الخصائص الفنية والفكرية للمسرح الوجودي

د.بلقيس علي الدوسكي
جامعة صلاح الدين – اربيل/ كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة اليه :

ارتبط المسرح منذ نشوئه بالفلسفة فكانت النتاجات الدرامية انعكاساً للفلسفات السائدة بمختلف اتجاهاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعقائدية فكان المسرح الاغريقي مثلاً يعكس فلسفة كلاسيكية في حين حاول المسرح في فترات لاحقة ان يجسد فلسفات متعددة مثل المثالية والمادية والماركسية والوجودية.

ولقد وجد في القرن العشرين عدد من الكتاب الدراميين الذين لم يتقيدوا بأي اتجاه بل افادوا من اي تقنية تحقق اكبر قدر ممكن من التعبير التصويري لأهدافهم وامثلة من هؤلاء نجدها في فرنسا في كتّاب مثل (جان جيرودو) و (جان كوكتو) و (جان بول سارتر) وفي سويسرا (فريدريك دورينمات) وفي امريكا (يوجين اونيل) و (آرثر ميلر) وفي ايطاليا (لويجي بيرا ندللو) .

وفيما يتعلق بدراسة التيارات الفكرية التي اثرت ولازالت تؤثر في الكتّاب خلال القرن العشرين لقد مر العالم خلال الفترة المبتدئة ببداية هذا القرن وليومنا هذا بمحن واهوال لاتقارن بكل مامر به عبر التاريخ فلقد بدأ القرن بالاستعداد للحرب العالمية الاولى كنتيجة حتمية للموقف الاقتصادي والسياسي والعسكري وانتهت الحرب العالمية الاولى كي يستعد العالم للحرب العالمية الثانية . ولكن نهاية الحرب العالمية وهكذا يسير هذا القرن نحو عدم الاستقرار في المغامرة بمصير العالم ومصير الانسان .

كل هذا كان له اثره في الاتجاهات الفلسفية والتي اوحت بتعدد الاشكال والانماط الدرامية والمذاهب المسرحية . فالانسان يريد ان يواجه الواقع على اساس من التقدم العلمي الذي تحقق ولكنه ما ان يواجه ذلك الواقع حتى يرتد عنه لعدم قدرته على التحكم بظروف وجوده .

لقد وقف العالم – كما وقف قبل الحرب العالمية الاولى والثانية عند حافة هاوية الحرب والدمار– ماذا يستطيع المسرح ان يقدم ؟ ماذا يستطيع ان يقول عن ارادة الانسان وقدره ؟ والانسان

الفرد ماذا يفعل؟ انه يهرب من الحياة الآلية ويلتجيء الى معابد وفلسفات مختلفة كي يجد لنفسه خلاصاً .

وعند استعراضنا للمذاهب الفلسفية التي اثرت في فكر ونتاج القرن العشرين نجد ان اهم هذه المذاهب كانت :

1- المذهب العملي (البرجماتي) إذ نشأت الفلسفة البرجماتية في امريكا مطلع القرن العشرين داعية الى توجيه العقل الى العمل دون النظر وعلى الانصراف الى النتائج والغايات وعلى ان الفكرة لاتكون صادقة الا بالتحقق من منفعتها بالتجربة .
2- المادية الجدلية (الماركسية) التي تنفر من الفلسفة التقليدية بتجريداتها الجافة وتريد ان تفتح ابواب الفلسفة للناس وتشيعها بين الجماهير ابتغاء مساعدتهم على مواجهة مشاكلهم الخاصة وتحسين احوالهم وتغيير النظام الاجتماعي القائم بينهم .
3- الفلسفة الوجودية التي تميل الى اقرار الحرية والتمكين للفردية على حساب المجموع ولقد كانت الوجودية ثورة عنيفة على الفلسفات التقليدية في كل صورها فقد اهتمت بالبحث في الوجود بما هو موجود، والتعرف على علله البعيدة ومبادئه الاولى .

وقد تعددت معالم الفلسفة الوجودية بظهور كتابين احدهما وضعه (مارتن هيدجر) سنة 1927 عن (الوجود والزمان) وثانيهما اصدره (جان بول سارتر) سنة 1943 في نفس الموضوع وبهذين الكتابين وسيل المؤلفات الاخرى انتقلت الفلسفة من دراسة الوجود المجرد الى دراسة الانسان في وجوده الحسي اي في حياته اليومية في زحمة الكون من ناحية وفي علاقاته مع الآخرين من ناحية اخرى .

ولقد انتجت الوجودية ادباً قصصياً ومقالياً قيماً، وكان للمسرح نصيب ايضا من هذا الامر فكان ان كتب (سارتر) و (كامو) و (مارسيل) وغيرهم مسرحيات وجودية عكست فلسفاتهم الوجودية بمختلف مضامينها وطروحاتها وكما سنرى لاحقاً . ويأتي هذا البحث للاجابة عن التساؤل ماهي اهم الخصائص الفنية والفكرية للمسرح الوجودي ؟

اهمية البحث :

تتجسد اهمية البحث في محاولته التعرف على خصائص المسرح الوجودي الفنية والفكرية وتحديدها إذ ان المسرح الوجودي كإتجاه فني لم يولَ عناية كافية من الباحثين والدارسين ولم تأخذ المسرحية الوجودية قدراً كافياً من البحث والدرس والاستقصاء . وتتجلى اهمية البحث ايضاً في محاولته التعرف على اثر المسرح الوجودي على حركتنا المسرحية وانعكاس ذلك عليه .

ويفيد البحث نقاد المسرح ودارسيه والعاملين فيه في حركتنا المسرحية من مخرجين وممثلين ومؤلفين وفنيين للتعرف على طبيعة هذا المسرح وخصائصه الفنية والفكرية .

هدف البحث :

يهدف البحث الى مايلي :

اولاً : التعرف على خصائص المسرح الوجودي من الناحيتين الفنية والفكرية اي من حيث الشكل الفني له ومن حيث المضامين والطروحات التي اعتمدها في نصوصه وموضوعاته.

ثانياً : دراسة اهم اقطاب هذا المسرح وخصائص وسمات تجاربهم المسرحية من خلال تحليل بعض نصوصهم المسرحية .

منهج البحث :

لتحقيق مايهدف اليه البحث فقد استخدمت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي إذ رأينا انه الانسب للوصول الى اهداف البحث .

الوجودية Existentialism

الوجودية اسم لإتجاه او نزعة ظهرت في تاريخ الفلسفة وهي اتجاه فلسفي له موقف إتجاه التفكير الاجتماعي والديني والفني . والنسبة هنا الى كلمة (الوجود) .

إنتشر المذهب الوجودي ومفاهيمه اثناء وبعد الحرب العالمية الثانية ومن اهم دعاته والمبشرين به وله (الفيلسوف كيركجارد والفيلسوف الالماني هيدجر والبير كامو و جان بول سارتر وسيمون دي بوفوار و جبريل مارسيل).

وللوجودية اكثر من اتجاه – فهنالك عدة اوجه للوجودية – ومن ثم فأن هناك عدة وجوديات . "يعتقد الوجوديون"ان لكل شي وجوداً وماهية فالماهية هي مجموعة من الخصائص والمميزات التي يتصف ويتميز بها الشيء، وعلى هذا فإن تلك الماهية هي جوهر الشيء الموجود ولبه

وحقيقته اما الوجود فهو تواجد هذا الشيء بالفعل في حيز هذا العالم . والشي لاتكون له ماهية او صورة الا اذا تواجد العالم اولاً . ولذا فأن الوجود –في نظر الوجوديين– سابق على الماهية"[1] والماهية هنا هي الصورة التي هي "مجموعة من الخصائص والصفات الثابتة التي يتصف بها الشيء فهي جوهر الشيء الموجود او ماهيته او ماهيوته كما يعبر عنها بعض الوجوديين نسبة الى ماهو . اما الوجود فهي كينونة الشيء بالفعل في هذا العالم . والشيء لاتكون له صورة الا اذا وجد اولاً – ولذلك كان الوجود سابقاً على الصورة في نظر الوجوديين.[2] هذا يعني ان وجهة نظر الوجوديين ان الاشياء تتواجد اولاً، ثم تتولى هي بذاتها اكتساب وصياغة الماهية او الصورة التي تريد ان تتواجد بها .

ويقصد الوجوديون بهذا الكلام عن الصورة والوجود الانسان قبل الاشياء الاخرى، ويعتقد (جان بول سارتر) ان "وجود الاشياء يأتي بعد ماهيتها الا مع الانسان اذ ان وجوده يتحقق اولاً ثم تتحقق ماهيته" .[3]

ومن مفردات الوجودية ومفاهيمها الاساسية (القلق، الهجران، اليأس، الالتزام) ولقد انتجت الوجودية ادباً قصصياً وروائياً ومقالياً قيّماً، مثلما انتجت اعمال مسرحية من اهمها مسرحيات سارتر ومنها (الذباب) و (موتى بلا قبور) وغيرها .

لقد انتج الفكر الوجودي وجوديات مختلفة فهناك (وجودية سارتر) ووجودية (كامو) وهكذا. كما ظهرت للوجودية فئتان الفئة الاولى هي الفئة المادية اي الوجودية الملحدة التي تنكر وجود الخالق ذلك ان الانسان في نظرهم هو المسؤول عن اعماله وعن خلقها وهو الذي يحدد صفاته او ماهيته او صورته بنفسه وفقاً لما يختار بحرية دون املاء او جبرية ومن هؤلاء الوجوديين الملحدين الذين لايؤمنون بوجود الله (جان بول سارتر، هيدجر، البير كامو، سيمون دي بوفوار) وهناك فئة للوجودية التي تربطها بالدين والايمان كما عند (جبريل مارسيل) والفيلسوف (كير كجارد) الذي يمتاز فكره الوجودي بعمق التدين .

ورغم التباين والاختلاف الحاصل بين الفلسفات الوجودية الا انه يمكننا ان نميز في الوجودية بشكل عام الملامح الآتية*

اولاً : تنطوي هذه النزعة دائماً على عداء للنظر المجرد الذي يطمس مافي الحياة الفعلية من حالات التباين وعدم الاطراء، وقد يتخذ هذا العداء صورة التحليل الذاتي العميق – كما هي الحال

في "اعترافات" اوغسطين – او قد يأتي كما هي الحال في "خواطر" باسكال – في صورة الاصرار على ان دعوى المنهج الرياضي في العلوم المضبوطة بأنه منهج كامل شامل للمعرفة الانسانية، هي دعوى تحتمل المنازعة دفاعاً عن نظرة اخرى – اكثر مرونة واقل صرامة – للأساليب المتنوعة المختلفة التي يستجيب بها الناس لبيئتهم الطبيعية والانسانية . ويطالب "ايتين جلسن" بإدراج (الاكويني) في زمرة الوجوديين بسبب اصراره على اولوية الوجود على الماهية، بينما يرى ان التقليد الماهوي الذي وضعه افلاطون يؤكد اولوية الماهية على الوجود، وان (جلسن) ليأخذ بهذا الرأي رغم تلك الصلة التي ما ينفكون يتبنونها بين الاتجاهات الوجودية في الفلسفة وبين اهتمام سقراط بعلم الاخلاق إذ يميزه عن التأمل في النظام الكوني . وهذه اللمحة التاريخية المؤثرة لتشير الى ان الوجودية اسم لنزعة اكثر منها اسماً لمجموعة من المباديء المحددة .

ثانياً : هناك تقارب بين عمل الفيلسوف الاخلاقي وعمل الروائي او الكاتب المسرحي، ولقد ابرز الفكر الوجودي الحديث هذا الجانب، إذ رأينا رجالاً مثل سارتر وجبريل مارسيل قد امتازوا من حيث هم ادباء ومؤلفون للمسرح كما امتازوا من حيث هم فلاسفة في آن واحد، ويستطيع المرء ان يميز اليوم في هذا التقارب استمراراً بين التفلسف الوجودي وبين النقد الذي وجهه مذهب الظواهر الى الاخلاق الصورية التي اخذ بها (كانت) على النحو والذي نجده في كتابات (ماكس شيللر) إذ يقف الوجودي دائماً – بما يتعرف به من تغير للجزئي والعيني وقفة المتحفز ضد اي محاولة كمحاولة (كانت) التي اراد لها التماس مبدأ كلي تندرج تحته الافعال الاخلاقية جميعاً، على حين ترى الفيلسوف الوجودي عاطفاً بعض العطف على مذهب "كانت" في اولوية العقل العملي على العقل النظري.

ثالثا : الفكر الوجودي عميق التدين – احياناً – كما هي الحال عند كيركجارد –واحياناً ملحداً إلحاداً صريحاً – كما هي الحال عند جان بول سارتر– بيد اننا نستطيع ان نميز في الالحاد الوجودي نغمة دينية تكاد تستولي عليه، فهي تختلف كل الاختلاف عن تلك النغمة التي يتردد صداها عند التجريبيين الانجلو سكسونيين في رفضهم للاتجاهات الدينية، وهي نغمة قريبة من التي نجدها في رجال عصر الاستنارة .

وهكذا نرى ان رواية (الطاعون) لـ(البير كامو) تنم عن اشتمال فكرة بمشكلة القداسة حين تصطبغ بالالحاد، وتشيع فيها نغمات دينية خافتة لامراء فيها، وان يكن في ذلك من الغرابة مافيه .

المسرح الوجودي :

لكي نفهم طبيعة المسرح الوجودي ونحدد خصائصه علينا ان نتطرق الى مسرح اللامعقول الذي يتداخل معه فكرياً، ونعمل مقارنة بين الاتجاهين لبلورة اهم خصائص المسرح الوجودي الفنية والفكرية .

رغم مايمكن تلمسه من نقاط التقاء وتقارب بين مسرح اللامعقول والمسرح الوجودي الا ان هناك فوارق واضحة سنحاول تحديدها ومميزات خاصة لكل منها . فلقد كان مسرح اللامعقول محاولة من محاولات الادب والفن في السعي نحو استعادة الثقة بالإنسان . وقد ادرك مريدوه ان من المتعذر ارتقاء الاشكال الفنية والادبية المبنية على قيم ومفاهيم اجتماعية فقدت صلاحيتها وفعاليتها . وكان التعبير عن الاحساس الدرامي بالضياع من جراء اختفاء المسلمات التي لم يكن يتطرق اليها الشك من قبل وكان مسرح اللامعقول محققاً لغرضين* .

اولاً : يسخر مسرح اللامعقول بعنف من عبثية الحياة المفعمة بالزيف والكذب من ذلك الغثيان من اولئك البشر الذين يخفون وراء حركاتهم واحاديثهم حيوانية مخيفة . (المغنية الصلعاء، الكراسي) .

ثانياً : يعرض مسرح اللامعقول لامعقولية اكثر عمقاً، لامعقولية الوضع الانساني ذاته في عالم فقد ايمانه ويقينه والواقع انه عندما يصبح من المتعذر تقبل نظام كامل من القيم المبنية على ارادة حكيمة علوية، فإن مواجهة الحياة تكون مريرة وقاسية وهي النتيجة الحتمية لمواجهة الحقيقة العارية ولهذا فقد واجه كثير من كتاب مسرح اللامعقول الانسان مجرداً من طبقته الاجتماعية او بيئته التاريخية او تجاربه الجزئية اليومية . وواجهوه من خلال اساسيات مركزة في الوجود، فنراه في مواجهة الزمن ينتظر كما في مسرحية صموئيل بيكيت (في انتظار جودو) او يفر من الموت او يتمرد عليه ثم يرتضيه ويسلم امره اليه كما في (القاتل بلا اجر) ليوجين يونسكو او يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الاكذوبة بالصدق حتى يقوى من اثر اكذوبته يتردى في سلسلة لاحصر لها من الاكاذيب كما في مسرحية (الخادمتان) لجان جينيه .

ثالثاً : واذا كانت اللغة في المسرح التقليدي وسيلة لايصال افكار محددة واضحة الى عقل المتفرج فإنها قد "اصبحت في مسرح اللامعقول لاتهدف الى حمل المتفرج على ان يفكر في هدوء ويتأمل،

بل الى استثارته وارغامه بقوة الضجيج والصخب على الارتداد الى حالة ماقبل اللغة، وذلك للخروج به من مجال الالتزام المتزمت بها"[4] .

من هذا يتضح لنا ان مسرح اللامعقول يقترب من مضامينه من المسرح الوجودي (العبثية، الوجود، القلق، التمرد .. الخ) فمثلاً ان الاحساس بالقلق نحو الوجود هو الموضوع الذي تدور حوله عامة مسرحيات صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو وآرثر اداموف وجان جينيه وجورج شحاده وغيرهم من كتاب مسرح اللامعقول . غير ان مايتميز به مسرح اللامعقول في هذا المضمار هو طرحه لتلك المضامين في شكل فني جديد غير مألوف يختلف عن الشكل التقليدي الذي يتبناه المسرح الوجودي . فكتّاب مثل (سارتر وكامو واونيل وجان انوي وجبريل ومارسيل) قد اعتمدوا في مسرحياتهم مضامين مماثلة عن لامنطقية الوجود الانساني وعبثه لكنهم بالمقابل كانوا "يقدمون فكرتهم عن لامنطقية الوضع الانساني في شكل منطقي على غاية من الفطنة وقوة البناء، بينما ان كتاب مسرح اللامعقول يحاولون التعبير عن احساسهم بلامنطقية الوضع الانساني عن طريق التخلي عن التدابير العقلية والنقد الجدلي، فيأتي الشكل عندهم على قدر لايستهان به من عدم المنطقية"[5] .

فاللامعقول والعبث وانعدام التناسق في مسرح اللامعقول قد انعكس على الشكل الفني لهذا المسرح "فجاء البناء الدرامي من ذات النسيج الذي غزل منه المضمون جاء نشازاً، معدوم التناسق، خالياً من الهدف، مثيراً للضحك وللبكاء"[6] .

اما المسرح الوجودي فرغم تبنيه لمضامين فكرية جديدة وغير مألوفة فأنه قد اعتمد اسلوباً تقليدياً قديماً يعتمد اللغة الواضحة والمسبوكة والشخصيات المرسومة والحبكة الجيدة" ومن ثم اذا كان كامي ينادي بأن عالمنا لم يعد له معنى فقد قال ذلك في المسرح بطريقة رشيقة وجدلية في مسرحيات مصقولة حسنة التشييد . واذا كان سارتر يتمسك بأن المهم في الانسان هو القدرة على الاختيار فقد صب افكاره في مسرحيات تقوم على شخصيات متيقظة تنطق بعبارات سلسة وتقرع الحجة بالحجة حتى لنتأمل كيف يكون الوجود عبثاً وفيه كل هذه الشخصيات اللامعة"[7] .

ويرى مارتن آسلن في هذا الصدد ان "كامي يستعمل اسلوباً انيق العقلانية مستطرداً كإسلوب مسرحيات القرن الثامن عشر الاخلاقية، وذلك في مسرحيات مصقولة حسنة البناء بينما

يعرض سارتر آراءه في مسرحيات "تقوم على شخصيات مرسومة ببراعة، تبقى على تماسكها فتعكس العرف القديم الذي يقول ان لكل كائن بشري روحاً خالدة"[8] .

رابعاً : فالمسرح الوجودي اذن لم يوجد توافقاً بين المضمون الذي تبناه وبين الشكل الفني الذي اعتمده من حيث (اللغة، الشخوص، الحبكة، الخ) غير ان مسرح اللامعقول قد حاول تحقيق وحدة وانسجام بين ادعاءاته وطروحاته وبين الشكل الفني الذي يعبر به عن تلك المضامين والطروحات "وهذا السعي نحو التوحيد بين الشكل والموضوع هو مايميز مسرح اللامعقول على الاخص . وهو بذلك يندرج في الحركة اللاموضوعية، مثلما حدث في "الرواية الجديدة" حيث تقوم اساساً على الوصف الخارجي دون تغلغل الى اعماق الابطال، محاولة ان تمحو من العمل الادبي العنصر البشري او تقلل من قيمته لتفسح المجال امام تذوق الهي كشكل مجرد لاكعالم محوره احزان البطل الفرد ومعاناته"[9] .

وإذن فالفروق بين مسرح اللامعقول وبين المسرح الوجودي فروقات فنية لافكرية ففي الوقت الذي اعتمد المسرح الوجودي عناصر منطقية في البناء الدرامي وبناء الشخصيات واللغة فإن مسرح اللامعقول قد اهمل تلك العناصر المنطقية في البناء الدرامي من صنعة العقدة ومحاكاة الواقع وعرض بواعث الشخصيات ودوافع تصرفها .

كتّاب المسرح الوجودي :

من الكتّاب الذين نلمس في اعمالهم آثاراً وجودية (جبريل مارسيل، يوجين اونيل، وجان انوي) غير ان من اهم كتاب المسرحية الوجودية قاطبة (جان بول سارتر) و (البير كامو) اللذين اعطيا دائما اهمية اكبر من الكتاب الدراميين الآخرين اللذين طرقوا باب المسرحية الوجودية .

ورغم الاختلافات المحدودة بين سارتر وكامو فإن سارتر يوضع دائما الى جانب (كامو) الذي يلتقي مع نظيره سارتر في كثير من القضايا ومنها ايمانهما بعبثية الحياة وبأن الافعال وحدها مهمة وبأن العنف احدى ميزات عصرنا ، وينعكس هذا في مسرحياتهما التي نجدالجريمة والعنف ميزتين بارزتين فيهما .

ورغم ان كلا الكاتبين (سارتر وكامو) يشتركان في تصويرهما المباديء الوجودية في اعمالهما المسرحية وبإستمرار الا اننا نجد فرقاً بينهما إذ "تميل مسرحيات سارتر الى البداية في عالم وتقود المشاهد الى نهاية وجودية، يميل كامو ان يبدأ مبكراً، كما في كاليجولا بذلك

الاكتشاف"[10]. ففي كاليجولا يكتشف كاليجولا منذ البداية بأن "البشر يموتون وهم ليسو سعداء" . ورغم وجود تطابق بين كامو وسارتر فكرياً وفنياً الا انه قد حدث ماباعد بينهما" في سنة 1952 قام خلاف بين سارتر وبين صديقه الحميم البير كامو لأنه لمس لديه اتجاهاً نحو الاعتراف بالابدية وهذا ماينكره سارتر كل الانكار واستبدل به كاتباً اتهم بالسرقة وأمضى عدة سنوات في السجن هو "جان جينيه" ... وقد اعجب به سارتر وعدّه نموذجاً للرجل الذي يبني حريته في مجتمع يرفض هذه الحرية ويستنكرها"[11] .

يتضح لنا من ماسبق ان (البير كامو) و (جان بول سارتر) هما اهم كتاب المسرح الوجودي واكثرهم تمثيلاً له ولفلسفته وخصائصه، لذا رأينا ان من المناسب ان نتوقف عند هذين الكاتبين للحديث عن تجربتهما في مضمار كتابة المسرحية الوجودية ومحاولة تحليل بعض نصوصهما كنماذج للمسرح الوجودي .

جان بول سارتر :

ولد جان بول سارتر في 1905/9/21 . كان والده (جان باتيست سارتر) ضابطاً في البحرية . اشتهر (سارتر) كفيلسوف كما اشتهر كروائي بقصته (الغثيان) 1938 وكتب اول مسرحياته (الذباب) عام 1943 التي اخرجها (دولان) عام 1947 .

يقترح مسرح (سارتر) شأنه شأن باقي اعمال هذا المؤلف اخلاقيات قائمة على الحرية ويرجع جزء من نجاح سارتر الى ان هذا المؤلف وجد لغة مسرحية فعّالة . وهو يقول في هذا الصدد "لاشك في ان المشكلة الحقيقية ليست مشكلة البناء، او حتى الموضوع في المسرح الشعبي بل في مشكلة التكنيك الخاص بهذا المسرح . بأوسع مافي هذه الكلمة من معنى، او اذا شئتم لغته، اعني بهذا لامعرفة اللغة التي يجب التحدث بها، بل الدور الذي يجب ان تلعبه"[12] .

ويشير سارتر بعد ذلك الى نصوص المسرحيات في القرن التاسع عشر ومسرحيات العصر كمسرحيات مارلو بصفة خاصة متهماً اياها بأنها مكتوبة بلغة مسرحية سريعة لم تكن مألوفة في المسرح الكلاسيكي – اما عن بريجت فيقول سارتر " حوار مسرحياته وربما رجع ذلك الى التراجم –لايبدو لي سريعا – والفعل في مسرحه، يقع امامنا ولايحسم، ويحمل اللغة كما تحمل الموجة الطائر البحري"[13] .

وفي نظر سارتر فإن المشكلة الرئيسية تتعلق بـ "ايجاد تنظيم للحركة والفعل تنظيم لاتبدو فيه الكلمة زائدة، وتحتفظ فيه بسلطتها، بغض النظر عن اية بلاغة، بل ان هذا هو الشرط الاول لوجود مسرح فعّال حقاً" [14] .

لقد اثار سارتر عاصفة من الآراء المتناقضة بسبب فلسفته الوجودية، تتراوح بين اولئك الذين ينبذونه بسبب معتقداته الدينية والاخلاقية، واولئك الذين يؤلهونه بإعتباره الامل المشرق الوحيد في المسرح الحديث . وقد تكون الفلسفة الوجودية التي تتخلل اعماله من الغموض بحيث تتعذر على الفهم اللهم الا فيما تتفق فيه مع فلسفة (جان كوكتو) في مناهضتها لكل ماهو تقليدي ومنطقي ويبدو ان سارتر يبحث بمزيج من الذكاء الساخر والحمية الدافعة عن معان وقيم جديدة للحياة .

ويدعو مسرح سارتر الى السلام بإعتبار ان الحرية هي قوام السلام . ولقد استطاعت مسرحيات (سارتر) ان تسهم في تحريك التفكير نحو خدمة الفرد والمجتمع والانسانية عن طريق الوعي بحقيقة المتناقضات .

ومن مزايا مسرح سارتر انه فن وفلسفة معاً . وهكذا ابتدع سارتر استخدام المسرح كوظيفة فنية وفلسفية ومن هنا عبر في مسرحه عن نضاله ونضال الانسان من اجل تحقيق الحرية . وتعد مسرحيات (سارتر) كلها بلا استثناء "ملتزمة ضد كل العوائق التي تعوق التفكير البشري والحرية البشرية – الحرية لكل انسان" [15] .

ومن الناحية الفنية فإن سارتر قد افاد كثيراً من تقنية المسرحيين الذين سبقوه مثلما افاد – احياناً– من الموضوعات نفسها ومن الاساطير الاغريقية ولكنه رغم ذلك اثبت وجوده كفيلسوف وفنان مسرحي مبتدعاً تكنيكاً مسرحياً جديداً .

من اجل ذلك "تعد مسرحيات سارتر نموذجاً فريداً بين مسرحيات جميع المؤلفين الوجوديين، لانه هو بالذات الذي احدث هذا التظاهر بين المسرح والفلسفة بهذا العمق لدرجة انك تستطيع ان تتصور ان مسرحية (الذباب) مثلا هي درس فلسفي، او شرح لفلسفته جائز الا تعتبر هذه ميزة فنية ولكن هذه المسرحية – ومسرحيات اخرى غيرها– هي بهذا التحديد فلسفة ومسرح معاً" [16] .

مسرحيات سارتر :

تعد مسرحيات (سارتر) عن فلسفته الوجودية التي عبّر عنها ايضاً من خلال كتابه الشهير (الوجود والعدم) . ولقد كتب سارتر عدداً من المسرحيات هي :

الذباب	1943
جلسة سرية	1944 ترجمت بعناوين مختلفة (الباب الموصد والابواب المغلقة)
موتى بلاقبور	1946
المومس الفاضلة	1946 ترجمت بعناوين مختلفة (البغي الفاضلة، العاهرة المحترمة)
الايدي القذرة	1948
الشيطان والله	1951 ترجمت بعناوين مختلفة (الشيطان والرحمن)
كين	1954
نيكرا سوف	1957
سجن الطونا	1960
الطروادیات	1965

وسنقوم في المباحث القادمة بتحليل وعرض لبعض مسرحيات سارتر التي عكست فلسفة سارتر الوجودية وموضوعاتها الاساسية (الحرية، القرار، القلق، العبث ... الخ) .

موتى بلاقبور 1946

و

المومس الفاضلة 1946

تعرض مسرحية (موتى بلاقبور) مجموعة من المقاومين الفرنسيين مكونة من ستة اعضاء في المعتقل اثناء فترة حكم (فيشي) ابان الاحتلال الالماني ومثلما تتضمن المسرحية افكاراً وجودية كالعبث والتمرد والحرية فإنها تظهر اوجه اخرى من اهتمامات سارتر حيث يستعمل كل الحيل لتصوير اقصى انواع الرعب المسرحي بما في ذلك تعذيب احد سجناء المقاومة على ايدي شرطة فيشي .

وتعالج مسرحية (المومس الفاضلة) او تتضمن معالجة تهكمية لإعدام الزنوج في الولايات الجنوبية بأمريكا "وفي هاتين المسرحيتين كما في كل اعمال سارتر انجذاب متطرف نحو عذاب الحياة، وهو اتجاه قد يبدو في غلوه انه يضع سارتر في مستوى بعض الكتاب الطبيعيين اليائسين

الذين ظهروا في بداية هذا القرن . ومع ذلك فسارتر يظهر عاطفة اصيلة نحو خلق نوع جديد من التراجيديا يكون فيها الموقف وليست الشخصية هو الموقف الاكثر سيطرة"[17] .

يقول (سارتر) "ان الرجل الحر داخل اطار ظروفه هو الرجل الذي يختار لغيره – سواء اراد ام لم يرد– حين يختار لنفسه هذا هو مادتنا المسرحية .. وفي هذا نعود لفكرة التراجيديا كما رآها الاغريق" . ان اشخاص من هذه المسرحيات القديمة كما يؤكد سارتر "يجمعون في انفسهم شحنات عاطفية لها املها العميق في داخلنا، وتعابير عن عزيمة لاتقهر – تعابير هي تأكيدات لمجموعات من القيم والحقوق مثل حقوق المواطن وحقوق الاسرة والاخلاقيات الفردية والاخلاقيات الجماعية وحق القتل وحق الكشف للكائنات البشرية عن حالتها التي تستحق الرثاء، وهكذا"[18] .

مسرحية الذباب 1943

وهي اولى مسرحيات سارتر واشهرها واجودها واكثرها قدرة على عكس افكاره ومبادئه وفلسفته وتمثيله خير تمثيل .

والمسرحية كانت تصويراً رمزياً للاحتلال الالماني لفرنسا ولحكومة فيشي ولحركة المقاومة الفرنسية .

ان قصة (اورستوس) العائد الى (ارغوس) كي يثأر لمقتل ابيه (اغامنون) بقتل امه (كلينميسترا) والمغتصب (ايجيستوس) جاءت ملائمة بالفعل لظروف فرنسا المحتلة من قبل الالمان بدقة مما يجعل من الصعب تفسير عدم ادراك الرقيب الالماني لما كان يجري .

هاجم سارتر في المسرحية حكومة فيشي التي كانت ترى في الاحتلال الالماني الطريقة التي عاقب الله بها الفرنسيين للشر الذي صدر عنهم (يجب ان نتألم ونتألم) و (نحن لم نكفّر بعد عن كل آثامنا . وهذا الدم العام ينكر في "الذباب" في الجو الذي نشره ايجيستوس) . و(كلينميسترا) في (آرغوس) ومع السكان الى شعور دائم بالاثم بسبب جريمة لم يرتكبوها وقتل آغامنون والى قضاء حياتهم في محاولة لتلافي غضب الآلهة . عندما يقوم اورستوس بقتل كل من ايجيستوس و كلينميسترا فهو يمثل بوضوح المقاومة الفرنسية في ثورتها على سلطة برلين المادية وعلى نظام فيشي .[19]

لقد اعتمدت مسرحية (الذباب) على تأويل جديد وجودي النزعة للحدث الذي تقوم عليه مسرحية (الكترا) اوريست الذي شب بعيداً عن وطنه، يعود الى مسقط رأسه غريباً كما يأتي الانسان – حسب التعاليم الوجودية – غريباً الى هذا العالم او يُضاف غريباً اليه . في (ارغوس) يجب على اورست لكي يتخلص من غربته ان يؤكد حريته البديهية عن طريق التزامه وان يتخلى عن حريته كإنسان حي ثم ينتقم لـ(اغممنون) ويحرر المدينة من الذباب – آلهات الانتقام في الاساطير اليونانية– ويتحول الى قاتل ثم يربط كقاتل مصير المدينة بمصيره هو"[20]

وتعد مسرحية "الذباب" "اكثر تمثيلاً لسارتر إذ يمكننا ملاحظة وتلمس خصائص اسلوبه : ضربات الانتقام يصبحن ذباباً تضرب به ارغوس ويحمل الغصن بين اهلها ذباباً هو صور من الكائنات الآدمية التي تقطن داخل تخوم المدينة"[21] . يقول المعلم (ان ارغوس هذه مدينة الكابوس . صرخات الرعب الحادة في كل مكان يهلعون لحظة تقع عيونهم عليك ويسرعون بالإختفاء كالخنافس السود في آخر الشوارع الساطعة) .

إن مدناً اخرى باليونان تتسع بالسعادة، اما هنا فعبادة الموتى والاعتراف الذي لاينقطع بالخطيئة وواجب على الكترا نفسها غسيل ملاءات القصر القذرة . واورست لايرغب في عمل شي ومع ذلك فهو يحس بحاجة الى ان ينتمي الى مكان ما وهو يمشي في مدينته التي نشأ فيها غريباً ملاحظاً (ياليتني كنت ادرك ان هناك شيئاً استطيع عمله، شيء يتيح لي الانتماء الى المدينة – اني ولو حتى بجريمة استطيع ان اجد لنفسي مكانة في ذكرياتهم وآمالهم ومخاوفهم ولملأ الفراغ بداخلي، نعم حتى ولو كان علي ان اقتل امي) .

واخيراً يضع فكرته في عبارات اوضح (ماذا يهمني من السعادة؟ اني اريد نصيبي من الذكريات) اريد تربتي التي انبتتني، اريد مكاني بين رجال ارغوس) .

وهكذا يمضي الى هدفه ورسالته وربات النقمة – خادمات الآلهة – تحاول يائسة ان تفرق بين اورست والكترا . اما هي فتتخلى الربات عنها إذ تعرض ان تكرس حياتها للتفكير لكن اورست يرفض العرش الذي يقدم له ان تبرأ من جريمته، وهو وحده يقف متحدياً الآلهة ويغدو بالتالي موضع مقتهم الغيور .

وتؤكد مسرحية الذباب مايهتم به سارتر كثيراً الا وهو الموقف . والموقف في الذباب هو " عودة اويستس الى ارغوس لينتقم لمقتل ابيه اغامنون بقتل عمه ايكستوس وامه كلاينمسترا.. ولكن

سارتر في الواقع يريد ان يظهر انساناً يتحمل مسؤوليته عن الحادث، رغم ان الحادث يملأه بالرعب، وتكون فكرة القدرية التقليدية في الاصل الكلاسي مما يساعد في توكيد اصرار سارتر على الحرية في الصيغة التي يقدمها"[22] .

لقد اكد اورستسحرية الانسان في الاختيار إذ كان يرى "ان له حرية الاختيار، وهو يختار ان ينتقم لأبيه . وهو يدرك كذلك ان الانسان عندما يقبل فكرة الحرية لاتعود الآلهة قادرة على التدخل"[23] .

لقد طرحت مسرحية (الذباب) اهم افكار سارتر الفلسفية ذي النزعة الوجودية مثل الحرية (حرية القرار والاختيار) المسؤولية والالتزام مثلما طرحت غربة الانسان في هذا العالم.

الطروادیات (1965)

الطروادیات آخر ماكتب سارتر من مسرحيات وقد اعتمد فيها على مسرحية (نساء طروادة) وهي التراجيديا التي كتبها يوربيدس عام 415 ق.م . فلماذا لجأ (سارتر) الوجودي الى يوربيدس واختار هذه المسرحية دون غيرها .

كان يوربيدس يؤمن بالعقل والتفكير المنطقي . وكان نتيجة لهذا الايمان يسخر من الآلهة وينتقدهم في مسرحياته التي خلت من الجلال الديني الذي عرفه مسرح سوفكليس فالشخصيات لاتستعين بالآلهة في لحظات المعاناة والمكابدة بل هي في حرب دائمة معها لإحساسها الدائم بالظلم الواقع عليها بلاسبب وبدون وجه حق .

لقد كان يوربيدس يعد الانسان اله نفسه "وهكذا يمكننا ان نستخلص الجانب الوجودي في ضمير يوربيدس وفي سلوكه وفنه . هذا الجانب الذي لقي صدى عنيفاً في وجدان سارتر مما دفعه الى البحث في مسرح جده الاكبر حتى وقف عند هذه المسرحية"[24] .

إن نساء طروادة (يوربيدوس) " تكشف عن النزعة العقلية التشاؤمية التي كانت تسيطر على فؤاد يوربيدوس . تلك النزعة التي يرجع ميلادها الى ظروف يوربيدوس الحياتية وظروف شعبه وأمته وظروف عصره ... ومن هنا كان نزوله الى الناس الحقيقيين الذين يحس بهم ويراهم ومن هنا ايضاً كان احتقاره للآلهة بل عدم اعترافه بهم . ذلك انه لم يكن يراهم ولم يحس بهم لانهم لم يمدوا يد العون والرحمة كما هو المفروض"[25] .

اما لماذا (نساء طروادة) فقد كانت المسرحية الاغريقية (المصدر) تدين حرب الـ(البيبونير) والحروب جميعاً وجاءت طروادیات سارتر لتدين الحرب العالمية الثانية وكل الحروب مثلما اراد سارتر بها ادانة امريكا .

لقد كانت الثورة ضد الحرب هي الموضوع الرئيسي الذي عالجه يوبيدوس في مسرحيته وكذلك فعل سارتر بإسلوب غير مباشر – ويقول سارتر في هذا الصدد "إن الفنان يمكن ان يعبّر عن الحرية الذرية في قصة حب عادية لايرد فيها ذكر الحرب"[26] . فكما اتخذ سارتر في (الذباب) من خمول اهل ارجوس رمزاً لخمول حكومة فيشي الفرنسية التي استسلمت للألمان اثناء الحرب العالمية الثانية فإنه يستغل في الطروادیات تصوير الهوان المرير الذي صبه اليونانيون على سبايا طروادة البائسات–بعد ان قضوا على رجالهن جميعا– في التنديد بطغيان الاستعمار الحديث وجوره ووحشيته . والثورة ضد فكرة الحرب هي الموضوع الرئيسي الذي عالجه يوربيدوس في مسرحيته . انها صرخة رائعة اطلقها في عصره مهيباً بالاثينيين ان يمتنعوا عن محاربة اسبارطة . والثابت ان اثينا اعلنت الحرب على اسبرطة في نفس عام 415 ق.م "ومااشد واقعية تلك الاحداث الخرافية في اصلها بالنسبة الى زمن يوربيدوس وبالنسبة الى زمان سارتر الى اننا مازلنا نعيش وسط هذه الاحداث لإدراك مايعنيه سارتر إذ يلقب اليونانيين القاصرين في مسرحيته الجديدة بلقب "رجال اوربا" ويخلع على طروادة المستضعفة صفات الدراما الآسيوية والافريقية التي غزاها ونكل بأهلها استعمار القرن العشرين، وفي الحوار الذي صاغه زعيم الوجدية عبارات صريحة تتنبأ للظالمين بسوء المصير، وتعترف على لسان قادتهم بأنهم تورطوا في الخطأ"[27] .

لقد كتب سارتر (الطروادیات) ليدين بها امريكا وهي كما كتبها (سارتر) تكاد تكون لحناً جنائزياً ينشده كل شخص من شخصيات المسرحية بدوره ويصل اللحن الى قمته عندما تنشده الجوقة التي تردد من اول فقرة الى آخر فقرة وخاصة الذي يجمع بين مينيلاس وهيلينا .

ولعل هذه المسرحية (الطروادیات) هي الوحيدة التي استطاعت ان تبلور "فكرة المدينة" ومدى ماكانت تحمل من معنى في اذهان مواطنيها واحاسيسهم منذ ثلاثة آلاف سنة" . وهكذا لم يعد غريباً ان يلجأ سارتر الى يوربيدوس ينهل منه لموضوع يحيله الى العصر الحديث ويستمد منه الرؤيا الانسانية ليصيغها على ظروف عصره ويعتمد على فلسفته الوجودية في تدعيم هذه الفلسفة التي يعد سارتر اكبر روادها في القرن العشرين"[28].

لقد كانت (طروادیات) سارتر معالجة وجودية لطروادیات (يوربيدوس) التي كانت تحمل اصلاً بذور هذه الفلسفة الوجودية من خلال تبنيها لمفهوم الحرية والموقف الوجودي للانسان .

خصائص مسرح سارتر (الوجودي) :

من كل ماتقدم يمكن ايجاز خصائص مسرح سارتر بالنقاط الآتية :

- يقترح مسرح سارتر شأنه شأن باقي نتاجاته الادبية والفكرية الاخرى اخلاقيات قائمة على الحرية ويرجع جزء من نجاح سارتر الى انه وجد لغة مسرحية فعالة .
- يؤمن سارتر بأن هذا العالم محال وعدم ولاشيء وانه وجد من غير علة ويمضي الى غير غاية .
- إن سارتر في مسرحه كما في فلسفته لايرى في الانسان الا موقفاً من المواقف او حالاً، فطبقته واجره، وطبيعة عمله هي التي تضع له شروط حياته وتفرضها عليه فرضاً بل انها هي التي تفرض عليه احاسيسه وافكاره .
- يعتقد جان بول سارتر ان وجود الانسان يتحقق اولاً ثم تتحقق ماهيته .
- يدعو مسرح سارتر الى السلام بإعتبار ان الحرية هي قوام السلام .
- استطاع مسرح سارتر ان يسهم في تحريك الفكر .
- ابتدع سارتر استخدام المسرح كوظيفة فنية وفلسفية . ومن هنا عبّر في مسرحه عن نضاله ونضال الانسان من اجل تحقيق الحرية .
- من الناحية الفنية فإن سارتر قد افاد كثيراً من تقنية المسرحيين الذين سبقوه مثلما افاد من الموضوعات نفسها وخصوصاً من الاساطير الاغريقية .
- يهتم مسرح سارتر كسائر المسرح الوجودي بالموقف وليس الشخصية .
- تأثرت المسرحية الوجودية على يد سارتر بالتراجيديا عموماً كشكل فني . وبالتراجيديا الاغريقية إذ اخذت منها موضوعاتها (القدر، الحرب، الارادة ... الخ) وعالجتها بتأويل فلسفي وجودي .

البير كامو 1917-1960

يعد البير كامو احد اقطاب الفلسفة الوجودية مثلما يعد احد اقطاب المسرح الفرنسي المعاصر . كتب البير كامو الرواية والمسرحية ومن اهم مسرحياته (سوء التفاهم) 1944

و(كاليجولا) 1945 وموضوعها صراع الانسان مع المستحيل وعزلته الغيبية التي لايمكن تغييرها وقد اعد (كامو) مسرحية (حالة حصار) 1948 وقد شاركه في الاعداد جان–لوي بارو عن رواية البير كامو(الطاعون) . كما اعد (كامو) عدد من المسرحيات كان آخرها (ألشياطين) لدوستوفسكي عام 1958 .

على ان اشهر مسرحياته والتي عبّرت عن فلسفته الوجودية هما مسرحيتا (سوء التفاهم) و(كاليجولا) وسنحاول في هذا المبحث تحليلهما كنموذجين للمسرحية الوجودية . ولقد عانى (كامو) من قلق ذهني قاده الى ان يسلم بسخف الوجود والى التمرد عليه "وان كان كامو لايغفل الحديث عن الحرية بمعناها الفلسفي – بكلمتين تسودان تفكيره وترتبطان ارتباطاً وثيقاً في قرارة نفسه وهما السعادة والعدالة . وان ما يسميه كامو (العدالة) وهو تضامن للجميع للاشتراك وإن الالهام في السعادة دون حرمان او تقريع ايا كان نوعه ودون استغلال انسان لإنسان"[29] . وقد كان هذا دافعاً اساس في افتقاده لسارتر وعلى وجه الدقة لمسرحية (الغثيان) والتي اعتبر سارتر فيها "فكرة القبح والرعب نقطة ابتداء يقيم عليها جوهر المسرحية، على حين ان كامي يرى ان جوهر المسرحية يجب ان يقوم على الصراع بين الجمال والموت . وهذا اختلاف جوهري في المبدأ بين هذين الكاتبين"[30] .

ومن اجل ان نتبين ذلك فإن الاختلاف وان كان يبدأ من وجهة النظر في هيكل المسرحية ومنذ بدايتها فإن النتيجة بالضرورة تختلف مابينهما " فعلى حين ان سارتر –يحكم تفكيره كفيلسوف طموح يتعمق في المعنويات– يعد شجاعة الانسان ويمنيها بجزاء التمتع بالكرامة البشرية –نرى ان كامي– بدافع نزعته كفنان اقل طموحاً من سارتر، يقنع بأن يقدم للانسان المكافح حب الحياة"[31] .

لقد عالج (كامو) في نتاجاته الادبية والمسرحيات موضوعات رئيسية اهمها :

1- يأس الحياة .
2- الحاجة الى رفض العالم من غير التخلي عنه .
3- السعادة .

ويبقى الشعور بالعبثية لدى كامو ميزة من ميزات مسرحه وشخوصه وهو شعور يتعرض له الجميع حسب مايرى من خلال :

1- الطبيعة الآلية في حياة كثير من الناس قد تؤدي بهم الى التساؤل عن قيمة وجودهم وغايته، وفي ذلك ايحاء بالعبثية .
2- احساس جاد بمرور الزمن والادراك بأن الزمن قوة تدمير .
3- احساس بكون المرء متروكاً في عالم غريب . ويرى كامي ان العالم الذي يمكن ان يفر ولو بأسباب رديئة هو عالم مألوف . ولكن الانسان يشعر بنفسه غريباً في عالم ازيحت منه الاوهام والبصيرة على حين غرة . وفي اشد حالاته يصل هذا الشعور بالإغتراب الى درجة الغثيان، عندما تصبح الاشياء المألوفة "المدجنة" بالأسماء عادة كالصخرة او الشجرة منزوعة كذلك من صفتها المألوفة .
4- احساس بالعزلة عن الموجودات الاخرى* .

فالعبث اذن عند (البير كامو) هو ""غياب التواصل بين حاجة الذهن الى التماسك وبين فوضى العالم التي يعانيها الذهن، والجواب الواضح يكون اما الانتحار او على النقيض من ذلك، طفرة في اليقين"[32] . ولكن ماذا عن الانتحار؟ في (اسطورة سيزيف) يطرح (كامو) سيزيف بطلاً للمحال . ولكن كيف نوفق بين الحقيقة التي تقول لنا ان الحياة لامعنى لها وبين حق الانسان وواجبه، ان يكون سعيداً ؟ أليست النتيجة المنطقية المحتمة هي ان نترك هذا العالم الذي لامعنى له ونتخلص منه بالانتحار؟ فلو كان المحال قد نتج عن تفكير فلسفي مجرد لكان الانتحار نتيجته المنطقية بلانزاع غير ان التحليل سيثبت العكس تماما . ان المحال لامعنى له الا بمقاومة الانسان له ورفضه اياه . والانتحار هو الرضا والقبول . فالمنتحر يقول في نفسه : هذا العالم ينبغي ان يكون له معنى . ولقد دلتني التجربة على انه في حالته الراهنة مجرد عن كل معنى ولذلك فأنا اتركه بعد ان خاب املي فيه بالانتحار و "يفرق كامي بين نوعين من الانتحار جسدي وفلسفي (وتحت العنوان الثاني يستعرض عدداً من الفلاسفة السابقين ممن قال بالعبثية، امثال ياسبرز، هُسرل، هايديكر، ولكنهم نجوا من الانتحار بشكل او آخر) ويرفض الاثنين معا، على المرء ان يتقبل الشعور بالعبثية، الذي يغدو بعد ذلك نقطة انطلاق نحو الفعل، تعطيه شعوراً بالحرية والحماس"[33] .

إن كامو يقر بقيمة الحياة وفي مواجهة ذلك الحس بقيمة الحياة عنده ونجد ذلك الشبق المنهوم اليها الذي لايفتر نجد الحس بالعبث ذلك الحس الذي جعل كامو يقرر في مستهل

"سيزيف" ان هناك قضية فلسفية واحدة هي الخطرة بحق قضية الانتحار "الحكم بأن الحياة تستحق او لاتستحق ان تعاش – ذلك هو المطلب الجوهري للفلسفة" . والعبث في رؤية كامو عبثان "عبث الوجود اصلاً في كون نوضع فيه لنموت، وعبث التواجد في اللحظات التي تفصل مابين لحظة الميلاد ولحظة الموت، في قبضة الماكينة، كشرط سيء للسماح لنا بالتواجد . وهكذا فإن "الحضور" او "عيش الحياة" وهو المنفذ الوحيد الى تجاوز الامل والانتحار، يحبط ويمحق"[34] .

من هنا يمكن ايجاز فلسفة (كامو) بما يأتي :

اولاً: لامعقولية صلة الانسان بالعالم (عبث الوجود) .

ثانياً : يفرق كامو بين الانتحار الجسدي والانتحار الميتافيزي (وهو الفلسفي) ويرفضهما كليهما . إذ يخطيء من يفهم كامو وفلسفته في الحياة على انه ينادي حقاً بالإنتحار ونبذ الحياة، انما هو في حقيقة الامر ينادي بقوة الارادة على ان نقبل الحياة على ماهي عليه في هذا العالم، ونكافح في تحمل متاعبها .

ثالثاً : اما عن فكرة الانتحار فيقول كامو "انه اوضح دليل على الجبن وعدم الامانة، ولايتحدث عن شجاعة الانتحار الا من تكدس في عقولهم قدر ضخم من الجبن وفاضت قلوبهم باليأس فنبذت الحياة عن ضعف وعجز"[35] .

رابعاً : يؤمن كامو بأن لاشيء يبرر تصرف الانسان في ان يضع بنفسه حداً لحياته انما حين يشعر الانسان بالسخط على حماقة الحياة يجب ان يستمد من سخطه جلداً على التحمل وشجاعة في الكفاح .

مسرحيات (كامو)

كتب (كامو) العديد من المسرحيات من اهمها (حالـة حصار) ومسرحية (العادلـون) و(سوء التفاهم) ومسرحية (الشياطين) المعدة عن رواية لدوستوفسكي ومسرحية (كاليجولا) وهي اولى مسرحياته و(كاليجولا) شخصية وجودية كما رسمها (كامو) إذ انكر الآلهة كما انكر الانسان والمجتمع بأكمله . كان قبل ان تصرعه طعنات اعدائه يتأمل نفسه في المرآة . لقد كان يطلب المحال الذي لم يجده في اي مكان من العالم . وها هي ضحكته القاسية تجلجل وهو يحطم المرآة ويصيح : الى التاريخ ياكاليجولا ! الى التاريخ! ثم هو ينتفض في دمائه ويصرخ مازلت اعيش .

ولكنه وهو صاحب السلطة التي انطلق بها الى ابعد الحدود "انني امارس سلطاناً محموماً في التخريب بحيث ان سلطان الخالق يبدو بالقياس الى سلطاني تقليدياً فاشلاً".

وفي مسرحية (حالة حصار) يخلص بنا (كامو) الى نتيجة خلاصتها هي " ان على الانسان اما ان يعدل عن الرغبة في حياة كريمة مفضلاً الاستسلام الى اليأس، او ان ينبذ اليأس ليحقق حياة كريمة وهذه النتيجة الاخيرة هي التي يرتضيها كامي ويدعو اليها . فهي السبيل الى تحقيق السعادة والعدالة بين الناس"[36] .

وسنتناول الآن بالتحليل مسرحية (سوء التفاهم) لأنها تعبر عن فلسفة (كامو) الوجودية فتمثل بذلك نموذج تطبيقي للمسرحية الوجودية كما نرى .

مسرحية سوء التفاهم

مسرحية سوء التفاهم مسرحية وجودية إذ انها تطرح افكار وجودية واضحة في مناقشتها لمواضيع عديدة (الموت، الحقيقة، السعادة، العدم، الحياة وعبثيتها) فضلاً عن مسؤولية الرب او الانسان تجاه العالم . ومسرحية سوء التفاهم مسرحية كئيبة يطغى عليها الموت واجوائه والموت فيها وان يكن في سبيله الى التحقيق، فإنه موت عسير وبطيء، بارد . فماذا نجد في المسرحية من اجواء . فندق منعزل، ام وابنتها، خادم مسن اصم، ومسرح هيء للقتل . هذه هي عناصر المسرحية وعقدتها وهي تبدو كأنها العناصر الضرورية للميلودراما البحتة . وهنا يمكن الانتباه الى ماتميل اليه الميلودراما (الصدفة) والى ماتؤمن به الفلسفة الوجودية من علاقة للصدفة في وجودنا (تولد الصدفة وتموت هكذا بالصدفة) .

يرتفع الستار عن مشهد جدير بمسرحية بوليسية سوداء قاتمة . هذا مسافر وصل او قل ضحية فكل المسافرين اذا كانوا على حظ من المال ضحايا في نظر هاتين المرأتين الام وابنتها (مارتا) – وهذا المسافر على حظ من المال، يكفيه لان يكون آخر الضحايا– وهنا نخرج من عالم الميلودراما المتوقع والذي يوحي به المكان والشخوص لأول وهلة . لان وراء هذه الجريمة دافعاً مهماً . فهي ستؤدي الى الحرية خارج الفندق الصغير، على شاطيء بحر مشرق غير ان الضحية قد كتب مسرحيتهبنفسه، وهيأ مسرحه ضمن الديكور ذاته للقتل، بل للحب والعودة الى الاهل . انه المنقذ، الابن والاخ، فهو يتوقع الاذرع المفتوحة، والخاتم الذهبي والفرح، وهو ايضاً له غرضه ويلعب دوراً . انه يريد ان يعرفه ذووه . هذان الفصلان المتناقضان المكتوبان مسبقاً يجر الواحد

الآخر حالما يلتقي الاشخاص، بينما يروح تيار داخلي قوي يلطم سوء التفاهم الذي اقامته نوايا الاشخاص المتعارضة .

إن مسرحية سوء التفاهم قد تبدو في اطارها الخارجي لنا – كمسرحية بوليسية من خلال اعتمادها عنصر الجريمة وغرابة الشخصيات وغموضها – وانعزالية المكان وكآبته وغير ذلك من الاجواء ذات الطابع البوليسي (هذه الاجواء تقترب من ماتريده الوجودية)، الا انها لاتمت بأي صلة مع المسرحية ذات الحبكة البوليسية لعدم اعتمادها على عنصري التشويق والترقب فضلاً عن عدم تأخر لحظة التعرف لدى المتفرج فعادة في المسرحية البوليسية تتأخر لحظة التعرف على العلاقة الى آخر حد ممكن (علاقة الابن بالمرأتين) غير اننا في المسرحية نتعرف على طبيعة العلاقة من المشهد الثالث من الفصل الاول وبشكل مبكر فمسألة الترقب والتشويق وخلق حبكة بوليسية مسألة غير مهمة وغير مقصودة من قبل المؤلف الذي لم تعنيه الحبكة وخلق البناء الدرامي بقدر ماتعنيه الوضعية الشخصية ووجودها العدمي وافكارها الفلسفية (الوجودية) وترميزاتها .

ولهذا فإن مسرحية (سوء التفاهم) كانت تفتقر الى الحركة والحياة وتحتوي على قيم ورموز لاتتصل بالحياة الا إتصالاً واهياً ضعيفاً فضلاً عن ان الحوار غالباً مايكون فلسفياً ذي نوعة (وجودية) تشاؤمية .

لقد اعجب البعض عند عرض مسرحية سوء تفاهم بشكل المسرحية ومضمونها وتحمّس لها الا ان البعض قد انتقد البناء الدرامي واقتصر اعجابهم على موضوع المسرحية وحوارها ذي الاسلوب الخاص والغريب كما انتقد البعض الآخر منطق المسرحية الدرامي فكانوا يرون انه قد يستوجب النقد لأن الحركة كلها تعتمد على الصدفة – ولكن الا تكون الصدفة منطقاً للحياة ومواقفها؟ كما نتساءل – الا تكون الصدفة ايضاً هي اللامنطق الذي بات يحكم العالم ؟

اما في مايتعلق بالصراع في مسرحية سوء التفاهم فإنه لايميل الى النمو والتطور التصاعدي اقتراباً من الذروة كما في المسرح الدرامي التقليدي – بل هو صراع خفي يميل الى البطء والجاف فهو صراع خافت وضعيف وجاف جفاف الشخوص وحيواتهم – إذ لانلمس اثراً تصاعدياً في عملية الصراع بين الشخوص وحتى الصراع الداخلي في كل شخصية هو صراع ينمو ببطء وبرود مما ينعكس ذلك على طبيعة الشخصيات نفسها .

فالصراع في مسرحية (سوء التفاهم) صراع فكري وجودي يكاد يسير بشكل افقي رتيب الا في مواضع محددة ومنها مشهد الاختلاف بين الام والابنة حول الاقدام والاحجام عن الجريمة وتردد الام نسبياً في حسم القرار ومحاولة الابنة اقناعها وثنيها عن ترددها .

فالصراع في المسرحية إذن صراع دفين وخافت وبطيء ويحمل بين ثناياه صراعات داخلية ضامرة ومستترة وغير صارخة فهو صراع فلسفي فكري بين الفرد والعالم – بين الفرد والموقف من العالم بين الفرد ولامنطقية علاقته بالعالم – فاللامعقول الذي تطرحه الوجودية هو ليس لامعقولية الانسان – ولاهو لامعقولية العالم – بل هو لامعقولية العلاقة التي تربط الانسان بهذا العالم .

الوجودية في سوء التفاهم :

تتضمن مسرحية سوء التفاهم مضامين وجودية من اهمها (الالحاد، التمرد، القلق) فضلاً عن التأكيد على عامل العنف والجريمة كواحدة من سمات المسرح الوجودي وخصوصاً مسرح كامو – بالإضافة الى الطابع التشاؤمي الذي يطغى على المسرحية فمسرحية سوء التفاهم هي الاكثر تشاؤماً في مسرحيات (البير كامو) قاطبة فهي تؤكد ان الكائنات البشرية لاتستطيع التواصل، وإن الموت لامفر منه، وان الوحدة والنفي مما يهدد الجميع وانه قد لايكون ثمة حل قط .. وهذا كله نزعة وجودية خالصة .

وهذا التشاؤم يفسره لنا طبيعة تفكير كامو في مرحلته الاولى التي طغت عليها السلبية التي خفت مراحل لاحقة من نتاجات واعمال البير كامو المتأخرة . ففلسفة كامو كانت تخضع دوما لضغطين لقوتين الاولى هي التي سيطرت على مؤلفاته في البداية تسبب السخط والتمرد وتثير الكفاح والبطولة في عالم لايتيح للعقل والقلب فرصة الرضا والارتياح . والاخرى تنادي بالقبول والرضا، وتمتدح اعتدال العاقل الحكيم في طبيعة تشرق عليها السعادة وفي مجتمع قادر على ان يصون العدالة .

وإذا كانت هذه القوة الاخيرة بنزعتها الوجودية قد طغت على مؤلفات كامو المتأخرة (العادلون) (الطاعون) و (السقوط) فإن التمرد والسخط السلبي كان هو الابرز في مؤلفات كامو المبكرة ومنها (سوء التفاهم) التي كتبها بعد (كاليجولا) اول مسرحيات كامو واشهرها .

في مسرحية سوء التفاهم مال (كامو) الى التعالي والى الكبرياء التي تشوبها القسوة – وهذا نزوع لدى الوجوديين– ذلك ان موقفه الالحادي لايستقيم الا مع طبيعة متعجرفة شامخة.

ان التمرد الثاني الذي طرحه (كامو) في سوء التفاهم هو ذلك التمرد الذي لايقاوم والذي يثور به الانسان على الكون والوجود والموت للتمكن من تخطي لامعقولية العالم الوجودي والاحساس بالوعي الحر – هذا التمرد ميتافيزيقي، بمعنى انه يناقش مصير الانسان والعالم معاً.

إن فكرة التمرد في سوء التفاهم تبدو في صورة سلبيه هدامة، قوامها التشاؤم (الوجودي) السخط على الوجود والعالم .

ومن خلال تفحصنا لطبيعة الحوار المسرحي في سوء التفاهم نرى ماتتميز به المسرحية الوجودية ومنها هذه المسرحية من ميل الى الحوار الجيد الرصين وفي الوقت نفسه فإن هذا الحوار يتميز عموماً بالجفاف والاقتضاب والتركيز فهو مكون من جمل قصيرة تتخللها غالباً فترات من الصمت البارد الذي يضفي على الشخصية وبالتالي على الموقف المسرحي ايقاعاً بطيئاً وصارماً .

وعمد البير كامو في هذه المسرحية الى استخدام اسلوب اقتصادي مكثف في بناء الحوار وكما نرى بشكل واضح في المشهد الاول من الفصل الاول من المسرحية . إن لغة المسرحية الباردة الرتيبة قد فرضتها شخوص المسرحية الجافة الحادة القاسية الملامح والطباع فكانت اللغة خالية من اي استخدامات بلاغية او فنية واضحة بل هي لغة مقتضبة عادية خاوية من الحماسة والعاطفة . ويميل كامو في المسرحية الى استخدام اقل عدد من الكلمات وخصوصاً في المواقف الجادة المتوترة . وكما في المشهد الذي يدور بعد اكتشاف الام لحقيقة ابنها بعد قراءتها لجواز سفره .

ونلاحظ ان المؤلف قد عمد الى زرع شخصية صامتة هي شخصية الخادم العجوز الذي لايتحدث طيلة المسرحية الا في المشهد الاخير من المسرحية ليقول كلمتين لااكثر احداهما..لا

ان الحوار عند كامو يميل الى التقريرية كما انه اي الحوار ليس تفسيراً للفعل وليس تعقيباً عليه ولكي يفهم المتفرج الحوار في مسرحية سوء التفاهم عليه اولاً ان يفهمه ويفهم المسرحية بكليتها ثم يسير في متعرج فكري يحدده المؤلف وهذا المسير لن يؤدي الى مناقشة الافكار الوجودية بل الى تصوير قضايا تمس تجربة الحياة لايمكن الافصاح عنها بمجرد الخطأ والصواب .

سوء التفاهم – وجودية ومأساة

ونجد في حوارات المسرحية عموماً رنيناً وتوتراً خليقين بالمأساة ويقول البير كامو (اردت ان تتحدث الشخصيات المعاصرة بلغة المأساة في الواقع مامن شيء اصعب من ذلك لهذا لابد من ايجاد لغة طبيعية بحيث يتحدث بها المعاصرون، وغريبة بحيث تلتقي بلغة المأساة لبلوغ هذا الهدف عملت على ادخال شيء من التباعد في الطباع وازدواج المعاني في الحوار)[37] . فهل حقق كامو ذلك في سوء التفاهم – في الواقع ان حوار المسرحية زاخر بمفردات مأساة العصر وتناقضاته (من وجهة نظر الوجودية) الغربة، الموت، الخوف، القتل، الاثم، الحلم، الخلاص ... الخ .

ان سوء التفاهم كمسرحية وجودية تلجأ الى الشكل افني التقليدي المستمد من المأساة الكلاسيكية لطرح مضامينها الوجودية الجديدة او المضامين القديمة التي تحاول طرحها بمعالجة وؤوية وموقف جديد فمسرحية (سوء التفاهم تحاول ان تعالج من جديد موضوعاً قديماً هو القدر، في قالب عصري، وعلى الجمهور ان يقرر ما إذا كان هذا النقلمن القديم الى الحديث ناجحاً ام لا . من الخطأ عندما تنتهي هذه المأساة ان نعتقد انها تدافع عن الخضوع للقدر إذ هي على العكس مأساة التمرد)[38] .

(مارتا) نموذج الشخصية الوجودية :

تأخذ شخصيات مسرحية سوء التفاهم طابعاً ترميزياً اكثر مما شخصيات انسانية حية وتمثل شخصية (مارتا) الابنة نموذج الشخصية الوجودية في مسرحية وجودية كسوء التفاهم . فهي شخصية متمردة، جافة، قاسية، صارمة، كئيبة، وإذا كانت الام قد ادركت ولو بعد فوات الاوان الحقيقة وحاولت ان تثبت حقيقة كونها اماً بمعاقبة نفسها وفعلتها بقتلها لإبنها، الا ان مارتا تندفع بقوة حتى بعد اكتشافها لحقيقة جريمتها البشعة بقتلها لأخيها تندفع نحو التمرد والغضب، ولنرقب هذا الحوار ذي النزعة الوجودية المتمردة .

((لتغلق الابواب من حوالي ! ولأترك لغضبي العادل! ذلك انني لن ارفع عيني متوسلة الى السماء، قبل ان اموت ... او اني احقد على هذا العالم الذي نقتنع فيه بالله . انا التي اقاسي من الظلم، لم احصل على حقي، ولن اركع، سأغادر هذا العالم محرومة من مكاني على وجه الارض، منبوذة من امي، وحيدة وسط جرائمي، دون ان أسالم))[39] .

لقد بدت شخصية (مارتا) بنزوعها الفكري الوجودي طاغية في وجودها الدرامي في المسرحية وعلى حساب الشخصيات الاخرى التي لم ترتق في قوتها وفعلها الى قوة وفعل شخصية (مارتا) وربما كان ذلك مقصوداً من قبل المؤلف الذي حاول ان يصب كثيراً من افكاره الوجودية (العدمية) على لسان هذه الشخصية ولنرقب هذا الحوار .

((ها نحن جميعاً في النظام، إفهمي انه لاوطن ولاسلام، لا له ولالنا، لا في الحياة ولافي الموت ذلك انه لايمكن ان نسمي وطناً، تلك لارض، السميكة المحرومة من النور التي نذهب اليها لتقتات منا حيوانات عمياء))[40] .

وشخصية (مارتا) شخصية (منطفئة) لاتعرف معنى الحب او الفرح، فهي شخصية (جافة) . إذن حتى في حالات تألمها المزعوم او المرسوم فهي تبدو بلاروح وبلاعاطفة وهي تخاطب (مارتا) التي تبكي حزناً على زوجها "امي لحقت بإبنها في هذه الساعة والموت بدأ يأكلها . وبعد قليل سيكتشفان وسيلقيان في ذات الارض . انا لارى في ذلك ماينتزع مني الصرخات . لدي فكرة مختلفة عن القلب البشري ولااخفي عليك انني مشمئزة من دموعك"[41].

فمارتا مثلما لاترى للحب وللفرح معنى فهي لاترى حتى للحزن او الالم معنى وهي تبحث عن السعادة التي ترمز لها بالبحر والشمس وهي ترتكب جرائم قتل النزلاء فلكي تتخلص من حياة كئيبة خانقة فبالحرية الخلاص من هذه الحياة الخانقة لتعرض ضياء الشمس وتلحق بالبحر ولكنها في احلامها هذه تضيف رعباً وفزعاً الى كآبة الحياة الخانقة لتنتهي سجينة جرائمها لتقرر الانتحار بعد ان اكتشفت ان الجريمة وحدة ايضاً .

"ظننت ان الجريمة مأانا، انا وامي، وانها ربطتنا الى الابد والى من كنت الجأ في هذا العالم ان لم يكن الى تلك التي قتلت معي؟ اخطأت الجريمة ايضا وحدة، حتى لو اجتمع الف لإرتكابها . ومن العدل ان اموت وحدي، بعد ان عدمت وقتلت وحدي"[42] .

ويمكن بوضوح اذن ان نرى اشارة (كامو) من خلال شخصية الابنة (مارتا) الى العدم من خلال لجوئها الى الجريمة الذي يخفي وراءه رغبة من الهرب من افق مغلق ورغبة في الراحة يتضح من تحليلنا لشخصية (مارتا) انها نموذج للشخصية الوجودية كما يراها (كامو) فهي شخصية متشائمة تؤمن بالعزلة والعنف، شخصية مليئة بالكراهية والحقد والغربة والشعور العارم

بالوحدة فهي لاتنفك تتحدث عن كل ماهو ميت وبغيض ومنبوذ . انها شخصية وجودية بكل نزوعها وسلوكها المتمرد .

النتائج

تأسيساً على ماتقدم من تحليلات اجرائية لنصوص المسرح الوجودي توصلت الباحثة الى جملة من الخصائص الفنية والفكرية للمسرح الوجودي

اولاً : الخصائص الفنية :

1- عدم التوافق بين الشكل الفني والمضمون فمن حيث الشكل الفني يتميز المسرح الوجودي بـ :

أ- شخصيات متماسكة مرسومة ببراعة .

ب- جودة البناء الدرامي وإعتماد (الحبكة) المتقنة .

ج- اللغة منطقية وبليغة وذات نزوع (كلاسيكي) .

2- يؤكد المسرح الوجودي ان الافعال وحدها مهمة .

3- يمتلك المسرح الوجودي لغة مسرحية فعّالة وقوية ورصينة .

4- افاد المسرح الوجودي من تقنيات البناء الدرامي للمسرحية الاغريقية وافاد من موضوعاتها الاجتماعية والدرامية وعالجها وفق تأويل فلسفي وجودي .

5- يهتم المسرح الوجودي بـ(الموقف الدرامي) وليس بـ(الشخصية الدرامية) .

ثانياً : الخصائص الفكرية :

1- التأكيد على موضوعات الحرية، المسؤولية، الاختيار، التمرد، الموت، القلق، ومعالجتها فلسفياً فالمسرح الوجودي مسرح فلسفي اكثر منه مسرح درامي .

2- يؤكد المسرح الوجودي ان الافعال وحدها مهمة .

3- يؤكد المسرح الوجودي على العنف كأحد ميزات عصرنا – فالعزلة والعنف ميزتان بارزتان في المسرح الوجودي كما في مسرح سارتر وكامو .

4- التأكيد على ذاتية الانسان كونها مصدراً لجميع افعاله .

5- التأكيد على محالية العالم وعدم معلوليته فهو يسير بدون غاية .

6- يقترح المسرح الوجودي اخلاقيات قائمة على الحرية .

..... د.بلقيس علي الدوسكي

7- يعتقد المسرح الوجودي بأن وجود الانسان يتحقق قبل ماهيته .

8- يدعو المسرح الوجودي الى الحرية بوصفها قواماً للسلام .

الهوامش :

[1] حمادة، ابراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة : دار الشعب، 1971، ص317 .

[2] خشبة ، دريني، اشهر المذاهب المسرحية، القاهرة : المطبعة النموذجية، د.ت، ص297 .

[3] حمادة، ابراهيم، المصدر السابق، ص317 .

[*] انظر الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة فؤاد عادل وآخرون، اشراف الادارة العامة للثقافة بوزارة التعليم العالي، مكتبة الانجلو المصرية، د.ت، ص411-412 .

[*] انظر، د.عطية، نعيم، مسرح العبث، مفهومه وجذوره واعلامه، في مسرح العبث، مسرحيات عالمية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص402 .

4د.عطية، نعيم، المصدر السابق، ص406 .

5المصدر نفسه، ص399 .

[6] د.عطية، نعيم، المصدر السابق، ص399 .

7المصدر نفسه ، نفس الصفحة .

8هنجلف، ارنولد ب، اللامعقول، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1979، ص57.

[9] عطية، نعيم، المصدر السابق، ص400 .

[10] هنجلف، ارنولد ب، المصدر السابق، ص55 .

[11] عبد العزيز، فؤاد كامل، فلاسفة وجوديون، ص44 .

[12] اصلان، اوديت، فن المسرح، ط1 ، ترجمة د.سامية احمد اسعد، القاهر: مكتبة الانجلو المصرية، 1970، ص404 .

[13] المصدر نفسه، ص 405 .

[14] المصدر نفسه، نفس الصفحة .

[15] البارودي، عبد الفتاح، "ماذا في مسرح سارتر"، في : مجلة (المسرح)، العدد 39، السنة الرابعة – مارس 1967، ص48 .

[16] البارودي، عبد الفتاح، "ماذا في مسرح سارتر"، في : مجلة (المسرح)، العدد 39، السنة الرابعة – مارس 1967، ص48 .

[17] نيكول، الاراديس، المسرحية العالمية، ج5، ترجمة د.نور شريف، القاهرة : مطبعة التقدم، د.ت، ص293 .

18نيكول، الاراديس، المسرحية العالمية، ج5، ترجمة د.نور شريف، القاهرة : مطبعة التقدم، د.ت، ص294 .

[19] غودي، فيليب، سارتر، ترجمة جورج جحا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973، ص113 .

[20] زوندي، بيتر، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة د.احمد حيدر، دمشق : مطبعة وزارة الثقافة، 1977، ص112 .

[21] نيكول، الاراديس، المصدر السابق، ص291 .

[22] هنجلف، ارنولد ب، اللامعقول، ترجمة د.عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد : دار الحرية للطباعة، 1979، ص42.

23المصدر نفسه، ص43 .

[24] العشري، فتحي، "الطروادیات احدث مسرحيات سارتر"، في جملة (المسرح) المصرية، العدد 39، مارس 1967، ص50 .

[25] المصدر نفسه، نفس الصفحة .

[26] ---------- ، ----------، "دراسات في القاهرة"، في : مجلة (المسرح) المصرية، العدد 39، مارس 1967، ص23 .

27لوقا، انور، "سارتر يعود الى التراجيديا اليونانية" في : مجلة (المسرح) المسرية، العدد 16، ابريل، 1965، ص57-58 .

[28] العشري، فتحي، المصدر السابق، ص52 .

[29] فام، لطفي، المسرح الفرنسي المعاصر، مذاهب وشخصيات، مصر : الدار القومية للطباعة والنشر، 1964، ص180.

[30] المصدر نفسه، ص181 .

31فام، لطفي، المصدر السابق، ص181 .

* انظر، هنجلف، ارنولد ب، المصدر السابق، ص47 .

32هنجلف، ارنولد ب، المصدر السابق، ص47 .

[33]هنجلف، ارنولد ب، المصدر السابق، ص47 .
[34]مقار، شفيق، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، بغداد : مطبعة الاديب البغدادية، 1972، ص254 .
35فام، لطفي، المصدر السابق، ص194 .
[36]فام، لطفي، المصدر السابق، ص188 .
[37]د.أسعد، سامية احمد، في مقدمة مسرحية سوء التفاهم، البير كامو، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص33.
38د.أسعد، سامية احمد، المصدر السابق، ص22 .
[39]كامي، البير، مسرحية سوء التفاهم، ترجمة وتقديم د.سامية احمد الاسعد، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص14 .
40المصدر نفسه، ص150 .
[41]كامي، البير، مسرحية سوء التفاهم، المصدر السابق، ص146 .
42المصدر نفسه، ص148 .