الجمهوريـــة الجـــزائـــريـــة الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة وهران

كلية الآداب، اللغات والفنون قسم الفنون الدرامية

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه
في النقد المسرحي

موسوم بـــ

سيميائية الخـــطاب الدرامـــي
في
مسرح "يوجـــين يونســـكو"

إعداد الطالب: مصطفى شويرف
إشراف أ. د. أحمـــــد عـــزوز

لجنة المناقشة

د. العيد مـــــيراث	رئـــــيسا	جامعة وهـــــران
أ. د. أحمـــد عزوز	مشرفا ومقررا	جامعة وهـــــران
د. أحمـــــد حمومي	عضوا مناقشا	جامعة وهـــــران
د. محمـــــد قـــادة	عضوا مناقشا	جامعة مستغانـــــم
د. محمـــــد بلوحي	عضوا مناقشا	جامعة سيدي بلعباس
د. عبد القادر توزان	عضوا مناقشا	جامعة الشلـــــف

السنة الجامعية
2010 / 2009

الإهـــــــــــداء

إلى كل قلب ينبض بالحب والإخلاص والجمال لهذا الوطن المفدى

...

الشّـــــــكر

أشكر الله العلي القدير الذي وفقني في إنجاز هذا البحث وإتمامه.

وأقدم شكري أيضا إلى المشرف الأســـتاذ الدكـــتور **أحمد عزوز** على ما منحني من جهده ووقته وعلمه خلال سنوات، وعلى صبره في تلك القراءات المتعددة للأطروحة.

وفي الأخير لا يسعني إلاّ أن أخلص شكري إلى أعضاء لجنة المناقشة على صبرها لقراءة هذه الأطروحة وإبداء تصويباتها وتقويم ما اعوج منها.

المقدمـــــــة

تعد السيمياء دراسة العلامات المولدة للمعاني دراسة حديثة، لا سيما في حقل الدراسات الأدبية، الروائية منها أو الشعرية، ويلاحظ أن الاهتمام بالمسرح لا يزال أقل من ذلك، من علاماته، كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل ومميز.

فقد انصبت العناية بالمسرح حول الدراسات الجمالية في معظمها على الإرث التقليدي، من " فن الشعر" للفيلسوف اليوناني " أرسطو" Aristote و"الأورغانون الصغير" للكاتب الألماني " بريخت" Brecht .

كما يختلف الخطاب الدرامي عن الخطاب الروائي والشعري لتميز رسالته التي توجه إلى ذوات منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى ذوات جمعية ترتبط مع بعضها البعض في علاقة (نحن، الآن، هنا)، كما أن هذه الرسالة تنتج عموما بواسطة تعدد قنوات أخرى، من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة، إضافة إلى الأنساق اللغوية التي تميز خطاب النص المسرحي.

وقد أشار "كريستيان ميتز" C. Mitze إلى أن أنساقا شتى ومختلفة تتدخل في الرسالة ذاتها. وعليه يعدّ النص المسرحي رسالة موجهة قصديا بهدف إجراء التواصل من خلال إنتاج المعنى والخبرة الجمالية، التي تعد الوحدة الأساسية لاستمتاع بالفهم وفهم المتعة وفق ما يراه " ياوس".

وفي هذا المسعى، يأتي عنوان الأطروحة الموسومة بـــ « **سيميائية الخطاب الدرامي في مسرح أوجين يونسكو**» محاولة منهجية لمراجعة نظريات الدراما وممارستها القديمة والحديثة.

ومن الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا البحث هي جدته وحداثته، إذ أن مسرح اللامعقول تيار حديث وجدير بالدراسة، ويعد من أبرز التيارات في تاريخ المسرح العالمي، كما يمثل أخطر تحد واجه الدراما التقليدية، وأصبح قضية حيوية شغلت الكتاب والنقاد والدارسين من منتصف القرن العشرين حتى اليوم، وأثار كثيرا من الجدل والنقاش.

كما يتميز الخطاب الدرامي بكثافة العلامات مثلما أشار إلى ذلك "بارت Barthes". فقد استطاع مسرح العبث أن يتلاعب بشكل جيد بقاعدة خلق العالم، والكشف عن ميزته الخاصة التي تكمن في كثافته السيميائية.

ولعل الكتابات المسرحية الأكثر غنى وكثافة في هذا المجال، هي أعمال الكاتب الروماني " أوجين يونسكو" (1912– 1994)، حيث يتمتع النص الدرامي عنده بقدرة واسعة على بث العلامات، فهو سلسلة نتاجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات، يتابع عبرها الفاعل الحيوي والذي هو بلا شك فاعل المؤلف وفاعل القارئ.

وكثافة العلامات التي ينتجها النص تجعل منه حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي لم يسبر بعد بشكل كامل.

ومن هذا المنطلق نطرح الإشكالية التالية:

لماذا سيميائية الخطاب الدرامي في مسرح " يونسكو" بالذات؟ وهل يمكن أن تنفصل دراسة الخطاب عن بقية العناصر المسرحية الأخرى مثل الشخصية والزمن والفضاء؟ ألا تمثل الشخصية الدرامية مجالا حيويا للسيمياء بعدّها وسيلة لتبليغ الخطاب والكشف عن مدلولاته؟ ثم إذا كانت الشخصية الدرامية تتحرك في حيز زماني ومكاني، ألا يستدعي الأمر دراسة سيمياء الفضاء وعلاقته بالشخصية وما تلفظه من خطابات دالة عليه؟ ثم فيم تتمثل دلالة كل من الشخصية والفضاء؟

وفي ضوء ما سبق، اقتضت طبيعة الموضوع أن يقسّم إلى ثلاثة فصول فضلا عن مقدمة وخاتمة.

الفصل الأول: دراما العبث أو اللامعقول.

وهو فصل تمهيدي يتناول الإرهاصات الأولى لنشأة هذا التيار والنماذج المسرحية ذات الصلة به التي ساهمت في دعم وبلورة فكر هذا التيار. ويضم ثلاثة مباحث.

المبحث الأول: جذور وبوادر مسرح العبث

و ذكرنا فيه التيارات التي مهدت لظهور تيار العبث مثل التكعيبية، والدادائية، والسريالية والمستقبلية.

المبحث الثاني: المؤثرات الفكرية والسياسية لنشأة الحركة العبثية

وأشرنا في هذا المبحث إلى مساهمات بعض الكتاب الذين سبقوا عصر "يونسكو" وأحدثوا تغييرا على مستوى الكتابة والإخراج، والتي تمثل الخلفية الفكرية

لمسرح العبث. كما ذكرنا الظروف السياسية لفترة ما بين الحربين وما انجر عنها من تمزق وتفكك أدت إلى انقلاب المفاهيم والقيم والمعالم.

المبحث الثالث: مفهوم مسرح العبث، أعلامه وخصائصه

واحتوى مختلف المفاهيم التي وردت عن مسرح العبث، مع الإشارة إلى رواده وطريقة تعاملهم مع عالمهم، وذكر خصائص هذا الشكل الفني ومقارنته بالمسرح التقليدي.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: سيميائية الخطاب الدرامي في مسرح يونسكو، وتمّ فيه شرح مفاهيم كالخطاب والسيميائية، مع تناول أهم القضايا التي طرحها يونسكو والمتعلقة باللغة والشخصية والفضاء والزمن...وينقسم هذا الفصل إلى مبحثين.

المبحث الأول: السيميائية والخطاب

والمبحث الثاني: المضامين الفكرية والفنية

أما الفصل الثالث والأخير فهو دراسة تطبيقية لنموذجين تميز كل منهما بكثافة العلامات، مع أن هناك تباعدا بينهما من حيث التيمة.

فالمبحث الأول: دراسة تطبيقية لمسرحية الكراسي، ليونسكو

والمبحث الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية الدرس، للكاتب نفسه

ويعود السبب في اختيار هذين النموذجين إلى كونهما بلغ مستوى كتابتهما درجة عالية، ومن جهة أخرى رأينا أغلب الدراسات التي تناولت كتابات "يونسكو" انصبت حول مسرحية "المغنية الصلعاء"، في حين أقدمنا على إعطاء هاتين المسرحيتين حيزا آخر لإظهار أهميتهما، لا سيما ما يتعلق بالخطاب واللغة.

وفي الأخير جاءت الخاتمة متضمنة نتائج البحث، متمثلة في الخصائص التي تميز بها الكاتب يونسكو في مسرحه وانفرد بها عن غيره، والتي انحصرت بشكل واضح في اللغة.

وقد اتبعنا في هذا البحث المنهج السيميائي، الذي يتوافق مع المسرحيات المختارة، التي انسلخت من النمط الكلاسيكي البسيط في بنائه المترابط الأجزاء،

والقائم على تنامي الحدث، وعلى كرونولوجية الحكاية التي تتبع شخصيات لها ملامحها الجسدية والنفسية والفكرية والخلقية والاجتماعية.. وانسلخت من ذلك كله، لتصبح كتابة جديدة يطلق عليها الكتابة الحداثية.

ولا ندعي أننا السباقون إلى هذا الطرح، وإسهامات الباحثين في هذا المجال سبب كاف لإثراء هذا البحث، ولكن من وجهة نظر مختلفة. ومنه نشير إلى أهم الدراسات السابقة التي تناولت كتابات يونسكو، ونذكرمنها:

- فلسفة العبث: مارتن إسلان Martin esslin ، حيث يتناول هذا المرجع دراسة النتاجات المسرحية لكل كتاب العبث وهم: أوجين يونسكو، صامويل بيكيت، أرثر أداموف، ألبير كامي، جان جيني،... وتحليل بعض النماذج المسرحية لهؤلاء الكتاب.
- و يونسكو: روبير فريكس Robert Frickx والذي كانت دراسته حول كتابات يونسكو المسرحية بشكل مقتضب ومختصر
- و سيمياء الدراما والمسرح: لكير إيلام، والمترجم إلى اللغة العربية. حيث يعد من بين المؤلفات الأولى التي سعت إلى التأسيس لعلم العلامات في الدراما، وطرح فيه صاحبه مجموعة من المفاهيم والمصطلحات السيميائية التي تتعلق بالخطاب المسرحي.
- و يونسكو في مسرحياته ومسرحه: لإيليا الحاوي.حيث يكاد يكون هذا المرجع الوحيد الذي اهتم بكل كتابات يونسكو المسرحية وكتب باللّغة العربية. ولو أن صاحبه اعتمد فيه على المراجع المكتوبة باللغة الأجنبية والتي ذكرت سابقا.

غير أننا سعينا في هذا البحث إلى التركيز على خصوصية الخطاب الدرامي واللغة وعلاقتهما بالشخصية والفضاء، والاقتصار على بعض المسرحيات، إذ نكاد نعثر على تشابه واقتراب في طرح المواضيع وطريقة المعالجة، مع الاهتمام بهذه المسرحيات وإعطائها الصبغة الحداثية، وتناول تلك المواضيع وعلاقتها بالواقع وشخصية الكاتب.

وفي الحقيقة لم تعترضني أية صعوبة في إنجاز هذا البحث، إذ تمكنت من خلال التربصات قصيرة المدى بالخارج من اقتناء المصادر والمراجع المتعلقة بموضوع البحث وباللغتين العربية والفرنسية، مما شكلت لدي مادة علمية كافية جعلتني أتعامل مع الموضوع بسهولة. بالإضافة إلى الاحتكاك بأساتذتي وزملائي بقسم الفنون الدرامية مما سهل أيضا إدراك مواطن الصعوبة من الوهلة الأولى واكتساب دراية علمية ومنهجية.

ومنه أقدم شكري وثنائي وامتناني إلى كل من قدم لي يد العون، ومنهم أساتذتي الأفاضل، وأخص بالذكر الأستاذ الدكتور أحمد عزوز الذي أشرف على هذا البحث إلى آخر مرحلة من مراحل إنجازه.

تم بعون الله هذا البحث.

معسكر بتاريخ 21 جانفي 2010

الفصل الأول

مسرح العبث أو اللامعقول

عرف الفن الدرامي –منذ نشأته حتى اليوم – حركات تجديد متعددة ومتمايزة، إذ انتقل من مجّرد طقس ديني أو احتفال غنائي إلى فن قائم بذاته، له أسسه ومقوّماته، وقد أرسى قواعده ا المُنظِر الأول "أرسطو"، حيث ساهمت في حياة الإنسان وبلورة فكره.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المتتبع لهذه الحقب التاريخية المتفاوتة النشأة تجعله يلحظ منذ الوهلة الأولى أن المسرح الإغريقي والمسرح الحديث مرورًا بالمسرح الإليزابيثي[1] والمسرح الكلاسيكي الحديـــث ومسرح "بريخت" قد تباعدت – الحقب التاريخية– سواء كان من ناحية الكتابة أو على مستوى العرض والإخراج. وكل حركة ظهرت إلى الوجود لها ما يبررها لتعكس ظروفا بيئية تآزرت وتآلفت لتعبر عن مصير الإنسان، والتي تجعل من كل أثر فني يظهر بشكل معيّن دون غيره من الأشكال.

وقد سارت الدراما منذ الإغريق في اتجاه واحد، وهو محاكاة الواقع ، وذلك بخلق حدث ما، ثم عرضه ليصل في النهاية إلى حل مناسب؛ أي إيجاد طريق جدلي يفضي إلى نتيجة ختامية وفق حركة ديناميكية مرسومة.

ولكن الدراما الحديثة ، وأخص بالذكر "مسرح العبث"، فإنها تتنافى مع الدراما القديمة، إذ تخضع للشكل الكيفي ، لأن المنطق فيها منعدم ، وأنها غير نابعة من صميم بنائها. « إن الفارق بين الدراما الإغريقية ومسرح اللامعقول يتمثل في أن المسرح الإغريقي كان مبنيًا على نظام من القيم مقرّرة ومرتضاة ، بينما مسرح اللامعقول يعبر أساسًا على اختفاء مثل هذا النظام الشامل من القيم المرتضاة ، ولهذا فإن مسرح اللامعقول يكتفي بالتعبير عن القلق والحيرة التي يحسّها الإنسان قبل الحقائق البكماء المطلقة.»[2]

---

[1] – المسرح الإليزابيثي نسبة إلى عصر الملكة إليزابيث، وهو عصر النهضة في إنجلترا، حيث برع الشاعر وليم شكسبير بكتاباته المسرحية، وهذا هو المقصود من الكلام.

[2]– نعيم عطية : مسرح العبث– الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر– 1970 – [د.ط.] / ص. 403

فالعالم اليوم ليس معقولاً ، فهو يبدو عبثيا ، ويتبين العبث لنا حينما نقارن هذا اللامعقول والحاجة الملحة إلى الوضوح التي يتصاعد نداؤها من أعماق الإنسان.

فمسرح العبث أو اللامعقول تيار أدبي عرف في الوسط الأوربي بشكل خاص في منتصف القرن العشرين بالرغم من أن له جذور ا وبوادر تمتد إلى ما قبل ذلك، فبالإضافة إلى المؤثرات الفكرية والسياسية التي ساعدت على ظهوره وإبرازه إلى الوجود، إلا أننا نجد أسسه قد أرسيت من طرف الفلاسفة والكُتاب الذين حاولوا التعبير عن روح العصر،

وقد جاءت نشأة هذا التيار المسرحي استجابة لمعطيات موضوعية وتاريخية– تمثلت في ما خلفته الحربان وما نجم عنهما من تفكك القيم وانهيار المجتمعات– وهو أكثر المسارح الحديثة تحررا من القواعد وتجاوزا للأصول الدرامية التقليدية، حيث إن ثورته الفكرية والفنية خلخلت المفاهيم الجاهزة والمتداولة. كما أن ولادة هذا المسرح الطليعي فجرت أسئلة مرحلية مقلقة ومحيرة.

فما هي إذن إرهاصات وجذور وبوادر تيار العبث؟ وكيف ظهر إلى الوجود؟ وما هو جوهر الاختلاف بينه وبين التيارات الأخرى؟ وما المقصود بمسرح العبث؟ وما هي أبعاده الفلسفية ومرجعياته الفنية وخلفياته النظرية؟ وما هي خصائصه ومميزاته؟ وأين يتجلى منحاه التجريبي والطليعي انطلاقا من التنظيرات والكتابات الدرامية لأعلامه الكبار؟ وهل ظهر تيار العبث بنفس الصورة عند جميع الكتاب، أم أن هناك اختلاف في طريقة الكتابة؟ وهل يعكس هذا التيار صورة الإنسان وهو مستسلم للآلام الوجود أو يتمرد؟

المبحث الأول

جذور و بوادر مسرح العبث

1- جذور مسرح العبـــث

ليست العبثية وليدة هذا العصر ، ولكن لها بدايات و جذور موغلة في القدم، « فقد تراكمت التجربة العبثية عبر العصور تتنفّس بأنفاس وتعبّر بتعابير ، إلاّ أنها ما التأمت وما التحمت وما استمرّت واستنفذت وأوفت إلى أوجها ، وما نال ضمير الفنانين وضمير الإنسانية من خلالهم يحمل جنينها بل طرحها ، ولا سبيل له لإجهاضه. العبثية كانت تتنامى عبر الزمن ونضجت ثمرتها في الزمن الذي ظهرت فيه»[1].

فالحركة العبثية إذن تمتد في القِدم، فمنذ أوائل الألف الثاني قبل الميلاد ، أي منذ ملحمة جلجامش L'EPOPEE DE GILGAMECH التي تدور أحداثها حول البطل جلجامش ملك " أوريك" URUK الذي ثلثاه إله وثلثه الباقي بشر. هذا الملك الذي دفعته قوته وقدرته وتماسك بنيته الجسمية إلى الظلم ، إلى أن ضاقت المدينة بظلمه وبطشه، فكانت عاجزة إزاء قوته الجبارة الخارقة عن الوقوف في وجهه، فقرّرت أن تتوجه إلى الإلهة " أورورو" التي خلقت جلجامش ، مخاطبة إياها أن تخلق خصما لهذا الرجل، ويكون مضاهيا له في قوّة العقل والعزم ، حتى يستديم الصراع بينهما ، كي تنال المدينة الراحة والسلام. فاستجابت الإلهة لذلك فخلقت "أنكيدو " ANKIDU مثيلا له، الذي عاش حياة متوحشة بدائية في الغابات.

وقد وقع أن اشتبك مع جلجامش في مصارعة كان من أبرز نتائجها ما نما في نفس كل من البطلين من إعجاب بصاحبه، فاتخذ جلجامش من خصمه صديقا، ووجد من الحب له في نفسه ما يرفعه فوق مرتبة الصديق الحميم ، فأصبح أخا له، وبدأت حياتهما المشتركة، ومغامراتهما.

وكانت الإلهة " عشتار" معجبة بجلجامش ، وبلغت من إعجابها به وببطولته أن اقترحت عليه الزواج منها، فرفض ذلك رفضا، مهينا إيّاها. وإزاء هذه الإهانة رأت " عشتار" أن تطلب من أبيها الإله " آنو" أن يخلق لها ثورا سماويا يغلب جلجامش

[1]- إيليا الحاوي : يونسكو في مسرحياته ومسرحه- دار الثقافة- بيروت – لبنان- 1986- ط.1 / ص.36

ويهلكه، ففعل " آنو" بعد تردد ، ولكن البطلين الصديقين جلجامش وأنكيدو صارعاه فقتلاه. وفي هذه المصارعة قوّة وشجاعة لا مثيل لهما.

ولكن تضحية أنكيدو بنفسه من أجل صديقه جلجامش في مصارعةٍ كانت قد أعدتها "عشتار" له، ممّا عزّز من مكانة أنكيدو في نفس البطل ، أمّا قوتهما في مصارعة الثور السماوي فكان من شأنها أن تنسيهما طائف الموت الذي يمكن أن يلمّ بهما أو بأحدهما في أية لحظة. ومن أين يأتي الموت لأحدهما ومعه كل هذه القوّة؟.[1]

ومن هنا كان أمر احتضار أنكيدو بعد تلك المبارزة البطولية أمرا غير قابل للتصديق في نفس جلجامش ، وباعثا على الهلع والفزع وعلى ما هو أكثر منهما ، إذ أن أنكيدو مات على مرأى من صديقه جلجامش وتلك هي الصدمة التي زعزعت جبروته وكيانه.

ومن هنا يبدأ العاصف المأساوي في حياة البطل ، ويبدأ وعيه بالوجود: لماذا يموت الإنسان؟ ولماذا لا يخلد؟ ولماذا تخلد الآلهة ويفنى الإنسان؟ فلا بدّ للخلود إذن من طريق يسعى إليه جلجامش ، ومن هنا تبدأ معاناة الوعي الجلجامشي ، إذ أنها أخذت تولج مسألة اللاتناهي كمطلق مفارق في الوعي الإنساني الميتافيزيقي ، « وهو أول وعي شعوري عانى الضياع الماورائي بسبب من الهوّة الفاصلة بين التناهي واللاتناهي [...] لقد أسس اللاعقلانية كضرورة ترتبط صميما في أساس "اللماذا" التي اتخذت عنده شكل صرخة. صرخة أولجت كآبة وجودية وقلقا شعوريا واعيا ، ماورائيا...»[2]

ولعل قصة جلجامش ترتكز على البحث عن الخلود ، الذي يسوقنا إلى موضوعها الجوهري والمعاناة العبثية التي تكبّدها البطل جلجامش ، الذي حزن على صديقه أنكيدو وأبى أن يدفنه ، ومضى يطلب عشبة الحياة لينقذه من براثن الموت ، ولكنّه لم يتمكن من ذلك ، ثم راح يبحث عن الخلود لنفسه ، و « لا يعبأ جلجامش

---

[1]– ينظر : طه باقر : (مقدمة) ملحمة جلجامش– موفم للنشر[د.ط.]– 1995.

[2] – محمّد الزايد: المعنى والعدم؛ بحث في فلسفة المعنى– منشورات عويدات– لبنان–1975– ط.1 / ص 179

بأقوال وحِكم فتاة الحانة " سيدوري" والتي تتلخّص بقولها: إن الآلهة لما خلقت البشر جعلت الموت لهم نصيبا وحبست في أيديها الحياة، فإلى أين تذهب يا جلجامش؟»[1]

يجد "جلجامش" نفسه في مواجهة مع لغز الخلود ، فهو يسيح على وجهه في البراري، لم يغمض له جفن ولم يذق طعم النوم ، فقد أنهكه السّير وحلّ بجسمه الضنى والتعب، وأقضّ الموت مضجعه وأفزعته النازلة التي حلت بصديقه أنكيدو.

وفي طريق عودة جلجامش من عند جده " أوتو- نبشتم" الخالد ، الذي زوّده بعشبة الخلود بعد إلحاح شديد ، فتشبث بذلك النبات العجيب الذي يستطيع المرء أن يطيل به حياته، إلا أن الحيّة سرقت نبتة الخلود التي عثر عليها جلجامش بعد بحثه الطويل والشاق، وبذلك لم يصل إلى سر الخلود، الذي سرقته منه الحية، وبذلك فشل في اختباراته مع "أوتو نبشتم" وانتهى به الأمر إلى آفاق مسدودة.

فالمعاناة الجلجامشية « هي الانتباه إلى الثقب العدمي في ثوب الوجود كلّه [...] وتنقلب المعادلة [...] ليبيت الثقب هو الثوب والثوب هو الثقب. »[2] وهزّ موت أنكيدو جلجامش هزّا عنيفا ، ودفع به إلى تجربة الوعي ليخرجه من جهله ، ليجعل ذلك أساس وضعيته في العالم والوجود ، كما أخرج موت أنكيدو ظن جلجامش من بداهة أوهام ديمومته واعتقاده بالخلود بمجابهته قائلا له بحدّة : "إنك فانٍ".

ملحمة جلجامش التي تعد من روائع الأدب الإنساني عبر العصور، ما زالت حتى اليوم، حية نابضة تهز قلب ووجدان قارئها في كل مكان وزمان، حيث اتخذت في كل عصر تفسيرا متنوعا وأسلوبا مترجما. فقد أضاءت جوانب رائعة من حياة الإنسان في بلاد الرافدين، وكشفت عن إشكالاته الوجودية أمام مسائل جوهرية أبدية كالموت والحياة، الوجود والعدم والعلاقة الملحمية المتوترة مع الطبيعة. « وملحمة جلجامش مثل نابض على خلود العمل الفني، وتجاوز مفهوم المكان والزمان. بعد آلاف السنين الفاصلة، نقرأها كأنها كتبت لنا خاتمة الأمس، نمشي مع بطلها في

---

[1]- تركي علي الربيعو : العنف و القداسة في سورة الكهف " ملحمة موسى" أو سفر الخلود- مجلة الفكر العربي المعاصر: مركز الإنماء القومي-بيروت-باريس- 1998- ع.106-107/ص.93

[2]- محمّد الزايد : المعنى و العدم؛ بحث في فلسفة المعنى / ص. 15

تجواله، كأنه كل منا، كأن أحدنا يمشي وظله،وجزءا من نفسه. فجلجامش الإنسان المطلق في لب المسألة، بؤرة المأساة، يسأل ما لا يسأل، يرفض المستحيل، ينطح القدر، يتحدى الآلهة، يبغي الثمار الحرام. يرفض حد التناهي، يرنو إلى اللامتناهي، رافضا شرط البشر: الموت. وفي ثورته على الموت يستنفذ الممكن، يقرع باب المستحيل. وضع يليق بالإنسان، الواثب أبدا، القافز نحو مراتب الألوهة. المتطلع نحو الكشف، الفتح، الانطلاق.»[1]

لقد سرق بروميثيوس سر النار الإلهية من السماء ونقلها للبشر، وجلجامش الآن يسرق لنا الحياة ولغز الموت. وبعد من يستطيع القول أن جلجامش قد فشل؟ ألا يزال بين ظهرانينا يلسن بكل اللغات الحية التي ترجمت لها ملحمته؟

تكاد تقترب تجربة عبثية أخرى من ملحمة جلجامش ، عبّر عنها الكاتب اليوناني " يوريبدس" EURIPIDE في مسرحيته" بروميثيوس مقيّدا" PROMETHEE ENCHAÎNE. ذلك أن بروميثيوس الإله صمّم على سرقة النار المقدسة وخيانة السرّ العائلي محاولا بذلك تقريبها من الإنسان.

لقد قامت أسطورة بروميثيوس بالدور الذي قامت به ملحمة جلجامش في تأسيس الوعي الماورائي ، فإذا كانت تجربة وعي جلجامش اللماذائية تجربة إنسانية كاملة تنطلق من الإنسان وترتد إليه؛ فإن التجربة البروميثيوسية لا تخلو من عنصر لا إنساني لإله سرق وخان سر الآلهة ، فعاقبه ذووه عقوبة قاسية . وممّا لا ريب فيه أن قيمة الفعل البروميثيوسي من حيث النتيجة كانت مأساوية لماذائية الوعي الماورائي للإنسان.

وهكذا تبدأ التجربة من بروميثيوس إلى الإنسان وتعود إلى بروميثيوس ثانية ، لتصبح المعرفة نقطة وصل بين الآلهة والإنسان ، وفيها يتأله الإنسان ويتأنسن الإله ،

---

[1]– ملحمة جلجامش: ترجمها و قدم لها: فراس السواح– دار الكلمة للنشر– بيروت– 1983 ط. 02 / ص. 08

والنتيجة في كلتا الحالتين مأساوية ، نظرا للتضاد الذي يحكم نقطتي الإنطلاق.[1] ويلاحظ أن الالتحام باللا متناهي أو التألّه لدى بروميثيوس من خلال تلك المعرفة بصورة تجريدية فقط؛ في حين يمثل التناهي لدى بروميثيوس دورا محدودا بالنظر للانعطاف الدائري لحركة الوعي، و« اللاتناهي أو التألّه لابد لامتلاكه من قوّة كيفية للنوع، وبما أنه قصد مخالي ينشأ من الشعور بالمأساة ، وبالتالي هو شعور مأساوي للضياع الماورائي»[2].

ومن هنا تتجلى محاولة بروميثيوس ، الفاشلة التي لا جدوى منها . ومازال التأكيد جاريا على أسطورة بروميثيوس، بحيث تعتبر الخلاصة الروحية المعبّرة عن فترة تاريخية تتقصى حقيقة التاريخ التي تقوم على تأسيس الوعي الذي ينحصر في تلك التجربة.

نلمس بوادر العبث في مضامين كثيرة عبر مختلف العصور ، نجدها أيضا في المسرح الإليزابيتي ، لاسيما عند الكاتب " وليم شكسبير" ف ــ "هاملت" HAMLET الشخصية، الذي كان يهتف دائما بالثأر ، ثم يتردد وينتكص ، لأنه يحس بأن الفعل الإنساني لا جدوى منه وأنه غير مجدٍ ، لأنه يشعر بالقصور والضعف والعجز ، كما أن قتل الملك والملكة ما هو في الحقيقة إلا إفناء لكائنين اثنين وليس إفناءً للغدر والخيانة وليس قتلا للشر، إنه غير قادر على أن يغير من سنة الأشياء بفعله المهزوم أمام تفاهة الأشياء.

ولكن قبل كل شيء ، يوجد عند شكسبير معنىً عميقاً للتفاهة والعبثية للوضع البشري. ويبدو هذا واضحًا بصفة خاصة في مسرحيات تراجيكوميدية [...] حيث الحب والبطولة يتجردان من شفقة. ويبقى [شكسبير] مشفقًا تقريبا على كل من يعبر عن إدراكه وفهمه للحياة.[3]

---

[1]– ينظر: محمد الزايد: المعنى والعدم، بحث في فلسفة المعنى: ص. 173-174

[2]– المرجع نفسه: ص. 178

[3]- Voir: MARTIN ESSLIN : Théâtre de l'absurde -ED. BUCHET-CHASTEL-PARIS, 1977/ p.311

ولو تحرينا العبثية في مسرح شكسبير لوجدن اها تظهر بشكل بارز وموحي. هاملت عبثي، مكبث عبثي ، عُطيل هو العبثي الأكبر ، تداعت في نفسه قوة الشر وأصبح يتعامل مع الأشياء بتهور واستخفاف ، وهكذا بلا باعث ، لأن العمر هزمه ولأن القدرة والبطولة باطلتان ، ولأن الخطيئة الأصلية مدموغة على الوجه ، وهي التي تزيد إلى الشر شَرًا وتضخم حدته.

2-بوادر مسرح العبث

لقد غلبت النزعة العبثية على التجارب المسرحية الحديثة والمعاصرة [1]، وعرفت باسمها ، واختصت بخصائصها المتميزة عن الحركات الأخرى ، وخُيّل للبعض من القراء والنقاد أن هذه النزعة نبغت وراجت من قلب ذاتها ، ولم يسبق لها سابق وأنها ابنة هذا العصر ، ولا تمت بأية صلة بالحركات التي سبقتها ، مثل السريالية والتكعيبية والدادائية والمستقبلية.

في حين يرى آخرون أن النزعة العبثية رافقت الإنسان منذ أقدم عصوره ، إلاّ أن الأحوال السياسية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية تواترت و تضافرت بما جعل الإحساس العبثي يطغى فيها على ما دونه، « إن كل ما جرى كبته في معظم القرنين الماضين على يد ديكتاتورية العقلانية قد انفجر وظهر على السطح ، وبأن النصف الأول من القرن العشرين هو كيان جياش من الطقوس والحركات – التكعيبيون ، المستقبليون، الدورديون ، السوريياليون ، التعبيريون ، التخيليون ، الدادائيون ، الوجوديون، كل منهم بطريقته يحاول أن يلقي الضوء على وضع الروح الإنساني في عالم يبدو المنطق فيه الآن غائبـــا بشكل جلي.»[2]

إلا أن الحركات الفنية والأدبية التي تقترب من بعضها البعض في مفهومها والتي كانت بمثابة البوادر التي غذّت النزعة العبثية والقاعدة التي انطلقت منها هذه الحركة لتوفرها على نفس الخصوصيات والمميزات هي التكعيبية و الدادائية والسريالية . ولعل تعريف هذه الحركات وتحليل خصوصياتها وتبيان أهدافها يوحي بذلك، وهي كالآتي:

2-1. التكعيبية CUBISME

تعد التكعيبية من الوجهة التجريبية التيار الأكثر تجديدا للربع الأول من القرن العشرين، لقد فتح محورا جديدا لتاريخ الفن الغربي الذي مارس بفضله تأثيرا عميقا

---

[1] – من بين التجارب المسرحية الحديثة والمعاصرة نذكر أعمال "ألفريد جاري"، "أنتونان أرتو"،"أنطوان تشيخوف "،"ألبير كامي"،"صامويل بيكيت"،" أرثر أداموف"،"اوجين يونسكو"، وغيرهم

[2]– رتشارد. ن. كو.: يونسكو. – تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد: لمؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت –1981– ط. 1 / ص. 33

إلى جانب التيارات الأخرى (المستقبلية، التجريدية ، الدادائية ، السريالية) والتي تقاربت في مفاهيمها مع بعضها البعض. والتكعيبية استمرار للتجارب البلاستيكية والتي تم تنسيقها بين كل من " براك" BARAQUE وبيكاسو PICASSO حيث « كونا أسلوبا تصويريا جديدا ، يريد أن يجيب عن تحد رفيع بفضل المحدثين الأوائل: إعطاء صورة أكثر موضوعية للحقيقة أحسن من المظهر البسيط. يريدان إجراء محاولة مترددة عن طريق التبسيط ثم التفكيك وأخيرا إعادة البناء» [1]. إذ تنطلق هذه المرحلة من الحقبة التي سبقت التكعيبية والتي يشير إليها " بول سيزان" PAUL SEZANNE بحيث تقوم على المرحلة التحليلية المتمثلة في التفكيك والمرحلة التركيبية التي تقوم على إعادة البناء.

« وكلمة " التكعيب" صرح بها " ماتيس" MATISSE أمام المناظر الطبيعية لبراك التي رسمها سنة 1908 [...]. في سنة 1910 شكل بعض الشباب الفنانين جزئيا أعمالا لِـــ" براك" و" بيكاسو" متشكلين في فرقة تحت اسم " التكعيبيون" [...] وعرفت التكعيبية رسميا كتيار سنة 1911»[2]

وقد أدت التكعيبية إلى استخدام مفهوم جديد لمبادئ اللغة ، إنها قبل كل شيء طريقة تفكير وفهم الرسم كأسلوب جديد ليس له أية علاقة بالأسلوب العادي. « إن الرسم هو الذي يعمل على إحياء الفكرة وليس الموضوع هو الذي يعطي الحياة للرسم. تكعيبيتهم تتمركز على لغة الأشكال وليس فيما يتعلق باللون. [...] التكعيبية نظام مفتوح لكل الاحتمالات.»[3]

ولا يتعلق الأمر بالتحطيم ولكن بإعادة البناء من أجل الفهم وإثراء الموضوع ، ويتم ذلك عن طريق تركيب الأحجام شيئا فشيئا وتدريجيا للوصول إلى المعرفة المركبة. « إن أتباع التكعيبية لم يتمكنوا في الحقيقة من القرب من المسيرة المشتركة لِـــ " بيكاسو" و" براك" وجهلوا المنطق الداخلي لأعمالهم. وجدوا في هندسة الأشكال طريقة مثلى للإنقاص من متناقضات الرسم مع حقيقة العالم الصناعي الحديث. ومن

---

[1] - CROSSON ELISABETH-LIVIERE : Du cubisme au surréalisme -ED. Les Essentiels- Milan- 1999- p. 10

[2] - IBID : p. 11.

[3] - IBID : p. 11.

بينهم " ديلوناي" DELAUNAY و " ليجير" LEGER ، حيث مثلا أسلوبا شكليا جديدا انطلاقا من تكعيبية سيزان [...] وقد ابتدع " ليجير" قانون التضاد واتخذه وسيلة دائمة معادلة فـــي الحياة »[1]

ومن هنا راح كل أنصار هذه الحركة يعبرون عن التناقض الموجود في هذا العالم عن طريق تركيبة الأشكال والأحجام إلى أن ظهرت حركة أخرى بعدها عبرت عن ذلك التضاد بالكتابة على وجه الخصوص.

2-2- المستقبلية FUTURISME

تعد المستقبلية أول حركة فنية وأدبية حديثة ذات قيمة، حيث توالت البيانات لكي تفسر الجماليات التي تدعو إليها الحركة المستقبلية، فهي تهدف إلى تصوير الآلات والأشخاص في حركة. وقد نشر فيليبو توماسو مارنتي [2] FILIPPO TOMMASSO MARINETI سنة 1909 و 1911 في جرائد فرنسية " البيان المستقبلي" الذي يعد أهم وثيقة لتلك الحركة. ومما نشره قوله: ...أن زمجرة السيارة التي تشبه زمجرة المدفع الرشاش لأجمل من التمثال الإغريقي الشهير " النسر المجنح " لـــ سامو ثراك. إننا نود لأن نمجد الحرب .[3] أما في المجال الأدبي، فقد دعت المستقبلية إلى تدمير بناء الجملة التقليدي، وإلى التخلي عن الوزن واللجوء إلى(الجمل التلغرافية)، أي الجمل المبتورة غير مكتملة والتي لا تعبر عن معنى كلي ...وقد أثرت هذه الحركة في مسرح الثلاثينات.

2-3. الدادائية DADAÏSME

وهي حركة فنية ظهرت مع بداية القرن العشرين ، نتيجة الحالة الروحية للكائنات اليائسة من جراء هلاك الناس والعالم. تلك الكائنات التي لم تصل بعد إلى الإيمان بشيء ثابت ودائم. « وقد ابتدع " تريستان تزارا" TRISTAN TZARA في أحد مقامي " زوزيخ" ZURICH سنة 1916 هذه الكلمة [الدادائية] التي أثارت حماس

---

[1] - IBID : p. 17.

[2] - كاتب الإيطالي (1876-1944)

[3] – يُنظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة – دار المعارف– القاهرة– 1981 – [د. ط.] / ص. 210

الملتفين حوله لعدم وجود أي معنى لمَقطعَيها. وقد أحس الداديون إحساسا عميقا بالقلق والاختلال الذين تبعا الحرب. وكانت حركتهم بحثا عن صيغة لأجل العيش. ولم تكن مؤلفاتهم فقط دادية ، بل حياتهم أيضا ، ويعني ذلك انتفاضة دائمة ضد الفن وضد الأخلاق والمجتمع.»[1]

فالدادية حركة ثورية قام بها بعض الكتاب والفنانين الشبان أثناء وعقب الحرب العالمية الأولى. فاستهدفت الحرب واحتجت على تخريبها للمجتمعات. كما دعت إلى الحرية المطلقة والتمرد ملى المصطلح الاجتماعي والقيم الأخلاقية المتوارثة..وقام رواد الدادية بعقد اجتماعات في الحانات والمقاهي والمسارح، وكان من نتائجها إصدار بيانات لا معقولة. بل إن لفظة الدادية اختيرت اختيارا عشوائيا من القاموس الألماني– الفرنسي، وتعني ً حصانا لعبة ً غير أنها استخدمت كي تدل على اللامعنى.

فالحرب العالمية الأولى وما صاحبها من عنف وقسوة ولا مبالاة كشفت أن الإنسان لا وجود له ، و لم يصل إلى شيء من إنسانيته ، وأن البطولة والحرية الإنسانية ليست سوى زبدا خارجيا ، كشفت صور الكذب والنفاق والزيف ، « دادا تمرد لا حد له ضد الحرب: الحرب المحطمة. دادا تريد تحطيم النظام القائم الذي يمنع التقتيل، الحرب استعملت تقنية متطورة ذات أهداف تحطيمية. دادا تندد بالآلة ، هذا الاختراع الذي أوجده الإنسان وقد عاد عليه بالسلب [...] دادا لا تريد أن تبـــــدع ولكن تحطم: أوّلا اللغة، وسيلة اتصال مظلّلة، ثم الفن نفسه، رافضين فكرة الرائعة»[2]

ومن هنا أقدمت الدادائية على تشجيع التلقائية وإبراز العشوائية في الفن ، كما حاولت أن تعكس العالم الداخلي على العالم الخارجي والعثور على طريق تتغلب به على الحياة والبحث عن أساليب جديدة لتغيير الواقع ، لذلك كان هدفـها هو تدمير

---

[1] - – إيف دوبليس: السريالية– تر. بهيج شعبان– دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت–1956/ ص.12

[2] – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة– دار المعارف– القاهرة– 1981– [د. ط.] ص. 112

العالم القائم واكتساح مسلماته وإحلال عالم اللاشيء بديلا له، وهذا ما صوره بعدهما كُتاب اللامعقول. فقد « كان أتباع هذا المذهب [الدادائية] ينكرون كل ما أنتجته الحضارة ويرفضون التاريخ واللغة والمنطق والعقل والعلم والحواس ، إنهم يريدون أن يرجعوا إلى حالة تدنو من العدم الأول ، حيث كانت الأشياء وما كانت لها مسميات وإنما هم الذين يتحسسونها ولا يسمونها، لأن التسمية تؤطرها وتزيفها.»[1]

كما عمدت الدادائية إلى تجريد الإنسان ليبدو بكل عاهاته ، وتقتل الكلمات التي ابتدعها لتحول الرذائل إلى فضائل، ثم تتمادى وتتعالى لتنفي كل قيمة وكل حقيقة في الوجود، وكأنها تريد أن تبتدع من جديد إنسانا حقيقيا من جديد يسمو بقيمه وأخلاقه ومعالمه، ولذا سعت إلى أن توحد بين الفعل الإنساني والخلق الفني ، ليصبح الإنسان خالقا إذا عاد إلى فطرته الأولى.

وقد كان لحركة الدادائية زعماء كثيرون، ومن بينهم " أرتير كرافلن" ARTHER CARAVANE و"جاك فاشيه" ، JACK FACHEE الذي الأخير كان يعتبر أن الفن لا يتجسد وحسب في الفنان والرسام والشاعر والمسرحي والكاتب ، وإنما يتجسد عبر الكائنات الأخرى، وربما بصورة أعمق عبر التصرفات ، إذ أن هذه التصرفات هي تعابير فنية من خلال التمرس بالأشياء ، وأن كثيرا من التعابير الفنية تعبر عن ذاتها من خلال الأعمال والأقوال. ولفظة " داد" هي لفظة عجماء من ذاتها وليس لها مضمون وليس لها معنى معروف، وإنما تخيرها هؤلاء لأنها الأقرب إلى اللفظ الذي ينطق به الأولاد ، وكأنهم يفحون بذلك عن رغبة في العودة إلى زمن الطفولة الإنسانية الأولى، حيث لم يكن الإنسان قد تغشى واكتسى الواقع والأقنعة والزيف وتوارث القيم والمعاني والأعراف. دادا كلمة الرجوع إلى الفطرة والغريزة.[2]

وتنفلت هذه الحركة بطبيعتها من الصيغ الجمالية الإبداعية، لأن هؤلاء الداديون المتمردون، كثيرا ما كانوا يشعرون بأباطيل الأشياء الأرضية ، ولذلك يسعون قبل كل شيء إلى أن يدوسوا بأقدامهم تلك الحتميات التاريخية التقليدية ، فكل سلم للقيم

---

[1] - CROSSON ELESABETH-LIEVRE- : Du cubisme au Surréalisme p.36

[2] – ينظر: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية: إبراهيم حمادة/ ص. 63- 64

يُلغى وكل ما يجب فعله أو قوله يزول ويسعون لإبقاء الروح في حالة الارتجاج الأصلي. « الداديون يشتركون في الميل للعبث ، للامعنى، الإثارة الفكاهية. دادا تريد هدم العالم البرجوازي الأخلاقي بأسلحته الخاصة، تحت هذا الحطام، يفكر بقدرته في إعادة بناء عالم جديد ، مولود من الحياة ذاتها ، فورية، عفوية وسليمة بطبيعتها ، على النقيض من سلوك إنساني مضر. بعنف الفنانين يريدون تكسير التقاليد لثقافة كاذبة ، مبدعين بذلك صيغا جديدة تثير كلها استنكارا».[1]

وقد انعكست جهود هؤلاء الذين أسسوا الحركة الدادائية في أشكال فنية وأدبية عبرت عن مقتضيات العصر وقيمه ، « وضمت بين مظاهرها الدراما وبرنامج التسلية الغنائي والراقص. بعد الحرب العالمية الأولى ، انتقل مركزها إلى باريس واندمجت تدريجيا بالسريالية ، إذ بدأ " أندري بروتون" ANDRE BRETON وهو سريالي بارز بتأليف بعض المشاهد المسرحية لتقديمها في أمسيات الدادائية بينما اشترك الدادائيون الأوائل الذين عادوا إلى ألمانيا في التعبيرية المسرحية. كانت المسرحية الأولى التي قدمها الدادائيون " أبو الهول والألعوبة" للرسام "أوسكار كوكوشكا" في عام 1971. و كانت أبرز المسرحيات التي قدمتها الحركة مسرحية LE CAUR A GAS لمؤسسها " تريستان تزارا" (1921) ومسرحيتا الشاعر " ريبمو- دوسينو" "إمبراطور الصين" (1916) و" جزار بيرو" (نشرت عام 1928)»[2]

إن ما يمكن أن نخلص إليه هو أن الدادائية ما كانت منتجة فنيا ، فقد قامت الحركة السريالية لتنقلها من النظرية وتجسدها على أرض الواقع بالفعل ، أي أنها وضعت نظرياتها في خدمة الإبداع الفني ، كما أنها وسعت آفاقها وفصلت في نظرياتها. كما أن « الكتابات المسرحية التي عرضها ومثلها الدادائيون عموما بأنفسهم هي تعبير على وجه الخصوص على اللامعنى الشعري في شكل حوار ،

---

[1]- CROSSON ELESABETH-LIEVRE- : Du cubisme au Surréalisme p.36-37

[2]- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية- تر. سمير عبد الرحيم الـجيلبي- دار الإعلام- سلسلة المأمون- بغداد- 1990/ ص.155

التمثيل المسرحي يأخذ هو أيضا طابع اللامعنى. والديكور يتألف من أقنعة وأزياء غريبة».[1]

لقد كان محتوى هذا المسرح الجديد تحليلا لأحاسيس خفية وغامضة ، وترك ما سار عليه الكُتاب السابقون من الســير على خطى أدب الفكرة وأدب الحياة ، وانتحوا في مضامينهم ما يجري في باطن الذات من تقلقل الوجدان وانهيار وخيبة ويأس، نتيجة لأزمة العصر التي حملتهم على النظر في نفوسهم وتبيان حقيقتها دون أي اهتمام بالمجتمع والوجود الذّين أصبحا فاقدي المعنى والهدف.وبعد نهاية الحرب، بدأت الحركة في الذبول حتى خلفتها السريالية سنة 1924، و التي تعد وريثها الشرعي.

2-4- السريالية SURREALISME

أصل المصطلح فرنسي، ومعناه " ما وراء الواقعية " . ولعل أول من استخدمه على تلك الصرورة هو الشاعر والكاتب الدرامي الفرنسي " أبوللينير " (1880- 1918) APPOLINAIR ولكن مؤسس الحركة السريالية هو الشاعر " أندري بروتون "(1896- 1966) ANDRE BRETON الذي انشق عن الدادية وأصدر بيانه الأول عن حركته الجديدة تلك عام 1924 .

ولعل الفكرة الأساسية التي قامت عليها الحركة هي مزيج من الدادية والفرويدية التي كشفت عن باطن الإنسان. فللحركة السريالية هي امتداد للدادائية، و جاءت هي الأخرى تعبيرا عن الوضع البشري المتردي في أعقاب الحرب العالمية الأولى وهناك آراء حملها رائد السريالية " أندري بروتون" عن " جاك فاشيه" وصبها في قلب السريالية بعد أن طعمها بأفكاره حيث يقول:« إن فاشيه حيّ فيّ».[2]
فالسريالية تقاوم أيضا بسخط رعب الحرب العالمية الأولى وترفض النظام القائم وتسعى إلى الانتهاء مع عالم لا يطاق . وقد هتف " أندري بروتون " وهو لا

[1] - MARTIN ESSLIN : Théâtre de l'absurde/ p.345

[2] – يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي / ص. 64

يستطيع الاستسلام إلى ذلك المصير المبتذل إذ يقول: « إنني أتجنب أن أجعل وجودي مطابقا لتلك الشروط الهازئة في هذه الدنيا من كل وجود.»[1]

ويشير بذلك إلى التخلص من كل حدود الإمكان. والسريالية تسلم هي الأخرى بالرجوع إلى الحياة الحقيقية بالخروج عن الواقع وانتهاج أساليب مغايرة « السريالية حركة ذاتية [...] يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة أو بأية طريقة أخرى عن العمل الواقعي للفكرة، يمليها الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل، بعيدا عن كل انشغال جمالي أو أخلاقي. إن السريالية مبنية على الاعتقاد بالواقعية السامية لبعض أشكال التآلف التي بقيت مهملة حتى مجيئها ، إنها تهدف إلى هدم جميع الحركات الذاتية النفسية الأخرى ، وإلى التعويض عنها بحل مسائل الحياة الأساسية».[2]

ويبدو من خلال ذلك أن " أندري بروتون" كان يؤسس لنظام ذ ي توجهات سياسية وأخلاقية وجمالية. انطلاقا من الحركة السريالية التي تضم الشعراء " لويس أراغون" LOUIS ARAGON، " بول إيلوبار" PAUL ELUARD ، " فيليب سوبول" PHILIPPE SOUPAULT، " بن يامين بيري" BENJAMIN PERET. غير أن السري الية « في حد ذاتها هي من إبداع " أبولينير" (1917) APOLLINAIR. أعادها " بروتون" ، حيث يشير إلى حالة الروح ، إلى موقف يميز المنعرج حول ذاته ليجسد الفكر العفوي الخالص».[3]

إن غاية السرياليين تتخطى الأدب، وترتكز من الوجهة الفلسفية على قوة الحلم الخارقة وعلى لعبة الفكر المجردة والإشاحة عن الذكاء ، أي تجنب استخدام العقل والمنطق. وهذا الاستسلام للآلية يتيح التوغل إلى داخل الذات ، نحو ميدان الغرائز والرغبات المكبوتة، ومن هنا اللجوء إلى " فرويد" FREUDE الذي عقلن اللاشعور ،

---

[1] – السريالية / ص.14.

2– فيليب فان تيغم : المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا: تر فريد أنطونيس– منشورات عويدات– بيروت– 1967 – ط..01 / ص.317.

[3] - Du cubisme au surréalisme : p.44

حيث أتاح لهم علم التحليل النفسي فيما بعد ، تفسير معطيات تجاربهم ، بحيث أصبح بمثابة الطريق الذي يؤدي إلى المعنى الأعمق.[1]

فهدف السريالية إيقاظ الإنسان على رؤية جديدة للأشياء بعدم تنظيم الفكرة ، وتكون خلاصتها الإنعام على الحياة بأكملها بموقف جديد يقوم على الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام.

لقد هدف السرياليون إلى البحث عن واقع أصدق وأغنى في أعماق العقل واللاوعي، وفي ما وراء الواقع والمنطق التقليدي، وذلك عن طريق التعبير الآلي أو التلقائي، أي التخلص من سيطرة العقل الواعي الذي – في اعتقادهم– أشقى الإنسان ولم يحقق له السعادة المأمولة.

تتمثل الحقيقة في– نظرهم –في غياب العقل والمنطق وإبعاد مسائل الأخلاق ومواضعات الدين في تحرير اللاوعي، كي ينطلق معبرا عن مكنوناته في حالة تشبه الحلم، على أن يترك للمتفرجين تفسير هذا الحلم.

لقد أنكر السرياليون الواقع ونفوه وعبثوا به وغلّبوا عليه اليقين الداخلي ، حتى باتت التعابير التي يأتون بها وكأنها غريبة تجاوزت العقل والمنطق والوضعية الواقعية وكل حالة من حالات الغرابة والاستحالة ، فقد رفض السرياليون العقل أداة معرفية ورفضوا الانفعال الرومانسي واعتقدوا أن السبيل الوحيد للمعرفة النهائية والكلية والعميقة التي تنزل على هاويات النفس ولا وعيها أنه الخيال الرائي والماورائي.[2] ذلك أن الخيال إذا تحرر واندفع فإنه يكشف عن العلاقات العميقة والفعلية حيث لم تكن الأشياء قد اكتسبت ماهية مستقلة ، ولم تكن قد تنافرت فيـــما بينها وتناقضت.

تكسر السريالية قشرة الوجود لتتناول لبّه الروحي وتلك العلاقات المندثرة حيث كانت الروح متحدة بالخيال. ومن هنا آمن هؤلاء بالآلية والصدفة والاتفاق في

---

[1]– ينظر: إيقون دوبليسيس: السوريالية– تر. هنري زغيب– منشورات عويدات– بيروت– 1983 – ط.1 / ص.05-06

[2] – ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه/ ص. 66

التعبير الفني. الآلية هي التي تقتل المنطق والتعليل والبينة والبرهان. إن السرياليين يعتقدون بالحلم، الحلم الليلي والكوابيس، التحولات التي تكون في الحلم بين الكائنات وانتقاء سلم الكائنات والصلات المدهشة، هذه الأمور كلها قالت بها السريالية.[1]

كما أن السرياليين لا ينعزلون جانبا كجماعة الدادا ، بل يحنون العقل والمنطق أمام المخيلة وحينئذ يتكشف لهم حقل غني بالصور والأحلام في هذا العالم الخيالي ، والحوادث الأكثر بعدا عن التصديق تبدو طبيعية ، وتختفي الصعوبات والروح الناقدة تزول. وقد كتب " لويس أراغون": « هناك مناسبات أخرى غير الواقع يمكن للروح أن تمسك بها وهي كلها أولية ، كالصدفة والوهم والخيال والحلم. وهذه الأنواع المختلفة هي مجتمعة ومتفقة في نوع واحد هو السريالية»[2] فقد انعتق السرياليون عن الواقع وعبروا عنه بشكل مغاير، كما أن سر السريالية يكمن في إقناعهم بأن شيئا ما مخبأ وراء هذا الواقع، ذلك أن غاية الثورة السريالية هي كشف الفكر، وهي تستعمل طريقة جديدة للتعبير من أجل الوصول إلى طريقة جديدة للمعرفة. وبذلك تعد السريالية « حركة أدبية وفنية كاملة، غرضها وقصدها الوحيدان هما بالضبط توسيع حدود " الواقع" بشكل يسمح بتعريف " الإنسان الكامل" ، على أن يشمل التعريف عناصر يجري الإقرار بها بشكل عادي في التفسير العقلاني. [...] إن حركة السريالية ربما كانت أشد الثورات الثقافية دينامية وبعدا أثر منذ الأيام التي كانت فيها الرومانسية اكتشافا جديدا. وربما لم تتحقق تضميناتها الكاملة إلا الآن».[3]

لقد كان لوجهة النظر السريالية المتشائمة جناح مضاد بناء تقدمي، تمثل في اتجاه بعض السرياليين الذين كانوا حريصين على تحطيم التقاليد العتيقة ومحاولة خلق مجتمع جديد يحقق مثالياته العليا عن طريق تطبيق المبادئ الشيوعية. وإن كان بعض ممثلي هذا الاتجاه مثل "لوي أراغـــون" LOUIS ARAGON و" وبول إيلوار " PAUL ELUARD قد انضموا إلى الحزب الشيوعي، بينما عد أندري بروتون ANDRE BRETON نفسه قريبا منهم، فإن بعض السرياليين في الجناح الآخر ظلوا

---

[1] – ينظر المرجع السابق/ ص. 68-70

[2] – ينظر السريـــــــــالية/ ص. 26

[3]– ريتـــارد. ن. كو.: يونسكو/ ص.09

محافظين على لا إنتمائياتهم السياسية مثل "سلفادور دالي" SALVADOR DALI و"جان كوكتو " JEAN COCTEAU . ومن المسرحيات السريالية المعروفة " عروس في برج إيفل " 1921 Les mariées de la tour EIFFEL ومسرحية " أورفيوس" 1949 ORPHEE [1]

انعكست هذه الثورة الرافضة لكل التعليلات المنطقية، والأخلاقيات المعروفة، والتقاليد الاجتماعية والفنية، وفضلت التعبير الآلي في حالة تشبه الحلم، في التصوير والنحت والأدب والفنون الأخرى. وهذا ما نستشفه في نتاجات الكُتاب الذين تأثروا بهذه الحركة واستقوا منها بعض الخصائص متجهين نحو تأسيس نزعة خاصة سميت النزعة العبثية، ومن أبرزهم المؤلف " أوجين يونسكو".

[1]– ينظر: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية / ص. 150

المبحث الثانـي

المؤثرات الفكرية والسياسية لنشأة مسرح العبث

لقد كانت الحركات الفنية والأدبية السالفة الذكر ، والتقاليد المسرحية الأولى المعبرة عن اللامعنى وعن لا معقولية العالم بمثابة المعين التي استقى منه ونهل مسرح العبث أصوله ودعائمه، وجعلته فيما بعد يتخذ شكلا خاصا و يتميز بخصوصيات.

ولكن ثمّ ة مؤثرات فنية فكرية وظروف سياسية ناتجة عن قضايا العصر ، أدّت إلى ظهور التيار وانتشاره بشكل واسع، وجعلت منه مجالا رحبا لدى كثير من الناس الذين عانوا من الضيق إزاء مأساة العالم. فجاء تعبيرا عن اليأس الذي تملك الشعوب وساقها إلى هاوية الجنون والدمار ، بعد أن أقدمت زمر عسكرية على التحطيم والتدمير والقتل، غير مبالية بانعكاسات هذه الأعمال على حياة الإنسان.

01 - الظروف الفكرية لنشأة النزعة العبثية

قبل أن يعرف مسرح العبث انتشارا واسعا بعد أعقاب الحرب العالمية الثانية ليعلن عن ثورته عن لا معقولية الحياة التي أنتجتها ظروف العصر ، وجدناه قد تأثر بنتاجات بعض الكُتاب التي عبرت عن سخطها وثورتها وتنبأت للمستقبل المظلم.

كما عبر عنها بعض المثقفين بطريقتهم الخاصة والمتميزة عن أنفسهم إذ « لم تعد لديهم القدرة على الصياح لأنه لم تعد لديهم القدرة على أن يأملوا في شيء، كما لم تعد لديهم القدرة على أن يتوجهوا بالكلام مباشرة إلى من يستمعون لديهم ، لأنهم لم يعودوا قادرين على أن يصدقوا أن أصواتهم تصل إلى أسماع الآخرين. إن كل ما في استطاعة هؤلاء المثقفين أن يفعلوه هو أن يعبروا عن أنفسهم بطريقة غير مباشرة، فكان هذا التناقض الذي ينضح بالتهكم والسخرية.»[1]

ومن بين الكتاب الذين عبروا عن رفضهم وسخطهم لظروف الحياة وعبروا عنها بثورتهم وتأثر بهم كتاب العبث فيما بعد نذكر ألفريد جاري، أنتونان أرتو، لويجي بيراندلو، فرانز كافكا، فريدريك نيتشه، سارتر وكامي.

---

[1]- جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض- تر. عبد المنعم إسماعيل- مكتبة مدبولي- القاهرة- 1963- [د.ط] / ص.08

وسنتناول هؤلاء الكتاب ونوضح فلسفتهم وفكرهم الذين أثرا في ظهور الحركة العبثية.

ألفريد جاري ومسرحية " أوبو ملكا "

لقد ثار الكاتب " ألفريد جاري" ALFRED JARRY على التقاليد المسرحية ثورة عنيفة، رغبة منه في تقويض المجتمع وأملا منه في القضاء على المسرح داخل المسرح وهدم النزعة الطبيعية التي نهض بها المسرح الحر ، وأنشأ من بنات خياله كائنات رهيبة مفزعة تثير السخرية والتهكم.

ويرى الكاتب " جورج ولورث" أن مسرح العبث في اعتقاده قد ظهر فجأة وعلى غير توقع عام 1896 مع بداية العرض الأول لمسرحية " ألفريد جاري" بعنوان " الملك أوبو" UBU ROI. فقد كانت هذه المسرحية النموذج الصحيح للبداية الفنية ومن بعدها لم تعد الأمور تجري في المسرح على ما كانت تجري عليه. فقد كانت صدمة عنيفة للحياء واللياقة.[1]

لقد طرح ألفريد جاري من جديد مسألة التقاليد المسرحية من خلال إنكاره للزمان والمكان، ومن خلال آلية سير الأحداث في مسرحية بلا عقدة، والجرأة في استخدام لغة مفككة وعرة، والعنف والحماس، الذي نعثر عليه عند مسرح الدمى والعرائس.« لقد حطم جاري، عدو التقاليد، أصنام عالم في مرحلة التفسخ، آلهة مجتمع جاهز مسرور، لقد أنكر حقيقة الإنسان عندما خلق أوبو؛ صورة ذلك المجتمع المشنجة، تلك الشخصية الكريهة القاسية التي فقدت إنسانيتها خلال محاولاتها الشاقة لأن تكون إنسانية، نموذج الشراهة المادية والمعنوية.»[2]

وقد حمل " ألفريد جاري" لواء التمرد منذ السنة التي عرضت فيها مسرحيته ، فجرد المسرح من خصوصياته المعهودة سابقا ، وكتب مقالا له بعنوان (عبث

---

[1]– ينظـــر: المرجع السابق : ص. 09

[2] – يوجين يونسكو: كلود إيستادو– تر. قيس خضور– مر. حسيب كاسوحه– منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1999– [د.ط]– / 173

المسرح):« لابد لنا من القضاء على أمور بشعة غاية البشاعة ، مستغلقة غاية الاستغلاق، تزدحم فوق المنصة بلا جدوى ، وأعني بها في الدرجة الأولى الديكور والممثلين».[1] فجحد حقيقة الفراغ وضم الأزمنة إلى بعضها ونكر الحقائق الوجودية للإنسان، فحوله إلى دمية مقنعة تنطق بلغة غير مفهومة.

ويعد " ألفريد جاري" من رواد مذهب الباتافيزيقا [2] PATAPHISIQUE ولهذا المصطلح وجهة نظر ذاتية وتعبيرية ، تحدد بالضبط وفي المقدمة ميل مسرح العبث إلى التعبير عن حالات نفسية وعكسها على خشبة المسرح ، وعلى غرار هذا المذهب كتب مسرحية الدكتور فوسترول DOCTEUR FAUSTROLL ومسرحية أوبو ملكا.[3]

وليست تمثلية " أوبو ملكا" [4] سوى محاكاة ساخرة تروي قصة مفجعة لحياة أسرة مالكة ، بحيث تحرض الأم أوبو La mère UBU زوجها على اغتيال عاهل بولوني ليغنم أملاكه ويستولي على أرضه ، وبالفعل يتم له ما يريد فترة من الزمن ، وبعد ذلك تنقلب عليه الأمور ، فيتألب عليه " بوغرولا" BOUGRELAS، وهو الرجل الوحيد الذي بقي على قيد الحياة من أفراد الأسرة الحاكمة. ولكن UBU الذي تمثل فيه الإثم والنذالة والبله والجبن أصبح رمزاً ينبئ لما وقع بعد الحربين ، إذ كان حقيقة تنذر بالخطر الذي يحدق على شعوب العالم وتنذر بالشر الذي سيصيبه.

لقد اكتسى مسرح " جاري" طابعا خاصا ، كما شكل مذهبه أقصى درجة من الردة ضد العلم والعقل. وهذه النزعة عُرفت قبلاً عند "شارل بود لير" CHARLES BAUDELAIRE وكذا عند " ادغار الان بو" EDGAR A. POE، وقد قنطا من عالم

---

[1]– جنفييف سيرو: تاريخ المسرح الحديث– تر. بدر الدين القاسم– مطبعة جامعة دمشق– [د.ط.] /1974 ص.17.

[2] - الباتافيزيقا PATAPHISIQUE وهو علم الحلول الوهمية الذي يربط رمزيا بالخطوط خاصيات الأشياء الموصوفة بتقديراتها.

[3]- Voir: THEATRE DE L'ABSURDE : p.339

[4] - ALFRED JARRY : UBU ROI/ Ed. BOOKKING International- PARIS- 1995

السبب والنتيجة والعلة والمعلول والتكرار والتقيد والعجز عن الخروج من هذه الربقة المنطقية الأبدية التي تثبت الرتابة الكلية والنهائية القاتلة في قلب الأشياء.

وقد بين كذلك " غاستون باشلار" GASTON BACHELARD أن منطق اليوم يخالف منطق أرسطو، وأن العلوم تخالف العلوم كما عرفت قديما ن فالحقيقة العلمية هي قيد وأسر قد ترضي العقل ولكنها لا تفي بغرض الروح ولا تشبع نهمها. [1]

ويرفض أصحاب هذه النزعة ومن بينهم "جاري" الحقائق المقررة ، فبالنسبة لهم كل لحظة وكل شيء ينطوي على حقيقة أخرى أدق وأعمق وليس ثمة قانون يستطيع أن يوحد بين تلك الحقائق. يقول ألفريد جاري « أن نحكي قصة معقولة فإن ذلك لا يفيد إلا في قهر العقل وتشويه الذاكرة ، في حين أن العبث يدرب العقل ويمنح الذاكرة عملاً تشتغل به».[2]

ولعل هذه النزعة تصدر عن نوع من الجحود ، فكل شيء سواء بسواء ، ما هو علمي وما كان غير حسي، وليس ثمة حقيقة ثابتة ترتكز عليها ، إذ أن كل شيء يبدو تعسفيا وعبثيا، فوصِف ذلك باللامعنى، ذلك أن « أدب اللامعنى بعبر فقط عن نقص ليروح عن نفسه متجاوزا المنطق ثائرا على اللغة. لقد تجاوز الوضع البشري نفسه. [...] اللامعنى بالمعنى الحقيقي هو جهد ميتافيزيقي لتوسيع وتجاوز حدود العالم المادي وكذا منطقه.» [3]

وقد أصبح مذهب " جاري" (ما وراء الميتافيزيقا PATAPHISIQUE) نقطة تحول في مجرى العلوم ، وشكل هذا العلم أقصى نقطة متطرفة من رد الفعل ضد العلوم الفيزيائية وضد العقلية المنطقية التي تشجع العلوم ، « وفوق كل شيء يجسد علم ما وراء الميتافيزيقا من خلال عبثيته الخالصة الفلسفة العلمية للعبث. إن هذا العلم لا شأن له بالفكاهة ولا شأن له بالجنون الأليف الذي طنطن له التحليل

---

[1]– ينظـــــر : يونسكو في مسرحياته ومسرحه / ص. 45

[2]– المرجع السابق : ص. 46

[3] - Théâtre de la l'absurde : p. 319-320

النفساني. إن الحياة – بالطبع – عبثية ومن السخف أخذها بجد. الكوميدي هو الشيء الجاد فقط»[1].

ومن هنا جاء مسرح العبث بديلا عن تلك النزعة العلمية التي كانت شائعة من قبل والقائمة على العقل. فقد أفلت الفن من قيود العقل وتمادى في الخيال وأعطاه الفنانون مدى واسعا، وقد أصبح الشيء الحسي بالنسبة له أفضل لأنه يغادر حرية أكبر للعقل والمخيلة.

أنطونان أرتو ومسرح القسوة

وبعد مضي ثلاثين عاما على مسرحية " أبو ملكا" للكاتب " ألفريد جاري" تخيل الكاتب والمخرج المسرحي " أنطونان أرتو" ANTONIN ARTAUD فيما بعد ثورة مسرحية تتبين فيها الخطوط العريضة للطليعة والأجيال المعاصرة التي تعمل على تحطـــيم التقاليـــد البالية ، وتفضل المبادئ والأسس النابضة بالحياة ، « ولم يتوقف "أنطونان أرتو" من جهته لأن يكون شاهد عصره ، حيث فتن ثلاثة أجيـــال بتجاربه الكامـــلة وبآلامه التي يبـــرزها في كتابه " المسرح وقرينه" LE THEATRE ET SON DOUBLE (1938) حيث يشيد بمسرح شامل يرتكز على نوع من التكامل؛ فلغة المؤلف وشروحات الإخراج المسرحي ، وأداء الممثلين كلها توحي بشدة بالخصوصية العظيمة للعمل الفني.»[2]

كان لهذا العمل الفني تأثير كبير في مسرح العبث ، الذي نهل بعض الخصوصيات منه الممثلة في "مسرح القسوة" THEATRE DE LA CRUAUTE الذي أسسه " أرتو" واقتبسه هو نفسه من " ألفريد جاري" ومن نزعات وحركات فنية وأدبية أخرى.

ويرمي هذا الاتجاه المسرحي إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجو الطقوس الدينية، إلا أنه– في المسرح– يتكون من الحركة والإيماءة والضوء والصورة

---

[1]– ريتشار د. ن.كو.: يونسكو / ص. 14

[2] - JEAN LUC-DEJEAN : Le théâtre français depuis 1945- d. Fernand Nathan- 1987- p.61.

والإيقاع والصوت...وذلك بهدف تحريك وإقلاق أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكظومة في لا شعوره. « ويرى الناقد "موريس بلانشو" MAURICE BLANCHOT أن أرتو كان أكثر تطرفا في ثورته من " ألفريد جاري" ، فقد حمل معطيات الثقافة ومسلمات العالم المعاصر ، حتى يقلبها رأسا على عقب ، وجميع البيانات التي صدرت عن مسرح " ألفريد جاري" بالإضافة إلى البيانات الصـادرة عن " مسرح القسوة" تشهد على مثل هذا التطرف الجامح [...] حتى يدرك المسرح حريته المطلقة بفضل الثورة العارمة.»[1]

ومن هنا يحاول " أرتو" أن يقدم بين يدي الجمهور مشاهد يستحيل إنكـــارها ويتعذر تحطيمها، وتعمل على هز الجمهور هزا عنيفا ومباشرا.

فشكل ا لمسرح عنده عرضا متكاملا ، إذ تجلى فيه الانسجام بين جميع عناصره، وشكل كل مشهد عنده حدثا حقيقيا، إذ لا يظل المسرح عالما مغلقا منطويا على نفسه، بل عملا مثيرا غاية الإثارة، لذلك ينوه " أرتو" بصعوبة العمـــل الفني وعنفه بالنسبة للمؤلف والجمهور ، « ولكن مهمته الحقيقية بالنسبة لمسرح العبث تقوم على كتاباته النظرية وفي تجاربه في مجال الإخراج المسرحي ، [...] وخيال " أرتو" يذهب بدون شك إلى أبعد من إنجازاته، ولكن نظرته لمسرح ذو جمال سحري وموهوب بقوة الأساطير يبقى اليوم أيضا عاملا فعالا».[2] لذا أحس بأن البناء اللفظي في المسرح التقليدي غالبا ما يجذب العقل الواعي في المتفرج، بينما يهمل اللاوعي بل ويئده.

ولهذا قلل من أهمية الكلمة إلى القدر الذي تصبح فيه مجرد رمز أو فكرة. إن معنى الكلمة – بالنسبة له– ليس هو الشيء الهام وإنما الهام هو مادتها باعتبارها صوتا مؤثرا في الحواس العضوية. وإذا كانت الكلمة– بهذا– قد أصبحت شعرا في فراغ وأن وجودها هو نفسه كوجود الديكور والأزياء والحركات والإضاءة، فإن النص الأدبي لم يعد هدفا في حد ذاته، وإنما يشكل نقطة انطلاق المخرج. وهذا كله

---

[1]– تاريخ المسرح الحديث: ص. 20

[2] - Théâtre de l’absurde : p.362

يشكل لدى " أرتو" طاقة كامنة، تستخدم في العرض المسرحي للتأثير في الجمهور ، بحيث تبقى وثيقة الصلة بشواغله وهمومه.

وكتب حول الطريقة التي يمكن أن يتأسس عليها المسرح إذ يقول:« يجب إذن بالنسبة للمسرح خلق ميتافيزيقا الكلمة والإشارة والتعبير ، قصد انتزاعه من جموده السيكولوجي والإنساني، ولكن كل هذا لا يفيد شيئا إذا لم يكن وراءه جهد ونوع من الرغبة الميتافيزيقية الحقيقية ونداء إلى بعض الأفكار غير معهودة ، حيث لا يمكن للقدر أن يحددها أو يرسمها من الناحية الشكلية. إن هذه الأفكار التي تتجه نحو الخلق والصيرورة والخواء وكل أمر كوني تقدم الفكرة الأولى لهذا المضمار [...] ويمكن أن تخلق نوعا من المعادلة الأخاذة بين الإنسان ، المجتمع ، الطبيعة والأشياء.»[1]

ونجد الكُتاب المعاصر ين قد استفادوا من " مسرح القسوة" ومن تلك الهزة العنيفة والحاسمة ، كما أصبح كتابه "المسرح وقرينه" منارا يهتدي به الكُتاب المسرحيون الذين راحوا بدورهم يبحثون عن صيغ جديدة للمسرح.

فـــ« أثناء 1930 صاغ " أرتو" نظرية لبعض الاتجاهات الأساسية لمسرح العبث، ولكن لم تكن له الفرصة لوضع أفكاره حيز التطبيق ، لا باعتباره كاتبا دراميا ولا مخرجا مسرحيا. فأعطيت له فرصة واحدة سنة 1935، عندما وجد إسهامات من المشاركين لكي يخرج عرضا مسرحيا داخل روح مسرح القسوة [...] وقد مثل ROGER BLIN دور أحد السفاحين المأجورين ASSASSINS A GAGES، والذي أصبح فيما بعد من بين المخرجين المسرحيين الممتازين لمسرح العبث»[2]

فيتخذ المسرح بالنسبة لِـــ" أرتو" اتجاها معاكسا ويحاول الميل إلى التعبير بطرق أخرى مغايرة ، كالأداء المسرحي والحركة والإيماءات ، إذ أن اللغة وحدها غير قادرة على استرجاع وسيلته ، ولا يعني ذلك إلغاء الكلمة في المسرح ولكن العمل على تغيير اتجاهها والتقليص من مكانتها ، فهو يضيف إلى لغة التخاطب لغة

[1] - ANTONIN ARTAUD : Le théâtre et son double- ED. Gallimard- Paris- 1964/ p.136-137

[2] - Théâtre de l'absurde : p.364.

أخرى، تتمثل في التعبير بالصوت والحركة والإيماءة، ويحاول أن يعيد لها وقعها السحري القديم ، وفعاليتها الجذابة المكملة للغة الخطاب. فليس النص وحده هو التعبير دائما عن المبتغى وإنما هناك عدة سبل لدى " أرتو" للتعبير ، تواكبه وتصاحبه وتكون جزء منه.

وفي الأخير نجد أن « أرتو الذي أصبح معينا " لأداموف" ADAMOV في مرحلته التي أصيب فيها بالجنون يقيم رابطا بين تصاميم مسرح العبث ونتيجته الفعلية» [1].

كانت غاية مسرح القسوة تحرير لا شعور الإنسان والكشف عن حقيقته البدائية وانفعالاته القاسية التي تكمن في الواجهة الحضارية التي يختفي خلفها إنسان العصر الحديث. أما تحقيق ذلك، فيتمعن طريق الرجوع إلى مصادر المسرح الأسطورية والشعائرية، والهجوم على دفاع الإنسان عن لغته وأفكاره ومؤسساته الاجتماعية والدينية.

ونستنتج من خلال ذلك كله أن مسرح " أرتو" كان له تأثير ا كبير على الحركة العبثية التي ظهرت فيما بعد، ذلك أن « مسرح العبث هو رجوع إلى التقاليد القديمة وحتى المهجورة، جدته تأخذ بالتأليف غير مألوف لسابقيه ، وتحليل هذا يبدي إظهاره إلى الجمهور غير يقظ كتجديد غير مفهوم ، ليس سوى انتشار بسيط، التقويم والتطور لأساليب مألوفة مقبولة تماما لنصوص نوعا ما مختلفة.» [2] وهكذا فقد مهد " أرتو" الطريق لكتاب النزعة العبثية أمثال " يونسكو" و" جان جينيه" ، و" أداموف" وغيرهم من الكُتاب بحيث اتخذوا من مسرحه وسيلة فذة يتوسلون بـــها.

ولم يتأثر تيار العبث بكتابات " ألفريد جاري" وبثورة " أنطونان أرتو" المسرحية فقط، ولكن ثم ة أشكال فنية أخرى تتوفر على خصوصيات توحي بشيء من اللا معنى واللا تواصل والتفاهة، استخدمها الكُتاب في عروضهم وأضفوا عليها طابعا خاصا، ليتجاوز ذلك الحد ، وتتخذ صورة متكاملة عن العبث ، « لقد أثر كذلك

[1] - IBID : p.365
[2] - IBID : p.305.

مسرح الدمى وعروض الماريونات في كُتاب مسرح العبث بعدما ظهرت تحت أشكال مختلفة من تقاليد الكوميديا ديلارتي» [1]. والتي تظهر في شخصية " أرلوكان" ARLEQUIN على وجه التحديد.

كما نلمس كذلك شخصية البهلوان الذي يظهر تحت شكل يوحي بالكآبة والبلادة، بحيث تصرفه العبثي كان ينبعث من عدم قدرته على فهم المنطق وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية البهلول.

أنطوان تشيخوف Anton Tchekhov

تتجلى العبثية كذلك في العصر الحديث ، نجدها عند الكاتب الروسي "أنطوان تشيخوف" بصورة خاصة ومتميزة ، تظهر في سمات مسرحه الذي لا يعكس سوى ذلك الجو الداكن المظلم الذي يتضافر عليه السأم والوحشة والاشمئزاز والرتابة المحزنة الطويلة، والخيبة والضياء، وكل هذه الأمور تتعاون وتتعاضد لتلف بدوامتها الجارفة مسرحية " الشقيقات الثلاث" و" طائر البحر" و" الخال فانيا" ، بل تكاد تلف جل المسرحيات الأخرى.

من هذا الواقع الأليم يبدع تشيخوف العالم الذي يريده ويبدع معه فنا معبّرا عن جحيم حياة البشر وآمالهم المتمزّقة وعيونهم الزائفة ، ونفوسهم المحطمة وحبهم الضائع وجهودهم المهدورة، ومتاعبهم التي لا تنتهي ، وعملهم الرتيب التافه، وجهادهم الخائب... وكل ما يعتري وجودهم من غثيان وإسفاف و انحطاط وبلادة وجفاف وسقم، وتشبث سخيف بحياة سخيفة وضباب نفسي مقيت ، لا ينتهي إلاّ بأن يحلّ محلّه سراب أجوف أدعى من الضباب على المقت.[2]

إن كل هذه السّمات التي لا تصور شيئا غير الإيحاء بالعبث ، موجودة في شخصيات تشيخوف البارزة ، بحيث يعمل عنصر الإيحاء والاهتمام بالحوادث

[1] - IBID : p.315.

[2]- ينظر: يوسف عبد المسيح ثروت: معالم الدراما في العصر الحديث- المكتبة المصرية- صيدا- بيروت- [د.ط.]- [د.ت.]/ ص135

الاعتيادية التافهة على تشخيصها ، كتلك الشخصيات الموجودة في مسرحية "الخال فانيا" التي تمثل الأرستقراطية الريفية في انهيارها ، في فسادها وتفاهتها وتخاذلها ، وفي تشبثها المقيت بالأبهة الفارغة وتعلقها الغريب بالأيـــام السعيدة الماضية ، وإصرارها على أن الحياة لا يمكن أن تكون أروع ممّا كانت.

كل شيء هادئ اعتيادي في جو الحب الذي يشب ثم يندثر ، الوجوه تتقاسمها رتابة مميتة، والعيون لا تكاد ترى شيئا جديدا أمام استمرار الحياة في مجراها الطبيعي ، الشخصيات تأكل وتشرب وتنام تماما كالناس الاعتياديين ، وعلى حين بغتة تحدث أحداث جسام تهزمهم لحظة أو لحظات ثم تعيدهم إلى رتابتهم المعهودة ، وكأنه لم يحدث شيء، لأن الانتحار لا يبدو فكرة أو تصورا حتى يتحول وبسرعة إلى خور في الإرادة والعزيمة ومن ثمّ ة إلى تهافت رخيص على فتات هذه الحياة المنعدمة القيمة.[1]

ونرى من جهة أخرى أن تشيخوف نفسه لا يعني بالشخصيات بصفتها الانفرادية، وإنما يعني بها باعتبارها أفرادا وأعضاء في وحدات اجتماعية ، ذلك أن مسرحياته خالية من الأبطال، وهي تهتم بمجموعات من الناس وبالصلات التي تربط بين هذه المجموعات. الناس يتكلمون ولكنهم لا يوجهون حديثهم إلى بعضهم البعض ، بل يخاطبون أنفسهم ، ويعبرون عن الآمال الغامضة والإخفاقات الشخصية ومع تصرفاتهم غير مجدية.

تبدو مسرحيات " تشيخوف" كأنها شريحة من الحياة ، لأنه يعوَزُها تمييز الخطوط المعتادة لنمو الموضوع من ناحية ، ولأن تشيخوف يتظاهر بأنه من المتطرفين من الناحية الأخرى ، فهو يريد أن يقيم علاقة تهكمية قوية الصلة بين الشكل والمحتوى في مسرحياته ، أي بين المظهر الخارجي وبين الجوهر العميق المستتر من فنه.فمنهج تشيخوف هو تنظيم تتابع طبيعي لمجموعات اجتماعية حول موضوعه الرئيسي وموقفه الدرامي الأساسي ، ومن ثم ة تمضي طريقة تشيخوف

[1]– ينظر المرجع السابق: ص137

وهي تكشف بالتدريج عن موضوعها ومواقفها الدرامية ، وذلك عن طريق الصدفة وفق خطـــة محبوكة منسجمة[1].

كما مهّد تشيخوف الطريق لمسرح العبث في بعض مسرحياته المبنية على تعارض وتداخل المنطق فيها والتي تؤدي إلى نتائج عكسية ، نتيجة ذلك المنطق ، «ومنطق تشيخوف منطق يستأهل الاهتمام به ، إنه منطق الأضداد ، منطق الكل في واحد. منطق طرفي النقيض الذي يسمح بأن يكون الحب امتدادا للكراهية والملهاة امتداد للمأساة، ومن هذا المنطق المتضاد نشأ تيار مسرح اللامعقول.» [2] الذي تعكسه الشخصيات المسرحية من خلال سلوكاتها و تصرفاتها. وفي الحديث عن الشخصيات والحياة العبثية التي تحياها ، هناك كذلك في مسرحية "بستان الكرز" حياة البشر الذين رافقهم " تروفيموف" إذ يقول:« الشعب العامل يعيش على قوت مرعب ، وينام ثلاثون أو أربعون (من هذا الشعب) في غرفة واحدة ، الأسرة ليست أسرة طبيعية، والبعوض كثير ، والرائحة الكريهة ، والرطوبة والفحش منتشر في كل مكان... ليس ثمة غير القذارة والوحشية والعادات الأسيوية»[3]

كادت هذه الحقيقة المرعبة أن تدفع بتروفيموف إلى هاوية التشاؤم، لو لم يشعر في أعماق تلك الهاوية التي يصفها ، إذ أن الظاهرة الموضوعية ظاهرة نبض الحياة ، حيث يبقى ذلك الشعب متأثرا بصورة تلقائية بالظروف الاجتماعية التي هي الكيان العلوي للواقع ، وفي هذا الجو يبدو التفاؤل غريبا ، بعيدا عن الحياة وعن منطق الأشياء.

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة في هذه الفترة ، فشخصياته غائبة في الواقع ، مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها ، كما عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، فالمأساة عنده ماثلة في الوعي المشلول الراكد ، الذي يمثل

---

[1]– ينظر : إريك بنتلي: المسرح الحديث؛ دراسة في الدراما و مؤلفيها– تر. محمد عزيز رفعت– الدار المصرية للتأليف و الترجمة– [د.ط.] 1968/ص. 306

[2]– نعـــــــيم عطية: مسرح العبث/ ص 426-427

[3]– المرجـــــع نفسه: ص140

فترة الهدوء المنذر بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية ، ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع آخر المدى حتى ينم هذا الضيق عن قرب الانفجار. وليست مأساة هذا الوعي الفردي لشخصيات تشيخوف في العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل أنّه سجين عزلة فردية أخرى ، تكشف عن أزمة المدنية الحديثة ، فكل فرد يعيش مأساته وكأن هذه الشخصيات مخدّرة بالواقع التلقائي.[1]

وبعد هذا التحليل المقتضب لبعض أعمال " تشيخوف" يتضح أن هناك ميل يقترب من تيار العبث إن لم يكن هو العبث نفسه ، إذ أن هذه الأعمال تتوفر على نفس الخصوصيات الدرامية التي اكتسبتها فيما بعد الحركة العبثية والتي تختلف اختلافا كليا عن المسرح القديم من ناحية الشكل، الذي يخضع لحتمية التغيير « [...] إن أفلاطون يلاحظ أن هيراقليطس ذكر في مكان ما أن كل الأشياء تفنى، ولا يبقى إلا العدم، وأنه قارن بين الأشياء وتيار النهر، وقال إنك لا تستطيع أن تنزل مرتين إلى نفس النهر. ويعزو أرسطو إلى هيراقليطس نظرية تؤكد أن كل شيء يتحرك، وأن لا شيء يستقر على حال. ومن هذه الزاوية كان هيراقليطس "بيراندللو" العالم القديم: الذي صاح بأعلى صوته: لا شيء يستقر على حال، لا شيء يدوم، معلنا لا واقعية " الواقع ".»[2]

ولذا اتسم مسرح" بيواندللو " بهذه الميزة، وأحدث ثورة في الأدب لا سيما بإدخاله "مسرحا داخل المسرح" وباستخدامه كموضوعات سيكولوجية.ويعد من بين الكتاب الذين طوروا الفن المسرحي ممهدا السبيل لظهور مسرح اللامعقول.

---

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث– دا الثقافة– بيروت– لبنان–[د.ط.]–973/ص.617

[2] – تاريخ الفلسفة: فريدريك كوبلستون– تر. إمام عبد الفتاح إمام– المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة– 2002– ط.1 – ج.1 / ص. 77

لويجي بيراندللو Luigi Pirandello

يتمثل شكل المسرح داخل المسرح في مسرحيات بيراندللو الثلاث: " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، " لكل طريقته" و"الليلة نرتجل". حيث تتناول المسرحيات الثلاث الصراع الذي ينشأ بين مكونات المسرح: الشخصية، الممثل، الجمهور، المؤلف ومدير المسرح. لقد انتهج الكاتب الإيطالي أسلوبا جديدا في طريقة الكتابة والعرض المسرحي بهدمه للحاجز الذي قد يقع فريسته الجمهور، وتجلى ذلك واضحا في مسرحية " ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، حيث « تعد هذه المسرحية حجر الزاوية فيما يسميه النقاد "المسرح الذهني" أو " الدراما الذهنية " ، فهي تدور حول موضوع فلسفي، هو الوجود الإنساني بين الحقيقة والوهم. أين تبدأ الحقيقة وأين يبدأ الوهم، بل نحن إذ نفرغ من قراءتها أو مشاهدتها نشك في حقيقة الواقع. ولا ندري إن كانت هذه الحياة الإنسانية التي نحياها حقيقة واقعة أم نسجا من الأحلام.»[1]

إن هدم الحاجز بين المسرح والجمهور الذي يقوم عليه بناء مسرحيات بيراندللو ، يلغي الفكرة التي ترى أن الحياة حقيقة في أحد جانبيها ووهم في الجانب الآخر، فإن هذه المسرحيات تعرض بوضوح كيف يمتزج هذان العنصران في حياة الإنسان. وكيف ينتقل الناس بين الحياة والفن– أو الحياة الخيالية– بدون توقف.

لقد هدم بيراندللو في " ست شخصيات تبحث عن مؤلف" الحائط الرابع وحرر المسرح من الوهم بأن ما يحصل على خشبة المسرح هو الحياة الحقيقية، إذ أن الشخصيات الست الممثلة الرئيسة ومدير المسرح يدخلون جميعا من بين المقاعد الأمامية في المسرح، كما أن مدير المسرح يقفز عدة مرات من على خشبة المسرح ويقف أمام تلك المقاعد، حيث يجلس بعض المشاهدين، ليرى من هناك كيف يبدو الفعل المسرحي. كذلك يعود عدد من رجال المسرح بعد الاستراحة الأولى خلال القاعة، وتركض ابنة الزوجة بين المقاعد وتخرج من الجهة الخلفية.

---

[1] – المسرح العالمي (من أسخيلوس إلى أرثر ميللر) : لويس عوض– دار المعارف بمصر– القاهرة– 1964– [د. ط.]– / ص. 378

ويبدو أيضا أن مسرح العبث في شكله ومضمونه كانت له مؤثرات أخرى غير التي ألمنا بها، ومنها مسرح الميم أو الإيمائي، بحيث كانت تمتزج فيه الأفعال النبيلة بالأفعال الساخرة وكأنها كلها تعبث أو تعبر عن العبث واللامعنى.

كما أن هناك تأثيرات أخرى تتمثل في السينما الصامتة و« الفيلم الكوميدي الصامت له بدون شك تأثير حاد على مسرح العبث ، فهو يكتسب جوا غير مألوف لوهم عالم يُنظر من الخارج من طرف من هو مجرد من الحقيقة ، يريد أن يرى بأعين لا تفهم. ولهذا الفيلم طبيعة كابوس ، ويكشف عن عالم دوما متغيرا وبدون هدف. لقد أثبت ألف مرة القوة الشعرية العميقة للحبكة بدون حبكة وبدون كلمة». [1] وبذلك تأثرت النزعة العبثية، واتخذت من ذلك شكلا خاصا، فهي تقوم على الحركة للحركة والإيماءة للإيماءة، والمنطق للا منطق والمعنى للامعنى بأبعد معانيه، كما يقوم مسرح العبث بالتعبير عن اللا واقع مادام أنه يرفض الواقع.

وقد تضافرت كذلك الفلسفات في أعقاب الحرب العالمية الأولى مع المحنة الإنسانية العاتية، التي أصابت البشر بويلات الحرب ، فتصدعت القيم الإنسانية وهانت الحياة على الإنسان بعد أن رأى الفساد يتربص به في كل مكان ، فنشأت نزعات امتدت إلى الفن والأدب ، تريد أن تتخلص من واقع الحياة ، وهو واقع اللاوعي واللامعنى، الذي أحدث في الضمير الإنساني أزمة بالغة العمق ، فراح الإنسان يتشكك في حقيقة التراث الروحي للإنسانية « فنشأ الأدب المظلم الذي سماه الأوربيون في ذلك الوقت الأدب الأسود، نشأ في أوربا الوسطى، كما نشأ في أمريكا ولم يلبث أن شاع في فرنسا».[2]

ومن بين الظروف الفكرية التي أحدث تحولا في طريقة الكتابة ومهدت للحركة العبثية هي العدمية التي جاء بها نيتشه، والوجودية التي أسس لها كل من سارتر وكامي، والرواية الجديدة التي تصور الاغتراب والاستلاب.

---

[1] - IBID : p. 314.

[2]- طـــــه حسين: نقد و إصلاح- دار العلم للملايين- بيروت- ط.08-1980/ ص. 07

فرانز كافكا ورواية التحول

كان لأدب فرانز كافكا FRANZ KAFKA الأثر الكبير في مسرح العبث بخروجه عن المألوف، إذ أنه يتجه نحو الأدب الغرائبي. خاصة حينما جسد فكرته في التحول الطارئ الذي لحق ببطل قصته " غريغور سامسا "، هذا الذي نام في صورة آدمي، واستيقظ ليجد نفسه قد أصبح مجرد حشرة ضخمة، تتدلى منها أرجل عديدة. فتساءل وفكر مليا: ماذا أصابني؟

لقد كانت مرارة الحقيقة مذهلة، والصدمة عنيفة، فقد بقي ماكثا بغرفته، ساكنا لا يعرف كيف يتحرك أمام هذه الأرجل المتدلية من جسمه، والتي لم تكف عن التحرك في مختلف الاتجاهات ولم يكن باستطاعته السيطرة عليها. حينها أدرك بصفة أكيدة شكله الجديد. الصورة مفزعة للغاية. فكيف سيستقبل أمه وأخته ووالده؟

لقد تأخر في الخروج من غرفته.. مر وقت العمل وبدأت الأمور تتعقد.. أمه تجيب أصدقاءه بأنه مريض. لكن والده راح يقرع الباب بقلق، إبنه لم يتعود هذا السلوك. وحين تتالت عليه الاحتجاجات، أجاب بأن وعكة بسيطة أصابته، بل نوبة دوار قد حالت بينه وبين النهوض من الفراش..

فبقدر ما كانت هذه الحادثة غريبة، بقدر ما أثارت أسئلة محيرة.. وعلى كافة أفراد عائلته وأسرته وجيرانه وحتى معارفه. عليهم أن يتصوروا حجم الكارثة التي حلت بـــ " غريغور". ومع ذلك ظل هذا الأخير متشبثا بالأمل في أن يتخلص من هذه المحنة الخطيرة، خاصة عندما تمكن من فتح باب الغرفة واطلاع عائلته على صورته المشوهة في شكل حشرة كبيرة تتدلى منها أرجل صغيرة. إنها الفاجعة التي أصبحت مع مرور الزمن أمرا واقعا. حيث استقر في مكانه كالحيوان المرابض، يقدم له الأكل في أوقات محددة. أصبح منظره بغيضا بسبب تلك النتوءات البارزة في جسمه وهو متهالك على الأريكة. لم يقتنع والده باستمرار هذه الحالة، حاول مرارا اتخاذ تدابير قاسية في حق إبنه بعد أن يئس منه وكره صورته ورائحته التي ملأت الغرفة.

وهنا تنمحي صورة " غريغور " القديمة وتحل محلها صورة " غريغور" الممسوخ، الذي فقد آدميته. والحل هو أن ينقل من الغرفة إلى مكان ما. وهو يعلم بالإزعاج الذي سببه لأسرته، ولذلك لجأ إلى الإضراب عن الطعام حتى لا يتحول إلى وحش مفترس.. أبت أخته أن تلفظ اسمه، وطالبت بالتخلص منه، لقد نفد صبرها للاعتناء به.

رأى " غريغور " أنها محقة حين سمع ذلك. لقد انمحت صورته من أذهان أسرته، وما عليهم جميعا إلا أن يجدوا حلا لهذه المأساة. وفجأة مات...واستمرت حياة أسرته التي شكرت الله على هذه النهاية، لتستأنف حياتها السعيدة، وتبقى حكاية "غريغور " مجرد ذكرى سيئة في تاريخ هذه الأسرة الصغيرة.

لقد أحدثت رواية " التحول" أو " المسخ " La métamorphose للكاتب التشيكي "فرانز كافكا" FRANZ KAFKA ثورة حقيقية في الأدب الحديث، والرواية السيكولوجية، حيث اهتمت بأحداث الغرابة والاستهجان.ومهدت الطريق لظهور أدب اللامعنى وفسحت المجال واسعا لكتابات اللامعقول، وتجلى ذلك واضحا في مسرحية "الخرتيت" RHINOCEROS للكاتب "أوجين يونسكو."

وإلى جانب هذا الأدب، نشأت فلسفة متشائمة تقوم على اعتداد الإنسان بنفسه وعلى إهدار القيم القديمة المتوارثة ، واستخدام قيم جديدة لا تكاد تحفل بالفضيلة والخير والجمال كما ظهرت كذلك في أوربا « فلسفات أخرى تنطلق من القول بأن حياة الإنسان لا معنى لها ولا هدف منها إلا الإلحاد ، ويرى بعضها وجود الإنسان بإطلاق في تحقيق ماهيته [...] ومآل الإنسان إلى العدم [...] ويرى بعضها الآخر عدم الإيمان بأية قيمة أخلاقية أو حقيقية مؤكدة ، ويتجه أصحابها بعنف إلى الهدم ، فتوصف فلسفاتهم بوصف العدمية. »[1] وكل ما في الأمر أن هذا كله كان يهدف إلى إلغاء الشكل المنطقي وإحلال الشكل الكيفي محله ، فلا وجود للتطور ولا وجود حقيقي للشخصية الإنسانية بالمعنى المألوف والاعتيادي.

---

[1]– محمد أبو الوفا التفتزاني : الإسلام و الفكر الوجودي المعاصر– مجلة من ثمار الفكر– مؤسسة دار العلوم للطباعة و النشر و التوزيع– الدوحة– قطر– ع.05– 1979

نيتشه و العدمية

إذا كانت أوربا قد خاضت حروبا صليبية مقدسة باسم الرب والمسيح، وارتبطت على الدوام بديانتها التي تعد أهم مقوم من مقومات هويتها الثقافية والحضارية، فإن انبلاج عصر الأنوار والحداثة وأفول شمس الأرستقراطية والكنيسة عجل بظهور فلسفة إلحادية تضرب قوة السماء عرض الحائط، ولا تؤمن إلا بسمو الإنسان.

ويعد الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه FREDERIC NIETZSHE ممن بشروا بموت الإله في كتابه " هكذا تحدث زرادشت ". ويصف ذلك بقوله: « عندما نزل زرادشت من جباله ليحمل تعاليمه للإنسانية، لقي في الغابة قديسا ناسكا، دعاه الشيخ ليمكث في الوحدة بدل الذهاب إلى وطن البشر. عندما طلب زرادشت من الشيخ كيف يمضي وقته في وحدته، أجابه بقوله: " أألف ترانيما وأرتلها. وعندما أقوم بترديد الأغاني، أضحك، أبكي، أتمتم: هكذا إذن أثني على الله ". رفض زرادشت عرض الشيخ وواصل رحلته. ولكن عندما أصبح وحيدا، تحدث إذن إلى قلبه: أ يكون الأمر مستحيلا ! ألم يسمع بعد هذا الشيخ القديس في غابته القول بأن الله قد مات ! »[1]

تقوم فلسفة نيتشه إذن، على أن يستبدل بإرادة قوى الغيب إرادة الإنسان الذي يجب أن يتحكم في مصيره وأن يصنع مستقبله بنفسه شريطة أن يكون إنسانا ساميا وليس إنسانا ضعيفا يرتكن إلى إرادة الرب لتبرير ضعفه.

وانطلاقا من هذه الفلسفة بدأت موجة الإلحاد تبرز إلى الوجود بعد أن فقد الإنسان يقينه بالله وراح يعبر عن حريته ومسؤوليته إزاء الوجود. وجاءت الفلسفة الوجودية لتعبر عن ذلك من خلال الفكر الذي سيطر على تلك الحقبة، ومن خلال النتاجات الروائية والمسرحية التي جسدها أصحابها.

---

2 - FREDERIC NIETZSHEM Ainsi parlait Zarathoustra -Mercur de France – 1920-p.10-11

الفلسفة الوجودية

كان للفلسفة الوجودية الأثر الكبير في تشكيل معالم وقسمات مسرح العبث، وخاصة مع" جون بول سارتر" J.P.SARTRE و" ألبير كامي" ALBERT CAMUS الذين أكدا حرية الفرد ومسؤوليته وغربته في هذا العالم الذي لم يولد فيه طوعا وسيغادره دون شك كرها، وسيقضي حياته غريبا ضائعا، تائها بين لوالب الوجود والتناقض واللاجدوى، لكنه مرغم على الاستمرار في هذه الحياة كما هي، لأن بطولته تتجلى في استمراريته وعدم انتحاره.

أما سارتر فلا يفهم موقفه من العبث إلا من خلال موقفه من حرية الإنسان وهو يقول بحرية مطلقة للإنسان في هذا الكون. وأن الإنسان مقضي عليه بهذه الحرية، محكوم عليه أن يكون حرا. « يعني أنه لا يمكن أن يكون لحريتي حدودا أخرى غير ذاتها.»[1] لا يمكن للإنسان أن يرفض وجوده، إذ إن الإنسان الحر الذي هو حضور دائم يمكنه أن يختار نفسه. فحتى الانتحار ليس رفضا للوجود، وإنما هو اختيار وتوكيد له. وهذا الاختيار لا معقو ل، لا لأنه بغير سبب، بل لأنه لم يكن هناك إمكان لعدم الاختيار. وهذا الأخير أيا ما كان يقوم على الوجود ويدرك به. لأنه اختيار كائن.

ونحن عند "سارتر" حرية تختار، لكننا لا نختار أن نكون أحرارا، إذ إننا مقضي علينا بالحرية. وهنا يتوقع " سارتر " اعتراضا يمكن أن يوجه إليه على أساس أن الإنسان ليس حرا حرية مطلقة في الكون، إذ أنه عاجز تماما أمام تقرير مصيره. وهنا يقول " سارتر " بأننا حقا لسنا أحرارا في تغيير أنفسنا. ولسنا أحرارا في الإفلات من الطبقة التي ننتمي إليها، بل لسنا أحرارا في التخلص من بعض عاداتنا أو قهر أتفه شهواتنا. لكن هذه الأشياء جميعها ليست صخرة تتحطم عليها حرية الإنسان، ولكنها الصخرة التي يستمد منها " سارتر " قوته ومعنى وجوده. فالصخرة التي تبدي عن مقاومة شديدة حين يريد نقلها، ستكون على العكس مساعدة

1- الوجود و العدم: سارتر– تر. عبد الرحمن بدوي– دار الآداب– بيروت– [د. ت]– [د. ط.] ص. 703

ثمينة له إذا أراد الصعود عليها لتأمل المنظر. [1] وصخرة سارتر هذه تسلمنا إلى صخرة أخرى. إنها صخرة "سيزيف" أو فلسفة اللامعقول عند " كامي " التي أوقفته على الرضا بواقعه أو بصخرته أو بحياته.

[1]– ينظر: اللامعقول والزمن المطلق في مسرح توفيق الحكيم : نوال زين الدين– الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة– 2006– [د.ط.] / ص. 56

أسطورة سيزيف وفلسفة العبث

انطلق "كامي" في دروب العبث واللاجدوى خلال الحرب العالمية الثانية، حيث كان يتفاعل خلالها مع جو الحياة عندها أدرك أن العالم من حوله قد تغير ولابـــد من اتخـــاذ مواقف مجدية إزاء تلك المأساة ووضع حـــد لمـــا انجر عنها من تمزق وضياع.

فقد كان الإدراك والوعي بالمأساة أول خطوة شقها الكاتب في هذا المجال، منطلقا من أفكار ومفاهيم ذات أسس فكرية وفلسفية، انعكست في كتاباته الروائية والقصصية والمسرحية بشكل خاص. حيث اتخذت منحى مغايرا عما كان عليه الأدب سابقا في محاكاة الواقع، لا سيما في مجال المسرح. فـــ « المسرح الجديد يسلم هو أيضا بأن العالم عبثي وأساليبه مع ذلك مختلفة، وعن طريق التغيير وغرابة الأسلوب يبيّن كلية الوجود العبثية، دون أن ينكر الكتاب الوجوديين، حيث يعتبر كتاباتهم المسرحية انتصارا مسبقا لمعركته.»[1]

لقد اتجه "كامي" في التعبير عن ذلك العالم بتأسيس فلسفة حقيقية تعكس صور ومشاعر وروح العصر، منطلقا من لامعقولية الحياة بالكتابة حول التمرد والثورة ضد مظاهر العبث وضد القوة المطلقة التي يثور بها الإنسان على حاله وعلى الخليقة كلها، إنه يحتج على الوضع المقدر عليه، بوصفه إنسانا ورغبته في تتبع المشاكل إلى جذورها العميقة، فقد اندفع وغاص في أعماق التجربة داخل روح الإنسان وفكر مليا في هاوية الشر التي نشأ منها الاضطراب العنيف المدمر وفظاظة الآلة، فنشأت عن هذا كله فلسفة سميت فلسفة العبث. «بيد أن "فلسفة العبث" لم تتح لها الصياغة المنطقية الواعية إلا بعد ظهور "أسطورة سيزيف" لألبير كامي».[2]

ومن خلال ذلك نلقي الضوء على هذه الأسطورة، والتي تعتد بمثابة الشعلة الأولى في مسرح العبث والصرخة التي تعكس صداها عبر الأزمنة لتلخص المآسي

---

[1] - JEAN- LUC DEJEAIN : Le théâtre français depuis 1945- ED. Fernand Nathan- 1987- p. 121

[2] – ريتشار د. ن. كو: مسرح الاحتجاج و التناقض. ص. 90

التي يواجهها الإنسان والتي كانت نتيجة الحرمان المنبعث من جهل هذا الإنسان لقدره ومصيره.

وعلى غرار هذه الأسطورة كتب "كامي" مسرحياته التي تتناول قضايا العبث، ولكنه يشير إلى أنها ترتكز على مفاهيم جسدها في فلسفته والتي ترتبط بالعبث ارتباطا وثيقا متمثلة في القلق الوجودي الذي يسيطر على الإنسان، والمنبعث من حالته العبثية والوجدانية، والتمرد الذي يتخذه هذا الإنسان سبيلا ليتجاوز العبث.

لقد تفشت ظاهرة الشعور بالاغتراب والعزلة خلال الحقبة التاريخية التي تلت الحرب العالمية الثانية وبشكل رهيب، حيث أحس إنسان هذا العصر أن العالم تفترسه التناقضات وتعتريه قيم متضاربة، أشاعت فيه مظاهر التشتت والضياع، فولدت لديه الإحساس بالقلق والخوف من المستقبل. وقد عبر " ألبير كامي" عن روح العصر بقوله: « لقد كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات والقرن الثامن عشر عصر العلوم الفيزيائية والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء، أما القرن العشرين فهو عصر الخوف»[1]

يتولد هذا الإحساس أيضا من القلق الذي يحاصر الإنسان، ويعد هذا القلق حالة وجدانية عنيفة وقوية، شعر بها الإنسان وعايشها نتيجة تمزق وتحطم الوجود أمامه. وقد حوت أعمال "كامي" في مضمونها شخصيات تعاني هذه الظاهرة النفسية التي أدت إلى انفصال الذات عن العالم المحيط بها، ولا سبيل إلى التواصل معه. يقول كامي: «نجد أن الإنسان يحس بالغربة في كون يتجرد فجأة من الأوهام والضوضاء، ونفيه هذا بلا علاج، مادام قد حرم من ذكريات وطن ضائع أو من أمل أرض موعودة.»[2]

ويتعلق الأمر هنا بكل ما يحدث للفرد من اضطرابات نفسية وعقلية، وما يحسه من غربة وفتور وجفاء في علاقته بالآخرين وبالكون وانغماسه في مجهود خال من كل نفع أو قيمة. « لقد عبر ألبير كامي في أسطورة سيزيف عن ورطة الإنسان الحديث، مقررا أن عالما يمكن تفسيره بمعايير عقلية منطقية، يمكن أن يكون عالما

[1] - ALBERT CAMUS : Actuelles : écrit politiques- ED. Gallimard- Paris- 1950/ p. 117
[2] -ALBERT CAMUS : Le Mythe de SISYPHE- ED. Gallimard- Paris- 1942/ p. 18

يبعث الألفة في قلوب قاطنية. أما في عالم انتفت منه كل المعايير فإن الإنسان يحس فيه بغربته، وعندئذ يصبح العالم منفى لا مفر منه، فقد فيه الإنسان ذكرياته ولا يقوى على الأمل.»[1]

ومادام أن الحياة لا معنى لها ولا قيمة، فيصبح الأمر إذن متوقفا على عزم الإنسان أن يحشد شجاعته لينبذ ويرفض تلك الحياة؛ ويحلل كامي هذه المشكلة في مقال "أسطورة سيزيف".

- أسطورة سيزيف LE MYTHE de SISYPHE

في أصل أسطورة سيزيف [2] أن هذا البطل عاقبته الآلهة بأن قضت عليه بإصعاد صخرة إلى قمة الجبل وبدون توقف، ولا تلبث بمجرد وصولها أن تسقط من تلقاء نفسها، فيضطر سيزيف إلى إصعادها من جديد ليعيد الكرة مرة أخرى، وهكذا يستمر في هذا الجهد طول حياته. وليس ثمّ عقاب أفظع من قيامه بعمل لا طائل ولا جدوى ولا أمل منه.

وهناك آراء مختلفة حول أسباب هذا العقاب، فمثلا هوميروس HOMERE يتحدث عن سيزيف، فيقول أنه كان من أكثر الناس حكمة وروية من سائر البشر، وتقول رواية أخرى أنه كان يميل إلى مهنة قطاع الطرق. ولكن الآراء تختلف في الأسباب التي من أجلها عوقب عقابا رهيبا في العالم السفلي، ذلك لأنه استخف بالآلهة وأفشى أسرارها؛ إذ أن "إيجين"EGINE إبنة "آزوب" ASOPE قد اختطفت من طرف الإله جوبيتير JUPITER فاندهش الأب ASOPE لاختفائها وشك في سيزيف، وكان هذا الأخير على علم بذلك. فعرض على ASOPE أن يدله عن سبب اختفائها بشرط أن يقدم الماء إلى قلعة كورانثيا، فمن الصواعق الإلهية فضل نعمة الماء، فكان جزاؤه أن ألقي به في الجحيم. كذلك يروي هوميروس أن سيزيف قيد الموت فلم يرض الإله PLUTON أن تقهر إمبراطوريته ويعلوها الصمت، فأسرع إلى إرسال إله الحرب لتخليص الموت من أيدي ناصرها.

---

[1]– مسرح العبث: نعيم عطية– الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– [د.ط.] 1970– ص. 398

[2]- Le mythe de Sisyphe : ALBERT CAMUS

وليس من المعقول أن يكون هناك تفسير واحد لمثل هذه الأسطورة، التي حظيت باهتمام الكتاب والشعراء والفلاسفة، واتخذت في كل مرة مفهوما جديدا يتلاءم مع قيم وطبيعة كل عصر، دون إهمال المصدر الحقيقي الذي كانت تتركز عليه الأسطورة والمتمثل في الشعائر وعلاقتها بالفن إذ أن «الشعائر كانت تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة. فهي تؤدي له حاجة حياتية تفيده وتفيد بقاءه. فهي فعل ينتظر منه تحقيق فعل آخر، ومن خلال هذا الفعل يحاول الإنسان أن يصنع المعجزات.»[1]

فإذا كانت الأسطورة في البدايات الأولى الأسلوب الوحيد أو الوسيلة التي يسلكها الإنسان في سبيل تفسير الطبيعة والكون فإن كاتب اليوم يلجأ إليها لأنها وسيلته الوحيدة لمعرفة الإنسان في هذا الكون، ولذلك يسعى بطل الأسطورة دائما إلى البحث عن الوجود ويحاول أن يثور على المجتمع وكل معتقداته البالية المتوارثة، ويسعى جاهدا لأن يقوى على هذا المجتمع دون أن يخضع له، ولذلك يثور ويتمرد. وفي هذه العبارة إشارة واضحة إلى الموقف الذي يقفه الثائر أو البطل الحديث، إنه يقف في وجه العالم إذا أمكنه ذلك ولا يرغب في الإذعان له.

وفيها كذلك إلى جانب ذلك إشارة غير مباشرة إلى التحور الذي عرفته أسطورة سيزيف. فالأسطورة القديمة كان تمرد البطل فيها ينتهي بهزيمته ودحضه، انطلاقا من أن الطبيعة أقوى من الإنسان مهما كان في هذا الإنسان من قوة وجبروت وسلطة، فقد كان البطل الأسطوري يصارع قوى غيبية تتغلب عليه، فيضطر في الأخير إلى الاستسلام أو يلجأ إلى تحطيم ذاته. أما أسطورة سيزيف فتتمثل في كون أن البطل أصبح شديد الحرص على مواجهة قساوة الحياة، ساعيا بذلك إلى تذليلها لخدمة مآربه وتحقيق سعادته.

ومن ثمّة نستخلص أن أسطورة سيزيف أسطورة حديثة تصور مأساة إنسان يحطم قيود الحياة قصد الوصول إلى مبتغاه وتحقيق طموحه من أجل أن يعيش حياة حقيقية ويتحرر من السجن الذي يحتضنه. إنها تعبير عن رغبة الإنسان في الخلاص

[1] – أحمد شمس الدين الحجازي: مصادر الأسطورة في المسرح المصري المعاصر– دار الثقافة للطباعة والنشر– القاهرة. [د.ت.] / ص. 04

من قضبان هذا السجن إلى عالم آخر حيث القيم والفضائل، إنها التعبير عن الأمل الإنساني ومجاوزة مشاعر القلق، « وبفضل لحظة القلق يستطيع الإنسان أن يفهم وضعيته، أمامنا نحن، أمام اختيارنا، ولكن بفضل لحظة القلق والرجوع إلى الأصل يجب أن نتجاوز اللاحقيقي، عالم "اللا"»[1]

واجه "كامي" مشكلة القلق في أغلب مؤلفاته بصورة تتفاوت في الموضوع إلى أن تتبلور أمامه بصورة مجسمة حين يعالج موضوع الحياة عند الإنسان. وبين صفحات أسطورة سيزيف تتجاوز نزعات الاضطراب والقلق الوجودي، ويرمي الكاتب من خلال الأسطورة إلى إدراك مدى السخف والحمق في الكون ومرارة الألم في الوجود، ويبدأ بالإنسان منذ اللحظة التي يصحو فيها من غفوته، ليتبين بشاعة الوضع الذي هو عليه في الحياة، وعندئذ يعمل على تبصيره بهذه البشاعة الجادة عن طريق إدخال اليأس إلى قلبه، ثم يحرص على شحنه بأفكار التمرد والسخط على الحياة ومواجهة الخطر الذي يحدق به.

وقد يستفيد الأنا من إحساسات القلق باعتبارها إشارة تنذر بالأخطار التي تهدد كيانه، ومن المحتمل أن يحدث شيء من الغموض قد يؤدي إلى حدوث الخطأ في إدراك الواقع، ويحيي الأنا نفسه من ذلك باتخاذ وظيفة يكون مهمتها اختبار الواقع، كما يتعرض الأنا أثناء كفاحه لحفظ ذاته في عالم مملوء بالقوى الساحقة إلى كثير من الأخطار التي تصدر عن العالم الخارجي الذي يهدده بالفناء وضد العالم الداخلي الذي يرهقه بالمطالب المفرطة.[2]

وهذا القلق هو الإحساس بالصراع المطلق الذي ينتاب الإنسان، ذلك الصراع الذي يتمزق فيه الوجود، فإذا بلغ حده الأقصى أفضى بالإنسان إلى هاوية الجنون أو فقدان الذات كما « قد يدفع بالإنسان إلى الهروب والاستكانة والموت في أغلب الأحيان، حيث يتوقف ذلك على طبيعة المؤثرات والاستجابات الانفعالية»[3]

---

[1] - Encyclopédie Universalise : TOME 09- p. 160

[2]– ينظر: معالم التحليل النفسي: سيجمند فرويد– تر. محمد عثمان نجاتي– ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر– ط. 05– 1981– ص. 127-128

[3]– مصطفى غالب : تغلب على الخوف– في سبيل موسوعة نفسية– مكتبة الهلال– بيروت– ط. 03– 1981– 09– ص. 24

ولكن النبرة التي يكتسبها القلق في أسطورة سيزيف تبدو أكثر دلالة وأكثر إيحاء، فالبطل العبثي سيزيف لا يبقى في حيرة من أمره ولكنه ينفرد بسلوكات تدفعه إلى تغيير مسار حياته فهو يحاول التغلب على كل ما يحيط به من مخاوف وتهديدات بجرأة وإقدام، إذ أنه يعرف مكنون نفسه وما يتفاعل فيها من سعادة وأمل. يقول كيير كغارد: « القلق نفور عاطف وعطف نافر، وهو رغبة فيما يخشاه المرء، والقلق قوة خارجية تأخذ بزمام الفرد ولا يستطيع منها فكاكا، بل، لا يرغب في هذا، لأنه خائف وما يخشاه المرء يغريه»[1]

ومن الطبيعي جدا أن يستشعر سيزيف الإحساس بالقلق، مادام لا يريد أن يستند في حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قدر، ويأبى إلاّ أن يعتبر نفسه حرا حرية مطلقة، وهذا يولد أيضا في نفسه الشعور بالخوف نتيجة الهجران، أي بأنه وحيد منفي، لا عون ولا سند له.

ويعتقد يونج YOUNG بأن القلق رد فعل يقوم به الفرد حينما تغزو عقله قوى وخيالات غير معقولة صادرة عن اللاشعور الجمعي، وهو خوف من محتويات هذا اللاشعور الجمعي غير معقولة التي لازالت باقية فيه من حياة الإنسان البدائية، ذلك أن الإنسان يهتم عادة بتنظيم حياته على أسس معقولة منظمة، وظهور المادة غير معقولة من اللاشعور الجمعي يعد تهديدا لوجوده، وبالتالي تؤدي إلى استثارة مشاعر القلق والخوف من ذاته. وترى العالمة النفسية "كارن هورني" KAREN HORNEY أن القلق استجابة انفعالية لخطر يكون موجها إلى المكونات الأساسية للشخصية، وهذا الخطر يهدد قيمة حيوية بالنسبة للشخص، وتضيف "هورني"، أن الأفراد يختلفون فيما بينهم من حيث نظرتهم للمواضيع التي تمثل قيمة حيوية لديهم بالرغم من وجود قيم عامة، يشترك فيها الأفراد جميعا.[2]

ويشرح "كامي" فلسفة العبث المتمثلة في استعصاء الوجود على الإدراك الإنساني، فالإنسانية في الكون أشبه بالبطل العبثي سيزيف في أسطورته، الذي حكم

---

[1]– معنى الوجودية: جان بول سارتر، كير كغارد...– منشورات دار مكتبة الحياة– بيروت– [د.ط.] 1978– ص. 22

[2]– ينظر: مصطفى غالب: تغلب على القلق– في سبيل موسوعة نفسية– مكتبة الهلال– بيروت– ط. 1981- 03 / ص.37-38

عليه في الجحيم بإصعاد الصخرة إلى الجبل، حتى إذا لامست الصخرة قمة الجبل تهاوت إلى السفح من تلقاء نفسها. وكل هم الإنسان أن يبذل قوة وجهدا دائمين تجاه حالة عبثية، وكل إنسان في ذاته أشبه بمحاولة جديدة من محاولات الوجود. إلاّ أن كامي يتجاوز الوقوف عند هذا التصوير للعبث إلى جانب إيجابي.

يتعلق الموضوع بالصخرة أكثر مما يتعلق بسيزيف، فهناك من يرفض الإقرار بأن هذه الصخرة تعود دائما إلى وضعها الطبيعي. إن الجهود التي يبذلها الضحية ترفع الصخرة إلى القمة، وحينها يتوقف سيزيف حين يفرغ من أداء مهمته،ويخرج من المحنة منتصرا. أما تصور العكس، فهذا هو التسليم بالمأساة. وهو ما يتناقض مع مفهوم السعادة في نظر الكثير من الناس.[1]

وفي أسطورة سيزيف أفكار تحتمل التأويل، ويمكن أن تنقض بعضها، لأن فكرة العبث أو فلسفة العبث من أولها تؤهل الأفكار لأن تكون متناقضة، غير أن "كامي" يتصور سيزيف في نهاية المطاف سعيدا. فقد« قضى حكم الآلهة بأن يدفع سيزيف الصخرة إلى قمة الجبل عقابا له على ذنب لا يغتفر هو تعلقه المتزايد بشؤون هذا الكون، غير أن المحكوم عليه يصمد لهذه المحنة الرهيبة مع إيمانه بأن جهده بلا طائل. إن إنسان اللامعقول يصدع بالأمر وإن لم يكن لجهده نهاية، وهكذا تحقق له صحوة الوعي أسباب النصر.»[2]

وفي أسطورة سيزيف هناك أيضا فكرة أن الإنسان غير سعيد، وعيه بالطابع المؤلم للوضع البشري ولعبثيته سواء يبدو ذلك في صورة الإنسان المنعزل أو في صورة الكيان المغلق رغم شساعته أو في اضطرار التكرار لعمل لا نفع وراءه.

ويقول كامي مصورا هذه الحياة الآلية ذات الرتابة التي تثير الوحشة: « يحدث أحيانا انهيار المظاهر. نهوض، حافلة، أربع ساعات عمل في المكتب أو المصنع، غدا، حافلة، أربع ساعات عمل، عشاء، نوم، الاثنين الثلاثاء الأربعاء الخميس الجمعة والسبت على نفس النمط [...] والدافع يعلو وكل شيء يبدأ من هذا الضجر

---

[1]– ينظر: مورقان لوبينيسك: ألبير كامي؛ حياته و أدبه و فلسفته من كتاباته– تر. حسن نديم– دار النهضة العربية القاهرة– 1968/ ص. 75.

[2]– المرجع نفسه: ص. 74.

أو الملل المصطبغ بالدهشة [...] نعيش على المستقبل: "غدا" "فيما بعد" "عندما تتحسن وضعيتنا" "مع مرور الوقت سنفهم"...»[1]

وفي تحليل كامي لموضوع العبث نلمس تناقضا جليا، فهو من جهة ينتقد الحياة المضنية التي يعيشها الإنسان ويحياها ويصفها بأنها حياة آلية لا جدوى ولا طائل منها، بل تجعل هذا الإنسان يعيش حالة من التوتر والقلق ومطاردة الموت الذي يقترب منه، ومن جهة أخرى يصور سيزيف وهو مدحرجا صخره إلى قمة الجبل سعيدا. فأي سعادة هذه التي نرجوها من جهد سيزيف؟

يرى "جورج ولورث" أن « الانكباب على أعمال رتيبة سهلة تجعله يتوهم أن له بعض الأهمية، وخداع نفسه حتى يعتقد أنه ليس وحيدا. والواجب الذي حدده كتاب الدراما الطليعية لأنفسهم هو تجريد هذه المعتقدات مما فيها من زيف، وهز الناس هزة عنيفة تجعلهم يتحققون مما عليه وضعهم من عبث ولامعقولية»[2]

إن الشعور بالعبث في تعبيراته الأولية شعور محسوس بلا شك، فقد ينشأ من الملل الذي يرافق وعي العمل المكرر للإنسان وبدون معنى، أو عن رتابة أو كآبة يحياهما هذا الإنسان أو عن خوف وقلق من المستقبل. إن « اضطرار التكرار يتخذ طابع عملية لا تقاوم، ذات مصدر واع، ينشط فيها الشخص لزج نفسه في وضعيات مؤلمة، مكرر بذلك تجارب قديمة بدون تذكر نموذجها الأصلي.» [3] وهذا ما ينطبق على سيزيف، ورغم ذلك فإنه يبدو سعيدا، لأنه يتبين له أنه يتحكم في مصـــــيره وقدره، ولذلك يبقى صامدا، ويباشر عمله اللامجدي.

اختار سيزيف التمرد، وتمرده هذا بمثابة وثبة من الإقدام والعمل، ليصبح فيما بعد تجاوزا فرديا للعبث، كما أنه ليس فقط واجبا بالنسبة لبطل الأسطورة، ولكن شرفا، يمنح الإنسان حجما بروميثيوسيا، سيزيف يقول لا للعبث ونعم للحياة، ولكن هذا الرفض وهذا العفو يتأسسان خارج التاريخ في شكل عملي شمولي، في أن ر.م.

---

[1] - Le Mythe de Sisyphe : p. 27.

[2]– جورج ولورث: مسرح الاحتجاج و التناقض– تر. عبد المنعم إسماعيل– مكتبة مدبولي– القاهرة– 1979/ ص. 91

[3]– جان لابالانش: معجم مصطلحات التحليل النفسي– تر. مصطفى حجازي– ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر– ط.01– 1985/ ص. 80

ألبيريس R.M. ALBERES قد أحسن التسمية برباطة جأش يائسة. ولكن كامي يريد أن يجتاز سبيلا نوعا ما طويلا للفكر، بغية تحويل تمرد سيزيف إلى ذات الإنسان».[1] ذلك أن سيزيف– إزاء مجابهته للحياة وأمام جهده المتواصل– يشعر أنه لم يندثر، وله يصل بعد إلى درجة اليأس والقنوط، ولم يقدم كذلك على الانتحار وكأنه يشعر باللاتناهي ويؤمن بالخلود، لذلك يضطر إلى أن يكرر عمله دون توقف لأنه يعلم أن الحل الوحيد بالنسبة إليه هو النضال حتى النهاية قصد السعي لإبعاد الشر واجتناب الخضوع والركود، وكأن هذا يأتي تأكيدا لقول غاشون باشلار GASTON BACHELARD إذ يقول: « ربما يكون التوقف عن السيلان معناه التوقف عن الوجود، فحين نغادر قطار العالم قد نغادر الحياة، إن التجمد معناه الموت.»[2]

وفي آخر المطاف تعتري سيزيف نشوة، فلم يعد يرى في هذا الكون عقما أو تفاهة لأنه غدا سيد مصيره مادام هذا الكون دون سيد، ولا يزال يدحرج صـــــخرته، « كل ذرة من ذرات هذه الصخرة، وكل بريق معدني لهذا الجبل المظلم، وحده الذي يكون له عالما خاصا. والكفاح نفسه في سبيل بلوغ القمم كاف لملئ قلب الإنسان. يجب أن نتصور سيزيف سعيدا.»[3]

ومن خلال هذه التناقضات والانعكاسات الناتجة عن الانفصال بين الإنسان الفان والعالم الأزلي وبين طموح الإنسان وسيطرة الكون، يستقصي " كامي" أسس وتجليات ونتائج العبث، « ينبغي للحياة أن تكون حقيقية أو لا؟ إنه السؤال الأولي الذي تطرحه أسطورة سيزيف والتي تؤكد بأن السعادة والعبث ابنان لأرض واحدة.»[4]

ويبدو أن الحياة بحكم تركيبتها المتناقضة لا تسمح للإنسان بمعاينة الحقيقة المجردة أو المطلقة، فالشيء لا يدرك إلا بمعدنه، والحقيقة المطلقة لا يمكن أن تكون متناقضة، ومن ثمة يصبح سعي الإنسان إليها عبثا. وهنـــا ترتكز أزمة الإنـــسان

---

[1] - BERNARD GROS : L'homme Révolté ; Camus- ED. HATIER- PARIS- 1977-/ P. 20

[2]– غاستون باشلار: جدلية الزمن– تر. أحمد خليل– المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت– ط. 03-1992/ ص. 14

[3] - Le Mythe de Sisyphe : p. 166

[4] - Encyclopédie Universalis : TOME 04. p. 830

ومأساته، فهو يريد أن يعرف لوجوده معنى ولحياته غاية، ولكن لابد له أولا من أن ينسلخ من هذا الوجود حتى يصل إلى المعرفة وهذا ما لا سبيل إلى تحقيقه، إذ أن هناك ما يدعوه إلى قبول الحياة كما هي.« ولكن في عالم يكون المنطق عنه غائبا نفتقد فيه أيضا "التبرير الضروري" للوجود الذي يعتمد على المنطق [...] عند "كامي" نجد أن حقيقة الوجود ليست منطقية كما أنها ليست مبررة. إنه مجرد حقيقة، أو واقعة، والوجود بدون تبرير عقلاني هو- باللغة الفنية التي لدى الوجوديين- عبث.»[1]

يدرك الإنسان في عالم العبث تمام الإدراك أنه لن يصل إلى ذلك المطمح المتوخى الذي يصبو إليه بكل قواه، ولكن مع ذلك يسعى ويكافح ولا يستسل م، حتى صار سعيه وكفاحه في ذاتهما بديلا من ذلك المطمح، أي صار السعي من أجل بلوغ الهدف هو الهدف ذاته، أما الهدف الحقيقي لا سبيل إليه، لذلك يؤكد "كامي" على المواجهة ونبذ الهروب. « ليس العالم معقولا بحد ذاته، هذا ما نستطيع أن نقوله. لكن العبث يتبين لنا حينما نقارن هذا اللامعقول وبين هذه الحاجة الملحة إلى الوضوح التي يتصاعد نداؤها من عمق أعماق الإنسان.»[2]

وينشأ العبث لدى "كامي" من الصراع بين آمال الإنسان ورغباته والعالم الذي لا معنى له، الذي يعيش فيه الإنسان، وهو الصراع الذي يحتم على الإنسان أن يجد طريقه وسط عالم من الفوضى، ويؤكد كامي حاجة كل إنسان إلى أن يجد القيم التي تناسبه، فالإنسان بذلك هو الذي يقرر مصيره بدلا من أن يكون هذا المصير تحت رحمة البيئة أو قوى ميتافيزيقية.

ويعد هذا جزء من السعي الدؤوب لكسر قوقعة الحياة الآلية الزائفة وتنبيه الإنسان إلى ضرورة العودة للبحث عن الحقائق الأصولية للحياة ومحاولة فنية للإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرق روح الإنسان في بحثه عن ذاته في هذا الوجود العبثي. «ويستخلص كامي ثلاث نتائج من تأملاته حول العبث؛ تمرده، حريته

---

[1]- ريتشار د.ن.كو.: يونسكو/ ص. 33

[2]- علي عقلة عرسان: سياسة في المسرح- دار السؤال للطباعة و النشر- دمشق- [د.ت.] ص. 361

وشغفه، والتي تتطابق مع سيزيف. المقال ينتهي بصرخة الأمل، كامي يدفع إلى الوفاء الأعلى الذي ينفي الآلهة و يرفع الصخر [...] يحكم أيضا أن كل شيء على ما يرام. من اليوم هذا الكون دون سيد لا يبدو عقيما أو تافها»[1]

يعرض علينا سيزيف كصورة معروفة، شخصا معاصرا بطلا وجوديا، ممثلا عبثيا، شاهدا على الدراما الإنسانية المتواصلة، على الرغم من الأشكال المختلفة التي اكتسبتها نتيجة عوامل التطور التاريخي، وتعد أسطورة سيزيف كما يراها القارئ أعظم وأروع ما كتب كامي، إلا أنه ما يزال أمامه واجب لم يتمه، عليه أن يرينا كيف سيتعلم سيزيف أن يقبل الحياة ثانية ويتخلص من العبث بإعطاء معنى جديد لجهده ولحياته، ومن ثمّ تتحقق إنسانية الإنسان.

ويبحث كامي عن أسلوب شامل للتخلص من كابوس الوجود الإنساني وعبثيته ولحظات القلق المتتالية التي تعتريه ويصف لذلك نمطا معينا من الحياة، يخفف الألم الإنساني، إذ « يستطيع الإنسان تحقيق ذلك بمساعدة التفكير والتأمل، على أن يحافظ على بعد غير كبير عن ذاته هو. ويقدم كامي الإثبات النظري لهذا الموقف في "أسطورة سيزيف"، وهو يتبين أشكال السلوك الممكنة للإنسان الذي أدرك عبث وجوده ومأساته، والذي اختار مع ذلك الحياة وفضلها على الموت، [...] وكامي لا يركز اهتمامه على نماذج منفردة من التكنيك البشري، بل على الموقف العام للإنسان في عالم العبث»[2]

فإذا كانت هذه الأسطورة تظم مأساة، فذلك لأن بطلها مدرك أين يكمن عذابه حقا، الذي يصدر عن قلقه حول مصيره وحول مصير الكون. و« لقد عرف كامي هذا القلق وتغلب عليه، على وجه الخصوص [...] يريد مساعدة أولئك الذين لا يستطيعون انتظار الرجاء »[3]

كل ما في الأمر أن كامي كان يسعى للوصول إلى مذهب أخلاقي إنساني، « حتى أسطورة سيزيف لا تكتفي بتشخيص الشر: إنه يستنكر الوسائل

---

[1] - OLIVIER TODD : Albert Camus; Une Vie- ED. Gallinard- Paris- 1996/ p. 299

[2]- دراسات في الأدب و المسرح: ص. 189

[3] - FRANCOIS CHAVANES : Albert Camus ; Un message d'espoir/ p. 225

المزيفة وأيضا الانتحار حتى يتخلص من العبث. ويميل كامي نحو الخطاب الحقيقي: التحدي، التمرد، الخلق، في عالم بدون هدف. فلسفة كامي تضع في الإنسان أيضا نهاية الإنسان.»[1]

غير أن المتتبع لكتابات كامي يحس أن هناك تفككا واضحا في مدلولاته، وتناقضا جليا، إذ تارة يؤكد وتارة ينفي ومرة يطرح تساؤلات، في حين يجيب عنها بنفسه، وهذه التناقضات التي تبدو غريبة تكون فحوى الشعور بالعبث.

ويمكن أن نقول في إيجاز أن «" فلسفة العبث" عند كامي تذهب إلى أن الوجود الإنساني يستعصي في هذا العالم، إلا أنه لا يفهمه ولا يفهم وظيفته فيه. إنه مشرد، غريب، مضطر إلى التجوال، فيما لابد أن يظهر في نهاية المطاف خواء غير مفهوم بالنسبة إليه. ويؤدي الإنسان وظيفته في هذا التيه عن طريق تخليص نفسه فيما يشبه الغيبوبة من أي إحساس بالحقيقة الواقعية. وسبيله إلى هذا ضروب شتى من المعتقدات الزائفة.»[2]

ويعد مقال أسطورة سيزيف بمثابة بيان قدم فيه كامي منظومة مفاهيمه عن اللاجدوى والعبث والتمرد التي ناقش في ثناياها ارتباط مسألة الخلق الفني بتلك المفاهيم، ولعل ذلك يدل على الكيفية التي تعامل فيها مع مادته الأولية في الإبداع، «يرى كامي بأن عملية الخلق الفني تجسيد أعلى للغبطة اللامجدية، ولكن هذه المسرة لا تعني بأن العمل الفني حالة من حالات التنفيس من غيظ اللاجدوى، بل أن الفن نفسه ظاهرة لامجدية، وهو يعني العواطف اللامجدية [...] لذا يمكننا أن نجد في العمل الفني كل تناقضات الفكر الذي يشتمل عليه العبث.»[3]

سار تمرد كامي وعبثيته في سياق مرحلة كانت تلتقي في بؤرة مرتكزها تيارات مختلفة رافضة لعدد من القيم والأفكار والفلسفات، وكانت البيئة أكثر ملاءمة لاختيار هذا الإعصار الثقافي الذي جاب عالم الغرب وأيقظ شكوكه، فعبر الكاتب عن مرحلة كان إنسانها يئن تحت وطأة قيم وأسس طوباوية أجهضت أحلامه بالعدالة

[1] - Encyclopedia Universalis : TOME 01- p. 69

[2]– مسرح الاحتجاج والتناقض/ ص. 91

[3]– فاطمة المحسن: التمرد في مواجهة العبث– مجلة الحرية– 025-02-1990/ ص. 45

والسعادة والحرية، وأضحى هذا الإنسان يعيش حالة وجدانية تعرف بالقلق الذي ينبئ بفرار الوجود وانزلاقه، مما جعل هذا الوجود في حالة هوية مطلقة هي والعبث سواء.

والقائلون بفكرة اللامعقول أيضا " سورون كيركجورد " Soren Kierkegaard الذي ثار على الكنيسة الرسمية والفلسفات السائدة في عصره، وبخاصة فلسفة " هيغل " التي توحد بين الوجود والماهية المجردة. ونظر إلى نفسه بوصفه إنسانا، فوجد أن النظر العقلي لا يسفر إلا عن مفارقات وأن الإنسان أناني...ومن المحتوم أن يقع في اليأس، وأن الأخلاق والفن قاصران عن الوفاء بالغرض، لأنهما ينصبان على قواعد عامة لا تمس النفس...

ويرتبط اللامعقول عنده ارتباطا دائما بالمفارقة التي تعلو على كل مذهب، وتعني دائما وجود الأبدي فيما هو زماني، وهذه المفارقة هي الجسر الذي يعبر عليه الفكر الإنساني ليصل إلى الله. وإن أعظم مفارقة يقع فيها هي أن يريد أن يكتشف شيئا لا يستطيع هو نفسه أن يفكر فيه. ويظل العقل يبحث عن المجهول، ويظل يسعى للوصول إليه، تدفعه عاصفة ملتهبة، تتسم بالمفارقة والتناقض. لكن المجهول لا يكشف عن وجهه، والعقل لا يكف عن سعيه، وهكذا يصبح المحال (اللامعقول) أو تصبح المفارقة دافعا على القلق والرعشة التي تبثها فيه المفارقة المطلقة أو المحال (اللامعقول) المطلق وهو الله. [1]

ولم تلبث هذه الفلسفات أن تجاوزت حدود الفلاسفة والمفكرين فأحدثت شرا كبيرا ، أحدثت استهتارا بالنقائص على اختلافها وانتهازا للفرص ، واحتقارا للأوضاع الاجتماعية المألوفة واستخفافا بالتقاليد الموروثة ، كما أحدثت سخطا على الحياة ونفورا منها وتهالكا على الانتحار ، وأضافت شرا إلى شر ونكرا إلى نكر وبثت في نفوس الناس ما كان يضطرب في الحياة وأقرت في عقولهم وقلوبهم ما كان يخطر لها[2].

---

[1] – ينظر: اللامعقول والزمن المطلق في مسرح توفيق الحكيم: نوال زين الدين / ص. 15-16

[2]– ينظر: طه حسين: نقد و إصلاح/ ص. 07

وهذا ما جعل النزعة العبثية تتأثر بكل هذا لتعيد فيما بعد صياغة نتاجاتها الفنية في قالب محمل بكل أنواع الهموم ، ذلك أن مفهوم العبث ينطلق من وجهة نظر فلسفية بحتة ، فكل شيء في هذا العالم يعوزه المنطق والإحساس السليم والإدراك الحقيقي، فالعالم لم يعد عالما يمكن فهمه واستساغة دوافعه وأهدافه ، ومما زاد من حدة ذلك أن الحرب الكونية الثانية قد أثبتت إفلاس القيم الروحية للأخلاق والدين وأعمدة المجتمع الأخرى، وجعلت النظام السائد لا في أوربا فحسب ولكن في العالم أجمع عرضة للانهيار التام.

02- الظروف السياسية لنشأة الحركة العبثية

خلفت الحربان العالميتان آثارا عميقة في الفكر الأوربي، وأدت إلى زعزعة الثقة في الإنسان وإحساسه بالدهشة من الوجود المحيط به ، والانبهار بما يحدث أمامه في هذه الحياة المفعمة بالزيف والكذب انبهارا مشوبا بالقلق والحيرة في عالم فقد إيمانه ويقينه ، وأصبح الإنسان يشبه " سيزيف" الذي يضى الأبدية كلها يد فع حجرا إلى قمة الجبل ، حتى إذا ما بلغ ها، تهاوى منه الحجر ثانية وهكـــذا. وكأن شقاء الإنسان الحديث نابع من وعيه بالجهد الذي يبذله ولا ط ائل منه؟ ذلك الوعي هو على وجه التحديد منبع العبث.

فقد قُتل في الحرب العالمية الأولى نحو ستة عشر مليونا من الأبرياء ، وقتل في الحرب العالمية الثانية نحو ستين مليونا كذلك وهم من الذين ما أرادوا القتال ولا القتل وإنما غدوا ضحايا الأطماع والنزاعات التي تقوم على السلب ، ولكنها في الوقت نفسه كانت تقتل الأوهام التي تغرر بها الإنسان على نقاء سريرته وصلاح مثاليته وإيمانه بالخير وإيثاره له.

كما تفشت ظاهرة الشعور بالاغتراب والعزلة خلال الحقبة التاريخية التي تلت الحرب العالمية الثانية بشكل رهيب، حيث أحس إنسان هذا العصر أن العالم تفترسه التناقضات وتعتريه قيم متضاربة، أشاعت فيه مظاهر التشتت والضياع، وولدت لديه الإحساس بالقلق والخوف من المستقبل. فقد عبر الكاتب " ألبير كامي " عن روح العصر بقوله: « لقد كان القرن السابع عشر عصر الرياضيات والقرن الثامن عشر عصر العلوم الفيزيائية والقرن التاسع عشر عصر علم الأحياء، أما القرن العشرين فهو عصر الخوف.»[1]

وعبر الكاتب الإنجليزي " كـولن ولسـون" COLIN WILSON عن روح ذلك العصر وما انجر عنه من تمزق وجو الاغتراب الذي ساده وكذلك عن إنسان هذا العصر الذي وصفه " باللامنتمي" حيث عرفه بأنه « الذي يدرك ما تنهض عليه

1- Albert camus :Actuelles : Ecrits politiques- ed. Gallimard- Paris- 1950/ p. 117

الحياة الإنسانية من أساس واه ، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرا من النظام الذي يؤمن بـه قومه. لقد رأى الماضي أشخاصا مثل هذا توفرت لديهم مثل هذه الـرؤى المفزعة، إلا أن هذا النوع لم يمثـل عصره يوما كما يفعل الآن.»[1]

ويذكر" كولن ولسون" في كتاباته بأن الجو الذي يتميز به عالم اللامنتمي المعاصر جو كريه جدا، فالأشخاص لا يرفضون الحياة فحسب، وإنما يعاديها الكثير منهم، وهذا يوحي بنوع من الغرابة واللاحقيقية التي أنتجتها ظروف العصر القاسية والقاهرة، « ففقدان المعنى والهدف يجثم على أدبنا وفننا وفلسفتنا ، [...] فتحليل العلم للمشكلات العلمية يزيد في اتساع هوة الفراغ المؤلم ، ومن خلال هذا تبدو الثقافة الغربية تعاني الانهيار والانتكاس لما لا يقل عن مائة سنة [...]».[2]

وانطلاقا من هذا جاء مسرح العبث تعبيرا عن ضيق الغربيين بحضارة تبدو ثقيلة الوطأة على وجدان الإنسان وذاتيته ، إذ صبته في قالب من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والمادية الصارمة، وفرضت عليه طموحا ماديا مدمرا وساقته إلى الكثير من الحروب الطاحنة ، لذلك أحس جل الأدباء والفنانين بعبث تلك الحياة وعدم جدواها وحاولوا أن يبتكروا من الأشكال الفنية ما يناسب ذلك الشعور قصد تصوير الواقع تصويرا ساخرا ونقده نقدا لاذعا ومن هنا « عاد الإنسان يتحرى عن فعليته وحقيقته وعن مدى إنسانيته ، وهل أنها إنسانية مقيمة وصامدة ، أم أنها من ترف السلم كما يقول " هاملت"، حتى إذا احتدم القتال واصطرعت المصالح والأحقاد والأنانيات، تعفنت الإنسانية وبادت ، وخرج الذئب العريق الرابض في قلب النفس البشرية».[3]

وتعد هذه المرحلة التحويلية المحور الرئيسي للحركة العبثية والنقطة التي تحرك في اتجاهها الكُتاب للبحث عن حقيقة العلاقة الموجودة بين الإنسـان وعبثية

---

[1]– كولن ولســن : اللامنتمي– تر. أنيس زكي حسن– منشورات دار الآداب– بيروت– ط.02-1972/ ص. 05

[2]– كولن ولسن : ما بعد اللامنتمي– تر. يوسف شرور و عمر يمق– منشورات دار الآداب– بيروت– ط. 05-1981/ ص. 15

[3]– يونسكو في مسرحياته و مسرحه/ص. 18

الوجود مع الإدراك التأملي للتوترات داخل نطاق الوع ـــي، ثم الوصول إلى مرحلة التغيير.

وهناك من يرى أن « السبب الذي أدى إلى هذا التحول الضائقة الاقتصادية العالمية. ففي أيام الرخ ـــاء، كان الكُتاب من أصحاب الوعي السياس ـــي يشعرون بأنهم ليسوا سوى أصوات تصرخ في قفر روحي. فلما أضحى القفر ماديا كذلك واعترف الجمهور لأول مرة بأن الأمور ليست على ما يرام ، بدأت أفكار الكُتاب تجد طريقها إلى الناس ، ويصغون إليها ، وأخذت هذه الأفكار بدورها طابعا محددا ، ذلك لأن المشاكل الآن أصبحت محددة.»[1]

وقد راجت هذه الثورة الجديدة ليس على الفن وحده فقط، بل على الحياة أيضا، وهي ثورة على ما شاع في الإنسان من قلق على مصيره وعجز عن فهم حماقات أولئك الذين يعدون الوسائل الجهنمية لإفناء العالم. وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السطوة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلا معقوليةِ الحياة، أي بعدم فهمها وتبين أسباب ما فيها من مظالم ، وقد رأوا تصوير هذا اللامعقول في الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن ، مادام قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عدم وجوده.[2]

وانطلاقا من هذا لوّن كل كاتب هذه المأساة والمعاناة وفقا ليقينه ونظرته للواقع العبثي، فالعبث كان الإطار العام، أمّا الأشكال والمضامين فإنها تتغير وفقا للظروف البيئية التي تكبدها ، « فدوامة الحياة العاتية هي التي تسمى تسلسلا في الزمان وديمومة في المكان دوامة فقاعية لا تلبث أن تزول [...] فكل شيء عبث لا طائل تحته وكل القيم زائلة سخيفة والعبث هو القانون الوحيد لا في حياتنا فحسب ، بل في كوكبنا والكون المحيط بنا أيضا ، وهذه القناعة التي توصل إليها الكاتب هي القاعدة التي ينطلق منها في كل كتاباته.»[3]

---

[1]– بامبر جـــاسكوين: الدراما في القرن العشرين– تر. محمد فتحي مر. لويس عوض– دار الكتاب العربي للطباعة و النشر– القاهرة– [د.ت.] / ص. 27

[2]– ينظر: محمد مندور: الأدب و مذاهبه– دار نهضة مصر للطباعة و النشر– القاهرة– [د.ت.]/ ص. 156

[3]– معالم الدراما في العصر الحديث/ ص. 204

وبهذا المفهوم للحياة، كانت كل الوسائل التي يستخدمها الإنسان للارتقاء بحياته الروحية بدون معنى، لأن القيم التي يشيد عليها الإنسان مثله العليا لا أساس لها أصلا، ولذلك فالإنسان يسير على غير هدى في عالم خال من أي هدف. والحقيقة إن مسرح العبث يعبر عن المشاكل والموضوعات الأساسية بشكل جديد ، ولكنه في نفس الوقت يعبر أيضا عن حاجيات وآمال الإنسان.« إن المسرح الجديد سيكون بالضرورة مسرحا ثوريا متمردا في الشكل ، إن لم يكن في المحتوى ، دراما "لاعقلانية" دراما "لاأرسطية" قائمة على منطق مختلف وسيكولوجية مختلفة ، حيث نجد أكثر قناعات وعقائد الإنسان المتوسط عمقا قد جرى الاستهزاء بها بغلو يصل إلى حد الاقتتال».[1]

ولا يمكن القول إن جميع الكُتاب يتفقون في نظرتهم للوجود ، ولكن ثمّة شيء يجمعهم هو عنصر العبث ، حيث يحاول كل كاتب أن يخفي حقيقة وأعماق مأساة الإنسان الحديث وعزلته وقلقه ، فهم يؤمنون بأن العبث هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد والمطلق، أي لا علاج له ولا وسيلة للتخلص منه، وبذلك لم تعد نظرتهم إلى الحياة نظرة متشائمة فحسب ، بل يائسة. في حين تبدو نظرة الآخرين متفائلة تدعو إلى الأمل وإلى التحرر ورفض الاستسلام.

---

[1]– ريتشار د. ن. كو.: يونسكو/ ص. 08

المبحث الثالث

مفهوم مسرح العبث وأعلامه وخصائصه

01- مفهوم مسرح العبث

عرفت الحركة العبثية أنماطا وأشكالا مختلفة ومتمايزة ، تجلت في الوجود وبزغت في شكل نتاجات فنية وأدبية ومسرحية ، عكست عبثية ال حياة والمعاناة الإنسانية والوضع البشري. وصور كل كاتب هذه المعاناة وفقا ليقينه وتصوره للواقع، ولا سيما كتّاب المسرح ، ولذلك أطلق علىيه أسماء كثيرة وعرف تعريفات عدة، فيقال أن: « العبث هو ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة ، وقيل ما ليس فيه غرض صحيح لفاعله (تعريفات الجرجاني) وفي كشاف اصطلاحات الفنون للتهانوي: العبث فعل لا يترتب عليه فائدة أصلا ، أو فعل لا يترتب عليه في اعتقاد الفاعل فائدة، أو يترتب عليه فائدة، لكنها لا يعتد بها في نظر الفاعل. وإذا فعل المرء فعلا لا يترتب عليه فائدة ، أو ليس له فيه غرض صحيح ، قيل أنه يفعل ذلك عبثا. فالعبث إذن هو الباطل الذي لا أساس له، ولا نتيجة له ولا نفع فيه.»[1]

ويشرح ابن منظور المصطلح بقوله:« عبث: عبث به عبثا: لعب فهو عابث ، لاعب بما لا يعنيه ، وليس من باله ، والعبث أن تعبث بالشيء. ورجل عبيث عابث ، والعبثة بالتسكين: المرة الواحدة ، والعبث: اللعب ، قال الله عز و جل: أفحسبتم أنّما خلقناكم عبثا؟ قال الأزهري: نصب عبثا ، لأنه مفعول له ، بمعنى خلقــناكم للعبث. وفي الحديث من قتل عصفورا عبثا. العبث: اللعب؛ والسر أنه يقتل الحيوان لعبا ، لغير قصد الأكل ، ولا على جهة التصيد للانتفاع. وفي الحديث: أنه في منامه ، أي حرك يديه، كالدافع أو الآخذ [...] والعبيثة: الغنم المختلطة؛ يقال مررنا على غنم بني فلان عبيثة واحدة أي اختلط بعضها ببعض. والعبيثة أخلاط الناس ، ليسوا من أب واحد؛ قال عبيثة من جشم وبكر [...]»[2]

ويتردد هذا المصطلح عند كثير من الكُتاب الذين يشيرون إلى عدم التواصل بين الشخصيات، وفقدان الانسجام في الخطاب وانكسار الإيقاع،

---

[1]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي/ دار الكتاب اللبناني- بيروت لبنان- 1982/ ج2- ص. 52

[2]- ابن منظور: لسان العرب المحيط- دار الجيل- بيروت- [د.ت.]- 1988/ ج4- ص. 663

و المعنى الأول لكلمة "عبث" كان "غير منسجم" بالمعنى الموسيقي. فمن حيث التعريف المعجمي: « ما اختلف مع العقل وآداب السلوك ، غير لائق ، لا يخضع للعقل، لا منطقي في أسلوب السياق ، "العبث" لا يستطيع أن يعبر سوى سخرية ، هذه الكلمة ليست المعنى الذي استعمله "كامي" وليست ما نسمعه عندما نتحدث عن مسرح العبث»[1]

أما سعيد الكرمي في معجم " الهادي إلى لغة العرب" فيقول: « عبث الرجـــل الشيء بالشيء خلطه به... وعبث الرجـــل بصاحبه هزئ به...والعبث هو اللعب والهـــزل، وهو العمل الذي لا فائدة منه ولا غرض معين، وهو العمل الذي لا يجدي.»[2]

في حين يرى إبراهيم حمادة أن « اللامعقول أو العبث يعني النشاز، والنبوغ عن القاعدة، وانعدام المعنى. ومن طبيعة هذه الصفات إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضا. »[3]

وأمام انسجام شخصية الأفراد والشعور بالعزلة والعجز عن التفاهم والإحســاس بالرتابة والذبول أمام العلاقات الإنســانية، يتولى "أوجين يونسكو"[4] تحديد مفهوم العبث بقوله:« كل ما هو عبث ما ليس له هدف ، يعد مبتورا من جذوره الدينية والميتافيزيقية ، يبدو الإنسان ضائعا ، وكل محاولاته تصبح عديمة الجدوى، بلا طائل، بل تبدو خانقة.»[5]

ويبدو أن التعريف اللغوي للمعاجم العربية لكلمة" عبث" يتمحور حول معاني اللعب واللهو، والاستهزاء، والهزل الذي لا طائل من ورائه، وهذا فيه جانب من

---

[1] - Théâtre de l'absurde : p. 20

[2] – الهادي إلى لغة العرب: حسن سعيد الكرمي– دار لبنان للطباعة و النشر– بيروت– 1990/ج.03 / ص155.

[3] – معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية: إبراهيم حمادة–/ ص. 191

[4] – ولد في مدينة سلاتينة برومانيا عام 1912. كتب أول مسرحية عام 1950 بعنوان المغنية الصلعاء. وكتب بعدها الكثير من المسرحيات وعرضت واخرجت في مسارح فرنسا. تحصل على الجائزة الوطنية الكبرى للمسرح سنة 1970 لأجل أعماله الكاملة. وفي سنة 1971 نال جائزة الأدب الأوربي التي قدمت له بفيينا.

[5] EUGE NE IONESCO : Note et contre notes- ED. Gallimard- 1962/ p. 232

الصحة. وإن كانت كلمة عبث بالمفهوم الغربي أبعد بكثير عما تفيدنا به المعاجم العربية.

أما المعاجم الفرنسية فتدل أكثر من الدلالة الحقيقية لكلمة " عبث "، فقد ورد ما يلي: « ضد العقل، ضد التصور المشترك، المخالف للصواب، الشاذ، الأخرق، الغريب، السخيف والأبله.»[1]

ويرى زكي نجيب محمود بأن « اللامعقول في العصر الحديث تنبت بذوره من تربة علم النفس ونظرياته التي تحلل سلوك الإنسان (سواء كان) معقولا في ظاهره أو غير معقول، وأرجح القول " باللامعقول" إلى أصول في فطرة الكائن العضوي، وإذا قلنا " فطرة" فقد قلنا– بالتالي– إنها ليست ما يراد " بالعقل" و" بالعقلي" أو " العقلاني" أو " المعقول" ، لأن العقل في صميمه هو عقال يقيد الفطرة ولا يتركها مرسلة على سجيتها.»[2]

وانطلق الكاتب والفيلسوف ببحثه الدائم في أغوار النفس الإنسانية وفرق بين ما يوسم بالفعل العاقل أو المتعقل والفعل الذي يوسم باللاعقل ولا يستقيم مع منطق الأشياء.

وحتى الدراسات التي راحت تبحث في أهمية العقل والمنطق– والتي حين وصلت إلى إرادة الإنسان وانفعالاته ووجدت نفسها عاجزة عن تفسير هذه الأشياء– لم تجد مفرا من القول باللامعقول. وحينما عجز الإنسان عن فهم هذا الكون بدا له لا معقولا وغامضا.

ويفسر" أندري لالاند" André Lalande « اللامعقول بأنه نقيض المعقول، واللامعقول هو ما لا يستقيم لمنطق العقل. أما الفكرة اللامعقولة فهي من العناصر غير مألوفة.» [3]

---

[1] - Petit Robert- Dictionnaire de la langue française- Ed. Le Robert- 1990-/ P. 09

[2] – المعقول و اللامعقول في تراثنا الفكري: زكي نجيب محمود– دار الشروق– بيروت– [د. ت.]–[د. ط.] /ص. 368

[3] - Vocabulaire technique et critique de la philosophie absurde : André Lalande - P U F- Paris- 1960

وإذا اقتربنا من المعاجم المتخصصة– معاجم المصطلحات الدرامية والمسرحية– باللغة الأجنبية، فإننا نجد مصطلح العبث يدل على أن « كل ما نحس به أنه غير معقول، لا يملك أي معنى تماما أو أية علاقة منطقية مع بقية النص أو الركح. والعبث في الفلسفة الوجودية هو ما لا يمكن تفسيره بالعقل، وما يرفض من الإنسان كل تبرير فلسفي أو سياسي. و نتحدث في المسرح عن بعض العناصر العبثية عندما لا نستطيع الوصول إلى إعادة وضعها في سياقها الدراماتورجي والركحي والإيديولوجي.»[1]

وإزاء تعريفنا لمسرح العبث نذكر تسميات مختلفة تكاد تقترب من العبث ، قد استعملها بعض الكُتاب ، فهناك من يشير إليه باللامعنى ، أو اللا أدب، وهناك من يقصد به المحال. ونجده يستخدم في كثير من الأحيان بمصطلح اللامعقول ، ومع أن هذه المصطلحات تشير كلها إلى اللاجدوى إلا أن كل مصطلح له دلالته الخاصة. إلا أن اللامعقول يبدو أكثر عمقا و تطرفا إذ أنه يعبر عن شيء لا يمكن تصديقه أو يتقبله العقل، لأنه يخرج عن حدود المنطق ، ونلمس ذلك بشكل خاص في مسرح يونسكو.

أما العبث فهو الإحساس والشعور باللا طائل واللا جدوى وفقدان القدرة والحرية والإرادة أمام حتميات الطبيعة اتجاه نواميس الكون وأمام الحياة والتاريخ والحضارة، ولا غرابة في أن منطق الأشياء قد تلاشى ليحل محله منطق العبث ، فاقد الدلالة. ومنه أضحى الإنسان ضائعا ، فاقدا كل مقومات النظم والمعتقدات والتقاليد ومعالم القيم، «فالمنطق لا ينال شيئا وإنما يزو الحقائق [...] وأن كل شيء ينفي الإنسان وهو يفد إلى هذا العالم ويرتحل ولا يمكنه أن يحقق شيئا من ذاته [...] إنها نوع من الإحساس بعدمية الوجود القائم وهلاك الزمن [...] إنها افتقاد كلي للرجاء والعزاء، العبثية هي التحقق من لاعقلانية العالم»[2]

[1] - Dictionnaire du Théâtre:Patrice Pavis- Ed. Sociales- Paris- 1980

[2]– يونسكو في مسرحياته و مسرحه/ ص. 38

وبضياع معالم القيم وانهدام أركان المجتمع وتفكك الأهداف المتوخى تحقيقها وتبعثرها، تدهور الواقع وانحط بصفته كيانا قائما على أسس معروفة ومسلم بها ، وقد أحس بهذه المعاني كثير من الكُتاب قبل ظهور مسرح العبث « لكنهم عبروا عن إحساسهم بعبث في إطار مسرحي منطقي ، لا يتلاءم مع مضمون العمل المسرحي ، ثم جاء كتاب العبث، فحاولوا أن يلائموا بين المضمون والشكل ، بحيث يلتحمان معا بلا تناقض، فيصبح الشكل في اختلاط أحداثه وتحلله من المنطق والسياق المفهوم ، واستخدامه للغة على نحو يمثل ما في لغة الحياة من تناقض وسطحية ، صورة لما في واقع الحياة من عبث وأوضاع غير معقولة.»[1]

تسخر وسائل التصوير الفني في مسرح العبث من المنطـ ـق التقليدي وتثير بذلك جوانب العبث المختلفة في إدراكات الإنس ـان، ويرى محمد غنيمي هلال أن مسـرح العبث ذو معنى مزدوج « موضوعه من ناحية عبث الوجود أو رهبـــة الفـراغ في الكون: رغبة يعيا بها العقل ، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد بهذا الفراغ والعبث ، لا عن طريق المنطق الأرسـطي بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة ، أي المستعصية على الإدراك»[2]

وعليه فلا يصح لنا أن نفهم من تسمية أدب هذا المسرح بالعبث أنه في ذاته عبث وهراء، ولكن أصحاب هذا التيار ودعاته أطلقوا عليه هذا الاسم لأنه يصور العبث ويصفه بوسائل فنية تتجاوز حدود المنطق المألوف دون تصوير الواقع كما هو.

وإذا أردنا مقارنة المعنى الاصطلاحي والتداولي لمسرح العبث، فإننا نجد أن كتاب مسرح العبث لم يطلقوا لقبا من الألقاب على مسرحهم، وإنما جاءت التسمية من النقاد. وإذا كنا نطلق إسم اللامعقول على هذا المسرح، فإن التسمية هذه لا

---

[1] -عبد القادر القط : من فنون الأدب؛ المسرحية- دار النهضة العربية- بيروت- [د.ط.]- 1978/ ص. 292

[2]- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي- دار نهضة مصر للطباعة و النشر. الفجالة- القاهرة- [د.ط.]- [د.ت.]/ ص. 33

تصدق كل الصدق، ومثلها التسميات الأجنبية التي أطلقت على هذا المسرح. فبعضهم أطلق عليه إسم Absurde وتعني بالعربية السخف أو العبث، وبعضهم أطلق عليه إسم Non sens بمعنى التفاهة، وآخرون سموه بـــ Inconscient بمعنى اللا وعي، وسماه بعضهم Avant-garde أي الطليعة، كما اتخذ إسم Le Théâtre révolutionnaire أي المسرح الثوري.[1]

كما أطلق النقاد والدارسون على مسرح العبث عدة مسميات، منها: مسرح اللامعقول، مسرح اللامعنى، مسرح القلق، المسرح الساخر، اللا مسرح ومسرح الطليعة.

وقد أعلن الكتاب المسرحيون ممن أدرجت أعمالهم تحت ذلك التصنيف أنهم لا يتبعون حركة تحمل ذلك الاسم. فكل كاتب منهم يفصح عن رؤياه الذاتية للعالم، وكل ما هنالك، أن تلك الرؤى الذاتية قد تواءمت عن صدق في حدسها واستجابة أصحابها لأزمة الحضارة التي يعيشون في ظلها، مع ذلك الموقف الفكري المعاصر الذي رأى الوجود عبثا وخواء.

أطلق مصطلح مسرح العبث على مجموعة من المؤلفين المسرحيين في العقد السادس من القرن العشرين، لم يعدوا أنفسهم مدرسة ولو أنهم بدؤوا يتخذون مواقف معينة من محنة الإنسان في الكون. وهي المواقف التي يلخصها " ألبير كامي" ALBERT CAMUS في مقاله " أسطورة سيزيف" LE MYTHE DE SISYPHE التي تشخص محنة الإنسانية بوصفها لا هدف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به. إن إدراك هذا الافتقار إلى الهدف في كل ما نفعله ، حيث تعد دحرجة سيزيف اللانهائية لحجر إلى أعلى التل مدركا أنه لن يصل القمة المثال الكامل هنا ، يحدث حالة من الألم الميتافيزيقي هو فكرة الكُتاب الرئيسية في مسرح العبث.[2]

---

[1] – ينظر: مسرح الدوائر المغلقة: حنا عبود– منشورات إتحاد كتاب العرب– دمشق– 1978– [د. ط.] / ص.142.

[2]– ينظر: الموسوعة المسرحية/ ص. 13

ورغم تعدد هذه التعريفات المعجمية، إلا أنها تسير في الاتجاه نفسه، حيث نحصل على مجموعة من الدوال لمدلول واحد، وما يجمعها أكثر مما يفرقها، إذ إن القاسم المشترك بينها هو اعتبار العبث ضد العقل والمنطق، وخرقا للمألوف والمتداول، وخروجا على الإجماع والعرف، ومن الطبيعي أن يثير مثل هذا الإنزياح الضحك والسخرية ما دام لا يعزف نوتات الجوقة المحافظة نفسها على إيقاع منسجم.

أعلام مسرح العبث

من أبرز المؤلفين الذين عبروا عن التجربة العبثية نذكر الكاتب "صموئيل بيكيت" [1] SAMUEL BECKETT (1906- ...)، ويعد من بين رواد العبث ، كتب مسرحيات كثيرة ولعل أنضجها وأكثرها تأثيرا هي مسرحية " في انتظار غودو" التي ترمز إلى الوجود غير معقول لوضع الإنس ـان، وأنه ليس أمام الإنسان شيء ينتظره في المستقبل.

ومسرحية "نهاية اللعبة" التي تصور محنة البشر الذين يعيشون في حيز مغلق ويحاولون مغادرته بدون جدوى ، فيبقوا حبيسي ذلك المكان المعزول عن العالم الموحش.

وتكتسي كتابات "صموئيل بيكيت" طابع التشاؤم مادام شخصياته لا تدرك الأمل، « والنظام الفلسـفي الذي يجري عليه "بيكيت" قائم على التناقض. والمفهوم العام للتناقض هو أن الفكر شيء لا طائل تحته ولا جدوى من ورائه ، يقول "بيكيت" أن الفكر لا يستطيع أن يكشف لنا عن شيء حين نصل بالتحليل إلى منتهاه. فالحقيقة السرمدية تظل أبدا أكبر من أن يحيط بها العقل الإنساني ، وبالتالي فإنه لا وجود للحقيقة في الواقع. وهذا اليأس وانعدام الحيلة في عالم غريب يستعصي على الفهم هما اللذان دفعا "بيكيت" إلى النزعة التشاؤمية بما تتميز به من وحشية وضراوة في أعلى صورهما.»[2]

كما كتب "بيكيت" مسرحية عنوانها " ليـــس". هذا الحرف الذي ينفي الحاضر، دونما اهتمام بماض أو مستقبل، فليس ثمة زمن في رؤية " بيكيت"، وليس ثمة صـــراع، ولا حتى تمـــرد على الوضع الإنســاني البائس، الكل لديه متساوون في جوهـــر العبث.

---

[1]- مؤلف مسرحي و روائي إرلندي، كتب معظم أعماله الأخيرة باللغة الفرنسية

[2]– مسرح الاحتجاج و التناقض/ ص. 70

ويواصل " بيكيت" رؤيته الأحادية الجانب دون كلل تلخيصا لإيمانه النهائي بلا جدوى الحياة. إذ يذهب "بيكيت" بعيدا في التجريد إلى تجريد التجريد، ومسرحه أصلا يبدأ من النهاية كما هي الحياة التي يصورها.

تتحد رؤية بيكيت الفلسفية بالحكمة الشرقية التي اختصرت الحياة بهذه الصورة الرمزية: إنسان يقع في بئر، لكنه يتعلق أثناء سقوطه بشجرتين طالعتين من فوهة البئر، ويتمسك بهما بكلتا يديه لأن في قاع البئر تنينا فاغرا فاه ينتظر سقوطه، لكن تعلقه لا يسمح له بأن يصعد إلى فوق ليخلص، بل فقط أن يستمر في الصمود مكانه حتى لا يسقط. إلا أن في أسفل جذع كل شجرة جرذا يقرضه: أحدهما أبيض يمثل النهار والآخر أسود يمثل الليل. وهما يقرضان الجذعين بهمة لا تعرف الكلل، ومن أعلى إحدى الشجرتين يتساقط من خلية نحل بعض نقاط العسل، فيجهد الإنسان لتسقط في فمه متناسيا ما هو فيه من حيث التنين، الذي يمثل الموت، ينتظر بمعاونة الجرذين على إسقاط الإنسان في فمه. لكن رؤية بيكيت هي أيضا أكثر سوادا. إذ أنه لا يرى في الحياة حتى نقاط العسل هذه التي يتلهى بتصديها الإنسان قبل سقوطه.[1]

وتعد مسرحية " في انتظار غودو " من أحسن المسرحيات تعبيرا عن هذه الرؤية الفلسفية، فالشخصيتان بمللهما وخوفهما من الألم، وفتات الحب والكره عندهما صورة مصغرة بالغة التأثير لحالة الجنس البشري كله، وهي حالة لا تتطلب فعلا، أو ليس في الفعل جوابها، إذ لا يوجد فيما يرى فعل يمكن عمله، ليصل إلى النهاية العدمية. حيث بدت شخصيات " بيكيت " أكثر عمقا.

كما نجد في مسرحيات "بيكيت" العلاقة بين السيد والعبد أو القوى العظمى والقوى الضعيفة، القوى المنتصرة والقوى المهزومة. وعالج فيها شخصيات غريبة نتجت عن الحروب والدمار في كل مجالات الحياة، تمثل على نحو لا مباشر إنسان هذا العصر وشكوكه وبحثه عن اليقين، في عالم غاب عنه الله– في نظر "بيكيت" – ولم يعد أمام الإنسان سوى أن ينتظر " غودو" ذلك الذي يأتي ولا يأتي.

---

[1] – ينظر مسرح القرن العشرين، (المؤلفون) : عصام محفوظ / ج.1– ص. 34

أما الكاتب "آرثر أداموف"[1] ARTHUR ADAMOV فقد بدأ حياته الأدبية شاعرا سرياليا ثم انسحب من عالم الأدب في الثلاثينيات عندما مر بأزمة ذهنية وصفها في سيرته الذاتية (الاعتراف) التي عبر فيها عن الشعور العميق بالاستلاب الذي يكمن في جو مسرح العبث. ومن خلال ذلك كتب مسرحيته المشهورة " تنس الطاولة" والتي يصور فيها أن الحياة صراعا متواصلا عديم الهدف أمام لعبة الكرة والدبابيس، وهي رمز للنظام الرأسمالي. وأمام ذلك يحتج و يتمرد ، « فهو يعلن الاحتجاج على ما في العالم من قسوة غاشمة لا تعرف الرحمة ، هذه القسوة التي تبدو منافية لما فطر عليه الإنسان وتستعصي على إدراكه في آن واحد ، والتي تحل في كل مكان من الوجود الخارجي وتجري في الوقت نفسه مجرى الغريزة في الكيان الداخلي لكل إنسان على حدة. وهذه القسوة التي تعلن عن نفسها بنفسها هي في الوقت نفسه ثمرة لكيان آخر مفطور على الشر أكبر منها وأعظم.»[2]

ولقد كان موقف "آرثر أداموف" اتجاه الحياة قاسيا إلى جانب رؤيته للإنسان الذي يولد ويشقى ثم يموت دون سبب معقول. ولذلك كانت مسرحياته نابعة من نظرته التشاؤمية للحياة لما فيها من قسوة، محتجا على ما في الواقع من خيبة أمل.

وعرف الكاتب بانتمائه إلى المسرح الملتزم سياسيا واجتماعيا، والذي يعيد النظر في واقع الحياة، مستخدما الحركة أو الوقفة أو اللقاء الصامت. فقد كان ضد المسرح القائم على الحوار، مستعينا بالرمز ومفردات التعبير والكوميديا السوداء. وترمز مسرحياته عموما للمصير الإنساني. فتكاثر أكوام الورق التي تغطي المسرح، تكاد تغرق شخصية "بيير" في مسرحية " الغزو" حيث ترمز إلى تلاشيه تحت وطأة عمل هو تعبير عن شخصية غيره أصلا. وحتى اسم المسرحية فهو رمز لغزو المخطوط لحياة "بيير".[3]

---

[1]– مؤلف مسرحي روسي المولد. عاش في فرنسا و كتب باللغة الفرنسية.

[2]– المرجع السابق: ص. 52

[3] – ينظر:عبثية الواقع.. و.. واقعية العبث: عثمان الحمامصي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– 2004– [د. ط.] / ص. 53

وقد تجلى اتجاهه للمسرح السياسي في مسرحياته "ربيع 71" ، " سياسة النفايا"، " سانت أوربا". كما ترمز مسرحية " الجميع ضد الجميع" إلى ما في النظام من قسوة، ويتجدد هذا الرمز في مسرحية " باولي- باولي". وقمة تطوره كانت في مسرحيـــــة "ما وراء الحدود".

وهناك كاتب آخر تتجه مسرحياته إلى بيان عدم التواصل وعدم الانسجام بين وضع الإنسان وأهدافه، كما تهدف إلى كشف اللثام عما يمارسه الإنسان من أعمال الشر ونقد المجتمع الذي لا ينطوي على شيء من الأمل. إنه الكاتب "أوجين يونسكو " الذي يدعو في كتاباته إلى الثورة على مظاهر الزيف والخداع التي تكتنف المجتمعات.

ويقيم يونسكو مسرحياته على الدعامتين المتلازمتين هما الاحتجاج والتناقض ، الاحتجاج على النظام الاجتماعي وعلى وضع الإنسان في هذا الكون ، ولا يتخذ هذا الاحتجاج صورة النقد المنطقي المجرد من العاطفة وإنما هو شيء يفوق هذا بكثير ، فهو صرخة مشوشة مفعمة بالحنق والجنون في آن واحد ، إن اللا معقولية التي تتجلى في جميع مسرحيات يونسكو هي في الواقع محاولة للنفاذ من تخوم الحقيقة إلى حقيقة تتجاوزها وتعلو عليها ، فإن التثبت من وجود هذه الحقيقة التي تتجاوز الواقع وتتفوق عليه هو الذي يحمل من واقع الحياة اليومية موضوع الاحتجاج شيئا تافها إذا قورن بها[1]

وقد كانت أولى مسرحيات "يونسكو"، "المطربة الصلعاء" التي انتهج فيها أسلوبا مبنيا على أن كل المسائل التي تبدو ذات أهمية في الحياة الإنسانية عبث لا طائل من ورائها. تتجلى في حديث متناقض بين الشخصيات يميزه السخف والخلو من أي معنى. « ويهتم "يونسكو" أساسا بأن يعرض على مشاهدي مسرحياته صور القطيعة المتبادلة بين بني الإنسان وشعورهم المتبادل بالعزلة ، ولا معقولية ما يمارسونه من أعمال يومية تشكل الجزء الرئيسي من حياتهم في هذه الدنيا.»[2]

---

[1]- ينظر: المرجع السابق: ص. 89

[2] - المرجع السابق: ص. 91

كما نجد "يونسكو" يتوسل في مسرحياته أسلوب التهكم والسخرية لا سيما من البرجوازية وأسسها، كما يعكس جزءا لا يتجزأ من رؤيته للعالم باستخدام الأحلام ومنطق اللا شعور والكوابيس. والتي تشكل بذاتها جزء من الحقيقة القصوى للوجود. «إن يونسكو– بشكل لا يقل عن كامي – هو رجل ينتابه هاجس الحقيقة ، فعنده أن "الأكذوبة المريحة" لعنة. وعنده أن الاستمرار في هذه الحقبة المتأخرة ، في الترويح لوهم العقلانية هو عمل لا خلقي صارخ. وبالنسبة للفنان الجاد فإن الفن كله خلقي أساسا، وبالتالي فإن أوهام " النزعة الطبيعية" ليست عند يونسكو مجرد أمور غير صادقة، بل على مستوى الفن والأخلاق بالمثل فارغة وسلبية وشريرة.»[1]

والحقيقة إن عالم يونسكو ينوء فيه وهم المنطق ، وهذا يفضي إلى شكل من أشكال اللا تواصل الباعث على العبث المستمر إلى الأبد الذي يقود إلى الموت الحتمي « لقد اقتنع أخيرا [يونسكو] بما كان " كامي" قد اقتنع من قبله بسنوات ، وهو أن الحياة هي بكل ما يتاح للأحياء وأن الموت هو العدو الحقيقي الذي لا عدو غيره.»[2]

وعلى غرار ذلك ، كتب مسرحية" الملك يموت" تعبيرا على الموت والخوف منه الذي يسيطر على نفسية الشخصيات وما يضطرم بها من نفور شديد من الفناء.

كما يعد " ألبير كامي" من أبرز الكتاب الذين مضوا في المزج بين اهتمامات الأدب والتطلعات الفلسفية في وحدة متكاملة، فغاية الكتابة لديه واحدة، وهي التعبير عن موقفه إزاء العالم؛ وهو جزء من مسعى عام أولى فيه اهتماما خاصا للمشاعر الإنسانية قبل كل شيء، بحيث تضيء باحتدامها عالما استثنائيا تستطيع فيه أن تدرك جوها، فبحثه النظري في الوجود كان يفضي به دائما إلى الوجدان وإلى الحياة.

وقد انفرد " كامي" بميزة قلما توفرت عند كتاب عصره، وهي الانتقال من التنظير إلى التطبيق ومن التطبيق إلى التنظير وبكل حرية، إذا انطلق من فكر فلسفي

---

[1]– ريتشار د.ن.كو: يونسكو/ص. 33

[2]– مسرح الاحتجاج و التناقض: ص. 110

تضمن مفاهيما وأفكارا حول العبث ثم عكســـها في مسرحية " كاليغولا"،وانتقل بعدها إلى كتابة مسرحية " العادلون"؛ حيث عالج في ثناياها قضايا التمرد والاحتجاج، وأعقبها بمقال فلسفي- الإنسان المتمرد- يؤكد فيه على المفاهيم السابقة؛ إلى أن ختم كتاباته بمسرحية " سوء الفهم" والتي ضمنها جميع الأسس والمبادئ التي نادى بها خلال تجربته الفنية والمتمثلة في مفاهيم القلق والعبث والتمرد.

وتنطوي مسرحيات " كامي" على أفكار ومفاهيم ومواقف أثارها في كتابيه "أسطورة سيزيف" و" الإنسان المتمرد"، وأن ما يجعل من مسرحياته عملا فنيا يميزها عن المقالات تمييزا واضحا هو التوافق الممزوج بين ما تنطوي عليه من نظرة إلى الحياة وبين تجسيد هذه النظرة تجسيدا فنيا،محاولا بذلك وضع أفكاره في محك التجربة العملية الفعلية.

إن مفهوم " كامي" لمسرح العبث لا يزال يترك اللغة في دورها الرئيسي الأصلي، بل أولاها أهمية قصوى و لم يعبث بها. إنها تؤدي وظيفتها على أحسن وجه، دون الخروج عن المألوف ودون أي استهجان. فالكاتب عبر عن الوجود العبثي باللغة المنطقية المحكمة دون بتر أو تشويه، لا بعبثية اللغة يعكس الوجود، كذلك الأمر بالنسبة لشخصياته؛ إنها تقوم بأفعال غير معقولة ولكنها منطقية ومبررة، وأما العبث الذي يعبر عنه ويصوره فإنه يتمثل في دلالة الحدث الدرامي، ويتضح من خلال الإطار العام للمسرحية، وبطريقة جدلية لا تتنافى مع المنطق.

قدم " كامي" وجهة نظر جديدة اتجاه العبث، تتمثل في الاحتجاج والتمرد على الوجود العبثي وعدم الخضوع والاستسلام له، برده- التمرد- إلى كونه أسلوبا جديدا ونهجا صريحا يهدف إلى التقويم قصد بث الحياة في شخصياته، وفضح كل ما يتغرر به الإنسان ويتوهمه وما يبدعه ليطيق الحياة الزائفة. إلا أن كتاباته المسرحية تشير إلى ذلك بمعتقد جبرية تشاؤمية يكون فيها الإنسان مسيرا، ولا يقوى على المقاومة ويبقى عاجزا عن إدراك هدفه. وقد جعل هذا الإنسان مسؤولا عن أفعاله في كون اختفت عنه المعالم التي تجسد المنطق والعدالة. وفي غياب المنطق تسلك

شخصياته حرية لا نهائية بالمعنى الحقيقي حتى أنها تضطر إلى الاختفاء بانغمارها في العبث.

وظف "كامي" في مسرحياته عنصر الصمت في مواطن مختلفة تعبيرا عن الفشل التام للتواصل، وعن صمت العالم إزاء تساؤلات الإنسان. فقد اكتسب الصمت في مسرحيات "كامي" دلالة درامية، ففي كل مسرحية توجد عدة حوارات ونغمات، غير أنه لا توجد سوى فترة صمت واحدة، فهي الظاهرة السمعية ذات الأهمية القصوى والخاصية الدرامية التي تقدم التصور من خلال الحركات والحالة الشخصية والعالم المحيط بالشخصيات وما يثير اهتمامها وميولها.

إن أسلوب التعامل مع الصمت لدى الكاتب هو أسلوب مختلف عما هو حقيقي، إنه بناء مصطنع يؤكد أن كل هذا إنما يحدث في ذاكرة الشخصية وقد اتخذه الكاتب وسيلة لتقوية التوتر في ذات الموضوع الذي ينبئ بحدث وشيك الوقوع، كما يقوم في الوقت نفسه بتقديم ذاته، ويبرز خلفية الظواهر مرئية مشكلا جسرا بين الظواهر السمعية المختلفة. فقد كان الصمت لدى "كامي" وسيلة لتطوير الأمزجة والأجواء، وإعطائها دلالة عميقة وبناءا على ذلك يمكننا اعتبار من العناصر الأساسية التي أسهمت في بناء مسرحيات "كامي" العبثية.

ويشغل البعد التراجيدي للموت في كتابات "كامي" المسرحية وضعا جوهريا، ولا تكمن المشكلة في واقعة الموت نفسه بقدر ما تكمن في لا معناه الكامن، إنه لا يقتصر على تدمير معنى كل ما يحدث أمامه، إنه نفسه خال من المعنى. فلا يعد إنسان "كامي" محكوما عليه بالفناء الطبيعي في العبث وحسب، بل يبدو أنه يبذل جهده الأقصى للإسراع لبلوغ الموت دون الوصول إلى الهدف. وهذا يدفع شخصيات الكاتب إلى أن تواجه بخيارين: تقبل العبث أو التمرد ضده.

لقد حاول "كامي" أكثر من مرة أن يلخص حياته من خلال كتاباته وفكره وفلسفته. فقد كانت حياته أحيانا محاولة مستمرة لإثبات الذات والخروج من كهف الحياة الخانق، وكانت في أحيان أخرى سلسة متماسكة من البحث عن المعنى والوجود والحياة، أو بالعكس كانت محاولة للإفلات من عبثية الحياة ولا معناها.

وبوجه عام، يبقى أسلوب المسرح العبثي عند "ألبير كامي" جزءا من الجهود المستمرة لفنانين حقيقيين في النصف الثاني للقرن العشرين، من أجل زعزعة التفاؤل المزيف ورفض الروتينية والآلية AUTOMATISME التي يخضع لها الإنسان، ومحاولة وضع هذا الإنسان أمام حقيقة وجوده الأساسية ليتسنى له مجابهتها بقوة وعزم و إرادة.

ويعد "جون أوزبورن" JOHN OSBORN من بين كتاب العبث أيضا ، إذ تمحورت كتاباته في اتجاه النزعة العبثية ، إلا أنها اتخذت منحى آخر ، فامتزجت بالعنـف والوحشية وامتازت بالخيب ـة والسخري ـة. وقد أحرزت مسرحيته المشهورة "أنظر خلفك في غضب" تأييدا ملحوظا من أجل واقعيتها اللاذعة ، فقد كانت المسرحية دليلا لا يخطئ على موهبـة جديدة، وتعد أول مجهود ج ـاد يقوم به الجيـل الجديد في انجلترا.

وفكر البعض في هذه المسرحية باعتبارها نهاية عصر من عصور الكتابة المسرحية بدلا من أن تكون بداية عصر آخر. ويصور موضوع المسرحية يأس جيل لا يملك سوى الذكريات المريرة عن ماض من صور خيانة المثل العليا. [1] وقد شكلت كتاباته استقلال كيانه الفني، إذ أن الجانب الإبداعي لديه كان قوته الذاتية التي استطاعت أن تندمج بالبيئة والفكر معا لكي تستخلص من هذا الاندماج وعيا يرتفع من العام إلى الخاص.

صور هؤلاء الكُتاب ما في الحياة من عبث ، وما عانته البشرية من صور العزلة والضياع والاغتراب وفقدان للأمل أمام ظروف العصر؛ « هنا وهناك انتصار العبث. هل ينبغي أن نضيف: مأساة العبث؟ لا ، بدون شك. العبث لا يحمل مدلولا مأساويا من أجل التفكير الفائق الذي هو عليه ، ولكن بتعريف ما ليس له مدلول.»[2]

---

[1]– ينظر: جون جاستر: المسرح في مخترق الطرق– تر. سامي خشبة– دار الجيل للطباعة– الفجالة [د.ط.]– [د.ت.]/ ص. 326

[2] - HENRI GOUHIER : Le théâtre et l'existence- ED. MONTAIGNE- 1952/ p. 44

ولا تقتصر هذه الفكرة على هؤلاء الكُتاب السالفي الذكر ، ولكن هناك كتاب آخرون عبروا عن نفس التجربة أمثال: جان جينيه JEAN JENET وادوارد ألبي ALBEE وأرابال ARABAL وجونتر غراس GRASSE– أظهروا اهتماما مشابها في كتاباتهم، فقد كانت الأعمال المسرحية واسعة النطاق ومختلفة القيمة الفنية ، وذلك حسب جوامع المضامين الفلسفية المختلفة وفي نظراتها وتأملاتها الإجمالية إلى الكون والطبيعة والإنسان.

لقد انشغل النقاد العرب أيضا في الستينات بمسرح العبث، وكان الجزء الكبير من نقدهم معنيا بما إذا كان لهذا المسرح رسالة وهدف أم لا. حيث يعتقد بعض النقاد أن هذا المسرح ثمرة الحضارة الغربية، وأن الحركة العبثية في الأدب العربي ظاهرة مستوردة. والمجتمع العربي في رأيهم يواجه مشكلات تختلف عن تلك التي يواجهها المجتمع الغربي، ويقوم على أسس جماعية لا فردية، وبناء على ذلك لا يواجه الفرد المصري مشكلة العزلة والغربة. « وقد نص ناقد مصري على أن مسرح العبث واللامعقول بمفهومه المعاصر حيث يتوحد الشكل والمضمون للتعبير عن لا معنى الحياة، لم يوجد بعد في العربية، وما هو موجود لا يعدو أن يكون إما محاولات لتحطيم الشكل التقليدي دون التعبير عن عبثية الحياة، أو موضوعا يظهر عبثية الحياة ولكن في شكل تقليدي.»[1]

وتتضح بعض خصائص مسرح العبث في الموضوع والشكل في المسرحيات العربية مثل: " يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم، " الفرافير" و" المهزلة الأرضية" ليوسف إدريس ومسرحيتي " الوافد" و " الخطاب" لميخائيل رومان.

وليس من الممكن أن نتطرف إلى دراسة كل كتاب مسرح العبث ودراسة كل كاتب على حدة ، لأن ذلك يصل بنا إلى إسهاب نحن في غنى عنه ، وإن سبق وقد أشرنا إلى البعض منهم فقط وبشكل مختصر ، لأن طبيعة الموضوع لا تقتضي ذلك.

---

[1] – اللامعقول في الأدب المعاصر: يوسف الشاروني– الهيئة العامة للتأليف و النشر– القاهرة– 1969– [د. ط.] / ص. 87–88

لا زالت الحركة العبثية إلى يومنا هذا تبسط جذورها على الفن المسرحي، بحيث يعيد كتاب اليوم صياغة ما كتبه السابقون وإخراجه بعد نصف قرن من الزمن، والملاحظ أن الوضع أصبح اليوم أكثر تفاقما. فهل نعتقد أن المسرح لن يعود بعدها إلى ما كان عليه سابقا، أم سيبقى مسرح العبث هو الشكل المسيطر على الفن وسيظل المعبر الوحيد عن أحاسيس وانشغالات إنسان اليوم؟ أم سيزداد عمقا أو يكتسي المسرح طابعا آخر مغايرا؟

خصائص و مميزات مسرح العبث:

تعد المسرحية نسقا فنيا يعتمد على اشتراك عناصر أدبية وأسس وأساليب متباينة، تتحد فيما بينها فتشكل كلا متكاملا ، أو بناء دراميا. ومن بين هذه العناصر الفعل والشخصية والحدث واللغة المتمثلة في الحوار... ولكن هذه العناصر في مسرح العبث تختلف اختلافا جوهريا عما كانت عليه سابقا في المسرح التقليدي ، واتخذت منحى آخر. فبواسطة هذه العناصر أخذ مسرح العبث شكلا يتجاوز فيه حدود المنطق.

فبواسطة الحوار مثلا يحاول كتاب العبث أن يبينوا ما في اللغة من أنماط وتعبيرات فقدت دلالتها ومعناها ، وأصبحت عاجزة عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه تصويرا صادقا.« ويتخذ " يونسكو" من هذا الأسلوب الخاص من أساليب الحديث الفارغ الخالي من أي معنى محدد أداة لبيان مظهر من مظاهر الخواء والعبث في الحياة اليومية، مستخدما ما أصاب علم اللغة من انهيار. وبما أن تماسك الحياة اليومية يعتمد كلية على تماسك أساليب الحديث ، سواء كان معقولا أو غير معقول، فإنه يترتب على هذا أنه لو كانت أساليب الحديث فيما بيننا سخيفة وغير معقولة فإن الحياة اليومية عموما تكون بدورها سخيفة وغير معقولة»[1].

إن إيصال المعنى لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته مادام لا يوجد وسيلة للتفاهم مع الآخرين سوى أساليب الحديث الخاوية من أي مضمون حقيقي ، تبدو عاجزة عن الوفاء بالغرض الذي جعلت من أجله. ومن ثمة لا يولي كتاب العبث أهمية للغة و« لذلك يعتمد الكُتاب اعتمادا كبيرا على دلالـة الحدث أكثر من اعتمادهم على دلالـــة اللغة، وكثيرا ما يخلقون تناقضا بين حوار الشخصيات وما تجري من أحداث ، بحيث يبدو وكأن الحوار في واد والأحداث في واد آخر، ليعكسوا هذا التناقض القائم بين اللغة والفعل في واقع الحياة. ومن هنا يفتقد الحوار في مسرح العبث طابعة الأدبي ويقل شأنه بالقياس إلى الحدث

[1]– مسرح الإحتجاج و التناقض/ ص. 91-92

والحركة [...] فأصبح الحوار مجرد عنصر من عناصر المسرحية يخضع لمقتضيات التمثيل والإخراج أكثر مما يفرض نفسه عليها ، كما كانت الحال في المسرحيـة التقليديـة».[1]

فالحوار في دراما العبث تارة مسرحي اعتيادي وتارة أخرى فلسفي، مبهم، كما لو كان المتكلمون لا يملكون دافعا يدفعهم إلى الكلام أكثر من رغبتهم في أسئلة الألغاز التي لا يمكن تفسيرها أو فكها. لا تتوفر في مسرحيات العبث واللامعقول قصة ذات موضوع واضح وبداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلا من ذلك أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية.« لقد مدت الوضعية لتأخذ مكان العقدة، والفعل المسرحي دائري، بدلا من أن يتبع التطور الخطي المألوف، وذلك لكي يركز على اكتشاف نسيج وضعية ما. كما تحولت الشخصيات في مسرح العبث واللامعقول إلى دمى ميكانيكية وهي تنزع لأن تكون نمطية لا فردية محددة، وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية. ونتيجة لذلك لا تمتلك هذه الشخصيات هويات ثابتة، وغالبا ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.»[2]

ولا تقتصر دلالات مسرحيات العبث على مثل تلك المقطوعات الواضحة بل تنطوي المسرحية نفسها على معنى كلي نحسه وندركه من خلال موضوعها الرئيسي وجوها العام.

ولا شك أن مسرحية الكاتب "صموئيل بيكيت" "في انتظار غودو" المشهورة توحي بمعنى الانتظار الدائم الذي لا حدود له بلا طائل أو نفع لشيء نأمل أن يجيء في الغد أو بعد غد، وقد يكون أمل من الآمال وقد يكون الطمأنينة أو تحقيق السعادة أو غير ذلك مما يتطلع إليه الإنسان المعاصر دون أن يدركه أو يظفر به. وكأنه سراب يحسبه الظمآن ماء ، فيظل ذلك الإنسان يلهث وراءه ويسعى إليه طيلة أيام حياته.

---

[1]– عبد القادر القط : من فنون الأدب؛ المسرحية– دار النهضة العربية.– بيروت– [د.ط.] 1978/ ص. 302

[2] – الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها: حياة جاسم محمد / ص. 126

ولا شك أن الحوار الذي نجده في مثل هذه المسرحيات لا يمت بصلة بمحتوى الفكرة التي أراد الكاتب التعبير عنها؛ إلا أنه يحمل في ذاته دلالة واضحة على الإحساس بما في الحياة التي نعيشها من حيرة وقلق واغتراب وعزلة وخوف من المستقبل، فأدى ذلك كله إلى عدم التواصل بين الناس.

ولقد تجاوز كتاب العبث حدود لغة المسرح السابقة ، قلم تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انعزال الفرد في مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية، فانطوى الوعي الفردي على نفسه ، وقامت اللغة سدا منيعا دون تراسل صنوف الوعي العميقة ، والشخصيات لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين. فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، وهذا الانغلاق يقود إلى عالم الرعب، رعب الصمت المعنوي للفراغ الفسيح.[1]

تكاد الشخصية في دراما العبث لا تملك القدرة على التحدث ، وسواء التقت في أحاديثها أم لم تلتق، فهي لابد أن تبوح بشيء ما، ومفتاح الشخصية الدرامية كما هو معلوم هو حديثها الذي يقتضي أن يكون محددا لكل أبعاد هذه الشخصية ومميزاتها عن سائر الشخصيات. فالشخصية في مسرح العبث أحيانا أو غالبا لا تتحدث ، بل لأن حديثها له طبيعة خاصة تلفت النظر ، كما هو الحال في مسرحية "الكراسي" للكاتب "أوجين يونسكو" والتي ترمز إلى انعدام التواصل بين الناس في العصر الحديث، وإلى ما يحسه الإنسان من وحشة ، ذلك الإحساس الذي يجسمه الكاتب في حديث الزوجين إلى مقاعد خالية تملأ خشبة المسرح. « وحين يواجه المشاهدون تلك الوقائع والشخصيات التي يعجزون عن فهمها ، لا يكون هناك أي مجال لكي يتعاطفوا مع الانفعالات والعواطف التي تصورها المسرحية ، أو يندمجوا معها. وإذا كان "بريخت" لم يستطع في مسرحياته أن يحقق على نحو كامل نظريته في التغريب، وتجنب اندماج المشاهد في بعض الشخصيات المسرحية أو أحداثها ، فإن النظرية قد تحققت تماما في مسرح اللامعقول؛ إذ من المستحيل أن يندمج المشاهد

[1]– أنظر: : محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث/ ص. 666-667

في شخصيات لا يدرك كنهها ولا بواعث ما تأتيه من سلوك وما تلفظ به من حوار»[1].

فمسرح العبث يصور الحياة وكأنها مكان يتعذر فهم حقيقته ، بحيث يشاهد الجمهور الأحداث من جانبها الخارجي المحض ، دون أن يدرك معنى واضحا لما يقع أمامه من أحداث ذات طابع غريب وكأنه وافد جديد إلى أرض غريبة لم يحسن فهم لغتها بعد.

وهكذا يبقى المشاهد بعيدا ٹن الشخصيات والأحداث، فينتابه نوع من الشعور بالحيرة بدل التعاطف والاندماج والإحساس باليقظة وضرورة الانتباه لما يحدث أمامه على خشبة المسرح قصد فهم ما يهدف إليه كل مشهد. ذلك أن العرض على خشبة المسرح يبقى على صلة ما بالحياة وما فيها أيضا من عبث ، فيضع المشاهد بهذا في النهاية صوب الجوانب غير معقولة من حياته ، ويبدي له أن في الحياة كثير من المتناقضات والمفارقات التي تخرج عن حدود المنطق وكذا الأوهام التي يعتقد أنها حقائق منطقية ومعقولة.

وقد صرح رائد الحركة العبثية الكاتب "أوجين يونسكو" في آخر حديث أدلى به، أن الأقلية من الجمهور كانت تصيح بالفضيحة إزاء مسرحياته الأولى لسبب واحد وهو أنه لم يكن هناك مشاهدون كثيرون يتابعون العرض. وقد حدث في إحدى الأمسيات أن وفد إلى القاعة أربعة أشخاص من المشاهدين ، ولكن بعد ذلك غدوا أكثر عددا، وتم عرض مسرحيته الأولى التي عرف بها وهي " المطربة الصلعاء" LA CONTATRICE CHAUVE وكان وقعها مستهجنا ، لأنها توسلت أسلوبا خاصا بالكاتب، ولأن العنوان لا ينطبق فيها على المضمون ، فالمسرحية تنتهي دون أن تفد المطربة الصلعاء، وليس لهذه التسمية من أثر ظاهر عبر المسرحية ، وسرعان ما تباينت آراء الناس عليها بين مؤيد ومندد وغدت الأكثرية تصيح بفضيحة.[2]

---

[1]– من فنون الأدب؛ المسرحية / ص. 295

[2]– ينظر يونسكو في مسرحياته و مسرحه / ص. 587-588

وليس في مسرح العبث أيضا "موضوع" بالمعنى الصحيح ، ولا تطور لأحداث المسرحية، وأفعال الشخصيات تقوم على النمو العضوي كما هو مألوف في المسرح الإغريقي أو غيره من أشكال المسرح الحديث التي لم تتخل تماما عن القواعد الأرسطية أو المقومات العامة المعهودة، فقد تقوم المسرحية على موقف واحد ثابت ، له هدف وغاية ، يدل بركوده وثباته وتحرك الشخصيات وتداول الحوار فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها ، أو على تسليط فكرة من الأفكار أو وضعية من الوضعيات على إنسان العصر الحديث أو المعاصر.

لقد كانت المسرحيات في العصور السابقة تصور عالم ا قائما على أسس مسلم بها من القيم الأخلاقية والاجتماعية، وكانت معايير الخير والشر واضحة لا لبس فيها عند المشاهدين ، وغاية التقدم الإنساني شيء لا يتطرف إليه الشك ، أما عالمنا الحالي، فيفتقد افتقادا تاما إلى مثل هذه الصور المقبولة المتكاملة الجوانب والواضحة المعالم بعد أن أصبح الإنسان يشك في كل شيء.[1]

وبذلك لم يعد ممكنا أن يدور الحدث المسرحي في إطار محدد من القيم المشتركة التي يعترف بها الناس جميعا ، فأصبحت المواضيع في المسرح في رأي كتاب العبث أعجز من أن تصور هذا العالم الغامض ، بما يعاني فيه الإنسان من ضيق وألم وقلق وأزمة ووحشة. وبمعنى آخر ، أصبح هذا الإنسان رهن ذلك العالم المليء بالمخاوف والآلام. ومنه كان لزوما على المؤلف أن يتخلى عن ذلك الإطار العام من القيم المشتركة المقبولة في العصور السابقة ، ويعوضه بإطار من الأحلام والكوابيس والرغبات الجامحة الكامنة في اللاشعور الفردي كما قال بها "فرويد" أو اللاشعور الجمعي كما قال بها " يونج".

ومادام الفن المسرحي مرآة عاكسة للمجتمع وبؤرة تنعكس فيها مشاعر العصر وقيمه، فكان هذا الفن منطقيا– له بداية ووسط ونهاية ، وله وسيلته وطرقه وأسسه لتحقيق أهدافه وغاياته– يوم كان العصر عصرا منطقيا منسجما مع نفسه ، أما اليوم فقد ارتبك العالم واهتزت معالمه وأركانه وجفت معانيه من كل مضمون ، وتدهورت قيمه وساخت آماله في حضيض من الخواء والعـــدم ، فلا يحق للمسرح وهو المعبر

[1]– ينظر: من فنون الأدب؛ المسرحية: ص. 296

الأمين عن الواقع الراهن والشاهد والعدل على حضوره العياني أن يكون منطقيا حيث لا منطق ، منسجما مع نفسه حيث لا انسجام ، دلالة ومعنى حيث لا دلالة ولا معنى.[1]

كل ما في الأمر أن مسرح العبث خرج عن حدود المعقول ليس تمردا على القواعد الأرسطية ، ولكن وجد نفسه مجبرا على التعبير باللا منطق مادام هذا المجتمع يبدو أمامه غير معقول ، لذلك اتخذ أساليب تلائمه وتعكس صورة العصر الذي أخضعته الظروف السياسية ليكون على هذه الحال.

وقد يلجأ كتاب الحركة العبثية إلى وسائل صور العبث المنطقي ، كأقيسة المغالطة والتوجه إلى شخصيات وهمية أو غريبة [2] أو إلى أصدقاء خياليين متمثلون في كراس خالية [3] وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال ، وفي ذلك كله نحس أحيانا بازدواج الشخصية الواحدة [4] وقد تكرر نفسها أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها. وقد تتصارع مع نفسها– كما هو الحال في كتابات تشيخوف– لا في مجرد الإدراك بل في التردد بين العقل والجنون أو بين التذكر وفقدان الذاكرة أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية والخلق الفظ.[5]

وبعد أن استبدل الواقع بمسرح العبث ، أخذ هذا الأخير يعكس في موضوعه إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من المتناقضات وقيامها على أوضاع غير معقولة ، بعد أن انهارت العقيدة عند الكثير من الناس نتيجة ألوان الصراع أمام اندثار المعالم.

إن تعدد التيارات والمذاهب المسرحية ليس وليد الصدفة، بل هو ترجمة لاختلاف الرؤى والتصورات الفكرية والفنية والجمالية لأصحابها، وبفضل الذي يستبدل بقيود التنقل الأفق المفتوح للعقل ويستبدل بعقلية الإبداع والخلق، تطور

---

[1]– ينظر: معالم الدراما في العصر الحديث: ص. 296

[2]– كما هو الحال في مسرحية "في انتظار غودو" لصموئيل بيكيت.

[3]– مسرحية الكراسي للكاتب يونسكو.

[4]– نلمس ذلك في مسرحية الخراتيت ليونسكو.

[5]– ينظر: في النقد المسرحي: ص. 33

المسرح بشكل كبير، وتمرد على القواعد الأرسطية التي اعتبرت لقرون من الزمن أمرا مقدسا لا يجوز المساس به أو الخروج عن أدبياته.

الفصل الثاني

تحليل الخطاب المسرحي

المبحث الأول

السيميائية والخطاب الدرامي

لقد تخلى النقد – أو اضطر إلى التخلي– عن طقوسه التقليدية الماثلة في إصدار الأحكام، والإيلاع بالتعليق على النص والعمد إلى تذوقه عن طريق الانطباع، وانتقل إلى طقوس أدبية جديدة بحيث اغتدى النص الأدبي جهازا معرفيا شديد التعقيد، عميق الدلالة، متعدد المعاني وبعيد المرامي، مما يفضي بالضرورة إلى تعددية القراءات. يقول تودورف: « نعد الإبداع الأدبي بنية قادرة على تلقي عدد لا حد له من التأويلات، وهذه التأويلات ترتبط بزمان ملتفظاتها ومكانها، كما ترتبط بشخصية الناقد، والمظهر المعاصر للنظريات الجمالية وهكذا...»1

ولذلك عدّ النقد بالمعنى العام نشاطا بشريا يعبر عن حاجة إنسانية اجتماعية أساسية، لأننا نمارسه جميعا في حياتنا الخاصة والعامة وفي كل مكان وفي كل حين.

ولا يكتسب أهمية بارزة وخطورة أكبر بسبب تأثيره في القيم الجمالية للإنسان فحسب، بل أكثر من ذلك، لأنه يحاول أن يصوغ ممارسة نقدية منظمة تبدأ بمقدمات ومفاهيم محددة حول مصدر النص وماهيته، وتنتهي مهمته بنتائج نوعية منسقة. وهي ممارسة تستعين بمعطيات العلوم الإنسانية بل تطمح إلى أن تتوجه بذاتها نحو العلمنة، أي تطمح لكي تصبح علما، وجعل كل هذا طابعها يتصف بالتداخل والتشابك والتعقيد.

وإذا كان النقد التقليدي ينهض على مبادئ معروفة ومن أهمها الذوق والوضوح والنظام، فإن المبادئ الكبرى التي يقوم عليها النقد الجديد: الوحدة UNITE، والشمولية TOTALITE، والترابط COHERENCE. وهي مبادئ مأخوذة مما قرره "لوسيان جولدمان" LUCIEN GOLDMANN حين ذكر أن المعنى اللائق هو الذي يسمح بالظفر بالترابط الكامل للعمل الأدبي. وفي هذا السياق قرر "جان بيير ريتشارد" أن النقد الحديث جدير لأنه يوصف بالشمولي.[2]

---

[1] – في نظرية النقد: عبد الملك مرتاض: دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر–2005–[د.ط.]/ص.88–89 عن Derrida, Le petit Robert des noms propres.

[2] – ينظر: المرجع نفسه /ص.61 عن L. Goldmann, Le Dieu caché

في حين يرى "بارط" BARTHES أن النقد الجديد يجب أن يؤدي وظيفة هامة تتمثل في الطبيعة المتجسدة في اللغة التي هي ترابط وشمول في الوقت نفسه. «يبدو أن النص الأدبي سيظل حقلا خصيبا لكل التجارب المنهجية والفلسفية، فبعد "ماركس" و"فرويد" و"سارتر" جاء "جاك دريدا" ليحاول تطبيق النزعة التقويضية على النصوص الأدبية التي كلف بها كلفا شديدا، حتى كأنه عني في حياته الفكرية بالتنظير للنقد الأدبي أكثر مما عني بالاشتغال بقضايا الفلسفة ومعضلاتها. من أجل ذلك نجد نظرية التقويض الفرنسية تتوجه نحو النص الأدبي أساسا تعالجه وتنظر لقراءاته وتأويله ووجوده وفهمه.»[1]

ولقد عرفت قبل ذلك البنوية STRUCTURALISME التي يتزعمها "ميشال فوكو"، وهي مدرسة فكرية قامت على أساس مجموعة من النظريات التي تؤثر في العلوم الاجتماعية والإنسانية، كما تعتمد على دراسة البنيات وتحليلها، وقد عظم شأنها في الأعوام الستين من القرن العشرين حين أحدثت القطيعة مع التقاليد الموروثة عن الفيلسوف الألماني "كانط". وأهم ما تقوم به البنوية من الأسس الكبرى لفلسفتها أنها تتعامل مع اللغة والخطاب وترفض الإنسان. ولعل أكبر أعمال البنوية في المجال النقدي هي تلك التي كتبها "رولان بارط" و"ميشال فوكو". « ومن غايات النقد كما يقول ميشال فوكو M.FOUCAULT هو إنطاق المعاني الخرساء النائمة في الكتابات التي يكتبها الكتاب الأدباء عبر القرون الطوال. فكأن النقد تمرير خطاب سجين قديم متسم بالصمت في نفسه، في خطاب أدبي آخر أكثر ثرثرة وفي الوقت ذاته أقدم قدما وأكثر معاصرة.»[2]

ولقد بدأت تختفي من الساحة الفكرية الفلسفية مفاهيم القلق والحرية والالتزام والمسؤولية التي بشرت بها الوجودية لتحل محلها مفاهيم النسق والبنية للتعبير عن إشكال عميق تطلبته مقتضيات المرحلة المعرفية والتاريخية، والمتتبع للفكر الغربي عامة والفرنسي خاصة تجعله يلحظ من الوهلة الأولى أن البنوية جاءت فعلا في

---

[1] – المرجع السابق / ص.87

[2]- المرجع السابق /ص.29

مرحلة معينة، هي فترة الستينات، وأنها حاولت أن تجعل من تصورها للمعرفة والتاريخ والإنسان قاعدة أساسية للفكر المعاصر.

وبإمكاننا أن نتساءل: هل البنوية هي التي أعلنت موت الإنسان المعاصر بعد أن أعلن نيتشه موت الإله قبل مائة عام؟ وهل هي مجرد محاولة علمية لا تهتم بالماضي قدر اهتمامها بما هو واقع؟ وهل هي مجرد تعبير مادي جاء رد فعل ضد الأطروحات الغارقة في الذاتية التي أرست دعائمها الفلسفات المثالية؟ وهل البنوية هي فلسفة الإنسان المعاصر الذي ضعف إيمانه ويقينه بكل شيء في هذا الوجود؟ وهل هي محاولة لإقصاء التاريخ والإنسان المعاصر وتحويل هذا الأخير إلى مجرد نسق في منظومة محكمة الإغلاق أو إلى رمز أو دال مما جعل بعض النقاد يسمي إنسان البنوية بالإنسان الدال؟[1]

إن الأمر لا يتوقف عند هذه الأسئلة وغيرها، ولكن يتجاوز الحدود إلى ما بعد البنوية، أي التطرق إلى تلك المدارس النقدية الحداثية التي تمخضت عنها.

[1] – ينظر: البينوية في الفكر الفلسفي المعاصر: عمر مهيبل– ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر– 1993– ط. 02 / ص. 13– 14

البنوية:

مصطلح بنوية STRUCTURALISME مشتق من بنية STRUCTURE وهي بدورها مشتقة من الفعل اللاتيني STRUERE أي بنى. وهو يعني الهيئة أو الكيفية التي يوجد عليها الشيء.

أما في اللغة العربية، فبنية الشيء تعني ما هو أصيل فيه وجوهري وثابت لا يتبدل بتبدل الأوضاع والكيفيات. ويعرف A. LALANDE البنية كالتالي « بمعنى خاص وجديد تستعمل البنية من أجل تعيين كل مكون من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل، هذه الفكرة هي الأساس فيما نسميه أيضا بنظرية الصيغ.»[1]

أما فولكييه فيرى « أن الدراسات والبحوث في مجال العلوم الإنسانية ينبغي لها أن تنشد الطريقة البنوية، بمعنى توضيح الموضوع الذي تود دراسته بوضعه داخل البنية حيث كان موجودا ومتضمنا من قبل.»[2]

بينما ينطلق ليفي شتراوس في تحديده للبنية من الأنتروبولوجيا، حيث يرى أن بين العادات والتقاليد والطقوس المختلفة والأساطير شيء مخفي يكون بنيتها المشتركة، وبهذا المعنى تشكل البنوية منظومة علاقات وقواعد تركيب ومبادلة تربط بين مختلف حدود المجموعة الواحدة بحيث يتحدى المعنى الكلي للمجموعة من خلال المعنى العام للعناصر ذاتها، وتوصل إلى أن البنية أولا وقبل كل شيء تحمل طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول، تحولت باقي العناصر الأخرى، ذلك أنه رغم التنافر الظاهري الذي يتجلى بين البنى والظواهر في المجال الإنساني، فإن هناك قواسم مشتركة وروابط تربط بينها.

ويرى ليفي شتراوس أن النماذج التي تستحق اسم بنية يجب أن تلبي شروطا، وهي أن تتسم البنية بطابع المنظومة، وأن كل نموذج ينتمي إلى مجموعة من

---

[1] - André Lalande : Vocabulaire technique et critique de la philosophie- Ed.P.U.F. 14 eme Edition- 1983 / P 1031

[2]- P Foulquie et R Saint jean : Dictionnaire de la langue philosophique- Ed P U F – 3 eme édition / P 693

التحولات التي يطابق كل منها نموذجا من أصل واحد، بحيث أن مجموع التحولات يشكل مجموعة، وأن الخصائص المبنية تسمح بتوقع طريقة رد فعل النموذج عند تغير أحد عناصره، وأخيرا يجب بناء النموذج بحيث يستطيع عمله تسويغ جميع الوقائع الملاحظة.[1]

والخطاب من جهة أخرى عند أصحاب البنوية هو نص ثابت ومغلق، وله بنية مركزية أو نظام تحتي خفي إذ أن أدبية النص تتشكل من العلاقات النصية الذاتية والداخلية فقط، وهذه المجموعة من الأنظمة الثابتة والخفية هي التي تسير الإنسان « فالإنسان كائن تزامني/ لا تزامني. والعالم له بنية أو نظام أي له مركز [...] فالعالم يتحرك أو يحركه نظام ثابت يتكون من مجموعة من العلاقات. لهذا كله يغيب الإنسان، لأن العلاقات (في النص والعالم) سابقة على الكينونة/الوجود، وكينونة النص والعالم تأتي لاحقا لتجسيد العلاقات أو بفعلها فقط »[2]

في حين ترى التفكيكية أو ما بعد البنوية أن النص مفتوح ليس له بنية أو مركز، أو له بنى متجددة لا نهاية لها. ويمتلك النص طاقة رمزية مطلقة ولهذا يحتمل تأويلات متناقضة، كما يطرح النص إشكالية التصنيف، والكتابة لها كينونة متفاعلة ذاتيا ومستقلة والاختلاف هوية المعنى.

نحن إزاء فلسفة جديدة تماما للنص والإنسان والعالم، فالنص ليس له بؤرة مركزية والعالم بلا مركز، فالعالم مثل النص بلا مركز أو أطراف أو هوامش لكننا نلمس في هذه الفلسفة الجديدة شيئا من الفوضى، فالعالم غير مفهوم وكذا الإنسان والنص بلا دلالة. لأن الحقيقة لا يمكن بلوغها، والأصح لها هوية جديدة تكمن في الاختلاف ...[3].

لقد تجلى ذلك في الانفتاح الذي بشرت به نظرية التقويض DECONSTRUCTIONNISME ولعل ذلك ما اشرأب إليه "دريدا" في بلورته

---

[1] – ينظر: الأنتروبولوجيا البيوية: كلود ليفي شتراوس– تر. مصطفى صالح– وزارة الثقافة و الإرشاد افلقومي– دمشق– 1977–[د. ط.]

[2]– من إشكالية النقد العربي الجديد : شكري عزيز ماضي– المؤسسة العربية للدراسات و النشر – بيروت1997– ط.01/ص.18

[3]– ينظر: من إشكالية النقد العربي الجديد : شكري عزيز ماضي / ص.18

للتأسيسات التقويضية التي تسعى إلى معالجة النص، وتشظيته وتبديد عناصره اللسانية جميعا قبل العمد إلى تركيب المتشظيات من عناصره لإقامة بناء أدبي يعمد إلى تأويل النص ويستند إلى التطلع إلى الكشف عن معنى معناه –على حد تعبير الجرجاني– لا عن معناه فقط.

يرى "أمبرتو ايكو" UMBERTO ECO « أن جاك دريدا J.DERRIDA يعد كل نص مكتوب آلة معقدة قادرة على إنتاج إحالة لا حدود لها. ذلك بأن النص بحكم طبيعته يتخذ له كنه الوصية ESSENCE TESTAMENTAIRE بحيث إما أن يتمتع، وإما أن يكابد من غياب موجب الكتابة، ومن الشيء المعالج فيها، أو مما يمكن أن يطلق عليه المرجع LE REFERENT.»[1]

وحتى مسألة الثنائية التي انتهى إليها "دي سوسير" في اللسانيات البنيوية وهي الثنائية القائمة على التمييز بين الدال والمدلول، ليجعلها بديلا إجرائيا في قراءة النص ومعالجته عن ثنائية الشكل والمضمون « يعدها جاك دريدا مجرد بقايا نخرة من الميتافيزيقيا الأوربية. إذن فقد كان لا مفـــر من النهوض بشيء ما، بعد أن أفلس الفكر البنيوي في فرنسا، وانتهت مساعيه إلـــى غير ما كانت تريد الانتهاء إليه.» [2] بالرغم من التطرف الفكري الشديد وامتدادا لتلك الموجة التي تنادي بحرمان النص الأدبي المكتوب من مؤلفه وفصله عنه، فقد ذهب بول فاليري PAUL VAERY إلى أن « كل إبداع أي كان إلا أن يكون لمؤلف بل يذهب في حوار الشجرة DIALOGUE DE L'ARBRE إلى أبعد من ذلك فيزعم أن المؤلف مجرد تفصيل لا معنى له.»[3]

لا مناص إذن من التفكير في جهاز إجرائي جديد لتسخيره في قراءة النص وفك شفراته، وتحليل جمالياته، والعمد إلى تأويله على نحو من المعرفة الفلسفية العالية، ترقى به من السطحية والبساطة إلى العمق والسمو ومن الانغلاق إلى الانفتاح.

---

[1] - UMBERTO ECO: Les limites de l'interprétation Trod Meriem Bouzaher- Livre de poche Paris-1992/P.73.

[2] – في نظرية النقد: عبد الملك مرتاض/ ص.90

[3] – المرجع نفسه/ ص.183

ورغم ذلك فإن هناك من انطلق بشيء من العدائية للحداثة والعدوانية عليها أمثال "كونياك" و"بورديو"... إنها أزلية الصراع بين القديم والحديث، « إن هدف النقد الأدبي يمكن أن يتضح ويتجدد إذا ما أدركنا العلاقة بين الثالوث الهام: النص، الإنسان، والعالم في إطار الإدراك العام لوضع الأمة الحضاري(فاعلة أم منفعلة، تابعة أم متسيدة) إن النقد المنهجي يتحرك عبر هذا الثالوث بصورة واعية حينا وغير واعية أحيانا...»[1] ذلك أن النقد الأدبي يتفاعل مع النص ويسعى إلى الكشف عن أنساقه وعلاقاته الداخلية وتفاعلاته الذاتية والموضوعية ويمتد إلى آفاق أكثر اتساعا وانفتاحا من أجل فهم أكثر للإنسان وفهم أفضل للعالم دون أن ينحصر في النص ويقتصر الفهم حوله فقط.

وقد تكون وجهة النظر هذه، السبب الذي جعل نقاد العقد الثاني والثالث من القرن العشرين ينظرون أيضا باستهزاء إلى جماعة البحاثة الروس، الذين تبنوها الشكلانيون[2] بل وتطور الأمر إلى موقف عدائي رافض ما زال مستمرا لدى البعض، والأمر هنا لا يخص الغرب وحده، ذلك أننا نرى بعض انعكاسات هذا الموقف في الفضاء الفكري العربي الذي أصبح عرضة لانعكاسات الواقع الغربي بكل تجلياته، وفي كل المجالات.[3]

كما حاول الشكلانيون الروس في العشرينات من القرن العشرين التشديد حسب عبارة "إيفموب" على البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية .

وشدّدت قبل أيّ شيء على خصوصيات موضوعها، حيث غيّرت تصوّرنا للعمل الأدبي وحلّلت أجزاءه المكوّنة، كما فتحت مجالات جديدة للبحث، وأغنت إغناء واسعا معرفتنا بالتقنيات الأدبية وأسست هياكل للدراسة الأدبية والتنظير لها...

---

[1] – من إشكالات النقد العربي الجديد: شكري عزيز ماضي/ ص15

[2] – الشكلانيون: لقب أطلق في البداية على جماعة من الدارسين الشباب الروس الذين انتظموا في "حلقة موسكو اللغوية" في بدايات القرن (1915)، والذين طوروا مناهجهم الدراسية بما لم يكن يتماشى والمناهج السائدة آنذاك . تعد أعمالهم بالإضافة إلى كتاب دي سوسير من المقدمات النظرية الأولى للمنهج البنوي في النقد الأدبي اختار تودورف بعض أعمالهم وجمعها في كتاب "نظرية الأدب. نصوص الشكلانيين الروس" أشهرهم: رومان ياكويسون، توماشيفسكي، وإيخنباوم وغيرهم. ثم أصبحت لفظة الشكلانيين تطلق على من سار على نهجهم من النقاد الذين أتوا بعدهم.

[3] – ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: إبراهيم صحراوي–دار الآفاق الجزائر–2003– ط.02 /ص.20–21

إن الشعرية التي كانت في السابق حقلا للانطباعية سائبة تحولت إلى موضوع للتحليل العلمي، وإلى مشكلة ملموسة لعلم الأدب [1] فقد كان الشكلانيون الروس مهووسين بالبحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية أشكال تتخطى ما يسميه تودوروف النقد الدوغمائي أو ما يسميه روني ويليك النقد الخارجي.

يقول رومان جاكسون: « إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا" وفي السياق نفسه يقول: "بوريس ايخنباوم" : لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر أن الشرط الأساسي لموضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصائص النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها من كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة ملامحها الثانوية أن تعطي مبررا لاستعمالها علوم أخرى كموضوع مساعد»[2]

لقد نادى الشكلانيون الروس على ضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو "الشعرية" وموضوع هذا العلم ليس الأدب كمفهوم عائم ولكن أدبية الأدب.

وينصب اهتمام الشكلانيين الروس على كيفية القول لا على ما يقال، أي على الأشكال والبنيات حسب التسمية المتأخرة، بدل المواد أو المحتويات، أشكال تنظر إلى الأدبية بعدها غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية.ولم يكن هدفهم ينحصر في مجرد تمييز الأدب عما ليس أدبا وحسب، بل حاولوا التمييز الدقيق بين ما هو فن لفظي أي لغوي وبين باقي الفنون.... وعلى الرغم من اشتهارهم بتسمية شكلانيين التي تنم عن اهتمامهم بالشكل لا المعنى، فإن الواجب يقضي التوضيح بأن مسألة المعنى لم تغب عن اهتمامهم أبدا[3]

فقد كان وعيهم بكون اللغة هي في الآن نفسه دال ومدلول كفيلا بأن يجنبهم السقوط في الشكلية المحضة التي قد يتوهمها البعض من خلال هذا المصطلح، الشكلية عندهم تتعلق باللفظ والمعنى معا.

---

[1] – ينظر: الشكلانية الروسية: فكتور ايرليم: تر. الولي محمد– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–2000– ط.01/ص.07.

[2] – الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث: نور الدين السد: دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع– الجزائر–[د.ج.]–[د.ط.]ج2/ص.11–12

[3] – ينظر: الشكلانية الروسية./ص.07–08

والواقع أن الشكلانيين –ومن جاء بعدهم من النقاد الذين ساروا على نهجهم– رأوا بأن الأدب قد ضاع وتوارى في دروب العلوم الإنسانية الأخرى، بحيث صار النقاد لا يمارسون الأدب، بل يمارسون الفلسفة، أو علم الاجتماع، أو التاريخ أو علم النفس، من خلال الأدب، فكانوا يفسرونه من خلال مادة مضمونة ولا أدل على ذلك من الإسقاطات التي كان النص أو الأثر الأدبي مسرحا لها، فكان هم الناقد البحث عن آثار المواقف –بل المواقف ذاتها– التي عاشها صاحب النص، و آثار مجتمعه أو بيئته، ومميزات الحقبة التي ظهر فيها، إلى غير ذلك من المعلومات التي يكون قد تزود بها قبل قراءته للأثر المزمع نقده. مع أن المفروض حسب وجهة النظر الحديثة –البنوية– أن تفسر هذه الظواهر بالأثر، لا أن تفسره، إذ أن النص يشكل عالما قائما بذاته، يحمل في طياته ما يفسره، ويحمل العناصر المكونة لمعناه، و في ذلك ما يغني الباحث عن الاستعانة بعناصر خارجة عنه[1] .

تعد حركة الشكلانية الروسية الحركة التي أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية، وكانت إرهاصا بميلاد علم اللسانيات المعاصرة والنظرية السردية الحديثة والسيميائية، امتازت بالتمرد والنفور من كل ما هو قديم، بل ومن كل ما هو محافظ وطقوسي وأكاديمي. أحدثت ثورة على مستوى القيم الجمالية وقد أكد الشكلانيون أن النهج الشكلاني هو مفتاح دراسة الفن. يقول "بوريس ايخنباوم" «يوصف منهجنا عند العموم بالشكلانية وأفضل أن أسميه منهجا مورفولوجيا، وذلك لأجل تمييزه عن المنظورات الأخرى مثل المنظور النفسي والمنظور الاجتماعي وغيرهما حيث لا يكون الأثر الأدبي نفسه موضوع البحث وإنما يكون موضوع البحث في رأي الدارس، هو ما ينعكس في الأثر الأدبي»[2].

ولقد كان وراء القوة الدافعة نحو التنظير الشكلاني الرغبة في وضع حد للخلط المنهاجي السائد في الدراسات الأدبية التقليدية، وبناء علم الأدب بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكري. لقد ردد الشكلانيون القول: «لقد آن

---

[1]– ينظر: الشكلانية الروسية./ص.21–22

[2] – الشكلانية الروسية: فيكتور ايرلينخ– تر.الولي محمد/ص.13

الأوان لدراسة الأدب الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث.»[1]

فقد نادى الشكلانيون أولا بضرورة ميلاد علم جديد للأدب هو " الشعرية" كمقابل لكتاب "فن الشعر" لأرسطو. وهو موضوع هذا العلم، إذ سوف لن يكون الأدب مفهوما عائما، ولكن أدبية الأدب، ويكتب جاكبسون في هذا الصدد: «إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عملنا أدبيا. »[2] فاستجلاء ملامح الأدبية إذن، أي دراسة النص الأدبي والخطاب الأدبي، وتمييز ما هو خاص به، هو موضوع الدراسة الحديثة (ما يعد البنوية على الخصوص) التي ترى بأنه «...ليس الأثر بذاته هو موضوع الفعالية البنوية: ما تسأل عنه هذه الفعالية إنما هو خصائص هذا الخطاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي. وهذا العلم غدا لا يهتم بالأدب المنجز، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى، هذه الخاصية التجريدية هي التي تصنع تفرد الفعل الأدبي، أي الأدبية.»[3]

و قد ظهر مصطلح خطاب في حقل الدراسات اللغوية في الغرب، ونما وتطور في ظل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات، لا سيما بعد ظهور كتاب فرديناند دي سوسير "محاضرات في اللسانيات العامة" الذي تضمن المبادئ العامة الأساسية التي جاء بها هذا الأخير، وأهمها التفريق بين الدال والمدلول، واللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية، والكلام ظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم "نسق" أو "نظام" الذي تطور فيها بعد إلى بنية.

---

[1] – الشكلانية الروسية: فيكتور ايرلينخ /ص14

[2] – تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–المغرب2005– ط.04/ص.13

[3] – كاباناس جان لوي: النقد الأدبي، تر.فهد عكام.. دار الفكر–دمشق–1982–[د.ط.]/ص.160

الخطاب

إن الحديث عن الخطاب الأدبي وخصوصياته الأسلوبية والجمالية والبحث في أسراره ومكنوناته البنوية والوظيفية، كان دائما موضع اهتمام النقاد ودارسي الأدب في كل الأزمنة وفي جميع الأمكنة، غير أن البحث بجدية أكثر في الظاهرة الأدبية بدأ في السنوات الأخيرة مع جملة من الباحثين والأسلوبيين واللسانيين والشعريين والبنويين والسيميائيين الذين حاولوا علمنة دراسة الخطاب الأدبي، وقد تطور البحث في مجال تحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله، وظل هذا النشاط المعرفي متصل الحلقات في العقود الأخيرة وبخاصة في ميدان المناهج النقدية الحديثة.

و نظرا لتعدد مدارس واتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة ومناهج النقد الحديثة، فقد تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح، نورد بعضها فيما يلي:

أ خطاب: مرادف المفهوم السوسيري "كلام" وهو معناه المعروف به في اللسانيات البنوية.

ب وهو –أي الخطاب– ما دام منسوبا إلى فاعل، وحدة لغوية تتجاوز أبعاد الجملة، رسالة أو مقول.

ج و بهذا المعنى يلحق الخطاب بالتحليل اللساني، لأن المعتبر في هذه الحالة هو مجموع قواعد تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، وأول من اقترح دراسة هذا التسلسل هو اللغوي الأمريكي "سابوتي زليق هاريس".

د يتحدد مفهوم الخطاب في المدرسة الفرنسية لدى مقابلته بمفهوم المقول "المقول" هو تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنويين بين توقفين للجملة اللإبلاغية أما "الخطاب" فهو المقول منظورا إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه أو المكيفة له. وهكذا فإن النظرة إلى النص من حيث كونه بناءا لغويا تجعل منه مقولا، أما البحث في شروط إنتاجه فتجعل منه خطابا.

ه و-الخطاب حسب "بنفينيست E.BENVENISTE" هو كل مقول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما.[1]

ويذهب "جاكويسون" في تحديد مفهوم الخطاب الأدبي إلى أنه: « نص تغلبت فيه الوظيفية الشعرية للكلام، وهو ما يفضي حتما إلى تحديد ماهية الأسلوب بكونه الوظيفة المركزية المنظمة، ولذلك كان النص حسب "جاكويسون" خطابا تركب في ذاته ولذاته.»[2]

كما يعرف الخطاب الأدبي بأنه « خلق لغة من لغة –أي أن صانع الأدب ينطلق من لغة موجودة، فيبعث فيها لغة وليدة، وهي لغة الخطاب الأدبي، ويمكن أن نقول: إن الخطاب الأدبي هو تحويل لغة من لغة موجودة سلفا، وتخليصها من القيود التي يكبلها بها الاستعمال والممارسة، فالخطاب الأدبي بهذا المعنى كيان عضوي يحدده انسجام نوعي، وعلاقته تناسب قائمة بين أجزائه.» [3]

كما تعني عبارة الخطاب الأدبي « فصلا لنوع معين من الخطاب عن أنواع أخرى أو تعني على الأقل بأن وجود خطاب أدبي يفترض وجود خطاب غير أدبي، لكل من الخطابين مقاييس تميزه، والتعرف في الخطاب الأدبي على هذه المقاييس التي تجعل من خطاب معين خطابا أدبيا»[4] وهو ما جعل بعض الدارسين المحدثين يرون بأن هدف علم الأدب ليس دراسة الأدب، بل دراسة أدبية الأدب، أي خصوصيته التي لا يمكن أن تحدد إلا على أساس الأشكال التي تأخذها العلاقات التي تقوم بين مختلف أجزاء الخطاب. ذلك أن الخطاب الأدبي لا يختص بمضمون محدد، كالخطاب السياسي أو الرياضي مثلا، فكل الموضوعات والمضامين التي تشكلها العوالم المعنوية للغة ما، بإمكانها أن تشكل مادة لمضمونه.

و إذا كان هاريس يقدم تحليله للخطاب انطلاقا من تعريف بلومفيلد للجملة عبر تأكيده على وجود الخطاب رهينا بنظام متتالية من الجمل تقدم بنية للملفوظ،

---

[1] – ينظر: تحليل الخطاب الأدبي: ابراهيم صحراوي–دار الآفاق– الجزائر –2003. ط.02 / ص.14.
[2] – الأسلوبية و تحليل الخطاب: نور الدين السد / ص.11.
[3] – الأسلوبية و تحليل الخطاب: نور الدين السد / ص.11.
[4] – تحليل الخطاب الأدبي: ابراهيم صحراوي –دار الآفاق– الجزائر–2003– ط.02/ص.19.

فإن الباحث الفرنسي "بنفينيست" يكون تعريفه للخطاب من منظور مختلف أبلغ الأثر في الدراسات الأدبية التي تقوم على دعائم لسانية حيث يرى أن الجملة تخضع لمجموعة من الحدود، إذ هي أصغر وحدة في الخطاب، ومع الجملة يترك مجال اللسانيات كنظام للعلامات على اعتبار أن الجملة تتضمن علامات وليس علامة واحدة، وهنا يتحدد مجال آخر، حيث اللسان أداة للتواصل يتم التعبير عنه بواسطة الخطاب.

وإذا كان "هاريس" يقف عند حدود الملفوظ، نجد "بنفينيست" يتجاوز ذلك إلى مفهوم التلفظ ENONCIATION ويعني به الفعل الذاتي في استعمال اللغة، إنه فعل حيوي في إنتاج نص ما، كمقابل للملفوظ ENONCE باعتباره الموضوع اللغوي المنجز والمنغلق والمستقل عن الذات التي أنجزته، وهكذا يتيح التلفظ دراسة الكلام ضمن مركز نظرية التواصل ووظائف اللغة، ويرى بنفينيست أن التلفظ هو موضوع الدراسة وليس الملفوظ.

ومن هذا المنطلق التحديدي يعرف بنفينيست الخطاب باعتباره « الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل والمقصود بذلك الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين، وهذا الفعل هو عملية التلفظ. وبمعنى آخر يحدد بنفينيست الخطاب بمعناه الأكثر اتساعا بأنه كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما.»[1]

اهتم الدارسون العرب بتحديد مفهوم الخطاب الأدبي وتحليله وأدركوا جوهره وتحديد وظيفته، فأبعاده ووظائفه راوحت بين البعد الاجتماعي، والبعد النفسي، والبعد الجمالي [...] يقول أنطوان مقدسي في مفهوم الخطاب الأدبي :« هو جملة علائقية إحالية متكيفة مع ذاتها حتى لتكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي متكيفة بذاتها أي أنها –مكانا وزمانا وجودا ومقاييس– لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلف جملة أخرى وهكذا بلا نهاية... فالخطاب الأدبي بهذا المنظار لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي، كالذات والموضوع، والداخل والخارج،

[1] – تحليل الخطاب الأدبي: ابراهيم صحراوي / ص.19

والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة... فالخطاب الأدبي إذن يؤخذ في حضوره لذاته و بذاته.»[1]

هذا من ناحية، ومن جانب آخر نرى أن « الخطاب هو مادة قارة لها بذلك طواعية للتشريح الاختباري، ومقومات هذه النظرة اعتبار الخطاب في بنيته الصورية بعد ضبطه في وحدات لغوية متعاضدة، وكل ذلك يسرع مبدأ الأغراض ولكن هل للحدث اللغوي –نفعيا كان أو إبداعيا– من مشروعية وجود إن لم يرتبط بإجراء دلائلي أو إلزام واقعي؟ بل هو يتصور أن يؤدي البث الفني وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية؟»[2]

لقد اضطلعت اللغة بدور هام في هذا السياق، وقد أضحت كائنا يتمتع بالذاتية والهوية حين تحرك الكون الحداثي في دائرة التغيير المتسارع في كل قطاعات الحياة الإنسانية وفي كل أشكالها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية والأخلاقية.

ولا شك في أن لوسائل الاتصال دورا في هذا التسارع، ولعل الخطاب في حد ذاته يعد من أبرز الظواهر التي تحدد طرق الاتصال وتضبط بنية التعبير وتنحت الأهداف المنشودة، وهو يحظى في اللغات الغربية بقدر كبير من العناية، لأنه يخرج الدراسة من الانطباع إلى التفكيك ومن وصف أداة الاتصال إلى التعمق كما يحيط بها إذ « إن الانتقال من ظاهرة الخطابة إلى ظاهرة الخطاب انتقال من كون تقليدي إلى آخر حداثي، يتحرك الكون التقليدي في دائرة لغوية لا حظ لها في إنتاج المعرفة وفي تحقيق الاتصال إلا حظ الآلة والوسيلة. فاللغة ألفاظ يعبر بها عن المعاني.»[3]

ولا غرابة في أن يسرع هذا الوضع إلى الخلط بين الخطابة بوصفها علامة من علامات حسن البيان، والخطاب بوصفه نسجا لسانيا.

---

1 – الأسلوبية و تحليل الخطاب: نور الدين السد /ص .67

2 – الأسلوبية و تحليل الخطاب / ص.67

3 – في تحديد مفهوم الخطاب: كمال عمران – المجلة العربية للثقافة 1995.ع.28 /ص.62

وللخطاب في الكون الحداثي أبعاد ثرية يمكن أن نصنفها أصنافا ثلاثة كبرى تجسم الوظيفة التي يضطلع بها وتعكس العناية التي يحظى بها من الدراسات اللسانية المعاصرة.

البعد الأول ينحت صلة الخطاب باللغة، فهو في هذا الإطار كلام، إلا أنه يجري مجرى الفعل ويجد في حيز الحياة العملية مكانة أولى. فالخطاب هو اللغة، كما يمارسها المتكلم. ولا تؤخذ اللغة إلا في الدائرة اللسانية التي ترصد كل الظواهر اللغوية رصدا مخبريا يحتاج إلى الدراسة وإلى التعهد ويدعو إلى الاستنتاج والإفادة.

والبعد الثاني متصل باللسانيات أيضا وبالوحدات التي تجعلها مادة قصوى عند الدراسة. الخطاب هو الوحدة التي تساوي الجملة أو تعلو عليها لأنها تختلف كمّا فتنطوي على الجملة الواحدة كما تنطوي على عدد كبير من الجمل. يرتبط الخطاب من هذا السياق بعملية التلفظ فيصبح مركزا لمركبات متلاحقة، تصوغ الرسالة وتضع لها علامات في البداية وأخرى في النهاية.

والبعد الثالث أكثر تجذرا في عملية التلفظ وأكثر اقترانا بالمعنى اللساني الحديث، الخطاب هو كل ملفوظ يضم عددا من الجمل، ويسهر على الترابط بينها من حيث التلاحق بين الجمل ومن حيث طريقة الترتيب والقرن. وإذا كان الخطاب من هذا المحيط اللساني ينطلق من الملفوظ ويرتكز على عملية التلفظ بوصفها تنضيدا واعيا موضوعيا لعناصر متظافرة من الجهاز اللغوي فإن المسار الذي يراعي المتكلم ووظيفة الكلام الصادرة عنه يخرج عن الشواغل اللسانية [1]. فالغاية هنا من المتكلم والغاية اللسانية تسعى إلى الخطاب سعيا يبتغي تفكيك الكلام، وتبيّن الخطوط الشكلية المميزة باعتبار التنضيد والترتيب وباعتبار العلامات الكامنة في التلفظ وهما، التنضيد والترتيب مطية لتمثل الصلة بين اللغة والمجتمع، فيخرجنا قانون التواصل إلى قانون الاتصال.

يكاد يجمع كل المحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز.هاريس في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـــ "تحليل الخطاب" إذ أنه أول

[1]- ينظر المجلة العربية للثقافة: كمال عمران : في تحديد مفهوم الخطاب-1995-ع28 / ص64

ليساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب.

والخطاب عنده ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محظ « وبهذا التحديد يصبح الملفوظ باعتباره كلاما منجزا وحدة متكاملة دلاليا. لكن هذه الوحدة لها تجليات كثيرة. قد تتجاوز الجملة فتصبح خطابا كما أنها قد تتشكل من كلمة أو مركب أو جملة "غير مكتملة" وهذه التجليات الكثيرة والممكنة في الملفوظ سواء كان مكتوبا أو شفويا في مدار تعدد آراء اللسانيين وتضاربها حول إمكان اهتمام اللساني بها موضوعا للبحث، أو تنحيتها على اعتبار خروجها عن دائرة الموضوع.»[1]

أما "لاينس" فإنه يتجه في معرض محاولته إلى تحديد الوحدات النحوية وانتهائه إلى الحديث عن درجات الوحدة الكبرى، حيث يثير قضية "الملفوظ" L'ENONCE يعدّه وحدة قابلة للوصف اللساني ويعرض لتحديد "هاريس" إياه:« إن الملفوظ هو كل جزء من أجزاء الكلام partie du discours يقوم به متكلم، و قبل هذا الجزء وبعده. هناك صمت من قبل هذا المتكلم.»[2]

[1] – تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين / ص.17

[2] – تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين / ص.17

الإحالة الكلامية

النظرية الوحيدة التي ننطلق منها هي أن النص بناء وتركيب، وتأليف وصياغة، وأن هذا البناء هو كل متكامل ومعطى لساني بالدرجة الأولى، وجوهري في قيمته الدلالية والفنية والأسلوبية، ولا يمكن ردّه إلى ما ينسج حول خلفيات النص من عوامل سيكولوجية واجتماعية وثقافية وحضارية وتاريخية. « ما ندعوه إحالة يعبر عنه بشكل عام في اللغة الفرنسية " REFERENCE" نسبة إلى "REFEREN" وهو يوازي اسم "مرجع" في اللغة العربية. مثل هذا الاشتقاق في التسميات العلمية حدا بمعظم الأبحاث والترجمات العربية أن تشتق بدورها على مضض أو على اختيار "الإرجاع" أو "الإرجاعية" من الأصل الذي يعود إليه "مرجع" ومع أن استعمال المفعول المطلق مألوف جدا في اللغة العربية، لا بل ميزة كلامية بارزة، فإننا نفضل تسمية "إحالة" أو "إرجاعية" أو "مرجعية"»[1]

تبحث هذه الدراسة في صيغة النص وشكله العام، أو في أسلوب تراكيبه وتأليفه، وذلك من زاوية بعض المعطيات اللسانية التي تدخل في هذا التركيب، وهي زاوية ما يدعى الإحالة الكلامية. أو الإحالة وآلية التخاطب حيث « تبرز هذه الملازمة بجلاء من عملية القول ذاتها ومن آلية التخاطب أو الكلام. ولقد اتخذنا من تسميات "عملية القول"، "آلية التخاطب"، "آلية التخاطب"، ترجمات مترادفة ومتقاطعة بعض الشيء لما يدعى في الفرنسية بـــ ENONCIATION"، ومن منظور اللساني الفرنسي إميل بينفينيست E.BENVENISTE»[2].

والواقع أن دراسة آلية التخاطب مرتبطة في اللسانيات الفرنسية باسم هذا الأخير الذي استطاع أن يجمع بين معطيات لسانية متفرقة وبين مفاهيم لغوية عربية ليبلور نظريته في هذا المضمار. فهو يرى بأن اللغة بوصفها نظاما مجردا أو طاقة مخزونة في ذهن الإنسان، لا تتحول إلى كلام حقيقي أو إلى نص أو خطاب إلا

---

[1] – في بناء النص و دلالته، محاور الإحالة الكلامية : مريم فرنسيس منشورات وزارة الثقافة–دمشق–1998– [د.ط.] / ص.13.

[2] – في بناء النص ودلالته؛ محاور الإحالة الكلامية: مريم فرنسيس / ص.18.

بواسطة عملية القول بذاتها. وهذه العملية فردية وفريدة في كل الظروف والحالات، وهي ليست جوهرية فقط في صيغة النص ودلالته، بل أيضا وراء بنية وحدات لغوية تعبر عن مفاهيم إنسانية أساسية كمفهوم الشخصية والزمان والمكان.

وكانت نقطة انطلاق "إميل بنفينيست" لهذه النظرية المنظور العربي لبنية الضمائر وتمييز النحويين العرب بين المتكلم والمخاطب والغائب، فمن خلال هذه التسميات العلمية التي نقلها بنفينيست إلى اللسانيات المعاصرة، أدرك أن عملية القول والتصاقها الحميم هذا تحت عنوان "الإحالة". فلقد أظهر أن بنية الضمائر أو وحدات الشخوص مبنية على التقابل بين الحاضر والغائب حضور المرجع أو غيابه، وهذه العلاقة الوثيقة التي تربط المتكلم بالمخاطب وتفرض حضورهما الضروري والمشترك في عملية القول أو التخاطب تبرز جليا من إطلاق تسمية الغائب على كل من ليس حضوره ضروريا[1]

فالشخص المتكلم يمثل الضمير "أنا" الذي يحيل وجوبا إلى من يقول "أنا" وحضور المتكلم وقوله "أنا" يفرض حتما حضور آخر يوجه إليه خطابه ويشار إليه بـــ "أنت" وهو الذي يمثل المخاطب.

ومن تقابل صيغ المتكلم والمخاطب مع صيغ الغائب، استنبط بنفينيست تقابلا أكثر شمولا، تشترك فيه الضمائر مع غيرها من المفاهيم ولا سيما مع وحدات الزمان والمكان. فيميز بين الكلمات الفارغة معنويا "MOTS VIDES" والكلمات المليئة "MOTS PLEINS" وربط العلامات الفارغة بذاتية المتكلم، والمليئة بموضوعية التعبير عن الغائب [...] غير أن ما دعاه "كلمات فارغة" هو بالواقع علامات إشارية "DEICTIQUE" أو "EMBRAYEUR" [...] وفق تسمية يسبرسن التي اقتبسها ياكيسون [...] أما الكلمات المليئة فهي علامات لا إشارية، أي أنها ليست قائمة على علاقة تجاور مع مرجعها، ومنها صيغ الغائب ومعظم مفردات اللغة وتعابير ظرفية تتقابل مع السابقة مثل "في تلك البرهة" "في ذلك اليوم" "عشية ذلك اليوم" "في ذلك الزمان.[2]

[1] – في بناء النص ودلالته؛ محاور الإحالة الكلامية /ص.18-19

[2] – في بناء النص ودلالته؛ محاور الإحالة الكلامية /ص.19-20

ومن هنا تتضح الدلالة التي تنتج عن هذه المحاور وعن مختلف العلاقات النظمية التي تسير عليها. ولهذا يتخذ النص بالمعنى اللغوي العام الذي يفيد كلا لغويا تعبيريا أو إبلاغيا ضمن حقل أدبي الذي هو كل ممارسة لغوية، فكرية، إبداعية، علمية كانت أو فنية، ثقافية أو تعليمية، شعرية أم نثرية ...

السيميائية:

نعثر على المعنى اللغوي للفظة " سيميولوجيا" أولا في مواطن وردت في القرآن الكريم ومنها قوله عز و جل:

بسم الله الرحمن الرحيم

- « وبينهما حجاب وعلى الأعراف رجال يعرفون كلا **بسيماهم** ونادوا أصحاب الجنة أن سلام عليكم لم يدخلوها وهم يطمعون. »[1]

- « ونادى أصحاب الأعراف رجالا يعرفونهم **بسيماهم** قالوا ما أغنى عنكم جمعكم وما كنتم تستكبرون.[2]»

- « يعرف المجرمون **بسيماهم** فيؤخذ بالنواصي والأقدام»[3]

منذ الستينات ومجال علم السيمياء يظهر نشاطا متزايدا على كافة الأصعدة، ففي أكثر من بلد أخذت تتألف جمعيات تعنى بهذا العلم، وبدأت تتوالى المؤتمرات التي تتطرق إلى مختلف النواحي المتصلة بالسيمياء بشكل أو بآخر، كما صدرت مجلات متعددة بلغات مختلفة متخصصة في هذا النوع من الأبحاث، فضلا عن الكتب والمرتجع التي وضعت بهذا الخصوص، «إن هذه الدراسة تقوم بفتح آفاق جديدة في البحث أمام الفكر وتنمية الحس النقدي وتوسيع دائرة الاتهام بصورة تجعل الدارس ينظر إلى الظاهرة الأدبية أو الاجتماعية، فلا يكتفي بما هو سطحي ولا يقتصر على الأحكام الجاهزة، بل يغوص في أعماق الظاهرة ويتقصى أصولها ويكشف عن الدور الذي يمكن أن تنجزه المفاهيم المستمدة من اللسانيات، من تفكيكية وسيميائية... في دراسة تلك الظاهرة الأدبية، ذلك أن المعالجة السيميائية تبرز التوجه التوسعي»[4].

---

[1] – سورة الأعراف/ الآية 46

[2] – سورة الأعراف/ الآية 48

[3] – سورة الرحمن / الآية 41

[4] – السيميائية: أصولها و قواعدها: مجموعة من المؤلفين– تر. رشيد بن مالك . مر. عز الدين مناصرة– منشورات الاختلاف– الجزائر– 2002– [د.ط.] / ص. 07

لقد مرت الكثير من البحوث لرصد أهم الانجازات السيميائية التي حققتها الدراسات، وتحليل معمق للتيارات اللسانية التي كان لها عميق الأثر في تعميق المعرفة المنهجية واختبارها في أثناء التصدي للظاهرة الموضوعية قيد الدرس والتحليل.. والهادفة إلى توسيم النقاط المعلمية التاريخية والأسس الإبستيمولوجية للبحوث السيميائية الراهنة.دراسات تؤسس لقيم علمية جديدة يكون تثبيتها مرهونا بإعادة النظر في معالجة النصوص المتسمة بالجمود والتقليد وغياب روح الإبداع والمبادرة.

ويشتمل كل ذلك على المبادئ الأولية للنظرية السيميائية التي تندرج ضمن الممارسات النقدية الساعية إلى فضح مكامن السقوط في النظام النقدي التقليدي المبني أساسا على التقيد بالمسلمات وإصدار الأحكام المسبقة.

من الواضح أن ضبط أصول السيميائية يلزمنا العودة إلى سنة 1960، وفي السنة التي أنشئت فيها جمعية لدراسة اللغة الفرنسية، تضم مجموعة من الباحثين المنفتحين على تحليل اللغات الطبيعية وفق مناهج كانت تبدو مخالفة لما هو مألوف، حيث لاحظ البعض أن الأمر يتعلق بتعريف الأنظمة الشكلية للغة. وهذا ما قام به ج.دوبوا J.DUBOIS عندما ركز في دراسته على المنهج التوزيعي، بعدما تابع دروس اللساني ز.هاريس Z.HARRIS وتتلمذ على يد ل.بلومفيلد L.BLOOMEIELD ووصل إلى تحليل يرتكز على فحص "علامات" الملفوظ، وتأسيسا على هذا، تتحول اللغة إلى نظام مشفرة.[1]

ويكون من الأفضل تعريف السيمياء بأنها علم مكرس لدراسة إنتاج المعنى في المجتمع. وتعنى كذلك بعمليات الدلالة (Signification) وعمليات الاتصال (Communication) أي الوسائل التي بواسطتها تتوالد المعاني ويجري تبادلها معا. وتشمل مواضعيها شتى أنساق (systems) العلامات والكودات (Codes) التي تعمل في المجتمع والرسائل (Messages) الفعلية والنصوص التي تنتج من خلالها.

[1] – ينظر: السيميائية؛ مدرسة باريس : جان كلود كوكي– تر. رشيد بن مالك. دار الغرب للنشر و التوزيع– الجزائر–2003– [د.ط.]/ص22–23

جرى في بداية القرن العشرين اقتراح السيمياء علم شامل للعلامات من قبل مفكرين، كبيرين هما العالم اللساني السويسري فرديناند دي سوسير F De Saussure والفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس CH.S.Peirce وفي الوقت الذي ارتفعت فيه مساهمات المشروع السيميائي ولا سيما في حقل الدراسات الأدبية، وفي مقدمتها دراسات الشعر والرواية، وخلال ذلك كان الإهتمام بالمسرح والدراما أقل بكثير بالرغم من غنى الاتصال المسرحي لجهة كونه مجال استقصاء سيميائي محتمل وفريد "فكلمة مسرح" يقصد بها هنا أنها ترجع إلى مركب ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي – المشاهدين: أي في إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التي تشكل أساسا له. وبكلمة دراما نعني، من ناحية ثانية ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم للتمثيل المسرحي والمبني على أساس اتفاقات (Conventions) ("درامية")خاصة".[1]

[1] - سيمياء المسرح و الدراما: كير إيلام– تر.رئيف كرم المركز الثقافي العربي–بيروت–1992–ط.01/ص.07

السيميائية المسرحية

إذا كانت السيميائية أخذت حيزا واسعا على مستوى الكتابات الروائية والشعرية، فإن هذا المنهج بدأ في فترة متأخرة يهتم بدراسة المسرحية على مستوى الكتابة والعرض والإخراج.

إن سيميائية المسرح هي طريقة تحليل النص والتمثيل التي تهتم بطريقة الانتظام من حيث الشكل للنص والعرض. وبالتنظيم الداخلي للنسق الدلالية لهما وكذلك بديناميته وتطور المعنى والتدليل وطريقة انبنائهما بتوسط العلاقة بين رجالات المسرح (المخرج والممثلين...) والجمهور المسرحي.[1]

ولا تقتصر السيميائية في مجال المسرح بالاهتمام بتعيين المعنى وبتعيين الإشارة إلى وجوده، ولكن تهتم أيضا بطريقة انبناء هذا المعنى وظهوره على مدى تطور السياق المسرحي وتحوله، والذي يبدأ من القراءة الدرامية للنص وينتهي بوضع آليات لتفسير العرض المسرحي، والسيميائية في نظر "ميشال فوكو" هي «مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح بتمييز مكان تواجد العلامات (الدلالات) وبتحديد العوامل التي تكونها وقوانين ترابطها فيما بينها»[2]

وإذا كان سوسير يعرف السيميائية بعدها «علم يهتم بدراسة حياة العلامات (الدلالات) في معترك وثنايا الحياة الاجتماعية [...] ويدل على وظيفة العلامات وعلى القوانين التي تحكمها... »[3] فإن مجال المسرح يؤسس لبناء علامات مبتكرة تفسر على أساسها العلامات المستفادة من الحياة الاجتماعية من خلال العلاقة المتفاعلة بين المسرح بالواقع الاجتماعي وواقع الممثل والجمهور.

---

[1] – علم السيمياء في المسرح : مشهور مصطفى: مجلة الفكر العربي المعاصر مركز الإنماء القومي بيروت– 1985–ع.36/ص.94

[2] - M.FOUCAULT: Les mots et les choses, Gallimard- Paris-1966

[3] - F.De saussure : Cours de linguistique générale- Payot-pan- 1971-/P.32-33

العلامة في المسرح:

كان العام 1931 تاريخا هاما بالنسبة للدراسات المسرحية، حيث كانت الشاعرية الدرامية قبل ذلك قد أحرزت تقدما جوهريا ضئيلا منذ أصولها الأرسطية، وكانت الدراما قد ألحقت بملكية النقد الأدبي، فيما عدّ العرض المسرحي ظاهرة سريعة الزوال بالنسبة إلى الدراسات المنهجية، وجرى إهمالها لتبقى حقلا يلائم النقاد وذكريات الممثلين والمؤرخين. وعلى الرغم من ذلك فقد شهد المسرح صدور دراستين في"تشيكوسلوفاكيا" بدلتا بشكل جذري تطلعات التحليل العلمي للمسرح والدراما، علم جمال الفن والدراما لـــ "أوتاكار زيش " (OTAKAR ZICH) ومحاولة تحليل بنيوي لظاهرة الممثل لـــ"جان موكاروفسكيي (JAN MUCAROVSKI)[1].

طرحت الدراستان الأسس التي انبنى عليها أغنى متن لنظرية مسرحية ودرامية تمخضت عن العصور الحديثة انطلاقا من مدرسة براغ اللسانية نهاية النصف الأول من القرن العشرين غير أن «علم الجمال لـــ"زيش" لم يكن بنيويا بشكل صريح غير أنه أثره كان بليغا على السيميائيين المتأخرين، ولا سيما في تأكيده على ضرورة الربط بين الأنساق غير متجانسة والتي يتبع واحدها الآخر في المسرح [...] يول "زيش" كلاّ من المكونات المستخدمة أهمية خاصة: لقد رفض أن يسلم بغلبة آلية للنص المكتوب واعتبر أنه يحتل مكانه في نسق الأنساق الذي يقوم بالتمثيل الدرامي كله أما بالنسبة إلى " موكاروفسكي" فقد شكلت التحاليل البنيوية الخطوة الأولى باتجاه سيمياء خاصة بالعرض ولا سيما في تصنيفه مجموعة العلامات الإيمائية.»[2]

اتسع أفق سيمياء المسرح بعد هذه الحركات وبلغ حدا من الدقة حيث استطاعت أشكال المسرح بما في ذلك القديم والطليعي أن تلقى الاهتمام للقيام بمحاولات جماعية لتأسيس مبادئ الدلالة المسرحية.

---

[1] – يظر سيمياء المسرح و الدراما : كير إيلام–تر. رئيف كرم./ ص. 11

[2] – المرجع نفسه / ص. 12

فقد «تطورت بنيوية براغ بفعل تأثير مزدوج من الشاعرية الشكلانية الروسية ولسانية سوسير البنيوية، فقد ورثت عن سوسير مشروع تحليل سلوك الإنسان الدلالي والاتصالي من خلال إطار عمل السيمياء العامة، ورثت عنه ذلك تحديد كون العلامة تعمل بوجهين وكونها تربط حامل (VEHICL) المادة أو الدال (Signifies) بالتصور الذهني (mental Concept) أو المدلول (Signified). ونظرا إلى هذا الإرث، لم يكن من المستغرب أن يعمل الكثيرون من سيميائي مدرسة براغ في وقت مبكر على ما يتصل بالمسرح، ولا سيما على مسألة تعيين العلامات المسرحية ووصفها وتوابع العلامة»[1]

إن العلامة أي الدلالة، ليست اجتماع شيء ما مع اسم ذلك الشيء، بل إنها اجتماع مفهوم ما مع صورة سمعية كما يشير إلى ذلك "سوسير" مع إلغائه لمفهوم المرجع، أي الواقع الذي تعينه الدلالة وتعود إليه عند جمعها للدال والمدلول. بينما تتمسك هذه الصيغة عند "بيرس" بالعلاقة بين العلامة (دال+مدلول) ومرجعها الذي تعينه. ويتناسب البعد السيميائي للعلامة المسرحية التي تستطيع أن تربط من أجلها الدال بالمدلول.

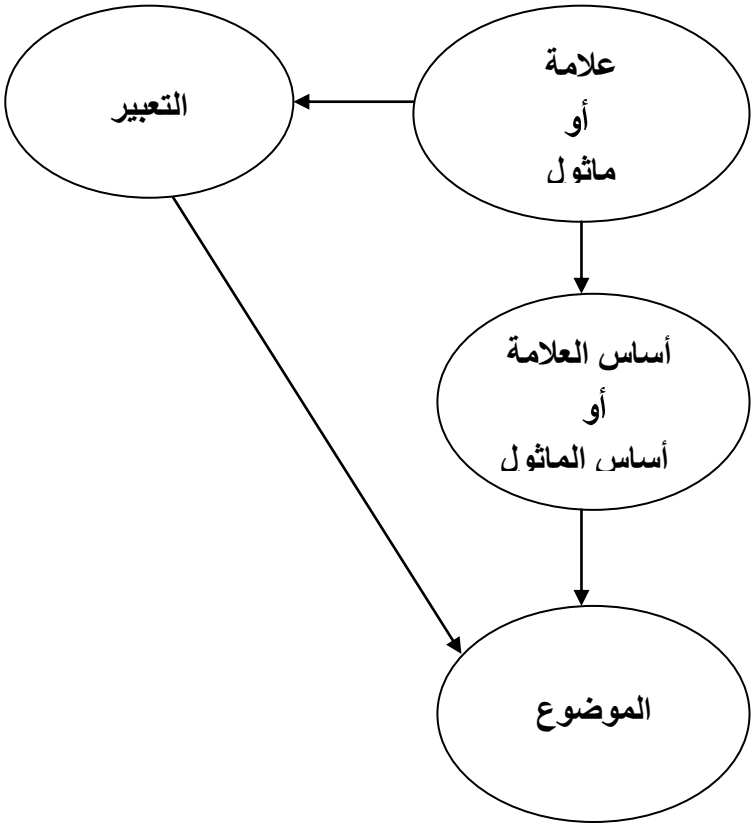
كما «ينطلق الفيلسوف الأمريكي بيرس من التركيب الثلاثي للدلالة، فلكي يستخرج ويعين بصورة مفصلة المقومات التي تشكل العلامة، يعرف العلامة Sign أو ما يسميه أيضا REPRESENTAMEN أي "الماثول" و"المستحضرة" بأنها الشيء الذي يقوم لشخص ما مقام شيء آخر من حيثية ما، وبالتالي كما يشرح المؤلف، فالعلامة من جهة كونها تتوجه لشخص ما، تولد في ذهنه علامة أو صورة مساوية للعلامة الأخرى، أو ربما أكثر تطورا منها، هذه العلامة الذهنية يطلق عليها بيرس اسم "التعبير INTERPRETAN"، ثم إن العلامة تقوم لشيء ما، هو موضوعـــها Objet ليس من كل الحيثيات إنما بالنسبة لفكرة أو معنـــى IDEA يسمي بيرس

[1] – المرجع نفسه / ص.13

"أساسا الماثول" أو "أساس المستحضر THE GROUND OF THE

« REPRESENTAMEN [1]

هذا ما يمكن أن نوجزه في الرسم البياني الآتي:



[1] – تيارات في السيمياء: عادل فاخوري– دار الطليعة للطباعة و النشر–بيروت–1990–ط.01/ ص.14

السميأة SEMIOTISATION

تعني السميأة إخضاع الموضوع لعلم السيمياء، وللسيمياء أهمية خاصة في المسرح تتعلق بالديكور والملابس وحركات الممثل وصفاته المادية، ذلك أنه على حد تعبير "قلتروفسكي" « الوحدة الدينامية لمجموعة كاملة من العلامات.»[1]

وتجدر الإشارة إلى أن سميأة الظواهر في المسرح إنما ترد إلى أصنافها التي تدل عليها وليس إلى الفضاء المسرحي مباشرة، لا سيما أن ذلك يسمح للدلالات غير حرفية أو حاملات العلامة بإنشاء التابع السيميائي الذي تنشئه الدلالات الحرفي نفسها « لقد تولى "بيتر بوغاتيريق" P BOGATYREV قبل سواه وهو العضو السابق في حلقة الشكلانيين الروس، مهمة تخطيط المبادئ الأولية للتسويم المسرحي، وكان لدراسته في المسرح الشعبي أثرها الحقيقي. ولا سيما عند طرح المقولة التي تقول بأن المسرح يحول جذريا جميع الأشياء والأجسام التي تتعين فيه، وذلك بمنحها قوة فائقة على الدل تفتقر إليها في وظيفتها الاجتماعية العادية.»[2]

وتكتسب الأشياء التي تقوم بدور العلامات في المسرح مقومات خاصة وخصائص نوعية وصفات لا تملكها في الحياة الواقعية، إذ إن كل ما هو موجود في المسرح يكون علامة. ولذلك ينطلق الجمهور في المسرح من الافتراض بأن أي تفصيل يكون بمثابة علامة قصدية وبالتالي فإن أي شيء ليس له صلة بالتمثيل كتمثيل ينقلب إلى علامة لا صلة لها بواقع الممثل الحقيقي.

---

[1] – سيمياء المسرح و الدراما: كير إيلام / ص. 16– 17

[2] – المرجع السابق / ص. 14

العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة

بعد أن وضع بنيويو "مدرسة براغ" التخطيط المرجو لتصنيف أنماط العلامة في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين ومسائل التسويم في العقدين الأخيرين، أشار "رولان بارط" R.BARTHES إلى كون المسرح موسوما بتعدد أصوات إعلامية فعلية وبكثافة من العلامات مما يجعله حقلا غنيا للاستقصاء السيميائي في دراسة طبيعة العلامة المسرحية سواء كانت تماثلية أو رمزية أو اتفاقية، ودلالة الرسالة، سواء كانت حقيقة أو بالتضمن [1] ذلك لأن جميع المسائل الأساسية والظواهر السيميائية كامنة في المسرح.

استأنف السيميائي البولندي "تاديوز كاوزان" T.KOWZAN عمله انطلاقا من الإرث البنوي وصولا إلى بحثه عن العلامة في المسرح، وأكد على مبادئ مدرسة "براغ" لاسيما على تسويم الموضوع حيث أكد عل أن «لكل شيء في التمثيل المسرحي علامة»[2] يمكن أن نعد ذلك بلورة لقانون التسويم، إذ تقوم ظواهر المسرح بوظيفة الدل ما دامت علاقتهما بما تدل عليه متعمدة.

لقد أكد "كاوزان" كذلك على مفاهيم قابلية التحول ومجال الدل بالتضمن البنوية في المسرح ويسعى إلى تأسيس تصنيف للعلامة المسرحية وأنساق العلامة، أي أنه حاول لأن يصنف الظواهر وأن يصفها على قدم المساواة. وفي مرحلة أولى اعتمد التمييز بين العلامات الطبيعية والعلامات المصطنعة. فالعلامات الطبيعية تتعين قطعا بُاسطة قوانين مادية تقتصر معها العلامة بين الدال والمدلول على علاقة العلّة والمعلول مباشرة (كما هو الحال في العوارض التي تدل على المرض أو الدخان الذي يدل على النار) أما العلامات المصطنعة فهي نتيجة لتدخل إنساني اختياري[3]

---

[1] – يظر سيمياء المسرح و الدراما : كير إيلام/ص.33.

[2] – المرجع نفسه / ص. 33

[3] – ينظر: المرجع السابق: ص.33–34

قد يكون هذا التقابل مطلقا وفي جميع الأحوال، كما يحول العرض العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة مثل ومضات الضوء، ويستطيع في بذلك أن"يصطنع العلامات، قد تكون هذه الأخيرة مجرد أفعال لا إرادية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإن المسرح يحولها إلى علامات إرادية، وقد تفتقد إلى تلك الوظيفة الاتصالية في الحياة، وبالرغم من ذلك فإنها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح والتي ترتكز على التفكير.

إن التفكير بالعلامات وحول العلامة في آن واحد ظل يشغل بال الفلسفة منذ العصور القديمة ومرورا بالعصور الوسطى والجديدة إلى أيامنا هذه، فلا يمكن أن نشك في الدعوة القائلة بأنه لا يَمكن دراسة ظواهر الوعي بمعزل عن العلامات من حيث إن السيميائيات تضطلع بعملية إضفاء الخاصية البنوية على صور المعرفة وأشكال التعبير والخطاب. ومن هنا تسلم سيميائيات" تشارلز سندرس بيرس " ch. S pearce بضرورة ربط التفكير بالعلامات، وتنظر إلى التفكير على أنه علامة، وبما أنه لا يمكن فصل التفكير عن اللغة فإن"أوسوالد ديكرو " o. Ducrot يطالب بالبحث عن منطق للغة في مقابل التخلي عن تلك الفكرة السائدة التي تطالب بالبحث عن منطق في اللغة.[1]

يمثل المنطق لدى "بيرس"مشهد من مشاهد السيميائيات وإن كانت السيميائيات نظرية الخصائص الجوهرية لكل ظاهرة أو نشاط، وعليه يخضع المنطق لآليات التحليل السيميائي وخاصة إذا تعلق الأمر بمسألة اللغة والخطاب. ومهما يكن فإن المهطق السيميائي لا ينبغي فصله عن عمقه الفلسفي، إذ إنه شكل من أشكال الفلسفة الجديدة، الذي يرتبط بفلسفة اللغة وفلسفة العلامة.

[1] – ينظر: السيميائيات الواصفة؛ المنطق السيميائي و جبر العلامات: أحمد يوسف– منشورات الإختلاف– الجزائر– 2005– ط. 01 / ص. 09

الإيقونة

وتسمى أيضا القرين، وهو نمذجة علامات بيرس C.S.PEIRCE «العلامة التي تعين مرجعها حصرا، أي ما عداه، بواسطة خصائص تعود فقط إليه، خرج كل الاعتبارات التي تهم وجود أو عدم وجود المرجع»[1] والمبدأ الذي يتحكم بالعلامات الإيقونية هو الشبه، فالأيقونة تمثل موضوعها أساسا بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها، « فالأيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها...وعلى الرغم من ذلك فإن أي شيء، سواء كان كيفية وفردا موجودا أم قانونا، يكون إيقونة لأي شيء آخر، بقدر مل يكون شبيها له، وبقدر ما يكون قد استخدم كعلامة له»[2] وأمثلة العلامات الإيقونية التي عددها "بيرس" تشمل الرسم التصويري، والتصوير الفوتوغرافي كما ميز بين ثلاثة أنواع من الإيقونة: الصورة والتخطيط والاستعارة.

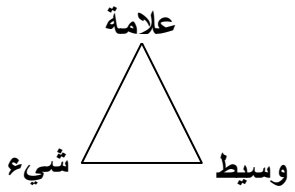
لقد استطاع المسرح بعدّه محاكاة وتقليد أن يصبح مجالا للعلامات القرينة أو اللاإيقونية وأن يبلغ مرحلة الفن الإيقوني بسبب طبيعة قدرته على المحاكاة، أي بواسطة أداء الممثلين لواقع خارجي مرجعي إذ « إن إعادة تقويم لسيميولوجيا سوسور ولسيميوطيقا بيرس، قد تسمح لنا بطرح مسألة مرجع العلامة السيميائية ووضعية الواقع المسرحي. فالنموذج البيرسي (نسبة إلى بيرس) ذو الشكل الثلاثي كما يدل الرسم يعتمد على العلاقة بين العلامة ومرجعها وعلى الاستعمال الذرائعي (العملي/الواقعي) للعلامات. بينما نرى أن التثانؤ عند سوسور أو ثنائية (الدال/المدلول) لا تأخذ في حسبانها الشيء المعني بواسطة العلامة كي تهتم في المقابل بالمفهوم الذي ترتبط به مادية الدال»[3]

---

[1]– علم السيمياء في المسرح: مشهور مصطفى– مجلة الفكر العربي المعاصر– مركز الإنماء القومي– 1985–ع.36/ص96

[2] – سيمياء المسرح و الدراما: كير إيلام/ص.36

[3] – علم السيمياء في المسرح : مشهور مصطفى /ص.96



تعد الصورة الفوتوغرافية الإيقونة الأقرب إلى الواقع بما تمثله. التصوير، الرسم، النقش وغيرها من التقنيات الأخرى التي تحاكي من قريب ومن بعيد، والتي تؤوّل من طرف المتلقي بأنها مماثلة للواقع، تعد كلّها علامات إيقونية. والإيقونات الدينية خير مثال على ذلك، إيقونات المسيح والعذراء، التي تنتج انطلاقا من الاصطلاح. الصورة التي نكونها عن هذه الشخصيات، إذا ما قارنا تعريف كل من الصورة والإيقونة، سنكتشف أنهما متقاربان. ويظهر ذلك في تصنيف بيرس للعلامات، حيث أنه أخذ هذا التقارب بعين الاعتبار وقسم الإيقونة بدورها إلى ثلاثة أقسام كما ذكر سابقا، فالصورة هي العلامة الإيقونية، والرسم التخطيطي هو إيقونة تربطهما علاقة تطابق مع ما تماثله.

أما القسم الثالث من الإيقونات فيشمل علامات تقدم تواز نوعي مع موضوعها ويسميها "بيرس" الكناية أو الاستعارة. وتعمل العلامة هنا في محل مرجع. وينتظر من المتلقي أن يقيم ويتم تلك العلاقة.

الشاهد: INDEY أو الدليل INDICE وهناك من يسميه المؤشر، وهو المجموعة الثانية من العلامات في تصنيف "بيرس" وتربطه بموضوعه علاقة تجاوز فهو ليس تمثيلا مباشرا لما يمثل ولكن أمر أو نتيجة لهذا الأخير. حيث «تكون العلامة الشاهدية موصولة عرضا بمواضيعها، ويكون ذلك في أكثر الأحيان ماديا أو بالمحاورة ... فالشاهد علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقا»[1] فعلامات العلة والمعلول الطبيعية هي شواهد وفقا للتعاليم "البيرسية". وبذلك فالشاهد هو العلامة التي تربطها بالشيء علاقة فيزيائية ومادية،

[1] – سيمياء المسرح و الدراما : كير إيلام /ص.36

فالعلامات الشاهدية هي الآثار المحسوسة لظاهرة من الظواهر، وتعبير مباشر عن الشيء الظاهر في اللغة المرئية، يعني هذا أن العلامة أثر لموضوعها أو أنها تتصل بالموضوع المعني بالمجاورة المادية، مثلما يمكن للدخان أن يمثل النار، أو آثار أقدام على الأرض التي يمكنها أن تشير إلى مرور شخص ما، وكذلك ترنح مشية البحار التي تدل على مهنته، والقرع على الباب الذي يشير إلى وجود شخص ما في الخارج، وأدوات التأشير اللفظية كالضمائر و سماء الإشارة وظروف المكان والزمان...

الشاهد هو نموذج يعود إلى نمذجة "بيرس" فالشاهد بالنسبة له علامة أو إتحاد ديناميكي وترابط حيزي أيضا مع الشيء الفردي من جهة ومع الذاكرة للشخص الذي يكون بالنسبة لها علامة من جهة أخرى. فالأصبع الموجه نحو شيء ما هو دليا يؤدي إلى تعيين ذلك الشيء. إن الشاهد يموضع عناصر وأشياء. وبدونه تبقى هذه الأخيرة معلقة، دون إرساء حيزي أو زمني لها.[1]

هذا النموذج من العلامات أساسي في الدراما، لأن المسرح يقدم دائما مواقف لا يكون لها معنى ولا تدليل إلا في لحظة التعبير، وانطلاقا من شخصيات متواجدة فعلا أو غير متواجدة على الخشبة أو غائبة رغم حضورها وهذا ما نلمسه بشكل خاص في مسرح اللاّمعقول.

إننا نعد أولى أشكال الاتصال المسرحي بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدين، هي تلك التي تبان خلالها الأشياء المسرحية عليهم وتبرز بشكل عفوي دون توسط أو وسيط من علامات أو أدوات أخرى. أما ظهور الأشياء للعيان بتوسط أمور عديدة في هذا الظهور كاللغة، الرموز، وحروف الكتابة، فهو تبيان غير مباشر ولا يعد من أولى أشكال الاتصال المسرحي، فوسيط اللغة عند الظهور هو الحروف، الرموز، الورق، الرسم والصوت...[2]

ويتجلى الشاهد أو الدليل على خشبة المسرح عندما يكون هناك استخدام للنص بالمعنى الألسني، فجهاز التعبير واللفظ يعمل بمثابة نموذج مادي وملموس

[1] – ينظر : علم السيمياء في المسرح: مشهور مصطفى/ ص.95

[2] – ينظر : علم السيمياء في المسرح: مشهور مصطفى/ص.95

للرسالة المؤداة في التعبير. كما أن هناك بعض الأشكال الشاهدية الخاصة بالمسرح مثل الحركية والعلاقات التنظيمية في الحيز بين الممثلين تتدخل أيضا في طريقة تشكل الحيز المسرحي، وهذا هو الجانب الذي يهتم به المسرح، أي بناء العلاقات الحيزية وغيرها تبعا للعلاقات الخارجية للشخص ولموقعه في المجتمع. فالشاهد يبدو أساسا في الترابط أو التواصل لمختلف لحظات العمل والفعل المسرحي، وهو بذلك يبقى العنصر الكافل والضامن لخطاب النص المسرحي.

الرمز: وهي المجموعة الثالثة من هذا التصنيف، وتظم العلامات التي تحدد هويتها بصفتها رموز. «ويعني الرمز عند اليونان في السابق علامة التعرف أو المعرفة، إنه علامة اتفاقية واصطلاحية، تتعلق بعادة فطرية مكتسبة، سواء كانت تلك العادة تزيد معنى وتدليلا جديدا على المعنى الأساسي أو تعود إلى المعنى والتدليل الأساسيين»[1].

والرمز هو علامة اختيرت اتفاقيا لتوحي بمرجعها الأصلي وليس لهذه العلامة رابطة تطابقية أو تجاوز مع المرجع، وإنما العلاقة التي تجمع بينهما نتجت عن اصطلاح معد ومفهوم من قبل مجموع أفراد مجموعة ما، وتتمثل هذه المجموعة في علامات الطباعة، التلغراف، وإشارات المرور، فنسق الضوء الأحمر، الأخضر، والأصفر قد استعمل اصطلاحا للإشارة إلى الأولوية في المـــرور.

ويحتاج التعرف على دلالة هده الرموز وتأويلها إلى تعلم السنن ومجموع اصطلاحات الكتابة والقراءة. كما يفقد الرمز صفة العلامة في حالة إذا لم يكن له مؤول. فـــ «الرمز هو ممثل تقوم ميزته التمثيلية تحديدا على كونه قاعدة تحدد مؤولها»[2] وتجدر الإشارة هنا إلى الطبيعة المزيجة التي تميز هذه الأصناف من

---

[1] – المرجع نفسه / ص.96

[2] - CHARLES SANDERS PEIRCE: Ecrits sur le signe – Rassemblés traduits et commentés par Gerard Delcadalle l'ordre philosophique… Ed.du seuil-Paris-1978/P.161

العلامات المميزة من طرف "بيرس" وكذا تسللها، فيمكن أن «يكون شاهد أو رمز مؤولا غير مباشر للإيقونة، كما يمكن أن يكون الرمز مؤولا غير مباشر للشاهد»[1]

والعلامات في مسرح "بيريس" هي علامات النص الألسني، يضاف إلى ذلك أيضا المصطلحات المسرحية المشغولة في لحظة معينة من التمثيل والتي يستقبلها المشاهد ويتخذها أدوات من أجل تكوين وبناء المعنى لديه، أي سياق الترميز. في حين « يؤكد أ. إيكو أن سيميائيات الفنون ما هي إلا عملية بحث وتعرية لـــ "مكننة الأسلوب" Machination du style هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السيميائيات تمثل الشكل الأعلى للأسلوبيات وأنموذجا لكل نقد فني، حيث إن الشكل الحقيقي للممارسة النقدية لا يعدو أن يكون قراءة سيميائية للنص، بل إن النصانية في نشأتها الأولى تعد مقاربة سيميائية وإن تلبست بألوان البلاغة والأسلوبيات والتقويضية. ومن ثمة فإن الأسلوب يستجيب- بوصفه نسقا سيميائيا دالا- لجملة من الأسنن (Codes) التي تسوغ تداوله. وفي الآن نفسه يظل في حالة خرق متواصل [...] »[2]

لقد كان للفن والأدب دور كبير في تطوير السيميولوجيا الحديثة، ففي مقالة عنوانها "الفن كحقيقة سيميولوجية" للعالم ج.موكاروفسكي J.MÜKAROVS وهو عضو من أعضاء مدرسة براغ اللسانية، فإنه اقترح بأن ندرس الفنون كلها في إطار السيميولوجيا، ذلك فإنه اقترح بأن الفن بحد ذاته هو إشارة. هذه الإشارة لا تكتسب أهميتها لكونها أداة إيصالية للمعنى وإنما لكونها أداة جمالية. فبجانب كل إشارة جمالية يفرزها فن من الفنون أو أدب من الآداب (الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، القصة، الرواية، المسرحية...) هناك إشارة إيصالية توصل المعنى، وبهذا فإن الإشارة الفنية تشارك الإشارة اللغوية في فرز المعنى وتوصيله[3]

فلكل فن من الفنون إشارة جمالية، ثم إن كل فن له إشارة ثانية هي تواصلية. كما « تتخذ الخطابة من العلامات الشفوية سندا لها في تحقيق سبل

---

[1] - IBID-/P.162-163

[2] – السيميلئيات التأويلية و فلسفة الأسلوب: أحمد يوسف– مجلة عالم الفكر– المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب– الكويت– 2007– المجلد 35– العدد 03 / ص. 50

[3] – ينظر: علم الإشارة؛السيميولوجيا: بييرجيرو– تر.منذر عيا شي– 1988 – دمشق–ط01

التواصل بين الفرد والجماعة[...] إن نسق الخطابة السيميائي يتوافر على قوة حجاجية لا تكاد تخلو علاماتها من أبعاد جمالية، فهي تجمع بين اللذة والإقناع، وبين الإشارة والإستجابة.»[1]

وتتجلى حجاجية الخطابة هذه خاصة في المسرح لتوفرها على جملة من العلامات التي تشكل أسلوب وأداء الممثل- الخطيب- المتمثلة في هيئته الجسمية وتعبيرات الوجه والجسد وإيماءاته وحركاته وصوته، بالإضافة إلى لباسه والديكور المحيط به،« و ينشأ هذا "الفيض السيميائي" الذي ينبثق من لغة الجسد بوصفها علامات غير لسانية، إذ يمكن النظر إلى لسان الجسد على أنه موضوع قابل للتحليل الإسنادي.»[2] وهذا يبتغي استكشاف الوظائف السيميائية كما نلفيها في "مسرح القسوة"[3] ، وبالتالي فإن جسد الممثل- الخطيب- في حد ذاته يعد ينبوعا للغة يكتسب صفة الامتياز على بقية الأنساق السيميائية الدالة.

فللجسد ميزاته التي ينبعث منها المعنى بل معنى المعنى على حد تعبير الجرجاني.« وللغة بتراكيبها ونظمها أسلوبها في تبليغ الفكرة، وأن الفكرة لا تصل إلى مستقبلها إلا إذا كانت علامة. وأن هذه العلامات محكومة بالسياق التداولي وبمقتضى الحال حتى تحقق بعض مقاصدها بناء على مراعاتها لمقام الخطاب وطبيعة المتلقي والمواصفات الزمانية والمكانية.»[4]

شهد المسرح في أوربا منتصف القرن العشرين تحولات نوعية وكيفية متعددة، نظرا لما مر به العالم من تغيرات سياسية وثقافية واجتماعية، انعكست بدورها على الخطاب المسرحي، وطرحت مساءلات كثيرة يعنى بها واقع المسرح أهمها علاقة هذا المسرح بالواقع وبمتلقيه، وإمكانية ضرورة تخطي أشكال البنى الفنية التي كانت سائدة من قبل، حيث خضعت هذه البنى لتحولات بنائية وفكرية متغيرة في زمني الحداثة وما بعد الحداثة. والخطاب المسرحي ليس خروجا أو

---

[1] – السيميلئيات التأويلية و فلسفة الأسلوب: أحمد يوسف-/ ص. 60
[2] – المرجع نفسه / ص. 62
[3] – جرى الحديث عن مسرح القسوة لــ لأنطونان أرتو في الفصل الأول
[4] – المرجع نفسه / ص. 62

انكسارا للواقع التاريخي، ولكنه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانية المبدع ضمن هذا الواقع. ومن ثمة كان التعامل مع هذه المسرح بمنهج أكثر حداثة لتحليل هذا الخطاب المسرحي بمنهج سيميائي. فالمسرح على سبيل المثال يبدو أنه ميدان كامل للعلامات.

الخطاب الدرامي في مسرح العبث

لا يعتمد مسرح العبث كما هو معلوم على حكاية أو عرض قضية اجتماعية أو أخلاقية كما كان عليه المسرح الأرسطي سابقا، بل يعرض جملة من الحوادث لا تكون قصة أو عقدة بقدر ما تعكس صورة لإحساس ما على مستوى المتخيل، ابتداء من أسلوب المبالغة التي تصل إلى درجة الوصف والتصوير الساخر في المظهر والحركة وخرق التوافق بين الموقف والكلمة، بل بين العنوان والنص، مثل مسرحية "المطربة الصلعاء" التي لا علاقة لها بالصلع أو الطرب. مرورا بعدم التطابق ما بين الشخصية وأفعالها وسلوكها، « ويسري هذا التفكك أيضا على شكل خطاب مسرح اللامعقول الذي يفتقد للتماسك، وذلك بسبب انعدام هيكلة واضحة للنص؛ ما دام هذا المسرح يرفض منطق السببية الأرسطي؛ الشيء الذي جعله يبدو منتهكا لحركية النص وبنائه التقليدي، وكذا طرائق تقديمه للشخصيات والمواقف التي تبدو محددة سلفا من البداية في المسرح الكلاسيكي.»[1]

وهذا ما يجسده نص "المطربة الصلعاء" ليونسكو، والذي يفتقد لقصة واضحة؛ حيث كل ما يحدث يبدو غير معلل، ساعة الحائط تدق سبعة عشرة دقة وتهتف السيدة سميث: إنها التاسعة. ومشهد الختام ليس له علاقة تقريبا بمشهد البداية، كما أن البداية ذاتها تشي بالمفارقة وانعدام المنطق.

ويتخذ الخطاب الدرامي في مسرح العبث خصائص تميزه عن الدراما الكلاسيكية، وتتحدد هذه الخصائص فيما يلي:

1- التعارض Opposition

وهو خاصية حوارية نجدها على الخصوص عند الكاتب " يونسكو" ، والغرض منها خلق الحركة والتوتر واللعب وتنويع الإيقاع، وإن كانت هذه الخاصية تؤشر على امتداد للحوار التقليدي إذا أخذنا بالاعتبار جانب المجابهة بين

[1] – اللغات الدرامية؛ وظائفها وآليات اشتغالها: محمد أبو العلا- تقد. يونس لوليدي- منشورات ألوان مغربية- الرباط- 2004- ط. 01 / ص. 26

الشخصيات وتنامي الصراع، إلا أنه صراع ساخر، يسعى المؤلف من خلاله إلى التلاعب اللفظي مع إفراغ هذا الأخير من أي محتوى دلالي.

2- الحوار الشعري La stichomythie

وهو نوع من الحوار يتمظهر على غرار البناء الشعري/ بيت مقابل بيت. كان يوظف في الدراما التقليدية لغرض التنميق اللفظي، لكن بحكم سعي كتاب العبث إلى التحرر من عائق اللغة، سيكتسب خاصيات جديدة منها التكرار المضاعف، وإن كان يوحي بدينامية الحوار فهو يعطي الانطباع في نفس الوقت بالبطء والتوقف، ما دام الرجوع إلى مقطع هو للحد من تنامي الحوار والتقليل من سرعته. بالإضافة إلى الاختزال والصمت؛ وذلك بحثا عن شعرية للنص تستعير شكل الحوار التقليدي وتتجاوزه في الوقت نفسه.

3- الحوار الداخلي (المونولوج)[1]

أما الحوار الداخلي، فمن خصوصياته كونه يقتطع حيزا من داخل الحوار حيث تنسحب شخصية ما من المدار الألسني لتتحدث مع نفسها، مثلما هو منفذ لفهم فكر الشخصية في عزلتها عن الآخرين. ويظهر أن الحدود بين الحوار والمونولوج تبدو في بعض الأحيان مبهمة، كما هو شأن الحوار في مسرحية " في انتظار جودو" الذي ليس في العمق إلا مونولوجا مقنعا، وقد يتماهي المونولوج مع الحوار.[2]

وإذا انتقلنا من خصائص الحوار في الدراما التقليدية إلى خصائصه في دراما العبث، سندرك أن هناك ثورة حقيقية وخلخلة فكرية سواء على مستوى اللغة اللفظية التي فقدت منطقها أمام ارتقاء لغات غير لفظية للتعبير والدلالة التي كانت منوطة باللغة فقط. كل شيء في مسرح العبث يصبح لغة، الكلمات، الحركات، الفضاءات... أو على مستوى طبيعة الحوار، حيث نلاحظ تجاوزا لصيغته، وهو المؤشر على التنامي الدلالي في المسرح الكلاسيكي إلى صيغة أخرى ينعدم فيها

[1] – يتخذ هذا المصطلح أيضا مفهوم المناجاة

[2] – ينظر: اللغات الدرامية؛ وظائفها وآليات اشتغالها: محمد أبو العلا / ص. 35- 36

التواصل بين شخصيات تبدو وكأنها لا تنصت لبعضها البعض، ما دام هناك انتقال إلى مواضيع متشعبة والشروع في حكاية قبل إنهاء أخرى،« ومقابل انعدام التنامي الدلالي Progression sémantique في حوار العبث، يحضر تنامي للدوال Signifiants كمحرك أساسي للحوار واللعب وإرساء تسلسل صوتي Enchaînement phonétique وذلك بتكثيف مقاطع لفظية أو تكرارها. فحوار من هذا النوع وإن كان يشي بشذوذ على مستوى التداول اللفظي حوار مشوه Dialogue monstre وإلى تواصل يعطي الانطباع بأن الشخصيات تفوه بما بداخلها دون رقيب، إلا أنه على الرغم من ذلك يساهم في تأسيس إيقاع داخلي للنص وشعرية خاصة»[1]

ويؤشر الخطاب الدرامي في مسرح العبث على تمثل الكاتب لمكونات العبث من خلال تداخل الأزمنة والأمكنة والأصوات والأشخاص والألوان والخطوط وإلغاء عناصر أخرى كالإضاءة والموسيقى. ويكون الكاتب بهذا التأكيد والإلغاء قد عين إطار العبث وطرائق اشتغال لغاته الدرامية والاستغناء عن بعضها الأخر، و« يحدد سوريو Etienne Souriau بعض خاصيات الحوار الدرامي واصفا إياه بالحوار التصارعي Agonistique ، فالشخصيات تؤثر في بعضها البعض بواسطة الحوار الذي هو الفعل، كما أن ردودها تتسم بقوة الصدمة Puissance d'impacte، كما يتسم الحوار بخاصيته التوضيحية؛ فالشخصية تعبر وتوجه المشاهد وتبدع من خلال الكلام، هذا بالإضافة إلى كونه حوارا منغما ومنطوقا؛ حيث المؤلف مطالب بأن يأخذ بعين الاعتبار مآل الحوار الدرامي؛ أي تداوله شفهيا على الركح.»[2]

لقد أسس مسرح العبث لأسئلة درامية لم تكن متداولة في المسرح الغربي سواء على مستوى مضمون أو شكل المتخيل المسرحي، كما ساهم في خلخلة انتظار المتلقي بإبدالات فكرية ودرامية صادمة. إلا أن هذه القطيعة بين النتاج الجديد وتلقيه سرعان ما تبددت نظرا لكون طبيعة الإبداع من طبيعة المرجع الواقعي المنتج له، مما جعل الإقبال على هذا النوع من المسرح فيما بعد يعلل بانجذاب المتلقي نحو نوع من الخطاب يهتم بجمالية درامية جديدة.

---

[1] – المرجع السابق / ص. 34

[2] – المرجع السابق / ص. 31

اللغة الدرامية والتواصل

يعزز النص الدرامي خصوصية اللغة المسرحية التي تتعدى به ومن خلاله نظام اللغة الأفقي إلى تكريس تمظهرات خطابية نصية متعددة، حيث إن كان يتمظهر لفظيا على غرار باقي الأجناس الأدبية السردية، إلا أنه يستعير لغات غير لسانية تتجاوز مع لغة اللفظ لتتفاعل معها فتميزها بالتالي عن ألجناس المعنية.

وعليه يصبح النص الدرامي بهذا التمظهر في نظر الباحثة الفرنسية " آن أوبرسفلد" Anne Ubersfeld نصا مثقوب Texte troué تستدعي مقاربته مستويات متعددة، حيث يمكن الاشتغال على ما تسميه بالمولدات النصية التمثيلية Les matrices textuelles de représentation أي وفق إجراءات خاصة يسلط من خلالها الضوء على مكونات التمسرح في النص الدرامي قصد تفعيله وتحيينه دراماتورجيا. بمعنى آخر ملؤه وانتشاله من كسله كما يرى "رينكارت" Rynguaert . إضافة إلى سياق التأشير الذي يحوز عليه النص الدرامي؛ فالخطاب الدرامي يتسم بما يسميه "كير إيلام" باستعراضيته، حيث تتبادل المعلومات على المستوى الحسي والحركي؛ أي أن تدخل جسد الممثل في فعل الكلام هو ما يميز لغة الدراما عن اللغة السردية التي يكون سياقها موصوفا أكثر ما يكون تداوليا.[1]

ويحيلنا التعريف المتداول حول اللغة إلى نسق من العلامات المعمولة للتواصل وهو ما تشترك فيه مع أنساق ومنظومات دلالية أخرى، رغم تفرد اللغة اللفظية بقانون متميز يعكسه تحققها المزدوج الصوتي والخطي، وكذا حيازتها على بعض المواصفات، منها قابليتها للتحدث عن الألفاظ التي تكون تلك اللغة ذاتها، واستعمال ألفاظ في معنى لم يكن معروفا من قبل في التواصل اللساني كاستخدام الاستعارات المبتكرة والمجاز. وبالرغم من المواصفات التي تميز اللغة عن باقي الأنظمة الدالة، فثمة ثوابت مشتركة بينهما دفعت بالسيميولوجيين إلى الإقرار بتوسيع مفهوم اللغة ليشمل كل نظام دال يحوز على شرط التواصل الذي من أهم شروطه تحقق مفهوم العلامة بعدها وحدة سيميائية قوامها الدال والمدلول. غير أن المسرح-

[1] – ينظر: اللغات الدرامية؛ وظائفها وآليات اشتغالها / ص. 11

وهو مثل باقي الأنظمة– « يحوز على نفس شروط التواصل إلا أنه يشذ عن هذا التماثل نظرا للطبيعة المعقدة للغة المسرحية ذاتها التي لا تعتمد في عملية التواصل على مرسل واحد بل على شبكة من المرسلين وكذا تعدد العلائق والرسائل الموجهة نحو متلق بصيغة الجمع أيضا. إضافة إلى توتر اللغة المسرحية على أجناس متعددة للعلامة اللسانية وغير اللسانية لتشكل في مجموعها بنية سيميائية متجانسة.»[1]

ويقف Patrice Pavis عند هذه الخصوصية بتأكيده على محاور متعددة تميز التواصل المسرحي عن باقي أشكال التواصل الأخرى وهي: ممثل– متفرج، شخصية– متفرج، شخصية– شخصية، ممثل– ممثل، متفرج– متفرج، على أن محور شخصية– متفرج، يبقى هو المحور المركزي في هذه الشبكة المعقدة للتواصل المسرحي ككل، ما دام هذا المحور هو الذي يضفي الخصوصية على التواصل المذكور برمته. فالمتفرج لا يعنيه الممثل ذاته بقدر ما يعنيه القناع أو الشخصية التي يتم بها التوهيم ويؤسس المتخيل. كما أن المتفرج هو الذي يضفي معنى على المجهود الفني و المادي لمبدعي ومرسلي العرض ككل.[2]

كما يرى " لارتوماس" Larthomas أن مقاربة اللغة الدرامية ضمن سياقها النصي تفرضه خصوصية النص الدرامي، فالمؤلف عند كتابة النص يتخيله منطوقا ومعروضا في نفس الوقت. غير أن دراستنا تكتفي بمستوى الكتابة لأسبقية المكتوب على المنطوق. بينما يبقى مستوى العرض للمهتمين بمجال التمثيل والإخراج، ذلك أن الإخراج كتابة مضمرة في النص الدرامي، انطلاقا من جدلية المقول والمكتوب، ما دام أن هذا الأخير محكوم بقواعد لغوية على عكس المقول الذي لا ينتظم على شاكلة نسق الخطاب الأول.

ونخلص في نهاية هذا المبحث إلى أن العلامة إن كانت هي شرط التواصل وتحقق اللغة، فاللغة المسرحية تحوز على نفس الشرط وتتجاوزه بإدخال علامات تتميز بتفكك العلاقة بين الدال و المدلول، بالإضافة إلى كون الفن المسرحي هو فن تتجاوز فيه علامات تبدو غير منسجمة، لكن سرعان ما تختفي مرجعياتها جراء

---

[1] – المرجع السابق / ص. 07

[2] - Voir : Patrice Pavis ; Dictionnaire du théâtre- Editions sociales- Paris- 1980- P. 80, 81

الذوبان والتوحد في نسق العرض. وما دامت العلامة المسرحية فنية بالدرجة الأولى، فإن علاقتها بالمدلول تتأسس على قرار إرادي، وهذا ما يجعلها تسمح باستمرار بتوليد دلالي واقتراحات تخييلية لا متناهية جراء مرونتها وتمظهراتها السيميائية.

اللغة ومسرح العبث

تعد اللغة من أهم القضايا النقدية التي تدور حولها أكثر دراسات العبث النقدية، ومن الحظ أن الكثير من مسرحيات العبث– وليست جميعها– تنفصل فيها اللغة عن الحدث.. كما في مسرحية " الدرس" ومسرحية " المستأجر الجديد" لـــ " يونسكو". وأحيانا يستغني عن اللغة تماما..كما في مسرحية " فصل بدون كلمات" لـــ " بيكيت".

وإذا كان مضمون المسرحية العبثية يكمن في الحدث نفسه، فإن اللغة تكون بالتالي منفصلة عن المضمون. ولعل هذه السمة من سمات مسرح العبث تؤكد رغبة الكتاب للعودة إلى الأسلوب الفني القديم، وهو التمثيل الصامت (البانتوميم) الذي ارتبط بشخصيات العصور الوسطى، والكوميديا المرتجلة الإيطالية (كوميديا دي لارتي) ثم مهرجي "شكسبير". أو ربما رغبة منهم في محاكاة عروض السيرك والمهرجين أو في تقليد مسرح العرائس والدمى. أو المسرح الذي يعتمد على الحركة والصوت والإضاءة...ما عدا النص الأدبي.[1]

وكما يقول رشاد رشدي:«لعل أهم ما يتميز به مسرح العبث موقفه من اللغة واستخدامه لها. فالعبثيون يعتقدون أن اللغة قد توقفت عن التعبير عما هو حي أو أساسي وأصبحت تقليدية أكثر من اللازم، فهي قناع يخفي الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما..»[2]

ولذلك جاءت هذه الدراسة تعبيرا عن مأساة اللغة التي نلمسها في كتابات "أوجين يونسكو" وعن دلالة الخطاب ورمزية الشخصية.

---

[1] – ينظر: عبثية الواقع .. و .. واقعية العبث: عثمان الحمامصي– الهيئة المصرية العامة للكتاب– 2004– [د. ط.] / ص. 41، 42

[2] – نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: رشاد رشدي– مركز الشارقة للإبداع الفكري– [د. ت.]– [د. ط.] / ص. 183

المبحث الثاني

المضامين الفكرية والفنية

حداثة أم كتابة جديدة؟

تأثرت الكتابة الدرامية بالحقل الثقافي، الناتج من التجليات الحداثية، وثمة ما يشير إلى ذلك، إذ نجد ملامح هذا التأثير في نصوص درامية اتصفت بأنها لا تحمل صفات النسبية وعدم الاكتراث التي توسم بها كتابة ما بعد الحداثة، وبأن تغييرا طـــرأ عليها من حيث الثيمة والمضمون، فعبرت عن فكرة تعزيز للفردانية، وصار مضمون النص ينزاح نحو طرح الذات- الأنا- التي تعيش أو تنتظر الموت، لأن الهويـــة الثقافية صارت سابقة على الهوية السياسية، وأن التجربة الفردية أساسية في مشروع محتمل التحقق، لا ينتظر حلوله وتحققـــه إلا في تواتر الشروط الموضوعية التي تساعد على انبساطه.[1] على أن هذا لا ينفي بالمقابل وجود رؤية شموليـــة للعالم في بعض النصوص التي اتبع كتابها الأسلوب الحداثـــي الذي يقوم على مبادئ الوحدة والبساطة والوظيفية.

لقد انفلت العالم مرة أخرى من زمن الحداثة إلى زمن ما بعد الحداثة، حيث يتسم هذا الزمن بسرعة التحول وتدفق المعارف وفي كافة المجالات، وداخل تدفقها واندفاعها يتنامى التشظي في كل شيء، ولذلك نلمس في عالم مسرح العبث أن كل الأشياء منفصلة ومفككة ومجزأة، والإنسان نفسه منعزل، تفككت ملكاته وتشيأت أعضاؤه.

لقد أصبح العالم بكثرة المعارف ودقتها واسعا ومفكك الأوصال لا يحده خيال. يعيـــش الإنســـان فيه حرا طليقا يعبر عما يريد وينتقل حيث يشاء وتكبر أحلامه وهواجسه... ولكنه موجه كالآلة، يعيش غارقا في واقـــع خاص به وواقع عالمي آخر بإشكالياته، وفي نفس الوقت يعجز عقلـــه عن تفسير ما يحدث حوله وأحيانا عن استيـــعاب سرعة التحولات. يواجه عالمـــا تتكاثر فيه وجوه تشظيه إلى درجة الالتباس.

فرغم صرامة المعرفة العقلية فيه، إلا أنه يتشكل تشكلا لا معقولا.

---

[1]- ينظر: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1900-2006): وطفاء حمادي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-2007- ط. 01- / ص. 12

وبذلك كان لا بد للمســـرح أن يتحرك في خضم هذا العالم ويمتص كثيرا من خصائصه. وجزء كبير من مســـرح الطليعة يقع في هذا الإطار، أقصد المسرحيات التي يصدرها كتاب استوعبوا العصـــر ووعوه فنيا وأدركوا عمقه اللاإنساني المعقد ولا معقوليته الصارخة.

إنها مسرحيات انسلخت من النمط الكلاسيكي البسيط في بنائه المترابط الأجزاء، القائم على تنامي الحدث وعلى أكرونولوجية الحكاية التي تتبع شخصيات لها ملامحها الجسدية والنفسية والفكرية والخلقية والاجتماعية.. انسلخت من ذلك كله لتصبح كتابة جديدة كثيرا ما يطلق عليها الكتابة الحداثية.

وتتطلب الكتابة الحداثية في الأدب امتلاك الكاتب حريته الواعية في إنتاج نصوص تعكس قوانينه، فتنفلت من النمطية والمعيارية، وقدرته على التقاط سمات العصر في سلبياتها وإيجابياتها، وصياغتها صياغة دقيقة ومعقدة، مع الخروج من ثنائية الشكل والمضمون قصد تجلية العالم ورؤياته داخل التشكل البنائي للنص. بحيث تصبح الكتابة في حد ذاتها هي الغاية والوسيلة، ويصبح القارئ معادلة أساسية فيها، بعده وجها لها عبر القراءة بتأمليتها وتأويليتها وإنتاجيتها.. ويمكن اختزال تلك السمات في الدينامية بما هي صيرورة وتحول وديمومة خلق معايير جديدة وتراكم وتكثيف وتشظي.[1]

ومن بين أهم استراتيجيات الحداثة التي برزت في النصوص، كان الاهتمام القوي بالمستقبل، والتنبؤ به، والتبشير بآفاقه والاهتمام بمبدأ التواصل.

ولكن في المقابل، برز الأسلوب الذي اتبعته بعض النصوص الدرامية والذي ينتمي إلى ثقافة ما بعد الحداثة، وواكب ذلك صياغة نص يتلاءم مع ظهور التقنية، حيث ترسخت هذه الثقافة مع قواعد المنهج التفكيكي التي تأثرت بطروحات وإسهامات "رولان بارت" و"جاك دريدا" التي أعادت الاعتبار لفلسفة كل من "نيتشه" و"هايدغر"، والتي اتبعت المنهج البنوي فأثر ذلك على مسيرة الحركة المابعد حداثية، التي ألغت الدلالات والزمن والتاريخ من قراءاتها للإبداع.

---

[1]– ينظر: سؤال الحداثة في الرواية المغربية: عبد الحليم العلام– أفريقيا الشرق– المغرب–1999–[د. ط.] / ص. 22

وقد تبنت بعض النصوص الدرامية هذا الأسلوب الذي انجلى في توظيف تقنيات كاستخدام الشفرة المزدوجة والتورية الساخرة والغموض أو التباس المعنى، التناقض والحيل البلاغية التي تمثل ملامح هامة لهذا الأسلوب كالمفارقة والتناقض الظاهري والاتساق القائم على التنافر (هارمونية النشاز)، والإسهاب والتضخيم والتعقيد والتناقض، واسترجاع الماضي وقلب الترتيب المألوف للكلمات في الجملة وحذف حروف من الكلمات، وقد تطابقت هذه المفاهيم والمضامين مع كتابات "يونسكو" [1]

وضمن هذا السياق كان لا بد أن تتسم رؤية الكاتب بغموض العالم كرؤية تنسج خيوطها لغة لا تخضع تراكيبها لنظام وقواعد تبدل دوالها، وإنتاج معانيها، وراحت تبث الخطاب متناسقا مع فنية الإبداع وبلاغة المتخيل، ومع مبدأي التشظي والتنافر.

وبالإضافة إلى عنصر اللغة، نتناول في هذا المبحث المضامين الفكرية والفنية والتي استنبطناها من كتابات " يونسكو" والمتعلقة بالحلم والحقيقة، الحياة والموت، مستويات حضور الجسد في الخطاب الدرامي، التشظي والتنافر، التنميط والتوحد، المقاومة والتفرد، الفضاء والزمن، الثيمة ...

ولعل مسرحيات " يونسكو" تقترب من بعضها البعض، إذ نجد أحيانا وكأن المسرحية هي تتم لمسرحية أخرى، أو أعيد كتابتها لتعبر عن موضوع آخر، ذلك أن المتتبع لهذه الأعمال يلحظ من الوهلة الأولى أن الشخصيات بما تحمله من ثقافة وتقاليد وفكر وبعد اجتماعي هي نفسها. فالشخصيات فيها أيضا تتداخل، إن لم تكن هي نفسها التي تتكرر، ولذلك اخترنا بعض المسرحيات ذات القيمة الفنية التي تتطابق وعنوان المبحث، حتى لا يصل بنا البحث إلى إسهاب نحن في غنى عنه.

والمسرحيات التي نتناولها بالدرس هي كالتالي: "المغنية الصلعاء" La Cantatrice chauve، "الخرتيت" Rhinocéros، " جاك أو الامتثال"،

[1]- ينظر: الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990- 2006): وطفاء حمادي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- 2007- ط. 01- / ص. 12- 13

Amédée ou "أميديه أو كيف نتخلص منها" ، Jacques ou La Soumission Comment s'en débarrasser ،"الملك يموت" Le Roi se meurt.

المغنية الصلعاء

يمكن أن نلخص أحداث المسرحية في هذه النبذة، حيث يرفع الستار في البداية لنشاهد زوجين جالسين يتبادلان أطراف الحديث في ليلة من ليالي السهر العائلية. المكان هو ضواحي لندن، الزمن منعدم، الزوجان هما السيد "سميث" والسيدة "سميث". وهذا الاسم هو أحط وأرذل لقب في إنجلترا. ولم يوظف يونسكو ذلك اعتباطيا، وإنما ليزيد من حدة التفاهة واللامعقول. الأمسية روتينية، شأنها في ذلك شأن كل الأمسيات التي يقضيها زوجان بلغت بهما الحياة الزوجية إلى الملل والضجر، تقول الزوجة:

-الساعة التاسعة، وقد تناولنا حساء وسمكا وبطاطس.....»[1]

بين يونسكو منذ البداية أن الفهم المتبادل بين الزوجين معدوم، وليس ثمة مشاركة حقيقية بينهما، فبينما الزوجة تتحدث وتسأل يتصفح الزوج أوراق الجريدة، كأن الأمر لا يهمه أبدا، إنه لا يجيب على حديث زوجته إلا بتحريك لسانه محدثا أصواتا غير مفهومة. وتواصل الزوجة في ثرثرتها الجوفاء فتقول:

-كان السمك طازجا، لقد تناولت مرتين و ليس

ثلاثة.....>..»[2]

وأمام هذه الثرثرة اللامجدية لم يحرك الزوج ساكنا، بحيث يبقى صامتا كعادته، يحرك لسانه فقط متمتما كلاما غير مسموع و غير واضح.

في مسرحية " المغنية الصلعاء" لا توجد مغنية ولا مغنون، بل نرى زوجا وزوجة يتحدثان في أمور تافهة وأحاديث جانبية، دون أن يلتقيا على موضوع واحد. فالسيدة "سميث" تقيم بجنب زوجها وتقدم تفاصيل وجزئيات لأنواع الأكل التي قدمت على مائدة العشاء، وتسمي كل نوع باسمه، وتميز بين البطاطا المقلية بشحم وسواها، كما أنها تصف الزيت الذي اشترته من البقال، وهو أفضل من الزيت الذي يبيعه الحانوتي الآخر المجاور. وأن الخادمة قد طهت جيدا البطاطا، بخلاف المرة

[1] - La cantatrice chauve : Eugène Ionesco- Ed. Gallimard- 1993/ P. 41
[2] - Ibid : p.43

السابقة، وكان السمك طازجا، ولقد سكبت منه مرتين، بل ثلاث مرات، وكذلك زوجها، إلا أنه سكب في المرة الثالثة أقل من المرتين السابقتين. وتمضي الزوجة في الحديث عن الجعة والحلوى والأولاد، وهي تمعن في التفصيل على دأبها، بينما الزوج منهمك في قراءة الجريدة ويفرقع لسانه حينا بعد الآخر وهو الجواب الوحيد الذي تناله منه.[1]

تستمر السيدة "سميث" في حديثها وعلى نفس الإيقاع، تذكر اللبن الذي تشتريه من متخصص في الألبان البلغارية والمتخرج من جامعة اللبن في القسطنطينية. وتصف مزايا اللبن وتشير إلى أن الطبيب "ماكنزي كينغ" الذي نصحها بتناوله، وهو حكيم ماهر يجرب الأدوية على ذاته قبل أن يصفها للمرضى، بل إنه يجري على نفسه العمليات قبل أن يجريها على المرضى. وقد حدث وأن أجرى لذاته عملية الكبد قبل السيد "باركر"، وإن كان هذا الأخير قد توفي من دونه.

وهنا يتعجب الزوج أن ينجو أحدهما دون الآخر، فإما أن يشفيا ويسلما معا أو أن يموتا جميعا.

ويظل الأمر على حاله حتى يبدو لنا السيد " سميث" وهو يذكر لزوجته أنه كتب في الجريدة أن السيد "بوبي واطسن" وافته المنية منذ سنتين، وشيعت جنازته وحضرا دفنه منذ سنة ونصف، ثم يتذكر أنه مات منذ ثلاث سنوات بتداعي الأفكار. ويتأسف لأنه كان محتفظا بشكله جيدا. ثم يذكر أن "بوبي واطسن" مات منذ أربع سنوات وكان جسده لا يزال حارا، ولكم كان مرحا.

ثم يدور الحديث بين السيد والسيدة "سميث" حول أرملته التي اسمها " بوبي واطسن" وابنها " بوبي واطسن" وابنتها كذلك تدعى " بوبي واطسن" ويمضي الحديث إلى ذكر جميع أفراد العائلة من خالات وأعمام وأحفاد وكلهم "بوبي واطسن". وما نفهمه من الحوار أنه من المتعذر جدا التمييز بينهم، أضحى الجميع غير معنيين بلا اسم محدود ومميز لكل منهم.

[1] -Voir: La cantatrice chauve / P.42

يتظاهر لنا السيد سميث أنه قد قرأ خبر تشييع جثمان " بوبي واطسن" على جريدته فيقول:

– إنها أجمل جثة بريطانيا العظمى! إنه لم يتمتع بكامل عمره..... [1]

وفي مقطع آخر يذكر فيه عائلته فيقول:

– بوبي واطسن، الإبن الوحيد للعجوز بوبي واطسن، وخاله بوبي واطسن، لا ليس ذلك، بل بوبي واطسن..... [2]

وتظل أحداث المسرحية متعاقبة بين الزوجين حتى تدخل الخادمة " ماري" التي تعلن للجمهور أنها كانت في السينما مع رجل مجهول وتذكر أن السيد والسيدة مارتن الذين دعيا للعشاء ينتظران بالباب الإذن للدخول، وقد وصلا متخلفين عن الموعد، فينصرف السيد والسيدة سميث ليغيرا ملابسهما وتدخل عائلة "مارتن" باحتشام تام، وأنهما لا يعرفان بعضيهما البعض. يبدو كالغريبان، فيجلس السيد "مارتن" في ركن وتجلس السيدة "مارتن" في ركن آخر.

وفيما هما ينتظران مجيء صاحبي البيت لاستقبالهما، وبعد لحظات من تبادل النظرات، يبتسمان بخجل، ثم يتحدثان وكأن أحدهما لا يعرف الآخر. فيسأل السيد "مارتن" زوجته حول ما إذا كان قد التقى بها من قبل أم لا؟ رغم أن الاثنين يعيشان تحت سقف واحد. يبدو أنهما لا يدركان العلاقة بينهما.

الحياة في دراما اللامعقول لا تعني أن الزوج والزوجة يفهم كل واحد منهما الآخر أو يعرفه حق المعرفة. يقول السيد "مارتن" لزوجته:

– عفوا سيدتي، ولكن يبدو لي إن لم أكن مخطئا أنني التقيت بك في مكان ما.....

– أنا كذلك سيدي، يبدو لي أنني قد التقيت بك في مكان ما، ولكن لست أتذكر جيدا ذلك. [3]

---

[1] - La cantatrice chauve : P.46

[2] - IBID : P.49

[3] -IBID : P. 53

ويتعجبان في الأخير أن يكونا قد قدما من بلدة واحدة ومن منزل واحد والغرفة الواحدة وأنهما يقيمان حاليا في الشارع الواحد وفي المنزل ذاته بل في الغرفة ذاتها بل في السرير ذاته وركبا القطار ذاته. وهنا يعلمان أنهما زوجان.

مأساة اللغة

يرمز الخطاب الدرامي في هذه المسرحية إلى مأساة اللغة وصعوبة التواصل بين الجماعات البشرية. والمثال على ذلك الحوار الدائر بين السيد "مارتن" والسيدة "مارتن". فالعلاقات الإنسانية عند "يونسكو"، بل الوجود الإنساني نفسه وظيفة من وظائف اللغة، «فيونسكو مثلا لكي يثبت عبثية اللغة نراه يعمد إلى تصوير رثاثتها. فبعض مسرحياته أو بعض مشاهدها لا تقدم غير مجموعة الإكلشيهات والنداءات والكلمات المتداولة.»[1]

وما فشل الكلمات في تحقيق التواصل بين البشر إلا مظهر من مظاهر عزلة الإنسان عن سائر البشر ومرد ذلك أيضا إلى طبيعة الوجود الإنساني نفسه.

الأساليب اللسانية تحت العناوين التالية: « تفاهة، مغالاة(نفهم تكرار و عدم ترابط) غياب المنطق، تشويه ونبل. العنوان الأول من بين هذه العناوين أو ربما الأخير يتهكم بواسطة محاكاة مبتذلة وقاسية من المظاهر السطحية للحياة اليومية. المناجاة التي تفتتح بها السيدة سميث حوارها تبرز مثالا لهذه التقنية. العناوين الأخرى تجمع حالات حيث اللغة تفقد دلالتها [...] غير أن التفاهة والتفخيم اللساني المستعملان في الوصول إلى هدف التحقير يؤديان إلى إظهار عيب في الدلالة.»[2]

قد يكون قلب الحقيقة جزئيا أو مطلقا. يستطيع اللامعنى أن يسلم بمعايير عقلانية، ولكن أن نقلبها ببساطة. (في الحوار بين السيد و السيدة سميث،) هذا النوع من التهكم نبحث عنه بطريقتين:

---

[1]– عبثية الواقع..و.. واقعية العبث: عثمان الحمامصي / ص. 44

[2] - Raymond Laubreaux : Les critiques de notre temps et Ionesco- Ed. Garnier Frères- Paris- 1973/ P. 26

1- عن طريق الاستبعاد: لقد مات خلال السنتين الماضيتين. [...] إنك تتذكر حتما وقد حضرت دفنه منذ عام ونصف.

2 –عن طريق قلب الإفتراض المنطقي: لقد مات خلال السنتين الماضيتين. [...] ولقد أعلنا عن موته منذ ثلاث سنوات. أو يستطيع أن يحتج اللامعنى أيضا في شكله الحقيقي دون أن يكون مبررا بسبب خارجي.

يرى يونسكو أن اللغة غير معقولة، بل هي أعلى مراتب اللامعقول، وهي في عالم معبوث به، كله اللغة التي تحكم والمحرك الذي يسحق ويدمر ويقرر مصير الإنسان، ولهذا جاءت الحوارات في المسرحية مليئة بالتفاهات والكلام المبتذل السخيف، ويهدف المؤلف من وراء ذلك إلى نقد فلسفي واجتماعي لمعنى الوجود الإنساني العقيم الذي طغت عليه المادية، فصور لنا الإنسان يجد صعوبة في إخراج الكلمات، وحتى وإن تخرج تتكسر ولا تكاد تتجاوز الشفتين، وينتهي المطاف بالكلمات إلى أن تصبح أدوات للعبث واللامعقول.

يقول نعيم عطية: « لقد أكد علم النفس الحديث أن الكلمة الخاطئة أو زلة اللسان قد تكون أصدق من الساعات الطويلة من الحديث المنمق و اللغة المنطقية» [1] قد يكون هذا صحيحا، وخاصة عندما يصدر الحوار من أناس غير واعين بسبب تيههم في حياة غير معقولة وأصبحت بالنسبة إليهم بلا معنى. وبالتالي أصبحت الكثير من العبارات اللغوية خالية من المعنى وتسيطر على الحياة الداخلية للشخصيات. وربما تتضاءل أهمية الحوار ليصل إلى الصمت.. وربما يكون أبلغ من الحوار.

ويقول " نبيل حلمي" : « أن اللغة في المسرح التقليدي منذ اليونان تعتبر وسيطا يمر عن طريقه المعنى من خشبة المسرح إلى المشاهدين، وبذلك تحتل مرتبة ثانوية، فهي وسيلة وليست غاية، غير أن يونسكو، وقد أدرك أن الحدث قد فقد منابع انبثاقه ومنطقية تطوره وحتمية وصوله إلى نقطة الحل والتنوير، إذ به يرى اللغة شاهدا من شواهد العبث على وجود قائم للعبث، لهذا انصرف تفكيره إلى

[1] – مسرح العبث: نعيم عطية– مجموعة مسرحيات عالمية– عدد العبث– الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر– القاهرة– 1970– [د. ط.] / ص. 407

نوع من الدراما الفنية أنشأه من واقع اللغة ذاتها، وتصبح فيها اللغة غاية موضوعية وتكون الكلمات قادرة على أن تخلق من العدم وجودا مسرحيا.»[1]

وإذا كانت اللغة في المسرح التقليدي تعد وسيلة لإيصال أفكار محددة واضحة إلى عقل المتفرج، فإنها في مسرح العبث لا تهدف إلى حمل المتفرج على أن يفكر في هدوء ويتأمل، بل إلى استثارته وإرغامه بقوة الضجيج والصخب على الارتداد إلى حالة ما قبل اللغة، مثلما يحدث في بعض الأشكال الفنية المجردة من اللغة.

ويضيف نبيل حلمي: « يحاول يونسكو– من الناحية الدرامية– أن يدلل على العبث الكامن في اللغة، حيث يكثر من استخدام المسلمات التافهة والأقوال العادية التقليدية التي تشكل مادة الحديث اليومي والشعارات والكليشهات التي عفا عليها الزمن وامتص منها كل مضمون حتى فاحت منها رائحة القدم والعطن. فحينما يفقد المرء"حياته الداخلية" ويعيش في "خواء روحي" إنما يتجه بالضرورة إلى شيء له القدرة على ملئ الفراغ الضارب في أعماقه، ويصون له في نفس الوقت وضعه الاجتماعي الظاهري. وهنا كان دور الشعار والكليشيه والقول المعاد والعبارة التافهة التي زحمت بها "البرجوازية" حياة الناس فجعلتهم في نهاية الأمر سواء. لا فرق بين واحد وآخر.»[2]

ومن هنا كان استخدام يونسكو لمثل هذه الأقوال العادية المجترة سلاحا بتارا للسخرية الاجتماعية والسياسية معا نقدا فلسفيا لوضعية الإنسان في ظل ظروف تحكم عليه بالفناء الروحي.

غير أن يونسكو لا يكتفي باستخدام هذه التوافه بغرض الكشف عن جوانب الرياء "البرجوازي" وإنما يتعدى ذلك الهدف إلى فضح هذه التوافه ذاتها وتبيان "عاديتها" وخلوها من المعنى، وتحطيمها في نهاية الأمر.

فقد كتب أوجين يونسكو نص مسرحية "المغنية الصلعاء" عندما كان يتعلم اللغة الإنجليزية وأوصله كتاب"العبارة في دروس متعاقبة" إلى السيد والسيدة

---

[1]– يونسكو ومشكلة اللغة: نبيل حلمي– مجلة المسرح– القاهرة– العدد 11– نوفمبر 1964–/ ص. 90– 91

[2]– يونسكو ومشكلة اللغة / ص. 91

"سميث" وهما زوجان نمطيان للطبقة الوسطى الإنجليزية، كما أوصله إلى الوصيفة "ماري" وأخيرا صديقاها القديمان السيد والسيدة مارتن، ووسط هذه المجموعة الإنجليزية النمطية تحدث سلسلة من المحادثات الإنجليزية النمطية، ويعبر يونسكو عن ذلك بقوله: «عند هذه النقطة عشت كشفا جليا، لم يعد هدفي تحسين معرفتي بالإنجليزية، لقد حدث طموح جديد أكبر اتساعا هو أن أنقل لرفاقي تلك الحقائق الإنجليزية التي تكشف عن نوع من البرجوازية الصغيرة عن سر التحدث دون أن تقول شيئا، فانكشف لي غيبة أي حياة باطنية، وغياب رؤية الروتين اليومي الذي يعيشه الإنسان المستغرق في إطاره الاجتماعي.»[1]

إذن لا تدور هذه المسرحية حول موضوع محدد، لأنها تنتمي إلى مسرح العبث واللامعقول الذي لا يضم قصة أو حبكة جديرة بالاهتمام، كما أنها تخلو من البداية والنهاية، وهي تعكس أحلاما وكوابيس جسدها يونسكو، وتتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة، لذلك فهي تعني بمشكلات الحياة والموت والعزلة.

ولقد «قرر يونسكو أن ينقل إلى معاصريه تلك الحقائق الأساسية التي اكتشفها من جديد. راح يرتب الجمل الموجودة في كتابه جملة بعد أخرى، وينقل بتواضع المعرفة التي اكتسبها: أحاديث تربوية بشكل خاص! يروي يونسكو قائلا: " مع ذلك، حصلت ظاهرة غريبة ولا أدري كيف: كان النص يتحول تحت نظري بشكل غير محسوس ضد إرادتي، كانت الجمل البسيطة الواضحة التي نسختها على دفتري بجد وحماس، تتصفى بعد مدة من الزمن، وتتحرك من تلقاء نفسها، وتتعفن، وتغير طبيعتها. وا حسرتاه، فالحقائق الأولية الصحيحة التي يتبادلها الأفراد، المرتبط بعضها ببعض، غدت جنونا، وفقدت اللغة انسجامها، والشخصيات خسرت وحدتها.. أطلق يونسكو على المسرحية التي كتبها بتلك الطريقة "المغنية الصلعاء" »[2] لأن

---

[1]– الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990– 2006) / ص. 95

[2]– يوجين يونسكو: كلود ابستادو– تر. قيس خضور– مر. حسيب كاسوحه– منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1999–[د.ط.]– / ص. 15– 16

المسرحية لا تحوي أية مغنية صلعاء أو غزيرة الشعر. فالعنوان يتعارض كليا مع المحتوى.

« إن مسرحية "المغنية الصلعاء" لم تكن "حادثا". لقد جرب يونسكو، وهو المسرحي بالفطرة، المسرحي وهو صغير جدا. لقد وجد في الحوار الشكل التعبيري الذي يوافق صراعاته الداخلية ويسمح له بترجمة تناقضات حياته وتجاربه: المسرح موجود في داخله، في عقله، في طريقته لرؤية العالم [...] يمكن للفوضى و التناقضات أن تجد طريقا سالكا في المسرحية.»[1]

وكتب يونسكو مسرحية " المغنية الصلعاء" بطريق المصادفة، فهي تعد نقدا لاذعا للمسرح الرائج في أيامه، كما كشفت الرغبة لديه في أن يهب الحياة لبعض الأشخاص وأن يجسد بعض تصوراته.

وكان يهدف من وراء ذلك إلى إظهار فقدان التواصل بين الناس من خلال الفوضى والتناقضات، ومن هنا انتهج سبيلا في التعامل مع اللغة، حينما أفقدها غايتها، لأن طبيعة الحياة فرضت أن تكون على هذا النمط. فظن البعض أنها قد تراجعت.

وفي الحقيقة«إن الذين يربطون بين تراجع اللغة في مسرح العبث وبين المعادلات الرياضية واختبارات العلوم الطبيعية التي وسعت من النظرة إلى الحقيقة، وجعلت الانشغال بالحياة اليومية انشغالا تافها.. وحتى تتفق اللغة مع الانطلاق الحضاري.. نرى أنهم مخطئون.. إنما حقيقة الواقع المعاش [...] هي التي جعلت الحياة غير معقولة ولا مقبولة، وبالتالي جعلت الناس يعيشون في ذواتهم ولا يسمعون إلا لأنفسهم، منفصلين عن الآخرين وتعذر التفاهم بينهم»[2]

ويمكننا التطرق إلى أهم سمات هذا النوع من الكتابة في المسرحية الطليعية، والتي نستخلصها فيما يلي:

---

[1]– يوجين يونسكو: كلود ابستادو– / ص. 16

[2] - عبثية الواقع .. و .. واقعية العبث: عثمان الحمامصي / ص. 42

1- التكــثيــف

وهو عملية دقيقة ومعقدة تقوم على ضغط الرؤية في عبارات مختصرة ومركزة ولغة مجازية وكائنات رمزية ووهمية لا حصر لها، وفي مقاطع مقتضبة من الخطاب المسرحي، وتتفكك تلك الرؤية في رؤى متعددة ومتقابلة ومتكاملة. فإذا كان التكثيف في مسرحية "الكراسي" مثلا يتجسد في تلك الشخصيات الوهمية وازدحام الكراسي وتوارد الخواطر، وأيضا تنامي الطحلب وتزايد طول الجثة يوما بعد يوم –حتى اخترقت جدار البيت– في مسرحية "أميديه أو كيف نتخلص منها"، ومسرحية "الخرتيت" التي تكاثرت فيها الخراتيت، فإن التكثيف في هذه المسرحية يتجسد في تعدد الثيمات واللغة المجازية المعبرة. ويمكن ضبط أبعاد هذا التكثيف في المستويات التالية:

أ- مستوى التجنيس

تتداخل في هذه المسرحية أنماط أدبية أخرى من قصة قصيرة، وحكاية خرافية، ومذكرات، ويوميات، وتتفاعل فيها قضايا فكرية وفلسفية وأخرى اجتماعية، في مقاطع متداخلة تتميز بالتشظي والتنافر، يطبعها الإيحاء وتبرزها الدلالة.

فثمة مقطع في المسرحية حول الحديث عن الأطعمة والمأكولات وأنواعها والانشغال بها أيما انشغال من طرف السيدة "سميث". ومقطع آخر حول المقال الصادر في الجريدة، الذي يتكلم عن تشييع جثمان "بوبي واطسن" ، حيث راح السيد "سميث" – وهو يطالع الجريدة– يشرح لزوجته الإعلان عن وفاته ودفنه وعن جثته. ثم الانتقال إلى مقطع ثالث يصور استضافة عائلة "مارتن"، حيث يدور الحديث بين الزوجين في غرفة وكلاهما يجلس في زاوية، ولا يكتشفان بعضهما البعض إلا بعد أن يتحدث كل واحد منهما عن منشئه، والمكان الذي قدم منه والبيت الذي يسكنه والسرير الذي ينام عليه والقطار الذي ركبه، وعن ساعة مجيئه.

وتعبر هذه المقاطع كلها عن التنافر وتعدد المواقف والأفعال والأحداث، وليس ثمة ما يربط بينها. بل أن الخطاب الدرامي يوحي ويبرز هذا التشظي أو التيه ويبرز دلالته من خلال حوار الشخصيات.

ب- مستوى الحوار

إذا كان الحوار خاصية من خصائص المسرحية التي تميزه عن الرواية والشعر، وكان في المسرحية التقليدية قائما على الديناميكية والتوتر والصراع الحاد والنوع الذي لا يعرف المهادنة، فإنه اتخذ في هذه المسرحية شكلا مغايرا تماما. إذ تحول الحوار إلى سرد ذاتي، بحيث اكتسبت الشخصيات حرية في التعبير عن هواجسها تجاه نفسها وتجاه كائنات أخرى داخل النص، بالرغم من أن الشخصيات تتحاور مع بعضها البعض، فهي لا تلتقي في أفكارها وثقافتها، بحيث ينعدم التواصل، لأن كل شخصية حينما تتحدث تنطلق من ماضيها وتظل على هذه الحال، أو تتعلق بحلم في المستقبل، بينما ينعدم الحوار الدال على الزمن الحاضر. فقد تحول الحوار إلى سرد قائم على ضمير الغائب المحايد.

ج- مستوى التيمات

تتداخل التيمات في مسرح "يونسكو" وتتوالد من خلال الخطاب وهواجس الشخوص، من تيمة البورجوازية إلى تيمات الاغتراب والموت والفراغ النفسي والشعور بالعبث.

لقد قامت مسرحيات "يونسكو" على تأكيد اغتراب الإنسان في العالم الحديث والتعبير عن واقعه المعاش، حيث يقوم مضمونها على فضح هذا الاغتراب بهدف إبعاده عن الوجود الإنساني وخلق شخصية سوية غير مغتربة عن واقعها الاجتماعي والنفسي وحتى الديني. وجميع هذه العوامل تؤثر في بعضها البعض وتفضي بالإنسان إلى الانعزال عن المجتمع، وبالتالي الشعور باستحالة الحياة في هذا الواقع المرير.

وما هذا كله إلا نتيجة لظروف الحياة اللاإنسانية التي يعيشها الفرد في مجتمع يفتقد إلى القيم والأخلاق، بل يسوده فساد النظم وتوغل العالم في أوحال اللامعنى واللامنطق واللاحب، كل هذا يقود إلى الاغتراب. بل يصل الأمر إلى اغتراب الإنسان عن نفسه، حيث ينفصل الفرد عن ذاته. بالإضافة إلى الاغتراب الديني في عالم الغرب. « ومسرح العبث- في موضوعه- يعكس إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من الأوضاع "غير المعقولة" بعد أن انهارت العقيدة الدينية عند كثير من الناس نتيجة الحروب وألوان الصراع الطبقي

والمادي في ذلك المجتمع، وضعف إيمان الإنسان بقدرة التقدم العلمي والآلي على تحقيق السعادة والوجود المتكامل، وأحس بعجزه عن أن يظفر بتلك الحرية التي طالما تحدث عنها الكتاب...»[1]

ولقد أثبتت الدراسات «أن يونسكو تأثر كثيرا بمدرسة التحليل النفسي، مما دفع به إلى الابتعاد عن الموضوعات القديمة، مثل البطولة، التضحية والانتقام... لما فيها من زيف لا يدل على الواقع الحقيقي للحياة الإنسانية، وفكر في طرح قضايا أسمى من ذلك وأعقد، مثل السأم، الضجر، الكره الدفين، وقصور اللغة والملل الزوجي، وغريزة حب التدمير...»[2]

ويكشف خطاب هذا النص عن فئة برجوازية صغيرة، تبوح عن سر التحدث دون أن تقول شيئا، ولكنها تعبر عن يومياتها بعبثية الكلام والحوار الدرامي والانفعالات، وفي المسرحية سخرية وتهكم من البرجوازية؛ من أحاديثها وعاداتها؛ والذي يقوم على التيمة نفسها ولكنه يتجسد من خلال الشخصيات والحوارات. ويخلو هذا النوع من الخطاب من شخصيات يمكن تمييزها وتظهر في شكل يشبه الدمية أو الآلة، لأنها تبدو كشكل فارغ لا يدل على مضمون محدود وثابت، وتتحول أسماؤها إلى تسمية فارغة لا تسمح بالتمايز.

د- مستوى الأزمنة والأفضية

يستغرق الزوجان في ذكر قصة "بوبي واطسن" بنوع من الحوار الذي تختل فيه الأرقام وحس الواقعية ويعم التناقض وكأن الزوجين يحيان في عالم التشويش الأول، يتميزان عن البدائيين وحسب في القدرة على تداول الأفكار والنتائج على غير فطنة وغير قياس. إنهما يتأوهان لموت "بوبـــي واطسن"، وقد مات- في نظرهم- اليوم، أو منذ سنتـــين، ومنذ سنة ونصف، ومنذ أربع سنوات، وكانت جثته حية، وكان مرحـــا.

---

[1]- من فنون الأدب؛ المسرحية: عبد القادر القط / ص. 292

[2]- مسرح الدوائر المغلقة: حنا عبود؛ دراسات- منشورات إتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1978- [د. ط.] / ص. 152

ولا يتفطن الزوجان إطلاقا إلى فوضى الأرقام واستحالتها وأنهما يهذران، فكأنّ ذلك الرّجل لم يكن موجودا فعلا ولا هوية له، لم يعش ولم يمت، الوجود والعدم سيان. بل أن الأرقام افتقدت دلالتها، والزوجان يهذيان بأفكار عن إنسان من ابتداعهما. فالإيهام هو الصفة الملازمة لهذه المسرحية، ولسوف يظهر الزمن القيمة الفعلية والفنية التي تتصف بها.

لقد كان الزمن حاضرا في هذه المسرحية، إنها الساعة التي استقلت وفقا لطباعها وآليتها، فهي تدق دقات اتفاقية لا تدل على الزمن ذاته. ثم إنها في النهاية انقلبت رأسا على عقب وأخذت تدور دورات كثيرة دون جدوى. و"آل مارتن" و"آل سميث" يسمعون دقات الساعة وكأنها صوت يومي فاقد الدلالة. لقد فقد هؤلاء الصلة بالزمن، بل خرجوا عن إطار الزمن، فأصبح عندهم أيا ما كانت دقاته هو زمن واحد، لا طائل من ورائه، وهو لا يحمل التغيير والتجدد والوعي.

2- التشـــظـــــي

لم تعد الأحداث والأزمنة والأمكنة وحركة الشخوص وأفعالها مبنية في تصاعد وتنام وتراص، لها مقدمات ونتائج كما في المسرحية الكلاسيكية، بل شيء مبعثر في المسرحية الحالية. فالأحداث منشطرة ومجزوءة والأزمنة لحظات جزئية متداخلة ومتفجّرة. ولحظات الخطاب مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النـــص، وصف الحالات النفسية أو وصف المحيط من خلال العدســـة الوجدانية لهذه الشخوص ذاتها.

ومن أهم وجوه التشظي هنا تفكك الشخوص، فهي إلى جانب كونها في الغالب بلا تاريخ ولا ملامح ولا نمو جسدي وفكري ووجداني ونفسي، إلى جانب كونها تبدو أحيانا متضخمة ذهنيا وأحيانا نفسيا ووجدانيا بشكل كاريكاتوري.. إلى جانب كل ذلك تحمل أسماء لا يمكن فهمها إلا في سياق جمل مبعثرة متناثرة في فقرات متباينة الأنساق، خاصة وأنها أسماء لا تشير إلى شخصيات بشرية لها معادلها الموضوعي، بل نكتشف في آخر المطاف أنها أسماء لقضايا ومواقف وتصورات وحالات..

وتتناثر الشخصية الواحدة في أسماء عديدة توهم بتعدد الشخوص ولكنها في العمق هي شخصية واحدة، وأحيانا اسم واحد يدل على تبعثر. شخوص تتشظى دواخلها وتتداخل الشظايا بين الأحلام والكوابيس والشعور بالضياع. وأحيانا تتشظى أعضاؤها وتتداخل وظائفها فتعيش الشخصية انفصال الرأس عن الجسد وانفصال الروح. فتتشطر الشخصية الواحدة إلى كيانين، أو تقفز العيون من حالة العدم إلى الوجود فتصبح الشخصية ركاما من الأعضاء تتمتع بحرية الانفصال عن الجسد والعودة إلى الالتصاق به.

فمن الوهلة الأولى ندرك أن الكاتب "يونسكو" يجسد عبر ذلك الإنسان اليومي الفاقد المعاناة الذي تتداوله الأيام في تفاهة وعقم. فمنذ مطلع المسرحية نشاهد أن الزوج والزوجة مستقر كل منهما في عالمه، فالزوج يتصفح الصحيفة التي تمتص ذهنه ويدخن السيجارة، بينما تبقى الزوجة في ثرثرتها التي لا تصل إليه من بعد سحيق. والاستغراق في قراءة الصحيفة هو كناية عن الانشغال بالأحداث اليومية التافهة للإنسان الذي افتقد التطلعات وأضحت أيامه كلها يوما واحدا مماثلا.

وقد يخيل إلينا في الوهلة الأولى أن السيد "سميث" يتباين عن زوجته، فهي تهذي بأفكارها وهو مستمر في صمته، بل يفرقع لسانه. ولكن سرعان ما نكتشف أنه وزوجته ليسا سوى شخصية واحدة متعددة في شخصين.

3- أسطـــرة الواقـــع

يطلعنا قسم من خطاب مسرحية "المغنية الصلعاء" على وجه آخر للفاجعة، حيث يتحول من الحوار التافه إلى الحوار الفاقد المعنى المتناقض. ومن التقنيات المميزة والمستخدمة في مسرحية "يونسكو" إغراقها في الجو الأسطوري. وقد اطلعنا على ذلك وشاهدنا الحوار الذي دار بين الزوجين والاتجاه الذي كان يسير فيه تفكير كل منهما، حيث بات العقل يهذي على أفكار لا تستقيم حتى غدت مثل الخرف.

فمن يكون ذلك الطبيب المميز- الذي تتحدث عنه السيدة "سميث"- الذي لا يصف الدواء للمرضى إلا إذا جربه على نفسه، ولا يقوم بعملية جراحية إلا إذا جربها على نفسه وإن لم يكن مريضا؟ وهكذا تنحدر اهتمامات تلك السيدة وتخرف وتغدو مثيلا

للهذر الذي لا طائل من دونه. ولا منطق فيه ولا قابلية تصديق، دون أن تتفطن إلى تفاهة واستحالة الحديث الذي تخوض فيه عن ذلك الطبيب.

يرمز "يونسكو" بذلك إلى بؤس الإنسان المعاصر الذي بات يبدع أسطـــورة فاشلة ليملأ عالمه بالغرابة المجانية وليكسر طوق الرتابة المشابهة للعدم. فهذا الطبيب هو من الذين تمحورت حولهم أحوال من الإعجاب، المستمدة من إنجازات العلم الحديث، وقد نشأت بذلك الأسطورة المعاصرة التي تنسج حول العالم المتجمد وهما كاذبا يحس معه الإنسان أنه موجود وأن أمرا جديدا يطرأ عليه وإن كان أمرا خرافيا. إن افتقاد الأمل والقدرة على التجديد أورثهم هذه الأساطير المجانية.[1]

إن ذلك ينم عن تهالك النفس وهزيمتها وعجزها، عند ذاك عادت تبدع الخرافات اللامنطقية لتملأ عالمها الفارغ. وحين غاب البطل الفعلي في هذه المسرحية، تميز بائع اللبن وأصبح له اسم علم يعرف به ويتداول بين الناس وكأنه بطل من الأبطال، وارتفع قدر اللبن وسما شأنه حتى أضحى من التخصصات الكبرى في الجامعات التي يرتهن إليها تقدم الحضارة والمصير البشري. وهنا يغدو الطبيب العادي مادة لأسطورة جديدة تمثل انهيار العقل.

ويعود هذا الأسلوب في الحقيقة لدى "يونسكو" إلى مدى تأثره والتقائه بالكاتب "ألفريد جاري" و"أنتونان أرتو" بشكل خاص، هذا الأخير الذي طرح أفكاره الجديدة[2] وتصوره للمسرح وأعلن عن "مسرح القسوة".

لقد وجد "أرتو" القيمـــة الميتافيزيقية لهذا المسرح في ذلك النموذج البالي(نسبة إلى جزيرة بالي). حيث تمثل التمثيلية لديـــه احتفالا سريا يفرض على المشاركين فيه الاشتراك في وجود فوق إنسانـــي أو لا إنسانـــي: تحدث لعبة خطيرة في كل عرض، إننا نمثل حياتنا في العرض الذي تجري أحداثه على

[1]– ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 135
[2]– طرح أرتو هذه الأفكار في كتابه "المسرح وبديله"

الخشبة، تهز الديناميـــكية الداخليـــة المتفرج وتبدله؛ كما أن هـــذه الأخيـــرة ستكون على علاقـــة مباشرة مع مخاوف واهتمام حياتـــه كلها.[1]

ويؤكد "أرتو" حول مسألة أن يتابع المسرح بشتى الوسائل إعادة طرح ليس فقط كل مظاهر العالم الموضوعي والوصفي الخارجي، بل مظاهر العالم الداخلي أيضا، أي الإنسان من منطلق ميتافيزيقي، حيث يمتلك قوة سحرية تتجسد فيما يسمى بالعرفانية، وهي نزعة فلسفية دينية تهدف إلى إدراك كنه الأسرار الربانية.

و«لإيجاد هذه القوة السحرية لا بد من الابتعاد عن التقاليد الغربية لمسرح التسلية واستلهام أشكال مستمدة من المسرح الشرقي؛ لا بد من رفض العقدة واستبدالها بحركة يتم الصعود والهبوط فيها على إيقاع نبض الحياة؛ لا بد من رفض الأفكار الواضحة التي هي "أفكار ميتة". المسرح هو مكان الأساطير.» [2] وقد انعكس ذلك التأثير واضحا في كتابات "يونسكو".

---

[1]– ينظر: يوجين يونسكو؛ دراسة: كلود ابستادو– تر. قيس خضور– مر. حسيب كاسوحه– منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1999– [د. ط.] / ص. 175

[2]– يوجين يونسكو؛ دراسة: كلود ابستادو / ص. 175

مستويات حضور الجسد في الخطاب المسرحي

يشكل الجسد سواء في حضوره الحركي أو على مستوى علاقته بالفضاء أحد ركائز دراما العبث، ما دام هذا الجسد قد تحول من خلال تقديمه إلى موضوع للعمل المسرحي بعد أن كان مجرد وسيط. كما تتجلى مركزية الجسد في لفت انتباه المتلقي لانحلاله (الجسد)؛ تشوهه وتصلب حركات ممثليه التي تؤسس لوحدها حدثا دراميا.

أما علاقة الجسد بالفضاء فهي علاقة تماه وامتداد إلى الدرجة التي لا نستطيع من خلالها التمييز أو الفصل بين الاثنين، ما دام الفضاء يصبح استمرارا لجسد الشخصية.ثم لكون شخصيات "يونسكو" تمثل بعجزها الجسدي والفكري الإنسان الغربي ذاته في انكساره وتيهه الوجودي ما بين الحربين.

اقترب "يونسكو" تدريجيا من توظيف الجسد بعد الاطلاع المباشر وغير المباشر على تجربة "أنتونان أرتو" [1]، سعيا وراء البحث عن وسيلة تضع الجسد في خدمة التوجهات السياسية والإيديولوجية، وشكلت هذه الأخيرة لدى الكاتب التربة الثقافية المهيأة لاستقبال بذور التجربة الجسدية، إضافة إلى ديدن البحث الذي لا يتوقف عن التجديد.

فقد تأثر "يونسكو" بثقافة الجسد بعد أن غرف من معين التجارب السابقة [2]. ولكنه عمق المضامين السياسية وخاطب المتلقي، مرتكزا على ما تحقق من كشف لإمكانات الجسد التعبيرية. وامتدت ثقافة الجسد لديه إلى النص الذي اتجه إلى القيمة المعرفية- السياسية والفكرية والاجتماعية- التي ينطوي عليها إحياء الجسد وتفعيل دوره.

ولعل أقرب نص يصف ويعبر عن مستوى حضور الجسد في الخطاب المسرحي لدى "يونسكو" مسرحيتي "الخرتيت"، و"جاك أو الامتثال". ولو أن الأولى يرتبط موضوعها بالجانب السياسي، في حين ترتكز الثانية على البنية الشبقية، إلا

---

[1]- كنا أشرنا في الفصل الأول مدى تأثر "أوجين يونسكو" بالكاتب "أنتونان أرتو " الذي سبق عصره

[2]- تكمن هذه التجارب في أعمال "جروتوفسكي" ، "بيتر بروك" ، "جان لوي بارو" بالإضافة إلى الكاتب السالف الذكر "أنتونان أرتو"

أنهما تشتركان في التقيد بالضوابط الاجتماعية والثقافية، وإظهار خضوع الفرد إلى المجتمع وتجسيد مبدأ التنميط أو التوحد.

مسرحية الخرتيت Rhinocéros

تصور هذه المسرحية أهل قرية وقد تسلل إليهم مرض الخرتتة [1]، فتحولوا من بشر إلى خراتيت؛ أي إلى حيوانات مفترسة بعد أن انتقلت العدوى إليهم جميعا، وذلك عندما تسلل إليهم خرتيت من الشمال وآخر من الجنوب. ولم يسلم من هؤلاء سوى شخص واحد، فصمد بذاته وأعلن الدفاع عن نفسه ضد العالم.

تقع هذه المسرحية في ثلاثة فصول، وتنم عن ثرثرة ومنطق جدلي وتحول. يجري الحديث في البداية بين "بيرانجيه" و"جان" في مقهى، حيث يحرض هذا الأخير صديقه على أن يكون موظفا مثاليا، وأن يسير على خطاه بالاهتمام بهندامه، وأن يلم بالثقافة والفنون، كي يرتقي في الوظيفة. غير أن "بيرانجيه" لا يلقي لذلك بالا. وبينما هما مستمران في حديثهما، يسمعان ضجيجا قويا، فيطل الصديقان على الشارع، فيشاهدان خرتيتا سريع العدو وقد بلغت فيه البهيمية أوجهها.

تحلق الجميع هناك– خادمة المقهى، ربة المنزل، البقال، رجل المنطق، ربة المنزل وشيخ عابر– وهم حائرون بأمر هذا الحيوان ومن أين نجم عليهم، ويثرثرون كل وفق غايته. بينما يحمل رجل المنطق قط ربّة البيت ويجمع الشيخ حاجاتها التي أسقطتها من شدة الهلع. وراح الأول يشرح للثاني القياس المنطقي ويقول إن القط

---

[1]– الخرتتة Rhinocérite نسبة إلى الخرتيت، وهو حيوان ضخم، يسمى أيضا وحيد القرن. والمعنى من وراء هذا المصطلح هو تحول الإنسان إلى خرتيت كما يوضح ذلك "يونسكو" في مسرحيته، ويقصد بذلك أن يفقد الإنسان آدميته ويتحول إلى حيوان في سلوكه. ويبدو أن هذه المسرحية واضحة الدلالة، ذات رمزية تعبيرية، إذ تصور تسلل خرتيت من الشمال وآخر من الجنوب. ويرمز إلى هتلر في الأول وإلى موسوليني في الثاني. ومن المعلوم أن هذين الشخصين حولا شعبيهما أثناء الحرب العالمية الثانية إلى وحوش لا هم لها غير الحرب والتدمير والتقتيل. وقد أثبت التاريخ انهزام ظاهرة الخرتتة عندما انتصر المعسكر الديمقراطي على المعسكر النازي في تلك الحرب. ولذلك نرى "يونسكو" يترك في تلك القرية فردا واحدا وهو "بيرانجيه" Bérenger ليقاوم هذا الداء ويأباه حتى النهاية –بعد أن انتقل إلى كل الشخصيات– رمزا للأمل في بقاء الإنسانية والتغلب عليه في النهاية. **مسرحية** الخرتيت Rhinocéros بلا شك مسرحية ضد النازية، وهي أيضا وبخاصة ضد الهستيرية الجماعية والأوبئة التي تختفي تحت غطاء الحقيقة والأفكار. المسرحية محاولة أيضا لفضح الأوهام التي تغرر بها الإنسان وعودة إلى الرشد.

ينظر: في المسرح العالمي: محمد مندور/ ص. 117– 118

Voir: Notes et contre-notes; Eugène Ionesco- Ed. Gallimard; 1966 / P. 273….288

ميت وسقراط ميت، إذن سقراط قط. ويتحدث "بيرانجيه" و"جان" عن الخرتيت إن كان فر من حديقة الحيوانات أو قدم من السيرك، أو من الغابات المجاورة، ويختلط حديثهما مع الشيخ ورجل المنطق.

ويواصل هذا الأخير منطقه العبثي، إذ يقول أن للهر أربع قوائم وكلبه له أربع قوائم ويصل إلى نتيجة وهي أن الكلب هر. وبينما هم مستمرون في أقيسة المغالطة، إذا بخرتيت آخر يعبر الجهة الأخرى، ويسمع له دوي يثير الرعب. ومازال رجل المنطق يتحدث عن قوائم الهر، ويفصل في الاحتمالات ولا يصل إلى نتيجة ويصل النقاش إلى التعصب ويوشك على الاختصام.

تصل زوجة أحد الموظفين لتخبر بأن زوجها مريض، وأنه لا يحضر إلى عمله، وهي تلهث، فقد كان يلاحقها حيوان، وسرعان ما تدرك بأنه زوجها وقد تحول إلى خرتيت.

وتنتقل العدوى إلى الآخرين وتتفشى عملية الخرتتة.

ويزور "بيرانجيه" صديقه "جان"، فيجده طريح الفراش، وقد تغير صوته وتلونت بشرته وتكونت نتوءات في جبينه وخانته ذاكرته، وراح يطلب طبيبا بيطريا لمعالجته. وها هو الآن يصدر خوارا ويندفع ليقتحم صديقه، ولكن "بيرانجيه" يوفق في إغلاق الباب.

يحاول "بيرانجيه" أن يدافع عن النزعة الإنسانية لكنه لا يعرف كيف يرد على أصدقائه ويقنعهم. وفي هذه الأثناء، تحضر "ديزي" لتعرف الأخبار منه وهي ترى أن عدد الخراتيت لا يكف عن التزايد. ويرى من نافذة جدار مركز الإطفاء ينهار وسط غيمة من الغبار، وتخرج منه كتيبة من الخراتيت، تتقدمها فرقة موسيقية. لم يعد أصدقاء "بيرانجيه" قادرين على الصمود رغم جهوده لإبقائهم بشرا.

يبقى "بيرانجيه" و"ديزي" وحيدين، يصرح لها بحبه. وفجأة يرن الهاتف، والمتحدث خرتيت. لقد سيطرت الخراتيت على محطة الإذاعة وأعلنت السلطات تأييدها لها ولم يبق سواهما.

"بيرانجيه" و"ديزي" آخر الكائنات البشرية. جاء الآن دور الفتاة وقد شعرت بقلق عظيم ولم يستطع الشاب تهدئتها. خارت عزيمتها ولم تعد قادرة على متابعة المقاومة. أغرتها الخراتيت وصارت ترى في خوارها أناشيد وراحت تردد:

– الخراتيت جميلة، تبدو لطيفة... إنها آلهة.

ويتحدث "بيرانجيه" عن حبهما فتجيبه:

– إنني أشعر بقليل من الخجل من ذاك الذي تسميه حبا؛ هذا الشعور المريض، هذا الضعف الذي نجده عند الرجل وعند المرأة. لا يقارن هذا أبدا بالحماسة، بالطاقة الخارقة التي تصدر عن الكائنات المحيطة بنا.

لقد انتهى كل شيء وتحطم حبهما وتحولت "ديزي" إلى خرتيت وانضمت إلى القطيع.

ونشاهد في النهاية أن كل الناس تحولوا إلى خراتيت وقد عمت الشوارع وراحت تطل من النوافذ ومن المكاتب وتقيم في المقاهي. ويبقى "بيرانجيه" وحده ويصمد بذاته ويعلن أنه سيدافع عن ذاته ضد العالم، ويقف ضد التيار ليبدع الإنسان الثائر الصامد.[1]

تنتهي المسرحية بمناجاة يلقيها "بيرانجيه"، وهي استدراك مؤثر وساخر. ينادي "ديزي" –الفتاة التي أحبها– بلا جدوى. يسد الأبواب والنوافذ حتى لا ينال منه الآخرون. يحاول أن يبرر ذاته لكنه لم يفهم ماذا تعني اللغة التي لا يتكلمها أحد، ولا يتعرف على الصور المعلقة على الجدار، ولا الصور التي يخرجها من أحد الأدراج... يطمح أن يصبح خرتيتا وينظر باشمئزاز إلى جلده الناعم وجبهته الخالية من القرون، ويجرب الخوار دون نجاح. وعندما تنهار الجدران من حواليه يتناول مسدسه ويردد في ارتعاشة مقاومة:

–سأدافع عن نفسي ضد العالم أجمع! ضد العالم أجمع سأدافع عن نفسي! أنا آخر إنسان وسأبقى كذلك حتى النهاية! لن أستسلم!

[1] - Voir:Théâtre III: Rhinocéros… Eugène Ionesco- Ed. Gallimard- Paris- 1963

إن الموضوع الرئيسي في المسرحية هو المسخ [1] أو التحول. والخرتتة هي الرأي العام الاجتماعي الذي يكتسح الناس ويحيلهم إلى أرقام بل إلى بهائم متماثلة وليس منهم من يحتفظ بفرديته وحكمته وقدرته على الاستقلال.

لقد عبر الجسد عن التغيير الذي حصل ما بين الحربين، تحول ما هو خلاق ومبدع إلى ما هو مدمر، حيث اتخمت تلك الشخصيات بالثقافة وانسلخت عن أجسادها ، وانفصلت عن مشاعرها انفصالا بائنا وتحولت إلى حيوانات مدمرة.

نرى في الجسد مدخلا لأشكال التواصل كلها مع الكون. فيحاول الكاتب أن يكون التأثير في المتلقي ماديا. وإن عدوى التأثير التي تنتقل من جسد إلى آخر معدية، بل إنها العلامة الرئيسية والمتمايزة للمسرح. وهذه العلامة كما يعتقد هي السمة المشتركة بين المسرح والوباء. والخرتتة وباء ينتقل من جسد إلى آخر حاملا معه البهيمية والفناء.

يريد "بيرانجيه" أن يستقل بجسده، وإذ يبحث عن الموضوعات التي يعمل عليها هذا الجسد، فإنه يختار ما يدعوه الموضوعات القابلة للمواجهة أو المجابهة. إنه يضعها في الضفة المقابلة، فالثقافة بالنسبة إليه ليست جوهر المشكلة. المقاومة هي الجوهر. وتتلخص هذه الأخيرة في الحذر من عدوى الخرتتة لمعرفة مدى استجابته لحقيقة الوجود. المواجهة أو المجابهة هي فعل من أفعال البحث عن المعاصرة وسط الجذور. وما دام الجسد هو الذي يتكلم وكلامه إشارات وعلامات من خلال الحركة والصوت، فإن المتلقي يستطيع تمثل ما يراه.

وفي الحوار الذي يجري بين "جان" و "بيرانجيه"، لا يكتفي هذا الأخير بامتلاك جسده، بل يتحول إلى لغة وإيقاع يتخاطبان في "بيرانجيه" ، ويتوصلان معه

---

[1]– تأثر "يونسكو" بشكل واضح بالروائي التشيكي "فرانز كافكا" Franz Kafka في روايته المشهورة "المسخ" أو "التحول" La Métamorphose ، عندما اكتشفه، كان يعيش فترة قلقة من حياته. ظن أنه وجد لدى "كافكا" وساوسه الشخصية وفهم القصة على أنها تعبير لدى كل فرد عن قوى ومظاهر مرعبة. كما رأى فيها نزع الصفة الإنسانية عن الفرد ورمزا للجماهير والشعوب التي تكتسب بصورة فجائية وجها مرعبا. يمكن أن نأخذ هذا التفسير بعينة الاعتبار، لكن من الأهمية بمكان نشير إلى أن "يونسكو" وجد لدى "كافكا" صورة لعالم ولد من الكوابيس، وقد ساعده ذلك بلا شك على أن يعطي عالمه الخاص الخيالي شكله وطابعه العام.

عبر لغة الدمار، لأن منطق ثقافته حول جسده إلى خرتيت يفتك بالآخر. لكن هذه اللغة الجسدية أيقظت في "بيرانجيه" لغة أخرى متناقضة، فرفض الاستجابة أو التواصل مع إيقاعها، وخيب أفق انتظارها. ومن هنا تتجلى العواطف الإنسانية في الجسد بطريقة نفسية، إنها ضرب من السمو، وهي على هذا الأساس حقيقية وصادقة لدى "بيرانجيه".

ويتحول الجسد بذلك إلى علامة تندمج في وظائفية تواصلية مبلغة لرسالة النص، دافعة المتلقي إلى خرق مألوفاته وتصوراته حول ذاته، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى إنسان بكل إنسانيته.

فثمة انفصال بين الجسد والشعور، ولا بد من الحفاظ على الاتصال لتكتمل إنسانية الإنسان، فلا يعود مجرد شعور أو جسد. ولذلك يقرن الكاتب حرية الذات بحرية الجسد، ويجسد ذلك في تحطيم القيود عند بيرانجيه كانطلاقة نحو فضاء الحرية عن طريق المقاومة وأن يستقر في مداره الذي خلق له.

ويمثل بيرانجيه الإنسان المتيقظ الذي يهدف في عمله إلى إعادة الوحدة بين الشعور والجسد والالتفاف إلى ما هو حميم في خلوده الإنساني. فقد شكل الجسد عنده قيمة فنية بإشراكه في التعبير وإخراجه من التجمد، والتعامل معه باعتباره نسقا هاما من أنساق التواصل غير المنطوق.كما أصبح- الجسد- قادرا على إنتاج لغة خاصة به بعيدا عن الخطاب.

يثور "يونسكو" على ميكانيكية الوجود. فصاحب المقهى والبقال وربة البيت ورجل المنطق والشيخ والموظف وكثرة الشخصيات تنم عن المماثلة والتوحد في التعدد، فكلهم شخص واحد بالرغم من اختلاف الأسماء. ورجل المنطق الذي يتوهم انه يقوى بمنطقه على حل لغز الأشياء يبدو سفيها، يمضي من الأسباب إلى النتائج فيصل إلى أن الكلب قط والقط كلب وكذلك سقراط، وله أربعة قوائم.

يقتضي المنطق أن تنتج الفردية ممارسة فردية لا ممارسة تنميطية توحيدية، كما يقتضي أن تدافع الفردية عن الأنماط الثقافية الجسدية المنتمية إلى سياقات حضارية أخرى، لأن تلك الأنماط إنما هي نتاج الفردية التي شكلت منطق الفلسفة الحضارية للجسد الغربي.

لا يكمن الأمر في الاعتراف بالجسد فقط، بل في استخدامه أداة تعبيرية قد تفوق الكلمة من حيث الدلالة ومن حيث الاتصال أيضا.« وهكذا كان ظهور أنتونان أرتو الفرنسي الذي أعلن عن شعرية الفضاء المسرحي بدلا من شعرية اللغة، متوسلا الحركة والأداء الصامت والإيماءة والتعاويذ والأشكال البدائية»[1]

إن الجسد– وليس الكلام– الذي يبلغ الخطاب، وتأثيره أعمق و أقوى من فحوى هذا الخطاب. فالجسد الذي ينزف دما وتنتهك آدميته لذرائع سياسية هو ذاته الذي يسكن ذاكرة المتلقي ويستقر زمنا أطول.

[1]– الجسد والمسرح (مقال) : نديم معلا– مجلة عالم الفكر– ع. 04– المجلد 37– 2009 / ص. 212

مسرحية "جاك أو الامتثال" Jacques ou la soumission

إن مسرحية "جاك أو الامتثال" مثل مسرحية "المطربة الصلعاء" ، هي ضرب من المحاكاة الساخرة، أو صورة هزلية (كاريكاتورية) لمسرح الجادّة Théâtre de boulevard حين يتآكل ويغدو مجنونا. كانت الشخصيات في "المطربة الصلعاء" تتكلم بلغة مليئة بالكلام المعاد (كليشيهات) Des clichés ، وهي الأعم يوميا والأكثر استعمالا وهي من التفاهة والبلاهة. وتمثل مسرحية "جاك" أولا مأساة عائلة، أو محاكاة ساخرة لأزمة عائلية. وقد تكون مسرحية أخلاقية. ولغة الشخصيات ومواقفهم نبيلة ومميّزة، إلا أنها تتآكل وتتفكك.[1]

وتجتمع العائلة في بداية الأمر، وهي تسعى إلى إقناع "جاك" بأن يصرح لهم أنه يحب أكل البطاطا بشحم الخنزير. لكنه لا يخرج عن صمته، بالرغم من التوسلات الملحّة لأفراد الأسرة، كل وفق لما يتفق له من الكلام، غير أنه لا يمتثل، ولكن يمثل العصيان بالصمت، وكل من دونه ومن إليه يلحف باستعطافه وإرضائه.

تذكر الوالدة التضحيات التي بذلتها من أجله منذ طفولته حينا، وتتهمه بالعقوق والتنكر حينا آخر. ويصف الوالد أصالة الأسرة ويوبخ ابنه بأنه سيلوث شرفها العريق إزاء موقفه هذا. وتسعى الجدة هي الأخرى إلى تقديم النصح إليه، إلا أنها لا تفلح في ذلك. كما تبدو الشقيقة "جاكلين" أشد حماسا لإقناعه وترهبه بالقول أنه سيقال عنه مثل الآلة وأنه أصم.

وإثر ذلك يمتثل "جاك"، ويعلن أنه يحب البطاطا بشحم الخنزير، ويعيد ذلك مرّات عديدة، فيعترف به والده من جديد، وتجتمع الأسرة حوله وتهتم بأمره. وهنا تعلن الوالدة أن الخطة نجحت ولا بد من تنفيذ ما اتفق عليه وهو تزويج الابن "جاك".

لقد تفطنت العائلة الآن إلى« أن إعلان جاك بأنه يحب البطاطا بشحم الخنزير كان تنازلا منه عن موقفه السابق وعصيانه للواقع الاجتماعي، وأنه كان مزمعا أن يتفرد عنه وينشز لأنه يباين حقيقته ويقينه. وأكل البطاطا بشحم الخنزير

[1] - Voir: Notes et contre-notes; Eugène Ionesco- Ed. Gallimard- Paris- 1966 / P. 267- 268

كان كناية عن الانخراط في التيار الغفل العام، لأن هذه المادة هي الطعام الشائع الشعبي، وأكلها ينم عن الانسياق إثر ما يجري وينساق إليه الآخرون. وحين يعزمون على تزويجه ندرك أنهم إنما يعمدونه تعميدا اجتماعيا ويولجونه إلى الحظيرة العامة التي يقطنها الآخرون.»[1]

ولم يكد "جاك" يعترف بحب تلك الأكلة، حتى نادت العائلة تلك الفتاة ليتم حفل الزواج، بعد أن جهزها الأهل وجعلوها تنتظر هذا الاحتفال. « وحفل الزواج هو كأكل البطاطا كناية اجتماعية. إنه ينطوي على ما هو أدهى من ذلك. جاك حين يقبل به فذاك يعني انه قبل بأن يتغفل وأن يغدو مثل الآخرين، فاقد الذاتية والموقف والشخصية، يدب بين القطيع ويسير مساره. الزواج هو رمز لخضوع الفرد للمجموع، وانهماره في تياره ونزوله عند مقتضياته.»[2]

إن ترغيب العائلة في مثل هذا الزواج هو نوع من الترويض، أو عملية تدجين استسلم فيها "جاك" أخيرا رغم رفضه لذلك ومقاومته له. إنه يحس بالتمرد إحساسا غامضا، لا يوضحه ولا يظهر معالمه. يريد أن يحقق ذاته، وأن يكون هو ابن نفسه، إلا أنه يهزم ويسفّه ويطرد من العائلة ومن المجتمع. فقد سلطت الأسرة شتى أنواع التهديد عليه، بل لجأت إلى الترهيب بالنفي.

ولم يكد يذعن "جاك" بما أقنع به، حتى استدعيت العروس "روبرت" ووالدتها السيدة "روبرت" ووالدها السيد "روبرت". هذه الأسرة متعددة ومتوحدة. تقدم ابنتها إلى العريس لتتم عملية الزواج.

وهنا يحضر مستوى الجسد في الخطاب المسرحي، إذ تعرض الفتاة أن لها قدمين، وأصابع وساقين ووركين ولها وجهان وأنفان كذلك. « إنه الجسد الذي يعلن ذاته حتى ولو كان منقذا، فهو في نهاية المطاف الممثل ذاته. والخطوة المرسومة بالجرأة التي خطاها مايرخولد[3] هي تكريس حقيقة أن العلاقات الإنسانية، والسلوك الإنساني يمكن التعبير عنهما بالحركات والإيماءات والاتجاهات والأوضاع أكثر من

---

[1] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 168

[2] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 168– 169

[3] – منظر في الإخراج المسرحي، اهتم بجسد الممثل أكثر من اهتمامه بالكلمة.

الكلمات. وكانت تلك بداية تحديد ما يدعى اليوم بإشارات المكان والحيز المكاني، بمعنى آخر، تحديد العلاقات المكانية بين الممثلين، وهي في واقع الحال أجساد الممثلين. وتأسيسا على ذلك تقرأ دلالة الاقتراب أو الابتعاد بين هذه الشخصية أو تلك وفقا لطبيعة العلاقة بينهما.»[1]

غير أن "جاك" يحتج فجأة ويتهم الجميع بالسفاهة، فيرفض تلك الفتاة التي لها وجهان، ويطلب عروسا أخرى لها ثلاثة وجوه. فمازال مصرا على نوع من التميّز، ويبتكر العقبات ليعبر عن ذاته وعن موقفه، ويطلب ما لا يقتضيه الآخرون.

إلا أن عائلة روبرت لا تسقط في أيديهم ، فيطلبون من الآنسة روبيرت ذات الوجهين أن تخرج، ويأتون بعد هنيهة بشقيقتها، وهي ذات ثلاثة وجوه. وهنا يرفض "جاك" الزواج من جديد ويرفض الامتثال محتجا بأن هذه الفتاة ليست قبيحة بما يكفي، إنها تميل إلى نوع من الجمال وهو يريدها في غاية القبح.

ويهم الجميع في هذه الأثناء بالانصراف تاركين "جاك" مع "روبيرت". وتسعى هذه الأخير إلى أن تستهويه، وتمضي في مدحه، وتجعل منه إنسانا متفوقا، فيتبادل معها الحوار ويناديها باسمها، فتأنس لذلك وتشعر أنه أضحى يتقبلها، وتتفتح في الحوار براعم الشهوة الجنسية في كنايات ورموز. وحين تمد يدها يجد أنها تضم تسعة أصابع، فيقول:

–لديك تسعة أصابع! أنت غنية. إذن نتزوج[2]

وهكذا استسلم "جاك" في النهاية للشهوة والمال.

إن تعدد الوجوه، والفتاة ذات الثلاثة أنوف وتسعة أصابع، إنما هو نفي للواقع الحسي والوجود الفعلي. وكل ما يتوهمه المرء حقيقة هو افتراض.

ونلاحظ في آخر مشهد من المسرحية عائلة "جاك" و "روبيرت" وقد اجتمعوا لإحياء هذا الاحتفال وهم يركضون ويرقصون، ويتغنّون ويترنّمون على طريقة

---

[1]– الجسد والمسرح (مقال) : نديم معلا– مجلة عالم الفكر– ع. 04– المجلد 37– 2009 / ص. 211

[2] - Théâtre I : Eugène Ionesco- Gallimard- Paris- 1984

الأعراس الوثنية. ثم يتحول غناؤهم شيئا فشيئا إلى صياح وعواء ومواء ونعيب الغربان، أي أن الحيوان انتصر في النهاية. وهو الموضوع الذي يقصده الكاتب.

فـــ«مسرحية "جاك" صورة ساخرة للمسرحية المسلية وموضوعاتها المفضلة: عودة الابن الضال، العائلات المشغولة بتزويج أبنائها، عقدة تنتهي بزواج يرضي الجميع.. لكن هذه السخرية تعكس تمردا مزدوجا»[1]

فإذا كان هذا النوع من الزواج عقدا على الشبقية والنسل، فإن "جاك" يقبل عليه في الظاهر، ولكنه يرفضه من الداخل وإن أذعن للضرورات الاجتماعية. ومن هنا يغدو الزواج نوع من الإكراه والقهر اللذين يمتثل لهما الإنسان، ولا بديل لذلك. ومنه ينتابه شعور بأنه يفد إلى عالم جاهز يسير فيه على خطى من كانوا قبله أو يقتفي أثر من هم معه.

يقول يونسكو: « إن التمثيل المسرحي بالنسبة لي لا يحتوي على السحر، يبدو لي كل شيء عبثي، شاق. إنني لا أفهم جيدا كيف يصبح شخص ما ممثلا في مسرحي، على سبيل المثال. ولكن يبدو لي أنه يجب عليه القيام بشيء غير معقول، مرفوض في عالم ذميم يتسم بالخسة، مما يجعله يتخلى وينسلخ عن ذاته بإقصاء تام لجميع مشاعره حتى يحدث التغيير المطلوب، يجب عليه أن يفكر بأسلوب الثنائية المتضادة، وكل ذلك بالنسبة لي نوع من الخداع الفظ، مأخوذ بخيط أبيض غير مألوف.»[2]

والمغزى الثاني للمسرحية هو التمرد على الملذات الجسدية الساحرة الكريهة في آن معا. والمتعة الجنسية مصيدة للزوجين، وقد عرضت هنا بصورتها البيولوجية. ويشير العنوان الثانوي للمسرحية إلى ذلك " كوميديا طبيعية". لقد أيقظت روبيرت جاك على الملذات الحسية عن طريق الإيحاء أو باللجوء إلى الصور التي

---

[1] – يوجين يونسكو: كلود أبستادو / ص. 60

[2] - Robert Frickx : IONESCO/ P. 23

تعبر عن مادية الرغبات الجسدية وإلى الحلم. ويستبعد هذا الأخير كل الصور التي تترجم روحانية العلاقات العاطفية.[1]

كما يتحول الجسد بذلك إلى علامة تندمج في وظائفية تواصلية مبلغة لرسالة النص، دافعة المتلقي إلى خرق مألوفاته وتصوراته حول ذاته، والتهيؤ لاستيعاب دلالات وتصورات جديدة تحوله من كائن بلا غاية إلى إنسان بكل إنسانيته.

[1] – يوجين يونسكو: كلود أبستادو / ص. 60

التنميط والتوحد

يظل "بيرانجيه" منذ مطلع المسرحية حتى نهايتها بطل المقاومة. كان يقاوم مقاومة سلبية باللجوء إلى الخمر، والتهرب من أداء واجبه العملي، وإهمال هندامه وتشعث شعره من دون الآخرين. كان منغمسا في التفاهة وإن كان متمردا عليها تمردا غامضا من الداخل. وفي لحظة نجده وقد انتكص وعزم بإلحاح صديقه جان أن يتقيد بقيود الآخرين، وأن يرتدي ملابسهم ويتشبث بثقافتهم التي يستمدونها من الصحف.إلا أنه يتمالك روعه، وحين تعم الخرتتة تتيقظ شخصيته الإنسانية ويسعى إلى التمرد، فيتوحد ويتغرب إذا عاد القوم كلهم على نمط واحد.

ويظل أيضا "جاك" ثائرا على القيود الاجتماعية في مطلع عهده، يريد إعادة بناء العالم وإصلاح أموره، إلا أنه يعتزل الحياة ويقيم في وحدته ولا ينطلق إلى الفعل.

يبتغي "جاك" أن يكون بذاته وألاّ يخرج عن طبيعته، وألاّ ينخرط في السلك العام، وتلك المعاندة ذات عمق آخر من إحساسه بأن التزوّج نزولا عند رغبة الأهل، إنما يدعه رقما من الأرقام أو أنه يفقده حريته واستقلاليته وماهيته. وهو يطلب الكينونة الأخرى بالذات وليس بالتنازلات. إلا أنه لو بقي على تلك المعاندة لكان ناشزا في وسط المجتمع. فالبعد النهائي لها هو بعد ماورائي دون شك.[1]

كان "جاك" متمردا على عائلته، أي أنه متمرد على الكذب والتفاهة والخسة والخيانة. لقد صرح لـــ "روبرت" Roberte أنه حين ولادته لم يكن قد تجاوز الرابعة عشر من عمره، السن التي يبدأ فيها المرء اكتشاف العالم. لكنه رفض الإذعان والامتثال حينما أكدوا له أن في الزواج علاجا، ووعدوه بالأوسمة، وبأزهار جديدة وإمكانية نقض الاتفاق. ثم جاءت الإغراءات والدعوة إلى التعقل، واستخدام العواطف، الشفقة، الحب، وأخيرا جاءت المصيدة.

[1]– ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 183

وعندها استسلم "جاك" وأعلن عن قبوله لعالم الكبار. وبذلك شكل اعترافه لـــ "روبرت" الارتعاشة الأخيرة لتمرده. لقد سدوا الأبواب والنوافذ، وأخذوا السلالم، ولم تعد ثمة وسيلة للهرب. وعدت "روبرت" أن تساعده وقد نالت ثقته. لكنها هي الأخرى ما هي إلا مصيدة.

ويمتثل في النهاية – رغم العصيان– وينخرط في السلك العام ويعود إلى المجموع. « ينتهي "جاك" بالاستسلام وإعلان الهزيمة بتأثير الضغط الذي مورس عليه ممّن حوله، وبخاصة بتأثير "روبيرت" الثانية. لقد كان وحيدا ضد الجميع، مثل "بيرانجيه". إنه يدافع من أجل فكرة تمثل الكرامة الإنسانية، الطهارة، والحرية.»[1]

فهل يمكن أن نعد "جاك" ثائرا؟ كلا. إنه يمثل شخصية غير المتآلف وغير المتكافئ مع المجتمع، يرفضه ولكنه يجد نفسه عاجزا عن إصلاحه، «جاك ليس كائنا واقعيا تقليديا، وإنما هو مأساتي من موقف العصيان والردة والتمرد الداخلي، يقف للأهل المتحلقين حوله بإلحاف مرهق. ولكن البطل المأساتي، ها هنا، يعجز عن الاستمرار، ليس عن تنازل أو هزيمة بل بنوع من العياء، وروبيرت الثانية غاوته بالجنس وأيقظته إلى هذا العالم السري، فمال إليه مستسلما بنوع من التساهل وليس عن حتمية»[2]

تمثل شخصية "جاك" وسط أســـرته في بداية المسرحية ذلك الإنسان الذي تفرد بشخصيته ومواقفه. رغم أنه يحمل اسم أبيه وأمه وجده وجدته، كلهم يدعون "جاك" ("جاك" الوالد، "جاك" الأم، "جاك" الجد، "جاك" الجدة)، وحتى شقيقته تدعى "جاكلين". حيث تنم وحدة التسمية بين أفراد العائلة على أنهم يتوحدون فيما هم يتعددون، ويمثلون بذلك شخصية واحدة في سلوكـــها وتفكيرها، فتصير على نمـــط واحد.

لقد أعطت الحضارة المعاصرة مفهوم الذات بعده القوي بانتشار الفلسفات المعلية من شأن الفرد، نفسيا واجتماعيا وسياسيا. لكن المفارقة الغريبة هي أن هذه

---

[1] - Robert Frickx : IONESCO ; Lettres- Préface d EUGENE IONESCO- Fernand Nathan- PARIS- P. 40

[2] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 183– 184

الحضارة مع إعلائها من شأن الفرد والفردية والهوية الذاتية، فإنها ماضية في تنميط الجسد، ليس على مستوى الحضارة الغربية فقط، وإنما على المستوى الكوني، بحيث تتلاشى جميع الأنماط الجسدية المنتمية إلى الحضارات الأخرى، ويتحول الغنى الثقافي الجسدي إلى أحادية وتنميط في سياق العولمة. إن الحضارة المعاصرة نتاج الفرد والفردية والهوية الذاتية، لكن ما أنتجته من قيم معولمة أدى إلى أن تنتج هذه الحضارة جسدا مقولبا نمطيا مكرورا، في ذوقه وملبسه وجمالياته بل وحركاته، فكانت المحصلة أن المنتوج متناقض جوهرا وطبيعة مع الأصول الحضارية. وهذا مظهر من مظاهر الخلل الحضاري.[1]

فقد مثلت شخصية "جاك" الجد العمر القديم، والوالد العمر المتوسط، بينما تمثل شخصية "جاك" الحفيد العمر الجديد. ولا بد لهذا الأخير أن ينخرط وإلا سوف يشذ عن القاعدة. ولكن على العكس من ذلك، إذ أن الآخرون هم الذين يمثلون الشذوذ. ولكن لا سبيل له من دون ذلك. وقد توسل به "يونسكو" ليمد من حبل الزمن ويرسخ التقاليد لعمر التجربة ويقصي مسافتها ويعممها على الأجيال المتعاقبة.

[1]– ينظر: مستويات حضور الجسد في الخطاب القرآني– (مقال)– محمد إقبال عروي– مجلة عالم الفكر– ع. 04– المجلد 37– 2009 / ص. 28

اللـــــــغة

في هذه المسرحية شخصية مموهة، ولكنها تدنو إلى مرتبة البطلة، وهي اللغة. «وقد عبث بها الكاتب كل عبث، وسفهها وحولها إلى أداة آلية صماء، تتصرف بها الصوتية ويزري بها الاتفاق، فاللغة هي أيضا دلالة على خارجية الإنسان وعجزه عن التعبير عن ذاته العميقة.»[1]

ومن هنا توسل الكاتب أسلوبا آخر بديلا للغة التي تتحدثها الشخصيات، فاستعان بالحركة والإيماءة وأعطاها دلالتها ورمزيتها وجسدها في أجساد الشخصيات التي تتخذ نمطا غير طبيعي ولا واقعي. إلا أن المهم في هذا السياق هو الاستناد على الحركة ودفعها إلى أن تكون البديل لمنظومة اللغة. والشخصيات هنا لا تفيض بالكلام، بل تدفع الجسد لابتكار لغته.

وللجسد في مسرح "يونسكو" وظيفة خاصة به، وظيفة خلاقة تحمل قيمة فنية، لكونها تنيط بالجسد مهمة استبطان داخلي من نوع خاص.

تتجاوز لغة المسرح في الاتجاه المسرحي الطليعي الحدود، فتلعب هي نفسها دورا في المسرحية، تصير به ذات أهمية لا تقل عن الحدث نفسه في تجسيم الموقف، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات، بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث، وعن انعزال الفرد في مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية، فانطوى الوعي الفردي على نفسه، وقامت اللغة سدا منيعا دون تراسل صنوف الوعي العميقة، كي يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كأنه مستلب عن نفسه. وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة في وظيفتها الدرامية، ولكنه قضى على معناها الاجتماعي في الوقت نفسه، وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه النزعة المسرحية المضادة للمسرح ANTI THEATRE [2] وبالتالي لم تعد هناك لغة مشتركة، فثمة هوة سحيقة بين ظواهر الروابط الاجتماعية والحقيقة الكامنة وراءها في كثير من الأحيان. ولذلك استخدم كتاب مسرح العبث اللغة عنصرا من أجل توفيقات كلامية وصوتية فقط.

---

[1] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 181

[2]– ينظر النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال– دار الثقافة– بيروت– 1973– [د. ط.] / ص. 666

فقد اهتم الكاتب في هاتين المسرحيتين بالجسد باعتباره وسيلة للتعبير دون أن يتخلى عن الحوار، واعترف بمكانته التواصلية، تاركا المجال للإيماءة لتأخذ مكان الكلمة، وعزف عن البلاغة اللغوية دون أن يلغي الكلام، وباشر عمله تطبيقيا لما تمليه خصوصية النص، دون أن يطرح أفكارا نظرية عن علاقته بالجسد.

وإذا كان الكلام يتزايد ويتراكم، فلا بد من الاختصار والاقتصاد، بحثا عن خطاب آخر تؤديه أجزاء الجسد. وكأن الكاتب يرمي إلى الانتقال بهذا الأخير إلى المستوى الأول، دافعا في الوقت نفسه الخطاب إلى المستوى الثاني.

ولعل أن الأمر يتعلق بالسبب الذي يدفعهم إليه– الكلام– في حين أن عليهم أن يعبروا عن ذواتهم عبر الألم والعذاب، عبر الجسد. لقد أضحت اللغة كالأوراق النقدية التي فقدت قيمتها لأنها بلا رصيد.

الشخصيات

اختلفت طبيعة الشخصيات في هاتين المسرحيتين، إذ تميزت شخصيات بالتوحد والتنميط؛ أي أنها ظهرت على نمط واحد وتوحدت في أفكارها وثقافتها، وسلوكها. وشخصيات أخرى عبرت عن الرفض والخضوع والامتثال، وتميزت بالتفرد. أي أنها انفردت بذاتها وانسلخت عن المجموع وأبت السقوط في هاوية العبث.

فقد بدت «الشخصيات المسرحية مطمورة في الواقع من شؤون الحياة اليومية، غريقة فيها، لا تتصل بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها، غافلة عن معنى وجود الآخرين. قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها بمثابة استغاثات الغرقى، حين تفصل بينهم حواجز منيعة. لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم، لأنها نسيت كيف تفكر، ونسيت كيف تفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف، فبذلك نسيت كيف توجد، فأصبحت مخلوقات مسيخة، قابلة للتبادل بعضها مع بعض، فهي فراغ مليء بالشعارات الجوفاء والعبارات المكررة.»[1]

كما أنه ليس ثمة علاقة مرسومة بين الشخصيات كما هو الحال في المسرح القديم، حيث تتجابه مواقف الشخصيات وتصطدم مع بعضها البعض، من أجل تحقيق الهدف على حساب الشخصية الأخرى، ولا يوجد في النص ما يبرز هذه العلاقة التي تصور الصراع ممثلا في المجابهة. بل يبدو هادئا، لأن ظروف الحياة أقعدت هذه الشخصيات عن التمرد والمقاومة، فتحول ذلك الصراع إلى ذاتها فأصبح دفينا وألزمها الصمت، فتحول الخطاب المسرحي على غير طبيعته ليعبر عن هذه الشخصيات بلغة تعبر عن اغتراب هذه الشخصيات وفقدان القدرة على التواصل.

كما«وتتصرف هذه الشخصيات بحيث تجري على لسانها الألفاظ هامدة تتساقط كالأجرام، فتخفق في تحقيق جوهرها المدني، كما تخفق لغتها فيما هدفت إليه من التجارب وتبادل المشاعر والأفكار. وهذا الإخفاق يقودنا إلى عالم الرعب، رعب

[1] – النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال– دار الثقافة– بيروت– 1973– [د. ط.]– / ص. 667

الصمت المعنوي للفراغ الفسيح. فالصوت كالصمت، لأنه يقود أخيرا إلى يأس وصمت، وفي هذا هجاء طبقي للبرجوازية المتآكلة، وهجاء سياسي واجتماعي لعالم يتطلب جهودا تكاد تثبط العزائم وتشل الإرادة.»[1]

وقد وظف الكاتب "يونسكو" عنصر الصمت في مسرحياته في مواطن مختلفة تعبيرا عن الفشل التام للتواصل، وعن صمت العالم إزاء تساؤلات الإنسان. فقد اكتسب دلالة درامية. ففي كل مسرحية توجد عدة حوارات ونغمات، غير أنه لا توجد إلا لحظة صمت واحدة، فهي الظاهرة السمعية ذات الأهمية القصوى والخاصية الدرامية التي تقدم التصور من خلال حركات وأجساد الشخصيات وما يثير اهتمامها وميولها.

[1] – المرجع السابق / ص. 667

الحلم والحقيقة

كل كاتب من كتاب مسرح العبث الغربي إنما يعبر عن رؤيته الشخصية للعالم وللواقع المعاش، وأن هذه الرؤية فيها طبيعة حياة الكاتب الشخصية، فانعكاس حياته في أعماله ظاهرة متواترة في الأدب والفنون المختلفة، لا تحتاج إلى إثبات بحكم أن الكاتب وأدبه محصلة لعلاقاته وحياته الاجتماعية، وما يتأثر به في بيئته الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.. إلى جانب محصلته الثقافية التي تشكل رؤيته الإبداعية...

ومن المعروف أن معظم كتاب دراما العبث هم ضحايا ظروف أفقدتهم توازنهم النفسي، فصاروا فريسة للكوابيس المفزعة ونهبا للرؤى الغريبة.

ومن الملاحظ أن الأزمات التي مر بها "يونسكو" سواء كانت شخصية متمثلة في الانفصال بين والديه وعمره سنة، وحكم المحكمة بضمه إلى حضانة أبيه وهو في الثالثة عشر من عمره، مما جعله يترك فرنسا ليعود إلى رومانيا.. كانت إحدى المؤثرات في شخصيته. حيث ظلت ترافقه طوال حياته وتلون كتاباته عن العلاقات الزوجية والثنائية بين الرجل والمرأة، لأنها كانت أولى صدمات حياته الأولى التي شكلت جزءا من رؤيته للحياة وعبثها... أو أزمة عامة، متمثلة في أزمة وطنه "رومانيا". كان لهذه الأزمات كلها الأثر الكبير على إبداعاته المسرحية، بالإضافة إلى أحلامه التي تتلاشى.[1]

وبذلك جاء مسرح "يونســكو" إسقاطا لما في عالمه الداخلي من أحلام ورغبات وتناقضات وقلق.. التي هي مردود لمعاناته الشخصية في الواقع، والتي زادت من قلقه الدائم.

فنبعت مسرحياته من داخل نفسه؛ أي ذاتيته. وما العالم الداخلي إلا انعكاس للعالم الخارجي، والحلم ما هو إلا ترديد لما يحدث في الواقع أو ما يتمناه المرء أن يحدث في الواقع، وأن الاستكشاف المخلص للحقيقة الداخلية ليس أقل صدقا من استكشاف حقيقة خارجية.. والحقيقتان مرتبطتان بالواقع.

---

[1]– ينظر: عبثية الواقع..و.. واقعية العبث: عثمان الحمامصي / ص. 50

فالحلم عند "يونسكو" ليس وسيلة لاستكشاف عالم منفصل عن واقع اليقظة، بل هو وسيلة لاستجلاء حقائق ذلك الواقع، وسيلة يظل الواقع بدونها غامضا. ويؤكد يونسكو ذلك بقوله: « فأنا عندما أحلم لا أحس أنني أتنازل عن الفكر، بل على العكس تماما. يبدو لي في أحلامي أني أقع على حقائق جلية حقا، إلا أنها تتراءى لي في الأحلام بجلاء باهر لا يتأتى في حالة اليقظة.. وذلك هو السبب في أنني أستخدم في مسرحياتي صورا مستمدة من أحلامي ومن وقائع أكون قد حلمت بها.»[1]

ومن بين المسرحيات الأكثر تعبيرا عن الأحلام في عالم الكتابة لدى "يونسكو" والتي يمكن أن نوظفها نموذجا لذلك هي مسرحية "أميديـــه أو كيف نتخلص منها" Amédée ou Comment s'en débarrasser .

مسرحية "أميديه" Amédée

ترسم هذه المسرحية صورة لحياة الزوج "أميديه" وزوجته التي تزوجها دون تدقيق في الاختيار، فلم يكد الزواج يتم حتى تظهر الهوة السحيقة التي تفصل بينهما في المزاج والتكوين النفسي والعقلي. فهو فنان وكاتب مسرحي– كما يشير المؤلف– محتبس في منزله، بينما زوجته "مادلين" تزاول عملا آليا، فهي تعمل على آلة الهاتف وتتصل بهذا وذاك أو توصله بالآخرين.

وقد جعلها "يونسكو" تزاول هذا العمل في منزل الزوجية نفسه، لكي تظل معه طوال النهار والليل وجها لوجه، وهما يعيشان في حياة مقفلة منعزلة، بحيث لم يلبث الحب الذي ظنا قيامه بينهما أن مات في هذا الجو العفن.

راح "أميديه" يعد مسرحية وهو في المشهد الأول منذ خمسة عشر سنة، وفي المدة الأخيرة أضاف إليها جملتين. وكان قد عثر في البهو على طحلب، فأودعه آنية ولكن الطحلب ينمو بكثرة في المنزل. كما اكتشفا جثة ميت في غرفة نومهما وهي تزداد امتدادا يوما بعد يوم، وقد ملأت عليهما المنزل، حتى امتدت ساقاها إلى الباب وحطمتا الجدار.

[1] - Eugène Ionesco: Notes et contre notes

ويأتي ساعي البريد ويجزع الزوج أن يفتح له الباب وينكر عنوانه ويصرفه بلباقة ويقطع صلته بكل إنسان يمكن أن يعرفه. وتصر الزوجة على التخلص من الجثة، ويستمهلها الزوج حتى الليل دون أن يقع في أيدي الشرطة. ويتسلل "أميديه" ليلا وهو يسحب الجثة من ساقيها نحو الخارج، وكلما ازداد الزوج سحبا ازدادت الجثة امتدادا، ولكنه في النهاية ينجح في إلقائها على الرصيف ويعاود سحبها مرة أخرى ليلقيها في النهر، ولكنه في طريقه يلتقي بجندي أمريكي ثمل ألقى به أصحاب الحانة إلى قارعة الطريق، فيظن هذا الأخير أن الرجل يسحب صديقا له فيعينه على ذلك، ولكنهما لا يلبثان أن يلتقيا بالشرطة، وما يكاد الفزع يستولي على الزوج حتى تنسحب الجثة آليا من حول جسمه لتتخذ شكل المظلة التي تأخذ في الارتفاع به إلى السماء وتطير في الهواء.

في هذه الأثناء نجد زوجته المطلة من النافذة، الشرطة الذي تتحدث عن إفلاته منها، الجندي الأمريكي الثمل، صاحب الحانة ونفر من الجيران- الذين ينظرون من النوافذ- يشاهدون هذا المنظر العجيب ويتحدثون عنه. وتتحسر "مادلين" على زوجها جراء هذا الموقف الذي حل به.

يدور الموضوع الرئيسي للمسرحية حول فشل الرجل والمرأة في الإبقاء على حبهما عندما تتقدم بهما السن. لقد مات حب "أميديه" وزوجته "مادلين" منذ خمس عشرة سنة، ومنذ ذلك الحين أخذ الطحلب ينمو بصفة غريبة وهو يشبه جثة ميت متعفنة داخل البيت. إنهما يعيشان في حياة مقفلة منعزلة بحيث لم يلبث الحب الذي ظنا قيامه بينهما أن مات في هذا الجو العفن.

ويرمز "يونسكو" لهذا الحب الميت بتلك الجثة التي اكتشفاها في غرفة نومهما. ولا أدل على أن هذه الجثة ترمز للحب الذي مات بينهما من أن نراها معهما تزداد امتدادا يوما بعد يوم. وكيف لهما أن يدركا أنها جثة حبهما القديم الذي مات وباتت جثته تتعاظم. ومن الطبيعي أن تتميز حياتهما بالفتور وأن يزداد الحب موتا في مثل تلك البيئة العفنة. ويزيد "يونسكو" هذا الرمز شفافية ووضوحا بأن

يجعل عش الغراب ينمو متناثرا حول الجثة. ومن المعلوم أن عش الغراب لا ينمو إلا تحت ظلال الأشجار الكثيفة حيث الرطوبة والعفن.[1]

ترسم مسرحية "أميديه" صورة لحياة الزوج وزوجته، اللذين تطل عليهما خيالات ماضيهما، حيث يبدو الزوج "أميديه" مفعما بالأحلام، شاعرا، عظيم الطموح، وامرأته واقعية، تطلب الربح اليسير والحياة الأليفة.

يذكر الزوج أنه سعيد في بيت الزجاج وفي بيت النور، وتقول الزوجة أنها سعيدة في بيت الحديد، بيت الظلمة. لقد تناقضا في اتجاههما وفي مفهومهما للحياة. غير أن "أميديه" راح ينطق في النهاية بكلام زوجته، ويفهم من ذلك أنه تنازل عن طموحاته ورضخ للواقع.

إنه تعليق محزن على الحب والزواج. لم تلج هذه الزوجة قط إلى روحه وإلى ضميره، تذعن للواقع اليومي التافه.

ويمكن أن نقف على مدى التناقض الروحي بين الزوجين في المقاطع التالية:

أميديه: مادلين، استيقظي، وافتحي ستائر النوافذ، إنه فجر الربيع...

استيقظي...الشمس تغمر الغرفة، إنه ضوء المجد... دفئ لذيذ.

مادلين: ليل، مطر وغيوم، برد، إني أرتجف، سواد، سواد، سواد. إنك تجمل الواقع أيها الأعمى، ألا ترى أنك تجعلها أجمل.

أميديه: بل إن الواقع هو الذي يجملنا.

مادلين: ويحي! إن زوجي مجنون، مجنون.

أميديه: أنظري في الذكريات وحدقي نظرك فيها، أنظري في الحاضر، أنظري في المستقبل، تأملي حولك.

مادلين: إنني لا أرى شيئا. ثمة ظلام، لا شيء، لا أرى شيئا، أنت أعمى.

أميديه: إني أرى الوادي الأخضر حيث تزهر الزنابق.

مادلين: لا أرى إلا طحالب، طحالب... طحالب.

---

[1]- ينظر: في المسرح العالمي: محمد مندور- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع- الفجالة- القاهرة- [د. ت.] -[د. ط.] / ص. 161

أميديه: بل هناك وادي أخضر، يرقصون فيه يدا بيد.

مادلين: إنه واد قاتم، رطب، موحل بالمستنقعات، نرسو فيها، نغرق، إنني أختنق. النجدة...النجدة!

لقد تحولت الغربة بين الزوجين إلى التناقض العنيد، وانعدام التواصل وإلى اللاتلاقي والمستحيل. "أميديه" أشبه بطائر البطرسي [1] ، يحلق في أجواء الحلم والروح والمطلق والتفاؤل من الداخل، ولكنه يبدو مهيض الجناحين في دنيا الواقع، يضطر إلى ابتياع الحاجات والتنبه إلى كل كبيرة أو صغيرة من أمور العيش، والخلق الفني يستحيل عليه. واقع الوجود يفرغ الإنسان من روحانيته ومن مضامينه الكبرى، ويشله بقبضة غير منظورة.[2]

تمثل "مادلين" المرأة السفلية التي تطلب العيش بالإنتاج المادي، بينما يمثل "أميديه" الإنسان العلوي الساقط بين أقدام الواقع، الذي يطلب العمل الآخر الذي يكتشف به الروح.

إن المشكلة الكبرى هي مشكلة حدود؛ فكما أن الحدود مرسومة وواضحة بين السماء والأرض فإن الحدود مرسومة وواضحة بين كل إنسان يسمو بالروح، وآخر يغرق في أوحال المادة، ومن تجاوز هذه الحدود هلك. وإنما يسعى العبقري الخالق ليرفع أبناء الأرض إلى سمائه، وهو يقبل أن يجاورهم إذا رضوا أن يتجردوا من أدران المادة وأوحال الأرض ليعيشوا معه في سمائه. أما سماؤه فباردة لا دفئ فيها ولا حياة، لأنها سماء الفكر المجرد التي لا مكان فيها لعواطف الإنسان ولا لمطالب الجسد.

وهذه هي المشكلة التي تجابه الإنسانية: كيف تصعد إلى الذرا الصافية دون أن تتجرد من سحر الحياة؟

إن صعود الزوج إلى السماء هو رمز لخاتمة الموقف المتمثل في الموت المنقذ من رتابة وقتامة الحياة الزوجية، وكأن الحب الميت بين الزوجين لا مخلص منه عند هذا الزوج غير الخلاص النهائي. وحتى عندما تتحول الجثة إلى مظلة

---

[1]– طائر بحري كبير ALBATROS

[2]– ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 309

للطيران وتطير به في الهواء، يحقق الحلم الذي كان يراوده وهو أن يتخفف من الواقع وأن يطير بجناحي الحرية. وقد ارتبط الزوج بتلك الجثة بنوع من الرباط- برغم أنها كانت تكتسح فضاء المنزل وتضيق عليه- وهي تنزع إلى الخارج، كأنما حياة بكاملها كانت تدفع من قلب المنزل.

« تؤكد هذه الصور أن الجثة هي ولا شك المرأة التي تركها "أميديه" تغرق ولم يساعدها، لأنه كان منشغلا بسعادته، باكتشافه الحب والعالم. الجثة هي أيضا الطفل الذي لم يرغب به أو لم يحافظا عليه فمات دون أن يدركا ذلك. إنها أخيرا عشيق "مادلين"، صورة الرجل الذي ملأ أحلامهما الماضية وقد قتله "أميديه" أو ربما هي التي قتلته، كيف نعرف؟ الجثة إجمالا هي جميع أشكال الفشل التي عرفها الزوجان، هي الأنانية والرفض والحب المستحيل والوحدة للاثنين معا.»[1]

تمثل الجثة في ضمير الكاتب الخطيئة الأصلية، والجثة التي تكبر قد ما تكون الزمن الذي يسير وينمو. الزمن هو رمز السقوط والنكبة. لقد عثر "أميديه" على السلام كما يبدو، وخرج من قانون الجاذبية وحلق في السماء ليتخلص من القلق الذي ينتابه ومن هاجـــس الخطيئة. غير أن زوجته "مادليـــن" لا تلحق به لتمنعه من التحليق.

يقول "فيليب سينار" Philipe Sénart أن المرأة في مسرح "يونسكو" هي معين الشيطان Le suppôt de Satan وهي التي تمهد للسقوط والخطيئة، ولكنها تواجه ضيق الرجل بحنينه إلى المطلق بنوع من العلم الذي يؤدي في نظرها إلى السعادة، ولكن على العكس من ذلك، إذ أن الصورة الوحيدة والحقيقية هي الخلاص. ولكن الأهم الذي ينبغي أن نتنبه إليه هو عجز "أميديه" الكاتب عن الخلق وكأنه الخطيب في مسرحية "الكراسي". وعليه فإن الأدب بالنسبة له ولـــ "يونسكو" أيضا هو نوع من العصبية؛ إنه مرتبط بتعبير الهواجس والوساوس والتي تقود- بدون صمام الأمان- إلى الانتحار أو إلى الجنون.[2]

---

[1]- يوجين يونسكو: كلود أبستادو / ص.86.

[2] - voir: IONESCO;: Robert FRICKX- Fernand Nathan, Paris, Ed. Labor, Bruxelles/ P.73…78

تطرح المسرحية ثيمة أخرى، تتعلق بمسألة الإبداع الأدبي. قدّم لنا "يونسكو" شخصية "أميديه" على أنه كاتب فاشل، يسجن نفسه في بيته، فيجهل العالم الذي يحيط به والحقيقة الخارجية، ويخلق كونا خياليا من خلال العمل والتفكير. ولكنه لا يكتشف النور الفضي للقمر، والسماء المملوءة بالنجوم، والناس الذين يسيرون في المدينة إلا في النهاية.

يتساءل "أميديه" ما إذا كان للأدب قيمة مهما كانت، فإذا كتب فذلك يمنحه الخلاص. « الكتابة والتفكير الواعي لا يمكن إلاّ أن يخلقا معاني ودلالات، لكن يونسكو يرى في الحياة منبع الأشياء الخارقة الرائعة، إنها مصدر الإلهام حقا.» [1] إلا أن "أميديه" يحاول عبثا أن يخلق عالما وهميا، فيجد نفسه يوميا في مجابهة مع الخيال. ذلك لأنه يجهل العالم الذي يحيطه ويجهل أيضا أنه كاتب فاشل.

[1]– يوجين يونسكو: كلود أبستادو / ص.87

الفصل الثالث

نماذج تطبيقية

المبحث الأول

مسرحية الكراسي

مسرحية الكراسي

مسرحية "الكراسي" هي الثالثة في إبداعات يونسكو المسرحية بعد "المغنية الصلعاء" و"الدرس" ، وقدمت لأول مرة عام 1952. وتروي المسرحية حفل استقبال يقيمه عجوزان في آخر حياتهما لكي يعبرا للمدعوين عن خلاصة تجربتهما الحياتية، لكي تنتفع بها الأجيال اللاحقة. وطلبا في هذا الحفل أحد الخطباء لينوب عنهما، لأنهما عاجزان عن التعبير الجيد، فيتحدث إلى الضيوف فتكون خطبته وصيتهما، وبالتالي يموتان سعيدين– في نظرهما– بعد أن أبلغا وأوصلا الرسالة. أية رسالة ؟ وما هي اللغة التي قدمت بها هذه الرسالة ؟ وما هي دلالة الشخصية التي بلغت الرسالة ؟

أبطال مسرحية " الكراسي" رجل عجوز في الخامسة والتسعين من عمره، وزوجته في الرابعة والتسعين، وخطيب وشخصيات أخرى لا حصر لها ولا وجود لها فعليا كذلك. العجوز مقيم على نافذة بيته التي تطلّ على المياه المحدقة بالمنزل من كل جهة، فكأنه جزيرة، وزوجته تتوسل إليه أن يلج إلى الداخل، كي لا يصاب بالدوار، وكي لا يتسرب البعوض إلى داخل البيت.

يمتنع حينا ثم يذعن، فتحتضنه ويتحدثان عن الظلام الذي صار ينزل في، وكانت الشمس من قبل ترسل نورها، وقد تغير الزمن والأرض تدور، تعزي الزوجة زوجها في ماضيه وتزعم أنه كان حريا أن يتولى أعلى المناصب، ولكنه متواضع لا يحب الظهور. ولكن العجوز يكتفي بقدره بوابا. وقد مر عليهما الزمن منذ خمس وسبعين سنة، وهما يتحدثان في الأمور ذاتها، الملل والسأم يخني عليهما، والرتابة ترهقهما.

وقد حفظ كل من العجوزين الآخر عن ظهر قلب. وبعد حين، نعلم أن العجوزين دعيا كثيرا من الوجهاء إلى حفل قد أقاماه في بيتهما، وقد تمثل المدعوون في حشد من العسكريين وذوي المناصب العليا.

والواقع إنّه ليس من يفد فعلا، وإنما التمثيل يوهم بمجيئهم، وحينما يقدم أي من هؤلاء بعد أن يدق الجرس، فإن الزوج أو الزوجة يهرعان لتقديم كرسي له

فيجلس عليه، وبالطبع لا يكون ضيوفا، وإنما شخصيات لا مرئية يراها العجوزان وحدهما ويستقبلانها بحفاوة ومرارة.

وحين يكتمل الحشد تكون الكراسي الفارغة قد ملأت المكان، ثم يصل الخطيب الذي سيعبر عما يعجزان التعبير عنه، ليبلغ هؤلاء القوم وصية الرجل العجوز وخبرته بالحياة.

يلقي العجوز والعجوزة بذاتهما من النافذة بعد أن يطمئنا بأن الخطيب قد وصل وأن رسالتهما ستبلغ إلى الآخرين. وعندما يأتي دور الخطيب لإلقاء الخطبة، يتبين للحاضرين أنه أبكم. فيتتعتع ولا يفلح في التعبير عما كان يريد إيصاله للمدعوين، فيكتب على لوح أسود حروفا متناثرة لا معنى لها.

التحلـــيل

نجد منذ مطلع المسرحية أن السن تقدم بذينك العجوزين، وأسى الوجود وحسرة البقاء والخوف والوحدة والفشل، لا تزال قائمة وعالقة في معاناتهما، توشح عالمهما بالسواد، تقول العجوز لزوجها وهما يتحاوران:

-« آه، إنك، دون شك، عالم كبير، أنت موهوب، كان يمكن أن تكون رئيسا قائدا، ملكا ورئيس أطباء، لو أردت، لو كان لديك قليل من الطمع في الحياة.

-ماذا كان ذلك سيجدينا؟ ما كنا عشنا حياة أفضل. ومع ذلك لدي وظيفة، فإني ماريشال المنازل ما دمت أعمل بوابا.»[1]

كانت المرأة تحلم بالمناصب لذاتها من خلال زوجها الذي هدر عمره ولم يحقق ما كان يحق له وما كان جديرا به، ولكن الزوج يسعى إلى التعزي ويتخذ من الألفاظ المعاني الدالة عليها ويكفي أنه يدعى ماريشالا وإن كان بوابا، لعلهما يصفيان حساب الماضي، « إنها مشكلة أخرى، مشكلة اللفظ أو لفظية الحياة وفعاليتها، الناس عبيد الألفاظ والألقاب الخارجية، ومن يتولى المنصب الأعلى هو الأعظم والأسعد، وذلك سبيل من سبل الغباء.»[2]

سئم كل واحد من الزوجين الآخر، بل أن الزوج بدا أشد سأما. إذ تطلب منه زوجته أن يتحدث فلا يفلح، فمنذ سبعين سنة تقص عليه القصة ذاتها وتدفعه إلى تقليد الأشخاص نفسهم.... والشهور كلها متماثلة... ولا سبيل للتكلم عن شيء آخر سوى الحديث عن الأمور التافهة التي ألفاها. إلا أن الزوجة تتوسل أمرا آخر، إنها تتجدد كل مساء، وتتعمد ذلك، تتجدد من أجله وتعتني بنفسها حتى تبدو أجمل وأحسن.

لعل ذلك يخرجهما من حياتهما الروتينية ويدفعهما إلى حديث آخر غير الذي اعتادا عليه. غير أن جو الرتابة يبقى مستمرا وهو السائد في هذا الخطاب

---

[1] - LES Chaises- Eugène IONESCO - Ed. Gallimard- Paris- 1954 / P. 15

[2] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 233

المسرحي، فثمة جو يكيتي [1]، والأفكار المتناثرة المتقطعة، محاربة السأم، والنكوص والتراجع في الحياة تعمد السعادة والأمل وافتعالهما، ومع ذلك تبدو المرأة أشد احتمالا للمرارة.

ويمضي العجوزان في الذكريات وهي ذكريات مضاعفة الدلالة، فمنذ ثمانين عاما أدركا مكانا مشارفا على السياج، كانا يرتعدان من البرد والخوف، مبللين. قرعا بكل عضو من جسديهما إلا أن أحدا لم يفتح لهما، وكان هناك مركبة تقود إلى المدينة تدعى باريس، العجوز تنكر أن تكون تلك المدينة قد وجدت، والزوج يقول: بل إنها وجدت ما دامت قد تهدمت. كانت بلدة النور، ما دامت قد أطفئت منذ أربعمائة ألف سنة، ولم يبق منها إلا أغنية.

يتلاعب يونسكو هنا بالزمن والتاريخ، فيرجع إلى الزمن السحيق حينما يتحدث على لسان العجوزين وهما يتذكران تلك الذكريات القديمة، فيذكرها الزوج، غير أنها تبدي عدم معرفتها:

-« كان هناك درب يؤدي إلى ساحة صغيرة: في الوسط، كنيسة القرية...أين هي هذه القرية ؟ أتذكرين؟

-لا يا حبيبي، لا أعرف شيئا.

-كيف حدث ذلك ؟ أين الطريق ؟ أظن أن هذا المكان يدعى باريس...

-باريس لم توجد على الإطلاق يا صغيري.

-لقد وجدت هذه المدينة، ما دامت أنها تهدمت...كانت مدينة النور، ما دامت قد أطفئت أنوارها منذ أربعمائة ألف سنة...لم يبق منها اليوم شيئا، سوى أغنية واحدة.

-أغنية حقيقية ؟ إنه أمر غريب. ما هي هذه الأغنية ؟

-أغنية، تمثيل،: " باريس تبقى دائما باريس.»[2]

لقد حاول العجوزان أن يقتحما الحياة وأن يدركا غاية وأن يترقبا ويسموا عن قدرهما المكتوب. وباريس هي رمز الحياة والتقدم فيها والإقبال عليها. وتلك هي

---

[1] – نسبة إلى الكاتب بيكيت، الذي تتميز مسرحياته بالرتابة. و قد أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول.

[2] - LES Chaises- Eugène IONESCO / P. 18- 19

عبثية المسرح عند يونسكو، فالأشياء موجودة وغير موجودة فيه، بل أن العدم هو المنتصر، وباريس حلم ضائع في الزمن، وكأنها لم توجد قط والإنسان لم يصنع حضارة ومدنية، وباريس المفقودة هي رمز لهما.

وتتردد الحسرة في نفس المرأة عليها، وكان يمكن أن يقتحم زوجها عليهما، وأن يكون ملكا، صحفيا، إلا أن ذلك كله سقط الآن في الثقب الكبير، في الثقب الأسود الكبير.

كان لباريس الحياة والسعادة سور كبير شاهق عليهما، وظلا بوابين على بابها والحاضر والماضي ترديا، الآن، في ثقب أسود، يستولي شعور بالاختناق والانحدار والضيق على المرأة من الماضي والحاضر. فالثقب الأسود هو العمر الضائع المهدور. ويسعى العجوز لأن يذكر كلمة باريس، بعد أن يردد بعض الكلمات التي تقترب منها في شكل متقطع لا معنى لها.[1]

---

[1] – أبينا أن نورد النص باللغة الأصلية حتى يتبين بشكل واضح، لأن ترجمته إلى العربية تفقده معناه الذي نصبو إليه.

Le vieux

-Alors on arri…

-Ah ! oui, enchaîne… raconte…

-Alors, on a ri, on avait mal au ventre, l'histoire était si drôle… le drôle arriva ventre a terre, ventre nu, le drôle avait du ventre… il arriva avec une malle toute pleine de riz ; par terre le riz se répandit…le drôle a terre aussi, ventre a terre… alors, on a ri on a ri, on a ri, le ventre drôle, nu de riz a terre, la malle, l'histoire au mal de riz ventre a terre, ventre nu, tout de riz, alors on a ri, le drôle alors arriva tout nu, on a ri…

la vielle, riant

- alors, on a ri du drôle, alors arrive tout nu, on a ri, la malle, la malle de riz, le riz au ventre, a terre…

les deux vieux, ensemble, riant.

- alors, on a ri. Ah !...ri… arri…arri…Ah !...Ah!...ri…va…arri…le drole ventre nu…au riz arriva… au riz arriva. Alors on a… ventre nu…la malle…On a… ah !...arri… ah !...arri…ah !...arri…va…ri.

la vielle

- c'était donc ça, ton fameux paris.

Le vieux

وفجأة يصيح العجوز، ويجهش بالبكاء: إني يتيم ، أين أمي، أريد أمي. ترد الزوجة إني أنا والدتك، لا أنت لست أمي، أمك في السماء ترنو إليك. لا أمي لا تراني إني يتيم.

وإنه لمن المدهش فعلا أن يحس المرء باليتم في الخامسة والتسعين وقد طعن في السن وأن ينكر أمومة الزوجة ويلحف بالبكاء. «والأم ليست الأم الأولى التقليدية، وإنما هي وظيفتها الإنسانية، الأم التي هي هنا الحياة، يريد أن تكون الحياة أما ترحم، وتشفق وتؤاسي وتقبل بالمحبة في أقسى الشروط. ليس كالأم في القدرة على المحبة والتسامح. الزوج يحن إلى عالم العاطفة الكلية المطلقة التي تمنح وتعطي ولا تقيس ولا تحكم ولا توازن ولا تدين.»[1]

وتلك العاطفة الدافئة هي التي افتقدها العجوز طول عمره، وهو يحن إليها قبيل الموت، لقد كان عالمه التحقيق والمراوغة والابتزاز والقسوة، عالم الاتهام والإرغام والعـــطاء الذي يقابله أخذ عالم الإنســـان الذي تحكمه المقاييس والمبادلات والأرقـــام. « تلك عبودية الحضارة الجديدة. وبذلك تستحيل الزوجة كالحضارة أما كاذبة مستعارة، ليست لديها العاطفة الفعلية الحارة كالأم، وإنما هناك نوع من المساكنة والعاطفة شبه النفعية، للزوجة قيمة اجتماعية تطعمت على الإحساس القديم بالأمومة»[2]

وتتكرر المسألة نفسها هنا، وكنا قد شاهدنا السيد والسيدة مارتان يتعرف أحدهما على الآخر بعد التعايش في عمر سحيق لا حدّ له. وهكذا مازلنا نشاهد الإنسان منقبضا تحت وطأة العالم الخارجي وتوحشه وقسوته ولا مبالاته. إنه يسير ومن يسايره ينجو ومن يتخلف ويسقط على الطريق فإنه يسحقه ويمضي.

- qui pourrait dire mieux.

la vielle

- Oh ! Tu es tellement, mon chou, bien, oh ! Tellement, tu sais tellement, tellement, tu aurais pu être quelque chose dans la vie, de bien plus qu'un maréchal des logis.

- LES Chaises- Eugène IONESCO / P. 19- 20

[1] – يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي– ص. 235

[2] – المرجع السابق– ص. 235– 236

لم يتفق الزوج مع أي إنسان آخر في عمره الطويل، لقد تشاكس مع شقيقه والمدراء والماريشالات، لم يكن متآلفا مع المجتمع، لم يكن متآلفا مع عائلته التي كنى عنها بالشقيق ولم يكن كذلك مع السلطة والنظام اللذين كنى عنهما بالمدراء والماريشالات. رفض الخضوع والتنازل والمساومة. ولذلك فإنه كان موهوبا كما أعلنت زوجته، غير أنه يتساءل إن كان هو قد حطم وكسر هذه الموهبة. وبذلك لم يصل إلى البعد الذي كان يمكن أن يبلغه، وهو أن يحتل مرتبة راقية في وظيفته. وإذا كان من الحق ومن الطبيعي أن يتقدم المرء بالموهبة فإن الواقع الاجتماعي يدعه يتقدم بالخضوع وما إليه.

ما زالت زوجته تدلـــله وتدعوه يا حبيبي منذ مطلع المسرحية، وتضعه في حضنها وكأنها أمه، إلا أنها تمثل المرأة الأبدية التي تحمل ثأرا ظاهرا على ماضيها مع زوجها تحس أن حياتها كانت فاشلة بل أن زوجها كان فاشلا فهي تقوله له حين يخبرها عن تلعثمه وعجزه عن الكلام ليطلع الناس على رسالته التي يريد أن ينقلها للإنسانية، تقول له :

– « كان يمكنك أن تكون سيد الخطباء لو استخدمت إرادتك في الحياة. أنا فخورة، أنا سعيدة أنك تقرر في الأخير التحدث إلى كل البلدان، إلى أوربا، إلى كل القارات!."

– دعيني، لقد سئمت من التعبير، ليست هناك سهولة.

– تأتي السهولة عندما نبدأ، كالحياة والموت... يكفي أن تقرر فقط. عندما نتحدث نجد الكلمات، وبعد ذلك نجد في كلماتنا النقية كل شيء، لسنا يتيمين.

– لست أنا الذي سيتحدث، كلفت خطيبا في المهنة، سيتحدث باسمي، سترين.»[1]

ومهما يكن، فإن الليلة هي ليلة الحفل الكبير الذي دعا إليه مختلف الأفراد: الحراس والأساقفة والكيميائيين، والموسيقيين، والمندوبين، والرؤساء ورجال الشرطة والتجار، ورجال البريد وأصحاب الفنادق والفنانين وأصحاب المصارف والعمال والموظفين والعسكريين، والثائرين والمعتوهين...

---

[1]- - LES Chaises- Eugène IONESCO / P. 26- 27

وفي هذه الأثناء تصل امرأة أولى، والزوجان يحدثانها ويرحبان بها ويقدمان لها كرسيا، ويخبرانها عن حياتهما وتبدو مملة مقهورة. و يفد عقيد فيعرفانه بالمرأة، ولا يتحرج العسكري أن يلم بتلك المرأة، وتجري بينهما أمور منكرة، وتصل امرأة وزوجها إنها المرأة التي كانت جميلة وتشوهت عبر الزمن، ومع ذلك، فإن العجوز يبثها حبه القديم. وتلقفت الزوجة الفنان النقاش، وشرعت في مغازلته، ويصف الكاتب بالقول في شروحات النص:

تظهر جواربها الغليظة الحمراء، وترفع ثيابها، لتظهر تنورة بها ثقوب كثيرة، وتكشف عن صدرها القديم الهرم، وتضع يديها على وركيها، وتمد رأسها إلى الوراء صائحة بأصوات مثيرة، وتمشي وساقاها مبعدان ولها مثل ضحكة المومس القديمة، ثم تقول:

– ليس هذا سني... أتعرفون ؟[1]

وفي هذه الأثناء، يراود الزوج المرأة الجميلة، ويلحف بها.

ماذا يمكن أن نستدل مما تقدم؟ دعيا الزوجان إلى الحفلة الكريمة، كما قدمنا عينة أو نموذجا من طبقات المجتمع وأفراده، أي أنهم يعيدون تركيب المجتمع في كل أبعاده وطبائعه، من خلال ذلك الحفل، إنهما أرادا أن يؤديا صورة عنه، وها إن الرجل العسكري، أي العقيد، يكاد لا يلج إلى البهو حتى يشرع بمواقعة المرأة التي وفدت منذ حين، والزوجان يصيحان بهما:

– عيب، هذا غير جائز، سيقدم زوجها بعد حين.[2]

ليس بين العسكري وتلك المرأة معرفة سابقة ولا أي نوع من الحب والعاطفة، ومع ذلك فقد واقعا الحرام علنا، لم يحفلا بالعجوزين، ولم تحفل المرأة بزوجها القادم بعد حين، « ويونسكو يندد، عبر ذلك، بالمادية والبهيمية، على دأبه، وهي التي حولت الحب الوجداني الذي يقتضي شروطا كثيرة كي يتحقق. حولته إلى نوع من الشهوة المباشرة، أي أنها أسقطته الرتبة التي رفعه إليها الإنسان وجعله فيها مثاليا وطهره من حيوانيته، وأعاده إلى نوع من الشبق العاري، الحب ينتهي إلى

[1] - IBID – P. 43- 44

[2] - IBID -

الفعل الجنسي، دون شك، إلا أن الإنسان الذي أنف من بهيمية ذلك الفعل، حاول أن يسمو به، فجعل له طقوسا واحتفالات تصحبه وتتقدمه وتعقبه. بل إنه سمى الشهوة حبا لكي يجعل لها طابعا له صفة إنسانية، إلا أن المجتمع القائم حوّل الناس إلى بهائم ترتعي الشهوة بوقاحة وبلا أي خفر.»[1]

ومع أن العجوزين نددا، منذ حين، بالعقيد والمرأة التي هم بمواقعتها علنا، فإنهما هما الآخران يجريان على ذلك السياق. وتلقف العجوز الهرم المرأة الجميلة التي عرفها في صباه وبثها هواه، وجعل يذكر أيام السعادة التي كان يمكنهما أن يقضياها معا. ألحف العجوز بذلك وكأنه عاشق قديم أو كما يقول هو ذاته إنهما تريستان وإيزلت، إلا أن العجوز هي الأخرى توهلت بالرسام أو النقاش وتهتكت له وأبانت كل موضع للفتنة، وصاحت صيحات الشهوة كالمومس العريقة.

فأين زوجها الذي كانت تبثه الحب وتدلـــله منذ حين ؟ « في هذا المجتمع كل إنسان يحمل عقد الكبت وهو يتحلل عنها في اللحظة المؤاتية. وتلك العجوز الطاعنة كانت تحمل في إهابها مومسا هاجعة تيقظت أمام ذلك الرجل. الزوجة الوفية، الحاضنة لزوجها والمترفقة به. هذه المرأة ذاتها، تكتم في سرها مومسا متهتكة، وها أن الحفل يخرج المومس الكامنة في ضمير تلك المرأة إنه المجتمع من الفساق والعواهر يتكتمون على غرائزهم الشائنة بالمناصب والألقاب، وفي الخفية يتعرون.»[2]

ويفد آخرون وتتكاثر الكراسي وتنظم. إنهم جماعة من الصحفيين، والمجتمع المصغر ذاك يكمل حينا بعد حين. وقادمون آخرون ومعهم ولد، بل أولاد والكراسي تجلب على عجلة والعجوزان يزعمان أن يعرفا المدعوين، بعضا إلى البعض الآخر، ولكنهما لا يعرفان من هم فيقولان: سيدتي.. سيدي... وتلك هي الغربة عبر الازدحام الاجتماعي. يلتقون في حفل وحفل آخر، أرقام غامضة مجهولة، لا يعرف أي منهم الآخر، ثم إنهم يرحلون على غير طائل، وذاك وجه آخر من وجوه المادية

[1] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي– ص. 238
[2] – المرجع نفسه: ص. 239

والخارجية الاجتماعية. هؤلاء يلتقون في الدعوة، الداعي لا يعرفهم وكذلك المدعوون، وهكذا تتكامل حلقة المجتمع كما يريد الكاتب في هذه المسرحية وتتحول القاعة إلى عالم صغير ولكنه متكامل.

يتكاثر عدد المدعوين، ولا يعود للعجوزين قدرة على الاستقبال وإقامة الكراسي، العجوز يلهث، بل إنه يجد كل ضيق، والوافدون يزدحمون، وقد بات يصيح بشكل آلي: أدخلوا، ادخلوا، ادخلوا.... وأجراس المنزل تقرع دون انقطاع والمراكب تصل ويسمع لها حفيف ويتحول العجوزان إلى آلة، ويستقبلان كل المدعوين وهما ثابتان في مكانها بحركات تنم عن الاستقبال، لم يعد لهما طاقة على التحرك، والأبواب تفتح وتغلق وعددها ثمانية، هكذا يكون الحفل الاجتماعي، العقم والتعب والآلية واللا معنى واللا تعارف.

والآن صار الواقفون أكثر عددا من الجالسين. والعجوز على النافذة اليسرى وامرأته على النافذة اليمنى، ولم يعد أحدهما قادرا على مشاهدة الآخر، وهما يهذيان بأمور عن الإنسان الذي يتغذى في الطائرة ويتعشى في المركب، وينام في الشاحنة، وأن الفرد هو الإنسان كما سوف يخبرهم الخطيب، لقد تألما كثيرا وتعلما كثيرا، وسرعان ما تنكشف الأضواء، لقد أتى إلى الحفل الإمبراطور نفسه، صاحب الجلالة، يرحب به العجوز ويفديه ويقول أنه خادمه، بل كلبه وها إنه ينبح، يريد أن يدركه، ولكن المحتالين والمنافقين يحيطون به ويمنعونه من الدنو إليه.

وهنا ينهمر العجوز بالاعترافات ويفيض بعاهاته الاجتماعية، وقصص التنكيل الذي لقيه من الآخرين، كانوا كلهم يكرهونه، ويضطهدونه، حاول أن ينتقم، لم يستطع، يؤذيهم بإبرة فيضربونه بالبندقية والمدفع، يسحقون كل عظم من عظامه لقد كان جامع المصائب كان يسحب المصائب إليه، كما تفعل حامية الصواعق وأراد أن ينسى ويلهو بتسلق الجبال، فكانوا يسحبون قدميه من دونه، يرتفع على السلم فيضعون له درجات مهترئة. منعوه من جواز السفر، حطموا الجسور من دون قدميه، لم ترسل له أية دعوة، طرده سيده لأنه لم يلاعب ابنه، لم يحن رأسه له.

ومن البين أن العجوز يتقمص ثمة دور الإنسان المضطهد والمنبوذ في عالم الأقوياء، إنه لم يعد العجوز الآن، إنه الإنسان، الإنسان المحب والمسالم

والعطوف والفاقد الحيلة بين أيدي الأقوياء. ثم إن جوا من اليأس والتشاؤم من مصير الإنسان يستولي على العالم، عالم الذئاب والأطماع.

وبمجرد أن يصل يحيي الإمبراطور تحية آلية، ويرفع قبعته ويضعها والإمبراطور، كما تمثله ذاك العجوز يتخطى شخصيته وذاته، ويغدو الطاغوت الأكبر، إنه كل ربّ عمل وكل صاحب صحيفة، وكل صاحب حافلة ينهب مستحقات الآخرين، إنه المستبد الذي تحنى له الرقاب، لقد اطمأن العجوزان أن الرسالة ستبلغ فيرتميان في البحر مؤملين أن يحفظ اسماهما في تسمية على شارع. وأما الخطيب، فإنه يبدو أخرس أصم، يؤدي حركات عجماء، ثم يكتب على لوح أسود حروف ق.ي.خ.م... وكلمات لا معنى لها ثم ينحدر ويتولى، يصيح الحاضرون ويزدرون به.

وحين حاول الخطيب أن يبلغهم الرسالة التي وعدوا بها، فإنها بدت رسالة عجماء، صماء، لا تعدو الحركات الخارجية والحروف المنثورة، والألفاظ الفاقدة المعنى، لا قبل للإنسان بأن يفصح عن شيء. كائن بائس أعجم أبكم، أمام جبروت الحياة والمجتمع، يرفض بلا طائل.

إن موضوع المسرحية في نظر يونسكو ليست الرسالة ولا الفشل في الحياة ولا المصائب المعنوية الفادحة التي يعانيها الشيوخ، الموضوع الأساسي هو الكراسي، أي غياب الأشخاص غياب الإمبراطورية، غياب المادة، لا واقعية العالم، الفراغ الماورائي... موضوع المسرحية هو اللاشيء، وكذلك الأشخاص غير المنظورين، هم يتكاثرون ويبدوا واقعيين، لكي يهب لا واقعية للواقعية، أو أن يهب اللاوقعية واقعية ... وذاك كي يصل إلى أن يدع هذا اللاشيء يتكلم يتحرك. وبذلك تغدو المسرحية مسرحية عدمية، تعبر عن هبائية الوجود، بل لا وجوده ولا معناه، بل عبثيته، وفقا للتعبير المأثور. ليس ثمة شيء فعلي، وكل ما يعانيه المرء ويحمل همه، والخيبات والذكريات والآلام، هذه كلها أوهام من الإنسان، الإنسان ذاته لا

وجود له. وهكذا يغدو مشهد الكراسي المتعددة والخالية هو مشهد الوجود كله، عالم فارغ ومقاعد فارغة ولا شيء يغير شيئا.[1] بل إن ذلك كله يوحي بالعدم.

[1] – ينظر: المرجع السابق / ص.244– 246

الزمن و دلالته في النص

تجري الأحداث في هذا النص المسرحي في يوم واحد، أي منذ اللحظة التي يبدأ فيها الحوار بين العجوزين، والتحضير لإقامة الحفل واستقبال المدعوين وتبليغ الرسالة إلى اللحظة التي يحضر فيها الخطيب، ويكلفه العجوز بتبليغ رسالتهما ويرتميان من نافذة البيت في ماء البركة أو الجزيرة التي تحيط بهما وينهيا حياتهما. إلا أن الكاتب يشير إلى أن الزمن يمتد إلى خمسة وسبعين سنة قبل وقوع هذا الحدث في هذا اليوم. أي منذ أن التقت الشخصيتين مع بداية زواجهما أو قبل ذلك بقليل، بعد أن تعرفا على بعضهما البعض و تبادلا الهيام وبثها حبه. وليس هناك ما يوحي إلى تلك الفترة الزمنية الطويلة سوى الأحاديث الجانبية التي تدور بين العجوزين في استرجاع ماضيها واجترار هموم الحياة والندم على ما فات من فرص الحياة.

وقد يتصور الإنسان في لحظة من اللحظات أنه يلج إلى هذا العالم بسهولة وحرية ويندمج مع الطبيعة، وفي هذا الإتحاد يجد الإنسان نفسه أمام العالم ويبدو له أن هذا العالم مغمور بنور الشمس، إلا أن الذي يوحد بين الإنسان والطبيعة ليس شيئا آخر سوى مصيرهما المحتوم، وهلاكهما وخوفهما من المستقبل وحينها « يشعر الإنسان بآن واحد بانفصاله عن ذاته وبوجوده في العالم، غير أن هذا العالم لا يمكن إدراكه، والإنسان فيه مثل سجين حكم عليه بالسجن المؤبد، كل شيء بالنسبة له هو الحاضر [...] ذلك أن إدراكه لحاضره يعني أنه لا ينتظر أي شيء آخر، والشيء الوحيد الذي يجمع بين الإنسان والعالم هو شيء ما شبيه بمذاق الموت.» [1]

ويتبين شيء من الزمن الانقراضي الذي ألم به يونسكو في مقطع من النص، إذ يقول العجوز مخاطبا الزوجة:

– آه! سيدتي، أ هذه أنت! لا أكاد أصدق عيناي، ومع ذلك إذا... لم أتوقع هذا على الإطلاق... حقا إنه...آه! سيدتي، سيدتي... رغم ذلك قد فكرت فيك مليا... طيلة حياتي، الحياة كلها، سيدتي، كنا نناديك "الجميلة"... إنه زوجك... لقد قيل لي ذلك، بالتأكيد... لم تتغيري على الإطلاق... آه! بلى، بلى، لقد تطاول أنفك، وتورم، لم أتأملك في أول نظرة، ولكن الآن أتأمل، لقد تطاول بشكل مرعب، يا للأسف لقد

[1]– دراسات في الأدب و المسرح : مجموعة من المؤلفين– تر. نزار عيون السود– منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي– دمشق– 1976 / ص. 183– 184

تغير ذلك لحظة إثر لحظة، كيف حدث ذلك ؟... شيئا فشيئا... [...] لقد طويت أو انحنيت وكأنك غدوت قسمين، مازالت جميلة تحت نظارتيها وشعرها الأبيض. [...][1]

ويبين لنا هذا الوصف أن الزوجة مرت عليها كيمياء الزمن المحيل والمخرب، تقوست وانحنى ظهرها حتى ركبتيها وعيناها الجميلتان عادت تظللها نظارتان. وابيض شعرها. إنه الموت غير المنظور بل إنه البقاء عبر الموت الآخر ، تلك المرأة التي كانت فتنة عادت إثر الزمن، وكأنها جيفة مملقة، ماتت وهي لا تدري تبدل جسدها ومعه تبدلت قواها وقيمتها وفعليتها وفعاليتها. الوجود وهم، إنها موجودة وكأنها لم تكن، كل لحظة غير منظورة كانت تحولها وتنتهك جمالها. وهذا هو مآلها الأخير. ويجد يونسكو في التحول الجسدي عبر الزمن تأكيدا على لا فعلية الوجود الإنساني. ففي كل لحظة، الإنسان هو فرد آخر.[2]

ويردف العجوز بالقول:

– هل يمكننا أن نستدرك الزمن الأول ؟ كلا، مر الزمن كالقطار السريع، مخلفا آثار عجلاته على الجلد. هل تعتقدين أن الجراحة الجمالية قادرة أن تصنع العجائب؟[3]

ويتحسر العجوزان في ذلك الزمن على الأولاد. وتزعم المرأة أنها رزقت ولدا غادرهما في السابعة وهو في سن الرشد كما تدعي، والرجل ينكر ذلك، وكان له قلبا ذهبيا. ارتحل الولد عنهما إلى الأبد، لقد خدعاه. قدما به إلى العالم وأوهماه أنه عالم جميل ولكنه عالم متوحش، وحزن الولد وبكى إذ شاهد العصافير تقتل وجثثها في الشارع وعيونها مثقوبة. ويشاهد لون السماء محمر بالدم، والأم تنفي ذلك وتقول أن السماء زرقاء.

ويمتلك الولد هنا دلالة سيميائية، فهو رمز للإنسان البريء الذي لم يمتهن الحروب والقسوة، وثمة تنديد بالحروب والتوحش في القتال بل أنه تعبير عن هلاك الفرد الضعيف في عالم الأقوياء. لا مقر لذلك الولد فيهم، وبذلك ندرك نوعا من

---

[1]-- LES Chaises- Eugène IONESCO / P.40 - 41

[2] – ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي– ص. 239– 240

[3] - - LES Chaises- Eugène IONESCO / P. 44

التنديد بالحروب والعنف وأنهما أفقدا الإنسان هناءة العيش وجعلا الأطفال الأبرياء يرتحلون عن الحياة بدم أطفالها. والعصفور هو رمز للمخلوق الجميل العذب والضعيف في آن معا، وقتل العصفور يوجز قصة القسوة والسادية والتوحش في الإنسان المعاصر. الكبار قتلوا الصغار بل شوهوا نفوسهم وأولجوهم إلى عالم متآكل عقيم، ولهذا يقول الطفل لوالديه قبل أن يرحل عنهم:

– إنكم أنتم المسؤولون...[1]

لقد فشل الإنسان في أن يصنع مملكة الوداعة والسلام.

وتوحش العالم على القاصر والعاجز يحضر في تلك اللحظة أيضا على سائر القاصرين بعد أن استنفذ عمرهم وعادوا كالأطفال عاجزين عن القيام والكفاح، وعلى لجة ضميرهما تطفوا حالة من التأنيب. العجوز ذكر والدته الهرمة. كان هو فتى وكانت هي هرمة، صاحت به وقالت، حين غادرها وهي تموت في حفرة وحيدة: يا ولدي يا ابني الحبيب لا تدعني أموت وحيدة، ابق معي لم يعد لي عمر طويل ولقد مناها ابنها وقال أنه عائد، لكنه مضى وحين عاد وجدها قد ماتت وطمرت، حفر التراب ليعثر عليها، لكنه لم يفلح بل إنها كانت ممددة في حفرتها، « وتلك هي آفة كبرى في العصر، عصر الأنانية والهموم والقسوة، يموت الآباء في قاع الوحدة والوحشة، وليس ثمة من يدفنهم، إنهم يصيحون، يستنجدون والأبناء المنشغلون بحمى العصر لا يسمعون. العجائز كالأطفال ينتهكون لأنهم هم الضعفاء في العالم الأناني الذي لا يحفل إلا بالمنفعة والإنتاج.»[2]

هذه مسرحية صامدة من مسرحيات يونسكو، شخصياتها حية وفعلية وحوارها مقنن جدي، ومسؤول وكل كلمة أو جملة فيه تبدو مقدرة بقدرها وموزونة بميزان رهيف، ولقد وفق الكاتب في أن يمثل المجتمع والأفراد وأن يبدع وهم الفعلية في الأشخاص، أما العجوزان فقد سميا عن قدرهما وعادا نموذجا للإنسان المهزوم في بيئة آكلة أو متآكلة، لم يخلف منهما الزمن إلا الحسرات والأحقاد ولقد

[1] - IBID : p. 47

[2] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي– ص. 241

طعنا في السن وما زالا يحملان ثارات الحياة. عاشا عمرا طويلا لكن شهواتهما ورغباتهما مازالت متقدمة فيهما، وكأنهما لم يعيشا فعلا.

ويعني هذا أن الإنسان بقدر ما يحيى عمرا طويلا يوفي به إلى ما فوق التسعين ومع ذلك فإن نفسه تظل متلمظة مسعورة مكبوتة لم تمارس الوجود ولم تفعل فعلها الأكيد فيه، استحال العجوزان في النهاية إلى حطام وأشلاء من الخيبة، وقد تآمر عليهما القدر والمجتمع، ولم يعثر العجوز على لحظة نجاح واحدة، كان أبدا مداسا تحت نعال الأقوياء، وكل صاحب نفوذ. عاش ولم يعش، وفي النهاية لم يجد هو وزوجته بدا من الانتحار.[1] ينتحران قبيل الموت، وذاك ليحكما على العالم بالاستحالة، إنه نوع من العقاب والاحتقار يقذفانه من نفسيهما في نهاية المطاف.

وتتجلى عبثية المسرح عند يونسكو هنا. العالم مستحيل، ساد، متوحش، قاهر، الموت هو المحرر الفعلي الوحيد من عدميته وعبثيته وانتحارهما دون وجل تردد بالرغم من أن الدين يمنع الانتحار وقتل الذات، إنما كان تعبيرا حاسما على أن يونسكو لم يكن لديه التردد والخوف من المجهول الماورائي، هذا العالم فارغ وما وراءه أشد فراغا منه، وكان العجوز يبكي قبلا ويقول أن والدتي لا تراني، إنها لم تعد موجودة أي أنها تحولت إلى هباء وإلى عدم إثر الموت، وثمة الأطفال الذين غادروا العالم، لأنه يقتل العصافير والأبرياء والعاجزين، وهناك الوالدة التي تموت وليس ثمة من يدفنها، والشهوة والمناصب والاحتشاد على غربة وتعثر اللفظ وعدمية اللغة والخطيب المفوه الذي يتكلم فلا يقول شيئا، بعض حركات جوفاء وحروف بكماء، وذاك كله يتضافر ليؤدي لنا صورة عن العالم اللامعقول والعدمي الذي يمثله يونسكو.

ترك العجوزان خلفهما ماضيا، تاريخا حقيقيا أو وهميا، ذكريات وحسرات، وأحلاما. يمثل الزوجان هنا حقيقة أخلاقية لا بيولوجية، و يفسر هذا المنظر شبكة الموضوعات في المسرحية. يذكر الكاتب عمر العجوزين بموضوعة الزمن الذي يستهلك ويتلف. إنهما لا يتمتعان بحكمة الشيوخ، حديثهما هذيان، نسيج من غباوة

[1] – ينظر: يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي– ص.247– 248

يلف مواضيع تافهة.الزمن يستهلك الذكاء ويتلف العواطف. كما أن الملهاة التي يتسليان بها لم تخدعهما إلا منذ اللحظة الأولى التي تحول فيها الحلم إلى هذيان.[1]

الزمن هو الموت أيضا، موت عبثي كريه، انتحار الزوجين غرور وتفاهة. لقد زعما بعد أن يقدمان على الانتحار وتبلغ رسالتهما في أخر الأمر، أن يخلد اسميهما عبر التاريخ. ولكن لا أحد ينقل رسالتيها ولن يدخلا عالم الأسطورة، ولن يكتب اسماهما على لوحة معدنية في شارع كما طلبا. ليس هناك في رأي يونسكو موت مشرق. ونهاية المسرحية استهزاء قاس من أسطورة فيليمون وبوسيس.[2]

لقد ارتدى الخوف من الموت قناع الحنين إلى الطفولة. فعندما انتحب العجوز بين ذراعي الزوجة وراح يصيح أنه يتيم، ظن أنه يخدع الزمن. ولقد واسته وراحت تستلطفه وقامت بدور الأم وشاركته لعبته وجنونه. « هكذا نرى أن صورة الزوجين استخدمت مثل قطب تتمحور حوله جميع الأفكار في حياة لم تعرف سوى الفشل، موضوعات المسرحية تشكل كوكبة لحياة ضائعة.»[3] وترتكز على موضوع أكثر أهمية هو العدم.

---

[1] – ينظر: يوجين يونسكو: كلود ابستادو / ص. 67

[2] - أسطورة فيليمون و بوسيس La légende de philemon et Baucis: زوجان أسطوريان من الميتولوجيا الإغريقية، كانا يسكنان في قرية فريجيا Phrygie و يستقبلان بحفاوة بالغة زيوس و هرميس Zeus et Hermes اللذين تنكرا في زي مسافرين يريدان الإيواء من سكان القرية.بينما رفض سكان البلدة الآخرين استقبالهما . نجا فيليمون و بوسيس من الطوفان الذي أرسله الإلهان عقابا لسكان فريجيا، ثم تحول كوخ فيليمون و بوسيس إلى معبد. فطلبا أن يصبحا خادمين له، و ألا يموت أحدهما قبل الآخر، و بعد عمر طويل تحولا إلى شجرتين و صار اسماهما رمزا للحب الزوجي.
Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine : Joël Schmidt- Larousse- 2001/ P. 157

[3] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو / ص. 68

الفضاء و دلالته في النص

لقد تعمد الكاتب المكان في هذا النص المسرحي، فالمكان مقصود لذاته، له دلالته التي ينطلق منها ورموزه التي تدل عليه. قلما نجد بيتا معزولا لا يحيط به سوى الماء من كل جانب ويطل من بعيد على بعض البنايات.

وقد تكلف المؤلف ذلك ليعبر عن العزلة التي يحياها الإنسان ويرمز إلى أوجه الاغتراب، وفي هذا دلالة على أن الإنسان أصبح يعيش في عالم غريب ومغلق، فقد كل معاني الإحساس بالوجود الإنساني، ويكاد ذلك المكان يشبه سجنا تقاسي فيه الشخصيات، وتشقى بعزلته التي تسوقها إلى اجترار هموم الحياة والمنغصات وعوامل الأسى والآلام الذي لا يزيدها سوى بؤسا ومزيدا من الإحساس بالعزلة والضياع.

إن المكان الذي قصده يونسكو هو مكان مغلق و لا سبيل للخروج منه إلا للقاء الموت أو العدم. «لكن المسرحية تعني أيضا العزلة الإنسانية وهي شكل من أشكال الفراغ، في برجهما وفي جزيرتهما المحاطة بالمياه على مدى النظر، يعيش العجوزان وحيدين. لقد انقطعا عن العالم كله ولم ينجحا أبدا في أي شيء. ليست وحدتهما اللقاء المستحيل بين وعيين منفصلين: إنها موقف حي نموذجي، إنها شكل من أشكال الشرط البشري وحدة التفاهة والفشل.»[1]

تبدو الشخصيات محتجزة في مساحة مغلقة محصّنة وهي أيضا مطوقة بالذكريات، مساحة الجوار جامدة تماما مثل ذاكرة الشخصيات المرسخة في الزمن الماضي.وقد أوجد المؤلف مكانا آخر يحمل دلالة، إنه المياه التي تحيط بالبيت. وهي مياه آسنة. تشير المرأة العجوز إلى الخارج وتصفه بالعالم المهترئ والهاوية العدائية التي تهدد بابتلاع الإنسان وكل ما هو على قيد الحياة:

– هيا، يا حبيبي، أغلق النافذة، تفح رائحة كريهة، رائحة المياه الآسنة، ثم يدخل البعوض.

– دعيني وشأني!

[1] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو / ص. 70

– هيا، هيا يا حبيبي، تعال اجلس. لا تنحني.سوف تسقط في المياه. أتعلم ما وقع لفرانسوا الأول. ينبغي أن تحذر.

– مرة أخرى أمثلة تاريخية، لقد سئمت من التاريخ الفرنسي. أريد أن أرى، القوارب كبقعة الضوء على المياه ..

– أريد أن أرى. أحب كثيرا أن أنظر إلى المياه.[1]

وفي هذه اللوحة الأولية، يبدو العجوز مبهورا بالخارج، فهذا الأخير يسحره، ويسلب لبه. يضفي العجوز علىيه صفات المساحة التي يحلم بها: الضوء والانفتاح، هذه الصفات هي مضادة لعتمة الداخل الذي يأخذ شكل جزيرة.

بينما يقتصر دور المرأة العجوز على منع زوجها من استغراقه العقيم في تأمل الخارج:

– لا يمكنك أن تراها. الشمس غائبة، لقد حل الليل يا حبيبي.

فهي تختزل المساحة الخارجية بمقاسات المساحة المميتة، وتعكس على هذه المساحة عدائية العالم، فبالنسبة إليها، البحر الذي هو رمز الهروب واللانهاية، يصبح مكانا محاصرا ومكان احتجاز، إذ تقول:

– كيف تستطيع يا حبيبي ؟ هذا المشهد يعطيني الدوار، آه، هذا البيت ، هذه الجزيرة، لا أعتاد عليه، المياه تحيطه من كل جانب .. المياه تحت النوافذ وحتى الأفق...[2]

وبعد جهد جهيد تستطيع العجوز أن تفرض على زوجها نظرتها إلى العالم، وتقتلعه بقوة من مكانه أمام النافذة لتقدوه إلى الوسط، جالسا في حضنها، يسترد الوحدة البدائية ووسط المساحة المسرحية يصبح بالنسبة إليه المكان الآمن. كما أن بداية الحوار تسمح بتحدي المكان، ويقترح يونسكو إطار المسرحية بمهارة من خلال الديكور ومن خلال الحوار لكي ينوه بالعناصر التأسيسية التي تشكل المساحة المسرحية. كما أن كآبة المساحة الخارجية تتوافق مع العدم في الزمان

[1] - - LES Chaises- Eugène IONESCO / P.13

[2] - Ibid : P. 14

المشار إليه، هذا الزمان محكوم عليه بالغرق الحتمي والظلمة، وهذا الحوار على لسان العجوز يوضح المشهد:

– إنها الساعة السادسة بعد الظهر...سيطرت ظلمة الليل، هل تذكرين؟ في الماضي لم يكن على هذا المنوال، كان النهار يطول حتى التاسعة مساء، حتى العاشرة، حتى منتصف الليل.

– كل شيء يتغير.

– ربما لأننا كل ما تقدمنا نغرق أكثر. ربما بسبب الأرض التي تدور، تدور، تدور، تدور...[1]

ها هي الذكريات تستحضر المكان وعلى الفور تعود فتنكره: مساحة الماضي هي مكان ألغيت فيه كل ذاكرة إنسانية. في الخطاب، بكل بساطة هذه المساحة لا تشكل سوى نقطة استدلال شفهية في حوار متفكك يدور بين العجوزين، هذه المساحة المذكورة في الصفحات الأولى من النص حيث إشغال المساحة المسرحية لم يبدأ بعد. أما ذكر مدينة باريس فهي للاستدلال على المكان وللتأكيد أيضا على التناقض بين النور والظلام الذي تتمحور حوله جميع مستويات المدى المسرحي يصوره هذا الحوار:

– هناك درب ضيق يقود إلى ساحة صغيرة، في وسط هذه الساحة كنيسة القرية .. أين كانت هذه القرية ؟ هل تذكرين؟

– كلا يا حبيبي، لا أذكر.

– كيف تصل إلى هذا المكان؟ أين الطريق؟ على ما أظن، باريس هي تسمية هذا المكان.

– لم توجد باريس في يوم من الأيام يا حبيبي.

– بل وجدت هذه المدينة ما دامت أنها انهارت ... كانت مدينة الأنوار، ما دام أنها انطفأت، انطفأت منذ أربعمائة ألف سنة... و لم يبق منها اليوم سوى أغنية.[2]

[1] - Ibid : P. 14- 15

[2] - Ibid : P. 18- 19

تبدو آثار المدينة ضائعة نهائيا في ظروف المكان والزمان. لم يبق من قيمتها سوى عناء رتيب، نحن هنا أمام مثل رائع عن اختزال المكان بكلمة، نستبدل واقع المكان بلغة المكان، بعد الآن، اللغة هي التي تهتم بالتعبير عن فشل الشخصية.

هندسة الفضاء المسرحي كما فرضها يونسكو

أول صفحة من مسرحية " الكراسي" تحدد الفضاء المسرحي والمتمثل في تصوير الديكور بدقة متناهية وتجسّمه في الوقت نفسه برسم واضح يكثر في التفاصيل. فقد اهتم الكاتب بإبراز الأكسسوار المسرحي والترتيب الذي وضعت فيه.

وقد تعمد الكاتب تعرية القاعة، حيث لا وجود لأغراض نفعية، لكي نرى عشرة أبواب وشباكين موزعة على جدران نصف دائرية مع تجويف في العمق (يرمز الحائط إلى مساحة الكواليس). على اليمين ثلاثة أبواب جانبية وشباك مع مرقاة (كرسي مطبخ) Escabeau أسفل النافذة (رقم 13). وفي مؤخرة المسرح باب شرفي كبير له مصراعان، يحيطه بابان متقابلان ومحجوبان عن أنظار الجمهور. أما على يسار الخشبة، ثلاثة أبواب جانبية وشباك. (رقم 12). ونافذة بمرقاة المقابلة لنافذة الجهة اليمنى ومنصة ولوح أسود. (رقم 11). وفي مقدمة المسرح، نرى جنبا إلى جنب كرسيين، المساحة المرئية، المحددة بسياج واضح– كمية الأبواب الموصدة –الجدار المجوّف– يواجه في هذا الاستحضار المساحة غير المرئية (خارج خشبة المسرح). توجيهات الكاتب توحي بالمساحة غير المرئية بطريقة واضحة. من جهة، الأبواب 9 و10 يؤكد يونسكو هذه الأبواب أو على الأقل بابا واحدا، هي محجوبة تقريبا عن نظر المشاهدين، ومن جهة أخرى يبطن الرواق في مؤخرة الكواليس الحائط الدائري، ويشكل امتدادا افتراضيا لفضاء المسرح.[1]

يظهر العالم كما يصفه يونسكو وكأنه مرتب ومنسق، لكن يبدو أن مختلف عناصر الديكور تتصف بمخالفة المألوف. إذ إنّ عدد الأبواب والنوافذ في هذا المكان لا يدعو للاطمئنان، حسب ما وصفه الكاتب. حيث إنّ عالم الكراسي يقع كما نرى من الوهلة الأولى في إطار غير واقعي. فضلا عن ذلك « يبدو أن عدد المخارج المقلق هو إشارة إلى انفتاح قريب، والمساحة الافتراضية، المكونة من البابين مع التدعيم في المؤخرة تؤكد أمرا معينا هو أن المساحة المسرحية هي فراغ مؤقت يتطلب تعبئته، أي هو انغلاق يتجه نحو الانفتاح، المفارقة هنا هي أن جميع هذه

[1] – ينظر الشكل في الصفحة الموالية.

الأبواب تقضي إلى رواق مستدير ومغلق على جميع هذه المستويات، المساحة المسرحية تكشف عن إشارات اجتماع الضدين. »[1] يبقى أن هذه الأبواب لها قدرة على احتواء المدى المسرحي، حتى ولو كانت موصدة، فهي تزيد بوفرة من اتساع المقاسات الحقيقية للفضاء المسرحي. لكن هذه المخارج ذاتها، تسمح باجتياح المادة لهذا الفضاء بشكل كراس وهي تثير في مرحلة ثانية انسداد الفضاء المسرحي.

يجب الانطلاق من مكان مغلق مسبقا لنتمكن بطريقة مذهلة من تفجير مقاسات المسرح. فاختيار الشكل الدائري ينطوي على كثير من المعاني، ويسمح هذا الشكل باستثمار كامل للحجم المسرحي. الخط المنحني هو ملائم للأماكن المخبأة وللكواليس، وهو الخط الأكثر إنتاجا في موضوع الفضاء (المساحة الافتراضية). يمتد الانغلاق الظاهري للفضاء المسرحي ذاته إلى ما بعد حدود خشبة المسرح ويبدو وكأنه على المساحة الخارجية المحيطة به. فاللغة تصوب بشكل شبه تام هذه المساحة وهي انعكاس لهواجس وأحلام الشخصية المسرحية.

[1] – تحول مطلق للمساحة المغلقة " الكراسي " ليوجين يونسكو: رجا السمراني– مجلة كتابات معاصرة– بيروت– 2006– ع. 60 / ص. 32

حيز اللغة و الخطاب و دلالتهما.

كان العالم الدرامي في المسرح الكلاسيكي متماسكا لأنه كان يجسد التماسك الإنساني، أما في القرن العشرين فقد أصبح الموضوع الرئيسي في الأدب هو عبثية العالم الذي يواجه فيه الإنسان وحيدا الموت الذي يتربص به، لذا يجب التسليم بضرورة وجود لغة جديدة تختلف عن الخطاب العقلاني، تكون قدرته قادرة على التعبير عن اللامعقول، فغاية المسرح الجديد هي إذن التعبير الأصيل عن اللامنطق، وللوصول إلى هذه الغاية يجب اعتماد طريقة جديدة في التعبير، وهي نوع من تفكيك مزدوج، تفكيك الشخصية المسرحية وتفكيك اللغة بتقويض استمرارية الأسطورة الكلاسيكية وانهيار توازن الشخصية وإلغاء الوقت المسرحي المصمم في وحدة متجانسة.

يبحث يونسكو عن الانفعالية التمثيلية خارج الأطر التقليدية، فعلينا التمعن في الكراسي لنرى كيف دشن يونسكو توازنا مسرحيا جديدا إذا اعتمد بالأساس على إشغال المساحة المسرحية بفضل اللعب على الأحجام الصوتية وعلى الأشياء.

ونرى أيضا كيف توصل في النهاية إلى إحلال توازن العرض المسرحي من خلال الصوت والنظر بدل الترابط في المواقف والشخصيات.

يريد الكاتب أن يجعل من المسرح حقيقة يمكن الإيمان بها، حقيقة تحتوي على هذا النوع من النهشة الملموسة Morsure concrète التي تعتري القلب والحواس والتي يستوجبها كل إحساس معاش.

العجوز : عندما نتكلم نجد الأفكار، الكلمات، ثم نحن وبعباراتنا الخاصة، المدينة أيضا، الحديقة ربما نسترجع كل شيء، لم نعد أيتاما. إذا كانت الكلمة هي أصل كل استحضار حيزي (مكاني)، يبدو جليا أن هذه الكلمة تسجل في لائحة الشروط الضرورية لتجسيدها. والبرهان بالعكس يصح أيضا: استبدال الكلمة بالمساحة واستبدال المساحة بالكلمة يشكلان المفاصل الرئيسية لحدث واحد هدفه السماح بالعبور من الفكرة المجردة، إلى الإحساس الملموس، ما هي الوسائل التي تتيح للغة الكلمة في الكراسي أن تتجسد بلغة المساحة ؟

في هذا المفهوم للمساحة نجد لحظتين مترابطتين للإدراك : من جهة، المساحة التي تسترجعها الذكريات، ومن جهة أخرى مساحة الحلم الذي يلقي بظله.

توصلنا المسافة المسجلة بين مختلف المراحل– كما رأيناه سابقا– إلى تفكيك متزايد. فإنّ مأساة الثنائي المتخم بزحمة الأشياء، واستثمار المساحة المحسوب بدقة يضاف إلى التأثيرات الناتجة عن حجم الصوت والضوء والكل يلتقي في نقطة واحدة. كل شيء مسموح في المسرح. تجسيد الشخصيات وأيضا تجسيم القلق والوجدان الداخلي. لذا من المسموح، بل من الموصى به، اللجوء إلى الإكسسوارات، وإحياء الأشياء، وبعث الحياة في الديكور وتجسيم الرموز، عندما تصبح الكلمة غير كافية وتكتمل بالحركة والتصرف والتمثيل والإيماءة وتحل محل الكلمة، وباستطاعة العناصر المذكورة أن تعظم الكلمة.

ومسرحية "الكراسي" التي يستمع بها الجمهور الوهمي على الكراسي الشاغرة إلى محاضرة عبثية، فإنها تدل على الخواء والعدمية التي تسيّر الحياة، فاللّغة عند "يونسكو" ما هي إلا مظهر من مظاهر عبث الواقع المعاش.

دلالة الحركة والإيماءة

يمكننا تحليل التحرك المسرحي في مسرحية الكراسي من خلال المعطيات التالية:

– تنظم المادة ابتداء من وسط فضاء المسرح وتكوّمها تدريجيا في اتجاه العرض والعمق حتى يجتاح خشبة المسرح بكاملها. ويحدد هذا التحرك المسافة التي تكبر بدون توقف وتستقر تدريجيا بين العجوز والعجوزة وتصبح في النهاية عاجزة عن التقلص.

– تنظم الحركة الدائبة التي تقوم بها الشخصيات وتنطلق من دوائر متعددة في وسط المسرح، تتعقد وتعاكس على مستوى الأبواب، وفي النهاية تتجه نحو مقدمة المسرح مما يدعم دينامية الفضاء. فهذان الشكلان من التحرك متوازيان ومتزامنان ويجري تطورهما من داخل إيقاع تسريع واحد.

المسافة المحددة من خلال ترتيب متوازن للكراسي، في إطار مجرد إلى أقصى حد، حيث يلعب الفراغ دورا أساسيا، فإن أدنى شيء يبرز بطريقة أخّاذة. حيث يتخذ الوضع الأولي كرسيان معا، جنبا إلى جنب أمام خشبة المسرح، العجوز جالس في حضن زوجته. هذا التوازن مثالي للمسرح. نحن في وسط المساحة المسرحية، لكن هذا الانكماش باتجاه وسط المسرح هو بالإكراه. العجوز تعيد زوجها بقوة إلى الوسط عندما كان يحاول الهروب من النافذة، وهذا النوع من الشعور بالكمال الأولي هو الإشارة الأولى إلى الاضطراب ويتجلى في حركات العجوز العصبية.

منذ لحظات والعجوز يدور حول المرأة المسنّة، ، بخطى غير ثابتة، خطى رجل مسن أو طفل، تمكن من أن يخطو بعض الخطوات نحو أحد الأبواب، ومن ثمة عاد ليدور حول نفسه. تتزعزع الحركة بطريقة أليمة وغير ثابتة. وهذه أول إشارة إلى التشتت. فالعرض بالمعنى التقليدي للكلمة انتهى. والتحرك يتبعه رنين الجرس. ويطلق الفعل من خلال رد فعل المسنين الأوتوماتيكية. وشيئا فشيئا، عند وصول المدعوين تزداد المسافة بين العجوز وزوجته، ويتقطع الحديث بالتزامن مع

تعقيد إيقاع الدخول والخروج حتى يصل إلى درجة تشكيل نوع من الباليه العجيب الغريب.

أما الوضع الثنائي المسجل فيحصل بعدد دخول السيدة إلى المساحة الأولى غير المرئية، والتي يشير إليها حجم الكراسي والإشارات المفرطة التي يقوم بها المسنان، تجلس بينهما، تظهر المسافة الأولى كالتالي:

العجوز السيدة العجوز

يفقد هذا الشخص الثالث الخفي التوازن الأولي بين العجوزين، ويتحكم باللغة الدرامية والحركة وإيماءات العجوزين، بالفعل، منذ أول رنة جرس حتى الوصول الحماسي للإمبراطور، يتحقق الفراغ بالتناقض بين وجود الكراسي المزدحم وكثرة الحركات التي تبرز غياب الكائنات الحية، فالحركة البطيئة في البداية، تزيد من سرعتها تدريجيا حتى تتوقف دواليب الآلة عن العمل.

يتبع الضوء عن قرب هذه السرعة ويقوى بقدر ما تتكدس الكراسي على المسرح. هذا الضوء يحدد أحجام قاعة المسرح الكبيرة. هذا التوسع في المساحة المسرحية الذي أحدثه الضوء يشدد طريقة موازية على التفكك التدريجي الحاصل داخل الثنائي.

هكذا، في المرحلة الثالثة، يتضاعف البعد بين الكرسيين بعد وصول العقيد الذي يجلسه العجوز بالقرب من السيد. ونحصل على الترتيب التالي:

العجوز العقيد السيدة الزوجة

ويتتابع وصول الشخصيات الخفية على المسرح: قبول يجري حسب ترتيب صارم ودرامي، وضعيتهم تنظم الفضاء المسرحي وتتحكم باللغة. رويدا رويدا،

يتضاعف الابتعاد عن الكرسيين الأولين ، الثنائي القادم، الجميلة وزوجها المصور – يجلسان في الوسط– فالمسافة التي تفصل بين الكراسي الأربعة تتضاعف تلقائيا. على غرار انقسام الخلايا وازدياد الكراسي يحصل ابتداء من الوسط.

يجلس العجوزان في المرحلة الرابعة متقابلين كل من جهة، ويحيطان بالكراسي الخالية الأربعة. فازدياد المسافة بينهما وتعدد الأمكنة ينتجان التفكك في اللغة. و يصبح التعبير عن الفراغ عبر وسائل اللغة، الإيماءات، التمثيل واللواحق. وهنا تترك اللغة المكان للإيماءات التي تصبح مفرطة كلما ازداد عدد الشخصيات. فيجلس العجوز إلى اليسار وتجلس زوجته إلـــى اليمين مع أربعة كراس خالية فيما بينهما. هذه الكراسي الخالية تمثل النقاش (المصور) والجميلة والسيدة والعقيد.

فمن هنا، نرى أن المسافة في الصف الأول تزداد ابتداء من الوسط وتتبع هذا الصف صفوف موازية. فهذه الصفوف وعدد كراسيها في تدرج تنازلي ابتداء من مقدمة المسرح حتى عمقه. ومن الضروري الأخذ بعين الاعتبار أمرا مهما. بتوجيه التدرج الهندسي للكراسي باتجاه المنصة واللوحة، يحجب العجوزان النظر كليا وبانتظام عن المساحة المسرحية. وبموازاة هذا الأمر، يعطيان المساحة المسرحية مواصفات قاعة عرض منظمة تبعا للمحاضرة المنتظرة ومن خلالها يحاولان توصيل الرسالة المرجوة.

لقد كان المسرح الكلاسيكي يعرض أمانا فعل تطور فعل مشروط بردود فعل منطقية أو عاطفية تظهرها الشخصيات. أما هنا، فتطور العمل المسرحي مشروط ومبرر في الوقت نفسه باستثمار الفضاء المسرحي. يقود الانتهاء من هذا الاستثمار إلى الاستراحة وإلى النهاية. بهذه الطريقة، يجد الفضاء المسرحي الذي لم يستثمر قبلا، أهمية جديدة تعوض إلى حد ما عن الفوضى في اللغة. كما « تحدد المخططات الحاصلة بازدياد المادة الهندسية دور الأساليب الدرامية وتحل مكان أساليب اللقاءات والمفاجاءات والصراعات النفسية الكلاسيكية. إذا في المحصلة، التنظيم المكاني هو الذي يحدد الحالة الدرامية، وحالة التمزق التي يشهدها ثنائي إلى طرد العجوزين إلى الأطراف المتقابلة للحائط الدائري وتخفض من قدرتهما على التحرك. على هذا المستوى، تنحدر اللغة والحركة إلى مستوى اللاإرادية الصرفة. بعد الانتهاء من

وظيفتهما الحيزية– أي تنظيم المادة داخل المسرح– وبعد إتمام دورهما يختفي الثنائي العجوز.»[1]

واختفاء الزوجين له دلالة على أنّ الفضاء لم يعد قادرا على احتوائهما، ما دام الكاتب يشير إلى ازدحامه بالكراسي والمدعوين.

[1] – تحول مطلق للمساحة المغلقة " الكراسي " ليوجين يونسكو: رجا السمراني– مجلة كتابات معاصرة– بيروت– 2006– ع. 60 / ص.35

دلالة حركة الشخصية

بعد أن وضعت الكراسي متناثرة على المسرح في مراحل متتالية، كنا قد عزلنا هذا الموضوع عن باقي مواضيع الدراما وذلك لضروريات التحليل، يجب أن نلقي نظرة على مختلف حركات الشخصيات وتصرفاتها وطريقة تفاعل هذه الحركات التي تسمح بتنظيم المادة.

كل الحركة المسرحية، وخاصة ذهاب وإياب العجوزين اللذين يستقبلان الضيوف ويدخلان من باب آخر، دوّنها الكاتب في ملاحظاته بدقة. فإذا أردنا إعادة تركيب الديناميكية الكوريغرافية يكفي أن نتبع حرفية التوجيهات المسرحية الدقيقة التي تتعلق بخروج ودخول الشخصيات وأرقام الأبواب المستعملة التي يذكرها الكاتب بدقة متناهية.

حيث تشكل هذه الدقة في الأرقام، بالإضافة إلى السرعة وكمية التفاصيل التوجيهية مفارقة وتسبب الارتباك عند القارئ. وبالتالي يبقى هذا الأخير شديد التأثر بشكل التنقلات الفوضوية وباعتباطية التوجيهات. ونحن هنا أمام مثل رائع للمحاكاة الساخرة الحيزية (المكانية): وتبقى الحركة وفق الإيقاع ولكن بطريقة ساخرة، وعلى هذا المستوى، يبرهن التناقض بين المشار والمشار إليه ذلك بما فيه الكفاية.

إن توجيه مختلف تنقلات العجوزين هو لعبة. النية الأساسية هي تشويش الرسالة بإحداث ذهنية وحدها تعقيدات وسرعة الحركة تستطيع تجسيدها. إذا تبعنا ورسمنا خط السير الذي يذكره يونسكو، تكاثر الحركات الدائرية على السواء أمام الأبواب في مؤخرة المسرح ومقدمته، وأمام الأبواب الأمامية، يدل هذا التكاثر على أن يونسكو يستثمر جميع أحجام المساحة المسرحية في آن واحد.

بعد الآن، تتمتع الشخصية بوظيفة أولية هي تشكيل محور هندسي ديناميكي: الشخصيتان أو الثلاث شخصيات التي نراها في الكراسي لا تشكل سوى محاور لهندسة متحركة، معظمها غير ظاهر للنظر وهي متلاشية وعابر مصيرها الزوال، كالعالم والشخصيات واقعية تشكل نقطة ارتكاز ضرورية لهذا البناء.

يمكننا التمييز بين شكلين من أشكال استعمال المساحة المسرحية من قبل الشخصيات، الشكل الأول، ظاهر للعيان، يتصف بواقعة مسرعة هي الظهور

والاختفاء أما الشكل الثاني من الحركة فيجري في مساحة غير مرئية امتدادا ضروريا للحركة على المسرح.

تدوّن حركات العجوز ابتداء من أول رنة جرس حتى وصول الخطيب في سلسلة ظهور واختفاء متزامنة ومتلاحقة في آن واحد سرعة سيرهما يمكن تقديرها بصريا من خلال تواتر سلسلة ظهورهما واختفائهما.

حاولنا أن نضع مخططا لمختلف هذه التنقلات لإبراز التداخل الحسي بين تحركات العجوز وتنقلات زوجته.

تخرج العجوز من اليسار ثم يظهر الآخر على اليمين بالتزامن معها، يتجه نحو الباب من جهة اليمين. بعد قليل، تخرج من الباب لتعود وتظهر عند الباب رقم(8) . المهم أن نؤكد هنا أن البابين متقابلان : يمين / يسار.

فيما الرجل العجوز يذهب ليفتح الباب رقم (3)على يمين، تكرر الزوجة المسيرة ذاتها، لكن بالاتجاه المعاكس، حيث تخرج من الباب رقم (8) وتدخل من الباب رقم (3) (يسار–يمين).

تجري على مستوى الأبواب لعبة تخبئة حقيقية، إلى حد أن ظهور الزوجة غير المنتظر المتكرر، تارة من الأبواب متقابلة وطورا من أبواب متجاورة، يشكل تأثيرات مفاجئة في استغلال المساحة المسرحية، هذا التقدير غير المنتظر للمسافة ثابت طوال العمل المسرحي.

ثم بعد ذلك تخرج العجوز من الباب رقم (6) و تظهر عند الباب رقم (7). بعد قليل تخرج من الباب رقم(3) وتعود من الباب رقم (8) (أبواب متواجهة) بعد ذلك، لا تسلك للخروج الأبواب رقم (3) و المتقاربين.[1]

يبحث يونسكو هنا عن التأثير الذي هو إحداث واقعة خاطفة تكرارها يولد انطباع التزامن. ألم يقترح يونسكو على المخرج استخدام عجوز ثانية، طيفها ممثل لطيف سميراميس، تجلب الكراسي في وقت التسريع، لا نرى سوى ظهرها وهي داخلة

[1] - Voir - LES Chaises- Eugène IONESCO / P.55

وخارجة، في الوقت نفسه الذي تخرج فيه سميراميس من الناحية المقابلة لخشبة المسرح لكي تعطي انطباع السرعة؟

والانطباع أن سمراميس وكراسيها تأتي من كل ناحية في الوقت ذاته، يمكن إعطاء انطباع التزامن بالشكل التالي: تبدو المرأة العجوز وكأنها تدخل الناحية التي تخرج منها في الوقت نفسه والعكس صحيح. وهكذا يوضع تسريع الحركة بعلاقة مع اجتياح الكراسي لخشبة المسرح.

يجسد الإفراط في الحركات طفح المادة Débordement De La Matière بفضل ظاهرة الظهور والاختفاء، وتبدو العجوز وكأنها في جميع الأماكن وفي الوقت بنفسه، فاتحة بعصبية مدروسة أبوابا تبدو متصلة ببعضها إلى درجة السخرية، وتقدم جميع الأبواب تفرقة المادة والإنسان. بالإضافة إلى ذلك، فإن رنات الجرس التي تدوي على جميع الأبواب تشير إلى أن جميع هذه الأبواب سالكة، وأنها بدون استثناء مواتية لغزو الفراغ. وبالرغم من أنه لدينا انطباع بأن العجوز يتجه بخطى أكيدة نحو الباب المناسب عند كل رنة جرس، تدفعه فطرة غريبة.

ثم نسمع بعد ذلك في الخارج عن قرب و بصوت مرتفع انسياب القوارب على الماء: و لا تصدر الأصوات كلها إلا من الكواليس، و تستمر حركة العجوزين في فتح الأبواب و إحضار الكراسي ورنات الجرس تتردد من كل باب.

العجوز التي تخرج من الباب رقم 3، تعود لتظهر عند الباب رقم 8 على الفور تقريبا، فهي واقعيا، لا تستطيع بوسائلها الخاصة سلوك خط سير نصف دائري، يبدو أن المساحة الافتراضية تعمل وكأنها مزلاق أصلي تسحب الزوجة من طرف إلى طرف على حدود الدائرة تقتصر المسافة، وتلغى حتى نتيجة هذا التحول غير الملحوظ للزمان والذي يوفر الوقت. يقوى هذا الشعور بفعل حركاتها المتعاكسة (تخرج من الباب رقم 5، تدخل من الباب رقم 8، ثم تخرج من الباب 8، وتدخل من الباب رقم5، وهكذا دواليك، محدثة زوبعة من الحركات التي تجمع مع العناصر المسرحية كالأصوات والأضواء، لتتمكن من ترجمة انفجار المساحة المسرحية بطريقة لمعالجة الزمان.

ويبقى أن نقول إن الحركة على المسرح تتبع سرعة مضطربة، وتتم حسب إيقاع تحل فيه سرعة وتطور التأثيرات مكان الزمان المسرحي المصمم كفترة متجانسة ومتلاحمة. ولم يعد هناك تأثير لمخطط الخطاب المسرحي الذي عهدناه في المسرح الكلاسيكي والذي يعمل عمله كمبدأ توحيد التجربة الزمانية التي تخوضها الشخصية.

الحركة بين الإيماءة والصوت والإضاءة

يقول يونسكو متوجها إلى مخرج مفترض لمسرحية الكراسي : أرجوك، إخضع لهذه المسرحية، لا تقلل من تأثيراها، لا تقلل من عدد الكراسي، ولا من عدد رنات الجرس التي تنبئ بوصول ضيوف غير مرئيين، ولا تقلص انتحاب المرأة العجوز (...) من الضروري أن تكون الأشياء مفرطة، زائدة، كاريكاتورية، أليمة، صبيانية، تخلو من الرفاهة (...) من الضروري وجود الكثير من الحركات، الإيماءات، الأضواء، الأصوات، الأشياء التي تتحرك أبواب تنفتح وتنغلق، من أجل خلق الفراغ، ليكبر هذا الفراغ ويقضم كل شيء : لا نستطيع خلق الغياب إلا بالتناقض مع الوجود، ففي غياب تماسك سيكولوجي يتعلق بالشخصية أو بالخطاب الدرامي.

يقترح يونسكو تماسكا من نوع تقني، قبل نهاية المسرحية بقليل، نقطة التقاء الإشارات البصرية والإشارات السمعية تصل إلى أوجهها وتحولات وتغيرات المساحة تحصل عندما تصل سويا هذه الإشارات المختلفة إلى قوتها القصوى؛ أي عندما يكون الصوت والإضاءة والحركة في أوج قوتها، ساعتئذ يتمكن العرض المسرحي من التعبير عن ما لا يطاق.

كما يترجم التسريع في الحركة من خلال نوع من الانخراط في المساحة حيث يخفف ثقل الحركة وتصبح رسما منجزا. الشخصيات لا تقوم بأي جهد تقريبا، كأن الشخصيات تسير على عجلات، وبعد وقت قصير، تستبدل الحركة بالإيماءة حشد الناس الذي يحاصر العجوزين فيتوقفان تقريبا عن الحركة. إنهما يتظاهران بالحركة من خلال حركات آلية. العجوز في مكانه تقريبا، يستدير من اليسار إلى اليمين، من اليمين إلى اليسار، الخ... باتجاه جميع الأبواب ويشير إلى الأماكن بذراعيه. الذراع يتحرك بسرعة، ثم أخيرا تتوقف العجوز وفي يدها كرسي، تضع هذا الكرسي، ترفعه، تعاود وضعه وتتظاهر أنها تريد هي أيضا الذهاب من باب إلى آخر، من اليمين إلى اليسار محركة بسرعة هائلة رأسها وعنقها، هذا الأمر لن يسقط الحركة، العجوزان يعطيان دائما الانطباع بأنهما لا يتوقفان في حين أنهما يبقيان في المكان نفسه تقريبا.ويخلق هذا التسريع تشنج وتفكك الحركة، بعد الآن يستطيع هذا

التسريع التظاهر بالحركة بوسيلة حركات عصبية. الازدحام في المساحة كبير إلى حد يظهر فيه حشد الضيوف–غير المرئيين– المتنامي يدفع بالعجوزين ويقلص بشكل فادح قدرتهما على التحرك.

يحصر هذا التدافع بالاتجاه المعاكس العجوزين بالقرب من النوافذ في أمكنتها النهائية، هذه الطريقة تخلق تضييفا بطيئا للموقع في المساحة المسرحية. لا يبقى أمام العجوزين، الواقفين على كرسي، سوى مساحة أجسادهما ليتحركا. تكتسحهما نهائيا المادة وينحصران في وضعية ضيقة أمام حافة النافذة. وفي مواجهة هذا الوجود المهدد للمادة، ليس أمامهما إلا الفرار أو الموت.

تنوب الأصوات في مسرحية "الكراسي"، عن الصور، تبتكر المدى المسرحي هدير المياه، انزلاق المراكب، طبطبة المقاذيف المنتظمة، ثم الضحك، وضوضاء المدعوين، رنات الجرس المتواصلة والتي تتسارع، كل هذه الأصوات تشكل انتقال موضع الأحاسيس.

يتكون لدينا انطباع بأن المسرح يغص بالشخصيات. الضجيج المصطنع يلعب دورا على مسرح خال كالصحراء. فضلا عن ذلك يبرر يونسكو الأهمية التي يعطيها لدور هذه العناصر التقنية عندما يقاطع في الكلمة. ثم، بعد انقضاء وقت طويل، من دون كلام، نسمع صوت الأمواج، المراحل، رنات الجرس المتواصلة. المفارقة هي أن الجو المكتسح بالضجيج هو الذي يشدد على فراغ الكراسي. تتابع الضجة تدريجيا إيعازا، وهي تحتدم كما يحصل حجمها الصوتي مكان أصوات الشخصيات المفترض، وبهذه الطريقة تعطي التوازن لحجم الفراغ الغير المحدود.

هكذا، عند وصول الإمبراطور، يضاف إلى صوت الحشود صوت أبواق الجوقة وينفتح باب مؤخرة المسرح بصخب. من الباب المفتوح، لا نرى سوى الفراغ، لكن يحتاج المسرح ضوء ساطع يدخل عبر الباب الكبير وتضاء النوافذ بقوة عند وصول الإمبراطور الذي هو غير مرئي أيضا.

على طبقة الصوت، بإمكان الضوء أن يلعب دوره وحيدا وهكذا يصبح المسرح المجرد في اللوحة الأولى، الغارق في شبه عتمة محتضرة، مضاء بشدة.

ذروة الضوء تلحق عن قرب بذروة الصوت ويتناقص بوضوح بعد أن يلقي العجوزان بنفسيها من النافذة.

فالضوء والصوت يتبعان عن قرب تطورات وردود فعل العجوزين حتى اللحظة التي يعود المدى المسرحي ويأخذ مقاساته الأساسية. اختفى الضوء الداخل من النوافذ والباب الكبير. لا يبقى سوى ضوء ضعيف مشابه للضوء في بداية المسرحية، يدخل الخطيب يبدو من دون جدوى. يظهر تركيب وتفكيك المساحة المسرحية في الوقت نفسه، فهو نتيجة فورية للعبة الإشارات البصرية والسمعية، هؤلاء من خلال تسريعهم وإبطائهم وانقطاع عملهم واستئنافه، يحددون إيقاع ومدة الانتظار المهلوسة لتصبح لا تطاق.

يتطلب الشعور بالانزعاج تحضير تأثير يتصل بالعناصر المسرحية، من هنا يصبح ظهور الخطيب مبررا من خلال انخفاض عام للضغط، يتبعه وقت من الصمت ينبئ بالمشهد الأخير، تقول المرأة العجوز:

– ها هو !..[1]

صمت، انقطاع في الحركة، العجوزان مندهشان، يحددان النظر إلى الباب 5، يدوم المشهد الجامد طويلا، نصف دقيقة. بهدوء، بهدوء، يفتح الباب على مصراعيه بصمت، ثم يظهر الخطيب ينتج التسريع القوي للحركة إبطاء تدريجيا عندما تصبح خشبة المسرح مكتظة بالناس.

وفي هذا الصدد يبدو المشهد الأخير معبر جدا ، فبعد اختفاء العجوزين، وبعد رحيل الخطيب، يجب أن نسمع خلال فترة طويلة الهمسات وخرير المياه وصوت الهواء، كما لو أنها تأتي من لاشيء ... في هذه اللحظة يرى المشاهدون أمام أعينهم ضوءا قويا يعود ليصبح ضعيفا وخافتا ... الكراسي الخالية في فراغ الديكور المزين وقصاصات الورق غير النافعة وبعد ذلك الكراسي الديكروات اللاشيء تبدأ بالحياة من دون أي تفسير. هذا هو تأثير الواقع على غير الواقع الذي نبحث عنه ويجب أن نعثر عليه. بالفعل هذه هي النهاية التي خطرت في بالي (يقول يونسكو) وأنا أكتب

[1] - LES Chaises- Eugène IONESCO / P. 78

المسرحية، من أجل هذه النهاية كتبت المسرحية، نهاية أراها قبل أن أرى البداية، أعتقد أنه يجب الذهاب إلى نهاية المطاف.[1]

بفضل نظام التقارب بين البصريات والسمعية، تنشأ الديناميكية الحيزية، لكن هذا النظام لا يحقق سوى توازن متزعزع يبقى لوقت وفجأة ينهدم عند أول حركة ويستعاض عنه بمجموعة من الإشارات المتجانسة والتماثلية.

في مسرحية الكراسي "كراسي" تتمكن الشخصيات بفضل وجودها فقط على المسرح أن تستثمر المساحة المسرحية للتعويض عن المساحة خارج المسرح والتي تعتبر العدم. من هنا، نستنتج أن المعطيات الدرامية في مسرح يونسكو تتمثل بالكوريغرافيا .

يبدو أن هياج العجوزين وحركاتهما اللامتناهية تخلق الإطار الحيزي وتجسد بشكل مخطط هندسي فراغ حياتهما. يونسكو يعرض فقط العنصر البصري ببساطة الحدث دون أن يحاول تعليله.

[1] - Voir : Notes et Contres notes- Eugène IONESCO

الحلـــم

الحلم في المساحة المسرحية هو المهمة الأولى الملقاة على عاتق الشخصية، لكن هذه الظاهرة مؤقتة، عندما تتحقق، ينفجر التنظيم المكاني فورا كالمفرقعات والألعاب النارية. ساعتئذ تختفي الشخصية ويبقى أثر مرورها على المسرح الشيء المرئي الوحيد: صف الكراسي الخالية، قصاصات الورق والأشرطة الملتفة.

في هذا الوقت فقط يشعر المسنان بأنهما بلغا نوعا من الكمال، ووجدا هوية خارج - نطاق المكان- الزمان الذي يسمى الوجود. الآن أصبح بوسعنا أن نبرهن أن التوسيع المنتظر للمساحة يندرج ماديًا على المسرح، هذا التراكم التصاعدي للمادة والذي ترافقه حركة الشخصيات المدروسة، هي التي تفجر حدود المدى المسرحي.

هكذا نرى أن يونسكو يتمكن من تفجير حدود المدى المسرحي بواسطة حركة سير الشخصيات وتسريعها الإيقاعي. و ينعكس حيز الحلم نتيجة الفشل، يقول العجوز:

– أستيقظ في بعض الأحيان وسط صمت مطلق، إنه دائرة لا ينقص شيء لكن يجب الانتباه، من الممكن أن يختفي هذا الشكل فجأة، توجد ثقوب يهرب منها.

– حينئذ وصلنا قرب سياج كبير كنا مبلولين، الصقيع يخترق عظامنا، منذ ساعات، أيام، ليال، أسابيع، (...) تحت المطر... آذاننا ترتجف، أرجلنا، ركبنا، أنوفنا، أسناننا... مضى على ذلك ثمانون عاما، لن يسمحوا لنا بالدخول... على الأقل كان بإمكانهم أن يفتحوا بوابة الحديقة.[1]

هل الأمر هو توق إلى جنة ضائعة ؟ ففي هذه العودة إلى الماضي، يظهر الانفصال وتجربة التشتت. هذا الانفصال بين الماضي والحاضر بالغ الحساسية خصوصًا عندما نشعر بالصعوبة التي تمر بها الشخصية في تحقيق هويتها الماضية. فماضي العجوز مثقل بنوع من الشعور بالذنب، شعور مرتبك يرتبط بالندم على الفرص الضائعة ويرتبط بعدائية العالم، يقول العجوز:

---

[1] - LES Chaises- Eugène IONESCO

– لننسى، أردت القيام ببعض التمارين الرياضية... تسلق الجبال... سحبوني من أقدامي لكي أنزلق ... أردت صعود السلم، أتلفوا المرقاة... انهرت ... أردت السفر، رفضوا منحي جواز السفر.... أردت اجتياز النهر، قطعوا الجسور (...) أردت عبور جبال البيرينيه، لم يعد هناك بيرينيه.[1]

فالمساحات الخارجية ومساحة الماضي هي الشهود على فشل الشخصية وتجسد الهواجس الأساسية عند يونسكو. الانفراز والانسياخ في المادة. في موضوع الكراسي، حدد يونيسكو لأول مرة الحالتين الأساسيتين اللتين هما أصل جميع مسرحياته. تارة تسيطر الواحدة على الأخرى وطورا تتشابكان، هاتان الحالتان من الوعي الأصلي هما تلاشي وثقل الفراغ وكثرة الوجود، شفافية العالم الخيالية وكثافته، النور والظلمة الدامسة.

من اللحظة التي تذكر فيها المساحة خارج المسرح بالفردوس المفقود، يجب تعبئة المساحة المسرحية. بالفعل، هذه المساحة الوحيدة المعطاة للشخصية لتحقق حسيا حلمها بالكمال، في حدود هذا المدى الحسي من المسرح تدرج ماديا جميع أحجام هذيان الشخصية.

كانت المساحة في المسرح الكلاسيكي تشكل مكانا مزعجا يدفع الشخصية إلى الهروب وإلى الفرار خارج المسرح، فالمساحة المسرحية الكلاسيكية كانت مكان الصراع ومكان تحطم الشخصية، وكانت نقطة التقاء زمنين ومكانين يمتدان إلى ما لا نهاية: الماضي والمستقبل. بهذه الطريقة، يختفي الحاضر داخل هاتين المادتين، ووجود الشخصية هو تبعا لانزلاق الذات المستمر في الماضي أو في الحاضر. أما في مسرحية الكراسي، فالمساحة هي الظاهرة الوحيدة الحسية للوجود هنا، المكان الوحيد حيث تعكس الشخصية نمو ذاتها.

[1] - OP CIT

دلالة الكراسي والنوافذ

تتوزع الكراسي على المساحة المسرحية، حسب مخطط متناسق وبترتيب منظور، فهي بالذات تمثل دورا، وهي تظهر أيضا إشارات اجتماع الضدين على مستوى المساحة، الكراسي تؤدي وظيفتها كأشياء تفرز الفراغ.

تقدم الكراسي دراميا الفراغ على المسرح بطريقة تحافظ فيها في كل وقت على التوازن بين مجموعة الأشياء الظاهرة وجمهور الناس غير الظاهر. فالكراسي تشير إلى أن الكل يساوي اللاشيء، الفراغ يساوي التعبئة.

في اللوحة الأخيرة، يصل العجوزان إلى مكانيهما النهائيين، إلى النوافذ المتواجهة، يفصل الجمهور في ما بينهما ويصبحان محاصرين نهائيا. المفارقة في أن قوة الفراغ تقذفهما نحو محيط الدائرة، بعد ابتعاد هندسي مضطرد ابتداء من الوسط حيث كانا مجتمعين بكل توازن.

في هذا الصدد، يبدو أن النوافذ تلعب دورا يتناقض مع دور الأبواب. فيما تشكل الأبواب عدة فتحات فارغة تسهل اجتياح المادة المتجهة من الخارج إلى الداخل فإن النوافذ تسمح بطرد الشخصيتين **إلى المساحة المائية، وهذا ما** يبرهن مرة أخرى انعزالهما الحتمي. يقول العجوز:

– سوف تقع جثثنا الواحدة بعيدة عن الأخرى، ونفنى وحيدين في المياه.[1]

نشهد عند يونسكو أمرا غريبا، التراكم المستمر للمادة يترافق مع تسريع لحركة الشخصية وتراجع متواصل للواقع، حتى اللحظة التي تطفح الشخصية من عدد الكراسي وتتصرف بطريقة ميكانيكية، آنذاك تصبح الأشياء فجأة حية على حساب الشخصية. « في الكراسي كابوس تراكم الأشياء يأخذ معناه الحقيقي. صحيح أن الاهتمام المعطى للأشياء يشكل جزءا من الواقعية في الأدب المعاصر، لكن مهما تكن أهميتها، يبقى الإنسان سيد العالم. في الكراسي رؤية يونسكو هي رؤية فريدة لأن الأشياء تستطيع لعب دور مهم ومستقل: الكراسي تتكدس بانتظام وفي وقت معين

[1] - OP CIT

تخرج عن سيطرة العجوزين ويبدو أنها تتكاثر من دون تدخل العجوزين. إن أعمال يونسكو تتصف بالاختلاط بين الأشياء والشخصيات.»[1]

ولكن هذا المزج بين الأشياء ندركه في هذه المسرحية عن طريق الإيهام، ما دام أن ما نشاهده من كراسي فارغة وشخصيات هو كله وهمي.

تشخيص واقع الكراسي

رفضت المسارح الباريسية تمثيل مسرحية " الكراسي " والمجازفة بها ، فاكترى الممثلون مسرح لانكري سليفان بإشراف سيلفان دوم، إلا أن المسرحية فشلت وما كان ثمة حضور، أربعة أو خمسة مشاهدين وكأن كراسي المسرح الفارغة كانت امتدادا للكراسي الفارغة على الخشبة، إلا أنه، في النهاية لقيت دعما أيدها جول سوبرفيل وأداموف وبيكيت ولوك ايستان كلا ومالروو يمون كينون، وعند الأداء الأخير هتف الكاتب المسرحي الكبير أودبرتي "رائع" في قاعة شبه فارغة، بعد أربع سنوات استعيد تمثيلها بإخراج موكلير ومع الممثلة ذاتها فلاقت رواجا كبيرا. و"أووي" دعمها واعتبرها من الروائع، وقال في ذلك : أعتقد أنها أفضل من مسرحيات ستراندبيرغ، لأنها سوداء على طريقة مولبير وبطريقة هزلية ساخرة حتى الجنون، إنها راعبة ونافذة وحقيقية...[2]

وتتضمن الكراسي العجز عن التواصل وتبدي تفاهة واستحالة الحياة الإنسانية، وقد جعلت ممكنة ومحتملة من الصلة بين الزوج والزوجة، ومن الأفكار الوهمية التي آمن بها الزوج على قيمته الحقيقية، إلا أن تنظيم الكراسي كما ورد ثمة هو تعبير عن قاعة المسرح والخطيب الذي يرتدي البزة الرومانسية، إنما هو المعبر والوسيط، إنه الكاتب ذاته، بل المترجم الذي يقيم شخصيته بين الكاتب ذاته، بل المترجم الذي يقيم شخصيته بين الكاتب والجمهور. ولكن الكلام يستحيل والكراسي كانت فارغة وذلك يعني أن ثمة إفصاحا عن عبثية الجهد الذي يبذله الكاتب والفنان.

---

[1] – تحول مطلق للمساحة المغلقة " الكراسي " ليوجين يونسكو: رجا السمراني– مجلة كتابات معاصرة– بيروت– 2006– ع. 60 / ص. 35

[2] – ينظر: يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي– ص. 248

ولعل هذا التأويل كان صحيحا، وإن كان يونسكو لم يهدف إليه، أو أنه ربما كان كامنا في لا وعيه من تجربته الفنية المتعثرة والتي لا تبلغ مداها. وبيرندللو عانى هذه التجربة في مسرحياته المتعددة التي سميت بمسرحيات المسرح في قلب المسرح. وهذه المعاناة ملازمة للأعمال الفنية لأن ما يجسد من المعاناة يكون أقل بكثير منها. أما مارتن إيسلان، فله تأويلات أخرى على هذه المسرحية، إذ يقول :لا يمكن إلا أن تقارن بين بطل الكراسي والشاعر الذي يلقي زجاجته في الماء من أجل الأجيال الطالعة، ولا يمكن إلا أن نستنتج بأن عجز الخطيب عن الكلام هو تأكيد لفشل وقصور الفن.[1]

يعبر يونسكو أيضا، من خلال اللغة والإشارات واللعب واللباس عن الفراغ و الغياب. فقد عبر موضوع المسرحية عن العدم، إنه الغياب المطلق للكراسي مع الأشخاص، لأن العالم الفارغ والمفقود يدع كل شيء يموت.

مشكلة الزوجين التي راودها، قبلا تؤدي في الكراسي بشكل حميم وشفاف، تحت قناع المظاهر الغليظة والفظة : (الشيخ يدعو والدته ويبكي لأنه يتيم، والزوجة تضعه على ركبتيها وترجحه وكأنه طفل) الكلمات المتناثرة، هناك تعبير عن الطفولة الأبدية للإنسان، إلا أن هذه المسرحية تؤدي موضوعا جديدا ما عرف قبلا، إنه موضوع الشعور بالذنب، الشيخ يتندم لأنه غادر والدته محتضرة، ليحضر حفل الرقص. والمرأة الهرمة تندم لأنها لم تقدر أن تحتفظ بابنها.[2]

والكراسي هي أيضا مشكلة الهرم، والوحدة والانقراض، معظم مسرحيات يونسكو تجري في أمكنة مقفلة لا تبعث على الطمأنينة، إلا أن الشعور بالفراغ لا يدرك قطّ ما أدركه ها هنا. الشيخان مقطوعان عن العالم الخارجي بالماء الذي يحدق بهما، ملتويان في وحدتهما، إنهما يبدعان ماضيا بمستوى ذاكرتهما المتمثلة، ورغباتهما غير المشبعة وأفكارهما الثابتة.

---

[1] – ينظر المرجع السابق / ص. 249

[2] – ينظر المرجع السابق / ص. 250

حضور القارئ والمشاهد في النص

يشكل القارئ في هذه المسرحية معادلة رئيسية، فكثيرا ما يحضر بمثابة شخصية مخاطبة داخل النص إما بضمير المخاطب وإما بمؤشر القارئ. ولا يتحكم قارئ هذه المسرحية أيضا في أفق انتظاره وهو يقرأ نصوصها، لأنها تعمل على تشتيته وتفكيكه، بحيث كثيرا ما يعجز عن استجماع ذاته القارئة عبر التأمل أو عبر محاولة إعادة بناء الحكاية المتشظية في النص، وكثيرا ما يرتبك، خاصة حين يجد نفسه أمام زخم من أسماء الشخصيات وأمام أسماء المدن.

كذلك الأمر بالنسبة للمشاهد الذي يعيش تلك اللحظات وينطلق خياله في البحث عن تلك الشخصيات الوهمية التي لا وجود فعلي لها، وكأنه فعلا يرى المدعوين يطرقون الباب ويدخلون الواحد تلو الآخر لحضور الحفل، وهم يجلسون على كراس وهمية أيضا. وتتخذ هذه الشخصيات بعدين: بعد شخوص نصية، وبعد شخوص بمثابة كائنات بشرية لها مرجعيتها في ذهن المؤلف وذهن القارئ والمشاهد معا. يحضر الكاتب إلى جانب حضور القارئ والمشاهد أيضا بمؤشرات تدل على إبداعيته وعلى ميولاته الفنية والفكرية إلى جانب شذرات من حياته الخاصة.

المبحث الثاني

مسرحـــــــية الـــــــدرس

مسرحية الدرس

تعد مسرحية "الدرس"[1] La leçon المسرحية الثانية التي اخترناها نموذجا لهذه الدراسة لما تكتسبه من قيمة فنية، فإذا كانت مسرحية "الكراسي" تصور فعلا العبث في أعمق جذوره، وتجسد تفكك اللغة واللاتواصل بين بني البشر، إلى أن تصل في النهاية إلى العدم، وهي تعد أرقى مسرحيات يونسكو، فإن مسرحية "الدرس" لا تقل أهمية عنها، وتمثل هي الأخرى درجة عالية من مستوى الكتابة المسرحية في تصوير عبثية الحياة من جهة، وصمت العالم من جهة أخرى.

وكما يعود سبب اختيارها إلى صلة فكرة وموضوع المسرحية بموضوع البحث لما يشير إليه الخطاب المسرحي من غنى النص بتلك العلامات السيميائية، التي تجعله حقلا غنيا لاستقصاء لم يسبر بعد بشكل عام. بالإضافة إلى أن الكثير من الدارسين انصبت جل اهتماماتهم حول مسرحية "المغنية الصلعاء" باعتبارها باكورة مسرح اللامعقول.

وإذا لم يكن في مسرحية " المغنية الصلعاء " [2] موضوع ولا مغنية، فإن مسرحية "الدرس" تبرر العنوان، ويتعلق الأمر بمدرس وطالبة ودرس خصوصي، لكنه ليس خصوصيا تماما، حيث تدور أحداث المسرحية في غرفة عمل المدرس.

فعند رفع الستار، تبدو الخشبة فارغة، ثم يسمع دقات الجرس على باب الدخول، فصوت الخادمة وهي في الكواليس:

– نعم، حالا.[3]

وبعد أن نزلت وهي تسرع، تمشي، ثم تظهر. إنها قوية تقارب سن الخمسين، دخلت على جناح السرعة وصفقت وراءها باب الجهة اليمنى وهي تمسح يديها بمئزرها وتركض نحو باب الجهة اليسرى. أثناءها تسمع الدقة الثانية للجرس.

– صبرا، أنا قادمة.[4]

---

[1] - La leçon: Eugène Ionesco- Ed. Gallimard – 1994

[2] - La Cantatrice chauve; Eugène Ionesco- Ed. Gallimard –1993

[3] - La leçon: Eugène Ionesco / P. 23

[4] - Ibid / P. 23

فتحت الباب. وحينها بدت الفتاة البالغة من العمر ثمانية عشر سنة، مرتدية مئزرا رماديا تتأبط محفظة صغيرة. سلمت الخادمة عليها وردت الفتاة التحية ثم سألتها:

– هل الأستاذ في البيت؟

– من أجل الدرس؟

– نعم سيدتي.

– إنه ينتظرك. أجلسي لحظة، سأبلغه.

– شكرا سيدتي.

– سيدي، أنزل من فضلك لقد وفدت تلميذتك.

– شكرا سأنزل... دقيقتان فقط.[1]

تخرج الخادمة وتبقى الفتاة تنتظر بلطف وهي تحدق نظرها داخل الغرفة حول الأثاث، إلى السقف أيضا. ثم تخرج دفترا من محفظتها وتتصفحه ثم تمعن النظر طويلا في إحدى الصفحات وكأنها تراجع الدرس، أو كأنها تلقي آخر نظرة حول واجباتها. يبدو أنها فتاة مؤدبة، راقية، مرحة، نشيطة وحيوية. يبدو عليها الأدب والاحتشام، لكنها واثقة من نفسها.

وها قد جاء المدرس البالغ من العمر نحو ستين عاما وظهره محني قليلا، وهو يرتدي ثيابا رثة. يبدي حركات بليدة ويتحدث بصوت خافت، إنه مرتبك أمام التلميذة، يعتذر، يتلعثم، يبحث عن موضوع للحديث، رغم أنها ليست التلميذة الأولى التي تفد إليه. يخوض معها في الحديث، يتورط ويتشبث بالعبارات الجاهزة التي اعتاد عليها:

– أنت تعرفين باريس إذن ؟

– كلا يا آنسة، لكن لو سمحت، هل يمكنك أن تقولي لي، باريس هي عاصمة.. يا آنسة؟

– باريس.. إنها عاصمة فرنسا؟

– إنه كذلك، ممتاز، رائع. هنيئا.[...][2]

[1] - Ibid / P. 24

[2] - Ibid / P. 28

يجري حوار بينهما ويرحب بها ويطرح عليها بعض الأسئلة اليسيرة ويهنئها على ثقافتها ويفهم منها أنها تحمل البكالوريا العلمية والأدبية وإنها مزمعة أن تعد الدكتوراه الكلية وفقا لرغبة والديها.

وإلى الآن نشهد أن الصلة بين الطالبة والأستاذ قائمة على المودة والتشجيع والتفهم . تكاد لا تنطق بكلمة حتى يرحب بها وحين تخبره بأن باريس هي عاصمة فرنسا، يطرب لجوابها ويسألها عن الفصول ويعينها على تذكر الخريف بلفظة السيارة. وفي هذا الموقف يكون الطقس الملاذ الأمثل:

– ... الطقس جميل هذا اليوم، أوليس جميلا تماما.. أوه، إنه جميل على كل حال، في النهاية ليس الطقس رديئا، هذا هو المهم.. إيه، إيه.. المطر لا يهطل، ولا يسقط الثلج.

– لو حدث ذلك لكان أمرا مدهشا، لأننا في فصل الصيف.

– أعتذر يا آنسة، كنت سأخبرك بذلك.. لكنك ستعلمين كيف تتوقعين كل شيء.[1]

ويبدأ الإحساس بالسخرية منذ البداية، إذ كيف تحمل تلك الفتاة البكالوريا والأستاذ يتحرى منها عن تلك المعلومات الساذجة ويهنئها عليها. فالعالم الذي يقطنه هذان الشخصان هو عالم مختل، ضاعت فيه النسب والمقاييس وافتقدت المعلومات وزنها وخفت حتى أوشكت أن تغدو ترهات. إلا أن الأستاذ لا يبالي أن يأخذ بالتخريف المباشر إذ يسأل الطالبة عن الطقس ويزعم أن المرء لا يمكن أن يكون واثقا من أي أمر وأن الثلج قد يتساقط حتى في الصيف. ويخيل حينا أن هذا التخريف ليس إلا من باب النكتة العابرة إلا أنه سيغدو فيما بعد دأبا يدأب عليه الأستاذ.

في دراما اللامعقول نتوقع كل شيء، عبث بالزمن، بالفضاء، بالكون كله والشخصية « يمكن أن نتوقع كل شيء: تفاهة عبثية فيما يتعلق بالمطر والطقس

---

[1] - Ibid. / P. 28- 29

الجميل، لكن إذا طبقت هذه القاعدة على الحياة فإنها تمتلئ بالتهديدات والأخطار. أثناء الحركة الدرامية تصبح التفاهات نوعا من النبوءات.»[1]

تريد التلميذة متابعة دراستها العليا، لأن ثقافة بسيطة عامة لا تكفي في عصرنا هذا. إنها تعرف من قبل أسماء الفصول وتريد أن تتقدم بعد ثلاثة أسابيع إلى مسابقة الدكتوراه، وحين تعلن الفتاة أنها تعد الدكتوراه الكلية نزداد اعتقادا بأننا أمام عالم مشوش، اختلت فيه النسب والمفاهيم. ولقد تفهم الأستاذ واقع الفتاة وحثّها على الدرس كي تنال هذه الشهادة.

ولكي يبدأ الدرس يطلب الأستاذ منها أن تجلس وأن يبقى قبالتها وهو يفيض تهذيبا وتفاؤلا. يجب إذن البدء في العمل دون تقاعس.وفي اللحظة التي يجلس فيها الأستاذ والتلميذة للشروع في الدرس، تدخل الخادمة، تفتح أحد الأدراج، تتباطأ، ثم توجه إلى المدرس تحذيرا غامضا. ولا تريد الخادمة ماري أن تتدخل بالدرس إذا هم الأستاذ بالبدء في امتحان الفتاة على الحساب. وترى الخادمة أن الحساب يثير الأعصاب ويؤدي إلى ما لا تحمد عقباه. إلا أن الأستاذ ينهرها بشدة ويطردها فتمتثل وهي تتمتم ألفاظا اتهامية.

إن الخادمة التي تفد في اللحظة التي خصصت لها وتتدخل في الدرس ومادته ما هي إلا رمز للحياة القانطة التي يحياها الأستاذ، المتوحد المرتهن لإرادة الخادمة على حياته. بل أن تدخّل الخادمة في الدّرس هو نوع من الازدراء الذي يتفق مع الأجواء الساخرة التي يبتدعها الكاتب، «للخادمة سلطة في توجيه الأستاذ. إنه هكذا العالم المعاصر افتقدت فيه الماهيات وانحلت الروابط وباتت الخادمة تلج إلى الدرس وتبدي رأيها فيه والأستاذ يتوقف أمامها فلا الخادمة خادمة ولا الأستاذ أستاذ ولا الطالبة طالبة. إنه عالم مشوش، اتفاقي، انهارت فيه القيم والمستويات والماهيات. وللخادمة صفة اجتماعية ملازمة في طبقة معينة بل أنها تستولي على حياة الآخرين تخدمهم وتستخدمهم.»[2]

---

[1] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 49

[2] – يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 210

ويبدأ الدرس أولا بمادة الحساب، ويبدو المدرس الآن في غاية الراحة وهو يؤدي دور المعلم، فلم يعد يتلعثم، وقد تلاشى عنه الخجل، وراح يوظف في حديثه مصطلحات وعبارات تنم عن ذكاء حاد، لكن التلميذة ردت الكرة إلى مرماه وهي تجيب عن الأسئلة بطريقة أخاذة دون تردد:

– إثنان وواحد؟ ثلاثة.. ثلاثة وواحد؟ أربعة.. [...] سبعة وواحد؟ ثمانية [1]

شعر المدرس بالذهول والحماس، ولكن أثناء حماسه واندفاعه ارتكب حماقات وأخطاء لغوية تثير الدهشة:

– رائع، أنت رائعة، أنت لذيذة ساحرة، أهنئك بحرارة يا آنسة. لا داعي لأن تواصلي، بالنسبة للجمع أن متفوقة. لننظر الآن في مسألة الطرح. قولي لي فقط، إن أنت لا تشعرين بالضنى.[2]

وبعد أن باشر الأستاذ الدرس الفعلي بطرح أسئلة حسابية أولية في الجمع، تنال الفتاة التهنئة على براعتها. فالأستاذ والتلميذة متفاهمان على الأمور اليسيرة، وإن كان الأستاذ يتخذ موقف السلطة بالمعرفة التي يختزنها. إنها نوع من السلطة التي تقوم على المجاملة. والفرح يغشى نفسي الأستاذ والتلميذة. والأستاذ يحتفظ هنا بشخصيته الطبيعية وطيبته، أنه أدنى إلى المربي والوالد منه إلى الأستاذ المتجهم العابس.

ثم بدأت المتاعب مع عملية الطرح، فلم تتمكن التلميذة من طرح ثلاثة من سبعة، غيّر الأستاذ الأرقام، وبحث عن أمثلة. تناول قضبانا وعيدان ثقاب، كتب على السبورة، عد على أصابعه، وراح ينظر، فتحولت شروحاته لعملية الطرح إلى فلسفة عملية.

ولا يتوقف الأستاذ عن طرح الأسئلة، بل راح يسأل الطالبة:

– أربعة ناقص ثلاثة، كم تساوي.

فتهذر تلك الأجوبة، تجمع بدلا من أن تطرح ولا تدري أيهما أكبر الأربعة أم الثلاثة. ويجري الحديث على الأعداد والوحدات ويتشعب الحديث على النظريات

[1] -La leçon: Eugène Ionesco / P. 37
[2] - Ibid. / P. 39

ويقدم الأستاذ مثال أعواد الثقاب لتيسير الفهم، لكن الطالبة تقيم على أجوبتها الطائشة والأستاذ يتأنى عليها:

– ليس الأمر كذلك، ليس الأمر كذلك أبدا، لديك ميل دائم للجمع، لكن يجب أن تتعلمي الطرح أيضا. يجب أن لا نقتصر على الدمج فقط، بل يجب أن نفتت أيضا. هذه هي الحياة، هذه هي الفلسفة، هذا هو العلم، هذا هو التطور، هذه هي الحضارة.[1]

وهنا تتجلى إشارة في الانتقال من الجمع إلى الطرح، من ذي قبل كان الأستاذ يحدث التلميذة بأن لها ميل إلى الجمع، وهذا له دلالة على الزيادة والاكتساب والإيجاب. وهذا الجانب يتجسد في شخصية التلميذة، بينما ينتقل الأستاذ بعدها ليعلمها الطرح ويرغمها على ذلك، وفيه إشارة إلى السلب، النقصان، الافتقاد. وهذا جانب آخر يرمز إلى التفتت، والتدمير. والمجسد في شخصية الأستاذ. إنها فلسفة الهدم التي يتحدث عنها.

والمعلومات التي تترى بين الأسئلة والأجوبة لا تعدو تلك الترهات التي يحفل بها مسرح يونسكو. فليس في أي منها حقيقة جدية، زخم من الأفكار الفاقدة المنطق والسوية.

إلا أن الأستاذ توترت أعصابه وراح يصرخ في عدوانية كلامية ترتبط برغبة أكثر سرية فضحتها الأمثلة التالية التي يطرحها على التلميذة فيقول:

– لنأخذ أمثلة بسيطة. لو كان لديك أنفان وانتزعت أحدهما... فكم أنف يبقى لك؟

– لا شيء

–كيف لا شيء؟

– أجل لأنك لم تنتزع لي أي أنف، فإنني مازلت أحمل أنفا. لو كنت انتزعته لما كان لي أنف الآن.

– إنك لم تفهميني تماما. لنتخذ مثالا آخر. لديك أذن واحدة أضيف لك أذنا أخرى، فكم أذن يغدو لك.

– أذنان.

[1] - Ibid / P 44

– طيب، أضيف أذنا أخرى، فكم أذن تغدو؟

– ثلاثة.

– أنتزع منها واحدة.

– يبقى اثنان.

– أنتزع أذنا فكم يبقى؟

– أذنان.

– لا. لديك أذنان أنتزع واحدة، آكل واحدة فكم يبقى؟

– يبقى أذنان.

– آكل واحدة.

– اثنان واحدة اثنان، واحدة– اثنان– واحدة– اثنان.[1]

لم تعد التلميذة تعرف ما تقول أو ما تفعل، صارت تخطئ في كل شيء، فأصابها الرعب والارتباك، فقدت ثقتها وبدأ الحزن يسيطر عليها من شدة التوبيخ، صارت تتحدث بكلمات من مقطع واحد: نعم يا أستاذ.. لا يا أستاذ..

و بدأ يظهر عليها الإرهاق أكثر فأكثر ، و لا يتوقف الأستاذ عن ذكر أرقام لا حصر لها كقوله:

– [...] كم هو مجموع ثلاثة مليارات وسبع مائة وخمس وخمسين مليونا وتسع مائة وتسعين ألفا ومائتان وخمسين مضروبة بخمس مليارات ومائة واثنين وستين مليونا وثلاث مائة ألفا وخمس مائة وثمانية.

تجيب الطالبة قائلة له:

–النتيجة تسع عشرة مليونا، وثلاث مائة وتسعين كوادريون وترليونان وثمان مائة وأربع وأربعين مليارا ومائتان وتسع عشرة مليونا ومائة وأربع وستين ألفا وخمسمائة وثمانية.[2]

فيعترض الأستاذ ثم يوافق، و نفهم أنهما ولجا في ذلك إلى مرحلة الهذيان والطفرة وقد طارت الأرقام و حلقت بينهما واختلطت حابلها بنابلها.

[1] - Ibid / P 45- 46- 47

[2] - Ibid. / P. 52

و«الكاتب يسخر بذلك من الأرقام الكبرى التي تهذي بها الحضارة القائمة والتي تدهش الآخرين وتستولي عليهم فيما هي لا تعدو الهذر والتخرف مما لا يؤدي إلى إنقاذ الإنسان من ورطة وجوده. وكان منذ حين يسخر من البوليتكنيك ومن سائر العلوم و المعاهد .»[1]

كان لزاما على الفتاة إذن أن تتخلى عن مشروع الدكتوراه العامة وتكتفي بالدكتوراه الجزئية. وبعد أن انتهى الأستاذ من درس الحساب، انتقل إلى معالجة المسائل العامة في اللسانيات وفقه اللغة المقرن للغات الإسبانية الجديدة، عندها ظهرت الخادمة ماري من جديد وراحت تسحبه من كمه:

– يا سيدي، قدم أي علم تريد، إلا فقه اللغة. ففقه اللغة يؤدي دائما إلى الأسوأ.

– لقد بلغت سن الرشد يا ماري.[2]

لكن الأستاذ لا يحفل، ويمضي إلى غايته ويدرسها اللغة الإسبانية الحديثة، والتي هي أم للغة الإيطالية والفرنسية والرومانية، وربما التركية واليونانية. ويذكر الأصوات ومخارجها من الحلق والأوتار والفم والأنف، ويزعم أنها ينبغي أن تتلى إلى أعلى كي لا تقع، بل أنه لا يقع منها إلا الألفاظ التي تحمل معنى وتنزل في أذن الصم.

يتكلم الأستاذ وهو يقطع الغرفة، يدور حول التلميذة المتهالكة على كرسيها في منتهى السلبية، كأنها منومة مغناطيسيا، ومشلولة. إنها تبذل عبثا جهودا لتسمع وتفهم. إنها تتألم.

انتقل الأستاذ إلى درس آخر، واسترجع الأصول التاريخية للغات الإسبانية الحديثة، وأوضح أنها تتميز بأوجه التشابه المذهلة التي تجعل من الصعوبة بمكان التمييز بين لغة أخرى. كانت الحصة سلسلة من المقاطع تزداد طولا وسرعة وهذيانا. صار صوت المدرس قاسيا عنيفا، لم يعد يسمع صمت التلميذة التي تتألم وتتأوه:

– أسناني تؤلمني سيدي.

---

[1] - المرجع السابق / ص. 214

[2] - La leçon: Eugène Ionesco. / P. 55

و في المقابل يزجرها بفظاظة:

– لا أهمية لذلك، و لن نتوقف من أجل هذه التوافه. لنتابع...[1]

إلا أن الفتاة لا تزال تصيح بأن أضراسها تؤلمها، والأستاذ لا يحفل بذلك، تصيح الفتاة إثر كل مقطع وهو ماض في شروحه عن الفروق والمشابهات بين اللغات، وكيف تلفظ الحروف وتؤتى الجمل، وحديثه يتخرف ويهذي والجمل تتخذ ألفاظا متشابهة في اللغات المتعددة. ولفظة عاصمة، تدل على كل عاصمة وفقا للغاية المنشودة، والفتاة تصيح بألم أضراسها، ثم من ألم في ساقيها ونهديها ووركها وفي كل مكان من جسدها. والأستاذ ماض في شروحه المسهبة التي تمتد صفحات وصفحات.

مرت فترات طويلة من محاضرة الأستاذ، تتقطع بكلام مختلف تماما، لا صلة للخطاب المسرحي، وغدا حديثه مجرد تهكمات، وقحات، حديث شارعي بصيغة المفرد، حوارات متتالية تومىء التلميذة بإظهار ألمها وراحت تردد: أسناني توجعني، مرات عديدة والأستاذ لا يبالي، وهو بتابع شروحاته بلهجة غامضة.

انتقل المدرس إلى مسألة الترجمة العسيرة، ولكي يقرب الفهم يعطي مثالا، حيث يأمر الخادمة ماري أن تبحث له عن السكاكين، ويسميها بكل الأسماء:

– ناديتك للبحث عن السكاكين الإسبانية، الإسبانية الحديثة، البرتغالية، الفرنسية، الشرقية، الرومانية [...] اللاتينية والإسبانية[2]

غير أن الخادمة لا تولي بالا لما يسألها عنه وتتصرف. ومع ذلك نراه يتجه مسرعا للدرج ويكتشف سكينا كبيرة، ويتأسف أنه لا توجد غير هذه السكين. ويطلب من التلميذة أن تردد كلمة سكين في مختلف اللغات وهي تحدق بتلك الأداة عن قرب شديد بعد أن راح يلوحها أمام عينيها، ويأمرها مرات عديدة أن تردد كلمة سكين وهي تصرخ:

– أذناي تؤلماني..

– رأسي يؤلمني..

---

[1] - Ibid. / P. 61

[2] - La leçon: Eugène Ionesco / P. 79

وفي آخر الأمر بدأت التلميذة ترتجف ارتجافة تمرد ثم استسلمت على إيقاع متقطع، لاهث، رتيب، راحت تردد مع المدرس:

– سك.. كين، سك.. كين.

وأخيرا رددت وقد اعتصرها الألم في كل أعضاء جسمها وقد أصابها الذهول، والأستاذ يقول:

– إحذري. [...] السكين تقتل

فتجيبه بصوت خافت:

– نعم.. نعم.. السكين تقتل؟

وفي هذه الأثناء ينقض المدرس على التلميذة ويطعنها طعنة بالسكين وهي تصرخ. ثم ارتمت على الكرسي في وضع غير لائق بالحياء. يتقدم إليها المدرس ليطعنها الطعنة الثانية والقاتلة وهو يقول:

– قذرة. [...] أشعر بالتعب. ينبغي أن أتنفس.. آه !

يتنفس بصعوبة، يسقط بالقرب من الكرسي، يمسح جبينه المتصبب عرقا، يتمتم كلمات غير مفهومة. ثم يعود إلى حالته الطبيعية، ينهض مرة ثانية، ينظر إلى السكين في يده، ينظر إلى الفتاة كأنه يحلم ثم يتملكه الذعر مخاطبا نفسه:

– ماذا فعلت! ماذا حدث لي الآن ! آه. يا للتعاسة! انهضي يا آنسة.

(و هو يحمل السكين في يده)

– أنظري آنسة، لقد انتهى الدرس، يمكنك الذهاب... ستدفعين الأجر مرة أخرى... آه! لقد ماتت. ما..تت بفضل سكيني. لقد ما.. تت.. فظيع..[1]

رجعت الخادمة وراحت توبخ الأستاذ بلهجة أم قاسية وتنتقد سلوكه، ثم يستـــل بعد ذلك تلك السكين الوهمية أو الفعلية ولا يحفل بانتهار الخادمة ولا بقتل الفتاة. وعندها، يهم بقتل الخادمة، لكنه يلقى عنفا وصدا فيتملقها، وقد غدا من جديد خجولا متلعثما صفعته بعنف عندما حاول أن يطعنها خلسة، ثم حصلت منه على وعد بأن لا يعود إلى ذلك أبدا. وساعدته في نقل جثة الضحية لوضعها في التابوت.

[1] - Ibid / P 84-85

ويعزمان أن يدفنا الفتاة مع التسع والثلاثين فتاة أخرى، واضعين شارة الصليب المعقوف كي لا يثيرا الانتباه.

وفي الأخير يدق جرس الباب، ذهبت الخادمة لتفتح، إنها تلميذة جديدة جاءت لتأخذ درسها.. وهكذا تنتهي المسرحية من حيث بدأت وتبتدئ من حيث انتهت.

التحلـــــــــيل

يمكن أن نقول إن عنوان المسرحية يحدد موضوعها، كما يمكن أيضا الحديث عن عقدة لأن شخصا يقتل شخصا آخر، وهناك جريمة سادية، « مسرحية الدرس حركة درامية دون هدف، إيقاع محض مبني على ميكانيكية الكلام، تصعيد يخرج من الظلمة حقائق مخيفة. التوتر المتزايد ملموس أكثر من مواجهة البطلين على مدى المسرحية، وهما وحيدان. ظهور الخادمة يشير إلى مراحل التطور، كما أن غياب الفصول والمشاهد يؤكد الاستمرارية.»[1]

تعبر المسرحية عن الطاغية أو الجلاد الذي يفتك ويتهتك بالضحية، ويحطم قواها المعنوية من الداخل ومن الخارج ويولجها في عالم الشبه والمتناقضات والمعطيات المتعددة. ويسلبها الحرية والقدرة على التفكير والمبادرة. وفي النهاية يجهز عليها. إنه الهر السادي الذي يلاعب الفأر قبل أن يصرعه. وهو الحاكم في الشعوب والدولة المتسلطة بين الدول، رجل المال والاحتكار وكل قوة أخرى تعمل على هدم الكيان الداخلي للإنسان، وتفقده كرامته وحريته إلى الحقيقة.

« يقول بعض النقاد أن مسرحية الدرس موجهة ضد الهتلرية، وأن المدرس القاتل يمثل هتلر، وأن الفتاة التلميذة التي يقتلها المدرس العجوز تمثل الضحايا والمثولية، وأن الخادمة ″ماري″ العجوز تمثل ألمانيا الوطن، ولهم في ذلك كثير من الحق.»[2]

يشير يونسكو في هوامش المسرحية إلى أن الخادمة تنصح المدرس بأن يضع على كتفه شارة الصليب المعقوف لكي يفلت من العقاب

والواقـــع أن ربط النقاد بين شخصية هتلر وشخصية المدرس في مسرحية الدرس هو خطأ قادهم إليه يونسكو بمحاولته تعليق مسرحيته على موضوع كبير كالنازية وهتلر، والمسرحية هي أضيق من ذلك كثيرا. ولعل ذلك الشك قد ساور يونسكو أيضا، فأشار إلى أن الشريط الذي يضعه القاتل قد يكون الصليب المعقوف

---

[1] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 51

[2] – مدينـــة العشـــق والحكمـــة؛ قراءات في أدب يونسكو... : صلاح عبد الصبور– منشورات إقرا– بيروت– [د. ت.]– [د. ط.]– / ص. 134

وقد يكون غيره. ويظهر أن يونسكو أضاف الصليب المعقوف على هوامش المسرحية بعد أن فرغ من كتابتها. فهو ينبئنا في نص المسرحية أنها تدور في فرنسا. يقول المدرس لتلميذته: «... نعم... ذلك حسن، ذلك رائع. إني أهنئك، إنك تحفظين جغرافية وطنك عن ظهر قلب.»[1]

ذلك بعد أن يسألها عن عاصمة فرنسا فتجيبه الفتاة أنها باريس... وفي موضع آخر يقول المدرس عن الفرنسية أنها لغته ولسانه.

كما يرى البعض الآخر أن «مسرحية أونسكو... تطوير عصري لأسطورة " ذو اللحية الزرقاء " وهي الأسطورة التي شاعت في القرون الوسطى والتي تشبه كثيرا أسطورة الملك شهريار في أدبنا الشعبي. وقد بث أونسكو كثيرا من عناصر أسطورة ذو اللحية الزرقاء في مسرحيته مثل الفتيات الأربعين، والتوابيت التي يخفيها في منزله وهو يبحث في ضحاياه عن إشباع جديد، ليس هو الإشباع الجنسي وإن كان لونا من السيطرة قريبا من التملك الجنسي، وحين يعجز عن هذا التملك يقتل ضحاياه.»[2]

إلا أن المسرحية تنطوي مع ذلك على نوع من التأكيد على تغرب العلم عن الإنسان وولوجه في أنفاق التخصص وفي متاهات المعرفة، يستولي على الناس وعلى الحياة، ويستخدمها ويهدمها بدلا من أن يخدمها ويطورها وينميها كما هو شأن المعلم مع التلميذة في السوية الشائعة.

يفسر هذا التطور مناخ المسرحية. البداية هزلية لكن الجو العام يدعو للقلق لما يكشفه الخطاب ويفصح عنه، إنها دراما كوميدية كما يشير العنوان الفرعي للمسرحية، لكن يتعذر تبرير ذلك العنصر الكوميدي، إذ ليس هناك ما يدعو للضحك، تتجمد الضحكة على القلق والانزعاج، وهذا أمر يبدو أن الكاتب قصده عمدا ليصدم الجمهور ويضطره لرؤية ما يتظاهر أنه جاهل له. وحتى وإن وجدت الفكاهة، فسرعان ما تنقلب إلى مأساة فاجعة. « لقد أدرك يونسكو هذه النقلة من الهزل إلى

---

[1] -La leçon. Eugène Ionesco/ P. 28

[2] - مدينة العشق والحكمة؛ قراءات في أدب يونسكو... : صلاح عبد الصبور/ ص. 135

العنف وتمنى على الأداء التمثيلي أن يقوى على إقامة التوازن بين الأضداد. قال: " لا بد للأداء من أن يكون عنيفا فاجعا إذا كان النص هازلا، ولا بد من أن يكون هازلا إذا كان النص عنيفا فاجعا."ولن ينسى يونسكو في آثاره جميعا ضرورة هذا الطباق بين النص والأداء، بل في داخل النص بالذات ، ولن يتيسر له دائما أن يتصرف به كما يشاء.»[1]

وفيما يتعلق بالأساليب التي استخدمها يونسكو، يجب أن نشير إلى البناء الدائري للمسرحية، والتضخيم المضحك، حيث لم يكن هذا التضخيم في فترات عرض المسرحية مقبولا من طرف الجمهور، « يروي يونسكو في هذا المجال الحادثة التالية: " عندما قدم بيير هال المسرحية في لندن رفض رفضا قاطعا أن يقتل المدرس كل يوم هذا العدد الهائل من التلميذات. تلميذة واحدة أو إثنتان أمر لا يدهش أحدا، أما أن يقتل إحدى وأربعين تلميذة... بعد مساومات كثيرة توصلنا إلى اتفاق يقضي أن يقتل المدرس أربع تلميذات يوميا، أربع تلميذات هذا ممكن أما إحدى وأربعين فذلك مستحيل."»[2]

تبين مسرحية الدرس أيضا وبكل وضوح إغراء الفكر وسلطانه. كل انتقال للمعرفة يستوجب علاقة سيطرة وخضوع، وقوة طاغية ينتج عنها إذعان واع.. إن تفوق من يعلم يترافق مع لذة ترقى بلا شك ببعض أشكال السادية، وبغموض شديد، ينشأ بين المدرس والطالب، بين المعلم والتلميذ حالة من الحب: الحديث التربوي غواية واعتداء جنسي،«لكن الحب في مسرحية الدرس فسد وتشوه. إنه اغتصاب. بل إن يونسكو يتحدث في إحدى مقابلاته عن ذلك الانجذاب المرضي نحو الجثث: إنه رجل صغير، مصاب بالروماتيزم، مقوس الظهر قليلا، يؤدي دور المدرس، أما شريكته التلميذة فإنها في صحة جيدة وعافية[...] وقد امتصها عنكبوت ضخم هو المدرس. هذا التقهقر، هذا الاعتداء السادي الذي لم يحفظ شيئا من الحب، يأتي في رأي يونسكو من أن المفردات والكلام ليسا صيغة المعرفة، بل وسيلة لنقل الإيديولوجيات وأداة للتسلط، والقيد الذي تلجأ إليه كل أنواع العبوديات.»[3]

---

[1] – تاريخ المسرح الحديث: جنفييف سيرو / ص. 46

[2] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 54

[3] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 53

ويلجأ يونسكو للتعبير عن ذلك باستخدام أسلوب اللغة، والذي من خلاله يكشف عن خبايا النص.

اللغـــــة

إذا كانت آلية الخطاب المسرحي في مسرحية "المغنية الصلعاء" تتمثل في الجمل والقوالب التي تتناثر شظايا وتنفجر في شكل أصوات ومقاطع وحروف، فإن اللغة في مسرحية الدرس تتبلور ثم تضيع من الشخص الذي يستخدمها.

في بداية المسرحية كانت أجوبة التلميذة منطقية ومحكمة تصدر عن عقل واع وعن شخصية متزنة تتصف بكامل القوى العقلية، حيث أن ما كانت تقوله ينطبق تماما مع ما تقصده وما تريد التعبير عنه، فقد عكس ذلك بدقة شخصيتها الواعية. على العكس من شخصية المدرس العاجز عن التعبير وعن تشكيل أفكاره، الذي يتحدث بنتف من جمل فارغة. وقد تغير كل شيء خلال درس الحساب.

يعتقد يونسكو أن الأرقام تتوحش على الإنسان وتفترسه بحجمها الكبير وترتهنه دون أن تكون فعلية وجدية وقادرة على إسعاده. ولقد أقعى الإنسان كالحشرة الواجفة بين يدي الأرقام الهائلة المروعة، فيحس أنه صغير قميء بالنسبة إليها، وأنه لا يعدو النطفة الهزيلة ولا سبيل له إلى الاستيلاء على الكون المروع. ولعل الكاتب يشير إلى الأرقام الهائلة التي تطالعنا في الاختراعات والاكتشافات المعاصرة، مما يدع المرء وكأنه ذرة هبائية في لا نهائية الكون الساحقة. فكيف يستطيع الفرد أن يواجه جبروت الكون وهوله؟ إنه يفقد ماهيته وشجاعته ووجوده الفردي. ثمة شيء مثل جنون الأرقام في الحضارة المعاصرة، أما الإنسان في عواطفه وشخصيته وهمومه الكبرى والصغرى، فإنه متروك لقدره. والأستاذ الذي تنمو شخصيته نحو الطغيان والجبروت يمثل طاغوت العلم وهذره وهذيانه أمام الإنسان الحائر في مصيره والذي يتقدم لطلب المعرفة عليه، فلا يجد إلا الرعب والطغيان والسادية.[1]

ينتظم الكلام في بداية الأمر، ثم يتماسك بدقة بواسطة الجمع؛ تلتحم الكلمات والجمل لأنها وجدت في عالم اللاوعي، مبدأ توحدها. أصبح الحديث مستقلا؛ وتضاعف نتيجة حيويته الذاتية. تكشف اللغة– من خلال الدرس الذي يسير في مجراه الذي تم تحضيره– عن الأسرار الجهنمية والعلاقات العدائية المخيفة التي

[1] – ينظر: يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي / ص. 214– 215

تصدر عن المدرس، والحوار الذي ينشأ بين المدرس والتلميذة هو ذلك الخطاب الذي يكشف عن صراع مبهم تخوضه النزوات والغرائز.

وتنفلت اللغة هنا من سلطتها لتعبر عن الوضعية التي تفرضها، « التعنت وتغيير المواقع يصدران إذن عن منهج في اللعب، لذا لا ينبغي أن نعجب والحالة هذه، إذا ما وجدنا عند الأفق المستحيل للفوضى اللغوية- حيث تسعى اللغة إلى الانفلات من سلطتها الخاصة واستعبادها ذاته- يمكن أن نقول إن القدرة التي ينطوي عليها الأدب هي قدرته السيميائية، قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليس من الممكن التحكم فيها. ومجمل القول، قدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء.»[1]

لم يعد للخطاب من مهمة سوى توضيح عدوانية الأستاذ وسلطته وضعف وخضوع التلميذة، « الكلمات تجسد السكين. في مسرحية المغنية الصلعاء اغتيلت اللغة أما في مسرحية الدرس فإن اللغة هي التي تغتال.»[2]

ولا يقتصر العبث هنا على اغتيال اللغة فقط كما هي الحال في مسرحية "المغنية الصلعاء"، حيث تتلاشى شخوصها الواهية، و إنما يعتد هنا بالكلام وسيلة يتوسل بها الأستاذ لينفذ جريمة جنسية. والملاحظ أنه لا توجد في هذه المسرحية حبكة بالمفهوم الأرسطي.« موضوع هذا اللون من المسرح هو القضاء على اللغة بتجميدها وهو بالتالي القضاء على كل لون من ألوان التواصل الإنساني. فهو إذن أشد المسارح تجريدا. لكنه مقتصر على أشكال مسرحية بحتة، لا يحتاج إلى الكناية أو الرمز، مما يبيح لنا القول أنه أقرب الألوان إلى التشخيص الحسي.»[3]

إن الأستاذ الذي ينقاد شيئا فشيئا إلى تلميذته وينتهي به الأمر إلى اغتيالها بطعنة سكين، إنما يظهر أيضا انفصال الفكرة عن العبارة التي تولت أداء المعنى وتترك اللغة وشأنها فيما يبدو بعد أن أدركها الجمود، فتنطلق في سيرها وكأنها سفينة بلا ربان ولا مقود الدفة. على أن الفكرة التي لا تجد صيغة لها هي انزياح وخروج عن

---

[1] – درس السيميولوجيا: رولان بارط- تر. عبد السلام بنعبد العالي- تقد. عبد الفتاح كيليطو- دار توبقال للنشر- الدار البيضاء- 1986 – [د. ت.]- [د. ط.]- / ص. 19- 20

[2] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 52

[3] – تاريخ المسرح الحديث: جنفييف سيرو / ص. 46

المألوف ومسخ بدائي فاحش، وتظل مستكنة خلف تلك الأصوات البكماء، ثم تتقدم في الخفاء بخطى تنشر الرعب من حولها حتى تلحق في نهاية المطاف بتلك اللغة التي يتعذر فهمها.

ويعد تعذر التفاهم بين الناس ظاهرة بارزة في مسرح العبث، ومردُ ذلك استبداد الصيغ الخارجية، بالذاتية الداخلية، فعندما تستحكم أزمة اللغة فلا مفر للإنسان إلا في الصمت الذي يضحى كابوسا يردُه إلى ما لا مفر منه، فيتردى من جديد في عبودية الصيغ المستبدة الجوفاء.[1]

إن أسلوب التعامل مع الصمت لدى الكاتب هو أسلوب مختلف عما هو حقيقي، إنه بناء مصطنع يؤكد أن كل هذا إنما يحدث في ذاكرة الشخصية وقد اتخذه الكاتب وسيلة لتقوية التوتر في ذات الموضوع الذي ينبئ بحدث وشيك الوقوع، كما يقوم في الوقت نفسه بتقديم ذاته، ويبرز خلفية الظواهر مرئية مشكلا جسرا بين الظواهر السمعية المختلفة. فقد كان الصمت لدى "يونسكو" وسيلة لتطوير الأمزجة والأجواء، وإعطائها دلالة عميقة. وبناء على ذلك يمكننا اعتبار من العناصر الأساسية التي أسهمت في بناء مسرحيات "يونسكو" العبثية.

يتحدث الكاتب كدأب سواه عن مأساة اللغة، وهي الملاحظة المشتركة بين المؤلفين والناقدين، إذ أن مسرحية الدرس، مثل المطربة الصلعاء، وهي مأساة تعبر عن مأساة اللغة. وهو ما عبرت عنه الخادمة؛ إن فقه اللغة يؤدي إلى الأسوأ.

و إذ توسل الكاتب لذلك فقه اللغة، كان يتوسل العلم الأشد عقما كما هو مـــأثور.« وأسلوب التملك هو اللغة، وهي سلاح القاتل الحديث. وعن طريق اللغة يستطيع السيطرة على ضحاياه، حين يحاول أن يبث في نفوسهم نفس رؤيته للحياة، ويدمجهم في كيانه. وشخصية المدرس شخصية سيكوباتية عصرية فقدت القدرة على الحياة النشيطة ولم تستطع التأثير في ضحاياها بواسطة الحيوية الجنسية، فلجأت إلى اللغة. ولكن اللغة تفشل كوسيلة اتصال، لأن كل إنسان يتحدث بلغته الخاصة، ولأن الجسم يبرز ويطالب بدوره فيقطع الاتصال. »[2]

ومن جهة أخرى ثمة دلالة على استحالة التفاهم بين الناس واختلال المنطق واللغة وتشوهها. فهي تنم عن كل شيء ولا تنم عن أي أمر بالذات، مما أعاد

---

[1]– ينظر : نعيم عطية : مسرح العبث/ ص.07

[2] – نعيم عطية : مسرح العبث / ص. 135– 136

الإنسان إلى حالة من العجماوية الأولى من خلال التقدم العلمي الذي لا سبيل إلى الفرد في التصدي له والإقبال عليه وتمثله. و«تجد مسرحية الأمثولة مبررها في تلك الشكوى التي يطلقها يونسكو ضد اللغة ومن خلال اللغة ضد البناء المعنوي للإنسان. وبينما كانت اللغة في المطربة الصلعاء نوعا من الانفجار المدمر، فإنها تنضبط نوعا ما في هذه المسرحية وتغدو مسؤولة عن تدمير الكائن ذاته، فتبدو وحسب أداة سحرية جماعية، ولكنها سخيفة بل إنها لخطيرة. واللغة لا تغوي وتسحر إلا لتخرب وتنفي. وما عادت لغة هذه المسرحية بحاجة إلى التقنّع، فقد تعرت على نزعتها الشريرة وعبثيتها، كانت ها هنا تكتشف عدميتها بذاتها.»[1]

ولكن يونسكو هنا يأخذ على اللغة صيغها وبنيتها، والأستاذ يتكلم دون أن يقول شيئا، خطاب مفكّك، غامض ومشرد، والنفاذ فيه عسير، والإدعاء يمتزج فيه التقلقل والغموض بالشعوذة. وفي هذه المسرحية تعبير عن التسيّد والاستبداد. وخطاب الأستاذ ليس مجانيا كما هو شأن المطربة الصلعاء، وإنما هو وسيلة للاستيلاء والسيطرة. وفي الحقيقة أن موضوع المسرحية هو جريمة جنسية. وهذيانه الكلامي كان يفتضح استثارته. وعصبيته تقوى بقدر ما تقوى استثارته. وهو يمارس ذلك بغفلة ولا يعي إلا بعد أن تحدث عملية القتل.[2]

ويمكن أن نكشف عن شخصيات المسرحية ودلالة الخطاب المسرحي من خلال تفكيك النص إلى بنيات مختلفة، ولعل البنية الشبقية هي المهيمنة وتتلازم معها البنية القهرية.

---

[1] - IONESCO; Robert Jouanni – Hachette- 1972 / P. 42

[2] - Voir: IONESCO; Robert Frickx / P. 33- 34

البنية القهرية والبنية الشبقية

تعد البنية القهرية من بين البنى الموظفة في النص، ويمكن أن نسميها البنية القمعية. وتتجسد في الوضعية التي تواجهها التلميذة أمام شخصية الأستاذ، الذي أضحى تجاهها وحشا مخيفا يهدد كيانها، بعدما كان يتظاهر في البداية بالخجل والعطف والاحترام، ليجبرها في آخر الأمر على الفناء، بعد أن أفقدها قواها وأشعرها بالإرهاق والضعف والعجز واليأس وأصبحت فريسة للخوف والقلق الذين سيطرا عليها.

ولا يكمن القهر هنا في الظروف البيئية أو الحياتية، ولكن يتمثل في سيطرة شخصية على أخرى. حيث لا تجد الشخصية المهزومة أي مجال للمقاومة أو الدفاع، بل تقف صامتة أمام صمت العالم، وما عليها إلا أن تذعن وتمتثل.

كما أن البنية القهرية في هذا النص ترتبط ارتباطا وثيقا مع البنية الشبقية. فقد كانت الغريزة تتحرك وتحرك الأستاذ، وكان ينهار ويتداعى. ومن أعماقه السوداء نبتت تلك الغريزة. وهي معقدة متآكلة ومتداخلة. غريزة القتل، شهوة الطغيان والامتلاك، وشهوة الجنس المطعمة بها. ولقد تألفت كلها وانبرى من يد الأستاذ بل من أعماق ضميره ذلك السكين الذي هو أداة الافتراء والقتل. وهو ينطلق في لحظات يتخلى فيها الإنسان عن رصانته وجديته. فـ «في مسرحية أوتللو لشكسبير، ومسرحية الإله الكبير براون لأونيل. أوتللو والإمبراطور براون كلاهما زنجيان حسبا أنهما مثل الأستاذ قد نجيا من مصيرهما القديم، ومن غرائز البداوة اللصيقة بهما. إلا أنهما تحت ضربات القدر والمصير، كانا يتراجعان في الزمن ويتغزيان عن الذات الحضارية الملفقة عليها من الخارج، حتى تحولا، في النهاية، إلى كائنين همجيين بدائيين ليس فيهما إلا غريزة واحدة عارية بلقاء، حمراء قانية، إنها غريزة القتل. وقد قتلا مجبرين ومرهقين.»[1]

والأستاذ، وهو رمز الحضارة والتقدم والعلم أي كل ما أنجزته الحضارة، هو الآن مثلهما في مقدمة المسرحية. إلا أنه تحت ضربات الانفعال والكبت نجده

[1] - يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي / ص. 222- 223

وقد بات يتداعى وتنحل عنه الذات العلمية والحضارية الملفقة عليه، وينزل في هاوية نفسه وغرائزه حتى انبرت غريزة القتل وشهوة الجنس ، أدت أداءها الفاجع والفادح

ففي بداية المشهد نلاحظ نوعا من سوء التفاهم على المعطيات والنتائج بين الأستاذ والطالبة. إلا أن هذه الأخيرة تقيم على رأيها وتستمر عليه مازجة العناد والغباء في آن معا. ثم أن الأستاذ يعبر تعبيرا أصم عن نزعة الافتراس التي يتكلم عليها، فهو حينا ينتزع أنفا لها وحينا ينتزع أذنا بل أنه كما يقول يأكلها.« ولقد نم بذلك عن تلك الشهوة السادية، عن العنف الذي يضمره وبدت نيرانه تقدح بعينيه وفي تعابيره. إنها نفسية الطاغية الدموية التي تتمنى التشويه والتمثيل وبتر الأعضاء في سبيل الإقناع. إلا أن الأستاذ لا يصرح بهذا الأمر ويتمالك روعه عليه وإن كانت التعابير تجهضه من الداخل ويبدو الأستاذ وكأنما نمت له أنياب وأظافر. إنها نقطة التبدل والتحول والجهر الضمني بالقسوة.»[1]

لقد توترت أعصاب الأستاذ وراح يصرخ في عدوانية كلامية ترتبط برغبة أكثر سرية فضحتها الأمثلة التالية التي يطرحها على التلميذة فيقول:

– لنأخذ أمثلة بسيطة. لو كان لديك أنفان وانتزعت أحدهما... فكم أنف يبقى لك؟

– لا شيء

–كيف لا شيء؟

– أجل لأنك لم تنتزع لي أي أنف، فإنني مازلت أحمل أنفا. لو كنت انتزعته لما كان لي أنف الآن.

– إنك لم تفهميني تماما. لنتخذ مثالا آخر. لديك أذن واحدة أضيف لك أذنا أخرى، فكم أذن يغدو لك.

– أذنان.

– طيب، أضيف أذنا أخرى، فكم أذن تغدو؟

– ثلاثة.

[1] – يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي / ص. 213

– أنتزع منها واحدة.

– يبقى اثنان.

– أنتزع أذنا فكم يبقى؟

– أذنان.

– لا. لديك أذنان أنتزع واحدة، آكل واحدة فكم يبقى؟

– يبقى أذنان.

– آكل واحدة.

– اثنان واحدة اثنان، واحدة– اثنان– واحدة– اثنان.[1]

لم تعد التلميذة تعرف ما تقول أو ما تفعل، صارت تخطئ في كل شيء، فأصابها الرعب والارتباك، فقدت ثقتها وبدأ الحزن يسيطر عليها من شدة التوبيخ، صارت تتحدث بكلمات من مقطع واحد: نعم يا أستاذ.. لا يا أستاذ..

« من البين أن الثقافة تتوحش على الإنسان في هذا المقطع، كما توحشت عليه الأرقام قبلا. الفتاة وهي رمز الإنسانية تئن وتصيح من الآلام في كل مكان من جسدها، والأستاذ أي العلم ماض في سبيله يدرّس الترهات التي مثّل عليها الكاتب بفقه اللغة، وهو علم ينم عن المعرفة التي غايتها بذاتها وليس لها أي طائل إنساني وحياتي. لقد غدا العلم غاية بذاته، نوعا من الهذر والهذيان لا يفقهه الإنسان العادي له معنى، والآلام تترى والعلم لا يحفل بل يدرس ويدرس ثم يدرس من جديد دون غاية.»[2]

ومع أن الفتاة مازالت مقيمة على مقعدها وبشكلها السابق فإن يدا خفية للأستاذ امتدت إلى وجهها وأمعنت فيه تخريبا. وإذا كان الأستاذ يمثل التهذيب والانضباط في العرف، فإنه يكتم ذات الطاغوت الذي يلقن الآخرين ويريدهم أن يكونوا طوع يديه، ويمتثلوا له كل امتثال.

---

[1] - Ibid / P 45- 46- 47

[2] – يونسكو في مسرحياته و مسرحه: إيليا الحاوي / ص. 216

لقد كانت الفتاة تئن وتعول بين يدي الأستاذ، تصيح في البدء من وجع أضراسها، تحاول عبثا أن تقاوم الألم وتتمرد على وضعيتها، غير أننا نشاهد في النهاية أن هذا الألم قد تفشى في كل مكان من جسمها، والعالم ماض في غيه، يتلو عليها معادلاته الفقهية واحتمالاته اللغوية.

وفضلا عن ذلك، فإن في هذه المسرحية دلالة على عملية جنسية مكتومة بين الطالبة من جهة، والأستاذ من جهة أخرى. نوع من الشبق الذي كان يجره ويحضه وقد أسفر نسبيا حينما ذكرت الألم الذي بات يفترس منكبيها وساقيها ونهديها وكل جسمها، وبذلك يكون السكين الذي انبرى به الأستاذ في النهاية كناية عن العضو الجنسي وإتمام عملية الاغتصاب والقتل. ولقد دأب الأستاذ على ذلك مع سائر الفتيات وليس من الصدفة أن يكون من يطلب العلم فتاة وليس فتى. والأستاذ المثالي في المجتمع يعاني عقدة الكبت ومن خلال مثاليته تتسلل الشهوة السادية القاتلة.[1]

وهنا يتسع رمز الأستاذ، فلا يعود فردا وحسب، وإنما يغدو الكائن الآخر المتمثل في الحاكم، والوالد والمدير، وكل ذي سلطة، أكان في الأفراد أم في الدول. العنف والقسوة يسيّران العالم، وهما يكونان سرّيين في البدء، في مستهل العلاقات الإنسانية وفي أحوال المهادنة والاستقرار، فإذا احتدمت الانفعالات وتعقدت الصلات، فإن الكائن القاتل والجنسي والفردي ينبري ويكون هو السيد وهو الفاعل وهو القاتل في آن معا.

فمن هذا اليقين، يونسكو ليس أستاذا أخلاقيا، وإنما باحث في الإنسان وكيونته وإمكانية تلك الكينونة، ومن خلال الأستاذ وهو رمز الكينونة المتفوقة والحضارية، بين لنا عبر ضربات الأحداث والانفعالات، أنه مازال كما كان كائنا شهوانيا، تجره الميول الغامضة، وحين يتعرى، يكون مثله مثل البدائي في شهوة القتل والجنس.

وإذا عدنا إلى آراء الآخرين من النقاد والباحثين بشأن هذه المسرحية، نجدهم يتآلفون ويتخالفون، إلا أنهم يتفقون –غالبا– على أن لهذه المسرحية غايتين على الأقل، وهما إظهار تفكك اللغة وقصورها، وإنها أداة عاجزة عن الإيصال والتفاهم.

---

[1] – المرجع السابق / ص. 217

والصفة الثانية هي صفة الطغيان والقسوة والشهوة والجنس التي تتبطن كلها في أعماق الأستاذ الطاغية. وهذان الأمران يتلونان بألوان أخرى كثيرة وفقا ليقين الكاتب.

فقد عالجت مسرحية الدرس تماما كما هيَ المطربة الصلعاء قضية اللغة، ليس وحسب. فقد تجلى ذلك واضحا في تلك المحاضرة الطويلة عن اللغات الإسبانية الحديثة. كما تناولت الصفة الجنسية، و«الحركة الجنسية التي توحي إليها المسرحية في ذروتها قد أشير إليها بصورة واضحة. تنهار الطالبة على كرسي بشكل بذيء، وغير محتشم، ساقاها مفترقان، متدليتان من جانبي الكرسي، والأستاذ يقف أمامها منتصبا ومديرا ظهره للجمهور. القاتل والضحية يصيحان في الآن ذاته "آه ! ".»[1]

ويتحرى إيسلان عند الآخرين، فيذكر رأي مارسيل كوفيلييه القائل بأن السكين المكرر ذكره يرمز إلى ذروة الشهوة. ورأي توشار الذي يقول أن الأستاذ يمثل كل أشكال الدكتاتورية. حين يحس الدكتاتور أن سلطته تفشل على الشعب، فإنه يحاول أن يلغيه ويقتله. وينتهي إلى إبداء رأيه الخاص الواضح بالقول:

«ما يبديه لنا يونسكو هو طبيعة السلطة السادية والجنسية في كل شكل من أشكالها. وراء ممارسة السلطة وإن كانت سلمية، وحتى بين الأستاذ والتلميذ يكمن العنف والتسلط والعدوانية كلها والغريزة. غريزة الامتلاك والقسوة والشهوة الجنسية التي تحملها كل ممارسة للسلطة»[2]

أما روبرت فريكس، فإنه تنبه إلى أن هذه المسرحية تحمل في قلبها نوعا من الفعل المتنامي والمتطور فيما لم يكن عبر المطربة الصلعاء، والأستاذ الذي يقتل الطالبة في نهاية خطاب كان يتطور بالهذيان. ولقد كانت مراحله تمثل نمو السيطرة بها على ضحيته.

و في جانب آخر هناك عملية استيلاء من الجيل القديم الطاغي على الجيل النامي. وتغدو مسرحية الدرس بذلك عملية تدجين وترويض. هكذا تم ترويض تلك

[1] - Théatre de l'absurde; Martin Esslin / P. 140
[2] - Ibid / P. 141

الطالبة وكبتت حيويتها. وفي الأخير تخرج وقد فقدت نشاطها، وما عادت شخصيتها التي لها وجود، وما عاد المدرس يتحكم في نفسه. « الأستاذ يحاول أن يعلم تلميذته الرياضيات واللغة المقارنة. ضيقه المتصاعد يسير في خط متواز مع اهتمامه الجنسي المتصاعد وتنتهي المسرحية باغتصابه الرمزي للفتاة وقتلها. إلا أن هذه العلاقة بين الأستاذ والتلميذة تقصر عن إثارة تضمينات أوسع، ومعظم الوقت مستغرق في التفتيت المنطقي، بعضه مضحك حقا وبعضه استعراض مهارة ليس إلا وبعضه عبث.»[1]

وتكون الفتاة بذلك قد انخرطت في السلك العام مثل أل سميث ومارتان.- في مسرحية المغنية الصلعاء- ومثل جاك.- في مسرحية جاك أو الامتثال- وهو ليس سوى نسخة أخرى عن هذه الفتاة. روض جاك على الزواج والإنتاج، وهذه الفتاة روضت على العلم والمعرفة. وكلا الكائنين كان يزجى ويقهر، وما عليه في الأخير إلا أن يمتثل ويلحق بمن سبقوه.

لقد روض المجتمع آل سميث وآل مارتان، وجاك العائلة والطالبة والأستاذ. إنها الكينونة المستحيلة التي يتآمر عليها المجتمع والعائلة والمؤسسات. وحين يبلغ الطالب رشده، فإنه يكون قد أصبح رقما مثل الآخرين. له اسم و يمكن أن يكون له اسم آخر. وكل اسم والناس كلهم يحملون أسماء متعددة، ولكنهم كلهم حريون أن يحمليا!اسما واحدا دون أن تزيف الحقيقة، بل إنها، نقيض ذلك، تبين وتحقق وتكون هي إياها، وهكذا فإن الفرد ينتفي من ذاته وكل ما حوله، وما إليه يتضاف ϭ لنفيه وإزالته، بل إبادته، ولا يغادر منه إلا الأداة المادية والفزيولوجية. الأستاذ هو المروض، هو المدجن، هو آكل الأعمار وخانق الحيوية والقبح وكل ما هو خارج عن الإنسان، يعمل لقتل الإنسان الداخلي. إنهم الآخرون الذين مثل بهم سارتر الجحيم.[2]

---

[1] – الدراما في القرن العشرين: بامبر جاسكوين- تر. محمد فتحي- مر. لويس عوض- دار الكاتب العربي للطباعة والنشر- القاهرة- [د. ت.]- [د. ط.]- / ص. 235

[2] – المرجع نفسه / ص. 225- 226

لقد كان يونسكو بحّاثة في آفاق عصره، يدرس الظاهرة ويعبر عنها في الكنايات المضخمة. وقد أيقنّا فعلا عبر الدرس أن العلم طاغية غايته في ذاته، وهدفه مقتصر عليه، وأن الإنسان يقف من دونه قميئا، متصاغرا، مندهشا بل، وفي النهاية ميتا.

أما كلود أباستاد فيقول:

"كل نقل للمعرفة يتضمن علاقة تسيد وسيطرة. قوة مؤكدة وخضوع متوافق عليه. إن تفوق من يعلم يكون مصحوبا بلذة تتسامى بها أحوال من السادية".

وأما فيليب سينار فيقول أن الطالبة ليست سوى إحدى الأوزات التي تأهل مسرح يونسكو والتي ترمز إلى الجموع أو إلى الجمهور الصديق والشديد الإذعان. وهو يرى في الدرس وسيلة لافتضاح أسرار التربية وهي مهمة تقوم على الاستعباد والترويض والعلم، وهو نوع من الدواء المخدر.

فحين يعجز المدرس الأعزب الوحيد عن السيطرة يقدم على القتل في مشهد جنسي صارخ. فالفتاة تصرخ وهي تمرر يديها على كل جزء من أجزاء جسمها وكأنها تعانقه في شبق واضح و هي تردد:

– رأسي يوجعني... عيناي... حلقي... سكين... رقبتي... كتفي... نهداي... أردافي...[1]

وكأنها تتلوى تحت دافع جنسي محيط. بينما ينهال عليها بالسكين. « هذا المعنى لمسرحية الدرس واضح– بل في غاية الوضوح، ومنذ ذلك الحين يصبح مختزلا– فعند نهاية المسرحية تخرج الخادمة من جيبها سلسلة عليها صليب معقوف و تقول للمدرس: "خذ إذا كنت خائفا، ضع هذه السلسلة، فلا يبقى شيء تخافه. "لقد حذف هذا المشهد من المسرحية، بقي إذن أن الكلام يستر– و يفضح في الوقت ذاته– الغرائز الكامنة.»[2]

[1] - La leçon. Eugène Ionesco/ P. 82-83

[2] – يوجين يونسكو: كلود ابستادو؛ دراسة / ص. 53

ويتوسل يونسكو في هذه المسرحية أسلوب التعجب والتكثيف ليس فقط على مستوى اللغة بل على مستوى الأحداث. إنها المرة الأربعون، اليوم، وكل يوم الشيء ذاته.

الشخصيات

تشير شخصيات مسرحية الدرس إلى مواضيع تناغمت وتكررت في مسرحيات أخرى، ويؤكد تحول الأبطال الدور الذي تلعبه الوظيفة الاجتماعية في سلوك الفرد وانعكاسها على الآخرين، إذ أن موقف المدرس والتلميذة يغير في صفات الشخصية. « نجد من ناحية أخرى أن دور الخادمة غامض، فهي الضمير الأخلاقي لدى المدرس، إنها "الأنا العليا" بشكل ما، لكنها أيضا الأم المتسامحة التي تؤنب ولدها على أفعاله السيئة، وتخضع لنزواته.. أما التلميذة فهي الحبيبة إلى حد ما.»[1]

تمثل الخادمة الأنثى العجوز، الرغبة الشريرة في نفس المدرس وهي الراعية الرؤوم لكل هذه المقاتل الوحشية. أليست هي التي كانت تستقبل كل تلميذة تفد إلى المدرس للتعلم حين يدق جرس الباب؟ ألم تكن تعرف جيدا مصير كل فتاة إلى أن وصل عدد الضحايا إلى الأربعين ضحية؟ ألم يكن بإمكانها وضع حد لتلك الجرائم بفضح السلوكات السادية والعدوانية لذلك المدرس؟ لماذا التزمت الصمت؟ لماذا لم تتدخل بتاتا لإنقاذ الضحايا؟ ماذا تمثل هذه الشخصية؟ وإلام ترمز؟ وما دلالة الصمت في هذا النص؟

تشكل هذه الشخصية بالرغم من الدور الثانوي الذي أسند إليها الأساس الذي نهضت عليه الشخصيات الأخرى والتي جعلتها عاجزة إزاء ظروف حياتها العبثية أمام صمت العالم.

إن شخصية الخادم التي وظفها الكاتب في هذا النص وأعطاها بعدا دلاليا يتمثل في حتمية القدر، فإننا نراها تقترب في مضمونها من شخصية الخادم العجوز في مسرحية "سوء الفهم" للكاتب الفرنسي "ألبير كامي"، الذي تعرض في عمله إلى مسألة الصمت في لغة الخطاب، ودلالته الإيحائية، « وكامي نفسه قد أوجد عنوانا

[1] – يوجين يونسكو: كلود أبستادو / ص. 53

فرعيا [لهذا النص] "الله لا يجيب"، القدر أو الله الذي يمثله الخادم العجوز الذي لا يخرج عن صمته سوى ليقول: لا وينهي المأساة»[1]

وقد عرفت هذه النزعة من قبل عند يونسكو أيضا من جراء تلك الموجة العابثة التي فقدت إيمانها بالله وألقت عاتق المسؤولية على الإنسان. إذ يرى أصحاب هذه النزعة أن الإنسان ليس لديه ما ينتظره من إله يصمت ويبقى غير مكترث لتعاسة وشقاء البشر.

إن هذا الخادم يعلم كل ما يجري في الفندق وفي نفس الوقت يكتم كل ما يعرفه. ويتساءل الكاتب " كلود تريل" CLAUDE TREIL إذا لم يكن " كامي" ملهما بالكاتب" فينيلون" FENELON لخلق هذه الشخصية « هناك في الحقيقة لدى هذا الكاتب المتعطش للصفاء المطلق عبارة تنطبق حرفيا على الخـــــادم في " سوء الفهم" موجودة في رسالة لـِ " السيدة مونـــــــبرون" MADAM DE MONIBERON في 08 نوفمبر 1700:... إن الطريقة الأكثر شيوعا لاستقبال الصلبان هي أن ندعها تجيء وتغدو تلقائيا، إنها كخادم لا مبال، حيث نراه يدخل ويخرج من غرفته دون أن يكلم أحدا »[2]

كما أنه لم يتدخل في الأحداث بل تركها تستمر، ولم يكشف عن حقيقة الأمر في البداية ولكنه جعلها تسير نحو المجهول، كما أنه كان يحجب ما يسير نحو المعلوم بتدخله. فلماذا لم يتدخل ويمنع " مارتا" من تقديم قدح الشاي الممزوج بالمنوم لأخيها " جان" ما دام أنه تدخل في المواقف السابقة لمنع التعرف على هويته؟ مع العلم أن " جان" ليس الضحية الأولى. ألم يكن هدف الخادم السير بـــالضحية نحو العدم عمدا؟

يقول " فرانسوا شافان" FRANÇOIS CHAVANES أن « الخادم العجوز في مسرحية " سوء الفهم " كان في مقدوره منع موت " جان" لكنه لم يمنع شيئا، كما أنه في الأصل حسب " كامي" كان بإمكان الله منع جريمة " قابيل" CAÏN من طرف

[1]- FRANÇOIS BOUSQUET: Camus le Méditérranéen, Camus l'ancien/ p. 61.
[2]- CLAUDE TREIL : l'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus/ p. 96.

أخيه، لكنه جعلها تتم، إنه يذهب بمثل ذلك على مدى التاريخ : الله يسمح بكل شيء، إذن هو مسؤول عن كل شيء، " كامي" يرى في " قابيل" " سيزيف" محكوم عيه ظلما لأجل جريمة حيث لا يعد المسؤول الرئيسي عنها، سيزيف لا يملك سوى احتقارا لإله يرفض التسامح.»[1]

ولذلك يبدو تصرف وسلوك الخادم يماثل اتجاه " كامي" في كتاباته الأولى المتعلقة بموضوع الإله، ففي وقت مبكر يثير " كامي" مسألة صمت الله، وتشهد بعض النصوص والأحداث على ذلك.

أما الشخصية التي تشعر أنها يائسة أمام ما لا مفر منه، فإنها تجد نفســـــها حرة، وتصبح مسؤولة فعلا بواسطة هذه الحرية التي تتأتى لها من المعرفة الفجة لما يذلها ويقتلها، إنها لن تستطيع بعد الآن أن تتهم القدر، لأنه قد أغفلها، ومن هنا تصبح مسؤولة عن موقفها وعن مقاومتها أمام الأقدار.

وتفترض كل فلسفة في الواقع فتحا نحو المجهول وسيطرة على القدر، وبهذا النوع من التفكير يتخطى الإنسان حدود يقينه المباشرة، إذ أن ما يجعل لتأملاتنا العقلية عظمتها وخطورتها هو أنها تفرض على العقل مهما كان هزيلا في خطواته الأولى جهدا لا يتناسب مع المعلومات المتوافرة لديه.[2]

لكن الشخصيات في هذا النص تعبر عن مقاومة الإنسان أمام ما يتجاوزه أو ينفيه، أمام موته، أمام العبث الذي يحيطه والقلـــــق الذي يمتلكه والسأم الذي يضنيه وينهكه، فتبدي حزمها بمعارضة عبثية الحياة ولا مبالاة العالم، بأن يتخذ كل واحد من هذه الشخصيات مصيره بيده، وعلى هذا فإن معرفة الأقدار ليست استسلاما لليأس، بل تكشف عن حرية الإنسان، الموقف الحازم إذن ليس التوهـــــم الإرادي ولا الانتحار، ولكن بصيرة المحكوم عليه بالموت، الذي يسترد حريته العميقة من

---

[1]- FRANÇOIS CHAVANES : Albert Camus ; Il faut vivre maintenant/ p.123.

[1]– ينظر: بيير دوكاسي : تاريخ الفلسفات الكبرى– تر. جورج يونس– منشورات عويدات– بيروت –لبنان – 1960– ط. 01-/ ص. 09

إدراك هذه العبثية. كيف نتصور قدرا لعبثية وحشية كهذا الذي يلف مسرحية الدرس؟

إن الإنسان ليس سيد نفسه ولا يتحكم في مصيره، بل على العكس من ذلك، إنه ضحية، ضحية جهله لحقيقة وجوده، وهو لا يستطيع إيجاد طريق خلاص بمفرده، إذ أنه يقف عاجزا حتى أمام مشاكله اليومية التي أنتجتها مدنيته.

غير أننا نلمس أيضا أن الخادمة هي الأم و الزوجة التي نراها أبدا في مسرح يونسكو. وهي أيضا تمثل الوعي والضمير. إنها آمرة ولكنها تضمر الرأفة والحنان.

وفي هذه المسرحية حركة مضاعفة واحدة تتقدم، الأستاذ وحركة تخلفها حركة الطالبة.

ينبعث سر المصير من ضباب الوجود، وحساسية الإنسان مدعوة إلى الدخول في عالم خانق ينطفئ فيه عقل الإنسان النير. إن شخصيات هذا النص المدفوعة بأهوائها، الملقى بها في جرائم عبثية، المحترقة بالهواجس، تبدو وكأنها ألعوبة في يد القدر، وبذلك يتجلى الإحساس بالمجهول في الحياة الإنسانية.

ولقد وقع يونسكو الأحداث وفقا لهذا اليقين، ولقد كان حاضرا في ذهنه عند الكتابة. لهذا نراه يقول في مطلع المسرحية:

« خرجت الخادمة، تجمع الطالبة ساقيها من دونها برفق، وتضع حقيبتها الدراسية فوق ركبتها، تترقب بلطف، تلقي نظرة أو نظرتين إلى الغرفة، وتتصفح الأثاث والسقف، ثم إنها تخرج من حقيبتها دفترا تجيل نظرها فيه وتقف عند صفحة معينة تتملأها، وكأنها تحاول أن تراجع الدرس، أو لتلقي نظرة أخيرة عليه. يبدو أنها فتاة مهذبة، حسنة التربية ولكنها مرحة، وحيوية، على شفتيها بسمة ندية، وأثناء المأساة المتوقعة، فإنها ستحقق من إيقاعات نشاطها وحيويتها بحيث تتحول من فتاة مرحة، باسمة إلى أخرى حزينة وتتحول حيويتها إلى خمول. وعند النهاية ينبغي أن يعبر وجهها بشكل واضح عن الأحوال المرهقة التي تخضع لها وتعانيها، وطريقة كلامها تتأثر بذلك ولسانها يتباطأ. ويتعثر والكلمات تفد بعسر إلى ذاكرتها كما على

لسانها. إن انطلاقتها في البداية التي تداني العنف والعدوانية تخبو وتتحول إلى سلبية تتضاعف وتزداد شيئا فشيئا، حتى لا تعدو الشيء الرخو بين يدي الأستاذ. وحين يقوم الأستاذ بتنفيذ العملية الأخيرة، لا تصدر الطالبة أي حركة. أو أية ردة فعل. وتغدو جامدة عديمة الإحساس والإدراك، وتبقى عيناها وحسب في وسط وجهها تعبران عن الدهشة والرعب اللذين لا يوصفان. وإنه لمن البديهي أن النزوع من حالة إلى أخرى لا بد له من أن يتم دون استشارة للانتباه، وبغفلة عن القارئ أو المشاهد»[1]

ولقد سجلنا هذا المقطع بكامله، لأنه يوجز المراحل التي ستجتازها المسرحية عبر النمو الداخلي للأشخاص. وليس فيه أي أمر مجاني. إذ اختار المؤلف الطالبة مهذبة وذات حيوية وخصب وإقبال على الحياة. وهي ذات بسمة مشرقة، ونجدها في النهاية– بعد أن عانت ما عانته من الأرقام ومن المعلومات الفقهية الثرثارة واللامجدية– قد أنهكت وتخبلت وفقدت بريقها وكل شكل من أشكال الفرح والغبطة.

إن الصفات التي ذكرها يونسكو في بداية المسرحية عند دخول التلميذة، مثل الأدب والاحتشام، الرقي، الجذل والمرح، النشاط والحيوية، هي الصفات التي تتحلى بها التلميذة، وهي ترمز إلى الفضائل والقيم الإنسانية والأخلاق العالية، وفيها إشارة دلالية إلى السمو والعلو والرفعة. أما عبارة– كما هو واضح في النص–

– سيدي أنزل من فضلك، لقد وفدت تلميذتك

– شكرا. سأنزل... دقيقتان فقط.[2]

توحي كلمة النزول هنا بالتدني، فهو نزول إلى الدرك الأسفل وإلى الحط من القيم الإنسانية والتمرغ في الرذيلة والوقوع في الشبق والبهيمية وصولا إلى القتل. ولا يقتصر القتل على هذه التلميذة التي كانت الضحية الأربعين. فهو قتل كلي لتلك الفضائل الإنسانية التي تجسدت في شخصية التلميذة، ومحو وتجريد، لأن الأمر لا يتوقف عند هذا الحد، إذ أن الأستاذ يواصل هذا العمل الإجرامي ، وحتى الكاتب

[1] -La leçon: Eugène Ionesco/ P - 24-25

[2] -La leçon: Eugène Ionesco/ P. 24

جعل نهاية المسرحية أن تفد تلميذة أخرى بعد أن انتهى من أمر التي سبقتها. وهو رمز إلى الاستمرارية والتمادي وعدم التوقف، أمام صمت العالم.

ولعل يونسكو أراد ألف أمر وأمر آخر، إلا أنه من المؤكد أن بينها توحّش العلم على الطالب. يخطف بريقه ولونه ويحشوه بالترهات والأباطيل، ويقتل عاقلته ويثقل ذاكرته ويصيبه بالذهول والخبل ويخرج من بين يدي الأستاذ وقد أنهك، وما عادت لديه قابلية للحياة. إنه أمر فعلي في الدروس التي تعطى في القرن العشرين. معلومات وثرثرات وأذيال، وفصول وتخصصات ودماغ الطالب يحملها ويتحملها . ثم إنه يرهق بها ويبور ويخمل بل إنه ليقتل.[1]

وتبدو الشخصيات باهتة والزمن ساكن وجامد، والحوادث معدومة واللغة مفككة، ولا تجد فيها منطقا ولا تسلسلا بل مجرد أصوات أشبه بنغمات الموسيقى.

[1] – ينظر يونسكو في مسرحياته ومسرحه: إيليا الحاوي / ص. 224– 225

الديكور

لنعد الآن إلى مقدمة المسرحية لنستدل منها أمورا تفصيلية. يقول الكاتب في وصف الديكور: « مكتب العمل للأستاذ العجوز وهو يستخدم كذلك بمثابة غرفة طعام. إلى يسار المسرح باب يؤدي إلى درج البناء، وفي أقصى المسرح إلى اليمين، باب آخر يؤدي إلى ممرّ في الشقة. في عمق المسرح باتجاه اليسار قليلا، نافذة ليست كبيرة ولها ستائر بسيطة، وعلى الحافة الخارجية للنافذة نرى أوعية للزهور و هي باهتة. يلمح المشاهد، من بعيد، منازل منخفضة ذات سقوف حمراء: إنها المدينة. السماء ذات لون أزرق أغبر. وإلى اليمين مائدة ريفية، وتستعمل الطاولة كذلك مكتبا للأستاذ وهي قائمة في منتصف الغرفة. هناك ثلاثة كراس حول الطاولة، و إلى جانب النافذة كرسيان آخران. أغطية الأثاث فاتحة اللون وبعض الكتب في رفوفها.»[1]

كيف نفهم إشارات هذا الديكور الذي أحصاه الكاتب على هذا الغرار؟

فهناك جانب واقعي مؤكد في هذا الديكور، و"يونسكو" نفسه كان يأنف هذه الواقعية المباشرة، فمن خلاله كان يستبطن دلالات مفيدة ومؤدية أداءها عبر المسرحية. ومكتب العمل والدرس والتدريس هو ذاته غرفة الطعام. والطاولة التي يجري الدرس والتدريس عليها، هي ذاتها التي يجري عليها التهام الطعام. وعبر النوافذ تكون المدينة كلها حاضرة، وكأن الكاتب يوعز بذلك إلى أن هذه الغرفة هي ظاهريا غرفة أستاذ، إلا أنها تمثل المدينة كلها، بل إنها نموذج لما هو كائن وما يكون في مخادع الناس عبر العالم. وأن تكون غرفة الطعام هي ذاتها غرفة الدرس والطاولة لم ترد بالاتفاق الديكوري وحسب؛ و إنما كل هذا، هو دلالة على المادية وأن العلم ليس أداة فكرية، بل هو وسيلة للعيش والارتزاق. وأن الطاولة ذاتها يلتهم الطعام عليها ويضع الكتب، وكأنه لا فرق بين هذه وتلك.

تنمّ المادية المسيطرة على الأشخاص عن ألف سبيل وسبيل عند يونسكو.وتحمل الأشياء إهابها الواقعي وتتبطّن بالإهاب النفسي والشعوري والكياني، مما لا طاقة لنا بإغفاله، أو نكون قد ألممنا بالإطار الخارجي للدلالات. تلك طبيعة

[1] - La leçon: Eugène Ionesco/ P. 21

التعبير عند يونسكو. وهو بهذا الشكل، ككل فنان يرنو إلى المادة وإلى وظيفتها وإلى طبيعتها، إلا أنه، من خلال ذلك، يكتشف المعاناة النفسية والأحوال الأخرى المكتومة عبرها. إنه يستقرئ المادة أبدا، سواء أكانت في المسرح أم في الرواية أم في الشعر، فهي الأداة الأولى والأخيرة والفعلية للتجسيد والتعبير الذي يكون حينا تقريريا وغالبا ما يكون استقرائيا ومتضاعفا من الداخل عبر الخارج.

و لا تبلغ الأشياء في هذا المسرح حد الرمز، وإنما تقفت عند حد الكناية، أي إنها تتخذ من المظاهر الدلالات المرتبطة باستعمالها. وهكذا فهمنا ظاهرة الصحيفة والتدخين والأثاث المرخم في المطربة الصلعاء. فالمادية والروحانية شخصتا، منذ البدء، في هذه المسرحية، وكان العلم ربما منتميا إلى الصورة التي يتحرر بها الإنسان من الغريزة والمادية وما إليها، إنما تنم عن انجذابه من الصورة إلى المادة ومن العلم التجريدي.

ويقوم هذا النوع من المسرح على الخطوات المترددة، وعلى الخوف والقلق، وعلى العبث. فكل فضاضة الحدث وتفاهة طعم الموت وجرأة الإقـدام تتجلى في ديـكور جـــــاف وبسيط، ويدفع يونسكو هذا الحدث المأساوي الأكثر تجذرا والممتزج بالبؤس إلى صمت العبث.

البعد التراجيدي للموت

يشغل البعد التراجيدي للموت في هذه المسرحية وضعا جوهريا، ولا تكمن المشكلة في واقعة الموت نفسه بقدر ما تكمن في لا معناه، إنه لا يقتصر على تدمير معنى كل ما يحدث أمامه، إذ هو نفسه خال من المعنى. فلا يعد إنسان " يونسكو" محكوما عليه بالفناء الطبيعي في العبث وحسب، بل يظهر أنه يبذل جهده الأقصى للإسراع لبلوغ الموت دون الوصول إلى الهدف. وهذا يدفع شخصيات الكاتب إلى أن تواجه بخيارين: تقبل العبث أو التمرد ضده.

وللباحث أن يتحرى عن الباعث الذي حدا بيونسكو للكتابة عن مثل هذا الموضوع، ولم اختاره من دون سواه وليس له البعد الاجتماعي الظاهر أو الأخلاقي؟.

فهناك، دون شك، محاولة لافتضاح تخريف العلم وأمّيته وانشغاله بالأمور الجزئية والأرقام والمضامين الخرقاء المتوالدة من ذاتها في تخصصات لا شأن لها بالحياة والتي لا صلة بها.

وهناك أيضا سخرية من الألقاب العلمية ومن الشهادات التي يفخر بها حاملوها على أنهم يعلمون من دون سواهم، وهم لا يعلمون أمرا، مثل أوديب [1] الذي كان يفخر بأنه كلي العلم وينافس الكهان والعرافين والآلهة ثم تبين له أنه أجهل الناس، حيث يجهل من هو والده ووالدته.

وما يجدي العلم، المستغرق في ذاته مادام الإنسان يتوجع ويتألم بين يديه ولا يفلح في إنقاذه؟ وما جدواه إذا لم يكن في سبيل الإنسان وإسعاده وإنماء حريته ومعرفته وتعريفه بذاته وبأسرار الحياة أو الكون؟

[1] - أوديب Oedipe مسرحية يونانية قديمة للكاتب صوفوكليس Sophocle

الخاتـــــــمة

ينطلق مفهوم العبث لدى "يونسكو" من وجهة نظر فلسفية بحتة، فكل شيء في العالم يعوزه المنطق والمعنى والإحساس السليم. فمن خلال تحليل الخطاب الدرامي لمسرحيات الكاتب، توصلنا إلى النتائج التالية:

1- انتحى يونسكو في محتوى مسرحياته إلى ما يجري في باطن الذات من قلق وانهيار وخيبة ويأس، نتيجة أزمة العصر التي شاهدها في كثير من بلاد أوربا، وهي الأزمة التي حملت الإنسان إلى النظر في نفسه وتبيان حقيقتها دون أي اهتمام بالمجتمع أو الوجود، الذين أصبحا لا معنى لهما عنده، ودون أي احتفال بالمشاركة مع الآخرين.

2- تجاوز الكاتب حدود لغة المسرح المعتادة، فلم تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات بل يصبح الأشخاص مجرد حاملين للغة، تعبر عن الآلية والعبث، وعن انعزال الفرد في مجتمع ضحلت فيه المعالم الإنسانية، فانطوى الوعي الفردي على نفسه، وقامت اللغة سدا منيعا دون تراسل صنوف الوعي العميقة.

فلم يول الكاتب أهمية للغة، ولذلك اعتمد اعتمادا كبيرا على دلالـــة الحدث أكثر من اعتماده على دلالـــة اللغة، وكثيرا ما يخلق تناقضا بين حوار الشخصيات وما تجري من أحداث، بحيث يبدو وكأن الحوار في واد والأحداث في واد آخر، ليعكس هذا التناقض القائم بين اللغة والفعل في واقع الحياة.

3- افتقد الحوار في مسرح "يونسكو" طابعه الأدبي وقلّ شأنه بالقياس إلى الحدث والحركة، فأصبح الحوار مجرد عنصر من عناصر المسرحية يخضع لمقتضيات التمثيل والإخراج أكثر مما يفرض نفسه عليها، كما كانت عليه الحال في المسرحيـــة التقليديـــة. فالحوار في مسرحيات الكاتب تارة مسرحي اعتيادي وتارة أخرى فلسفي، مبهم، كما لو كان المتكلمون لا يملكون دافعا يدفعهم إلى الكلام أكثر من رغبتهم في أسئلة الألغاز التي لا يمكن تفسيرها أو فكها.

وبيّن الكاتب بواسطة الحوار ما في اللغة من أنماط وتعبيرات فقدت دلالتها ومعناها، وأصبحت عاجزة عن تصوير فكر الإنسان ووجدانه تصويرا صادقا. واتخذ

"يونسكو" من هذه الأساليب الخاصة أسلوب الحديث الفارغ الخالي من أي معنى، محددا أداة لبيان مظهر من مظاهر الخواء والعبث في الحياة اليومية، مستخدما ما أصاب علم اللغة من انهيار.

إن الحوار في مسرحيات "يونسكو" لا يمت بصلة إلى محتوى الفكرة التي أراد التعبير عنها؛ إلا أنه يحمل في ذاته دلالة واضحة على الإحساس بما في الحياة التي نعيشها من حيرة وقلق واغتراب وعزلة وخوف من المستقبل، فأدى كل ذلك إلى عدم التواصل بين الناس.

4- تعد نظرية يونسكو للغة ولدورها في المسرح جزءا لا يتجزأ من النظرة الشمولية للوجود في مجموعه ولوضع الإنسان فيه. فاللغة في مدلولها العلمي والتقليدي هي الوسيط المنطوق الذي ينقل الأفكار والمعاني بين أناس يستطيعون أن يستخلصوا من هذه الأفكار والمعاني فهما يستند إلى العقل والمنطق.
فقد أوفى الكاتب في مسرحياته إلى التقنية التي تلتمس أرواح المظاهر والكنايات، وامتنع عن المبالغات وتلك التأويلات التي يحطم بها الواقع باللاواقع أو يتوسل اللاواقع كما يقول ليدرك الروح.
كما أبرز المعنى الدرامي في الخطاب المسرحي أن اللغة ليست مرتبطة بإدراكات ومعان إنسانية موحدة، فهي عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات. وبذلك صارت اللغة ذات رمزية درامية فريدة، في نعي الوعي الاجتماعي.
5- احتلت اللغة في مسرح يونسكو مركزا سياديا لا تابعا. فهي دليل على جدب روح الإنسان واستحالة تفاهمه مع الآخرين. وإذا كانت "البورجوازية" قد قتلت اللغة حين قتلت الفكر وكبتت الشعور، فإن اللغة صرعت الإنسان وتسّيدته وحكمت عليه بالصمت والعزلة والتقوقع داخل ذاته.

ولذلك انفلتت اللغة من سلطتها لتعبر عن الوضعية التي تفرضها، إذ أن التعنت وتغيير المواقع صدرا عن منهج في اللعب، لذا وجدنا عند الأفق المستحيل للفوضى اللغوية، حيث سعت اللغة إلى الانفلات من سلطتها الخاصة وامتلكت القدرة التي

انطوى عليها مسرح "يونسكو"، وهي القدرة السيميولوجية، التي لعبت لعبة الدلائل وقذفت بها في آلة لغوية لم يعد ممكنا التحكم فيها. وأقام في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء.

6- وظف يونسكو أيضا في مسرحياته عنصر الصمت في مواطن مختلفة تعبيرا عن الفشل التام للتواصل، وعن صمت العالم إزاء تساؤلات الإنسان. فقد اكتسب الصمت في مسرحياته دلالة درامية، ففي كل مسرحية توجد عدة حوارات ونغمات، غير أنه لا توجد سوى فترة صمت واحدة، فهي الظاهرة السمعية ذات الأهمية القصوى والخاصية الدرامية التي تقدم التصور من خلال الحركات والحالة الشخصية والعالم المحيط بالشخصيات وما يثير اهتمامها وميولها.

إن أسلوب التعامل مع الصمت لدى الكاتب هو أسلوب مختلف عما هو حقيقي، إنه بناء مصطنع يؤكد أن كل هذا إنما يحدث في ذاكرة الشخصية، وقد اتخذه الكاتب وسيلة لتقوية التوتر في ذات الموضوع الذي ينبئ بحدث وشيك الوقوع،كما يقوم في الوقت نفسه بتقديم ذاته، ويبرز خلفية الظواهر المرئية مشكلا جسرا بين الظواهر السمعية. وتجلى ذلك واضحا وبخاصة في مسرحية الدرس. فقد كان الصمت لدى يونسكو وسيلة لتطوير الأمزجة والأجواء، وإعطائها دلالة عميقة. وبناء على ذلك يمكننا أن نعد الصمت من العناصر الأساسية التي أسهمت في إظهار الشكل الفني لأعمال الكاتب.

7- حدد يونسكو في جميع أعماله عاطفتين أو حالتين نفسيتين، انبثقت منها جميع أعماله، وتمتزجان تارة وتتغلب إحداهما على الأخرى تارة أخرى. ويعني بهما التلاشي من جهة والازدحام من جهة ثانية: الفراغ والاختناق، الشفافية والعتمة. فنجم عن الحالة الأولى الجزع، لكنها تشيع أيضا أحاسيس الغبطة والجزل، والخفة والمرح ونشوة الوجود.

أما الحالة الثانية فهي التي سادت أغلب مسرحيات يونسكو، حيث تملأ المادة كل فراغ وتقضي بثقلها الباهظ على كل حرية ويضحى الكون زنزانة خانقة. وفي الحالة الأولى ينفرط عقد اللغة وتفرغ من مضمونها ويزول خطر الأشياء فلا تملك إلا

الضحك. أما في الحالة الثانية، فتتحطم اللغة وتتساقط ألفاظها وتنكسر حتى تصبح جامدة وهامدة.

8- لا تتوفر في مسرحياته قصة ذات موضوع واضح وبداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلا من ذلك أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية. لقد مدت الوضعية لتأخذ مكان العقدة، والفعل المسرحي دائري، بدلا من أن يتبع التطور الخطي المألوف، وذلك لكي يركّز على اكتشاف نسيج وضعية ما.

ليس في مسرح يونسكو أيضا "موضوع" بالمعنى الصحيح، ولا تطور لأحداث المسرحية، وأفعال الشخصيات تقوم على النمو العضوي كما هو مألوف في المسرح الإغريقي أو غيره من أشكال المسرح الحديث التي لم تتخل تماما عن القواعد الأرسطية أو المقومات العامة المعهودة، فقد قامت مسرحياته على موقف واحد ثابت، له هدف وغاية، يدل بركوده وثباته وتحرك الشخصيات وتداول الحوار فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة وعدم جدواها، أو على تسليط فكرة من الأفكار أو وضعية من الوضعيات على إنسان العصر الحديث أو المعاصر.

9- الشخصية في مسرح "يونسكو" أحيانا أو غالبا لا تتحدث، بل لأن حديثها له طبيعة خاصة تلفت النظر، كما هو الحال في مسرحية "الكراسي"، والتي ترمز إلى انعدام التواصل بين الناس في العصر الحديث، وإلى ما يحسه الإنسان من وحشة، ذلك الإحساس الذي يجسمه الكاتب في حديث الزوجين إلى مقاعد خالية تملأ خشبة المسرح. وتكاد الشخصية لا تملك القدرة على التحدث، وسواء التقت في أحاديثها أم لم تلتق، فهي لابد أن تبوح بشيء ما، ومفتاح الشخصية الدرامية كما هو معلوم هو حديثها الذي يقتضي أن يكون محددا لكل أبعاد هذه الشخصية ومميزاتها عن سائر الشخصيات.

وإذا كان "بريخت" لم يستطع في مسرحياته أن يحقق على نحو كامل نظريته في التغريب، وتجنب اندماج المشاهد في بعض الشخصيات المسرحية أو أحداثها، فإن النظرية قد تحققت تماما في مسرح يونسكو؛ إذ من المستحيل أن يندمج المشاهد في شخصيات لا يدرك كنهها ولا بواعث ما تأتيه من سلوك وما تلفظ به من حوار.

وقد تميزت الشخصيات أيضا بالتفكك والتنافر والتشظي، فهي إلى جانب كونها في الغالب بلا تاريخ ولا ملامح ولا نمو جسدي وفكري ووجداني ونفسي، إلى جانب كونها تبدو أحيانا متضخمة ذهنيا وأحيانا نفسيا ووجدانيا بشكل كاريكاتوري.. إلى جانب كل ذلك تحمل أسماء لا يمكن فهمها إلا في سياق جمل مبعثرة متناثرة في فقرات متباينة الأنساق، خاصة وأنها أسماء لا تشير إلى شخصيات بشرية لها معادلها الموضوعي، بل نكتشف في آخر المطاف أنها أسماء لقضايا ومواقف وتصورات وحالات...

كما تحولت الشخصيات في مسرحه إلى دمى ميكانيكية وهي تنزع لأن تكون نمطية لا فردية محددة، وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية. ونتيجة لذلك لا تمتلك هذه الشخصيات هويات ثابتة، وغالبا ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

ولا تتصل شخصيات يونسكو بالآخرين إلا بمقدار وعيها بذاتها، غافلة عن معنى وجود الآخرين. فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها، وقادها هذا الانغلاق إلى عالم الرعب، رعب الصمت المعنوي للفراغ الفسيح. ما دام أنها ظلت محتجزة في مساحة مغلقة محصنة ومطوقة بالذكريات.

10- دارت المواضيع التي عالجها "يونسكو" بالدرجة الأولى حول انتقاده للبرجوازية، كما تتداخل التيمات في مسرحه وتتوالد من خلال الخطاب وهواجس الشخصيات، من تيمة البورجوازية إلى تيمات الاغتراب والموت والفراغ النفسي والشعور بالعبث. فقامت مسرحياته على تأكيد اغتراب الإنسان في العالم الحديث والتعبير عن واقعه المعاش، حيث يقوم مضمونها على فضح هذا الاغتراب بهدف إبعاده عن الوجود الإنساني وخلق شخصية سوية غير مغتربة عن واقعها الاجتماعي والنفسي وحتى الديني. وجميع هذه العوامل أثرت في بعضها البعض وأفضت بالإنسان إلى الانعزال عن المجتمع، وبالتالي الشعور باستحالة الحياة في هذا الواقع المرير.

11- شكل الفضاء في مسرحيات يونسكو عنصرا بارزا، حيث تعمد الكاتب المكان في نصوصه، فالمكان مقصود لذاته، له دلالته التي ينطلق منها ورموزه التي تدل

عليه. وتمثّل الفضاء في أمكنة معزولة، مكان لا يحيط به سوى الماء من كل جانب ويطل من بعيد على بعض البنايات تارة، ومكان آخر تدور فيه الأحداث داخلها ولا نعثر على إشارة إلى مكان آخر تارة أخرى. وحتى المياه التي تحيط بالمكان هي مياه آسنة. وقد تكلّف المؤلف ذلك ليعبر عن العزلة التي يحياها الإنسان ويرمز إلى أوجه الاغتراب، وفي هذا دلالة على أن الإنسان أصبح يعيش في عالم غريب ومغلق، فقد كل معاني الإحساس بالوجود الإنساني. ويكاد المكان عند يونسكو يشبه سجنا تقاسي فيه الشخصيات، وتشقى بعزلته التي تسوقها إلى اجترار هموم الحياة والمنغّصات وعوامل الأسى والآلام الذي لا يزيدها سوى بؤسا ومزيدا من الإحساس بالعزلة والضياع. إن المكان الذي قصده يونسكو هو مكان مغلق ولا سبيل للخروج منه إلا للقاء الموت أو العدم.

اختزلت المساحة الخارجية بمقاسات المساحة المميتة، وعكست على هذه المساحة عدائية العالم، كما هو واضح في مسرحية الكراسي، فبالنسبة إلى الزوجة مثلا، يبدو البحر الذي هو رمز الهروب واللانهاية بالنسبة إليها، في حين هو مكان محاصر ومكان احتجاز. واقترح يونسكو إطار المسرحية بمهارة من خلال الديكور ومن خلال الحوار لكي ينوه بالعناصر التأسيسية التي تشكل المساحة المسرحية. كما أن كآبة المساحة الخارجية تتوافق مع العدم في الزمان المشار إليه، هذا الزمان محكوم عليه بالغرق الحتمي والظلمة.

12- يقع الزمن في مسرحيات "يونسكو" بين الماضي الذي ينحصر في استرجاع الذكريات، والمستقبل حين تتعلق الشخصيات بالحلم والأمل بعد أن أغرقت حاضرها بهمومها ولم تحقق شيئا في ذلك الزمن. حيث تستغرق الشخصيات في حديثها بنوع من الحوار الذي تختل فيه الأرقام وحس الواقعية ويعم التناقض وكأنها تعيش في عالم التشويش. لقد فقد هؤلاء الصلة بالزمن، بل خرجوا عن إطاره، فأصبح عندهم أيّا ما كانت دقاته هو زمن واحد، لا طائل من ورائه، وهو لا يحمل التغيير والتجدد والوعي.

ولم تعد الأحداث والأزمنة والأمكنة وحركة الشخصيات وأفعالها مبنية في تصاعد وتنام وتراص، لها مقدمات ونتائج كما في المسرحية الكلاسيكية، بل شيء مبعثر تماما. فالأحداث منشطرة ومجزوءة والأزمنة لحظات جزئية متداخلة ومتفجرة. ولحظات الخطاب مبعثرة داخل لحظات الوصف المهيمنة في النـــص، وصف الحالات النفسية أو وصف المحيط من خلال العدســـة الوجدانية لتلك الشخصيات ذاتها.

13- خرج "يونسكو" في أعماله عن حدود المعقول، ليس تمردا على القواعد الأرسطية، ولكن وجد نفسه مجبرا على التعبير باللامنطق مادام أن المجتمع بدا أمامه غير معقول، لذلك اتخذ أساليب تلائمه وتعكس صورة العصر الذي أخضعته الظروف السياسية ليكون على هذه الحال.

فقد لجأ الكاتب إلى وسائل صور العبث المنطقي، كأقيسة المغالطة والتوجه إلى شخصيات وهمية أو غريبة أو إلى أصدقاء خياليين متمثلون في كراس خالية -كما هو الحال في مسرحية الكراسي - وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله نحس أحيانا بازدواج الشخصية الواحدة -مثل مسرحية الخرتيت- وقد تكرر نفسها أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها. وقد تتصارع مع نفسها- مسرحية جاك أو الامتثال- لا في مجرد الإدراك بل في التردد بين العقل والجنون أو بين التذكر وفقدان الذاكرة أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية والخلق الفظ.

14- تخلى الكاتب عن ذلك الإطار العام من القيم المشتركة المقبولة في العصور السابقة، وعوضه بإطار من الأحلام والكوابيس والرغبات الجامحة الكامنة في اللاشعور الفردي أو الجمعي. فلم يعد ممكنا أن يدور الحدث المسرحي في إطار محدد من القيم المشتركة التي يعترف بها الناس جميعا، فأصبحت المواضيع في المسرح في رأي الكاتب أعجز من أن تصور هذا العالم الغامض، بما يعاني فيه الإنسان من ضيق وألم وقلق وأزمة ووحشة.

وبعد أن استبدل الواقع بمسرح العبث، أخذ هذا الأخير يعكس في موضوعه إحساس الكاتب الغربي بعبث الحياة العصرية وقيامها على كثير من المتناقضات وقيامها على أوضاع غير معقولة، بعد أن انهارت العقيدة عند الكثير من الناس نتيجة ألوان الصراع أمام اندثار المعالم.

إن تعدد التيارات والمذاهب المسرحية ليس وليد الصدفة، بل هو ترجمة لاختلاف الرؤى والتصورات الفكرية والفنية والجمالية لأصحابها، وبفضل الذي يستبدل بقيود التنقل الأفق المفتوح للعقل ويستبدل بعقلية الإبداع والخلق، تطور المسرح عند يونسكو بشكل كبير، وتمرد على القواعد الأرسطية التي اعتبرت لقرون من الزمن أمرا مقدسا لا يجوز المساس به أو الخروج عن أدبياته.

فهرس المصادر والمراجع

المصادر العربية

1- القرآن الكريم؛ رواية ورش عن نافع

المراجع العربية

1 - هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث- دار الثقافة- بيروت- لبنان- 1973- [د. ط.]
2 - هلال محمد غنيمي: في النقد المسرحي- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- القاهرة-[د. ت.]- [د. ط.]
3 - الزايد محمد: المعنى والعدم؛ بحث في فلسفة المعنى- منشورات عويدات- لبنان- 1975- ط. 01
4 - زين الدين نوال: اللامعقول والزمن المطلق في مسرح توفيق الحكيم- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 2006-[د. ط.]
5 - الحاوي إيليا: يونسكو في مسرحياته ومسرحه- دار الثقافة- بيروت- لبنان- 1986- ط.1
6 - الحجازي أحمد شمس الدين: مصادر الأسطورة في المسرح المصري المعاصر- دار الثقافة للطباعة والنشر- القاهرة- [د. ت.] - [د. ط.]
7 - حمادي وطفاء: الخطاب المسرحي في العالم العربي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2007- ط. 01
8 - الحمامصي عثمان: عبثية الواقع..و..واقعية العبث- الهيئة المصرية العامة للكتاب- 2004- [د. ط.]
9 - حسين طه: نقد وإصلاح- دار العلم للملايين- بيروت- 1980- ط. 08
10 -يوسف أحمد: السيميائيات الواصفة؛ المنطق السيميائي وجبر العلامات- منشورات الاختلاف- الجزائر- 2005- ط. 01
11 -يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء- المغرب- 2005- ط. 04
12 - ماضي شكري عزيز: من إشكالية النقد العربي الجديد- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1997- ط.01
13 - مهيبل عمر: البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر- 1993- ط.02
14 - محمد حياة جاسم: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها- دار الآداب- بيروت- 1983- ط.01
15 - محمود زكي نجيب: المعقول واللامعقول في تراثنا الفكري- دار الشروق- بيروت- [د. ت.] - [د. ط.]
16 - محفوظ عصام: مسرح القرن العشرين؛ المؤلفون- ج.01
17 - مندور محمد: الأدب ومذاهبه- دار نهضة مصر للطباعة والنشر- القاهرة-[د. ت.] - [د. ط.]
18 - مندور محمد: في المسرح العالمي- نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع-الفجالة- القاهرة- [د. ت.] - [د. ط.]
19 - مرتاض عبد الملك: في نظرية النقد- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر- 2005- [د. ط.]
20 -السد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب؛ دراسة في النقد العربي الحديث- دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع-الجزائر-[د. ت.]- [د. ط.]
21 - السواح فراس: ملحمة جلجامش ؛ (ترجمة و تقديم)- دار الكلمة للنشر- بيروت- 1983- ط.2
22 - عبد الصبور صلاح: مدينة العشق والحكمة؛ قراءات في أدب يونسكو...- منشورات إقرأ- بيروت- [د. ت.] - [د. ط.]
23 - عبود حنا: مسرح الدوائر المغلقة- منشورات إتحاد كتاب العرب- دمشق- 1978- [د. ط.]
24 - عوض لويس: المسرح العالمي من أسخيلوس إلى أرثر ميللر- دار المعارف- القاهرة- 1964- [د. ط.]
25 - عطية نعيم: مسرح العبث؛ مجموعة مسرحيات عالمية- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر- القاهرة- 1970- [د. ط.]

26 – عطية نعيم: مسرح العبث؛ مفهومه، جذوره، أعلامه– الهيئة المصرية العامة للكتاب– 1992– [د. ط.]
27 –أبو العلا محمد: اللغات الدرامية؛ وظائفها وآليات اشتغالها– تقد. يونس لوليدي– منشورات ألوان مغربية– الرباط– 2004– ط.01
28 - العلام عبد الحليم:سؤال الحداثة في الرواية المغربية- أفريقيا الشرق- المغرب- 1999- [د. ط.]
29 – عرسان علي عقلة: سياسة في المسرح– دار السؤال للطباعة والنشر– دمشق– [د. ت.] – [د. ط.]
30 – فاخوري عادل: تيارات في السيمياء– دار الطليعة للطباعة والنشر– بيروت– 1990– ط. 01
31 – فرنسيس مريم: في بناء النص ودلالته؛ محاور الإحالة الكلامية– منشورات وزارة الثقافة– دمشق– 1998– [د. ط.]
32 – صحراوي إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي– دار الآفاق– الجزائر– 2003– ط. 02
33 – القط عبد القادر: من فنون الأدب ؛ المسرحية– الشركة المصرية العالمية للنشر– 1998–[د. ط.]
34 – رشدي رشاد: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن– مركز الشارقة للإبداع الفكري– [د. ت.] – [د. ط.]
35 – ثروت يوسف عبد المسيح: معالم الدراما في العصر الحديث– المكتبة المصرية– صيدا– بيروت– [د. ت.] – [د. ط.]
36 – غالب مصطفى: تغلب على القلق– في سبيل موسوعة نفسية– مكتبة الهلال– بيروت– 1981– ط.03
37 – غالب مصطفى: تغلب على الخوف– في سبيل موسوعة نفسية– مكتبة الهلال– بيروت– 1981– ط.03

المراجع المترجمة

1 –أبستادو كلود: يوجين يونسكو؛ دراسة– تر. قيس خضور– مر. حسيب كاسوحة– منشورات إتحاد الكتاب العرب– دمشق– 1999– [د. ط.]
2 – إيلام كير: سيمياء المسرح والدراما– تر. رئيف كرم– المركز الثقافي العربي– بيروت– 1992– ط. 01
3 – إيرلينخ فكتور: الشكلانية الروسية– تر. الوالي محمد– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء– المغرب– 2000– ط. 01
4 – بارط رولان: درس السيميولوجيا– تر. عبد السلام بنعبد العالي– تقد. عبد الفتاح كيليطو– دار توبقال للنشر– الدار البيضاء– المغرب– 1986–[د. ط.]
5 – باشلار غاستون: جدلية الزمن– تر. أحمد خليل– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت– 1992– ط. 03
6 – بنتلي إريك: المسرح الحديث؛ دراسة في الدراما ومؤلفيها– تر. محمد عزيز رفعت– الدار المصرية للتأليف والترجمة– 1968– [د. ط.]
7 – جاسكوين بامبر: الدراما في القرن العشرين– تر. محمد فتحي– مر. لويس عوض– دار الكتاب العربي للطباعة والنشر– القاهرة– [د. ت.] – [د. ط.]
8 – جاستر جون: المسرح في مفترق الطرق– تر. سامي خشنية– دار الجيل للطباعة– الفجالة– القاهرة– [د. ت.] – [د. ط.]
9 – جيرو بيير: علم الإشارة؛ السيميولوجيا– تر. منذر عياشي– دمشق– 1988– ط. 01
10 – دوبليس إيف: السريالية– تر. بهيج شعبان– دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت– 1956– [د. ط.]
11 – دوبليسيس إيفون: السوريالية– تر. هنري زغيب– منشورات عويدات– بيروت– 1983– ط.
12 – دوكاسي بيير: تاريخ الفلسفات الكبرى– تر. جورج يونس– منشورات عويدات– بيروت– 1960– [د. ط.]
13 – ولورث جورج: مسرح الاحتجاج والتناقض– تر. عبد المنعم إسماعيل– مكتبة مدبولي– القاهرة– 1963– [د. ط.]
14 – ولسن كولن: اللامنتمي– تر. أنيس زكي حسن– منشورات دار الآداب– بيروت– 1972– ط. 02

15 – ولسن كولن: ما بعد اللامنتمي– تر. يوسف شرور وعمر يبق– منشورات دار الآداب– بيروت– 1981– ط. 05
16 – كاباناس جان لوي: النقد الأدبي– تر. فهد عكام– دار الفكر– دمشق– 1982– [د. ط.]
17 – كوبلستون فريدريك: تاريخ الفلسفة– تر. إمام عبد الفتاح إمام– المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة– 2002– ط. 01
18 –كلود جان كوكي: السيميائية؛ مدرسة باريس– تر. رشيد بن مالك– دار الغرب للنشر والتوزيع– الجزائر– 2003– [د. ط.]
19 –كو. رتشارد ن.: يونسكو– تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت– 1981– ط. 01
20 – لوبينيسك مورقان: ألبير كامي؛ حياته وأدبه وفلسفته من كتاباته– تر. حسن نديم– دار النهضة العربية– القاهرة– 1968– [د. ط.]
21 – ليفي شتراوس كلود: الأنتروبولوجيا البنيوية– تر. مصطفى صالح– وزارة الثقافة والإرشاد القومي– دمشق– 1977– [د. ط.]
22 – مجموعة من المؤلفين: السيميائية؛ أصولها وقواعدها– تر. رشيد بن مالك– مر. عز الدين مناصرة– منشورات الاختلاف– الجزائر– 2002– [د. ط.]
23 – مجموعة من المؤلفين: دراسات في الأدب والمسرح– تر. نزار عيون السود– منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي– دمشق– 1976– [د. ط.]
24 – سارتر جان بول: الوجودية والعدم– تر. عبد الرحمن بدوي– دار الآداب– بيروت– [د. ت.] – [د. ط.]
25 – سارتر، كيركغارد...: معنى الوجودية– منشورات دار مكتبة الحياة– بيروت– 1978– [د. ط.]
26 – سيرو جنفييف: تاريخ المسرح الحديث– تر. بدر الدين القاسم– مطبعة جامعة دمشق– 1974– [د. ط.]
27 – فان تيغم فيليب: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا– تر. فريد أنطونيس– منشورات عويدات– بيروت– 1967– ط. 01

المصادر باللّغة الفرنسية

1- Artaud Antonin; Le Théâtre et son double- Ed. Gallimard- Paris- 1964
2- Camus Albert; Actuelles ; Ecrits politiques- Ed. Gallimard- paris-1950
3- Camus Albert; Le mythe de Sisyphe- Ed. Gallimard- paris -1942
4- Ferdinand De Saussure; cours de linguistique générale- Ed. Payot- paris- 1971
5- Foucault Michel; les mots et les choses- Ed. Gallimard- paris -1966
6- Ionesco Eugène; Notes et contres note– Ed. Gallimard- paris- 1962
7- Ionesco Eugène; Les chaises- Gallimard- Paris- 1958
8- Ionesco Eugène; La cantatrice chauve- Ed. Gallimard- Paris- 1954
9- Ionesco Eugène; La leçon- Ed. Gallimard- Paris- 1954
10-Ionesco Eugène; Le Roi se meurt- Ed. Gallimard- Paris- 1963
11-Ionesco Eugène; Théâtre I - Ed. Gallimard- Paris- 1984
12-Ionesco Eugène; Théâtre III - Ed. Gallimard- Paris- 1963
13-Jarry Alfred; Ubu Roi- Ed. Booking international- Paris- 1995
14-Kafka Franz; La metamorphose
15-Nietzsche Frederik; Ainsi parlait Zarathoustra- Ed. Mercure de France- Paris- 1920

المراجع باللّغة الفرنسية

1- Bousquet François; Camus le méditerranéen, Camus l'ancien- Ed. Neaman- Québec- 1977
2- Chavannes François; Albert Camus; Un message d'espoir- Ed. Gallimard- Paris- 1996
3- Chavannes François; Albert Camus; Il faut vivre maintenant- Ed. Cerf- Paris- 1990
4- Crosson Elisabeth-Liviere; Du Cubisme au Surréalisme- Ed. Les Essentiels- Milan- 1999
5- Dejean Jean Luc; Le Théâtre Français depuis 1945- Ed. Fernand- Nathan- Paris- 1987
6- Esslin Martin; Théâtre de l'absurde- Ed. Buchet- Chastel- Paris- 1977
7- Frickx Robert; Ionesco- Ed. Fernand- Nathan- Paris- 1974
8- Gouhier Henri : Le Théâtre de l'existence- Ed. Montaigne- 1952
9- Gros Bernard; L'homme révolte; Camus- Ed. hâtier- Paris- 1977
10-Jouanni Robert, Ionesco- Ed. Hachette- Paris- 1972
11-Laubraux Raymond; Les critiques de notre temps et Ionesco- Ed. Garnier frères- Paris- 1973
12-Todd Olivier; Albert Camus; Une vie- Ed. Gallimard- Paris- 1966
13-Treil Claude; L'indifférence dans l'œuvre d'Albert Camus- Ed. cosmos- Québec- 1971

المجـــــــلاّت

1 –الفكر العربي المعاصر: مركز الإنماء القومي– بيروت– باريس– 1985– العدد– 36
2 – الفكر العربي المعاصر: مركز الإنماء القومي– بيروت– باريس– 1998– العدد 106– 107
3 – عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– بيروت– 2007– المجلد 35– العدد03
4 – عالم الفكر: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– بيروت– 2009– المجلد 37– العدد04
5 – من ثمار الفكر: مؤسسة دار العلوم للطباعة والنشر والتوزيع– الدوحة– قطر– 1979– العدد 05
6 – كتابات معاصرة: مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية– بيروت– لبنان– 2006– العدد 06
7 – الفكر المعاصر– 1971– العدد 79
8 – المجلة العربية للثقافة– 1995– العدد 28
9 – مجلة الحرية– 1990– العدد 25
10 – مجلة المسرح: القاهرة– 1994– العدد 11

المعاجم والموسوعات

1 –الهادي إلى لغة العرب: حسن سعيد الكرمي– دار لبنان للطباعة والنشر– بيروت– 1990– [د. ط.]
2 – لسان العرب المحيط: ابن منظور– دار الجيل– بيروت– دار لسان العرب– بيروت– 1988– [د. ط.]
3 – الموسوعة المسرحية: جون رسل تيلر– تر. سمير عبد الرحيم الجيلي– دار الإعلام– سلسلة المأمون– بغداد– 1990– [د. ط.]
4 – معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: إبراهيم حمادة– دار المعارف– القاهرة– 1981– [د. ط.]
5 – المعجم الفلسفي: جميل صليبا– دار الكتاب اللبناني– بيروت– لبنان– 1982– [د. ط.]
6 - معجم مصطلحات التحليل النفسي: جان لابالانش– تر. مصطفى حجازي– ديوان المطبوعات الجامعية– الجزائر– 1985– ط. 01

المعاجم والموسوعات باللغة الأجنبية

1- André Lalande; Vocabulaire technique et critique de la philosophie absurde -P.U.F.- Paris- 1960
2- Encyclopédie universalis; Tome 01,T:04, T:09
3- Dictionnaire de la mythologie grec et romaine; Joël Schmid- Larousse- 2001
4- Dictionnaire de la langue philosophique; P. Foulquie et R. Saint Jean- Ed. P.U.F. 3 éme ed.
5- Dictionnaire du Théâtre; Patrice Pavis- Ed. sociales- Paris- 1980
6- Petit Robert; Dictionnaire de la langue Française- Ed. Le Robert- 1990

الفهرس

المقدمة .....
الفصل الأول : مسرح العبث واللامعقول .....ص. 06
المبحث الأول: جذور وبوادر مسرح العبث .....ص. 09
جذور مسرح العبث.....ص. 10
بوادر مسرح العبث .....ص. 16
المستقبلية.....ص. 18
الدادائية .....ص. 18
السريالية .....ص. 22
المبحث الثاني: المؤثرات الفكرية والسياسية لنشأة مسرح العبث.....ص. 27
الظروف الفكرية لنشأة النزعة العبثية .....ص. 28
الظروف السياسية لنشأة الحركة العبثية .....ص. 61
المبحث الثالث: مفهوم مسرح العبث وأعلامه وخصائصه .....ص. 65
مفهوم مسرح العبث .....ص. 66
أعلام مسرح العبث .....ص. 73
خصائص ومميزات مسرح العبث .....ص. 83
الفصل الثاني: تحليل الخطاب المسرحي .....ص. 90
المبحث الأول: السيميائية والخطاب الدرامي .....ص. 91
البنوية .....ص. 95
الخطاب .....ص. 102
الإحالة الكلامية .....ص. 108
السيميائية .....ص. 111
السيميائية المسرحية .....ص. 114
العلامة في المسرح.....ص. 115
السميأة .....ص. 118
العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة .....ص. 119
الإيقونة .....ص. 121
الخطاب الدرامي في مسرح العبث .....ص. 128
اللغة الدرامية والتواصل .....ص. 131
اللغة ومسرح العبث .....ص. 134
المبحث الثاني: المضامين الفكرية والفنية .....ص. 135
حداثة أم كتابة جديدة .....ص. 136
مسرحية المغنية الصلعاء .....ص. 140
مأساة اللغة .....ص. 143
التكثيف .....ص. 148
التشظي .....ص. 152
أسطرة الواقع .....ص. 153
مستويات حضور الجسد في الخطاب المسرحي.....ص. 156
مسرحية الخرتيت .....ص. 158
مسرحية جاك أو الامتثال .....ص. 164
التنميط والتوحد .....ص. 169

اللغة .....ص. 172
الشخصيات .....ص. 174
الحلم والحقيقة .....ص. 176
مسرحية أميديه .....ص. 177
الفصل الثالث: نماذج تطبيقية .....ص. 177
المبحث الأول: مسرحية الكراسي .....ص. 184
التحليل .....ص. 187
الزمن ودلالته في النص .....ص. 197
هندسة الفضاء المسرحي كما فرضها يونسكو .....ص. 205
حيز اللغة والخطاب ودلالتهما .....ص. 207
دلالة الحركة والإيماءة .....ص. 209
دلالة حركة الشخصية .....ص. 213
الحركة بين الإيماءة والصوت والإضاءة .....ص. 217
الحلـــــــــــــــم .....ص. 221
دلالة الكراسي والنوافذ .....ص. 223
تشخيص واقع الكراسي .....ص. 224
حضور القارئ والمشاهد في النص ....ص. 226
المبحث الثاني: مسرحية الدرس .....ص. 227
التحليل .....ص. 239
اللغة .....ص. 243
البنية القهرية والبنية الشبقية .....ص. 247
الشخصيات .....ص. 255
الديكور .....ص. 261
البعد التراجيدي للموت .....ص. 263
الخاتـــــــــمة .....ص. 264
فهرس المصادر والمراجع .....ص. 273
الفهـــــــرس .....ص. 280