المسرح بين الرؤية الكلاسيكية والعبثية

سعاد بوترعة

جامعة عباس لغرور - خنشلة

الملخص

شغلت قضية المسرح العديد من الباحثين والنقاد خلال النصف الثاني من القرن العشرين، تعدد الدراسات حول هذه القضية، وأصبح إشكالا مطروحا عند الكثير من المفكرين، تنوعت إسهاماتهم وتعدد تجاربهم واختلفت رؤاهم، فمنهم من رأى فيه فنا غربيا صرفا لا جذور له في الحضارة العربية، ومنهم من حاول إيجاد أصول له في البيئة العربية، ومع تعدد الآراء واختلافها فإنها تلتقي جميعا في نقطة واحدة، وهي اعترافهم بعظمة هذا الفن العريق الذي يمكن اختزاله في فترة أو حقبة زمنية معينة، وقد شهد هذا الفن في فترة ما بعد الحرب العالمية تغيرات عديدة مست الشكل والمضمون، فإنسان ما بعد الحرب العالمية فقد قيمته وقيمه فأعلنها ثورة على كل ما هو كلاسيكي لأن الحياة تغيرت فلا بد أن يتغير معها كل شيء، فظهر في هده الحقبة ما يسمى بمسرح العبث الثائر على كل قواعد المسرح الكلاسيكي، وسأحاول في هذه الورقة البحثية إجراء مقارنة بين المسرح الكلاسيكي ومسرح العبث من خلال خصائص وسمات كل منهما.

الكلمات المفتاحية: المسرح؛ الفن؛ المسرح الكلاسيكي؛ المقارنة؛ مسرح العبث.

Réumé

Préoccupé nombreux chercheurs et critiques au cours de la seconde moitié du XXe siècle, de nombreuses études sur cette question sont faites, et elle est devenue problématique pour un grand nombre de penseurs, des contributions et d'expériences variées et des visions différentes, dont certains le considéraient comme un art occidental purement qui n'a aucune relation avec la civilisation arabe et certains d'entre eux ont essayé de lui trouvé des origines arabes. cette variété d'avis elle se réunit dans un seul point celui de leur déclaration de la grandeur de cet art qu'on ne peut pas le limiter dans une durée précise période de la guerre mondiale plusieurs modifications qui ont touché la forme et le contenu , l'homme après la guerre a perdu sa valeur donc il a déclaré la guerre contre tout ce qui est classique car la vie est changée et tout doit changer avec elle de falsification révolutionnaire sur toutes les règles du théâtre classique . Je vais essayer dans cet exposé de faire une comparaison entre le théâtre

classique et le théâtre de falsification à partir des caractéristiques de chacun d'eux

Mots clés : Théâtre, art, théâtre classique, comparaison; Théâtre altération.

تقديم:

يعد المسرح فضاء حيويا حاملا لقضايا المجتمع وظروفه المعيشية بمختلف مظاهره وظواهره الفكرية والاجتماعية والتراثية، ساعيا لمعالجة مختلف القضايا والمشكلات في أسلوب حواري متخيل، يعبر عنها الممثل أو الشخصية المسرحية باعتبارها جواز سفر للثقافة والحضارة، وقد أوجز هذا في تعريف **الأراديس نيكول** في قوله: "إن المسرحيّة تكون فقرة مقتبسة من الحياة ومعنى هذا أن هدف الكاتب المسرحي يجب أن يعطينا من فوق منصة المسرح صورة طبق الأصل إما لمشهد قد يكون حدث بالفعل، وإما لشيء تخيله الكاتب في صورة تجعله مشابها لما يقع في الحياة"[i]، ولقد أولت الحضارات القديمة اهتماما بالغا للمسرح وشجعت المبدعين على التأليف المسرحي؛ لأنه بمثابة مرآة العصر إلا أنه "ليس من الضروري أن يلتزم المؤلف بحرفية التاريخ، أو يمثل الحياة كما هي، فالمسرحية ليست بديلا من الواقع وإنما تمثل رأي المؤلف في جانب من جوانب الحياة ونظرته الخاصة كما يقال: مرآة العصر، فهي مرآة من نوع خاص لا تعكس الحياة بكل ما فيها من أحداث وإنما يدخلها الفن فيهذب، ويحذف ويزيد ويركز، إنها مرآة مركزة مكبرة".[ii] على الرغم من الاختلاف حول تعريف المسرح، إلا أن هدفه واحد ترفيهي توعوي إرشادي.

وللدقة أكثر فإن المسرح هو شكل سردي من أوائل الفنون التي ظهرت، لذلك يطلق عليه أبو الفنون وهو ذلك الجنس الأدبي الذي "لا يمكن لأحد أن يعبر عنه أكثر من رجل المسرح نفسه وذلك من خلال تحرك الكلمات الدرامية فوق خشبة المسرح، فهي

إذن تختــلف عن الـــــرواية والقصيدة، والقصة في أن النص المسرحي لا يمكن أن يكون مسرحيّة متكاملة ما لم يُخرج أو يُمثل على خشبة أو منصة العرض المسرحي، لأن الإخراج يمثل ثلاثة أرباع النص المسرحي بعد كتابته كي يكتمل وصوله بصدق فني إلى الناس".[iii] ولكن ليس بالضرورة أن تكون المسرحية نثرا لأنها قد ترد شعرا وتعرض لحياة الشخصيات بواسطة الحوار على خشبة المسرح. وهذا ما ذهب إليه مجدي وهبة وكامل المهندس. مع العلم أن المسرح في الأصل بدأ شعرا واستمر شعرا لغاية القرن التاسع عشر.

ويعرفه **إدوارد جوردون كريج** بقوله: "إن فن المسـرح لا هو تمثيل فقط ولا نص مسـرحي فقط، إنه ليس مشـاهد أو مناظر فقط ولا رقص، إنه توليفة من كل هذه العناصـر الفعل الذي هو جوهر التمثيل والكلمات والعبارات التي تشـكل قوام المسـرحية، والسـطور والأسلوب واللون الذي يصبغ المشاهد المسرحية، والإيقاع الذي هو جوهر فن الرقص"،[iv] والمسرحية كغيرها من الأشكال الأدبية لها شروط وعناصر لتؤثر في المتلقي بشكل واضح، فهي فن "...يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا باشـتراك عدد من العناصـر الأدبية من أهمها الحبكة والصـراع الشـخصـيات الحوار مع عدد من العناصـر غير الأدبية ومنها: الملابس، الإضاءة، الموسيقى وهي عملية ديناميكية قوسية تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شـيئا فشـيئا حتى يصـل إلى الذروة ثم ينحصـر بعد ذلك وينتهي بسـقوط الشخصية الرئيسية أو بحل المشكلة بسبب الصراع".[v] هذا بالنسبة للمسرحية وعناصرها، إلا أن **موكاروفسـكي** يرى أن الموسـيقى إذا اسـتثمرت في المسـرح فهي لم تعد على صـلة بعلم الموسـيقى وظيفيا وإنما صـارت جزء من المسـرحية، ويظهر ذلك جليا في قوله: "ليس بـالإمكـان اســتنفـاذ تركيبـة المســرح بمجرد تعـداد الفنون التي تســهم في بنيـة العرض المسرحي"[vi]؛ بمعنى أن المسرح آني بين المبدع والمتلقي وتتوسطهما المسرحية بكل عناصرها الأدبية وغير الأدبية لتؤثر في المتلقي بشكل واضح, وهذا ما يطلق عليه بالمشهد، وهذا ما

يميز المســرح عن باقي الأشــكال الأدبية، لأنه "ليس فنا يطالع أو يســمع فحســب بل يصــحبه منظرا يراه جمهور من الناس، فيكون أثره في النفس عن طريق حاســتي الســمع والبصر ولهذا لابد في المسرحية من وجود فنين منفصلين: فن التأليف المسرحي وفن التمثيل أي تحليل الأشخاص والأحداث التي تشتمل عليها المسرحية"[vii]؛ يعني أنها أداء تمثيلي في شكل درامي يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثّلين مبدعين يؤدون أدوار الشخصيات، ويدور بينهم حوار ويقومون بأفعال ابتكرها المؤلف، كما أنّها عمل درامي مأخوذ من الحياة بروح فنّية، على الرغم من أنها تتسم بمحدودية المكان لأن المسرحية الكلاسيكية تستمد موضوعها من التاريخ القديم، وترتب حسب مقتضى الفن المسرحي، بشرط أن لا يمس الوقائع الموضوعية. وذلك يعني إحياء قواعد الفن الكلاسيكي منذ أرسطو.

ولكن الإشكال المطروح هو إذا كان تعريف المسرح الكلاسيكي بهذا المفهوم، فما هو مسرح العبث؟ وما هي مرتكزاته وخصائصه الأدبية؟ وما هي أهدافه مقارنة بالمسرح الكلاسيكي؟

سنحاول بهذه المقاربة التعرف على معالم مسرح العبث مقارنة بالمسرح الكلاسيكي بنظرة خاطفة لهذا الفن المتســع الآفاق، الذي لم تكشــف جهود الباحثين الحجاب عن جميع خفاياه، لذا سنحاول الوقوف على رصد هذه الفروقات.

يعرف العبث في معجم اصــطلاحات الفنون **للتهانوي** بأنّه "فعل لا يترتب عليه فائدة لكنها لا يعتد بها في نظر الفاعل، أو ليس فيه غرض صحيح، قيل بأنه يفعل ذلك عبثا، كما تفسر أيضا بما هو مناف للعقل سخيف ومضحك".[viii] أما في معجم اللغة العربية المعاصرة هو: "بلا جدوى أو تعبير طائل أي لا فائدة منه، ومعناه ارتكاب أمر غير معلوم الفائدة ومعناه وصف حالة يكون فيها وجود البشر في الكون غير منطقي ولا معنى له".[ix] يتمحور التعريف اللغوي لكلمة العبث في المعاجم العربية حول معنى الهزل الذي لا

طائل من ورائه، والاســـتهزاء والشـــيء نفســـه لتعريف اللامعقول، حيث يعرف قاموس **أكســفورد** كلمة "لامعقول" أنها "موسـيقى لا متناغمة تعني ما لا ينسـجم مع العقل أو اللياقة، وفي الاستعمال الحديث واضع التضاد مع العقل، مضحك، سخيف".[x] ويعرّف معجم المصـطلحات الدرامية والمسـرحية اللامعقول أو العبث بأنه: "النشــاز، والنبو عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضا".[xi] أما اصـطلاحا فقد ورد في موسـوعة المصـطلح النقدي أن ترجمة اصـطلاح Absurde بالحرف الكير في الحالة الاسمية تعني "المفهوم الدرامي المســرحي الروائي الذي يســتند إلى فلسفة العبث أو العبثية Absurdité وعندما يكون الحرف الأول صغيرا Absurde فالكلمة تشير إلى صفة تافه، غير معقول، ويكون الاسم تفاهة، منافاة للعقل وتعني كلمة Absurde، فلسفة كما تشير إلى الأدب الذي يستند إلى هذه الفلسفة. ويصبح من المفيد ترجمتها بشــكلين: لا معقول عند الإشــارة إلى الأدب، وعبث عند الإشـــارة إلى الفلسفة".[xii] وورد في المعجم العالمي للأدب أن "اللامسرح أو المسرح المضاد أو مسرح اللامعقول هو مصـطلح ظهر في الخمسـينات متزامنا مع ظهور مسـرحية المغنية الصـلعاء ليوجين يونســـكو التي سماه Anti- piece معبرا عن إرادة كبيرة في تجاوز التقاليد المسرحية البرجوازية، وقد جمع اللامسرح أو المسرح المضاد مجموعة من المبدعين المسرحيين المختلفين من أمثال يونسكو، بيكي، أداموف...".[xiii]

تكاد تجمع المعاجم المختصة على معنى واحد للعبث وهو ضد المنطق والعقل وكذا خرق للمألوف والمتداول وخروج عن الإجماع والعرف.

وللدقة أكثر يعرف أندريه بروتون André Breton مسـرح اللامعقول بقوله: "ليس هذا المسرح مسرحا سيكولوجيا، ولا رمزيا ولا اجتماعيا ولا شعريا ولا سرياليا، إنه مسـرح لم يتحدد وصـفته بعد، مسـرح لم يأخذ مكانه في أيّ قســم من أقســام المســرح

الجاهز، إنّه مســـرح على القياس، وهو النســـبة لي مســـرح مغامرات، إذا ما أخذنا كلمة مغامرات بالمعنى الذي نفهمه عندما نقول رواية مغامرات، وإنّه مسـرح فروسـية لا يخضـع للمنطق مثل مغامرات فان توماس وغير حقيقي مثل رواية جزيرة الكنز، ولا عقلاني مثل رواية الفرسـان الثلاثة، لكن هذا المسـرح ممثله مثل تلك الروايات شـاعري، سـاحر، مثير، فهو ينتهك قواعد اللعبة ولا يتســـتر على العيوب".[xiv] يعتبر مســـرح اللامعقول من أكثر المسارح الحديثة تحررا من القواعد الدرامية الكلاسيكية وثورة فكرية وفنية خلخلت المفاهيم المتداولة، وفي ذلك يقول يونسـكو "أن الدراما منذ الإغريق تسـير في طريق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وإيجاد حل لها فهي كالقصة البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التي تليها والكاتب المســرحي هو المخبر الذي يكشــف عن المشــكلة إلى أن يجد لها حلا... وإخضـاع الحياة للمنطق يزيفها –في رأي يونسكو– لأن الحياة ليست بهذه البساطة ولأنّها مليئة بالتناقضـات سواء في الوجود الاجتماعي أو الوجود الكوني".[xv] أعلن مسرح العبث الثورة على المعقولية المزيّفة التي يفرضـها المفهوم العلمي على الفن وهي ثورة على مضـمون هذه المعقولية فحســـب بل على شـــكلها أيضـــا، فمســـرح اللامعقول إذا لا يؤمن منطق التجربة أو حصاد التجربة التي يتوصل إليها العقل فلو خضع الفن لهذا الأمر أكيد سيزيف التجربة. وما يؤكد قولنا هو تعريف **جون رسل تايلر** لمسرح اللامعقول بأنّه "مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة 1950 ولم يعدّوا أنفســـهم مدرســـة، ولكن يبدو أنّهم كانوا مشتركين في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون الذي فقد معناه وهدفه".[xvi] تجمع التعاريف السـابقة لمسرح العبث على أنّه تيار يعكس عبثية الحياة ويصورها أنّها زائلة رتيبة بلا جدوى، وحياة الإنســـان فيها هي حياة بلا هدف أو غاية، وقد ظهر هذا التيار في خمسـينات القرن العشـرين في ظل توالد رؤى ومفاهيم إنسـانية هي غاية في الصـخب والقلق على مصـير الإنسـان، جرّاء ما عاناه من ويلات الحرب، يتّسـم بالتمرّد على قواعد المسـرح التقليدي وأصـوله لهذا نعته الكثير من الدارسـين بأنه مسـرح اللا مسـرح لأنه يثير

الصدمة والدهشة لدى المتلقي جرّاء ما يتم عرضه أمامه، لأن كتاب المسرحية العبثية لا يلتزمون بقواعد معينة عكس ما كان في المسرح الأرسطي القديم ولا يبحث عن قواعد فنية جديدة بقدر بحثه عن تقديم أنماط جديدة غير محكومة بمنطق التطور الفني، وعدم القدرة على التعامل والتكيف مع هذا العالم الذي تشوبه الفوضى والاضطراب والدمار والفراغ.

يشترك كتاب مسرح العبث في الرؤية التشاؤمية، وصراع الإنسان مع نفسه في محاولة منه لإيجاد هدف ومبرر لوجوده، هذا الصراع الذي يعتقد البعض أنّه صراع جديد أفرزته الحرب العالمية، إلا أن المتمعن في كتابات التراجيدية اليونانية يجد الصراع نفسه، صراع بين الإنسان وقوى غيبية خارقة، الفرق الجوهري بين المسرح الإغريقي والمسرح الحديث فيما يخص فكرة العبث هو أن المسرح الحديث ربط كل شيء بالاكتشافات العلمية، فلم يعد الإنسان محور الكون بخلاف ما كان في المسرح الإغريقي، ومن هنا نؤكّد أنّ فكرة العبثية التي تسود العالم والمسرح الحديث فكرة ضاربة في القِدم، تجلّت من خلال الأساطير اليونانية القديمة كأسطورة سيزيف *Sisyphus*-- وأسطورة أوديب – *Oedipus*– والطرواديات. وفي الحواديت وأقاصيص الأطفال والكثير من أغنياتهم نجد الحقل الخصيب للخزعبلات والخرافة، على أنّ هذه الخرافات ما تلبث أنّ تتشابك بما هو أكثر عمقا ومدعاة للتأمل، وقد خفّت وطأة الأسطورة التي هي حلم جماعي في الأدب الواقعي إلّا أنّها عادت تطل في أدب اللامعقول وتثبت وجودها، ويرتبط أدب الأساطير والأحلام باستخدام الرموز التي لها تأثير بالغ الأهمية، وقد استخدم الأسلوب الرمزي على المسرح أولا للتعبير عن العالم الواقعي تعبيرا شعريا وثانيا لتجسيم عوالم جديدة لم تُطرق من قبل.

الطابع الغالب على أدب الأحلام هو الخيال والفانتازيا فإن بعض مسرحيات الأحلام قد اتصلت بما تتصف به الكوابيس من معاناة وألم وإذا كانت السمة الغالبة على

أدب الأحلام والرموز هو تسلسلها المنطقي في البداية، إلّا أنه مع مقدم القرن الثامن عشر والتاســع عشــر انفرط عِقدها وظهرت التحولات الفجائية على الأشــخاص والنقلات والمباغتة بين الأماكن والأزمنة بل إن الزمان والمكان لا وجود لهما أيضـا من أجل تصـوير أحاسـيس القلق والذنب المعتملة في قلب الإنسـان الذي ظل سـبيله في عالم متحجر من الروتين والصيغ الرتيبة،[xvii] "لها تأثير مباشر على أعلام مسرح اللامعقول لأنها انقضت عن الحقيقة الموضــوعية الخارجية وانصــرفت إلى الحقيقة الذاتية الداخلية، وبذلك أجرت تغييرا جـذريـا في مجرى الاهتمـام الفني هكـذا فعـل مســـرح اللامعقول فلم يقف عنـد حـدود العمليات العقلية الشـعورية أو عند حدود المنطق المألوف الشـائع، بل حاول اختراق هذا الحجب والوصول إلى أعماق النفس".[xviii]

الوجودية الإلحادية والعبث

تدين الوجودية الإلحادية Existentialism Athestic عند **ســـارتر وكامي** إلى ما ذهب إليه **نيتشـه** في أن الله غير موجود God is Dead ومن هنا ثبتت نظرية سـارتر على الإلحـاد، والتي ترى بوجود قوانين أخلاقية عـالمية ملزمة ولكن لا توجـد قيم أخلاقية مطلقة لأن الإنســـان حر ومســـؤول، ولكنه مســـؤول فقط تجاه نفســـه، لأن وجوده تم بالصـــدفة، وأصـــبح محدودا بنهاية يموت عندها، ووجوده في هذا العالم مجرّد من الهدف، وتشـبه هذه التشـاؤمية عند **سـارتر** ما ذهب إليه **كامو** في نظريته عن العبث Absurd من أن "العبث أو اللامعقول نشـأ من التصـادم بين آمال ورغبات الإنسـان والوجود الذي لا يحمل معنى".[xix] تبلورت فكرة اللامعقول التي كشفها الكاتب **كولن ولسن** فقد كشف عن مصطلح الغربة من خلال تحليله لشخصية الغريب المأخوذة عن شخصية بطل قصة الجحيم للكاتب الفرنسي **هنري باربوس** الغربة التي تؤدي في كثير من الأحيان إلى الانعزال الذي يفضـــي إليه الغريب أو أي كائن آخر "فيشــوه شــكله وكيانه وفكره حتى يصــاب

بالشلل النفسي والفكري، فلم يعد يرى في وجوده غير مسخ بشري يتراءى له أنّ كان إنسانا سويّا ذات يوم"[xx] انعدام معنى الحياة الذي أقره **ألبير كامو** منشأه في الحقيقة الغربة التي تحدّث عنها **كولن ويلسون** بل إنّهما معا يعتقدان أنّ هذا الشعور باللامعنى للحياة هو نقطة البدء التي منها يبدأ الغريب والوجودي مرحلة المجابهة،[xxi] مجابهة الواقع الأليم الذي سوف يقف فيها وجها لوجه أمام حقيقة مرعبة يدرك عندها المرء كما يقول **سارتر** أنه محكوم عليه بالحرية وفي هذه اللحظة يدرك أن العمل مرا وأليما ولكنه الوسيلة الوحيدة لحل مشكلة جديدة لم تكن في الحسبان أو بمعنى آخر لم تكن ظاهرة للغريب أو الوجودي حياته أصبحت بلا هدف ولا فائدة خالية من أي جدوى "يجري فيها إدراك ما يدعى (بالعبث)، وهذا الأخير إدراك للتناقضات القائمة بين زخم الحياة المادية ويقينية الموت، بين ميل الإنسان الشديد للتفكير في الأمور والعالم اللامنطقي الذي يعيش فيه"،[xxii] **كامو** بعد أنّ أقر بأنّ كل ما في الوجود لا معقول ولا معنى له لم يستسلم لهذا الأمر لأنه تجاوز السؤال عما إذا كان لا بد أن يكون للحياة معنى حتّى يحياها الإنسان أصبح الأمر العكسي فكلّما أصبحت الحياة دون معنى كلما استوجب على الإنسان أن يحيا هذه الحياة ويكيّف موقفه منها، والموقف الوحيد الخليق أن يقفه الإنسان في نظر **كامو** هو الثورة لأن هذه الثورة الميتافيزيقية من شأنها أن تملأ الإنسان وعيا ويقظة.[xxiii]

وقد أرجع كامو العبثية في الحياة إلى عدّة أسباب أهمها:

- "شعور الإنسان بالعزلة عن الناس من حوله: الناس أيضا يخفون أللإنساني في لحظات معنية من الوضوح تجعل ميكانيكية إشاراتهم وحركاتهم الصامتة العديمة المعنى كل شيء يحيط بهم سخيفا... هذا الانزعاج من لا إنسانية الإنسان، هذا الانهيار الذي لا يمكن حصره أمام صورة ما نحن عليه، هذا الغثيان كما يدعوه أحد كتاب اليوم هو اللاجدوى". [xxiv]

- الوعي بمرور الزمن وحتمية الموت: "نعيش في المستقبل، غدا، فيما بعد، ولكن يلاحظ فيه المرء أو يقول إنه في الثلاثين، وهكذا فهو يؤكد شبابه،و لكنّه في الوقت نفسه يضع نفسه في علاقة مع الزمن".[xxv] إنه يأخذ مكانه فيه ويعترف بأنّه يقف عند نقطة معينة من قوس يقرّ بأن عليه أن يمضي إلى نهايته.
- "إحساس الإنسان بغربته عن نفسه،كذلك الغريب الذي يأتي في لحظات معينة ليقابلنا في مرآة، الأخ المألوف،و مع ذلك المرعب"،[xxvi] هذا الذي نواجهه في صورنا الخاصة هو أيضا يمثل اللاجدوى فأحيانا نشعر من خلال تصرفاتنا أننا غرباء عن ذواتنا وهذه قمة العبثية واللامعقول.
- "إحساس الإنسان بالعزلة عن مظاهر الطبيعة حوله، إدراك الإنسان أن هذا العالم كثيف الإحساس بمدى غربة وبعد حجر ماعنا، بأية قوة تستطيع الطبيعة أو المنظر أن تنفينا كثافة العالم تلك وغربة هما اللامعقول".[xxvii]
- "التكرار الميكانيكي لأحداث الحياة اليومية، الاستيقاظ، ركوب الحافلة، أربع ساعات في العمل، وجبة الطعام، النوم، الاثنين، الثلاثاء، الأربعاء، الخميس، الجمعة والسبت وفقا للإيقاع نفسه".[xxviii]

في أغلب الأحيان يتابع الإنسان هذه الرتابة بسهولة، ولكن يأتي يوم ويتساءل "لماذا" هذا التكرار ويبدو حينها كل شيء مشوب بالدهشة. إلا أن الإحساس بعبثية الحياة والوضعية الإنسانية كان موضوع الكثيرين من الكتّاب المسرحيين، والعبثيين الذين نقلوا لنا الواقع كما هو غير واقعي؛ لأن الإنسان الوجودي العبثي يدرك أن قيمة الكون لا وجود لها وليست هناك فائدة ترجى من هذا النظام، ومن هنا ينشأ القلق الذي ينبع من خوف الإنسان من فقدان حريته والقلق بدوره يسبب الاغتراب إذ "تتموضع ذات الفرد وتصبح غريبة عن ذاته"،[xxix] وفجأة وجد الإنسان نفسه أمام عالم مخيف وغير منطقي وسقطت

جميع تفسـيرات المعنى الغائي، فإذا هو هراء وصـفير في الظلام، وإذا حاولنا تخيُّل ذلك في الحياة العادية فســـيكون معادلا لتوقفنا فجأة عن تفهم حديث يجري في حجرة ملأى بالنّاس وأنّ ما كان له معنى في لحظة أصـــبح في اللحظة التالية عجمة وهذيانا تحوّل فيه المشــهد المأســاوي إلى فزع وكابوس وهذا كلّه يؤدي إلى الشّــك في أداة نقل المعنى وهي اللغة، ومن ثمّ اهتم مسرح اللامعقول بنقد اللغة، وتركز النقد على جميع الأشكال اللغوية التي أصـبحت خالية من المعنى، ولهذا "ذهب مارتن أسـلن إلى أن دراما اللامعقول تتفق وأعلى درجات الواقعية، لأنه إذا كانت أحاديث الناس الواقعية هي في حقيقتها غير معقولة وهراء، فإن المسرحية المحكمة الصنع هي غير الواقعية".[xxx]

الخصائص الشكلية والفنية لمسرح اللامعقول:

تميز مسرح العبث بجملة من الخصائص والتي ميزت أساليب مختلفة، بالرغم من أن ما يجمعهم هو المرجعية الفلسـفية،« فكلّ شـيء في هذا العالم الذي نعيشـه يعوزه المنطق والإحسـاس السـليم والمعنى فالحقيقة في هذا العالم ليسـت إلّا الفوضـى وهي حال يتجلّى فيها العالم فجأة لصـــاحبه على حقيقة كريهة، فلا يرى فيها نظاما ولا معنى ولا يجد فيها مبررا لبقائه»[xxxi] إذ يستحيل على المرء أن يكون متحركا أو عاملا أو حرًّا في عالم مزيف، في عالم خال من القيم أشـــبه ما يكون بعالم الأحلام والكوابيس "وإذا انتهى الإنســـان بتفكيره إلى موقف كهذا فلا بد أن ينعدم وزنه وتتلاشـى الروابط التي تربط بين أجزاء ذاته فتتبعثر هذه الذات وتتفرق وعبثا تحاول أن تسـتقيم"،[xxxii] ويعود هذا إلى الخواء الداخلي للكاتب نفسه وما يعيشه من أزمة ثقة بهذا العالم من حوله ولامعقولية الحياة، وكان أفضل تصوير لهذه الظروف يمر عبر طريق مسرح اللامعقول

ويرى **يوجين يونســكو** أنّ "المجتمع هو اللامعقول لا الأدب، والمجتمع اللامعقول هو الذي لا غاية له،و هو المجتمع المســـتقل عن جذوره الدينية وتقاليده، في مثل هذا

المجتمع يكون المرء ضائعا ويكون كل ما يصدر عنه لا معنى له ولا فائدة ترجى منه وبهذا يكون لا معقولا"،[xxxiii] كما يرى زعماء هذا التيار أن فترة سيادة العقل قد اضمحلت وتلاشت، وأن العلم نفسه حطّم كل المرتكزات التي كانت تسند إليه من قبل وبالتالي فإن التسلسل المنطقي للوجود قد فُقد "وأصبح من غير الضروري وجود عله محددة لحدوث الأشياء، وأن الظواهر قد تخلق نفسها من العدم وبذلك فهم قد أطاحوا بقوانين العلاقة الحتمية بين العلّة والمعلول"،[xxxiv] وتميّز مسرحهم بجملة من الخصائص أهمها:

- تحطيم القواعد الأرسطية والتمييز بين المأساة والكوميديا واعتبروهما شيئا واحدًا، فلا يمكن الفصل في المسرحية بين الكوميديا (الملهاة) والتراجيديا (المأساة)[xxxv]، فرغم الجو المأساوي الذي يحكم المسرحية فإن ذلك يقابل بالضحك، "ولكنَّه ضحك مختلف لأنّه يجبرنا إلى النظر إلى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم".[xxxvi]

- تقديم شخصيات غير محددة الملامح، منعدمة السّمات تتغير .فجأة خلال الحدث، كما يضم عالما من الشخصيات المشبوهة وبهذا الصدد يقول حسن المنيعي "لقد أبدع بيكيت إلى حدود 1960 تقريبا عالما من الأجساد المشوهة، بحيث أن شخوصه الضعيفة البصر أو العمياء... بل والمعقدة، الشيء الذي يجعل حركات الجسد الحزينة وحدها تؤسس حدثا دراميا"،[xxxvii] فقد تحولت الشخصيات في مسرح العبث واللامعقول إلى"دمى ميكانيكية"،[xxxviii] وهي تنزع إلى أن تكون نمطية لا فردية محددة وهي تجسيد لمواقف إنسانية أساسية ونتيجة لهذا فهي لا تمتلك هويات ثابتة وغالبا ما تتبادل الأدوار أو تتحول إلى شخصيات أخرى.

- تعتبر اللغة من المشكلات في هذا المسرح، تغيّرت النظرة التقليدية إليها فلم تعد كما كانت تعتبر من قبل "فاللغة المتعارف عليها نجدها في مسرح اللامعقول تأتي بدور جديد لتصبح مجرد ثرثرة لا معنى لها، لتؤكد على عدم جدوى الاتصال أو تبادل الأفكار بين

الناس، فأصـــبحت غطاء يحجب خلجات الفكرة وخفايا العواطف بدلا من الإفصـــاح عنها"،[xxxix] وظّف كتاب اللامعقول لغة منقطعة الأوصـــال تعبِّر عن اللاتواصـــل، فهم يعملون على تدمير اللغة العادية وتجاوز القواعد التركيبية والنحوية. على خلاف اللغة الكلاسيكية فهي متنوعة، منتقاة عقلية حتى في التعبير عن العواطف.

- يعمم المكان والزمان في مســـرحية العبث واللامعقول، فأغلب المســـرحيات تحدث في "موقع رمزي أو في فراغ أو مكان منســـي منعزل عن العالم المادي"،[xl] موقف طليق اتجاه الفضاء المسرحي، حيث الزمان والمكان يتمددان أو يتقلصان حسب المتطلبات الذاتية في حيث لا يتخذ الحدث مسارًا واحدًا ولا يخضع لوحدة الزمان والمكان، على خلاف المكان في المســرح الكلاسـيكي فهو محدود؛ لأن المســرح لا يتسـع للأحداث الضـخام، وتتعد الأمكنة يوحي للمشاهد بطول الزمن، مما يتعارض ووحدة الزمن.
- في مسرحيات العبث واللامعقول لا توجد قصة ذات موضوع وبداية ونهاية محددتين إنّما يوجد بدلا من ذلك "أنماط من الوضـــعيات التي تتكرر إلى ما لانهاية"،[xli] أما المســـرح الكلاسيكي فهي حادثة أساسية تقود إلى أحداث يتوالد بعضها من بعض، ويتشابك ويتطور في تعقد مستمر تصاعدي حتى يبلغ الأزمة فالحل.

ويقول الناقد **كوريجان** إنّ "الوضـعية قد مُدَّت لتأخذ مكان العقدة»،[xlii] والفعل المسـرحي دائري بدلا من أن يتبع التطور الخطي المألوف وذلك لكي يركّز على اكتشـاف نسيج وضعية ما،[xliii] فغالبا ما تبدأ المسرحية بنقطة اعتباطية وتنتهي بشكل اعتباطي من حيث بدأت في شكل دائري "يجعل المسرحية دائرة مفرغة تدور حول محور ثابت".[xliv]

- يميل الحوار بين الشخصيات إلى الإيجاز والتكثيف بانتقادات فجائية تتبع الخط الداخلي المشـوش للشـخصـيات "ويسـوده الكثير من فترات الصـمت التي تجمد المشـهد فجأة ثم يسترسل الكلام والمشاهد وتسترسل الحياة".[xlv]

- إدانة الكون البرجوازي ورفض كل أســـاليبه الفكرية والمعيشـــية وإظهار نفاقه وكذبه، وترويجه للأوهام والأباطيل "كما يسـعى أدباء العبث إلى فضـح شـعار الحرية التي يتوهم البرجوازيون أنّهم قدموها للعالم". [xlvi]
- غموض المعاني كرمز لغموض الحياة نفســـها، لأن محاولة تغيير الغموض هو تشـــويه الكلمة للموقف فالإنسان يقول ما لا يفعل ولا يقصد ما يقدم عليه ويدّعي ما ليس فيه.
- لم يحفل النقاد بجانب الموضــوع كثيرا لأن الموضــوع كما يقول مارتن أســلن "لا يحدد إنسان مسرحية أو مسرحي ما إلى مسرح العبث". [xlvii].

يعتمد كتّاب العبث على الســخرية من الحياة في المســرح ومن المتفرج ذاته الذي يبذل مجهودا من أجل فهم ما يُقدّم له. فمسرح اللامعقول إذا ثورة على الأعراف التقليدية التي دامت أمدا طويلا وقد حقق التغيير في الشـكل والمضـمون. يرفض مسـرح العبث أن يكون للفن نفس خصائص المسرح الكلاسيكي، فهو ثورة على المعنى المحدد المقيّد، يفتح المجال أمام المعاني المتعددة لا يقوم على الفكرة وحدها ولا على الصــورة وحدها إنّما على الصورة والفكرة معا في كيان واحد لا يمكن أن تتبيّن فيه الصورة من الفكرة. [xlviii]

نافلة القول أن مسرح العبث اتسم بالتمرد والثورة على القواعد التي ميزت المسرح الكلاسيكي، فهو يخلو من الحبكة والصراع، شخصياته غير نمطية، لغته مضطربة لا تؤدي دلالتها، الحوار بعيد عن المنطق، أفكاره غارقة في الرمزية، مســرح العبث إذا يتســم باللا منطقية معبر عن عدمية الحياة ثائر على كل ما هو كلاسيكي.

الإحالات

[i]- الأراديس نيكول، المسرحية العالمية، تر: محمود حامد، ج2، ط1، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للنشر، د.ت، ص8.

[ii]- المرجع نفسه، ص148.

[iii]- سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ط1، بالإسكندرية، مصر، منشأة المعارف، 1986، ص75.

[iv]- شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، د.ط، الإسكندرية، مصر، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، 2007، ص11.

[v]- حنان عبد الحميد العناني، الدرامي والمسرح في تعليم الطفل، ط1، لبنان، دار الفكر للنشر والتوزيع، 1993، ص32.

[vi]- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح- دراسات سيميائية-، ترجمة وتقديم: كورية أدمير، ص16.

[vii]- محمد صادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900−1965، ط1، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1971، ص147.

[viii]- منير البعلبكي، قاموس المورد، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1971، ص21.

[ix]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، ط1، القاهرة، عالم الكتب، 2008، ص1484.

[x]- أرنولد ب.هنحلف، موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص15.

[xi]- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان، 1985، ص176.

[xii]- أرنولد ب.هنحلف، موسوعة المصطلح النقدي اللامعقول، مج2، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982، ص176.

[xiii] - Pascal Mongin et Karem Haddad, wothing, Dictionnaire mondial de la Littérature, Paris, Larousse 21, p38.

[xiv]- كلود ايستادو، يوجين يونسكو، تر: قيس خضور، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص207.

[xv]- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ط1، مصر، الهيئة بالمصرية العامة للكتاب، 1985، ص184.

xvi- محي العين عزوز، اللامعقول وفلسفة الغزالي، تر: صدقي عبد الله حطاب، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2009، ص13.

xvii- ينظر إميل يعقوب، عاصي ميشال، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، بيروت، دار العلم للملايين، 1987، ص671-676.

18- عبود حنا، مسرح اللامعقول نظرة في المؤثرات العامة، دمشق،إتحاد الكتاب العرب، العدد81، كانون الثاني 1978، ص85.

xix- The Encyclopedia American, vol 10, p639

xx- يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى، ط2، بغداد، منشورات مكتبة النهضة، 1983، ص3.

xxi- ينظر محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسات تحليلية مقارنة، ط1، بيروت، دار النهضة العربية، د ت، ص76.

xxii- ريموند ويليامز، المأساة الحديثة، تر: سمير برد، دمشق، ط1، منشورات وزارة الثقافة، 1985، ص247.

xxiii- عبد الرحمن بدوي، دراسات في الفلسفة الوجودية، ط3، بيروت، دار الثقافة، د ت، ص158-163.

xxiv- Albert Camus ،The myth. of sisyphys, tarms justino brien, New York, Alfred, A.jnoof, 1996, p14-15

xxv- المصدر نفسه، ص13

xxvi- المصدر نفسه، ص15

xxvii- المصدر نفسه، ص14

xxviii- المصدر نفسه، ص12-13.

xxix- ريتشارد شافت، الاغتراب، تر:كامل يوسف حسين، ط1، بيروت، مجهول دار الطبع، 1982، ص81.

xxx- مارتن إيسلن، دراما اللامعقول، تر: صدفي حطاب، ط1، سلسلة المسرح العالمي، د.ت، ص13-15.

31- يوسف ثروت، معالم الدراما في العصر الحديث، ط1، صيدا، لبنان، المكتبة العصرية، د.ت، ص217.

32- محمد العشماوي، دراسات النقد الأدبي المعاصر، ط1، بيروت،دار النهضة، 1986، ص47.

xxxiii- عبود الســـمرة، "مســـرح اللامعقول"، مجلة الكويت العربي، (العدد1)، (23 يناير 1996)، ص112.

xxxiv- خالد الشـــريقي، "اللامعقول غير معقول"، الفيصـــل، الرياض، (ع231)، (يناير 1996)، ص112.

xxxv- جونتر جراس، مقدمة مسرحية الطباخون الأشرار، تر: محسن الدمرداش، المجلس الوطني للثقافة، 2001، ص6.

xxxvi- عطار حيدر، مسرح اللامعقول، دمشق، إتحاد الكتاب العرب، الآداب الأجنبية، ع75، صيف 1993 ص278.

xxxvii- حسن المنيعي، الجسد في المسرح، د.ط، مكناس، المغرب، مطبعة ساندي، 1996، ص64.

xxxviii- Martin Esstin, The theatre of the absurd, New York, Double day 1961, p22.

xxxix- مارتن إيسلن، دراما اللامعقول، ص7.

xl- Oscar G.Brockett and R.Findly, Century of Innovation, 1973, p591.

xli- Martin Esstine, The theatre of the absurd, p75.

xlii- Robert w.corrigan, The theatre in search of afix in theatre in the twentieth century, p15.

43- Oscar G.Brokett and R.Findlay, Century of Innovation, p591.

xliv- عبود حنا، مسرح اللامعقول، العدد81، اتحاد الكتاب العرب، ص272.

xlv- المرجع نفسه، ص27.

xlvi- حنا عبود، مســـرح الدوائر المغلقة، د.ط، دمشـــق، منشـــورات اتحاد الكتاب العرب، 1978، ص378.

xlvii- رشـاد رشـدي، نظرية الدراما من أرسـطو إلى الآن، ط1، مصـر، مكتبة الأنجلومصـرية، د.ت، ص78.

xlviii- رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، ص186.