

ثَرْترة المَسْرَح

بقلم البرتومورا فيا
ترجمة نبيل محايخي

آخر ، فالثَرْترة ليست أبدا تبليغا أو تعبيراً ، لكن يمكنها أن تنقلب في ظروف معينة إلى رمز . شخصان يثرثران ، الأول يقول : (أي يوم جميل) فيجيب الآخر : (طقس رائع جدا) . هذه هي الثَرْترة كتصويت صاف ، كتصرف ، خالية تماما من أي معنى سواء بالنسبة للأشياء التي يثرثر بها أو بالنسبة لأولئك الذين يثرثرون .

وفي دائرية الثَرْترة هذه - والتي لا تبلغ فيها غير نفسها - يمكننا أن نعبر بتكرار متنوع وذلك على الشكل التالي : (هذان الشخصان يثرثران طالما أنهما يثرثران) . أو : (هذان الشخصان لا يقولان شيئا طالما أنهما لا يقولان شيئا) . وتعبير آخر ، ففي الحياة الواقعية ليس للثَرْترة أي معنى يختلف عن ذلك الذي تمتلكه ، أنها ليست رمزية مطلقا ، على الأقل بالنسبة لأولئك الذين يثرثرون . فذاك الذي يثرثر لا يريد أن يأتي بشيء فيما هو يثرثر . فهدفه هو الثَرْترة وكفى . ويمكن للثَرْترة بالطبع أن تعتبر (رسالة) ، لكن - عندها - تبدأ أن تصبح من نصيب ظاهرة أخرى . وعلى كل (فالرسالة) أيضا إنما هي تكرارية متنوعة . فمن يثرثر يبعث بالرسالة التالية : (احذروا ، انني أثرثر) .

لقد حاولنا حتى الآن أن نشد فكرة الثَرْترة إلى الحياة الواقعية . لكن الثَرْترة في الفن ، شيء مختلف تماما بالطبع ، كما هو مختلف أي تمثيل للشئ الممثل . فالثَرْترة في الفن إنما هي قضية وصل ونركيب ، فعند شيكسبير ، على سبيل المثال ، (نأخذ شيكسبير لأنه المؤلف الذي أستعمل الثَرْترة ، أما التراجيديون اليونان فلم يكن لديهم مكان لها) ، فعنده الثَرْترة محددة في الصدر ، فالهريج (الكلاون) يثرثر ، والشخصيات الثانوية تثرثر ، والمجانين يثرثرون . لكن الإبطال لا يثرثرون أبدا . فشيكسبير وجودي أذن في الأدوار ذات الأهمية الدنيا فقط . وعند هذه النقطة نود التساؤل : لماذا بدأت الثَرْترة - في لحظة معينة من تاريخ تطور الفن المسرحي - تسود الدراما ، تجتاحها ، تستنتها وتفزو خشبة المسرح بعد أن كانت مشدودة إلى صدره ؟

في البدء كانت الثَرْترة تظهر كما هي ولا تطمح أن تكون غير ثَرْترة . الثَرْترة الحقيقية ، الطبيعية ، الواقعية . وعندما كان غولدوني ومولير يجعلان أبطالهما يثرثرون ، فقد كان واضحا أن هذه الثَرْترات كانت تقول ما تقوله دون أي شيء آخر . غير أنها كانت تفيد في (توطيد) شخصية أو حالة ما ، أي جعلها (واقعية) (طبيعية) (حقيقية) . كما أنه كان بإمكان الثَرْترة أن تسود القصة ، كما هو الأمر ، على سبيل المثال ، في « مشادات كيودجا » (*) ، فلقد كان باستطاعتها أن تبقى على المسرح ، دون أن تعني شيئا ، بل أنها لم ترد أن تعني شيئا ، لقد كانت ثَرْترة وصفية خالصة دون أي معان ثانوية . أنها كلها هناك ، وخلفها لا يوجد شيء بل لا يجب أن يوجد شيء .

وللثَرْترة الطبيعية مكان مثالي في المسرح العامي ، فلماذا ؟ لأن العامية هي في طبيعتها « بيكارية » (1) أي مشدودة إلى الأشياء التي

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

ويسترسل هيدجر مدعما تحديده (الوجودي) هذا للثَرْترة على الشكل التالي : « أن السماع والإدراك متعلقان مبدئيا بما يفوله الحديث . أن التعبير (لا يشارك) . وما يهم هو الثَرْترة . فالشيء هو هكذا لأنه هكذا يقال . وتبدأ الثَرْترة من انعدام مبدئي لأي أساس لتنتهي في انعدام كلي ، وذلك عبر التفسير والتوسيع » . ويعسدها أيضا : « الثَرْترة هي إمكانية إدراك كل شيء دون أي تملك مبدئي للشيء . . كما أن الثَرْترة في تناول الجميع ، وهي لا تحرر فقط من وظيفة الإدراك الحقيقي إنما تشكل تفهما غير مبال ينفي أية إمكانية لعدم التأكد . فالثَرْترة أذن ، وبفضل عدم المبالاة بضرورة العودة لأساس ما يقال ، إنما هي انفلاق حتى الجذور » .

إن أفضل ما يمكننا قوله هو هذان الشيطان : الثَرْترة ليست تعبيراً أو تفهما أو ادراكا ، إنما هي صيغة وجود أو تصرف ، والثَرْترة هي علامة ابتعاد أو غربة أو عدم مقدرة على إيجاد علاقة ما يمكن أن يكون ، أي أنها بالضبط (انفلاق) .

وهيدجر هنا لم يستعمل كلمة الثَرْترة كتعبير ازدراخي ، على العكس ، فهو قد تناول ظاهرة إيجابية على أساس أنها تكون شكلا من أشكال الوجود في الحياة اليومية . وإذا كان هذا الشكل غير أصيل أو زائفا أو قليل الأهمية ، فهو يعبر بالضبط عن طريقة غير أصيلة من طرق الحياة في العالم .

فالثَرْترة أذن كالنفس ، كالتحرك ، شيء ما يدل على أن الإنسان موجود . كما أن الثَرْترة ليست ذات هدف تبليغي أو تعبيرية . فهدفها ، في شكل ما ، تأكيد مبني على نفي . فعندما يقول شخص ما : (اليوم الطقس جميل) نفهم من هذا بأن ذلك الشخص ليس أحرص ، ليس ميتا ، ليس عديم الوجود ، ليس غائبا .

ومن جهة أخرى فالثَرْترة تدل على إمكانية قول كل شيء ، فهي لحظة معينة . أنها الدلالة على أن الأداة التي يستخدمها الإنسان للتبليغ والتعبير إنما هي في حالة جيدة . تماما كدوران محرك سيارة قبل المسير ، فيواسطته نتأكد من أن المحرك نفسه سليم . أننا نشعر بأي شكل ما ، بالاطمئنان أمام أنسان يثرثر ، لأننا نفكر هكذا : (هذا الإنسان يثرثر ، فهذا يعني أنه يستطيع أن يقول شيئا ما في لحظة معينة) . وفي تعبیر آخر فالثَرْترة دلالة أكيدة على أننا لسنا أمام إنسان آلي (ريبو) أو أمام أحرص أو وحش . وفي الواقع فإنسه يقال بشكل عام : (إن كفى ثَرْترة ، لننتقل إلى ما هو جسدي) . فماذا يعني هذا إن لم يكن : « كفاك الآن إشارة بأنك موجود ، بأنك في هذا العالم ، أما حان الوقت لتقول لنا شيئا ما ؟ » .

والثَرْترة في الحقيقة ما هي إلا تصويت صاف . فالإنسان يثرثر كما المصافير تقرد . وهنا قد ينهنا البعض إلى أن لتفريد المصافير هدفا معينا : كجذب الذكر (أو الأنثى) . حسنا ، فهذا يؤكد بسان الثَرْترة لا تعني أبدا ذلك الذي تلبو أنها تريد أن تعنيه . وفي تعبیر

(*) مسرحية لكارلو غولدوني .

(1) من بيكارو : كلمة ذات أصل إسباني تعني المشرّد ، وكانت تستعمل في القرن السابع عشر للدلالة على شخصية تقليدية في واحدة من المدارس الأدبية الإسبانية (المترجم) .

هي من ضرورات الحياة اليومية ، ولا تمكن فيها غير الثثرة . والبيكارو هو الحالة القسوى للشخصية التي ليس لديها شيء يقال ، لانها مشغولة دائما بقضية استمرارها . والبيكارو يعيش خارج الثقافة ، ولا يهتم غير قضايا قليلة من الوجود الطبيعي : الاكل ، النوم ، الكساء ، المسكن ، لكن بما يكفل له استمرار حياته طبعاً . فالاكل هو قطعة الخبز ، والنوم : فراش القش ، والكساء : جلد الخروف ، والسكن : الكوخ . ولقد اخترنا صورة البيكارو لانه يقدم لنا الشخصية (الاجتماعية) للمشهد البيكيني ، والذي سنتكلم عنه فيما بعد .

وللثثرة أهمية سائدة في المسرح العامي : فالشخصيات فيه لا تستطيع الا أن تثرثر ، لان الدراما - ان وجدت - ليست ديالكتيكية وانما مادية ، أي مبنية على أساس الصراع في الحياة اليومية بعد نقله بكل ثقله الى المسرح . ويثرثر اجمالاً بكسل في المسرح العامي من اجل ابتداء الحديث ، وبفضب في المسائل الهامة ، وبعاطفية في مشاكل القلب ، وبتراجيكية عند الموت الذاتي أو موت الاخرين . ولكن الموضوع هو موضوع تثرثره دائماً أو موضوع الكلمات التي يحتمل - على الأرجح - أن تستعمل في ظروف مماثلة في الحياة الواقعية . ولا أحد يشك طبعاً في الحقيقة الموضوعية لهذه التثرثرات ، وما يدل على انعدام الشكوك هذا انما هو مونتاج التثرثرات نفسها ، فهو هو ذاته - سببي وميكانيكي - مونتاج الثثرة في الوجود اليومي . والمؤلف المسرحي هو أول من يعتقد بهذا ويليه الممثلون فالخرج ثم الجمهور . وهكذا يخلق نوع من تبادل الثقة والامان بين المسرح والصاله . فما يحدث على المسرح يكفل حقيقة ما يحدث في الحياة اليومية للجمهور ، وما يحدث في الحياة اليومية للجمهور يكفل حقيقة ما يحدث فوق المسرح . وتعكس الثثرة العامية طبيعة مجتمع يأخذ صلاته ومطبخه على انها منظر مسرحي للعالم .

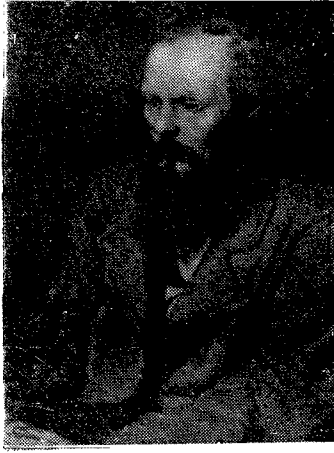
كان المجتمع البرجوازي الروسي يتألف - ككل برجوازيات هذا العالم - من اخصائيين ، تجار ، ملاك ، رجال اعمال . الخ . لكنسه كان حديث التشكيل ، كما انه تطور في جو القيصرية الخائق وظسل العبودية البدائي الرخيص . ولقد كانت البرجوازية الروسية تعرف انه يجب عليها القيام بثورتها ، لكنها في الوقت نفسه كانت مقتنعة بان عمل الثورة يعني الانتحار بالنسبة لها من حيث أن الثورة البرجوازية آنذاك كانت متجاوزة من الثورة الاشتراكية . ولقد كان الاحساس بكارثة غامضة لا يمكن توقعها ولا تحاشيها معاً ، يسمم البرجوازية الروسية الشابة وذلك اعتباراً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وكان الاحساس بكارثة مقبلة ومحتومة يوحى بالاشمئزاز والغزع والانقباض والركود وضعف الارادة والحزن ، كل هذا مصحوباً بالافتناع بان كل شيء يعمل او يقال انما هو مؤقت ، سخيف ، غير نافع وعديم الاساس ، وما بهم انما هو (وراء) أي وراء تلك اللحظة في مستقبل غامض . لكل هذه الاسباب كان يثرثرون ، ولم يكن بالامكان الا أن يثرثروا ، ولكن بشعور متواصل بان الثثرة قد استحالَت - بألم - غير واقعية ، وذلك بسبب الكارثة المحتمة .

ولم يكن يوسع الثثرة لدى البرجوازية الروسية - بسبب الاحساس بالنكبة الذي كان يسودها - ان تكون ثثرة دون تبسع ، أي ثثرة ذات هدف ذاتي ، ولكنها كانت ممثلة بمحتوى يعرفه اولئك الذين كانوا يقومون بها ، وان لم يكونوا بقادرين على تحديده . وبمقدار ما نقول بان تلك الثثرة كانت انذاك لا واقعية ومجزنة ، فانها كانت هناك بديلاً عن شيء آخر ، أي بديلاً عن ذلك الحديث الجدلي الصريح الذي كان يوسع وحده ان يمني المجتمع البرجوازي الروسي بالنجاة . لقد كانت اذن ثثرة رمزية لا يعتبر ما يقال فيها بل يرسل الى ما لم يكن يقسال والى ما لم يكن بالامكان قوله . لقد فلنا ثثرة رمزية ، ولكن معنى الرمز كان مقدراً له ان يبقى غامضاً .

ان الشخصية التشيكونية شخصية تنبأ دائماً - بطريقة مجزنة وتقريباً سقيمة - (بشقاقية) وعرضية حالتها الخاصة . ولتر كيف يعبر فيرشينين عن نفسه في (الشقيقات الثلاث) :



بيكيت



دوستوفيسكي

(. . ان الحياة قاسية ، وهي مظلمة دونما أمل للكثيرين منا ، ومع هذا - ويجب ان نذكره - فانها تتحول اسهل واكثر ضياء بصورة دائمة ، بل على العكس يمكننا القول بأنه ليس بعيداً ذلك اليوم الذي تنقلب فيه الحياة صافية تماماً . . . في الماضي كانت الانسانية كلها مأخوذة من الحروب : دائماً حملات ، غزوات ، فتوحات ، اما الان فلقد تلاشى كل هذا : تاركاً وراءه فراغاً واسعاً لا تعرف حتى الان كيف نملأه ، ان الانسانية غارقة في بحث متحمس وستجد طريقها حتماً . . . آه . . لو كان هذا عن قريب . .) ومن الملاحظ انه بالرغم من ان الشخصية التشيكونية وثيقة من ان الحياة ستكون صافية تماماً ، فانها - اي الشخصية - تبقى ذات جرس كئيب وحزن يمزق الفؤاد . أن هذه الشخصية (نحس) او بالاحرى تحس بأنه لا يمكن الوصول بسهولة ودون هزات الى الحياة الصافية ، ولكن عبر كوارث مرعبة . وهكذا فان حدس المصيبة يطفئ على حدس البعث ويلقي ظله على ثثرثرات شخصيات تشيكونوف .

ويمكن لمسرح تشيكونوف ان يدعى - دون ادنى حرج - بالمسرح الطبيعي ، لكنه ليس طبيعياً اخلاقياً ايديولوجياً على الطريقة الفرنسية ، طبيعي على الطريقة الروسية ، اي انه ساذج ورائع (بطولي) . ومع هذا فان تشيكونوف - الكاتب الطبيعي الذي عاش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - هو نفسه الذي ابتدأ واحداً من التيارين الكبيرين في المسرح الحديث . فكيف حدث هذا ؟ من جهة معينة ، فتشيكونوف الكاتب الطبيعي الاصيل الذي كان يحترم الحقيقة (الموضوعية) لم يستطع الا ان يتقبل عدم مقدرة المجتمع البرجوازي الروسي الا على الثثرة . ومن الجهة الاخرى ، فقد حسد ، بحدسه الشعري الواثق ، بان هذه الثثرة انما استحالَت لا واقعية وسخيفة بفعل هاجس الكارثة . ولقد كانت المشكلة تكمن في تقديم الثثرة والهاجس معاً ، او بكلمة اخرى : امداد الثثرة بأبعاد رمزية . واذن فلقد كان الكشف الكبير لتشيكونوف يكمن في تقبله الحديث عديم المعنى او الثثرة على انها الحديث الوحيد الممكن ، على المسرح كما في الحياة ، ولكن الجملة (الحديث الوحيد الممكن) تعطي معنى للحديث عديم المعنى . معنى سلبياً يؤكد على لا امكانية عدم الثثرة ويثبت لا حقيقته وسخافة الثثرة . وهكذا فقد تولدت ، في المسرح التشيكوني الملامح الرمزية للثثرة نفسها ، وذلك من الشعور بعدم كفاية وسخافة وتبعثر الثثرة . وحتى تشيكونوف كانت الثثرة الطبيعية تشبه جسماً ما في ضوء منتصف النهار العمودي : جسم دون ظل ، عديم المعنى لكنه حقيقي ، لكن اعتباراً من تشيكونوف بدأت الثثرة تعرض ظلاً ضخماً خلفها ، وبدأت تصيح لا حقيقته لكن ذات معنى .

وتنحصر الدراما في المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة بالكلمات . فالحوار هو المكان المثالي لجران الحديث في هذين المسرحين . أما ان الدراما تجري فوق المسرح ، دون تلامس مع المسرح ولا آثار رمزية . ويعطي علم النفس اليوم معنى رمزية تراجيدية اوديب ، تكن انحدث ليس رمزيا وان كان مبنيا على اسطورة ... والواقع ، ان المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة انما هما مسرحان ديالكتيكيان . فالشخصيات تقول اشياء دراماتيكية بطريقة دراماتيكية كما ان كسل شيء يقال ولا يبقى مطلقا ما هو مخفي او صامت . فالحوار اذن هو واقعي ، ونعني بالواقعية هنا صفة من المنطقية العالية التي تسمح باستعادة كلية الواقع . واما عند تشيكوف وفي المسرح ذي الاصول التشيكية فتحدث الدراما خارج الكلمات ، اي خارج المناظر . اما على المسرح فلا يوجد غير اثره المضاء بشكل يسمح لها بان تعكس - كما قلنا - ظلا رمزيا خلفها . وهكذا فان الدراما في مكان آخر ولكن - وكما اسلفنا - الموضوع هو موضوع دراما مجهولة ، ليس من قبل الشخصيات فقط وانما من قبل المؤلف ، علما بأنه من المسلم به انها موجودة ، ولكن لا احد يعرف اين هي . وتلمح اثره طبعاً الى شيء جدي ، وحتى راجيكي ، لكن هذا الشيء لا ينكشف ، يبقى غارقاً في ظلمة غامضة ومضلة ... ونتيجة لهذا فلدينا حد اعلى من الاصطلاحية ، من السخافة ومن البعثة ، أي من الثرثرة وفي الوقت نفسه حد اعلى من الاحساس الصوفي المحزن الممزق للفؤاد ، الاحساس بان العالم لا يمكن ان يكمن كله هناك ، وبانه من المستحيل ان لا يكون مختفياً خلف الثرثرة شيء شاق عميق ومعقد اي دراماتيكي . وهكذا فان الدراما عند تشيكوف ليست فقط خارج الكلمات اي خارج المسرح ولكن خارج الزمن ايضا ، اي في المستقبل . وفي هذه الحالة ، لدينا مكان وزمان مسرحيان يتكران ذاتهما - او بكلمة اخرى - فانهما يعلمان انهما خاليان من الحوادث ، والتي هي بدورها ، تتحقق خارج المكان والزمان المسرحيين ، في منطقة مجردة . وكما اشرنا سابقا ، فان المعنى الذي كانت تذهب اليه الثرثرة في مسرح تشيكوف ، انما هو الثورة المقبلة والتوقعة . لكن هذا المعنى في المسرح الحديث يمكن ان يكون أي شيء كان ، بل انه قد يكون كل شيء حتى .. لكن عدا الثورة . فلماذا ؟ لان الثورة قد استبعدت للإيد بسبب التخريب الذاتي الفعال الذي اتي عن طريق الفاشية ، ورغم ان اشروط التي كانت تبررها لم تتغير حتى الان . ويصبح حدس الكارثة في حالة مماثلة انظرا دون اسم ، ضميرنا مذنباً ومفجوماً ، قلنا ميتافيزيقيا وهلوسة دون نبوءة .

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

وقد انقلبت الثرثرة عند تشيكوف بصورة رمزية اثره محزنة وسخافة وذلك بسبب الحدس الغامض للثورة المقبلة ، اما عند كافكا فتعكس الآية : فليست الثورة التي تنتظر بل رد الفصل او الرجعة . وبينما ترقب شخصيات تشيكوف - بعيداً عن الكارثة - عالماً أفضل ، تخشى شخصيات كافكا - بحق - واقع مجتمع مكون من القتلة الاداريين والجرمين البيروقراطيين . وينشأ الحدس عند تشيكوف من الامل ، اما عند كافكا فينشأ من الشعور بالخطيئة . ولقد خيأ المستقبل لشخصيات تشيكوف كمآمة البحث ، اما لشخصيات كافكا فالعقاب في معسكرات

الابادة . وقد انقلبت الواقعية مباشرة رمزية على هذه الخلفيات من الهواجس المختلفة ، فكلمة كانت هي دقيقة وتفصيلية (ثرثرة تشيكوف واعلام كافكا) كلما اصبحت سخيفة ، فارغة ولا واقعية .

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

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

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

صدر هذا الشهر

سُقُوطُ دِشَلِيم

قصيدة طويلة

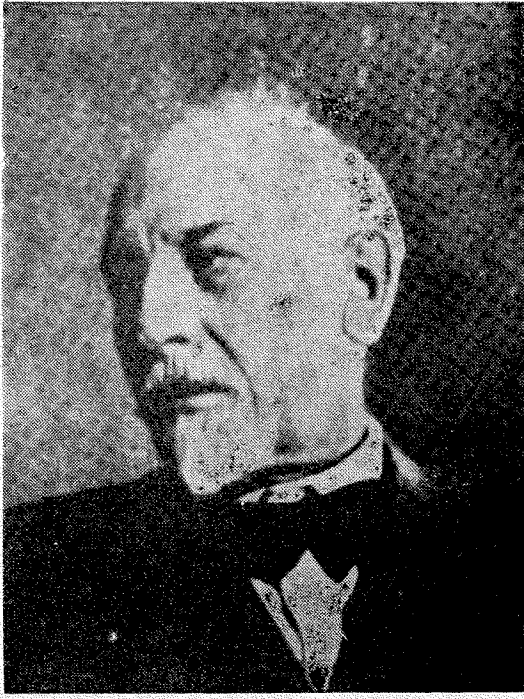
أجراً ما كتب الشاعر السوداني

محمد الفيتوري من شعر ثوري

منشورات نزار قباني

ص.ب ٦٢٥

بيروت



بيرندالو

كذلك ؟ لا ؟ على كل فهذا غير مهم ...)

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

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

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

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

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

وتشبه ثرثرة بيكيت ثرثرة تشيكوف في ابتذالها اليومي ، غير انها خالية تماما من أي حزن سقيم وتشخيصي (باتولوجي) كما هو الامر لدى الكاتب الروسي ، لكنها ميتافيزيقية بصورة سلبية ، تماما كما هو الامر لدى الكلاون الذي يلعب بالكلمات كما يلعب بالطايات الملونة : (ابونسو : انني وقع (نظيف الفليون ضاربا اياه بطرف السوط ينهض) . ان يجب ان تركمما . اشكر لكم رفقتكما . (بعيد التفكير) لكن سادخن غليوننا اخر معكما ، ما تقولان بهذا ؟ (لا يفولان شيئا) . آه .. هذا لا يعني أنني مدخن كبير ، أنني ادخن هكذا ، وليس مسن عادي ان ادخن الفليون مرة بعد الاخرى (يضع يده على قلبه . سكون) . والنيكوتين : اننا ننهني لامتناصه رغم كل الاحتراسات (يتأوه) ماذا يجب ان نفعل ؟ (صمت) ولكن قد لا تكونان مسن الموظفين ، اليس

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

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

وفي هذه النقطة ، قد يكون من الافضل التأكيد كيف ان الحرية الظاهرة للثروة ، هذا الكلام عن كل شيء عدا ما هو مهم ، انما تنتهي الى عبودية حديدية في النهاية . وكل كشف يميل مع الزمن الى ان يصبح ظاهرة ميكانيكية « ووصفة » ، ولكن لم يكن باستطاعة أي كشف ان يستجبل هكذا سريعا ، كما هو الامر في الثروة الرمزية في المسرح الحديث . ان باستطاعتنا اليوم ان تكون بيكيت او يونسكو كما نريد ودون أي حد ادنى من العبقرية ، ولكن وبالطبع فالنتائج مجدبه ومملة . ان باستطاعة الثروة الميتافيزيكية ان تثيرنا اذا ما عبرت عن حزن حقيقي ذي نوع ديني . ولكنها اذا ما انت باردة وميكانيكية ، فلن تكون بعد ثروة من النموذج الواقعي ، التصويري (الفوتوغرافي) الوصفي ،

انها شيء ما أسوأ بكثير ، انها ثروة تطمح لان يكون لها معان ميتافيزيكية لكنها لا تملك تلك المعاني . وربما كان الجانب الأكثر اقناتا في مسرح الثروة الرمزية هذا ، لاواقعيته الراديكالية . فمن احدى الكوميديات الطبيعية او من احدى الدرامات الايدولوجية السيئة يمكننا دوما ان نستحصل على شيء ما ، وعلى الاقل ، بعض الدلالات الاجتماعية او الثقافية . ولكن من مسرح الثروة المكون ببرود ، ودون ان يكون محسوسا او مفكرا به ولكن مسموعا (منقولا) فقط ، لا يمكننا ان نستحصل على شيء على الاطلاق . اننا في الفراغ الكامل ، في الاشياء المطلق ، فسي الوجود المنسق .

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

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

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

لقد كان لويجي بيرانديللو في البدء كاتباً طبيعياً من القرن التاسع عشر ، انحدر من فيرغا وكان من المدرسة الواقعية الجنوبية . وتكمن عبقريته في ملاحظته بان المجتمع الذي كان يؤلف جزءا منه لم يكن يرضى بالدراما ، وبانه قد نقل آتئذ الصراع الديالكتيكي من العالم الموضوعي الفاتر عديم الحساسية الى داخل عالاه الشخصي الخاص

القسم

تحتمي بالظل ، محموما طعينا
كلما ناديت ذاك الجرف عاد
صوتك الضائع في الريح وامطار الرماد
وبحيرات السهاد
ابدا تطفو على امواجها السحب واوراق الشتاء
وطيور كمناديل الحداد
تشمع الافق بكاء .
ايها العائد في ليل النهار
لا تدق الباب ، فالباب جدار .
انه القش الذي بعثر في الوجه كذرات الغبار
انه القش المثار
ذلك العشب المندي بالمطر
مثلما تأوي العصافير الى اعشاشها ، تأوي اليه
كل طير اخضر تلقاه كالغافي لديه
وكفصن اسقطته الريح من عالي الشجر
ترتمي بين يديه
ذلك العشب المندي بالمطر
هب في كل مهيب وانتشر .
..... حفنة الريح الاخيره
ابدا يحملها العائد في ليل الظهيره .

حسب الشيخ جعفر

بغداد

كلما ناديت ذاك الجرف عاد
صوتك الخابي مع الريح وامطار الرماد
ومع القش الذي غشى الوهاد
وطيور كمناديل الحداد :
بحة الهائم في نهر البكاء
تقتفي خطوك في كل مساء ...
عائدا ، تخفق اطمارك ، مهزوما وحيدا
تحتمي بالظل ، محموما طريدا .
قمر السعف المندي
عاد في الكأس التي تشرب طينا .
آه خل الريح تستف الجبينا
فر ذاك الطائر الاخضر ، في البردي غاب
عبثا تبحث في القش المفطى بالضباب
لا تقلب طرفك الحائر ، لا تسفح دموعك
انها الريح ، وقد اطفأت الريح شموعك .
لا تدق الباب ، فالباب جدار
ليس خلف الباب الا ورق الامس واكفان الغبار
كل ما تلمسه كفاك : توي وحجار
وهشيم ذبلت اوراقه بعد انتظار .
قمر الشاطيء والنخل ، الذي يهمني رذاذا واخضرار
عاد في الكأس التي تشرب طينا .

الكثير في كشف الفن اللامتناهي للمسرح الديالكتيكي والذي يعتبر
الوريت القانوني للمسرح التراجيكي القديم .

ان واقعية بيرانديللو (بما ان بيرانديللو واقعي) تكمن كلها في
هذه الفكرة : اني لا استطيع تمثيل الحقيقة بوسائل الطبيعية ، دون
المخاطرة بان اصبح لاواقعي (لاحقيقيا) أنا نفسي . وعلى هذا فسامثل
بصورة واقعية عجزني هذا ، بعد جعله دراماتيكي وديالكتيكي . ومن
الناحية الاخرى فقد كانت لدى بيرانديللو حاجة قوية للتمثيل
الموضوعي . وقد خلق الشكل الذي نجح بواسطة بيرانديللو الحصول
على هذا التمثيل دون اللجوء الى الطبيعية ، قد خلق التيار الثاني
والاهم - بالنسبة لنا - للمسرح الحديث ، وهو التيار الحيوي الوحيد
والدراماتيكي بصورة فعلية .

ان مسرح تشيكوف وبيكيت ويونسكو ومقلديهم واتباعهم ينتهي
- ولا يستطيع الا ان ينتهي - في الصمت ، صمت اللا تعبير (ما لا
يمكن التعبير عنه) عند تشيكوف ، وصمت الكتابة البهيجة عند بيكيت،
والتعبير العام عند يونسكو. وصمت الاوائل هذا انما هو صمت الشعر،
لكنه ينقلب عند المقلدين صمت غزو لا مسؤول ومزيف . بينما يعيد
المسرح الديالكتيكي للكلمة مكانتها الرموقة ، ويجعلها من جديد مكان
الدراما والفضاء الذي يمكن لكل شيء ان يدور فيه ولا يمكن لاي شيء
ان يدور خارجه (٤) .

ترجمة : نبيل مهاني

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

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

(٤) « البرتو مورافيا » من مجلته : « احاديث جديدة » - العدد
الخامس من السلسلة الجديد .