فلسفـــة العنف وجمـــالية القسوة

دراسة في بيانات ـ أنتونان أرتو ـ (*)

الدكتور: قـادة محمد

جامعة : مستغانم – الجزائر

تمهيد :

إن التجاذب الحاصل بين الفن والحياة الإنسانية يبعث على نوع من التفاعل والتحاور الذي يضع الفعل البشري موضع التساؤل لاسيما المعاصر منه الذي تحكمه ظروف صعبة ومعقدة ، مما جعل كامل أشكال التعبير المعرفية منها والجمالية تتعدد وتتباين وتتنوع، الأمر الذي أعطى مجال الدراما قربا حيويا وديناميكيا في احتواء الأزمات الإنسانية المعاصرة وقدرة التعبير عنها ،ولذلك ، فالفصل بين الدراما والمسرح يعطي المصطلح الأول بعدا فلسفيا عميقا والثاني بعدا ماديا حركيا يكشف عن جمالية الذات الإنسانية بين إثبات ذاتها كغنائية مطلقة وحركية التجاوز في تحقيق الغايات والأهداف.

1 – معنى العنف في بعده الإجتماعي :

قد يبدو غريبا القول أن تطور معرفتنا لمفهوم العنف يصاحبه تطور في الموضوعات و القوالب الأدبية والفكرية وفي عادات المطالعة، خاصة بعدما كثرت النظريات التي تتناول العنف تحليلا وتأويلا وتعليلا و لا سيما في الدراسات السلالية والاجتماعية والأبحاث الأنتروبولوجية. فالعنف يقترن بصورة الإنسان البدائي والمجتمعات القبلية حيث الخصومات المتبادلة و الثأر الذي قد يصل أحيانا إلى انتحار جماعي.

وهكذا فإن المرحلة المعاصرة في الأدب بكل أجناسه لم تعد تلح كثيرا على عنصر البطل أو الشخص المتفرد والذي كان محور الأعمال الأدبية الكبرى في العصر الكلاسيكي إذ أن هناك العنف الرمزي الذي يتعلق بالجماعات و ليس بالأفراد، ولم يعد النص الأدبي يقرر انتصار فئة طيبة على فئة شريرة . فالعنف موجود في الجهتين.

وبهذا يصبح هذا المنعرج الخطير في عادات البشر وسلوكا تهم أحد الإفرازات الاجتماعية التي تسود على الأخص المجتمعات المتطورة والمعقدة. وقد يصبح هذا الإفراز أحد الموضوعات الحساسة والجديرة بالاهتمام على جميع المستويات العلمية والفلسفية والفنية. حيث أصبحت هذه الظاهرة المتنفس الطبيعي ولا مفر منه للطوق والطموح المكره و المضطهد، وهو ظاهرة غريبة وغير عقلانية وقد تأتي رغبة في السيطرة تصدر عن ما يتفق على تسميته: غريزة العدوان.

وهذا ما يجعل من العنف[1] موضوعا أو عنوانا ذا محتوى متنوع وغامض، فهو يتعلق بمظاهر مختلفة من حياة الأفراد والجماعات، وله في المجتمع الحديث و نحن نقصد بذلك المجتمع الغربي، الذي أصبحت رياحه تهب على العالم العربي ـ أوصاف لا تقع تحت حصر فهو الحرب المدمرة والزلزال والفيضانات [2] والسادية والإعدام، وهو الاستعمار والاضطهاد والاستغلال البشع .ويكمن بشكل منتشر في العديد من الحركات والتصرفات اليومية والتي تكاد وتكون عادية لشدة ترددها و تكرارها. الشيء الذي يجعله يتطبع وبشكل مباشر بعلاقات الناس فيما بينهم أو ما يجعل منها سلوكا معقولا إذا ما أرجعنا الظاهرة إلى أصولها الأولى.

أ ـ العنف في سياقه الدرامي :

وقد عودتنا المأساة اليونانية على التطلع إلى موضوعات من هذا القبيل ولعله هذا ما كان يثير اهتمام الشعراء التراجيديين القدامى. كون المسرح الكلاسيكي يختلف من وجهة النظر التي تعنينا بالنسبة إلى المسرح المعاصر في الموازنة بين العاملين الذين ترتكز عليهما المأساة مثلا، الخوف والشفقة أو ما يعرف بمصطلح التطهير. فمنطق المواجهة والتصادم هو الذي يجعل العمل المسرحي يتقدم ويتطور، وهذا ما يعرف ويميز المأساة عن غيرها في شكل من الإشكال بالصراع المأساوي الذي يشكل بدوره حدثا أو أزمة معينة تكون محور العمل المسرحي.

وقد وقف "فريدريك نيتشه" موقفا فلسفيا جماليا من تحديد معنى المأساة أو التراجيديا وما تهدف إليه محاولا بذلك الخروج عن كل النظريات والتصنيفات التي جاء بها من سبقوه في إثراء ميدان التراجيديا. وقد أوجد–نيتشه– أن الحكمة المنبعثة من روح التراجيديا لم تعد تعثر على شكل يناسبها في الفنون الحديثة إلا ما اشتملت عليه الأوبرا المعاصرة، وبذلك فهو يعتبرها الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة.

فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنسج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والغناء، والرقص والموسيقى الآلية.

ويرى –نيتشه– في كتابه – نشأة المأساة – [3] أن التراجيدية القديمة لم تكن تعتمد أساسا في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الجدل أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساسا على فن الموسيقي وعلى تلك الأبعاد التي تنحت في الأفق شكل الحياة الإنسانية التي تضع الإرادة الإنسانية على المحك " وما ذهب إليه أرسطو من

تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائرا العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان محدودا بما شاهده أرسطو في عصره والحقيقة أن لب التراجيدية القديمة وجوهرها إنما كان العذاب والآلام التي يعانيها البطل وكان التعبير عن هذا العذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيدية هو الحدث، ويأخذ "نيتشه" بذلك على كل من تناول هذا الموضوع خاصة علماء الفيلولوجيا الذين يرون في كلمة دراما تفسيرا يهمش الأصول الطقسية و الدينية التي أوجدت هذا المفهوم".[4]

وقد جاءت الدراما الرومانسية الذي كانت أكثر عنفا لقربها من الحياة وتقليدها لها في مزجها و صهرها للمتناقضات، وفي تصويرها للذات الإنسانية وعواطفها الداخلية. و في رجوعها إلى التاريخ لتستقي منه موضوعاتها بشكل عام ، إلا أن هذه الدراما تصور العدوان بوضوح – بلغة المواجهة، ويفقد بذلك هذا العدوان لونه الأسطوري الذي يخلعه عليه أحيانا وجود الجيش مثلا في الدراما الرومانسية .

وما زالت الدراما تمعن في ألوان الواقعية حتى بلغت ذروتها في تصوير المواقف العنيفة وهذا ما يعرفه مسرح اللامعقول، حيث يصور الهذيان، واغتراب الذات، وطغيان المادة والأشياء على الإنسان، وقد عرفت فرنسا ألوانا عديدة من هذا النوع الذي تتحدث عنه مسرحيات – "يونسكو، وبيكت، وألبير كامي " – وقد أثبت النقاد[5] فيما بعد، وانطلاقا من أن الحياة هي مزيج من المنطق والهذيان – أن مجتمعا محافظا ومبنيا على الهرمية التامة كالمجتمع الفرنسي الكلاسيكي لا يفاجئ أحد في رفضه للعنف و طعنه بكل ما من شأنه أن يثير العواطف أو يلهب المشاعر خارج أطر العقل والأخلاق والفطرة السليمة .

كذلك الأديب الذي يلجأ إلى موضوع العشق لتخفيف تأثير العنف والتصادمات التي يتصلب بها أبطاله على سبيل المثال، وما العنف الذي يتجلى في أعمال المسرحيين الفرنسيين، وخاصة الكلاسكين منهم _ كورني، راسين، بوما رشيه _ سوى إظهارا للعواقب الوخيمة والمدمرة التي يؤول إليها عدم تحكيم العقل والحس الخلقي والفطرة السليمة في المشاعر والأهواء، وصورة العنف التي يتجلى فيها الصراع الدرامي يبرره ويعلله بالتالي منطق العشق الجسدي والحسي الجنوني واللاأخلاقي.

ب ـ العنف من خلال بيانات ـ أرتو ـ :

وبديهي أن يأخذ العنف معناه في وعي –أرتو – روح القسوة التي تنم عن الدقة والرغبة في التوازن الوجداني، ومسرح القسوة الذي يقترحه –أرتو–. يتجاوب معناه مع أي عمل درامي يأتي معروضا ومتضمنا لجانب من جوانب القسوة وهو بذلك يجد في المسرح وسيلة علاج روحي عن طريق الصدمة. ذلك أن قانون الصراع يمكنه أن يحقق ذلك قصد الوصول إلى خلق عالم و إنسان جديدين.

فقوام الدراما أنها تعرض لنا ظاهرة إنسانية حية يأتي حدوثها مرهونا بزمن حضورنا حتى تكتمل اللعبة المسرحية وتبلغ غايتها، وإذا ما كانت الدراما بعيدة الصلة عن ما يميز طبيعتها كونها صراعا متكاملا، فإنها تخرج عن الإطار الفني المسرحي الذي نشأت في أحضانه، ومن ثم فإنها لا تفي بشروطها. و– أرتو –من جهته يحاول إبعاد كل مسرح يفتقر إلى هذه الروح الدرامية والتي عثر عليها عند بعض الكتاب. منهم: –تشيخوف، ستر ندبرغ، ميترلينك–، حيث كان لهؤلاء الكتاب المسرحيون تأثيرا على فكر –أرتو– المسرحي

.

وكان –أرتو– معجبا بتجربة " المسرح المحترف" الذي يلح على صرامة التحضير وتأكيده على دقة التمرين الجسدي للمثلين وأهمية الارتجال، وحسب –أرتو –كان هذا المسرح مخبرا للبحوث، يوحي بنظرية صوفية للمسرح، تبشر بمسرح ذي وحشية مرعبة وقاتمة "وكلما أصبح الناس أكثر وحشية بدا عليهم أكثر فأكثر أنهم يتذوقون الفنون"[6].

أما مسرح الشرق فقد ألهم –أرتو –. فن الرقص والتعبير الجسدي، إذ يقول في المسرح الشرقي: "يتوصل فيه الممثل إلى ذروة استغلال طاقاته الجسدية والنفسية "[7] ويندد أرتو بكل مسرح تخنقه الجدية والتحليل النفسي والواقعية والمنطق، وفي اعتقاده أن المشهد المسرحي يبلغ كماله إذا ما أحدثنا تغييرا جذريا في فكرة التمثيل واللعبة المسرحية وفي علاقة المسرح بجمهوره وبالوسائل التقنية المناسبة التي توجه المسرح إلى معنى جديد ودور جديد في الحياة والمجتمع، وفي اعتقاده أنه يجب أن تعرض اليوم مسرحيات تتجاوب مع الاضطراب والقلق الذين هما ميزة العصر. كما كانت التراجيدية اليونانية تتجاوب مع الشفقة والخوف قصد الوصول إلى معنى التطهير.

وفي كتابه _ المسرح وقرينه _ نجد طعنا وتجريحا لثقافات الغرب وما يسميه الأعمال الفنية الخالدة، أو الروائع العالمية التي ترتكز في نظره على فصل الحياة عن الأدب وعلى جعل الأدب حكرا على فئة مميزة، ويحمل أرتو على المسرح الغربي بشكل خاص، ذلك المسرح الذي ترجع أصوله إلى عصر النهضة الأوروبية حيث تكرست فكرة العرض، التي تترك الجمهور على حالة دون أدني تغيير في سلوكه وفي أنماط تفكيره أي دون أن تترك فيه صورة تزعزعه في جسده ووجدانه إلى الأبد. " وفي هذا المسرح التقليدي كان النص الأدبي يحظى بالاهتمام الكبير ويأتي في مقدمة سائر العناصر كالإعداد المسرحي

والإخراج ــ في سلم هرمي ثابت ــ وكان المسرح يفصل تماما بين الممثل والمشاهد ويتخلى عن أبعاده الفكرية مقابل الإمعان في التحليل النفسي للأفراد."[8]

وفي هذا السياق، يهاجم –أرتو –كل أسلوب فني فردي ومغلق أناني وشخصي، ولذلك نجده يرتكز باهتمام كبير على التشكيل المسرحي من الناحية الجمالية وباعتبار الخشبة هي الفضاء الوحيد والمكان الملموس الذي يتطلب منا أن نعمر فراغه.

وبهذا يضع –أرتو –"المخرج في المرتبة الأولى ،قصد الإهتمام بالحركية الهادفة أكثر من الأقوال القاصرة، في هرمية العمل المسرحي فهو الذي ينظم المكان المسرحي ويستنبط اللغة غير الكلامية ذات القيمة الرمزية كالكتابات القديمة. وهو الذي يلجأ إلى جمع الوسائل المستعملة في المسرح من موسيقى ورقص وفن تشكيلي وإيمائي، وحركي، جسدي وصوتي، ومعماري هندسي، وإلى فن الإضاءة والديكور، ولكل منها على حدة طاقته الشعرية، ولكن هناك طاقة جديدة فائضة تنتج من اجتماع هذه الوسائل والتقنيات وتداخلها مما يوصلنا إلى مفهوم المسرح الكلي.

2 – جمالية مسرح القسوة :

أ– القرين – المعادل الحركي–:

في محاولتنا إيجاد معادل مسرحي يمكننا من تشكيل جسر بين المسرح والحياة أو إقامة منطق بين مفهوم الحياة ومفهوم المسرح وعلى هدا الأساس وضع –أرتو –مصطلح القرين المسرحي الذي يعبر به عن رؤيته الازدواجية للحياة العالم.

يبدأ– أرتو– أحد فصوله بقوله: "يجب أن نعتبر المسرح قرينا، لا لذلك الواقع اليومي المباشر الذي أصبح شيئا فشيئا مجرد صورة جامدة منه، بل قرينا لواقع آخر خطير نموذجي المبادئ فيه كالدلافين تسارع في العودة إلى ظلام المياه، حالما تظهر رؤوسها".[9]

فكلمة– قرين– هنا لا تأخذ المعنى المجازي أو المدلول المألوف لغويا كأن يكون الصورة أو الظل أو ما شابه ذلك. بل يمكن أن يكون القرين هو المسرح ذاته. هذه النظرة أخذت تتبلور إلى حد طرح كل موضوع في الجوهر على أساسين مهمين هذان الأساسين لا يتجليان في الظاهرة إلا بالمطابقة والمقابلة. بل هذا الذي يطبع النظرة بطابع مزدوج. وما يبعث على هذه النزعة هي الصيغة التي جاءت عليها أغلب هذه النصوص: المسرح والثقافة، المسرح والطاعون، المسرح و القسوة وحتى تلك المقالات التي لم تنشر في مؤلفه المشهور مثل "المسرح و العلم والفن والموت، والمسرح والشعر"[10] وقد التجأ –أرتو– إلى هذا الأسلوب لتوصيل المعنى بالقول الفلسفي ولم تكن صيغة الازدواجية تتم عن طريق المطابقة والقياس فحسب بل تأتى بالصراع والتحالف حينما يكتب عن– مسرح شرقي ومسرح غربي– مثلا أو– الإخراج والميتافيزيقيا–، لم يكن هذا الأسلوب لغاية ذاتية ــ بل لغرض التمييز بين الكائن المسرحي السائد والممكن الذي لم يتحقق بعد للوصول إلى معرفة مسرحية دقيقة تمكن من الثاني أن يتحول إلى واقع حي.

هذا ما شرعه لنفسه بعدما حداه تفاعل الحياة والمسرح، ورأى في المسرح، انعكاسا لما ينبغي أن تكون عليه الحياة. وفي كل الحالات يتطور التحاور بعد نشأته من التعارك والتعارف. لأن كلا الطرفين يستند إلى الآخر وتبقى المسرحة هي القاسم المشترك.ومن باب هذه المسرحة نطرق دورا نرى من خلاله كيف رأى– أرتو– مسرحا وقرينا، ولكن المطلوب هنا أن نتفق على أن كل ما نواجهه بالمعنى المسرحي لا يمكن أن يكون إلا نموذجا للقرين، حتى نعطي تحديدا واضحا لما وضعه– أرتو– بين المسرح وقرينه.

ب – المسرح /الحياة :

يضع– أرتو– المسرح في مواجهة كل ما يكون عناصر الحياة. وكل ما هو في علاقة دائمة مع الواقع، ففي مقال له تحت عنوان "المسرح والثقافة" يقول –أرتو: "لم يكثر الحديث عن الحضارة والثقافة أبدا كما يكثر الآن . حتى عندما تذهب الحياة ذاتها، وهناك توازن غريب بين هذا الانهيار العام للحياة الذي هو أساس فقدان الروح المعنوية حاليا و الاهتمام بثقافة لم تطابق الحياة أبدا بل جعلت لكي تحكمها "[11] هكذا وعندما ننطق بكلمة الحياة يجب أن نفهم بأن الأمر لا يتعلق بالحياة التي يتعرف فيها ظاهر الوقائع والأحداث، بل تلك البؤرة الضعيفة المتحركة التي تمسها الإشكال، "وإذا كان قد بقي شيء جهنمي، ملعون حقا في هذا الزمان كان علينا أن ننظر إلى الحالة التي يعاني منها الفن ذاته، و الوقوف عند بعض الأشكال"[12] وهذا ما يكشف عن زعم –أرتو –أن الثقافة بدورها تواجه فكرة الفن، وهي فكرة جامدة منزهة عن الغرض بفكرة سحرية وأنانية إلى أقصى حد. أي مغرضة، فكلما كانت لأية صورة حقيقية ظلها ، فإن لكل مسرح حقيقي ظلاله أيضا شأنه شأن أي ثقافة سحرية تقدمها حروف وإشارات مناسبة، والمسرح هو الوحيد بين كل اللغات والفنون الذي لا يزال يحتفظ بظلال حطمت حدودها إلى حد لا يحتمل التحديد فيه أصلا.

لكن المسرح الحقيق، ولأنه يتحرك ويستخدم أدوات حية، يظل يحرك ظلالا لم تكف الحياة عن التعثر فيها، المسرح الذي لا يوجد في شيء لا يحكمه قانون معين بل يستخدم كل اللغات، الحركة، الصوت، الكلمة،النار، الصرخة يجد نفسه مرة أخرى عند النقطة التي يحتاج فيها الفكر إلى لغة ما للتعبير عن ظواهره.

ج- المسرح/ الثقافة :

وإن كان –أرتو- يرى في المسرح ما رآه عند وضعه في مقابل الثقافة فإن النتيجة التي توصل إليها هي التقارب الموجود بين مفهوم الثقافة ومفهوم الحضارة بل أنه يفصل بينهما، فمن يتحدث عن الثقافة فهي نفسها الحضارة. أما مسألة الفصل بينهما تبقى فعلا مصطنعا مقصودا ذلك أن المسرح هو الذي يقيم بينهما تلك الرابطة المتينة.

وها هنا بالضبط وجدناه يرفض الثقافة التي لا يوجد في مظهرها ما يطابق تماما مسرحا حيا. كما أنه يعيد كل فعل مسرحي معدوم القيمة الجمالية أو الفكرية في الأعمال الدرامية وفي غيرها من الفنون إلى الثقافة، وخاصة عندما يفهم من هذه الثقافة كل زيف تفرضه المدنية على الطبيعة البشرية، أي الطبيعة الإنسانية الأولى –ما قبل النظام.

د- المسرح/ الطاعون :

أما حين وضع المسرح في مواجهة ومقابلة- الطاعون- فكيف يمكننا تفسير القرين هذه المرة، "عندما يستقر الطاعون في مدينة ما، تنهار الأطر المنتظمة. ولا يصبح لمصلحة الطرق، ولا الجيش، ولا الشرطة ولا البلدية وجود تشعل المحارق لحرق الموتى وتريد كل أسرة أن تكون لها محرقتها الخاصة. عندئذ يستقر المسرح، أي المجانية المباشرة التي تدفع المرء إلى إتيان أفعال عابثة لا تفيد الأحداث الجارية في شيء ويسخط آخر من بقي على قيد الحياة"[13].

فبين المصاب بالطاعون الذي يجري وهو يصرخ ويطارد صوره، والممثل الذي يطارد إحساسه الحي الذي يتألف من شخصيات لم يكن ليفكر في تخيلها لولا ذلك، والذي يخلقها وسط جمهور من الجثث والمجانين، الهاذين، وبين الشاعر والشخصيات التي تخلق في غير وقتها، وتسلم إلى جمهور جامد وهاو أيضا. هذه هي أوجه الشبه التي تعلل الحقائق الوحيدة التي تهمنا وتضع أحداث المسرح وأحداث الطاعون على مستوى الوباء الحقيقي في نظره.

وإذا كان المسرح كالطاعون فلا يرجع ذلك إلى تأثيره في جماعات هامة وإشاعة الاضطرابات فيها بطريقة مماثلة، ولكن يوجد في المسرح كما يوجد في الطاعون شيء ينتصر وينتقم في آن واحد، ونشعر جيدا أن ذلك الحريق التلقائي الذي يشعله الطاعون، يمد تصفية هائلة. "المسرح كالطاعون. نداء هائل القوى تعيد الفكر عن طريق المثال إلى منبع صراعاته، المسرح كالطاعون، زمان الشر، وانتشار القوى السوداء تغذيه قوة أعظم حتى الجمود، ويجد في المسرح كما يوجد في الطاعون نوع من الشمس الغريبة، نور قوى غير عادي يصبح فيه الصعب والمستحيل عنصران طبيعيان فجأة".[14] ولم يسبق هذا القرين الذي نتحدث عنه إلا محاولة تمكننا من استيعاب المسرح الذي يريد إقامته، وهو يبحث في ذلك عن نوع من التفسير للقسوة المسرحية التي يريد إيصالنا إليها. ولهذا فإننا نلاحظ أن مسألة القرين وعلى الرغم من أنها اتخذت هذه التفسيرات عن طريق الثقافة، والطاعون، فذلك من أجل وضعنا أمام حتمية تفرضها الحياة ويقرها الوجود بل إنها القسوة التي تطبع روح العصر والتي سيجد فيها –أرتو- وسيلة تبرر منطقه الفني في مجال الدراما محاولا بذلك أن يجد للمسرح قواه المؤثرة التي تشكل لغته الرسمية والتي يعتبر الممثل أحد عناصرها الأساسية "إلى جانب كل شخصية قرين يرتدي ملابسها ويختفي كل القرناء، والممتلئين بالثبات المغلق ببطء وهم يعرجون في حين تنتفض الشخصيات و كأنها أفاقت من سبات عميق "[15] فبواسطة هذا المصطلح الذي يستعمله –أرتو- في تفسير قضايا المسرح ، يمكننا أيضا أن نستدرك معنى القسوة المسرحية التي يجب أن تكون هي بدورها جزءا من هذا الذي شكل مفهوم المسرح عند- أرتو- فهل هذا ما يفسر الدراما في تصوره ؟

- لم يكن المسرح الذي توصل إلى اكتشافه –أرتو _ نابعا من عدم، كما أن المنبع الذي كان يغرف منه أفكاره ومبادئه في الدراما قد أوحت إليه بعدة معطيات فكرية و فنية استغلها وتأثر بها إلى درجة الذوبان.نشير هنا إلى مسرحية كتبها وقدمها مؤلفها _ "الفريد جاري"_ تحت عنوان – "الملك أوبو" ولعل أولى المهام التي شغلت- أرتو- أنها علمته مبدأ الصنعة المسرحية، أنيسا يدفع معه زحف التشويه الذي تقدمه الثقافة الغربية في هذا المجال فكانت المسرحية بمثابة النموذج الأصلي الذي استقى منه بعض الملامح الشخصية للملك آوبو ...

إن مسرحية كهذه تطرح في جوهرها مسألة مهمة من المسائل التي يتخبط فيها الإنسان الغربي خاصة ومجتمعه عامة، فقد جاءت هذه المسرحية تكشف عن طبيعة روح التمرد الخالص . مثلما اعتبرها النقاد كغيرها من المسرحيات ، كوميديا من كوميديات الأرباب الهمجية التي تمتهن كل ما هو موجود وتطؤه بقسوة، فقد أنذرت المسرحية كما أنذر بطلها – أوبو – أنها كوميديا من الكوميديات الهمجية ، منبثقة من اليأس ومن الشعور بأن كل شيء قائم ينتهي إلى العدم فكيف يفسر أرتو ذلك ؟

نظر –أرتو- إلى – أوبو – على أنه قوة هائلة مدمرة تخلصت إلى الأبد من الارتباط التقليدي بفكرة أن الدراما من الأعمال الترفيهية التي تستهدف امتناع الجماهير كما تخلصت من فكرة القصدية التي سيطرت على المسرح أمدا طويلا، وكان على الدراما بعد ظهور – الملك الأوبو "- أن تعود إلى سيرتها الأولى عندما

كانت من الشعائر الدينية التي تقوم بها الشعوب عند بدء الخليقة "فقوام الطبيعة الإنسانية، أو ما يوصف بأنها عناصرها الأساسية الجوهرية، قد اكتنفه الغموض نتيجة للأقنعة الجامدة ، هذه الأقنعة التي تتمثل في أنماط السلوك التي أقرها المجتمع" [16] ذلك أن الدراما، وانطلاقا من هذه المعطيات يقرر- أرتو-أن لها وظيفة مزدوجة: "فمن حيث هي انطلاق دائم على السجية، فإنه يتحتم أن تكون احتجاجا على ما للقيم التي تفرضها الثقافة من زيف ومن حيث أنها دراما ما في الكون من قسوة وفضاضة، وفظاعة، فإنه يجب أن تكشف للعيان حقيقة الروح الإنسانية والأحوال القاسية التي تعيش فيها"[17]. وإذا كانت مسرحية "الملك أوبو" نموذجا يمكنه أن يفسر اتجاهات الدراما المعاصرة أو ما يعنيه –أرتو- منها. وهو مقصده الدرامي الوحيد، فإنه يجد فيه كذلك الطابع الدرامي الذي بلائم مسرحه، والعرض الذي يغطي هذه المسرحية لا يمكنه أن يتكرر أبدا كما أن للمسرح عرض لا ينتهي

3- القسوة المسرحية وفلسفتها:

إذا تطلعنا إلى اهتمامات –أرتو- المسرحية وأبحاثه الفكرية في مجال الدراما، فإننا نعود حتما الى بعض المبادئ والمنطلقات التي ساعدت على توليد معنى مسرحيا كاملا في ذهن -أرتو، ويطلق عليه اسم مسرح القسوة فماذا تعني القسوة في فلسفة أرتو المسرحية ؟

"إن الانجذاب إلى بلاد أقل تحضرا مثل المكسيك حيث تصنع حاجيات الاستعمال بعيدا عن التنميق والتعقيد يحظى العالم عندهم بالتمجيد الدائم في طقوسهم و عاداتهم وتقاليدهم حيث لا تدفن الحياة الغريزية التلقائية تحت طبقات من التنغيم والتهذيب في هذا البلاد يجد- أرتو-متنفسا ذو طبيعة تلقائية كما عثر عليها ثانية في الطقوس القربانية لهنود -الأزتك-حيث لا يزال عندهم ما هو الهي يتجلى في تقديم القرابين وفي غبطة غريزية".[18]

نواة أخرى تكشف من مشاعر –أرتو- اتجاه القضية المسرحية، هذه المرة نجده يمتثل إلى تلك النواة المسرحية التي اكتشفها في أثناء زيارة قامت بها فرقة مسرحية قدمت من "جزيرة بالي الشرقية "[19] إلى باريس، واستعرضت هذه الفرقة عرضا فنيا بدائيا، واستأثرت أرتو إلى أقصى حد حينما تتبع بدقة خالصة الأسلوب التي عرضت به الفرقة عرضها المسرحي فاكتشف لغة الإيماءة والإشارة وكيفية توظيفهما توظيفا بدنيا مرنا. فاستجاب لهذا العرض بكل كيانه.

وبعد تتبعنا لهذه المآثر اتضحت بعض الحدود التي شكلت هذه الاهتمامات ورسخت وجدان الشاعرية التي لا تطيق الحواجز والخيال الذي جلب ذلك الانتشاء المحموم عند اقترابه من حد الهوس والاحتجاج ضد المسرح الذي يسود الغرب.

هذه هي البوادر الأولى التي بعثت في نفسية -أرتو الإحساس بالقسوة وانتهى بها بعدما تولدت في مشاعره إلى الخلاص بها مشكلا بذلك فلسفة تتضمن في محتوياتها نقاشا مسرحيا جديدا تاركا وراءه أثرا هائلا في المخيلة العصرية، أوربا- على الخصوص والغرب على العموم، كما شكلت لديه هذه الرؤى والأفكار قالبا جديدا، يندد بمسرح بعيدا عن كل تسلية و لعب بل مسرحا له وزنه في الذهنية الغربية ووقعه الحاد على أرض المسرح.

ولا يزال البعض اليوم يعتقد أن مسرح القسوة له تلك الدلالة التي يمكن استيعابها لأول وهلة عند استعماله لهذا اللفظ ويعنون بذلك أن القسوة في تصور- أرتو تقف على حدود الإرهاب والدم. في حين لا يتعلق الأمر تماما بالقسوة الجسمانية أو حتى المعنوية، بل يتعلق الأمر بقسوة مرتبطة بعذاب الوجود وشقاء الإنسان في جسده ولا يستبعد هذا التفسير للقسوة التفسير الأول بطريقة منتظمة، لأنه يعني بالقسوة الالتجاء إلى الرعب والدم المسكوب إذا لزم الأمر لكن معناها الصحيح لا يقف أبدا عند هذا الحد، والقسوة بهذا المعنى هي إذن الحياة المؤدية الى الموت والعدم، وهي تعبر عن الشيء النابع من المادة نفسها ، كما تعني أيضا القانون أو الناموس الذي ينظم الكون ويتمثل

في الحركة الدائرية للأفلاك، هو ينم عن الدقة والتوجيه المطلقين، هكذا تتخذ القسوة في نظر -أرتو قيمة جوهرية ميتافيزيقية بحتة " يمكن أن يوجد في المسرح حوادث قتل وأمور فظيعة لكن وجودها ضروري، وإن وجدت فلكي تفتح المجال أمام ألم جوهري أصيل".[20]

أما إذا تعلقت القسوة بالمسرح، فيمكن تشبيه صور الفكر بأحلام تصبح فعالة بالقدر الذي نلقي به العنف اللازم ولسوف يؤمن الناس بأحلام المسرح شريطة أن يأخذوها على أنها أحلام حقا تمكنه من أن يحرر في نفسه حرية الحلم السحرية التي لا يستطيع أن يتعرف عليها أي إنسان إلا إذا انطبع فيها الإرهاب والقسوة.

ولن يظل المسرح عالما مغلقا منطويا على حيز ضيق يشمل المنصة. بل ينبغي له أن يكون عملا مشيرا غاية الإشارة، ومن هنا يمكننا أن نتصور له مفهوما خاصا أو معرفة أصيلة إذا اعتبرنا أن المسرح فكرة اقترنت كثيرا بأصلها البدائي الطقسي السحري وبهذه المعقولية في تشييد الفعل المسرحي ينبغي أن نفهم المسرح بأنه خضوع للحركة ورفض لزمنها وبهذا يحقق المسرح مجالا أوسع وأعمق مما كان عليه سابقا والمسرح بهذه المفاهيم والتصورات الفنية يتحول إلى عملية سرية حقه، "بل إنما المسرح في حقيقته خلق الكون بأسره "[21] واستعمال كلمة مسرح كانت دائما تعني في نظر- أرتو قيما متعارضة

كل التعارض للإشارة إلى ما يرفضه وما يريده، هذا التعارض الذي أوحى بالوعي الدرامي كما دفعه إلى التفكير في هذا المبدأ بكل انتباه.

وفكرة أرتو في هذا الشأن فكرة ديناميكية واضحة وهي تدل من قريب على إنعاش مفهوم المسرح واسترجاع تلك القوة التي فقدها، بفعل الانحلال الذي أصاب المجتمعات الغربية الحديثة الأمر الذي كان يدفعه دائما إلى حل المسرح السائد وإنشاء آخر غيره. أو بالمعنى الأعم وعلى حد تعبير– أرتو : "لا بد من الإيمان بمعنى للحياة يحدده المسرح ويصبح الإنسان فيه سيدا لما لم يوجد بعد وعليه أن يوجد".[22]

وبعيدا عن كل ما أراد –أرتو – أن يطرحه في موضع اهتمامه بالقسوة المسرحية العادية في الحياة ، يمكننا أن نحس ألما وننجذب إلى خلاص في قسوة خالية من التمزق الجسماني ولكن فهمنا فلسفيا كان دائما يعني الدقة، والإتقان والعزم المطلق الذي لا يلين، قوة في الإرادة . وإذا كانت القسوة تنمو نمو هذا المعنى، فلسفيا، فإن حتمية هذا المعنى من وجهة نظر وجوده يبقى صورة من صور القسوة، حيث إن إرجاعها إلى التعذيب جزء صغير من الموضوع .

وفي القسوة التي يمارسها المرء نوع من الحتمية العليا يخضع لها الجلاد نفسه هذه القسوة تشترط وجودها الكامل حضور الوعي المتناهي في كمالها، وبما أننا نتفحص تلخيصا لفرضيات وليس عملا ملحوظا – هذه القسوة يفترض أن تكون موجودة بالوعي أولا، إنها نوع من التوجيه الصارم والخضوع للضرورة، إذن لا قسوة بلا وعي هذا الوعي الذي يمنح ممارسة كل فعل لونه الدموي في الحياة ، جانبه السلبي، وصنعته القاسية، ولهذا فقد جاءت كلمة قسوة في كتابات –أرتو مجسدة بألفاظ ذات طابع يميل إلى الشمولية، وتحديدا لماهية هذه القسوة بشهوة الحياة وعنف العالم والضرورة الحتمية.

وعبر كل رسائله التي تتبعناها لحد الآن حول هذا الموضوع استدركنا حمولة هذه الرسائل لمعطيات الثقافة ومسلمات العالم المعاصر التي يلاحقها بروح الرفض وجميع البيانات الصادرة عن مسرح القسوة تشهد على هذه المحاولات التي يريد من خلالها –أرتو أن يقلبها رأسا على عقب، وهذه الرغبة الشديدة في إثارة الجمهور جسما وروحا، تدعو إلى تحطيم التقاليد والأعراف القائمة.

كل ذلك حتى يدرك المسرح حريته المطلقة، بفضل هذه الثورة العارمة أو كما يقول في بيانه الأول حول مسرح القسوة: " علينا أن نقدم بين يدي الجمهور عددا من المشاهد يتعذر تحطيمها ويستحيل إنكارها وتهز الناس هزا مباشرا".[23] وهو بذلك يبحث للمسرح عن واقع يؤمن به الناس ويشتمل على تلك العظة المحسوسة التي يشتمل عليها كل إحساس حقيقي، من أجل القلب والحواس.

أما في حديثة عن النشوة الكونية أو ما أطلق عليه بشهية الحياة. نجد– أرتو في ديمومة من التفتيش عن الشكل المناسب لهذا الروح الذي يغمره ويحاول بذلك أن يربط هذا الإحساس الدرامي بقالب يتماشى ومتطلبات– أرتو المسرحية، فهذه النشوة الكونية تقود ولا مناص إلى مسرح يتطبع بروابط سحرية، وهذا هو المنعطف الذي يكشف لنا عن الأبعاد التي يبحث عنها –أرتو، بعدا فضائيا لا يزال عاجزا عن الاستيضاح، ولعل الطريقة الوحيدة والفعالة التي تمكنه من ذلك هي كسب الطاقة الروحية التي تمكن إرادتها القوية من بلوغ هذا الفضاء بعملية سحرية حقه، بل مسرح السحر كما استوعبه على الطريقة الشرقية والحضارات القديمة.

وفي البيان الثاني[24] حول مسرح القسوة يخبرنا– أرتو بأن هذا المسرح أبتكر من أجل التنقيب عن تلك الرابطة التي تربط المسرح بالحياة الحقيقية أو من أجل أن نجد للمسرح مفهومه عن الحياة العاطفية والوجدانية وقد ينطلق الوعي بهذه المسلمة من هذا المعنى الصارم للعنف، والتكثيف المتطرف للعناصر التمثيلية كما يمكن أن ترتكز القسوة على هذا المعطى ذاته.

فمن ناحية المضامين يطرق أرتو باب البحث عن الموضوعات والثيمات التي على مسرح القسوة أن يناقشها، ومن هذا الأساس كان على– أرتو أن يختار مواضيع وثيمات تستجيب للغموض والقلق، والحيرة والاضطراب الذي يهدد الكيان الاجتماعي الغربي، بتلك العواطف والانفعالات المتميزة التي تخيم على روح العصر، وهو بذلك يقارب التراجيدية الإغريقية التي كانت تستجيب لعاطفتي الخوف والشفقة، كونها كانت هي الشعور الوحيد الذي تنبني عليه كل تراجيديا .

وفي رأي– أرتو، أن السينما وحدها غير قادرة على بعث أساطير الإنسان والحياة الحديثة، التي تعثر عليها بالتعارض مع الانزلاق الاقتصادي والتقني للعالم وقد تطرح الانشغالات والعواطف الكبرى بطريقة مستحدثة وبالرغم من أنها تديرها على طريقتها الخاصة، إلاّ أن هذه الانشغالات، يضعها المسرح الحديث تحت قناع الإنسان المتحضر زيفا.

هذه الموضوعات والثيمات التي يعثر عليها، لها أن تكون عالمية ومفسرة حسب النصوص القديمة جدا. ومأخوذة عن العهود القديمة المكسيكية والهندية واليهودية، والإيرانية ... حيث أن موضوعات من هذا النوع تكون بعيدة الصلة عن مفهوم الإنسان حديثا، أو ما يسميه– أرتو. الإنساني النفساني – السيكولوجي – حيث الطبائع

والأحاسيس المتقطعة، الإنسان الاجتماعي الذي يخضع للقوانين والمتمزق بالصراعات التي تحياها العقائد والديانات، والتعاليم التي يحيا في نسقها." "الإنسان الذي يدخل الجانب الظاهري للعقل، وحتى الجانب الباطن، واقع الخيال والأحلام الظاهرة في موازاة مع الحياة"[25] وهو بذلك يبحث عن مفهوم الإنسان الكامل والشمولي الذي يمكن مخاطبته في هذه المنطلقات. "فكل التغييرات الاجتماعية العظمى، صراعات شعب لشعب، عرق لعرق أو حتى القوى الطبيعية والوقائع التعسفية، وجاذبية الفطرة في حياة الإنسان يمكنها أن تتجلّى إمّا مباشرة ، تحت تأثير و إشارات الشخصيات المسرحية، مكبّرة على حجم الآلهة، والأبطال، والوحوش ولكن بأبعاد أسطورية كما على المسرح أن يستفيد من المعطيات العلمية الجديدة، وبهذا يمكن أيضا أن تتجلى هذه الصراعات مباشرة تحت شكل التجليات المادية المحصل عليها بالوسائل العلمية والتكنولوجية الحديثة، هذه الآلهة، والأبطال والوحوش، هذه القوى الطبيعية ستكون مفسّرة وفقا لصور النصوص المقدسة القديمة جدا"[26].

وأهم نتيجة يمكننا الوصول إليها بعد هذا التشخيص والتحليل، تتجلى في مطلب–أرتو في النصوص المسرحية الموجودة. حينما يصبح مبدأ القسوة أحد الجوانب الأساسية التي ترتكز عليها مبادئ الدراما الحديثة، وبذلك يصبح أي نص مسرحي خال من هذا الجانب فهو في نظر– أرتو غير مقبول، وهو بذلك يتخذ من مفهوم القسوة أحد المعايير التي يجب أن تقوم عليها أي مسرحية مكتوبة مما جعله يبحث في التراث الإنساني على نصوص تتماشى وفكرته عن المسرح الذي يريده و هو بذلك يصنع القسوة المسرحية في تصور كل قاعدة شعرية للتأليف الدرامي الحديث.

الهوامش

(*) أنتونان أرتو : (1896-1948) فنان وناقد درامي فرنسي حاول التمرد على النظريات الأرسطية والبريختية في مجال الدراما – قدم مجموعة من البيانات من خلال كتاب– المسرح وقرينه– كان للفيلسوف الألماني بالغ التأثير والأهمية على كامل أعماله الفكرية والفنية كما قدم أيضا مجموعة من الأعمال النقدية وقد عمل في مجال السينما كممثل وأخرج عدة مسرحيات و عملت أفكاره ولا تزال إلى يومنا هذا على ترسيخ مبدأ الغنائية في الأعمال الدرامية ليعود بالمسرح إلى حالته البدائية الأولى التي نشأ عليها ،تأثر بعدة مذاهب فنية وأفكار فلسفية وجمالية انعكست على أعماله الفكرية والفنية .

1- يأخذ العنف هنا معنى الفوضى الصادرة عن فرد أو مجتمع غير عقلاني و قد يكون هو تلك التصادمات الناتجة عن سوء تفاهم ، و في هذه الحالة يكون العنف دائما ذلك التفاعل الصادر عن وضعية الصراع العبثي في العلاقات الإنسانية و الاجتماعية.

2- حينما تكون الظواهر الطبيعية ، القاسية مرتبطة وناتجة عن أفعال البشر و سلوكا تهم.

3- Fréderic Nietzsche. La naissance de la Tragédie GALLIMARD. CLIFTON. 1959.

4- أميرة حلمي مطر – فلسفة الجمال دار الثقافة للنشر و التوزيع القاهرة 1984 .

5- موقف جان بول سارتر من الأدب و الأدباء الفرنسيين المعاصرين ، أين نجده يرى إلى المسرح السائد في فرنسا في فترة الأربعينات من هذا القرن، مسرحا يعرض نماذج اجتماعية للظاهرة الإنسانية يحكمها الاغتراب و فقدان الثقة ، أو ما يسميه مسرح الأنماط.

6- Théâtre des caractères :Qu'est ce que la littérature : Ed/ GALLIMARD Paris .1976.

7- بيتر بروك – النقطة المتحولة . أربعون عاما في استكشاف المسرح تر/فاروق عبد القادر عالم المعرفة، الكويت أكتوبر 1991، ص 83.

8- A .ARTAUD. OC. Tome II Paris 1969.P. 154

9- GUY. Leclerc- les grandes aventures du Théâtre. Coll/ Les éditeurs Français. réunis. Paris 1er .Sans. P 388.

10- أنتونان أرتو – المسرح و قرينه . ترجمة د. سامية أسعد القاهرة ب ت ص 164.

11- revue littéraire.P.173.،Europe

12- A.ARTAUD . Le théâtre et son double N.R.F Paris 164 بتصرف

13- Ibid .P. 11 بتصرف.

14- أنتونان أرتو. المسرح و قرينه . (الترجمة) ص 17.

15- أنتونان أرتو . المسرح و قرينه . (الترجمة) ص 23.

16- المرجع نفسه– ص 173.

17- جورج و لورث "مسرح الاحتجاج و التناقض " تر/ د عبد المنعم إسماعيل بيروت /ص 36

18- المرجع نفسه ص 37.

19- المسرح و قرينه (ترجمة) مرجع سبق ذكره –ص 80 "بتصرف"

20- الفرقة تحمل اسم – فرقة بالي – و هي تنتج في أسلوبها المسرحي – فن الرقص–

21- جينيقيق سيروا تاريخ المسرح الحديث تر/ د. بدر الدين القاسم دمشق / ب ت ص 19.

22- جينيقيق سيروا تاريخ المسرح الحديث ت / د . بدر الدين القاسم . دمشق ص 24

23- المرجع نفسه ص 25.

24- المسرحة و قرينة الترجمة ص 82.

25- البيان الثاني (Théâtre et son double) –ص 142 (بتصرف).

26- A . Artaud Le Théâtre et son double . P 186 .

27- Ibid. P 187.