العبث
في النص المسرحي العراقي

د. عقيل مهدي يوسف

ماهر خزعل فاضل

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

لكل مرحلة في تاريخ المسرح و الادب المسرحي منذ نشؤها أيام الاغريق القدماء و حتى اليوم، اعرافها و تقاليدها التي سار عليها المسر وفقا" لحاجات المجتمع و الضرورات الفنية و كان لكل مسرحية شكلها و مضمونها على وفق الاعراف و التقاليد . وكان (ارسطو) اول من نظر لمكونات التراجيديا والكوميديا وأصولها و شكلها و بنائها و راح المسرحيون يطبقونها في كتاباتهم. وعندما شعر المسرحيون، بعد مرحلة زمنية ، بأن تلك الأعراف و التقاليد تحتاج الى تغييرٌ و تطوير نسبة لتغير الظروف و الحاجات ظهرت الكلاسيكية الجديدة على يد الفرنسيين (كورني) و(راسين) و تم التركيز على الوحدات الثلاث (الزمان والمكان و الفعل) ، و كان لكل نوع من المسرحيات شخصياتها التي ابتعدت عن واقع الحياة في زمنها و تمثلت في الآلهة و الملوك و الابطال

بعد عصر النهضة ظهرت المدرسة الرومانتيكية لتي ابتعدت في اعرافها و تقاليدها بنسبة واخرى، عما سبق من المدارس او الاتجاهات واقتربت في موضوعاتها وشخصياتها من حياة الناس اليومية الواقعيه.

بعد الثورة الصناعية في اوربا في اواسط القرن التاسع عشر و تحوّل الحياة من الريف الى المدينة و بحكم تغير الوضع السكاني و العلاقات بين البشر ، ظهرت الحاجة الى موضوعات اكثر التصاقا" بحياة الناس و مشاكلهم الجديدة الناتجة عن الوضع الحضري فرضت الموضوعات الجديدة اشكالا" جديدة للمسرحيات على وفق اعراف وتقاليد جديدة طبقت في النص وفي العرض المسرحي .

ولم تمر فترة طويلة على ظهور المدرسة الواقعية و المدرسة الطبيعية التي قدمها كل من النرويجي (ابسن) و الروسي (جيكوف) و السويدي (سترندبرغ) حتى ظهر مناهضوها و في مقدمتهم الرمزيون الذي ادعوا ان الحقيقة الاكبر تكمن في لا وعي الانسان و ليس في

المظهر الخارجي و عن الرمزية تفرعت المدارس الاخرى كالتعبيرية و الدادائية و المستقبلية و السوريالية .

كان للحربين العالميتين اثرهما في تكوين أعراف و تقاليد مسرحية جديدة انعكاسا" للوضع الانساني و كان من نتائج الحربين ظهور المدرسة التعبيرية و فروعها و كان لظهور الفلسفات الجديدة و منها الفلسفة الماركسية و الفلسفة الوجودية تأثيرها في اشكال و مضامين المسرحيات ، فكان للماركسية تأثيرها في المسرح السياسي في اوربا و المسرح الملحمي ، و كان للوجودية تأثيرها في مسرح العبث الذي ازدهر في القرن العشرين . و كان لفلسفة الوجودي (البرت كامو)العبثية تأثيرٌ في مضامين مسرحيات العبث لساموئيل بيكيت و يونسكو وادامو ف و جينية و البي وارابال .

كما كان المسرح العربي و منه المسرح العراقي قد تأثر بتقاليد و اعراف المسرح الغربي ، بشكل او آخر ، بعد ان اطلع المسرحيون العرب على المدارس الأدبية و الفنية و الجمالية المختلفة للمسرح في العالم تأثر بعض المسرحيون بمعطياتها و كانت تدفعهم الرغبة في التجديد ، و من هذا الباب حاول عدد من كتاب المسرحية العراقيين ان يحذوا حذو كتاب مسرح العبث بعد أن اطلعوا على اصداراتهم . و كان (طه سالم) من جملة اولئك فقد كتب خلال السبعينيات من القرن الماضي عددا" من المسرحيات تمثلت فيها مواصفات مسرح العبث و فلسفة العبث ، و من هنا برزت مشكلة البحث و الحاجة اليه متمثلة بالسؤال التالي : ما ملامح مسرح العبث التي ظهرت في مسرح طه سالم و كيف عالج هذا الكاتب المسرحي العراقي تلك الملامح ؟

أهمية البحث

تكمن اهمية هذا البحث في تسليط الضوء على مدى تأثر الكاتب المسرحي العراقي بمسرح العبث و عبثيته مما يوفر معلومة عن مدى تطور كتابة المسرحية في العراق و محاولات كتابٌ المسرحية في طرق أبواب المدارس المختلفة في التأليف المسرحي، كما ان البحث يلقي الضوء على المضامين التي تناولتها المسرحيات العرلقي ومدى علاقتها بواقع المجتمع العراقي.

هدف البحث

يهدف هذا البحث الى الكشف عن ملامح مسرح العبث في المسرح العراقي من خلال مقارنتها بمسرحيات من هذا النوع لكتاب مسرحيات من اوربا و امريكا.

حدود البحث

يتحدد البحث :

زمانيا" – بالمرحلة من 1960 – 1980

مكانيا" –النصوص التي كتبها طه سالم في بغداد

موضوعيا"– ملامح مسرح العبث في ثلاثة مسرحية لطه سالم

تحديد المصطلحات

– العبث

كلمة (العبث) لغويا" يعرفها الجرجاني بأنها " ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة، و قيل ما ليس به غرض صحيح لفاعله "[1]

في كشاف أصطلاحات الفنون للتهانوي يعرِّف (العبث) بأنه فعل لا يترتب عليه فائدة أصلا"، او فعل لا يترتب عليه في اعتقاد الفاعل فائدة ، أو فعل يترتب عليه فائدة لكنها لا يعتد بها في نظر الفاعل ، و اذا فَعَلَ المرء فعلا" لا تترتب عليه فائدة، او ليس فيه غرض صحيح قيل انه يفعل ذلك عبثا" [2].

اما في المنطق فأن (العبث) يعني المحال او المستحيل ، او هو الزام بالمحال، او ما يخالف المفروض [3].

وعلى وفق التفسيرات اللغوية في – اللغة الاجنبية – نجد ان كلمة (absurd) الفرنسية بالاصل تفسر حسب قاموس لاروس بأنها العبث او السخيف ويرجعها الى الاصل اللاتيني(absurdus).

الذي يتكون من المقطعين بمعنى كلية + بمعنى غبي او اصم[4] . كما تفسر surdus ab ايضا" بما هو مناف للعقل سخيف، مضحك [5].

لقد استعملت كلمة (absurd) بصورة واسعة في الادب الفرنسي منذ الحرب العالمية الثانية ، كما شاع استعمالها عند الكثيرين من الفلاسفة و ان اختلفت في مدلولاتها بين فيلسوف و اخر حينما اتخذت لها موقفا مهما" في تجاربهم الفلسفية فنجد ان كلمة (العبث) عند سارتر او كامو او كيركجارد مثلا" تختلف عنها عند هيدجر او نيشته او مارلو او كافكا او جيد .

– العبث

المعقول لغوياً الكلمة مأخوذة عن الفعل (عقل) بمعنى أدرك و المعقول ما هو مدرك

مفهوم[6] والعبث ما هو غير مدرك او غير مفهوم العبث اصطلاحاً يعد محنة الأنسان في وجود غير منسجم مع ما يحيط به[7].

يعرف قاموس (اوكسفورد الأقصر) 1965 كلمة (لا معقول) كالآتي :

1- موسيقى : لا متناغم ، 1917 .

2- غير منسجم مع العقل او اللياقة و في الاستعمال الحديث واضح التضاد مع العقل و لذلك مضحك و سخيف 1557[8].

و يعرف الباحث (العبث) اجرائياً على الوجه الآتي :

كل ما هو غير منطقي فيما يتعلق بمحنة الانسان في وجود غير منسجم مع ما يحيطه.

- مسرح العبث

هو المسرحيات التي تتناول افعالا غير منطقيه التي تحمل صفة العبث ، و تجتمع تحت هذه التسمية . كتابات يونسكو و بيكيت و بينتر و جينيه و غيرهم [9].

وفي قاموس (بنغوين) للمسرح يعرض (جون رسل تيلور) مسرح العبث بأنه مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 لم يعدوا أنفسهم مدرسة ، لكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الأنسان في الكون [10].

"الوثيقة التي يكثر ورودها في مناقشات العبثية هي مجموعة مقالات بعنوان (أسطورة سيزيف) كتبها البير كامي الذي ما زال يشتهر بأنه مؤلف(الغريب) و(الأسطورة)، انه فيلسوف العبث و احد الوجوديين [11].

الفصل الثاني

مسرح العبث وفلسفة العبث

على الرغم من أن تجربة العبث قد اتخذت لها بعداً مهماً على يد الوجوديين الفرنسيين والالمان ، فان هذا لا يعني انها مقتصرة على الفكر الوجودي فقط ، لأنها في الواقع قديمة جدا في التجربة الفلسفية والأنسانية ، ففي الفكر القديم تكلم الابيقوريون عن الالهه التي تدير ظهرها لما يجري للناس ؛ لأن امامها اعمالا اهم من الأهتمام بالبشر والعناية بمصيرهم . وكذلك عبر العديد من الشعراء عن تجربة العبث تجربة اللامعنى الكامل للحياة ومنهم شكسبير ، اذ يقول في مسرحية (ماكبث) " الحياة قصة يرويها معتوه مليئة بالضجيج والغضب وتخلو من كل معنى "[12].

نظر الفلاسفة الوجوديون للعبث بأنه خلو الحياة من اي معنى وعدم خضوع الوجود لقوانين عقلية ولقواعد ثابتة ، بين طموحات الأنسان وواقع الحياة ليس هناك اي انسجام[13].

كان أول من عبر عن تجربة العبث في العصر الحديث الفيلسوف الوجودي (سورين كير كجارد)، فقد كان يرى ان اليأس من الحياة ولا معنى للخلاص منه لان الخلاص من اليأس هو و العدم سواء[14].

وعبر عنها (مارتن هيدجر) خير تعبير في كتابه (الوجود و الزمان) عندما تكلم عن الوجود وعن الموت وعن القلق واليأس والعدم ... من المفردات التي تشكل تجربة العبث[15].

يرى(هيدجر) ان العبث ما هو الا شعور ينشأ من افتعال الصراع الأبدي بين الوجود والعدم عند الأنسان ، وهذا الشعور هو الذي يقود الأنسان نحو الوحدة والأغتراب و النبذ [16].

ويبقى الحال نفسه مع (ياسبرز ومارسيل) اللذين تناولا تجربة العبث ايضاً حتى تتضح الصورة اكثر حينما نصل الى (سارتر) الذي يرى ان العبث هو المصادفة الكلية للوجود التي تعد بل التي لا تعد اساسا" لوجوده ، وعلى ذلك فأن العبث هو حالة الوجود الأولى التي لا تحتمل التبرير[17]. وقد صور(سارتر) نظرتة للعبث عبر رواية (الغثيان) من خلال (روكنتان) الشخصية العابثه اللامبالية[18] .

وفي ما يخص نيتشه فأن العبث عنده هو عبث مسيحيته الذي اصبح ذلاً على (اخلاق العبيد) وهو الذي تقابله في نفسه حاجة العلو ، الحاجة الى ان يكتشف في الحرية و التجاوز سلماً جديداً للقيم ، قيم الأنسان الأعلى ، ان الرب قد مات وعلى موت الله ينبغي ان ينهض تاليه الأنسان[19].

مع ما نجده عند الفلاسفة من حضور للعبث نجده ايضا" مع كبار الكتاب والأدباء عبر اعمالهم الأدبية والفلسفية المختلفة ، فنجد كاتبا" مثل(مالرو) و هو يعبر عن تجربة العبث في عدد من رواياته ومنها (اغراء الغرب) و (الطريق الملكي) و(الفاتحون) حين ينقل الأحساس بالموت والوعي بالعبث عبر صفحات تلك الروايات التي تعبر تعبيرا" صوريا عن قولة " في اللب من الأنسان الأوربي ثمة عبثية جوهريه تسيطر على اللحظات الكبرى في حياته [20].

أو ما تنقله لنا مقولة دستويفسكي " انه اذا لم يكن الرب موجودا" فسيكون كل شيء مباحا"[21]من صدى للفوضى والعبثية .

وفضلا" عن ما ذكر ، يبقى هناك ،(كافكا) و(اليوت) و(جيد)، مثلما يبقى في مسرح (بيكيت) و(يونسكو) و (جينية) ....

اما (كامو) فقد نظر للعبث على أنه ذلك الأحساس او الشعور الناجم عن العلاقة القائمة بين متطلبات الأنسان المعقولة من جهة وعالمه غير المعقول من جهة اخرى.

اذن مثلما ظهر العبث عبر التجربة الفلسفية البحته ، فأنه قد ظهر ايضا" عبر الأشكال الأدبية المختلفة سواء في القصة او الرواية او المسرحية معبرا" عن تلك المحنة الأنسانية التي تؤرق الأنسان .

تدل صفة العبثي على كل ما هو غير منطقي . و يعتبر الناقد (مارتن اسلن) اول من اطلق مصطلح (مسرح العبث) على مجموعة من كتاب المسرحية امثال يونسكو وبيكيت. و استخدم الفرنسي (البير كامو) كلمة (عبث) في كتابه (سيزيف والموت)، " حيث يصف قيام (سيزيف) بعمل لا جدوى منه "[22].

وهو سحب صخرة كبيرة الى قمة جبل و هو يعلم انها ستتدحرج الى اسفل . وعبر (كامو) عن عبثية الحياة في روايته (الغريب) حيث يطرح سؤالا" و لا يجد له جواب و هو غياب العلاقة بين السبب و النتيجة و ذلك هو العبث .

تقوم الفلسفة الوجودية في حقيقتها على فكرة العبث و تتعرض لكل ما هو غير منطقي وغير مبرر في الحياة ، و بذلك تخالف هذه الفلسفة جميع المعتقدات الدينية والفلسفات المادية. وفي مجال الأدب ومنه الأدب المسرحي تغيب الرابطة المنطقية بين اجزاء العمل و مرجعيات هذا العمل في العالم حيث يتم تشويه المعنى او تشويشه بحيث لا يمكن تفسير الظاهرة.

كان لصدمة الحرب العالمية الثانية اثرها في ظهور فلسفة العبث و مسرح العبث وكان لسيطرة الالة على الانتاج الصناعي اثره في تجريد الانسان من انسانيته و تحويله الى ما يشبهها مما يؤدي الى غربته عن المجتمع الذي يعيش فيه مع اضطراب العلاقات الاجتماعية .

تمثلت فلسفة العبث في مسرح العبث الذي ظهر في مرحلة ما بين الحربين العالميتين – الاولى و الثانية . و كانت نتيجة ذلك المسرح هي (لا معقولية الحياة) وعبثها ، وكانت (المغنية الصلعاء) ليوجين يونسكو اول مسرحية من هذا النوع و تلتها (في انتظار غودو) لصامؤيل بيكيت .

لم يكن مسرح العبث مدرسة فنية متجانسة حيث اتخذت اشكالا" مختلفة متنوعة تتلخص في ثلاث اتجاهات :

(1) العبث العرضي لأنه تغيب عملية تفسير العالم في النص و بالتالي في العرض .

(2) العبث باتجاه تشكيلي بنيوي و تظهر ملامحه من خلال تفكك الكلام و غياب تجانس الصور و تكون بنية النص دائرية[23].

(3) العبث الساخر و فيه رؤية كاريكاتيرية للعالم و يتمثل في مسرحيات (ارابال).

من اوائل كتاب مسرح العبث في اوربا الشرقية الهنغاري (ديري) (1984-1977) حيث كتب مسرحية (الوليد العملاق) و لم تعرض على خشبة المسرح و كذلك الهنغاري (ميكوش ميزولي) وفي مسرحية (ماسح الزجاج) .

يرجع (مارتن اسلن) اصول العبث الى مسرحيات (الكوميدياودي لارتا) الايطالية و الى (بريخت) و عامل (التغريب) و الى الدادائيين . و يشير الى شكسبير و غوته و ايضاً كثيرين و من امثلته مسرحية (الملك لير) لشكسبير و(بيرغينت) لأبسن.

ويذكر (كامو) أربعة طرق للعبثية يمر بها الإنسان هي:

1- الآلية في طبيعة حياة الإنسان مما تدعوه الى التساؤل عن معنى وجوده بتلك الصورة وعن قيمة هذا الوجود.

2- الإحساس بان قوة الزمنهي قوة تدمير الإنسان.

3- شعور الإنسان بغربته في هذا العالم. فهو يشعر بأنه غريب في عالم زالت فيه الأوهام والتبصر فجأة ويصل بالاغتراب الى الغثيان.

في مسرح العبث يترك جانبا كل نقاش مقبول على المستوى العقلي. وليس هناك ربط معقول بين فكرة وأخرى وهناك على المسرح تحدث لا معقولية التجربة. وقد وجد أصحاب مسرح العبث هناك علاقة بين مسرح الغضب الذي ظهر في انكلترا على يد ويسكر وبنتر وبين مسرح العبث. وهناك علاقة أيضا بين المسرح الملحمي البرخيتي ومسرح العبث. وعندما يقول (يونسكو) ان الشقاوة دائمة يقول (بريخت) أن بعض أنواع الشقاوة يمكن علاجها وبعد ان يتم علاجها يمكن علاج أنواع أخرى من الشقاوة.

لدى البحث عن أسلاف العبث. يتوجه النظر الى (الكوميديا دي لارتا الايطالية) والى (بيراندللو) والى(الفريد جاري) وال (بريخت) والى(الدادائين) والى (ارتو) أيضا. فمن كل من تلك المصادر يأخذ مسرح العبث شيئا من تقنياته.

إذا كان من الواجب ان تضم المسرحية الجيدة قصة بارعة التركيب، فان هذه المسرحيات لا تضم قصة أو حبكة ذات قيمة أو أهمية ، وإذا كانت المسرحية الجيدة تصور بشكل دقيق شخصياتها فان مسرحيات العبث تخلو في الغالب من شخصيات مميزة بل تقدم شخصيات الية مثل الدمى. واذا كانت المسرحية الجيدة تعرض موضوعا يمكن تفسير معانيه فان مسرحية العبث تفتقر الى البداية والحل. وإذا كانت المسرحية الجيدة تعكس صورة حياتية، فأن مسرحية العبث هي الأخرى تعكس صورة حياته و لكن بشكل مخالف .

إنها متحررة من كل قيود الدراما التقليدية، دراما العبث على حد قول (اسلين) تجربة صوفية حديثة على غرار مذهب (زن) البوذي حيث هناك رفض للفكرة القائمة على المفهوم.

استقت دراما العبث كثيرا من مسرحية الفريد جاري (اوبو ملكا) وفيها يظهر (اوبو) قبيحا سمينا قذرا قاسيا تحرضه زوجته على قتل ملك بولندا واغتصاب العرش وكان (اوبو) ملك اراكون فيما مضى، ولكنه الآن فأنه في سلاح فرسان الملك. وفي اليوم الثاني يذبح اوبو الملك وأفراد الأسرة المالكة جميعا (عدا ولي العهد بوكر بلاس ووالدته يلوذان بالفرار ثم يحكم عن طريق القتل كل من يملك مالا ليستولي هو عليه..[24]وعندما يهاجم (اوبو) قيصر روسيا ينهزم ويعود الى فرنسا خائبا.

لقد استفاد اصحاب العبث من أسلوب كتابة تلك المسرحية و بنائها غير التقليدي، ومن عنصر (الغروتست) الموجود فيها.

ومن مصادر مسرح العبث أيضا مسرحية (اثداء تريسياس) للشاعر الفرنسي(ابو لينير) . في هذه المسرحية تقع الأحداث في زنجبار ونرى ممثلا بملابس أهل المدينة تحيطه الآت موسيقية لتصاحب تمثيله وهناك شخصية (تيريزا) بملابس ربة البيت وهي تخاصم زوجها وقد أصبحت حياتها مملة حيث الطاعة والحمل والولادة بينما تريد هي ان تصبح عضوا في مجلس النواب او وزيرة وتستمر بالولادة وتظهر لحية على وجهها ويظهر في صدرها كيسان منفوخان تنتزعهما وترميهما على الجمهور وتقول أنها أصبحت رجل وان اسمها تيرسياس (وتيرسياس شخصية من شخصيات مسرحية اوديب ملكاً) وتجبر زوجها ان يرتدي ملابسها وتنتهي المسرحية بأن يقوم الزوج بواجب الحمل والولادة. وفي الفصل الثاني يظهر الزوج وهو يعتني بأطفاله وقد أصبح عددهم كبيرا جدا مما جعل البلاد مهددة بالمجاعة ويدخل شرطي عقيم ويلقي القبض على الزوج وينهي حالة الولادات المتعاظمة، وتتدخل قارءة كف لتمتدح الإنجاب وخصوبته وتثور مناقشة حادة وتتكشف حقيقة ذلك الفارق حيث يظهر أنها

ليست إلا (تيريزا) وقد عادت الى بيتها. ثم يتحول الشرطي أيضا ويعد الجمهور بأنه هو الآخر سينجب أطفالا وتنتهي المسرحية.

أليس في ذلك عبثا واضحا. أليس فيه غرابة في الموضوع ولا مألوفية لها أليس بناء تلك المسرحية شاذا يختلف عن البناء التقليدي للمسرحية.؟ وقد اعترف (يونسكو) بأنه تأثر كثيرا بتلك المسرحية وأسلوب بناءها.

كان (آرتو) هو مصدر آخر لمسرح العبث. وفي رأيه أن تجبر المشاهد المسرحي على إدراك قساوة هذا العالم وان يدرك الإنسان القسوة داخل نفسه.

لقد ألف مشاهد مسرحيته لكي تعلم المشاهد لا أن تدفعه الى المحاكاة وان يدرك أن هناك خديعة في الحقائق ، ومن هذه الحالة يكون العنف والدم والتعذيب والطاعون امدمر من الأمور المفيدة.

وعلى هذا الأساس دعى (ارتو) الى أرساء المشهد المسرحي على عنصر موضوعي ملموس من قبل المشاهدين مثل الصرخات والأطياف والمفاجآت، العاب مسرحية أخرى تثير الدهشة.

لابد من إشراك الجمهور بطقس معين عن عمد من طريق الموسيقى والألوان والإيقاعات السمعية والبصرية والحركية، إضافة الى الأقنعة والتغيرات المفاجأة بالصوت والضوء.

ويرى (ايسلن) ان مسرحيات العبث "تصدر عن خيبة الامل و ضياع اليقين مما يميز ايامنا و ينعكس في اعمال درامية كما في :اسطورة سيزيفوس(1942) –حيث ترد كلمة (لا معقول) "[25].

اذ يقدم مسرح العبث القلق و الخيبة و الشعور بالحيرة حيث لا حول للمشاكل الاجتماعية و الاقتصادية و السياسية تجاه الاوهام التي يمر بها الانسان عن المستقبل .

كان صدور كتاب كولن ويلسون (اللامنتمي) صدى للامعقولية الحياة و ظهرت فيه وجودية جديدة ما بعد الايمان المفلس لسارتر و سبق ذلك ما ذكره (اندريه مارلو) من ان في لب الانسان الاوربي هناك نوع من العبثية تسيطر على حياته .

مصادر العبث

يعد (مسرح العبث) من مسارح الطليعة لاسيما في فرنسا حيث نشأ في منتصف القرن العشرين بولادة سلمية لنوع من الدراما لها جذورها في تيارات درامية سابقة. ومنها مسرحيات (الفريد جاري) والمسرحيات الوجودية لألبرت كامو وجان بول سارتر. لقد أدت ثورة (جاري) على الأخلاق البورجوازية والقيم المسرحية الساندة، والتي استمدت روحها من روح تشكيلية وبوهيمية القرن التاسع عشر الى ثورة (أبو لينير) المتسمة بمزيد من النظام في مسرحية (اثداء تيرسياس) والى توجهات الدادائية والسوريالية وجهودها الدرامية. وكذلك لابد من الإشارة الى طروحات (انطونين ارتو) في مسرح القسوة.[26]

يمكن القول أن (الفريد جاري) في مسرحية (الملك أوبو) قد أسس لمسرح الطليعة لان تلك المسرحية هي الأولى التي يشن بها الكاتب ثورة على المجتمع وعلى الأعراف التقليدية في المسرح الواقعي والطبيعي. مرة قال (اندريه بريتون) عن تلك المسرحية بانها "المسرحية التنبؤية الثأرية الكبرى للعصر الحديث، أنها ثأثرية لأن (جاري) يبالغ في التصوير الى درجة تفوق التصديق، الفساد والجشع والجبن والشراهة وتفاهة الإنسان"[27] وكان (جاري) هو الذي قال "إن سرد الأمور المفهومة لا يؤدي الا لإثقال النفس وإفساد الذاكرة، بينما يحرك العبث النفوس الراكدة وينشط الذاكرة"[28].

من وظائف مسرح الطليعة هو جعل المتفرج يندهش لما هو غير مألوف وما هو خارق للعادة في حياتنا اليومية. ومصدر ذلك الرمزية والرومانتيكية.

هناك أربعة مبادئ للفلسفة الوجودية أثرت في تشكيل المسرح الطليعي وفي مسرح العبث.

العبث وغير المعقول هما من علامات عالم اليوم والمجتمع الحاضر ونسيج الإنسان المعاصر. فالإنسان في لحظة صفاء الذهن يدرك أن لا هدف له في الحياة وانه يعيش وكأنه في خواء ويهدده العدم.

تم طرح فكرة (العبث) لأول مرة من قبل (البرت كامو) في مقالته (اسطورة سيزيف) عام 1942. وقد استقى (كامو) فلسفته الوجودية عبر نشأته الفرنسية في الجزائر المستعمرة وبالأخص من بحثه عن تأثيرات وباء الطاعون (وفي ذلك يتشابه مع ارتو) في تلك الأحيان التي تقوم فيها الضغوطات الشديدة جدا، فكر (كامو) بأن الجنس البشري قد هجر الأعراف

والتقاليد والأخلاقيات من اجل أن يبقى على قيد الحياة مما قاده ذلك الى القيام بأفعال اعتباطية غير مبررة لا روابط بينها.

كان الرابط التاريخي بين الفلسفة الوجودية ومسرح العبث هو الحرب العالمية الثانية والتي وفرت دليلا قاطعا على الشناعات وعلى نطاق واسع. وكان لقيام (هتلر) بنشر القتل وتصنيعه، والدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية في هيروشيما وناكازاكي في اليابان قد كشفت جميعها عن أن اللغة التي استخدمت خلال الحرب هي لغة الموت، كأي سلاح آخر من أسلحة الدمار. ورغم أن المسرح الوجودي لكل من كامو وسارتر قد التفت الى قضايا موازية ألا انه كان تقليديا في استخدام مناظر غرف الاستقبال والتلفظ بالفلسفة على شكل حوار. أما مسرح العبث، بالمقابل، قد دعى الى مسرحية الوجودية.

ليس هناك من شخصية ناقشت الفلسفة والشخصيات الموجودة في المسرح الوجودي وغيرها. الأمور العبثة تحدث ولا احد يعرف لماذا تحدث هكذا. الكل يرغب في الهروب ولكنهم يعرفون بان ذلك غير ممكن. أحيانا يتحدثون عن الموت ولكنهم عادة ما يرفضونه، فهم موجودون في حالة أبدية من اللامعنى.

كانت مسرحية (في انتظار غودو) لساموئيل بيكيت اكثر مسرحيات العبث محتفى بها خصوصا بعدما أخرجها المخرج الفرنسي (روجر بلان) في باريس عام 1953. و تحتوي المسرحية شخصين اثنين من المتسكعين المشردين ينتظران على رصيف الطريق ويقضون وقتهم بروتين مسرحي مضحك أو مراجعات ذاتية أو تكثيفات مسرحية استعارية تشترك فيها جميع دراما العبث. لا شيء يحدث و (غودو) لن يأتي. وليس في المسرحية حبكة ولا فعل.

في مسرحية (المغنية الصلعاء) ليوجين يونسكو 1950 تسمع دقات على باب شقة ولكن لا احد هناك وتدق دقات ساعة الحائط ثلاثة عشر دقة – وفي ذلك تمهيد للفصل بين الدال والمدلول.

في مسرحية (الشرفة) 1960 لجان جينيه ، يرينيا الكاتب كيف إن الوجود لا يتم إلا عبر انعكاسه من قبل الآخرين.

الصيغة غير المستقرة للدراما العبثة ليست إلا انعكاسا أو مثالا للمجتمع الذي فقد القيم والمعنى.

الحكايات في هذا المسرح لا تحكى بالشكل التقليدي المدرك، وفعل المسرحية هو الصورة أو الكلمة. ودوافع الشخصيات لا وجود لها وقد تكون غامضة أو غير معروفة وليس هناك أزمة درامية او صراع درامي في مسرح العبث. فقد عالم العبث العوامل الموحدة للمنطق

والمبرر والمعقولية – تلك الصفات التي نالت الإعجاب والتقدير في التقاليد المسرحية الفرنسية اعتبارا من (ديكارت) – والتي تعني لماذا لا يحافظ المسرح على خصائص الواقعية.

من وجهة نظر أصحاب العبث فان لا شيء ممكن، وان آليات كتابة الدراما للمسرح التقليدي ليست إلا آليات مزيفة كاذبة ولذلك سمى (يونسكو) مسرحيته (ضد المسرحية).

رغم أن مسرح العبث برز بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ولكن تقاليده ظلت حية في الألفية الجديدة وانتقلت مخترقة حدود أوربا ، وها هو مسرح ما بعد الحداثة يستقي منها ويصنع من تمزقها وتشتتها خصلة مميزة له.[29]

إن سارتر وكامي قد أعطيا الشكل النهائي لصورة الإنسان وأصالة كل من سارتر وكامي في تحقيق هذه الصورة لم تضطرهما اللجوء الى وجهة النظر العلمية، والى رؤيا المذهب الحتمي المحدود للتحليل الفسيولوجي للذات.[30]

اعتمد مسرح سارتر وكامو على الفلسفة الوجودية وقد أعطياه طورا يتصل بالأعمال الطبيعية ومسرحياتها مليئة بالأفعال أو ترقب الأفعال سواء اتخذت الطابع التاريخي أو الطابع المجازي أو الطابع التعليمي. فان المتفرج يدهش لما يحدث فيها من أفعال. ومسرحية كامو (كاليغولا) مليئة بالأعمال التعيسة المعبرة عن الإجرام او الجنون. والبحث فيها عن السببية السايكولوجية مجرد عبث ولكنها ليست خالية من الدوافع تماما فان (كاليغولا) مدفوع بالرغبة للوصول الى المستحيل، الوصول الى القمر. وتكاد تكون مشكلة الموت هي النتيجة الأساسية في مسرحيات سارتر وكامو، الشخصيات الرئيسة في مسرحياتها يحبون الحياة وليست لديهم رغبة في الموت ولكنهم يفضلون الموت على السقوط.[31]

تقسم مسرحيات سارتر وكامو الى قسمين:

أولها، المسرحيات التي تعرض العذاب كما في (سوء تفاهم) لكادو وفي(جلسة سرية) لسارتر وثانيها، المسرحيات التي فيها شيء من الهدى والتي تبين أن كينونة الإنسان بين الآخرين هي حريته و هي الثورة ضد الأنظمة القائمة ، وهي أقنعة تخفي المعقولية كما في (حالة حصار) و (الذباب) لسارتر وفيها فعالية الفعل على العبثية، ففي (حالة حصار) يموت البطل ولكن الثورة تستمر وهواء البحر يزيل الوباء المرعب الذي حل بالمدينة. وفي (سوء تفاهم) فإن مقتل (مارثا) مفيد لان فيه بذرة الاحتجاج.

لقد تناول العديد من النقاد مسرحية بيكيت (في انتظار غودو) لكونها تمثل النظرة الصادقة لعالمنا المعاصر. ولكونها حققت شكلا جديدا في بناء الدراما وعناصرها وفيها فان

مبدأ الانتظار سايكولوجيا وميتافيزيقيا ورمزيا ولو انه يبقى داخل الشخصيتين الرئيسيتين على أساس فردي ألا انه في الواقع مبدأ شمولي وشخصياتها والمواد فيها (الشجرة والقبعات والجزر والأحذية والشلغم) قيمة رمزية[32] أن واقعية (فلاديمير وستراغون) تتوضح أكثر من خلال الاختلافات بينها. وفلاديمير مفكر اما ستراغون فحيواني وطفولي وهو أكثر حماسا للحرية و أكثر عنادا أما فلاديمير فمضطرب، وفعال بينما ستراغون ساكن وهادئ..

الإنسان في مسرحية (في انتظار غودو) قد تحدد بوحدته وانعزاله وغربته عن العالم. وجوده متوحد وألمه طبيعي وهو علامة من علامات وحدته. وعندما يتألم فلاديمير لا يتعاطف مع ستراغون أي انه لا يشترك معه في الألم.

ستراغون : ساعدني

فلاديمير : يؤلمني

ستراغون : يؤلمني، انه يريد أن يعلم فيما إذا كان يؤلمه.

فلاديمير: أود أن اسمع ما تريد أن تقوله إذا كان ما عندك هو ما عندي.

ستراغون : يؤلمني.

فلاديمير : يؤلمني! انه يريد أن يعلم فيما إذا كان يؤلمه

وهكذا يتبين بان كل منهما لا يشعر بالآخر، كل واحد منهما معزول عن الآخر رغم وجودهما في مكان واحد. إن فكرة الوحدة كحالة غير محتملة هي فكرة عبر عنها (باسكال) من قبل ، وصداقة فلاديمير وستراغون تكشف لنا عدم قدرة الإنسان على البقاء وحيدا مع ذاته. ويوضح ذلك فكرة الوجود ليس عن الدراما – علاقة الإنسان بالآخر.

لا يقوم كل من فلاديمير وستراغون بعمل ما وإنما يحاولان العمل، وهما يلعبنان لعبة ويلهوان وبذلك يحاولان التهرب من واقعهما المزري الكئيب والمضحك في ان واحد.

أما علاقة (بوزو) بتابعه (لكي) فهي نوع من الكوميديا (الفارس) إنها علاقة السيد والعبد، وهي علاقة لعب أيضا. (بوزو) أعمى و (لكي) اخرس وذلك دليل على الانحطاط الحتمي لعلاقة العبد بالسيد ولا يربط بينهما سوى حبل قصير، بجعل (بوزو) بمعزل عن تابعه (لكي)، إنها صورة مقابلة لصورة العزلة بين (فلاديمير وستراغون).

أما شخصيات مسرحيات يونسكو فتحركها الكلمات ، وذواتها متغيرة. واغلبها قاسية ومع ذلك فهي مضحكة وهي تعيش خارج أحلامها المباشرة ويتحول وجودها الى خراتيت. [33] وتبدو تلك الشخصيات كأنه لا وجود لها رغم ان كلامها واقعي وموقفها حياتي. وأجواء مسرحياته تشبه اجواء حلمية كما في المسرح التعبيري. إنها مسرحيات عوالم داخلية فالجثة

النامية في (اميدية) ليست إلا رمزا حلميا. وتعتمد مسرحياته على الفكرة الكلية التي تشمل رفض تحديد وضع الإنسان على مستوى واحد ربما على المستوى السياسي. وفي مسرحية (الخرتيت) التي يتحول بها الإنسان الى خرتيت فان البطل يرفض أن يكون خرتيتا مثل الآخرين. "وعلى المستوى السطحي فان ايونسكو قد كتب هجوما اجتماعيا لاذعا واتبعه بعنصر واضح كسخرية سوداء.

وعن طريق استبدال نماذج السلوك المتصورة، بالنسبة لشخص حقيقي ومن ثم الاحتفاظ بالمنطق العام الحقيقي، فأن اونيسكو يكشف العبث والمضحك وحتى مظاهر العالمي والتقاليد الاجتماعية."[34]

وهكذا يستعمل يونسكو اللامعنى كونه المقابل للحقيقة، ويحيل المشاهد الى عالمه الخاص وبذلك يرفض أي تبرير معقول من اجل السلوك والقيم. وبذلك يربط نظاما بنظام آخر لغرض وضع التبريرات والأسباب الداعية للكينونة. وفي مسرحية (قاتل بلا أجر) نجد البطل (بيرانجيه) يحضر وحيدا مع القاتل ويحاول إقناعه بان الجريمة لا تجدي نفعا ولا يجد سببا معقولا للقتل.

وهكذا يعطي مسرح العبث أهمية متساوية للسايكولوجيا ولمشاكل الحضارة، وكل ما يقال عن الوجود فانه حقائق وأحداث وأشياء موجودة، وتكشف الدراما الميتافيزيقية الوجود على أساس عدم وجود أسباب ومبررات للوجود وان العالم زائد عن الوجود.

العزلة في مسرحيات يونسكو مجرد غثيان مشابه لغثيان سارتر وهناك كوميديا في مسرح (يونسكو) والكوميديا مبنية وفقا للفلسفة الوجودية تعني أن الإنسان يملك الحرية والقوة لبناء نفسه وبناء العالم. وقد وجه الاتهام ليونسكو بأنه "يتعمق في التجربة المباشرة للعبث الوجودي"[35] وقد توصل (يونسكو) الى التناقض المربك لحياة الإنسان والعبثية الكاملة لميكانيكية الكينونة. وذلك هو مسرح العصر الذري الذي عمل إمكانية الانهيار الكلي.

مسرحية بيكيت (نهاية اللعبة) رمزٌ للعالم بعد القنبلة الهايدروجينية وكذلك في مسرحية (الكراسي) ليونسكو.

السيدة العجوز : إن باريس يا عزيزي غير موجودة على الإطلاق.

السيد العجوز : يجب أن توجد منذ أن انهارت لقد كانت مدينة الأضواء... منذ أن أطفئت الأضواء. منذ أن أطفئت لمدة أربعة الاف سنة.

نصت صورة لهذيان الرجل العجوز، انه لمرض نفساني عقلي يؤكد الاقتناع بمصيبة الإنسان ومصيره المحتوم. لقد نجح كل من بيكيت ويونسكو في خلق جو مثالي بواسطة

التكثيف الفني ونتيجة لخلق ذلك الجو هناك فعلان متناقضان – الضحك – تحريك العقول وتحريك العواطف.

ما هوجدير بالاهتمام من حيث الطرائق يسلكها البشر في هذا العصر بشكل دقيق راجع للملاحظة فان مسرحيات العبث تعرض أحلاما وكوابيس وإذا كانت المسرحية الجيدة تعتمد على الحوار المتسبب والمنطقي فان مسرحيات العبث تحتوي على حوار غير مفهوم.

مسرحيات العبث تصدر عن خيبة الأمل وضياع اليقين ، وان انعدام المعنى في الحياة وضياع القيم نتيجة لذلك راح كتاب العبث يبحثون عن أشكال أكثر ملائمة لذلك الانعدام وذلك الضياع. انهم "لا يناقشون العبث بل يظهرونه في الوجود."[36]

يعتمد مسرح العبث، كما هو المسرح الشعري، على الوهم والحلم مسرح العبث طريقة في مواجهة عالم فقد معناه وهدفه. وهكذا يقوم هذا المسرح بمهمة الذم والنقد للمجتمع التافه وبمهمة مجابهة العبثية في مسرحيات يكون فيها الإنسان تائها في الوضع الاجتماعي وفي السباق التاريخي على حد قول اسلين[37] .

يعكس مسح العبث فقدان اللغة قيمتها وإذا كانت المسرحيات البريختية تدعو الى تنشيط الموقف العقلي الناقد من قبل الجمهور فان مسرحيات العبث تدخل عميقا في أذهان الجمهور. وهي تتحدى الجمهور ان يجد معنى في اللامعنى وتلك هي العبثية.إذن لا يمكن وضع معايير لتقييم مسرحيات العبث.

مؤشرات الإطار النظري

بعد استعراض الأدبيات ذات الصلة بموضوع البحث ومناقشة محتوياتها يمكن الخروج بالمؤشرات الآتية مما يخص خصائص مسرحيات العبث من حيث العناصر الدرامية والبناء الدرامي والقيم الدرامية المختلفة.

بما يخص العناصر الدرامية

الشخصية: لا تشبه شخصيات مسرحيات العبث ما موجد في الحياة بشكل دقيق من حيث الأبعاد والدوافع والأهداف بل هناك ابهام وغموض وصراعها غير واضح المعالم ولا تستطيع السيطرة على الأحداث حين ولا على افعاله احيانا فهي ضائعة مشتتة الفكر، وغالبا ما تكون شخصيات نمطية تتكرر في هذه المسرحية او تلك.

الحبكه: ليس في مسرحيات العبث (حكايات على النمط التقليدي ولا تتطور الأحداث فيها على مبدأ (السبب والنتيجة) ولا تتطابق الأحداث مع الواقع زمنيا ومكانيا بل تدور كما في الأحلام.

الفعل: يظهر الفعل على شكل صورة او كلمة وبذلك كأن لا معنى له ولا يحرك الفعل الأحداث ويطورها بشكل تصاعدي ولا يساهم في الصراع الدرامي اوالحل.

اللغه: اللغه ثانوية في اهميتها في مسرح العبث وتخلو من المعنى احيانا، فيها ملامح السخرية والأستهزاء وتستخدم احيانا لمجرد اللعب بالكلمات، ويغيب المنطق عن الحوار.

تحليل العينة

نص مسرحية (ورد جهنمي)

منشور من قبل دار الهنا للعمارة و الفنون

تاريخ النشر 2011

ملخص احداث النص

ليس في هذا النص من حكاية و انما يتكون من حوارات بين(اب) و ابنه(فاضل) و ابنته (فاطمة) و(قارئ كف) و(مهندس ديكور) . و تدور هذه الحوارات حول موضوعات شتى لا رابط بينها سوى استذكارات عن بيت العائلة القديم و انتقالهم الى بيت جديد . (الاب) محافظ و(الابن فاضل) ضعيف النظر يتوق للعودة الى البيت القديم و لا يعجبه البقاء في البيت الجديد ، و يبدو ان لديه ذكريات جميلة عن البيت القديم . (الابنة فاطمة) شبيهة بالرجال معجبة بالشعر الشعبي و تردد ابيات منه بين الحين و الاخر .

في بداية المسرحية يتقدم (الاب) ليحي الجمهور و يطلب من ابنه (فاضل) و ابنته (فاطمة) ان يفعلا كذلك و لكن كثيرا" ما تتم مقاطعته في حوارات عن موضوعات مختلفة لا صلة بينها . الاب يطلب من ابنته ان تعود الى المدرسة و يستغرب وجود كتاب الشعر الشعبي عندها مع انه رمى جميع كتب فاطمة في بئر البيت القديم .

في اثناء هذه الحوارات المشوشة تنزل اجزاء من ديكور يمثل بيت بلا جدار رابع، و تكشف الابنة (فاطمة) عن ان والدتها قد توفت و يتضح ان الاب قد رمى صورة الام في بئر البيت القديم لأنه كان يكرهها و ان (الام) عندما كانت تحس بالعطش لا تشرب ماء من حنفيات اسالة الماء و انما من ماء البئر . و كان الاب و الام يتخاصمان على الدوام .

البنت (فاطمة) هي الاخرى لا تحب البيت الجديد و تتمنى ان تعود الى البيت القديم .

يدور حديث طويل عن الحدبقة و ما فيها من اشجار و منها اشجار فيها سر معين من باب الخرافة . و في هذه الاثناء يدخل فجأة (قارئ الكف) الذي يريد ان يقرأ كف الابنة فاطمة و الاب يرفض و تذكر (فاطمة) ان امها كانت تراجع (فتاح فال) و هكذا يظن ان العائلة تؤمن بالخرافات و يتحدث (قارئ الكف) عن وصية شخص متوفي و لا يعرف من هو .

كان الابن (فاضل) قد اضاع نظارته التي تطول النظر و فجأة يجدها. و عندما يسأل اباه عن الصور يقول الاب انه احرق الصور، ثم يدور الحديث حول فاطمة التي تريد ان تصبح (ملاية) . (فاضل) يسقط مصابا" بالصرع بينما يصعد (قارئ الكف) الى الطابق العلوي ، و يختفي ثم يدخل شخص اسمه (سامح) و يرى (فاضل) مطروحا" على الارض و يرمي على وجهه ماء و يسأل عن الاب . و يلقي اوراق مطوية و يثنيها و يسأل (فاضل) عنها و يدخل الاب و يدفع له نقود . و فجأة تصبح (فاطمة) رجلا" .

الفصل الثاني من المسرحية يبدأ بمونولوغ طويل للأب تشوبه افكار مضطربة وتمر (فاطمة) تلقي شعرا" عن البدو و الجمال و اغنية لناظم الغزالي .

ويستمر الحوار غير المترابط ، ويدخل شخص اسمه (فاطر) وتظهر مجموعة من الرجال و اخرى من البنات . (فاطر) يريد الانتحار و يرمي بحبل الى سقف المسرح و يتحدثون عن الأنس و الجن . و يتحدث (فاضل) والرجل عن صور و رسومات ، و يعطي الرجل الى (فاضل) نقودا" ليشتري اصباغا" . احد افراد المجموعة يقول اني الرأس و الآخر يقول اني الجذع و الآخر يقول اني الاطراف السفلى و الآخر يقول اني الاطراف العليا .

الرجل : دقيقة لا ترسمون لا حد يرسم ، احنه بوش اثاري صاحبنا ايضوه بنور ما يحرك

فاضل :تطلع الالوان الفرح ، نظفوا الفرح ، تعبنه بوش

الاول : بوش

الثاني : بوش

الرجل : البرج .. برج المراقبة

الاول : البرج

في الفصل الثالث تظهر شخصيات غير التي في الفصل الاول و الثاني هناك نحات و فرسان و يظهر (فاطر) ، و يظهر شخصية (رئيس البلدية) و يظهر (شبح) ثم يظهر (قارئ الكف) و لا يظهر لا (الاب) و لا (فاضل) و لا (فاطمة).

هناك احتفال لا يعرف بمن و لمن ربما لرئيس البلدية بينما يبدور ان الاحتفال هو لشخصية (فاطر) . هناك ازاحة ستار عن تمثال . يظهر شبح (الام) فجأة و يختفي .

تعتقد الشخصيات ان هناك شر قد دخل المدينة . الفارس الثالث يعتقد ان فاطر هو الشر . و يعتقد انه كان عاهرا" و انقلب ولدا" و يعلن ان الشاهد هو قارئ الكف .

رئيس البلدية : عاهرة انكلبت ولد .

قارئ الكف : عاهر و انكلبت ولد

رئيس البلدية : ايها الناس

راح احطم تمثال الدنس

(رئيس البلدية يحطم التمثال بالمعول)

الجمهور : يشارك في تحطيم التمثال

رئيس البلدية : خلصوا المدينة من الدنس

من العهر ارموا العاهرة بالوادي

الجمهور هي – هي . (يهجم الجمهور على فاطر)

فاطر : يا ناس اني البطل ، اني المنقذ

الجمهور : بالوادي (يحملونه على الاكتاف و هم يضربونه).

رئيس البلدية : في الوادي ، الى الوادي

فاطر : انتوا انتو الجحيم . انتوا ورد جهنمي . انتوا ورد جهنمي (38).

الشخصيات :

رغم ان المؤلف سمى شخصياته: الاب ابو فاضل والأبن فاضل والأبنة فاطمة وهناك شخص اسمه (فاطر) وهناك مهندس للديكور و هناك الأم المتوفاة وهناك (سامح) وهناك (قارئ الكف) وهناك شخصيات ثانوية هي (البنات) و(الرجال) و هناك (الفرسان) و(النحات) وهناك (الشبح) و كلها ليس لها صفات خاصة و لا ملامح مميزة. و تفتقر الشخصيات الرئيسية الى الاهداف الواضحة حيث تتجاذبها الأهواء و يعصف بها الضياع. (الابن فاضل) و(الابنة فاطمة) ترفضان البيت الجديد الذي نقلهما اليه (الاب) و يتوقان

للرجوع الى البيت القديم و بدون سبب واضح او بدون تبرير منطقي. ليس هناك من مبرر منطقي لحضور (قارئ الكف) و التبرير الوحيد الذي لا يمكن تصديقه هو ان (الأم) المتوفاة، كانت تراجع احد السحرة (فتاح فال) .

الشخصيات الثانوية جميعها تحضر بدون سبب او مبرر و هي تمثل جوقة في مشاهد عديدة . و تبدو جميع الشخصيات نمطية متشابهة في كياناتها .

الشخصيات الرئيسية الأب و فاضل و فاطمة قلقة لا تستطيع أن تسيطر على نفسها و هي مشتتة الفكر تتحدث بموضوعات مختلفة لا ترابط بينها و لا معقولية في ترتيبها .هي شخصيات لا مثيل لها في الحياة الاعتيادية و لاتدخل في صراع درامي و هناك غياب للمنطق في الحوار و هناك عدم تسبب و عدم ترابط . و في ادناه نموذج لغياب المنطق :

الأب : هذا نبات متسلق

فاطمة : ايه اعرف ليش سموه متسلق و اشلون يتسلق

الأب : اتركيه بابا ... هذا ورد اشكال و الوان اله هذاك المتسلق

فاطمة : أي ... ليش متسلق

الأب : اول ما يطلع يشك الكاع . كلش ابساع ابساع ينمو ... بأيام .. يكبر ويصعد يتشلبه عنده ايدين رفاع رفاع الآف الأيدين وين ماجان تلزم و اتلف و تصعد .او بي سلي ايجكجك . شوفيه هذا شيطان كلش شيطان

فاطمة : شيطان

الأب : بلى بنتي ... هذا بيه ورده حلوه بيهه ريحة و لما ايشوفهه واحد تغريه اتقشمره بعدين يشتم ريحتهه و اتخذره . ورة ما تخذره يكون النبات يلتف عليه ...يتسلق عليه يصعد على جتفه و يخنكه .

فاطمة : يمه هذا يخوف

الأب : ديري بالج ايكون فد يوم ايعجبج اتشوفين وردته ... تشمسن ريحته ... لا ايكون .

لا يمكن تعرف دوافع الشخصيات الرئيسية وواضح ان وجودها عبث .

الحبكة

واضح ان حبكة هذه المسرحية مفككة والدليل على ذلك هو ذلك الخطاب الذي يتوجه به (الأب) الى الجمهور لتعريفه بالشخصيات الأخرى واذا بالبنت (فاطمة) تردد ابيات قصيدة

شعبية تريد حفظها على ظهر قلب. و ما ان يواصل (الاب) تقديم الشخصيات واذا بصوت باتجاه الاعلى ينبه الشخصيات و يحذرهم من سقوط جدار من جدران البيت و فجأة يدور حديث عن صورة الام المتوفاة و يعترف (الاب) بأنه رماها في بئر البيت القديم و تردد (فاطمة) ابياتاً من الشعر الشعبي.

بعد حين و بعد ان يسأل (فاضل) عن مصير الحديقة ، يتجه (الاب) الى الجمهور على انهم هم الحديقة . و في الفصل الثاني تسمع فجأة موسيقى تدل على أن هناك حفلة عرس او حفلة طهور ثم يظهر (رجال) يدورون حول (فاطر) و يرددون " جان بنية وصار وليد ... الزموه (يختفي فاطر و الرجال و يظهر الاب من جهة اخرى من المسرح) و يسأل :"هاي وين راحوا". و بعد ذلك يظهر (الرجال) مرة اخرى و يدورون حول (الأب) ثم يردد (فاضل) ترنيمة شعبية هي " يا اهل السطوح تنطونه لو نروح ".

و هكذا تتفرع الموضوعات التي لا يربطها رابط ، حيث لا تتطور الأحداث الكثير من الفعل الرئيسي للشخصية الرئيسية ، علماً ليس هناك من فعل رئيسي ، بل هناك افعال متعددة و هناك تشظي واضح في الاحداث و تشظي واضح في الشخوص و تشظي في الحوار و لا تتطور الاحداث تلك وفق مبدأ التسبب – السبب و النتيجة . ليس هناك من سبب و ليس هناك من نتيجة .

اللغة

لغة هذه المسرحية باللهجة العامية المغرقة في عاميتها . و اللغة هنا ليست اداة للتعبير عن افكار واضحة و مشاعر واضحة و انما تقترب من الهذر او مجرد لغو لا معنى له، كما في المثال الآتي :

فاطمة : (و هي تغني ساخرة) اونزعها بدلتهه هباب هباب

فاضل : و انت ياهو مالتج خاتون

فاطمة :(تبكي) ابو شارب الصفر عجبني

فاضل :(و قد نفذ صبره) كافي عاد

فاطمة : و عليلك اللحد مبني

فاضل :(يصيح) كافي

فاطمة : والله بابه هدت هدت مرة و خنجره دبل ابكره

و قد يأتي مثال ثاني :

الرجل : فاضل .....فاضل

فاضل : بلي عمي

الرجل :هذا بيتكم العتيق وين صاير

فاضل : لويش عمي؟

الرجل : اريد اشتريه مهما كان ثمنه اشتريه اتعلمني رسم .. علمني رسم اني لازم اصير رسام ..اريد ارسم كلالمناظر

و فيما يأتي مثال آخر :

الجمهور: (يصفق و يهتف) يعيش البطل ... تعيش الرجولة تعيش الشجاعة .

فاطر: (ينتصب متفاخرا") انا فارس الفرسان انا عنتر هذا الزمان

الجمهور : (يردد) هلهيليله جايب الراس بشليله

و مثال آخر :

رئيس البلدية : اهتفوا لنا و تجمعنا اوقفنا الوحش عند ابواب المدينة . الله انطانا بطل من الرعيان نسه و مشت وراه الكرع راعي جانو الناس كلهم يسخرون منه و يصيحون وراه افريج الاكرع نامو السياج و طلع الاكرع.

النتائج والاستنتاجات

1. مسرح العبث لا يلتزم بقواعد وأعراف المسرح التقليدي الكلاسيكي والرومانتيكي والواقعي والرمزي والتعبيري والسوريالي.
2. يمكن أن يقتبس مسرح العبث من المسرح التعبيري أو إعداد في المستقبلي أو السوريالي.
3. الإنسان في مسرح العبث قد يتحول الى ما يشبه الآلة في زمن تحكم الآلة في الحياة.
4. يغيب المنطق والتبرير في مسرح العبث سواء ما يخص الأحداث أو الشخصيات أم في الفعل الدرامي أم في اللغة ويجمع مسرح العبث بين البشع و المضحك في القول والفعل.
5. ظهرت معظم ملامح مسرح العبث في عينة البحث – مسرحيات طه سالم الثلاث (ورد جهنمي وطنطل وما معقولة) فشخوصها تبتعد عن الادمية وليس لها دوافع واضحة ولا أهداف واضحة وانعكاسها مشوشة وأفعالها متقلبة والعلاقات فيما بينها هشة. لا تتطور الأحداث في هذه المسرحيات تطوراً منطقيا وفق مبدأ التسبب وبناء تلك المسرحيات بناءٌ غير هرمي ودائري لاسيما في مسرحية (ما معقوله).

الهوامش :

([1]) الجرجاني ،الشريف علي بن محمد ،التعريفات ،القاهرة ، المطبعة الحميدية ، مصر ، بدون سنة ، ص 98.
([2]) جميل ، صليبا ، المعجم الفلسفي ج 3 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط1، ج، 1973 ، ص2.
([3]) الحبابي ، محمد عزيز ، المعين في مصطلحات الفلسفة و العلوم الانسانية ، دار كتاب ، الدار البيضاء ، ط 1، ج 1 ، 1977 ، ص 63 .
([4]) الحفني ، عبد المنعم ، البير كامو ، ص 134 .
([5]) البعلبكي ، منير ، قاموس المورد ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 4 ، 1971 ، ص 21 .
([6]) لويس معلوف ، النمجد في اللغة ، بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1965 ، ص 544 .
([7]) جون رسل تيلور، الموسوعة المسرحية، ترجمة سمير عبد الرحيم الحلبي، بغداد، مطبعة المامون، 1990 ، ص 13 .
([8]) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، بيروت / مكتبة لبنان ناشرون ، 2006 ، ص303 .
([9]) ارنولد ب هنجلف ، تر. عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد ، دار الرشيد ، وزارة الثقافة ، 1979 ، ص 11.
([10]) هنجلف ، المصدر نفسه ، ص 21 .
([11]) هنجلف ، المصدر نفسه ، ص 22 .
([12]) زيادة ، معن ، الموسوعة الفلسفية العربية ، بيروت معهد النماء العربي ، 1986، ص 579.
([13]) ينظر المصدر نفسه ، ص 579.
([14]) ينظرمعنى الوجودية ، دراسة توضيحية مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية ، دار مكتبة الحياة، بيروت ، 1964، ص 28.
([15]) ينظر، داستور ، فرانسواز ، هيدجر والسؤال عن الزمان ، ترجمة د. سامي دهم ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1 ، 1971، ص 57.
([16]) عن، الناصر، حازم سليمان ، الفلسفة الوجودية في الرواية العربية ، رسالة دكتوراه كلية الأداب ، جامعة بغداد، 1995، ص 127.
([17]) كروكشانك ، جون ، البير كامو وادب التمرد ، ص64.
([18]) ينظر ، سارتر، جان بول ، الغثيان ، ترجمة د. سهيل ادريس، دار الأداب، بيروت، ط2، 1964.
([19]) ينظر، حبشي، رنيه، ثلاثة رجال ازاء العبث، مجلة الأداب البيروتية، العدد3، 1954، ص12.
([20]) ينظر، هنجلف، ارنولد. ب، اللامعقول، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، ص26.
([21]) الديدي، عبد الفتاح، الأتجاهات المعاصرة في الفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بدون سنة، ص 223.
([22]) ينظر ، ماري الياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، 2009 ، ص 305
([23]) ينظر ، ماري الياس و حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون ، 2009 ، ص 305
([24]) هنجلف، ص59.
([25]) ينظر هنجلف ، مصدر سابق ، ص 21 .
([26]) ينظر ، ليوناردو كابل برونكو ، مسرح الطليعة ، المسرح التجريبي في فرنسا ، ترجمة يوسف اسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، 1976 ، ص 11-13
([27]) عن برونكو ، ص 18 .
([28]) عن برونكو ، ص 19 .

(1) ينظر (Dennis Kennedy, ed. The Oxford Compassion to Theatre performance, Oxford, University Press, 2010 p3. .

([30]) جاك جويشارنود و جين بيكمان ، دراسات في المسرح الفرنسي المعاصر ، تر.تاكر النابلسي ، القاهرة ، دار الفكر ،ب ت ، ص 9–10 .

([31]) ينظر المصدر نفسه ، ص 20 .

([32]) ينظر ،جاك جويشارنود وجين بيكلمان ، مصدر سابق ، ص 40

([33]) جويشارنود و بيكلمان ، المصدر السابق ، ص 4

([34]) ينظر جويشارنود و بيكلمان ، المصدر نفسه ، ص 80

([35]) جويشارنود و بيكلمان ، مصدر سابق ، ص 89

([36]) ارنولد ب هنجلف، اللامعقول، تر. عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد، وزارة الثقافة، 1979، ص11.

([37]) المصدر نفسه، ص46.

([38]) طه سالم ، نصوص مسرحية ج 4 ، مسرحية ورد جهنمي ، بغداد ، دار الهنا للعمارة و الفنون ، 2011 ، ص 57 .

المصادر و المراجع

1. ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، القاهرة ، ، مكتبة الانجلو المصرية ، 1983 .
2. اونر ، الان سي ، المسرحية ، ترجمة اكرم الميداني ، بيروت ، دار الثقافة ، 1966.
3. أيفانز ، جيمس – روز، المسرح التجريبي من ستث تلانسكي الى بينر بروك، ترجمة فاروق عبد القادر، الشارقة ، مركز الشارقة للأبداع الفكري ، ب . ت.
4. أينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة سامح فكري ، القاهرة ، مهرجان القاهرة التجريبي ، 1996 .
5. بروستاين ، روبرت ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتاليف و النشر ،ب ت .
6. برونكو ، ليونار، مسرح الطليعة ، المسرح التعبيري في فرنسا ، ترجمة يوسف اسكندر ، القاهرة ، دار الكاتب العربي ، 1967 .
7. البعلبكي ، منير ، قاموس المورد ، بيروت ، دار العلم للملايين ، 1971 .
8. تيلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ج 1 +2 ، ترجمة سمير عبد الرحيم الحلبي ، بغداد ، دار المأمون ، 1991 .
9. جاسكوين ، بامبر ، الدراما في القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحي ، القاهرة ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر ، ب ت .
10. الحبابي ، محمد عزيز ، المعين في مصطلحات الفلسفة و العلوم الانسانية ، الدار البيضاء – دار كتاب ، 1977 .
11. حبشي ، رينيه ثلاثة رجال ازاء العبث ، بيروت ، مجلة الأداب ، العدد 3 ، 1954 .
12. الحفني ، عبد المنعم ، البير كامو .
13. الحكيم ، توفيق ، مقدمة مسرحية (يا طالع الشجرة) ، القاهرة ، مطبعة الآداب ، ب ت .

14. خوري ، شكيب ، الكتابة و آلية التحليل – مسرح سينا نالنزيون ، بيروت ، بيسان للنشر ، 2008 .
15. داستور ن فرانسوار ، هيدكر ، السؤال عن الزمان ترجمة سامي ادهم ، بيروت المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر ، 1971 .
16. الدسوقي ، عمر ، المسرحية نشأتها وتاريخها و اصولها ، ط1 ، القاهرة ،مكتبة الانجلو المصرية . 1954 .
17. الديدي ، عبد الفتاح ، الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، القاهرة ، الدار القومية للطباعة و النشر ، ب ت .
18. ديوكس، اشلي ، الدراما ، ترجمة محمد خيري، القاهرة، عالم الكتب ، ت ب .
19. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، الكويت ، عالم المعرفة ، 1980 .
20. زياد ، معن ، الموسوعة الفلسفية ، بيروت ، معهد الأنماء العربي ، 1986
21. سالم ، طه ، ورد جهنمي ، بغداد ، دار الهنا للعمارة و الفنون ، 2011 .