

عنوان المذكرة:

المسرح الجديد وتجلياته العربية مسرحية القبض على طريف الحادي لممدوح عدوان أنموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إشراف الأستاذ

حسين خالفي

إعداد الطالبتان:

وسيلة معوش

نورة العربي

السنة الجامعية: 2019/2018

شكر و عرفان

الحمد لله الذي يعزیه و جلاله تتم الصالحات، نحمده ونشكره سبحانه و
تعالی الذي منحنا الجهد لإتمام هذا البحث حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه.
نتقدم بالشكر الجزيل إلى كافة أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي.
ونخص بالذكر منهم المشرف الدكتور حسين خالفي الذي لم ييخل علينا
بدعمه ومساندته وتوجيهاته من أجل إتمام هذا البحث المتواضع.
وإلى كل من قدّم لنا يدّ العون من قريب أو من بعيد.

إهداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا البحث و لم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا، أما بعد:

أهدي هذا العمل المتواضع:

إلى التي وضعت الجنة تحت أقدامها، إلى من كانت دعواتها لي ترافقتي و تتبني خطوة بخطوة في عملي ، إلى نبع الحنان و أعز ما أملك في هذا الكون الفسيح، أُمي الغالية أعز إنسان على قلبي، جزاها الله عني خير الجزاء في الدارين.

إلى من أحمل اسمه بافتخار، إلى من عمل بكد في سبيلي تعليمي و أوصلني إلى ما أنا عليه الآن ، إلى أعز الناس و أقربهم إلى قلبي أبي الغالي و الحنون أطل الله في عمره. إلى من تقاسموا معي عبء الحياة، إلى سندي في الحياة بعد أبي، إخوتي الأعزاء: سمير، فريد، خالد، محند، بلال، ناصر، ربي أسعدهم كما أسعدوني في حياتي و وفقهم في حياتهم .

إلى من أشكي همومي إليهما، إلى رفيقتا دربي في الحياة، إلى كاتمتا أسرارتي، أختي الصغيرة ديهية و أختي الكبيرة دليلة، وإلى زوجها مصطفى، و إلى أولادها الكتاكيت الصغار: ميليسا، مزيان، أية. ربي أسعدهم و لا تحرمني وجودهم.

إلى كل أفراد عائلتي و أقاربي صغيرا و كبيرا. إلى من تقاسمت معها هذا البحث و كانت مثل أخت لي طيلة سنوات الدراسة، نورة.

إلى صديقتي: صورية، كاميليا، صبرينة، كريمة، و خاصة سماح و لينده اللتان ساعدتاني في إتمام هذا البحث. و إلى كل من يذكره قلبي ولم يسعه قلبي.

إلى أستاذي المشرف "خالفي حسين"، و إلى أساتذة قسم اللغة و الأدب العربي.

وسيلة.

إهداء

إلى من لست أنساها ولا يمل قلبي من ذكرها التي حملتني بين ذراعيها أقبل القدم
قبل الرأس و الأصبع قبل الكف

والدتي الحنونة

إلى من علمني الصمود الذي لولا ما تم هذا البحث.

والدي الغالي

إلى نجوم الدجى إخواني الأعزاء نديرة و زوجها سمير و ابنيهما أسيرم و أقور، وأختي
الثانية صندري و إخواني عادل و سفيان و قولوس.

إلى زميلتي التي كانت مثل أخت لي في مشواري الدراسي، و التي رافقتني في
إتمام هذا البحث وسيلة.

إلى كل أصدقائي الذين كانوا معي و ساندوني في إتمام هذا البحث المتواضع:
فوزية و لويضة.

نورة

مقدمة

يتمحور موضوع بحثنا هذا الموسوم بـ: « المسرح الجديد وتجلياته العربية: مسرحية القبض على طريف الحادي أنموذجا » بحثنا في المسرح عامة والمسرح المضاد أو المسرح الجديد خاصة، وهو مسرح مرتبط بالفترة الزمنية المعاصرة، وقد ارتبط بظروف تاريخية أنشأته ودفعته لأن يتجه اتجاهها عبثيا ولا عقلانيا ليبدو مسرحا جديدا ومضادا للمسرح التقليدي.

يعد المسرح الركيزة الأساسية والمرآة العاكسة لكل مجتمع، ولغة الشعوب ومقياس تقدمها ورقيا وحضارتها، وأهم منابع التنقيف الإنساني، لما له من دور كبير في نشر الوعي بين أفرادها، هو الوسيلة الأيسر للوصول إلى عقول المشاهدين وقلوبهم.

لقد عرف وولد هذا الفن في مرحلته الأولى مع الإنسان البدائي أي منذ زمن طويل، كان المسرح ولا زال، هو الوسيلة التعبيرية عن قضايا الإنسان الاجتماعية والثقافية والسياسية عن طريق الحوار والتمثيل على خشبة المسرح.

لقد حظي المسرح بالكثير من الدراسات ونال اهتمام عدد كبير من الدارسين به ولا يزال إلى الآن محض الدراسات من قبل الدارسين، حيث نجد الكثير منهم قد أبدعوا في هذا المجال النثري، وتناولوا فيه موضوعات متنوعة، تمس الواقع المعاش، وتعالج أبرز مشاكله، وقاموا بدراسته من جميع جوانبه، بالإضافة إلى التجديد فيه عبر العصور إلى يومنا هذا حتى ظهرت عدة مسارح خلال تلك العصور، بداية من المسرح الإغريقي والروماني

والديني ومسرح عصر النهضة و المسرح الحديث، وصولا إلى المسرح الجديد (مسرح اللامعقول)، الذي يعد مسرحا غريبا بحثا أسسه مجموعة من الكتاب الغربيين، أمثال صامويل بكيت ويوجين يونسكو.

يعد مسرح اللامعقول من أهم المسارح التي أثارت جملة من الأسئلة الهامة عن موضوعات وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجري في الواقع لما لها من عبثية وسخرية في أسلوب تقديم هذا المسرح، فقد ثار على كل ما هو مألوف في الحياة إذ يعد كل شيء عبثا لا قيمة له في هذه الحياة، وأن الإنسان يعيش في عالم فارغ غير حقيقي وممل ويعيش بلا هدف .

أما مسرح اللامعقول عند العرب قد نشأ نتيجة التأثير الأكبر للفن المسرحي الغربي وهذا ينطبق أيضا على كتابه الذين تأثروا بأفكار الكتاب الغربيين، وهذا المجال لطالما شغل اهتمام الباحثين والدارسين لما له من أهمية كبيرة كونه يعالج مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية .. التي يمر بها المجتمع والوطن العربي ككل بطريقة هزلية وساخرة، لم يكن الهدف منها التسلية والترفيه على المتلقي فقط، وإنما تحمل دلالات فلسفية ومحمولات إنسانية متعددة، كان الهدف منها توعية وتنوير عقل المتلقي ومحاولة تغيير الواقع .

بناء على أهمية الموضوع وسمنا بحثنا ب: "المسرح الجديد وتجلياته العربية"، وقد تناولنا في هذه الدراسة موضوع المسرح الجديد وتجلياته العربية، كونه موضوعا مطروحا

على الساحة النقدية والفنية، ولكن لا نجد له دراسات كافية، وحتى إذا وجدنا بعض المواضيع التي تناولت هذا الموضوع نجدها تتحدث أكثر عن المسرح الجديد عند الغرب أكثر من العرب، فلا توجد دراسات عن مسرح اللامعقول عند العرب وكتابه ، فما نجده من دراسات ضئيلة لتوفيق الحكيم فقط، لكونه يعدّ رائد مسرح اللامعقول عند العرب، الذي لم بجميع جوانب مسرح اللامعقول. وهذا السبب هو الذي دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع وكذلك اهتمامنا بالمسرح وحب الاطلاع والغوص في أعماقه.

واخترنا لذلك مسرحية "القبض على طريف الحادي" للكاتب والمؤلف السوري ممدوح عدوان، أنموذجاً للتطبيق نظراً لما احتوته من مميزات اللامعقول بشكل عام.

وكل هذا يستدعي منّا طرح بعض التساؤلات وحاولنا من خلاله الإجابة عنها في صلب الموضوع، و لعل الإشكالية الرئيسية التي انطلقنا منها في بحثنا هذا هي:

- ما هي طبيعة مسرح اللامعقول وما هي مميزاته؟ وكيف تجلّى هذا النمط

المسرحي في المسرح العربي؟

وفي سياق تناولنا لهذا المسرح خصصنا في بعض الإشكاليات الجزئية التي تخدم موضوعنا من قبيل البحث عن نشأة وتطور المسرح العالمي تاريخياً، باعتبار أن مميزات مسرح اللامعقول تظهر بالدرجة الأولى من خلال مقارنته بالمسرح التقليدي بهدف معرفة مميزاته، كما أننا خصصنا في المسرح الملحمي لبريخت الذي يشكل مع مسرح العبث

تجليات المسرح الجديد، رغم اختلافهما الكلي في الوسائل والأهداف إلا أنهما يتفقان على ضرورة تثوير المسرح.

أما المنهج الذي اتبعناه في دراستنا هذه هو المنهج التاريخي: تتبع نشأة وتطور المسرح العالمي عبر التاريخ ابتداء من العصر اليوناني المتعاقبة، حيث ركزنا بالدرجة الأولى على استجلاء مميزات المسرح الجديد.

أما في الفصل الأخير من الدراسة فقد اعتمدنا على منهج التحليل الفني حيث عمدنا إلى استجلاء العنصر المسرحي في نموذج مسرحي عربي عبر العناصر الفنية في المسرحية.

وبغية إنجاز هذا البحث وضعنا خطة اشتملت على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة. حيث خصصنا المدخل لتناول مفهوم المسرح لغة واصطلاحاً، والحديث عن تاريخ تطور المسرح العالمي بداية من المسرح الإغريقي ووصولاً إلى المسرح الجديد.

وتطرقنا في الفصل الأول الموسوم ب: المسرح الجديد : مسرح اللامعقول والمسرح الملحمي، لعرض نشأة مسرح اللامعقول ومميزاته الفنية، وكذا نشأة المسرح الملحمي عند بريخت، وأهم القواعد التي يقوم عليها.

أما الفصل الثاني الموسوم ب: مميزات مسرح اللامعقول فكان بحثاً عن مميزات المسرح الجديد من خلال أعمال كل من صامويل بكيت في مسرحيته: في انتظار غودو ونهاية اللعبة، وكذا مميزات المسرح الجديد عند يوجين يونسكو من خلال مسرحية الكراسي.

أما الفصل الثالث الموسوم ب: تجليات المسرح الجديد عند العرب، فهو عبارة عن نموذج تطبيقي حول مسرحية "القبض على طريف الحادي"، لكايتها ممدوح عدوان ومحاولة استخلاص مظاهر اللامعقول فيها من خلال عناصر البناء الدرامي للمسرحية.

و ختمنا بحثنا هذا بأهم النتائج التي توصلنا إليها، من خلال استعانتنا بمجموعة من الدراسات، و الحمد لله الذي وفقنا في إيجاد عدد مناسب ساعدنا في موضوع بحثنا ومن أهم الدراسات التي أفادتنا كثيرا:

- كتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن للمؤلف رشاد رشدي.
- كتاب تيارات مسرحية معاصرة لنهاد صليحة.
- نظرية الدراما الإغريقية لمحمد حمدي إبراهيم.
- النظرية النقدية في المسرح الغربي لعبد الرحمن ابن إبراهيم.
- و من أهم الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذه المذكرة، نذكر منها:
- ندرة المصادر و المراجع عن مسرح اللامعقول عند العرب.
- تشابه و تشتت الأفكار و المعلومات القليلة التي وجدناها.
- ضيق الوقت الذي كان سببا في عدم إحاطتنا بالبحث من كل جوانبه
- والمسرحية التي كانت اختيار دراستنا، لم نتحصل على أي مرجع يتحدث عنها، فكان العمل من اجتهادنا فحسب.

وفي الختام نقول أن هذا البحث المتواضع مجرد محاولة منا ، سعيًا من خلاله إلى تحديد مميزات المسرح الجديد وبعض تجلياته العربية.

وكل بحث في أي مجال يحتاج إلى جهد و إرادة قوية، ونرجو أن نكون قد وفقنا فيه وأن يكون هذا البحث المتواضع سبيل المتعلمين للاستفادة العلمية والمعرفية.

ورغم هذه الصعوبات التي واجهتنا إلا أننا تجاوزناها وقد استطعنا الإلمام به ولو من جانب جوانبه، بفضل الله أولاً، ثم بفضل الأستاذ المشرف الذي وجهنا طيلة السنة، ونرجو أن نكون قد وفقنا فيه.

لا يسعنا في الأخير إلا أن نشكر كل من أعاننا في إنجاز بحثنا هذا من بعيد أو من قريب، وكل من أمدنا بالدعم مادياً أو معنوياً. ولا ننسى في الأخير أن نوجه الشكر لمن أسدى لنا يد العون و المساعدة، أستاذنا الفاضل و المحترم المشرف على مذكرتنا "الدكتور **حسين خالفي**" الذي كان يسدي لنا مجموعة من النصائح و التوجيهات، وكان صبوراً على الأخطاء التي كنا نقع فيها وله منا كل الشكر و الاحترام.

ولا ننسى توجيه جزيل الشكر لأساتذتنا في قسم اللغة والأدب العربي، كما نتوجه بشكر خاص لأعضاء لجنة المناقشة الذين تجشّموا عناء قراءة وتصويب بحثنا هذا.

تم بعون الله في بجاية يوم:

26 جوان 2019

وسيلة ونورة

مدخل عام

1- مفهوم المسرح لغة واصطلاحاً:

يعود أصل كلمة المسرح سرح (سرحت، سرحاً، سروحاً، السيل: جرى جرياً، سهلاً سرحاً المواشي: أرسلها ترعى، وتعني المرعى والفناء، أي فناء الدار، وكلا التعريفين يتفقان على أنه مكان للترويح عن النفس.¹ »

ورد في لسان العرب عدة مواضع لمادة سرح، بمعنى: «المسرح، بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح، ومنه قوله: إذا عاد المسارح كالسباح وفي حيث أم زرع: له إبل قليلات، المسارح: هو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للراعي، قيل: تصفه بكثرة الإطعام وسقي الألبان، أي إبله على كثرتها لا تغيب عن الحي ولا تسرح في المراعي البعيدة، ولكنها باركة بفنائها ليقرب لضيغان من لبنها ولحمها، خوفاً من أن ينزل به ضيف.² » ومن خلال هذا المفهوم اللغوي يتضح لنا أن المسرح يدل على المكان الذي ترعى فيه الماشية.

¹ - مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللبناني، ط1، بيروت، 2013، ص: 85.

² - ابن منظور، معجم لسان العرب، بيروت للطباعة والنشر، ط1، 1990، ص: 478.

وجاء في معجم الوسيط : « المسرح مرعى السرح، ومكان تمثل عليه المسرحية مسارح، (المسرحة): المسرح :ج: مسارح والمسرحية : قصة معدة للتمثيل على المسرح. »³

وجاء في القرآن الكريم :﴿وسرحوهن بالمعروف﴾ سورة البقرة الآية: 262.

أما اصطلاحاً نجد أن هناك تعاريف كثيرة وعديدة ومختلفة لمصطلح المسرح ومنها تعريف حمادة إبراهيم في معجمه: معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، حيث يرى: «أن مصطلح المسرح له دلالات متعددة، منها دلالاته على دار العرض وعلى النص التمثيلي، وعلى كل ماله علاقة بالتمثيل والدراما».⁴

أما هند قواص فتقول: «إن كلمة مسرح مشتقة من الفعل سرح فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى هو المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي».⁵

³ - إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، دار الدعوة، مصر 1998، ص: 876.

⁴ - حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3، القاهرة، 1994، ص: 208.

⁵ - هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص: 25، نقلا عن: أحسن التلياني، توظيف التراث في المسرح الجزائري ، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص: 25.

يتبين من خلال هذين التعريفين أن المسرح هو شكل من أشكال الفنون، يؤدي أمام المشاهدين على خشبة المسرح، يشكل كل أنواع التسلية عن طريق التمثيل، حيث يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

أما مصطلح المسرحية فقد ذكره أرسطو على أنه: «محاكاة لفعل كامل بذاته له طول معين».⁶ فهي فعل مقلد ويحاكي فيه الظروف والوقائع الإنسانية حقيقية كانت أو مزيفة.

أما محمد زكي العشماوي فيعرفها بأنها: «أدب يراد به التمثيل، وهي قصة لا تكتب لتقرأ فحسب، وإنما هي قصة تكتب لتمثل».⁷

تعتبر المسرحية شكلا فنيا يروي قصة، وذلك من خلال حديث الشخصيات وأفعالهم على المسرح، تعرض أمام المشاهدين، فنلاحظ أن المسرحية تختلف عن المسرح، فالأولى هي شكل فني يروي قصة، أما المسرح هو شامل عن المسرحية.

مفهوم الدراما: « الدراما dram كلمة إغريقية قديمة، يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل dram، الذي يعني عند الإغريق الفعل أو التصرف والسلوك الإنساني بوجه خاص »⁸.

⁶ - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دن، د.ت، ص:19.

⁷ - محمد غنيمي هلال، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، المعارف الجامعة الإسكندرية، 2002، ص:43.

⁸ - إبراهيم محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، دار نويار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص:9.

إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ)، بمعنى أعمل، فهي تعني إذن إي عمل أو حدث، سواء في الحياة أو على خشبة المسرح».⁹

تؤكد هذه التعريفات أن الدراما تعود جذورها ونشأتها إلى عصور قديمة إغريقية، ويمكن أن يكون قبل تلك العصور بكثير أي منذ أن خلق الإنسان في هذا الكون.

2-نشأة وتطور الدراما:

يعد المسرح فنا قديما عرف منذ القديم، تعود جذوره ونشأته إلى عصور قديمة إغريقية، ويمكن أن يكون قبل هذه العصور بكثير، أي تقريبا منذ أن خلق الإنسان في الكون، حيث يشير معظم كتاب ودارسي ومؤرخي المسرح أن فن المسرح نشأ عند جميع شعوب العالم، وفي بيئات إنسانية مختلفة، كالمصريين القدماء واليونانيين والرومانيين. غير أن هذا الاختلاف يجمعه رابط واحد، وهو الدين، أي أن هذا الفن المسرحي نشأ نشأة دينية، تمجيدا لبعض الآلهة التي كانوا يؤمنون بها. كما تشير بعض الأبحاث إلى أن المصريين عرفوا فن المسرح قبل اليونانيين: «ففي الوقت الذي يتحدث فيه بعض الدارسين عن (المعجزة اليونانية) والدولة الخارقة، نسمع أصواتا تؤكد النشأة الأولى للمسرح في مصر القديمة في عهد الفراعنة، ومن ثم انتقاله إلى بلاد الإغريق حيث تطور ليأخذ معالمه المعروفة أو يرون أن المعجزة اليونانية ما هي إلا بلورة للتأثيرات الشرقية والمتوسطية،

⁹ - إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص:3.

ذلك أن البحوث الأثرية أثبتت أن الحوار ولد في مصر وبلاد الحثثيين وما بين النهرين، بين الألف الثاني والنصف الثاني من الألف قبل الميلاد»¹⁰، وإن: «المسرحية بدأت في أغلب الأمر عند المصريين ، وأخذ عنهم الإغريق، وتمثلت عندهم في أول الأمر في الأناشيد الدينية التي يرتها عدد من الناس، ثم تمثلت بعد ذلك في الحفلات التي كانوا يقيمونها في مواسم الزراعة، وتطور بعد ذلك إلى هذا الفن المسرحي الراقي»¹¹، فقد كان المسرح عندهم مرتبطاً بالدين ووسيلة للتعبير عن طقوسهم الدينية عن طريق التمثيل والغناء والإنشاد في الاحتفالات الدينية، ويؤكد علي أحمد باكثير هذا في كتابه: «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية»، حيث يقول: «لقد نشأ الفن المسرحي عند جميع الشعوب في ظل المعابد كلون من ألوان العبادات التي يقومون بها، ثم تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فناً مستقلاً عن الدين يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية»¹². لقد انتقل فن المسرح بعد المصريين القدماء إلى الحضارات الأخرى كالإيونانية والرومانية. وقد تطور هذا الفن في عدة مراحل أثناء تطوره، حيث تختلف كل مرحلة عن الأخرى، بدايةً بالمسرح الإيوناني والروماني مروراً بمسرح العصور الوسطى ثم مسرح شكسبير وصولاً إلى مسرح عصر النهضة.

¹⁰ - حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)، اتحاد كتاب العرب، د ط، دمشق، 1999، ص: 12.

¹¹ - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د. ط، مصر، 2003، ص: 11.

¹² - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، د ت، ص: 21.

2-1- المسرح اليوناني (الإغريقي):

رغم بعض الآراء والأبحاث التي تشير إلى أن نشأة وبداية المسرح كانت عند المصريين القدماء، إلا أننا نجد أن معظم الكتاب والدارسين لتاريخ المسرح يتفقون أن البداية الحقيقية للمسرح تعود جذوره ونشأته إلى بلاد اليونان، فهم أول من عرف فن المسرح وطوروه وجددوه: «فقد عرف المسرح اليوناني إرهابات المسرحية الأولى، فقد كانت البداية والانطلاقة من المسارح اليونانية حوالي القرن الخامس قبل الميلاد».¹³ وبالتحديد في عام 535 قبل الميلاد، وهو العام الذي بدأت فيه المسابقات المسرحية، حيث يعد: «ثيسبيسبحق الممثل الأول، الذي حاز على الجائزة الأولى في التأليف التراجيدي عام 535 قبل الميلاد، بل إنه حصل على مبنى للمسرح، عندما أصبحت مسرحياته تقدم في حلقة ثانية من الحجر أمام معبد حجري في الخليفة».¹⁴ وعليه يعد المسرح الإغريقي من أقدم المسارح التي عرفها الوجود، وما توصل إليه الباحثون أن البداية للدراما كانت عند الإغريق، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التعبير.¹⁵ فقد نشأت المسرحية عندهم نشأة دينية، وكانت الدراما عندهم وسيلة للتعبير عن طقوسهم الدينية، التي كانوا يمارسونها تمجيذا لآلهتهم عن طريق

¹³ - بلخيري أحمد، «التمثيل والظواهر والمسرح»، مجلة الفكر والنقد، العدد 2-3، د ط، الرباط-المغرب، يناير 1999، ص: 66.

¹⁴ - محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدين، ط1، دمشق، 1999، ص: 329.

¹⁵ - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، المرجع السابق، ص: 5.

التمثيل والإنشاد في الاحتفالات والغناء والرقص التي يقيمونها في أعياد عبادة آلهة متعددة منها: «الآلهة ديونيسوس إله النماء والخصب وخاصة العنب والخمر، وقد اعتادوا أن يقيموا لها حفلين أولهما في أوائل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمر، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه بالأناشيد الدينية وتعقد حفلات الرقص، وتنطلق الأغاني ومن هنا نشأة الملهاة الكوميديا، أما الحفل الثاني ففي أوائل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت وتجهمت الطبيعة وهو حفل حزين ومنه نشأت

التراجيديا».¹⁶ وهذا يعني أن المسرح الإغريقي اليوناني قد انحدر من الطقوس الدينية التي يمارسها اليونانيون أثناء الاحتفالات بأعياد ديونيسوس في موسم الزراعة والحصاد وتحولات الفصول وأعياد القديسين والمناسبات الدينية الوطنية، وبذلك فإن هذه الاحتفالات كانت المهد الذي ولد فيه المسرح الإغريقي، فكما يقال الفنون تنشأ في ظروف تهيئ ظهورها.

وقد كان الإغريق يستلهمون مواضيع مسرحياتهم دائماً من الأساطير الإغريقية القديمة، التي تدور أحداثها حول صراع قوى الطبيعة فيما بينها، أي بين الآلهة المتعددة: «إن الأسطورة هي حكاية مقدسة، إذ أن مضمونها عميق يشف عن معاني ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان».¹⁷ وهيتحكي قصصاً قديمة تعود إلى الزمن القديم، وأحداثها مستوحاة من الخيال وشخصيات خارقة غير حقيقية وغير موجودة أصلاً، تقوم بأفعال وأعمال خارقة لا

¹⁶ - عمر الدسوقي، المسرحية: نشأتها وأصولها، المرجع السابق، ص: 5-6.

¹⁷ - محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، المرجع السابق، ص: 37.

يقوم بها الإنسان العادي، إلا أن اليونانيين آمنوا بها واعتبروها حقيقية، وهذا يعود إلى إيمانهم بتلك الآلهة المختلفة وعباداتها.

إن علاقة المسرح الإغريقي لاسيما التراجيديا بالأسطورة علاقة وثيقة متصلة، إذ أن المسرح يستمد موضوعاته من الأساطير، فكما هو معروف فإن التراث اليوناني عامر بالأساطير، التي تصور نظرة الإغريق لكل مظاهر الحياة والكون والقيم والمفاهيم السائدة عندهم. ومن خلال هذه المواضيع أصبح المسرح الإغريقي متنوعا، وينقسم إلى نوعين رئيسيين، هما:

2-1-1- المأساة أو التراجيديا الإغريقية:

يعتبر الإغريق أول من طور وأبدع هذا العمل الدرامي أي التراجيديا، ووصل بها إلى مستوى عال من الكمال، وهي تعكس من حيث موضوعاتها معتقدات المجتمع الإغريقي وعاداتهم وتقاليدهم المختلفة، فهي ذات أصل ديني يرتبط بالآلهة إلى جانب الأساطير والخرافات والأفكار السياسية التي كانت سائدة في تلك الفترة: « كما توجهت في هذه الفترة إلى استمداد موضوعاتها من الوقائع التاريخية المعاصرة، وكذا معالجة المشاكل الإنسانية، وهي المرحلة التي يمكن تسميتها بمرحلة النضج مع الثالث الكلاسيكي: اسخيلوس، وسوفوكليس، ويوريبيدس».¹⁸

¹⁸ - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط1، بيروت، 1988، ص:9.

لقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة ازدهارها في القرن الخامس قبل الميلاد في أعمال أهم كتاب المأساة الإغريقية القديمة، حيث قدموا الكثير من النصوص التراجيدية التي كانت المنبع لأعمال الكثير من الشعراء والكتاب من بعدهم، حيث: «يقسم المؤرخون تاريخ المسرح الإغريقي فيما يتعلق بالتمثيل والممثلين إلى ثلاثة عصور: العصر السابق لاسخيلوس حينما كان الشاعر والممثل شخصا واحدا، عصر اسخيلوس عندما كان الممثل والشاعر يظهران معا على المسرح، عصر سوفوكليس، حينما نرى ممثلين اثنين مع الشاعر، قبل أن يتخلى هذا الأخير عن مكانه لممثل ثالث».¹⁹

يعد اسخيلوس أبو التراجيديا الإغريقية وأقدم وأهم وأول كتابها على الإطلاق، إذ ينظر الكثير من النقاد والباحثين أن التراجيديا خلقت بفضل عبقرية إسخيلوس وتجديداته للفن الدرامي، وكان له الفضل في تثبيت أسس المأساة من الناحية الفنية، إذ كان المسرح قبله يعتمد على ممثل واحد، يقوم بكل الأدوار، وذلك بتغيير ملامحه وملابسه في كل دور، ولهذا قام اسخيلوس برفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، وقام بتعديل دور الجوقة بالتقليل من أهميتها، عن طريق اختزال أناشيدها، مما ساعد على إبراز الصراع، الذي يقوم على فكرة المسرحية اليونانية، كما أعطى الأهمية للحوار بالدرجة الأولى في المسرحية، وهذا ما يتبين من خلال مسرحياته، ويؤكد هذا الدكتور محمد حمدي إبراهيم في كتابه: نظرية الدراما

¹⁹ - عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2011، ص: 55.

الإغريقية، في قوله عن اسخيلوس²⁰: «كتب ما يقرب عن تسعين مسرحية وأدخل تعديلات وتغييرات كثيرة على الفن الدرامي، حتى إنه خالق للتراجيديا، وهو الذي أدخل الممثل الثاني وطور الأقنعة والملابس وعدل في دور الجوقة، وأعطى للتراجيديا جلالا وصوفية خلاصة ولم يصلنا من كل ما كتبه اسخيلوس سوى سبع مسرحيات هي: الضارعات، الفرس، سبعة ضد طيبة، بروميثيوس مغلولا، أجاممنون، وحاملات القربان، وريبات الغضب».²⁰

أما سوفوكليس فيعد ثاني كتاب المأساة الإغريقية من الثالث الكلاسيكي ومن أعظم شعرائها في القرن الخامس قبل الميلاد، وإذا كانت التراجيديا خلقت بفضل عبقرية لإسخيلوس فإنها وصلت إلى قمة نضجها بفضل تجديدات سوفوكليس لها، الذي أجاد بناء حبكتها وأحسن تصوير شخصياتها وأكسب لغتها الروح الدرامية إلى جانب الوضوح والدقة فيها، فقد: «ألف ما يقرب من مائة وعشرين مسرحية وأعطى التراجيديا دفعة قوية إلى الأمام بإدخاله الممثل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة داخل الإطار الدرامي وبتطويره لموضوعات التراجيديا والتكنيك المسرحي».²¹ وبفضل التعديلات والتحديدات التي أدخلها سوفوكليس على الدراما اليونانية وتطويره التراجيديا على المستوى الفني من حيث المضمون ومن حيث الشكل، أغنى بذلك المشهد والفعل والحوار المسرحي. حيث نجد أن الحوار يلعب دورا مهما في مسرحيات سوفوكليس، فبعد أن أضاف عدد الممثلين على خشبة المسرح صاروا ثلاثة

²⁰ - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص 13.

²¹ - المرجع نفسه، ص: 33 و 34.

ممثلين بدلا من اثنين، أصبح الحوار بين الشخصيات أكثر حيوية وأشد جذبا بالنسبة للجمهور: «كما يرجع إليه الفضل في أنه جعل أفراد الجوقة خمسة عشر فردا، بعد أن كانوا اثني عشر، رغم أنه لم يجعل من الكورس كل شيء في التراجيديا على نحو ما كان في عهد الذين سبقوه».²²

كما صور لنا المصائب والصعاب التي تواجه البطل وصراعه وشقاءه مع قدره، وهذا ما نجده في جميع أعماله عن المآسي: «فلقد وصل إلينا من أعمال سوفوكليس سبع مسرحيات كاملة فقط، هي: أنتيجونا، بنات تراخيس، آياس، أوديب ملكا، إليكترا، فيلوكتيتس، أوديب في كولونوس».²³ ولكنه رغم هذه الزيادة فقد قلص من أهمية الدور الذي تقوم به الجوقة، فتضاءل الجزء الغنائي في المأساة. ولقد ابتكر تصوير المناظر وأمر برسمها في مسرحياته. حيث وجه اهتمامه إلى التمثيل نفسه والشخصيات التي تقوم به، فبرع في رسم تلك الشخصيات والمناظر المسرحية. وعلى حد تعبير أرسطو: «فإن سوفوكليس يرسم البشر كما ينبغي أن يكونوا، أما يوريبديدس فيصورهم كما هم في الواقع».²⁴

وأصبحت المأساة في يده عملا إنشائيا، حيث: «تجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية، واقترب من كل ما هو آدمي، متحاشيا في كل ذلك الأساطير البدائية الغامضة، وتلك التي

²² - محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، القاهرة، د ت، ص: 22.

²³ - عبد الرحمن بدوي، تراجيديات سوفوكليس، دار الفارس، ط1، عمان، 1996، ص: 10.

²⁴ - عبد الرحمن بدوي، تراجيديات سوفوكليس، المرجع السابق، ص: 9.

تلعب فيها الآلهة أدواراً أساسية، ومقتربا من الطبيعة البشرية».²⁵ وركز على موضوع الإنسان، حيث صب اهتمامه على تصوير الأبعاد الاجتماعية للحياة.

يعتبر يوريبديدس (480 ق.م - 406 ق.م)، ثالث شاعر مسرحي تراجيدي إغريقي من الثالث الكلاسيكي بعد إسخيلوس وسوفوكليس، حيث أنه: «كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، ووصل الفن الدرامي إلى ذروته، وجدد وابتكر في الموضوعات وتعمق في تحليل النفس البشرية إلى حد مثير للإعجاب، وإن كان قد مال إلى الذهنية أكثر من الدرامية في معظم أعماله التي وصلتنا منها ثماني عشر تراجيدية ومسرحية (ساتيريّة) واحدة».²⁶ وأشهرها: ميديا، هيبوليتوس، الطرواديات، هيليني، الضارعات، إيكتر.

وتتميز مسرحياته هذه بمهارة حبكتها، وموضوعها الدرامي، وسهولة حوارها، ومحتواها المأسوي التراجيدي، كما استطاع يوريبديدس: «المزج في موضوعات مسرحياته بين ملاحم طروادة وبعض الأساطير الأخرى، ومما يميزه أنه حول الصراع بين الإنسان والآلهة إلى صراع سيكولوجي محتدم بين الإنسان ونفسه، لم ترتفع شخصياته على مستوى الإنسان العادي، سواء في ذلك الرجل أو المرأة التي خصها بالبطولة في العديد من مسرحياته، لأنه كان يراها قادرة على التعبير عن مكنونات النفس، والأكثر إظهاراً للانفعالات

²⁵ - برهان أبو عسلي، أوديب ملكا لسوفوكليس، مجلة جامعة دمشق_ مجلد 30، العدد 2+1_ 2014، ص: 42.

²⁶ - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص: 14-15.

البشرية».²⁷ وقد استطاع أن يضيف على مسرحه طابعا إنسانيا أقرب إلى الواقع، حيث صور الحياة وما يجري فيها من أحداث تصويرا واقعيا، كما صور شخصيات مسرحياته كما هي، فنجح في تصوير مشاعر الإنسان وعواطفه وجعلها محور المسرحية بدل القدر: «فقد فاق يوريبديدس كلا من إسخيلوس وسوفوكليس في تصوير الموضوعات الإنسانية مستقصيا جوانبها النفسية لدى نماذج مختلفة من الناس: من الفلاح (زوج إليكترا) إلى ملوك الإغريق وطروادة وصور النساء في مختلف حالاتهن: في الحب، في الغيرة، في الانتقام، ولم يدع فضيلة أو رذيلة للإنسان إلا عرض لها عرضا واقعيا».²⁸ وهذا ما يتضح في جميع أعماله الدرامية التي وصلت إلينا. وتعتبر (ميديا) أفضل ما كتب يوريبديدس، "وأدق تصويرا للأهواء والانفعالات، سواء تلك المتمثلة في الحب والكراهية أو الانتقام، أو في الحمية المقدسة والحماس الديني".²⁹ تدور أحداثها حول امرأة هي ميديا التي تضحي بأسرتها وبيتها ووطنها من أجل شاب تحبه، يتزوجها وينجب منها طفلين، لكنه بعد ذلك يتنكر لحبها ويتزوج غيرها. عندئذ تلهب الغيرة والحقد قلب ميديا، وتصمم على الانتقام، وفي لحظة غضب مقبلة لا تجد ميديا طريقة للانتقام من زوجها ياسون سوى أن تقتل طفليها اللذين أنجبتهما منه.

²⁷ - فايز ترحيني، الدراما و مذاهب الأدب، المرجع السابق، ص: 9.

²⁸ - محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، المرجع السابق، ص: 337.

²⁹ - عبد الواحد بن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعرته، المرجع السابق، ص: 103.

2-1-2- الملهاة أو الكوميديا:

نشأت الملهاة أو الكوميديا من الأغاني والأناشيد المرحية الريفية، التي كان يرددنها أهل الريف في أعياد إله النماء، فهذا يدل على أن الملهاة ارتبطت كصورة مسرحية بالنزعة الاحتفالية، ففي رأي أرسطو: « ترجع نشأة الكوميديا إلى مرتجلات قادة الأغنيات والرقصات الآخيلية، التي كانت تؤدي في الاحتفالات التي كانت تقام لنفس الإله».³⁰ وتعد الكوميديات ذات طابع مسل، خفيف ومرح، بما تحمله من تسلية وغناء ورقص، تحقق عنصر الفكاهة من خلال بعض المواقف الناتجة عن إثارة الضحك الذي يعد سلوكا إنسانيا، ومصدر لخلق الفرح والسعادة، فهي ذات موضوع فكاهي، تعالج القضايا التي تتعلق بالطبقات البسيطة والدنيا، وتحاكي أشخاصا أدنى مرتبة، لكي تعالج مساوئ كل إنسان، في قالب فكاهي، إذ يرى أرسطو بأنها: «محاكاة لأشخاص أرد ياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، بواسطة فعل تام بذاته، له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة للنوع من أنواع التزيين الفني بأشياء تثير الضحك».³¹

يعد الإغريق أول من وضع قواعد الكتابة الكوميديية، وأول من ظهر عندهم كتاب مسرح أو دراما الكوميديا، ومن أشهر كتاب الكوميديا الملهاة الإغريقية القديمة نجد الشاعر

³⁰- إبراهيم حمادة، أرسطو فن الشعر، المرجع السابق، ص: 27.

³¹- إبراهيم حمادة، أرسطو فن الشعر، المرجع السابق، ص: 88.

أريستوفانيس الملقب بالأب الأول لفن الكوميديا، حيث كان بينهما على النقد والضحك والسخرية من المواقف للخروج من الواقع الممل، وقد: «اهتم بمعالجة مشاكل الأثيني في عصره، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدهور هذا المجتمع، وركز في مسرحياته على الموضوع، أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميديّة، ولقد ألف أريستوفانيس مسرحيات عديدة لم يبق منها سوى إحدى عشرة مسرحية أشهرها: السحب، الطيور الزنانير، الضفادع، الفرسان، بلوتوس».³² وفي هذه الأخيرة يبين أريستوفانيس فيها ما يمكن أن يحدث للمجتمع لو عم فيه الثراء وانمحى الفقر.³³

وفي الأخير يمكننا القول بأن كل من إسخيلوس وبيدسوسوفوكليس استطاعوا من خلال أعمالهم الدرامية المشهورة إنتاج أدب رفيع وهو فن المسرح.

2-2- المسرح الروماني:

يعتبر المسرح الروماني مسرحاً مقتبساً تقريباً من المسرح الإغريقي وذلك بعد انتقاله إلى روما، فقد كان المسرح الروماني لا يقدم شيئاً إلا من خلال محاكاتهم وتقليدهم للمسرح الإغريقي، وهذا ما يؤكد عمر الدسوقي في كتابه: «أما المسرحية الرومانية فقد كانت تقليداً للمسرحية اليونانية، إذ سطا الكتاب الرومانيون على الأدب الإغريقي، ينهبونه

³² - محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، المرجع السابق، ص: 17.

³³ - المرجع نفسه، ص: 254.

نهبا».³⁴ كما استلهموا مسرحياتهم بكل خصائصها الفنية بما فيها المأساة والملهاة لمدة طويلة من الزمن، حيث: «نشأ المسرح اللاتيني في نحوه منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، واحتذت فيه القوالب الفنية الإغريقية احتذاء كاملا».³⁵

اتخذت الدراما الرومانية من نظيرتها الإغريقية قاعدة انطلقت منها، فحاكتها في كثير الأمور ومن كل النواحي الفنية والموضوعية. ثم أضافت بعد ذلك بصمتها الخاصة المميزة لها. فرغم تأثر المسرح لديهم بالتقاليد اليونانية إلا أن الرومان جددوا وطوروا التمثيل وأضافوا عناصر جديدة إليه، مثل تمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية، وأسسوا مسرحا خاصا بهم. حيث اهتموا أكثر بالكوميديا أي بما يسليهم ويرفه عنهم وأهملوا جانب المأساة، ومن بين أهم أعلام المسرح الروماني نجد سنيكا، أشهر كاتب تراجيدي روماني، وتعتبر مسرحياته من أهم ما بقي من أعمال المسرح الروماني، ومن بينها عشر تراجيديات، هي: اجاممنون، طرواديات، هرقل مجنونا، هرقل على جبل أويتا، أوديب، الفينيقيات، ميديا، فيدراثيستيس، ومسرحية وطنية هي: أوكتافيا. لقد كان سنيكا عكس بلاوتوس غنيا جدا، فقد كان من أعظم وأشهر كتاب التراجيديا الرومانية، ويعتبر الكاتب التراجيدي النموذج الذي احتذاه كتاب عصر النهضة، فلقد انحرف سنيكا عن النماذج اليونانية، التي استمد منها مادته المسرحية، وأحدث تغييرات هامة في مسرحياته: «فكانت مسرحياته مكونة دائما من

³⁴ - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، المرجع السابق، ص: 8.

³⁵ - عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها و أصولها، المرجع السابق، ص: 15.

خمسة فصول، كما أوصى هوراس، كما أنها تتعامل مع مصائب وعواطف واضحة ومفهومة، رغم ما يبدو فيها من مبالغة، كوجود الأشباح والجثث والسحرة، وهذا جميعه اقتبسته دراما عصر النهضة، ولا سيما الإليزابيثي³⁶.

لقد كان الرومانيون بأكثر ميلا إلى الأمور العملية مقارنة بالأدب والفن، فاقتبسوا من اليونانيين بعض قواعد ومواضيع المسرح، وهذا لا يعني أن الرومانيين لم يعرفوا فن المسرح، فرغم أنهم لم يبدعوا في المسرح كما فعل اليونانيون، ووصل متأخرا إليهم، إلا أنهم اتخذوا صورة مميزة وتركوا آثارا مسرحية كثيرة، حيث ظهر عدة كتاب استطاعوا أن يرسموا للمسرح الروماني قواعد خاصة له. ومن أشهر كتابهم وأعظمهم نجد بلاوتوس، الذي كتب مسرحيات كوميدية كثيرة أبرزها: وعاء الذهب، الجندي المتباهي، حيث: «نجد في مسرحياته مشاعر هزلية بأسلوب مسرحية المحاكاة، ومسرحيات هادئة مثلما أدخل على الملهاة الصقلية»³⁷.

والسخرية عنده هي سخرية فظة أقرب إلى الجمهور الروماني وفهمه، ولغة بلاوتوس ليست لغة أدبية، بل هي لغة شعبية غنية بالتعابير العامية، والسبب في هذا كونه من طبقة الشعب الدنيا، فكان يكتب للشعب أو العامية، فكانت لمسرحياته نكهة شعبية قوية، وقد استطاع

³⁶ - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المرجع السابق، ص: 104.

³⁷ - نيكول الأردايس، المسرحية العالمية، ج1، تر: عثمان ناوية، هلا للنشر و التوزيع، ط1، مصر، 2000م، ص: 177.

بلاوتوس على طريقته الخاصة إحياء الأشكال القديمة التي استلهمها من اليونانيين، فكان له الفضل في إحياء بعض الملاهي الإغريقية.

2-3- المسرح الديني في العصور الوسطى:

استمر الجمود بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية وبقي مسيطرا على الفن المسرحي فترة طويلة من الزمن، حيث أدى انهيار الإمبراطورية الرومانية إلى ظهور المجتمعات الإقطاعية، التي تتسلط على الأراضي والشعب، وفي مثل هذه المجتمعات تصبح المعتقدات الدينية شيئا أساسيا للبشر. وبالتالي فقد غلب على المسرح الطابع الديني، نتيجة لظهور المسيحية وانتشارها في العالم الغربي، حيث انصبت معظم المسرحيات في ذلك الوقت على مواضيع دينية، مقتبسة من الكتاب المقدس وحياة المسيح، وحياة مريم. وفي العصور الوسطى ترك التراث اليوناني والروماني القديم، وطبعت المسرحيات بطابع ديني مسيحي، حين أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدس وحياة المسيح وحياة مريم العذراء، فشاعت مسرحية الأسرار، لتمثيل قصص الكتاب المقدس، كقصة آدم وحواء ونوح وإبراهيم... لإبراز الشعائر الدينية والمسيحية. ومنه اشتقت المسرحية الدينية والمسرحية الأخلاقية، بعد أن هيمنت الكنيسة على المسرح، وابتداء: «من القرن السابع انتشر المسرح الديني، الذي وجد مادته في سير القديسين والأنبياء، وفي الإنشاد والتراتيل الطقوسية، فكان مسرح رهبان قساوسة. و اتخذ أشكال عديدة نمت وتطورت على امتداد العصور الوسطى،

وفي كل أنحاء أوروبا المسيحية، والمسرح الديني هو ذلك المسرح الذي تتخذ فيه العقيدة المسيحية مظهرًا درامياً». ³⁸

كانت هذه المسرحيات موجهة من طرف رجال الدين والقساوسة، الذين بدؤوا يقربون المعتقدات المسيحية للناس، عبر دراما دينية، تقدم في الأعياد الدينية المحلية، ويقوم بإخراجها وتمثيلها فرق من الهواة، حيث: «ازداد عدد الممثلين الهواة، اختيروا من مختلف طبقات المجتمع ليساعد الكهنة والقساوسة في إقامة قدايس، كانت بمثابة احتفالات دينية شعبية تؤدي بقلب مسرحي». ³⁹

عبرت المسرحية في هذا الجانب الديني، وتمثيل تعاليم الدين المسيحي في الكنائس، وكان أداة في يد القساوسة والكهنة المسيحيين، فقد كان المسرح في هذا العصر مسرحاً كنسياً. وقد كان الفن خاضعاً للكنيسة فعلاً، بمعنى أن رجال الكنيسة كانوا في الغالب يسيطرون على الحياة الفنية، ويوجهونها نحو أشكال ومضامين دينية بحتة. وبالتالي فإن الكنيسة في العصور الوسطى خدمت الطبقات المسيطرة، وتركت في الوقت نفسه مخرجاً لمشاعر المضطهدين، مصورة لهم آلامهم وحرمانهم لكل شيء مقدس يقربهم من الرب.

2-4- مسرح عصر النهضة والعصر الحديث:

³⁸ - عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، المرجع السابق، ص: 332.

³⁹ - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المرجع السابق، ص: 105.

تطور المسرح العالمي في عصر النهضة تطورا ملحوظا، وازدهرت المسرحية حتى فاقت باقي الأنواع الأدبية والفنية، حيث جددوا وطوروا هذا الفن، بعد أن تناسوا قواعد المسرح الكنسي الديني، الذي ظل مهيمنا لمدة طويلة في العصور الوسطى، إلى أن ظهر وليام شكسبير في النصف الثاني من القرن السادس عشر، ليشهد المسرح نهضته العظيمة على يديه.

يعد شكسبير من أهم كتاب المسرح الإنجليزي على الإطلاق، وعلاق من عمالقة الأدب المسرحي، الذي أثرت أعماله الأدبية التراث المسرحي، كما تعد مسرحياته من أهم روائع المسرح العالمي، وما يميز مسرحياته هو تصويره للشخصيات بكل معطياتها وأبعادها، كأنها حقيقية. إذ يعد عالم شكسبير عالما تاريخيا، حيث يصور الواقع كما هو. ويركز على التاريخ في مسرحياته، حيث: «كان التاريخ بالنسبة إليه مركزا ونقطة تحفيز وثوب، ونفخ في الموضوعات التاريخية القديمة حياة درامية جديدة».⁴⁰

وقد حقق مسرح شكسبير شهرة كبيرة بفضل قوة كتابته الأدبية والفنية، فقد كانت مسرحياته التاريخية تتخذ عناوينها من أسماء الملوك، مثل: الملك جون، الملك ريتشارد الثاني، هنري الرابع... وما يميز مسرحه هو مزجه بين الكوميديا والتراجيديا، حيث: «يتعايش الجد مع الهزل، ففي تراجيدياته كثير من المزج، وفي كوميدياته تجري أحيانا أحداث قريبة جدا من

⁴⁰ - عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا: في فلسفة الجنس التراجيدي و شعريته، المرجع السابق، ص: 119.

المآسي».⁴¹ كما غلبت على مواضيع مسرحياته مواضيع الحب والصداقة، كمسرحية: روميو وجولييت، وهاملت.... كما عالج موضوعات كثيرة من تاريخ ملوك إنجلترا، فكانت معظم الحوادث في تلك الشخصيات تدور حول نزاعات داخلية وعلاقات وخصومات بين النبلاء،⁴² والتي انتهت في الأخير بحروب داخلية طويلة.

لقد ظهر في القرن الثامن عشر عوامل وظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية كثيرة أدت إلى تحولات في المجتمع الأوروبي، فقد جاءت الثورة الفرنسية والتقدم العلمي الصناعي فظهرت محلها فلسفات واتجاهات وأفكار جديدة وأدب وفن جديان، ونخص بالذكر فن المسرح، ففي هذا القرن تطور المسرح في شكله ومضمونه وأنواعه، فظهرت الميلودراما أو الدراما الشعبية والدراما العاطفية: «ففي القرن الثامن عشر نجد ما يمكن أن يسمى بالدراما العاطفية، التي كانت تعنى بإثارة العاطفة، وتصوير النتائج الطيبة لمقاومة الشر، فهدف الكاتب الدرامي سواء أكان تراجيديا أو كوميديا، أن يستدر دمة أو يرسم ابتسامة، وشخصياته جميعا راقية مهذبة، وعواطفها نبيلة، تعاني من ظروف قاسية، ومثالنا على ذلك مسرحية: العاشقون الواعون، لريتشارد ستيل، وظهرت في سنة 1722م».⁴³

⁴¹ - فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات، ط2، 1996، ص: 142.

⁴² - محمد عوض محمد، ويليام شكسبير: مسرحيات شكسبير، دار المعارف د.ط، القاهرة، 1993، ص: 199.

⁴³ - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المرجع السابق، ص: 125.

بالإضافة إلى المسرح الكلاسيكي الذي يعد مسرحا بلا منازع، وقد: « شهد القرن التاسع عشر تنافرا بين الرومانسية والواقعية التي سادت أخيرا، فالأولى مهدت للثانية، لأنها كانت تناقض التقاليد والأعراف السائدة، وتدعو إلى التحرر من القيود الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، فسادت الثانية عن طريق الكوميديا، التي تحاول إظهار الناس لا كما هم، بل كما يجب أن يكونوا».⁴⁴

وبظهور المسرح الرومانسي والواقعي تعرضت الحياة المسرحية لتحولات كبرى في هذا القرن، لهذا امتازت بالتمرد على قوانين المسرح الكلاسيكي، فلم يلتزم المسرحيون الرومانسيون بقواعد المسرح الكلاسيكي، فمزجوا بين المأساة والملهاة، واختاروا شخصيات وموضوعات من طبقات المجتمع الدنيا.

أما في القرن العشرين فقد: « ذهب مسرح الطليعة الذي يهتم في فرنسا بجماعة من المثقفين تحت قيادة يونيسكو وبكيتوأرثر أداموف وجان جينيه، وغيرهم، وأهم ما يميز هذه الحركة أنها حركة فنية متأثرة بروح العصر وفكره وفلسفته، ومرتبطة ارتباطا وثيقا بالتعبير عن إنسان هذا العصر، وما اعتراه من تمزق وقلق وضياح، وما يسيطر عليه من إحساس بعبث الحياة، وانعدام الدافع والمسوغ لبذل الجهد والطموح، في عالم قد يباغته

⁴⁴ - فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المرجع السابق، ص: 128.

الدمار في أي لحظة».⁴⁵ ففي هذا القرن بدأت تظهر اتجاهات مسرحية جديدة، فضلا عن المسرح التقليدي، نتيجة التأثير بالحركات والفلسفات العبثية ظهر مسرح اللامعقول أو المسرح العبثي، وهو مسرح يعبر عن عبثية الحياة ولامعقوليته، ومن أشهر كتابه صامويل بيكيت في مسرحيته الشهيرة: **في انتظار غودو**، **ويوجين يونيسكو**، في مسرحيته: **الكراسي**، و**المغنية الصلحاء**. بالإضافة إلى بروز المسرح الملحمي، الذي اعتبر كمذهب واتجاه حديث يركز على الحقيقة بدلا من الإيهام المسرحي، وهو مسرح مناقض للمسرح الأرسطي والقواعد المسرحية القديمة، ومن أشهر كتاب هذا المسرح نجد المسرحي **بروتلدبريشت**، الذي ألف مسرحيات متعددة مثل: **دائرة الطباشير القوقازية**، **الأم شجاعة**، **طبول في الليل**، **أوبرا ثلاثة قروش**.

⁴⁵ - محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد المسرحي**، دار النهضة العربية، د ط، بيروت، 1980، ص: 240.

الفصل الأول

1- الظروف التاريخية لبروز اللامعقول :

يعتبر مسرح اللامعقول واحداً من أهم وأجراً التيارات المسرحية على الإطلاق في طليعة العصر الحديث، وهذا مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، وتحديداً في أوائل الخمسينات من القرن العشرين وبالذات عام 1953.

ويعد الأدب العبثي عموماً، ومسرح اللامعقول بصفة خاصة، نوعاً من رد الفعل على الظروف التاريخية التي صاحبت نشأته، ونقصد هنا ظروف الحرب العالمية الثانية التي كشفت عن إفلاس وإخفاق حضارة الإنسان، والتي بدت وكأنها تتهاوى. لهذا فمسرح اللامعقول أو المسرح المضاد: «هو مسرح يعبر عن عبثية الحياة ولامعقولية ما قد يجري فيها، وقد ساهم في ترسيخ وجوده اشتعال الحرب العالمية الثانية 1939 _ 1945، التي جرت فيها معارك طاحنة راح ضحيتها ملايين البشر، دونما سبب معقول، وهكذا فإن ميلاد هذا المسرح الذي يعبر عن اللامعنى للحياة واللامعنى للعقل، أو مسرح اللامعنى، وكان لابد لهذا المسرح أن يلغي كل ما تعارف عليه المسرحيون منذ أيام الإغريق إلى يومنا هذا، والذي كان يتسم في أبسط صوره بوجود مشكلة ثم إيجاد حل لها، أما اللامعقول فإننا نجد أبرز ما فيه هو الخروج على ما تم التعارف عليه».¹

¹ - عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 2011، ص: 68.

لقد ارتبط مسرح اللامعقول بعبث الوجود الإنساني، القائم على مبادئ وقيم بدت في لحظة زمنية ما فارغة من كل معنى، وهذا ما يحاول مسرح اللامعقول تجسيده حيث يقوم على أسس وقواعد وركائز تختلف عن قواعد المسرح التقليدي القديم، الموروثة عن أرسطو، إذ كان ظهور نوع مسرحي جديد آنذاك أمراً ضرورياً، وذلك من أجل استعادة القيم والمبادئ من جديد، قيم تخضع لنظام خلقي جديد، حيث يغيب الزيف والكذب ويزول زيف الواقع المعاش، وحقيقة الإنسان التي كان يحياها، والدعوة إلى توعية الجمهور وإيقاظه، مما هو فيه من صدمة حضارية ساقتها ظروف منتصف القرن العشرين.

لقد أطلق على هذا النوع المسرحي الجديد (مسرح اللامعقول)، الذي أسسه مارتين أسلين عدة تسميات منها: مسرح العبث، وكان أول من جسد هذا المفهوم هو ألبير كامو وذلك من خلال أسطورة سيزيف. إضافة إلى هذه التسمية أطلق أيضاً على مسرح اللامعقول المسرح الدائري، ومسرح الطليعة كما ذكرنا سابقاً.

لكن حتى وإن اختلفت التسميات إلا أن كلها تصبّ في مصطلح واحد، وهو مسرح اللامعقول، الذي يقوم على فلسفة ترى أن الحياة مجرد عبث وزيف، وهو ما تحاول إبرازه في المسرحيات. وفي هذا الصدد تقول حياة جاسم: «إن العالم الذي يمكن تفسيره ولو بعقلانية رديئة، عالم مألوف، ولكن من الناحية الأخرى يشعر الإنسان بأنه غريب وأجنبي، وكون يتجرد فجأة من الأوهام والأضواء، ففيه بلا علاج قد حرم من ذكرى وطن مفقود، وأمل أرض

م العودة، هذا الطلاق بين الإنسان وحياته، بين الممثل ومشهده هو تمام الشعور بالعبث².

يؤمن مسرح اللامعقول بفكرة أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان في حياته، وكل الخبرات التي يكتسبها مهما كانت قيمتها مرتفعة وهامة، إلا أنها في حقيقة الأمر ما هي إلا أدوات للتسلية والمرح وقطع الوقت وقتل الملل فقط.

لقد جاء التيار المسرحي الجديد أو مسرح اللامعقول كردّة فعل على جميع النظم المنطقية والمقاييس العقلية، التي تزرع الإيمان بها جراء الحرب العالمية وما خلفته، حيث جعل الفن المسرحي أداة من أدوات استعادة الثقة والكيان المنهار، وذلك بواسطة الثورة والتمرد والخروج عن الأعراف والسنن السائدة والعبث بها، وذلك بهدف الكشف عن الواقع المزيف.

تبلور مسرح اللامعقول وأصبح قطبا من الأقطاب المهمة، وتيارا من تيارات مسرح العصر الحديث، حيث انبرى له مجموعة من الكتاب على رأسهم صامويل بكيت، ويوجين يونسكو، وجان جنييه، وأداموف... وغيرهم من المسرحيين، الذين تغلغلوا في أعماق هذا التيار المسرحي، الذي يمكن اعتباره نتاج الظروف السياسية العالمية، التي عاشها الإنسان في

² - حياة جاسم، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، منشورات ينسان ، دار الأدب، ط1، بيروت، 1978، 1983، ص:71.

الحرب العالمية، وما خلفته من نتائج أثرت عليه سلباً، حيث خلفت نفسية سيطر عليها انعدام الثقة في الآخرين، والحيز المحيط بها وانعزالها وفرديتها.

1-1-أصول مسرح اللامعقول :

بالرغم من أن النمط المسرحي الجديد الذي يندرج تحت مسمى المسرح اللامعقول قد ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أن له جذور تمتد إلى ما قبل ذلك، إذ أن مسرح اللامعقول لم يظهر من فراغ ولم ينطلق من عدم، وإنما مهد لظهوره وبروزه مجموعة من الظواهر والظروف التاريخية والحركات الأدبية المعاصرة، ولعل أول حركة واتجاه استلهم مسرح اللامعقول أصوله منه هو الاتجاه الدادائي أو الحركة الدادائية.

1-1-1-الأدب والمسرح الدادائي:

لقد استند مسرح اللامعقول وقامت أنقاضه على عدة اتجاهات فلسفية التي من بينها الاتجاه الدادائي، ذلك نظراً لكونها تعتمد على نفس الفلسفات التي ركّز عليها مسرح اللامعقول، من خلال السعي وراء هدم كل القواعد المعروفة للفن وبنائها على النزعة العدمية الهدامة، و يظهر ذلك من خلال هذا القول: «وقد أتى أول تعبير على الاتجاه العبثي في بيان الدادائيين في 1917، وقد اختير اسم الدادائية لأنه لا معنى له»³.

³ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر و التوزيع، ط1، الجيزة - ج.م.ع، 2000م، ص: 174.

و الدادائية كما هو معروف هي حركة في أساسها سلبية، حيث تؤمن أكثر بإنكار القيم بدلا من تأسيس قيم جديدة غير القيم السائدة، لذلك كانت جل أعمالهم تقريبا هي أعمال ساخرة، حيث يتميز أصحابها بالاهتمام باللامعقول واللامنطق، مثل إيمانهم بالكتابة الآلية، أي تسجيل الأفكار التي في عقل الكاتب، بدون النظر إلى علاقتها ببعضها البعض، وكان هذا في رأيهم تعبيرا صادقا عن عقل الكاتب الباطني.⁴

«الدادائية هي حركة تهدف إلى تحطيم القواعد المعروفة للفن، بل للعقل وإنكار القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة، فالدادايون ركزوا على جهودهم في الهدم، دون محاولة فهم لإيجاد مفاهيم وقيم فنية أو أخلاقية أو اجتماعية جديدة، لتحل محل القيم والمفاهيم المرفوضة».⁵

ساهمت الدادائية في إدخال لغة العبث إلى المسرح وكسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج، فهي حركة تهدف إلى هدم القيم والمفاهيم والأشكال الفنية التقليدية السائدة، إذن هي حركة سلبية أكثر منها إيجابية، لأنها حركة هدامة أكثر من كونها بناءة. ولكن لم تعش هذه الحركة فترة زمنية طويلة إلى أن حلت مكانها حركة أدبية أخرى وهي السريالية.

1-1-2- الاتجاه السريالي :

⁴ - ينظر ، المرجع نفسه، ص: 174.

⁵ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، الجيزة، 1999، ص: 44.

ظهرت السريالية سنة 1919، أي بعد عامين فقط من ظهور الدادائية. والسريالية حركة ترى أن الحقيقة تكمن في العقل الباطني والأحلام، حيث يكون العقل في هذه المرحلة متحررا من سيطرة العقل الواعي عليه. هي حركة انبثقت أصولها من الدادائية، وهدفها الأساسي هو مهاجمة الطبقة الاجتماعية البرجوازية.

فقد عرف أندري بريتون هذه الحركة بأنها: «التعبير سواء بالكتابة أو بالكلام أو أي وسائل أخرى عن باطن الفكر بعيدا عن تحكم العقل الواعي ودون اعتبار لأي قيمة أخلاقية أو جمالية».⁶ ولعل خير دليل على احتفاء السرياليين وترحيبهم بالأعمال العبثية هو احتفاءهم بظهور المسرحية الأولى ليوجين يونسكو، وهو رائد من رواد مسرح اللامعقول، تحمل عنوان: «المغنية الصلعاء»، حيث أسرع رواد السريالية بالاحتفاء بها، واعتبر يونسكو في تلك المرحلة أفضل ثمرة أدبية للحركة السريالية، رغم أنه لم ينتسب فعليا لهذه الحركة الأدبية، وقد ذكر في هذا الصدد أن: «الدارس لمسرح يونسكو لا يمكن أن ينكر وجود ملامح السريالية في أعماله. لقد رفعت السريالية من شأن الأحلام ومنطقة العقل الباطني التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل. ويونسكو يستخدم الأحلام بكثرة في

⁶ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 175.

مسرحه. وهو أيضا يتبع أسلوب المسرح السريالي، كما ظهر في الأعمال المسرحية القليلة التي أثمرتها الحركة السريالية».⁷

إن الحركة السريالية إذن أو كما سميت الفوق الواقعية التي تعني فوق الواقع، هي حركة ثقافية في الفن الحديث، هدفها الأساسي هو التعبير على العقل الباطن، بصورة يعوزها النظام والمنطق، من هنا يمكن اعتبار الدادائية والسريالية حركتان أدبيتان تعتبران الكون أنه غير معقول، وتسعيان إلى التعبير عن هذه اللامعقولة بوسائل فنية مختلفة، ويمكن اعتبارها بين الاتجاهات التي سبقت مسرح العبث أو اللامعقول والتي مهدت له.

بالإضافة إلى الدادائية والسريالية هناك حركة أخرى ساهمت وبشكل كبير في بروز مسرح اللامعقول، وهي الوجودية.

1-1-3- التيارات الوجودية :

الوجودية تيار فلسفي يركز على الاهتمام بكافة معاني الوجود الإنساني، ومبدأ الحرية المطلقة للإنسان في التفكير والإرادة والاختيار دون موجه وقيود من أجل بناء شخصية واعية حرة للإنسان، ومن أهم كتاب هذا المذهب نجد جان بول سارتر، وألبير كامو، يقول سارتر: «أنه لا وجود لقيم أخلاقية عالمية أو مطلقة. ولذلك فالإنسان يسير على غير

⁷ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 122.

هدى في عالم خال من كل هدف، وبناء عليه فكل مناخر ومسؤول فقط أمام نفسه، وعلى كل إنسان أن يبحث عن القيم التي تتلاءم معه، وأن يلتزم بها، ويتصرف وفقا لها».⁸

أي أن العبث هو صراع بين آمال الإنسان ورغباته، باعتبار أنه هو من يطلق المعاني على الموجودات الكونية التي تحيط به، وليس العكس حتى يصل إلى حل يمكنه من العيش في هذا العالم الفوضوي.

هذا بالنسبة لسارتر وكامي أما الكتاب المسرحيين الذين جاؤوا من بعدهم فهم يتفقون معهما في الحرية المطلقة للإنسان في تقرير مصيره بنفسه، في حين يختلفون عن هذين الكاتبين في استخدام المنهج التقليدي القديم. ولكن في الأخير جميع كتاب مسرح العبث يتفقون في رؤيتهم للحياة ويجمعهم عنصر مهم، وهو عنصر العبث.

1-2- خصائص ومميزات مسرح اللامعقول:

لقد اختلف مسرح اللامعقول عن المسرح التقليدي اختلافا كبيرا في شتى مراحل الفنية والدرامية، حيث أن كلا منهما ينبنى على قواعد وأسس مختلفة تميزه عن الآخر، فالمسرح القديم التقليدي يقوم على مجموعة من القيم المتعارف عليها، وعلى نظرة رشيدة للحياة، حيث شبهه معظم كتاب المسرح الجديد مقارنة بهم، بالقصة البوليسية التي تسير نحو هدف معين

⁸ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 170.

واضح تنتقل وتتطور أحداثها من نقطة لأخرى، حتى الوصول لحل العقدة والحل النهائي للمشكلة، التي يحددها الكاتب الدرامي في أول القصة، وهذا مايجعل الجمهور والمتفرجين دائما في حالة انتظار وشوق، في حين أن مسرح العبث هو قضية غامضة ومبهمّة منافية للمنطق البشري، على مستوى الحدث والزمان والمكان والشخصيات وكل عناصر الفن الدرامي. فهو مسرح تنطلق أحداثه من قاعدة مجهولة إلى نهاية غامضة غير معروفة، إذن المتفرج في مسرح العبث لا يكون في مرحلة انتظار وشوق وإنما ينتظر ما يحدث ويفهم المعنى، الذي لا يمكن أن تفصح عنه المسرحية في النهاية، وهكذا يتحقق مسرح العبث وما كان يريد الكاتب والمخرج المسرحي برتولد بريخت تحقيقه من خلال دفع المتفرجين إلى التفكير وشحذ أذهانهم.⁹

على الرغم من أن كتاب المسرح اللامعقول لم يؤسسوا مدرسة ينتمون إليها، إلا أن أعمالهم تتميز بجملة من الخصائص التي تميزها عن مختلف الأنواع والفنون المسرحية، حيث: «تقع المسرحيات العبثية ضمن التراث الرمزي، كما كانت خالية من أي عقدة منطقية أو تشخيص، بأي معنى تقليدي، فشخصياتها تفتقر إلى الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية، وبهذا الشكل يتعمق إحساسها بالعبثية، كما يحمل غياب الحكمة على إبراز رتابة

⁹ - ينظر رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 185.

وتكرارية الزمن في القضايا الإنسانية، ولا يزيد الحوار بشكل عام عن كونه سلسلة من الكليشيهات المفككة التي تحجم المتحدثين إلى مجرد آلات ناطقة. وهذه المسرحيات لا تناقش الظروف الإنسانية بل تحاول ببساطة تصويره في أسوأ أحواله، من خلال صور ساخطة، بقصد تحرير الساذج من أوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه».¹⁰

ويفهم من هذا أن مسرحيات اللامعقول هي مسرحيات تتبني على قواعد وأسس غير التي كان عليها المسرح الدرامي القديم، هي مسرحيات تقوم في جوهرها على كسر الأعراف المسرحية القديمة والمتعارف عليها وعدم التقيد بها، فهي مسرحيات لا تتطابق مع الواقع في المكان والزمان وبناء الشخصيات وغياب المنطق عن الحوار والأحداث، إذن البنية الدرامية في مسرح اللامعقول هي بنية لا ترجع إلى شيء محدد في الحياة والحدث لا يرتبط بصيرورة تاريخية. ومن خلال كل ما سبق يمكن أن نلخص أهم السمات الأساسية للمسرح الجديد أو مسرح اللامعقول، ونجملها فيما يلي :

- العمل من أجل استعادة الثقة المفقودة في الإنسان وضياعه، والدمار الذي حل بهم.

¹⁰ - ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، دار نشر الجمهورية العربية السورية ، ط1، دمشق، 1990، ص:342.

- الاغتراب التام للإنسان ووحده، فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة لا منتمية تصفها في صراع دائم يخلو من المنطق.¹¹
- مسرح العبث هو تجربة مسرحية تكشف عن وحشية الإنسان المختفية وراء واقع مزيف.
- فكرة اللادوبهي التي تسيطر على كل شيء، فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان و كل الخبرات التي يكتسبها، لا جدوى منها.¹²
- إن اللغة في مسرح العبث تصبح كمجرد أصوات جوفاء، ويكون الهدف الوحيد منها درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية، ليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله.
- محاكاة أسلوب السينما الصامتة وخاصة أفلام تشارلي تشابلن وبستر كيتون، في ترجمة الرؤية العبثية إلى تشكيل مسرحي، حيث يظهر البطل في هذه الأفلام دائما شريدا ومغتربا وعرضة لعدوان المجتمع والحياة معا.¹³

¹¹ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 127.

¹² - المرجع نفسه، ص: 128.

¹³ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 128.

2- المسرح الملحمي عند بريشت¹⁴:

لقد كان برتولد بريخت شغوفاً بالمسرح الألماني، حيث قام بنشر أولى مسرحياته تحت عنوان: **الإنجيل** سنة 1913 في سن الخامسة عشر، ونشر بعد ذلك مسرحيته الثانية بعنوان: **"طبول في الليل"**، التي اعتبرت من أشهر مسرحياته، حيث كان عمره أربعة وعشرون عاماً، وقد حققت رواجاً كبيراً ونجاحاً عالمياً، لكونها تتحدث عن موضوع يهاجم فيها العسكرية الألمانية ومثيري الحروب، وحصلت على جائزة "كلايست" في الأدب تقديراً له، وبدأ في

¹⁴ - ولد برتولد بريشت في 10 فبراير 1898 في مدينة أوكسبورغ من عائلة ميسورة الحال، وأنهى دراسته الثانوية عام 1908، درس الطب في جامعة ميونيخ، وكان حريصاً على تتبع محاضرات كبار الأساتذة اللاهوت والفلسفة بانتظام بحكم اهتمامه بالفكر الفلسفي. انخرط سنة 1918 في الجيش الألماني كمساعد طبيب، في السنة الأخيرة للحرب العالمية الأولى، التي اجتذبت إليها أغلب مثقفي ألمانيا تحت شعار: الدفاع عن الوطن، لكنهم أدركوا فيما بعد خطأ تأييدهم للحرب، بعد أن تبين له أنها حرب استعمارية لاقتسام العالم والسيطرة على ثرواته. وكانت لهذه الحرب تأثير كبير وعميق على تفكيره، ومساره الفني، و نهجه السياسي كما سيتضح فيما بعد. نشر بريشت أولى مسرحياته بعنوان (الإنجيل) **die bible** في سن الخامسة عشرة، كما كان ينشر النقد المسرحي في مجلة مسرح (أكسفورد) من عام 1913 حتى 1914. وقد أظهر شغفه بالمسرح. ونشر عام 1922 مسرحية (طبول الليل) **tromme in der nacht**، وحصل على جائزة (كلايست) في الأدب تقديراً لهذه المسرحية التي هاجم فيها العسكرية الألمانية ومثيري الحروب. وفي سنة 1924 انتقل إلى برلين العاصمة، وفيها نشر مسرحية (أوبرا ثلاثة قروش) **dreigroschenoper**، أغلب موضوعات مسرحيات بريشت مقتبسة من الأدب العالمي، واستطاع أن يستثمر محتواها لخدمة نظريته الجديدة عن المسرح، وهنا تكمن عبقريته. فقد نجح في استلهم أفكار هادفة وقضايا جديدة من مضامين النصوص التي اطلع عليها. اتفق مع صديقه أرنولت برونر على تأسيس شركة الإنتاج المسرحي تحت اسم: (شركة أرنولتو برتولد) عام 1921. وفي العام الموالي 1922 بدأ بكتابة مسرحية (كاركا)، التي غيرها فيما بعد إلى (في كثافة المدن). في العام 1929 تم عرض مسرحية (طبول في الليل)، وكتب الناقد المسرحي الألماني حينذاك هيرتايزك يقول: إن الشاعر بريشت البالغ من العمر الرابعة والعشرين استطاع بين عشية وضحاها أن يغير وجه ألمانيا الشعري.. ينظر عبد الرحمن بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، المملكة المغربية وزارة الثقافة، د، ط، الدار البيضاء، 2017، ص: 203-205.

مسرحية أخرى له بعنوان: "أوبرا ثلاثة قروش". وقد كانت أغلب مسرحيات وأعمال بريشتنتناول موضوعات مقتبسة من الأدب العالمي، من خلال الأفكار الهادفة والقضايا الجديدة التي اكتسبها من خلال المضامين التي اطلع عليها، ومن انتقاله من مكان لآخر. وكان يعد من أهم كتاب المسرح في ألمانيا قبل عام 1933، لكن بعد استيلاء هتلر وفرض سلطته على الحكم، وإحراقه لكتب الأدباء، انتقل من ألمانيا إلى الدنمارك وبعد ذلك إلى أمريكا، حيث بدأت نظريته تتغير اتجاه الفن المسرحي، وحاول اكتساب نظرية جديدة عن المسرح، وذلك جراء عدة ظروف وضغوطات واجهها في مساره الفني وحياته ككل.¹⁵

وقد جاءت محاولات برشت في نظريته المسرحية الجديدة كرد فعل للتغيرات التي لحقت بالمجتمع الألماني أثناء الحرب العالمية الأولى، وما خلفته من آثار سلبية وانهايار القيم وما عرفه من ركود في مختلف المجالات خاصة الاقتصادي، خاصة الطبقات العاملة والبروليتارية التي عاشت حياة صعبة في ظل هذه الظروف، حيث كان المسرح مرتكزا على الطبقة البورجوازية المسيطرة، التي كانت تستغل المسرح لهدف ضمان استمرار سيطرتها، وسد أبواب المسارح في وجه الطبقة العاملة.

¹⁵ _ ينظر، عبد الرحمان ابن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، المرجع السابق، ص: 204.

بالتالي فإن نظرية برخت لم تظهر فجأة، ولا من عدم، وإنما كان سببها مجموعة من العناصر التي تم ذكرها سابقاً، إضافة إلى رغبته الملحة في النزوع نحو خلق مسرح جديديقوم على أسس وقواعد جديدة، غير القواعد الأرسطية والمسرح الأرسطي القديم، الذي كان في نظر برخت يخلو من المضمون، ولا يمكن منحه وظيفة غير وظيفته تلك، إلا من خلال إسقاط السلطة، الذي يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وثوري، الذي يحققه المسرح. وهذا ما تؤكدُه نهاده صليحة في كتابها: تيارات مسرحية معاصرة، تقول: «إذا كانت حالة الإحساس بالفوضى والعبثية واهتزاز اليقين بكل الموروثات - وهي حالة نتجت عن الحربين العالميتين اللتين مزقتا القارة الأوروبية خلال النصف الأول من هذا القرن - وإذا كانت هذه الحالة وراء العديد من التجارب المسرحية الثائرة.... فإن النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي مروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض وانتهاءً إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني برتولد برشت».¹⁶

¹⁶ - نهاده صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 18_184.

من هنا فإن برشت هو شاعر ثائر، عاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده وتفاعل معها، ودفعه وعيه بالإحساس بمسؤوليتها التاريخية، حيث انتقل من حالة السخرية واللامبالاة العدمية والحياة الفوضوية إلى الإيمان بضرورة تغيير المجتمع وتنويره، عن طريق توعية الناس وإخراجهم من المعاناة والمشقة التي يعيشونها.

لقد كانت مسرحيات برخت تعكس قضايا الإنسان، وصراعه المير مع القهر والاستغلال بطريقة مباشرة، بهدف خلق شكل جديد للمسرح، وأمله أن يكون وسيلة توعية، عكس المسرح القديم الأرسطي الذي يعتبر المسرح دراما برجوازية، لا يكتبها ولا يريد لها إلا من ينتمي إلى هذه الطبقة، فهو مسرح يقوم على محاكاة الواقع، وإيهام المشاهدين وإقناعهم بأن ما يشاهدونه هو الواقع فعلا، وخلق عالم وهمي يغرق الإنسان في وهم، يعوق تطوره العلمي والتجريبي، أي تخدر فيه إرادة الصراع من أجل الحرية وإلغاء الطبقة. في حين يسعى المسرح الملحمي إلى تحقيق كل هذا، ويظهر هذا في القول الآتي: «يعد المسرح الملحمي مذهباً واتجاهاً حديثاً في المسرح، يعتبر المضمون أهم من الشكل، والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي، أسلوبه قصصي تعليمي. ظهر هذا الاتجاه في ألمانيا على يد المخرج المسرحي إيفون بيسكاتور وبيرتولد بريخت، هو شكل من القصص الذي لا يتقيد بزمان ويعني مصطلح ملحمة كما يستخدمه برشت تتابع أحداث أساسية أو فرعية، تسرد

بدون تغييرات متكلفة في الزمان أو المكان أو اتصال بعقدة أساسية، والجديد فيه هجر

الحيل التقليدية، وإيهام الجمهور بواقعية ما يشهده».¹⁷

توصل برختبهذا إلى أن يجعل المسرح وسيلة وأداة للثورة الاجتماعية، من خلال

وضعه اللمسات الأولى لنظرية المسرح الملحمي كنقيض للمسرح البرجوازي، وهذا ما يشير

إليه هذا القول الذي ورد في كتاب بين المسرح والارتجال: «يعتبر النتاج المسرحي للكاتب

الألماني برتولد برشت من أهم الأعمال الدرامية، التي عرفها المسرح المعاصر، ذلك لما

ينطوي عليه من أصالة وما اكتسبه من شهرة عالمية. وحسب تدبير برشت نفسه فإن أراد

أن يكتب مسرح العصر العلمي، الذي أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي أو الجدلي،

على اعتبار أنه يناقض المسرح الكلاسيكي الذي عرف تطوره في جو من الأوهام».¹⁸

ما يعني أن مسرح برشت ينطوي على دروس وتعاليم سياسية، جاءت لتقلب قواعد المسرح

التقليدي، بهدف تنوير أفكار الإنسان وعاداته وتقاليده الطبقيّة الجائرة. وهذا ما يشير إليه

برشت نفسه: «إن المسرح بالنسبة إليه لا يعتبر حدثاً أو تحريكاً لهذا الحدث الدرامي، وإنما

هو سرد وتحريك نظامي للحجة الجدلية».¹⁹

¹⁷ - حسن المنيعي، المسرح والارتجال، دار قرطبة، ط1، الدار البيضاء، دس، ص: 237.

¹⁸ - حسن المنيعي، المسرح والارتجال، المرجع السابق، ص: 90.

¹⁹ - المرجع نفسه، ص: 91.

يقوم المسرح الملحمي على القصص الدرامي وسرد الأحداث على شكل لوحات مستقلة، بعيدة عن الإيهام، تدفع القارئ والجمهور إلى الثورة على الواقع الاجتماعي المحيط به ومحاولة تغييره.

في سبيل تحقيق هذه الأهداف والقواعد الأساسية اتجه برشت نحو مجموعة من الأسس الفنية للعرض المسرحي، من كل نواحيه من شكل وأسلوب وديكور وموسيقى... وغيرها من عناصر العرض. وذلك من أجل الثورة والتمرد على مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطي، والاتجاه بالمقابل نحو عنصر جديد وأساسي في مسرح برشت الملحمي، يساهم في إثارة وعي المتفرج بغرابة وتناقض واقعه الاجتماعي، وإثارة رغبته في تغيير هذا الواقع المتناقض، وتغييره جذريا إلى الأفضل، هو التغريب، الذي يركز ويحرص على تقديم الأمور المألوفة في صورة غريبة، مما يدفع المتفرج على رؤية وإدراك شيء مألوف كما لو أنه جديد، ومناقشة الواقع دياكتيا، يقصد بها تثوير الجمهور بحقائق الواقع أي أن تظل الشخصيات المسرحية وأحداثها غريبة على المشاهد، وأن يدرك أنها مجرد تمثيل ويحتفظ بانفصاله عنها.

وقد لخص برشت الاختلاف القائم بين مسرحه الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي في

جدول، يوضح ويحدد أبرز مميزات المسرح الملحمي:

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي	مسرح اللامعقول
- يقوم على مبدأ أساسي هو الحكمة.	- يقوم على تقنية السرد.	- لا يقوم على حبكة أو سرد.
- يثير في المتفرج عواطف من قبيل الخوف والشفقة، هدفه التطهير.	- يعرض المشكلة دون أن يشارك ويندمج المتفرج فيها، وإنما يراقب فقط من بعيد.	- يثير السخرية من الإنسان الذي يبدو وجوده عبثيا، وخاضعا للصدفة.
- درامي.	- ملحمي، تحريضي ثوري.	- ساخر وعبثي.
- الإنسان يكون ثابتا.	- الإنسان يكون متغيرا ومحور الصراع.	- وجود الإنسان هو محور الصراع.
- الاعتماد على مخاطبة العواطف. - يقدم أحداث تتضمنها الحياة.	- الاعتماد على مخاطبة العقل. - يقدم فلسفة الحياة.	- لا يعتمد على العقل ولا على العواطف وإنما يقدم أحداثا تثير السخرية. - يقدم فلسفة حول الوجود والحياة. كما يقدم محمولات إنسانية يبدو فيها الإنسان عاجزا عن فهم وجوده.

²⁰ - ينظر نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 191.

2-1- قواعد وأسس المسرح الملحمي:

يستند المسرح الملحمي البريختي على التمرد والثورة على المسرح الأرسطي، حيث قام بتحويل خشبة المسرح إلى صراع جدلي، وهذا بهدف إسهام الجمهور والمشاهدين في اتخاذ موقف في مجموعة من القضايا الاجتماعية والسياسية والإنسانية. ولعل أهم هذه القواعد، التي يركز عليها المسرح الملحمي البريختي، والتي تجعل منه مسرحاً جديداً مناقضاً للمسرح الأرسطي وقواعده التقليدية، هي العناصر الآتية:

2-1- تحرر الممثل والجمهور:

لقد تحول الممثل في المسرح الملحمي إلى محام، يستعمل الحوار المنطقي والجدل بهدف دفع الجمهور الحاضر للإدلاء برأيه بكل موضوعية، حيث أن: «الممثل مطالب بأن يعرض، لا أن يحاكي، وقد دافع بريخت عن عدد من الحيل في التدريب لتشجيع ذلكمناها: على الممثل أن يتكلم بلغة الغائب وبصيغة الماضي، وحتى ينطق الإرشادات المسرحية... وكان الممثل يراقب بشكل مرئي حركاته هو».²¹ وبالتالي فالممثل في المسرح الملحمي البريختي يعتمد

²¹ - ج.ل. ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، ط1، دمشق، 1995،

على السرد والقص على خشبة المسرح، في حين أن المشاهد يكون منتبهاً لأحداث المسرحية بعقل نشيط، أي أن الخطاب المسرحي يكون موجهاً مباشرة إلى الجمهور وبشكل كامل.

2-1-2-الديكور:

استمدبريخت طريقة بيسكاتور، حيث استغني عن الوهم والرمزية وأنشأ ديكوراً يتماشى مع حاجيات الممثل، ولا يجوز أن يكون هناك إحياء (جدار رابع)، وباستثناء بعض الأدوات الضرورية، يجب أن تكون الخشبة عارية، أي مجرد فراغ مفتوح تحكى فيه قصة. ويجب أن يجري تغيير الديكور بين المشاهد على مرأى من المشاهدين، وإذا كانت هناك ستارة، يكفي بربطها بخيط عبر الخشبة، وبهذه الطريقة فقط يتم وصل الجمهور بالخشبة لا فصلهما، وبذلك يشجع توجيه الكلام مباشرة إلى جمهور الصالة.²²

2-1-3-إسقاط الجدار الرابع:

يقصد بهدم اندماج الممثل في الدور والشخصية التي يتقمصها، وإنما يكون دوره وهدفه هو توصيل الفكرة لجمهور المشاهدين.²³

2-1-4-التغريب:

²² -ج-ل-ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص:178.

²³ - ينظر، حياة حاتم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، المرجع السابق، ص:68_69.

يعتبر مفهوم التغريب من أهم أسس وقواعد المسرح الملحمي، التي ركز عليها برشت في مسرحه، حيث أنه يمثل: «أحد مقومات المسرح الملحمي، ومهمة المخرج والممثل أن يجعلوا من الحدث الصغير والعادي والمألوف غريبا ومدهشا، وذكر برشت ثلاثة طرق للممثل من أجل تجسيد علة التغريب على المسرح، عن طريق الإدهاش... أولا: نقل الدور إلى الشخص الثالث. أو ثانيا: الانتقال إلى الماضي» .²⁴

من هنا فسمّة التغريب التي جعلها برشت عنصرا أساسيا في مسرحه الملحمي الجديد تقوم على تقديم الأمور والأشياء المألوفة في صورة غريبة جديدة، بهدف دفع المتفرجين إلى رؤية وإدراك الأمر المألوف، كما لو أنه جديد، بهدف إشراك الجمهور بإثارة عقله لا عواطفه، كما هو الأمر في المسرح الأرسطي، وقد يشترك بريخت مع مسرح العبث في مسألة التغريب، حيث يعتمدان معا ويعولان على ميزة

2-1-5- المؤلف المسرحي:

يجب أن يبني المؤلف مسرحيته على سلسلة من الأحداث، ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا، يبقى في مكانه إلى أن يستبدل بآخر، وأن يقدم وصفا تاريخيا لحدث المشهد. فقد كان

²⁴ - عبد الرحمان بن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، المرجع السابق، ص: 215.

التأريخ مفهوم آخر من مفاهيم بريخت الوثيقة الصلة بالتبديد -أي تعزيز الوعي بأن الحدث يجري- وكأنه في الماضي، وجعل الحاضر يبدو غريباً.²⁵

يعد المسرح الحديث عند برشت مسرحاً ملحمياً، كانت بدايته حينما سأل نفسه في المنفى وهو بعيد عن وطنه، عن إمكانية صياغة عالم جديد على خشبة المسرح، بوصفه عالماً متغيراً، وكان مستعداً لتغيير المجتمع لنشر الوعي السياسي والاجتماعي لدى جماهير المشاهدين، وهو أقصى أهداف مسرحه. وقد تجلت العديد من عناصر التجديد في المسرح الملحمي من خلال العديد من أعماله التي نظمها وأسسها في مساره الفني، ولعل من بين أهم أعماله التي تجلت فيها عناصر المسرح الملحمي بقوة هي مسرحيته: «دائرة الطباشير القوقازية».²⁶ وتتألف هذه المسرحية من استهلال وخمسة فصول، يتمحور الاستهلال حول النزاع الذي جرى بين

²⁵- ينظر، ج-ل-ستيان، الدrama الحديثة بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص: 578.

²⁶- تدور المسرحية حول قصة الملكة التي كان لديها طفل صغير، تعيش مع زوجها الملك حياة من الرفاهية، ولكن جاءت فترة حدثت فيها ثورة شعبية أطاحت بحكم هذا الملك وزوجته فقاما بالهرب إلى خارج البلاد دون أن تأخذ ابنتها الصغير، فقد انشغلت بحزم أمتعتها ومجوهراتها الفاخرة ونسيت طفلها، بينما ظلت الخادمة التي كانت ترعى ابن الملك منذ صغره، واستمرت بتربيته ورعايته وعوضته عن غياب أمه. وبعد مرور عدة سنوات من تلك الثورة الشعبية وهروب الملكة، عادت من جديد تطالب باسترجاع طفلها من تلك الخادمة (جروشا) التي رفضت بشدة أن تسلمها إياه، فقامت الملكة وزوجها برفع دعوة قضائية ضد الخادمة، حيث تملك القاضي حيرة شديدة بين الطرفين، فلمن يحكم بأحقية الطفل، لذلك اقترح فكرة أن يقسم الطفل إلى قسمين فتأخذ كل من الأم الحقيقية (الملكة)، والأم المربية (جروشا) شطراً، فأبنت الأم الحقيقية أن يقسم الطفل، حيث أبى عليها حنان الأمومة أن يقتل ابنها، فتنازلت عنه، فكان ذلك أقوى دليل على أنها الأم الحقيقية.

جماعتين حول وادي، وتشغل حكاية دائرة الطباشير القوقازية الفصول الخمسة، فالمسرحية إذن تتألف من قسمين منفصلين تماماً، هما الاستهلال والفصول الخمسة.²⁷ وتعتبر من أهم المسرحيات التي ألفها برخت، وهي مسرحية ترمي إلى خدمة ورفاهية الإنسان. وقد اقتبسها بريختمن حكاية صينية، أين اقترح القاضي بدلاً من تقسيم وشرط الولد إلى نصفين، قام برسم دائرة طباشير وضع الطفل داخلها، وطلب من المرأتين (الأم الحقيقية والخادمة)، أن تشد كل منهما بذراع الطفل وتسحبه إلى ناحيتها، وتخرجه من دائرة الطباشير ومن تفعل ذلك فهي الأم الحقيقية. وقد عكس برخت النتيجة في هذه المسرحية، عندما لم يحكم للأم الحقيقية بل حكم للخادمة جروش، التي اعتنت واهتمت بالطفل، الذي تركته أمه حين اشتعلت الثورة في إحدى مدن القوقاز، والمغزى من هذا الحكم الغريب هو أن من يرفع الشيء هو الأحق به.²⁸

كانت مسرحية دائرة الطباشير القوقازية نتيجة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عاشها برشت وغيره في المجتمع الأمريكي، حيث ألهمته بفكرة دائرة الطباشير بإطار الصراع الفكري الماركسي الذي انعكس في نص هذه المسرحية.

²⁷-ينظر، عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة، بيروت، 1978، ص: 273.

²⁸-ينظر، المرجع نفسه، ص: 272- 273.

الشخصيات في مسرحيات برشت، بصفة عامة، وفي مسرحيته دائرة الطباشير القوقازية هي شخصيات ذات دلالات خاصة، لا بد بالضرورة أن تمثل وتحدث وقائع هذه القصة، إذ ليس هناك أحداث مجردة من الشخصيات، حيث أن الحدث والشخصيات يمثلان وجهين لعملة واحدة، لا يمكن الفصل بينهما. حيث تعتمد الشخصيات عنده على السرد والقص على خشبة المسرح، وهي: الملكة، الخادمة (جروشا)، الطفل (ابن الملكة الذي ربته الخادمة)، سيمون (خطيب جروشا)، أخ جروشا وزوجته.

أما الحوار في المسرح الملحمي عند برشت فهو مختلف عما كان عليه في المسرح القديم. ويعتبر الحوار من أهم عناصر العمل المسرحي، لهذا فقد استخدم برشت في مسرحياته حوارا هادئا، وموضوعيا، بتوظيف ضمير الغائب كقول: (بارك الله في الأنسة وأعطائها صحة طيبة)، بين جروشا وسيمون. وكأن كلنا الشخصيتين نتحدث إلى إنسان غريب، وذلك للتخفيف من حدة الانفعال واندماج المشاهد مع الأحداث. وكذلك الأحداث في مسرحيات برشت تختلف عن أحداث المسرح القديم، التي توهم المشاهد بأن الأحداث حقيقية ووقعت بالفعل، في حين أنها في المسرح الملحمي هي أحداث تلتزم بالتاريخ، مذكرا مشاهديه بأن ما يسرده لهم ليس إلا رواية لأحداث ماضية. وتكون كل الأحداث وسيلة لتحقيق هدف بريختي، من خلال طرح قضايا تثير تساؤل المشاهدين ووعيهم، ويصرح بالمعنى الكلي للمسرحية بعد انتهاء الأحداث على لسان المغني: «وأنتم يا من سمعتم قصة دائرة

الطباشير أحفظوا حكمة الأقدمين: إن الأشياء ينبغي أن تعطى للذين يقومون عليها خير قيام، فالأولاد للأممات اللواتي يراعينهم خير رعاية حتى يشبوا ويتزعرعوا، والعربات للسائقين الفائقين، حتى يكون السير جيدا. والوادي للذين يحسنون سقيه حتى ينتج خير الثمار».²⁹

هكذا استطاع برشت أن يخلق نوعا مسرحيا جديدا، يقوم على منهج عقلي وموضوعي، هو مسرح صعب وقاسي لكنه مشبع بالحقيقة.

²⁹ - ج. لستيان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص: 550.

الفصل الثاني

1- رواد المسرح الجديد وخصائص مسرحهم:

- **مسرح صامويل بكيت¹ ويوجين يونسكو²:** كاتب أيرلندي، عاش في فرنسا وكتب بالفرنسية، متحفظ جدا ووقور، استحق بأعماله الصعبة والقاسية مكانة هائلة للغاية تتميز شخصياته في الغالب بأنها بهلوانية، تتحرك في عالم غير محدد، مطبوع بالقسوة التي تعترئها ملاحظات سريعة من الحنان، ويغلب على مسرحه الطابع الميتافيزيقي

¹ - ولد رائد مسرح اللامعقول صامويل بكيت في مدينة دبلن، في شهر ابريل 1906، لوالدين يعتنقان البروتستنتية، من أسرة أيرلندية متوسطة الحال، وتلقى تعليمه في المرحلة الثانوية في مدرسة: "رويال بورتورا" في تلك المرحلة كانت كتاباته تعكس نوعا من الطبيعة الإنسانية المعذبة، لحساسيته المرفهة. "التحق بكيت في دبلن بكلية ترينتي عام 1923. وهناك درس اللغة الفرنسية والإيطالية، وحصل على درجة الليسانس في الآداب عام 1927. وفي إطار التبادل الثقافي، رشحته جامعتاه كمحاضر في مدرسة نورمال العليا في باريس التي أصبح فيما بعد محاضرا بها للغة الإنجليزية في خريف عام 1928، وأثناء إقامة بكيت في باريس حصل على درجة الماجستير، وفي تلك الفترة استطاع أن يترك بصمته في باريس كشاعر أيضا، حين نال جائزة الآداب لأحسن قصيدة عن موضوع الزمن.. ينظر صامويل بكيت، خمس مسرحيات تجريبية، تر:نادية البنهاوي، د. ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1992، ص: 11-12.

² - ولد رائد مسرح العبث أوجينيونسكو، في بلدة سلاتيما في رومانيا، في 26 تشرين الثاني عام 1912. ينتمي إلى أصول فلاحية، إلا أن جده هجر الأرض، وصار والده محاميا، وشغل مناصب هامة في القضاء والشرطة في فترة ما بين الحربين، أما والدته تيريزا إيكار فكانت فرنسية، وعندما أكمل عامه الأول قدم للإقامة في باريس، حيث كان والده يتابع دراسة القانون. ينظر كلود ابستادو، يوجين يونسكو، تر:قيس خضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق، 1999، ص: 7. هاجر أوجين يونسكو إلى فرنسا وهو لم يتجاوز بعد العام الثاني من عمره، فقد ولد في رومانيا سنة 1912 ثم نشأ في مدارس فرنسا. وبعد أن أتم دراسته هناك عاد إلى بوخارست ليعمل بها مدرسا للغة الفرنسية سنة 1936، ثم عاد بعد عامين إلى فرنسا لإعداد رسالة في الدكتوراه، ولكنه سرعان ما زهد في هذا الدراسة واستقر نهائيا في باريس. ينظر لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، ص: 234. أهم مسرحياته هي: "المغنية الصلحاء" (1950)، التحيات (1950)، الدرس (1951)، معرض السيارات (1951)، الكراسي (1952)، القائد (1953)، ضحايا الواجب (1953)، فتاة الزواج (1953)، المستأجر الجديد (1955)، اللوحة (1955)، القاتل (1958)، الخرائيت (1959)، ذو الحقائق (1977)، زيارة الموتى (1980). ينظر يوجين يونسكو، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة <https://ar.m.wikipedia.org>..2019_5_1:38;26،

أكثر من الطابع السياسي، ويتميز بالتشاؤم والشعور باللامعقولة اللذان يميزان أشهر مسرحياته: «في انتظار غودو» 1948، وقد تزايد في مسرحيته: «نهاية اللعبة» 1955، وفي مسرحية «الشريط الأخير» 1958، لكنهما يفسحان مكانا أكثر صفاء في: «آه أيتها الأيام الجميلة» 1963.

كما يعد يوجين يونسكو أيضا من أهم كتاب مسرح اللامعقول، وأحسن ممثل لهذا الاتجاه، فقد جدد وتحرر من شكل ومضمون المسرح التقليدي، وهذه تعد أهم سمة في مسرح اللامعقول، التي تقيد بها الكتاب العبثيين في مسرحهم، كما وضعوا أسسا جديدة، ويظهر ذلك عند يونسكو في جميع أعماله المسرحية، نخص بالذكر مسرحية: "الكراسي"، التي تعتبر إحدى الروائع التي كتبها يونسكو، فهي تجسد وتصور مسرح العبث أحسن تصوير كما تلخص جميع جوانبه وملامحه وخصائصه، وتتمثل هذه الملامح والخصائص فيما يأتي:

1- مميزات المسرح الجديد عند صامويل بكيت:

تعود أصول نشأة مسرح العبث إلى مجموعة من الكتاب والرواد الأوائل الذين قاموا بتطبيق أفكاره لأول مرة، فوضعوا قواعد وأسس جديدة للمسرح الجديد وإدخال أفكار جديدة عليه، منذ الخمسينات من القرن العشرين أمثال: آرثر آدموف، جان جينييه، يوجين يونسكو وصامويل بكيت... وقد برع بكيت في هذا المسرح، لهذا يعد رائد مسرح اللامعقول وأبرز ممثليه على الإطلاق، وأهم الكتاب العبثيين، الذين جددوا في شكل ومضمون

المسرحية حيث ثاروا وتمردوا على قواعد المسرح التقليدي القديم، الذي أرسى قواعده أرسطو، حينما وضع الأسس التي تتبني عليها المسرحية الجيدة المتمثلة في قانون الوحدات الثلاثة: (وحدة الزمان، المكان، الحدث)، فقد تنكر الكتاب العبثيون لهذه العناصر الثلاثة، بالإضافة إلى إلغاء منطق البناء الدرامي من (بداية ووسط ونهاية). وتعد هذه الخاصية خاصة عامة في مسرح العبث عموماً، وخاصية من خصائص مسرح صامويل بكيت وبوجين يونسكو بصفة خاصة حيث تميز مسرحهما بجملة من الخصائص الأخرى المتمثلة في:

1-الموضوع غير المحدد:

يركز بكيت في أعماله المسرحية على موضوع أساسي هو عدم جدوى أفعال الإنسان، والتعبير عن واقع مشكلات إنسان العصر الحالي، ومأساوية الوضع الإنساني والتعبير عن العزلة والألم وعبثية الوجود، إنه: «مسرح ميتافيزيقي أكثر منه سياسياً غير عقلاني، التشاؤم والشعور باللامعقولية يميزان أشهر مسرحياته».³ حيث نجد أغلب أعمال بكيت المسرحية تقدم الدلائل القاطعة على عبثية وضع الإنسان بوجه عام، في الكون وفي الحياة. وكذلك الشأن مع مسرح يونسكو الذي يتميز بفكرة اللاجدوى التي تسيطر على جميع مسرحياته، كما تعد أهم ميزة يتميز بها مسرح اللامعقول، حيث

³ - البروفيسور تريشييه، الأدب الفرنسي، تر: حامد طاهر، مطبعة العمرانية للأوفيس، د ط، د.ت، ص: 87.

يرى يونسكو أن كل أفعال الإنسان في الحياة هي مجرد عبث لا معنى لها، فهو يركز في مسرحياته على عرض وحدة الفرد وعزلته وصعوبة اتصاله بالآخرين، فمثلا في مسرحية الكراسي نجد الفكرة الجوهرية فيها هي الفراغ ذاته، أو عدم الوجود وهي: «العدم أو اللاشيئية التي تنعكس في الكراسي الخالية، والمسرح الخالي، والحياة الفارغة التي تصورها المسرحية».⁴ حيث يدور موضوع المسرحية حول عبثية الوجود والحياة، التي تعطي الإحساس بعزلة الإنسان واستحالة تفاهمه فكريا مع الآخرين، واستحالة التفاهم بين البشر: «فليس في مسرحية العبث موضوع بالمعنى الصحيح، ولا تطور للأحداث يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي أو غيره من أشكال المسرح الجديد، التي لم تتخل تماما عن المقومات العامة المعهودة للمسرح، فقد تقوم المسرحية على موقف واحد ثابت، يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة، وعدم جدواها أو على تسلط فكرة من الأفكار أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث».⁵ وبهذا يكون الموضوع في مسرح العبث عن شيء مجهول دائما عن العدم أو اللامعنى، وهذا ما نجده في موضوع مسرحية الكراسي، التي تدور حول زوجان عجوزان يعيشان وحدهما في جزيرة لا يعرفان كيف يتواصلان مع أفراد المجتمع، حيث يعمل الزوج حارسا ولكنه يتوهم أعمالا كثيرة قد شغلها في الماضي، كان يحلم طول

⁴ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 194.

⁵ - عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د ط، بيروت 1978 ص 194.

الوقت بأن يوصل رسالته العظيمة فيها إنقاذ للبشرية كلها من المأساة التي تعيش فيها، أما الزوجة تمضي وقتها متأملّة الوظائف الكثيرة التي يتحدث عنها زوجها، فيبدأ هنا حوار بلا معنى بين الزوجين، فيعلن الزوج أمام زوجته أنه اتفق مع خطيب ليلقي مكانه الرسالة لأنه لا يستطيع التعبير والاتصال بأفراد المجتمع فيبدأ العجوزان بدعوة المدعوين والتجهيز لاستقبالهم، وهنا يتخيل العجوزان أنهما حققا ما يريدانه، وأن الرسالة في أيديهم، وفي النهاية ينتحر العجوزان، ويصعد الخطيب إلى المنصة ليلقي الرسالة فيبدأ بالتلثم والتأناة، ليفاجئ الجمهور بأنها خرس.

ينطلق مسرح بكيت من نزعة تشاؤمية قائمة تعكس انعدام الحياة وعبثية الوجود، ويؤكد على حالة اللاجدوى والضياع في الحياة من الوصول إلى هدف معين. ويتجلى هذا في أغلب مسرحياته، ونخص بالذكر مسرحيته: "نهاية اللعبة"، التي تعد أهم مسرحياته، حيث تجمع كل مميزات مسرح صامويل بكيت، بعد مسرحية: "في انتظار قودو"، وهي مسرحية عن عبثية الانتظار والأمل وعدم جدوى تحقيق الأمل. «فمسرح بكيت في النهاية، مسرح لحظات لأنه مسرح نهايات، وفي مسرح النهايات تختلط الأشياء والأزمنة والتواريخ ببغضها وكلها محكومة بقدرية الاحتمالية، لا شيء يأتي ولا شيء يرحل، ولا أحد، ولا نفس، ولا من يقول تجعل ذريعة الانتظار، كما هو في انتظار قودو ولعبة النهاية».⁶

⁶ -صامويل بكيت، في انتظار قودو، تر: بول شاوول، ط1، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009، ص: 9.

ويتبين هذا الانتظار الغير المجدي من خلال مسرحيته في انتظار قودوفهي:

« مسرحية عن الانتظار والأمل وعدم الجدوى في تحقيق الأمل. حيث تدور حول عابري سبيل هما: فلاديمير "ديدي" استراجون، جوجو، وفقا ينتظران في طريق خالي به شجرة وشخصا، لا يعرفان عنه شيئا إلا أن اسمهم قودو، وقد سبقا أن توجهتا إليه بصراعهما ذات مرة، وأجابهما "بأنه سينظر في الأمر، وإن كان ليس في مقدوره أن يعد شيء".⁷

والشيء نفسه يحدث في مسرحية: "نهاية اللعبة" إذ نجد شخصية هام وكلوف ينتظرانويأملان، فهام كان ينتظر خادما أفضل وأحسن من كلوف، وكلوف يأمل في الرحيل إلى مكان أفضل يعمل فيه: «فكل شخصية تتحدث وتسال وكل منها لا يسمع إلا صوت نفسه وإذا كان بكيت قد بنى مسرحيته في انتظار قودو على ذمة الانتظار، فإنه في مسرحيته لعبة النهاية 1957م، قد جعلنا أمام رحيل لا معنى له، إذ أن رحيل كلوف وصعوبة حركته لا يتحققان، مثلما لا يتحقق وصول قودو المينوس منه».⁸

انطلاقا من هذا تبدو نهايات مسرحيات بكيت غير واضحة المعالم وغير محددة، مثل موضوعاتها، تعطي انطباعا أو شعورا بأن مصير الإنسانية غير معروف ولا هدف لهوتبدو وكأنها: « لا تنتهي كي تبدأ أو بالأحرى لا تبدأ كي تنتهي. وإذا بدأت فنهايتها

⁷ - صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 9.

⁸ - يحيى سليم البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، هلا للنشر و التوزيع، ط1، عمان -الأردن، 2011، ص: 178.

فيها، وإذا انتهت فبدايتها منقرضة، لهذا بالذات لا تتحرك مسرحياته أو نصوصه من مكان إلى آخر، أو من زمن إلى زمن».⁹

وهذا ما يبدو واضحاً في مسرحية: "في انتظار قودو"، حيث ينهي بكيث هذه المسرحية عند النقطة التي بدأت منها، وفي هذه النهاية التي لا مفر منها، فتكون بذلك حركة المسرحية سلسلة من البدايات والتوقيفات، وفي هذه المسرحية ليس هناك نهاية، لأنها أصلاً لا تتضمن بداية، هناك فقط انتظار لشخص مجهول يدعى قودو، ونفس الشيء يحدث في مسرحية "نهاية اللعبة"، فلقد حانت النهاية قبل أن تبدأ المسرحية، وسواء رحل كلوف أو لم يرحل فإن ذلك لا يغير شيئاً، ويقول هام أن النهاية في البداية، ومع ذلك نواصل السير.

فهذا دليل على أن البداية والنهاية في نقطة غامضة ساكنة، غير واضحة المعالم، وغير محددة: «وإذا كان بكيث قد بنى مسرحيته: في انتظار قودو على ثمة الانتظار اللامجدي الذي تعيشه الشخصيات، فإنه في مسرحية: لعبة النهاية، قد جعلنا أمام رحيل لا معنى له إذ أن رحيل كلوف وصعوبة حركته لا يتحققان، مثلما لا يتحقق وصول قودو والميئوس منه».¹⁰ ففي المسرحية الأولى نجد أن هناك شخصيتان تنتظران مجيء شخص غير معروف، قد يأتي أو لا يأتي، وهو غير معروف إن كان موجوداً أصلاً يدعى قودو، وفي المسرحية الثانية نجد شخصية هام، تأمل أن يكون له خادم أفضل من كلوف، وبدوره يأمل

⁹ - صامويل بكيث، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 8.

¹⁰ - يحي سليم البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، المرجع السابق، ص: 178.

كلوف في الرحيل إلى مكان أفضل، يعمل فيه أحسن من عمله عند هام، لكن انتظارهم جميعا كان عبثيا وبدون جدوى، فلا قودو يأتي، ولا كلوف يرحل، ولا هام يغير خادمه.

2- حركية الزمن و سكونيته:

يعد مسرح بكيت مسرحا بلا زمان ومكان وحدث، فلم يولي بكيت أي أهمية تذكر لعنصر الزمن، فهو غير محدد، وكذلك بالنسبة للعقدة والحدث، حيث لم يجعل لهما وجودا في مسرحه، وهذا ما تؤكدُه نادية البنهاوي في مقدمة ترجمتها لكتاب خمس مسرحيات تجريبية لصامويل بكيت بقولها: «نلاحظ تصوير بكيت لعالم ممتد رحب، بلا حدود مكانية أو زمانية، تتداخل الأزمنة والأمكنة، وينفى الحس الواقعي بالزمان والمكان، فيصبحان كونين كوحدة كلية غير محدودة، عبر تاريخ البشرية اللانهائي».¹¹

وهذا ما يمكن ملاحظته في مسرحيته: في انتظار قودو، حيث الزمان مجهول وغير محدد في الوحدة الزمنية للمسرحية هي (يومان)، حيث نجد الشخصيتين فلاديمير استراجون ينتظران في هقودولكنه لم يأت. ويمكن أن نلمح ابتداء من الفصل الأول من المسرحية بعض المؤشرات التي تدل على الزمن، من قبيل: (طريق ريفية، شجرة، مساء)، وهذا يعني أن الزمن في الفصل الأول كان (مساء)، أما في الفصل الثاني فيبدأ بجملة (في اليوم التالي).

¹¹ - صامويل بكيت، خمس مسرحيات تجريبية، المصدر السابق، ص: 22.

ورغم هذه المؤشرات إلا أن الزمن غير واضح، وغير معروف، منذ متى كان فلاديمير واستراجون ينتظران قودو؟ يمكن أن يكون قبل يومين أو شهر أو سنة، ويمكن أن يكون يوم واحد أو يومين ، والدليل على ذلك المقاطع الآتية من المسرحية :

- فلاديمير: تنتظر قودو.
 - استراجون: صحيح.
 - فلاديمير: منذ البارحة حدثت أمور جديدة هنا .
 - استراجون: وإن لم يأت.¹²
 - فلاديمير :كانت البارحة كلها سوداء وجرداء، وهي اليوم مكسوة بالأوراق.
 - استراجون : أوراق.
 - فلاديمير: في ليلة واحدة.
 - استراجون: لابد أننا في الربيع.
 - فلاديمير: لكن في ليلة واحدة.
 - استراجون: قلت لك إننا لم نكن هنا ليلة البارحة ، هذا كابوس من كوابيسك.¹³
- يتبين من خلال هذه المقاطع الحوارية أن الزمن غير معروف، فالشخصيات لا تعرف الزمن الذي تتواجد فيه، تارة نجد فلاديمير واستراجون يتحدثان كأنهما ينتظران قودو

¹² - صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 116.

¹³ - المصدر نفسه، ص: 125.

خلال يومين، وتارة أخرى يتبين كأنهما ينتظرانه منذ شهور وفصول، حيث نلاحظ تداخل الأزمنة في المسرحية، وهذه أهم ميزة يتميز بها مسرح صامويل بكيت، وأهم ميزة يتميز بها مسرح العبث بصفة عامة، حيث: «تنبذ المسرحية العبثية واقعية المكان والزمان فلا يوجد مكان وزمان محددان بل تختلط الأزمنة مع بعضها البعض».¹⁴ وشخصياتها تبدو كأنها تائهة في ضبابية الزمن في المسرحية، فهو غير معروف، إذا كان الحديث يدور في الفجر أو الليل والصباح أو المساء من حيث الزمن. وهكذا يمضي الزمن على شخصيات بكيت وهم ينتظرون دون أن يظهر عليهم أثر هذا الزمن.

«- استراجون: هل أنت متأكد من أن موعدنا هو هذه الليلة ؟

- فلاديمير :ماذا

- استراجون: من أنه علينا أن ننتظر؟

- فلاديمير : قال يوم السبت : (صمت)، كما أظن.

- استراجون: بعد نهاية العمل.

- فلاديمير: لابد أنني سجلتها. -

- استراجون: لكن أي سبب؟ وهل نحن في يوم السبت؟ ألا يمكن أن يكون الأحد؟ الاثنين؟

الجمعة.؟.

¹⁴ - لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، المرجع السابق، ص: 235.

- فلاديمير : غير معقول.
 - استراجون: أو الخميس.
 - فلاديمير : ماذا سنفعل ؟
 - استراجون: إن كان قد جاء البارحة ولم تكن هناك، أظن بأنه سيأتي اليومثانية؟
 - فلاديمير: لكنك قلت إننا أتينا مساء البارحة».¹⁵
- كذلك في مسرحية: نهاية اللعبة الزمن غير محدد، حيث يتوقف الزمن مفسحا المجال لحوار بين شخصيات تتكلم في لحظة واحدة، حيث لم يذكر الزمن، ولا وجود لمحدداته أصلا، كل ما يوجد هو: « شخصيات متكررة، كلام متكرر في زمن ميت في الوقت الصفر.العقرب المتوقفعلى الصفر.الصفر.الصفر الكوني.حيث تجمد الأشياء،والفصول،والأمطارحيث التكرار، تكرر في الصفر، في العدم».¹⁶
- الملاحظ أنه لا وجود للزمن في المسرحية، كأن الحوار بين الشخصيات حدث في لحظة واحدة، لم يذكر لا يوم ولا ساعة ولا فصل ولا سنة، كأن كل شيء حدث في زمن الصفر، زمن توقف في لحظة واحدة، لا يمشي بل توقف في العدم، وكل هذا يعطي صورة عن عبثية الحياة، ويبين اللامعنى واللامعقول الذي يجري في الوجود.

¹⁵ - صامويل بيكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 49.

¹⁶ - صامويل بيكيت، نهاية اللعبة، تر: بول شاوول، مطابع دار أخبار اليوم، د ط، الكويت، 1992، ص: 10.

3- الالاحديدالمكاني:

المكان في مسرحيات بكيت مجهول، وغير محدد، وهذا ما تجلى في مسرحية انتظار قودو، فهو عبارة عن أرض جرداء، قارعة الطريق، والشجرة: «فالمكان في مسرحية "في انتظارقودو" يقتصر على منظر واحد لا يتبدل شجرة تجردت أعضائها من الأوراق وسط فراغ كئيب».¹⁷ وهذا مايمكن أن يتضح في هذا المقطع من المسرحية:

«- استراجون: صحيح(صمت) هل أنت متأكد أن هذا المكان؟

- فلاديمير : ماذا ؟

- استراجون: المكان الذي علينا أن ننتظر فيه.

- فلاديمير: قال قرب الشجرة.(ينظران إلى الشجرة). هل ترى سواها؟

- استراجون: ما نوع هذه الشجرة ؟

- فلاديمير: لا أعرف . كأنها صفصافة.

- استراجون: أين أوراقها؟

- فلاديمير: يبدو أنها ميتة».¹⁸

وغالبا ما يكون الحيز المكاني ضيقا جدا ومغلقا، كما في: "نهاية اللعبة"، التي تصور

الحياة في السجن، في غرفة بدون أثاث، بنافذتين صغيرتين أعلى الجدران وستائر

¹⁷ - صامويل بيكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص:48.

¹⁸ -المصدر نفسه، ص:48.

مغلقة. وهذا ما يؤكد بول شاوول في مقدمة ترجمته لكتاب نهاية اللعبة في قوله: «المكان مغلق نافذتان عاليتان، لا يستطيع أن يتسلق إليهما بالسلم سوى كلوف عين هام إلى الخارج».¹⁹

فقد تنكر بكيت لعنصر المكان، وجعله محدودا وضيقا في غرفة أو تحت شجرة فقط، فيعمم المكان والزمان في مسرح العبث واللامعقول، فأغلبها تحدث في موقع رمزي، أو في فراغ أو في مكان منسي منعزل، كما هو الحال في مسرحيتي في انتظار قودو ونهاية اللعبة، فالمستوى الذي تدور فيه الأمكنة هو مستوى الأحلام والموضوعات ذات طابع خيالي.

4- الأحلام والذكريات في مسرح العبث:

يبدو مسرح بكيت شديد الصلة بالأحلام والموضوعات ذات طابع خيالي حيث نجد شخصيات مسرحياته يرجعون بخيالهم إلى الماضي، الذي هو أفضل من المستقبل، في مسرحية: في انتظار غودو نجد فلاديمير يرجع بخياله إلى الماضي الجميل مع صديقه استراجون، يقول: «فلاديمير: يدا بيد كنا قفزنا من أعلى برج إيفل ووصلنا قبل الجميع كنا في أحسن أحوالنا في تلك الأيام. فات الألوان الآن. لا يسمحون لنا حتى في الصعود إلى البرج».²⁰ ففي الماضي كانا يستطيعان الصعود إلى البرج متى يريدان، ولكن

¹⁹ - صامويل بيكيت، نهاية اللعبة، المصدر السابق، ص: 9.

²⁰ - صامويل بيكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 40-41.

الأمر تغير فلا يستطيعان الدخول مهما كان الوضع، لأنهما متشردان، ولن يسمحوا لهم بالصعود إلى البرج أبدا. كما تجد الشخصيات أن العودة إلى الماضي وتذكر الذكريات الجميلة هو ما يجعلها سعيدة. ونفس الشيء بالنسبة لمسرحية نهاية اللعبة، حيث نجد شخصيات المسرحية تعود بخيالها إلى الماضي، عندما كانوا يعيشون في سعادة، قبل أن يتعرضوا للحادث، الذي جعله معوقا، يتذكرون كيف كانوا في الماضي، بالإضافة إلى كل هذا نجدهم يسرحون بخيالهم الواسع، مثلا نجد كلوف يحلم بحياة أفضل من تلك الحياة التي يعيشها كخادم عند هام، وهام يحلم بأن يكون لديه خادم أفضل من كلوف، ينفذ كل طلباته دون أسئلة.

5- الشخصيات الهامشية:

يتميز مسرح صامويل بكيت بقلة عدة الشخص في المسرحية، كما نجد تلك الشخصيات مجهولة الهوية وغير محددة الملامح، أغلبها شخصيات من هامش المجتمع، مثل المتشردين والتعساء وذوو العاهات، والتي تثير السخرية وأشخاص يتصرفون كالمهرجين وتبدو الشخصيات البكيتية: « شخصيات متفككة كالدمى وتفكر كالمهرجين البلهاء، لا منطق لها ولا جدوى منها. إنها تمشي في طريق لا تعرف وجهته، ولا تتبنى فكرة أو مبدأ

ما، جل الشخصيات تصب نكدها وغضبها على الأقربين إليها، كأنهم سبب عاهاتهم، في حين لا تود مفارقتها خوفا من الوحدة والموت».²¹

وهذا ما نجده في مسرحياته، فمثلا مسرحيته في انتظار قودو، التي تتمحور حول ست شخصيات هي: استراجون، فلاديمير، بوزو، لافي، الصبي، وغودو. وكلها شخصيات عبثية، تعيش في عزلة عن بعضها البعض، غير واضحة الملامح، وليس لها علاقة بالشخصيات الأخرى، كما نلاحظ أن الشخصيات لا هدف لها أو معنى، حيث نجد الشخصيات استراجون وفلاديمير، التي تدور أحداث المسرحية حولهما، شخصين مشردين معدمين، تظهر عليهما ملامح الكآبة واليأس والقلق، لا تعرف عن طبيعتهما ولا علاقتهما أي شيء، وهو ما يؤكد هذا المقطع الحواري التالي: «- استراجون: أنا جائع.

- فلاديمير: هل تريد جزرة ؟

- استراجون: هل هذا كل ما هنالك ؟

- فلاديمير: قد يكون معي بعض اللفت.

- استراجون: أعطني جزرة

(فلاديمير يبحث في جيوبه، يسحب لفتة ويعطيها لاستراجون، شكرا يقضم بتشكك)، هذا

لفت».²²

²¹ - محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، د ط، القاهرة، 1955، ص: 36.

²² - صامويل بيكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 57.

ويتبين من خلال هذا الحوار أن الشخصيتين فلاديمير واسترجون متشردان ومعدمان ليس لديهما ما يأكلانه. كما نجد أن الشخصيات تتغير فجأة بدون سبب، وتتبادل الأدوار، في المسرحية يظهر بوزو ولاكي كسيد وخادم، بوزو هو السيد، ولاكي هو الخادم، وهذا ما يظهر في الفصل الأول، ثم بعد فترة ينقلب الوضع فيصبح الخادم سيدا والسيد خادما، في الفصل الثاني يصبح بوزو الذي كان في وضع السيد عبدا، ويأخذ لاكي مكان السيد، في الفصل الأول نجد بوزو سيدا ولاكي خادما، ودليل هذا في المسرحية القول الآتي: «يدخل بوزو ولاكي، بوزو يقود لاكي بواسطة حبل حول عنقه، بطريقة لا نرى فيها البداية سوى لاكي، تم الحبل الطويل الذي يسمح للوصول إلى وسط الخشبة، قبل أن يظهر بوزو من الكواليس، لاكي يحمل حقيبة ثقيلة وكرسي ينطوي، سلة طعام ومعطف على ذراعه وبوزو يحمل سوطا.»²³ أما في الفصل الثاني يظهر بوزو خادما، ولاكي سيدا، وهذا ما يؤكد المقطع الحوارى الآتي: «بوزو: السوط؟ (لاكي يضع الأحمال على الأرض يبحث عن السوط، يجده يعطيه إلى بوزو، يحمل المتاع) الحبل؟ (لاكي يضع الأحمال على الأرض يضع طرف الحبل في يد بوزو ويحمل المتاع)».²⁴

²³ - صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 60.

²⁴ - المصدر نفسه، ص: 163.

كما نجد في المسرحية شخصيات مصابة بعاهة من العاهات، فقد كان لأكياخرسأما بوزوفقد كان أعمى، وهذا ما يظهر في الفصل الثاني من المسرحية: «- فلاديمير: أسكت (صمت) أتساءل ما إذا كان فعلا أعمى.

- استراجون: من ؟

- فلاديمير: هل يمكن أن يقول انه أعمى حقيقي بأنه فقد الإحساس بالزمن؟.

- استراجون: من؟.

- فلاديمير: بوزو.

- استراجون: هو أعمى.

- فلاديمير: قال لنا ذلك²⁵.

يتبين من خلال هذا الحوار أن بوزو أعمى، كما يشكو فلاديمير من البروستاتويعاني من اضطرابات في أمعائه، ومصاب بتقلص الساقين، مما يجعله لا يستطيع الحركة جيدا، ومصاب بفتق يمنعه من الضحك. بينما يشتكي استراجون من صداد متقطع. أما لآكي فمصاب بداء البركنسون.

يتميز مسرح صامويل بكيت بغياب شخصية البطل في مسرحياته، فالبطل عنده: «أيا كان اسمه فليست له أية حرية في التصرف في ذاته أو في عقله و نفسه، إنما يحيى

²⁵ - المصدر نفسه، ص: 165-166.

داخل دائرة خاوية قد أغلقت بإحكام».²⁶ في مسرحية: في انتظار غودو، نجد استراجون وفلاديمير هما بطلا الانتظار، العاجزان عن الرحيل ينتظران غودو، لا يتصرفان بحرية أو يتحركان كما يريدان، فهما يعيشان حالة انتظار دائم، يجلسان ينتظران شخص يدعى غودو كما يظهر ذلك في هذه المقاطع الحوارية التي تدور بينهما: «- استراجون: ...مكان رائع... فلنذهب من هنا.

- فلاديمير: لا نستطيع.

- استراجون: لماذا ؟

- فلاديمير: إننا في انتظار قودو».²⁷

ارتبط البطل في المسرحية بمفهوم الوهم، حيث نجد استراجون وفلاديمير المتشردان، يتوهمان قدوم شخص يأتي لينقذهما من الملل الذي أصابهما، وأبطال مسرحية في انتظار غودو: «ينتمون إلى هذه الفئة ويعيشون في عالم يزخر بالسلوك الغير المعقول ويتخذون قرارات لا أصل لها ولا معنى، كما أن أحد المتشردين واسمه استراجون يتعرض في كل فصل من فصلي المسرحية للضرب من معتدين

²⁶ - لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، المرجع السابق، ص: 264.

²⁷ - صامويل بيكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 47.

مجهولين».²⁸ ويظهر هذا في المقطع الحوارى الآتى: «- فلاديمير: (متألماً ببرود) هل يمكن

أن نعرف أين قضى حضرة السيد ليلته ؟

- استراجون: فى حفرة.

- فلاديمير: (معجبا) حفرة؟ أين؟

- استراجون: (دون حركة) هناك.

- فلاديمير: ولم يضربوك ؟

- استراجون: بلى. بالتأكيد ضربوني... ولكن ليس كثيرا .

- فلاديمير: إياهم كالمعتاد.

- استراجون: إياهم؟ لا أعرف (صمت).²⁹

يتبين من خلال هذا الحوار أن لشخصيات البطلة فى المسرحية متشردة

وهامشية والدليل على ذلك تعرض استراجون للضرب كل مرة، بالإضافة إلى هذا انه يعيش

فى الخلاء فى الشارع، لا يملك منزلا أو مأوى يعيش فيه، فقد وجد حفرة أمضى فيها ليلته.

أما فى مسرحية: نهاية اللعبة نجد شخصيات المسرحية ذات عاهات، مصابة بالعمى

والشلل، وتعيش فى صناديق القمامة، مكتوب عليها العمل الدائم، دون الحصول على

راحة حيث: «تتفتح المسرحية بأربع شخصيات معزولة الوعى بعضها عن بعض يستمر

²⁸ - لطفى فام، المسرح الفرنسى المعاصر، المرجع السابق، ص: 259.

²⁹ - صامويل بكيت، فى انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 40.

حتى نهاية المسرحية : "هام" القعيد الضرير يتحرك على مقعد، لا يستطيع القيام، والأب "ناج" والأم نيل في صندوق قمامة، قد قطعت سيقها، وبهما بقية حياة، لن تلبث أن تنتهفي مجرى المسرحية».³⁰

بالإضافة إلى ذلك فالشخصيتان الرئيسيتان هام وكلوف لا يستطيعان التصرف بحرية، فنجد هام الضرير المشلول وكلوف خادمه، الذي لا يقوى على مفارقتها، إلا أنه يعبر في المسرحية عن رغبته الملحة في الرحيل، فتدور المسرحية حول انتظار كلوف بعكس المسرحية الأولى، التي تدور حول انتظار قدوم شخص وغير واضح ما إذا كانت شخصيات "نهاية اللعبة" على قيد الحياة أم أنها فارقت الحياة. ويظهر هذا في المقطع الحواري الآتي: «- هام : الطبيعة قد نسيتنا ,

- كلوف : لم يعد للطبيعة وجود.

- هام : لم يعد للطبيعة وجود. أنت تبالغ، ولكننا نتنفس ونتغير إننا نفقد شعرنا وأسناننا ونظارتنا، ومثلنا».³¹

كما أن الشخصيتين الثانويتين ناج ونيل، غير معروف إذا كانت على قيد الحياة أم لا، حيث يعيشان في صندوق القمامة، والحوار الآتي الذي يجري بين هام وكلوف يثبت هذا: «-هام:..كانت جميلة فيما مضى كزهرة في الحقول، ورائعة للرجال.

³⁰- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، المرجع السابق، ص: 37.

³¹- صامويل بكيت، نهاية اللعبة، المصدر السابق، ص: 29.

- كلوف: ونحن أيضا كنا على جانب من الجمال فيما مضى.
- هام: اذهب وانظر هل ماتت؟ .
- كلوف: يبدو ذلك .
- هام: وناج؟
- كلوف : لا يبدو انه مات (يغلق الصندوق يستوي)
- هام : ماذا يفعل ؟
- كلوف: يبكي .
- هام:إن هو حي ؟. ³² «

نلاحظ من خلال هذا الحوار أن هام وكلوف يتحدثان عن ناج ونيل، كأنهما قد ماتا منذ زمن، وفجأة يتحدثان عنهما كأنهما موجودان، ولم يموتا، فيطلب هام من كلوف أن يتفقدهما وهذا يدل على أن الشخصيتين ناج ونيل غير معروف، إن كانا على قيد الحياة أم لا.

6- ديكور المسرح الجديد:

لقد ركز بكيث في مسرحياته على استعمال ديكورات خفيفة جدا، توحى أكثر إلى الموضوع، وكمثال على ذلك مسرحيته في انتظار قودو أين استخدم ديكور يتكون فقط من شجرة، يستظل فيها البطلان فلاديمير واستراجون، في حين ظل الفضاء المتبقي خال من

³² - صامويل بكيث، نهاية اللعبة، المصدر السابق، ص: 72-73.

أي نوع من أنواع الزينة: «ويقتصر على منظر واحد لا يتبدل شجرة تجردت أغصانها من الأوراق ووسط فراغ كئيب».³³ حيث ذكر في الفصل الأول من المسرحية: (طريق ريفي شجرة ، مساء)، يعني أن الفضاء ضئيل جدا، ومعين وبسيط جدا يتكون من شجرة جرداء عارية، أما في الفصل الثاني نجد أن الشجرة تظهر لها بعض الأوراق (الشجرة مغطاة بالأوراق). وهذا ما يتبين من الحوار الآتي: «- فلاديمير: كانت البارحة كلها سوداء وجرداء، وهي اليوم مكسوة بالأوراق .

- استراجون: أوراق.

- فلاديمير : في ليلة واحدة

- استراجون: لابد أننا في الربيع».³⁴

أما في مسرحية "نهاية اللعبة " فيقتصر الديكور على غرفة فارغة تماما ونافذتين فقط، فقد: «كاناالديكور، إذا اعتبر ديكورا، أكثر برودا مما هو في " قودو"، التي بالرغم من كل شيء تتضمن إحساسا بوجود منظر طبيعي خارجي، يبعث الارتياح من خلال شجرة، أما لعبة النهاية فمحصورة في غرفة جعلها على شكل رحم، كما أوحى وجود نافذتين عاليتين في مؤخرة الخشبة على شكل محجري عيينين بأن الخشبة تمثل جمجمة وهذا ما

³³ - لطفى فام، المسرح الفرنسي المعاصر، المرجع السابق، ص: 263.

³⁴ - صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 125.

زاد غموضها».³⁵ فهو عبارة عن ديكور صامت يخلو من الزينة ليعكس موضوع المسرحية، الذي يصور عبثية الحياة والوجود، يبدو كغرفة فارغة مثل زنزانة سجن، وهذا الفراغ يدل على اللامعنى في الحياة.

6- النزعة التشاؤمية: والمزج بين الكوميديا والتراجيديا:

يتميز مسرح صامويل بكيت بالتشاؤم والشعور باللامعقولية، يظهر ذلك في أشهر مسرحياته، منها مسرحية نهاية اللعبة ومسرحية في انتظار قودو، حيث: «ينطلق مسرحه من نزعة تشاؤمية قاتمة، تعكس انعدام معنى الحياة وعبثية الوجود، وتؤكد على حالة اللاجدوى والضياع في سقم الوصول إلى هدف معين في الحياة. وتتخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوباً لها».³⁶ فقد استخدم بكيت الفكاهة والضحك كأداة للتعبير عن العبثية في الحياة، حيث نجد الكلام بين شخصيات مسرحياته تثير السخرية، كلام عبثي لا معنى له، وأحياناً نجد الكلام بين الشخصيات يوحي إلى الكآبة والحزن، ويتبين من هذا أن بكيت قد مزج ببراعة بين الكوميديا والتراجيديا، لتي تميل إلى الطابع الكوميدي

³⁵ - ج-ل-ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص: 354.

³⁶ - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص: 107.

للوصول إلى عقل المتفرج، فشخصياته في الغالب بهلوانية، تتحرك في عالم غير محدد،

ويظهر ذلك في مسرحية: "في انتظار قودو" :» - فلاديمير: كأنما نحن في عرض.

- استراجون: في سيرك.

- فلاديمير: في حفلة موسيقية.

- استراجون : في سيرك.

- بوزو: ماذا فعلت بجليوني ؟

- استراجون: هذا ممتع.أضاع غليونه (يضحك بصوت عالي).

- فلاديمير: سأعود (يتوجه نحو الكواليس).

- استراجون: في أقصى الممر إلى اليسار.

- فلاديمير: احفظ لي مقعدي (يخرج).

- بوزو: أضعت غليوني.

- استراجون: (يتلوى مرحا) إنه مسل³⁷.

ونفس الشيء بالنسبة لمسرحية نهاية اللعبة:» فجميع شخصيات لعبة النهاية، هام

وكلوف حتى ناج ونيل هي أزواج من كوميديا المهرجين تلهي نفسها، وبالتالي نشاهدها

بالحركات وتداخل الحوار والنزعة البهلوانية والاسترخاء حتى النوم واختطاف القبعات

³⁷- صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 79-80.

(ثلاث قبعات لرأسين)³⁸. ويتبين لنا من كل هذا أن بكيت قد جعل شخصياته تبدو أحياناً بهلوانية كوميدية، وأحياناً أخرى، جعلها تبدو كئيبة وحزينة، تعيش حياة مأساوية، تعاني من الفقر والمرض، كما هو الحال في مسرحيته: في انتظار غودو ونهاية اللعبة.

7- لا تواصلية الحوار:

إن الحوار عند بكيت هو حوار لا تواصلية، فكل شخصيات مسرحيته تخاطب نفسها وتتوهم أنها تخاطب الآخر، فهي إذن مونولوجات وليس دياالوجات، هذا ما نجده في مسرحياته، كما يكون الحوار غامضاً ومبهماً أحياناً، بالإضافة إلى قصر الجمل الحوارية، مثال هذا من المسرحية: «- استراجون: وأصدقاء.

- فلاديمير: عملاء.

- استراجون: ومراسليه.

- فلاديمير: سجلاته.

- استراجون: وحسابه في المصرف.

- فلاديمير : قبل أن يقرر».³⁹

من خلال هذا الحوار نلاحظ أن الجمل الحوارية لا تتعدى كلمة واحدة أو اثنتين، كأن الشخصيات لا تتكلم أبداً، فهي تدل على عدم الوجود في الحياة وعيشة الحياة

³⁸ -ج-ل- ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص: 347.

³⁹ - سامويل بيكيت، في انتظار قويدو، المصدر السابق، ص: 54-55.

التي تعيش فيها الشخصيات، وكل الناس في هذا الكون. لكنها أيضا حوار غامض ومبهم، ينقصه الترابط والتجانس، وهذا يدل على غياب الحوار الحقيقي، فالشخصيات تتحدث ولكن لا يمكن القول بأنها ترد على بعضها، والمحادثة غالبا غير عقلانية، ولا يحدث فيها تقدم ولا تواصل بين الشخصيات.

كما يتميز مسرح صامويل بكيت بالإكثار من استعمال مشاهد الصمت، يظهر ذلك

في المقطع الحوارى الآتى: «- فلاديمير: قل شيئا.

- استراجون: أنا أبحث. (صمت طويل)

- فلاديمير: فى عناء : قل أى شىء».⁴⁰

8- اللغة:

أما فيما يخص اللغة فى مسرحيات بكيت فإننا نجد فيها تكرارات فى الموقف الواحد، فقد بلغت لغة الدرامية أحيانا حدود اللامعنى، فهي تتكون من التناقض اللغوي والتكراري، فتتحول بذلك شخصياته إلى آلات فارغة تعيد الكلام، فمثلا نجد فى مسرحيته فى انتظار قودو تكرارا للجمل منها : (إننا فى انتظار قودو)، وجملة (ماذا نفعل)، وجملة (لا شيء يحدث)،... فهذا التكرار يثبت الأفكار ويؤكد لها. ومثال ذلك أيضا التكرار فى الحوار الآتى: «استراجون :ماذا فعلنا البارحة؟

⁴⁰ -صامويل بكيت، فى انتظار قودو، المصدر السابق، ص:120.

- فلاديمير: وماذا فعلنا البارحة؟⁴¹.

ونفس الشيء بالنسبة لمسرحية نهاية اللعبة حيث نجد فيها تكرارات كثيرة. و يعطي هذا التراكم الكمي من التكرارات مدلولات واضحة للخوف والقلق الدائم، وتبين غياب الحلول الفعلية لمشاعر كثيرة، كما تدل على موضوع يتكرر دائما هو الانتظار. انتظار قدوم شخص كما هو الحال في مسرحية في انتظار قودو، وانتظار رحيل شخص، كما هو الحال في مسرحية نهاية اللعبة .

9- عبثية الحكمة أو العقدة في المسرحية:

يخلو مسرح صامويل بكيت من الأزمة الدرامية، التي ينتظر المتفرج انفراجها، وهذا ما نجده في مسرحياته "في انتظار قودو"، "لعبة النهاية". فمسرحه بلا حدث وبلا عقدة وبلا نهاية ، فلم يعد هناك وجود لبداية ونهاية وعقدة وحل في مسرحياته، وإنما صار الأمر متعلقا بعرض أفكار المسرحية بشكل غير متسلسل، وغير منطقي، فيمكن أن نجد أن هناك بداية لمسرحيته، ولكن لا نجد لها نهاية فهذا يظهر واضحا في (انتظار قودو)، حيث نجد لها بداية ولا نجد لها نهاية، فالبداية هي النهاية، حيث نجد البطلان ينتظران قودو في بداية المسرحية وفي نهايتها. ويظهر ذلك في المقاطع الآتية: الفصل الأول: «- استرجعون: فلنذهب من هنا.

⁴¹-المصدر نفسه، ص:124.

- فلاديمير: لا نستطيع.
 - استراجون: لماذا ؟
 - فلاديمير: لأننا في انتظار قودو.
 - استراجون: صحيح(صمت) هل أنت متأكد أن هذا هو المكان؟⁴².
 - الفصل الثاني: - «فلاديمير: يجب أن تعود غدا.
 - استراجون: لماذا؟
 - فلاديمير: لنتنظر قودو
 - استراجون : صحيح(صمت) ألم يأت ؟⁴³.
- نلاحظ أن الأزمة والحبكة تسير بخط دائري تبدأ من حيث تنتهي، ففي المسرحية نهاية الفصل الأول هي نفسها نهاية الفصل الثاني. والمقاطع الآتية تثبت ذلك: الفصل الأول:
- استراجون: إذن نمضي ؟
 - فلاديمير: هيا بنا.
 - لا يتحركان»⁴⁴.

⁴²- صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 46_47.

⁴³- المصدر نفسه، ص: 144.

⁴⁴- صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 110.

- الفصل الثاني : - فلاديمير: إذن هل نذهب؟

- استراجون: هيا بنا.

لا يتحركان»⁴⁵.

الملاحظ أن المسرحية تنتهي من حيث بدأت، والشئ الوحيد الذي تغير هو فقط موقف الشخصيات، حيث نجد في الفصل الأول استراجون هو من يطلب الرحيل، بينما في الفصل الثاني فلاديمير هو من يطلب الذهاب.

2- مميزات المسرح الجديد عند يوجين يونسكو:

مميزات مسرحه:

يعد يوجين يونسكو من أهم كتاب مسرح اللامعقول، وأحسن ممثل لهذا الاتجاه، فقد جدد وتحرر من شكل ومضمون المسرح التقليدي، وهذه تعد أهم سمة في مسرح اللامعقول، التي تقيد بها الكتاب العبثيين في مسرحهم، كما وضعوا أسسا جديدة، ويظهر ذلك عند يونسكو في جميع أعماله المسرحية، ونخص بالذكر مسرحية: «الكراسي»، التي تعتبر إحدى الروائع التي كتبها يونسكو، فهي تجسد وتصور مسرح العبث أحسن تصوير، كما تلخص جميع جوانبه وملامحه وخصائصه، وتتمثل هذه الملامح والخصائص في الآتي:

⁴⁵- صامويل بكيت، في انتظار قودو، المصدر السابق، ص: 173.

1- الفكرة/ الموضوع:

تسيطر فكرة اللاجدوى على مسرح يونسكو، كما تعد أهم ميزة يتميز بها مسرح اللامعقول، حيث يرى يونسكو أن أفعال الإنسان في الحياة مجرد عبث، لا معنى له، فهو يركز في مسرحياته على عرض وحدة الفرد وعزلته وصعوبة اتصاله بالآخرين، مثلاً في مسرحية الكراسي نجد الفكرة الجوهرية فيها هي الفراغ ذاته، أو عدم الوجود وهي: «العدم أو اللاشيئية، التي تنعكس في الكراسي الخالية والمسرح الخالي، والحياة الفارغة التي تصورها المسرحية».⁴⁶ حيث يدور موضوع المسرحية حول عبثية الوجود والحياة، التي تعطي الإحساس بعزلة الإنسان، واستحالة تفاهمه فكراً مع الآخرين، واستحالة التفاهم بين البشر عامة: «فليس في مسرحية العبث موضوع بالمعنى الصحيح، ولا تطور للأحداث، يقوم على النمو العضوي كالمألوف في المسرح التقليدي أو غيره من أشكال المسرح الجديد، التي لم تتخل تماماً عن المقومات العامة المعهودة للمسرح، فقد تقوم المسرحية على موقف واحد ثابت، يدل بركوده وثباته ودوران الشخصيات والحوار فيه فيما يشبه الدائرة المغلقة على عبث الحياة، وعدم جدواها، أو على تسلط فكرة من الأفكار، أو وضع من الأوضاع على إنسان العصر الحديث».⁴⁷ وبهذا يكون الموضوع في مسرح العبث عن شيء مجهول دائماً، عن العدم أو اللامعنى، فهذا ما نجده في موضوع

⁴⁶ - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 194.

⁴⁷ - عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، المرجع السابق، ص: 194.

مسرحية الكراسي، التي تدور حول زوجان عجوزان يعيشان وحدهما في جزيرة، لا يعرفان كيف يتواصلان مع أفراد المجتمع، حيث يعمل الزوج حارساً، ولكنه يتوهم أعمالاً كثيرة قد شغلها في الماضي، كان يحلم طول الوقت بأن يوصل رسالته العظيمة، وهي إنقاذ البشرية كلها من المأساة التي تعيش فيها، أما الزوجة تمضي وقتها متأملة الوظائف الكثيرة التي يتحدث عنها زوجها، فيبدأ هنا حوار بلا معنى بين الزوجين، فيعلن الزوج أمام زوجته أنه اتفق مع خطيب ليلقي الرسالة عوضاً عنه، لأنه لا يستطيع التعبير والتواصل مع أفراد المجتمع، ويبدأ العجوزان بدعوة المدعوين والتجهيز لاستقبالهم، وهنا يتخيل العجوزان أنهما حققا ما يريدانه، وأن الرسالة في أيدي أمينة، وينتحر العجوزان في النهاية، ويصعد الخطيب إلى المنصة ليلقي الرسالة فيبدأ بالتأثتة ليتفاجأ الجمهور بأنه أخرس.

2- الحدث، الحبكة، والصراع:

يتميز مسرح يوجين يونسكو أنه مسرح بلا أحداث، بلا حبكة وبلا صراع، ففي مسرحية الكراسي لا أحداث تقع ولا حبكة تتطور، والأفكار غير متسلسلة، وغير منطقية، ولا يوجد صراع في حبكة المسرحية، ولا شخصيات تتصارع، ولا عقد تتأزم وتتفرج، ولا بداية ولا وسط ولا نهاية.

إن الحدث في مسرحية الكراسي لا ينمو ولا يتطور، وإنما تقع الأحداث دون مبرر معقول، فنجد في المسرحية أنه لا أحد يأتي ليستمع إلى رسالة الشيخ العجوز، فالكراسي

تظل فارغة، ويظل العجوزان في توهم مستمر بقدم أشخاص سيمتلئ المكان بهم، ويستمران على هذا النحو حتى نهاية المسرحية، فيقدمان على الانتحار، ويتبين في النهاية أن الخطيب أخرس وأصم. والملاحظ أن كل: « مسرحيات يونسكو تفتقر إلى الحوادث المتطورة وأبطالها هم مجموعة أشخاص يتكلمون كلاما غريبا، يشتمل على المفارقة الكبيرة في الأفكار والرغبات، ولكن لا تلبث خيوط تلك المفارقة أن تلتحم مع بعضها».⁴⁸

هذا يدل على وجود رابط قوي بين الأحداث، كما تؤكد عبثية الحياة.

3 - المزج بين الكوميديا والتراجيديا:

إن ما يميز مسرح يونسكو أيضا هو الجمع بين المواقف الهزلية التي تعتمد على الحركة الجسدية، والحوار بين العجوزين، الذي يثير الضحك، وبين المواقف المأساوية، حيث نجد مسرحية الكراسي تبدأ بالكوميديا وتنتهي بالمأساة بانتحار العجوزين، وهذا ما يظهر في نهاية المسرحية: «الزوجة والزوج: (في نفس الوقت يلقي كل منهما بنفسه من نافذته) صائحا: عاش الإمبراطور (يحل الصمت فجأة)، ثم تظهر نيران الصواريخ الصناعية، تسمع آلات في كل جانب من جانبي المسرح، ويسمع ارتطام الجسدين في الماء، ويختفي الضوء الذي كان يدخل من النافذتين، ومن الباب الكبير): لا يبقى إلا الضوء الشاحب، الذي كان يظهر في البداية من النافذتين السوداوتين، تظلان

⁴⁸ - يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، المرجع السابق، ص: 166 .

مفتوحتين على سعتيهما، ستائرهما ترفرف في الهواء».⁴⁹ وهذا يدل على آلية التطور في المسرحية، التي تراوحت بين الأحداث الأساسية والكوميديّة.

3- اللغة:

تتمثل اللغة عند يونسكو متمثلة في أن الكل يتحدث على هواه، أي كما يريد، هي لغة صمت، فقد اعتمد يونسكو على لغة شاعرية في عباراتها: «فقد ذهب إلّان الشعر هو جوهر الدراما، لذلك فقد كان عليه أن يستخدم الكلمات في أقصى حدودها، ويستخدم اللغة لدرجة الانفجار، باستخدام التضاد والمطابقة وارتباط الرنين وتكرار الكلمات للحصول على تراكيب لغوية جديدة نقية، أو لتهديم اللغة نفسها، إن لم تستطع أن تعطي المعنى المراد».⁵⁰ تبدو اللغة في مسرحية الكراسي مليئة بتكرار الموقف الواحد، ومحاكية على سبيل السخرية والتهكم، حيث تفتقد اللغة نتيجة للتكرار الممل دلالتها المنطقية، ولا تحقق أي نوع من أنواع التواصل أو التفاهم، مثل العجوزين في مسرحية الكراسي، اللذان يعيشان في بيت مهجور في جزيرة، تحيط بها المياه من كل جانب، لا يعرفان كيف يتصلان بأفراد المجتمع، ولا بأي طريقة يخاطبانهم، ويظهر ذلك من خلال الحوار بين الزوجين:

⁴⁹ - أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، ج1، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2006، ص: 145.

⁵⁰ - يحي البشتاوي، المسرح والفضايا المعاصرة، المرجع السابق، ص: 166.

« - الزوج: وأسفاه، إني أجد صعوبة كبرى في التعبير، لا أملك السهولة واليسر.

-الزوجة:السهولة لا تأتي حينما تبدأ، مثل الحياة والموت، يكفي أن تكون عازما، فحينما نتكلم نعثر على الأفكار وعلى الألفاظ، ثم على أنفسنا في ألفاظنا الخاصة، وكذلك المدينة والحديقة، وقد نعثر على كل شيء، فإذا بك لست يتيما.

-الزوج:لست أنا الذي سأتكلم، لقد استأجرت خطيبا محترفا، وسيتحدث باسمي كما سترين». ⁵¹ويتبين من هذا أن اللغة كانت عقبة في طريقهما، لذلك استأجر الزوج خطيبا من أجل إلقاء رسالته.

5- الحوار:

الملاحظ أن الحوار في مسرحيات يونسكو يدور في فراغ، إذ نجد الحوار بين الشخصيات حوارا فارغا، لا معنى له، وهو حوار دائري لا يتضح هدفه، غامض ومبهم، يحتاج إلى الترابط والتجانس. وبما أن الحوار هو كل شيء في مسرحية الكراسي ليونسكو، حيث لا نجد في المسرحية إلا حوارات بين شخصيتين أو أكثر من شخصيتين، كما يمكن ملاحظة التكرارات في الحوار الذي يبعث الملل: «فالحوار أغلبه كليشيهات، مما يؤكد التفاهة والتكرار، ومما يحملا أيضا من الوهم، الذي يستولي على ذهن

⁵¹ - أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، المصدر السابق، ص: 122

الإنسان عندما يتصور انه يتحدث الى الآخرين، في حين أنه طول الوقت، إنما يكرر مسائل تافهة لا معنى لها».⁵² ونجد في المسرحية حوارا يدور بين الزوجين، حين تسأل العجوز زوجها، إذ ابعت دعوة لجميع الناس الذين ينبغي حضورهم للحفل، الذي سيقمونه للاستماع إلى رسالة الزوج التي سيلقيها عليهم، فراحوا يحصون كل هؤلاء واحدا واحدا دون ملل. تقول: «- الزوجة: إذن فسيكون ذلك هذا المساء، وأظنك قد دعوتهم جميعا. كل الشخصيات المرموقة، كل الملوك وكل العلماء.

- الزوج: نعم كل الملوك وكل العلماء (صمت).

- الزوجة: والحراس؟ والأساقفة؟ والكيميائيين؟ والنحاسين؟ والعازفين والمفوضين؟ والرؤساء؟ ورجال الشرطة والتجار والمباني وريش الكتابة والصبغيات؟
- الزوج: نعم، نعم، نعم، ومستخدمي البريد، وأصحاب الفنادق والفنانين وكل من كان على قدر من العلم والملكية.

- الزوجة: والصيارفة؟

- الزوج: دعوتهم

- الزوجة: والبروليتاريين؟ والموظفين؟ والعسكريين والثوريين؟ والرجعيين؟ وأطباء المجانين ومجانينهم؟

⁵² - رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، المرجع السابق، ص: 196.

-الزوج: طبعا كلهم، كلهم، ماداموا جميعا علماء أو ملاكا». ⁵³

كما نجد تكرار لكلمة واحدة بين الزوجين لأكثر من مرة في الحوار الآتي:» -

الزوج:سيحضر الخطيب

-الزوجة: سيجضر

-الزوج: سيجضر

-الزوجة: سيجضر

-الزوج: سيجضر». ⁵⁴

ونلاحظ من خلال هذه الحوارات أن مسرح يونيسكو مليء بمثل هذه التكرارات، وهذا يدل على عبثية الوجود واللامعنى في الحياة وعدم القدرة على التواصل بين الآخرين.

6- المكان:

يتسم المكان في مسرح يونيسكو بالضيق والمحدودية،وقد ينحصر المكان في الكرسي فقد كما في مسرحية الكراسي، غرفة فارغة فيها مجموعة من الكراسي، في البداية يظهر المكان على خشبة المسرح خاليا لا يوجد إلا الشيخ وزوجته العجوز وبعدها تحولت

⁵³ - أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، المصدر السابق، ص: 122.

⁵⁴ - المصدر نفسه، ص: 142.

خشبة المسرح إلى قاعة مليئة تزدهم بالكراسي وبالشخصيات الغير المرئية التي يستقبلها الزوجان، فكلما طرق الباب يدخل شخص غير مرئي آخر و احضر له الشيطان كرسيًا.

كما نجد في المسرحية العجوزان يتحدثان عن مكان تواجدهما و يصفانه يظهر ذلك في الحوار الآتي: « -الزوج: كنت أريد أن أشاهد المياه فانا أحبها كثيرا.

-الزوجة: كيف تستطيع ذلك يا حبيبي؟ أن هذا يسبب لي الدوران آه من هذه الدار وهذه الجزيرة لا أستطيع أن اعتاد الحياة فيهما مياه من كل ناحية ومياه تحت النوافذ إلى مدى الأفق » .⁵⁵

وهذا يعني أن المكان محدود مكان حوله مياه من كل جانب حيث تدور الأحداث في غرفة فارغة ليس فيها أي شيء غير الكراسي.

7-الزمان:

إن أكثر ما يميز مسرح يونيسكو اختلاط و تداخل الأزمنة في مسرحياته، في مسرحية الكراسي نجد العجوزان يعيشان في عالم بلا زمن يعيشان الماضي و الحاضر والمستقبل في أن واحد، ينتقلان بسرعة و فجأة من وضع إلّاخر من الحاضر إلى الشباب إلى الطفولة ثم إلى الحاضر مرة أخرى، فنجد العجوزان يتحدثان عن أيام شبابهما ثم يتغير

⁵⁵- أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، المصدر السابق، ص: 117.

الموقف فجأة ويصبح الزوج العجوز طفلاً و تصوير المرأة كأنها أمه ويظهر ذلك في المقاطع الحوارية التالية : « -الزوج: (منتحبا وفمه مفتوح على سعته كالطفل الرضيع) أنا يتيم.. يتي..

الزوجة : (تحاول أن تواسيه تلاطفه)أيها اليتيم يا يتيمي أنا يا حبيبي انك تمزق قلبي يا يتيمي (تهدد الزوجالذي عاد قبل قليل و جلس فوق ركبتيها)

الزوج: (منتحبا) :هي هيهيهي ماما مامتي أين مامتي؟ فقدت مامتي؟.

الزوجة :أنا زوجتك أنا مامتك الآن.

الزوج : (وقد بدا يذعن) هذا ليس صحيحا أنا يتيم هي هي.

الزوجة : (وهي لا تزال تهدده) كتكوتي يتيمي يتومي

الزوج :لا !! لا !! لا⁵⁶ . «

وفجأة يتحولالحوار بين الزوجين الى حوار جاد ويظهر ذلك في

الحوارالآتي: « الزوج:عندي رسالة فعلا هذا صحيح و أناناضل من اجلها أن لدي فكرة

عظيمة لدي رسالة أريدأن ابلغها للإنسانية ...

⁵⁶ _أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو،المصدر السابق، ص 120.

-الزوجة :للإنسانية يا حبيبي تريد أن تبلغ رسالتك

-الزوج :هذا صحيح هذا صحيح...

١-الزوجة:(تمسح انف زوجها و تجفف دموعه) هو ذاك ..أنتإنسان جندي ماريشال قائد
مساكن ..

-الزوج : (ترك ركبتي زوجته وراح يتمشى في خطوات قصيرة مضطربا) أنا لست مثل
الآخرين فعندي مثل أعلى في الحياة و قد أكون موهوبا كما تقولين عندي موهبة ولكن
ليس عندي اليسر و السهولة لقد قمت كما يجب بمهمتي كقائد للمساكن وكنت دائما
على مستوى الموقف و المسؤولية بصورة مشرفة و لعل ذلك كان فيه الكفاية.. » .⁵⁷

نلاحظ من خلال هذه الحوارات بين الزوجين العجوزين، أن هناك انتقال مفاجئ من
الطفولة أي من الماضي إلى الحاضر إلى الحديث الجاد عن الرسالة التي يريد الشيخ
إبلاغها للإنسانية، معتقدا انها تمثل الوجود وستنقذ الإنسانية جمعاء من الآلام، فهذا يدل
على أن الزمن افتراضي غير واضح الملامح ليبين بذلك عزلة الناس في عالم فارغ أو عالم
مليء بالفراغ، تتم فيه عملية تفريغ هائلة تفريغ لكراسي، تفريغ للألفاظ، وتفريغ للناس، وتفريغ
كل شيء.فإن اختلاط الأزمنة يبين فراغ الحياة وعبثيتها،في المسرحية نجد العجوزان لا

⁵⁷ _ أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو،المصدر السابق، ص 120_121.

يعرفان الزمن وهذا عند ما يعودان للذكريات القديمة ويتبين في الحوار الآتي : « -الزوج : الساعة السادسة بعد الظهر .. وقد هبط الليل هل تذكرين في الماضي لم يكن الحال كذلك فقد كان النهار يستمر حتى التاسعة مساء وحتى العاشرة بل و، حتى منتصف الليل.

-الزوجة:فعلا ما أقوى ذاكرتك » .⁵⁸

من خلال هذا الحوار يتبين أن العجوزان لا يعرفان الزمن الذي يتواجدان فيه، وبهذا يكون الزمن يتداخل في المخيلة كالحلم، فهذا ما تبينه الحوارات بين الزوجين. كما يبدو أن كأنهما خرفا لا يعرفان شيء حول ما إذا كان الصباح صباحا و المساء مساء والليل ليلا

8- الشخصيات :

يتميز مسرح يونسكو بقلة الشخوص، وعدم وضوح ملامحها، بالإضافة إلى الشخصيات الغير المرئية، كما هو الحال في مسرحية الكراسي، حيث نجد شخصيات غير واضحة الملامح بلا هويات وغير مرئية، تلك الشخصيات التي يستقبلها الزوجان في منزلها. يستخدم يونيسكو نفس الشخصيات و نفس المنظر وتتحول تلك الشخصيات إلى الماضي و الحاضر و المستقبل، يعتمد فقط على اللغة كما نجد تقلبات وتغيرات في

⁵⁸-المصدر نفسه، ص 117.

المشاعر و الأفكار، حيث نجد العجوزان أحيانا يغرقان في الضحك، وأحيانا أخريبيدأن في البكاء دون سبب منطقي واضح، ويتجلى ذلك في المسرحية من خلال الحوار الآتي بين العجوزين حيث نجدهما يضحكان و فجأة يكيان :« الزوج : (بينما ستضحك الزوجة بهدوء في البداية، ثم تتدرج حتى القهقهة يضحك الزوج أيضا) إذن فقد واصلنا الضحك، كانت بطوننا خاوية و كانت الحكاية مضحكة للغاية، و رأينا الرجل المضحك وهو يركض بسرعة ثم ينكفى على بطنه، وكانت بطنه ضخمة، و تبعثر الرز ..ورقد الرجل المضحك على الأرض هو الآخر ..و أمامنا بطن مضحكة تحولت إلى كتلة من الرز و حكاية الصندوق الذي أصبح بطنا راقدة على الأرض، بطنا عارية أحاط بها الأرز من كل مكان،وعندئذ جعلنا نضحك بينما وصل الرجل المضحك عاريا كما ولدته أمه فضحكنا.

-الزوجة : (ضاحكة)ضحكنا عندئذ من منظر هذا الرجل المضحك الذي وصل عاريا ضحكنا الصندوق،صندوق الرز ..رز على بطن الرجل و على الأرض .

-العجوزان معا: (ضاحكين) ضحكنا حينئذ ضحكنا وضحكنا،هاه هاه واصلنا الضحك ووصل الرجل المضحك عاري البطن و معه الرز وصل ومعه الرز ..و عندئذ نحن .. بطن

عارية.وصل ..الصندوق..(ثم يهدا العجوزان شيئاً فشيئاً) نحن واصلنا الضحك تلك إذن

باريسك الشهيرة « .⁵⁹

وفجأة يظهر الزوج يبكي و يظهر في الحوار الآتي:« الزوج: (يبكي فجأة) لقد

حطمتها ؟ لقد هشمته ؟آهأينأنت ياماما ماما، أين أنت يا ماما ؟هيهيهي ..أنا يتيم

(يتوجع) ..يتيم، يتيم.

-الزوجة : أنا معك، فما الذي تخشاه ؟

-الزوج :كلا ياسيميراميس،يا قطتي، أنت لست ماما..يتيم يتي..من سيدافع عني

ويحميني ؟

-الزوجة:ولكن أنا موجودة، يا حبيبي «.⁶⁰

فيتضح أن الشخصيات لا شخصية لها تعيش في عالم من المتناقضات، فتتغير

الشخصيات من وضع إلى وضع آخر ومن مشاعر إلى أخرى ومن فكرة إلى أخرى، وبهذا

تعبّر:« الشخصيات عن آلية الحياة التي تعيشها دون تفكير، "شخصيات بلا

شخصية»⁶¹ تتحدث دون معنى بالإضافة إلى أنهم لا يعرفون أنفسهم ولا يميزون بعضهم

⁵⁹ _ أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، المصدر السابق، ص 119.

⁶⁰ _المصدر نفسه، ص:119-120.

⁶¹ _ ج ل ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص 360.

ال بعض ولا ملامح لهم غير معروف من يكونون فنجد في المسرحية الزوج يعرف عن نفسه في قوله : "الزوج : أنا حارس قائد مساكن".

تتكون شخصيات المسرحية من الزوج العجوز والزوجة العجوز والخطيب بالإضافة إلى الشخصيات غير المرئية.

أما فيما يخص البطل في مسرحيات يونيسكو فلا وجود له حيث يبدو غياب البطل واضح جدا لان شخصياته غير واضحة الهوية، فلقد ارتبط البطل في مسرحية الكراسي بالوهم، فنجد العجوزان يتوهمان قدوم أشخاص إلى منزلهما ليستمعوا إلى رسالة العجوز. يجعل يونيسكو البطل يبحث عن الحقيقة ليؤكد خلال بحثه الإحساس بالضياع و عبثية الوجود وفقدان الحياة لكل معنى كما فعل العجوز عندما كان يبحث عن خطيب ليلقى رسالته مكانه ليتبين في الأخير انه أخرس .

الفصل الثالث

1- لمحة عن مسرح اللامعقول عند العرب:

مما لا شك فيه أن المسرح عند العرب هو فن دخيل، حيث لم يعرفوا المسرح إلا بعد أن دام فترة زمنية طويلة عند الغرب، ولكن هذا لم يكن مانعا في أن يخوضوا غماره، فقد قطع العرب أشواطاً كبيرة في هذا الفن وبرعوا فيه بصورة كبيرة حيث يظهر هذا في أعمال وجهود العديد من الأدباء العرب.

لم يكتفِ العرب بالمسرح التقليدي فقط وإنما حاولوا أن يجعلوه مسيرة تتجدد على مر العصور، ومواكبة العصر والواقع المعاش، وذلك من خلال جعلهم للفن الدرامي يخوض في تجربة جديدة على الإطلاق، وهي مسرح العبث أو اللامعقول، فهي تجربة مقتبسة تقريبا من الأدباء الغربيين أمثال صامويل بكيت ويوجين يونسكو، الذين حاولوا من خلال تجاربهم المسرحية تجسيد اللامعقول واللامنطق والعبثية، التي كان يمر بها المجتمع الأوروبي آنذاك.

لم يكن تيار العبث واللامعقول حاضرا بقوة وبشكل ظاهر في المسرح العربي، إذ لم يتوجه إليه الكثير من الكتاب المسرحيين، ولم يتوجهوا بكتاباتهم المسرحية نحو هذا التيار واتجاهاته الفلسفية المختلفة التي قامت أنقاض التيار الوجودي والسريالي والدا دائي... وغيرها من الاتجاهات التي مهدت لظهور هذا الفن المسرحي الجديد، الذي يقوم على أفكار فلسفية

عبثية، تسخر من الوجود بأكمله، ولعل هذا هو أهم سبب جعل التوجه نحو هذا المسرح ضئيلاً عند الكتاب العرب، لكونه يتناقض ويتنافى مع الفكر الديني في بلدانهم العربية.

لقد شغل مسرح العبث واللامعقول الساحة النقدية خاصة في الستينات بشكل كبير حول ما إذا كان لهذا المسرح رسالة وهدف أولاً. فقد انقسم النقاد في هذه الحالة إلى قسمين، فهناك قسم يرى أن المجتمع العربي يعيش مشاكل وعقبات كثيرة، لكنها تختلف كل الاختلاف عن المشاكل التي يعيشها المجتمع الغربي الأوروبي بالمقابل، لهذا فمسرح العبث واللامعقول في رأيهم ليس تياراً مناسباً لترجم الحالة المزرية التي يعيشها المجتمع العربي. بالمقابل هناك قسم آخر من النقاد الذين يساندون مسرح اللامعقول، ويولونه أهمية كبرى، ويرون أنه مسرح واعي، ذو هدف قوي يستفيد منه الجمهور، حيث كان هذا المسرح بمثابة وسيلة وأداة لتوعية هذا الجمهور بمشاكله، ومحاولة التغلب عليها بشتى الطرق.

أما مساندو مسرح العبث فيعتقدون بأهميته لأنه يواجه الجمهور، وإذا كانت المواجهة في شكل اللامعقول سيتعرف المشاهدون على الظاهرة ويحاولون التغلب عليها.¹

ونظراً للأوضاع التي يعيشها الإنسان المعاصر والمصائب والمعاناة التي يمر بها وإحساسه بفقدان روح العصر والشعور بالعجز والعزلة والافتقار وحالة السأم والملل ورتابة الحياة

¹ - ينظر حياة حاتم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، المرجع السابق، ص: 128.

وتحويلها إلى شيء لا قيمة له، ولا معنى له. كل هذه العوامل أدت إلى ظهور وخلق مدرسة فنية جديدة هدفها الأساسي هو محاربة كل ذلك العبث الذي اجتاحت الحياة المعاصرة، وذلك عن طريق أعمال درامية من أجل عودة الإيمان إلى النفوس والمعنى الإنساني للوجود في شكل وقالب جديد.

وقد جاء كل هذا في مقولة حياة حاتم محمد: «العبثية أو اللامعقول مدرسة فرضها العصر بأعبائه الثقيلة وأمراضه المستحدثة، وتطاحناتها المستمرة، حتى استطاعت هذه المدرسة أن تضع الدواء من نفس الداء».²

رغم أن الكتاب العرب لم يتهافتوا نحو التيار العبثي في أعمالهم المسرحية، كما ذكرنا سابقاً، إلا أن هناك من تأثر به شكلاً ومضموناً، ولعل من بين أهم هؤلاء المتأثرين بمسرح العبث نذكر في طليعتهم توفيق الحكيم، خاصة في مسرحيته: يا طالع الشجرة، التي نشرها عام 1962، فهي مسرحية تجلت فيها مظاهر اللامعقول بشكل ظاهر في كل أجزائها وفصولها، بالإضافة إلى أدباء آخرون ظهوروا في هذا الطريق منهم الكاتب يوسف إدريس

²-المرجع نفسه، ص: 203.

بمسرحية: **الغرافير**، التي عرضت عام 1966م، ولا ننسى كذلك الكاتب ميخائيل رومان في مسرحيتين له، هما: **الخطاب والوفد**، اللتان نشرهما في مجلة المسرح عام 1967م³. «
ونستطيع القول أن معظم النقاد العرب اعتبروا الكاتب المسرحي توفيق الحكيم من بين السباقين الذين فتحوا بابافنيا جديدا، لم يسبق على تاريخ الفن العربي الحديث، وذلك من خلال مسرحية يا طالع الشجرة، التي حاول من خلالها الحكيم محاكاة نوع مسرحي جديد ومحاولة الكتابة على منواله واستلهام بعض سماته وخصائصه.

من هنا يمكن القول أن الظروف التاريخية لظهور مسرح اللامعقول في العالم العربي، وعند الكاتب المسرحيين العرب قد بدأت تظهر انطلاقا من مسرحية توفيق الحكيم التي كتبت على نهج ومنوال المسرح العبثي الغربي، التي عالج فيها صور الوضع الإنساني الذي يطبعه اللامعقول والغرائبية. فكان كل هذا بمثابة منهل حقيقي لظهور مسرح اللامعقول عند العرب، الذي اقتبسوه من مسرح صامويل بكيث ويوجين يونسكو وآرثر أداموف... وغيرهم من الكتاب الذين عكفوا على كتابة هذا الفن الجديد، فسار الكتاب العرب على منوال الغربيين تقريبا، فكتبوا مسرحيات عديدة تتطوي على خصائص اللامعقول والاعترا ببدء من مسرحية يا طالع الشجرة التي فتحت بابا أمام العديد من المسرحيات من هذا النوع.

³ - ينظر، حياة حاتم محمد، الدراما التجريبية في مصر و التأثير الغربي عليها. المرجع السابق، ص، 207.

نخص بالذكر أحد الأدباء العرب الذين ألفوا مسرحيات في اللامعقول هو الكاتب السوري ممدوح عدوان⁴، حيث كان له نتاج أدبي وفير في مجالات عديدة، فكتب في الشعر والرواية

⁴ -يعد ممدوح عدوان من أهم كتاب المسرح العربي : « كاتب وشاعر و مسرحي سوري .ولد في قرية(قبرون) القريبة من مدينة (مصياف) التابعة لمحافظة حماة السورية، في الثالث و العشرين من شهر تشرين الثاني من العام 1941، و توفي في التاسع عشر من شهر كانون الأول من العام 2004. تخرج من جامعة دمشق كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية 1966، و اشتغل في الصحافة في جريدة (الثورة) السورية، منذ العام 1964 و كتب في عدة صحف و مجلات عربية أخرى. وله عدد من المسلسلات التي بثت على التلفزيون السوري «⁴. « بدأ أديبنا بنشر نتاجه الشعري في مجلة (الآداب) اللبنانية عام 1964 و خلف لنا ستة و عشرين مسرحية قدمت أغلبها على المسارح السورية و العربية، و نشر اثنان و عشرين مجموعة شعرية، و مجموعتان بعنوان (مختارات) نشرها في القاهرة، و نشر و ترجم ثلاثون كتابا كان قد ترجمها عن اللغة الانجليزية، و كان في المسرح والفكر والأدب، كما له ستة كتب تحمل هواجسه الفنية الحياتية و الأدبية. »

أهم أعماله المسرحية: « عدل المخاض - محاكمة الرجل الذي لم يحارب. - كيف تركت السيف. - ليل العيد. - هملت يستيقظ متأخرا. - الوحوش لا تغني. - حال الدنيا - مونودراما. - الخادمة - لو كنت فلسطينيا - اللبنة - مسرحية خاصة بالمعوقين جسديا. - الزبال - مونودراما - زيارة الملكة. القبض على طريف الحادي. «⁴ أما في الشعر: فقد كتب - الظل الأخضر - 1967. تلويحه الأيدي المتعبة 1969. - الدماء تدق النوافذ - 1974. - اقبل الزمن المستحيل 1974. - أمني تطارد قاتلها 1977 - لا بد من التفاصيل 1979. - للخوف كل الزمان 1980. أما أعماله الروائية: نجد منها: - الأبت 1969 - أعدائي 2000. بالإضافة إلى تأليفه مجموعة من الكتب: نجد منها: - دفاعا عن الحنون، الطبعة الأولى 2005. - الزير سالم، 2002. - المنتبى في ضوء الدراما. - نحن دون كيشوت، 2002. «⁴ الموسوعة العالمية ويكيبيديا.

والمسرح والكتب والنقد، كتب مسرحيات عديدة منها مسرحية المخاض ومسرحية ليل العبيد ومسرحية الخدمة ومسرحية هملت يستيقظ متأخرا ومسرحية القبض على طريف الحاديوالتي اخترناها لتكون موضوع دراستنا في بحثنا هذا.

2-تحليل مسرحية: " القبض على طريف الحادي"لممدوح عدوان:

2-1-تقديم المسرحية:

تعتبر مسرحية " القبض على طريف الحادي " للكاتب السوري الراحل ممدوح عدوان مسرحية عبثية.

جاءت المسرحية كبيان مسرحي يحمل أبعادا فلسفية متعددة، رافضا لأفكار القمع و الاستبداد والفساد. والإنفراد بالرأي والأمر اللذان تفرضهما السلطة في البلدان العربية وبطولاتها السياسية و استلابها لحقوق الناس.

ألف ممدوح عدوان هذه المسرحية، وهو راميا بظلاله إلى هدف توعية الجمهور والدعوة للثورة ضدّ الظلم والاستبداد الذي يعيشه الإنسان في الوطن العربي وما يتعرض إليه من قهر وتعسف السلطة والأنظمة السياسية، فنجد الكاتب في هذه المسرحية كأنه يحاول

مخاطبة عقل الجمهور وإثارته، و يقول: إلى متى سيستمر هذا السكوت على الظلم الذي نعيشه.

وقد كان ممدوح عدوان جريئاً طموحاً حيث تطرق إلى معالجة قضية كانت في غاية الأهمية في التاريخ العربي، ذلك من خلال نص سياسي ساخر من السلطة التي كانت مصدر خوف و قلق لعامة الناس آنذاك.

تدور أحداث المسرحية حول امرأة تستجد برجال الشرطة مدّعية أن المستأجر عندها طريف الحادي اختفى و سرق أموالها التي كانت تمثل مبلغ مستحق لإيجار أربعة أشهر، من هنا يبدأ الحدث الفعلي الأساسي للمسرحية، ثم تبدأ الشرطة بعملية بحث واسعة في أرجاء المدينة حتى يصبح القبض على طريف الحادي هو أمر يشغل المدينة بأكملها، سواء الشرطة أو عامة الناس، حتى تنتهي العملية بالقبض على سبعة و خمسين شخصا مشتبّه فيهم، وصولاً إلى حدث عودة طريف الحادي الحقيقي للمرأة التي يدين لها بالمال ويتزوجها، وفي الأخير حتى لا تعلن الشرطة فشلها في إلقاء القبض على طريف الحادي الذي كان مهمة من مهامهم الأساسية قامت باعتقال زوجته و لإدخالها السجن بدلا منه بحجة أنها قدّمت بلاغا كاذبا وأشغلت الشرطة بشيء لا قيمة ولا أهمية له.

2- البناء الدرامي للمسرحية:

يعتبر المسرح أو الفن الدرامي من أقدم الفنون الأدائية التي عرفها الإنسان، ولا نبالغ إذا قلنا أنه من أصعب الفنون التي مارسها الإنسان حتى الآن، فالمسرح هو من أسبق الفنون على الإطلاق التي عرفها الإنسان منذ نشأته، فهو فن شعبي جماهيري يتم تداوله بين عامة الناس، يحاول عرض أوضاع المجتمع على خشبة المسرح، وإلقائها على الجمهور لإدراك كل ما يحيط به.

فالنص المسرحي الجيد لم يولد بين ليلة وضحاها، بل سبقتها العديد من التجارب العفوية التي أسهمت في تحديد اللبنة الأساسية، والتي كان كل جيل يضيفها حتى أصبح لدينا اليوم نص مسرحي متكامل.

تحدث أرسطو في تناوله للمأساة عن مجموعة من العناصر التي تتحد وتتسلسل للبناء الدرامي المتصاعد في المأساة، ابتداء من التحول والتعرف ثم العقدة والحل، ووصولاً إلى داعية الألم، وهي العناصر التي تفضي كلها إلى التطهير كهدف نهائي للمأساة، وهذه العناصر تتوفر في المأساة دون الملهاة، التي يبدو فيها البناء الدرامي متذبذباً صعوداً ونزولاً، ومسرح العبث أقرب إلى الكوميديا منه إلى التراجيديا وبالتالي فبناءؤه الدرامي متذبذب أيضاً، لكن يمكن في التحليل أن نستعير هذه العناصر في مقارنة مسرحية طريف الحادي مع تغير

لداعية الألم بداعية السخرية، واستبدال هدف التطهير بهدف آخر وهو التغيير، انطلاقاً من هذا سنتناول هذه العناصر وفق ما يأتي:

-التحول: ويقصد به التحول من حالة إلى نقيضها. ويتمثل التحول في المسرحية من خلال إدعاء المرأة بأن طريف لم يسدد لها مبلغ إيجار البيت واضطارها لتبليغ الشرطة.

- التعرف: وهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة. ويتمحور ذلك في المسرحية من خلال جهل شخصية طريف الحادي من طرف الشرطة، ومن طرف الجميع حتى من المرأة التي بلغت عنه ثم تزوجته دون أن تعرف بأنه طريف الحادي، الذي بلغت عنه الشرطة، لهذا فالتعرف مؤجل في المسرحية ولا يتم الوصول إلى المعرفة أبداً، ذلك لأنه لا يتم التعرف بتاتا على طريف الحادي.

- العقدة: وهي تمثل مرحلة تأزم الحدث. وقد تمثلت في البحث الدعوب عن طريف من طرف الشرطة ومن قبل الجميع، دون أن يصلوا إليه، وحتى حينما يبدو معهم يتجاهلونه ويعتقلون زوجته، التي بلغت عنه سابقا بدعوى البلاغ الكاذب وإزعاج السلطات، واعتقال عدد كبير من المواطنين بتهمة أنهم طريف الحادي، وإبقاء المتهم المفترض حراً طليقاً، أمام أعين شرطة غبية ومتسلطة.

- الحل: يمثل الحل نقطة انفراج الأزمة ونهاية المسرحية. وقد كانت النهاية في المسرحية كبدائها مفتوحة على تأويلات المشاهد الحرة، حيث لا يتم التوصل إلى طريف أبداً، واعتقال زوجته المدعية عليه بدعوى البلاغ الكاذب وإزعاج السلطات.

-داعية السخرية والتهكم: تتضمن المأساة ما يسمى بداعية الألم ويقصد بها الفعل المؤلم الذي يقوم به البطل تكفيراً لذنب اقترفه وتطهيراً لنفسه وللمشاهد عبر إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد. يبدأ أننا لا نجد داعية الألم في مسرحية العبت بقدر ما نجد ما يمكن أن نسميه بداعية السخرية والتهكم، وهو تهكم موجه في المسرحية إلى الأنظمة البوليسية ومن خلالها للأنظمة السياسية العربية ككل، جراء تعاملها الغبي والمتسلط مع أفراد المجتمع. فهذه اللبئات هي عناصر أساسية للبناء الدرامي في المسرحية لا يكتمل بدونها، نظراً لأهمية الكبرى التي يجسدها كل عنصر، إذ لا يمكن الاستغناء عن أي لبنة من بين هذه اللبئات وإلا حدث خلل وانعدام البناء الصحيح للمسرحية، رغم أننا نلاحظ تذبذب البناء الدرامي في مسرحية العبت وقربها الشديد من الكوميديا في بنائها.

ويبدو الهدف من مثل هذه المسرحيات ليس التطهير كما في التراجيديات، وإنما التغيير عبر اعتماد السخرية كوسيلة لإظهار العبت من جهة، وكذا اعتماد تقنيتي التغريب والتثوير البريختي، من جهة أخرى، فالتغريب قد تم من خلال غرابة البطل المسرحي وغرابة

اسمه: طريف الحادي الذي يحمل معنى الطرافة والذي استطاع أن يسوق مجتمعا بأكمله بشرطته وأفراده كما يسوق الحادي الإبل إلى المرعى. ولعل الهدف من هذا هو إثارة السخرية من الأنظمة قصد تثوير المسرح ودفع المشاهد لتغيير واقعه. ووفقا لهذا فقد اعتمد ممدوح عدوان على تقنيات المسرح الجديد بنوعيه العبثي والملحمي معا.

2-3-الموضوع:

تعتبر مسرحية " القبض على طريف الحادي " للكاتب السوري ممدوح عدوان من بين أهم المسرحيات التي ألفها في مسيرته الفنية، كونه عالج من خلالها قضية سياسية مرّت بها بلاده العربية. هي مسرحية كان الهدف من تأليفها توعية وتثوير المجتمعات العربية وما تعيشه من ظلم واستبداد وما تفرضه عليها السلطة السياسية، فهي تصور لنا استغلالية السلطة من أجل مصالحها دون مراعاة حقوق الإنسان.

فإذا كان المسرح اللامعقول الغربي عند صامويل بكيت ويوجين يونسكوينبني أساسا على موضوعات ساخرة هزلية كان الهدف منها السعي وراء إعطاء معنى آخر للكون والوجود، ومحاولة الخروج من الأزمة النفسية التي خلفتها الحرب العالمية الثانية، فممدوح عدوان هو الآخر سعى جاهدا من خلال نصه المسرحي على الثورة على ما هو موجود

وتغيير الواقع السياسي العربي، من خلال مخاطبة عقل المتلقي وتثويره والدعوة إلى التغيير للأنظمة السياسية العربية الساخرة من المجتمع.

2-4- الشخصيات:

تعتبر الشخصيات عنصراً أساسياً في العمل الدرامي، فهي التي تتولى تجسيد الأحداث وتطويرها وبلورتها واكتشاف دلالاتها، فلا يمكن تصوير أي عمل مسرحي بدون شخصيات فاعلة ومتفاعلة مع الحدث المسرحي، هي بمثابة وساطة بين الأحداث المسرحية والمتفرجين المشاهدين، من خلال بلورة ملامح الأفكار الدرامية من أجل تطوير الحدث وتفعيل الصراع الدرامي، من هنا إذن الشخصية هي بمثابة المحرك للصراع.

يختار الكاتب شخصياته طبقاً للموضوع الذي يعالجه والأفكار المراد إيصالها للمتلقي فيجعل كل شخصية تتقمص الدور المناسب والملائم بالنسبة لها من كل الجهات والمستويات سواء المستوى النفسي أو اللغوي أو الاجتماعي... ذلك من أجل أن يقرأ فيها المتلقي وجوه من يعايشهم في الحياة اليومية. فمسرحية ممدوح عدوان كغيرها من المسرحيات تتضمن شخصيات ثانوية وأخرى رئيسية، والتي تنحصر كلها في:

_ طريف الحادي: تمثل شخصية البطل في المسرحية.

_ الشرطيان: شخصيتان تسعيان وراء القبض على طريف الحادي.

ـ المرأة: المرأة التي استأجرت غرفة في بيتها لطريف الحادي.

بالإضافة إلى شخصيات ثانوية ذكرت في المسرحية، لكنها غير متفاعلة ولا محركة للأحداث المسرحية، وهي: النادل، الزبائن، الرجل، البدوي، مسئول المخفر، الشهود.

نستطيع القول أن أول بناء جديد حاول ممدوح عدوان إدخاله في هذا القالب المسرحي الجديد هو اتفاهه تقريبا مع كتاب مسرح اللامعقول الغربي وذلك باختياره لمعظم الشخصيات التي جسدت الأحداث المسرحية من عامة الناس ومن عوالم مختلفة، فهو ابتعد كل الابتعاد عن القالب المسرحي القديم الذي ينبني على اختيار شخوصه من الملوك والأمراء التي عادة ما تكون شخصيات ناجحة في الحياة بكل مستوياتها.

اتفق ممدوح عدوان مع يوجين يونسكو وصامويل بكيت في أنه جعل الشخصية الرئيسية المحورية طريف الحادي في هذه المسرحية هي شخصية بسيطة عبثية غير مستقرة تعيش العبث دون أن تعيه به، شخصية سطحية مغمورة ساخرة، يعيش مع امرأة غريبة دون أن يدفع لها الإيجار بالإضافة إلى ديونه للنادل صاحب المقهى، واختفائه وظهوره دون علم أحد. ويظهر هذا في الحوار الذي دار بين المرأة التي اشتكت عليه والشرطة:

« -المرأة: طريف الحادي يا سيدي. خرج صباح الأمس بعد أن طيّب خاطري ووعدني بتأمين المبلغ، ولكنه ذهب و لم يعد..فص ملح و ذاب..

-شرطي2: لم يمضي عليه أربع و عشرون ساعة. لما العجلة سيعود.

-شرطي1: "يتطلع إليه حاقدا" يعود؟

-المرأة: لا يا سيدي.. لن يعود..كذاب أنا أعرفه حتى حين يقول لي: صباح الخير. أتطلع إلى الساعة فأراها الثانية بعد الظهر. كذاب في كل شيء يا سيدي. أنا أعرف أنه لن يعود. قلبي كان يحدثني من البداية أنه كان يكذب.

-الشرطي:هل أخذ أغراضه من البيت؟

-المرأة: يا سيدي استأجر الغرفة مفروشة والفرش كله لي.

-الشرطة: أليس لديه أغراض؟

-المرأة: ملابس؟ ملابسه كلها من البالة. أغراضه كلها لا تساوي إيجار ثلاثة أيام. و أنا لي بذمته إيجار أربعة أشهر⁵.

كما تطرق أيضا الكاتب ممدوح إلى سمة جديدة في طريقة بناء شخصياته، حيث اختار شخوص تتأرجح في داخلها مفارقة وتباين بين الوعي واللاوعي، ولعل الشخصية التي جسدت هذه المفارقة في المسرحية هي شخصية المرأة التي كانت تتأرجح وتضطرب في

⁵-ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، الزاوية للنشر و التوزيع، ط2، 1989، ص: 2.

مشاعرها، تارة تلين وتعترف بحبها لطريف الحادي وتارة أخرى تشكو به لرجال الشرطة الغرفة لاسيما بعد اختفائه وعدم تسديد إيجار الغرفة لمدة دامت أكثر من أربعة أشهر ويظهر هذا في مقطع من مقاطع المسرحية:

« -المرأة: أريده. أريد طريف الحادي أريد أمواله.

-شرطي2: تريد أن تقدمي شكوى؟

-المرأة: الشكوى الله يا سيدي.

-شرطي1: و تستطيعين أن تقدمي شكوى للحكومة أيضا.

-شرطي2: يعني لنا.

-المرأة: تجدونه.

-شرطي1: و لو كان تحت سابع أرض نحن شرطة..حكومة يا بنت الخلق.

-المرأة: تجلبونه؟

-شرطي2: نشحطه شحطا. أضع جزمتي على رقبتة حتى يخرج لسانه من فمه شبرا و لا

أزحزح قدمي حتى يدفع لك حقك على آخر قرش ثم أقوده إلى السجن.

-المرأة: "متأثرة" لا.. لا.. يا سيدي لا حاجة للسجن.. الله يخليك. المهم أن يرجع.. هو أيضا مسكين.. موظف بسيط راتبه على قدّه. أنا أشفق عليه من أجل ذلك قبلت أن انتظر.

كنت أقول من يحن على الفقير غير الفقير؟

-شرطي2: خلصيني تريد أن تشتكي أم لا؟ «⁶.

و نجد أن الشرطيان في المسرحية يمثلان رمزا للسلطة التي تسعى وراء القبض على شخصية طريف الحادي، وذلك بطريقة ساخرة وهزلية وعبثية، لقد سجنوا كل من كان يشبه طريف الحادي حيث تحولت المدينة إلى ساحة للبحث عن طريف فالجميع مشتبه فيه، حتى أصبح طريف لدى الشرطة هو أكثر من شخص، ويظهر ذلك في قول الشرطي:

« الشرطي: لدينا في مخفر الشرطة سبعة و خمسون طريف حادي "بفخر" هناك

مباراة بين المخافر و ستتم التصفية على مستوى المحافظات في آخر الشهر لتقرير أفضل محافظة في طريف الحادي «⁷.

2-5-الحدث:

⁶-ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص: 2.

⁷المصدر نفسه، ص: 12.

إن كل الفنون الإبداعية بما فيها من رواية وقصة، مسرح..ترتكز على عنصر أساسي في بنائها العام هو الحدث، فكل عمل مسرحي يقوم أساسا على حدث أو مجموعة منها يجسدها المؤلف بعد اختياره للشخوص التي تقوم بها.

ليس هناك بناء للعمل المسرحي دون أحداث، فهي التي تساهم في تطور هذا العمل من نقطة البداية التي تمثل العقدة، إلى نقطة النهاية التي تمثل حل العقدة والوصول إلى نتيجة ما.

ف نجد أن البداية لمسرحية ممدوح عدوان تبدأ بظهور صاحبة البيت الذي يسكن فيه طريف الحادي، وهي تصرخ في الشارع بقرب مقهى على أن طريف الحادي ذهب وقد سرق أموالها، من هنا تتصاعد أحداث المسرحية لتصل إلى ذروتها بعد أن بدأ مباشرة رجال الشرطة في عملية البحث عن طريف الحادي، فصارت قضية طريف الشغل شاغل لرجال الشرطة، و هذا ما يؤكد هذا القول:

« يفتح باب مجاور للمقهى و تخرج منه امرأة بعصبية تتطلع بين زبائن الحوانيت ثم تتلفت في الحارة..تروح و تجيء مثل النمرة.

-المرأة: (تبرير لنفسها) لا أثر له..لم يرجع..ظللت أنتظره حتى الآن ولم يرجع.طوال الليل

وأنا أنتظره. قلت لابد أن يأتي ولكنه لم يأت. وها هو الصباح ولم يأتي « .⁸

يأتي بعد ذلك الحدث الفعلي وهو عملية البحث الواسعة في أرجاء المدينة التي تنتهي باعتقال سبعة و خمسين شخصا مشتبها بهم،وتكثف الأحداثالتي يعود طريف الحادي الحقيقي إلى المرأة و يرجع لها أموالها ويتزوجها، و أخيرا عندما تصل الأحداث إلى ذروتها وقمتها حيث يتم القبض على المرأة التي أصبحت زوجة طريف الحادي من قبل الشرطة بحجة تقديم بلاغ كاذب و إشغال الشرطة، و هذا ما يؤكد هذا القول: « -المرأة: يا أخي كن منطقيا.

-الشرطي: المنطق في المخفر في المنطق فقط هيا "يشدّها".

-طريف: وأنا؟

-الشرطي: ابقى حيث أنت.

-طريف: مستحيل أن أبقى سأذهب مع زوجتي.

⁸ _ ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدرالسابق، ص: 1.

-الشرطي: ستقف بباب المخفر. وإذا دخلت يا طريف الحادي أكسر رجلك. لا تعطلنا هيا
"يخرج بالمرأة" طريف الحادي يبقى لوحده في بقعة مضيئة ». ⁹

فكل عمل مسرحي ينبني على مجموعة من الأحداث التي تكسبه القدرة على شدانتباه المتفرجين وجعلهم يدركون أن ما يشاهدونه هو صورة مشابهة للواقع المعاش وهذا مايؤكدده هذا القول الذي ورد في كتاب: البناء الدرامي لعبد العزيز حمودة: «وعلى هذا الأساس يمكن القول بأن الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض».¹⁰

انطلاقاً من هذه المسرحية نرى أن ممدوح عدوانبنى أحداث المسرحية بأسلوب ساخر وغير معقول وغير منطقي، ويظهرذلك من خلال المطاردة الهزلية للشرطة من أجل الوصول إلى طريف الحادي، وعندما تصل إليه لا تعقله بل تعقل المرأة التي قدمت الشكوى ضده وأصبحت زوجته، رغم أنه سأل الشرطي عن نفسه لكن الشرطي أمره مناديا باسمه أن يتتحي جانباً وأن لا يتدخل في موضوع زوجته التي اتهمت بتقديم بلاغ كاذب أزجعت به السلطات.

⁹ _ ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص: 13.

¹⁰ _ عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1998، ص: 43.

ولعل أن أهم سمة أخرى أضافها ممدوح في بنائه لهذه المسرحية، هي أنه قد جعل بداية المسرحية هي نفسها نهايتها، فإذا كانت بداية المسرحية معقدة بالبحث عن طريف الحادي فهي تنتهي بعقدة أخرى هي القبض على زوجته، و إذا كان الحدث الأول المفعّل للمسرحية هو السعي وراء العثور على طريف الحادي، فعندما تم الوصول إليه لم يتم القبض عليه، و هنا يكمن العبث.

2-6- الصراع:

إذا كان الفن الدرامي أو المسرحي فن يقوم وينبني على عدة عناصر درامية، حيث يمثل كل عنصر مرحلة مهمة في البناء الدرامي للعمل المسرحي، إذ لا يمكن الاستغناء على أي مرحلة من مراحل بنائه وإلا أصبح هناك خلل فيه.

وإذا كانت الشخصيات والحوار والموضوع...عناصر أساسية في البناء الدرامي، لا يمكن إلغاؤها، فالصراع هو بدوره عنصر أساسي لا يمكن للمسرح أن يكون بدونها، بعد اختيار الكاتب لشخصياته المناسبة والموضوع الذي يريد معالجته، والفكرة التي يدور عليها موضوع الشخصيات، حيث تختلف أفكارها وآراءها، وربما تصل إلى درجة التناقض، ومن هنا يتولد الصراع، الذي لا تنهض المسرحية إلا به، وهذا ما يؤكد هذا القول: «هذا الصراع هو الذي

يمثل العمود الفقري للبناء الدرامي».¹¹ يمثل الصراع إذن مرحلة مهمة من مراحل البناء الدرامي، إذ يمثل قلب أو روح العمل المسرحي أو العمود الفقري، كما ذكر عبد العزيز حمودة في كتابه البناء الدرامي.

الصراع إذن هو عبارة عن مجموعة من العلاقات المعقدة والمتواصلة على امتداد العمل المسرحي، حيث يدفع لدى المتلقي والمتفرج إحساساً يولد عنصر التشويق لجعله متفاعلاً مع الحدث المسرحي، من خلال توقعاته التي تنشأ لديه من مشاهدته للخلافات التي كانت بين شخوص العمل المسرحي.

لقد جسد ممدوح عدوان في هذه المسرحية الصراع الدائم بين الإنسان في المجتمعات العربية وقوة التسلط التي رصدت الشارع العربي في فترة ما، وصراعه الدائم ضد الفساد والبطش و الاستبداد و الاستلاب المتمثل في الأنظمة البوليسية حيث كانت دائماً تشكل حالة من الرعب والخوف جراء فسادها و جبروتها، التي كانت تنتشر وراء قانون فاسد هو الآخر. من هنا نستطيع القول أن الصراع في هذه المسرحية هو صراع سياسي ساخر من السلطة.

الصراع في المسرحية هو ليس فقط صراع طريف وزوجته إنما هو صراع أسقطه الكاتب على كل إنسان في المجتمع العربي، يعيش ما عاشته شخصية طريف و زوجته من

¹¹ - عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، المرجع السابق، ص: 17.

ظلم و استبداد من قبل سلطة ظالمة قانون فاسد و نظام متعفن، فكل واحد منهم يسعى وراء مصالحه كونهم قبضوا على معظم رجال المدينة، ولم يسلم أي واحد منهم من بطشهم و ذلك من أجل الحصول على الزيادة في فرص المكافأة و الترقية في مناصبهم، لدرجة أنهم يلفقون التهم على طريف ويعتقلون زوجته التي لا ذنب لها، فقط من أجل إخفاء الحقيقة و تعقيمها ويظهر ذلك في المسرحية من خلال الحديث الذي دار بين الشرطيين: «-المرأة: كما ترى. لم هناك مشكلة.

-الشرطي: لم تعد هناك مشكلة؟ هل الدنيا على مزاجك و مزاجه؟ تشغيل الحكومة طوال هذه المدة لكي تقولي؟ رجع وتزوجنا؟ ماذا نفعل بسبعة وخمسين طريف الحادي الذين لدينا؟

-المرأة: تطلقون سراحهم الشخص المطلوب هنا .

-طريف: والآخرين يعودون إلى بيوتهم.

-الشرطي: قلت لك لا تتدخل "المرأة" أمامي «¹².

¹²-ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص:13.

2-7- الحبكة:

تعد الحبكة أحد أهم عناصر البناء الدرامي، إن الحبكة في المسرحية هي التي تحول الحكاية إلى قصة مسرحية، فهي: « تعني التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها الشخصيات والحوار، الأحداث، و الموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية ».¹³ وهذا يعني أن الحبكة تتألف من مراحل ثلاثي: (البداية أو التمهيد-الوسط-النهاية).

في البداية يقوم الكاتب بالتعريف بشخصياته وبأحداثه، وذكر المكان والزمان، ويرمي الخيوط الأولى للحكاية، عبر وصف عام لمكان وزمن الأحداث.

أما في الوسط يتم عرض الأحداث بكثافة ويبين الشخصيات في لحظة تأزم الصراع والتوتر في أعلى درجاته، وهنا تأتي العقدة أو أزمة المسرحية التي يمسك فيها الكاتب بأنفاس المتفرج ويجعله يتساءل عمّ سيحدث بعد ذلك، وقد يقوم المشاهد بتخيل مالات للأحداث ونهايات لها، وقد يعجز عن ذلك تماماً عندما يجد نفسه أمام منحى متذبذب للأحداث كما

¹³ -عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص: 60.

في الكوميديا أو كما في مسرح العبث، حيث لا يمكن التنبؤ بتصرفات الشخصيات المسرحية التي تبدو مثيرة للسخرية ولا يمكن استشراف أفعالها.

وفي النهاية تتحل الأزمات وينتهي الصراع وتختتم الحكاية.

أما الحبكة في نص مسرحية القبض على طريف الحادي للكاتب السوري ممدوح عدوان فهي حبكة درامية ساخرة، حيث نجد أن الكاتب تمرد على هذه القاعدة و تحرر منها، حيث لا نجد في هذه المسرحية حبكة تتطور فتشدنا إليها ولا عقدة توضع ثم تنفجر ولا بداية ولا وسط ولا نهاية، فهذه تعد أهم ميزة في مسرحية ممدوح عدوان، وهي أيضا ميزة مسرح العبث ككل ورؤيا للحياة غير المعقولة، لأنها لا تسير على أسس وقيم متعارف عليها، كما أن الخط الدرامي لا يسير في اتجاه معين لبلوغ هدف معين، أي أن الحدث لا يتطور ولا بداية له ولا نهاية لتلك الأحداث، حيث تسير الأحداث على أساس غير معروف إلى نهاية غير معروفة، وإنما كل شيء متداخل مع كل شيء، كما هو الحال في مسرحية القبض على طريف الحادي، حيث نجد ممدوح عدوان يعكس في الظاهر هذه الفكرة في بنائه المسرحي، إذ نجد في المسرحية الشرطيان يبحثان عن شخص لا يعرفان عنه شيء إلا اسمه طريف الحادي، الذي يدور حوله موضوع المسرحية الذي اختفى دون سبب ولم يعرف عنه شيء، وهو غير موجود فلا يظهر إلا في النهاية، حيث يبحث عنه الشرطيان دون ملل ودون سبب منطقي و معقول، يجعل العقل يتقبلها، نفهم من هذا أن المعنى لا يتحقق ولا

يتطور ويكتمل كما يحدث في المسرح التقليدي من خلال الأحداث الخارجية، وإنما يتحقق من خلال العلاقات المتداخلة غير المعروفة ببين الشخصيات إذ نجد بعض الشخصيات لا تعرف بعضها البعض، ولا تعرف ماذا تقول.

من خلال هذا نلاحظ أن ممدوح عدوان في مسرحيته هذه تخطى عن الحبكة الموجودة في المسرح التقليدي، إذ بدأ المسرحية من النقطة التي يجب أن تكون في النهاية، كما نلاحظ عدم تسلسل للأحداث فلا بداية ولا وسط تتعقد فيه الأحداث ولا نهاية تتفرج فيها الأحداث. البداية هي النهاية والنهاية هي البداية، وهذه تعد أهم ميزة في مسرح اللامعقول، التي تدل على عبثية الحياة والوجود حيث يعيش الإنسان في حياة ليس لها معنحية فارغة، ينعدم فيها التواصل والتحاور بين الناس، يؤدي إلى اللامعقول والجدوى في الحياة، فكل شخصية في المسرحية تتحدث كما تريد على هواها، فالحبكة في هذه المسرحية لم تشكل قصة كاملة حيث ينعدم فيها التسلسل للوحدات الثلاثة للحبكة المتكونة من بداية ووسط ونهاية، وغياب الترابط بينها.

2-8- الحوار:

يعتبر الحوار من أهم سمات العمل الدرامي، فهو الذي يميز المسرحية عن غيرها من الأدب الأخرى، فالمسرحية تعتمد بالدرجة الأولى على الحوار الذي يعد وسيلتها الأهم على

الإطلاق، هو العنصر الواضح في المسرحية باعتباره أداة التخاطب، وهدفه التواصل، فهو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، هو المحرك الأساسي للفكرة الرئيسية على لسان شخصياتها الرئيسية والثانوية: فالحوار المسرحي ليس مجرد حوار بل إنه جزء من أجزاء الحدث الدرامي ولذلك يدفع الحدث إلى التطور و يكشف عن شخصية صاحبه وأفكاره وعواطفه بل وأن يكون متصلا بما سبق وكل هذه الأشياء لا بد أن يتصف بها الحوار المسرحي في وقت واحد.¹⁴ فهذا يعني أنه يؤدي عدة مهام أساسية منها تطوير الحبكة أي الكشف عن جوانب الصراع و التأزم، بالإضافة إلى الكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وصراعاتها.

أما إذا انتقلنا إلى مسرحية القبض على طريف الحادي نجد أن الكاتب ممدوح عدوان تخطى عن كثير من المعطيات التي يتألف منها المنهج القديم، واستبدلها بمعطيات أخرينراها بوضوح في الصياغة الشكلية للمسرحية، وأغلبها مستمد من مسرح اللامعقول، في هذه المسرحية لم يعد الحوار يؤدي وظيفته التي عرفها في المسرحية التقليدية، حيث يستخدم حوار قصير و جمل قصيرة فيه، يكتفي بمشهد مبسط وحوار يخلو في ظاهره من كل طابع فكري، فقد يستخدم الكاتب حوارا طويلا ولكن لا نرى فيه شخصية تتضح سماتها ولا قصة

¹⁴- ينظر ،أحمد نجيب، أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، ص: 95.

تكتمل أحداثها، إنما هو حوار دائري لا يتضح هدفه، يدور في فراغ لا معنى له. يظهر ذلك في المسرحية في الحوار الذي يدور حول القبض على طريف الحادي من طرف الشرطيان من بداية المسرحية إلى نهاية المسرحية يدور الحوار حول هذا الموضوع. ويثير الحوار نوعاً من التناقض بين الجو في بداية المسرحية ونهاية المسرحية، حيث نجد في البداية الحوار بين الشخصيات يتحرك في جو غامض مبهم لا ينتمي إلى عالم الواقع، وهذا التناقض في مسرحية القبض على طريف الحادي يتجلى في التناقض بين التحقيق الذي يجريه الشرطيان في بداية المسرحية والتحقيق الذي يجريه في نهايتها، الذي ينتهي بفشلهم بالقبض على طريف الحادي وعدم وصولهم إلى الهدف الذي يريدان تحقيقه والتحدث بطريقة منطقية، وفي البداية نجد الحوار يدور بطريقة عبثية وساخرة يبحثان عنه من أجل المال والرتب فقط، وهذا التناقض من أهم الأسس التي يقوم عليها مسرح اللامعقول، ويظهر ذلك في بداية المسرحية في الحوار الآتي :

« -المرأة : اختفى نعم يا سيدي اختفى ولا أحد يعرف عنه شيئاً.

"هنا يبدأ اهتمام الشرطيين .. يتبادلان نظرة".

-الأول: جاءت الزرقة.. قم.

-الثاني:إن شاء الله جاعنا شغل» .¹⁵

نجد في مسرحية القبض على طريف الحادي الحوار الذي يجري في فراغ عندما يبدأ الشرطيان بالحديث عن القبض على طريف الحادي عبثاً دون جدوى، ودون أن يصلا إلى نتيجة، حوار فارغ وغامض مبهم تعوزه الموضوعية،فهذا الحوار لا يكشف لنا لا عن الشخصيات،ولا عن صفاتها ولا طبيعتها ولا يقوم بتطوير الحبكة ولا يبين الصراع، كل ما يحدث في المسرحية حوار متبادل بين عدة شخصيات، كلام فارغ يدور في فراغ،هذا يدل على عبثية الحياة و اللامعنى الذي يعيشه الإنسان في هذا الكون، وحتى لو تحدث أي شخص فلا أحد يهتم ولا أحد سيسمع، سيظل يتكلم في فراغ دون جدوى .مثال ذلك الحوار الآتي:

«-النادل:أهلا، أهلا و سهلا.شرف.أستاذ طريف.شرف"يقدم لهكرسيا" الحمد لله على السلامة.

-طريف:الله يسلمك."يدخل إلى المقهى".

-النادل:طولت الغيبة أستاذ.

¹⁵-ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي،المصدرالسابق، ص:1.

-طريف:ظروف يا أخي ظروف.

-النادل:النادل كاسة شاي أستاذ.

-طريف:إذا سمحت.و الحساب أيضا ¹⁶.

من خلال هذا الحوار نجد أن النادل وطريف يتحاوران ويتحدثان ويجيبان بعضهما البعض بطريقة عفوية،حيث ارتبط الحوار هنا بالآلية أي يتحدثان لمجرد أنه يجب أن يتحدثا فقط ويتطور البناء الآلي في المسرحية.وهذه الآلية تعد ميزة ومظهر من مظاهر مسرح اللامعقول.

2-9- اللغة:

تعتبر اللغة من بين أهم عناصر التواصل في العمل المسرحي،فهى: « الوسيلة الأساسية للتعبير والتخاطب سواء كانت شعرية أم نثرية،ولابد للغة من توافر جملة خصائص هامة منها أن تكون محملة بشحنات عاطفية،كما يجب أن تكون موحية بالواقع وذات تأثير وقدرة على تطوير الحدث وتعبير عن طبيعة الشخصية بوصفها واسطة لعملية

¹⁶-المصدر نفسه، ص:8.

نقل الأفكار. »¹⁷ إذ يشترط في كل عمل درامي توظيف لغة خاصة قادرة على رسم الشخصيات وتصوير الأحداث، وتحديد المغزى العام للعمل المسرحي.

إن اللغة في مسرحية القبض على طريف الحادي لم تعد وسيلة للتفاهم والتجاوب بين البشر، فكل شخصية تستغرق بهومها الخاصة التي تمنعها من التجاوب مع الآخرين، فكل واحد يتكلم على هواه.

إن اللغة التي تفتقد دلالتها المنطقية نتيجة للتكرار الممل، لن يعود الحوار بذلك يؤدي وظيفته التي عرفها في المسرحية التقليدية، كما لم تعد اللغة أداة لنقل المفاهيم الموضوعية إلى المشاهد أو القارئ، أو أنها تجسد الشخصية أو تمثل فكرة للمسرحية، بل أصبحت تمثل وجودا في حد ذاتها. ففي مسرحية ممدوح عدوان نجد غياب اللغة، حيث تتحدث شخوصه بلا منطق، وبدون أن يتمكنوا من فهم الآخر أو توصيل رسالتهم إلى الآخر. فنلاحظ في المسرحية أن الشخصية تكرر نفس الكلمة الأخيرة التي قالتها الشخصية قبلها، ويظهر هذا في المسرحية في الحوار الآتي:

¹⁷ - فؤاد علي حارز الصالحي، أبحاث في المسرح، دار الكندي للنشر و التوزيع، أريد_الأردن، ط1999، ص1، ص:101.

» -الثاني: طريف.

-الأول: طريف ماذا؟

-الثاني: طريف الحادي.

-الأول: الحادي. أليس كذلك؟ والأغنية تقول يا حادي العيس¹⁸ ».

لقد جاءت اللغة في مسرحية القبض على طريف الحادي بسيطة غير معقدة، كما نجد ممدوح عدوان قد مزج بين اللغة الفصحى واللغة العامية السورية، حيث نجد الشخصيات تتكلم اللهجة السورية أحياناً، ويظهر ذلك في المسرحية، من خلال الكلمات الموجودة باللهجة السورية، والدليل على ذلك مثلاً الحوار الآتي: «الواحد: ولك يا عمي ليش البلطة.

-شرطي: اللي بيغلط له غلط. منصلحها بحد البلطة.

-واحد: وا ذا الغلطة زغيرة.. زغيرة.

-شرطي 1: بتتساوى بكفين ولبطة.

-إذا غلطنا أي غلطة.

¹⁸ _ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص: 10.

-شرطي2:بتصلحها إلنا الشرطة.

-شرطي1:وإذا وقعنا بأي ورطة.

-شرطي2:بتطالعنا منها الشرطة «¹⁹.

من خلال هذا الحوار نلاحظ أن ممدوح عدوان استخدم اللغة العامية للتعبير عن فكرته الخاصة بطريقة ساخرة ولغة تهكمية تثير السخرية، حيث يمكن للشرطة أن تصلح عمل الشرطة، كما يمكن أن تخرجها من أي ورطة قد تقع فيها، ما يعني أن الشرطة نفسها بحاجة إلى شرطة تقوّم اعوجاجها، فكيف لها أن تقوّم اعوجاج المواطنين.

كما نلاحظ في المسرحية تكرارات كثيرة للجمل والكلمات، يظهر هذا في هذه المسرحية بكل وضوح، مثلا الحوار الآتي:

« -الشرطي: جاهزون ؟

-الجميع: جاهزون.

-الشرطي: قولوا ورائي:نحن المواطنون المخلصين لوطننا.

¹⁹ _المصدر نفسه، ص: 3.

-الجميع:نحن المواطنون المخلصين لوطننا.

-الشرطي:نقسم بالله العظيم .

-الجميع: نقسم بالله العظيم.

-الشرطي:أن نقول الحق.

-الجميع:أن نقول الحق « ²⁰.

من خلال هذه المقاطع نلاحظ أن الكاتب ممدوح عدوان في المسرحية وظف في المسرحية تكرارات كثيرة للكلمة الواحدة،بالإضافة إلى التضاد والمطابقة .وقد تم التلاعب باللغة من أجل السخرية واللعب،إن اللغة في مسرح العبث لغة لا قيمة لها إذ نجد غياب اللغة واضحا فلم يركز عليها ممدوح عدوان والدليل على هذا التكرارات الموجودة في المسرحية.

2-10-الزمان:

²⁰_ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي،المصدر السابق، ص:3.

يعد الزمن من المكونات الرئيسية للنص المسرحي والعرض المسرحي على السواء: « فالزمن هو جوهر المسرح، سواء على مستوى النص أم على مستوى العرض إذ يرى -ب- دورت أن المسرح لعب بالزمن لكنه يجعلنا نستمتع بالزمن أيضاً، و أعتقد أنه الفن الوحيد الذي يفعل ذلك »²¹. نفهم من هذا أن هناك تلاعب في الأزمنة في النص المسرحي إذ نجد زمن الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد، هذا يعني تعدد الأزمنة وتداخلها في المسرحية فبدون زمن لا وجود للحدث المسرحي، فلا يمكن تصوير الأحداث في لحظة زمنية واحدة فلا وجود للأحداث بدون ذكر زمن وقوعها.

وفي مسرحية القبض على طريف الحادي، نجد غياب الزمن كما أنه غير معروف بالإضافة إلى تداخل الزمان وانعدام الخطوط المميزة للشخصيات، ففي هذه المسرحية لا توجد فوارق ولا فواصل بين الأزمنة والأمكنة فالماضي والحاضر والمستقبل تتداخل وتوجد في وقت واحد. فمثلاً في المسرحية نجد أن الأحداث كأنها تدور في لحظة واحدة، كما نجد الشخصيات كأنها تعيش الأزمنة كلها في زمن واحد. فكل شيء يحدث فجأة، فلا يوجد شيء يوحي بما سيأتي من أحداث أو تمهيد لها، فنحن نرى الشخصية في حاضرها وماضيها.

²¹ د. شفيق المهدي، أزمنة المسرح، دار و مكتبة البصائر، بيروت - لبنان، ط1، 2011، ص: 39.

إن استرجاع أحداث الماضي لا يكون عن طريق الحوار كما يحدث في المسرحية التقليدية، إنما عن طريق التجسيد المسرحي كما هو الحال في مسرحية القبض على طريف الحادي، حيث نجد الزمن المسرحي دائري ينتهي حيث يبدأ، فهو تكرر سخيّف لما سبقه فنجد في المسرحية زمنين في وقت واحد، ويعتبر الزمن لا قيمة له في الحقيقة.

فهذه تعد مظهر من مظاهر مسرح اللامعقول، التي تدل على عبثية الوجود في الحياة والكون، حيث نجد غياب الزمن ومحدداته وتجاهله في المسرحية يدل على اللادوى في الحياة سواء أكان الزمن متوقفاً أو الزمن يمشي فهو نفس الشيء لاشيء يتغير ولا شيء يحدث.

2-11- المكان:

يعد المكان عنصراً من عناصر البناء الدرامي، كما يعد من العناصر الهامة في دراسة النص المسرحي، إذ من خلاله نتعرف على أماكن مجريات الأحداث أو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات. فللمكان دور مهم وفعال في التأثير على الأحداث والشخصيات.

إن المكان في مسرحية القبض على طريف الحادي لممدوح عدوان ليس له أهمية تذكر وذلك راجع إلى أن الأحداث تدور في أماكن عديدة ولكن دون أسماء وهويات، وهذا

يعني تداخل الأمكنة، فلا توجد الإرشادات المسرحية في بداية المسرحية التي تشير أو تذكر هوية المكان، ويظهر في بداية المسرحية في المقطع التالي: «المشهد: حارة شعبية في صدر المسرح، حانوت جلس أمامه اثنان من رجال الشرطة..»²² من خلال هذا نفهم أن الكاتب ذكر المكان دون تحديد هويات الأمكنة، كما نلاحظ أماكن تداخلت مع بعضها البعض والتي تحتاج إلى الوضوح والانسجام، حيث تجري أحداث المسرحية في مشاهد كثيرة منها: المقهى، السوق، السجن، الشارع، البيت، حانوت، ولكن غير معروفة وبلا هويات مثل شخصياته تماماً بلا هويات. فعند ممدوح عدوان تتداخل المناظر ويوجد الأشخاص أحياناً في مكانين على المسرح، كل شيء داخل في كل شيء، ويظهر هذا في بداية الفصل الأول أين نجد شخصية المرأة في بداية الفصل الأول تتواجد في مكانين مختلفين، وهو الحارة والحوانيت، و يظهر ذلك في المقطع الآتي من بداية الفصل الأول:

«الأول: لا . لا أريد أن ألعب شيء». يفتح باب مجاور للمقهى وتخرج منه امرأة بعصبية. تتطلع بين زبائن الحوانيت ثم تتلفت في الحارة.. تروح و تجيء مثل النمرة»²³.

²² - ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص: 1.

²³ - المصدر نفسه، ص: 1.

نفهم من خلال هذا المقطع أن المرأة تتواجد في مكانين مختلفين، حيث نجدها تنتقل ذهابا وإيابا بين الحارة والحوانيت.

من خلال هذا نفهم أن هناك مكانين على خشبة المسرح، ولكن لم يذكر اسم الحارة وهذا يعني أن ممدوح عدوان تجاهل المكان، ولم يعط له أي قيمة أو أهمية تذكر فهذا يدل على عبثية الحياة واللاجدوى في هذا الكون والوجود، مكان غير معروف فمن غير المنطقي أن يكون المكان مجهولا فهذا يدل على اللامعقول في مسرحية ممدوح عدوان. بالإضافة أن كل شيء يحدث فجأة في أماكن متعددة، فكلما دخل شخص إلى المسرحية أدخل معه الأشياء والأمتعة التي يستخدمها في دوره، وعند خروجه يأخذ تلك الأمتعة معه، وهذا يتفق مع مسرحية القبض على طريف الحادي، حيث أن المسرح يكون في بداية الأمر خاليا لا احد سوى الشرطيين و فجأة يتحول المكان في السجن إلى قاعة مزدحمة من المشتبه بأنهم طريف الحادي.

2-12- أسلوب السخرية و التهكم:

يرفض كتاب العبث في أعمالهم الدرامية الاتجاه إلى المنطق، إنما يختارون الاتجاه إلى اللامنطق واللامعقول للتعبير عن أفكارهم، فيلجئون إلى أسلوب السخرية والتهكم في مسرحياتهم، فهنا يكمن العبث عندهم، فمثلا نجد ممدوح عدوان يستخدم في مسرحيته القبض

على طريف الحادي أسلوب السخرية، حيث نجد شخصياته ذات طابع كوميدي كاريكاتوري وليس الشخصيات فقط وإنما يقدم ممدوح عدوان كل عناصره الدرامية بطريقة ساخرة، بداية من الفكرة والموضوع والشخصيات، انتقلا إلى الصراع والحبكة والمكان والزمان واللغة والحوار، التي قدمها بشكل لا منطقي ولا معقول، ولا تتابع منطقي و زمني لأحداث المسرحية، فكل شيء يحدث دون أي نتيجة أو هدف، فقد عبر عن موضوعه بطريقة غير مباشرة بطريقة تهكمية تثير السخرية. والدليل على السخرية من المسرحية نجد مثلا غناء الشرطيين الذي يثير الضحك، يبدآن في الغناء:

« -يلتفت الشرطيان عائدين ويغنيان "

لا بالضجة ولا بالعيطة.

الشغلة حلها عند السلطة.

يعني حلها عند الشرطة .

نحن السلطة و نحن الشرطة.

الله أمر نحب السلطة .

السلطة..الشرطة..السلطة..الشرطة.

هاتوا القيد.. وهاتوا البلطة.

حتى ننفذ أمر السلطة «²⁴.

من خلال هذا نلاحظ أن ممدوح عدوان استعان بأسلوب السخرية الذي يثير الضحك في مسرحيته هذه، كما يدل هذا على أن المسرحية تضمنت مشاهد هزلية ساخرة من خلال كلام الشرطيين، وهذه تعد أهم ميزة في مسرح اللامعقول.

يعد أسلوب السخرية عنصراً مهماً في مسرح اللامعقول، ففي مسرحية القبض على طريف الحادي نجد شخصية الشرطي الذي يحلم براتب أفضل ورتبة أعلى من خلال القبض على أكثر المجرمين، وبذلك يحصل على مكافأة من المسؤولين، ويظهر ذلك في المسرحية من خلال الحوار الآتي :

« -الشرطي 1: لا إله إلا الله. تصور أنا قبضت على واحد منهم، ظننت أنني أستطيع أن أرتاح وأحصل على مكافأة أو ترقية، أين أنا وأين الناس؟ صحيح العمر يخلص والشغل لا يخلص.

-الشرطي 2: منذ أسبوع لا ننام أكثر من ساعة واحدة في الليل.

²⁴ _ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، المصدر السابق، ص:3.

-الشرطي1: لا شك أنهم سيصرفون لكم مكافآت.

-الشرطي2:الله يسمع منك «²⁵.

من خلال هذا نفهم أن ممدوح عدوان لجأ إلى استخدام السخرية والابتعاد عن الحقيقة، حيث يجدها الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الأفكار، لأن كل شيء يتحقق في الأحلام وكل شيء سهل وممكن فيها أيضاً، فنجدته يلجأ إلى هذه الطريقة للتعبير عن الواقع الذي يعيشه دون خوف بطريقة غير مباشرة، يجعل المشاهد يستخدم عقله لفهم المغزى والفكرة التي يريد إيصالها له فهنا تكمن عبثية الحياة حيث تكون الحياة بهذا بلا قيمة أو معنى ولا يتحقق شيء في هذا الكون فلا شيء يتحقق إلا في الأحلام، وهذه تعد أهم ميزة في مسرح اللامعقول فقد لجأ إليها ممدوح عدوان في مسرحيته هذه وبهذا يكون ممدوح عدوان قد عبر عن العبث في مسرحيته هذه وتظهر بوضوح في اللامعقول في العناصر الدرامية لمسرحيته القبض على طريف الحادي.

²⁵-المصدر نفسه، ص:7.

خاتمة

تعتبر مسرحية **القبض على طريف الحادي** للكاتب السوري ممدوح عدوان، مسرحية تجريبية طليعية فتح بها ممدوح عدوان بعد توفيق الحكيم في مسرحيته يا طالع الشجرة بابا فنيا جديدا لكتاب المسرح العربي بصفة عامة، وكتاب المسرح العربي السوري بصفة خاصة، جعلهم يبدعون ويؤلفون مسرحيات في قالب فني جديد مخالف للقالب الفني القديم، ويخوضون غمار تجربة مسرحية جديدة عبثية، ظهرت في منتصف القرن العشرين بعد الحرب العالمية في أوروبا. وقد ارتبطت التجربة العبثية بيوجين يونسكو وصامويل بكيت، اللذان يمكن اعتبارهما رائدا المسرح اللامعقول وهذه التجربة العبثية، وغيرهم من الكتاب الذين عكفوا على الكتابة في هذه التجربة، التي كانت نتيجة لظروف معينة.

تتمحور التجربة العبثية حول تصوير العلاقة اللامنطقية واللامعقولة بين الإنسان والموجودات الكونية والثورة على كل ما هو مألوف في الحياة، والمناداة بأن كل شيء في هذه الحياة عبثي ليس له أي معنى أو قيمة أو أهمية، إنما يعيش في ركाम من الفوضى وفي عالم غير حقيقي، وفي عزلة تامة عن حوله وحتى عن نفسه، باعتبار أن الإنسان هو الوحيد الذي يطلق المعاني على الموجودات.

لقد اتفق ممدوح عدوان مع صامويل بكيت ويوجين يونسكو ... وغيرهم من رواد مسرح اللامعقول عند الغرب فنيا وذلك يتجلي في معظم مظاهر اللامعقول في **مسرحيته القبض على طريف الحادي**، في حين خالفهم فكريا إذ كان رافضا لكل ما يروج لعدمية الوجود وعبثيته وذلك لتناقضه مع الفكر الديني للبلدان العربية، كما أنه استمد بعض خصوصيات المسرح الملحمي البريختي كالتغريب الملاحظ في تسمية البطل، والتثوير الملاحظ في موضوع المسرحية .

وقد أفضت دراستنا لمسرحية **القبض على طريف الحادي** للكاتب السوري ممدوح عدوان إلى رصد واستخلاص أهم النتائج التي توصلنا إليها، والتي يمكن إجمالها فيما يلي:

- مسرح اللامعقول هو مسرح جديد ظهر في الأوساط الأوروبية في خمسينات القرن العشرين بعد الحرب العالمية الثانية.

- لقد كان الهدف الأول من مسرح اللامعقول هو التعبير عن المرحلة التي ظهر فيها والحالة المزرية التي يمر بها المجتمع الأوروبي من يأس وافتقار وخيبة أمل وفقدان الثقة في النفس وفي الحياة كلها، وذلك جراء ما خلفته الحرب العالمية الثانية، وهي ظروف مشابهة للبيئة العربية التي أوجدت العبث، والتي خرجت من استعمار لتجد نفسها إزاء سلطة لا تقل بشاعة.

- كان مسرح اللامعقول مسرحا جديدا يناقض المسرح التقليدي القديم ويحاول باستمرار تجاوزه من خلال تجريب تقنيات جديدة.

- إن مسرحية القبض على طريف الحادي من أهم التجارب المسرحية للكاتب مدوح عدوان في التجربة العبثية العربية، جمع فيها عدوان بين تقنيات مسرح العبث والمسرح الملحمي وهو جمع يصعب على المسرحيين نظرا للاختلاف الجذري بين العبث ومسرح التحريض والتثوير البريختي.

- نجد أن اللغة في مسرحية عدوان هي لغة صامتة وأقرب ما يكون إلى الحوار الداخلي (المونولوج)، ولا تحقق التواصل التام بين الشخصيات ولا إلى المتلقي، رغم أنها لغة بسيطة جدا وقريبة من اللغة العامة اليومية التي يستخدمها كتاب المسرح عادة في مسرحهم الجديد لتحقيق أكبر تفاعل بينهم وبين الجمهور الذين يتفاوت فهمهم للغة المسرحية الفصيحة ما يستدعي استخدام لغة قريبة منهم.

- الشخصيات في المسرحية العبثية بصفة عامة، وفي مسرحية عدوان بصفة خاصة هي شخصيات عبثية وتعيش في انفصال وعزلة تامة، سواء مع الشخصيات الأخرى أو مع العالم الخارجي بأكمله.

- الصراع في مسرح العبث هو صراع الشخصيات مع عالمهم الداخلي، ومحاولة إدراكه لفهم العالم الخارجي من خلاله، والذي يبدو لهم غامضا وغير مفهوم، ما يدفعهم دائما لا عتناق الفكر العبثي وممارسته في يومياتهم.

- يتداخل الزمن والمكان في المسرحية ذات الفصل الواحد فيه دون فواصل معينة بينهما، نظرا لغموض المحددات الزمنية والمكانية في أغلبها.
- استخدم ممدوح عدوان أسلوبا ساخرا وتهكميا اتجاه المجتمع والسلطة السياسية، وهو أسلوب يخدم كثيرا المنحى العبثي للمسرحية كما يخدم منحهاا الثوري.
- ومن كل هذا نخلص من خلال دراستنا لمسرحية القبض على طريف الحادي للكاتب السوري ممدوح عدوان أنها تظهر مميزات مسرح اللامعقول كما تظهر مميزات المسرح الملحمي ما يجعلها مسرحية جديدة بامتياز.

المصادر والمراجع

- المراجع باللغة العربية:
- إبراهيم حمادة، أرسطو فن الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، القاهرة، د ت.
- إبراهيم سكر، الدراما الإغريقية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط، القاهرة، 1968.
- إبراهيم محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، دار نوبار للطباعة، ط 1، القاهرة، 1994.
- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم و فن، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، د ت.
- حسين المنيعي، المسرح و الارتجال، دار قرطبة، ط 1، الدار البيضاء، د ت.
- أحمد نجيب، أدب الأطفال علم و فن، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، د ت.
- حورية حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق (في سورية و مصر)، اتحاد كتاب العرب ، د ط، دمشق، 1999.
- حياة حاتم محمد، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها، دار الأدب، ط 1، لبنان، نيسان 1983م.
- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، الجيزة، 2000.
- شفيق المهدي، أزمنة المسرح، دار و مكتبة البصائر، بيروت_لبنان، ط 1، 2011.
- صامويل بكيت، خمس مسرحيات تجريبية، المرجع السابق، ص: 22.

- صامويل بيكيت، نهاية اللعبة، تر: بول شاوول، مطابع دار أخبار اليوم، د ط، الكويت، 1992.
- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط 1، تونس، 1987.
- عبد الرحمان ابن إبراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، المملكة المغربية وزارة الثقافة، د ط، المغرب، الدار البيضاء، 2017.
- عبد الرحمن بدوي، تراجديات سوفوكليس، دار الفارس، ط 1، عمان، 1996.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د ط، بيروت 1978.
- عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط 1، القاهرة، 2011.
- عبد الواحد ابن ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، الدار العربية للعلوم، ط 1، بيروت، 2011.
- علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، القاهرة، د ت.

قائمة المصادر والمراجع

- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د ط، القاهرة- مصر، 2003.
- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1988.
- فؤاد المرعي، المدخل إلى الآداب الأوروبية، مديرية الكتب والمطبوعات، ط2، 1996،
- فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكندي، ط1، أريد _الأردن، 1999.
- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر،، الدار القومية للطباعة والنشر، د ط، 1964.
- محمد الخطيب، الفكر الإغريقي، دار علاء الدين، ط1، دمشق، 1999.
- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية، د ط، بيروت، 1980.
- محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، القاهرة، د ت.
- محمد عوض محمد، ويليام شكسبير: مسرحيات شكسبير، دار المعارف د.ط، القاهرة، 1993.
- محمد غنيمي هلال، دراسات في النقد المسرحي، المعارف الجامعية الإسكندرية، د ط، 2002.

- محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، د ط، القاهرة، 1955.
- مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل العربي اللبناني، ط 1، بيروت لبنان، 2013.
- ممدوح عدوان، القبض على طريف الحادي، الزاوية للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 1980.
- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، الجيزة، 1999.
- يحيى سليم البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، عمان - الأردن، 2011.
- كتب مترجمة :
- أوجين يونيسكو، الأعمال الكاملة ليونيسكو، الجزء الأول، تر: حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2006.
- البروفيسور تريشييه، الأدب الفرنسي، تر: حامد طاهر، د.ط، مطبعة العمرانية
- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، دار نشر الجمهورية العربية السورية ، ط 1، دمشق، 1990.
- نيكول الأردائيس، المسرحية العالمية، الجزء الأول، تر: عثمان ناوية، هلا للنشر و التوزيع، ط 1، مصر، 2000.

- صامويل بكيت، في انتظار قودو، تر: بول شاوول، ط1، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009.

- القواميس:

- إبراهيم مصطفى، معجم الوسيط، دار الدعوة، د ط، مصر، 1998.
- ابن منظور، معجم لسان العرب، بيروت للطباعة و النشر، ط 1، 1990.
- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات والدرامية، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، ط 3، القاهرة، 1994.

- المقالات في المجلات والمواقع الإلكترونية:

- برهان أبو عسلي، «أوديب ملكا لسوفوكليس»، مجلة جامعة دمشق مجلد 30، العدد 2+1، 2014.
- بلخيري أحمد، «التمثيل والظواهر والمسرح»، مجلة الفكر والنقد، العدد 2-3، د ط، الرباط-المغرب، يناير 1999.

الموسوعة العالمية ويكيبيديا w <https://ar.m.wikipedia.org/wiki> .

الملحق

القبض على طريف الحادي

مسرحية لـ

ممدوح عدوان

المشهد حارة شعبية. في صدر المسرح حانوت جلس أمامه اثنان من رجال الشرطة الأول يتسلى بعمل (فتوح) بالورق على مهله.. والثاني يستند بمرفقه على فخذه وهو يراقب لعب الآخر بصمت بين حين وآخر يتدخل فينقل ورقة من مكانها.. الآخر يبدو عليه الضيق من هذا التدخل لكنه لا يتكلم.. في التدخل الثالث لم يعد الشرطي الأول قادرا على المتابعة فيلقي بالورق على الطاولة.. ثم يجرب النارجيلية فيراها قد انطفأت . يتنهد.

الثاني: تلعب طاولة زهر؟

الأول: لا. لا أريد أن ألعب شيء.

يفتح باب مجاور للمقهى وتخرج منه امرأة بعصبية. تتطلع بين زبائن الحوانيت ثم تتلفت في الحارة.. تروح وتجي مثل النمرة".

المرأة: (تبربر لنفسها) لا أثر له.. لم يرجع.. ظلت أنتظره حتى الآن ولم يرجع. طوال الليل وأنا أنتظره . قلت لا بد أن يأتي ولكنه لم يأت. وها هو الصباح ولم يأت.

"أحد أصحاب الحوانيت يقرأ صحيفة أمام حانوته، يبعد الصحيفة ويتطلع إلى المرأة".

الزبون: اهدني يا بنت الحلال دعينا نعرف كيف نقرأ الأخبار.

المرأة: الأخبار؟ أقول لك ذهب منذ الأمس ولا خبر عنه.

الزبون: من هو؟

المرأة: طريف الزفت.

الزبون: اسمه طريف الزفت؟

المرأة: لا.. اسمه طريف الحادي..

" من الحارة ومن بعض الأبواب أو من داخل الحوانيت يخرج عدد من الرجال يتحلقون حول المرأة هي تحس

بجمهور لحكايتها فتسترسل بالكلام شارحة لهم".

المرأة: ألا تعرفون طريف الحادي؟ كان يسكن عندي.. منذ سنة وهو يسكن عندي.. معكم حق أن لا تعرفوه. لم يكن يخرج من غرفته إلا ليذهب إلى عمله كنت أظن أنه مسكين لا يحب مخالطة الناس وإذا بها خطة. خطة مرتبة يجب أن

لا يعرفه أحد لكي يهرب دون أن ينتبه اليه احد ولكن على من؟ علي أنا؟ أنا أعرفه.. وسأنبش الدنيا بحثاً عنه. ايجار

اربعة أشهر أكلها علي.. وكل شهر يرجوني أن أمهله.. وانتظره.. ويبيعني الكلام الحلو (تقلده) ان مع العسر يسراً.

واحد: وبعد ذلك؟

المرأة: اختفى نعم يا سيدي اختفى ولا أحد يعرف عنه شيئاً

"هنا يبدأ اهتمام الشرطيين.. يتبادلان نظرة".

الأول: جاءت الرزقة.. قم.

الثاني: ان شاء الله جاءنا شغل.

ينهضان وينضممان إلى الجمع".

"يبعدان الناس عن المرأة".

شرطي1: هل قلت أنه اختفى؟
 المرأة: نعم يا سيدي اختفى.
 شرطي1: تظنين أنه قتل؟
 شرطي2: هل تتهمين أحدا؟
 المرأة: بعد الشر عنه يا سيدي كيف يتقل؟
 شرطي2: هل تظنين أنها عملية اختطاف؟
 المرأة: ومن سيخطفه؟ يا حسرتي عليه. لا شوكة ولا دباحة؟
 شرطي1: انتظري. انتظري. نبدأ من البداية.. من هو المختفي؟
 المرأة: طريف الحادي يا سيدي. خرج صباح أمس بعد أن طيب خاطري ووعدني بتأمين المبلغ، ولكنه ذهب ولم يعد.. فص ملح وذاب..
 شرطي2: لم يمض عليه اربع وعشرون ساعة. لم العجلة؟ سيعود.
 شرطي1: "يتطلع إليه حانقا" يعود؟
 المرأة: لا يا سيدي.. لن يعود.. كذاب أنا أعرفه حتى حين كان يقول لي: صباح الخير. أتطلع إلى الساعة فأراها الثانية بعد الظهر. كذاب في كل شيء يا سيدي. أنا أعرف أنه لن يعود. قلبي كان يحدثني من البداية أنه يكذب.
 شرطي2: هل أخذ أغراضه من البيت؟
 المرأة: يا سيدي/ استأجر الغرفة مفروشة. الفرش كله لي.
 شرطي1: اليس لديه أغراض؟ أحذية؟ حقيبة؟ كتب؟ ملابس؟
 المرأة: ملابس؟ ملابس كلها من البالة. أغراضه كلها لا تساوي إيجار ثلاثة أيام وأنا لي بذمته إيجار اربعة أشهر (تندب). كنت أنتظر أن يدفع لي المبلغ دفعة واحدة لأشتري بها تلفزيونا أتسلى به.
 هو نفسه حن علي وقال لي: يجب أن تشتري تلفزيونا تتسلى به.
 شرطي: وكيف تسكنين رجلا غريبا لا تعرفين عنه شيئا؟
 المرأة: الحاجة يا سيدي. أجرت غرفة لأطعم الأولاد. لكي يكون عندي أحد في الدار. صوت انسان يقول صباح الخير ومساء الخير. يحكي كلمة حلوة.
 شرطي1: المهم الآن، ماذا تريدين؟
 المرأة: أريده. أريد طريف الحادي. أريد أمواله.
 شرطي2: تحبين أن تقدمي شكوى؟
 المرأة: الشكوى لله يا سيدي.
 شرطي1: وتستطيعين أن تقدمي الشكوى للحكومة ايضا.
 شرطي2: يعني لنا.
 المرأة: وتجذونه؟
 شرطي1: ولو كان تحت سابع أرض نحن شرطة.. حكومة يا بنت الخلق.
 المرأة: وتجلبونه؟
 شرطي2: نشحطه شحطا. أضع جزمتي على رقبته حتى يخرج لسانه من فمه شبرا ولا أزحزح قدمي حتى يدفع لك حقك على آخر قرش ثم أقوده إلى السجن.
 المرأة: "متأثرة". لا.. لا.. يا سيدي لا حاجة للسجن.. الله يخليك.. المهم أن يرجع.. هو أيضا مسكين.. موظف بسيط، راتبه على قده. أنا أشفق عليه ومن أجل ذلك قبلت أن أنتظر.
 كنت أقول: من يحن على الفقير غير الفقير؟
 شرطي2: خلصيني تريدين أن تشكي أم لا؟
 المرأة: طبعا أريد أن أشتكي.
 شرطي2: أين يشتغل؟
 المرأة: عند الحكومة
 شرطي1: "مستنكرا" الحكومة؟ تظنين أن الحكومة حارة؟ الحكومة مدينة.. بحر. فيها موظفون بعدد شعر رأسك.
 شرطي2: تستطيعين أن تصفيه؟
 المرأة: قطعة.. قطعة.. "تستدرك" أقصد.. لديه صورة في غرفته.
 شرطي1: أجلبها.. سنأخذها.
 المرأة: لماذا؟ ربما تركها للذكرى.

شرطي: 2: سنعممها لكي يتعرفوا عليه.
شرطي: 1: "كأنه يهمس لها" اجابيهها.. سننسخ عنها ونعيدها لك.
المرأة: على عيني.
شرطي: 1: الحقينا بها الى المخفر.
"تتجه هي إلى بيتها.. وهما إلى الجهة الأخرى من المسرح".
"يلتفت الشرطيان عائدتين ويغنيان معا"

لا بالضجة ولا بالعبطة
الشغلة حلها عند السلطة
يعني حلها عند الشرطة
نحن السلطة ونحن الشرطة
الله أمر نطيع السلطة
والله أمر نحب السلطة
السلطة.. الشرطة.. السلطة.. الشرطة
هاتوا القيد.. وهاتوا البطة
حتى ننفذ أمر السلطة
واحد: ولك يا عمي ليش البطة
شرطي: حتى اللي بيغلط له غلط.
منصلحها بحد البطة.
واحد: وإذا الغلطة زغيرة.. زغيرة
شرطي: بتتساوى بكفين ولبطة
شرطي: 1: اذا غلطنا أي غلطة
شرطي: 2: بتصلحها لنا الشرطة
شرطي: 1: وإذا وقعنا بأي ورطة
شرطي: 2: بتطالعنا منها الشرطة
شرطي: 1: وحتى اللي في عنده جلطة
شرطي: 1: يتداوي له اياها الشرطة
الشرطيان: "معا" نحن السلطة ونحن الشرطة.

الصوت: إلى كافة فروع أجهزة الأمن والشرطة والحراسة يطلب اليكم القبض على المدعو طريف الحادي وتسليمه
إلى أقرب مركز للأمن.. طريف الحادي يبلغ من العمر ثلاثين عاما. طوله مئة وثمانون سنتيمترا. أشقر.. صلبة
نصفية في مقدمة رأسه. عينان زرقاوان.. يميل جسمه إلى البدانة.. وله كرش (مع تغيير المشهد وقراءة الأوصاف
يجري الصاق صورة أو أكثر للشخص المطلوب)..
الشرطي: 1: يوقف عدداً من الناس في صف.

الشرطي: جاهزون؟
الجميع: جاهزون.
الشرطي: قولوا ورائي: نحن المواطنون المخلصين لوطننا
الجميع: نحن المواطنون المخلصين لوطننا.
الشرطي: نقسم بالله العظيم
الجميع: نقسم بالله العظيم
الشرطي: أن نقول الحق.
الجميع: أن نقول الحق.
"مسؤول يدخل".
المسؤول: ما هذا؟ من هؤلاء؟
الشرطي: الشهود يا سيدي.
المسؤول: ماذا يفعلون هنا؟

الشرطي: يتدربون على الشهادة.
المسؤول: لا.. لا هذه شهادة جماعية .. لا يجوز.
"يجلس ويفتح ملفاً"
المسؤول: بالدور؟
"الشرطي يدفع بالشهود واحداً بعد الآخر وكل منهم يدلي بشهادته".
الأول: يعني هذه التي سيأكلها الدود، رأيت طريف الحادي وهو يهجم على المخفر، ويلقي عليه قنابل يدوية.
المسؤول: يكفي.
الثاني: أحياناً أراه في الليل، وأنا عائد إلى بيتنا، فأجده يوزع منشورات سرية فيها اساءة للحكومة.
المسؤول: بعده.
الثالث: رأيت يخرج متلصصاً من أحد البيوت وهو بتلفت يمينا ويساراً ثم يختفي في أحد الأزقة، وبعد قليل خرج عدد من الأشخاص من البيت ذاته وبالطريقة ذاتها. لا بد أنه اجتماع خاص لتنظيم سري.
الرابع: لقد عرض علي أن أعمل معه في التنظيم السري، وقدم لي سلاحاً فرفضت، ولذلك هددني بأنه سيقْتلني إن ابليت عنه لكن اخلاصي لوطني..
المسؤول: يكفي.. يكفي.. "ينهض ويوجه كلامه للشرطي" ادخلهم.
الأول: إلى أين يا سيدي؟
المسؤول: إلى السجن.
الأول: ولكن نحن شهود يا سيدي.
المسؤول: ما أدراني ان طريف الحادي قد تنكر ودخل بينكم.
"الشرطي يدفعهم إلى الداخل بالقوة ويعود ليقف أمام المسؤول".
المسؤول: المزيد من الحيلة والحذر، الأمر أكبر بكثير مما يبدو عليه.
الشرطي: صحيح يا سيدي.
المسؤول: طريف الحادي يظن نفسه ذكياً.. يتصور أنه يستطيع أن يخدع الحكومة.
الشرطي: فشر يا سيدي نحن هنا.
المسؤول: برافو عليك.
"يخرج المسؤول".
"مع عودة الاضاءة نحن في مقهى شعبي.. الشرطي الأول يدخل نارجيلة ويقرأ الأوصاف في ورقة أمامه على الطاولة.. يقرأ في البداية بصمت. اذ يلقي نظرة، بين حين وآخر، على قائمة الأوصاف ثم يهز رأسه غير مقتنع".
الشرطي: أهذه أوصاف تعطى للقبض على المجرمين؟ كيف اقتنع رؤسائنا الرؤساء لا يقدرّون الأمر بشكل سيء والا لما كانوا رؤساء لا بد أنهم يعتمدون على كفاءتنا نحن ويجب أن نكون عند حسن ظنهم "يضع النارجيلة جانبا ثم ينصرف إلى الورقة باهتمام. ويقرأ". أشقر.. ها.. ها.. من الذي له شعر أشقر؟ من أوروبا، الأوروبيون كلهم شقر.
"يسجل في دفتر ملاحظاته" اذن هو مدسوس من الاستعمار الأوروبي. "يتوقف عن الكتابة" مدسوس أم أنه هو نفسه أوروبي؟ "يراجع الأوصاف" الطول مائة وثمانون سنتمتر. اذن انكليزي.. أه يا انكليزي يا أولاد الكلب.. وراءنا.. وراءنا؟ أما كفانا ما جاءنا من زلمتكم الشيوعي ابو علي هتتر الذي عمل وعد بلفور.. ولكن بسيطة يا انا يا أنتم.
"يدخل رجل إلى المقهى ويجلس على طاولة".
الرجل: شاي يا ولد.
الشرطي: "غارق في مراجعته للأوصاف" عيان زرقاوان.. أه يا صاحب العيون الزرق والاسنان الفرق. استعماري، علي الحرام استعماري.. أشقر وطويل وعيون زرق واضحة مثل عين الشمس.
"النادل يدخل بكأس شاي يضعه أمام الرجل ويعود".
"الرجل يشرب الشاي بهدوء".
"الشرطي ينتبه إليه متمعناً ومشككاً".
"يحس الرجل أن الشرطي يتطلع إليه فيحس بالحرج.. يغير جلسته ليدير ظهره".
الشرطي: يا سلام كم تقدم المجرمون في التنكر.. استعمار لعين له ألف وجه ولكن على مين؟ علي أنا؟
"يراجع ورقة الأوصاف من جديد" طويل. "يتطلع إلى الرجل" هذه ليست مشكلة الطول مسألة نسبية، طويل بالنسبة لمن؟ أنا طويل بالنسبة له.. وهو طويل بالنسبة لغيره. "يقرأ" أشقر "يهز رأسه استخفافاً" هه أشقر هذه أبسط المسائل.

الصباغ وحده يحل الموضوع طبعاً يكفي لشرطي ذكي أن ينتبه لما يجري حوله لكي يتعلم هذه المسائل. زوجة رئيسي كل يوم شعرها بلون.

كلما أرسلني إلى بيته رأيت شعرها بلون غير اللون السابق. أشك أن رئيس المخفر نفسه يتذكر لونه الحقيقي. زوجة رئيس المخفر تفعل ذلك وهي غير مطلوبة ولا ملاحقة فكيف يفعل مثل طريف الحادي؟ "يصل إلى قرار فينهض متجهاً إلى الرجل" أصلح، ما أكثر الباروكات والشعر المستعار هذه الأيام.. "يصل إلى الرجل ويشده من شعره بشكل مفاجئ، الرجل ينهض متوتراً".

الرجل: ما بك؟ لم تشد شعري؟

الشرطي: "حين لم تخرج الباروكة بيده بيتسم" صرتم تزرعون الشعر زراعة.

الرجل: "صارخاً" ما الذي تتكلم عنه يا رجل؟

الشرطي: ولكن على من؟ علي أنا؟ بدل أن تهتموا بزراعة الشعر كان يجب أن تظلوا في قراكم لزراعة الشعير يا بهائم.

أمامي

الرجل: نعم؟

الشرطي: أمامي ولا كلمة

الرجل: حل عنا يا (يهم بالجلوس)

الشرطي: (يمسكه من ياقته) أمامي يا طريف الحادي، وكفاك ألعيب

الرجل: ماذا؟

الشرطي: "ضاحكاً" لم تكن تتصور أن سأكتشفك بهذه السرعة اليس كذلك؟ لم ينفعك هذا التتكر كله.

الرجل: يا أخي من سلطك علي؟

الشرطي: من سلطني عليك؟ ألم تعرف بعد؟ القانون. القانون سلطني عليك "يشهر مسدسه" ارفع يديك.

الرجل: يا أخي ماذا جرى لك؟

الشرطي: ارفع يديك ولا تقم بأي حركة. هيا اعترف أنك طريف الحادي.

الرجل: يمد يده إلى جيبه الداخلي نافذ الصبر.. الشرطي يقفز وينبطح أرضاً ويلوح بمسدسه".

الشرطي: ولا حركة.

الرجل: "يخرج هويته من جيبه" سأريك هويتي، لا شك أن هناك التباساً أنا لست طريف الحادي انظر.

الشرطي: "يتقدم محتسراً ويأخذ الهوية. يلقي نظرة سريعة عليها ثم نظرة على وجه الرجل " وتزورون الهويات أيضاً؟ أمامي.

الرجل: أشهد أن لا إله إلا الله.

الشرطي: ستلز منك هذه الشهادة عندما تعلق على حبل المشنقة.

الرجل: يا أخي لماذا أعلق على حبل المشنقة؟

الشرطي: أنت تعرف ما فعلته يا عميل يا خائن.. يا مغتصب الأطفال.

الرجل: أنا؟

الشرطي: "ساخراً" لا أنا.

الرجل: أقسم بالله أنني لم أفعل شيئاً.

الشرطي: لم تفعل شيئاً؟ لماذا يعممون أوصافك إذن؟

الرجل: أوصافي؟ أوصافي أنا؟

الشرطي: لا، أوصافي أنا. طبعاً أوصافك أنت.

الرجل: يا أخي اسمعني جيداً.. أنا إنسان بسيط كنت ذاهباً إلى عملي وغضب الله علي فوقفت هنا لأشرب كأس شاي.. تعرف ليس لدينا شاي.

الشرطي: مؤكد أن غضب الله هو الذي قادك إلى هنا وأوقعك بين يدي إذا كنت قد مررت بغيري من عناصر الأمن

ولم ينتبهوا إليك فهذا لا يحدث معي أنا. أنا عيني عشرة على عشرة. هيا أمامي (يشده وهو يتحدث بتهذيب مصطنع)

لا تؤاخذني أنا أودي واجبي فقط أنت منحوس وعمرك خلص.

"يمشي به إلى باب المرأة مع تغيير في الاضاءة او دون تغيير الشرطي يدق الباب.. المرأة تفتح".

الشرطي: مرحباً يا أختي..

المرأة: اهلاً.. نعم؟

الشرطي: أنت التي بلغت عن طريف الحادي؟

المرأة: نعم يا أخي هل جاءتكم أخبار عنه؟
الشرطي: أخبار؟ جلبت لك خبره. ألم أقل لك أن تبليغي الحكومة؟ فوراً قمنا بتعميم أوصافه فقبضنا عليه.
المرأة: دخيالك أين هو؟
الشرطي: (يشد الرجل من ياقته ويدفعه أمام المرأة) ها هو:
المرأة: هذا. هذا ليس طريف
الشرطي: ماذا؟
المرأة ليس هو
الشرطي: تطلعي إليه جيداً
المرأة: تريد أن تعرفني بطريف الحادي؟ أنا التي أعرفه
الشرطي: وأنا لا أعرفه؟ تعرفين أكثر مني؟
الرجل: يا أخي هي تقول لك أنني لست طريف الحادي.
الشرطي: طبعا ستقول ذلك.. امرأة بنصف عقل.. ماذا ستقول غير ذلك. "للمرأة" تفحصيه جيداً ولا تضيعي وقت الحكومة.
المرأة: "تهم بالدخول إلى البيت" لا تضيع وقتي أنت، الطبخة على النار قلت لك ليس هو.
الشرطي: اسمعي يا امرأة هذا الرجل خدعك أول مرة. لا تدعيه يخدعك مرة أخرى.. هذه المرة فيها مسؤولية.
الحكومة لا تتسامح مع من يكتم عنها المعلومات؟
المرأة: الله أكبر، أقول لك ليس لهو.. "تغلق الباب"
الشرطي: "لنفسه" تتستر عليه. تريد أن تنقذه أراهن أنها كانت تحبه "للرجل" اعترف ولاك، هل هناك علاقة بينك وبينها؟
الرجل: يا أخي أقسم لك بالله وبكل مقدس في الدنيا أنني لم أرها في حياتي كلها إلا هذه اللحظة؟
الشرطي: معي
الرجل: إلى أين؟
الشرطي: إلى المخفر. هيا.
الرجل: ماذا سأفعل في المخفر؟ المرأة لم تتعرف علي.
الشرطي: سيتعرف عليك الرؤساء هيا (يدخله وراء الكواليس ويعود فيظهر له المسؤول)
المسؤول: لما بتكون محقق حق
يعني فتش اسأل دقق
إذا قدامك اكبر رأس
اضرب الضربة وسبق
وإذا قدامك أفقر ناس
او عى تحن وتشفق
اضرب الضربة ع القدامك
واصرخ.. خلي عضامه تطفطق
اسأل.. اسأل.. اضرب واسأل
وشو ما قالوا.. او عى تصدق
او عى تصدق.. او عى تصدق
انه الايد الواحدة ما بتصفق
على أي كلمة فيك تعلق
ركب، فبرك، زور، لفق
شوف المعتر ليش بيسكت
والزكيل منين بيسرق
شوف الاعزب ليش مو مجوز
واللي مجوز ليش مو مطلق
يعني بالمختصر المفيد
لما بتكون محقق
مالك شغلة غير تحقق.

الصوت: تبين أن المجرم الهارب طريف الحادي يتمتع بقدرة فائقة على التنكر ولذا فإن أوصافه إضافة إلى الأوصاف الواردة في تعميمنا السابق، يمكن أن تكون كما يلي:
أسمر كثيف الشعر قصير القامة له شاربان قصيران.. نحيل القامة فقد ثلاثاً من أسنانه الأمامية السفلية وعمره يقارب الخمسين عاماً.

صوت آخر: إضافة لتعميماتنا السابقة يمكن أن يكون طريف الحادي في العشرين من عمره. في عينه اليسرى حول بسيط ويشكو من تشوه في شفته السفلى تجعل نطقه عسيراً.
صوت ثالث: عينان خضراوان.. شعر أجعد.. قصير وبدين.
"تختلط الأصوات وأثناء ذلك يتم الصاق صور متعددة لأناس مختلفين تماماً. بينما تقوم الشرطة باعتقال اعداد من الناس دون تمييز".

"مع عودة الاضاءة الطبيعية بظهر المقهى".
"الشرطي الأول يرتدي ملابس مدنية ونظارة سوداء وهو يتظاهر بقراءة جريدة.. يدخل الشرطي الأول بملابسه العسكرية ويجلس مديراً قسمياً من ظهره للآخر وهو يسترق إليه النظر"
شرطي1: تنكر جديد يا ابن الحرام متى هربت من السجن؟ ولكن أين تطير؟ نهايتك على يدي دائماً ان شاء الله.
شرطي2: "أرفع نظره عن الجريدة وينتبه إلى الشرطي الذي يتظاهر أنه لا يراه" ما أخبتك يا طريف الحادي.. صرت تنكر بزي الشرطة؟ ولكن على من تظن نفسك تلعب؟ "يزيح كل منهما كرسيه تدريجياً نحو الآخر.. ثم يقفزان دفعة واحدة ويمسك كل منهما بتلابيب الآخر".
"الشرطي الأول يخلع نظارة الشرطي الثاني، والثاني يزيح سدارة الأول عن رأسه".

شرطي2: أنت؟

شرطي1: أنت؟

شرطي2: ظننت أن طريف الحادي قد تنكر في زي شرطي.

شرطي1: وأنا ظننت أنه هرب وتنكر بهذه الملابس.

شرطي2: يهرب؟ من أين؟

شرطي1: من السجن. أنا قبضت عليه.

شرطي2: كم واحد؟

شرطي1: "مذهشاً" كم واحد؟

شرطي2: طبعاً كم واحد؟

شرطي1: واحد .. واحد اسمه طريف الحادي..

شرطي2: واحد فقط؟ عندنا في المخفر قبضنا على أربعة شعر طريفاً، أنا نفسي قبضت على ثلاثة.

انظر إلى الجريدة.. الحملة في المحافظات كلها. قبضوا على المئات وهناك قوى تتعقبهم خارج الحدود.

شرطي1: "مذهشاً" وأنا أظن أن طريف الحادي واحد فقط،

شرطي2: أين تعيش؟ هؤلاء عصابة روعت البلد يا رجل. لهم علاقة بالماфия وبالمخابرات الأميركية. أقول لك عصابة كبيرة.

شرطي1: عصابة تهريب؟

شرطي2: تشكيلة. بينهم مهربون وقتلة (يهمس له) وسباسبون.

شرطي1: يا ساتر.

شرطي2: طبعاً الدوريات في الليل والنهار.

شرطي1: لا اله الا الله. تصور أنا قبضت على واحد منهم. ظننت أنني أستطيع أن أرتاح وأحصل على مكافأة أو

ترقية أين أنا وأين الناس؟ صحيح العمر يخلص والشغل لا يخلص.

شرطي2: منذ أسبوع لا ننام أكثر من ساعة واحدة في الليل.

شرطي1: لا شك أنهم سيصرفون لكم مكافآت.

شرطي2: الله يسمع منك.

شرطي1: وأنا الذي لم أقبض إلا على واحد سأظل على راتبي.

شرطي2: يا مسكين وماذا يكفي الراتب؟ هل عندك عائلة؟

شرطي1: خمسة هموم على القلب.

شرطي2: الله يعين.. قم.. بدل جلوسك هنا وتضييع الوقت، ثم اشتغل واقبض على كم طريف حادي تطعم بهم عيالأك.

شرطي1: معك حق. يا الله.

شرطي2: قال يا عبدي اسعى وأنا أسعى معك، رح يا رجل، الله يرزقك بكل خطوة طريف حادي.

شرطي1: استعنا بالله "يهم بالنهوض"

"طريف الحادي يمر أمام المقهى نعرفه من صورته المصقفة والتي عمت في المرة الأولى طريف: السلام عليكم "يردان السلام باحترام".

وعليكم السلام ورحمة الله

النادل: أهلاً، أهلاً وسهلاً. شرف. أستاذ طريف. شرف "يقدم له كرسيًا" الحمد لله على السلامة.

طريف: الله يسلمك. "يدخل إلى المقهى".

النادل: طولت الغيبة أستاذ.

طريف: ظروف يا أخي ظروف.

النادل: كاسة شاي أستاذ؟

طريف: إذا سمحت. والحساب أيضاً.

النادل: "يتجه إلى حيث يصب الشاي" ولم العجلة على الحساب؟

طريف: أريد أن أصفي مشاكلتي واحدة واحدة "للشرطيين اللذين يستمعان إليه بفضول محايد" أولاً الدين. اخلص من الدين وجع الضرس والرأس "يضحك. يضحك معه مجاملة".

النادل: "يأتي بكأس الشاي" يا ليت مشاكلك كلها مثل ديوني يا أستاذ طريف.

تفضل.

شرطي: "ممازحاً" وهل عنده مشاكل أهم؟

النادل: أهم مشكلة في الدنيا، المرأة "لطريف" أم سعيد فضحك في الدنيا كلها. اشتكت عليك للشرطة.

طريف: وهذه أيضاً سألها. سأدفع لها اليوم حسابها. وغداً سأقصد لسانها.

شرطي2: "متحزراً" تقصد لسانها؟

طريف: نعم. سأتزوجه "يضحك الجميع ضحكاً صاخباً".

طريف: "للنادل" قم الآن شف لي حسابي.

النادل: "ينهض إلى الجدار ويبدأ في البحث عن الاسم".

طريف: "يتأمل الجدار المليء بالصور" أراك قد أكثرت من الصور.

النادل: رغبة الحكومة.

طريف: "للشرطيين" حتى الشوارع مليئة بالصور.

شرطي: ضرورات أمنية.

النادل: لا أعرف كيف أجد اسمك. ربما كان تحت واحدة من هذه الصور.

طريف: أنا أبحث معك "ينهض ويبحث معه على الجدار" هنا حساب، لكن الاسم تحت الصورة ألا ترفع الصورة؟

النادل: "للشرطيين" نستطيع رفع الصورة؟ سنعيد الصاقها.

شرطي1: قد تمزق الصورة "ينهض ويقترب من طريف والنادل" سنجرب "يمسك صورة لطريف.. ويجرب ازاحتها

عن الجدار ولأن الصاقها ليس متقناً ينجح في ذلك" هذه رفعت. ما الاسم؟

النادل: طريف. طريف الحادي.

شرطي1: "لزميله" تعال ساعدنا.

شرطي2: "ينهض متعاوناً مع الآخرين في البحث، يرفع صورة ويحاول قراءة الاسم تحتها".

"الجميع يبحثون بالطريقة ذاتها وهم يرددون" طريف الحادي. طريف الحادي. طريف الحادي.

شرطي1: "يعثر على الاسم" ها هو. طريف الحادي "يأتي الثلاثة إليه. النادل يقرأ الحساب ويجمعه بقلم وراء أذنه".

النادل: خمسة وأربعون ليرة ونصف.

طريف: تكرم عينيك. (يخرج من جيبه نقوداً) هذه خمسون. تضيف الشباب شيئاً على حسابي والباقي لك.

النادل: يكثر خيرك يا أستاذ طريف (يذهب لجلب الشاي)

شرطي1: ولكن خمسة وأربعون ليرة رقم كبير (يعود الثلاثة للجلوس).

طريف: ماذا أفعل؟ أعيش وحدي السكن عند ام سعد. والمطبخ مشترك. كلما أردت عمل شايأ أراها في المطبخ فأتي إلى هنا وأشرب الشاي.

شرطي2: وهكذا تراكمت الديون.

طريف: هذه ديون بسيطة. كان علي ايجار اربعة اشهر. صاحبة البيت حولت حياتي إلى جحيم. لذلك ذهبت إلى القرية بعت البستان وجئت. سأوفي ديوني كلها.

شرطي1: ألست موظفاً؟

طريف: موظف يا سيدي. ولكن هل تستطيع أن تعيش من راتبك؟

شرطي2: على رأيك. نحن أيضاً موظفان. ولولا نشاطنا في القبض على المشبوهين والمجرمين والمكافآت التي تأتينا من ذلك لما عرفنا كيف ندبر أمورنا.

شرطي1: قل نحن لدينا أسر أيضاً. أنت تعيش وحدك؟

شرطي2: سيبنتلي أما سمعته يقول أنه سيتزوج؟

"النادل يجلب الشاي للشرطيين. طريف ينهض"

طريف: عدم المواخذه يجب أن ألحق أم سعيد قبل أن تنام.

شرطي2: معك حق اكسر عينها.

طريف: على رأيك أقطع رأس القط من أول ليلة "يخرج".

شرطي1: رأس القط "يهز رأسه" طوال عمري أسمع هذه التوصية. ولكنني منذ عشر سنوات وأنا متزوج ولم أجد القط لأقطع رأسه "يضحكان مع النادل".

"في الطرف الآخر من المسرح المرأة في بيتها تشتغل في ترقيع ثوب".

"الباب يقرع.. طريف يقرع الباب".

المرأة: "تترك عملها وتنهض إلى الباب" من؟

طريف: أنا طريف.

المرأة: طريف الحادي "تفتح الباب" الله لا كان رجعت بالسلامة.

طريف: "يدخل مبتهجاً" يطاوعك قلبك على هذا الكلام؟ مساء الخير.

المرأة: أين اختفيت؟

طريف: اختفيت؟ اسمعي. منذ الآن سنتكلمين معي بأدب.

المرأة: اخفض صوتك. الأولاد نائمون. قل لي أين كنت؟

طريف: "وهو يجلس باسترخاء" أخذت اجازة. وذهبت إلى القرية. بعت البستان وجلبت لك الايجار.

المرأة: "بلطف" وهل بيننا ايجار؟

طريف: لم أنه كلامي. وقررت أن أوفر على نفسي الاجرة.

المرأة: "تشهق" ستترك البيت؟

طريف: لا سنتزوج.

المرأة: "بحياء مصطنع" فاجأتني.

طريف: لهذا أقول لك لقد اليوم سنتكلمين معي بأدب ولن تصرخي في وجهي.

المرأة: "تضحك بخجل" ولن تحتاج إلى أن تدق الباب. سأعطيك نسخة من المفتاح.

طريف: ولن أسهر وأنام في الغرفة التي كنت استأجرها.

المرأة: وأين ستنام الآن؟

طريف: سأسهر وأنام هنا "متثائباً" لتوفير الكهرباء.. "تضحك بغنج" اسمعي.

تلك الغرفة زائدة. ماذا سنفعل بها؟

المرأة: نؤجرها لابن حلال.

طريف: قلت لك سأتزوجك. لماذا توجرينها؟

المرأة: ماذا سنفعل بها الآن؟

طريف: ألم أقل لك أنني بعت البستان؟ أنا أرى بدلاً من أن نبعزق ثمنه يمكن أن نشترى به بضاعة أدوات قرطاسية أشياء من هذا النوع ونضعها في تلك الغرفة، نحولها حانوتاً "بلهجة من صار الأمر الناهي" غداً أ جلب عاملاً ونهدم الجدار الخارجي ونركب للغرفة باباً على الشارع.

المرأة: ولم العامل؟ بعد الدوام نتعاون معاً ونوفر أجرة العامل.

طريف: على رأسي يا أحسن مدبرة منزل في العالم خذي "يخرج مبلغاً من المال ويعطيها قسماً منه".

المرأة: ما هذا؟
 طريف: الايجار
 المرأة: والباقي؟
 طريف: ما علاقتك به؟
 المرأة: علاقتي؟ تريد أن تترك هذا المبلغ كله معك؟ هات هات
 طريف: كما تشائين خذي "ينهض ليخلع سترته"
 المرأة: ماذا تفعل؟
 طريف: أريد أن أرتاح. سأنام.
 المرأة: إلى غرفتك.
 طريف: ألم نتفق؟
 المرأة: اتفقنا نعم. ولكن بقي لك الحق في يوم واحد آخر في الغرفة. وغداً تجلب المأذون وينتهي الايجار.
 طريف: أمرك "يبتسم لها" أتعرفين بم فكرت؟ ستكون هدية الزواج مني جهاز تلفزيون تتسلين به.
 المرأة: لن أحتاج إلى التلفزيون بعد الزواج "اطفاء على المرأة"
 "اضاءة على رجل بدوي ومعه علبة لبن يجلس قربها". "رجل يقف أمامه ويساومه يدخل الشرطيان وقد تنكرا في هيئة غريبة وهما يراقبان الرجل".
 الرجل: "للبدوي" بعشرين ليرة
 البدوي: يا ولدي. ايجار السيارة عشرون ليرة
 الرجل: وهل تريد أن تشتري سيارة بعلبة لبن؟ طيب بخمسة وعشرين.
 البدوي: اتق الله يا رجل أنت لا تدفع لي نصف دولار. ألا تعرف كم صار سعر الدولار؟
 الرجل: أنت طريف فعلا "ينتبه الشرطيان إلى الكلمة".
 الأول: هل قال طريف؟
 الثاني: "يهز رأسه"
 الأول: وقع
 الثاني: انتظر يجب أن تحترس قد يكون مسلحاً "يحترس الشرطيان".
 الرجل: "للبدوي" ألا تبيعها بثلاثين؟
 البدوي: الله معك يا عمي رح إلى شغلك واطركني ابحت عن رزقي.
 الرجل: كما تشاء "يذهب"
 الأول: "لزميله" ما رأيك بناظم الغزالي؟
 الثاني: ما الذي جلبه على ذهك الآن؟
 الأول: ألا يغني يا حادي العيس هل مرت بك الابل؟
 الثاني: ويغنيها صباح فخري أيضا.
 الأول: المهم يا حادي العيس
 الثاني: لم أفهم
 الأول: طبعاً لن تفهم أقول لك يا حادي العيس.
 الثاني: ماذا تعني؟
 الأول: ما اسم المجرم الذي نبحت عنه؟
 الثاني: طريف
 الأول: طريف ماذا؟
 الثاني: طريف الحادي
 الأول: الحادي. أليس كذلك؟ والأغنية تقول يا حادي العيس
 الثاني: نقبض على صباح فخري.
 الأول: هذا سوري من حلب مالنا وله
 الثاني: نقبض على ناظم الغزالي إذن.
 الأول: ناظم مات منذ سنين يا ذكي.
 الثاني: ماذا تفعل إذن؟

الأول: يا فهم يا حادي العيس يعني بدوي يغني للابل.
 الثاني: صحيح هل مرت بك الابل
 الأول: ومن الذي يرعى الابل؟
 الثاني: البدو
 الأول: يعني كان يجب أن نتوقع أن طريف الحادي سيتنكر في هيئة بدوي
 الثاني: صحيح
 الأول: وأمامنا الآن بدوي
 الثاني: صحيح
 الأول: واسمه طريف
 الثاني: سمعت الرجل الآخر باذني يقول له أنت طريف.
 الأول: طريف وبدوي وحادي الابل يعني؟
 الثاني: هو لنقبض عليه ولكن انتظر، الأوصاف تقول أن طريف الحادي له كرش.
 الأول: هل نسيت أنه مجرم مطارد. مجبر على التخفي يعيش في خوف دائم؟ الهرب والخوف ماذا يفعلان بالانسان؟
 الثاني: ماذا؟
 الأول: يذوبان عظامه وليس كرشه فقط.
 الثاني: معك حق
 الأول: ثم لا تنس قدرته على التخفي اسمع هذه أول مرة يخطر لاحد من أجهزتنا أن يقبض على بدوي قبضوا على طلاب وعمال وموظفين ولم يخطر لهم البدو. هذه فرصتنا نقبض عليه ولا نبلغ عنه، ثم نشن حملة على البادية. أنا واثق أننا لن نعود بأقل من مئة طريف حادي.
 الثاني: افكارك عظيمة
 الأول: هيء سلاحك لتحميني
 الثاني: "يهيء سلاحه"
 الأول: "يقترّب من البدوي ويقبض على كتفه بقوة" وقعت يا مجرم البدوي: "يفاجأ وينهض مذعوراً" بسم الله الرحمن الرحيم.
 الأول: بسم الله؟ تظنني جنياً؟ هل تتوقع أن اختفي حين تقول باسم الله؟
 الثاني: حتى ولو اختفيت أنت. أنا هنا.
 البدوي: "يفاجأ بالثاني" ألف باسم الله ماذا تريدون مني؟
 الأول: أمامي إلى المخفر
 البدوي: ماذا فعلت أنا أبيع اللبن فقط
 الأول: وهل انتظرتك حتى تبيع المخدرات؟ هيا
 البدوي: ماذا فعلت؟
 الأول: هل أنت حادي؟
 البدوي: كل واحد في عشيرتنا حادي
 الأول: ستدلني على مرابض عشيرتكم في المخفر، هيا
 البدوي: واللبن؟
 الأول: "للثاني انتبه لعلبة اللبن – يخرج به"
 الثاني: "يمسك بعلبة اللبن يضع اصبعه فيها ويذوق اللبن" يا سلام لبن البدو "يحمل العلبة وينادي زميله" سأم إلى البيت قليلاً والحق بك "يخرج بالعلبة من الطرف الآخر".

(صور المعتقلين تملأ المسرح وبينها صور نجوم سينما مثل شارلي شابلن، أوروك هديسون أو عمر الشري، أو الان ديلون ومايكل جاكسون وعبد الحليم حافظ وناظم الغزالي ونصري شمس الدين ثم تنزل صور نساء مثل أم كلثوم، فيروز، داليدا، برجيت باردو، تمثال الحرية الأميركي حمامة السلام وكلها كتب عليها "مطلوب حياً أو ميتاً طريف الحادي"..
 "الشرطي الثاني يجلس على كرسي مثل تلميذ صغير والشرطي الأول يغني وكأنه يشرح له درساً":

فتح عينك عشرة عشرة

لا تضلك مهبول وطيب
شغلك ما هو شغلة سخرة
وما فيه حاجة تكون متهيب
كل الناس اللي شايفهم
واحد واحد متهمين
انت عارفهم ناتقهم
عارف كل واحد فيهم مين
فيهم طيب عامل حاله ميت
وفيهم ميت عامل حاله طيب
وفيه واطي عامل حاله عالي
هز برأسك قلن : طيب
كل واحد عارف شو ذنبه
والمذنب ذنبه على جنبه
واللي بيضحك لومو مذنب
بيخبي ضحكاته بعبه
لومو مذنب مايتلفت
بيضله ماشي بدره
لولا دنوبهم كان الواحد
مانه خايف غير من ربه
فانن خلي عيونك عشرة عشرة
واحبسهم كلهم بالمره
حتى الطيب من بيناتهم
بيصفي للميت درس وعبره

"أمام بيت المرأة طريف الحادي يشتغل مع المرأة في نقل الحجارة والتراب".

الشرطي: "يقترب منهما" مرحبا

طريف: أهلا

الشرطي: "للرأة" حضرتك بلغت عن اختفاء طريف الحادي؟

المرأة: نعم " تنظر إلى طريف باسمه" ولكنه عاد

الشرطي: أجيبني على سؤالي فقط، أنت بلغت وأعطيت أوصافه؟

المرأة: نعم أنا.

الشرطي: تعالي معي

المرأة: إلى أين؟

الشرطي: إلى المخفر

طريف: مخفر؟ ولماذا المخفر؟

الشرطي: اخرس انت

طريف: ويقول لي اخرس.

الشرطي: طبعاً اقول لك اخرس. لا تتدخل في شغل الحكومة "للرأة" أأامي

المرأة: قل لي ماذا تريد؟

الشرطي: لدينا في مخفر سبعة وخمسون طريف حادي "بفخر" هناك مباراة بين المخافر وستتم التصفية على مستوى

المحافظات في آخر الشهر لتقرير أفضل محافظة في ملاحقة طريف الحادي.

المرأة: اسمع يا أخ لا شك أن هناك خطأ

الشرطي: لا، لا، لا خطأ ولا من يحزنون. أنت قريبة من مخفرنا. ستأتين لتشهدني انهم كلهم طريف الحادي

طريف: لو سمحت دعني أشرح لك الموضوع

الشرطي: وما علاقتك أنت؟ أه؟ أنا أقوم بعملتي. وأنا أحتاج إلى المرأة لكي تساعد الحكومة في شغلها فما علاقتك أنت؟

طريف: هذه المرأة زوجتي.

الشرطي: ولتكن امك. ما علاقتي بهذا الكلام؟
المرأة: يا أخي. ألست تريدني من أجل طريف الحادي؟
الشرطي: نعم
المرأة: طريف الحادي هو هذا
الشرطي: "يتطلع اليه باحتقار" هذا؟ هذا طريف الحادي؟ هذا يستحق أن يشغل الحكومة كلها؟
المرأة: نعم هذا هو. رجع وتزوجنا
طريف: "يخرج هويته" انظر هذا أنا طريف الحادي
المرأة: كما ترى. لم تعد هناك مشكلة.
الشرطي: لم تعد هناك مشكلة؟ هل الدنيا على مزاجك ومزاجه؟ تشغلين الحكومة طوال هذه المدة لكي تقولي؟ رجع وتزوجنا؟ ماذا نفعل بسبعة وخمسين طريف الحادي الذين لدينا؟
المرأة: تطلقون سراهم. الشخص المطلوب هنا
طريف: والآخرون يعودون إلى بيوتهم
الشرطي: قلت لك لا تتدخل "للمرأة" أمامي.
المرأة: يا أخي كن منطقياً
الشرطي: المنطق في المخفر. في المخفر فقط هي "يشدها"
طريف: وأنا؟
الشرطي: ابق حيث أنت
طريف: مستحيل أن أبقى سأذهب مع زوجتي
الشرطي: ستقف بباب المخفر. وإذا دخلت يا طريف الحادي اكسر رجلك. لا تعطلنا هي "يخرج بالمرأة" "طريف الحادي يبقى وحده في بقعة مضيئة".

"خطاب سياسي حماسي مع ضجة وهتافات وتصفيق جماهير".
الخطيب: ونعد جماهيرنا وشعبنا الكريم، بأن حملتنا ستستمر ولن نتوقف حتى القضاء على آخر طريف حادي على وجه الأرض. ومهما بلغت المعونات التي يتلقاها، والحلفاء الذين يقدمون له الدعم والمساعدة فإن نقطة شعبنا وتعاونه مع أجهزة الأمن كفيلاً يقطع الطريق على طريف الحادي وعلى كل طريف حادي وإلى الأبد.

صوت تصفيق

عن قصة قصيرة لعزير نيسين
1980

فهرس المحتويات

الموضوع

الصفحة

شكر و إهداء

مقدمة.....1

مدخل.....7

الفصل الأول: المسرح الجديد: مسرح اللامعقول و المسرح الملحمي .

1-الظروف التاريخية لبروز اللامعقول.....31

2-خصائص ومميزات مسرح اللامعقول.....38

3-المسرح الملحمي عند بريخت.....42

4--قواعد و مميزات المسرح الملحمي.....43

الفصل الثاني:مميزات مسرح اللامعقول عند أعلامه

1-الموضوع غير المحدد59

2-حركية الزمن و سكونيته.....64

3-اللاتحديد المكاني.....68

4-الأحلام و الذكريات في مسرح العبث69

5-الشخصيات الهامشية.....70

6-ديكور المسرح الجديد.....77

- 7-النزعة التشاؤمية و المزج بين الكوميديا والتراجيديا 79
- 8-لا تواصلية الحوار 80
- 9-عشئية الحكمة أو العقدة في المسرحية 83
- 10-مميزات مسرح يوجين يونسكو 85

الفصل الثالث: تجليات المسرح الجديد عند العرب: مسرحية

"القبض على طريف الحادي" أنموذجاً"

- 1-لمحة عامة عن مسرح اللامعقول عند العرب 101
- 1-2-تقديم المسرحية 106
- 2-2-البناء الدرامي في المسرحية 108
- 3-2-الموضوع..... 111
- 4-2-الشخصيات..... 112
- 5-2-الحدث..... 116
- 6-2-الصراع..... 120
- 7-2-الحبكة..... 123
- 8-2-الحوار..... 125
- 9-2-اللغة..... 129
- 10-2-الزمان..... 134
- 11-2-المكان..... 135

137 12-2- أسلوب السخرية في المسرحية
142 -خاتمة عامة
146 -قائمة المصادر والمراجع
151 الملحق
165 -فهرس المحتويات

الملخص:

يعد المسرح وسيلة لتحريك عواطف الإنسان وتقديم رسائل للجمهور، فقد عرف الكثير من التغيرات بداية من ولادته في اليونان إلى وقتنا الحالي. حتى ظهرت عدّة مسارح خلال تلك العصور، بداية من المسرح الإغريقي والروماني والديني ومسرح عصر النهضة والمسرح الحديث وصولاً إلى المسرح الجديد (مسرح اللامعقول) الذي يعد مسرحاً غربياً بحثاً أسسه مجموعة من الكتاب الغربيين أمثال صامويل بكيت ويوجين يونيسكو، اللذان جدداً وغيّرا في شكل و مضمون المسرح وحطّما قيود المسرح الأرسطي القديم، فهو مسرح يعبر عن عبثية الحياة ولامعقوليته، بالإضافة إلى المسرح الملحمي الذي اعتبر كمذهب و اتجاه حديث يركز على الحقيقة بدلاً من الإيهام المسرحي ومن أشهر كتابه نجد بروتلد بريخت.

الكلمات المفتاحية:

المسرح، مسرح اللامعقول، العبث، المسرح الملحمي، صامويل بكيت، يوجين يونيسكو، بريخت، ممدوح عدوان، مسرح اللامعقول العربي.

نوقشت يوم 10 جويلية 2019.

Résumé:

Le théâtre est un moyen de faire bouger les émotions humaines et de transmettre des messages au public: il a subi de nombreux changements depuis sa naissance en Grèce jusqu'à nos jours. Plusieurs théâtres ont vu le jour au cours de ces époques, du théâtre grec, romain et religieux au théâtre nouveau (Theatre of the Unreasonable), théâtre de la Renaissance et théâtre moderne, qui est un théâtre purement occidental fondé par un groupe d'écrivains occidentaux tels que Samuel Beckett et Eugene Unesco. Le contenu du théâtre et brisé les limites de l'ancien théâtre aristotélicien, c'est un théâtre qui exprime l'absurdité de la vie et de l'irrationalité, en plus du théâtre épique, qui était considéré comme une doctrine et une tendance moderne axée sur la vérité plutôt que l'illusion du théâtre et du livre le plus célèbre que l'on trouve

Brecht brutal.

Les mots clés:

Théâtre, théâtre de l'absurde, absurde, théâtre épique, Samuel Beckett, Eugene Unesco, Brecht, Mamdouh Adwan, Théâtre de l'absurde Arabe.

Discuté le 10 juillet 2019.