

انتونات ارتو مسرح الشرق والغرب

الاستعمار الهولندي، فرصة ذهبية لارتو لإعادة الاعتبار والتفكير بالمسرح الشامل، الذي تظهر فيه «الرياضيات الهائلة» حيث يتسق الرقص مع حركة الأجساد مع الموسيقى والشعر. الانطباع الأول حول العرض كان صاعقاً بحيث سيصرح ارتو في ما بعد بأن «العرض الذي كان يتضمن الرقص، والغناء والإيماء والموسيقى والقليل من المسرح النفسي كما نسميه هنا في أوروبا، قد أعاد المسرح إلى فكرته الأساسية في الخلف المستقل والصافي. تحت زاوية الهلوسة والخوف». أعاد ارتو تعريف المسرح بشكل جذري استناداً إلى هذه الرؤية الشرقية في مؤلفه العظيم «المسرح وقرينه» (1938): «المسرح قبل أي شيء هو فن طقوسي وسحري. بمعنى أنه مرتبط بقوة عليا، وبديانية، وبمعتقدات مؤثرة. وحيث الفعالية تترجم بحركات ترتبط بشكل مباشر بطقوس هذا المسرح التي هي التطبيق، أو حتى التعبير عن حاجة روحية سحرية». لينطلق من هذا التعريف للمسرح إلى تعريف للثقافة ككل: «إن كل ثقافة حقة تستند إلى أدوات بربرية وبدائية من الطوطمية، التي اعتشفت وجهها المتوحش، أي العفوي بالكامل».

ترجمة وتنسيق محمد ناصر الدين

كانت لتصبح ممكنة على خشبة مع القليل من التعديلات: مانيجان متحرك بدل البقرة، شبح لديه موهبة الكلام، أو إنسان متنكر بشكل دابة، لنعثر من جديد على شعر الطرافة الذي تجرأ منه المسرح وأفادت منه السينما.

ماذا عن الخطر في المسرح؟ مخلوق عجيب من قماش ومن خشب، لا يلتفت لنداء أحد مخيف بالطبيعة، قادر أن يبيت فوق المسرح نفحة من ذلك الخوف الماورائي العظيم الذي كان في صميم المسرح القديم. سكان جزيرة بالي مع تدينهم المخترع، مثل كل الشرقيين، لم يفقدوا معنى هذا الخوف الغامض الذي يعرفون جيداً أنه يشكل أحد العناصر الفعالة (وبالتالي الأساسية) في المسرح. ذلك أن الشعر الحقيقي، شئنا أم أبينا، هو ميتافيزيقي، وحمولته الماورائية، هي ما تعطيه قيمته الحقيقية. المسرح الشرقي ذو الاتجاهات الماورائية مناقض للمسرح الغربي ذي الاتجاهات الميكولوجية، وفيه كومة هائلة من الحركات والصوتيات والإشارات التي تشكل لغة الإخراج والمشهدية. هذه اللغة التي تطور تبعاتها الفيزيائية والشعرية في كل اتجاهات الوعي، وتحمل الفكر على أن ينحو منحى عميقاً في ما يمكن أن نسميه: الميتافيزيقا المتحركة.

الإلهام العظيم عند الشرقيين يكمن في أنه يعطينا فكرة فيزيائية لا لفظية عن المسرح، بحيث تكون حدوده هي كل ما يمكن أن يحصل على الخشبة، بشكل مستقل عن النص المكتوب، مقابل ما نفهمه في الغرب عن مسرح يرتبط عضوياً بالنص، ليجد نفسه محدوداً به. فكرة هيمنة النص في المسرح متجذرة في داخلنا بشكل عميق بحيث تبدو كل الأشياء، حتى الإخراج المسرحي، دونية أمام النص. إزاء هذا الخضوع للكلمة، يمكن أن نسال أنفسنا إذا ما كان المسرح يمتلك لغته الخاصة، إذا كان ضرباً من الخيال أن نعتبره فناً مستقلاً وقائماً بذاته، مثل الموسيقى والرسم والرقص. في المسرح الشرقي طقوس كثيرة لا تمتلك مفاتيحها، يبدو وكأنها تنتمي لأحكام موسيقية شديدة الدقة، مع شيء إضافي لا ينتمي إلى الموسيقى، بل شيء وكأنه مخصص ليؤرق الفكر، لمطاردته، لقيادته في شبكة مستعصية وأكيدة. كل شيء في هذا المسرح محسوب بحرص رياضي رائع. لا شيء متروكاً للصدفة أو المبادرة الفردية. إنه نوع من الرقص الأعلى حيث الراقص، قبل كل شيء، ممثل على الخشبة. إنه مسرح ينفي الكاتب لمصلحة من نطلق عليه لقب المخرج في كلامنا الغربي المنمق عن المسرح. هذا الأخير ينحول إلى قائد أوركسترا عجيب، إلى سيد المناسبات المقدسة. المواد التي يعالجها، والقيم التي يجعلها تخفق لا تنتمي إليه، بل للآلهة. مسرح الشرق أشبه بالفيزياء الأولى، التي لم تنفصل عنها الروح.

الطبيعة لشجرة ما شكل الشجرة، كان يمكنها أيضاً أن تعطى أيضاً شكل تلة أو دابة: لو فكرنا بالشجرة حين نرى الدابة أو التلة، فإنّ قسماً من رؤيتنا الداخلية للعالم كان ليتغير إلى الأبد. من هنا نفهم فوضوية الشعر حين يعيد النظر بعلاقة الأشياء ببعضها وبالعلاقة بين الأشكال والمعاني. في فيلم لأخوة ماركس، يحتضن رجل بقرة تطلق حواراً عظيماً، وهو يظن أنه يتلقى امرأة بين ذراعيه. وبعد سلسلة من الأحداث التي لا سبيل لذكرها، يأخذ الحوار في ذهن الرجل قيمة كل صرخة أنثوية. هذه المشهدية المعقولة في السينما

تخشى من الذهاب بعيداً في اكتشاف حساسيتنا العصبية، بواسطة إيقاعات أصوات، كلمات، ترددات وقرنات تنتمي جودتها وطرق تنسيقها المفاجئة إلى تقنية لا ينبغي كشف أسرارها. المسرح الغربي الحديث ينحدر اليوم لأنه فقد الإحساس من جهة بالجانب الجدي وكذلك الجانب المضحك. لأنه أوجد قطعة مع الجاذبية، مع الفعالية المباشرة والحيثية- ولنقل بشكل أوضح مع الخطر، لأنه فقد معنى الطرافة الحقيقية والقدرة الفوضوية للمضحك على التفكير الفيزيائي، الذي يشكل قاعدة كل شعر. حين تعطي

«إن فكرتنا المتحجرة حول المسرح تنضم إلى فكرتنا المتحجرة حول ثقافة بلا ظلال، بحيث أن ذهننا كيفما دار فإنه لا يقع إلا على الفراغ، بينما الفضاء من حوله ممتلئ، لكن، ولأن المسرح الحقيقي يتحرك ولأنه يستعمل دوماً أدوات حيّة، فإنه لم يزل يحرك ظلالاً ما انفكت الحياة تتعثر بداخلها. الممثل الذي لا يعيد مرتين الفعل ذاته، بل الذي يخلق الفعل، يتحرك وبالتأكيد يتعامل بعنف مع الأشكال، ولكن خلف تلك الأشكال، ويتدميره إياها، فإنه يتحد بما يتجاوز الأشكال ويعطيها الاستمرارية.

المسرح الذي لا يتحدد بشيء ولكنه يستعمل اللغات كلها: الحركات، الأصوات، الكلمات، النار، الصرخات، هذا المسرح يجد نفسه تماماً في النقطة حيث يحتاج الذهن للغة كي يبدع تمثالاته الخاصة. في المقابل، إن تثببت مسرح ما في لغة: كلمات مكتوبة، موسيقى، إضاءة، أصوات، هو أمر يشير إلى اندثاره في وقت وجيز، كأن نختار لغة تنسجم مع الذوق الذي يتوافق مع السهولة في هذه اللغة؛ جفاف اللغة هنا يرافق محدوديتها.

بالنسبة إلى المسرح كما للثقافة، يتعلق الأمر بتسمية وإدارة الظلال: والمسرح الذي لا يتسم في اللغة والأشكال، يهدم بالفعل الظلال الزائفة، لكنه يمهد الطريق لولادة أخرى لظلال يجتمع حولها المشهد الحقيقي للحياة. أن نكسر اللغة لنلتمس الحياة، هو أن نصنع أو نعيد صناعة المسرح؛ والمهم أن لا نعتقد أن فعل الكسر يجب أن يبقى مقدساً أو محظوراً.

إذا كان المسرح الأساسي أشبه بالطاعون، فالأمر لا يتعلق بكونه معدياً، بل لأنه مثل الطاعون هو نوع من التجلي، من التظهير، من الدفع إلى الخارج لخلقية من القسوة المستترة تتموضع بواسطتها فوق إنسان أو شعب معين كل الاحتمالات الشريرة للذهن. مثل الطاعون، وُجد المسرح للإفراغ الجماعي للذم. إنه دعوة للروح لهذيان يستثير كل طاقاتها. إن فعل المسرح هو كفعل المرض تماماً في آثاره المفيدة، حين يدفع البشر إلى رؤية حقيقتهم كما هي، وحين يُسقط الألقنة فإنه يكشف الكذب، والوهن والدناءة والمكابرة. إن فعل المسرح الحق يلوي الجمود الخائق للمادة الذي يهيمن على المعطيات الأكثر وضوحاً للحواس، وحين يظهر للأفعال الجماعية قوتها القائمة وقدرتها المخفية، فإنه يدعواها لأن تأخذ مقابل القدر موقفاً بطولياً ومتعالياً لم تكن لتظهره لولا هذا الفعل.

كل ما هو موجود في الحب، في الجريمة، في الحرب أو في الجنون، يجب على المسرح أن يعيده إلينا لو أراد هذا الأخير أن يستعيد ضرورته. عملياً، نريد إحياء فكرة المشهد الشامل. إذا، من جهة، الكتلة واتساع المشهد الذي يتوجه للجسد بأكمله، ومن جهة أخرى، تعبئة مكثفة للأشياء، للحركات، للإشارات، والتي تستعمل بروحية جديدة. وفقاً لهذا المبدأ، نتوخى أن نقدم مشهدية حيث تستعمل أدوات الفعل المباشرة هذه في كليتها. مشهدية لا

