ابعاد مسرح الحركة

بقلم ياسين النصير

« ان علة الشيء ارتباطه » المادية الجدلية

- ١ -

تحدثنا في موضوع سابق * عن الملامح الاولية لابعاد مسرح الحركة دون ان نحدد مفاهيمها النظرية والعملية .

وقبل ان نبدأ في تلك الابعاد ، دعنا نلق ضوءا على معنى الحركة في الاشياء من خلال اقترانها بمسميات فكرية وعملية عديدة ، اذ يقال في الادب : الحركة الكلاسيكية والحركة الرومانسية والحركة الواقعية والرمزية وغيرها . ولكل من هذه المسميات فروع يطلق عليها حركة ايضا . كما يقترن اسم الحركة بالثورات السياسية والانتفاضات المختلفة ، ويقال ايضا الحركة الصناعية والحركة الزراعية والحركة التجارية ، وكما يقال حركة العالم الثالث والحركة الاشتراكية في العالم . وايضا حركة الكواكب والنجوم والارض والاقمار الصناعية والى ما لا نهاية من المسميات . وفي كل ذلك نجدها تارة تعني الاتجاه والاسلوب وطورا تعني الانتاج والمنهج ، واخر تعني النظام والفلسفة ، كما تعني القانون الطبيعي للكون ايضا .

ومن هذه الزوايا برزت الاهمية « للحركة » وظهرت تساؤلات ووجهات نظر مختلفة ، منها هل يختلف معناها عندما تكون لاحقة لمسمى ؟. ام انها لا تختلف .

.. وطبيعي يتحدد مفهومنا « للحركة » بان تسبق المسمى « كالحركة الاشتراكية » وليس العكس ، والظاهر ان سبق كلمة « حركة » على كل المسميات هو الاساس في فهم جذورها . فعندما نقول « الحركة الاشتراكية » ، يعني ظهور تحركات في المجتمع والانسان والتاريخ تتخذ طابعا اشتراكيا في التوزيع والعمل والمشاركة . ومثل هذه المقومات ، عماد الحركة الاشتراكية .. ومثلها عندما نقول « الحركة البرجوازية » فانه يعني ظهور تحركات في المجتمع والانسان تتخذ طابعا برجوازيا في التوزيع والعمل والاستغلال ، وهذه المقومات عماد الحركة البرجوازية .

.. وكل من مقومات الاشتراكية والبرجوازية يتحدد لنا نوع الحركة التي يسير عليها المجتمع . اذ ان كلا من الاشتراكية والبرجوازية تتخذ من الواقع والانسان والتاريخ وجميع النشاطات الطبيعية مجالا لتطبيقاتها ، ولكن اختلافا جوهريا يكمن في العطاء الفكري والثوري لكل من الطبقتين ، ومثل هذا الاختلاف لا يكمن في اسم البرجوازية او في اسم الاشتراكية ، بل يكمن في نوعية « الحركة » التي تقوم عليها كل منهما . وهنا يتوسع لدينا مبدأ « الحركة » توسعا فكريا وعمليا فتشمل من بين ما تشمل الطريق والاسلوب والفكر والتاريخ والجدل واللغة والمنطق والماضي والحاضر والمستقبل والطبيعة والكون والحياة البايولوجية والاسس النفسية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية للانسان ... ومثل هذا التوسع في قياس الحركة يجعلها مختلفة في النتائج التي تتوصل اليها الاشتراكية والبرجوازية ، فعندما نقول « الحركةالاشتراكية» لا يعني انها نفس «جملة الحركة البرجوازية»كما لا تعني الحركة مع الرومانسية نفس الحركة مع الواقعية . كذلك لا تتشابه في العطاء حركة الكواكب وحركة الارض وحركة النجوم .

* الآداب العدد العاشر ١٩٦٨ ـ اتجاهات جديدة في المسرح العراقي الحديث .

- ٢ -

.. لنقترب قليلا من المسرح ، فنجد معنى الدراما واحدا في كل الاتجاهات الفكرية والعملية ، فهي فعل وحدث . وهذا يعني ان الدراما البرجوازية والدراما الاشتراكية تشتركان في نفس التعريف ولكننا امام واقعين مختلفين في كل من الاشتراكية والبرجوازية ، لذا كان التعريف للدراما (drame) بانها الفعل Action في اللغة اليونانية (١) وهي مشتقة من اللفظ اليوناني (دراؤ) بمعنى (أعمل) (٢) كما تدل الدراما ايضا على « الحركة او الحدث »(٣). وتأتي كلمة « الحركة » كأحدى التفسيرات للدراما دون ان نعرف طبيعة ومفهوم هذه الحركة . فهل نقول ان « الدراما حركة » ، او نقول « الحركة الدرامية » ؟ . واذا أخذنا بالقول الاول يعني ذلك نشوء نوع من الفعل الدرامي يتخذ طابعا متحركا في المجتمع والانسان والطبيعة . واذا اخذنا القول الثاني يعني وجود نوع من التحركات ذات صبغة درامية فقط ، مميزة عن بقية التحركات الطبيعية والبايولوجية .

.. وخلاصة القول ان « الدراما حركة ديالكتيكية » تمتد في جسم الاشياء لتربطها وتفسرها ، ومن ثم تسوقها للتطبيق والعمل والانتاج . كما ان كل التحركات في المجتمع والطبيعة والانسان هي دراما هذا المجتمع وهذه الطبيعة .

.. ونعود للاشتراكية والبرجوازية ، فما نعنيه بالدراما البرجوازية يختلف عما نعنيه بالدراما الاشتراكية . كما كنا قد اختلفنا في مفهومين « للحركة الاشتراكية » و« الحركة البرجوازية » . وفي الادب لا يكفي ان نقول : الدراما البرجوازية او الدراما الاشتراكية فقط .حيث أن تعريف الدراما يعني الفعل والحركة ،وفي كليهما فعل وحركة ، وعلى ضوء ذلك تكون « حركة الدراما البرجوازية » تختلف عن « حركة الدراما الاشتراكية » باختلاف كل كلمة من الجملتين عن نظيرتها في الجملة الاخرى ، والتي هي مختلفة جذريا في التطبيق والمشاركة والعمل والانسان والفكر . لذلك يتم التعريف للدراما من خلال المفهوم العام للاشتراكية وللبرجوازية . وما دامت الاشتراكية تختلف عن البرجوازية في الجوهر والاساس والادب البرجوازي بنوعية الحركة التي تولدها.

.. ونجد « اشلي ديوكس » يعبر عن المفهوم العام للدراما بقوله « ان كل المؤلفات الدرامية التي ظهرت منذ اقدم العصور تنبض برؤية الانسان وهو يتحرك » (٤) .

وطبيعة هذه الحركة المقصودة هنا طبيعة ظاهرية اكثر منها فلسفية او تاريخية ، ويمكن اطلاقها على غير الانسان لخلوها من الزمان والمكان والفكر . ولن تصبح اكثر من كونها فعل مجرد .

(١) الدراما ـ تأليف اشلي ديوكس . ترجمة محرر خيري ص١

(٢) الدراما الاغريقية ـ د . ابراهيم سكر ص ٣ المكتبة الثقافية العدد ٢٠٣

(٣) المسرح المصري القديم ـ أتيين دريوتون . ترجمة ثروت عكاشة ص ١٦٨ .

(٤) الدراما ـ اشلي ديوكس ص ١ ترجمة محمد خيري .

كقولنا في تعريف الشعر بانه الكلام الموزون والمقفى . فما هي هذه الحركة التي يقصدها ديوكس ؟ وما طبيعتها ، وما هي نوعية تلك المؤلفات والافكار التي صدرت عنها ؟ . وهل يمكن ان نقول عن الفكر الاشتراكي بمثل ما نقوله عن الفكر الاستعماري ؟ وهل يصح ان يكون الانسان متساوي في كلا المفهومين للحركة ؟؟ . في حين نجد الغربيين يحددون مفهوما اقل ايجابية للدراما بقولهم « بان الدراما هي الصراع (٥) لكن ما نوع هذا الصراع وما شكله؟ وما هو الاساس المادي المنطلق منه ؟ . هل يدل ان الصراع في الدراما البرجوازية هو نفسه شكلا وطريقا ونوعا ، الصراع في الدراما الاشتراكية ؟ أم ان مفهوم واسم ومدلول الصراع يتحدد بنوع المادة التي تثيره . والفكر الذي يسيره . ونعريف الدراما بانها الصراع هو تعريف شكلي ، مجرد ، مثل كل فكر ، كما انه تعريف عام وشامل ، لا يمكن جعله اساسا في فهم النص الادبي .فالصراع في الدراما الاشتراكية يختلف اساسا وفكرا وعطاءا عن الصراع في الدراما البرجوازية . وليس من تشابه بين الصراعين الا حروف الكلمة . لذا ، وما دام الادب الاشتراكي يختلف عن الادب البرجوازي، يكون عندئذ تعريف الدراما مختلفا في كل من الادبين . ونوضح هذا المفهوم في معنى الحركة نظريا واجتماعيا وادبيا .

ـ ٣ ـ

.. اما مبدأ الحركة نظريا ، فقد حدده ماركس في مقولته عن الشيوعية « .. ان ما نسميه بالشيوعية هو الحركة الفعلية التي تقضي على الحالة الراهنة . وشروط هذه الحركة تنتج من اسس موجودة في الوضع الراهن » (٦) .

والمقصود هنا بمبدأ الحركة هو التغير المستمر في المكان والزمان والفكر الذي يشكل لنا « الوضع الراهن » . فزمان الانسان « يقاس بالقرارات وبالمبدعات ،وزمان الطبيعة يقاس بحركة المادة وتغيراتها»(٧) .

.. اما مكان الانسان يقاس بالتطبيق والتحول والتغيير لزمان الانسان والطبيعة ، وفكر الانسان يقاس بصياغة القرارات وحماية الثورة والشروع بالثورة الجديدة التي لا تناقض الثورة القديمة ،لذلك ما قصده ماركس بالوضع الراهن وسياق الحركة لتغييره ، هواعتبار كل من الانسان والاشياء في حالة نقص وتكامل في آن واحد .

ما دام التفكير والتطور والعمل مستمرا فانه يعني تبدلا وتغييرا وتعارضا وارتباطا وتحركا جديدا .

.. ونجد سلامة موسى يقربنا من مفهوم الحركة اجتماعيا بقوله « كل تحريك اجتماعي يحتاج الى تحريك ثقافي وليس هناك غير الامم الزراعية التي تستطيع ان تعيش على ثقافة راكدة ، لا تتحرك ولا تتباين ولا تتنوع . لان المجتمع المتحرك يحتاج الى ثقافة متحركة متباينة متنوعة . ومن هنا ضرورة الانقلاب الثقافي لايجاد انقلاب في الحضارة وهذا ما فعلته الصين واليابان »(٨).

.. والتحرك عند سلامة موسى لا يختلف عن التحرك لدى ماركس، كلاهما للامام ، وكلاهما ايجابي ، وحاجة المجتمع المتحرك الى ثورة هي حاجة بايولوجية تقلب مفاهيمه القديمة لتقيم اخرى على انقاضها تكون اكثر ملاءمة للانسان والحضارة والتاريخ .

وارتباط كل من المجتمع والانسان بنوعية واحدة من الحركة هو ما يجسد لنا القرب الزماني للانتقال الى الممكن الملائم « للوضع الراهن ».

(٥) دليل المتفرج الذكي الى المسرح ص ١٠٦ . تاليف الفريد فرج
(٦) ماركسية القرن العشرين ـ روجيه غارودي ترجمة نزيه الحكيم ص ١٣٦ . منشورات دار الاداب .
(٧) نفس المصدر السابق ص ١٣٩
(٨) نقلا عن الآداب عدد (١٠) ١٩٦٨ بسام طيبي ص ٤٢

.. والثقافة المتعددة التي يقصدها سلامه موسى هو اختلافها في نوعية العطاء لا في القاعدة الفكرية ، هي البناء والتدريب والتحريك للواقع ، والمعنى الفلسفي لكلمة ثقافة حسب قاموس « هايزيش شميدت» يؤكد ان « الاصل الفيولوجي » لكلمة الثقافة هو لاتيني من كلمة « colere » اللاتينية التي تعني التحريك ، العناية ، البناء ، التدريب .. » (٩) . وعلى اساس ذلك تكون الثقافة خاضعة لمفهوم تاريخي ، وهي تجسيد للتطورات الحادثة في الانتقال الى الوضع الجديد . وكل مفهوم تاريخي جدلي « يخضع للتغيير والتبدل » .

.. ومساهمة الثقافة هنا مع الفكر الفلسفي والمادي التاريخي تجعل من ممكنات حياتنا اساسا في فهم الحيوات الاخرى التي نعيش مناقضة معنا ، وطبيعة العمل والحركة هنا يختلف عن طبيعة العمل والحركة في المجتمع المثالي ، وماركس يعلل ذلك « العمل هو الفعل الخالق ولكنه لا يخلق الطبيعة ، بل يخلق الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة . .» (١٠) . في الوقت الذي تكون المثالية انعكاس في مرآة خارج قدرة الانسان كامنة في اللامرئي ، ومحدودة في الهدف ، وتعتبر المثالية فعل مجرد لا يقود الى خارج الطبيعة ، ولا يخلق مكوناتها الا لغرض خلق المثال للنموذج العلوي . ومن هذه الزاوية برزت اهمية الحركة التي يستند عليها ماركس وسلامة موسى .

.. ومقولة « .. الانسان وتاريخه في مواجهة الانسان مع الطبيعة» يضعنا امام مفهومين متناقضين للحركة . فتجريد الانسان من تاريخه، او تفسير قضاياه المادية من غير التاريخ لا يخلق لنا الوضع الجديد لان الانسان يستعمل مقاسات ثقافية « راديكالية » ليفسر بها المستقبل، وعلى هذا المفهوم تقوم فلسفة الجمال عند الشيوعيين والماركسيين كما يقول جوركي « ان علم الجمال لدى الشيوعيين هو علم اخلاق المستقبل » (١١) اذا اعتبرنا ان هذه الاخلاق هي ناتج موحد لتلك المواجهة بين الانسان وتاريخه مع الانسان والطبيعة ، لذلك يتم من خلال حركة الواقع وحركة الثقافة والتاريخ وحركة الفكر ، خلق المستقبل الجديد فان كل « وضع راهن » يحمل في داخله الحركة التي تقضي عليه .

.. اما مدى تجسيد هذا المفهوم في الاعمال الادبية فلن نعثر عليه بصورة كاملة فقد طورت الواقعية الاشتراكية جانبا منه ، كما طورت الملحمة والاسطورة جانبه الاخر .

.. وعن الحركة في الادب فقد عبر بلزاك عنها في الكوميديا الانسانية تعبيرا فرديا من خلال الشخصية المفردة لتغيير المجتمع من خلال حركتها ، ومثل هذا المفهوم هو اقرب الى الموضعية والمكانية منه الى تكوين نظرة عامة ، ودراسة الشخصية من كل جوانبها هي نفسها دراسة المجتمع من كل جوانبه ، ولكن عملية الدراسة هذه كانت تتم من خلال ما هو معروض وظاهر . وليس من خلال ما هو حدسي وكامن . « لا بد للمجتمع ان يحمل في داخله قانون حركته كما هو معروض » (١٢) . وتصوير بلزاك للواقع ، ثم من خلال معروضاته ،ويعني لديه ان مفهوم الحركة التي تمخض عنها هذا الواقع هي قانون طبيعي تسير وتعمل وتجذب وتبني.ويقول اندريه مورمر عن الكوميديا الانسانية بان « الرغبة المسيطرة على بلزاك هي تصوير الحقيقة بكليتها واجزائها في حركتها وقانونية هذه الحركة » (١٣) ويقربنا مفهوم بلزاك من «الكلية» من مفهوم هيغل في « وحدة الوجود » ومن مذهب تين في « الكلي » وهما المسيطران على الجانب المثالي من الفلسفة الانسانية . وعلى ضوء

(٩) نفس المصدر السابق ص ٤٢
(١٠) ماركسية القرن العشرين ـ ترجمة نزيه الحكيم ص ١٦٢ تاليف جارودي . منشورات دار الاداب
(١١) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .
(١٢) دراسات عربية ص ٧٥ عدد ١٢ السنة الرابعة .
(١٣) نفس المصدر السابق ص ٨٠

ذلك اطلق اندريه مورمر على الكوميديا الانسانية بانها الكوميديا اللاانسانية (١٤) ،رغم تحمس ماركس لها ..فتشعب الموضوعات ،وعرض الحياة كما هي ، ودراسة الشخصيات من جميع جوانبها ، ومعرفة التناقضات الداخلية لها ، والخارجية ، اعطى بلزاك للحركة مفهوما جديدا في الادب ،هو المفهوم التاريخي ، لذلك كان تحمس ماركس لها على اساس انها تكشف دواخل النفس وتمزجها مع الوضع الاجتماعي العام ، ثم وضع قانونا اشبه بالمسيطر على التغير في ذوات تلك الشخصيات ، فالانسان دائما يولد اشياءه لحاجة ما اليها .ثم نرى صراعا ينشأ بينهما ، وهذا الصراع متحرك وخالق ومن خلاله تولد عملية الارتباط والاتصال بين الخالق (الانسان) والمخلوقات (الاشياء) ، ثم تفسر لنا هذه الحركة طبيعة التناقض الكامن بينهما فالانسان يحيل هذا التناقض الى حركة في التاريخ ، والاشياء تحيل هذه التناقضات الى واقع متطور ، ومن خلالهما يفسر التاريخ وزمانه والانسان وتاريخه .. وتتم المواجهة عندئذ بين الحركتين وهما أقرب الى فهم احدهما الاخر ، فينشأ اشبه بالتوافق بين حركة الاشياء وحركة الانسان ، ويتم هذا التوافق من خلال فكر متحرك يجمعهما .

.. وعندما يتم التحويل الى واقع جديد قائم على « الوضع الراهن» فان تقاربا وتفاهما يتم بين الانسان والاشياء وذلك لقربهما الفكري ولتوحيدهما الخط التاريخي للتطور ، واذا ما توافقت الحركتان استطاعتا ان تخلقا نموذجا جديدا ، ونبسط فكرتنا عن الحركة هذه بمفهوم الاشتراكية .فالانسان الاشتراكي اذا لم يكن لديه استعداد للتغيير والتبديل ، فانه سيصبح حجر عثرة في التطور ، كما ان هذه الاشياء اذا لم تحمل في داخلها قانون تطورها المتحرك تصبح هي الاخرى حجر عثرة في التطور . واي قصور من كليهما يعني قصور من الفلسفة التي تجمعهما . لذلك لا يتم خلق مكونات الحركة الجديدة ما لم يكن هناك توافق بين الانسان الاشتراكي واشيائه التي خلقهاوكونها « والانسان اذ يغير الطبيعة يغير ايضا نفسه » (١٥). ولا يتم هذا التغيير الا على اسس ايديولوجية واضحة وتطبيق عملي يؤكد صحة هذه الاسس . وادب اشتراكي موجه يفسر تلك العملية من خلال حركة الانسان والاشياء ، والتاريخ . ولنحاول توضيح مبدأ هذا من خلال الدراما ككل .

ـ ٤ ـ

ونعود للدراما حيث الاساس في فهم مبدأ « الحركة » في المسرح، وهي وجهة مقالتنا هذه ، فالدراما البرجوازية التي نشأت في القرن الثامن عشر كانت فرنسا وانكلترا قد كونتا الكلاسيكية الحديثة (كورني وراسين) وهما قمة الدراما البرجوازية وقتئذ وهم هذه المدرسة :

١ ـ البحث عن الضحك على حساب الاخلاق

٢ ـ فضح ووهم السخف لصالح البشاعة .

٣ ـ التساهل مع متطلبات الحياة الاجتماعية على حساب حقوق الوجدان والضمير (١٦) .. ثم مكنت هذه الدراما الى القضايا الدينية والعقائدية والاهتمام بالافكار اكثر من الاهتمام بالفن ... كما تعتبر « الكوميديا الدامعة التي اسسها فولتير دراما برجوازية ايضا .

ومن خلال اعطاء الهزليات ولدت « الواقعية الدراماتيكية » التي جمعت الحقيقة والحساسية والاخلاقية ، واصبح مفهوم الواقع كما عبر عنه بومارشيه « لوحة امينة عن اعمال الرجال (١٧) » واتضح فيما بعد اتجاها عبر من خلال الوهم بالواقع تعبيرا عن الواقع نفسه ، لاعتماد الخيال الذي ينسي بعض اكاذيب الواقع . ومن هنا تدرجت الدراما البرجوازية الى الرومانسية لتصبح دراما قائمة بذاتها . فنشأت منها الميلودراما التي مزجت بين « فن الايماء والاوبريت الغنائي » . وقد عرفها جان جاك روسو ـ اي الميلودراما ـ بانها « نوع من الدراما تتتابع فيه الموسيقى والكلام بدلا من ان يسيرا معا . وتعلن فيه الجملة الموسيقية عن الجملة المنطقية وتهيىء لها »(١٨) وهي بالاضافة الى ذلك جلبت احاسيس ومشاهد جميلة اعتبرت نموذجا جميلا ، فاصبحت الميلودراما منقبة عن الحقيقة وما هو طبيعي .

.. ولكن خاطفا خطف روح الميلودراما وجعلها اكثر ايجابية من اي وقت مضى . الا وهو التاريخ ، فاصبح المسرح التاريخي « هو احد الاشكال التي اتخذتها الدراما الرومانطيقية لتفرض نفسها تدريجيا» (١٩). ثم اصبحت التراجيديا التاريخية احد فروعها ، بل واكثر اهمية . وكانت الرومانطيقية الانكليزية اكثر عطاءا واستجابة للتاريخ من غيرها. فتراجيديات شكسبير وراسين ذات الطابع البرجوازي والموضوع الواقعي هي المعين الذي اعطى للرومانسية في القرن التاسع عشر اهمية عظمى ، فسيطرت على جميع النشاط الثقافي والفكري . ثم اصبحت فيما بعد الاحساس في فهم الواقع الاشتراكي عند جوركي ، بعد ان مزجت السحر والخيال والاسطورة والعادات الشعبية والتاريخ والامل، واصبح للرومانسية هدف يفوق هدفها في جلب الاحاسيس والاعتمادعلى المشاهد العظيمة والتفتيش عن الحقيقة المعروضة وعن الطبيعي المكشوف .

.. وعند مطلع القرن العشرين سيطرت الواقعية على قطاعات كبيرة من النشاطات الفكرية ، فبرزت اهمية اخرى للتاريخ وللاسطورة وللادب الشعبي وللخيال . واستمد العلم قبل غيره مادته منها ، ثم اصبح عنصرا فعالا في تحويل الافكار المجردة الى واقع متخيل ، واصبح الخيال نفسه واقعا محتمل الحدوث ، ومن خلال هذه الحركة الواسعة الجبارة ولدت في القرن العشرين بذرة الواقعية الاشتراكية لتكون القاسم المشترك بين الرومانسية والواقعية النقدية . ويؤكد لنا لينين اهمية الخيال في ذلك بقوله : « المعرفة ليست انعكاسا في مرآة ، بل هي فعل »معقد ، فعل من عناصره ، امكان التحليق بالخيال خارج الحياة، بل امكان تحويل المفهوم المجرد الى فكرة متخيلة ، لان في التعميم الاكثر بدائية بعضا من الخيال ، ولان العكس صحيح ايضا ، فلا يعقل انكار دور الخيال حتى في اكثر العلوم صرامة » (٢٠) تعتبر هذه النقطة الاساس في فهم الواقعية الاشتراكية والمدخل الاساسي لمسرح الحركة، والذي من عناصره ومكوناته كل الآثار الفكرية من الدراما البرجوازية الى الواقعية الاشتراكية موجودة بشكل يربط بين مقوماتها الفكرية ويحرك اجزاءها لعملية جديدة .

.. فالحركة هنا فعل خلاق ، مولد ، حاصل ، ذروة .. سبب ونتيجة ، ثورة في الشكل وثورة في الفعل ، هي جوهر الوجود وتعبير عن صراع المتناقضات ، وهي بالتالي التطبيق العملي لوجود الانسان (انا اتحرك ، اذن انا موجود) . فالحركة هي الوجود ... ليست ذاتية فردية ، هي مزج (الانا) مع (الآخرين) بل وتتم من خلالهما مع (الاشياء) لتصبح للاشياء ذوات اخرى لها نفس فعاليتنا في التغيير والتحويل والارتباط .

.. وفي الادب ، حيث يصعب لم هذه المقومات في اتجاه واحد ، لذلك تمردت في مواقف كثيرة ، وانحسرت من جهات اخرى ، ثم برزت بعض جوانبها في الملحمة والواقعية والرمزية . وحيث انه من الصعوبة لها جميعا في اسم واحد يطلق عليها ، لذا كان مسرح الحركة هو اسم

(١٤) نفس المصدر السابق ص ٧٥

(١٥) ماركسية القرن العشرين ص ٢٢١ . روجيه جارودي ترجمة نزيه الحكيم منشورات دار الاداب

(١٦) فن الدراما ـ ميشيل ليور ص ١٤ وما بعدها . منشورات عويدات

(١٧) نفس المصدر السابق

(١٨) نفس المصدر السابق

١٩ ـ نفس المصدر السابق ص ٥٥ .

٢٠ ـ ماركسية القرن العشرين ص ١٦٢ روجيه غارودي ـ نزيه الحكيم ـ منشورات دار الآداب .

معبر عن معنى الحركة الانسانية خلال مسيرة الادب تلك ، ثم تكوين وجهة نظر معينة باستطاعة المسرح والرواية ان يقوما بها في الوقت الحاضر .

وسنحاول هنا معرفة الاسس التي اشتركت بها جميع المقومات ، ثم استعارتها من سابقتها لتقوم عليها نظريتها المغايرة لها كما حدث في قيام الواقعية على الرومانسية ، والواقعية الاشتراكية على الواقعية التقدمية .

.. وبعملية حسابية بسيطة نجد ان هناك ثلاثة عوامل تشترك فيها جميع المدارس السابقة . وهذه العوامل هي الفكر والواقع والتاريخ ، وقد تغيرت بعض هذه العوامل خلال مرورها من خلال مدرسة معينة كالكلاسيكية مثلا ، فقد استخدمت القضاء والقدر واعتبرته تاريخا او بديلا لها ، كما فهم الواقع على انه الطبيعة في الطبيعية ، وانه الاشياء الجامدة التي يؤثر فيها الانسان وحده دون ان تساهم هي في بلورة أي اتجاه معين . كما تنوع الفكر واستخدمه الانسان في شتى الضروب ، وتحت شتى المسميات . الفكر البرجوازي ومشتقاته ، والفكر الاشتراكي وتطبيقاته المختلفة ، ثم اتخذ كل فكر اتجاها معينا ومدرسة يرى من خلالها الواقع والتاريخ والاسطورة بشكل يختلف عما يراه الفكر الآخر وهكذا تشعبت هذه العناصر الثلاثة لتكون بمثابة الاساس المادي في فهم كل نظرية في الادب .

.. وما يهمنا هنا هو الاتجاه الاشتراكي فقط ، الذي يجمع بين الفكر والواقع والتاريخ كأسس ثابتة في تكوين وجهة نظر معينة شهدت تطبيقاتها العلمية والفكرية نجاحا باهرا ، والنقطة التي نحاول التوصل اليها من خلالها . هي التنوع الحاصل في هذا الاتجاه . فالمسرح الواقعي له مميزات تختلف عن المسرح الملحمي، وهذان المسرحان يختلفان عن المسرح التسجيلي ، مع انهما مشتركان جميعا في الواقع والفكر والتاريخ . ومبدأ الحركة هو القاسم المشترك بين هذه المسارح جميعها مع ان جذور هذا القاسم المشترك موجودة في المسرح الكلاسيكي والطبيعي والرومانسي باعتبارها الاساس المادي والفكري .

.. فالفكر الذي نقصده هنا هو نوع النظرية التي يدين بها الكاتب ومدى التزامه بها والتطبيق عليها . فالنظرية الاشتراكية مثلا تفسر التاريخ والفلسفة والكون تفسيرا ماديا . لذلك فان جميع التناقضات والعلاقات التي تتم بين هذه الفلسفة والتاريخ والواقع والكون والانسان هي مادية في وقت واحد . ويعتبر الفكر الاشتراكي جوهر جميع هذه التحولات ، فكل قضية تطرح في المسرح الواقعي مثلا يجب ان تمتد في الماضي والحاضر وللمستقبل ، ويتم هذا الامتداد من خلال تاريخ تلك القضية وعلاقتها بوجود الانسان واشيائه وتناقضاته وقضاياه وعلاقتها بالآخرين وبالتطبيقات العلمية والفلسفية فلا يجوز ان ينمو جزء من جسم هذه القضية بدون ان تحس به الاجزاء الاخرى والا اصبح ورما خبيثا يستوجب قطعه ، لذلك يعتبر الفكر الاشتراكي كل القضايا التي تطرح في المسرح يجب ان تكون مادية حتى لا تعطي الفرصة للاجزاء الاخرى بان تشهر سلاحها ضدها .

.. واما الواقع فهو المكان الذي « يضم » جميع تلك التأثيرات المتبادلة العديدة التي يمكن ان يدخل فيها الانسان بقدرته على التجربة والفهم (٢١) » . فاعطي هنا للواقع موجوداته المادية الماضية وتأثيرات الانسان الحاضرة وخلاصة فكر البشرية من جميع التجارب محاولا صب مفهوم عام وشامل وجاهز امام الانسان الاشتراكي الجديد لينظر اليه بوجهة نظر جديدة ويستعمله في مجال يختلف عن مجالات استعماله السابقة ، وهنا باستطاعته ان يستفيد من تجارب الآخرين دون ان يقول ممن هي ولمن . باعتبار ان الواقع ليس مصنوعا بالعمل بل الفكر والانسان والتاريخ والفلسفة .

.. ويقرب مفهومنا هنا المسرح،اذ تعتبر الكلاسيكية والرومانسية والرمزية اسسا مادية ماضية وتراثا يستخدمه الانسان الجديد في عمل جديد دون ان يقلده او يحاكيه ، بل يقلبه ليصبه في مفهوم جديد يساير الفكر الذي يدين به ذلك الكاتب .

.. اما التاريخ فهو القالب الذي يفسر لنا تحول ونمو وتطور وارتباط وحركة كل من الفكر والواقع . وما دامت هذه العملية تتم في جميع مجالات الطبيعة والكون ايضا ، اصبحت عندئذ الجوهر الاساسي لكل القضايا الفكرية والفلسفية . واكثر ما يستخدم التاريخ في المسرح هو الاسطورة . باعتبارها تراثا متحركا يقيس لنا التفاعلات الجديدة من وجهة نظر قديمة وارتباط جوهري بين ما هو ماض وما هو حاضر .

.. والاسطورة هنا هي المقصودة في مسرح الحركة ، ومن خلالها نستطيع ان نلمس استعاراتها في المسرح الواقعي والملحمي والتشوق الجديد لها في المسرح التسجيلي الذي احالها الى شرائح من التاريخ يلصقها المؤلف لتتابع مشهدا معينا في المسرحية .

.. ولم تقتصر الاسطورة على المسارح الحديثة ، بل استعملها المسرح الكلاسيكي بثوب الآله والقضاء والقدر والجبرية ، كما استخدمها الرومانسي باعتبارها مثالا يحتذى به من العاطفة والوجدان والخيال كما استخدمها العلم ايضا استخداما يليق بها ، ويأتي استخدام المسرح الواقعي للاسطورة كأساس مادي . ونجد اكثر المسارح استجابة مع الاسطورة هو المسرح الملحمي . وقبل ان نأتي على مدى الفاعليةالتي اثرت هذه المسارح بالاسطورة او الاسطورة بها لنلقي ضوءا على الاسطورة ماهي؟. وكيف يمكن استعمالها ؟. وهل كل الاساطير تصلح ؟. ثم هل يختلف استعمالها من فكر الى آخر ليختلف تفسيرها وعطاؤها ايضا ؟...

.. والواقع ، ليس كل اسطورة تصلح لان تكون هدفا ننمي على هنداز ها مسرحنا أو ندخل واقعنا ونفسره من خلالها ، بل « هناك اساطير لا تخدمنا في شيء او تؤذينا ، لانها تقود الى لا مكان ، وهناك اخرى توجهنا نحو المركز الخلاق في ذواتنا ، وتفتح لنا آفاقا دائمة الجدة ، وتساعدنا على تخطي حدودنا . اساطير « مغلقة » واخرى « مفتوحة » وهذه الاخيرة وحدها هي الاساطير الحقيقية » (٢٢) .

واسقاط بعض الاساطير من حسابنا يعني ان الموضوعات الحديثة تخرج عن المفاهيم الاسطورية القديمة ، وقد نجد الاساطير المغلقة عند الفكر الاشتراكي مفتوحة عند الفكر البرجوازي ، كما نجد بعض الاساطير المفتوحة لا تصلح كلها للمسرح . وقضية الحركة في الاسطورة هي استمرارها وبقاؤها وملائمتها للفكر الحديث بحيث اذا اضيفت الى عمل ادبي لا تصبح غطاءا له ، بل زيادة في حركته وارتباطه ، وبحيث لا يمكن فصلها عن بقية الموضوع بنوع من الحوار او المشاهد ، اذ تتم عملية وجودها في النص كأي قضية مطروحة حديثا . وما دام الموضوع المعالج هنا في العمل الادبي غايته الكشف عن الجوهر ، فان وجود الاسطورة فيه هي بمثابة المعين الاساس في الكشف عن ذلك الجوهر ، هي اداة مستخدمة حديثا رغم انها حدثت في الماضي « كما انها اجابة حادة ضد الموروثات الواقعية المفروضة على الانسان من مادية وروحية » فالاسطورة كما يقول فان ديرليوف هي عودة الى الجوهر : الى الانسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول « لا » لما اعطي له كواقع » (٢٣). اي انها سلاح بيد الكاتب ليواجه بها المفروضات الفكرية والواقعية الاخرى ، وهي بدورها ايضا سلاح لاثبات مفروضات اخرى بمواجهة المفروضات السابقة . لذلك كان المفهوم المادي للاسطورة « هو توفير نموذج منطقي لحل تناقض » (٢٤) كما يقول ليفي ستروس . ويعني ذلك في القرن العشرين البحث عن جوهر التاريخ لوضعه في مجالات التطبيق العملية والعلمية الحديثة ، ايمانا بان التاريخ هو ايضا مفسر ومفسر ، قائد وجندي ، ولكن ذلك يجب ان لا يطغى في العمل الادبي، والاسطورة

٢١ ـ الاشتراكية والفن ـ سبنسر فيشر ص ١٥٧ ترجمة اسعد حليم .

٢٢ ـ ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ ترجمة نزيه الحكيم ، تأليف جارودي . منشورات دار الآداب .

٢٣ ـ نقلا عن ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٩ .

٢٤ ـ نفس المصدر السابق .

احدى سمات الجوهر التاريخ . ولماركس رأي جوهري في ذلك « يمكن ان يصبح التاريخ والاسطورة هنا مجالا اوسع مما ظهر . اي اننا خلال حركة الوضع تظهر الاسطورة » ولم يقل ماركس او غيره ان من خلال الاسطورة يظهر الوضع . وهنا اختلاف جوهري بين المسرح الملحمي والواقعية الاشتراكية . ففي الملحمي يستعين بالاسطورة لتفسير الوضع الراهن ، وفي الواقعية الاشتراكية تظهر الاسطورة كجزء فعال من جسم الوضع الراهن .

.. وما نستخلصه من التزاوج بين الاسطورة والتاريخ هو مبدأ الحركة الذي يجمع بينهما وتشغيلها لوحدة كاملة « فالاسطورة ليست للتاريخ وحدها ، بل هي (للتاريخ والجغرافية والاجتماع) » . هي صياغة لهم ، ولكنها صياغة أولية ، وما على الانسان الا تكملة تلك الحركة من خلال الفكر والواقع .

.. وما اعطاه ماركس للتاريخ من اهمية في تفسير الفلسفة المادية نجد نفس الاهمية يوليها للاسطورة . وفي رأينا لن تكون كل اسطورة صالحة كما قال جارودي ، بل ان التاريخ هو الآخر لا يستوعب تلك الاساطير غير المفتوحة في عمليته التفسيرية للمادية . بل ان مثل هذه الاساطير (المغلقة) لا يجمعها بالتاريخ الا صفة الماضي فقط . وعلى ضوء ارتباط الاسطورة بالتاريخ ، والتاريخ بالاسطورة نجد ارتباطا آخر متولدا من هذا الارتباط ، هو ارتباط العلم بالاسطورة ، والاسطورة بالعلم . فالبناء التخيلي عند (ا.ج.جي.ويلر) أمدنا بحقائق علمية من خلال عملية حدسية لظواهر الاشياء . واهتمام العلم بالظواهر الجزئية النسبية اعطى للاسطورة مفهوما ماديا ، اذ هي الاخرى تهتم بما يحرك هذه الظواهر الجزئية النسبية . ففي حركة النجوم والكواكب والمكننة العلمية ارتباط بالخيال والخرافات والعادات الشعبية من زوايا مختلفة . وهذا الارتباط يتم في أوليات التفكير ، لذلك كان الارتباط بين الاسطورة والعلم ارتباطا رحميا ووجود شبه مادي بينهما رغم التباعد في الفكر الاسطوري والفكر العلمي . « لعلنا سنكتشف ذات يوم ان منطلقا واحدا هو الذي يعمل في الفكر الاسطوري وفي الفكر العلمي على السواء » (٢٥) كما يقول ليفي ستروس . ولكن هذا المنطلق لن نكتشفه الآن ، بل هو وجد منذ زمن قديم والتحما سوية بحيث يصعب فصل احدهما عن الآخر . وكما اننا نجهل منشأ العلوم الاولية الا من خلال الظواهر الحدسية . كذلك نجهل الوظيفة الاولية للاسطورة ، لانها تتفق مع العلم في المنشأ والمصدر . ووجود كل من العلم والاسطورة الآن هو وجود علمي في آن واحد ، ما دام يوجد « هنا تماثل في الوظيفة : كلاهما من عالم العلل الخفي، المختلط بعالم المعلولات المحسوسة »(٢٦). والمغامرة التي بدأها الانسان بعدئذ هي عزل الاسطورة عن العلم وعن التاريخ ، باعتبار ان مفاهيم هذا الانسان هي الاخرى معزولة عن بعضها ومختلفة ، وعملية التأمل البشري هي تكوين الفكر الاشتراكي الذي اخذ على عاتقه تفسير الارتباط بين العلم والتاريخ والاسطورة والواقع اصبح لكل تلك المقومات صدى فكري وعملي يفوق ردود فعل الانسان الآلية ، بل انها مزجت الشيء مع نفسه ، الانسان مع وجوده ، الفكر مع المادة ، ولكن هذا المزج اصطدم بعقبة الفكر البرجوازي هو الآخر ، حيث فسرت البرجوازية الاسطورة على انها « الحالة الاصلية للاشياء » (٢٧) منكرة دور الفكر في المساهمة بهذه الحالة الاصلية ، والتفسير الوجودي لكتابي « اصول الدافع الجنسي واللامنتمي » لكولن ولسون « يؤكد وجود نزعات معادية للانسان ، متخذة من الاسطورة اساسا في فهم الانسان ، وبان الجنس تفسير أساسي في الوجود ، منه ومن خلاله يوجد الانسان ، لذلك كان هم كولن ولسون « هو تكوين عصر جديد يعادي النزعات الانسانية »(٢٨) لذلك عمد الفكر البرجوازي انطلاقا من مفهوم الاسطورة بأنها « الحالة الاصلية للاشياء » الى تجريد كل النشاطات الاخرى عن العمل والى اظهار الرومانسية الجديدة بعدئذ التي اخذت على عاتقها انكار وجود مثل هذه الاشياء الخلاقة في الواقع والفكر . فاستخدم الرومانسيون الاسطورة كمنفذ لهم من الزيف العاطفي المنمق ، فالتجأوا الى « اللامعقول باعتباره المعبر الاساسي عن «وجود» الانسان » كما يؤكد ذلك سبنسر فيشر . والواقع ان ما يعبر عنه كولن ولسون وادب اللامعقول هو جوهر الرومانسية الحديثة التي بدأت مغامرتها في عزل الانسان عن وجوده والفكر عن المادة والشيء عن نفسه، وتكوين رباطات اخرى تولدت من عبث الاشياء بالانسان والقدر والصدف والظروف ، ومن كل ذلك يمثل هذا المنطلق انهيار الادب البرجوازي من داخله . فقد عمد كولن ولسون في روايته الشك الى تحمل بطل الرواية الى قضية معينة هي عصارة الوجود اليهودي ، وضغوط الفلسفة والسلطة والدين عليه ، فكان تمرده بمثابة مخرج رومانسي لازمة الوجود عنده ، بينما أدب كافكا وبريخت يصوران الواقع الاجتماعي في رواياتهما تصويرا علميا ، فقد « عمدا الى تغريب هذا الواقع ، ولما كانت الاساطير القديمة تمثل خلاصة الماضي التاريخي ، جاءت كتاباتهما لتقطير جوهر الحاضر التاريخي » (٢٩) من هنا برزت الاهمية في مسرح الحركة من خلال الفكر الاشتراكي والواقع والاسطورة كاسس ثابتة في وجوده .

— ٥ —

ونجد التفسير المادي لهذه الاسس موجودا في مبدأ « الاغتراب » .. ومع ان « الاغتراب » يختلف لدى كل من كافكا وبريخت ، الا انهما يعتبران الوجه المضاد للرومانسية الجديدة .

.. واذ يعتبر مسرح الحركة « الاغتراب » أساسا في تكوينه ، الا انه يعزل ما بين « الغربة » و « الاغتراب » . فالغربة تعني العزلة والضياع والانقطاع بالعالم ، كما تعني الفردية . والفكر البرجوازي يؤكد في خطه الرومانسي الجديد أهمية قصوى للغربة . اما الاغتراب، فهو مبدأ « خارجي » يتم بين العمل والانسان ، كما يعتبره ماركس . وما دام العمل مصدرا خارجيا ، للانسان . لذلك كانت العلاقة بينهما لا تتم الا من خلال عمل مفروض عليه ، ولا يتم الاغتراب في النظام الاشتراكي بل يتم في النظام البرجوازي وبين العامل والعمل في ظل ذلك النظام .

.. ويعتبر ادب كولن ولسون الوجه الحقيقي « للغربة » وهو قمة الرومانسية الجديدة ، ويقول ولسون حول ذلك الاتجاه بأن الغريب « يقف بوجه المادية العلمية التي تسود العالم المعاصر .. وفي وجه المناطقة الوضعيين امثال (آير) و (رسل) » (٣٠) ومثل هذا الانسان الفرد لا يعطي لمسرح الحركة أية قدرة على فهم العالم . لذلك، فالتغريب الذي عناه ماركس هو ناشيء عن العمل في ظل النظام البرجوازي مع العامل في ظل نفس النظام .. واذا فهمنا ان غريب ولسون هو ما يعيش في ظل النظام البرجوازي ، فانه سيلتجيء الى الدين حتما ، باعتباره المنفذ الوحيد لديه « الغريب رجل كان سيجد لنفسه مكانا في ظل الدين لو أنه كان يعيش في عصر الايمان » (٣١) ولكن الانسان الحاضر لا يعيش الا في عالم نصفه ديني ، ونصفه الآخر لا ديني . كيف اذن يمكن قياس غربته ؟ وهل يحس بنصف الوحشة ؟ وهل يناصب العقلانية والمادية العداء ؟. بينما يكون مبدأ « الاغتراب » ديالكتيكي يسير مع فلسفة العصر ويكشف بالاشتراكية ولا يعرف لنوازع شخصية او لاهوت

---

٢٥ ـ نفس المصدر السابق ص ٢١٣ .

٢٦ ـ من الفعل الى التفكير تاليف هنري والون ـ نقلا عن ماركسية القرن العشرين .

٢٧ ـ الاشتراكية والفن سبنسر فيشر ص ١٤٣ ـ ترجمة اسعد حليم .

٢٨ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٤ .

٢٩ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٨ .

٣٠ ـ الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٦٦ .

٣١ ـ نفس المصدر السابق .

او صدف او حظوظ ، فالغريب مرتبط بعصر أو بمبدأ فلسفي لـه نظرة في القيم الدينية . بينما « الاغتراب » مبدأ يقوم اساسا على نقد هذه القيم . والغريب يريد ارجاع العالم الى القـرون الوسطى ، بينمـا الاغتراب تفتح واستفسار ونقد لكل القيم الجديدة ، حتـى الاشتراكية منهـا .

.. وبريخت استعمل « الاغتراب » وجعله محور المسرح الملحمي ، واضاف اليه في العمل المسرحي ما يكمل هذا المبـدأ فكانت الموسيقى عبارة عن « انها تقوم اساسا بوظيفة المصادمـة والتشتيت للانطـلاق العاطفي للجمهور » (٣٢) لذلك يعمد بريخت الى اظهار التغريب شكليـا امام الجمهور مؤملا من وراء ذلك كله الى اعطـاء الممثل دور التمثيل فقط ، فهو ـ أي الممثل ـ « يعرض الشخصية ولا يتقمصها ، انه يمنح الشخصية الحياة من امكانياته الصوتية والحركية ، ولكنه يدفعها امامه عارضا اياها على الجمهور ... » (٣٣) .

.. ويأمل بريخت من وراء ذلك كله الى اظهار « الاغتراب » بيـن الممثل (العامل) في رأي ماركس ، والنص والموضوع (العمل) في رأي ماركس ، ولكننا ازاء عملية شكلية . ففي العمل والعامل تصادم حتمي، بينما بين الممثل والموضوع تصادم اختياري ، مجرد عرض . وهنا يكون التقاء مسرح الحركة بالمسرح الملحمي التقاءا ناقصا ، بحيث لا يعطـي للشكلية اساسا في دور الاغتراب ، لان فـي مسرح الحركة لا تكـون شخصية واحدة تمثل المشاهد التركيبية . فهو يميل الى ان يكون كـل مشهد له شخصياته المعينة وما يربطها هو الفكـر والموضوع المتحـرك الواحد .. ومهما يكن من تقارب بين المسرح الملحمي والحركي فـان « الاغتراب » في مسرح الحركة ، هو حركة بذاتها ، بينمـا فـي المسرح الملحمي صورة شكلية للحركة . وعلى ضوء ذلك يتحـدد مفهوم الفكـر والواقع والاسطورة في مسرح الحركة تحديدا ماديا .

.. ومن خلال ذلك نميز الفرق بين المسرح الواقعي والملحمي ، هو ان الواقعي يأخذ حالة واحدة ليعرضها ويناقشها ويبدي رأيه فيهـا طارحا من خلالها فلسفة الكاتب ، بينما المسرح الملحمي يعتبر كل الحالة التي عرضها المسرح الواقعي هي جزء يختصرها ليصيفها الـى أجزاء اخرى تمر جميعها من خلال شخصية واحدة كمـا فـي مسرحية « الام شجاعة » حيث تشهد الحرب الدينية ولمدة طويلة ولمشاهد متعددة مـن خلال شخصية « الام شجاعة » ... واختلاف كل من الواقعي والملحمي عن مسرح الحركة هو الانفصال التام بين شخوص الحوادث ان امكـن والانتقال الزمني والمكاني وحتى العصر ، الفلسفي الذي هـو محوره . وهنا يلتقي بالواقعية الاشتراكية التقاء كاملا .

ـ ٦ ـ

.. ويعتبر المسرح التسجيلي اضافة الى مسرح الحركة ، فهو الى جانب اهتمامه بالشرائح التاريخية ، نراه يهتم بالقضية الاساسية التي تربط هذه الشرائح ، عارضا اياها ودون ان يبدي وجهة نظر فيها كمـا يقول الدكتور يسري خميس في مقدمة مسرحية « ماراصاد » لبيتـر فايس ، والتي تعتبر المثال الوحيد لدينا مـن المسرح التسجيلي « ان كاتب المسرح التسجيلي يسلخ شرائح من التاريخ ويقدمها لنا ، ولا هدف له الا عرض حقائق تاريخية معينة دون ان يبدي وجهة نظره » (٣٤) .

لكننا نجد نفس المسرحية تنادي بالحرية والثورة وهـي بدورهـا تجسيد حي للثورة الفرنسية من خلال حياة الفيلسوف والكاتب (مارا) ومن نقيضه البرجوازي (صاد) . والمسرح التسجيلي اكثـر المسارح تحديدا لالتزام الكاتب لما يطرحه من قضايا عصره ومهام الاشتراكية .

٣٤ ـ مقدمة مسرحية ماراصاد ترجمة دكتـور يسري خميس نقلاعن جريدة الثورة العراقية .

.. وبيتر فايس اراد ان يلم باجزاء الحياة الانسانية مـن خلال (ماراصاد) ثم يتأمل من وراء ذلك الكشف عن جوهر تناقضات هـذه الحياة . فالانسان الثوري عند بيتر فايس « هو الانسان الذي يتحـرك داخل اوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه في سبيل التعرف عـن المعنى الحقيقي للحياة » (٣٥) ولما كان كل من المسرح الوجودي والملحمي والواقعي لا يعطي للانسان المعنى الحقيقي الكامل لقصورها على موقف معين كما في الوجودي او جزئية معينة كما في الملحمي ، او قضية كمـا في الواقعي ، لذلك كان التسجيلي جامعا بينهـا وموحدا لحرية الانسان من خلالها ومعطيا للشمولية اساسا في تسطير الاحداث التي تظهر في المسرحية وكأنها خالية من حدث مميز .

وبالحقيقة هي مجموعة احداث داخل اطار فكـري وفلسفي موحد . لذلك يكون المسرح التسجيلي اقدر المسارح « على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الماضي ، ووقائـع التاريخ ومحاولته تفسيرها في ضوء العصر الجديد مع التركيز علـى اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانسيابي انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ، ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديـدة للتغيير » (٣٦) . ولما كانت عملية التغيير هذه تتطلب تجسيدا علـى المسرح عمد بيتر فايس الى السينما والى المسرح داخل المسرح والـى الاستفادة من الباتنوميم وهذا ما قرب المسرح التسجيلي مـن الموجـة الجديدة في السينما من امثال (آلان رينيه وانجمار برجمان وجون لوك وغيرهم) ..

.. ومسرح الحركة يستفيد مـن التسجيلي اختيـاره للشرائح التاريخية والنماذج الشخصية وتعددها مع اختلافها في التفكير والمنهج والاسلوب ، كما يتفق معه في التزام الكاتب بالاشتراكية التي تمر مـن خلال تلك الاحداث مرتبطة بحركتها الديالكتيكية مع التاريخ ، ولكننـا نجد المسرح التسجيلي يخفق هو الآخر في مسألة العثور عـلى نموذج متكامل من داخل النوع الواحد ، فمثلا (مارا) يمثـل الوجه الثوري ، لذلك فتش عن نقيضه (صاد) . وكلاهما يظهر الآخر ، وربطهما باحداث الثورة الفرنسية ، وحاجة الشعب الى الخبز والحذاء والقراءة . ثـم ربط الاشتراكية في الوقت الحاضر بمفهوم (مارا) الثوري ، مـع ان (مارا) نفسه لم يكن اشتراكيا ، بل كان ثوريا في مفهوم القرن الثامن عشر « فهو رجل أباحي النزعة ، احادي النظرة غرق فـي ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته في السجن لسلوكه المنحرف وفـي المصحة العقلية لشذوذه الجنسي » (٣٧). ولكنه لا يمنع كتاب المسرح التسجيلي من اختيار شخصياتهم من التاريخ . فالنازية وسوءاتها اصبحت موضوعا للمسرح التسجيلي والملحمي واللامعقول . وكل من هذه المسارح يقيس الزاوية التي يبلور فلسفته من خلالها . لكنهم جميعا يشتركون فـي ان النازية حركة دموية وعنصرية مقيتة . ونرى كل مـن المسرح الملحمي والتسجيلي يعتمد المواقف التركيبية في صياغة حدثه ثم يجمعها سوية، فتصبح هذه الاحداث في المسرح الملحمي ممزوجة مع اسطورة او شرائح أو قضايا معينة او شخصية ، كما تصبح في المسرح التسجيلي غطاءا فريدا يعايش ازمة الانسان الحاضر . ولكـن المسرح الملحمي يجعـل للاسطورة سيطرة كاملة في تفسير الوضع الراهن من خلالها ، بينمـا المسرح التسجيلي يجعل الوضع الحالي له مجال في الوضع التاريخي المعروض . واستعمل يونسكو نفس الموقف في « الحزتيت » باطار فردي هو قياس « العلاقات القائمة بين الفرد والمجتمع وصورها تصويـرا ميتافيزيقيا بعيدا عن الواقع » (٣٨) . ومـا يربط هـذه المسارح هو الحركة التي تثيرها النازية في الشعوب .

٣٥ ـ الفكر المعاصر عدد ٢٨ ص ٧٧ (الالتزام فـي مسرح بيتـر فايس) جلال العشري .

٣٦ ـ نفس المصدر السابق .

٣٧ ـ نفس المصدر السابق .

٣٨ ـ الكاتب عدد ٧٨ ص ٨٦ .

.. كما نجد قضايا مهمة كالدين مثلا يصبح موضوعا من خلال الاسطورة ، لكنه يفسر لنا الوضع الراهن . فمن خلال مسرحية « الانسان الطيب في ستسوان » لبريخت تسير الآلة فيطريق يختلف عن الحقيقة وهم لا يعرفون ذلك . وفسر بريخت الماركسية والدين من خلال هذه المسرحية «فكما ان الآله لا نفع له ، كما ان الدين لا نفع له بالنسبة للماركسية » (٣٩) . وما نريد ان نخلص اليه ، ان كلا من المسرح التسجيلي والمسرح الملحمي يفسران الواقع من خلال احداث تاريخية اسطورية ، بينما الواقعية الاشتراكية ومسرحها المتحرك يعتبران التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر نماذج منوعة وموجودة بشكل ما في الوضع الراهن ، والعملية تتم بصهرها جميعا . ومن ثم يفسر احدهما بالآخر ، كما يفسر احدهما الآخر . فالانسان يجد نفسه وقضاياه متغلغلة بالتاريخ ، والتاريخ نفسه متغلغلا بالاسطورة والواقع والمادة والفكر . وكل من هذه المقومات متغلغلة بالاخرى . ومحاولة تفسير الواقع الراهن من خلال الاساطير هو جزء من حركة المقومات كلها . لذلك يكون المسرح الملحمي والتسجيلي والواقعي والوجودي مسارح اجزاء وليست مسارح كليات : هي بمجموعها تشكل لنا مسرح الحركة الذي ننشده ، حيث ان هذه المسارح تعزل ذلك التغلغل لا لتدرسه بل لتعرضه : لا لتكون منه فلسفة بل لتناقض الفلسفة العامة ، فكيف يا ترى ان يحمل الجزء صفات الحركة الديالكتيكية المتولدة من صهر التاريخ والاسطورة والواقع والانسان والفكر بالوضع الراهن ؟..

— ٧ —

.. اما التقاء مسرح الحركة بالواقعية الاشتراكية فيتم من عدة زوايا ، منها الزاوية النظرية ، حيث انهما يؤمنان بالاشتراكية العلمية والمادية والجدلية ، وكلاهما يضع الماركسية اساسا في فهمه للامور ، ومن الزاويه العملية يضعان التاريخ والاسطورة والمادة والفكر عوامل خلاقة ومقومة لخلق الانسان الجديد .

.. وفي مجال الفن نجد الواقعية الاشتراكية تمزج الماضي مع الحاضر من خلال صورة نقدية له ، ثم تحاول اسناد الانتقادات التي تحدث الآن وتثبيتها من خلال الماضي باسانيد مادية ، وكما يقول جوركي « ليست » الواقعية الاشتراكية فقط تقديم صورة نقدية للماضي في الحاضر ، ولكنها في المقام الاول تعضيد انتصارات الحاضر الثورية وتثبيتها » (٤٠) . فاستخدمت الواقعية الاشتراكية اساليب عديدة لهذا التعضيد فاعتمدت الفن الشعبي والاسطورة والتاريخ والرومانسية الهادفة وتأمل من وراء ذلك الى خلق الانسان الذي يقف بمواجهة الطبيعة . ونلاحظ ان السمة الاساسية التي تجمع هذا الخط هي الجماعية وليست الفردية ، فلا الفكرة الواحدة ، ولا الشخصية المفردة ، ولا الحدث المفرد يستطيع ان يخلق لنا هذا التعاضد لانتصارات الحاضر او خلقها ، بل المجموع .. مجموعة احداث موجهة ، ومجموعة شخصيات او شعوب ، ومجموعة افكار متفاوتة . وما نلاحظه في الفلسفة الوجودية مثلا هو موقف الفرد ازاء مشكلات الطبيعة ، وموقف الفرد دائما ينضوي تحت المفهوم المثالي للنضال . بينما الموقف في الواقعية الاشتراكية « موقف المجتمع ازاء الطبيعة والرواسب القديمة والاعداء الجدد» (٤١). لذلك تعبر الواقعية الاشتراكية في ادبها عن الانسان وهو في حركته الدائبة لصد تلك العوائق . وكما يقول جوركي « ان الكاتب الاشتراكي لا يصور الانسان في حالة سكون ، بل يحاول ان يصوره في حالة حركة مستمرة خلال الصراع الدائر بين الطبقات والجماعات والافراد وداخل الذات البشرية نفسها . تلك هي فكرة العرض الديناميكي للحياة» (٤٢). فكيف يتم كل هذه المقومات في مسرح الواقعية الاشتراكية ؟. فجوركي نفسه لم يعطنا في مسرحه الا نموذجا مصغرا لهذا الوضع في مسرحيته « الحضيض » القائمة على وضع الاجراء المستغلين . وهي (اي الحضيض) النموذج الوحيد الذي يعطينا لحركة الفكر أساسا في تصادمها مع البرجوازية والاقطاعية الصناعية .

.. والصياغة الفكرية لمسرح الواقعية الاشتراكية ، هو قياس حركة التناقضات الاقتصادية والسياسية والادبية ، لذلك فالكاتب الاشتراكي يجب ان يحوي على فهم اعمق للتاريخ ، وتجاوب مع الماركسية وعطاء جديد في المضمون ، ومقدرة على تفهم الوضع الراهن واستجابة للمطابقة مع تطور الاشياء نحو بناء افضل للانسان .

.. ويصبح موقف الواقعية الاشتراكية القائم على هذه الحركة هو جوهرها المضاد للواقعية النقدية ، التي تنقد الواقع دون ان تبدي وجهة نظرها فيه ، او تستخلص منه مواد للمستقبل ، أو طرحه من خلال فلسفة معينة يؤمل منها الانسان خيرا .

.. لذلك يعتبر مسرح الحركة قائما من خلال المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي والواقعية الاشتراكية ، ليس كنص قائم بذاته ، بل ان هذه المسارح تنطلق من قاعدة واحدة هي قياس حركة الانسان داخل مجتمعه . ومع أن التفاوت موجود بين هذه المسارح ، فانها الوجه الحقيقي لمسرح القرن العشرين .

— ٨ —

.. اما الاسانيد التي يعتمد عليها مسرح الحركة في المسارح « الكلاسيكية والرومانسية والرمزية » فهي قليلة جدا . اذ ان الزاوية التي تنظر بها الى الاثر الكلاسيكي بمفهوم القرن العشرين قد لا تجد فهما لواقع النص ، فيكون قياسنا لها متأثرا بالمد الفكري الحالي . وما دام النص هو ما نقيس عليه فكرتنا ، فان الواقع الذي عبر عنه هذا النص نفتقد الى ثلثيه .

.. فمسرحية « اوديب » مثلا نشعر عند قراءتها كأن معظمها كتب في القرن العشرين . اما لماذا نشعر بهذا الشعور ، فذلك راجع الى موضوعها المتحرك الذي لا يعرف الفكر المعين ، او الشخصية المعينة ، او الحدث المعين . فعقدة المسرحية اوحت الى (فرويد) بنظريته في الجنس ، مع ان غطاء هذه العقدة الهي وقدري . والصراع الذي وجد محكوم لصالح الآلهة . ورغم ان لمثل هذه الاوضاع قلة فاننا نشعر ازاء اوديب بعمل جيد ، يعيش اكثر من عصر ويتمشى مع اكثر الفلسفات .

.. ما الذي يجعل عقدة اوديب مستمرة ؟. هل شكلها الفني ؟. أم مضمونها القدري ؟ ام أنها استجابة لصراع بايولوجي وسيكولوجي؟. والواقع ليس للشكل في اوديب اثر في القرن العشرين ولا بعد قرن ، بل ان أثره الفعال هو طرحه لمفهوم جنسي حي ومتحرك . فلا زال الموضوع مستمرا ، ولا زال الانسان يشعر برغبة اوديب ، ولا زال تكوين الانسان الفسلجي والسايكولوجي معتمدا في بعض جوانبه على عقدة اوديب .

.. ولمسرح الحركة مجال في مثل عقدة اوديب ، هذا المجال موجود في تلك القضايا التي تتزاوج من الماضي والحاضر والمستقبل ، فيها ديناميكية خلاقة وقائمة على اسس فكرية صلدة . هذه القضايا وحدها تستطيع ان تبني الانسانية الفضلى كقضية الاستعمار والبناء الاشتراكي وحروب التحرير ، وثورة العالم الثالث ، ومع ان هذه القضايا بعيدة عن الشخصية ومفهوم اوديب ، فانها تشعرك ازاء وضع مادي يتطلب بناؤه حركة في الوضع البشري عامة .

.. ولنأخذ مسرحية براندللو « ست شخصيات تبحث عن مؤلف» وهي من المسرح الوهمي او كما يسميه براندللو « الوهم هو الحقيقة » فالمسرحية لا تعني مبدأ أو شخصية او هدفا . فهي خارجة عن المألوف

---

٣٩ ـ المسرح عدد ٤٦ ص ٣١ دكتور انيس فهمي .

٤٠ ـ الطليعة عدد ٣ ص ١٤٨ سنة ١٩٦٨ نقلا عن الادب والحياة لمكسيم غوركي .

٤١ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٩

٤٢ ـ نفس المصدر السابق ص ١٤٩ .

الشكلي للمسرحيات ، ومفهومها العام أنها ثورة انسانية من أجل التكوين والصيرورة الاجتماعية بعد التكوين والصيرورة البايولوجية . وهي تعني ان الانسان بعد خلقه يصطدم بعقبات عدة ، منها روح التآلف والتعاون والاجتماع والسياسة والعمل والفكر : ترى من يعطي ، ومن يكون هذه الاشياء للانسان ؟ هل هو الله ؟. الدولة ؟.. الحزب ؟.. السلطة ؟.. المجتمع ؟.. الانسان نفسه ؟.. من يستطيع اذن ان يؤلف هذه العائلة ؟.. هذا هو المفهوم الديالكتيكي للمسرحية . فمن خلال الرغبة عند الشخصيات الست في التكوين والصيرورة الاجتماعية ، تتولد الحركة الثورية داخل هذه العائلة ، ومن ثم داخل المجتمع والانسانية .

.. واذا كانت اوديب « حركة » كلاسيكية فان ست شخصيات « حركة » واقعية . كذلك تكون مسرحية تشيخوف « بستان الكرز » حركة طبيعية متولدة بين طبقة النبلاء الريفيين واصحاب الحقل الذين يحلمون بالبقاء الى حين سيطرة المالك عليها . ومسرحية « سوء تفاهم » لكامو تعتمد على طاقة وحركة الاشياء «سأعتمد على طاقة الاشياء »(٤٣). فالها جان في البداية . وما للاشياء من طاقة في الحركة والتكوين جعلها تسيطر على جانب مهم في الادب ، وخاصة في الرواية الجديدة ، ومع ان لهذه الاشياء قدرة على الحركة والفهم والادراك ، فان صوت الانسان لا يموت فيها نهائيا ، انه يظهر من تحت انقاضها دافعا وموجها ومتحركا .

.. وما نستخلصه من هذه المسرحيات هو أن الحاضر والمستقبل والماضي ما هي في الحقيقة الا « تقسيمات نسبية تقريبية لا تصل الى درجة الاجزاء المنفصلة المستقلة . ومعنى ذلك ان ما تثبت صحته في الماضي تثبت صحته الى الابد طالما توفرت له نفس الظروف » (٤٤) . ومن ذلك مسرحية الفرافير ليوسف ادريس والمفتاح ليوسف العاني وسيزيف ومسرحية « اوسكوريال » لميشيل دي جيلوردو ، وهي مأساة قصيرة تحكي ايضا قصة تبادل موقعي وفكري يتم بين الملك المنهار والمهرج . كلاهما يأخذ دور الآخر . وقد جسد جيلوردو الشعور الداخلي خلال عملية التبادل واعطاء صفة الحركة الدائمة لهذا الشعور ، بحيث يشعر الملك انه مهرج عندما يأخذ دور المهرج منطلقا من التكوين الاجتماعي لدور المهرج في المجتمع . وكذلك عندما يأخذ المهرج دور الملك . ثم يظهر لنا التناقض واضحا امام كل منهما ، فالملك يحكم من داخل نظامه وكذلك يفعل المهرج . وما اراده جيلوردو من هذه المأساة القصيرة هو دور النظام والطبقة في التكوين الفردي للانسان . وهذان المنطلقان هما من يتحكمان بالانسان الحديث . فالصراع القائم بين الطبقات وبين الانظمة المختلفة هو صراع متحرك . دائم . ما دام يوجد هناك استعمار توجد بالضرورة دول اشتراكية ، وما دام هناك تحرر توجد ايضا عبودية . وليس ذلك بقانون طبيعي او آلهي ، بل ان العصر الحاضر يتحرك وفق هذا المنطلق ، وهو في سبيل القضاء على اللاانساني منه .

ـ ٩ ـ

.. كيف يبدو فكر انسان القرن العشرين في مسرح الحركة ؟.. يبدأ هذا الفكر جولته مع جاليلو جاليلي ، وتفسيره لحركة الكواكب تفسيراً ماركسيا ، كما يبدو مع دارون ونيوتن ،بمثل ما يبدأ معالبيان الشيوعي ١٨٤٨ . يبدأ مع كل ذلك متغلغلا فيها ومحاولا تغيرها لصالح الانسان ، ثم هدفه تحريك واقعنا على ضوئها . ومركبا من جزئياتها احداثا ملحمية تفسر تاريخيا ... ومرورا بهذه الاسس يفسر على ضوئها الحركة النازية والحرب الفيتنامية والتسلط العنصري في فلسطين وجنوب افريقيا ، كما يفسر من خلالها حركة الطلاب في العالم ، وجذورها المادية وثورة جيفارا المتحركة واسسها الثورية ، كما يشعر بفخر ازاء حركة العالم الثالث وصموده بوجه الاستعمار الجديد ، منطلقا الى البناء الاشتراكي كغاية قصوى له .

.. واذا كانت كل تلك المفاهيم موضوع مدار الحركة الواعية ، الا تتطلب انقلابا في مفاهيمنا الادبية ؟..

.. وانطلاقا من ذلك ، فالفن الذي يعيش اكثر من عصر، ويستوعب اكثر من نظرية ، ويخدم اكثر من مجتمع ، هو فن متحرك ، وبعكسه يصبح جامدا من يساير فكرا واحدا او نظرية معينة ، اللهم الا اذا كانت تلك النظرية او ذلك الفكر هو خلاصة الوجود الانساني كالفكر الاشتراكي مثلا . ولنا في التجربة الستالينية خير مثال على التقوقع والجمود . وبمجرد ان حساب الفن لا يختلف عن حساب بقية المقومات الاجتماعية تنبهت الدول الاشتراكية الى الدور الفعال للفنون بحركتها نحو الانسان بحرية اكثر .

البصرة — ياسين النصير

٤٣ ـ البير كامو تأليف جيرمن جري ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ص ١٩٧ منشورات دار الثقافة .

٤٤ ـ الفكر المعاصر عدد ٥ ص ٢٢ سنة ١٩٦٨ .

صدر حديثا :

تأليف

الدكتور ابو القاسم سعد الله

اشمل دراسة عن تاريخ الحركة الوطنية في الجزائر ، تلك الحركة التي انتهت بثورة الجزائر العظيمة وبقيام الجمهورية الجزائرية الديموقراطية والشعبية .

٩ ليرات لبنانية

منشورات دار الآداب ـ بيروت