حوليات آداب عين شمس المجلد 50 (عدد يوليو – سبتمبر 2022)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الفعل السيزيفي وثيمة الانتظار

سعداء الدعاس*

أستاذ مساعد – قسم النقد والأدب المسرحي– المعهد العالي للفنون المسرحية – الكويت
sadaa2017@hotmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/3/18
تاريخ التحكيم: 2021/3/22
تاريخ قبول البحث: 2021/4/1
تاريخ النشر: 2022/9/30

المستخلص:

الموضوع: تتناول هذه الدراسة مسرح العبث والإشكاليات التي تحيط به على مستوى التوصيف والمعنى، لغوياً واصطلاحياً، كما تستعرض الدراسة الاختلاف في الآراء بين النقاد والمنظرين والمترجمين أيضاً، وذلك من خلال عرض الرأي والرأي الآخر. وفي إطار مُجاور، تناقش الدراسة التقاطعات بين ظروف نشأة مسرح العبث والظروف الآنية، التي عززت من ارتباطه بواقعنا المعاش. من جانب آخر يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على ثيمة الانتظار باعتبارها فعلاً يتكرر في كثير من مسرحيات العبث، متخذة من بعض النماذج المسرحية الغربية والعربية مادة للتطبيق. فعلى مستوى أدوات جميع البيانات: اعتمدت الباحثة أربعة نصوص مسرحية، لكل من: يوجين يونسكو، صمويل بيكيت، هارولد بنتر، وعبدالأمير شمخي. وأما على مستوى أدوات التحليل، فقد اعتمدت الباحثة منهج تحليل الخطاب، في قراءتها للنصوص.

وقد خلصت الدراسة إلى العديد من النتائج الخاصة بمصطلح العبث وترجمته العربية. كما توصلت الدراسة للعديد من التقاطعات بين ظروف نشأة مسرح العبث والظروف الآنية في الألفية الثالثة، على المستوى السياسي، الاجتماعي، والاقتصادي، التي شكلتها الكوارث المتمثلة في الحروب والأوبئة من جهة، والعزلة الاجتماعية التي تصنعها وسائل التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، مما يجعل من مسرح العبث مرتبطاً بواقعنا المعاش، وإحدى الصيغ التي يستخدمها المبدع للتعبير عن معاناته. وأخيراً، ناقشت الدراسة ثيمة الانتظار، وقد توصلت إلى أنه رغم اختلاف معطياته في النماذج المسرحية المستخدمة في البحث، إلا أنه أحد العوامل التي تدفع الشخصية للاستمرار، باختلاف دوافعها.

الكلمات المفتاحية: الانتظار، حركة، العبث.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2022.

المقدمة:

رغم الثورة المسرحية التي يشهدها العالم، على مستوى النصوص والعروض، انطلاقاً من رغبة المبدع – الدائمة – في البحث عن كل ما هو جديد ومغاير. وفي ظل التواتر السريع للحركة المسرحية العالمية، التي ما إن تُفرز شكلا جديداً، حتى يخبو ويخفت وهجه سريعاً، تاركاً المجال لشكل آخر أكثر حداثة، إلا أن مسرح العبث ظل محتفظاً بمكانته ووهجه الذي اشتعل منذ عشرات السنين، ولا زال يشتعل – حتى الآن – على يد كبار المخرجين، مُجاوراً التطور الكبير الذي طال البنية الفكرية والفنية للمسرح بصورة عامة، ومؤثراً ومتأثراً به، على مستوى الشكل والمضمون، بدءاً بلحظة ولادته على يد مجموعة من الكتاب– ناهيك عن بوادره الأولى، التي تناثرت ملامحها في نصوص هنا وأخرى هناك– مروراً بمحاولة تأطيره العلمي والفني، وصولاً إلى تقديمه على أرض الواقع، عبر عشرات العروض التي تحتضنها سنوياً خشبات المسارح في العالم، الأمر الذي أثر بصورة كبيرة على المسرح العربي، حيث قدمت العديد من النصوص والعروض المسرحية في الإطار ذاته، متأثرة بالتجارب الغربية الرائدة في هذا المجال.

أمام كل هذا الشغف بمسرح العبث ومعطياته، لا بد أن نتساءل عن ماهية العبث – في ظل الاختلاف الكبير الذي طال المصطلح في العديد من المراجع– ومن ثم العوامل التي أهلته لأن يحظى بكل هذه الأهمية في عصرنا الحالي رغم اختلاف الظروف والمعطيات.

في المقابل، سنتوقف عند ثيمة (الانتظار)، باعتبارها أحد أبرز (الأفعال) التي تسيطر بسكونها، وجمودها على العديد من المسرحيات التي تنتمي للعبث، منذ أن كتب (صمويل بيكيت) مسرحيته (في انتظار غودو) في عام 1969، النص الذي حظي باهتمام العديد من الباحثين والدارسين، ولا يزال.

محطات عديدة، وتساؤلات كثيرة، سنحاول التوقف عندها في دراستنا هذه عبر المحاور البحثية التالية:

المبحث الأول: ماهية العبث، في ظل اختلاف الآراء إلى حد التناقض أحياناً، بدءاً بالمسمى، وانتهاء بالسمات، مروراً بالمفهوم ومعطياته، وترجماته العربية أيضاً التي اختلف حولها الكثيرون، وذلك من خلال عرض الرأي والرأي الآخر. وما هي التقاطعات بين ظروف نشأة مسرح العبث، والظروف الآنية التي جعلت من هذا المسرح فاعلاً ومتفاعلاً مع واقعنا المعاش، ومعبراً عنه إلى يومنا هذا.

المبحث الثاني: ثيمة الانتظار في مسرح العبث، تطبيقاً على نماذج مسرحية غربية وعربية، وذلك من خلال منهج تحليل الخطاب.

المبحث الأول: الماهية

منذ أن حمل (سيزيف) – بطل الأسطورة الشهيرة[1] – صخرة العقاب، وتحمل مشقة الصعود بها إلى الجبل والنزول بها مرة أخرى، والمبدع يطرح سيلاً من الأسئلة حول جدوى الحياة، في ظل تكرار فعل لا نتيجة له، وإلى ما لا نهاية.

بتلك المعطيات المفرّغة من الإجابة، استخدم الكاتب الفرنسي ألبير كامو الأسطورة الإغريقية، في محاولة منه لرسم ملامح عبثية الحياة، في كتابه الشهير (أسطورة سيزيف) الصادر في عام 1942.

ومع انهيار الحاجز الأمني للإنسان في القرن العشرين في ظل الحروب والأزمات البشرية، بدت تلك الأسئلة التائهة – حول جدوى الحياة – مُلحة وضرورية، ظلت تبحث عن إجابات في إبداعات فنية وأدبية غير تقليدية، كسرت القواعد والقوانين القديمة والسائدة، فلم يعد المُبدع مؤمناً بأي من المناهج أو المدارس التي لم تستطع في نظره إيجاد حلاً للبشرية المعذبة أو على الأقل تفسيراً لها، خاصة في ظل الآثار التي خلفتها الحرب العالمية الأولى، التي صاحبها انهيار تام للقيم الإنسانية، والأخلاقية، حيث تأثر الإنسان بما ترتب عليها من هدم كامل للعلاقات الإنسانية/الاجتماعية، وفي المقابل، طغيان النظام الصناعي على حياة الفرد الذي أصبح لا يشكل أكثر من قطعة معدنية ضمن منظومة ترسانية في إحدى المصانع.

وللصلة بين الإنسان وماهيته علاقة وطيدة بالفلسفة الوجودية التي بحثت في كنه الإنسان، بعد أن رفضت ماهية الخالق، والتي أثرت بدورها، وبشكل كبير في فلسفة العبث، وحين نتحدث عن الفكر الوجودي المرتبط بالعبث فإننا بلا شك لا نعني ذلك الفكر البدائي الذي صاغه الدنماركي (كيركيجارد/1813– 1855) إنما نعني هنا الوجودية الحديثة التي صاغها كل من سارتر وكامو، حيث يصف (ألبير كامو) في كتابه – سالف الذكر – اللاجدوى الناتجة عن فعل (سيزيف) المتكرر، باعتبارها بلا هدف.

أمام كل ذلك، كان لكتّاب المسرح نصيب من هذه العبثية المفرطة، في عالم لا يعي ما يفعل ولا يعرف ما يريد، فجاء عدد من الكتاب من أمثال: ألفريد جاري، بيراندييللو، يونسكو، بيكيت، بنتر، ألبي، جينيه، دورينمات وأداموف، ممن استفزهم الفعل (السيزيفي) العبثي، فنفضوا عن أكتافهم الموروث المسرحي اليوناني رغم هيبته التاريخية والأدبية والفنية، وما ترتب عليه من سلسلة طويلة من الموروثات المسرحية التي جاءت كرد فعل لذلك القديم، فشكّلت كل مرحلة منها – على إثر ذلك الموروث – كيانـــًا خاصًا بها ضمن أطر مدرسية معروفة، غير أن هذه الأطر لم تلق من أولئك الكتّاب سوى الرفض المشوب بالسخط والسخرية أحياناً، ولعل الصرخة المبكرة التي أطلقها (ألفريد جاري 1873– 1907) في أولى أعماله (أوبو ملكًا) بكلمة بذيئة موجهة للجمهور خير دليل على ذلك الرفض وتلك السخرية، فحمل مسرحه ملامح البدايات المبكرة للعبث.[2]

مسرح العبث بين القبول والرفض

كما رفض أولئك العبثيون (الكتّاب)، تلك الموروثات، رفضوا أيضًا ذلك التأطير، مصريّن على عدم تقنين نهجهم الجديد الناتج عن اللاقاعدة، إلا أن الناقد مارتن إسلن[3](1918–2002) قنن الملامح العامة لمسرحهم، حيث حاول من خلال هذا التقنين، الوقوف على أهم الملامح العبثية، وذلك في كتابه ذائع الصيت (Theater Of The Absurd) الصادر في عام 1961[4]، الأمر الذي استحوذ على اهتمام النقاد في العالم، حيث قوبل بالاحتفاء من جهة، والعديد من الآراء المضادة والانتقادات، من جهة أخرى، ولعل هذه الأخيرة حظيت باهتمام عبدالواحد لؤلؤة، الذي ترجم معظمها للعربية في كتابه "موسوعة المصطلح النقدي"، لعل أشهرها ما كتبه كنيث تاينن، خاصة فيما يتعلق ببذور العبث وجذوره، الأمر الذي وصل إلى حد الاستهزاء، واتهام إسلن باعتياد المبالغة، حيث يقول تاينن: " ولكن عندما يبدأ مستر إيسلن في جذب شكسبير وكَوته وابسن باعتبارهم المبشرين باللامعقول، يبدأ المرء يحس بأن الأدب المسرحي برمته لم يكن سوى مقدمة لبزوغ نجم بيكت وإيونيسكو. تضخيم القول والمستر إيسلن ليسا غريبين عن بعض"[5].

بل أن الأمر تجاوز مجرد الاستهزاء إلى حد الإقصاء الكامل، ومحاولة إلغاء أو طمس الاسم وعدم الإشارة إليه، وذلك على يد الناقد جون رسل تيلور[6] في قاموسه (The Penguin Dictionary Of The Theatre) حيث تطرق لمسرح العبث دون ذكر لإسلن على الإطلاق، كما قام بالتقليل من قيمة هذا المسرح، وربط ذلك – بصورة غير مباشرة – بتاريخ معين، هو ذاته التاريخ الذي طبع فيه إسلن كتابه (مسرح العبث) في بريطانيا، فيقول تيلور في هذا الشأن: "في

الواقع، يبدو أن هذه الحركة قد استنفذت قواها في عام 1962"[7] ولأنه لا يستطيع تهميش حركة بحجم مسرح العبث التي تمددت في أوروبا بقوة تلك الفترة، أكمل تيلور قائلا: "على الرغم من أن تأثيرها التحرري على المسرح التقليدي لا زلنا نشعر بأثاره حتى الآن"[8]، بل أن اللافت للنظر أن موسوعة تيلور تطرقت للعديد من النقاد عبر موجز عنهم وعن إنجازهم النقدي، من بينهم كينيث تاينن – أحد الذين هاجموا إسلن – ولم تتطرق الموسوعة لإسلن ذاته، الذي يفوق تاينن شهرة!

على الجانب الآخر، وقبل ثلاثين عاماً- في عام 1992 على وجه التحديد – وفي مقدمة كتابه (مسرح العبث – مفهومه، جذوره، أعلامه) الذي يُعد من أوائل[9] المراجع العربية التي تناولت حينها مسرح العبث، بالدراسة والتحليل، أشار نعيم عطية لطبيعة تقبل الجمهور لهذا المسرح بالآتي: "ولا يمكن أن نحدد ما إذا كان سيتحول من مسرح يضايق الجمهور إلى مسرح يتهافت عليه الجمهور، ولا ما إذا كانت بعض مكتشفاته الطريفة سواء في اللغة أو الأداء أو رسم الشخصيات سيقدر لها أن تُثري التراث المسرحي العام أم أنها ستبقى مكتشفات عابرة ما تلبث أن تُهجر ويطويها النسيان"[10]

كما نلاحظ فإن تلك الفقرة، تشير بصورة جلية إلى النظرة التي كان يراها المتلقي لمسرح العبث إلى وقت قريب، فهل كان عطية يقصد هنا المتلقي العربي فقط، أم الغربي أيضاً؟ خاصة بعد إشارته التالية للعلاقة بين مسرح العبث ومتلقيه قائلا: "إن مسرحيات بيكيت ويونيسكو وجينيه وأداموف كثيراً ما تُرفض بحجة أنها غير مفهومة، لكن سبب ذلك هو عدم الألفة مع الجديد"[11].

بعد سنوات، أقبل الجمهور على المسرحيات العبثية، رغم توجسه السابق منها، إشباعاً لفضوله ربما، ورغبة في اكتشاف الجديد، لكن من اللافت للنظر، ورغم غزارة الإنتاج العربي والغربي لهذا المسرح، إلا أنه ظل ضبابياً على مستوى الهوية، وكما يبدو أن عبثيته ألقت بظلالها على كينونته، فباتت له أكثر من صفة، وعُرف بأكثر من مُسمى، ولم يتفق النقاد على تعريفه وتحديد ماهيته، كما اتفقوا على تعريف معظم الأنواع المسرحية الأخرى، التي احتضنتها خشبات المسارح في العالم، منذ الكلاسيكية، وصولاً للتعبيرية والرمزية. مروراً بالواقعية والطبيعية، الأمر الذي يدفعنا للغوص في عمق هذا المسرح للتعرف على كنهه؛ فما هو العبث؟

ما هو العبث؟

تعددت المصطلحات، وتباينت المفردات، عند قراءة الدراسات التي تناولت (مسرح العبث)، وقد تجلى ذلك التباين في الصفة التي أطلقت عليه، والتي تنوعت ما بين (تيار/ إتجاه/ مدرسة/ مذهب/ حركة) حيث تأرجحت في العديد من المراجع العربية ما بين هذه وتلك، لكنها تحددت في بعض المراجع الأجنبية بواحدة منها، وانتفت وتلاشت في بعضها الآخر، كما سنوضح على النحو التالي:

أولا: المراجع العربية:

اكتظت المراجع العربية، بقراءات نقدية لنصوص تنتمي لمسرح العبث، عبر وصفه بعدة مفرادت أو مصطلحات تتأرجح بين (تيار/إتجاه/منهج/مدرسة)، بل أن بعضها يستخدم الصفتين معاً، كما في كتاب (مسرح العبث – مفهومة، جذوره، أعلامه)، للناقد نعيم عطية، حيث يقول في مقدمته: "ولا يعني الاهتمام "بمسرح العبث" التقليل من قيمة المدارس والتيارات الفنية الأخرى سواء المعاصرة له أو السابقة عليه"[12].

على النسق ذلك، لا يمكننا أن نغفل العنوان الذي اتخذته الناقدة نهاد صليحة لكتابها الذي تناولت فيه مسرح العبث ورواده، والذي تم طباعته لمرتين بعنوانين مختلفين: "المدارس المسرحية"[13] في عام 1994، ومن ثم "التيارات المسرحية المعاصرة"[14] في عام 1997، مما يوضح حالة التأرجح ما بين الصفتين.

على الجانب الآخر، رفضت بعض المراجع العربية إحدى الصفات السابقة، لصالح صفة أخرى، كما في (المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض) حيث نفى عن مسرح العبث السمة المدرسية بقوله: "لا يشكل هؤلاء المسرحيون مدرسة مسرحية"[15]، وحدد العبث باعتباره تياراً، قائلا: " اعتبر تيار العبث أحد أهم التيارات في المسرح المعاصر"[16].

وفي نطاق عدم الرغبة في تحديد المصطلح، خاصة ضمن نطاق (المدرسة) يعود عطية ليخالف نفسه – كما أشرنا سلفاً – وينبه – في موقع آخر من نفس الكتاب– من استخدام الصفة ذاتها، قائلا: " يجب أن ننبه إلى أن الكتّاب الذي يطلق

عليهم كتّاب العبث أو اللامعقول أو الطليعة لا يؤلفون فيما بينهم مدرسة واحدة أو حركة متضامنة كما كان الحال مثلا بالنسبة للحركة الرومانتيكية أو الحركة السريالية"[17].

التذبذب ما بين وسم العبث بصفة ما ومن ثم العودة عنها، بدا واضحاً في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية أيضاً، لإبراهيم حمادة، حيث يقول عن كتّاب هذا المسرح: "ومع أنهم لم يكونوا جزءاً في حركة ما ذات اتجاه محدّد ومعروف، إلا أنه كان يجمعهم – بشكل عام – إحساس حاد بالكرب والضيق، إزاء عبثية الأحوال التي يعيش فيها البشر"[18]، لكنه يعود مرة أخرى ليثبت صفة (الحركة)، بقوله عن ألفريد جاري:" يُعتبر الأب الشرعي للحركة القائمة"[19].

ثانياً: المراجع الأجنبية:

تباينت بعض المراجع الأجنبية ما بين تحديدها للصفة وإلغائها لها بصورة جذرية، على النحو التالي:

أ- تأكيد الصفة:

على مستوى النقد الغربي، نجد أن صفة (حركة – Movement) هي الدارجة عند الحديث عــن (العبث) في العديد من المراجع الأجنبية، التي – كما يبدو – تحاول قدر المستطاع عدم تقنين هذا المسرح بمصطلحات مدرسية محددة، بما يتسق وسماته العامة والخاصة، وفلسفته التي لا تنشد التقنين على جميع المستويات، فنجد ذلك في كتاب Theater: A Crash Course[20] للكاتب روب غراهام، حيث يصف جميع الاتجاهات المسرحية منذ الدادية إلى الحداثية، معرجاً على العبثية، بأنها (حركات مجنونة).

تلك الرغبة؛ في عدم تقنين العبث بصفة محددة، جعلت الناقد البريطاني جون رسل تيلور يرفض وسم هذا المسرح بالمدرسة، في قاموسه الموسوم بـــ (The Penguin Dictionary Of The Theatre)، حيث يُعرّف مسرح العبث بالآتي: "مصطلح ينطبق على مجموعة من المسرحيين في الخمسينيات، الذين لا يعتبرون أنفسهم كمدرسة، لكنهم جميعاً – كما يبدو – يشتركون في أن لديهم موقفا محدداً تجاه الإنسان في العالم"[21]، لكنه يؤكد على الصفة، بأن أطلق عليها صراحة: "The Movment"[22].

الحال ذاته تكرر لدى الناقد جورج ولورث في كتابه (مسرح الاحتجاج والتناقض)، حيث استخدم كلمة (حركة) في وصفه لما أسماه بـــ (للمسرح الطليعي) باعتباره بديلا لمصطلح (مسرح العبث) رغم أنه أبدى اتفاقه مع دقة هذا المسمى الأخير، حيث يقول: " لقد اتخذت هذه الحركة في فرنسا طابع ((المسرح الطليعي)) الذي أطلق عليه ((مارتن إسلن)) اسم ((مسرح العبث))The Theatre Of The Absurd – وهي تسمية حالفه فيها التوفيق إلى أبعد الحدود"[23]، مع الأخذ بعين الاعتبار أن ولورث حاول التملص من المصطلح برمته، تارة باستخدام (المسرح الطليعي) وهو أكثر شمولية، وتارة أخرى باستخدام مفردات مثل (الاحتجاج والتناقض).

ب-رفض المصطلح:

في المقابل، رفض الكثير من المسرحيين والنقاد في الغرب جميع الصفات سالفة الذكر بما فيها صفة (حركة)، فالناقد الأميركي إيثان موردن يرفض في كتابه (The fireside companion to the theatre) تحديــد أية صفة لمسرح العبث، في معرض حديثه عن الغرابة واللامنطقية التي تغلف إبداعات هذا النوع، حيث يقول: " كان العبثيون مختلفين جداً عن الآخرين، فالعبث لم يكن حركة أو حتى اتجاه مثل سابقيه كالسريالية والدادية"[24].

بل أن (دورينمات) يرفض تسمية (العبث) ذاتها، حيث يقول في لقاء مفتوح له في إحدى الجامعات في بولندا: " أنا لا أحب مصطلح (مسرح العبث)، فهو بالأحرى مسرح التغريب والمفارقة. إنه يعرّي ويقع في التناقض في الوقت نفسه"[25].

مسرح العبث بلا تأطير..

لعل النماذج الرافضة لعملية التأطير، تدعونا للتفكير ملياً قبل أن نضع مسرحيات العبث في خانة واحدة، فكيف لنا أن نطلق على هذا المسرح مسميات تشي بالتوافق والتنظيم من جانب، والترتيب المسبق، والهدف اللاحق من جانب آخر!؟

هل من الممكن تقنينه بـــ (مدرسة)؟! تلك التي يحددها القاموس بـــ :"مكان الدرس والتعليم"[26]، ثم يشير صراحة لمنهجية معينة :" جماعة من الفلاسفة أو المفكرين أو الباحثين تعتنق مذهباً معيناً، أو تقول برأي مشترك"[27]، أليست هذه الصفة أبعد ما تكون عن آلية عمل كتّاب مسرح العبث!؟

وبذات النسق، هل يمكننا حصر هذا المسرح بـــ (إتجاه)؟ هذه المفردة التي تعني: "(إتّجَهَ) إليه: أقبل بوجهه عليه."[28] هل لكتاب العبث استعداد مسبق باتجاه مسار محدد!؟

وهكذا الأمر بالنسبة لكلمة (مذهب) التي تعني: " الطريقة. والمعتقد الذي يذهب إليه"[29]، فهل نستطيع أن نقول بأن مسرح العبث مدفوع بهدف واضح المعالم!؟ أليست الأهداف تتناقض واللاجدوى التي يتسم بها هذا المسرح!؟

بخلاف كل ما سبق، تبدو صفة تيار، الأخف وطأة، باعتبار التيار: "حركة سطحية في مياه الأنهار والبحار تتأثر باتجاهات الرياح"[30]، لكن ما يعيب هذه الصفة أنها مرتبطة بالسطح، وهو ما يتنافى ومعطيات هذا المسرح الذي ينبش في العمق، على المستوى الفكري والنفسي.

في ظل ما سبق من صفات شائعة لمسرح العبث، تظل كلمة (حركة) أكثرها اتساقا مع روح ومعطيات هذا المسرح، والمعبرة عنه إلى حد ما، نظراً لشموليتها، دون تخصيص يحد من آلية الانطلاق أو يوجهه أو يمنهجه، حيث تعني الحركة: "انتقال الجسم من مكان إلى مكان آخر، أو انتقال أجزائه، كما في حركة الرحى"[31]، وفي موقع آخر أكثر عمومية: " حرّكه: أخرجه عن سكونه"[32]، وهذا ما فعله ويظل يفعله كتّاب مسرح العبث – وكل من يخرج عن الإطار الدارج – بكسرهم للتقاليد السائدة، وانطلاقهم في فضاءات مغايرة للتعبير عن ذواتهم. ربما من هذا المنطلق اختار البعض – كما أشرنا – تسمية مسرح العبث بالمسرح (الطليعي) كصفة له، باعتباره طليعياً، مغايراً، كسر القواعد، وخرج عن المألوف.

بناء على ما سبق، نلاحظ أن عدم تأطير العبث أو تقنينه، يبدو أكثر اتساقاً مع ما يطرحه هذا المسرح من أفكار أو رؤى، خاصة وأن التأطير يعني وضع كل ما يُكتب في هذا الصدد تحت مظلة محددة المعالم، وهذا ما يتعارض مع منجز كل كاتب من كتّاب العبث، كما يؤكد عطية: "فإن كلاً من هؤلاء الكتاب يعتبر نفسه منعزلاً عن الآخرين وله عالمه الخاص ومعالجته الخاصة للحقيقة"[33]، وإن كانت كلمة (الحقيقة) غير متجانسة مع المعطيات (العامة) لهذا المسرح، والتي لا ترتبط بالواقع.

لذا، فإن التأطير هو – بصورة أو بأخرى– قتل لروح (العبث) ذاتها، وتدمير لكينونته. حيث أن عدم وجود صورة محددة الملامح لهذا المسرح، تؤكد أن كل مسرحية عبثية تشكل سماتها الخاصة بذاتها، فكيف لنا أن نؤطر أفكاراً تعتمد على اللاتأطير!؟ كيف نمنهج مسرحاً، لا منهجية له!؟ وكيف نُقنن مجموعة من الكتّاب بمعايير واحدة!؟ رغم الاختلاف الجذري فيما بينهم من جهة، وبين أعمال كل واحد منهم، من جهة أخرى.

فمن يقرأ لبيكيت يُدرك أن ما كتبه لا يتقاطع مع ما كتبه يونسكو أو جينيه، وفي المقابل، فإن كل عمل كتبه جينيه ذاته، لا يتقاطع مع أعماله الأخرى أيضاً، وهكذا بالنسبة لبقية الكتّاب.

بناء عليه، يبدو أن صفة (حركة) هي الأنسب لأن يوصف بها هذا المسرح (الطليعي)، والذي سنتوقف عند معناه الإصطلاحي، حيث أنه، ومنذ ستون عاماً، ولايزال مصطلح العبث ضبابياً بالنسبة لكثير من النقاد والمهتمين بالمسرح، فكان لا بد من محاولة للولوج إلى هذه المنطقة واستيضاح تفاصيلها، والتي قمنا بتقسيمها لقسمين على النحو التالي:

أولا: عبث أم لامعقول!؟

كما جاءت صفة مسرح العبث، متباينة، متأرجحة، في المراجع العربية – كما أوضحنا سابقاً – جاء المصطلح كذلك، يتأرجح ما بين (عبث) و(لامعقول)، فأيهما أدق؟!

رغم ثبات المصطلح في النقد الغربي عامة، بمسمى واحد ووحيد (Theater Of The Absurd)، الذي أطلقه مارتن إسلن، إلا أن الترجمات العربية – ومن ثم الدراسات – اختلفت من مرجع لآخر، باستخدام مصطلح (مسرح العبث) تارة كما في كتاب (بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر)[34] لنادية البنهاوي، وكتاب (بعد العبث – نصوص من المسرح الغربي المعاصر)[35] لنهاد صليحة، وهكذا في (المعجم

المسرحي)[36] لحنان قصاب وماري إلياس، و(مصطلحات الفكر الحديث)[37] لسامي خشبة، وكتاب (عبثية الواقع.. و..واقعية العبث)[38] لعثمان الحمامصي، بالإضافة لترجمة أحمد الألفي لدراسة مارتن إسلن المنشورة في مجلة آفاق المسرح[39]. أو باستخدام مصطلح (دراما اللامعقول/مسرح اللامعقول) تارة أخرى كما في ترجمة صدقي حطاب لكتاب مارتن إسلن والمنشور ضمن سلسلة "من المسرح العالمي"[40]، وفي كتاب (موسوعة المصطلح النقدي)[41] لعبدالواحد لؤلؤة، وفي كتاب (مسرح اللامعقول وتطبيقاته في المسرحية العربية المعاصرة)[42]، لإيناس العبدالعالي، وتارة ثالثة باللجوء لاستخدام المصطلحين معاً، درءاً لأي لبس، كما في (معجم المصطلحات الدرامية)[43] لإبراهيم حمادة، وكتاب (مسرح اللامعقول – المسرح العبثي)[44] لخليل الوادي، وكتاب نعيم عطية[45] – سالف الذكر– سواء بنسخته الأولى أو نسخته التي صدرت لاحقاً ضمن إصدارات مكتبة الأسرة[46]، الذي يُعد استكمالاً لمقاله المنشور في مجلة المسرح قبل عشرات السنين، كما أشرنا سابقاً، فرغم أنه استخدم مفردة (العبث) في عنوانه، إلا أن الكتاب يستخدم في معظم صفحاته مصطلح (اللامعقول).

وكما يبدو فإن الفئة الأخيرة، في حيرة عند استخدامها للمصطلحين، فنجدها مرة تفصلها بحرف العطف (أو)، الذي يفيد التشكيك، ومرة أخرى تجمعهما بحرف العطف (و)، الذي يفيد الاشتراك في المعنى.

على الجانب الآخر، وضع كتاب (المعجم المسرحي) يده على الفرق بين الترجمتين، حيث يقول: "تستعمل صفة العبثي أو اللامعقول للدلالة على كل ما هو غير منطقي، أما كلمة العبث فتستعمل للدلالة على نوع من أنواع الكتابة المسرحية ظهر في الخمسينات[47] من هذا القرن"[48].

في ظل كل ما سبق، وبالإضافة إلى طبيعة مسرح العبث، وبجانب قراءة كل ما يتعلق بالمعنى الحرفي لكلمة (Absurd). نلاحظ أن المعنى القديم للكلمة السبب الأول لهذا اللبس، والذي أدى لاستخدام المصطلحين (العبث واللامعقول) معا في العديد من المراجع، حيث " تعني كلمة (Absurd) في اللغة اللاتينية واليونانية الشيء الذي يزعج الأذن، ويجرح المشاعر، الصوت الذي لا لحن له، القاسي الأجش وتعني مجازاً، كثيراً من المعاني، أهمها، غير معقول..."[49]

وبالتالي فإن ورود تفسير (غير المعقول) كأحد المعاني، ساهم في تشكيل المعنى الكلي للكلمة، لتصبح مع الوقت مقابلاً لها في الترجمات العربية.

ونلاحظ أن المعجم المسرحي، حاول التفريق بين المصطلحين في اللغة العربية، حيث يقول في موضع آخر معنون بـــ (العبث في المسرح العربي): "استعملت تسمية العبث أحياناً، واللامعقول أحياناً أخرى في اللغة العربية للدلالة على تيار مسرح العبث، وتسمية اللامعقول تعبر عن موقف المتفرج مما يراه وعدم إمكانية مطابقة ما يراه مع ما يحدث في الواقع"[50].

من هذا المنطلق، جاء (الترادف) الذي شهدناه في العديد من المراجع العربية، هذا بالإضافة لسبب لغوي آخر سنشير إليه في الشق اللغوي من المصطلح.

ثانيا: العبث لغوياً

من الناحية اللغوية، للعبث معانٍ واضحة، سواء على مستوى المعاجم العربية أو الأجنبية، فمثلا، تحدد بعض المعاجم مصطلح العبث، بأنه (عدم الانسجام/عدم التآلف)، بل أن بعضها يذهب لأكثر من ذلك، فنجد أن معجم (لاروس)[51] يُحدد العبث بأنه: لعب وهزل، وفي (المعجم الوجيز) نجد "العَبَث: العمل لا حكمة فيه ولا فائدة"[52] وفي موقع آخر من نفس القاموس: "عبث عبثاً: لعب"[53]، بينما بعض القواميس الانجليزية[54] تفسر كلمة Absurd على النحو التالي: Highly Unreasonable أو Untrue: Ridiculous، وتترجم إلى العربية بـــ: "سخيف، مضحك، أو غير معقول"[55]. وهكذا في معجم Oxford: "صفة يفترض أنها مضحكة على نحو سخيف، وغير معقول"[56]، وفي نسخة أخرى من القاموس يتحدد المصطلح: "1– موسيقى: لا متناغم– 2– غير منسجم مع العقل أو اللياقة، وفي الاستعمال الحديث، واضح التضاد مع العقل، ولذلك، مضحك، سخيف"[57].

جميع تلك المعاني، بتعددها وتشعبها، دعت العديد من النقاد العرب لاستخدام مصطلح (اللامعقول) للتعبير عن معنى (العبث)، حيث أن جميع ما سبق من اختلاف في تناول المفردة، يوضح تلك الطبيعة المغايرة واللامألوفة لهذه الحركة، بل

أنه ينحى أحياناً إلى المعنى العامي (المضحك) للكلمة، وهو ما سنجده ضمن تصنيف أسماه المعجم المسرحي، "باتجاهات العبث" جاء على النحو التالي[58]:

- العبث العدمي، وهو ذلك العبث الذي تنتفي فيه الرؤية التفسيرية سواء على مستوى النص أو العرض.
- العبث كمبدأ تشكيلي بنيوي، وهو ما يتمثل في الحوار (كونه مفككاً)، وفي البنية الدرامية (كونها دائرية) وبالتالي يتم الوصول إلى حالة الفوضى التي تعم العالم.
- العبث الساخر[59]، الذي يتضح من خلال الصورة الكاريكاتورية مستوى الشخصيات والحبكة الدرامية.

من خلال جميع ما سبق، فإن مسرح العبث هو:

حركة مسرحية حرة، لا ترتبط بالقواعد المسرحية المتعارف عليها، ولا يمكن تقنينها بأكثر من عوامل مشتركة – غير ملزمة – لعل أبرزها – كما أوجزها المعجم المسرحي – عدم المشابهة مع الواقع، على مستوى الزمان والمكان وبنية الشخصية. وبناء عليه، فلا منطق يحكم الحوار أو الحدث، كل ذلك يقدم ضمن بنية درامية مسرحية لا أصل لها في الحياة، وغالبا ما تكون بنية دائرية، تؤكد الفعل السيزيفي حين يبدأ من حيث انتهى، وينتهي من حيث بدأ، بلا جدوى.

التقاطعات:

أمام إعلان نيتشة (1844–1900) موت (الله)، وفي ترجمات أخرى موت (الإله)[60]، أوائل ثمانينيات القرن التاسع عشر، وذلك في كتابه (العلم المَرح) وروايته (هكذا تكلم زارادشت)، لأسباب – من وجهة نظر نيتشة – تتعلق ببشاعة الإنسان. أصبح من البديهي أن يبحث الإنسان – المبدع تحديداً – عن ماهيته من جديد، ليخلق هويته بنفسه، ويضفي من خلالها المعنى الحقيقي على الأشياء المحيطة به، لكن الظروف السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية في أوائل القرن الماضي، كبّلت المبدع، فبات حيادياً كعالمه، عاجزًا عن إيقاظ وعيه الكامن، فانبثقت العبثية من قمة الألم والحيرة، التي تصل إلى حد السخرية أحياناً.

جميع الظروف السابقة، وغيرها، سواء العامة أو الخاصة[61]، أثّرت في المبدع، وتسببت بصورة مباشرة وغير مباشرة في صناعة المنجز الإبداعي على مستوى الشكل والمضمون، وهذا ما تكرر لدى مبدع الألفية الثالثة، فرغم خصوصية ظروف نشأة مسرح العبث في الخمسينيات من القرن الماضي، وظروف تقنينه في الستينيات من القرن ذاته، إلا أن هناك العديد من العوامل المشتركة بين تلك الظروف وبين ما يحيط الألفية الثالثة من ظروف على المستوى السياسي، الاجتماعي، والاقتصادي، مما يشكل مصدراً رئيساً ومبرراً مباشراً للحظوة التي ينالها مسرح العبث لدى المسرحيين إلى يومنا هذا، والتي نستطيع حصرها، على النحو التالي:

1- تكرار المعاناة التي عاشها الإنسان الأوروبي بسبب الحرب العالمية الثانية، حيث عانى إنسان الألفية الثالثة من ويلات الحروب في العديد من دول العالم، على سبيل المثال: أفغانستان، العراق، سوريا، الكويت، وأخيراً أوكرانيا.
2- يتماس إنسان الألفية الثالثة ويتعايش مع معطيات الحروب عبر وسائل التواصل الاجتماعي بصورة يومية، مما يجعله يعيش العنف أينما كان، بكل ما يخلفه هذا (العنف الإلكتروني) من آثار نفسية عميقة.
3- الرغبة بالانعزال واحدة من أبرز وسائل الدفاع التي استخدمها الإنسان الأوروبي لمواجهة الحروب ومخلفاتها على المستوى النفسي والمادي، وهذا ما نجده يتكرر في زمننا الحالي كنتيجة حتمية لانتشار وسائل التواصل الاجتماعي التي عززت العزلة بين أبناء البيت الواحد.
4- بدءاً من النصف الأخير من القرن العشرين، إلى اليوم، هناك انتشار واسع للمجاعة، الأمراض المميتة، والأوبئة الخطيرة، التي تسببت في قتل الملايين من البشر، وفرضت حصاراً وعزلة صحية على العديد من المجتمعات، وخلفت قلقاً دائماً لدى الإنسان، وتساؤلات مستمرة حول مصيره.

من خلال جميع تلك العوامل لا بد أن يظل المتلقي المسرحي تواقاً لعروض مسرح العبث وتأثيرها في نفس متلق يعيش عالماً مأساوياً يائساً، يحتاج لمن يقدم له عروضاً تعبّر عنه وتغلف روحه التائهة بهالة سوداوية، لا جدوى منها.

المبحث الثاني: ثيمة الانتظار

يمثل الانتظار عنصرًا خانقــًا ومدمراً للنفس البشرية، ويعزز من فكرة (اللاجدوى) التي يعبر عنها مسرح العبث، خاصة وأن الانتظار العبثي، لا يُفضي إلى شيء، فهو – غالباً – انتظارٌ معلــّق، مبني على اللاهدف، الناتج عن الموقف الإنساني الراكد المنبثق من خواء وفراغ روحي كبير.

لذلك نجد أن العديد من النصوص العبثية وقد شكلت بعض ملامحها بهذا الفعل الساكن، الذي يقضى على متلقيه قبل أن يقضي على شخصياته، مؤسسًا بذلك ملمحاً مهماً من ملامح مسرح العبث، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة أن كل عبث يتضمنه انتظار بلا أدنى شك.

وللتعرف على كيفية توظيف ثيمة الانتظار في مسرح العبث، على مستوى النصوص المسرحية، سنتناول في دراستنا هذه مجموعة من النصوص المسرحية المعروفة، والتي عُرضت كثيراً على خشبات المسارح في كل بقاع العالم، وهي : الكراسي ليوجين يونسكو، مسرحية صامتة لصمويل بيكيت، الحارس الأخرس لهارولد بنتر، والنص العربي : الهشيم، الذي قدم لعدة مرات في الوطن العربي للكاتب العراقي عبدالأمير شمخي.

الكراسي ليونسكو[62]

يــُعتبر (يوجين يونسكو) أحد أبرز كتاب مسرح العبث، ومن أوائل من لفت الأنظار إلى هذه الحركة الجديدة، بعد أن استفز الأوساط الثقافية والمسرحية – تحديدًا – من خلال نصه المميز (المغنية الصلعاء) الذي كتبه عام 1950، ولحقه بمسرحيتي (الدرس)1951، ثم (الكراسي) 1952، ولهذه المسرحية الأخيرة قيمة كبرى تتعلق بالشكل المسرحي الـــذي أراده (يونسكو)، حيث عبر عن ذلك في لقاء له عام 1960، قائلا: " في الكراسي لجأت إلى نوع من التوضيح. الأشــياء نفسها أصبحت لغة. كنت أريد أن أصل إلى لغة مرئية: لغة للمسرح أكثر صراحة، وأشد عنفــًا، وأقوى من لغة الكلمات (...) ما يستطيع الفنان أن يفعله هو أن يجدد اللغة "[63].

أما حكاية النص فتدور حول حفل يقيمه زوجان تجاوزا عامهما التسعين بقليل، وبجانب أهمية المدعويين الكثر الذين تنوعت فئاتهم بدءاً من العامل، وصولا للإمبراطور، للحفل قيمة أكبر بالنسبة للقائمين عليه، تتمثل في ذلك الخطاب الذي يأمل (العجوز) في توجيهه للمدعويين، عن طريق الخطيب، رغبة منه في إيصال عصارة فكره وتجربته للأجيال القادمة، علهم يستفيدون مـــن هذه الرسالة السامية والمهمة كما يعتقد هو، وكما تؤكد له زوجته باستمرار.

وبمفاجأة غير متوقعة، يقذفنا (يونسكو) بضيوف وهميين، يعيش معهم العجوزان لحظات مختلفة باختلاف الضيوف واختلاف مراكزهم، فللكولونيل معاملة تختلف بالتأكيد عن معاملة (حافر الكليشيهات) فالزوجة – علــى ســبيل المثــال– تنحني لتحية الأول بكل احترام، واصفة إياه بالمهذب، والعظيم أيضًا، بينما هي ذاتها، تتعامل مع الثاني بغرابة لا تتناسب مع سنها أولا، وهدوئها السابق ثانيًا وهذا يبدو في الإرشادات التالية: "(لحافر الكليشهات في ملاطفة مضحكة، تزداد فــي هذا المشهد، ثم تعرض جوربها الأحمر، وترفع تنوراتها العديدة، وتكشف عن تنورة مليئة بالثقوب، تكشف عن صــدرها، صدر العجوز، ثم تضع يديها على خاصرتيها ، وتطرح رأسها إلى الوراء وهي تطلق صيحات خليعة وتقدم حوضها، وقد باعدت بين ساقيها، ثم تضحك ضحك العجوز العاهر)"[64].

ومع قدوم كل ضيف جديد، يتم احضار (كرسي) جديد لهذا الضيف إلى أن يكتظ المكان بالكراسي، معلناً حالة من الفوضى والازدحام، تشبه إلى حد ما ذلك التراكم الحياتي الذي اكتظ به عقل العجوز وزوجته، وهو أحد أهم الأسباب التي أدت لرغبتهما العارمة في الحصول على مستمع جديد لتلك الحكايا المستهلكة، وتلك الذكريات المكرورة التي يرددانها على بعضهما البعض منذ أكثر من ثمانين سنة.

لكن، وبما أنها لا تمثل أكثر من مخزون خاص مليء بالترهات، فإنها لم تستحق من (يونسكو) أكثر من مجموعــة من الكراسي الفارغة، وخطيب أبكم ليعبر عنها.

قرر العجوزان الانتحار قبل نهاية المسرحية، وذلك بأن رميا نفسيهما من النافذة، إلا أن صدمة انتحارهما تلــك لا تقارن بصدمتنا نحن المتلقون، بهمهمات الخطيب التي دلت على عجزه عن الكلام، الأمر الذي يجعلنا نتساءل: لماذا سعى (العجوز) لخطيب أبكم إن كان مؤمنــًا بالفعل بأهمية إيصال رسالته للعالم؟! أم أنه لم يكن يعلم بحقيقة الخطيب التي ظلت خفية بالنسبة للعجوزين إلى أن انتحرا!؟

فترةٌ من الانتظار قضتها الشخصيات الحقيقية (الزوج والزوجة)، والوهمية (الضيوف)، من أجل سماع رسالة العجوز على لسان (الخطيب)، ولأن الانتظار قد طال، فقد اعتقدنا – كقراء– أن الخطيب لن يختلف عن ضيوف الحفل/الاجتماع، خاصة وأن ما أراد (العجوز) قوله، قد أعاده على مسامع الحضور عدة مرات، فقد تكلم عن ذكرياته، أمنياته، بعض من تجاربه التي راح يرددها متنقلا بين الحضور، في حين راحت زوجته تقوم بدور المؤثرات الصوتية لهذه الهذيانات، وبالتالي فلن تكون هناك حاجة لهذا الضيف المنتظر الذي منذ أن وطئت قدماه المكان فعلا، وهو لم يتفوه بكلمة واحدة في حين راح يوزع تحياته للجمهور، الذي خُيّل إليه أنه توافد عليه من أجل الحصول على توقيع منه.

وفي خضم هذا التدافع حول الخطيب من قبل جمهور وهمي، استمر(الزوج) في التعبير عن امتنانه وشكره للضيوف، مؤملاً إياهم، وإيانا، بسماع رسالته أخيرًا، لكن وبما أنه عبر عنها في فترة الانتظار تلك – كما ذكرنا – فقد آثر الزوجان الانتحار طالما أنه لا يوجد ما يقال، بدليل أنهما لم ينتظرا أن يتكلم الخطيب بعد أن صبرا كل هذه الفترة.

إذن، فالانتظار هنا لم يسفر عن نتيجة على الاطلاق، فالضيوف ما هم إلا أوهاماً وخيالات، وهكذا هي قيمة الخطيب الحقيقية إن تغاضينا عن وجوده الحسي، الذي لم يعد ليعني شيئا في ظل عجزه عن التواصل المرجو منه، وهي مفارقة قدمها (يونسكو) في خلقه لذلك التناقض بين (الاسم) الذي يمثل في الوقت ذاته مهنة أو وظيفة، وبين فقدان صاحب هذا الاسم في المقابل لأهم سمات هذه الوظيفة، فـ (الخطيب) جاءنا فاقدًا لأهم عنصر يتطلبه عمله، بل ويقوم عليه، وهو القدرة على الكلام!

ورغم الاحساس باللاجدوى جراء لحظات الانتظار تلك، إلا أن قيمة هذا العنصر في النص تجلت فيما أتاحه من فضاءات رحبة للشخصيات التي على شاكلة أبطال مسرحيتنا هذه – على سبيل المثال – ليفرغوا في هذه الفضاءات دواخلهم التي تبدو أول الأمر، طبيعية جدًا، لكنها سرعان ما تستثار في لحظات انتظارها تلك فتنسلخ عن ذلك الجلد الناعم البسيط شيئا فشيئا، إلى أن نفاجأ بها تصعّد من توترنا بعد أن تصاعدت هي كمقطوعة موسيقية مسكونة بالعنف، للدرجة التي قد تقدم فيها على الانتحار كما في (الكراسي).

مسرحية صامتة لبيكيت[65]

لا شك أن (صمويل بيكيت) هو أول من أغرق المسرح بأعمق وأطول لحظة انتظار تاريخية من خلال نصه الشهير (في انتظار غودو) 1947 الذي أهله بالتالي للتربع على عرش (مسرح العبث) كأحد أهم كتّابه، وهذا ما أشار إليه (مارتن إسلن) في كتابه سالف الذكر، حين لقب فيه بيكيت بـ: " أعمق كتّاب دراما اللامعقول وأعظمهم شأنا "[66]، كما أنه أشار لثيمة الانتظار في مسرحية (في انتظار غودو) حين وصفها بأنها: " تستطيع أن تولد ترقباً، وتوتراً درامياً بالرغم من أنها مسرحية لا يحدث فيها – بالمعنى الحرفي للحدث – شيء"[67].

لكن الاستهلاك النقدي الذي طال هذه المسرحية تحديدًا، أوعز للباحثة أن تختار نصًا آخر، وإن لم يكن بكرًا في الساحة النقدية إلا أنه غير مطروق بكثرة، وهو نص (مسرحية صامتة) التي كتبها بيكيت عام 1957، والتي ترجمت لعناوين أخرى.[68]

من الصعوبة أن تتسلل ثيمة الانتظار من بين خبايا النص، كونه لا يحمل أي جملة تشي بأمل ما يترقبه الجميع، كما في (في انتظار غودو) على سبيل المثال، إضافة لكونه لا يتميز بـ (سكون الحدث) الذي يشكل أحد أهم بوادر هذه الثيمة، كما هو الحال في نص (الأيام السعيدة) لبيكيت أيضاً. بيد أن لنص (مسرحية صامتة) تعاطي مختلف تمامًا مع ثيمة (الانتظار) عن النماذج الأخرى المطروحة في هذه الدراسة.

في غالبية أعمال مسرح العبث هناك إشارة ما لذلك المُنتظر، إن كان مجرد أمل أو حلم جميل، أو أنه شخصية ما ينتظر منها التغيير، حتى وإن فوجئنا بها عاجزة عنه، كالخطيب في مثالنا السابق (الكراسي)، وهذا لا يمنع من وجود (المنتظر السلبي) إن جاز لنا التعبير، على اعتبار أن (الخطيب) من الممكن تسميتهما بـ (المنتظر الايجابي) كونهما شكلا في كثير من اللحظات الأمل الجميل.

لكن في (مسرحية صامتة)، ورغم يقيننا بوجود هذا المجهول وامكانية فاعليته بالنسبة للشخصية – أو على الأقل هكذا تأمل وتتوقع الشخصية ذاتها – إلا أننا لا نجده ماثلا في النص بأي شكل من الأشكال.

فأحداث المسرحية تدور حول شخصية تقوم بمجموعة من الأفعال المتتابعة، لكنها لا تصل لنتيجة في أي منها، بدءاً بلحظة دخولها خشبة المسرح، حين تستمع لصفير قادم من الجهة اليسرى تارة، واليمنى تارة أخرى إلى أن يستقر مصدر الصفير في الأعلى، وفي هذه الجهة الأخيرة تظهر لهذه الشخصية العديد من الأشياء تباعـًا (شجرة ذات فـرع واحـد، حزمة من السعف، مقص، إبريق صغير، مكعب كبير، مكعب متوسط الحجم، وآخر صغير، وحبل). ومن خـلال هـذه الأشياء يتم تقييم علاقة الإنسان بها من جهة، وبالحياة من جهة أخرى، فعلى سبيل المثال تعيش الشخصية لحظـات مـن الصراع من أجل الوصول إلى إبريق الماء والذي يشكل مصدراً للحياة بلا شك، كما تمثل (الشجرة) مصدرًا للأمان حيث تستظل بها الشخصية.

يتلاعب (بيكيت) بجمهوره في هذه المسرحية كما تلاعب بشخصيتها الوحيدة، والتلاعب الذي نعنيه هنا، نابع أولا: من فكرة إعادة المشهد من جديد، وثانيًا: بخداع الشخصية ومتلقيها بما ينزل من سقف المسرح (السماء) من أشياء رغـم ضروريتها إلا أنها ليست ما ينتظره، بدليل أن الشخصية منذ لحظة دخولها الأولى، وهي تتطلع إلى يديها الفارغتين، مما جعلنا نعتقد أن سعيها للحصول على تلك الاشياء التي تتدلى من الأعلى هو مجرد رغبة منها في الحصول على شيء بدلا من الانتظار بيدين فارغتين، وخير دليل على ذلك رغبة الشخصية في الحصول على (المقص) الذي استخدمته الشخصية لتقليم أظافرها، وليس في أمر مهم.

كثيرًا ما يعتقد البعض أن الحلول لمشاكلهم، تأتي من الخارج، بيد أن الحل كامن في ذواتهم، والحقيقة ماثلـة بـين أيديهم، لكنهم عامون عنها. ولعل هذا ما يبرر لنا التلاعب الذي طال الإنسان الصامت منذ دخوله إلى خشـبة المسـرح الخالية، فمن الصفير الذي يتناقله النص من جهة إلى أخرى، إلى تلك الأشياء المتدلية التي أغـرت الشخصـية الوحيـدة بالسعي للنيل منها، مرورًا بتلك الأيدي الخفية القابعة في جوانب المسرح والتي كانت تدفع به إلى داخل المكان كلما إتجه إلى مصدر الصفير: "صفير من اليمين / يفكر/ يذهب نحو اليمين من خشبة المسرح / إلا أنه يـُـدفع فـورًا، يتعثـر، يسقط ويعاود النهوض حالاً. ينفض الغبار من عليه.. يفكر"[69] وهكذا يتكرر الحدث بالنسبة لبقية الإتجاهات.

ولا يبقى أمام هذا الإنسان – أخيرًا – إلا النظر إلى يديه بعد أن عجز عن الحصول على أي شيء، بل أنه لا يضعف أمام عودة تلك الأشياء المتدلية بصورة أفضل وأقرب إلى التناول، حيث يصر على اكتشاف حلـّـه الذاتي القابع بين يديه: "يظهر فرع الشجرة ثانية، وتتفتح أوراقه فيرسل ظلاً على خشبة المسرح / صفير من الأعلى / إلا أنه لا يتحرك / ترتفع الشجرة إلى الأعلى وتختفي / يتطلع هو، على يديه"[70]. عندها يُسدل الستار.

الحارس الأخرس لهارولد بنتر[71]

يشعر الإنسان أحيانا بعدم القدرة على المواجهة.. فيصبح أمام خيارين إما أن ينحني ويوحي للجميع بذلك الضعف، أو أن يواجه قدره بالضحك عليه، وله.

ولا نجد أقسى من الواقع، الذي يتطلب منا المواجهة، لذا أراد بعض أولئك العبثيون أن يواجهوا واقعهـم، ليبـدوا أقوياء لا يهزهم عالم مأساوي تعيس، ينثر الضعف على مريديه.. ومن ثم يلفظهم من جديد على قارعة طريقه، بلا رحمة ولا شفقة، فإما أن يكون الإنسان قويًا ليقف من جديد ويستأنف حياته، أو أن يظل على قارعة الطريق، يستجدي القوة من مفتقديها.

بين (جص – Gus) و (بن – Ben)، لابد أن تزحف الإبتسامة إلى شفاه المتلقي في مسـرحية هارولـد بنتـر(الحارس الأخرس) – (النادل الأخرس) في بعض الترجمات – التي كتبها عام 1957 ، فالمسرحية ، التي تتكون مـن فصل واحد، تدور في إطار شابين يعملان كقتلة مأجورين، ينتظران – كالمعتاد – أمر المنظمـة بتنفيـذ عمليـة القتـل المجهولة بالنسبة لهما.

وبما أنها من فصل واحد ، فالمكان لا يتغير طوال المسرحية (حجرة بالبدروم) إلا أن الأحداث تتوالى فيـه بشـكل مكثف، لا يتلاءم مع السكون الذي يغلف مسرحيات العبث عادة، ولعل هذا يمثل أحد أسباب اختلاف الكثيرين حول وصف (هارولد بنتر) تحديدًا بالكاتب العبثي، ويجعلهم يضعونه ضمن خانة (الملامح) إن صحت التسمية، من منطلق أن بعـض النصوص قد تحتوي على ملامح تيار أو حركة ما، دون أن تصنف ضمن هذه الحركة.

لكن، وفي ظل (مسرح العبث) تحديدًا، تشكل عملية التصنيف إشكالية كبيرة – كما أسلفنا في المقدمة – وبالتالي فإن هذا النص يمتاز بتكوينه العبثي، على مستوى المكان والزمان والحدث أيضا، الأمر الذي أدى إلى سهولة التعاطي مع ثيمة (الانتظار) في (الحارس الأخرس) بالذات.

وكحقيقة ملموسة، لابد أن نعترف أن (جص) هو الذي تم إقرار فناءه بقتله على يد زميل المهنة (بن). لكن، وبعيدًا عن الحقائق، ألا نعتقد أن الدمار قد طال (بن) بصورة ما أيضًا؟. فكيف لأي انسان كان أن يصل إلى مرحلة قتل زميل له بالبرود الذي تلقى فيه (بن) أمر القتل، وبذات البرود أوشك على تنفيذه، كون الستار قد أسدل معلنـًا نهايـة المسـرحية لحظة إقدام (بن) على فعل القتل شاهرًا مسدسه في وجه زميله المذهول من هول الصدمة، إن رد الفعل الذي واجـه بـه (بن) أمر القتل، أمر يدعو إلى الاشمئزاز من ناحية، والتعاطف من ناحية أخرى:

"(يضع البوق مكانه) يا جص! (يخرج مشطـًا ويمشط شعره، يصلح سترته حتى يخفي بروز المسدس. يندفع الماء من الخزان في دورة المياه. يذهب (بن) بسرعة إلى الباب يسارًا) جص."[72]

لكن، وفي ظل التعاطي مع مجرم كـ (بن) لابد أن نضع بعين الاعتبار طبيعة الشخصية، التي تتصف بالعنف أساساً، إضافة لحالة الملل التي كانت تعتريها جراء انتظار (أمر القتل)، فالإنتظار هنا قد واجهه (بنتر) بالكوميديا غير المباشرة من خلال بعض المواقف والجمل، أما (جص) فقد واجهه بالتساؤلات الساذجة، والعبث بمحتويات الغرفة تارة، والذهاب لقضاء الحاجة تارة أخرى، ويبقى (بن) الذي بدا لنا هادئـًا، وهو يقرأ صحيفة الحوادث، مستمتعاً بادعاء الهول مما يقرأ من جرائم بسيطة مقابل ما يقوم به هو وزميله.

لكنه سرعان ما يفاجئنا باستعداده للقيام بقتل هذا الزميل، الأمر الذي يجعلنا نتساءل مرة أخرى: تُرى مـن الـذي قُضي عليه (بن) أم (جص)؟

بعد دراستنا للنصوص الغربية، ننتقل لدراسة النموذج العربي والمتمثل في مسرحية (الهشـيم) للكاتـب العراقـي عبدالأمير شمخي، والتي قدمت كثيراً على خشبات المسرح في الوطن العربي، وفي منطقة الخليج تحديداً. [73]

الهشيم[74] لعبدالأمير شمخي

منذ اللحظة الأولى، تتمثل القسوة في نص (الهشيم)، فنحن أمام مسرحية، انسلخت شخصياتها عن وجودها، وبقيت على أمل وحيد لباب قد يفتح هنا أو هناك، وهو أمرٌ يتطلب منا التساؤل حول أسباب هذا الانتظار، فلماذا تقف شخصيات (الهشيم) في هذا المكان الموحش لساعات، وأياما وشهور، لتنتظر فقط قدوم عربة لن تأتي؟ فما هو مبرر الكاتب أولاً، وشخصياته ثانياً؟

من خلال شخصياته الأربع ، يعبر بنا (عبدالأمير شمخي) إلى الضفة الأخرى، تلك الضفة البعيدة جدًا، والمجهولـة بالنسبة لنا، ليعرفنا على جرحه المركون هناك، فنكتشف أنه جرح غائر، عمقه يتجاوز آلاف السنين، هو عمـر تـاريخ وحضارة ذلك المكان.

ولعل انتماء الكاتب يجعل المتلقي يستدعي المأساة العراقية باعتبارها أهم ملامح (الهشيم) رغم أن المكان الذي تدور فيه الأحداث مكان مجهول، لم يتم تحديده في النص على الإطلاق، وهذا أحد أبرز ملامح مسرح العبث الذي تدور أحداثه في فلك الحكاية التي قد تحدث في أي مكان في هذا العالم البشع.

فالشخصيات التي تتوالى الظهور في النص، شخصيات محطمة، تحمل على أكتافها تعب سنين من الإنتظار، وفي كلماتها مأساة ملموسة، عبّر عنها الكاتب بشكل مباشر من خلال (العاصفة) التي دمرت المكان، فأخفت ملامحه، وشوهت ملامح أصحابه؛ فهذه إمرأة تحمل في يدها جمجمة ابنها باحثة عن جسده الذي خلفته وراءها، أثناء الهروب من العاصفة، كلمات مؤثرة، وهلوسات نادمة، فتقول المرأة (التي لم يحدد لها الكاتب إسما):

"أنا خرجت من العاصفة. (تشير للرأس) وابني نسي جسده فيها. لكني..أضعت..ذاكرتي"[75]، وفي موضع آخر تقول: "أجبروني على مغادرة المكان الذي كنا نحيا فيه (...) كانوا على عجلة من أمرهم.. كان واجبا علي أن أطيع.. فأخذت رأس ابني، وتركت جسده في الغرفة تحت السرير، هناك دفنت جسده، ولم تبق العاصفة على القليل الذي حملته معي"[76]

وكما يتضح من المونولوغ، فإن النص يحيلنا مباشرة إلى ذلك المشهد الذي عبر عن معاناة شـُمر بن الجوشن في نص (الحر الرياحي) لعبدالرزاق عبدالواحد، حين ظل يهلوس بعد قطعه لرأس الحسين بن علي، نادمًا تارة، ومرعوبـًا تارة أخرى.

وفي ظل شتات المرأة، بين لحظات الرعب والندم، يظهر لنا (الثالث) الذي نكتشف أنه زوجها الذي فضل الهرب مدفوعاً بالظروف الصعبة التي صاحبت العاصفة، ورغبته بالهرب اضطرته للقسوة على زوجته التي لم يتبق لها سواه، وبعيدًا عن بعض الجمل التي أوحت لنا بفقدانه للذاكرة، إلا أن احتمال الهرب وبالتالي إدعاءه فقدان الذاكرة، وارد في ظل وضع صعب، فـُـني فيه ماضيه، ولا ملامح لحاضره ومستقبله، ورغبة الهرب هذه يؤكدها حواره الذي ين عن وعي تام بالمأساة:

" اتركيني ، سأهيم على وجهي علني أجد طريق الخلاص (وحين تسأله: ونحن – تقصد هي والجمجمـة) يجيـب: سأقطع ذلك الحبل الذي يشير إلى تاريخ لم يعد فيه إلا الحكايات (يخرج)"[77].

إن كل شخصية من هذه الشخصيات الأربع تحمل جرحاً غائرا بداخلها، ورغم أن العاصفة (وهي الحدث الماضوي الذي لم يتجسد على الخشبة) عملت على نبش هذه الجروح، إلا أن هذا لا يعني أن الشخصيات كانت تعيش حياة هانئة، فبنظرة واحدة للعلاقة المحيرة بين (الأول والثاني) التي تبدأ بسؤال يكرره الأول على مسامع الثاني: "هل أعرفك؟ "[78]، "قبل الدخان والعاصفة والضباب..ألم نلتق؟ "[79].

بنظرة لهذه العلاقة نكتشف أساسَ بعض هذه الجروح، فالأول كان سجيناً في أحد المعتقلات، تلقى تعذيبًا مهلكًا على يد (الثاني) أحد رجال السلطة القاهرة، التي ما إن ولت حتى شعر (كلابها) بالذل والهوان والرغبة في الموت تكفيرًا عن الخطيئة التي لم تُكتشف إلا متأخرًا، حيث يصف نفسه بـــ: "حصـــان شـــاخ.. كُـــسـرت ساقـــه.. ولم يعد يصلـــح إلا لطلقـــة الرحمـــة.. (يستدير إليه) أتعرف.. كنت كل ليلة بعد أن أنهي عملي بتعذيبكم أعود إلى البيت لأبكي وأطلب الرحمة والصفح (يجلس أمامه) اصفح عني"[80]

لكن ما عسى أن يفعل (الأول) في ظل ظروف شلت حركته كالآخرين، بل أنه يعمق من مأساته حين يطلب من (الثاني) أن يسأل الصفح من الأجيال التي كان يفترض بها أن تأتي من صلبه (صلب الأول)، لكنه أصبح عاجزًا عن الإنجاب جراء ذلك التعذيب، فلم يعد الصفح حلا لمأساته.

ومن الملاحظ هنا أن للشخصيات ماضٍ واضح المعالم، رغم محاولة الكاتب مواراته خلف جمله المقتضبة، وهو ما يتناقض مع صفات الشخصية العبثية التي تفتقد للماضي، والذكريات ضمن الإطار الاجتماعي.

في مكان يصفه النص بأنه "بقايا مكان"[81]، يصبح من المُـلح على ساكنيه الإنتقال منه إلى مكان آخر قد ترى فيه الشخصيات ملاذها، وهذا ما يبرر وجود (الحقيبة) التي تشكل أبرز ملامح (الحلم) في الهجرة والبعد عن الدمار الذي طال الإنسان قبل أن يطال محيطه.

ولعل الإرشادات الخاصة بعناصر العرض المسرحي الأخرى، ساعدت القاريء على استيعاب حدود تلك (البقايا)، فالأزيـــاء عبارة عن: "معاطف قديمة، أو بقاياها"[82]، مما يسبغ على المتلقي ثقلا نفسيـًا، قبل الولـــوج إلى لـــُب النص.

بأزياء كهذه، ضمن دائرة مكان موحش كهذا، يُصدّر (عبدالأمير شمخي) شبحه المتأني، وبطله المجهول متمثلا بعنصر الإنتظار، متنقلا به بين دهاليز الكلمات الراكدة، ليوقظ فينا – كمتلقين – عنصري الترقب والتوتر، وليسلب شخصيات العمل حقها في الفرح كلما نطق أحدهم بـــ (العربة)، فالفرح لم يعد يمثل مفردة من مفردات القاموس الإنساني اليومي، وبالتالي لن يكون هذا المكان أفضل حالا من ذاك، فلم الفرح إذن؟

يتسلل الإنتظار إلينا منذ الجمل الأولى في المسرحية، سواء على مستوى النص الأصلي (الحوار) أو النص الفرعي (الإرشادات):

"الأول (لازال ينظر إلى البعيد) / الثاني (يقترب منه بحذر) هل مرت العربة؟"[83]. مما يؤهلنا بالضرورة لاستقبال هذه العربة، التي – على ما يبدو– مهمة جدًا لهؤلاء، ويزداد حس الترقب لدينا كلما نظر أحدهم للإتجاهات الجانبية، كما تشير إرشادات النص، لكن العربة، لا تكتفي بأن تمثل (الحلم المنتظر)، فقد أصبحت مع الوقت مصدرًا للخلاف بين شخصيات لا تملك بدائل أخرى للحوار الذي قد يقتل الجوع والإحساس بالعطش أحيانا.

وبالتالي فبدلا عن الإتحاد لإيجاد حل لوضعهم المعلق، نجدهم بالمقابل يختلفون كثيرًا حول الإتجاه الذي ستأتي منه العربة، كما يختلفون حول حقيقة وصولها من عدمه مرات عديدة، وقد يقصد الكاتب بذلك الإختلاف، إختلاف توجهاتهم العقائدية والفكرية.

أما في المشهد الأخير من النص، فقد عمل المؤلف على إقناعنا فعلا بوصول العربة أخيرًا، الأمر الذي هلل من أجله رواد المكان المقفر هذا، فالمرأة تعبر عن فرحها لجمجمة طفلها قائلة: "وصلت العربة يا بني، وسأعيدك"[84].

أما (الأول) فراح يتقافز فرحًا، بوصولها، للدرجة التي بات معها يتخيل أمورًا، لم تكن موجودة أصلا: "ياله من مشهد أخاذ.. لم أشهد موكبًا بهذا الجلال والروعة، خيول بيضاء تسحب العربة"[85].

أما الصدمة الكبرى، فلا تكمن في كون أن العربة قد غيرت مسارها كما ذكرت إحدى الشخصيات فحسب: "لا.. الخيول العشرة البيضاء تأخذ العربة وتختفي... لقد (ينهار).. لقد ابتعدت.. اختفت واندثرت"[86]، بل أنها تكمن في حقيقة مرة مفادها أن العربة لم تأت أصلا، ولم تكن سوى سرابًا اعتقد الجميع أنه موجود، لدرجة أن (الثالث) أصبح يهلوس متخيلاً أنه قائد العربة، الذي غيّر مسارها برغبته، وهو حلم جائز لمن عجز عن تغيير مسار حياته فعلاً.

في ظل هذا الإحساس العميق بالانكسار، تعود الشخصيات لخلافاتها من جديد، حول الإتجاه الذي قد تأتي منه العربة، من خلال بنية دائرية تعد إحدى علامات مسرح العبث، وتظل التساؤلات معلقة؛ هل كانت الشخصيات تنتظر عربة بالفعل أم أنه مجرد هذيان عقول مهشمة؟ وإذا كانت مجرد هلوسات، فهل ستظل هذه الشخصيات تنتظر عربتها الوهمية؟!

لم يكتف(عبد الأمير شمخي) في انتزاع هذه التساؤلات فحسب، في نص أعلن بعنوانه حالة اليباس والتكسّر[87]، بل أنه ومن خلال (هشيمه) فرض علينا ذلك التساؤل الذي نحاول جاهدين التغاضي عنه، لكنه لا ينفك يذكرنا بأهميته من خلال انتظار (عربة) الأمل تلك؛ فإلى متى سيبقى الإنتظار شبحاً يحوم حول البشرية ويقلقها؟

بقراءة النماذج السابقة، باكتشاف معطيات العالم القهري الذي تعيشه الشخصيات المحمومة، من خلال هذياناتها المعجونة بالأمل والألم على حد سواء، وبالتعرف على مواطن ضعفها، حين تعرت أمامنا بعد أن نهبها الزمن حضورها، ناهشًا منها أجمل ما فيها، تاركاً روحها في حالة من الخواء، مما يجعل الإنتظار يشكل أحد أهم العناصر التي تؤدي بالشخصيات إلى الاستمرارية في الحياة، حتى وإن كانت استمرارية مهمشة لاقيمة لها. حيث أن الإنتظار في هذه الحالة يتحول من مجرد عنصر مؤلم ومدمر أحياناً، إلى عنصر جميل بموجبه يجد الإنسان متسعاً من الوقت ليظل آملا بقدوم ذلك المنتظر، الذي قد يحمل معه بوادر للتغيير. فرغم الإيمان الكامل، بعدم جدوى الإنتظار، إلا أن القساة لم يتركوا للضعفاء حلاً آخر.

النتائج:

خلصت الدراسة إلى العديد من النتائج، التي نوجزها على النحو التالي:

1- تحديد مواطن الاختلاف بين الباحثين والدارسين على المستوى الغربي والعربي، في تحديد الصفة التي تطلق على مسرح العبث (الاتجاه، الحركة، المذهب، التيار، والمدرسة)، وتحديد استخدامات كل منها.

2- التوصل إلى أن (الحركة) هي الصفة الأكثر تعبيراً عن مسرح لا يلتزم بالقواعد والمعايير، ولا يمكن تقنينه بمسار محدد أو أهداف مسبقة.

3- التعرف على الأسباب التي أدت إلى استخدام العديد من الباحثين والمترجمين لمصطلح (اللامعقول) بديلاً أو مجاوراً لـــ (العبث).

4- تحديد التقاطعات بين ظروف نشأة مسرح العبث والظروف الآنية في الألفية الثالثة، على المستوى السياسي، الاجتماعي، والاقتصادي، التي شكلتها الكوارث المتمثلة في الحروب، والأمراض والأوبئة من جهة، والعزلة الاجتماعية التي تصنعها وسائل التواصل الاجتماعي من جهة أخرى، مما يجعل من مسرح العبث مرتبطاً بواقعنا المعاش، وإحدى الصيغ التي يستخدمها المبدع للتعبير عن معاناته.

5- من خلال قراءة النماذج المستخدمة في الدراسة من النصوص المسرحية، وعبر دراسة ثيمة الانتظار في كل منها، توصلت الدراسة إلى أن اختلاف دوافع الشخصيات، وخصوصية كل نص بمعطياته الفكرية والنفسية، ومكوناته اللغوية والفنية، كل ذلك لم يغير من حقيقة أن الانتظار يشكل عاملا مهما من عوامل (الاستمرار)، مهما تعددت المسارات وتأكدت اللاجدوى في الانتظار ذاته.

Abstract

An absurd act and the topic of waiting

By Sadaa al Daas

This study is related to the theater of the absurd, and the dilemmas surrounding this theater at the level of description and meaning, linguistically and idiomatically. The study also reviews the difference in opinions between critics, theorists and translators as well and presents all those opinions. The study discusses the intersections between the circumstances of the creation of the theater of the absurd and the present therefore strengthening its connection to our current reality. On the other hand, this research aims to shed a light on the theme of waiting, because of its repetition in many plays of the absurd. The researcher has used four plays for her data collection, by: Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter, and Abdel Amir Shamkhi. And the theoretical framework of the research is discourse analysis.

The researcher has concluded several results related to the term of the absurd and its Arabic translation. The study also found many intersections between the circumstances of the emergence of the theater of the absurd and the immediate conditions, at the political, social, and economic level, which were shaped by disasters represented by wars and epidemics, and the social isolation created by social media, which makes the theater of Absurd linked to our reality, and one of the formulas that the writer uses to express his suffering. Finally, the study discussed the theme of waiting, and it concluded that despite the different theatrical models used in the research, it is one of the factors that push the personality to continue, regardless of its different motives

Keywords: Absurd, Movement, Waiting.

الهوامش:

[1] – تحكي الأسطورة أن سيزيف (سيسوفوس – Sisyphus) قد تم معاقبته من الآلهة لسبب ما: " فكان عليه أن يدفع صخرة إلى أعلى التلال فاستطاع القيام بهذا العمل بعد أن بذل مجهوداً غاية في العظم. ولما وصل إلى القمة فلتت قبضته وتدحرجت إلى أسفل التل، وكلما وصل بها إلى قرب القمة تفلت منه وهكذا كان يضطر إلى إعادة المحاولة من جديد إلى الأبد". أنظر: سلامة، أمين (1988). معجم الأساطير اليونانية والرومانية. ط2. القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان. ص228.

[2] – في كتابها "التيارات المسرحية المعاصرة" خصصت الناقدة نهاد صليحة، فصلاً عن عبثية ألفريد جاري، بعنوان (جاري والباتافيزيقية أو فلسفة العبث) حيث استعرضت من خلاله آراء بعض النقاد في عبثية جاري بدءًا من تلك الصرخة التي أشار إليها كل من الناقد (هنشكليف) والناقد (روجر شاتوك). راجع: صليحة، نهاد (1997). التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع. ص95. كما يتصدر (جاري) قائمة أهم مبدعي العبث في الموقع الأميركي (العبثيون الجدد) www.absurdist.cc .

[3]– باحث ومترجم وناقد مسرحي بريطاني، ولد في بودابست بهنغاريا، ودَرَسَ في فينا، ترجم العديد من الأعمال، خاصة مسرحيات بريخت، وسك مصطلح مسرح العبث، وقد لاقى تقنينه لهذا المسرح معارضة من بعض الكتاب، خاصة يوجين يونسكو. أنظر: الجابر، علاء (2018). الموسوعة العالمية لأعلام المسرح – ج1 (حرف أ). القاهرة: دراما آرت للإنتاج الفني. ص479.

[4]– رغم أن معظم المراجع العربية تُشير إلى عام 1962، ومنها (المعجم المسرحي)، إلا أن عام 1961 يُعد الأكثر دقة، على سبيل المثال لا الحصر: يشير عبدالواحد لؤلؤة إلى ذلك في مقدمة ترجمته لمقالات كينيث تاينن عن مسرح اللامعقول، قائلا: " ظهرت عام 1961 الدراسة المرجعية التي قام بها مارتن إسلن حول هذا النوع من الدرامه (وفي انكلترا عام 1962)" أنظر: موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الثاني (1982). تر: لؤلؤة، عبدالواحد. ط2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ص27. ويشير أحمد سخسوخ مقدمة حواره الذي أجراه مع مارتن إسلن إلى الآتي: "في عام 1961، وبعد صدور كتاب مارتن إسلن ((مسرح العبث)) في الولايات المتحدة". أنظر: سخسوخ، أحمد (يونية 1986). حوار مع أرسطو مسرح العبث. مجلة الفنون – العدد 29. القاهرة: الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية. ص 76. أنظر أيضاً: الموسوعة العالمية لأعلام المسرح. مرجع سابق. ص479.

[5] – المصطلح النقدي. مرجع سابق. ص28.

[6] – نُشر له كتاب بعنوان (الغضب وما بعده) في عام 1962، لكنه لم يحظ بالاهتمام الذي حظي به كتاب إسلن الذي نُشر في العام الذي سبقه، ومرة أخرى في العام ذاته.

[7] -Taylor, John Russel, The Penguin Dictionary Of The Theatre, Penguin Books, NY, 1984, p. 8.

[8] - lbid., p. 8.

[9] – نشرت دراسة عطية أول مرة – بصورة مختصرة – في عام 1966 في مجلة المسرح. أنظر: عطية، نعيم (أكتوبر 1966). مسرح العبث: محاضرات نادي المسرح موسم 1965– 1966. مجلة المسرح. العدد الرابع والثلاثون– القاهرة.

[10]– عطية، نعيم (1992). مسرح العبث (مفهومه – جذوره– أعلامه). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص3.

[11]– المرجع السابق. ص3.

[12] – المرجع السابق. ص3.

[13] – صليحة، نهاد (1994). المدارس المسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع.

[14] – صليحة، نهاد (1997). التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع.

[15]– إلياس، ماري. قصاب، حنان (1997). المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرحي وفنون العرض). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. ص305.

[16]– المرجع السابق. ص 305.

[17]– عطية. مرجع سابق. ص4.

[18]– حمادة، إبراهيم (1994). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ط3. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية. ص191.

[19]– حمادة. مرجع سابق. ص191.

[20] - Graham, Rob, Theater: A Crash Course, Watson-Cuptill Publications, New York, 1999,p.106.

[21] - Taylor, lbid., p. 7.

[22] - lbid., p. 8.

[23] – ولورث، جورج (1979). مسرح الاحتجاج والرفض. تر: عبدالمنعم إسماعيل. القاهرة: مكتبة مدبولي. ص7.

[24]- Morden, Ethan, The fireside companion to the theatre Published by Simon & Schuster Inc., New York,1988, P. 17.

[25]–دورينمات، فريدريك (2004/3/3). بغداد: فريدريك ديرنمات والمواجهة مع عالم ليس هو الأفضل. تر: المبارك، عدنان. جريدة الزمان.

[26]– المعجم الوجير – مجمع اللغة العربية (2001–2002). مجمع اللغة العربية. القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية. ص225.

[27]– المرجع السابق. ص225.

[28] – المرجع السابق. ص661.

[29] – المرجع السابق. 672.

[30] – المرجع السابق. ص80.

[31] – المرجع السابق. ص146.

[32] – المرجع السابق. ص146.

[33] – عطية. مرجع سابق. ص4.

[34] – البنهاوي، نادية (2006). بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

35 – صليحة، نهاد (1986). بعد العبث – نصوص من المسرح الغربي المعاصر. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

[36] – المعجم المسرحي. مرجع سابق.

[37] – خشبة، سامي (2006). مصطلحات الفكر الحديث–ج2. القاهرة: مكتبة الأسرة.

[38] – الحمامصي، عثمان (2004). عبثية الواقع.. و.. واقعية العبث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[39] – إسلن، مارتن(1997). تر: أحمد الألفي. مجلة آفاق المسرح– العدد الثالث. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة. ص221.

[40] – إسلن، مارتن (يناير 2009). دراما اللامعقول. تر: صدقي حطاب. سلسلة من المسرح العالمي – الإصدار الثاني. العدد السابع. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

[41] – عطية. مجلة المسرح. مرجع سابق.

[42] – العبدالعالي، إيناس (2017). مسرح اللامعقول وتطبيقاته في المسرحية العربية المعاصرة. دمشق: أفكار للدراسات والنشر.

[43] – حمادة، إبراهيم (1985). معجم المصطلحات الدرامية. القاهرة: دار المعارف، ص191.

[44] – الوادي، خليل (2015). مسرح اللامعقول؛ مسرح العبث. الأردن: دار أمجد للنشر والتوزيع.
[45] – عطية، مرجع سابق.
[46] – عطية، نعيم (2005). مسرح العبث (مفهومه – جمهوره – أعلامه). القاهرة: مكتبة الأسرة. مهرجان القراءة للجميع.
[47] – الأصح: الخمسينيات.
[48] – المعجم المسرحي. مرجع سابق. ص303.
[49]– البنهاوي. مرجع سابق. ص11.
[50]– مرجع سابق. ص306.
[51] – الجر، خليل (1973). لاروس – المعجم العربي الحديث. كندا: مكتبة لاروس. ص 810.
[52] – المعجم الوجيز. مرجع سابق. ص 403.
[53] – المرجع السابق. ص403.
[54]-Webster's (New English Dictionary), Original American Edition Published by G.&C. Merriam Company. U.S.A. 1976. P3.
[55] – البعلبكي، منير (1999). المورد القريب. لبنان: دار العلم للملايين.
[56] -Oxford Wordpower, 2010, p4
[57] – موسوعة المصطلح النقدي. مرجع سابق. ص15.
[58] – المعجم المسرحي. مرجع سابق. ص305.
[59] – ومن اللافت للنظر، فإن النوع الثالث (الكاريكاتوري) قد استفز المخرج عوني كرومي الذي حاول تحديد ملامح العبث الساخر في كتابة (الخطاب المسرحي– دراسات عن المسرح والجمهور والضحك) فيما يخص موضوع (الكوميديا بمفهوم العبث)، وقد لجأ كرومي لمسرح (يونسكو) كمثال لهذا النوع الساعي وراء تحرير النفس البشرية من جميع تداعيات هذا العالم المتعب، جراء مواجهته بل والضحك عليه. ولعل تعبير (كرومي) عن الإنسان والعبث يتجلى في وصفه للعلاقة بين الانسان وعقله، حيث يشكل العقل سجن الإنسان الحقيقي الذي " يقيده أكثر من جسده أو مجتمعه"، وبالتالي فإن الإنسان العاجز عن الفعل هو بالضبط كمن يرى الحياة ضربًا من الجنون أو أنها كما وصفها كرومي (دنيا لا معقولة) كما أن الإنسان حين يركز على الأشياء الصغيرة يستطيع مجاراة الحياة بالضحك على تلك الأشياء، بينما يعجز عن مجرد التفكير بالأشياء الكبيرة التي تسيطر بالفعل على حياته. كرومي، عوني (2004). الخطاب المسرحي– دراسات عن المسرح والجمهور والضحك، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
[60]– يشير مترجم موسوعة المصطلح النقدي إلى الآتي: "غياب الإله، أنسب في نظري من "موت الإله" وهي الترجمة الدقيقة للعبارة الألمانية عند نيتشه في كتابه هكذا تكلم زرادشت". مرجع سابق. ص32.
[61]– تحيل بعض الدراسات، المنجز الإبداعي، إلى الظروف المحيطة بالكاتب، وقد توقف جون غيلغود عند ذلك في البيوغرافيا المسرحية التي أصدرها، فعلى سبيل المثال: يصف حياة بيراندييللو بـــ "القاسية والعنيفة"، ما بين جسد هزيل وضعيف صحياً، ووالد خسر تجارته، فاضطرت العائلة للتجوال في المدن لسد رمقها، ومن ثم انتقل لحياة زوجية تعيسة. أنظر:
Gielgud, John, The Entertainers, Group of editors, published by Pitman House, London, 1980, P.155.
[62]– يونسكو، يوجين (أكتوبر 1972). من الأعمال المختارة، تر: حمادة، إبراهيم. سلسلة من المسرح العالمي – عدد 1/37. الكويت: وزارة الاعلام.
[63] – المرجع السابق. ص46.
[64] – المرجع السابق. ص371.
[65] – بيكيت، صموئيل. مسرحية صامتة. تر: قاسم طلاع. غير منشور.
[66] – دراما اللامعقول. المرجع السابق. ص 12.
[67] – المرجع السابق. ص12.
[68] – مسرحية دون كلمات، أو فصل دون كلمات.
[69] – مسرحية صامتة. المرجع السابق. ص1.
[70] – المرجع السابق. ص4.
[71]– هارولد بنتر (فبراير 1970). تر: رؤوف رياض، من المسرح العالمي–العدد (5). الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء.
[72] – الخادم الأخرس. المرجع السابق. ص 113.
[73]– قدم العمل لعدة مرات على خشبات المسارح الخليجية تحديداً، على سبيل المثال: في الكويت: من إخراج فيصل العميري، ممثلاً لفرقة المسرح الكويتي، ضمن عروض مهرجان الكويت المسرحي، 2005، وقد حاز العرض على العديد من الجوائز منها جائزة أفضل عرض.

في عمان: من إخراج جابر الحراصي، ممثلاً لفرقة جماعة المسرح، لتمثل جامعة السلطان قابوس في المهرجان الدولي لفنون المسرح الجامعي الذي تنظمه الجامعة اللبنانية الأميريكية. في البحرين: إخراج محمد شاهين، ممثلاً لفرقة مسرح الصواري، وقدم في افتتاح مهرجان مسرح الصواري، 2016.

[74]– عبد الأمير شمخي. نص مسرحي. غير منشور.

[75] – الهشيم. المرجع السابق. ص5.

[76] – المرجع السابق. ص 13.

[77] – المرجع السابق. ص15.

[78] – المرجع السابق. ص4.

[79] – المرجع السابق. ص4.

[80] – المرجع السابق. ص11.

[81] – المرجع السابق. ص1.

[82] – المرجع السابق. ص2.

[83] – المرجع السابق. ص2.

[84] – المرجع السابق. ص18.

[85] – المرجع السابق. ص18.

[86] – المرجع السابق. ص19.

[87] –"الهشيم: المهشوم:– النبت اليابس المتكسر (...)، (الضعيف البدن): رجل هشيم، (صارت الأرض هشيمًا): صار ما عليها من النبات والشجر يابسًا متكسرًا"، معجم لاروس. المرجع السابق. ص1252 .

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

1- بنتر، هارولد (فبراير 1970). تر: رؤوف رياض. سلسلة من المسرح العالمي – العدد (5). الكويت: وزارة الإرشاد والأنباء.

2- بيكيت، صموئيل. مسرحية صامتة. تر: قاسم طلاع، غير منشور.

3- شمخي، عبد الأمير. نص مسرحي. غير منشور.

4- يونسكو، يوجين (أكتوبر 1972). من الأعمال المختارة، تر: حمادة ابراهيم، سلسلة من المسرح العالمي – عدد 1/37. الكويت: وزارة الاعلام.

ثانياً: المراجع:

أ- مراجع عربية:

1-البنهاوي، نادية (2006). بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 403 ص.

2-الجابر، علاء (2018). الموسوعة العالمية لأعلام المسرح – ج1 (حرف أ). القاهرة: دراما آرت للإنتاج الفني. 965 ص.

3-الحمامصي، عثمان (2004). عبثية الواقع.. و.. واقعية العبث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 317 ص.

4-سلامة، أمين (1988). معجم الأساطير اليونانية والرومانية. ط2. القاهرة: مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان. 442 ص.

5-صليحة، نهاد (1977). التيارات المسرحية المعاصرة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع. 196 ص.

6-صليحة، نهاد (1994). المدارس المسرحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. مهرجان القراءة للجميع. 132 ص.

7-العبدالعالي، إيناس (2017). مسرح اللامعقول وتطبيقاته في المسرحية العربية المعاصرة. دمشق: أفكار للدراسات والنشر. 136 ص.

8-عطية، نعيم (1992). مسرح العبث (مفهومه – جذوره– أعلامه). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 285 ص.

9-عطية، نعيم (2005). مسرح العبث (مفهومه – جمهوره – أعلامه). القاهرة: مكتبة الأسرة. مهرجان القراءة للجميع. 285 ص.

10-كرومي، عوني (2004). الخطاب المسرحي– دراسات عن المسرح والجمهور والضحك. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام. 210 ص.

11- الوادي، خليل (2015). مسرح اللامعقول؛ مسرح العبث. الأردن: دار أمجد للنشر والتوزيع. 192ص.

ب- مراجع مترجمة:

1-صليحة، نهاد (1986). بعد العبث – نصوص من المسرح الغربي المعاصر. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

2-موسوعة المصطلح النقدي – المجلد الثاني (1982). ط 2. تر: لؤلؤة، عبدالواحد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المجلد الثاني.

3-ولورث، جورج (1979). مسرح الاحتجاج والرفض. تر: إسماعيل، عبدالمنعم. القاهرة: مكتبة مدبولي.

ثالثاً: مجلات ودوريات:

1-إسلن، مارتن (يناير 2009). دراما اللامعقول. تر: صدقي حطاب. سلسلة من المسرح العالمي – الإصدار الثاني، العدد السابع، يناير 2009. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

2-إسلن، مارتن (1997). تر: أحمد الألفي. مجلة آفاق المسرح – العدد الثالث. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

3-دورينمات، فريدريك (.2004/3/3). فريدريك ديرنمات والمواجهة مع عالم ليس هو الأفضل. تر: المبارك، عدنان. بغداد: جريدة الزمان.

4-عطية، نعيم (أكتوبر 1966). مسرح العبث: محاضرات نادي المسرح موسم 1965-1966. القاهرة: مجلة المسرح. العدد الرابع والثلاثون.

رابعاً: معاجم وموسوعات:

1-إلياس، ماري. قصاب، حنان (1997). المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض). بيروت: لبنان ناشرون. 616 ص.

2-البعلبكي، منير (1999). المورد القريب. لبنان: دار العلم للملايين. 464 ص.

3-حمادة، إبراهيم (1985). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. القاهرة: دار المعارف، 296 ص.

4-حمادة، إبراهيم (1994). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ط 3. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 295 ص.

5-خشبة، سامي (2006). مصطلحات الفكر الحديث-ج2، القاهرة: مكتبة الأسرة، 406 ص.

6-الجر، خليل (1973). لاروس – المعجم العربي الحديث. كندا: مكتبة لاروس. ص 810.

7-المعجم الوجير- مجمع اللغة العربية (2001-2002). القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية. 2001-2002. 703 ص.

8- Webster's (New English Dictionary), Original American Edition Published by G.&C. Merriam Company. U.S.A. 1976.

خامساً: مراجع أجنبية:

1- Gielgud, John, The Entertainers, Group of editors, published by Pitman House, London, 1980.

2- Graham, Rob, Theater: A Crash Course, Watson-Cuptill Publications, New York, 1999.

3- Morden, Ethan, The fireside companion to the theatre Published by Simon & Schuster Inc., New York, 1988.

4- Taylor, John Russel, The Penguin Dictionary Of The Theatre, Penguin Books, NY, 1984.

سادساً: مواقع إلكترونية:

1-(العبثيون الجدد)، موقع أميركي، www.absurdist.cc