

حوار

٢

حوار متأخر مع المسرحي الإسباني
أنطونيو بويرو بايخو :

انشغلت بالمسرح .. لا بالكتابة عنه

تقديم

عند التعريف بالكاتب المسرحي أنطونيو بويرو بايخو يمكن أن ينتابنا بعض من الحيرة. هل نتحدث عن بويرو، كما يطلق عليه الإسبان، المفكر وصاحب المواقف السياسية أم نتحدث عما كتب بويرو من أعمال مسرحية مُمَيَّزة؟ فكلاهما لا يقل أهمية عن الآخر.

في البدء كان هو، بويرو، تحديداً في يوم التاسع والعشرين من سبتمبر عام ١٩١٦ وفي مدينة «جواد الاخارا» الإسبانية ولد أنطونيو بويرو في كنف أسرة متوسطة الحال. كان الأب مهتماً بالثقافة وفي مكتبته عرف بويرو أمهات الكتب في العلوم والفنون. لكن المسرح والرسم كانا أهم ما جذب انتباه بويرو لذا فقد اختار أن يدرس الفن ويتخصص فيه. التحق بأكاديمية الفنون الجميلة في مدريد سنة ١٩٣٣، لكن بين عامي ١٩٣٦ و ١٩٤٦ يمرّ كاتبنا بفترة تغيير وانتقال عنيف كان لها أعظم الأثر في حياته، فهي الفترة التي جعلته يترك الفن تماماً ويتفرغ لكتابة المسرح. في هذه السنوات، وبالرغم من اهتمامه بالفن، إلا أنه كان يعكف على القراءة؛ أُعجب بماركس، إنجلز ولينين، وتأثر بالإشتراكية وهنا بدأ اهتمامه بالسياسة.

في عام ١٩٣٦ تشتعل نيران الحرب الأهلية الإسبانية ويُقبض على أبيه وشقيقه اللذين كانا ضابطين في الجيش ويتم إعدامهما.

بعد عام واحد من هذا الحدث الأليم ينضم هو متطوعاً إلى إحدى فرق المشاة التي كانت تقاتل من أجل الجمهورية. وبعد انتهاء الحرب يُقبض عليه بتهمة عدم إطاعته الأوامر وانضمامه إلى صفوف الشيوعية، فيُحكّم عليه بالإعدام، إلا أن الحكم يتم

تخفيفه إلى ثلاثين عاماً.

يقضي سنوات قليلة في السجن ثم يُفْرَج عنه سنة ١٩٤٦ مع وضعه تحت المراقبة. طوال هذه السنوات التي قضاها في الجيش وفي السجن لم يكف عن تنظيم وممارسة أنشطة ثقافية وفنية متعددة، ومنذ خروجه من السجن عام ١٩٤٦ وحتى أبريل عام ٢٠٠٠، حينما وافته المنية، لم يعد يستهويه غير الكتابة، المسرحية تحديداً، وترك فن الرسم نهائياً. حين أسعدني الحظ بزيارته في منزله بالعاصمة الإسبانية لإجراء هذا الحوار معه في صيف ١٩٩٧ أراني لوحاته التي رسمها حين كان مهتماً بالفن والتي تغطي جدران بيته جميعاً. لوحات بديعة معظمها يصور حالات ما أن تنظر إليها حتى تنسج فوراً حولها قصة أو ترى فيها حبكة درامية ما.

أعتقد أن إبداع بويرو، سواء كان بالرسم أو بالكتابة، كان دائماً عبارة عن تصوير لحالة ما، غالباً ما تكون أزمة، يطرحها على المتلقي ليحثه على البحث عن حل لها. وهذه هي واحدة من القيم الكبرى لمسرح بويرو وبايخو. هذا الرجل الذي بدأ في الكتابة في فترة ما زال مجتمعه يلمم أشلاءه ويعاني أهوال حرب أهلية ويعيش تحت حكم ديكتاتوري ظالم، في هذا الوقت وفي هذه الظروف التي كانت فيها إسبانيا أشدّ إظلاماً وفقراً وتخلفاً من كثير من بلدان العالم بدأ بويرو يكتب.

بدأ يكتب مسرحاً جاداً عميقاً لا يساهم على الإطلاق في التخفيف من هموم أهل مجتمعه، بل على العكس يواجههم بقسوة بكلّ أزماتهم. لذا لم يلاق نجاحاً جماهيرياً كبيراً في البداية، فقد كان المجتمع الإسباني قد أدمن أعمال الكوميديا أو السخرية التافهة التي يذهب لمشاهدتها فقط بهدف الضحك وتناسي مشكلات وأزمات الفترة. لكن بويرو لم يكن منفصلاً عن هذا المجتمع حين أصرّ على تصوير آلامه وأزماته وعرضها بكل صدق في أعماله. فقد كان يهدف إلى دفع إنسان هذا العصر إلى البحث عن حلّ لمشكلاته وتغيير ظروفه السيئة. لذا صور لنا شخصاً يحلمون بحياة أجمل ويسعون إلى تحقيقها، لأنه هو ذاته كان، كما يقول في هذا الحوار: «يحلم بإسبانيا أجمل».

تناول مسرحه هموم الإنسان المعاصر بشكل عام؛ فكتب عن الظلم الاجتماعي والفقر والجهل وتدني الأخلاق، مثلما كتب عن أدقّ تفاصيل النفس البشرية بهدف إبراز مدى عمق وتعقيد مشاعر الإنسان: كتب عن الشعور بالوحدة والوحشة والاحتياج والغيرة ... إلخ.

حتى حينما قدّم لنا أعمالاً تتناول شخصيات شهيرة ومعروفة مثل جويبا وبيلاثيث لم يكتب عن إبداعاتهم، ولا عن فنّهم، بل عن القيمة الإنسانية والشخصية الحقيقية لهؤلاء الفنانين. دائماً الجانب الإنساني هو الذي يسترعي انتباهه.

لذا، كان من الصعب أن نتصور بويرو متبنيّاً لتيّار آخر في كتاباته غير الواقعية أو

طارحاً لأفكاره من زاوية أخرى غير الوجودية، وهذان الاتجاهان، تحديداً، يمثلان كتابات بويرو وبايخو.

على مدار ثلاثة وخمسين عاماً يكتب بويرو وتسعة وعشرين عملاً مسرحياً. أول أعماله كانت مسرحية: «في الظلام الحارق» في عام ١٩٤٦، وآخرها كانت مسرحية: «مهمة إلى القرية المهجورة» عام ١٩٩٩

ليس هناك جائزة خاصة بالمسرح في إسبانيا إلا ونالها بويرو وبايخو على مدار سنوات عمره بدءاً من جائزة «لوبيه دي بيجا» سنة ١٩٤٨ والتي تقدّمها بلدية مدريد، انتهاءً بالجائزة الوطنية في المسرح سنة ١٩٨١

وأخيراً، في عام ١٩٩٤ صدرت الأعمال الكاملة لبويرو وبايخو في جزئين، يشتمل الأول منهما على أعماله غير المسرحية: مثل المقالات والقصص القصيرة والشعر، أما الجزء الثاني، وهو الأكبر حجماً، فيضم كل ما نشر بويرو وبايخو من أعمال مسرحية. وقبل ثلاث سنوات من رحيل هذا الكاتب العملاق عن دنيانا وفي منزله في العاصمة الإسبانية مدريد، كان لنا معه هذا الحوار ..

| لماذا كان اختيارك لفن المسرح تحديداً؟

|| أنا لم اختر المسرح، المسرح هو الذي اختارني. كان أبي، مثل كثيرين من الناس أيام طفولتي، من أشدّ المعجبين بالمسرح. كانت لديه بعض الطبعات الشعبية التي كانت تُنشر حينئذ بلا مقابل، وكان لها جمهورها العريض. هذه المجموعات كانت تتضمن، في المقام الأول، الأعمال التي كانت تُعرض على خشبة المسرح وأحياناً بعض الأعمال غير المعروفة، ولكن لكتاب معروفين، وأحياناً أخرى بعض الأعمال الأجنبية المهمة أو الكلاسيكيات الإسبانية المتميزة. كان كل ذلك في متناول يدي منذ الصغر وبما أنني شخص شديد الفضول، فقد كنت أتوق لكل أشكال المعرفة، ألتمسها في مكتبة أبي أو في خارجها. بالنسبة إلى كتب المسرح تحديداً، كانت تلك الطبعات تشتمل على الآلاف من الأعمال الدرامية، منها الرديء والجيد. كنت أقرأ هذه النسخ مراراً وتكراراً، وكانت جميعها تثير اهتمامي بشدة، إذ كنت لا أزال طفلاً، وكانت قدرتي على التمييز بين المستويات المتباينة منعدمة. المهم أنني وجدته منجذباً إلى أقصى حد إلى المسرح، كصنف أدبي، خاصة أنه بالإضافة للقراءة كان أبي يصحبنا دائماً، أنا وأخي الأكبر، لرؤية العروض التي كانت تقدّمها الفرق المسرحية التي كانت تجوب إسبانيا وقتئذ، وتصل إلى «جواد الاخارا» بلدي التي وُلدت فيها وقضيت مرحلة طفولتي. بعض هذه الفرق كان جيداً جداً، وكان أبي يصحبنا دائماً لرؤية هذه العروض التي كانت تُقدّم في المناسبات والأعياد الرسمية من كل عام. إلى كل هذا أعزو ولّعي بالمسرح. فلو كان أبي فيزيائياً أو عالم ذرة مثلاً، لكننت الآن أحلم بالمدارات والكواكب، وهي بالمناسبة أشياء أحلم بها بالفعل من وقت لآخر، لأنها تفتح تساؤلاتنا وفضولنا على آفاق أكثر

بايخو: انشغلت بالمسرح

رعايةً واتساعاً. ومثل هذه التساؤلات الخاصة بماهية العالم قد شغلتني كثيراً، لكنني بالطبع لست خبيراً بها.

| متى بدأت الكتابة؟

|| لم أبدأ ككاتب ولم أكن شغوفاً بالأدب بشكل رئيس، ففي البدء كان الرسم هو حرفتي الأصلية منذ الصغر. لكن حين بدأت أكبر أخذ انشغالي بالأدب يزداد، وتوافق ذلك مع إهمالي للفن حتى احتل الأدب المساحة الأكبر من حياتي. ولهذا يمكنك القول إنني لم أكن كاتباً ملتزماً منذ البداية.

| إسمح لي أن أسألك سؤالاً قد يبدو به بعض السذاجة وربما الغباء..

|| (يقاطعني): لقد كان أوسكار وايلد يقول: «ليس هناك سؤال غبي (أكمل معه):

ولكن هناك إجابة غبية»!!

| لو كان أوسكار وايلد قد سمع سؤالي هذا فمن المحتمل أن يغير رأيه.

|| (يضحك).

| كيف تُكتب المسرحية؟ أتصور أن هذه الكتابة تمرّ بمراحل عديدة من التخيّل والإعداد... إلخ، لكن كيف يتمكّن المؤلف من تجميع ذلك كله في عمل واحد؟ هل تجلس لتكتب العمل كاملاً مرةً واحدة مثلاً، أم أن ذلك يتم على أجزاء وفترات متقطعة؟

|| في الواقع الأمر يختلف حسب العمل نفسه. فقد كتبت إحدى مسرحياتي في ستة أو عشرة أيام، وكتبت أخرى في عامين كاملين. أظنّ أنه لا توجد قواعد. هناك بالطبع نظرية محددة وأسلوب محدد لفهم المنهج الإبداعي للعمل، لكن ليست هناك قواعد ثابتة وحاسمة. فيما أعتقد هناك مراحل مختلفة وأعمال تخرج للنور بسهولة شديدة، وأخرى تستلزم جهداً أكبر. والحقيقة أن الأعمال التي كتبتها بسهولة ويسر كانت أعمالاً الأولى فقط، لكن مع مرور الزمن أصبحت الأمور تزداد تعقيداً. كل مرة أكتب فيها تكون معاناتي أكبر من سابقتها. وأستطيع أن أجزم بأن مسرحيتي الأخيرة^(١) هي الأصعب على الإطلاق، بينما مسرحية مثل (في الظلام الحارق، ١٩٤٦) كتبها بسهولة شديدة. نعم، عدلت وغيّرت بعض الأشياء، وأعطاني تأخير عرضها فرصة الإضافة والتعديل، ولكن من حيث المبدأ كان التخطيط الأولي لهذا العمل هو الأساس الذي خرج للنور بسهولة أكثر من الأعمال التي كتبتها فيما بعد.

| لكن كيف تطرأ لك الفكرة من البداية؟ كيف تبدأ حالة الإبداع؟

|| هذا ما كنت أتمنى أن أعرفه أنا، فلو كنت أعرفه لكنت جعلت هذه الأفكار تتدقّق عليّ أكثر حتى أزداد حيويةً وأرفع من مستوى معيشتي المادي، ولكن للأسف الأمر ليس كذلك. الموضوعات التي أتناولها بالعرض في أعمالى بوجه عام، باستثناء الأعمال الأولى، كلها تتسم بالصعوبة والتعقيد. إنني أبذل مجهوداً شديداً حتى أتمكّن من وضع تصوّر للفكرة الرئيسيّة للعمل، ومن ثم تطوير هذا التصرّو. بالطبع، هناك أعمال

تخرج بسلسلة شديدة وأخرى تحتاج إلى وقت وجهد أكثر، كما أشرت سابقاً، لكن غالبية أعماله أُرهنني الإمعان في التفكير في مضمونها قبل أن أكتب أي كلمة من كلماتها. من حيث الخط الرئيسي للكتابة بشكل عام أنا أبدأ لم أشرع في كتابة عمل ما دون أن أكون مدركاً بوضوح تام أين سوف أتوقف، فحين أبدأ في الكتابة يكون لديّ تصوّر مسبق عن مضمون المسرحية وتصور لأكثر من حبكة واحدة لها، بحيث أنني لو شعرت أنني غير راضٍ عن الأفكار التي تطرأ لي أثناء الكتابة، أعدّلها على الفور بأفكار تنتمي إلى النسيج نفسه وتسير على الخط الدرامي ذاته، ولكنها تكون أفضل من سابقتها.

أحياناً كنت أوفق في ذلك، وأحياناً أخرى كان النقاد يرون غير ذلك، وهكذا أتخيل مضامين أعماله قبل كتابتها وأحاول ألا أخطئ كثيراً في صياغتها عند الكتابة. هذا فيما يخص الموضوع أو الفكرة بشكل عام، أما عن الجانب التطبيقي لذلك بشكل أكثر تفصيلاً، لأنني أرى أنك تسعين وراء التفاصيل الدقيقة، فأنا أضغّ تخطيطاً أولياً لمجمل الأحداث دون أية حوارات، وإذا كانت هناك حوارات فإنها ليست أكثر من بضعة جمل لا تتعدى الجملتين أو الثلاث، تمثل مفاتيح للفكرة تساعدني فيما بعد، أما الباقي فيكون عبارة عن سرد بنائي لمضمون العمل ذاته ولكنه لا يوضحه ولا يشكله. بعد ذلك أقوم بعمل تخطيط آخر أتوسّع فيه أكثر في سرد الأحداث، هذا يأتي غالباً في صورة نصّ فيه بعض الكلمات التي تكون عبارة عن محاولات لبناء المسرحية لا تشكل أيّاً من الحوارات بعد، ولكنها توضح المشاهد التي ستكتب بين هذه الشخصية وتلك. هنا أستطيع أن أضغّ اللّمسات أو المؤثرات التي تحدّد سير العمل فيما بعد. وحين أنتهي من هذا التخطيط الثاني الذي يشبه النصّ والذي لا يتجاوز ثلاث ورقات عادة، وقتها أمنح نفسي إجازة؛ فأنا شخصٌ كسول أعشق الراحة التي لا يسبقها عملٌ كثير، لبضعة أيام أسنشق فيها الهواء النقي، ولكن الفكرة تظلّ في رأسي، وبعد مرور أيام قليلة أبدأ في كتابة الجزء الأوّل، المشهد المحدّد وهنا تبدأ كتابة الحوارات. السبب في هذا الفاصل الزمني الذي أسميه راحة، هو أنني حين أشرع في تطوير بعض الأفكار التي تكون قد طرأت لي منذ البداية، أتعثّر وأجد أنّ هذه المضامين عندما تكتسب شكلاً ما، وعند صياغتها في حوار ما، تخرج مغايرة لما كنتُ أريده، وتتناوبني حالة من عدم وضوح الرؤية. لذلك، أنتظر بضعة أيام فربّما تطرأ لي أفكار أكثر ثباتاً وتماسكاً. أحياناً، كنتُ أقاطع عملاً ما بدأت في كتابته ولا أستأنفه قبل عامين مثلاً.

أنا هنا أصف لك عمل كاتبٍ مسرحي، عملي أنا، بعيداً عما قد يبدو في الظاهر من كونه بسيطاً، سلساً، مناسباً بسرعة، أفكاره متدققة دائماً... الخ. على العكس تماماً، فأنا أكتب بصعوبة وببطء ولا أشعر بالرضا أبداً عما أكتب، فضلاً عن أنني «أحذف» كثيراً. ومع ذلك، وهذا ممّا يدهشني، فبعض هذه الأعمال، في النهاية، تكون على درجة

عالية من التماسك والصدق بالرغم من الظروف الشخصية السيئة التي كتبتها في ظلها.

| أليس صحيحاً، دائماً، أن الظروف السيئة هي التي تنتج الإبداع الصادق؟
|| من الممكن أن نقول ذلك، فهناك نظريات أدبية ترى أن الطرف السيئ يدفع للإبداع الأصيل، وهذا يحدث في بعض الأحيان، لكن ليست هناك قواعد ثابتة مؤكدة في هذا الشأن، لأن هناك كتاباً أكثر من رائعين، عباقره، يكتبون بسهولة وتدفق، دون حتى أن يحذفوا كلمة واحدة.

| هذه الفكرة تأخذنا إلى سؤالٍ التالى : ما هو وجه الارتباط أو نوع العلاقة بين المسرح والمجتمع؟

|| هي علاقة جدلية بشكل عام، فهناك توازن بين الأحداث والبنى الاجتماعية وبين الأدب، لكن هناك حالات استثنائية من المواهب الفطرية القادرة على إبداع وتخيل أفكار ومشاعر وأزمات منفصلة تماماً عن عالمها الخاص الواقعي في الحقيقة.

| لماذا لم تهتم بالجانب النظري للكتابة؟ لماذا لم نقرأ لك دراسات أو أبحاثاً تتعرض فيها لصناعة الكتابة المسرحية مثلما فعل «ألفونسو ساستري»^(٢) مثلاً؟

|| أعتقد أنني انشغلت بكتابة المسرح أكثر من انشغالي بالكتابة عن المسرح. ولكن الحقيقة أنني كتبت في هذا الموضوع بعض المقالات، لكن ما حدث هو أنني أبدأ لم أقرر يوماً أن أجمع هذه التأملات حول الفعل المسرحي في كتاب مثلاً. علني أفعل ذلك يوماً ما، لأنني أعتقد أن ما كتبتة عن الفن المسرحي بشكل عام وعن أعمالي أنا بشكل خاص من الممكن أن يؤسس نظرية مسرحية متماسكة.

| لا يسعني هنا إلا أن أتساءل : هذه القدرة على الإبداع الفكري عموماً والدرامي بشكل خاص التي تتميز بها هي نتيجة موهبة طبيعية أم أنك صقلتها أو حتى خلقتها بالقراءة عن قواعد كتابة المسرحية؟

|| قرأت عن فن المسرح قبل أن أبدأ في الكتابة المسرحية، لكنني لم أكن «عالمًا» فيه. أظن أنه كانت هناك موهبة تطورت مع الزمن وخبرة التجربة العملية.

| تناولت في العديد من أعمالك شخصية الكفيف وتعرضت من خلال استعراضك هذه الشخصية، لطرح مفاهيم فلسفية عميقة تُعنى برؤية الإنسان للعالم وهموم البشر عموماً. لم كان اختيارك للكفيف تحديداً، للتطرق لهذه الأفكار؟

|| لا أعلم تماماً لماذا اجتذبتني هذا الموضوع أكثر من غيره. فأنا لم أمر في حياتي بخبرات شخصية مع كفيف البصر، لكن مع ذلك استحوذ موضوع فقد البصر على تفكيري، لا أدري لماذا، ربما بسبب قراءاتي أعمال آخرين تم فيها تناول الموضوع ذاته بشكل لافت مثل : (مدينة المكفوفين) لولس أو (ماريانيل) لجالدوس، وغيرهما. | إذا فالسبب المباشر للتعرض لهذا الموضوع لم يكن بهدف استخدام رمزية فقد

البصر للتحايل على الرقابة المفروضة حينئذ، فيما بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٧١، أي بدءاً من الفترة التي أعقبت الحرب الأهلية واستمرت طوال عقود حكم الجنرال فرانكو؟
|| بالطبع استخدمت مفهوم فقد البصر بشكل رمزي في أعمالي، لكن ليس بالضرورة أن أكون وظفته لتصوير إنسان هذه الفترة بشكل مطلق كما تشيرين. أنا لم أحدد نفسي قواعد بخصوص هذا الشأن، ففي بعض الأعمال كنتُ أرسم ملامح شخصية الكفيف الحقيقي العادي.

| مثل راوي الرومانث الكفيف في مسرحية (حالم من أجل شعب)؟
|| تماماً، هذا مثلاً كفيف عادي ليست لشخصيته أية أبعاد رمزية. وفي أعمال أخرى كنتُ أرمز به لأزمات ومفاهيم أكثر عمقاً. لم تكن لديّ قواعد بخصوص هذا الشأن، على الرغم مما لهذا المعنى من أهمية في أعمالي، لكن هذا لم يتم أبداً بشكل مُخطّط سلفاً.

| إسمح لي أن أنتقل إلى موضوع آخر : وظيفة الفن في المجتمع. هل تعتقد أنّ للفنان والمتقف وظيفة ودوراً محدداً يجب عليه الاضطلاع به إزاء مجتمعه، أم أنّ الفن والفكر وسيلة لتعبير الإنسان عن ذاته بشكل تلقائي؟

|| بالطبع الفن هو وسيلة للتعبير، لكن قدرة الفنان على التعامل مع اللغة الفنية متعددة، وتختلف من شخص لآخر، فهناك أشخاص يُولد معهم ميل فطري للفن أو لأحد أشكاله. هذا الميل مع مرور السنوات يتطور ويتشكّل ويتحسن حتى يجعل صاحبه يصل في يوم من الأيام لأن يكون أحد الفنانين العظماء المشاهير. كذلك هناك نوع آخر من الأشخاص يعملون بالفن وتكون لهم إسهامات ما في أحد مجالاته، لكنهم ليسوا موهوبين بشكل خاص. وبالتالي، فإنّ هذا النوع من الأشخاص الذين يهبون ذاتهم للفن ويجعلون منه حرفة حقيقية تستحوذ على كل اهتمامهم، هؤلاء الأشخاص هم الذين يضطلعون بمهمة تطوير طرائق التعبير الفني الذي يقومون هم ذاتهم بإبداعه، وذلك ليس فقط على اعتبار أنّ التعبير الفني متعة خاصة وذاتية، بل بوصفه مهمة، فمن أحقّ من الفنان بحماية وسيلة إبداعه وتطويرها ونشرها في المجتمع؟
| إذا فأنت تعتقد أنّه يجب أن يكون للفن دور؟

|| نعم يجب أن يكون له دور، ولكن يجب ألا يكون جلياً واضحاً. في مرحلة ما، أثناء شبابي، شعرت بأنّ هذا الدور واضح أكثر ممّا ينبغي، لدرجة أنّ الأعمال الفنية كانت تبدو لي كأنها دروس تُعطى بهدف الوعظ، فارتبط معناها بشيء من الإلزام والإجبار، وهذا يفقد الفن قيمته وجماله، لكن الآن، ومع مرور الزمن، قلّ أنشغالي بهذا الموضوع لا بمعنى أنّ إيماني بوظيفة الفن قد انتهى، ولكن بمعنى أنّني أصبحت أكثر ميلاً إلى عدم التعريف بالأمور عن طريقه. لكن ذلك لا يجب أن يجعل لغة الفن التعبيرية تتحول إلى لغة مبهمّة وغامضة. بل إنّ هذه الطريقة، الميل إلى عدم التعريف، من شأنها

أن تقودنا إلى نوع من التعبير الفني الذي لا نملك المعنى النهائي للحقائق التي يطرحها ولا نستطيع أن نحسم مغزى مفاهيمه بشكل قاطع، فهذا يفيدنا للغاية ويعلمنا الكثير، لكن بلا إسهاب ودون أن يستنفذ من الفن أجمل ما يثيره في نفس الإنسان، ملكة التأمل والتساؤل. وبذلك نتعلم أن نعمن النظر في أقرب الأشياء إلينا والتي أبدأ لم نلفظ إلى ما تنطوي عليه من أسرار.

| إذا هل نستطيع أن نقول إنك نسجت خيوط شخوصك الذين يحملون دائماً حياة أفضل بسبب إيمانك بدور الفنان في المجتمع؟

|| في بعض الأحيان أستطيع أن أقول : نعم كان هذا هدفي، لكن عليك أن تلاحظي أن هذه الشخوص كانت تعي أحياناً أي الطرق عليها أن تسلك حتى تصل إلى هذه الحياة الأفضل التي نتحدث عنها، وفي أحيان أخرى لم تصل إلى هذا الوعي، بمعنى أنها كانت في بعض الأوقات تقوم فقط باستكمال الجزء الناقص من الصورة الأفضل لحياة الإنسان التي أقصد تقديمها من خلال العمل الدرامي.

| لقد تأثرت بشدة بظروف إسبانيا بعد الحرب الأهلية، وهذه هي الفترة التي بدأت الكتابة فيها للمسرح، هل من الممكن أن نقول إن فكرة «الحلم» التي تعرضت لها في العديد من أعمالك ولدت بسبب رفضك للواقع القائم في إسبانيا حينئذٍ، هل كنت تحلم بإسبانيا أفضل من تلك التي كنت تعيش واقعا؟

|| بالطبع فالواقع الذي كنت أعيشه وقتها كان مُلهمي الأول عند الكتابة. ومن المحتمل أنني كنت أحلم بإسبانيا أفضل، فأنا شخص رومانسي وكان لدي إيمان شديد بأن الأشياء يجب أن تتحسن، وكانت لدي أحلام ذات طابع اشتراكي.

| ولماذا تقول : «رومانسي»؟ فمن حقنا أن نحاول تحسين أوضاع حياتنا.
|| نعم لدينا هذا الحق، لكن بشكل عام هذه الأشياء دائماً ما يتم التعامل معها بشكل رومانسي.

| علّ هذا هو دور الفن إذا؟

|| هذا محتمل، لأن دور الفن أيضاً ممكن أن يكون كشف الحقيقة، فمفهوم الفن شديد الاتساع، شديد الكثافة وشديد التعدد أيضاً. فمن كل الزوايا ووجهات النظر يمكنك أن تجدي احتمالاً وارداً لدوره في الحياة.

| من المعروف عن بويرو وبايخو تدخّله الشديد في الإخراج المسرحي لأعماله؛ هل هذا صحيح.. لماذا؟

|| نعم هذا صحيح، لأن كل جوانب الفن المسرحي تستحوذ على اهتمامي. وهناك الكثير من كتاب المسرح كانوا يقومون بالتمثيل بل وبإخراج أعمالهم. لذا أحاول أن أتعاون مع المخرج : أعطيه أفكاراً، أوضح له بعض المعاني، مع أن أعماله تخرج للناس ومعها بعض ملامح إخراجها بالفعل؛ فالهوامش أو الحواشي التي تتضمنها

هذه المسرحيات، يمكن أن تعد بمثابة إخراج أولي للعمل، فهي ترشد الممثل وتوجهه إلى الكيفية التي يؤدي بها الدور، وإلى بعض الانطباعات والانفعالات التي يمكن أن تجسدها ملامحه لخدمة الدور.

|| وهل يسمح لك المخرجون دائماً بهذا النوع من التعاون كما تسمّيه؟
|| غالباً : نعم!

|| لكنني سمعت أنّ واحداً منهم رفض ذلك تماماً.
|| نعم، اختلفت معه في الرأي، تجادلنا بشدة فطر دني من المسرح!
|| ألا تعتقد أنّ العمل المقدم على المسرح ينبغي أن يعكس رؤية مخرجه، وأنّ العمل بعد انتهائك من كتابته ينتمي للقارئ وليس إليك أنت؟

|| (يرد غاضباً) : هذا انتماء خاطئ، فالعمل يظلّ ينتمي إليّ أنا في الحقيقة.
|| وماذا عن النقد، ألا ينتمي العمل الأدبي إليهم، إلى قدراتهم على تحليل واكتشاف ما فيه من معانٍ؟

|| يحضرني الآن ما قاله «برنارد شو» في أحد مقالاته في معرض الحديث عن النقد، وما إذا كان الناقد في استطاعته أن يخرج من العمل أشياء أكبر من التي وضعها الكاتب. كان هذا الرجل من الاعتزاز بالنفس والقدرة على تأكيد أنه لا يوجد شخص غيره يستطيع أن يعرف عن أعماله أكثر ممّا يعرفه هو، وأنا أتفق معه في هذا الرأي. أنا أقبل فكرة أن يكون هناك أشخاص ذوو علم بالغ وذكاء شديد، بحيث أنّهم يستطيعون أن يخرجوا من أعمالهم أفكاراً أكثر حتى من التي خطرت ببالي أنا. مثال ذلك كل ما يُكتب عن عمل مثل «دون كيخوته» اليوم وما فيه من أفكار قيّمة لم ترد أساساً في ذهن «تربانتس» حين كتبها. فالفن كيانٌ حيٌّ، متطورٌ باستمراراً، ودائماً هناك الجديد الذي يمكن إضافته.

|| لكن الكاتب حين يكتب أحياناً لا يكون على وعي تام بكل ما يضع في العمل.
|| إذاً هل تنزعج حين يتوصل ناقدٌ ما إلى تفسيرات ما أنت لم تقصدها في عملك؟
|| في هذه اللحظة، عادة، أتمنى له الموت وأشعر بغبائه الشديد!!
|| فلننحدث قليلاً عن الرقابة : قرأت في مجلة «الفصل الأول» رأياً لك بخصوص الرقابة، ذكرت فيه أنّها منعت في فترة من الفترات عرض مسرحية «مغامرة في الظلام» ثم سمحت بعرضها، ثم منعتها مرة أخرى، هل هذا صحيح؟

|| نعم، لأنّ الأحكام والآراء تتغير مع مرور الوقت، فقد كانت هناك أحكام صارمة للغاية، وكلّ رقيب كان يترجم معايير الرقابة وفقاً لآرائه الخاصة، وبالتالي فقد كان هناك، من بين الرقباء، من هو صارمٌ متشدّد ومن هو متفتحٌ منفتحٌ، وتجلّى هذا التباين في تطبيق المعايير الرقابية ذاتها.

هل تعتقد بضرورة وجود رقابة أم لا؟
|| أعتقد أنّ الرقابة شرٌّ خطير، لكنّي أيضاً أعتقد أنّه مهما بلغت صرامة وظلم وسوء الرقابة إلاّ أنّها لا يمكن أن تتسبّب في اندثار الفنّ القيم. صحيح أنّ الرقابة من الممكن أن تمنع في لحظة ما خروج عمل جيّد للنور، لكنّها لا تستطيع أن تفعل ذلك مع كلّ الأعمال الجيدة، فهي أبداً لا تصل إلى حدّ قتل القدرة الإبداعية في بلد ما. بإمكانها أن تحدّ من هذه القدرة قليلاً ولكن لا يمكنها أن تجبرها على الاختفاء.
|| قد يكون هذا صحيحاً في إسبانيا، لكن في بقية العالم ألا يختلف الأمر بعض الشيء؟

|| أنا تحدّثت عن أية دولة فيها حدّ أدنى من الوعي والثقافة؛ فالرقابة لا تستطيع أن تهزمني ككاتب، بل أنا الذي أستطيع أن أهزمها.
|| بأن تتحايل على قوانينها عن طريق الرموز، مثلاً؟
|| مثلاً!

هل تعتقد أنّه من السليم أن نطرح على الشباب والمراهقين المفاهيم شديدة التعقيد والحساسية التي تتصل بمجالات مثل الدين والجنس؟ أم أنّه من الأفضل فرض الرقابة على مثل هذه المجالات أو الموضوعات؟
|| كلاً، فأنا أعتقد أنّ هذه موضوعات دائمة ومطروحة دائماً، شئنا ذلك أم أبينا، وبالتالي فمن الأفضل أن تتم مناقشتها عن طريق أعمال مدروسة، أساسها الفن والفكر والثقافة حتى نتيح الفرصة لهؤلاء الشباب للتفكير في هذه الأمور بشكل صحيّ.

أجرت الحوار بالإسبانية وترجمته إلى العربية :
سهير جابر عصفور

هوامش :

(١) هي مسرحية (الأعيب القدر) ١٩٩٢.

(٢) ألفونسو ساستري (١٩٢٦ -) : كاتب مسرحي إسباني ظهر في نفس الوقت الذي ظهر فيه بويرو بايخو ككاتب مسرح. نُشرت أول أعماله في ١٩٤٩. له أعمال ذات طابع وجودي وأعمال أخرى ذات طابع واقعي إجتماعي. له دراسات وأبحاث في الأدب والفكر وبخاصة نظرية الكتابة.