

إشكاليةُ العَبَثِ في مَسْرَحِ صَمُوئِيلِ بِيكِيَتِ مَسْرَحِيَّةٍ - في انتظارِ غُودُو- نَمُودَجًا.

The Absurdity Issue in Samuel Beckett Theatre 'Waiting for Godot' play as a model

د. عيسى عيساوي

المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار بقسنطينة

enscadabe@gmail.com

تاريخ الإرسال : 2022 -01 – 27	تاريخ التقييم: 2022-03-04	تاريخ القبول: 2022 -06 -15
-------------------------------	---------------------------	----------------------------

ملخص:

عرف المسرح العالمي، وخاصة الأوربي تطورا هائلا، وقد مرّ بمراحل متعدّدة حتّى وصل إلى ما هو عليه الآن. فمن المسرح التقليدي المكتبل بالقواعد الكلاسيكية إلى المسرح للأرسطي البريختي، ثمّ إلى المسرح الطبيعي، أو كما يشاء بعض النقاد تسميته بالنزعة المسرحية المضادة للمسرح، أو مسرح اللامعقول أو بالأحرى مسرح العبث الذي ظهر على إثر الكتابات المسرحية الغربية الممتدة بين سنتي 1950 و 1960، وقد كانت في جلّها محاكاة لواقع الإنسان الأوربي بعد الحربين العالميتين.

وقد استطاع الثلاثي (آداموف ويونسكو وصموئيل بيكيت) تصوير هذا الواقع البائس للشعوب الأوربية وهي تدفع ثمن الحرب، في حين أبدع بيكيت في رسم معالم وفلسفة هذا الواقع الكئيب في مسرحيته في "انتظار غودو"، فكانت عملا فنيا جسّد مسرح العبث بامتياز.

وهو موضوع هذه الورقة العلمية، والعبث كظاهرة فنية في المسرح الأوربي هو نتيجة حتمية لعبثية الوجود الغربي بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية والتي كانت بمثابة العدّ التنازلي لكلّ القيم والأعراف والتقاليد والعادات والمعتقدات والأخلاق، ففقد بذلك العالم شكله، وكمحاكاة لهذا العالم العبثي كان لزاما على الفنّ أن يفقد شكله هو الآخر ويتخذ طابع التجريد مخالفا بذلك كلّ قواعد المنطق الأرسطي.

ومن هذا المنطلق الوجودي والفكري والفلسفي تأتي هذه الورقة العلمية لتقدّم لنا قراءة فاحصة عن مسرح العبث من خلال مسرحية " في انتظار غودو " لصموئيل بيكيت.

كلمات مفتاحية: عبث; مسرح بيكيت; في انتظار غودو.

Abstract:

The world theatre, especially the European one, witnessed tremendous development, and has gone through several stages until it had reached its current state. From the traditional theatre bound by classical rules to the non-Aristotelian Albrechtian theatre, then the avant-garde theatre, or as labelled by some critics, the anti-theatrical flair; or the theatre of the absurd which appeared as a result of the western

theatrical writings from 1950 to 1960 that most of them simulated the reality of the European human after the two world wars.

The trio Adamov, Lonesco, and Samuel Beckett could depict the miserable reality of the European people paying the price of war; while Beckett excelled in portraying the features and philosophy of that bleak reality in his play 'Waiting for Godot' embodying the theatre of the absurd par excellence, which is the topic of this paper.

Absurdity as an artistic phenomenon in the European theatre is an inevitable result of the absurdity of the Western existence after the outbreak of WW II, which was the countdown to all values, customs, traditions, morals and beliefs. The world has lost its shape, and so was the case for art. it had to lose its shape and take the abstraction character violating the rules of Aristotelian logic.

From this existential, intellectual and philosophical standpoint, this paper provides a close reading of the theatre of the absurd through the play 'Waiting for Godot' by Samuel Beckett.

Keywords: Absurdity, Beckett theatre, Waiting for Godot.

* المؤلف المراسل.

مقدمة:

تجرّد المسرح الحديث في أوروبا بعد الحربين العالميتين من طابع القومية، واتخذ صبغة عالمية، فتقاربت بذلك المشارب المسرحية الحديثة بين الشعوب بخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وهو الوقت الذي ازداد فيه إدراك الإنسان لخطورة التغيير، بحيث لم يعد الواقع شيئاً ثابتاً ملموساً، بل أصبح عبارة عن شكّ قابل للانفجار، وهي النظرة التي سادت فيما بعد العصر الحديث واقتربت به.

ومنذ فترة ما قبل الحرب العالمية الثانية، بدأ كُتّاب المسرح في أوروبا يشعرون بأنّ الحقيقة تتغيّر؛ ففي مقال نشرته مجلة "transatlanticReview" كتب (أرنولد ويسكر Arnold Wesker) الكاتب المسرحي البريطاني يقول: «اكتشفت أنّ عبارة الفنّ الواقعي تنطوي على تناقض صارخ؛ لأنّ الفنّ عبارة عن إحياء للتجربة»¹ وقد تأثر كُتّاب مسرح الطليعة بنظرية (بريخت Bertolt Brecht) في المسرح الملحمي، وأفادوا كثيراً من خصائصه الفنيّة لاسيّما خاصية التغريب، وكانوا يتمتّعون بنفوذ قويّ في أوساط الكُتّاب الشباب في مختلف البلاد الأوروبيّة، وخاصة الثلاثي (بيكيت، أداموف ويونسكو Adamov, Lonesco, Beckett) هذا الأخير الذي كان يكتب مسرحيات مضادة للمسرح ولتقتضياته، بل إنّه كتب عن نفسه يقول: «أعتقد أنّ الوقت لم يحن بعد ما إذا كنّا قد أتينا بشيء جديد أم لا ومن يدري فقد تكون بعض رواياتنا مرتبطة بالأذهان بشكل من أشكال الوجودية، وقد نكون نحن مجرد استمرار للثورة الأدبية التي بدأت سنة 1915 ولم تنته بعد، ولكيّها وجدت التعبير عن نفسها في التجريدية والسريالية»².

وبعد نتائج الحرب العالمية الثانية التي أتت على دمار أوروبا، أدرك كتّاب مسرح العيب أنه لا توجد حقيقة ثابتة، فكلّ شيء متغيّر ونسبي، فبعد أن فقد العالم الأوروبي شكله كان حتماً على الفنّ أن يفقد شكله هو الآخر ليتحرّر من قوانين المنطق الأرسطي، وقد مثل هذا الاتجاه رواد مسرح العيب وعلى رأسهم (يونسكو وأداموف وبيكت وجان جانيت وألفريد جاري وغيرهم).

أولاً/ إرهابات تشكّل مفهوم العيب:

1-1 تأثير المدرستين السريالية والتجريدية في ظهور العيب كاتجاه جديد:

إنّ تشكّل أيّ مفهوم لم يأت جزافاً؛ فمفهوم العيب لم يولد من فراغ، ومدرسة العيب لم تولد دفعة واحدة. وإنّما كان ظهورها نتيجة تأثير بعض المدارس الأدبية الكبرى في فكر ومنهج رواد النزعة المسرحية المضادة للمسرح بعد الحربين العالميتين، ولعلّ أكثر هذه المدارس تأثيراً في مسرح اللمعقول هما المدرستان؛ السريالية والوجودية.

أ. المدرسة السريالية:

هي تيار من تيارات مدرسة اللاوعي التي تزعمها (سيغمون فرويد igmund Freud) وتلميذاه (أدلر ويونغ Adler.Jung)، وتُرجع هذه المدرسة سلوك الإنسان إلى منطقة اللاشعور والتي تعدّ أساس تصرّفاته، وتعد الغريزة الجنسية محور ذلك كلّها، وأصحاب هذه المدرسة يعمّمون أثرها في حياة الإنسان وطغيانها على نشاطه كلّها، وبالتالي على سلوكه وتفكيره، وكذلك على الأدب كونه ثمرة من ثمار الفكر الإنساني « وسمّوا هذا المذهب الجديد مذهب الفرويدية أو السريالية، واعتبروا مسرحية " أوديب لسوفوكليس " دليلاً على صدق مذهبهم »³

والواقع أنّ مدرسة اللاوعي تشمل إلى جانب الحركة السريالية عدّة حركات أخرى في الفنّ تقوم على معاداة الواقع بالمعنى المكشوف والمألوف « وهذا ما جنح إليه (صموئيل بيكيت Samuel Beckett) في جلّ مسرحياته وبخاصّة مسرحية " في انتظار غودو". ونجد هذه المدرسة تلتبس خلاص الإنسان بما يحمله من قيم ونوازع وغرائز واستعدادات فطرية قبل أن يفسد العقل فطرة هذا الإنسان. »⁴

ومثل هذه الحركات المعادية للعقل في الأدب الحديث والفكر الحديث مدرسة لاوعي المجموع التي أسسها العالم الألماني (كارل يونغ Carl Jung)، أمّا مدرسة الفطرة التي دعا إليها الروائي (لورانس Lorens) فترى أنّ احتفاء الإنسانية وشغفها لتقدّم العقل هو تهليل سخيف؛ لأنّ العلم والعقل هما الفرائم القويّة والفضيلة التي تشلّ فطرة الإنسان وتمنعه من تحقيق ذاته تحقيقاً كاملاً.

وعوداً على بدء فإنّ أهمّ مدرسة انبثقت عن مدرسة اللاوعي هي المدرسة السريالية النابعة من فلسفة (فرويد Sigmund Freud) وما جرى مجراها كمدرسة تيار الوعي التي أقام أسسها (مارسيل بروسست Marcel Proust) في الأدب الفرنسي و(جيمس جويس James Joyce) في الأدب الإنجليزي، وكلاهما من أعلام مسرح العيب.

والمدرسة السريالية بإيجاز تعمل على إطلاق سراح الخيال الحرّ من كلّ قيد، الخيال الخام الذي لا وجود له إلاّ في اللاوعي أو في العقل الباطن، وحقّتها في ذلك كما يقول لويس عوض «إنّ عقل الإنسان ومنطقه هما أوّل عدوّ لأتّهما يقتلان ملكة الفهم بالخيال والتعبير بالخيال.»⁵

وقد أصدر الشاعر السريالي (أندريه بريتون André Robert Breton) عام 1924 البيان السريالي الأوّل المشهور، ثمّ أصدر عام 1930 البيان السريالي الثاني، وفي بيانه الأوّل يعرف السريالية بقوله: «السريالية اسم مؤنّث وهي الأوتوماتية النفسية الصرفة التي نحاول فيها التعبير إمّا بالكلمة أو بأية طريقة أخرى عن قيام الفكر بوظيفة أخرى، وهي إملءات فكرية في غيبة كلّ ضابط يفرضه العقل وبعيدا عن كلّ اهتمام جمالي أو أخلاقي»⁶

وعلى هذا فالسريالية ترى أنّ الإنسان لم يبق أمامه إلاّ أن يعود إلى طفولته؛ لأنّ ذلك يوسّع من خياله ويحرّره من ضغط المدينة الخانق، وهذه محاولة أخرى للهرب من الواقع إلى ما فوق الواقع، وقد نحا هذا المنحى كلّ من (مارسيل بروست Marcel Proust) و(جيمس جويس James Augustine Aloysius Joyce) و(فرجينيا وولف Virginia Woolf) فكانت ثورتهم على العقل والمنطق واحدة، ولهذا جاءت السريالية كحركة احتجاج على المدينة الحديثة، ولاسيّما وجهها العلمي والآلي، ولقد أفاد أصحاب مدرسة العبث الكثير من هذه المدرسة، وتأثّروا بثورتهم على المدينة الخانقة التي تمجّد العلم والآلة، فانعكس هذا التأثير في أعمالهم المسرحية التي كثيرا ما صوّرت لنا فظاعة الإنتاج الميكانيكي، وكلّ ما في الحياة من قوالب متشابهة تجعل من البشر نسخا مكرّرة، وهي في ذلك تنحى منحى السريالية التي تصوّر المجتمع الحديث على أنّه مجتمع آلي نمطي يقوم على منطق مغلوّط.

فالسريالية هي تجريد للأشعور والكشف عمّا يختلجه الإنسان من مكونات الكبت والحرمان والعقد، ولذلك كانت لغتها الأحلام الحبلى بالرموز والإيحاءات، فمعجمها حافل بكلّ ما هو شاذّ حتّى ليصل الشذوذ فيها إلى حدّ اللجوء إلى الأسطورة والخرافة، ولذلك لم يكن عجيبا أن يكتب "توفيق الحكيم" في مسرحية "يا طالع الشجرة" بلغة أسطورية أو بلغة تشبه لغة الحلم، وهي إحدى الآليات الفنيّة في الكتابة المسرحية لرواد مسرح العبث.

وبهذا المنظور فالسريالية تحلّق على جناح الخيال إلى ما فوق الواقع إلى العالم الميتافيزيقي أو العالم الباتافيزيقي، ويرجع الفضل في ذبوع هذه المدرسة إلى كتابات (ألفريد جاري Alfred Jarry) وهو أوّل من اكتشف العالم الباتافيزيقي ودعّم تعاليم هذه المدرسة، وأوّل من نشر مبادئها هما (غيبّي Gheby) والدكتور (فوسترول Fostrol)، ولم تقم مدرستهم إلاّ بعد الحرب العالمية الثانية التي أسّسها الدكتور (سونددومير Send de mer) وصارت من يومها من أعظم المدارس الفكرية في أوروبا الغربية. وقد أفاد رواد مسرح العبث من هذه المدرسة، وبدا ذلك جليّا في أعمالهم الأدبية؛ لأنّ المدرسة الباتافيزيقيّة مذهب يأس قادم من عالم يسير بالحتمية والجبر ويسيطر عليه قانون "العلية". وترى هذه المدرسة كما يرى مؤسسو رواد مسرح العبث أنّ الإنسان ضحية هذا العالم، وهو للأسف يزيد أعباءه على

نفسه فيضيف إليها عبء العلم الذي يستمدّ سبب وجوده من التجارب العلمية ، وهي تجارب نسبية وليست مطلقة ، قد تناقضها تجارب أخرى ومع ذلك تؤخذ كقضية مسلّمة.

وتعدّ كلّ القيم متساوية الثقل في المذهب الباتافيزيقي ، وتستوي لديه القيمة العلمية والقيمة غير العلمية ، ولكنّه يفضّل غير العلمي على العلمي؛ لأنّ غير العلمي يتيح للإنسان حرية أكثر، فعلى حدّ تعبير (ألفريد جاري Alfred Jarry) «فالقصة المعقولة ترهف العقل وتضغط عليه وتشوّه الذاكرة، ولكنّ القصّة اللامعقولة تنشّط الذهن وتثير الذاكرة.»⁷

كما يرفض المذهب الباتافيزيقي البحث عن الحقيقة؛ لأنّها تعميم ، وهو يرفض التعميمات ، ويفضل الارتحال بحثاً وراء مغامرة لاكتشاف ما يسمّيه (جاري Jarry) "حيث نعيش"، فالباتافيزيقي يبحث عن الحقيقة مستخدماً التناقض رافضاً كلّ القيم السابقة ، وهو لا يبشّر بأية ثورة ولا أية هدنة ولا قيمة أخلاقية جديدة أو قيمة لا أخلاقية ولا إصلاح سياسي أو رجعي ، ولا يعدّ بالسعادة أو غير السعادة ، وهو يجسّد من خلال لا معقوليته فلسفة العبث أو اللامعقول العملية.

فالحياة إذن عند الباتافيزيقيين هي الحياة نفسها عند أصحاب مسرح العبث؛ فهي قائمة على فلسفة العبث ومن السخيف أن تؤخذ مأخذ الجدّ والشيء الوحيد الجادّ هو الشيء الهازل.

ب. المدرسة التجريدية:

ليست التجريدية مذهباً فنياً يعكس واقعنا، ولكنّها ثورة على الحياة ورفض لها، والفنّ التجريدي ينفذ بالرمز إلى الحياة وما وراءها لكي يصل إلى المطلق، وهو فنّ يرفض العرض ويسير مباشرة نحو الأشكال الجوهرية الخالدة حيث التحوّل من الخصائص الجزئية إلى الصفات الكلية، ومن الفردية إلى التعميم المطلق ، لذا كان التجريد يتطلّب تعرية الطبيعة من ظواهرها العضوية كي يكشف عن أسرارها الكامنة ومعانيها الغامضة.

ومعنى هذا أنّ التجريدية تعتمد على الرمز كوسيلة للوصول إلى المطلق الذي يمثّل الغاية انطلاقاً من الجزء إلى الكلّ ، والفنّ التجريدي هو انعكاس حقيقي ومحاكاة أصلية تنبع من تمزّق المجتمع اللامنتظم ، وبحكم أنّه كذلك فإنّ الفنّ يجب أن يكون مجرداً من الانتظام هو الآخر، وبالتالي تُلغى جميع القواعد الفنيّة؛ كأن يُلغى الموضوع والحدث والشخصيات المنتظمة في المسرح الجديد، ومنه تُلغى كلّ قواعد المسرح الأرسطي .

ولتوضيح هذا المفهوم نستحضر رأي الأستاذ عبد المنعم حفي حيث يقول «الفنّ التجريدي هو فنّ نابع أصلاً من التمزّق الذي اجتاحت أوروبا ، فهو انعكاس حقيقي ومحاكاة أصلية لهذا المجتمع ، وبيكيت يقول مع التجريديين إنّ العالم ليس منتظماً ، وإذا كان العالم هذا هو شكله ، فلا يمكن أن يكون الفنّ إلاّ مثله، وهو الذي يعكسه ويمثّله ، فالفنّ لا بدّ أيضاً أن يتّخذ نفس الشك»⁸ ، ومن هنا كانت مسرحية " في انتظار غودو" مجرداً لوحدة مسرحية؛ الكلمات فيها تأخذ شكل البقع اللونية في التصوير.

والتجريد قد يكون كاملاً أو جزئياً، وإن اقترب كتاب مسرح العبث من التجريد الكامل أو بعدهم عنه هو الذي يقرّبهم أو يبعدهم عن (صموئيل بيكيت Samuel beckett) فهو التجريد الكامل في فنّ المسرح .

وتتجلى في فنّ المسرح هذه الظاهرة بشكل واضح لدى كلّ من (يونسكو Yonesco) و(بيكيت Beckett)، فبيكيت ذو فنّ تجريدي موسيقي، تلعب فيه الألفاظ دور لغة الموسيقى في لوحة المسرحية، ويونسكو ذو فنّ تجريدي معماري تقوم فيه الألفاظ بشكل هندسي معماري، وفي كلا الاتجاهين يحاول الكاتب تعرية الأشكال من صورتها الطبيعية والعضوية بحيث يكون التجريد كاملاً، أو بالحدّ من عضوية هذه الأشكال وواقعيها الطبيعية وبذا يكون التجريد جزئياً ونسبياً.

وتستند المدرسة التجريدية في دعواها على نظرية شوبنهاور في الجمال⁹، وهي نظرية تحرّر الفنّ تماماً، وحتّتها في ذلك فنّ الموسيقى الذي يقوم على أصوات تجريدية تجعلنا ننفعل لها، وبالتالي فإنّنا نستطيع تجريد الألفاظ بحيث تعطينا انفعالا مماثلاً.

ولعلّ السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هنا هو كيف يمكن أن توضع الألفاظ إلى جوار بعضها وترصّ دون أن يكون هناك موضوع لها؟ والحقيقة إنّ التجريد الكامل في المسرح شيء مستحيل، فإذا كان التجريد الكامل ممكناً في التصوير، فإنّه غير ممكن في الأدب.

و(كاندينسكي Wassily Kandinsky) يدافع عن رأيه في التصوير، ويرى بأنّه لا يؤثّر في المتفرّج عن طريق الموضوع، ولكنّه يعتمد على التأثير السيكولوجي باللون، وفي مسرح العبث يدافع (بيكيت Beckett) عن إمكان قيام تجريد مسرحي بالتأثير السيكولوجي كذلك عن طريق الديكور والموسيقى والتمثيل والإضاءة؛ أي عناصر الإخراج، ثمّ عن طريق رسم الشخصيات والألفاظ والجمل والمفاهيم التي يتبادلونها ولا يلقون لها بالا، ولكنهم يكتفون فيها باللفظ عن الجملة وبالتلميح عن التصريح، والجوّ العام عن الإشارات الخاصة، وبالكلّ والمطلق عن الجزئي والنسبي.

2 — 1 موقع صموئيل بيكيت من المدرستين السريالية والتجريدية:

يقول بيكيت على لسان أحد شخصياته: «صحيح إنّ هذا لا يعني شيئاً سواء ولدت أم لم أولد، فإنّي سأعمل ما كنت أعمله سابقاً، دون أن أعمل، ما ذا أعمل بالضبط؟ ومنّ أنا؟ وأين أقع؟ وهل أنا موجود أم لا؟¹⁰» هذه عبارة من عبارات رواية "مالونيموت" إحدى شخصيات بيكيت في أعماله الروائية، وتبدو للوهلة الأولى هذه النظرة المجحفة للحياة وهذا اليأس القاتل، وهما الخاصيّة المميّزة لعقيدة صموئيل بيكيت المستمدة من الفلسفة الوجودية إذ نجده في العبارة السالفة يطرح قضية الوجود واللاوجود في قوله أعلاه «سواء ولدت أم لم أولد» ثمّ يطرح إشكالية الماهية في قوله «من أنا؟» ويبدو أنّ (بيكيت Beckett) قد تأثر بفلسفة (ألبيير كامو Albert Camus) الوجودية المستعصية على الإدراك في الجانب المتمرد منها.

والشخصيات في مسرحيات (بيكيت Beckett) معزولة الوعي بعضها عن بعض فكأنما لكل شخصية منها لغتها الخاصة بها. وهذه الشخصيات أشبه بالدمى، ليست الخيوط التي تحركها بأيديها، ومن ثمة أعجب (بيكيت Beckett) بالعرائس ومسرح العرائس على نحو يذكرنا بنظير هذه النزعة عند السرياليين، فبيكيت يريد أن يُخلق على جناح الخيال إلى ما فوق الواقع على نحو (ألفريد جاري Alfred Jarry) مؤسس المذهب الباتافيزيقي، وعليه ليس غريبا أن يُساوي (بيكيت Beckett) بين كل القيم السالبة والموجبة؛ كتسويته بين القيمة العلمية وغير العلمية، وهو أيضا يرفض الحقيقة ويبحث عن عالمه الخاص الذي لا يختلف عن العالم السريالي.

وتمرّد (بيكيت Beckett) لا يقف عند هذا الحد بل تعدّى إلى اللّغة نفسها حتّى ليجعلها مجرد رموز مسطّحة لا وظيفة لها، وهذا من تأثير المدرسة التجريدية من الناحية الفنيّة على أعماله الأدبية، ويسمّى هذا النوع من التأثير بالتأثير الفنيّ عند المهتمّين بدراسة الأدب المقارن، والحقيقة أنّ التجريد ليس بدعة ابتداعها (بيكيت Beckett) بل هو روح العصر في أوروبا كلّها، ولقد كان للأبحاث السيكلوجية التي قام بها (ليز Lepz) وكذا كتاب "التجريد والصورة" للفيلسوف (ولهاالمورينجر Wilhelm Worringer) أثرهما في إنتاج أول عمل فنيّ تجريدي العام 1910 على يد (فاسيليكاندينسكي wassilykandinsky) وكان لكتاب (وورينجر) أثره في حثّ (كاندينسكي) على تأليف كتابه "فنّ الانسجام الروحي"، فأخذت التجريدية تكسب أتباعها مستندة في دعواها على نظرية (شوبنهور) في الجمال وهو ما أفاد منه (بيكيت) في أعماله الأدبية، فجاءت مزيجا من بعض الأفكار الوجودية والتجريدية والسريالية وحتّى التعبيرية.

3-1 تشكّل مفهوم العبث:

بدأت تشكّلات مفهوم العبث في التجلّي بعد تفكّك الروابط لإنسانية في المجتمع الأوربي، الذي بات فيه الإنسان كائنا معزولا عن الحياة بعد الحربين العالميتين، فكان لزاما على الأدباء ورجال المسرح أن يسايروا هذا الوضع البائس، فكانت بداية تشكّل العبث مع فلسفة (ألبير كامو Albert camus) من خلال روايته "أسطورة سيزيف"، فالموت هو الحقيقة الوحيدة في الحياة، وما دون ذلك عالم من اللّاجدوى.

وقد رأى كتّاب دراما اللّامعقول أنّ ما يقوم به الإنسان، وما اكتسبه من خبرات ما هي في حقيقة الأمر سوى ألعاب تسلية، وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت وقتل الملل في انتظار خلاص لا يجيء، وهذا ما عبّر عنه (بيكيت Beckett) في مسرحيته "في انتظار غودو" التي فتحت آفاقا واسعة لظهور مدرسة العبث في المسرح الأوربي.

«ويُرجح حنّا عبّود أنّ تسمية Absurd أو غيرها جاءت من النّقاد ولم يطلقها أحد من رواد هذا التيار، وتمّ تسميته بعدد من الأسماء؛ فبعضهم أطلق عليه اسم Absurd، وتعني بالعربية السخفاً والعبث، وبعضهم أطلق عليه اسم Non sens بمعنى التفاهة، وبعضهم أطلق عليه Unconsions بمعنى اللّوعي، وسمّاه بعضهم Van gard: أي الطليعة، كما سمّاه آخرون بالمسرح الثوري.¹¹»، بينما يرى إبراهيم حمادة أنّ «اللامعقول أو العبث يعني النشاز أو النبوء عن القاعدة وانعدام المعنى¹²»

على أنّ الناقد (مارتن إيسلن) هو أول من أطلق مصطلح العيث على المسرحيات التي كتبت ما بين م1950 و1960م، ولا غرو أن نجده يقول: «إنّ مسرح اللّامعقول قد يبدو عصريا، إلّا أنّه ليس كما يميل بعض فرسانه وفريق من ألدّ نقّاده، إلى تصويره على أنّه جدّة ثورية، إنّ أفضل فهم لدراما اللّامعقول هو الذي ينظر إليه باعتباره مزجا جديدا لعدد من التقاليد والسنن الأدبية الدرامية القديمة الآلية منها، كتقليد المحاكاة بالحركات والتمهيج التي ترجع إلى التشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق والملمهة المترجلة في عصر النهضة¹³»

ومسرح الطليعة أو مسرح اللّامعقول أو المسرح الجديد: هي مصطلحات ثلاثة لمفهوم واحد يتمحور حول التّزعة المسرحية المضادّة للمسرح الأرسطي في أوربا بعد الحربين العالميتين.

المصطلح الأوّل لصاحبه (ليونارد سيرونكو Leonard C. Pronko) والثاني (مارتن إيسلن Martin Esslin) والثالث من صناعة (جونماريسيرو Jean-Marie Serreau)، وثلاثهم كتبوا عن المسرح المعاصر، ولاسيّما في المسرح الفرنسي.

ويرى (جون ماري سيرو) أنّ اسم المسرح الجديد لم يلبث أن يبدو زائفا مهما مثل عبارة الرواية الجديدة، وما ذلك، إلّا أنّ مصير الكلمات التي تحاول الالتصاق قبل الأوان بإنتاج أدبي أو فكري لم يكتمل بعد.

وإذا كنّا نتفق مع (سيرو) في اختياره لمصطلح "مسرح الطليعة"، فإنّنا نعتقد في تصوّرنا أنّ الإنسان الطليعي هو ذلك الإنسان الذي يقف موقف المعارضة من الفنّ القائم؛ إذ أنّه ناقد لما هو كائن. فمسرح الطليعة (هو مسرح على هامش المسرح الرسمي يبدو أنّ له متطلبات عليا من خلال تعبيره وضعوبته، فالفنّ الطليعي هو الفنّ الحقيقي المستوي بالطليعي أو الثوري لعصره، إذ يلحق بالتراث العالمي المشترك؛ لأنّه يتخيّل أنّه غير حاليّ، وقد يعدّ كلاسيكيا؛ لأنّه عالميّ.

وإذا كنّا نرسم لكلمة الطليعي إطارا محدودا، فذلك؛ لأنّها تدعو إلى اللبس وسوء الفهم، فيونسكو إذ يعرّف "الطليعة" يعبر عن المعنى الحقيقي للكلمة من الناحية اللغوية، فنحن عندما نقرأ أحدث قاموس في اللغة الفرنسية "لو روبرت le Robert" نجد ما يلي: الطليعة هي مجموعة أو حركة تلعب أو تودّ أن تلعب دورا رائدا¹⁴ في حين يعرّف (رولان بارت Roland Barthes) الطليعة في قوله: «الكاتب الطليعي يشبه الساحر في المجتمعات البدائية إلى حدّ ما، إنّّه يثبت ما يتنافى والوضع ليظهر منه الحشود الاجتماعية»، ثمّ يواصل كلامه قائلا: "إنّ الطليعة تتغنى بالبرجوازية لأنّها لا تستطيع الانتقال إلى ما بعد ذلك إلى مجتمع مفتوح، بل تريد أن يموت معها كلّ شيء".¹⁵

ومن الواضح أنّ هذا التعريف يقوم على أسس دخيلة على العمل الفني بخاصّة وأنّ (رولان بارت) نفسه اضطرّ إلى الاعتراف بقيمة التقنية الحديثة في المسرح.

غير أن عبثية هذا المسرح ليست هدفا في حدّ ذاته، وإنما هي وسيلة فنيّة وفكرية يتمّ التوسّل بها لتجاوز حدود المنطق المألوف والإبحار في أعماق النفس الإنسانية وكان (ألبيير كامو) أول من استخدم كلمتي "العبث" و"اللامعقول" في مقالته "أسطورة سيزيف" لوصف حالة الإنسان والتعبير عن فراغه الوجودي. يقول في هذا المعنى: «أريد أن أفهم كل

شيء أو ألا أفهم أي شيء. فالعقل يعجز أمام صراخ القلب... والعبث يتولد عن هذا الصدام بين نداء الإنسان وصمت العالم اللامعقول.»¹⁶

ومسرح العبث كما يقول (إسلن) يركّز على الإنسان لا في علاقته بالآخرين أو علاقته بمكوّنات بيئته، وإنّما علاقته بنفسه أساسا، ولهذا يفصل المسرح بين الإنسان وما يعدّه ظروفًا عابرة مثل المركز الاجتماعي أو الإطار التاريخي، إذ أنّه لا يرى الإنسان في زمان ومكان معيّنين، ولكنّه يراه في الزمكانية المطلقة وهو لا يركّز على موقف معيّن ومحدّد بقدر ما يركّز على علاقة الإنسان بالمطلق، الإنسان وهو يواجه الزمن وينتظر بين الحياة والموت أو عندما يتوسط سراب الأوهام ليجد نفسه سجينًا، إنّه باختصار يركّز على عبثية الإرادة الإنسانية وعبثية الوجود في عالم فقد الإنسان فيه ثقته واتّجاهه، أو كما يقول (يونسكو) في مقالته عن (كافكا): «العبث هو كلّ ما يخلو من الغرض، فالإنسان ضائع إذا انعزل عن جذوره الدينية والميتافيزيقية، بحيث أصبحت أفعاله لا معنى لها عبثية وغير مجدية.»¹⁷

و على الرغم من هذه العبثية التي لازمت مسرح اللامعقول كخاصية رئيسة، فإنّه يملك قوّة خارقة على إثارة العواطف الحارّة والأحاسيس الفيّاضة، وهو ما أقرّه الأديب الألماني (هانز رازوم) بقوله: «ها هنا يكمن مسرح العبث بالنسبة لنا، إنّه يهتك أستار الأوهام، ويرهف فهمنا للحقيقة القادمة الجديدة، ويرسل فينا من الشجاعة ما يجعلنا نفهم ونفهم ونعي...»¹⁸، بمعنى أنّ هذا الأدب المسرحي، حتّى وإن كان لا يهتمّ بعرض الأحداث في حبكة فنيّة منسجمة، أو وضعها في صراع درامي هرمي، إلّا أنّه يعطينا صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم المظلم، كما أنّه يحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية تؤرّق روح الإنسان في بحثه عن معنى الوجود وماهيته.

ثانيا/ تجلّيات العبث في مسرحية " في انتظار غودو":

1-2 قراءة في فصول المسرحية وأحداثها:

حاول (بيكيت) أن يطرح من خلال نصوصه المسرحية - وخاصة مسرحيته "نهاية اللعبة" و "في انتظار غودو"- أن يشرّح أزمة الإنسان المعاصر وعزلته و وحدته، ولعلّ هذه النظرة التشاؤمية عند بيكيت تنبع من إحساسه بعبثية الحياة، وخلوّها من منطق الجدوى والمهية، وهو ما عبّر عنه في مسرحيته "في انتظار غودو" «هذه المسرحية ذات إشكالية تجعلنا نقع في حيرة شديدة، وهي أن لا شيء يحدث فيها على الإطلاق"، فكلّ ما في الأمر أنّ فيها أناسا يتكلّمون ولا يكفّون عن الكلام، وقد يفهم بعضهم بعضًا، وقد يعجزون عن الفهم، أمّا نحن فنحنس دائما أنّنا نفهم كلّ شيء فإذا تدبّرنا ماذا فهمنا وجدنا أنّ الفهم شُبّه لنا... فنقرأ المسرحية من جديد لنخرج بنفس المعنى.»¹⁹

والمسرحية ذات فصلين، يحرك أحداثها أربعة أشخاص يضاف إليهم غلام رسول يدخل لحظة ثم يخرج، أمّا البطل "غودو" فهو غائب لا يظهر أبدا وهو حاضر في الوقت نفسه؛ لأنّه محلّ انتظار، والشخصيتان الرئيستان في المسرحية

هما "فلاديمير" و "استراغون": صعلوكان بلا عمل واضح ولا وجهة، نجدهما في الفصل الأول يتسكعان في طريق ريفي، ليس فيه إلا شجرة واحدة، ونجدهما في الفصل الثاني يتسكعان في الوقت نفسه وفي المكان نفسه، ومعنى هذا أنّ الفصل الأول هو تكرار للفصل الثاني، وكلّ ما حدث أنّ الشجرة التي كانت جرداء في الفصل الأول قد أورقت بورقات شحيحة في الفصل الثاني لتوهم القارئ بربيع الحياة وباله من ربيع أعجف.

ومن خلال قراءتنا للمسرحية نعلم من حديث فلاديمير واستراجون . خلال تسكّعهما في الطريق المهجور أنّهما ينتظران شخصا اسمه "غودو"، فهما على موعد معه أو يعتقدان أنّهما على موعد معه، وهو شخص لا يعرفانه ولم يرياه من قبل أبداً، ومصيرهما يتوقّف على مجيئه. وهما يعتقدان أنّ موعد قدومهما سيكون مع هبوط الليل أو كما قال فلاديمير لاستراغونفي نصّ المسرحية: «ربّما نمنا الليلة في مكانه في الدفء في الجفاف على شبع، على القشّ، ألا يساوي هذا عناء الانتظار؟ إنّه يساويه»²⁰، فمجيء "غودو" مرتبط ببلوغ المرفأ الأمين فلا رطوبة ولا جوع ولا نوم على التراب، وهو حلم الصعاليك بالجنّة. ومجيء "غودو" بالنسبة لفلاديمير واستراجون سيضع حدّاً لتيار الزمن، ويوقّف انسيابه المستمرّ، والزمن مصدر عذابهما؛ لأنّه دائم النشاط، ولكن دون غاية فالحركة فيه ظاهرية، حركة وهمية دورتها متكرّرة، فكلمّا تغيّرت الأمور ازدادت الأمور ثباتا، حتّى دموع العالم كمّ ثابت تتحوّل فيه المادة إلى طاقة، والطاقة إلى مادة، وهذا ما يقصده بيكيت في قوله «إنّ دموع العالم كمّ ثابت كميّاه البحر، تتحوّل إلى سحب، والسحاب يتحوّل إلى مياه الأمطار»²¹ وهكذا دواليك يتمّ ذلك في حلقة مفرغة لا معنى لها إلى اليوم الأخير، أو كما قال بيكيت على لسان استراغون: «كفى تعذيبي بزمنك اللعين...ألا يكفيك يوم واحد؟ ما الفرق بين يوم ويوم: ولدنا في يوم ونموت في يوم...نفس اليوم، نفس اللحظة...»²² أمّا فلاديمير فيعلّق على هذا الكلام بقوله: «إنّ الطبيب المولّد هو حقّار القبور، وإنّه قابع دائم في القبر ليسهلّ بالعدّة ولادتنا المتعسّرة»²³

و"استراغون" و"فلاديمير" شخصيتان متلازمتان متجادلتان باستمرار، كلاهما يهدّد صاحبه بالفراق لكن سرعان ما يعدل كلّ منهما عن هذه الفكرة لأنّ موقفهما واحد، على أنّهما يختلفان في التفاصيل ف"فلاديمير" رجل علمي دؤوب لا يغيّر وجهته أو طباعه، ولا يحبّ الأحلام ولا يطبق الحكايات المضحكة، وهو قويّ الذاكرة، أمّا "استراغون" فهو شاعر حالم وذو وجهة هوائية ويحبذ الأحلام والحكايات المضحكة، وينسى كلّ شيء بمجرد وقوعه، على أنّ الفرق الجوهرية بينهما هو أنّ "فلاديمير" مؤمن، أمّا "استراغون" فهو شكّاك، والذي يؤكّد هذا الفرق هو أنّ "فلاديمير" هو الذي يصرّ على مجيء "غودو"، أمّا "استراغون" فهو يشكّ في قدومه دون انقطاع، بله تأتيه لحظات ينسى فيها اسم "غودو" نفسه.

وفيما هما يتنابدان، يدخل عليهما رجل اسمه "بوزو" يجرّ من ورائه رجلا آخر اسمه "لاكي" مربوط في حبل طويل ملتفّ حول عنقه، وهو يحمل أمتعة لسيدّه "بوزو"، وهي حقيبة ثقيلة ومقعد وسلّة فيها طعام الرحلة، ومعطف كبير وسوط قاسي، أمّا "بوزو" فيستخدم "لاكي" لقضاء رغباته حتّى عندما يفكر فإنّ "لاكي" هو الذي يتخيّل له، فهو عقله المفكّر بالنيابة.

ومن خلال مشاهد المسرحية اللامعقولة يتبين أنّ "بوزو" يسوق "لاكي" إلى السوق ليبيعه، فهو يريد أن يتخلّص منه، ولكن الغريب في الأمر أنّ العبد "لاكي" راض بهذه الحال، فهو لا يريد مفارقة سيّده على الرغم من سوء معاملته له، يحدث كلّ هذا و"فلاديمير" يستبطئ هبوط الليل ويستبطئ معه قدوم "غودو"، وأخيرا يهبط الليل ولكن "غودو" لا يأتي، ويأتي بدلا منه غلام رسول من عنده يخبره بأنّ "غودو" لن يأتي هذه الليلة، ولكنّه قد يأتي غدا في الموعد نفسه، فيقرّر كلّ من "فلاديمير" و "استراغون" الانصراف على أن يعودا في اليوم التالي، يقول استراغون: « ألا تنصرف؟ فيجيب فلاديمير: نعم هيّا ننصرف²⁴ » ولكّهما لا يتحرّكان فيسدل عليهما الستار.

أمّا الفصل الثاني فيكاد يكون تكرارا للفصل الأوّل، المكان نفسه والزمان نفسه، وكلّ شيء يتكرّر بحذافيره تقريبا، ف"استراغون" و"فلاديمير" في نقارهما المستمرّ، وحتّى "بوزو" يدخل ساحبا "لاكي" في طرف الحبل ثمّ ينصرفان ولا تغيير هنالك إلا أنّ "بوزو" قد أصابه العى وأنّ "لاكي" قد أصابه البكم، وحين يهبط اللّيل يدخل غلام رسول "غودو"، ولا نعلم إن كان الغلام نفسه أم لا؟، فهو لا يميّز الصعلوكين، وينكر أنّه جاء من قبل على الرغم من أنّ فلاديمير يتعرّف عليه، ويعلن الغلام اعتذار "غودو" عن المجيء حسب الموعد، ولكنّه يؤكّد قدومه عند مهبط الليل في اليوم التّالي ثمّ ينصرف فينتاب "استراغون" و"فلاديمير" اليأس من هذا المنتظر الذي لا يجيء، ويقترح "استراغون" على صاحبه أن يُهملا أمر "غودو" وينصرفا عن التّفكير فيه، و لكنّ فلاديمير يجيبه بأنّهما لو فعلا ذلك لعاقبهما "غودو" عقابا أليما.

لم يبق أمامهما إذن إلا الانتظار، وأمام هذا الوضع حاولا الانتحار بحبل رقيق فانقطع الحبل وضاعت منهما فرصة الموت، ولكّهما اتّفقا على شيء واحد وهو أن يعودا في اليوم التّالي لانتظار "غودو" عند اللّيل فإن لم يأت شنقا نفسيهما، وهكذا يسدل عليهما الستار في الفصل الثاني من المسرحية.

ومهما تعدّدت القراءات للمسرحية فإنّه من العسير فكّ رموزها وحتّى "بيكيت" نفسه عندما سئل: ماذا يقصد بغودو؟ امتنع عن تأويل المعنى وادّعى أنّه لا يعرف، على أنّ هناك من يرى أنّ "غودو" عند "بيكيت" هو الله، ويذهب فريق آخر إلى أنّ "غودو" هو الموت الذي ينتظره الإنسان عند مهبط الليل كلّ يوم، ورأى البعض أنّه لا فائدة من التحليل ف"غودو"، قد يكون أيّ شيء ينتظره الإنسان ويتوقّف عليه مصيره، ولكنّه لا يأتي أبدا في مواعده، فما قصد "بيكيت" إلا تصوير حالة الإنسان المنتظر تصويرا فنّيّا.

أمّا عن مصدر شخصية "غودو" البطل الحاضر الغائب فهي مبنية على شخصية "غودو" التي وصفها (بلزاك) في كوميديا "مركاديه"؛ أي التّاجر، وفي هذا الصدد نجد الناقد الكبير (إريك بنتلي) يقول: « ولماذا تنسون بلزاك في كلّ هذا؟ إنّ بيكيت لم يخلق شخصية "غودو"، وإنّما بناها على شخصية "غودو" التي وصفها بلزاك في كوميديا "مركاديه" باسم الصانع أو الفاعل²⁵ »

أما بيكيت نفسه وهو يتحدث عن موضوع مسرحيته وعن "غودو" نجده يقول: «إنّ عند القديس أوغستين عبارة رائعة ليتني أتذكّر نصّها اللاتيني، فهو أجمل بكثير من نصّها الإنجليزي، فهو يقول: لا تيأس فقد كتب الخلاص لأحد اللّصين، لا تغتر فلقد كُتِب الهلاك على أحد اللّصين "ويضيف بيكيت قائلاً: "إنّ شكل الأفكار يهمني حتّى ولو لم أكن أو من بها... فلهم هذه العبارة شكل رائع والشكل هو المهمّ» ، وحين يتحدث بيكيت عن اللّصين يقصد اللّصين اللذين صُلبا مع المسيح، فمصير الإنسان بهذا المفهوم بين الخلاص والتهلكة هو المصير نفسه الذي آل إليه اللّصان، فقد كتب لأحدهما الخلاص بعد أن آمن بالمسيح وكتب للآخر الهلاك بعد أن أنكر المسيح.

2-2 أوجه العبث في مسرحية في انتظار غودو:

تصنّف المسرحية في خانة المسرحيات الأشدّ سوداوية في عالم المسرح، وهي تنتهي لما يعرف بتيار العبث الذي يقوم على أسلوب الصدمة في خطابه المسرحي الساخر من القيم، وهو خطاب متشظّي ومتفكّك تنحصر موضوعاته حول الانتظار المجهول واليأس واللاجدوى و التكرار القاتل والعزلة المقيتة، وهي مواضيع أفرزتها الحربين العالميتين، وفي هذا المعنى يقول الدكتور لويس عوض في كتابه "الاشتراكية والأدب:«كلّما اقترب ناقد من مسرحية صموئيل بيكيت "في انتظار غودو" هبّ في وجهه ناقد آخر قائلاً ابتعد ولا تحاول تفسير هذه المسرحية فما فيها شيء يفسّر، وليس فيها خبأ، إنّما هي مجرد عمل فنيّ بلا غاية ولا هدف، وإنّما هي مجرد تصوير للأمعقول لأنّ الحياة ذاتها خالية من المعقول»²⁶.

واستعصاء تفسيرها وتجريدتها من الهدف والغاية هو وجه من وجوه العبث ولكنّه، يكشف عن الحقيقة من خلال إسقاطه لكلّ الأقنعة والقيم المزيّفة.

ويتخذ العبث في مسرحية "في انتظار غودو" أوجها متعدّدة للتعبير عن السلبية والعجز وتفاهة وغبث الحياة، و"بيكيت" في هذه المسرحية يجسّد لنا العبث في فكرة الانتظار، هل سيحضر غودو أم لا؟ سؤال أيقظ أوجاع فلاديمير وإستراغون، و أمام هذا الوضع يجيب "بيكيت": «يجب أن يعيش الإنسان ولكنّه لا يجب أن يعيش في أمل، فالأمل عبث والحياة عبث، وهذه هي المعرفة التي يجب أن تقود الإنسان ويكون فيها خلاصه الحقيقي»²⁷

ومن مظاهر العبث في هذه المسرحية هو استسلام البطلين لليأس وخواء الحياة، وهذه هي وظيفة مسرح العبث نزع القناع عن الوجه البشع للحياة، ولأنّ الحياة لا شكل لها هيكت المسرحية من دون شكل، ولأنّ الوجود يملؤه التشوش، فلا بدّ أن يقوم مسرح العبث على التشوش، وهو يقوم على السلبية، والإنسان لا مستقبل له في الحياة ولا فيما بعدها.

وتتعدّى أوجه العبث حتّى إلى اللغة نفسها التي تكاد تكون لغة تجريدية، والمسرحية من بدايتها إلى نهايتها تعميق للسوداوية والتشاؤم، والحياة ليست سوى رحلة قصيرة من الرّحم إلى القبر، كما أنّها تطرح مشكلة ماهية الإنسان التي ما هي إلا مزيج من المستقبل والماضي، وهي تتغيّر تحت نطاق التجربة، أما كلّ ما يجري خارج تيار الزمن، وكلّ ما يدعي

الثبات فهو بالضرورة مزيف. فالانتظار للأمجدي، وأحداث الزمن المكررة لا معنى لها. وهو ما عبّر عنه فلاديمير في قوله: « ألم تنته من تعذيبي بأستلتك اللعينة عن الزمن، هذا شيء مقيت، متى ! متى ! في يوما ما، ألا يكفيك هذا، يوم ما يشبه يوما آخر، في يوم من الأيام أصبح أبكم، في يوم ما فقدت بصري، في يوم ما ستفقد سمعك، في يوم من الأيام ولدنا، وفي يوم من الأيام سوف نموت، نفس اليوم، نفس الدقيقة والثانية. ألا يكفي هذا؟»²⁸

هذا التشاؤم هو أبرز وجه للعبث في هذا النوع من المسرحيات في صورته الفنيّة الجديدة، فهو بمثابة الإيدان بحلول ما يتوعّد الإنسانية من دمار، مبعثه ضعف الوعي الاجتماعي، ونقص الوجدان العالمي وكبرياء الإنسان الذي ألّه نفسه. وفي الوقت نفسه يكشف مسرح العبث عن نوع من الوعي بالحياة، يتجاوز مجرد الوعي الفردي، والحقيقة أنّ العبث في هذه الصورة يبدو أكثر جدية؛ لأنّه نابع من إدراك يعلو على إدراك السذج بحجّة أنّه يهدف إلى تغيير الحاضر والقضاء عليه.

ويتجلى العبث في هذا النوع من المسرحيات في التناقض الصارخ بين شعور المرء وواقع حياته، أو بمعنى آخر بين الوجود وتعذر فهمه ممّا يعمّق هوة اللانتماء والتغريب عند رواد العبث وأتباعهم، وهو ما يشعرهم بالنفي بعد أن ضاعت منهم أرض الميعاد.

ومن أوجه العبث عند هؤلاء التطلّع إلى السعادة في المستقبل البعيد وهو وسيلة للفرار من الواقع الآني، وهو ما يسمّيه النقاد بـ"النهيلية"، هذه الصورة السلبية هي قمة الوعي؛ لأنّها تعبّر عن تهاة الحياة وغرابتها، وإذا كانت هذه الشخصيات العابثة في مسرحية "في انتظار غودو" (فلاديمير، إسترغون، بوزو، لافي وغلام غودو وغودو) مشلولة الإرادة دون مقاومة تذكر، فقد اختارت مخرجا يبعث على الإشفاق، كما يبعث على التقرّز واليأس، ومن هنا كنتيجة حتمية فإنّها ستكون مبعثا على توليد الأمل، فالأمل كما يقول سارتر: «يتولّد من الجانب الآخر لليأس»²⁹

والحقيقة أنّ تصوير العبث هو نوع من المحاجة بالإحالة، ولعلّ تصوير أزمة الوعي ذات الطابع الميتافيزيقي في المسرحيات الجديدة وإن كانت تنتمي إلى مدرسة اللامعقول- هو قمة المعقولة؛ لأنّ هذه المسرحيات العابثة تصوّر لنا مصير الإنسانية وهي تحطّم نفسها بنفسها لتدعم حريتها، وفي سبيل ذلك تندفع إلى الهلاك، وهذا مسلك عابث غير معقول، ولكّتها في الوقت نفسه تعاني في دأب وصبر لتكشف عن الحقيقة.

ثالثا: الخصائص الفنيّة للعبث في مسرح صموئيل بيكيت بين التجريد والتغريب:

1-3 التجريد:

الفنّ التجريدي هو انعكاس حقيقي، ومحاكاة أصيلة تنبع من تمزق المجتمع اللامنتظم، وبحكم ذلك وجب على الفنّ أن يكون مجردا من الانتظام، وإذا كان المجتمع قد فقد شكله فعلى الفنّ أن يحاكيه في هذا الفقد، ومعنى أن يفقد الفنّ شكله في الأدب وبخاصّة المسرح، هو أن يُلغى الموضوع والحدث والعقدة والشخصيات المنتظمة، ومنه

تُلغى كلّ قواعد المسرح الأرسطي، ولعلّ ما يقابل الشكل كمصطلح بنيوي في المجتمع هو القانون والعرف والعادة والتقاليد والقيم والأخلاق والمعتقدات التي ديس علمها في عصر المادة والآلة، وعصر الذرة التي أتت على دمار العالم بعد الحرب العالمية الثانية، ففقد بذلك العالم شكله، وكنتيجة لذلك فقد الفنّ أيضا شكله وقواعده وأصوله الفنية.

وعلى هذا فالفنّ الذي يقدّمه صموئيل بيكيت فنّ تجريدي نابغ من التمزّق الذي عايشته أوروبا بعد الحربين، فهو انعكاس حقيقي ومحاكاة أصيلة للمجتمع الغربي، وبيكيتيري مع التجريديين - من خلال أعماله المسرحية- أنّ العالم ليس منتظما، فهو كتلة صلبة لا شكل لها، صخرٌ قدّ بلا نظام ولا تناسق، وإذا كان العالم هو شكله، فلا يمكن أن يكون الفنّ إلاّ مثله، وهو الذي يعكسه ويمثّله، فالفنّ لا بدّ أيضا أن يتخذ الشكل نفسه؛ أي أن يكون بلا شكل، وفي الأدب لا يمكن أن يكون الفنّ بلا شكل ما لم يبلغ الموضوع والحدث والعقدة والشخصيات المنتظمة، وكلّ شروط المسرح كما عرفها أرسطو ومَن جاء بعده.

2-3 التغريب:

هو مصطلح استوحاه (برت نولد بريخت *Bertolt Brecht*) أثناء زيارته للاتحاد السوفييتي سنة 1935، وخلال تلك الزيارة شاهد عرضا مسرحيا للممثل الصيني (ماي لان فانغ *Mai lanfang*) وهو يمثل دوره دون ماكياج ولا ملابس خاصّة ولا حتى إضاءة، وفي هذا يقول بريخت: «إنّ الصينيين كانوا من زمن بعيد يستخدمون تقنيات التغريب كالديكور خلال أداء المسرحية، ويتصرّف الممثل كما أنّه ثمة من ينظر إليه أو كأنّه يراقب نفسه بنفسه»³⁰

والتغريب كما يعرفه (إيريك بنتلي *Eric Bentley*): «عبارة عن تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية المطلوب تصويرها وتسميتها على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح لا مجرد شيء طبيعي مألوف، والغرض من التغريب هو السماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية»³¹

بمعنى أنّ التغريب في المسرح هو أن يظلّ الممثل منفصلا عن حقيقة الشخصية المسرحية التي يمثلها وبالتالي انفعاله بدور الشخصية والابتعاد عن تقمّصها، فهو يحكمها ولا يتوحّد معها، ولكن بصيغة الغائب كأنّ الممثل يتحدّث عن غيره وبالتالي فهو يحكمها في الماضي لا في الحاضر، حتى يستقرّ لديه الشعور بهذا الانفصال عن الشخصية التي لا يمثلها وتتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في النصوص المسرحية ذاتها كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد بحيث يشارك فيه بفكره أكثر من شعوره، فالمشهد الغريب أو الحدث الغريب يجعل من المتفرّج متأمّلا؛ بحيث يغوص أكثر في الحدث بفكره لا بشعوره؛ لأنّ الغرابة في حدّ ذاتها تنفي الشعور، وعلى العكس من ذلك تفرض على المتفرّج أو المتلقّي أن يوظّف فكره لمعرفة خلفيات الحدث لا كما هي الحال في المسرح الأرسطي الذي يتعامل مع المتلقّي بجمود وسلبية بحيث يجعله مستهلكا فقط.

وعليه فالتغريب كتقنية فنية يبحث دائما عن المتغيّر أو المتحوّل، ويريد أن يخرج جمهور المسرح من دائرة التفوق على الذات الشعورية لتكون المسرحيات مقنّعة بالتفكير، كما هي الحال في مسرحية "نهاية اللعبة" التي تعدّ عملا مسرحيا يتعسّر علينا فهمه شعوريا دون تخمين العقل واستحضاره بشكل مكثّف .

ومن وسائل التغريب الفنيّة ذلك التناقض الرهيب بين الشخصيات، بل وبين الشخصية الواحدة وتكرارها، وهذا التكرار وسيلة فنيّة استخدمها بيكيت في مسرحيته "في انتظار غودو"؛ إذ نجد تكرارا للفصل الأوّل في الفصل الثاني دون إضافة تذكر، وتكاد تكون كلتا الشخصيتين لفلاذيمير واستراغون تكرارا لشخصية واحدة . وكثيرا ما أثّرت تقنية التغريب في مسرح العبث وهي مستوحاة من المسرح البريختي، وإذا كان بريخت استخدم التغريب في مسرحياته الأولى للدعاية السياسية فإنّ بيكيت استخدمه بغرض الإثارة، ودفع المتفرّج على التفكير والتأمّل حتّى يشعره بأنّه شريك في نقده للأحداث، « وهذا الأدب لا يهتمّ بمشكلات سلوكية، أو أخلاقية، ولا يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات، كما لا يكثر عرض الأحداث في شبكة تامّة الخيوط، تدور حولها قضية، أو أزمة في صراع درامي، هرمي، وإنّما يكتفياً إعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية، تؤرّق روح الإنسان في بحثه، عن معنى الوجود». ³².

فهذه المشاهد هي مشاهد تغريبية وظّفها بيكيت للكشف عن حقيقة الإنسان، وهو بذلك يريد أن يسقط كلّ الأفعنة ويُسقط كلّ القيم المزيّفة التي طالما تغنّى بها تجّار الحرب وساستها.

خاتمة:

بعد هذه الرحلة في متاهات مسرح العبث يحقّ لنا أن نتساءل عن ماهية الحياة الجديدة التي يريدها لنا كُتّاب مسرح اللامعقول ؟ ألا يجب أن يسير العالم وفق تنظيم ما؟ أم هل يجب أن يسير وفق منطق الفراغ والعدم؟.

والحقيقة أنّ بيكيت أو العابثين لا يتناولون هذا الموضوع، إنهم فقط غير راضين، وهم يسخرون بسوداوية وهزؤون ويُلهبون الحسّ المدني للمجتمع الغربي بالوضع المزري للإنسان. والعجيب أن تكون حياة بيكيت نفسها مصدرا للقلق والإحساس المقصّ بالغربة، ومن الغريب كذلك أن يكون هذا هو حال كلّ رواد العبث، فبيكيت وأداموف ويونسكو ثلاثهم أغراب عن مجتمعاتهم، أيرلندي وأرميني وروماني جمعهم الفنّ في باريس .

والأدهى أنّ كلّ تلاميذهم وحواريهم أو من حطّموا المسرح التقليدي، وتابعوا المدرسة التجريدية، كلّهم أغراب عن مجتمعاتهم الجديدة، وكلّهم فشلوا في الانتماء إلى مجتمعاتهم الأصلية، بل وفشلوا حتّى في مهاجرهم الجديدة وفشلوا في الانتماء للوجود كلّهم وحالهم في ذلك يشبه الخروج من دائرة إلى دائرة ومن مستوى إلى آخر أملا في خلاصهم من حصار القلق في المستوى الأدنى، لكنهم لا يخرجون من الدائرة الأولى إلّا ليدخلوا في دائرة من الأزمة أشدّ وأعتى، وما خروجهم إلّا وعي جديد بواقع أشدّ ظلمة، وهو ما يعكس الإفراط في النيبيلية أو المبالغة في السلبية عندهم وهم يحاولون إقناع العالم بأفكارهم الوجودية النابعة من الفلسفة الإلحادية التي تقرّ بالتشاؤم واليأس ورفض العالم كلّهم. فهم يحملون في جعباتهم أفكارا تدميمية، في حين أنّ العالم في هذه الفترة يحتاج إلى جهد كلّ فرد لإعادة ما دمّرتة الحريان العالميتان. فنحن أحوج إلى تأليف لا يدعو إلى الانعزال

والانغلاق ، وفي الوقت نفسه نحتاج إلى إعادة قراءة المسرح الطليعي قراءة ناقدة فاحصة تضع عالم ما بعد الحربين تحت المهجر، فبيكيت وأتباعه كانت قلوبهم قد فاضت حزنا على البشرية ، فهم ممتن لا يعرفون غير أغنية الإنسان المهزوم ، وهم من الجماعة التي ألمها حال المجتمع الغربي؛ لأنها كانت على درجة بالغة من الوعي بما يجري في العالم من أحداث ، ومن أجل ذلك قامت مدرسة الباتافيزيقيا ومدرسة الطليعة، وهذا هو السبب الذي راج من أجله مسرح العبث .أو المسرح الجديد وهي المغامرة الجديدة التي تزامنت مع مغامرة الرواية الفرنسية الجديدة.

الهوامش:

- 1- إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي: الاتجاهات الأدبية الحديثة في أفريقيا وأوروبا وآسيا. ج 1، 1982، ص 17.
- 2- المرجع نفسه، ص 18.
- 3- حامد حفي داود: تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر، 1983، ص 130.
- 4- لويس عوض: الأدب والاشتراكية ومقالات أخرى، دار الهلال(دت) ، 1968، ص 38.
- 5- المرجع نفسه ، ص 42.
- 6- المرجع نفسه ، ص 43.
- 7- عبد المنعم حفي: لعبة النهاية ومسرح اللامعقول، مجلة الكاتب ، السنة الثانية ، العدد 23 ، ص 35.
- 8- المرجع نفسه، ص 34.
- 9- إنوكس: النظريات الجمالية، كانط، هيغل، شوبنهاور، تر: محمد شفيق شيا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت- لبنان، ط 1985، م، صص 145-152
10. مالون يموت، رواية من تأليف صمويل بيكيت. نشرت الرواية لأول مرة عام 1951 باللغة الفرنسية بعنوان "Malone meurt" ثم ترجمها المؤلف لاحقاً للغة الإنجليزية. مولون يموت، هي الرواية الثانية في ثلاثية بيكيت (التي بدأت برواية مولوي وانتهت برواية اللامسي): يمكن وصفها كمساحة بين الكمال والتفكك. شكلت هذه الرواية مع الروايتين الأخريين في الثلاثية أهم بدايات صمويل الكتابية، حيث أصبحت اللغة وأساسيات البناء في السرد غير التقليدي الفكرة المركزية في أعماله. لا يستشعر القارئ حبكة الرواية وتطور الشخصية أو حتى وضع الرواية، كما هو الحال في معظم كتاباته اللاحقة. يمكن النظر إلى رواية "مالون يموت" على أنها نقطة التحول التي انعطفت كتابات بيكيت إلى منحى جديد بدءاً منها.
- 11 - حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة ، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1978، ص 142.¹¹
- 12- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار العرفان ، 1985، ص 191.¹²
- 13- مارتن إيسلن، يناير 2009، من المسرح العالمي، دراما اللامعقول، الإصدار الثاني، العدد السابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 09.¹³
- 14- Petit Robert : Dictionnaire de la langue Française. ert 1990 p9.
- 15- ينظر حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد كتّاب العرب. دمشق، 1978 ص 142.
- 16-Emanuel Jacquart. Le théâtre de décision. Ed. Gallimard.1974. P :38.
- 17- عبد المنعم حفي: : لعبة النهاية ومسرح اللامعقول، مجلة الكاتب ، السنة الثانية ، العدد 23 ، ص 39 .
- 18- لويس عوض: الأدب والاشتراكية ومقالات أخرى، دار الهلال ط2(دت). ص 222.
- 19- صمويل بيكيت :في انتظار غودو: تر: بول شاوول، منشورات الجبل ، بغداد بيروت 2009، ط 1، ص 75 .
- 20- المرجع نفسه ، ص 82
- 21- المرجع نفسه، ص 95.
- 22- المرجع نفسه ، ص 96

- 23- لويس عوض: الأدب والاشتراكية ومقالات أخرى، دار الهلال لط2(دت)، ص228 .
- 24 - صموئيل بيكيت: في انتظار غودو: تر: بول شاوول، منشورات الجبل، بغداد بيروت 2009، ط1، ص 70 .
- 25-المرجع نفسه، ص 222. 52.
- 26- المرجع نفسه، ص 223.
- 27- سارتر: مسرحية الذباب، ترجمة وتحقيق: حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، 1999، ص75.
- 28-صموئيل بيكيت، مسرحية: في انتظار جودو، ترجمة: بول شاوول، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة من المسرح العالمي، العددان 270-1993، 271، ص161
- 29- فريديريك أوين: تر: إبراهيم العريس، برت نولد بريخت:حياته أعماله عصره، ص 67 .
- 30-إيريك بنتلي: تر: يوسف عبد المسيح ثروت، نظرية المسرح الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بيروت، ط2، 1986، ص82.
- 31-المرجع نفسه، ص88.
- 32- نعيم عطية: مسرح العبث: مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص11.

القائمة الببليوغرافية:

- 1- إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان، 1985.
- 2-إسماعيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي: الاتجاهات الأدبية الحديثة في أفريقيا وأوروبا وآسيا. ج1 1982.
- 3- إيريك بنتلي: تر: يوسف عبد المسيح ثروت، نظرية المسرح الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بيروت، ط2، 1986.
- 4- إنوكس: النظريات الجمالية، كانط، هيغل، شوبنهاور، تر: محمد شفيق شيًا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت-لبنان، ط1، 1985، م.
- 5-حامد حفي داود: تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1983.
- 6 - حنا عبود: مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1978،
- 7- حنا عبود : مسرح الدوائر المغلقة . منشورات اتحاد كتّاب العرب. دمشق 1978
- 8-سارتر: جون بول مسرحية الذباب، ترجمة وتحقيق: حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة، ط1، 1999.
- 9 -لويس عوض: الأدب والاشتراكية ومقالات أخرى، دار الهلال(دت)، 1968.
- 10- مارتن إيسلن، يناير 2009، من المسرح العالمي، دراما اللامعقول، الإصدار الثاني، العدد السابع، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،
- 11- صموئيل بيكيت: في انتظار غودو: تر: بول شاوول، منشورات الجبل، بغداد بيروت 2009، ط1 .
- 12- صموئيل بيكيت، مسرحية: في انتظار جودو، ترجمة: بول شاوول، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة من المسرح العالمي، العددان 270-1993، 271.
- 13- عبد المنعم حفي: لعبة النهاية ومسرح اللامعقول، مجلة الكاتب، السنة الثانية، العدد 233 .
- 14- فريديريك أوين: تر: إبراهيم العريس، برت نولد بريخت:حياته أعماله عصره.
- 15- لويس عوض: الأدب والاشتراكية ومقالات أخرى، دار الهلال ط2(دت).
- 16- نعيم عطية: مسرح العبث: مفهومه، جذوره، أعلامه، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005.

17- Emanuel Jacquard. Le théâtre de décision. Ed. Gallimard.1974.

18- Petit Robert : Dictionnaire de la langue Française. ert 1990 .