قراءة المسرح المعاصر

تاليف: جان بيبير رينجر

ترجمة: الدكتور حماد إبراهيم
مراجع: الدكتور رفيق الصبان

وزارة الثقافة
服务中心
نادي القاهرة الدولي للمسرح التجريبي
قراءة المسرح المعاصر

تاليد : جان بيير رينجيستر
ترجمة : ا.د. حمادة إبراهيم
مركز اللغة والتجميلة - الكليية الفرع
مراجعة : ا.د. رفيق الصبان
الكلية الفرع
تصميم وتنفيذ: أمال صفوت الأمني
مطالع المجلس الأعلى للأثار
ترجم هذا الكتاب عن الأصل الفرنسي:

lire le Théâtre contemporain

Par

Jean- Pierre Ryngaert

NATHAN, paris, 2000
كلمة وزير الثقافة

عندما طالعت موضوع الندوة الرئيسية لهذه الدورة لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، توقفت أمام المحور الثالث من محاورها، والذي يطرح مسألة "موقع المسرح العربي في زمن "حداثة" وما بعد الحداثة" فعليًا وفكريةً". وفي تصورى أنه موضوع مهم، إذ لا شك أن هذا المحور سوف يبحث حال المسرح في البلاد العربية، وعلاقته بالمجتمعات العربية في واقعها الفكرى والسياسى والاجتماعى، وهل عانى المسرح العربي أزمة "حداثة" أو "ما بعد حداثة" معطلة، وكيف تبدى مشروع الحداثة في المجتمعات العربية، وهل استطاعت تلك المجتمعات أن تدمج قيم الحداثة في مسيرة تطورها، عندما تلقتها من الغرب، أو كانت هناك مقاومات وعقبات، سواء أكانت جليلاً وصريحاً وواضحًا، متصدمة للتفتيش، أم كانت مستترة ومتخفية، انتقائية خالصة ومراوحة، وكيف كانت إسهامات مناقشات قضايا مثل: العالمية والخصوصية، والتراث والمعاصرة، والغموض وال التواصل، وغير ذلك من التفاعلات، وهل ساعدت على الدفع بحركة "حداثة" وما بعد الحداثة؟ أو عملت على تفعيلها معاً.

إن هذا المحور سوف يثير النقاش حول البحث عن "الحداثة" وما بعد الحداثة" في الوطن العربي بشكل عام، وهي قضية حالة ومهمة، ستضيء هذه الندوة بوعى يؤدي إلى تساؤل أكثر نقداً، سعيًا نحو قراءة واقعنا، وكشف
فأروق حسني
وزير الثقافة
 كلمة رئيس المهرجان

وصف: يوريجن هابرسام: الحداثة بأنها مشروع ولده جهد غير عادي من جانب مفكرين التوير، تطور علوم موضوعية، وأخلاقيات كونية، وقانون كوني، وفناً مستقل وفقًا لنطقها الداخلي. أما فيما يخص تبديل بداية انبثاق الحداثة، فإن مسيرة هذا الجهد التويري - الذي أشار إليه هابرسام - إنها تعود إلى مطلع القرن الخامس عشر، إبان مجموعة من الأحداث التاريخية والعلمية والفكرية الفاصلة، والوصول إلى حلول المجامع الكلية المطلقة، والمرتبطة بتورترات وصراعات وصراعات جددت رؤية العالم وفقًا لأولوية المعرفة العلمية. لكن مع ذلك فإن الفائف للانثناء والدمش حفًا، هو عدم إدراك "الحداثة" لذاتها فلسفيًا إلا بعد انتباه ما يقرب من ثلاثة قرون على انبثاق تسلسل مكتباتها عمليًا، منذ بداية القرن الخامس عشر، إذ تكشف الدراسات عن فكرة الحداثة أن "히جل" هو الرائد الأول الذي وجد لها وعيها الفلسفي بدائها.

ويؤكد "هابرسام" أن "히جيل" كان أول من طرح فلسفيًا مسألة فلسفية الحداثة مع الإيحاءات المبكرة للماضي الغريب عنها... إلا أن الحداثة لم تطور على نفسها مسألة العثور على ضماناتها الخاصة في ذاتها إلا في نهاية القرن الثامن عشر. وتبلغ هذه المسألة من الحدة بحيث يمكن لهيجل أن يتناولها
بوصفها مسألة فلسفية، لا بل يجعل منها المسألة الأساسية لفلسفته. وقد باشرت الفلسفة من بعده انشغالها بقضايا الحداثة، سواء بمحاولة الفهم والاستيعاب أو النقد أو الإدانة. لكن لا شك أن ثمة أهمية في إدراك حركة الحداثة لذاتها فلسفية، وأنشغال الفلسفة عليها، إذ عزز ذلك القدرة على قراءة المعايير المركزية العامة التي تتنظم تنافسات أحداثها في إطار سياقها، وهو ما انتج صياغة توجهاتها الفكرية، والتعرف على معاييرها ومنطقها، وهو ما كان بمثابة اقتحام شكل صدمة في مواجهة مجالات الوجود الاجتماعي كافة. حيث ارتكزت تلك التوجهات على اعتبار الماضي عيبًا يبعث على التفوق، ويسنزم ضرورة القطيعة الجذرية مع تواصل استقلاة نماذجه، واستنادات أصوله ومعداته ومبادئه، وأيضًا اعتبار الواقع أكثر إيلاما في الحالة التي هو عليه، وإن كان كحاصر بعد أصلاً، وفي الوقت نفسه يعد عبارًا إلى ما لا ينتهي من المستجدات المستقبلية من الأحداث الفاصلة، والتي تتعلق من خيارات الحرية، والإدراكات الذاتية.

في ضوء هذه المعالم والتوجهات، لا تعتبر الحداثة- إذن- أسلوبًا؛ لأنها-

ببساطة- زعمت مفهوم الابتكارات والتخطيطات والتمثيلات مع نماذج قبلية، بوصفها مرجعية فكرية أو فنية، ودفعها إلى التجاوز، والتخطيط، والقطيعة، والفصل، وممارسة الاستقلال، وذلك ما شكّل رهانها للابتكار الخلاق، ولكن جديد، وقد انكس في إبداعات حركة الحداثة وتجلياتها أدبيًا وفنيًا، سعى كل مبدع إلى الوصول إلى أسلوب فردي مميز، وهو ما يجسد واضحًا في مشقة المؤثر على ما يجمع بين أي كاتبين من كتاب دراما الحداثة، مثلاً ما يجمع بين إبسن ومترنكل، أو بين شننترلر وكلوديل، أو بين ويلد ولوركا، أو بين تشيكوف...
ويتس، أو بين بين-دارفيلدو وسيينج، أو بين هاوبتينغ وجوهر، أو بين مارينتي
وماكوفسكي، أو بين بريخت والدايين، إذ وفق ما يؤكد جون فليتشر وجيمس
مكفارلين، من الصعب البحث في كتاب دراما الحداثة عن مجموعات توجد فيما
بينها تحديات صارمة وشاملة. ولا شك أن ذلك يعد تجسيدًا لأهم معالم
الحداثة باعتبارها استكشافًا وانتفاعًا على كل الفضاءات الفردية والاجتماعية
وكل ما هو جديد.

وقد وجد النقد الحداثي بصلابته الجسد الاجتماعي، وفق إيمان بأن له
صلابة الأشياء الطبيعية. كما سخر من الاعتقادات غير المقلانية، وأعلن بطلان
السلطات غير المبررة، وعادى التقاليد وكل نظام قديم، وتبرم من التراث، ودعم
وهدى على الحاضر الجديد خوفًا من اتباعات القديم، ومن ثم نفى كل موروثات
التجربة الجمالية فنيًا.

لقد ولدت الحداثة محاور صراعات على مستويات متعددة ومتنوعة.
سياسيًا، اجتماعيًا، اقتصاديًا، وفكريًا، وفننيًا. كما رافقتها أحداث دولية هائلة.
واختلت مسارها، وعانت ازمة مركبة، وتسرت رهاناتها، فأعلن بعضهم موتها.
وتمسك آخرها باستمرارها، حتى اعتبر "برينو لاتور" دفاع "هابرمان" تبنيًا من
جديد لمشروع الحداثة، إذ يعتقد "لاتور" أن الحداثة تم وهمًا، وتحتاج إلى
مراجعة. ويشخص "إيهاب حسن" العطب الذي عطل استمرارها وتعلوها في
نزوتها الذي راح يصفر عالمًا آليًا لا إنسانيًا. وضيف أيضًا أن التطورات التي
رافقتها تحت ضرورة إعادة دراستها لكي نميز ما استمر منها من عوامل. فهل
جاءت "ما بعد الحداثة" كمنعطف أصول لتعيد فحص الحداثة وتشويهها
ومراجعتها في اتفاقياتها والتبادلات ومستغلاتها، أو أن ما بعد الحداثة - كما يرى "شيرلي إيجلينتون" - قد نبعت من استحالة الحداثة، وأن هذه الاستحالة هي استحالة كانت متصلة فيها منذ البداية، وليس ضررًا من الانهيار النهائي الذي يتبع - من ثمة - لما بعد الحداثة أن تولد، أو أن ما بعد الحداثة - كما يؤكد "أرنست جيلاندر" - تم براءة سريعة النزوال، تدين بجاذبيتها لما يتبدى عليها من الإبهام الملخص الأصيل، ولن يطول الأمر بها قبل أن تسقط في غيابهم النسيان، تمامًا مثلما يحدث لسوها من البعد؟ ومع كل ما تعرضت وتمطرت له ما بعد الحداثة من مسائل فلسفية واتهامات مستمرة تصل إلى حد رفضها أساسيًا.

ومع أنها تطرح على التفكير الغربي مساحة أسسها وتاريخها، وتعادي الاستمرار والسببية، والتشابه، والتكرار، وأكاذيب الجماعة، ورهانها الدائم على التنوع والتقييد، والتشيطن، والاختلاف، والزائد، إلا أن هناك اهتمامًا فكريًا وثقافيًا يشكل دفعًا نحو ترسيخها. أيقن ذلك فقدان الثقة بالحداثة ومورتها حقًا، أم أنها ستتجدد نفسها؟ صحيح أننا نطرح هذا العالم في الدورة السادسة عشرة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريب، وفي اللوحة الرئاسية، موضوع "المسلسل زمن ما بعد الحداثة"، لكن لأن الحدود بين "الحداثة" وما بعد الحداثة "متشابكة" ومتداخلة، من حيث تعاونهما التاريخي، لذلك فإن المحاور الثلاثة للندوة تتساءل عن "الحدثة" وما بعد الحداثة في المسرح العالمي، ثم عن "صورة التراث الشعبي والتاريخي في المسرح العالمي في زمن "الحدثة" وما بعد الحداثة"، وأخيرًا عن "موقع المسرح العربي في زمن "الحدثة" وما بعد الحداثة"، ففيها فكريًا، وهو سؤال عرفي بالدرجة الأولى، وإصلاحيًا أيضًا، يستهدف الكشف عن الحضور أو الغياب، والأسباب، ومدى تجليات الاستيعاب وجدية التفاعل وال الحوار.
إِننا نُعاوِد الاعتراف بالفضل والشكر للفنان فاروق حسنى وزير الثقافة،
الذي حول المهرجان إلى مؤسسة مستقلة، كمؤسسة معنیة لحرية الإبداع وتتوعه،
مجسداً بذلك تسديد الحرية واستمرارها في التصدی لكل انفلاقات، ومواجهة كل
انحدار إلى التوقع والانكسار الذي يؤدي إلى ضياع التواصل الذي هو صياغة
مستقبل الإنسانية.

أ.د/ فوزي فهمي
المؤلف
جان بيار رينجر

أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس (3) - السوربون الجديدة. وهو أيضًا مخرج ومؤلف لنصوص تتناول بالذات الأداء المسرحي والدراما تورجيات الباروكية والمعاصرة.

من مؤلفاته:
- مدخل إلى تحليل المسرح، دونود، 1991.

كما شارك في المؤلفات التالية:
- المسرح، بوردا، 1980.
- قاموس الآداب الناطقة بالفرنسية، بوردا، 1984.
- القاموس الموسعى للمسرح، بوردا، 1991.
قراءة المسرح المعاصر

هذا الكتاب يبدأ بعرض سنوات الخمسينيات و"المسرح الحديث" الذي أثار الاضطراب في "المشهد الإبداعي"، فلا يزال مؤلفون مثل صموئيل بيكيت وارجين يونسو يُؤثرون في المسرح الذي نعيش فيه.

ومع هذا، فإن هذا نصوصاً، ودُور نصوصهم، ثمة مؤلفون آخرون يجريون أشكالاً أخرى. إن اختيار "السرد الطويل" ومنالأدوار تورجية المقاطع، وتنجر الفضاء والزمن، وتجدد أشكال الحوار والجدل حول وضع الشخصية، كل ذلك يفرض علاقة جديدة للقارئ مع النصوص.

ومؤلف هذا الكتاب يقدم قراءة سريعة لكبار المؤلفين المعاصرين، مثل ناتالى ساروت، وميشيل شينأني، ومثل بيدرو مارى كولتيسي، الذين يشكلون تاريخ المسرح اليوم. كما اننا نختارة من النصوص النظرية والنقدية تكمل الكتاب.

لقد خصص هذا الكتاب لطلاب الأدب، والمسرح، وكذلك طلاب التمثيل، وكل من يهتم بالإبداع المسرحي المعاصر، ويجد فيه متعته.
تصدير

"ما لم يكن له شيء خفيف من التشويه، يبدو عليهم الإحساس - ومن ثم فإن مخالفة القاعدة، أي خبر المفوع، أو المدهش، جزء جوهري من سمة الجمال، فالمجمل دائمًا غريب.

(بولدير)

لا يزال المسرح المعاصر موسومًا بطبيعة الخمسينيات لما لهذه الحركة من تأثير جذري، وكذلك لارتباطها بهذه التسمية التي تشيع ميلانا إلى استعمال العنواين، بعد مضي نحو أربعين عامًا، كيف تتصور تجماً يضم في حزب واحد مؤلفين على هذه الدرجة من الاختلاف، مثل آداموف وبينكت ويونسكو، دون أن نشعر بالدهشة؟ إن العبث، والمسرح الغبي (الميتافيزيقي)، وجانبًا من المسرح السياسي، أو مسرح الاستفزاز، إن جاز التعبير، كل ذلك يجمع على معارضة. يختلف التعبير عنها، للمسرح "القديم". فما يقول آداموف في "الرجل والطفل" معبرًا عن دهشته، وأيضًا عن سروره لكونه واحدًا من مؤسسى هذه "الزمرة" نحو ثلاثين من أصل أجنبي، وقد أثرنا نحن الثلاثة الاضطراب في المسرح البرجوازي القديم، ثم "انصاع النقد".

وتغيرت الأزمان، ومع ذلك فالمسرح البرجوازي القديم لا بأس به، أما "الطليعة" فقد وجدت القبول في المدارس، وما هو بيكيت يعرض في جميع أنحاء العالم، ويصبح كلاسيكيا معاصرًا.

ومنذ الخمسينيات، مرت الكتابة المسرحية بظروف مختلفة، واضطر المؤلفون الجدد إلى مواجهة تحديات نهاية الستينيات والشكوك التي أصابت الكتابة، ذلك
العمل المنفرد الصفوى الغامض. وقد قاوم بعضهم موجة الدعاية للغة الجسد. وآخرون سقطوا في ساحة شرف المسرح السياسي، أو زعموا أنهم ضحايا بعض المخرجين الذين ملأوا فترات في الوقت قراءة الكلاسيكيات. وترجم ثالث اكتشف يوما أنه غير موجود، ما دمنا نعرف جميعا أنه "لا يوجد مؤلفون، اللهم إلا بعض نفر من "المؤلفين الشبان" المذهلون بسبب شبابهم الدائم". وذات يوم كتب كولينس يقول: "إن المؤلفين في عصرنا جيدون مثل المخرجين في عصرنا"، ولهذا قال ذلك بسبب الحكم الذي يوجه إلى نصوص اليوم.

ويدعو بعض المؤلفين السذج من عودة المسرح التجاري بشكل قوى. وآخرون أقل سذاجة يعيشون على المنح أو الطلبات الرسمية.

ولعل أصعب ما يواجه كثيراً من المؤلفين هو اختيارهم نوعاً من كتابة "ما بعد بيكيت". كان قد سمعوا مزاعم هذا الرجل الذي ما انتهك يعلن النهاية، ونهايته، ونهاياته، ونهاية المسرح. وعلى النقيض من ذلك، فإن كتابة "ما بعد بريشت"، ذلك الأب الآخر، قد تحررت بعد استبعاد الموضوعات السياسية. وضعف الأيديولوجيات، حتى لو كانت الدراماتورية الألمانية لا تزال تمارس تأثيرها في بعض المؤلفين الفرنسيين، وتنافس المخرجين.

لن تحاول إقرار النظام في مشهد مسرحي متحرك، كما أتى أننا لن نحاول تصنيف المؤلفين الأحياء بإدراجهم في مدارس أو فئات. وكان لا بد لنا من نقطة انطلاق وجدناها في مؤلفي الخمسينيات الذين حملوا على "الدراما تورجية" القديمة. ولن نعود إليهم بصورة كاملة ما دام هناك أدب نقدي حول الموضوع، لكننا سوف نستخدمهم كمنطلق إلى التأمل والتفكير. وسوف نذكر امتدادا لهم.
ودعنا لتحليلنا، وعلى وجه الخصوص، المؤلفين الذين يعالجون موضوعات
واشكالًا ليست تقليدية فعلاً، ولن يستطيع حالاً حال جامدة في قواعد الدراماتورجية
الكلاسيكية التي ظلت سائدة في فرنسا إلى ما بعد القرن التاسع عشر، وفي
أغلب الأحيان حتى يومنا هذا، ومن المفهوم أننا لن نعتمد إلا على النصوص
المتشابهة. كما سنشير مجرد إشارة إلى بعض الأعوام التي لا تستند إلى نص
دراي مستقر. كذلك سنرجع بإيجاز إلى بعض المؤلفين الأجانب للإشارة إلى
تأثير واضح أو شعبي كبير زا في فرنسا، ليس لأنهم أقل أهمية: وإنما لأنه ينبغي
أن نحترم إطار هذا الكتاب. وقد يحدث في بعض الأحيان أن نخضع لبعض
مظاهر الذوق السائد (العوضة)، وهذا أمر لا يبال به. ولا بأس أيضًا أن يخرج
بعض المؤلفين عن حيز بحثنا، فتلك حدود عملنا، ولعلها أيضًا حدود الوقت.
أولا: الإضاءات المظلمة والتأويل المبهمة

إذا أردت أوصي تعريف للنص المسرحي الحديث والمعاصر، يمكننا أن نعود إلى عبارة "أومبرتو إيكو" الجميلة التي تصف النصوص بأنها "آلات كسولة" في "Lector in fabula". وتعتبر أن المادة التي اعتمدنا عليها في هذا الكتاب هي أكثر النصوص كمالًا. ليس بالضرورة هي أكثر النصوص تجريداً، أو أكثرها إلهامًا كما نسمع في بعض الأحيان؛ وإنما هي بالأحرى نصوص لا تستجيب بسهولة في عملية القراءة، وتشتغس على الإيجاز السريع المطلوب في الصحف، وتتطلب من القارئ تعاونًا صادقًا ليتفرج المعنى.

في مسرحية نهاية اللعبة، لـ "صموئيل بيكيت" يقول "هام" لـ "كلاف": "ليس من بريان يظن أننا نعني شيئًا؟ من الممكن أن نسمع هذه العبارة وسط إشراقة وفزع من يطلع عليهم الآخرون، ويكادون حرفيا أن يفاجئوا بأن الآخرين ينظرون إليهم على غير حققتهما، أو خلاف ما يتعون ان يكونوا. وتبين آخر، يخشون أن يفسرهم الآخرون في صورة الحياة التي يحيونها، وينسبون إلى أفعالهم البسيطة معانى و أفكارًا.

إن عبارة بيكيت هذه الفكاهة تعيدنا إلى تشكيك في الرومان، بل أكثر من ذلك، هي التأويلات التي من كل صنع، والتي يفسر بها العرض المسرحي. نحن من نحن، ونقوم بما نحن نقوم به، بهذا تغمر عيون الممثلين إذ يعبرون عن دمتهم الزائفة بأن يفهم الآخرون على حقيقتهما، أي على أنهم ممثلون منهمم في أداء أدوار شخصيات، هذه الشخصيات، نفسها تجزع أو تبتهج حينما يضع الآخرون معنى على "عرض الحياة" التي هم بصد حياتها مرة
أخرى وبطريقة آلية أمام المشاهدين. هذا الأسلوب ينكر على العرض الحق أن يكون غير ما هو كائن فعلًا، أي مجرد تمثيل. في الوقت نفسه الذي يقدم فيه نفسه على هذا النحو، وحيث يخشى أن ينظر إليه على أنه "حقيقة" بالإسراف في إضفاء معان عليه، أو بإعطاء معان أكثر من اللازم، أو أقل من اللازم. تلك هي مشكلة القارئ في مواجهة نصوص اليوم. فالسرح ليس أفكارًا، ولكن هل يمكن أن يكون أفكارًا في طور الميلاد؟ هذه الإيضاءات المظلمة وهذه الأنواع المبهضة -على حد تعبير "فالتر نواهارين"- في حديثه عن "رابلية"- عبارة نحب أن نكررها وننال تعلق على النصوص. نحن نطالب للمسرح بما يحييه كريستيان بريجويون في نصوص "فرنسيس بونج" باعتباره "الظلمة المثلية"، التي ندرك معنا أن:

"الرهام ليس تصوير العالم! وإنما الضد على وجود الحققيق فيوجود كلاميط مثل كافة متكافئة متعددة المعاي وعدوية المعنى في الوقت نفسه."

*Ceux qui merdrent*

نحن تقريبا بصدقة برامج قراءة، سعين من أجل مسيرة. نحن في الوقت الذي مات فيه الطبيبيون نعم اكتشافهم. في وقت ليس من المستحب للكاتب فيه التدليل على لوذة شكلية في مقابل أن يقابل بالرفض باعتباره "غير مقبول" ومتهم بالإفادة إلى الإرهاب الفكري، حيث من الأفضل للنص الا يخال باللغة الأكاديمية أكثر من اللازم، وأن يبدى حسن النية من أجل التواصل، حيث قد تكون الفكرة مثيرة، إن لم تكن قد تم تجاوزها، إن هي لم تقدم نفسها بصورة نظيفة وطيفة.
المسرح منذ نشأته يعتمد على التلاعب بين الخفي والظاهر، على الظلمة التي على حين فجأة تقدم معنى. إن الإعرض المسرحي، مع ما يثيره من السخرية في ذاته، يبذل أقصى جهده لإظهار العالم فوقي المنصة من خلال الوسائل البدائية الخاصة بأسلوب تصممه الأسواق، ومن خلال اللغة. هذا محقق منذ العصور الوسطى، حيث كانت عروض السيد المسيح أو شيطانين جهنم تثير المشاهدين، كما يقال. وهذه حقيقة دائمة. والأمر لم يعد كذلك تماما اليوم، حيث هناك وسائل أخرى للعرض غير المسرح، بل أكثر "حقيقية"، وبالذات الأفلام، وأكثر "زيتًا"، فهي صور حقا، وليس دائما صورا حقيقية، على حد تعبير "جان لوك جودار".

ولعل في ذلك أول سوء فهم بين الذين يكتبون للمسرح اليوم ومن يعرضوه، وبين الذين يشاهدونه. هناك فارق كبير بين المسرح كما يمارس، وبين المسرح كما يُتلقى، أو تبعًا لفكرتنا عنه. ففي المنتديات الأدبية وفي الجامعات نسمع دائما يتحدثون عن السيناريو الحمراء وبخاخة المسرح على الطريقة الإيطالية، اليوم.
وسحر المثل/ النجم/ تأثير الشخصية، أي، وإيجاز مفهوم يعود إلى القرن التاسع عشر، وليس هذا خطأ. فلا يزال المسرح يعيش على ذلك، على جانب الاستعراضي. عند الحديث عن الكتابة المسرحية، نسمع من يتكلم عن الحبكة، والانفراج، والمسرحية المحكمة، والمفاجأة المسرحية، بل أحياناً يتحدثون عن الوحدات الثلاث، باختصار، العلم المنقول عن النظام المدرسي التقليدي.

وهذا أيضًا ليس خطاً، فناء كتابة، حتى من يعارض منها هذا المسرح، لا يمكن أن تتجاهل من أين أتت. أشكال تحاول أن تعرض العالم من خلال قواعد لا ترجع كلمة إلى أرسطو. ومع ذلك - وهنا يكمن تناقض ظاهرى آخر - فلا يمكن أن تكون هناك قطعة جذرية مع الأشكال القديمة، أو بالأحرى، بالرغم من هذه القطعة، فإن الرحم أو النشأ يظل دائمًا نوعًا من تبادل الحديث بين أفراد من البشر في حضرة أفراد آخرين من البشر، تحت أنظارهم التي تخلق فضاء، وتؤسس الروح المسرحية.

إذن، يوجد عند المؤلفين اليوم، رغبة في الانفصال عن جمود معيين من العرض المسرحي التقليدي، وهذه الأزمة، حينما تبدأ بالكتابة، تحدث خلاً في تقاليد العرض المعترف عليها، إنها تحدث ضراعًا بهجومها على المهارات الدرامية، وعلى الحدوتة بالضرورة.
ثانياً: خلافات بين الكاتب والقارئ

تمة عبارة جاهزة معروفة يسمعها من منتجي هوليوود كتاب السيناريو الذين يلاحقونها بأعمالهم. فهم يريدون - وسريعًا - أن يعرفوا الحكاية التي سيحكمها للجمهور "What is the Story؟". هذا السؤال يظل السؤال الأساسي، لأن الباقى كله يتطل بالحرفية والصنعة.

ليس بالضرورة أن يوجه مدير السارح هذا السؤال إلى المؤلفين الجدد، ولكنه يظل سؤالاً مضمراً في العلاقات بين المنصات والجمهور الذي يطالب بطبيعة الحال بأن "يفهم". إذن، الفهم يظل دائمًا في التخيل الجماعي، فهم الحكاية، وتلخيص الموضوع، وهو ما يسميه أرسو و"الدراما توريجية" الكلاسيكية: الحدوتة، كما لو كان المعني يعتمد في الجوهر على الحكاية المروية.

في ذلك يكمن أول خلاف أو سوء تفاؤه. باعتبار أن بعض المؤلفين العاصرين ينظرون إلى العلاقة بالحدوتة من زاوية مختلفة، فهم لا يقدمون أنفسهم باعتبارهم رواة حكايات، بل يوصفهم كتابًا يتعاملون مع الكتابة بكل كثافتها وثقلاً.

ويمكن أن نتصور أنهم على حق، أو يعتقدون كذلك. بسبب التطور الذي طرأ على البحوث النقدية في الكتابة، وعلى الطريقة التي استحدثها البنيويون ثم السيمبولوجيون حول نشاط القارئ في علاقته بالنص وبثورة المعنى، منذ "رولان بارت" وحتى "أومبرتو إيكو". ولكن تمة معارضة شديدة، فإنها كانت عملية القراءة، من وجهة نظرية، تؤكد "عمل" القارئ الذي يتعامل مع "نصه" من خلال شبكات معنى تسمى له بالدخول في علاقة مع الكاتب، ففى الممارسة المدرسية أو الجماعية، بل في الأوساط الفنية، وبداية حيالانا، وقبل أي نوع من الدراسة.
نسأل "ما الحكاية؟" النص ده بيقول إيه؟. ونحن لا يمكننا أن نتجاهل هذا السؤال في عمل الدراما تورج، ولكننا هنا بصدد أول خلاف حول الكتاب الذين يقولون عنهم إنهم "اضعفوا الحكاية"، بل أعرضوا عن كل حكاية مترابطة في أعمالهم.

ثم يتفاقم الخلاف بمجرد أن نفهم بأسلوب المعلومات الذي يستعمله الكاتب، إن النموذج الكلاسيكي يعتمد على الموضوع التأم في المعلومات الخاصة بالحدودة، التي يجب أن تكون كاملة، مترابطة ومكتملة منذ بداية النص، إن المعلوماتية الضرورية في الكتابة من الصعب قبولها باعتبارها لعبة مع القارئ، حيث إن وضع محيط معلوماتي لا تصل مكوناته إلا بالقطرة. بل أساو من ذلك، محير ينفصسه بعض المفاصل بالضرورة، اعتمادًا على أنها موجودة في موسوعة القارئ الشخصية، وأن لديه هُو التعامل مع هذا الغيب وتفسير الكتابة ليدخل فيها متخيله الشخصي.

النموذج جان بخسرا: النموذج الكلاسيكي الخاص بالكتابة المعلوماتية والملتزمة في النهاية، والنموذج المخزوم بشكل واسع، الخاص بنوع من الكتابة التي لا تم تقديم نص، لكنها، إذا نجحت، تفرض "نواقشها" باعتبارها جوالة أو "مغفليات تتشابه المحتوى، تستثير المتخيل لإنشاء منصة المستقبل.

ونحن بصدد التعامل مع الكتابات المعاصرة، لا يمكن أن نتجنب الشكوك في الخبرة، وغياب التمكين من الصناعة، بسبب عدم وجود التكريمات والتعاون، فالكتابة النفثة جدًا، والتي تخلو من ضفيرة سردية محكمة، إلا تخفي وراءها عجز الكاتب عن إنشاء حكاية أو قصة؟ إن مثل هذا الشكل هو ما يناسبنا أمام المصور التجريدى حينما نسأل إذا كان يجد "الرسم". إن عمل القراءة يكمن على أقل تقدير، في الدخول في لعبة النص وقياس مقاومته.
نحن -إذن- نقترح رحلة في شكل مسيرة حرة من خلال خمسة نصوص معاصرة، سوف نقرأ في كل مرة العبارات الأولى أو السطر الأولي منها. نحن بصدد نوع من الركض التجريبي نحتك فيه بالكتابات المختلفة دون أن نحدودها بوصف معيين، ودون أن نضع منهجًا صريحًا للقراءة. المداخل إلى النصوص ستزيد في الفصل الثالث، أما هنا فسنبدأ بفتح المسرحيات الخمس، وهي: "الكراسي" لـ "أوجين يونسكي"، و"الورشة" لـ "جان - كلود جرومبرICH"، و"الحياة الطهية" لـ "ميشيل دورشه"، و"أيها الخالف" لـ "ميشيل فينانفيه"، و"فم عزالة حقول القطن" لـ "بيرنار-ماري كولتيش". سنقوم بعملية قراءة سريعة مقتصرين بالضبط على الجزء المذكور. وقد تم اختيار النصوص لأنها تقدم طرائق مختلفة في الكتابة، ولأن مؤلفيها، حتى إذا كانوا غير معروفين عند الجمهور الكبير، قد عُرضت أعمالهم مرات عديدة في مسارح قومية، أو ذات أهمية قومية. وسنقوم -بادئ ذي بدء- بدراسة نظام المعلوماتية، والطريقة التي تقوم عليها الحوار بين المؤلف والقارئ بالنظرة إلى "موسوقة" كل منهما، محتفظين في الذاكرة بـ"Lector in Fabula" لـ "أومبرتو إيكو". ومن البدء نحن لن نطي الوقوف عند المعني؛ بل سنقتصر على بعض الملاحظات البدائية.

مثل هذه الرحلة خلال بدايات هذه السرحيات الخمس الحديثة توضح جيدا أنه ليس هناك حل واحد أو وحيد في الكتابات المعاصرة. فالنصوص تعرض لنا على مستويات مختلفة من المعلوميات، وبحيل متناقضة، دون أن نستطيع بصورة آلية أن نصنف هذه الكتابات المختلفة تبعًا لمجاليات معينة. وتبنا للطريقة التي
تقوم عليها العلاقة بين المؤلف والقارئ، يكون إدراكنا أفضل للطريقة التي يبني بها النظام السردي.

1- الكراسي

أوجين يونسكو


يرفع الستار عن شبه ظلام. الزوج العجوز مائل من النافذة اليسرى. وقد ارتفع الكرس الذي في أسفلها. الزوجة العجوز توقد مصباح الغاز. نور أخضر. تذهب وتجذب الزوج من كمه.

الزوجة:

هيا، يا حبيبي، اغلق النافذة. هالاء الراكد كريه الرائحة. ثم إن اليموع يدخل من النافذة.

الزوج:

دعيني في هدوء.

الزوجة:

هيا، هيا، يا حبيبي. تعال اجلس، لا تمل بحسمك هكذا، فقد تتسقط في النار. فتأتى تعرف ما حدث للملك فرانسوا الأول. يجب أن تأخذ جدرنك.

الزوج:

امثلة أخرى من التاريخ، يا حبيبي، لقد سكتت من التاريخ الفرنسي. أريد أن أقترح. إن القوارب هوق النهر كالمربع أمام الشمس.
الزوجة:
لا تستطيع أن تشاهدها. لقد غاب الشمس وحل الليل. يا حبيبي.

الزوجة:
بقت منها ظلها. (يميل ميلا شديدًا)

الزوجة:
(تحذقه بكل قوتها)
أه، إنك تفزعني يا حبيبي، تمال أجساد. ظن تراها وهي مقبلة. لا داعي إلى ذلك. فقد هبط الليل.
(الزوجة تعجز يستسلم لها مكرها)

الزوج:
كنت أريد أن أشاهد المياه، فانها أحبها كثيرا.

الزوجة:
كيف تستطيع ذلك يا حبيبي؟ إن هذا يسبب لي الدوار. أه من هذه الدار. وهذه الجزيءة لا تستطيع أن تعيد الحياة فيها. مياه من كل ناحية، ومياه تحت التوازف إلى مدى الأفق.
(الزوجة تسحب الزوج العجوز ويوجهان إلى الكرسيين الماثلين في مقدمة النص: الزوج يجلس بكل براعة فوق كرسي الزوجة العجوز)

الزوج:
الساعة السادسة بعد الظهر، وقد هبط الليل. هل تذكرين؟ في الماضي. لم يكن الحال كذلك، فقد كان النهار يستمر حتى التاسعة مساءً، وحتى المساء، بل حتى منتصف الليل.
الزوجة:
هلاً، ما أقوى ذاكرتك؟

الرجل:
لقد تغيرت الحال كثيرًا! ...

هذه العبارات الحوارية التي تقدم غالبًا كجزء من المعلومات للقارئ، ولكنها لا تعتمد عليها، أو تبدو قليلة التفعيل؛ فالفضاء المسرحي مقدم عبارة عن مكان مغلق محاط بالمياه، وهو شيء عادي بالنسبة إلى جزيرة، وأقل اعتيادًا بالنسبة إلى منزل. الزمن محدد جداً، فالوجوز يعني أن الساعة السادسة بعد الظهر، وعلى الفور ترد المقارنة بصورة مباشرة، باستعادة الذكري، ثم بصورة غير مباشرة، بالإضافة إلى الفصول؛ فتحن في الشتاء، ومثل هذا التشكيك في المعلومات قليل الحدوث في المسرح، والمرجعية التاريخية الخاصة بالمملكة الفرنسية في البداية، وبالبداية، جديرية بالتصديق، فمع أن الأمر يتعلق بعارة عند الزوجة العجوز استعراض تأكيداتها المعتمدة على الذاكرة "الثقافية"، وبالنسبة إلى الزوج، الشكوي من ذلك، كذلك فإن الفعل المسرحي مبتدئ، حيث الأول بنظر من النافذة، والآخر تمنعه من ذلك.

أما العلاقات بين هاتين الشخصيتين الطائفتين في السن (يشير بونسو)
في البداية أن عمر الرجل 95 عامًا، والمرأة 94 عامًا) فهي مضطربة بسبب تصرفاتها. فالزوجة تعامل الزوج كأنه طفل متزوج، أما هو فيجلس فوق ركبتيه، كذلك فهما يتطابقان باستخدام ألفاظ تعود إلى الطفولة، وهي تبدو غريبة في السياق.
هذا الموقف الهزلي الذي يفاقم زوجين عجوزان في خصوصياتهما التي تثير السخرية يتنافس مع النهاية التي تفرض نفسها دفعة واحدة وبطريقة قاطعة. فنحن في فصل الشتاء وأخر الربيع، وفوق المياه الرافدة، ولم يتبق من الشمس سوى الظلم. والملاذ مائل في الحدث (خطورة السقوط في الماء)، وأيضًا عن طريق الإشارات إلى الروائح، إلى النور الأخضر.

هذا الطفلان العجوزان العزلان في مشهد لا نهاية له ولا ضوء فيه، قد فقدا الإشارات الزمنية التي يعتمد عليها، أو هما يجملانها بالذاكرة. انفلاقل مائل، والأفق ما كاد يعرض حتى انفلق.

إذا مارس القارئ قراءة طبيعية، ستعارضها المعلومات المتذبذبة، وغياب وحدة النص. وإذا كان الموضوع موضوع زوجين عجوزان في انتظار الموت، فإن الحوار لا يشير إلى ذلك إلا بطريقة غير مباشرة، ولا شفقة، بل بصورة ساخرة. إن الدور أمام غياب الإشارات هو أحد مفاتيح الفترة، ما دام النص يبدأ بأسلوب الانفلاقل والأءسي، والمسرحية تستهل بالفراغ وغياب المفروضات.

وإذا كان القارئ قد سبق له أن ترد إلى المسرح الموسوم ب"العشي" أو "النبي"، فإنه سرعان ما سيجد موضعاً مألوفا. أما إذا كان الموضوع غير ذلك، فإنه سيواجه نظاماً معلوماتياً متناقضاً يعتمد على "البارود" أو التقليد الساخر للدramاتورجية التقليدية.
٢ - الإرشادة

جان - كلويد جرونبرج
(عرضت عام ١٩٧٩، أكت سود بابيبه، ١٩٨٥)

المشهد الأول. في التجربة (مقتطفات)

(دائما صباح باكر من عام ١٩٤٥، سيمون جالس على طرف الطاولة. Olsen/13)
ظهرها إلى الجمهور، تعمل، بالقرب من طاولة أخرى، تقف هيلين، ربة العمل،
تعمل أيضًا. تلقى على سيمون نظرة بين الفينة والفينة)

هيلين:
اختي أيضًا، أختها عام ٤٣...

سيمون:
هل عادت؟

هيلين:
كلا، كانت في الثانية والعشرين من عمرها. (صبغ) كنت تعلمين
لحاسبكم؟

سيمون:
نعم، أنا وزوجي فقط. وفي الموسم كنا نستعملين بسائق...
اضطررت إلى بيع المكينة الشهر الماضي، كان ينبغي ألا أبيعها،
ولكن...
هيلين:
الماكينة موجودة...

سيمون:
(توافق يراسها) كان يتبقى ألا أيهما... عرضوا على همها و...
(صمت)

هيلين:
هل لديك أبناء؟

سيمون:
نعم، ولدان.

هيلين:
كم عمرهما؟

سيمون:
عشرة وستة.

هيلين:
الفراق معقول... يعني... هكذا يقال. أنا ليس لدى أبناء.

سيمون:
إنهم يديران أمورهما جيدًا. الكبير يهم بالصغير. كاتنا في الريف
في المنطقة الحرة. حينما رجعنا اضطر الكبير أن يشرح للصغير من
أنا. كان الصغير يختفي خلف الكبير ولا يريد أن يراه. كاتنا
يدعمني مدام...؟
من خلال الإرشادات النصية، وهذه المباريات الحوارية الاثنتي عشرة الأولى، يقدم لنا الكاتب، ومن فوره، كمية من المعلومات المفيدة في إنشاء الحدوتة. معلومات تاريخية وموضوعية (1945) للمنطقة الحرة، نقص الفحم، محاولات الشرطة، ومعلومات تخص الشخصياتين (الزوجان، الأبناء، المهنة) وعناصر نفسانية أكثر (الحظرات الصمت، إقامة علاقات بين المرأتين)، المشهد له عنوان.

ويمكن أن نفهم أن الفصول هي التي "في التجربة" واضحة أن السيدتين تتحدثان في أثناء العمل. إذن، مشكلة نشاط الشخصياتين في المشهد محسومة، وكذلك تبرير الكلام. فالحوار يأخذ شكل المحادثة التي بدأت بين سيدتين تتبادلان بشكل طبيعي معلومات حولهما، وهي معلومات بطبيعية الحال موجهة بشكل غير مباشر إلى القارئ الذي يستطيع، حتى من خلال حوار محدود كهذا. أن يكون لنفسه مساحة مرضية من الحدوتة المبدئية. فهو يعرف أن الوقت يحدث ما يحدث، كما أنه بدأ يحصل على مناصر خاصا بسيرة الحياة، معنويات صراحة أو مستوحاة (وجود أخت لإحدى الشخصياتين، وزوج للأخرى).

الإرشادات فورية وقوية، حيث أصبح القارئ يمتلك في "موسوعته" الشخصية كثيرًا من العناصر التي تسمح له بإكمال شبكة المعلومات، بفضل قصص الاحتلال المتقللة عن طريق الذاكرة الجماعية. والكاتب يصرف ذلك، فهو لا يركز بدون فائدة، ولا يسمى العدو إلا بالإشارة إليه بهم، ضمير يعرف القارئ، وكذلك لا يتحدث عن نظام حرص الفحم، وأسلوب الحياة الذي أصبح "عاديا" في موقف غير عادٍ (الابناء في المنطقة الحرة)، وهو أيضًا لا يصف "دراما" بعد، لكنه يجعلنا نشعر أن لديه عنصر قوية على المستوى العاطفي التأثيري لم تتخرط فيها الشخصياتن بصورة مؤثرة، حتى تتمكن الدراما من التطور (الأشخاص
الأعزاء المنتزعون من أسرهم. الابن الذي أصبح لا يعرف أمه). كل شيء قدّم.
وقدم جيدا في كلمات يسرئة، مع أن هناك فراغات كثيرة لكي يقوم القارئ
بنصيبه من العمل، وبذلك يثير اهتمامه. هذه الفراغات، يمكننا أن نقول إنها لم
تترك فقط للمصادفة. إنها محددة هنا على أكمل وجه، ومن حولها معلومات يمكن
أن يملأها كل شخص بدون شكوك عقيدة. إن القارئ، في الواقع، يشعر بالارتياح
لأنه أمام نص حديث، ومع ذلك تمماته معتادة لديه.

3 - الحياة الطبيعية

ميشيل دوش (تىاتر أوتير، ستوك، 1975 - 1976، 18، 1987)

المشهد الأول، السعادة

طريق زراعي محدب.

الطريق السريع في العمق - يمضي.

سارة R واخرى فيرو قديمة.

زوج من الأزواج وطفل.

غداء فوق المشهد... يمكن أن نقول (بيك نيك).

هل الأمر يتعلق بعلاقة فوتورفاوية هزيلة 9

ربما منظر سينمائي أمام خلفية لوحة مرسومة، وبخاصة كلمات:

جميلة... بعيدة... جئولوجية.

20
ريمون:
يوم جميل.

يوليس:
أريد أن أعتقد ذلك.

مازي:
ولكننا لم نبدأ بعد.

ريمون:
 صحيح، هذه هي الحياة المصرية. لا يمكن أن نحصل على كل شيء.

فزانسواز:
أنا...

ريمون:
نعم؟

فزانسواز:
أنا سمعت واحدًا قبل قليل.

ريمون:
أنت سمعت واحدًا؟

فزانسواز:
سمعت واحدًا، بل أستطيع أن أقول إنه شحرور.
يوليوس:
لا اعتقد. على أي حال أنا استطيع أن أؤكد أنه لم يكن شهدورًا.
هذا ما استطيع أن أؤكد.
(وقفة)
كان طائرًا بديلاً منقذًا، "أركوبيتريكس.

مايّر:
إذن، أنت سمعت طائرًا آخر.

ريمون:
أركوبيتريكس؟
البيرة.

يوليوس:
كما قلت، لقد قرأت أن هذا الطائر المشرشة اختار منذ سنوات أن يسكن الأدغال القريبة من مفاصل الطرق السريعة. يمكنك أن تعبث الآن:

مايّر:
الناس جميعًا قراءاتهم مختلفة.

يوليوس:
صحيح.

مايّر:
بمثهم يقرأ الصحيفة نفسها دون أن يقرأ الشيء نفسه.


هذه الإشارات المنصية تتساءل أكثر مما تخبر (العصر الوحيدة الموضوعية تتعلق بالشخصيات والسيارات، وهي متعددة المعاني، ومن ثم "شاعرية"). الطابع النكّي يخلق نوعًا من المفاجأة، ويعبر مباشرة علاقة خاصة "تشيطة" مع القارئ، وكونه مدعو إلى المشاركة في عملية فك رموز ما يقوم الكاتب بكتابته.

الحوار يقدم النذر القليل من المعلومات. ويقوم سلسلة من العمارات الجاهزة في المحاولات (كليشيهات) (من "يوم جميل" إلى تطور "حياة مصرية"). ويفقد نوعًا من الصورة الملونة (كرمو) لبيك نيك في ضاحية، بما فيه البيرة. الحكاية لصف "ممسكتش" (كما يقال عن خرسانة المملع بنـه ممسكتش) بالرغم من بدء علاقات قوة في المحافظة بين الذين يعرفون أو يزعمون ذلك والذين يأخذون بالكلام. "أناً" تنطقها فرانسواز متبوعة بـ "نعم" من ريمون، لتلت الانتباه. هذه 23
العبارات الخالية من المضمون تدل على أن الكلام ليس "حرًا" تمامًا، وأن نوعًا من الرقابة. من الجانب الذكورى، يتدخل في توزيعه. (في قائمة الشخصيات توصف فرانسواز بأنها زوجة ريمون).

من البدهى أن يكون الطائر البدائي (نقض الشحرور) هو الذي يجذب الانتباه بوصفه مفاجأة مفبردة في سياق أقرب إلى المادية. هذه المعلومة الخاصة تثير قراءة الصحيفة مع نوع من السخرية في شكل إعلان من "دوش" ينفي لذلته أن "نقرر"، وبالذات "نعرف كيف نقرأ"، أن نختار ما نقرأ. لا نعرف بعد ماذا جاء يفعل هنا هذا الطائر المألوف في أغفال مفاصل الطريق السريعة، اللهم إلا أن يدفع إلى الحديث (بوليوس يساعد فرانسواز ومارى).

القارئ لا يستطيع أن ينشئ إلا بحذر (هو مدعو إلى القراءة جيدًا) في الحوار المتعجر والمثروك للمصادفة. سبتان وزوجان من الأزواج، وطريقان أيضًا متقابلان مثل الطائرين. حدود في شكل عبارة حوارية نعرفها مسبقاً، أو تدفع إلى نوع من التعرّف (الموقف يتعلق ببيك في الريف).

مفاجأة: هذا الطائر البدائي الذي يدور حوله صراع مصنَّر في المعرفة، يمكن أن يكون نوعًا من التهديد الغامض. كل شيء طرير إلماس، وكل شيء لم يعد كذلك (فتش عن الخطأ في الحوار)، ومن قلب المألوف تخرج كلمات تدعونا إلى الانحراف.

يمكننا أن نبني أكثراً، لتكنا سنكون حينئذ في مجال الشروط المطلوب من المنصة توضيحها وإنارةها، إن لم نقل حلّها. ومن البدهى مع ذلك أنه لقراءة "الحياة الطبيعية" لا ينبغي الاكتفاء بالظواهر، وإنما الانتباه لطقوس الكروم. 24
للذكريات في هذه الصورة الثابتة، هذه اللحظة بين فضاعين (القديم والجديد)، وطائرين (المألوف والغير)، وذيلان (الماضي والمستقبل). الشك وربما الحيرة يرقدان وسط هذا التبادل الحواري بين أساليب حياة، والقارئ، دون اللجوء إلى تحليل دقيق، لن يستطيع أن يخلص من الشعور بالعادية وربما سبقت قراءته.

٤- أبيا المخالف,
ميشيل هنائيه (آرش، ١٩٧٨)

واحد

هيلين:
موجودة في جيب معلمي

فـيليب:
كلا، ولا قوة الدولاب

هيلين:
أنت لطيف

فـيليب:
لأنك تركتها مصماً ثانية؟

هيلين:
إذا ربما نسيتها في السيارة

فـيليب:
في يوم من الأيام مسترق منك

٢٥
هيلين: هل تقدم أنتم؟
فيليپ: يلى
هيلين: لم تنتظري الشجاعة. لقد ظلنت أدور عدة مرات حول مجمع
الممارس، وفي كل مرة كنت تتفقد العملية أكثر فأكثر.
فيليپ: سأذهب أنا وأركيها.
هيلين: بعد عام سيمكنك أن تتحمل على التصريح.
فيليپ: نعم.
هيلين: هذا يلهم جديد؟
فيليپ: نعم.
هيلين: يا ترى من أي النقود؟
ليس هناك إشارات منصية في هذا الجزء المرئ عن برقم فقط، لكن قائمة
الشخصيات توضح أن فيليب هو ابن هيلين. هذا الحوار المقتضب والخالي من
علامات الترقيم يتخذ شكل محادثة بذات حول موضوعات كثيرة في وقت واحد.

في الظاهر، نحن أمام موقف عادي. السيارة ومفاتيحها، العثور أو عدم العثور
على مكان لإيقافها (هذا يحدث في باريس وفي أية مدينة أخرى). تصريع
القيادة، العمل (تقدم)، البلوغ، النقود: مشاكل عادية لأشخاص عاديين، من
خلال معلومات مقدمة بالقطار. غير مباشرة ومباشرة (فيليب في
السابعة عشرة من عمره، يبحث عن عمل، ربما يسكن مع والدته. هي تملك
سيارة، لعلها عائدة من العمل، تشعر بالقلق على ابنها، وما يفعله، وما يرتدي،
والنقود التي معه أو التي ليست معه. على أية حال، هي التي توجه الأسئلة).
ولكن كل شيء يتم بسرعة، والحوار لا يطول شيئًا، ويدو أنه يسرب بين
الموضوعات في الاهتمام، الأمر الذي سيكون له أهميته دراميا (قصة شاب
عاطل؟ وما هو أقل أهمية (هيلين أضاعت مفاتيح سيرتها).

وكما يحدث في المحادثة "الحقيقة"، الشخصيات لا تسميان ما هو بدهي
بالنسبة إليهما (المفاتيح التي ستظل "هي"). وهذا أول أسباب "فراغات" هذا
الحوار، حيث لم يتم تسمية إلا ما بهم الشخصيات، وعلى البارز القيام بالباقي،
من خلال الأجواء الظاهرة في المحادثة. يظهر مستوي آخر للمعانى إذا نحن
أخذنا عبرات الحوار (الموضوعات) في علاقة بعضها مع بعض. هيلين تبحث
عن مكان (لسيرتها)، أو بالأحرى لم تجد مكانًا. هيلين تتوقع أن يجد ابنها مكانًا
(هل تتقدم؟ وإذا هو لا يقدم الإجابة، فهو مستعد للبحث عن مكان (لسيرتها)،
ولو أن هذا يزداد صعوبة شيئًا فشيئًا. هيلين "دارت" بالسيرة. "لم توائها
الشجاعة إلا لوقوف صن الثاني، وتعم التي سمعت مرارا تقيم جدارا أمام موقعها الحقيقي (هل سيكون هو أيضًا وفقًا نانيًا؟). فيليب هو الذي يطق من سرقة العبارة المحتملة، لكن هيلين هي التي تسأل من أين النقود للبلوفر الجديد (مستعار، مسرور؟). هيلين معها تصريح، أما فيليب فعلا (ما نوع التصريح الذي يحتاج إليه؟) هيلين تفقد المفاتيح. فيليب يحمرها في مكان محدد وهو مستعد للعثور على مكان السيارة.

وهكذا يستقيم المعنى لو أن القارئ حاول سد جزء من الفراغات، أو بالأحرى إيجاد العلاقات بين جزر الكلام، وهي عبارات الحوار. وإذا لم يكن هناك شيء أهم من بقية الأشياء، وإذا كان بعض الباريادين بانهما يتحدثان ولا يقولان شيئًا، فذلك لأن كل شيء مهم، ولن عدم قول شيء في هذا الحوار، هو - مع ذلك - قول شيء بمجرد أن نجد أن ربط أجزاء الحوار يثير دوائر قصيرة تجذب الانتماء.

عبارات الحوار كانتها أهمت بمجرد أن بدأت (الألم تتقدم بلين). وحيث يتوافق القارئ المزيد، يشير موضوع الحديث، والأم هو التي تتحدث بلدا من ابنة، عن مشكلة المكان لها. أهمية قصوى تعطى للقارئ، ما دام لا أحد غيره يستطيع أن يقيم العلاقات السردية والرهنات الخفية في الحوار الذي يبدو على السطح، اسمه. فناتهامي لا يطرق إلى "عودة الأم إلى السكن بجار ابنتها العاطل". بقي على القارئ أن يمثّل على طريقه بين هذا السطح المعتاد ومستوى الأعمق، مع العلم بأن التفسير لا ينبغي بداية حال أن يخلق ثقلا لا ينتمي إلى مستوى هذه الكتابة.
- في عزلة حقول القطط

بيرنار-ماري كولينس (الناشر مينوي، 1986)

الناجز

إذا كنت تمشى في الخارج، في هذه الساعة، وفي هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئا لا تملكه، وهذا الشيء استطاع أن ي犊ق حله للأسئفة: أنا إذا كنت في هذا المكان قيلك بزمن طويل، وسأظل فيه أكثر مما ستيظل أنت فيه. وان هذه الساعة التي هي ساعة العلاقات الوحشية بين الناس والحيوانات لا تبدن عن هذا المكان، فذلك لأنني املك ما هو ضروري لإشباع الرغبة التي تمر أمامي، وهو مثل النقل الذي ينبغي أن يخلص منه بإيقافك على شخص ما أو حيوان ما يمر أمامي.

من أجل ذلك إذا أقترب منك، بالرغم من الساحة التي عادة ما ينقض فيها الإنسان والحيوان كل منهما على الآخر، اقترب منك، ويدأب مبسطانته ورعاياها نحوك، مع تواضع الشخص الذي يملك أمام الشخص الذي يرغب، وانا ارى رغبتك كما ترى ضعوبتي، نينو هي نافذة في أعمدت ساعة الفضول. اقترب منك مثل المشاع في هدوء وأحترام، بل في دو، تاركاً اسفل في الشارع، الحيوان والإنسان ينطلقان من سلمتلهما بكل وحدة وقد كشراً عن انتبهام (…)

الربو

آنا لا أمشي في مكان معين وفي ساعة معينة: أنا أمشي فقط، أنتقل من نقطة إلى نقطة لأعمال خاصة تتم في هذه المناطق، وأنا لا أعرف أي غرق ولا أي نوع من الرغبة، وأريد أن أتجنب الحوادث في مسرحيته، أنا كنت أنتقل من هذه النافذة التي تضيء خلف، فوق، إلى هذه النافذة الأخرى التي تثير أمل، أمامي، تبدو لحظة مستقبل يمر خلالك لأنك حلست فيهم، عن عم. إنّ. إنا لا تجد أية وسيلة تسمح للشخص الذي ينتقل من ارتفاع إلى ارتفاع آخر، بأن يتجنب
النزول لكي يتمكن من السقوط مرة أخرى بعد ذلك، مع عبودية حرائره تمحو كل منهما الأخرى، ومع المخاطرة، بين الاثنين بأن يطفأ بقدمه في كل خطوة الفضلات الملعية من التوافد. كما سكن الإنسان أعلى، كان الهواء أصح، ولكن النقطة تكون أقصى، وحينما يضحك المصمّم أسفل. فإنه يقضى عليه أن يمشى وسط كل ما لا نريده فوق -وسط زخم من الذكريات المثلثة كما يحدث في المطعم حينما يلتوى عليه الجاروسو يسرد على سمك القرفان جميع آلوان العالم التي تهمه أنت منذ وقت طويل (...)؟

بداية هذا النص أوردوها ناقصة كثيرا، حيث إن مطلع حديث كل من التاجر والزبون في الحوار يستغرق عدة صفحات، مما أضاطرنا إلى الاختصار تمشيا مع منهجنا في المتنات. وجاء القتل غير مرضي لكي نقدم أجزاء من حديث الطرفين حتى لا يبدو النص الذي نقدمه مونولوجا طويلا.

ونص لا تسبقه أيّة إشارات منصية سوى تعريف طويل بخص نوع التجارة. صفقة تجارية تتعامل في أشياء ممنوحة أو عليها مراقبة شديدة، وتتم في فضائل محايدة، غير محددة، لا يتوافر أن تكون لهذا الاستعمال بين الموردين والراغبين (...)

هذا النوع من السيرد الطويل يتعارض مع الحوار المصمم الذي يتسم بالسرعة، وهو يتطلب استماعًا خاصًا بين المتحدثين، والقائِر يجد فيه مكانه بصعوبة وحَصْتِه من المعلومات، مع أن النص، على عكس المتوقّع، يستمر في وصف دقيق بصورة غرّ عادية للأحداث وحركات كل من الشخصيات، ومشرووعات كل منهما، ونماذج الظاهرة والمقطع، والكلمة في هذا الوصف لا تميل إلى نوع من الإسهاب الشفهي الذي يتخذه شكل الطقس، وحيث الاستراتيجيات لا تبدو خلال تبادل العلاقات، وإنما من خلال الاستماع والكلام البطيء والدقيق.
الخطأ يكمن في القفز إلى الخلاصية أو الخاتمة، للوصول إلى العلاقة التجارية المقصودة وتسميتها لإظهار المعنى. إذن، قصر العلاقة على تهريب المخدرات أو البغاء يضعف النص بداخله بقصره على حكاية أو حدث، حتى لو كان من غير المستبعد أن يكون جانب من طقوس هذه التجارة واردًا في الكتابة.

لعل من الضروري قبل كل شيء أن ننظر في ناحية الفضاء والحركة. التاجر مبدئياً في المكان مستقر مثل عمارة، في الانتظار كما يشير إلى ذلك شبكة المفردات. بعد ذلك فقط يصف اقتراب نحو الزبون المقدم كانه في حركة. جزء من حديث الزبون يبرز تنقمه، مسيرته على الأرض منذ حقبة مصعد أسفل الرأسية متكررة في حديثهما. حولهما عمارات مجردة، نواخذ مضيئة كصمامات، ذكر الأرض والسقوط المحتمل، ينخرط الآثان إذن في أداء حركات، في استراتيجيات فضائية معقدة الهدف منها بالنسبة إلى الأول، الذهاب إلى الزبون، وبالنسبة إلى الثاني، إنكار أية نية في الشراء العادى. كما كان الإشارة إلى الصيد، والحيوانات المتوحشة، وإلى النسق، تحيل أيضًا إلى مفهوم المنطقة.

شبكة من مفردات أخرى تحيل إلى الدين والقدس، النواخذ المضيئة هي المناطق التي يسعى إليها الزبون... لكن زعيته ثور على حدقول التاجر الذي يتقدم بمتواضع، واليدان مبوسطتان والراحتان مفتوحتان نحوك. هذا التقدم به شيء من الطقس وال القدس، بالرغم، أو بسبب التذكير بالرغبة والنيات التجارية غير المقنعة. فالناجار يعرف رغبة الزبون، لكنه لا يسمى موضوع الرغبة لوضوحه، وربما أيضًا لأن هذا ليس هو ما يهم كولتيس.
في هذا المكان "السفل" المطلى بفضلات تسقط من أعلى، ما ينبغي أن تتبه
له هو نوع من الرقصة الطقسية. لقاء خطوط مجردة ولا يمكن تجنبها، ومن ثم
فهي تراجيدية. سوف تنتهي بالانقراض لأن هذا هو الهدف من هذه الرقصة كما
يشير التاجر. فهو لم يتمكن من عدم المرور من هذا المكان، باعتراف الزبون الذي
لا يتجنب التاجر ما دام قد كان على المسيرة المتوقعة لخط السير المبدئي.

هذه الرقصة "رقصة الرغبة" لا تنتهي تقال ويعلق عليها في لغة هي في ذاتها
متعة في استطرادها. ولعل المسرحية تتحدث بصفة جوهرة عن التوتر الوحيد
الذي يجمع ويعارض في الوقت نفسه بين شخصين مرتبطين بالرغبة وبإمكانية
يشتعاها. المدخل الشفهي الطويل، شبه المعتوه في دقته عند الطرفين، يسهم في
هذا "الأستمرار" للرغبة - أو التجارة. إذا شتتنا - التي تجمع الشخص الذي
يملك والشخص الذي يطلب، حيث إنكار الرغبة يمثل جزءًا من الطرق الإجباري
المطلق الذي يسمح ببلوغ المتعة.

٣٢
رابع: مشكلات القراءة

الأطلاع على هذه النصوص، غير المنظّرة هنا، لا يأخذ في الحساب بذاته جميع كتابات اليوم. وقصره لا يسمح إلا بإدراك تنوعها وعمقها. ونستطيع أن نخلص منها إلى بعض افتراضات في العمل.

1- الدخول في النص

قراءة النص تتم دون مسبقات دراما تورجية، أو بالأحرى تتم بوسائل مختلفة حسب النصوص. ونصوص المسرح التي توصف بأنها غير مقررة أو ملمزنة هي نصوص لا نجد قراءتها، أي لا نجد لها مفاتيح أو مفتاحا مرضيا. نحن في الغالب أمام نصوص لا تتفق مع قواعد الدراما تورجية الكلاسيكية التي يرجع إليها القارئ. ويعتمد عليها بصورة واعية إلى حد ما. والحقيقة أن كل نص "يمكن قراءته" إذا نحن أعطيته الوقت إذا كانت لدينا الوسائل لذلك. ومعيار "القرائية" أو إمكانية القراءة، وهو غير محسوس حتى لو كان منتشرًا، لا ينبغي أن يرتبط بحكم تقنيغي حول "صفة" النص أو الكيف، أي حول معتنا كقراء في الدخول في علاقة مع المؤلف في أثناء عملية القراءة.

كثير من النصوص الواردة هنا تقدم قليلًا من المعلومات التي تساعد على إنشاء قصة، أو أسوأ من ذلك، بعض المعلومات التي إذا قيلت دون تمهيش تقد إلى طريق زائفة، إلى أشتات من قصص لا تفضى إلى شيء. إن البيك نيك في مسرحية "الحياة الطيبة" ليس بيك نيك عاديًا، حتى لو كان يتسم ببعض مظاهر البيك نيك. كذلك مسرحية "الورشة" ليست سوى قصة تجري خلال الاحتلال أو بعده مباشرة.
إن ما نسميه "معلومة سردية ضمنية" هو في الغالب نظام النصوص التي تتهمنا هنا. لا يبد إن من تغيير النظرية، وبدلاً من الاكتشاف بالنظرية الشاملة ينبغي البدء بالالتزام بجميع الإشارات في قلب النص، التي تستفيد على إنشاء المنهج.

علينا في أغلب الأحيان أن نعمل بالتكريسوكة. لا شيء مما يجعله مسرحتية "الكرايمي" مثلا يمكن أن يصل إليه إذا نحن نتعامل مع هذه النصوص بطريقة فورية حسب ما هو "معروف مسبقا" حسب المحادثات الجارية العادية. هى حقًا محادثات، لكنها مياميّة موضعية، مفخذة، وأهميتها كلها تكمن في توضيبها. في مسرحية "في عزلة حقول القطن" اختبرنا أن نركز التحليل حول الفضاء لأنه يبدو وكأنه شبكة المعاني الأقرمز والأسود، على الأقل في صفحاتها الأولى.

- الشبكة التيماتية والمسرحيات بدون "موضوع"

إن إثارة السؤال الذي يقول "ما الحكايّة؟" يتضاعف بتساؤل آخر يقول "عن أي شيء نتحدث؟" لابد أن نستعين بتصنيف التيماتي إذا جعلنا نتصور أن المؤلفين "يتكلمون عن" أي "موضوع" موضوعًا. إن أغلبهم يكتب قبل كل شيء، ثم تتولى الموضوعات من الكتابة، وليس الموضوعات المسجدة التي تنشئ الكتبة، حتى إذ كان هناك، كما سنرى، سياسة طبلات أو كتابات هادفة أكثر من غيرها. هل نستطيع أن نقول إن مسرحية "أيها المخالف" تتعلق موضوع البطلة عند الشباب، أو العلاقة بين الأمهات والأبناء؟ إن "عزلة حقول القطن" تتحدث عن تجارة المخدرات، و"الحياة الطبية" تتحدث عن حالة القبرة حول الطرق السريعة؟ في العمل بقصد المنهج يجب أن يكون هناك جرد تيماتي كامل إذا لم تقتصر المسرحية على قصة، على إبراز موضوع، أو مشكلة اجتماعية. وهذا أسوأ من البدهي أن هناك مسرحيات مناسبات أو مسرحيات تقليدية من المهم أن نرى كيف ستقام الزمن. حينما تكون هذه المسرحيات مهمة فهي لا تقتصر على موضوعها، وتحاول أن تخرج من حدوده.
مشكلة "معنى" النص هي أصعب مشكلة واجهتها الأعمال النظرية في هذا المجال. وبخاصة بحوث وولان بارت و"ومبرتو إيكو" و"اثنا أوبرسفيلد". فنذكر بكل بساطة أننا هنا بصدد أغلب الأشياء ضرورة أو إلحاحاً لكي نجد هنا الفارق، وإننا بسبب الرغبة في تحديد المعنى دقيقة واحدة نضل في القراءة والحقيقة أننا نصل إلى شيء من المعنى من خلال تحليلنا مختلف الشبكات (السردية، التيماتية، والفضائية، والسردية وغيرها...) ثم حينما نحاول ربطها بعضها ببعض، وأمام نصوص معقدة، من المهم تجنب الغلاة في التحليلات التي تدخل في إطار السرد أو التمثيل على حساب الصناعات المسرحية الحقيقية (الحوار وما يكشف عنه من علاقات بين الشخصيات، النظام الفضائي - الزمني...).

4- إنشاء المشهد التخييلي

قراءة نص مسرحي تكمن في إنشاء المشهد التخييلي، حيث يكون النص مدركا لدى القارئ على أفضل وجه. ولا يعني ذلك أن النص التجريطي بطيئته يكون "ناقصاً"، لكنه بتبعة نظاماً يتسم بالتناقض الظاهر، كما ستتناول ذلك في "مدخل إلى التحليل المسرحي". هو كاملاً بوصفه نصاً، لكن كل قراءة تكشف عن التوترات التي تعود نحو منصة في المستقبل. فالنصة لا تشرح النص، وإنما هي تفترض له تكملة مؤقتة.

وأمام نص جديد، فإن القارئ لا يستطيع أن يعتمد على مفهوم قدوم للآلية المسرحية. بقدر ما لا يستطيع أن يعتمد على الدرايم نوروجية التقليدية. إذ الحلول المنصية المعادية في بذاتها تغلق النص حتى قبل أن نتمكن من إدراك أهميته. إن تصور "أيما الخلف" أو "في عزلة حقول القطن" في ديكور طبيعي...
زياف مأخوذ من مسرح الشبات (البولشرار) لا يساعد بأية حال على فهم هذه النصوص. وكذلك الحال لو أخذنا بفهمه طبيعيًّا متصلب. كل كتابة جديدة يمكن أن تغلقها داخل نظام كليشييات آخر.

إن العرض المسرحي المعاصر "يعرض" أقل مما كان يعرض في الماضي. والمسرح المعاصر يراهن على أن كل شيء "يمكن عرضه"، أي أن أي نص غير مستبعد من مجال المسرح بسبيحة المسرحية. ف"الكراسي" و"في عزلة حقول القطن" ليست نصين استعراضيين، ولكن من الخطأ تصنيفهما ضمن النصوص الإذاعية أو النصوص التي تقال "كما لو أن المنصة لشأن لها بهما في حين أن عرضهما أثبت العكس.

إن أهم الأعمال النظرية الحديثة تتعلق بمكانة القارئ في عملية القراءة، وما نسميه "جماعية التلقى". وهى لا تتعلق فقط بالأدب المعاصر، ولكن النصوص التي نحن بصددها قد تتطلب تعاونا كبيراً. إن المطلوب هو الاعتراف بالطرف القارئ، ليس من أجل أن نخصه بدائرة فائقة يقدر تقبل ضرورة إقامة حوار مع النص.

النص المسرحي لا يتكلم وحده، ولكننا نستطيع أن نتصور أنه "يجيب" عن اقتراحات القارئ الذي ينشئ نظامه الافتراضي. إن بعض الاقتراحات التي سجنناها في البدايات الخمس التي أوردنها قد لا تتجاوز الجزء المعروض. إذن ينبغي قبول هذه الحركة، هذه الحالة المؤقتة باستمرار والهشة للحظة القراءة، فلعبة الاستخساء مع المعنى التي تتكون وتتداخل بإيقاع تقدمنا. إن الطبيعة الديناميكية والغابرة للملاقاة بالنص تنتج المتعة، من خلال لعبة الافتراضات في هذا المجال العريض.

في الفصل الثالث نقدم طرائق منهجية أكثر للدخول في النصوص بتجميع أمثلة حول الأشكال الأكثر وضوحاً. لذلك فسنبدأ بالقضايا التي تخص الحدوتة،
بالطريقة التي ندرك بها الحكاية، والتي من خلالها تسمح المعلومات الضرورية التي بدركها القارئ، تسمح له بإنشاء عناصر من السرد رغم كل شيء.

وقد أننا المعيار التقليدي حينما لا يكون هناك معلومات مكثفة وواضحة.

تستعرض عنه مكانة أهم تقدم للقارئ بشرط أن يقبل مخاطر ذلك. بعد ذلك سندرخ في تحليل القضاة والوقت باعتبار أن هذين العنصرين أساسي استعمالهما في الخمسينيات في الدراما تراجعات التفجيرة، ثم إن دراسة تطور أشكال الحوار ستسمح بالدخول إلى قلب النصوص.

وأخيرا سنستخدم بإلقاء نظرة على المؤلفين الذي يحملون على اللغة بشكل مباشر، أولئك الذين يناقشون قضية التواصل التقليدي، أو ينخرعون لهجات مختلفة تسمى استعمال اللغة العادية.

ولكن التحدي هو -قبل كل شيء- أن نقرأ: "إذا كنا نقرأ روایات، فذلك أيضًا لكي نحصل على معاني تسمح بقراءتها" على حد قول "أومبرتو إيكو" الذي يضيف قائلاً:

"قراءة رواية، نتظاهر بالمرفقة، نتظاهر بإعطاء اللغة للمؤلف الذي
في لحظة أو أخرى، سيخبرك بما ينبغي أن تعرفه من العالم الذي يتحدث عننا.

ويمكن أن نغري بالنسبة إلى المسرح، فلنتظاهر إذن بأننا نعطي ثقتنا لمؤلفين لا نعرف منهم شيئًا، ولهؤلاء الغريبة أحياناً على قراء مثلنا.

37
تاريخ ونظريّة

أولاً: المسرح، المجتمع، السياسة

1 - مكانة الكاتب في المشهد المسرحي

مسرح ذو وجهين

يجتهد مؤرخو المسرح في تمييز الاختلافات بين المسرح الأرسطو وأشكاله الشعبية. وهم لهذا الهدف يدرسون أنواعًا تتراوح من عصور واحدة. ولكن بتطويعات ومجالس مختلفة. إن الوحدة الوثيقة لجمهور المسرح، إذا كانت قد وجدت في يوم من الأيام، فلا شك أنها قد تلاشت بعد ظهور التجمعات الكبرى في المدينة القديمة. إن الحنين إلى مسرح "مفتوح للجميع" يخترق دائمًا خطابات الممارسين للمسرح، وكذلك علماء الاجتماع.

ففي فرنسا، بعد الحرب العالمية الثانية، حققت سياسة الدعم واللامركزية في المسرح نتائج لم تكن متوقعة. فقد تطور "المسرح الخاص" و"المسرح العام" وتعابيشاً معًا. بعد ذلك بدأ التصدع التدريجي يظهر ووضحا بين المسرح الذي يفكر، ويجهد، ويستفز، ويحاول أن يأخذ في الحساب العالم، أو يؤثر فيه، وبين مسرح التسلية الذي يساعد على الهضم، وبطبعية الحال، كان لكل منهما جاذبيته وفائدته.

ومن ناحية أخرى، فإن "الأسرتين" الفنيتين اللتين كانتا لا تزالان مختلطتين حسبما أخذت المسرح الباريسية الخاصة في الخمسينيات على عاتقها مهمة الإبداع المعاصر، أصبحت اليوم منفصلتين إلى درجة أن من النادر أن نجد فيها المخرجين والممثلين أنفسهم، بل أكثر من ذلك، الكتاب أنفسهم، إن الذي يهم
الكاتب هو أن يجد ظروف إنتاج تسمح بعرض أعماله دون أن يجد نفسه مضطراً إلى التخلّي عن حريته ككاتب.

كثير من المراقبين في الحياة السرحية يشترون بالأسف على هذه الظاهرة التي تنفرد بها فنّسا في شكلها، وفي التناقضات التي تفرضها. وتجد هذه الظاهرة تبريراً لها على المستوى الاقتصادي (العرض الصعب يجر إلى مخاطر مالية بلا أي نجاح جماهيري)، ولكنّه لا يقتصر على ذلك وحسب، فهو يحدث شقًا في الحياة السرحية بسبب المفاهيم المختلفة في وظيفة الفنان في المجتمع حتى خارج مفهوم الالتزام.

مسرح يقول "ليلة"؟

يوجد عند كثير من المبدعين نوع من الفلق العميق، مرتبط بممارسة فنّهم، وكأنهم يخشون أن لا يهتموا بالجوهر بسبب وقوعهم في فترة النجاح والاستهلاك.

جان هيلان، مؤسس المسرح القومي الشعبي ومهرجان أثينيون، وهو مخرج وممثل لا يمكن اتهامه بالصفوية. تساءل في عام 1964 حول المهرجان الذي يديره، لأنه شعر بالخوف أن يكون المهرجان لم يعد يمثل "مغامرة". ورأى هذا في مهرجان أثينيون يمكن تطبيقه على أي مشروع ثقافي قائم:

"تحقق، أي فنان عليه قبل كل شيء أن يدرك حقائق الإنسان وحالاته مسرحية. ومع كل، فإن المسرح - شأنه شأن الشعر والتصوير - ليس له قيمة إلا بقدر رفضه للانصياع لمدارات الجماهير، وأنواعهم واحتاجاتهم، وهي في الغالب جماعية. فهو لا يقوم بدوره ولا يكون مفيدًا للناس إلا إذا زال هذا الهوس الجماعي، وكافح هذا الجمود، وصالح فيه مثل الألب أوبو قائلًا: نيلنا!"

(جان هيلان، بقلمه، أثينيون، 1991)
هذا المسرح الذي يقول "نيلة". كما نلاحظ، جعله فيلال في مرتبة الشعر والتصوير. إن القلق الذي كان يشعر به فنانو المسرح في الماضي يظهر حتى إذا حاولوا التوجه نحو أكبر عدد من الجماهير، لأنهم قلما يعملون في عزلة، لأنهم دائمًا في مواجهة مع الجمهور. وربما أيضًا بسبب وضع المسرح بين النص والمرض. فهم يخشون أكثر من غيرهم أن توجه إليهم تهمة الفوضوية. وهم يشعرون بوصفًا خاصًا أن يعجزوا عن إثارة القلق بما فيه الكفاية، مهما تكن الطريقة التي يواجهون بها الصراع ضد الجمود، جمود الناس والمجتمع.

إن الإبداع المعاصر والكتابة الحديثة يستقران في مسرح القطيعة هذا، مسرح التجديد والاستجواب. ومع ذلك فالباقي لا يجب التخلص منه، بل ينبغي من ليلة إلى أخرى. تغذي القول السرحي، آلة المرض التي تطالب بحقها، الثلاثمائة ألف عرض المختلفة التي تتوجه إلى جمهور مدينة باريس وحدها، كيف—إذن—السبيل إلى بلوغ الجمهور العريض مع الاحتفاظ بنظرة إلى العالم المعاصر؟

هل ما زال المسرح قادرًا على إثارة القلق؟

المشروع السرحي صيغ من التفاعلات، تكاليفه تزداد يومًا بعد يوم. فهو يخضع—إذن—للتحديات الاقتصادية، ويربط برباط وثيق بإعانات الدولة. عليه أن يقوم بوظيفته الاستعراضية ببلوغ أكبر قدر من الجماهير العريضة مع احتفاظه في الوقت نفسه بوظيفته الأولى كفن يبدد ويشير القلق. إن المراكز الدرامية والمسارح القومية تحاول المحافظة على الرئيسيات بالإنجاح متبناها نصوصًا جديدة، لأن الأمر يتعلق - بوجه خاص - باللوائح وبالعقود المبرمة مع الدولة.
منذ الخمسينيات حتى اليوم، والبون يزداد اتساعًا بين النصوص التي نتج
بناج متباعين الوصفات المجلية، والحبكات المستهلكة، والقصص التي لا تتحول
شيئًا مهمًا، وبين النصوص التي تحاول أن تخاطب حاضر العالم الذي يتشكل
فما أعينا. إن التحدى، كما قال فيلار، هو أن يتمكن المسرح من أن يقول نيلة.
لا تزال هناك طرق كثيرة لقول ذلك، عن طريق التعامل والادعاء مشاعر، أو مع
المساعدة الرسمية أو بدونها. إن ما نطلق عليه "الطبيعة" نجح في ذلك
بطرائق مختلفة، حتى إذا كانت المهمة الأساسية للنصوص الجديدة أن تحدث
قطيعة مع النصوص الموجودة.

وضع الكاتب الدرامي

إن النصوص الجديدة تتم كتابتها مع هذا المنظر الخلفي، بعد الأخذ في
الحسبان الانفصال المؤسف للأسر المسرحية. فقد اختفت أغلب القائمات
الخاصة التي كانت تتحمل المسؤولية وتخاطر. ثم إن الكاتب الذي يريد أن يكتب،
إن لم يحاول أن يثير الاعجاب بأي ثمن، عليه أن يختار بين العزلة وبين وصاية
الدولة.

يتحدث ميشيل شيناجيه عام 1978 عن وضع كاتب درامي بوضوح وبساطة.
يراد صدى فيلار بقوله "نيلة"، ويضيف إليها معتبرًا عن الحاجة إلى قول: كلا.
لتكون بمثابة افتتاح:

"فقط مع تجنب أي ضغط لإثارة الإعجاب، أو لسلية أو الالتزام، والنجاح
في إعالة أمره، يأمل الكاتب المسرحي أن يشغله مكانة -المهم- ويمكنه أن
يستمتع إلى شغل دوهم -الذي يكمن في إحداث بعض الهزات أو الشروخ في
النظام القائم، أتًا مؤمن، فيما يختص بالكاتب المسرحي، بضرورة أن يكون
الهضم (...)

(كتابات عن المسرح، إيربنازال، 1982)

رأينا في المسرح الحديث، أنه يقوم حول كتاب قضى عليهم بالتجديد دون تنفيذ، وإثارة القلق دون الانفصال كلية عن الجماهر، وتقدم مثبتة دون الانتهاء بالوصفات المجرية. تلك هي الطرق المختلفة التي يكتشفونها عن طريق الكتابة الدرامية التي تناول وصفها.

٢ - قضية الالتزام في الخمسينيات

النص المسرحي موجه نحو السياسة

ليس المسرح بمنأى عن الجدل الذي يثار بين المثقفين بعد الحرب حول الالتزام السياسي للأعمال الفنية. حرب كوريا وحرب الجزائر، ونهاية الاستعمار، ووصل دوجول إلى سنّة الحكم، وغيرها من الموضوعات السياسية التي تأخذها الكتابة في الحسابات تجنبيها، تهاجمها بصورة غير مباشرة، أو عن طريق الرمز، أو تتناولها بشكل ساذج وجهها لوجه على أمل يتجدد أبدًا لحديث عالٍ وواضح عن حاضر يشيخ بسرعة.

في عام 1944 عمدت مسرحيات "انتيجون" و"جلسة سرية" و"سوء تفاهم" إلى إثارة جدل فكري فوق النصنة، ولكن في أشكال درامية غير مجددة، مسرح حديث من خلال اهتماماته الأيديولوجية، مسرح نهاية عصر من خلال ما يقدم من دراما تورجية، مع أنه لا يزال يستخدم أساسا كمسرح يطمح إلى التفكر في العالم.
برى "الآن بإدو" أن تسييس المسرح ظاهرة لا يمكن تجنبها:

النص المسرحي نص موجه نحو السياسة، فضلاً، وفق ذلك، فهو منذ "الأوليتيا" حتى "الأستاذ" يعرض قضايا لا تتضح تماما إلا من وجهة النظر السياسية. النص المسرحي بهذا حينما لا يكون "الشخصيات" منتفخة.
فالمسرح يسيل الخلاف.

إذن، ليس هناك سوى خلافين كبيرين: السياسة والجنس، مكانهما الأثير هو النص.

إذن، هناك موضوعان وحيدان للنص المسرحي: الحب والسياسة.

(مقطعات المسرح)

ومع ذلك، فالسياسة لا تتناول دائمًا الأوضاع الراهنة، ولعبة الدرايا التي يعمد رجل اجتماع متبسط فيحيل إليها المسرح والمجتمع لا ينبغي أن نخدعنا. هناك نصوص خاصة "بالأوضاع الراهنة" مرت بجوار موضوعاتها، أو فقدت أهميتها بسرعة. وعلى التقييم من ذلك، فإن جمهور المسرح مستعد للاستفادة أي إشارة إلى ما يعايشه وهو يشاهد عرضا لنصوص قديمة أو دراما تورجيات تعتمد على الدوران. فعّالات كاملة في المسرح القومى الشعبي قامت بهم فعلاً لدى إشارة إلى السلطة في مسرحية "قاضي زالما" للكابريون (1961)، فقد كثرت في ديجول، وهو ما كان سيُظهِّره له المؤلف، ومسرحية "الكوريون" (1961) لميشيل هيندزلي لا تتحدث عن حرب كوريا حديثاً، إلى درجة أن المسرحية لا تزال تثير اهتمامنا اليوم. أما مسرحية "الأستاذ" (1971) لـ "جاي جينيه" فهي يجب أن نعترف أنها نص لا يزال مستخدماً إلى درجة أن مسرح كريبي في مارسيليا سحبها من البرنامج عام 1991 خلال حرب الخليج، وحضر بعض جنود المظلات وقاموا بمظاهرة في مدخل القاعة بعد عدة أشهر بعد أن كانت المسرحية قد عرضت فعلاً.

44
تقول آن أوبرسفيلد: "إن إبداع الأعمال المسرحية الكبرى يكون في الرد على سؤال لم يتبلور عند المجتمع. وهي بذلك تشير إلى أن المؤلف وعصره ليسا بالضرورة متزامنين، وأن الدراما تورجية عملية أكثر تفعيلاً من الأحداث اليومية الصحافية.

الجدال حول المسرح الملزم

اكتشفت فرنسا مسرح بريشت متأخرًا، والجدال يثير حول نصوصه وكتاباته النظرية. قام جان مارى سيرو بإجراء "الأسئلة والقاعدة" عام 1950. كما قام بريشت و"بيير لينير إنساميل" في عام 1954، بعرض "الأم تشاعة" و"دائرة الطباشير القوقازية" عام 1955 في باريس.

وقد تابع المعرض كل من "بلاشون" و"فيلار". بعض النقد الصحفي لم يفهم أو لم يرد أن يفهم قوانين المسرح الملحمي الخاص بفكرة "التغريب" الشهورة وعلى النقيض من ذلك، فبالنسبة إلى بعض المثقفين، وبالذات رولان بارت وبيرنار دور، كانت عروض بريشت في فرنسا تمثل اكتشافاً حقيقياً. كما قامت صحيفة "المسرح الشعبي" المؤسسة عام 1953 بنشر الفكر البريشتي وشرحه. كما جاء في هذا المقال من مقال افتتاحي لعدد خاص خاص خاص خاص "لبريتش":

"همما كان رأينا النهائى في بريشتي، علينا على الأقل أن نشير إلى توافق فكره مع القضايا العلمية الكبرى في عصرنا، وهي أن شروط البشر خاصة عصرها ما يزال قد وللذي كتب

 عليهم أن يتداخل في التاريخ، وعلى اليوم أن يسع في قضايا العلوم التي هو شريك متناضح فيها، وأنه يبرز من الآن فصاعداً أن يشعر وليس فقط أن يعبر، وأنه ليس هناك بد من أن يقوم المسرح بمساعدة التاريخ بالكشف عن
حركته، وإن تقيبات العلوم نفسها متلزمة، وأخيراً أنه ليس هناك "جوهر" خالد
للفن، وإنما كل مجتمع يتبنى أن يبدع الفن الذي يظهره من مثابه.
(المسرح الشعبي، العدد 11، يناير/ فبراير 1987)

وهكذا انخرط جانباً كبيراً من مسرح الخمسينيات في جدل عنف بين
أنصار المسرح السياسي من أتباع بريشت وبين أنصار المسرح الفيبي
(النفسي) المستفيق، أحياناً العبث، والذي كان أوجين يونسوك أكبر المعاصرين
له، وهو في السطور التالية يصف حساباته مع "التنر" البريتشتي قبل أن يدعم
آراءه:

"جميع الكتاب الملتزمين يريدون أن يتحدثوا أسامً، أي أن يقلمو،
وينجوم (....) كل كتاب يزعم أنه موضوعي، صادق، مستمجل بالعقل،
والمقي، يماه السخ، يباك أو الطيب، لذلك فإن أي عمل في واقعي أو ملتزم
ما هو إلا ميلودراما".
(بيومات مفصلة، 1972، جاليانار)

إن ما يثيره يونسوك حول الالتزام هو في آخر الأمر مجرد رأي بالدراما، وهذا
ما يضعف في نقده مركزاً بكثير من النصوص التي كتبها حول الرمز الذي يمكن
تفسيره. بأكثر من طريقة ما دام المؤلف لا يظهر بوضوح أيًا من أفكاره.

إن المعركة القديمة بين أنصار الطليعة الذين قاموا بتنجيم أشكال المسرح
"البرجوازي"، ومعها انهيار القاعة بالنفس، وبين أنصار المسرح السياسي الذي
يدعو المشاهد إلى إلقاء نظرة تقديرية على العالم من حوله، هذه المعركة لا يمكن
حسمها دون النظر في الواضح الدراما تورجى لأولئك وهؤلاء. لقد أصبح واضحاً
الآن مع البعد الزمني أن كل شيء لا يكتب في "الرسالة" التي توقف الوعي: وإنما

46
لا يمكن حلاً جديداً. حينما يدافع الكتاب عن اختياراتهم الأيديولوجية المحددة، فعلياً أن نفحص أعمالهم لندرك مفاهيمهم في التعبير عن هذه الاختيارات في المسحح. ومدى كشفها عن التناقضات، ذلك هو معيار القيمة أو التقييم. كان "أرثر آدام" دائم النقد لما يكتب، مشغولاً بتطور طريقته في الكتابة، بحيث تحول من المسرح "الميتافيزيقي" إلى المسرح السياسي مع استمساكه باختيارات شكلية جريئة. فهي مسرحية "باولو باولي" -على سبيل المثال- تغيّرت صناعة ريـش الزينة وجلب الفراش القريب إلى صناعة أزرار الزى الموحد. أما "آرمان جان" فقد حدد في الستينيات موقفه من "طليعة" الخمسينيات، حيث النصية مكان مفقّل للمواجهات العدوانية. كذلك فهو يطور ما يمكن أن يكون مسرحاً سياسيًا دون انفلاخ:

"المسرح المبشي هو مسرح مواكب للمصر، وهو بذلك مهم، ولا جدال في ذلك، بل هو، كما اعتقد، مشيرة كشفية متقدمة نحو بعض فضايا بعض الناس. لكن السيرة التي تقوم بها مختلفة تماماً. مسرح المبشي يشدد على حقجنة أن الإنسان غير موجود على الأرض، فحين أن في المسرح الذي نمارسه، نركز على وجود الإنسان في الخليقة. وكيف يصبح هذا الإنسان يدوره خالقاً يصوغ مصيره بهديه، بشكل وجه الإنسان؟" (جلال، بلغته، س. 1970).

3 - قضية النص والتحفة الكاتب في ذي غزير 1968

أصابت انتفاخ جارة 68 المسرح في الصميم، ولنذكر على الأقل في المقام الأول، بعض الأحداث الهامة: الاستيلاء على مسرح الأدبيون من جانب الطلبة...
الذين قاموا باحتلاله جاعلين منه رمزاً للثقافة البرجوازية، مما أدى إلى إقالة جان لوي باردو مدير المسرح. فقد أخذت عليه السلطة السياسية أنه لم يدافع عن موقفه كما يجب. وفي شهر يوليو من العام نفسه انتقد نفر من جمهور مهرجان آفينيون جان فيلار، فقد وجدوا في عرض "الجنة الآن" لفرقة "مسرح الحياة" نموذجًا لمسرح جديد يعتمد على الجسد والتعبير الجماعي. هذه الأحداث كان لها نتائج غير مباشرة أحيانًا، لكنها مؤثرة في إنتاج كتاب المسرح.

الجسد والمعنى والجماعة في منظومة الإداع

خلال عام 1968 نفسه، أتيحت الفرصة للمشاهدين الفرسانيين لمشاهدتهم كثير من العروض التي تعتمد على الحركة والصياح، وتسعى إلى شكل تعبيري طقسٍ ينعكس بشكل مباشر على حواس المشاهد ليجعله في حالة خاصة من التلقين. في محاولة واضحة أحيانًا لتغيير نفسه.

فرقة "بيرد آند باببيت" قدمت عرضها في مهرجان ناتسي العالمي، كما قدم جروتوفيتسكي مسرحية "آكوروبوليس" في باريس. وقدمت فرق "أودين تيتار" مسرحية "فهراري". هذه العروض بالإضافة إلى "الجنة الآن" يمكن اعتبارها منشورات. بعض مبدعاتها يأتيون مباشرة من "انتونيان إريتو" ومن ثم وجهة نظرهم مختلفة حول النص الذي يعتبرونه عاملًا مساعدًا في بعض الأحيان، مكملين التركيز على عمل المنصة. وقد حدد "جان باكون" نيات فرقة مسرحية "الجنة الآن" حيث يقول:

"من أجل تفهيم المشاهد، أي مساعدته على الكشف عن مصدره موجودة بداخله منذ الأزل، كان لا بد له من وسيلة اتصال أكثر مباشرة من لغة"
الكلام الشهى، وهذا يقتضى إعدادًا جسديًا مكثفاً للإثارة الجنسية، وتفرزات البهجة، والعناصر التي تلهم إلى الجنان الصناعية. كل ذلك يخلق جوًا من شائه أن يولد عند المشاهد نومًا جديدًا من التلقى:

(المجلد الأول من طرق الإبداع المسرحي، CNRS، 1970)

لقد تركزت مجموعة من الدراسات والبحوث حول مقدرة الممثل التعبيرية والعاطفية، حول حياته الباطنية. وحول قدرته على نقل حالات ذات كثافة نادرة إلى الجمهور. وتحقيق ذلك، كان لا بد له من تدريبات خاصة يشغله فيها النص مساحة ضئيلة باعتباره مادة أدبية تقدم للدراما توجيهات تقليدية جوهر المنهج. هذه المروض في تنويعها، لم تكون موجهة بالضرورة " ضد النص، بالإضافة إلى أن كثيرًا من الفرق تضمن أهمية كبيرة على الكلمة الشعرية. ولكن على أي حال، حدث تغيير في مفاهيم العمل المسرحي، وفي الممارسة العادية للتدريبات، وفي أسلوب تقييم الممثل، وعلاقاته بزملائه، وعلاقاته بـ "معنى عمل إبداعي.

بوصفهم مواطنين وفنانين مسؤولين في حياتهم اليومية، يهدف الممثلون إلى السيطرة على عملية الإبداع الفني برمتها، ففي حالة "مسرح الحياة"، وبالنظر إلى الأهمية المعنوية للارتجال، وإلى التلقائية في عمل المجموعة، أصبح الفنانون لا يتصورون كابنا لا يعيش معهم نفس التجارب اليومية التي يكون لها لائحة صارمة من خلال ممارسة نوع من الرقابة على المجموعة، وإذا لم تكن الكتابة جماعية بصورة حتمية، فهي لا تخضع لمجالًا خصوصي ينتمى عن التفكير في منفذ المعهد. هذه التجارب لا تؤدي بالضرورة إلى توقيف الكتابة الدرامية، لكنها تطرح على بساط البحث دور المؤلف بوصفه فنانًا مستقلًا له لائحة مميزة في منظومة الإبداع المسرحي. لقد تجاوزت هذه التجارب كثيرًا في الستينيات.
مجرد إطارات بعض الفرق المشهورة، وأصبحت ممارسة إجبارية. تتفاوت في نجاحها، لكثير من الفرق التي لم تعد تؤمن إلا بالإبداع الجماعي، بل تخلت عن التعامل مع كاتب من خارج الفرقة.

ممارسات الكتابة ومسارح المداخلات

"ليس المسرح مكاناً مفتقاً لتألق فيه حفلات ران عليها الدمر لأعمال خالدة.
المسرح الآخر، سيمارس في المصنع، وفي المدرسة، والبلد. لا يكون طائراً
معزولاً فوق قصص مقلط، بل ينبغي أن يستجيب معه مبدعون آخرون، كما
يجب أن تولد أغانٍ أخرى، أغاني ملحنين البشر الذين لا يزالون ينمون
الصمت، أو ينثرون، أو يفكرون، أو يثورون، أو ينشبون.

هذا الإعلان الموسم "الفضيلة الثالثة إلى الأمام" مأخوذ من مقال ظهر في
صحيفة "العمل المسرحي" (1971) خصص للفترة المسرحية العمالية
- التي يشرف عليها "جان هورسيلي". إنه يعبر عن اتجاه بعض
الفرق العمالية، فرق مسرحية تقوم على الإثارة والمداخلات، مكونة بواسطة
العمال أو من أجلهم، تعتمد دائمًا على السيطرة على عملية الكتابة التي يعتقد
أنها حكراً على البرجوازية. وذلك لإعطاء الكلمة للشعب. والكلاسيكيون هم
المقصودون بادئ ذي بدء، كما تشير إلى ذلك ملاحظة إحدى العمالات، التي
تسمى "هوجيت" والتي عبرت عن نفسها بهذا الأسلوب في اجتماع خاص قائلة:
أرفض المسرح الذي تلعبه عادة، (هورس) (النورس) هذا لا يعجبني، المسرحية
المكتوبة، كلا، ولكن مسرحية نعمها نحن، نعم، نشعر أننا في جلد الشخصية،
نعم، ما نظلم بتمثيله. "هناك شيء منى أستطيع أن أقوله".

50
وإذا كان الرفض موجهًا إلى الكلاسيكيات مباشرة، فإنها كذلك بالنسبة إلى مسرحية حديثة تتعلق موضوعات بعيدة عن اهتمامات الطبقة العاملة. إن الحاجة الملحة إلى أخذ الكلمة قضية معيشة باعتبارها ضرورة من ضرورات التضامن الثوري، أدت إلى صدور إعلانات وإعلانات تتضمن هجومًا شديدا على "الاستثمار بالثقافة" وساعة باللغة في ممارسات المجموعات، مما يعبير عن ذلك هذا "الإعلان الأول إلى المثقفين من كل نوع: "هذا تصور مبديء، مسرحية تحت الإبداع، نتاج مبلورة بالكاد لسلسلة من المشاهد التي ارتكبها ذات مساء في مطعم أحد المصالح، ليست نصًا نموذجيًا لمسرح آخر".

يمكننا مقارنة هذا الكلام بكلام فرقة "Z"، المؤسسة عام 1973، والتي أصدرت في أيضا منشورًا في صحيفة "العمل المسرحي". تدخل الفرقة أولاً في شكل مسرح - صحيفة، تحرير لصراع النقاط، هذا الفريق المسرحي الناضج طوره رأيه حول ممارسته، حول قطعته مع "المسرح الرسمي"، وحول ضرورة اللجوء إلى الكتابة لإنتاج عروض طموحة: '

"الكتابة هي الفترة الأولى ذات النفس الطويل التي تنشئها الفرقة (...)

إنها إحدى عقد "الشقاء الأساسي" الذي يعيشه مسرح اليوم، الذي يزيد، في عصر الانسحاب البرجوازي وهيمنة ملتزبات الإصلاح في القرن، لا يكون هناك نص (...) إن المسرح النضالي، المسرح السياسي، يلغى أفقان الأهمية في الكتابة، فهو جاف ولا يهم بالنتائج الشكلية، ويجبر خلف النص، إن وسيلة الاتصال الكبرى بفضل "ثوابت" أو "شورًى" كانت كلمة مباشرة (...)

الملحق عندما يجد أولا أن يعرف ما يفعل، يعرف لماذا هو ممارس المسرح، يعرف إذا كان لا يزال من المفيد أن يمارس المسرح (...) في أيامنا، المثل لا يكتب أبدا، وهيمنة الكتابة جعلتنا منها مصدرًا للćeدم يمكن أن ينذل ضياعنا الأساسية مع المؤسسة المسرحية (...) في الوضع الحاضر الذي يشهد انتشار المسرح النضالي الأكثر بروة، فإن الكتابة ينبغي أن تدمج في حظوظ الإنتاج".

51
الآخرين. إن فيضان الكتابة في كل اتجاه ينبغي أن يصب في خطاب جماعي
فولات. لقد خرجنا من عمرمرما قبل التاريخ، ودخلنا عمرمر
الدرايماتورجية(...).
(العمل المسرحي، 2187)

إن أهمية الكتابة، بل الكتابة التي تطورت كثيرا بالنسبة إلى الارتفاع أو أخذ
الكلام "الثقافي" معرفتها بها، ولا يمكن إنكارها بأية حال، إن الذي لم يرد في
هذا النص الطويل المقول، هو أن من الممكن أن يتحدث عن اختصاص ليس في
مقدور مجموعة الممثلين إلى درجة أننا نلجأ إلى كاتب متخصص. إذن الكتابة
تكون جماعية أو لا تكون.

تفهم من خلال هذه الأمثلة التي قد تكون مهمشة لكلاً واقعية، أن ممثلي
الأفراد المختلفة جمالياتهم - من مسرح الحياة إلى فرقة "Z" - يشعرون بالحاجة
إلى كلمة تخصهم تميز عنها الجماعة، الواقع أن مؤسسة المسرح ظلت تنتج
عروضا "عادية" لها نص ومخرج، لكن الحداثة، أو "الحدث" كما يقولون الآن، لا
يكون في هذا الجانب؛ وإنما في جانب أولئك الذين كانوا يطلبون بادوات
الإنتاج المسرحي، سواء أكانوا من أنصار الثأرية لتحسين وضع البشر أم من
أنصار مادية الصراعات الاجتماعية. إن العجز أو التقليد في هذا العصر، ليس
نقصا في "الكتابات"؛ وإنما في مؤلفين جدد، لأنهم بكل بساطة يشعرون أنه ليس
هناك مكان لهم على أرض التجديد، فقد كانوا محبيين في أجراههم العاجية إذ
كانوا يصرعون على الكتابة، أو خاضعين للمؤسسة التي لا يعجبها اهتمامها نحو
التجريب في الكتابات. وبعض المؤلفين توقف عن الكتابة، وفرق آخر، مثل أرمان
جانتي أو دار يهوو، عرضا على العلاقة بين هذه الأرضية المتحركة، المضروبة
بالنضال السياسي والمنصية، وكتاباته الخاصة.

52
ظهور مسرح اليومي وضرورة

كان المسرح أشبه بالمنتخب مما فيه من فيض الأيديولوجيات، متعمَّصًا بزخم من الخطابات المحلة للعالم من منظورات تاريخية، وانتهى المجتمع إلى أن أصبح ينظر إليه فقط من وجهة نظر المبادئ السياسية الكبرى، بحيث أصبحت الشخصيات مجرد رموز ووجود الأفراد هوياتهم تدوم في حركات الجماهير.

في مستقبل الدراما، بين جان بول ساراستاك كيف أن هذه الواقف القياسية الخاصة بالاستلاب، وشخصيات متوسطة، ليس لها سوية قيمة إحصائية، حيث إن دراماتورجيات الورق (....) قصص دراسة حياتنا الاجتماعية فوق المنصة على أهداف خارجية.

يضب إلى ذلك، والبنسبة كبيرة، الشعر بمعالجة صدمة سياسية كبرى، صدمة ما بعد 68 مصحوبة بمروك من الآمال الحالية، إن المجتمع الفرنسي لم يصب بمثل هذا الانقلاب منذ فترة طويلة، ولكن نوعا من العودة القياسية إلى الواقع محشود الثورة، وواقع شوارعها، وخطاباتها الفنية، وآمالها الكبرى في التغيير. كان في ذلك أسباب كافية لظهور اهتمام جديد في مسلمة الناس وتواريخهم العادية، وبات ضروريا من جديد تناول التاريخ من وجهة نظر أخرى، أكثر جانبيًا وأكثر سردية.

غير بعض المؤلفين بؤرة اهتمامهم، فتركوا "الزاوية الكبرى"، وعملوا على أهداف بعيدة، أو مستويات متنايرة.
إن ما أطلق عليه منذ ذلك الحين "مسرح اليوم" انطلق من هذه الضرورة.
وقد لوحظ أن بعض المؤلفين الألمان، مثل كروتتز (في مسرحية "النمسا المليئة" -1973)، وفاسيندر (في مسرحية "الحرية في بريمن" -1971)، كانت لديهم الاهتمامات نفسها التي كانت لدى مؤلفين فرنسيين (مسرحية "طلب وظيفة" -1972، و" فوق المركب" -1974 - "أفينشي"، ومسرحية "تدريب البطل قبل السباق" لـ "ميشيل دوتش". وكانت تعرض في باريس والأقاليم مسرحيات تحكي قصص الحياة أناس بسطاء من الواقع الراهن، مستمدة من الأحداث الجارية.

مسرحية "الدهشة والحماسة" فالمسرحية تروى بانتزاع المشاغل اليومية لأسرة من زوجين على المناش وحياتها الماضية. ليس هناك درس، ولا سياق تاريخي، ولا أي مطلب: مجرد حكاية بسيطة وسطحة. وقد استهدفت مسرحيات أخرى "الطموح نفسه" حكايات كثيرة من الحياة الخاصة، وأزمة الأسرة، تحت ضغط التاريخ، هذا يصفها "ميشيل دوتش" أحد كتاب هذا النوع من المسرحيات. كان لا بد كذلك أن تلقي هذه النصوص جمهورها، وتتجنب الموضوعات العامة حول "أزمة المؤلفين".

مسرح قريب من الناس

لم يكن مسرح اليوم في حالة قطعية مع مايو 1968، كما يظن بعضهم. إنه يتطرق إلى بعض الاهتمامات المصرية، ولكن بطريقة أ أكثر وعيًا وواضحة. كان المخرجون والممثلون يريدون أن يجعلوا المسرح قابلاً للعرض في كل مكان، بما في ذلك خارج المسارح الرسمية والمؤسسات:
السرحيات والموضوعيات ينبغي أن تكون خفيفة، عصبية وفريدة من "الناس". وعلى شركات الإنتاج والشبكات دعم مثل هذه المضمارات، وإذا لم يكن الموضوع مثيرًا، بل خامد، فقد كان يهيئ برواية حياة "الناس"، لا يительнًا على "الناس".

(ميشيل نوتش، جرد بعد التصفية، آرش، 1990)

يشير دوتش إلى العقبات الرئيسية في هذا المسرح: ليس الأمر استسلام للمهول الشعبية أو للذهب الطبيعي، عبر طريق كتابة تدور في إطار الأحداث الجارية أو الحوادث، أو في شريحة الحياة، عن طريق تمجيد مثال لشعب من "العامة". إن المؤلفين الذين يقترعون كثيرًا من هذا اليوم عليهم أن يتتبعوا النتائج المتعلقة بفقدان كل مسافة بعيدة. إنهم في غمرة افتتانهم بوضوحهم لا يرون منه سوى حكايات خالية من المنظور. كذلك لا ينبغي لهم أن يكونوا راحة وضع عالم الحشرات، حيث ينصون أنفسهم مراقين لحياة "الآخرين". لا يفلتون من فخاخ إزدراها ما يطلق عليه "الفيض"، وهو ما يحدث حينما يزغم المرء أنه ينظر عن ضرب لكنه يتخذ موقف من نظر من أعلى. وآخرًا، إذا كان المنظور السياسي لا يطفى على "الموضوع"، فهناك إشكالية استبعاد أي وعي سياسي أو تاريخي.

الإهابطة بالتاريخ من الناحية الأخرى

في عام 1976 كتب "جارج لاسال"، المؤلف والمخرج لسلسلة من "الأشكال الصغيرة" حول نصوص "كونسيرجا" التي كان قد قدمها منذ فترة قصيرة:

"ما يجذبنا في قصة "كونسيرجا" أنه مع التزامه الشديد بمعيَّة الأسرة، وملامات حميمة جدا، يمكن أن يتبعه بالتاريخ بأسره (....) هل يمكننا اليوم وقد تشتت جمهور المسرح بلال منازع – أن نواجه أشكالا في ظاهرها دقيقة.
مثل مسرحية الفصل الواحد، ومسرح السرقة، يمكنها مع ذلك أن تسمع بالوصول إلى الدروس التاريخية 7.1
(المهرجان، 1975، 25-30)
ذلك كان غالباً هو طموح أفضل إنتاجات هذا المسرح، وكذلك خط قسمته. كانت الكلمة المتفاعلة مع اليوم، تطمئن إلى الإفلاس من التنفس ومن الموميات الباهتة لمسرح يزعم أنه واقع ينفي في الغالب على تخطيطات اجتماعية نفسية شائعة تضطرب فيها شخصيات طول المسرحية. لم يكن بمقدوره أن يكتفي بالحدودة. وفي غمرة الضرورة بأن يكون خاصا جداً كان عليه أن ينجح في الوصول إلى العالم، وأن ينجز السياسي في مجال الخصوص. إن اليوم وتنويته، أو بعض الأشكال الصغيرة التي يفرضها، لا تكشف عن العالم بقوة وإصرار، وإن تغيير الزاوية والأرضية يمكن بالعكس أن يستخدم في الكلام عن الأمور الجوهرية حتى ولو بصفة خفيفة.
إن كاتبًا مثل "ميشيل فيناقيق" يوضح تحديات مسرح يطلب إلى جمع مواد تتلاقى من المحادثات ومن الحياة الجارية بلا تضخيم، وبلا استماع. من أجل ذلك كان لا بد من الإفلاس عن أساليب "الكتابة عن ملاحظة الموضوعات (القيم)، أو تحديد ما هو مهم وما يمكن إهماله، قبل اتخاذ الوضع المادي للكتابة. إن الكاتب ممكنه يتلقى فيض ما يحيط به ويميل فيه على طريق المنتج مثلما كننا سنتى، حتى ينتفض المعنى، حتى تحلل بذاهلا الضرورة، لا علاقة.
إذن بين ذلك وبين السجل الآلي للحقيقة، ولا الاعتقاد في أي تأثير مسحي، وإذا كان فيناقيق لا يعرف "مسبقًا" ما سيهم بكتابته، فهو لا يعمل عشوائياً بل إنه يضع بكل صبر فنناحًا يتلقى منها شذرات من اللغة، مع الحرص على
تحطيم الطبقية العادية للمعنى وأسئلته القديمة (ما الموقف الرئيسي؟ الصراع الأكبر؟) لكي يكون أكثر قبولاً لأهون الأحداث وأدق الحركات، الكفيلة وحدها، في نظره، بأن تأخذ في الحساب، بقوة وببساطة، ما نعيشه.

وقد تجلي تيار مسرح اليومي من خلال كتابات مختلفة. أحياناً خضع للطريق المسدود، الخاص بـ "شريحة من الحياة"، وأظهر مذهباً طبيعياً جديداً، وخاصة في أعمال خفيفة أو نرجسية (بعض الكتاب اقتصروا على الحديث عن يومهم الحميم) وصفها "ميتشيل بوتش" بـ "النيو-بولشنار"، أو مسرح الشباب الجديد، مع بعد الزمني القصير المتاح لنا، فقد أعطى دفعة للكتابة المسرحية.

5 - الثمانينيات: ضياع السردي، نقول ماذا؟

جاء تفكك الأيديولوجيات في الثمانينيات مصحوباً بضياع علامات الاعتماد. وأصبح قليل من المسرحيات تتخذ التاريخ أو السياسة مرجعاً، وكثر منها يتجول في منطقة الخصوصيات كما ما أن يجعل تبريده نقص في الاعتقادات بإظهار عودة صريحة إلى الموضوعات المؤثرة. وهناك نوع ثالث من المسرحيات أصبح لا ينظر إلى العرض إلا من زاوية الاستعراض، بلا أدنى تردد أمام الإنتاج الحديث، فقد صرنا إلى حالة الفروض.

"إن المسرح (...) قد ظل زمناً طويلاً يعمل كخطاب متمني للمعارضة- المعارضة السياسية. كان المسرح للحربة. شيء ما يتعلق بالتجمع الطليعة أو الخبيث يعرض هناك (...) الجوهر، هو الرأي السليم، ليس كذلك في القضية السياسية (...) ومع انتصار اليسار في مايو 1981، تلمس هذا الموقف فجأة. فما أن تحول بيان اليسار إلى خطاب سلطة، حتى شعر المسرح أنه حل من
المباراة. مسرح الرأي السليم أصبح مسرحا يسعى إلى مركز الشرف، مسرح
أصحاب المعاشات السينمائيين، تسليه الدولة.

(ميشيل دوشت في "بار المسرح" المسرح العام، 1984)

هي كلمته هذه يشير دوشت إلى العلاقة بين تطور المسرح المدوم والوقت
السياسي، ففي حل تطور الديموقراطية كان في طريقه إلى اتحاد بين مسرح البولهار
الجديد (الشبكة) ومسرح الكلاسيكيين، كانه تصديق أو مصادقة على موت
"مسرح الفن".

ولا شك أن كتاب هذا العقد الأخير لا يرون أنفسهم في هذا التشخيص، من
الواضح أن ثمة انتزاقا حديث في اتجاه دائما مزيد من الاستعراض، دائما
مزيد من التسلية. قليل من الصريحا وقليل من الجدل. جزء من المسرح أخذ
جانب الدوقة العام، ونهاية الاستعراض الححض كما لو كان كل شيء صالح
للسنوية الجماعية.

وكم ستى في تحليلنا للنصوص، فقد بلغ بعض المؤلفين حدود أرض، تلك
الحدود التي اقترن فيها ضياع السرد بضياع المبنى، كما لو أنه أصبح من
المستحيل تماما أن "نقول" بمجرد خروجهم عن التقاليد الصارمة للسرد المعروف
والمنطق، أو كان، وهذا جانب التفاوت، نهاية تفاعلنا السردي تمرز طريقة أخرى
للسرد، كما يقول "جان فرانسوا بيريه" بالرجوع إلى عرض قدمه مع "جان
جوردون".

وهل تعلم كلامه وظائمه. سيل من السرد الصغرى (ميكروسرود) وحكايات...
مهم "سوناتات" شكسبير، ليس ما يهم هو حكاية الحب الكبيرة، ولكن الظواهر
التي تستبخر بها وتصبح "لا شيء بالمرة". وهذا ما نعرفه جيدا منذ "بيكيت".
لا شك أننا هنا بصدد تحول مهم. دائمًا عدم الاعتماد على حكاية (أو حكاية دائمًا أكثر شفافية). ولكن لنقول ماذا؟ اجتنار القصص القديمة (آه، الأسئلة القديمة! الإجابات القديمة! هذا ما يقوله بيكجت على لسان "هام" في "نهاية اللعبة"؟ أو حكاية تزداد ذوبانًا شيئًا فشيئًا، لأنه ليس هناك ما يقال، أو لأنها الوسيلة الوحيدة للمثور على الرواية، وضرورة وجود الكلمة فضلاً عن مواجهة عالم ضبابي معتم؟

(بروسبيرو، 1991)
ثانياً: تطور العرض

1- النص والمنصة

العلاقات المعقدة بين الكاتب المخرج

أصبحت العلاقة بين المؤلف والمخرج قضية عامة في حاضر السرح الراهن.
في عام 1998، لاحظ "بيرنارد دور" في مقال له بعنوان "النص والعرض" صدر في "العهد" أن دور المخرج قد تفاقم. فبعد الاعتراف به صاحبًا للعرض، أراد هذا المخرج أيضًا أن يكون مؤلفًا بالمعنى الذي كنا نعترف به لهذه الكلمة في القرن التاسع عشر، فقد طالب بحق الإبداع. لقد صار المخرج سمينًا مفرط السمنة.

هذا "السمنة" تلقت انتباهنا، بعيدا عن أي جدل، ليس من زاوية العلاقة بين الأشخاص الذين يتعاونون في عملية الإبداع، بقدر نتائجها على الكتابة المسرحية المعاصرة. ومن المعلوم دور المخرج مع النصوص الكلاسيكية، فالفرق بين النص والعرض أوضح بكثير. إن البعث التاريخي ومعرفة النصوص يبحثان في تأثيره حكم المشاهد. في حالة عرض من النادر أن يعرف المشاهد، فإن الوسيلة الديموغرافية تمارس على أشدها في المفيد أو في الضرار. فقد نستمتع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمعأن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستمع أن نستم
في أغلب الأحيان، أما فيما يتعلق بالنصوص العصرية، فإن هذه الحرية تصبح موضوع نقاشًا وخلافًا أكثر. وهي على أية حال تعرض على بساط البحث من قبل مؤلفين يستهدفون ما يطرأ على نصوصهم من تغيير، أو لا يفهمون ضرورة تحريفات معينة، من ذلك ما كتبه "بيرنار ماري كولتيم" بعد أن شاهد بعض التدريبات على مسرحية "معركة الزنوج والكلاب".

"(...)

(ب) بيرنار ماري كولتيم، ملاحظات على "روبيترز روك"، 1940.

هذا النص الأخير من القرن العشرين حافل باللاقات المعقدة بين المخرج والمؤلف. من ذلك أن "جان جينيه" أرسل سِيلاً من الخطباء والملاحظات إلى "روجية بلان" في أثناء تدريبات مسرحية "الأستار". وهي خطابات مليئة بالمطالب والتوصيات المنافضة لحياتنا والإشارات المدببة. على أية حال، من المتعة قراءتها.

وردو يجب أن تكون إمبراطورية، تتطلب حذاء ضخمًا تقيلاً - من النحب الخاص - بحيث لا تستطيع أن تحني - يمكنك تثبيتها بماستر في البرتاكابل، وإجابتها على أن ترتدي كورسية من الحديد، بماستر.

(جان جينيه، رسائل إلى روجية بلان، جامع، 1971)
وقد أقطع "زوجي بالان" ميشيل فينافيه أنه لا يستطيع أن يخرج مسرحيّة
"إلا إذا سُطْح النص وبَصْط المونتاج.

أما "بيكيت" فقد أفاد في إبداء الملحوظات النصية إلى درجة الدهس، كأنما
لكي يمنع أي ابتعاد عن النص. من ذلك أنه حدد في "هذه المرة" حتى لحظات
الصمت:

"صمت 7 ثوان. العينان مفتوحتان. تنفس مسموع بطيء ومنظم.

إذن، فمن الممكن أن يصبح قيود الإشارات النصية محاولة بائسة للمقاومة من
قبل بعض المؤلفين لحماية نصوصهم ضد العرض.

ال_UFunction في العرض

نحن إذن بصدع لائحة النص في العرض. كان العرف يمنحه مكانة فاحصة.
أول مكانة، وأحيانا على حساب وسائل التعبير النصية الأخرى، والفكر الحديث،
 حينما يواجه مع "بارت" العرض بوصفه نظام علامات فإنه بعيد صياغة النص
 في مجموع دال يشغل فيه الإخراج مكانة كبيرة، وليس للمقابلة نص/عرض
سوية أهمية جدّية، اللهم إلا إذا كان النص مجرد تكية على تأثيرات استعراضية
لا نصفها اليوم بالإخراج. في هذا الإطار ينبغي أن نفهم موقف الاستفزازي
لميشيل دوتش حينما يقول قائلا:

"في نظرية أن أفضل طريق للوصول إلى المسرح يمر عبر الحرّة. وأخضّ
مع الأسف أن تكون الطرق الأخرى مرموقة بالاستعراض. إن الاستعراض في
نظرى، إذا جربنا على التعبير، هو بالتحديد المظهر المشارك لخضوع السرح
لا بديل anesthesia (الثقافة الضدة) ثقافة المجتمعات، لخضوع السرح لأيديولوجية أوقات الفراق (....) :

(-db ميشيل دوتل، جرد بعد تصفية)

يمكن أن نقص القراءة لأنه اشتهر بأنه صعب الولوج، وأنه حتى الآن قليل الوجود في النظام التربوي، وإن حالة النشر، مما سئر، لم تعله حقه. وطالما نحن أن السرح يكون ناقداً بدون العرض، وإن بعض المؤلفين يثورون ضد قوانين العرض والسوق، أو يطالبون باحترام النص كما هو.

في عبارة رائعة، "عمل مسرح من كل شيء" (انظر، مقتطفات من نهاية الكتاب) نظر أنطوان هدفي في حديث له عام 1971، واحدة من أفكاره الكبرى، وهي حق السرح في اقتحام جميع النصوص بما فيها النصوص غير المخصصة للمسرح، مثل الروايات، أو أي نص من شأنه أن يقام "النصة".

لأن النصوص جميع النصوص التي كتبته هي النص الذي كتبه العالم باسره، نحن جميعاً اللحظة التي أتكلم فيها، مثل نص عملاق كتبه العالم باسره، نحن جميعاً الماضي والحاضر غير واضحين بالنسبة إلى. ليس هناك أي سبب يمنع السرح من الاستيلاء على بعض أجزاء من هذا النص الفريد الذي كتبه الناس بصورة متواصلة.

(أنطوان هدفيه، مسرح الأفكار، جاليمار، 1991)

العبارة وما يبدأها كنا مفهومين تماماً في فن "هديته" الذي كان يرغب في عرض كل شيء، بما في ذلك المحيط والبحر، وبدائل عنصر، ماذا أقول، لا يمكن علاجها مثل البحر، مثل أعمق البحر... في إيمان عميق بقدرة السرح.
عمل مسرح من أي شيء، أي عدم النظر إلى الأهمية الأولى للنص الخاطئ للعرض.

ويرجع ضعف مكانة المؤلف في المسرح المعاصر في مواجهة الإخراج أيضًا إلى فقدان العلامات التي يعتمد عليها في النصوص الدرامية. حينما تكون القلبة للجنب الاستعراضي فإن النصوص الدرامية تفقد كل ضرورتها، وكل خصوصيتها النوعية. هناك أشكال خاصة في المسرح لا أهمية لوجودها في العرض إذا لم تكن تهم المخرجين، إذا كانوا يغيرونها كما يريدون، أو يطبقون عليها علامات منصية بحيث إن المؤلفين لا يجدون فيها شيئًا من كتابتهم.

إن حرية النصية، التي لا يقدر عنها في تطور المسرح، تمارس تأثيرًا غامضًا في الكتابة. ما دام كل شيء مسموحًا به، فمن حق المؤلفين أيضًا أن يحلوا بأكثر الأشكال ابتكارًا وحداثة. فقد تنجحت الأعراف النصية الخاصة بالماضي، ولم تعد تمارس سلطتها المستبدة. ولكن ما دام كل شيء مسموحًا به، فإن المؤلفين لم يعودوا يملكون أي ضمان حول المستقبل المنصي لنصوصهم إذا لم تكن أكثر من مجرد لائحة مادة العرض.
2 - تطور التقنيات النصية

النصوص وتطور التقنيات النصية

الأهمية التي اكتسبتها السينوغرافيا والإضاءة منذ الخمسينيات لا يمكن أن تخلو تماماً من نتائج تأثر في الكتابة الدرامية، ولو أن هذه النتائج يصعب قياسها. لقد انتقلنا من مفهوم المسارح موروث من القرن التاسع عشر حيث كان النص يمثل مركز المريض، إلى ممارسة تأخذ فيها أهميتها مختلف نظم العلامات (منها الفضاء، والصورة، والإضاءة، وحركة الممثل، والصوت)، وذلك في العمل النهائي الذي يعرض على المشاهد.

ومن المستحيل، بل من العقيم أن نقرر أن لائحة النص بقيت كما هي، لأن ذلك يرجع دائمًا إلى جماليات مختلفة، وعلاقات متغيرة بين الكتابة والنصة. ننقل بشكل عام إن العناصر تتطور، وإن النون المتشابهة التي تدخل في إطار المسارحية زاد الاهتمام بها. يمكننا أن نقول بصورة مبسطة إننا أنتقلنا من ممارسة مسرحية النص فيها هو الذي يشك للمريض، إلى ممارسة كل شيء فيها يشكل المريض، ويدخل في دراما توجية جماعية. وهذا يفسر بالذات هجر كلمة "décoration" بمفهوم الزخرفة، إلى كلمة "سينوغرافيا" التي تعني علاقة جوهرية مع الفضاء، وأيضًا في العلاقة بالمشاهد. يؤكد ذلك السينوغرافي "يانيس كوكوس" قائلًا:

"السينوغرافيا هي منظومة تشمل جميع مهن المسرح، أنا لا أعتبر إخراجًا مستقلًا. فالمسرح نفسه متجين تدخل في إطار هواجس مختلفة. وهذا ما يشكل قوته التي لا يمكن إبدالها، ولعله من أجل ذلك يملك "التكامل" للمجتمع، حتى في أسوء حالاته."

(يانيس كوكوس، السينوغرافيا والبالشون، أكت سود، 1989)
يمكن أن نرجع هذا التطور إلى "الدولف فابيا" و"إدوار جريج" اللذين تأريضاً ضد واقعية الديكور في سبيل الخطوط، والألوان، والإضاءة، ونوع من التجريد للفضاء الذي يغير علاقاته مع النص.

هذه التغييرات أصبحت أكثر حداثة في مجال الإضاءة، فهي تمتد إلى السبئينيات، ويتحدث "بارتيسي تروتيه" عن مكانة الإضاءة باعتبار الكشاف (البروجكتور) يؤدي عمل ممثل:

"حالياً، في أفضل الحالات، تصرف بحيث إن الإضاءة تبرز معنى الإخراج، والتنوير يقتضي أن الإضاءة تعمل بطريقة تشجعية انطلاقاً من المسرور، فهي توجي بالنظر على "جو"، مستعينة بالديكور، أو استغلال بروز الأجسام أو اللون (....) مع اتخاذ ذلك في الحساب، حاولا إقامة نظام إضاءة أكثر تعقيدا، من شأنه أن يقدم معنى حقاً، إذن أخذنا أن نتحدث ديناميكا في الإضاءة، إن تقوم نظام علامات دقيقة، وان تنظم حسب قواعد تحرير مع قواعد الإخراج.

(العمل المسرحي، 1978)

إن تطور الإضاءة، وهو مأخوذ عن السينما، إن لم يكن قد أثر مباشرة في الكتابة، فإنه أسهم بلا شك في تغيير طريقة تصوير إنشاء المبنى، ومن ثم طريقة السرد، تسليم جديد للضاءة، التجزئة الممكنة لأجسام الممثلين، وطريقة الإضاءة اللحظية، والتخلي التدريجي عن "إضاءة الجو" (إلا تأثيرات خاصة)، إمكانية عرض جميع المصادر، أو بالعكس إمكانية إخفاها أو محاولة ستر مصدرها أو اتجاهها، كل ذلك خلق قواعد جديدة للسرد.

إن تصدر المنصة بوصفها كلاً يتضامن شيئاً فشيئاً، ولم يعد المؤلف يكتب تبعاً لتغيير الديكور؛ جميع فئات الفضاء والزمن، جميع تأثيرات الموتنتج هي ممكنة.
الآن، جمالية التشظى والتشتت قد وجدت بالتأكيد مكانها، وكذلك جمالية تصيب إلى الإبهام، كل شيء يمكن أن يسترسل ويتصادم، كل شيء يمكن أن يغمر. لقد أدى تطور التقنيات المنصية إلى خلق ثقافة منصية أخرى عند المؤلفين، تماماً مثل المنصة الإيطالية ونظامها التقليدي حينما أثرت في الماضي في الدراما توريجية إلى درجة تجمدها في بعض الأحيان.

المسرح والفنون الأخرى

الأمريكي بوب ويلسون و"نظرية الأصم" عام 1971، والألمانية "بينا بوش". ومثّل أمثالها الراقصة في الثمانينيات، والبولندى كاتيور. بعرضه في مهرجان نانسي عام 1975 والعروض التالية، قد أَسهموا مع غيرهم في زعزعة العادات الخاصة بمنظومات العرض المسرحي ومكانة النص. هؤلاء الفنانون و كثير غيرهم لم يأتوا من المسرح؛ وإنما من فنون بصرية أو من الرقص، ومع ذلك فهم يلجأون إلى النص، في الغالب في شكل جزئيات متكررة. فكانتور على سبيل المثال يعلَن أنه لا يخرج نصوصه "ويكييبوكز" ولكنه يقتبس عالمه. الجميع يهتمون باللغة. وبغرائب الشفرات القائمة التي يصدرون بعضها ببعض. ويتحدث "بول ويلسون" عن تعاونه مع كريستوفر كروولز حول مسرحية "حوار مع جورج القصلي" عام 1980، فيقول:

"كم أود أن يناقش مسرحيتي عالم لغوي أو فيلسوف، إن كريستوفر يعمل حقا على اللغة والرياضيات، ولديه طريقة مبتكرة في منهج الكلمات، والأفكار، والتمالح. إنه يحكم شفراتنا وكلمات لنا المتألقة، ثم يمزج الأجزاء بطريقة"
جديدة. كريز يبدأ بكلمة مثلا أو جملة يطولها حتى تصبح هرما منظورًا، ثم يقصر حتى ينتهي إلى كلمة أو جملة. إنه يتحدث بطريقة منظورة.

( مقابلة مع روبرت روسن، المسرح/ الجمهور، رقم 32، 1980)

والسينما تمسحات طوعية بفضل مبدعين مثل إيريك رومير، أو "جان لوك جودار. وعلى مستوى آخر قام "جان كلود كاربير" بافتراض "سهرانو دى بيهيريراك" للسينما، والسيناريو الخاص بـ "ماما ولومن" للسيناريوست "جان أوستاش، أصبح مسرحية تعرض بنجاح.

(الرقص- المسرحي) أصبح كثير الانتشار بحيث إن كثيرًا من مصممي الرقص الشباب يجلبون راقصينهم "بكلمون". ولا تتفق تتولد عروض من "الصعب تصنيفها" على أنها مسرح حركة أو صمت، رقص مسرح أو استعراضات باشكال غير متحركة ثم تشرف في الحركة. كذلك فإن المسرح الموسيقى يبحث أيضًا عن طريق مبتكر بعيدا عن مجال الأورانيوتو أو الأوبرا وذلك في أخطاط تسائل موسيقية اللغة.

كل هذه البحوث حول اللغات الفنية، هذا التهجين بين الكلمة، والصورة، والحركة تمارس تأثرا محتملا في نصوص الكتاب، وأصبح الكتاب شعرون بصورة أخف بقيود الأعراف النصية التي تنطوي سريما جدًا، وتوسع دائرة "القابل للعرض" نحو مزيد من الحرية والتجريد، على أية حال، نحو علاقة أرحب بالمرجعية.
ثالثًا: النص والكاتب والمؤسسات

1- نشر الأعمال المسرحية

في بحث نشر عام 1987 بعنوان "تقرير آثريون، حول الألف داء التي يعانيها نشر الأعمال المسرحية، والسيرة والثلاثين دواءً لعلاجها (أكت سود، 1987)", يقدم ميشيل هينغليه بياناً بالحالة بشكل دقيق وبصورة فكهة. نشر الأعمال المسرحية في تناقص مستمر، توجه المسرحيات إلى العروض، ونادرًا ما تخرج في شكل كتاب، ووسائل الإعلام لا تُنعي بظاهرة النشر، مع اختلاف الأسباب.

وتسجل السنوات الأخيرة نوعًا من التطور: كبار الناشرين "المصمويين" انحبسوا تقريباً من سلاسل المسرح (حتى لو كانوا لا يزالون ينشرون أحياناً لكاتب "ทนغودو") في حين أن بعض الناشرين المتخصصين وبعض الدعاة أحيانًا زاد اهتمامهم، ويشغلون ساحة التوزيع بصورة أفضل - بعض الساحر (شايبي، الكوميدي فرانسيس) تصدر، بصورة أو بأخرى، ويشكل منظم، بعض مسرحيات من السريريتور الخاص بها، "تياترال" "أكت سود بابيه" "تياتر أوهير" "لابان سين" "لارش" "P.O.I.L" "سيه بورجاوا" "كومباكت" "إميل لانسمان" (بروكسويل) هذه الجهات تنشر بانتظام نصوصاً معاصرة. هناك سلسلة صادرة عن أكت - سود عام 1992 بعنوان "ريليك" موجهة بصورة خاصة إلى جماهير التربية القومية التي اعتادت حتى ذلك الحين "الأعمال الكلاسيكية" بل عناوين محددة، بصورة دائمة.

وبخروجه من "الأدب" في الستينيات، فقد المسرح الصلة العادية التي كانت تربط بالأوساط الأدبية التي اعتادت النصوص المكتوبة والأشياء المطبوع. بعض
المجهودات المتظاهرّة ل كثير من الهيئات، منها المركز القومي للآداب، عملت على
انتشار ظاهرة حديثة لمصنّعة النشر المسرحي المعاصر. هذا الوضع لا يحل تمامًا
مشكلة كيف التي لم تشر كثيرًا في المجال الروائي، حيث لا نعرف تمامًا
nenوصوق التي تهيمن دليلاً على قيمة أدبيةّّ حقيقية، ولكن هذا، على الأقل،
يسمح لهذه النوصوق بالانتشار بين جماهير متنوعة أو جديدة. بول
أوتشاكوفسكي لوران، مؤسس دار النشر P.O.L، والذي يصدر بصفة خاصة
أعمال، جورج بيريه، و بادير نوفرينا، يوجز موقفه على النحو التالي:

إذن، علينا ان نتناول المشكلة بطريقة أخرى، ونقول إنه حينما ننثر قصاصات
أو روايات أخرى، فإنا لا نبيع منها أكثر من المسرحيات التي لا نعرض، أو التي
تعرض دون أن يستفيد الناشر. إذن، يجب أن نمارس المهنة جيدًا، فهناكنا تلقى
نصوصنا مهمة، سواء أكنت مسرحية أم غير مسرحية، يجب أن ننشرها (...). أو
نقول، هناك أزمة، إذن لا نستطيع أن ننشر مسرحيات أو نقول: ما دام ليس
هناك من ينشر المسرحيات الفرنسية المعاصرة، فربما ينبغي أن ننشرها نحن،
هناك، بعد بعض الثقة.

(تشير/فريبور، سبق دكره)

ويمكن بعض التشويضات أو بعض التشجيع المادي المقدم من السلطات العامة
أن يساعد على تشتيت الكتابة المسرحية، ولا يجعل من المؤلفين ضحاياً للإنتاج
المدعوم الذي تقبل فترة عرضه، ونقل دخوله كثيرًا عن دخول المسرح الخاص،
ومن ثم تحقق دخولاً ضئيلة للمؤلفين. والانهاء الحالي يهدف إلى مساعدة
المؤلفين بصورة مباشرة، بدلاً من مساعدة مخرجين أعمالهم، وذلك لنح 좀هم
هامشاً للمناورة في تمويل الإنتاج.
2- دور مراكز التجريب والبحث

مجمع تيابت أوفر (مسرح المفتوح)

فرقة صغيرة، نزل في أذهانهم في فترة انشقاق أحد الهرميات، بدون ديكورات، بدون ملابس، بدون أجهزة، كل ما هناك مجموعة من مؤلفي النصوص والممثلين والمخرجين، وبدعوة من جان هيلان، احتلوا مكانا جديدا، هو "شمال دى بينيتون بلان" (كونسيه لؤلؤة البيض)، وتضمن برنامجهم خمسة استعراضات فضائلية وقراءة نصين (....) كان ذلك عام 1971، على أيديهم مجتمعين، خرجت إلى النور تجربة جديدة باسم: "مسرح المفتوح".

(مسرح المفتوح بكتاب منشور. توزيع زاهر، 1988)

وهكذا بدأ تاريخ "مسرح المفتوح" بإدارة "لوسيان" و"ميشلين آتون" باسم المركز الدرامي للإبداع، وقد أسهم في إقامة علاقة مختلطة مع النصوص المعاصرة التي أصبحت نوعا من المادة الثقافية. يتلخص الموضوع في إثارة الفرصة للاستماع وتحريف بعض النصوص من خلال "أشكال مختلفة خفيفة" لا تمثل بعد إنتاجاً حقيقيا، ولكنها تواجه بين النص والنصة. قراءات بصوت أو عدة أصوات، ثم عرض في الفضاء بعد اثني عشر يوما من التدريبات: "خلايا إبداع" تجمع ممثلين ومؤلفين حول مسرحية واحدة كتبها حديثا أخوال كتابتها: "أول استماع لمسرحية جديدة بختيارها ويقرؤها المؤلف". صيغ كثيرة تجمع بطرق مختلفة بين المؤلفين والجمهور، ورأى حول عمل جديد. لقد وضع "مسرح المفتوح" أسس ممارسات التجريب والاكتشاف عن طريق تناول جديد، أو تطوير، أو استحداث أشكال مناسبة لذلك، إلى جانب مهمة النشر والإبداع.
مقاعد للتجريب للمؤلفين بالتجربة؟

على مدى عشرين عاما، انتشرت هذه الممارسات في كثير من المؤسسات المسرحية. ومنذ ذلك الحين أصبحت عملية متساوية. صالونات القراءة، ومصالح المناقشة الموضوعات، وورش كتابة عرضها المسرح، أحيانا بطرق لا تخلو من غموض. هل نحن فعلا بصدارت استثارة فضول الجمهور واهتمامه حول أعمال جديدة عن طريق تشجيع "مقاعد التجريب" هذه، أو هي عملية وعى بصرف أقل النفضات، وذلك بتجنب التطبيق المباشر للتعرض الحقيقي على النصوص المعاصرة، وهو عرض أكثر شكلة، وأكثر عرضة للمخاطرة؟ أحد المؤلفين، وهو رينيه كاليسكي، ردا على ذلك في السبعينيات حينما كتب في صحيفة ATAC "استلاعات: رافضا أن يكون كتابي بالتجريبة.

لقد عبر كثيرون من مديري المسارح، في الواقع، عن رغبهم على هذا النحو في الإسهام في تكوين الجمهور، جمهور أقل عددًا لمشاهد عروض مؤلفين مجهولين، وضمن الاعتراف بالكتابات، وعلى مدى عشرين عامًا تقريبا، قامت عدة مؤسسات بتنظيم "إفادات" لبعض المؤلفين، ولفقات مؤلفين "فرنكوفون"، ومناقشات مع مؤلفين أحياء، ومنذ بضع سنوات بتخصص مسرح الكولون مع مديره جورج لاهايللي، بشكل جوهري في الإبداع المعاصر.

وقد شهد عام 1991 مولد المركز القومي للفنون العروض المقام في شارترز في آفينيون، وهذا مديره دانيل جيهار يحدد أهداف فريقه في المقدم الأول من صفحاته على النحو التالي:
تقدم فرصة لخلاصة عروض عابرة، وتحديد الجانب المكرب من العرض؛ ومناقشة الأشكال والأنواع والتطورات، والتحدث عن النص - الدرامي أو غير الدرامي - الذي أثار اهتمام الممثل، وتشهيد السينمغرافيا، ومقابلة الجمهور. نريد (...) لا الدفاع عن، وإنما اكتشاف هذا الوجود الجديد، والعودة إلى حب هذه الحالة الأولى من الإبداع وهي لا تزال وحيدة ممولة، وذلك قبل إسثال المطار.

(بروسبيرو، 1991)

وعلى صعيد آخر، وفي الفترة نفسها، شاهدنا انتشار ستديوهات الكتابة في الجامعات ومراكز التكوين في المسارح، بل في بعض المدارس الثانوية، حيث يقوم الطلبة بمقابلة المؤلفين المدعوين، والواقع أن قليلاً من هذه الورش يهدف إلى التكوين المهني المتخصص، ولكن نجاحها يكمن في تنشيط العلاقة بعمليّة الكتابة.

 نحو صورة جديدة للمؤلف الدرامي؟

منذ الخمسينيات حتى اليوم تحولنا من صورة المؤلف المسرحي المعزول في برج العاجي، والذي يختلط بين حين وآخر بورش البروفتات، إلى صورة المؤلف كرجل عّمّ، حتى لو كان البعض لا يحب ذلك، وهو "عام" باعتبار أن عملية الكتابة تدعم من الدولة أكثر فأكثر، حيث تتولى الدولة مهمة الكفالة القديمة، و móc المؤلف، وقد أصبح يزعج وقته واهتماماته بين الإقامة و بين متطلبات المخرجين أو الفرق، ينفق في الكتابة وقفة طريقه على وادي مديا.

وهو "عام" أيضًا لأن عمله الذي هو في العادة سري، بل كيماوي، عرضة للكثير من الاعتبارات: اعتبار الفنانين الآخرين المشاركون في الإبداع المسرحي، ويجد نفسه مدعاً، بل مضطرًا إلى التحاور معهم خلال التجارب المختلفة.
المعروضة عليه. واعتبار المشاهدين القادمين الذين يحضرون المناقشة إبداعه، بل إلهام المناقشة باسم "استقبالهم" للعمل الجديد. واعتبار المتدربين من الناشئة ومن الطلبة حينما يقابلونهم في الاستدراك والورش. واعتبار سائر الناس حينما يدعونه إلى التحدث عن تجربته في المدارس ودور الشباب، إن ذلك محرك جديد يتحقق الحدث عن طريقه وعن طريق كلماته. وهو أخيرا رجل عام لأن عمله بمجرد أن يعرض، يدعى بشكل منتظم إلى مناقشته.

إن الدوام الذي تكتسب الكتابات العناصر تصدر عن هدف تربوي مزدوج. من المؤكد أننا لا ننضم أننا نقوم بتكوين مؤلفين موهوبين، ولا أن عملية الكتابة تتم بالتلقين والت亮丽. ولكن - وبصورة ضمنية - نحن نتوقع من جميع هذه المواجهات العامة أن "يتعلم" المؤلف شيئاً إن لم يكن يتمكن كل شيء، أن يظهر بقواعد النصوص وال الحوار في صحبة المخرج والممثلين، وأن "يتدرب" نوعاً ما على الكتابة. ومن ناحية أخرى، نأمل أن يعود الجمهور أنواع الكتابة الدرامية الجديدة، وأن يخرج مستعرباً من هذه اللقاءات المتعددة.

ومن السابق لأوانه أن نعرف ما توقفه من هذه الإجراءات أو هذا الشفط، ما زال هناك مؤلفون متمركزون تعرض أعمالهم بصرف النظر عن هذه الآليات. غير أن أزمة السينمائيات تركت آثاراً بائقة. إن مؤلفي التسعينيات هم في الغالب شخصيات من عالم السرح، فهم ممثلون أو مخرجون أو مستشارون أدبيون، أو مسؤولون عن الإنتاج، أو مديرو فرق، يواجهون السرح كما يجري على أرض الواقع، رفقاً طريق في تجارب مختلفة. ربما لأن المسرح انقل إلى نفسه وعلى رجاله. ربما لأنه، بحثاً عن ذاكرته، تذكر بعض "الشعراء المكلفين".
(الماجورين) في القرن السابع عشر، إنهم لم يعودوا كتابيًا أدبيينًا تماماً، ولا
كتاباً عموميًا يوقفون أفلامهم على خدمة قضايا عامة؛ وإنما هم في الغالب
رجال ونساء مسرح يمارسون الكتابة.
الموضوعات والكتابة

كان بيرتولد بريشت يؤكد ضرورة "اختيار موضوعات جديدة، وعرض علاقات جديدة في شكل درامي ومسرحي جديد." يقول محدثًا فكرته:

"كوارث اليوم لا تمرض لنا بصورة مستقية و مباشرة، وإنما هي تنمو من خلال أزمات دائرية، فالنظام يتكسير مع كل مرحلة، فهم قابلين للتبادل، وخط الفعل الدرامي يتمدد باعمال محبطة أو مجعوبة، وانفرد لم يدف قوة أحادية، بل نحن نلاحظ ساحات قوة تعبر عنها ثارات متمارسة، بل أكثر من ذلك، فإن مجموعات القوى لا تعمل وحسب هي تحركات تتمارض فيما بينها، وإننا هي تخضع للتتفاضات الداخلية."

(كتابات حول المسرح)

وهذا "أرمان جاني"، وهو كاتب ومخرج كبير للأشكال المسرحية، يؤكد من جانبه أن "كل موضوع يتمتع بمسرحية خاصة به"، وأن "البحث عن البني المعرّبة عن هذه المسرحية هو ما يشكل المسرحية". ومع "جان بيرتر سارازاك" الذي يعلن في "مستقبل الدراما" أنه لا يكتفي في المسرح أن نقول أشياء جديدة، وإنما ينبغي أيضًا أن نقولها بطريقة مختلفة، تنحاز في دراستنا للأنواع إلى جانب التجديدات الشكلية باعتبار أنها تكشف عن اهتمام المؤلفين بأن يأخذوا في الحساب تطور العالم.

لا يعني ذلك أن نجد علامة حداثة في كل شكلية يمكن أن تكون عقيمة حينما تدور الآلة المعقدة في حلقة مفرغة، ولكن من المستحيل دراسة الأعمال المعاصرة دون أن ندرك الطريقة التي يصب بها المؤلفون خططهم داخل عماره
تأخذ المضمون في الحسابان، إن الدراما توجية لا يمكن أن تسد الطريق أمام التفكير في صياغة الحوار، وفي إطلاق الزمن والفضاء، وفي تطور مفهوم الشخصيات، وفي مختلف الطرق حول تغييرات لغة تدور أقل من غيرها حول سبب موحد. والقُضّر من النصوص المذكورة لا تأخذ في الحساب كلية المشهد الدرامي الحالي، فهو أوسع مما نتصور؛ وإنما هي تساعد على تكوين رأي ينبغي أن يتطور من خلال قراءات أكمل.
أولا: تقنيات السرد

في مسرح النموذج الجذرية، أ基ت، فقد خلق الحداثة شكلًا فشيئًا من أية أحداث، وجعلها تتترك حول ما يعتبره جوهرًا، وهو وجود الموت، فقد فرض على السرد التقليدي نظام تحسين رهيبًا إلى درجة مثول التهديد الدائم بالصمت النهائي.

ومن المسير، بعد هذين النموذجين الكبيرين، أن نطرح للبحث، وبصورة بريئة، قضية كيف نحنكي؟ وماذا نحنكي؟ لقد تلقت النماذج الدرامية القديمة الحملة بالمعنى والسرب الموحد، صدمة كبيرة. إن مسرح ما بعد هذين الرأدين أخذ عنهما، وفي وقت واحد تقريباً، عبث السرب الملحمي، وعلقة المشاهد المقلة في بساطتها، ومن ناحية أخرى أخذ التخفيف المخف للحوارات الصافية، ثم للحوارات الهشة والمتلثمة التي تستهلك نفسها في سرد الحكاية نفسها دائمًا، حكاية نهائنا.

كان لا بد من الانطلاق من جديد، وأي كاتب شاب يمكن أن يتسلسل كيف ينبغي أن يرتدي الثوب المرزر، ثوب راوي الحكايات، على الأقل إذا كان يعتبر أن المسرح لا يمكن أن يستغني عن الحدثة.

1- فقدان السرد الكبير الموحد

في دراسة له بعنوان "وضع ما بعد الحداثة" كتب "جان فرانسوا ليوتار" يقول: "إن فترة ما بعد الحداثة أعنث نهاية عصر "الأبطال العظام، والأحداث العظام، و..."
والأخلاق العظام، والأهداف العظام". ويحلل نهاية السرد الكبير بارتباطه بالهيمنة القديمة للشكل السردى في منظومة المعرفة التقليدية.

ويمكن أن نضيف أن مجتمعنا اليوم يهتم بالابتكار أكثر من اهتمامه بالوراثة. باعتبار أن المهم في العمل الفني ليس اعتبارات الفهم بقدر ما هو اعتبارات القطيعة. فهى حين كان المؤلفون الدراميون يكررون الموضوعات الكبرى الرئيسية، الأسثرية أو الأخلاقية، مركزين على المنظورات الخاصة بقيم مجتمعاتهم، فإن مؤلفي ما بعد الحداثة وقراءهم يدركون أن الشرعية لا تنتمي إلا من ممارساتهم اللغوية على حد تعبير ليوتار.

ومن المبتدء اليوم أن نحاول عمل قائمة بالموضوعات النماساوية أو غير النماساوية التي يمكن اعتبارها موحدة بالنسبة إلى مجتمع غير مهتم بالماثلية، ومن العسير تحديد موطن وحدته. إن نزو كورمان، يتناوله رواية بروميثيوس (أكت سود بابيه)، وكذلك مولر بمعالجته لـ بروميثيوس، وعلى ردود الغراز، ومادة ميديا، ومنظر مع أرجونوتي وهاملت -ماكنته (مينوى)، يمثلان استثناء، كذلك فهما لا يرجعان إلى سرود الماضي الطويل إلا من أجل إثباتها في تعددات وجهات النظر، أو تشكك أكبر قدر من الشكل ببحوث فوقي الأسثرية وفوق "جدوى" اليوم. وعلى سبيل المثال يقبل مولر، في لقاء مع صحيفة المسار/ الجمهور عام 1982، أن تكون "ميديا" مواطنة من RDA يستدبرها حبيبها إلى الغرب، أو تشيكية تتعاون مع محتل روسي عام 1968، أو هيتامية تخرج مع يانكي أو أمريكا. وذلك قبل أن يضيف هو أنها يمكن أيضًا "أن تكون تركيبة في RFA كل ما تريدونه" وأن التلقى المحتمل للمشاهد ليس مشكلته (هو).
بصرف النظر عن جانب الاستثارة، من المسير أن يرى في ذلك نماذج من
"السرد المثالي"، الذي يفرض داخل مجتمع بعينه.

إن السرذ لا يزال يحكم، ولكن في تضاؤل مستمر فيما يختص بالوصفات
والقبول. إن وجهات النظر حول السرد متعددة، أو تتوزع في حوادث غامضة. إن
النصوص المعاصر الباقي بعد أن خُلِّف كثيرًا من المشاهدين المدهشين هو بلا شك
"في انتظار جودو" الذي يعرض صراعين في خنق بالبلاية وقمعتين، ضائعين
ضالين في مشهد غير محدد، في انتظار شخص غير محدد الأوساط يدعى
"جودو"، والذي لن يأتي أبدًا، وهما قلقان مثل قلبيهما في مسرحية "نتيجة
الغيرة" خشية أن يُجنبَا شيئًا.

2 - الكتابة المسرحية المقطعة وحدود الميل إلى الجزئية

ربما بتأثير مباشر من بريشت، وتأثيرات ابتد منذ القرنين الثامن عشر
والتسعة عشر، من بوسنر وليبنز وكليست، اختار كثير من المؤلفين المعاصرين
السرد من خلال لوحات متناوبة، منفصلة بعضها عن بعض، وأحيانًا معنوية. في
عام 1988 كتب بريشت في كتابه "دليل للمسرح" يقول:

"حتى لا يطلب إلى الجمهور أن يلقى بنفسه في الحدوى كما يلقى نفسه
في نهر فهوفل هنا وهناك سواء، ينبغي أن تكون الأحداث المختلفة
مرتبطة بحيث تكون الروابط تثير الاهتمام، الأحداث لا ينبغي أن تأتي بشكل
غير ملحوظ، بل على العكس، ينبغي أن نتمكن من الإدراك براينتش (...). وعلى
ذلك فإن أجزاء الحدوى ينبغي أن يعارض بعضها ببعض بعناية، وذلك بإعطائها
بنيتها الخاصة بها، بنية مسرحية صغيرة داخل المسرحية، وتحقيقاً لهذا الهدف، يفضل الاتفاق على عناوين (...).

تمثل الكتابة الدرامية المنقطعة في شكل جزئيات معينة مساحة كبيرة في الأعمال المعاصرة، مع أن هدف بريشت في البداية كان ذاولا في العلاقة بالحبوءة، كما سنرى. هذا التيار في الأجزاء جذب كثيرًا من المؤلفين المختلفين، وهم يطلقون عليها مشاهد أو جزئيات أو أجزاء أو حركات، ومرجعهم في ذلك كما يعمل فينانيه هو التأليف الموسيقي، أو، كما هي الحال عند مؤلفين آخرين، تأثيرات المشكل أو الكالكودوسبوك أو المشور. الاهتمام ينصب إذن على الروابط بين الأجزاء كما يؤكد على ذلك بريشت، ونحن بدورنا يمكن أن نقول، على الفقرات البازرة التي تمثل الفواصل، وتمزق النص بفراغات سردية: يقوم المنتج بسدها بطريقته بأقتراح ترتيب معين، أو بالعكس، عن طريق الدعابة بإفراز تأثيرات الكاوس أو الفوضى التي يتراك للفقرية مهمة إعادة تشكيلها جزئيًا.

في مسرحية "الحياة الجميلة" (1975) يسمى "ميشيل دوتش" الأربعة عشر مشهدًا بالتوالي: "السعادة، ماذا يجري، فرسية الحميات المجهولة، يصبح على وجهه بكل سرور، في قلب الغابة العذراء، أنت لا تدري ماذا تقول، انتهز يزول، الخيال يعمل، لا تهتم، أصل الأنواع، أنت لا تراها، لا استطيع أن أتذكر اسمها، در جبلك القاتل، هوليوود". وعندما نحاول أن نجد فيها نظامًا يوجد بينها، أما "ميشيل فينانيه" فيستعمل دومًا مثل هذا النوع من التقسيم (وهو يسميه "روابط ساخرة")، وأحيانا الأجزاء تكون معنونة، وأحيانا لا. ففي مسرحية "نهائي، هي..."
شيء مختلف (1976) هذه عناوين الأجزاء الأثنتي عشر: فتح طرد البلح، شواء المجل والسبيخ، الوصول، الشال، في السينما، البستنة، الساحة الخالية، البناء، لعبة الورق، الصحيان، الرحيل، الزيارة. ونحن نعثر فيها على أفعال نوعية، مواقف حاسمة في السرد، مثل وصول نينا ورحيلها، وكذلك عناوين أكثر غموضاً تجذب الانتباه إلى أشياء مادية لا تدخل عادة في نظام سردي.

أما "دانيل بيسنيهار", فإنه يرتم لوحات بعض مسرحياته مثل "ملا ستارانا" و"جليد ورمال" و"أوزومانش" (1985)، وإذا كان لا يضع لها عناوين، فإنه يُعني بهذا التقسيم بحيث إنه لا يعطي سوى إشارة إخراجية واحدة دون جملة جوار واحدة في مسرحية "ملا ستارانا": "الحجرة خالية تماماً. في سكون". وهذا يكفي دليلاً على أن الأجزاء غير متساوية الأهمية، وأن المؤلف لا يحاول تحقيق توازن في الكتابة.

أصبح الجزء أحيانا نظاماً في الكتابة لا علاقة بينه وبين مشروع بريشت الذي يقوم على التجزئة لإعادة التكوين. بالنسبة إلى بريشت، القلب مطلقًا على حد قول جرجرس، نانوي في المسرح، خلاصة إنقاذ "بينما عندما الجزر يجد الطبقات الضرورية لإتمام العالم الجديد، فإن الجزء هذه المرة يزغ فوق عمق الشكوك التي تحيط بنا للوصول إلى هذا العالم". ثم يضيف قائلاً:

"بعد أن جعل المؤلفون التجزئة مظهرًا للحداثة واللاستارة أيضًا، اكتشفوا أن المجاملة يمكن أن تتزعم به، مجاملة الصغير الذي يتصرف بهذا الوصف، اللا منتهي، باختصار ضعف يتصرف إلى نفسه بكل سهولة في الممارسات التجزئة."
هذا الأسفل في التقسيم، إذا كان يدل على رغبة في مواجهة العالم عن طريق التكييف، عن طريق الصمت وعدم الكلام بدلا من محاولة توحيدى في رؤية كلية أو ثروة تروي بسلسلة وهمية. فإنه يطرح في الواقع مشكلة العلاقة مع الحدود، والطريقة التي تتشكل بها وجهة النظر عند القراءة. إننا أمام دراما تورجية يصدر فيها التقسيم في الواقع عن مشروع وعن أيديولوجية السرد، حيث الأجزاء تدخل في بنية تنتهي بـ "صياغة معنى". وأمام ممارسة للجزئية تصدر عن فضفاض من وجهات النظر، وأخيرا عن استحالة الوصول إلى أية رؤية منظمة. شك ما ينتهى بالسيطرة على المؤلفين الذين يستعملون أسهل التجزئة حينما يصبح الجزء ناتجا من اتباع الموظفة، أي لا يسعى في "باندروا، صحفية مسرح البلدية في أوبيراثيليه، يخاطب "ريفيزور، فرنسوا رينيو"، وهو كاتب مرتبط بالفرقة، ويطرح القضايا التي تثير، على ما يبدو، مطلع التسنينيات:

"ريفيزور:
نريد قواعد جديدة.

رينيو:
ضع قواعد جديدة، أما أنا فأضحك حينما أرى هذه الأجزاء المتكاثرة من الأعمال التي تباع في التلفت، والتي يتسخ بعضها بعضًا، والتي تعتمد أنها تصور الجيدة بالخفة.

"ريفيزور:
إنها الوسيلة الوحيدة لتميل إلى أعمال المستغل بخطوات الحمامة.

84
الزِّلْطَة.

ثم ينادي رينبو بالعودة إلى الأعمال "المحكمة"، وبالتالي إلى الأشكال الأكشر كلاسيكية. ويساءل أيضًا حول خبرة هؤلاء المؤلفين الذين لا يستخدمون أسلوب التجزئة إلا لأنهم عاجزون عن السيطرة على "عمل كبير".

الحقيقة أن عملية التجزئة تصبح مجرد موضة حينما لا يحقق المنتج أي حل مرض، وتشعرأنها أمام نوع من الكتابة المهجرة مفتوح على جميع الرياح.

إن عملية التكديس لأجزاء غير متجانسة لا تفرز بالضرورة عملًا، وكذلك التقسيم التقليدي للسربد لا يضمن قوته واهتمامه، إننا لا نملك البدع الكافٍ لإصدار حكم عادل حول هذه الأساليب الكتابية الجديدة، ولكن نرفض بالكليّة هذا الأسلوب في التقسيم.

3- طفرة المونولوجات والمسرح كسرد

لأسباب اقتصادية، انتشرت وسادات على الأشكال الدرامية في العقد الثامن من القرن العشرين، الأشكال القصيرة من المسرحيات التي تقوم على عدد قليل من الشخصيات، ومنها عدد غير قليل من المونولوجات، بالإضافة إلى الظروف الاقتصادية، هذا النوع من المسرحيات يناسب الشهادة المباشرة، وكذلك السرد الحميمي، وطرح حالة نفسية بلا معارضة من حديث آخر، حينما تصيب المنصة نوعاً من الاعتراف الذي يختلف في درجة فحشه، والملائم لفقرات المثلات.
والتمثيل. والمونولوج يرتبط أيضاً باتباعات "الثورة" كما هي الحال عند داريوس الو
الذي يخاطب الجمهور مباشرةً بلا حجاب من خيالي قائم، وإذا أحصينا
المسرحيات وجدنا الأمر في بعض الأحيان يتعلق بأول مسرحية للمؤلف وكانه
يتردد لحظة قبل أن يواجه الحوار في المستقبل. وظل "بيكيت" مثالاً أيضاً في
هذا المجال، حيث الداكرة تستهلك في محاولة جمع شتات من الماضي مع سد
العمرات وترمي الصدوع في مسرحية "سولو" النشورة في عام 1982، يسمي
"بيكيت" شخصية "المقلى"، ويجعله "ظاهرة بالكاد في الضوء الشديد":
"سيئة كان ضياعه، لكشيرة منحنية، من وراء الحد، وفي النهاية أول خيبة
امل، منذ الخطوات الأولى، من الأعمال تلو الأخرى، ثم تلك الرحلات، وهكذا
دولي البك، تكذير إلى الأبد، من جنزة إلى جنزة حتى الآن، هذه الليلة، بلغت
نصف ثانية، انتهت جهود، ولد في ظلية الليل، الشمس منذ فترة طويلة غائبة
خلف بعض الأشجار (....)".

بعض هذه "الدريمات"(تصغير دراما) كما يقول بيكيت أن يسمى بها تسمح
بوجود شخص آخر مكلف بالاستماع كأنه ظلم او طيف موفد لكي يطلع عن كتب
على آخر اللحظات، كما في "مرئية أوهيو"، حيث الشخصية تزود إلى م
(مستمع) وق (قارئ) - "صوان متشابهان"، وفي مسرحية "الكرسي الهزاز":
يجرى الاتصال بين (المراة) وص (صوتها) المسجل.

من الممكن اعتبار هذه الأعمال آخر تقلبات الحداثة الفرد حينما يصبح الأنا
الشخصي المدرك هو الحقيقة بأسراها. كما يمكن النظر إليها باعتبارها "سرود
حياة" حيث يجهد الشخص المتكلم في تقيق حياهه، غالباً في حالة أزمة، شاهدًا
بذلك على وضع اجتماعي أو فردي خاص من شأنه أن يخص أكثر عدد من الناس.

والقوة الدرامية في المونولوج ورهانات الأيديولوجية ليست هي نفسها في جميع حالات الكلام. إن أقدم نوع منها الذي شاع وانتشار بصورة مبتعثة بواسطة "متكلمين" من كل نحلة أطلق عليها الصحافة اسم "الكوميديون الجديد". يعتمد على المواجهة المباشرة المرتبطة ظاهريًا بين شخص وجمهور. ويتحدث "سيرج فاليتي" في مقدمته ل"ساعة سلوهات" (كريستيان بورجوا، 1992) عن المنتمية والمخاطر في هذه المواجهة مع الجمهور:

"إذن كنت هناك. لم أطلب شيئًا من أحد. وفجأة التقت، وبدأت أقتش في رأسى عن أشياء يمكن أن تكون مشهورة، وفجأة التقت فرحتي صفوًا من الرجال والنساء ينظرون إلى... فقلت هذا رقص. يريدون أن أقدم لهم رقصة... ثم، كلا، كلا، بعد لحظة، أدركت أنه ليست هناك موسيقى، فقلت في نفسى. لأن يتحدث كثيرًا أن قول في نفسه، كلا هذا ليس رقصًا ((...). حينئذ قلت لنفسى لا بد أن يكون هذا شيئًا أكثر تعميما، هم يريدون أن أقدم لهم سينما، حكايات وروايات، أليس كذلك؟ يريدون ذلك.

مثل هذا الأسلوب، القريب من أسلوب مسرح المتنوعات، يقوم على العيوب الكامل للخيال المسبق، وله أصوله الشعبية المعرفة بها، مع أن بعض أشكاله الحديثة تعود إلى الحيل وسلسلة من التأثيرات.
حينما تكون بصدد خيال، يحدث أن يعمل المونولوج على الذاكرة الخاصة
بشخص معين يسترسل في نوع من التأمل الداخلي، إلى نوع من السبر الدقيق
للذكرى، تسيطر عليه هنا ضرورة حميمة يكون الجمهور خارجًا عنها، فتكون
أمام حوار بين الذات والذات، وتصبح جريمة الكلام المضبوطة من المسرح
تقدرها بين تهتك الوحدة الحقيقية وضرورات السرمانة، في مسرحية
كريدو" لإنزو كورمان. تصمك السيدة على استحضار الدفا، وهي تخطاب
شخصاً غائباً - حاضرًا (هل تخطاب نفسها؟) تسهم لعبة الضمائر في جعله
غامضاً عند شخصية تبحث عن هويتها.

كتب أحب أن أرى أبي وهو يشرب. حينما تشرب، أعرف أنك لست هو.
كان هو يشرب باحترام. أما أنت فتشرب لأنك عطشان، أنت دائماً عطشان.
شديد العطش...
انت تشرب وتشيد، أبابا لم يكن يتشيد قط.
لم يمنع هذا أمهان من أن تموت من الضيق، أمها...
غيره. لم تكن تقول "ماما" أبداً، كما تقول "انت".
ربما لأنه كان من المحظور أن تبدأ الجملة بـ "أنا" (...).

من الممكن أيضًا أن يأتي المونولوج مفروضاً من الموقف نفسه، كما في "الحالة"
لميشيل إزاما، حيث تقوم امرأة صغيرة منذ ست عشرة سنة، بحكاياتها،
وذلك قبل خروجها ببعض ساعات.

كذلك فإن الشهادة الاجتماعية، كما في "مذكرة مرضية" لجاتي (شخصية
تتحدث بالنبيبة عن مجموعة، أو باعتبار مكاناتها المهنية، تعبر عن بعض المطالب
 بصورة مباشرة) تحولت إلى نوع من سير أعوار النفس.
في موقع الملاك المتمرد، يحكي زولان فيشية في مونولوج من تسعة
وعشرين جزءًا، يقوم بتقديمه ستافيسكي:

قصة رجل، لأنه يستطيع أن يعلم أنه ملالي، يعلم بأنه ليس سوى رجل
أو بالأحرى نحن نعلم بأنه ملالي
أو أنه يعلم بأنه رجل
أو نساء
أو على أية حال، أولئك الذين سيقرون على قيد الحياة بعدنا، ويستطعون
رواية حكايته.

أما "فلاير نوفرانتا" فهو يسترسل، في نصوص طموحة في تثبيعات مدهشة
حول شكل سرد الحياة. في هذه الحياة، يبدو المونولوج وكأنه الشكل الوحيد
الممكن، التعبير عن كلام جوهري، ديني تقريبا، حتى لو كانت الفكاهة غير
مستبعدة من "خطاب إلى الحيوانات" (1987):

ليلة 7 يناير، و 10 أكتوبر.

رجل لم يحدث له شيء، هل هذا ممكن؟ أنا الرجل الذي لم يحدث له
شيء، أفضل الصمت على أن أتكلم، هو ذلك، لقد تكلم، من أنت، أنت الذي
تكوين؟ المائة وخمسة عشر ملايين، وسبعة ملايين، الرجل الأول الثاني في
البشرية، النموذج في الخامس عشر ملايين وسبع ملايين وخمسين ألف
وستمائة يوم متتالية، أنا مولود في يوم في، فوق الأرض التي تتمثل في بقدر ما
تطبق.

شاعت المونولوجات وانتشرت بسبب طفرة المسرح - السرد، فآي نص لا يقوم
على حوار، بل لم يكتب أصلا من أجل المسرح، كان يجد فرصته إلى النصة حتى
بدون إعداد مسبق بمجرد أن يختار له المخرج العلاجية المناسبة.
ويمكن اعتبار المونولوج نهاية المطاف بالنسبة إلى الكتابة الدرامية، التي تكون أحيانا مستفزة بسبب النرجسية التي يكشف عنها حينما يعالج بطريقة ساذجة، مع أنه يفتين الجمهور في أغلب الأحيان بسبب الشعور بالمخاطرة التي يتعرض لها الممثل.

غير أن المونولوج هو شكل من الأشكال الأولى للمسرح. فهذا مجان بيمر سارازاك في كتابه "مستقبل الدراما" يرجع كلمة "رأسود" إلى اسم كان يطلق على الجماعة التي كانت تتنقل بين المدن تنشد القصائد، وبالدات أجزاء مأخوذة من الإلياذة والأوديسية. هذه القدرة على إلقاء أجزاء مفصلة، وأحيانا ملحومة، وأحيانا مرفعة، كشف المؤلفون المعاصرون على استغلالها بحرية من جديد.

4 - تنوعات حول الحوار: تشابك وتتابع

الشكل الشائع للمونولوج (نص لشخصية يؤديها ممثل) يتم أحيانا تناوله بصورة أكثر تعقيداً. فهناك أعمال مسرحية تشابك فيها الحوارات المتتالية لعدة شخصيات لا تلتقي إلا لاما، وربما لا تلتقي بالمرة، وأفكارها المشتركة لا يتم تقديمها دفعة واحدة. هذه المونولوجات تعرض وجهات نظر متعددة حول حقيقة واحدة تعامش أو تتقلى بصورة مختلفة، وتترك الحدثة عن طريق ترتيب هذه الأصوات التي تنقاطع أحيانا بشكل واضح، وأحيانا تكون التفاعلات المحتملة متروكة لمبادرة القارئ أو المشاهد.
وقد استعمل "بيرنار شارترو" هذا الشكل في مسرحية "آخر أخبار الطاعون" (تياترال، 1982) كمسحقة في مسرحية "أعمال عنف في هيغي" (ستوك، تيتر أوفر، 1980). الحقيقة، تلك ليست مونولوجات بالمعنى الشائع في الدراما تورجية الحالية؛ وإنما هي سلسلة من النصوص مأخوذة من مصادر كتابية مختلفة جدًا. منذ المشهد الأول، يشرع ثمانية عشر لندنيا في تقدير الوضع في مدينتهم، وبعد ذلك يدخل "شارترو" قسيسًا، ويستعيد أيضًا "بروفيسور كولاچ - مونتج" لصلوات العذراء. بعض كتبته من المحكمة، وبعض العلماء و"مخلوقات" يتكلمون بلغاتهم، أحيانًا تقنية جداً، ويعرضون بذلك وجهات نظرهم حول الطاعون. بعض النصوص حتى غير مسبوقة بالإشارة إلى ملكيها. كذلك سلسلة من النصوص بعنوان "محاضرات" يبدأ بـ "إصدقاء الأشياء، قبل أن أواصل..." من علم الحيوان أو الديفريزيقية تتدخل على أنها فواعظ بدون علاقة مباشرة على الأقل في الظاهر، مع ما يمكن أن يعتبره جوهر الموضوع.

ويشرح "شارترو" كيف أنه حاول أن يقول كل شيء حول "آخر أخبار الطاعون"، وهو يتحدث عن "دانيل ديفو" وعن طاعون لندن عام 1665، وذلك في مقدمة طبعة النص:

"ممكن من الممكن أن تقول كل شيء، لأنه من الضروري أن تقول كل شيء، ليس هناك بد من أن تقول كل شيء. الشؤم أخلاقي في أن تقول كل ما يمكن أن يقال - خصبة أن تصرع من الأشياء، الجوهر المبكر، قلب الموضوع. ربما لا تصرع بالضبط، ولكن فيما في هذا يختص بتحسين شكل ووضعه في بؤرة الاهتمام، هذا ما لا يمكن القيام كلام، لا ينبغي أن نفعل أي شيء من هذه المادة الثانوية، أو الملحقة إلى حد ما، المارضة إلى حد ما (إسماء الشوارع والكنائس والاحياء والناس - أرقام الموتى والأحياء والكلاب والقطط)".
والبراميل... هذه الحسابات، وهذه الصيغ، وهذه التوصيات، وهذه الصلوات، وهذه المقود... ينبغي أخذ الموضوع برمتنه، الإبقاء على كل شيء. هل هناك شيء آخر يمكن أن يقال؟ أنا أصر أن يقال، مع الأسف، أو لحسن الحظ لا يهم. لا.

نحن بلا شك أمام حالة قصوى من استعمال المنتج غير المنتج لنصوص اتفق على اعتبارها مونولوجات لأنها لا تدخل في إطار الحوارات، ولأنها تقترب من السرد، ولأنها موجهة بالخصوص إلى القارئ أو المشاهد. هل يمكن أن نتحدث بهذا الخصوص عن نوع من الموضوعية المأخوذة عن الرواية الجديدة، إذا لم تكن هناك ضرورة قول كل شيء، والوجود المسرحي للمثقف الذي يتوالى النصوص.

ويوجهها نحو الجمهور دون أن يتمتع في أغلب الحالات بهوية نمطية. في نص "سارتر" كما هو تقديمه، نجد غواية بعض المؤلفين الدراميين الذين لا يستطيعون استخلاص الجوهر لرحلة الموضوع، على حد قول الكلاسيكيين، فهم يشعرون بنوع من الدوار أمام الهم الكبير من الكلمات التي تعرض عليهم، واللغة العارمة في جعلها تنتمي فيما بينها لكن تكلم عن نفسها. كذلك فإن هذه المونولوجات تعبر عن رغبة المؤلف في أن يدخل في المسرح ألقاها تقنية، صحيحة اجتماعيا، فتوغرافيا تقريبا.

ومن المؤكد أننا بذلك نصل إلى أشكال هجينة، وأحيانا تكون وحشية. إن المونولوجات الرثارية، كما يقول "جان بير سارازاك"، تعيدنا إلى مبدأ الكلمة الملحمة التي ستعود إليها.
أما فيليب مينيانا فهو يقترح تقابل الحوارات أو تقاطعها في مسرحيات:

"حجرات وعمليات جردة" أو "المحاربين".

في "حجرات" (تياترال، 1988) يربط "مينيانا" ستة مونولوجات تستمتع كشخصيات مختلفة. خمس نساء ورجل، كل منهم في حجرة في منطقة سوشه. لا يوجد بينهم شيء مشترك فيما يتعلق بالنفس، ولكنهم جميعًا يحاولون، من خلال الكلمة، أن يعرفوا في آية لحظة فقدوا السيطرة على أنفسهم. في هذه الحالة، يقتصر تأثير المونتاج على أبسط تعبير له ما دام الذي يحدث هو مجرد تراكم ستة سرود حياة، ستة مصائر مع نهاية مشتركة، الوحدة التي تعبر عنها الحجرة المزروعة. تؤثر التراكم في البداية الخاص باستثناء المونولوج النفسي، ويدخل إطارًا اجتماعياً على هذه المصائر المتقلبة أو المتناحجة. فهذا "كون" يبحث عن أخيه "بوريس" الذي مات في أحد العنابر، مستعينًا بما نشر في حوالات إحدى الصحف. هذه "ال إليزابيث" تود أن تصبح "مس" للكانساس آنسات أمريكا، وهذه "آرليت" قالت أنهم أرادوا أن ينشؤوا منها "لولو". وهكذا تتطور المونولوجات بين الحوادث والحقيقة وأحلام الشخصيات الذين يحاول كل منهم، وهو داخل حجرته، أن يفهم ما يحدث له، وإن يعرف مكانه من العالم.

ويستعمل مينيانا الأسلوب نفسه عدة مرات في نصوص مختلفة، حتى مع اختلاف الأهداف، أو إذا تبادلت الشخصيات حوارًا عابراً. المونتاج ينطلق من فضاء واحد (الحجرة)، ومن حادث جامع (حرب 18-14 في مسرحية "المحاربين"، أو تثق بهوية الشخصيات (عدة نساء يواجهن بمصائرهم في مسرحية "عمليات جردة").
ومسرحية "المحاربون" هي محاولة تحقيق من جانب كل واحد من الشخصيات بعد حادث حاسم، هو الحرب. فكيف يمكن العيش بدون جنس، بدون يد، بدون أهل، بدون عدو، بدون حب، وإن تعرف ذلك كله دون عاطفة زائدة؟

إن ضرورة سرود الحياة هذه المصاحفة في شكل حوارات تمر مع ذلك بالحدث التعامدي الذي نحن في النهاية بصدد تسميته. إنها الحرب إذن التي ترويها بطريقة غير مباشرة بواسطة شخصيات عاشوها، لكنهم يروون بعد الحدث، بدون أن تظهر على المنصة دراما الموقف المباشر. إن سرود الحياة المتناقضة هذه تؤلف قصة عامة أو تاريخا عامة في التاريخ الشامل، حرفيًا هنا تبعد المعركة.

وبيك مشكل مختلف، يقوم جان بيير سارازان في "المتلازمون" (تيتالدال 1989) بتشبيك حوارات "العجوز في المطبخ" وحوار "العجوز في الغرفة" ويتوليان ويجوانان كانهما بصورة عرضية بفضل تأثير المونتاج، أحدهما ينتظر زيارة الأبناء، والآخر ساهر. كل منهما منهمك في مشاغله كأنهما وجالان لشخص واحد في انتظار الموت.

واستعمال المبادئ بعد الحادث أو خارج الحادث يستبعد المواقف العنيفة، ويقلل أو يخفى جانب الدراما. الشخص الذي يروى يمكن أن يعيش من جديد ما عاشه، وهو غير منفصل عما يثيره ماضيه من حواطف. ومونتاج كثير من سرود الحياة يفرض زمنا مسرحيا للتحقق، وللتأمل، ولأخذ البعد الكافى.
5 - تتابع المونولوجات والحوارات

أدى انتشار مسرح الـسدر والنصوص المونولوجية، وكذلك ذكرى المسرح الملحمي، إلى ظهور أشكال هجينة تتوالى فيها الحوارات المشتركة مع المونولوجات الفضائية حيث كل شخصية تتحدث حتى اللحظات صمت. من دون أن تتأكد من أنها تعاطب شريكاً في المشهد، في حين أن الوضع كذلك. من ذلك "حوار كولن في مرحب جدا في مسرحية هيئة حقول القطن" (مينو 1981)

العوض في الجزء الأول، وفيه يتلألأل التاجر والزبون إلقاف قرار طويل جدا تتمم إلى الخطاب المصوم بصورة بليغة، حيث كل منهما يتداول، حينما يحن دوره، حجج الآخر التي تتكرر مثل الصدى، ضعيرة التاجر التي يقول فيها: "إذا كنت تسير في الخارج في هذه الساعة وفي هذا المكان، فذلك لأنك تريد شيئًا لا تملكه، وهذا الشيء، أستطيع أن أقول أنه معدء، يأتي الرد عليها بعد عدة صفحات على النحو التالي: "أنا لا أستطيع في ساعة محددة ولا في مكان معين، أنا أStylesetp فقط، من مكان إلى آخر، لأعمال خاصة تتعلق بهذه النقاط وليس بغيرها.

الحرية الشكلية تكون كاملة تقريباً في التراكيب، وعلى عكس المتوقع بعض النصوص الحديثة تستعمل أسلوب النافذة الكلاسيكي الذي يعتمد على مقارعة بيت من الشعر بيت آخر، وذلك في المواجهات الخالدة، وكذلك أسلوب الفقرة الطويلة التي تسمح بالانتقال أو التوضيح. ومع ذلك، وسنرى هذا حينما نتحدث عن قواعد الإعلان، فقد تغيير نظام مهم، إلا وهو مكان التلقائي، قارنا كان أو مشاهداً، الذي أصبح حضوره طاغياً كلما تراجع الاستعمال الصراع للشكل الدرامي، دون أن تكون متاكدين أن الكتابة اتخذت الشكل الملحمي. شيء ما تغير
في الاتصال المسرحي مع هذه الحرية الشكلية: المؤلفون لا يجدون أنفسهم ملزمين بالدخول في أي قالب، ف bilingual يتغذى مكانا وسطا بين شكلين دراميين، مما يزيد حيرة القارئ إن لم يكن معتادًا الكتابات غير النظامية. وقد أدى نجاح النصوص التي كتبتها الألمانية "هينري مولر" إلى إقرار الشرعية لنصوص تقابل بين المونولوجات والحواريات، أشكال درامية وأشكال ملحمة في طريقها إلى التهجين. في مسرحية "أوزينا" يدخل "دانيل لوماهيو" على حين فجأة شخصية مارى لو التي تتحدث في مونولوج تحكي حياتها حرفيا بين مشاهد "الموائد" التي تجمع الأسرة، هذه الشخصية ليست على علاقة مباشرة ببقية الشخصيات، ولا يحدث أي اتصال بينها وبينهم طوال هذه المداخلات، وكأنها تتنقل في النص ولا تتدخل إلا لكي تصور على هواها سرد حياتها في شكل يُنفَض الشكل الواقعي المطبق تقريبا على بقية النص، وهذا جزء منه:

"في الزراع، مع الأبقار. في الحظيرة كان حولي. مثل الطفل يسوع، ولكن في بلجيكا، بالقرب من الحدود، هناك حيث لا يزال يوجد قصر. ماما، في المستشفى، ماتت ووزنها 110 كيلو جراما. كان وزنها 110 كيلو جراما. أما نحن. كانت مشلولة تماما (…)".

لسنا بصدد شكل ملحمي، ما زلنا في الخيال، ولكن في خيال "النظام" هناك تغيير فجأة إلى خطاب موجه مباشرة إلى المشاهدين من خلال اللقاءات المنتظمة التي ستستمر حتى نهاية المسرحية. ومن جهة أخرى يستعمل "لوهامي" بشكل موسع مونولوجات طويلة مفصولة بشكل أو بآخر عن الحدودات الروستة في كثير من نصوصه، وبالخصوص "جيل".

96
وتبدأ مسرحية "مسافرات" لدانييل بيسنيهار (تياترال 1984) بـ "حلم لأنّا"

كما تؤكد ذلك الإشارة الإخراجية:

"امرأة جميلة بالنسبة إلى سنها، تدعوك البارك، بين حركات العمل، تتطلع...

وتحدث نفسها:

آنآ - جورج

الرجال يرقصون
 فوق على الجسر
 النساء نادرات
 فوق
 والسكر

اعصابي لا ترتد من الفرح وإنما من الخوف من الرقص
 يوم رآت وبيبيج
 تحت الضوء
 كنت أرقص
 في الأرض السوداء

كانت زهرة الأكاسيا تفتح

ندعوها الشمس

آنآ أرقص وأنت توزع الجاثو
جاتو عيد الفصح بالمدينة
وأنا الحق أصابيك يا جورج
وهجاء نزل قبطان
اقترب منى
وانشد سرحه فرق حذائه
ارفعي يديك عن عينيتك
انظرى إلى لحمك الذي يفسد
أيتها القدرة.(....)

بعد ذلك بقليل، في نهاية المونولوج، تصل كاتب وبدأ الحوار:

أنا: أنت مشيت هنا، أنا أصيح.

كاتب: است أنا

أنا: حداً؟

كاتب: نظيف، انتظر.

أنا: من غيرك 9 أنت جفّته في الدوّاسة.

الكفاءة: ألم أنفقها؟

منوع المرور من السادسة حتى السابعة.

هناك تغيير النظام. هنا أيضًا، مع أنه أقل تحيزًا بسبب وجود الشخصية نفسها. لكن المونولوج الداخلي يتردد بين سرد الأحداث السابقة، وخطاب جورج.
وأيضاً، استحضار الماضي الشاعري، في حين أن الأداء يتصل بالنشاط المادي الخاص بتنظيم الباركيه.

كثير من "أحلام آنا" إذن تتخلل النص، مكونة في المونولوجات، الإعلامية والشاعرية معا، الحدوتة الهشة الخاصة بفرميات الماضي.

في مسرحية "هلب الشمال" تنويل رينود (تبتازال 1991) تخطب مدام كوهن المشاهد مباشرة لتقدم نفسها:

"أنا مدام كوهن، متزوجة من السيد كوهن، بول كوهن. نمو بول كوهن. أوتو صديق قديم لزوجي. أنا مشيق ديل. أنا مشيقية أوتو. مشيقية قديمة أيضًا. أوتو يخوذي. واستطيع أن أقول مع من 9 ريتا برجهير. الليل 9 المرأة تدرك دائمًا مثل هذه الأشياء، الفريضة. لقد نقلت إلى أمي هذه اللومبة (....)."

وفي نهاية المونولوج تعلن عن حضور زوجها قائلة: "ولكن، هذا هو بول. صباح الخير يا بول." ويدخل بول معها في حوار قصير، ثم يعلن عن وصول أوتو للمشاة ويخرج، مما يعطي المجال لمونولوج جديد لمدام كوهن يقطعه هذه المرأة أوتو الذي تعلن عن حضوره بدورها.

التأثير الكوميدي لهذه العلاقة في الجمهور المقبول والملغى بالتبليغ لا يثير الحيرة، فهو يدخل في إطار التقليد الكلاسيكي الخاص بالتجنيبة أو التحدث على حدة. ولكن الأمر يتعلق بتكنولوجيا طويلة جدا تتخذ شكل الخطاب البريتشتي إلى الجمهور حينما تقوم مدام كوهن بحكاية الأحداث وشرحها دون أن تخرج نحن من الخيال. وتوالي الأنظمة أو الأساليب يتبع للشخصية هنا إدخال الجمهور في اللعبة عندما يجعل منه موضع ثقتها وتستودع أسرارها. كل شيء يجري وكان الخطاب البريتشتي تم بالصورة المادية.
وهكذا يلجأ المؤلفون المعاصرون كثيراً إلى حرية السرد التي لا يوجد لها شكل مشابه أو نموذج تشكيلي. ومع ذلك، فمن المثير أن نجد نماذج من الكتابة مأخوذة عن التقليد البريطاني بعد استعمالها خارج نطاق أي سياق سياسي، وأن نقبل العمل المجزاً، يستمتعون دون أن يشعروا فيه آية آهداف أيديولوجية. منذ ثلاثين عاماً تقريباً أصبح الخط الفاصل بين الدرامي والملحمي واضحاً، والممارسة بين أرسطو وبريشت تنثرت. كل شيء يجري وكان مزيجاً من الأشكال أصبح ممكناً في معالجة السرد دون أن يتعلق ذلك بقطيعة أيديولوجية واضحة. إن المعالجة اللهجية للسارد التي ظلت طويلة هدف المؤلفين السياسيين المتزمنين، تبدو وكنها انتقلت إلى المجال الجماهيري باسم التبسيط، واحياناً الخلط أو التهجين.

إن إقامة الحدوتة، وهي جزء أساسي في السرح السياسي، والتي كانت سردًا مثالياً يجذب الجمهور، قد فقدت أهميتها. لقد مرنا بحكايات غامضة هدفها أن تخصص للقارئ المشاهد مكاناً أساسيًا في التلقي، ثم مرنا بحكايات يمكن أن نصفها بمهجورة أو المذابة بسبب تداد النشاطات المتناقضة. ومن المؤكد، وكرد فعل على ذلك، تبنى بعض المؤلفين سروداً قوية متماسكة "على الطريقة القديمة"، لم يبتغوا فيها عن آليات السرد التفسيرية.

لقد اهتز المشهد السرحي بشدة بسبب عمليات التجريب في السرد، الأمر الذي بلغ بالقارئ حدود منطقية لا يخرج منها بدون شيء. لا شك أننا نشعر اليوم بأننا لا يمكن أن نستغني عن الحدوتة. ولكننا من الممكن أكثر أن نعود فقط إلى سرود مقتطعة ومغلقة تقلص فيها جانب الاختراع والخيال ما دامت معتنا تمارس من خلال ملامحات الحدوتة، من خلال العمل الحكيم الخاص بإعادة التأليف، ولنَّم لا من خلال الفوضى في الفصول؟
ثانيًا: الفضاء والزمن

الفضاء والزمن عنصران أساسيان تاريخياً في العرض المسرحي الذي يقع دائمًا "هنا والآن" (فضاء العرض وزمنه) لكي يتحدث في أغلب الأحيان عن مكان مفاهيم زمن سابق (فضاء الخيال وزمنه). وكل التوقعات جائزة انطلاقاً من هذه الصورة الأساسية. والكلاسيكيون في أغلب الأحيان يبحثون خيالاً بعيداً في الزمان والمكان، كان يكون مأخوذًا عن القدماء، وهذا لا يمنعهم من التحدث عن زمنهم إلى جمهور البالاء. المخرج "أبطوان هيرت" بسير في هذا الاتجاه حينما يشير إلى أنه بالنسبة إليه فإن المسرح لا يعيد التحدث عن الحاضر الراهن حينما يتم التعامل فسراً مع "هنا، اليوم"، وأن شكلاً من أشكال الابتعاد لا مناص منه في رأيه، وهذا أيضًا هو الاختيار الذي يفضله غالباً بريشته الذي يستخدم الديكور الفضائي - الزمني ليتمل عصره.

أما المؤلفون المعاصرون فهم لا يرون ذلك، إما لأنهم يحاولون أن يأخذوا في الحساب اللحظة التي يكتبون فيها "اليوم" أو "امس" إذن، وعلى أي حال "هنا"، وإما لأنهم يعتمدون على تأثيرات المسرح داخل المسرح حيث الخيال الماضي وحاضر العرض يمتزجان، وحيث المسرح نفسه يتجدد من نفسه مرジャعاً وبأسلوب آخر، بعض العناصر الشعرائية والطقوسية تهدف إلى توقيع حاضر الحدث مع حاضر العرض.

بعض المؤلفين يجذبون بمزيج الفضاء والزمن في خليط جديد يبتعد عن التقاليد، فهم بذلك يصوغون أداة معقدة للتحدث عن زمن تطور فيه مفاهيم الفضاء والزمن بصورة جذرية، لقد قيل كل شيء اليوم حول السرعة وتجزئة
المعلومات حول جماليات الكليب، وحول تأثيرات "الزابينج" التي لا يمكن السيطرة عليها، ذلك المنتج عن بعد الذي يحقق كولايجات عجيبة. ومع ذلك، فإن قارئ المسرح، واحيانا المشاهد - يشعر دائما بالتحفظ نحو الدراماتورجيات الطنانة المبهرة، وكان ما يبدو بدءيا في الصورة المسجلة يقل عن ذلك بكثير حينما تكون بصدد كلمة يتولاها مثله. واحيانا يحدث أن مثل هذه التحيلات تؤخذ على أنها مجرد "تأثيرات شكلية"، كأنها محاولة جمالية تحرير الملقى نلا ضائد، والواقع أننا لا نستطيع أن نجرم بأننا بصدد تأثيرات نوضجة، بل تقنيات، حينما تعبير هذه التجربة الخاصة بالواقع عن ضرورة عميقه في الكتابة، وهذه هي حالة الأشكال السردية الخاصة ببعض الروائيين، من أمثال دوس باباسوس وفوكنر في الولايات المتحدة، وآلان روب جرين و وكلود سيمون في فرنسا.

لن نرى في جميع البحوث الفضائية الزمنية نوعا من أثر الحداثة، خاصة أن المؤلفين المعنيين يأملون من وراءها إلى تأثيرات مختلطة لأنها تحقق الفهم الأيديولوجي للسرد، هذه القضية تشغب قلب الدراما توريجية، وهي حاسمة لو نوع الحدثة. وقد لاحظت أن اوبيرسيند من جانها أن زمن المسرح هو في الوقت نفسه صورة للزمن والتاريخ، للزمن النفسي الفردى وللمعاهدم الطبقي. وهذا يكشف للدلالة على تعقده وتشيكيه في جميع قضايا الدراماتورجية.

وقد عمدت طليعة الخمسينيات إلى مهاجرة الأعراف المسرحية التي تعبير تقليديا من الفضاء والزمن عند الانتقال إلى العرض.
1- اختلال الزمن

أبسط التأثيرات هى التي تناقش قواعد العرض التي تساعد المشاهد على أن يعقد علاقة بين الزمن والعرض السرحي وبين الزمن المرجعي الخاص بالخيال. ويلعب المؤلفون على العلامات المادية الخاصة بالزمن السرحي، فهم يضيفونها بالخلال للتدليل على الهشاشة والغرابة. من ذلك في مسرحية "المغنية الصليبة" (1950) التي يصفها صاحبها يونسكي بأنها "مسرحية ضد"، فمنذ المشهد الأول تقول الإشارات الإخراجية:

"مئة مسمت إنجليزية طويلة. الرقصات الإنجليزية يدق سبع عشرة دقيقة إنجليزية."

ثم تبدأ مدام سميث عبارتها الأولى قائلة: "آه، الساعة التاسعة. بعد قليل الرقصات نفسه يدق سبع مرات. الرقصات بدقت ثلاث مرات. الرقصات لا يدق آية دقة."

ويواصل الرقصات دقته طوال السرحي، فيدقة بصورة غير متوافقة بشدة أو بدون شدة. ثلاث دقائق أو تسعين دقيقة. فهو لم يعد إذن يقوم بوظيفته المعقدة في المسرح الواقع أو الطبيعى الذي يحرص على "تقديم الساعة" الخيالية للمشاهد، ويشير إلى مرور الزمن. ولهذه الوسيلة يشير يونسكي إلى عدم حدوث الزمن السرحي "المقبول"، حيث الرقصات الذي يدق يشير إلى زمن فعلي بالنسبة إلى مرور الزمن الحقيقي الخاص بالوقت، فزمن السرحي له قواعده الخاصة، وهي عادة لا تثير الضحك إلا إذا أرتفع مدير الحركة خطأ. وحينما يخل الكاتب بالزمن بهذه الصورة الصارخة، فإنه يجعل سردته خارج.
الزمن، وينقض أسس المسرحانية التوفيقية، ومنذ تلك اللحظة يضع نفسه في نظام سردي كل ما فيه مباح ما دام لا يتحكم فيه أي وقت إلا وقت المرض.

ويمكن القول بأن هذا المسرح يتوجه على هذا النحو إلى عالم الأحلام.

هناك مثال آخر مشهور هو من مسرحية "في انتظار دودو" (1952) لصمود بيكيت. الإشارات الإخراجية في مطلع الفصل الثاني تقول: "الشجرة تحمل بعض الأوراق. فلاديمير يدخل بنشاط. يتوقف ويتطلع إلى الشجرة مليئًا. نستنتج أن أوراق الشجرة نبتت في الليل، وهي علامة على خلل الزمن تتوقف الشخصيتان أمامها:

فلاديمير:

حدث جديد هنا، منذ أمس.

إيستراجون:

ودأ لم يأت؟

فلاديمير:

(بعد لحظة من عدم الفهم) سنرى.

(لحظة) أقول لك إن جديدًا حدث هنا منذ أمس.

إيستراجون:

كل شيء يتضخ.

فلاديمير:

انظر إلى الشجرة
إيستراجون:
لا يلدغ المرء من جهر مرة.

هلاديمير:
الشجرة، أقول لك أنظر إلى الشجرة.
(إيستراجون ينظر إلى الشجرة).

إيستراجون:
لم تكن هنا أمس.

هلاديمير:
لا. لا أتذكر. لقد كنا ان نشتق نفستنا عليها (ينكر) ثم. هذا صحيح (وهو يضغط على الكلمات) أن نشتق نفستنا عليها.
ولكن لم توافق. لا تذكر؟

إيستراجون:
إذا كذلك تحلم.

هلاديمير:
هل من المقول أن تكون نسيت ذلك؟

إيستراجون:
هكذا أنا أنا أنا أما أن ننسى على الفور، وإما لا أنسى ألبته.
الشجرة هي في الوقت نفسه علامة ترفيهية على الزمن الذي يمضي، ومع ذلك على التقييم من إشارة "اليوم التالي"، هى دليل العلاقة الإشكالية بين الشخصيتين والزمن والذاكرة. هي تغيرت ولم تتغير، وحتى إذا تغيرت فإن إيسترانون لا يعبرها أي انتباه، ويطلب بعد قليل إلى هلالديمر أن "يرجح من مشاهده ويدعوه وشأنه". إن بيكيت يجلّ بالزمن النصي، لكنه يشير على الفور إلى الخلل التام لذاكرة الشخصيتين وسائر علاقتهما مع الزمن الذي يمضي، وهو يكرر ذلك بصورة أخرى في مسرحية "نهائية اللعبة" (1957) حينما يقول كلاف: "هنا عبارة له:

"انتهى، لقد انتهى. على وشك أن ينتهي. قد ينتهي. البذور تضاف إلى البذور. واحدة واحدة، ذات يوم، وهجاء، تصبح كومة. كومة صغيرة. الكومة المستحيلة.

إن كلاف، حرفيًا، يقلب النص رأساً على عقب وهو يعلن نهايته المحتملة.
ونهاية العرضا الآتية. إن المزاج المتعلق بالأعراف الزمنية يعتمد على سلطه الزمن الذي تعبير عنه الشخصيات، والذي تجليه أعمال بيكيت كله، بحيث إنها تتجاوز أعمال اجتياز الزمن التقليدي لانتهاء بالانتماء إلى الدراماتورجية البيكينية الخاصة.

2 - هنا والآن
جانب كبير من مسرح الاستيئات شغف بالأشكال الطقسية أو الشماسية، حيث الاهتمام بالسرد القصصى يقل عن الرغبة في التركيز على البحر الحاضر، الآنى وغير المتوقع للخطة من المرض. هذا المسرح لا يعرض واقعاً خارجًا عنه.
ومن الممكن أن يأخذ شكل "الهاببينيج" (حرفياً "ما يقع الآن"، عرض في شكل أحداث غير قابلة للتكرار. الهدف منه ممارسة تأثير عاطفي قوي على المشاهد.

ومسرح الهاببينيج بعيد عن موضوع عملنا باعتبار أن نادرا ما يكون له نص أو سيناريو. ومع ذلك فنحن نجد له بعض أصداء في مسرح آرابال على سبيل المثال (فاندو وليس، مقبرة السيارات، الممارس وإمبراطور أشوع، وبخاصة عند كريستيان بورجوا). حيث يجتهد المؤلف في وضع أفعال مكثفة يوقع أن تحدث في حاضر العرض، وتخلخل عاداته. ويتحدث آرابال عن "مسرح الرعب"، حيث الفعل يتحول إلى طقس أو شعيرة بدائية كافية باستيماب المصادفة والمفاجأة، ففي جو يشبه الأحلام تجزئ الشخصيات النص نفسه، أو الأفعال المنصية نفسها عارضة التأوبات أو المحظورات الجنسية أو السياسية بحرية ظاهرية، بحيث يبدو كأنها تختلطها في الحاضر في لحظات يطلق عليها آرابال "الخلط".

هذا الحاضر يعود إلى الظهور بصورة أخرى حينما تظهر الكتابة بأنها توقف سير الفعل، وتكتشف وتكتشف بمواصفات العرض بوسائل ترجع إلى أسلوب المسرح داخل المسرح، المسرح حينئذ لا يتكلم إلا عن نفسه مستخدما صوراً متداخلة وخارجاً. عناصر من الأدوار المفروض أن مراعاتها الحاضر وحده.

بالنسبة إلى طبيعة الخمسينيات يستخدم البازاري وتقليب الساخر مع إدخال عمليات قطع في الفعل المسرحي، تتناقضات كممثلة التي تكون بين الكلمة والفعل، بحيث إن التشويه الذي يبدو في العرض لا يدع أمام المشاهد أي فرصة لكي يعتبر ما يجري قباله "واقعاً" في مسرحية "التقليب الساخر" (جاليمار، 1953).

يكسب آداموف الشخصيات تصرفات آلية تبرز الفارق مع الحقيقة اليومية، ومع
ذلك، فكما يقول آداموس نفسه: "إن تصرفات الشخصيات العبثية، وحركاتهم الفاشلة، إلخ. يجب أن تبدو وكأنها طبيعية جدًا، وتدخل في إطار الحياة اليومية.

وفي مجال آخر، أشهر الأمثلة على إدخال الحاضر في الغرض تأتي من بيكيت، الذي تعلم أعماله، مثل "نهاية اللعبة" و"كوميديا"، منذ العوالم آنها بصدء عمل مسرحي وحسب، وـ هكذا في مسرحية "نهاية اللعبة".

كـلـافـ: 
المملة أصبحت ممتعة (ينص المسرح، يوجه النظر إلى الخارج، يقلل من بعيدة ويسقط. لحظة) أنا همس ذلك عن مهد. (ينزل السلم، يبرك النظر، يضحى بوجه ناحية القاعة) أنا أرى... 
جمهورًا في حالة تخريف، (لحظة) هذا بالنسبة إلى النظام، هذا النظام، (يخفض النظام، يبتسم نحو الحاضر) ها! الا تضحك؟!

إن الإدماج المفاجئ والمخاطر لهذا المشاهدين داخل إطار رؤية الممثل، وبالتالي في العرض، بعيد هولاء إلى الحاضر، وينزع عن الممثلين أي هوية أخرى غير هوية ممثلين منهما في إدارة إحدى الفترات.

لقد فتح مسرح العبث، عن طريق تدمير الممتعة عليه، وعن طريق الإسراف في استعمال الساخرية والهزئ، فتح الأبواب أمام إدماج حظوظ عابرة في العرض ليس لها مرجعية إلا فضاء المنصة. ودون أن نتحدث عن تسلسل مباشر، قد يكون في ذلك السبب في أن بعض النصوص من الستينيات تقدم لنا بنية إدماج للخيال تنتمى إلى المسرح داخل المسرح. إن "البروليج" الذي يقدم لنا 108
شخصيات قائمة في "حاضر زائف" يقدم منذ أول وهلة قواعد اللعب الخاصة
ببعض الممثلين ذوي الهويات المحددة إلى حد ما، منهم كين في أداء تمرين تمثيل
داخل التمثيل، وكل ما يحدث بعد ذلك محكوم (مهما تكن الأشكال السريرية
المستعملة) بهذا الدخول في الموضوع الذي يبنى بصورة صارمة آنا بصدام عرض
مسرحية. يمكننا أيضًا أن نرى في هذه الأشكال نوعًا من الكشف عن التغريب
البريشني باعتبار أن جميع هفوات العرض ومبادئه معلن عنها سلفاً بوصفها
هذا، وهي بالتالي مفتوحة، ولكننا في الأغلب من الأحيان نكون بصدد تأثير
أسلوب وتأكيد وجهة نظر مجموعة الممثلين.

إن الاعتراف بوساطة الممثل، وتأكيد الصارخ على وجوده، نجده في
نهاية السيناريو في كثير من الاقتباسات الروائية كما في "ديفيد كوير فيلي" من
إخراج "جاك كوبوتشين" أو في "طائر الجنة" للمخرج "جبلدا بورديه". مجموعة
الممثلين المعاصرين لنا، يحكون باسمهم ما سبق أن حاكم الروائي، ويحلونه في
نوع من الحاضر الذي يضفي عليه حرية أكبر ومزيدًا من الهيمنة.

3- تناقضات الحاضر

يحدث أن المؤلفين الدراميين يتحدثون عن العالم اليوم أو أمس، ويتناولون
الوضع الحالي المباشر دون لف أو دوران، فيما يعرضون فوق النصة الحادثة وهي لا
تزال ساخنة، أو يعرضون داخلها الملاحظات الجديدة الخاصة بمجتمع يمر
بأزمة، في هذه الحالة نشاهد بتوسية كتابة تجيتهد في تقليص الفارق بين ما
حدث منذ قليل وبين ما هو معرض. ومن المؤكد أن المرجعية "الراهنة" إلى أبعد
الحدود لا تخرج من مظاهر المنصة، وتميل فجأة إلى الماضي، حيث إن التوفيق الدقيق مع هنا والآن للمرض من ضرب المستحيل.

هذه النصوص لا تخرج من يد كاتب بالمعنى التقليدي للفظ، وإنما تكون ثورة كتابية جماعية. كأنما في حالة الحديث السريع الساخن عن حدث، فإن المرفة التخصصية لا تكون ضرورية، وأنه يكفي متابعة الحدث وصوته معرفة جيدة لكي يكون النقل على المنصة مؤثرا، ومسرح أجيت - بوب، ومسرح المداخلة، والمسرح – الصحيفة، هي أشكال تعرض أحداث جارية يكون فيها المشاهد مدعوًا إلى إبداء الرأي ورد الفعل، وذلك بأهداف إعلامية، أو تعليمية، أو إثارة سياسية - وحينما نضع أدينا على هذه النصوص، وهي نادرا ما تنتشر، نلاحظ أنها لا تتحدث دائمًا عن الحاضر المباشر، وإنما بعضها يقترب منه حينما تكون أشكالها قليلة الخدمة، أو مؤلفة على وجه السرعة، ولقد كانت فترة نهاية الستينيات حافلة بنصوص لمؤلفين (جي بي إنيدو الذي عالج حرب فيتنام في تايلاند عام 1967، وأرمان جانكي الذي ستحدث عنه بخصوص مسرح الممكن)، أو المجموعات (الأكواريوم، وشجرة الفرو السودان، ومسرح الشمس) كانت تعالج الموضوعات الراهنة، وتنشئ إليها في الفصل الثاني بخصوص فرق الداخلة.

وفي السبعينيات في فرنسا، كان فريق بوال نسبة إلى مخرجهم البرازيلي أوجوستو بوال، يقدم مسرحيات قصيرة تحاول تسليط الأضواء على الصراعات الأيديولوجية لوضع حاضر، وعلى صعيد آخر مختلف تماما، كان جورج ميشيل، أو مؤلفون من مسرح اليوم، يستوحون حادثة من الحوادث ويعالجونها بوسائل مختلفة.
ومن الغريب أنه كان يحدث في بعض الأحيان أن ينطبق الحاضر على
إحدى المسرحيات في مجتمع من المجتمعات فيتهمون المؤلف بأنه ديب الأحداث،
في حين أن الأمر كان في أغلب الأحيان مجرد مصددة عارضة. مثل هذه
الظواهر عرفت في فترة الرقابة والإضرابات السياسية العنيفة، حيث
اعتبثت بعض المسرحيات، ومنها القديمة، من جانب المشاهدين، أنها تعكس
الواقع الراهن. وفي بعض الأحيان، وبسبب حساسيات اجتماعية، منعت بعض
الموضوع لأنها كانت تقلب الأوجه كما يقولون، وهذا ما حدث مع مسرحية
"روبرتو زوكو" لكونتي. حيث منع عرضها في الحي الذي كانت تقيم فيه أسرة
أحد الضحايا الذين قتلهم روبرتو زوكو. وذلك بالنسبة إلى حرب الجزائر،
حيث عالج موضوعها عدد قليل جدا من المسرحيات خوفا من إثارة الماضي
المألوم.

4 - معالجات التاريخ

حينما يعالج المؤلفون الكلاسيكيون موضوعات من التاريخ القديم، فإنهم
كانوا يجعلون الشخصيات والفعل المسرحي في هذا الماضي، في رواية القديمة:
أو في مدينة أخرى دمرتها الحروب، ثم يصطنعون الطابع الملح، واعتمادا على
هذا التاريخ، ترجع الشخصيات بالسرد والتفسيرات الذاتية إلى ماضٍ سابق.
إن التاريخ يتكشف بمنظور محدد تاريخيا، يتضمن جميع التفريعات، في
حين أن آنية الذي يكتب، إذا كانت تلمحل خلف الحدوة، أو تشير إلى القارئ،
فإنها لا تثار بشكل مباشر.
أما المؤلفون، الذين قد يخشون من عمليات إعادة الصياغة السارعة، فإنهم نادرًا ما يعالجون الماضي بالدرجة الأولى، وحينما يفعلون ذلك تحت تأثير بريشت، فإنهم لا يهتمون كثيرا بالأسماء الكبرى والتجارب الكبيرة، ويفضلون مقالة أحداث من منظور الشخصيات الشعبية، على أي حال، من منظور "الصغر" بدلاً من أن يعرضوا على المسرح أبطال التاريخ، ونحن نشعر بالأسف لأن مثل هذا الميدان خلا من مثل عروض آلان ديكو و"روبير هوسين" التي عرست، من خلال إعادة صياغة الأحداث التاريخية الكبرى، الخطاب الملتزمة التي كان يلقيها محامو الشعب، وفي بعض الأحيان، وإذا لزم الأمر، صور السيد المسيح.

هذه الدراسات المميزة تمثل التاريخ في طقوس كبرى احتفالية تثير الذاكرة الاجتماعية، وتحقق القبول العام عن طريق تحقيق مسرحي لذكرى مسيو تطورية يحملها العرض.

مثل هذه الأفكار لها تأثير عميق في إحياء التاريخ والتذكير بصفحته المشتركة. في مسرحية "ماكسلين روسبرغ" (1978) عرض كل من "جان جوردو" و"بيرنار شارتر" التأثير التاريخي. وحديثاً خاطر "جان مارى بيبسي" بتقديم بيتان وديجول، ففي "هيلان لوكو" (آكت سود، بابيب، 1989) يقوم الجنرال ديجول بزيارة المارشال بيتان في زنزانته في جزيرة "يو". صبيحة الحرب العالمية الثانية. هذا اللقاء الذي جمع القمة يذكر باللقاءات الكبرى في المسرح الكلاسيكي.
إن النص يرسم صورة كل من الرجلين بأسلوب كوميدي لاذع: فكل منهما يعرف الآخر. وحياتهما تكاد تكون واحدة. وكل منهما لا يخفى عليه مخاطر السلطة ونزوات الرأي العام. كل ذلك أشاع عند كليهما نوعاً من الألمة بدون خداع، حينما وجه بيسيت الحوار نحو الفكاهة:

دييجول:

هلا، لقد جئت لزيارتك وأنت تشاكستي بسبب حكاية نزهة.

بيستان:

حسنًا، أنت هنا، لنفترض أن المواجهة قمت... والآن اسمح لي أن أذهب إلى المرحاض. أنت الوحيد العاجل (فيضرب) أيها العبد.

دييجول:

هل من الضروري أن تكون مبتذلاً إلى هذه الدرجة؟

بيستان:

أوه! مبتذلاً طبيعياً، يا دييجول، طبيعياً. لقد جعلتى انتظرت مصانع نفاذ صبري ودهشتي، هذا كل ما في الأمر. لا تأخذنى إذا كانت مثانتى ليست على ما يرام، إنها ليست على ما يرام، وأنا أعترف بذلك، ولكني أغظني.

وفي لحظات أخرى، يعود الرجلان إلى اللغة "الراقيّة" الخاصة بالدراما التاريخية، ويتقرب الحوار من لغة التراجيديا الكلاسيكية دون أن يصل بيسيت إلى درجة البارودى أو التقليد الساخر.
ديجول:
انا لم الق بحبم في الهلوية.

بيتان:
كأنما الأمر أمر الشعب!

ديجول:
انا مهتم بمسير هؤلاء الناس.

بيتان:
دمع من هذا، أنت مثل لا يهمك ذلك، إنك تسعي على كل شيء، ولا شيء يعلوك، ولكن صدقني، مع قليل من الوقت، مع قليل من الحكمة سأراك تستقع.

ديجول:
حاليا، أنت في موقف مترد، أكثر ترديا من أي هرنيس، وتحاول أن تتخلص مما أنت فيه.

بيتان:
انا في المسير الذي القيتيه أنت فيه.

وقد عالج مسرح الشمس في آريان منوشكين التاريخ مرارا. فمسرحية "الثورة يجب أن تتوقف عند تمجيد السعادة" (آهان سين، 1972) تبدو وكأنها تمجيد للثورة في شكل مسرحيات قصيرة ولوحات يقوم بها ممثلون فرق تختوت منتظمة. إن مسرحية "المدينة الثائرة من هذا العالم" (آهان سين، 1973) تعالج موضوعاً اخطر واكثر استعراضا، حيث تعرض علينا بشكل جوهري.
يعرض المسرح ما تعرض له الثوار الفرنسيون من خيبة أمل خلال السنوات التي تلت الثورة، فإن ذلك يتضمن أسئلة موجهة إلى المشاهدين حول علاقتهم بحداثات سياسية معاصرة. وحينما يعالج المسرح التاريخ فإنه يقيم علاقات واضحة بين الماضي والحاضر.

تلك هي حال النصوص التي تجعل المرجعية للحروب. ففى مسرحية "بلاح الحرية" لروالند فيشيه (تياترال، 1988) تجرى الأحداث على بلاح في مقاطعة بريتانيا بعد أربعين سنة من الحرب. إذن نحن بصدبد ذكريات الحرب والتحرير.

وهى مسرحية "جرجوحة" لفرنسوا بورجا يعيش سيمون اهبع رهبة مرّ عليها أكثر من ثلاثين عاما، أيام حرب تحرير الجزائر. وفى مسرحية "برلين، رافصك هو الموت" لإنزو كورمان، عاش جيته مختصبًا في كنهه أكثر من عام بعد انتهاء الحرب، وعيش من جديد لحظات من حياته تختلط بالحاضر الذي لا يستطيع أن يتقبله برمته. وفى مسرحية "الجزائر 05-27 لجان مانيان (تياترال، 1988)

محاولة لحكاية التاريخ، بشكل مجزأ على نحو ما تذكره، كما يعلن ذلك كتبٌ الناشر، مشيرًا بذلك إلى أهمية الذاكرة في العلاقة بالماضى.

مسرحية "تونكين-الجزائر لأوجين دوريف (كومب آكت، 1990) تعرض لنا مثالًا جيدًا للطريقة التي يتم بها استحضار حرب الجزائر. فيعرض الكاتب لأماكن الملحمة لكي يحكى التاريخ كما وقع يوماً بيوم. ففى حى تونكين يتناول ليلة الرابع عشر من يوليو مجموعة من الشباب والشابات وثلاثة أشخاص أكبر سنًا، أحدهم يدعى "شارلي إندو"، عاد من حرب استعمارية أخرى، وهي أيضًا
الليلة التي تسبيق رحيل لوبيجي إلى الجزائر، ويتذكره الكبار في السن حينما كان طفلاً صغيراً:

"أوكشاف:
كان يبدو جاذباً حينما كنت أصحبه معي فوق الدراجة البخارية وأطرف به الحيا.
لا بروكانت;
منظر جميل مارسيلي.. اللون الأزرق الجميل، الجزائر.
والحقول والجبال والدور. هناك اختبروا. وانت؟
أوكشاف:
على أي حال، ما كانت لأصبر أن تسرح بهذه السرعة.
إن المواجهة بين الذين يريدون أن يرحل لوبيجي وبين الذين يريدون أن يبقى ليست هى موضوع المسرحية الأساسي، ولا استحضار حرب الجزائر، ولا حرب الهند الصينية! إنما الأهم هو استحضار أعمال العنف والأيام التي تصاحبه الرحل إلى الحرب التي توقف اندفاع الأمل في الحياة في بدايتها عند لوبيجي. إن الرجوع إلى التاريخ في هذه الحالة حجة، وهو يخرج من الإطار تاركاً المجال لاستحضار حياة يومية تتم معالجتها بحنين بالغ.

5 - حينما يزور الماضي الحاضر

يبدع "رينيه كاليسكي" في تشكيلات معقدة ومشتركة حينما يفصل الحديث عن الماضي، وبالذات عن أحداث تاريخية ملحقة معتمدة على قواعد "إعادة
التمثيل" التي تتفاوت هويات الشخصيات الأساسية انطلاقاً من حاضر خيالي للتعامل معها بأسلوب مختلف. ففي مسرحية "جيم المتحرر" (جاليمار، 1972) يصور لنا مريرًا بعد عشرين عامًا من عصر النازية تسلط عليه صورة مهر. وهما مسرحية "نزهة كلازيتا" (جاليمار، 1972)، وعلى طريقة الدراما النفسية، يعيش مجموعة من الشباب في إحدى السهرات الاجتماعية. آخر أيام موسيليني مرة أخرى، إما مسرحية "الآلام" ألا بابو بابوليني (ستوك روتاتر أوفيير، 1977) فلا تكن أغتيال بابوليني بصورة مبتدلة. بل هي أثناء تصوير أحد الأفلام حولآلم المسيح يخلط كاليسكي المخاطر التي تهدد حياة المسيح بملابس أغتيال بابوليني الذي لم يتم بعد، بل يمكن التكهن بعددته بأسلوب مختلف. فالشخصيات تمثل بابوليني وآخاه وفائزته، والتلألأل الذي كانوا يحيطون بهم والتمثيل، نجوم يظهرون بهوياتهم الحقيقية (من سيلفانو سانجانو إلى تيرنست ستامب)، والحاضر هو التصوير الذي يذكر بالناس (موت المسيح) وبالمستقبل (بابوليني وهو يخرج موته). الجزء من المشهد التالي يجمع بين جوزيب بيلوزي، ماسيمو جيروتي، وفرانكو شيتي، وآنا ماتياني، وممثلين، والآخرين "فتاة": 

بابوليني:

"منظر عام، خارجي، مواجهة. وحينما يقول هودو أنا بري، ماذا تريدون مني؟، سيكون من السهل على كل شخص أن يدرك سر العجز، وغضب الآله، (بصوت خبيث فجأة)، وهو يضرب على خندق إخخاخ على مضضته، هل مضضته فعلا؟"

117
جوزيب:
(ضاحاكا، ومنتصرًا نصف انتصابة) لأنني فهمت يا بازوليني...
(قبضتاه في الهواء) فهمت

عيسى:
(إلى بازوليني)
ماذا حدث لك، ماذا حدث لك، بالله عليك.

فرانكو:
انا برى، ماذا تريدون مني؟ (ضاربا بشدة على صدره)
هذه الكلمات أنت كتبتها من أجل في هيلمك الطويل الأول.
وهذه الكلمات كنت أقولها جيداً.

إيبرين:
إذن، ماذا تبكي إذا كنت متأكدًا من ذلك؟

أنت:
استراحة قوة، فرانكو.

إن حاضر التصور يتبجع لكاليكي، داخل فضاء واحد، أن يتوجه كما يريد نحو الماضي و نحو الحاضر مشكلاً سلسلة من المواقف الدرامية تقدم كل أنواع الحلول لإنجاز الامتناع، وهذا ما يطلق عليه المؤلف "فوق النص". الأخذ في الحسبان جميع الاحتمالات الدرامية داخل بنيه
وحيده. وكذلك يسمح للمؤلف بالتعامل مع الذاكرة كما يقول سوارازاك في "مستقبل الدراما":

"الحاضر يسيطر عليه ماضي كارثي، هاجمي، أو وخب ضمير، الحياة وقد اخترىها الموت، الدراما وقد انتهت على عملية قتل، أو عملية مث...".

حينما يفجر الزمن والفضاء إلى درجة تضطرد معها الحدوة، يحدث أن تل saja الشخصية إلى الماضي وتصبح كان ذكريات الماضي تزورها.

هذا الأسلوب السردي يتمتع بالمرونة، وهو من بناء عن ضرورات الواقعية، حيث إن أية جزئية من الماضي أو من الحاضر، وأحيانا من المستقبل تتحول فوق المنصة إلى واقع، ويترافق الجوهر على السطح، كأنما الذاكرة قد خلصته وحررت من الضرورة المزعجة التي تقضى بسرد كل شيء.

وهذا أيضًا أسلوب معظم التصويم السماة "ليلية"، حيث يكون الشخص الذي يحلم متحررًا من عوائق الخيال المادية: فالمؤلف يجعله يسافر كما يريد، ويتطلق عليه عمليات المنتج الزمنية التي تناسبه، وعدم التنفيذ بالرغم هو الأسلوب الأمثل لمؤلفي الحلم: لأنهم يتمتعون بالحرية التي يحتاجون إليها، وتتم عمليات معقدة من المنتج لتساعد على التخلص مما يمكن أن يبدو أنه نظام، وذلك حينما يكون هناك شخصيات أكثر من اللازمة "تعيش من جديد". كثير جدًا من الأحداث تكون من الكثافة بحيث إن المؤلفين يفضلون ألا يعالجونها بأسلوب المواجهة المباشرة، ويجلشون إلى المجاز المسرحي.
ويخط آخر، تحاول الأعمال القائمة على عملية بحث يقوم شخص أو عدة أشخاص بالتنقيب في الماضي، وفي أطواش الذاكرة، تحاول الوصول إلى حقيقة تكون إلى حين. فهى مسرحية من لوسي سين، للويزا دوتريني (تياترال، 1988) نجد ثلاث نساء يتبادلن النقاش، ويصبحن لبعضهن بعضًا وهم أقلامات في محاولة لرسم ملامح متناقضات لأمارة لا تعرف-البنية- من تكون في الحقيقة، أو لا وجود لها إلا من خلال هذه المتناقضات، أو ما يتصرفه الآخرون كذلك، وليس لديهم فضاء ولا زمن سوى ما يخص كلامهن الذي ينتمي في الماضي على هواها، مع اختيار الصور التي تروهن.

أما "جان لويس سارازاك" فقد اختار أن يستنطق الموت، أو بالأحراوض شخصيته في مسرحية "آلام البستاني" (تياترال، 1989) في فضاء زمن ينتمي إلى ما بعد الموت، من أجل ذلك يعالج حادثة عامة حديثة وحاسمة جداً بأسلوب رقيق. صداقة يهودية مجوز (طيف يفيض بالحياة) وشاب يعتني بزهورها "إذا كان حيًا، فعلى طريقه الأشباح" تتنى فجأة حينما يقوم الشاب بقتل السيدة، ويتلقى الاثنان بعد المأساة لكي يتحاورا ويشعيا من جديد لحظات من الماضي، وبالإضافة إلى الحرية السردية التي يتيحها هذا الأسلوب في العالجية وفي تناول موضوع فاجعة بنوع خاص، فإن المسرحية تعتمد على الذاكرة، فالشخصية تستخدم لأن المرأة تحاول أن تفهم، وهي تسأل الشاب، وهي تعيش معه من جديد لحظات لطيفة من تاريخها تكتسح مع البعد الأمني (ويا له من بعدا) بلون جديد، وتقطنها حينما تريد:
"المستانتي:
لوكنت تعلمين ماذا طلبا مني؟
المجوز:
ماذا؟
المستانتي:
إن أكرر... الـ
المجوز:
حسنًا، ما فعلته، لا تستطيع أن تعده؟ اسأل تريد أن تقول لم
لكن أنت وم ما قالت نفسك؟
المستانتي:
بلى، أنا. أنا، فعلت لا يمكن انزعاجها مني، هي لي.
المجوز:
(ملاحظة: نسخة) أنت، أنت، فكونا المجوز، التي لم تكون موجودة هناك
هذا الصباح، يسبروني مساعدتك حينما تحتاج إليها.

المجوز:
أنا اليهودية 9 أم المجوز اللطيفة 9 هل تعلم أنك مدين يوجودي
لهاتين الكلمتين "المجوز اللطيفة" 9 أنت نطقتهما أمام القاضي،
والصحف طبعهما.

كل شيء يجري وكانضحية لا تستطيع أن ترجع عن أسباب موتها، ولا
يكتمل شيحها بالتفسير البديل المتناقض. إن الضحية، بقيامها بالبحث ومساءاتها
لذكرياتها، تستوجب المشاهد حول تلقيه للحادث، وحول "حيثيات" قضية من
الابتدال بحيث لا تقع. إن تغييرات الفضاء والزمن يبدو أنها تخضع لقراراتها.
وهنا، يعلق سارا مارك السر، ويبلغ في الوقت ذاته على الصور القديمة عدد
المستويات الشخصية والجماعية. هذا الشكل الذي يقوم على الاستحضار،
والعودة الإرادية إلى الماضي، يخلق مواصفات دراماتورجية لا تستغل بطريقة
رخيصة هيمنتها على الزمن والفضاء، ولكنها تجعل منهما المحرك الرئيسي
للمسرحية.

في أعمال "مارجيرييت دورا"، تحتل الذاكرة مكانة جوهرية. فمن طريق
استحضار أشياء من الماضي، تتجه الشخصيات في إعادة صياغة بعض
الأحداث التي عاشتها في الماضي. فالحاضر الحقيقي، أو هو كذلك تقريباً، هو
المكان الذي تعمل فيه الذاكرة؛ فهو يتخذه جميع ألوان الماضي والمستقبل إذا لزم
الأمر، لمجرد قرار الشخصيات التي تستحضر كما تريد، ولو في مقابل الألم.
ذكريات الماضي، وعند الحاجة تتكلم بلسان شخصيات أخرى، تحتويها إلى
الحياة لحظات وتفجر الزمن والفضاء بسرعة أحيانًا يجزع لها القارئ الذي
يعاود أن يعيد تشكيلها وهو يبخث. إن جميع الأحداث تنص في عناصر نحو
المحاولة المدمرة، الأليمة التي تمكن في إعادة صياغة ملامح الماضي.

"مارجيرييت دورا"، عن طريق عم الذاكرة هذا، تقيم سداً عظيماً ضد الموت:

ففي مسرحية "ساهانًا بآي" (مينو، 1882)، المرأة الشابة هي التي تساعد
مادلين على تنشيط ذاكرتها، وتأخذ بيدها في طريق الذكريات:

"سادلين:
عرفتك (لحظة طويلة) أنت بنت تلك الطفولة المهيبة، بنتي المهيبة
(لحظة طويلة) أنت بنت ساهانًا، (مست، تنمض عينيها) وتهدم.
الفراغ) نعم... نعم... هو ذلك. (تشترك الرأس الذي كانت تتهجمه، تسقط، يدها) أريد أن يتركوني في حال!

وتقوم المرأة الشابة بزيارتها في أوقات منتظمة في غضون غير مسمى لعله
فضاء المسرح اليوم الذي ستلك فيه عن الحضور سيئتم إلى الموت، ولكن
حينها تكون موجودة يتم استحضار سافانا:

المراة الشابه:

أنت تلتكرين دائمًا، دائمًا في شيء واحد.

ماملالهون:

بسبب:

نعم.

المراة الشابه:

(عينية) فيهم 9 هل تصرحين بها لى مرة؟

ماملالهون:

بالنسبة نفسها:

حسن، روجي بنفسك لكى تعوض فيهم تفكير.

المراة الشابه:

أنت تلتكرين في سافانا.

ماملالهون:

نعم، اعتقد ذلك.

(صمت - الرقة تمود)
المرأة الشابة:
سافانا تمتد بسرعة الضوء، وتغطى بسرعة الضوء.
كلمات لم يعد لها زمن.

هنا يستقر مسرح الذاكرة حقا، حينما تسأل القناتاة مرة أخرى عن هذه القصة التي تؤكد مؤلفين أنها لم تد تذكرها من طرف ترديها. ومع ذلك:

المرأة الشابة:

(تخرجها من الألم) كانت هي لباس بحر أسود.

(تكرر) كانت هي لباس بحر أسود
رقيق جدا...

المرأة الشابة:
شقراء جدا.

لم تعد أدرى (تشترب من المرأة الشابة). ترفع بدلا
إلى وجهها، تقرأ (لون عينيها) المهمل، أعرفها، كانتا
زرقاين، أو رمالتين، تهما للضوء، على البحر كانتا
زرقاين (مست). بينها وبينه، يوجد هذا اللون الأزرق.
هذا الفضاء البحرى اللحق، العميق جدا، الأزرق
 جدا.

إن الشخصيات، في حاضر المسرح، لا وجود لها إلا في حدود تعلهما،
بالكامل مع الماضي، وتذكر بدقة شخصيات الماضي، وتعيد تشكيل أفعالها.
ويركز عناء على أنه إذا كانت هذه اللقاءات التي تنتمي إلى عمل واستحضن مجهد الممثلات لإظهار بدائل (من تكون بالضبط "ابن" من؟) هي تدريب يومي
يبعد الموت، شكل من أشكال التعذيب، أو هي قمة السعادة التي توهب الإنسان، سعادة التذكار.

6 - مسرح الممكنات

يطلق "أرمان جاني" اصطلاح "مسرح الممكنات" على نوع من الدراماتورية يتمتع فيها الفضاء - الزمن مع أبعاد متعددة وعصور متعددة في وقت واحد للتعبير عن الإنسان الذي لا ينفك يخلق نفسه بصفة مستمرة. وهو من بين الأحوال الذي فضجوا مبكرًا المفهوم التقليدي للسنين والفضاء في المسرح، في مقابلة له مع مجموعة من عمال النظافة في باريس كانوا مدعوين إلى حضور عرض "حياة أغسطس الخيالية" (سوي، 1962)، يقول المؤلف في مقابلة ظهرت في مجلة "نيف" عام 1967:

"كنت أسألهم عن الأشكال المختلفة للزمانية (التعامل مع مفهوم الزمن)
سببته لهم بعض المشكلات (كان مزعج الأزمة في الواقع هو ما أخذت على كل شيء) فاقتضوا إجابات في بداية مثيرة، قالوا: "لا ندرى إذا كنا قد فهمنا جيدًا ما نقول، ولكن منا من لديه ثقة، ونرى شعرة الأشياء بين تأويلنا أشياء وقعت أسرًا، وأشياء أخرى وقعت اليوم، هي باريس، هي موسكو، وهي لندن، وكل ذلك بشكل متعاقب، فهل هذه هي الزمانية التي تتحدث عنها؟ نعم هي كذلك".

ويكتب "جاني" مسرحا "منفجزًا" حينما يدرك أن المسرح البرجوازي لا يستطيع أن يأخذ في الحساب "صورًا" من الدراما، يعيشها الإنسان العاصر كل
يوم". وهو يطلق على الزمن المادي في السرر "زمن المدة" أو "زمن الساعة" أو "زمن الاستمرارية" أو "زمن القدر"، وذلك في التحليل الذي قام به كل من جيجر جوزلاند و":جان لي بي" (جا، اليوم، سوريا 1970). فقد قادته تجربة النفسي والأسفار إلى التفكير في التاريخ، وجعلته يخترع زمنا مسرحيا آخر.

"لا كا في داخل اللحظة الواحدة، تستطيع داخل حاضر واحد أن يخلق حقنة من الماضي، وفي الوقت نفسه نجده ينفتح على المستقبل، فإنا حينئذ نأخذ في الحساب مسيرة أهرب إلى الحقيقة. إن تتابع الصور، والأفكار، مؤلف الإنسان الذي يخلق نفسه بصورة مستمرة".

(مقابلة مع "الأدب الفرنسية", 1975)

جا،ات-إذن- ينطلق من تجربة سياسية إنسانية، وليس من مجرد نزوة
شكلية، لكي يضوع لنفسه آدة تنقب مع "هذه الإمكانيات التي نجدها في الإنسان"،
والتي يستعملها في معظم مسرحياته، وهو يقوم بالتحليل نفسه للزمن والفضاء،
منذدًا بالنفسة الوحيدة التي يفرز مسرحا "همو"، مقترحا أن يحل محله فضاء
يأخذ في الحساب عناية يعيش في مستويات مختلفة وعصور مختلفة في وقت
واحد:

"إن عملية خلق زمن - ممكات أدت بالضرورة إلى فضاء - ممكات أي إن
هناك فضاء ممكن يخلق جميع الفضاءات الممكنة".

في مسرحية "أغسطس ج"، الشخصية الرئيسة تتنجر، تقوم بها خمسة
ممثلين مختلفين تبدأ أعمالهم من التاسعة حتى السادسة والأربعين، وتنقسم
مفسدة إلى سبعة أماكن تمثل عصورًا من الماضي، المستقلة الذي يحكم به
أغسطس، ومختلف عصور الحاضر، وفي مسرحية تشهد شعبى أمام كريسين.
كربيائيين (سوقي، 1964) يُوجد خمسة فضاءات -ممكنة- تمثل قاعات عرض في
ليون وهامبورج وتورينو ووسان ليو ويوسطون، حيث يشاهد متفرجون في
وقت واحد مسرحية عن موضوع ساكد هانزيتي، مما يعكس على الحلم ونتائجه
بعدًا عالميًا.

قُلما تعرض الآن أعمال "جاتي" على المسرح، ولعل ذلك بسبب الالتزام
السياسي لمسرحها، ومع ذلك فإن طريقيته في الكتابة كان لها تأثير طويل في
مفهوم الفضاء والزمن في المسرح.

- 7 - هنأ وفي أماكن أخرى: الإنجاز والانفجار

لفضاء الزمان المتضخم لا يكون له دائمًا مثل هذه الخلفيات
الأيديولوجية، فإنه كثير من مسرحياته، يضفر "ميسيش هينافيه" محادثات
مختلفة يمكن أن تتم في فضاءات -أزمان مختلفة، ويجعلنا نسمعها في وقت
واحد. في "طلب وظيفة" (1972) (مسرحية من ثلاثين جزءًا)، نجد أربعة
أشخاص (والآس وهو المدير، والص}}} وليزا زوجته، وناتالي ابنتهما) جالسين في
محادثة عاطفية، في مشهد دون انقطاع، كما يعد هذا المؤلف الذي لا يقدم أيه
إشارة إخراجية، وبالذات أية إشارة فضائية، واليك مطلع الجزء الأول، وعنوانه
وأحد:

والآس،

أنت ولدت في 16 يونيو 1977 في مدغشقر.

لوليزا:

حببي.
دهم: أنا جسدياً.
والله: هذا بهذي.
لوizia: كم الساعة؟
ناثاني: بابا، لا تفعل ذلك معي.
دهم: هذه مثالية تصورها مما، الآمن تحمل من أجل الأجرة وحدها.
لوizia: كان ينبغي أن توقعني.
دهم: كنت على وشك أن أفعل، ولكنك كنت غارقة في النوم.
والله: لماذا كان يعمل والدك في مغشوش عام 1977؟
دهم: بدرعك المبسطة، كان منظراً جميلاً.
ناثاني: بابا إذا عملت لي هذا.

128
لويزا:

فناج:

كان أبي طبيبا عسكريا.

لويزا:

لقد انصرفت بملبك.

ناتالى:

بابا رضى على

فناج:

في وحدة في ثانثاريف.

والاس:

في مجتمعنا.

فناج:

لكنني لا أذكر شيئا من ذلك.

والاس:

نحن نولي الإنسان اهتماما كبيرا (....).

من هذا الشكل من المحادثة المتعددة الأطراف، يكون تحت تصرفنا علامات فضائية قليلة. فيمكن أن نتخيل مكانا خاصا حيما، هو الأسرة، ومكانا خارجيا، اجتماعيا، هو مكتب إحدى الشركات. في مثل هذه الحالة فإن لويزابوناتالي تنتميان إلى الأول، أما والاس فإلى الثاني، أما فناج فيحقق الصلة، فهو 129
الذي يتكلم في المكانين في وقت واحد. والحقيقة أنه ما من شيء يلزم يوجد هذين المكانين في العرض. ولربما كنا بصدد مكان وحيد، مكان فاج أو ضمیرها بخطفته الخطابان، ولكن يمكننا أيضًا أن نتصور مهنئًا، منها "إقامة الأسرة في الشركة"، أو "الصديق في المكان الخاص، أما فيما يختص بالزمن، فيمكننا أن نتصور عودة إلى المنزل بعد المحادثة (جزء من المبادرة) بخصوص فترة الصباح، قبل رحيل فاج، ولكن هنا أيضًا لا شيء يوجد ولا شيء مثلا عدد موعد مداخلات ناتالي. وتطبيق المطلوب أكثر من اللازم بخصوص فصل الفضاءات يمكن أن يؤدي إلى سطوعية الحوار المضفر. إذن، أهمية النص تكمن بالذات في التصادم، في التفاوض بين بروز الخطاب المهني الذي سيصبح رهيبًا، وبين الضعف المتدرج في الخطاب العائلي.

في تقديمه للمسرحية ضمن أعماله الكاملا يقول فيشانغي:

"منذ مثبمات في حالة بطالة منذ ثلاث سنوات، يبحث عن عمل جديد.

في الوقت نفسه الذي يجب فيه عن استجابات منظمة بكل دقة. يواجه ابنه، وهي يسارية متطرفة، وزوجته التي يمزج عليها أن تُعرَّف أساليب حياة أمنة معلقة. هذه الدراما البسيطة هي أساس كتاب مسرحية تخرج عن محاورها الأساسية: غياب المكان، تقلل المسار الزمني، تشاد كانن، الإبديعات. فهى الفضاءات المستمرة تمحى الشخصيات أوزنها، وتتبادل الأحاديث، وليس بدون واقعية: كم هي المدة، كل شخص هنا ونها مع الجميع، وكى كل مكان.

ومن الجدير بالذكر أن نضيف ان اختيار الشكل هذا مرتبط تماما بطريقة الحكى، وبما يمكن أن نطلق عليه أيديولوجية السرد. فال𝒎慆د لا يمكن فصله عن العمل، ولا يمكن بأي حال النظر إليه باعتباره تصنفا في "الحداثة".
هذا الطابع الموسيقي الكاتبة يركز عليه ذايا لوماهيو في مسرحية
’اغتصاب’ (1978)، حيث كل علاقة بالزمن والفضاء المحدثين تختفي مصلحة
تفجرات الحوار بين صوتين نسبيين، فتزامن هنا أكثر شكلية، أقل علاقة أيضا
بالفضاء والزمن، والنص ينتهي إلى أسلوب الموحشات الدينية.

في هذين المثالين، يطفئ الحوار على جميع الإشارات الفضائية -
الزرنية: مما يجعل مهمة القارئ حساسة بدون معينات مادية تتعلق بالوقت.
فعليه إذ أن يتخلى عن الأسلوب التقليدي في التصور، ولا يطبق نظام الوقف
الإعتبادي، وإن يتشابه مع اختراقات الحوار. ذلك ما يحقق وحدة النص
المميتة، حيث تونسات الزمن والفضاء كثيرة ومفاجئة بحيث يفضل الوقف عند
الحدود السطحية للكلام، حيث اصطدام المباريات المتجزئة يفرز معنى حينما
يكون بعضها قريبًا من الآخر، ويمكن إدراكها في تواصلها.

ومن ناحية أخرى فإن الحرية الكبيرة في الكاتبة فيما يختص بعلاقات
الزمن والفضاء، ما سوموسيا تبسط الحاضر، أيّا كان الشكل الذي تتخذه هذه
’النماذج المختلفة من الحاضر’، ويتكلم يخلط آثار السرد التقليدي المعتمد على
وحدة الاستمرارية.

إن هنالك الناحية الخاصة بالمسرح يصبح بوتقة التي يصرف بها الكاتب
جزئيات حقيقة معقدة في الأزمة المختلفة، حيث الشخصيات ترحل في الفضاء
بواستة الحلم، أو أكثر من ذلك أيضًا، بواسطة عمل الذاكرة.

كل شيء يجري وكأنما مسرح اليوم يعود بإصرار إلى اليوم، وإن جميع
الأحداث المستحضرة تبعث من جديد، ويعود عليها من جديد بمقياس الحاضر.
يمكن أن نرى فيه دليلاً على نوع من هيمنة الوعي المعاصر الذي لا يزال يتحدى
على أحداث الماضي بشرط أن يجعل منها مشهوداً، فقد كان صبر عصر فيه تلقى
الحالة الراهنة يتقدم العمل الطويل الذي يعيد التشكيل الدقيق للتاريخ. وربما
وجب كذلك البحث في منطقة التأثير النفسي عن تلك العلاقة باحترام بزوره
الماضي أو يتسلط عليه الماضي. أيّاً كان الوضع، فإن الأحداث المعروضة على
المسرح لا تنفك تستجيب بلا ملل، وتواجه وتتشابك فيما بينها كالمشارة بفعل
اضطراب يعلو الشكوك. ومع غياب وجهة النظر الأيديولوجية الأكيدة فإن السرد
يستسلم للشك. الوعي يقبل كأنه ذاتي تماماً حينما يكون البحث الفردي خاضعاً
zلزولات الذاكرة، إنه يلجأ إلى وجهات النظر المتعددة، إلى التجزئة المشورية
لإدراك عالم غير مستقر، مأخوذ بين النظام والضوضى. إن الانفجار ليس كلمة
سر حداثية: وإنما هو في الغالب التعبير عن استجواب، بل على فلوق، حول حقيقة
الأحداث ومجرها. وبينما كان جاتي لا يزال يبرهن على التفاؤل وهو يتحدث
عن إمكانات كلية الوجود السردية هذه، فإن التفكيلية قامت بوظيفتها بإعادة
الكرة إلى ملعب القارئ، وإحضاره بدوره لشكوك فك الشفرة.
ثالثاً: على حدود الحوار

يقول هيجل: "الحوار هو الذي يمثل أسئلة التعبير الديرامي الأمثل". وفي
"القاموس الموسع للمسرح"، يشير "ميشيل كورنات" إلى أن "الحوار هو السمة
المسرحية الأولى للنوع المسرحي حتى أواخر السبعينيات". وأنه "تنجر نهائياً
حينما أصبحت عناصره المكونة، العبارات، لا يمكن نسبتها بالتحديد إلى
شخصيات محددة".

لعل مجال الحوار هو المجال الذي غير فيه المسرح المعاصر في أمثل
الأحيان قواعده التقليدية الخاصة بالكلمة وتداولها، بتوسيع النظام التوقيفي
للإعلام. إن تبادل الكلام الذي يجري بين عدة شخصيات تتظاهر بالتواصل
الإعلامي، الموجه، في نهاية الأمر، إلى المشاهد والقارئ، يسميه اللعبون بـ
"إعلام مزدوج". هذا النظام الرئيس في التواصل المسرحي من الصعب تغييره في
المبدأ، بوصفه كلمة تبحث عن متلاق على حد تعبير آن أوبرسفيلد. على أكثر
التدبير، يمكننا تغيير بعض قواعده بإضافةها أو تكوينها. إن الحوار الحقيقي
المعاصر يتم أكثر فاكثر بين المؤلف والطابع، عن طريق أساليب إعلامية
مختلفة. حيث إن ضعف الشخصية أثبت أكثر فاكثر ضعف لزومها كوساطة بين
هذا وذاك.

لقد جعل مؤلفو مسرح العبى من الكلمة المتكررة، الثراثة التي اختمت
وظيفتها الإعلامية، أحد مفاتيح مسرحهم. إن الكلمة الدائرية، الشكوك في
فاعليتها، تخل بالنقاش بين الشخصيات، وتوجه نحو المشاهد حقائق إعلامية
غير مؤكدة أو متناقضة. إن حقيقة الحوار حيث نتكلم عن نقل وتشكيل الحدث.
لا تتغير دائمًا من أين يأتي الكلام بالضبط، أو من يتكلم، كذلك لا تتغير.

إلى من يوجه، إن تصغير الحوار غير من قوانين التفاعلات، وجعلنا لا تتغير دائمًا،
ويشكل مؤكد إلى من توجه الخطابات، يحدث أن يأتي الحوار في شكل نفاذ
خيطي، حيث الموضوعات تتشابك لتقلد نزوات المحادثة وطمس عادة "الحوار
الرائع"، اللامع اللون من عبارات المؤلف، والمنظم مثل مبارزة في كرة الطاولة.

وأخيراً، فالكلمة تعزز العلاقة مع الموقف والفعل الذي يُفقد من ضرورته
شيئًا فشيئًا، فالشخصيات تتكلم "بجوار" الموقف دون أن تطعى الانطباع بأن هذا
الموقف مأخوذ في الحسبان، أو دون أن يكون من الممكن تحديده. يقول "دانييل
لوماهيو" في تصديره إحدى مسيرياته:

"تمارض بين الموقف الذي فيه الشخصية وبين خطابها، مثلًا، القراش
كمكان للجلد السياسي، واجتماع الأسرة كتابة عن وقت العمل.

هذا الفصل بين الحوار وبين الموقف، من المسيري إدراكه؛ لأنه يعد تجديدًا
بالنسبة إلى الدراماتورجية التي يكون فيها الحديث الذي يقال انعكاسًا بالضرورة
لا يتم إداؤه. إن العلاقات بين الكلمة والفعل، وقد أصبحت علاقات تناقض أو تنافر، تكشف عن الاضطراب أو طبيعة الشخصيات التي لا تنتمي بالضرورة مع ما تقول أو ما تعمل.

1 - مسرح المحادثة

المسرح المحادثة هو المسرح الذي تغطي فيه مبادئ الحديث ومساراته على قوة الموقف، حيث لا شيء أو لا شيء تقريباً "يتم" حيث الكلمة والكلمة وحدها، تكون فعلاً ويمكن أن نضيف، مع أخذ كلمة "محادثة" بالمعنى الحرفي للنظر، أن المبادئ المتبادلة تمثل أهمية ضخمة، وأن المعلومات التي تنقل عن طريق هذه المبادئ حكية، ضعيفة، سطحية، وبدلاً علاقة مباشرة ضرورية مع الموقف، ويعني صحيح فإن هذه المواقف تقلصت واقتصرت على لحظات ملائمة، مع تبادل المعلومات التي أصبحت مستقلة عن الموقف، لا علاقة بينهما وبين طبيعة الموقف وتقدمه، فالكلمة تتبثى من أجل نفسها في الموقف، لا تكشف سوى تقدم المبادئ بين الشخصيات - المتحدثين، هذا إذا كانت موجودة أيضًا.

الفارق كبير بالنسبة إلى المسرح الدرامي التقليدي حيث يوحى للقراء بالبحث عن "الموقف" والمثلون بأدائه يكونون تجاوزين للعبارات، أو كان هذه العبارات تكتسب معناها الكامل إلا من خلال علاقتها بالموقف، فمما يحدث حينما لا يمكن تحديد الموقف، أو حينما يضعف بحيث إن تحديده لا يقدم شيئًا؟ يمكن أن نقول إن أحد أهداف المسرح المعاصر يكمن في تدمير الموقف، ومن ثم جعل حدود "الدرامي" تتقلهر وتترجع.
في "طريقة للحديث" يعرف جوهرام الحمادنة على النحو التالي: "طبقاً لتعليم اللغة الاجتماعية، "محادثة" ستتم استعمالها هنا بصورة غير دقيقة، كمعادل لحديث متبادل. مقابلة نكلم فيها، فهو يعارض بينها وبين الاستعمال اليومي، كلمة تصدر، حينما يجتمع نفر من الناس في وقت فرغ، كهدف في ذاته" (ص. 20). ويتضيف قائلاً: "العبارات تتلاقي أيضاً بصورة فنية في الحوارات السرية والروائية. تحول المحادثة إلى آداء لامع، حيث يتحد وضع كل لاعب أو يتفجر بكل عبارة ينطقها، وتمثل في كل مرة الهدف الرئيس للمباراة التالية...".

فيما يلي على سبيل المثال، "محادثة حقيقية"، سجلت وكتبت:

1- اشتريت خمسة عشر كابوريا.

2- خمسة عشر كابوريا، إنتمى مجنوناً.

3- أيوه، ثمانية عشان الليلة كل واحد منها ثلاثة وانت انتي النتين.

4- لا، إنتمى عازفة كوبس إننا ما بناكو لشي، غير واحدة كل مرة.

5- لا. كل مرة بنسويفك التنين ويداكهم.

6- لا، أنا ما باكو لشي، غير واحدة. إنتمي مهروشة. دائماً إبدك سايبة كده.

7- لماذا اشتريت كثير كده؟

8- قولي لي بقاي إنتمي عبليَ معايا عند مارسيل.

9- آه، بس انا مخدش باللي، مفيش بقى إلا إنتمي نحنهم في الدريوز، أما

احنا اشترينا هريزر ليه.

126
1- صحيح، لكن دول متبلين، هيه كاترين حطت المعج في الفريزر؟
2- آه، وبعدين رمته، وآن وكريستين حطوه في الفريزر.
1- إذا تناك منهم خمسة وانت حامدة يبقى ستة نقل سبعة يبقى لازم
نحت ثمانية في الفريزر تناكهم يوم الثلاث.
2- إذا كتلي منتهم يوم الثلاث مفيش داعي تحطهم في الفريزر.
3- آمال الفريزر هاينه إيه؟

هذه الحكاية تتمت على محادثة المؤلف فيها هش (العودة من السوق، تجهيز الطماطم). ولكن التحديات التي تتمرّب عنها العبارات قوية; لأنها تكشف عن صراعات واحتراف وطقوس، وكذلك عن تجربة مشتركة تم التعبير عنها بوضوح (شراء الفريزر، وخبرة الأشخاص الآخرين المعروفين).

ويمكن أن نقارن هذا النص الذي لا ينتمي إلى النصوص الدرامية بجزء من حوار مأخوذ من مسرحية "الفجر يشرق" لليوبولد دي سيرج فاليتشت (بورجوا، 1988):

مهمتيك:
ادخل.

مسؤؤل:
(داخلة) يبدو أن المركبة حامية... ليوبولد قال لي.

باستخدام:
(مسؤؤل) سيأتي أيضًا، إنه يعمل كثيرًا من البيض، لقد ظننا أنه هو.
صبح الخير يا سوزى.

سوزى:
صبح الخير يا بيكه، هل اتصلت بالهاتف؟ من أجل المكتسة الكحيلانية؟

مهرديك:
نعم. قال لي لا يجب أن تشتري حقائب إلا من عند هويلون.

سوزى:
هويلون يفازلي، سافر ذلك.

مهرديك:
قالت لا يجب أن تقول ذلك.

سوزى:
كلام. إذا لم نقل، لن نحن خيرًا أبدًا. لن نحن إلا شرًا. هذا مؤكد.

مهرديك:
(من نبرة الحديث) إذن تمت الأمور جيدًا. ماذا كان يقول ليوبولد؟

سوزى:
لكن الموسيقى لا تجنبي بسبب التسجيلات، لكني كنت سعيدًا.
مهربديك:
هل رقصت؟
سوزي:
هلا.
مهربديك:
كنا أحرقنا مملك على الأقل؟
سوزي:
لم يكن ينقص إلا هذا.
باستيكان:
(سوزي) يطلب منك أشياء لأنه يطلب دائمًا.
مهربديك:
(مقاطعه) اسكت يا باستي، وآلا حطمتك...
سوزي:
يتماركان... غباوة، والكنسة الكهريانية. لا بد من تنوير
الحقيقة؟

هنا أيضًا الموقف هش وموضوعات الحادثة قوية بحيث إن المضمر بين
الشخصيات كثير. ومن وجهة نظر الحدوتة، الكلام حول الكنسة لا يمثل أي
اهتمام، ولا يضيف جديدا إلى الموقف. وبالمكس، سوزي هي التي تفتح هذا
الموضوع الذي يبدو "محاولة" وتعود إليه، في حين أن ميريديك مهتم بما صنعت
سوزي الليلة السابقة ويرتقبها بالأسئلة. أما هالليتي فسجد الوقت لكي ينمي
الموضوع العائلي موجبة القراء نحو طريق خطأ في السرد ينطبق على ملبسات الحوار. كل شيء يأخذ نصيحا متساويا من الاهتمام، والقائري، عند هذا الحد من النص لا يستطيع أن يفرق في الاهتمامات. أحد الأسئلة الدرامية في الماد (مع منّ رقصت سوزي أمس في عدم وجود ميرديك؟) اختفى تحت سهل الموضوعات (ما قاله فريلون بشأن الحقائب، حقيقة ميرديك الذي يحمل على فريلون...)

ويسجل مسرح المحادثة نوعا من الضمور للمواقف الدرامية بإيجاده نوعا من "الحوار الخشبي" حينما يكون ما يقال معتمدا فقط على ما ينبغي أن يقال أو ينقل أو يُعمل.. حينما لا تكون هناك أي مسافة بين القول والفعل، فإن الحوار يصبح بالضرورة حشوًا. هذا يكون بدأة حينما نشاهد ارتجالات تافهة لا دور لكلمة فيها سوى وصف الموقف أو ترديده، فالمواقف الجاهزة، فإذا كان الموقف يعرض لوجبة عائلية، فالحوار يكرر "ما يقال" في آضاء الوجبة العائلية. وإذا كان الموقف في محطة للقطارات، فالحوار يكون حوار محطة للقطارات ولا يتجاوز ذلك بشائط، ومع الأسف، فهذا في بعض الأحيان أيضًا ما يحدث في بعض النصوص المسرحية.

إذا كان علماء علم اللغة الاجتماعي، وعلماء علم اللغة الحديث اهتموا كثيرا بالحوار، فقد قدموا للدراماتورية أداة تحليل إضافية تتعلق بتصرف أساليب الإعلام، صالحة لكل مسرحية تقوم على تبادل المبادرات، وما يهم هنا، بالإضافة إلى الأدوات المستعارة من جوفمان وسيرك وكاتيريد أوريكسيوتي، هو وجود دراماتورية تعتمد كثيرا على الممارسة التوفيقية التي يمكن أن نرميها إلى تشيكيوف، طبعا مع الفوائد الفنية التي علينا أن ندركها.
هذه الحوارات ليست واقعية. ومن المعجوب أن تكون الحوارات التي تنقل أو تقلد المحادثة تدخل من جديد تمجرحًا قويًا. فعند المؤلف الإنجليزي هارولد بنتش، الذي نقدمه نموذجًا لأنه أنشأ مدرسة منذ الستينيات، تبادلات الكلام اللطيف لا تكون فوتوغرافية إلا في الظاهر؛ لأنها تترك فضاءات واسعة لكي يغوص فيها الأداء، فالعبارات هشة بحيث من الضروري الثقة بكل ما يسمح لها بالظهور، أي الاعتبارات غير الكلامية. أما فيما يتعلق بالوقف، وهو أيضًا هش، فإنه لا يمثل أي اهتمام إلا إذا كانت الكلمة تدخل فيه تناورات بينأنها مفجرة.

كما في مسرحية "العاشق" (جاليمار، 1967 للترجمة) هذا المشهد آخر النهار، حيث العودة من العمل المتعددة التي حذفنا منها الإشارة الإخراجية:

مصارح:
مساء الخير.

ريشارد:
مساء الخير.

(يقبلها على خدها. ويبطئها صحيفة المساء، يأخذ الكوب الذي تقدمه له ويجلس، تجلس على الصحيفة فوق الكلمة.)
شكرًا.

(يشرب جرعة، ينظر إلى الخلف، ويطلق زئبند على الارتباط)

آهـا

مصارح:
طيب؟

ريشارد:
فيليا.
سارة:
زحام السيارات؟
ريشارد:
لا. الدور لم يكن مزمجاً.
سارة:
حسن.
ريشارد:
كان عاديًا جدًا.
(صمت)
يبدو لي أنك تأخرت قليلًا.
ريشارد:
تش花纹 ذلك؟
سارة:
قليلًا جدًا.
ريشارد:
كان هناك زحام فرق السير.
إن ما يسيئ الحوار لا أهمية له بالتحديد، إن لم يكن مدعومًا بالأداء (وهنا بصفة جوهريه على الإيقاع). هل ريشارد فعلاً متأخر؟ لماذا هو متعب؟ لماذا ساره تلف بشكط غير مباشر لتصل إلى موضوع التأخر؟ (موضوع زحام المرور)، تلك

142
علامات قراءة على الأداء أن يشير إليها أو يوحي بها، والشخصيات لا تقولها صراحة، ونحن لا نقرأ على جبيني الزوجين أي علامة من علامات التوتر في أثناء هذه المحادثة البسيطة؛ لأن تجميل الحوار من الأداء الزائد يمكن أن يسهم إلى الحوار بأن يضفي عليه اهتماما أكثر من اللازم، ويقدم للمشاهد مفاتيح أكثر من اللازم.

كذلك فإن الحوار الغامض يكون حينما تكون هوية الشخصيات غامضة والموقف غير عادي، ففي مسرحية "Transat" للمماليق ليبيك (تيتار أوغبير/ إنغو، 1983)، هذه مدام سارة تستأجر طفلا لفترة من الوقت، وفي العرض قام بالدور ممثل مراقع هو أندريه ماكون.

كل ما لا يقال من الحوار يضفي على الحوار كله رائحة غريبة، لأن المعلومة الظاهرة في العبارات المتبادلة تعتمد على الطابع الغامض للموقف:

"كومي:
هل تكلمت في أثناء نومي؟

سارة:
لا، لم تقل شيئًا. كنت هائلا جدا.
بالعكس، كنت نائم وفحصت بديك مخلذتان.

كومي:
كانت فحصت بدي مخلذتان فعلا؟"
سارة:
لا لا، غير صحيح، هذه عبارة تقولها.
تومي:
وهل انحنى أنت على في أثناء نومك؟
سارة:
لا، لم أنحن على في أثناء نومك.
سارة:
حسنًا.
سارة:
لماما و.

أي تحليل للحوار يجب أن يأخذ في الحساب العلاقة الديالكتية التي تقوم بين الشخصية والكلام الذي تقوله، ومع أن هذه الشخصية ليس لها وجود حقيقيسابق لما تقوله، فإن اعتبارات الهوية والتعارض بين الكلام المتوقع (الذي ينبغي أن يوافق الموضوع) والكلام المتعلق فعلا تضفي على بعض حوارات اليوم لونا غريبًا. إن "المحادثة" تبقى فيها بمثابة خيط التواصل، حتى إن لم تكن تمثل لها.

2- تضيفرات الحوار وتشابهاته

المحادثة الحقيقية تتميز أيضًا بالطابع المتوازي في استرسل العبارات، وتنوع من التشابه في الموضوعات لا يخضع إلا لرغبة المتكلمين. علماء اللغة وضعوا قواعد للمحادثة يطبقها المتكلمون على الأقل عن وعي حتى تصدر الكلمة.
وتتطور. البعد عن هذه القواعد في الكلام له معناه في المحادثة كما في
الحوارات المستوحاة منها. بعض المؤلفين يهتمون منذ فترة طويلة بـ "الكلام
الشطاب" الذي لا يخضع توزيعه لضرورة إنشاء خطاب بقدر ما يخضع لضرورة
النقاط حركة الكلام، مدة وجزءه، وتردده، لا مراته وتسلسلاته. مثل هذه الطرائق
في الكتابة لا تعتمد على الاهتمام بالوضع؛ وإنما على الطقوس الاجتماعية،
على علاقات القوة وحركة الوعي التي تشكل المعلومة المتطوقة.

مثل هذه النصوص تستعسَّ أحيانا على فهم القارئ مع أنها تحقق مؤلفها الشهرة
بأنه صعب أو غامض. هذا، وإن التشابك الظاهر بين العبارات، المحكمة، يضع
عامة حينما ينتقل إلى النص، حيث يتحول الاهتمام مما يقال إلى ما يدفع
الشخصية إلى أخذ الكلمة. فلدى يحدث في الواقع في حالة الإخراج أو قراءة النص
المسرحي، هو إعادة إنشاء الجهاز ما فوق اللغوي الذي يصاحب الخطاب؛ فهو الذي
يضفي المعنى، وليس الخطاب ذاته كما نقلت لنا العادة.

هذا الانطباع بالغموض يتتفاقم بسبب جرعة كبيرة من المضمور موجودة بين
الشخوص، كما يحدث في محادثة حقيقية؛ فالكاتب لا يجعلهم يقولون سوى
الضروري لتبادل المعلومات بينهم. إنه لا يحترم تقليدا عاديا في الحوار يقضي
بأن جميع المعلومات موجهة في المقام الأول إلى القارئ أو إلى المشاهد، يصرف
النظر على أنهم، كما يحدث في مشاهد التمثيل الكلاسيكية، يكررون طويلًا كل
ما هو معروف لهم سلفًا، بما في ذلك هوياتهم وسير حياتهم، وذلك لملحمة
المشاهد وحده.
تتحدث "آن أوريسفيلد" بهذا الخصوص، عن "الحوار المشرق" أكثر ثقبا من الحوار المسرحي المادي، كله هكذا الكتاب هو حماية المضمر بين الشخصيات، وذلك بطرح كمية كافية من المعلومات أو الأدلة حتى لا يستبعد منها القارئ نهائيا.

من ذلك مطلع الجزء الذي يحمل عنوان "فتح طرد الشمر" الذي تبدأ به مسرحية "نهائي، هى شيء آخر" (الإرش، 1978) ليشمل شبايك، حيث تتشابك موضوعات شتى تهم الشخصيتين، ولكن بصورة منطقية بمجرد أن ندرك المضمر الذي يحرك الكلام:

"سيباستيان:
يريدون ترقية إلى رئيس مجموعة.

شـارل:
أحاول.

سيباستيان:
حركته عشر مرات.

شـارل:
كيف هتمت سافيكي.

سيباستمان:
هي التي هملت ذلك.

شـارل:
نعم، هي، ولكن المرا لا يرفض الترقية."

146
سيباستيان:
أنا لا أحب الرئاسة.

شالر:
هذا مكان الفتح.

سيباستيان:
كان فيها مطرزا بالدانتيل.

شالر:
أنا خائف على نفسي،مكان عدنا واسع، وستبدو صغيرة جدا.
بطولها الذي لا يبلغ المتر وستين سنتيمترا.

سيباستيان:
عذرا.

شالر:
إذا اقترحوا عليك أن تصبح رئيس مجموعة هناك لأنهم
يعتقدون أنك كفء لكي تكون رئيس مجموعة.

سيباستيان:
كانت تردي عقدا طويلًا يدل على رقيتها.

شالر:
المدير سيتيمها هي إحدى الليلات الآتية، سيسعد حتى ضفتها.
أمس أكلت كثيرا، أرادت 9 هي تحب الأراذب، لقد أخذت مرتين.
من الأفضل أن تغير مكان إقامتها.
المقصود بالكلام لا يقدم دفعة واحدة، بل يستضيء بمقدار تطور الحوار، ولا يدخل في هذا الحوار أي تعليم "مجاني". كثير من الموضوعات تتشابك منطقياً في النماذج، فتح تطور التمر، الذي يذكره الجنسي من ارتدائه، إلحاح موضوع سيستسيان الذي استجد، والخاص بقبول الوظيفة الجديدة عوام قبولها، إحضار "نينا" من أجل شارل، لا شيء يتطور بصورة ظاهرية في شكل معلومات مكثفة ما دام الحوار يأخذ شكل محادثة الشخصيات الخارجية عن الكلام فيها معروفة تمامًا من قبل المتحدثين.

في مقال له بعنوان "كتابات اليومى" (كتابات حول المسرب) جدد فينافيما ما يقصده بـ "التشابك"، وكيف أن المعنى يتشكك تدريجيا دون أن يقدم كل شيء دفعة واحدة.

"فيض اليومى يقدم موادا غير متصلة، يغير أشكال، يغير اهتمام، يغير سبب أو تأثير، عملية الكتابة لا تكون في ترتيبها، وإنما هي مرحل، كما هي، خام، عن طريق التشبيك، التدخل هو الذي يتبع للمواد أن تنفصل لكي تتلاقى، وتمدخ فواصل وفضاءات، وبهذا ينشئاً هيا بيا كلي شيء في الإضافة.".

هنا، فتح تمر التمر يتلاقى مع فتح الساقين، وفتح البيت لشخص خارجي مع الفتح على الجديد (نينا، وظيفة جديدة)، حلم سيستسيان الجنسي القديم مع إلحاح شارل العاصفي. حالات كثيرة من "الذفاب والإياب" للمعنى تدخل معظم الموضوعات بقدر، ثم تتطور في الجزء الأول، وفي المسرحية بتمامها.

ويزداد التشابك تعقيدا حينما يكثر عدد الشخصيات، وتتلاقى عبارات، ويجعل المؤلف من المضمار الأساس في لعبة مع القارئ، حيث الكشف عن الموضوع المحرك للحوار في قلب الدراجات مرجية. من ذلك هذا الجانب من
مشهد من مسرحية "Usinage"
لدانييل لوماهيو، بعنوان "مادبة العرس ب" (تياتر أوفيير، 1984):

(يدخلون واحدًا واحدًا)

الأب:
لم استطع ان امنه.

الأم:
كان عليه أن تجتاز دون أن تتظر.

الأخ:
لكنه اجتاز وهو ينظر.

الأم:
ليس وراءه إذا كان هناك شيء يتابعه.

العم:
كان هناك تتابع.

العم:
لا تصدروا الأمور، ليس هذا وقتته.

الصديق:
لا يوجد أحد ما من أحد يساعدني على جمعه 9 إنه يطلق صبحا ضمينا. لا يزال على قيد الحياة.

الأم:
ماذا تتظر؟

149
الأم:
من 9 أذا 9 قلب يرتفع.

الأب:
لا بد من اثنين في الحالة التي هو فيها.

الأخوة:
سائقون جهيلة. لأن لديهم سيارات لا يراون.

الأم:
يضطعوا على البنزين، ويضطعوا وبطلقون.

المرس،
لقد بقيت ليجواره تبكي وهو لا يكف عن الأثنين.
(المرس تدخل حاملة كلبا تسل من الدماء).

هذا المقطع من الحوار يعتمد على سؤال مزدوج من قبل القارئ. الحادث الرئيس (إصابة الكلب) لم يعلن عنه بوضوح في النص. ظل طويلا غير معلن. لعله حادث كما تشير إلى ذلك عبارة "يتناس دون أن ينظر". حيث دخلت سيارة (الإشارة إلى "السائقين الجهلة"). عدم الإفصاح عن هوية الضحية استمر طويلا، بل استمرت الإشارة إليها بالضمائر للألفاظ مبهمة. كلمة كلب لم تستعمل قط. لوماهيو بلعب بقواعد الاتصال السريي، ما دام الشخصيات يعانون الضحية فهم لا يشيرون إليها بالتحديد في الحادثة. مداخلاتهم الكلامية تقودهم إلى ردود أفعالهم، إلى علاقتهم بالحادث، وليس إلى الحادث نفسه.

150
الإشارة الإخراجية في النهاية تقدم مفتاح الفنز. إن الانتظار والغموض يضطرون إلى ممارسة لعبة الافتراضات، والمواجهة بين محادثة ضعيفة وحادث دام تظهر نوعا من الجزء المثير على المستوى الدرامي، الناسب من وجهة نظر تكوين المعنى الإجمالي. إن العروس أو العريس (الذي كان ثعلباً أو مريضا في المقطع السابق)، أو حتى أي شخص آخر، كان من الممكن أن يقع له حادث. إن الميلودراما (كما وقعت يوم الزفاف) لا تقع؛ وإنما يشار إليها، ويتم الإيحاء بها باعتبارها "مكتملًا دراميا" ليتمكن بعد ذلك تجنبها.

نحن دائمًا بصدد مادة مخزنة تنشأ عن الحادث، والكاتب لا مايهو يكشف في تأثيراتها الحذفية والشكية. ترجع العبارة التي تتضبط أكثر من اللازم على حد قول جب. سارازاك. إن المرء لا يعرف بالضبط على أي شيء تعود العبارة، وفي القراءة لا ندرى أيضًا إلى من توجه العبارة. بل هي من الممكن في لحظة لفظها ألا تكون لها سوى علاقة غير مباشرة بالوقت الراهن، حاسة الشخصية في خطاب بدل على انفعالاته لحظة استراتيجياته الشخصية.

وهناك تجارب أخرى أكثر جذرية تفضي إلى كتابات لا يبقى فيها سوى مزق من العبارات تنطلق، إلى حوار متفجر يكون من المستحيل إعادة إنشائه تبعا للمعايير التقليدية.

مثل هذه الأساليب تتمثل نوعا من حدود الحوار الذي يستبعد منه الشخصية نهائيًا، وفي رأى بعض النقاد تكشف عن طريق مسود في الدراماتورجية. وعلى العكس، فإن الكلمة يمكن أن تصبح من جديد جوهر التمثيل، حينما يكون كل ما يقدم من أداء صادرا عن الهشاشة الضرورية لظهورها.
3- مسرح الكلمة

بعد تشبيههم للنص الفقيد الذي يتحدث عنه "جوان فرايس" ليهورتز بصدمة عصر ما بعد الحداثة، قرر بعض الدراسات أن يعملوا في حقل "الممارسة اللغوية" و"التفاعل التواصلى"، ومنذ ذلك أصبح المهم في غياب السمع وراء أي نص، بل أي خطاب، ليس التمسك بالعبارات المنطوقة، بقدر الاهتمام بالملاسات التي تظهر خلالها. إن المجال المفضل عند "ناتالي ساروت" مثلا هو بالفعل مجال الكلمة، وكل ما يحيط بها، الدوافع التي تحفز على الكلام، وتكشف عن التحديات الاجتماعية، وحميميات الذين ينخرطون في الساحة اللغوية الخاصة بالكلمة وليس باللغة. على حد تعبير "دي سوسيرا" إن الموضوع الحقيقي لمسرحها يكمن في عملية إخراج الكلمة وقد تحررت من عبء الشخصيات. إن "روم" في مسرحها، دون هوية اجتماعية كبيرة، ودون ملامح نفسانية. تحدد فقط الأشخاص المتكلمين، الناطقين بالعبارات الذين يوجهون العبارة، وينظمون التبادل.

إذا كانت أهمية الحوار لا تكمن فيما يقال، والمعنى لا يكمن فيما ينطق، إذن علينا أن نبحث عنها في الطريقة التي تنقل بها الأشياء، في التنفيذ، في الترتيب، والصمت، والزفر، والإمساك عن الكلام، في الممارسة الأدائية للغة، ومن وجهة نظرية، في البراجماتية التي تدرس الطابع الواقعي للكلمة.

بعض عناوين مسرحها ("هذا جميل، هي موجودة"، "من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا") تمثل إشارات وآدلة على أهمية عبارات لطيفة في مجال التحديات
الطبيعة التي تصاحب ظهور الكلمة:

كل شيء يرجع إلى هذه الأشياء: ابتسامة، نظرة، كلمة تخرج من أفواههم في أثناء مرورهم في تدفق هجاء ومن أي مكان، من آلهة الأشياء - أصعب أنواع الأذى، التهديد.

(ماريانو)

ورغم ذلك الحين، ندرك أن الدراما التي تجري بين (ر) (1) و (ر) (2) في مسرحية "من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا" (جاليمار، 1982) في منتهى الهشاشة، وفي الوقت نفسه في منتهى الأهمية، إذ نحن طول المسرحية بصدد قياس الطريقة التي نطق بها عبارة "هذا جيد... هذا" بواسطة أحد صديقي الطفولة مخاطبا بها الصديق الآخر. إن "ناتالي ساروت" لا تختار مجال المواجهات العنيفة، بل المواجهات الرقيقة، وفي الوقت نفسه القائلة، التفصيل الدقيق الذي لا نكاد نتذكره، ومع ذلك فإنه قد ترك أثرا لا ينسحى في الوعي، إنها تتبع في إصرار وصممته وفكرة أيضًا الغموض، الهموه، التنفيذية في الكلام الذي كشفت عن هاوية ازدراء، أو عن تلطف، أو لمبالية:

(ر) (1):

الآن تذكرت ليك هذا معلوما... لقد سمعته يقول ذلك. قالوا لى عليك: "لا ها فاعلم أنه شخص يجب الحذر منه. يبدو ودودًا جدا، حيثيا... ثم، بإفاذة من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا... لا نراه بعد ذلك أبدا. لقد شعرت بالإهانة، وحاولت أن أدافع عنك... لأنني قلت: "هذا جيد... هذا"... أسف، لم أنطق العبارة كما كان ينبغي. "هذا جيد... بهذا"... هذا.

102
(د) (2):
نعم. بهذه الطريقة... تماماً هكذا... مع التركيز على كلمة "جيد".
.. مع هذا الطف، هذا المد. نعم، فهمتك.
هذا جيد - يـيد.. هذا .. وتم اقل شيءًا.. ولا يمكنني أن أقول شيئًا.

(د) (1):
أنا. قل، فيما بيننا، قل. قد استطيع أن أفهم... هذا لا يؤدي
إلا إلى مصطلحنا...

(د) (2):
هل لأنك لا تفهم؟

(د) (1):
لا. أكرر لك. لقد قلتها بالتأكيد، بكل براعة. على لية حال، فق
 تماماً أتى لم أعد أذكر ذلك... متي قلت ذلك؟ وهى أية
مناسبة؟

(من اجل كلمة نعم أو من اجل كلمة لا)

الكتابة عند "ناداتلي ساروت" يصبحها إضعاف للشخصية بالمعنى التقليدي
للكلمة في مصلحة التفاعل اللغوي الذي يحدد ملائمة أفضل مما يمكن أن يفعل
أي شيء آخر.

من الصعب أن نقول إنها أرست مدرسة، لكن منطقة تأثيرها واسعة ومنتشرة
بقدر ما تضفي على الكلمة المسرحية ثقلها الفوري في التمثيل، وإنها بذلك
أضمت المظاهر الأكثف في الدراما التقليدية. في مسرحها بتنوع خاص، الكلمة

154
فعل، والصراعات تعقد في قلب النشاط اللغوي نفسه، ومن المؤكد أن هذا يمثل بؤرة الاهتمام عند كثير من المؤلفين المعاصرين، بصرف النظر عن شكل الحوار عندهم.

كل كلمة يغلبها الصمت، من هذا المنطق نستطيع بشكل أفضل أن نقول ما يجري في الحوار. كلمة فائرة تتضخم وتتماً الشراغ حتى يتشبع، كلمة غامضة تضرع اللغة وتختنق بواسطة الصمت. الحوار المضفر هو وسيلة للخروج من التواليد، وجعل المبادرات تتصادم بطريقة موسيقية أكثر، كما تتناول الآلات المختلفة كثيرًا من الموضوعات.

والمسرح المعاصر لا يفدي من هذه الأساليب. إنه يضخ خضوعاً مذلاً للحوار الواقعى المزعوم الأخوًى عن أساليب التواصل التلفزي، حيث اللغة في ضفائر الكلمة الواضحة. الكثير من النصوص تقف في المنطقة الحدزة بمنأى عن أي تجريب، والآخرون جعلوا من الكلمة ساحة مناوراتهم، ولم ينتهوا من استغلال استراتيجيات التفاعل اللغوي. إنهم يستمرون -بتنوع خاص- مناطق الحميمية و"الميكرو مواقف".

بقي أن نعرف كيف يهاجم المسرح اللغة مباشرةً لكي ينامسها أو يجدها، وكيف، ومنذ مسرح العبث، لا يزال يلعب بالكلمات.

رابع: المسرح كما نتكلم

يعتمد المسرح الفرنسي على عرف تاريخى يتمثل في "لغة جميلة"، هي لغة القرن السابع عشر التي حققت له الشهرة بوصفه مسرحًا صغيرًا من أجل أن يقال

105
أكثر مما صغير من أجل أن يُتَجَسَّد. وأحيانا تعاني عروضه من خلل جسدي كائن من الصوت ليس جزءًا من الجسم، أو كائنًا الممثل وضع النطق بالكامل في الكلمة للتعبير عن كل شيء. ربما من أجل هذا السبب قامت طبعة الخمسينيات بالهجوم على اللغة مركزة على مشاشفتها، وقائمة كئيبتاء مأشاة اتصال، أو فضح المسخنات المضحكة في عباراتها الجاهزة (كليشيتيات). وهكذا، ومعارضة لمصطلح "إمب" شائع في المسرح الفرنسي منذ أصوله الأولي، تشدد بعض المؤلفين لإبراز عجز الكلمة وعدم كفائها في نقل كل شيء يمثل هذه المقدرة.

وعلى النقيض من ذلك، تم كتاب المسرح اليومي إلى إبراز الوضوحية التي تصادف شخصياتهم عند الكلام، واستعمال اللغة حينما يراد التعبير عن عداب اجتماعي: لا يجد الكلمات المبكرة أو هو يتجاوز الكلمات. وهكذا ظهرت حوارات غامضة وهشة تتألف من مفردات مقصورة على ما يطل استعمالها من "اللغة الجميلة" (لغة مؤلف مثل جان جيرودو) أو اللغة الواضحة (لغة مؤلف مثل جان أنوي، بل سارتر وكمو) تحاول على السواء شخصيات تحاول أن تصف وتخلل تصرفاتها ومواقعتها.

والسؤال الذي نظل قائماً هو مدى سلامة اللغة وواقعها، ومكاننا إلى الحكم عليها من خلال قدرتها على أن تكون مرنة، واضحة، بلا غموض ولا إبهام. لقد عمدت محاولات كثيرة حديثة تستفسر عن هذه الصفة وهذا الضمان للغة، وكذلك عن هيئة المؤلف ووجوده خلف كلامته "هو". هناك نظر من المؤلفين ينضمن إلى تيار الكتاب الذين لا يعبّرون اللغة مكتسباً، ويحاولون تجنبها.

وتحاول عائلة اللغة كاترين كيريرا أوريكيوني أن تميز اللغة المسرحية عن اللغة اليومية في مقال لها في صحيفة "ممارسات" العدد ۴۱، بعنوان "حول تناول..."
براجماتي للغة المسرحية، فتكون: "الخطاب المسرحي يلغي عددًا من الاعتقادات التي تمثل المحادثة العادية (اللمثث، وعدم الإيمام، والتعثر والحدف، وإعادة الصياغة، وغير ذلك من المناصرات ذات الصلة، الفهم الساقط أو المتأخر)، وتبدو وكأنها مغايرة بالنسبة إلى الحياة اليومية". وهي كذلك تسعى اتجاهًا كاملاً للأدب وللغة وللمسرح بالتراث نحو "الملك" أو الشطب والوان النقص والتقريبات. من أجل استنفاذ الجسد، يقول "روان بارت":

"تستنفره ليس على الخطاب (خطاب الآخرين، خطاب المرفوع أو حتى خطاب آنا)، وإنما على اللغة: تسعى بإدخال اللهجات، وتسيرها، ونسختها...
بهذا الصوت، الجسد يولد اللغة: اللهجات واللغويات مما المصدر الأساسي 
وأكبر كتب".

(خفيف اللغة، سبي، 1984)

كاتب مثل دانيبال لوماهيو يتذكر "بارت" حينما يعلن عن رغبته في كتابة "مسرح حول اللغة". مستغلًا خبيثه ومنطقه مما يسمي "برمجون" وحول اللغة.

كان ما بعد الحداثة قد محت جميع هذه "الأعمال التجريبية" بحيث يطفئ اليوم نوع من عدم الثقافة حوالي جميع محاولات اضطراب اللغة الأكاديمية التي نجح بها إلى دعوات الطليعة التي شأكت، أو إلى التدريبات الضرورية التي يمر بها المؤلفون الشبان قبل أن يصبحوا مستقلين، بمجرد أن ينسوا سيلين ورامبو وجارى ورابيليه.

إن الأمثلة التي تعرضها من الممكن، بالنظر إلى دراسة كمية، أن تعطي صورة زائفة عن الكتابات اليوم، فمن ناحية المفردات ومن ناحية التركيب، فإن مجموع
النصوص التي تحت أيدينا تظهر نوعًا من الجذر، ويغلب عليها نوع من "اللغة المتوسطة"، أحيانًا تكون أقرب إلى فن التليفزيون منها إلى المسرح، ليست غنية كثيرة بالسياقات بالنسبة إلى المعايير القائمة. حينما نساس إلى تكوين اللغة المسرحية بقياس اللغة الواقعية، فمن المناسب أن نتذكر سخرية جان شينيه في بحثه بعنوان كيف تمثل مسرحية الخادمتان. حينما قال:

"حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة، لاحظ أحد النقاد المسرحيين أن الخادمات الحقيقيات لا تكلمن مثل الخادمات في مسرحيتي: ماذا أراك؟ أنا أزعم عكس ذلك! لأنني كنت خادمًا لمكلمت مثلي، في بعض الأحيان.

ومع ذلك فمن السر في هذه النقطة أن نؤكد وجود اجتماع في الميلول. لغة موجزة تتجاوز مع وهم أو توهجات نصوص مثل نصوص جان شينيه، أو على مستوى آخر عند كاتب مثل هايلير نورماندا، تبقى القضية الحقيقية وهي تناوب اللغة مع الواقع. هل ينبغي أن نذكر أن المسرح لا يستطيع في عالم التواصل المصطلح اللازم أكثر من اللازم، حينما يتضاوكل شيء. وحينما يصبح أقل غموضًا متهما باعتباره عيبًا في الذوق؟

1- الإنسان متجرد من لغته: تلقائيات وسخرية

تحدث كثيرا اليوم عن اللغة، كما لو كان الناس أدركوا هجاء أنهم يتحدثون
منذ عشرينيات السنين، الآن نحاول أن نعرف ما معني أن نتكلم، ونترك بعض الخليج عامدي أو غير عامدي، اللغة تمنح فكرة. وهي أيضًا ظهور الفكرة. اللغة شيء، وطريقة الكلام شيء آخر، طريقة الكلام يمكن أن تكون غشًا. ونحن نخلط بين طريقة الكلام وبين اللغة الأكيدة."
وهكذا سبق "يونسكس" الحديث في كتابه "يوميات مفصلة" عن اللغة، عن الجزع الذي يستولى على الإنسان حينما لا يكون متفقا مع "لغته". ويشير أنها تخلت عن مكانها لطوفان العبارات الجاهزة. كلاـ، أفرزها، اختراق تحت ابتدائها الرهيبة، وضل طريقه إلى حقيقة شخصيته. هذا الرأى اليوتاهيزيق حول اللغة (من نحن إن لم نكن اللغة التي نتكلمها، أو كلما حاولنا أن نتفق أفواهنا بالكلام سيطرت علينا لغة ميتة؟) يتم التعبير عنه بطريقة هاـجسية من خلال جميع المسريحات.

"انفصال بين الإنسان وبين الفكرة، الفكرة مجرد من الإنسان، تجف وتهبج، ولا تصبح فكرة. فالواقع أن الفكرة تعبر عن الإنسان، توافق مع الإنسان، يمكننا أن نتكلم بدون فكرة، وتحت تعترفنا العبارات الجاهزة أي الثقافات، لا توجد فكرة حقيقية إلاً حياة".

حينما نقرأ اليوم هذه النصوص المؤسسة لسرح العبث، نتساءل إذا لم يكن قد تسرب شيء إلى تلقى المسرح الذي تم فيه تطوير التلفيقيات عن طريق كثير من العروض "الكوميديات" إلى درجة أنها فقدت كثيرا من قوتها، وزُنفت إلى ابتدالات خطاب عام حول "عدم التواصل". ومع ذلك، "فعلى أنفاس اللغة يحوم الدم" كما يقول "ميشيل كورفان" ("المسرح الجديد في هونسا") حول "يونسكس" الذي يذكرينا بقصوته وعنفه.

ولعلنا نتصدف تساؤلا من النوع نفسه في تصدير "جان تارديو" لمسريحته كوميديا اللغة (جاليمار، 1966، فوليوا، 1987)، حيث يروى لنا كيف أنه كان مقتنا بالبحث عن فضائل اللغة وحدودها، وكذلك الفكاهة، وأنه عرض مرات لا
حصار لها من قبل الشبان في جميع مدن فرنسا في السبعينيات، وكان تارديو يعجب كيف أنه أصبح واسع الانتشار، وفي الوقت نفسه أصبح محاطًا بالسرية.
وذلك حينما صنحه "مارتن إسليه" في كتابه الشهير ضمن كتابه المبادع.

لقد اهتم تارديو بالبحث في موسيقى الكلمات، وفي الإيقاعات، وفي الحوارات. وإذا كان الطابع العام لسرحياته هو الغناء، فإنه مشهور أكثر باعتباره مؤلف كوميديات خفيفة تتلاعب بالكلمات بصورة فكاهة. فهى مسرحية "كلمة بدلا من كلمة" يستعمل تارديو في الحوار بدلا من الكلمات الأصلية الواقعية كلمات أخرى بمعانى أخرى أو بلا معان بالمرة، ولكنها مطابقة للأصلية في الإيقاع والوزن، ومن ثم فإن الحوار يكون بلا فائدة في الواقع، إذا كان الفعل المبتدل يكتفى به. فالتلاعب بالندال والمدلول والاختيار الصوتي يشكل حوارات موسيقية، اختلاف المعاني فيها يفجر الضحك.

أما "بيكيت"، كما رأينا، فيعمل مع اللغة بصورة مختلفة، فشخصيته عاجزة عن تجنب الاجتازار وترديد العبارات الشاذة، وتتجد صعوبة شديدة في إنشاء مزق من الحوارات تستعمل بصفة عامة في الاستمرار.

ونحن نتبنى أن ندرج في تصنيف واحد جميع المؤلفين الذين يتشكلون في اللغة أو يسخرون منها، وأحياناً، ومع الوقت، نتبنى قراءة بعض التصور كمزح وهكادات لطيفة ترجع إلى السرياليين والكتابة التلفزيانية.

وإذا كان الحوار لا يقدم سوى عجز اللغة الكامل، فمن الصعب أن نركز اهتمامنا في شخصيات غائبة عن خطابها وتثير السخرية. وبعد التأويلات

160
الميتافيزيقية أو السياسية للمسرح الجديد، لعل من الواجب أن نعود إلى
ملاحظتنا الأولى، وهي درامية بكل بساطة. كان الكلام كثيرا، ولكنه لا يترجم إلى
معنا مؤكدة. ولعل الصفة الجامعة التي تلت ذلك أتاحت لنا أن نطلق زهرة ارتباخ
ما دام الأمر كان يتعلق بـ "عيب". إن هذه الفوارق التي سميت كذلك دخلت في
القياس، وأصبح من شأنها أن تدرس وتعرض في كل مكان.

إن المودة إلى القراءة اليوم لا يمكن أن تكتفي بمدخل بهذه العمومية: لأن
التفاصيل أو الفانتازيا اللغوية يمكن أن تنطبق على أنواع مختلفة من الكتابة
dramática. تبناها تأتي من إرادة عامة من المؤلف، أو من شخصية خانتها
اللغة، أو نقص في الحديث، أو هوّة بين مشروع الشخصية وما تتلفظ. إن
التفاصيل والتفاصيل بين الكلام والفعل محرك آخر لبعض الكتابات التي لا
ينبغى للنحالة السطحية فيها أن تخفي الألم أو العنف.
التآمز في اللغة يحمل أيضًا على الطريقة التي تعبر بها الشخصيات بصورة لا تنتمي مع وضعها في الواقع أو حالتها، حيث تتبناها لغة ليست لغتها بفعل الأعراف الاجتماعية. فهذا "جان جنيف" يسرع من أن "اللغة الجميلة" والشعر لا يفرزان ما نتوقع أن تقوله الشخصيات. من ذلك في مسرحية "الخادمتان" حينما تقوم كليبر بدور السيدة وتخطب سولانج التي تقوم بتلخيص حبها وتهب قصص علية:

"قلت لك يا كليب كلام عن البصاق، دعوه يرقد في داخلك يا بنتي، فهى سكون ومود، أه، أه ما أبضحك يا بنتي، مهلى وانظرى جيدها داخل حبها
(بسط فهمها التي تتأملها سولانج) هل تصورين أنه شيء ممعن لي أن أعرف أن حبها مخفي باللعب بساقك؟ بضباب مستقلاته؟ ।" إن "جينيه" يستمر من عالم البرجوازيين الذين يبضهم رقة اللغة التي يزود بها الخادمات والزوج أو العرب في مسرحية "الأستاذ". إن نقل اللغة هو أيضًا وسيلة لفهمها بطريقة مختلفة، والكشف عن تداعياتها السياسية.

٢ - كلام الناس و"صعوبة الكلام"

اللغة التي تتكلمها شخصيات "المسرح الدارج" تكشف عن "صعوبة الكلام". عن التأمل أمام صعوبة التعبير عن العالم أو استحلاله. فالكلمة في هذا المسرح نادرة، وهي في الغالب توقيفية، والحوار مشتق بالصمت، والتماوز محصور في الكلمات ذات الاستعمال الدارج. وأحيانا تكون الهيمنة للأنماط اللغوية.

مع كل، فليس ثمة نية للسخرية الشديدة حينما يتحدث هؤلاء "الأشخاص العاديين" "لغة العادية"، ويفضلون إلى ألم دفين واستحالة قول المزيد. ولا يمكننا
أن نتحدث عن طبيعة لأننا من النادر أن تكون بصدد محاولة لتقليد مطلق
لطريقة ف.ن الكلام. حينما نقل المؤلفون بؤرة اهتمامهم، وبدوا يهتمون باليومي،
صادفوا صعوبة قديمة جدا في مسرحنا، وهي جعل شخصيات شعبية تعبر عن
نفسها دون تصويرها تصويرا كاريكاتوريا. فجعل الممثل يتكلمون فوق المنصة.
خارج نطاق نظام توقفي، ودون تعريضهم للسخرية، يتكلمون لغة السينمائية كما
يفعل "جان جينييه". لا يمثل ممارسة عادية في مسرحنا.

لقد اطلق "جورج ميشيل" في مغامرة لغة صيغت من حقائق جاهزة وأمور
تافهة. وهو يحمل على مخاوف الغالبية الصامتة ومظاهر عنفها، وبطلان وجود
تهيمن عليه الدعاية والرغبات التي تحرك مجتمع الاستهلاك، كما في مسرحية
"نزهة الأحد" (جاليمار، 1967):

(الابن توقف أمام الواجهة الزجاجية لأحد مجال التصوير)

الابن:
أريد صورة.

الأب:
لا.

الابن:
يلى.

الأب:
قلت لا.
الأم:
ماذا، آية صورة؟

الابن:
أريد صورة.

الأم:
ولكن آية صورة؟

الابن:
(مزمورًا) صورة كاتب فوق المهملة.

الابن:
(مزمورًا) التي أبدو فيها بالنزى العسكري...

الأم:
ستحمل عليها، ستحمل عليها.

الابن:
سامحها بجوار صورتى ألا وليد، ويبنها أضع صورة لي وأنا مريض.

غير أن مثل هذه الشخصيات تظل ثرثارة، وتدل على محاولة المؤلف لما يسود
في العالم، وطريقة كلامهم تصدر عن الأساليب الذي تحركهم به وتشكلهم
وتنبرمهم الهيئة المؤسسات. إن التحديد الحقيقي لمصرح المعاينة الذي ذاع في
السبعينيات يكمن في الصمت الخاص النابع من سقوط الكلمة وإخفاقها، ومن
الاستياء الذي يسبهم في هذا الإخفاق. إن الكاتب النمساوي كورتيز عزرا عن ذلك

١٦٤
من خلال شخصية الآنسة راش التي لا تتبس بينت شفتها كما يقولون، وتستسلم لنوع من الأداء الصامت. ويحدد المؤلف هدفه قائلا:

"أربت أن أحظى عرفاً ليس واقعاً؛ ازوم الصمت، إن ما يميز سلوك شخصياته بتنوع خاص، هو البكم، لأنهم لا تمل.

هذا الصمت يختلف عن ذلك الصمت النفساني العسر عن "الآلا كلام" أو "المضرر" الذي يصابه في الحوار الذي يعرض شخصيات تتكافف من هذه الزاوية على تطوير استراتيجية معينة للكلمة. فالصمت هنا أقرب إلى التعبير عن معاناة فرج، فإذا كان لا شيء يقال، فذلك لأنه ليس هناك ما يقال.

في مسرحيته التي يعنوان "بعيدا عن هاجوندائيج" (تياتر أوفير/ستوك، 1975) يعرض "جان بول وينزيل" شخصين على المعاش غادراً مسقط راسهما وراء حلم العثور على حياة هادئة في الريف، فإذا بصدمة الحياة الجديدة، والملل الذل استولى عليهمما وهما بعيدان عن جذورهما، وورئين العمل يدفعهما إلى الموت. إن الكلمة لا تتمثل لهما سوى ملاذ متواضع في الضراب الكبير المتمثل في حياتهما الجديدة:

"صورة جمالية... سأتناول هنجانا من الشاي.

"مباري: غريب... ومع ذلك، نحن هذا وقت تناول الشاي. ثم أنت لا تشرب الشاي أبدا. ألا تريد قهوة؟ توجد قهوة جاهزة، ممكن استخناها.

165
القهوة تُقَلِيلُ جَدًا، وَأَنَا أَسْمِعُ بِتَوْتَرَ عَصِبي، أَفْضَلُ الشَّاي.

صَوَّرْي: سَأَقُومُ لَأَعْلَنُ ابْنَاءِ... هَلْيُسُ عِنْدِي سُوَى شَايٍ فِي الْبَاكِتَات.

خُسْرَةً، كَنْتُ أَفْضِلُ أَنْ أُشْرِبُ شَنجَان شَفَاء سُهلًا، فهَذَا أَفْضِلٌ شَيءً.

صَوَّرْي: مِنْ أَيْنَ عُرِفتَ ذَلِكَ، أَنْتُ لَمْ تَشْرِبْ هَذَا الشَّأْبِ فِي حَيَااتِكَ، تَبَدُّو غَرِيبًا مِنْذُ فَتَرَةً.

صَوَّرْي: بِدَيْنَ الْهُوَمِ، سَاشْرِبِ الشَّأْبِ فَلَا تَمْسِكِ تَغْرَجِينَ لِلْبَسْرَةَ.

أَمَّا مِيْشِيِل دوْتْش، فَهُوَ يُتَمُّرُّ لِلْمِبْلَائِرُ الْجَاهِزَةِ وَيَبْيَلُ قَلِيلًا كَمَا فِي هَذَا الحَوَارِيْنْ مِنْ مُسَرَّحِيَةٍ "تَديْرُبُ البَطْلُ قَبْلِ السَّبَاقِ" (سَتْوُك، 1975) بِنِجَاحٍ الجَزِيرَةَ وَحَبِيبَة مُوْرِسِ: مُوْرِسِ;

ماذا سِناَكِ بَعْدَ ذَلِكَ؟

جَانِينِ: أَلَا تَرِيدُ لَحْمُ الأَرْنِبِ.
موريسي:
إذا أ którą من لحم الأربن فستمتعنا ممتنعًا وفنتلا. وإذا كنت
أريد أن أجري لا ينبغي أن أهل ذلك بمدة أقيلة... والمعرفة أن
الأربن عملي الحضم.

جَانَّين:
ولكن السباق لن يقامة إلا غدا، ومن الآن حتى القصد أماك وقد
لتهضم. (سمت: موريسي يستنفث كل الأربن ينهم)

موريسي:
الطبقة الراقية لا تأكل الأربن.

جَانَّين:
هذه هي المرة الثانية التي يقام فيها سباق محملات في عيد
الخمسين.

موريسي:
سباق الدراجات وليس سباق المحملات.
دراجات... دا ... زا... جات.

جَانَّين:
صحيح 9 وما معنى هذا 9

موريسي:
لقد شرحت لك ذلك منذ قليل.

وكلما كانت الشخصيات أقل ثورة، وكان الحوار اقتصاديا في تأثيراته، زادت
وظهرت تدخلات المؤلف، حتى لو قاوم غواية الكلام، أي غواية شرح الشخصيات

167
بتحديد عيوبها. وقد عالج سارازاك هذا العيب المتمثل في المغالاة في تقدير إيجاز الشخصيات، لأن الخط الفاصل يظل من الصعب رسمه بين تسجيل اللغة كما هي في الوجود وبين صياغة لغة أفتح من الطبيعة وعرضها لانتقاط ما بها من مدهشات.

وهو محتمل حينما نقرأ جزءة رافحة لـ "تيللي"، حيث ينطلق المؤلف من حادثة عارضة، ويستخدم حوارات مقتضبا لكي يمارس، بلا غموض، لعبة قتل لا تخلو من خلاعة.

أما "دينيس بونال" فتبدي تعاطفًا مع شخصياتها وهي تصوغ حكايتها من عبارات قصيرة تنشر خلالها من آن إلى آخر بوجودها المشوب بالسخرية. لكنها لا تقبض عليهم بأي نوع من التسلط أو التفوق، ولا تسخر منهم أبسطها. من ذلك الحوار بين شقيقين في مسرحية "عواطف ومراق" (تياترال، 1987):

"كلهان:
كنت تريد أن تصبح جراحة.

بولاند:
آه! لا أذكر ذلك. ولكن أنت اليوم جميلة.

للهان:
لا ينبغي لي ذلك، وماكوينس؟

بولاند:
لن يستطيع. طلبات كثيرة جدا، السجق، السجق، الشركت التي

168
ليلى:
السجق ليس للشركات.

بولاند:
إنه يستعد للاختراق الجديد: السجق بالمتوت الشوكي.

ليلى:
فاحظ شهية أم حلو؟

بولاند:
حسب المزاج:

ليلى:
إنه حلو.

بولاند:
رائع (…) "

وإذ كأفضل أنه بنوع من الميزان موشِّت بعض النصوص التالية هذا النموذج في الخطاب، كما رأينا في الجزء الأول من الكتاب بخصوص تحولات السرد، وпорساعة سلسلة من المدونات بشبه اللوغارتمية، حيث الشخصيات تروي حياتها، ماضيها، وتعرّج على الوضع الحالي.

نتيجة أخرى ظهرت في الثمانينيات تمثلت في الاتجاه نحو صياغة حوار ضعيف، ولكن مع رفع قيمته يجعله بمثابة حدث ضخم، كوضع تاريخي مثالاً.

الحديث قليل، لكنه حديث "بجوار" أو بمواقف بالنسبة إلى الموضوع الأساسي.

الإيجاز قائم، ويلعب في الحساب العالم الصغر الذي يعيش فيه "الناس"، لكنه
يكون مبرزاً أو موضحاً بصورة مختلفة بوضعه بموازاة الأهميات التي تسود العالم الخارجي، الحرب مثلا، كما رأينا فيما يتعلق بمعالجة التاريخ في مسرحية "تونكين- الجزائر" (كومباكت، 1990) لأوجين دوريف.

في هذه الحالة، تتعدد اللغة مع نوع من الواقعية الجديدة، نوع من التسبيب الشفهي (جمل بدون أفعال، مفردات عائلية)، لكن يقظة المؤلف تبقى على رأس الحوار تتجاه اهتمامه الأول (حرب الجزائر) وتعني أي ضلال، كلام للتعبير عن شيء، حتى لو كان وجود المؤلف صارخاً ببعض الشيء.

إن ما يمكن أن نطلق عليه بصفة عامة إيحاء السبعينيات اتخذ أشكالاً مختلفة تبعاً للمؤلفين، وعلى النقيض من اتجاه الكتابة إلى قول كل شيء أو الإسراف في القول، وتعظيم كلام الشخصيات إلى درجة جعلها واضحة، هذا التحسين للحوار، الأيديولوجي في الأصل، قد وقع في النغى الذي ينصبه لنفسه باتجاهه هذه المرة نحو تحقيق القدرة التعبيرية عند "ناس العاديين" إلى درجة تشبه الأزدراة. غير أن الحوار الموجود ظل قائمًا، دون الرجوع إلى الأصل الاجتماعي للشخصيات بوصفه شكلًا للتبادل يخدم الأداء ولا يدع لكلمة سوى فضاء تعبير معين خالٍ من علامات الترقيم، وبعد ذلك إحياء خصائص الكتابة عند كاترين آن، كما في مسرحيتها "إشارات" (أكت سود - بابييه، 1989).

(مارت تقدم خطابًا للكاميل التي تقرأ)

كامل:

من هذا
تمارس:

وأحد
زميل ابن عمي
البوكر يوم السبت الماضي كما تعرفين
كنت ألعب للمرة الأولى، وطللت أكسب طول الليل

كامل:

نعم

تمارس:

كأنه موجود

كامل:

انا سرد بك

تمارس:

كلا

كامل:

اته سريع

قرات الرسالة

تمارس:

نعم

كامل:

عذراف سريع

171
نجد في هذه الحوارت ضراغات الكلام الذي لا يجد صعوبة. هذه المرة، في الخروج، لكنه يظل دون التعبير عن الشمور، كان على المثيرين وحدهم أن يكسبوه شيئًا من القوة.
لا تترك المركزية الفرنسية المكان لطرائق الحديث الإقليمية، أو "لغة شفهية" مهمشة أو صيغت لاستعمالات خاصة. إحصائيا، النصوص نادرة، والأمثلة التي نقدمها لا تشكل إنجازا؛ وإنما استثناءات.

شهدت السبعينيات مولد بعض النصوص المرتبطة ببعض المطالب الإقليمية (شجرة القرو السوداء، بينيديوتو، مسرح الكاريبى) تقريبا في الوقت الذي ظهر فيه مسرح مقاطعة ييببيك، الذي كان حتى ذلك الحين يخضع للنموذج الفرنسي، ليعبر باللغة الشعبية السائدة في ييببيك.

ومن الغريب أن نلاحظ أن المؤلفين الأجانب في أغلب الأحيان هم الذين ييشكون في قدرة اللغة الفرنسية، كما لا يعتبرونها وسيلة شفافية لل التواصل المباشر. وهم يستمتعون بها بكل اتساؤل، لكنهم يتمتعونها بالفراغة. فهذا "ميشيل جيلبرود" الكاتب البلجيكي، كتب باللغتين الفلامنكيه والفرنسية. وشاعرية لغته نامية -جزئية- من استعماله تراكيب نحوية غير عادة، وإيقاعات لا تنتمى بالأخص إلى اللغة الفرنسية كما نتحدث عنها. ونحن نعرف أن "يونيسكو" صرح بافتتانه بالجمل المستعملة في أحد مناهج تعلم اللغات، فكتب "المغنية الصامئة". كما أن "بيكيت" كان يستعمل لغة يمكن وصفها بأنها سهلة (بالنادر في المفردات). وهناك كثير من المؤلفين من أمريكا الجنوبية، منهم أرماندو لاماس، يتلاعبون بمستويات اللغة، ولا يترددون من اللجوء إلى الابتدال.

بجانب ذلك، بعض اللغات المنحوتة من كل صنف، لغات هي خليط من اللغات، ظهرت على سطح مشهد الكتابات الهادئة، والمؤلف الذي لا يكتب باللغة
المهتمة يكون عرضة لعدم الانتشار والذوبي خارج نطاق ضيق من العارفين بلغته.

وقد حدث ذلك مع بعض المؤلفين الكبيكيين عن طريق بعض الممثلين الذين جاءوا معهم من كندا، أو بترجمة أعمالهم إلى الفرنسية، بل إن بعض دور التنشر تعرض بعض الترجمات. أما فيما يختص بالمؤلفين الذين يحتتون لغة مسرحهم، فإن الدراماتورجية تتردد في الاعتراف بهم من بين مؤلفيها، وتصنفهم في مجال الشعر، ومن ثم فنح في الصد مخاطرة حقيقيّة، فليس كل مؤلف يفوق في الجدوى الشعبية تكون له أهداف طبيعية في كتابته. كما أنه ليس كل تقليد لغة الشعبية يُبرز بصورة تلقائية مسرحا قويا مبتكرًا، بل المكس صحيح. كذلك فإن المؤلفين الذي يكتبون بلغة السابر المكونة من عدة لغات لا تقف أعمالهم أو يتعرضون للتسخرية والاستهزاء. مسرحية "الكتاب" ليلي البطل (لومبالك، مونتريال، 1972) التي عرضت في مونتريال عام 1988، تقدم نموذجا من ذلك. خمس عشرة امرأة من حي شعبي في شرق مونتريال يظهرن على النصة، ويشرين في التحدث بلغتهن المعتدية، لغة الجوال.

في دراماتورجية تخضع للنطاق الفرنسي، فالمرض يحدث تأثير العاصفة في عالم كبيكي المصغر، وفي قمة الأزمة القومية، تناقش بلغة كبيكب قضية المطاة، وتستخدم الممثلات فوق النصنة لغة الحياة اليومية. وقد اهتم علماء علم اللغة الحديث بهذا الاستعمال لهذه اللغة ومدى صحتها أو جانب الاختراق عند ترمبلي. لكن الحادثة وقعت.

"(تدخل ليندا، تلاحظ وجود الصندوق الأحمر في منتصف المطبخ)"
لهندا:
يادي المصيبة! ايه ده يا امه!
جيرمين:
(في حجرة أخرى) انيت جيتي يا لهندا 9
لهندا:
أيه، إيه الصنايعي دى المحطوطة في الطيغ؟
جيرمين:
دى الطرود بتاعتي!
لهندا:
وصلت بسرعة كدة! (تدخل جيرمين)
جيرمين:
ماه يا، أنا كمان استغفرت، إنيت يا دوياك امبرارج خرجتي ووصل اللي بهرن على الباب، رديت عليه وفتحت لقبي شاب طويل إذا شوفته هو حبيه يا لهندا، الترقو بكاملك عمره يتع عشرين اثنين وعشرين سنة، شاب حلبوسي، شمو أسود وشتب رفيع.

الكتابة هنا تنقل اللغة الشفهية، بتراكيبها الخاصة الكيبكية، وبصرف النظر عن الفولكلور، تمثل المسرحية عملا دراميا حقيقيا. وقد انبرى بعض النقاد يحيون المؤلف:
لا ينبغي أن نتحدث هنا عن اللغة التي كانت في بعض الأعمال السابقة
بلا طعم ولا رائحة. إلا أنها هنا ضرورة نفسانية ودرامية، توافق ضروري بين
الشكل والمضمون. تأكيد وادلة خارجية على المفاهيم الاجتماعية والسياسية
والأخلاقية. هؤلاء الشخصيات لا يمكن أن يتكلموا لغة أخرى غير لغتهم المثلى.
لديهم الجذابة. بعد ذلك بدأ استغلالها في التأثيرات الكوميدية، ومنذ ذلك
فقدت قيمتها.

وبعيدا عن السياق والعصر، وما هنا يتسامان بالحساسية، فإن هذا المثال
يعرض قضية تلميع اللغة المسرحية، وفي القابل، الدقيق اللغوي المتحر من
القيود الأكاديمية في السعي نحو لغة شفهية مناسبة. ولكن يكون هذا السعي
ممكنًا كان لا بد أن تكون للغة جذور، ويكون لها إيقاعها الخاص، وأن تعبير عن
ثقافة وخبرة، ولا تحصر في مجرد نقل لغة شفهية لا وجود لها إلا في خيال
المؤلف الذي يكتب بها. وليس من قبيل المصادفة أن تلقى بعض اللغات المشهورة
نجاحًا غير منظور على المسرح.

في مسرحيتي "اصطناع" و"بين الكلب والذئب"، يخترع "دانييل لوماهيو" لغة
تستمد جذورها من اللغة الشعبية في الشمال، لكنه يستمد إيقاعها السريع
وقواعدها المحببة من مختلف أشكال اللغات الإقليمية. الحقيقة أننا لستنا بصداد
لغة يمكن تحديدها في الواقع حتى مع ماضيها من تأثيرات بلجيكية. وكذلك
بعض المقتبسات الكيبيكية. إن شخصياته الشعبية لا تعبير عن نفسها "بطرقية
فقرة". وإحدى البطالات في "اصطناع"، تحكي حياتها في لغة مصورة بلا
مجازات. إن المشكلة الاقتصادية والمعاناة اليومية لا تفرز آية شفقة. إن البطالة
وهي "ماري لو" تظهر نوعًا من الصحة التي تقاوم جميع النجوم ولا تخلو من
فكاهة.
أما "سيرج فاليتي"، فإنه في معظم نصوصه يحافظ على ذكريات لغة أهل مارسيليا التي تتفجر في شيا النص، وأحيانا تذوب في التراكيب الحوائية التي تمبر عن بعض الأشكال العائلية.

وكلاهما لا يعتبر نفسه مؤلفا "إقليميا"، ولا يستهدف عرضا دقيقا لشخصيات هويتها في المقام الأول هوية جغرافية. وإذا كانت هذه الشخصيات تتحدث على هذا النحو، فذلك لأن نفطها ترتبط برياطة وثيق بما تقول في الإيقاع وفي المفردات، كأنما المؤلفين يخرجون خلالها اللغة التي شكلتها، ليس باسم خطاب إقليمي؛ وإنما لأنهم يتحدثون في وقت عملهم، فهم لا يتخلون عن هذه العلاقة باللغة التي تدعمهم إلى الكتابة.

أما "أوليفيه بيربيه" فهو مثال مختلف، فهو رجل مسرح نشأ في أحد الأقاليم الفرنسية، وهو لم يتخلى قط عن قريته مسقط رأسه، كما أنه ظل يجمع بين صفحته كمؤلف وممثل، ونصوص هذا المؤلف المثل لم تنشر، لكن كثيراً من أداءه الكلامية المصحوبة بالحركة والإيماءة التي شارك فيها كثير من حيوانات القرية، تأخذ في الحسبان بعض التقاليد الفرعية التي عاشها عن قرب وانفصال عن كل فولكلور. وبالنسبة إليه أيضًا، فإنه لغة المسرح كانها استمرت في إيقاع الجسد، وارتباط بالمذاك والتقاليد التي تشكيل الحياة اليومية.

هذه اللغات ليست من محض الخيال، مع أن بعض التراكيب فيها يصعب التحقق من طبيعتها. وعلى المعنى من ذلك، فإن ثمة تقليداً مسرحيًا قديمًا يعترف باللغات المكونة بالكامل من خليط من اللغات التي يصعب الوصول إلى معرفة أصولها الجغرافية. وهذه الأنماط من اللغات تشكل الظروف الخاصة بمسرحانية قوية تقوم في جوهرها على اللغة.
4 - اللغة المسجلة في الجسد

حينما يختبر أحد المؤلفين لغة ما لنفسه، فذلك لأنه غير راض عن اللغة التي بين يديه، أو بالأحرى لأنه يرتبط باللغة المستخدمة علاقات عاطفية. إن اللغة "المختبرة" نشأت في تجويض اللغة المستعملة كمادة أولى معها، وضدها، لأنها تنفجر من الداخل، "أنا أكتب بعيني"، هكذا يقول "فايغر نوهران". أما "لوهاميو" الذي يذكر "نيتشه"، فهو يوصى "بالكتابة بالقدمين".

إن اختراق اللغة الجديدة، كما يقال، وظيفة جوهرية من وظائف الشعر. تغيير نظام المعاني المعتاد لتفهم بصورة مختلفة، لغة في الوقت نفسه عادية، وغير عادية تشجع العلاقة مع العالم باستمرار اختلافها. وإذا اختبر كل كاتب مسرحي كبير لغة لاستخدامه - نحن نفكر في كولويل وراسين وجيمينه - فهما يدرك أنها تستمر عن طريق نفس الممثل وصوته، عن طريق جسده. اللغة المسرحية نشأت لكي تنقل هذه الحقيقة البديهية البسيطة التي نسبت هي التي حققت المجد لكل من "أوديبورتي" و"فاغنيته"، وأصبحنا بفضلها يندفعان ضمن المسرح. ومع ذلك فاللغة الشاعرة واللغة المسرحية لا تختلفان دائمًا، حيث لا بد من توافر ضرورة منسية، حقيقة أخرى غير التلفظ بالكلام، نوع من الاستقرار العمضي في جسد الممثل.

إن "بيبر جيوت" لم يكتب للمسرح حقيقة، ومع ذلك فإن نصوصه، وهي فيض كلامي حقيقي، عرضت على المسرح "فغزة إلى الأمة" عرضت عام 1972، و"مقبرة الخمسمائة ألف جندى" التي تعود إلى عام 1977، أخرجها "انتوان فينيه" عام 1981، و"حرس الحدود" عرضت عام 1988. ويتولى المؤلف "الصوت"
يُمكن أن يكون أكثر من اللغة. وهو يكتب لغة تتألف من عدة لغات، وهي لغة علمية تتمدّد على كثير من المعالم (التقنية والهندية والعلمية) مشرّعة دائمًا بالجنس، وهو يقول في هذا الصدد: "يمكنن القول بأن هناك جنسًا في نصوصي أكثر مما في الأدب الواقعي، وأكثر واقية مما في الأدب الإباحي ".

ويعبر كل من "جيمي TIMESTAMP" و"هالير نيوهارين"، بالرغم من اختلافاتها، عن تسلط الجسد الذي يتكلم، وعن رغبة عارية في إنشاء لغة منفصلة عن ابتدالات اللغة العادية.

لقد كتب "نيوهارين" منشوره بنوع من الفكاهة القاسية، ضد الخرج، ضد الفضاء المزدحم، ضد نص غير ضروري، ضد ممثل خاضع للتقاليد البالية كافة. لقد أراد أن يزلزل اللغة الفرنسية ("محاصرة اللغة الفرنسية، محاصرة مجال لغة التبادل الجارية، اللغة السائدة"). وهو يخاطب المعترف لأن كثر شيء يمر داخله، ويمر من خلاله.

جعل اللغة هي حالة زلزال، تدنيس اللغة وجعلاها هي حالة زلزال، تدنيس اللغة. لاتستحق. لم يسبق لأحد ان مسوا. إزالة المنصة التي خلف اللغة. إزالة المنصة التي بالداخل. السعي إلى مهاجمتها الآن ووجه لها لى عنقها وضبها مثل الأسماء. الجسد هو الذي يخرجها ويعمرها. لغة قدرة، آذن سماء: المنصة عند الحيوانات.

(الدراما في اللغة الفرنسية، ضمن مسرحيات الكلام، P.O.L 1989).

هذا البرنامج الذي جاء في شكل مجازفة، جاء أيضًا مصحوبا بنزول عند الحيوانات، آخر الرفاق المفيدين للكاتب (انظر "خطاب إلى الحيوانات", P.O.L).
1987، وفي غمرة اهتمامه بالعثور على الجسد الذي يكتب، وترغيب المخ الكذّب الذي يمنعه من الكتابة، والتوجه إلى الممثل الذي يجب أن يتعلم من جديد كيف يغرس النص وينابض، والقرار من عبودية الاتصال، في كل ذلك كان "نورماندا" يذكر، "آسبريا"، ومجد اللغة الفرنسية "أجمل لغات العالم" لأنها في الوقت نفسه تجمع بين الإغريقية والتيركية واللغات الإقليمية الخاصة بالكتاف، واللاتينية العربية، والإنجليزية القديمة، واصطلاحات البلاء، والسكسون المندفع، ولغة الشمال القديمة، والألمانية الرفيعة، والإيطالية المشحّرة "(كاؤوس"، مسرح الكلام).

هذا العاشق للغة الفرنسية هو مؤلف درامي غير عادي، فعلى سبيل المثال، في كتابه "خطاب إلى الحيوانات" يخطّب حيوانات، مخلوقات بلا إجابة، في سلسلة من إحدى عشرة "نزهة"، يبكر في لغته وكلماتها سمعاً وراء الجوهر ما دام "الذي لا نستطيع أن نتحدث عنه، هو الذي ينبغي أن نقوله.

"إيضاً الحيوانات الثائرة، صامدة في سلام، اجتماعي، ودعونى أوين هيلك الحياة في المهم، ما من حيوان فوق الأرض يتجاوز الحيوان، إلا الإنسان يحتله التي تتكلم عن الفضلاء الذي ينتهي. وبعد الإنسان حينئذ يتزعززع ضلماً من الضحك ويصبح حبة بطاطس.

(خطاب إلى الحيوانات، من 80)

هذه النصوص الفريدة هي أيضًا نصوص علامات على الطريق، في غمرة تميزها عن عذاب اللغة، تلقى على الساحة الدرامية ضوءًا غريبًا لا مناص منه. إن ما تتضمنه من شكل، ربما، إنما هو علامة إندار في مواجهة ابدالية لغة الاتصال و"تهيارات" الإعلام، إنها تذكر بهمني الكلمة، وإلى أي قدر من العذاب يتعذر الفرد في سعيه إلى تحقيق مصالحه بين لفته وبين جسدته.
مختارات من النصوص

أولا: سياقات


المسرح الشعبي

"العودة إلى مسرح التعليق"

صدرت هذه المجلة بين عامي 1953 و1964 بإشراف روبر هوازاني. ومن أوائل لجان التحرير: رولان بارت، بيرنار دو، لي دومور، جان دوفينيو، هنرى لا بور، جان باري. وكانت المجلة في بداياتها قريبة من أهداف جان هيلار والمراكز الدرامية الأولى.
هل من المقبول أن الثورة الفرنسية، أو الحرب العالمية، أو انهيار هتلر، على سبيل المثال، هل من المقبول أن هذه الأحداث لم يكن لها صدى في السحر؟ ذلك لأن السحر لم يعد سراً للأحداث، ذلك العقل الكبير الذي كان في الزمن الماضي، على أيام إسخيلوس وشكسبير. يتفوق، كما قلتنا، ويقتصر على أن يكون مادة تسليحة وتريحة هابطة. وهما بلغت ردود الأفعال هذه من العظمة فإنها لن تجعلنا ننسى الجمهور، ننسى كي نتصور أنه انفصمت صرخة انفصمت على حساب الجمهور. لقد كان السحر جامعاً كيها للجماهير، مثل السياسة والرياضة اليوم.

(...)

من البدئى أن مهامنا الأول سيكون مصلى العظمة، حتى لو من خلال عرض في قاعة تسع مائة مشاهد، وماهذا كانت الوسائل الناتحة. سوف ننتمي بكل ما ينوي من المظهريات الاجتماعية، عن كل ما لا يستهدف وحسب جذب شريحة من الجمهور، بكل ما سيهدي الشارع إلى السحر، نحن على ثقة بأن السحر سوف يصبح هنا شعبها، أما عن الطريق الذي سيسلكه، فليس من اختصاصتنا أن ن المحلية عليه، كذلك ينتهى الوجه أمام البلاط الهنلي الخاص بالأجلي الماضي، والوقت الكافي لتصفيته. كذلك فنحن سوف نؤيد الجهود التي قد تأتي في أشكال بائدة، لكنا ذابحة معينة، وتنفتح على الأمل في المستقبل(...).

(عن المقال الافتتاحي للمدبر الأول من "السرح الشملي،" عدد مايو/يونيو، 1953)
العمل المسرحي

تحديد جوهر الإبداع المسرحي بكل دقة ممكّنة

هذه الأعداد الدورية (كل ثلاثة أشهر) صدرت في الفترة من عام 1970 إلى عام 1979 عن مدينة لوزان، ووزعت عن طريق دار نشر ماسينور. كانت أول لجنة تحرير تضم: ديني بابله، إميل كوبيرمان، بيرنار دور، فرانسواز كورليسك. وكان هدفها، على المدى الطويل، "تحديد مكانة العمل الإبداعي في العلاقات الإنتاجية في ذلك العصر.

(... يحسنون الكلام، هنا وهناك، عن موت المسرح، بل ينددون بالطبيعة البالية، حتى لا تقول الرجوعية، لكل مرض مسرحى، الحقيقة آثنا منذ قرن من الزمان نشكو من "أزمة المسرح". ومع ذلك، فإن المسرح اليوم، بدلاً من أن يتوقع على نفسه ويتجمد، فإنه، وفي أكثر قطاعاته حيوية، لا يكف عن مسافة نفسه وطرد قضاياه على سطح البحث، إن المسرح، وقد راح يبتعد عن أشكاله القديمة، يثبت وجوده حيث لا تنقطع أثره، بل في مجالات تفني عليها أبسط الحاجات (المملة من أجل نظرة الميول) ذلك لأن المسرح بالتحديد لا يوجد فقط حيث تعمل الهيئات المسرحية، لأنها توضع وتتغذى بحيث أصبح تخصص مجلّة للنشاط المسرحي أمرًا ضروريًا، بل أصبح مشروبًا أكثر من أي وقت مضى (...).

ومن ناحية أخرى، نحن متعجلون أن ثمة باهرة كاملة لتفكر متوافرة، ومتصل حول ظل ظلمة النشاط المسرحي تمثل جزءًا لا يتجزأ من هذا النشاط، وذلك بدلاً من كونه توشًا من التهوية المفهوم، فقد لاحظنا دائمًا أن المرض المسرحي لم يعد مهدلاً في ذاته. لقد أصبح سيبًا في تبادل الرأي بين فرقين: المبدعين والثقلين، فتمدش المبدعون من جانبي لناشبة الريفة الاقتصادية والاجتماعية التي اعتماداً العمل في ظلها، والأمل في أن يكون للجمهور دور
فمال في عملية الإبداع في المسرح، كما هي الحال في الأدب. لا ينبغي للنقدي أن يملب بمتاي عن العمل الفني، ومنه أن يكون كتمه، حسب أساليب متعاونه توضيعها وتحديدها، في إنشاء العمل الفني، وفي تقليده. سيكون مظهوها هو أن نحدد بكل دقة مكنسة جوهر الإبداع المسرحي: الطريقة التي يتبث بها المسرح، ووسائله التعبيرية النوعية، للمتقريدين أن يروا واقفهم ويفهمون حق القلب.

وهكذا فإن مجلة "المعل المسرحي" لا تستهدف أن تكون منبرًا لإجاه مسرحي معاصر بعينه دون غيره، ولا أن تكون مجلة عامة تكسم الإنتاج في مجتمعه، وعندانها يوضح ذلك تماماً: إنه عمل يقوم بالتحديدفعص المسرح واتمائه، باعتباره هو نفسه عملاً نويعاً - منتجًا تاريخيًا انتقائيًا - حول الواقع الذي نريده لأنفسنا (...).

(عن المقال الافتتاحي للعدد رقم (1) من مجلة "المعل المسرحي", خريف 1970)

المسرح / الجمهور
تحليل عصره، والمناقشة والمجلة

هذه المجلة نصف الشهرية في أخبار المسرح ودراساته موجودة منذ عام 1974، وهي تصدر عن مسرح نينفيزيه، وهو مركز درامي قومي، ومع ذلك فهي تؤكد استقلالها. مدير تحريرها هو آلان جيرو. (...)

الأوراق الكلامية، في هذا المجال، كما في غيره، تخلط الأوراق: "شغص"، "احتقالية"، "إسهام الجمهور"، وغير ذلك مما يوجد نهضة لظاهرة المسرح، في حين أن كل شيء جاء لم يظهر في الواقع. إن المسرح كما نرى، له طريقتة النوعية، أي التي لا تتغير في تحليل عصره، وبقى أن

184
نتكشف الشروط التي تجعل الجماهير تستمع إليه بعيدا عن ضوضاء الأناضك والتحريات.

دعونا نقولها، حتى لو بدا أنها خيالية، قد يأتي يوم، يتجه فيه الناس في عصرنا إلى المسرح يسألونه رأيه في هذا الحدث أو ذلك، ويطلبونه بإيضاحات، أو على الأقل بصراحة تساؤلاتهم، ويركون في حاجة إليه كما هو في حاجة إليهم.

المسرح اليوم أشبه بالشموذ الذي يعرض فنونه لكي يجذب الزوار، ويستدعي له بإعجاب، ويتحدث عن ضرورتها وإمكاناتها. من المريح أن نتصور أن بعض كبار المسرحيين في الماضي عرضوا على بساط البحث رسائلهم في التمثيل، وبذلك، أحدثوا تطورًا في مجال إمكاناته بقدر ما كان يتم مجال الممارسة الإنسانية وتعامل طبيعة العلاقات بين الناس.

نود ألا تكون مجلة "المسرح / الجمهور" شبيهة بالشموذ؛ وإنما نصيح قادرة على أن تأخذ في الحساب الجهود المبذولة لبلورة الأداة الجديدة التي سوف تكون مكان الحدث الذي يعرف الجميع أنهم قدرون على أن يتلاقوا فيه ويجادلون (...).

(عن المقال الافتتاحي للمجلة رقم (1) من مجلة "المسرح / الجمهور", سبتمبر- أكتوبر, 1974)

فإن المسرح
"العمل الدرامي لنز وعل المسرح أن يعمل رموزه"

صدرت هذه المجلة عن مسرح شاوي القومي في الفترة من عام 1985 حتى عام 1989. حينما كان أبطالبه مديرًا، تولى إدارة تحرير المجلة جورج بانو.
حينما يقتضي كل شيء، سوف نتعلم إلى عصرنا هذا، إلى هذه السنوات الثلاثين إلى الأربعين. باعتباره المصري الذي ينتمي إلى مصر، فنادرا ما رأينا شكل هذا الكمن من التجارب، وتعارضت مسألة هذه الكمية من الأفكار. سراب أو كتابة، مفهودة أو مصرف، إعادة قراءة أو نفل للفنان من الكلاسيكيين، ثورية أو سفرية، أساطير مشاهير، عوامل بلا مسرح، مسرح بلا جمهور، كل ذلك في مزيج مضطرب (...)

المسرح ساحة صراع صغرى جدا، ولكن يعيش فيها دائمًا تاريخ المجتمع، وهي بالرغم من ضيقها تم تمييزها لحياة الناس، متلفين أو غير متلفين. المسرح مختبر الأنماط السلوك البشرية، مستودع للأعمال والأصول، مجال تجريب لأعمال جديدة، لطوال جديد في التعبير، كما كان يعلمه مهيرود - حتى يظهر الإنسان المادي، من بدرى؟

المسرح معرضًا لظاهرة إنسانية، هذه الممارسة الظاهرية ينبغي أن تتمد إلى الممارسة المكتوبة. النص المسرحي لا قيمة له إلا بما يتضمنه من مفاجئة غير متوقعة، ولا يمكن تمثيلها، العمل الدرامى لفاز وعلى المسرح أن يعل رموزه، وقد يفقه في ذلك زمانا طويلاً. لم يكن هناك أحد يعرف كيف يمكن تمثيل كوديافي في بداية، ولا شيكوف، إنما يظهر النصة وأداء الممثل هو محاولة تمثيل المستحيل. وهكذا كان الشاعر الدرامي مصا من الفنغلات الشكلية في المسرح، إن عزته، وقفة خبرته، بل عدم مسؤولياته، شيء غالي لتقديها حق قدرها، ما حاجتنا إلى مؤلفين مدرسين عارفين بتآثرات الإضاءة ومواصفات المنصة 9 إن الشاعر لا يتعلم من ذلك شيئًا، ولا يتوقع شيئاً على الفنانين الأداء، وهكذا، ومع مسرور الزمن، كوديافي الذي كنا نظنّه ممثلًا صارب يتسدد باليومية.

إن هن المسرح عملية ترجمة: صعوبة التمويج، غموضه يستفز الترجمة للإ büebi، هو المثل في جسدته وصوته، والترجمة بمثناها الأصلي.

186
للأعمال المسرحية تقدم مثالاً على البوس الناتج من كلة الممارسات الكسولة للقتام جامعات التي عملت من أجل إرضاء ذوق أي نوع من الجماهير. صحيح أن ذوق الأغلبية له من يدافع عنه ويعضيه (...).

(عن المقال الافتتاحي للعدد رقم (1) من مجلة فن المسرح، أكت سود/ مسرح شابو القومي، ربيع 1980)
ثانياً: هنا والآن
في الماضي وفي مكان آخر
هل يكتب المؤلفون المسرحيون اليوم عمداً يجري في الوقت الحاضر، عن
النشاط السياسي والاجتماعي الساخن، أو يختارون الابتعاد؟ ذلك ما يواجه
المؤلفين المسرحيين المعاصرين. وهم نادراً ما يتأكدون أن أعمالهم ستعرض على
المسرح على الفور. إن القضية �اماتورية وأيديولوجية، فهي تبسط العلاقة
بنظام الإنتاج والعرض، كما أنها تتعلق باختيار اللغة الفنية. وهي المادة لا يعد
المسرح أفضل داعم للوضع الراهن. ولكن يحدث أيضًا أن بعض النصوص التي
تعتمد على الماضي تشيخ أسرع من تلك النصوص المكتوبة عن الحاضر، وتصبح
نصوصاً "تاريخية". القضية أيضًا تتعلق بالإخراج ويقبع الجماهير.

بروتول بريشت
"حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف".

يستعمل بريشت الشكل الحواري في "شراء النحاس"، حيث الفيلسوف
الممثل والممثلة، والدراماتورج، ومهندس الإضاءة يتناقشون حول فنونهم
وتطورها. ويتناول الحديث الأشكال الجديدة، وينتج الوسائل التي تنشأ بين
الناس، وهنا حول ما يجرؤ أن يقدمه المسرح.

الدراماتورج:
(... والخدمات التي قدمها (المسرح) للمجتمع، لقد قدمها

188
في مقابل بشير كهك تقريراً، لم ينتج ولو حكايته واحدة
عظيمة يمكن مقارنتها بحكايات الأفلام.

المستقبل:
حتى ولو شخصية واحدة عظيمة.

النهايات:
لكننا نصبه ينوكا، وهمادات، وشركاء بحر، وساحات،
معارك، وأحياء طفيفة، وعليه مهارات المهاجرين، وحول قمع،
وفاقع محاضرات، باختصار، كل الواقع الممكن. في مسرحنا
تستهل الاستهلاك، وتسرق المقصود، ويركز الزنا، وتحيز
الأعمال العظيمة، وتندلع الحروب، ويموت الناس فيه،
ويتمسكون، ويسترون، ويبنون، ويزنون، باختصار، عرض فيه
حياة الناس الاجتماعية تحت جميع الظروف، نحن ننظر إلى
كل ما يحدث "أيّه"، ولا تتزيل أمام أي جديد. لقد تمكتنا منذ
زمن بعيد من الإطاحة بجميع القوانين الجمالية. فالمسرحيات
أصبحت تتألف أحياناً من خمسة فصول، وأحياناً من
خمسين، في بعض الأحيان تضم المنصة في وقت واحد.
خمس منصات مختلفة. ونهاية المسرحيات تكون سمحة أو
تهمة، بل لدينا مسرحيات يمكن الجمهور أن يختار نهايتها.
وفي هذا، فهى بعض السهولة يكون التمثيل في منتهى
الشياكة، وفي بعضها الآخر طبيعاً تماماً، وليس من المستبعد
أن تكون الأوبريتات تراجيدية، والتراجيديات تحتوي على
"أغاني" خفيفة. وفي ليلة، يمكن أن تشاهد فوق المسرح منزلاً
بجميع تقصياته حتى ماسورة الولد، وفي ليلة أخرى يروحون
إليك ببورصة غلال بواسطة ثلاثة عروض من الخشب، يزرون
الدمعن على بهلولاناتنا، ويضعونون بعمل أشدافهم آمال

189
الترجمات، باختصار، كل شيء عندنا مباح، وأكاد أقول:

بكل أسف.

المثال:

وصفك كثيبي بعض الشيء، يعلو انطباعاً بانتذا لا نمل بطريقة جادة. ولكني أستطيع أن أؤكد أننا لسنا مهرجين مطروحين (...).

(شراء النعاس: من كتاب كتابات من المسرح)

آرش (1963)

هينر مولر

"حوار مع الموتى"

هينر مولر واحد من أكثر المؤلفين إزعاجاً وإثارة خلال نصف القرن الأخير. كان يعيش في ألمانيا الشرقية في الوقت الذي ظهر فيه الحديث الذي يتحدث فيه عن علاقته بالنصوص القديمة وتعامله معها.

هــــــــــــــــــــــــ~ ؛

كل نص جديد متصدق بكثير من النصوص السابقة لمؤلفين آخرين، كما أنه ينفرد نظرتنا إليها. ونتملأ مع موضوعات ونصوص قديمة هو أيضًا تعامل مع "بُكـد"، إما "شـت"، حوار مع الموتى.

سـ:

هل بقي لك أن اختصرت موضوعا دراما؟
لا أعتقد. لا. هناك نص لكارل شميت عن "مامات". تقول نظرته إننا لا يمكن أن نتخيل صراعات تراجيدية لا يمكن إلا أن تنميتها من جديد وتغييرها. كما فعل الإشريك أو شكسبير.

هو نفسه لا يخترع. يقول شميت: إن ظهور الزمن في الأداء يمكن أن يولد صراعات تراجيدية إذا كنا نقصد بโอبرلهلم ومعطيات موجودة. وحينما يظهر الزمن في الأداء من الممكن أن تظهر مجموعة تراجيدة. ولكن لا تكون قد اختبرناها.

ما شموثر ككاتب منغلق ومضطرب بنوع خاص، يدحض يحرك فوق المنصة الفارغة عالية كبري، تظل بلا حلول، ولا تقدم سوى تأويلات.

لا يرجع ذلك إلى الجمهور الذي يرفض الصراع كواقع مجرد لا يمكن واقع الجمهور، لا ينسفه ولا يكره. لقد أوصت الطبيعة أن تقتل المسرح بسبب استراتيجيات التسجيل هذه.

وحكايات بريشت الخرافية ذات المفعول؟

البضعة هي أيضًا استمتاعًا للطبيعة. بدلاً من العالم، هي عرض متصور عن العالم.

إذن أنت لا تؤمن بالحكاية الخرافية ذات المفعول؟
الثقة. كان بريشت عبقرية شعرية دعته أوضاع العالم أو قذفت به إلى الكتابة الدراسية. وقد حاول أن يزعم، وهذا أدى إلى الحكايات الخرافية.

(لقاء مع مدين مولر نشر في مجلة "دير سبيل" عام 1883، ثم في عام 1884 في مجلة "المسرح/ الجمهور"

ميشيل فينافيه

"تشريب الحاضر"

في قاموس صغير عن الكتابة اليومية، يتحدث فينافيه عن أسلوبه في العمل، وبالذات هنا تحت مادة "معاصر". وهناك نص آخر يقدم "الحجاب" (1957) التي كتبها في أثناء حرب الجزائر، وهو صدى للأول، ويوضح ما يطلق عليه المؤلف أحد مواطن العجز عنده. وهو ضعف الذاكرة.

تبيّن لنا الذكريات عن معضاّرة مهندس في الكولومبي دي ترايس في 6 ديسمبر 1878 على الإنسان في أثناء الكتابة أن يأخذ في الحساب مواطن المجزء الخاص به. مواطن المجزء الذي يخصه يتمثل في ضعف الذاكرة. ظلالة التي أعاد فيها، المادة الوحيدة المتاحة هي الحاضر، فهل يمكننا عمل سرد، أو رواية من الحاضر؟ الحاضر هو ما يتصق بي. الأنس في المرة ولا نستطيع أن نراه، كيف تختص الحياة المادية، الحياة المعاصرة؟ يمكن أن نكتب الحاضر، كيف 9 ي تسجيل كلما وقع لنا مثل فشلنا وحادة. الإشارة إلى أو عزل شيء ما في خضم الفضاء المدفط، يبقى أن نمر بخلق في المسرحية. من التمثيل إلى الفيض. من الجزئي إلى الشيء الشكّ. المنهج:

نتصرف كما لو كان هذا ممكنا، فربما تتم المسرحية في غياب موضوعها.

ثم كتابة المسرحية تحت إلحاح من بلالشون لبخرجها على الفور، فكان المؤلف أن يسرع في عمله. غير أن بلالشون وقريته تتردوا في الأمر لم يوافقه عليه، ولم يوافق أي مسرح على عرض المسرحية طول العشرين عامًا التالية. وعندما عرضت عام 1980 كانت قد أصبحت شيئًا آخر، إذ تحولت من مسرحية تواكب الحاضر الراهن إلى مسرحية تاريخية تقريبًا، والسؤال هو كيف ستتكيف (الطبخ مرة أخرى) مع هذا التعديل.

(كتابة يومية (1890) والحجاب: مذكرات بعد ثلاث وعشرين سنة (1979)، نشر تأثري للوزان، 1982).

"أنطوان شقيقه"

"المسرح في تكلم عن مكان آخر وعصر مضن".

لا ينفك المخرج أنطوان شقيقه يذكر أن وظيفة المسرح هي أيضا المحافظة على أشكال الماضي، وأن استقبال الأحداث الحاضرة من قبل الجمهور يكون في بعض الأحيان غير متوقع. النص الوارد هنا يرجع إلى عام 1982 في أثناء مداخلة من
فيتية في مهرجان آثينيون في ندوة بعنوان "يومية حول النشر المسرحي" للمؤلفين المعاصرين، كان يرأسها ميشيل هينافي، ومن ثم كان طابع لغة الحديث الشفهية غالبًا على الكلام.

(...): المسرح، كشكل، مرتبط في اعتقادي، بالパスي، ضمن نموذج تاريخ الماضي، وترتكب في شكل الماضي، ومذهل أسلوب تحقيق ماسيًا، أسلوب حياة لمصر مضي، أشبه بالuntsيات الحياة.

المسرح ليس هنا يتحدث عن هنا والآن، وإنما عن مكان آخر، ومعصر مضي. يعني ذلك أن المسرح لا ينبغي بالذات أن يحاول أن يتحدث عن هنا والآن، وإنما مهمته أن يتحدث عن مكان آخر، ومعصر مضي، أو أن يتحدث عن مكان آخر الآن، أو هنا في مصر مضي، وإن لم تكن المسرح إذا حاول أن يتحدث عن هذا والآن، متصور أن هذه إحدى وظائف المسرح، وليس أوراقه أقل وظائفه شانًا، أن يكون مستوًوج أشكال الماضي، يفهم في المحافظة على الأشكال (....): أخيرًا عدم التحدث عما هو كاذب؛ وإنما التحدث عما هو "غير كاذب". شكسبير، أنا أتصور الهجوم الذي تعرض له على إثر عروضه الأولى، هجوم اليساريين في مصر: "أنت لا تتحدث عن الحياة اليوم، ونستطيع أن نقول إن شكسبير هو على الاقل، كان يتحدث عن أحداث معاصرة له، ولكنها عملية نسبة. فأحداث سانت بارتيليمي وقعت قبل مسرحية "ماميلد" بالاين عامًا، وماريو تحدث عن أحداث سانت بارتيليمي، أما شكسبير فلا، ولم يتحدث عن الإصلاح، في حين أن الإصلاح عام 1600، كان موضوع الساحة، ليس كذلًا شكسبير كتم عن مشكلات إنجلترا قبل بدائل عام، هو أيضًا كان يحتاج إلى أن يتحدث عن مكان آخر، التحدث عن مكان آخر، ومعصر مضي. أعتقد أن هذه هي وظيفة المسرح.

ولكن هناك شيئا آخر، مصحح أيضًا أن المسرح، بالرغم من مهندو الشخصي إلى مكان آخر، ومعصر مضي، قد تحدث، في تاريخه، أحيانا، عن هنا والآن، لكن اليوم، أعتقد أن الجمهور هو أغلبه لا ينظر هذا من المسرح (...). فالحديث عن شخصي أو مشا. لا تصور أنه من شأن المسرح، بل من شأن
السينما. فنحن لا نتوقع من المسرح أن يتحدث عن الزمن الحاضر (...) المسرح الذي يكتب اليوم ويتحدث عن زمن اليوم، مثل مسرح هنافيه، يتمتع بنجاح تقدير كبير، ذلك أننا لم نتوصل إلى أن نفهم الناس أن المسرح نفسه يمكن أن يضيء لنا جوانب من وضمنا، وهذا تأثير غريب، اعتقد أنه يخص فرنسا.

(هنا والآن، هي مكان آخر وعصر مضى، هنا وهي عصر مضي، هي مكان آخر والآن، مسرح الأخطار، جاليمار، 1991)
ثالث: الواقع والمسرحى

لا ينفك الجدل قائمًا على مختلف الوجوه حول العلاقة بين المسرح والحياة، بين المسرحي والواقع. ولو حدث أن افتراض المؤلفون ببعض الصور "من الحياة"، فإن كثيرًا منهم يساؤلون عن المسافة الكافية بين ما يبدو جدًا في العالم وما لا يبدو كذلك فوق منصة المسرح، عن درجة التجريد الضرورية في الفن المسرحي، عن المسافة التي لا بد منها بين الكتابة والعالم، بين النصية والكتابة.

أرئيه آداموش

"الصورة المدهشة ليست بالضرورة مسرحية"

بعد أن شارك آداموش في الحركة السريالية، بدأ يكتب للمسرح عام 1945. وخلال المرحلة الأولى من الكتابة حاول أن يتخلص من الأشكال البرجوازية في المسرح. أما بعد عام 1954 فقد صنف ضمن كتاب المسرح السياسيين. وحينما كتب السطور التالية كان لا يكف عن التأمل فيما يكتب:

الكتابة للمسرح:

(... منذ عشر سنوات ولا أكتب للمسرح، الأسباب الحقيقية التي دعتني إلى ذلك، لا أعرفها جيدًا، ولا أشعر بأنها حاجة إلى الحديث عنها. كل ما أريد أن أقوله هو أنني في تلك الفترة كنت أقرأ سترندينج كثيرة، والدات مسرحية "العلم"، وسرعان ما فلتني مظهرو الشديد. ولعل بسبب سترندينج اكتشفت في المشاهد اليومية المادية، ونبغى خاص، مشاهد الشارع، مشاهد من المسرح، أول ما كان يحضني حينئذ، كان طابور النار، المنزلة في التماس، والتنويع النهيب في أهوائهم، التي كنت أصلع بالاً أسمع منها إلا شدائد، كانت

196
تبدو لي بريطاً بغيرها من الأشياء، فأنا قضي خلال كل ما طلبه الجزء يكن يؤكد

الحقيقة الرمزية.

كل ذلك كان سيظل صادمًا لتباحثًا شامخًا، لو لم أشهد ذات يوم حائطًا
تاحياه في ظلامه، ولكنني كنت من طرف، هادًا هو المسرح، هذا ما أريد عمله؟
رجل أعمى كان يسال الناس، ومزقت جوابه فاناثن دون أن ترى، واستقدمت به
من خبر قد، وكادنا أن يذهب أخية تقول: أغمضت معيَّ، ما ألحى ذلك...؟
حينها خطر لي أن أعرض على المسرح، وคำถาม للمرأة، كمكمة، همزة البشر، وهم
ال التواصل بينهم، وهم لآخر استشرفت من ظلمة حقيقية، شيئًا غريبًا، أو
ميتافيزيقيًا، وبعد ثلاث سنوات من العمل والتربيبات والتيمبيرات - كان أولها
يمضي الأعمي نفسه على المسرح؛ كتب مسرحية "الظل" المأخوذ.

وHandles ما قرأ اليوم هذه المسرحية، ودون الحديث عن موهب ناتجة التي
دائمًا تكون في أول مسرحية، وجدت أنني استهلكت الأمر، كنت انظر إلى
العالم كأنني طائر يطير، مما سمح لي بطلق شخصيات قابله لأن يحل بعضها
مع بعض الترقب، متشابهة دائمًا، باختصار، دعي أو عرائس، كنت أعتقد أنني
أنطاق من التمثيلات وألمية جدًا، من مذابات عائلية، كنت انظر من فكرة
عامة كانت ترحب، وهي أن جميع المسرح تنسى، أن رفع الحياة (ن)
وقبلها الأهلية (الموظف) يضحيان كلامًا، و بالطرق ذاتها، إلى النهوض الذي لا
مفر منه، إلى النهاية الشامل، مثل هذه المواضيع، عرفت اليوم أنها غير صحيحة،
والتالية ليست مسرحية، إن الصورة المذهلة ليست بالإضافة مسرحية (...).

(عن التصدير المبكر للمجد الثاني من

مسرح آدموف، جاليمار، 1965)
صمويل بيكيت

ليس هناك تصوير زيتي. ليس هناك سوى لوحات.

في "العالم والبنطلون" التي كتبها بيكيت عام 1945، يتعلق عن التصوير بمناسبة معارض أبراهيم وجيراردوس فان هيلد. يمكن أن نسمع بعض أصوات في هذه التأملات ما يتعلق باستقبال النصوص المعاصرة التي تسمع أحيانا من يقول عن أصحابها: "إنه لا يجيدون الكتابة"، والضمير "همنا" يتصد به موازين التصوير الزيتي الذين نحن نحررهم من التصوير التجريدي، والذين نحن نمنعهم من الاستمتاع بالنظر إلى اللوحات.

المستقبل جعل بالذات شرائط كاملة من التصوير الحديث تبدو مخطوطة أو تابعه.

المستقبل جعله يختار، يدافع عن، يقبل بالكامل، يرفض بالكامل، يكتب من التطلع، يكتب من الوجود، أمام شيء كان من الممكن أن يعده بكل بساطة، أو يعده قبباً، دون أن يعرف السبب.

تقول له:

لا تتدريب من الفن التجريدي، هذا من عمل بعض الفنانين الآخرين. ما كان مقدورهم العمل شيء آخر، يجدهون الرسم، و"إنجر" قال إن الرسم هو الطريق القويم للفن.

ومؤلاً لا يجدهون التصوير و"ديلا أكرو" قال إن التنوير هو الطريق المستقيم للفن. لا تتدريب منه، إن ملفا صنفا يمكن أن يعمل مثله.

ماذا يهمه هو إذا كانوا غشائيين، ما داموا يقدمون له المثل؟ ماذا يهمه إذا كانوا لا يجدهون الرسم؟ هل كان سيبدأ يجده الرسم؟ ماذا يهمه إذا كان
الأطفال يمكنهم أن يفعلوا هذا العمل، سيكون دائماً، ماذا ينبغي عن ذلك؟
آباؤهم ربماً، أم لم يكن لديهم الوقت؟ (...)

تقول له: 
لا يحق لأحد أن يهجر التمثيل المباشر إلا من كان عاجزاً عنه، التصوير
بالتلوين هو ملاذ جميع الفنانين.

مثل هذا الفنان قد ينفع من المرشح، بل من العمل، إن لم يثبت أنه مرس
بعد معيين من السنوات الأكاديمية.

مثل هذا الفنان كان يحب قبل خمسين عاماً، الشعر الحر.

تقول له: 
بيكاسو جيد، يمكن أن تقل به.
ذلك بعض ما تقوله للهاوي.

لا تقول له أبداً:
ليس هناك تصوير زيت، ليس هناك مسوى لوحات، وهذه ليست
سندوتشات، هناك نبيذة وغير نبيذة، كل ما يمكن أن يقال فيها إنها تمبر عن
نهايات عبقرية وغلاعبية نحو الصورة، وإنها تتوافق إلى حد ما مع بعض
التوترات الداخلية، أما أن تكون بنفسك درجة التوافق، فلا مجال لذلك، لأنك
لمست مكان التوتر المشدود.

هو نفسه لا يدرى من ذلك شيءًا في أغلب الأحوال، إنه مجرد عامل
مساعد لا مساعدة له، لأن المكسب والخسارة متساويان في اقتصاد الفن، حيث
كل حضور غائب، كل ما يمكن أن يصرفه عن لوحة ما هو كم تحقيقها (ولو لزم
الأمر한다면 إذا كان هذا مهمك) ولكن ربما هذا أيضًا لن تصرفه، اللهم إلا إذا
أصبحت اسم ونسبت حروفك (...) 

(المالم والنبطون، مينوي، 1989، عن كرامات الفن، 1945)
فان جينيه

ليس المسرح توصيفاً لحركات الناس اليومية من الخارج.

كانت أولى مسرحيات جينيه "الخادماتين" وقد أثارت ضجة. ويري جينيه أن المسرح في الأصل زيف، لا يمكن أن نعرض فيه أي شيء حقيقي. والمسرح هو الشرط اللازم لإنجاز الكتابة.

لا ينبغي أن تصمد الممثلات فوق النص، بإشارتين الجنسية الطبيعية.
ويقللن نمط السينما، الإثارة الجنسية الشخصية في المسرح تدمير المرض.
فالمخرج من الممثلات إن، كما يقول الإغرير، لا يضمن جنسهم فوق الطالفة.
لست بحاجة لكي أركز على الأجزاء الم يؤدآ، والأجزاء الصريحة، سيكون بوسنا علاجها، واختراقها عند الحاجة.

أما الأجزاء التي يصفونها بأنها "شعرية" هستلقي كأنها بدامة، كما يحدث عندما يرتجل سائقي تاكسي باريس كاتب أو مجزارًا بليدة الملهة، فهي تأتي عفوية، من نفسها، كأنها نتيجة عملية رياضية: بدون حرارة خاصة، بل تقال بشيء من البرود أكثر من بقية النص.

وحدة السرد ستكون، ليس من رئية الأداء؛ وإنما من التناقص بين الأجزاء المختلفة: المؤدآ بشكل مختلف. وقد يظهر المخرج ما كان في داخلنا وإنا أكتب المسرحية، أو ما كان ينقصني: إنه نوع من السحابة، فنحن بصد حكایة.

هؤلاء السيدات – الخادماتين والسيدة - عل يركب سنما، مثلًا حينما اقف أمام المرأة. حينما أحلق لحيتي، أو في المساء حينما أصلب نفسي، أو في
القصة حينما اعتقد أنى وحدي؟ هذه حكاية، أي نوع السرد المجازى يستهدف أولاً، حينما كنت أكتب، القرف من تنمسى وانى أشعر وأفرح أن أتسرح إلى هويتي. والهدف الثاني، هو إحداث نوع من الضيق في القاعة... حكاية... يجب أن نؤمن بها ونرفضها في الوقت نفسه، ولكن حتى نؤمن بها يجب على المداخلات الا يمكن بطريقة واقعية.

مقدستان أو لا، هاتان الخادمتان وروحش، مثلنا تماما حينما نعلم بهذا الشيء أو ذلك، ولكن أن استطيع أن أقول ما هو السر بالضيغ، فاننا أعرف جيدا أننا أفرح أن يكون: ونستعد لحركات الناس اليومية من الخارج. أنا أذهب إلى المسرح لكي أرى نفس، فوق المنصة (مصوريًا في شخصية واحدة، أو بمساعدة شخصيات متعددة، وهي هيئة حكاية) في الحالة التي لا أجهز أن أرى نفس، فيها وأحميها. إننا على المثقفين أن نؤدي حركات وتصورات تسهم لهم بأن يظهرني لنفس، عارية، في عزلة، ونها سماحة. شيء ما يجب أن يكتب: لنا بصدد الدفاع عن مصر الخديم، فاننا أتصور أن هناك نبأ مختصر بذلك. هذا ليس من شأننا.

حينما عرضت هذه المسرحية أول مرة لاحظ مسرحي أن الخادمات الحقيقيات لا يتحدثن مثل الخادمتين في مسرحيتي وما علمك أن أذا أزمون العكس، لأنى لو كنت خادمة، لتتحدثنا مثلهما، في بعض اللحظات، لأن الخادمتين لا يتحدثن على هذا النحو إلا في بعض اللحظات، فهي مفاجاتها لنا، أيما هى وحدتى، وأما هي وحدة كل منا (...).

(كيف يتم تمثيل "الخادمتان"، "الخادمتان".
أريت، 1947، جلیملان، 1987)
كلود ريجي

تجديد الإحساس بالعالم

اهتم المخرج كلود ريجي كثيرًا بالكتابة المعاصرة، بكل من هارولد بنتر، وجيمس سوندرس، ويوتتو ستراس، وبيتر هاندكه... وفي معارضته كل واقعية.

يحمل على العرض الفوري لأشياء، بوضعها في الحاضر.

حينما نذهب إلى المسرح اليوم، نشعر أننا لا نزال في القرن التاسع عشر، أي في زمن المناطفي الكبري.

نضيف إلى ذلك، أن كل المسرح، مشاها، الذي يسعى إلى تجربة نفسه بالحداثة، بصورة ممنهجة، عن هؤلاء، ومن الممكنتن، كلي ما يحمله هو أنه يواصل النظام الشمولي، فنحن نندد، ونأتي لتشهد التندد، كلي نستمر مفتونين به. عن طريق نظام اللغة الكتابة التي لا تذو، تستغرق مرة أخرى هيمنة الأشياء. إننا داخل كل منا خريطة من الشمولي، من التعرفة العنصرية.

والبينما يتم التندد بذلك بصورة مبتذلة، فإن المخرجين يقولون كل من هذه الدواقع. لقد سمعت كثيراً حينما رأينا "هامندر" يحمل على هذا المسرح، كما جعل من قبل على الواقعة، وأعد رغبت دائمًا في العمل على كتابات لا يزال مؤلفها يكتبونها. وقد قام كتابا برفوض الوصمة، ويتمسك بالثورية في الكتابة، قوة الفكر.

إن قضينا ينبغي أن نكون، في نهاية، كيف نأخذ بيد كل منا لنضب

نفسه، وطريقة مستقلة، إحساسه بالعالم.

(فضاءات مفقودة، كارنيه، بولن، 1991)
رابعة: الصمت. الألفاظ. الكلام

تسلط اللغة هاجس كل المسرح المعاصر. وهو يتخذ أشكالاً خاصة، تبعاً لرجعه إلى الجزء من أننا نتحدث دون أن نقول شيئًا، أو دون أن نكون على وفاق مع أنفسنا، أو إلى استحالة التحدث، أو إلى مواجهة دوار الكلام دائمًا يؤوله من يسمعه. إن لغة هذا المسرح تقاس إذن بالنسبة إلى الصمت، بالطريقة التي يتحطم بها، بالأخطاب المفاجئة التي يكشف عنها، بالمعانى المضمرة التي يظهرها، أو بعدم القدرة على الكلام.

أوجين يونسكي

"الكلمة تثير:"

كيف يتسنى أن نقول كلمة مع الهروب من التفاعلات، ومن الكلام المزخرف، والكلام المكشوف، وسهل الكلام، وعدم القدرة على الحديث، لكي نقول كل ما هو عملي أو مكرور. ذلك هو الجزء الذي يعبر عنه يونسكي وبعض المؤلفين المعاصرين في مسرحهم.

كلمة واحدة تضمه على الطريق، كلمة ثانية تصبيحك بالاضطراب، والثالثة تصبيحك بالرعب، وايبداً من الرابعة يكون التشويش المطلق. لوجس (الكلام)

كان أيضًا الفعل، فاصبح الشعل.

ما الكلمة؟ كل ما لم تم محايته بقوة شديدة. حينما نقول: الحياة تستحق أن نعيش من أجلها؟ فهذا أيضًا كلام، لكنه على الأقل مضحك. لقد استطاع الجميع أن يلاحظوا كيف أن طلبة السيرين وكليمة العلمين والمفاهيم والسنين المتمكنين وغيرهم من المثقفين التقليديين والسائرين يملكون من اللغة. لقد أصبحت حالة متسليطة، وإذا كنا نتحدث عن اللغة بهذا القدر،

203
هناك، لأننا مهتمون بما ننقصنا. منذ عصر بابل كان الناس يتحدثون أيضًا كثيرة عن اللغة. تعرفنا كما نتحدث منها اليوم، لقد أصبح الكلام ذرة. كل إنسان عنه ما يقوله.

الكلمة لم تدم تهين من شيء. الكلمة تلفظ وتتردد. الكلمة أدب. الكلمة هرب. الكلمة تحول دون أن يتكلم الصمت. الكلمة تصوم. بدلاً من أن تكون فهماً توضيحاً، قد لا تستطيع لكأنك لا تستطيع شيئًا. الكلمة تستهلك التفكير. تقسم، السكون من ذهب. شملان الكلمة يجب أن يكون الصمت، وأصبحنا إنه التوريد. وهذه أيضًا كلمة. يا لها من حضارة! يكفي أن تبتعد أسباب جزءة لكى أبداً في الحديث، بدلاً من أن أحيط بالواقع، وأحيي الحقائق، لكى تكون الكلمة من أن تكون جدران. لا أرى شيءًا بالنادراً، ومع ذلك هنا أقوم بالتدريب. هنا أيضًا أريد أن أقول كلمتي.

(يوميات مفتوحة، جاليمار، 1977)

ناتالي ساروتو

"هذا الطهوان من الكلام الذي يفتننا"

إخراج الكلمة فوق المنصة هو الشغل الشاغل لناتالي ساروتو. محاولة عادية بين صديقين، في المطعم، تصبح شلة خطيرة من اللصوص، وأحياناً عملية قتل حقيقية.

(....) "الرعب" هو الكلمة التي تحدد بصورة غامضة ما تترمز هذه الكلمات.
هي الشخص الذي يسمعها ولا يصدق اذاته. ويرامى ولا يصدق عينيه. يرى في الآخر صورته هو، يرى نفسه. نعم، هو بنفسه يجري وينال ويصلح ويعامل. ويتوصى....

204
لكن هذا أنت، أنت تتحدث عن آنا أنت ملكك تماما، نحن مشابهان... في الهوى سواء... في الهوى سواء... ماذا قال؟ إلى أي نidge هذا التعبير الذي استعمله بطريقة ألم؟ أيه؟ إنه لا يرى... كل شيء مضرب...

ولكن، كان خيطة يخرج من شلة الخيط... ويسحب وراءه... الحاجة نفسها في الكلام، السرعة نفسها، الجزء نفسه، عندي... كما عندما... كلا... مستوحيل... لقد أفكر، لقد انحل الخيط... بعد ذلك ويشامة ينفر عليه... ويجعله...

نعم، مثله... أنا ملكه... كلنا سواء... يغب أقوى... إذا بالشلة كلها تتصل... يشعر؛ أنا ملكه... ملك بالضبط... واللر صرف مادا اكتشف... أنت صرف مادا... اعتقلت مدينا الذي نحن كثيرة لا... حسن، الأمر واضح لا يعبئ.

(استخدام الكلام، جاليمار، 1980)

جان بيير سارازاك

"الصومت اكتشاف أولائي"

الكاتب وهو أستاذ جامعي ومؤلف درامي، يتحدث هنا عن مسرح فينافي مع ربطة بالمولفين المهتمين بكلمة "الناس الليل تحت"، وذلك يستعملون الصمت استخداما غريبًا يقترب من الفاجعة.

الكتابة

بعد عدة عقود من الزمان، قد يقول الناس إن الصمت كان اكتشافا أولائياً في المسرح في هذا القرن العشرين، ولكن استعماله على النصي لا يكمن في هذا الفعل "الضيّغ" الذي يبرز شمساته الفاجعة في إخراج جاك لاسال لمسرحية "عمل في البيت" معضلة الكلمة التي تمرض للخطر حياة الناس الليل.
تحت قيام الإعلان عن دمار اللغة تقوم المنصة في الحياة - وإن إثراء أثار القهر الاجتماعي على أجزاء الذين يسيطرون تحت المهزين (وهم المال والموظفون والحكوميون من البرجوازية الصغيرة) كان الصمت في بادئ الأمر يقوم مقام النجدة؛ كان ممثلاً إضافيًا يضاف إلى اللغة "الحياة الحقيقية، الوحيدة التي تترك آثارًا. على حد قول ميترلنك، لا تسمع إلا من الصمت. صمت عميق، صمت "الحياة الحقيقية" المخصص لأفراد الصفوة، يمجر نفسيتهم السحرية. الصمت الذي تقابله الألوان البهيجة، الخروق، خور اللغة. مواقع الكلام في الدراماتورجيات الواقفية الجديدة.

في هذا التهوار من الكتابة يدخل قيناهيم مكانة مرفوعة. ما من شك في أنه هو أيضًا يتميز أن الطبقات المهمة هي وحدها (أو أن هناك مدخلاً واحداً مشتركاً؛ البقاء "وقت" صاحبة الامتياز، في الحياة وفي المسرح، في إخراج عبارات تضحي وتتجاوي، ما من شك في أنه يعرف أن منصة "الآلة تحت تظل غريبة على جنبية اللغة، ممنوعة من الكلام، لكنه لا يبهث، أمام صراع اللغات هذا، الموقف المتصاعد الذي تعب عنه مسرحيات كولتسو. تلك الطريقة الصاخبة والقياسية التي يمزق بها الكاتب "الثني تحت..."

(تحو مسرح أدنى; تصدر لمسرح خرفة ميشيل قيناهيم، لارش 1978).
خامس: المؤلف والنص والمنصة

المؤلفون الدراميون ينتمون إلى عائلة المسرح، ومع ذلك فعلاقتهم بالمسرح والفنين فيها علاقة غريبة. إنهم ينظرون إلى النصية وتناقشونها نظرًا مختلفة تتسم بالدهشة أو النقد، متجاوزين في ذلك حرصهم على "الدفاع" عن نصوصهم وأرائهم. وبالإضافة إلى صراعاتهم مع المخرج، فهم يتكلمون بصوت الشاعر الملزم الدقيق والمستند فيما يختص بالنصية وبالملالي. فأناجسج الذي يحلمون به ينبغي أن يتخلص من تقاليد النصية ويزلزل عاداتها، لبزوغ غابة يوتوبيا تكون فيها المخرجون أوفياء مخلصين، ويكون الممثلون مثاليين، وخشبة النصية لا تقطط أبدا.

چان چینیه

"عمل شاعرى، وليس عرضاً"

في أواخر تدريبات وعروض مسرحية "الأستار" التي قدمت أول مرة عام 1951 على مسرح هنرما من قبل فرقة رينو- بارو، كان چان چینیه يرسل إلى روجيه بلال بصفة منظمة، برسائل ومذكرات عمل أصبحت مشهورة. يعى فيها المخرج، ويشكبه، وينصبه، ويهدده. رسائل دقيقة إلى درجة الهوس، تكشف عن اهتمام بالتفاصيل، وهي تروى علاقة چان چینیه بالمسرح، وعدم رضاه الدائم في سعيه نحو "العمل الشاعري".

من المؤكد أنثى أجمل كل شيء عن المسرح، لكننا أعرف مسرحي بما فيه الكفاية.

الكفاية.
حينما يصدر قاضٍ حكمًا، فلنطالب بأن يستند لذلك شيء آخر غير معرفة القانون، السهر، الصوم، الصلاة، محاولة انتصار أو اغتيال، يمكن كل ذلك أن يساعد، على أن يكون الحكم الذي سيصدره حدثًا مثيرًا - أشهد حديثًا شعرًا. إن نطلب إلى قاضي كل ذلك، هذا شيء كبير، ولكن، نحن نحن ما زلنا بعيدين عن الفعل العملي، الجميع، أنت ونا، والمسلمون، علينا أن نقوم طويلا في الظلمة، علينا أن نعمل حتى الرمق الأخير، لك نصل إلى شاطئ الفعل النهائي ذات مساء، وعلينا أن نفرق ونقد من الخطايا، والواقع لا الجنون ولا الموت يهدوان لي، المحقق المدل لهذه المسيرة، ومع ذلك، فلأتان الإبلتان هما اللتان من الواجب إثارةهما من أجل أن نهتما بنا. كلنا، لننا أمام خطر الموت، فالشمر لم يأت كما ينبغي.

إذا كنت أريد ما وضعته به، الإضاءة الشديدة، فذلك حتى يُضمن كل معلم أداة ونصبه فتتألق، وإن ين(PR) في ذلك أشد أنواع الإضاءة. كنت أيضًا أريد الإضاءة في القاعة لكن يتم التواطع بين القاعة والمدرسة. شعر عمري جميل حتى بالفهم التقليدي للمجار، وحدها ماريا كازاريس، ويوسفتها الخاصة، أضحت وتألقت في عرش البارحة.

في رسالة أخرى، لا بد أنك فهمتي، إن ذلك إن كنتي، مثل مسرحيتي، كنتي بها ضد نفسك، كنتي بماري أن أريد أن أقول من بين الأوراق هذا الأمر: مشاهد الجنود، مخصصة للإثارة - أكبر لإثارة - فضيلة الجيش الكبير، فضيلته العظمى، الفراء، وأنت لا تستطيع أن تجعل، بنفسك وحده، في عرض ما عندي، لا بد من مساعدتي. هذه التدريبات تضمنا حديث لا يصلي الشمر أبداً.

لا بد أن نقرر بأننا فشلنا، الخطأ يكمن في أننا رجعنا عن جلوتنا، فشلنا كما "تشت" البالون، وتصدر بعض الأصوات. كنا نريد أن نصدق أنها جذابة. وبدلاً من النجاح انتهينا إلى الفشل (...).
مرات عدة، انصفت، من التصب والملل، أمام اعتراضاته واعترافاته "يا لك".
إن معرفه بمسرح تكاد تجنبها أخطاء ذوق. أما جهيل بها هذه المهنة فكان من الممكن أن يقودني إليها.

لا أعلم أن نص المسرحية المكتوب على درجة عارلة من القيمة، ولكنني أؤكد لك أنه لا اجعلي هيئة من شخصيات - لا سهم هارولد، ولا جهاد. وأعلم جهداً أثني لم أسلى إلى معرفتهم، وإنما لآني خلقفهم فوق الأورق، ومن أجل النصمة، هنا، لا أستطيع أن أنكرهم.

إذا ما يربطني بهم شيء آخر غير الاختيار أو السخرية، هم أيضًا يوحيون في تكوين، أنا لم أنسح الحياة فقط - حادثاً أو إنساناً، حرب الجزائر أو المستمرات - ولكن الحياة فجراً في داخل، حاولت أن أثير الصورة، لكن حقيقة من خلال موقف أو شخصية، قال لي باسكال مونود، أحد أهدي ندم، النظام، إن الجيش لم يكن كاريكاتوريًّا كما يتبين أنا. لم يكن لدى وقت كافي أرد عليه بانتا هنا بصدق جهش أحلام مخطط على الأورق، ونتدف بشكل أو بأخرى، فوق منصة من خشب، أرضيتها تلططط تحت الأقدام.

(رسائل إلى روجيه بلان، جاليمار، 1966)

بيترار - ماري كولتيس

كنت دائماً أكتب المسرح قليلاً.

مع عشقه للسينما، فضل كولتيس أن يكتب للمسرح، فعلى أي حال، كانت "الحياة الحقيقية" هي التي تثير اهتمامه. وقد أخرج له جميع مسرحيات باتريس شيرو، لكنه كان دائماً يطالب بكل وضوح بحرية المؤلف. المؤلفون المعاصرون موجودون، لكنهم يحتاجون إلى أن تعرض تجاربهم على المسرح.
المسرح

أرى بالطبع المسرح مكاناً مؤقتاً لتهيج الشخصيات مقادره، إنه مثل المكان الذي تعرض فيه المشكلة، هنا ليست الحياة الحقيقية، هم السبيل للهروب من هنا. المشكلات تبدو كأنها ينبغي أن تظل خارج البلاط، كما هي الحال في المسرح الكلاسيكي تقريباً.

 السيارة، بالنسبة إلينا نحن جيل السينما، يمكن أن تكون فوق البلاط، ربما لتقيض المسرح، السرعة، تظهر المكان... إنه، وتحدي المسرح يصبح تخاذلاً، مقابلة البلاط للمثور على الحياة الحقيقية، ينظر إليها بشكل واثق تماماً أن الحياة الحقيقية موجودة في مكان ما، وأن الشخصيات إذا غادرت المنصة لن تجد نفسها فوق منصة أخرى، وهذا ما بالطبع، هكذا، هو السؤال الجوهرى الذي من أجله يستمر المسرح في الوجود.

كنت دائمًا أرى المسرح قبل، لأن المسرح هو تقيض الحياة، لكوني أعود إليه دائمًا لأنني أحبه، لأنه المكان الوحيد الذي يمكن أن تقول فيه: هذه ليست الحياة.

كلا، أنا لا أكتب مسرحيات كما تكتب سيناريوهات الأفلام. في السينما كنت سأقرأ أشياء أخرى، وأكتب بأسلوب آخر، ليس وجود سيارة في مكان ما يدل على أن هذه سينما، ليس شكل المكان، والديكور، والآلات التي تحدد الفارق، وإنما استعمالها والوظائف التي تؤديها، من المؤكد أنني أكتب مسرحيات تجري أحداثها في الخارج، لذا لا أرى أن أكتب حكايات تقع أحداثها في الطبع، لكنني متأكد أن مسرحيات الثلاث لا يمكن تصورها إلا فوق منصة المسرح.

الأسلوب الذي يتصور به مخرج عرضاً، والأسلوب الذي يتصور به مؤلف مسرحية شيئًا، مختلفان جداً بحيث من الأفضل أن يجعل كل منهما الآخر، ولا يلتقيا إلا عند النهاية، فيما يخصني، كنت دائمًا أكتب وحيد، ولم أتدخل في
الإخراج، الاتفاق مع المخرج يكون في مكان آخر، بعد كتابة النص وقبل التدريبات (...).

لا استثناء مشهورًا جيدًا للمسرح - يمكنني أن أشاد ألف فيلم رعي.
وقدما أجد شيئًا جيدًا يمكن أخذه، في حين أنه في المسرح ... يحاولون في أغلب الأحيان أن يضعوا لك معنى الأشياء التي يحكونها لك، ولكن الأشياء نفسها يحكونها بطريقة رهيبة، في حين أن المؤلفين والمخرجين مهمتهم أن يحكمها جيدًا، ولا شيء غير ذلك. (...).

المؤلفين

المخرجون يعرضون من الريهيردار مسرحيات أكثر من اللازم. المخرج اليوم يبحث بلا إذا عرض مسرحية لمؤلف معاصر من ضمن ست مسرحيات لشكسبير أو تشيكو، أو ماريو، أو برشت، ليس مقصداً أن مؤلفين عرضهم مائة عام أو مائتا عام أو ثلاثمائة يحكمون قصصاً معاصرة. من الممكن دائماً أن ننظر إلى بعض المعدلات، كلاً، لا يمكن أن ينعمون بأن قصصاً مثل قصة الحب بين ليزيت وأرلاكان هي قصة معاصرة. الحب اليوم مختلف، إذ ليس هو نفسه (...). إذا أول المجنون بشكسبير، تشيكو، وماريو، وأخذ منهم الدروس، ولكن، حتى إذا كان عصرنا ليس فيه مؤلفون من هذا النوع، فالآية أننا قادرون أن نقدم مؤلفًا معاصراً بكل مثابهة عن أن نقدم عشرة شكسبير 
(...). لا أحد، وبخاصة المخرجون، يحقق له أن يقلل ليس هناك مؤلفون، من المؤكد آنذاك لا نرمهم، لأننا لا نرسم لهم أعمالهم، والمؤلف الذي يجد فرصة لعرض أعماله اليوم في ظروف جيدة يعد سعيد الحظ. كيف تريدهم من المؤلفين أن يكونوا أفضل، إذا كان لا نطلب منهم شيئاً، ولا نحاول أن نأخذ أفضل ما يمكنون؟ إن المؤلفين في عصرنا جيدون كأحسن المخرجين جيدون.

(مذكرات حول "العرب في الغرب": ضمن "روبرتو زوكو: مينيو"، 1990)
ملاحظة
مفهوم أساسي

المفاهيم الواردة هنا لا تصدر عن منظور تاريخي، وإنما محدودة بسياق النصوص الحديثة والمعاصرة.

عبث

مسرح العبث تحت هذه التسمية العامة يتصد الأعمال الخاصة بجيل من المؤلفين من النصف الثاني من القرن العشرين، وبالذات بيكيت ويوينسكو وجينيه وآداموف وبينتر. ومع ذلك فمسرحياتهم تختلف فيما بينها، والنقض هو الذي جمعها تحت هذه التسمية، يجمع بينهم مقاطعه سلسلة الأعراف الدراماتورية القائمة، وعرضهم لشخصيات فقدت معالمها الخاصة والميتافيزيقية، وتتهم في عالم من الشك، اللغة تشعرها، والعمل السرحي في الأغلب دائر كيفيس كل ضرورة له في مسرح من "القراءة الملتفة". يؤخذ على هذا المسرح الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، رؤية التشاؤمية للأوضاع البشرية التي تستبعد آية إمكانية للتطور والتغير، حيث يقع هذا المسرح على هامش العالم الاجتماعي والتاريخي، في "نور مانز لاند"، منطقة غير آمنة، بعد الكارثة.

غموض

العمل الفني بطبيعته غامض، أي خاضع للكثير من التفسيرات، والمسرح المعاصر لا يؤمن بالمغنى المحدد، ولا بالشخصيات السوية، ولا بالحكايات الأحادية المفهوم. وتتسم أعمال كثير من المؤلفين بالليل نحو تركيبة الغموض باستعمال بنية مفتوحة وحدودية تستدعي أكثر فأكثر خيال الذين هم على علاقة.
بالنص وبالعرض. هذا الفموض الذي يتلقى النشاط الخاص بالعمل الملفق أو التعليمي، يمكن أن يذهب إلى حد إعطاء الانطباع بالتخلي عن أية وجهة نظر.

المسرح الضد

أطلق يونسكي على مسرحيته "المغنية الصامدة" عنواناً فرعياً هو "مسرحية ضد" أو " ضد - مسرحية". وقد نبت النقاد على هذا التعبير تعبير "المسرح الضد" الذي يعتمد على أشكال دراماتورجية ترفض جميع مبادئ الإيهام المسرحي، وكل علاقة بالأعراض الدرامية المستقرة. وقد ظهرت التسليمة مع مسرحية "في انتظار جودو" لبيبكيت، الأمر الذي يعبر عن البعد السبلي للمسرحيات التي ترفض التقليد والإيهام والإباء المنطقي، وتعمد إلى هدم المبادئ المعمول بها حتى ذلك الوقت في المسرح البرجوازي.

ارسطول

المسرح الأرسطول في رأى بريشتيني، يبنى الدراماتورجية التي ترجع إلى أرسطول، والتي تعتمد على الإيهام والتقصم. هذا المسرح "الدراماتورجية" (في مقابل المسرح "اللمحمي") يعتمد كذلك على الترابط والوحدة في الفعل المسرحي والبناء حول صراع في سبيله إلى النسوية عن طريق الحلم. والمسرح المعاصر يخالف المسرح الأرسطول (ومع ذلك دون أن يكون "بريستيجة") بانصراً في أغلب الأحيان عن المبادئ التي تتعلق بالبناء والعرض والصراع والحل، مفترقاً بناءً مفجعة ومتوقتاً، أو بإجراءات عن مبدأ "الألوان".

216
تقصي

صفة مأخوذة من اسم بريشت، وتشير إلى دراماتورجية تستعمل مسرح بريشت والتاريخية والتفريق، وذلك لأهداف أيديولوجية والتاريخية تكمن في التخلص من الحدثة والرؤية الفردية للإنسان بعرضه وسط بعده الاجتماعي. ومجموعة الملاحظات التاريخية تجعل منه كائنًا قابلًا للتغير. أما التفريع فهو ينطبق على مجموع الوسائل الدراماتورجية التي تهدف إلى تقديم الشيء المعرض من زاوية غريبة، بطريقة تستخرج منه الجانب الخفي أو الذي أصبح ماتوقفاً أكثر من اللازم.

أعراف

كل دراماتورجية تتمدد على أعراف معينة، على مجموعة من الافتراضات الأيديولوجية والجمالية التي تتبع للمشاهد أن يتلقى العرض. والدراماتورجيات الجديدة الناتجة تحمل على الأعراف، وتستحدث غيرها بصورة مضمرة، بدونها يستحيل أن تواصل مسرحي. تلت ذلك مراحل أصبح فيها تلقى الأعمال المسرحية وقراءتها عملية حساسة جدًا، حينما يكون الجمهور لا يزال يعيش على الأعراف القديمة، ويعلن أنه عاجز عن قبول أخرى جديدة، ومن ثم فإن مسرح العبث حينما أزال الأعراف المستقرة، تعرض لعدم الفهم.

محادثة

يمكن إطلاق تعبير "مسرح المحادثة" على النصوص التي يكون فيها التبادل الاتصالي وتداعيات الكلمة تشكل وحدها جوهر الفعل المسرحي أو مجموعة.
وحينما تقدّم الحواراً المحادثة وأساليبه في سياق يكون الموقف فيه ضعيفاً أو مقصوراً تقريباً على الموقف الكلامي، فإنها، أي الحواراً، تكون قائمة على التداعيات التي يفرضها التبادل الشفهي. وهوية الشخصيات يمكن أن تنصر على هوية "أشخاص يتكلمون"، وتتعمد على ما يقدمونه من المعلومات.

**الإشارات التنفيذية**

تشمل عناصر النص الثاني التي تساعد على قراءة العمل الدرامي أو تمثيله.

والنصوص اليوم تستعد كل "تعليق " بصورة جذرية (ساروت وهينافيه).

**مفرج (مفتت)**

المسرح المفجر يكون البناء فيه تقنيته، ضد توحيد، والفعل المساحي يجري في فضاءات وازمة مختلفة، مع خلق "احتمالات" و"افتراسات" تفتح المجال أمام المعنى، عن طريق الإكثار من الشروخ والفراغات التي تستدعي تدخل القارئ.

**الإشارات**

يتم التحليل السرحي بالإشارات على مستويين: مستوى الخطابات التي تصدر عن الشخصيات، والمستوى المضمر الذي يحتفظ به المؤلف للقارئ. بدلاً من اعتبار أن الكلمة تذهب من تلقاء نفسها في المسرح، تدرس ظروف صدورها، والافتراضات اللغوية والواقفية التي تكشف عنها، والعلاقات التي تفرضها بين الشخصيات، وكذلك السمات المميزة لخطاب المؤلف الذي تشكل وحدهته وتجانسه نوعاً من الصلة الوثيقة الكلية. هذا الشكل من التحليل يكون نشطاً بنوع خاص في مسرح يقوم على الكلمة.
المخرج

المسرح الملحمي يقابل (يضارع) المسرح الديماطي في النظرية البرزشية التي تميز بينهما بدلاً بدلاً بانطلاقًا من معايير جمالية وأيديولوجية. وتاريخياً، هناك بعض المنافس الملحمية تدخل في الدراما حينما تكون صدمة الحكمة بلداً من العرض. ويميز أرسطو الملحمي (المحاكاة بالحكى) والدرامي (المحاكاة بالفعل).

وثمة جانب من المسرح المعاصر يرفض الفئات الدرامية، ويرتبط بمقابلة السرد والحكى عند الحكومات الشعبي، أو عن طريق أشكال مركبة للحكى على عدة مستويات أكثر من وجهات النظر، وتدعو القارئ أو المشاهد إلى التدخل. وكثير من النصوص اليواء تطبق أشكالاً ملحمية في كتابتها دون أن يكون للنصوص بالضرورة أية أهداف أيديولوجية، ونحن نجد فيها نوعاً من الحنين إلى التوجه المباشر إلى المشهد والرغبة في الحكى دون اللجوء إلى الأنواع الثقيلة أحياناً الخاصة بـ “المسرح الديماطي”.

الدراماتورجية

في الأصل هي "فن إنشاء المسرحيات". والدراماتورجية تقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحي في الكتابة، والانتقال إلى المنصة، والعلاقة بالجمهور.

فهنأ تعمل إذن في مجال توضيح الجماليات والأيديولوجيات، والأشكال، ومضمون العمل، وتوجه الإخراج تنفيذها. والأيديولوجية المعاصرة تتناول التطورات الشكلية وعلاقتها بالأفكار والمجتمع.
الحدودة

في رأى أرسطو هي "مجموع الأحداث المنجزة". أما فاموس روبير فيعرفها بأنها "تسلسل الأحداث التي تشكل المنصر السردي للمثل الفني". أما بريشت فيرى أنها "وجهة نظر في التاريخ". في النصوص المعاصرة، حيث الأحداث والواقائع نادرة، أو من الصعب تحديدها، فإن تشكيل المنصر السردي، وكذلك بلويرة وجهة نظر معينة حول السرد، يمثلان مشكلة. وأيًا كان الرأى، فإن الحدوة تبقى على الأقل في شكل جزيئات من السرد أو مجموع الأحداث التي يكون من الصعب فساحلها. وهناك ما يطلق عليها "الميكرو-حوادث"، بمعنى السرد الضئيلة أو الجزئية، أو الحوادث الفاضلة، حينما تفتح أمام كثير من التفسيرات، ومن المسير التحدث عن مسرح تكون الحدوة فيه غائبة تماما.

الشفرية أو الجزئية

دramاتورجية الشفرية أو التشظي أو الجزئية ترتبط بالكتابة المنجزة، غير الجامعة التي ترفض تقديم وجهة نظر حاسمة حول العالم، بل هي تقوم بعملية تفككها، لعبة الملامح، على حساب الاكتمال السردي للمثل الفني، فهي تحبذ الأجزاء بدلاً من الكل، والتقطع بدلاً من التسلسل، وهي تبلغ ذروتها حينما يؤدي تشكيها المفجر إلى طريق مسدود، أو يكشف عن عجز معين.

النوع

تصنيف الأعمال الأدبية في "أنواع"، وتقسيم العمل السردي إلى تراجيديا، ودراما، وكوميديا لم يعد مناسباً لحقيقة الكتابة اليوم. لقد استوعبت المنصة
جميع أنواع النصوص الموجودة، أيّاً كان نظامها، بل حتى دون الاهتمام بسبها في قواعد مسرحية معترف بها، أمّا فيما يختص بالنصوص الدرامية، فهي تقع خارج نطاق الأنواع، وتشكل مزيجاً من السمات والمواضيع والاستعمال المادي، والبارودي، جامعاً من ذلك كله مبدأ للكتابة. ولما أصبح من غير الممكن، أكثر من أي وقت مضى، التعامل مع الأشكال القائمة إلى درجة أننا أصبحنا نتحدث عادة عن كتابات درامية في صيغة الجمع.

المحاكاة

منذ أرسطو حتى الواقعيّة كان مبدأ المحاكاة يعطي للمشاهد الإبهام بالواقع، وحتى لو كنا اليوم لا نزال بصدّد الأعراف والتقاليد، فإن تنكر هذه الأعراف في الكتابات الماضية يجعل مبدأ المحاكاة أقل مجازاً للحاضر الراهن، بل إننا اليوم نتحدث عن "إنكار" للواقع، فإن الإبهام لا يمكن أن يكون إلا إذا كان المشاهد ديالكتيكياً مدركاً أنه في مواجهة عالم المنصة المصنوع، ومن ثم فإن ثورة الأفعال، والكتابة الشيطانية، وظهور أزمة الشخصية، واستعمال البارودي أو التقليد الساخر جعل قسطاً كبيراً من الكتابات اليوم لا يعبر هذا المبدأ أي اهتمام البدنّة.

البارودي أو التقليد الساخر

المسرحية البارودية تحول النص المكتوب مسبقاً بصورة ساخرة، وعن طريق الاستهزاء، به تأثيرات كوميدية، ومسرح العبث لجأ كثيراً إلى أسلوب البارودي مهيراً الأشكال المسرحية القائمة، ومستمرتها بالأعراف المسرحية، واستعمال ما

231
بعد الحداثة للشهادات أو الاستشهادات زاد من انتشار البارودي، وذلك بتضمين الأعمال المسرحية شطايا لا تُشرَّف بالضبط إذا كان استعمالها بغرض كوميدي بحت. كذلك فإن البارودي تتأل أيضا من القيم المستقرة، وتخلق الظروف لفراغ تراجيدي حينما لا يصبح لأى شيء معنى، أو لا يمكن أخذ مأخذه الجد، ولا حتى اللغة، أساس التواصل البشري.

الشخصية

إضعاف مفهوم "الطبع" أو "الخلق" (الكاراكتير) وتأثيرات التفكيكية انعكست على الشخصية. فالشخصية المسرحية، بعد أن ازدوجت، وانقسمت، وصارت هويتها باهتة، مجرد معين لإعطاء الأخبار، ساء وضعها في النصوص، لكنها تعود إلى الحياة في إصرار بمقدار ما يحاول الممثل - أو الممثلة - أن يضفي عليها من جديد جسداً فوق المنصة، وكياناً بشرياً. أصبح من العسير تعرَّف الخطوط المحددة لها، كما أن هويتها الاجتماعية ذابت وتحلل في أغلب الأحيان، كما أن التحليلات النفسية أصبحت لا تكون لكي تأخذ في الحساب وظيفتها الدرامية بتوفير "مفترق معنى" يجمع كمًا من الخطابات. ولكن السرح المعاصر لا يمكن مع ذلك أن يستغني عن الشخصية، حتى لو تطورت النظرية إليها.
اليومي (المبتدئ)
الاصطلاح النوعي للمسرح اليومي (المبتدئ)

ينسبح على أشكال كتابية حساسة في قبول ومجرزة اليوم المبتدئ المستبعد تقليدياً من النصبة بسبب الابتدال والتفاحة. فهو ليس بالضرورة واقعياً أو طبيعيً.

المعنى

تكوين معنى لأي نص مسرحي كان مادة كثير من الدراسات السينمائية والبنوية التي تميز بين المعنى الأول والتمثيل، بين شبكة المعاني النصية ومشروع الانتقال إلى النصية. وفيما يتعلق بهامتهما فقد اتهم مسرح العبث بأنه لا "معنى" شيئًا، أو حرفياً ليس له أي معنى. ثم رجع النقاد عن هذا الاتهام بعد أن بُرِّر في "فرق" الأعمال المسرحية، وإساءة وضع الشخصية بالميتافيزيكية، وعدم التواصل.

هذا الوضع المتشكل لا يزال يواجه جزافاً من الكتابات المعاصرة باعتبار أنها لا تتمدّد إلا على سرد ظاهر، ولا على بنية محكمة. وحيثما لا يكون المعنى ذاتياً في الحدوث، فإن من الممكن إنشاؤه بمجرد القبول بأنه من النادر وجوده بصورة واضحة صريحة، وأنه ذاته في أشكال تستخدم تعاون القارئ.

الموقف

تعيين الموقف في نص معين يستوجب أن نصف بدقة مجموع العلاقات بين الشخصيات في مرحلة من مراحل المسرحية، والإطلاع على السياق الثانائي.
المنحنى وملابسات الإخبار. وتُفهم الموقف أحد المعيطيات التقليدية في التحليل المسرحي. ولا تكون المهمة بسيطة حينما تكون المواقف أقل قوة وأقل دعامة، أو حينما تكون العلاقات بين الشخصيات غير مكثفة، والفعل المسرحي يتسم بالجود، إن المسرح اليوم ليس مسرح موقف وفعلاً بقدر ما هو مسرح تطفي فيه الكلمة في سياق بسيط بلونته. هناك دائماً مواقف، ولكن علينا أن نسمى بأنها هشة وغير مكثفة، أو بالعكس، من الابتكال والرخص بحيث إن أهمية النص لا تقوم على الموقف بقدر ما تقوم على الحيوكة.

المسرحية

هي وصف ما يمكن عرضه على النص. ومن وجهة النظر التقليدية والنص، تتلاقى المسرحية بوجود أشكال كالحوار مثلًا. تتلامس مع النص، ووجود قوى متبادلة يرمز إليها بالشخصيات، وتحديات جليّة واضحة في العلاقة المستقرة بالكلمة. ومن ثم كان المسرح يختلف عن الرواية وعن الشعر، ومفهوم المسرحية يتطور بقدر ما لا يكون الحوار المتالى فرضًا في الكتابة. وتتجلى المسرحية أيضًا في الاستعمال الخاص لللفة، وإضعاف الأنواع، كما أن محاولات الإخراج هوّنت حدود ما كان يعرف بـ “النص المسرحي” إلى درجة أنها اليوم يمكن أن تنقل إلى النص أن نص، كذلك فإن المسرحية أحيانًا يقصد بها التركيز على الجانب الاستعراضي والمعالجة. يشير ميشيل كوربان في “القاموس الموسع للمسرح” أن المفهوم، مع ما يتصف به من تجريد، له وجود في التاريخ، وأنه ربما لا يكون هناك سوى اختلاف في الدرجة، وليس في النوعية، بين الظاهرة المختلفة للمسرحية.

224
معلومات بيوغرافية

آداموه، آرتور (1908–1972)


آن، كاترين

ممثلة ومخرجة وكاتبة، تتوزع في استخدام الحوار المقتضب الذي يجري على لسان الشخص: "عام بدون صيف" 1988، أول نصوصها تأثرت فيه بحياة رينار. ماريا ريلا (آكت سود بابييه).

مسرح الأكواريوم


آزابال، فيرونادو (من مواليد 1933)

مؤلف إسباني ناطق بالفرنسية. كتب بعض الروايات والأفلام وعدداً كبيراً من المسرحيات عرفت باسم مسرح الرعب. أخرجها في السبعينيات كل من فيكتور...
جاسيسا وجورج لافيللي. من بين أعماله: "نزهة وآكلة في الريف" (1959).
"المعمار وإمبراطور آشور" (1967)، "مقبرة السيارات" (1971).

أزما ميشيل
مؤلف، ومخرج، وممثل، ودراجات إبريق في مسرح بورجونج الجدي (ديجون).
كتب "الحروب الصليبية" (1958) من منشورات أهون سين، ثم تياترال.

بيكيت، صموئيل
كاتب، كاتب إيرلندي، كاتب بالفرنسية منذ عام 1945 كثيرًا من "النصوص" من العصر تصميمها. عدد النقاد على رأس أحد فروع مسرح الجميل باعتبار أنه قلب رأسا على عقب قواعد الكتابة الدرامية. قدمت أعماله للكل مكان وبجميع اللغات بعد أن أثارت مسرحيته "في انتظار جودو" (1949) موجات من النقد العنيف. كاتب بعد ذلك للمسرح "نهاية اللعبة" (1951): يا لها من أيام سعيدة.
(1961)، من منشورات مينوي.

بينيديتي، أندريه (من مواليد 1924)
كاتب، وممثل، ومخرج، مقيم في أفينيون، عكفت على التنميم بالأوضاع السياسية والاجتماعية من خلال ثلاثين مسرحية تبريما منها: "التجار اليهود" (1971)، "عذراء الغائرون" (1973)، من منشورات أوزوالد.

226
دانيل بيرنارد (من مواليد 1954)

كاتب مسرحي وسكرتير عام المركز الدرامي في أنجيير. في نصوصه الحساسة، يميل أحيانا إلى "طبيعة جديدة". من مسرحياته: "مسافرات" (1984) و"الدب الأبيض" (1989)، من منشورات تياترال.

بيسيه، جان-ماري


بونال، دينيز

أستاذة في كونسرفاتوار باريس. مؤلفة نحو عشرين مسرحية، منها: "خفيفة في أغسطس" (1974)، "عواطف وصراع" (1977)، من منشورات تياترال.

بريشت، بيرنارد (1898-1956)

كاتب مسرحي، وشاعر، ومنظم للفن، ومخرج، ألكاتست الجنسية، اشتهر بمفهومه عن "المسرح الملمحي" الذي يمثل علامة بارزة في المسرح المعاصر من خلال وظيفة هذا المسرح الاجتماعية والسياسية. بدأ مسرحه الملمحي بنوع خاص بمسرحية "رجل لرجل" عام 1927. بعد ذلك عميق بريشت بعد الديالكتيكي في مسرحه (الأم) (1932)، البؤس والفزع في الرايخ الثالث (1938).

ردًا على تصاعد النازية.
شارتو بيرنار (من مواليد 1942)

مؤلف مسرحي ارتبط طويلاً بالعروض الجماعية والعمل المسرحي الجماعي الذي كان يشرف عليه جان بيهير فانسون في مسرح ستراسبورغ القومي مسرحياته "أعمال عنف في هيشي" (1980)، "آخر أخبار الطاعون" (1983)، "أوديب والطير" (1984)، من منشورات تيترال.

كورمان، إسحو (من مواليد 1954)


دوتش، ميشيل (من مواليد 1948)

أحد مؤسسي "مسرح اليوم" أو مسرح الابتدائي الذي انفصل عنه تماماً في أعماله الأخيرة. شارك مع مجموعة الدراماتورجيين في مسرح ستراسبورغ القومي بإشراف جان بيهير فانسون. من مؤلفاته: "الأحد، خراب" (1984)، "تدريب البطل قبل السباق" (1975)، "الاغنية" (1980)، من منشورات تيتر أوبهير وبروجوا.
دورة يليشي، لويس (من مواليد 1948)

عرفت كممثلة باسم مستعار هو كلودين يليشي. استمرت مع فرقة يليشي في ليموج بعد أن قدمت كثيرة من الأدوار في مسرحياتها منها: "تعمير الصورة" (1981)، "مسرحيات قصيرة داخلية" (1986)، من منشورات تيتر أوشير، وتيترال، وباببييه.

دورا، مارجريت (من مواليد 1914)

روائية وكاتبة سيناريو ومؤلفة مسرحية اشتهرت بخصوصية وضع الخطاب في بعد الذاكرة التي تخلصت من كل ذكرى. قامت مادلين رينو ببدأ أدوار كثيرة في مسرحياتها، كما أخرج لها كلود ريجي. من أعمالها: "الميدان" (1951)، "أيام كاملة في الأشجار" (1971)، "سيميا عدن"، "إنديا سونج"، من منشورات جاليمار ومننوي.

دوريف، أوجين

صحفي، ودراماتورج من منطقة ليون. من أعماله: "تونكين- الجزائر"، "شجرة يونس"، من منشورات كامب أكت.

فاسندر، بيرنارد

دراماتورج وكاتب سيناريو ألماني تقدم أعماله دائما في باريس بالتعاون مع "أناتيليات" في ميونيخ. من أعماله: "التهس"، "دومو بيترا هون كانت المريرة"، "حرية هي بريم"، ترجمتها إلى الفرنسية ب. إيجير نيل عام 1953، من منشورات آرش.
فيسيلي زولا (من مواليد 1950)

كاتب ومحرر. مؤسس مسرح فول بانسيه في سان برويك. من مؤلفاته:
- "جناح الحرية" (1958)
- "سقوط الملوك المتمردة" (1990)
- منشورات تيتالال.

فو داريو (من مواليد 1936)

ممثل ومصور، وسياسي إيطالي الجنسية ذو سمعة عالمية منذ مسرحته الأولى Misto 1969. أسس مع زوجته فرانكا رامي فرقة مسرحية "الفارس" القديمة، كما كتب بعض الكوميديات دافع فيها عن بعض القضايا الاجتماعية والسياسية. جدد هذا النوع من المسرحيات عن طريق الثورة المباشرة مع الجمهور، وترك مجال للإرتداع. من منشورات آرش.

جاكيت أوهان (من مواليد 1974)

كاتب صحفي ودرامي، كتب سيناريو اشتهر بأسلوبه الجديد في الكتابة للمسرح السياسي والطريقة التي يعمل بها مع مجموعات من شتى الأجناس في ورش الإبداع الشمالي. نشرت مسرحياته في تسعة مجلدات عن دار النشر "سو"، من أهمها: "تاريخ كوكب موقت", "تشهد أمام كرسيين كهربائيين" (1966)
- "الحياة الخيالية لجامع القيامة", "أغسطس ج".

230
جينيه، جاني (1910-1986)

كاتب مسرحي، أثار مسيرحياته ضجة مرتين عدة. من مسيرحياته:
"الخادمتان" (1947)، "الأستاذ" (1966). يعتمد مسرحه على المسرحية، وتأكيد
الإلهام بكل صوره، ورفض العالم الواقعي، وخلق عالم تسوده الطقسية والميت.
من منشورات جاليمار.

جرومبيرش، جان كلويد (من مواليد 1939)

كاتب وملحن، ومخرج مسرحي ذائع الصيت منذ مسيرحيته "دريفوس"
(1974)، وفي طريق المعودة من المرض" (1975)، وبالدراية المسرحية "الورشة"
(1979) التي حققت نجاحا جماهريا كبيرا. يصور جرومبيرش حياة الطباق
الفقيرة بمزيج من الشفقة والفكاهة، من منشورات ستوك، وأكت سود بابيه.

يونسكي، أوجين (1911)

من أشهر كتاب مسرح العبث. أذهنت مسيرحيته "الغنية الصماء" "الجماهير
والعنقاء" عام 1950، انتشرت عروضه في كل مكان، وهي تحمل على اللغة
وممارسة السلطة. بعد مسرحه قيل كل شيء، "محاولة لتوظيف آلية المسرح في
فراغ" ذو نزعة إنسانية، ثم حمل على أنصار المسرح السياسي، ففي مسيرحيته
"خراشينت" (1958) يندد بالآيديولوجيات الشمولية، كما عالج الحكايات الخرافية
الأخلاقية في عدد من أعماله، مثل: "الملك يموت" (1962) و"المطر والجوع"
(1964).

231
كالاسكي، رينيه (1941-1981)

كاتب مسرحي بلجيكي ناطق باللغة الفرنسية، تميز أعماله المسرحية بين الأزمنة والقضايا. يخلط صور الشخصيات عن طريق تمديدها، وخلق سلسلة من وجهات النظر. من مسرحياته: "أكلة ونزمة كلاريتا" (1972)، "اللام تبما لبشر باول" باوليني (1978)، من منشورات جاليمار وستوك.

كولينس، بيترنر- ماري (1948-1988)

من أشهر أعماله التي كتبها "معركة الزنوج والكلاب" (1983). في عزلة حقول القطن، والعودة إلى الصحراء التي حققته له الشهرة بعد أن قام بإخراجه باتريس شيرو. ترجع شهرة النصوص التي كتبها كولينس إلى الأسلوب المبتكر الذي يمزج بين الشعريات والحداثية في عالم خاص به يدعو فيه إلى تبادل الحوار بين الناس ويجبر عليه الموت. من أشهر مسرحياته "روبيروتو زوكو" التي أخرجها بيترنر ستيت في ألمانيا. من منشورات مينو.

كروتس، فرانز إجزافيه (من مواليد 1946)

ممثل وكاتب مسرحي ألماني امتد تأثيره إلى فرنسا في السبعينيات في إطار المسرح اليومي. ينتمي -بتنوع خاص- بحياة البسطاء الذين يصورهم في مأساة من أشهر أعماله: "العمل النزل" (1969)، "كونتشو حسب الطب"، "النمسا العليا"، من منشورات آرش.

232
لايك، ميدلين


لومانVERSION_2, دانييل (من مواليد 1947)

كاتب ومخرج مسرحي يكتب أشكالا مختلفة، حيث يعرض من خلال الحوار المتفجر واللغة خرافات شامسة. من أعماله: "بين الكلب والنشف" (1982).
"أوزاناج" (1984), "مذابان الذهب" (1988), من منشورات تياثير, وتيبازرال.

ليفينج تياثير (مسرح الحياة)

فرقة مسرحية أمريكية كونها في مطلع الخمسينيات تجول في بيوك وجوديت مالينبا، كانت نموذجا طول السبعينيات للعمل المسرحي القائم على الخبرة الجماعية والأداء الجسدي للممثل الذي يلون تعبيراته الجسدية.

مانيان, جان (1929-1983)

Michel Georges (1961)

نشر في أواخر الستينيات سلسلة من المسرحيات القصيرة تدور حول العلاقات الاجتماعية بين الفرد والمجتمع. من أعماله: "الهجوم" (1967)، و "نزمة الأحد". قدمتا على المسرح القومي الشعبي. من منشورات جاليمار وباببيه.

Umberto Filiberto (1946)


Oskar Heinrich (1929)

شاعر وكاتب مسرحي ألماني تعرض أعماله كثيرا في فرنسا. يستخدم مادة التاريخ. جدد في الكتابة المسرحية من خلال نصوص غريبة تمزج مثلا بين صورة هاملت ومأساة الشيوعية في القرن العشرين في مسرحية "الله هاملت" (1977) من منشورات تياترال ومينوي.

Coriolan Falbert (1942)

باستثناء مسرحية "الورشة الطائرة" (1971)، تعد مسرحيات نوفارينا على حدود الكتابة الدرامية. مسرح اللغة الكبرى، حيث جسد اللغة الأم، يتيمثر لسلحة نشوة لنفسه. "مخاطبة الحيوانات" (1987) من منشورات P.O.L.
ينتظر، هارولد (من مواليد 1903)

كاتب مسرحي، وممثل، ومخرج إنجليزي مشهور في بريطانيا كأحد أقطاب مسرح العبث. يقوم كلود ريجي بإخراج مسرحياته في فرنسا في أغلب الأحيان.
من أعماله: "عهد الميلاد" (1968)، "المادة" (1965)، "أرض غنر ماوهول" (نامن لاند، 1975)، من منشورات جاليمار، وترجمة إيريك كاهن.

رينولد، نويل (من مواليد 1949)


سارت، ناثالي (من مواليد 1972)

رواية من رواية "الرواية الجديدة". مؤلفة مسرحية تمتد أسلوبية في الكتابة يقوم على رصد حركات الإنسان الغريبة في أعمقنا وضمننا، وتصدر عنها أفعالنا وأقوالنا وعواطفنا التي نعتقد أنها نشعر بها ومن المستجلل تحديدا أو تمرينا. من أعمالها: "هذا جميل"، "هي موجودة" (1985)، من أجل كلمة نعم أو من أجل كلمة لا" (1982)، من منشورات جاليمر.

ساراز، إميل، جان بيير (من مواليد 1942)

أستاذ جامعي وكاتب مسرحي. منذ أواخر السبعينيات يكتب مسرحا خاصا، يعتمد على الذاكرة. من أعماله: "لام البعثاني"، "الملاحظات الوثيقة" (1989)، من منشورات نياترال.

0 235
السمسم، مسرح

فرقة مسرحية أسّسها إريان منوشكن عام 1964 كانت منارة الإبداع الجماعي. قدمت عدة أعمال، منها "العصر الذهبي" (1975) بأسلوب الارتقال المعتمد على سيناريو جماعي.

تاشفين، جان (من مواليد 1902)

شاعر وكاتب مسرحي أدخل عنصر الفرابة والمفاجأة في اليومي أو الشائع من خلال الهجوم على اللغة. من أعمدة مسرح المبت، ومع ذلك فله مكانة خاصة من خلال دابه المتصل على تنجيم المواقيف المعتمدة على الألباب اللغوية. كتب سبع عشرة مسرحية لمسرح الفرقة، من منشورات جاليمار.

تينيسي، فرانسوا لويس (من مواليد 1946)

بدأ ممثلًا في السينيمات، ثم مؤلفًا وكاتب سيناريو. من أعماله: "الحوم طرية" (1980) و"سباخيتي بولونيز" من منشورات آتون سين.

فاليري: سيرج

ممثل ومؤلف مسرحي قام بتمثيل الأدوار الفردية التي كتبها بنفسه، وذلك قبل أن ينتقل إلى الحوار. كتب كوميديات غريبة تعتمد اللغة فيها على الحديث الشفهي. من أعماله "العمر يرشق"، "ليو بولد" (1988)، "القميص الغيم" (1990)، من منشورات بورجوا.
فؤادي، جان (من مواليد 1910)
مؤلف مسرحي من جيل كتاب المسرح الشعراء في الخمسينيات، أمثال أوديبرت وسيزرير. اشتهر بنوع خاص بقوة إبداعه الشفهي. من أعماله: "الكابان بادا" (1952)، "الشخصية المحاربة" (1956)، "المعجزات" (1971). من منشورات جاليمار.

فيتالي، ميشيل (من مواليد 1972)
كاتب مسرحي وروائي. خرافاته الهشة تتطور إلى حوارات تصادمية شظبية ينشأ عنها نسيج درامي من نوع خاص يتولد من الكلمة العادية. من أعماله: "الكورسيون" (1956)، "القلوب" (1980). من منشورات آرش.

ويلزيل، جان بول (من مواليد 1947)
<table>
<thead>
<tr>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>456</td>
<td>789</td>
<td>1011</td>
<td>1213</td>
<td>1415</td>
<td>1617</td>
<td>1920</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>1810</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>456</td>
<td>789</td>
<td>1011</td>
<td>1213</td>
<td>1415</td>
<td>1617</td>
<td>1920</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>456</td>
<td>789</td>
<td>1011</td>
<td>1213</td>
<td>1415</td>
<td>1617</td>
<td>1920</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>456</td>
<td>789</td>
<td>1011</td>
<td>1213</td>
<td>1415</td>
<td>1617</td>
<td>1920</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
<th>1811</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>1</td>
<td>2</td>
<td>3</td>
<td>4</td>
<td>5</td>
<td>6</td>
<td>7</td>
<td>8</td>
</tr>
<tr>
<td>123</td>
<td>456</td>
<td>789</td>
<td>1011</td>
<td>1213</td>
<td>1415</td>
<td>1617</td>
<td>1920</td>
</tr>
<tr>
<td>നമ്പർ</td>
<td>വിഭാഗം</td>
<td>പക്ഷിനില</td>
<td>സാധനം</td>
<td>പ്രസ്താവിച്ച വിഭാഗം</td>
<td>സ്ഥാനം</td>
<td>സംവിധാനം</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>--------</td>
<td>-----------</td>
<td>------------</td>
<td>----------</td>
<td>---------------------</td>
<td>--------</td>
<td>------------</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>തേരം തേരം</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>മുൻ മുൻ</td>
<td>മുൻപ്</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>മുൻപ്</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>സ്വാദിഷ്‌ഠ</td>
<td>സ്വാദിഷ്‌ഠ</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>സ്വാദിഷ്‌ഠ</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>പ്രധാന പ്രധാന</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>പ്രധാന പ്രധാന</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>പ്രധാനം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>111</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td>ഉപേക്ഷിച്ചിരിക്കുന്നു</td>
<td>ഉപദ്രവം</td>
<td>പട്ടിക 2</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>
Bibliographie

Cette bibliographie rassemble surtout des ouvrages généraux concernant L’histoire et L’analyse des textes de théâtre, La dramaturgie moderne et contemporaine. Nous avons renoncé à y faire figurer des monographies. Quand Le titre n’est pas assez explicite, une information sur L’ouvrage est donnée entre parenthèses.

ABIRACHED Robert
La Crise du Personnage dans le théâtre moderne, Paris, Grasset, 1978 (Sur L’évolution historique de la notion de personnage de théâtre.).
Le théâtre le prince 1981-1991

BADIOU Alain

BANU Georges

Barthes Roland

BRECHT Bertolt
Corvin Michel


COUTY Daniel et Rey Alain


DEUTSCH Michel

Inventaire après liquidation, L’Arche 1990 (les rages d’un auteur à Propos du théâtre quand il se confond avec le spectacle).

DORT Bernard


Ducrot Oswald.

Dire et ne pas dire, Hermann, 1972 (autour de la parole, par un linguiste).

ECO Umberto

Lector in fabula (Le rôle du lecteur), Grasset, Livre de poche, trad. fr. de 1985 (à propos de la réception du texte littéraire).

ESSLIN Martin


Goffmann Erving

Les Rites d’Interaction, Paris, Minuit, 1984
Façons de parler

IONESCO Eugéne

JOMARON Jacqueline (sous la direction de).

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine
“Pour une approche Pragmatique du dialogue Théâtre”. Pratiques, n°1, 1984 (une linguiste’s’intéresse à la conversation et au théâtre).

Kokkos Yannis
Le Scénographe et le héron, Actes-Sud, 1989 (réflexions d’un scénographe sur la scène contemporaine).

LYOTARD Jean-François
La condition postmoderne, Minuit, 1979 (où réside la légitimité, après les récits?).
Le Postmoderne expliqué aux enfants

MONOD Richard

PAVIS Patrice
Dictionnaire du Théâtre, Paris, Dunod, 1996 (3e éd.).
PRIGENT Christian

*Ceux qui mendrent*, Paris, P.O.L., 1991 (quoi sens Peut avoir au-jourd'hui le fait d'écrire?).

ROUBINE Jean-jacques


RYNGAERT Jean-Pierre


SARRAZAC Jean-Pierre


*Théâtre intimes*

Actes-Sud, Arles, 1989 (la dramaturgie de la subjectivité).

SEARLE John


SERREAU Geneviève


ÜBERSFELD Anne


VINAVER Michel


*Écrits sur le théâtre*

المحتويات

- تصدير

أولاً: الإضاءات المظلمة والأنوار المبهمة

ثانياً: خلافات بين الكاتب والقارئ

ثالثاً: خمس بدايات

رابعاً: مشكلات القراءة

تاريخ ونظرية

- أولاً: المسرح، المجتمع، السياسة

- ثانياً: تطور المرض

- ثالثاً: النص والكاتب والمؤسسات

المناهج والكتابة

- أولاً: تقبليات السرد

- فقدان السرد الكبير الموحد

- الكتابة المسرحية المقطعة وحدود الميل إلى الجزئية

- طفرة المونولوجات والمسرح كسرد

- تنوعات حول الحوار: تشابك وتتابع

- تنابع المونولوجات والحوارات

- المحتويات

3
6
10
12
32
29
29
60
69
77
79
79
81
85
90
95
245
ثاني: الفضاء والزمن

1- اختلال الزمن
2- هنا والآن
3- تناقضات الحاضر
4- ممارسات التاريخ
5- حينما يزور الماضي الحاضر

ثالث: على حدود الحوار

1- مسرح المحادثة
2- تضييفات الحوار وتضايقاته
3- مسرح الكلمة

رابع: المسرح كما تتكلمه

1- الإنسان متجردًا من لغته
2- كلام الناس وصعوبة الكلام
3- الكتابة وغواميات اللغة الشفهية
4- اللغة المسجلة في الجسد

مختارات من النصوص

أولاً: سياقات
ثانياً، هنا والآن
ثالثاً، الواقع والمسرح

246
<table>
<thead>
<tr>
<th>صفحة</th>
<th>عنوان</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>247</td>
<td>رابعًا: الصمت، الألفاظ، الكلام</td>
</tr>
<tr>
<td>246</td>
<td>خامسًا: المؤلف، النص والمنصة</td>
</tr>
<tr>
<td>245</td>
<td>- ملاحق</td>
</tr>
<tr>
<td>244</td>
<td>- المراجع</td>
</tr>
<tr>
<td>243</td>
<td>- المحتويات</td>
</tr>
</tbody>
</table>