

سرح صمويل بيكيت

بقلم نعيم عطية



« استعمل دماغك ، الا تستطيع ؟
استعمل دماغك ، انت على الارض ، لاشفاء
من ذلك ! »
هام في « نهاية اللعبة »

والطابع الذي يسود مسرحية صمويل بيكيت الاولى « في انتظار جودو » هو المأساة الدائمة للانسان الذي يحاول ان يهب في وجهه وجوده القاصر والخيبة « المريرة » التي يستشعرها ازاء مصيره المحتوم. وهي مفعمة بقتامة « الحقيقة » ومرارتها . وتبدو في مظهرها بسيطة بل وإلى درجة السخف والبله ، الا انها قد ضمت بين جنباتها كل التعقيدات التي امكن للفطنة الانسانية ان تورط نفسها فيها . وقد رسمت المسرحية صورة لتشوق الانسان الى العلاقات المثالية سواء مع ذاته او مع الوجود كله . ولكنها قد رسمتها ورسمتها فحسب ، عن طريق الاعاز بالشكوك. وقد ألف الشعراء اترمزبون خلق العوالم الخاصة المفلقة في وجه غير المدربين من القراء . فعندما يصف بودليير مثلا المخلوق الشرير الذي تضمرم في اعماقه الرغبة في ان يسحق الارض ويحيلها الى ذرات من القبار المتطاير ، وفي ان يتلع الكون وهو يتشأب ، ويحلم بالمشائق وهو يدخل غيبونه الكبير وقد اغرورقت عيناه بالدموع رغما عنه ، عندما يصف بودليير ذلك فان المتوقع من القاريء ان يتعرف من خلال هذا الوصف على شيء اسمه السام ينخر في كيانه كما ينخر في كيان الشاعر على حد سواء .

وقد وجد صمويل بيكيت ، الذي بدأ ببودليير كما بدأ بكل الشعراء والمفكرين الاخرين ، طريقه الخاص الى احالة الوجود الى ذرات من القبار المتطاير وابتلاع الكون كله متشابها .

ولكي يصل صمويل بيكيت الى غرضه فانه ينهي مسرحيته « في انتظار جودو » عند النقطة التي بدأت منها ، وفي ذات الوقت تقتنع بان هذه نهاية لا مفر منها . وحركة المسرحية سلسلة من البدايات والتوقفات . وكل من الماضي والمستقبل أمر غير محقق لدرجة ان الحاضر يضحي نوعا من الحقيقة المخولة . ولهذا فان المؤلف يجعلنا نحس به دائب الافلات من ايدينا رغم اننا دائبو التشبث به .

ويمكن تلخيص هذه المسرحية في ان عابري سبيل هما فلاديمير « ديدي » واستراجون « جوجو » وفقا ينظران في « طريق خلوي به شجرة مخلصا لا يعرفان عنه شيئا الا ان اسمه جودو . وقد سبق لهما

تمهيد
ولد صمويل بيكيت (1) في دبلن عام 1906 من أبوين ايرلنديين . ودرس الفرنسية ليصبح مدرسا لها . واشتغل مدرسا للانجليزية في مدرسة « النورمال العليا » بباريس عامين من 1928 الى 1930 . وقد صادق مواطنه الاديب الكبير جيمس جويس واشتغل سكرتيرا له فترة من الوقت . ثم اشتغل بتدريس الفرنسية في مسقط رأسه بايرلنده عدة سنوات . ثم مالبت ان قرر التخلي عن هذا العمل ليقوم بعدة رحلات في اوروبا . وعاد الى باريس عام 1938 وانقطع للاشتغال بالادب منذ ذلك الحين . وكان يكتب اول الامر بالانجليزية اشعارا ومقالات فسي مقدمتها دراسته عن الروائي الفرنسي مارسيل بروست وقد نشرت لأول مرة عام 1931 . وفي عام 1937 نشرت في انجلترا اولي رواياته بعنوان « مورفي » وبقي في باريس طوال الحرب العالمية الثانية . ولكي يفلت من تعقب الجستابو له غادر باريس للاقامة في احدى المناطق الريفية . وفي خلال السنوات التي اعقبت تحرير فرنسا من الاحتلال الالمانى كتب بالفرنسية عدة روايات منها « مولوى » و « مالون يموت » و « السذي لا اسم له » . كما كتب عدة مسرحيات في مقدمتها « في انتظار جودو » 1952 و « نهاية اللعبة » 1957 و « مسرحية صامتة لمثل واحد » 1957 « والشريط الاخير » 1958 و « الايام السعيدة » 1961 وثلاث تمثيلات للبرنامج الثالث باذاعة لندن هي « كل الساقطين » و « من عمل مهجور » و « الجمرات » . قدمت الاولى في 13 يناير 1957 والثانية في 14 ديسمبر 1957 والثالثة في 24 سبتمبر 1959 .
(في انتظار جودو)

ولقد اثارت مسرحية صمويل بيكيت الاولى « في انتظار جودو » عندما قدمت اول مرة على « مسرح بابل » بباريس عام 1952 تساؤلا كبيرا ، هل هي عمل تافه ام رائعة من روائع المسرح الحديث ؟ فقد وصفها الناقد الفني لجريدة « التايمز » اللندنية بانها واحدة من اكثر مسرحيات جيلنا نبلا ومساسا لشغاف القلوب ، وبانها مرثية أمل لا ينطفيء ومفعمة بالاشفاق على حيرة الانسان . بينما ذهب المهاجمون لها الى ان من العجيب حقا ان تقبل أية عقلية سليمة تلك القاذورات المسماة ديدي وجوجو وبوزو ولاكي - وهي شخوص المسرحية - على انها ممثلة للجنس البشري بأسره . فما زلنا نعرف ابناء لادم من امثال انيشتاين وشيكنسبير وموزار . على انه مهما يكن الامر فان بيكيت قد كشف في باكسورة مسرحياته عن صنعة مسرحية اريبة ، حتى ان الجمهور يقطن بعساها عالقا بفكرتها وشخصوها وحوارها متسائلا في قلق وحيرة ما الذي يعنيه بها صاحبها ؟ (1)

(1) راجع صفحة 252 وما بعدها من مؤلف John Gassner
بمعنوان the crossroads طبعة نيويورك عام 1960

(2) راجع عرضا تحليليا لهذه المسرحية بقلم John R. Moore بعنوان A farwell to something في The Tulane Drama Review عدد الخريف من عام 1960 صفحة 49 وما بعدها . وفي مسرح بيكيت بصفة عامة راجع صفحة 210 وما بعدها من مؤلف vogel drama Wallace Jowlie بعنوان Dionysos in Paris - A guide to contemporary French Theatre طبعة لندن عام 1961 وكذلك راجع صفحة 224 وما بعدها من مؤلف David I. Gross Vogel بعنوان The self-conscious stage in modern French طبعة نيويورك عام 1958 .

التجربة بدورها شيء فظيع . ومن ثم يخرم على جوجو بشدة ان يخبره عن احلامه عندما يستيقظ هذا الاخير من « كابوسه الخاص » .

والعجز الذي يعانیه ديدى وجوجو ويجاهدان للافلات منه هـبو عجز مهول . وللخروج من حيرتهما يفكران في الانتحار بشنق نفسيهما على غصن الشجرة . ولكنهما مايلبثان ان ينظرقا الى التساؤل عما اذا كان الغصن يحتمل ثقلهما . اذ لا يبدو على الشجرة انها متينة . ولا يستقران على من يبدأ محاولة الانتحار . وفي النهاية يقرران ان يمتنعا عن الاقدام على أي شيء وان يمضيا في انتظار جودو ليريا ماذا سيقوله . ومن ثم يعودان الى نقطة البدء .

ويضفي استراجون وفلاديمير يتقاربان احيانا ويتباعدان احيانا . يتشاجران ثم يتصالحان . يفكران في الانتحار ، ويحاولان النوم . ولكنهما على أي حال مرتبطان موثقا الفيد على الدوام من خلال القصور الذاتي والحاجة الى العون الخارجي . ولكن قصورهما ذلك ليس مرده الغباوة او الجهل او غلظة الحس ، فندما يقول فلاديمير لاستراجون « كان يجـوز ان تصبح شاعرا » يجيبه مشيرا الى اسماله البالية : « لقد كنت شاعرا ، ألا يبدو علي ذلك ؟ »

واتناء انتظارهما جودو يعبر المسرح نودجان انسانيان اخران هما بوزو البدين المتجبر الموثق الى تابعه وخادمه لاي بحبل طويل يقوده منه . فبعد ان تتعالى من خارج المسرح صرخة فظيعة يلتصق من جرائها ديدى وجوجو الى بعضهما في خوف معتقدين ان جودو قد جاء ، يدخل بوزو ولاكي ويقود بوزو لاي بواسطة حبل مربوط حول عنق هذا الاخير . بحيث يكون لاي اول من يظهر ثم يعقبه الحبل الذي هو من الطول بحيث يسمح له ان يصل الى منتصف المسرح قبل ان يظهر بوزو . ويحمل لاي حقيبة ثقيلة وكرسیا مطويا وسلية نزهات ومطفا ، بينما يمسك بوزو في يده بسوط . وقد ألهب الحبل عنق لاي وهو يلهث وعيناه جاحظتان .

وأول انطباعتنا عن بوزو انه مستبد مفرو لا يرحم . اما لاي فيبدو عبدا في منتهى حالات اليأس . ويقدم بوزو نفسه الى ديدى وجوجو ويسألها باي حق ينتهك غريبان حرمة ارضه . ثم يأمر لاي الذي استبد به التعب ان يحضر له كرسية وسلية غذائه ، ويشرع في التهام طعامه . ولكن بوزو يكشف بالتدريج عن اعتماده المطلق على لاي وعدم امكانه الاستغناء عنه . ويخبر بوزو الصعلوكين ان لاي يقوم بالحمل ، أي بالاعمال الشاقة ، كخنزير لأنها ليست وظيفته . كما انها ليست وظيفته هو أي بوزو ان يكون سيدا : « ليكن ملحوظا انه ربما كنت سأصبح في مكانه وهو في مكاني . لو لم تنشأ الصدفة غير ما شاءت . لكل نصيبه » . ان المركز الذي يشغله كل منا في هذا العالم التحكمي شيء لا معنى له . لانه ليس مبنيا على أي اختيار سليم وتنطوى الروابط غير المتكافئة بين الناس على تناقض مريع كلما كان عدم التكافؤ مبنيا على القوة الغاشمة فحسب .

ولا يقوم لاي بحمل طعام بوزو وشرايه ومقعداه فقط بل يقوم ايضا بالتفكير بدلا عنه . ويعترف بوزو بانه لو لم يكن لاي فان « كل افكاري ، وكل احاسيسي كانت ستكون اشياء سوقية » .

— التتمة على الصفحة ٥٣ —

ان نوجها اليه بصرعاتهما ذات مرة واجابهما « بانه سينظر في الامر » وان كان « ليس في مقدوره ان يعد بشيء » .

انهما لا ينتظران على وجه التحديد . وثمة لفر اقوى من وجودهما . وتفترق الشكوك التي تحيط بذلك اللفز الى ذاكرتهما . وتتجاوب فسي جنباتهما اصداء الامل في الخلاص والحاجة الى العون والخوف من الخذلان . وقد اضحى الخوف عادة اكتسابها من قديم ، فهما صعلوكان زايلهما الصبا وفارقتهما العافية وانكهما السير .

وعندما تبدأ المسرحية نجد جوجو يحاول ان يخلع حذاء يؤلم قدمه المتورمة . ويدخل ديدى ، رفيقه الذي يلازمه منذ اكثر من خمسين عامه ويسر لرؤيته من جديد . فقد اعتقد ان جوجو قد رحل الى الابد هذه المرة . ولكنه عاجز عن معاونة جوجو في خلع حذائه فهو جد مستغرق في متاعبه الخاصة . وتدفع ملاحظات جوجو الارضية البسيطة بديدي الى التحليق في شطحات مينا فيزيكية ينجح جوجو بعض الاحيان فسي اعادته منها الى الارض من جديد .

وامور الحياة الصغيرة هي التي تقود الى كبريات الامور . ويعترف ديدى بان المرء لا يجب « ان يهمل الامور الصغيرة في الحياة » ولكن شكوى جوجو من ان ديدى ينتظر حتى « اللحظة الاخيرة » تقود ديدى الى ان يجيب قائلا انه في بعض الاحيان يشعر ان اللحظة الاخيرة على وشك ان تجيء . وفي مثل هذه اللحظة يحس بانه في الان ذاته يرتعد فرقا ويتنفس الصعداء . وكيفما كان تفسيرنا لهذه اللحظة فان اشارات ديدى الى الخلاص اميل الى اثاره الحيرة المشوبة بالجزع من اثاره اية راحة حقيقية . ولهذا فان ديدى يمضي الى التطلع في قيمته الخالية باحثا عن اجابة لا يجدها قط ، ولا يجيب ديدى بشيء على سؤال جوجو « لم لتساعدني ؟ » لانه يرى ان اسداء العون الفعلي مستحيل .

لقد قيل لجوجو وديدي ان ينتظرا جودو الى جوار شجرة . ويتجادلان حول ما اذا كان هذا المكان هو المكان المتفق على الالتقاء به وما اذا كان اليوم هو الميعاد المتفق على الالتقاء فيه . وينفجر ديدى قائلا ما من شيء محقق عندما تتفق في الامر . وينقب بلا جدوى في جيوبه ليرى ما اذا كان قد دون شيئا عن الميعاد ، ويخرج حثالات متعددة الانواع ولا يرحمه جوجو ويعلم ان اليوم ربما كان الاحد او الاثنين او الجمعة او الخميس وليس السبت الذي يعتقد ديدى انه يوم الميعاد المتفق عليه . ولو كان ميعادهما امس فان جودو بكل تأكيد لن يجيء اليوم . وهما لا يعرفان ما اذا كانا هنا امس ام لا . وفي النهاية يقول جوجو « فلنتوقف عن الكلام لحظة ، هلا سمحت ؟ » . انهما مثل « ليس في بلاد العجائب » ولكن موقفهما ليس مثل موقفها على أي حال ، طالما انهما ليسا صبيين بل هما رجلان بالغان ومصيرهما ربما توقف على مبلغ مافي تقديراتهما من صواب .

ان نهاية هذه المحاولات للوصول الى قرار هو عادة مازق لا مخرج منه و « ليس ثمة ما يمكن عمله » وفي بعض الاحيان يعتقد ديدى وجوجو انه قد يكون من الافضل لهما لو افترقا ومضى كل منهما في طريقه ولكن ديدى في الواقع لا يمكنه ان يسمح لجوجو بالابتعاد عنه قط ولو لبضع لحظات يروح فيها في النوم ، فمجرد تصوره ان جوجو ربما حظى بتجربة لا يشاظره فيها تحيله الى الجنون ، ومع ذلك فان المشاركة في هذه

تأليف فرانز فانون

صدر حديثا :

معذبو الارض

ترجمة

الدكتور سامي الدروبي - الدكتور جمال الاتاسي

دار الطبيعة - بيروت ص . ب ١٨١٣

مسرح صموئيل بيكيت

- تيمة المنشور على الصفحة ٣٢ -

وبوزو سعيد جدا لانه التقى بشخصين يعتقد ان بإمكانه ان يفرض عليهما سيطرته لكن سرعان ما ينهار تصنعه للقوة والسلطان ويبدو ضعفه على حقيقته. وذلك عندما يتوسل الى جوجو وديدي ، اللذين بهمان بالرحيل ، ان يبقيا معه قائلا لهما تارة انهما لن يندما على ذلك قط، ومذكرا اياهما تارة اخرى بالا يخلفا موعدهما مع جودو الذي يصسك بمستقبلهما بين يديه ، على الاقل مستقبلهما القريب. وهو مهم جدا بان يلفت الانتباه اليه على الدوام ، فعندما يلقي خطابا يرش حلقه برذاذه ويدعو الجميع الى التطلع اليه حتى لاكي. على انه ما يلبس، وقد لفت الانظار اليه ، ان ينسى ما كان على وشك ان يقوله مما يحمله على ان ينزل من قدر نفسه سائلا غيره ماذا كان بهم ان يقوله. وعندما يخوض جدلا فكريا يركبه الفرور.

وبالطبع يستبد بجوجو وديدي حب الاستطلاع عن حقيقة لاكي. فيخبرهما بوزو انه يود ان يتخلص منه ولكن ((الحقيقة انك غير مستطيع ان تقصي مثل هذه المخلوقات عنك . افضل شيء هو ان تقتلها)) . واذا يسمع لاكي هذا الكلام ينخرط في البكاء فيعلق بوزو على ذلك قائلا: ((الكلاب الهرمة اكثر كرامة)) . ومع ذلك فانه يعطي جوجو منديلا ليمسح به دموع لاكي . ولكن جوجو لا يتلقى من لاكي جزءا على ذلك سوى ركلة عنيفة في قصة رجله لان لاكي لا ينتظر العزاء الا من سيده بوزو أما شفقة غريبجاهل مثل جوجو فهي مجرد اهانة . او ربما لان جوجو قد اكل العظام التي تبقت من وجبة بوزو ، رغم انها اصلا من نصيب لاكي. ويتولى بوزو التعليق على بكاء لاكي قائلا ، ((ان دموع العالم لاتتغير من حيث الكم . لان بدلا من كل من يشرع في البكاء هناك من يتوقف عنه في مكان ما. ويصدق هذا بالنسبة للضحك ايضا ((يضحك)) دعنا لا نتكلم بالسوء عن جيلنا ، انه ليس اسعد من الاجيال السابقة بأي حال ((برهة صمت)) دعنا لا نتكلم بالخير عنه ايضا . ((برهة صمت)) دعنا لا نتكلم عنه على الاطلاق)) .

وتناسب هذه النظرية بشكل رائع منهج المسرحية كله . فبالنسبة لكل فكرة من افكارها ولكل احساس من اجاسيسها هناك فكرة واحساس مضاد . ويذكرنا هذا بمنطق هيكل في التوفيق بين الاضداد حتى يصل الى المدلول المطلق . ولكن ما جدوى هذا المنطق طالما ان المطلق لا يعدو ان يكون فرضا من الافتراضات هو مجيء جودو ؟ .

وبوزو مخلوق ذو نزوات ليس له ضمير ولا حساسية ولا ذكاء الا ما ابتزته من لاكي الذي نرى سوء حاله . وتطبق معادلة بوزو هنا تماما اذ ان الذي يمتلكه فعلا هو القوة التي يستخدمها لاشباع شهواته، ولكن عندما تتقدم بنا احداث المسرحية نبين ان قوته جوفاء تماما مثل ادعائه. ويتسلل بصيص من النور الى ضمير بوزو من آن الى آخر مما يشير جزعه من فراغ ذاته . وكان هذا خطأ لاكي لانه قد عاد الى عالم الفكر

والى كل نتائجه المؤرقة وقد بدا كل ما امكن للاكي ان يقدمه متمنا في اول الامر . ولكن كلما اقترب الامر من النهايات القصوى اضحى لا يطاق، حتى ان بوزو يريد الان التخلص من التسبب في عذابه ، رغم انه غير قادر ان يفعل ولا حتى ذلك ايضا .

ومن ثم كانت آنس لحظات بوزو واشدها ايلاما على نفسه اللحظات التي يقدم فيها لاكي على التفكير . واذا كنا نرى بوزو قد تنازل وامر لاكي بالتفكير بصوت عال ، فذلك على مضض نزولا على طلب جوجو وديدي اللذين يدين لهما بما فعلاه من اجل رفع روحه المعنوية . ولهذا فهو يقدم من اجلهما على التضحية الهائلة ويأمر لاكي بان يفكر بصوت عال . ان هذا اكبر ما يمكن لبوزو ان يقدمه طالما ليس لديه أي شيء ذاتي جدير بان يهدى. على ان لاكي يرقص في اول الامر . لقد الف ان يقفز طربا قبل ان يستحوذ عليه بوزو اللعين . اما الان فهو كالمنذوح يرقص من الالم . ثم ينتقل لاكي الى التفكير . على انه لا بد ان يلبس قبعته حتى يفكر . وربما رمزت القبعة الى التراث الفكري الموروث عن القديم والذي لم يعد له جدوى تذكر الان . على أي حال ، فان تفكير لاكي جد مؤلم حتى ان الاخرين يضطرون الى القائه ارضا ويجثمون عليه لوضع حد لنوبته الفكرية . بل ويدوس بوزو على القبعة المنحوسة . والتحديث الطويل الذي يجهر فيه لاكي بافكاره امر لا يطاق . ويتألم منه بوزو كما يتألم الشيطان اذ يرى امامه شهيدا مصلوبا . ويستحوذ التحديث على انتباه جوجو وديدي في اول الامر كما تستحوذ لعبة جديدة على انتباه طفل صغير ، ولكن ما تلبث اعصابهما ان تتزلزل . اما الجمهور فيستغرقه اداء لاكي المضحك وبهليه عن عدم فهمه معنى مايقال . ومع انه لا يسمح للاكي بان يكمل تفكيره الا انه يبين بجلاء انه انما يقترب من نبوءه بزوال العالم . ويصبر البيان الذي ادلى به لاكي انكارا لنظرية القرن التاسع عشر في التقدم والزعة التقلية . ان العلم والفكر لا يمكن ان ينتهيا الا الى التخبط والتناقض عندما تعالج المشاكل الاساسية. وعلى أثر التوصل الى وقف لاكي عن المضي في عملية التفكير بصوت مسموع يكتشف بوزو انه فقد ساعته. واذا يدمر التفكير وتكاد تسزل الذاكرة يفقد الزمن كنهه ويتوقف تبعا لذلك ايضا القرار الالي السني توفره الساعات من فراغ الازل . وعندما ينحني جوجو وديدي ليلصقا اذنيهما الى جسد بوزو بحثا عن الساعة لا يسمعان الا نبضات قلبه. وعندما يخبرانه بذلك يجيب قائلا انها ((اللعنة)) ! ولا عجب في خضم هذا العدم ان يعتقد ديدي بعد رحيل بوزو ولاكي انه هو وجوجو قد راياهما من قبل ، او رايا شخصين شديدي الشبه منهما . ولكن جوجو لا يذكر من الامر شيئا بالطبع .

وفي النهاية يصل الصبي للابلاغ بان جودو لن يحضر هذه المرة. وكان الصبي يتردد لفترة قصيرة من الوقت في الدخول الى المسرح خوفا من بوزو ولاكي. ويعيد مرأى الصبي الى جوجو قلقه وعذابه بعد ان امكنه لفترة قصيرة من الوقت ان ينسى تعاسته ، لان من يرى بلوى غيره تهون عليه بلواه . ومن استجواب ديدي للصبي نعرف انه يرعى الماعز للسيد جودو ، وان سيده يضرب اخاه دونه ، وانه لا يعرف ما اذا كان سعيدا ام غير سعيد ، وانه ينام في مخزن التبغ مع اخيه. وبمجرد ان يفرغ الصبي من ابلاغ رسالته ويجري خارجا يهبط الليل

تأليف ايناتسيو سيلونه
ترجمة عيسى الناعوري

صدر حديثا

فونتمارا

قصة القرية في جنوب ايطاليا تحت الحكم الفاشستي

دار الطليعة - بيروت ص . ب ١٨١٣

جوجو بانه ورفيقه يجسدان على الدوام شيئاً ما ليعطيهمها الاحساس بانهما موجودان . ويسرّي ديدني عنه كالمعتاد . ويعثر ديدني على قبعة لاي ويظل الصعلوكان يتبادلان القبعات الثلاث حتى يلقي ديدني في النهاية قبعته ويحتفظ بقبعة لاي . انها قطعة من التمثيل الصامت يرمز الى التبادل الابدي للافكار الجوفاء .

وفي اللحظة التي يبلغ فيها الصخر والرعب بجوجو الحد الذي يدفعه الى الجنون يعاود لاي وبوزو الظهور . وقد ارتدى لاي الان قبعة جديدة واصيب باليكم ، واضحى الحبل اشد قصرا اما بوزو فقد اصيب بالعمى . وقد ترتب على هذه التغيرات التي طرات عليها ان اصبحا تحت رحمة ديدني وجوجو مما يقدم لنا موقفاً جديداً . فمنذما يصطدم بوزو بلاكي يقع الاثنان على الارض ويصيران عاجزين عن النهوض . فيصرخ بوزو طالباً النجدة ولكن هل يستجيب جوجو وديدني الى نداء النجدة الذي يصل الى اسماعهما ؟ ومن جديد يجد الصعلوكان نفسيهما امام شخصين اكثر ضعفاً واكثر تعاسة منهما . والشيء الطبيعي الذي لا التواء فيه هو ان يهرع الاثنان لمعاونة بوزو ، ولكن وزن المضار والمنافع مفيد بدوره طالما ان الانسان حيوان عاقل . ان النمر اما ان يهرع الى مساعدة قريبته دون ادنى تأمل ، او ينسل مبتعداً في اعماق الغابة . وكى كلتسا الحائتين يكون مسلكه نهاية للامر . اما بالنسبة لديدني وجوجو فامر جد مختلف .

وعندما ير فع بوزو عرضه الى مائتي فرنك ينشط ديدني وجوجو لمعاونة بوزو واقالته من عثرته ومن ثم جاءت معاونة ديدني وجوجو مشوبة ولكنها ما زالت معونة على أي حال . وما ان يتبين بوزو ان المكان الذي يقف فيه بعد اقالته من عثرته هو الارض حتى يسترد معنوياته ويساود محاولته لفرض سيطرته على ذئب اللذين احسنا اليه وانقذاه من كبوته . والزمن بالنسبة لبوزو الذي اضحى الان « ضريراً كالحظ » - لا يعني الا انجرافاً لا معنى له ، لانه لم يعد لديه اي احساس بالاتجاه . اما ديدني فلا زال لديهما هذا الاحساس . اذ لديهما هدف ، فهما ينتظران جودو . والانتظار اكثر اهمية من أي شيء يمكنهما ان يفهما او يتحدنا عنه لان كل شيء بالنسبة لهما يتوقف على جودو . على ان بوزو ولاكي مثالان غامضان غموضاً مرعباً . هل يرمزان الى مصير الانسان الممزق بين ما يريده وما يمليه عليه المنطق ، لا لانهما قد سقطا مرة بل لانه مكتوب عليهما السقوط المرة تلو الاخرى بشيوع متزايد ؟! ان الالتقاء ببوزو ولاكي يورث الجنون ، بل ان ديدني لا يستطيع حتى ان يتأكد من ان بوزو ليس هو جودو المنتظر . لقد اختلط عليه الامر فتوهم ان بوزو ربما كان هو جودو المنتظر وقد جاء متخفياً . وتحت ضغط المعاناة من عدم القدرة على معرفة الحقيقة يصيح ديدني قائلاً « لا استطيع المضي ! » وذلك قبيل ظهور الصبي او ربما معاودته الظهور .

ولا تشفي اجابات الصبي غليل ديدني ، وان كان لا يجد مفراً من ان ينفس عن حيرته باسئلته . ورغم ان الصبي لا يتعرف على ديدني ولا يذكر انه رآه من قبل بل ويقرر انها المرة الاولى التي يأتي فيها برسالة ، فانه يؤكد ، كما أكد هو او غيره من قبل ، ان جودو وان كان لن يحضر اليوم فانه سيحضر غداً . وعندما يحاول ديدني وجوجو استخدام حزام هذا الاخير ليشنقا به نفسيهما ، فان الحزام ينقطع . ومن ثم يقران انهما في الفد سيحضران قطعة من الحبل ويشنقان نفسيهما به لو لم يحضر جودو .

ولا تنتهي المسرحية بحل ترايدي بل بمازق كوميدي . ولا يخلو موقف جوجو وديدني من الرجاء او على الاقل لا يمكننا ان نجزم بغير ذلك . حقا ان حكمة ديكرت « انا افكر ومن ثم انا موجود » لم يعد فيها أي غناء ، بل ولم يعد غناء في التحليل الديالكتيكي الذي كان السمة البارزة للمسرح التقليدي وحتى لو نظرنا الى جوجو وديدني على انهما خلفان لدون كيشوت وسانشو بانزا فان شقة التضاد بين السلفين والخلفين تزداد اتساعاً . فقد طوّرت ايجابية دون كيشوت الى سلبية تكاد تكون مطلقة . وقد اختزل الزمان الى لحظة واحدة دون ان يكون ثمة مضي الى ما هو ابعد ، الا اذا كان الامر عودة الى البداية من جديد .

ويطلع القمر بفتنة ، ملقياً اشعته على المكان المظلم . وياخذ جوجو خفيه ويضعهما جنباً الى جنب بعناية عند حافة المسرح ، قائلاً سيجيء اخر .. مثلي .. ولكن بقدمين اصفر من قدمي وسيجعلانه سعيداً » .

ثم ينقلنا الفصل الثاني الى يوم جديد لا معنى له ، والى زمن جديد معاد . لقد انبتت الشجرة الجرداء بضع ورفات تنم عن ربيع لا اهميته له . واذا كان جوجو من بعض النواحي هو الرمز الجسد للمؤمن ايماناً ساذجاً بسيطاً فان ديدني هو الرمز الحي السذي لا يرضى بالتخلي عن موهبة العقل ويرفض في اصرار ان يكف عن التأمل حتى ولو كان الشك قد اوصله الى حيرة مطبقة . ان ديدني يثير الضحك ولكنه يمس شفاف قلبونا عندما يبدأ في مطلع الفصل الثاني يوماً جديداً وهو سعيد اذ لا يبدو ان فكره قد بدأ في اطلاقه بعد . ولهذا فهو يقني لنفسه اغنية صغيرة عن كلب ضربه الطباخ حتى الموت لانه سرق كسرة من الخبز . فتهرع كل الكلاب لتبني للكلب الميت قبراً تكتب عليه هذه القصة . ولكن ما يلبث ديدني ان يتوقف عن الفناء ليتأمل قول الاغنية « وحفرت للكلب قبراً » ويتنابه الصمت لحظة ثم يستبد به الكرب فيروح ويجيء بخطواته القلقة المحمومة . لقد ولت اذن ، راحة البال وانقضت لحظتها . فربما كان هو الكلب الذي - يستاهل القبر لسرقته لقيمة من التفكير .

ثم يدخل جوجو مفتحاً ، منهما ديدني بكونه اسعد دونه . وقد ضرب جوجو كالعناد طوال الليل معندون غامضون ، مما يجعل امله في نهار سعيد منهاراً فهو يبدأ النهار وقد تعكر مزاجه . ويبدأ نعمة اكثر ياساً من تلك التي ردها في الفصل الاول . وهو غير قادر على ان يتجاوب مع حماس ديدني . فالوجود في تقديره المفيظ كومة من القاذورات . وهو لا يذكر ولا يريد ان يذكر ما اذا حدث بالامس ، رغم محاولات ديدني لتذكيره . وينعت ديدني جوجو بما سبق ان سمع بوزو ينعت به لاي فيقول له يا خنزير وذلك عندما يفحص ساقه ليتحقق من الجرح الذي احدث به لاي في اليوم السابق . وثمة شيء اخر قد تغير ، الخفان الان مناسبان لقد ي جوجو . ولكن حتى هذا لا يدخل السرور على قلبه . ويعترف

صدر حديثاً

تجارة الرقيق في الشرق الاوسط

تأليف س . او كلاغان

● فلسفة الفلق
مطاع صفدي

● العرب وتجربة المأساة
تأليف صدقي اسماعيل

● واقع الفكر اليميني
سيمون دي بوفوار ، ترجمة جورج طرايبشي

● السياسة العربية بين المبدأ والتطبيق
تأليف الاستاذ صلاح الدين البيطار

● دراسات في القومية
تأليف الاستاذ ميشيل علق ومنيف الرزاز وغيرهما

منشورات دار الطليعة - ص . ب ١٨١٣

بوزو: « يستشيط غضبا فجأة » ألا تفرغ من ازعاجي بزمنك اللعين؟ انه امر غير معروف متى ! متى ! يوما ما ، أليس في ذلك الكفاية لك ، يوما ما تماما كأي يوم آخر ، اضحى هو ابكم ، يوما ما اصبحت أنا اعمى ، يوما ما سنفقد السمع ، يوما ما نولد ، يوما ما نموت ، ذات اليوم ، ذات اللحظة أليس في ذلك الكفاية بالنسبة لك ؟ « أكثر هدوءا » .. ضياء النهار يسطع برهة ، ثم يخيم الليل من جديد .

ويتوهم المرء على الدوام انه يمكنه ان ينتقل من مرحلة نزواته الذاتية الى مرحلة من الحقائق الموضوعية ويصبح استراجون بلوعة: « اننا على البوام نجد شيئا ما ، أليس كذلك يا ديدي ، يعطينا الاحساس باننا على قيد الوجود ؟ » ومن ثم تكون هذه الموضوعية امتدادا فكريا للنزوات الذاتية . ويطابق هذا السعي العقيم للتوصل الى القوانين التي يرسى عليها معنى الوجود . كما يقضي ما في الانسان من قصور على الامل في المعرفة الحقة وفي الخروج من حيرة الانتظار . ثم ان الهرب من مرارة الانتظار يمسي بدوره حلما مستحيل المنال وتثير محاولات الانتحار اليائسة المتكررة من جانب الصعلوكين الى ما في القلوب والمقول من مرارة وتعاسة وشقاء .

ومن الصفات البارزة في مسرحية « في انتظار جودو » البساطة الشاملة . فالمكان بقعة جرداء كدرة ليس بها الاشجرة وحيدة اشبهما تكون بمشقة تدعو عابري السبيل الى التفكير في ان يقدموا على الانتحار . وهذا المكان ليس مكانا بعينه ، انه أي مكان مجرد من تفصيلاته . وربما كانت صفته الاصلية انه المكان الذي لا يمكن ان يوجد فيه السيد جودو . وعندما تنبسط امامنا احداث مسرحية نتبين ايضا انه المكان الذي لن يجيء اليه السيد جودو قط . وتذكرنا الوحدة المكانية المستخدمة في المسرحية باستعمال جان بول سارتر للوحدة المكانية في مسرحية « الغرفة المفلتة » ان المكان في مسرحية سارتر غرفة جلوس لا تقوى الشخصيات على الخروج منها . والمكان في مسرحية بيكيت هو بقعة ما على طريق خلوي لا يجد عابر السبيل لدهما القدرة على مغادرتها . وتماثل عبارة « هيا ، فلنصرف » عند بيكيت عبارة « حسنا ، فلنستمر » عند سارتر . ان كلا من المكانين نوع من السجن . وان كان سجن سارتر غرفة ذات جدران ، اما سجن بيكيت فمكان مقرر لا اسوار له .

اما الوحدة الزمانية للمسرحية فهي يومان ، ولكنها يمكن ان تكون أي عدد من الايام في حياة أي منا . والزمن مرادف لما هو مذكور في عنوان المسرحية ، انه عملية انتظار لا تنتهي ولكنها تبدو من جديد بشكل خفي كل يوم . واذا كان الانتظار ينطوي على حركة فهي حركة دائرية . ان كل يوم عود الى اليوم السابق . لا شيء يكمل لان ما من شيء يمكن اكاله . وليست نهاية المسرحية نهاية بل بداية اخرى . ويسأل فلاديمير صديقه : اذن هلا مضيئا ؟ ويجيبه استراجون : هيا بنا . ولكن لا تبدر من ايها اية بادرة للتحرك . ويسدل الستار على وفئتهما الجامدة . وقد اعطيت نظريات اربية كثيرة لتفسير شخصيات بيكيت هذه (1) . على ان بيكيت من ناحيته قد استنكر كل النظريات التي تنسب الى

مسرحيته طبيعة رمزية ابعد مفزى من احداثها . ولكن ذلك لا يعنى بالضرورة ان من غير المجدي التقصي عن مثل هذه الحلول المفسرة ازاء هذه المسرحية - المحيرة الحكمة الصنع . وهي في حقيقتها لا تقف عند حد التعبير عن مأساة صعلوكين .

والواقع ان مسرحية « في انتظار جودو » تقوم على ظاهرة انسانية عميقة هي الحاجة الى الايمان بشيء ما . ان الانسان ينتظر . ويعرف كيف ينتظر مهما اعترضت طريقه الشيطات . ولا شك ان هذا الطابع الانساني المتصف بالشمول والعمومية المتجاوز لحدود الاقليمية والمحلية يرفع المسرحية الى مصاف الاعمال الفنية العالمية التي تخاطب العقول في كل وقت وفي كل مكان . وهي تخاطبها بأمر ليس غربيا على الانسانية في كل جيل وفي كل مجتمع منذ ان وجد آدم نفسه وقد القى به على قارعة طريق الحياة الطويل الذي يقطعه وزاده الايمان بان نهاية الطاف جنة لن يحافظ على العهد وجحيم لمن نكص عنه .

وبالرغم من تعبير الاسى الذي يخيم على المسرحية فان بيكيت لا يستعمل للبلوغ الى ذلك الا كلمات دارجة بسيطة شائعة . ولكنها تفقد مدلولاتها العادية لتصبح نغمات في لحن حزين . وتحقق المهارة التي كتبت بها هذه المسرحية الاحساس الشعري في خلال لا شيء . ان الحوار لاشاعرية فيه ومع ذلك يضحي اغنية مسحورة . ولا ترد كلمة اليأس على لسان أي من اشخاص المسرحية ولكنه يعم المسرحية كلها ويترجمه ذلك القصور في الحركة وعجز الصعلوكين عن عدم انتظار جودو رغم ان السيد جودو لا يجيء .

وليست اللفة عند بيكيت تعبيرا عن مضمون واداة بيئة للفهم . بل هي شيء معتم غامض ومجردة عن رسالتها . وتستخدم فحسب لاثارة المشاهد ، وحمله على استنكارها ، ودفعه الى الاستفناء عنها بقدر الامكان ، واحلال صمت اكثر تعبيرا وصدقا محلها . ولهذا نرى بيكيت تارة يفرغ الكلمات من كل معنى ، وتارة ينطق الشخصيات بعبارات ليست حية تماما ولا مينة تماما بل جامدة . انها لفة كانت حقيقية في وقت من الاوقات ولكنها لم تعد كذلك الان ، طالما انها في واد حقيقة الشخصيات الناطقة بها في واد اخر . كما يعمد بيكيت ايضا الى عبارات كل منها ذات معنى منطقي في حد ذاتها ولكنها متى صفت الى حوار بعضها هدمت كل منها الاخرى (1) .

واذا كان بيكيت يختزل الافكار الى نكات ، فان هذه النكات ذات معنى مزدوج . وفكاهاته مؤقتة الاثر لانها تفتح الطريق على الدوام الى اليأس الفكري . فلا يصلح الهزل الا للمعالجة المثالب السطحية في الغالب . ومن ثم لا تلبث المعالجة الهزلية لمشكلة من المشاكل المتصلة في الضمير الانساني ان تتحول الى تراجيديا رغم مظهرها الهزلي . ولعل قناعة الموضوع الذي يختاره بيكيت هو الذي يحمله على ان يخفف من حدتها بالمعالجة الهزلية . فمن اصوليات التراجيديا ان المشاهد ينخرط فيها ويعتقد ، اعتقادا مؤقتا على الاقل ، ان مأساته هي التي تدور على خشبة

1 - راجع مقالة Roland Barthes بعنوان Théâtre Français d'Avant-Garde بمجلة Le Français dans le Monde العدد الثاني - يونيو ويوليو 1961 ص 10 وما بعدها .

1 - راجع بعض هذه التفسيرات في مقالة الدكتور لويس عوض ملحق جريدة الاهرام الصادر يوم 26-10-1962 .

تأليف الدكتور
ملحم قريان

صدر حديثا

المنهجية والسياسة

اشمل بحث في العربية عن منابع السلطة المسيرة للانسان . استعراض كامل لمفاهيم السياسة في مختلف العصور والامم . سردضاف للمؤسسات الدولية الممثلة للسيطرة اليوم

دار الطليعة - بيروت - ص ب 1813

المسرح، على انه لما كان بيكيت يبني من المشاهد الا يندمج في المأساة فتتملك عليه حواسه ، بل ان يتابعها متابعة عقلية فانه يلجأ الى المعالجة الكوميديا ايضا ، لان الكوميديا اكثر عقلية من التراجيديا . ففي التراجيديا تلعب عواطف المشاهد دورا هاما ، اما في الكوميديا فان الورطة الدائرة امام المشاهد هي ورطة شخص اخر (1) .

ولقد لقيت مسرحية بيكيت الاولى نجاحا لم يلقه أي من اعماله السابقة رغم انها كانت اولي محاولاته في الكتابة المسرحية . وقد ذاع صيتها بسرعة لم تالفها اية مسرحية معاصرة اخرى. فقد قدمت في لندن عام 1955 وفي نيويورك عام 1956 وعرضتها احدى محطات التلفزيون الاميركية عام 1961 على ملايين من النظارة (2). كما تداولتها المسارح الفرنسية والالمانية . وترجمت الى عديد من اللغات .

« نهاية اللعبة »

اما مسرحية صمويل بيكيت الثانية « نهاية اللعبة » فقد انجزها في يوليو عام 1956 ونشرت في فبراير عام 1956 ومثلت أول مرة في باريس في مايو من العام ذاته. وقد كتب بيكيت « نهاية اللعبة » بالفرنسية اول الامر - شأنها في ذلك شأن مسرحيته الاولى - ثم ترجمها بنفسه الى الانجليزية بعنوان « لعبة النهاية » .

ويفيد عنوان المسرحية النهاية التي هي الخط الرئيسي في مسرح بيكيت . ولا يكاد شيء يحدث في المسرحية . فكل شيء ممكن الحدوث قد حدث فعلا من قبل وانتهى . والعالم قد دمر على نحو غامض ، ربما من جراء تفجير ذري. والذي يعني بيكيت في المسرحية هو التعبير عن الاحساس بانتهاء اللعبة لا بحكاية أحداثها .

1 - راجع ص 24 و 25 من مؤلف ولاس فولبي سالف الاشارة اليه .
2 - راجع مقالة Tom Prideaux بعنوان The Avant-Garde Theatre بمجلة Life عدد 14 اغسطس 1961 ص 43 وما بعدها .

وفي هذه المسرحية ايضا شخصيتان ثانويتان هما ناج ونييل ، وشخصيتان رئيسيتان تقومان باغلب الحوار هما هام الضرب المشلول الذي يلزم مقعده ذا العجلتين ، وكلوف تابعه ، او ربما ابنه الذي لا يقوى على مفارقتها .

ويشبه هام المقعد في كرسيه ذي العجلتين بوزو ، ولكن مرافقه كلوف لا يشبه لاي ونييل بان هذه المسرحية مختلفة عن سابقتها، فهو قادر على ان يتلقى اوامر معينة والا يتفهدا . ولكن اذا كان كلوف قادرا على ان يتمرد على هام ، الا انه في الوقت ذاته يجد نفسه منساقا الى الانصياع له في النهاية دون ان يدرك لذلك سببا واضحا .

وغير واضح ما اذا كانت شخصيات « نهاية اللعبة » على قيد الحياة ام انها فارقت الحياة . فالحياة والموت في هذه المسرحية متداخلان كل التداخل . ويقول هام في هذا الصدد « الطبيعة قد نسيتنا » ويوافقه كلوف قائلا : « لم يعد للطبيعة وجود » الا ان هام يستدرك قائلا : « لم يعد للطبيعة وجود ! انت تبالح . ولكننا نتنفس ونتغير ! اننا نفقد شعرنا واسناننا ! ونضارتنا ! ومثلنا ! » .

ويقول كلوف في موضع اخر في نيل انها « ليس لها نبض » كما يقول عنها هام « .. كانت بشوشة ذات مرة ، مثل زهرة الحقل » فيرد عليه كلوف قائلا : « لقد كنا نحن ايضا بشوشين - ذات مرة . من النادر الا يكون المرء بشوشا - ذات مرة » . وبعد برهة صمت يقول له هام : « اذهب ، وانظر اذا كانت ميتة » فيمضي كلوف ويرفع غطاء علبه نييل وينحني لينظر الى داخلها ويقول بعد برهة صمت : « يبدو انها كذلك » فيسأله هام عن ناج فيرفع كلوف غطاء علبه ناج وينحني ناظرا في داخلها وبعد برهة صمت يرد عليه قائلا : « لا يبدو عليه كذلك » ويغلق الصندوق ويرفع قامته . فيسأله هام « .. ماذا يفعل ؟ » فيرفع كلوف غطاء ناج وينحني ناظرا الى داخله . وبعد برهة صمت يجيبه كلوف قائلا : « انه يبكي » ويغلق الصندوق ويرفع قامته بينما يجيبه هام قائلا : « اذن، فهو حي » .

ويعبر كلوف طوال المسرحية عن رغبته الملحة في الرحيل. وعندما طلب من بيكيت ان يلخص مسرحيته الجديدة تلك اوضح انه في حين ان الكلل يتوقع في مسرحيته الاولى وصول جودو فانهم في المسرحية الثانية ينتظرون رحيل كلوف . وبينما تدور المسرحية الاولى حول الانتظار، فان نهاية اللعبة تقوم على الرحيل ، على الخروج من الباب .

ورغم ان كلوف قد نوى الرحيل وتأهب له الا انه لا يقوى على الخروج وعندما يسدل الستار يبقى واقفا بلا حراك عند عتبة الباب .

ويسيطر علينا طوال « نهاية اللعبة » احساس باننا نرقب نهاية شيء ، ربما كانت نهاية الجنس البشري . فكل الحركة قد بطوت . هام مشلول ويلزم مقعده . وكلوف يسير بصعوبة . وكل من ناج ونييل فاقد الساقين ويرقد في صندوق لا يقوى على مفارقتها . وكل من الشخصيات الاربعة لا يضم مودة للآخرين . بل يخيم عليهم الحقد والاذرة والفظلة .

ناج ونييل يعتمدان على هام في طعامهما . وكلوف الابن المستعبد على استعداد لان يقتل اياه هام لو عرف كيف يفتح قفل الدواب الذي خزنت فيه البقية الباقية من كسر الخبز الجاف . ولدى كل منهم بقايا حلم او امل يحاول عبثا ان يبلغه الى الاخرين ويحكيه لهم . فناج يحدث نييل عن نزهة في بحيرة كومو والحادثة التي احالتهم الى حطام . ويمضي هام في سرد قصة من نسج خياله . اما كلوف فيشير باستمرار الى رغبته الملحة في الرحيل الذي يعرف انه امر مستحيل في الواقع .

والفرقة التي تدور فيها احداث المسرحية تشبه القبر . تطل احدى نافذتيها المرتفعتين على بحر لا شاطئ له والاخرى على ارض جرداء. اين تدور احداث هذه المسرحية اذن ؟ غير واضح تماما هل تدور على ظهر الارض ام في مكان اخر من الكون . وقد قيل الكثير في تفسير مشهد المسرحية من قبل النقاد ، وقال الكثير منهم انه يصور البقايا المخيفة لعهد ما بعد القنبلة الذرية .

وقد عني بيكيت في مسرحيته هذه كما هي عادته بان يحدد بدقة كبيرة - كما لو كان يكتب مقطوعة موسيقية - اين يجب ان يسكت

صدر حديثا عن مطابع

دار الاندلس

للطباعة والنشر والتوزيع

بين الجزر والمد

كلما اشارات

الفن والادب

اغاريد ربيع

نهج البلاغة

ميثال عاصي

شعر فؤاد بليبل

طبعة جديدة منقحة

الممثلون . ومن شأن مراعاة تلك الوقفات في اداء هذه المسرحية ان يزيد من مرارة الانتظار ، ومن فراغ الوجود ، ومن توقع الانهيار . فلحظات الصمت العديدة التي تتخلل الحوار تنبض بالقلق والكرب اللذين يمزقان كلا من الشخصيات الاربع ، وتزيد من عرى الكلمات ذاتها عندما تخرج من افواه الشخصيات لتنتهي سريعا الى هوة السكوت .

والواقع ان الاحساس بالعذاب الذي يشيره صمويل بيكيت في «نهاية اللعبة» هو شيء بالغ القسوة والروعة في آن واحد . ويقول هام بعد برهة صمت « ليلة امس رأيت ما بداخل صدري . كانت هناك قرحة كبيرة .. » ويمضي هام يسأل كلوف ملحا طوال المسرحية عما اذا لم يكن قد حان الوقت لكي يعطيه المسكن ويحبه كلوف بمنف كلاً ، ان الوقت لا زال مبكراً . حتى تجيء اللحظة .

هام - ألم يحن الوقت لمسكن الأمي ؟
كلوف - بلى
هام - آه أخيراً ! اعطني اياه ! بسرعة ! « برهة صمت » .
كلوف - لم يبق من مسكن الالام شيء . برهة صمت » .
هام - « جزعا » .. لم يبق من مسكن الالام شيء ؟
كلوف - لم يبق من المسكن شيء . انك لن تحصل قط على مسكن للالام بعد الآن . « برهة صمت » .

هام - ولكن اللعبة المستديرة الصغيرة . لقد كانت مليئة !
كلوف - اجل ، ولكنها الآن خاوية .
اذن ، فمسكنات الالام تنتهي من عليها الصغيرة وينضب معينها بينما الالام لا تنتهي وتمضي تقطع الاوصال الى ما لا نهاية . وعندما يصرخ هام في كلوف قائلاً وقد عرف ان اللعبة الصغيرة قد خوت وانه لن يعطي مسكناً بعد ذلك : « ماذا سأفعل ؟ » يجيبه كلوف : « هل حلقك ملتهب ؟ « برهة صمت » هل تود فرصاً من السكر ؟ « برهة صمت » يا للأسف . » وما أشد ما في هذه الاجابة من سخريه مرة حادة . هام تقطعه الالام ، بينما الذي يعرض عليه هو قطعة من السكر ، قطعة من السكر لا نفع فيها .

ولكن ما هو التقدير الميتافيزيكي للشقاء الانساني ؟ هل للشقاء الانساني مفاييس معينة ؟ فلنستمع الى هام وهو يحكي لكلوف العذاب الكبير .. « بعد برهة صمت - بحماس من يدلي بنبوءة » يوماً ما ستصبح اعمى . ستجلس هناك كومة من اللحم في الفضاء ، في الظلام ، الى الابد ، مثلي . « برهة صمت » يوماً ما ستقول لنفسك ، انا تعب ، سأجلس ، سأذهب واجلس . ثم ستقول انا جائع ، سانهض لاحضر شيئاً آكله . ولكنك لن تنهض . ستقول ، كان يجدر الا اجلس ، ولكن طالما جلست فلازل جالساً وقتاً اطول بعض الشيء . ثم انهض واجلب شيئاً آكله . ولكنك لن تنهض . ولن تجلب شيئاً تأكله قط . « برهة صمت » ستنظر الى الحائط برهة ، ثم ستقول ، سأغمض عيني ، ربما حصلت على بعض النوم واحسست بانني احس على اثر ذلك . وستغمضهما وعندما ستفتحهما مرة اخرى لن يكون ثمة حائط بعد ذلك . « برهة صمت » سيكون من جولك فراغ لا نهائي ، كل الموتى الذين بعثوا من كل العصور لن يملأوا الفراغ . وهنا ستكون انت مثل حفنة من التسراب وسط الخلاء . « برهة صمت » اجل يوماً ما ستعرف ما هو الامر ، ستكون مثلي ما عدا انه لن يكون ثمة احد معك ، لان لم تشفق على احد ، ولانه لن يكون هناك احد قد ترك لكي تشفق عليه . « برهة صمت » .. « ثم لنستمع الى هام ذاته يصيح وقد ضايقه برغوث : « .. برغوث ! هذا فظيح ! يا له من يوم ! » وتقول نيل في هذا المقام « ليس ثمة ما هو اكثر اثاراً للضحك من الشقاء . انا اجزم لك بذلك لكن - .. اجل ، اجل ، انه اكثر الامور اثاراً للضحك في العام . ونحن نضحك ، ونضحك بعزم في البداية . لكن الامر هو ذات الشيء دائماً اجل ، انه مثل القصة المضحكة التي سمعناها مراراً ، وما زلنا نعتبرها مضحكة ، ولكننا ما عدنا نضحك » .

اننا نتحدث عن الشقاء الانساني : ولكن هل معنى ذلك ان هنالك سعادة حقاً ؟ ان السعادة امر لا وجود له بالنسبة للانسان . ولكن ما

مطابع

دار الاندلس

للطباعة والنشر

اكبر واحداث مطابع في لبنان

استعداد كامل وكبير

لطباعة كافة انواع الطباعة

العامة وخاصة الكتب

جودو)) بانها ((دراسة يائسة عن الامل)) فلا مفر - على حد قول الناقد جون جاسنر - من ان توصف ((لعبة النهاية)) بانها ((دراسة يائسة عن اليأس)) (1) .

((الشريط الاخير))

اما ((الشريط الاخر)) فهي مسرحية قصيرة ذات طابع فني متعمد. بظلمها الوحيد كراب كهل بليد فقير النظر ضعيف السمع يعاني من مرض في الامعاء . ويسترجع ذكرياته القديمة عن طريق الاستماع الى اشربة تسجيل . وهي ذكريات غامضة تافهة لا تعرض كاملة بل في عبارات مبتورة . .

ويقول كراب: ((كريمة هي هذه الذكريات التي استخرجها من قبورها لكنني كثيرا ما اجدها نافعة قبل ان اندفع الى جديد . . من العسير ان اصدق انني كنت يوما ما ذلك الولد الابله . . هذا الصوت يا يسوع ، وهذا الطموح . . وهذه القرارات . . وماذا بقي من كل ذلك البؤس؟ . .)) (متشدا)) الظلال تهبط من جبالنا ، وزرقة السماء سوف تستحيل الى عنمة ، والجلبة تمهد في حقلنا ، وكل شيء سرعان ما سيرقد في سلام)) . لقد مات ابوه ولحقت به امه بعد فترة من الترميل . وثمة علاقات غرامية سرعان ما يتورها الفتور ويستبد بها الملل والسأم ، ((. . . كنت منشغلا برمي الكرة الى كلب صغير ابيض . هذا حدث بالصدفة . رفعت رأسي ، الله يعلم لماذا ، واذا بالامر قد قضي . . لبثت هناك بضع لحظات اخرى جالسا على الاريكة ، والكرة في يدي ، والكلب يعوي مومنا بقدمه ملحا في طلبها .)) (برهة صمت)) وفي النهاية اعطينه اياها ، فاخذها بين انيابه برفق ، كانت كرة صغيرة من المطاط رثة قائمة ممثلة مكنتزة ((برهة صمت)) ساحس بها في يدي حتى يوم مماتي . . ((برهة صمت)) كان بإمكانني ان احتفظ بها لنفسي . ((برهة صمت)) لكنني اعطينتها للكلب . ((برهة صمت)) . . ان الذي رأيتُه فجأة في ذلك الوقت هو ان العقيدة التي سارت على هديها كل حياتي ، الا وهي ((يوقف كراب جهاز التسجيل بصبر نافذ، ويطلق البكرة الى الامام . ثم يدير الجهاز)) - صخور ضخمة من الجرانيت ، والزبد يتدفق في ضوء الفأرة ، ومقياس الريح يدوم كالمروحة . لقد وضع لي اخيرا ان الظلام الذي دأبت دائما على طرده انما هو في الواقع افضل ما عندي . . ولكن من تحتسنا كان كل شيء يتحرك ، ويحركنا ، في رفق ، من اعلى الى اسفل، ومن جانب الى اخر)) . ويعلق كراب على ذكرياته القديمة في موضع اخر من الشريط قائلا ((فرغت الان من سماع هذا الولد الابله الذي احسبني كنت اياه منذ ثلاثين سنة مضت . من الصعب ان اصدق انني كنت يوما ما على هذا الحد من الحماقة . هذا، على الاقل ، قد انتهى ، والحمدلله .)) (برهة

1 - راجع ص 256 وما بعدها من مؤلف ((المسرح عند مفترق الطرق)) لجاسنر وكذلك مقال ليفيان ميرسير Vivian Mercer بعنوان ((كيف تقرأ لعبة النهاية)) How to read Endgame منشورة في يونيو عام 1959 وقد اشار اليها جاسنر في مؤلفه آنف الذكر واسترشد بهما . وراجع بشأن تفسير هذه المسرحية مقال الدكتور لويس عوض - ملحق الاهرام 18 - 1 - 1963 .

صمت)) . . . لعل احسن سنواتي قد انقضت ، الايام التي كانت ولا تزال امامي فيها فرصة للسعادة ، لكنني ما عدت اريدها لو اتبخت لي . لا اريدها الان ، وفي اعماقي هذه النار . لا ما عدت اريدها . ((يظل كراب جامدا شاخصا الى الفراغ امامه ، ويواصل الشريط دورانه في سكون)) .

((الايام السعيدة))

ولننتقل الان الى احداث مسرحيات بيكيت ، وهي ((الايام السعيدة)) (1) التي قدمت اول مرة في 17 من سبتمبر عام 1961 على مسرح ((شيري لين)) (2) بنيويورك .

وعندما يرفع الستار عن الفصل الاول نرى ويني غارقة في سباتها . وهي سيدة في منتصف عمرها ترتدي ثوبا عاري الصدر ، ومدفونة حتى وسطها في رابية من الارض ويحيط بها قليل من العشب الجاف ، وتصلبها شمس حارقة .

ويعيش زوجها ويللي خلف الرابية في حجر صغير يخرج منه بين الفينة والفينة واضعا على رأسه قبعة من القش المنقوش وممسكا في يده جريدة اصفر لونها . وهو يخرج لياخذ حماما شمسيا مولياظهره للنظارة ولويني . وبعد ان يبدو لنا انه قد مضى ربح من الوقت يتناهى الى اسماعنا جرس مجلجل . لقد آن الاوان للاستيقاظ وليبدأ يوم سعيد جديد . وتمضي ويني في الكلام طوال الفصل الاول دون مقاطعة من احد . وتبدأ اليوم بان تنظف اسنانها بالفرشاة في عناية فائقة ثم تمضي منقبة في حقيبة سوقية سوداء ضخمة ملئت جزافا بأشياء مصلصلة ، من ضمنها مرآة يدوية صغيرة ومسدس . ولا يتعدى ما تفعله محاولة الاتصال بزوجها الصموت دون جدوى ، والاحتفاظ بروحها عالية وان كانت لا تنجح في ذلك على الدوام ، والاشتياق الى صوت الجرس الذي يؤذن بانصرام يوم اخر مما يسمح بالتردي في النوم الذي يضع حدا للاحساس بالحلقة المفزعة التي يدور فيها النهار .

وعندما يرفع الستار عن الفصل الثاني نرى ويني وقد دفنت الان حتى العنق على ان موقفها من الحياة يظل بلا تغيير ، وتمضي على ما كانت عليه امس . وذلك حتى عندما تتاح الفرصة لبعض الحركة بظهور ويللي في ثياب وقورة وقد وضع على رأسه قبعة عالية ، محاولا ان يتسلق الرابية على اربع في مشقة وعناء .

ويشبه تأثير ((الايام السعيدة)) تأثير قطعة موسيقية ، ذلك انها لا يمكن ان تحلل تحليلا منطقيا في جزئياتها بل هي توقف الاحاسيس والمشاعر بصياغة من نوع المعادلات الحسابية . والواقع ان البحث عن معاني هذه المسرحية يوقننا في حيرة لا نهاية لها . هل تقصد تعذر التفاهم بين البشر ؟ هل تقصد الرعب من الحياة على وجه الاطلاق ؟ هل تقصد المقاومة التي تخوضها الروح الانسانية في ظروفها العصبية ؟ هل تقصد الازدراء بالجلد الانساني والسخرية منه ؟ ام انها تقصد الليل الطويل الذي نلمح من خلاله بصيص الفجر البعيد ؟ الواقع ان

1 - راجع في عرض هذه المسرحية ما كتبه آرثر بومفراي Arthur Pumphrey في مجلة ((فنون المسرح)) Theatre Arts عدد نوفمبر عام 1961 .

صدر اليوم :

تأليف الاستاذ ميشيل عفلق

في سبيل البعث

طبعة جديدة موسعة

دار الطليعة - بيروت ص . 0 ب 1813

المرحية لا تقصد شيئاً معيناً بالذات بل هي تثير الخواطر فحسب
بصد هذه الموضوعات وغيرها .

وفي لحظة نشعر بالمطف على ويني في وحدتها وتمطشها السى
الامان . انها تعرف ان ويللي ليس لديه شيء يقدمه لها ، بل انها مسا
تقوى على رؤيته ، ولكنها مع ذلك تحس بنوع من الراحة الغامضة من مجرد
وجوده على غير مبعده عنها . ثم ننقل الى التساؤل كيف امكن لويللي
ان يرتبط بزوجته ويني طيلة هذا العمر . وفي النهاية عندما يجاهد
ويللي صاعداً الرابية اليها نلاحظ ان اقرب الاشياء الى تناول يده هو
المسدس ، بينما لا تزال بدا ويني حتى هذه اللحظة مدفونة تحت السطح .
وتتساءل عجباً عما اذا كانت القبة العالية التي يرتديها ويللي هي قبة
زفاف ام قبة جناز ؟ هل هو يحب ويني ام يكرهها ؟ هل هو يحاول
تخليصها من تعاستها ام تخليص نفسه منها ؟ من الممكن ان نفترض ان كل
ذلك جائز ، فما من شيء - في نظر بيكيت - مؤكّد في الحياة ، وما من
شيء موجود الا ونفاه ضده .

خاتمة

لا شك ان بيكيت ذو رؤيا اصيلة للوجود وان كانت مريرة ، وذو
حس درامي مرهف وقدره فائقة على ادارة حوار رائع . وليست مقومات
الابداع الفني في مسرح بيكيت فلسفة معينة يحاول ان يفرضها بل هي
تلك اللمسات الشعرية التي ينفرد بها أسلوبه . ولعل من ابلغ الامثلة
على ذلك اجابة الصعلوك فلاديمير على الصبي الصغير الذي جاء باعتذار
جودو عن الحضور هذه المرة . فالصبي يسأل ، « ما الذي سأقوله للسيد
جودو ، يا سيدي ؟ » وتأتي اجابة فلاديمير الساذجة مفعمة بلهفة الانسان
في تأكيد وجوده « قل له انك رأيتنا . . لقد رأيتنا ، أليس كذلك ؟ »
هذه الاجابة تعتبر من ابداع اللمسات المؤثرة في الدراما الحديثة . ولا
يلجأ بيكيت الى التشديق بالانسانية ولكنه مع ذلك يقول لنا عنها برموزه
الكثير مما يؤكدها . وعلى الاخص عندما يصور الانسان المنكود التائه
في هذا الوجود مصطحباً في رحلته المكتوبة عليه انسانيته البالغة
الروعة ، فلا تفارقه طاقته التي لا تنضب على الجلد والصبر والامل رغم
الحيرة المهولة التي وجد نفسه مفروسا فيها (1) واذا كانت ثمة فكرة

١ - راجع جاسنر - المسرح عند مفرق الطرق - صفحة ٢٥٢ وما

بعدها .

واحدة يدور حولها كل مسرح بيكيت فهي فكرة ان الانسان ، والانسان
الحديث على الاخص ، في ورطة يدور ويدور بين جدرانها غير المرئية
دون مخرج له منها والرمز الحق يتعدى حدود التفسير . والعمل الفني
الرمزي ابعد مدى من الرموز التي ينطوي عليها فاذا كان الرمز قابلاً لان
يستنفذ تفسيره فانه لن يكون عملاً فنياً جديراً بالاعتبار لانه عندئذ
لن يكون له الا معنى واحد اعتوره الجمود . فالعمل الفني يعطي متعة
اكبر عندما لا يكون مفهوماً الا فهماً عاماً غير تام . وهذه خصيصة بارزة
في فن بيكيت ايضا .

وفن بيكيت المسرحي من ناحية اخرى تعبير صادق مرعب عن الحيرة
والقلق اللذين يعانيهما المجتمع الغربي الحديث ازاء عقائده ومسلماسته
الاصولية ، وفشله في لقاء جودو، بل وربما عدم استحفاقه الالتقاء به .
وجوده في نظرنا ليس شخصاً بذاته بل هو كل امل كبير نبيل من الامال
التي تآقت اليها الانسانية في تاريخها الطويل والمرير . ويمكن ان يثبت
مسرح بيكيت وجوده في تاريخ المسرح الحديث كآية من آيات دراما
السقم . على ان السقم الذي احسن التعبير عنه افضل بكثير على أي
حال من الصحة التي اسيء التعبير عنها . كما ان اليأس المتقن افضل
فنياً من التفاؤل المصطنع ايفاء لاحتياجات المسرح التجاري . ان صراحة
الساخطين الصادقين في سخطهم على القيم الفنية المتواترة اجدى على
الفن من نفاق المظاهرين باحترامها في مجتمع لا يستسيخ الصراحة
والسخط كثيراً فلا يجب ان نؤمن في محيط الفن الا بقوته المحررة
المخلصة . ومع كل قماءة مسرح بيكيت وسكونه الظاهري فهو بالغ الخيال
والقوة على أنه رغم اغراقه في الخيال خال من التصنع والزيف .

واذا كانت قيمة هذا المسرح راجعة الى انه يعبر تعبيراً اصيلاً عن
الحالة الفكرية لجيل ما بعد الحربين العالميتين ، الا ان فشله في ارضاء
جمهور المترددين على المسارح هو امر محقق مع ذلك طالما ان غالبية
الجمهور لا يمكنها ان تحتل الترف الذهني الوبيل المسمى تشاؤماً . قد
يكون الاحساس « بالعدم » قد انتشر في جيل ما بعد الحربين العالميتين
الا ان تذوق « العدم » ليس مستحياً لدى المترددين على دور المسرح .
وحتى المعجيين بمسرح بيكيت يأملون ان يثبت الزمن بطلان نبوءاته . ولكن
بصرف النظر عما اذا كانت رؤاه التنبؤية ستصح ام لا فانها الطابع المميز
لعقلية منتصف القرن العشرين .

نعيم عطيه

الاشتراكية والادب

ومقام الاثاخرى

تأليف

الدكتور لويس عوض

دراسات معمقة عن النزعة الاشتراكية
كما تبدو في آثار اكبر الكتاب العالميين

الثنى ٣٥٠ ق.ل

صدر حديثاً عن دار الآداب