الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور-خنشلة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الحركات الطلائعية في المسرح الأوربي وأثرها في المسرح العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (LMD) في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي وأجنبي

إعداد الطالبة:

- **سعاد بوترعة**

إشراف الأستاذ الدكتور:

- **يوسف لطرش**

- **أعضاء لجنة المناقشة**

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عمرو عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	رئيسا
أ.د/ يوسف لطرش	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ.د/ علي ملاحي	أستاذ	جامعة أبو القاسم سعد الله-الجزائر2-	ممتحنا
أ.د/ رشيد بلعيفة	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	ممتحنا
د/ محمد رندي	محاضر "ا"	المركز الجامعي آفلو	ممتحنا
د/ عبد الحميد ختالة	محاضر "أ"	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	ممتحنا
د/ سعاد عون	محاضر "أ"	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا مساعدا

السنة الجامعية 2022-2023

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور-خنشلة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الحركات الطلائعية في المسرح الأوربي وأثرها في المسرح العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة الطور الثالث (LMD)
في اللغة والأدب العربي تخصص: أدب عربي وأجنبي

إعداد الطالبة:
- سعاد بوترعة

إشراف الأستاذ الدكتور:
- يوسف لطرش

- أعضاء لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/ عمرو عيلان	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	رئيسا
أ.د/ يوسف لطرش	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا ومقررا
أ.د/ علي ملاحي	أستاذ	جامعة أبو القاسم سعد الله-الجزائر2-	ممتحنا
أ.د/ رشيد بلعيفة	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	ممتحنا
د/ محمد رندي	محاضر "ا"	المركز الجامعي آفلو	ممتحنا
د/ عبد الحميد ختالة	محاضر "أ"	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	ممتحنا
د/ سعاد عون	محاضر "أ"	جامعة عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا مساعدا

السنة الجامعية 2022-2023

بسم الله الرحمن الرحيم

إهـــــــــــــداء

- إلى ملهمي

- دافعي إلى قوة العزيمة

- والدي إبراهيم

- رحمه الله

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بعونه وبفضله تم إنجاز هذا العمل المتواضع، ونسأل الله العلي القدير أن يتقبله مني خالصا لمقامه الرفيع

أتقدم بالشكر والعرفان إلى:

من سقى جامعتنا علما وثقافة

من ضحى بوقته وجهده في سبيل إسعادنا

إليك أستاذي مشرفي **يوسف لطرش**

كل الشكر والتقدير على جهودك القيمة

منك تعلمت أن للنجاح قيمة ومعنى

ومعك آمنت أن لا مستحيل في سبيل الإبداع والرقي..

كما يشرفني أن أتقدم بشكري الخاص إلى عميد كلية الآداب واللغات الدكتور : **رشيد بلعيفة** لما قدمه لي من توجيهات، فجزاه الله خير جزاء وأدامه ذخرا لنا

الشكر موصول إلى الأستاذة النبيلة صاحبة البصمة المتميزة الدكتورة **عون سعاد**

شكري الخاص للدكتور المتألق صاحب الأفكار النيرة **عمرو عيلان**

أسمى عبارات التقدير والشكر للدكتور **عبد الحميد ختالة** الذي أمدني بجسر من المعلومات، أسأل الله القدير أن بجازيه عني خير الجزاء..

وأشكر قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات جامعة عباس لغرور خنشلة، الذي منحني فرصة البحث

كما أتوجه بعظيم شكري وتقديري للسادة أعضاء لجنة المناقشة لتشريفهم لي بقبول مناقشة البحث

وأشكر كل من قدم لي يد العون في إنجاز هذا البحث

مقدمـــــــــة

مقدمة:

تعددت تجارب الفن المسرحي وتنوعت بين مقالات أدبية ونقدية ونصوص مسرحية ودراسات وبحوث، وتباينت وتطورت هذه التجارب الميدانية، مما أدى إلى ظهور أشكال مسرحية متنوعة ومتباينة في الرؤى والطرح والصورة البصرية، وما شابه ذلك من العناصر المكونة للعمل المسرحي. برزت هذه التجارب أكثر بعد الحرب العالمية الأولى ثم الثانية، هذه الأخيرة التي قضت على كل ما سبقها من أفكار وقيم، ولعل من إفرازات هذه الحروب ظهور بعض الاتجاهات الجديدة في الأدب والعلوم والفنون التعبيرية بكافة أشكالها، فحلت مفاهيم جديدة هي غاية في القلق والتعصب والخوف على مصير الإنسان المعاصر، جراء ما مر به من أزمات وويلات ومآسي خلفتها هذه الحروب المدمرة؛ جعلت هذه المعاناة الإنسان قلقا، متسائلا عن مصيره، ومصير الإنسانية جمعاء، تمحورت هذه التساؤلات الكبرى وتتبلور حول ماهية الوجود والحياة وقيمة الإنسان.

أسهمت ظروف الحضارة الأوربية مع منجزاتها الفكرية والعلمية في التأكيد على عدم جدوى الأشكال المسرحية التقليدية، ومن ثمَّ ضرورة إيجاد صيّغ جديدة تسعى لتجسيد الواقع على خشبة المسرح، هذه الصيغ تجعل الإنسان على وعي تام بحركة الأشياء خارجه، مع محاولة توقع أو استشراف كل مجهول، بدلا من محاكاة الواقع محاكاة حرفية، كما كانت قواعد المسرح تفرض ذلك.

سعت الاتجاهات المسرحية الحديثة، التي ثارت على الدراما الأرسطية، إلى التحلل من العناصر التقليدية للمحاكاة، ومن الإيهام بالواقع على السواء. كما سعت إلى النظر في الفصل بين خشبة المسرح والمشاهد، إذ ينبغي على هذا الأخير معرفة أن ما يراه في المسرح يخالف الواقع في وجوه كثيرة؛ من هذا المنطق ظهر مسرح جديد ثائر على المسرح التقليدي، أرسى معالمه كل من: **برتولد بريخت** (Bertolt Brecht) **ويوجين يونسكو** (Eugene Ionesco) **وصمويل بيكيت** (Samuel Beckett) **وجون أوزبورن** (John Osborne) وغيرهم؛ طرح هؤلاء الرواد صورا للتطور الاجتماعي الذي مس الإنسان المعاصر، ورأوا أنه لزاما على فن المسرح أن يثير الكثير من التساؤلات حول علاقة الإنسان بالإنسان، وهذا هو ما يجب أن يهتم به المسرح الحديث

والمعاصر، من حيث تصوير العلاقات من جهة، وأن يكون أداة لتعميق التطور الاجتماعي للإنسان من جهة أخرى، فأساليب التفكير القديمة لم تعد تناسب احتياج العصر وأن التقدم التكنولوجي قد غير أشياء كثيرة من بينها علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بمجتمعه الذي تغير بصورة سريعة، وفي زمن قياسي.

يرى زعماء الحركات الطلائعية الحديثة المستمرة في التغيير والتجديد، أنه يتوجب على كاتب المسرحية أن يستخدم جميع الوسائل المنطقية وغير المنطقية، لخلق الشعور بالدهشة لدى المتلقي عند مشاهدته للمسرحية، إذ لا تفصله مسافة بينه وبين خشبة المسرح، هذا ما يجعله يتأمل بكثير من التفكير كل ما يقرأه أو يعرض أمامه، دون الذوبان فيه كليا، أو الاندماج والتوهم بالواقع البحت على أنه الحقيقة المطلقة الثابتة.

سعى هذا التوجه في التأليف المسرحي، نتيجة لتنوع الأفكار وتطورها وتغير القيم وتفتحه على ميادين وآفاق أرحب في طريقة الطرح، إلى تقديم المزيد من التجريد، كما سعى إلى تقديم القضايا الإنسانية بصورة عبثية، محاولا البحث عن الحقيقة، فأطلق العنان للتفكير والعقل لتفسير ما يعرض أمامه، وفهم الأفكار والأحاسيس والشعور. حلت الأقنعة محل المكياج المسرحي، واللوحات المكتوبة محل الديكور، والإشارات محل لغة الأداء؛ فانشغل كتاب هذا المسرح بعوالم أخرى أشد رحابة وغموضا، مليئة بالهواجس والتكهنات والاستشرافات.

كان لنجاح المسرح الطليعي الأثر الكبير على كتاب المسرح العربي، الذين تفطنوا للخطر الذي بات يهدد كيان المسرح العربي في ضوء الدراما الواقعية، من ثم ظهرت المحاولات الأولى للتمرد على الدراما الواقعية في المسرح العربي، مع منتصف الستينيات من القرن العشرين، مزيجا متداخلا بين مسرح العبث واللامعقول والمسرح الملحمي ومسرح الغضب، وذلك من خلال تجارب **توفيق الحكيم** في مسرحيته "يا طالع الشجرة"، و**صلاح عبد الصبور** في رائعته "مسافر ليل"، و**يوسف إدريس** في مسرحيته "الفرافير" و**عصام محفوظ** في "الزنزلخت"، وغيرها من الأعمال المسرحية التي يمكن أن نلمس فيها بصمات الثورة على القواعد والقيم الأرسطية. كما يمكننا أن نرى في هذه الاتجاهات الجديدة ثلاث صيغ أكثر وضوحا وتجليا متمثلة في "مسرح العبث

واللامعقول" و"المسرح الملحمي" و"مسرح الغضب". برزت داخل هذه الحركات حركات أخرى تشكلت من تمازج أكثر من صيغة من صيغ اتجاهات المسرح الطليعي.

شكلت لدي كل هذه الأفكار جملة من الدوافع والحوافز، لأبحث في هذه الحركات الطلائعية، وفي مدى تأثيرها في المسرح العربي المعاصر، ضمن بؤرة فكرية كبرى هي الجدل القائم حول الحركات المسرحية الطلائعية وعبر هذه التلميحات اختمرت في ذهني مجموعة من التصورات، والأفكار التي تشكلت عبر الزمن لتكون مفتاحا معرفيا لقراءات مكثفة، جعلتني أقف عند السؤال المؤسس لهذه المعرفة، وحينها رحت أقلب المعنى عبر دراسات سابقة لهذا الموضوع فأثارتني أفكار الدكتور **رشيد بو شعير** في دراسته الموسومة ب "أثر المسرح الملحمي البريختي في مسرح الشرق العربي"، حيث ركز في دراسته على جانب التأثير والتأثر من خلال نموذج لكاتب عربي واحد وهو **سعد الله ونوس**. كما كانت أفكار **مارتن إسلن** (Martin Esslin) من خلال كتابه "دراما اللامعقول"، دافعا قويا للخوض في هذا التوجه الفني والجمالي، بعد أن اطلعت على ما عرض فيه من أسباب بروز هذه الحركة المسرحية الثائرة ودوافعها وغاياتها. هذا، إلى جانب أبحاث عديدة ومتنوعة حول "الطلائعية" بعامة، وحول الأدب المسرحي بخاصة.

نظرا للأهمية البالغة التي اكتساها موضوع الحركات الطلائعية في المسرح، اخترت أن يكون موضوع بحثي "**الحركات الطلائعية في المسرح الأوربي وأثرها على المسرح العربي**"، أما عن سبب اختياري لهذا الموضوع فيكمن أساسا في محاولة مني لإعطاء فكرة عن ضرورة دراسة كل ما يتعلق بالحركات الطلائعية، وإماطة اللثام عن الصلة الوطيدة بينها وبين الواقع، وتجسدها الكبير في كل مراحل حياتنا، وحضورها الأكبر في الأعمال الإبداعية الأدبية وبخاصة المسرحية، مع إبراز حضورها الكبير في التجارب المسرحية العربية المتأثرة بالنماذج الأوربية.

إلى هذا الحد تبقى مبررات اختياري لهذا الموضوع موضوعية إلى حد كبير، ولن تحيد عن الدوافع الذاتية، التي هي أيضا السعي إلى اكتشاف تيار فكري معاصر، عبر بصدق عن هموم الإنسان المعاصر، وعن انعكاسات هذه الهموم على حياته الخاصة، اجتماعيا ونفسيا. تملكتني، من هذه الانطلاقة، الرغبة في خوض غمار تجربة بحثية

أدبية مع المسرح الأوربي والعربي، وقد اتجهت إلى المسرح باعتباره انعكاسا للحياة في صورتها المصغرة.

بناء على هذه المعطيات يحاول هذا البحث الإجابة عن إشكالية تمحورت حول التساؤلات التالية: بما أن الحركات المسرحية الطلائعية أوربية المنشأ، كيف أثرت في المسرح العربي؟ وكيف احتضن النص المسرحي العربي المسرح الطليعي الغربي؟ كيف تمكن الكاتب العربي من الحفاظ على خصوصيته اللغوية والاجتماعية في ضوء انبهاره بالفكر الطلائعي الذي قام على هدم كل المبادئ؟ هل استطاع الكاتب العربي أن يكيف الأفكار الفلسفية الطلائعية لخدمة الأدب العربي؟ ما هي أصداء هذا التوجه في التأليف المسرحي في العالم؟ وما إلى ذلك من التساؤلات التي واجهت الإنسان نتيجة اصطدامه بهذا الفكر المخالف لكل القيم والقواعد.

هذا ما سنحاول تبيانه في هذا البحث، من خلال الإجابة عن هذه التساؤلات، وفق تصور منهجي سهَّل علينا العديد من الصعوبات، وأزاح العديد من الحواجز، بخاصة الحاجز الثقافي واللغوي، بلورنا هذا التصور من خلال تبني منهجين أساسيين، تم استغلال آلياتهما بالتناوب، وفق الحاجة إلى المادة المعرفية التي يتطلبها البحث في مرحلة ما من مراحله؛ اعتمدت أولا على المنهج التاريخي لتقصي المرجعيات المعرفية التي كانت وراء ظهور الحركات الطلائعية بعامة، والخلفيات الفلسفية والفكرية التي كانت دافعا لبروز العديد من رواد هذا التوجه الأدبي؛ انسجم البحث في هذا المجال مع آليات المنهج المقارن، عندما تعلق الأمر بتلقي الكتاب العربي مبادئ ورؤى الفكر الطلائعي، لتحليل مدى تأثرهم بمختلف المدارس و/أو المذاهب الأدبية الطلائعية، بخاصة "مسرح العبث واللامعقول" و"المسرح الملحمي"، و"مسرح الغضب". استفدت كثيرا من هذا المزج، كما استخلصت من خلاله العديد من النتائج المعرفية والمنهجية.

لتحقيق هذه الغاية قسمت البحث إلى مدخل وستة فصول، استجابة لاتساع مساحة البحث، وتعدد مذاهب الحركات الطلائعية، وبالتالي حاولت أن أوسع مجال الدراسة والتحليل لأقترب أكثر من مرجعيات الفكر الطلائعي ورواده، تناولت في المدخل مسحا معرفيا لمفهوم الطلائعية، التي تعد امتدادا للموقف المعارض، الذي ظهر مع ظهور المجتمعات البشرية، ثم عرضت أهم الحركات الطلائعية (المستقبلية، التكعيبية،

الدادائية، السريالية، التعبيرية)، لأصل إلى مدى تاثر الأدب المسرحي العربي بكل هذه المذاهب.

تناولت في الفصل الأول مرجعيات مسرح العبث واللامعقول وغاياته، حاولت فيه أن أعرض الخلفيات المعرفية لهذا التوجه المعاصر، فيما إذا كان موجودا في التراث الإنساني، بدءا من التراث اليوناني، إلى التراث الشعبي، والتحليل النفسي، ثم الفلسفة الوجودية التي تعد المرجع الأساسي للعبث واللامعقول، عرضت أهم روادها، ثم عرّفت أبرز رواد مسرح العبث واللامعقول **(صموئيل بيكت، يوجين يونسكو، آرتور أداموف، جان جينيه)**؛ لأنهي الفصل بأهم خصائص مسرح العبث واللامعقول الفنية والجمالية.

في الفصل الثاني تحدثت عن اللامعقول في أوربا وتلقيه في الوطن العربي، قارنت فيه بين الكاتب صموئيل بيكيت في مسرحية "في انتظار غودو"، وتوفيق الحكيم في مسرحية "يا طالع الشجرة". حللت المسرحيتين، بعد التعريف بالكاتبين، من خلال الحوار، الشخصية، الحبكة، الصراع، الزمان والمكان، في الأخير لخصت جملة النتائج التي تشير إلى مدى تأثر **توفيق الحكيم** بمسرح **صموئيل بيكيت**.

الفصل الثالث خصصته لبحث فلسفة العبث في أوربا وأثرها في المسرح العربي، حللت في ضوء هذا مسرحيتين، الأولى مسرحية "الكراسي" لـــ **يوجين يونسكو**، بوصفها أهم نموذج في هذا المجال، ثم حاولت أن أقران بينها وبين مسرحية "مسافر ليل لـــ صلاح عبد الصبور، تتبعت الطريقة نفسها في التحليل، من حيث اللغة الحوار، الشخصية، الصراع، الزمان والمكان. أنهيت الفصل بجملة من النتائج.

الفصل الرابع تناولت فيه المسرح الملحمي لـــ **بريخت** وأثره في المسرح العربي، بحثت المرجعية التاريخية التي كانت وراء ظهور هذا الاتجاه في الكتابة المسرحية، مستشهدة بأبرز كتاب هذا الاتجاه **برتولد بريخت**، ثم تتبعت تأثير كل هذا في المسرح العربي، لأصل إلى جملة من النتائج أيضا حول عملية التأثر.

الفصل الخامس خصصته لأثر الملحمية في المسرحية العربية، اخترت نموذجين بارزين في هذا المجال، هما: مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" لـــ **بريخت**؛

ومسرحية "الفرافير" لـــ **يوسف إدريس**. تتبعت الطريقة نفسها في التحليل، توصلت بعدها إلى جملة من النتائج تتعلق بمدى تأثر الكاتب العربي بالتقنيات التي وضعها بريخت، بخاصة تقنية "إسقاط الجدار الرابع" و"البناء الدائري"، وغيرهما من الأساليب الجديدة التي أدخلها الكاتب الألماني على المسرح.

الفصل السادس يعتبر تكملة للحركات الطلائعية، التي انتهت إلى ما يسمى مسرح الغضب، حللت نموذجين أيضا، لأبين مدى تأثر المسرح العربي بهذا التيار الفكري والأدبي الذي تبناه الشباب للتعبير عن تذمرهم من الواقع، وقلقهم من الروتين اليومي الذي يجتر الماضي؛ النموذج الأول هو مسرحية "أنظر خلفك بغضب" لـــ **جون أزبورن**؛ والنموذج الثاني للكاتب العربي **عصام محفوظ** هو مسرحية "الزنزلخت"، وبالطريقة نفسها توصلت إلى مدى تأثر الكاتب العربي بتيار الغضب، ومدى استجابة القارئ و/أو المشاهد العربي لهذا التوجه الثائر، المتمرد على كل ما يقيده سواء أكان من الماضي أم من الحاضر، غاضب" حتى من المستقبل.

أنهيت البحث بخاتمة، حاولت أن ألخص فيها جملة النتائج التي حققتها، بدءا من المسح المعرفي الذي هيأت به مسار البحث، مرورا بنتائج المقارنات بين مختلف النماذج المسرحية التي حللتها، مع الإشارة إلى نماذج أخرى مشابهة عند كتاب آخرين، في أوربا وفي العالم العربي، لأن تيار العبث واللامعقول بخاصة تجاوز حدود أوربا، ومس المسرح العالمي بمختلف ثقافاته وخصوصياته اللغوية.

يجد القارئ بعد خاتمة البحث قائمة المراجع التي اعتمدتها، هي كثيرة وهامة، وفيها الكثير من الدراسات والأبحاث التي يمكن أن نصنفها ضمن "الدراسات السابقة" حول الطلائعية في الآداب المختلفة وثقافاتها، مما يدل على أن البحث في هذا الاتجاه لا ينتهي عند حد، لأن الحركات الطلائعية حركات ثائرة، وتدعو إلى التغيير وإلى تحرير الإنسان من قيود الماضي، وقهر الحاضر، هي حركات تنشد حياة أفضل وأهنأ.

لقد اعتمدنا في بحثنا على جملة من المصادر والمراجع والتي كانت خير سند، منها: **نهاد صليحة** "التيارات المسرحية المعاصرة، الذي أفادنا كثيرا في التعرف عن قرب على اتجاهات المسرح المعاصر وقضاياه المختلفة. وكتاب **حنا عبود** "مسرح

الدوائر المغلقة" الذي وضح لنا العديد من القضايا الفنية التي استغلها مسرح الدوائر المغلقة، بخاصة المسرح الملحمي. كما كان كتاب **يوسف عبد المسيح ثروت** "مسرح اللامعقول وقضايا أخرى" عونا كبيرا لفهم فلسفة اللامعقول من خلال النتاج المسرحي. وكتاب **لطفي فام** "دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر"، الذي أفادنا كثيرا في بلورة رؤية نقدية حول المسرح الفرنسي المعاصر، بوصفه البؤرة التي انتشرت منها مختلف توجهات الأدب المسرحي. نشير أيضا إلى أننا استفدنا من العديد من الأبحاث والدراسات حول تلقي قضايا المسرح المعاصر في العالم العربي، منها:

كتاب **أحمد العشري** "المسرحية السياسية في الوطن العربي"، الذي استفدنا منه من جانب علاقة المسرح بالحياة السياسية في الوطن العربي. وكتاب **الخطيب محمود كامل** "نظرية المسرح"، الذي أخذت عنه العديد من المفاهيم المتعلقة بتقنيات التأليف المسرحي. وكتاب **السعيد الورقي** "تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، لخص لنا هذا الكتاب أهم القضايا التي تأثر بها المسرح العربي، بخاصة التيارات الفكرية المعاصرة. كان كتاب **محمد أمين العالم** "الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر"، عونا كبيرا في إدراك مدى تأثر الأدب المسرحي العربي بالآداب المسرحية العالمية. بخاصة ما تعلق بالجانب الفني. نشير أيضا إلى كتاب **ثروت يوسف عبد المسيح** "معالم الدراما في العصر الحديث"، الذي وضح لنا السبيل السليم لدخول عالم المسرح المعاصر في الأدبين الأجنبي والعربي.

كما هو معهود في كل السنن المعرفية، أنه لا يخلو أي بحث من صعوبات وحواجز، وما واجهته أستطيع أن أتمثله في عجزي المعرفي أمام هذا الكم الهائل من المعارف، فضاقت بذلك إشارتي، فتراني أتوزع ضمن كتابات فتحتويني ولا أعرف لها مخرجا، على الرغم من الكم الهائل من المراجع التي تناولت قضايا المسرح المعاصر، إلا أن اتساع مساحة البحث، وتشعب قضاياه، وصعوبة إدراك مفاهيمه ووسائله، حال دون تحقيق ما كان يجب أن يتحقق.

على الرغم من ذلك تكمنت من الإحاطة بمناحي البحث، الذي لا أدعي فيه الكمال ولا الإحاطة التامة، فهو ككل بحث علمي يبقى دائما في حاجة إلى التصويب

والإضافات، فما حققته وأدركته إدراك اليقين، فهو من عون الله وفضله علينا، وما كان من تقصير فذلك حسبي، وإن كان من شيء فهو الاعتراف بالتقصير، لو أن الشكر يعبر لمثلكم بالقوافي لانتهت قبل أن ينتهي مثلكم. ولو أن العرفان يخط بالأقلام لشخصكم لجفت خجلا قبل أن تكتب اسمكم... ولكن... يكفينا أن تتوحد الغاية لمعنى جميل، وهو التقدم بالشكر الخالص إليك أستاذي المحترم **يوسف لطرش** على رعايتك الدائمة لهذا البحث المتواضع، فكانت أفكارك وتوجيهاتك الطريق القويم الذي سلكناه طوال مسار البحث، فكنت نعم المشرف والموجه. كما لا أنسى الأستاذة عون سعاد المشرف المساعد لهذا البحث، لما قدمته لي من توجيهات وأفكار نيرة أضاءت جوانب البحث. وإلى كل من أمدنا بيد العون من قريب أو من بعيد دون استثناء، وأخص بالذكر الدكتور **عمرو عيلان** والدكتور **عبد الحميد ختالة** وكذا الدكتور **رشيد بلعيفة،** لما قدموه لي من إعانة ودعم وتشجيع، والشكر كل الشكر لقسم اللغة والأدب العربي، بكلية الآداب واللغات، بجامعة عباس بغرور–خنشلة–، الذي منحني فرصة عسجدية للبحث في طور الدكتوراه، أتمنى أن أكون عند حسن ظن هؤلاء جميعا..

نسأل المولى عز وجل مزيدا من فيضه وكرمه، وأن يتقبل هذا العمل فهو منه وإليه. والحمد لله في البدء والختام..

والله ولي التوفيق

خنشلة في:20 نوفمبر 2022

مدخـــــــل

مدخـــــــــــل

- تمهيد

1. في مفهوم الحركات الطلائعية

2. المعارضة من الأصول إلى المهمة

1.2. المعارضة عند الإغريق

2.2. **المعارضة عند الرومان**

3.2. **المعارضة في عصر النهضة**

3. أهم الحركات الطلائعية

1.3. المستقبلية: (La Futurisme)

2.3 التكعيبية (Cubisme)

3.3 الدادائية (Dadaïsme)

4.3 السريالية (Le Surréalisme):

5.3 التعبيرية(Expressionisme)

4- ركائز الأسلوب في المسرحية الطلائعية

5.نحو مشروع التجديد

6. تلقي الفكر الطلائعي في العالم العربي

- تمهيد

إن الحديث عن المسرح حديث متشعب، ذو انفتاحات معرفية واسعة الانتشار، كون المسرحية من أكثر الأجناس الأدبية احتواء للمعرفية الإنسانية في العصر الحديث، فكل ما في الحياة من اهتمامها، وكأن المسرح هو صانع كينونة الإنسان مادام يبحث عن عناصر الوجود ومقولات الحياة، وقد تعددت التجارب في هذا الفن من مقالات أدبية إلى فضاءات ركحية ميدانية خاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي أسفرت عن رؤى ومفاهيم جديدة ثائرة على كل ما سبقها من أفكار وقيم مرتبطة بحركات فنية شملت جميع مناحي الحياة بما في ذلك الأدب والمسرح بصفة خاصة.

اتّسمت الحركات المسرحية الجديدة بالتمرد والثورة على قواعد المسرح الكلاسيكي[1]، وكذا الرفض لكل ما هو قديم، والمقاطعة الكلية له فهي تتخذ موقف ثوري رافض لكافة التقاليد المتوارثة، أُطلق على هذه الحركات مصطلح الحركات الطلائعية والتي سنعرض لها بالتفصيل ونبرز دورها في رقي وازدهار المسرح الحديث.

1. في مفهوم الحركات الطلائعية

تتأنق الكثير من الدراسات في استخدام عبارة **«الحركات الطلائعية»** دون تأنق في إبراز مفرداتها الدالة عليها، ولا محدداتها المسيطرة على أبعادها، فقراءة في توظيف هذه العبارة تكشف تلك المرونة الهائلة التي اكتسبها المصطلح جراء تعدد استعمالاته، إلا أن هناك شبه إجماع لدى النقاد والباحثين في معناها الاصطلاحي أنها «حركة أدبية فنية جديدة مسماة بالطليعية، يبدو أنّ جذورها تمتد إلى الربع الأخير من القرن التاسع

[1] أخذت من كلمة (classic) وتعني أُسطولا حربيا، أو وحدة في الأُسطول، ثُمّ أصبحت تعني وحدة دراسية أو فصلا دراسيا يُدرس فيه الأدب اللاتيني والإغريقي الذي أفل من طوفان الزمان لما فيه من خصائص وقيم إنسانية عظيمة للمزيد ينظر: محمد مندور. الأدب ومذاهبه، ص: 46

عشر، لقيت اهتماما في حقل الرسم والموسيقى في إنجلترا غير أنها تعاني من إهمال شديد في مجال الإنتاج الأدبي من شعر ومسرحية وقصة، إذ أنّه يكاد يصعب إيجاد تعريف لها بسبب غموضها الذاتي من جهة، ولأنّها من جهة أخرى دائمة التطور، متعلقة بكل جديد في محاولة لمجاراة التطور السريع من مبتكرات ومخترعات، ما كانت لتحلم بها أية عين خيالية»[2]؛ يتضح بأن الطلائعية اقترنت بالابتكارات العلمية التي عرفتها أوربا في العصر الحديث، وكان لها تأثير في مجال الفنون المختلفة، على خلاف الفنون الأدبية التي رفضت هذه الحركات واعتبرتها، بحسب ما ذهب إليه الناقد **عبد المنعم خفاجي**، إذ يرى بأنها «ثورة على الجمود التعبيري واللغة المتعارفة والتقاليد الكلاسيكية، لكنها في الأغلب لا تحمل مفهومات واضحة متمايزة بالمقياس المعتاد لأنها ثورة نوعية لا تهدف إلى إدخال تجديد على الأساليب التعبيرية المختلفة بل تهدف إلى إحلال أساليب طازجة من نوع جديد تماما»[3]؛ يعني هذا أن الطلائعية، شأنها شأن كل حركة جديدة، استُقْبِلت بالرفض في بداية الأمر، بوصفها، كما يرى النقاد الأوائل، ثورة على تقاليد التأليف الأدبي، الذي عرف أساليب تعبيرية رسخت في تاريخ الأدب.

ثارت الحركات الطلائعية على كل ما هو قديم وقاطعته جملة وتفصيلا، ونهضت ضد العادات والقيم الموروثة، مما «جعلها تشغل حيّزا كبيرا في المطبوعات التي تصدر في مختلف بلدان العالم، وشتى اللغات وبخاصة بعد الأحداث التي شهدتها فرنسا في ماي 1968، بالإضافة إلى الكتب الكاملة التي خصت هذا الموضوع بالاهتمام والمعالجة، منها عدد هائل في المكتبة الفرنسية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "العالم المتمرد" **أندريه ستيفان** (Andrei Stefan)، "انتفاضة الشبان في العالم" «**جورج بالوكري**، "سياسة الذكر" **كاتميليه**، "ألا يزال هناك رجال" **فرنسواز بارتوريه**، "التمرد ضد الثورة" **جاك اللوك**، ثم "مظاهر المعارضة الكبرى في التاريخ" **بيير**

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. ط1. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995، ص: 187

[2] المرجع نفسه، ص: 188

بارافا. هذا بالإضافة إلى مجموعة الكتب التي وضعها **جيرار ميندیل،** الذي بدأ منذ عام 1968 يعلن نهاية مجتمع سيادة الآباء، ذلك المجتمع الذي اختلف تحت وطأة الثورة الصناعية والتجارية ومن أهم هذه الكتب نذكر: "أزمة الأجيال من أجل تحرير الطفل"، "من أجل مجتمع جديد"، و"التمرد على الأب"[4]. اعتبرت هذه الحركات، إذا، سمة من سمات المعارضة التي عرفها الإنسان منذ الأزل، كما أنها شجعت التحولات والمنجزات الحديثة الثائرة على القيم والمبادئ الضاربة في التاريخ.

أما عن المسرح الطليعي (Théâtre d'avant garde) (Avant–Garde Theater)، فهو مصطلح فرنسي استخدم في كل من إنجلترا وفرنسا، ليعبر عن اتجاه مسرحي محدد، ففي فرنسا يدل على الحركة التجديدية التي كانت تتجه نحو تحقيق مزيد من التحرر من التقاليد المسرحية في النصف الأول من القرن العشرين. أما في إنجلترا فتطلق على الحركة الواقعية الإنجليزية في النصف الأخير من القرن العشرين، وقد استخدم هذا المصطلح ليطلق على كل ما هو جديد من ناحية الشكل والمضمون، وبالتالي فهو مصطلح يتسع ليشمل مسرح العبث، اللامعقول، المسرح الملحمي ومسرح الغضب، بل أكثر من ذلك فهو يشمل المسرح التجريبي (Theater Experimental)، الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور أسلوبا جديدا، بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع، واللجوء إلى عالم الخيال.

بناء على كل هذا ندرك أن هذا المصطلح الذي يطلق على هذا التوجه المسرحي، سواء أكان "الطليعي" أم "التجريبي"، يهدف إلى الغاية نفسها، كما يرى الباحث في هذا المجال **أحمد صقر**[5]، لأن مهما كان المصطلح المستخدم، "مسرح العبث"، "العبث"،

---

[4] أنظر: حمادة إبراهيم. المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع. دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 34

[5] ينظر: أحمد صقر. مقدمة في نظرية المسرح الفكري. مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2006، ص: 26

"المسرح الملحمي"، "مسرح الغضب"، "المسرح الطليعي"، المسرح التجريبي"، فإن القصد هو نفسه، يعني تقديم شيء جديد يختلف عما هو قائم ومتداول.

سعت الحركات الطلائعية إلى إيجاد بدائل وصيغ جديدة، تقترن بالمنجزات العلمية التي شهدها العالم الغربي مطلع القرن العشرين، معارضة لكل القوالب القديمة، ويعتقد الكثير أن فكرة المعارضة حديثة، وما سنتطرق إليه في ما يأتي يثبت عكس ذلك.

2. المعارضة من الأصول إلى المهمة

إن كل نص مهما بعد عن حاضره، مرهون بطريقة أو بأخرى إلى بند من بنود الماضي العريق، والحركات الطلائعية خطاب يبتعد في ظاهره عن نقطة الماضي، ويتوغل في الحاضر، لكنه يُبقي الآن، وإن في عودتنا إلى الأفكار التي يتشكل منها النص الطليعي، ما هي إلا طريقة لفهم الحاضر. فاللجوء إلى الماضي بغية التأصيل للأفكار المكونة للحركات الطلائعية كقيمة معرفية محددة، تكشف لنا تاريخها بطريقة قصصية شيقة، تخلق لدينا وعيا سياسيا واجتماعيا بماضيها؛ فالحركات الطلائعية ذروة سنامها المعارضة، هذه الأخيرة التي تتنوع مفاهيمها بتنوع استخداماتها، إلا أن المتفق عليه هو أن أول معارضة شهدها التاريخ تتمثل في «رفض إبليس أن يسجد لآدم عليه السلام متمردا على المشيئة الإلهية التي أرادت أن يسجد جميع الملائكة لخليقة الله في الأرض فأبى إبليس واستكبر وكان من الكافرين معترضا على إرادة الخالق، قال الله تعالى: «قال أنا خير منه خلقتني من نار وخلقته من طين» [الأعراف12]، ثم تمادى في غيه في قوله: «قال أأسجد لمن خلقت طينا» [الإسراء 61]، وفي الأخير ألقى تحديه السافر في قوله: «لئن أخرتن إلى يوم القيامة لأحتنكنّ ذريته إلا قليلا» [الإسراء 62]. استشهدت بهذه الآيات القرآنية، بوصفها مرجعية دينية لقضية العصيان والرفض، بمعنى أن كل أنواع الرفض التي ميزت تاريخ البشرية تعد امتدادا لهذا السلوك الذي أرخ له القرآن الكريم؛ لا يعني هذا أن جميع أنواع الرفض سلبية، بل فيها السلبي والإيجابي، كما سيتضح لاحقا.

1.2. المعارضة عند الإغريق

يعد **بروميثيوس** (Prométhée) أول من أثار المعارضة في علم الأساطير القديمة، الميثولوجيا (Mythologie)، حيث تروي الأسطورة أنه تمرد على الآلهة بتقديم "النار" لبني الإنسان، كما تمردت **انتيجون** (Antigone)[6] ابنة **أوديب** (Œdipe) التي عارضت أوامر عمها الملك، الذي رفض دفن أخيها **بولينيس** (Polynice) الذي قتل أمام باب طروادة، غير أن الفتاة أقامت شعائر الدفن الجنائزي كما العادة، تعرضت نتيجة ذلك للدفن وهي حية. كان الرفض ميزة الاعتداد بالشخصية حتى وإن كان الأمر يتعلق بمصير الرافض، كما حدث مع الفيلسوف الشهير **سقراط** (Socrate) الذي رفض الصفح محاباة الطغاة، وطل يحابهم بأفكاره وسلوكه. كما برز الرفض والانتقاد في المسرح الإغريقي القديم، بخاصة عند **أرستوفان** (Aristophane)، الذي ما فتئ يهاجم في أعماله المسرحية الهزلية معارضيه من السياسيين والأدباء، كانت مسرحيته "الضفادع" من أشهر المسرحيات في هذا المجال[7]؛ يتضح أن الرفض والمعارضة والتمرد سلوك إنساني طبيعي، ظهر مع ظهور الإنسان، وتطور بتطور المجتمعات البشرية، ويستمر إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها. سنحاول هنا أن نتتبع تاريخ هذا السلوك المرتبط بحياة الإنسان الخاصة، وبحياة المجتمعات البشرية عبر التاريخ.

2.2. المعارضة عند الرومان

كان لروما معارضوها « نذكر مثلا **"لوقريسيوس** (Lucrèce- Titus Lucretus 98 av) الذي روّج لفلسفة أستاذه الإغريقي **أبيقور** (Epicure)، بحيث تمرد على الحياة الاجتماعية السائدة في عصره، عن طريق إشاعة اللذة والانغماس فيها، بحجة عقلانية

---

[6] انتيجون هي الرائدة الأولى لجميع الفتيات اللائي لقين حتفهن دفاعا عن حرية الرأي والعقيدة في معسكرات التعذيب المختلفة من شيوعية وفاشية وإسرائيلية.

[7] أنظر: حمادة إبراهيم. المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع. ط 1. دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 35

الفكر. كما مثَّل **سبارتاكوس** (Spartacus)، شخصية العبد المتمرد على السلطة، حيث تمكن من قيادة ثورة العبيد ضد الظلم والاستبداد في عصر قوة الرومان، مما جعل اسمه رمزا للثورة والتصدي لجميع أنواع الاستبداد والعنصرية[8]؛ لقد كان تاريخ روما غنيا بالمغامرات والثورات التي قامت ضد الاستبداد والظلم، سواء على مستوى المواجهات العسكرية، أم على مستوى الفكر الفلسفي والنتاج الأدبي.

أهم ما ميز هذه الحقبة الزمنية الانتفاضات المتكررة على الكنيسة، اعتراضا على البؤس والشقاء والتعصب الديني. امتد هذا التمرد إلى الأرياف، بحيث سجل التاريخ ثورات عديدة ضد الإقطاع وسلطة الكنيسة، حققت هذه الثورات انتصارا على الهيمنة الدينية التي ميزت العصور الوسطى. نشير هنا أيضا إلى الثورة التي قادها **مارتن لوتير كينغ** في أمريكا (Martin Luther King 1929-1968)، ضد التمييز العنصري، الذي كان مقننا آنذاك. كذلك ينبغي ألا ننسى **جان كالفان** (Jean Calvin 1509-1564)، الذي تزعم حركة الإصلاح الديني في أوربا في القرن السادس عشر، مما أدى إلى انقسام أوربا[9]. ركزت المعارضة في هذه الفترة على الجانب الديني، بوصف الدين حس مشترك بين الناس، ويتمتع بقوة حسية وشعورية تشجع على الفعل، كما أن الدين عامة يغرس روح المقاومة والتمردة على كل ما هو إنساني.

3.2. المعارضة في عصر النهضة

عرف عصر النهضة مجموعة من الانتفاضات حيث «يذكرنا عصر النهضة بالكاتب **مونتاني** (Montaigne) وزميله **رابلي** (Rabelais)، كان الأول يعلم الناس الشك في عصر ساد فيه التعصب الديني، كما ضمّنت كتاباته أراء جريئة في التربية والدين والتعصب العرقي، وكل ذلك دخل ضمن زاوية المعارضة، أمّا **رابليه**

[8] انظر: المرجع السابق، ص: 36

[9] المرجع نفسه، صن

فقد كانت معارضته أكثر جرأة فقد حمل على كل شيء القضاء على الكنيسة»[10]. تميز عصر النهضة في أوربا، إذا، بالنزاعات والخلافات على الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وكذا السياسية، عبر عنها العديد من الأدباء[11]، على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم، نذكر منهم، على سبسيل المثال **ريشيليو** (Richelieu) و **بيار كورناي** (Corneille)، **ألفريد موسيه** (Alfred De Musset) K**ألفريد دي فنيي** (Alfred De Vigny)، **ألفونس دي لامارتين** (Alphonse De Lamartine)، **فيكتور هوغو** (Victor Hugo).

يتضح بأن فكرة المعارضة ليست جديدة، إنما عرفتها البشرية منذ زمن بعيد. ما يهمنا هنا هو الحركات الطلائعية التي ظهرت في العصر الحديث، التي تميزت بهذه المعارضة، وهذا الرفض لكل ما هو سلطوي، ويقف حاجزا أمام الحياة الطبيعية للإنسان.

3. أهم الحركات الطلائعية

سأعرض في هذا المدخل خمس حركات طلائعية، شكلت المسار العام للآداب والفنون في أوربا، من أجل إعطاء رؤية بانورامية لثقافة القرن العشرين في أوربا، هي: المستقبلية، التكعيبية، الدادائية، السريالية والتعبيرية. هذا، تمهيدا لفصول هذا البحث التي ستتناول بالتفصيل كل من مسرح العبث واللامعقول، المسرح الملحمي، ومسرح الغضب، بوصف هذه الحركات أهم ما جسد الفكر الطلائعي على خشبة المسرح، وفي الوقت نفسه تعد أهم الحركات التي أثرت في المسرح العربي المعاصر، استجابة للبيئة الاجتماعية التي عاشها، ويعيشها العالم العربي، كما سيتضح لنا في ثنايا هذا البحث.

---

[10] المرجع السابق، ص: 37

[11] المرجع نفسه، ص: 38

1.3. المستقبلية: (La Futurisme)

برزت المستقبلية كحركة فنية أدبية في مطلع القرن العشرين، أرسى مبادئها **توماس مارينيتي** (F.T Marinetti) عام 1909م في مجلة **الفيجارو** (Le Figaro) الفرنسية وتضمن البيان التخلي عن التعبير عن حياة الإنسان، كموضوع إبداعي[12]. عقب الدكتور **شاكر عبد العظيم جعفر** على بيان **توماس مارينيتي** (F.T Marinetti) قائلا «جاء البيان الأول للمستقبلية ناسفا لكل ما ألفته الذات الإنسانية من قيم وعقائد، فقد نشر عام 1909 انطلاقا من ايطاليا إلى العالم كرد فعل على الهوس الرومانسي بالنساء والخيال والعاطفة، وحاول **مارينيتي** إبعاد إيطاليا من أن تكون مكانا للحركات المستوردة، لذا دعا إلى حرق مكتباتها ومتاحفها، وأماكن القداسة فيها، من أجل التأسيس والتجديد والتحديد»[13]؛ يعني هذا أن المستقبلية ثورة على كل ما قديم ومكرر،

جذبت المستقبلية أكبر قدر من الشعراء المبدعين، نظرا لتوجهاتهم الرافضة لكل ما هو قديم، بحثا عن الجديد والغريب، وبالتالي تميل إلى «الاستعراضية والدعائية، وجرأة صدم الذوق العام»[14]، ومن ثم سعت إلى إضافة مفاهيم ورؤى جديدة مرتبطة بكل ما هو ديناميكي وحركي، بخاصة في فرنسا وإنجلترا، ثم انتشرت في ألمانيا والاتحاد السوفياتي آنذاك[15]، غير أنها أخذت شكلا فنيا في كل بلد وفق الذوق السائد فيه. يتضح لنا من خلال هذا الطرح أن هناك توافقا وانسجاما في فكر المستقبلية عند

---

[12] ينظلر: محسن محمد عطية. اتجاهات في الفن الحديث. ط1. دار المعارف، مصر، 2002، ص: 113

[13] شاكر عبد العظيم جعفر. تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي. ط1. دار الرضوان للنشر والتوزيع، ص:46

[14] نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 2003، ص: 601

[15] فلاديميروفتش مایاكوفكسي: (1930–1993) شاعر وكاتب درامي سوفياتي، عمل في بدء حياته بالتمثيل والإخراج المسرحي، مثل وأخرج في مسرح لونبارك، يتعاون في عام 1918 مع المخرج السوفييتي مايرهولد في إخراج دراما BUFFO–MUSTERY مثل مایاكوفسكي في السينما السوفياتية وكتب عدة دراسات نظرية عن المسرح وفنونه. للمزيد ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 551– 552

الفرنسيين وكذا السوفياتيين، باعتبارهما يركزان على المبادئ والقيم في الفن، مع الرفض التام للماضي العتيق.

ارتبطت المستقبلية بالفنون التشكيلية إلا أن روادها اهتموا بالدراما[16] الأوربية الثائرة على كل ما هو قديم، مشجعين التيار التجريبي الثائر على الواقعية. أسهم هذا في ظهور العديد من الحركات والتوجهات المعادية للواقعية، كالعبثية والسريالية، مما أثر بشكل كبير على الحركة المسرحية في أوربا.

ما يمكن استخلاصه من الحركة المستقبلية، التي انتشرت بقوة في عشرينيات القرن العشرين، أنها اهتمت بالحياة الوجدانية للإنسان، مما جعل الجمهور ينجذب نحو هذه العروض المسرحية التي خرقت الآفاق الفنية والجمالية التي تعودها الناس[17]؛ استثمروا العواطف وكذا الأحاسيس بغية الارتقاء بالجانب الوجداني المضطرب بالدرجة الأولى، وتهيئته لتجسيد معاني خيالية بعيدة عن الواقع في حلتها البلاغية الفنية الجمالية، مركزين في ذلك على نقطة محورية هامة اعتمدها بعدهم رواد الحركة الدادائية متمثلة في «عنصر استفزاز المتفرج والمواجه المباشرة، والإنكار التام لمبادئ

---

[16] كلمة دراما: باليونانية تعني ألحدث، كما تعني إبراز الأشياء من واقع الحدث وحده، وبواسطة حوار يؤديه ممثلون، يتضمن مونولوجات وديالوجات مسرحية ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة، والتي تختلف عن الشعر كثيرا، لا يستطيع الكاتب الدرامي أن يشرح أو أن يسهب أو يفسر كما يفعل الشاعر في القصيدة، إذ الاستطراد أو الوصف أو الرواية مرفوضة في العمل الدرامي، مع أنهم مطلوبون في العمل الشعري والدراما هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير... بمعنى تقسيم الحوار على أكثر من شخصية وهي (أي الدرامي) تربط جميع الشخصيات وحوارتها في موضوع واحد ففيها يقدم المونولوج التعبير عن المواقف الحساسة والنفسية المضطربة (مونولوج شكسبير في دراما هملت... أكان أنا... أم غير كائن... تلك هي المسألة، ومثل هذه المواقف لا يصلح للتعبير عن تضاد النفس الداخلية فيها إلّا شكل المونولوج الدرامي، ومن الطبيعي أن تخضع اللغة المختارة لطبيعة المشهد أو الموقف الدرامي، كما من المستحسن أن تصبح اللغة مناسبة لشخصيات وانفعالاتها لأن الأحداث في الدراما تتطور من واقع حوار الشخصيات المسرحية ⇐ للمزيد ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 296

[17] ينظر: شاكر عبد العظيم جعفر. تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي ، ص: 38

الوجود والأخلاق أي العدمية ويظهر»[18]، بناء على هذا انتقد الرأي العام هذا التوجه في الفن والأدب، متهما أياه بالخروج عن الأخلاق العامة، وعن التقاليد المسرحية التي نوجه الذوق العام.

هاجمت الحركة المستقبلية تقاليد المسرح الأرسطي، وحاولت إيجاد بدائل مرتبطة بالتقنيات والوسائل الحديثة، فاستبدلت الشخوص بالطائرات، وخشبة المسرح بالسماء، إلا أن هذه الفكرة يصعب تجسيدها على أرض الواقع، وبهذا حملت المستقبلية بذور فنائها في أحشائها لتزول وتضمحل فاسحة المجال لبروز تيارات وحركات أدبية مناهضة لها ولمبادئها.

2.3 **التكعيبية** Cubisme

قامت التكعيبية على الرسم والنحت، صنفت ضمن الحركات الطلائعية، أطلقت عليها هذه التسمية لأنها تصنع الأشياء بأشكال هندسية يغلب عليها الطابع التكعيبي[19]، مما يعني بأنها ثارت ضد الأشكال القديمة.

ظهرت التكعيبية عام 1908[20]، بهدف «بعث العالم من جديد في إبعاد لمنطق الصدفة فالحقيقة في عرفهم يجب أن تتجددّ في استمرارية متغيّرة»[21]، تهدف التكعيبية، إذا، إلى إعادة بعث العالم من جديد، وإيمانهم التّام أنّ الحقيقة تتغيّر بتغيّر معطيات العصر[22]، ومن ثم تسعى إلى إبراز الأحجام عن طريق الرؤية المحيطة بالأشياء في الفراغ، كما يقول **محسن محمد عطية**، الذي يقول: «وعلى اللوحة أن تمتزج مع أسطح الشكل القائمة بذاتها كما لو كانت ترى أثناء تنقل زاوية رؤية الفنّان بالاعتماد

---

[18] المرجع السابق، ص: 40

[19] ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص: 190

[20] المرجع نفسه، صن

[21] المرجع نفسه، ص: 191

[22] أنظر: نهى حنّا يؤسف طنوس. الفنون. ط1. دار الجبل، بيروت، 1999، ص: 32

على ما يشبه المعالجة التحليلية التي ينطوي على تقريب كل كتلة أو تفصيل تشكيلي على حده إلى أصله الهندسي الفراغي ممّا يؤدي إلى تحوّل الشكل المحدد للشيء إلى تكوين من التقسيمات المنفردة، أمّا المعالجة اللونية فتؤدي مهمة إظهار الحجم من أجل ذلك يضع الفنان تدرجا محدودا معتمدا على الدرجات السوداء والرمادية والبنّية والأصفر الأكسيد والأبيض»[23]؛ يتضح أن التكعيبية تهتم بالشكل على حساب المضمون، كما تعطي أهمية كبيرة للون، بوصفه شكلا من أشكال التعبير عن رؤية الفنان.

تطورت التكعيبية بسرعة استثنائية خلال العقدين الأولين من القرن العشرين، حيث شهدت هذه الفترة ظهور العديد من الفنّانين الذين كانوا يرسمون بأسلوب تكعيبي[24]؛ كانت باريس التربة الخصبة لتطور الحركة التكعيبية دون غيرها من مدن العالم[25]، بوصفها "مدينة السحر والجمال"[26]، كما وصفها **ادوارد فراي.**

كان للتكعيبية دورا بارزا في النحت، وفي بعض الأعمال الأدبية **كما عند الروائي «جيمس جويس** (James Joyce)» بخاصة روايته الأخيرة "جنازة فينجان"؛ مما يعني بأنها أثرت أيضا في الكتابة الأدبية، بحيث استلهم العديد من الكتاب بعضا من سماتها الفنية، كما تشير العديد من الأبحاث والدراسات[27]؛ منهم الكاتب الإيطالي **بيراندييللو** (Luigi Pirandello-1867-1936)، الذي عارض قواعد أرسطو في المسرح، بحيث كانت مسرحياته مستفزة، مثلما **بريخت** (Brecht Bertolt) فيما بعد. وهذه الفكرة أشارت إليها الدادائية، بحيث نعثر في مختلف المراجع على أن من أهدافها إثارة غضب الجمهور.

---

[23] محسن محمد عطية. اتجاهات في الفن الحديث. دار المعارف، مصر، 2002، ص: 103

[24] أنظر: ادوارد فراي. التكعيبية، تر: هادي الطائي. دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1990، ص: 19

[25] ينظر المرجع نفسه، ص: 20

[26] ينظر المرجع نفسه، ص: 20

[27] للتوسع أنظر: نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 99

قام **بريخت** أيضا لاحقا بإثارة فكر المتفرج عن طريق تقنيات ما أسماه "المسرح الملحمي" (Théâtre épique)، الذي ألغى فيه عنصر التعاطف مع الشخصيات المسرحية، وركّز على القضايا والأفكار، وقسم فيه العرض إلى جزيئات كل منها متكامل في ذاته، ودعا فيه إلى المتعة والتفكير[28]. إلا أن هناك اختلافا بين الكاتبين في استثمار المتلقي وإشراكه في العملية الإبداعية ، كما ترى الباحثة **نهاد صليحة**، بحيث لا يصنف مسرح بريخت ضمن تيار التكعيبية، على الرغم من تركيزه على العقل ومشاركة المشاهدين، أي إنه "لا يستند أساسا إلى فكرة النسبية، ويتبنى الفكر الماركسي، ويحاول أن يحدّد الإطار الذي يشارك فيه المتفرج إيجابا بحيث يصل على رفض الرأسمالية واعتناق الاشتراكية"، في حين أن الكاتب الإيطالي "لم يقدّم أيّ معطيات ثابتة فكرية أو عقائدية وإنّما كان يحاول أن يجذب المتفرج إلى داخل لوحة تكعيبية باعتباره أحد مستويات الواقع، بحيث أصبح المتفرج بالنسبة له وبالنسبة للمسرحية كقطعة الكولاج التي كثيرا ما استخدمها التكعيبيون في لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجي للوحة، وبحيث أصبحت خشبة المسرح وكأنّها أحد المستويات التي تتقاطع مع مستويين آخرين من مستويات الحقيقة وهما الفن والواقع"[29]. يتضح أن الكاتبين يلتقيان في مسألة إثارة المتلقي، ويختلفان في مشاركته، بحيث شاع عن **بريخت** أنه أزاح الحاجز بين العرض المسرحي والجمهور، كما سنرى لاحقا.

3.3. **الدادائية** (Dadaïsme)

الدادائية حركة فنية ظهرت أوائل العشرينات من القرن العشرين، مشتقة من كلمة «دادا يعبر صوتها عن شقاوة طفولية زاخرة بالبدائية والبراءة الرافضة تماما للثقافة

---

[28] أنظر: نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 110

[29] المرجع نفسع، ص: 111

وكل التقاليد الفنية والأخلاقية»[30]، تنزح إلى الخروج عن المألوف ولا ترتبط بالقواعد الفنية ولا الأخلاقية، هدفها الأساسي خلق جو مفعم باللامبالاة والفوضى.

شهد العالم بأسره حروبا ودمارا شاملا عقبه مباشرة تدهورت الحالة النفسية لبعض الشباب الطامح للعيش في سلام، فتشكلت لديهم رغبة جامحة لتكوين مشروع فني تشترك فيه «أفكارهم من حيث المبدأ وهو الرفض والتمرد واليأس والفرار من هذا العالم إلى عالم يملؤه الخيال»[31]، وكان اللقاء الأول الذي جمع هؤلاء الشبان في إحدى مقاهي زيوريخ بسويسرا سنة 1916، قرروا في هذا اللقاء التخلي عن القيم الأخلاقية والمعتقدات، والغوص في عالم الأوهام والخيال، وأهم ما ميز هذه الحركة هو «عناية أصحابها باللامعقول واللامنطقي، كانوا يؤمنون بالكتابة الأوتوماتيكية أي تسجيل الأفكار كما تأتي إلى عقل الكاتب دون النظر إلى علاقة بعضها ببعض وكان هذا في رأيهم تعبيرا صادقا عن عقل الكاتب الباطني»[32]، نلاحظ أن هذه الحركة تعد إرهاصا لما آل إليه المسرح لاحقا، من حيث لغته الغامضة المبهمة، ولا منطقية ما يعرضونه أو يكتبونه.

عملت الحركة الدادائية على الانحراف عن تقاليد الفن عموما، وقامت ضد كل ما هو منطقي «تحطيم القواعد المعروفة للفن بل وللعقل والتفكير فهي أساسا حركة هدم تقوم على أعناق مبدأ العدمية وإنكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية»[33]؛ فهي ثورة ضد المألوف والسائد ثورة ضد القواعد، حطمت الأسس والقوانين ودعت إلى

---

[30] نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ط 1. دار ترياق للطباعة، مصر، 2003، ص: 285

[31] عبد الرزاق الأصفر. المذاهب الأدبية لدى الغرب. ط1. مكتبة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 167

[32] رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ط 2. دار الطباعة الحديثة، القاهرة، 1975، ص: 221

[33] نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص: 51

العدمية. فيما يلي أهم المبادئ التي قامت عليها الدادائية، كما وضعها زعيمها **تريستان تزارا**[34] (Tristan Tzara):

– الدادائية هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة.
– الدادائية هي كل احتجاج .. يوجه الإنسان فيه كل كيانه نحو التدمير والتخريب.
– الدادائية هي التعرف واعتناق جميع الوسائل والأساليب التي يرفضها ذلك المجتمع المخزي الذي يؤمن بالحلول الوسطية واللياقة في التصرفات.
– الدادائية هي إلغاء المنطق باعتباره النغمة العقيمة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع.
– الدادائية هي عدم التورع عن استخدام كل شيء وجميع الوسائل والمشاعر والرؤى والمبهمات في الحرب لإرساء قواعدها.
– الدادائية هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.
– الدادائية هي إلغاء فكرة المستقبل.
– الدادائية هي الإيمان المطلق التام بكل إله تتنفس عنه القريحة بصورة تلقائية».[35]

استقطبت أفكار هذا الفنان المتمرد اهتمام المبدعين في ذلك الوقت، حيث لقيت مبادئه العدمية والهدامة صدى في نفوس الكثيرين من الشباب. ما يمكن استخلاصه من مبادئ هذه الحركة هو أنها حركة تدعو إلى العدمية، وتحطيم كل ما يرمز للماضي، مما يعني أنها غرست جذور العبثية، التي أصبحت فيما بعد حركة طلائعية ذات أسس فلسفية، كما سيتضح عندما نتطرق لتيار العبث واللامعقول.

---

[34] تريستان تزارا (Tristan Tzara): شاعر وممثل روماني فرنسي ولد في: 16 أفريل1896 كان صحفيا وكاتبا مسرحيا وناقدا سينيمائيا، وعرف بأنّه أفضل المؤسسين لحركة "دادا" المناهضة كما أنه كان من شخصياتها البارزة، كان يؤثر في الكثيرين، نتج عن اسهاماته إنشاء علاقة ما بين المدرسة التكعيبية والمستقبيلة وبين التيارات المختلفة .
للإطلاع أكثر ينظر: http: //data. bnf. fr/ark تاريخ الإطلاع: 2016/06/06

[35] نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة، ص: 52

3.**السريالية** (Le surréalisme):

السريالية حركة أدبية فنية طليعية برزت في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتعني كلمة «السريالية» في اللغة الفرنسية «مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي»[36]؛ ثارت هذه الحركة ضد الواقع، بوصفه عاجزا عن تقديم الحقائق، فهو في رأي **«بروتون**[37] (André Breton) زعيم السريالية «معادي لكل ارتقاء فكري وخلقي»[38]؛ العالم الخارجي عاجز كل العجز، ولهذا لابد من اللجوء إلى كوامن النفس إلى الباطن والأعماق، عالم اللاوعي، هذا الأخير الذي نجسده من خلال تصرفاتنا وردود أفعالنا الناتجة عن تراكمات نضمرها في عالمنا الداخلي، والذي يعتبر جزء من كينونتنا.

نشطت السريالية وبرزت «من أول تأسيس لها عام 1917 على يد **جيوم ابولينير**– (Guillaume Apollinaire)، الذي ابتدع لفظة السريالية حين قدّم مسرحيته "أثداء تيرسياس" (les mamelles de Tirésias –1917) إلى نهاية الستينات من القرن العشرين»[39]؛ التف حول هذه الحركة العديد من الكتاب والفنانين، نظرا لما دعت إليه

---

[36] بروتون، أندرييه. بيانات السريالية، وزارة الثقافة، دمشق، ص: 17

[37] أندريه برتون (Breton André) كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي ولد في 19 فبراير 1896 في تينشيبراي بإقليم أورن الفرنسي، وتوفي في باريس سنة 1966، يعتبر برتون من أكبر رموز الدادا والسريالية.. وُلِدَ لعائلة متوسطة الحال في نورماندي فدرس الطب والطب النفسي وعمل أثناء الحرب العالمية ألأولى في ردهة الجملة العصبية في مدينة نانت الفرنسية. للمزيد ينظر: منصة البيانات المفتوحة من المكتبة الوطنية الفرنسية للمزيد ينظر: http: //data. bnf. fr/ark: تاريخ الإطلاع 11-10-2005

[38] المرجع السابق، ص: 17

[39] ينظر: نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة. ط1. هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص: 47-48

من الحرية، والتمرد على كل ما هو واقعي، واللجوء إلى عالم التخييل واللاشعور[40]؛ سعت السريالية بقوة للوصول إلى خلجات النفس وعالم اللاوعي واللاشعور.

5.3.**التعبيرية** (Expressionisme)

ظهرت الحركة التعبيرية في ألمانيا متأخرة مقارنة بباقي الحركات في القرن العشرين، كانت شكلا من أشكال الدراما الحديثة، قبيل الحرب العالمية الأولى، وازدهرت أيما ازدهار بعدها. تأثر العديد من الكتب بهذا التيار، أبرزهم الكاتب السويدي **أوجست ستراندبيرج** (Strindberg August)[41]، من أشهر مسرحياته التعبيرية الشهيرة "الحلم" و"الطريق إلى دمشق"[42]. تمتد جذور المسرحية التعبيرية إلى ما قبل الحرب العالمية الثانية، ونضجت بعدها. تشير مختلف المراجع إلى أن ألمانيا هي الأرضية التي نشأت فيها التعبيرية وتطورت. من أهم خصائصها –كما يقول **نصر محمد عباس**– «التركيز عل بواطن النفس البشرية، إضافة إلى أنها تعتمد اعتمادا

---

[40] ينظر: بول ارونو آخرون. معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد محمود. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2012، ص: 606

[41] أوجست ستراندبرج August Strindberg (1849–1912): كاتب سويدي من الرواد في تاريخ الأدب المسرحي الحديث أثرت تجاربه في التشكيل الدرامي وتعبيراته القوية ولغته الذكية، عمل على تطول النزعتين الواقعية والتعبيرية في الأدب المسرحي وقد كتب روايات وقصص قصيرة ومقالات وشعر وأعمال في السيرة الذاتية، ولد جوهان أوقست في ستوك هولم، وبعد فترة كتابة روايات تمثيلية عام 1870وانتهى من إعداد رواية تاريخية اسمها السيد أولوف 1872 واشتهر بكتابه الغرفة الحمراء عام 1879، وهي رواية عن الجريمة المنظمة في ستوك هولم، عاد ستراند بارج إلى كتابة التمثيليات بمسرحياته الواقعية الأب 1887 وتتحدث التمثيلية عن كيفية تحطيم زوجة زوجها بدافع التشكيك في نسبة ابنته إليه، ومسرحية الآنسة جولي 1888 م تمثيلية واقعية في النقد الاجتماعي تصفها مأساة امرأة من العصر الفكتوري تحب رجلا من الطبقة الدنيا مقارنة بطبقتها الاجتماعية، وتصف مسرحيته (الدائنون 1888) البغض والألم اللذين يمكن أن يحملها ثلاثة أشخاص في أنفسهم تجاه الآخرين. شرع ستراندبرج في كتابة الرواية بأسلوب جديد، مثل رواية "إلى دمشق" الجزء الأول والجزء الثاني (1898) والجزء الثالث (1904). ألف عددا كبيرا من الروايات التي أسهمت بشكل فعّال في تطور الأدب المسرحي.
للمزيد ينظر: وليد البكري. أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص: 251–252

[42] أنظر: نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية. ط1. مكتبة الآداب، القاهرة، 2012، ص: 82

مباشرا على التصوير الدقيق لعوالم تلك النفس وتصوير الإحساسات والمشاعر الخاصة التي يفرزها موقف واقعي أو حدث حياتي وكأن كاتب الدراما المسرحية التعبيرية بهذا إنما يبحث عن الحقيقة داخل تلك النفس متخلصا من تأثير قيود الواقع الخارجي على الشخصية التي يصورها»[43]؛ نلاحظ بأن التعبيرية اهتمت أكثر بالجانب النفسي للإنسان، بحثا عن ما تخفيه هذه النفس، أو على الأقل ما يمكن أن تخفيه بواطن هذه النفس، مما جعل هذا التوجه المسرحي خروجا عن المألوف، وتمردا على الواقع لأنها لا تخضع لنظام معين، كل شيء فيها مفكك، ليس هناك رابط فني يجمع بين عناصر المسرحية.

يتضح أن التعبيرية تيار أدبي ثائر على كل ما هو قاعدة شبه ثابتة، بخاصة القواعد التي كانت تتحكم في التأليف المسرحي، منها مثلا قانون الوحدات الثلاث، لأن "التعبيرية قد تلغي تلك الوحدات وترسم لذاتها عالما خاصا، يخلق فيه الكاتب عوالم البحث عن الحقيقة الباطنة الكامنة خلف أسوار الواقع الحياتي المرئي"[44]؛ يعني هذا أن التعبيرية، كالحركات التي سبقتها، لا تؤمن بما يسمى قاعدة، أو تقليد فني، لأن غايتها التعبير عن خفايا الذات الإنسانية، أي إنها لا تهتم بالمظاهر الخارجية، وتبحث ما تخفيه هذه المظاهر، وفي الوقت نفسه تنتقد المجتمع نقدا لاذعا، مما جعل الجمهور يعزف عنها، وبالتالي لم تعمر طويلا.

أدى هذا العزوف إلى ظهور تيارات أخرى تحمل بعضا من الأفكار ذاتها، غير أنها تختلف عنها في تركيزها على الجانب الأدبي، لأن الحركات التي عرضناها هنا كانت تميل أكثر للرسم والفنون غير الأدبية، إنما لامست الأدب في المسرح، لما له من علاقة بهذه الفنون. غير أن هذا التوجه بعامة ولد حركات أخرى اهتمت بالأدب كما

---

[43] نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية، ص: 82-83

[44] المرجع نفسه، ص: 86

سنرى لاحقا عندما نتحدث عن **العبثية** و**الملحمية** و**اللامعقول**، فيما سيأتي من هذا البحث.

4- ركائز الأسلوب في المسرحية الطلائعية

تهدف المسرحية الطلائعية إلى تجديد الصيغ المسرحية وتنويع مصادرها في الشكل والمضمون، فظهرت "الملحمية" و"العبثية" و"مسرح الغضب" و"السريالية" وغيرها، معارضة ورافضة للصيغ الأرسطية، ومما لا شك فيه أن التوجهات المسرحية الطلائعية وجدت آذانا صاغية وعقولا متقبلة في العالم، مما أدى إلى ظهور مسرحيات تشترك جميعها في نقطة محورية وهي خروجها من رحم مسرح القسوة الذي يعد أرضية خصبة لينوع باقي الاتجاهات التي تتحدد مع بعض وتتوحد في فكرة الرفض أو الثورة على المسرح التقليدي، ومن خلال تتبعنا لهذه الاتجاهات المسرحية الطلائعية وصيغها المختلفة، وفي كل اتجاه تجريبي طليعي من حيث النظرية، أو من حيث الإجراء العملي للكتاب المسرحيين الطليعيين الأوربيين، نجد أن الكتاب العرب تأثروا بشكل كبير بالصيغ الطلائعية المختلفة، التي شاعت في أوربا في القرن العشرين، من بينها الملحمية، العبثية واللامعقول، والغضب، ومن ثم يمكن أن نلخص أهم المبادئ التي قامت عليها هذه الحركات الطلائعية، على النحو التالي:

- التخلي عن الوحدات والقيود والقديمة، ومحاولة التخلي أيضا عن القيود الحديثة.
- اعتماد الرمز.
- اعتماد لغة جديدة ذات إيحاءات مركبة تشكل غاية في حد ذاتها.
- الاستناد إلى عناصر فكرية وفلسفية رافضة للموجود وللواقع شكلا ومضمونا.
- التخلي عن الترابط المنطقي للأحداث.
- إبراز التناقضات الحيوية للشخصيات بينها وبين بعضها البعض، وبينها وبين نفسها أي بين عقلها ومشاعرها.
- الإيقاع السريع.

- التفريعات في الحدث.
- ميل الشخصيات الطلائعية إلى النمطية حيث يغلب الفكر في تلك المسرحيات على الشعور فهي مسرحيات فكر قبل أن تكون مسرحيات شعور.
- مغزى تلك المسرحيات فيه حث على رفض الموجود، وفيه دعوة لكسب التأييد لقضية أو فكرة فلسفية غالبا، إلا في مسرح بريخت ومسرح بيترفايس التسجيلي والمسرح الحي، حيث يكون ميلها اجتماعيا سياسيا.
- يتقنع المؤلف غالبا خلف شخصية من الشخصيات أو أكثر.
- كثيرا ما تعتمد الأحداث على التوازي وكذلك يعتمد بناء الشخصية ككل.
- تغلب الأفكار فيها على عناصر الفرجة[45].

نلاحظ من خلال هذه المبادئ أن المسرحية الطلائعية بمختلف اتجاهاتها تتفق في جملة من المبادئ، وفي الوقت نفسه تختلف في مبادئ أخرى، وذلك بناء على المنطلق الأساسي لكا تيار؛ فالملحمية غير العبثية، وهما غير السريالية من حيث الأهداف، ومن ثم تختلف أساليب الكتابة مادة وشكلا وتعبيرا، فالفاعل في المسرحية الملحمية نائب عن طبقة وهو فاعل اجتماعي[46]. هذا ما سنحاول توضيحه عند تحليلنا لنماذج من المسرح الملحمي، ومسرح العبث، ومسرح الغضب، في الأدبين الأوربي والعربي.

5. نحو مشروع التجديد

شرعت الحركات الطلائعية في البحث عن «أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميِّز عصره، تلك التجربة التي تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه وأيضا تكنولوجيته»[47]؛ مما أدى إلى

---

[45]– ينظر: أبو الحسن عبد الحميد سلام. حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ص: 139-140

[46]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 141

[47] نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة، ص: 5

التجاوب مع معطيات العصر التي تغيرت، واتسع مجال العلوم، على الرغم من هذا التطور، إلا أن العلم وحده لا يستطيع حل مشكلات الإنسان، مما أدى إلى ظهور أشكال جديدة من الكتابة الأدبية تتماشى وهذه الحياة الجديدة المختلفة، أطلق عليها الطلائعية، فما هي "الطلائعية"؟

6. تلقي الفكر الطلائعي في العالم العربي

ظهرت لفظة "الطلائعية" في اللغة العربية نتيجة تأثر كتاب المسرح العرب بالتيارات الأدبية في الغرب، على المستوى النظري كما على المستوى العملي. نحاول الإشارة فقط إلى مستوى هذا التأثر وطبيعته، فيما إذا كان تقليدا أم تأثرا عكسيا راعى فيه الكتاب العرب خصوصية الثقافة العربية ومبادئها الأساسية. استخلصنا من خلال اطلاعنا على عدد من المراجع في هذا المجال، أن هناك تأثر مباشر، وتأثر غير مباشر؛ أما التأثر المباشر، هو ما ورد في كتابات مؤلفي المسرح العربي أنفسهم من أقوال، تدل على أنهم ألّموا بمقومات الطليعة المسرحية في الغرب في صيغتها الإبداعية أو التنظيرية[48]؛ وأما التأثر غير المباشر، هو ما عكسته مسرحيات الكتاب العرب من خصوصية عربية، كما عند كل من **توفيق الحكيم** و**صلاح عبد الصبور**، و**يوسف إدريس**. مثل هؤلاء الرواد هذه التيارات الحديثة، التي يطلق عليها "الطلائعية"، ستتضح لنا الرؤية اكثر في فصول هذا البحث، الذي يتناول نماذج من هذا التوجه الفني.

يتبيّن لنا من خلال هذا العرض المجمل لتاريخ الحركات الطلائعية، أنّها حركات عارضت كل ما هو ثابت، بحثا عن قيم جديدة، وأساليب أدبية تستجيب لحركية العصر، فظهرت الحركات الطلائعية لتثور على المألوف، وتعارض كل ما كان يمثل قيمة في المجتمع، استخدمت لفظة "طلائعية" (Avant garde)، لوصف هذا التمرد الذي عاشه العالم في النصف الثاني من القرن العشرين. بحسب الآراء النقدية التي تمكنا من

[48] ينظر: محمد الناصر العجيمي، المسرح الطليعي في مصر، ص: 34

الحصول عليها، فإن أول من استخدم هذه اللفظة هو **أوجين يونيسكو**، في مقال له نشره سنة 1956، عنوانه «إنّي دائم على المنهج الطليعي» (Toujours sur l´avant-garde)[49]. كما نظّم المعهد الدولي للمسرح مؤتمرا خاصا بالمسرح الطليعي سنة 1959، ألقى فيه جمع من المهتمين بالمسألة سلسلة من المحاضرات المتعلقة بالطليعة، جُمِعت وصدرت في نشرية تحمل عنوان «محادثات **هلنسكي** عن مسرح الطليعة»، مما يدل على أن الطلائعية كانت متداولة قبل هذا التاريخ، وأنّ المؤتمر أقيم للمساهمة في بلورة المصطلح وتحديد مفهومة أو مفاهيمه.

نستخلص مما سبق أن الطليعة والطلائعية، حركة فكرية فلسفية انعكست في الأعمال الفنية، ثم في الأدب المسرحي، نتيجة التوجهات الفنية والفلسفية التي ظهرت هنا وهناك في أوربا، مما أدى إلى ظهور مذاهب أدبية ثائرة، كما رأينا عند حركة "دادا" أو السريالية. تطور هذا التوجه ليصل إلى المسرح، الذي ثار على الأشكال التقليدية في التأليف المسرحي، حيث رفض المسرح الطليعي كل البنى التقليدية، وتطلع إلى مسرح ينتقد كل ما هو قائم على قيمة اجتماعية، أو خلفية جمالية موروثة.

كان الظرف التاريخي مواتيا لمثل هذه الثورات الفنية، التي رفضت كل ما هو موروث في النتاج المسرحي، بحثا عن أساليب جديدة تستجيب لمتطلبات العصر، مع ملاحظة أن رواد هذه الحركة لم يلتقوا إلا في رفض المسرح التقليدي، بحيث يكاد كل كاتب يستقل بآرائه، ونهجه الفني، مما أدى في الكثير من المرات إلى خصومات[50]، نتيجة قبول أو رفض الفكر الطليعي والانتساب إليه. سنعرض، فيما يلي من هذا البحث، بعض هذه الخصومات، التي هي في الحقيقة حوارات في مستوى عال من التحضر، لأنها دارت حول مصير الإنسان في عالم لا يطاق، بخاصة بعد تجربة الحرب العالمية الثانية.

---

[49] Eugène Ionesco. Notes et contre notes. Editions Gallimard, Paris, 1962. p: 93

[50] Esslin Martin. Au-delà de l'absurde. Paris Buchet/chastel. 1970. P: 271

الفصل الأول

الفصل الأول

مسرح العبث واللامعقول المرجعيات والغايات

- تمهيد

1-في مفهوم العبث واللامعقول

1-2-المفهوم في المعاجم المتخصصة

1-3-المفهوم الاصطلاحي

2-قراءة في مرجعيات العبث واللامعقول

2-1-التراث اليوناني

2-2-أدب الخرافة والخزعبلات

2-4-الفلسفة الفرودية (Freudismes)

2-5-الوجودية (Existentialisme)

- ألفريد جاري (Alfred Jerry)
- فرانز كافكا (Franz Kafka 1883-1924)
- أنطوان آرتو (Antonin Artaud 1896-1948)
- ألبير كامي و"أسطورة سيزيف" (Le mythe de Sisyphe)

3-فلسفة مسرح العبث واللامعقول

أعلام مسرح اللامعقول

4-1. صمويل بيكيت (Samuel Beckett)

4-2-يوجين يونسكو (Eugène Ionesco)

4-3. آرتور أداموف (Arthur Adamov)

4-4- جان جينيه (Jean Genet)

5-الخصائص الشكلية والفنية لمسرح العبث واللامعقول

- تمهيد

شغلت قضية المسرح العديد من الباحثين والنقاد خلال النصف الثاني من القرن العشرين، تعددت الدراسات حول هذه القضية، وتنوعت إسهاماتهم وتعدد تجاربهم واختلفت رؤاهم، فمنهم من رأى فيه فنا غربيا صرفا لا جذور له في الحضارة العربية، ومنهم من حاول إيجاد أصول له في البيئة العربية، ومع تعدد الآراء واختلافها فإنها تلتقي جميعا في نقطة واحدة، وهي اعترافهم بعظمة هذا الفن العريق الذي لا يمكن اختزاله في فترة أو حقبة زمنية معينة، وقد شهد هذا الفن في فترة ما بعد الحرب العالمية تغيرات عديدة مست الشكل والمضمون، بظهور اتجاهات فكرية ثائرة على كل ما هو كلاسيكي، ومن بين هذه الاتجاهات والحركات مسرح العبث واللامعقول.

احتار الناس في فهم مسرح العبث واللامعقول وذهبوا في تفسيره مذاهب شتّى، فلجئوا إلى الظروف الاجتماعية والمذاهب الفلسفية وغير ذلك من الأسباب التي يعود إليها النقّاد عندما يصعب عليهم إدراك شكل فنّي جديد، إذ أنّه مهما أخذنا في الاعتبار أثر المجتمع أو الفلسفة على الفن فإنّ هذا قد يعلل ظهور الشكل الفني الجديد ولكنّه يعجز عن شرحه، فما لا شك فيه أنّ الظروف الاجتماعية التي خلّفتها الحرب العالمية الأولى والثاني من تشتت وفزع وضياع كان له الأثر في توجيه الكتّاب إلى موقف معين من الحياة والوجود فأصبحوا ينظرون إلى الكون على أنّه وليد الصدفة وأنّ كلّ شيء فيه إنّما يقوم على التناقض وأنّ القوانين التي تحكم الكون والتي كان يدين بها القرن التاسع عشر هي في الحقيقة لا وجود لها[1] المشكلة الحقيقية لمسرح العبث اللامعقول هي مشكلة المفاهيم وكذا والأسس والتي سنتطرق لها بالتفصيل لاحقا.

[1] ينظر: رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية. ص: 184

4-في مفهوم العبث واللامعقول

سنكتفي بالمعنى الذي ورد في القواميس الأجنبية، لأن المصطلحات المتداولة في النقد العربي وأدبه مترجمة و/أو منقولة من اللغات الأجنبية، بخاصة اللغة الفرنسية موطن ميلاد فلسفة العبث واللامعقول.

وردت كلمة عبث (absurde) في معجم لاروس (Larousse) بمعنى «اللامعقول أو السخيف» ويرجعها القاموس إلى الأصل اللاتيني (absurdus) إذ يتكون من **المقطعين** (ab) بمعنى كلية و(surdus) بمعنى غبي أو أصم»[2]، أصم و (absurde) «المحال والمستحيل» (absurdité) «استحالة وسخافة وضد العقل ومعناها الأمر المنافي للعقل».[3]

يعرف **قاموس اكسفورد** كلمة «لامعقول» أنها «موسيقى لا متناغمة تعني ما لا ينسجم مع العقل أو اللياقة، وفي الاستعمال الحديث واضع التضاد مع العقل، مضحك، سخيف».[4]

أما معجم (Petit Robert) فيقربنا أكثر من الدلالة الحقيقية لكلمة عبث حيث نقرأ ما يلي: «ضد العقل، ضد التصور المشترك، المخالف للصواب، الشاذ، الأخرق، الغريب، السخيف، الأبله».[5]

وكلمة (Absurde) في اللغة اللاتينية واليونانية تعني «الشيء الذي يزعج الأذن ويجرح المشاعر، الصوت الذي لا لحن له، القاسي الأجش، كما تعني كثيرا من

---

[2] الحفني عبد المنعم. البير كامو، دراسة. ط 1. دار الفكر، 1963، ص: 124

[3] Le dictionnaire Français-arabe. Bureaux des études et recherches. Dar AlKotob.

[4] ارنولد ب. هنجلف. موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص: 15

[5] Petit Robert. Dictionnaire de la langue Français. 1990. p9

المعاني أهمها غير معقول، فوضوي، عاجز، مضحك، مرتبك، منقسم على نفسه، متنافر، غير متحضر»[6].

1-2- المفهوم في المعاجم المتخصصة

يعرّف معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية اللامعقول أو العبث بأنه: «النشاز، والنبؤ عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضا»[7].

وورد في موسوعة المصطلح النقدي أن ترجمة اصطلاح (Absurde) بالحرف الكبير في الحالة الاسمية تعني «المفهوم الدرامي المسرحي الروائي الذي يستند إلى فلسفة العبث أو العبثية (Absurdité) وعندما يكون الحرف الأول صغيرا (absurde) فالكلمة تشير إلى صفة تافه، غير معقول، ويكون الاسم تفاهة، منافاة للعقل وتعني كلمة (absurde)، فلسفة كما تشير إلى الأدب الذي يستند إلى هذه الفلسفة، ويصبح من المفيد ترجمتها بشكلين: لا معقول عند الإشارة إلى الأدب، وعبث عند الإشارة إلى الفلسفة»[8]؛ يتضح من هذا التعريف أن هناك فرقا كبيرا بين استخدام لفظة "عبث" فلسفيا، وبين استخدامه وصفا لفعل عادي.

يرى **باتريس بافيس** (Patrice Pavis 1947) أنّ العبث «هو كل ما نحس بأنّه غير معقول، وكأنّه لا يملك أي معنى أو أي علاقة منطقية مع بقية النص أو الركح، والعبث

---

[6] نادية البنهاوي. بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث العام في الغرب وفي مصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص: 11

[7] حمادة إبراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار العرفان، 1985، ص: 176

[8] أرنولد. ب. هنحلف. موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، مج 2، تر: عبد الواحد لؤلؤة.ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص: 176

في الفلسفة الوجودية هو كل ما لا يمكن تفسيره بالعقل»[9]؛ يبدو هذا المعنى أقرب إلى الاستخدام المتداول للعبثية بمفهومها الواسع.

تكاد تجمع المعاجم المختصة على معنى واحد للعبث، وهو عكس المنطق والعقل، وكذا خرق للمألوف والمتداول، والخروج عن الإجماع والعرف.

1-3-المفهوم الاصطلاحي

يرى **حنا عبود** أن «كتّاب مسرح العبث لم يطلقوا لقبا من الألقاب على مسرحهم، وإنما جاءت التسمية من النقاد، وإذا كنا نطلق اسم اللامعقول على هذا المسرح، فإن التسمية هذه لا تصدق كل الصدق، ومثلها التسميات الأجنبية التي أطلقت على هذا المسرح فبعضهم أطلق عليه اسم (absurde) وتعني باللغة العربية السخف أو العبث، وبعضهم أطلق عليه عبارة (Non-sens) بمعنى التفاهة، وبعضهم أطلق عليه (Inconscient) بمعنى اللاوعي، وسمّاه بعضهم (Van GARD) أي الطليعة، كما سمّاه آخرون «المسرح الثوري»[10]. نلاحظ تسميات عديدة لغاية واحدة، مما يجعل تلقي المصطلح معقدا في الثقافة العربية، كما سنرى فيما سيأتي من هذا البحث.

يرى **سعيد علوش** أنّ «نزعة أدبية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية، يتزعمها صامويل بيكيت (Samuel Beckett)، ويوجين يونسكو(Eugène Ionesco)، وجان جينيه (Jean Genet)، وآرثر أداموف (Arthur Adamov) وهي تحلّل من المواصفات والأعراف المنطقية وانفصام وتناقضات ومفارقات في الحلم والحياة والواقع»[11]. يقصد بطبيعة الحال بالنزعة الأدبية أدب اللامعقول، يمثل هؤلاء رواد هذا التوجه الذي يبقى غامضا، على الرغم من المحاولات العديدة لإخراجه من دائرته الضيقة.

---

[9] Patrice Pavis, Le dictionnaire du théâtre, Edition, Dunod, Paris, 1996 ,p: 1

[10] حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة. ط1. منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978، ص: 142

[11] سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 153

يعرف **أندريه بروتون** (André Breton) مسرح اللامعقول بقوله: « ليس هذا المسرح مسرحا سيكولوجيا، ولا رمزيا ولا اجتماعيا ولا شعريا ولا سرياليا، إنه مسرح لم يتحدد وصفه بعد، مسرح لم يأخذ مكانه في أيّ قسم من أقسام المسرح الجاهز، إنّه مسرح على القياس، وهو بالنسبة لي مسرح مغامرات، إذا ما أخذنا كلمة مغامرات بالمعنى الذي نفهمه عندما نقول رواية مغامرات، وإنّه مسرح فروسية لا يخضع للمنطق مثل مغامرات فان توماس وغير حقيقي مثل رواية جزيرة الكنز، ولا عقلاني مثل رواية الفرسان الثلاثة، لكن هذا المسرح ممثله مثل تلك الروايات شاعري، ساخر، مثير، فهو ينتهك قواعد اللعبة ولا يتستر على العيوب»[12]؛ لعل هذا التعريف اقرب إلى الضبابية التي ميزت المفهوم، الذي عبرت عنه مختلف المصطلحات التي استعملها النقاد للتعبير عن هذه النزعة الأدبية الجديدة.

وعرّف **جون رسل تايلر** (John Russell Taylor) مسرح اللامعقول بأنّه «مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 ولم يعدّوا أنفسهم مدرسة، ولكن يبدو أنّهم كانوا مشتركين في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون الذي فقد معناه وهدفه»[13]. نلاحظ بأن هذا التعريف قد اقتصر على القصدية التي سعى إليها رواد هذا التوجه، أي التعبير عن حال الضيق التي عاشها الإنسان آنذاك.

أما **مارتن اسلن** (Martin Esslin) فيعرف مسرح اللامعقول بأنه «واحد من الطرق في مواجهة عالم فقد معناه وهدفه وهو بهذا المعنى يقوم بدورين الأول واضح جلي وهو دور هجائي ينتقد فيه كل ما هو تافه وسطحي في هذا العالم من وجهة نظره أمّا الدور الثاني فهو الأكثر ايجابية، والذي يظهر من خلال الأعمال الأدبية العبثية التي يكون فيها الإنسان منزوعا من الظروف العادية من أوضاع اجتماعية وسياق تاريخي

---

[12] كلود ايستادو. يوجين يونسكو، تر: قيس خضور. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص: 207

[13] محي الدين عزوز. اللامعقول وفلسفة الغزالي. تر: صدقي عبد الله حطاب. ط1. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009، ص: 13

ويكون فقط في مواجهة خيارات أساسية وهي الأوضاع الجوهرية لوجوده»[14]. يستند هذا التعريف على مبادئ فلسفية تتعلق بالحرية، بمعنى حرية الإنسان في اختيار ما يناسب وجوده.

تجمع التعريفات السابقة لمسرح العبث واللامعقول، على أنّه تيار يعكس عبثية الحياة، ويصورها على أنّها زائلة رتيبة وبلا جدوى، وحياة الإنسان فيها هي حياة بلا هدف أو غاية.

اتضح لنا من خلال هذه التعريفات أن مسرح العبث واللامعقول مسميان لمضمون واحد، هو مسرح يحاول تصوير عبثية الحياة ولامعقوليتها، ومن ثم خرج عن المألوف في اختيار الموضوع، لم تعد الموضوعات التقليدية الخالدة إنما يتناولون الإنسان في حيرته وقلقه وعدم اتفاقه مع الواقع المحيط به، وعليه فالأفكار مسموح لها أن تشارك الشكل مثلما هو الحال بالنسبة للمضمون[15]. يتضح أن هناك تداخل بين الشكل والمضمون، لم تبق الغلبة لأحدهما دون الآخر، كما كان شائعا في المسرح الكلاسيكي.

كما أنه مسرح من دون غاية معينة، بمعنى لا يخدم توجها فكريا أو سياسيا معينا، بعبارة أوضح لم تعد هناك رسالة محددة يسعى المؤلف لتوصيلها إلى الناس، إذ ليس لديه ما يقوله لهذا العالم[16]. لعل هذا الحكم ينطبق على البدايات، لأن اتضح فيما بعد بأن مسرح العبث يحمل رسالة حضارية، تعارض كل الأنظمة القائمة، الأنظمة التي قادت العالم إلى الدمار في الحرب العالمية الثانية بخاصة.

ظهر مسرح العبث واللامعقول في خمسينيات القرن العشرين، في ظل توالد رؤى ومفاهيم إنسانية هي غاية في الصخب والقلق على مصير الإنسان، جرّاء ما عاناه من

---

[14] آرنولد. ب. هنجلف. موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، ج2، ص: 39

[15] جلال العشري. مقدمة مسرحية لا مفر لسارتر والأيام السعيدة لبكيت. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، ص: 132

[16] المرجع نفسه، ص: 135

ويلات الحرب. يتّسم هذا التوجه المسرحي بالتمرّد على قواعد المسرح التقليدي وأصوله، لهذا نعته الكثير من الدارسين بأنه مسرح اللامسرح، لأنه يثير الصدمة والدهشة لدى المتلقي جرّاء ما يتم عرضه أمامه. يحدث ذلك لأن كتاب المسرحية العبثية لا يلتزمون بقواعد معينة، عكس ما كان في المسرح الأرسطي القديم. كما أنه لا يبحث عن قواعد فنية جديدة، بقدر بحثه عن تقديم أنماط جديدة غير محكومة بمنطق التطور الفني.

يعكس هذا المسرح الحال النفسية والفوضى العارمة التي عاشها إنسان القرن العشرين، من دمار وتشتت، وبالتالي عجز عن التأقلم والتعايش مع هذه الأجواء، فهرب إلى عالم أرحب، عالم الحرية، ومن ثم التحرر من كل القيود، بما فيها قواعد الكتابة التي فرضها المسرح الأرسطي، إنها ثورة فكرية وفنية خلخلت المفاهيم المتداولة، هذا ما جعلنا نطرح العديد من الأسئلة حول مرجعيات هذا الفن الجديد وما هي أبعاده الفنية؟

2- قراءة في مرجعيات العبث واللامعقول

تجسدت فكرة العبث واللامعقول في المسرح بوضوح بعد الحرب العالمية الثانية لعدة أسباب وعوامل، أسهمت في بلورة طروحات جديدة في المسرح، ورفضت ما كان عليه المسرح القديم، خاصة بعد ظهور فلسفة العبث والفلسفة الوجودية على الساحة الفكرية، وكذلك فقدان الإنسان لمكانته بعد الحرب العالمية الثانية فأحس بالخيبة إثر الهزائم المتكررة والهزات التي زعزعت كيانه وهدمته وفكرة التمرد والثورة على المعتقدات والقواعد ليست بالجديدة إنما أصولها ضاربة في التاريخ، تعود لبدايات الإنسان الأول وصراعه الأولي مع الموت إذ وجد أنّ نهايته عبثية مؤلمة وغير واضحة المعالم مثلما «بحث غلغامش عن لا عدالة الموت»[17]، فقد أخبر غلغامش من

[17] شكيب خوري. الكتابة وآلية التحليل. ط1. بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2006، ص: 173

طرف صاحبة الحاجة أن قضية الموت والحياة سر من أسرار الآلهة، "ولا يمكنه إطلاقا الوصول إلى نتيجة حول هذه القضية وما عليه إلا أن يملأ كرشه بالشراب والطعام والملذات لكي يستمتع بهذه الحياة»[18]، وهذه فلسفة عبثية محضة تقر أنه لا هدف من الحياة التي نعيشها فالسعادة الحقيقة مرتبطة بالدوام والاستمرارية الذي تلغيها في النهاية فكرة الموت.

2-1-التراث اليوناني

يشترك كتاب مسرح العبث في الرؤية التشاؤمية، وصراع الإنسان مع نفسه في محاولة منه لإيجاد هدف ومبرر لوجوده، هذا الصراع الذي يعتقد البعض أنّه صراع جديد أفرزته الحرب العالمية، إلا أن المطلع على كتابات التراجيدية اليونانية يجد الصراع نفسه، صراع بين الإنسان وقوى غيبية خارقة، فيفاجئ القدر الإنسان بأشياء غريبة لا يمكنه إطلاقا تقبلها كما هو الحال عند أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه، هذه قمة العبث والسخرية. تقول **نادية البنهاوي** موضحة هذا الصراع: «**أوديب** Oedipus– – بريء من هذه الشنيعة إلا أنه قُدّر عليه أن يكون بطلها دون أدنى علم وبهذا عبر **سوفوكليس**–Sophokles– عن عبثية وفوضوية الحياة الأمر نفسه بالنسبة لأسطورة **سيزيف**– Sisyphus–و التي عبّر عنها **كامو**– Albert Camus – فيما بعد، هي رؤية لوضع الإنسان العبثي في الكون منذ نشأته وعذابه غير المبرر، وكذا صراعه، وإن كان هذا الصراع ينتهي في الغالب بموت الإنسان فيتولّد عنه شعور بالارتباك والفوضى ومعاناته في انعدام حريته وعدم شعوره بالعدالة الإلهية فحكمت الآلهة على **سيزيف**–Sisyphus– أن يدحرج إلى قمة عالية صخرة ضخمة لا تلبث أن تصل إلى الذروة حتى تسقط ثانية بعنف من السهل فيحملها من جديد ويصعد بها ثانية وهكذا حتى

[18] ملحمة غلغامش. تر: طه باقر. ط1. دار الوراق للنشر، لندن، 2009، ص: 161

النهاية»[19]؛ لم يكن، إذا، صراع الإنسان مع قوى ما وليد العصر الحديث، بل يضرب في جذور التاريخ، بخاصة في الميثولوجية اليونانية.

ليست فكرة عبثية الحياة، إذا، فكرة جديدة، بل لها جذور ضاربة في التاريخ، وهذا ما عبّر عنه **حنا عبود** في قوله «إن الإحساس بالعبثية وقتامة المصير وتفاهة الحياة، فلا رسالة للإنسان، ولا هدف يسعى إليه، النظام والفوضى سيان، كل هذه الأمور قديمة بِقدَم الإنسان، فقد جاء في سِفر الجامعة، ونفس الشيء في كل الأساطير والأسفار الدينية القديمة باطل الأباطيل، الكل باطل، ما فائدة الإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس، كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس له ملأنا»[20]. الفرق الجوهري بين المسرح الإغريقي والمسرح الحديث فيما يخص فكرة العبث، هو أن المسرح الحديث ربط كل شيء بالاكتشافات العلمية، فلم يعد الإنسان محور الكون، بخلاف ما كان سائدا في المسرح الإغريقي.

2-2-أدب الخرافة والخزعبلات

تعرف الخرافة على أنها حكاية أسطورية « تنسجها مخيلة الشعوب أو تصوغها ألسنة المحدثين والرواة، يسود فيها الخيال وتتخللها الخوارق والغرائب ويكون أبطالها من الإنس أو الجن أو من الحيوان أو الجماد وتحمل في مدلولاتها أبعادا فلسفية وأخلاقية... وهذه الخرافات قديمة جدا في آداب الأمم، شعرا ونثرا»[21]، فكثيرا ما تحولت مقطوعات الأدب الشعبي رغم بساطتها وبدائيتها من مجرد الفكاهة إلى الخيال الحافل بالكنايات والرموز.

---

[19] نادية البنهاوي. بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر، 1998، ص: 12

[20] حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة، ص: 145

[21] الجوزو مصطفى. من الأساطير والخرافات العربية. ط1. دار الفكر، بيروت، 1977، ص: 65

نجد مثلا في قصص الأطفال والكثير من أغانيهم ثورة كبير من هذا النوع من الحكي. ينقل لنا الباحث **نعيم عطية**[22] العديد من هذه الخرافات التي تحولت إلى مصدر للتأمل، كما عند الماتب الفرنسي تجربة **فرانسوا رابليه** (François Rabelais)، والكاتب **البريطاني غراهام سويفت** (Graham SWIFT)، وغيرهما من الكتاب الذين تحرروا من قيود المجتمع ليبحثوا عن عوالم تخييلية جذابة ومدهشة، على الرغم من النقد الذي وجه لمثل هذه المؤلفات.

ضف إلى هذا النوع من القص الخرافي والأسطوري، ما كان سائدا في القرن السابع عشر، من أدب يستخدم الرمز والحلم للتعبير عن آفاق جديدة تتجاوز الواقع[23]، كما عند الكاتب الإسباني **بيدرو كالديرون** (Pedro Calderon de la Barca 1600-1681)، في مسرحيته الشهيرة "مسرح العالم الكبير سنة 1655 (grand theatre du monde)(El gran teatro del mundo) ، الذي صور فيها الدنيا كمسرح كبير، كل شخص يؤدي الدور الذي كلفه به الخالق، مخرج الكون. تشير العديد من المراجع إلى أن هذه المسرحية أثرت كثيرا في مسرح اللامعقول في العصر الحديث.

تغيرت الرؤية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر تجاه مصير الإنسان، بحيث أصبح الأدب يتسم بتصوير شخصية قلقة مضطربة، كما عند **جيرارد دي نيرفال** (*Gérard de* Nerval)، و**الماركيز دي ساد** (Marquis de Sade)[24] ، اللذان صورا أحاسيس الإنسان المذنب، والرغبات المكبوتة، وما إلى ذلك من المشاعر التي لم تكن ذات أهمية في السابق. كانت لمثل هذه الأعمال آثار بالغة على مسرح اللامعقول فيما بعد.

---

[22] ينظر: نعيم عطية. مسرح العبث، ص 25

[23] للتوسع في هذه المرجعية أنظر: إميل يعقوب. عاصي ميشال. المعجم المفصل في اللغة والأدب. ط1. دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ص: 671-676

[24] ينظر نعيم عطية. مسرح العبث، ص: 26

2-3-**الفلسفة الفرودية**[25] (FREUDISM):

كشفت المدرسة الفرودية النفسية عن حقيقة لا يمكن نكرانها، وهي أنّ معظم تصرفات الإنسان التي نراها لا تتطابق مع ميوله، يفسر **يوسف الشاروني** هذه الحقيقة الخفية في ذات الإنسان، قائلا: "ففي الإنسان منطقة شهوية مستقرة في النفس تدفعه إلى تحقيق هذه الرغبات والشهوات وفق مبدأ اللذة، بيد أنّ هناك منطقة أشد سيطرة هي منطقة الرقيب التي تمثل المجتمع بأوامره ونواهيه، فتدفع الفرد إلى التصرف حسب ما يقتضيه المجتمع وفق مبدأ الواقع، وبما أنّ المجتمع أقوى من الفرد وأكثر سيطرة بما لا يقاس، فإنّ مبدأ اللذة يخضع لمبدأ الواقع في معظم الأمور، وما يهمنا في المدرسة الفرويدية هو اكتشافها لزيف التصرفات الواقعية وأشارت إلى واقع نفسي آخر هو الواقع الصادق الذي يريد الإنسان أن يحققه وإن السبيل إلى كشف هذا الواقع النفسي الحقيقي هو رفضنا ما يقدم لنا على أنّه يدل على حقيقة الإنسان من تصرفات منطقية لتصل إلى الدوافع النفسية العميقة التي ستكشفها لنا الحالات الشاذة في عرف المجمتع مثل الجنون والحلم وزلات اللسان"[26]؛ سنلاحظ فيما بعد عند حديثنا عن مسرح اللامعقول بأنه أخذ الكثير من نتائج التحليل النفسي، بخاصة ما تعلق بالحياة الباطنية للإنسان، التي تنعكس على شكل شلوك يصعب تفسيره في الواقع، مما يستدعي تفسيره عن طريق الحلم، أو عن طريق الطموح والسعي إلى تحقيق ما لا يمكن تحقيقه في

---

[25] سيغموند فرويد (Sigmund Freud) (1856 – 1939) واسمه الحقيقي **سيغيسموند شلومو فرويد** هو طبيب نمساوي، اختص بدراسة الطب العصبي ومفكر حر يعتبر مؤسس علم التحليل النفسي. وهو طبيب الأعصاب النمساوي الذي أسس مدرسة التحليل النفسي وعلم النفس الحديث. اشتهر بنظريات العقل واللاوعي، وآلية الدفاع عن القمع وخلق الممارسة السريرية في التحليل النفسي لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسي. كما اشتهر بتقنية إعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحفيزية الأولية للحياة البشرية، فضلا عن التقنيات العلاجية، بما في ذلك استخدام طريقة تكوين الجمعيات وحلقات العلاج النفسي، ونظريته من التحول في العلاقة العلاجية، وتفسير الأحلام كمصادر للنظرة الثاقبة عن رغبات اللاوعي.

[26] الشاروني يوسف. اللامعقول في الأدب المعاصر. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص 6 وما بعدها

الواقع، ومن ثم لا تكفي العمليات العقلية المنطقية لتفسير سلوك الإنسان المعاصر، إلا بتحليل ما يختفي في اللاشعور.

بناء على هذا التوجه الفرويدي طرح مسرح العبث قضايا جديدة تتمثل في السأم والضجر والكره الدفين، وذلك بعد أن يتمتع ويسقط عنه كل المحرمات والإكراهات الذاتية والموضوعية يقول **سيقموند فرويد** "إن الأحلام الذكية والعقلانية هي تحقق غير مقنع للرغبة بعبارة أخرى أن الوعي يقر بهذه الرغبة عند تحققها في الحياة اليومية إلّا أنّه يجب أن تحظى بأهمية بالغة"[27]، يعني هذا أن فهم تصرفات الإنسان يقتضي بالضرورة التعرف على ما يفتعل داخل نفسه من مشاعر، وما يختلج في صدره من أحاسيس دفينة؛ لذلك نجد أنّ مسرح العبث واللامعقول يشتغل على بعض الموضوعات المستوحاة من "الفرودية،" للتعبير عن الحالة النفسية التي تقود المرء مكرها إلى الشعور بعبثية الحياة وخوائها. وإذا كان الطابع الغالب على الحلم هو الخيال فإنّ هذا الأخير قد يكون مليئا بالكوابيس والمعاناة والألم والأحاسيس الدفينة بالذنب والقهر والرغبات المكبوتة الفردية والجماعية، التي قد تكون على شكل أسطوري أو خرافي، وهو ما يُثمِّنه **نعيم عطية** بقوله: "بأنّه من التقاليد الماثلة في مسرح اللامعقول استعمال أساليب الأسطورة والحلم»[28]، كما أن **حسن المنيعي**[29] يربط ميلاد مسرح العبث بما حققه علم النفس من نتائج ترتبط بحياة الإنسان الباطنية، وبالتالي يمكن القول بأن مسرح العبث واللامعقول وليد الدراسات والطروحات النفسية.

---

[27] Sigmund Freud: Le reve et son interprétation idees/Gallimard 1972. p9

[28] نعيم عطية. مسرح العبث، ص: 25

[29] حسن المنيعي. التراجيديا كنموذج. مطبعة النجاح الجديدة، 1975، ص: 58

2-4-الوجودية (Existentialisme)

تعدّ الفلسفة الوجودية –شأنها في ذلك شأن كل التيارات الفكرية الحديثة– ثورة على ما سبقها من الفكر الفلسفي، بوصفه، بحسب **أرسطو**، بحثا في الوجود، بما هو موجود على الإطلاق، أو البحث في طبائع الّأشياء وحقائق الموجودات؛ سار المفكرون والفلاسفة اللاحقون على منوال هذا التوجه الفلسفي، الذي يربط الأشياء بالوجود، مما يعني بأن التفكير الفلسفي تفكير وجودي بالأساس، اتضحت هذه الصفة الفلسفية عندما ظهرت الفلسفة الوجودية في العصر الحديث، على يد كل من الكاتب الدانماركي **كير كاجورد** (Kierkegaard 1813-1855)، و**كارل ياسبرز** (Karl Jaspers 1883-1969) و**مارتن هايدجر** (Heidegger Martin-1889-1976)[30]. حيث أصبحت أهم مذهب في الآداب الأوروبية في القرن العشرين، وذات تأثير كبير في المسرح العربي المعاصر.

اتصلت المشكلة الوجودية بنظرية المعرفة، التي احتلت الصدارة عند المحدثين، ولكنه لم يرض الكثير من الفلاسفة المعاصرين، بالفلسفة الوضعية (positivisme) التي تنكر قيام الوجود العام، وتنصرف في البحث عن الواقع المحسوس الممكن إخضاعه لمناهج البحث التجريبي؛ فالفلسفة عند هؤلاء طريقة و/أو منهج يسعى إلى تحليل اللغة تحليلا منطقيا، ومن ثم –كما يرى **أوغست كونت**– فإن الفلسفة الميتافيزيقية أصبحت دون موضوع.

استخلصنا من جملة المراجع التي عدنا إليها في هذا الشأن بأن الفلسفة الوجودية ركزت تركيزا مباشرا على الإنسان، أي الوجود البشري وتجربته الحية، على أنها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان العالم عن طريقها، كما كانت هذه التجربة ثورة على نظرية المعرفة، ورد فعل ضد الأهمية التي أخفتها عليها الفلسفات العقلية، فإن

[30] ينظر: حسن محسن. المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر ص: 48

كان ديكارت يقول "أنا أفكر إذا أنا موجود"[31]، فإنّ **كيركاجورد** يرد عليه بالعكس "أنا أفكر فأنا لست موجودا"، وذلك بهدف التقليل من قيمة العقل الذي يعدّه أصحاب هذه الفلسفة وسيلة لمعرفة الوجود.

تدين الوجودية الإلحادية عند **سارتر** و**كامي** إلى ما ذهب إليه **نيتشه** في أن الله غير موجود، ومن هنا ثبتت نظرية **سارتر** على الإلحاد، والتي ترى بوجود قوانين أخلاقية عالمية ملزمة، ولكن لا توجد قيم أخلاقية مطلقة، لأن الإنسان حر ومسئول، ولكنه مسؤول فقط تجاه نفسه، لأن وجوده تم بالصدفة، وأصبح محدودا بنهاية يموت عندها، ووجوده في هذا العالم مجرّد من الهدف، وتشبه هذه التشاؤمية عند "سارتر" ما ذهب إليه كامو في نظريته عن العبث من أن العبث أو اللامعقول نشأ من التصادم بين آمال ورغبات الإنسان والوجود الذي لا يحمل معنى[32]، ما يهمنا في هذا الطرح هو فلسفة الوجود التي أثرت في الأدب المسرحي، فكرا وتأليفا.

يمكن أن نستخلص أهم المبادئ التي قامت عليها الفلسفة الوجودية، التي أثرت تأثيرا كبيرا في مختلف التيارات الأدبية في القرن العشرين، منها مسرح العبث واللامعقول، كما يلي[33]:

- تنكر الوجودية عند **سارتر** وجود الله
- مبدأ الالتزام، نتيجة الظروف المعقدة التي يعيشها الإنسان (القلق، اليأس..).
- تبلور فكرة اللامعقول من خلال مفاهيم الغربة، الهجر، الغثيان، اليأس.

---

[31] مقدمة في الفلسفة العامة. يحي هويدي، ص:141-145

[32] The Encyclopedia American. vol 10 p639

[33] ينظر: ج. ل. ستيان. الدراما الحديثة، ص: 338 .. أنظر أيضا: يوسف عبد المسيح ثروت. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ط2. منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1983، ص: 3

ومحمد زكي العشاوي. دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1994، ص: 56

- ظهور مصطلحي الغربة والانعزال؛ بوصفهما صفتين من صفات حقيقة الإنسان.

نجد العديد من هذه الخصائص عند الكاتب **ألبير كامي** في كتاباته المختلفة التي تصف رفض الإنسان لهذا العالم دون مبرر منطقي، لأنه عاجز على تملكه، ومن ثم يعيش غريبا عن زمنه، منعزلا منفردا لأنه فقد التوازن مع محيطه. صورت معظم كتابات **ألبير كامي** هذا الإحساس الغريب الذي ينتاب الإنسان في عصر فقد فيه كل القيم، عصر اللامعقول، بخاصة في مسرحيته "كاليجولا"[34]، التي تصور الماضي بفكر معاصر، أي إنها فسرت التاريخ تفسيرا وجوديا، أعطى للشخصية المحورية[35]، دور صراع عزل الإنسان الميتافيزيقي الوجودي في هذا العالم الذي يكتشف في نهاية الأمر أن كل محاولاته لا جدوى منها وهزيمته أصبحت حتمية في صراعه للحصول على الحرية المطلقة في عمل كل شيء، لذا نراه يسقط مرة أخرى في شبح الموت الذي لا مفر منه.

تقوم فلسفة **ألبير كامي** على قضيتين-كما تشير مختلف الدراسات حول أدبه-؛ قضية الالتزام بصدق التجربة التي كابدها؛ والثانية حرصه على تلافي التعبير عن نزعة تشاؤمية لا ترتكز لا على أساس متين[36]. هذا عن فلسفته أمّا عن مذهبه فيقوم على فكرتين أساسيتين وهي اللامعقول والثورة، وقد عرض للفكرة الأولى في كتابه "أسطورة سيزيف"، والثانية في كتابه "الثائر"، أما "سيزيف" فهو عبارة عن شخصية أسطورية اتّخذ منها رمزا برفع الصخرة إلى قمة الجبل، وتكرار هذا العمل مع السقوط المتتالي للصخرة، معبرا عن لا جدوى وعبثية هذا العمل، الذي يقوم به "سيزيف"،

---

[34] ينظر: كاليجولا، آلبير كامي، تر: علي عطية رزق، من المقدمة. ط1. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966، ص: 67

[35] ينظر: ألبير كامي وأدب التمرد. جون كروكشالك، تر: جلال العشري، ص: 241 -242

[36] ينظر: صجون كروكشالك، تر: جلال العشري. ألبير كامي وأدب التمرد. ص: 9-12

وبهذا يعطي **كامو** معنى آخر للعبث، يتسم بطابعه الفلسفي، إذ يرى "أن العبث إنما ينشئ من الصراع بين آمال الإنسان، ورغباته، والعالم الذي يحتم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم من الفوضى»[37]. لهذا يشعر الإنسان بأنه غريب عن هذا العالم، يعيش في منفى، لا مخرج منه، لأنه حرم من أية ذكريات عن أي وطن مفقود، أو أمل في أرض ميعاده، «وهذا ما يمثل الطلاق بين الإنسان وحياته ومن هنا ينشأ شعوره بالعبثية»[38]، وليس هناك عذاب أشقّ من القيام بعمل لا فائدة منه، ولا أمل في الفراغ منه، من هنا يرى **كامو** أن كل ما في الوجود عبث.

تقر فلسفة **ألبير كامو** بأن مصدر عذاب الإنسان هو وعيه وشعوره بقيمة ما يعمل، فلو أنّه عمل دون وعي لما أحسّ بالعبث، ولكنه بعد أنّ أقر بأنّ كل ما في الوجود لا معقول ولا معنى له، لم يستسلم لهذا الأمر، لأنه تجاوز السؤال عما إذا كان لا بد أن يكون للحياة معنى، حتّى يحياها الإنسان. أصبح الأمر معكوسا، وفق ما ذهب إليه **عبد الرحمن بدوي**[39] في تحليله لرؤية **ألبير كامو** تجاه الحياة التي يجب أن يعيشها الإنسان، فكلّما أصبحت الحياة دون معنى كلما استوجب على الإنسان أن يحيا هذه الحياة، ويكيّف موقفه منها، والموقف الوحيد الخليق أن يقفه الإنسان في نظر **كامو** هو الثورة، لأن هذه الثورة الميتافيزيقية من شأنها أن تملأ الإنسان وعيا ويقظة.

يدرك الإنسان الوجودي العبثي أن قيمة الكون لا وجود لها، وليست هناك فائدة ترجى من هذا النظام، ومن هنا ينشأ القلق الذي ينبع من خوف الإنسان من فقدان حريته؛ لأن الشعور بالحرية –كما يرى **ريتشارد شافت**– "يولد لدينا إحساسا أليما بالضيق أو الجزع، ومن ثم فإننا كثيرا ما نحاول التهرب من حريتنا، والقلق بدوره

---

[37] رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب ت، ص: 222

[38] ينظر: البير كامي. العبث، تر: سالم نصار، ط1، دار الاتحاد، بيروت، ب ت، ص: 19

[39] عبد الرحمن بدوي. دراسات في الفلسفة الوجودية، ص: 158–163

يسبب الاغتراب"[40]؛ بمعنى هناك نوع من الانكماش على الذات، للهروب من واقع عجز الإنسان عن مواجهته، هذا ما يدعوه الوجوديون "الاغتراب"، الذي يعني لا جدوى الوجود الإنساني، ولا معقولية الوجود؛ فالحياة لا معنى لها.

يستشهد الباحثون في الفلسفة الوجودية، التي هي أرضية العبثية واللامعقول، برواية "الغثيان" لـــ **جان بول سارتر**، انطلاقا من شعور البطل الذي يحس "بين حين وآخر بأنّه هو الذي يضفي النظام على تجاربه، ولكنّه لا يحترم نفسه وهو يشعر أنّه يجهل جهلا تاما هدف حياته، والحياة العامة، ولكنّه بعد أن يواجه الواقع الحقيقي يشعر بالخوف والاشمئزاز فجأة من حجر في يده، ومن محبرة على المنضدة، ثمّ يبدأ يشعر بأنّه ليس لأحد الحق في أن يبدأ بعيش الحياة حتى يعرف لماذا هو حيٌ ؟ ثمّ يدرك أنّه لم يعرف أحدًا أبدًا لماذا هو حيٌ؟ لذلك فإنّ البشر جميعا يجربون هنا الانهيار المعنوي والغثيان"[41]، وهو عين العبث والتخبط الوجودي لدى الفرد، حيث يختار هدفا غريبا غير مفهوم.

يكتب **سارتر** مسرحية أخرى هي "الذباب"، كانت ردة فعل على السياسة التي كانت تدعو الفرنسيين للاستسلام، وتجنب القتال ضد الألمان في الحرب العالمية الثانية. يحرض الكاتب في هذه المسرحية الشعب الفرنسي على المقاومة ومواجهة العدو، فقد مثل و/أو رمز للمقاومة الفرنسية ضد الألمان، بشخصية "اورست"، الذي يقتل أمّه، ويتحدى غضب الآلهة في الميثولوجيا اليونانية القديمة، وهو موقف بطبيعة الحال وجودي ملحد، كما هو شائع في فلسفة **سارتر** الوجودية.

نستخلص مما سبق أن كتاب اللامعقول وجدوا في الفلسفة الوجودية أرضية متينة هيأت لكل إبداعاتهم المسرحية خلفية فكرية ورؤى جمالية بلورت رؤيتهم لنهج طريقة

---

[40] ريتشارد شافت. الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين. ط1. مجهول دار الطبع، بيروت، 1982، ص: 81

[41] كولن ولسن. المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر: أنيس زكي حسين. ط6. دار الآداب، بيروت، 2000، صص: 88-89

جديدة في الكتابة المسرحية، اتسمت بالعبثية واللامعقول، كما سيتضح اكثر فيما يلي من هذا البحث.

نعرض هنا ابرز من مثل هذا التوجه في الكتابة الأدبية، وبخاصة في النتاج المسرحي، الذي كان الأقرب إلى الأذهان، ومخاطبة الجمهور مباشرة؛ اخترت أربعة نماذج من خير من مثل القلق الوجودي في كتاباتهم المسرحية، سواء أكان ذلك قبل ظهور العبثية واللامعقول كتيار أدبي، أم أثناء التيار، هم: ألفريد جاري، وفرانز كافكا، وأنطوان آرتو، وألبير كامي، أحاول فيما يلي أن أعطي لمحة عن الفكر العبثي عند كل واحد من هؤلاء.

- **ألفريد جاري** (Alfred Jerry)

نشأ مسرح اللامعقول من عدة ظواهر فنية اشترك في تحديد معالمها كتاب ومسرحيون ثاروا على تقاليد المسرح الكلاسيكي، سخروا من أعمال كبار كتاب المسرح التقليدي، ويعد «"**ألفريد جاري**"[42](Alfred Jarry) أول من ثار على هذه التقاليد في أواخر القرن التاسع عشر»[43]، من خلال مسرحيته الشهيرة "أوبو ملكا" (Ubu roi -1896)، التي يعتبرها الكثير من النقاد المؤشر الحقيقي الذي أسهم في انطلاق موجة اللامعقول فيما بعد، ويمكن أن نؤكد على هذا من خلال قول **الفريد جاري** نفسه: «أن تحكي قصة معقولة فإن ذلك لا يفيد إلّا في قهر العقل وتشويه الذاكرة، في حين أنّ العبث يدرب العقل ويمنح الذاكرة عملا تشتغله»[44]، وبهذا يعدّ أوّل

---

[42] ألفريد جاري"Alfred Jerry ولد في سبتمبر1873 بمدينة لافال غرب باريس، مؤلف مسرحي وشاعر، اشتهر بمسرحيته "أوبو ملكا"، التي عرضتها فرقة الأوفر في السرح الجديد بباريس (Troupe de l'œuvre au Nouveau-Théâtre)، عام 1896أثارت ضجة كبيرة تناولتها جميع الصحف بالنقد، فردّ عليهم ألفريد جاري بمقال نشر في مجلة الميركور دي فرانس (Mercure de France) دافع فيه عن مسرحيته، وفي العام نفسه عيّن ألفريد جاري عضوا في جمعية المؤلفين واعتبر المؤسس الفعلي لمسرح الطليعة.

[43] ينظر ليونار كابل برونكو. مسرح الطليعة، تر: يونس اسكندر. دار االكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص: 17

[44] شكيب خوري. الكتابة وآلية التحليل. ط1. بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2008، ص: 136

من استخدم مصطلح العبث ضمن الكتابة المسرحية المحضة، وهذا ما يبرر أنّ العبث وحده كفيل على التعاطي مع الفعل، وأنّ زمن المعقول قد ولّى، لأنه يشوه الذاكرة وهذه الفكرة بالتأكيد هي فكرة الإنسان اليائس من الحياة.

تمثل مسرحية "اوبو ملكا"، النزعة الحيوانية المغروسة في الإنسان، التي تظهر من خلال سلوكه القاسي، وحمقه تجاه الآخرين، ومن خلال ثورته على المجتمع. الهدف منها –المسرحية–هو أن هذا السلوك الحيواني مرآة تعكس رؤية الشعب صورته الفعلية، "أن تكون مرآة خيالية يرى فيها الجمهور نفسه وطبيعته الشريرة على حقيقتها"[45]، كما يقول.

تركيبة الإنسان، إذا، مزدوجة فيها جانب ماثل للعيان، وجانب خفي، يتمثل أساسا في تلك النزعة الحيوانية الشهوانية القاسية، التي تختفي في ذاته، هي المسؤولة عن ثورته وتمرده على الأعراف والقوانين الخاصة بالمجتمع؛ جسدت هذه المسرحية الجانب الإنساني الذي يميل إلى التمرد والثورة على التقاليد الاجتماعية، التي كانت تبدو ثابتة، لا يجرؤ أحد على الثورة عليها، قدمت مسرحية "اوبو ملكا"، نموذجا ثائرا على كل ما يحد من حرية الإنسان، ويجعله مجرد كائن يعيش وفق منظومة اجتماعية مفروضة عليه.

كما تعتبر مسرحية "أوبو ملكا" "أول مثل حديث على دراما اللامعقول، وهي هزلية (Farce) قاسية نجد فيها دمى مخيفة تنتقد شدة خواء المجتمع البرجوازي وبشاعة شخوصهم خلال سلسلة من الصور المسرحية المخيفة[46]؛ تعبر المسرحية عن همجية وقسوة الفرد البرجوازي في صورة هزلية جميلة، أعلن **ألفرد جاري** من خلالها «تمرده

---

[45] ينظر: حسن محسن. المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. دار النهضة العربية، القاهرة، 1979، ص: 43

[46] مارتن اسلن. دراما اللامعقول، تر: صدقي عبد الله حطاب، مراجعة إسماعيل الموافي. ط2. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2009، ص: 12

ضد المجتمع كله، وضد الحياة كلها في واقع الأمر كان تمثلا عميقا للاشمئزاز الذي بلغ من العمق مبلغا، جعل اللغة التقليدية عاجزة عن التعبير عنها أمّا العبارات الفاحشة التي تنتشر في المسرحية فإنها تمثل التمرد في أعلى مستوياته الغريزية والبدائية معا، ولقد كان احتجاج جاري على وضع الإنسان في هذا الكون احتجاجا بدائيا لا يخضع لتوجه أو تهذيب كان احتجاجا يقوم على أساس من العدمية البلهاء»[47]، لا نستغرب هذا الحكم النقدي على المسرحية، لأنها تعد إرهاصا للتوجه نحن اللامعقول والعبثية في الأدب والفن.

استخدم **جاري** في مسرحيته أسلوبا جديدا، أعلن من خلاله تمرده على المجتمع، يتمثل في استخدام عبارات فاحشة، تعكس الجانب الحيواني من شخصية الإنسان. واعتبر أن اللغة القديمة عاجزة كل العجز عن التعبير عن الواقع، والسبيل الأنجع لفضح البرجوازية هو الخروج عن نطاق المألوف المهذب، والدخول إلى عالم الحيوانية البدائية. كان هذا جليا في المسرحية، إذ إن «اللغط والهياج الذي حدث في العرض الأول للمسرحية بدا على أشده وذلك بعدما لفظ جيميه Gemier بالكلمة الأولى على لسان أوبو هي كلمة merde وعند التلفظ بهذه الكلمة الشائعة يوقف العرض تماما»[48]؛ أعطيت هذا القيمة الأخلاقية للألفاظ المستخدمة في المسرحية في عصر كانت غير أخلاقية، وغير متداولة في الطبقات العليا من المجتمع، لهذا بدت آنذاك ألفاظا خشنة، تخدش الحياء.

جسدت هذه المسرحية سلوكا حيوانيا عن طريق استخدام ألفاظ مستهجنة مثل لفظة (merde)، التي تعني باللغة الفرنسية غائط، وبهذا أعلن **ألفريد جاري** الاحتجاج على وضع الإنسان غير المهذب، كما فسر ذلك الناقد **أسامي عبد الحميد** حين قال بأن «كل

---

[47] ينظر: جورج ولوثر. مسرح الاحتجاج والتناقض، تر: عبد المنعم إسماعيل. المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، 1979، ص: 14

[48] كريسترفر اينثر. المسرح الطليعي. تر: سامح فكري. أكاديمية الفنون، القاهرة، بت، ص: 48

شذوذه المثير للضحك، وبدون احتشام إنساني، فـــ"أوبو" عنيف أحمق، ومجرد من كل ما هو خُلقي، وخلاصة الوجه القبيح للمجتمع البرجوازي، وخلاصة كل ما هو غبر عقلاني ووحشي في الإنسان»[49]؛ يبدو أن هذا الموقف من الناقد ناتج عن تقييم للمسرحية في زمنها، لأنه اعتمد على وجهة نظر الكاتب نفسه، أما عند تحيين المسرحية وقراءتها في ضوء المقولات المنهجية الحديثة، فإننا من دون شك لا نعطي قيمة لهذه الألفاظ اكثر مما كانت تعبر عنه، وهو التمرد على نظام اجتماعي قمع الحريات.

مهما يكن، نستخلص مما سبق ان **ألفريد جاري** قدّم لنا صورة عبثية، لا تؤمن بأي شيء، أصبحت فيها المفاهيم المعروفة كالعظمة والجمال والحب مفاهيم خاوية من مدلولاتها القيمية، التي عبّر عنها الإنسان سابقا، لهذا اعتبر الناقد **مارتن اسلن** مسرحية "اوبو ملكا" المؤشر الحقيقي لبداية مسرح اللامعقول.

- **فرانز كافكا** (Franz Kafka 1883-1924)

أكتشف **فرانز كافكا**[50] التناقضات الظاهرة للوجود الإنساني، إذ كان يرى أنّ هناك قوتين تساعدان على توازن الحياة، هما "القوة الأخلاقية" التي تثبت أن العالم الذي تعيش

---

[49] أسامي عبد الحميد. ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص: 42

[50] فرانس كافكا (1883- 1924) (بالألمانية Franz Kafka) كاتب تشيكي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يعد أحد أفضل أدباء الألمان في فن الرواية والقصة القصيرة. تعلم كافكا الكيمياء والحقوق والأدب في الجامعة الألمانية في براغ (1901). ولد لعائلة يهودية متحررة، وخلال حياته تقرب من اليهودية. تعلم العبرية لدى معلمة خصوصية. عمل موظفا في شركة تأمين حوادث العمل. أمضى وقت فراغه في الكتابة الأدبية التي رأى بها هدف وجوهر حياته. القليل من كتاباته نشرت خلال حياته، معظمها –يشمل رواياته العظمى (الحكم) و(الغائب) التي لم ينهها– نشرت بعد موته، على يد صديقه المقرب ماكس برود، الذي لم يستجب لطلب كافكا بإبادة كل كتاباته.

حياته كانت مليئة بالحزن والمعاناة، بما في ذلك علاقته بوالده. فـــ كافكا كان مثقفا حساسا وقع تحت حكم والد مستبد وقوي، عنه، هكذا قال، كتبت كل إنتاجاته. فكتب رسالته الطويلة تحت عنوان (رسالة لأب). الأمر يبرز بصورة خاصة في كتابه (الحكم) حيث يقبل الشاب حكم الموت الذي اصدره عليه والده ويغرق. كان كافكا نباتيا

فيه، موجود بالفعل؛ "القوة الروحية" التي تعلو على العالم وتتجاوزه، بحيث لا يمكن قهرها-كما يقول[51]؛ يتضح أنه أعطى للقوة الروحية المنزلة الرفيعة، ولكن ما يحدث دوما يكون العكس ويصرح مبينا ملابسات ذلك، بأنه «عندما يحدث النزاع بينك وبين العالم فعليك التزام جانب العالم»[52]، فهو يؤكد على قوة العالم القهرية والمستبدة المفروضة علينا، وهنا يتبادر للذهن بأن العالم قوة مسيطرة دائما تفرض إرادتها على الآخرين رغما عنهم في كثير من المواقف. كما وصف **كافكا** «وضع الفرد بأنه يتّسم بالمجهول والآلية ونقص الشعور بالمسؤولية»[53]؛ بمعنى إنّه عالم لامعقول، تمارس فيه السيادة ضد بني البشر، حيث أصبح قدرهم الإنساني التعيس أنهم بشر.

يستخلص قارئ **كافكا** والباحث في أدبه وآرائه النقدية، أن الحقيقة الوحيدة في هذا العالم هي "الموت"؛ فالموت يميز شخوصه بوصفه "الحقيقة الأزلية الوحيدة"، وهذا ما يفسر "العلاقات الهلامية" التي تتمتع بها مختلف شخصياته الروائية، كما يرى **علي محمد اليوسف** في دراسته القيمة "سوسيولوجيا الاغتراب"، بحيث تتميز هذه الشخصيات أيضا بطابع وجودي غير محدد، نتيجة الشعور بالاغتراب، الذي تفرضه قوة غير محسوسة، تطارد الإنسان من دون أن يعرف السبب[54]. يعطي الناقد مثالا عن هذا الاغتراب من قصته "التحول والمسخ"، فإنه يوظف فعل التحول الذي حدث لـــ

واشمأز من أكل اللحوم، وهنالك من يربطون هذا بمهنة جده الذي كان جزارا. عرف كافكا على انه شخص يصعب عليه إتمام الامور، وهو الامر الذي ميز كتابته حيث كان يجد صعوبة في إنهاء إنتاجاته.

- للمزيد ينظر: فرانز كافكا. الأثار الكاملة. مع تفسيرات لها. الجزء الثاني. ترجمه من الألمانية إبراهيم وطفي.

[51] مالكم برد ابري وجيمس ماكفارلن. الحداثة. تر: مؤيد حسن فوزي. ج2. ط 1. دار المأمون للترجمة والنشر، 1990، ص: 192

[52] المرجع نفسه، ص: 192

[53] ينظر: ميشيل زيرافا. الأدب القصصي. الرواية والواقع الاجتماعي. تر: سما داوود. ط 1. دار الشؤون الثقافيّة، بغداد، 2005، ص: 181-183

[54] ينظر: علي محمد اليوسف. سوسيولوجيا الاغتراب. ط1. وزارة الثقافة، بغداد، 2011، ص: 206-207

"غريغور سامزا" حين أصبح حشرة كبيرة، كبيرة لاختبار منطق "غريغور"، ليقدم نموذجا لاستغلال الإنسان للإنسان.

أمّا أفكاره فإنّها لا تتغير، فهو يتساءل عمّا إذا كان بمقدوره اللحاق بموعد قطاره، أو ما إذا كان هذا التحول يعطيه مسوغا للتأخير عن عمله وأنّ غياب الصدمة، أو الاحتجاج من جانبه يؤكد الاعتيادية للحدث المفزع بحيث تتداخل سخافة هزيمته ومأساويتها كليا بواقعه حتى يمكن قبول التحول بمعناه الحرفي وفي الوقت نفسه يكون تجسيدا لما يمكن أن يقع له في الحياة اليومية[55]، ويعبر كافكا هنا عن الآلية التي يعيشها الفرد في حياته اليومية والتي لا تنتهي، وضياع شخصية الفرد وسط هذه المتاهات المتعددة من روتين الحياة وبهذا أثر كافكا على كُتّاب المسرح اللامعقول من خلال استخدامه المتكرر للكوابيس والأحلام الفنتازية[56]، وهذا ما انعكس على شخصياته التي تعاني من هوس الشعور بالذنب واغترابها عن الواقع.

- **أنطوان آرتو** (Antonin Artaud 1896-1948)

ترك أنطوان آرتو[57] بصمته على جميع كتاب مسرح الطليعة في الخمسينيات من القرن العشرين، ألف في الفنون المسرحية المختلفة، كتابة وتمثيلا وإخراجا، وبالتالي

---

[55] ينظر: ت. ي. ابتر. أدب الفنتازيا (مدخل إلى الواقع). تر: صبار سعدون السعدود. ط1. دار المأمون للترجمة والنشر: 1989، ص: 141

[56] فنتازيا Fantaisie: هو ما يحدث داخل العقل فقط، وهو لا يكاد يصدق أو يكون متصورا لقد خلق ذهن الإنسان الحكاية الأعجوبة، غير الحقيقي المنافي للأشياء الواقعية وكل ما هو غريب يمكن أن ينتهي إلى الضبابية كان الخيال والتعبير عنه أحد الأشكال المصاحبة للفنون عبر التاريخ، حيث تضافر الخيال مع العصور الأولى للفن متحدا مع السماء السّحر والشّعوذة، وفي الآداب نلاحظ وجودها في الحكاية والقصة والرواية، وحتى عصرنا هذا كان للفنتازيات. في الصور الأدبية القديمة الشكل الروحي النابع من عالم الأساطير وعالم الآلهة وأنصاف الآلهة): المزيد كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مراجعة إبراهيم حمادة. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006، ص: 288-289

[57] أنطوان آرتو (1896-1948): كاتب فرنسي انظم إلى مجموعة السرياليين الرسمية إلى أن اظهرت توجهها الشيوعي عام 1926 فغادرها مع روجيه في تراك 1899-1956,ولكنه ظل ممتنا لأفكار السرياليين، وفي العام

يعد في المقام الأول من المنظرين للمسرح الحديث، فقد وضع من القواعد والنظريات ما أثر في تكوين سائر الكتّاب الطليعيين الذين يدينون له جميعا بالريّادة. نادى إلى حرية التعبير، والكشف المباح والتعرية التامة، ليُظهر الإنسان مساوئه وعيوبه دون خجل. رفض آرتو "كلّا من المنطق والعقل باعتبارهما القيدين الذين يكبلاننا داخل إطار ذهنية متحجرة وساذجة، ومن ثمّ يطرح آرتو التلقائية اللاعقلانية والهذيان كبديلين بإمكانهما تحرير الميول المكبوتة في عملية تطهير عاطفي شبيهة بأثر عملية التطهير Catharsis التي نجدها في التراجيديا الكلاسيكية»[58]؛ يتضح أن هذا الكاتب تجاوز كل تقاليد التأليف المسرحية، التي كانت تحرص على القيم العليا في المجتمع، وتعرض كل ما يقدم منفعة للمجتمع، مما يعني بأن هذا التوجه في الأدب المسرحي ثورة حقيقية على جميع الأعراف التي حافظت عليها الثقافات السابقة، تماشيا مع طبيعة الأنظمة الاجتماعية التي وضعتها البشرية منذ العهود القديمة.

استخدم، ليعبر عن هذا التمرد وهذه الثورة، الطقوس البدائية في الدراما المعاصرة، في محاولة منه لاكتشاف الوظيفة الطقوسية الأولى للمسرح. ركّز في طروحاته على الأحلام والمستويات البدائية من الشعائر الدينية القديمة، والرجوع إلى مستويات النفس البشرية البدائية وأصولها الهمجية في الثقافة الأولى. كما اعتمد على فكرة التلقائية اللاعقلانية، وقد سبقت الإشارة إلى هذه الفكرة، في أفكار الدادائية كعملية معتمدة في الإنتاج الفني التلقائي. وأوجد لها بديلا وهو الهذيان إذ أنّه "يتسم بالقدرة على التفشي والعدوى، فيستثير أنماط السلوك القهرية في المجتمع ككل، وذلك من خلال تلك النسبة الضئيلة من مجموع سكان المجتمع التي تحضر مسرح **آرتو**، والمشابهة التي يطرحها

نفسه أسس مسرح آلفريد جاري مع الدادائي روجيه فيتراك، وبهذا أقر آرتو بأن آلفريد جاري يمثل له البداية الحقيقية في المسرح، وفي عام 1935 أسس مع جان لوي بارو، وروجيه بلان مسرح القسوة، للمزيد يراجع: ج ل ستيان، الدراما الحديثة، ص: 224-225

[58] ا أسامي عبد الحميد. ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ص: 113

آرتو هنا هي بين الهذيان والطاعون، فالهذيان –كما يتصوره–يشكِّل حرية روحية تعمل على تذويب كل الأشكال الاجتماعية وهو يتفشى دون فئران، دون ميكروبات، دون اتصال مادي بين النّاس"[59]، إن تلك الصلة التي يضعها **آرتو** في تلك المشابهة بين الجسدي والروحي تعدّ سمة أساسية في منحاه المسرحي؛ فالماورائية تجد طريقها إلى الذهن من خلال الجلد، كذلك يتم تجسيد ديناميات الوعي في إيقاعات مشهدية. كما أن الصورة تؤثر في هرمونات العقل بشكل مباشر، وبالتالي على المسرح أن يقوم بتطوير لغة طقوسية، من خلال إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية.

لقد رأينا إنّ صور الهذيان هذه عند السرياليين، ولهذا حاول **آرتو** العمل "على جمع بعض المواد مثل الكتابة الآلية والأحلام في محاولة لإيجاد الوسائل التي تأخذ بيد السريالي خلال بحوثه داخل نطاق الأفكار السريالية والمقياس الذي نميّز من خلاله تلك الأفكار عن جدارة وأصالة"[60]؛ بناء على هذا الأمر فقد "رفض آرتو المسرح السيكولوجي والمسرح الذي يقص قصة وطالب بالعودة إلى الأسطورة وسحر الشرق للتعبير الجريء عن أعمق النزعات المعتمة في العقل البشري، وهو ما يسميه بمسرح القسوة»[61]، الذي يمثل ثورة ضد كل النظم الاجتماعية والسياسية. ظهرت ثورته هذه من خلال تصريحاته مباشرة، مثلا عندما قال: "إن الثورة آتية في الحال يجب تدمير كل هذا كما يجب تدمير العالم، أخبركم أن العالم سيء ومملوء بالقبح والدمى، إنّه السقوط الروماني، إنّه الفناء، لقد أردت مسرحا يكون بمثابة صدمة تصعق الناس وتهز مشاعرهم"[62]، يتضح مسعى هذا الكاتب في تقديم مسرح يستفز المتلقي، بإثارة ما لم يكن متوقعا، غير المألوف، الغامض، وما إلى ذلك مما تخفيه النفس البشرية من غرائز

---

[59] كريستوفر اينتر. المسرح الطليعي، ص: 114

[60] مارتن ايسلن، أنتونان آرتو. الرجل وأعماله. تر/ سعيد أحمد الحكيم. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الراق، 2001، ص: 51

[61] نعيم عطية. مسرح العبث، ص: 30

[62] المرجع نفسه، ص: 78

ورغبات مكبوتة. لا يعني هذا التغني بهذه الصفات وإعلائها، إنما القصد هو تهذيبها ثقافيا، وبالتالي فإن إظهارها للعلن مُعراة من هذه الصفات المكتسبة، يولد الصدمة والدهشة والقسوة، وتبدو شكلا من أشكال التخويف؛ بدا لنا بأن هذه الخصية التي تميز مسرح العبث قريبة جدا من ما دعاه **أرسطو** قديما التطهير.

رأى **آرتو** أنّ للدراما وظيفة تلقائية، وانطلاق دائم على السجية، ولذا فإنّه يجب أن تكون احتجاجا على القيم البالية التي تفرضها الثقافة المعاصرة من زيف وأقنعة كاذبة لوجوه البشر، ومن حيث إنّها دراما فإنّه يجب أن تقدم القسوة والفضاعة، وتكشف للعيان حقيقة الروح الإنسانية، وما تعيشه في العالم[63]. كما دعا إلى التقليل من أهمية الكلمة واعتبرها رمزا، أو مجرد فكرة تكون انطلاقة أولى للنص، وعليه تحول النص لديه إلى ما يشبه الصراخ، وتلاوة التعاويذ السحرية. وأصبحت الكلمات مجرد تتمة تشبه الحلم وهنا يفقد النص المسرحي لغته المنطقية، مقابل لغة عرض صوري تقدّم صور قاسية تصوّر النهاية المظلمة التي وصلت إليها البشرية وفي هذا يصرّح: «أنّه بدلا من الاستناد إلى النصوص المعتبرة، نهائية ومقدسة باستمرار، لا بدّ من وضع نهاية لاستعباد المسرح للنص، واستعادة لنوع من اللغة الفريدة تتراوح بين الحركة والفكرة»[64]، أي أن يركّز على طابع الصورة المرئية والحركية في المسرح، أكثر من استخدام اللغة كأداة اتصال مع الجمهور. بناء على ذلك نقم **آرتو** على المسرح الأوربي، وهاجمه في أكثر من موضع، لأن المسرح الأوربي والفرنسي بخاصة، تسيطر عليه الكلمات، وتقديس المؤلف، بدلا عن شعر اللغة. بناء على هذه العيوب–كما يرى– اقترح وسائل أخرى غير الكلمة، مثل الموسيقى، الرقص، الرسم، فنون الحركة، الأداء الصامت، الإيماءات، الغناء والتعاويذ.

---

[63] عبد المنعم إسماعيل. مسرح الاحتجاج والتناقض، ص: 36

[64] اريك بنتلي. نظرية المسرح الحديث، . ط2. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص: 47

بناءً على ما تقدّم فإن **آرتو** تجاوز تقاليد المسرح الأرسطي، باعتماد النص الأدبي، فكان بحثه منصبا على لغة مرئية، لا تمثّل مجرد ترجمة للكلمات، وإنّما تمثّل شكلا من أشكال التواصل المباشر من خلال استخدام الأفعال، وذلك لتشكيل صور تنبع من ذاتها، كما أن مفهومه للمسرح، بوصفه علاجا لمجتمع مريض، سعى إلى جعله إيقاعا مشهديا، وإيماءات محسوسة، لها فاعلية قوية وكافية، تجعل المتلقي ينسى ضرورة الكلام. حوّل، بهذا التوجه، المسرح إلى طقس من الطقوس المصحوبة بانفعالات مختلفة، تسهم في مشاركة المشاهد في الفعل الدرامي. أصبح هذا التوجه المسرحي تقليدا في المسرح الغربي، مما جعل الكاتب المسرحي **آرتو** رائد التيارات الأساسية التي قعدت للمسرح الحديث، بخاصة تيار العبث واللامعقول.

- **ألبير كامي و"أسطورة سيزيف"** (Le mythe de Sisyphe-1942-)

تروي الأسطورة في الميثولوجيا اليونانية القديمة أن "سيزيف" كان ملكا حُكم عليه برفع صخرة إلى قمة جبل، ومن ثمّ يتكرر هذا العمل مع سقوطها مرارا وتكرارا معبِّرا عن لا جدوى وعبثية هذا الفعل، الذي يقوم به، إذ يعطي **ألبير كامو**[65] لمعنى العبث بعدا فلسفيا عميقا في نظريته، إذ يرى "أن العبث إنّما ينشأ من الصراع بين آمال الإنسان

---

[65] ألبير كامو(Albert Camus): فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي وروائي فرنسي، ولد في 1913 في الدرعان، بولاية الطاريف حاليا. (كانت تدعى Mondovi في عهد الاستعمار)..عاش في بيئة شديدة الفقر من أب فرنسي قُتل بعد مولده بعام واحد في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى، ومن أم إسبانية مصابة بالصمم، إلا إنه تمكن من إنهاء دراسته الثانوية في حي بلكور بالجزائر العاصمة، ثم التحق الجامعة الجزائر من خلال المنح الدراسية وذلك لتفوقه ونبوغه حتى تخرج من قسم الفلسفة بكلية الآداب.. انخرط في المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال الألماني، وأصدر مع رفاقه في خلية الكفاح نشرة باسمها، ما لبثت بعد تحرير باريس أن تحولت إلى صحيفة *Combat* "الكفاح" اليومية، التي تتحدث باسم المقاومة الشعبية الفرنسية، اشترك في تحريرها جان بول سارتر أيضا. ورغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا في المقام الأول، إلا أنه كان فيلسوفا. كانت مسرحياته وروايته عرضا أمينا لفلسفته في الوجود والحب والموت والثورة والمقاومة والحرية، تماشيا مع عصره، وأهلته لجائزة نوبل عن كتابه الفلسفي "الإنسان المتمرد" (L'homme révolté)، للتوسع ينظر:
http://data.bnf.fr/ar /12148/cb118949856

ورغباته والعالم الذي يحتّم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم الفوضى"[66]، فالإنسان-كما يرى- غريب في هذا العالم، في هذا المنفى الذي لا رجعة منه، لأنه محروم فيه من أيّة ذكريات، وهذا ما يمثل الطلاق بين الإنسان وحياته، ينشأ الشعور بالعبثية من هذا الموقف بالذات[67]. يوضح موقفه هذا عندما يرى بأنّه ليس هناك قضية فلسفية جدّية مهمة حقا أكثر من فكرة الانتحار، منطلقا من المبدأ الأساسي للفلسفة -كما يرى[68]- المتمثل في التساؤل الجوهري حول الوجود، فيما إذا كانت فعلا الحياة تستحق العيش؛ من هذا المنطق جاءت فكرة الانتحار، والنظر إلى الحياة التي لا قيمة لها، ولا معنى لدى الإنسان العبثي على الرغم من أنه يبحث دائما عن قيمة لحياته، حتى وإن كان ملقى به في عالم صخري جامد متوحش لا يعقل، وعالم من الوحشة والصمت كما يصفه **ماهر شفيق فريد:** "عالم سمته الأساسية لامبالاته الجذرية بالإنسان ومصيره"[69]، فلا بد أن يقاوم ويكافح لأجل ذاته ووجوده، لهذا يرفض **ألبير كامو** فكرة انتحار الإنسان، لأنّ الانتحار هروب من المشكلة، ويدعو عوض ذلك إلى التمرد على واقعه الذي يعيشه.

اختار صورة "سيزيف" في الميثولوجيا اليونانية، وأعاد تقديمها بهدف توضيح معاناة هذا البطل الذي أنهكه الموت والعذاب، والأمر نفسه يعاني منه البطل المعاصر، الذي أصبح نتيجة لهذه العبثية التي تحيط بأقدار الناس ووجودهم في هذه الحلقة المفرغة، التي يدور فيها "سيزيف" صعودا وهبوطا، ليعطي لا معنى الوجود، ودور الإنسان غير المجدي أيضا. أسطورة "سيزيف" لها صدى في العالم الغربي، وشكّلت مرجعية هامة لأقطاب مسرح العبث.

---

[66] رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ب. ت، ص: 176

[67] ينظر ألبير كامو. العبث، تر: سالم نصار. دار الاتحاد. بيروت، ب. ت، ص: 19

[68] المرجع السابق، ص: 15

[69] ينظر: ماهر شفيق فريد. "المسرح وجائزة نوبل". الهيئة المصرية العامة للكتّاب بمجلة المسرح، القاهرة، العدد 101، أبريل1997، ص13

3- فلسفة مسرح العبث واللامعقول

يعبّر مسرح العبث واللامعقول عن روح العصر وفلسفة معينة للوجود، هدفه البحث عن قيمة الإنسان، لكنّه قبل هذا وذاك يمثّل مرحلة من مراحل عديدة لمواجهة مشكلة المعنى في العمل الفنّي، فهو إذا مسرح اللامعنى يقدِّم أعمال فنية يتّضح فيها أنّ الفن عالم قائم بذاته مستقل عن كل ما عداه بحيث لا يمكن أن يقارن أو يعادل بعالم الواقع، وبالتالي فمعناه يجب أن يُستمدَّ من داخله، فالسذاجة التي اتّسم بها مفهوم الناس للفن منذ ظهور العلمية وغزو العلوم لمختلف الفنون أصبح يشكل خطرا على الفن، يصرح مارتن إسلن (Martin Esslin) قائلا: "إن دراما اللامعقول شعار أُسيئ استعماله كثيرا، وليست هناك حركة منظمة تزعم لنفسها هذه التسمية Absurd Drama وكم من كاتب مسرحي صُنِّف تحت هذا الاسم وغضب لو سألته، هل هو يتّبع دراما اللامعقول؟"[70]. ومع ذلك فإن المفاهيم النقدية مفيدة عندما تنشأ أساليب جديدة في التعبير، مثلا عندما ظهرت مسرحيات **أوجين يونسكو**، و**صامويل بيكيت**، و**جون جينيه**، و**آرتور آداموف**، أثارت سخط النُّقاد والمشاهدين، لأنّها تهزأُ بجميع المعايير التي ظلّت تُقاس بها المسرحية قرونا، فظهرت هذه المسرحيات لتتحدى النّاس الذين يَؤُمُّونَ المسرح، وهم ينتظرون أن يجدوا أمامهم مسرحية محكمة الصنع تقدم شخصيات، دوافعها مقنعة وتصويرها صادق ولكنّهم وجدوا مسرحيات جديدة خالية من الكائنات البشرية التي يمكن التعرف عليها، والتي تأتي أفعالها خالية من الدوافع، وتبدأ هذه المسرحيات عادة عند نقطة متعسفة، وتبدو وكأنّها تنتهي كذلك بشكل اعتباطي.

يرفض زعماء هذا الاتجاه أية نظريات أو غايات من وراء أعمالهم، ويصرفون همّهم إلى التعبير عن رؤاهم للعالم، لأنّهم يشعرون بحافز لا يمكن كبته، ولهذا نشأ التشابه بينهم نتيجة لحصيلة ثقافية مشتركة وتجارب عامة من التأثيرات الفنِّية ومن روح العصر، وتشابه الأصول والتراث المشترك ولو أخذنا مسرحيات مثل "أمديه" لـــ

[70] مارتن اسلن. دراما اللامعقول. تر: صدقي حطاب، ص: 8-11

يونسكو[71]، و"الأستاذ تاران" لـــ آداموف[72]، وقصة "حديقة الحيوان" لـــ"إدوارد أليي"[73]، لوجدنا الصور الشعرية هي مركز الاهتمام في هذه المسرحيات كلها؛ فإذا كانت المسرحيات التقليدية تبنى على حكاية قصة وتوضيح مشكلة فكرية، ومن ثم يمكن اعتبارها صورة قصصية أو استطرادية من الأداء، نجد مسرحيات اللامعقول تنقل نمطا معقدا من الصور الشعرية، وإذا كان الفكر الاستطرادي في حركة ديناميكية فإن الشعر في اللامعقول ينقل الفكرة الأساسية، ويهتم بكيفية الوجود وهو في جوهره ثابت.

بناء على هذا يكون للمسرحية التقليدية معنى، لأنها وليدة قيم دينية وسياسية، ولكن دراما اللامعقول تعبّر عن إحساس بالصدمة نتيجة لغياب وفقدان الأسس الواضحة والمحدّدة للعقائد والقيم، وهذا ما يسمى فقدان المعنى، كما يقول **حسن محسن** في كتابه القيم "المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر": "وقد كان لهذا الفقدان أسباب عديدة ومعقدة منها: ضعف الإيمان الديني الذي بدأ مع عصر التنوير وأدى بـــ **نيتشه** (Nietzsche) إلى الحديث عن تلاشي الإيمان بالله في الثمانينات من القرن الماضي، وانهيار الإيمان الليبرالي بحتمية التقدم الاجتماعي في أعقاب الحرب العالمية الأولى، وخيبة الأمل في ثورة راديكالية تنبأ بها كارل ماركس(Karl Marx) وذلك بعد أن حوّل ستالين(Joseph Staline) الاتحاد السوفياتي إلى استبدادية جماعية، والردة البربرية، وذبح الجماهير، والمجازر البشرية خلال الحرب العالمية الثانية، وما تلا هذه الحرب من انتشار للخواء الروحي في مجتمعات غرب أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية"[74]؛ يتضح هول الموقف الذي أدى إلى الخروج عن المألوف والذهاب نحو سبر أغوار

---

[71] يوجين يونسكو. أمديه. تر: صدقي حطاب، الكويت، 1980

[72] آرثر آداموف. الأستاذ تاران، تر: صدقي حطاب، الكويت، 1980

[73] ادوارد أليي. قصة حديقة الحيوان. تر: علي شلش، القاهرة، 1971

[74] ينظر: حسن محسن. المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر، ص: 58

النفس البشرية التي تجاوزت حدود العقل، فيما شهده العالم من خيبات نتيجة الحروب والاستبداد.

انحلّ في نظر كتّاب اللامعقول ما كان يعتبر يقينا، وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي، وسقطت جميع تفسيرات المعنى الغائي، فإذا هو هراء وصفير في الظلام، وإذا حاولنا تخيُّل ذلك في الحياة العادية فسيكون معادلا لتوقفنا فجأة عن تفهم حديث يجري في حجرة ملآى بالنّاس وأنّ ما كان له معنى في لحظة أصبح في اللحظة التالية عجمة وهذيانا تحوّل فيه المشهد المأساوي إلى فزع وكابوس وهذا كلّه يؤدي إلى الشّك في أداة نقل المعنى وهي اللغة، ومن ثمّ اهتم مسرح اللامعقول بنقد اللغة، وتركز النقد على جميع الأشكال اللغوية التي أصبحت خالية من المعنى، ولهذا يرى **مارتن أسلن** بأن دراما اللامعقول تتفق مع الواقعية كون كلام الناس الواقعي هراء وغير معقول[75]. كما تلتقي دراما اللامعقول[76] في هذا التوجه مع الفلسفة الوجودية عند كل من **هيدجر** (Martin Heidegger)، و**جون بول سارتر**(Jean-Paul Sartre)، و **ألبير كامو** (Albert Camus)، التي تؤكد عندهم جميعا أن حياة الإنسان غير معقولة، هذه هي النقطة الأساسية التي تلتقي فيها أفكار هذا التوجه الفلسفي، الذي دعا إلى إعادة النظر في وجود الإنسان في حد ذاته، من حيث هو كائن ثقافي.

4-أعلام مسرح اللامعقول

نعرض فيما يلي رواد مسرح اللامعقول، بشيء من التفصيل لنتعرف عن قرب على الدلالة الفعلية لهذا التيار الفكري، الذي هيمن على الأدب المسرحي مدة من الزمن، وما زال يؤثر في التأليف الدرامي، لما له من قوة في تحليل الذات البشرية من وجهة نظر مختلفة عن العلم والقيم الأخلاقية، والثقافات الاجتماعية. أبرز هؤلاء الكتاب هم:

---

[75] مارتن ايسلن. دراما اللامعقول. تر: صدقي حطاب، ص: 13-15

[76] ينظر: حسن محسن. المؤثرات الغربية في المسرح المعاصر، ص: 59

4-1. صمويل بيكيت[77] (Samuel Beckett 1906-1989):

يلاحظ المتصفح لسيرة **صامويل بيكيت** أن حياته مرت بأحداث وأزمات خانقة، بخاصة ما ولدته الحرب العالمية الثانية، من دمار وخراب في أوربا، كما دمرت كل البنى الاجتماعية، والقيم التي كانت تتحكم إلى حد ما في حياة الإنسان؛ أدى هذا إلى تمرد العديد من الكتاب والفلاسفة على الأوضاع القائمة، التي أوصلت العالم إلى هذا الدمار، انعكس ذلك على أعمال **بيكيت** المسرحية بشكل خاص، بحيث جاءت مؤلفاته مصبوغة بطابع التشاؤم والثورة على كل ما له معنى في الوجود، يقول عنه **كلود روا** بأن "نتاجه الأدبي يجمع بين التخيل المفعم بالاغتراب للشعراء السرياليين، وبين الإكراه

---

[77] قاص وكاتب مسرحي ايرلندي، ولد في مدينة دبلن، هاجر وهو في مقتبل العمره إلى فرنسا، أكمل دراسته هناك، أين تعلم الصرامة والجد، تنقل بين عدة مدارس من 1913 إلى 1923، لى أن تخرج، تعلم خلال ذلك اللغة الفرنسية والإنجليزية، تخرج بعد ذلك بتميز وتفوق، في سنة 1923 نال شهادة البكالوريا. نال منحة للدراسة في معهد الآداب للدراسات العليا في فرنسا، وكان أستاذه ريدمور براون، صديقا لفريان، وفاليري لايو، وليون بول فارنج، وفرانسيت جيمس، وبفضلهم اطلع على الأدب الفرنسي، وفي عام 1928 التحق بكومبل كوليج في بلفاست، عاد إلى باريس بعدها ليعين مدرسا للإنجليزية في مدرسة المعلمين الليا، صار صديقا لجيمس جويس، واستمرت هذه الصداقة المتينة حتى وفاته. حاز جائزة نوبل سنة 1986. بدأ الكتابة سنة 1929، نشر نصوصا قصيرة في مجلة تراتر يسيون (التجريبية)، كتب قصيدة عن «هدروسكوب» التي نال عليها جائزة، كتب دراسته عن «مارسيل بروست»، وفي سنة 1930 عاد إلى دبلن وعين أستاذا في أحد معاهدها، وبعدها بسنة تسلم شهادة الماجستير، ليغادر سنة 1932 الوجهة إلى ألمانيا بعدما استقال من التدريس، وكان لوفاة والده سنة 1933 الأثر الكبير على حياته فدخل في أزمة مادية ومعنوية كبيرة وبعدها استمر في أعماله الإبداعية كتب قصائد عظام الصدى ورواسب أخرى سنة 1934 وبعدها بسنة كاملة نشرها، ليشرع في كتابة روايته الأولى مورفي، وفي سنة 1937 عاد إلى باريس ليكتب قصائده الأولى، وفي سنة 1939 اندلعت الحرب العالمية حينها كان في إيرلندا، عاد إلى باريس مؤثرا العيش بها وله مقولة شهيرة في هذا الصدد «أفضل فرنسا في الحرب على إيرلندا في السلام»، انخرط في المقاومة لكراهيته الشديدة للنازية، فر من باريس إلى روسيون في الفوكلوز التي ذكرها في مسرحيته الشهيرة في «انتظار غودو»، وفي سنة 1945 عاد إلى باريس كتب «الحب الأول» بالفرنسية.

– للتوسع راجع: كلود روا، صمويل بيكيت. الكلام الخدر. تر: حسيب إلياس حديد. موقع النور. ط1، 2013، صص: 5-20

[77] جورج ولورث، ص: 76

الباطني لكافكا وكامي وتنظم مسرحيته في انتظار غودو بمضامينها الفلسفية إلى العالم الواسع إلى أرض الياب لـــ ت. س. اليوت والقلعة لكافكا"[78]، نلاحظ في هذا الحكم القيمة الفعلية للإنسان، الذي لم يستطع المحافظة على وجوده الإنساني، ومن ثم أصبحت الحياة عبث، يعيش فيها الإنسان ميؤوسا، يكرر نفسه يوميا، بلا طعم.

لقد استعان، للتعبير عن هذه الحال، بالأحلام والكوابيس مثلما فعل السرياليون، لأن الحلم، كما يرى **حنا عبود**[79]، هو اللغة الفعلية التي تعبر عن شكل الحياة، بوصفه نوعا من النسيج الوجودي يتمسك به الإنسان ليستمر، الشيء نفسه نجده في "العبث" الذي هو أيضا نسيج وجودي يدفع الإنسان ليخرج من هذه الحياة، ليعيش في عالم الحلم والأمل محاولا الإمساك بالحياة.

نقف على هذا الصفات والأفكار والقناعات ونحن نتتبع "غودو" في المسرحية، بحيث يلاحظ المشاهد و/أو القارئ خيطا دقيقا يربط بين الحياة والموت، تمثل في تمسك "غودو" بالأرض، ورده في الإقدام على الانتحار [80]. يمثل "غودو" أيضا "رمزا عالميا لهذا المطلق الغائب الذي يصبح غيابه هو موضوع الحياة الأساسي"[81]، فالمطلق عنده رمز للحاضر الغائب بصورة عبثية، وهذا ما أكد عليه أندريه مارلو في أصوات الصمت "إذ يقدم استعراضا شاملا لتدهور المسيحية وضياع المطلقات في العالم الغربي ويستبيح الخسران مواجهة الإنسان للمصير واللامعقول[82]؛ فالأشياء عنده تحدث لكنها لا تشكل عملا متكاملا له بداية ووسط ونهاية، والإنسان فيها حائر من مصيره المجهول.

---

[78] كلود روا، صمويل بيكيت. الكلام الخدر. تر: حسيب إلياس حديد. موقع النور. ط1، 2013، ص: 5-20

[79] حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة، ص: 238

[80] ينظر: المرجع نفسه، ص: 238

[81] نهاد صليحة. المسرح بين الفن والفكر، ص: 147

[82] ارنولد. ب. هنجلف. موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، مج 2، تر: عبد الواحد لؤلؤة. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص: 549

تثير مسرحية "في انتظار غودو"، قضية مهمة، كما تشير إلى ذلك بعض الأبحاث، تتمثل في الفراغ الذي تعاني منه الشخصيات، بحيث فقدت الروح ولذة الحياة بسبب العزلة وتفكك أوصال المجتمع، وهذا ما يفسر فعل "الانتظار" الذي لا يجدي نفعا، فسره الباحث **يوسف عبد المسيح ثروت**[83]، على أنه الخيط الذي تنسجم فيه الشخصيات مع الحدث، فالانتظار مغري، لكنه ممل في الوقت نفسه، تحول الانتظار إلى دوامة لا نهاية لها، لأن "غودو" لم يأت ولن يأتي.

ويبرر **بيكيت** حالات الخوف والترقب بالحالات النفسية التي يحياها الإنسان في سعيه إلى البحث عن المطلق، لأن فكرة الانتظار "في هذه المسرحية هي الرسالة التي أراد **بيكيت** أن يوصلها إلى المتلقي ليؤكد من خلالها على أن السبب الرئيس لحالة الخوف والقلق والترقب الدائم التي يحياها إنسان العصر في زمن قلق صاخب متوتر، انتاب الإنسان فيه دوما ضبابية في رؤيا الواقع والحياة إنما هي متعلق بحاله انتظارا مطلق ضبابي لن يأتي ولن يتحقق، وهذا الانتظار الدائم هو الذي يشكل الحالة النفسية المأزومة التي يعيشها هذا الإنسان بحثا عن ذلك المطلق"[84]، هذا، مع العلم أن حال الانتظار تمارس ضغطا على صاحبها، وقلقا على مصيره، لأن الانتظار كما يرى **نصر محمد عباس:** "ذا طبيعة غائمة وضبابية لا ملامح محددة لما ينتظره الإنسان في إطاره، فإن هذا الانتظار يصبح بلا معنى أو جدوى لأنه انتظار رمزي وليس من نتيجة له فإنسان العصر لا يملك القدرة على استيعاب طبيعة ما يترقبه أو إدراك كنه ما ينتظره، إذ يبقى الانتظار في هذه الحالة بلا نتيجة أو هدف"[85]؛ هذا ما نفهمه من مسرحية "في انتظار غودو"، بحيث يشكل الانتظار المحور الأساسي لحبكة المسرحية، إنه انتظار ما لا يأتي، بمعنى انتظار من غير هدف معين.

---

[83] يوسف عبد المسيح ثروت. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ط1. مكتبة النهضة، بغداد، 1970، ص: 13

[84] نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية. ط1. مكتبة الآداب، القاهرة، 2011، ص: 94

[85] المرجع نفسه، ص: 95

هذا، ومن ناحية أخرى فإن مسرح **بيكيت** لا يعترف بوجود الحياة إلا بعد هذا الوجود التافه، إنه وجود سخيف ومأساوي، كما يتضح من خلال الحوار بين الشخصيات، الذي لا يتضمن أي رسالة واضحة، هو فقط من أجل إثارة التوتر، نتيجة شحنه بما يثير القتامة والبؤس والإهانة؛ فالحياة بهذا المعنى هي "ميلاد وفراغ وموت". تبرز هنا فكرة العبثية الملتصقة بالحياة التي تملأها السقامة والشرور. نستخلص من هذا الربط بين معنى الحياة، وما تصوره هذه المسرحية أن **بيكيت** لا يصارع في مسرحه الشر بصفته السلبية، بل إنه يعادي هذه الحياة بالذات، بوصفها دمية كبيرة في هذا الوجود بما فيه الإنسان نفسه. ينفي هذا الموقف مشاعر الحب وجميع العواطف الأخرى، ما دام المصير واحدا موحدا، الفرد يكره الفرد لأنه نقيضه، والفرد يكره المجتمع لأنه عدوه، والعكس بالعكس، مما يعني بأن الكل في هاوية في فراغ، لأن الحياة بلا معنى وبلا هدف.

بناء على ما سبق يمكن أن نستنتج المقومات الأساسية لمسرح **بيكيت، فيما يلي**[86]:

أ- فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي وإبعاد الإنسان عن تاريخه ومجتمعه.

ب-العدمية الميتافيزيقية، التي تدرس ظاهرة الإنسان دراسة ذاتية، فهي تتعدى الحواجز والأطر المادية بانتزاعها هذه العقبات وعرض هذا الوجود عرضا سلبيا مجردا من القيم.

ج- سعى العدمية الميتافيزيقية إلى إثبات سخف الوجود الإنساني، وعدم معقوليته.

د- صلة عزل الظاهرة الإنسانية عن غيرها من ظواهر الحياة، صلة وثيقة بالعدمية من حيث كونها فلسفة تهتم أشد الاهتمام بانفرادية كل ظاهرة.

[86] ينظر: لطفي فام. دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر، ص: 105

ه- العدمية في مضمونها وشكلها هي سلب التاريخ من مضمونه التطوري، وقيمة الإنسانية، ونكران كل القيم التي جاهد الإنسان عبر تاريخ وجوده الحضاري والمدني، على تثبيتها وتأصيل جذورها..

تجلت هذه الصفات و/أو المقومات في أعمال **بيكيت**، بحيث شحن بطله العبثي بكل أنواع التمزق والانسلاخ، وجعله يصارع واقعا غير حقيقي، مما يعني بأنه يجعل الإنسان في حد ذاته موضوع سؤال كبير لا يفترض أساسا وجود حل ذلك أن العدمية تضع السؤال تلو السؤال من غير أن تجهد نفسها لإيجاد أي جواب.

هذا، وتشير معظم الأبحاث حول مسرح **بيكيت**[87] بأنه لم ينه بحثه في عبثية الوجود الإنساني، بمعنى أنه لا تزال أعماله المسرحية دون خاتمة، ولا يحتمل أن تنحو دون خاتمة، ولا يحتمل أن تنحو نحوا جديدا أو تسلك مسلكا مغايرا من مسرحية غودو إلى مسرحية الملهاة لم تعهد تلك المنعطفات المفاجئة التي تجرفها نحو مسار جديد، وتتيح للنقاد أن يطلقوا عليها تسميات ممتعة على غرار ما حدث لأعمال.

4-2-**يوجين يونسكو**[88] (Eugène Ionesco 1909-1994)

يقول الكاتب المسرحي العربي الكبير علي عقلة عرسان أن **يونسكو** ألف "للمسرح وما يزال منطلقا من تربة غنية بكل شيء، غارسا جذوره بقوة في عمق حضارة وثقافة مشاكل باريس والمجتمع الأوروبي حاملا مسؤولية الإنسان في ذاته، يرفض أن يكون

---

[87] أنظر: جنفيق سيرو. تاريخ المسرح الحديث. تر: بدر الدين الفاسم، ص: 134

[88] ولد يونسكو عام 1909 في سلاتينيا من أب روماني وأم فرنسية، قضى فترة طفولته وردحا من صباه وشبابه في رومانيا، ثم انتقل إلى فرنسا حيث تلقى علومه في باريس، وتنقل بين فرنسا ورومانيا ثم استقر به المقام في باريس، فعاش هناك وكانت اللغة الفرنسية لغته الأولى. خاض يونسكو عالم الكتابة في العاشرة من عمره، حيث كتب سيناريو جسد فيه الاضطراب والقلق الذي كان يعيشه جراء تخاصم والديه، وهو يمثل صورة أطفال يتناولون وجبتهم في جو مشحون بخصام الأبوين وعدم تفاهمهما، مما كان يعكر صفو هؤلاء الأبناء، فيحطمون الأواني، ويلقون بأبويهم من النافذة، لينتهي اضطرابهم هذا إلى حرق المنزل بأكمله.
للتوسع أنظر: فتيحة شفيري. خصائص مسرح العبث في الأدب العربي. دار التنوير، الجزائر، 2004، ص:41

شخصا كسائر الناس أو أديبا كسائر الأدباء، يفكر بمنطق أرسطو، ويعبر بلغة الأدب أو لغة الحياة اليومية، ويرتضي الأطر والقواعد التي ارتضاها الناس منذ عرفوا المسرح وعبروا بالحوار الدرامي عما يريدون"[89]. إذا حاولنا أن نبحث عن سر هذا التفرد عنده، ونعرف الأسباب التي جعلته يرفض كل ما تعارف عليه الناس من استخدام المنطق واللغة والبناء الفني في مسرحه ويرفض التقيد بالعادات والخضوع للقوانين الحضارية التي فرضت نفسها على الحياة والناس، ومعرفة أسباب اتجاهه نحو تحطيم كل شيء، وجب علينا أن نقوم بعملية مسح شاملة لأعوام القرن العشرين بكل أحداثها وتقلباتها الخطيرة، دون أن نهمل في الوقت نفسه الحضارة الإنسانية التي تتوارثها الأجيال وأظن أنه ليس من السهل الإلمام بكل شيء، ولكن لا بأس من معرفة أشياء هامة كان لها أعظم الأثر في تكوين إنسان عظيم.

يصعب الإلمام بكل المعطيات الحضارية والاكتشافات العلمية التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين، فإذا حاولنا الإشارة إليها ستخرجنا من مسار بحثنا المتعلق أساسا بمسرح العبث واللامعقول، على الرغم من ان هناك صلة كبيرة بين نشأة فلسفة العبث وهذا التطور المذهل. الذي يهمنا هو ظهور نظريات علمية وفلسفية في منتهى الخطورة بالنسبة لتطور الفكر البشري، نذكر منها نظرية **داروين** في أصل الأنواع، ونظرية **فرويد** في التحليل النفسي، وما شابههما من النظريات في الاقتصاد والاجتماع، إلى جانب التطور التكنولوجي المذهل، الذي كاد أن يستغني عن الإنسان. ومما زاد حدة في الوضعية البشرية هو الحربين الكونيتين، اللتان دمرتا كل الطموح البشري وآماله[90]؛ في هذه البيئة نشأ الكاتب الفيلسوف **أوجين يونسكو**[91]، بيئة الحرب الأولى، حيث عاشها بكل ويلاتها ومآسيها وهو طفل، ثم لحقتها الحرب الثانيةــ التي كانت أكثر

---

[89] علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ط1. دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1978، ص: 336

[90] ينظر: المرجع نفسه، ص: 337

[91] المرجع نفسه، ص: 713

دمارا، مما أكسب الشباب الأوربي آنذاك يأسا وخيبة أمل كبرى، نتيجة الشقاء الذي خلفته هذين الحربين المدمرتين، مما خلق بيئة سوسيو–ثقافية تعيسة، تعمها الفوضى، واللانظام في جميع مظاهر الحياة، إلى جانب خلق حياة غير آمنة، انتشر فيها الجوع والشقاء والفوضى.

كان يونسكو، إذا، من بين أبناء جيل الحزن، وأحد مفكري النكبة. تشير العديد من المصادر إلى أنه كان شاهد عيان على المجازر البشرية وإفلاس الجهود الإنسانية التي بذلت لإيقاف الحرب. يقول عنه **علي عقلة عرسان**، وهو الأكثر دراية بالأدب المسرحي، بانه "لم ينتفض كما انتفض البعض فيكفر بالأخلاق أو بالإنسان أو بالديانات أو بذلك كله، وإنما كان أبعد نظرا، كان يبحث خلف هذا كله ويعلل الحوادث الحاضرة ويقارنها بحوادث قديمة قبل الميلاد، كانت مذابح طروادة ومراثون وسلامين، وبعد الميلاد غرق العالم بالدم أكثر من مرة ومنذ الأزل وإلى الأبد، يلاحق الموت الإنسان ويتصيده بكل الوسائل والمنطق لم يمنع الحرب ولم يقنع الموت بأن الإنسان يرغب في الحياة ولا يريد أن يموت"[92]، يتضح من هذا الحكم أن **يونيسكو** لم يكن شخصا عاديا، في تقييمه لهذه الحروب المدمرة، بل توصل إلى نتيجة أن اللغة في حد ذاتها لم تتمكن من جعل البشر يتفاهمون ويتفقون، وهذه ليست المرة الأولى التي يحدث فيها مثل هذا الدمار، ويعطي أمثلة من الماضي البعيد والقريب، التي تتناقض في كل مرة، وتعيد الكرة.

ما دام الأمر كذلك فلا داعي للجدل، لأن موضوع الجدال نوع من العبث والعشوائية، وهذا ما حاول تقديمه مسرحيا، معتمدا أسلوب السخرية محطما قواعد المسرح الكلاسيكي، بحثا عن خفايا الذات الإنسانية غير السوية[93]. تميزت مسرحياته بالسخرية والهزل كرسالة يوجهها للمجتمع، الذي سخر من نظمه ومن ثقافته ومن لغته،

---

[92] المرجع السابق، ص: 338

[93] المرجع نفسه، صص: 338–339

بخاصة في مسرحيات: "المغنية الصلعاء"، "الدرس"، "الكراسي"، "القاتل الحريق"، "الملك يحتضر"[94]؛ إذ يرى بأن هذا العالم "لا يمكن أن يؤخذ مأخذ الجد، فهو يوشك لفرط سخفه أن يكون مضحكا"[95]، ومن هنا سبغت مسرحياته بطابع مأساوي.

تأثر **يونسكو** كثيرا بفكرة الميتافيزيقا، التي تعتمد على اللاجدوى، وكذا الحلول الخيالية لذا فإن شخصياته تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له[96]، جاء هذا نتيجة تأثره بأفكار **ألفريد جاري** وفلسفته العبثية، وروح الكوميديا التي اعتقد **جاري** أنها الوسيلة القادرة والوحيدة لإبراز الحياة في عبثيتها المتباهية، لذا رفض فلسفه الحلول السهلة التي آمن بها السرياليون ورفض روح التفاؤل السهل في هذا التيار، وهذا التفاؤل ينبع من الإيمان بأن الحقيقة تكمن في استكشاف الفنان لحياته الداخلية الواعية، في حين كانت أعمال يونسكو تعكس بكل وضوح ميله الشديد لفلسفة اللاوعي وما بعد الميتافيزيقا أي فلسفة الحلول الخيالية[97]. بناء على هذا سعى إلى "تغيير الوضع الميتافيزيقي للإنسان، وتغيير حياته من الداخل ثم الخارج وليس العكس، أي أن سير اتجاه التغيير من الشخصي إلى الجمعي"[98]، ولتحقيق هذه الفكرة وبلورتها كان لزاما هدم وكسر قواعد اللغة المعروفة سابقا منذ زمن **أرسطو** وما بعده.

تأثر **يونسكو** أيضا بالسريالية، بخاصة فيما يتعلق بالحلم، حيث وظفه كثيرا في مسرحياته، مما سبغ أعماله باللاوعي والتحرر من الأعراف والتقاليد، ولهذا نجده يبرز فكرة "أن الفنان لابد أن يمتلك خليطا من التلقائية والدوافع اللاواعية وقدرة على الوصول إلى رؤية واضحة لاتخاذ أي شيء يكشف عنه اللاوعي فليسمح الفنان لطوفان

---

[94] مارتن إسلن. دراما اللامعقول، ص: 15

[95] Eugene Ionesco: Notes et contre notes. Gallimard, collection idées, 1966.

نقلا عن شفيق مقار، دراسات في الادب الأوروبي المعاصر ص: 57

[96] نهاد صليحة. التيارات المسرحية، ص: 103

[97] المرجع السابق، ص: 106

[98] كريستوفر اينر. المسرح الطليعي، ص: 418

اللاوعي بالانطلاق التلقائي، ولكن بعد ذلك يأتي دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفني البارع"[99]. هناك أيضا سمة واضحة ومشتركة تقريبا في كل مسرحياته، هي الإحساس بالزوال النابع من اللاجدوى، وأن الوجود لا أهمية فيه، وهي قمة العبث فهو يؤكد أن "حقيقة الوجود واستخدام اللغة بالذات هما الشيآن اللذان لا أستطيع أن أتصورهما"[100]، فهذا الكون يسير وفق مبدأ العبثية، فكيف للوجود أن يستمر وكيف للغة أن تصير وسيلة للتواصل، بمعنى أن تكون "بلا هدف، فعندما ينعزل الإنسان عن جذوره الدينية والطبيعية، فهو يضل ويضيع، إن كان أي كفاح يقوم به أو مقاومة يبديها لا معنى لها، ومحاولة بلا جدوى بل تصبح جائرة ظالمة"[101]، يلتقي في هذا الأفكار بما رأيناه عند السرياليين، الذين يهربون من الواقع لتصوير هذا الواقع.

يرى **يونسكو** «أنه كيف تستشعر عبثية الحياة أو لا معقوليتها، فإنه لزاما عليك أن تتجاوز تلك العبثية عن طريق غمر نفسك فيها لكي تستطيع تجاوزها"[102]. عدت هذا الآراء انتصارا للسريالية، عند العديد من الكتاب، بخاصة لما ظهرت "المغنية الصلعاء"، حيث اعتبروه نتاج هذا التيار الأدبي[103]؛ مع أن **يونسكو** نفسه قد أعلن أنه لم ينتم إلى الحركة السريالية، وإن كان قد تأثر ببعض أفكارها[104]، لأنه في حقيقة أمره كاتب متحرر من أي قيد أيديولوجي، ومن موقعه هذا حارب الفلسفة والفلاسفة، ولا سيما **سارتر** وصرح بأنه لا يؤمن بالحياة الأخرى، وإن كان لها وجود فإنها تكون غريبة، فهو لا يؤمن بشيء ولا حتى بالإنسان[105]. وهذه النظرة هي التي جعلت منه

---

[99] نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 125

[100] ريموند وليامز. المأساة الحديثة، ص: 210

[101] شكري عبد الوهاب. تاريخ العمارة المسرحية. مؤسسة جوري الدولية للنشر والتوزيع.مصر.2007، ص: 685

[102] كريستوفر أنيز. المسرح الطليعي، ص: 418

[103] ينظر: نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 104

[104] ينظر: المرجع نفسه، ص: 105

[105] ينظر: حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة، ص: 230

"أكبر كاتب مسرحي في العصر الحديث فضح الزيف البرجوازي، ونفاق المجتمع الحديث وإن عداء البرجوازية عنده هو المحرض الأول والأوحد لكل كتاباته"[106]؛ كانت هذه الطبقة الاجتماعية تمثل كل مواصفات الزيف والكذب الاجتماعي والتلون، ركز عليها **يونسكو** وسلط عليها الضوء بشدة، لكي يكشف عيوبها، مبينا أن المجتمع الحقيقي الوحيد الذي يمكن خلقه ينبغي أن يكون مبنيا على اكتشاف عام لحالة الوهم الكاملة[107]، وهذا الأمر يؤدي بمسرح اللامعقول إلى أن يعرض الإنسان وهو يركز تفكيره حول الأشياء الصغيرة لكي لا يصاب بالجنون، إذ أنه لو ركز على مشكلات كبرى في الوجود، فيكون مثل العقل الذي دمر نفسه، لذلك كان الضحك هنا يعبر عن خلاص العقل البشري.

يؤدي هذا كله بمسرح اللامعقول إلى مسرحية تراجيدية نصف هازلة تعبر عن عزلة الإنسانية والمعاناة الكبيرة ونلحظ فيها النزعة الوجودية وتسلط العبث داخل الذات[108]؛ لذا يرى **يونسكو** أعماله "دراما كونية وبدائية تتمركز حول الأسطورة وتتبع من نفس الناس وإن الحقيقة تكذب في أحلامنا ولا يوجد شيء أكثر حقيقة من الأسطورة لذا فإن أغلب مسرحيات يونسكو يمكن أن تؤول باعتبارها حل[109] وأكبر ما يميز لغة الحلم هي ذات طابع ضبابي غير واضحة وهذا ما ميز مسرحيات يونسكو فهو «شكاك ساخر، يكاد يكون عدميا مرحا لا يمكن إيقافه عند حد، وهو مؤثر في الكوميديا بقدر تأثيره في العواطف المشجية»[110]. يرى يونسكو بأنه لا جدوى من الحياة ولا معقوليتها فهي أشبه بالدمى، كما أشرنا أعلاه.

---

[106] ينظر: المرجع نفسه، ص: 225

[107] ينظر: ريموند وليامز. المأساة الحديثة، ص: 211، 212

[108] ينظر: عوني كرومي. الخطاب المسرحي. دراسات في المسرح والجمهور والضحك. ط1. دار الثقافة الشارقة. 2004، ص: 168

[109] ينظر: كريستوفر اينر. المسرح الطليعي، ص: 419

[110] جون جانسر. المسرح في مفترق الطرق، ص: 477

4-3. آرتور أداموف (Arthur Adamov 1908-1970)

قاص وكاتب مسرحي فرنسي أرمني الأصل روسي المنشأ، ولد في **كيسلوفودسك** (Kislovodsk)، هاجر مع أسرته إلى فرنسا منذ نعومة أظافره، وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى كان ضمن أسرته في ألمانيا، ومن هناك ذهب إلى سويسرا حيث استقرّ في جينيف مدة من الزمن، ثم عاد إلى باريس سنة 1928 وهناك انخرط في حلقة السرياليين وصادف الشاعر الفرنسي المعروف **بول ايلوار**[111] (Paul Eluard)، ومن سنة 1938 إلى 1943 انغمس في كتابة مؤلفه "الاعتراف"، ويعد هذا الكتاب حلقة وصل بين الأدبين الوجودي وأدب اللامعقول، وهو يعرض بصورة مكشوفة رهيبة مأزق الفرد في المجتمع الأوربي، ومن وجهة نظر ميتافيزيقية، ويبرر عزلة الإنسان في هذا المجتمع، في العالم، وعزلة العالم في هذا الكون الرهيب المخيف، ويتعرض إلى فجيعة الانتقام بين الإنسان وبين ما يحيط به، من حيث الإنسان وجنس الأشياء، وهذا الانفصام الفاجع يكون خلفية الاعتراف في حركة كل فقرة من فقراته، وفي كل وتر من أوتاره وجود أرتور الوجداني"[112]. تتضح شخصية هذا الكاتب المتمرد، الذي جمع بين مختلف التيارات الفلسفية المعاصرة، بحيث انظم إلى رواد أدب العبث واللامعقول من بابه الواسع.

---

[111] بول ايلوار Paul Eluard (1895-1952) هو الاسم الأدبي ل يوجيني إميل بول جريندل، شاعر فرنسي كان واحدا من مؤسسي الحركة السريالية كان والده عاملا وكانت والدته خياطة ثياب، قام برحلة طويلة عام 1926 إلى بلدان شرق آسيا وتعرّف على شيوعيين كثر عام1927، انظم إلى الحزب الشيوعي الفرنسي عام 1932 في سياق العلاقات مع مجلس المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي ومن أهم ما كتب ايلوار:"المهمة والثورة" "مت وكن" "الحب والشاعر" "الحرية"" سبع قصائد حب أثناء الحرب" "قصائد لأجل السلام""نحن والألم" "الانتظار في قاف" "التيار الطبيعي" "أنشودة كاملة" "كتاب مفتوح" "الحياة المباشرة "⇐ للمزيد ينظر:

Paul Bauer. Deux Siècles d'histoire; ou père la chaise, p: 314

[112] يوسف عبد المسيح ثروة. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. مكتبة النهاية، بغداد، 1975، ص: 21

كتاب "الاعتراف" (L'aveu -1946) له أثر كبير على **آداموف** لأنه جزء لا يتجزأ من شعوره، يحتوي الكتاب على مضامين وأفكار اعتمدها في نصوصه، ويعود السبب في ذلك لما يحمله «من إحساس باعث على الرعب بعدم واقعية العالم والذات معا بانقطاع الاتصال مع الآخرين باليأس ولذة إذلال الذات»[113]، فهذا العالم برأيه مخيف أدّى إلى قطع الصلة بالآخرين، ويأس شديد، يعبر عن شعوره تجاه العالم، فيقول "وحش هائل يتغلغل فيَّ ويتخطاني، وحش في داخلي وفي الخارج رعب يأخذ بتلابيبي ويطوقني"[114]، ماذا يفعل **آرتور** من أجل الخلاص من هذا الوحش؟

يجيب **آرتور** عن السؤال بقوله "النجاة في الكتابة، من أجل إشعار الناس بهذا الرعب، لكي لا أظل أشعر به وحيدا وهكذا فالكتابة وحدها هي طريق التنفيس الضروري لهذه النفس المعذبة التي لا ترى في العالم غير كابوس هائل مرعب يتلاعب بالذات في مكايدة وخسة ودناءة، يحملها حملا على الابتعاد عن الواقع، والتعلق بالأحلام والخروج من دائرة الحياة الرتيبة»[115]؛ الكتابة هي الملجأ الوحيد لتجنب هذا الرعب؛ فـــ "الكتابة أسلوب جديد للثورة على كل ما هو قديم بال والدعوة إلى كسر القواعد الأرسطية لأنها غير صالحة لزمان فقد فيه الإنسان إنسانيته فالأفكار والمعتقدات القديمة لا مجال لها في هذا العصر ولهذا «دعا إلى الثورة على طرق التفكير القديمة، تشبع بفكرة هي أن الإنسان يولد ويشقى ويموت دون سبب معقول"[116]، يتضح أن أفكاره لا تختلف عن أفكار سابقيه، بخاصة فيما يتعلق بقواعد المسرح الكلاسيكي، والموضوعات التقليدية التي استهلكها الزمن، القضية هي البحث عن البدائل، لإيجاد تفسير لمصير الإنسان الذي يوجد ويموت من دون سبب واضح.

---

[113] شفيق مقار. دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر. مديرية الثقافة العامة للنشر والتوزيع. مطبعة الأديب. بغداد. 1972، ص: 99

[114] يوسف عبد المسيح ثروة. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ص: 23

[115] يوسف عبد المسيح ثروة. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ص: 24

[116] Geneviève Serreau. Histoire du nouveau théâtre. Edition Gallimard.1966.p64.

تشير المصادر التي بحثت في أدب **آداموف** أنه بدأ كتابة المسرحية انطلاقا من حادثة واقعية نالت اهتمامه، إذ أنه شاهد ضريرا يستجدي عطف المارة، فأقبلت فتاتان مسرعتان واصطدمتا به، وكانتا تغنيان أغنية شعبية تقول: "أغمضت عيني فبدا الوجود رائعا"[117]، هذه اللحظة الواقعية كانت سببا في «تولد رؤيا ميتافيزيقية في ذهن **آداموف** وظفها في مختلف مسرحياته هذه الرؤيا القائمة على عزلة الإنسان واستحالة التفاهم بين بني البشر ومن ثمة جاءت كتاباته عبارة عن نسيج عبثي مثل معاصريه»[118]. انعكست هذه النظرة التشاؤمية للحياة على كتاباته التي اتّسمت بالقسوة والعنف، لازمه هذا الإحساس طوال حياته نتيجة قناعته بأن الإنسان يعاني من اليأس، وخيبة الأمل، ويعيش في عالم مفرغ من كل معنى[119]، عبّر عن هذا اليأس وهذه الخيبة في مجموعة من المسرحيات ولعلّ أهمها:"لعبة كرة الطاولة"، "باو لوباولي"، وكتاب مذكراته "الرجل والطفل"، "الغزو"، لما اطلع الشاعر الفرنسي الشهير **أندريه جيد André Gide** [120] على

---

[117] نعيم عطية. مسرح آرتر آداموف. مقال في مجلة المسرح.ع وسنة 1964. ص: 75

[118] ينظر: بشرى سعيدي. تمظهرات العبث في مسرح محمد تيمد(دراسة). ط1. مطبعة بنلفقيه 3 زنقة الحرية الرشيدية، المغرب. 2013. ص: 28

[119] أنظر: جورج ولورت. مسرح الاحتجاج والتناقض. تر: عبد المنعم إسماعيل. المركز العربي للثقافة والعلوم. بيروت. 1979، ص: 51

[120] أندريه جيد André Gide (1869-1951): كاتب فرنسي ولد في باريس في 22 نوفمبر 1869 في باريس من عائلة بورجوازية بروتستانتية تلقّى تربية قاسية ومتزمتة بسبب وفاة والده وهو صغير السن حيث أن أمه فنورمنديه كانت متسلطة، كان أندريه معتل الصحة وكان منذ صغره يشعر أنه مختلف عن الآخرين لم تكن دراسته المدرسية منتظمة، عاش طفولة مشوشة، وما إن بلغ المراهقة حتى استهوته اللقاءات الأدبية، فأخذ يرتاد الصالونات الأدبية والأندية الشعرية في العام 1891 نشر جيد دفاتر أندريه فالتر التي يحكي فيها عن نفسه بشخصية بطل القصة أندريه فالتر حيث تكلّم عن شعوره بالكآبة وطموحاته المستقبلية وحبّه لابنة عمّه، مادلين المكنّى عنها في الرواية تحت اسم ابنة عم البطل إيمانويل، تزوج ابنة عمه مادلين عام 1895، ترجم عدة كتب إنجليزية إلى الفرنسية ووضع دراسات نقدية في الأدب الفرنسي وحصل على شهادة الدكتوراه الفخرية من أكسفورد له عدة كتب منها أقبية الأفتيكان والمزيفون، البوابة الضيقة للمزيد ينظر⇐
data.bnf.fr:HTTP تاريخ الاطلاع: 2015/11/10

مخطوط مسرحية "الغزو"، كتب قائلا: هناك الكثير الذي يمكن قوله في مسرح **أداموف**، وقبل كل شيء، حول الموضوع تحديدا والذي يبدو معتما عليه ويبقى حتّى النهاية منسحبا من مساحة الفعل المسرحي"[121]. وفي الوقت نفسه كان الشاعر السريالي الفرنسي **شار رونيه**[122] (René Char) يبذل جهوده في أوساط المثقفين من أجل البحث عن منتجين يأخذون على عاتقهم مهمة عرض المسرحية في باريس، والتعريف **بآداموف** هذا الكاتب الذي يبدو أنّه منذ نصوصه المبكرة كان قد أعلن الحرب ضد كل الأشكال المسرحية المتداولة في عصره، إن كان على صعيد الكتابة أو فيما يتعلق بالتقنية، مرسخا مفهوما جديدا في الأدب المسرحي أطلق عليه النّقاد في حينها "مسرح العبث"[123].

---

[121] آرتور آداموف. مسرحيات مترجمة عن الفرنسية لصفوان صفر. د ط. منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة. سوريي للكتاب، 2010، ص: 3

[122] رونيه شارRené Char (1907-1988): ولد رينيه في الرابع عشر من حزيران من سنة 1907 بمدينة ليل سور لاسورغ جنوب فرنسا، انضمّ رينيه شار إلى الحركة السريالية التي ظهرت عقب الحرب العالمية الأولى وكانت شكلا من أشكال التمرد والاحتجاج على فضاعات هذه الحرب وآفاتها ومآسيها التي جرتها على الإنسانية. بعد أن تعرّف على بول ايلوار في منقطته التي كانت تكاد معزولة ولفتته موهبته الفذّة، أقنعه بالسفر إلى باريس حيث أمكنه التعرّف إلى فرسان هذه الحركة وعلى رأسهم مؤسسها أندريه بريتون، غير أن انضمام رينيه شار إلى هذه الجماعة كان عابرا إذ رغم تحمسه في البداية لمشروعهم ومساهمته في المقاومة ابتعد بمحض اختياره عن رفاق دربه السرياليين كي ينغمس بهوس عذب في شعريته الثرية، ابتداء من سنة خمس وأربعين تسعمائة وألف نذر رينيه شار حياته لمؤلفة الشعري وتفرّغ له فكان أن أخلص له الشعر بذأن جعله من أجمل الأصوات الشعرية عالميا، تميّز رينيه شار بأسلوبه المنفرد والذي لم يضاهه فيه أي من مجابليه وقد كان صديقا لأهم وأشهر المعاصرين له من الفنانين مثل بيكاسو وبراك وجياكوميني وميزو. أشعار رينيه شار تؤسس نفسها بمفاهيم كبيرة أهمها التوحد والتركيز والشك والتقشف والإيثار والمقاومة الحقيقية التي تنحو نحو الفعل مما منحها كثافة فلسفية عميقة. توفي رينيه شار على إثر أزمة قلبية في 19 من شباط سنة 1988من مؤلفاته: مطرقة بدون معلم(1934) خزانة لدرب تلاميذ(1937). للمزيد ينظر⇐

ARABE.FR WWW.LANGUE . تاريخ الإطلاع: 2015/11/10

[123] آرتور آداموف. مسرحيات مترجمة عن الفرنسية لصفوان صفر. ص:1

بعد صدور مسرحيات **آداموف** لم تلق ترحيبا كبيرا، نظرا للمشكلات الفنية التي طرحتها أمام المخرجين، كتابة جديدة ترفض كل المعطيات السابقة شكلا ومضمونا، حركة مسرحية جديدة أطلق عليها النقاد مسرح العبث. فما على الشعراء والأدباء إلا البحث عن من يمثل هذه المسرحيات الجديدة، ويقدّمها للمتلقي. خلق هذا التحول جوا من التردد والحيرة، نتيجة الخوض في تجربة جديدة، تتجاوز الأعراف الفنية والجمالية. وضع **آداموف** تخطيط بداية جديدة في عصر جديد، فيقول: "على الكاتب ألّا يقف عند جانب واحد من جوانب الوجود، دينيا كان أو اجتماعيا أو علميا أو نفسيا، ولا يتجاوزه، بل واجبه أن يشير من خلال أي من هذه الجوانب ظل الكل الذي لا بد بعكسه، هذا البحث عن الشمول، عن الحقيقة الواحدة الكامنة وراء التنوع والتعدد المحيّر في ظواهر الوجود كما، أقول أنّ هذا البحث يلتحم عند **آداموف** بالبحث عن شيء مقدّس، فمشكلة الإنسان عنده مشكلة دينية وأزمة عصرنا هذا في جوهرها أزمة دينية إنها قضية حياة أو موت»[124]، يواجه الإنسان المعاصر، نتيجة كل هذا، مشكلة كبيرة لا مخرج منها، وهي أن هذه الحياة التي نحياها ليست كما نعتقد إطلاقا، فهي تخفي حقائق ومعاني لا يستطيع الإنسان التوصل إليها، والمشكلة هنا هي وعيه باستحالة معرفة هذه الحقائق الخفية واستحالة إعلان اليأس من معرفته وفي هذا الصدد يصرّح **آداموف** قائلا: "أن هذه ليست فلسفة للعبث بالمعنى المحدد للكلمة لأنها مازالت تفرض وجود المعنى في العالم، رغم أن هذا المعنى بالضرورة، بعيدا عن متناول الوعي الإنساني، والإحساس بأنه ثمة معنى لكنه ليس في أيدينا إحساس تراجيدي، أمّا افتراض عبث العالم تماما فلا تحمل أي إحساس تراجيدي على الإطلاق"[125]؛ المشكلة الأساسية، إذا، هي عدم إدراكنا لمعنى ما يحيط بنا، فلا يمكن للإنسان العادي أن يتوصل إلى فهم حقيقة ما حوله، خاصة بعد نهاية الحرب العالمية الثانية التي قضت على كل شيء فوجد الإنسان نفسه

---

[124] ذكره: فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر، دار الفكر للدراسات. القاهرة، 1987، ص: 136

[125] فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر، ص:137

حائرا أمام هذه الموجة التي أفقدته ذاته أفقدته إنسانية وربّما هذا هو الدافع الذي حرّض **آداموف** على الكتابة المسرحية، «فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بدأ **آداموف** الكتابة للمسرح، كان غارقا في قراءة الكاتب المسرحي **أوجست سترندبرغ**[126] (August Strindberg)، الذي دفعه للتأليف المسرحي، بخاصة في مسرحيته المثيرة "الحلم" إلى أن يفتح عينيه على الدراما في عالمه. رأيت الدراما في كل الأشياء العادية حولي، وكان أكثر ما أثارني طوابير المشاة، والعزلة الكاملة لكل فرد في حركته... داخل الجماعة، وتلك الشذرات المتفرقة التي تلقي إليّ من جوارهم، حين تجتمع مما تكتسب طابعا رمزيا غريب"[127]، هذا ما أدى به بعد الحرب العالمية الثانية إلى أن يعتكف على قراءة أعمال **أوجست سترندبنرج** التي امتازت بالنظرة التشاؤمية للوجود.

لقيت هذه النقطة بالذات صدى واهتماما لديه، واعتبرها نقطة مهمة، ومنها بدأ الاطلاع على الدراما في عالمه، والتي صورت عزلة الإنسان في عالمه ومنها، رأى أنّ المسرح وحده كفيل بتصوير هذه المعاناة، والتعبير عن وحدة الإنسان، وعجزه عن التواصل بين البشر. هذه الأحداث صدمت **آداموف** وكانت هي البداية التي انطلق منها، ففي "المحاكاة الساخرة"، مثلا، "انتظم اثنا عشر مشهدا حول امرأة داهية اسمها ليلي وتنافس هذه المرأة الفريدة عدد من الرجال يحومون حولها، كما لو كانوا يدورون بكوكب بعيد المنال، كوكب الأنثى المجهول داخل مدينة مكتظة بالسكان، أغفل اسمها

---

[126] أوجست سترندبرغ (August Strindberg) : كاتب قصة ودرامي ومخرج ومدير فني للمسرح من مواليد استكهولم في: 1849/01/22 وتوفي في استكهولم أيضا في 1912/05/14.نظريته الدرامية للمسرح يكتبها ويحللها في مقدمة مسرحيته" الآنسة جوليا" التي كتبها عام 1888م والتي تكشف عن اعتناقه لمذهب شوبنهاور الفلسفي التشاؤمي في الحياة وولعه بالمذهب الطبيعي في المسرح يؤسس استرندرج (المسرح الحميم أو مسرح الألفة، كما أطلق عليه في استكهولم في عام 1907 هذا المسرح الذي كان من أشهر المسارح الأوروبية الصغيرة في عشرينات القرن الماضي وعلى هذا المسرح صعدت كل أعمال استرندرج للمزيد ينظر:⇐ كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 91

[127] فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر، ص: 138

وفقد فيها الزمن كل قيمة، فلم يكن لساعة البلدية من عقارب تشير إليه، وقصر المؤلف هؤلاء الشخوص على الدور الذي يؤدونه في المجتمع، فلقبهم بـــ"المستخدم" و"المدير" و"الفوضى"، وأطلق عليهم فقط الحروف الأولى من أسمائهم إذا ما استعصى عليهم إدراجهم في المجتمع وسواء.... أن ينتهي الأمر بأحد هؤلاء المنافسين وهو المستخدم المتفائل الساذج إلى أن يموت في سجنه ضريرا، بينما هرّس إحدى العربات منافسا آخر بليدا فدُقت عنقه والنقطة من قارعة الطريق عمال التنظيفات"[128]، و"تلتقي ليلي بشخصية أخرى، يرمز لها **آداموف** بحرف واحد"ن" إنه نقيض شخصية الموظف تماما، مهزوم متشائم، لا يرى خيرا في يومه ولا في غده، ويدور بينه وبين ليلي هذا الحوار:

- ن: كنت قد وعدتني يا ليلي ذات مرة شيء
- ليلي: أنا وعدتك بشيء؟. ..هل أنت متاكد؟...جائز أن أكون قد وعدتك. .فأنا أقابل الكثيرين.
- ن: يا ليلي أن تنزهنا معا بالقرب من المحطة (فترة الصمت) لم يكن لي خيار في أن أحيا لكنني أستطيع أن اختار الموت(فترة صمت) كنت وعدت بقتلي.
- ليلي: أنت مخطئ إذ تريد أن تموت، لكنك إذا كنت مصرا فلا مانع عندي لا أستطيع أن أرفض لأحد طلبا، وتستطيع أن تستفيد بذلك.
- ن: إنني ميت.
- ليلي: إذا كنت ميتا فكيف تريدني أن أقتلك؟
- ن: كل الناس قد ماتوا. ..ليس في الوجود أحد سواي.

ويظل الموظف و(ن) كلاهما في انتظار "ليلي" لتمنح الحياة للأول والموت للثاني.. لكنّها لا تأتي، إنّها تنصرف عنهما إلى رجال آخرين حققوا قدرا أكبر من النجاح، صحفي يبدو أنها تهواه، ورئيس التحرير الذي يبدو أنّه أتّخذها عشيقة له، وتتغير

[128] جنقيق سيدو. تاريخ المسرح الحديث، ص: 78-79

الأماكن وتتحول الشخصيات...فقاعة الرقص تتحول إلى قاعة الفندق، ورئيس التحرير يصبح مدير شركة يعمل بها الموظف...كل هذا...ولا أمل في لقاء ليلي والحصول عليها ويلتقي"ن" بعاهرة في الطريق...وهي مذعورة يطاردها رجال البوليس، فقد اقترب الموعد الذي يتحتّم عليها فيه أن تكفّ عن ممارسة مهنتها ويلقى بالموظف في السجن بتهمة لا يعرفها ولا يتبينها، يأتي إليه الصحفي في هيئة محام يتولى الدفاع عنه لكن الموظف يفقد البصر، ويضيق الصحفي بليلي فيهجرها لتصبح من نصيب رئيس التحرير، أمّا "ن" فتدهمه سيارة مسرعة وتقتله ويبقى جثة مطروحة في الطريق حتّى يحملها كنّاسو الشوارع فيما يحملون هذه النهاية إذا الموظف المتفائل المقبل على الحياة يتساوى و"ن" السلبي المهزوم المتشائم فيفقد الأول بصره ويلقى في السجن دون جريمة ويُقتل الآخر وتبقى جثته مطروحة في العراء وليلي يلفظها رئيس التحرير فلا يبقى لها إلا أن تلبّي طلبات المتصايحين حولها حتّى تصبح كهذه العاهرة التي يطاردها رجال البوليس»[129]. تتضمن هذه المسرحية رسالة موجهة للمتلقي، وهي تصويره لعبثية الحياة والوجود، تعرض لنا هذه المسرحية الغريبة والتي تشبه إلى حد بعيد القدر المروع فكل شيء إلى زوال، والموت قدر الجميع، رغم أنّ هذه المسرحية بسيطة وغير معقدة إلّا أنّها تمكنت وإلى حدٍّ بعيد من تجسيد حالات سيكولوجية في قالب ساخر.

تذكرنا "المحاكاة الساخرة" "بالمسرحيات الألمانية التي صدرت من خلال النزعة التعبيرية حيث يحل تتابع الحالات النفسية محل الحركة الدرامية، كما في مسرحية **جورج كايزر**[130] (Georg Kaiser) بدافع عشقه لامرأة مجهولة فيهجر عمله ويهيم على

---

[129] ينظر فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر، ص: 140

[130] جورج كايزر:(1878-1945): كاتب مسرحي تعبيري ألماني ولد عام 1878 في ماجديبورج في ألمانيا، وتوفي عام 1945 في اسكونافيا في سويسرا، كان كايزر تاجرا في بيونس آيرس واسبانيا وايطاليا قبل أن يعود في 1901 إلى ألمانيا ويعيشش هناك كاتبا حرًا في ماجديبورج وكانت الفترة بين1911 و1920 أكثر الفترات التي شهدت إنتاجه وفي عام 1938 هاجر إلى سويسرا، كتب كايزر أكثر من ستين مسرحية تعبيرية وتُعدُّ أعماله أكثر

وجهه بحثا عن هويته وطلبا للمغامرة، فيلتقي بامرأة ذات ساق خشبية أثناء حفلة راقصة كما يلتقي بفتاة تطوعت في "جيش الخلاص" خلال اجتماع فاضل محترم يعترف فيه كل من الحضور اعترافا علنيا بما اقترف من الذنوب والمعاصي، فتقر الفتاة المجنّدة بأنها أسلمت نفسها وهي في ريعان الصبا إلى أحد الصعاليك...ثمّ انقلبت إلى جاسوسة تعمل لحساب الشرطة....الخ.....الخ وتتعاقب المشاهد وكأنّها كابوس رهيب وهو الكابوس نفسه الذي يرهق بظله المديد شخوص المسرحية، وما يأتون به من أقوال وحركات، ويوقعهم في شراكة اللزجة وتبدو لنا هذه الرواية أيضا من عداد المحاولات الأولى الموفقة الناجحة التي استجابت لدعوة آرتو في كتابة "المسرح ونظيره" وعزفت عمدا في مسرح الحوار الصرف والتحليل النفسي»[131]، في هذه المسرحيات تعبير عن مكبوتات نفسية عن طريق شخصيات فقدت القدرة على التواصل.

نخلص إلى أن مسرحه لا يقوم على تقديم الشخصيات أو الحوار، إنّما يعتمد على تجسيد الصورة، التي «تتّسم بالرعب والقلق إنّها لا تتوافر على أيِّ شكل من الاحتفالية أو المراسيم الصورية للطقس، إن واقعها واقع الثبات المرعب الذي يكاد أن يطبق على أنفاس البشر كفعل الكابوس الذي لا يرحم »[132]، « إنها صورة متحركة ولكنها لا تتحرك نحو جهة معينة»[133]، لاحظ بان الصورة في حد ذاتها أصبحت وسيلة من

الأعمال المسرحية التعبيرية التي قدّمت على خشبة المسرح أشهر أعماله: "مواطنون من كاليه" مسرحية(1914)، "من الصباح حتى الليل" مسرحية (1916) "غاز1" و"غاز2"، مسرحيتان (1918–1920) ⇐ للمزيد ينظر:

- بربارا باومان، بريجيتا أوبرله. عصور الأدب الألماني. تحولات الواقع ومسارات التجديد. منشورات عالم المعرفة، فبراير2002، العدد 2 8. ص: 298

[131] جنقييق سيدو. تاريخ المسرح الحديث. ص: 79–80

[132] حسين عبود النخيلة. خطاب الصورة الدرامية. ط. دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، 2003. ص: 97

[133] ليونارد كابل برونكو. مسرح الطليعة. المسرح التجريبي في فرنسا. تر: يوسف اسكندر. مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص: 221

وسائل اللامعقول، كما تتجلى هذه الصورة في مسرحية "**الأستاذ تاران**" التي هي بالفعل مستمدة من ذكرى كابوس فعل فعله في نفس"**آداموف**" بأنّها «تعبير حرفي في الكابوس ناجم عن الإحساس بالتواجد الذي لا مهرب منه للإذلال والرعب والعذاب»[134]، تعبِّر هذه المسرحية عن مجموعة هواجس وعذابات نفسية كان يتصف بها بطل المسرحية: كما يتضح من هذا المشهد:

- "تاران: نعم هذا دفتري... كيف حصلت عليه؟ أحبيني آمرك بأن تحبيني... أنني أحمله معي دائما ولا أتركه أبدا أدون فيه جميع الأفكار التي تخطر ببالي أثناء النهار، هذه الأفكار التي أطورها فيم بعد...لا. أنك تجد فيه مادة كاملة لمحاضرة واحدة من محاضراتي (ضاحكا) الدفتر كله لا يتسع لذلك... محاضراتي طويلة جدا، لقد أكدّ لي أصدقائي أنه لم تلق محاضرات أطول منها في أي جامعة من الجامعات من حي الاستمرار في المحاضرة بضع ساعات"[135].
- الأستاذ تاران لم يترك ولا صفحة من صفحات الدفتر إلا وقد دوّن فيها أفكاره وخططه المستقبلية بينما يثبت في موضع آخر أن الصفحات الأخيرة لم يكتب فيها ولا حرف.
- «الشرطي الثاني: سؤال آخر، لماذالم يكتب إلا على الصفحات التي في أول الدفتر وآخره؟ أمّا الصفحات التي في وسطه تاران: الصفحات التي في وسطه؟ للا لا أصدق ذلك(....)
- الشرطي الثاني (يعطيه الدفتر) انظر بنفسك

---

[134] شفيق مقار. دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر، ص: 109

[135] مارتن اسلن. آرثر آداموف. دراما اللامعقول. مسرحية الأستاذ تارن. تر: صدقي عبد الحطاب. ط2. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 2002. ص: 152

- الشرطي الأول: لم يستخدم كل ما به من صفحات حتى الآن، وهذا كل ما في الأمر.
- تاران: نعم صحيح، إن هناك فجوة، فجوة في وسطه».[136]

اعتماد **آداموف** على مسرحية **تاران** خطاب صوري "يعتمد الكابوس بشكل مطلق ولا تتسم الصورة المتخيلة فيها بالتحولات أو الهدم والتشويه الظاهرين، أنها تقوم على صورة الكابوس الذي يحاول أن ينتزع الألفة والطمأنينة الإنسانية، ويستبد لها بالرعب والقلق"[137]، بحسب رأي **حسن عبود النخيلة** في دراسته القيمة حول خطاب الصورة الدرامية، كما يبينه هذا المشهد من المسرحية نفسها:

- «إيرانا تفتح الباب. يدخل المشوه، أنّه مقعد في كرسي متحرك (فترة) تبقى ايرانا منذهلة
- إيرانا: (تقترب من المشوه وتقرفص أمامه) يا صغيري المسكين لقد كان لدي حدس، ولكنني لم أكن انتظر شيئا من هذا القبيل. (فترة) ما الذي فعلته مرّة أخرى؟
- المشوه: بقنوط ما الذي فعلوه بي.(فترة) في المرة الأخيرة، كان ذلك فظيعا لقد كانت الأوامر تتابع بسرعة إلى الحد.....الذي لم أعد استطيع أكثر من ذلك.
- إيرنا: عن ماذا تتكلم؟ إنني لا أفهم أي شيء (تجثو على ركبتيها أمام المشوه لقد تغيّر صوتك تماما، ماذا هنالك؟
- المشوه: لتدفعوني في المقدمة، لم أبدأ أية مقاومة، لقد مرّت سيارة فوقي (ايرنا تلمس جبهته بيدها) لقد اعتقدت بأن كل شيء قد انتهى، غير أن ذلك لم يكن حسب النظام. ينبغي احترام المراحل (فترة) لقد حدث ذلك في اليوم الذي تركتك فيه...

---

[136] مارتن اسلن. آرثر آداموف. دراما اللامعقول: مسرحية الأستاذ تاران. ص: 154

[137] حسن عبود النخيلة. خطاب الصورة الدرامية، ص: 99

- ايرنا:لأنني قد طردتك؟ ولكن، ضع نفسك في مكاني..لقد كنت تريد أن تتركنني تحديدا في اللحظة التي كنت فيها بحاجة لأن تبقى (فترة) عندما تكون معي، تريد دائما أن تذهب...كما لو كان أحدهم يناديك من مكان ما المشوه..أجل. أحدهم يناديني(فترة، ثم بسرعة فائقة) إيرنا! اسمعي! لقد وثقت بك. لقد كنت أقول لنفسي أنّ كل شيء كان يعتمد عليك، وأنّه بفضلك. .. كنت أطلب منك...ولكن الآن، ما عدت أدري أي شيء، وما عدت أستطيع أن أطلب منك شيئا لأنني ما عدت أملك حتى المظهر البشري، هل تفهمين؟
- ايرنا: عبر عن ذاتك بطريقة أفضل.
- المشوه: نعم، سأتكلم إليك، سأقول لك كل شيء، سأشرح لك كل شيء...أريد أن تعرفي، حتى ولو كان ذلك لا طائل منه..... حتى ولو كان متأخرا جدًّا..
- يبدأ رأسه بالارتجاف.
- أوات العرفاء: دون أن يترك مكانه
- المشوه: يرتجف الآن من رأسه حتى قدميه) إنني لا أستطيع
- أصوات العرفاءي الركل.

- بمساعدة كرسيه المتحرك، يحاول المشوه أن يصل إلى الباب من الجهة اليسرى.
- ايرنا (وهي تسد الطريق عليه) كلا. هذه المرة لن أتركك ترحل.
- المشوه: (وهو يصرخ بصوت حاد عنيف)اذهبي عني! (...)

أصوات العرفاء: بالترتيب

- المشوه: (بصوت حاد دائما) أجل(...).
- أصوات العرفاء: الذراعان خلف الظهر.

- يحاول المشوه أن يضع جذعه خلف ظهره، يرتجف ويشتد ارتجافه عند كل كلام جديد من العرفاء"[138].

لعل التفسير[139] الذي قدمه الكاتب نفسه يكفي لإعطاء رؤية توضح لجوءه لمثل هذا النوع من التأليف المسرحي، حيث يقول بأنها محاولة لإيجاد صيغة يبرر بها فشله للقيام بفعل ما تدعيما لنضال اليسار الفرنسي ضد السلطة القائمة آنذاك. قد يكون هذا التفسير مقنعا عنده، أمّا المسرحية نفسها كما يقول **مارتن اسلن** "فتوحي بشيء آخر أنّها لا تؤكد فقط كما يزعم **آداموف** فشل محاولات الثوار لأن يتجنّبوا الإرهاب السياسي حيث يصلون إلى السلطة، من حيث أن السلطة في جوهرها تقوم على ممارسة القوة، لكن هناك أيضا تشابها واضحا بين القوى التي تدفع بالبطل المكافح لأن يضحي بحياته ويترك زوجته وسط الخوف والفزع ويتسبب أخيرا في موت طفلة، القوى التي تدفع بالعاجز المشوه لأن يفقد أطرافه واحدا بعد الآخر، إنهما معا ينبعان من نفس المصدر العجز عن الحب وفقدان التواصل، كل ما هو هناك أن النوازع العدوانية عند البطل تتجه إلى الخارج، وعند المشوه ترتد إلى داخله"[140]؛ بطبيعة الحال هذا تفسير بعدي، من طرف ناقد متبصر، قرأ المسرحية من وجهة نظر مختلفة.

تضمنت المسرحية ترجمة لأفكار وحقائق نفسية في شكل إيماءات وإشارات، بدل اللغة المألوفة في المسرح الأرسطي، لغة الكلام والنبرات الصوتية، يتّضح لنا أن **آداموف** ثار على المبادئ والقيم السائدة في عصره، كما أقام ثورة على قواعد الدراما الأرسطية شكلا ومضمونا، وبذلك اتسمت مسرحياته بالعبثية وانتقاد ما هو موجود في كون؛ الحياة الاجتماعية والسياسية بطبيعة الحال.

---

[138] آرثور آمادوف. المناوة الكبيرة والمناورة الصغيرة. تر: صفوان. صفر. منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010، ص: 101

[139] فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر، ص: 146

[140] الرجع نفسه، ص: 146

4-4- **جان جينيه** (Jean Genet 1910-1986)

أغرب شخصية أدبية ظهرت في هذا القرن، بل لعله أغرب أديب ظهر في أي قرن، قال فيه **جان بول سارتر**[141] "إنّ جان جينيه كذّاب ولصٌّ وشاذ جنسيا، وعبقري وقديس وشهيد"[142]، علّق جان جينيه على هذا القول تعليقا أشدُّ غرابة فقال: "لم يأت سارتر بجديد، فقد قلت كل هذا عن نفسي قبله، وهو صحيح تماما ولكن أيُّ ضير في هذا؟"[143]. بالفعل عرف الكاتب الفرنسي **جان جينيه** بحياته الغريبة، لقيط ابن الزنا لم يعرف أُمًّا ولا أبًّا، ابن سفّاح، يصفه الباحث **يوسف عبد المسيح ثروة** بقوله: "يتلقفه هذا ليرمي به إلى هذا الشارع المهمل أو ذاك الزقاق المهجور، والطفل يئن ويقاسي ويتعذّب، وكأن العذاب كلّه قضاء الله موكل به ليذرعه الطفل لا يفهم لماذا قُذف به إلى هذا العالم، إثر نزوة عابرة، ليكون طعمة لكل هذه الهواجس وهاتيك المخاوف، من غير ذنب اقترفه، سوى أنّه حكم عليه غيابيا في الموت بين أحضان الحياة الفاجرة"[144]. بالفعل هذا ما جعله يتنقل بين مختلف الإصلاحيات والسجون، ويرتكب كل الموبقات

---

[141] (Jean-Paul Sartre) روائي ومؤلف مسرحي وفيلسوف فرنسي وشخصية رئيسية في الحركة الوجودية تكاد مسرحياته الأولى(الذباب 1942) تكون – اطروحة وجودية في شكل مسرحي وتضمن سرد أسطورة أورسيتس وتعكس النقطة الأساسية فيها بحيث يقتل أورستيس كليمنسترا ليتحدّى غضب الآلهة التي لا يؤمن بها وكتب مسرحية (الأبواب الموصدة 1944) وهي مسرحية طويلة في فصل واحد تتناول ثلاث شخصيات في غرفة فاسدة الهواء تمثل الجحيم بالنسبة إليهم لأنه قدر لهم أن يعذب بعضهم بعضا عذابا متصلا وبلا مخرج، وتستمد مسرحيته (البغي الفاضلة 1946) موضوعها من العنصرية وتليها إحدى مسرحيات سارتر اكثر طموحا وهي المسرحية الطويلة (الشيطان والرحمان 1951) كما كتب (كين أو الفوضى والعبقرية 1953) وفي مسرحيته (أسرى التونا 1951) عاد سارتر إلى أفكار أكثر رصانة وهي مسرحية جادة فخمة عن عائلة تجسد في أفرادها أحزان ألمانيا في فترة ما بعد الحرب، وقدّم المسرح المعاصر مسرحية (الأبواب الموصدة) و(اسرى التونا) عملين من أفضل آثاره للمزيد ينظر⇐ وليد البكري. موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية. ص: 248

[142] يوسف عبد المسيح ثروة. دراسات في المسرح المعاصر، ص: 234

[143] محمود السمرة. أدباء وفنانون متمردون، ص: 90

[144] يوسف عبد المسيح ثروة. دراسات في المسرح المعاصر، ص: 33

التي هزّت مجتمعه، كما تشير مختلف المصادر التي تحدثت عن حياته وسيرته[145]. كانت حياته هذه نتيجة حتمية، لأنه جاء إلى هذا الوجود رغم أنفه، ولهذا السبب الغريب ما عليه إلا أن يتقبل حياته كما هي، بحسب ما نقله عنه الباحث **يوسف عبد المسيح ثروة**، يقول: "وإذا كان في هذا الأمر تناقض فليكن هذا التناقض حادا أشدّ ما يكون الحدة فليس من المعقول –في شيء– أن تكون العاقبة المنسجمة تتمة منطقية لفوضى صاخبة، ذلك أن الفوضى مجموعة غريبة من المصادقات والمتناقضات والعشوائيات تتلاطم جميعا في خضم واحد من العبث الهازل والسخف الأجوف والجهل الأرعن... وكيف لا تكون الحال كذلك والمجتمع نفسه في أساسه الاقتصادي وفي بنائه الفوقي، كومة هائلة من ترسبات تاريخية متحجرة، وأخلاط عجيبة من قوى دينامية حية، وقوى متفسخة عفنة، وفعاليات فردية خلاقة، وأخرى وحشية مستكلبة تتضخم بالأنانية الفردية وغيرها قوى إيجابية منفعلة بالمجتمع وفاعله فيه، متأثرة به ومؤثرة فيه في مجرى تطوره... والإنسان الفريد الوحيد المنعزل حتى عن شجرة بالمجتمع المتمدن»[146]؛ هذا ما يفسر التيه الذي كان يعيشه في مدينة تعيش كل أنواع التناقض، حيث النور والبهاء والضياء والإثم، إنها "باريس"، ذات القصور السامقة، والسيارات الفارهة، الأجواء المعطرة، والمسابح البلورية.

وفي المقابل هناك "باريس" أخرى مختلفة، هي التي عاش فيها **جينيه** الطفل المتشرد، يصفها الناقد نفسه بقوله: "وتجري السنون العجاف جارفة الطفل جان معها ليكون صبيا يافعا فشابا شبّ عن الطوق... فرجلا فأين نجده في غير الأماكن التي ينبغي له أن يوجد فيها، ها هو ذا في الزنزانة رقم... في احد السجون المعروفة، أو في ذلك المنزل ذي العتبة البالية، أو في ذلك الزقاق الليلي، المحسوب من أزقة البشر،

---

[145] راجع: جماعة من المؤلفين. مسرح القرن العشرين. ج 1. ط1. المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار. الجزائر، 2001، ص: 141

[146] يوسف عبد المسيح ثروة. دراسات في المسرح المعاصر، ص: 234

أو في تلك الحانة التي تنضح بالشذوذ والحانة المخمورة التي تأبى أن تنام حتى النهار....ومن ذلك العالم السفلي، عالم االمختلسين والقتلة والمجرمين أصحاب السوابق وقطّاع الطرق واللصوص والنشالين وكل الحثالة التي تسكن في دهاليز باريس المظلمة"[147]؛ هذا هو العالم الذي عاش فيه **جان جينيه** العالم الغريب الذي تقطنه شياطين الإنسان والجن خرج منه هذا الكاتب الثائر على قيم ومبادئ مجتمعه، نظير ما عاناه من بؤس وتشرد، في الحياة العامة وفي السجن.

باشر الكتابة في سن الثلاثين، فوضع قصيدة "**عذراء الزهور**" في محبسه في مدينة فريسنو عام 1942، وقصيدة ثانية عنوانها "معجزة الوردة" في سجن الصحة عام 1943، هي عبارة عن: "قصص خبث داعرة تتجلّى فيها شاعرية باذخة، نشرت أول ما نشرت في مجلة **أربالیت** الأدبية، وليس بدعا أن يتصدى بعد ذلك للمسرح، فقد سلك هذا الشاعر وبصورة عفوية المسلك الذي يتكيف مع رأي الناس فيه، ونظرتهم إليه، وهو لا يؤكد ذاته ما لم ينهك، في البهجة والاستفزاز حرمة القوانين التي سنّها كل مجتمع قائم، وهو في سريرة نفسه، في حوار مستمر مع غيره وفي حال من التشخيص والتمثيل، وربّما استغربنا أمره لو لم يتصدى للتأليف المسرحي"[148]. نستخلص مما سبق أن **جينيه** ثار على كل المبادئ والأعراف، ووهب حياته للشرّ، عصف بكل القيم الأخلاقية، انعكس كل هذا على أدبه؛ فموضوعاته انحصرت في الثورة والكراهية، الطبقية والصراع العرفي والاستعمار وتحرير العالم الثائر، مسرحياته مفرغة من كل دلالة، يقرُّ **لوسيان غولدمان**[149] بأنّ "البنى الذهنية التي تقوم عليها أعمال جينيه إنّما

---

[147] المرجع نفسه، صن

[148] جنقييق سيدو. تاريخ المسرح الحديث. تر: بدر الدين القاسم. مطبعة جامعة دمشق. دمشق، 1974، ص: 137

[149] لوسيان غولدمان: روماني الأصل ولد في بوخارست عام 1913. بدأ حياته قانونيا إذ حصل على إجازة الحقوق من جامعة بوخارست ثمّ درس الفلسفة في فيينا بعد ذلك لمدة عام ثمّ سافر إلى باريس عام 1934.. واصل دراسته العليا في القانون والاقتصاد السياسي حصل بعد ذلك على إجازة في الآداب من السربون ثم الدكتوراه في الآداب عام 1956، وعمل باحثا بالمركز القومي للبحث العلمي في باريس، ومديرا لمركز بحوث علم الاجتماع

تعكس ذلك التساؤل الراديكالي الذي اعترى السيار الأوربي بعد أن زال عنه الوهم"[150]. هذا ما يفسر ما ذهب إليه معظم دارسي **جينيه على أن أعماله المسرحية** ترتبط بأعمال التعبيريين والسرياليين، إذ تقدم الواقع الاجتماعي باعتباره واقعا إيهاميا، كما تقدم هذه الأعمال الحاجة الإنسانية الشديدة للإيهام على اعتبار أنّه لا يوجد نظام اجتماعي يرتكز على الواقع.

يقول عنه أحد الكتاب الدراميين: "حتّى الثورات ليست أكثر من مجرد حلم يحلمه خصم وهكذا- وكما تطرح الكلمات الختامية لمسرحية الشرفة فإن الحياة اليومية للجمهور هي أكثر زيفا من بين الأوهام الذي يمثله بيت الدعارة عند **جينيه** أو المسرح ذاته بمعنى أوسع وإن كان الوجود (بالمعنى الذي يقصده سارتر) يعرف باعتباره الفعل وإذا كان كل فعل على المستوى الاجتماعي ليس إلّا خداعا للذات إذا فالوصول إلى حالة الحبكات الدرامية دائما عند **جينيه** حول الموت بينما كانت شخصياته مجرد أقنعة تنتظم ما هو خاو ومفرغ من المعنى أو تنتظم مجموعة من الصور المنعكسة على مرايا ذات منظور ارتدادي، وكان **بيراندللو**[151] أول من أظهر أن الشخصية الاجتماعية

الأدبي التابع لمعهد علوم الاجتماع وهو من أهم وجوه البنيوية التكوينية، من مؤلفاته "من أجل سوسيولوجية الرواية" (1946) "العلوم الإنسانية والفلسفية"(1966)⇐ للمزيد ينظر: السيد ياسين. التحليل الاجتماعي للأدب. ط2. مكتبة مدبولي. القاهرة. 1991، ص: 35-36

[150] كريستوفر اينز. المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، ص: 203-204

[151] لويجي بيراندللو (Luigi Pirandello): من مواليد أجير جنتي سنة 1867 والمتوفى في رومانيا في 1936 كاتب درامي ومخرج مسرحي ومدير فني للمسرح، حاصل على جائزة نوبل، تفتحت أفكاره للمسرح بين عامي 1916-1925 يؤسس بيراندللو عام 1925 مسرح الفن في روما المعروف باسم (Théâtre Deglliundici) (Teatro Degli undici) وفي هذا المسرح بدأ أعماله الإخراجية الأولى لكن المسرح يغلق أبوابه بعد ثلاثة شهور فقط من افتتاحه الأمر الذي اضطر الفرقة المسرحية للتجوال في المدن الإيطالية وفي أوروبا لعرض أعالها وفي عام 1934 تحل الفرقة المسرحية ويسدل الستار على مسرح إيطالي كان يمكن لو استمر أن يسهم في تجديد الحركة المسرحية الإيطالية. اهتم بيراندللو في ملامح الإخراج عنده بالحساسية الشديدة تجاه ما يجري على خشبة المسرح، وبالاهتمام الواعي بالصور على المسرح لتكون درامية فعّالة ونحى في تفسيره للعروض إلى الشكل الواقعي ⇐ للمزيد ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 553

ليست إلّا تراكما غير مستقر من الأدوار المفروضة والمتبناة إلّا أنّ المقارنة التي كثيرا ما تجمع بين **بيراندييللو** و**جينيه** هي مقارنة مظللة وخلف الأقنعة العارية عند **بيراندييللو** يوجد الوجه بينما عند **جينيه** مفرغة كذلك فإن الموازاة المعتادة بين المظهر والجوهر عند **جينيه** يتم قلبها فالمظهر المصطنع هنا هو ذاته الجوهر"[152]، لعل هذا التفسير أعطي رؤية شاملة عن مؤلفات **جينيه** المسرحية، من خلال علاقاتها بمؤلفات لمسرحيين ينتمون للرؤية نفسها.

إن شخصيات مسرحياته جميعها، إذا، تنتمي إلى طبقة الأشقياء الذين يعيشون تحت وطأة متغطرس، مما جعلهم يعيشون بعيدا عن بيئة اجتماعية سوية، دون أن تكون هناك تهمة لجريمة ارتكبوها، إنهم ينتمون إنسانيا إلى طبقة الخدم والزنوج والمتشردين من إفريقيا الشمالية، فيؤلفون في رأي **جينيه** فئات اجتماعية مغلقة، اندست في قلب المجتمع لكل منها عاداتها وطباعها ونظمها ومراتبها وشعائرها، ويتوق كل فرد من أفرادها إلى نذالة أعلى شأنا وإلى نشوة أعظم قدرا من اقتراف الإثم حتى ينفرد بضرب من الكرامة.

ففي المسرحية الأولى **لجينيه** "الرقابة العليا" (Haute surveillance -1949-)، تتعاقب الأحداث في دنيا السجون التي يعرفها المؤلف حق المعرفة، وقد صور شخصيته بالذات في الدور الذي تخيله للص لوفران "l'Evran" وأنت تجد بين الشخوص ترتيبا دقيقا ينظم علاقة المعتقلين داخل السجن قد يذكرك بالمراتب المعروفة في الدين الكاثوليكي ولا سيما أن **جينيه** لا يخفي ولعه بالمقدسات، أو ميله إلى الطقوس المرافقة لصلاة "القداس" هي عنده من أرفع ألوان الدراما العصرية أو طموحه الأساسي الشديد إلى ضرب من القداسة في الكفر والدعاة وهي جزاء وفاق لتلك الحقارة التي التزم التزاما حرا، يأتي في المرتبة العليا من هؤلاء الأشقياء مجرم زنجي يدعى "كرة

---

[152] Lucien Goldman. Cahiers Renaud-Barrault. Vol.57. (1966). P : 90.

الثلج" يقدسه أتباعه كما تقدس الآلهة، وهو مثلها خاف من الأبصار وكان قد حكم عليه من بالموت بسبب اقترافه جريمة القتل عمدا وعن سابق تصور وتصميم بدافع صورة عابرة من صور الغضب والهياج ففقدت فعلته جانبا من روعتها وبهائها وفي مرتبة ثالثة على مستوى الإتباع ونعني بهم الأتباع المقربين إلى مولاهم موريس فتى السوء، وهو جانح شاب لم يجاوز السابعة عشر من عمره أمّا لوفران وهو سارق فقط، فقد جاء في أسفل درجات السلم وهو يتحرق شوقا إلى استدراج عطف سيدّه وحضوته»[153].

مسرحية **الرقابة العامة** هي أقرب أعمال **جينيه** إلى النزعة الطبيعية لأنّه عرض فيها تطوره النفسي ومشاعره وحوافزه بأسلوب واضح، ولغة متوترة وحوار سريع. أمّا العمل المسرحي الذي أثار ضجة كبيرة في الوسط الأدبي، وبفضله عُرف الكاتب فهو مسرحية "الخادمتان"(1946)، هي أول مسرحية له تعرض على خشبة المسرح ففي الفصل الافتتاحي من المسرحية «نكتشف زيف الواقع الظاهر المتمثل في سيّدة وخادمة فالشخصيات اللتان أمامنا يتّضح أنّهما خادمتان أحدهما تجسِّد شخصية السيدة وأخرى تجسد شخصيتها أختها إلّا أنّ هذين الدورين أيضا لم يتم إخفاء معالمهما حيث يؤديهما شابان بالغان يطلب منهما أن يؤديا بشكل غير متسق ليستبعدا أي واقع من العرض، ورغم عن ذلك فالمسرحية تستند إلى قصة فعلية لخادمتين هما الأختان بابان وهاتان الخادمتان ليس بوسعهما إلّا تخيل أنهما ينتقمان من سيدتهما ومن المجتمع بسبب إذلال هذا المجتمع لهما وتتحوّل الكراهية الاجتماعية في نفس هاتين الخادمتين إلى تسلط وسيادة. ... وهي سيادة يتّضح زيفها هي الأخرى حيث يظهر كل شيء وكأنّه محض تخيّل بل مجرد عرض»[154].

---

[153] جنقييق سيدو. تاريخ المسرح الحديث. تر: بدر الدين القاسم، ص: 138-139

[154] كيستوفراينر. المسرح الطليعي. تر: سامح فكري. ص: 204

تصور هذه المسرحية تنديدا واضحا بتعسف الأغنياء، والدفاع عن الطبقة المعذّبة والمحرومة. فيها أيضا تعكس فيها الذات الواقع المر، الأثر المباشر الذي يحدثه هذا كله هو العدمية الراديكالية والنفي المطلق للواقع وهو ما ينفي أي إمكانية للتعبير ذلك لأن الثورات ليست إلّا جزءا من الصور التي تسعى إلى مناوئتها كما أنّها تكرِّس بنية الواقع الذي تسعى إلى تقويضه ومن هنا تصبح رموز السيادة والإذعان التي يطرحها **جينيه** في موقف تكامل وليس موقف صراع، فالعبيد في مسرحياته يتسنّى لهم فقط الثورة من خلال تأكيد صورة الشر، وعدم الأهلية التي فرضت عليهم من قبل سادتهم. إلّا أن هذا من شانه أن يبرز ويعلي من أمر صور السلطة، بل ويمنحها الشرعية، فالسيدة في مسرحية "الخادمتان" تتحول إلى رمز مطلق للجمال والروحانية، ذلك لأن الخادمتين تجسدان كل الجوانب المنفردة التي تنطوي عليها الجسدانية، كما يعبران عن مزايانا المشوهة وعارنا وأقذارنا.

الأمر نفسه نجده في مسرحية "الشرفة" حيث تبرز خطايا المعترفين قداسة للأسقف، وهذا التكامل بين الأضداد الأخلاقية يؤكد عليه القاضي عندما يقول:

- «عليك أن تكون لصا نموذجيا لي
- أكون قاضيا نموذجيا فإن أصبحت لصا
- مزيفا صرت قاضيا زائفا.هل هذا
- واضح؟..فأنت إذا لا يمانع في أن يكون
- لصاّ فهذا...شر، كما أنّه جريمة وأنت
- بذلك تجردني من وجودي»[155].

فالإنجاز الوحيد الذي أحرزته الثورة، إذا، هو إضافة رمزين جديدين إلى بنية السلطة القائمة، وهما صورة قديسنا «وهي صورة شبيهة بصورة جان دارك وصورة

[155] The maids. Two ply's by jean Genet. New York 1962. p: 86. the Balcony p: 15and19

رئيس الشرطة بزيه الأسود باعتبارهما صورة تعبّر عن الرجل الهمجي القوي في الدولة الديكتاتورية الحديثة وهاتان الصورتان تجسّدان النمط الأصلي عند **جينيه Jean Genet** وهو نمط يقوم على ذلك الثنائي الأبدي الذي يجمع المجرم والقديس وهو أيضا نموذج تتطلع إليه الخادمتان»[156]. عادة ما يتم تفسير هذه العدمية عند **جينيه** باعتبارها نتاجا لحياته التي بدأها يتيما واقترافه الجريمة، هذا فضلا عن حياة الشذوذ الجنسي التي عاشها، وما انطوت عليه من جدب.

قدّم **جينيه** تحليلين مختلفين للفترة التي تعامل فيها مع الجريمة في بداية حياته، وهي الفترة التي اعتبر نفسه بموجبها شخصا مهمشا ومنبوذا؛ ينطلق هذان التحليلان المختلفان من حديثين يوضحانهما، ويؤكد أنّ أولهما عندما كان يسرق نقود من كيس مرضعته لأنه كان يشعر بالجوع، وثانيها عندما هجم على طفل بسكين ليقتله، وهكذا نجد أن التعليل الأول الذي يقدمه **جينيه**، والذي يرتبط بالحدث الأول يلقي فيه باللوم على الشر الكامن في مجتمع ذي تفكير يميني، دفعه إلى الانزلاق في عالم الجريمة والانحراف. أمّا التحليل الآخر والذي يرتبط بالحدث الثاني فيرى فيه أنّه هو ذاته شرير بطبيعته، مثل شخصياته، دائما ما يبرر شروره ويصفها في صورة الشر المطلق.

لا يكتفي أن يظهر نفسه مدانا طبقا لكل المعايير الطبيعية، فقد خرق الدين باعتباره مارقا، وكفر بالوطنية عندما هرب من الجيش، واغتصب الملكية الخاصة باعتباره لصا وتجاوز المواصفات الجنسية باعتباره داعرا، ولكنه كان أيضا يظهر نفسه باعتباره مستغلا لمهمشين آخرين، بل وباعتباره أيضا خائنا لعالم الجريمة السفلي، الذي كان يعيش فيه حيث كان يقدم معلومات للشرطة عن هذا العالم، ولبيان هذه المبالغة وذلك التضخيم فيما يتعلق بعلاقة جنيه بالجريمة. هناك على الأقل دليل واحد موثق على أنّه قبل عقوبته على جريمة لم يقترفها، وكانت العقوبة السجن مدى الحياة.

---

[156] Jean Genet. The balcony (revised ed). New York 1966. p: 82

أما فيما يتعلق بحقيقة أنّه كان ضد كل نظام، فهذا يتناقض مع انشغاله الدائم بفكرة التراتب في مسرحياته، كما تشير إلى ذلك مختلف المراجع [157]، بداية من مسرحية "ملاحظة الموت"(1949)، وعنوانها البديل "قوانين الأسبقية"، حتى مسرحيته الأخيرة "الستائر"(1966).

وهكذا فطبقا لقوانين الأسبقية عند **جينيه Jean Genet** الشيء أكثر قيمة وقبولا كلّما تدنت مرتبة، وكلّما كان الشيء شائبا ومعيبا كلّما علت مرتبته، وبداية من مسرحية "الشرفة" تتخذ هذه الفكرة هيئة مجموعة من الصور التي ترتبط بشكل وثيق بمفاهيم سارتر عن الوجود والعدم إنّ الطبقات السائدة في المجتمع تنسب الخير إلى كل ّ ما هو وجود بينما تصف كل ما هو عدم بالشر ومن هنا يأتي الربط الذي يحدثه **جينيه Jean Genet** بين المبدأ الفعال في الوجود والغياب أو الموت وهذا ما يعبّر عنه بشكل ديني قائلا «إنّ الحياة التي أحياها تتطلب ذلك لإنكار غير المشروط لتلك الأمور الأرضية التي تتطلبها الكنيسة من قدّسيها... فالقداسة تؤدي إلى السماء مرورا بطريق الخطيئة».[158]

هذه الرؤية للوجود ليست مجرد انحراف فكري شخصي، كما لا يمكن اعتبارها مجرد « فعل للظروف السيئة التي مرّ بها **جينيه** في حياته إنّما تُعدّ سمة للمسرح الطليعي»[159]، بحيث عبّر **جينيه** في مسرحياته عن كراهيته للطبقة البرجوازية وغرورها واحتقارها للمظهر الزائف الذي تغلف به حقيقتها، يكره ارتياد الأماكن التي هو معروف فيها ويتجنبها ما أمكن، وهو في الوقت نفسه يحب حياة الفنادق المترفة وينفق المال بلا حساب، ويقدّمه للمحتاج الذي يلتقي به القدر في طريقه وإذا بحثت عن مؤلفاته بين أكداس الكتب التي تملأ شقته في الفندق فإنّك لم تجد منها حتى ولو نسخة

---

[157] Artaud. The theatre and its double. Trans Mary Richards. New york. 1958.p:103.

[158] The balcony. Genet. Mirade de rosse .Paris1946.p: 215

[159] كريستوفر فراينز. المسرح الطليعي. تر: سامح فكري، ص: 210

واحدة وهو يبدو للغرباء مهذبا صريحا في أحاديثه ولكنّه سرعان ما يصبح حاد المزاج عنيفا لاذع السخرية، إذا وجد محدثه من ذاك النوع المتكلف المتعاظم ا.....بأنّه أصبح من ناقل القول تقريبا للإشارة إلى مسرح **جينيه** باعتباره « قداسا أسود».[160]؛ هذه هي صفاته كما تحدث عنها نقاده وقراءه.

ليس هذا مجرد وصف بلاغي لمسرح **جينيه** الذي يستند إلى إشاراته الدائمة إلى المقدس وإلى الحضور الدائم لشخصية الكاهن باعتبارها واحدة من الشخصيات الرئيسية التي تقوم عليها مسرحياته في مسرحة الواقع إذ يصبح الادعاء والتظاهر صريحا وحيث يتحول كل فعل إلى عرض محض تكتسب كل الأنشطة دلالة وطابع القداس وهذه الأنشطة عندما تنفصل عن وظيفتها تصبح طقوسا خالصة، وليس من قبيل المصادفة في هذا الإطار أن تتمركز كل مسرحيات **جينيه** عدا مسرحية "ملاحظة موت" حول فكرة الثورة التي اعتبرها **فرانتز فانون**[161] (Frantz Fanon) «بمثابة الطقس

---

[160] See Rose Zinbardo. modern drama.n08(1965).p: 247

[161] (1925-1961) طبيب نفساني وفيلسوف اجتماعي اسود من مواليد فور دو فرانس.- جزر المارتنيك- عرف بنضاله من أ اجل الحرية وضد التمييز والعنصرية، خدم خلال الحرب العالمية الثانية في جيش فرنسا الحرّة وحارب ضدّ النازيين التحق بالمدرسة الطبية في مدينة ليون وتخصص في الطب النفسي ثم عمل طبيبا عسكريا في الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي، عمل رئيسا لقسم الطب النفسي في مستشفى البليدة- في الجزائر، حيث انخرط مذ ذلك الحين في صفوف جبهة التحرير الوطني الجزائرية وعالج ضحايا طرفي الصراع، على الرغم من كونه مواطنا فرنسيا، وفي عام 1955 انضم فرانز فانون كطبيب إلى جبهة التحرير الوطني، غادر سرّا إلى تونس وعمل كطبيب في مشفى منوبة، ومحررا في صحيفة "المجاهد" الناطقة باسم جبهة التحرير الوطنية، كما تولى مهمات تنظيمية مباشرة وأخرى ديبلوماسية وعسكرية ذات حساسية فائقة وفي عام 1960 صار سفير الحكومة الجزائرية المؤقتة في غانا.. توفي فانون عن عمر يناهز 36 سنة بمرض سرطان الدم ودفن في مقبرة مقاتلي الحرية الجزائريين، يعتبر أحد أبرز من كتب عن مناهضة الآخرين في القرن العشرين، ألهمت كتاباته ومواقفه كثيرا من حركات التحرر في أرجاء العالم ولعقود عديدة. آمن فرانز فانون بأنّ مقاومة الاستعمار تتم باستعمال العنف من جهة المقموع فما أُخذ بالقوة لا يسترد إلّا بالقوة من أعماله: "معذبو الأرض (1961) ترجمة الدكتور سامي الدروبي والدكتور جمال الأتاسي، دار الفرابي ومنشورات أنيس بيروت، الجزائر، 2004. و"بشرة سمراء و"اقنعة بيضاء" ⇐ للمزيد ينظر:12148: http// :data.bnf.fr/ark تاريخ الأطلاع: 2015/11/10

الحديث ذلك أنّ الهدف الحقيقي للثورة ليس التغيير الخارجي في بنية السلطة، وإنّما خلق ماهية جديدة للمقهورين من خلال الاستبعاد العنيف لكل وجود غريب سادهم، واستحوذ عليهم روحيا»[162]؛ يدخل هذا الحكم ضمن المواقف الثورية التي اتخذها العديد من مثقفي العالم تجاه الثورة الجزائرية، التي ساندها العديد من الكتاب الفرنسيين أنفسهم؛ وبالتالي فإن الثورة السياسية في مسرحيات **جينيه** تصبح استعارة للمجاوزة الروحية، كما يصفها **كريستوفر اينز**[163]، ويصبح المسرح ذاته تلك الصورة النهائية المعبرة عن ذلك الواقع الرمزي.

نخلص إلى أن مسرح **جينيه** غني في رمزيته وفي فكره، إلى درجة أننا يمكن أن نقول بأن التيار الأدبي الذي كتب في ضوئه ليس إلا قناعا لفضح النفاق الاجتماعي الذي يستره الدين ويبرره، وهذا ما جعله يقف موقفا عدائيا للكنيسة، كما كانت هي أيضا تقف منه موقف عدو الإنسانية، ومحرض على الفساد وإشاعة الرذيلة.

5-الخصائص الشكلية والفنية لمسرح العبث واللامعقول

يخضع المسرح الكلاسيكي إلى الشكل المنطقي، الذي يراه كتاب مسرح العبث أنّه خطأ، لأنّه مفروض على الحياة، وليس تابعا لها، ومن ثم فإن مسرح اللامعقول يقوم على الشكل الكيفي لا المنطقي، فلا وجود للزمن ولا وجود للشخصية بمعناها المألوف. والمعنى لا يتحقق ويتوصل إليه عن طريق التسلسل المنطقي كما هو الشأن في المسرح الكلاسيكي، فمسرح العبث واللامعقول لا يعرض قصة تتطور، إنّما قصة ثابتة تعرض، وهذه الصورة المليئة بالتناقضات التي تضحك وتبكي، هي كالأحلام صورة رمزية، يمكن أن ترمز لّأي شيء، تمثل الحقيقة لا الواقع، ولذلك فلها أكثر من معنى يوحي به،

---

[162] See Frantz Fanon. the wretched of the earth. Black Skins. White Maskes (trans. Charles Narkuman). New York.1967. p: 31

[163] كريستوفراينز. المسرح الطليعي. تر سامح فكري. ص: 215

ولا يفصح عنه. يتسم مسرح العبث واللامعقول بجملة من الخصائص نلخصها فيما يلي:

- تحطيم القواعد الأرسطية وعدم التمييز بين المأساة والكوميديا واعتبروهما شيئا واحدًا، فلا يمكن الفصل في المسرحية بين الكوميديا (الملهاة) والتراجيديا (المأساة)[164]، فرغم الجو المأساوي الذي يحكم المسرحية فإن ذلك يقابل بالضحك. «ولكنَّه ضحك مختلف لأنّه يجبرنا إلى النظر إلى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم».[165]
- تقديم شخصيات غير محددة الملامح، منعدمة السّمات تتغير فجأة خلال الحدث، كما يضم عالما من الشخصيات المشبوهة وبهذا الصدد يقول **حسن المنيعي** «لقد أبدع بيكيت إلى حدود 1960 تقريبا عالما من الأجساد المشوهة، بحيث أن شخوصه الضعيفة البصر أو العمياء بل والمعقدة، الشيء الذي يجعل حركات الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا»[166]، فقد تحولت الشخصيات في مسرح العبث واللامعقول إلى "دمى ميكانيكية"[167]، تنزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة. دمى تجسد مواقف إنسانية أساسية، ونتيجة لهذا فهي لا تمتلك هويات ثابتة، وغالبا ما تتبادل الأدوار، أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

---

[164] جونتر جراس. مقدمة مسرحية الطباخون الأشرار، تر: محسن الدمراش. المجلس الوطني للثقافة، 2001، ص: 6

[165] عطار حيدر. مسرح اللامعقول. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، الآداب الأجنبية، ع75، صيف 1993، ص: 278

[166] حسن المنيعي. الجسد في المسرح. مطبعة ساندي، مكناس، 1996، ص: 64

[167] Martin Esstin the theatre of the absurd NewYork ،Double day 1961. p22

- يميل الحوار بين الشخصيات إلى الإيجاز والتكثيف بانتقادات فجائية تتبع الخط الداخلي المشوش للشخصيات «ويسوده الكثير من فترات الصمت التي تجمد المشهد فجأة ثم يسترسل الكلام والمشاهد وتسترسل الحياة»[168].
- تعتبر اللغة من المشكلات في هذا النوع من المسرح، تغيّرت النظرة التقليدية إليها فلم تعد كما كانت تعتبر من قبل؛ «فاللغة المتعارف عليها نجدها في مسرح اللامعقول تأتي بدور جديد لتصبح مجرد ثرثرة لا معنى لها، لتأكد على عدم جدوى الاتصال أو تبادل الأفكار بين الناس، فأصبحت غطاء يحجب خلجات الفكرة وخفايا العواطف بدلا من الإفصاح عنها»[169]، هذا ما يفسر نوع اللغة التي وظفها كتاب العبث واللامعقول، لغة منقطعة الأوصال، تعبِّر عن اللاتواصل، فهم يعملون على تدمير اللغة العادية، وتجاوز القواعد التركيبية والنحوية المتعارف عليها.
- يعمم المكان والزمان في مسرحية العبث واللامعقول، فأغلب المسرحيات تحدث في «موقع رمزي أو في فراغ أو مكان منسي منعزل عن العالم المادي»[170]، موقف طليق تجاه الفضاء المسرحي، حيث الزمان والمكان يتمددان أو يتقلصان حسب المتطلبات الذاتية، حيث لا يتخذ الحدث مسارًا واحدًا، ولا يخضع لوحدة الزمان والمكان.
- في مسرحيات العبث واللامعقول لا توجد قصة ذات موضوع وبداية ونهاية محددتين، إنّما يوجد بدلا من ذلك «أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لانهاية»[171] ويقول الناقد **كوريجان** إنّ «الوضعية قد مُدّت لتأخذ مكان

---

[168] عطار حنا. مسرح اللامعقول، ص: 27

[169] مارتن ايسلن. دراما اللامعقول، ص: 7

[170] Oscar GBrockett and. R. Findly. Century of Innovation 1973 p591

[171] Martin Esstine. the theatre of the absurd p75

العقدة»[172]، والفعل المسرحي دائري بدلا من أن يتبع التطور الخطي المألوف، وذلك لكي يركّز على اكتشاف نسيج وضعية ما»[173]، فغالبا ما تبدأ المسرحية بنقطة اعتباطية وتنتهي بشكل اعتباطي من حيث بدأت في شكل دائري« يجعل المسرحية دائرة مفرغة تدور حول محور ثابت»[174].

- إدانة الكون البرجوازي ورفض كل أساليبه الفكرية والمعيشية وإظهار نفاقه وكذبه، وترويجه للأوهام والأباطيل «كما يسعى أدباء العبث إلى فضح شعار الحرية التي يتوهم البرجوازيون أنّهم قدموها للعالم»[175].
- التكرار الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية: الاستيقاظ، ركوب الحافلة، أربع ساعات في العمل، وجبة الطعام، النوم، الاثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة والسبت وفقا للإيقاع نفسه»[176]، وفي أغلب الأحيان يتابع الإنسان هذه الرتابة والرتمية بسهولة، ولكن يأتي يوم ويتساءل "لماذا" هذا التكرار ويبدو حينها كل شيء قبل ومشوب بالدهشة.
- الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت: إنه يأخذ مكانه فيه ويعترف بأنّه يقف عند نقطة معينة من قوس يقرّ بأن عليه أن يمضي إلى نهايته.
- شعور الإنسان بالعزلة عن الناس من حوله: الناس أيضا يخافون أللإنساني في لحظات معنية من الوضوح تجعل ميكانيكية إشاراتهم وحركاتهم الصامتة العديمة المعنى كل شيء يحيط بهم سخيفا... هذا الانزعاج من لا إنسانية

---

[172] Robert w. Corrigan "the theatre in search of affix in theatre in the twentieth century p: 15

[173] Oscar brokett an R. Findlay century of Innovation p591

[174] عطار حيدر. مسرح اللامعقول ص: 272

[175] حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978، ص: 378

[176] المصدر نفسه، ص: 12-13

الإنسان، هذا الانهيار الذي لا يمكن حصره أمام صورة ما نحن عليه، هذا الغثيان كما يدعوه أحد كتاب اليوم هو اللاجدوى»[177].

- إحساس الإنسان بغربته عن نفسه: كذلك الغريب الذي يأتي في لحظات معينة ليقابلنا في مرآة، الأخ المألوف، ومع ذلك المرعب»[178] هذا الذي نواجهه في صورنا الخاصة هو أيضا يمثل اللاجدوى فأحيانا نشعر من خلال تصرفاتنا أننا غرباء عن ذواتنا وهذه قمة العبثية واللامعقول.
- إحساس الإنسان بالعزلة عن مظاهر الطبيعة حوله: ففي السابق كان الإنسان يخاف من قوى الطبيعة التي يعجز أمامها، أما حديثا فهو يحس بغربة تجاه هذه القوى وبالتالي فهو يسعى جاهدا لتحدي هذه القوى لإثبات وجوده.
- الاحساس بعبثية الحياة والوضعية الإنسانية كان موضوع الكثيرين من الكتّاب المسرحيين، والعبثيين الذين نقلوا لنا الواقع كما هو غير واقعي وتميّز مسرحهم بجملة من الخصائص أهمها: غموض المعاني كرمز لغموض الحياة نفسها. لأن محاولة تغيير الغموض هو تشويه الكلمة للموقف فالإنسان يقول ما لا يفعل ولا يقصد ما يقدم عليه ويدّعي ما ليس فيه.
- لم يحفل النقاد بجانب الموضوع كثيرا لأن الموضوع كما يقول **مارتن اسلن** «لا يحدد إنسان مسرحية أو مسرحي ما إلى مسرح العبث»[179].

يعتمد كتّاب العبث على السخرية من الحياة من المسرح ومن المتفرج ذاته الذي يبذل مجهودا من أجل فهم ما يُقدّم له. فمسرح اللامعقول إذا ثورة على الأعراف والتقاليد التي دامت أمدا طويلا، وقد حقق هذا التوجه المسرحي تغييرا كبيرا في شكل

---

[177] Albert Camus. The myth. of Sisyphus. tarms. justino'brien. New York: alfred. A. jnoof. 1996 pp :14-15

[4] المصدر السابق، ص: 15

[179] رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص: 78

المسرح وطبيعته وأهدافه، مما أدى إلى إعادة النظر في التراث المسرحي فيما إن كان فعلا عمل فني يرقى إلى مستوى أحكام القيمة التي وصفته وقيمته على الأقل جماليا.

يرفض مسرح العبث أن يكون للفن نفس خصائص المسرح الكلاسيكي، فهو ثورة على المعنى المحدد المقيّد، يفتح المجال أمام المعاني فهي غير محدّدة، لا يقوم على الفكرة وحدها، ولا على الصورة وحدها إنّما على الصورة والفكرة معا في كيان واحد لا يمكن أن تتبيّن فيه الصورة من الفكرة[180]، هذه الخصائص والسمات اتحدت فيما بينها وأخرجت لنا مسرحا ثائرا غريب الأطوار غرابة الواقع والحياة التي نشأ منها، وهذا ما سنحاول أن نوضحه أكثر في الفصول اللاحقة من هذا البحث.

[180] ينظر: رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية، ص: 186

الفصل الثاني

الفصل الثاني

فلسفة اللامعقول في أوربا وتلقيها في المسرح العربي

أولا: مسرحية في "انتظار غودو" لـــ صمويل بيكيت

- تمهيد

1- مسرحية في "انتظار جودو" (En attendant Godot)

2- تحليل المسرحية

2-1. الحوار

2-2. الشخصية

2-3. الحبكة المفككة:

2-3. الصراع

2-4. الزمان والمكان

ثانيا: مسرحية "يا طالع الشجرة" لـــ توفيق الحكيم

تمهيد:

1- نبذة عن حياة توفيق الحكيم

2- توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول

3- مسرحية "يا طالع الشجرة"

4- تحليل المسرحية

4-1. الحوار

4-2. الشخصية

4-3. الحبكة و/أو اللاحبكة

4-4. الصراع

4-5. الزمان والمكان

- **صمويل بيكيت وتوفيق الحكيم**

أولا: مسرحية في "انتظار غودو" لـــ صمويل بيكيت

- تمهيد

ظهر مسرح العبث واللامعقول لأول مرة عقب الحرب العالمية الثانية مع كوكبة من الأدباء أمثال **جان جنيه** (Jean Genet) و**يوجين يونسكو** (Eugène Ionesco) و**صمويل بيكيت** (Samuel Beckett) في فرنسا و**دينو بوزانتي** و**ايزيو ديريكوه** في إيطاليا و**وولفانج هيلدشيمر** و**جنتر جراس** (Günter Grass) في ألمانيا و**هارولد بنتر** (Harold Pinter) و**جيمس سوندوز** في بريطانيا و**ادورد ألبي** (Edward Albee) في الولايات المتحدة الأمريكية إلا أن التربة الخصبة التي أسهمت بشكل كبير في ينوع زرع العبث واللامعقول هي أرض الجن والملائكة باريس عاصمة الذوق والتميز، رغم أن أدبائها غير فرنسيين **فيوجين يونسكو** (Eugène Ionesco) روماني و**آرتر أداموف** (Arthur Adamov) روسي أرمني، و**فرناندو أربل** اسباني، و**صمويل بكيت** إنجليزيي ايرلندي، الوحيد الغريب عن وطنه مرتد السجون **جان جنيه**، اختاروا باريس وجهتهم لما تتمتع به من حصانة وحرية، وكذا طبيعة المشاهد، وقد عرف هذا المسرح انتشارا رهيبا في فرنسا ليشمل بعد ذلك اليابان وفنلندة والدانمارك وصولا إلى النرويج.

اتسم مسرح العبث واللامعقول بخروجه عن المألوف، ابتعاده عن القوالب التي وضعها المسرح الإغريقي، أبدع أصحابه في تصوير جنون العصر الحافل بالتناقضات، مسرح كوميدي يجمع بين الفكاهة والمرارة في حلة جديدة تماما شكلا ومضمونا، وسنحاول عرض نموذج من هذه المسرحيات التي خرقت أفق توقع المشاهد الأوربي والعربي، وهي مسرحية "لإي انتظار غودو"، لنبرز بعدها تلقي هذا التوجه الفني في الأدب العربي، أخترنا لذلك الكاتب الموهوب **توفيق الحكيم** ومسرحية "يا طلع الشجرة".

تناولنا في الفصل الأول[1] حياة الكاتب **صمويل بيكيت** (Samuel Beckett)، الذي يعد من اهم كتاب اللامعقول في أوربا، هو أديب محنك مسرحي متفرد، ترك لقرائه زخما من الروائع الأدبية الفنية والمسرحية[2]، مما جعله يتبوأ مكانة رفيعة على مستوى أدباء العصر الحديث. نعرض في هذا الجزء من البحث مسرحيته الشهيرة "في انتظار غودو"

---

[1] راجع الفصل الأول من هذا البحث (ص: 71)

[2] «في عام 1934 كتب قصائد "عظام الصدى" و"رواسب أخرى". في عام 1935 نشر قصائد "عظام الصدى" و"رواسب أخرى" في باريس وكتب روايته الأولى "مورفي". في عام 1937 كتب نصوصه الفرنسية الأولى "قصائد" بعد أن عاد إلى باريس. في عام 1938 نشر روايته "مورفي" بمعاونة **هربرتريد**، وكانت خيبته آنذاك كبيرة إذ لم يبع منها سوى سبع عشرة نسخة. في عام 1945 كتب في باريس بعد عودته من إيرلندا "الحب الأول" بالفرنسية. في عام 1946 ألف "مرسيه وكاميه والمنبوذ والمهدي" كما نشر قصائد في "الأزمنة الحديثة". في عام 1947 كتب مسرحيته "ايلوتيريا" بالفرنسية.في عام 1948 كتب "مالوف ومالوف يموت" و"في انتظار جودو"، وقصائد بالفرنسية. في عام 1949 كتب "اللامسمى". في عام 1950 ألف "ثلاثة عشر نصا بلا جدوى" وترجم "موللوي" إلى الإنجليزية. في عام 1951 نشرت "موللوي". في عام 1952 نشرت مسرحية "في انتظار جودو". في عام 1953 العرض الأول لمسرحية "في انتظار جودو"، ونشرت "اللامسمى" و"نصوص بلا جدوى". في عام 1954 بداية كتابة مسرحية "نهاية اللعبة"، كانت في فصلين وتحولت فصلا واحدا، وفي العام ذاته نشرت "في انتظار جودو" في الولايات المتحدة الأمريكية. في عام 1955 نشرت "موللوي" بالإنجليزية، وعرضت "في انتظار جودو" بلندن ودبلن. في عام 1956 قدمت "كل الذين يسقطون" للإذاعة البريطانية، أنجز "نهاية اللعبة"، وقدمت بلندن. "كل الذين يسقطون" و"الشريط الأخير" بالإنجليزية. في عام 1956 أيضا كتب "رماد" و"فصل بلا كلمات". في عام 1960 قدم "الشريط الأخير"، وهو عبارة عن مونودراما في نيويورك وباريس. في عام 1961 "الشريط الأخير" تحول إلى أوبرا. في عام 1962 ترجم "يا للأيام السعيدة" إلى الفرنسية، **وكذلك** إلى الإنجليزية، وعرضها في لندن. في عام 1963 **عرضت** "كل الذين يسقطون" في التلفزيون، وكتابة مسرحية "كاسكاندو". في عام 1964 كتب سيناريو فيلم وسجل في نيويورك بإدارة **أشنايدر** بطولة **بوستر كيتون**. في عام 1965 كتب "جيئة وذهاب" بالإنجليزية، و"خيل ميت" و"تصوروا" و"قل ياجو". في عام 1966 إعادة تقديم "**جودو**" وعرض كوميديا "جيئة وذهاب". في عام 1967 أخرج بيكيت "نهاية اللعبة" في برلين. في عام 1968 إصدار "قصائد" عرض "نهاية اللعبة" بباريس. في عام 1969 منح بيكيت جائزة نوبل. في عام 1970 نشرت "نهاية اللعبة" بالولايات المتحدة الأمريكية. في عام 1976 نشر "كي ننتهي" و"إصلاحات أخرى". في عام 1978 "خطوات". في عام 1981 نشر "سيء القول، سيء الرؤية". في عام 1982 نشر "كارثة". في عام 1988 "الصورة". في عام 1989 انتفاضات». أنظر: صمويل بكيت. في انتظار جودو. تر: بول شاوول. منشورات الجمل، بغداد، 2009، ص: 32-35

التي شغلت نقاد الأدب أيما انشغال، نظرا لجرأتها وخرقها كل قواعد المسرح المتوارثة عبر الزمن، وبوصفها نموذج أساسي لمسرح العبث واللامعقول، فما مضمون هذه المسرحية؟

1- **مسرحية في "انتظار جودو"** (En attendant Godot)

مسرحية في "انتظار جودو" عبثية تعبر عن واقع إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، وقد «كتبت سنة 1948 ... وهي في الأصل مقاطع كتابية تتخللها مادة حوارية حولها الكاتب إلى مسرحية من فصلين ومن خمس شخصيات، وتأثر فيها الكاتب بأعمال جيمس جويس (James Joyce)، وكما اطلع على أعمال كافكا (Franz Kafka) وأجوائه الداخلية، وسارتر(Jean-Paul Sartre) وغثيانه وكامو (Albert Camus) وغريبه وكالوغيلا وقبل هذا ألفريد جاري (Alfred Jarry) **وأوبو** وحواليه **أداموف** في المناورة الكبرى والمناورة الصغرى، ومن قبل أرتو ومسرح القسوة ومن ثم يونسكو و"المغنية الصلعاء" و"الدرس" ومن دون أن ننسى السينما وتطورها من الفيلم الصامت "الإيمائي" إلى الفيلم الناطق، بالنماذج الثنائية التي قدمها منذ **شارلي شابلن** وحتى ذلك التاريخ، وكذلك مناخات الرواية الجديدة خصوصا في فرنسا مع **نتالي ساروت** و**آلان روب غريه** و**ميشال بوتور** في هذه المناخات الثقافية في فرنسا وأوروبا ظهرت "في انتظار غودو"[3]. نلاحظ غزارة المرجعيات التي تأثر بها "بيكيت" لإخراج هذه المسرحية، التي تعد نموذج مسرح العبث، كما تعد نقطة تحول كبرى في تاريخ المسرح العالمي، نظرا لتأثيرها الكبير في مختلف الآداب العالمية.

لا تعد مسرحية "في انتظار غودو" أول إنتاج لـــ **صامويل بكيت** المسرحية، لقد سبقتها مسرحية "إيلوثيريا" (Eleutheria- 1946) في ثلاثة فصول، كتبها في فترة من الراحة والاستجمام، غداة الحرب العالمية الثانية، وهي تروي قصة مرحلة حاسمة من

[3] صمويل بيكيت. "في انتظار جودو"، ص: 17

حياة الشباب عندما ينتقلون من المراهقة إلى حال من العزلة والانفراد»؛ يتضح التوجه الفني للكاتب منذ البداية، بحيث بدأ يهتم بحال العزلة والانفراد، التي يشعر بها الفرد بعد الانتهاء من القيام بشيء ما، إنها مرحلة اللاجدوى واللامعنى.

أما مسرحية «في انتظار جودو» فإنها تقوم على يومين من حياة **فلاديمير واستراغون**، نحاول تلخيصها فيما يلي[4]:

«خلال اليوم الأول ينتظر الرجلان في قارعة الطريق بالقرب من شجرة كائنا يُدعى "**جودو**" على موعد معه، لم يأت غودو هذا بل وفد عليهما فجأة وبغير انتظار رجل يدعى "**بوزو**" وخادم له يدعى "**لوكي**" والخادم هنا مزيج من المهرج والقتال والعبد أن أمره سيده بالتفكير بعد ذلك يظهر غلام أرسله غودو ليعلن للرجلين أنه "لن يحضر هذا المساء، بل قطعا في اليوم التالي"، ويميل النهار على حين غرة ويرتفع القمر في كبد السماء وينتهي هذا اليوم من الانتظار، أما اليوم الثاني الذي يؤلف الفصل الثاني من الرواية فإنه ينتظم حول نفس الموضوع المرهق «والآن ما العمل؟ ننتظر غودو وتتعاقب الأحداث في اليوم الثاني على النسق الأول وتعاد من جديد الموضوعات التي عرضوا لها في الفصل السابق ولكن من زاوية جديدة، حذاء استراغون البالي، والذكريات المشتركة بين الرجلين، والشجرة التي يستظلان بظلها، والموعد البعيد الأمل كذلك يظهر ثانية **بوزو ولوكي** إلا أنهما ازدادا نحولا ووهنا على مر الأيام وبعد فترة لا يعلم مداها إلا الله».

أصبح **جودو** ضريرا في الوقت الذي صار فيه لوكي أبكما، «ويجول كل منهما جولة قصيرة على المنصة ثم ينصرفان، كذلك يعد مرة أخرى رسول غودو بالذات ليبلغ تأجيل الموعد نوبة ثانية، ويهبط الليل ويبزغ القمر ويسعى فلاديمير واستراغون من جديد إلى الانتحار شنقا ويفشلان ويسدل الستار وله أن يرفع في يوم ثالث ورابع

[4] ينظر: جنيفيف سيدو: "تاريخ المسرح الحديث"، تر: بدر الدين بلقاسم، ص: 98-114

وخامس إلى ما لا نهاية، ونحن على يقين بأن الموضوعات ذاتها سوف تتكرر وقد تبلى وينفرط عقدها لكنها تبقى صامدة وسوف يظهر الشخوص بعينهم، ربما بمزيد من الضعف والإعياء، بعد أن يستنزف على الكلام ولن يحضر غودو في الموعد المضروب، وسوف ينقطع الحبل من جديد، وكان بوسعه أن يضع حدا لهذه المغامرة التي لا تنتهي، وأن يوفر للرجلين هذا الحلم السعيد الذي يصبوان إليه».

يدور كل شيء في مسرحية في "انتظار جودو" على اللعب، "واللعب هو المجال الوحيد الذي تملكه حتى تقاوم الفراغ، وتصبر على الانتظار الطويل الذي لا يحتمل، ثم إن هذا النشاط على صعيد اللعب يزداد هنا حيوية وشدة على نحو ما يفعل الرجل المشرف على الغرق حتى يقاوم الموج ليحافظ على رمقه الأخير وينجو بنفسه، فإذا ما طالعتك العبارة القائلة «لقد تعطل على كل شيء شعرت بكثافتها المرهفة، وضرورتها الملحة، وإيقاعها المنتظم مع شيء من المرح اللطيف الذي لا نجد معادلا له إلا في ذلك التوقيت السريع لبعض النغمات المتتابعة في موسيقى باخ، وذعر استيراغون وفلاديمير، وفد عليهما. ... بوزو ولوكي إلا أن هذا القدوم المفاجئ في المرة الأولى كان أشبه بالنغمة الكبرى التي هبطت عليهما من السماء فقد تخففا بعض الشيء من مهنة الإمتاع والتسلية التي تقع على كاهلهما، وفي الجولة الثانية يحيي فلاديمير مجيء بوزو بقوله: «أخيرا جاءنا المدد لقد كانت قوانا أن تخور، وها قد ضمنا نهاية السهرة، فلم نعد وحدنا نترقب هبوط الليل وننتظر غودو ونستمر في الانتظار، هذا الإمتاع المتواصل الذي أوكل إليهما إنما هو تقليد ساخر للوجود الإنساني، ويشعر كل منهما بأنه مجرد تقليد هذه المحاكاة، والابتعاد عن الحلم العابث الذي يجول فيه، فيمثلان الكلام والألم والانتظار الذي يبديه فلاديمير وغودو أولعهما يؤديان دور المؤلف بكيت وهو يضع مسرحيته، وتكون هذه الصورة المنعكسة على صفحة شعورها أو هذه الفجوة التي يحسانها بين الذات والحقيقة والذات المتكلفة في موقف هازل هزلا مزدوجا».

يمل "فلاديمير" من الحديث «ويعقب استراغون بقوله «هذا صحيح فليسأل أحدنا الآخر وفي أغفل مناقشة في غاية التفاهة حول الفجل والجزر يعود فلاديمير إلى القول الحق أن حديثنا قد غدا لغوا لا معنى له، والفكرة نفسها تراود المشاهد العادي وقتئذ، ودعابة العبارة تقصده بالذات ولكن لا يلبث أن يأتيه رد استيراغون الضاري «كلا لم يبلغ الغاية من اللغو» مما يدرج بعنف عنصرا مأسويا داخل الحوار، ذلك أن المشاهد يشارك في هذا الازدواج كما لو كان من ألعاب السيرك أو في المسرح الاستعراضي».

غالبا ما يزول الوهم المسرحي فجأة من عيون النظارة فتعود المنصة إلى طبيعتها الأولى: «غرفة مكعبة ومغلقة من جميع أطرافها، لكنها فتحت على الصالة التي فغرت فاها الرهيب، يعود بوزو ولوكي إلى الظهور في الفصل الثاني وهما ملتحمان دائما أما بوزو فقد أمسى ضريرا، وأما عبده فقد أصيب بالخرس ويسأل فلاديمير مذعورا متى حدث هذا التشويه المفاجئ فيجيبه بوزو خانقا إني ضقت ذرعا بأسئلتك عن الزمن أيها المعتوه، تسألني متى؟ متى؟ حسبك القول: في يوم الأيام غدا عبدي أبكم وغدوت ضريرا، وفي يوم ما شبيه بغيره من الأيام سوف يصيبنا إليكم جميعا، يوما ما ولدنا ويوما ما نموت، وفي اليوم نفسه وفي اللحظة ذاتها حسبك هذا فالنساء يضعن فوق القبور على عجل من أمرهن، ثم تستطع الشمس لحظة ويخيم الليل من جديد».

«ويملك **جودو** شبيها له واضحا مرئيا هو بوزو الذي يأتي بدلا عنه وهو صورة ساخرة للأب والسيد يصر استيراغون كلما رآه على اعتباره بديلا لغودو ولا سبيل لنا إلى تفسير هذا الإصرار بالتقارب بين الاسمين فقط، وهناك معلومات ضئيلة حول سلوكات غودو يطلعنا عليه رسوله الذي إذا سئل ألا يضربك أجاب لا يضربني ومن يضرب إذا، يضرب أخي يا سيدي، وهذا ما يذكرنا سلوك بوزو بالذات فالا له الأب إلا له أو الأب مهما يكن حين ينظر إليه في آثار بيكيت من عالم أدنى غالبا ما يبدي تجاه خليفته ضربا من القسوة التي تستمتع بالتعذيب، هذا إذا لم يتميز بغيابه الفاضح المخيف».

نلمس في هذا الصدد موضوعات أخرى قابلة للتأويلات والمفاتيح لهذه الألغاز، ويضع المؤلف بين أيدينا مفاتيح كثيرة وفي لهجة لا تخلو من الدعاية مما يكشف لنا عن ميله الغامض للتضليل فقد تكون جميعها صالحة بعض الشيء، وقد لا يصلح واحد منها، حقيقة بيكيت هي خلاف ذلك كله، ويطيب له أن يستثير التأويل لكنه دائما يستعصي على ذلك التفسير الميتافيزيقي، وهنا تتجلى فكرة العبث واللاجدوى وهي فقرة إلى عالم آخر يتحرر فيه الإنسان من جميع القيود المشوهة التي تقود شخوص بيكيت إلى سوء العذاب وهم لها صاغرون، بل يفرضونها على أنفسهم، ويظل الإنسان منعزلا ويبقى هبة من العدم لا يشعر إلا بالأمة الدفينة التي تؤول إلى الفناء، وهذا الشعور الذي لا يعرب عنه إلا صوت واحد هو صوت الكاتب **صمويل بيكيت**.

2- تحليل المسرحية

2-1. الحوار

يعتمد الفن المسرحي على الحوار فهو «الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد ما يميّزها خصيصة أخرى، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلّا عن طريق الحوار، وطريق منصة التمثيل، التي هي تابع الحوار الأمين، وهو السّمة التي تشيع في المسرحية الحياة والجاذبية إنّه الأداة التي يجب أن ينتقل عن طريقها كل شيء، فالحوار من أول المسرحية إلى نهايتها شيء دقيق لا بدّ أن تتولاه يد صانع وفي ذلك أشبه بنسيج الشغوف، المخرمات الرقي الغالية، إنّه هذا النسيج الرائق الشائق الصريح الفصيح الذي يزداد رسمه في كل خيط قوة وانسجاما، يأتي في كل شيء بعدهما في المحل الثاني»[5]؛ يعد الحوار بهذا المعنى الركيزة الأساسية التي تقوم عليها المسرحية، بوصفها نسيجا يقوم الكاتب بإتقانه من أجل التحكم في العناصر الأخرى، التي تتجه نحو النهاية.

---

[5] روجرم بسيفليد (الإبن). فن الكاتب المسرحي. تر: دريني خشبة. ط1. دار نهضة مصر، 1978، ص: 218

يتضح أن الحوار في تشكيل عالم المسرحية ليس مجرّد كلام ينطق خاصة في العمل المسرحي بل هو دلالات عميقة تختبئ وراء النص، وتتخلّل حروفه وكلمته وتغوص في أعماقه، الحوار المسرحي الأصيل فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استباحة ما لا تبيحه الفنون والآداب جميعا، يتمرد على كل عبارة لا يقصد منها الناحية الآلية في المسرحية فهو« الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب عن مقدمته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصراع»[6]، يضمن الحوار، إذا، المسار الفني للغرض الذي يسعى إليه المؤلف، يحرك من خلاله الشخصيات، ويجعلها تفعل، وتؤدي الغرض.

يكشف الحوار، إذا، عن أساسيات المسرحية، وما يهدف إليه الموضوع الذي يعالجه ويرسم أبعاد الحياة المستقبلية في المسرحية ويحدّد مقومات كل شخصية من شخصيات المسرحية «فكل سطر في الحوار يجب ان يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية في العقدة»[7]، فهو الطابع الذي يتّسق به الكلام بطريقة يجعله يثير الاهتمام وهو «القادر على حمل الشخصية العاطفية والفكرية وعلى رسم الشخصية والكشف عن جوانبها النفسية سلوكا وفكرا»[8]؛ تتضح هنا الوظائف العديدة التي يؤديها الحوار في المسرحية، أهمها الكشف عن الحالات النفسية للشخصيات، التي تبرز من خلال سلوكها وأفعالها.

يجري الحوار على ألسنة الشخصيات سلسا طبيعيا حتّى يحس المشاهد أنّ ما تقوله شخصيات المسرحية من الكلام صادق، وبالتالي يتفاعل معها وجدانيا، لأنه يربط علاقة بين الممثل والمتفرج، ومن ثم يدعو نقاد الأدب المسرحي باستبعاد كل حوار لا يسهم

---

[6] لاجوس أجري. فن كتابة المسرح. تر: دريني خشبة. ط1. دار سعاد الصباح، 1993، ص: 410

[7] محمد زكي العشماوي. البناء الدرامي لمسرح الحكيم. المركز القومي للآدابب، وزارة الثقافة، ص: 16

[8] محمد زكي العشماوي. البناء الدرامي لمسرح الحكيم، ص: 16

في نمو الفعل المسرحي وتطويره[9]. كما أن الحوار يعرض ويجسد المشاهد الملموسة، ويحيل على خلفيات الصراع الذي يقوم على تعارض الأفكار والمبادئ[10]؛ الحوار، إذا، هو محرك الفعل المسرحي، وفي الوقت نفسه وسيلة من وسائل نموه وتفسير دوافعه.

يقوم الحوار أيضا بنقل الفكرة و/أو الموضوع إلى الحياة العامة، بحيث يجعل المشاهد يقارن بين شخصيات المسرحية والشخصيات الحقيقية، من خلال الصورة التي يجسدها في المشاهد المعروضة، ومن خلال الفعل الذي تقوم به الشخصية، بوصفه- الحوار- وسيلة من وسائل التعبير عن الحال نفسية للشخصية، أي-كما يقول محمد زكي العشماوي-[11]، يمكننا من الدخول في ذوات الشخصيات، وتأطير الفعل لتحقيق غاية معينة، طريق وظيفته الفنية التي تتصل بالتنبؤ والتّكهن بلحظة التنوير، وذلك بمراعاة مقتضى الحال.

نستخلص مما سبق أن للحوار أيضا وظيفة استشرافية، بحيث يمكن للمشاهد أن يتنبأ بما سيقع، كما أنه يعطي للحدث المسرحي نكهة في الملهاة بخاصة، كما أنه يعرض بقوة "فخامة الأسلوب في المأساة"، كما أنه وسيلة من وسائل تصوير الصراع القائم، و"جلاء الجدل وسرعته في مسرحية الأفكار"، كما أنه يعطي صورة عامة عن مستوى لغة التخاطب، بسب الناقد المسرحي **مارجوري بولتن**[12]، بحيث نستطيع تحديد المستوى الفكري لكل شخصية من خلال الألفاظ التي يستخدمها للتعبير عن قصده، أو من خلال ردوده الكلامية، وما إلى ذلك مما تعرضه المسرحية.

---

[9] روجرم بسفيلد(الإبن). فن الكاتب المسرحي، ص: 230

[10] عز الدين اسماعيل. الأدب وفنون. ط1. دار الفكر العربي، ص: 143

[11] محمد زكي العشماوي. فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية، القاهرة، 1981، ص: 139

[12] مارجوري بولتن. تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة. مراجعة مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصري، 1963، ص: 188

يؤدي الحوار دورا أساسيا في بناء الفعل الدامي من جميع جوانبه؛ الجانب الفكري، والجانب الأسلوبي، والجانب النفسي، وما إلى ذلك من الغايات الجمالية في العمل المسرحي، إلا أن الأمر يختلف في مسرح العبث، بحيث- كما يرى **موسى السوداني**[13] في كتابه الهام "دراسات في المسرحية الحديثة"، بأن الفعل المسرحي العبثي، يسير وفق مجرى واحد، يُتَبَنَّى فيه مبدأ واحد، ويخضع تطور الحدث فيه إلى رؤية عكسية، بحيث يلغي الحدث اللاحق الحدث السابق، وقد يمحوه تماما.

بناء على ما تقدم نلحظ بأن عند **صمويل بيكيت** تميز بالغموض، نتيجة بتر الحوار بين الشخصيات، وفصل الأفكار عن بعضها، بحيث ليس هناك تسلسل بين فكرة وأخرى، فكل فكرة تحمل معنى لوحدها، وبالتالي لا تخدم الفكرة التي بعدها. تجلى هذا البعد الفني بوضوح في مسرحية «**في انتظار جودو**»، بخاصة الحوار الذي دار بين "فلاديمير" و"بوزو" و"استرجون"، جاء فيه:

- «**بوزو**: يظن أنّه عندما أراه لا يتعب فسوف أندم على قراري هذه هي حساباته البائسة، كما لو كنت في حاجة إلى اقتناء عبيد!
- (الثلاثة ينظرون إلى لاكي) أطلس. ابن جوبيتير!

(صمت)

- حسنا هذا ما عندي أظن أني أجبت عن سؤالكما هل عندكم أسئلة أخرى؟

(لعبة البخاخ)

- **فلاديمير**: هل تريد أن تتخلى عنه؟
- **بوزو**: لاحظ أنّه كان يمكن أن أكون أنا مكانه وهو مكاني لو لم تلعب الصدفة لكل ما كتب له.
- **فلاديمير**: هل تريد أن تتخلى عنه؟

---

[13] أنظر: موسى السوداني. دراسات في المسرحية الحديثة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975، ص: 20

- **بوزو**: عفوا؟
- **فلاديمير**: هل تريد أن تتخلى عنه؟
- **بوزو**: أجل، لكن بدلا من أن أطرده، كما كان في وسعي أن أفعل أعني بدلا من أن أطرده أستطيع أن أركله بضع ركلات، وآخذه معي وهذا من طيبة قلبي إلى السوق الخيرية، وأحصل به على سعر جيد، الواقع، أنه لا يجدر طرد مثل هذه المخلوقات، من الأفضل قتلها (لاكي يبكي).
- **استرجون**: إنّه يبكي.
- **بوزو**: لدى الكلاب المسمنة كرامة أكثر منه (يعطي استرجون منديلا) هدئ من ثائرته ما دمت تشفق عليه(استرجون يتردد) خذ ! (استرجون ياخذ المنديل) امسح دمعة فهذا يخفف شعوره بالاضطهاد.
- (استرجون لا يزال مترددا)
- **فلاديمير**: أعطني إياه، أنا أقوم بذلك.
- (استرجون يمتنع عن إعطاء المنديل، حركات طفل)
- **بوزو**: عجلا ! قبل أن يكف عن البكاء (استرجون يقترب من لاكي ويتخذ وضع من يريد أن يمسح دمعة لاكي يوجه إليه ركلة قوية في ساقه، استرجون يترك المنديل، يتراجع إلى الوراء يجول على الخشبة، وهو يعرج ويصرخ على الألم)، المنديل(لاكي يضع الحقيبة والسلة على الأرض يلتقط المنديل، يعطيه إلى بوزو، يتراجع، ويحمل من جديد الحقيبة والسلة)
- **استرجون**: الخنزير! الحيوان! يرفع ببنطلونه) أعطني.
- **بوزو**: سبق أن قلت لكما بأنه لا يحب الغرباء.
- **فلاديمير**: (إلى استرجون) أرني(استرجون يريه ساقه إلى بوزو بغضب إنّه ينزف.
- **بوزو**: هذه علامة جيّدة.
- **استرجون**: (رافعا ساقه المجروحة في الهواء) لن أتمكن من المشي بعد الآن.
- **فلاديمير**: (برقة) سأحملك.(صمت) إذا لم لزم الامر.

- **بوزو**: كفّ عن البكاء (إلى استرجون) فأخذت أنت مكانه (بغنائية) دموع العالم لا تتغير، إزاء انسان يبكي وآخر يتوقف عن البكاء، هذا ينطبق أيضا على الضحك، (يضحك) لا تتكلم بالسوء على عصرنا، فهو ليس أقلّ بؤسا مما سبقه (صمت) ولا نمدحه أيضا (صمت) ولا نتكلم عن ذلك (صمت) صحيح أعداد سكان الأرض قد ازدادت»[14].

يساعد الحوار عادة على تطور الشخصيات كما يسرع من وتيرة الأحداث ليصل بها إلى النهاية، المقطع أعلاه يثبت عكس هذا الكلام فالحوار في هذه المسرحية لا يساهم في تطور الأحداث بقدر ما يساهم في غموضها، "بوزوط يستهل الحديث يعقبه حديث "استرغون" و"فلاديمير"، الكل يتحدث بانتظام، لكن كل واحد منهم يرد حسب الفكرة التي تدور في مخيلته، دون الاكتراث إلى حديث الشخصية التي سبقته، ويستمر الحوار دون غرابة، وهذا الذي يجسده أيضا المقطع التالي من المسرحية:

- «**استرجون**: يا له من نهار ؟
- **فلاديمير**: من ضربك أخبرني.
- **استرجون**: نهار آخر انتهى.
- استرجون يتعجب من نهاره وفلاديمير منشغل بمن ضربه ويطرح عليه أسئلة ويستمر الحوار بينهما وكأن الفكرة التي أثارت الحوار نفسها ويستمر الحوار بشكل طبيعي،
- استرجون وفلاديمير يتحدثان على طريق عام خال من الناس، حديثا لا معنى له ولايؤدي إلى فكرة، حتى الأجساد لا تتحرك، ينتظران قدوم "غودو" آملين أن يجدا الخلاص عنده ولا كنه لا يحضر يقول:

[14] صمويل بيكيت. في انتظار غودو. تر: بول شاوول، ص: 74-76

- «**استرجون** :مكان رائع (يستدير، يتقدم، حتى مقدمة المسرح–ينظر نحو الجمهور في القاعة) مناظر ضاحكة (يلتفت نحو فلاديمير) فلنذهب من هنا.
- فلاديمير: لانستطيع
- **استرجون:** لأننا ننتظر جودو
- **استرجون:** صحيح (صمت) هل أنت متأكد أن هذا هو المكان ؟
- فلاديمير: ماذا ؟
- **استرجون:** المكان الذي علينا أن ننتظر فيه.
- **فلاديمير:** قال قرب الشجرة (ينظرون إلى الشجرة) هل ترى سواها ؟
- **استرجون:** ما نوع هذه الشجرة ؟
- **فلاديمير:** لا أعرف – كأنها صفصافة.
- **استرجون:** أين أوراقها ؟
- **فلاديميير:** يبدو أنها ميتة
- **استرجون:** يكفي ندبا.
- **فلاديميير:**أوربما هذا ليس موسمها
- **استرجون:** تبدو لي على الأرجح شجرة
- فلاديميير:جنية
- استرجون:شجرة
- **فلاديميير:** شج (يستدرك) ماذا تقصد ؟ إننا أخطأنا المكان ؟
- **استرجون:** لابد أن يكون هنا.
- **فلاديميير:** لم يؤكد بأنه سيأتي.
- **استرجون:** وإذا لم يأت ؟
- فلاديميير: نرجع غدا.
- **استرجون:** ثم بعد غد.
- فلاديميير: ربما

- **استرجون:** وهكذا دواليك.
- فلاديمير: يعني. ..
- **استرجون:** حتى يأتي.
- **فلاديمير:** أنت عديم الشفقة.
- **استرجون:** سبق أن جئنا البارحة ».[15]

يستمر الحوار على هذه الشاكلة، في انتظار "**جودو**" هذه الشخصية البارزة التي تحمل الخلاص والحل والأمل لكل شيء، والغريب في الأمر أنها شخصية غير موجودة، ترمز للا شيء فقط، إلى عالم الأحلام، كما يقودنا هذا الانتظار إلى اللامعنى.

ما يلاحظ على حوار مسرحية في "انتظار جودو"، أنه حوار مفكك لا معنى له، غير منطقي، يعكس بطبيعة الحال حالة الإنسان الغربي المتشائم، صاحب النظرة السوداوية لكل ما حوله، عالم لا منطقي مزيف، يفقد توازنه وكذا سيرورته. انعكست هذه النظرة السوداوية على الأدب بمختلف أجناسه؛ بحيث تمرّد الكاتب على المجتمع وتقاليده، وعلى الأشكال المتبعة في المسرح الأرسطي، فالحوار في مسرح العبث يؤكد لا معقولية الحياة بكونه حوارا غير منطقي.

2-2. الشخصية

وردت لفظة الشخصية في المعجم الوسيط بمعنى الشخصيات التي تميز الشخص عن غيره، ويقال: «شخص الشيء شخوصا: ارتفع وبدا من بعيد وشخص فلان شخاصة، ضخم وعظم جسمه، فهو شخيص وهس شخيصة، وشخص الشيء عينه وميزه عما سواه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور»[16]، فالشخصية هي مجموعة

---

[15] صمويل بيكيت. في انتظار جودو، ص: 48، 48

[16] المعجم الوسيط. خ إ. مصطفى إبراهيم. أحسن الزيات حامد عبد القادر. محمد علي النجار. ج1. ط1. دار العودة، القاهرة، 1892، مادة شخص، ص: 475

السمات التي تميز الشخص عن غيره. لقد عرفها بيرت «أنها ذلك النظام المتكامل من الدوافع والاستعدادات الجسمية والنفسية تشمل العقلية الفطرية منها والمكتسبة الثابتة نسبيا، التي تميز فردا معينا وتحدد أساليبه في تكيفه مع البيئة المادية أو الاجتماعية»[17]، وهي «الوجه المستعار الذي يرتديه الممثل ليخرج على خشبة التمثيل كي يظهر خصائص الشخصية التي يمثلها»[18]. والشخصية «هي ما في المسرحية كلها لأنها تعد المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال وعلى تصرفاتها تقوم العقدة»[19]، وقد أشار أرسطو «إلى أولية الحدث الذي يسميه القصة عن الشخصية والتي يسميها الأخلاق باعتبار أن كل شخصية تمثل نوعا من السلوك والتصرفات فهي حاملة أفكار وانفعالات وتصرفات»، والتشخيص هو «التمثيل بشكل عام لأن الممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن ما وعلى نحو مرسوم من قبل المؤلف»[20]؛ مهما تعددت تعريفات الشخصية، فإنها ذلك الشخص الذي يجسد فكرة المؤلف، من حيث السمات التي تميزه ومن حيث السلوك الذي يتبعه، ومن حيث الأفكار التي يعبر عنها.

بناء على هذا، تعد الشخصية مصدر الهام الكاتب المسرحي، بحيث يرسم من خلال شخصياته الحبكة المسرحية، ومن خلالها يتضح الفعل و/أو الحدث المسرحي؛ يجمع النقاد، بمختلف مشاربهم، وتوجهاتهم الفكرية على أن الشخصية المسرحية هي محور نمو الحدث، ومركز إشعاع يلامس العناصر المسرحية الأخرى، ويحركها، بوصف الشخصية «أهم الينابيع التي تلهم المؤلف المسرحي، إذ من خلالها تبين الخيوط العريضة للمشكلة، ولا تتضح صورة الحدث إلا من احتكاك الشخصيات وتفاعلهم فيما

---

[17] عبد العزيز شرف. الأسس الفنية للإبداع الفني. ط1. دار الجيل، بيروت، 1993، ص: 183

[18] المرجع نفسه، ص: 181

[19] خشية دريني. المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات"، ص: 15

[20] محمد مندور. الأدب وفنونه. ط1. نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص: 97

بينهم»[21]، يتضح من هذا التعريف للشخصية، أن الفعل المسرحي لا يقوم إلا بتفاعل الشخصيات فيما بينها، مما يعني بأن هناك أكثر من شخصية ليتم هذا التفاعل.

كما أن المسرحية لا يمكن أن تقوم بعنصر دون الآخر، فالحدث، مثلا، لا يمكن أن يبني مسرحية، كما أن الشخصية وحدها لا يمكن أن تؤدي هذا الدور؛ تقوم المسرحية ، إذا، على التفاعل بين الحدث والشخصية، كما يقول **أنطونيوس بطرس**[22]، لأن الحدث يُبنى على الصراع، وتضارب الأفكار، كما في الحياة الحقيقية. يظهر الصراع من خلال الحوار، كما أشرنا إلى ذلك أعلاه، الذي يدور بين الشخصيات حول فعل ما و/أو سلوك ما؛ لصراع هو نتيجة لتفاعل ثلاثة مكونات أساسية للمسرحية هي: الحدث، الشخصيات، الحوار.

يرى **محمد غنيمي هلال**[23] أن اكتمال دلالة الحدث المسرحي، لا يتم إلى إذا ارتبط بشخصية مؤثرة فيه أو متأثرة به، كما أن الفكرة لا يمكن أن تبرز إلا من خلال سلوك الشخصية. ويقول **روجرم بسيفيلد** بأن الشخصيات الحاملة للأفكار "هي التي توجه أحداث القصة كما أنها هي مدار الأفكار والمعاني الإنسانية ومحور الأحداث"[24]. ويرى **مارون الورد** أن «هناك ما هو أهم من الحبكة هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة هذا الشيء هو الشخصية»[25]. توضح هذه الآراء والرؤى ما للشخصية من قيمة فنية وجمالية في بناء النص المسرحي وعرضه.

---

[21] أنطونيوس بطرس .الأدب تعريفه أنواعه ومذاهبه. ط1. المؤسسة الحديثة للكتاب، 2005، ص: 192

[22] أنظر: المرجع نفسه، صن

[23] محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ط1. نهضة مصر للطباعة، مصر 2001، ص: 562

[24] عز الدين جلاوجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 158

[25] حسين رامز، محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق. ص: 35، نقلا عن عز الدين جلاوجي: "النص المسرحي في الأدب الجزائري"، ص: 157

يتضح لنا من خلال ما قدم أن الشخصية هي المحرك والفاعل الأساسي في العمل المسرحي، وهذا ما نعثر عليه في المسرح التقليدي، أما مسرح اللامعقول فإنه عبارة عن «دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام وأسلم الفنان لعدم الإدراك والجنون والصمت وأحيانا تنبعث منه حشرجة إنسان موثق اليدين والرجلين أو أنين إنسان يلهث وقد حكم عليه بأن يحيا في هذا العالم دون أن يرجو من حياته شيئا أو يتوسم فيها أخيرا»[26]؛ تعاني الشخصية في مسرح اللامعقول من العزلة والاغتراب النفسي، فهو مكبل اليدين لا يقدم على فعل يحرره من الضيق الذي يعاني منه، جراء ما وصل إليه العالم المعاصر الذي سجن الإنسان في دائرة مغلقة.

شخصيات مسرح اللامعقول غير محددة الملامح «وتتغير سماتها بين الفنية والأخرى ولقد أبدع بيكيت إلى حدود 1960 تقريبا عالما من الأجساد المشوهة بحيث أن شخوصه الضعيفة البصر أو العمياء بل والمعقدة الشيء الذي يجعل حركات الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا»[27]. فالأمكنة هي اللامكان، كما يقول **صمويل بكيت** نفسه: «والشخصيات بلا هويات وبلا ملامح وإذا كانت ذات هويات ك"بوزو" وحتى "هام" فإن هذه الهويات تتساقط في التباساتها الداخلية وفي اللعبة المسرحية نفسها ومن هذه المفارقات تطلع حقيقة المسرح البيكيتي أو لا حقيقته»[28]؛ الشخصية، إذا، كائن بلا معنى وبلا هدف، فاقد الشعور بالوجود وبالكينونة.

يعالج مسرح **بيكيت** ثقافة الكون، وحقيقة الفراغ والصراع بين اللاجدوى والحقيقة، بغية الوصول إلى هدف معين من الحياة، مهما كان هذا العمل، كما نجده يعالج فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي، وإبعاد الإنسان عن تاريخه ومجتمعه. ففي مسرحية "**في**

---

[26] لطفي فام. المسرح الفرنسي المعاصر، ص: 265

[27] حسن المنيعي. الجسد في المسرح. مطبعة ماندي، مكناس، سنة 1996، ص: 64

[28] صمويل بيكيت. في انتظار جودو. تر: بول شاوول، ص: 9

انتظار جودو"[29] ، تبرز قدرة الكاتب على بناء فعل مسرحي مشحون باللاجدوى، وعرض مشاهد باهتة ذات جو بشع، لا يتطور الحدث فيها بشكل طبيعي. عرض فيها شخوصا تافهة وسطحية، إلا أنه استطاع أن يخلق من خلال كل هذا حسا جماليا يذبذب المشاهد للاستفسار أو محاولة معرفة الحقيقة.

هناك خمس شخصيات في مسرحية "في انتظار غودو" هي: المتشردان "**استرجون**" و"**فلاديمير**"، و"**بوزو**"، و"**لاكي**"، وصبي يظهر في ختام الفصل الأول والثاني، و"**جودو**" الذي لا يظهر إطلاقا.

- **شخصية جودو**: «اسم جودو مشابهة لكلمة (GOD جود) بالإنجليزية وهو(الله)، لذلك فمجيئه هو الذي سيمنحهم الاطمئنان، فهو منقذ البشرية، وكأنه يشير بانتظار غودو غير المتحقق، والإحساس بوطأة الزمن، لعله أراد أن يؤكد عنصر الفراغ الذي يعانيه الغربي غير المؤمن فهو بعيد عن الشريعة لذلك فهو في خوف وقلق دائم وضياع مستمر»[30]؛ يبدو أن هذا تفسير ينطلق من عقيدة مختلفة، تجاه شخصية رمزية لا دينية كما يبدو من المسرحية. مهما يكن فهو تفسير مقبول إلى حد يمكن ان يناقش في ضوء خلفيات فكرية مختلفة.

"**جودو**" رمز الأمل، الشخصية المنجية التي تخلص البشرية من آلامها، الأمل الذي طال انتظاره، وهي شخصية من صنع خيال الكاتب لاوجود لها، أي إنه لا وجود لفكرة الخلاص وإنقاذ البشرية من هذه الآلام، وبهذا يعم الحزن واليأس. شخصيات **بكيت** معزولة عن الحياة، تصور لامعقولية الإنسان، وتجرده من كل القيم والمبادئ، هي شخصيات نمطية لا ملامح لها، كما يتضح كل هذا من خلال هذا المشهد:

- «فلاديمير: جودو؟

---

[29] لطفي فام. المسرح الفرنسي المعاصر، ص: 106

[30] عثمان جوزين جودت . مسرح العبث في فرنسا . مجلة فصول، العدد 32، 1982، ص: 442

- استرجون: نعم!
- **بوزو**: أقدم نفسي: بوزو
- **فلاديمير**: إلى استرجون لا أبدا
- **استرجون**: قال جودو.
- **فلاديمير**: لا أبدا
- **استرجون**: إلى بوزو: ألست السيد جودو يا سيدي؟
- **بوزو**: بصوت رهيب أن بوزو (صمت) ألا يعني لكما هذا الاسم شيئا؟
- صمت
- قلت ألا يعني هذا الاسم لكما شيئا.
- (فلاديمير– استرجون– يتبادلان النظرات متسائلين)
- **استرجون**: يتظاهر بالبحث بوزو.... بوزو.... فلاديمير. ... كذلك
- بوزو.... بوزو... ب ب ب وزو
- **استرجون**: آه! بوز.... دعني أرى.... بوزو
- **فلاديمير**: اسمه بوزو أو بوزو
- **استرجون**: بوز... كلا
- **فلاديمير** (مسترخيا): عرفت عائلة تدعى جوزو الأم فيها تقوم بأعمال التطريز.
- **بوزو**: يتقدم مهددا.
- **استرجون** (بحيوية): لسنا من هذه المنطقة أيها السيد»[31].

الشخصيات في هذا المشهد غير قابلة للتحديد، وغير واضحة المعالم مبهمة، والأسئلة لا تؤدي إلى حلول، تسير في قالب غير منطقي، وهي سمة من سمات اللامعقول والعبثية. يطرح **بكيت** موضوعات أخرى لينعش المشهد الذي يذبل دائما

[31] صمويل بيكيت. في انتظار جودو، صص: 61–62

لكن لا يخمد كما هي في الحياة بالذات وآنذاك يكون الكلام الملاذ الأخير والشجاعة القصوى وتكون الكلمات فريدة من نوعها.

شخصية "فلاديمير" تكمل شخصية "استراجون" الحالم، رائحة فمه كريهة، كما وصفه **بكيت**، سريع النسيان، يحب رواية القصص الفكهة، ومن بداية المسرحية إلى أخرها يشك في أمر الخلاص الذي يراه "فلادميير"، المجسد لشخصية "غودو". شخصيتان متناقضتان إلا أنهما تكملان بعضهما البعض، وفي كثير من الأحيان تتحدان، الأمر نفسه بالنسبة لـــ "بوزو" و"لاكي"، هما أيضا شخصيتان تكمل إحداهما الأخرى؛ الأول هو السيد الذي يتلذذ بآلام الآخرين، ثري واثق من نفسه ومغرور، يرمز للإنسان المتجبر؛ أما الثاني فهو العبد الذليل. وكلاهما يرمزان للعلاقة بين العقل والجسد، اتحاد الجانب المادي مع المعنوي، حيث تسيطر شهوات الجسد على العقل، كما يسيطر الأول على الثاني؛ بمعنى أنهما شخصيتان ضبابيتان[32]، هما أداة لتأدية وجهة نظر معينة، تجسيدا للقناعات التي ميزت مسرح العبث، وهي السوداوية، ولا معقولية الفعل، وغموض الفكرة، مما جعل شخصيات مسرح العبث شخصيات تحركها الأحلام، والحالات النفسية المتقلبة، المضطربة والمتشائمة، مما يجعل المتفرج مشدوها، لا يجد تفسيرا لما يشاهده، مما يجعله يبحث عن تفسيرات من خارج ما يشاهده، يفقد المشاهد حس التفاعل مع الشخصية، ومع عالم المسرحية ككل، ومن ثم تتعدد تساؤلاته حول ما يشاهده مقارنة بما يعيشه، فيدخل في عالم اللامعقول والعبثية. لا يعني هذا بأن ما يعرض من مشاهد في مسرح العبث بلا معنى، بل يتضمن معاني عديدة، لكنها تحتاج إلى قدرة على التفسير، من قبل المتشبعين بالثقافة المعاصرة.

إذا شخصيات **بيكيت** (Samuel Beckett) تعيش داخل أجواء كابوسية، شخصيات حالمة «فأنا عندما أحلم لا أحس أنني أتنازل عن الفكرة بل على العكس تماما يبدو لي

---

[32] نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية. ص: 89

أني في أحلامي أقع على حقائق جلية حقا إلا أنها تتراءى لي في الأحلام بجلاء باهر لا يأتي في حالة اليقظة وذلك هو السبب في أني بمسرحياتي استخدم صورا مستمدة من أحلامي»[33]، تحلم بالخلاص الذي ينقض الأمة ممثلا في شخصية وهمية في ذهنية الكاتب "غودو" الغائب عن الأنظار.

2-3. **الحبكة المفككة:** توالي الأحداث وتعاقبها يعرفها **شكري عبد الوهاب** بأنها «تتابع وتوالي الكوارث والأزمات التي تمزق الأقنعة، التي تختفي وراءها الشخصيات[34]. "كما يعرفها أيضا بأنها "تتابع لترقب وأزمنة أو تتابع لصراع مشتعل صراع قائم وهذه المتتابعات تتصاعد إلى ذروات من بداية مشروع مترابط إلى نهايته»[35]؛ نفهم من خلال هاذين التعريفين بأن الحبكة هي التحكم في تسلسل الأحداث، أي رب الأسباب بالمسببات، كما هو شائع في جميع النصوص الأدبية التي تعرض و/أو تسرد أحداثا متتالية في رواية أو مسرحية.

تعتمد الحبكة، إذا، على توالي الأحداث من بدايتها إلى نهايتها، وقد أكد **أرسطو** قديما أن الحبكة تشتمل على بداية ووسط ونهاية، وهذه المكونات لابد منها من أجل تتحقق الأحداث بصورة منطقية؛ فالحبكة الناجحة لا يمكن أن تجسد عملها خارج حدود الحدث، وهذا التقسيم يضمن سير الحدث بشكل متصاعد ومنتظم، كي يحقق ضغطا وشدة يتمخض عنهما الخوف والشفقة بشكلهما المتصاعد أيضا، وهذا ما يعلل أيضا تأكيدات **أرسطو**، بضرورة من ضرورات الاختيار للانطلاقة المنطقية والمؤثرة للحدث، كونها الأساس الذي سيقوم عليه تولد الأحداث اللاحقة ومدى إثارتها، لذلك لا بد من هذه البداية أن تؤدي وفقا لمبدأ الضرورة والرجحان إلى الوسط، ثم تأتي الخاتمة كنتاج حتمي للإثنين كي يبقى الحدث متوترا، ولكي يبقى الحدث على الإثارة ذاتها لابد

---

[33] شفيق مقار. دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر. مديرية الثقافة العامة للنشر والتوزيع، بغداد، ص: 86

[34] حسين رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972، ص: 483

[35] شكري عبد الوهاب. النص المسرحي: دراسة تحليلة الأصول. مؤسسة حورس الدولية للنشر، 2007، ص: 40

له من حبكة لا تشغل نفسها في زيادات أو إضافات[36]، يتضح هنا أن الحبكة في العمل المسرحي، هي ربط الأحداث ببعضها البعض بطريقة فنية، لا يشعر المتلقي بتنقل الحدث من حال إلى حال فجأة، بل يتابع هذا الانتقال من خلال تتبعه للقصة ككل.

فالحبكة، بناء على ما تقدم هي طريقة تنظيم أحداث المسرحية، أو أي عمل سردي، بشكل يهيكل البنية العامة للعمل المسرحي ككل، هي "عملية هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها"[37]، كما يقول **إبراهيم حمادة.**

يتضح من خلال هذه التعريفات أن الحبكة هي تنظيم عام للمسرحية من البداية مرورا بالوسط إلى النهاية، تقوم على تسلسل الأحداث وترابطها، وهذه سمة المسرحيات المؤلفة قبل ظهور مسرح العبث واللامعقول، هذا الأخير الذي أقلب الموازين على حد قول **عبد القادر القط**، فالمسرحية أصبحت تقوم على «موقف واحد ثابت يدل على ركوده وثباته ودوران الشخصيات، والحوار فيه يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها، أو على تسلط فكرة من الأفكار أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث»[38]؛ فالحبكة في مسرح العبث واللامعقول تفتقر للمنطقية، هي أحداث تدور حول نفسها، تتكرر فقط، بل تعيد نفسها، فكرة الانتظار هي القائمة من بداية المسرحية إلى نهايتها، كما نلاحظ ذلك في هذا المشهد:

- **«فلاديمير:** ما العمل إذا ؟
- **فلاديمير:** فلننتظر ماذا سيقول لنا.
- استرجون :من ؟
- فلاديمير: جودو.

---

[36] ينظر: أرسطو. فن الشعر. تر: إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو مصرية للتوزيع والنشر، القاهرة، 1982، ص: 21-26

[37] إبراهيم حمادة. معجم مصطلحات الدرامية والمسرحية. ط1. دار الشعب، القاهرة، ص: 127

[38] عبد القادر القط. فن المسرحية. ط1. الشركة المصرية العالمية، مصر، 1998، ص: 442

- **استرجون:** فكرة جيدة.
- **فلاديمير:** لننتظر حتى نعرف.
- **استرجون:** من ناحية أخرى قد يكون الأفضل أن نضرب الحديد وهو حام.
- **فلاديمير:** أنا جد فضولي لسماع ما سيقوله لنا. لن يلزمنا ذلك بشيء"[39].

تجري الأحداث بهذه الوتيرة إلى نهاية المسرحية، وما يميز حياة **فلاديمير** و**أسترجون** هو الرتابة والتكرار اليومي لنفس الأحداث، واليأس الذي يتمكن من الشخصيتين، وكذا العزلة النابعة من التكرار اليومي للأحداث، وبالتالي فالأحداث تدور في حلقة مفرغة، تنطلق الشخصيات في رحلتها بحثا عن "جودو"، وتنتهي لدى الفكرة نفسها.

2-3. الصراع

يعرف **جميل صليبيا** الصراع على أنه «نزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما أن تحل محل الأخرى، كالصراع بين رغبتين أو نزعتين أو مبدأين أو وسيلتين أو هدفين، أو الصراع بين القوانين أو الصراع بين الحب والواجب أو الصراع بين الشعور واللاشعور»[40]، وهو صراع «بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر»[41]. ويعرفه **لويس فارجاس** بأنه «القوة الدافعة التي تسري من خلال المسرحية كي تظل حية متحركة تماما بنفس الطريقة التي تسري بها الكهرباء في الأسلاك لتدفئة الحجرات واشتعال المصابيح وتشغيل المذياع»[42]، الصراع الإنساني لا بد أن يجابه «قوى خارجية كالآلهة الإغريقية أو القضاء والقدر أو بعض الكائنات غير البشرية ذلك لأن

---

[39] صمويل بكيت. في انتظار جودو، صص: 53-54

[40] جميل صليبيا. المعجم الفلسفي. ج1. ط1. منشورات ذوي القربى، د ت، ص: 725

[41] عبد العزيز حمودة. البناء الدراسي. ط1، دار البشر للنشر والتوزيع، عمان، 1988، ص: 124

[42] لويس فارجاس. المرشد إلى فن المسرح، الدراما. تر: أحمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، ص: 16

كثيرا من قوانين الطبيعة لم تكن قد عرفت بعد، وكان الإنسان ينسب كثيرا من الأحداث البشرية إلى قدر مكتوب أو تدخل مقصود من الآلهة»[43]، كما يرى البعض أن الصراع «شحنة ملتهبة تضرب المسرحية من أولها إلى آخرها وتوصل المسرحية إلى هدفها النهائي»[44].

يختلف الصراع تماما في مسرح اللامعقول عن الصراع في المسرح التقليدي، ففي مسرح اللامعقول نجد أن الصراع يشكل غلبة على الشخصيات ويعتمد على «فكرة الانسلاخ عن الواقع الحي وإبعاد الإنسان عن تاريخيته واجتماعيته وفي جو الرعب المذهل الذاهل الذي يسيطر على كل شخوصه، وفي محاولة قتل الوقت باللجوء إلى تفاهات وسخافات رمزية وفي الاهتمام بالتعليق الذهني بشيء قد يحصل وقد لا يحصل»[45]؛ يتضح أن الصراع قوة لا إرادية تجرد شخصية الإنسان من القدرة على التحكم في ذاته، مما يجعله يميل إلى القيام بما لا ينفع، ويغلب على الفعل التردد وعدم الإقدام. ينتج الصراع عادة من عدم الرضى بالوجود، مما يجعل الإنسان يميل للسخرية من هذا الوجود بالذات، كما يتضح من هذا المشهد:

- **«فالديمير:** لا ترحل الآن.
- **بوزو:** أنا راحل.
- **فلاديمير:** ماذا تفعلان عندما تسقطان بعيدا من النجدة؟
- **بوزو:** ننتظر أن نتمكن من الوقوف ثم نستأنف الرحيل.
- **فلاديمير:** قبل أن ترحل، قل له أن يعتني.
- بوزو: بمن؟
- فلاديمير: للاكي.

---

[43] عبد القادر القط. من فنون المسرحية. دار النهضة العربية، بيروت، د ت، ص: 27

[44] فرحان بلبل. النص المسرحي: الكلمة والفعل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص: 53

[45] يوسف عبد المسيح ثروت. دراسات في المسرح المعاصر، ص: 104

- **بوزو:** أن يغني
- **فلاديمير:** نعم أو أن يفكر أو أن يلقي.
- **بوزو:** لكنه أخرس.
- فلاديمير: أخرس!
- **بوزو:** تماما! لا يستطيع حتى أن يئن.
- **فلاديمير:** أخرس! منذ متى!
- **بوزو:** (فجأة غاضبا) ألم تنتهيا من تسميمي بأسئلتكما عن الوقت الملعون هذا؟ أمر بغيض؟ متى؟ متى؟ ذات يوم ألا يكفيكما أنه ذات يوم كباقي الأيام صار فيه أخرس وذات يوم سنصبح طرشا ذات يوم ولدنا وذات يوم سنموت اليوم ذاته، اللحظة ذاتها، ألا يكفيكما؟ (أكثر هدوءا) تلدن على قبر والنهار يلتمع لحظة ثم ينطفئ ويهبط الليل من جديد شيد الجبل (امش)»[46].

يحلل الناقد **يوسف عبد المسيح ثروة**[47] شخصيات مسرحية "في انتظار غودو"، ويرى بأنها غير قادرة على الانسجام، وبالتالي تدخل في صراع، من ثم يكون رفض الوجود الراهن والتمرد عليه واجب مقدس، يجب تعزيزه وتثبيته وممارسته يوميا، لكي يتخلص الإنسان من إنسانيته المشوهة، ومن مظاهر هذا التشويه للذات هدم الجسور التي كانت تربط الإنسان بالماضي واعتبار التاريخ كله أكداسا من أنقاض كما يذهب إلى ذلك **كارل ياسبرس**، ولما كانت القوة هي سيدة القانون وباعثة وجوده لأنها هي الإرادة الوحيدة، ربما كانت الطبيعة البشرية ولا تزال هي هي وسيكون في المستقبل كذلك كما هي عليه الآن، فإن كل تغيير غير مقبول عقلا لأنه ينافي هذه السكونية الثابتة الخالدة، ولما كانت الطبيعة البشرية والعالم الذي يحيط بها وحدة غير منفصلة وذات واحدة فإن إضفاء السكونية على العالم أمر منطقي مقبول، وبذلك يكون التشويه

---

[46] صمويل بيكيت. في انتظار جودو، ص: 165-166

[47] يوسف عبد المسيح ثروة. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص: 4، 5

الفردي تشويها مزدوجا لأنه ينطبق على العالم أيضا، ومن ثم فإن التشويه الفردي للذات يصبح بدوره انعكاسا مشوها للعالم وإن كان هذا التشويه انفعاليا.

أما الناقد **نصر محمد عباس**[48]، فيرى بأن الفكرة الأساسية التي يود **بكيت** ايصالها للمتلقي هي فكرة الانتظار، ليؤكد من خلالها على أن السبب الرئيس لحالة الخوف والقلق والترقب الدائم التي يحياها إنسان العصر، في زمن قلق صاخب متوتر، تنتاب الإنسان فيه دوما ضبابية في رؤيا الواقع والحياة، إنما هو متعلق بحالة انتظار لمطلق ضبابي لن يأتي ولن يتحقق، وهذا الانتظار الدائم هو الذي يشكل الحالة النفسية المأزومة التي يعيشها هذا الإنسان بحثا عن المطلق، أو عن الحقيقة الغائبة فيه، وهي حقيقة لا يتضح كنهها أو طبيعتها، ويتحول هذا الانتظار إلى حالة مزمنة، بل إلى جزء من طبيعة هذا الإنسان، وكلما حقق هو بدوره شيئا مما ينتظره، يبقى داخله شعور يترقب لم يحدث بعد، إن حالة الانتظار هذه تتحول من طبيعتها المحسوسة، تلك التي تتعلق بأشياء يترقب الإنسان حدوثها في حياته وواقعه، إلى حالة تمس أوتار تركيبته النفسية بالمقام الأول، ويصبح الإنسان معها في حالة نفسية قلقة، ولكون الانتظار ذا طبيعة غائمة وضبابية، لا ملامح محددة لما ينتظره الإنسان في إطاره، فإن هذا الانتظار يصبح بلا معنى بلا جدوى، لأنه انتظار رمزي فحسب وليس من نتيجة له، فإنسان العصر لا يملك القدرة على استيعاب طبيعة ما يترقبه أو إدراك كنه ما ينتظره، إذ يبقى الانتظار في هذه الحالة بلا نتيجة.

2-4. الزمان والمكان

تمرد مسرح العبث واللامعقول على قواعد المسرح التقليدي وأصوله فالشخصيات بلا هويات، والأمكنة هي اللامكان والزمن «هو السبب المباشر في معاناة الإنسان، وأن يحيا المرء يعني أن يعاني، كما إن الزمن هو الفراغ الدائم الذي يسبب الإحساس بالألم

[48] ينظر: نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية. ص: 94-95

الإنساني المتواصل فينتابهم الشعور بالخوف والقلق، ونتيجة لذلك فإن الأشخاص يتكلمون ليهربوا من هذا الإحساس الدائم»[49]، فالزمن في المسرحية واحد لا يتغير حسب الحوار الدائر بين "استرجون" و"فلاديمير" في هذا المشهد:

- «**استرجون:** هل أنت متأكد من أن موعدنا الليلة ؟
- فلاديمير: ماذا ؟
- **استرجون:** من أنه علينا أن ننتظر ؟
- **فلاديمير:** قال يوم السبت (صمت) كما أظن.
- **استرجون:** بعد نهاية العمل.
- **فلاديمير:** لابد أني سجلتها (يبحث في جيوبه) بقايا أوساخ من كل نوع.
- **استرجون:** لكن أي سبت ؟ وهل نحن في يوم السبت ؟ ألا يمكن أن يكون الأحد ؟ الاثنين ؟ أو الجمعة ؟
- **فلاديمير:** (ينظر حوله، كأنما التاريخ مسجل في حقل) – غير معقول.
- **استرجون:** أو الخميس.
- **فلاديمير:** ماذا سنفعل ؟
- **استرجون:** إن كان قد جاء البارحة، ولم تكن هنا، أتظن بأنه سيأتي اليوم ثانية ؟
- **فلاديمير:** لكنك قلت إننا أتينا مساء البارحة.
- **استرجون:** ربما أخطأت (صمت) فلنكف عن الكلام لحظة ؟»[50].

ما يلاحظ على شخصيات المسرحية أنها «عاجزة عن وضع إشارات تحدد موقعهم الزماني في الوجود، فالإنسان دائم البحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير والمتناقض، لذلك فهو دائم الملل ولايجد مخرجا من ذلك الملل والفراغ إلا بالتعبير

---

[49] المرعي فؤاد ومرشحه. محمد الأدب والنقد في الغرب، ص: 437

[50] صمويل بكيت. في انتظار غودو، ص: 49

الكلامي أو الحركي»[51]، فلسفة **صمويل بيكيت** في الحياة تسودها النظرة السوداوية والقتامة المملة، مأساة العالم مجسدا في الوقت الذي لا يتغير، تشابه في الأيام واللحظات ورتابة خانقة، شغلهم الشاغل البحث عن "غودو"، هذا الشبح الذي عذب الشخصيات، وبهذا تتحطم سلسلة الحركات اليومية وتتداخل أيام الأسبوع، ويتسلل السأم والملل، معلنا عن عبثية الوجود واللاجدوى التي تسيطر على النفس، والخواء الداخلي الذي تعاني منه الشخصيات، أما المكان في المسرحية فهو ميدان تحتله شجرة، كما هو مبين في المقطع التالي من المسرحية:

- «**فلاديمير:** لماذا (بغضب) أنت دائما قادر على بث الشك في القلوب
- **استرجون:** في رأيي كنا هنا.
- **فلاديمير:** (ينظر حوله) هل يبدو لك المكان أليفا.
- **استرجون:** لا أقول هذا.
- فلاديمير: إذن ؟
- **استرجون:** هذا لايغير شيئا.
- **فلاديمير:** على كل حال. ..هذه الشجرة (يستدير نحو الجمهور)...

هذه مخنثة

- **استرجون:** هل أنت متأكد من أن موعدنا هو هذه الليلة ؟"[52].

مكان واحد لا يتغير، وهو المكان الذي يلتقي فيه دوما "واستراجون" لانتظار "غودو" الشخصية الوهمية، ومن هذا المكان يقرران الانتحار، فهو مكان منغلق على نفسه لا يعرف الحركة ولا التغيير من بداية المسرحية إلى نهايتها.

---

[51] المرعي فؤاد ومرشحه، محمد . الأدب والنقد في الغرب، ص: 440

[52] صمويل بكيت. في انتظار جودو، ص: 48، 49

ثانيا: مسرحية "يا طالع الشجرة" لـــ توفيق الحكيم.

تمهيد:

يعدّ **توفيق الحكيم** رائدا من رواد فن القصة العربية الحديثة، وعلما رائدا لفن المسرح، والتأريخ لحياته هو تأريخ حقيقي لحركة المسرح والأدب المسرحي في مصر منذ بداياته حتى الآن بمختلف تياراته واتجاهاته ومجالاته بل وموضوعاته وتجاربه.

1- نبذة عن حياة توفيق الحكيم

توفيق الحكيم الأديب المتميز المتربع على عرش الذوق والفن، قد «صرّح توفيق الحكيم بأكثر من تاريخ لمولده.. مرة سنة 1902، ومرة سنة 1898، وأخيرا لصلاح منتصر في أحاديثه بالأهرام وهو على فراش الممرض أنّه من مواليد سنة 1889.. وأنا لا أصدّق التاريخ الأخير لأنه يعني أنّ الحكيم مع ثورة سنة 1919 كان قد بلغ الثلاثين من عمره في حين أن "محسن" عودة الروح كان طالبا في الثانوي مع ثورة 1919 كما يمكن أن يكون توفيق الحكيم قد بدا الكتابة المسرحية وهو في الرابعة والثلاثين على شغفه المبكر بالمسرح إذ أنّ مسرحيته الأولى كانت قبل "المرأة الجديدة"[53] التي ألّفها سنة 1923»[54].

درس القانون وعمل نائبا في الأرياف، أصدر من وحي تلك الفترة روايته الشهيرة «يوميات نائب في الأرياف»، كما كتب عددا من أعماله الروائية مستمدا موضوعاتها من واقع الحياة الاجتماعية، وقد عدّه النّقاد والدارسون واحدا من أعلام الأدب الواقعي، وإن بدت بعض أعماله أكثر ميلا للمناحي الرومانسية والرمزية في أحيان ما، أصدر

---

[53] أشار علي الراعي في كتابه "توفيق الحكيم"-كتاب الهلال- نوفمبر 1969 إلى أنّ أول مسرحياته هي "الضيف الثقيل" سنة 1919 مفقودة، وله ثلاث مسرحيات أخرى قبل المرأة الجديدة هي: أمينوسا سنة 1922 لم تنشر، العريس 1924 مفقودة، وخاتم سليمان لم تنشر ⇐ للمزيد ينظر: علي الراعي. توفيق الحكيم. ص: 215

[54] حلمي بدير. فن المسرح. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003، ص: 49

بين عامي1933-1944 رواياته المشهورة "عودة الروح-1933"، "القصر المسحور" "يوميات نائب في الأرياف-1937"، "عصفور من الشرق-1938"، و"الرباط المقدّس-1944"»[55].

شغف بالمسرح الذي ارتبط اسمه به أو اسميهما ببعضهما، حيث وضع عددا كبيرا من المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد، وجمعها في مجلدين، هي:

- مسرح المجتمع: (21 مسرحية) سنة 1950
- المسرح المنوع: (21 مسرحية) سنة 1956
- وله مسرحيات طويلة أهمها: (أهل الكهف 1933) (الأيدي الناعمة 1954) (أشواك السلام 1957)، (الملك أوديب 1949) (الصفقة 1956)، (السلطان الحائر1960) (يا طالع الشجرة 1962) (مصير صرصار 1966) (الورطة 1966)، كما أنّ له عددا من الكتب مثل "تأملات في السياسة" سنة 1954، و"فن الأدب" سنة 1952، و"التعادلية" سنة 1955، و"عصا الحكيم في الدنيا والآخرة" سنة 1954. كما أنّه أصدر "مختارات القرطبي" وهو ما وقع عليه اختياره من **"تفسير القرطبي"**، ولا يخفى مدى أهمية هذا الاختيار للوقوف على منحى تفكيره الإسلامي ومدى خطره أيضا لتعرضه لما لا مجال له فيه مثل التفسير القرآني[56].

سافر **توفيق الحكيم** إلى فرنسا بقرار من والده، قصد الحصول على درجة الدكتوراه في القانون أولا، وإبعاده عن الجو الفني الذي انغمس فيه دون إرادة والده ثانيا، حقق للحكيم ما كان يحلم به إذ تعرّف على ألوان جديدة من الثقافة الفنّية والمسرحية، فدرس الأدب المسرحي الإغريقي، كما درس المسرحيات الفرنسية، وواظب على حضور الأعمال المسرحية وتردد على المتاحف، كما اتصل بالأدباء

---

[55] ينظر: نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية، ص: 148

[56] ينظر: حلمي بدير. فن المسرح، ص: 50

والفنّانين الفرنسيين وبدأ رحلته في تحديد أسلوبه وبدأت تراوده الأفكار لاستنبات أدب مسرحي، مختلف عن الكتابة المسرحية السائدة في مصر ومنذ ذلك الحين بدأ مرحلة التأليف الفعلي[57]، وقد أشار إلى ذلك بقوله «أمّا مرحلة التأليف الفعلي فإنها تبدأ عندي على نحو جاد إلّا بعد سفري إلى أوروبا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية، والتكوين الجنيني لبنيتي الفكرية»[58].

بهذا التمازج الثقافي، كتب **توفيق الحكيم** مسرحيات عربية وفق النموذج الغربي وخاصة الفرنسي منه، وكان لهذا السفر تأثير كبير في أسلوبه الفني، اتّبع فيه منهج الكتّاب الغربيين، يقول في رسالة إلى صديقه **أندريه** «إنك تعلم أنني عملت وجهدت لامتلاك ناصية فنّي... ولم اكتف ببداياتي الأولى منذ عشر سنوات، فتناسيتها وانطلقت من جديد أكتب وأمزق، وأكتب وأمزّق»[59]؛ بهذا كوّن **توفيق الحكيم** نفسه، واقتنع بضرورة تغيير منحى المسرح العربي، ليجاري قرينه الغربي في محاولة منه لإيجاد الصلة بين هذا الفن الوافد والمظاهر الفنّية النابعة من بيئتنا وتراثنا، حيث اقترح استحداث قالب مسرحي عربي من خامات درامية تراثية تتلاءم مع المقوّمات العامة للفضاء المسرحي الأوروبي، ومعلوم أن القالب الذي استوحاه توفيق الحكيم من التراث الشعبي المصري.

2- توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول

قرر والد **توفيق الحكيم** إرساله إلى فرنسا بغية إكمال دراسته في القانون، محاولا إبعاده عن كل ما يتعلق بالأدب، إلا أن **الحكيم** نفذ ما كان يدور في خلده، اطلع على الحركات الحديثة التي سايرت المسرح، دون إغفال اللبنة الأولى في المسرح العالمي «المسرح الإغريقي»، اتصل بالأدباء والمسرحيين الفرنسيين، اتضحت له معالم

---

[57] ينظر: حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي في التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص: 117

[58] توفيق الحكيم. سجن العمر. ط1. دار الشروق، مصر، 2003، ص: 170

[59] توفيق الحكيم. زهرة العمر. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 220

المسرح أكثر، هذا ما سمح له بكتابة مسرحيات مخالفة تماما للنسق الذي عرفته الحركة المسرحية في مصر، فبدأ في التأليف، وقد صرح بذلك في قوله «أما مرحلة التأليف الفعلي فإنها لم تبدأ عندي على نحو جاء إلا بعد سفري إلى أوربا والارتشاف من منابع الثقافة الحقيقية والتكوين الجنيني لبنيتي الفكرية»[60]؛ بناء على هذا المسعى حاول **توفيق الحكيم** بناء مسرح أصيل أسوة بالمسرح الفرنسي والمسارح العالمية الأخرى.

فها هي فرنسا تفتح له ذراعيها على الحركة التجريدية في الفن والمسرح مطلع العشرينيات، اختار أن يسير على النهج الغربي في بناء مسرحياته، رغم أن البيئة التي أنجبت هذه المسرحيات رفضتها جملة وتفصيلا نظرا لكمية الغرابة والغموض التي تحملها في طياتها، إذ يقول «أراني أختار أحيانا الطريق الصعب الذي يتعذر معه النجاح، وأترك الطريق المألوف المعروف المؤدي حتما إلى نجاح المضمون ومع ذلك فإن هذا الاتجاه عندي لم يجد صعوبة في أن يستقر داخلا بيئتنا الأدبية فالبيئة الأدبية في بلادنا كانت فعلا مستعدة لتقبله، وقد أحسنت بالفعل تقبله في حين أن البيئة المسرحية كانت لا تزال في واد آخر»[61]، نستخلص من قوله أن البيئة الثقافية في مصر آنذاك كانت مهيأة للاستقبال ثل هذا النوع من المسرح، نظير الحس المشترك بين شعوب العالم، ما برر لاحقا مسعى **توفيق الحكيم** حين تناوله النقد.

اعتمد **الحكيم** أسلوبا مغايرا في الكتابة، انتهج فيه نهج المؤلفين والكتاب الفرنسيين الذين نهل من علمهم واطلع على ثقافاتهم، وكانت تراوده أفكار غريبة حول تقبل الجمهور العربي لهذا الفن المستحدث المتسم بالغرابة والسخف والغموض، وفي الآن ذاته رأى أنه من باب الضرورة استحداث قالب جديد يساير الحياة الجديدة فـ «لولا دواعي النهضة التي تقتضي بأن تكون كل أنواع الفن، في المسرح وغيره ممثلة لدينا، وأن نفتح جميع الأبواب أمام كل السبل والطرق والأساليب، حتى يستطيع كل جيل أن

---

[60] توفيق الحكيم. سجن العمر، ص: 170

[61] توفيق الحكيم. حياتي، ص: 220

يتحرك ويسير، لا يعوقه باب مغلق عن اختيار النوع الذي يؤهله، له استعداده، لولا هذا الاعتبار الهام لما رأيت ضرورة لفتح هذا الباب فإن ما ينبغي أن نخشاه هو أن يجمد فننا في قالب واحد في الوقت الذي يتحرك فيه الفن العالمي في مختلف الاتجاهات»[62]، يتضح انه اختار هذا النهج طلبا للانفتاح وتطوير المسرح، الذي بات منغلقا على نفسه في ذلك الزمن، ولم يتمكن من مسايرة الحركة المسرحية العالمية، التي تجاوزت القوالب المسرحية الكلاسيكية.

استثمر **الحكيم** طرائق المسرح الجديد الذي تحرر من الواقعية بشكل جزئي في مسرحيته «يا طالع الشجرة»، محاولا كتابتها على منوال مسرح اللامعقول، مستلهما فيها بعض سماته وخصائصه، إلا أنه لم يخضعها لنوع معين فيه، بل أدخل عليها تغيرات خاصة، مما جعله يطلق عليها تسمية «اللا واقعية الشعبية الفكرية»، وهذا الاتجاه الذي تسير فيه مسرحية يا طالع الشجرة «وإن كان مسايرا لاتجاه ما يسمى بالمسرح الجديد اليوم في تحرره من الواقعية، إلا أنه لا يخضع لنوع معين فيه، فإن طبيعتي الشخصية من جهة، واستلهاماتي الشعبية المصرية من جهة أخرى لها دون شك وربما على رغمي دخل كبير في تكييف نوعها تكييفا خاصا يمكن أن أسميه الآن مثلا «اللاواقعية الشعبية الفكرية وهي نوع يناقض الواقعية الفكرية لإيسن» و«بيراندللو» و«شو» إلى «المجازية الفكرية» بحكم الطبيعة الخاصة كذلك والمجتمع الشرقي وقتذاك كما قدمت...»[63]، فقد عالج فيها قضايا حساسة كقضية الواقع الإنساني الذي يطبعه اللامعقول، وكذا قضية الحياة والموت والتناقض الغريب بينهما، مستثمرا الأغنية الشعبية التي تقول:

- «يا طالع الشجرة
- هات لي معك بقرة

---

[62] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة، ص: 22

[63] المرجع نفسه، ص: 22-23

- تحلب وتسقيني
- بالملعقة الصيني»[64].

يتساءل **الحكيم** قائلا: هل لهذا الكلام معنى؟ ما هو المعنى الذي يمكن أن يكون له؟ ومع ذلك فإن أجيالا من الأطفال والصبية قد رددوه ومازالوا يرددونه في بلادنا، ولقد سألت أخيرا صبيا يردده، وكان فطنا ذكيا، فاعترف بأنه فعلا لا يفهم له معنى، وأنه من غير المعقول في رأيه أن تكون هناك بقرة فوق الشجرة، وبرغم هذا انطلق يردده في نشوة ومرح إذا فشيء خفي في هذا الكلام يستطيع أن يقوم بنفسه دون حاجة إلى معنى أو منطق.

هنا المنفذ الذي انفتح على عالم عجيب جديد هو الفن الحديث، فقد اتجه هذا الفن الحديث إلى تعميق منطقة هذا الشيء الخفي، وكانت وسيلة التجرد أولا من المعنى والمنطق، فأصبح التصوير مجرد بقع لونية والنحت بقع كتلية، والموسيقى بقع صوتية، والشعر بقع لفظية، كلمة «البقع» هنا تعبير خاص عن انطباعه الشخصي، ونتج عن ذلك نوع من الفن يتصل مباشرة بالعين أو بالأذن دون أن يمر بالعقل، ولقد أغراني هذا الفن الجديد في السنوات العشرين من هذا القرن[65]. كلام لا منطقي وغير معقول، إلا أن العبارات المستثمرة وكذا الأفكار مستمدة من الأدب الشعبي والموروث المصري، تعرض سلطة العقل وتصرح معلنة لا معقوليتها رغم أن مرجعيتها أسطورية بحتة مرتبطة بطقوس الخصوبة القديمة.

يرى **أحمد سخسوخ** أن **الحكيم** لا يفرق بين أدب اللامعقول المبني على فلسفة أوربية قوامها تحطيم العقل والمنطق، وبين الأدب الشعبي الذي يعكس نمطا عتيقا في التفكير ورؤية الأشياء، فلا بد «أن نفرق بين هذه الأساطير والخرافات الشعبية، والتي

---

[64] المرجع السابق، ص: 12

[65] ينظر: المرجع نفسه، ص: 12-13

كانت تعبيرا حقيقيا عن المجتمع الذي خرجت منه، وبين العبث الذي كان تعبيرا عن تفسح عصر بأكمله عصر حاول فيها لفلاسفة تحطيم العقل ونتاجه، وتحطيم الإله وآثاره، وقد شاركت الحروب العالمية والأزمات الاقتصادية في هذه الأزمة مما تسبب في إحساس الإنسان الأوربي بالضياع الحاد»[66]. ينتقد **أحمد سخسوخ** ما ذهب إليه **الحكيم** في مقدمة مسرحيته "يا طالع الشجرة"، يرى **توفيق الحكيم** أن الأدب الشعبي زاخر بعبارات لا معقولة يمكن اعتمادها كأرضية تمهد لمسرح اللامعقول، في حين يقر **جورج طرابيشي** أن الموال الذي تبدأ به مسرحية "يا طالع الشجرة" ما هو إلا تعابير تنم عن أحلام الطبقة الفقيرة.

يقول **طرابيشي** في هذا: «فهل صحيح كما يدعي الحكيم أن موال يا طالع الشجرة الذي يتغنى به الصبية من أجيال وأجيال لا معنى له؟ وكيف غاب عن ذهن الحكيم ما في هذا الموال من أحلام وهو المبدع للغة الأحلام؟ ترى هل البيت في ذلك أن أحلام الموال هي أحلام فقراء؟ أحلام آدميين قص عليهم. ... العيش بألا يكون لهم من حلم غير الطعام والشراب؟ حلم ببقرة عجيبة تدر لبنا عجيبا يغني عن كل طعام وشراب ويسقى بملعقة عجيبة، فاخرة الصنعة، كتلك الآنية الخزفية الصينية الفاخرة التي لم يقدر لغير الأغنياء على هذه الأرض امتلاكها»[67]، فكيف لكاتب عظيم أن يخلط بين الأحلام وشطحات اللامعقول، وهو الذي له باع في هذا الشأن، «ومع هذا فالحديث عن الحلم كشكل حكائي عجائبي يقترب من حديث يونسكو عن الحلم ومسرح الحلم حيث يرى أن الحلم لا يحكى لأننا حينما نحكي الحلم نضفي عليه التفكير العقلي والترتيب المنطقي، بينما صور الحلم مكثفة وغنية ولا ترتبط بالنمط ومع ذلك تقنع الحلم وترضيه»[68]،

---

[66]– أحمد سخسوخ. الحكيم مفكرا ومنظرا. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، دت، ص: 56–57

[67] جورج طرابيش. لعبة الحلم والواقع، ص: 148

[68] Raymond Gérard. La raison et l’absurde. Collection Cleft Sighers, Paris, 1974, p: 37

يعني هذا أن الحلم أقوى من الحقيقة، وبالتالي لا يمكن أن تستوعبه اللغة، سواء في المسرح أم في خطابات أخرى.

اشتهر **الحكيم** بالقلق والشهرة في العديد من ابداعاته بداية بـــ"شهرزاد" التي نلمس فيها خلط رهيب بين الحلم والحقيقة. أما **لويس عوض** فهو يرى غير ذلك، يرى أن هذه المسرحية أقرب للمسرح الرمزي لا مسرح اللامعقول، بحجة أن **توفيق الحكيم** «يستخدم بعض الوسائل الفنية من المسرح الحديث كالتفاعل بين الحقيقة والحلم من جانب، وبين الأزمنة والأمكنة من جانب آخر، ولكنه ليس متأثرا بفلسفة العبث ثم يرى البيت والحديقة بأنه العالم، والشجرة هي شجرة والزوج والزوجة هما آدم وحواء بعد سقوطهما، ويمثلان في نظره العمل والمادة أو الروح والجسد فالعمل لا يدرك هدفه إلا بالتضحية بالمادي، وتغذية الروح بالجسد، ويرى أن اختفاء الزوجة لمدة ثلاثة أيام يشير إلى موت المسيح وبعثه، أو رمز لموت الطبيعة تهيؤا للتجديد»[69]؛ تقترب هذه السمات من المسرح الرمزي الذي عرفه المسرح الحديث، مما يبعد، كما يقول **لويس عوض**[70] دائما، مسرحية **توفيق الحكيم** عن تيار العبث، ويتضح ذلك من مقدمتها التي تبدا بأغنية شعبية، نتيجة قناعة الكاتب بما للأدب الشعبي من حكمة وخلفيات فكرية، وهذا ما نلاحظه في مسرحياته الأخرى، بل في أدبه كله، مثلا نجد هذا الخط الشعبي في مسرحيات "عودة الروح"، "أهل الكهف" "شهرزاد"، "بيجماليون"، و"يا طالع الشجرة"، التي تستند جميعها على الموروث الشعبي، وتتخذ منه مادة أساسية قد يكون القصد منه غرس العمل الأدبي في الثقافة المحلية.

ثار كتاب العبث على القيم وانتقدوا الوجود وأظهروا حيرتهم وقلقهم جراء ما يحدث حولهم، الأمر نفسه اشتهر به توفيق الحكيم، إلا أن **الحكيم** يختلف عنهم في نظرته للوجود، حسب قوله: «نحن نفترق عنهم في أننا لا نحب أن نلقي على الكون

---

[69] لويس عوض. دراسات في النقد والأدب. ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964، ص: 240-245

[70] المرجع نفسه، ص: 229-230

من الأسئلة البشرية، إن الكون تركيب غريب جدا وبديع جدا وأنا أتمتع بهذا الجهاز الفاتن وأقنع بمتعتي عن طرح الأسئلة عليه»[71]. لا ينكر **الحكيم** جمال الكون، وسحر إبداعه، ولا يشكك في هذا الأمر، في حين كتاب العبث يرون عكس ذلك تماما، يؤكد **صلاح طاهر** هذا الأمر في قوله: «لا يوافق العبثيين على تساؤل الإنسان وصمت الكون وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل، لا أستطيع أنا ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها فالحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقي عليه الأسئلة: من أنا؟ ما مصيري؟ ما أنت؟ ما الحياة والموت؟... الخ، ولا جواب والذي جدده العبثيون في هذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له»[72]، وهي نظرة تختلف تماما عن نظرة كتاب العبث فهم لا يقرون بحقيقة الأشياء، كما أنهم لا يرون أن الكون عبث في كل حالاته بل جانب العبث يتجلى في علاقة الإنسان بالكون.

ولكي يخرج **الحكيم** من هذه المشكلة لجأ إلى لعبة التقسيم، إذ أنه قسم «أدب اللامعقول إلى شكل ومضمون ويذهب إلى أن المضمون يتعلق بفلسفة العبث واللامعقول يتعلق بالشكل ومادام هو لا يتفق مع تلك الفلسفة فإنه اتجه إلى الشكل الذي هو عام يصلح في نظره لحمل أفكار مختلفة»[73]، يفرق **توفيق الحكيم** بين مسرح اللامعقول ومسرح العبث، حيث حصر مسرح العبث في الشكل والمضمون معا، وخص مسرح اللامعقول بالشكل فقط، وقد تبنى هذا المصطلح في تصريحه الذي قال فيه: «إني قصدت عمدا استخدام كلمة «اللامعقول» لأنها هي التي تعبر عن موقفي واتجاهي وهي شيء آخر غير مسرح «العبث» كما يسمى في أوربا وأمريكا إن اللامعقول شيء والعبث شيء آخر، مسرح العبث يتعلق بالشكل والمضمون معا، في حين أن مسرح اللامعقول عندي هو عمل يتعلق بالشكل فقط، إن فن العبث يبتدئ فعلا

---

[71] ينظر: ألفريد فرج. توفيق الحكيم قال لي، ص: 272

[72] صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم، ص: 101

[73] سميرة وحمدي. توفيق الحكيم. ط1. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1973، ص: 190

وينبع من المضمون، من فكرة أن العالم عبث»[74]؛ يبرر هذا القول استخدام مقاطع من التراث الشعبي في ثنايا المسرحية، بمعنى أنه ليس عبثا، بل هناك قصدية ما.

يرى بعض الدارسين أن التبريرات التي قدمها **توفيق الحكيم** في مقدمة مسرحيته «يا طالع الشجرة» لإقناع المتلقي العربي بمسرح اللامعقول، هي التي ابتعدت به عن المفهوم الحقيقي لمذهب اللامعقول، إذ يرى **حنا عبود** أن مذهب اللامعقول كفلسفة، وصل بها **ألبير كامو** إلى ما يشبه النظرة الكاملة، لم يلق قبولا لدى المفكرين العرب الذين رفضوا هذه الأفكار الدخيلة على البيئة العربية، كما يقول: «إن إدخال فلسفة العبث واللامعقول في العالم العربي يعني إجهاض النضالات والكفاحات والحركات التحررية لشعبنا ودفعه إلى اليأس والتمزق والضياع»[75]، فلابد من تقديم تبريرات تقنع العالم العربي بهذا المسرح الدخيل على بيئة لم تشهد التمزق الرهيب في عناصر الفن المسرحي ومضامينه، كما وقع في أوربا وامريكا.

نخلص إلى أن **توفيق الحكيم** خاض تجربة اللامعقول في مسرحية «يا طالع الشجرة»، مستوحيا المنبع الشعبي في إطار موضوعي عصري، ميزه التناقض الرهيب والتداخل في الشكل والمضمون، إلا أن هذه التجربة لم يكتب لها النجاح والمضي قدما نحو الأمام، فها هو يتراجع إلى الخلف، إلى عالمه الرحب الذي برع فيه المسرح الذهني، الذي يتوافق ورؤى العالم العربي.

3- مسرحية "يا طالع الشجرة"

مسرحية يا "**طالع الشجرة**" متكونة من جزأين، فلا فصول مترابطة ومتسلسلة تحكمها كالأعمال المسرحية التقليدية، وإنّما تدور أحداثها ضمن هذين الجزأين فحسب، تتداخل أزمنتها وأمكنتها ولغتها في إطار مضطرب لا يحكمه التنسيق أو الترتيب، «لا

---

[74] سميرة وحمدي. توفيق الحكيم. ط1. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1973، ص: 190، 191

[75] حنا عبود. اللامعقول في مسرح توفيق الحكيم. مجلة الحياة المسرحية، ع 6، وزارة الثقافة، دمشق، 1978، ص: 44

توجد مناظر في هذه المسرحية، ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة ن فالماضي والحاضر والمستقبل أحيانا توجد كلها في نفس الوقت. ..و الشخص الواحد يوجد أحيانا في مكانين على المسرح، ويتكلم بنفس صوته مرتين في نفس الوقت، كل شيء هنا متداخل في كل شيء.....و لا يوجد أثاث ثابت...كل شخص في المسرحية يظهر حاملا بيده أثاثه ولوازمه ويخرج بها بعد الانتهاء منها....و هكذا يظهر ضابط المباحث أو الشرطة " المحقق" حاملا بيمينه كرسيه وملفه...و تظهر خلفه " الخادم العجوز " تحمل منضدة خفيفة تضعها أمامه فينشر عليها أوراقه»[76].

تدور أحداث مسرحية يا طالع الشجرة حول زوجين هما "بهادر" و"بهانة"، يقطنان منزل له حديقة صغيرة تتوسطها شجرة برتقال مثمرة، لكنّها تبدو شجرة غريبة الأطوار، كما بقية الأحداث والشخصيات والأشياء في هذه المسرحية، فهي تثمر البرتقال في الشتاء، والمشمش في الربيع، والتين في الصيف، والرمان في الخريف. وثمارها تلك تتساقط تباعا، بصورة تثير تساؤلات حول دلالات هذا التساقط المجاني للثمار. يهتم الزوج "بهادر" بالشجرة باحثا عن السماد الذي يجعل الشجرة تحمل أربعة أنواع مختلفة من الثمار في فصول السنة الأربعة، يعيش الزوجان في وفاق وسلام؛ فالزوج هانئ بالشجرة والسحلية التي يطلق عليها اسم الشيخة الخضراء؛ والزوجة "بهانة" نذرت نفسها لذكريات طفلتها المجهضة، وهي تتصور أنّها مازالت تحمل الطفلة التي ستولد يوما ما، ولذلك فهي مشغولة بإعداد الملابس لها. ينغمس الزوجان كلّ في حلمه ورغبته، ولا يعيران بعضهما اهتمام. تختفي الزوجة فجأة حين تخرج من المنزل بغية إعداد ثوب لابنتها التي تأمل في إنجابها، ويستمر اختفاؤها ثلاثة أيام، يعلم البوليس باختفائها ويتّهم الزوج بأنّه قتل زوجته، والغريب في الأمر أن اختفاء الزوجة يتزامن مع اختفاء السحلية الشيخة الخضراء، ممّا يشكّل مفارقة عجيبة، يوظف الحكيم من

[76] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. ط1. دار مصر للطباعة، مصر، ص37

خلالها أدواته، فكرا ولغة ضمن قالب من السخرية العجيبة، يولّد الحكيم لغة حوارية بين المحقق والزوج حول اختفاء الزوجة وحين يبدأ الحوار بينهما، ندرك أنّ هناك فجوة في العلاقة بينهما، فكلّ من المحقق والزوج يتحرك في إطار مختلف، فالمحقق يسأل الزوج عن اختفاء الزوجة، في حين تبدو إجابات الزوج عن اختفاء السحلية، يتّهم الزوج بقتل زوجته لأنه في حديثه مع المحقق ذكر أنّ شجرته في حاجة إلى أن تسمّد بجسد بشري لكي تنتج أربعة أنواع مختلفة من الثمار، ولهذا يسجن الزوج، فجأة ينقلنا الحكيم إلى زمان آخر ومكان آخر، إذ نرى الزوج مفتشا للقطار يتشاجر مع مساعده الذي لم يتّخذ إجراءاته الضرورية مع الدرويش الذي يركب القطار دون أن يدفع ثمن ركوبه بل إن الأحداث تتشابك إلى حدّ غير معقول مع أحداث القطار، إذ يعلو صوت مجموعة من الصبية بالغناء مترافقا مع صوت القطار، اللغة غريبة غير معقولة:

- يا طالع الشجرة هات لي معك بقرة
- تحلب وتسقيني بالملعقة الصيني

لغة غريبة، معاني مشتتة، أمام هذا المنظر يظهر الدرويش يتحدّث عن تنبؤاته حول قتل الزوج بهادر لزوجته بهانة وأنّه سيجعلها سمادا للشجرة في منزلة، وحين يظهر أمامه الزوج" بهادر" نراه يتجه إلى الشرطة ليؤكّد مقتل الزوجة على يديه لينتهي الجزء الأول من المسرحية عند هذه النقطة الغامضة.

يستهل الجزء الثاني من المسرحية بقيام الحفار بالحفر حول شجرة البرتقال للتأكد من وجود جثة الزوجة تحتها، وفي تلك الأثناء تظهر الزوجة ظهورا مفاجئا وغريبا دونما تبرير لغيابها، وبهذا يخرج الزوج من السجن بريئا، لكن براءة مؤقتة، إذ تبدو الأحداث – فيما بعد – قد جرت على غير توقع، ليؤكد الحدث علة لا منطقية ما يجري وغرابة ما يتابعه.

يجلس الزوج بهادر وزوجته بهانة في بيتهما، يسأل الزوج زوجته عن سر اختفائها، لكنّها لا تجيبه، بل تكتفي بذكر أماكن غير محددة، يعدّد الزوج أسماء أماكن

عديدة ولكن الزوجة تنكر أنها لم تكن في أي منها. يغضب الزوج من رفضها اخباره فيخنقها ويفكر في بداية الامر في إخبار البوليس، ثمّ يقرر أن يدفنها تحت الشجرة، وقبل أن يتمكن من دفنها يظهر الدرويش الذي سبق أن ظهر له وتنبّأ بأنّه سيقتل زوجته وبعد مغادرته يحال بهادر أن ينهي دفن زوجته ولكنّه لا يجد جثتها حيث تركها، إذ يعثر على جثة الشيخة الخضراء السحلية تحت الشجرة، تنتهي المسرحية مع صفير القطار من جديد يرافقه صوت الصبية يغنّون أغنيتهم الغريبة:

- يا طالع الشجرة هات لي معاك بقرة
- تحلب وتسقيني بالملعقة الصيني
- الأمور كلها مختلطة، لا ملامح لحدث ما أو شخصية ما أو فكر ما[77].

4- تحليل المسرحية

4-1. الحوار

تختلف مهمة الحوار ودوره باختلاف الشكل المسرحي، ففي المسرح الأرسطي يجنح إلى اللغة الراقية ويعالج أمور الطبقة الراقية، ولكنه في مسرح العبث واللامعقول ينقل لغة العامة ويرد بسيطا معبرا عن حال العامة كما هو مبين في المقطع التالي من **مسرحية "ياطالع** الشجرة":

- **«الخادمة:** لا يدري أحد لماذا قتلها؟...
- اللبان: ؟....
- **الخادمة:** ولا أنا... ربما كان يكرهها... الناس أسرار.... وما في القلب في القلب...
- اللبان: ؟...
- **الخادمة:** ماذا تقول؟

[77] ينظر: نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحي. ط1. مكتبة الآداب، القاهرة، 2001، ص، 98-103

- اللبان: ؟..
- **الخادمة:** آه... هذا شيء بسيط... البيت فيه آلات كثيرة من فأس وجاروف ومقص وحدائق... ضربة على الرأس من واحدة منها تكفي....
- اللبان: ؟
- **الخادمة:** والله كان طيب القلب. .. وهي أيضا... لكن الناس أسرار».[78]

تناقض رهيب وعدم توافق في الرؤى، غياب الانسجام بين الطرفين قمة العبث، خلط رهيب بين الأفكار ويتجلى هذا أيضا في الحوار التالي القائم بين الدرويش والزوج يقول:

- «**الدرويش:** نعم رأيت ذلك....
- **الزوج:** ولم تر القتل؟....
- **الدرويش:** لم يكن القطار قد وصل بي إلى حيث أرى أبعد مما رأيت.
- **الزوج:** أي قطار؟...
- الدرويش: قطاري...
- **الزوج:** إنك تخلط يا سيدنا الشيخ...
- **الدرويش:** إني لا أقول إلا ما أرى.... وإذا رأيت فإني أقول».[79]

لا يؤدي هذا الحوار إلى معني واضح، يحدث غموضا لدى المتلقي، فاللغة عاجزة عن تحقيق التواصل، كل شخصية لها عالمها الذي تعيشه، فالحوار لا يمنحنا تواصلا فكريا ولاشعوريا مع الشخصيات المتحاورة، إذ كل شخصية تتكلم بكلام لا يتوافق وكلام الشخصية الأخرى دون موضوع واضح وجلي، وفي كثير من الأحيان يلجأ توفيق الحكيم إلى استخدام الصمت، بالنسبة للكلمات والعبارات نجدها متوافقة بشكل

---

[78] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة، ص: 113

[79] المرجع نفسه، ص: 96

كبير للتعبير عن ماضي مختلف أمر السحلية وكذا أمر الطفلة كما هو موضح في الحوار التالي:

- "الزوج :(وهو يدخل حاملا أدوات الحديقة) أعرف. ...
- عندما تبدأ الرطوبة في الجو تدخل الشيخة خضرة مسكنها. ...لكن الذي لا أعرفه هو أن الرياح اليوم ساكنة، ومع ذلك تسقط بعض ثمار البرتقال !. ..ما الذي أسقطها ؟ !
- الزوجة: (وهي مشغولة بأعمال إبنتها) أنا التي أسقطتها. .. كانت أول ثمرة. ....وأنا التي أسقطتها بيدي... لم يكن وقتئذ يريدها. ..بسبب الفقر. ..لم يكن يملك شيئا بعد. ..سوى دكان البقالة الصغير. ..لم يكن بعد قد اشتغل بسمسرة الأراضي في هذه الناحية المقفرة يومذاك. ..قال لي: اصبري !. .....لا تربكيني الآن بالخلف. ..
- الزوج: (وهو ينظف أدوات الحديقة) وهذا هو الذي يربكني حقا: أن تكون الرياح اليوم ساكنة ومع ذلك. ...»[80].

يتجه حوار المسرحية برمته إلى اللامعقول، وانعدام العلاقات الفكرية، وكذا التوافق بين الشخصيات في القصد.

2-4. الشخصية

"بهادر" بطل المسرحية الرئيسي، موظف متقاعد كان يعمل قاطع تذاكر القطار من قبل. و"بهانة" زوجته التي يحيك **الحكيم** من حولها القضية التي أراد طرح رموزها ودلالتها على المتلقي، ثمّ شخصية "الشيخة الخضراء"، وهي شخصية محورية في المسرحية، التي تتشكّل حولها الكثير من أبعاد القضية الأساسية التي أراد الكاتب

[80] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة، ص: 46

طرحها، وهي سحلية يهتم بها "بهادر" كثيرا، ويبدو اهتمامه بها على مساحة أحداث المسرحية، "بهادر" يفوق اهتمامه بسحليته مثيله بزوجته "بهانة"، ويبدو أن **الحكيم** قد حمّل اسم السحلية ذاته الكثير من الدلالات الروحية، فاسم الشيخة–هنا– لا تخفى أبعاده على المتلقي، وكأن هذه الشيخة قد أصبحت جزءا من شخصية البطل بل تبدو هي المسيطرة عليه، ومستحوذة على اهتمامه ما أنها تصبح فيما بعد اختفائها مجالا لبلورة البعد الساخر في معالجة الكاتب لقضية الإنسانية هنا، وإن بدا هذا كله في قالب من العبثية. ومن بين الشخصيات البارزة أيضا في هذا العمل المسرحي شخصية المحقق، وهو الذي يتولى التحقيق مع "بهادر" في اختفاء زوجته "بهانة" وشخصية الدرويش، الذي يشكّل محورا غريبا داخل العمل المسرحي، إذ يبدو عنصرا ثانويا في بداية المسرحية، لكنّه سرعان ما يصبح شخصية محورية، فهو الذي يتنبأ بقتل "بهادر" لزوجته "بهانة"، وهو ما يحدث بالفعل في نهاية أحداث المسرحية.

نجد، إلى جانب هذه الشخصية، شخصية "الحفّار" الذي يقوم بالحفر حول الشجرة القائمة في وسط حديقة منزل "بهادر" و" بهانة". ومن بين الشخصيات البارزة أيضا في هذا العمل شجرة "البرتقال" المزروعة في حديقة المنزل، فهي تشكل محورا رئيسيا تدور من حوله، بل معه وبه، أحداث المسرحية، فكلّ حدث أو حركة أو سلوك أو حوار في المسرحية إنّما مآله إلى تلك الشجرة، فهي مستقر لجثة الزوجة "بهانة"، كما يظن الحفار، وهي مستقر لاختفاء السحلية "الشيخة الخضراء"، كما يظن الزوج "بهادر". الذي يهمنا هنا هو معرفة شخصيات مسرحية "يا طالع الشجرة" «لا ملامح لها، ولا أبعاد وفق قواعد الكتابة الدرامية المألوفة، وإنما تعرف هذه الشخصيات بأشياء خارجة عنها، الزوجة بابنتها التي لم تنجبها والزوج بشجرته والسحلية»[81]، فعلاقة

[81] آيت حمودي تسعديت. أثر الرمز في مسرح توفيق الحكيم. ط1. دار الحداثة، بيروت، 1986، ص: 252

الزوج بالشيخة خضرة "السحيلية" تشبه علاقته بزوجته من ناحية معاملته لها، ومن أكثر المواقف دلالة على هذا الأمر حديث الزوج إلى المحقق عن علاقته بها، يقول:

- «**الزوج:** (يظهر وهو ينفض يديه من تراب الحديقة) مرة أخرى. ...
- **المحقق:** نعم بضعة أسئلة أخرى.
- **الزوج:** قبل كل شيء عندي شيء أقوله. ..شيء عجيب غريب. ..في غاية الغرابة. ....
- **المحقق:** شيء يتعلق طبعا بحادث الاختفاء ؟...
- **الزوج:** نعم الاختفاء. ..
- **المحقق:** تفضل !. ....تكلم !. ..
- **الزوج:** لقد اختفت. ...أيمكن تصور هذا ؟!. ...
- **المحقق:** هذا شيء معروف منذ أيام. ..!
- **الزوج:** ولكني لم ألاحظ ذلك إلا اليوم.
- **المحقق:** لم تلاحظ! اختفاء زوجتك إلا اليوم.
- **الزوج:** لا أتكلم عن زوجتي.
- **المحقق:** عمن إذا ؟.....
- **الزوج:** عن الشيخة خضرة !. ..
- **المحقق:**آه. .....السحلية !. ...
- **الزوج:** اختفت هي الأخرى. ...اختفت !. .....
- **المحقق:** كيف عرفت ؟.....
- **الزوج:**ليست موجودة في الحديقة. ....
- **المحقق:** هل أنت واثق؟
- **الزوج:** كل الثقة. ...
- **المحقق:** كيف يمكنك التأكد ؟....

- **الزوج:** لم أبصرها طول اليوم. ...راقبت مسكنها. .....لم تخرج ولم تدخل. ...قطعا هي ليست موجودة في مسكنها... ولا في الحديقة كلها....هذه أول مرة يحدث فيها ذلك لها. ...منذ. ...منذ تسع سنوات. ...
- **المحقق:** وهل أنت اعرف هذه السحلية منذ تسع سنوات ؟!
- الزوج: نعم. ..منذ تسع سنوات. ....منذ وضعت قدمي في هذا المنزل...في هذه الحديقة !
- **المحقق:** هي بذاتها ؟....
- **الزوج:** نعم هي بذاتها. ....»[82].

تختلط شخصية الزوجة بالسحيلية في بداية الحوار بين الزوج والمحقق، وهي سمة من سمات مسرح اللامعقول؛ فالزوج في واقع الأمر يتحدث عن الزوجة وعلاقته بها، في حين يشير إلى المدة الزمنية التي عرف فيها السحلية، هي إشارة للمدة التي مرت على زواجه يقول:

- «**المحقق:** ربما كانت سحلية أخرى. .....
- **الزوج:** لا توجد سحلية أخرى.....إنها هي بنفسها. .....لم أبصر قط هنا سحلية أخرى. ....
- **المحقق:** ولكن من الممكن أن تبصر هنا سحلية أخرى. ...
- **الزوج** :لم يحدث قط. ..لم أبصر غير هذه السحلية. ...لن أبصر معها قط سحلية أخرى. ....لم أبصر قط اثنتين معا. ..إنها دائما واحدة. ..هي ذاتها. ...لم تتغير. ...إني واثق من ذلك. ...إنها هي هي. ..أني أعرف حركتها ونظراتها ولفتاتها. ...وملامحها أيضا. ....
- **المحقق:** ملامحها ؟ !

---

[82] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة، ص: 92-94

- **الزوج:** نعم. ...ملامحها. ...منذ تسع سنوات وأنا أتأملها كل يوم. .....كيف لا اعرف ملامحها. ...كيف لا أصدقها. ...لقد اعتدت وجودها. ....اعتدت قربها. ....إني أحبها ».[83]

كما أن هناك إشارة إلى مشاعر الكراهية التي يكنها الزوج لزوجته، والتي جعلته يفكر في قتلها في بعض الأحيان وهذا ما سيوضحه المقطع التالي من المسرحية:

- «**الزوج:**. ...عندما ترى شيئا بقربك كل يوم....على مدى تسع سنوات. ...لابد أن تعرفه وأن تحبه. ....أليس كذلك ؟. ....لست أنكر: لم يكن الأمر كذلك عندما وقع نظري عليها أول مرة. ... يومذاك رأيتها قبيحة المنظر، مرعبة تثير في النفس التقزز. ...هممت بقتلها. ...ثم طرحت هذه الفكرة مؤقتا....تركتها مؤقتا تعيش. ..ثم صرت أراها كل يوم. ...تخرج من مسكنها وتعود إليه في أوقات منتظمة لم ألبث أن اعتدتها. ..وهكذا ارتبطت بها. ...ورتبت حياتي في الحديقة على حياتها ونظامها وعاداتها. ...
- **المحقق:** هذا حقا عجيب. ..
- **الزوج:** نعم...إنها أصبحت مخلوقا يمت إلي بصلة القرابة. ..»[84].

فالشخصية هنا عبارة عن كتلة من التناقضات لأن «الإنسان تركيب عجيب، منطقي ولا منطقي»[85]، مواقفها متناثرة تعاني من الرتابة وهذا ما يتجلى في علاقة الزوج بالزوجة التي تسير في منحى واحد وعلى الدوام، عكس الحياة التي ألفنا عيشها حياة نعيشها بمرها وحلوها، عكس حياة الزوجين المعروفة بالرتابة والعزلة ومسرحية "يا

---

[83] لمرجع السابق، ص: 45-55

[84] المرجع نفسه، ص: 54-55

[85] ألفريد فرج. توفيق الحكيم. مسرحه فكره، فنه، ص: 92

طالع الشجرة" تصور، كما يرى **عز الدين إسماعيل**[86]، الإنسان المتمسك بالحياة من أجل تحقيق طموحه، متخليا عن حياته الحقيقية، وعن ذاته، سعيا إلى تحقيق نوع من الحرية تخلصه من قيود هذا العالم الذي أثقل حياته، ومن ثم يجب الثورة عليه عن طريق التمرد واللامبالاة. تتضح اللامبالاة هذه من خلال سلوك الزوج الذي يعيش حالة هستيرية نتيجة كوابيس وأحلام مزعجة، لم يقتل زوجته، لكن حديثه مع المحقق فيه تلميحات إلى ذلك، وهنا تظهر لنا فكرة مهمة، وهي انفصام العلاقات بين الشخصيات.

ومن الشخصيات البارزة أيضا في المسرحية شخصية "الدرويش"، التي يمكن أن نضعها ضمن الشخصيات الرئيسية، كيف لا وهو الذي يتنبأ بقتل الزوجة، ليتحقق هذا الأمر في ختام المسرحية، يقول:

- **«الدرويش:** تشرفنا!
- **المحقق:** نحن في حاجة إلى معاونتك.
- **الدرويش:** أنا في الخدمة...
- **المحقق:** هل لديك معلومات في الموضوع؟
- **الدرويش:** أي موضوع؟
- **المحقق:** اختفاء زوجته؟...
- **الدرويش:** للزوج فعلتها إذا؟....
- **الزوج:** ماذا تقصد؟....
- **الدرويش:** أنت فاهم قصدي.
- **الزوج:** لا... أرجوك يا سيدنا الشيخ نحن الآن أمام محقق... وكل كلمة منك يمكن أن تفسر تفسيرا قد لا تقصده.
- **الدرويش:** صدقت...

---

[86] ينظر: عز الدين إسماعيل. روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة. الرائد العربي، بيروت، 1978، ص: 263-287

- **المحقق:** ماذا فعل؟
- **الدرويش:** هل قلت إنه فعل شيئا؟..»[87].

ميزة هذا الحوار أن المحقق كان واعيا بطرح أسئلة في الصميم، والدرويش يتنبأ بقتل الزوجة ويتهم الزوج بتنفيذه للعملية، هذا الحدث نعثر عليه وسط المسرحية ويتحقق في نهايتها؛ فشخصية "الدرويش" في بداية المسرحية كان أداؤه محتشما، لكن بعدها يتحول إلى شخصية رئيسية، وذلك بتنبئه بقتل الزوج للزوجة، وهو الذي سيحدث فعلا في نهاية المسرحية ومن هذه الفكرة يتجسد اللامعقول.

شخصية أخرى لها حضورها في المسرحية وهي شخصية "الحفار"، الذي يقوم بعملية الحفر بحثا عن الزوجة التي اختفت، ويتم الحفر على مستوى حديقة البيت، كما يصوره هذا المشهد:

- «**المحقق:** (للحفار) ألم تعثر بعد على شيء ؟...
- **الحفار:** ؟. ...
- **المحقق:** ماذا تقول ؟....على وشك أن تصل؟...هل أنت على عمق كاف. ....
- **الحفار:** ؟....
- **المحقق:** استمر أذن !...وبحذر. ....
- **الخادمة:** (يلتفت إلى الخادمة) كنت تحادثين شخصا من النافذة ؟.....
- **الخادمة:** اللبان. ....كان في الشارع. ...
- **المحقق:** كنت تقولين له إن المتهم قتل زوجته بضربة فأس أو جاروف أو مقص ! كيف عرفت ذلك ؟. ..
- **الخادمة:** وهل أنا أعرف شيئا أو رأيت بعيني شيئا. ....هذا مجرد تخمين. ....
- **المحقق:** ولماذا اتجه فكرك وتخمينك إلى هذا بالذات ؟...

---

[87] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة، ص: 93

- **الخادمة:** وكيف يقتلها إذن ؟. ....
- **المحقق:** هل سبق أن هددها أمامك بآلة من هذه الآلات ؟....
- الخادمة: أبدا. .....ولا حتى بالكلام. ...»[88].

شخصية الخادم (الحفار) شخصية بارزة لأن عمله مرتبط بقضية جوهرية في المسرحية، وهي قضية اختفاء الزوجة، وفي قيامه بعملية الحفر ه الآخر، يرى أن الزوجة والسحلية شخص واحد، يتحاور مع المحقق فيرد عليه أحيانا، ويلتزم الصمت أحايين أخرى؛ هذا الصمت الذي يفصح عن أشياء كثيرة في اللاشعور.

من الشخصيات البارزة أيضا في المسرحية شخصية "الشجرة"، التي يقول عنها الناقد **نصر محمد عباس:** «شجرة البرتقال المزروعة في حديقة المنزل، فهي تشكل محورا رئيسيا تدور من حوله بل معه وبه أحداث المسرحية وشخوصها فكل حدث أو حركة أو سلوك أو حوار في المسرحية إنما مآله إلى تلك الشجرة، فهي مستقر لجثة الزوجة بهانة، كما يظن الحفار، وهي مستقر لاختفاء السحلية الشيخة خضرة، كما يظن الزوج بهادر، وفي إطار الاختفاء هنا تدور أحداثه جميعها»[89]؛ فعلى الرغم من كونها جمادا إلا أنها تمثل شخصية محورية، تعود إليها كل الأحداث، وتنطلق منها، مما يجعلها (الشجرة)، بمثابة شخصية بطلة توجه الأحداث وفق رؤية معينة.

3-4. الحبكة و/أو اللاحبكة

على خلاف ما جاء في مسرح اللامعقول من دائرية الأحداث وجمودها ودورانها حول نفسها، نجد في مسرحية "يا طالع الشجرة"، تطورا للأحداث، وانطلاقها من نقطة لتصل في النهاية إلى نقطة أخرى؛ ففي الجزء الأول تختفي الزوجة، وهي الحادثة

---

[88] توفيق الحكيم. ياطالع الشجرة ص: 117، 118

[89] نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية، ص: 99

المحورية، لتظهر من جديد في الفصل الثاني، وتستمر على خلاف ما هو موجود في مسرح العبث واللامعقول، كما رأينا من قبل.

4-4. الصراع

أما الصراع عند **توفيق الحكيم** فيتجلى في طغيان الكوابيس التي تسيطر بشكل أو بآخر على شخصيات المسرحية، مما يدخلها في صراع رهيب، فتحاول إيجاد مخرج لهذه الحال؛ الزوجة تختفي فجأة، والسحلية أيضا، تداخل عجيب بين الأحداث، علاقة هذه الأحداث بالشجرة، نستشفها من هذا المشهد:

- «**المحقق:** متى اختفت سيدتك بالضبط؟
- **الخادمة:** ساعة عودة السحلية إلى جحرها.....
- **المحقق:** تقصدين المغرب؟
- **الخادمة:** لم أبصر الشمس تغرب.....
- **المحقق:** ومتى تعود السحلية إلى جحرها؟
- **الخادمة:** عندما يظهر سيدي من تحت الشجرة.
- **المحقق:** ومتى يظهر سيدك من تحت الشجرة؟
- **الخادمة:** عندما تنادي عليه سيدتي.
- **المحقق:** ومتى تنادي عليه سيدتك؟
- **الخادمة:** عندما يرطب الجو في الجنينة.
- **المحقق:** ومتى يرطب الجو في الجنينة؟
- **الخادمة:** عندما تقول له سيدتك ذلك»[90].

[90] توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. ص: 38

يبين هذا المشهد الصراع القائم بين المحقق والخادمة، من خلال اختلاف الرؤى والأفكار، أكيد يعود إلى الكوابيس. وفي موضع آخر نجد الصراع ذاته، لكن السبب هو اختفاء الزوجة "بهانة"، نتأمل هذا المشهد:

- «**المحقق:** ينظر إلى ساعته بعد ساعة يكون قد مضى على اختفائها نحو 3 ليل ونهار...
- **الخادمة:** لم يحدث لها هذا من قبل.
- **المحقق:** لم يحدث أن باتت ليلة في الخارج؟
- **الخادمة:** أبدا.... ولا نصف ليلة....
- **المحقق:** أأنت في الخدمة هنا منذ زمن طويل؟
- **الخادمة:** منذ تسع سنوات.... منذ زواجها من بهادر أفندي هذا..... وكان يومئذ في الوظيفة.
- **المحقق:** وماذا تعرفين عن أحوال المختفية؟
- **الخادمة:** الست بهانة معروفة في الناحية ومنزلها الصغير هذا من أوائل المنازل المبنية في ضاحية الزيتون كلها، ورثته عن زوجها الأول السمسار»[91].

استثمر **توفيق الحكيم** تقنية الكابوس، الذي يشير إلى تحطم العلاقات، حينما ربط حدث غياب السحلية بغياب الزوجة، وهنا تداخل فكري رهيب ناتج من عبثية الحياة، صراع فكري آخر نعثر عليه في الحوار الدائر بين الزوج "بهادر" والزوجة "بهانة"، كما في هذا المشهد:

- «**الزوج:** وهذا ما يشغل بالي الآن... لكي تنمو الثمار نموا عظيما لا بد من تسميد الشجرة بالسماد الجيد....وأين لي بثمن السماد الجيد؟. ... معاشي كما تعلمين يكاد يكفي نفقاتنا.... مفتش قطار أربعين سنة وأخرج بما يكفينا شر الحاجة لا أكثر. ..

[91] المرجع السابق، ص: 41

ولولا منزلك هذا الصغير الذي يؤوينا... وهذه الحديقة الجميلة التي لا تتسع لأكثر من شجرة لما عرفنا للحياة طعما... ومع ذلك فبحمد الله وبركته ما من برتقال في أي شجرة أخرى يمكن أن ينمو مثل هذا النمو العظيم...

- **الزوجة:** إني واثقة من هذا النمو العظيم!....
- **الزوج:** أليس كذلك؟. .. أنظري!... أنظري!... (يشير إلى الشجرة)
- **الزوجة:** أعرف... أعرف... إني واثقة من نموها العظيم... لو أني فقط تركتها... أنظر... أنظر... ها هي في يومها السابع... وكأنها طفلة عمرها سنة... ها هو الاحتفال (بسبوعها)...أنظر...أنظر...الشموع!...الشموع!...اسمع!....اسمع!»[92].

الزوج منشغل بأمر الشجرة، والزوجة تبادله الأفكار، لكنها منشغلة بأمر ابنتها التي وضعتها. يستمر الحوار هنا لكن مفرغ من معناه، صراع بين كوامن داخلية، عبث في قمة الصخب، وكذا اللاجدوى والعزلة، وهما سمتان من سمات مسرح اللامعقول.

4-5. الزمان والمكان

أمكنة مسرح اللامعقول غير منطقية وثابتة، لكن الملاحظ على المكان الذي جرت في أحداث مسرحية "يا طالع الشجرة"، مكان يتغير بتغير مجريات الأحداث، غير ثابت ولا قار كما هو الشأن بالنسبة لمسرح العبث واللامعقول. والزمن أيضا يسير وفق منحى تصاعدي، على خلاف ما جاء في مسرح العبث واللامعقول عند الغرب.

من خلال تحليلنا لمسرحية "في انتظار جودو" لـــ **صمويل بيكيت**، ومسرحية "ياطلع الشجرة" لـــ **توفيق الحكيم**، توصلنا إلى جملة من النقاط، نلخص أهمها فيما يلي:

- ✓ الشخصيات في المسرحيتين تقف وجها لوجه أمام مظاهر الوجود المحيرة
- ✓ الشخصيات في العملين لا ملامح ولا صفات تميزها، لا نجد تفسيرا لانفعالاتها.

---

[92] المرجع السابق، ص: 49-50

✓الشخصيات فيهما تكمل بعضها البعض، بل وتتحد في بعض الصفات لتعطينا شخصية واحدة.

✓ الإنسان في المسرحيتين وحيد منعزل عاجز عن الاحتكاك بالآخرين.

✓الحوار الدائر بين الشخصيات في كلا المسرحيتين يفتقر إلى المنطق، حوار مفكك، لأن الشخصيات تتحدث دون تفكير.

✓ اللغة في كلا المسرحيتين عاجزة عن تحقيق دورها المتمثل أساسا في التواصل.

✓يطغى على المسرحيتين الملل واليأس، ويسيطر الكابوس على الشخصيات.

✓اعتمدت مسرحية في "انتظارجودو" على العالم الباطني والأحلام، والأمر نفسه اعتمدة **توفيق الحكيم** في مسرحيته "يا طالع الشجرة".

✓ تجسد المسرحيتان اللاجدوى واللامعنى.

✓ في مسرحية "في انتظار جودو" تسير الأحداث في منحى دائري، لا وجود للبداية والوسط والنهاية، إنما تدور حول نفسها. أما في مسرحية "يا طالع الشجرة" فالأحداث تتطور، بحيث تنطلق من البداية لتصل إلى مرحلة النهاية.

✓المكان في مسرحية "في انظار غودو" منغلق على نفسه لا يتغير، أما في مسرحية "ياطالع الشجرة" يتغير المكان بتغير التحقيق.

✓تتداخل الأزمنة في مسرحية "في انتظار جودو"، بعكس مسرحية "يا طالع الشجرة" فالزمن يسير في منحى تصاعدي.

✓استثمر **توفيق الحكيم** في مسرحية "يا طالع الشجرة" التراث، واعتبره إرهاصات أولية لمسرح العبث واللامعقول.

✓توفيق الحكيم لا ينكر جمال الكون وسحره وإبداعه، على خلاف **صمويل بيكيت** الذي يرى العبث في كل شيء.

الفصل الثالث

الفصل الثالث

فلسفة العبث في أوربا وأثرها في المسرح العربي

أولا: مسرحية "الكراسي" ليوجين يونسكو

- تمهيد:

1- أصول مسرحيات يوجين يونسكو الأولى

1-1. أوائل مسرحياته

1-2. مسرحياته الطويلة

1-3.أعماله اللاحقة

1-4. كتاباته النظرية

2- ملخص مسرحية "الكراسي"

3- تحليل المسرحية

3-1. اللغة -القاصرة عن التواصل-

3-2. الحوار

3-3. الزمان والمكان

3-4. الشخصية

ثانيا: مسرحية "مسافر ليل" لـــ صلاح عبد الصبور

- تمهيد

1- نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور

1-1. مؤلفاته

1-2- مؤلفاته المسرحية

أ- المسرحيات الشعرية

ب-مؤلفاته النثرية

2- المنابع الأوروبية لمسرحية "مسافر ليل"

3- تلخيص المسرحية

4- تحليل المسرحية

4-1. اللغة

4-2. الحوار

4-3. الشخصية

4-4. الصراع

4-5. الزمان والمكان

أولا: مسرحية الكراسي ليوجين يونسكو

تمهيد:

أعلن مسرح العبث الثورة على المعقولية المزيّفة التي فرضها المفهوم العلمي على الفن، وهي ليست ثورة على مضمون هذه المعقولية فحسب بل على شكلها أيضا، يتجاوز "مسرح العبث" الترفيه والزينة، ليبحث عن القيم الإنسانية العليا، فالفن عنده له وظيفة سامية، وبهذا يتجاوز حدود الفن وجمالياته المعهودتين، ليبحث عن حقيقة الإنسان في شكل درامي مختلف،؛ هذا ما سنحاول أن نكتشفه من خلال رائعة من روائع الأدب العالمي، هي مسرحية "الكراسي" لـــ **يوجين يونسكو**.

لقد عرضنا في الفصل الأول من هذا البحث حياة الكاتب **يوجين يونسكو باختصار**، وبالتالي نكتفي هنا بعرض أهم مؤلفاته، حتى نتبين مدى عمق رؤيته الفنية والجمالية تجاه الأدب بعامة، وتجاه الأدب المسرحي بخاصة.

1- أصول مسرحيته الأولى

تفيد المراجع التي اعتمدناها في تقصي حياة أوجين يونسكو، بأن مساره لا يختلف عن مسار **صموئيل بيكيت**، بحيث لم يؤلف مسرحيات في بداية حياته الأدبية، حيث كتب "المغنية الصلعاء"، ذائعة الصيت" سنة 1948، وعُرضت لأول مرة على المسرح عام 1950 بالعنوان الإنجليزي (The Bald) Soprano في عمر الأربعين، قرر يونسكو تعلم الإنجليزية عن طريق كتب دار النشر الفرنسية **آسيميل**(ASSIMIL)[1]، وكان يقوم بنسخ الجمل بحرص ووعي شديد لكي يقوم بحفظها، وبينما كان يعيد قراءة هذه الجمل، اكتشف أنه لم يكن بصدد تعلم الإنجليزية، بل تكشفت له بعض الحقائق المذهلة، مثل أن هنالك سبعة أيام في الأسبوع، وأن السقف يكون في الأعلى والأرضية تكون

[1] هي مدرسة و/ أو طريقة لتعليم اللغات الأجنبية للكبار، لها فروع في عدة دول في العالم

في الأسفل؛ وهي أشياء كان يعلمها مسبقاً، لكن الذي أصابه بالدهشة أنه رغم كون هذه الأمور حقائق لا تقبل الجدال إلا أنها تسبب الغباء وتعطل التفكير.

ازدادت حدة هذا الشعور في كتابته للشخصيات التي عرفت بـــ«**السيد والسيدة سميث**»، حيث أن السيدة **سميث** وبينما يكون زوجها مندهشا، تقوم بإخباره أن لديهم عدة أطفال، وأنهم يعيشون بجوار لندن، وأن شهرتهم هي **سميث**، ووظيفة السيد **سميث** هي الكتابة، ولديهم خادمة، وهذه الخادمة إنجليزية مثلهم وأسمها **ماري**. والمميز في السيدة **سميث** حسب قول **يونكسو**، هي منهجيتها الواضحة في إطار سعيها للحقيقة.

اشتهر بتحويل كل ما هو بدهي إلى "كاريكاتير" مضحك، نتيجة ما يلبسه من السخرية، حتى اللغة نفسها تتفكك، وتفكك نفسها إلى قطع غير متصلة من الكلمات، قادته هذه الفكرة إلى تحويلها إلى مسرحية، أطلق عليها "**المغنية الصلعاء**" (La Cantatrice chauve)، والتي تم عرضها على المسرح لأول مرة عام 1950، وكانت من إخراج **نيكولا باتاي**، لاقت المسرحية آنذاك فشلاً ذريعاً، ولم تنل شهرتها إلا حين قام بعض الكتاب والنقاد بالثناء عليها ومن هؤلاء كان **جان أنويه وريمون كينو**[2].

1-1. أوائل مسرحياته

تعتبر أعمال يونسكو المسرحية المبكرة، الأكثر ابتكاراً، سواء أكانت قصيرة أم طويلة، كما تعد الأكثر هزلية وسخرية،منها:

- "**المغنية الصلعاء**" (La Cantatrice chauve) ظهرت سنة 1950
- الإجازة التي ترجمت أيضا "الدرس" (La leçon) سنة 1950
- "التحيات" (Les salutations)، سنة 1950
- "الكراسي" (Les chaises)، سنة 1951
- "المستقبل في البيض" (L'Avenir est dans les œufs)، سنة 1951

[2] ينظر: https://ar.wikipedia.org تاريخ الإطلاع: 15-6-2016 على الساعة 12:00

- "ضحايا الواجب" (Victimes du devoir)، 1952
- وأخيرا "المستأجر الجديد"(Le nouveau locataire)، سنة 1953

هذه الأعمال العبثية، التي وصفها **يونسكو** بأنها نقيض مسرحية(anti-pièce) والتي تعبر عن المشاعر المعاصرة من حيث العزلة واستحالة وعدم جدوى التواصل وذلك في قالب هزلي، يسخر فيه **يونسكو** من الانسياق خلف البرجوازية وكل أشكال المسرح التقليدية، ففي كل هذه الأعمال يرفض **يونسكو** الاعتماد على حبكة القصة التقليدية كأساس لمسرحياته، وبدلاً من ذلك يستمد الحبكة الدرامية من الإيقاعات المتسارعة و/أو التكرارات الدورية. وبذلك يتجاهل سيكولوجية وترابط الحوارات المتعارف عليها، وبالتالي تظهر الشخصيات التي فقدت إنسانيتها لصالح الآلات، أشبه ما تكون بالدمى التي تتحدث بلا منطق. تصبح اللغة ركيكة ومفككة، حيث تكتسب الكلمات والأشياء المادية حياتها الخاصة بها، وتقوم باكتساح الشخصيات شيئاً فشيئاً مما يولد إحساس بالخطر[3]، يتضح لنا النهج الذي سلكه يونسكو في التأليف المسرحي، فهدفه الأول والأخير هو كسر ما كان يبدو ثابتا، وإعطاء الدور لأشياء لم تكن ذات قيمة فنيا وجماليا.

1-2. مسرحياته الطويلة

تُرجمت مسرحية (Tueur sans gages) بعنوان "القاتل" عام 1959؛ وهي ثاني مسرحياته الطويلة، بينما كانت الأولى **"اميديه"** (Amédée ou comment s'en débarrasser)عام 1954، بدأ **يونسكو** في استكشاف حالات دراماتيكية أكثر ثباتاً وتضم شخصيات أكثر إنسانية، وهو ما نلاحظه في شخصية **"بيرينجيه"**، وهي شخصية أساسية في العديد من مسرحياته، وآخرها (Le Piéton de l'air) والتي تمت ترجمتها إلى "السائر في الهواء"، حيث كانت شخصية **"بيرينجيه"** أقرب ما تكون شبه سيرة ذاتية

[3] https://ar.wikipedia.org تاريخ الإطلاع: 15-6-2016 على الساعة 12:00

يعبر من خلالها **يونسكو** عن مدى تعجبه وتألمه من غرائبية الواقع الذي يحيط به، حيث كان "**بيرينجيه**" ساذجاً بشكل هزلي، سرعان ما يتحصل على تعاطف الجمهور، في مسرحية "**القاتل**" (Le tueur sans gages -1959-) يواجه الموت في شخصية القاتل المتسلسل. بينما في مسرحية "**الخراتيت**"، نجده يشاهد أصدقائه وهم يتحولون الواحد تلو الآخر إلى "**خراتيت**"، ليجد نفسه في نهاية المطاف يقف وحيداً دون إي تغيير يمسه من هذه الحركة الجماعية. يعبر **يونسكو** وبشدة في هذه المسرحية عن مدى رعبه من الانسياق خلف الأيديولوجيات، وذلك عقب علو شان الحرس الحديدي الفاشي في رومانيا في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين، يظهر "**بيرينجيه**" في مسرحية "الملك يحتضر" (Le roi se meurt-1962)، بشخصية "الملك بيرينجيه الأول"، حيث نشاهد صراعه مع الموت كإنسان بسيط وليس كملك[4].

1-3.أعماله اللاحقة

لم تحظ أعمال **يونسكو** الأخيرة على نفس الإقبال والاهتمام الذي كان لإعماله السابقة، منها: بخاصة "العطش والجوع" (La Soif et la faim-1966)، "ماكبيث" (Macbeth-1972)، التي اقتبسها من مسرحية **شكسبير** بالعنوان نفسه. لم يكتب للمسرح بعد مسرحية "رحلة عند الأموات" (Voyage chez les morts) سنة 1981. يجب أن نشير هنا إلى أن المسرحيتين "المغنية الصلعاء" و"الدرس"، ما زالتا تعرضان في مسرح "لاوشيت" (Théâtre de la Huchette) إلى الآن، مما يعد تجربة مسرحية استثنائية[5].

1-4. كتاباته النظرية

تشير المصادر المختلفة إلى أن يونسكو لم يكن مؤلف مسرحيات فقط، وإنما ألف أيضا في نظرية المسرحّ ونقده، كما نجد ذلك في كتابه (Wellwarth, 33)، الذي هو

---

[4] للتوسع أنظر: https://ar.wikipedia.org تاريخ الاطلاع: 15-6-2016 على الساعة 12:00

[5] المرجع نفسه، التاريخ نفسه، والساعة نفسها.

عبارة عن ملاحظات حول الكتابة المسرحية، انطلاقا من تجربته هو، الغاية منها تصحيح بعض المفاهيم الخاطئة–كما يقول– عند الكثير من نقاده. أوضح **يونسكو** عدة طرق يعتقد أنها قد تساهم في إصلاح المسرح المعاصر، ويعتبر كتاب "ملاحظات وملاحظات مضادة" (Notes et contre notes) تجميع لكتابات **يونسكو**[6]، التي تحوي أفكاره وآراءه حول الكتابة المسرحية. ومن أهم مسرحياته التي تهمنا هنا مسرحية "الكراسي" (Les chaises-1952-)، التي سنحاول تحليلها فيما يلي.

2- ملخص مسرحية "الكراسي"

ينعزل زوجان عن العالم كله في مكان على جزيرة ومحاط بالمياه من كل جانب سيتضح لاحقًا أن الوصول إليه يتطلب زورقًا ولا يصل اليه القليل من الناس مادياً شخص واحد فقط وهو الخطيب وروحيا وخياليا وعبثياً شخوص كثيرة سوف تحضر الحفل الأخير لسماع الرسالة الأخيرة التي يريد الزوج تركها كإرث لمن يأتي من بعده حتى تستقيم الحياه وتصبح ذات معنى لأجيال قادمة.

يطل الزوج في بداية النص المسرحي من الشرفة على البحر، والمياه والمراكب وقت الغروب متأملا في ظلالها تخشى عليه الزوجة السقوط في المياه المحيطة بالمنزل من كل مكان وتطلب منه غلق النافذة إذ أن المياه الراكدة تجلب الحشرات، تطلب الزوجة من زوجها المتذمر بإلحاح أن يقص عليها الحكاية التي يقصها كل ليلة منذ أول

---

[6] على الرغم من كونه أشتهر ككاتب مسرحي، لم تكن المسرحيات هي أول مجال اهتمامه. حيث بدأ بكتابة الشعر والنقد، ونُشرت أعماله في عدة صحف رومانية. اثنان من أول كتاباته كانت **Nu**، وهو كتاب ينتقد فيه **يوجين يونسكو** العديد من الكتاب الآخرين، بمن في ذلك شعراء رومانيون بارزون، والكتاب الثاني هو**Hugoliade** (الحياة الغريبة والمأسوية لفكتور **هوغو**) وهو سيرة هجائية تسخر من مكانة **فكتور هوغو** كواحد من أعظم شخصيات الأدب الفرنسي. في كتاب **Hugoliade** يعيد **يونسكو** إخبارنا وبشكل مبالغ فيه عن أكثر الفترات بشاعة من حياة **هوغو** ويتضمن الكتاب الكثير من السمات التي تصبح من العلامات البارزة في أسلوب **يونسكو**: الشخصية الإستيدادية المثيرة للسخرية، وخواء اللغة وعدم جدواها في التعبير. للتوسع أنظر: المرجع السابق

يوم في زواجهما، وفي الحقيقة تبدوا لنا أنها قصة حياتهما التي لم تكن يومًا مضحكة على الإطلاق، فمدينة باريس التي تدور فيها الأحداث انهارت منذ مئات من السنين ولم يتبق منها سوى الأطلال على المستوى المادي الملموس وذكريات وأغنية على المستوى الحسي كما أن الطرق المؤدية إلى القرية المنسية المهملة غير المذكورة ذات الأبواب المعلقة في وجه الجميع وفي وجوههم حتى مظاهر الطبيعة يذكر عنها العشب المبلل والبرد الشديد، ورجل عارٍ يستلقي على بطنه أما العجوزان فقد كانا يضحكان ويواصلان الضحك باستمرار، يتبين من هذا أن يونسكو يكشف لنا أن رحلة الحياة لا تصل بنا إلى أي مكان هي رحلة عبثية يدفعك الحزن فيها الى مواصلة الضحك المستمر، فالمسرحية لا يوجد فيها أي أهمية للزمان ولا المكان المهم فقط تلك الرسالة التي يريد أن يبلغها الزوج للإنسانية كلها حيث دعا للحفل كل الناس (الملاك، والعلماء، والحراس والأساقفة، والكيميائيون والنحاسيون، والعازفون، والمفوضون، والرؤساء...) لقد دعا من يملك العلم ومن يملك الأرض والأشياء والمباني كلهم مدعوون ليستمعوا إلى رسالته التي يخنقه ثقل حملها، ولثقل هذا الحمل فهو لا يستطيع حتى التعبير عنها بنفسه فقام باستئجار خطيبٍ ليتكلم بالنيابة عنه، يشتد اضطراب الزوجين عندما يقترب موعد حضور الضيوف، ويبدأ توافد الضيوف بوتيرة بسيطة في البداية، إلا أن هؤلاء الضيوف وهميون غير موجودين مادياً أمام أعيننا فلا نراهم ولا حتى نسمعهم، ولا ندرك ما يقولون ويفعلون إلا من خلال حوار الزوج وزوجته اللذان يشكلان لنا بهذا الحوار تجسيداً مادياً في الخيال عن هؤلاء الأشخاص ونخمن بإدراك النظارة أماكن وجودهم من الكراسي التي يتم رصها تباعاً على خشبة المسرح.

في البداية استقبلا المرأة الجميلة، والكولونيل المتحرش، والمرأة التي كان الزوج يحبها عندما كان صغيرًا وزوجها حافر الكلاشيهات، كان يدور حديث لطيف مع المرأة الجميلة، وآخر غاضب مع الكولونيل، ثم يتجزأ الحوار بين الزوج والمرأة التي كان يحبها، والزوجة وحافر الكلاشيهات، كانا يتناولان ذات الموضوعات ولكن بحقائق متناقضة تمامًا، ليتحول الحوار إلى جمل مبتورة لا تكتمل، هكذا دائمًا يحاول مسرح

العبث فضح تفاهة ما يُعتَقد أنه قيمة عالية في هذه الحياة، ففي حوار الزوجة يظهر أن لهما طفلًا هجرهما لسبب ما قد يبدو تافهًا، بينما تدافع عن زوجها الذي كان بارًا بوالديه حتى لحظات وفاتهم، في حين يدور حوار الزوج مع المرأة حول أنه وزوجته لم يرزقا أطفالًا وأنه كان سببا في وفاة أمه التي ماتت وهي تطلب المساعدة منه بينما فضل الذهاب للرقص عوضًا عن ذلك، وهذا تناقض واضح يبرز ويوضح فكرة الوجود والعدم وأن الإنسان من العدم والى العدم يعود مهما كانت الدروب التي يمشي فيها ومهما كان ما يحمله بداخله طوال سيره في هذه الدروب.

حضر الضيوف تباعاً وبسرعة وبشكل كبير حتى أن خشبة المسرح تمتلئ بالكراسي التي ترهق الزوجة في إحضارها وتوزيعها في كل الأرجاء، وهي تسأل زوجها باستمرار: (من كل هؤلاء الناس يا حبيبي!)، تشتد الحركة، أصوات الزوارق والجرس والأبواب تغلق وتفتح من تلقاء نفسها، مما يحدث نوعاً من الارتباك والفوضى المنهكة للقوى فنجد الزوج والزوجة يستقبلان الضيوف ويخرجان ويدخلان من الأبواب كي يحضرا الكراسي التي تملؤ المكان وتعيق الحركة مما يؤثر عليهما خاصة وهم في مثل هذه السن الكبيرة وعلى الرغم من أن الضيوف وهميون إلا أنك تشعر أن المكان ممتلئ عن آخره وأن الزوج وزوجته يجدان صعوبة في الحركة إلى درجة أنهم يحاصروا عند النوافذ في عمق المسرح، ويظلا في هذا المكان حتى نهاية المسرحية محاصرين يتبادلون حواراً مبتوراً غير ذا جدوى أو معنى ولكن ما يخيم عليهم هو القلق فقد تأخر الخطيب الذي ينتظره ليبلغ الرسالة المهمة عنه، تلك الرسالة التي تجيب عن كل الأسئلة التي تحير الضيوف، بمختلف مكوناتهم وتطلعاتهم ورؤاهم.

أما الضيف الأخير فكان الإمبراطور، وكحدث مهم أثار حضوره جلبة ومن الطبيعي أن يندفع الجميع نحو الإمبراطور إلا أن الزوج ظل مكانه من بعيد يلقى بكلماته على الإمبراطور، ويعيد مرارًا وتكراراً أن رسالته التي ستنقذ العالم سيسمعها الإمبراطور من الخطيب الذي استأجره ليتحدث بالنيابة عنه، يحضر الخطيب أخيرًا وهو شخص حقيقي (ممثل آخر) إلا أن ملابسه وحركاته وتصرفاته تبدوا لنا غريبة

وعبثية وهذا طرح مثير من يونسكو يجسد فيه قمة العبث حتى في شخوص مسرحياته المرئية من الممثلين فالخطيب على عكس الضيوف الذين بدوا واقعيين وإن كانوا غير موجودين مادياً وغير مرئيين فإن الخطيب شخصية مادية موجودة إلا أنها لا معقولة في ملابسها وحركاتها وتصرفاتها رغم أنها مرئية، وما إن يدخل الخطيب حتى يشعر الزوج بالارتياح والطمأنينة والسعادة – أخيراً ستصل الرسالة العظيمة إلى الناس إلى كل البشرية، وفي النهاية يلقي الزوجان بجسديهما من النافذتين منتحرين، ولا يتبقى على الخشبة سوى الكراسي والخطيب الذي يبذل كل جهده في أن يوضح للجمهور أنه أصم وأبكم ويحاول جاهداً توصيل الرسالة عن طريق كتابة بعض الحروف، فهل وصلت أم لا هذا الأمر بالتحديد يتركه يونسكو نافذه ضخمة أمام الجميع كي يتفكر الكل في حكاياتهم وما بها وماهي الرسالة من هذه الحكاية؟ وهل نستطيع سرد هذه الرسالة أم أن ثقلها علينا سيجعلنا نبحث عن خطيب مفوه يقولها عنا ويخبر الآخرين بها[7].

3- تحليل المسرحية

يقول الناقد المسرحي **رشاد رشدي**[8] بأن **يوجين يونسكو** أطلق تسمية "فارس التراجيديا" على "الكراسي"، وقال إن موضوع المسرحية هو العدم أو اللاشيئية، هذه الصفات التي تدل عليها كل الأشياء الموجودة في الركح؛ كراسي خالية، مسرح خيالي، حياة فارغة، كل الأشياء توحي باستحالة التواصل، وباستحالة التعبير عن التجربة الإنسانية، كل البنى الشكلية تدل على الرؤية العبثية للوجود.

3-1. اللغة –القاصرة عن التواصل–

يعتبر الإنسان من أعظم الكائنات وسيّدها على الإطلاق على وجه هذه المعمورة، والشيء الذي ميّزه فدلّ على عظمته وتفوقه على سائر المخلوقات هو اللغة، فهي بمثابة

---

[7] ينظر: https://ar.wikipedia.org – تاريخ الإطلاع: 12-8-2018 على الساعة :22:00

[8] ينظر: رشاد رشدي. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص: 194

الشمس التي تنير وتضيء له الأستار والحجب، ويعتمد الإنسان اللغة للتعبير على رغباته وأفكاره وأحاسيسه، كما أنّها واسطته في تطوير مواهبه، أسهمت كثيرا في بناء الروابط بين الأفراد والجماعات، تنقل الثقافات والحضارات عبر الأجيال والأمم «وليس من شك في أن المصدر الأول للغة ولمفرداتها وصيّغها المختلفة هو المجتمع، حيث أنّها تولد وتنشأ وتنمو وتتجدّد في أحضانه، فهي أساس مهم للحياة الاجتماعية لأنها أساس التواصل في هذه الحياة، ومهما بلغ ما يحصله الإنسان من مظاهر حضارية من علوم ومعارف وطرق ووسائل مادية فإنه يشعر في قرارة نفسه بأنّه يعتمد اعتمادا كليا على ما لديه من قدرة لغوية لتحقيق ما يريد»[9] فاللغة بمفهومها العام تتضمن جميع صور التخاطب والاتصال سواء أكان لفظيا أم غير لفظي. ولكل من اللغة المكتوبة والمنطوقة أهميتها في المجتمع، بحيث لا يمكن الاستغناء عن أيهما، في تدوين الكلام، وفي المخاطبة، كانت وما زالت اللغة الوسيلة الأساسية للتواصل الإنساني.

بناء على هذه الوظيفة الهامة للغة، تمثل دورا محوريا في العرض المسرحي، فإذا كانت في المسرح الكلاسيكي تقوم بمهمة التبليغ، فإنها في المسرح المعاصر، بخاصة المسرح الطلائعي، فإنها تتجاوز مجرد التبليغ، إلى احتلال موقع الشخصية، لأنها تعبر عن فصور الإنسان وعجزه عن الإفصاح عما يختلج في نفسه، بمعنى آخر أصبحت هذه اللغة لا تقدر على شحن شعور الإنسان، لا تعبر عن عجزه فحسب، وإنما تعبر أيضا عن عجزها، لأنها فقدت معناها[10]؛ بهذه الصفة تصبح اللغة عنصرا بنيويا أساسيا في البناء الدرامي،

---

[9] ينظر: أحمد محمد المعتوق. الحصيلة اللغوية. أهميتها-مصادرها-وسائل تنميتها. سلسلة عالم المعرفة. الكويت، أوت 1996، ص: 35

[10]- للتوسع أنظر: محمد الناصر العجيمي. المسرح الطليعي في مصر(1962-1974)، دار المعلمين العليا، سوسة، ص: 124

نقل **نبيل حلمي** في مقالة حول **أوجين يونسكو**، بعنوان "يونيسكو ومشكلة اللغة"، ما صرح به حول مفهومه للغة يقول يونيسكة نفسه: «أن اللغة في المسرح التقليدي منذ عصر اليونان إلى اليوم، كانت تعتبر وسيطا يمر عن طريقه المعنى إلى النضارة من خشبة المسرح، وينقل به المؤلف نوعا من المفاهيم المنطقية الموضوعية إلى أذهان المتفرجين، فهي تهدف إلى إبراز سمات الشخصية الدرامية، وتكشف عن جوانب الحدث الدرامي، وترتبط على نحو وثيق برسالة الكاتب المسرحي إنها هنا تحتل مرتبة ثانوية، فهي وسيلة وليست غاية، غير أن **يونسكو** وقد أدرك أن الشخصية الإنسانية لم تعد سلسة متصلة الحلقات تقوم على التتابع الواعي حين أصبح تتالي الزمان واتساقه ضربا من الأوهام، وأن الحدث قد فقد منابع انبثاقه ومنطقية تطوره وحتمية وصوله إلى نقطة الحل والتطوير، إذ به يرى اللغة شاهدا من شواهد العبث على وجود قائم على العبث على وجود قائم على العبث، لهذا انصرف تفكيره إلى نوع من الدراما الفنية أنشأها من واقع اللغة ذاتها، وتصبح فيه اللغة غاية موضوعية وتكون الكلمات قادرة على أن تخلق من العدم وجودا مسرحيا»[11]، نستخلص من هذا المفهوم للغة المسرحية، أنها غاية في حد ذاتها، حلت محل الحدث، ومحل الشخصية، ومن الأمثلة التي توضح هذه الفكرة في مسرحية "الكراسي" المقطع التالي من المسرحية:

- «**الزوجة:**. ....ياله من جو
- ردئ ! ما أجمل الجو ! (على حدة) ومع ذلك
- فأنا خائفة. ...ماذا أفعل هنا ؟....(تصرخ)
- حبيبي، حبيبي !

. .....(كل من الزوجين سيتحدث إلى المدعويين من جهته)

- **الزوج:** لكي نمنع استغلال الإنسان للإنسان

لابد لنا من المال، من المال، المزيد من المال !

---

[11] نبيل حلمي. يونسكو ومشكلة اللغة. مجلة المسرح، العدد 11، القاهرة 1964، ص: 88، 89

- **الزوجة:** حبيبي !(ثم وقد صرفها عنه بعض الأصدقاء)

نعم، وزوجي هناك، هو الذي ينظم

الاجتماع. ..هناك. ....أواه ! لن تتمكنوا. ...

يجب أن تجتازوا القاعدة، انه هناك بعض الأصدقاء. .....

- **الزوج:** كلا طبعا. ....كنت دائما أقول ذلك. ..

المنطق المحض، لاوجود له،. ..انه ضرب من الخيال

- **الزوجة:** طبعا هذا النوع من السعداء موجود

في الصباح، يتناولون افطارهم على متن

طائرة، وفي الظهر، يتناولون غداءهم على متن

قطار، وفي المساء يتناولون عشاءهم على ظهر

باخرة، وينامون ليلهم في سيارة شحن

تسير، وتسير، وتسير

- **الزوج:** تتحدثون عن الكرامة الإنسانية ؟

فلنحاول على الأقل أن ننقذ الوجه، فالكرامة

ليست إلا ظهرها

- **الزوجة:** لا تخوضوا في الظلمات

(تقهقه، أثناء الحديث)»[12].

يبرز لنا هذا المقطع فقدان العلاقات المنطقية، وكذا الدلالة وإفراغ اللغة من محتواها المتمثل أساسا في التواصل، وبهذا فإن الوتر الحساس في مسرح **يوجين يونسكو** هو اللغة، هذه الأخيرة التي يرى أن هدفها الأساسي لا يكمن في خدمة الشخصيات، بل اعتبرها العبث الأقصى، وتمكن من عرض هذه الفكرة –عبث اللغة –

---

[12] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو. ج1. تر: حمادة إبراهيم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2006، ص: 163

من خلال لجوئه إلى سلاحه المفضل المتمثل أساسا في التفاهة والابتذال، فبعض المقاطع من المسرحية تتكون من سطر إثر سطر من الشعارات والكلمات المبتذلة الشائعة، التي تعكس تفاهة العالم، وخلوه من المنطقية، كما هو موضح في المقطع التالي أيضا من المسرحية:

- «**الزوج:** إنني أشعر بضيق شديد.
- **الزوجة:** كنت أكثر مرحا حينما كنت تشاهد
المياه. .....هيا لكي نلهو قليلا، افعل
كما فعلت في ذلك المساء
- **الزوج:** افعل أنت فهذا دورك
- **الزوجة:** بل دورك
- **الزوج:** بل دورك
- **الزوجة:** بل دورك
- **الزوج:** بل دورك
- **الزوجة:** بل دورك
- **الزوج:** (اشربي الشاي يا سيميراميس)
(ليس هناك شاي طبعا)»[13].

يعلق الناقد **ريتشارد .ن. كو**[14]، الذي خص المسرحي **يونيسكو** بكتاب مستقل يحمل اسمه، أن هذا السلوك البرجوازي يمثل "ذلك الجانب من الإنسانية الذي يتقبل ويبث الوهم بالواقعية المادية باعتبارها المعادل لكل حقيقة، والذي ينبذ تصور الواقع الشامل والحياة الباطنية ويفضل الراحة المصطنعة الخاصة بالمنطق العقلي كما يتبدى في

---

[13] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 118

[14] ريتشارد .ن. كو. يونسكو. تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص: 62

الأشكال الظاهرة للنظام الاجتماعي، وبهذا استخدم **يونسكو** اللغة المبتذلة كسلاح للتهكم من الحالة التي آل إليها الإنسان الغربي عقب الحرب العالمية الثانية، ولهذا فإن "تفاهات يونسكو تدمر نفسها بنفسها، وتنطلق لتتصارع مع دليل خلقها، الشيء المفقود هو مقياس للمقارنة، فالعبث الكامن في بهلول موليير يتضح بالسلوك العقلاني الصارم للإنسان الشريف، غير أن يونسكو ليس لديه إنسان شريف ليقدمه"؛ يتضح أن **يونيسكو** تجاوز كل القواعد والأعراف التي تضبط الحياة، إلى درجة أنه حكم على الجميع بالتفاهة، وبالتالي لا نعثر على شخصية من شخصياته تحمل بعضا من صاته أو آرائه.

يرى **يونسكو** أن اللغة عاجزة كل العجز عن التعبير عن حالة إنسان ما بعد الحرب بدقة دون تشويه، لغة ميتة لا ترقى إطلاقا لمستوى الحقيقة ولهذا لجأ إلى بديل يراه أكثر صدقا من اللغة يتمثل أساسا في الصمت وقد استثمره كثيرا في مسرحيته الكراسي، عن طريق المتحدث الأصم الأبكم الذي وظفه كثيرا في مسرحيته ليثبت موت اللغة وكذا عجزها عن التعبير كما هو مجسد في المقطع التالي:

- «**الزوجة** :(تضحك وهي تصفق)

فعلا شكرا، شكرا، أنت لطيف،

لطيف، ياحبوبي. .....(تقبله)

أوه أنت موهوب، وكان من الممكن أن

تصبح على الأقل قائدا أول لو أنك شئت ذلك

- **الزوج:** أنا حارس، قائد مساكن

(صمت)

- **الزوجة:** احك لي الحكاية، ها، الحكاية »[15].

[15] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 118

لا تحقق الجمل والفقرات التواصل، كما أنها غير قادرة على كسر الصمت الذي ينتاب شخصيات المسرحية، وهذا ما يصعب التواصل بين الشخصيات، كشخصية الخطيب الأبكم الذي يظهر غير بارع، باعتباره يمثل التشويه المتطرف للفكر الواقع تحت تأثير الكلمات، كما هو مجسد في المقطع التالي من المسرحية:

- «**الخطيب** :(وكان قد ظل مستمرا في مكانه جامد
الملامح طول مشهد الانتحار، يقرر
بعد عدة لحظات أن يتكلم، وجهه قبالة صفوف
الكراسي الخالية، يحال أن يفهم الجمهور
الوهمي أنه أصم، وأبكم، يأتي إيماءات وحركات
الأصم الأبكم، مجهودات يائسة لكي يفهمه
الجمهور، ثم يصدر أصواتا أشبه بالحشرجة
والغيض والأنين، وأصواتا من الحلق
مما يصدرهما الأخرس: هيه، مم، مم
مم، جو، جو
هو، هو، هو، هو
جو، جو، جوو
(وأمام عجزه، يترك ذراعيه تهويان إلى
جانبيه، وفجأة يشرق وجهه، فقد اهتدىالى
فكرة، يلتفت ناحية السبورة، ويخرج قطعة
من الطباشير من جيبه ويكتب بحروف كبيرة)
أ ن أ ج ب أ ن
ثم:
ن ن ا ا ن ن م ن وى ن وى ن وى فا
(يلتفت مرة أخرى إلى الجمهور الوهمي

ويشير باصبعه الى ماكتب على السبورة)

الخطيب: ممم، ممم، جوو، جو، جي، مم

ممم، ممم، مم

(ثم يبدو غير راض عن ذلك، فيمحو ما كتب

في حدة ويكتب غيره، ومنه هذه الحروف الكبيرة)

وو د ا ع ا– وداعا – أبا

(مرة أخرى يلتفت الخطيب نحو الجمهور،

يبتسم مستفسرا، آملا أن يكون قد وفق في

إفهام الحاضرين. .....»[16].

يصدر الخطيب أصواتا غير مفهومة، رموز وإشارات هنا وهناك في كل زاوية من زوايا المسرحية، تصرخ بصمت رهيب معلنة عجزها وعدم قدرتها على الإفصاح عما حولها، وهذا هو وتد مسرحية "الكراسي" الذي بها وعن طريقها أعلنت عبثية الكون والوجود.

3-2. الحوار

ليست المسرحية تمثيلا ولا نصا ولا دورا ولا شخصية، إنما هي هذه العناصر جميعا، بالإضافة للأحداث واللغة والزمان والمكان والحوار، هذا الأخير الذي يعد رأس المسرحية وعمودها الذي تقوم عليه في نقل كلام الشخصيات بصورة منطقية، وهي سمة من سمات المسرح الأرسطي. ثار مسرح العبث على تقاليد المسرح الأرسطي، بحيث-كما يقول **محمد نصر عباس**- «تمرد المسرح العبثي على عناصر التركيب الفني للعمل الدرامي المسرحي التقليدي، فليس هناك صراع أو حبكة أو أحداث مسرحية يتابع من خلالها الشاهد فكرة ما أو قضية ما، كما أن المشاهد لا يتابع

[16] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، صص: 145-146

شخوصا درامية مسرحية تتحرك أو تتحدث بلغة منطقية أو بأفكار منطقية، ومن ثم فالحوار في مسرح العبث هو حوار يبتعد كثيرا عن المنطق، سواء في الألفاظ أو العبارات أو الأفكار التي يعبر الحوار عنها، فيبدو بهذا كله حوارا غير متواصل أو متصل أو محكم منطقي»[17]؛ يغيب الحوار المنطقي في المسرحية العبثية، لتحل محله الأحلام المعبرة عن انعدام الوجود الواقعي، وحوار الزوج مع الزوجة أكبر دليل على ذلك، كما في هذا المشهد:

- «**الزوج:** (باكيا من التأثر) صاحب الجلالة !. .
أوه صاحب الجلالة !...جلالتي الصغرى
جلالتي الكبرى !. ..أوه ! يا له من فضل
عظيم. .....انه حلم عجيب. ....
- **الزوجة:** (كالصدى) حلم عجيب. ..جيب. ...
- **الزوج:** (مخاطبا الجماهير الوهمية) سيداتي
سادتي انهضوا مولانا المحبوب، الامبراطور،
بيننا ! وافرحتاه ! وافرحتاه !
(يرتقي المنصة، يشب على أطراف أصابعه
لكي يتمكن من مشاهدة الامبراطور، الزوجة
وهي في مكانها تفعل نفس الشيء) »[18]

يكشف لنا هذا الحوار عن فكرة مهمة اعتمدها **يونسكو** في هذه المسرحة، هي فكرة الهروب من الواقع، والارتماء في أحضان الأحلام، هروبا من واقع مرير، أسفرت عنه الحروب، ويعتبر «هذا الهروب النفسي بوصفه فكرة وموقفا إنسانيا في المقام الأول، هو ما ساعد على تشكيل الصورة القائمة واللامعقولة لواقع الحياة، ودفعه من ثم لكثير

---

[17] نصر محمد عباس . فن الدراما المسرحية، صص: 87-88

[18] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 138

من الكتاب لأن يبحثوا عن وسيلة هروب تعبيرية تتوافق مع حالة الهروب النفسية المشار إليها، وبدا أن مسرح العبث هو وسيلة التعبير عن حالة الهروب تلك»[19]، وهروب الزوج من واقعه ومخاطبته لتلك الفتاة الجميلة والتي يعبر في مقاطع من المسرحية أنه متيم بها واستطاعت هذه الفتاة أو الزوجة الوهمية أن توقع بالزوج في شباكه فهو يحبها حبا حقا وبهذا أخذت مكانة الزوجة الحقيقية، ومن نماذج الهروب من الواقع أيضا في المسرحية تظاهر مخاطبة بالكلام من شخصية أخرى لا وجود لها وفي الحقيقة هو حوار مع نفسه «ولقد اعتمد كتاب المسرح العبثي في إطار ما نشير إليه هنا من واقع الهروب النفسي لكتاب هذا الاتجاه لغة غير ملتزمة بأية قواعد في الصياغة أو التراكيب، كما سبقت الإشارة إلى ذلك من قبل، ومن ثم جاءت تلك اللغة مفككة، لا منطقية في ألفاظها، ولا رابط بين أجزائها وتراكيبها»[20]، هذه اللغة المفككة عند **يونسكو** ناتجة عن الفوضى العارمة داخل الشخصية، التي تعبر عنها عادة بحوارات مبتورة مجسدة بصورة كبيرة في المسرحية، كما نلاحظ ذلك في هذا المشهد:

- «**الزوجة:** مدينة باريس
- **الزوج:** وفي الطرف الأقصى من مدينة باريس،

كان، كان كان ماذا؟

- **الزوجة:** كان ماذا؟ يا حبيبي، كان ماذا؟
- **الزوج:** كان مكان، وكانت لحظة رائعة...
- **الزوجة:** كانت لحظة جميلة، أليس كذلك؟
- **الزوج:** أنا لا أذكر المكان...
- **الزوجة:** لا تجهد ذهنك.
- **الزوج:** لقد أصبح بعيدا، لم أعد أستطيع...

---

[19] نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية، ص: 93

[20] المرجع نفسه، ص: 94

أن ألحق به.... أين كان ذلك؟

- **الزوجة:** ماذا؟
- **الزوج:** ذلك الذي... تلك التي.... أين كان ذلك؟ ومتى؟».[21]

كما تتسم الجمل الحوارية في المسرحية بالتكرار، مفرغة من دلالتها، تحمل السؤال والإجابة في آن واحد، وهي انعكاس لحالة اللاوعي التي تسيطر على الشخصيات وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

- «**الزوجة:** (محادثة متقطعة، قي ضعف وخور)

قصارى القول

- **الزوج:** لخاصتنا، وخاصته
- **الزوجة:** البيت.
- **الزوج:** أنا هو له لي.
- **الزوجة:** له أو لها؟
- **الزوج:** ألـــــــــــــــــ....
- **الزوجة:** ورق لف الشعر.... هيا إذن
- **الزوج:** لا يوجد
- **الزوجة:** لماذا؟
- **الزوج:** نعم...
- الزوجة: أنا
- **الزوجة:** بالاختصار
- **الزوجة:** بالاختصار».[22]

---

[21] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 121

[22] المرجع نفسه، ص:131

حوار غير منطقي يعبر عن واقع الشخصيات الغارقة في عالم اللاوعي، كل فكرة منشغلة بذاتها لا علاقة لها بالفكرة التي تسبقها ولا التي ستعقبها، فوضى عارمة تعيشها الشخصيات تعكس واقعها ومجتمعها الغارق في اللامبالاة والفوضى.

حوار غير منطقي من نوع آخر يجمع بين شخصيتين متناقضتين تماما؛ شخصية مادية لها وجودها وكينونتها تخاطب امرأة جميلة لاوجود لها وتتناقش معها بل وتفرح وتسعد بوجودها، حوار فيه مزج بين الواقع والأحلام لتتشكل لنا سنفونية قوامها العبث واللامعقول.

هكذا يدور الحوار في أغلب مشاهد المسرحية، دون أن يكون هناك ترابط ولا انسجام بين الشخصيات، فالحديث لا معنى له لأن الشخصيات تتحدث دون تفكير.

3-3. الزمان والمكان

يتحد الزمان مع المكان في مسرحية "الكراسي"، لأن الأحداث تسير وفق وتيرة واحدة لا بداية ولا منتصف ولا نهاية، تدور حول نفسها، ولهذا فلا وجود للزمان ولا المكان بأبعادهما المعروفة في المسرحية الأرسطية، فالمكان «يمثل حجرة جرداء، توجد ثلاثة أبواب ثم نافذة في أسفلها كرسي بلا ظهر، ثم باب آخر، في الغور الأقصى يوجد باب كبير ذو مصراعين على جانبيه بابان آخران متواجهان: هذان البابان أو على الأقل أحدهما، مختفيان تقريبا على أنظار الجمهور»[23]؛ فمكان المسرحية محدد بغرفة لها ثلاثة منافذ، وفق ما نستخلصه من هذا المشهد:

- «الزوج العجوز مائل
من النافذة اليسرى وقد اعتلى
الكرسي الذي في أسفلها
الزوجة العجوز

[23] ينظر: أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 116

توقد مصباح الغاز، نور أخضر
تذهب وتجذب الزوج مناكبه
- **الزوجة:** هيا يا حبيبي،
أغلق النافذة
فالماء الراكد كريه الرائحة
ثم إن البعوض يدخل من النافذة».[24]

يلاحظ قارئ و/او مشاهد المسرحية تداخلا للأزمنة وللأمكنة في الوقت نفسه، يعود هذا التداخل، كما يرى **محمد مندور**، ، إلى تجاوز الحياة المعاصرة لقواعد التفكير، و « بديهيات العقل، وهذه الأسس هي قانون السببية، أي وجود سبب خلف كل مسبب، وقانون التناقض، أي عدم اجتماع النقيضين في زمان ومكان واحد، بل لا بد أن تتميز ذاتية وحيز كل منهما عن ذاتية وحيز الآخر، ويرى أصحاب اللامعقول أن هذه القوانين الثلاثة قد تحطمت في العصر الحاضر، فهناك أحداث لا يمكن اجتماعها في زمان ومكان واحد، وقد توجد الذاتية الفردية الواحدة في مكانين مختلفين في وقت واحد، وهنا بالضرورة يصبح العقل البشري مشلولا، وعاجزا بسبب انهيار هذه الأسس»[25]؛ يتصف الزمان والمكان في "الكراسي" بالثبات، وذلك بهدف اتاحة امكانية أكبر للاستغراق في ذهنية الشخصيات وكشف عالمها الباطني، وهي قضية محورية في مسرح العبث واللامعقول.

[24] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 117

[25] محمد مندور. الأصول الدرامية وتطورها. مجلة المسرح. العدد 8. القاهرة 1964، صص: 10-11

3-4. الشخصية

تختلف شخصيات مسرحية "الكراسي" عن باقي المسرحيات الأخرى، لأنها تتناول موضوعا مغايرا، هو العدم الذي انعكس في تلك الكراسي الخالية، ومن ثم خلت الحياة من قيمتها؛ شخصيات المسرحية هي:

- «**الزوج**: زوج عجوز 95 عاما.
- **الزوجة**: زوجة عجوز 94 عاما.
- **الخطيب**: 45 إلى 50 عاما.

بالإضافة إلى مجموعة من الشخصيات الوهمية التي لا نراها، نرى فقط الكراسي التي تجلس عليها.

اختار **يونسكو** لهذا الرمز شخصيتي زوجين مضى على زواجهما 75 عاما، في تكثيف وتركيز هائل وشديد الخصوصية لفكرة الحياة اللغز التي يريد الكاتب أن يسلط الضوء عليها منذ الوهلة الأولى؛ زوجان منعزلان عن العالم كله، في مكان على جزيرة محاط بالمياه من كل جانب. يتضح لاحقا أن الوصول إليه يتطلب زورقا، ولا يصل إليه القليل من الناس ماديا شخص واحد فقط هو الخطيب، وروحيا وخياليا وعبثيا شخوص كثيرة سوف تحضر الحفل الأخير لسماع الرسالة الأخيرة[26]، التي يريد الزوج تركها كإرث لمن يأتي بعده، يقول في هذا الصدد:

- «**الزوج**: عندي رسالة فعلا، هذا صحيح، وأنا أناضل من أجلها أنا لدي فكرة عظيمة لدي رسالة أريد أن أبلغها للإنسانية.....
- **الزوجة**: للإنسانية، يا حبيبي، تريد أن تبلغ رسالتك.
- **الزوج**: هذا صحيح، هذا صحيح».[27]

---

[26] ينظر: https://ar.wikipedia.org تاريخ الإطلاع: 15-10-2018 على الساعة: 5:00

[27] أوجين يونسكو . الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 120

رسالة حاملة لفكر الشخص وتجاربه في حياته، والتي يرى فيها الصلاح والفائدة لمن يأتي بعده، كلف خطيبا لإلقاء هذه الرسالة على الشخصيات الوهمية التي تشغل الكراسي، لكن الأمر حال دون ذلك، فالخطيب عجز عن تقديم الرسالة التي تحمل الخلاص الذي ينجي الأمة ويخرجها من أزمتها، وهي رسالة موجهة للجميع[28]، كما يتضح من خلال هذا المشهد الحواري:

- «**الزوجة:** إذا فسيكون ذلك هذا المساء؟ وأظنك قد دعوتهم جميعا، كل الشخصيات المرموقة.
- **الزوج:** نعم، كل الملاك، وكل العلماء.

(صمت)

- **الزوجة:** والحراس؟ والأساقفة؟ والكيميائيين؟ والنحاسين؟ والعازفين؟ والرؤساء، ورجال الشرطة والتجار، والمباني، ورئيس الكتابة والصبغيات؟
- **الزوج:** نعم، نعم، ومستخدمي البريد، وأصحاب الفنادق والفنانين، وكل من كان على قدر من العلم والملكية!
- **الزوجة:** والصيارفة؟
- **الزوج:** دعوتهم.
- **الزوجة:** و.....؟ والموظفين؟ والعسكريين؟ والثوريين؟ والرجعيين؟ وأطباء المجانين ومجانينهم؟
- **الزوج:** طبعا، كلهم، ما داموا جميعا علماء أو ملاكا».[29]

الشخصيات غارقة في الأحلام فكيف لعجوزين هرمين بينهما وبين الموت خطوة، أن يقوما باستدعاء كل هؤلاء، هي أحلام تراود الزوج ويشارك زوجته فيها فتقاسمه المشاعر ذاتها، وتتجلى هذه الأحلام في تلك الكراسي التي تحمل شخصيات وهمية،

---

[28] المرجع السابق، ص: 121

[29] المرجع نفسه، ص: 122

فالزوجان من بداية المسرحية يبدوان على قدر كبير من التفاهم، الزوجة تساير زوجها في كل شيء، أما الزوج فيلحظ عليه الاضطراب والخوف، نتأمل هذا المشهد الذي نستخلص منه هذا الاضطراب:

- «**الزوج:** دعوتهم جميعا (صمت) سأبلغهم رسالتي، لقد كنت طوال حياتي أشعر أنني أختنق، والآن سيعلمون كل شيء وهذا بفضلك، وفضل الخطيب أنتما فقط اللذان فهمتماني.
- **الزوجة:** كم أنا فخورة بك!
- **الزوج:** الاجتماع سيعقد بعد لحظات.
- **الزوجة:** سيأتون حقا هذا المساء؟ إذن فلن تشعر بالرغبة في البكاء بعد الآن، إن العلماء والملاك يقومون مقام الآباء والأمهات (صمت) لن تستطيع أن تؤجل الاجتماع ألن يكون فيه إرهاق لنا؟

(اضطراب زائد، منذ لحظات والزوج يدور حول زوجته في خطوات قصيرة مترددة هي خطوات شيخ طاعن، أو طفل صغير من الجائز أن يتقدم خطوة أو خطوتين نحو أحد الأبواب، ثم يعود لدورانه)»[30].

خوف الزوج يعكس مشاعر الإنسان المعاصر الذي يعيش حياة لا معنى لها، خوف من المصير المجهول الذي ينتظره عبرت عنه الشخصية الرئيسة في المسرحية وشاطرته فيه الزوجة، فهي الأخرى متوترة، قلقة من هذا الواقع الذي يغرق في الضبابية.

كما نلمس تنتقل الشخصيات بوتيرة متسارعة من مشاعر إلى أخرى دون أدنى سبب، وهذا يدل على انعدام المنطق في الحياة، فالشخصيات تضحك دون سبب، كما في هذا الحوار بين الزوج والزوجة:

- «**الزوج:** إذن فقل واصل.

---

[30]– المرجع السابق، صص: 122–123

- **الزوجة:** آه! نعم، أكمل.... قص علي...
- **الزوج:** (بينما تضحك الزوجة بهدوء، وبلاهة في البداية، ثم تتحج حتى القهقهة يضحك الزوج أيضا)

إذا فقد واصلنا الضحك، كانت بطوننا خاوية وكانت الحكاية مضحكة للغاية ورأينا الرجل المضحك وهو يركض بسرعة ثم ينكفئ على بطنه كانت بطنه ضخمة، وتبعثر الرز.... ورقد الرجل المضحك على الأرض هو الآخر..... فأخذنا نضحك ونضحك ونضحك.... وأمام أنظارنا بطن مضحكة تحولت إلى كتلة من الرز وحكاية الصندوق الذي أصبح بطنا راقدة على الأرض بطنا عارية أحاط بها الأرز من كل مكان، وعندئذ جعلنا نضحك بينما وصل الرجل المضحك عاريا كما ولدته أمه فضحكنا.

- **الزوجة:** (ضاحكة) ضحكنا عندئذ من منظر هذا الرجل المضحك الذي وصل عاريا، ضحكنا الصندوق–صندوق الرز... رز على بطن الرجل وعلى الأرض.
- **العجوزان معا:** (ضاحكين) ضحكنا حينئذ ضحكنا وضحكنا، هاه هاه واصلنا الضحك ووصل الرجل المضحك عاري البطن ومعه الرز، وعندئذ نحن.... بطن عارية.... وصل... الصندوق.... (ثم يهدأ العجوزان شيئا فشيئا) نحن واصلنا الضحك.... وصل.... وصل الرز»[31].

ضحكات تتعالى من الزوجين دون سبب لذلك، وفي الآن نفسه تبكي وتغضب خلط رهيب بين المشاعر يكشف لنا معنى الوجود، وسر الحياة التي يسعى العجوز لتبليغها، فبعد هذه الضحكات غير المبررة يطلب الزوج من زوجته الكف عن الضحك، ليبكي مجددا في ذات الموقف:

---

[31] المرجع السابق، ص: 199

«الضحك وصل... وصل الرز.

- **الزوجة:** إذن فقد واصلنا الضحك

تلك إذن باريسك الشهيرة.

- **الزوج:** من يستطيع أن يقول خيرا من ذلك.
- **الزوجة:** أوه! ما أروعك، يا حبيبي، أوه!

كان بوسعك أن تكون شخصية مرموقة أفضل بكثير من. .....

- **الزوج:** فلنكن متواضعين.... ولنكتف بالقليل.
- **الزوجة:** لعلك حطمت استعداداتك الشخصية.
- **الزوج:** (يبكي فجأة)

لقد حطمتها؟ لقد هشمتها؟ آه أين أنت يا ماما، ماما، أين أنت ياما؟ هيا هيا هيا أنا يتيم (يتوجع). .... يتيم.... يتيم.

- **الزوجة:** أنا معك، فما الذي تخشاه؟
- **الزوج:** كلا يا سيميراميس يا وطني، أنت لست ماما..... يتيم، من سيدافع عني ويحميني»[32].

فبمجرد أن تحققت فكرة حتى تجد تجسيدا لعكسها، فقد ترغب الإرادة الواقعية في خلاص البشرية، لكن هناك دائما اللاشعور الشامل لتجسيد الانتقام على كل النوايا الحسنة، وبما أن الإنسان يعيش في عزلة فإن إرادته هي التي تهيمن على أفعاله، ولكن بمجرد تجرده من وحدته يجد نفسه يتوافق مع نموذج لطبقة معينة مسيطرة وهذا ما يخلف الفوضى واللامنطقية.

ما يلاحظ على شخصيات المسرحية أنها عبثية لا ملامح لها، متعددة الأبعاد، منحصرة في ذاتها تعيش في عالم ملئ بالتناقضات عالم تسوده الفوضى من جميع

---

[32] المرجع السابق'، صص: 119-120

الجوانب، عالم منغلق على نفسه، عزلة دائمة لشخصيات المسرحية لا تربطها بالعالم الخارجي أي صلة، كما هو مجسد في المقطع التالي:

- **«الزوج:** «وأسفاه! كلا... كلا... لم ننجب أطفالا لقد تمنيت أن يكون لي طفل.... وسيميراميس أيضا... وقد فعلنا كل شيء....

حبيبتي سيميراميس المسكينة مثال الأمومة ربما كان هذا لا يجب، أنا نفسي كنت ابنا عاقا.... آه! ألم، وحسرة، وندم، ليس هناك سوى ذلك».[33]

الزوج يقر بنفسه ضرب قيمة من قيم المجتمع عرض الحائط، رغم ندمه الشديد من ذلك فهو يتذكر بين الفينة والأخرى كلام أمه.

- **الزوج:** «لا زلت أراها ممدة داخل حفرتها كانت تمسك في يدها زنبقة الوادي وتصيح قائلة لا تنسى، لا تنسى.... وكانت الدموع الغزار تملأ مآقيها وكانت تناديني بكنيتي إذ كنت طفلا وتقول كتكوتي الصغير لا تتركني هنا وحيدة».[34]

اطارات فارغة في تسبح في أرجاء المسرحية تنتظر من الممثل أن يملأها بروحه، كل منها يصلح أن يحل محل الآخر، هذا هو عالم **يوجين يونسكو**، عالم ملئ بالتناقضات التي تحاصر المسرحية من جميع الجوانب معلنة عن عالم آخر، عالم فاقد للهوية والقيمة، غارق في اللاشعور والأحلام.

ثانيا: **مسرحية "مسافر ليل" لـــ صلاح عبد الصبور**

- تمهيد

قبل محاولة قراءة هذا النص المسرحي "مسافر ليل" للكاتب الموهوب **صلاح عبد الصبور**، الذي اعتبره النقاد نصا مميزا، في لغته الشاعرية الراقية، المشحونة بدلالات

---

[33] المصدر نفسه، ص: 130

[34] أوجين يونسكو. الأعمال الكاملة ليونسكو، ص: 131

كثيرة، لابد لنا أولا أن نتعرف على كاتب المسرحية وكذا البيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية المحيطة به والمؤثرة فيه، والتي تتولد من هذه التأثيرات أراءه وأفكاره ورؤاه ورسائله الظاهرة والخفية التي يريد إيصالها لقرائه.

2- نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور (1931-1981): «شاعر وكاتب مسرحي ناقد ومنظر، أسهم في ترسيخ المسرحية الشعرية، وامتدادها وسعى إلى التجديد في بنائه الفني، وأدرك أن الفن المسرحي يشكل جانبا من جوانب البناء الشامخ في جسم الثقافة والأدب للأمة، فهو ركيزة أساسية في البناء الثقافي للمجتمع، وآمن بأن أصالة الفنون وقوتها تستمد من قدرتها على التعبير عن روح الشعب الذي نبعت منه، من خلال التوفيق بين أصولها الفنية وطبيعة مزاجه »[35]، وصرح أن المسرح الأرسطي هو أساس الفنون وأصلها؛ هذا عن مفهومه للمسرح بعامة، أما عن المسرح في زمنه فهو شيء آخر كما سنرى فيما يلي.

1-1. مؤلفاته

يعد **صلاح عبد الصبور** من الأدباء العرب المعاصرين الذين تميزوا بالحلم وعمق الرؤية الفكرية، ورهافة الحس الشعري. من مؤلفاته الأولى "الناس في بلادي" (1957): أول مجموعة شعرية، كما يعتبر أول ديوان للشعر الحديث (أو الشعر الحر – شعر التفعيلة-) يهز الحياة الأدبية المصرية في ذلك الوقت، لفت أنظار القراء والنقاد بسبب استخدامه للمفردات اليومية الشائعة، وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي جلي. ثم توالت مؤلفاته الأدبية، منها "أقول لكم" (1961)، و"تأملات في زمن جريح" (1970)، و"أحلام الفارس القديم" (1964)، و"شجر الليل" (1973)، و"الإبحار في الذاكرة" (1977).

---

[35] صلاح عبد الصبور. حتى نقهر الموت. دار الطليعة، لبنان، 1966، ص: 85

ألف العديد من القصائد الشعرية، أشهرها: "رؤيا"، "زيارة الموتى"، "لحن"، "أغنية من فينا"، "مرثية رجل عظيم"، "الظل والصليب"، "القديس"، "البحث عن وردة الصقيع"، "ذلك المساء"، "شنق زهران"، "أغنية للشتاء"، "رسالة سعيد"، "مرثية رجل تافه"، "أغنية ولاء"، "دموع على ضريح القلب"، "الناس في بلادي"، "أقول لكم"، "على مشارف الخمسين"، "وتبقى الكلمة"، "أحلام الفارس القديم".

1-2-مؤلفاته المسرحية

أ- **المسرحيات الشعرية:** كتب خمس مسرحيات شعرية، هي: "الأميرة تنتظر" سنة 1969، "مأساة الحلاج" سنة 1964، "بعد أن يموت الملك" سنة 1973، "مسافر ليل" سنة 1968، "ليلى والمجنون" سنة1971، عرضت على مسرح الطليعة في مصر في العام ذاته.

ب-**مؤلفاته النثرية:** "على مشارف الخمسين"، "وتبقى الكلمة"، "حياتي في الشعر"، "أصوات العصر"، "ماذا يبقى منهم للتاريخ"، "رحلة الضمير المصري"، "حتى نقهر الموت"، "قراءة جديدة لشعرنا القديم"، "رحلة على الورق"[36].

تنوعت المصادر التي نهل منها صلاح الصبور من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مرورا بسير وأفكار بعض الصوفيين العرب مثل الحلاج وبشر الحافي اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، كما استفاد صلاح عبد الصبور من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني عند **بودلير وريكله** والشعر الفلسفي الإنجليزي عند **جون دون وبيتس وكيتس وت.س. إليوت** بصفة خاصة، ولم يضع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده بل استفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية المختلفة والمتعددة.

---

[36] ينظر: موقع الحوار المتمدن-العدد: 3622 - 2012/ 1/ 29 - 22:16 مسرح العبث واللامعقول وتأثيراته على المسرح العربي

صاغ الشاعر باقتدار سبيكة شعرية نادرة من صهره لموهبته ورؤيته وخبراته الذاتية مع ثقافته المكتسبة من الرصيد الإبداعي العربي ومن التراث الإنساني عامة، وبهذا الزخم من المرجعيات والمصادر اكتمل نضجه وتصوره للبناء الشعري.

لقد تنوعت المصادر التي تأثر بها الإبداع المسرحي لدى صلاح عبد الصبور فقد تأثر بكتاب مسرح العبث فقد ذكر في تزييل مسرحيته مسافر ليل انه منذ خمس سنوات التقيت بالمسرحي العظيم يوجين يونسكو في مسرحية الكراسي، حيث كان يعرضها مسرح الجيب القاهري، وما كان النص المسرحي ينتهي حتى كنت انتويت أن أدخل عالم هذا الكاتب العظيم وسعيت إليه من خلال معظم الأعمال وكتبت في المذكرات الشخصية عندئذ أن اكتشاف عظمة يونسكو كان من أفضل الاكتشافات التي عرفتها حياتي ولقد اضفته إلى ذخائري، كما أضفت **شكسبير وأبا العلاء المعري** و**تشيكوف** من قبل كما انه قد فهم هؤلاء العبثيين واستطاع أن يقترب منهم وأثروا عليه بحديثهم المباشر أو من خلال إبداعهم العظيم.

ومن الجدير بالذكر ان الفترة الزمنية التي عاشها صلاح عبد الصبور منذ 1931 وحتى 1981 لهي فترة مليئة بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية المتطورة والمتباينة والمعقدة حيث تغيرت الكثير من المفاهيم والسلوكيات والاتجاهات العامة للمجتمعات العربية عامة والمجتمع المصري خاصة ولقد كان لها بالغ التأثير على كاتب هذا النص المسرحي فقد كتب المؤلف مسرحية مسافر ليل عام 1968 اي بعد الحرب الإسرائيلية على مصر بعام واحد (النكسة كما أطلق عليها) والتي كان لها بالغ الأثر على كل الادباء والمثقفين العرب والتي انعكست تبعات حدث كهذا على روح وطرح ورؤى الكتاب في كتاباتهم ويتجلى هذا الامر في وصف مسرحية مسافر ليل بالكوميديا السوداء[37].

[37] صلاح عبد الصبور. ديوان صلاح عبد الصبور، ص: 307

2- المنابع الأوروبية لمسرحية "مسافر ليل"

تأثر **صلاح عبد الصبور** بكتاب مسرح العبث، على رأسهم **يونسكو** (Eugène Ionesco)، لقد صرح بهذا في أكثر من موضع، يقول: «منذ خمس سنوات حققت اكتشافي الشخصي **ليوجين يونسكو**، حينما شاهدت مسرحية "الكراسي" في القاهرة، التهمت بعد ذلك أعماله ولمدة من الزمن اعتقدت بأني فضلت منهجه الدرامي على مناهج كل من عداه، وبعد عامين كتبت.... التي لم يكن بها أي تشابه مع أي أسلوب فني حديث من أي نوع أما هذه المسرحية فهي مختلفة وجدت فيها ما تمثله وأحببته عند غرامي الأخير يوجين يونسكو»[38]. **وصلاح عبد الصبور** حينما يصرح بأنه وجد في مسرحية "**الكراسي**" غرامه الأخير، كان واعيا بما يقول، وبصرف النظر عن ظروف كتابة مسرحية من اللامعقول، فإن مسرحيته خضعت لفلسفة اللامعقول في كثير من جوانبها، مثلما ذكر في آخر مسرحيته «لقد ظلمت كلمة اللامعقول حين ألقاها بعض نقاد المسرح الحديث كثيرا إنه ليس مسرحا لا معقولا بمعنى أنه مجاف للعقل ولكن بمعنى أنه مجاف للقوالب العقلية المسماة بالمنطق ومن هنا فهو يخضع للعقل العام وحتى كلمة العبث تبدو كلمة مخيبة للثقة، من يستطيع أن يعبث في هذا العصر الذي يعيش فيه حتى ولو كان ذا نفس عابثة لتميزه إذا باختلافه عن سبيل منطق العقل إلى سبيل روح العقل»[39]، فها هو يلجأ إلى الخيالية مثلما فعل قرينه **يونسكو**، ويتجلى هذا في تصرفات عامل التذاكر منذ بداية المسرحية، لا تحتكم أفعاله إلى سلطة العقل، تميزها اللامنطقية كما في مسرحية "الكراسي"، حيث نلحظ أن «جميع ما يشبه التركيب المنطقي والربط المعقول بين فكرة وفكرة في نقاش مقبول على المستوى العقلي يترك جانبا لتحل على المسرح لا معقولية التجربة»[40]؛ المشهد نفسه رأيناه في مسرحية

---

[38] صلاح عبد الصبور. الأعمال الكاملة. المجلد 1. دار العودة، بيروت، سنة 1972، ط1، ص: 800

[39] صلاح عبد الصبور. الأعمال الكاملة، ص: 701، 702

[40] عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي. ط2. وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص: 535

الكراسي"، بحيث هيمن اللامعقول على سلوك الشخصيات، كما اتصفت به كل المشاهد، سواء أكانت كلامية أم حركية.

بحث الشاعر **صلاح عبد الصبور** عن أساليب جديدة تتوافق ومعطيات العصر، فوجد في مسرح العبث واللامعقول ضالته وخصوصا عند الكاتب **يوجين يونسكو** والذي أظهر في كثير من محطاته إعجابه به وبأسلوبه العبثي الفريد وكذا رؤيته في العمل الأدبي والتي تتوافق معه حسب تصريحه «إنني أومن بأن الفنان لابد وأن يمتلك خليطا من التلقائية والدوافع اللاواعية، وقدرة على الوصول إلى رؤية واضحة لا تخاف أي شيء يكشف عنه اللاوعي بالانطلاق التلقائي ولكن بعد ذلك يأتي دور الفحص والتنظيم والفهم والاختيار لتحقيق العمل الفني الناجح»[41]؛ والنظرة ذاتها للفن نلمسها في كتابات **صلاح عبد الصبور** خاصة في مسرحياته الثلاث: "بعد أن يموت الملك"، و"الأميرة تنتظر"، و"مسافر ليل"، من خلال حسه المأساوي، وما يعانيه الإنسان المعاصر من قهر ودمار.

يرى عبد الواحد لؤلؤة في كتابه "موسوعة المصطلح النقدي"، أن سمات مسرح العبث واللامعقول التي أحصاها **مارتن إيسلن** (Martin Esslin 1918-2002) في كتابه (Le théâtre de l'absurde)، والذي ضم أهم المسرحيات المتأثرة بهذا التيار، تنطبق على مسرحية صلاح عبد الصبور "مسافر ليل". يقول: **مارتن إيسلن** «إذا كان من الواجب أن تضم المسرحية الجيدة قصة بارعة التركيب فإن هذه المسرحية لاتضم قصة أو حبكة أو خليقة بالاهتمام، وإذا كانت المسرحية الجيدة يحكم عليها بما فيها من دقة تصوير الشخصيات، والقدرة على التحريك فإن هذه المسرحيات تخلو في الغالب من شخصيات يمكن تمييزها وهي تقدم للجمهور ما يشبه الدمى الآلية، وإذا كان على المسرحية الجيدة أن تقدم موضوعا كامل التفسير، حسن العرض، ينتهي بحل فإن هذه

[41] نهاد صليحة .المدارس المسرحية المعاصرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص: 120

المسرحيات غالبا ما تخلو من بداية ونهاية، وإن كان على المسرحية الجيدة أن تعكس صورة الطبيعة وتصور طرائف العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظة فإن هذه المسرحيات غالبا ماتعكس أحلاما وكوابيس، وإن كانت المسرحية الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع فإن هذه المسرحيات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة»[42]؛ نستخلص من هذا التعريف الدقيق لمسرح العبث، الذي يخلو من أي مكون مسرحي تقليدي، بل تجاوز كل الأعراف الفنية والجمالية التي نشأت عبر عصور طويلة، منذ أرسطو.

كتبت مسرحية "مسافر ليل" بأسلوب فني جديد، يتلاءم وأساليب العبث واللامعقول، من خلال حلوله الخيالية التي لا يبررها منطق، وتصرفات الشخصيات الفاقدة لهويتها، وإقراره بعبثية الحياة، ورؤيته اليائسة، التي سنفصل فيها عند تحليل المسرحية.

3- تلخيص المسرحية

"مسافر ليل" كوميديا تنتهي بفاجعة، يحدد **صلاح عبد الصبور** المكان بعربة قطار، تندفع في طريقها على مستوى موسيقاها، كما يعين الزمان حين يذكر أنه منتصف الليل، ويتقاسم الفعل ثلاث شخصيات أولها الراوي الذي أراد له المؤلف أن يكون واقفا «على جانب المسرح أي في ركن العربة، والمؤلف هنا أشار إلى سلبية هذا الراوي من البداية، كما جعله إنسانا مرفها خالي البال من المشاكل والدليل في ذلك هندامه فقد كان يرتدي حلة عصرية بالغة الأناقة، أما الشخصية الثانية فهي الراكب ولقد محا صفاته البدنية المحددة للتصور الواحد عندما أثبتها وألغاها، أو كما قال في وصفه على أحد مقاعد العربة يجلس المسافر نموذج للإنسان بلا أبعاد الإنسان الذي تستطيع أن تصفه

---

[42] ذكره: عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح المقدي، ص: 531، قلا عن:

- Martin Esslin. Le théatre de l'Absurde.(The theatre of the Absurd). 1962. Traduction de Marguerite Buchet, francine Del Pierre, et France Frank.(Paris, Buchet-Chastel 1963, réedité en 1992.

إلا ملامحه الخارجية فتقول إنه بدين أو نحيف أو طويل أو أشقر أو أسمر وكل هذه الأوصاف سواء أي أنه إنسان عام غير متعين والشخصية الثالثة هي عامل التذاكر ولقد حدد ملامحه فهو رجل مستدير الوجه والجسم، عليه سمات البراءة التي تثير الشبهة، وقد مارس الراوي وظيفته المحددة من واقع شخصيته والتي اتضحت منذ بداية العمل من حيث التجهيز للفعل بما يشبه الحث عليه، أو على الاشتباك بين عامل التذاكر الجامد وبين الراكب بأن ألقت أوصافا عامة لمهرج مهمل الاسم، غير محدد الصفة، لقد قال عنه الراوي:

- وهو يسافر في آخر قاطرة ليلية
- نحو مكان ما
- ويعيد عواميد السكة
- واحد... اثنين... ثلاثة.... خمسة....مائة
- ثم قال عنه:
- يخرج من معطفه جلد غزال دون فيه التاريخ بعشرة أسطر
- تستوقفه بضعة أسماء
- كانت أحرفها البارزة السوداء
- تلمع فوق الجلد المتغضن
- وحين فطن الراكب إلى اسم هذا المهرج هتف قائلا:
- الإسكندر
- تك... تك.... تك
- هانيبال
- تك... تك...تك
- تيمورلنك
- تك.... تك...تك
- هتلر.... هتلر... جونسون... جونسون

- الإسكندر.... الإسكندر.... الإسكندر
- وقد أعلن الراوي أن العظماء يعودون من ذاكرة التاريخ، لتسيطر عظمتهم فوق البسطاء.
- والبسطاء يعودون إذا استدعيتهم من ذاكرتك ليكونوا متنزه أقدام العظماء.

وبهذا كان الراوي يلقي الطعم، فيهتف الراكب مرة أخرى الإسكندر، فكأن هذه البداية هي المثير لانبعاث أحد الجبابرة من ذاكرة التاريخ، إذ سرعان ما أفاق عامل التذاكر مجيبا بأنه هو الإسكندر، سائلا من يهتف باسمي.

نستعين هنا بتحليل الناقد **ماهر شفيق،** الذي رأى بأن عالم المسرحية عالم تحولات، بحيث تحول الرحلة العادية إلى رحلة نحو الموت، ويتحول عامل التذاكر إلى إمبراطور وديكتاتور يقدم على القتل بدم بارد. كما تحدث فيها التحولات من العادي المألوف إلى الغريب، ومن المضحك إلى التراجيدي، مع الهلم بأن لغة المسرحية تساير هذه التحولات. يقول الناقد "فنحن ننتقل من نثر الحياة اليومية إلى أفق الشعر الرفيع، ومن محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات، ومن كلام السوق المبتذل إلى وطانة الفلسفة وتحليقات الشعراء، وعامل التذاكر في المسرحية طاغية متنكر يلعب دور الله ويؤمن أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين، والراكب هو الإنسان العادي الذي يغدو غير موجود وبلا حقوق، والراوي هو صورة حديثة من الجوقة الإغريقية التي تراقب ولكنها لا تجرؤ على التعليق فهي خائفة من بطش الطاغية[43]؛ يلتقي صلاح عبد الصبور في هذه المسرحية، كما يبدو، مع **يونسكو** وغيره من كتاب اللامعقول، بخاصة في خلق أجواء الرعب والخوف، مما يجعل الشخصية تفقد توازنها العقلي، ويتحول الكلام إلى هذيان، بلا معنى وبلا هدف، إنها قمة اللامعقول.

---

[43] ماهر شفيق. مسرح صلاح عبد الصبور. ملاحظات حول المبنى والمعنى. مجلة فصول. المجلد 2. العدد 1، أكتوبر 1981، ص: 121-122

يقول الناقد **عبد الواحد بن ياسر** بأن الكتابة الدرامية **عند صلاح عبد الصبور** ترتبط ارتباطا وثيقا بتجربته الشعرية نفسها، وما تختزنه من العناصر الدرامية المبكرة وما يقوم عليه شعره من البناء المسرحي في تكوينه وتشكله[44]، وهو ما سنكتشفه عند تحليلنا للمسرحية.

4- تحليل المسرحية

4-1. اللغة

تختلف لغة المسرحية من مسرح إلى آخر، فالمسرح **الأرسطي** التقليدي يجنح الى اللغة الراقية، ويعالج القضايا المرتبطة بالطبقة العليا من المجتمع، أما المسرح الحديث فنجده ينقل لغة العامة إلى خشبة المسرح، وتصوير قضايا الطبقات المحرومة، تعبر لغة هذا التوجه في المسرح عن هموم الإنسان الذي أنهكته الحياة التي لم يقدر على مجاراتها، والتكيف مع متطلباتها، مما جعل مستوى التعبير اللغوي بسيطا.

تختلف لغة **صلاح عبد الصبور** عن هذا التوجه، يعود ذلك غلى أنه شاعر بالدرجة الأولى، وبالتالي ينتقي لغته انتقاء، فهي لغة محكمة متراصة شعرية، وقد أعجب بلغة **ت.س. إليوت** عبر عن ذلك قائلا: «استوقفتني جسارته اللغوية، فقد كنا نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة تخلو من كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج»[45]، ودعا إلى ضرورة التخلص من اللغة القاموسية المستخدمة في العصور القديمة، أما لغة الشعر الحديث ف«جدير أن يبلغ آفاقا أسمى لو منحنا الجسارة اللغوية، وذلك لأن الفكر الغني لابد له من لغة غنية تستوعبه، وأظن أن سبيلنا إلي ذلك هو إتقان اللغة ولابد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث من خلاله ثم لابد بعد

---

[44] عبد الواحد بن ياسر. المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث. ط1. منشورات الضفاف، الجزائر، 2013، ص: 226

[45] صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر. مجلد2. ط2. دار العودة، بيروت، 1977، ص: 165

ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية»[46]؛ فلا بد من العودة إلى التراث وإلباسه ثوبا جديدا يتماشى مع روح العصر بإضافة بعض البهارات التي تتلاءم مع حياتنا الجديدة.

كان صلاح عبد الصبور، وهو يكتب المسرحية، متمسكا بناصية الشعر ولغته إلى أحدث ما وصلت إليه الدلالات الفنية، كما أنه كان يدرك وبشكل آخر التزاما قضية الإنسان، وعلاقته بواقعه الحضاري، وموقف الفنان من فنه، وما يملكه من مسؤولية في توجيه الفن لخدمة القضايا الإنسانية الصادقة، يقول في هذ الصدد: «عمدت بكلمتي الشعرية أن تكون سهما في أحشاء القساة الجارحين، وأن تصنع القلب فرحا أو نغمة، ومازال هذا غايتي في الشعر، وكنت أرى الشاعر معبرا بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير تنزه نفسه عن البهلونيات، التي هي خيانة للفن، وعن التبريرات التي هي خيانة للروح والعقل»[47]، ندرك هذا من خلال نموذجه المسرحي "مسافر ليل"، الذي جمع فيه بين الصورة الشعرية الناطقة والعملية المسرحية، التي ارتقى بخصائصها إلى قمة البناء والصنعة الدرامية، يتجلى هذا في النص من خلال هذا المقطع على لسان الراوي الذي اتسمت لغته بالفصاحة والإحكام، يقول:

- «الراوي:
- الراكب تسري الدهشة في فكيه وعينيه
- وجه مرسوم في إعلان
- بل هو خائف
- للإنصاف، قليلا
- وهو يقول لنفسه»[48].

---

[46] المرجع السابق، ص: 178

[47] جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث. ط1.دار الشروق، القاهرة، 1984، ص: 264

[48] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، المجلد 2. دار العودة، مصر، ص: 62

لغة شعرية إيحائية فصيحة تتلاءم مع القالب المسرحي المختار من قبل صلاح عبد الصبور، فشخصية الراوي شخصية تربط أحداث المسرحية بعضها ببعض، كما يربط المتلقي بالمسرحية بلغة راقية فصيحة تنم عن مهارة وقوة التحكم في أساليب اللغة العربية الفصيحة. ينطبق هذا على جميع شخصيات المسرحية، حتى اللغة التي يتحدث بها بائع التذاكر أيضا لغة شعرية فصيحة إبداعية، كما نلاحظ ذلك في هذا المشهد:

- «عامل التذاكر:

شعبان العائم

صحفي في حاشيتي

لا يصلح إلا في هذا الهذر الأجوف

لكني أتسلى به

هل تعلم. ..لست سعيدا

يتخيل بعض الحمقى أني رجل محظوظ

ويقولون لأنفسهم،...

حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل

ماذا يصنع عشري السترة ؟

يتقاضى أعلى أجر

يسكن في قصر

يتصرف في أقدار الناس

لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء

افزع في الليل إذا حدثت واقعة ما

أخرج من قصري كي أتفقد أحوال الخلق

أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين

وذوي الأفكار السيئة الأخطر من الأخطر....

أنواع القتلة والسفاحين
استقبل زوار البلد الغرباء
اتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء
أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائي
مع زواري في كل مكان
أتجرع مائدتي فنجان في اليوم
فسدت أمعائي، آكل أكلا مسلوقا
هل تعلم أني أحيانا
لا أغفو إلا ساعات في الأسبوع
لا تتصور أني أخشى أن أقتل في نومي
فأنا لا أخشى الموت
لكن لابد من الحيطة
ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشربهم بالترتيب
لا أخشى من أعدائي، بل من أصحابي
يأكلهم حسد ضار».[49]

يوحي هذا المقطع باهتمام **صلاح عبد الصبور** بلغة المسرح الشعري، التي تنم عن صفاتها وتكشف عن أبعادها «فتأليف مسرحية شعرية يعني رؤية الشيء أنموذجا موسيقيا كليا، وعلى الدرامي الذي يكتب مسرحيته شعرا أن يؤثر فيك على مستويين دفعة واحدة، ومن المردي للشاعر أن يرجو وهو يحاول كتابة مسرحية تعويضا عن النقائص في حركة مسرحية بصيحات شعرية لا تعين الأحداث، ولكن يجب أن يكون تحت العمل المسرحي الذي لابد أن يكون قابلا للفهم تماما أنموذج موسيقى، يزيد من حدة الإثارة فينا، وذلك بتقويتها، عن طريق إمدادها بشعور مستمد من مستوى أعمق،

[49] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 662، 663

واقل إستبانة»[50]. استطاع **صلاح عبد الصبور** في مسرحيته "مسافر ليل" أن يطوع الشعر للتعبير عن أدق الأحاسيس، لخدمة الجوانب الفنية في البناء المسرحي لعمله هذا، فقد استطاع من خلال هذه اللغة الراقية أن يرسم شخصيات مسرحياته رسما متفردا.

يمزج **صلاح عبد الصبور** في بعض المحطات من المسرحية بين الصورة الشعرية وروح الفكاهة، كما أنه يميل إلى بعض الأساليب البسيطة ويورد في تذيله للمسرحية تعقيبا حول هذه القضية بقوله «فالقارئ قد يشهد هنا ألفاظا لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيرا تجاه بعضها يتجاذبني عاملان: عامل الإبقاء عليها، لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدلالة التي أريدها، وعامل إسقاطها أو تغييرها، لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية، ففي المقطع الثاني من حديث الراوي نجد عبار (فالأمر بسيط) وأنا لا أحب أن استعمل كلمة (بسيط) بهذا المعنى، بل أؤثر في هذا المعنى إلى معناها القديم كإحدى صيغ (مبسوط) بمعنى ممهد مستو، ولكن الكلمة قد انتقلت من هذا المعنى إلى معناها الجديد، كما انتقلت كلمة (سهل) من معناها كأرض منبسطة إلى معنى اليسر، والوضوح، والاستواء في شرع الفكر لا في رؤية العين ويمضي قائلا: وحين يمضي القارىء في المسرحية سيجد الفاظا وصيغا أخرى لم تجر العادة على استعمالها في الشعر مثل (عواميد السكة، حديد الأرضية، وجه في إعلان، البرميل الأسمر، يتركني في حالي، قال في نفسه) الى غير ذلك مما هو قريب منه، أبقيت على هذه الألفاظ لأني أؤمن أن لكل عمل فني بلاغته، ولأني وجدت أسلافنا من كتاب المسرح حين يكتبون الكوميديا يترخصون في الجلال لصالح التعبير، ولأني كما قلت كنت حريصا على شاعرية (الحالة) لا شاعرية الأداء»[51]، وبهذا تتساوى عنده الكلمة المأخوذة من المعجم مع الكلمة المأخوذة من أفواه العامة، وبهذا فلغة المسرح هي اللغة التي تتكلم بها الشخصيات على حد قوله «فنحن لا نسمع في المسرح اللغة التي يتكلم بها الأبطال في

---

[50] ف.أ. ماتيس. ت. س إليوت الشاعر الناقد. تر: إحسان عباس. المكتبة العصرية. بيروت، 1965، ص: 292

[51] صلاح عبد الصبور. مسافر ليل. تذييل المسرحية. الأعمال الكاملة، ص: 498

الواقع، بل اللغة التي قد يتكلمون بها، وهي أكثر ترتيبا، ودقة، وإيحاء من لغة الواقع، إن المسافة التي يعبرها الفن هي المسافة بين الواقعي، والواقع الفني»[52]، ولهذا فهو يلجأ إلى لغة ثالثة وهي تفصيح العامية الا أن اللغة العامية في المسرحية نادرة جدا مقارنة مع اللغة الفصيحة.

استخدم لغة عصرية ضمنها بعض التعابير من التراث، بحسب تحليل الناقد **رفعت سلام** الذي يرى[53] بأن هذا النوع من المزج بين اللغة الفصيحة والتراث يهدف إلى تجسيد طبيعة الشخصية، وتأكيد الفوارق الموجودة بين مختلف الطبقات الاجتماعية. كما أنه يهدف إلى تأصيل عمله المسرحي، وكأني به يريد أن يقول بان اللغة العربية تبقى سيدة الموقف، مهما اختلفت ظروف النطق بها، بحيث لا يجب أن يؤثر التيار الفكري على الأداء اللغوي. الدليل على هذا أنه أورد أبياتا لشعراء عرب على لسان المسافر (الراكب) موجهة لبائع التذاكر يمارس المسافر اللعب بالكلمات في ظل حصار عامل التذاكر الطاغية، فهي سلاحه الوحيد في صراعه لإنقاذ حياته من السم أو الخنجر أو حبل المشنقة أو ما شاء الطاغية، ولهذا فهو يستند إمكانية اللعب بها إنقاذا لحياته فيساير الطاغية ثم يداهمه ويمدحه ويتذلل إليه لكن لعبة الكلمات تعجز أمام الإصرار على القتل، ويلعب الراوي بالكلمات لعبا مغايرا، فهو يتفرج على واقع الجريمة، مكتفيا بوصف ما يدور داخل الشخصيتين المتصارعتين وبذلك يشارك الطاغية في حمل وزر الجريمة منتظرا مصيره المشابه بعد حين. ومن أمثلة ذلك في المسرحية المشهد التالي:

- « عامل التذاكر:

هذ أحسن

حدثني عن علمي

- الراكب:

---

[52] صلاح عبد الصبور. حياتي في الشعر.ط3. دتر العودة، لبنان، د ت، ص: 176، 177

[53] رفعت سلام. المسرح الشعري العربي. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص: 79

عليم بأسرار الديانات واللغى

له خطرات تفضح الناس والكتبا

- عامل التذاكر:

طيب. .طيب

حدثني عن جودي

- الراكب:

ولو لم يكن في كفه غير روحه

لجاد بها، فليتق الله سائله

- عامل التذاكر:

لا، هذا قول طائش

فـــأنا لا أقدر أن أعطي احدا روحي

لا ضنا مني أو بخلا، بل إشفاقا أن يختل نظام الكون

هي مسؤولية. .. !

هل هذا شعرك. ..!

- الراكب:

لا، وجلالة مجدك

هذا شعر سمج مأفوف يعلق في ذاكرتي من أيام صباي

- عامل التذاكر:

هل تعرف قائل هذا الشعر ؟

- الراكب:

المتنبي فيما أذكر..

- عامل التذاكر:

لا، لا، لا يخطئ حدسي أبدا
هذا يبدو من شعر العائم
شعبان العائم».[54]

استخدم الراكب هذه الأبيات بغية التقرب من عامل التذاكر، من خلال مدحه بلغة راقية، مع أن هذه اللغة لا تتلاءم مع شخصية بائع التذاكر المغرور المتسلط، رمز الطاغية المستبد.

4-2. الحوار

يعتبر الحوار العمود الفقري للمسرحية، والعصا السحرية التي تدير الشخصيات، وأهم ميزة تتصف بها مسرحيات العبث واللامعقول هي ظاهرة التوارد اللفظي، وكذا الصوتي؛ ففي مسرحية "مسافر ليل" مثلا توليد صوتي، وهو ينطق على أسماء تتوالد على منوالها أسماء أخرى، كما هو الشأن في المقطع التالي من المسرحية[55]:

- «الراكب:
- الاسكندر:

تك. ...تك. ...تك

- هانيبال

تك. ...تك. ....تك

- تيمورلنك

تك.....تك. ...تك

- هتلر. ...متلر. ...جونسون. ...مونسون

....تك. ...تك. ..تك. ....تك

---

[54] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 658-659

[55] المرجع نفسه، ص: 621

- الاسكندر. ..الاسكندر. .الاسكندر».

الكلام يجري على لسان المسافر (الراكب) مسيرا بطاقة خفية، ليس للراكب عليها إرادة توارد لفظي وصوتي عجيب، واسم "الاسكندر" هنا يوحي بالبطش الذي يمتد في المسرحية، فالعامل "الإسكندر" يتبجح ويفتخر باسمه، كما هي الحال في المشهد التالي:

- «**عامل التذاكر**: أنا الإسكندر

في صغري روضت المهر الجامح

في ميمعة عمري روضت أرطاليس

حين بلغت شبابي روضت العالم»[56].

استخدم **صلاح عبد الصبور** الرمز في الحوار بكثرة والذي يتناسب مع طبيعة مسرح العبث واللامعقول، وهذا ما يحدث حيرة لدى القارئ، الذي يجد صعوبة في فهم ما تفصح به الشخصيات، يقول[57]:

- «الراكب:

الاسكندر. ....تك. ...تك. ...تك. ....تك

الاسكندر. ....تك. ...تك....تك. ...تك

(يرتفع صوته كأنه يستجيد نغما، وتلمع في ركن

العربة المواجه للراوي، دائرة ضوء، يظهر فيها

عامل التذاكر بثيابه التقليدية الصفراء)

- عامل التذاكر:

من يصرح باسمي ؟ من يدعوني ؟

---

[56] المصدر السابق، ص: 623

[57] المصدر نفسه، ص: 620

من أزعج نومي في زاوية العربة ؟
أنت. ....؟ ».

هذه الإشارة الغامضة تحدث غموضا في نفسية المتلقي، والحوار في المسرحية يتراوح بين الطول والقصر، فنلمس مثلا «طول حوارات العامل، فنجد حرارته الطويلة كثيرة تسمح له بالحديث المفصل، وإضافة التفاصيل والجزئيات عن فخره بذاته، أو محاولة التأثير السلبي على الراكب أو تهيئته للتحقيق والمحاكمة، أما الراكب فقليل الكلام مقتضب العبارة لا حول له ولا قوة، أمام المحاكمات سابقة التجهيز»[58]، ومن أمثلة هذه الحوارات في النص المقطع التالي:

- «الراكب:

من يامولاي ؟

- عامل التذاكر:

شعبان العائم
صحفي في حاشيتي
لا يصلح إلا في هذا الهذر الأجوف
لكني أتسلى به
هل تعلم. ..لست سعيدا
يتخيل بعض الحمقى أني رجل محظوظ
ويوقولون لأنفسهم،. .
حين يعودون إلى أكواخهم وزرائبهم في الليل
ماذا يصنع عشري السترة ؟
يتقاضى أعلى أجر

[58] مدحت الجيار. مجلة إبداع، العدد 7، السنة الثالثة يوليو 85. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 100

يسكن في قصر
يتصرف في أقدار الناس
لا يدرون بأني أحمل أكبر عبء
أفزع في الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصري كي أتفق أحوال الخالق
أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين
وذوي الأفكار السيئة الأخطر. ...
أنواع القتلة والسفاحين
أستقبل زوار البلد الغرباء
أتحمل نظراتهم الحاقدة البكماء
أشرب قدح القهوة حتى مع أعدائي
مع زواري في كل مكان
أتجرع مائدتي فنجان في اليوم
فسدت أمعائي، آكل أكلا مسلوقا
هل تعلم أني أحيانا
لا أغفو إلا ساعات في الأسبوع
لا تتصور أني أخشى أن أقتل في نومي
فأنا لا أخشى الموت
لكن لابد من الحيطة
ولهذا، فأنا أقتل أعدائي أو أشربهم بالترتيب
لا أخشى من أعدائي، بل من أصحابي
يأكلهم حسد ضار
قد يبتسمون بوجهي، لكن قلوبهم سوداء
إني أحيا في وحده

أحيا في وحده

أحيا في وحده

الراكب:

لا تحزن يا مولاي

عامل التذاكر

أنا لا أبكي نفسي، لكني أبكي ضيعة نفس الحساد

....»[59].

يكشف هذا الحوار عن نظام الطبقية الرهيب؛ فشخصية العامل تمثل السلطة المتغطرسة التي تتحكم في زمام الأمور، نجد في المقابل الشخصية المقهورة متمثلة في المسافر (الراكب) الذليل، الذي حرم من حقه حتى في الكلام.

3-4. الشخصية

الشخصيات في مسرحية "**مسافر ليل**" محدودة، مثلها مثل شخصيات **يونسكو** في مسرحيته **الكراسي** وهي: الراوي – عامل التذاكر – المسافر.

– **الراوي:** «شخص يرتدي حلة عصرية، بالغة الأناقة. ..وردة أو رباط عنق لامع أو صدار مقلم أو سوار ساعة، أو كل هذه الحلي والزواقات. ..وجهه ممسوح بالسكينة الفاترة، صوته معدني مبطن باللامبالاة الذكية»[60]، وفي تذييل المسرحية يشير إلى انه يستعيض به عن الجوقة المسرحية في المسرح الاغريقي ويرى الكاتب ان الجوقة في حد ذاتها هي فتح مسرحي لا ينبغي ان يغلق بابه وينبغي ان يتم الحفاظ عليها وحمايتها من السقوط لذلك فإن الراوي هنا يعلق ويشير الى احداث بعينها وهذا أهون ادواره على المسرح ولكن لو تعمقنا فنجد ان دوره الخفي الذي يقصده

[59] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 661-663

[60] المصدر السابق، ص: 617

الكاتب هو انه يمثلنا نحن المتفرجين والنظارة هو ممثل للجمهور، لهذا فهو يقف على حافة المسرح كاسراً الجدار الرابع.

ذكر **صلاح عبد الصبور** في تذييل المسرحية، أن شخصية الراوي في المسرحية «بديل للجوقة التي عرفها المسرح الإغريقي، وأنا أعد الجوقة فتحا مسرحيا، ينبغي ألا يغلق بابه، وجزءا من العمل المسرحي ينبغي أن نحرص عليه من التآكل والسقوط، وقد أوشكت الجوقة أن تنقرض في المسرح بتأثير هذه النزعة إلى عد المسرح عملا روائيا يستبدل السرد بالحوار، ومن لا دور له من الشخصيات المحددة لا حق له في الكلام، لقد أوشك المسرح الطبيعي أن يقضي على الجوقة، ولكن المسرحية ليست عملا روائيا موزعا على شخصيات، بل إن المسرحية الجيدة قد لا تحوي حكاية جيدة، بل قد لا تحوي حكاية ما، وليس القصد فيها هو الحكاية ومفاجآتها، وإلا احتضر المسرح الإغريقي عند ولادته إذ أن كل حكاياته كانت معروفة سلفا عند متلقيها[61]. الراوي في المسرحية، إذا، يمارس عمله المحدد، يقدم شخصيات المسرحية مع إضافة بعض النعوت لها، يتدخل بين الفينة والأخرى لفك الخناق بين الراكب وعامل التذاكر، فهو شخصية ثابتة على حد قول الكاتب نفسه «أنا أعتقد أن الراوي شخصية رئيسية من شخصيات مسرحيتي، فهو بديل للجوقة كما قلت، إذ أنه يوضح ويعلق ويشير، هذا هو أهوم أدواره، أما دوره الرئيسي فهو ممثل لكل من هم خارج المسرح، لذلك فهو يقف على حافته، إن على المسرح جلادا وضحية، ولكن هناك آخرين ليسوا جلادين، وليسوا في الوقت ذاته ضحايا (لوقت ما... ربما) فما هو موقف هؤلاء؟ إنهم يضحكون ويمرحون بالكلمات، وينثرون ذكائهم الرخيص، ولا يستنكفون أن يساعدوا الجلاد على حمل جثة الضحية، إنهم ظرفاء العصر وأوباشه»[62]

---

[61] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 697-698

[62] الصدر السابق، تذييل المسرحية، ص: 699

استطاع **صلاح عبد الصبور** أن يجعل من الراوي همزة وصل بين الماضي العالمي المتجبر المندثر، وبين حاضر حي هو حاضر عامل التذاكر، وأن يعطي الراوي دور المتفرج على انبعاثه والمكمل لفعله المنقوص الواصف للأحداث ولمشاعر كل من الراكب وعامل التذاكر، بمفهوم قريب من مفهوم المغني في المسرح الملحمي لا رئيس الجوقة والمشارك في الفعل في المسرح الإغريقي، كما مهد لإكساب عامل التذاكر صفة غير ثابتة فهو فكرة وهمية مقروءة في جلد غزال تتجسد في عالم التذاكر يهب من رقاده عند ذكر اسمها لا اسمه كما أن أبعاده النفسية غير محددة فهي متغيرة دائما ونستطيع أن نلاحظ أن الراكب هو الذي هيج كوامنها حين ادعى عامل التذاكر أنه الإسكندر، عندما نطق الراكب بهذا الاسم فتهكم منه الراكب سائلا إياه إن كان أكثر من الشرب:

- مرحى يا إسكندر...هل أكثرت من الشرب؟

هذا التساؤل الذي أعقبته التجنيات المتوالية التي تسلط بها عامل التذاكر على الراكب بين هزئ الراوي الشبه بالشماتة، حتى قتل العامل الراكب أخيرا بالخنجر"[63].

- **الراكب (المسافر):**«المسافر نموذج للإنسان لا أبعاد، الإنسان الذي لا نستطيع أن نصف إلا ملامحه الخاجية، فنقول إنه بدين أو نحيف، أو طويل أو ربعة، أشقر أو أسمر، وكل هذه الأوصاف سواء »[64]، يظهر عليه التشتت مواقفه متناقضة.
- **عامل التذاكر:** «رجل مستدير الوجه والجسم عليه سيماء البراة التي تثير الشبهة»[65].

لا تملك شخصيات المسرحية سمات فردية، ولا حتى أسماء لا معنى لها تغير، سلوكها غير ثابت، وما إلى ذلك من العلامات المميزة للشخصية، ولنا في المسرحية نموذج على لسان الراوي عند تقديمه للمسافر (الراكب):

---

[63] ينظر: كمال محمد إسماعيل. الشعر المسرحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر 2006، ص: 217-219

[64] المرجع نفسه، ص: 617

[65] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 617

- «الراوي:

بطل روايتنا ومهرجها رجل يدعى. ...

يدعى ما يدعى

ماذا يعني الاسم ؟

والوردة تحت أي اسم تنشر عطرا

والقنفد تحت أي اسم يدخل في جلده ».[66]

فالشخصيات لا تقدم تقديما ماديا كما أنها تفقد هويتها أسماء مطلقة ومعممة تفتقد التعيين، الأمر ذاته نجده عند البائع التذاكر ففي كل محطة من محطات المسرحية يطلق تسمية لاسمه فهو الاسكندر في المقطع التالي:

- «**عامل التذاكر**: أنا الاسكندر

في صغري روضت المهر الجامح

في ميمعة عمري روضت أرسطاليس

حين بلغت شبابي روضت العالم».[67]

وهو سلطان كما ورد في المقطع التالي:

- «عامل التذاكر:

وأنا اسمي. ...سلطان

- الراكب:

قلت أن اسمك زهوان

- عامل التذاكر:

أنا. ....زهوان. ....لا. ....لا

هذا اسم زميلي. ....الأرقى مني

---

[66] المصدر السابق. ص: 617

[67] المصدر نفسه. ص: 623

رتبته أربع سترات

أحلم أحيانا أن أقتله وأحل محله "[68]

وفي موضع آخر من المسرحية ينعت نفسه بعشري السترة:

- «عامل التذاكر:

«رافعا يده بالتحية»

ها أنا ذا يا عشري السترة أترقرق رحمه

وأقول لهذا الرجل المقتنع ببلاهته المكشوفة

إني حين رفعت بطاقتك ألى وجهي

لم أك أنوي أن آكلها

بل كنت أحدق فيها

ما زلت أحدق فيها

ما رزلت أحدق فيها

يا للشيطان ما هذا»[69].

عامل التذاكر في المقطع السابق يخاطب عشري السترة وبعدها يؤكد للراكب أنه هو عشري السترة كما ورد في المقطع التالي:

- «الراكب:

مظلوم. ....مظلوم

- عامل التذاكر:

أنا عشري السترة

أنظر. .....؟ »[70].

---

[68] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 140-141

[69] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 649

[70] المصدر السابق، ص: 656

كل هذه الأقوال توضح لنا شخصية "**بائع التذاكر**" شخصية ذات نفوذ، فهو المتحكم في العربة، هو إنسان متعالي متكبر.

من خلال حديث الشخصيات نلمس خواء الحياة ولا جدواها، حياة رتيبة، يسعى فيها الإنسان نحو المجهول نحو اللاشيء، ما هو الهدف من الحياة؟ حياة نتعب ونشقى فيها للوصول إلى العدم، وقد عبر بائع التذاكر عن موقفه من الحياة حين استعرض لنا روتينية اليومي في هذا المقطع:

- «عامل التذاكر:

!مذعور. .....وغبي

أولا تدرك من ثوبي ما أطلب

أطلب نذكرتك

هذا عملي. .....عمل مرهق

ينزعني من فرشي من بطن اللسل

يحرمني من تومي. ....أشهى خبز في مائدة اله

أحيانا لا تحوي القاطرة سوى حفنة ركاب

ينثرون كأجولة ملقاة في مخزن قطن مهجور

بل أحيانا لا تحوي إلا رجلا أو رجلين

تبدو مظلمة باردة خافتة الأنفاس. ..

كبطن الحوت الميت

أعرف ذلك حين تقعد فوق رصيف البلدة

أنوار مطفأة، وزجاج لا تلمع خلف غشاوته رأس

لكني أتفقد كل العربات !هذا واجب

أتحسس جلد مقاعدها وأحدق في الظلمة

أحيانا أقلب ظهر المقعد

بل إني أحيانا أقعي كي أنظر ما تحت المقعد

بل إني أحيانا أستخرج مطواتي، وأشق المقعد
ماذا ؟ لا أغفر أن يركب أحد دون تذاكر
ماذا ؟ هل هدأت نفسك ؟
تذكرت»[71].

تتضح في هذا المشهد النظرة العبثية للوجود، التي تكشف اللاجدوى من الأشياء المحيطة بالإنسان، ومن ثم يسعى نحو المجهول.

وفي أكل عامل التذاكر للتذكرة الخاصة بالمسافر بعدما تفحصها أمر لا معقول وعبثي بشكل واضح لفظاً وفعلاً، سلبه هويته وشخصيته، وفي هذا الأمر رمزية شديده العمق وعبثية شديدة الدلالة، وهذا ما يجسده المقطع التالي على لسان الراوي:

- **«الراوي:** فلننتبه الآن
فسيحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال
العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكرة بكفه
يتذوقها بلسانه
يستطعمها، يقضم منها، يمضغها
يبلعها، يتجشأ
تتحسس كفاه معدته، وتدلك كفاه أحشاءه
يشكر ربه
ويقبل باطن يده عرفان ومسره
أما الراكب
فمن الدهشة لا يسعفه الفكر
بل لايعرف كيف يفكر

[71] المرجع السابق، صص: 632-633

بل لا يعرف كيف يكون الفكر"[72].

يتعجب المسافر(الراكب) من تصرف بائع التذاكر، الذي يعود مرة أخرى إلى الراكب ويطلب منه التذكرة، فيجد بأنه قد قدمها له، فيصر عامل التذاكر على كلامه وأنه لم يأخذها منه والراكب يقسم أنه أعطاها له في الأول بعدما وضعها في فمه، لكن "عامل التذاكر" ازداد غضبا فرفض أن يتقدم عقله خطوات القانون، وأنه يريد التذكرة ويبدأ في التودد بالحديث، ويخبره انه سيخلع السترة الصفراء الرسمية حتى لا يخشاه، ويخبره بالحقيقة، يتضح هذا من خلال هذا المشهد:

- «عامل التذاكر:

تذكرتك يا سيد!

- **الراكب:** أعطيتك أياها ياسيد

- عامل التذاكر:

أين. ..... ؟

- الراكب:

في بطنك يا سيد

- عامل التذاكر:

لا ترتفع الكلفة إلا بين صديقين

فالزم حدك

أقسم أنك رجل ساخر

لكنك لن تجني من سخريتك إلا ما لا ترضاه

حقا، قذ تأسرني خفة ظلك

لكن بحدود

---

[72] المصدر السابق، صص: 634-635

فالواجب سيظل هو الواجب

الراكب: أقسم أني أعطيتها أياك»[73].

تتغير مواقف عامل التذاكر مع الراكب بين الفينة والأخرى، من قسوة إلى تودد واتخاذه خليلا يسرد له همومه فمتسلطا متجبرا، شخصية مضطربة غير سوية مفككة داخليا، غارقة في الأحلام.

يمارس المسافر اللعب بالكلمات، في ظل حصار عامل التذاكر الطاغية، فهي سلاحه الوحيد في صراعه لإنقاذ حياته من السم أو الخنجر أو حبل المشنقة، أو ما شاء الطاغية، ولهذا فهو يستند إمكانية اللعب بها إنقاذا لحياته فيساير الطاغية ثم يداهمه ويمدحه ويتذلل إليه لكن لعبة الكلمات تعجز أمام الإصرار على القتل، ويلعب الراوي بالكلمات لعبا مغايرا، فهو يتفرج على واقع الجريمة، مكتفيا بوصف ما يدور داخل الشخصيتين المتصارعتين وبذلك يشارك الطاغية في حمل وزر الجريمة منتظرا مصيره المشابه بعد حين[74]. استخدام **عبد الصبور** أسلوب الفكاهة من خلال تكاثر السترات التي يستعملها عامل التذاكر، يتشابه مع تكاثر الكراسي التي يجمعها ويرتبها الزوجان العجوزان ليجلس عليهما ضيوف غير مرئيين، لا نرى سوى الكراسي التي يتضاعف عددها سريعا، وهذا يؤكد فكرة **يونسكو** القائلة بفقدان الحياة لكل معنى، ويعقم كل مجهود يبذل في استخلاص هذا المعنى لها[75]. بدا لنا بأنها مقارنة مقبولة، المهم هناك شيء متعدد بلا معنى، لا معنى للشيء في حد ذاته، ولا معنى في تعدده أو تكراره. أمر غير معقول وقد استثمره قبله **يونسكو** في "الكراسي"، عامل التذاكر هنا

---

[73] المصدر السابق، ص: 636-637

[74] رفعت سلام. المسرح الشعري العربي. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص: 79

[75] جون سانتر. المسرح في مفترق الطرق. ترجمة سامي دريني خشبة الدار المصرية للتأليف والترجمة، سنة 1967، ص: 449

متسلط متعجرف يتباهى بأسماء طغاة التاريخ من هانيبال إلى تيمور مرورا بجونسون وهتلر والإسكندر.

ذكر الكاتب في التذييل الخاص بالنص المسرحي ما يلي: «فلست أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاماتهم الصحيحة السليمة ولكني اريد أن اقدم نماذج وهي ليست نماذج من الناس بقدر ما هي نماذج من البشرية واتخاذ النموذج أساسا للعمل المسرحي يعني درجة من التجريد تماماً مثل الفكاهة أو النكتة حين تجعل محورها نموذجاً يواجه نموذج آخر، فنكشف بهذا التجريد لب التناقض»[76]؛ توضيح من الكاتب نفسه يستدعي تفسيرا أكثر مما هو مفسر.

تعبر شخصيات مسرحية "مسافر ليل" عن موقفها حيال الحياة، فقد عرضت لنا ذلك الخواء الداخلي للإنسان، وعزلته عما حوله، وكذا سيره نحو المجهول، وهذه الرؤية مستمدة مع رؤى رواد مسرح اللامعقول وبخاصة **يونسكو** في "الكراسي"، فهو الآخر لم يقدم تسمية للشخصيات ولم يهمه هذا الأمر لا الاسم ولا الهوية ولا أي شيء، ولم نعثر على سمة خاصة بالنسبة للشخصيات تميز مسرحية **صلاح عبد الصبور** عن مسرحية **يوجين يونسكو**.

4-4. الصراع

نجد عند **صلاح عبد الصبور** الصراع قائما من بداية المسرحية حتى نهايتها؛ قائم بين المسافر وبائع التذاكر، وهو صراع بين قوتين ينتهي إلى التناقض الرهيب بين الشخصيتين، صراع يفتقر إلى التنظيم يعبر عن حال الفوضى واللامعقولية، يتسم بالهجوم والمغالطة من قبل بائع التذاكر، والاستكانة والاعتذار من قبل الراكب، بل التبرير منه لتجاوز العامل للعقل، ولتغيير الكينونة، كتغيير الحلم، وهذا غير معقول ولا مقبول واقعيا، لكنه مقبول جدا في الأحلام. تزخر المسرحية بالصراعات، نستشهد منها

[76] تذييل مسرحية مسافر ليل– مجلد الأعمال المسرحية الكاملة، ص: 686

بهذا المشهد الذي يصور الصراع القائم بين شخصية المسافر (الراكب)، وشخصية بائع التذاكر:

- «الراكب:

ماذا تبغي مني يا مولاي ؟

عفوا مثلك لا يبغي من مثلي شيئا

أعني. .....بم يشملني عطفك ؟

بم تكرمني

هل تجعلني سرجا لجوادك ؟

- عامل التذاكر:

ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن

- الراكب:

هل تجعلني فرشة نعلك ؟

- عامل التذاكر:

يندر أن أمشي، يلمني اللمباجو

أتمدد أحيانا في الشمس، وآخذ حمام بخار كل صباح

- الراكب:

فلتجعلني فحاما في حمامك

اعهد لي بمناشفك الوردية

اجعلني حامل خفيك الذهبيتن

لكن لا تقتلتي. ..أرجوك »[77].

- الراكب:

ماذا تبغي مني يا مولاي؟

---

[77] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 628-629

عفوا مثلك لا ينبغي من مثلي شيئا
أعني... بم يشملني عطفك؟
بم تكرمني؟
هل تجعلن سرجا لجوادك؟
- عامل التذاكر:
ضاقت نفسي بركوب الخيل الآن
- الراكب:
هل تجعلني فرشة نعلك؟
- عامل التذاكر:
يندر أن أمشي يؤلمني اللمباجو
أتمدد أحيانا في الشمس، وآخذ حمام بخار كل صباح
- الراكب: فلتجعلني فحاما في حمامك
اعهد لي بمناشفك الوردية
اجعلني حامل خفيك الذهبيتين
لكن لا تقتلني أرجوك»[78].

صراع بين قوتين بين عامل التذاكر المتسلط والتبيع الراكب اختلاف في الرؤى والأفكار، اختلاط الأمور وسيرها في دوامة من الحيرة والبحث عن الحلول لهذا التفكك واللامنطقية. يحتدم الصراع بين الراكب وعامل التذاكر الذي يطلب التذكرة من الراكب، أعطاها الراكب إياها فوجدها خضراء ومربعة تقريبا وطرية فابتلعها، كما هو مجسد في المشهد التالي:

- «(الراكب يكاد أن ينسى موضع تذكرته، ويقلب
جيوبه جيبا جيبا، حتى يجدها في كفه)

[78] المرجع نفسه، ص: 692

- **الراكب:** هذه تذكرتي
- عامل التذاكر:

شكرا. ....تذكرة خضراء. ....

ومربعة تقريبا. ..

وطرية. ...

هذا يعني أنك رجل طيب

هل تدري أني صليت المغرب ثم غفوت. ....

بكامل ثوبي

استعدادا للنوم

حتى دق الجرس برأسي، فتركت سريري

لم آكل لقمة

خضراء. ...شكرا لك

إنك تحرجني إذ تؤثرني، وتفضلني عن نفسك

كم يأسريني الخلق الطيب....شكرا لك. ...

- الراوي:

فلننتبه الآن

فيسحدث شيء من أغرب ما يخطر في بال

العامل يفتح فمه، يمسح وجه التذكرة بكفه

يتذوقها بلسانه»[79].

من هذا الفعل اعتدنا أفعالا أخرى شبيهة، هذه الفعلة غير المعقولة لها دلالتها دلالة رمزية وهي إيقاف المسيرة للوطن باعتبار التذكرة وسيلة نستخدمها للمضي قدما.

[79] المرجع السابق، ص: 634-635

وقد قام المؤلف بتكرار العملية مرات عديدة في المسرحية، كما فعل **يوجين يونسكو** تماما لبلوغ ذروة العبث واللامعقول، إلا أن **صلاح عبد الصبور** استخدم طريقة الفصل بين الأحداث، ففي كل مرة يعيد سؤال الراكب عن اسمه كفاصلة، ثم يعود مجددا للتذكرة، لكن هذه المرة ينفي فعلته ويتهم المسافر(الراكب) بالبلادة وفقدان العقل، كما نستشفه في المشهد التالي:

- «(العامل يمد الورقة إلى فمه، فينتفض الراكب مذعورا)
- الراكب:

أرجوك. ...لا تأكلها. ...أرجوك

- عامل التذاكر:

آكلها

كنت أظنك. ..ماذا. ..رجلا يتمتع ببقية عقل

آكلها. .....يا الله. ....آكلها

هل يأكل أحد ورقة ؟

هذا ما لم نسمع به

نسمع عن أكل لحوم الخيل، جراد الصحراء

قدم الضفدع، أعشاب البحر

بل نسمع أحيانا – يا للقسوة – عن أكل لحوم الأحياء أو الموتى

لكنا لم نسمع أبدا عن أكل الأوراق. ...»[80].

يستعمل **صلاح عبد الصبور** مقولة «موت الله» استعمالا واضحا في مسرحيته، إذ يتهم عامل التذاكر المسافر بأنه قتل الله وسرق بطاقته ويهدده بأنه سيأكل بطاقته مثلما أكل تذكرة سفره من قبل، وفي الحقيقة أن بائع التذاكر هو الذي قتل الله واحتل مكانة

[80] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 644، 645

ويعبر صلاح عبد الصبور هنا عن موقف يائس وعن حالة الإنسانية الكونية، والمسافر هو الضحية البريئة لنزوات الطاغية الذي يعيد إلى ذهن المسافر وذاكرته طغاة التاريخ، ومن تيمورلنك إلى جونسون وكل الطغاة الذين يأكلون أوراق التاريخ الشهية في كل زمان، ثم يعيدون كتابة في أوراق أخرى كي يأكلوها فيما بعد[81]. فبعدها ألقى بائع التذاكر ورقة بيضاء، ولفق للمسافر (الراكب) تهمة قتل الخالق، وسرقة بطاقته الشخصية، يقول:

- «عامل التذاكر:

يا عبده

قف، واسمع وصف التهمة

أنت قتلت الله. ...

وسرقت بطاقته الشخصية

وأنا علوان بن الزهوان بن السلطان

والى القانون

في هذا الجزء من العالم

باسمك يا عشري السترة

أفتتح الجلسة

الراكب:

لا. ...لم أفعل

مظلوم مظلوم»[82].

---

[81] نانسي سلامة. تأثير يونسكو في صلاح عبد الصبور في مسرحية مسافر ليل. مجلة فصول، المجلد 2، العدد 1، أكتوبر 1981، ص: 145 وما بعدها

[82] صلاح عبد الصبور. مسرح صلاح عبد الصبور، ص: 653

ثم تراجع عن هذه الفكرة وأوضح له ان الله تخلى عن إدارة الكون وعليه أن يجد الجاني بصته المسؤول الاول والأخير في القطار، ثم استعرض له الوسائل المستخدمة للقتل ليختار منها المسافر (الراكب) ما يساعده.

إنه صراع كثيف بين المسافر (الراكب) الذليل وعامل لتذاكر الطاغية، الذي أكل التذكرة، التي ترمز إلى الحياة التي فقدها المسافر (الراكب) مفارقة عجيبة تعكس عدمية الوجود، فليس هناك بقاء وخلود، حادثة الموت في نهاية المسرحية خير دليل على أن حياة الإنسان لا فائدة منها ففي الأخير يستوي هو والحيوان في النهاية، والراكب في المسرحية مات ألف مرة مات وهوبين بائع التذاكر ذليلا يترجى العفو والصفح من تهم لم يرتكبها مات بقهره وخوفه من بائع التذاكر رمز السلطة الطاغية، هذيان وسبات يطغى على شخصيات المسرحية يعبر عن اللاشيئ واللاشعور عالم من الأحلام التي تسبح في مخيلة الشخصيات مجسدة على عربة قطار والوقت كان سانحا لذلك.

نجح **صلاح عبد الصبور** إلى حد بعيد في استثمار تقنيات العبث واللامعقول، التي أقر في اكثر من موضع أنه استقاها من الكاتب **يوجين يونسكو**، بخاصة في رائعته "الكراسي".

4-5. الزمان والمكان

اتسم الزمان والمكان في **مسرحية** "مسافر ليل" بالثبات، ويشير كل منهما إلى اللامعقول، فالمكان محدد بالقطار والزمان كان ليلا، تتصارع الشخصيات، ويحتدم بينها الصراع في جو ظلامي محدد بعربة قطار.

هيا الكاتب بيئة زمنية ومكانية تناسب المغزى العام للمسرحية، فالمكان متحرك، والزمان مظلم، يبدو انهما دلالتان كبيرتان من معاني العبث واللامعقول، فالعادة أن يكون زمان حدوث الحدث واضح المعالم، كما أن الأحداث عادة تجري في مكان ثابت، أو على الأقل يتحول بطريقة عقلانية، لكن ما نشاهده في مسرحية "مسافر ليل"، خالف الأعراف الفنية، والأذواق الجمالية، مما جعله يطرح تساؤلات عديدة، ما تزال

الدراسات النقدية، والأبحاث الفلسفية تبحث عن أجوبة لما قدمه مسرح اللامعقول إلى زمننا هذا، وقد تستمر قضايا العبث واللامعقول في تمثيل الحياة المعاصرة، لما لهما من إيحاءات تعبر عن صراع دائم ومستمر بين قوى الشر وقوى الخير.

لعلنا نجد بعضا من هذه الأجوبة في النتائج التي توصلنا إليها في هذا الفصل، منها **أن** مسرحيات العبث واللامعقول اتسمت بالسخرية من الواقع والنظرة المأساوية للوجود واليأس من الحياة وكذا الهزل والسخرية، وتباين الهزل بتباين مشارب الكتاب النفسية وأحاسيسهم الفنية من هزل مرح المعبر عن رفض الأشياء وفي الآن ذاته عن قبول ضمني لها، وهزل قاتم معبر عن نظرة تشاؤمية حادة، ولعل أهم من عبر عن الهزل في حال تمازجه مع المأساوي **يوجين يونسكو** في رائعته "الكراسي" **وصلاح عبد الصبور** في مسرحيته المتفردة "مسافر ليل" والتي يلتقي فيها **صلاح عبد الصبور** مع **يونسكو** في كثير من المحطات لعل أهمها:

- محدودية الشخصيات الفاقدة للهوية والأسماء وعدم ثباتها فهي تتغير فجأة دون سبب واضح وتغير سلوكها أو تنكر ما كانت تفعله.
- الرتابة والتشيؤ: تتسم مسرحيات العبث واللامعقول بالرتابة وتشيؤها، أي استجابتها لقوالب ألية في سلوكها، وتتجلى هذه الظاهرة في مسرحية الكراسي في ظهور الكراسي واختفائها وإعادة ظهورها من جديد الأمر ذاته يحث مع التذكرة في مسافر ليل والتي تغير مجرى الا أحداث، فهذه القطعة المصنوعة من ورق لها وظيفة اجتماعية متواضع عليها يتواتر ذكرها المسرحية عشرات المرات، كما أن لونها وأوصافها تتغير بين الفينة والأخرى، وطغيان ظهور التذكرة دليل على اختفاء ذاتية الإنسان وتحوله من كائن منعدم الهوية كما في مسرحية الكراسي تماما.
- استخدام الحوار الذي يطغى عليه الرمز كما هو الشأن عند **يوجين يونسكو**، فالحوار ينشط مواقف رد الفعل عند المشاهد/الجمهور، الذي يبحث عن معنى ما يشاهده، الذي هو بلا معنى كما يبدو.

- ظاهرة غياب الاله عن العالم الذي تتحرك فيه الشخصيات سمة من سمات مسرح اللامعقول، ففي تذكر المسافر لسبحته واخراجها من جيبه وتعداد حباتها التي تهوي فيفقدها فتختفي وراء الكراسي، رمزية دينية لفقدان الايمان بوجود إلاه نحتمي إليه وقت الضياع ويتجسد موقف موت الإله في مسرحية مسافر ليل بشكل كبير عندما يوجه عامل التذاكر تهمة للمسافر (الراقب) بقتل الاله وسلبه بطاقته الشخصية، الأمر ذاته يتجلى في اختفاء الشخوص في مسرحية الكراسي وحضور الكراسي بدلا عنها حضورا وغيابا.
- الأحداث في كلا المسرحيتين لا تتطور أنما تدور حول نفسها.
- المكان والزمان في المسرحيتين محدد ولا يتغير، الراكب في مسرحية مسافر ليل لا يتحرك فهو شيء من الأشياء الثابتة من حيث المكان، الأمر ذاته نعثر عليه في الك الكراسي التي يجلس عليها أناس وهميون.
- ظاهرة تراكم الأشياء في مسرحتي مسافر ليل والكراسي وتتجلى في: تضاعف عدد السترات التي تصل إلى عشر سترات، والتي تتشابه إلى حد كبير بتكاثر الكراسي وتضاعفها بشكل رهيب في مسرحية الكراسي، التي تلغي وجود الإنسان نفسه.
- تناول كل منهما الحياة في عبثيتها المتناهية من خلال الكوميديا السوداء التي تعمق الإحساس بمأساة الإنسان المعاصر.
- الرؤية اليائسة في **مسافر ليل** تتشابه مع الإنسان اليائس من الحياة في مسرحية الكراسي.
- اللغة المستخدمة في مسرحية **مسافر ليل** لغة فصيحة أسهمت بشكل كبير في عملية التواصل عدا بعض المحطات الخاطفة من المسرحية، على خلاف لغة **يوجين يونسكو** العاجزة كل العجز تقريبا عن أداء مهمتها الأساسية المتمثلة في التواصل.

- استخدام الأحلام وبكثرة في المسرحيتين فمثلا في مسرحية مسافر ليل تلك التحولات التي تطرأ على شخصية بائع التذاكر، الأمر ذاته في الخطبة الرسالة التي يوجهها الخطيب ألى تلك الكراسي التي تحمل شخوص وهمية في **مسافر ليل**.
- اختلاط الأحلام بالواقع في المسرحيتين والتي تعبر عن فلسفة قاتمة للوجودواللاجدوى والعبث الذي يعيشه الإنسان المعاصر وخالة الفوضى التي تسكنه.

- الاعتماد على الحلول الخيالية «حيث تخرج الشخصيات من موقف لا منطق ولا تبرير له، عن طريق حل خيالي لايبرره منطق ومن أمثلة اللامنطقية التي تسيطر على أفعال الشخصيات في مسرحية "مسافر ليل"، تصرفات عامل التذاكر منذ بداية المسرحية وما مارسه من أفعال مع المسافر، الذي لم يقم بأي عمل من شأنه أن يعرضه لكل ما لاقاه من عامل التذاكر حتى موته، يماثله اللامنطقية في مسرحية "الكراسي"، حيث لاحظنا مخالفة كل ما له علاقة بالعقل والمنطق، واستبداله بما هو غير معقوق وغير منطقي.
- نهل صلاح عبد الصبور من التراث المحلي المصري واستقى منه العبارات والتي وظفها في مسرحيته من مثل "جوع كلبك يتبعك" هذه الكلمة التي تصدر عادة من المسؤولين والطغاة قاهري الإنسانية.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

المسرح الملحمي البريختي وتأثيره في المسرح العربي

- تمهيد

1- المرجعية السياسية وأثرها في المسرح الملحمي

2- المسرح الملحمي: (Théâtre épique)

3- فلسفة التجريب في المسرح الملحمي

3-1. برتولد بريخت (Bertolt Brecht 1898-1956)

4- المقارنة بين المسرح الدرامي الأرسطي والمسرح الملحمي البريختي

5-التغريب (Aliénation)

6-المسرح التعليمي

7- تلقي الملحمية البريختية في المسرح العربي

- تمهيد

برزت في العصر الحديث جملة من الحركات المسرحية المضادة للواقعية في المسرح، رافضة استغلال المسرح لمخاطبة المشاعر من خلال تخدير المشاهد، الذي يتماهى مع الأحداث ويعتقد أن ما يقدم أمامه هو عين الحقيقة ولا مجال له للتدخل أو الرفض، وفي محاولة لإيجاد بديل ظهرت الحركة الملحمية والتي ترى أنه يتوجب على الكاتب المسرحي أن يكون ملما بقضايا مجتمعه، تترسخ في ذهنه أحواله يصورها بريشته كأنها لوحة فنان ماهر، ومن هنا لزم عليه أن يصور أشخاص مسرحياته انطلاقا من الواقع بما فيه من أحداث وصراعات حتى يشعر المتفرج أنه حيال أشخاص يمثلون جزء من الحياة، ولابد للممثل على خشبة المسرح أن يبرز صلته بمجتمعه وينتقده بأسلوبه فله كل الحرية، على خلاف ما كان في المسرح التقليدي الأرسطي، ويعد **برتولد بريخت** زعيم هذه الحركة ومؤسسها، فمن هو **بريخت**[1]؟

[1] **برتولد بريخت** (Bertolt Brecht) شاعر ومؤلف ومخرج مسرحي، احتل مكانة خاصة في المسرح العالمي المعاصر، لما امتاز به شعره ومسرحه وإخراجه من جدة واستثارة ورغبة في التجديد الجذري الشامل. ولد **بريخت** في مدينة **أوجسبرج** في العاشر من شهر فبراير سنة 1898 في مقاطعة بافاريا بجنوبي ألمانيا. كان أبوه يدير شركة لصناعة الورق، انتمى سياسيا للحزب الاشتراكي المهيمن على الحياة العامة في ألمانيا، كان كاثوليكيا، وأمه بروتستنتية، مما جعله ينصرف عن الدين، ويهتم بأمور الفكر والأدب، وقد صرح بأن أكبر كتاب أثر في عمله العقلي هو الكتاب المقدس، ينتسب لأسرة من الطبقة البرجوازية، التي احتلت ألمانيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أمضى دراسته الابتدائية والثانوية في أوجسبرج، التحق سنة 1917 بكلية الطب في جامعة منشن (ميونخ)، لكن الحرب العالمية الأولى اقتضت استدعاء الشباب ابتداء من سن السابعة عشرة، فالتحق **بريخت** بالجيش كمساعد ممرض في مستشفى أوجسبرج العسكري، وكانت تجربة أليمة لم ينسها أبدا، فقد أثرت في نفسه رؤية المشوهين والمرضى والجرحى في المستشفى، ومنذ تلك اللحظة بدأت نزعته إلى الإسلام التي نستشفها في ثنايا مسرحياته كلها.

كتب أولى مسرحياته «البعل» سنة 1919، استجابة لثورة الشباب، يقول فيها أحد أبطاله: «جئت إلى المدن في زمن الفوضى حين كانت المجاعة تسود، عشت بين الناس في زمن الثورة وثرت معهم». بطل المسرحية شاعر غنائي سكير، وسفاح متشرد، يغني الأغاني التي يؤلفها في خمارات السواقين، وقد اتخذ **بريخت** نموذجا له الشاعر

1- المرجعية السياسية وأثرها في المسرح الملحمي

ظهرت حركات مسرحية جديدة أعقاب الحرب العالمية الأولى، متأثرة بعوامل نفسية واجتماعية، وجاءت كرد فعل على الحرب وما خلفته من خيبة أمل على جميع الأصعدة، وسمة هذه الحركات هو نقض كل ما هو كلاسيكي، وإعلان الثورة عليه، من

المتشرد الصعلوك **فرونسوا ڤيون** (François Villon)، ثم لمحات من رانبو (Rimbaud). جسد في هذه المسرحية نوازعه الفوضوية العنيفة وثورته على الحياة البرجوازية الرتيبة المنتظمة الهادئة الميسورة. اتسمت مسرحية «بعل» بالحيوية وصدق التصوير والترجمة الذاتية، هذا ما جعلها موضوعا ولمحات تبرز في ثنايا الكثير من مسرحياته الكبرى في ما بعد، إذ نجد أصداءها في شخصية «أزدك» في مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»[1]، وفي شخصية "الجندي شويك" في مسرحية «حياة غاليله».

بدأت شهرة **بريخت** عندما أصبح ناقدا مسرحيا في جريدة «إرادة الشعب»، التي تصدر في أوجسبرج سنة 1919، واستمر في هذا حتى ديسمبر سنة 1920، وكان يتردد بين منشن وأوجسبرج، ويخالط النقاد والأدباء في مقهى **استيفانيا** (Stéphanie) الذي كان يضم أنداك مجموعة من الشباب الأدباء الثائرين، وألف في تلك السنة مسرحية أخرى تدعى "اسبارتاكوس"، وقام بإخراجها هو نفسه في مسرح الغرفة[1] (Kammerspiele) في "ميونيخ" بألمانيا، تحت عنوان «طبول في الليل»، هذه المسرحية نال بها جائزة كليست سنة 1923، وبها أصبح في طليعة كتاب المسرح في ألمانيا.

توفيت أمه في 1 ماي 1920، وكان **بريخت** لا يزال يتردد بين أوجسبرج ومنشن طالبا في كلية الطب، فانتقل نهائيا بعد وفاتها إلى منشن أين تعرف بالمغنية ماريانة أتسوف (Mariana Zoff) والتي تزوجها في نوفمبر سنة 1922، انتقل بعدها إلى برلين سنة 1923 واتصل بالمسارح والناشرين، تعرف على محرر جريدة **«برلينر تاجبلت»** الذي أعجب به وسمح له بإخراج مسرحيته **«قاتل أبيه»** في المسرح الحديث، ولكن أسلوب **بريخت** في الإخراج أذهل وأقرع **«بروتن»** فلم يتفقا، ولم يطب المقام **لبريخت** في برلين فعاد إلى منشن وألف مسرحية **«في أجمة المدن»**، التي أخرجها **أرش انجل** (Eridr Engel) سنة 1923، وبهذا أصبح **بريخت** ناقدا ومسرحيا في مسرح الغرفة في منشن، يعني أصبح يهتم بالعروض القصيرة جدا، في مدينة "ميونيخ" الألمانية.

ألف بالاشتراك مع **فويشتقانجر** مسرحية "حياة ادوارد الثاني"، تستند هذه المسرحية إلى مسرحية **كرستوفر مارلو**، ومثلت في مسرح الغرفة وبعد إخراجها استدعاه **ماكس رينهرد** المخرج الألماني الكبير إلى برلين هو وكارل **استوكماير**، فرحل نهائيا إلى برلين سنة 1924، أين التقى برفيقة حياته هيلانة ڤيجل (Hélène Weigel) الممثلة الممتازة التي لعبت الأدوار النسائية الرئيسية في مسرحياته، وهنا أيضا بدأ دراسة الماركسية، كما عمق تيار اليسارية التي نزع إليها منذ مطلع شبابه.. للتوسع أنظر: علي عقلة عرسان "سياسة في المسرح"، "مسرح القرن العشرين"، مقدمة مترجم مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"..

بين هذه الحركات المسرحية ما يسمى بـــ"المسرح الملحمي البرختي". سنتطرق في هذا العنصر للاتجاه المسرحي الذي مهد لمسرح **بريخت**، الذي كان أرضية خصبة لاحتضان فكره.

برز في أوائل هذا القرن العشرين فن مسرحي جديد أطلقت عليه تسمية "**الأوتشراك**"، **يشبه** إلى حد كبير المسرح الملحمي من حيث الخروج على أصول التأليف التقليدية للمسرح، وقد دعا إلى هذا الفن الكاتب الروسي **مكسيم غوركي**[2] (Maxim Gorki)، الذي سعى إلى إيجاد فن جديد يتلاءم أكثر مع الفلسفة الاشتراكية، فوجد في المسرح الملحمي استجابة لهذا المسعى، بحيث مثل ثورة عنيفة على أصول المسرح التقليدي، مما يناسب التوجه الجديد في الماركسية الإشتراكية التي سعت إلى إيجاد صيغ جديدة ستجيب للتوجه السياسي الذي تبنته الواقعية الاشتراكية، فالمسرح الملحمي عرض قصصي في صورة درامية، أما الواقعية الاشتراكية فهي تحليل لمشكلة اجتماعية في شكل درامي تنتهي بإعطاء حلول وفق رؤية محددة سلفا[3]. يقول الناقد **محمد مندور**[4] بأن **ماكسيم جوركي** قد اطلعنا، بحكم الزمن والتطور وكتابة مسرحياته في عصر لاحق لـــ **تشيكوف**، على روح أكثر إيجابية وأكثر قربا من الروح الثورية، نتيجة لتطور ونمو الوعي الثوري عند الشعب الروسي في الفترة اللاحقة لـــ **تشيكوف** (Tchekhov) الذي توفي سنة 1904، بينما ظل **غوركي** حيا، وظل يكتب حتى قامت الثورة سنة 1917، وبعد قيام الثورة حتى توفي سنة 1936، وقد انتقل بعد الثورة

---

[2] مكسيم غوركي MAXIM GORKI (1868–1936): أحد الكتاب الروس الذين ساهموا بعبء كبير في نشر الآداب الاشتراكية السوفياتية بعد ثورة 1917م، كتب غوركي المقالة والقصة والدراما ودراسات عن طرق تطوير بلاده وآدابها، يرجع إليه الفضل في إبداع الشخصية الكبيرة في الأدب السوفياتي، ⇐ للمزيد ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 681

[3] ينظر: محمد مندور. المسرح الملحمي، ص: 14–17

[4] ينظر: محمد مندور. الأصول الدرامية وتطورها. مجلة المسرح. العدد 7، القاهرة، 1964، ص: 13

للواقعية البناءة المتفائلة، وكان ذلك انتقالا من الواقعية النقدية، وبالتالي تعد مسرحية "الحضيض" لـــ **غوركي** إرهاصا لتيار الواقعية الاشتراكية الذي هيمن على الحياة السياسية والأدبية في النصف الأول من القرن العشرين في أوربا الشرقية بخاصة، في العديد من بلدان العالم الثالث.

اختار **تشيكوف** شريحة من حوله بكل ما فيها من وقائع ومواقف وأحداث، وحاول أن يرسم من خلالها صورة لواقع الحياة كما يجري في مجتمعه الروسي قبل الثورة. يشير من خلال عرضه لهذه الشريحة العريضة من المجتمع بأشخاصها وأحداثها وواقع حياتها، بحسب تحليل **محمد زكي العشماوي**[5]، إلى تجسيد حالة التذمر والرفض ثم اليأس، تلك الحالة التي كانت تحتاج نفوس الناس في مجتمعه حين يرفضون حين يرفضون قسوة الواقع وبشاعته، غير أن حالة الثورة على الواقع بكل ما فيه من تناقض وفساد كانت تنتهي دائما بالعجز عن تغيير أي شيء، إنها حالة التمرد الجامحة واليائسة التي تعتري جماعات الناس دون أن تجد القدرة الفاعلة على التغيير، لأنها تصطدم دائما بصلابة الواقع وصعوبة تحطيمه فتكون النتيجة الاستسلام في مرارة ويأس، مثل هذا العرض لأحداث الحياة اليومية وانفعالاتها في مجتمع يضج بالثورة المكتوبة غير القادرة على العمل الإيجابي الفعال لتغيير الواقع، وهذا ما تميز به مسرح **تشيكوف**، وهو ما دعاه النقاد الروس بـــ"الأوتشرك[6]" أي الاستطلاع أو الريبورتاج.

---

[5] ينظر: محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، ص: 125

[6] نوع من المسرح ظهر في الاتحاد السوفياتي يخالف المسرح الأرسطي، يعني مسرح التحقيق والاستطلاع أو مسرح الروبرتاج، بمعنى مسرحة الظواهر الاجتماعية والسياسية الكبرى، بالبحث عن أسبابها وتمظهراتها ونتائجها..تقدم الموضوع بطريقة صحفية، متجاوزة قانون الوحدات الثلاث، مما يحول المسرحية إلى نوع من الجريدة الناطقة... من أهم رواد هذا التوجه "تشيكوف" و"ماكسيم غوركي"، المتأثران بالفلسفة الماركسية الشيوعية.. في المسرح العربي نجد ما كتبه نعمان عاشور بعنوان "الناس اللي فوق"، التي يصور فيها انعكاس الثورة المصرية الاشتراكية على المجتمع المصري... أنظر:
http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/102417.html

لكن هل هذه التسمية الجديدة تعني الانتقاص من قدرة العمل المسرحي أو التقليل من قيمته الدرامية؟ الحقيقة أن هذه الدراسة التي يقوم بها **تشيكوف** لقطاع ريفي من مجتمعه والذي يمثل الغالبية العظمى من المجتمع تحاول التعمق والتغلغل في نفوس أفراد هذا المجتمع، واستبطان ما يدور في نفوسهم من ألوان الصراع ومن هنا جاءت كلمة استطلاع والتي تعبر عن الكشف عن حقائق الحالة النفسية والعقلية لهذه الطائفة من الناس التي يجمعها مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة، على أننا يجب أن نعترف أن هذه الدراسة وإن أخذت شكل الاستطلاع، والعرض المتعمق لموقف المجتمع وما ينطوي عليه من مشاعر فإنها لا تهمل الجانب الدرامي، فهو استطلاع درامي قبل كل شيء، والكاتب حريص على إعطاء صورة درامية بتوظيفه لكل ما يعرض له من مواقف وأحداث توظيفيا فنيا وهو قادر على صياغتها صياغة مسرحية قادرة على الحركة والحياة من خلال شخصيات المسرحية الذين يتجاوزون ويصطدمون داخل علاقات متعددة تجري بينهم[7]؛ على هذا الأساس لم يلتزم مسرح تشيخوف بالأصول الدرامية كوحدة الحدث أو التركيز على مشكلة يواجهها أو أزمة يقودها بطل المسرحية أو شخصياتها المحورية، بل يجمع في كل مسرحية عددا من الأحداث والمواقف العادية المأخوذة من واقع الحياة.

فمسرحية الشقيقات الثلاث لـــ **تشيكوف** تندرج ضمن دائرة مسرح الأوتشرك الاستعراضي المسرحية «لا تقوم على حدث موحد أو أزمة موحدة وليس فيها بطل أو شخصية محورية وذلك لأن كل واحدة من الشقيقات لها مشاكلها وحياتها الخاصة ولكن حياتهن جميعا تلتقي عند إبراز صورة الحياة الروسية الريفية في تلك الفترة، ومن هنا يشتركن في تكوين الصورة العامة لحياة الريف عندئذ، وحياة كل منهن تكمل الأخرى

[7] ينظر: المرجع السابق، ص: 126

وتضيف للصورة العامة تسمية متميزة، وتعزز الفكرة الأساسية، وتقوي الهدف»[8]، هذا هو ما انتهى إليه هذا الاستطلاع الدرامي الذي قدمه لنا تشيخوف في براعة نادرة، استطاع من خلاله أن يرفع إلى مستوى الفعل والانفعال فساد الأوضاع وفساد الروابط في مجتمع تبدو أن كل المحاولات التي تثور في نفوس أفراده لم تبلغ بعد درجة تستطيع فيها تغيير الفساد، فجميع هذه المحاولات ق تحطمت على صخرة الواقع.

تطور مسرح "الأوتشراك" عند **غوركي**، وعكس مرحلة أكثر إيجابية من مسرح **تشيكوف**، بحكم تطور الزمن. بحيث أن **جوركي** جاء في مرحلة كان التطور الثوري قد بدأ يأخذ شكلا مختلفا في التعبير عن وعي الجماهير، الذي بدأ يخطو خطوات في محاولة التصدي لصخرة الواقع التي بدت في أيام تشيخوف عنيدة وصامدة[9]، وعلى الرغم من أوجه الخلاف التي ظهرت بين مسرح **جوركي** ومسرح **تشيخوف** فإن الأول ظل محافظا على الاتجاه الفني الذي سار عليه **تشيخوف**، وهو ما يسمى بالروبرتاج الدرامي أو الاستطلاع الدرامي، المختلف تماما عن التقاليد المسرحية الموروثة، واتجه نحو عرض المواقف والأحداث والشخصيات من دون اتباع القاعدة الدرامية الأرسطية، بمعنى تقديم صورة شاملة لكل عناصر المسرحية مرتبطة بالفكرة العامة التي يريدها المؤلف، أو رؤيته الفكرية والأيديولوجية.

بناء على هذا المعطى المسرحي أرجع مؤرخو المسرح بداية المسرح الملحمي إلى الأشكال الاستعراضية، أو مسرح المظاهرة السياسية الذي يعود تاريخها إلى ثلاثينيات القرن العشرين في ألمانيا، زمن الثورة الاشتراكية في روسيا القيصرية، لقد عرض ثوار تبروجراد «ليتجراد» في ساحة قصر الشتاء، وفي ميدان البورصة، وعلى

---

[8] محسن حسن. المؤثرات الغربية في المسرح المصري، صص: 372-373

[9] ينظر: محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة، ص: 130-131

أرصفة الميناء عروضا مجهولة المؤلفين، كما أشار إلى ذلك **سامي خشبة**[10]، اشترك فيها ممثلون محترفون من المتفرجين في تمثيل أحداث تاريخية معاصرة لهم، وظهرت فكرة المسرح الجماهيري النضالي الذي يشترك فيه المتفرجون في العرض المسرحي بصورة نظرية بالغة النقاء عند جان جاك روسو في القرن الثامن عشر في فرنسا عندما قال «ليعرض المسرح تحت ضوء الشمس، وليكن المتفرجون هم الممثلون»[11]، وإن كان روسو يرى أن الناس لا يذهبون إلى المسرح للثقافة أو التهذيب، وإنما يذهبون للتسلية والترويح وتزجية الفراغ.

هذه الدراسات كلها كانت بمثابة الأرضية الخصبة لظهور المسرح الملحمي، ففكرة هدم الجدار الرابع وإشراك الجمهور ليست وليدة المسرح الملحمي كما يعتقد الكثيرون، إنما سبقه إليها **جان جاك روسو** وكذا **بوشكين** و**ماكسيم غوركي**.

2- **المسرح الملحمي** (Théâtre épique)

شهد العالم أثناء الحربين العالميتين موجة من التحولات والتغييرات التي مست جميع ميادين الحياة بما فيها الأدب والمسرح على وجه الخصوص، ساير بروز حركات وتجارب مسرحية ثائرة على القيم والقواعد، ولدت هذه الحركات شعور الاغتراب والعبث حول ما يحدث حولها، ومن بين هذه الحركات «الملحمية» أو ما يسمى بالمسرح الملحمي وهو عبارة عن «منحى في المسرح مقابل للمنحى الدرامي القائم على التمثيل والإيهام، يتأسس على كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحية في مرحلة من مراحل العرض فيخلق علاقة مختلفة بين الواقع والمسرح، أي بين المتفرج وواقعه وما يراه على الخشبة، وهي علاقة تدفع المتفرج إلى اتخاذ موقف من هذا الواقع، فيعمل على تغييره، بعد أن كان هذا الواقع في المسرح الطبيعي، مثلا واقفا

---

[10] سامي خشبة. قضايا معاصرة في المسرح، ص: 56

[11] ذكره المرجع نفسه، صن

جامدا لا تأثير فيه في المجتمع»[12]، هذا المجتمع الذي تغير بفعل الظروف التي مرت به، فلم يعد للقالب الأرسطي وجود بين هذا العالم الغارق في التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية وكذا الاكتشافات العلمية التي قلبت الموازين.

رفض المسرح الملحمي «المحاكاة رفضا قاطعا، بل تعامل معها بطريقة مختلفة، معتمدا على عناصر منتجها من المسرح الشرقي التقليدي وابتدع هذا المفهوم وبلوره المسرحي الألماني **برتولد بريخت** نظريا وتطبيقيا، الذي طرح جدلية العلاقة ما بين الفرد والمجتمع[13]، بمعنى أثار قضية أساسية تتعلق بحياة الفرد وبعلاقته بالعالم المحيط به. يرى الدكتور **إبراهيم حمادة** أن **بريخت** «استعار هذا المصطلح من غيره لكي يعارض به المسرح التقليدي القائم على قواعد غالبا أرسطية المصدر ولقد استعيرت لفظة الملحمية إلى المجال الدرامي لتدلل على اللقطات القصصية الممسرحة ذات الترابط الضعيف والتي تميل إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي العريض بدلا من مشكلات الأفراد ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب في المتفرج المعقولية لا العاطفية ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي التقليدي، بل تعتمد على الرد واللقطات اللامتماسكة ومطالبة المتفرج بالتدخل ومواجهة القضية التي تدلي بها الشخوص على الخشبة»[14]؛ يفسر هذا القول الغاية من ملحمية المسرحية، التي هي معارضة القواعد الأرسطية، والبحث عن علاقات مختلفة تربط بين مختلف مكونات الدراما، علاقات غير متماسكة، تستدعي تدخل المشاهد، والمشاركة في حل العقدة أو الأزمة.

---

[12]– ماري إلياس وحنان قصاب. المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح، ص: 457

[13]– إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص: 155

[14]– المرجع نفسه، ص:155

حاول **بريخت** أن يميز بين مسرحه والمسرح الأرسطي التقليدي، فوضع هذه التسمية «المسرح الملحمي» والملحمة في الأصل هي قصيدة حماسية بطولية، وهي إلى جانب الشعر والدراما، تتمثل مساحة عريضة في فن الأدب، وتتضاد الملحمة على طول الخط مع الشعر في إبراز الحقائق، لأنها تقدم الصورة الحقيقية الحسية بكل أبعادها كما أنها تختلف عن الدراما، فالتعبير في الملحمة عادة يتحدث عن الماضي وعن فترات زمنية سابقة، أما في الدراما فإن الأحداث أحيانا ما تكون حالية أو عصرية أو في الواقع الفعلي، كما أن الملحمة تستعمل الراوي كعامل إخبار ومعلومات ومن زاوية التطور التاريخي للملحمة نجدها في عمر الأدب فالأسطورة مثلا مبنية على الشكل الملحمي، والملحمية هي الأصل في الأقوال والحكايات والقصص والرواية وقد أثبت العصر القديم وجود النثر الملحمي في سير البطولة كما اختلطت الملحمة بعد ذلك بالشعر فتولدت المرثية أو القصيدة الحزينة في القرون الوسطى التي مجدت الشعر البطولي، وفي عصر النهضة تعود بعض أنواع النثر الملحمي إلى الظهور على سطح الحياة الأدبية في القصص والروايات، إلا أن القصص الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادي تضيق الخناق على انتشار الأشكال الشعرية للملاحم[15]؛ الملحمة ميدانها وأرضها الخصبة الشعر الذي يتسم بالطول ويروي قصص تاريخية ودينية خارجة من التاريخ، استعار **بريخت** هذه التسمية وأطلقها على مسرحه ليفرق بينه وبين المسرح الأرسطي.

يعرف **كمال الدين عيد** المسرح الملحمي أنه تعبير عن وضع الألماني **برتولد بريخت** يتناسب مع دراماتورجيته[16] المعروفة التي تستهدف نظرية جديدة في المسرح تنصب أهميتها في ابتداع طريقة للتمثيل وأسلوب للعمل الفني يختلفان عن الطرق

---

[15]– ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص: 683

[16]- تعريب لمصطلح (Dramaturgie) التي تعني التأليف المسرحي أو الكتابة المسرحية أو الأدب المسرحي.

والأساليب السابقة في التاريخ المسرحي، وتعبير الملحمية يعني فن الجدل والمناظرة وبمعنى أدق المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية أو الهجوم العنيف على آراء أو مبادئ شخص آخر، والأسلوب الجديد يتيح لصاحبه **بريخت** الهجوم على الدراماتورجيا[17] التقليدية التي سبقته عند أرسطو[18]؛ يتضح مسعى بريخت لتجديد الكتابة المسرحية، باعتماد أسلوب المناظرة والجدل بين الممثلين والمتفرجين، مما يعكي حيوية أكثر للعرض المسرحي، إلى درجة تحول فضاء المسرحية كله غلى ركح.

يرى **وليد البكري** أن المسرح الملحمي نوع من المسرح «ظهر في العقد الثالث من القرن العشرين وهذا المصطلح مشتق من الاستعمال الذي طبقه أرسطو على القصة التي لا تخضع لوحدة الزمن، وفي المسرح الملحمي تعني الدراما عموما سلسلة من الأحداث تعرض ببساطة ووضع من غير قيود الهيكل المسرحي التقليدي، وتبقى هذه العناصر ثابتة على مدى تفسيرات المصطلح المختلفة المتقبلة التي استخدمها **بريخت** في مراحل مختلفة من سنوات عمله مؤكدا أحيانا أهمية هذا اللون الأدبي واستثنائه

---

[17] – الدراماتورجيا Dramaturgia: علم الدراماتورجيا عادة ما يطلق عليه علم فلسفة الفن المسرحي وهو العلم الذي يبحث في القوانين الداخلية المسرحية وفي قواعد البناء الدرامي تاريخها وأشكالها وأنماطها وفي عمليات التأثير المسرحي أسبابها وبواعثها ومبرراتها. والدراماتورجيا في المسرح المعاصر اليوم تعني مراجعة الدرامات التي تصل إلى خشبة المسرح، المترجمة منها بمراجعة الترجمة على الأصل اللغوي، ليس فقط لمضاهاة النص لغويا، ولكن لاختيار العبارات المناسبة لتاريخ وعصر الدراما، ووضعها في الصور التعبيرية والنفسية السليمة، والصالحة لجماهير العصر، مع عدم الإخلال بروح المؤلف الدرامي الأصلي وبواعثه النفسية والاجتماعية، أما في الدراما المحلية، وبخاصة عند كتاب الدراما الجدد والشبان، فإن من واجب الدراماتورج الأخذ بأيديهم، ومناقشتهم وتعريفهم قوانين الدراماتورجيا... تاريخيا ومعاصرة، للاستفادة بها في إعداد دراماتهم للعرض المسرحي، وسط تقنية دراماتورجية سلمية والدراماتورج اليوم هو المنوط به إعداد برنامج العرض ومراقبة كل ما يحتوي من معلومات وصور تاريخية، تشير إلى العرض بالتحليل والتفسير والشرح والمعرفة. المزيد ينظر:

– كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص: 311-313

[18]– المرجع السابق، ص: 640، 641

التقمص الوجداني استثناء تاما»[19]، يعطي هذا القول تفسيرا أكثر دقة لمصطلح الملحمية، الذي يعني في جوهره سرد الأحداث، ومن ثم فإن المسرح الملحمي يمزج بين السرد والعرض. وهذا ما يوضحه أكثر تصريح **بريخت** نفسه عندما اعتبر أن المسرح الملحمي ليس جديدا، يقول: «من ناحية الشكل، فهناك قرابة بينه وبين المسرح الآسيوي[20] القديم فيما يخص للشخصيات وباهتماماته الفنية، كما أن مسرحيات الغموض في القرون الوسطى كان لها ميول تعليمية كذلك للمسرح الإسباني الكلاسيكي والمسرح المسيحي، وقد كانت هذه الأشكال المسرحية تلاءم ميولا خاصا في ذلك الوقت»[21]. ثار المسرح الملحمي على قواعد المسرح التقليدي، لقد بدا واضحا أن اصطلاح المسرح الملحمي متناقض تماما مع المسرح التقليدي، قد يذوب هذا التناقض هذا إذا علمنا أن الفرق هو كون أحد الشكلين موجها إلى مشاهدين، بينما الآخر يستخدم الكتابة وقد جاء المؤلف **ديبلين** الملحمي بتعريف جديد للأدب الملحمي عندما قال: «إن ما يميز العمل الدراماتيكي عن الملحمي هو قدرتنا على تقطيع الأخير إلى أجزاء ومع

---

[19]– ولبد البكري. أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص: 48

[20] - المسرح الآسيوي: هو مسرح قديم في تقاليده وفي دراماته الشرقية الأقصى، والتي تختلف كثيرا عن مسارع الشرق الأوسط المعروفة بمسرح خيال الظل كما تختلف كذلك عن التقاليد والثقافات التي عرفت في جنوب شرق آسيا والتي قامت على قنون الرقص وتقاليدها في غالبيتها، يعود شكل المسرحية في المسرح الصيني إلى القرن الثالث عشر الميلادي، حيث تميز هذا الشكل بالملحمية لخدمة التاريخ القديم، كما تميز بصورة خاصة بالتمثيل، الذي كان الذي يعني اشتراك كل من فنون الغناء والموسيقى والحركات المؤسلبة إلى جانب الديالوج المسرحي. تضمن شكل هذه المسرحية الأحداث المروية التي تروى مثل الحكاية إلى جانب تمثيل بعض المشاهد الحوارية الأخرى، كانت الموسيقى عادة ما تصاحب كل العرض المسرحي مع كلمات غنائية شعرية، جرى التمثيل في المسرح الصيني على خشبة مسرح فارغة إلا من ملابس مسرحية فخمة ووجوه ممثلين مطلية، وقد تعلو الأقنعة بعض وجوه الشخصيات المسرحية وتعمل الدراما الآسيوية لخدمة الجانبين التاريخي والديني⇐ للمزيد ينظر:

– كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص: 622، 623

[21]– برتولد بريخت. المسرح الملحمي في علاقته بالعلم والفن والأخلاق. (مسرح تسلية أم مسرح تعليم)، تر: يسرى خميس، مجلة المسرح، العدد 58، القاهرة، 1968، ص: 38

ذلك فإن كل جزء يحافظ في حدود معينة على قدرته الحياتية، ولهذا فإن المسرح الملحمي يهتم بالعرض الواسع للوسط الاجتماعي، أما الدراما السابقة وإن كانت قد عرضت الوسط الاجتماعي، فإنها قد أخضعته بصورة كاملة إلى البطل الرئيس في الدراما، أي أن هذا الوسط يعرض من خلال رد فعل البطل الرئيس عليها، أما في المسرح الملحمي فيظهر على أنه عنصر مستقل»[22]، فلا وجود للبطولة على الإطلاق في مسرح **بريخت** وما الإنسان إلا مجموعة من العلاقات الاجتماعية فهو لا يهتم إلا من حيث علاقة المجتمع كمجموعة مترابطة.

لم تتخذ فكرة المسرح الملحمي صورتها النهائية إلا بعد أن غادر **بريخت** وطنه ألمانيا منفيا سنة 1933، على إثر انتصار النازية الهتلرية فيه، ومنذ تلك اللحظة أخذ يفكر في فن مسرحي جديد يصلح لأن يتخذه وسيلة للدعاية السياسية دون إهدار للقيم الفنية التي تكسب هذه الأداة قوتها ونفاذها[23]، وقد اتخذ الكثير من النقاد والمعلقين من دور المسرح الملحمي ذريعة للاعتراض عليه بأنه مدرسة أخلاقيات فكما اعترض **فريديرك نيتشه**[24] (Friedrich Nietzsche) على المسرح الأخلاقي لدى **شللر** الذي عد

---

[22]– برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، ص: 104– 106

[23]– محمد مندور. المسرح العالمي.ط1.كنوز للنشر والتوزيع .2021، ص: 15، 16

[24]– فريديريك نيتشه: (1844– 1900م) عالم الآداب الجمالية والفيلسوف الألماني وأحد المساعدين الأوائل للطبقة الوسطى الألمانية، وهو من المعضدين البارزين لهذه الطبقة في وجه البرجوازية التي خطت في العصر الأمبريالي وعصر الإستلاء والإستعمار، وذلك بفضل من فلسفته التي تشير إلى أن السلطة الإمبريالية تعترض مجموعات الشعوب وتكتلاتها، وأن حركة التاريخ... أن تتبع وتخرج من داخل الإنسان عبر حفاظه على الكفاح مستمرا، ليضمن بقاء نفسه في مواجة وهجمة سياسات الإستيلاء، حتى على النفس البشرية، وهو لهذا يفسر إعداد الإنسان القوي والأقوى من قوى الطبيعة، هذه هي الجوانب الهامة في ثقافة فلسفته، هذه الفلسفة التي سادت في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر الميلادي ضد سياسات الإمبريالية وأتباع الأيديولجية الفاشية المتأخرة، قدم نيتشه جهودا تعليمية لها وزنها العلمي لتدريسه مادة الفيلولوجيا الكلاسيكية حيث بحث في دراسة مشأة وتطور الآثار الأدبية في الثقافة اليونانية القديمة، مضيفا بأبحاثه نظريات جديدة في تحليل الآداب اليونانية القديمة، ومؤكدا تعارض وجهة النظر الديونيزوسية (نسبة إلى الآلهة ديونيزوس آلهة الخير والكروم) مع الإنسانية الكلاسيكية، كما تعارض

مدرسة أخلاقيات فإن المسرح الملحمي جوبه بالاعتراض للبس نفسه، ومع ذلك فإن هذا الاتجاه جاء في المرتبة الثانية، فالمسرح الملحمي لا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يسعى إلى تعليمهم.

لقد كان هدف **بريخت** إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية التي يصعب حلها، فهو لم يجر الحديث باسم الأخلاقيات ولكن باسم المعذبين من الناس[25]، مما يجعلنا نطرح سؤالا هاما، تجعلنا الإجابة عنه في مستوى إدراك أهداف المسرح الملحمي، السؤال هو: هل يمكن إقامة مسرح ملحمي في كل مكان؟

نحاول جمع مادة معرفية تقربنا من الإجابة المقبولة عن هذا السؤال الذي هو في الحقيقة تساؤل؛ أولا إن المسرح الملحمي يرتبط بميول معينة واستجابة لظرف ما، وبالتالي «لا يجوز أن يقام في أي مكان لأن القوميات الكبرى في رأي **بريخت** لا تميل في أيامنا هذه إلى حل مشاكلها على خشبة المسرح، فلندن وباريس وطوكيو وروسيا تحتفظ بمسارحها لأغراض أخرى تماما لهذا يرى **بريخت** أن ظروف إقامة مسرح ملحمي قد ظهرت في عدد محدود من الأمكنة، ولفترة قصيرة جدا، فالفاشية أوقفت بقوة تطور هذا المسرح، وفي النهاية فإن **بريخت** يرى أن المسرح الملحمي يتطلب إلى جانب المستوى الفني قيام حركة جبارة في ميدان الحياة الاجتماعية يكون هدفها إثارة الاهتمام بمناقشة المشاكل الحياتية مناقشة حرة من أجل أن تحل هذه المشاكل في المستقبل»[26]؛ وإذا كان المسرح الملحمي خبرة واسعة جدا ومتقدمة، وتسعى لإقامة

نيتشه تعارضا قويا مع نظريات فاجنر R. Wagner وموسيقاه لاعتباره موسيقى ريتشارد فاجنر فنا رومانتيكيا يعلن عن ثقافة ميتة منتهية، شأنها شأن تياري الرمزية أو الطبيعة⇐ للمزيد ينظر: كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص: 447-448

[25]- ينظر: برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف .ط1.منشورات وزارة الإعلام والثقافة، دمشق، ص: 115-116

[26]- برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، ص: 117

مسرح كبير معاصر، فإنه يتعين عليه تذليل العقبات الهائلة في ميدان السياسة والفلسفة والفن.

يهتم المسرح الملحمي اهتماما كبيرا بالحكاية، القلب النابض للعرض المسرحي، كما يجب على المؤلف المسرحي أن يشارك في التمثيل عن طريق إعداد نص يقوم بأدائه الكورس والرواة، وبإعداد الأغاني وما يقوله الممثلون، وأن يحدد تسلسلا في أجزاء القصة، شريطة أن يفسر كل جزء الجزء الذي يليه أو الذي سبقه، أو كما يقول **بريخت** نفسه: «يجب أن يوضح كل جزء من القصة الجزء الآخر وذلك بإعطاء كل منها تركيبا خاصا كمسرحية، وأفضل وسيلة لتحقيق هذه الغاية هي الاتفاق على استخدام عناوين، ويجب أن تتضمن العناوين الموقف الاجتماعي»[27]؛ نلاحظ الفرق الجهري بين مسرح العبث واللامعقول، وبين المسرح الملحمي، في نقطة الانسجام بين أجزاء المسرحية، حيث نجد أن هذا الأخير أكثر انسجاما تنظيما من الأول، الذي يعتني باللانظام واللامنطقية.

بناء على ذلك يعتمد المسرح الملحمي في الأساس على تسلسل الأحداث، دون تقيُّد بالزمان والمكان، مع إتاحة الفرصة للإدلاء بالأحكام وإعطاء الرأي[28]، وذلك عن طريق المقارنة بين الأحداث في الماضي والحاضر، وما يحدث على خشبة المسرح والواقع الخارجي، ومتابعة الراوي الذي يقوم مقام المنولوج، فهو يعبر بالكلام عن صراعات الشخصيات الداخلية في لحظات اتخاذ القرارات[29]، وله تأثيرات مكانية منظورة، والراوي ليس وسيطا فقط بل إن له موقفا من الأحداث وهو يعلق عليها

---

[27] ينظر: برتولد بريخت. الأرجانون القصير للمسرح. تر: فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. عدد 26. القاهرة. أغسطس 1969، ص: 81

[28] – ينظر: المرجع نفسه، ص: 81

[29] – ينظر: برتولد بريخت. ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية. عن الراوي والأقنعة والشخصيات. مجلة المسرح، العدد 58. القاهرة، ديسمبر 1968، ص: 30

فبالرغم من وقوفه خارج الأحداث إلا أنه ملتزم ومتجاوب معها داخليا[30]، تؤدي الشخصيات دورها بينما يروي لنا الراوي الأحداث وهي سمة بارزة في المسرح الملحمي.

تكاد تجمع التعريفات السابقة على أن المسرح الملحمي مسرح يتسم بالتمرد على قواعد المسرح التقليدي الأرسطي وأصوله، فالمسرح الملحمي يثير الدهشة ويولد التساؤلات الكبرى تجاه الحياة والكون والوجود وقيمة الإنسان في هذه الحياة وهدفه منها.

3- فلسفة التجريب في المسرح الملحمي

تقترن النظرية الملحمية بثلاثة منظرين مسرحيين أسهموا في تأسيس وبلورة الاتجاه الذي يعرف بالمسرح الملحمي، هم: **ماكس رينهارد**[31] (Max Reinhardt 1873-

---

[30]- ينظر: المرجع لسابق، ص: 30

[31] مخرج نمساوي من مواليد بادن باي Maden Bei بالقرب من فيينا سنة 1873، بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا في المسرح الألماني Deutsches Theater تعلم على يد أستاذه الطبيعي أوتو براهم OTTO BRAHM (1856/02/05-1912/11/28م) أسس رينهاردت عام 1903 المسرح الصغير كما عرف LE INS THEATER، أول أعماله الإخراجية الكبيرة التي تلفت إليه الأنظار كانت (أوديبوس ملكا) عام 1910 عندما قدم الدراما الإغريقية القديمة على سيرك فيينا، عمل منذ عام 1903 مخرجا أول ومديرا فنيا للمسرح الألماني في برلين، يستعمل منهجه مذهب الانتقائية ECLECTICISM؟ بمعنى اختياره للأفضل من عناصر مستمدة من المصادر المختلفة، أي الأفضل من جميع الأنظمة والقواعد والمذاهب والتيارات، دون أن تتبع نظاما واحدا في فلسفة الإخراج المسرحي عنده. دعا إلى إنشاء المسارح الصغيرة في أوربا عام 1906، كما أدار المهرجانات المسرحية أمام الآثار المعمارية في سالسبورج SALZBURG في النمسا وميونيخ MUNCHEN في ألمانيا. قاد ثلاثة مسارح درامية في ألمانيا وحدها عام 1920 وهذه المسارح هي: المسرح الكبير G. ROSS SCHAUSPIELHAUS، والمسرح الألماني Deutsches Theater، والمسرح الصغير Kammerspiele . قناعته أن يبقى المستهدف الرئيسي للتجريب المسرحي هو النص الأدبي الذي تحولت فيه اللغة المنطوقة إلى مجرد حكاية سردية تساعد على عدم استمرارية الحدث ورتابة الفعل، وكذا ضرورة الإبقاء على مسافة بين النص والمتلقي.

(1943 و **أروين بساكتور**[32] (Erwin Piscator 1893-1966) **وبريخت** (Berthold Brecht)، وقد استعار هذا الأخير كلمة «ملحمي» من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم، فهي حسب المنظور الكلاسيكي الحدث والعقدة وإبراز الطبائع المماثلة أو المتعارضة فيما بينهما، وكذا تحريك الأحداث الدرامية انطلاقا من مصير إنساني عام ومعروف ينسحب على كل الأفراد، كما كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي

---

[32] يعد رائدا من رواد الحركة الملحمية والمؤسس الثاني للمسرح الملحمي بعد **بريخت** كان حريصا على طرح ومعالجة قضايا وطنه، ورأى أنه "لابد أن يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية.. اهتم بالتعبيرية الألمانية وبروادها، هدف برنامجه الأسمى هو السياسة وأطلق على مسرحه تسمية **المسرح السياسي**، وهو مسرح يتبع في مضامينه الحركة اليسارية السياسية، بهدف بث الأفكار السياسية وأهدافها للجماهير عن طريق خشبة المسرح لإيصال الوعي السياسي إلى هذه الجماهير.. ولا يقدم المسرح السياسي الثقافة إلى جماهيره، لكنه يفتح أمام طبقة البروليتاريا طريق الوعي وقنوات التفكير والانتباه في دعاية مباشرة، يعود أول مسرح سياسي إلى عام 1919 تحت اسم DIE TRIBINE وتأتي جهود بيسكاتور في المسرح السياسي في الفترة من 1920 إلى 1921، ويرجع الفضل في إيجاد هذا المسرح إلى الفترة التي أدارها التعبيريون بمسرحياتهم، التي مهدت للأدب السياسي، حيث افتتح المسرح السياسي عام 1919 بيد **بيسكاتور** وصديقه **هيرمان شيللر** ويهدف مسرح **بيسكاتور** إلى خدمة الحركات السياسية التي تدعم الشعب وتطرح انشغالاته... قام **بيسكاتور** لتحقيق تعاليم مسرحه، بالعديد من التجارب التي خدمت الدراما الملحمية البريختية والمسرح السياسي بعامة. ركز **بيسكاتور** على التقنيات الاصطناعية، والوسائل التكنولوجية التي تسمح بالمزاوجة بين ما هو فني أدبي وما هو علمي آلي..وبعد سنة 1928 بدأت مرحلة ثانية في مسرح **ايروين بيسكاتور**، ظاهرة الشبان الذين يبحثون عن مكان يرضي أذواقهم الساسية، مما أدى إلى أن غير **بيسكاتور** شكل خشبة المسرح بما يتناسب التطور وظهور مسرح المجموع، **بيسكاتور** هذا الرجل المتمرد، أعظم مخرج عرفه التاريخ رفض أن يكون للفن هدف جمالي محض، من ثم أدخل عليه الطابع العلمي، وقدم الإنسان السياسي بوصفه نموذجا، لتحقيق ذلك غير شكل خشبة المسرح، وأدخل عليها مؤثرات جديدة، كما دعا إلى ضرورة توسيعها لتشمل أبعاد التاريخ وإظهار الإنسان أثناء مواجهة المجتمع.

للتوسع أنظر:

- كمال عيد "مدرسة أرفين بيسكاتور المسرحية". مجلة المسرح، عدد30، 1966، القاهرة،
- أمين العيوطي. المسرح السياسي، ص: 84

والمتطور للمشاهد، أما **بريخت** فيرى عكس ذلك إذ أن المسرح بالنسبة إليه[33] ليس حدثا او حركة لحدث درامي، وإنما هو سرد حركي منتظم لحجة جدلية.

3-1. **برتولد بريخت** (Bertolt Brecht 1898-1956)

مهدت أعمال **بيسكاتور** الطريق **لبرتولد بريخت** الذي رأى أن المسرح الدرامي قد استنفذ أغراضه ولم يعد اليوم صالحا بل أصبح عاجزا عن إحداث أي تأثير ولا بد من إيجاد قالب جديد يتماشى ومعطيات العصر فـــ «الدرامي يعني المتهور والملتهب والمتناقض والديناميكي فما حقيقة هذا الشكل الدرامي وما معناه؟ كل ذلك يرى بوضوح عند **شكسبير** أنه يطور خلال أربعة فصول كل العلاقات الإنسانية للفرد وللمتوحد العظيم (لير-عطيل -مكبث) مع العائلة ومع الدولة، ويقع به إلى أرض خراب إلى عزلة كاملة حيث يتعين عليه أن يظهر نفسه عظيما في سقوطه وهو أسلوب يؤدي إلى إخضاع جميع مراحل الدراما المرحلة الأخيرة إلى جانب أن هذه الدراما تتسم بالطابع البربري»[34]، يتضح هنا تأثر **بريخت** الكبير بـــ **شكسبير**، بخاصة فيما يتعلق بالإنسان الفرد، لأن هذا الأخير أعطى نماذج إنسانية خلدها التاريخ، وأعطاها **شكسبير** حياة أخرى في مسرحياته، مما جعله مرجعية أساسية لكل نمذجة أدبية.

يعترف بريخت نفسه بهذا المسعى حين يقول: «فالعبارة الأولى المأساة موجودة فقط من أجل الثانية، وكل العبارات من أجل الأخيرة، أما معناها الدراما فيدور حول المعاناة الفردية العظيمة، يجب على العصور المقبلة أن تسمى هذه الدراما دراما آكلة لحوم البشر»[35]، وصف **بريخت** المسرح الدرامي بأوصاف جارحة ويراها عاجزة عن معالجة قضايا مجتمعه ونحن «بحاجة إلى تأليف دراما لا تحتاج إلى أن يؤمن بها أحد

---

[33] عبد الرحمان بن ابراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. افريقيا الشرق المغرب. 214، ص: 146-147

[34] السعيد الورقي. تطور البناء الفني في أدب المسرح المغربي المعاصر، ص: 274

[35] برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، ص: 34

وهذا لا يعني طبعا أنها ستكون دراما بعيدة عن الواقع وخيالية بشكل مطلق ولا يربطها شيء بالحقيقة، إنها ببساطة دراما غير مضطرة لأن تبنى حساباتها على إيمان المشاهد لها أو أن تكون متوقفة عليه بكلمة أننا بحاجة إلى دراما تضع في حسابها نقد مشاهديها وتستعين بهذا النقد»[36]؛ لهذا وضع **بريخت** قالبا مسرحيا جديدا أطلق عليه تسمية **المسرح الملحمي** والذي كان بديلا للقالب الدرامي ولموضوعاته المألوفة التي سادت المسرح البرجوازي الكلاسيكي، الذي –كما يرى بريخت– لم يبق قادرا على استيعاب هموم الإنسان المعاصر، وتنبيه المشاهد من أجل السعي لتغيير هذا الواقع. لتحقيق هذه الغاية وضع **بريخت** قواعد جديدة لمسرحه الملحمي تستند إلى فضاءين رئيسين: فضاء الفرجة وفضاء الجمهور.

4–مقارنة بين المسرح الدرامي الأرسطي والمسرح الملحمي البريختي

ظلّ **أرسطو** يُمارس تأثيره على المسرح أمدًا طويلًا، إلى أن جاء العصر الحديث بمسرحيين أحدثوا تغييرًا جذريًّا في مفهوم المسرح وأسلوبه، كتابةً وإخراجًا وتمثيلًا، من أبرزهم الكاتب والمخرج المسرحي الألماني **برتولد بريخت**، فبينما أشار **أرسطو** في كتابه الشهير "فن الشعر" أنّ وظيفة التراجيديا هي التطهير من انفعالات كالشفقة والخوف، والتطهير الذي يرمي إليه أرسطو يؤدي الى تصريف انفعالات غير مرغوب فيها، لأنّها تسبب الضيق للإنسان روحيًّا وشعوريًّا، وبالتالي فإنّ المُتفرّج سوف يتمتّع نفسيًّا إضافة الى استمتاعه حسيًّا، أمّا **برتولد بريخت** الذي أوجد أسلوب التغريب في المسرح فكان يهدف الى إيقاظ فكر المتّلقي خلال العرض المسرحي، بواسطة إظهار الأمر المألوف بصورة غير مألوفة، ويقدّم لنا الأحداث عن طريق السرد بدلًا من التشخيص، مُبددًا بذلك عملية الإيهام في المسرح، فالراوي لدى **بريخت** لا يسعى إلى جعل المُتفرّج يتفاعل مع وقائع المسرحيّة ويعيشها، بل يسعى إلى فصل تلك الوقائع عن

[36] المرجع السابق، ص: 49

أهواء المشاهدين، وإظهارها في صورة غير مألوفة. ومن أجل تنبيه الجمهور مباشرة أو الإيحاء له بأنّ ما يحدث على خشبة المسرح مُجرّد تمثيل في تمثيل، يستعين بالجوقة[37]، بمعنى أن المسرحية الملحمية لا تغفل حضور المشاهد، بحيث تستفزه باستمرار ليبقى مصاحبا للعرض المسرحي، ولتحقيق ذلك لجـــأ إلى إيقاظ عقل المُتفرّج خلال العرض المسرحي، وتشجيع ملكاته النقديّة، وإزالة الجدار الرابع (الجدار الوهمي) الذي يفصل بين المُتفرّج والممثل، كما لجأ من خلال أسلوبه الإخراجي إلى عزل الممثل عن الشخصيّة التي يؤدّيها على خشبة المسرح، وبذلك شكّل النقيض للمسرح الكلاسيكي، الذي كان يُقيّم الممثل الجيّد بمدى اندماجه في تقمّص الشخصيّة التي يؤدّيها على خشبة المسرح[38]؛ بمعنى أن **بريخت** يريد من المشاهد أن نميز بين التمثيل وبين الحقيقة، حتى لا ينساق وراء إعجابه بالممثل، وينصرف عما يمثله بالفعل.

لقد اعتمد الكتاب والدارسون معايير للتفريق بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي، مركزين في ذلك على بناء العرض المسرحي الأول الأرسطي في الحبكة، والثاني على السرد، وأخذ جوانب استغراق المتفرج في العرض المسرحي وتنويمات المسرح التقليدي، ومراقبة المتفرج في المسرح الملحمي البريختي المشكل لبنية العمل المسرحي، عكس ما كان قائما في المسرح الأرسطي على مبدأ التطهير، تطهير المتفرج عن طريق عاطفتي الشفقة والخوف. فيما يلي جدول يميز بين النوعين[39]:

---

[37] – لمرجع السابق، ص: 267

[38] – حبيبي إميل. لكع بن لكع. دار الفارابي، بيروت، 1980، ص: 17

[39]– ينظر: رونال جراي. "بريخت". تر: نسيم مجلي. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1972، ص:54-55

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي البريختي
– يعتمد على الحبكة	– يعتمد على السرد
– يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح	– يحول المتفرج إلى مراقب للحدث
– يستهلك قدرة الإنسان على الفعل	– يثير قدرة الإنسان على الفعل
– يثير إحساس المتفرج ومشاعره	– يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث أمامه والحكم عليها
– يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وحداثيا	– يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا
– يسعى إلى تحقيق دمج المتفرج وتورطه في الأحداث	– يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية
– يوظف الإيحاء والتلميح	– يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة
– يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية	– يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها بوعيه
– يشعر المتفرج فيه أنه في خضم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة	– يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها
– مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان لا يتغير	– الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص فالإنسان قابل للتغيير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا
– التركيز فيه على النهاية التي تقوم	– التركيز فيه على مسار الأحداث

عليها الأحداث	وعلى الأحداث نفسها
– كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد من سابقه	– التركيز على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها
– الأحداث تنمو في خط متصاعد مترابط	– العرض يعتمد على تكنيك المونتاج والقطع والوصل
– يفترض أن الإنسان كائن ثابت	– يفترض أن الإنسان عملية مستمرة ومتحولة
– مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه	– مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب العقل
– الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج	– الممثل يؤدي دوره من الخارج أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد أحداثه
– يسعى الديكور فيه إلى الإيهام بالواقع	– يشير الديكور فيه إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام
– تعمق الموسيقى الحالة الشعورية وتكثفها لتحقق اندماج المتفرج في الأحداث	– تعارض الموسيقى الحالة الشعورية وتكسرها وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا وبذلك تمنع الاندماج
– التوتر مرتبط بالنتيجة	– التوتر مرتبط بمجرى الأحداث
– كل مشهد يرتبط بالآخر	– كل مشهد قائم بذاته
– حتمية التطور	– قفزات مفاجئة

المسرح البريختي مسرح تغيير بامتياز وشمل هذا التغيير الشكل والمضمون كما وضحه الجدول أعلاه.

5-التغريب (Aliénation)

ورد هذا المصطلح في قاموس الفلسفة أنه: «يصف عملية ونتائج تحويل نتاجات العمل والمال والعلاقات الاجتماعية من الناحية النظرية والعملية وكذلك خصائص البشر وقدراتهم إلى شيء مستقل عنهم بل يفرض سيطرته عليهم، كما يصف تحول بعض الظواهر والعلاقات إلى شيء مختلف تماما»[40]، ركز الجانب الفلسفي في التغريب على أنه ظاهرة انتقال وتحول من حالة إلى حالة أخرى، ويرتبط بجميع المجالات.

هناك من يرى أن هذه الفكرة ضاربة في التاريخ، وليست من ابتكار **بريخت** إذ «توصل المسرح القديم والمسارح في القرون الوسطى إلى تغريب الشخصيات عن طريق استخدامها لأقنعة الناس والحيوانات، أما المسرح الآسيوي فلا يزال حتى اليوم يستخدم المؤثرات الموسيقية والتمثيلية الصامتة لإحداث التغريب»[41]، التغريب في العصور السابقة يقتصر على الأقنعة التي من شأنها تغيير ملامح الشخصيات.

أما **حيدر نجم عبد**[42] فيرى في كتابه "علم الجمال آفاقه وتطوره" بأن المسرح قد نشأ من طقوس عبادة الإله "ديونيزوس" في المثولوجية اليونانية، وكانت تلك الطقوس تشكل وحدة جماعية تتشابك فيها حالات بسيطة تتناقض مع الواقع بهدف طرد "القوى الشريرة"، كما كان الاعتقاد سائدا.

يرى أصحاب النظرية الفلسفية أن أساس المدركات هي القضاء على التغريب المتمثل في العالم الموضعي، لم تقتصر التعريفات على الجوانب الفلسفية، بل انتقلت

---

[40] - I. Frolov. Dictionary of philosophy. Moscow: Progress publishers, 1984. p: 52 https://doi.org/10.2753/RSP1061-1967270280

[41] مهدي عقيل. الحداثة في المسرح، ص: 210

[42] حيدر نجم عبد .علم الجمال –آفاقه وتطوره . ط2. دار الكتب والنشر، 2001، ص :46

إلى ميادين أرحب كالاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ أما في جانب الأدب والفن فيرى الشاعر الإنجليزي **شيللي** «أن وظيفة الشاعر هي أن يجعل قارئه ينظر إلى المألوف من الأشياء والناس والمواقف كما لو أنه يراها لأول مرة»[43]، المغزو عن شللي أنه شاعر موهوب مرهف الحس، من أبرز شعراء الرومنتيكية الإنجليزية، ومن ثم كان شعره يستخدم رموزا واستعارات تطيل مدة إدراك القارئ، وكأنها صور لم يألفها من قبل، مما يجعل الشعر عنده أقرب غلى مفهوم التغريب في المسرح الملحمي.

أشار **فيكتور شكلوفسكي** أيضا في إحدى المقالات لمفهوم التغريب، وربطه بجانب الأدب إنه، بقوله: «العملية الفنية هي عملية التغريب ويتم إنجاز سيرورة التغريب بالوسيلة الآتية: فالمؤلف بدلا من تسمية الأشياء بأسمائها يصفها لنا كما لو كنا نراها للمرة الأولى»[44]، أما الشكلانيون الروس فيرون «أنه الوسيلة الوحيدة لرؤية أحد عناصر الواقع رؤية دقيقة تتمثل في نزعه من سياقه المألوف أو بيئته الاعتيادية وطرحه في سياق جديد أو بيئة غريبة، كالمسرح مثلا فلا شيء في تصورنا يعادل قدرة المسرح على التغريب»[45]، وهذه الفكرة استقاها **بريخت** من الشكلانيين الروس. يقول الناقد **ثروت يوسف عبد المسيح** بأن فكرة التغريب «التمعت في ذهن بريخت الثاقب بواقع التناقض الهائل بين واقع الناس المر، وبين ما سطر في الكتب من خيال مجتمع يريد هذا الواقع يتزحزح إليه»[46]؛ حاول **بريخت** قهر إرادة الإنسان عن مجتمعه فالمواطن مغترب مما ينتجه لأنه مفصول عنها لصالح رب العمل، وعندما يسود تحكم السلطة والإنتاج في المجتمع تصبح الأشياء أقوى من الإنسان وتسييره وسيطرته عليه

---

[43] حمادة إبراهيم. الأرجانون الصغير للمسرح، ص :31

[44] أوين فردريك. برتولد بريخت –حياته، أعماله، عصره–، تر: إبراهيم العريس. ابن خلدون، بيروت، 1981، ص: 166-167

[45] هلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي، ص: 144

[46] ثروت يوسف عبد المسيح: معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ص74

بدل أن يسيطر هو عليها[47]، نستخلص من هذا التفسير أن **بريخت** حاول تطبيق أفكاره الأيديولوجية في العمل المسرحي، بخاصة ما تعلق بسيطرة أرباب العمل على أدوات ووسائل الإنتاج، مما أدى إلى خلق هوة بين الإنسان والأشياء، وكأنها غريبة عنه، على الرغم من أنه هو الذي ينتجها.

تناول **بريخت** مفهوم التغريب من سياقات عدة واتجاهات عدة ونقله إلى المسرح إذ «تتشكل نظرية المسرح الملحمي على مستوى التطبيق من مبدأين عمليين هما الجستوس أو الإشارة الركحية والثانية هو التغريب»[48]، وما استنتجه بريخت «لمفهوم الاغتراب واستخدامه لهذه اللفظة عند تحليل الظواهر الاجتماعية السياسية هو بدون شك نتيجة تأثره بماركس وإن اختياره لمقولة الاغتراب واستخدامه لها كتكنيك مسرحي، يرجع إلى تصوره أن الاغتراب هو الصفة المميزة للبناء الداخلي للشخصية»[49]، فهذه الفكرة أخذها **بريخت** من بعض الظواهر السياسية والاجتماعية ومن أفكار **كارل ماركس**، ولم يكتف عند هذا الحد بل تطلع إلى ثقافات شعوب آسيوية، كما تشير العديد من المراجع التي تناولت نتاجه المسرحي. وهناك من يرى أن هذا المفهوم أخذ من تأثير الاستلاب بوصفه «أحد الأفكار الرئيسة في نظرية الدراما لبريخت التي تشترط احتفاظ المشاهدين والممثلين بقدر من التجرد.. »[50]، بمعنى خلق مسافة بين الجمهور والممثلين، توفر هذه المسافة مجالا للتفكير والتأمل، يسميها منظرو نظريات القراءة "المسافة الجمالية".

---

[47] العشري أحمد. برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق الغربي، مجلة عالم الفكر، المجلد 21، العدد 3، وزارة الإعلام، الكويت، 1993، ص: 14

[48] هلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي، ص :200

[49] أبو سنه منه . الاغتراب في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 10، وزارة الإعلام، الكويت، 1979، ص : 283

[50] الموسوعة المسرحية، ج1: تر عبد الرحيم الحبلي، دائرة الأعلام، بغداد، ص:21

أشار **بريخت** إلى نظرية التغريب على أنها «ضرورة نزع الشيء من سياقه الاعتيادي ومن ثم تغريبه حتى يتأتى لنا إدراكه على حقيقته»[51]، ويرى **بريخت** الإغتراب في ممثله بشكل «ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويضفي عليه صفة العارض، ولكن هذا لا يعني أن الممثل لا يجب عليه القيام بدوره التمثيلي والإجادة فيه، بل عليه وهو يجيد دوره أن يبتعد عنه جهد طاقته لكن يكون التمثيل أقرب ما يكون إلى العرض الموضعي»[52]، مفهوم التغريب عند بريخت يتداخل مع أنظمة سياسية واقتصادية وكذا فنية وجمالية ومن ثمة تاريخية.

ما تمكن تأكيده أن **بريخت** في تحديده لمفهوم التغريب لم يربطه بجمالية فنية، بل اعتبره شاملا لما يحدث داخل العملية المسرحية، فالخبرة التغريبية لا تنتج عن مجرد ممارسة قواعد نظرية أثناء كتابة النص المسرحي الملحمي فقط، وإنما محطة لتلك الوسائل جميعا، من مشاهد وإخراج وتأليف وتمثيل، وبالتالي يتوجب على الممثل أن يتقن أداء دوره وإيصال أفكاره إلى المتلقي، وأن يتعلم أداء دور إنسان وهو يصرخ أو يتكلم بصوت مبحوح من القلق، ولكن هذا لا يعني أن يكون باردا عند تمثيل شخصية عاطفية، بل أن يكون لديه فصل بين مشاعره ومشاعر الشخصية التي يؤديها، لكي يفتح المجال للمتلقي والذي بدوره يشارك أحاسيس الشخصية.

6-المسرح التعليمي

سعى **بريخت** في أعماله المسرحية إلى إحداث القطيعة مع كل ما هو كلاسيكي، كما قلنا من قبل، وبحث عن وسيلة جديدة للتحريض الثوري، وهي المسرح الملحمي الثائر على كل ما هو برجوازي، وهذا ما جعل الناقد **بروستاين** صاحب كتاب "المسرح الثوري"، يصنف **بريخت** ضمن الكتاب الثوريين الذي «نسف المسرح البرجوازي

---

[51] هيلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي، ص :122

[52] ثروث يوسف عبد المسيح. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ص :86 -87

ووضع المسرح البديل وبطريقته الجديدة بالمسرح التعليمي وقد تجسد هذا التفاعل البناء عند بريخت بالكتابة لهذه الفرق ورأى أن التسلسل الأمثل للتحريض والتوعية في عرض مسرحي ممتع هو المسرح التعليمي»[53]، يتضح أن تسمية المسرح الملحمي بالتعليمي، جاء بناء على الرسالة التي يؤديها هذا التوجه المسرحي، الذي كانت له أصداء في جميع انحاء العالم.

رأى **بريخت** ضرورة التغيير في كل شيء وقد استقى مادته التعليمية من مصادر قديمة نابعة من تعاليم دينية وتمتد «أصول المسرحيات التعليمية بعيدا في الزمن، حتى أيام اليسوعيين الذين كانوا يستخدمونها كأدوات للدعاية الكاثوليكية»[54]، إذ زاد مسرحياته متمثل في الموروث الديني المسيحي وكذا الشرقي، وبهذا دعى إلى الثورة على كل ما هو قائم وإحداث التغيير الاجتماعي، إذ يرى أن التعليم مفيد لكن «التسلية شيء لطيف حقا وهذا لا يعني أن المسرح الملحمي لا بد وأن يكون شيئا غير سار، شيئا خاليا من البهجة وأن تكون تجربة شاقة ومتعبة، فليس هناك تعارض حتمي بين التعليم والتسلية»[55]، الجمالية الفنية أساس العملية المسرحية عند **بريخت** كما سعى إلى أن تكون العملية المسرحية ممارسة جماعية لا تعتمد على الهرمية بل على اشراك الجمهور.

يرى **بريخت** أن المسرحيات التعليمية تتفوق على المسرح الملحمي لأنها أكثر فاعلية من حيث الجوانب التعليمية بالنسبة لكل من الفنانين القائمين بتقديم العمل والمتلقي الذين عليهم أن يشاركوا بطرق أكثر مباشرة وإبداعا في التجربة الجمالية، فالمسرح التعليمي يعتمد على التفاعلية مع الجمهور وبهذا يضع **بريخت** البدايات

---

[53] فريديريك أوين: برتولد بريخت حياته فنه. عصره، تر إبراهيم العريس. دار خلدون، بيروت، 1981، ص:179

[54] – برتولد بريخت. المسرح التعليمي مسرح تسلية أم مسرح تعليمي: تر: يسرى خمس، مجلة المسرح والسينما. المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، 58، 1966، ص:37

[55] – برتولد بريخت: المسرح التعليمي مسرح تسلية أم مسرح تعليمي، ص:37

واللبنات الأولى لنظريته الملحمية في المسرح، فغالبا ما كان الممثلون يتبادلون الأدوار في المسرحية الواحدة، فقد ألغى نظام المؤدي والمشاهد، حيث يستطيع الممثلون والمتلقي تعديل وتغيير المسرحيات حسبما يشاءون وأنه اختار المسرح الحر لتقديم مسرحياته التعليمية كالمدارس والمصانع والتجمعات السياسية

وكان لمسرحياته أهداف تربوية تسعى إلى التعلم والتربية والإرشاد، ويرى **بريخت** أنه على الممثل أن يحتفظ «بمساحة واعية بينه وبين الأدوار التي يقوم بتمثيلها وإذا كان على الممثل أن يقوم بعمله بموضوعية فيجب أن يتكلم بشيء من التحفظ أو البعد أو يعيد عملا ما ببطء أو يتوقف ليوضح للجمهور ما كان يقوم به من خلال هذا السلوك سيخلف الممثل مؤثر التقريب المطلوب في المسرح الملحمي، ففي المسرحية التي تبتعد بهذه الطريقة ويكون الانتقال بالحدث من التمثيل إلى التعليق والعكس بالعكس»[56]، وهذا ما نعثر عليه في مسرح **بسيكاتور** الذي يهدف إلى «بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفعالة فيه مثل النسبة الطبقية أو النظام الاقتصادي، وكان **بريخت** يسعى لتقديم مسرحيات تعليمية تكون مسلية بقدر ما هي مسرح ناجح وكان ينظر إلى الدراما بوصفها تمحيصا نقديا للحياة نقدا كان يجسده بشكل متزايد في نسبة مسرحياته، وقد ظلت السخرية التهكمية واجتماع الأضداد وحتى النهاية مصدر الحيوية في مسرحه»[57]، والهدف من هذا كله هي استحداث فن جديد كما يرى **إبراهيم محمود الصغير**[58]، بوصف التعليمية هدفا جديدا، غايتها إيصال رسالة للمتلقي عن طريق التغريب، والوصول إليه عن طريق إعطائه مبررات لكل ما يشاهده، هذا دون أن ينسى المؤلف أو المخرج بأنه يتعامل مع وسائل فنية تتضمن خطابا أيديولوجيا، وليس خطابا مباشرا.

---

[56]– إبراهيم محمود الصغير. المسرح البريختي التغريب، مجلة الباحثة العلمية، عدد 68، سنة 2013، ص:43

[57]– المرجع نفسه، ص:45

[58]– المرجع نفسه، ص :47

على الرغم من أن وظيفة المسرح تحقيق المتعة والتسلية، إلا أن «السياسة طبعت معظم أعمال بريخت المسرحية والأدبية، وتجسد مسيرته الفكرية تلاطم الأحداث التي شهدها النصف الأول من القرن العشرين في أوروبا، ففي ظل الفساد السياسي وغياب الوعي الشعبي في ألمانيا أيام الحكم النازي بلور بريخت فكرته عن المسرح الملحمي التي امتدت حتى إلى دور الممثل على خشبة المسرح، محاولا تغيير طابع وظيفة الممثل من مؤد متقمص لشخصيات إلى عنصر إيجابي في المسرحية حيث كان بريخت يدعو ممثليه إلى جعل قدر من المسافة بينهم وبين النصوص واتخاذ مواقف نقدية منها أثناء أداءها»[59]، يتجسد التغريب في هذه المسافة بالذات، التي يكيف فيها الممثل الفكرة، أو ينقدها، أو يعدلها، مما يعني بأن الممثل لم يبق خاضعا كلية للكاتب أو المخرج.

7-تلقي الملحمية البريختية في المسرح العربي

بعد أن ظهر الفكر الاشتراكي في ربوع بعض الأقطار العربية، دفع بالكتاب المسرحيين والمخرجين في تلك الأقطار بالبحث عن البديل الذي يواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو يمهّد لها. وجد المثقفون العرب ضالتهم في أدب **مكسيم غوركي وبريخت**، حيث تأثر الأدباء العرب بالأدب الروسي بخاصة، والأدب المتأثر بالماركسية بعامة. فنظرية **بريخت** في جوهرها هي محاولة لمنح المسرح دورًا فعالًا في سياق تغيير وعي المشاهد، وبالتالي تغيير العالم، من هنا نلاحظ تبني الأسلوب البريختي في المسرح من قبل المسرحيين العرب الثائرين على التخلف والظلم الاجتماعي، مثل الكاتب المسرحي السوري **سعد الله ونّوس**.

بما أن مسرح **بريخت** مسرح تغيير ونضال، جعل منه أداة فعّالة لمواجهة النفوذ الإمبريالي في العالم الثالث، ومناهضة الاستعمار بأشكاله الاقتصادية والثقافية والسياسية، لهذا وجد **بريخت** المناخ المناسب له في العالم الثالث ككل، ولم ينحصر فقط

---

[59]- علي محمد يوسف: نكنيك بريخت في المسرح الملحمي، جريدة الزمان، العراق، 2013، ص: أ، ب.

في الأقطار العربية[60]. فالمضمون الأيديولوجي الاشتراكي هو الذي أدى للمزيد من الصحو الثقافي والفني، وهو ما بحث عنه المفكر العربي، والنموذج الجديد هو ما كانت تسعى إليه الذائقة العربية.

كانت مرحلة الستينيات من القرن العشرين العصر الذهبي للمسرح الملحمي في مصر وفي عالمنا العربي، فالتيارات في المسرح العربي المعاصر مثل "مسرح المسامر" و"مسرح الفرجة" و"المسرح الاحتفالي" وغيرها، تحمل بعض السمات البريختية، وتعد صورا للتجاوب العربي مع المد البريختي العالمي. جاء ذلك نتيجة ظروف عالمنا العربي كقضية المصير العربي، والاهتمام بقضية الحرب والسلام ودور الإمبريالية العالمية فيهما والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية، أدت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمي، لدعوة الجمهور العربي للمشاركة في قضاياه.

فكان الاتجاه إلى المنهج البريختي في المسرح تأليفا وإخراجا طلبا ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التي تعنيه وكسر الحائط الرابع لإشعار المشاهد أنه مشارك في الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لابد وأن يتخذ موقفا منه[61]. هنالك أوجه تشابه بين بدايات المسرح العربي وبعض الظواهر المسرحية لدى العرب وبين أسلوب بريخت مثل: المقامة، خيال الظل، السامر، وما الى ذلك من الفنون الشعبية، أكثر أوجه الشبه بين تلك الفنون وأسلوب مسرح بريخت هو إزالة الحائط الرابع بين الممثل والجمهور وتؤكد **تمارا بوتيتسيفا** على ذلك تقول: "ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا في إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى منهجه في القريب، فقد اتضح انه قريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي الذي كان يطمح دائما لمحو المسافة بين

---

[60] – ينظر: حبيبي إميل. لكع بن لكع، المصدر السابق، ص :92

[61] – ينظر: أحمد العشري .المسرحية السياسية في الوطن العربي، ص: 74

الممثل والمتفرج، ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائي جدا أحيانا في المراحل الأولى، فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات الراوي الذي يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثره، والبذرة الثانية الاتجاه السياسي طبعا، وقضايا الساعة التي تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربي فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال"[62]. استخدم بريخت في قضية التغريب شخصية الراوي أو الحكواتي هذه الشخصية المتجذرة في تراثنا العربي.

فالحكواتي "في مفاهيمنا الشعبية القديمة كان يستعمل الأسلوب الملحمي في تقديم عرضه الفني للجمهور، فهو يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض، ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات، وانعكاساتها عليهم من خلال اطار مشوق لقصة مكتوبة شعرا، ويؤديها الحكواتي غناء أو ترتيلا يرافقه لحن بسيط، وهو في أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم، وكانت عملية القطع، قطع الاسترسال والتواصل تأتي عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث، ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفي إطار السرد نفسه "[63]؛ شخصية الراوي شخصية متجذرة في تراثنا العربي على حد تعبير عقلة عرسان، أما الجمهور فيقوم بعملية الانتقال من حالة إلى حالة، تلقائيا ودون حاجة لأن نذكره بواسطة أي شيء خارجي، بأننا على مشارف الوقوف الى جانت فلان وفلان من الشخصيات.

إن هذا الأمر يتم آليا داخل الإنسان، إلا اذا جردناه، تعسفا، حتى من القدرة على المتابعة والتمييز، وحين يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوي الذي يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل متفرج يحدد موقفه على ضوء

---

[62] تمارا الكسندر وقنت بوتيتسيقا. ألف عام وعام على المسرح، تر: توفيق المؤذن. دار الفرابي، لبنان، 1981، ص: 247

[63] على عقلة عرسان .سياسة في المسرح، ص: 274

ذلك، فيقف إلى جانب هذا البطل أو ذاك، ويعبر عن هذا بالقول والفعل أحيانا، وتصل الأمور في بعض الحالات إلى تضارب الأفراد أو المجموعات دون الحاجة إلى تذكيرهم دائما بأن يكونوا قضاة أو مراقبين، أو محكمين، وإنما عن طريق عرض ما كان أمامهم، بأسلوب جد بدائي، ونقل المواقف اليهم بشيء من الحيوية يجعلهم قادرين على تحديد مواقفهم، ألا يمكن والحالة هذه أن يتابع المتفرجون شخوصا يعرض كل منها قضيته باستغراق تام فيه، ويعرض وجهة نظره بقدراته والعاطفية، والحركية، كلها، ليقنعهم بنفسه ويجرهم إلى جانبه، وكذلك يفعل الآخر، فيعيش الجمهور الموضوع ولكن يبقى في نفوسهم ذلك المؤشر الذي يقود تفكريهم، ويكون قناعاتهم، ويسهم في توجيهها، ان ذلك ممكن، دون الحاجة الى منع الانفعال أو قطعة دون الحاجة الى استعمال الأدوات[64].

استخدم العرب هذه الواسطة منذ القدم ولم يقدموا لها تسميات ولا ألقاب على حد قول عقلة عرسان "إن الحكواتي في مفاهيمنا لا يتدخل ليقول للناس أن "أبو زيد " أو "دياب بن غانم" شخص لاوجود له، أو إنه إنسان بسيط يأكل، ويشرب، ولو أدى ممثل دور أبي زيد أو دياب، ولم يلجأ إلى تذكيرهم بأنه ممثل، لتعاطف معه فريق، ووقف ضده فريق، وكل من الذين وقفوا مع أو وقفوا ضد، كون موقفه عن طريق المتابعة والمشاركة، وأعمال العقل، ومن ثم تحريك القلب وسائر الجوارح، للتعبير عن موقف أملته القناعة، على الرغم من أنه أدى بأسلوب استعملت فيه العاطفة والانفعال وتقميص الشخصية، ومحاولات الغيبوبة إن صح التعبير، والسعي إليها من قبل الحكواتي "الممثل" في اطار الشخصية، ومن قبل الجمهور في إطار العمل ككل"[65]؛ يعني كل هذا أن مسالة نقل الفكرة أو الموعظة للمتلقي مسألة تخضع لتقنية العرض، والوسائل التي

---

[64] ينظر: المرجع السابق، ص: 274-275

[65] المرجع نفسه، ص: 275

يوفرها المخرج لإقناعه بما يعرض عليه، ويشعره دوما بأن من يقوم بالدور أمامه ليس هو الشخص المعني، إنما هو شخصية تقمصت الدور فقط.

الكثير من المؤلفين والمخرجين العرب تأثروا بوظيفة الراوي (الحكواتي) في مسرحياتهم لخلق المسافة بين الممثل والشخصية، وكذلك لكسر الحواجز بينه وبين الجمهور، كما في عروض **نجيب سرور**، و**سعد اردش**، و**كرم مطاوع** من مصر، و**كاتب ياسين**، و**عبد القادر علولة**، و**مصطفى كاتب**، و**كاكي عبد الرحمن** من الجزائر، و**انطوان ملتقي**، و**يعقوب شدراوي** من لبنان، و**المنصف السويسي**، و**فاضل الجعايبي** من تونس، وغيرهم من المخرجين في سوريه والمغرب العربي والعراق.

لقد اهتم الفنان العراقي **قاسم محمد**[66] منذ بداياته التأليفية والإخراجية بالتراث والملاحم والأساطير العربية القديمة وحكايات ألف ليلة وليلة، وربطها بمفهوم **بريخت** الملحمي، وكذلك المسرح المفتوح، وعلى هذا الأساس فانه كتب وأخرج الكثير من المسرحيات أهمها: "بغداد الأزل بين الجد والهزل"، "الخان"، "البيك والسايق"، "كان يا ما كان"، "رسالة الطير"، "مقامات الحريري"، "سوق الحكايات الحلاج" وغيرها، ففي مسرحية "كان يا ما كان"، حاول استغلال التراث من أجل خلق تفرد للمسرح العربي، وتأكيد العلاقة بين التراث والمشكلة المعاصرة، وقد استخدم المؤلف جو المقهى البغدادي القديم كشكل للعرض وفي هذا الجو يتحرك الحكواتي الذي يقص علينا الحكاية غنائيا، يصاحبه الممثلون ككورس للأغنية والحكاية بمجملها التي يتداخل فيها الحدث والفعل الذي يمثل أو يعرض أمام جمهور المقهى الذي هو جمهور المسرح ذاته، إن الحكواتي يلعب دورا أساسيا في مسرحيات قاسم محمد، ولهذا فان الممثل لديه هو حكواتي يسرد ويعلق على الأحداث، والبطل يحمل دائما سمات البطل الشعبي المعروف في الذاكرة الاجتماعية، وعادة يستخدم في تجاربه الفنية عددا من المبادئ

---

[66] (1936-2009) من رواد المسرح العراقي الحديث..

البريختية، منها استفادته من أسلوب الرواية[67]. يعني هذا أن التأثر بمسرح بريخت كان قويا، حيث نزل إلى مستويات شعبية بسيطة، ليصور هموم ومعاناة الإنسان العربي المغلوب على أمره، أي إن المسرح العربي وجد في مبادئ **بريخت** متنفسا للتعبير عن قضايا المجتمع العربي في أحلك مراحله.

لقد ترجمت مؤلفات **بريخت** الى العربية، وتم عرض مسرحياته باللغة العربية، من ضمن المسرحيات التي تمت ترجمتها إلى اللغة العربية: "دائرة الطباشير القوقازية"، "القاعدة والاستثناء"، "السيد بونتيلا وتابعه ماتي"، "أوبرا القروش الثلاثة"، "طبول في الليل"، "حياة غاليليه". كما ترجمت مؤلفاته النظرية، منها: "المسرح للمتعة أم للدراسة؟"، "ملاحظات حول دائرة الطباشير القوقازية"، "نظرية المسرح الملحمي"، "نصوص حول مهنة الممثل"، "المسرح التجريبي". بالإضافة لهذا أعّد الباحثون العرب دراسات كثيرة حول مسرحه، وقاموا بتعريف القارئ العربي على هذا المسرحي الذي أحدث تغييرًا جذريا في مفهوم المسرح؛ فكتب **مجدي يوسف** كتابًا بعنوان "برتولد بريخت: مفكّر أم شاعر أم ماذا؟"، وكتب الدكتور **محمد مندور** كتابًا بعنوان "الأوتشرك والمسرح الملحمي"، و**سعد أردش** كتب "تجربتي مع مسرح بريخت".

كما قدمت عروض مسرحية باللغة العربية لـــ **بريخت**، وكانت المحاولة الأولى لعرض مسرحية له على خشبة مسرح عربي في العام 1962، حيث وقع الاختيار على مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، التي أخرجها **سعد أردش**، وعرضت على خشبة المسرح القومي في القاهرة. في عام 1963 تم عرض مسرحية "الاستثناء والقاعدة" على خشبة المسرح القومي في دمشق. في الجزائر عرضت في مطلع السبعينيات من القرن العشرين مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية"، وفي عام 1982 قدم مسرح البعثة في فلسطين مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، وقد تعرف العديد من العرب على **بريخت**

[67] – أنظر: جميل حمداوي. بريشت وتأثيره في المسرح العربي المملكة المغربية، 2020، ص :36

خلال دراستهم في ألمانيا، حيث أتيح لهم أن ينهلوا من منابع الثقافة الألمانية، مثل: الدكتور **عادل قرشولي** والدكتور **عبد الغفار مكاوي** والدكتور **مصطفى ماهر**، ومن فلسطين المخرج والكاتب المسرحي الراحل **رياض مصاروة** الذي تأثّر كثيرًا بأسلوب بريخت[68].

ومن أعمال بريخت الفكرية والنقدية المترجمة:

- "الأورغانون الصغير"، ترجمه نجاة قصاب حسن عن الفرنسية تحت عنوان "القيثارة الصغيرة للعمل المسرحي".
- "المسرح للمتعة أم للدراسة"، مقالة ترجمها أسعد حليم.
- "نظرية المسرح الملحمي"، ترجمها جميل نصيف.
- "نصوص حول مهنة الممثل"، ترجمها قيس الزبيدي.

مما كُتب عن **بريخت** في محطينا العربي كتاب **لسعد أردش** بعنوان "تجربتي مع مسرح بريخت"، وكتاب لـــ **عادل قرشولي** بعنوان "برتولد بريخت في المرآة العربية"، وثالث لـــ**عبد الغفار مكاوي** ووسم بـــ"حياة برتولد بريخت وأُعماله". وهناك دراسة علمية جادة، أفدنا منها للباحث الجزائري **الرشيد بوشعير** ذكرناها من قبل، وهي "أثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي".

لقد اعترف الكثير من المسرحيين العرب بتأثير بريخت في أعمالهم، ومن أولئك: **يوسف العاني**، و**معين بسيسو** الذي وصف **بريخت** بأنه مرحلة عالمية كبيرة، وسيظل صديقاً لكل العصور[69]. ومنهم أيضا **فرحان بلبل**، و**سعد الله ونوس** الذي قال: لا يظن أن هناك كاتباً معاصراً لم يتأثر سلباً أو إيجابا بالتجربة البريختية في المسرح.

---

[68] إميل حبيبي . لكع بن لكع، ص: 137

[69] والتر بنجامين. فهم بريشت. ص: 8

تأثر به أيضا في مصر كل من **يوسف إدريس، الفرد فرج ومحمود دياب**. وإن رفض بعضهم الاعتراف بذلك، ظناً منه أن التأثر قد يذهب الأصالة، وهذا ظن غير صحيح، فالكائن البشري، والأديب خاصة متفاعل مع بيئته ومحيطه وعالمه وتأثره بآداب الأمم الأخرى لا يحط من قدره، وخاصة إن لم يكن تقليداً أعمى، ويكفي أن نشير الى أن **غوته** لم يبتكر فاوست من العدم، بل استفاد ممن سبقه، ومع ذلك لا أحد يشك في قيمة فاوست غوته البتة[70]؛ هذا بطبيعة الحال شان التطور الذي يحدث خلال تسلسل الأفكار والاحتكاك ببعضها البعض، بغض النظر عن مصدرها، أو انتمائها اللغوي او القومي، بحيث لو انحصر الفكر في ثقافة واحدة أو لغة واحدة لما وصلنا من العلم والمعرفة ما مكننا من الاطلاع على حضارات الشعوب وثقافتها.

نستخلص مما سبق أن **بريخت** استطاع أن يخط اسمه بأحرف من ذهب في سجل الذاكرة والتاريخ الأوربي والعربي، بل العالمي، كاتب ومفكر ثائر على كل المبادئ والقيم الزائفة، كلماته وأحرفه شوكة في حلق كل من ينكر فشل الأنظمة وغطرسة الحكام.

[70] –المرجع السابق، ص: 8

الفصل الخامس

الفصل الخامس

الملحمية الغربية وتأثيرها في المسرحية العربية

أولا: مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" لـــ برتولد بريخت

1- أحداث المسرحية

2- تحليل المسرحية

2-1. شخصيات المسرحية

2-2. الصراع

2-3. التغريب

2-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام

2-5. البناء الدائري للمسرحية

2-6. التوقف عن السرد

2-7. أسلوب قطع الصور

ثانيا: مسرحية "الفرافير" لـــ يوسف إدريس:

تمهيد

1- يوسف إدريس والمؤثرات الأجنبية

2- تحليل المسرحية

2-1. الشخصيات

2-2.الصراع

2-3. التغريب

2-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام

2-5. البناء الدائري للمسرحية

2-6. التوقف عن السرد

2-7. أسلوب قطع الصور والأحداث

أولا: مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" لـــ برتولد بريخت

"Le Cercle de craie caucasien"

1- أحداث المسرحية

تتمحور أحداث المسرحية في الثورة التي قام بها الأمراء في إحدى مدن القوقاز، أطاحت بالحاكم الذي عينه الدوق الكبير، وفي لحظة الهرب نسيت زوجته أن تأخذ ابنها الطفل، فاضطرت إلى أخذه خادمة من خدمها تدعى "جروشا"، عرفت أنه مطلوب القبض على الطفل، فهربت في الجبال الشمالية عند أخيها. استطاع الدوق الكبير أن يستعيد سلطانه، وكان قد هرب وأخفاه كاتب عمومي يدعى "أزدك"، وعادت زوجة الحاكم وعرفت مصير ابنها، فطالبت به، فأتوا به من الجبال، وتقدمت هي و"**جروشا**" الخادمة التي أنقذته، كل منهما تطالب بأحقيتها في أخذه: الأم لأنه ابنها، والخادمة لأنها هي التي أنقذته وعنيت به وربته، والدوق الكبير حفظ لـــ"أزدك" صنيعه معه، فعينه قاضيا أو بالأحرى ثبته في مركز القاضي، بعد أن كان العامة قد وضعوه في هذا المنصب أثناء ثورتهم، وحكم القاضي كما رأينا مستعينا بدائرة الطباشير، حكمه هذا الغريب.

"**أزدك**" شخصية فريدة فيها المكر والذكاء، وفيها الجبن، فيها الحدب الشديد على المساكين من أهل طبقته، وفيها الخوف الشديد من بطش الطبقة العالية، وفي الأفكار الثورية والطاعة الرعدية.

"**جروشا**" فتاة ريفية قوية الشخصية، مليئة بالحياة وسعة الحيلة وشدة الحيوية مع الجرأة والصراحة ونبل المشاعر.

ترجمت المسرحية عن الطبعة التي أصدرها الناشر (edition suhrkamp) صديق **بريخت** الحميم والأمين، نشرها لأول مرة في برلين وفي فرنكفورت سنة 1955. يعدل **بريخت** كثيرا في نصوص مسرحياته نتيجة التمثيل وملاحظة معاونيه، كما كان يعاونه

بعض المقربين والمقربات إليه من الممثلين والممثلات، وقد أعانته في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" الممثلة الدانماركية Ruth Berlau[1].

2- ملخص المسرحية

يعالج **برتولد بريخت** في هذه المسرحية قضية من أهم القضايا المتعلقة بالحياة وسيرورتها، ألا وهي قضية "ملكية الأرض الزراعية"، ومن هو الأحق بهذه الملكية، أهو الذي حرثها وبذل مجهودات حتى آتت أكلها، وكأنه بجهده قد أعاد بث الحياة فيها وخلقها خلقا جديدا، أم هو المالك بالميراث وهي أرض بور.

يصور الجزء الأول من المسرحية صراعا بين رجلين، أحدهما يملك قطعة من الأرض والآخر يقوم بفلاحتها ورعايتها وإخصابها، وقد تعهدها بتعبه وجهده حتى صارت صالحة للزراعة والإثمار، وتنشأ بين الرجلين خصومته حادة حول من يحق له أن يمتلكها هل هو صاحب الأرض أم من يقوم بخدمتها ورعايتها؟ المالك يرى أن صاحب الحق في امتلاكها بحكم أنها أرضه، وأن حقه في ملكيتها صريح، وزارع الأرض الذي بذل جهده وحياته في إخصابها حتى صارت أرضا صالحة منتجة، يرى أنه أحق بها لأنه هو الذي خلقها من العدم بما قدمه من جهد وعرق حتى صارت على هذا النحو الذي آلت إليه. ينتهي الجزء الأول من المسرحية بأن يقول القضاء كلمته، وقبل أن تصدر المحكمة حكمها في هذا الخلاف.

وفي الجزء الثاني من المسرحية يطرح علينا الكاتب صورة مختلفة لا تعتبر استمرارا للحدث الأول من حيث الشخصيات أو الأحداث، فإن ما شاهده في القسم الثاني من المسرحية ليس تطويرا من حيث الشكل للحدث الأول، وكل ما يجمع بينهما هو علاقة القياس المنطقي التي تربط بين الموضوعين ربطا منطقيا يثير الإعجاب، حتى لكأن الكاتب يضغط بين صورتين متقابلتين متناظرتين، تؤكد الواحدة الأخرى، أو

[1] ينظر: محمد زكي العمشاوي. المسرح (أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة)، ص: 122

تدعمها وتقويها، وتقرب إليك الحل الذي يطالبك به المؤلف، الحل الذي يتمثل في إعطاء حكمك الأخير الذي تطالبك به المسرحية والذي يحرص عليه المؤلف، وكأن حكم الجمهور هو الكلمة الأخيرة التي يتوقف عليها اقتناع المؤلف بعمله، ونجاحه في إشراكك معه فيما يعتقد[2].

تروي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" حكاية صينية شبيهة بحكاية "حكم سليمان" المشهورة التي تروي كيف استطاع سليمان "الحكيم" أن يحكم حكما عادلا في قضية امرأتين احتكمتا إليه في طفل أدعت كل واحدة منهما أنه ابنها، فلجأ إلى حيلة وهي شطر الطفل شطرين لتأخذ كل منهما شطرا، فأبت أمه الحقيقية أن يشطر وآثرت التنازل عنه، إذ أبى عليها حنان الأمومة أن يذبح ابنها، فكان ذلك أقوى دليل على أنها أمه الحقيقية، فحكم سليمان لها، أما في الحكاية الصينية فبدلا من وسيلة شطر الولد إلى نصفين اقترح القاضي رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه إلى ناحيتها، فالتي تستطيع إخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الأم الحقيقية، لأن قوة الأمومة أكبر.

استقى **بريخت** هذه الفكرة من الحكاية الصينية، لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هي التي يحكم لها بالابن، بل حكم القاضي الغريب الأطوار، **أزدك**، بطل الرواية لـــ **جورشا** الخادمة التي أنقضت الطفل وعنيت به وفرت به، تقول أنه حكم لجروشا بأحقيتها في الطفل من أمه الحقيقية، لأنها هي التي اهتمت بالطفل ورعته، بينما أمه هربت وتركت طفلها لما اشتعل لهيب الثورة وقتل زوجها الحاكم في احدى مدن القوقاز. ومغزى هذا الحكم الغريب واضح عند **بريخت** وهو أن الأقدر على الشيء هو الأحق به.

---

[2] ينظر: المرجع السابق، صص: 122-123

تتألف المسرحية من استهلال وخمسة فصول، يصور لنا الاستهلال نزاعا بين جماعتين من جماعات المزارع الجماعية حول واد رحلت عنه أحداهما تحت تأثير زحف الجيش الألماني على روسيا، ثم عادت بعد هزيمة ألمانيا وطالبت بواديها، فنازعتها في ذلك جماعة مجاورة رأت أن مشروعا للري يفيدها يقتضي أخذ الوادي لتنفيذ المشروع، وحسما للنزاع يعرض مغنون حكاية "دائرة الطباشير القوقازية"، التي تشغل الفصول الخمسة، فالمسرحية إذا تتألف من قسمين منفصلين تمام الانفصال، الاستهلال والفصول الخمسة، ولهذا فإن بعض المسارح لأسباب بعضها سياسي وبعضها فني، تطرح الاستهلال وتبدأ الرواية بعده[3].

3-تحليل المسرحية

3-1. شخصيات المسرحية

- مندوب التعمير "من مزرعة "جالنسك" الجماعية"
- فلاح عجوز "من مزرعة "جالنسك" الجماعية"
- فلاحة "من مزرعة "جالنسك" الجماعية"
- عامل شاب "من مزرعة "جالنسك" الجماعية"
- فلاحة "من مزرعة "روزا لوكسمبورغ" الجماعية"
- سائقة جرار شابة "من مزرعة "روزا لوكسمبورغ" الجماعية"
- جندي جريح "من مزرعة "روزا لوكسمبورغ" الجماعية"
- فلاح عجوز "من مزرعة "روزا لوكسمبورغ" الجماعية"
- كترينا فختانج "مهنسة زراعية في مزرعة "روزا لوكسمبورغ" الجماعية"
- جورج ابشقيلي "حاكم"
- ناتاليا ابشقيلي "زوجة"

[3] ينظر: برتولد بريخت .دائرة الطباشير القوقازية، ص: 19

- ميخائيل ابشقيلي "ابنهما"
- ارسن كازبكي "أمير بدين"
- نقولا مكادزى "طبيبان"
- شلفا "ياور"
- أركادى تشيدسه "مغني"
- سيمون شاشاقا "جندي"
- جروشا فشنادزه "طباخة"
- ماشا "مربية الأطفال"
- طباخ
- خادم
- عجوز
- سيدتان محترمتان
- فلاح وزوجته
- ثلاثة تجار
- لورنتي قشنادزه "شقيق جروشا"
- انيقو فشنادزه "زوجته"
- يوسوب "فلاح، جروشا المؤقت"
- شوقا "ضابط فرقة مسلحة"
- الجندي "رأس خشب"
- راهب
- ازدك "كاتب عمومي في قرية"
- شوقا "شرطي"
- الدوق الكبير "لاجئ"
- بزرجان كازبكي "ابن أخي الأمير اليدين"

- طبيب
- مشوه
- أعرج
- بلطجي
- صاحب فندق
- لودقيكا "زوجة ابن صاحب الخان"
- خادم
- ثلاثة فلاحيين أغنياء
- فلاحة عجوز
- أراكلي "قاطع طريق متزوج ابنة الفلاحة العجوز"
- طباخة
- ايلو شوبولادزه "محامي"
- ساندرو أو بولادزه "محامي"
- شحاذون
- جنود
- رجال مسلحون
- اصحاب مطالب.[4]

تمثل شخصيات المسرحية جميع شرائح المجتمع خاصة الطبقة العاملة الهشة المغلوب على أمرها، وقد اهتم **بريخت** في بنائه للشخصية بالتركيز على حالة الاغتراب التي تعيشها، وقد ظهرت حالة الاغتراب في نصوصه الأولى من خلال اغتراب الإنسان عن كيانه الذاتي، حيث جاء هنا انعكاسا لواقعه النفسي، ثم أصبح

[4] المرجع السابق، ص: 23-25

الاغتراب في المرحلة التعليمية يتحدد بخروج الصراع من الإنسان بوصفه فردا إلى المجال الاجتماعي الذي يعيش فيه منطلقا بذلك من أن الواقع النفسي للشخصية يأتي انعكاسا لواقعيها الاجتماعي والاقتصادي، وفي المراحل الأخيرة التي تبلورت فيها أفكاره حول المسرح الملحمي أصبح الاغتراب عنده بصورة أخرى، إذ انتقل بالشخصية من الذات الإنسانية الأنموذج التي يظهر معها التاريخ الانساني تاريخا مغتربا في الوقت الحالي[5]، وبهذا اتسمت جميع مسرحيات **بريخت** الملحمية بالاغتراب.

اهتم **بريخت** في تقديم مسرحياته على فكرة تغليب العقل على العاطفة وكذا تصوير معاناة الفقراء واضطهاد الأغنياء وفساد المحكمات والحكومات على لسان شخصياته كما يجسده المشهد التالي:

- «المغني والعازفون:
- وهكذا كسر القانون
- كما يكسر الخبز ليطعموا
- وعبر بالشعب الى الشاطئ على بقايا القانون
- والوضعاء والدهماء وجدوا أخيرا
- قاضيا يستطيعون شراءه بغير مقابل، وهو أزدك
- وطوال سبعماية وعشرين يوما
- ظل يزن شكواهم بميزان مزيف
- وكان يتحدث اليهم حديث الناس
- وعلى كرسي القضاء، يعلوه عود المشنقة،
- كان ازدك يوزع الشخصية الزائفة»[6].

---

[5] ينظر: سلام مهدي الأعرجي. كيفية فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، كلية الفنون الجميلة، ص: 25-26

[6] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، ص: 200

صور هذا المقطع حالة الحاكم غير العادل الذي يلهو ويمرح ويترنح بغطرسته وظلمه وجبروته ممثلا في شخصية **أزدك** الذي يمنح الطفل ميخائيل في نهاية المسرحية لـــ "جروشا" الخادمة، ويحرم أمه الحقيقية من فلذة كبدها، كما هو موضح في المشهد التالي:

- **«أزدك: "ناهضا"** الآن تبين للمحكمة من هي أمه
- الحقيقية "مخاطبا جروشا": خذي ابنك
- واخرجي به من هنا! وأنصحك نصيحة: لاتمكثي
- به في هذه المدينة. "مخاطبا" زوجة الحاكم:
- وأنت اذهبي قبل أن أحكم عليك بتهمة الادعاء
- الكاذب، واموال التركة تعطي للمدينة، ويعمل
- بها حديقة عامة للأطفال، فهم في حاجة الى ذلك،
- وآمر أن تسمى: "حديقة أزدك" تخليدا لذكراى
- "زوجة الحاكم يغمى عليها: والياور يخرج
- المحاميان سبقا الى الخروج، جروشا
- تبقى مكانها دون حراك، شوقا يقود إليها
- الطفل"».[7]

برز **أزدك** في القسم الثاني من المسرحية كشخصية رئيسية وقاض للمقاطعة، واتسمت أحكامه بالهذيان واللامنطقية، كما وصفته الطباخة حين تقول:

- **«الطباخة:** بختك عظي! إنه ليس قاضيا على الاطلاق،
- بل هو أزدك المعروف، إنه سكير، لايفهم في
- القضاء شيئا، حتى أنه كان يحكم بالبراءة على

[7] المرجع نفسه، ص: 234-235

- اللصوص والمجرمين العتاة، ولما كان يخلط بين
- الأشياء، والأغنياء لا يعطونه مايكفيه من النبيذ
- فان الناس مثلما يسيرون أمورهم معه على وجه
- مرضى»[8].

اعتاد **أزدك** أن يأخذ من الأغنياء ويمنح الفقراء ولو ظلما كما هو مجسد في المقطع أعلاه من المسرحية.

أما **جروشا** فهي وجهان لعملة واحدة وجه يحمل الطيبة والحب الذي تكنه للطفل ووجه مجرد من الإنسانية تظهر به أمام زوجة الحاكم "ناتلا أبشقيلي".

تستولي "جروشا" على الطفل بطريقة غير شرعية وتحرم أمه منه هي إنسانة انتهازية، أنانية شيطان في صورة إنسان تحرم الطفل من أمه وتهرب رفقة زوجها المرتشي **سيمون** كما هو مجسد في المقطع التالي:

- **«أزدك:** هل حكمت بالطلاق بين من لا يجب تطليقهما؟
- أنا آسف، ولكن أترك الحكم هكذا، فإني لن
- أغير منه شيئا، لأن التغيير يتنافى مع حسن
- النظام، "مخاطبا العجوزين": وتعويضا
- لكما عن هذا، فإنى أدعوكما الى حفلتي هذه،
- فارقصا معا فان هذا سيسركما، "مخاطبا جروشا
- وسيمون": أما أنتما فعليكما لي أربعون قرشا.
- **سيمون:** "مخرجا كيس نقوده" هذا رخيص، يا صاحب
- السعادة! وشكرا جزيلا!
- **ازدك:** "واضحا النقود في جيبه": سأكون في حاجة الى

[8] المرجع السابق، ص: 207-208

- هذا المبلغ.
- **جروشا:** هيه يا مخائييل! الأحسن أن نغادر المدينة
- هذه الليلة، مارأيك؟ "تريد أن تحمل الطفل
- على ظهرها، مخاطبة سيمون ": هل يعجبك؟
- سيمون: "حاملا الطفل على ظهره": يشرفني أن أقرر
- أنه أعجبه»[9].

تصور لنا شخصيات المسرحية مهزلة اجتماعية قاسية، توجه نصلها ضد اضطهاد الحكام والقضاة للأبرياء، وضد فساد المحاكم وعنف الحكومات.

3-2. الصراع

لكي يتمكن **بريخت** من تقديم أفكاره لجأ من خلال بناء شخصياته إلى عرض مجموعة من الأحداث التي تقوم فيما بينها على التناقض، والهدف من هذا هو إحداث الغرابة لدى المتلقي وهكذا «فإن على نظرتنا إلى المسرح الملحمي أن تتوجه الى ذلك البناء العقلي المتعدد العناصر»[10]، الذي قام بدور فعال في تطور الشخصيات ففي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" يتجسد الصراع من بداية المسرحية كما هو موضح في المقطع التالي من المسرحية:

- «**العجوز:** "على اليمين" ان هذا الوادي كان لنا منذ الأزل.
- **الجندي:** "على اليسار" ما معنى هذا: "منذ الأزل"؟

لا شيء يملكه إنسان منذ الأزل، أنت نفسك حينما كنت صغيرا لم تكن ملك نفسك

بل لم تكن ملك نفسك، بل كنت ملكا لأمراء كازبكى

---

[9] المرجع السابق، ص: 230

[10] بنجامان فالتر. بريخت، تر: أميرة الزين . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974، ص: 21

- **العجوز:** "على اليمين" الوادي لنا بموجب القانون.
- **السائقة الشابة:** على كل حال يجب إعادة النظر في القوانين والتحقق من أنها لاتزال سارية المفعول.
- **العجوز:** "على اليمين" طبعا، وهل هو أمر لا أهمية له أن يكون بالقرب من المنزل الذي ولد فيه الإنسان هذه الشجرة أو تلك؟ أو الجيران هل لا يهمنا أمرهم؟ إننا نريد ان نعود، حتى لو كان ذلك من أجل أن تكونوا بالقرب من مزرعتنا الجماعية أنتم يا سراق الأدوية، هذا هو، فاضحكوا مرة أخرى.
- **العجوز:** "على اليسار ضاحكا" إذن لماذا لا تصغي في هدوء إلى ماتقوله جاراتك كاتو فختانخ المهندسة الزراعية، عن هذا الوادي؟
- **فلاحة:** "على اليمين" نحن لم نقل ما نريد أن نقوله فيما يتصل بموضوع وادينا، ان البيوت لم تدمر كلها، وفي المزرعة لا تزال الأساسيات على الأقل باقية »[11].

يدور الصراع بين الشخصيات حول الأرض التي خصصها بعضهم للماشية بينما خصصها البعض الآخر لزراعة الأشجار المثمرة، وقد صمم المزارعون خطة ري تفترض تضحية الرعاة بوادهم، يدور الصراع بين الشخصيات لينتهي الأمر بالرعاة

[11] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، صص: 31-32

إلى الإقتناع بأن مشروع خصومهم سيكون أكثر فائدة للجماعة أما المزارعون فيقررون تقديم مسرحية، وبهذا انتصر العقل والتفكير السليم ومنفعة الجميع.

يتجسد الصراع بصورة جلية في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" من خلال الحدث الرئيسي للمسرحية القائم حول الطفل، حيث تتخلى الأم الحقيقية الغنية عن طفلها في ظرف صعب وتهرب عنه، لتتولى تربيته خادمة تدعى **جروشا**، وبعد أن تستقر الأمور تعود الأم لاستعادة ابنها فتقابل بالخذلان ليحتدم الصراع بين الشخصيتين كما هو مجسد في المقطع التالي:

- «**جروشا:** إنني لن أتخلى عنه أبدا، أنا التي ربيته وهو يعرفني "شوقا يدخل بالطفل"
- **زوجة الحاكم:** هكذا في ثياب بالية ممزقة!
- **جروشا:** هذا غير صحيح إنهم لم يتركوا لي فسحة من الوقت لالباسه قميصه الجميل.
- **زوجة الحاكم:** كان يقيم في زريبة خنازير.
- **جروشا: "غاضبة":** أنا لست خنزيرة، لكنني أعرف خنزيرات، أين تركت ابنك؟
- **زوجة الحاكم:** سأريك ياقذرة! "تريد أن تهجم على جروشا، لكن محامييها يمنعها" انها مجرمة، أريد أن تجلدوها حتى الموت.
- **المحامي الثاني:** "وهو يغلق فمها": ياناتلا أبشقيلي، لقد تعهدت. . يا صاحب السعادة، أن أعصاب الشاكية.....
- **أزدك:** أيتها الشاكية، وأنت أيتها المتهمة: لقد استمعت المحكمة الى أقوالكما ولم تستطع أن تتبين بإقناع

من هي أم هذا الطفل الحقيقية، وعلى بوصفي
قاضيا أن أقرر من الأم، سأنظم لذلك امتحانا.
يا شوقا خذ قطعة من الطباشير، وارسم دائرة
على الأرض، "شوقا يرسم بالطباشير دائرة على
الأرض"، ضع الطفل داخل الدائرة، "شوقا
يضع ميخائيل في الدائرة، ميخائيل يضحك
لجروشا"، أيتها الشاكية وأنت أيتها المتهمة!
قفا على جانبي الدائرة "زوجة الحاكم وجروشا
تقفان بالقرب من الدائرة"، كل واحد منكما
تمسك بالطفل من يده التي في ناحيتها، والأم
الحقيقية منكما هي التي ستكون عندها القوة
على شد الطفل الى خارج الدائرة»[12].

الصراع بين شخصيات المسرحية الملحمية صراع اجتماعي، وكل شخصية لها وجهة نظر تريد التعبير عنها، ويتحقق ذلك من خلال الاختلاف والجدل،ويهمن الأسى والمعاناة على مسرحيات **بريخت** الملحمية.

3-3. التغريب

اهتم **بريخت** في بناء مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" بالتركيز على حالة الاغتراب التي تعيشها الشخصيات، وقد ظهرت هذه الحال في نصوصه الأولى من خلال اغتراب الإنسان عن كيانه الذاتي، والذي جاء انعكاسا لواقعه النفسي، ثم أصبح الاغتراب في المرحلة التعليمية يتحدد بخروج الصراع من الإنسان بوصفه فردا إلى المجال الاجتماعي الذي يعيش فيه منطلقا بذلك من أن الواقع النفسي للشخصية يأتي

[12] المرجع السابق، ص: 231-232

انعكاسا لواقعه الاجتماعي والاقتصادي، وفي المراحل الأخيرة التي تبلورت فيها أفكاره حول المسرح الملحمي أصبح الاغتراب عنده بصورة أخرى، إذ انتقل بالشخصية من الذات الإنسانية الأنموذج التي يظهر معها التاريخ الإنساني تاريخا مغتربا في الوقت الحالي[13]، تتسم ردود أفعال الشخصيات بالغرابة.

يلجأ **بريخت** لتحقيق التغريب في النص من خلال تغريب اللغة، كأن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر الى الماضي او العكس، ومن وسائله في تغريب اللغة ان يتحدث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية غير ذي أهمية بلغة أدبية رسمية وهذا يقود الى تغريب الشخصية فبالإضافة الى كونها مبعدة عن المتلقي زمانيا ومكانيا فهو يسلبها كل ما هو مألوف في سلوكها حيث يجعلها حالة غير متوقعة [14] وجوهر التغريب هو جعل الشيء المألوف غير مألوف.

مسرحية **دائرة الطباشير القوقازية** برمتها يطغى على شخوصها التغريب في جميع فصولها، لم تعد لها مطلقية الدراما وتربط باللحظة التي أزيح عنها الستار من حيث أنها موضوع لها والممثلون كل بمفرده، يستطيعون تغريب الأحداث من خلال تقديمهم لأنفسهم بصيغة الغائب، كما أن تغريب الدور يزداد عن طريق الممثل الذي لا يجوز له في المسرحي الروائي أن يتحول كليا إلى الشخصية التي يمثلها عليه أن يقتصر على إظهار هذه الشخصية أو بتعبير أصح، عليه ألا يعيشها فقط، وهذا لا يعني أن عليه، إذا ما اقتضى دوره أن يمثل أناسا ذوي أحاسيس جارفة، أن يؤدي هذا الدور ببرود، لكن لا يجوز أيضا أن تكون مشاعره الشخصية من حيث المبدأ مشاعر الشخص الذي يمثله وذلك لئلا يقع جمهوره في مغبة طغيان مشاعر الممثل عليه.

---

[13] ينظر: سلام مهدي. كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، ص: 35-36

[14] ينظر: المرجع نفسه، ص: 28-33

تهدف الشخصية المسرحية في الفن الملحمي إلى التعبير عن ذاتها عن طريق الإيماءات وكذا الإشارات والمنولوجات بلغة بسيطة والتي لها وقع خاص لدى المتلقي أكثر من وقع الكلمة، ولهذه الحركات مغزى اجتماعي و«التعبير بعضلات الوجه وحركات اليدين عن العلاقات الاجتماعية القائمة بين الناس في عصر معين»[15]، كما لجأ بريخت أيضا إلى الأغاني بهدف التأثير وإحداث التغريب، وكذا تبادل الأدوار بين الشخصيات كأن يمثل ممثل دور شخصية أخرى، فالممثل في المسرح الملحمي يؤدي أكثر من دور للتعبير عن طاقات الجماعة، كما اعتمد أيضا على الرقص بهدف ايقاظ المتلقي ومن أمثلة ذلك المشهد التالي:

- **«جروشا:** والآن أريد أن أقول لك: اذا كنت أخذته، فذلك
لأنه في أحد الفصح ذاك خطبتك، وهكذا يمكننا
أن نقول انه وليد الحب، يا ميخائيل، هيا بنا نرقص
"نرقص مع ميخائيل، سيمون يرقص مع الطباخة
والعجوزان هما أيضا يرقصان معها، أما أزدك فقد
أطرق مفكرا ولم يتحرك، وعما قليل يحجبه الراقصون
وبين الفينة والفينة يظهر، ولكن على نحو أندر، كلما
ازداد عدد القادمين الراقصين"
- المغني:

وبعد هذه الليلة اختفى أزدك ولم يعد يراه أحد غير أن شعب جيورجيا لم ينسه أبدا بل ظل يذكر طوبلا عهد قضائه، ذكرهم لعصر ذهبي ساد فيه ما يشبه العدالة

- "الراقصون يغادرون المسرح، وازدك يختفي"

وأنتم يا من سمعتم قصة دائرة الطباشير القوقازية احفظوا حكمة الأقدميين:

---

[15] برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، ص: 135

ان الأشياء ينبغي أن تعطي للذين يقدمون عليها خير قيام:
فالأولاد للأمهات اللواتي برعيتهم خير رعاية حتى يشبوا ويترعرعوا،
والعربات للسائقين الفائقين حتى يكون السير جيدا
والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار.
- موسيقى»[16].

أثرت الدراما والأديان الصينية واليابانية أيضا في الأشكال المسرحية البريختية وكذا في بناء المؤلف فقد «كانت مسرحيات النو[17] اليابانية عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية وذلك لأن أداء الممثل فيها يكون مؤسلبا فضلا عن إمكانية عرض هذه المسرحيات في أية مساحة فارغة بالإضافة إلى فقر ديكوراتها ودلالتها المباشرة وهي سمات يميل إليها بريخت»[18]، استخدم **بريخت** الموسيقى للتعليق على الأحداث كما لجأ إلى الأزياء والديكور والإضاءة التي كان لها دورا بارزا في الكشف على كل ما يدور في الخشبة وكذا الفصل بين الأحداث.

3-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام

---

[16] برتولد بريخت، دائرة الطباشير القوقازية، ص: 236-267

[17] مسرح النو: مسرح الميلودراما اليابانية، وهو أحد أنواع المسرحية القومية في اليابان وهو مسرح الطاقة الفنية والقدرة العقلية ومسرح النو هو أحد روافد الفروسية اليابانية بكل ثقافتها الممتدة من القرنين الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين، تنتمي دراما النو إلى الأصل الديني الذي كتبه رهبان الديانة البوذية خصيصا لهذا المسرح، عثرنا في العصر الحديث على مائتي دراما، تقدم حتى اليوم كتراث درامي ياباني، إلا أنه يذكر أن مسرحيات النو قد اختفت كثيرا من ساحة المسرح الياباني وبخاصة بعد مولد الدراما اليابانية المعروفة باسم الكابوكي في القرن السادس عشر الميلادي. للمزيد ينظر:
- كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 718

[18] علاء عبد الهادي. مائة عام على ميلاد بريخت. مؤسسة عمان للصحافة والانباء والنشر، مجلة نزوى، العدد 18، أفريل 1999، ص: 128

الحائط الرابع حائط وهمي اعتمدته النظارة لفصل العرض عن الجمهور في المسرح الأرسطي، ومكان خشبة المسرح محدود ومنغلق، المتفرج في المسرح الأرسطي يحدث له تنويم ويعتقد أن ما يجري حوله من مشاهد هو عين الحقيقة يتماهى معها ولا يستطيع التفريق بين الشخصية الممثلة والشخصية الممثلة.

ثار **بريخت** على هذه الأفكار وأشرك الجمهور في المسرحية وجعله عنصرا فاعلا من عناصرها، والذي له كل الحق في المشاركة وإبداء الرأي حول ما يجري حوله من أحداث، وبهذا أقام علاقة بين الممثل والمتفرج، إذ أصبح المتفرج جزءا عضويا من المشهد، بل أكد على ضرورة إلغاء فكرة الرواية الجاهزة في النص المسرحي، ليس من الضرورة أن يكون محضرا قبل تجسيده على خشبة المسرح كما هي العادة إذ لا بد أن يشارك المتفرج بتأليف الرواية أو أن يعدل فيها ويغير من أحداثها، والمسافة التي كانت قائمة بين الجمهور والممثل سقطت.

بث **بريخت** بين الجمهور بعض الممثلين الذين حاولوا أن يقدموا بعض الحلول للقضية المطروحة، ولم تكن المشاركة مشاركة عضوية تلقائية، بل كانت مشاركة مصطنعة مدبرة، قام بها بعض الممثلين المشاركين في الجلوس مع الجمهور أمام خشبة المسرح.

يغيب النص المسرحي المكتوب ويحضر الارتجال، وإلغاء الجدار الوهمي الفاصل بين الجمهور والنظارة وخشبة المسرح، والذي اصطلح عليه تسمية الجدار الرابع، في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" تتجسد هذه الفكرة في مشاهد عديدة من المسرحية، كما في هذا المشهد:

- «**جروشا** "وهي تتطلع إلى الطفل": نعم
- **الراهب** "مخاطبا المحتضر": وأنت هل تتعهد بأن تكون زوجا صالحا لزوجتك، وأن تسهر عليها حتى يفرق بينكما الموت؟

"لا يرد المحتضر فيكرر الراهب السؤال ثم يلقي عليهم نظرة دائرية"

- **الحماة:** طبعا هو يتعهد بذلك ألم تسمعه يقول "نعم"؟
- **الراهب:** حسنا، حسنا جدا، إذا سنعلن أن الزواج قد انعقد لكن ما رأيكم في القيام بطقس المسحة الأخيرة؟
- **الحماة:** لا فائدة إن الزواج قد كلف هو وحده كثيرا.

والآن ينبغي علي أن أهتم الآن بالمعزيين "مخاطبة لورنتي"

لقد اتفقنا على سبعمائة قرش؟

- **لورنتي:** ستمائة "يدفع" وأنا لا رغبة لي في الجلوس مع المدعووين والتعرف إلى من لا يعلمه إلا الله

وداعا إذا يا جروشا، وإذا تصادف وجاءت أختي بعد الترمل لزيارتنا فإن زوجتي ستقول لها:

نهارك سعيد بحرارة أو ستسمعها

"يمضي وفي طريقه يتبعه المعزون بنظرة من غير اكتراث

- **الراهب:** هل يمكن أن أعرف من هذا الطفل؟
- **الحماة:** أهنا طفل؟ إني لا أرى طفلا وأنت أيضا لا ترى طفلا مفهوم؟

وإلا فإنني أيضا ربما رأيت أشياء كثيرة هناك خلف الخمارة والآن تعالوا.

"ينتقلون إلى القاعة المشتركة بعد أن وضعت جروشا الطفل على الأرض

وأشارت إليه أن يبقى هادئا، جروشا تقدم إلى الجيران".

- **الحماة:** هذه زوجة ابني لقد وصلت في الوقت المناسب لتجد عزيزها يوسوب حيا.
- **إحدى النسوة:** إنه لزم فراشه منذ عام؟ أليس كذلك؟

ولما جندوا ابني قاسيلي، حضر توديعه.

- **امرأة أخرى:** هذا أمر فضيع بالنسبة إلى مزرعته، فالذرة سبيل النضج بينما المزارع في فراشه أما انا فأقول: لقد استراح من الآلام التي كان يعانيها منذ مدة طويلة.

- **المرأة الأولى "بصوت خفيض"**: ونحن الذين ظننا في أول الأمر أنه تظاهر بالمرض وملازمة الفراش بسبب التجنيد، تفهم ماذا أقصد؟ والآن ما هي ذي النهاية؟»[19].

تتدخل النساء لتقديم الحل للقضية المطروحة، وهنا قام **بريخت** بجمع خشبة المسرح بصالة المتفرجين، ومشاركة الجمهور هنا مشاركة فعالة ونعثر عليها في العديد من محطات من المسرحية:

- **جروشا**: لا تصيح هكذا "مخاطبة التاجرة".

قولي له ينبغي ألا يصيح

- **الرجل الأول**: لكن هناك في أسفل أناس ينادون ولعلهم أناس ظلوا الطريق.
- **التاجرة**: ولماذا لا يصيح وينادي؟ هل هناك أمر مريب بشأنك؟

هل هم يغتصبونك؟

- **جروشا**: إذن علي أن أصارحك أن الجنود يغتصبونني،

لقد خنقت واحدا منهم.

- **الرجل الثاني**: جبتي البضاعة.

"التاجرة تخبئ زكية وراء صخرة"

- **الرجل الأول**: لماذا لم تقولي لي ذلك فورا "مخاطبا الآخرين".

إن هؤلاء لو أمسكوا بها لقطعوها إربا إربا.

- **جروشا**: ابتعدوا من هنا، إذ يجب علي أن أمر.
- **الرجل الثاني**: مستحيل أن عمق الممر ألف قدم.
- **الرجل الأول**: حتى لو استنفذنا الحبل لن يفيدنا هذا شيئا،

يمكن أن نمسك به بأيدينا لكن الجنود

بعد ذلك يمرون بالطريقة نفسها

---

[19] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، ص: 137

- **جروشا:** ابتعدوا!

"نداءات من غير بعيد، من هناك صعودا"»[20].

المسرحية متكاملة كأن الأمر مدبر لا اختلاط في الأصوات ولا ضجيج يعني أن **بريخت** في المسرحية وضع بعين الاعتبار الجمهور ومنح لهم فرصة المشاركة وقد كانت مشاركتهم في محلها خاضعة للدقة وقوة الأداء.

في إسقاطه للجدار الرابع وإشراك الجمهور في العمل المسرحي حد للإيهام، فقد «وظف بريخت سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الخالية في مسرحه، ولكن بأسلوب آخر نلمسه في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" على سبيل المثال حين تعبر جروشا المسرح الخالي وكأنها تعبر جسرا فوق الجليد، وخلف كل هذه الوسائل في توظيف المساحة المسرحية لتصوير أماكن وأشياء واقعية وخيالية»[21]، بمعنى أن بريخت لم يترك فضاء إلا واستغله، ليعطي فضاء مليئا، يغطي جميع مكونات المسرحية.

3-5. البناء الدائري للمسرحية

يختلف البناء المسرحي الملحمي البريختي كليا عن البناء الدرامي الأرسطي، الذي يعتمد على عرض-عقدة -حل، بناء أفقي. أما البريختي فيعتمد على البناء الدائري، تقنية مسرح داخل مسرح، تختلف عن مجموعة من الفصول مستقلة عن بعضها البعض، يجمعها فقط الإطار العام، وهو «نوع من المسارح العصرية، اتخذ شكله على هيئة الدائرة المكتملة التي تمثل خشبة المسرح الكاملة حيث يجري التمثيل عليها، وقد رُعي في هذه المسارح تصميم صالة الجمهور وفق ارتفاع معين لكل صف من صفوف الجماهير، حتى تستطيع الجماهير مشاهدة العرض وسط وضوح الرؤيا، ومن كل زواياه الهندسية، والديكور يصمم بكثير من التبسيط والإيحاء، ليسهل تغيير المناظر

---

[20] المرجع السابق، ص: 112-113

[21] هلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي، ص: 114

والمشاهد دون ارتباك أو صعوبات، ولد هذا النوع عام 1919 في ألمانيا بجهود النمساوي **ماكس رينهاردت** حينما حول قاعة سيرك شومان في برلين إلى مسرح دائري، ويهدف المسرح الدائري المعاصر إلى إعادة صورة خشبة المسرح الإغريقي إلى القرن العشرين، بشحذ أعداد كبيرة من المتفرجين، إلى جانب فكرة **رينهاردت** التي ضمنها مذكراته، في محاولة تقريب الجمهور إلى الممثل قدر الإمكان، وفي عام 1932 يؤسس البروفيسور جلن يودجز مسرحا دائريا في مدينة واشنطن، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية توسعت المسارح الدائرية في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية، ويعزى ذلك إلى المخرج المجري المعاصر كازيمير كاروى الذي أنشأ المسرح الدائري بالمجر، هذا المسرح الذي يعمل صيفا كل عام منذ إنشائه في عام 1958 وحتى الآن»[22].

تحوي مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" العديد من الفصول والأحداث فيها، لا تسير وفق النهج المعهود أفقيا بل تدور في شكل حلقة فالمسرحية تفتح باستهلال يعالج قضية الأرض ومن هو الأحق بملكيتها ثم تعرج في بقية الفصول إلى قضية الطفل، كما أن كل ما هو داخل البناء المعماري للمسرح يشارك في أحداث المسرحية كما هو موضح في المقطع التالي:

- «المغني:

وحينما وصلت جروشا قاشنادزى، يطاردها

الجنود، إلى عبارة الثلوج، التي تؤدي إلى القرى

في الجانب الشرقي

غنت نشيد العبارة المتآكلة وعرضت روحين للخطر

"هبت الريح، ومن الظلال تبدى عبارة

[22] كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص: 613-614

الثلوج، وقد قطع أحد الحبال فأصبحت
العبارة نصف معلقة على الهاوية"
- **الرجل الأول:** خذي وقتك يا سيدتي الشابة. ..ها أنت ذي ترين أنك لن تستطعي المرور.
- **جروشا:** لكن يجب على أن أعبر أنا والطفل الى الجانب الآخر لازور أخي.
- **التاجرة:** يجب يجب! أنا يا سيدتي لا بد لي أن أعبر، لأنه ينبغي على أن أذهب إلى أتوم لشراء سجادتين، وينبغي أن تقوم واحدة أخرى ببيعها لأن زوجها قد مات، لكن هل يمكن الإنسان أن يفعل ما يجب أن يفعل، وهي: هل يمكنها؟ إن أندريه يحاول من ساعتين أن يستنقذ الحبل، فإن أفلح في ذلك فإني أتساءل كيف يربطه.
- **الرجل الأول:** "مصغيا" اسكتي يخيل إليا أني أسمع شيئا.
- **جروشا:** "بصوت عال جدا" ان الخشب لم ينخره السوس تماما، وأظن أنني أستطيع أن أحاول العبور إلى الناحية الأخرى»[23].

[23] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقزية، صص: 110-111

إن تدخل الرجل والإدلاء برأيه يكسر الحاجز والجدار الرابع الفاصل بين الخشبة والجمهور، وبالتالي فالمسرحية تتخذ شكلا دائريا عكس ما كانت عليه المسرحية الأرسطية التي تفصل بين الجمهور والخشبة بل وتقوم بتنويم الجمهور.

3-6. التوقف على السرد

استخدم **بريخت** تقنية جديدة إذ أضاف عنصر آخر على خشبة المسرح وهو الراوي، الذي كان يعرض الأحداث ويسردها أمام المتفرج، المشاهد يتابع الأحداث ويستمع إليها وفجأة يتوقف الراوي عن السرد ليفسح المجال أمام المغني ليتدخل وهذا ما بدا بشكل جلي في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية وفي هذا المقطع سنورد كيف تدخل المغني بعد أن توقف الراوي عن سرد الأحداث، في هذا المشهد:

- «**الفلاح:** "صارخا" لا!
- **الفلاحة:** إذا أرقدته في الركن قرب الكرسي فإني لن أحتاج إلا إلى سلسلة، وإذا

ذهبت إلى الحقل أخذته معي، أرأيت كيف يضحك؟ رجلي، إن فوق رؤوسنا سقفا، وفي وسعنا أن نفعل ذلك ثم ما عليك إلا السكوت.

"تحمل الطفل إلى الداخل يتبعها الفلاح محتجا، تخرج جروشا من خلف الشجرة تضحك وتمضي لسبيلها مندفعة في الجهة المقابلة".

- **المغني:** لماذا أنت فرحة هكذا أيتها العائدة إلى بلدك؟
- **العازفون:** إن الطفل الهزيل قد اكتسب بابتسامته والدين جديدين، وأنا فرحة والصغير الذي أحببته تخلصت منه،
- **المغني:** ولماذا أنت هكذا حزينة؟».

تصبح الموسيقى والأغنية في المسرحية ذات دلالة ووظيفة، تصاحب الأحداث فـــ«على العرض الملحمي أن يجعل الموسيقى والأغنية متعارضتين مع الحدث على الخشبة»[24].

أدخل **بريخت** عنصر آخر وهو الأغنية والموسيقى، وهذه الفكرة ليست بالجديدة بل أنها فكرة رافقت المسارح العالمية عبر العصور فـ«لجأ شكسبير كثيرا إلى إيقاعات وأنغام المواويل الشعبية ويوظفها في صياغة الأغنيات التي تعبر عن الأسى فيولد التقابل بين المعاني المؤلمة وبين عذوبة الألحان شحنة انفعالية عالية وكان أشهرهم برتولد بريخت الذي وظف الغناء توظيفا بنائيا فاعلا في مسرحه وجعله عنصرا جوهريا في تحقيق ما أسماه بالتغريب»[25]، فالموسيقى لها هدف وليست وسيلة لتغيير الجو فقط، فهي «لا تصاحب، بل توضح الهدف كما أن عليها أن لا تصنع بالإعراب عن مزاج يظهر نتيجة أحداث معينة على المسرح»[26]؛ أي إنها موسيقى دالة، تعبر عن موقف ما، أو توحي بنقد ما يوجه للشخصية أو للحدث.

يستخدم **بريخت** الأغاني والموسيقى لهدف تعليمي كما أن له غاية وهي كسر الإيهام الذي يحدث على مستوى المتفرج فالغناء في مسرح **بريخت** له دور محدد حيث ينقل المتفرج من مستوى الرواية إلى مستوى التعلم، فضلا عن دور الترفيه الذي لا ينكره بل يقلل من خطره، لتأثيرات الإبعاد عن بؤرة الحدث، وهذا ما يوضحه المقطع التالي:

- **«ازدك:** شوقا شوقا يجب أن تخجل من نفسك أنت تقف أمامي وتسألني سؤالا وليس أخبث من هذا السؤال،
مثلك في هذا مثل امرأة ولتكن نونو قنا، عن ساقك وتسألني:
ماذا أعمل إذا كان فخضي يأكلني؟

---

[24] هلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي، ص: 235

[25] مهدي عقل. نظرات في فن التمثيل، ص: 208

[26] العشري أحمد، . مقدمة في نظرية المسرح السياسي، ص: 29

هل هي بريئة كما تتظاهر؟ لا وأنا آخذ أرنبا، وأنت تأخذ رجلا، والرجل قد خلقه الله على صورته:

أما الأرنب فلا وأنت تعرف ذلك، أنا آكل الأرانب أما أنت فتأكل الناس، وسيكون الله حكما بيننا، يا شوقا!

اذهب إلى بيتك واستغفر الله، لا، قف لعل عندي شيئا من أجلك:

"يلقي نظرة إلى الهارب الذي توقف وهو يرتعد"

- **الواقع:** لا، لا شيء من أجلك، اذهب إلى بيتك واستغفر الله.

"يغلق الباب في وجهه مخاطبا الهارب".

أنت مندهش أليس كذلك؟

لأنني لم أسئلك لكن هذا الشرطي الجلف الغليظ

لا استطيع أن أسلمه حتى ولا...، هذا لا يتفق مع طبعي لا ترتعد أمام الشرطي، أتكون جبانا في مثل سنك؟

افرغ من الجبنة، متخذا مظهر الفقد، وإلا قبضوا عليك في النهاية، وهل علي أيضا أن أبين لك كيف يسلك الفقير؟

"يحمله على الجلوس ويضع قطعة الجبنة في يده"

الصندوق يمثل المائدة فضع كوعيك على الصندوق، وبيديك احتضن الجبنة على صحنك، وكأنهم سيحاولون انتزاعها منك في كل لحظة وإلا فمن يضمن لك العكس؟ لا توجد عدالة لقد علق في المشنقة وهو بريئ منها براءة الذئب من دم يوسف، والخلاصة أنك لا تثير في نفسي الثقة.

- **المغني:** وهكذا آوى ازدك المتسول العجوز في تلك الليلة ولما عرف أنه هو الدوق الكبير نفسه هذا الثعبان خجل من ذاته واتهم نفسه وطلب من الشرطة أن يقتادوه إلى نوخا، ليحاكم أمام المحكمة.

"في قاعة المحكمة ثلاثة جنود يشربون وهم جالسون على أعقابهم وفي عمود.. رجل في ثوب القاضي، يدخل ازدك مقيدا بالأغلال وراء شوقا"»[27].

يظهر مؤلف الموسيقى موقفه من موضوع المسرحية «مؤلف الموسيقى عليه أن يعبر عن فكرته عن موضوع المسرحية بشكل أو بآخر وبذلك يؤمن تعليقا منفصلا عن الحث الذي ينبغي أن يكون دائما في صراع مع سلوك الشخصيات»[28]، الموسيقى تقلل الضغط على المشاهد والمتلقي فـــ «لا يجد بريخت غضاضة في كون المسرح معلما ومسلما في آن واح لأن التنافس بين التعليم والتسلية ليس قائما بالضرورة»[29].

يظهر بين اللوحة المسرحية والأخرى الراوي من جديد، وفي بعض الأحيان يظهر المغني، كما هي الحال في اللوحة الثانية "الفرار إلى الجبال".

- **«المغني:** خرجت جروشا من المدينة.

سلكت طريق جيورجيا

ومضت صوب جبال الشمال

تشدو وتبتاع الحليب.

- **العازفون:** كيف السبيل إلى الفرار وخلفها تعدو الكلاب.

يتعقبون وينصبون لها الشراك؟

ومضت جروشا للجبال الخاليات من البشر

سلكت طريق جيورجيا

تشدو وتبتاع الحليب.

"سارت جروشا، وهي تحمل الطفل على ظهرها في زكيته وفي إحدى يديها حزمة، وفي الأخرى عصا كبيرة".

---

[27] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، ص: 164

[28] ستيان. الدراما الحديثة بين النظري والتطبيق. تر/ محمود جغلول. منشورات وزارة الثقافة، 1995، ص: 578

[29] برتولد بريخت. الرؤيا الإبداعية، ص: 206

- جروشا "تغني":

أربعة قواعد

.... إيران

أول القواعد

لم يقم بالحرب

وآخر القواد

لم يفرز بالنصر

لثالث القواد لم يوات الجو

ورابع القواد

فرعنه الجند

أربعة قواد

لم يعودو قط».[30]

3-7. أسلوب قطع الصور

تأثر **بريخت بـــ يسكاتور** في جانب الصلات التي تربط الأحداث بمجراها من أجل تغريب الأحداث عن طريق استخدام نصوص عرضية وأناشيد غناء يقطع العمل المسرحي ويعلق عليه و«طالما أن الجمهور لم يدع إلى إلى أن يرتمي في الحدث الأساسي، كما لو يرتمي في نهر، كي يتسكع هنا وهناك على غير هدى، لذلك يجب أن تكون الأحداث المتنوعة مرتبطة ببعضها البعض بشكل تسترعي معه عقد الوصل الانتباه فالأحداث لا يجوز أن تتبع دون أن تلفت النظر، بل يجب أن يكون باستطاعتنا أن نفصل بينها بأحكامنا وتقييماتنا ولو أن غموض القرائن المسببة مثير للاهتمام، لكان هذا الوضع بالذات كافيا لعملية التغريب»[31]، لتغريب الأحداث يلجأ بريخت إلى الفصل

---

[30] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، ص: 80

[31] برتولد بريخت. الأرغانون الصغير، ص: 36

بين المشاهد بالأغاني والأناشيد والإعلانات كما هو موضح في المقطع التالي من المسرحية:

- «**جروشا:** يا ميخائيل! أنت تسبب لي المتاعب، لقد ورثتك
كما ترث شجرة الكمثري أسرابا من العصافير
والإنسان العاقل هو الذي ينحني ليلتقط كسرة
الخبز، حتى لا يحدث شيء، يا ميخائيل!
كان الأولى بي أن أمضي مسرعة في يوم
أحد الفصح ذلك في نوخا، والآن، هأنذا
أدفع الثمن.
- **المغني:** كان العريس يعالج سكرات الموت حينما أقبلت العروسة
وكانت الحماة واقفة بالباب تحثها على الاسراع
وأتت العروسة بطفل معها، وخبأة الشاهد أثناء
مراسم الزواج
"غرفة مقسمة الى قسمين بحاجز، في
ناحية يوجد سرير: وخلف الناموسية
يرقد رجل مريض جدا في حال يائسة
في الناحية الأخرى تدخل الحماة مسرعة،
وهي تقود جروشا من يدها، ومن خلفهما
يدخل لورنتي ومعه الطفل".»[32]

تقنية جديدة وضعها **بريخت** لإيقاظ المتفرج، وجعله جزءا من العملية المسرحية، وهذا هو الهدف الأسمى من قطع المشاهد.

[32] برتولد بريخت. دائرة الطباشير القوقازية، ص: 129-130

ثانيا: مسرحية "الفرافير" لـــ يوسف إدريس:

– تمهيد

يعد **يوسف إدريس**[33] رمزا من رموز الثقافة العربية المعاصرة حيث جسد في كتاباته موهبة فنية تنم عن وعي بواقع الحياة التي عاصرها وقد تمثل اتجاهه الفني في

---

[33] ولد يوسف إدريس في 19 مايو1927، وكان والده متخصصاً في استصلاح الأراضي ولذا كان متأثراً بكثرة تنقل والده وعاش بعيداً عن المدينة وقد أرسل ابنه الكبير (يوسف) ليعيش مع جدته في القرية. شارك سنوات دراسته بكلية الطب في مظاهرات كثيرة ضد المستعمرين البريطانيين ونظام الملك فاروق، وفي 1951 صار السكرتير التنفيذي للجنة الدفاع عند الطلبة، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة، وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية وسجن وأبعد عن الدراسة عدة أشهر، وكان أثناء دراسته للطب قد حاول كتابة قصته القصيرة الأولى، التي لقيت شهرة كبيرة بين زملائه. عمل طبيبا ما بين 1951–1960–، حاول ممارسة الطب النفساني سنة 1956، وبعدها مفتش للصحة، ثم صحفي محرر بالجمهورية عام 1960، فكاتب بجريدة الأهرام عام 1973 حتى عام 1982. سافر عدة مرات إلى بلدان العالم العربي، وزار بين1953 و1980 كلاً من فرنسا، إنجلترا، أمريكا واليابان وتايلاند وسنغافورة وبلاد جنوب شرق آسيا. عُيّن عضوا في كل من نادي القصة، وجمعية الأدباء، واتحاد الكتاب، ونادي القلم الدولي. حاول منذ سنوات الدراسة الجامعية نشر كتاباته، وفي 1954 ظهرت مجموعته القصصية "أرخص الليالي". انظم عام 1961 إلى المناضلين الجزائريين في الجبال وحارب معارك استقلالهم ستة أشهر، وأصيب بجرح وأهداه الجزائريون وساماً إعراباً عن تقديرهم لجهوده في سبيلهم وعاد إلى مصر، وقد صار صحفياً معترفاً به، حيث نشر روايات قصصية، وقصصاً قصيرة، ومسرحيات. حصل عام 1963 على وسام الجمهورية، واعترف به ككاتب من أهم كتّاب عصره، إلا أن النجاح والتقدير أو الاعتراف لم يخلّصه من انشغاله بالقضايا السياسية. ظل مثابراً على التعبير عن رأيه بصراحة، ونشر في 1969 مسرحية "المخططين" منتقداً فيها نظام عبد الناصر، منعت المسرحية من العرض.. ظلت قصصه القصيرة ومسرحياته غير السياسية تنشر في القاهرة وفي بيروت. وفي عام 1972 اختفى من الساحة العامة، على أثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسي في عصر السادات، ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر1973، عندما أصبح من كبار كتّاب جريدة الأهرام.

- مؤلفاته:

– القصص: "أرخص ليالي" سلسلة «الكتاب الكبير الذهبي»، روز اليوسف، ودار النشر القومي، 1954. "جمهورية فرحات"، قصص ورواية تدور حول الصول فرحات وأفكاره عن عالم الشرطة والأجرام. القصة تم نشرها في مشروع كتاب في جريدة. القاهرة، دار النشر القومية، 1957. "البطل1957، "حادثة شرف" 1958. "أليس كذلك؟" 1958. "آخر الدنيا"،1961. "العسكري الأسود"، 1975. "قاع المدينة"، 1964. "لغة الآي آي"،

التوجه إلى الواقع العربي المعاصر في مصر، اعتمد على التراث الشعبي في المسرح وذلك قصد استخلاص «موقف فني خاص يتلاءم مع محاولاتنا الشاملة للبحث عن شخصية خاصة بنا ويستجيب للحنين الكبير الكامن في أعماقنا إلى أن يكون لنا جذور تربطنا بتراثنا العاطفي والروحي»[34]، وقد دعا إلى تأصيل المسرح العربي من خلال دعوته إلى مسرح السامر في مقالات نشرت في مجلة الكاتب عرض فيها نظريته في الدراما العربية تحت عنوان «نحو مسرح مصري»، والتي جعلها مقدمة لمسرحية "**الفرافير**" وهكذا «طمع يوسف إدريس إلى أن يخلق مسرحا مصريا ومسرحيات مصرية، فكتب الفرافير عام 1963 وقصد بها أن نتناول حياتنا بالأسلوب المسرحي الشعبي مطورا إلى المستوى الذوقي والجمالي والمفهومات الفنية والعالمية».[35].....

انطلق **يوسف إدريس** في تجسيد مشروعه المسرحي السامر من الأشكال التي تقدم في الأرياف، وما السامر إلا شكل من هذه الأشكال، بدأ من فكرة المسرح التي وجدت في التجمعات كالمقاهي والأعراس؛ بوصفها شكلا من أشكال اكتشاف الميول الأولية

1965."النداهة"، 1969؛ 1970."بيت من لحم"، 1971."أنا سلطان قانون الوجود"، 1980."أقتلها"، 1982. "العتب على النظر"، 1987. "قصة مصرية جدا"، 2008.

- الروايات: "الحرام"، 1959. "العيب"، 1962. "رجال وثيران"، 1964."البيضاء"، 1970."السيدة فيينا"، 1977."نيويورك 80"، 1980.

- مسرحيات: "ملك القطن وجمهورية فرحات"، 1957 مسرحيتان. "اللحظة الحرجة"، 1958. "الفرافير"، 1964. مع مقدمة عن المسرح المصري."المهزلة الأرضية"، 1966. "المخططين"، 1969. مسرحية باللهجة القاهرية. "الجنس الثالث"، 1971. "نحو مسرح عربي"، 1974. يضم النصوص الكاملة لمسرحياته. "البهلوان"، 1983. "أصابعنا التي تحترق".

- المقالات: نشر العديد من المقالات النقدية والأدبية، في مختلف الصحف والمجلات..

للتوسع أنظر: https://ar.wikipedia.org تاريخ الاطلاع 18-4-2019 في الساعة 12:50

[34] رجاء النقاش. في أرجاء المسرح، ص: 94

[35] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي، ص: 101

للإنسان المصري، كما يقول **محمد فتوح أحمد**، بحثا عن ذاته[36]. أما **جلال العشري**[37] يرى بان يوسف إدريس لم ساذجا في طرح القضايا التي عالجها في مسرحياته، وإنما كان واعيا تمام الوعي بما يقدمه للجمهور، وعيا بأصالته ومدركا لوجدان الجمهور الذي يخاطبه، كما أنه اختار رؤية فنية جديدة تستجيب للذوق العام.

سعى **يوسف إدريس** إلى إضفاء الخصوصية المصرية للعرض المسرحي، هذه الخصوصية لا تنبع من التراث واستخدامه فقط، بل من استخدام الموروث الذي يوجد بكثرة كظواهر اجتماعية داخل المجتمع المصري، رافضا بذلك كل أشكال التقليد والاقتباس التي رسخت في المسرح المصري بشكل خاص والمسرح العربي بشكل عام لمفهوم اللاخصوصية، محيلا رفضه هذا إلى أن كل الكتاب العالميين كتبوا أعمالهم لشعوبهم وليس لشعوب أخرى، ودعا إلى ضرورة الخروج من الهيمنة الأوربية والتبعية الأجنبية وكذا الابتعاد عن الترجمة للمسرح الفرنسي والذي يعد «ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر»[38]؛ وهذا الشيء نفسه ينطبق على اللغة كونها لغة خاصة بالنص ذاته، وليس هناك لغة عالمية ولغة محلية، بل هناك لغات خاصة بالنص ذاته وليس هناك لغة عالمية ولغة محلية، بل هناك لغات واسعة الانتشار، وهناك لغات محدودة الانتشار، والفن بالنسبة له كاللغة». هذا ما وضحه الناقد **الخطيب محمود كامل** في كتابه الهام "نظرية المسرح"، حين قال إن: « فن أي شعب كلغة أي شعب لا يمكن أن يقارن بفن شعب آخر أو لغته أو يميز عليها»[39]؛ بمعنى أن لكل أمة و/أو شعب لغة وفن وجمال، لا يمكن أن نوحد هذه الخصوصيات بين الشعوب.

---

[36] انظر: محمد فتوح أحمد. في المسرح المصري المعاصر، ص: 126

[37] جلال العشري. ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ص: 211

[38] يوسف إدريس. نحو مسرح عربي. الوطن العربي. شباط فبراير 1984، ص: 473

[39] الخطيب محمود كامل. نظرية المسرح. وزارة الثقافة. دمشق، 1994، ص: 616

بحث **يوسف إدريس** عن المسرح البديل، الذي ينتمي إلى طروحات المسرح الأوربي فوجد البديل تلك الأشكال الفنية الموجودة داخل البيئة المصرية، والمتمثلة في الموروث الذي يشكل الأرضية الخصبة لمسرح غربي مصري أصيل، رافضا كل الأعمال التي تسعى إلى التقليد وبهذا وجه ندائه إلى المسرحيين العرب قائلا بأن «المسرح الذي نقدمه يعتمد الصيغة الغربية المستوردة للمسرح، الصيغة اليونانية، وهذه تجربة غريبة علينا على جماهيرنا بصفة خاصة، ومن الواجب أن نبحث عن شكل عربي للمسرح عرفته جماهيرنا بالفعل واستجابت إليه، ذلك هو مسرح السامر الريفي»[40]. تتضح أصالة موضوعات مسرح **يوسف إدريس**، دون أن ينفي تأثره بالمسرح في الغرب، شريطة ترك التقاليد المسرحية الموروثة، ومحاولة صياغة مسرح يتماشى مع الخصوصية القومية، ويتماشى مع التطورات المعاصرة التي يشهدها هذا الفن في العالم. بناء على هذا التوجه الجديد، دعا النقاد إلى التخلي عن التقاليد المسرحية الموروثة عن أرسطو وشكسبير وموليير وغيرهم، والبحث عن الأشكال الجديدة التي تستجيب لمتطلبات الحاضر؛ فالحضر المعيش هو المادة الخام لقضايا المسرح، كما يقول **الخطيب محمود كامل** أيضا[41].

رفض **يوسف إدريس** استمرار التبعية، وأراد أن يثبت أنه يستحيل على هذا المسرح المستورد أن يحل محل المسرح العربي المنشود، لأن الفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائصه، وانطلاقا من هذا المبدأ آمن **يوسف إدريس** بضرورة ظهور المسرح وتواجده مع تواجد أي شعب من الشعوب، لذا فإن غزو المسرح الأوربي لعالمنا العربي استطاع أن يخص على مسرحنا الخاص بنا الذي كان من المحتم أن يظهر يوما ويرى النور[42]، لهذا يتوجب علينا الانطلاق من تراثنا ومن

---

[40] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. الكويت، 1998، ص: 101

[41] أنظر: الخطيب محمود كامل. نظرية المسرح، ص: 627

[42] يوسف إدريس. نحو مسرح عربي، ص: 476

خصوصيتنا المحلية التي تختلف عن البيئة الأوربية، هذا ما دفعه إلى الكتابة عن المسرح، كما يقول: «تلك هي النقطة الأساسية التي دفعتني إلى الكتابة عن المسرح باعتبار أننا لم نجد بعد شخصيتنا المستقلة في المسرح ولقد ذكرنا أن هناك مسرحا حاضرا أو موجودا وكان موجودا من زمن طويل، ولكن الأمر الذي يحتمل كثيرا من الشك هو أن يكون ذلك المسرح ممثلا لشخصيتنا المسرحية»[43]، فلا بد من الابتعاد عن تلك النماذج الأوربية واكتشاف ذواتنا عن طريق تغيير المنطلقات.

اتضح من خلال اطلاعنا على مختلف ملفات **يوسف إدريس** المتعلقة بالأدب المسرحي، أنه حاول أن يوجه رؤية الكتاب تجاه قضايا أساسية تربط بحياة المجتمع المصري، وفق ما كتبه في مقدمة مسرحيته "الفرافير"[44]، التي قال فيها بأن المشكلة الحقيقية التي يواجهها المهتمون بالمسرح لا تنحصر في التأليف فحسب، وإنما تشمل أيضا التمثيل والإخراج ومكان العرض، بمعنى أنه دعا إلى خلق مؤسسة تهتم بكل ما يرتبط بالمسرح.

الهدف من مشروع **يوسف إدريس** هو البحث عن الشخصية العربية التي تنبع من طبيعتنا المسرحية، «وتدعيما لنظرية التمسرح عند يوسف إدريس والتي يؤسسها على إقامة الأدلة والبراهين، يلجأ إلى الاستشهاد بوقائع قائمة في عالم الحياة المسرحية وذلك من خلال الاستشهاد بكوميديا "ديلارتي" أو "الملهاة المرتجلة" التي ظهرت في إيطاليا في العصور الوسطى، إذ يرى أنها لم تنشأ فيها إلا لأنها كانت قائمة وموجودة ويزاولها الشعب في تجمعاته الصغيرة على أضيق حدود يزاولها خلسة فهي إحدى ظواهر التمسرح الغريزي لدى كل شعب من الشعوب، كل ما في الأمر أنها أصبحت مع بداية عصر النهضة تؤدي في الأسواق العامة والتجمعات الكبيرة وإن كان يقال أنها كانت تؤدي بشبه خلسة إذ كان الممثلون يضعون الأقنعة على وجودهم حتى لا يتعرف عليهم

---

[43] المرجع السابق، ص: 484

[44] يوسف إدريس. مسرحية الفرافير. مقدمة المسرحية. ط1، مكتبة مصر، د ت، ص: 17

أحد»[45]، وبهذا اعتمد يوسف إدريس على مسرح السامر للتأصيل للمسرح العربي والمصري منه على وجه الخصوص.

1- يوسف إدريس والمؤثرات الأجنبية

انفتحت الثقافة العربية على المسرح الغربي بالترجمة والاقتباس والتقليد، لكن ذلك لم يلغي الأشكال المسرحية العربية، فالمسرح الغربي لا يمكن أن يحل محل المسرح العربي فقد «أظهر إدريس في مسرحية الفرافير مقدرة على استلهام الأدب الشعبي المتوارث في بلاده واستطاع أن يحمله مضمونا عربيا إنسانيا يتماشى مع حاجات العصر وقيمه، ويعد عمله هذا خطوة إيجابية في تأصيل المسرح العربي، لكن مع هذا كله لم يستطع هذا العمل المسرحي أن يسلم من التأثير بالمسرح الأجنبي، فما أن عرضت المسرحية حتى تنطع النقاد وراحوا يشيرون بالأصابع إلى مواضع التأثر وجزئ العمل المسرحي، وشرع ونسب جزء منه إلى مدرسة العبث، وآخر إلى بريخت وثالث إلى بيراندللو، ورابع إلى آرتو، وخامسا إلى كوميديا ديلارني حتى أن المتتبع لهذه الآراء يستغرب مدى قدرة يوسف إدريس الفائقة التي استطاعت أن تجمع أصول المسرح العالمي في عمل مسرحي واحد»[46]، فهي تكاد تشمل كل التقنيات المعتمدة في المسرح الغربي، فقد أخذ عن بيراندللو تقنية هدم الجدار الرابع، وعن كوميديا ديلارني "Comédie Dell. ART" تقنية الملهاة الارتجالية الشعبية. أما مسرح العبث فيمثل حضورا قويا في مسرحية "الفرافير" على مستويات عديدة، منها لا زمانية ولا مكانية النص وغرائبية الأشخاص، ومن **بريخت** فكرة الارتقاء بالجمهور إلى درجة الإثارة الفكرية والمتعة الجمالية، وهدم الجدار الرابع، وكسر الإيهام المسرحي، والتأكيد على أن ما يجري مجرد تمثيل في تمثيل، وإخفاء طابع التغريب على المشهد المسرحي، فهي إذا نص مسرحي عربي غارق في تقنيات المسرح الغربي بشتى أطيافه.

---

[45] نبيل راغب. فن المسرح عند يوسف إدريس. ط1. دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980، صص: 68-69

[46] حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي في التنظير والتطبيق في سورية ومصر، ص: 217

رغم الانتقادات والاتهامات الموجهة **ليوسف إدريس** من جانب الاقتباس والتأثر، إلا أنهم اعترفوا بفضله، محاولين تقديمه عملا يتسم بالجدية والتميز، إذ يقول **محمود أمين العالم** «إنها تجربة فنية جديدة بالفعل، ولا يرجع الجديد إلى أن الحائط الرابع قد كسر، وتحرك الممثلون بحرية إلى أنحاء القاعة وخرجت الممثلة الأولى من "البنوار"، وزالت المسافة بين المنصة والقاعة، ولا يرجع الجديد إلى كسر الإيهام المسرحي والتأكيد على أن ما يجري هو تمثيل في تمثيل، والدعوة إلى المشاركة الفعلية، إنما الجديد بالفعل هو السامر الشعبي الذي نجح الدكتور **يوسف إدريس** في أن يجعل منه عملا مسرحيا، إنها مسرحية بالفعل يغلب فيها طابع السامر وإن زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، مما يجعل بناءها الفني قالبا لم يتحقق له الاستقرار بعد»[47]. فرغم استخدام تقنيات المسرح الغربي إلا أن المسرحية لم تتخل عن جذورها العربية؛ أي إنه قد التزم بما كان يدعو له.

ساعده ما يدعوه "السامر" على الالتزام بمبادئه، وتنفيذه عمليا في مسرحيته، يقول في شأن "السامر": «والسامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد ولكن الملاحظ أن عدد المحترفين فيه قليل جدا لا يتعدى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغني، أما الممثلون فهم في العادة أشباه محترفين إذ هم أصحاب حرف يمضون نهارهم في عملهم اليومي المعتاد حتى إذا جاءت الليلة وجاءت السهرة انقلب هؤلاء إلى فنانين باستطاعتهم إمتاع الألوف وإضحاكها»[48]؛ هي صيغة، إذا، من صيغ التقارب والأنس، تتكرر يوميا بعد عناء العمل والتنقل، بمعنى أنها اللحظة المواتية للتنفيس عن الذات المرهقة طوال النهار.

تختلط الموعظة بالضحك في مسرح المسامر، حيث أن الضحك هو الأهم في الفصول التي يتكون منها ويهيمن الفرفور على التمثيلية حيث يسند إلى الدور الأساسي،

---

[47] العالم محمود أمين. الوجه والقناع في المسرح العربي المعاصر، ص: 95

[48] يوسف إدريس. الفرافير–مقالات نحو مسرح مصري– الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978، ص: 25

أما باقي الأدوار فتمهد وتساعد الفرفور ليقدم دوره ويتصف الفرفور بالذكاء والسخرية فلسانه حاد وهو ظاهرة اجتماعية أكثر منه فنان لأنه يعيش دوره حتى في حياته.

إذا هي تجربة جديدة على الرغم من أنها زخرت بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، وضمن هذا التأثير يرى الناقد **رجاء النقاش**[49]، أن هذه المسرحية لا تختلف كثيرا عن مسرحية في «انتظار غودو» لمؤلفها «صمويل بيكيت» الفرنسي فكما عند **إدريس** سيد وفرفور كذلك عند بيكيت ذلك السيد الذي يريد أن يفرض إرادته، والفرفور الذي يحاول التمرد على هذه الأوامر.

تطرح مسرحية **الفرافير** قضية محورية وهي عبث الوجود وفشل أغلب الأنظمة الموجودة ولا جدوى جهود الإنسان للحصول على المواساة، وحيث يلجأ الإنسان إلى الموت فإن الموت نفسه لا يأتي بالحل، وإن المستهدف وراء السخرية والنقد اللاذع للأنظمة، هو النظام السياسي في مصر في زمن تأليف المسرحية؛ بحيث كانت مسرحية جريئة في انتقاد الواقع، ثم إن الحكم بتأثر مؤلفها بمسرح اللامعقول يبقى حكما نسبيا لأن لغتها وحوارها يختلفان عن مسرح اللامعقول، وشخصياتها تتواصل وتتفاهم دون أية صعوبة، كما أن حوارها متدفق فطن ومنطقي في جمل متينة التركيب، تعبر عن أفكار واضحة وتستخدم غالبا التورية والتلاعب اللفظي الذين يتطلبان قدرا كبيرا من التفكير لكل ذلك.

يدعم **صلاح عبد الصبور** هذه الفكرة ويضيف أن «آثار يونسكو وبريخت وبيكيت تبدو ماثلة في هذا العمل المسرحي وبدت آثار يونسكو في افتتاحية الفصل عندما يدور حديث مطول بين السيد والفرفور عن الزمن، وفي تلك الإشارات إلى نابلوين وهتلر ومحاولة المزج بين عالم المسرحية وعالم التاريخ»[50]، وأن شخصية "الفرفور" أو

---

[49] ينظر رجاء النقاش. الفرافير والمسرح الغاضب، عن إدريس يوسف، 1927-1991، ص: 503

[50] صلاح عبد الصبور. حتى نفهم الموت، ص: 124

الخادم ينسبها **إدريس** إلى السامر الشعبي، لا تحمل من المسرحية إلا اسمها «فهي شخصية عالمية سواء بأبعادها الأولى كخادم ذكي، خفيف الظل، مرير السخرية، طالما رأيناه في الكوميديا المرتجلة أو عند موليير وبومارشيه، أو بأبعادها الفكرية حين تتناقش مشاكل السيادة والعبودية فتلك أيضا مشكلة عالمية لا ندعي أننا نتفرد بها»[51]؛ نلمس في هذه المسرحية السمات الدرامية الملحمية والعبثية والغنائية منصهرة في قالب فني منسجم، أي أن جمالية التجريب المسرحي بالمفهوم الذي عرف في المسرح الأوربي الحداثي بارزة على مستوى المعمار الفني للنص الذي استطاع المحافظة على المحلية.

شكلت مسرحية "الفرافير" الأرضية الإبداعية لنظرية التمسرح التي «حرصت على نبذ مفهوم البطل التراجيدي بالمفهوم الأرسطي وقدره المرسوم من لدن قوى غيبية، وتعويضه بإنسان فاعل يتحكم في مصيره ويختار مسؤوليته، كما أنها لمحت إلى ضرورة التخلي عن الطابع الغربي للفرجة مما أثار انتباه بعض المسرحيين المصريين إلى أهمية هذه الدعوة»[52]، طرحت المسرحية مفهوما ثوريا فيما يتعلق بشخصية البطل يتناقض تماما مع المفهوم التقليدي، فقد حقق **يوسف إدريس** في مسرحيته «مفهومه للمأساة ولما سماه بالفاجعة المصرية فبطله جاء ضحية مغلوبة على أمرها، ضحية بريئة لا ذنب لها، أو ذنبها الحقيقي أنها إنسان غير قادر على خط مصيره، وليست إلاها قادرا على التحكم في وجوده ومنتهاه»[53]؛ وبالتالي يميز **يوسف إدريس** بين أنواع المأساة، فيرى أن المأساة الإغريقية مأساة ميتافيزيقية، بينما المأساة الشرقية أو المصرية اجتماعية، فالبطل المأساوي عند الإغريق ضحية قدر محتوم يناضل لتخطيه دون جدوى لأنه واقع لا محالة، ونضاله يكسبه عطف الناس لكنه لا يغير مصيره،

---

[51] المرجع نفسه، ص: 122

[52] حسن المنيعي. هنا المسرح العربي. هنا بعض تجلياته، ص: 16

[53] يوسف إدريس. نحو مسرح مصري. النصوص المسرحية الكاملة، ص: 488

«بينما البطل المأساوي الشرقي يملك مصيره في يده يخطه كما يشاء والمأساة الشرقية مأساة سوء اختيار من البطل نفسه وهو المسؤول عن ذلك وينال في النهاية ما يستحقه من ثواب أو عقاب»[54]، والتراجيديا الإغريقية «تنبع من خارج الإنسان أي تسببها قوى جبرية تقهر عقب صراع غير متكافئ»[55]، بينما تنبع المأساة الشرقية من عند الإنسان، من سوء اختياره وتنفلت نتائجها للتنصل بالناس من حوله أي بالمجتمع لهذا تتخذ صفة المأساة الاجتماعية ولهذا بما أن المأساة الإغريقية تختلف عن المأساة المصرية ينبغي أن يختلف شكلها المسرحي.

أما آثار **برتولد بريخت** فقد بدت واضحة من خلال مخاطبة الجمهور وإقامة العلاقة بين الممثل والمتفرج ومحاولة إدماج المتفرج في العمل المسرحي، وفي استخدامه الجوقة[56]. وبدت أوضح من خلال وظيفة المسرح إذ لم يكتف إدريس بالمزية الترفيهية للمسرح بل طالب بالفائدة وهذا ما يجعله قريبا من مسرح بريخت الذي يؤمن بأن لمسرحه دورا في المجتمع، فالممثل عنده بمنزلة المعلم الذي يقدم الحجج والشرح للمشاهد، ليجبره على اتخاذ موقف ما مع أو ضد، وهذا الموقف يؤدي إلى تغيير العالم.

أرجع بعض النقاد أيضا عدم اندماج الممثل في دوره في مسرح **يوسف إدريس** إلى مسرح **بريخت** إلا أننا كما رأينا فإن **إدريس** يطالب بالاندماج والانفعال عين في الجنة وعين في النار، لكن وجه الاتفاق بين **إدريس** و**بريخت** في أن كليهما يريد من جمهوره أن يكون مسؤولا عن اتخاذ موقف إيجابي فعال، يدفعه إلى العمل[57]؛ هذا بطبيعة الحال ينبع من القناعات الفكرية والأيديولوجية لكل كاتب، حين يراعي المجتمع

---

[54] ينظر: يوسف إدريس. الفرافير–مقالات نحو مسرح مصري، ص: 30

[55] ينظر: فهمي فوزي. المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص: 30

[56] ينظر: رجاء النقاش. الفرافير والمسرح الغاضب. عن إدريس يوسف 1927–1991، ص: 499

[57] ينظر: المرجع السابق، ص: 499

الذي يتوج إليه، لا يكون اللقاء إلا في الخطوط العريضة المشتركة، ذات البعد الإنساني، بغض النظر عن الانتماء الحضاري والثقافي.

يرى **لويس عوض** أن مسرحية "الفرافير" متأثرة بالمسرحي **بيراندييللو**، وذلك من خلال مسرحيته «شخصيات تبحث عن مؤلف»، وبالمقابل فإن "الفرافير" هي مسرحية شخصيتين تبحثان عن أدوار بعد أن خلقهما المؤلف وتركهما على خشبة المسرح يبحثان عن أدوار[58]؛ ويضيف قائلا بأن يوسف إدريس "استوحى من ارسطوفانيس حوار الميت والأحياء"، أي الحوار الذي يدور عادة بين السيد والعبيد، أو "فضل الموت عن الحياة" [59] كما يقول.

نافلة القول: وظف **يوسف إدريس** مجموعة من التقنيات انتقاها من أصول فنية غربية ومصادر مسرحية عربية، فيما يتعلق بالتقنيات المستوحاة من التراث المحلي، عمد يوسف إدريس إلى صياغة بناء مسرحية الفرافير في قالب المسرحية داخل المسرحية، وهوشبيه إلى حد بعيد بمعمار القصص والحكايات، فإدريس يقدم نفسه على أساس أنه عنصر فاعل في الحدث المسرحي حيث يتولى بنفسه دعوة الجمهور على أساس أنه عنصر فاعل في الحدث المسرحي حيث يتولى بنفسه دعوة الجمهور إلى القيام بدور ما في العرض لتحقيق حالة التمسرح، أما التقنيات المستعملة من المسرح الغربي فهي تكاد تشمل كل تياراته.

2- ملخص المسرحية

يظهر المؤلف في بداية مسرحية "الفرافير" وسط الخشبة، ويخبر الجمهور أن المسرحية التي سوف يشاهدها تختلف كثيرا عما ألف مشاهدته من قبل، وإنه يحضر

---

[58] ينظر: لويس عوض. فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك. الثورة والأدب. ط1. دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، صص: 337-350

[59] ينظر: المرجع نفسه، ص: 537

احتفالا كبيرا فيه مسرح وفلسفة وسخرية تقدم إليه بكل صراحة ووقاحة وانطلاق[60]. ليس في المسرحية ممثلون وجمهور، بل إن الجميع يشترك في العرض، الذي يمكن تشخيصه متصلا، دون اعتماد التقسيم الشكلي الذي وضعه المؤلف للمسرحية، إذ قسمها إلى جزأين، يصل "قرفور" قبل موعده وسط أصوات وموسيقى شعبية وضجة، يرتدي ملابس هي خليط من ملابس "الأراجوزات" والمهرجين، ويحدث هرجا ومرجا بين الصفوف الأولى، ويجبرها على التراجع لتوسيع الدائرة. ومنذ الوهلة الأولى يظهر أن "قرفور" شخصية قادمة من أعماق التراث الشعبي، وأشكال الفرجة التقليدية، لكنها لا تخلو مع ذلك من تأثيرات "**الكوميديا المرتجلة**" الأوربية، "**الكوميديا ديلارتية**"[61]، وإن اختلفت من حيث توزيع الأدوار بين الممثلين ففي الكوميديا الشعبية المصرية ليس هناك توزيع للأدوار والدور الرئيسي في المسرحية هو دور "قرفور" وحوله تدور كل الأحداث والمواقف.

"قرفور" ليس مجرد مهرج بل إنه إنسان غاضب، يعتمد السخرية اللاذعة أسلوبا لنقد أوضاع المجتمع والحياة، وهو الإنسان الساخط في مرح وبلا مرارة، إنه ساخط بسخرية لاذعة، ليس ساخطا بحقد مدمر هدام، هو ليس ممثلا بالمعنى المعروف، يظهر على الخشبة كما هو نفسه في الحياة اليومية، مهرج وحكيم فيلسوف، لكنه ليس نبيا أو رسولا، إنه فقط "قرفور"، يبهر الناس وهو يضحكهم، ثم يضحك عليهم حين ينبهرون. ومن ثم فإن "الفرفورية" علامة بارزة مميزة من علامات **التمسرح** على هيئة "السامر"، ولكونها كذلك فهي سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية[62]. يقول **نبيل**

---

[60] يوسف ادريس .الفرافير، ص: 121

[61] CH .EL KHOURL: Le théâtre arabe de l'absurde, (Paris: Nizet), 1978, p: 82

- كوميديا دي لارتي (Commedia dell'arte)، نوع مسرحي شعبي إيطالي، ظهر في القرن السادس عشر (1928)، يؤدي الأدوار فيه ممثلون ملثمون (متنكرون)، يقدمون كوميديات هزلية فيها الكثير من السذاجة والمكر البارع..

[62] يوسف إدريس . نحو مسرح مصري، ص: 485، 486

راغب، الذي خص مسرح **يوسف إدريس** بدراسة وافية[63]، بأنه قد استطاع بذكاء أن يبعث الحياة في الشخصية الشعبية في عفويتها الكاملة، كما أنه مزج بين الممثل والجمهور، وبين فضاء الخشبة والفضاء المسرحي، وترك للمخرج مهمة تشكيل المجموعتين المنفصلتين في المسرح التقليدي: الممثلون والجمهور، والتحكم فيهما كما يشاء، وعلى كل مجموعة منهما أن تكون واعية تماما بأنها جزء من العرض المسرحي الجديد، لأن مستقبل المسرح كله يعتمد أساسا على العلاقة المباشرة والاتصال الحي والتجاوب الفعال بين الجمهور والممثلين.

يظهر في بداية المسرحية "فرفور" و"السيد" يبدوان في عملية البحث عن المهن والوظائف التي يمكنهما القيام بها، ويشرعان في تقسيم الأدوار، وأثناء ذلك يجري فضح الفساد الذي لحق بجل الوظائف العامة في المجتمع المصري في ذلك الظرف، ويستقر رأيهما في الأخير على العمل في دفن الأموات، فيبدأ "السيد" بإصدار الأوامر، لكن "فرفور" يريد ان يعرف السبب الذي يجعل السيد سيدا والعبد عبدا، ويعجز "السيد" على تفسير ذلك، فيتدخل "المؤلف" ليوضح لـــ"فرفور" أن عليه الامتثال للأوامر، وإلا سيرمى به الى الخارج، وهنا يظهر عملاقان ضخمان رهيبان، في نظرتهما توحش وتحد، وفي ذلك إشارة الى الطغيان البيروقراطي، الذي كان سائدا في ظل الحكم الناصري، وهكذا يقدم المؤلف رؤية جديدة لعلاقة السيد والعبد، وللنهاية الحتمية لكل صيحة إنسانية في عالم أسود جامد.

يقرر "السيد" أن يتزوج ويأمر "فرفور" أن يفعل نفس الشيء، فيتزوجان، ويبدأن في إنجاب الأطفال: أسياد وفرافير، ويقل عملهما مع الأيام، لعدم وجود موتى للدفن. لكن سرعان ما يظهر رجل يريد ان يموت، فيأمر "السيد" تابعه "فرفور" بقتله، لكنه يرفض، فيقوم "السيد" بخنق الرجل، ويعجب بهذا العمل الجديد، ويبدأ في البحث عن

---

[63] ينظر: نبيل راغب. فن المسرح عند يوسف إدريس، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص: 73

الأشخاص آخرين يقتلهم. لكن "فرفور" يرفض الاستمرار معه، ويهرب مخترقا الجمهور، وبذلك ينتهي الجزء الأول من المسرحية.

في بداية الجزء الثاني، يظهر "السيد" عاجزا عن فعل اي شيء لان "فرفور" لم يعد بعد ثم يصل، لكنه يأتي هذه المرة في صفة بائع متجول، يبيع المجد القديم والعظمة القديمة والسادة القدماء والقنابل الذرية القديمة وكتب الفلسفة والروايات والمسرحيات والمؤلفين القدماء[64]. يتلقى "السيد" و"فرفور" من جديد ويبدأ كل واحد منهما يحكي للأخر ما جرى له أثناء افتراقهما، ف"السيد" أنجب أطفالا اختار لهم أسماء الأبطال التاريخيين "اسكندر، نابليون، موسوليني، هتلر"، أما "فرفور" فقد أنجب كثيرا من عبيد التاريخ "سبارتاكوس، كفور الإخشيدي، عنترة بن شداد" وغيرهم. وبعد تبادل الحكايات يطلب "السيد" من "فرفور" ان يعودا لتمثيل الرواية التي طلب منهما المؤلف تقديمها، لكن "فرفور" يرفض ان يظل عبدا لسيد، ويقترح عليه ان يقوم هو نفسه بتأليف رواية جديدة، وهنا يكون "المؤلف" قد اختفى، مما يجعل "السيد" يرضخ لرغبة "فرفور".

يقومان بتأليف رواية جديدة يصبح فيها كل منهم "سيد" نفسه و"فرفور" نفسه، لكن التجربة تفشل لان الأخرين تعودوا على معاملتهما كـــ"سيد" و"فرفور"، ثم يقترح الجمهور عليهما أن يؤسسا إمبراطورية "فرفوريا" العظمى، ويكونان فيها إمبراطوريين متساويين. لكن هذه التجربة تفشل أيضا لأن "السيد" سرعان ما يبدأ في استغلال "فرفور"، ويحاولان من جديد إقامة دولة جديدة على أساس الحرية، لكن يظهر انها مجرد حرية شكلية لا جدوى منها. ومرة أخرى يتدخل الجمهور فيقترح عليهما ان يحلا المشكل حلا معقولا يتناقض مع اللامعقولية العقول، كان يقوم احدهما بالحفر والاخر بالردم[65]، وهنا يصلان الى الطريق المسدود، ولا يبقى أمامهما سوى الانتحار، فيتدلى الحبل الذي سيشنقان به نفسيهما، لكنهما يعجزان أيضا عن الانتحار، فالحياة من

---

[64] يوسف إدريس. الفرافير، ص: 219

[65] المصدرالسابق، ص: 249

غير حل أحسن مليون مرة من الموت بالحبل، ان الحياة نفسها حل، وربما كانت حلا ناقصا، ولذلك من الفطنة ان نكمله[66]، ثم يدخل عامل المسرح الذي يطالب بإنهاء المسرحية، لأنه يريد الذهاب، فيصطدم بالكرسي الذي يقف عليه "السيد" و"فرفور"، فينسحب الكرسي من تحت قدميهما ويموتان.

يكتشفان في المشهد الأخير بعد أن انتقلا إلى العالم الآخر، أنهما انحلا إلى ذرات، لكنهما حتى في العالم الآخر يصبح "فرفور" إلكترونا خفيفا يدور حول سيده، الذي أصبح نواة في العالم الجديد، وكان قدر "فرفور" المحترم أن يدور حول سيده الى ما لا نهاية، ويبكي وتتحشرج الكلمات في فمه، فيفتحه ويغلقه دون أن ينطق، ويظل يلف صامتا تحت وقع الدقة الكونية لمدة دقيقة، ثم يدلى الستار ببطء، وهو لايزال يلف[67].

3-تحليل المسرحية

3-1. الشخصيات:

- المؤلف كبيراً
- الفرفور
- السيد
- المؤلف صغيراً
- المتفرجة، زوجة السيد
- صاحبة الدور
- زوجة فرفور
- متفرج "طالب موته في الجزء الأول ثم الميت في الجزء الثاني"
- الأرملة

---

[66] المصدر نفسه، ص: 254

[67] المصدر السابق، ص: 260

- متفرجون ومتفرجات

متفرج 1 – متفرج 2 – متفرج 3 – متفرج 4 – متفرج 5– متفرج 6 – متفرج صبي – متفرجة

- عامل الستارة
- مشيعون

ركز **إدريس** على الشخصية الشريرة، فهي التي يعتمد عليها في إدارة الصراع لأنها تملك القدرة على المواجهة، شخصية متناقضة بإمكانها أن تفضح وتنتقد المجتمع على خلاف تلك الشخصية التي استثمرها المسرح الكلاسيكي تتقبل الواقع كما كان ولا تستطيع التدخل ولا إبداء الرأي، فكلما استطاع الفرد منا التعبير عما يدور حوله أكيد سيبلغ إلى هدفه المنشود ألا وهو الحرية، كما يتضح في المشهد التالي:

- «**فرفور**: إلا أنت سيدي ليه؟
- **السيد**: مش عارف أنا سيدك ليه يا ولد
- **فرفور**: وأنا تطورت من فرد زيك».[68]
- **فرفور** يمثل الشخصية العبد التي تحاول الخروج من دائرة العبودية ونيل الحرية من السيد الذي يمثل نظام الرأسمالي غير قادر على صد تلك المنازلة الفكرية.
- **المتفرج**: فرافير أسياد.

علشان تنفذ بالشكل ده».[69]

هناك خرق للجدار الرابع في تدخل الجمهور، يقول الكاتب في هذا الصدد: «فإن مع إيماني الشديد بالمواهب الضخمة التي يتمتع بها ممثلونا المسرحيون بمختلف

---

[68] المصدر السابق، صص: 198-199

[69] المصدر نفسه، ص: 245

مدارسهم إلا أني شخصيا أميل إلى الطريقة التي لا تجعل الممثل يندمج اندماجا كاملا في الدور، بحيث ينسى جمهوره تحت شعار الانفعال الحقيقي الصادق... وليست أيضا من أنصار أن يتحول الممثل إلى خطيب لا عمل له إلا هذا الجمهور»[70]؛ نستخلص من هذا القول أن الكاتب لا يمارس سلطته على الممثل، كما أن للمثل أيضا ألا يتحول إلى واعظ، بل يؤدي دوره بوصفه ممثلا فحسب.

الغاية من مسرحية **يوسف إدريس** هي مخاطبة الشعور الجمعي لا الفردي، لأنه- كما يقول[71]- لا يجب أن يحتكر الممثل دوره بوصفه فردا، بل يجب أن يعبر عن رؤية المجتمع للأشياء، أن يكون بمثابة عين هذا المجتمع.

نقف عند نقطة إشراك الجمهور في العرض المسرحي، لنستخلص تأثر **يوسف إدريس** بالكاتب الألماني **بريخت**، بحيث يشترك معه في إشراك الجمهور، لكن خالفه في نقطة جوهرية وهي رفض استخدام الأقنعة، بحسب ما صرح به **يوسف إدريس** نفسه، حين قال: «لا أحبذ استعمال الأقنعة هنا فأنا شخصيا أكره التمثيل بالأقنعة وشعبنا يكرهها تمثيلا أو حقيقة... فلمسرحنا تقاليد عربية ربما عرف من الكورس والقناع وقواعد أرسطو»[72]؛ يتضح أنه كيف العرض المسرحي وفق ذوق الجمهور الموجه له العرض المسرحي، وهو الجمهور المصري بطبيعة الحال.

هناك خاصية أخرى ميزت مسرحية **يوسف إدريس** أيضا، تتمثل في استخدامه للجمل القصيرة، لإثارة قضايا فلسفية وفكرية، ليثبت أن التركيز منصب على الفكرة لا على التخمين، كما نستشف ذلك من خلال هذا الحوار:

- «**السيد**: أيوه.

---

[70] يوسف إدريس. مقدمة مسرحية الفرافير، ص: 175-176

[71] المرجع السابق، ص: 176

[72] يوسف إدريس. شهادة إدريس، (مسرح)، ص: 298

- **فرفور**: الجدع الجدع.
- **السيد:** اللي ينتحر.
- **فرفور:** دي هيانة دي.
- **السيد:** اللي يتصوف».[73]

إن العلاقة التي تربط "السيد" بـــ"فرفور" هي علاقة طبقية، تتجلى من خلال محاولة "فرفور" إيجاد مكانة خاصة، والتحرر من التبعية والعبودية، ولم يجد الكاتب من حل لهذه المشكلة سوى الموت، فهو الخلاص من هذا الجحيم الذي تعيشه الشخصيات.

نافلة القول ما يمكن تأكيده أن **يوسف إدريس** تأثر بالمسرح البريختي في عرض الكثير من القضايا، لكنه حافظ على بعض الخصوصيات العربية في بناء مسرحيته.

3-2 الصراع

الصراع عند **يوسف إدريس** له سمة بارزة وله بصمة بريختية، وهو صراع الأفكار في ما يخص أداء الممثل. لقد نقل له الشاعر المفكر **صلاح عبد الصبور**، قولا يوضح فيه الطريقة التي يكتب بها، بحيث يعطي أهمية لدور الممثل، وبالتالي يجعله مندمجا في الدور الذي يقوم به، يقول **يوسف إدريس:** «إني شخصيا أميل إلى الطريقة التي لا تجعل الممثل يندمج اندماجا كاملا في الدور بحيث نسي الجمهور تحت شعار الانفعال الحقيقي الصادق إني أنصار المدرسة، عين في الجنة وعين في النار، عين على الدور والموقف والانفعال وعين على الجمهور»، على عكس ما كان في المسرح الأرسطي الممثل يندمج ويتماهى مع الأحداث، ولا نكاد نفرق بين الشخصية الحقيقية والشخصية الممثلة. لما ظهر مسرح **بريخت** فرَّق بين الشخصية التي تُمثِّل، وبين

[73] يوسف إدريس. الفرافير، ص: 86

الشخصية الفعلية، وهذا ما ميز مسرحية "الفرافير"، بوصفها مسرحية أفكار وليس مسرحية أدوار فحسب.

لقد تجاوز في هذا الصراع الكشف الخاص بأزمنة الشخصيات، فالشخصية لا تمثل نفسها بل هي لسان معبر عن الجماعة، وفق رؤية فكرية وأيديولوجية توجه المسرحية نحة غاية معينة، هذا ما نقف عليه عند **يوسف إدريس**، الذي صبغ مؤلفاته، بخاصة المسرحية بصبغة أيديولوجية نابعة من قناعاته الفكرية[74]، التي تتبنى طموح مجتمع بأكمله، وبالتالي فإن الصراع في مسرحه صراع فكري بالدرجة الأولى، كما نستشفه من هذا المشهد:

- **السيد:** إيه رأيك يا فرفور في الكلام ده؟
- **فرفور:** رأيي؟ ما هو اللي ودانا في داهية حكاية الحياة لازم تستمر دي...

لازم الجاموسة تفضل ايرة في الساقية

علشان تدور لازم يغموها

وأكل العيش يا سيد هو الغما بتاعنا

طول ما هو ورانا لا حانشوف ولا حانعرف احنا بنلف ليه عندهم

حق الحياة لازم تستمر

ارفع حملك وتيس يا بهيم

انغص ودور.... لأن الحياة لازم تستمر "ماذا يده الجمهور"

يا اخوانا الحقونا بحل بنظام برواية

بأي حاجة.

- **السيد:** مافيش فايدة يا فرفور مين فات قديمه تاه

يا للافيناع الرواية بتاعنا "يتناول الرواية"

---

[74] نادية رؤوف فرج. يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث. دار المعارف، 1976، القاهرة، ص: 116

احنا كنا فين؟

- **فرفور**: طيب اشتى تسويه.... ماله ملحوق كده ليه...

مشاعيب راحل راجل زيك يخاف من مراته»[75].

فرفور والسيد هنا يحاولان البحث عن الحل، صراع في الأفكار والرؤى. يجسد **يوسف إدريس** في مسرحية "الفرافير" الصراع الطبقي بشكل متميز، من خلال شخصيتين؛ أحدهما يمثل الشخصية الحاكمة المتربعة على عرش السلطة، متمثلة في شخصية "السيد"؛ والثاني شخصية مقهورة مغلوبة على أمرها، ممثلة في شخصية "فرفور"، كما يوضحه المشهد التالي من المسرحية:

- «**السيد**: طيب أدي الفاس أهه واشتغل أنت. ..
- **فرفور**: أنا اللي أشتغل ؟
- **السيد**: الله ؟ أمال مين اللي يشتغل ؟
- **فرفور**: أنت. .
- **السيد**: لا أنا سيدك وأنت اللي تشتغل لي.
- **فرفور**: وعقد العمل والرزالة والرفد وكل ده؟
- **السيد**: ماشي كلو.
- **فرفور**: علي ؟. ...
- **السيد**: لا. ..عليا أنا. ..
- **فرفور**: وعليك ليه مش أنا اللي ح أشتغل.
- **السيد**: ما أنا واخرج اشتغل برضه. ..
- **فرفور**: حا تشتغل إيه؟
- **السيد**: سيدك

---

[75] يوسف إدريس. الفرافير، ص: 171-172

- **فرفور**: تعمل ايه يعني؟
- **السيد**: أسيد عليك.
- **فرفور**: تسيد علي؟ ودي شغله دي؟. ..لا ياعم يفتح الله. ..تسيد على دا إيه. ..إحنا فين. ..والله ما اخبك فيها خبطة. **السيد**: ماهو دورك كده يا وله. ..انت مش عارفه ؟انت ح تستعط أنت مش عارف الرواية كده؟
- **فرفور**: الرواية يعني أنا أشتغل كل حاجة وانت سيد بس؟
- **السيد**: استعبط بقى استعبط.
- **فرفور**: وحد يعمل رواية بايخه بالشكل ده؟ إوعي تكون انت اللي عملها
- **السيد**: أنت الظاهر ما ألفتش قبل كده. ..يا مؤلف. ..يا سيد مؤلف..
- "يظهر المؤلف"
- **المؤلف**: في إيه؟. .. جرى إيه؟. .. أوعوا تكونوا خرجتوا ع النص.
- **السيد**: سي فرفور خرج ياسيدي. .. مش عاجبو حكاية أنا سيده دى.
- **المؤلف**: إزاي ماتعجبوش. ..هو ده شغله؟ ماله هو ومال الكلام ده... أنت سيد يعني سيد. ..وأنت فرفور يعني فرفور ورجلك فوق رقبتك. ..سامع ولا لا؟....
- **فرفور**: " يرفع رجليه فوق رقبته " سامع سامع
- **المؤلف**: وثاني مره تزعجوني بالشكل ده. ..على بره على طول.. فاهم؟....
- **فرفور**: بس لو ما كنش خلقك ضيق.
- **المؤلف**: إياك تنطق بحرف من عندك. ..اعمل حاضر. ..اكلم. ..حاضر... روح. ....حاضر...تعال. ...حاضر. ...
- **فرفور**: حاضر»[76].

[76] يوسف إدريس الفرافير، صص: 88-89

القضية المطروحة هنا هي قضية فكرية محضة، تجسد النظرة البيروقراطية للعلاقة بين الإنسان والإنسان، وقضية التبعية والسيادة عن طريق شخصية "السيد" و"فرفور"، ومن خلالهما طرح **يوسف إدريس** مجموعة من القضايا السياسية والاجتماعية، التي تمس الشخصية العربية، كما فضح أنظمة الحكم وصور الواقع تصويرا دقيقا.

3-3. التغريب

يهدف المسرح الملحمي إلى خلق الصدمة الدهشة لدى المتلقي، باستخدام تقنيات تجعله يستغرب الواقع المألوف الذي يعرفه، ولكنه مع ذلك يبدو في الوقت ذاته غريبا يجعل من الشيء المألوف العادي شيئاً غير مألوف، وقد أطلق عليه تسمية التغريب. هذا ما ينطبق بالضرورة على طبيعة الشخصيات والأحداث التي تتحرك من خلالها، بهدف الوصول إلى الهدف الأسمى للمسرح الملحمي، القائم على إثارة الفضول والدهشة واستفزاز عقلية المشاهد، وإيقاظ حواسه وتوجيهه نحو المشاركة العقلية مع ما يُعرض أمامه من أحداث متناقضة، لذلك فقد قام بإلغاء طريقة تخدير المشاهد، وقام بتحرير خشبة المسرح والصالة من كل ما هو موهم، وذلك لإبقاء مخيلة المتلقي في حالة من التأهب واليقظة تجاه الأحداث التي يرويها الممثل على الركح. لقد أثار العديد من القضايا بصورة مختلفة عن الواقع، كما هو موضح في هذا المشهد:

- «**السيد:** وبعدين يا ناس. .دي حاجة تنشف الدم. ..بقى حتة واد فرفور زيه يوقفني كده لوحدي. ..أعمل ايه أنا دلوقتي؟ أقول إيه
أتصرف إزاي. ..أجيبه منين. ..أدور عليه فين؟...يا اسيادنا
حدش شاف فرفور؟ حدش حدش لمحه؟ بقى دي وقفة توقفها
لي يافرفور. ..برضيكو كده؟...
- **فرفور:** "داخلا من الباب الذي يدخل منه الجمهور إلى الصالة وسائرا في الطرقة الرئيسية بين المقاعد يدفع عربة يد عليها نماذج سيريالية تمثل أوروبا

وأمريكا الشمالية وأجزاء من مدافع وطائرات ومشانق" روبابيكا. ..روبابيكا...كل حاجة قديمة للبيع...أسياد قديمة للبيع...مجد قديم للبيع. .. قنابل دربة قديمة للبيع. ..بيكيا...رويات مسارح... مؤلفين قدام للبيع. ..بيكيا. ..

- **السيدة:** "من المتفرجين" اسمع ياعم يا تاع الروبابيكيا. ..عندنا طوربيد . ..تاخذه ؟
- **فرفور:** ده لازم جوزها...لا ياستي. ..ده كان أيام زمان الكلام ده. ..دلوقت من أيدروجينية وطالع. ..عندك. ..ياالله قبل مايلعب. ..كوبلت ماء ثقيل. ..أشعة نووية. ..خيار محلل كل حاجة قديمة للبيع. ..مجد قديم للبيع. ..روبابيكيا. ..
- **السيد:** الله. ..ده باينه هو. ..ده أكيد هو. ..ده أنا أعرفه من مليون واحد. ..وله يافرفور ياو له. ..
- **فرفور:** "وقد وصل تقريبا إلى مكان الكوشة التقليدي. ..لا يزال في الصالة" ولا سيد».[77]

أما ما يتعلق باللغة، فيمكن القول أنه كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة من حيث أنها وضعت لتقال، ولذلك عني كبار كتاب المسرحية في العالم بأن تكون لجملهم المسرحية طابعها الصوتي وموسيقاها الخاصة وحدودها من حيث الطول والقصر، فالكاتب المسرحي ليس حرا في صياغة جملة في الحوار كحرية الناشر القصصي مثلا لأن الجمل في الحوار لها خصائصها التي تتلاءم بها مع قيمتها المحددة، لذلك لجأ يوسف إدريس إلى لغة مغايرة تماما لغة العامة وأدخل عليها بعض الأساليب ليتمكن الجميع من فهمها والمسرحية زاخرة بالتعابير العامية وأمثلة ذلك المشهد التالي:

[77] المرجع السابق، صص: 125-126

- «**الولية:** مضرب عن العمل ليه؟
- **فرفور:** علشان الراجل ده عايز يشغلني عنده فرفور على طول
- **الولية:** وماله...
- **فرفور:** بس قبل أي حاجة سرحى الولاد دول من هنا.... ياللا ياواد أنت وهو يا وله.... فضوها خلاص.... ياللا... انصرا..... ما فيش فزارة بوليس نجدة؟ ياللاواد أنت وهو. ..... يا خويا مالهم عاملين كده ليه..... بقى معقول أنا مخلف الواغش ده كله؟. ... والله أنا قلبي بيقول لي إن ثلاثة أربعة من العيال دول داخلين غلط في عيالنا.... ياللا.... ياللا... بيتك... بيتك.... إديهم إديهم الأمر يا ولية
- **الولية:** أصل دول زي أبوهم. .... ما يجوس الذوق.... ماتياللا يا ولاد ستين كلب إنت وهو "يجري الصغار مهرولين إلى الخارج"
- **فرفور:** "في سره" كلب لما يجرك من زمارة رقبتك
- **زوجة فرفور:** بتقول إيه؟
- **فرفور:** أنا؟ إن شاء الله يتربط لساني في سقف حلقي إذا كنت قلت حاجة. زوجة فرفور: بتقول إنه عاوز يشغلك فرفور.... وماله... فيها إيه».[78]

لغة المسرحية من بدايتها إلى نهايتها لغة عامية مستقاة من البيئة المصرية يقول **يوسف إدريس** في هذا الشأن: «وما حاولته في مجال اللغة هو أن أكون صادقا في التعبير عما أريد أن أجده لا فرق عندي في اللغة بين اللفظ الفصيح أو العامي

[78] المرجع السابق، ص: 143-144

إلا بمقدار ما يستطيع هذا اللفظ أن يعبر بصدق عما أريد قوله»[79]، لهذا نجد بعض الكلمات الفصيحة في المسرحية كما هو مبين في المقطع التالي:

- «**السيد:** نجرب أمري إلى الله ده بس علشان خاطرك أنت بس أي والله. ...هه... أمرنا لله....
- **فرفور:** اندمجت؟
- **السيد:** توكل على الله
- **فرفور:** اسمع يا وله يا سيد يا وله "ثم مستدركا لا دى ما ينفعش دى.... مش ثاني... اندمجت؟
- **السيد:** إتوكل على الله....
- **فرفور:** اسمع يا وله فرفور يا وله
- **السيد:** نعم...
- **فرفور:** فيه نعم واقفة كده مرة واحدة..... ما تحركها شوية يا وله. ...ضفرها كدة ومعجنها ولونها يا يجم
- **السيد:** نعم يا سيدي»[80].

3-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام

أقام **يوسف إدريس** علاقة بين الممثل والمتفرج، وأصبح المتفرج جزءا من المسرحية وفاعلا فيها، كما هو موضح في ذا المشهد التالي:

- «**فرفور:** يعجبني فيك إنك ساعات تقلب بني آدم وتفهم أصوات الزوجتين "من الخارج" احنا مش سامعين شغل "ثم ناظرتان برأسيهما من فتحة الدخول" انتو وقفتوا ليه؟
- **زوجة السيد:** ما هو يا حا نسمع شغل حالا دلوقتي يا حطريقها على بقو حكم.

---

[79] نبيل فرج. لقاء مع الدكتور يوسف إدريس. مجلة المجلة، العدد 169، يناير 1972، ص: 102

[80] يوسف إدريس. الفرافير، ص: 158-159

- "فرفور والسيد ينظران ناحيتهما برعب ويتراجعان تلقائيا بعيدا عنهما إلى المقدمة ويقفزان مرعوبين حين يصرخ المتفرجان"
- **المتفرج** 4، 5: دي عملة تعملوها.
- **المتفرج** 4: بقا تخلقولنا المشكلة وتجننونا بيها.
- **المتفرج** 5: وعايزين تجروا؟
- **المتفرج** 5: والله ما تنتقلوا إلا ما تشوفولنا حل.
- المتفرجون جميعا: عايزين حل.
- **الزوجتان**: عايزين شغل.
- المتفرجون: حل.
- الزوجتان: حل.
- **المتفرجون**: الحل أبدي.
- **الزوجتان**: الشغل أبدي.
- **فرفور**: واللي مش قادر على ده يعمل إيه؟

يا ناس...

يا هوه»[81].

يلغي **يوسف إدريس** المسافة بين الممثل والجمهور، ويشرك الجمهور في العمل، وقد أشرك بعض الممثلين والذين بدورهم قدموا حلولا لقضايا مطروحة كانت محل خلاف وجدل، يوضح الكاتب نفسه هذه القضية بقوله: «نظرا لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث فيمكن تمثيل الرواية على المسرح العادي، بحيث تتخذ إجراءات ميكانيكية لإلغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة وهي المسافة التي تخصص للأوركسترا في الغالب إذ يكفي تغطيتها، ومن

[81] المرجع السابق، ص: 184-185

ناحية أخرى ممكن وضع كراسي للمتفرجين العاديين وإنما يجد جمهورا أيضا يكون شبه الدائرة المفروضة»[82]، ومن ثم أقام علاقة بين المتفرج والجمهور، كما هو موضح في المقطع التالي:

- **السيد:** يا ستي أرجوكي....

دي واحدة ست كانت تتفرج ومالهاش دعوة.

صاحبة الدور: بتتفرج وجاية هنا على المسرح تعمل إيه؟

عايزة تتفرج تروح هناك مع اللي يتفرجوا

إنما الحتة دي عشانا احنا خليها تتفضل تروح مكانها من غير مطرود.

- **المتفرجة:** أنا ما بسبش مكاني وانتقل عشان واحدة زيك تيجي تمشيني منه.
- **صاحبة الدور:** آمال حضرتك حتستني تعملي إيه حتمتلي معانا؟
- **المتفرجة:** حاستنى جوزي ده خطبني ولسه أهه كما ح نكتب الكتاب.
- **صاحبة الدور:** يا نهار أسود ومنيل أمال أنا جايه أعمل إيه؟

ده دوري أنا ده إني أجوزه، عايزة تلطشيه بسلامتك

ده بعدك. .. أنت حتمشي من هنا بالذوق وإلا بالروية؟

بقي سايبها تقول لي كده وساكت.[83]

المتفرج يزاحم الممثل في الدور، والمسرحية تتم بشكل عادي، لأن هذا الأمر مخطط له من قبل **يوسف إدريس**، كما توضح ذلك الناقدة **حورية بن حمو** حين تقول: «مشاركة الجمهور في العمل المسرحي قد سقطت لأن إدريس بث بين الجمهور بعض الممثلين الذين حاولوا أن يقدموا بعض الحلول للقضية المطروحة، ولم تكن المشاركة مشاركة عفوية تلقائية، بل كانت مشاركة مصطنعة مدبرة، قام بها بعض الممثلين المشاركين في الجلوس مع الجمهور، أمام خشبة المسرح، أضف إلى ذلك أن المشاهد

---

[82] إدريس يوسف. مسرحية الفرافير. نحو مسرح عربي، ص: 175

[83] يوسف إدريس. الفرافير، صص: 102-103

لم يشارك في خلق النص المسرحي، ولا حتى في تعديله أو تغييره، والنص كتب من قبل العرض، ونفذ كما أراده المؤلف»[84]؛ نستخلص من هذا التوضيح أن الجمهور، حتى وإن بدا أنه يشارك في المسرحية، إلا أن هذا من حيل التأليف والإخراج، لأن الممثلين المعنيين بتمثيل الجمهور موجودين منقبل في القاعة، يتحركون ويتكلمون من القاعة كلما حان دورهم.

3-5. البناء الدائري للمسرحية

حاول **يوسف إدريس** دمج خشبة المسرح بالمتفرجين، وخلق مسرح دائري بدل المسرح العادي المعروف عند **أرسطو**، فالمسرح الدائري، بحسب **حورية بن حمو** هو «الحلقة التي تتكون نتيجة تجمع أي جماعة من الناس، على شرط أن تزود بالإضاءة الكافية، ولا يحتاج الأمر إذن لأبواب دخول أو خروج، فباستطاعة المؤلف أن يخترق الصفوف في طريقه إلى الدائرة المسرحية في الوسط وهو داخل، ثم وهو خارج»[85]؛ بمعنى أنه فضاء مفتوح، يشارك فيه الجميع، ممثلون، جمهور ومؤلفون، وهذا ما جسده المؤلف الذي يعد شخصية من شخصيات المسرحية، في هذا المشهد:

- «**المؤلف:** سيداتي سادتي مساء الخير متخافوش، أنا مش خطيب ولا حاجة أنا مؤلف الرواية. .....نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج في الظلمة لواحده كأنه في سينما، إنما إحنا مش في سينما، احنا في المسرح، والمسرح احتفال، اجتماع كثير مهرجان، ناس كثير، ناس، بني آدمين، سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين ثلاثة مع بعض عيلة إنسانية كبيرة، انقابلت وبتحتفل أولا إنها اتقلبت وثانيا إنها ح تقوم في الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة

[84] حورية بن حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر، ص: 213

[85] يوسف إدريس. الفرافير، من مقدمة المسرحية

ومسخرة نفسها بكل صراحة ووقاحة وانطلاق، عشان كده مافيش في روايتي ممثلين، انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية، وليه لا، اللي يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل انتوا ما بتعرفوا تمثلوا ؟ بقى دا كلام. .ده انتو طول النهار نازلين تمثيل .. طب مين النهاردة مامتلش على رئيسة علشان ياخذ أجازة؟ مين ما ألفش رواية ياخذ سلفة؟ مين ما قامتشي بدور السعيدة ع الآخر قدام جوزها لما حت أمه تزورهم؟ لا أنهي محترفة تقدر تطلع الشهيدة اللي بتطلعها الست فيكم لما بتشوف الفستان في الفتريتا ؟ ده انتو حتى جايين هنا تمثلوا دور المتفرجين؟ وليه دهك لو، احنا قررنا الليلة دي الإفراج عن مواهبكم المكبوتة وبدال ماسيادتكم تمثل دور المتفرج الوقور اللي بيمسح بقه بعد كل ضحكة عشان ما تبنشي قدام حد عشان إيه؟ ماتنكشفوش من بعض، إحنا كلنا بني آدميين زى بعض إخوات، خايفين قوي من بعض ليه، متخشبين ليه، بعاد عن بعض قوي كده ليه، كتفك في كتفك الثاني وبينك وبينه ألف كيلو بتاع إيه؟ بص له يا أخي، قول له مساء الخير، اعزم عليه بسيجارة، دهب يتكلم عربي زيك ومالوش ناب والله.

أنا كمان ح ألغي المسافة اللي ديما بتبقى بين المؤلف والجمهور وتخوفهم من بعض، اسمحوا لي أقرب منكم. ..” يغادر المنصة مقتربا من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصفه الأعلى يرتدي "شورت" قصيرا جدا يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذي يرتديه بدون جورب، وحين يعم الضحك في الصالة لمنظره” مع تقديري لشعوركم النبيل ده وفرحتكم بأني قربت منكم أنا مش شايف أي مناسبة للضحك ده، الرواية لسه ما بدأتش. ..”ضحك”. ..الله عمركم ماشفتو مؤلف من قريب أبدا

"ضحك". ..يا اخوانا. ..ياحضرات. ..من فضلكم. ..أنا قصدي
أننا نلغي المسافات اللي بينا ونرفع الستاير اللي بين كل واحد والتاني
ونعيش ساعة يا إخوانا. ..ساعتين. ..ثلاثة للصبح إذا حبينا. ..

أشرك **يوسف إدريس** الجمهور في عمله المسرحي وبهذا أسقط ما يسمى بالجدار الرابع الذي يفصل الجمهور عن العرض وإحلال المسرح الدائري. يوضح هو نفسه غاية المسرح الدائري، فيقول: «نظرا لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث فيمكن تمثل الرواية على المسرح العادي، بحيث تتخذ إجراءات ميكانيكية لإلغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة وهي المسافة التي تخصص للأوركسترا في الغالب إذ يكفي تغطيتها، ومن ناحية أخرى ممكن وضع كراسي للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين وإنما يجد جمهورا أيضا يكون شبه الدائرة المفروضة»[86].

3-6. التوقف عن السرد

أضاف **بريخت** في مسرحه الملحمي عناصر أخرى على خشبة المسرح كالراوي والموسيقى، مما جعل المتأثرين به ينحون نحوه. كما مع **يوسف إدريس** الذي يتبع النهج نفسه في مسرحية "الفرافير"، فقد استعان بشخصية الراوي هو الآخر، لكن تحت تسمية أخرى، وهي المؤلف الذي يتدخل بين الفينة والأخرى، ويقدم لنا الشخصيات وأدوارهم، هو الذي يفتتح المسرحية ويقدم الشخصيات، كما يتضح في هذا المشهد:

- «**المؤلف:** يا إخواني عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض بس قبل ما أقدمه لازم ندور على سيده»[87].

---

[86] يوسف إدريس. مقدمة مسرحية الفرافير، ص: 175

[87] المصدر نفسه، ص: 65

هذه الشخصية الجديدة وليدة المسرح الملحمي، الذي جعل من المسرح موقعا لصراع العديد من الأطراف، سواء أكانت على الخشبة، أم في القاعة، مما جعل المسرح الملحمي شكلا فنيا تنسجم فيه عناصر عديدة، يقول **برتولد بريخت** موضحا هذا التوجه الفني–الجمالي في العرض المسرحي: «أصبح المسرح يروى، وهكذا قلم يخاف القاص الآن باختفاء الجدار الرابع، والخلفية هي الأخرى تساهم الآن أيضا بفاعلية في الأحداث الممثلة، داعية عن طريق الاستعانة بتفسير الصور إلى أحداث مشابهة، داحضة أو مؤيدة لأقوال الشخصيات بالوثائق المعروضة على الشاشة، مؤيدة المناقشات المجردة بالأرقام المحسوسة والملموسة، مقوية أثر الأحداث غير الهامة»[88]؛ هذا ما نستخلصه من مختلف المسرحيات التي تأثرت بهذا التوجه الفني، الذي يصعب على المتفرج التمييز بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الممثل، بين الممثل والمتفرج، وهكذا. ففي مسرحية "الفرافير"، الراوي هو المؤلف الذي يقوم برواية الأحداث والتعليق عليها، كما هو موضح في المقطع التالي من المسرحية:

- **«المؤلف:** "ملتفتا بحدة " انت دخلت ازاي ياولد يافرفور قبل ما أخلص مين قال لك تدخل؟. ..زي مادخلت اخرج. ..ياالله
- **فرفور:** لا ياحدق. ..دا أنت اللي تخرج.
- المؤلف: أنا ؟ ؟
- **فرفور:** أمال أنا ؟. ..انت مؤلف برده هناك. . انما أنا فرفور هنا
- **المؤلف:** طب مش لما أقدم سيدك الأول للجمهور
- **فرفور:** مالكش دعوة أقدمه أنا.
- **المؤلف:** طب أقدمك أنت على الأقل.
- **فرفور:** يا أخى أنت عارف تقدم نفسك لما ح تقدمني، ودا إيه

[88] برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، ص: 88

دهي اخويا "نظرا إلى المؤلف من أعلى إلى أسفل" دا ماله عامل في روحه كده.

- **المؤلف:** إيه مش عاجبك فيه إيه.
- **فرفور:** بنطلونك يعني. ..هو بطلون برضه واللا أنا مش شايف.
- **المؤلف:** ماله بنطلوني. ..ماله. ...بنطلون مؤلف.
- **فرفور:** والمؤلف يعمل كده؟
- **المؤلف:** لازم. .أمال مؤلف ازاي؟ مش لازم بألف كل حاجة. .أنا ألفت لنفسي اللس ده. ..لبس أوريجنال. ..فيها إيه»[89].

الملاحظ على هذا الحوار غلبة ضمير المتكلم "أنا" وهي سمة مميزة للهجة المصرية، وهي مختلفة في تركيبها عن اللغة الفصحى، وقد استخدم يوسف ادريس المؤلف لكسر القواعد المسرحية المألوفة في المسرح الكلاسيكي.

3-7. أسلوب قطع الصور والأحداث

تأثرت الملحمية عند **بريخت** بالمنتاج السنيمائي، وتقنية قطع الصور والأحداث في السينما، إذْ يصبح العرض بذلك على شكل مجموعة صور تطرح أمام المتفرج عدداً من المعاني التي ينظمها المونتاج. وفي مسرحية "الفرافير" نجد العديد من الصور التي تتكون ويتم قطعها، ودخول صورة أخرى بطريقة ممنهجة لتوصيل المتلقي إلى نتيجة ما، يفكر فيها جيدا ويناقشها مع النص ومع نفسه، للوصول إلى نتيجة كالأغاني والموسيقى، وكذا تدخل الراوي في المسرحية كما هو موضح في المقطع التالي من المسرحية:

- **الزوجتان:** الشغل أبدي. ..
- **فرفور:** واللي مش قادر على ده بعمل إيه؟ ! يا ناس ياهوه

---

[89] يوسف إدريس. الفرافير، ص: 66

. ... بقى خمسميت ستميت عقل بكام ألف فكرة في الثانية،
وما فيش فكرة منهم تخلصن
«**المتفرجون:** الحل أبدي. .. ا. ..
- **السيد:** ما تضحكش على نفسك يافرفور، دول ربنا كده إيدك منهم الأرض، الناس من يوم مابقت ناس، وهي بتدور على حل، عايز دول في ثانية كده يطلعولك حل من جيوبهم زي الحواة "يندفع من المسرح عامل الستار، ضخم الجثة أصلع"
- **عامل الستار:** جرى إيه ياجدعان؟ انتو فاكرينه مسرح أهلي من غير قانون من غير نظام، وقتكم انتهى من زمان، وبدي حازز فيها حبل الستارة م الصبح لما حيقطعها أنكو تنهوها مافيش فايدة. ..هو مافيش احساس. ..انا بصراحة مراتي بتولد الليلة ولازم أجري ألحقها. ..على الأقل أعرف جابت إيه. ..يكون في علمكم أنا الوالدة والمولود أهم عندي ألف مرة من روايتكم المهيبة دي ولازم أقفل عليكم الستارة دلوقتي حالا وأجري أشوف حصل إيه

زوجةالسيد: يا جوجو

زوجة فرفور: يافرفور»[90].

[90] المصدر السابق، ص: 185

تقنية قطع الصور استخدمها **بيكساتور** و**بريخت** الذي تأثر به **يوسف إدريس** في مسرحيته "الفرافير"، بهدف تغريب الأحداث وإيقاظ المتفرج. وبالتالي فإن مسرحية "الفرافير" مسرحية عربية بثوب غربي بريختي، اختلط فيها التجريب من العبث إلى الملحمية، لكن صاحبها **يوسف إدريس** أكسبها ميزة عربية، وخاصية عربية تمثلت أساسا في شخصية السامر، وبهذا نخلص إلى أن المسرحية أخذت من تقنيات المسرح الغربي دون نسيان الطابع المحلي لها، والذي يظهر أكثر وبقوة في استخدام اللغة الدارجة واللهجة المصرية.

خلاصة القول فإن **يوسف إدريس** من خلال مسرحيته "الفرافير" نقل لنا نموذجا عربيا بلمسات أوربية، ويمكن أن نلخص جوانب التأثر في النقاط التالية:

- ✓ عرض يوسف إدريس الحياة العربية المصرية في صورتها المصغرة بأسلوب مسرحي حداثي
- ✓ نجح يوسف إدريس في الإرتقاء بالجمهور إلى درجة المتعة الجمالية
- ✓ هدم الجدار الرابع ونجح لحد كبير في دمج الجمهور بخشبة المسرح
- ✓ كسر الأيهام المسرحي وخاطب الجمهور وأسهم بشكل كبير في إيقاظ المتفرج والتأكيد على أن ما يحدث في خشبة المسرح مجرد تمثيل وفقط.
- ✓ اتسمت مشاهد المسرحية بالتغريب
- ✓ خاطب الجمهور وأقام علاقة بينه وبين الممثل في محاولة لإدماج الجمهور في العملية الإبداعية
- ✓ ألغى المسافة بين الممثل والجمهور ومنح هذا الأخير فرصة للمشاركة في العرض المسرحي.
- ✓ صور إدريس في مسرحيته الواقع وعكس بعض جوانبه بل نقده نقدا لاذعا

- ✓ استثمر شخصية الراوي في مسرحيته اقتداء ببريخت في توظيفه لشخصية الراوي فالمؤلف في مسرحية الفرافير هو نفسه الراوي في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية.
- ✓ استخدم تقنية قطع المشاهد وفسح المجال للأغنية والجوقة.

ونافلة القول فإن ما يمكن تأكيده هو أن **يوسف إدريس** نجح إلى حد بعيد في استخدام تقنيات المسرح الملحمي البريختي، مع المحافظة على السمة العربية عن طريق تصوير الحياة المصرية، وفضح النظم العربية، واستخدام اللهجة المصرية، كل هذه الأمور مجتمعة أسهمت بشكل كبير في خلق عمل إبداعي متفرد استلهم أدواته من المسرح الملحمي، الذي ناقض تقاليد المسرح الكلاسيكي، قديمه وحديثه.

الفصل السادس

الفصل السادس

مسرح الغضب بين القبول والرفض

- تمهيد

1.جون أوزبورن (John Osborn) ومسرحية "أنظر خلفك بغضب" (Look Back in Anger)

2- ملخص مسرحية "أنظر خلفك بغضب"

3- تحليل المسرحية

1- 1. الشخصيات

3-2. الصراع

3-3. الحوار

3-4. اللغة

ثانيا: مسرحية "الزنزلخت" لعصام محفوظ

- تمهيد

1- ملخص المسرحية

2- تحليل المسرحية

2-1. الشخصيات

3-2. الصراع

3-3. الحوار

3-4. اللغة

- تمهيد

تعد المسرحية من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون، والتي مهما كان شكلها ونوعها إلا أنها ترتبط بالبيئة التي ولدت فيها، لذلك عدت المسرحية اللسان الناطق للبيئة والوجود، وتختلف نظرة المدارس المسرحية المختلفة لمعنى الوجود ولكنّها تتفق جميعها أنّ للحياة معنى ما، وفي الخمسينات من هذا القرن ظهرت حركة جديدة يتساءل روّادها إذا كان للوجود حقا معنى يمكن إدراكه سمّيت هذه الحركة في الدراما بمسرح الغضب أو المسرح الثائر، وقد ثار زعماؤها على قيم ومبادئ مجتمعهم معلنين تمردهم، ودافع الثورة عندهم جميعا هو إيمانهم واكتشافهم أنّ الحضارة الغربية قد قامت بسحق إنسانية الإنسان وإبّان الحربين العالميتين، أصبح الإنسان عبدا للمادة والآلة، وأُطلقت تسميات عديدة على زعماء هذا الاتجاه منها: الجيل الضائع (The Bet Generation) في أمريكا، الموجة الجديدة في فرنسا، الشباب الغاضب وفي بريطانيا وفي واقع الأمر أصحاب هذا الاتجاه يكرهون هذه التسميات التي أطلقت عليهم، وإذا ما بحثنا عن زعماء هذا الاتجاه نجد أنّ الواحد منهم لا يعرف الآخر، ولم يلتق به في حياته، كتب **جون وين**[1]، أحد كتاب مسرح الشباب الغاضب في

---

[1] ماريون ميتشل موريسوون: هو اسم الولادة المعروف فنيا بجون واين (1907-1979) الملقب بالدوق، ممثل ومخرج أمريكي ولد في مدينة ينترتس بولاية آيوا ونشأ في كاليفورنيا الجنوبية.. كان رئيسا لثانوية جليندل عام 1925 وقد عثر على عمل في باستديوهات للأفلام المحلية عندما فقد منحة كرة القدم في جامعة كاليفورنيا الجنوبية بسبب حادثة ركوب الأمواج. عمل في البداية لدى شركة فوكس فيلم، كان معظم ظهوره في أدوار صغيرة، كان أول دور قيادي له في فيلم المسلك الكبير(1930)، للمخرج راؤول والش، مما ساعده ليقود أدوار أخرى في أفلام عديدة من الدرجة الثانية خلال الثلاثينيات، معظمها كان من نوع الغرب الأمريكي. انطلقت حياة اين المهنية عام 1939 مع فيلم عربة الجياد للمخرج جون فورد مما جعله نجم تلك اللحظة، واستمرت نجوميته في 1942 فيلما يقول عنه كاتب السيرة" رونالد ديفس" تجسد جون واين في <=الملايين من الإرث الحدودي الوطني، ثلاثة وثمانون من أفلامه كانت تحمل طابع الغرب الأمريكي وفيها لعب دور راعي البقر والخيال والمنعزل الذي لا يقهر والمقتبسة من أسطورة الخلق المركزية للجمهورية.

جريدة الاوبزرفر[2] أفريل 1961، ردًّا على سائل طلب منه تعريف حركة الشباب الغاضب، فجاء في رده: «إنّني لم أصف نفسي بأنني شاب غاضب ولم يجتمع الذين سُموا بهذا الاسم ليعلنوا موافقتهم عليه، ولكن الأمر الثابت أنّ كل إنسان في الحياة غاضب على هذا المجتمع لأنّه تسيطر عليه الصحافة ووكالات الإعلانات ولأنه يمتهن الخيال للمبدع ويحتقره ويكرم الرقم وحده، في هذا المجتمع نجد الفنان مرفوضا والصحفي مقربا والإنسان ممتهنا والآلهة إلها والعمل لا قيمة له، والإنتاج كل شيء، إنّه مجتمع انحطت فيه كل القيم، حتى الحب صار جنسا والموسيقى أصواتا ناشزة تطلق عليها أسماء مختلفة حسب المودات»[3]؛ تتجاوز نقمة بعض هؤلاء الكتاب مجتمعهم إلى الإيمان بأنّ الجنس البشري مكتوب عليه الهلاك.

أحصى الباحث **محمود السمرة** [4]، في كتابه القيم "أدباء وفنانون متمردون"، أشهر الكتاب المتمردين الذين ثاروا على المقدّسات والتقاليد، ذكر منهم: «**جون أوزبون**»، «**هارولد ويسكر**»، «**بينتر**»، «**آردن**» في بريطانيا، « **نورمان ميلر**» و«**كروالك**» في

تشتمل أدوار واين الغربية الأخرى كراعي البقر الذي يقود قطيعه شمالا عبر ممر تشيشولم في فيلم نهر أحمر(1948)، والمحارب القديم في الحرب الأهلية الذي اختطفت أخته الصغيرة من قبيلة كومانشي في فيلم الباحثون(1956)، والمزارع القلق المتنافس مع المحامي لطلب يد سيدة للزواج في فيلم «الرجل الذي أطلق النار على ليبرتي فالنس» (1962)، له أدوار كذلك في فيلم الرجل الهادئ (1952) وفيلم ريو برافو (1959) وأطول يوم(1962). كان آخر أداء له على الشاشة في دور الكبير بالسن المكافح للسرطان في فيلم "مطلق النار"(1976) ظهر مع عدد من نجوم هوليوود البارزين في عصره، وكان آخر ظهور علني له في حفل جوائز الأوسكار في 9 أفريل 1979 للمزيد ينظر:

May1977; Number 5, John Wayane. FilmSin Review. Volume28;-Pp : 265

[2] أوبزورفر: صحيفة أسبوعية بريطانية تصدر كل يوم أحد وتعتمد في معظم مواضيعها سياسية تحريرية إصلاحية واجتماعية وديمقراطية صدر أول عدد منها سنة 1791 وهي من بين أقدم الجرائد التي تنشر يوم الأحد عمل في صحيفة أوبزورفر الصحفي فرزارد بازوفت الذي أعدم في العراق عام 1990 بتهمة التجسس للمزيد ينظر:

Observer. the guarian. com

[2] ينظر: محمود السمرة. أدباء وفنانون متمردون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص:58

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص: 59

أمريكا، و«**جنتر جراس**» في ألمانيا الغربية. يرى بأن هؤلاء الكتاب كانوا رواد هذ التوجه في الأدب الأوربي الحديث. ثم يميز بين كتاب أمريكا وكتاب بريطانيا؛ ففي أمريكا تنكر هؤلاء للفكر، و"آمنوا بالتشرد، واطلقوا العنان لملذاتهم، وقطعوا كل صلة بالقيم"؛ في حين أن الكتاب الشباب الغاضب في إنجلترا قد شككوا في كل شيء. يعد الكاتب الشاب **جون أوزبون** زعيم هذا الاتجاه في إنجلترا. عادت عليه نقمته على المجتمع بما حسَّن من حياته، ونال إعجاب المجتمع الإنجليزي، نتيجة رهافة حسه وحيوية عروضه المسرحية.

2. **جون أوزبورن**[5] (John Osborn 1929-1994) ومسرحية "أنظر خلفك بغضب" (Look Back in Anger 1956)

---

[5] (John Osborn 1929-1994) من رواد أدباء الجيل الغاضب في بريطانيا، ابن فنان فقير، كان يعيش من نفقاته، توفي والده وهو مازال صغيرا، ومع هذا فإنه يحمل له كل الحب، ذكر والده في مقال نشره في "الصندي تلغراف" في 13 يناير1963، أن أقدم ما يذكر من أحاديثه إليه ما قصه من ألوان البؤس الذي عاناه في حياته، ورغم تعلق الطفل بأبيه، فإنه لم يكن يراه كثيرا، لأنه كان دوما مريضا، ينتقل من مستشفى إلى مصح يعالج جسمه وأعصابه.. **جون أوزربون** أيضا يشكو منذ صغره من مرض عصبي، فكانت والدته تأخذه كل ثلاثة أشهر إلى طبيب الأمراض العصبية، توفي والده، عاش بعد ذلك حياة الفقر، وشب والإحساس بالفقر يعتصره، عمل حمّالا، ثمّ ترك هذا العمل وانضمّ سنة 1948 إلى فرقة صغيرة للتمثيل، يعمل في مدينة **شفيلد** فوجد في العمل الجديد سبيلا للتعبير عن الصورة الكامنة في نفسه، أقبل على كتابة المسرحيات، وتشاء الصدف أن مسرحا في لندن كان على وشك الإفلاس، وإغلاق أبوابه، فتقدمت إليه هذه الفرقة التي من بين ممثليها **جون أوزربون** واستأجرته، لتُقدّم فيه أول مسرحية من تأليفه وهو في السابعة والعشرين. عدت المسرحية اللاحقة، وهي المسرحية الموسيقية «عالم بول بسليكي 1959»، فاشلة عموما، إلا أن **أوزبورن** سجل في مسرحيته «لوثر 1961» نجاحا كبيرا آخر وسط النقاد والجمهور، واتبعها مسرحيتين من فصل واحد بعنوان عام «مسرحيات إلى إنجلترا» هما: «ندم آل بامبيرج» و«تحت غطاء بسيط»، والأولى مسرحية شبه هزلية، إلا أن الثانية دراسة شخصيات متقنة في العلاقات الزوجية، ثم أصدر مسرحية «بنية غير مقبولة 1964» وهي مسرحية قاسية تتناول تحليل الشخصيات وتعد على نطاق واسع أفضل مسرحياته منذ أن أصدر «أنظر إلى الوراء بغضب 1965» وهي مسرحية تاريخية غير مترابطة تروي قصة الجاسوس ريدل ونشاطه في الجيش النمساوي قبل عام 1914. وفي عام 1968 عرضت مسرحياته (الزمن الحاضر، والفندق في أمستردام) تباعا في مسرح رويال كورت، وهما مسرحيتان حديثتان وهن المسرحيات اللاحقة

يشير **محمود السمرة** أيضا إلى أن الكاتب الشاب **أوزربون** قد قدم مسرحيته "أنظر خلفك بغضب" سنة 1956 في «جو تسوده الرومانسية، اختار يوم الافتتاح **الثامن من** مايو سنة 1956 لأنه يتفاءل بهذا التاريخ، ففيه ولد أبوه قبل ست وخمسين سنة»[6]، وكان تفاؤله في محله لأن المسرحية لقيت نجاحا منقطع النظير[7]، وكانت نقطة تحوّل في تاريخ المسرح في بريطانيا؛ نظرا لما حملته هذه المسرحية من تجديد على المستويين الفني والجمالي. خاطبت هذه المسرحية الجمهور الإنجليزي بلغة لم يألفوها من قبل، ويشاهدون شخوصا عاديين من الطبقة المحرومة، يعيشون في فضاء ضيق، ويتخاطبون بلغة تختلف عن المألوف، لغة عامة الناس.

انفجرت مسرحيته "انظر خلفك في غضب" كالقنبلة في منصة المسرح الإنجليزي، وبحيث خالفت نهجه القديم المتهالك، وأعلنت عن بداية حقيقته وثورة على الماضي. لا يبدو بطل المسرحية **جيمي بورتر** بحجم البطولة، إلّا أن اللحظة التاريخية التي ظهر فيها كان لها تأثير كبير على النماذج الثقافية لأجيال الثقافة الأوربية، أجمع "النقاد المتفرجون على اعتبار **«جيمي بورتر»** متحدثا بلسان جيل بأسره كان هو مبدعه – **جون اوزربون**– من بين أكثر ممثليه نضجا وأسبقهم، الذي توقع بعد نهاية الحرب أن من حقه أن يجوع العالم وفقا للشعارات التي خاضت بلادهم الحرب في ظلها، والتي كان مضمونها الأساس هو أن تتحقق للإنسان إنسانيته بالحرية والعدل وفقا لمعايير كانت لا شك غامضة وإن زاد غموضها نفسه من قوة إيمان بسطاء العقول بها واتساع

«عزفي السويس 1971م» و«شعور الانعزال 1973م». كتب **أوزبورن** عددا من الأعمال المسرحية التلفزيونية أهمها: النشرة الصحيحة 1970م وكالحوت تماما 1971م وأنت لا تكترثين بي يا أمي 1979م. كتب عام 1981 الجزء الأول من سيرته الذاتية بعنوان «طبقة أفضل من الناس»، ويشتمل هذا الجزء حياته منذ مولده حتى عام 1955م، وقد ركز فيه على الخلافات العائلية التي سببت له اضطرابات نفسية في طفولته. للتوسع أنظر:

- ينظر: محمود السمرة. أدباء وفنانون متمردون، صص: 60-61

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص:61

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص: 62

أحلامهم التي أقاموها عليها ولأنّهم بالتدريج تبنوا الحقيقة وانجلت أوهامهم، حينما اكتشفوا أنّ العالم الجديد الشجاع الذي كانوا ينتظرونه لم يتحقق، بل أصبح أبعد كثيرا عن التحقق مما كان ن قبل"[8]، نستخلص من رؤية النقاد لهذه المسرحية أنها خطاب جديد تبناه جيل ما بعد الحرب العالمية الثانية، الذي عاش خيبة أمل، جراء عدم تحقق الأمل والحلم الذي وعد بهما في حال الانتصار وتحقيق الحرية، وما إلى ذلك من عادات وعود السياسيين والقادة المنتصرين.

أدت مسرحية «أنظر خلفك في غضب» إلى انطلاقة جديدة للدراما البريطانية، يعود نجاحها بخاصة إلى اللغة الغاضبة التي استعملها "جيمي بورتر" الشخصية الرئيسية في المسرحية. وكانت مسرحية **أوزبورن** اللاحقة «مرئية لجورج ديلون»، التي عرضت عام 1975 –كتبت قبل ذلك بالتعاون مع **أنتوني كرينت**[9]– اتسمت بتعقيد أكبر في تصوير الصراع بين الشخصيات، إلا أنه في مسرحيته اللاحقة «المضيف 1957»، لم يتمكن من الاستعانة بالأسلوب الواقعي، كما في المسرحيات السابقة، ليتناسب مع الموسيقي غير الواقعية، كما عند بريخت.

اكتسب **جون أوزبورن** مكانته في المسرح البريطاني الحديث، بحسب ما يراه الناقد **وليد البكري** في كتابه "موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية"[10]، لأنه أسهم في تحويل مسيرة هذا المسرح باتجاه مضامين فكرية واجتماعية جديدة مما جعل اسمه يرتبط دوما بالاتجاهات الراديكالية ويعد الكاتب الذي أرسى دعائم الواقعية الجديدة في خمسينيات القرن العشرين وتبناها جيل لاحق من الكتاب المسرحيين في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، أمثال **آرنولد**

---

[8] سامي خشبة. قضايا المسرح المعاصر، ص: 40–41

[9] ينظر: وليد البكري. موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص: 131

[10] وليد البكري. موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، ص: 131–133

وسكير، إدوارد بوند، ديفد هير وآخرون ويرى **أوزبورن** أن الكاتب إنسان يتميز بنظرة ثابتة وفكر وقاد ومن ثم فقد حمله مسؤولية جسيمة حيال مجتمعه وإنسانيته، إلا أنه أكد أن ترجمة هذه المسؤولية إلى أعمال تولد رؤى ثورية جديدة يجب أن نتجنب الوقوع في مطب الجزمية الدوغمائية وأن رسالة الكاتب يجب أن تؤدي دونما محاولة منه في ممارسة أي فوقية فكرية.

2- **ملخص مسرحية** "أنظر خلفك بغضب"[11]

تدور أحداث مسرحية **«أنظر خلفك في غضب»** حول مجموعة من الشبان يعيشون في الجزء الأوسط من البلاد(بريطانيا) في أواسط الخمسينات، **جيمي بورتر** الزوج الذي لم يكمل دراسته بعد والذي تزوّج بفتاة من طبقة راقية، تشاركا شغفهما مع صديق غير متعلم يدعى **كليف** الذي يساعد **جيمي** في إدارة معظم أعماله المنزلية، سلط جون أوزبورن الضوء على فكرة التوبيخ وسوء المعاملة في ظل غياب القيم والرياء الذي يسود المجتمع، الكثير من القضايا كانت تدور حول الانتقادات اللاذعة الموجهة للمجتمع والسخرية المرة ضد كليف صديق جيمي وزوجته، ورغم أن هذه المسرحية في افكارها ليست سوى صرخات تنطلق ضد القيم التي يؤمن بها المجتمع الإنجليزي إلّا ان في عباراتها جمالا وسحرا يخلب الألباب ولعلّ هذه الحيوية التي يعبق بها جو المسرحية هي السبب في النجاح الباهر الذي لقيته، عندما كانت تعرض هذه المسرحية عرضها الأول في لندن، كان **جو اوزبورن** نفسه يمثّل دور كليف، قد دهشت ليلة حضرتها للتصفيق المتصل الذي استقبلت به بعد انتهاءها، وكنت أتوقع أن يترك المشاهدون مقاعدهم للنقد اللاذع والشتائم التي صبّها الكاتب على المجتمع الإنجليزي الذي يعيش في رأي **أوزربون** حياة كذب ورياء.

---

[11] اعتمدنا في تلخيص المسرحية على: محمود السمرة، أدباء وفنانون متمردون، ص: 65 وما بعدها

يوم الأحد يرفع الستار عن **«جيمي بورتر»** (porter) وصديقه **كليف** إنهما يقرآن جريدة «**الأوبزورفر** observer»[12] و«**الصندي تايمس**The Sunday Times»[13] في شقة متواضعة الأثاث في إحدى المدن الصغيرة بينما تقوم **أليسون** زوجة **جيمي** بكي بنطلونا لزوجها، ونفهم من حديثهم أنهم يعملون ممثلين في هذه المدينة وأنّ ظروفهم قاسية، وبسبب قسوة الحياة فإن أعصاب **جيمي** دائما متوترة نجده يثور فجأة، ويصبّ اللعنات على الصحف والصحفيين لتفاهتهم، وعلى عائلة زوجته **أليسون** لأرستقراطيتها وعجرفتها، وتستبد به الثورة فيدفع صديقه بيده فيقع على لوحة المكواة مما يؤدي إلى احتراق ذراع **أليسون**، في الفصل الثاني وفي يوم الأحد أيضا والشقة نفسها يرفع الستار على **أليسون**وصديقتها **هيلينا** التي قدمت لزيارتها وانتهت بالإقامة في الشقة مع الزوجين وصديقهما **كليف**، تعرض **هيلينا** على **أليسون** أن تصحبها إلى الكنيسة فيثير هذا الطلب ثائرة **جيمي**، ويجد الفرصة مناسبة ليبدأ سلسلة من الشتائم يوجهها إلى كل المقدّسات في نظر المجتمع ويمنع زوجته من الذهاب، وتُسِرُّ **أليسون** إلى صديقتها أنّها حامل، ولكنّها تخشى أن تخبر **جيمي** لئلا يزيد من ثورته وفي أثناء ذلك تصل برقية تحمل خبر مرض والدة صديق حميم من أصدقائه التي ترقد في مستشفى بلندن وعلى فراش الموت، فيطلب من زوجته ان ترافقه لرؤيتها فترفض فيثور عليها وعلى عائلتها

---

[1] أوبزورفر: صحيفة أسبوعية بريطانية تصدر كل يوم أحد وتعتمد في معظم مواضيعها سياسية تحريرية إصلاحية واجتماعية ديمقراطية صدر أول عدد منها سنة 1791 وهي من بين أقدم الجرائد التي تنشر يوم الأحد عمل في صحيفة أوبزورفر الصحفي فرزارد بازوفت الذي أعدم في العراق عام 1990 بتهمة التجسس للمزيد ينظر: observer. the guarian.com

[2] الصندي تايمز:جريدة وطنية بريطانيا من أكثر الجرائد مبيعا في سوق الصحافة، تنشرها شركة صحافة التايمز المحددة، إحدى الشركات التابعة لنيوزيوكيه، تحتل الصنداي مكانة مهيمنة في صحافة الأحد ذات الجودة إذ يصل حجم تداولها ما يقارب مليون نسخة مجموع نسخ منافساتها الرئيستان الصنداي تيلغراف وذوبزرفر معا. للمزيد ينظر:

National Sunday Newspaper. GUARDIAN. U. K– اطلع عليه في 8 جانفي2017

ثمّ يهرع إلى المستشفى وحيدا، وأثناء ذلك يحضر والد **أليسون** وهو رجل مهذب واع لما يجري، ويعرف أسباب ثورة **جيمي** المستمرة ويعود بابنته إلى البيت وتبقى **هيلينا** لتجابه **جيمي** وحيدة وعندما يعود تأخذ في تأنيبه على سوء معاملته لزوجته، ثمّ يشتدّ بينهما الجدل لترتمي بعد ذلك في أحضانه لأنها تكتشف أنّها تحبه، وهكذا ينتهي الفصل الثاني وهي نهاية مسرحية جيّدة ليبدأ الفصل الثالث والأخير بداية مسرحية طيبة ففي الشقة نفسها نرى امرأة تكوي بنطلونا إنّه تكرار لبداية الفصل الأول، ولكن هذه المرأة هي **هيلينا** وليست **أليسون**، وفجأة تدخل **أليسون** محطمة يائسة وقد أجهضت نفسها ولم يعد بإمكانها الإنجاب إنّها تعود محطمة كما أراد لها **جيمي** أن تكون وهنا تثور نوازع الشفقة في نفس **هيلينا** فتترك **جيمي** الذي تحبه لزوجته المحتاجة إليه وتغادر هي ويسدل الستار وينحني **جيمي** ليرفع **أليسون**عن الأرض.

ليس هناك تجديد في البناء المسرحي فالحوار حوار مسرحي تقليدي، فيه سخرية لاذعة كسخرية "جورج برنارد شو"، تتحدث شخصيات المسرحية بالطريقة التي تتحدث بها الشخصيات المسرحية التقليدية، الجديد في هذه المسرحية هو المعاني التي تحمل هجوم على المشاعر العامة، وسخرية من التقاليد الموروثة لا تبقي على شيء[14]؛ تبرز العلامات الدالة على هذه المشاعر من خلال سلوك بطل المسرحية "جيمي بورتر" الذي لا يؤمن بالمُثل الأخلاقية والقيم الدينية، يكتفي فقط بشعوره تجاه الطبقة الفقيرة التي ينتمي إليها، هذا ما جعله حاقدا على كل ما يحيط به، وثائرا على كل ما سطره المجتمع واقتنع به. إلا أن هذا المجتمع بالذات كبّل يديه، مما زاده إصرارا على التمرد عليه، وجعله ينظر للآخرين على أنهم يشبهون الأموات. لم يجد إلا زوجته "أليسون"، التي تنتمي لطبقة مرفهة، لينتقم منها، ليجد متنفسا لثورته.

[14] ينظر: محمود السمرة، أدباء وفنانون متمردون، ص: 65

نعثر في المسرحية على بعض المحطات التي يبدي فيها "**جيمي**" حبّه لـــ"أليسون"، ولكنّها لا تدوم سوى لحظات، فالمسرحية إذا مزيج بين الحب والحقد، والرّقة والقسوة ورهافة الحس والوحشية، يبدو **جيمي** متمردا غير مهذب، جعجاعا يكثر من الحديث عن نفسه، إنّه يفعل كل ما من شأنه أن يزعج الآخرين، ولكنّه لا يبدو لنا قادرا على عمل شيء نافع وإن كان يدّعي أنّه سيكتب عن هذا المجتمع المنحل كتابا لا بالقيم بل باللهب يرى من مسافة أميال أمّا **أليسون** فرمز للطبقة الغنية، وهي إن لم تكن على حظ كبير من الذكاء إلّا أنّ فيها تحرر طبقتها، فهي قد ضحّت بالكثير من أجل الزواج من **جيمي** لتكتشف أنّه قد تزوجها لا لأنه يحبُّها بل لأنه وجد الفرصة للانتقام من طبقتها ممثلة فيها، تمنت أن يكون الحبيب والصديق لكنه قهرها وسيطر عليها وآذاها وحطّمها وبتحطيمه لها حطّم طبقتها.

ينتصر "جيمي" أخيرا، بعد أن حطّم "أليسون" نفسيا وجسديا، التي قطعت صلتها بطبقتها وتخلّت عن كل ما تتمتع به من مثل طبقتها وتسليمها وخضوعها يعنيان انتصار الطبقة العاملة على الطبقة الغنية، وهو حلم من أحلام الكاتب تجلى بعد الحرب العالمية الثانية بفوز حزب العمال في الانتخابات ولكن عودة المحافظين فيما بعد، كانت في نظره نكسة "أليسون" تختتم المسرحية بلغة حادة ترفض أن تكون قدسية وتتمنى أن تكون قضية خاسرة تكون فاسدة، عديمة النفع فهي تتنكر للكنيسة وتعترف بفساد طبقتها وتراها عديمة النفع على وشك الانهيار "أليسون" تخلّت على كل ما يربطها بطبقتها فهي بهذا جديرة أن يحبّها "جيمي"[15]، نستخلص من هذه المشاهد الصراع الطبقي الذي ميز هذه المسرحية، هو صراع مختلف عن الصراعات التي تعود عليها الجمهور، لأنه اختُصِر في شخصين، ينتمي كل منهما لطبقة مختلفة عن الأخرى.

[15] ينظر: المرجع السابق، ص: 66

وصف **جون أوزبورن** بطله في بداية المسرحية بأنه «خليط سافر من الإخلاص والخبث المرح المبتهج، ومن الرقة وقسوة قطاع الطرق، قلق مزعج مليء بالكبرياء، مزيج يستعبد ما هو حساس وما هو غليظ بعيد عن الحساسية على حدٍّ سواء، لا تستطيع الأمانة المنفجرة أو ما تبدو في الظاهر أنّها كذلك من نوع أمانته أن تكسب الكثير من الأصدقاء وهو يبدو بالنسبة للكثيرين حساسا إلى درجة الابتذال ولكنّه بالنسبة للآخرين ليس أكثر من جعجاع كثير الكلام، وأن يكون المرء متقد الحماس مثلما يبدو فإنه يكاد لا يكون ملتزما بأي شيء مما يتحمس له»[16]؛ هذه الأوصاف التي قدّمها **جون أوزربون** عن بطل مسرحيته لا ترقى أن تكون أوصاف بطل مهما كان الأمر ولا يكتفي بوصفه بل ينتقده نقد لاذعا، إذ تجده يصرّح في موضع آخر أنّ جيمي «يشعر بأنه صاحب انتصار مهتز معرض للشكوك وهو لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينظر إلى أيٍّ من زملائه (الشخصيات الأخرى) نظرة مباشرة في عيونهم لكي يتعرف على استنتاجاتهم الحقيقية لمل يلقيه من عبارات بليغة»[17]؛ يتضح أن الكاتب شكل شخصيته البطلة من جميع الصفات السيئة المنتشرة في المجتمع، ليجعله نموذجا يخدم أفكاره، ويؤدي الرسالة التي يريد إيصالها للمتلقي، الذي هو الجمهور الإنجليزي الذي ما زال آنذاك يؤمن بقوة الإمبراطورية العظمى.

بناء على ما تقدم يتجلّى المعنى الحقيقي لجيل الشباب الغاضب الإنجليزي، الذي عبر عنه صاحب "أنظر خلفك بغضب"، بأنه شباب «لا يملك قضية عظيمة ويقارن وضعه بوضع أجيال سابقة ماتت وعاشت لأجل قضايا لا بدّ أن تكون عظيمة في نظره (قضايا بناء الإمبراطورية أو الدفاع عنها.... هل كان يريد لنفسه ولجيله قضايا من نفس النوع والعالم كله يفسد ويخلو من كل صواب ولا عمل عندما يدرك بعقله المثقف

---

[16] سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، ص: 46

[17] المرجع نفسه، ص: 46

ل هذا سوى الجنس المجرد والاحتجاج ولعلّ في هذه الصورة تكمن الإجابة على السؤال الذي طرحه جون راسل تيلور أنّ اللغز الوحيد هو السبب الذي أحب أن يكون شخص قوي العزم إلى هذا الحد عاجزا وعقيما إلى هذه الدرجة؟»[18].

3- تحليل المسرحية

3-1. الشخصيات

كتب **جون أوزبورن** العديد من المسرحيات ومن بين هذه المسرحيات مسرحية **«انظر خلفك في غضب»**، والتي يمكن أن تصنف ضمن التيار الواقعي سواء في شخوصها أو أحداثها، حيث إنها تعتبر واقعية صرفة، نظرا لأنها تمثل وتعطي صورة واضحة عن المجتمع البريطاني ومشكلاته التي يتخبط فيها، وأكثر من ذلك مواقف الناس المتباينة في وقت اهتزت به الفروقات الطبقية الكبيرة وبشكل كبير[19]، نلاحظ هنا بقوة العلاقة بين "الواقعية" كتيار أدبي داوم على مصاحبة الأدب منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى الآن، والتعبير عن هذه الواقعية بطريقة مختلفة عن تقاليد الأدب الواقعي بعامة، التي يمكن أن نطلق عليها "الغضب" أو "الثورة"، ما إلى ذلك من المصطلحات التي تعبر عن هذه الموجة التي قادها الكتاب الشباب، للثورة على التقاليد الاجتماعية التي كبلت حريتهم، وحولتهم إلى مجرد كائنات تستجيب لقيم اجتماعية تجاوزها الزمن، كما سيتضح لنا فيما يلي.

بطل المسرحية هو "جيمي بورتر" الغاضب الذي يعكس المناخ العام والحقبة الزمنية بعد الحرب العالمية الثانية، وبتعبير "جيمي" نفسه، فإن جيل الخمسينيات يرى الحياة تافهة وعديمة المعنى يقول: «أتصور أن أبناء جيلنا غير قادرين على الموت من

---

[18] المرجع السابق، ص: 47

[19] ينظر: جون أوزبورن. مسرح الغضب. صبار سعدون سلطان. مجلة الأقلام. العدد الأول. السنة الخامسة عشر. تشرين الأول. 1978. دار الجاحظ، بغداد، ص: 48-49

أجل قضايا مهمة بعد الآن، إذ أننا وجدنا قد تحقق من قبل جيل الثلاثينات والأربعينات حينما كنا لم نزل أطفالا، لم يتبق بعد الآن أية قضايا جريئة وجيدة، وإذا ما حدث الانفجار الكبير وقتلنا جميعا، فإنه لن يكون لصالح النظام الفخم والمهترئ سيكون فقط من أجل اللاشيء والجديد الشجاع، شكرا جزبلا، سيكون بلا معنى وتافها وأشبه بالمشي أمام باص»[20].بكل تأكيد فإن هذا الخطاب الذي جاء على لسان الشخصية، هو خطاب الكاتب، الذي يئس من واقع مهترئ كما يقول، وأن سعيه قد يؤدي للفشل مرة أخرى، إنه نوع من الانتحار.

وهكذا يمثل "جيمي بورتر" الجيل الجديد المثقف غير المقتنع بمجرى الأحداث، يهاجم بعنف كل المساوئ في شتى مجالات الحياة، وخصوصا الطبقة العليا والوسطى وادعاءاتهما[21]، فهو ناقم وثائر من واقعه وفي المسرحية العدد من المحطات التي تثبت عدوانية وعناده وأنانيته وتهجماته على زوجتة "أليسون"، كما هو يتضح في المشهد التالي من المسرحية:

- «**جيمي:** (يلتفظ مجلة أسبوعية) بدأت أشعر بالجوع. ..
- **أليسون:** أوه لا ليس وبهذه السرعة.
- **كليف:** إنه خنزير قذر....
- **جيمي:** لست خنزيرا، فقط أحب الطعام، هذا كل ما في الأمر.
- **كليف:** تجيبه: إنك كشبه هؤلاء المصابين بالخبل الجنسي، لا يهمك شيء عدا الطعام، سينتهي بك الأمر يا فتى، بأن تنشر عنك صحيفة أخبار العالم ما يلي:

انتظر يا فتى لأفكر، **جيمي بورتر** البالغ من العمر 25 سنة، قبض عليه في الأسبوع الماضي، بعد أن ضبط متلبسا بسرقة كرنبة صغيرة وعلبتين من

---

[20] Osborn john: look back in Anger, Faber, london,1975 pp: 84-85

[21] جون أوزبورن. مسرح الغضب. تر/صبار سعدون سلطان، ص:49

الفاصوليا من مطعم شعار البنائين وهو في طريقه إلى منزله، ولقد صرح المتهم بأنه كان متوعكا منذ فترة، وأنه يحس كما لو كان يعيش في خلال الغارات الجوية، طلب أن يراعي في الاعتبار الشهادة الطبية التي حصل عليها من الدرجة الثانية عندما كان مراقبا أثناء الغارات الجوية.

- **جيمي:** (يكشر عن أنيابه) أوه، نعم، نعم، أحب أن آكل كما أحب أن أحيا أيضا هل لديك مانع؟
- **كليف:** لا أدري أية فائدة من أكلك إطلاقا، فأنت لن تكسب سمنة أبدا.
- **جيمي:** إن أمثالي لا يسمنون أبدا لقد حاولت أن

أخبرك بذلك من قبل، نحن لا نفعل شيئا سوى

أن تحرق كل شيء عن آخره، وإلا عليك بالصمت

عندما أقرأ، وتستطيع أن تعد لي مزيدا من الشاي».[22]

يكشف لنا هذا الحوار عن شخصية بطل المسرحية «**جيمي بورتر**» الثائر والغاضب وغير مبالي همه الوحيد إشباع بطنه، يعاني من عقد نفسية ربما تعود إلى حياته وحياة والده المؤثرة، يكشف لنا هذا المقطع من المسرحية مدى تأثره بوفاة والده وأمه يقول:

- «**جيمي:** كل إنسان لم يسبق له أن يراقب شخصا وهو يموت لا شك أنه يعاني من حالة متأخرة خطيرة من حمى الغدرية (تتخلى عنه روح المرح التي كانت تسوده منذ لحظة مضت، وذلك عندما يبدأ في استعراض ماضيه في مخيلته).

لقد ظللت طوال اثني عشر شهرا وأنا أراقب أبي وهو يموت، وكنت في العاشرة من عمري فقط، كان قد عاد من الحرب في إسبانيا، ويمكنك أن تتصوري، كيف

---

[22] جون أوزبون. أنظر إلى الماضي في سخط، صص: 10-11

نكلوا به هناك.... هؤلاء السادة الذين يخافون الله قد أحالوه إلى حطام، ولم يكن ليعيش طويلا، وكان الجميع يعلمون ذلك حتى أنا... في ذلك السن (يتحرك نحو اليمين) ولكن عليك أن تعلمي أنه ما من سواي كان يعبأ به ويهمه أمره (يتحول إلى النافذة) لقد ارتكبت العائلة من ملابسات الأمر كله، ارتكبت وأصابها الضيق (ينظر إلى الخارج من خلال النافذة) أما فيما يتعلق بأمي فإن كل ما كانت تستطيع أن تفكر فيه، هو إدراكها للحقيقة المؤسفة، ألا وهي ارتباطها برجل يبدو أنه قد تحالف مع الجانب الذي كتبت له الهزيمة في جميع الميادين، وكانت أمي دائما تقف في صف الأقليات بكل جوارحها، تغزوها وتساندها للفكرة إنهم دائما يبدون في منتهى البراعة ويمثلون روح العصر (يتجه إلى الوسط مرة أخرى) حسنا، كنا جميعا ننتظر موته وكانت الأسرة ترسل له قدرا من المال كل شهر آملة أن يدبر أموره به في سلام وهدوء دون أيه ضجة خسيسة، كانت أمي تعتني به دون أن تشكو وكان هذا هو كل ما يمكنها أن تفعله من أجله ربما كانت ترثي له وأظنها كانت قادرة على هذا الرثاء بنوع من استدرار العطف يبدو في صوتها، ولكني كنت أنا الوحيد الذي كان يهتم ويعبأ أنه (يتحرك نحو اليسار من خلف الكرسي الكبير) كل مرة كنت أجلس فيها على حافة فراشه، أصغي إليه وهو يتحدث أو يقرأ لي كنت أضطر إلى مغالبة عبراتي، وفي نهاية إثنى عشر شهرا كنت قد اكتسبت حبكة وخبرة بعد أن عشت التجربة كاملة (ينحني إلى الأمام مستندا على ظهر المقعد المريح) لم يكن هناك من يصغي إلى كل ما كان يهذي به هذا الرجل المحطم الفاشل سوى صبي صغير مذعور، كنت أقضي الساعة تلو الساعة في حجرة النوم الصغيرة وكان يتحدث معي لعدة ساعات طوال يصب البقية الباقية من أنفاسه المبهورة في أذني ولد صغير حائر مذعور لا يكاد يعي نصف ما قاله له، كان ما كان يمكنه أن يحس به هو شعور باليأس والمرارة برائحة سقيمة تفوح من رجل يموت (يدور حول الكرسي) ولهذا تستطيعي أن ترى أنني تعلمت في سن مبكرة كيف يكون الشعور بالسخط، السخط والعجز ولن يكون في مقدوري بعد

ذلك التخلص من هذا الشعور (يجلس) لقد تعلمت المزيد وفهمت أكثر ما هو الحب وما هي الخيانة، وما هو الموت، كل ذلك وأنا بعد لم أتعد العاشرة من عمري، تعلمته في هذا السن أكثر مما في مقدوركم جميعا أن تتعلموه طوال أعماركم (يجلس الجميع في صمت ثم تنهض هيلينا).

- **هيلينا:** حان موعد ذهابنا»[23].

سلوك **جيمي** والطريقة التي ينظر بها للأشياء تدل على أنه مضطرب نفسيا، منذ طفولته القاسية، وفاة والديه وخيانة أمه أسهمت بشكل كبير في عصبيته وعدوانيته فغضبه نتاج زيف المجتمع وكذا الظروف التي مر بها.

الشخصية الثانية من شخصيات المسرحية والتي تحتل مكانة كبيرة في المسرحية شخصية **أليسون**، شخصية متفردة هادئة كتومة صبورة رغم ثورة زوجها وكلامه الساخر إلا أنها تظهر أمامه بصورة الزوجة المطيعة تتحمل إهانته ومساوئه بدرجة عالية من التحمل كما هو مجسد في المقطع التالي من المسرحية يقول:

- «**جيمي:** كنت أرغب في سماع الحفل الموسيقي... هذا كل ما في الأمر.
- **أليسون:** حسنا، وما الذي منعك؟
- **جيمي:** كلاكما يثير ضجيجا مزعجا... وهذا ما منهني.
- **أليسون:** إذن فأنا آسفة جدا.
- **جيمي:** ولم لا؟
- **أليسون:** في الحقيقة يا جيمي إنك تتصرف كطفل.
- **جيمي:** لا تحاولي أن تفرضي حمايتك (ملتفتا إلى كليف) يا لها من فتاة لحمة، كل ليلة وأنا أراقبها وهي تقوم بنفس الأشياء... طريقتها في القفز من الفراش وكأنها تطأ وجه إنسان ما.

---

[23] المرجع السابق، صص: 76-77

وعندما تقوم بإسدال الستائر تثير ضجة كبرى بطريقتها الخاصة التي تدل على الاستهتار وعدم اللامبالاة.... كانت دائما وكأنها تدشن سفينة حربية عند نزولها إلى البحر... ألم تلاحظ قط كيف أن النساء مثيرات للضجة والصخب؟ (يتجه إلى ما بين المقعدين نحو الركن الأسير)، ألم تلاحظ ذلك أما لاحظت الطريقة التي يطأن بها الأرض وهن سائرات، أما لاحظتهن عندما يجلسن إلى منضدة الزينة يلقين بأسلحتهن ويثرن ضجيجا وقعقعة وهن يستخدمن علب الطلاء وأدوات الزينة من أمشاط وفراجين وأصابع الشفاه؟ (يواجه منضدة الزينة) كنت أراقبها تفعل ذلك كل ليلة... لو أنك رأيت امرأة أمام مرآة مخدتها لعرفت كيف أنها نوع مهذب من الجزارين (يعود ثانية) أما رأيت في حياتك أحد كهول البغو قد علته الأقدار وهو يغرس أصابعه في قطع اللحم والدهن اللذع المتناثر من أحشاء أحد الخراف؟ حسن أنها تشبهه تماما... شكرا الله على أنه لا يوجد الكثير من النساء يشتغلن بالجراحة فهذه الأيدي البدائية قد تنزع أحشاءك في لمح البصر، أو كوميض البرق وبنفس الطريقة التي تضع بها الطلاء على وجهها....

- **كليف:** (يقطب وجهه في انشراح) أخ ألا تكف....».[24]
- **جيمي** يقدم وصفا ونقدا لاذعا لزوجته أمامها وعلى مسمع **كليف** الذي أظهر استيائه من هذا الكلام إلا أن **جيمي** لا يكف ويواصل قائلا:
- **«جيمي:** (يتحرك نحو مقدمة المسرح) إنها قد تلقى بأحشائك إلى الأرض كما تفعل بمشابك شعرها وتبعثرها في شتى أنحاء المكان ولكن تصبح مجلبة للضوضاء والصخب والإزعاج بهذا القدر عليك أن تكون عديم الإحساس أصلا(يتحرك إلى وسط المسرح ويتكئ على المنضدة).

(يبدأ جرس الكنيسة يقرع في الخارج).

---

[24] المرجع السابق: صص: 27-28

- **جيمي:** أوه يا للجحيم، لقد بدأت الأجراس اللعينة تقرع (يندفع نحو النافذة) ألا تكف، ألا تتوقف هذه الأجراس عن رنينها هنا الإنسان سيفقد عقله ويصاب بالخبل لا أطيق سماعها.
- **أليسون:** كف عن الصياح (تستعيد هدوءها في الحال) فإنك ستجعل الآنسة دورى تصعد إليك غاضبة».[25]

رغم كلام **جيمي** الجارح في وصف **أليسون** إلا أنها تقابله برحابة صدر وهدوء وفي الفصل الثاني من المسرحية تأتي **هيلينا** لزيارة صديقتها **أليسون** والتي تستقر معها في نفس البيت، تعرض **هيلينا** على **أليسون** مشاركتها في الذهاب إلى الكنيسة فيثير هذا الطلب ثائرة **جيمي** ويبدأ في الشتم والسب ويمنع زوجته من مغادرة البيت أين تجد فرصة لإبلاغها أنها حامل سعيدة بهذا الأمر وخائفة من ثورة زوجها لو علم بالأمركما هو موضح في المقطع التالي تقول:

- «**هيلينا:** أليسون اصغ إلي، ينبغي أن يستقر رأيك على ما ستفعلين إنك على وشك إنجاب طفل وعما قريب ستشعرين بمسؤولية جديدة قبل هذا كان الأمر جد مختلفا، فلم يكن ثمة سواك معرضا للمخاطر، أما الآن فلا يمكنك أن تعيشي على هذا النمط أكثر من ذلك (لقد وضعت حدا لما تريد الإدلاء به).
- **أليسون:** لقد سئمت كل شيء... أصبحت أفزع لرؤيته وهو قادم إلى الحجرة.
- **هيلينا:** ولكن لم تخبريه بأنك تنتظرين طفلا؟
- **أليسون:** لا أعرف (وفجأة تتجاوب مع خيوط الأفكار التي تراود هيلينا) أوه إنه ابنه دون شك ابنه حقا... لا يمكن أن يتطرق إلى الشك في هذا ألا تدركين (تبتسم) في الحقيقة لم أرغب قط في أي إنسان آخر.

---

[25] المرجع السابق: صص: 28-29

- **هيلينا:** اصغ إلي يا عزيزتي، يجب أن تخبريه... فإما أن يقوم بتبعاته كأي إنسان آخر ويعتني بأمرك وإما.

أليسون: وإما؟

- **هيلينا:** وإما أن ترحلي من منزل المجانين هذا».[26]
- **أليسون** تعيش مع زوجها في بيت واحد لكنها تتحمل الكثير والكثير منه فترغم على إجهاض طفلها بأمر منه وهنا تتحطم نفسيتها ويظهر عليها اليأس في باقي مقاطع المسرحية.

المسرحية غارقة في عالم التناقضات الشخصية البطلة في المسرحية ثائرة على كل القيم والمبادئ تسعى جاهدة إلى الانتقام من الحكام والمسؤولين وكذا الطبقة الغنية من خلال إذلال **أليسون** الممثل والمعبر عن هذه الطبقة، وقد وصف **جون أوزبورن** بطله في بداية المسرحية بأنه «خليط مسافر من الإخلاص والخبث المرح المبتهج، ومن الرقة وقسوة قطاع الطرق، قلق مزعج مليء بالكبرياء، مزيج يستعبد ما هو حساس وما هو غليظ بعيد عن الحساسية على حدٍّ سواء، لا تستطيع الأمانة المنفجرة أو ما تبدو في الظاهر أنّها كذلك من نوع أمانته أن تكسب الكثير من الأصدقاء وهو يبدو بالنسبة للكثيرين حساسا إلى درجة الابتذال ولكنّه بالنسبة للآخرين ليس أكثر من جعجاع كثير الكلام، وأن يكون المرء متقد الحماس مثلما يبدو فإنه يكاد لا يكون ملتزما بأي شيء مما يتحمس له»[27]؛ هذه الأوصاف التي قدّمها **جون أوزربون** عن بطل مسرحيته لا ترقى أن تكون أوصاف بطل مهما كان الأمر ولا يكتفي بوصفه بل ينتقده نقد لاذعا، إذ تجده يصرّح في موضع آخر أنّ **جيمي** «يشعر بأنه صاحب انتصار مهتز معرض للشكوكو هو لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن ينظر إلى أيٍّ من زملائه (الشخصيات

---

[26] المرجع السابق، ص: 60

[27] سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، ص: 46

الأخرى) نظرة مباشرة في عيونهم لكي يتعرف على استنتاجاتهم الحقيقية لمل يلقيه من عبارات بليغة»[28]. بهذا يتجلّى المعنى الحقيقي لجيل الشباب الغاضب الإنجليزي إنّه « لا يملك قضية عظيمة ويقارن وضعه بوضع أجيال سابقة ماتت وعاشت لأجل قضايا لا بدّ أن تكون عظيمة في نظره(قضايا بناء الإمبراطورية أو الدفاع عنها، هل كان يريد لنفسه ولجيله قضايا من نفس النوع والعالم كله يفسد ويخلو من كل صواب ولا عمل عندما يدرك بعقله المثقف ل هذا سوى الجنس المجرد والاحتجاج ولعلّ في هذه الصورة تكمن الإجابة على السؤال الذي طرحه جون راسل تيلور أنّ اللغز الوحيد هو السبب الذي أجب أن يكون شخص قوي العزم إلى هذا الحد عاجزا وعقيما إلى هذه الدرجة؟»[29]؛ نستخلص من هذا التحليل الذي اعتمدناه، بأن هذه الصفات التي ميزت شخصيات المسرحية، هي صفات مجتمع بأكمله، نمذجها الكاتب لتعطي صورة بانورامية للمجتمع الإنجليزي الذي يؤمن إيمانا قاطعا بأن الإمبراطورية الإنجليزية العظمى لا يمكن ان تنهار بمثل هذه السهولة. هدف الكاتب هنا هو انتقاد هذا الوهم، الذي يسكن مخيلة الإنسان إنجليزي. هذا ما يفسر تقديم شخصيات ناقمة من قيم المجتمع ومبادئه، غارقة في عالم التناقضات، تعبر عن لا جدوى الحياة في قالب هزلي مشحون بالثورة والغضب.

3-2. الصراع

يتجسد الصراع في المسرحية من خلال إبراز الفروقات الاجتماعية بين الزوجين وأثر ذلك على نفسيتهما، فتظهر "أليسون" كرمز للطبقة الغنية، وهي وإن لم تكن على حظ كبير من الذكاء، إلا أن فيها تحرر طبقتها فهي قد ضحت بالكثير من أجل الزواج من **جيمي** لتكتشف أنه قد تزوجها لا لأنه يحبها بل لأنه وجد الفرصة للانتقام من

---

[28] المرجع السابق، ص: 46

[29] المرجع نفسه، ص: 47

طبقتها ممثلة فيها، لقد أرادت أن يكون لها الحبيب والصديق والزوج وأراد هو أن يقهرها، ويسيطر عليها، ويؤذيها ويحطمها وبتحطيمه لها يحطم طبقتها وأخيرا **ينتصر** "جيميط بعد أن حطم "أليسون" نفسيا وجسديا، فهي قد قطعت صلتها بأهلها وتخلت عن كل ما تتمتع به وخضوعها يعني انتصار الطبقة العاملة على الطبقة الغنية وهو حلم من أحلام الكاتب، تجلى بعد الحرب العالمية الثانية بفوز حزب العمال في الانتخابات ولكن عودة المحافظين فيما بعد كانت في نظره نكسة[30]، كما يوضحه المشهد التالي من المسرحية:

- «**أليسون:** (بعنف) أوه لم تكف عن الكلام أرجوك
- **جيمي:** أوه زوجتي العزيزة هنالك الكثير مما يجب أن تتعلميه وآمل أن يأتي اليوم الذي تستطيعين فيه ذلك، لو أن حدثا أصابك فأيقظك من سباتك الممتع (يقترب منها) لو أنك رزقت بطفل، ثم يموت هذا الطفل لو أن هذا الطفل ينمو ويتخذ سيمات أدمية مميزة، بعد أن يخرج من هذه الكتلة المتعفنة من المطاط (يتراجع عنه) كم أرجو أن أراقبك وأنت تواجهين مثل هذا الموقف وإني لأتساءل عما إذا كان مثل هذا الحدث قد يخلف منك سيماء آدمية مميزة أنت أيضا....

ولكني أشك في هذا (تبتعد عنه وكأنها أصيبت بلدغة وتستند على موقد الغاز في المؤخرة على اليسار وهو يقف وحيدا ضائعا مسلوب الحيلة هل تعلمين أني لا أستمتع بوصال لا أرغب فيه.

ولا أعني بالطبع أن صديقتك هذه معدومة العاطفة، فلديها انفعالها على طريقتها الخاصة، شهوة الأفعى المشبوبة، فهي تلتهمني كلية بنظراتها كل مرة، كما لو كنت أرنبا سمينا.

---

[30] ينظر: محمود السمرة، أدباء وفنانون متمردون، ص: 64

أما مصيري بعد ذلك، إذا كان يهمك أن تعرفي، فهو خلف البروز المحيط بسرتها.

هذا مصيري أنا الذي دفنت حيا هناك وقد أصابتني لوثة من الجنون والاختناق داخل تلك الكوة تبدو هادئة ساكنة.... أما من جانبها.... فما من صوت، ما من حركة، ما من عمقمة أو حتى اختلاجة طفيفة، قد يتبادر إلى ذهنك أن الأرنب المكوم العسير الهضم قد يثير أي سكر رجفة في ذلك الشيء المنفوخ ولكن هيهات أن يفلح ذلك معها».[31]

يكشف لنا هذا المقطع عن الصراع القائم بين "جيمي" و"ألسون"، صراع يكشف الفروقات الاجتماعية في محاولة إذلال الطبقة العليا من طرف المقهورين والمحرومين، من بداية المسرحية إلى نهايتها.

3-3. الحوار

حوار المسرحية حوار تقليدي، فيه سخرية لاذعة من المجتمع، أما شخصيات المسرحية فهي تتحدث بالطريقة التي تتحدث بها شخصيات المسرحية التقليدية، حوار ممل بسبب استغراقه في الطول كما هو مجسد في المقطع التالي من المسرحية:

- **«أليسون:** ساءت الأمور بيننا تدريجيا، فقد بلغ به أن يصحب جيمي إلى اجتماعات نايجل السياسية وكانا يأخذان عصبة من خلان الذين على شاكلتهما من أبناء حي بويلار ليثيروا الشعب ضده...
- **هيلينا:** إنه وحش مخيف حقا، أليس كذلك؟
- **أليسون:** حسن، كان هيو يكتب قصة أو شيئا من هذا القبيل، وصمم على السفر إلى الخرج إلى الصين أو أي مكان آخر مهجور قائلا إن إنجلترا لم تعد بالمكان

[31] جون أوزبون. أنظر إلى الماضي في سخط، صص: 47-48

الملائم لنا على أية حال، إذ عادت كل العصبية القيمة من العهد البائد كالاوغاد من عائلة «ألسون» هائم كما اعتاد أن يطلق علينا... كان أمله الوحيد في الخلاص هو تجربة خطة في مكان آخر وطلب منا أن نسافر معه ولكن جيمي رفض أن يذهب وتشاجرا بسبب ذلك شجارا مريرا مخيفا. .. واتهم جيمي صديقه هيو بأنه قد استسلم بسرعة، وكان يعتقد أنه يرتكب خطأ جسيما إذا ما رحل إلى الأبد وترك أمه وحيدة دون عائل وضايقته هذه هذه الفكرة بكل احتمالاتها واستمر شجارهما طيلة الأيام التالية... لكم تمنيت لو رحلا معا وتركاني وحيدة، ومهما يكن فقد افترقا... وبعد بضعة شهور حضرنا إلى هنا وذهب هيو وحده إلى اكتشاف مناجم كنوزه الجديدة، وإني أعتقده أحيانا أنه متعرض للوم لكل ما حدث... ولعل جيمي يلومني أيضا إلى حد ما ولو أنه لم يصرح لي بذلك أبدا، بل إنه لم يذكر ما حدث إطلاقا، ولكن عندما كانت تلك المرأة ترمقني بعينها كنت أشعر في الحال بما تفكر فيه، لولاك لما حدث هذا ولسارت الأمور على ما يرام ولعشنا جميعنا في سعادة لا أقول هذا لأني أبغضها... كلا، الحق أنها لطيفة المعشر، ويبدو لي أن يعبدها بصفة خاصة، لأنها عاشت في فقر مدقع معظم أيام حياتها، كما أنها صريحة في الاعتراف بجهلها، وإني لأدرك أن هذا قد يبدو من جانبي من قبيل التعاظم الحسي، ولكنها الحقيقة المجردة»[32].

ميزة الحوار في مسرحية "أنظر خلفك في غضب"، أنه حوار منطقي كما هي الحال في حوار المسرحيات الأرسطية، إلا أنه ممل جدا بسبب طوله، وهذا ما جعل المتلقي يعزف عن مشاهدة هذه المسرحية، غير أن المتمعن في خفايا هذا الحوار يستخرج جملة من القضايا الفكرية والسياسية ولدها الموضوع الذي يدور حوله هذا

[32] المرجع السابق، ص: 60

الحوار الممل، ليكتشف في الأخير إن عصر الصراعات تالطبقية تولد مثل هذه النقاشات التي لا تنتهي بنتيجة، الكلام من أجل الكلام، إنه انتقاد لعدم وجود الفعل.

3-4. اللغة

تعتبر اللغة الواضحة والمباشرة والمفعمة بالحيوية إحدى الخصائص الأساسية التي تميز أعمال **أوزبورن**، كما يرى العديد من نقاده، ونقاد الأدب المسرحي بعامة. بحيث يرون بأن فترة الخمسينيات هي الفترة التي برز فيها هذا الكاتب الغاضب، الفترة التي صقل فيها لغته من أجل خدمة غايته الفنية والجمالية، وتحقيق الهدف الأساسي من هذا التوجه الأدبي الذي فاجأ الجمهور الإنجليزي؛ مزج بين السخرية في الأسلوب والصور الكوميدية في العرض، وأكثر من اللعب بالألفاظ، مما دل على قدرته الفائقة على استخدام اللغة بتقنيات أسلوبية وبلاغية عالية. هذا، مع خلطه بين اللغة الفصحى والدارجة لتمكينها من إحداث وقع في المتلقي وتترك أثرا فيه. كما يستخدم أحيانا ألفاظا خشنة وفاحشة للتعبير بصدق عن الواقع، هذا ما يفسر اختياره للشخصية التي تؤدي دور الغاضب المتمرد، جراء الفقر والحرمان. ليست هذه صفة أسلوب المسرحية كله، هناك العديد من المشاهد يسودها أسلوب هادئ، أثناء المناجاة الذاتية والتذكر، بخاصة استرجاع معاناة الأب، التي هي مصدر الغضب[33]. هذا المشهد من بين المشاهد التي يتلفظ فيها "**جيمي**" بألفاظ بذيئة ونعوت ساخرة:

- «**جيمي:** أوه، نعم، وإني لأعرف ما قصدت أن أقوله لك لقد كتب قصيدة عندما كانت أمي في السوق وإذا كنت حقا مهتما على ما يبدو وواضحا على محياك "إلى هيلينا" فإنها ولا شك سوف تعجبك أنت بالذات أنها مشربة بروحانية. ... كما أنها مشربة في نفس الوقت بأوحال الشاعر اليوت وهي تبدأ هكذا:

[33] ينظر: جون أوزبورن. مسرح الغضب. صبار سعدون سلطان. مجلة الأقلام. العدد الأول. السنة الخامسة عشر. تشرين الأول. 1978. دار الجاحظ، بغداد، صص: 51-52

ليس هناك تنظيف بالبخار في كامبوديا

- **كليف:** وماذا أطلقت عليها؟
- **جيمي:** "المرحاض" وكنت أنا الحجر الذي سقط فيه، أتفهمني؟
- **كليف:** حقا هذا هو المكان الملائم لك.
- **هيلينا:** (لجيمي) لماذا تحاول جاهدا أن تكون مزعجا يستدير في تعمد مقصود، ويبدو عليه السرور لأنها التقطت الطعم بسرعة وهو بالكاد قد بدأ هجومه).
- **جيمي:** ماذا تقولين؟
- **هيلينا:** أحتم عليك أن تكون مزعجا بهذا القدر.
- **جيمي:** تقصدين الآن، تعتقدين أني وقح؟ إنك تسيئين تقديري أنا أسوء من ذلك بكثير (يتحول إلى أليسون) ألست كذلك؟ هيلينا: وإني أعتقد أنك شاب مثير جدا للمتاعب.

(لفترة صمت قصيرة يتزايد فيها سروره بنفسه فينفجر ضاحكا»[34].

على الرغم من أن هذه المسرحية في أفكارها ليست سوى صرخات تنطلق ضد القيم التي يؤمن بها المجتمع الإنجليزي، إلا أن في عباراتها –كما يرى **محمد السمرة**[35]– جمالا وسحرا يجلب الألباب، ولعل هذه الحيوية التي يعيق بها جو المسرحية هي السبب في النجاح الباهر الذي لقيته حين صدرت لأول مرة، لكن سرعان ما عزف الناس عنها ونعتوها بأنها عمل «مشوش بين ما تريد أن تقول والطريقة التي يقال بها، لكن هذا بطبيعة الحال ليس سوى أحد الاعتبارات الثانوية جدا، إذ يفترض بالمسرحية أن تكون حول الناس، وليس بالضرورة حول أفكار معينة والمهم ليس في كون جيمي مجموعة من التناقضات إذ أن معظمنا كذلك بل أن أوزبورن تمكن

---

[34] جون أوزبورن. أنظر إلى الماضي في سخط، ص: 66

[35] ينظر: محمود السمرة، أدباء وفنانون متمردون، ص: 65

من جعلها تجسيدا دراميا مقنعا لإنسان معقد، إنسان أعطى نقطة تجمع لعدد من الناس من جيل ما بعد الحرب الذين شعروا بأن عالم اليوم لم يعاملهم وفق إمكاناتهم وقدراتهم»[36]؛ هذا بطبيعة الحال رأي مخالف لما ساد عند ظهور المسرحية، وبعدها بقليل، لأن الذوق يتطور ويختلف وفق البيئة التي يتلقى فيها النص الأدبي، وبالتالي يجب أن نحكم على العمل الأدبي في بيئته، فخلوده يرتبط بمحليته الزمنية والمكانية. فبطل هذه المسرحية يعبر عن أزمة جيل بأسره، وعن معانته ومعاناة أقرانه في مجتمع مهترئ، وأنظمة فاشلة تمخضت عنها الحروب والأزمات المختلفة.

ثانيا: مسرحية "الزنزلخت" لـــ عصام محفوظ[37]

---

[36] Taylor. John Russel (ed): John OS.borne.look Back in Anger. Machmillan. London. 1968, p: 84

[37] هو علم من أبرز طلائع المسرح اللبناني العربي الحديث خلال الستينيات والسبعينيات، ولد عصام محفوظ في جديدة مرجعيون، في جنوب لبنان، عام 1939 حصل على دبلوم دراسات عليا من معهد الدراسات العليا في باريس، عمل في الصحافة الثقافية منذ العام 1959، وفي التدريس في الجامعة اللبنانية، أستاذا لمادة التأليف المسرحي منذ العام 1970، شارك في الحركة المسرحية اللبنانية منذ مطلع الستينيات بعدد من المسرحية الطليعية، وخلال مسيرته الثقافية أصدر45 كتابا في المسرح وفي مختلف حقول الأدب والثقافة والتراث الفكري الثقافي العربي والأجنبي على السواء.

قبيل إصابته المأساوية بنوع من الجلطة في الدماغ، اندفع عصام محفوظ في «ورشة» تنسيق لعدد من كتاباته، وتوليفها في عدة كتب، ووضع مقدمة لكل كتاب منها توالف بين موضوعاته، وبدا كأنه كان مستعجلا إصدارها، أو كأن ضرورات العيش هي في أساس هذا الاستعجال! ونحن نعرف أن عصام محفوظ كان يعيش شبه عاطل عن العمل منذ سنوات، بعد أن أبعد – لسبب ما – عن عمله في جريدة «النهار» التي عمل فيها حوالي الثلاثين عاما!، فكان من شأن تجميع مقالاته الثقافية والفكرية، وتنسيقها وإصدارها بوتيرة متسارعة، أن يوفر له بعض الدخل المالي، لضرورات العيش وضرورات التواجد الفاعل في الميدان الثقافي، وضرورات الاستمرار في الكتابة وفي الحياة.

أصدر عصام محفوظ بين أواخر العام 2004 وأواسط العام 2005، ستة كتب مهمة ثقافيا وفكريا وحجما، هي على التوالي: «سجالات القرن العشرين الفكرية» و«حوار مع الملحدين في التراث» و«روائيو القرن العشرين»

- تمهيد

تعد مسرحية "الزنزلخت" للكاتب اللبناني عصام محفوظ تدشينا لمرحلة جديدة من تاريخ الأدب العربي في لبنان، بحيث تجمع أغلب الأبحاث في الأدب والنقد على اعتبارها أرضية لمرحلة الكتابة الحديثة في المسرح اللبناني، ما يفسر لصعوبات الكبيرة التي صادفت ظهورها قبل عرضها وبعده، كما عانى كاتبها من نقد لاذع ومواقف معادية نتيجة ما أثارته هذه المسرحية من تجاوز لتقاليد المسرح الكلاسيكي، وتجاوز للأعراف الاجتماعية التي تعودها اللبنانيون.

و«محاكمات لها تاريخ» و«أساتذتنا في القرن العشرين» و«رحلة ثقافية في سبعينيات القرن العشرين، شرقا وغربا» وتضم هذه الكتب مقالات ودراسات وحوارات غنية جدا بالمعرفة الثقافية الفكرية والفنية، وتبدو كأنها توخت أن تقدم إلى القارئ نوعا من البانوراما المتنوعة لمختلف مجالات الثقافة والإبداع على مدى هذا القرن العشرين، وفي مختلف بلدان العالم، شرقا وغربا وجنوبا وشمالا وتطلعا أيضا إلى استشراف مستقبلي، على أن المجلد الذي كان موضع اهتمامه والأقرب إلى قلبه وعقله وكيانه، وإلى حقيقته الفنية والإنسانية، وموئل اعتزازه وفرحه ومجده الفني، هو المجلد الكبير الذي وضعه بين يدي القارئ العربي «مسرح عصام محفوظ» الأعمال المسرحية الكاملة .

أنهى **عصام محفوظ** بنفسه قبيل تهاويه الصحي المأساوي، تجميع وتنسيق مادة هذا المجلد في فصول وأقسام وبعض الشروحات والمعلومات خصص القسم الأول بالطبع، لنصوص مسرحياته، الطويلة منها والقصيرة، والتي سبق أن صدرت متفرقة في 11 كتابا، نشير هنا إلى كون مسرحياته الطويلة تحديدا هي التي حملت وحققت فعل الريادة في تكوين مسرح حداثي جديد أو مسرح مسرحي في لبنان.

أما القسم الثاني فيضم مقالات له في فنون المسرح، ومقتطفات من أحاديث له في قضايا مسرحه هو والمسرح العربي والمسرح الحديث إجمالا، في هذه المقالات والأحاديث رؤى واستنتاجات في النظرية المسرحية، واستخلاصات، لها طابع تنظيري، مستمدة من الممارسة المسرحية نفسها، والمحاولات التجريبية، وما تطرحه من ابتكارات جديدة واستشرافات مستقبلية. وبإمكان القارئ، والباحث، أن يرى في هذه المقالات والأحاديث: كيف يربط عصام محفوظ، باستمرار، بين النظرية والتحليل وحركة الواقع اللبناني من أجل توفيرها، والمصاعب التي جابهتها حركة المسرح الحديث، وكيف واجه المسرحيون (وبالأخص خلال الستينيات وأوائل السبعينيات) هذه الصعوبات، واحتالوا عليها وأوجدوا حركة مسرحية ناشطة، وجذبوا إلى الصالات المسرحية جمهورا واسعا بالنسبة لذلك الزمان[37].

شهد مسرح بيروت سنة 1968 حدثا مسرحيا مهمًّا، أثار لمدة شهرين كاملين جدلا عنيفا في الصحف والمجلات، خرج منه **عصام محفوظ** ليضع سهما مضيئا على باب مسرح لبناني حديث، تكاملت عناصر حداثته، لعلها كانت مغامرة أن ينتقل الشاعر اللبناني **عصام محفوظ** من الشعر في زمن زهوه وتألقه في النصف الأول من الستينيات إلى المسرح، الذي لم يكن قادرا على منافسة نوع أو جنس أدبي انحنى أمام الجديد والحديث، وشغل الكتاب والنقاد بين مؤيد ومعارض. ولعلّها مغامرة أيضا أن يترك **عصام محفوظ** اللغة الفصحى وراءه، ويقبل على العامية وبحماسة، مطلقا شعاره المعروف آنذاك لتكن الفصحى شهيدة المسرح المقدّسة. وعلى الرغم من أنّ الفصحى لم تستشهد، ولم يلبِ الكتاب المسرحيون العرب نداءه، إذ ظل كثير منهم يكتب بالفصحى، ويحقق الانتشار تلو الآخر، دون أن تجهز الفصحى على درامية مسرحياته، أو تقلل من شأنها.

كانت "الزنزلخت" مفاجأة حقًّا، لأن **صاحبها** الذي عرفناه شاعرا وباللغة الفصحى جاء بمسرحيته هذه يكرس في المسرح اللبناني وللمرة الأولى، وبإحساس مسرحي صادق، اللغة اليومية، لغة الحياة، اللغة التي كان فقدان الوصول إليها كما قال يوسف الخال في آخر عدد من مجلة "شعر" الأولى هو السبب في توقف المجلة عن الصدور[38]. يتضح من هذا التعليق أن **عصام محفوظ** ليس بالكاتب العادي، بحيث انتقل من فن إلى فن، من الشعر إلى المسرح، ومن لغة إلى لغة، من الفصحى إلى العامية؛ كانت رغبته قوية في مخاطبة جمهوره باللغة التي يعرفها ويعيشها، كما كان سعيه لإيصال خطاب لهذا الجمهور عن طريق الفن الذي يتعامل معه مباشرة، عن طريق المسرح. كما أنه ظهر بهذه الصفات ليغير وجهة نظر النقد نحو نوع من المسرح يمكن أن يؤدي رسالته بطرائق غير مألوفة.

[38] ينظر: عصام محفوظ. الأعمال المسرحية الكاملة. ط1. دار الفارابي، 2006، لبنان، ص: 88-64

كان **عصام محفوظ**، إذا، يكتب المقالات والدراسات، من وجهة نظر أنه مبدع مسرحي بالدرجة الأولى، ومن حيث هو كاتب أيضا يلتزم بقضايا مجتمعه، وبالتالي انصب اهتمامه على رسالة الفن عموما والمسرح بخاصة، كيف يعبر هذا الفن جماليا عن بيئة اجتماعية هشة، تعاني من التخلف والجهل، بأدوات ووسائل حديثة، يمكن أن تسهم في تغيير هذا الوضع، والانفتاح نحو مستقبل أفضل، تعم فيه العدالة والتقدم.

يقول عن نفسه بأن جهوده في هذا الاتجاه –الترابط العضوي بين النظرية والممارسة العملية– وضحها في حوار مطول، نشره في كتاب "الأعمال الكاملة"، تحدث فيه عن إمكانية تطوير الأدب المسرحي في لبنان بدءا بمسرحه هو، حيث سعى إلى تطوير أدواته الفنية في التأليف المسرحي، من أجل تأسيس رؤية جديدة في ضوء حركة المسرح الطليعي في لبنان. تمكن من إنهاء مشروعه– كما تؤكد ذلك مختلف المراجع– على الرغم مما أصابه، حيث «الإنسان يتحدى القدر»؟!، فمن عجائب الإرادة البشرية، أن عصام محفوظ، الذي تهاوى جسده تحت وطأة الجلطة في الدماغ، وأصيب بشلل شبه كامل، وتعطل منه النطق، أصر، بقوة الإرادة، على أن يتابع بنفسه وعبر رسائل يكتبها– بيده اليسرى مختلف المراحل التنفيذية لتنسيق مادة مجلده، ولشكلها الإخراجي يطلب أن ترسل إليه في المستشفى أو في البيت، نماذج من الصفحات وتقطيع الفصول وحتى اختيار صورة الغلاف، في نوع من الشغف والاندفاع، مازجا بين إمكانية أن يرى المجلد جاهزا، وواثق أنه بهذا الجهد الأسطوري الذي تفرضه الإرادة على الجسد المشلول– إنما هو يكتب وصيته الأخيرة[39]. نلاحظ بأن هذا التعليق من مقدمة كتابه "الأعمال الكاملة"، التي وضعها الناقد الكبير **محمد دكروب**؛ لأن مثل هذا الحكم الخاص جدا لا يمكن أن يصدر إلا من مصدر مقرب جدا من الكاتب، ينتمي للحركة نفسها، أو عايش مرحلة تطور المسرح العربي في لبنان.

[39] ينظر: المرجع السابق، ص: 7

عندما يثار نقاش عن الجديد الذي حمله مسرح **عصام محفوظ**[40] إلى المسرح اللبناني، يقود إلى تسليط الضوء على مسألة «اللغة»، لأنه يعد من بين الذين أعطوا المسرح اللبناني لغة مسرحية جديدة، وهذا صحيح بالأساس، ولكن البعض يركز الضوء أكثر على أن «اللغة المحكية»، بمعنى اللغة المتداولة في الأوساط الشعبية، هي الظاهرة الجديدة في هذا المسرح، التي لفتت انتباه النقاد والقراء بمختلف مستوياتهم، إلى درجة إهمال باقي المكونات المسرحية، سواء أكانت لغوية أم شكلية تتعلق بالديكور والأزياء وما إلى ذلك من العناصر المشكلة للعرض المسرحي.

اهتم النقد المسرحي، إذا، بقضية اللغة بالدرجة الأولى، كونها العلامة الفاصلة بين نسق مسرحي مألوف، ونسق مسرحي جديد خرق أفق الذوق العام. يرى مقدم "الأعمال المسرحية الكاملة"[41] أن المتأمل في مسرح **عصام محفوظ**، سواء من حيث هو نص مكتوب، أم من حيث هو عرض مسرحي، يكتشف أن الجديد فيه هو اللغة، ليس بوصفها لغة الحكي فحسب، وإنما هي لغة محركة للفعل، بمعنى أنها تولد الحركة، وتصاحبها، كما تعبر عن ملامح الشخصية، وبالتالي تشكل مكونا أساسيا في هيكلة المسرحية، مما يجعل الشخصية ولغتها عنصرين مهمين في مسرحة الفعل. هذا، إلى جانب دلالة هذا اللغة التي توحي بمفهوم جديد ورؤية فكرية مختلفة تجاه عالم يعاني من العبودية والقمع، ومن كل أسباب القهر والإهانة، إنها اللغة التي تصرخ ضد الظلم واللاعدل، إنها ثورة على وضع هش؛ إنها اللغة الموقف من أجل التغيير لتحقيق الحرية والعدل.

بناء على ما تقدم يمكن أن نصنف مسرح **عصام محفوظ** ضمن الحركة الثورية العربية الشاملة، لأنه أحدث انقلابا على معايير التأليف المسرحي في العالم العربي،

---

[40] ينظر: المرجع السابق، ص: 8

[41] ينظر: المرجع نفسه، صن

كما أحدث تحولا كبيرا في الذوق العام، لما يحمله من خروقات في سياق التلقي الجمالي للقارئ والمشاهد. كان، إذا، مسرحا ثوريا بأتم معنى الكلمة، لما حمله من تغيير في التأليف وفي التلقي. جاء هذا التغيير نتيجة لقناعة الكاتب بتجديد الشكل استجابة لتجديد المضمون فـ"فالمضمون الجديد يتطلب شكلا جديدا"-كما قال الكاتب نفسه-؛ فالجديد عنده هو حال "الواقع الاجتماعي السياسي لتلك المرحلة، أيام كان العالم العربي خلال الستينيات وأوائل السبعينيات، يغلي بالمعارك والانقلابات- تصاعد الحركات الحزبية، وباحتدام الصراع بين القوى السياسية، المحلية والكونية، بين القوى النزاعة إلى القمع والسيطرة والتحكم الاستعماري، والقوى المناضلة لأجل التحرر والديمقراطية والتقدم والمتطلعة إلى آفاق الاشتراكية[42]؛ هذا في الحقيقة ليس واقعا فحسب، بل هو مصير أمة تعرضت للمسخ، نتيجة الهيمنة الاستعمارية، والغليان الداخلي في لبنان وفي غيره من العالم العربي. كانت مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين مرحلة نضال من أجل التحرر والسيادة على جميع المستويات، هذا ما يفسر أكثر التحولات الفنية والجمالية التي أحدثها **عصام محفوظ** في المسرح العربي في لبنان، حيث استطاع أن يحول هذه الصراعات وهذه الثورة إلى مشاهد فنية ممسرحة، انطلاقا من أن الصراع هو المكوّن الأساس في هذه الحركة المسرحية.

بناء على هذا التوجه في التأليف المسرحي اخترع **عصام محفوظ** "تنويعات من الأشكال الحوارية والتراكيب المونتاجية من الكتابة، حيث تتدامج العناصر الفكرية الثقافية والمعرفية بمتعة القراءة"[43]، استخلص هذا من خلال بحثه مراحل تطور المسرح العربي في مختلف مراحله، إلى جانب حماسه النضالي في الكتابة، المعبرة عن موقفه من القمع والهيمنة الاستعمارية[44]، بحيث لاحظ بأن حركة المسرح في

---

[42] المرجع السابق، ص: 8

[43] ينظر: المرجع نفسه، صص: 9-10

[44] ينظر: المرجع نفسه: صن

العالم العربي تطورت بشكل مذهل، إلى أن أصبحت تتميز بقيمة فنية وجمالية كبيرة في تاريخ المسرح العربي بخاصة، وتاريخ المسرح العالمي بعامة.

1- ملخص المسرحية

يُقسِّم **عصام محفوظ** نص "الزنزلخت" إلى ثلاث عشرة لوحة، لا تعرف تغيرات حاسمة في المكان، وإذا كان ثمة تغيير في المكان فإنه بسيط لا يتجاوز مقدمة خشبة المسرح، وعليه فإن تغيير اللوحات مرتبط بتغير الأشخاص، أكثر من ارتباطه بتغيير اللوحات كلّها.

"سعدون" بطل المسرحية رسمها **عصام محفوظ** شخصية بالفكر، جعله في إطار مجموعة من المجانين، في مستشفى أمراض عقلية، وجعله هو يفكر يتساءل ويسأل ويحاور، وفي المجانين الجنرال الحاكم القاضي وهو يمثل السلطة المهيمنة على الدولة، الفارضة نفسها نظاما على الناس وحول الجنرال مجموعة من الأعوان يتكامل بهم نظام الجنرال، سعدون معتقل وهو مسوق أمام الجنرال متهما، وهو هنا لا يعرف التهمة، ولا يعرف لماذا هو صاحب قضية، ولا يعرف ماهي القضية التي يمثل بها أمام الجنرال – النظام –، الذي لا يقر العدالة، والحب، والحرية، والذي حسب إيضاح الجنرال نفسه – يفترض وجود قضية ومتهم وضحية، كما يفترض وجود جنرال وأعوان ولائحة تحمل أسماء الجميع.

براعة الكاتب هنا تتجلى في جعل المسرح كله يتحرك وفق عقلية تفضي إلى أن ينتهي "سعدون" إلى نوع من الانتحار تغلب عليه السمة العاطفية: التحول إلى شجرة، الباب مغلق، والإطار محكم، والشخص ضعيف.

الرافضون الهاربون يلاقون في الزنزلخت مصيرهم الذي ينتظرهم: النظام يحتاج ضحية ليتكامل، "سعدون" الرافض الهارب يفضي عليه بالموت، وفي حيثيات الحكم، بلسان الجنرال القاضي، السوق العمومية المشتركة، البغاء الرسمي العام الذي يبرز فيه النظام العام بؤرة فساد عام، برع عصام محفوظ في تصويره، كل مواطن هو سعدون،

وكل بيت سجن، المحامي البارع، يرفع قضية سعدون إلى مستوى إنساني شامل، فيغدو سعدون كل إنسان، كل إنسان ضحية، المحامي نفسه يعبر عن كونه هو أيضا ضحية حين يرتجف كالأرنب أمام زعيق الجنرال – القاضي، وهو يصف السجون وصفا شاملا، فإذا هي أنواع مختلفة، وإذا هي مجموع بيوت المدينة، سعدون هكذا، أنا وأنت بفارق واحد هو أن سعدون عصام محفوظ يفكر، فيما الآخرون ضحايا دون أن تدري، سعدون يبكي لأنه يعرف ويرفض، والآخرون يضحكون لأنهم يعرفون ويقبلون.[45]

نحن هنا أمام "سعدون"، حيال نظام فاسد يسود مجتمعا متضررا، خربا، سعدون أحد المعذبين في الأرض، معذب لأنه يعي ويرفض، دوره أن يرفض، وهذا كل وعيه كأنما عليه أن يكون، بحتمية تاريخية، معذبا، كأنما عليه أن يكون في الدرك الأسفل، بقانون طبيعي، كما كان على الجنرال، أن يكون الفوق، بهذا القانون نفسه، نعم نحن حيال فكر طبقي نقبله من حيث هو يصور وضعا، ونرفضه من حيث هو ضرورة وحتم، "سعدون" ابن الضرورة أسير الحتم، إنه يعرف لكن معرفته لم تتعد تعيين مكانه، ومكان الآخرين، هو مصلوب اليوم، والجنرال صالب اليوم، هذه هي الضرورة هذه هي الحتمية التاريخية، هذا هو التناقض الذي يمثله سعدون والجنرال، ولأننا حيال حتمية تاريخية نحن ضعفاء[46].

2- تحليل المسرحية

2-1. الشخصيات

يوجد "سعدون" بطلل المسرحية في مستشفى المجانين، المجانين يحاكمونه من أجل جريمة لم يرتكبها، والجنرال زعيم المجانين يتولى تحريك كل شيء حتى تأتي لحظة إصدار الحكم بمحو سعدون وما يمثّله من الوجود، وهنا يتحوّل "سعدون" إلى شجرة

---

[45] ينظر: عصام محفوظ. الأعمال الكاملة، ص: 96-97

[46] ينظر: المرجع نفسه، ص: 98

زنزلخت يموت على طريقته، يهرب إلى حقول ما وراء الطبيعة لينتصب هناك شجرة زنزلخت لا ثمر لها ولا ربيع، يشعر أولا ببرد شديد، شيء ما في داخله يموت، نارٌ ما في أعماقه تنطفئ ربَّما كانت ثقته بجدوى مد جسور مع الآخرين، وربّما كان حبَّه الدائم لامرأة وهمية ترمز لأشياء حلوة ومضيئة ذوت منذ زمن بعيد، "سعدون" وحيد يحاكم بلا مبرر ويخذله قومه ويتم إعدامه في موكب تهريجي الضحك فيه يشبه البكاء، الحكاية لا تحدث في مستشفى المجانين فقط، يشعر المتفرج أنّه يرى قصة تحدث كلّ يوم، وأمام عينيه، وعلى صعيد احتكاكه في الأجواء السياسية والاجتماعية والإنسانية تحدث له بالذات أيضًا.[47]. من منَّا لم يشعر أكثر من مرة أنَّه مدان بطريقة ما. محكوم بلا سبب لجريمة يجهلها، وأنّ هناك مجموعة من المؤسسات التي من المفروض أن تحميه لكنّها تلعب دور الجلاد.

كافكا في رائعته المحاكمة أعطى سعدون من نوع آخر، سعدون على المستوى الوجودي، فبطله رجل بلا اسم، وينادونه طوال الرواية باسم المتَّهم أمَّا الهيئات الحاكمة والشهود فاسمهم (الآخرون)، سعدون عصام محفوظ كان محليًا وتلك نقطة في صالحه لا ضدَّه حسب رأيي لأنَّ مسرحيته لا تدور في مستشفى مجانين (وجودية) قائمة على المطلق، وإنَّما تدور في مستشفى مجانين واحد كبير اسمه العالم العربي والمحلية ليست ضدَّ الإنسانية إذ استطاع الأديب أن ينطلق من محدودية المكان والزمان إلى رسم ملامح لحقائق إنسانية خالدة ومشتركة عبر تجربة بني قومه، وهذا أمر نجح فيه عصام محفوظ إلى حدٍّ بعيد فمأساة غربة الإنسان وعجزه أحيانا عن التفاهم مع بني قومه، وإحساسه بأنَّ المؤسسات التي وجدت أصلا لحمايته تحاربه، وخيبته الدائمة وبقية القيَّم المطلقة لبناء السعادة الحقيقية، هذه كلها أحزان وجودية طرحها عصام محفوظ من

[47] ينظر: المرجع السابق، ص: 95

خلال فرد له ملامح عربية، من خلال مشكلة عربية، نعم عربية لا لبنانية تخالف جميع الذين قالوا إنّ مسرحية عصام محفوظ مهمة لأنَّها أول عمل لبناني[48].

المشكلة المطروحة عربية مشتركة لأنَّها تمزق الفرد بسبب سلطات ديكتاتورية وأساليب بوليسية ومجتمع مهرجين ومصفقين وشهود زور وأدعياء وهذا أمر لا تنفرد به لبنان لوحدها إنّما هي مشكلة عربية لا محلية.

يبدو أنّ سعدون مشغول بهمٍّ واحد وأنّه بحكم وعيه الغائب خارج الهموم الأخرى، أنّه مشغول مسكون بإمرأة، هي تارة أمه وتارة أخرى حبيبته، الأمُّ تناوب الظهور مع الحبيبة والكاتب يشطر الشخصية إلى شطرين بمعنى يوزّؤعها على صونيم، الصوت هو سعدون وسعدون هو الصوت، ثمّة محاولة لتجنّب المونولوج، وخلق درامية، تتكئ على المخزون الداخلي للشخصية، أليس سعدون محور ما يجري كلّه؟

هل سعدون وجه آخر من وجوه (أوديب) الذي يقتل الأب أو يغيِّب صورته على الأقل؟ لماذا لا نسمعه يتحدث عن أبيه؟ هل وجودهما معا مستحيل ليس في المسرحية إشارات أو علامات أو كلمات تحملنا على الاعتقاد بيقين واحد معاداة الأب، ومع ذلك فالمسرحية خالية من مجرد ذكره، المرأة بالنسبة لسعدون هي أيُّ امرأة بلا ملامح يمكن أن تكون شقراء ويمكن أن تكون سمراء، المرأة نفسها تحول دون تحوّله إلى شجرة «الزنزلخت» أو بعبارة أدقُّ تعوق تحوُّله لأنّه في النهاية يتحوَّل إلى شجرة ولكن لماذا «زنزلخت» يقول الصوت الذي يحاور سعدون لأن طعمها مر والجراد الذي أكل الأخضر واليابس لم يستطع أكلها، في هذه الحالة «الزنزلخت» شجرة قادرة على الحياة، قادرة على أن تكون حرَّةً، لأن أحدًا لا يطمع بها إن يتحوَّل سعدون إذًا إلى شجرة «زنزلخت»، معنى أنّه في مأمن من الظلم والعداء والكراهية هذا الغول ردَّ على محكمة تطلق أحكاما جائرة وتلفق تهمًا باطلة، قبل ذلك وحيثيات أحكامها تنهض على

[48] ينظر: المرجع السابق، ص:93

المصادفة البحتة، كان أول اسم بالقائمة التي قدّمها الكاتب لي هكذا يقول الجنرال يبحث سعدون عن باب لكي يخرج منه، معنى ذلك أنه يعي فساد المكان وفساد ساكنيه[49]، وإن كان غير قادر على فلسفة هذا الوعي المحدود، والذي قوامه الغريزة أكثر من اي شيء آخر، هل هو وجه آخر من وجوه بطل كافكا؟ كِلا الرجلين يتيه في ردهات ومتاهات العدل وكلاهما يطالب بالخروج. وفي قصة تشيخوف الشهيرة «العنبر رقم6» ثمة من يحاول الخروج من مستشفى الأمراض العقلية، لكن تشيخوف يُحدِّد المسؤول عن ضياع الإنسان وجنونه وقهره[50].

في مسرحية "الزنزلخت" «ليس هناك إشارات إلى الدافع إلى السبب إلى تحديد المسؤولية وإنّما ثمة تركيز على النتيجة، بمعنى أنّ سعدون مجنون والكاتب لا يُقدِّم إلا دلالة واحدة في اللوحة الأخيرة على مستشفى الأمراض العقلية وذلك عندما يورد ملاحظته الإرشادية الأخيرة والتي يقول فيها فجأة ينفتح الباب الذي كان يَدقُّ عليه سعدون يصمت الجميع ينزل الجنرال عن كرسيه ويختبئ خلفه، يدخل ممرضان عملاقان في ثيابهما البيضاء تدخل راهبة وهي تقرع بيدها جرسا صغيرا ومثل هذه الملاحظة تعني ببساطة أن الشخصيات والمكان الذي تتحرك فيه، وما تقوم به من أفعال، بما فيها المحاكمة تكون نسيجا واحدا بعبارة أخرى أنَّ الجميع مجانين إذا ثمة لعب متداخل شيء يشبه المسرح داخل المسرح»[51].

عبث يقود إلى الجنون، والغضب جنون يقود إلى العبث والمسرحية تعزف على هذا الوتر رغم أنّ عصام محفوظ ألقى بطله في وسط يتَّسِم بالقسوة والنفاق والعهر، أظهر عمق معاناته، تجاهل وتجاوز الظروف التي دفعته إلى ما وصل إليه، بيد أن

---

[49] المرجع السابق، ص: 94

[50] ينظر: المرجع نفسه، ص: 95

[51] المرجع نفسه، صن

عالما هذه شروطه وأحواله البريء مذنب والشريف مدان والنظيف قذر كفيل بأن يحيل كل شيء إلى نقيضه وإذا كان مسرح العبث يُقِرُ بمنطق يحكم الكون أو بلغة تصلح لأن تكون وسيلة تفاهم فإن عبث. عصام محفوظ وإن مشى في هذا الاتجاه وتقاطع مع حظوظه الرئيسية، إلّا أنّه من النوع الذي يمكن أن يدَّعي العبث المنطق إذا ما قورن بنماذج العبث المعروفة في اللوحات الأولى من المسرحية يبدو كل شيء قريبا من المنطق هنا تكمن أهمية المسرحية، إقرار من جانب الكاتب بأنَّ محاكاة طريقة في الكتابة وفي فلسفة الحياة، لا ترتبط بوشائج مع العالم الذي يعيش فيه وينتمي إليه، تعميق الاغتراب وهكذا فإنَّ سعدون ينتمي إلى وسط يعرفه القارئ والمتفرج بدءا من مفردات لغته وشبكة علاقاته وانتهاء لمواجهاته ومعاناته، نحن هنا مع سعدون حيال نظام فاسد يسود مجتمعا متضورا خربا، سعدون أحد المُعذَّبين في الأرض، مُعذّب لأنّه يعي ويرفض، دوره أن يرفض، وهكذا كلُّ وعيه، كأنّما عليه أن يكون بحتمية تاريخية مُعذّبا، كأنما عليه أن يكون التحت بقانون طبيعي، كما كان على الجنرال أن يكون الفوق بهذا القانون نفسه نعم نحن حيال فكر طبقي نقبله من حيث هو يصوِّر وضعا، ونرفضه من حيث هو ضرورة وحتم[52].

"سعدون" ابن الضرورة، أسير الحتم إنه يعرف لكن معرفته لا تتعدى تعيين مكانه، وكان الآخرين هو مصلوب اليوم، والجنرال صالب اليوم هذه هي الضرورة، هذه هي الحتمية التاريخية، هذا هو التناقض الذي يمثله سعدون والجنرال لأننا أمام حتمية تاريخية نحن ضعفاء سعدون عكس بطل كافكا الناقض المتَّهم المهاجم[53].

الكاتب يخلع على بطله ملامح لبنانية أو عربية أو شرقية لكنّه في الوقت نفسه لا يقف عند تفاصيل المكان، ولو استثنينا شجرة الزنزلخت وهي شجرة معروفة في بلاد

---

[52] ينظر: المرجع السابق، ص: 96

[53] ينظر: المرجع نفسه، ص: 96

الشام بخاصة لأمكن القول إنّ المكان بلا سمات محددة الشجرة تنبت في المكان، إذا سهل التعرف على بعضه عن لم نقل كلّه ولكن ماذا عن عشرات الألوف والصفات والمميزات التي تقيم الحدود والعلامات بين الأمكنة؟

قد يكون الكاتب متعمِّدًا في تجاهله للتحديد، سعيا منه إلى عولمة الشخصيات والمكان وبالتالي الهموم، إلّا أن سعدون نعرف هويته من خلال العلامات التي يرسلها الكاتب إلينا كمتفرجين أو قرَّاء ليس فرنسيا أو أمريكيا ويقابل ضبابية المكان في المسرحية تداخل للزمان بحيث أن البطل ينتقل بحرية ودون عوائق من زمن إلى آخر ولعل هذا التداخل يشير إلى أنّ سعدون بطل لكلّ زمان وأكثر من مكان. وتأسيسا على هذا يمكن عرض المسرحية هذه الأيام دون أن يعاد النظر إلى بناءها أو في الأفكار التي تتخللها[54].

"زنزلخت" عصام محفوظ تحتمل قراءات متعددة، وفيها من المسرح ما يجعلها قابلة للحياة بل لعلها تكاد أن تكون الوحيدة التي ينساب حوارها على إيقاع خاص بل لا يُثقِل على الممثل أو المتفرج ولا يفرق في وصف أو إنشاء، بل يُسجِّل الفعل ويخترق العالم الداخلي للشخصية.

2-2. الصراع

تميز مسرح الغضب بالثورة على الواقع، ومضمونه يتجلى في تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي خلال فترة الستينيات والسبعينيات، والتي شهدت معارك وانقلابات واحتدام الصراع بين القوى السياسية والمحلية، وقد تمكن **عصام محفوظ** من تحويل هذه الصراعات إلى مشاهد فنية، فقام بإدخال السياسة إلى المسرح كما فعل زعماء مسرح العبث **وبريخت** و**جون أوزبورن** في مسرحياتهم الثائرة على المجتمع

[54] ينظر: المرجع السابق، ص: 97

ونظمه وإعلان فشلها، ركز **عصام محفوظ** في مسرحية "الزنزلخت" على فكرة أساسية وهي ظلم الحكام ومعاناة الأبرياء، فها هو "سعدون" يتهم بجريمة لم يرتكبها ويعاني من تسلط الجنرال يقول:

- «**الجنرال:** (داقا بعصاه) شو عملت يا سعدون ليلة 14 تموز؟
- **سعدون:** ما عدت أتذكر.
- **الجنرال:** تذكر؟
- **سعدون:** ليلة 14 تموز...ليلة 14 تموز. ...ماعملت أي شيء.
- **الكاتب:** المتهم لم يعمل شيئا.
- **الجنرال:** (للكاتب) لا تكتب إلا إذا أنا أمرتك. (لسعدون) وين كنت يا سعدون ليلة 14 تموز؟
- **سعدون:** لطالما ليل كنت بالبيت.
- **الجنرال:** كنت بالبيت شو كنت تعمل بالبيت؟
- **سعدون:** كان يمكن صار وقت العشا.
- **الجنرال:** بلا يمكن.
- **سعدون:** بلا يمكن صار وقت العشا، كانت أمي بالمطبخ

إيه كنت بالمطبخ، ساعدتها بينقية الروز، كان عندنا ضيوف، الست مريم وابنها عز الدين، ومن بعد جاأبو عز الدين، وقعت أخت الست مريم حدي على الطاولة ؟

- **الجنرال:** وبعدها ؟
- **سعدون:** قالت الست مريم لأمي بعد العشا: الأكل طيب.
- **الجنرال:** وبعدها؟
- **سعدون:** كلام وسلام.
- **الجنرال:** وبعدها ؟
- **سعدون:** خلصت السهرة وراحوا.

- **الجنرال:** وبعدها ؟
- **سعدون:** لاشيء».[55]

"سعدون" برئ من التهمة و"الجنرال" من خلال أسئلته يريد أن يلفقه هذه التهمة، الملاحظ على ردود "سعدون" أنها ردود بسيطة، تعبر عن بساطة حاله، فهو المتهم البريء الذي لم يسلم من ظلم الطغاة والحكام.

2-3. **الحوار**

حوار عقيم بين الأم و"سعدون" يحمل إيحاءات وتحليلات لا منطقية، يشبه إلى حد بعيد الحوار القائم بين شخصيات مسرح العبث، لأنه يخلو من المنطقية في بعض الأحيان، كما هو الشأن في المشهد التالي:

- «**الأم:** دخلك ما عرفت ولادي! أسعد سعدون وفؤاد وبهية الله يخليهم، علمتهم بأحسن مدارس، مدارس الأمريكان، كنت أجمع الليرة ور الليرة لرئيس الكلية.
- **سعدون:** قولي لي يا أمي ليش أنا هون؟
- **الأم:** هالروماتزم يا ابني، هالروماتزم يمكن عاشقني. هيئتك طبيب غربي، عندك وصفة مليحة؟

ما تقولي ورق الكينا ولا البابونج

ما بقي عشبة ما شريت منها

فيه طبيب مغربي مثل أفضالك كان يزورني

يمكن عرفته

- **سعدون:** كنا بالسوق والدنيا حر....»[56].

---

[55] عصام محفوظ. الأعمال الكاملة، صص: 32-31

[56] المصدر نفسه، ص: 48

"سعدون" والأم يتحدثان إلى بعضهما البعض دون أن يسمعا بعضهما البعض، وكأنهما لا يتحاوران كل واحد يتحدث عن نفسه شرط أن ينتهي كلام سعدون قبل كلام الأم بقليل وهذا تماما ما عثرنا عليه في الحوار الدائر بين شخصيتي مسرحية بيكيت، فهذا مؤشر ظاهر لتأثر عصام محفوظ بصمويل بيكيت في بنية الحوار الخالي من المنطقية والزاخر بالرموز التي تدعو إلى القلق والحيرة كما في المشهد التالي:

- «**الكاتب:** قبضت عليك بالجرم المشهود.
- **سعدون:** يلتفت إليه فلا يرد
- الكاتب: منتظر؟
- سعدون:. ..
- **الكاتب:** منتظرها؟
- **سعدون:** منتفضا مين؟
- الكاتب: هي.
- **سعدون:** مين هي؟
- **الكاتب:** هي هي»[57].

يعود سعدون إلى وضعه السابق ألا وهو الصمت وهذا ما سبب قلق المتلقي، لأن الحوار خالي من المنطقية وكذا الترابط والانسجام وهي سمة بارزة في مسرح اللامعقول.

ومن العناصر المميزة التي تتصف بها مسرحية "الزنزلخت" التمتمة والكلام غير المفهوم بين الشخصيات يقول:

- «**الجنرال:** الدفاع، محامي الدفاع

---

[57] المصدر السابق: ص: 71

- **العراب:** عدم القناعة يا سيادة الرئيس، عدم القناعة هو السبب، لو الدنيا ترجع مثل ما كانت على أيام سيدنا نوح عليه السلام ما كان صار اللي صار مع سعدون، هذا يا سيادة الرئيس ذنبه كبير ما لقيت مادة بالقانون تشفع له، ولو طبقنا كل العقوبات الواردة على جرايمه المفترضة من الواجب شنقه أربعين مرة ونحبسه أربعين سنة بزنزانة منفردة...

لكن. .. يا سيادة الرئيس. ... إن جينا للحق... حرام أنا عرفته وهو صغير، حملته على كتفي ومثل كل الأولاد كان يلعب ويقاتل ويسب، ومثل كل الأولاد تعلم وكبر مثل كل الناس ويفتح بيته للزوار ويزور وينزار بالعيد مثل كل الناس ويربي أولاده وأولاده يكبروا ويحملوه في آخرته مثل كل الناس....

لكن... صار يحلم أكثر من اللازم، مصيبته يا حضرة الجنرال مصيبته وقعت عليه وما عرف يطلع منها.

- **سعدون:** (وكأنه يستفيق من ذهوله) تذكرت يا حضرة الجنرال.

تذكرت الشرط اللي وضعه أبوها

طمعني فيها بالأول وحط الشرط بالآخر

خدعني يا خضرة الجنرال

نسيت الشرط

نسيت الشرط

(يستمر سعدون في تمتمة غير مسموعة)[58].

تجسد هذه المسرحية الألم الإنساني بشكل مطلق وقد ذكر فتحي العشري في كتابه دقات المسرح أن الزنزلخت لعصام محفوظ أول مسرحية طليعية في لبنان وقد استثمر فيها أفكار بيكيت في مسرحيته في انتظار غودو وخاصة فكرة الانتظار مثلما ذكر

[58] المصدر السابق، ص: 72-73

جوزف صايغ، قفص ضخم، قصاصات جرائد، قماشة قعر، تأثيرات ضوئية تجمدن باب يقرعونه ولا يفتح هذا هو ديكور مسرحية الزنزلخت.

يسيطر على المسرحية هذيان محاولين الخروج منه، هذيان ساحر، أمل بانتظار إنسان، حلم بانتظار الحسة عند عتبة باب، صورة مضحكة ممزقة كل شيء متداخل متمزق، كل شخصية تتكلم لحالها، الإنسان متمرد يعرض نفسه للإدانة تفكير متناقض حيث كل شيء مقبول كل شيء لا معقول.

عصام محفوظ جعل المسرح كله يتحرك وفق عقلية تفضي إلى أن ينتهي سعدون إلى نوع من الانتحار تغلب عليه السمة العاطفية التحول إلى شجرة، الباب مغلق، الإطار محكم، الشخص ضعيف، الرافضون الهاربون يلاقون من الزنزلخت مصيرهم الذي ينتظرهم، النظام يحتاج ضحية ليتكامل، سعدون الرافض الهارب، يفضي عليه بالموت، وفي حيثيات الحكم، بلسان الجنرال، القاضي البقاء الرسمي العام الذي يبرز فيه النظام العام بؤرة فساد عام.

2-4. اللغة

استطاع **عصام محفوظ** أن يخلق اللغة المسرحية، رفع الثرثرة اليومية إلى مستوى الفكرة، وأحيانا إلى مستوى الشعر في محاولة ذكية لا يقدر عليها إلّا من يتمتع بموهبة مسرحية أصلية، وهكذا استطاع الكاتب أن يحلِّق بهذه اللغة الشخصية المسرحية وبالتالي الموقف المسرحي.

يقول **نديم معلا** في قيمة اللغة وفي مدى استيعابها لميول الكتاب ورؤاهم: «معركة اللغة قديمة جدية، ويبدو انّه ليس لأحد أطرافها أن يملي رأيه على الطرف الآخر، مسرحية الزنزلخت تشيرا مبكرا إلى كتاب خرج من عباءة الأدب دون أن

يحمل معه عقدته أو سطوته»[59]، هذا ما يبرر تمكن **عصام محفوظ** أن يعلي من شأن لغة التخاطب اليومي، ويرقى بها لمصاف اللغة الرسمية، بفضل حنكته ودهائه، والمسرحية تعج بالمقاطع المذللة لهذه الفكرة يقول:

- «**سعدون:** آه لو واحد يسمعني.
- **الصوت:**أنا سامعك.
- **سعدون:** مين؟ صوتك قريب كأنك قتعد حدي.
- **الصوت:** كنت تدق الباب بالليل وأنت نايم ومروبص.
- **سعدون:** وأنا وصغير كنت كل ليله أنزل أقطف تفتحة من البستان، وأنا نايم، ولا مرة كنت آكلها، أمي كانت تقول لي.
- **الصوت:** الله يحبيك لأمك.
- **سعدون:** هيئتك إنسان طيب.
- الصوت: أرجوك
- **سعدون:** من زمان كنت انتظر اسمع صوتها. ..
- **الصوت:** مين...أمك.
- سعدون: لا هي.
- **الصوت:** كيف حبيتها.
- **سعدون:** بالصدفة.
- **الصوت:** من زمان.
- **سعدون:** من أربعين سنة.
- **الصوت:** أربعين سنة ؟
- **سعدون:** وأنا أشتغل لها.

---

[59] نديم معلا. لغة العرض المسرحي. ط1. دار المدى، 2004، العراق، ص: 189

- الصوت: وهي ؟
- **سعدون:** قالوا لي: حلوه.
- الصوت: طويله؟
- **سعدون:** أي طويلة.
- الصوت: شقرا.
- **سعدون:** شقرت مضبوط.
- **الصوت:**عيونها خضر ؟
- سعدون: خضر.
- **الصوت:** دايما لابسة الأبيض ؟
- **سعدون:** صحيح. هيك وصفوا لي ياها كأنك كنت معي. أهلي ماصدقوا قالوا إني متوهم. ..عايش بالوهم. قلت لهم تعالوا معي. .. ضحكوا. يمكن لأني مش قد المقام. ..ثيابي ديما موسخة. .. من الشغل. أنت عارف. ..
- **الصوت:**عرفت قصتك كلها من زمان وفكرت بحالتك وحزنت. أنا أنتظرت أكثر منك. وصبرت أكثر منك...سامعني ؟
- **سعدون:** سامعك. ..
- **الصوت:** اغتنم الفرصة واحك معي قبل. .
- **سعدون:** قبل شو ؟
- **الصوت:** قبل ما تصيرتحكي معي. ..شجره. ..»[60].

[60] عصام محفوظ. الأعمال الكاملة، ص: 61-60

نجح عصام محفوظ إلى حد بعيد في دمج لغة الخطاب اليومي مع اللغة الفصيحة، وبهذا التمازج الذكي خلق لغة ثالثة، تمكن من خلالها إلى الوصول إلى هدفه، وهو ضرب وخلخلة المبادئ الأرسطية القائمة على كل ما هو رسمي.

من خلال ما تقدم تبين لنا أن مسرحية "الفرافير" وكذا "الزنزلخت" متشابهتان إلى قدر كبير، من خلال إدخال تقنيات مسرحية جديدة كالعبثية والملحمية، والغاية من كل هذا هو زعزعة القيم والمبادئ الأرسطية؛ فـــ**عصام محفوظ** مثلا في هذه المرحلة قدم ثلاثية: «الزلزلخت» و«الديكتاتور» و«سعدون ملكا»، التي شهدت منها الخشبة اللبنانية في الستينيات من القرن العشرين العملين الأولين، ونشر المؤلف ملخص العمل الثالث، الذي لم يقدم على المسرح، في نهاية كتاب «الديكتاتور». تميزت هذه المرحلة باستخدام لغة مسرحية جديدة حملت مضمونا مسرحيا جديدا، وافتتحت تيارا جديدا في المسرح العربي هو ما نسميه باختصار «تيار الحداثة»[61]. منذ البداية لاحظ بعض النقاد القرابة بين مسرحيتي «الزنزلخت» و«الفرافير» في الأهمية التاريخية للعملين، وأشار الكاتب المصري **فتحي العشري** إلى القرابة الطليعية. أما الكاتب والمخرج اللبناني **شكيب خوري** فقد جمعهما في كتابه «مسرح العبث العربي» بقرابة المنحى العبثي الملحمي. ونضيف هنا قرابة هي الأهم قرابة اللغة المسرحية الحديثة.

مع أن **يوسف إدريس** جاء إلى المسرح من القصة، **وعصام محفوظ** من الشعر، إلا أنهما تقاطعا في جو الحداثة المسرحية بأصالة كاملة. فخلقا لأول مرة في المسرح العربي الحديث شخصيات تجريدية وفي الوقت نفسه نابضة بالحياة. وهذا ما يميزها عن المسرح الرمزي الأدبي الذي كان رائده توفيق الحكيم، ذلك أن **محفوظ** و**إدريس**

[61] المصدر السابق، ص: 586

نقلا الرمز من الأدب إلى الحياة، فشخصياتهما ما عادت المشاجب التي يتعلق عليهما الحوار الرمزي، بل هي شخصيات من لحم ودم، وأن يصح تأويلها تأويلا رمزيا[62].

وللتوضيح أكثر نقارن «الزنزلخت» و«الفرافير» بمسرحيتين من الأدب الرمزي وظهرتا في وقت متقارب مع مسرحيتي إدريس ومحفوظ: الأولى هي مسرحية «يا طالع الشجرة» لـــ **توفيق الحكيم**، والثانية هي مسرحية «العصفور الأحدب» لـــ **محمد الماغوط**، فنجد شخصيات هاتين المسرحيتين الجميلتين مطبوعتين بطابع الأدب، فشخصيات «يا طالع الشجرة» أنماط ذهنية، وشخصيات «العصفور الأحدب» للماغوط أصوات شعرية. ومن الطبيعي أن تكون هذه الشخصيات الأدبية تستخدم اللغة الفصحى الأدبية. أما شخصيات **محفوظ وإدريس** فكانت نابعة من الحياة وتستخدم لغة الحياة.

قد يكون تأخر تيار الحداثة المسرحية بضع سنوات عن الشعر والقصة في العالم العربي من طبيعة الأشياء، لأنه هكذا كانت الحال دوما في التاريخ، فالمسرح يأتي لاحقا لأنه عمل جماعي، حين أن الفنون الكتابية الأخرى هي نتاج عمل فردي. فإذا كانت الحداثة الشعرية تؤرخ بمطلع الخمسينيات فلا عجب أن الحداثة المسرحية ستؤرخ بمطلع الستينيات[63]، من القرن العشرين بطبيعة الحال. كان ذلك سنة 1963 حين كتب **عصام محفوظ** مسرحية «الزنزلخت» وإدريس مسرحية «الفرافير».

لقد استقبل النقاد والجمهور في مصر ولبنان هذين العملين بكثير من الترحيب والاستنكار معا، بعض النقاد المصريين رفضوا «الفرافير» رفضا عنيفا، واعتبرها **محمد مندور** لا تنتمي إلى المسرح العربي، واتهم آخرون مؤلفها بأنه متأثر بـــ **براندلو وبريخت وبيكيت** وغيرهم، حين اعتبرها البعض الآخر بداية المسرح المصري الحديث المفتوح على العصر والعالم.

---

[62] ينظر: المصدر السابق، ص: 586

[63] ينظر المصدر نفسه، ص: 587

كانت ردود الفعل كذلك على مسرحية «الزنزلخت»، ففي حين اعتبرها البعض خروجا على المسرح الأصيل اعتبرها البعض الآخر بداية تأصيل المسرح اللبناني قال محمود أمين العالم عن «الفرافير»: «بأنها تجربة جادة لها ما بعدها». وقال **غالي شكري** عن «الزنزلخت»: «حققت للمسرح اللبناني البداية ومن مستوى العصر»، وكما أن لويس عوض اقترح ترجمة فورية لمسرحية «الفرافير» إلى الفرنسية لتقديمها في باريس والتباهي بها أمام الجمهور العالمي، كذلك صنفت الموسوعة العالمية الخاصة بالمسرح التي تصدر في فينا، صنفت «الزنزلخت» بين أبرز أعمال 1968 المسرحية في العالم. والأغرب أن المسرحيتين بالرغم من لا واقعية الشخصيات والأحداث فإن بعض النقاد في مصر وفي لبنان استدعى على مؤلفيهما السلطات، في مصر بحجة أنها تغمز من قناة عبد الناصر، وفي لبنان من الجنرال فؤاد شهاب، مما يعني أن هذه الشخصيات الملحمية العبثية الغاضبة كانت محسوسة بقوة، لذلك نجد أن الفرفور في«الفرافير» وسعدون في «الزنزلخت» وهما بطلا المسرحيتين، نجدهما نموذجين محليين وعالميين في نفس الوقت، ويشترك كل منهما في التفتيش عن الحرية المستحيلة، والمعروف أن العمل الأدبي الجيد يستطيع أن يكون محليا وفي نفس الوقت يخاطب الإنسان في كل مكان[64]، هذا ما يدعم المقولة التي ترى بأن العالمية تنطلق دائما من المحلية.

هكذا نجد النقاد ومع اعترافهم بهذه العالمية يشددون على محلية العملين. عن «الفرافير» يقول **غالي شكري** بأنها بوادر الميلاد الروحي الجديد لجيل كامل، وعن «الزنزلخت» تقول **غادة السمان** إنها تعكس مجتمع العرب الحديث ومشاكله.

وإذا كنا قد عقدنا هذه المقارنة بين «الزنزلخت» و«الفرافير»، فلأنهما اشتركا معا في تفجير تيار الحداثة في المسرح العربي في مصر وفي لبنان.

---

[64] ينظر: المصدر السابق، ص: 587

لكن هذه القرابة الروحية لم تمنع الاختلاف في الصياغة المسرحية لدى الكاتبين. ففي حين اقتصر البناء الدرامي في «الفرافير» على مشكلة الحرية الإنسانية، نجد البناء الدرامي في «الزنزلخت» توزع في ثلاثة أبعاد، يميزها بدقة مخرج المسرحية، كما نقرأ في الملاحق التوثيقية، إذ يقول في حديث لإحدى الصحف آنذاك: «تتميز «الزنزلخت» بثلاثة أبعاد حاولت أن أجسدها في الإخراج: البعد الأول أن ممثليها يلعبون أدوار مجانين. البعد الثاني أن هؤلاء المجانين «يمثلون». أما البعد الثالث فهو أن أحدهم (سعدون) يلعب دوره هو برفضه لعبة المحاكمة التي يعتبرها حقيقة، وهذا التناقض في دوره والذي على أساسه تنبني مفارقات المسرحية، يخلق البعد الثالث[65].

هذه الأبعاد الثلاثة جعلت من موضوع الحرية «أغنى تعبيرا» في «الزنزلخت» منه في «الفرافير» ذات البعد الواحد، لكن «الزلزلخت» أهمية أخرى إذ أنها بداية ثلاثية مسرحية هي الأولى من نوعها في العالم العربي، وسوف تجد موقعها الراسخ في تاريخ هذا المسرح، فالمسرحيات الثلاث التي تشكل هذه الثلاثية ذات تدرج هرمي يبدأ من الحشد وينتهي بالفرد المحور، ففي «الزنزلخت» أولى المسرحيات الثلاث نجد «سعدون» و«الجنرال» في مواجهة واحدهما الآخر، وسط حشد من الشهود والمتسولين والممرضين، وفي المسرحية الثانية، أي «الديكتاتور»، لم يبق من الحشد السابق سوى «سعدون» و«الجنرال» لكن ليسا في مواجهة بل في تآلف وتعاضد، وكان «سعدون» الذي يكتشف وهم الحب كخلاص، يكتشف في نفس الوقت أن الخلاص ليس الهرب بل المواجهة التي تعتمد الحركة الثورية، وفي القسم الثاني من المسرحية نفسها نرى اللعبة تتحول، وإذا بسعدون ينسلخ عن الجنرال، بوحي من الجنرال نفسه، ليجسد دور «الملك» أي الخصم، لكن سعدون الذي يقبل بالقيام بلعبة الاستشهاد، ينظر بإشفاق، بعد التظاهر بالموت، إلى الجنرال وهو يدق الباب طالبا الخروج إلى العالم لإسماعه خبر

[65] ينظر: المصدر السابق، ص: 588

انتصاره وخبر خلاص العالم فيجد الأبواب موصدة. فالجنرال هنا وهو يدق على الباب الموصد يستعيد دور «سعدون» في «الزنزلخت» عندما كان سعدون يدق هو أيضا على الباب الموصد، ولا من يفتح له، ولا من يستجيب للنداء. وبقدر ما يغلب على القسم الأول من «الديكتاتور» جو الكوميديا السوداء، حيث يرسم المؤلف إحدى أجمل الصور الكاريكاتورية لآلية الانقلابات العسكرية في العالم الثالث، يغلب الطابع المأساوي على القسم الثاني.

المؤلف يضعنا منذ البداية في جو لعبة متسلسلة ولا يفضح جو اللعبة إلا في نهاية كل حلقة، مثلا في «الزنزلخت» نظل في حال قلقة على محاكمة سعدون حتى تدخل الممرضة لتعلن موعد العشاء، فيهرع الجميع كالأطفال الصغار إلى المائدة. وفي نهاية «الديكتاتور» وفي اللحظة التي تبلغ فيها درامية الموقف الذروة ونرى الجنرال اطمأن إلى أنه قد اغتال خصمه «سعدون– الملك» نجد سعدون يفتح عينيه ليراقب تصرف الجنرال وعلى فمه ابتسامة، أما في المسرحية الأخيرة التي جعل المؤلف لها عنوانا مأخوذا من نهاية مسرحية «فالديكتاتور»، أي «سعدون ملكا»، نجد سعدون هنا وحده فقط محصورا بين بابين: باب اليمين الذي يحاول أن يصد الآخرين عن اقتحامه، وباب اليسار المغلق هو أيضا الذي يحاول أن يفتحه بمساعدة صديق له في الخارج لا نراه، ولكننا نسمع صوته يخاطب سعدون بأنه سيجد المفتاح المناسب، وتنتهي المسرحية، فلا باب اليمين يقتحم عليه ولا باب اليسار يفتح له.

إن قراءة عميقة للثلاثية تحمل مستويين: المستوى الإنساني والمستوى السياسي، وسواء تمت قراءتهما على أي مستوى فإن قيمتها الفنية ستظل كامنة وسيظل لها كما أسلفنا موقعها الدائم في الكتابة المسرحية العربية.

لكن هذه الثلاثية التي كتبت قبل نكسة حزيران، وإن لم يسمح استعداد الخشبة اللبنانية لتقديمها إلا بعد النكسة، كما نتبين من الملاحق التوثيقية، تشكل المرحلة الأولى

من مسرح **عصام محفوظ**، المرحلة التي توصف بمرحلة الغضب، لينتقل **محفوظ** بعدها إلى الكتابة السياسية المباشرة[66].

من خلال ما تقدم يتبين لنا انفتاح المسرحية العربية على التقنيات المسرحية الحديثة الأوربية التي أثرت على البناء الدرامي بمختلف عناصره وقد نحج كتابها إلى حد بعيد في استثمار هذه التقنيات مع المحافظة على السمة العربية التي تصرخ في وجوه القراء والمشاهدين معلنة ثراء البيئة العربية بعناصر فنية أصيلة متميزة.

[66] ينظر: المصدر السابق، ص: 589

خـاتمـــــة

نخلص في نهاية هذا البحث الذي تناول إشكالية الحركات الطلائعية من منظور معرفي نقدي، بحيث بينا فيه حدود الاشتغال الفكري والجمالي ومقاربته للواقع، من خلال نماذج مسرحية جسدت الحركات الطلائعية المختلفة، لأن الأدب المسرحي بعامة كان الجنس الأدبي الذي استجاب فنيا وجماليا للتغيرات التي شهدها العالم عقب الحرب العالمية الثانية؛ تلك الحرب التي فرضت على العالم توجهات جديدة رافضة الوضع الذي آل إليه الإنسان، ثائرة على تقاليد وقواعد شكلت مسار الكتابة الأدبية منذ العهد القديم، بخاصة ما اصطلح عليه "المسرح الأرسطي".

لم يكن هذا الرفض وهذه الثورة في أوربا فحسب، وإنما امتدت آثارها للعالم أجمع، بخاصة العالم العربي الذي استجاب لهذه التيارات الفكرية الجديدة التي حملتها الحركات الطلائعية، حيث تأثر العديد من الكتاب العرب بمسرح العبث واللامعقول، وبالمسرح الملحمي البريختي، وبمسرح الغضب؛ فتحت هذه المذاهب المسرحية الأوربية الجديدة مجال التعبير عن هموم المواطن العربي، الذي عانى ويعاني من ويلات الحرب، والاستعمار، والأوضاع الاجتماعية التعيسة.

وجد الكتاب العرب، كما بينا في مواضعَ عديدة من هذا البحث، متنفسا كبيرا في ما وفرته فلسفة العبث واللامعقول، التي تبنتها الحركات الطلائعية، للتعبير عن رفضهم للأوضاع الاجتماعية المأساوية التي يعيشها العالم العربي، والدعوة إلى الثورة عليه من خلال نصوص مسرحية، كانت بمثابة بيان احتجاج على وضع لم يستطع اي كان تفسيره، كما هي حال بطل العبث واللامعقول.

استخلصنا من خلال تحديد المفاهيم التي ابتكرتها الحركات الطلائعية ومصطلحاتها، ومن خلال تحليل جملة من النماذج المسرحية المعبرة عن هذا التوجه الفلسفي، الفني والجمالي، من الأدبين الأوربي والعربي، جملة من النتائج ومن السمات

الفنية والجمالية التي ميزت هذا التوجه في الإبداع الأدبي المسرحي. نحاول أن نصوغها فيما يلي:

اتضح لنا بأن الحركات الطلائعية تميزت بالرفض والمقاطعة الكلية لكل ما هو قديم وتقليدي، بوصفه تراثا مستهلكا أصبح لا يعبر عن هموم الإنسان المعاصر، مما جعل هذه الحركات توصف بالثورية، والاحتجاج على استمرارية التقاليد الراسخة، والعداء لمقتضيات الأعراف المستقرة.

كما بينا أيضا بأن هذه المذاهب التي شكلت موجة الرفض والقطيعة، سعت إلى التخلص والقضاء على الموروث القديم، والتوجه نحو منطلقات جديدة تحمل في طياتها تحولات علمية ميزت القرن العشرين، حيف كان هدفها إحلال أساليب جديدة تطرح قضايا وتعالجها في قوالب غير مألوفة، معارضة لكل ما هو سائد، ومن ثم وصفت بالعبثية أحيانا، وباللامعقول أحيانا أخرى، كما وصفت بصفات أقل تمردا بالملحمية والغضب.

رأينا بأن "المستقبلية" برزت كحركة أدبية فنية مطلع القرن العشرين، تهدف إلى الرغبة في نزعة مكانة الإنسان ومعاناته من مضمون الأعمال الفنية، وهي حركة هدم ورفض لكل ما هو قديم، وبالتالي وجدت ترحيبا وقبولا عند الطليعيين، لأنها عبرت عن ميولهم ومبادئهم؛ غير أن "المستقبلية"، كما رأينا، عنيت بالفنون الصوتية، بالألحان غير المنسجمة كما في الموسيقى المألوفة، والسعي للبحث عن الصخب والضجة لا غير. اتضح لنا بأن هذه الحركة ارتبطت في البداية بالفنون التشكيلية، إلا أننا وجدنا روادها قد اهتموا اهتماما كبيرا بالدراما في أوربا، مما شجع على التيار التجريبي في الفن، والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية.

كما أن مسرحيات المستقبليين، التي بلغت ذروتها في أواخر العشرينات من القرن العشرين، تميزت بتركيزها على العالم الوجداني الخاص بالإنسان، مما أكسب بعض هذه الأعمال صفات الشاعرية والرمزية. أخيرا استخلصنا بأن المستقبليين بعامة وجدوا متنفسهم في تجاوز الحدود التقليدية للعرض المسرحي، في فكرة إنشاء مسرح الهواء الطلق.

لاحظنا بأن مذهب التكعيبية انعكس أدبيا عند الكاتب الروائي الإنجليزي **جيمس جويس**، إذ حاول التخلص من المنظور التقليدي، عن طريق استخدام تكنيك تيار الوعي الذي شهدته الساحة الأدبية مطلع القرن العشرين.

وقفنا عند نقطة مهمة جدا هي التمييز بين الكاتبين **بيراندييللو** و**بريخت**، بحيث أن كلا منهما يهدف إلى إثارة المتلقي، لكن الخلاف الجوهري بينهما هو أن **بريخت** يشرك المتلقي من خلال كسره للجدار الوهمي الفاصل بينه وبين العروض، وإشراكه في العملية الإبداعية و/أو التمثيلية، وفي الوقت نفسه عدم إيهامه وإغراقه وتنويمه، أي يجعله فطنا متوقعا ما سيقع. على عكس **بيراندييللو** الذي يجعل المتلقي متماهيا مع الأحداث، وكأنه جزء منها، بحيث يبقى محصورا في إطار عالم المسرحية.

كما وقفنا عند حركة "الدادا" (الدادائية)، ورأينا بأنها تهدف إلى تحطيم القواعد المعروفة للفن، بل وللعقل والتفكير أيضا. فهي أساسا حركة هدم تقوم على مبدأ العدمية. بينا بأن الدادائية شكلت محطة هامة في تطور الفن والأدب، لأنها فتحت المجال أمام التجريب، وكانت وراء إنشاء بعض المختبرات المسرحية، وقد وصف الدادائيون الحياة بأنها نكتة مريرة، وانطلقوا من هذا الموقف العدمى ينشرون أفكارا تخريبية، لذا طالبوا بتدمير كل آثار الماضي، وأصبح العبث واللامعقول هو النتيجة والمحصلة النهائية لأعمالهم. واجه الدادائيون العالم بسخرية وفضائح وتحديات،

وإصدار البيانات الاستفزازية المسيئة لإشاعة الفوضى، ومن خلال الفوضى يتبين نظام جديد، وهذا ما حدث في أحد عروضهم سنة 1920، حيث أعلنوا بأنهم سيقومون بحلاقة رؤوسهم على خشبة المسرح في باريس، مما جعل هذا الفعل غير سوي، وخروج عن المألوف اجتماعيا وأخلاقيا.

أما السرياليون فقد تبين لنا بأنهم يعترفون بأن منبع الفن الحقيقي ومرجعيته، هو منطقة اللاشعور، هذه المنطقة التي أهملت من قبل الفنانين والباحثين القدامى، مع العلم-بحسبهم- بأن عالم اللاشعور هو الركيزة الأساسية التي يجب الاعتماد عليها في كل إبداع، ومن خلاله يمكن الولوج لعوالم النفس الداخلية. استمدت السريالية إرهاصاتها من تيار اللاوعي ومن الأحلام، وبالتالي استمدت مسرحياتهم، كما رأينا، موضوعات تتعلق بالحب وبالحلم وبالجنون؛ هذا ما يفسر قلة نتاجهم المسرحي، مقارنة بأنواع الفنون الأخرى.

أدرجنا الحركة التعبيرية ضمن الحركات الرافضة للتقاليد المسرحية الموروثة من عهد **أرسطو، لأنها وجهت اهتمامها نحو عالم المكنونات**، العالم الباطني الذي لا يخضع للقوانين، ولا يتقيد بزمن محدد، ولا مكان محدد، ولا حدث بارز؛ فالتعبيرية تجسد جوهر الأشياء دون إظهار خارجها، تركز على الأزمات النفسية، ومحن وجدانية لشخوصها. جاءت الدراما التعبيرية كردة فعل لأحداث الحرب القاسية الشرسة، التي ولدت لدى الكثيرين، وفي مقدمتهم المبدعين، رؤية جديدة للحياة، هي رؤية خاصة تتسم بقدر كبير من الضبابية والغموض وعدم الترابط بين أحداثها، كما تتسم باللامعقول واللامنطقي، وبكثير من الصخب كما الحياة ذاتها في تلك الفترة تحديدا.

اتضح لنا جليا بأن ظروف الحضارة الغربية المعاصرة، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولدت مع التطورات العلمية والفكرية، التأكيد على لا جدوى الأشكال

الفنية التقليدية، بالتالي وجب البحث عن أشكال جديدة تتلاءم وروح العصر، ولما أولت الواقعية اهتماما خاصا بالإيهام بالواقع، من خلال العرض المباشر؛ ركزت هذه الاتجاهات الجديدة، التي كانت ثورة ضد الواقعية، على تمثل العالم النفسي والباطني للإنسان، وما يقدمه من رؤية خاصة للأشياء.

من أهم النتائج التي حققناها في هذا البحث، هي أن المسرح الطليعي استطاع أن يبتكر شكلا مسرحيا جديدا، يغلب عليه التفكيك في السياق والمكان والزمان والرموز، والإشارات الغامضة والجو الشعري، والخروج عن السائد، على هذا النحو سعت الاتجاهات المسرحية الحديثة، التي ثارت على الدراما الواقعية و/أو الأرسطية إلى التحلل من العناصر التقليدية للمحاكاة، ومن الإيهام بالواقع على السواد من الناس. كما سعت إلى الفصل بين المسرح والمشاهد، إذ ينبغي على المشاهد التأكد من أن ما يراه في المسرح يخالف الواقع في وجوه كثيرة.

من أبرز من قاد الثورة على الدراما الواقعية ضمن تيار المسرح الطليعي، وأهم من تَمثَّل هذا الاتجاه الرافض للقيم والمبادئ التقليدية **بيرتولد بريخت**، و**يوجين يونسكو**، و**صمويل بيكيت**، و**جون أوزبورن**. تعددت اتجاهات هؤلاء في المسرح الغربي، وحققت نجاحا كان له تأثير كبير على المسرح العربي، بخاصة في الستينيات من القرن العشرين. يكشف الحوار في مسرحية " يا طالع الشجرة " **لتوفيق الحكيم** عن أساسيات المسرحية، وما يهدف إليه الموضوع الذي يعالجه ويرسم أبعاد الحياة المستقبلية في المسرحية، ويحدّد مقومات كل شخصية من شخصيات المسرحية، رأينا بأن **توفيق الحكيم** يسير على منوال **صمويل بيكيت** في عدم تحديده لملامح الشخصيات، وكذا في الحوار الخالي من المعنى.

تبين لنا بأن **توفيق الحكيم** ألح على محاولات تجديدية اتسمت بالغرابة، ملمحا بذلك ضمنا إلى ما سيكون لها من أثر في ما سيظهر مستقبلا من اتجاهات جديدة، سيصلب عودها، ويتسع نطاقها، وتنتصب على قدميها.

أتضح لنا أيضا بأن **صلاح عبد الصبور**، تلاعب بالزمن في مسرحية "مسافر ليل" بحيث كانت أزمنة غير متعاقبة، مما أثر على منحى الأحداث، التي تحولت إلى مجموعة أحداث يصعب ربط بعضها ببعض حسب السياق العام للمسرحية، كما هو الشأن في مسرحية "الكراسي" لـــ **يوجين يونسكو**.

من النماذج البارزة في التأثر بالمسرح الأوربي، مسرحية "الفرافير" لـــ **يوسف إدريس**، التي صورت فشل الأنظمة، ولا جدوى جهود الإنسان الساعي للحرية وتحقيق العدالة. امتلكت مسرحية "الفرافير" على صعيد الشكل المسرحي خصائص فنية متميزة، تتعلق بعناصر العمل المسرحي، فالمكان مثلا لم يعد ذلك الذي تجتمع فيه مجموعة من الأفراد لمشاهدة عمل ما، بل أصبح المكان اجتماعا بشريا أو تجمعا إنسانيا مثلما هي الحال في مسرح **برتولد بريخت**.

اكتشفنا الجرأة الكبيرة لدى الكاتب **جون أوزبورن** في مسرحية "أنظر خلفك في غضب "، إنها فعلا مسرحية جريئة، أبرزت معاناة الإنسان الغربي في ظل غياب العدالة وسيادة الطبقية في المجتمع، الفكرة ذاتها جسدتها مسرحية "الزنزلخت"، للكاتب **عصام محفوظ** من خلال شخصية البطل "سعدون"؛ وجدنا قراءات عديدة لهذه المسرحية في النقد العربي؛ منها أنها النموذج الفعلي الذي يمكن أن يصنف ضمن حركة "مسرح الغضب"، كما اتضح من خلال تقنية الحوار فيها الذي ينساب بإيقاع خاص، وتقف على رأس النصوص المسرحية العربية، التي تتصف بالغضب والعبثية.

هذا أهم ما توصل إليه البحث من استنتاجات وإجابات للتساؤلات التي طرحناها في بداية البحث، فمهما بدت لنا كافية إلا أنها في الحقيقة تفتح شهية جديدة للبحث والتقصي، لأن الطلائعية ثورة فكرية وفنية وجمالية، لا يمكن أن يستوعبها بحث واحد، مهما حاول. تظل التساؤلات التي تثيرها مختلف التيارات الفكرية، والحركات الأدبية بمذاهبها ومدارسها، مفتوحة على مجالات بحثية عديدة ومختلفة؛ هذه هي طبيعة البحث العلمي، فأي النتائج تبقى محدودة غلى حد ما، مقارنة بما يمكن أن يطرح من أسئلة أخرى كثيرة حول موضوع الحركات الطلائعية في المسرح الغربي وتأثيرها في المسرح العربي، ومن ثم سنسعى بعون الله عز وجل مواصلة البحث في هذا الاتجاه، قصدي الأدب المسرحي بعامة، والمسرح الطلائعي بخاصة، نظرا لقيمة المسرح في حياتنا الاجتماعية والثقافية.

وفي الأخير نسأل الله العظيم أن نكون قد وفقنا، لما فيه خير البلاد والعباد.

والله ولي التوفيق

بيبليو غرافيا البحث

❖ **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع**

أولا: المراجع العربية

1. صلاح عبد الصبور. الأعمال الكاملة. المجلد1. دار العودة، بيروت، سنة 1972
2. عصام محفوظ. الأعمال الكاملة ط1. دار الفارابي، ، لبنان، 2006
3. يوسف إدريس. مسرحية الفرافير . ط1. مكتبة مصر، د ت. مصر، دت
4. آيت حمودي تسعديت. أثر الرمز في مسرح توفيق الحكيم. دار الحداثة، بيروت، 1986
5. ابراهيم فتحي. معجم المصطلحات الأدبية. ط1. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
6. ابراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006
7. ابراهيم محمود الصغير. المسرح البريختي التغريب. مجلة الباحثة العلمية، عدد 68، 2013
8. أحمد العشري. المسرحية السياسية في الوطن العربي. دار المعارف، القاهرة، 1985
9. أحمد محمد المعتوق. الحصيلة اللغوية. أهميتها-مصادرها-وسائل تنميتها. سلسلة عالم المعرفة. الكويت، أوت 1996.
10. أحمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول. ط 1. عالم الكتب، القاهرة، 2008.
11. أحمد سخسوخ. الحكيم مفكرا ومنظرا. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، دت.
12. أنطونيوس بطرس. الأدب تعريفه أنواعه ومذاهبه. ط1. المؤسسة الحديثة للكتاب، 2005
13. بشرى سعيدي. تمظهرات العبث في مسرح محمد تيمر(دراسة). ط1. مطبعة بنلفقيه 3 زنقة الحرية الرشيدية، المغرب. 2013.
14. توفيق الحكيم. يا طالع الشجرة. ط1. دار مصر للطباعة، مصر. دت
15. // //. حياتي.ط1. دار الكتاب اللبناني ، مصر ، دت
16. // //. زهرة العمر. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1998.

17. // //. سجن العمر. ط1. دار الشروق، مصر، 2003.
18.توفيق الطويل. أسس الفلسفة. ط2. مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1955
19. توفيق موسى اللوح. لغة المسرح بين المكتوب والمنطوق، ط1، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.
20. ثروت يوسف عبد المسيح: معالم الدراما في العصر الحديث، ط1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، د ت.
21. ثروث يوسف عبد المسيح. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى.ط1. دار الفرابي، بغداد، 1975
22.الجرجاني. التعريفات. مكتبة لبنان. ط1. بيروت، 1985
23.الجوزو مصطفى. من الأساطير والخرافات العربية. دار الفكر، بيروت، 1977
24.الحفني عبد المنعم. البير كامو، دراسة. ط 1. دار الفكر، 1963
25.الخطيب محمود كامل. نظرية المسرح. ط1. وزارة الثقافة. دمشق، 1994
26.جلال العشري. ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة. ط1. الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، مصر، دت
27. جلاوجي. النص المسرحي في الأدب الجزائري. دار المنتهى، الجزائر
28. جميل حمداوي. برشت وتأثيره في المسرح العربي. المملكة المغربية، 2020.
29.جهاد فاضل. قضايا الشعر الحديث. ط1.دار الشروق، القاهرة، 1984، دت
30. حسن المنيعي. الجسد في المسرح. ط1. مطبعة ماندي، مكناس، 1996.
31. // //. المسرح والارتجال. ط1. منشورات عيون، الدار البيضاء، 1992
32. // //. التراجيديا كنموذج. ط1.، 1975
33. // //. هنا المسرح العربي. هنا بعض تجلياته. منشورات السفير، مكناس، المغرب، دت
34. حسين سعيد الكرمي. الهادي إلى لغة العرب. دار لبنان للطباعة، ج3، بيروت، 1992
35. حسين محسن. المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر. دار النهضة العربية، القاهرة، 1979

36.حسين عبود النخيلة. خطاب الصورة الدرامية. ط. دار الفكر للنشر والتوزيع، العراق، 2003

37.حسين رامز محمد رضا. الدراما بين النظرية والتطبيق. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972.

38.حلمي بدير. فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2003

39. حمادة إبراهيم. المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع. ط1. دار الفكر العربي، القاهرة.

40. حمادة ابراهيم. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار العرفان، 1985

41.سامي عبد الحميد. ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين. ط1. مطبعة جامعة بغداد، بغداد، 1997.

42. السعيد الورقي. تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر.ط1. دار المعرفة الجامعية، مصر، 2010

43. السيد ياسين. التحليل الاجتماعي للأدب. ط2. مكتبة مدبولي. القاهرة. 1991.

44. الشاروني يوسف. اللامعقول في الأدب المعاصر. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969

45. العالم محمود أمين. الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر. ط1. دار النشر، بيروت، 1973

46. المرعي فؤاد، مرشحة محمد. الأدب والنقد في الغرب. كلية الآداب والعلوم..

47. المؤلفون. مسرح القرن العشرين. ج1. ط1. المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار. الجزائر، 2001

48. محمد مندور. في المسرح العالمي. كنوز للنشر والتوزيع، القاهرة، (النسخة الإلكترونية 2021)

49. حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي في التنظير والتطبيق في سورية ومصر،

50. حنا عبود. مسرح الدوائر المغلقة. ط1. منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 1978.

51. حيدر نجم عبد. علم الجمال. ط2، دار الكتب والتشر، ص2001.
52. دريني خشبة. أشهر المذاهب المسرحية. ط1. الدار المصرية اللبنانية. القاهرة، 1999.
53. رجاء النقاش. الفرافير والمسرح الغاضب، عن إدريس يوسف، 1927-1991.
54. // // . في أرجاء المسرح.ط1.دار المعارف ،مصر ،1965
55. رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية.ط1.الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دت
56. // //. نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. ط1. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1975
57. رفعت سلام. المسرح الشعري العربي. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986
58.سامي خشبة. قضايا معاصرة في المسرح. منشورات وزارة الإعلام، العراق، 1977
59. سعد صالح. الأنا والآخر ازدواجية الفن التمثيلي. تقديم شاكر عبد لحميد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2001.
60. سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت.
61. سلام مهدي الأعرجي. كيفية فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، كلية الفنون الجميلة.
62. سميرة وحمدي. توفيق الحكيم. ط1. دار الكتاب اللبناني. بيروت. 1973.
63. شاكر عبد الحميد. الفن والغرابة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
64. شاكر عبد العظيم جعفر. تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي. ط1. دار الرضوان للنشر والتوزيع.دت
65. شفيق مقار. دراسات في الأدب الأوروبي المعاصر. ط1. مديرية الثقافة العامة للنشر والتوزيع، بغداد، دت
66. شكري عبد الوهاب. النص المسرحي: دراسة تحليلة الأصول. ط1. مؤسسة حورس الدولية للنشر، 2007.

67. // //. تاريخ العمارة المسرحية. ط1. مؤسسة جوري الدولية للنشر والتوزيع. مصر. 2007.
68. شكيب خوري. الكتابة وآلية التحليل. ط1. بيسان للنشر والتوزيع، بيروت، 2006
69.عبد الرحمان بن ابراهيم. الحداثة والتجريب في المسرح. ط1. أفريقيا الشرق المغرب. 2014
70. عبد الرحمن بدوي. دراسات في الفلسفة الوجودية.ط1. دار الثقافة ، بيروت، 1980
71. عبد العزيز شرف. الأسس الفنية للإبداع الفني. ط1. دار الجيل، بيروت، 1993.
72. عبد العزيز حمودة. البناء الدراسي. ط1، دار البشر للنشر والتوزيع، عمان، 1988.
73. عبد القادر القط. فن المسرحية .ط1 .الشركة المصرية العالمية، مصر، 1998.
74. // //. من فنون الأدب المسرحية. دار النهضة العربية، بيروت، د ت.
75. عبد الرزاق الأصفر. المذاهب الأدبية لدى الغرب. ط1. مكتبة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999
76. عبد الواحد بن ياسر. المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث. ط1. منشورات الضفاف، الجزائر، 2013.
77. عبد الواحد لؤلؤة. موسوعة المصطلح النقدي. ط2. وزارة الثقافة والإعلام، العراق،
78. عبود حنا. مسرح اللامعقول نظرة في المؤثرات العامة. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 81، كانون الثاني1978.
79. عز الدين إسماعيل. روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة. الرائد العربي، بيروت، 1978.
80. // // . الأدب وفنون. ط1. دار الفكر العربي ، دت
81. علي الراعي. المسرحية في الوطن العربي. عالم المعرفة، الكويت، 1998.

82. علي الشوك. الدادائية بين الأمس واليوم. ط1. المؤسسة التجارية للطباعة والنشر، بغداد، (دت).
83. علي عقلة عرسان. سياسة في المسرح. ط1. دار الأنوار للطباعة، دمشق، 1978
84. علي محمد اليوسف. سيسيولوجيا الاغتراب. ط1. وزارة الثقافة، بغداد، 2011.
85. عوني كرومي. الخطاب المسرحي. دراسات في المسرح والجمهور والضحك. ط1. دار الثقافة الشارقة. 2004.
86. عطار حيدر. مسرح اللامعقول. إتحاد الكتاب العرب، دمشق، الآداب الأجنبية، ع75، صيف 1993
87. فاروق عبد القادر. نافذة على مسرح الغرب المعاصر،دار الفكر للدراسات. القاهرة، 1987
88. فتيحة شفيري. خصائص مسرح العبث في الأدب العربي. ط1. دار التنوير، الجزائر، 2004
89. فرحان بلبل. النص المسرحي: الكلمة والفعل. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003
90. فهمي فوزي. المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة.ط1.مركز الشارقة للإبداع الفكري، عمان، دت
91. قاسم حسين صالح. الإبداع في الفن. ط 1. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981
92. صلاح عبد الصبور. إعادة ترتيب البشر. من كتاب يوسف إدريس، بقلم هؤلاء، مكتبة مصر، دت
93. // // . مسرح صلاح عبد الصبور، المجلد 2. دار العودة، مصر. دت
94. // //. حتى نقهر الموت. دار الطليعة، لبنان، 1966
95. // //. حياتي في الشعر. مجلد2. ط2. دار العودة، بيروت، 1977
96. صلاح طاهر. أحاديث مع توفيق الحكيم من سنة 1951-1971. مطابع الأهرام، القاهرة، دت
97. كمال محمد إسماعيل. الشعر المسرحي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. مصر، 2006

98. لطفي فام. دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر.ط1.الدار القومية للطبتعة والنشر، القاهرة، 1964

99. لويس عوض. دراسات في النقد والأدب. ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.

100.لويس عوض. فرفور يريد أن يوقف حركة الأفلاك. الثورة والأدب. ط1. دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.

101.محسن محمد عطية. اتجاهات في الفن الحديث. ط1. دار المعارف، مصر، 2002

102.محمود السمرة. أدباء وفنانون متمردون،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993

103.محمد السيد عيد. التراث في مسرح صلاح عبد الصبور. ط1. المكتبة الثقافية الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1984

104.محمد الناصر العجيمي. المسرح الطليعي في مصر(1962-1974) ط1، دار المعلمين العليا، سوسة.

105.محمد زكي العشماوي. البناء الدرامي لمسرح الحكيم. ط1. المركز القومي للآداب، وزارة الثقافة.

106.// // فلسفة الجمال في الفكر المعاصر. دار النهضة العربية، القاهرة، 1981

107.// // . المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة. ط1.

108.// // . دراسات في النقد الأدبي المعاصر. ط1. دار الشروق

109. محمد عبد المنعم خفاجي. مدارس النقد الأدبي الحديث. ط1. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995

110. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ط1. نهضة مصر للطباعة، مصر 2001.

111. محمد فتوح أحمد. في المسرح المصري المعاصر. مكتبة الشباب، مصر، دت

112. محمد مندور. الأدب وفنونه. ط1. نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،دت

113. // //. الأدب ومذاهبه.ط1.نهضة مصر للباعة والنشر ،دت
114. // //. المسرح العالمي. ط1. كنوز للنشر والتوزيع.2021.
115. موسى السوداني. دراسات في المسرحية الحديثة. ط1. منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975
116. نادية البنهاوي. بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث العام في الغرب وفي مصر.
117. نبيل راغب. موسوعة النظريات الأدبية. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 2003.
118. نبيل راغب. فن المسرح عند يوسف إدريس. ط1. دار غريب للطباعة، القاهرة، 1980
119. نديم معلا. لغة العرض المسرحي. ط1. دار المدى، العراق، 2004
120. نعيم عطية. مسرح العبث.ط1،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،دت
121. نصر محمد عباس. فن الدراما المسرحية. ط1. مكتبة الآداب، القاهرة، 2012.
122. نهاد صليحة. المدارس المسرحية المعاصرة. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.
123. نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة. هلا للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999
124. نهى حنا، يوسف طنوس. الفنون. ط1. دار الجبل بيروت، 1999.
125. هادي الطائي. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990.
126. يحي هويدي. مقدمة في الفلسفة العامة. دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995
127. يوسف إدريس. الفرافير–مقالات نحو مسرح مصري– ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1978.
128. // //. نحو مسرح عربي. الوطن العربي. شباط فبراير 1984.
129. يوسف عبد المسيح ثروة. دراسات في المسرح المعاصر.ط1.منشورات مكتبة النهضة، 1995

130. // //. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ط2. منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1983

131. // //. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى.ط1. مكتبة النهاية، بغداد، 1975

132. // //. مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. ط1. مكتبة النهضة، بغداد، 1970

ثانيا: المراجع المترجمة

133. آرثور آمادوف. المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة. تر: صفوان. صفر. منشورات وزارة الثقافة، دت

134. // //. الأستاذ تاران، تر: صدقي حطاب، الكويت، 1980

135. ادوارد فراي. التكعيبية، تر: هادي الطائي. دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، 1990

136. ادوارد أليي. قصة حديقة الحيوان. تر: علي شلش، القاهرة، 1971

137. أرسطو. فن الشعر. تر: إبراهيم حمادة. ط1. مكتبة الأنجلو مصرية للتوزيع والنشر، مصر، 1982

138. ارنولد. ب. هنجلف. موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، مج 2، تر: عبد الواحد لؤلؤة. ط2. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982 .

139. اريك بنتلي. نظرية المسرح الحديث، تر :يوسف عبد المسيح ثروت. ط2. دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986..

140. ألبير كامو. العبث، تر: سالم نصار. ط1.دار الّإتحاد. بيروت. دت

141. أندريه بروتون. بيانات السريالية، تر: صلاح برمدا. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.

142. برتولد بريخت. نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف. ط1. منشورات وزارة الإعلام والثقافة، دمشق.

143. برتولد بريخت. الأرجانون القصير للمسرح. تر: فاروق عبد الوهاب. مجلة المسرح. عدد 26. القاهرة. أغسطس 1969.

144. بنجامان فالتر. بريخت، تر: أميرة الزين. ط1. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974.

145. بول ارونو آخرون. معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد محمود. ط1. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 2012.

146. بيتر ز وندي. نظرية الدراما الحديثة. تر: أحمد حيدر. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، 1977.

147. بيراندييللو. ست أشخاص يبحثون عن مؤلف. تر: محمد اسماعيل محمد . ط3 .الجمهورية العربية المتحدة ، دت

148. ت. ي. ابتر. أدب الفنتازيا(مدخل إلى الواقع). تر: صبار سعدون السعدود. ط1. دار المأمون للترجمة والنشر: 1989.

149. تمارا الكسندروقنت بوتيتسيقا. ألف عام وعام على المسرح. تر: توفيق المؤذن. ط1. دار الفرابي، لبنان، 1981.

150. جان ستارو بينسكي. النقد والأدب. تر: بدر الدين القاسم. وزارة الثقافة، دمشق.دت

151. ج. ل. ستيان. الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: ك محمد جمول، وزارة الثقافة، مشق، 1995

152. ج ن براون. ج بول. تحليل الخطاب، ترجمة وتعليق مصطفى لطفي. منير التويكي، جامعة الملك سعود، 1997.

153. جورج ولورت. مسرح الاحتجاج والتناقض. تر:عبد المنعم إسماعيل. المركز العربي للثقافة والعلوم. بيروت. 1979.

154. جنقييق سيدو. تاريخ المسرح الحديث. تر: بدر الدين القاسم. ط1. مطبعة جامعة دمشق، 1974

155. جون جانستر. المسرح في مفترق الطرق. تر: سامي دريني خشبة. ط1. الدار المصرية للتأليف والترجمة، 967.

156. جونتر جراس. مقدمة مسرحية الطباخون الأشرار، تر: محسن الدمراش. المجلس الوطني للثقافة 2001

157. ريتشارد شافت. الاغتراب، تر: كامل يوسف حسين. ط1. مجهول دار الطبع، بيروت، 1982

158. ريموند ويليامز. المأساة الحديثة، تر: سمير برد. ط1. منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1985

159. روجرم بسيفليد (الإبن). فن الكاتب المسرحي. فن الكاتب المسرحي. تر: دريني خشبة. ط1. دار نهضة مصر، 1978

160. روبرت بروستاي. المسرح الثوري. تر: عبد الحليم الشبلاوي. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، مصر،دت

161. عبد الرحيم الحبلي. الموسوعة المسرحية. ج1. تر: عبد الرحيم الحبلي، دائرة الأعلام، بغداد،دت

162. ف.أ.ماتيس. ت. س إليوت الشاعر الناقد. تر: إحسان عباس. ط1. المكتبة العصرية. بيروت، 1965،دت

163. فريديريك أوين. برتولد بريخت حياته فنه، عصره . تر: إبراهيم العريس. ط1، دار ابن خلدون، بيروت، 1981.

164. صجون كروكشانك جون. ألبير كامي وأدب التمرد. ، تر: جلال العشري. ط1. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986.

165. كاليجولا، آلبير كامي، تر: علي عطية رزق، من المقدمة. ط1. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

166. كريسترفر اينثر. المسرح الطليعي، تر: سامح فكري. ط1. أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى، القاهرة، دت

167. كلود ايستادو. يوجين يونسكو، تر: قيس خضور. ط1. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

168. كلود روا، صمويل بيكيت. الكلام الخدر. تر: حسيب إلياس حديد. موقع النور. ط1، 2013.

169. كولن ولسن. المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر: أنيس زكي حسين. ط6. دار الآداب، بيروت، 2000.

170. // //. المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر: أنيس زكي حسن. ط 1. دار الأدب، بيروت، 1966.

171. لاجوس أجري. فن كتابة المسرح. تر: دريني خشبة. دار سعاد الصباح، 1993

172. ليونارد كابل برونكو. مسرح الطليعة. المسرح التجريبي في فرنسا. تر: يوسف اسكندر. مطابع دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.

173. لويس فارجاس. المرشد إلى فن المسرح، الدراما. تر: أحمد سلامة محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، د ت.

174. ليونار كابل برونكو. مسرح الطليعة، تر: يوس اسكندر. ط 1. دار االكاتب العربي، القاهرة، 1967.

175. مارتن ايسلن، أنتونان آرتو. الرجل وأعماله، تر: سعيد أحمد الحكيم. ط1. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001

176. مارتن اسلن. دراما اللامعقول، تر: صدقي عبد الله حطاب، مراجعة إسماعيل الموافي. ط2. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2009

177. مارجوري بولتن. تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة. مراجعة مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصري. 1963.

178. مارتن أسلن. آرثر آداموف. دراما اللامعقول. مسرحية الأستاذ تارن. تر: صدقي عبد الحطاب. ط2. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، 2002

179. مارتن ايسلن. دراما اللامعقول، تر: صدقي عبد الله حطاب، مراجعة محمد إسماعيل الموافي. ط 2. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009

180. مالكم برد ابري وجيمس ماكفارلن. الحداثة. تر: مؤيد حسن فوزي. ج2. ط1. دار المأمون للترجمة والنشر، 1990

181. محي العين عزوز. اللامعقول وفلسفة الغزالي. تر: صدقي عبد الله حطاب. ط1. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009

182. ميشيل زيرا فا. الأدب القصصي. الرواية والواقع الاجتماعي. تر: سما داوود. ط 1. دار الشؤون الثقافيةّ، بغداد، 2005

183. هلتون جوليان. نظرية العرض المسرحي.ط1، تر :نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العمة للكتاب، مصر، 2000

184. هربرت ريد. حاضر الفن، تر: سمير علي. ط2. دار الشؤون والثقافة العامة، بغداد، 1986

185. هربرت فيشر. تاريخ أوروبا في العصر الحديث. تر: أحمد نجيب هاشم ووديع الضبع. ط2. دار المعارف. القاهرة.

186. يوجين يونسكو. أمديه. تر: صدقي حطاب، الكويت، 1980

ثالثا: المرجع الأجنبية

➢ **الفرنسية**

187. Albert camus ‹the myth. of sisyphys. tarms. justino'brien. New York: alfred. A. jnoof. 1996.

188. CH. El khourl : Le théâtre arabe de l'absurde ,(Paris : Nizet) ,1978.

189. Ernest Gombrich(1960) art and illusion. as quoted in marshall

190. EsstinMartin. Audela de l'absurde. Paris Buchet. 1970.

191. ione Sco: Notes etcortre notes Gall imard, iodies pags

192. Geneviere Serreau. Histoire du nouveau théatre. Edition Gallimard.1966.

193. Henri Behar. Le theatre Dada et Surrialiste. Gallimard. Paris. 1979.

194. Lucien Goldman.cahiers Renand.Barrault. Vol.57. (1966).

195. Raymond Gérard. La raison et l'absurde. Collection Cleft Seghers PARIS, 1974

196. Pascal Mongin et KaremHaddad, wothing. Dictionnaire mondial de Paul Bauer. Deux Siecles ;d'histoire ou père la chaise.

197. Sigmund Freud: Le rêve et son interprétation idées/Gallimard 1972.

198. H. BEHAR. Toujours sur l´avant-garde Note et Contre Note.

➢ **الإنجليزية**

199. Artaud. the theatre and its double. Trans Mary Richards. New York. 1958.

200. Frantz Fanon. the wretched of the earth.Black Skins. White Maskes (trans. Charles Narkuman). New york.1967.

201. Jean Genet. The balcony(revised ed). New york1966.

202. John : look back in Anger , Faber ,london,1975.

203. John Wayane. FilmSin Review. Volume28; Number5, May1977.

204. Genet .Mirade de rosse .Paris1946.

205. Martin Esstin the theatre of the absurd NewYork ،Double day 1961
206. Mccluhan(1964) understanding media Martin Esslin. Brecht; the man and his work. Anchor Books; New York ;1961.
207. Oscar GBrockett and. R. Findly. Century of Innovation 1973
208. Off stage voice. p22nd. Genet letters to Roger Blin. New york1969.
209. Robert w. corrigan "the theatre in search of afix in theatre in the twentieth century.
210. The Encyclopedia American. vol 10.
211. The maids. two plys by jean Genet. New york 1962.
212. The balcony.
213. Rose Zinbardo. modern drama.n 08(1965).
214. Taylor. John Russel (ed) : John OS.borne.look Back in Anger. Machmillan. London. 1968.

رابعا: المجلات

215. ، مجلة الآداب، ع8
216.مجلة إبداع، العدد 7، السنة الثاثة يوليو 85. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
217.مجلة الأقلام. العدد الأول. السنة 15. تشرين الأول. 1978. دار الجاحظ، بغداد
218.مجلة الأقلام العراقية. العدد 5. السنة 12.
219.مجلة الحوار المتمدن–العدد: 3622 - 2012 /29/1 - 22:16
220.مجلة الحياة المسرحية، العدد 6، وزارة الثقافة. دمشق. 1978.
221.مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 10، وزارة الإعلام، الكويت، 1979.
222.مجلة عالم الفكر. المجلد 14. العدد 4. 1984، الكويت
223.مجلة عالم الفكر، المجلد 21، العدد 3، وزارة الإعلام، الكويت، 1993
224.مجلة المسرح، العدد 58. القاهرة، ديسمبر، 1968.
225.مجلة المسرح. العدد 30، 1966، القاهرة
226.مجلة المسرح، العدد 19.
227.مجلة المسرح. العدد 7، القاهرة، 1964.
228.مجلة المسرح، القاهرة، العدد101، أبريل1997
229.مجلة المسرح، العدد 11، القاهرة 1964

230.مجلة المسرح والسينما، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، السنة الخامسة، 58، 1966

231.عالم المعرفة، فبراير2002، العدد 28.

232.عالم المعرفة. فبراير 2002، العدد 278.

233.مجلة فصول، العدد 32، 1982. مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر

234. مجلة فصول. المجلد 2. العدد 1، أكتوبر 1981.

235. مجلة فصول، المجلد 2، العدد 1، أكتوبر 1981.

236. مجلة نزوى، العدد 18، أفريل 1999.

237. جريدة الزمان، العراق، 2013.

238. مجلة المجلة. العدد 169، يناير 1972.

خامسا: المعاجم والموسوعات

239. إبراهيم حمادة. معجم مصطلحات الدرامية والمسرحية. ط1. دار الشعب، القاهرة،دت

240. ابن منظور. لسان العرب. المجلد الثاني. ط1. دار صابر، بيروت،دت

241. إميل يعقوب. عاصي ميشال. المعجم المفصل في اللغة والأدب. ط1. دار العلم للملايين، بيروت، 1987

242. جميل صليبيا. المعجم الفلسفي. ج1. ط1. منشورات ذوي القربى، د ت.

243. منير البعلبكي. قاموس المورد. ط1. دار العلم للملايين، بيروت، 1971

244. المعجم الوسيط. خ إ. مصطفى إبراهيم. أحسن الزيات حامد عبد القادر. محمد علي النجار. ج1. ط1. دار العودة، القاهرة، 1892

245. كمال الدين عيد. أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي. ط1. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006.

246. ماري إلياس وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح

247.وليد البكري. موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية. ط1. دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2003.

248. Le dictionnaire Français-arab. Bureaux des études et recherches. Dar AlKotob.
249. Patrice Pavis, Le dictionnaire du théâtre, Edition, Dunod, Paris, 1996
250. Petit Robert. Dictionnaire de la langue Français. 1990
251. إميل يعقوب. عاصي ميشال. المعجم المفصل في اللغة والأدب. ط1. دار العلم للملايين، بيروت، 1987.
252. جميل صليبيا. المعجم الفلسفي. ج1. ط1. منشورات ذوي القربى، د ت.
253. جون جانسر. المسرح في مفترق الطرق. جيلين ويلسون. سيكولوجية فنون الأداء.
254.

سادسا: المراقع الإلكترونية

255. ABDSTAR. HOOXS. COM
256. data. bnf. fr.
257. http: //data. bnf. fr/ark: /12148/cb118949856
258. HTTP:data.bnf.fr
259. http//:data.bnf.fr/ark:12148
260. http: //data. bnf. fr/ark: /12148/cb118939509
261. https://ar.wikipedia.org
262. National Sunday Newspaper. Guardian. U.K
263. Observer. The Guarian. Com
264. WWW.LANGUE.ARABE.FR

فهرس الموضوعات

- مقدمة.....08

مدخل

الحركات الطلائعية مفاهيم ورؤى

- تمهيد.....17
1. في مفهوم الحركات الطلائعية 17
2. المعارضة من الأصول إلى المهمة. 20
1.2. المعارضة عند الإغريق 21
2.2. **المعارضة عند الرومان**.....21
3.2. **المعارضة في عصر النهضة**.....22
3. أهم الحركات الطلائعية 23
1.3. المستقبلية: (La Futurisme) 24
2.3 التكعيبية (Cubisme) 26
3.3 الدادائية (Dadaïsme) 28
4.3 السريالية (Le Surréalisme): 31
5.3 التعبيرية (Expressionisme) 32
4- ركائز الأسلوب في المسرحية الطلائعية 34
5.نحو مشروع التجديد.....35
6. تلقي الفكر الطلائعي في العالم العربي.....36

الفصل الأول

مسرح العبث واللامعقول المرجعيات والغايات

- تمهيد.....40
1- في مفهوم العبث واللامعقول.....41
1-2-المفهوم في المعاجم المتخصصة.....42

1-3-المفهوم الاصطلاحي.....43
2- قراءة في مرجعيات العبث واللامعقول 46
2-1-التراث اليوناني.....47
2-2-أدب الخرافة والخزعبلات.....48
2-4-الفلسفة الفرودية (Freudisme) 50
2-5-الوجودية (Existentialisme) 52
- ألفريد جاري (Alfred Jerry) 57
- فرانز كافكا (Franz Kafka) 60
- أنطوان آرتو (Antonin Artaud) 63
- ألبير كامي و"أسطورة سيزيف" (Le mythe de Sisyphe) 66
3- فلسفة مسرح العبث واللامعقول.....68
4- أعلام مسرح اللامعقول.....71
4-1. صمويل بيكيت (Samuel Beckett) 71
4-2-يوجين يونسكو (Eugène Ionesco) 76
4-3. آرتور أداموف (Arthur Adamov) 81
4-4- جان جينيه (Jean Genet) 94
5-الخصائص الشكلية والفنية لمسرح العبث واللامعقول 105

الفصل الثاني

فلسفة اللامعقول في أوربا وتلقيها في المسرح العربي

أولا: مسرحية في "انتظار غودو" لـــ صمويل بيكيت

- تمهيد 113
1- مسرحية في "انتظار جودو" (En attendant Godot) 115
2- تحليل المسرحية.....119

2-1. الحوار 119
2-2. الشخصية 126
3-3. الحبكة المفككة: 133
2-3. الصراع 135
2-4. الزمان والمكان.....138
ثانيا: مسرحية "يا طالع الشجرة" لـــ توفيق الحكيم 141
تمهيد: 141
1- نبذة عن حياة توفيق الحكيم 141
2- توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول.....143
3- مسرحية "يا طالع الشجرة" 150
4- تحليل المسرحية 153
4-1. الحوار 153
4-2. الشخصية 155
4-3. الحبكة و/أو اللاحبكة.....162
4-4. الصراع 163
4-5. الزمان والمكان.....165

الفصل الثالث

فلسفة العبث في أوربا وأثرها في المسرح العربي

أولا: مسرحية الكراسي ليوجين يونسكو 169
تمهيد: 169
أصول مسرحيته الأولى.....169
1-1. أوائل مسرحياته.....170
1-2. مسرحياته الطويلة.....171

1-3.أعماله اللاحقة.....172
1-4. كتاباته النظرية.....172
2- ملخص مسرحية الكراسي.....173
3- تحليل مسرحية.....176
3-1. اللغة -القاصرة عن التواصل- 176
3-2. الحوار.....183
3-3. الزمان والمكان.....187
3-4. الشخصية 189
ثانيا: مسرحية "مسافر ليل" لــ صلاح عبد الصبور 194
- تمهيد.....194
1- نبذة عن حياة صلاح عبد الصبور 194
1-1. مؤلفاته 195
1-2-مؤلفاته المسرحية 196
2- المنابع الأوروبية لمسرحية "مسافر ليل".....198
3- تلخيص المسرحية.....200
4- تحليل المسرحية.....203
4-1. اللغة.....203
4-2. الحوار 210
4-3. الشخصية 214
4-4. الصراع 223
4-5. الزمان والمكان.....229

الفصل الرابع

المسرح الملحمي البريختي وتأثيره في المسرح العربي

- تمهيد 235
1- المرجعية السياسية وأثرها في المسرح الملحمي.....236
2- المسرح الملحمي: (Théâtre épique).....241
3- فلسفة التجريب في المسرح الملحمي.....249
3-1. برتولد بريخت (Bertolt Brecht) 251
4-مقارنة بين المسرح الدرامي الأرسطي والمسرح الملحمي البريختي.....252
5-التغريب (Aliénation) 256
6-المسرح التعليمي.....259
7- تلقي الملحمية البريختية في المسرح العربي.....262

الفصل الخامس

الملحمية الغربية وتأثيرها في المسرحية العربية

أولا: مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" لـــ برتولد بريخت.....272
1- أحداث المسرحية: 272
2- ملخص المسرحية:.....273
3- تحليل المسرحية: 275
3-1. شخصيات المسرحية: 275
3-2. الصراع: 281
3-3. التغريب: 284
2-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام 288
2-5. البناء الدائري للمسرحية.....291
2-6. التوقف عن السرد.....294
2-7. أسلوب قطع الصور 298
ثانيا: مسرحية "الفرافير" لـــ يوسف إدريس: 300

تمهيد.....300
1- يوسف إدريس والمؤثرات الأجنبية.....305
2- ملخص المسرحية: 311
3- تحليل المسرحية 315
2-1. الشخصيات: 315
2-2.الصراع 318
2-3. التغريب 322
2-4. إسقاط الجدار الرابع وكسر الإيهام 325
2-5. البناء الدائري للمسرحية 328
2-6. التوقف عن السرد 330
2-7. أسلوب قطع الصور والأحداث 332

الفصل السادس

مسرح الغضب بين القبول والرفض

- تمهيد.....337
1. جون أوزبورن ومسرحية "أنظر خلفك بغضب".....339
2- ملخص مسرحية "أنظر خلفك بغضب".....342
3- تحليل المسرحية.....347
1- 1. الشخصيات 347
3-2. الصراع 355
3-3. الحوار.....357
3-4. اللغة.....359
ثانيا: مسرحية "الزنزلخت" لعصام محفوظ 361
- تمهيد.....362

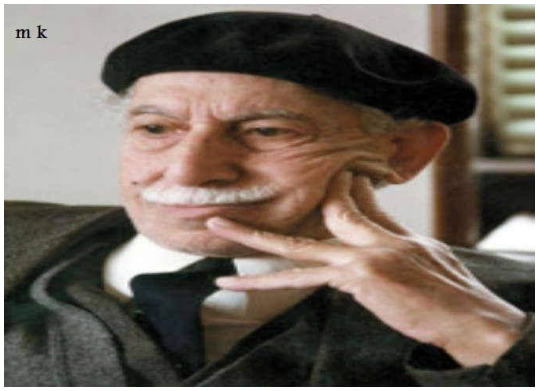
1- ملخص المسرحية 367
2- تحليل المسرحية..... 368
2-1. الشخصيات 368
3-2. الصراع..... 373
3-3. الحوار..... 375
3-4. اللغة 378
- خاتمة..... 387
- بيبليوغرافية البحث..... 395
- فهرس الموضوعات..... 412
- ملاحق: 421
- الملخص..... الصفحة الخلفية للبحث

ملحـــــــق

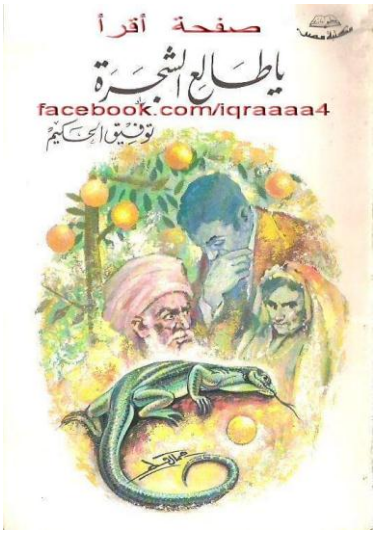
مسرحية في انتظار غودو

صمويل بكيت

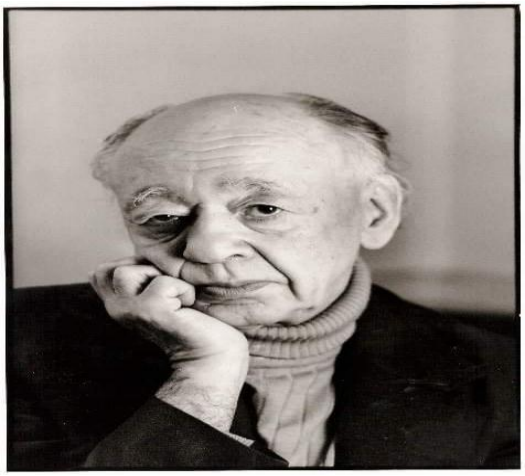
مسرحية يا طالع الشجرة



توفيق الحكيم

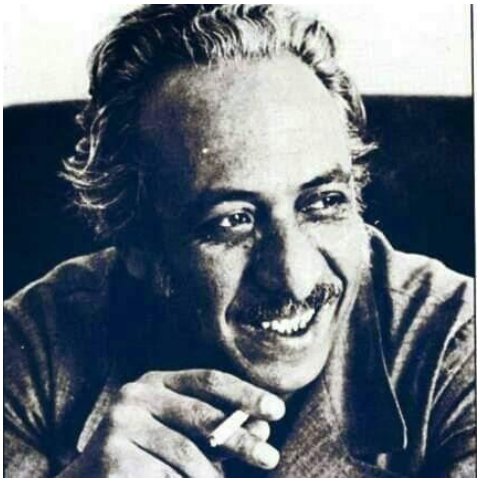


مسرحية الكراسي

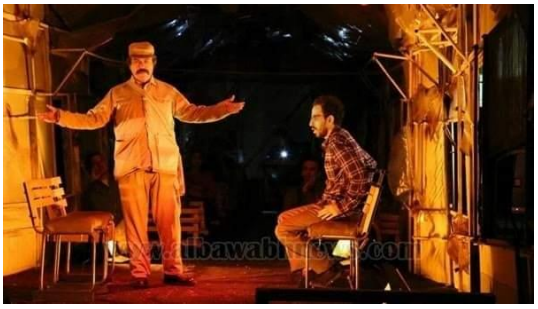


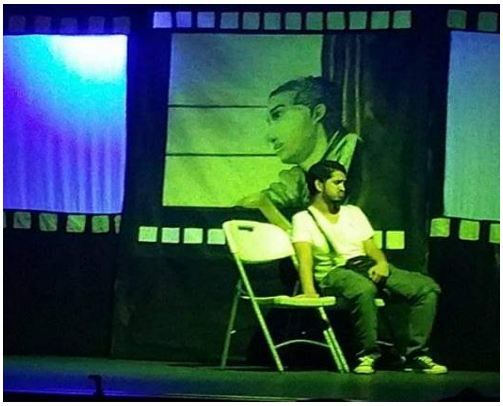
يوجين يونسكو

مسرحية مسافر ليل



صلاح عبد الصبور





مسرحية دائرة الطباشير القوقازية

بروتولت بريخت

قال بريخت في احدى قصائده:

«انهم لن يقولوا: كانت الأزمنة رديئة

وانما سيقولون: لماذا صمت الشعراء؟»

نعم سيسألون لماذا صمت الشعراء، ولماذا غاب المثقفون، ولماذا

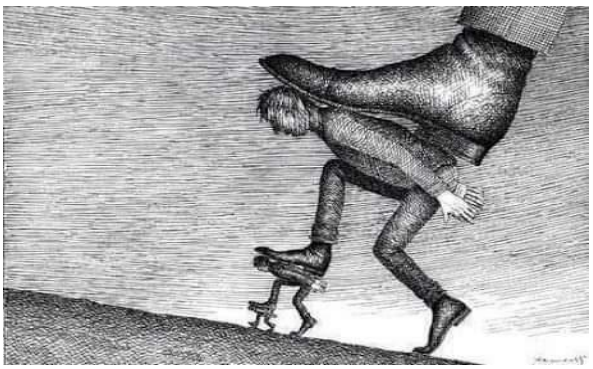
امتلأ الوطن بهذا المقدار الهائل من الصمت والسواد؟

... إلا اذا تكلم المثقفون، وقالوا بصدق، ما يجب ان يقال،

فعندئذ سيتغير السؤال.

مسرحية الفرافير

يوسف إدريس



• مين يبقى سيد ومين يبقى فرفور ، وانا فرفور ليه وانت سيد ليه ؟..
من يومنا واحنا كده .. وفاهمين ان الدنيا كده والناس كده ما نعرفش الا كده .
انما بذمتكم دي عيشة دي طريقة ..
انا متأكد اننا قابلينها لسبب واحد مافيش غيره .. اننا مش شايفينها ، ولو شفناها لا يمكن نقبلها .
واصل الحق مش علينا .. الحق على اللي بيشوفولنا .. الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللي التفكير عندهم لازم يكون تفكير في التفكير ، والتفكير الحقيقي هو اللي يفكر في اللي بيفكر ، في اللي بيفكر انه يفكر ..
انما اهو .. آدي مشكلة حياتنا كلها .

• ماهو اللي ودانا فـ داهية حكاية الحياة لازم تستمر دي ..
لازم الجموسة تفضل دايرة فـ الساقية ، وعلشان تدور لازم يغموها ، وأكل العيش .. هو الغما بتاعنا ..
طول ما هو ورانا .. لا هنشوف نفسينا ، ولا هنعرف احنا بنشتغل ليه عندهم .
حق الحياة لازم تستمر .. الفج حملك ، وشي يا بهيم .. اتغمى ودور .. لأن الحياة لازم تستمر

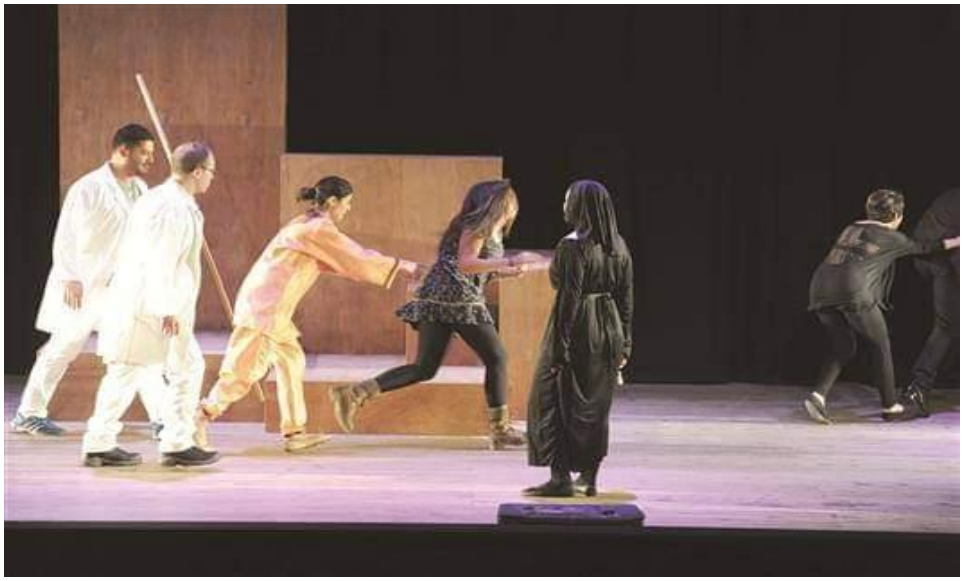
الفرافير

يوسف ادريس

مسرحية انظر الى الماضي في سخط

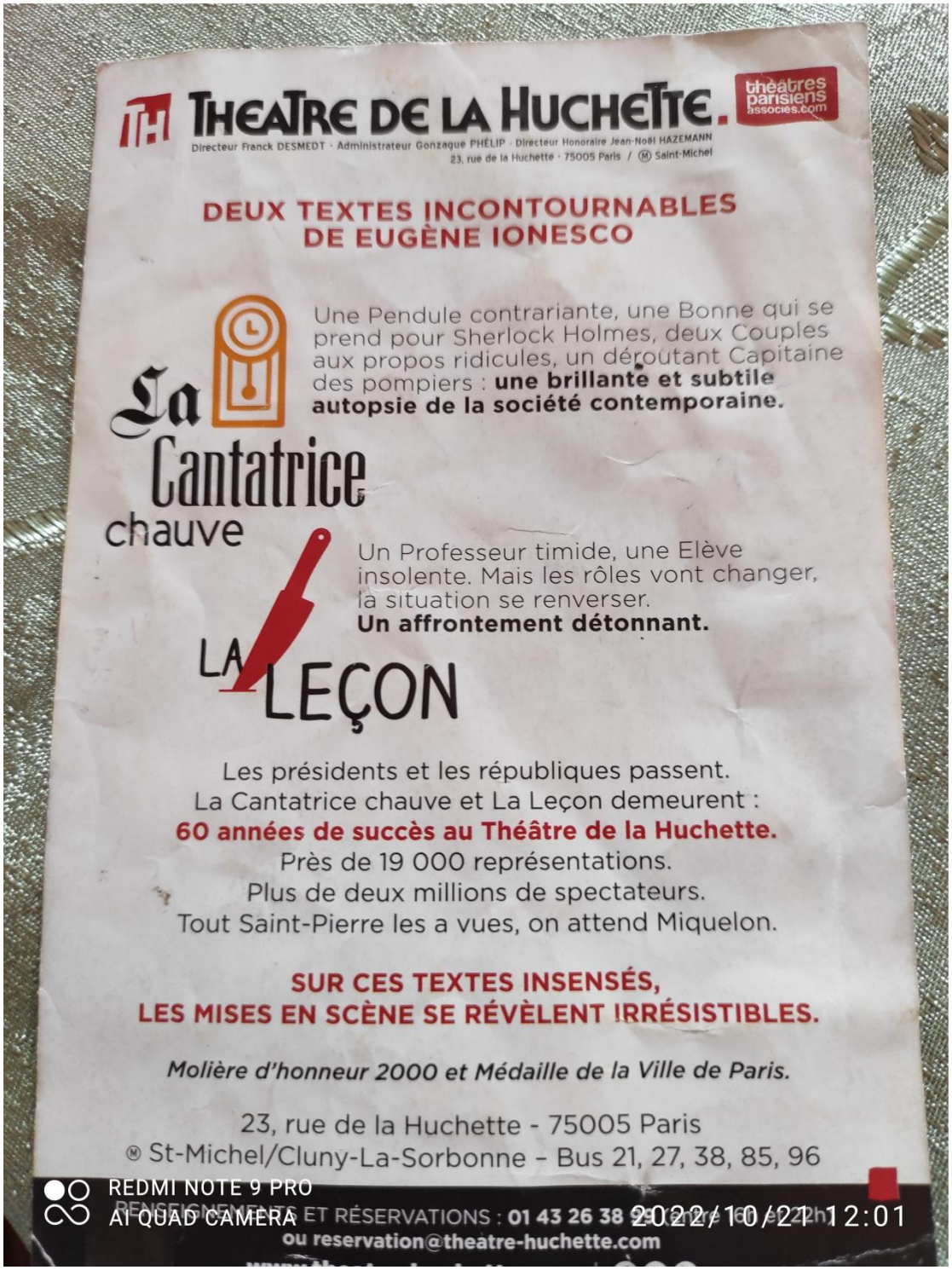
جون أوزبورن

مسرحية الزنزلخت



المغنية الصلعاء

يوجين يونسكو


THEATRE DE LA HUCHETTE.
théâtres parisiens associés.com
Directeur Franck DESMEDT · Administrateur Gonzague PHÉLIP · Directeur Honoraire Jean-Noël HAZEMANN
23, rue de la Huchette · 75005 Paris / Ⓜ Saint-Michel
DEUX TEXTES INCONTOURNABLES DE EUGÈNE IONESCO
La Cantatrice chauve
Une Pendule contrariante, une Bonne qui se prend pour Sherlock Holmes, deux Couples aux propos ridicules, un déroutant Capitaine des pompiers : une brillante et subtile autopsie de la société contemporaine.
LA LEÇON
Un Professeur timide, une Elève insolente. Mais les rôles vont changer, la situation se renverser.
Un affrontement détonnant.
Les présidents et les républiques passent.
La Cantatrice chauve et La Leçon demeurent :
60 années de succès au Théâtre de la Huchette.
Près de 19 000 représentations.
Plus de deux millions de spectateurs.
Tout Saint-Pierre les a vues, on attend Miquelon.
SUR CES TEXTES INSENSÉS,
LES MISES EN SCÈNE SE RÉVÈLENT IRRÉSISTIBLES.
Molière d'honneur 2000 et Médaille de la Ville de Paris.
23, rue de la Huchette - 75005 Paris
Ⓜ St-Michel/Cluny-La-Sorbonne – Bus 21, 27, 38, 85, 96
RENSEIGNEMENTS ET RÉSERVATIONS : 01 43 26 38
ou reservation@theatre-huchette.com
REDMI NOTE 9 PRO
AI QUAD CAMERA
2022/10/21 12:01

- **الملخص**

تعد الحركات الطلائعية من أبرز المفارقات التي عرفها الأدب، لازمت الهجوم والجرأة على الأدب والنقد من الخمسينيات، قلبت المفاهيم المسرحية الكلاسيكية الموروثة ولقيت معارضة عنيفة من طرف بعض المحافظين، قوبلت بموقف مماثل من التحدي والإصرار على المضي في طريق التجديد، وقد تعدد القراءات واختلفت المفاهيم والرؤى والتسميات واتسع مفهوم الطليعة ليشمل حينا كل أشكال المسرح الحديث، وتقلص حينا آخر فاقتصر على عدد محدود من المسرحيين حسب وجهة النظر والمنطلقات الإيديولوجية والفنية للدارسين

فجاءت هذه المدونات المقترحة تكشف عن أهم التحولات التي عرفها المسرح في محاولة جادة لمقاربة بعض أعمال المسرحيين الغرب والعرب لمعرفة أوجه التشابه والاختلاف وكذا السمات المميزة لكل بيئة مسرحية، والوقوف عند مظاهر التجديد داخل النص المسرحي وهو ما سهل علينا تصنيفها وتميزها، وقد تعددت فمنها : مسرح اللامعقول –المسرح الملحمي – مسرح الغضب باعتبارها حركات مسرحية جديدة في الأدب العالمي والعربي على وجه الخصوص

- **Abstract** :

The avant-garde movements are considered one of the most prominent paradoxes in the history of literature. Moreover, these movements have lived the attack and challenges against literature and criticism that dates back to the fifties. They changed the inherited classical theatrical concepts and met with extreme opposition from some conservatives. Furthermore, they were met with a similar extent of challenge and insistence regarding renewal. In the same line of thought, there were multiple readings, different concepts and visions in addition to the nomenclature and the concept of the vanguard that expanded in order to include all forms of modern theatre, and at other times it was reduced to a limited number of playwrights according to the viewpoint and the ideological and artistic premises of the students.

Consequently, proposed blogs came to reveal the most important transformations that the theater has known in a serious attempt to approach some of the works of Western and Arab playwrights to explore the similarities and differences as well as the distinguishing features of each theatrical environment, and to stand at the manifestations of renewal within the theatrical text, which made it easy for us to classify and distinguish them. By the same token, there are several theaters, including: theater of the he absurd -epic theater- the theater of anger as new theatrical movements in international and Arabic literature in particular