

**التفاعل النصي في مسرح الالمعقول عند
(محمد بايدور)**

د.إسلام محمد عبد الفتاح

أستاذ مساعد بقسم اللغات الشرقية وآدابها
كلية الآداب – جامعة عين شمس

ملخص

ويتفق دارسو الأدب على أن الظروف التاريخية تلعب دوراً فاعلاً في صياغة الظاهرة الأدبية، وخير مثال على ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية (1939-1945م)، ونتيجة لما خلفته من آثار سلبية في الإنسان، بعد أن عمَّ الخواء الروحي أوروبا، وفقد الإنسان هيبته ومكانته في الوجود، لا سيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني. فوجد الإنسان نفسه فجأة أمام عالم مخيف وغير منطقي. وقد أسهمت هذه الظروف التاريخية في توجيه عقول الكتّاب في أوروبا؛ للتمرد على نمط الكتابة المسرحية الكلاسيكية الأرسطية من ناحية الشكل والمضمون، وظهر على أيدي كتّاب طليعيين مسرح مغاير عُرف بـ (مسرح اللامعقول).

وعلى غرار ما صار في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، شهدت تركيا انقلاباً عسكرياً في الثاني عشر من سبتمبر 1980م، عانى من جرائه جموع الشعب التركي عامة، والنخبة المثقفة خاصة؛ بعد اتخاذ مجموعة من الإجراءات المناهضة للديمقراطية، والمُقيدة للحريات، لعل من أهمها تعليق الانتخابات، وإصدار دستور جديد عام 1982م الذي وسَّع من سلطات رئيس الجمهورية ذي الخلفية العسكرية. كانت هذه الظروف التاريخية، وما ترتب عليها من فقدان الإنسان التركي جوهر وجوده، والمعنى من حياته، حيث سيطرت على ذاته مشاعر مختلطة من الاغتراب، والقهر والألم، والحزن، فلجأ كتّاب المسرح الأتراك إلى مسرح اللامعقول الذي يزخر بحالة الإحساس بالقلق الوجودي والذي يتم التعبير عنه بواسطة بني لا منطقية للوضع الإنساني. من بين هؤلاء الكتّاب الأتراك (محمد بايدور Memet Baydur) الذي يُعد أبرز كتّاب المسرح التركي في فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ لما

تمتعت به نصوصه المسرحية من تركيز على وعي الإنسان التركي، وإثارة التفكير لدى المتلقي؛ ليكتشف التناقض القائم في المجتمع التركي.

وقد تأثر (محمد بايدور) في كتاباته المسرحية بعدد من نصوص رواد مسرح اللامعقول، وبالأخص للأديب الإيرلندي (صاموئيل بيكيت)، وانعكست في نصوصه المسرحية؛ للتعبير عن أفكاره الخاصة، وقضايا معاصرة تشغله. وقد وقع الاختيار على مسرحية (دُمي الوحدة Yalnızlığın Oyuncakları)؛ لأنها أول نص مسرحي ينتمي إلى مسرح اللامعقول بين إنتاجه المسرحي؛ فضلاً عن أن البنية النصية للمسرحية تتقاطع مع النص المسرحي (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت). ويهدف البحث إلى الكشف عن مواطن تفاعل وتداخل النص السابق، وتقاطعاته المختلفة مع النص المسرحي اللاحق (دُمي الوحدة)، من خلال الإفادة من نظرية التفاعل النصي بطرح (جيرار جينيت)، ولا سيما العلاقة النصية الرابعة في طرحه وهي (النصية المنفرعة hypertextuality) لمعرفة كل ما يجعل نصاً في علاقة، خفية أو جلية، مع غيره من النصوص.

Summary

Learners of literature agree that historical circumstances play a crucial role in the formulation of literary phenomena. The best example in that regard is the effect of World War II (1939–1945) and the negative impact it had on humanity after Spiritual emptiness spread all over Europe. Man lost his prestige and status in the world, especially after failing to ward the ravages of war off the human society. Man, suddenly, found himself facing a horrifying illogical world. These historical circumstances directed

the minds of writers to rebel against the classical Aristotelian style of writing drama in terms of form and content. A radical theatre led by avant-garde playwrights appeared and became known as Absurdist Theatre.

Similar to what happened in Europe after World War II, Turkey witnessed a military coup in the 12th of September 1980. The Turkish people, generally, suffered its consequences especially the intelligentsia. After taking several antidemocratic and restrictive actions, the most important of which is election suspension and issuing a new constitution in 1982 that increased the powers of the president with a military background. These historical circumstances and the impact it had on the Turkish people such as losing the essence of their existence and the meaning of life. Mixed feelings of alienation, despair, pain and sadness prevailed which led Turkish playwrights to Absurdist Theatre that focuses on existential anxiety which is expressed through illogical construction of the human situation. Among these Turkish writers is Memet Baydur who is considered the most prominent Turkish playwright in the Eighties and Nineties of the 20th century because his plays focus on the awareness of the Turkish man and encouraging the audience to think to explore the contradiction of the Turkish society.

Memet Baydur was influenced by the pioneers of Absurdist Theatre especially the Irish playwright Samuel Beckett and this is evident in his plays that expressed his personal thoughts and the contemporary problems he cared about. His play (*Yalnızlığın Oyuncakları– Dolls of Loneliness*) was chosen because it is the first Absurdist play he wrote and the text structure of the play intersects with the text of Samuel Beckett's play *Endgame*. This research aims at unveiling the aspects of textual interaction and intertextuality with the earlier text (hypotext) and the different intersections with the later text (hypertext) *Dolls of Loneliness*. Benefitting from Gérard Genette's Theory of Transtextuality especially the fourth textual relation in he poses which is Hypertextuality to identify everything that connects a text, whether in concealed or an obvious way, with another text.

مقدمة:

لا يُقدِّمُ الأديبُ على إنتاجِ عمله الأدبي إلا بعد أن يُكوِّنَ مخزوناً ثقافياً وأدبياً يؤهله لهذا الإنتاج؛ ولا يتحقَّق هذا المخزون الثقافي إلا بالاطلاع على أعمال أدباء سابقين واستيعابها جيداً. ومن ثمَّ يكون العمل الأدبي اللاحق نتاج تفاعل مع أعمال أدبية سابقة وتلاقح معها. وتُعرف مرحلة الإنتاج هذه لدى النقاد بمرحلة النضج، وهي مرحلة لا يصل الأديب إليها إلا باستيعاب الجهد السابق عليه في مجالات الإبداع المختلفة. ومن هنا فإن كل عمل أدبي يتداخل ويتقاطع مع غيره من الأعمال الأدبية

التي كُتبت قبله في شبكة من العلاقات النصية. أي أنه لا يكاد يخلو أي عمل أدبي من آلية تفاعل النصوص التي تزيده سعة وثراء سواء من الناحية الفكرية أو الفنية. ويتفق دارسو الأدب على أن الظروف التاريخية تلعب دوراً فاعلاً في صياغة الظاهرة الأدبية، وخير مثال على ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية (1939-1945م)، ونتيجة لما خلفته من آثار سلبية في الإنسان، بعد أن عمَّ الخواء الروحي أوروبا، وفقد الإنسان هيبته ومكانته في الوجود، لا سيما بعد أن فشل فشلاً ذريعاً في أن يرد ويلات الحروب عن مجتمعه الإنساني. فوجد الإنسان نفسه فجأة أمام عالمٍ مخيفٍ وغير منطقي. وقد أسهمت هذه الظروف التاريخية في توجيه عقول الكُتاب في أوروبا؛ للتمرد على نمط الكتابة المسرحية الكلاسيكية الأرسطية من ناحية الشكل والمضمون، وظهر على أيدي كُتابٍ طليعيين مسرح مغاير عُرف بـ (مسرح اللامعقول) انساقوا مع الكتابة في هذا النوع من المسرح، نتيجة شعورهم بفراغ العالم من المعنى، وعدم قدرة الإنسان على التواصل مع من حوله، ورأوا أنهم لا بدُّ أن يُعبِّروا عن هذه الأفكار بأسلوب يتناسب معها؛ ولهذا رأوا أن يكون الشكل المسرحي مطابقاً للمضمون، فيخلو هذا الشكل أيضاً من المعنى؛ ولهذا لا نرى فيه ملامح واضحة لحبكة متكاملة، ولا نرى فيه أيضاً شخصيات ذات أبعاد محددة، وتنمو مع تطور الأحداث في هذه النوعية من المسرحيات.

وعلى غرار ما صار في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، شهدت تركيا انقلاباً عسكرياً في الثاني عشر من سبتمبر 1980م، عانى من جرائه جموع الشعب التركي عامة، والنخبة المثقفة خاصة؛ بعد اتخاذ مجموعة من الإجراءات المناهضة للديمقراطية، والمقيدة للحريات، لعل من أهمها تعليق الانتخابات، وإصدار دستور جديد عام 1982م الذي وسَّع من سلطات رئيس الجمهورية ذي الخلفية العسكرية. كانت هذه الظروف التاريخية، وما ترتب عليها من فقدان الإنسان التركي جوهر

وجوده، والمعنى من حياته، حيث سيطرت على ذاته مشاعر مختلطة من الاغتراب، والقهر والألم، والحزن، فلجأ كُتَّاب المسرح الأتراك إلى مسرح اللامعقول الذي يزخر بحالة الإحساس بالقلق الوجودي والذي يتم التعبير عنه بواسطة بنى لا منطقية للوضع الإنساني. من بين هؤلاء الكُتَّاب الأتراك (محمد بايدور Memet Baydur) الذي يُعد أبرز كُتَّاب المسرح التركي في فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ لما تمتعت به نصوصه المسرحية من تركيز على وعي الإنسان التركي، وإثارة التفكير لدى المثقفي؛ ليكتشف التناقض القائم في المجتمع التركي.

وقد تأثر (محمد بايدور) في كتاباته المسرحية بعدد من نصوص رواد مسرح اللامعقول، وبالأخص للأديب الإيرلندي (صاموئيل بيكيت)، وانعكست في نصوصه المسرحية؛ للتعبير عن أفكاره الخاصة، وقضايا معاصرة تشغله. وقد وقع الاختيار على مسرحية (دُمى الوحدة Yalnızlığın Oyuncakları)؛ لأنها أول نص مسرحي ينتمي إلى مسرح اللامعقول بين إنتاجه المسرحي؛ فضلاً عن أن البنية النصية للمسرحية تتقاطع مع النص المسرحي (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت). ويهدف البحث إلى الكشف عن مواطن تفاعل وتداخل النص السابق، وتقاطعاته المختلفة مع النص المسرحي اللاحق (دُمى الوحدة)، من خلال الإفادة من نظرية التفاعل النصي بطرح (جيرار جينيت)، ولا سيما العلاقة النصية الرابعة في طرحه وهي (النصية المتفرعة) لمعرفة كل ما يجعل نصاً في علاقة، خفية أو جلية، مع غيره من النصوص.

وترجع أهمية موضوع البحث إلى الأسباب التالية :

- الرغبة في استثمار آليات نظرية التفاعل النصي بطرح (جيرار جينيت) وتطبيقها على نصين مسرحيين لكاتب تركي واسع الشهرة والاطلاع؛ لما

- تتمتع به نصوصه المسرحية من ثراء من خلال إفادتها من تراث مسرح اللامعقول في أوروبا، فضلاً عن كونها مشحونة بإيحاءات دلالية هائلة.
- إعادة النظر في تلقي النصوص الأدبية، عبر تفكيك بنياتها النصية للوقوف على مساحاتها التفاعلية.
 - التأكيد على ميل الخطاب الأدبي على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري والإيحاء بدلالات أخرى نستشعر وجودها على وجه التلميح لا على وجه التصريح.
 - تأكيد علاقة المسرح بالسياسة، ومدى الارتباط القائم بين العمل المسرحي، وبين الحدث السياسي.

وفي سبيل تحقيق الهدف المنشود قَسَمَ الباحث بحثه إلى مقدمة وثلاثة محاور وخاتمة. أما المحور الأول خصصه الباحث للمقاربات التعريفية للمفاهيم الرئيسة التي ينهض عليها البحث، واستعراض تطور مفهوم التفاعل النصي، والجهود الغربية التي شكلت هذا المفهوم في الساحة النقدية المعاصرة؛ ليوضح الباحث سبب اعتماده على طرح (جيرار جينيت) في نظرية التفاعل النصي دون غيره، ثم عدد الباحث أنواع التفاعل النصي وفقاً لرؤية (جيرار جينيت). ثم استعرض مفاهيم النص الغائب والنصية المتفرعة ومسرح اللامعقول. وجاء المحور الثاني بعنوان "مسرح اللامعقول في تركيا، وتجربة (محمد بايدور) المسرحية"، وتضمن الإشارة إلى انتقال تأثير مسرح اللامعقول من أوروبا إلى تركيا، والتعريف بنشأة الأديب (محمد بايدور) وثقافته، ومفهوم المسرح عنده، وتأثره بأعلام مسرح اللامعقول التركي. أما المحور الثالث المعنون بـ"التفاعل النصي في مسرحية (دمى الوحدة)" فهو الجانب التطبيقي في البحث لتحديد جوانب الالتقاء بين تيمات مسرحية (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت)، وبين مسرحية (دمى الوحدة) لـ(محمد بايدور) في ضوء النوع الرابع

للتفاعل النصي (النصية المتفرعة)، ثم الخاتمة التي أورد فيها الباحث أهم النتائج التي انتهى إليها.

والله من وراء القصد .

المحور الأول : مقاربات تعريفية أولية

أولاً : مفهوم التفاعل النصي:

التفاعل النصي مقابلٌ عربيٌّ للمصطلح الإنجليزي " Intertextuality "، وقد تعددت التعريفات التي حاولت تحديد مفهوم التفاعل النصي، وقد تم تصنيفها إلى ثلاثة اتجاهات رئيسية؛ لأجل تيسير طرحها ومناقشتها، فجاءت على النحو التالي:

الاتجاه الأول: يرى أصحابه أن التفاعل النصي وسيلة لإنتاج النص.

يهتم أصحاب هذا الاتجاه ببيان الكيفية التي يتم بها إنتاج النصوص، ويعرفون التفاعل النصي بأنه: "تعالق النص (دخوله في علاقة) مع نص أو عدد من النصوص الأخرى التي تشكل ذاكرة منتجته"ⁱⁱ.

ويتم التفاعل النصي وفقاً لهذا المفهوم على مرحلتين:

أ. يتفاعل منتج النص مع النصوص التي تشكل ذاكرته أو خلفيته المعرفية، فيفككها ويختار منها بنية نصية أو عدد من البنى، ثم يُعيد بناءها؛ فالتفاعل في هذه المرحلة يتم بهدف إعادة إنتاج النص أو النصوص التي تفاعل منتج النص معها سابقاً، وتوظيف عدد من بنياتها؛ لتؤدي مقاصد جديدة، ربما تختلف عما كانت تؤديه في مصادرها.

ب. تتفاعل هذه البنى النصية التي تنتمي إلى مصادر مختلفة؛ لتُكوّن نسيجاً واحداً؛ هو النص الجديد، الذي يؤدي دلالة جديدة تنسب إلى صاحبه. فالتفاعل بين البنى النصية التي تشكل النص الجديد يتم بعد فصلها عن مصادرها، وإعادة بنائها من جديد من خلال تهيئة سياق جامع لهاⁱⁱⁱ.

وقد نظر أصحاب هذا الاتجاه إلى النص باعتبار أنه:

أ. ليس بنية سطحية فقط، بل بنية عميقة تسمى "النص المولّد أو التكويني"، هذه البنية متداخلة، تنتجها نصوص المجتمع والتاريخ، أو النصوص المترامنة مع النص والسابقة عليه، وهذه النصوص تم إنتاجها من خلال تحويلات طرأت على بنيات نصية أخذت من نصوص أخرى. وبناء على ذلك تم تعريف النص بأنه: "سيفساء من الاقتباسات، إنه امتصاص وتحويل إلى نص أو إلى نصوص أخرى"^{iv}.

ب. يخضع منذ البداية لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما، وتتجلى قدرة منتج النص الإبداعية في أن يشكل من هذه النصوص — التي أتيح له تمثيلها وضمها إلى خلفيته المعرفية في مراحل سابقة من تكوينه الثقافي — ذصاً جديداً. وإذا استخدمنا لغة المجاز، فيمكن القول إن منتج النص يحيك من تلك الخيوط التي وفرها له تكوينه الثقافي نسيجاً محكماً غاية الإحكام. فالنصوص المتفاعل معها حين تتقل وتجاوز على هذا النحو الجديد تتفاعل لتكون النظام الدلالي الذي يجسده النص الجديد^v.

ويلاحظ على هذا الاتجاه أنه:

- يقصر مفهوم التفاعل النصي على عملية إنتاج النص، ولا يولي المتلقي أهمية؛ رغم ما له من دور مهم في التفاعل على نحو ما سيّدضح عند الحديث عن الاتجاه الثاني.

- يجعل علاقة النص بالنصوص التي تم التفاعل معها علاقة إعادة توزيع فقط، ومن ثمّ تصبح مهمة التحليل النصي - وفقاً لهذا الاتجاه - هي بحث آلية تنظيم البنى النصية التي تعود إلى هذه النصوص داخل النص.

الاتجاه الثاني: ويرى أصحابه أن التفاعل النصي وسيلة لتلقي النص وتأويله.

حوّل أصحاب هذا الاتجاه^{vi} مفهوم التفاعل النصي من دائرة الإنتاج إلى دائرة التلقي والتأويل، وقد حددوا مفهوم التفاعل النصي بأنه: "إدراك القارئ العلاقة بين نص، وبين نصوص أخرى سابقة له أو معاصرة"^{vii}.

إن القارئ -وفقاً لرؤية أصحاب هذا الاتجاه -"منفتح مثل النص الذي يتلقاه، وهو عبارة عن مجموعة نصوص متداخلة ومتفاعلة؛ فالأنا التي تقترب من النص هي في الواقع مجموعة لا نهائية من النصوص الأخرى"^{viii}.

كما أنه يربط بين البنى النصية التي نسجَ منها النص الذي يتلقاه ونص آخر أو أكثر من تلك النصوص التي تشكل خلفيته المعرفية، ثم يعيد كتابة النص الذي يتلقاه من جديد، ويفرض عليه منظوراً تأويلياً لا يكون في الغالب هو المسئول عنه، لكنه يأتيه من ثقافة عصرية^{ix}. فالقارئ هو الذي يرجع النص إلى عاصره الأولى التي شكلته؛ بهدف تأويله، ومن ثم تكون عملية قراءة النص وتلقيه "قراءة وكتابة" في آن واحد؛ فكل قراءة هي إعادة كتابة للنص في ضوء جميع البنيات النصية - سواء أكانت لغوية أم غير لغوية - التي يمكن أن تسهم في تأويله^x.

إن القارئ هو الذي يصنع علاقات التفاعل بين النصوص، ويحدد النصوص المتفاعل معها، ويعتمد التأويل على قدرته على ربط نص أو عدة نصوص بالنص الذي يتلقاه. فلم تعد الكلمات في النص تكتسب دلالتها من خلال الإشارة إلى أشياء خارج النص، ولكن من خلال ما تشير إليه من نصوص سابقة؛ فالتفاعل إذن يدرس نتاج تفاعل القارئ مع النص^{xi}.

ويلاحظ على هذا الاتجاه ما يأتي:

- يَصْرُحُ مفهوم التفاعل النصي على عملية تلقي النص وتأويله، ومن ثمَّ يركز على المتلقي والنص فقط، ولا يولي باقي أطراف عملية التواصل (المنتج) أهمية؛ نظراً لأن أصحاب هذا الاتجاه ممن يقولون بموت المؤلف.

- اتساع دائرة العلاقات النصية التي توسعها خلفيات القراء المتعددين قد يأتي بنتائج تعسفية ولا نهائية؛ ومن ثمَّ يجب الارتباط بالخلفية المعرفية لمُنتج النص؛ لأن ذلك يقنن عملية التأويل.

الاتجاه الثالث: ويقصر أصحابه مفهوم التفاعل النصي على النص فقط.

وقد حدد أصحاب هذا الاتجاه^{xii} مفهوم التفاعل النصي بأنه: "مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله"^{xiii}. وقيل: التفاعل النصي هو: "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها مع احتفاظه بريادة المعنى"^{xiv}.

فالتفاعل النصي - وفقاً للتعريفين السابقين - يحدث داخل النص ويتجلى من خلاله، ولا علاقة له بمنتج النص أو مُتلقيه. كما أنه يعتمد أساساً على تحويل النصوص المتفاعل معها، فدراسة التفاعل لا تتوقف عند رصد العلاقات بين النصوص؛ بل تهتم بالتحويل الذي يجرى على هذه النصوص المتفاعل معها. أي أن هذا الاتجاه يَصْرُحُ مفهوم التفاعل النصي على أحد أطراف عملية التواصل وهو النص، ولا يولي باقي الأطراف (المنتج والمتلقي) أهمية.

وسوف نعتمد في قراءة النصين موضوع البحث على طرح أصحاب الاتجاه الأخير، وبالأخص طرح (جيرار جينيت Gérard Genette) للتفاعل النصي الذي قدمه في كتابه (أطراس Palimpsestes)^{xv} عام 1981م، لكونه الأكثر نضجاً؛ لأنه نتاج استيعابه للدراسات السابقة، وما طرأ عليها من تطور.

أنواع التفاعل النصي عند (جيرار جينيت) :

أهم المحاولات التي سعت إلى تحديد أنواع التفاعل النصي - وإن أطلق عليه مصطلح (التجاوز النصي transtextuality) - وأكثرها انتشاراً ما قام به (جيرار جينيت)، حيث حدد خمسة أنواع؛ هي: (التناص Intertextuality) وقد تُرجم المصطلح الإنجليزي هنا بالتناص وليس بالتفاعل النصي؛ لأن (جينيت) يقرُّ صراحةً مفهومه هنا على حضور نص في آخر على سبيل الاستشهاد المباشر. أما النوع الثاني فهو (النص الموازي paratextuality)، ويشمل ما يمكن أن يطلق عليه عتبات النص؛ مثل: العناوين، والإهداءات...إلخ. والنوع الثالث هو: (النصية الواسعة metatextuality) وهو علاقة التعليق التي تربط نصاً بآخر يتحدث عنه دون أن يورده، والنوع الرابع هو: (النصية المتفرعة hypertextuality)، ويعني علاقة تفرع نص ما نسّميه (أ)، أو (النص اللاحق hypertext) عن نص آخر نسّميه (ب)، أو (النص السابق/ النص الغائب hypotext) يستمد وجوده منه، سواء ذكره أو لم يذكره. وأما النوع الخامس فهو: (معمارية النص architextuality)، ويعني ببيان علاقة النص بالنوع أو الجنس الذي يندرج تحته (شعر، أو رواية،...إلخ).^{xvi}

لقد استعرض الباحث الخطوط العامة لمفهوم التفاعل النصي، وأبرز الجهود الغربية في الساحة النقدية المعاصرة؛ هذه الجهود التي سعت إلى بلورة البحث في التفاعل النصي وتطويره من مجرد ظاهرة أو مصطلح ليصبح منهجاً إجرائياً، له آلياته ووسائله التحليلية التي تساعد الناقد أو القارئ على كشف النصوص الغائبة، وآليات تفاعلها مع النص الجديد. وسيعتمد البحث بصورة أساسية على النوع الرابع من طرح (جيرار جينيت) المعروف بـ(النصية المتفرعة)؛ لأنه الأكثر ملاءمة

لموضوع البحث، الذي يسعى إلى رصد نقاط التفاعل والتعلق بين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، وبين النص الغائب (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت).

ثانياً - مفهوم النص الغائب والنصية المتفرعة:

المقصود بالنصية المتفرعة أن يستعير الأديب قصة معروفة من الأساطير، أو التاريخ، أو الأدب، أو التراث الشعبي، ثم يقدمها بطريقة جديدة، ورؤية مُغايرة. والنص الغائب هو النص السابق الذي يذوب في النص الحاضر، ويشغل عليه ويتفاعل معه. وقد تأتي هذه النصوص الغائبة متمازجة داخل النص الحاضر بشكل جزئي. والحقيقة التي تقر بها معظم الدراسات النقدية هي أنه لا يمكن أن نتصور نصاً من غير علاقة تربطه مع نصوص سابقة له، فلا بدُّ للباحث أن يكون على دراية بهذه النصوص الغائبة وعلاقتها بالنصوص الحاضرة التي لا تقيد إنتاج ما أنتج، وإنما تتفاعل معها وفي الآن ذاته تتعالى عليها بالإيجاب أو السلب، بالقبول أو الرفض^{xvii}.

وما يلفت الانتباه في طرح (جينيت) للنصية المتفرعة هو إلحاحه على فكرة الأصل والفرع، اللاحق والسابق، الحاضر والغائب، وقد حدد العلاقة بين النص المتفرع/ النص الحاضر وهو أي نص مشتق من نص سابق/ نص غائب إما من خلال التحويل البسيط، الذي أطلق عليه (التحويل)، أو من خلال التحويل غير المباشر، الذي أطلق عليه (المحاكاة)^{xviii}.

يتبقى التأكيد على أن هذا المنهج يلتقي مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التآثر والتأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنص في نصوص أخرى.

ثالثاً- مفهوم مسرح اللامعقول :

(مسرح اللامعقول Absürt Tiyatro) هو مفهوم جديد للفن المسرحي، ثائر على الأصول الكلاسيكية والرومانسية، ومنطلق من مبادئ جديدة معتمدة خاصة على صدم المشاهد، وتحريك لاشعوره، بعرض واقع وجوده^{xix}. ولم يطلق كُتاب هذا المسرح أية تسمية على مسرحهم، وإنما جاءت التسمية من النقاد، فبعضهم أطلق عليه (Absurd)، وتعني السخف أو العبث، وبعضهم أطلق عليه اسم (Unconciuous) بمعنى اللاوعي، وسماه بعضهم (Vanguard) أي الطليعة، كما سماه آخرون (المسرح الثوري)^{xx}.

وكان (مارتن اسلين Martin Esslin) أول من أطلق مصطلح اللامعقول على الحركة المسرحية، التي بدأت في باريس، أوائل الخمسينيات، على يد (صاموئيل بيكيت)^{xxi}، و(أوجين يونسكو)^{xxii}، وذلك في كتابه (دراما اللامعقول The Theater Of the Absurd)^{xxiii}. ويشير (آرنولد هنجلف) إلى "أن اللامعقول ترجمة اصطلاح (Absurd)، وهو الحركة المسرحية، التي تستند إلى فلسفة العبث (Absurdity)"^{xxiv}.

وترى الدكتورة (نادية البنهاوي)، في مقدمة ترجمتها لكتاب (خمس مسرحيات تجريبية لصاموئيل بيكيت)، " أن كلمة (Absurd) هي في أصلها اللاتيني (Absurdus) وتعني : الشيء المتنافر، غير المتناغم، غير المتوافق، أو غير المنسجم، وبذلك يصبح ذلك الشيء - أي كان - غير معقول وعبثياً، أما على وجه التحديد، فإن الشيء غير المعقول، هو وضع الإنسان في الكون، الذي نحن فيه، كجزء صغير جداً من الذرات. والشيء اللامعقول، هو العلاقات غير المتوافقة، وبالتالي فإن الشيء غير المتناغم أو المتنافر، وغير المنسجم، هو وضع الإنسان مع نفسه المليئة بالمتناقضات، والتي يصعب التخلص منها"^{xxv}.

يُفهم مما سبق أن مسرح اللامعقول، هو نوع من الكتابة المسرحية، يُعنى بتفاهة الوجود، وعبث المصير الإنساني، يحمل سخريّة مرة من غياب التواصل بين البشر، ويشدد على ما في العالم، من غياب للعقلانية، وصمت العالم إزاءها.

وتميزت نصوص كتاب مسرح اللامعقول بمجموعة من الخصائص:

1. تحطيم القواعد الأرسطوية، وعدم التفريق بين التراجيديا (المأساة)، وبين الكوميديا (الملهاة) واعتبارهما شيئاً واحداً، فرغم الجو المأساوي الذي يحكم المسرحية فإن ذلك يقابل بالضحك، ولكنه ضحك مختلف؛ لأنه يجبرنا على النظر إلى أنفسنا وعالمنا وعلى مواجهة هذا العالم.
2. لا توجد في مسرحيات اللامعقول قصة ذات موضوع وبداية ونهاية محددتين، إنما يوجد بدلاً من ذلك أنماط من الوضعيات التي تتكرر إلى ما لا نهاية، أمّا المسرح الكلاسيكي فهي حادثة أساسية تقود إلى أحداث يتوالد بعضها من بعض، ويتشابك ويتطور في تعقد مستمر تصاعدي حتى يبلغ الأزمة ثم الحل .
3. عدم المطابقة مع الواقع في المكان والزمان وفي بناء الشخصية، حيث يعمم المكان والزمان في مسرحية اللامعقول، فأغلب المسرحيات تحدث في موقع رمزي أو في فراغ أو مكان منعزل عن العالم المادي. كما أن الشخصيات غير محددة الملامح، منعدمة السمات تتغير فجأة خلال الحدث، أقرب ما تكون إلى الدمى الميكانيكية.
4. غياب المنطق عن الحوار والحدث .
5. البنية الدرامية هي بنية مسرحية بحتة لا ترجع إلى شيء محدد في الحياة ، فالحدث لا يرتبط بصيرورة تاريخية^{xxvi}.

المحور الثاني : مسرح اللامعقول في تركيا وتجربة (محمد بايدور) المسرحية

أ. انتقال تأثير مسرح اللامعقول من أوروبا إلى تركيا :

ظهر في الخمسينيات من القرن العشرين في ميدان الفكر الفرنسي، نخبة من الأسماء المغمورة آنذاك، جمعهم موقف واحد وهو الرفض، ولغة واحدة هي اللغة الفرنسية، فهم لا ينتمون إلى الحضارة الفرنسية إلا باللغة فقط، فيما عدا واحداً منهم وهو (جان جينيه Jean Genêt)^{xxvii}، فهو فرنسي المولد والجنسية، أما (صموئيل بيكيت Samuel Beckett) فهو إيرلندي، و(أوجين يونسكو Eugène Ionesco) روماني الأصل، و(آرثر آداموف Arthur Adamov)^{xxviii} من أصل روسي^{xxix}. رفض هؤلاء الكُتاب الواقع في كتاباتهم المسرحية، كأنهم يريدون سحق هذا الواقع الذي فرضته الظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين، وظروف التمدين البالغ، جعلتا الإنسان بمثابة الآلة أو الرقم، وجردته من صفات الإنسانية، فأصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك، ويبعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنساناً عن بقية مخلوقات الأرض. لم يكون هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهباً منهجياً في المسرح، ولكن كان يجمع بينهم موقف فلسفي موحد، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها القائمة في المجتمع الأوروبي المعاصر. لقد أدرك هؤلاء الرواد أن هناك انشقاقاً خطيراً بين الإنسان المعاصر، وبين العالم الذي يعيش فيه، إن صح هذا التعبير؛ فهو من ثم لا يعيش بل يتعايش، أو يحاول البقاء على النمط البيولوجي فقط. ومن بين تسميات هذا اللون المسرحي (المسرح المضاد Karşı Tiyatro)، وهي التسمية التي تتماشى مع الخط الأدبي المعروف باللا أدب، الذي بدأ يغزو الفكر المعاصر في بداية الخمسينيات.^{xxx}

فقد مسرح اللامعقول تأثيره في أوروبا مع نهاية الستينيات، على العكس من ذلك استطاع مسرح اللامعقول في حقبة الستينيات والسبعينيات أن ينفذ تأثيره إلى المسرح التركي، ويحقق وجوداً له إلى جانب المسرح السياسي والملحمي؛ نتيجة لملاءمته للظروف السياسية التي كانت تمر بها تركيا، ولا سيما في فترة الستينيات. وحرصت المسارح التركية في تلك الفترة أن تقدم إلى المتقنين الأتراك أهم الأعمال المسرحية لرواد مسرح اللامعقول، فضلاً عن اتجاه بعض الكُتاب الأتراك إلى الكتابة في هذا اللون المسرحي الذي حاد عن خصائص المسرح الكلاسي، في مقدمة هؤلاء الكُتاب الأتراك (مليح جودت آنداي Melih Cevdet Anday)^{xxxvi}، و(عزيز نسين Aziz Nesin)^{xxxvii}، و(فرحان شنصوي Ferhan Şensoy)^{xxxviii}.

شهد المسرح التركي ركوداً خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ نتيجة للظروف السياسية في تركيا، وعلى الرغم من ذلك استمر تأثير مسرح اللامعقول على المسرح التركي، وأولى كُتاب المسرح التركي أمثال: (گونگور ديلمن Güngör Dilmen)^{xxxv}، و(سرمت چاغان Sermet Çağan)^{xxxvi}، و(عدالت آغا اوغلو Adalet Ağaoğlu)^{xxxvii}، و(محمد بايدور) أهمية كبيرة للتجريب؛ سعياً إلى خلق أنماط مسرحية جديدة، - بجانب النمط المسرحي الأرسطي التقليدي - من خلال المزوجة بين التراث المسرحي التركي المتمثل في مسرح (الساحة Ortaoyunu)^{xxxviii}، وبين أشكال الكتابة المسرحية العصرية كما جاء عند (فرحان شنصوي) في مسرحيته (وداعاً غودو Güle Güle Godot)^{xxxix}، والتي تعد محاكاة ساخرة لمسرحية (في انتظار غودو) للأديب الإيرلندي (صاموئيل بيكيت). أفاد (فرحان شنصوي) من المسرح الشعبي التركي من خلال جعله الشخصية التراثية (قاووقلو kavuklu) هي الشخصية الرئيسة في مسرحية (وداعاً غودو)^{xl}. وقد عمد الكُتاب الأتراك المشار إليهم إلى كسر البناء المسرحي المتعارف عليه، وتبني

خصائص مسرح اللامعقول من إيهام الزمان والمكان، وعدم منطقية الأحداث، والميل إلى التجريد.^{xli}

ب. الأديب التركي (محمد بايدور)، نشأته وحياته :

ولد (محمد بايدور) في التاسع من أغسطس عام 1951م في (أنقرة). أتم تعليمه الابتدائي والمتوسط في مسقط رأسه. درس علم الاجتماع في (كلية بدفورد Bedford College) في (لندن) ما بين عامي (1974 - 1978م)، لكنه لم يستكمل دراسته رغم بلوغه عامه الدراسي الأخير. واتجه إلى (باريس)، وقضى هناك عامين، ثم عاد إلى تركيا. أظهر (محمد بايدور) شغفاً كبيراً بالمسرح التركي في فترة الستينيات ولا سيما مسرح (اورخان كمال Orhan Kemal)^{xlii}، و(سمرت چاغان)، إلى جانب ولعه بالسينما وموسيقى الجاز^{xliii}.

تزوج (محمد بايدور) السيدة (سينا بايدور: Sina Baydur) إحدى سفيرات تركيا، وعاش في العاصمة الكينية (نيروبي) ما بين عامي (1982 - 1986م)، وفي (مدريد) عاصمة (اسبانيا) ما بين عامي (1988 - 1992م)؛ لطبيعة عمل زوجته. وعقب انتهاء فترات الابتعاث الدبلوماسي لزوجته، عادا إلى (أنقرة) واستقرا بها، ورزقا بطفل أسمياه (يونس Yunus)^{xliiv}.

ج. ثقافته :

لم يكن الأديب (محمد بايدور) قارئاً عادياً، بل كان واسع الثقافة، ومتابعاً لكل الإصدارات الأدبية الأوروبية واللاتينية، كما أفاد من كتابات منطري الأدب، والفلاسفة الأوروبيين، وهو ما نستدل عليه من أحد الخطابات التي أرسلها إلى صديقه المقربة الأديبة التركية (عدالت آغا اوغلو) أثناء وجوده في (لندن)، وجاء فيها :

" الأسبوع الماضي أدركت أنه ليس هناك أي أفلام جديدة لمشاهدتها؛ فقد شاهدت كل الأفلام في دور السينما في (لندن). هنا تشرق الشمس عند الظهر وتغرب في حوالي الساعة الثالثة بعد الظهر. أشاهد (بيكيت) لمدة ساعتين مساء كل يوم ، مما يعني أن لدي نحو اثنتين وعشرين ساعة أخرى .. منها خمس عشرة ساعة لقراءة الكتب كالمعتاد. اليوم ألقيت نظرة على الكتب التي اشتريتها في (لندن): (سوزان سونتاغ Susan Sontag)^{xiv}، و(بيتر هاندكه Peter Handke)^{xvi}، و(ميشيل فوكو Michel Foucault)^{xvii}، و(جون برجر John Berger)^{xviii}، و(رولان بارت Roland Barthes)^{xlix}، و(باتريشيا هايسميث Patricia Highsmith)ⁱ، و(إيتالو سفيفو Italo Svevo)ⁱⁱ، و(جان جينيه Jean Genet) ، و(راسل هوبان Russell Hoban)ⁱⁱⁱ، ثم خطر ببالي كتابات أخرى لقصص معقدة تلعب فيها الأشياء الدور الرئيس. أعتقد الآن أن الصمت احتل مساحة أكبر في النصوص الأخيرة التي قمت بكتابتها، أما اللغة .. اللغة .. بالنسبة إليّ أداة أنقل بها الإحساس المسرحي، حيث ينبغي على المرء أن يتحرك ضمن هذا النطاقⁱⁱⁱ.

وردت معلومات مهمة في الخطاب السابق، في مقدمتها أن (محمد بايدور) كان مهتماً بمسرح اللامعقول بدليل أنه جعل مشاهدة مسرحيات الأديب الإيرلندي (صاموئيل بيكيت) روتيناً يومياً، كما أن من بين الكُتاب الذين حرص (محمد بايدور) على شراء أعمالهم الأدبية، الكاتب المسرحي الفرنسي (جان جينيه) وهو أحد رواد مسرح اللامعقول. وهناك دليل آخر على كونه واعياً بأدوات مسرح اللامعقول، وهو تصريحه أن الصمت يشغل مساحة في نصوصه المسرحية الأخيرة، علماً بأن الصمت في مسرح اللامعقول عنصرٌ رئيسٌ يعكس العجز وعدم الجدوى؛ لأنه - وفقاً لرأي كُتاب مسرح اللامعقول - " الحياة جحيم، وكل فرد فيها حبيس حيز خاص به، يعزله تماماً عن الأصوات الخارجية، فلا يراه الآخرون، ولا يسمعونه، والاتصال المزعوم

بين إنسان وبين آخر، ليس إلا وهماً وخداعاً، فالاتصال الحقيقي الوحيد الذي يجري طوال الوقت هو اتصال الإنسان بذاته.^{iv} "

كان (محمد بايدور) مؤمناً أن القراءة عملية مهمة تأتي قبل الشروع في الكتابة، باعتبارها مكوناً رئيساً لأي أديب، وقد ذكر في أحد خطاباته التي أرسلها من (كينيا) إلى (عدالت آغا اوغلو) ما يؤكد ذلك :

"إن "التنازلات" التي قدمتها في سبيل أن أصبح كاتباً، هي في الواقع كانت تنازلات لأصبح "قارئاً"^v. لم يكن الأمر قاصراً عند (محمد بايدور) على إفادته من قراءة إنتاج أعلام الأدب العالمي، وأعمال نخبة من الكتاب الأتراك، بل تشكّل جزءاً كبيراً من تكوينه المعرفي والثقافي والفكري من خلالها؛ نتيجة معاشته واندماجه في عواصم العالم المختلفة التي أقام فيها سواء في رحلة دراسته مثل (لندن، وباريس)، أو بصحبة زوجته في بعثاتها الدبلوماسية في (نيروبي، ومدريد، وواشنطن)، ومن خلال هذه العواصم التي تمثل مراكز ثقافية وفنية، نال (محمد بايدور) فرصة توسيع آفاقه الأدبية بما تعرف عليه من حضارات وثقافات وعادات وتقاليد وأفكار جديدة، شكلت له معيناً لا ينضب نهل منه في إبداعاته المسرحية، وجعلته في مقدمة أبناء جيله من الكتاب الأتراك منذ ثمانينيات القرن العشرين حتى مطلع القرن الحادي والعشرين، برصيد ثلاث وعشرين مسرحية، بخلاف بضع مسرحيات قصيرة، وكلها ذات قيمة فنية كبيرة، مما جعل مخرجو مسارح الدولة، وفنانو المسارح الخاصة يتهافتون على تقديمها.^{vi}

كان (محمد بايدور) أديباً متعدد المواهب؛ فنظم الأشعار، وكتب القصص والمقالات والسيناريوهات السينمائية، وله العديد من الترجمات المهمة، لكنه تميز في

الكتابة المسرحية، ولا غرو في ذلك فقد نذر نفسه للقراءة والكتابة في صورة روتين يومي لا يتغير، ويصرح بذلك بقوله :

"أستيقظ في الثامنة صباحاً كل يوم .. أخرج مع (سينا) إلى عملها، وأتركها وأعود إلى المنزل سيراً على الأقدام .. أنكب على الآلة الكاتبة .. أكتب لمدة أربع ساعات بين التاسعة والنصف صباحاً إلى الواحدة والنصف ظهراً .. إذا لم استمر في الكتابة لفترة ما بعد الظهر أخصصها لأعمال الترجمة، والقراءة .. كل يوم على هذا النحو حتى الساعة السابعة والنصف أو الثامنة مساءً .. تراودني آلام الظهر بسبب الآلة الكاتبة، وزوغان البصر من كثرة القراءة، ثم يتحسن حالي بقسط من الراحة

lviii ...

وتضيف زوجته بعض التفاصيل المتعلقة بروتينه اليومي في العمل قائلة: " كان (بايدور) يقوم بالقراءة والكتابة على أنغام الموسيقى؛ لأنه كان يصل إلى مستوى التركيز المطلوب بهذه الطريقة. وكان يخطط للعمل المسرحي الذي سيكتبه في رأسه أولاً، ولا يستخدم المسودة أبداً، ثم يتدفق على الورق كل ما يريد كتابته دفعة واحدة

lviii

د. مفهوم المسرح عند (محمد بايدور) :

إذا كان المسرح بالمفهوم الأرسطي قائماً على الترويح عن النفس من ضغوط الحياة، على خلاف ذلك نجد أن الأديب (محمد بايدور) كان مهموماً من خلال مسرحياته بالجانب التوعوي، بما يطرحه من قضايا ومشكلات تحث المتلقي على التفكير. كما نجح في حشد المتناقضات الموجودة في المجتمع التركي والتي هي - وفقاً لرأيه - ال سبب الرئيس في مشكلات الدولة. وقد جاءت شخصيات مسرحياته من طبقات اجتماعية متنوعة، وذات بنيات ثقافية مختلفة داخل المجتمع

التركي. واشتمل خطابه المسرحي على تحديد العقبات أمام تنمية الدولة التركية على النسق الغربي، وتحديد المشكلات الاجتماعية الأساسية، والعوامل المشتركة بين هذه المشكلات، وكذلك التعرض بالتلميح إلى مسؤولية القوى السياسية عن ما آلت إليه الأوضاع في تركيا. فقد كان مشغولاً بمفاهيم (الحصارة)، و(الإنسان المتحضر)، وبشكل أكثر تجريباً كان كل همه هو (الإنسان) ويمكن تفسير ذلك في ضوء الحس الذي يضيفه مفهوم الفن الاجتماعي على الأديب، ومسئوليته تجاه مجتمعه بوصفه مثقف نخبوي^{lix}.

تأثر (محمد بايدور) ببعض الفنانين الذين كان لهم بالغ الأثر في تعلقه بالمسرح، وشجعه على الكتابة المسرحية، وقال عنهم (محمد بايدور) إنهم "سبب دخول فيروس المسرح إلى دمي". أول هذه الشخصيات كان (گونر سومر Güner Sümer)^{lx} الذي كان مشجعاً له على كتابة المحاولات المسرحية الأولى، وتعرف من خلاله (محمد بايدور) — أثناء مرافقته له في بروفات مسرحياته — على عدد من الكتاب المسرحيين البارزين مثل: (خلدون طائر)، والممثلين والمخرجين^{lxi}. ويعترف (محمد بايدور) في مقال بعنوان (كيف تعرفت بمحسن آرطغرل؟ Muhsin Ertuğrul ile Nasıl Tanıştım?) "إن (محسن آرطغرل Muhsin Ertuğrul)^{lxii} كان له أيادي بيضاء عليّ، واليوم بعد مرور ثلاثين عاماً على لقائه، أعتزف أنني بعد أن تعرفت به، وألهب حماسي بكلمات تشجيعه، اتخذت قراراً بكتابة أول نص مسرحي^{lxiii}.

هـ. — تأثر (محمد بايدور) بأعلام المسرح اللامعقول، ورغبته في التجريب

والمغايرة:

وعن تأثير الأدباء الأتراك في الكتابات المسرحية للأديب (محمد بايدور)، نجد أن المسرحية الأولى له بعنوان (الليمون Limon) والتي كتبها ما بين عامي (1978

- 0م) تحمل تأثراً واضحاً بالأديب التركي (مليح جودت آنداي) ، وهو الأمر الذي لم ينكره (محمد بايدور) حينما سُئل في أحد اللقاءات الصحفية التي أجريت معه، وأفاد أنه وقع تحت تأثير مسرحية (نفايات ميكادو Mikado'nun Çöpleri) لـ (مليح جودت آنداي) حينما خاض تجربة كتابة أول نص مسرحي له المعنون بـ(الليمون)^{lxiv}.

تجدر الإشارة إلى أن الأديب التركي (مليح جودت آنداي) أحد رواد مسرح اللامعقول التركي، وقد كان واقعاً تحت تأثير الفلسفة الوجودية بصفة عامة، والفيلسوف والكاتب المسرحي (جان بول سارتر) على وجه الخصوص. والفلسفة الوجودية أحد الأسباب التي ساعدت على ظهور مسرح اللامعقول، وأشار النقاد أن مسرحية (نفايات ميكادو) لـ(مليح جودت آنداي) تتشابه مع مسرحية (لا مخرج) لـ(سارتر) التي جاء في نهايتها الجملة الشهيرة: " الجحيم هو الآخرون"^{lxv} . وكل ذلك يعكس أن (محمد بايدور) كان يفضل النصوص المسرحية التي تحمل مضامين فلسفية، وأيضاً ذائقتة الأدبية وإطلاعاته تميل إلى مسرحيات اللامعقول.

ويذهب الناقد التركي (دوغان هيزلان Doğan Hizlan)^{lxvi} إلى " أن (اوغوز آطاي Oğuz Atay)^{lxvii} من الأدباء الأتراك الذين تأثر بهم (محمد بايدور)، ويشتركان في كثير من وجهات النظر المتعلقة بالحياة، فمن يشاهد أية مسرحية من تأليف (محمد بايدور) كأنه يقرأ أحد كتابات (اوغوز آطاي)، ومثلما كان (اوغوز آطاي) أبرز كتاب الرواية التركية، كان (محمد بايدور) في المسرح التركي، وقد نبه كلاهما وقدماً نقداً ذاتياً للمجتمع التركي، وناقش مشكلات الدولة الرئيسية، وقضية الهوية ...^{lxviii}.

ويُحسب للكاتب المسرحي (محمد بايدور) غزارة إنتاجه المسرحي المتتالي، والذي تم عرض معظمه على خشبات مسرح الدولة والمسارح الخاصة، مما أضفى روحاً جديدة على المسرح التركي الذي عاني من حالة ركود في فترة الثمانينيات. كما أن أول مسرحيات (محمد بايدور) المسماة بـ (الليمون) - والتي انتهت من كتابتها في مارس 1982م، وعرضت في مسرح الدولة في (أنقرة)، ومسرح المدينة في بلدية (استانبول) في العام نفسه - قد خلقت حالة من الدهشة في الأوساط الثقافية؛ لما تمتع به أسلوب كاتبها من قدرة فائقة على استخدام لغة الحديث اليومي بمهارة، وبراعة في انتقاء ألفاظه الموحية، وإضافة صبغة المرح التي تنتقل ببسر شديد إلى المتلقي. وقد تجاوز (محمد بايدور) في مسرحية (الليمون) مفهوم المسرح الواقعي، وقدم نصاً مسرحياً جديداً من ناحية المضمون والشكل. ويبدو (محمد بايدور) متأثراً بقدوته (اوغوز آطاي) في طرحه الموضوعي في مسرحية (الليمون)، حيث جاءت المسرحية إدانة لسوء الخلق، والجهل، والتخلف، والوقاحة، والعنف، وانعدام الذوق. أما من ناحية الشكل نجد أن (السينوغرافيا) ببعديها السمعي والبصري جاءت مغايرة في هذه المسرحية لما كان مألوفاً في مسرحيات هذه الفترة؛ حيث مال إلى تجريب مصاحبة الموسيقى الغربية الكلاسيكية للحوار المسرحي، كما أن نظام الأثاث مخالف للذوق التركي المتعارف عليه، فنجد قفص عصافير فارغاً، ومذياً قديماً، وآلة النفخ الموسيقية (الساكسفون)، ولوحة شطرنج، وبندقية صيد، وآلة كاتبة، وأشياء مبعثرة فوق منضدة، وكل هذه العناصر مجتمعة أسهمت في رسم شخوص المسرحية، التي ورد وصفهم تفصيلاً من حيث العمر، والبنية الجسدية، والمهنة، وأسلوب حياتهم^{lxi}.

انتهى (محمد بايدور) في نوفمبر 1982م من مسرحيته الثانية (ليل نهار/ لعبة الموت Gün Gece/ Oyun Ölüm)، والتي استمر فيها على النهج نفسه من التجريب؛ بهدف تقديم مسرح مختلف في الطرح الفكري والقالب الفني. يعد عنصر

التجديد والتفرد في التجربة المسرحية الثانية لـ (محمد بايدور) ذات الفصلين عبارة عن مونولوج طويل على لسان الشخصية الوحيدة في المسرحية، وهو رجلٌ في الخمسين من عمره ذو خبرة، وعطوف وحليم ومتواضع، يستمع إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويشرب الشاي في كأس من الخزف الرائع، ويقرأ الكثير من الكتب. ينتقد (محمد بايدور) على لسان الشخصية المسرحية نمط سلوكيات الأثرياء الجدد من الرأسماليين، وما يصدرونه إلى المجتمع التركي من أمراض اجتماعية من حقد وحسد لتباهيهم المفرط بزخرف الحياة. ويشير إلى خوائهم الفكري حيث إنهم لا يفقهون أي شيء في الثقافة والفن، ولا يجدون محوراً لأحاديثهم سوى مغامراتهم في مطاردة النساء، ومباريات كرة القدم، ويظنون أنهم يحققون لأبنائهم الواجهة الاجتماعية بإرسالهم إلى دروس البالية والبيانو. أما زوجاتهم فهن بديئات مترفات يحرصن على المبالغة في الزينة، ويقمن الكلمات الفرنسية في كلامهن^{lxx}.

يتبين مما سبق أن التجريب والتغيير والخروج على نمط الكتابة المسرحية السائدة آنذاك، هي السمات الحاضرة بقوة عند (محمد بايدور) في نصيه المسرحيين: (الليمون)، و(ليل نهار/ لعبة الموت). وهذه السمات المشار إليها تتوفر لكاتب ذي باع كبير في الساحة الأدبية عامة والمسرحية خاصة، وليست لكاتب مسرحي يُقدم نفسه إلى القراء والمتقنين في بداياته الأدبية. ويعكس لنا ذلك ملمحاً مهماً في شخصية (محمد بايدور) الأدبية وهو الشجاعة والرغبة في التفرد بارتياح آفاق جديدة في الكتابة غير متداولة. وقد تكون رغبة (محمد بايدور) في تقديم نصوص مسرحية مختلفة وما صاحبها من صدى وتجاوب قوي في الوسط الثقافي، هي السبب في إنعاش المسرح التركي في فترة الثمانينيات من القرن العشرين بعدما ألقى الانقلاب العسكري بظلاله السلبية من ركود وتراجع على المسرح التركي، وسائر الأنشطة الثقافية في تركيا.

و. مسرح (محمد بايدور) ذو الصبغة السياسية والتوجه الإنساني :

يمكن تصنيف مسرح (محمد بايدور) بأنه مسرح التوجه الإنساني بالمفهوم العام، وليس الإنسان في تركيا فقط؛ حيث ينتقد (محمد بايدور) في مسرحية (تسينغ: Tensing) - التي كتبها عام 1993م - المجتمع الغربي الذي لم يستغل تفوقه التقني في الحفاظ على البيئة، بل أضرها وقام بتلويثها وتسبب في الاحتباس الحراري للكوكب الأرضية. ويناقش (محمد بايدور) مفهوم (الإنسان المتدثر) من خلال الحوار بين الشخصيتين الرئيسيتين في المسرحية؛ النموذج المنتمي إلى المجتمع الغربي المتقدم (السير ادmond هيلاري Sir Edmund Hillary) الذي نجح في تسلق قمة (جبل إفرست) أعلى جبل في العالم لأول مرة عام 1953م، والنموذج المنتمي إلى المجتمع الشرقي (تسينغ Tensing) المرشد الجبلي النيبالي الجنسية. ويرى (محمد بايدور) أن التحضر لا يمكن أن يجعل الإنسان يضر البيئة التي تحتويه، فتمط الحياة الغربية أفسد التوازن البيئي الذي عاد بالضرر الصحي والمادي على الإنسان جمعاء، ويفسر ذلك في المسرحية شخصية (حاكم نيبال) الذي يوضح أن التلوث البيئي وما سوف يستتبعه من احتباس حراري، سيؤدي إلى تقلص ارتفاع جبل إفرست نتيجة ذوبان الجليد في قمة الجبل، ولن يتأثر اقتصاد المجتمع الغربي بالسلب لتوقف رياضة تسلق الجبال، ولكن ذلك سوف يخلف وراءه إغلاق الفنادق المتاخمة لمنطقة (جبل إفرست)، وارتفاع نسبة البطالة، نتيجة فقد الكثير من سكان المنطقة لوظائفهم^{lxxi}.

وحرى بنا القول إن مسرحيات (محمد بايدور) لم تكن ذات توجهاً إنسانياً فقط، بل وثقت تاريخياً لفترة مهمة في التاريخ التركي المعاصر وهي فترة ما بعد انقلاب الثاني عشر من سبتمبر 1980م، وما ترتب على هذا الانقلاب من هزة عنيفة طالت كافة قطاعات الدولة، من بينها القطاع الجامعي. وتناول (محمد بايدور) في مسرحية

(فتاة الجمهورية Cumhuriyet Kızı) التي كتبها عام 1988م، حياة سبعة من الأساتذة الجامعيين بعد فصلهم التعسفي من عملهم بموجب قانون الأحكام العرفية رقم (1402) الذي يعكس سلطة العسكريين القضائية^{lxxii}. وفي مسرحية (صندوق صندوق Kutu Kutu) التي كتبها عام 1994م، تدور أحداث المسرحية حول قرار الإدارة الجديدة لبلدية (أنقرة) بشأن إزالة تماثيل من أحد متنزهات المدينة؛ لاعتبارها ضد الأخلاق العامة. تدين المسرحية مفهوم الوصاية التي يقوم بها المسئولون في الدولة على أفراد المجتمع، وتد صيب أنف سهم حراً ساً للأخلاق والفضيلة، ويقيموا مفردات حضارية وثقافية وفنية وهم غير مؤهلين^{lxxiii}.

يتبقى الإشارة إلى أن هناك نصوصاً مسرحية لـ(محمد بايدور) حيرت النقاد ونسبوا إلى مسرح اللامعقول، ولكنها لا ينطبق عليها معايير مسرح اللامعقول مثل مسرحية (الشاحنة Kamyon) التي كتبها عام 1990م. تدور أحداث المسرحية حول تعطل شاحنة كبيرة أثناء قيام السائق وثلاثة من مساعديه الحمالين بنقل بضائع من مدينة إلى أخرى. جاء تعطل الشاحنة على طريق مهجور بقرب قرية ما، وينتظر السائق ومساعديه وصول فني إصلاح الشاحنات الذي ذهب إلى القرية لحضور مهرجان (الكرز). يذهب أحد مساعدي السائق إلى القرية سيراً على الأقدام للبحث عن فني الإصلاح، ولكنه يبدأ بلعب الطاولة مع مساعد فني الإصلاح، وينسى الشاحنة المعطلة، وزملاءه الذين في انتظاره على الطريق المهجور. وعندما بدأ السائق ومساعداه يتضورون جوعاً؛ قرروا فتح بعضاً من الصناديق المحملة بها الشاحنة على أمل العثور على شيء للأكل، لكنهم لم يجدوا بالصناديق إلا دُمى ملونة. أخذوا يلعبون بالدمى الملونة عملاً على استهلاك وقت انتظار وصول فني إصلاح الشاحنة. مر عليهم اثنان من القرويين عرضاً عليهم شراء بعض لعب الأطفال الموجودة معهم^{lxxiv}. ربما يكون السبب وراء إدراج بعض النقاد لمسرحية (الشاحنة) تحت

مسرحيات اللامعقول هو هيمنة تيمة الانتظار على أحداث المسرحية، كما هو الحال عند (صاموئيل بيكيت) في مسرحية (في انتظار غودو)^{lxxv}.

والحقيقة أن مسرحية (الشاحنة) انتقاد للنظام الرأسمالي والرأسماليين، من خلال التناقض بين الملابس الرثة للسائق ومساعديه والقرويين، وشكل زخرف الدمى وألعاب الأطفال التي تعكس ارتفاع ثمنها. وكيف لمن أرسل السائق ومساعديه لنقل هذه البضائع ألا يهتم بسلامتهم وأمانهم، بل كل شغله الشاغل البضائع الموجودة بالشاحنة. وكذلك رغبة القرويين في شراء هذه الألعاب التي لن يستخدموها أبدا هي بمثابة نقد لثقافة الاستهلاك التي يعيشها المجتمع الرأسمالي.

كتب (محمد بايدور) ثلاث مسرحيات قصيرة، هي (الميلاد Doğum) عام 1992م، و(تبادل القبل بالمفهوم العام Genel Anlamda Öpüşme) عام 1993م، و(فراشة الصين Çin Kelebeği) عام 1994م، ولكن وجهت إليها انتقادات شديدة، لما تضمنته من مشاهد حسية صريحة و حوارات جريئة، ناقش فيها طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، ونهضت على البناء الفني المعمول به في مسرح اللامعقول^{lxxvi}. وقد تجاوزت مسرحيات (محمد بايدور) المحلية، بعد أن تُرجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والأسبانية، وعرضت في أهم مسارح أوروبا. وتم تكريمه بالعديد من الجوائز من بينها جائزة الكاتب المسرحي الأنجح من مؤسسة الفنون والآداب عام 1984م عن مسرحية. وجائزة المسرح عن وقف (اينونو) عام 1988م. وجائزة الأديب (جواد فهمي باشكوت) عام 2000م. عاني (محمد بايدور) من مرض السرطان، وسافر في رحلة علاجية إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وفي الأخير توفي عن عمر يناهز الخمسين، في استانبول في الرابع والعشرين من نوفمبر عام 2001م^{lxxvii}.

جملة القول إن (محمد بايدور) من كُتاب المسرح التركي الذين قدموا إنتاجاً مسرحياً غزيراً، ناقش من خلاله قضايا الإنسانية ومفهوم التحضر بوجه عام، كما سلط الضوء على قضايا وطنه والفرد التركي، وجاءت غالبية نصوصه المسرحية قائمة على الخصائص البنائية لمسرح اللامعقول.

المحور الثالث : التفاعل النصي في مسرحية (دمى الوحدة):

لقد سعى مسرح اللامعقول إلى تحقيق غرضين، أولهما: السخرية الشديدة من عبثية الحياة الزائفة، ومن البشر الذين يخفون وراء حركاتهم وأحاديثهم جوهرًا حيوانياً مخيفاً، وثانيهما: مواجهة لا معقولة الوضع الإنساني ذاته في عالم فقد إيمانه ويقينه^{lxxviii}. وعلى هذا ينطلق مفهوم اللامعقول من وجهة نظر فلسفية، فكل شيء في هذا العالم الذي نعيشه يعوزه المنطق والإحساس السليم والمعنى، فالحقيقة في هذا العالم ليست إلا الفوضى، وهي حال يتجلى فيها العالم فجأة لصاحبه على حقيقة كريهة، فلا يرى فيها نظاماً ولا معنى ولا يجد فيها مبرراً لبقائه^{lxxix}.

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة نفي العقل، أو تأكيده ليست مسألة ثقافية أو فلسفية فحسب، وإنما ترتبط بالأساس المادي للمجتمع فكل موقف نتخذه من العقل يبدأ من الحياة إلى الفلسفة، وليس من الفلسفة إلى الحياة. المواقف المعادية للعقل لها سبب موضوعي يجب أن يُبحث في سير التطور التاريخي والاجتماعي، وسبب ذاتي يتصل بموقع هذا الفرد أو ذلك. المسألة هي أن نعلم ما إذا كان ينحاز إلى عالم يموت ويوشك على الاختفاء أو إلى عالم جديد قيد الولادة . وتولد اللاعقلانية عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية الكبرى التي تفجر مشاعر الاحباط واليأس داخل الإنسان، وتضعف من ثقته بنفسه وبملكاته العقلية.^{lxxx}

وعطفاً على ما سبق فإن (محمد بايدور) بدأ في كتابة مسرحية (دمى الوحدة) في العاصمة الكينية (نيروبي) في يناير عام 1983م، وانتهى من كتابتها في ديسمبر عام 1984م، عقب الظروف القاسية التي ألمت بمتقفي تركيا جراء انقلاب الثاني عشر من سبتمبر 1980م. ونجد أن أحداث المسرحية مرتبطة بشكل مباشر مع الأجواء السياسية لتلك الفترة، فقد شهدت هذه السنوات تقييد الحريات، والحقوق الأساسية للمؤسسات والأفراد. فقد خلق الانقلاب حالة من عدم الثقة في المجتمع، واضطر المثقفون إلى الانزواء بسبب ما طالهم من تهديدات. وتوضح مسرحية (دمى الوحدة) أن ما حققته حضارة القرن العشرين من قفزات كبيرة في العلم والتكنولوجيا لم يكن كافياً ليُجعل أناس هذا العصر سعداء؛ وعلى الرغم من أن هذه الحضارة قدمت اختراعات أسهمت في تيسير حياة الإنسان بشكل كبير، اخترعت أشياء أكثر ضرت صحته، وأثرت على هدوئه وسعادته. وكانت المعضلة الرئيسة لحضارة القرن الماضي هي شعور الإنسان بالوحدة والحزن.^{lxxxi}

أ. ملخص النص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت) :

تمثل مسرحية (نهاية اللعبة) ذات الفصل الواحد - التي كتبها (صاموئيل بيكيت) عام 1957م - أنموذجاً لآرائه الوجودية، وركيزة من ركائز فلسفة العبث، واللامعقول في المسرح، حيث خيمت علاقات الصمت عليها، وافتقرت فيها العلاقات الأسرية إلى الحنان والألفة، وسادت الوحشة الفظيعة، وسيطر الغياب فيها إلى درجة جعلت النقاد يصفونها بأنها صورة مفزعة لتفكك العالم الإنساني، ووثيقة مهمة عن عصرنا الذي فقد إيمانه بالمطلقات. هي قطعة أدبية تتوغل في العذاب الإنساني، وتعبّر عن العقم والاضمحلال في البنية الأساسية للإنسان^{lxxxii}. تدور أحداث هذه المسرحية في حجرة جرداء، يشع فيها ضوء خافت، من نافذتين صغيرتين مغلقتين، تطلان على أرض خالية، وعلى بحر خاو. هناك أربع شخصيات: (هام Hamm)، و(كلوف

(Clov)، و(ناغ Nagg)، و(نيل Neil). وكل شخصية من هذه الشخصيات الأربع علامة، تكشف بها عن هويتها، يمثلون عائلة كاملة، تجمع أجيالا ثلاثة، في شتى الأعمار، الجديين: (ناغ)، و(نيل)، والوالد (هام)، والحفيد (كلوف). تبدو لنا شخصيات مسرحية (نهاية اللعبة) معطوبة بالعاهات الجسدية وغير الجسدية، (هام) قعيد ضرير، ينزف، قابع في كرسيه المتحرك، يتحكم بالآخرين من خلال موقعه في وسط الغرفة، أما ابنه (كلوف) هو الوحيد القادر على الحركة، لكنه لا يستطيع الجلوس، ويدور حول (هام) ينفذ أوامره بتأفف ونفور، ويظهر أهبة دائمة للرحيل، لكنه لا يرحل، بل متشاغلا بذهاب ومجيء بين كرسي (هام) المتحرك، وبين المطبخ حيث يراقب الضوء الذي يذب على جداره. في صندوق قمامة، عجوزان كسيحان أيضاً (ناغ)، و(نيل) والدا (هام) ^{lxxxiii}.

ب. ملخص النص الحاضر/ مسرحية (دُمى الوحدة) لـ(محمد بايدور) :

تدور أحداث مسرحية (دُمى الوحدة) في شقة صغيرة جداً، يعيش فيها ثلاثة من المسنين تجاوزت أعمارهم جميعاً التسعين. وهم (مراد)، و زوجته (نازلي)، وأخوها (عارف). تدور بين شخوص المسرحية الثلاثة مواقف محفزة لاستدعاء ذكريات جمعتهم في الماضي، ويفهم من الحوارات التي دارت بينهم غياب المحبة والرحمة وغلبة القسوة وغلظة القلب. تعيش الأسرة المكونة من ثلاثة أفراد في عزلة اختيارية، ويخشون من التواصل مع العالم الخارجي، إلى أن يقرر (عارف) الخروج، وأثناء إعداد ملابسه وشروعه في الخروج، يموت (مراد). تحاول (نازلي) أن تثني أباها(عارف) عن مغادرة المنزل، لكنه يتمسك بقراره، ثم يعود إلى زيارتها والاطمئنان عن أحوالها، وأثناء هذه الزيارة تقع على الأرض فجأة بعد أن أسلمت الروح إلى بارئها ^{lxxxiv}. وأفضل ما قيل عن مسرحية (دُمى الوحدة) ما ذكره (محمد بايدور) في إحدى رسائله التي كتبها إلى صديقه الأدبية (عدالت آغا اوغلو) قائلاً: "

ثلاثة من كبار السن مُحبطين، يعيشون على شفا نهاية حياتهم المريرة والحزينة، بسبب أنانيتهم، وغطرستهم. ثلاثتهم على الحافة بين الحياة والموت، ولكنهم فشلوا في كليهما...^{lxxxvi}. نجد بعد القراءة المتأنية لمسرحية (دُمى الوحدة) لـ (محمد بايدور)، أنها تنهض على نص غائب يحمل نفس الأفكار والأسلوب هو مسرحية (نهاية اللعبة) للأديب الإيرلندي (ساموئيل بيكيت)، وقد استدعى النص الحاضر/ (دُمى الوحدة) للأديب التركي (محمد بايدور) التيمات الرئيسية في النص الغائب/ (نهاية اللعبة). وسوف نورد التيمات المتفاعلة بين كلا النصين وفقاً للترتيب الذي جاء في النص الحاضر:

1. كبر السن والعجز والمرض للشخصيات المسرحية :

غلب على شخصيات النص الغائب/مسرحية (نهاية اللعبة) كبر السن والعجز والمرض، (هام) شخص ضرير ومشلول الساقين، لا يبرح كرسيه المتحرك ويصق الدم، وهو في الواقع يعيش محكوماً بإحساس العجز والفراغ واللاشيء، ليمثل بذلك البقية الباقية من عالم متحلل ومنقرض، بينما لا تتفصل طبيعة الأجواء، التي يعيشها (كلوف)، عن تلك التي يعيشها (هام)، فهو لا يمكن له أن يتحرك، إلا بصعوبة بالغة، ولا يمكنه الجلوس. ولكل شخصية في مسرحية (نهاية اللعبة) ما يكفيها من الضياع والألم، حتى (ناغ)، و(نيل) والدا (هام) الكسيحان في صندوق قمامة، يمثلان سخب الوجود الإنساني، حيث دارت بهما الحياة دورتها، وعادا طفلين صغيرين في همومهما. وقد صاغ (بيكيت) من شخصيات مسرحيته (نهاية اللعبة) حياة في أزمنة مختلفة: زمن الشيخوخة والكهولة والشباب. ولعل الدلالة التي يرمي إليها (بيكيت) من خلال هذه الشخصيات الأربع، هي المجتمع البشري ككل، بفئاته العمرية المختلفة. وربما قصد الزمن البشري ككل بماضيه، وحاضره، ومستقبله، (نيل)، و(ناغ) يمثلان الماضي البشري وهو زمن التشرذم والضياع، أما (كلوف) فهو يمثل الحاضر البشري،

بما أصبح يشوبه من علاقات نفعية بـ(هام)، أما زمن (هام) فهو زمن الحلم البشري الغائب^{lxxxvi}.

وجاءت الشخصيات في النص الحاضر/ مسرحية (دُمى الوحدة) من كبار السن، ذوي التاريخ المرضي أيضاً، مثلما هو الحال في شخصيات النص الغائب/مسرحية (نهاية اللعبة). وقد عرف(محمد بايدور) شخصياته المسرحية الثلاث في بداية مسرحية (دُمى الوحدة) على النحو التالي:

مراد: رجل يبلغ من العمر ثلاثة وتسعين عاماً. يرتدي نظارة سميكة العدسات ذات إطار معدني رفيع. يشبه نسراً عجوزاً. أحذب بعض الشيء. فمه دون أسنان تقريباً. متظاهر بمعرفة كل شيء. ولو أنه يبدو خفيف الظل في بعض الأحيان؛ ذلك لأنه يمازح من أمامه. رجل طعن في السن وكأنه مقدم عسكري متقاعد، أو مدرب تربية بدنية متقاعد، أو نائب مدير لمنصب في غاية الأهمية. رجل لم يتمكن من تحقيق أي شيء تمناه في الحياة، ويتصرف كأنه لا يدرك هذا الوضع. يرتدي طوال المسرحية منامة مخططة وخُفاً قديماً - وأحياناً يرتدي سترة طويلة من الصوف مترهلة. يتجول وهو يجر قدميه. يتأبط جريدته المطوية نصفين دائماً. وهناك بعض اللحظات المهمة المقلقة - الحساسة - في شبابه. يعيش بقلق -ضيق إنساني ينبع من كل هذه اللحظات.

نازلي: زوجة (مراد). امرأة تبلغ من العمر تسعين عاماً. بدأت تعيش مجدداً في عمر التسعين حياتها الجنسية التي نضبت وهي في عمر الخمسين. ترتدي شيئاً ما بين رداء النوم والمعطف الخفيف، كثير الألوان؛ برتقالي فاتح وأزرق ووردي وأخضر. من العجائز اللاتي لا تعرف أي شيء، لكن

تبدو كمن خاضت العديد من التجارب. كان يطلق عليها في شبابها "التقدمية". أقامت علاقات مع رجال كثيرين يشبهون بعضهم البعض. تكره أباها الذي يشاركها نفس المنزل منذ عشرين عاماً، كما تكره زوجها الذي يشاركها سرير واحد منذ خمسين عاماً. ولكنها لا تستطيع أن تستغني عنهما. فمهما كان هما رجال. يُلمس في علاقتها بـ(عارف) "زنا محارم" سواء كان بشكل طفيف أو بشكل واضح وجلي. ترى نفسها دوماً أفضل من الجميع. فهي مسنة مثيرة للشفقة. وتتراوح علاقاتها بـ(مراد) و(عارف) دوماً بين الكره والحب. هي إنسانة عاشت كل حياتها مهمومة/متدمرة بشكل طفيف/عميق.

عارف: شقيق (نازلي)، رجل يبلغ من العمر اثنين وتسعين عاماً. يتجول مثل (مراد) بمنامات مخططة. يرتدي بدلاً من الخف، أحذية دون رباط، مطبوع على كعبها. هو رجل هزيل جداً، وضئيل، وطويل، وقذر، لا يفارق النيكوتين/الكحول. مثل السلك. يستحيل معرفة متى يهزي، ومتى يعود إلي صوابه. يتردد بين ذكريات الطفولة والخرف. يبدو كـ"مجنون القرية" المشتت، باستثناء الوقت الذي يظهر فيه في الفصل الثاني مرتدياً ألبسة أنيقة. لو أن ذاكرته تبدو أفضل من الآخرين، ذلك فقط لكونه أقرب منهم إلى الموت. غارق من رأسه إلي أخمص قدميه في الكراهية وعدم الاحترام. هو أيضاً أكثر شخص مريض في المسرحية. فهو إنسان عشوائي بشدة. يعد الأكثر تفضيلاً لنوع من المشاهدين. يجب أن يدرك الشخص الذي يؤدي دور (عارف) نفسيته الحقيقية. وأن كل السلبيات

وكل القبح ناجم عنها كذلك، يضيف عليها شيئاً من الخرف غير المخيف
إطلاقاً^{lxxxvii}.

لم يكن التفاعل النصي في رسم الشخصيات المسرحية بين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، والنص الغائب (نهاية اللعبة) قاصراً على كبر السن، والمرض والضعف الجسدي للشخصيات المسرحية؛ بهدف نقل إحساس العجز والفراغ واللاشيء الذي ألمَّ بالإنسان بوجه عام وبالفرد التركي على وجه الخصوص، بل تجاوز (محمد بايدور) ذلك بإضافة تفاصيل نفسية مهمة، من حيث المشاعر التي تسيطر على الشخصيات وتحركها، كما أنه أشار إلى ملامح أخلاقية بالغة الحساسية، مثل وجود علاقة زنا محارم بين كلا من (نازلي) وشقيقها (عارف)؛ ليعكس إلى أي مدى بلغت أخلاقيات إنسان القرن الحادي والعشرين من ترهل وتغييب لأية ضوابط دينية وقيمية تنظم للإنسان حياته. كما لا يفوتنا أن كبر السن وما يصاحبه من صعوبة حركة إشارة إلى قيود الواقع وعثراته.

2. القسوة والغلظة :

وقد شكلت القسوة والغلظة حضوراً قوياً في النصين المسرحيين الحاضر والغائب، ولا غرو في ذلك " فقد تأثر مسرح اللامعقول بالحركة السريالية، خاصة برائد الحركة السريالية في المسرح في (فرنسا)، وهو (أنطونان آرطو Antonin Artaud) (1896-1948). ورغم قلة كتابات (آرطو) المسرحية إلا أنه يحتل أهمية خاصة بوصفه صاحب اتجاه جديد في المسرح هو (مسرح القسوة Vahşet Tiyatrosu)، والمقصود بهذه التسمية أن المسرح ينبغي أن يهز المتلقي هزاً عنيفاً يجعله يدرك تمام الإدراك حالة الفزع التي تتطوي عليها حياة الإنسان".^{lxxxviii}

وترى المدرسة الفرويدية أن مسرح اللامعقول يطرح قضايا جديدة، تتمثل في السأم والضجر، والكره الدفين، والقسوة والغلظة، وقصور اللغة، والملل الزوجي، وغريزة التدمير^{lxxxix}. ولا يفوتنا أن النص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة) كتبت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، التي سخر فيها الإنسان الآلة العسكرية وتقدمه العلمي في قتل أخيه في الإنسانية وإيادته، مما كان له عظيم الأثر في أن يعكس كتاب مسرح اللامعقول الذين عاصروا الحرب العالمية الثانية وويلاتها، وفي مقدمتهم (صاموئيل بيكيت) في نصوصهم المسرحية تبلد المشاعر الإنسانية وغلبة روح الأنانية واللامبالاة^{xc}. كذلك الحال في النص الحاضر/ مسرحية (دمى الوحدة) فقد كتبت عقب انقلاب الثاني عشر من سبتمبر 1980م، الذي ألقى بظلاله على المجتمع التركي، وجعل متقفي تلك الفترة الزمنية يميلون إلى الانزواء والانعزال؛ لغياب شعورهم بالأمان.

ومن مظاهر القسوة والغلظة في النص الغائب (نهاية اللعبة)، المعاملة القاسية التي اعتمدها (هام) مع والديه (ناغ)، و(نيل). وعلى الرغم من كون (هام) معاقاً وضرباً، فهو مسئول عن والديه، وهو ليس قادراً أن يقوم بخدمة نفسه. وتبدو مشاعر القسوة والكراهية وعدم الاحترام من (هام) تجاه والده في الحوار الآتي:

هام : لطالما كانت حياتي كذلك ...

ناغ : أنا مُصغ.

هام : أيها القذر. لم أنجبتي؟

ناغ : لم أكن أعرف.

هام: ماذا؟ ما الذي لم تكن تعرفه؟

ناغ: أنه ستكون أنت.^{xci}

يتهم (هام) أباه (ناغ)، بنوع من الجرم أو الذنب؛ لأنه جاء به إلى هذا الوجود الفارغ، في حين أن الأب قد يكون نادماً على نسله؛ لأنه أنجب ولداً عاتياً سيء الخلق مثل (هام). وتأكيداً على قسوة الابن (هام) تجاه والديه، نجد مكانهما على أطراف المسرح في صندوقي قمامة، ويكلف ابنه (كلوف) أن يعطي لهما القدر البسيط من الطعام الذي يسد جوعهما، وكأنه يتلذذ بتعذيبهما كما في الحوار التالي :

هام : أيها النسل الملعون ! كيف حال ساقيك المبتورتين؟

ناغ : دع ساقِي المبتورتين وشأنهما.

(يدخل " كلوف"، وفي يده قطعة بسكوت)

كلوف : عدت، بقطعة البسكوت .

(يعطي قطعة البسكوت إلى "ناغ"، الذي يأخذها. يتفحصها، ويشمها)

ناغ : (متشكياً) ما هذه؟

كلوف : قطعة بسكوت عادية.

ناغ : قاسية ! لا أستطيع ؟

هام : اسجنه !

("كلوف" يُدخل "ناغ" إلى صندوق القمامة، يغلق الغطاء)^{xcii}

يصل (صاموئيل بيكيت) في المشهد المسرحي السابق، إلى درجة تتجاوز القسوة وغلظة القلب من قبل الابن (هام) تجاه والده (ناغ)، ويمكن تفسير هذه الحالة وفقاً للمدرسة الفرويدية بالسادية^{xciiii} والتلذذ بالعذاب. ولكن حتى تحقق الرسالة الضمنية التي يهدف إليها (بيكيت) مقصدها يجعل الممارسة السادية من ابن تجاه والده، في إشارة إلى غياب الرحمة بين الإنسانية، متأثراً بما حدث من إبادة جماعية في الحرب العالمية الثانية.

ويستهل (محمد بايدور) النص الحاضر/ مسرحية (دمى الوحدة) بمشهد صادم، حيث يقرأ الزوج (مراد) في إحدى الصحف اليومية حادثاً أليماً، ويعيد قراءته على زوجته (نازلي)، ولا يظهر عليهما التأثير المناسب لقسوة الحادث الوارد في الصحيفة، مما يعكس قسوتهما وغلظة قلبهما، وتجرد الإنسان التركي من إنسانيته؛ لغياب شعوره بالأمان في مجتمع تعصف به تغييرات جذرية مثل انقلاب الثاني عشر من سبتمبر 1980م :

مراد: (يقرأ) " يقتل ابنه دائم البداغة خنقاً لشكوى زوجة الأب "

نازلي: (تستيقظ فرعا) ويحي!

مراد: (يوصل القراءة) (مرسين Mersin)، هناك أب في (مرسين) على وجه الخصوص ... (يتوقف، ثم يعاود القراءة مجدداً) ... يخنق طفله دائم البداغة البالغ من العمر ثلاث سنوات، وبعد أن دفنه في الحفرة التي حفرها في حمام المنزل... اتضح أنه وضع فوقها خرسانة. (ينظر إلي "نازلي"، تغط في النوم مجدداً، فيبدأ "مراد" بالقراءة بصوت جهوري).

نازلي: (تستيقظ فرعا) ويحي!

مراد: احتجز (تمل چوبان Temel Çoban) البالغ من العمر تسعة وعشرين عاماً والمقيم بحي (آصانجاق Alsancak) إثر البلاغ المُقدم بمديرية الأمن، وشرعوا باستجوابه حول مكان (علي محمد Ali Mehmet) ابنه المفقود الذي يبلغ من العمر ثلاث سنوات. (رفع رأسه عن الجريدة.) على الأغلب من كتب الخبر يعرف اللغة اليابانية كلغته الأم! (يضحك مع نفسه، وبينما هو يضحك يسعل، ثم يهدأ، ويقرأ.) اعترف (تمل چوبان) بقتل ابنه بخنقه بيديه بعد أن ادَّعى بالسابق أنه مفقود. (ينظر إلى "نازلي" التي قد بدأت في النوم مجدداً. ويبدأ بالقراءة صائحاً بأعلى صوته.)

نازلي: ويحي! (تستيقظ فزعاً)

مراد: على أثر افتضاح أمر الجريمة تم استخراج جثمان (علي محمد) البالغ من العمر ثلاث أعوام من الحفرة الموجودة بالحمام. احتجز والده وزوجة أبيه وشرعوا في استجوابهما. (ينهي قراءته. ويضع الجريدة على ركبتيه. يسعل) يا تُرى بما سيتهمون زوجة الأب؟ هل بالتذمر؟ هل بتنظيف الغائط؟ (صمت)

نازلي: هل أعد تيليو؟

مراد: هااه؟ لا بأس. نعم، نعم... لنشرب تيليو. (صمت) قتل ابنه خنقاً! من يعلم بماذا فكر هذا الطفل المسكين عندما احتضنه والده؟

نازلي: أم تريد كاكاو؟

مراد: ليكن كاكاو... لا.. تيليو. (لحظة) لقد خنقه!

نازلي: هل أوقظ (عارف) أيضاً؟^{xciv}

إذا كان (صاموئيل بيكيت) قد عبر عن القسوة والغلظة من خلال عقوق الابن لأبيه، فقد حرص (محمد بايدور) في النص الحاضر (دمى الوحدة) أن يجعل تيمتي القسوة والغلظة أكثر وضوحاً وتأثيراً عما كان في النص الغائب (نهاية اللعبة)، وذلك من خلال جريمة بشعة؛ تجرد الجاني فيها من مشاعر الأبوة وقتل ابنه، في إشارة إلى أن الإنسان في العصر الحديث أصبح أشد قسوة من الحيوانات التي ترعى صغارها، وتضحي بأرواحها في سبيلهم. أمّا الملمح الثاني الدال على القسوة والغلظة هو فتور تلقي الخبر من قبل (مراد) وزوجته، بما لا يتناسب وحجم الجرم المخالف للفطرة السليمة، مما يعكس تبدل الإحساس لدى الفرد التركي، وغياب ما يصدمه لمعايشته الأسوء من أحوال سياسية واقتصادية واجتماعية عقب انقلاب 1980م.

3. قدرية المكان:

المكان في النص الغائب (نهاية اللعبة) مكان مغلق نافذتان عاليتان لا يستطيع أن يتسلق إليهما بالسلم سوى (كلوف)، وهو عين (هام) إلى الخارج، حيث الموت. هذه القدرية تتمثل بهذا المكان المغلق الذي لا يتحرك فيه سوى (كلوف)، بينما يحرم على الباقي؛ لأنهم قعيدون.

" إلى اليمين وإلى اليسار، في أقصى المسرح، وعلى ارتفاع. نافذتان صغيرتان، ستائرهما مسدلة ... إلى اليسار من مقدمة المسرح، صندوقاً قمامة متقابلان، مغطيان بملاءة قديمة. في الوسط، (هام) في كرسي بعجلات، مغطى بملاءة قديمة .

(كلوف)، جامدا قرب الكرسي المتحرك، يحدق به. سحنته تميل إلى الاحمرار. يتوجه (كلوف) ويقف تحت النافذة إلى اليسار. مشيته متصلبة ومترنحة معاً. يحدق في النافذة إلى اليسار، رأسه مرفوع، يحدق في النافذة إلى اليمين. يتوجه ويقف تحت النافذة إلى اليسار. يخرج، لا يلبث أن يعود من توه حاملاً سلباً صغيراً، يضعه تحت النافذة إلى اليسار، يتسلقه، يفتح الستائر... " ^{xcv}

لما كانت الفكرة الرئيسة لمسرحية (نهاية اللعبة) هي الرحيل، والعمل على نقل إحساس ترقب نهاية شيء ما، ربما نهاية الجنس البشري؛ لذلك أصبحت كل الحركة بطيئة شبه ميتة؛ فـ(هام) مشلول وقعيد في كرسيه، و(كلوف) يمشي بصعوبة، و(ناغ) و(نيل) أرجلهما مبتورة وهما يحتلان فراغا ضئيلاً في صندوقي قمامة. ويبدو من المشهد الافتتاحي للمسرحية أن الغرفة التي تضم الشخصيات المشار إليها، هي غرفة بلا أثاث، مغلقة ومعتمة وضيقة، بها نافذتان صغيرتان أعلى الجدار تغطيهما ستائر مغلقة، كل ذلك يجعل الغرفة تشبه رحم الأنثى، والحسن الحامي لشخصيات المسرحية من الخطر والموت بالخارج على حد قول (هام):

هام : خارج هذا المكان، الموت... ^{xcvi}

ولكن الإنسان يعرف أن الموت سيدركه، حتى وإن كان وحيداً في العالم، ولم يسبق له قط أن شاهد كائنات حية أخرى تعاني من التغيير الذي يؤدي إلى تحولها إلى جثة، فالموت أمر قبلي سابق على أية ملاحظة، أو أية تجربة استقرائية لتغير مضمون كل مسار حقيقي للحياة. ومن هنا فالموت ليس احتضاراً عرضياً بدرجة أو بأخرى يدركه هذا الفرد أو ذلك، وإنما هو جزء لا يتجزأ من الحياة^{xcvii}. لذلك حرص (ساموئيل بيكيت) في النص الغائب/ (نهاية اللعبة) على أن يجعل الغرفة تتضمن صندوقي قمامة يرمز بهما إلى القبور، تأكيداً على اختزال الحياة في قبور يؤول إليها

هؤلاء الأشخاص طال بهم الزمن أو قصر. ومثلما تضم صناديق القمامة المخلفات والأشياء المستهلكة، تضم القبور بني الإنسان بعد أن تنهكهم الحياة وينقضي أجلهم في إشارة إلى مساوية الواقع الإنساني.

جاء التشكيل المكاني في النص الحاضر/(دمى الوحدة) محاكياً لما كان عليه المكان في النص الغائب؛ فهو عبارة عن غرفة معيشة أو غرفة نوم ضيقة يخيم عليها الهدوء الشديد، ولا توجد أية نوافذ لإضاءة مزيد من الانعزال، والتحصن بهذه الغرفة عن العالم الخارجي:

" تقع أحداث المسرحية في بدايات القرن الحادي والعشرين، في غرفة معيشة أو غرفة نوم لمنزل، في أحد الأماكن التي تذكرنا بمدينة "مودا" التي تشبه استانبول. لقد طوى النسيان منذ أمد بعيد كل شيء تحدثنا عنه اليوم. فلا يوجد حتى من يتذكر الأشياء التي حازت اهتمامنا. يُسمع صوت ماء متدفق قبل دقيقتين من فتح الستارة. مستمر. ثم يخفت بالتدريج، ينخفض ويصبح غير مسموع عندما تُفتح الستارة. تُفتح الستارة. مكان بين غرفة معيشة وبين غرفة نوم. في الخلف ثمة سريران يتسعان لشخص واحد، وفي الوسط كومودينو. منضدة صغيرة. وفي الأمام يوجد ثلاث أرائك غير متشابهة تطل على المشاهدين. تبدو الأريكة الموجودة على يمين المشاهدين فارغة. ويجلس (مراد) على اليسار بمنامته المخططة. هو رجل يبلغ من العمر ثلاثة وتسعين عاماً. إلى جانبه طاولة. مظفأة سجائر، علبة لفائف تبغ، ثقاب، مبسم. كوب ماء. صندوق للأدوية. يقرأ الجريدة. تجلس (نازلي) على الأريكة التي تقع في الوسط. ترتدي روباً مهلهلاً. خفاها جوارب صوف. وهي امرأة تبلغ من العمر تسعين عاماً. تمسك بيديها منديلاً. يغلبها النعاس، كأنها ميتة. تجاوزت أعمار كل شخوص المسرحية التسعين عاماً بما فيهم (عارف) الذي سنتعرف عليه بعد قليل. جميعهم مرضى، وأنانيون ومسنون. من المفترض أن يتحرك ثلاثتهم بإيقاع بطيء عكس الكلام الذي

ينطقونه. فمن المفترض أنها تصوير مملّة عند تسريع رتم الحوار وتبطئ الحركات. يوجد في الغرفة خزانتان من خشب الجوز. يقرأ (مراد) الجريدة. تصدر (نازلي) صوت غطيط. يترك (مراد) الجريدة للحظة، وينظر إلي مصدر صوت الغطيط من الأريكة التي إلى جانبه. ثم يعود مرة أخرى إلى الجريدة، ويكاد يصيح وهو يقرأ...^{xcviii}

يرى نقاد المسرح أن مسرحيات اللامعقول تدور في مكان محايد يفتقر إلى أية مرجعية واقعية، ويحل المشهد الداخلي محل العالم الخارجي، وتتحوّل المواقف الذهنية إلى تعابير مشهدية واستعارات منظورة، ويغيب أي تفريق واضح بين الوهم وبين الحقيقة على خشبة المسرح التي تصبح نقطة غليان الذهن البشري. ولحياد مفردات المكان وظيفية أخرى مهمة وهي إطلاق الكلمة واعطاؤها رفعة واستعلاء لتكون الكلمة موضوع الفرجة، وكلما كان ديكور مسرح اللامعقول عديم الشخصية ومهمشاً أخذت الأشياء المحسوسة أهمية لا نهائية^{xcix}. قد قدم (محمد بايدور) تفاصيل في وصف المكان المسرحي نستدل من خلالها على التفاعل النصي بين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، وبين النص الغائب (نهاية اللعبة)، وهي وجود سريرين في خلفية المشهد المسرحي على غرار صندوق القمامة عند (بيكيت)، وليؤكد (محمد بايدور) أن السريرين يرمزان إلى القبر، وصف استغراق (نازلي) في النوم كأنها ميتة. كما أن حركة الشخصيات المسرحية في المكان ببطء، والتي تصل أحياناً إلى حد الجمود الحركي توحي أنهم أشبه بالموتى، في إشارة إلى تمكن اليأس منهم؛ لعدم جدوى الحياة، ورفض التواصل مع العالم الخارجي، والتفوق على الذات، وهذه الحالة تعبر عن حال الفرد التركي ولا سيما النخبة المثقفة التي فقدت الأمل والدافعية لشعورها بأنه لا طائل من وراء أية محاولة للإصلاح.

ويدور حوار بين اثنين من شخوص النص الحاضر (دمى الوحدة)، هما (مراد)، و(عارف) يقودنا إلى اليقين أنهم آثروا الانعزال عن العالم الخارجي وتوقعوا على ذواتهم لأسباب سياسية :

مراد : أعرف أنكم دوماً هنا.

عارف : لأنك هنا دوماً هذا هو السبب ...

مراد : حتى لو تم نقلي إلى مكان آخر أيضاً...

عارف : أنت هنا دوماً.

مراد : ألا يقوم أحد برحلة ؟

عارف : هذا الأمر يسري على الجميع، تعرف أنه يمر نصف قرن على الحظر الكامل^٥.

لما كانت أحداث المسرحية وفقاً لما صرح به (محمد بايدور) في أوائل القرن الحادي والعشرين الميلادي، في محاولة منه للهروب من أية مساءلة قانونية، حال توجيه انتقاد سياسي من خلال عمله المسرحي؛ لذا لجأ إلى الإيهام الزمني حتى يتمكن من الإسقاط السياسي دون أن يلحقه ضرر. ويكشف الحوار المسرحي السابق السبب وراء انعزال الشخصيات المسرحية عن العالم الخارجي، وهو أحداث انقلاب الثاني عشر من سبتمبر 1980م، وما استتبعه ذلك من إجراءات أمنية فرضت على الشعب التركي من بينها حظر التجوال. هذا الانقلاب الذي أفقد النخبة المتفقة - الطامحة في مستقبل أفضل لبلادها - الأمن والأمان، فتحصنوا بعزلتهم وتوقعوا على ذواتهم، نصف قرن من الزمان لفقدانهم الأمل في التغيير.

4. الجمود وعدم قابلية التغيير :

إن (اللامعقول Absurd) فكرة وجودية أو مبدأ وجودي، واللامعقول بمعنى (لا منطقي)، وهو ليس المعنى المعروف لدى الناس بأنه عمل غير منسجم مع العادات السائدة، أو أنه خارج الأخلاق العامة. اللامعقول عند أصحاب الفلسفة الوجودية هو الشيء غير المتسق مع الحقيقة أو المنطق أو العقل، أي أن هذا العالم أو الحياة التي نعيشها غير معقولة أو الأصح لم توجد من أجل الإنسان وسعادته، فهي حياة قلق ومعاناة وشقاء وخوف. والحياة عند الوجوديين بلا معنى وعشوائية لا يمكن التنبؤ بها، وبالتالي لا توجد ثقة في هذا العالم المليء بالخوف وعدم الأمان.^{ci}

وفي رأي (جان بول سارتر) - أحد أهم فلاسفة الوجودية - أنه ليس هناك نظام للعالم؛ إنما ما يجري في العالم ليس نظاماً؛ فأوضاع الإنسان لا تتدرج تحت أي نظام مخطط له سلفاً، ومن الخطأ التصور وكأن هناك شيء مخطط له منذ الأزل. وأن الكون عرضي تماماً، فالحياة بهذا المعنى عبث أو لا معقولة، ويتبع ذلك الفهم الوجودي أن وجود كل فرد لا يحكمه أي نظام. فهذا العالم عارض تماماً، لأنه يمكن أن يحدث أي شيء لأي شخص في أية لحظة. فلا العلم ولا غيره يستطيع أن يتنبأ بما سوف يحدث للشخص، فتاريخ حياة كل إنسان في نظر الفيلسوف الوجودي هو سلسلة من الأحداث العارضة.^{ci}

وينتج عن تصور الوجودية للإنسان، أنه في هذه الحياة يأتي وحيداً، ويعيش وحيداً، ويموت وحيداً، وبالتالي لا معنى لحياته، والمعنى الوحيد يكون فقط في القرارات الفردية، والالتزام الشخصي، والمشاعر التي ترضيه، ويترتب على ذلك بالتبعية جموده، وعدم قابليته للتغيير؛ لأنه على يقين أن العالم عارض، وليس هناك جدوى من وجوده فيه.

يحرص (صموئيل بيكيت) في النص الغائب (نهاية اللعبة) منذ الصفحات الأولى على تأكيد تيمة الجمود وعدم وجود قابلية للتغيير، وفي حوار يجمع بين الأب (هام)، وبين ابنه (كلوف) نقف على تيمة الجمود كما يلي :

هام : كم الساعة ؟

كلوف : كما هي كالعادة.

هام : هل نظرت؟

كلوف : نعم.

هام : وماذا وجدت ؟

كلوف : صفراً...^{ciii}

يبدو من الحوار المسرحي السابق أن الزمن في النص الغائب (نهاية اللعبة) وجه آخر للموت وللمعاناة، ويرمز إلى الحتمية القدرية. وتحمل دلالة (الصفرة) في الحوار أكثر من معنى؛ فهي تعني العدم والانقراض، وتوقف فعل الحياة، وهو الموت، وهو اللاشيء واللاطائل واليأس، إنه صفر وجودي وفقاً لطرح (سارتر) الذي أشارنا إليه.

كان تقديم (صاموئيل بيكيت) لرؤيته الوجودية للزمن وجموده، وتوقف فعل الحياة في الحوار المسرحي السابق، سبباً في غياب الدافعية للتغيير، وغلبة روح اليأس على (كلوف) عندما يحاول والده (هام) الاطمئنان عن أحواله :

هام : يمكن أن تمطر.

كلوف : لن تمطر.

(صمت)

هام : ما عدا ذلك، أحوالك على ما يرام؟

كلوف : لا أشكو.

هام : تشعر بأنك في حالتك الطبيعية !

كلوف : (متذمراً) قلت لك إني لا أشكو.

هام : (متجهماً) إذن فلا داعي ليتغير شيء.

كلوف : يمكن أن ينتهي .(صمت) كل حياتنا الأسئلة كما هي، والأجوبة كما هي...^{civ}

إن نظرة (بيكيت) للوجود من خلال شخصياته المسرحية في النص الغائب (نهاية اللعبة) هي نظرة إنسان يبحث عن معنى للحياة، ويؤكد انعدام الزمن، وبقاء الأشياء في موضعها، إلى حد الجمود، لقناعاته باللاجدوى من الوجود الإنساني، وتوقف فعل الحياة، وأن الإنسانية اقتربت من العدم والانقراض.

يحاكي (محمد بايدور) في النص الحاضر (دمى الوحدة) تيمة الجمود وعدم قابلية التغيير، الواردة في النص الغائب (نهاية اللعبة)، عندما تعاتب (نازلي) أباها (عارف) على الرائحة الكريهة المنبعثة من غرفته، وبسؤاله عن نظافته الشخصية، يجيب أنه لم يستحم منذ بضعة أشهر، ولا يجد في ذلك غرابة، حتى أن غرفته أصبحت مرتعاً للحشرات، التي تأقلم على وجودها دون أي تأفف.

نازلي : تفوح رائحة كريهة جداً من غرفتك .

عارف : إنها رائحة النهر.

مراد : يا إلهي ! يا (عارف) لا يوجد أي نهر ... متى كانت آخر مرة استحمت فيها؟

عارف : في أول شهر يونيه.

مراد : أكتوبر .. أي منذ شهور !

عارف : وماذا في ذلك؟ (صمت) قتلت ثلاث حشرات ليلة أمس...^{cv}

وفي محاولة لفهم جمود (عارف)، وعدم قيامه بأي تغيير ولو بالندر القليل وهو الاستحمام، نجد تفسيراً لذلك عند فيلسوف الوجودية (جان بول سارتر) الذي يرى " أن حياة الإنسان سلسلة من الأحداث العارضة، وكل ما نفعله أو نصادفه جاء بالصدفة" أي بصورة "عرضية". فإن الوجود طالما كان وجوداً عارضاً، فإن الحياة على هذا النحو لامعقولة وغير منطقية.^{cvii} أي أن العرضية في حياة الإنسان دلالة على اللامعقولة المتأصلة في حياته، ويكون جموده وعدم رغبته في التغيير بمثابة صرخة احتجاج واعتراض على الواقع المعيش.

ويؤكد (محمد بايدور) في موضع آخر بالنص الحاضر (دمى الوحدة) تيمة الجمود وعدم قابلية التغيير، من خلال الحوار الذي يحث فيه كلا من (مراد)، و(عارف) السيدة (نازلي) على تغيير أفكارها ومعتقداتها لأن هذه الأفكار لا تتناسب وطبيعة أفكار القرن الحادي والعشرين:

رجعيون.

نازلي:

عارف : ماذا ؟

نازلي رجعيون.

:

مراد يا ابنتي عودي إلى رشدك ... نحن في أوائل القرن الحادي والعشرين!
لم يعد هناك مثل هذه الأشياء الآن.

نازلي لقد تغير قرن من الزمان وما الذي قد حدث؟^{cvi}

:

سبق الإشارة إلى أن اللامعقول فكرة وجودية، ويقدم لنا الطرح الوجودي مفهوماً يطلق عليه اسم الوقتية الوجدانية الذي يحمل بُعداً كيفياً وذاتياً لظاهرة الوعي بالزمن. وترتبط قيمة كل بُعد وقتي من الزمن المعيش بمواقفنا واختياراتنا، فبعض الناس مثلاً مضغوطون للوفاء بالتزاماتهم، في حين هناك أناس آخرون لا يجدون ما يشغل وقتهم. ويجري الوقت بسرعة حين يكون المرء مستمتعاً، لكنه يمر ببطء عندما يكون متألماً^{cvi}. ويمثل موقف (نازلي) وجمودها الفكري، احتجاجاً واعتراضاً من قبل شخوص مسرحية (دمى الوحدة) - التي تمثل النخبة المتقفة المحبطة - لما عاشوه من واقع مرير، ولأنه - على حد قول (نازلي) - لن يحدث أي تغيير مهما مر الزمن، فليس هناك جدوى من الحياة.

5. الوجود الإنساني والمعاناة :

يتصف الوجود الإنساني في الفلسفة الوجودية بغربة الذات عن العالم المحيط بها؛ فالإنسان — في هذا الإطار المعرفي — كائن لقيط جاء من حيث لا يدري ولأسباب لا يعرفها، كما أن وجوده ليس له معنى واضح، وليس ثمة غاية. فالإنسان — كما ترى الفلسفة الوجودية — يولد لأسرة لم يخترها وفي زمان ليس من اختياره، ويعيش في بلد لم يأخذ أحد رأيه فيه، وهو ينتقل بين مراحل العمر بلا معنى. وقد ينجرف إلى حرب، ربما لا علاقة له بها، فإن حارب فإنه قد يموت وقد يعاق وقد يعيش بالآلام النفسية للحرب، وإن لم يحارب فإنه يتهم بالخيانة، فهو مقتول على أية حال، وفي سلمه يعاني الإنسان من آليات الحياة اليومية، فهو يصحو، يذهب إلى العمل، ويعود منه، يتحدث كما يتحدث " الآخرون " يقرأ ما يقرؤون ويتفرج على ما يشاهدون، ثم ينام ليصحو على يوم آخر كسابقه، محمل بالقلق واللامعنى. وكل هذه الآليات اليومية تُبعد الإنسان عن وجوده الحق، فيعتريه السأم وتتساوى لديه الأمور^{cix}.

وكان (صاموئيل بيكيت) من القائلين إن الوجود الإنساني والمعاناة صنوان لا يفترقان، وعبر عن ذلك في النص الغائب/ (نهاية اللعبة)، عندما طلب (هام) من ابنه (كلوف) أن يرفع الغطاء عن صندوق القمامة ليطمئننه عن حال والديه (نيل)، و(ناغ)، ويخبره (كلوف) أن (ناغ) يبكي، فما كان من (هام) ألا أن صاغ حكماً يسترعي النظر، أنه طالما يبكي فهو حي؛ لأن السعادة أمر مستحيل، وطالما كان الإنسان يعاني فهو موجود :

كلوف : (كلوف) يرفع غطاء صندوق (ناغ)، ينحني. (صمت)

لا يبدو أنه مات.

(يغلق الصندوق، يستوي)

هام : (تاركاً قلنسوته) ماذا يفعل ؟

كلوف : (كلوف) يرفع غطاء صندوق (ناغ)، ينحني. (صمت)

بيكي.

(كلوف) يغلق الغطاء. يستوي.

هام : إذن فهو حي. (صمت) هل عرفت مرة لحظة سعادة في حياتك؟^{CX}

يتبين لنا من الحوار السابق أنه إذا كان تحقق الإنسان وتأكيد وجوده في فلسفة (ديكارت)^{CXi} قائماً على التفكير، فإن تحقق الإنسان في الفلسفة الوجودية يكون بالألم والمعاناة والمكابدة، وقد صاغ (صاموئيل بيكيت) هذا الرأي تحت وطأة المعاناة التي عاشها كُتاب مسرح اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية، والذين اعتنقوا المذهب الوجودي.

وقد تفاعل (محمد بايدور) مع هذا الطرح في النص الغائب، ويذهب في النص الحاضر (دمى الوحدة) إلى تطويره من خلال صوغ العلاقة بين الوجود الإنساني، وبين الوعي والمعاناة، تأثراً بما ذهب إليه الوجوديون بأن " المعرفة الحقة والوعي لا تكتسب بوسيلة العقل، بل ينبغي التعامل مع الواقع، هذا التعامل أو الخبرة يدرك الإنسان من خلالها أنه موجود محدود قاصر، ويدرك هشاشة وضعه في العالم، هذا العالم الذي يُلقى إليه الإنسان، ويدرك أخيراً أنه سائر إلى الموت/النهاية"^{CXii} وتكشف السيدة (نازلي) في مونولوج مسرحي أن انعزالهم، واختيارهم الابتعاد عن المجتمع، إنما جاء بعد أن أظهروا استعلاءً بوصفهم نخبة مميزة، وكانوا يحقرون من

رأي الآخر، ولا يقبلون الاختلاف، وامتدت عدوانيتهم النخبوية إلى بعضهم، محاولاً كل طرف منهم أن يفرض رأيه على الطرف الآخر في المنزل. وقد مثلت ثنائية السيدة (نازلي) وأخيها (عارف) حال مثقفي تركيا الذين ينظرون من برج عالٍ إلى العوام، وحتى حينما يدرك البعض منهم الأزمة والمعاناة، لا يستطيع أن يأخذ بيد الآخرين لتصحيح المسار لغياب المرونة الفكرية، ولعدم تقديم المصلحة العامة على الاعتزاز بالرأي الشخصي:

نازلي : استهلكنا بعضنا دوماً. من كل اتجاه. حاولنا دوماً أن نثبت أنفسنا، من خلال احتقارنا للآخرين دوماً. كنا نحن على حق دوماً، والآخرين على باطل دوماً. (صمت) عندما بدأنا نعاني من هذا... أي عندما أدركنا الوضع ... لأن الوعي بالوضع، هو إلى حد ما بداية المعاناة... ذهبت إلي (عارف) وأوضحت له ... أخبرته أن هذا النوع من الفردية الذي نتعصب له لن يفيد. ضحك وقال: "مثل كل شيء لدينا، فرديتنا لم تتطور هي الأخرى، ومرد ذلك إلى ألم المعاناة إلى حد ما" وبعد ذلك، واصلنا القراءة بشكل منفصل فيما نعلمه، وكنا نتناقش حتى الصباح. (تضحك) كم شب من شجار، واستدعى الجيران الشرطة، وتصالحنا في قسم الشرطة! لم نستطع بأي شكل كان أن نكفل انسجاماً فكرياً أو عاطفياً بشأن أي موضوع. لم يكن هناك أحد يستمع لأحد. كان (عارف) يقول: "نحن لا يمكن أن نسمع بعضنا بإخلاص" ... كان يقول: "إمّا نهرب، وإمّا ننتحر، وإمّا نستلقي وننام" ...^{cxiii}

يفهم من ذلك أن تيمة الوجود الإنساني والمعاناة عند (محمد بايدور) حملت الصبغة السياسية أكثر من كونها تيمة فلسفية، فهو يسعى إلى إكساب نصه الحاضر المتفاعل بُعداً جديداً هو البعد الثوري التحريضي، لأنه لن يتحقق تغيير سياسي أفضل

إلا متى تقبل كل فرد تركي الآخر، وأن تحقق الذات لا يحدث إلا من خلال تحقق الجمعي مهما اختلفت الآراء والتوجهات، وإذا لم يحدث ذلك كانت المعاناة والألم.

6. الموت وانقراض الكائنات :

يمثل الموت أبرز سمات الفلسفة الوجودية التي أثرت على مسرح اللامعقول، والموت بالنسبة إلى الوجوديين دليل قاطع على ضعف الإنسان وتناهيه. ويرى الوجوديون أن الموت ليس مجرد نهاية بسيطة للحياة، أي أنه ليس مجرد حادثة تظهر في نهاية القصة، وإنما هو يتغلغل كثيراً داخل القصة نفسها^{cxiv}. وتقع أهمية الموت في الفلسفة الوجودية في المعنى الذي يضيفه على ما قبله، وليس على ما بعده. فالفكر الوجودي لا يهتم بالموت باعتباره نهاية الوجود، بل باعتباره أن وجوده هو وجود نحو الموت دوماً؛ ولذا لا بد أن يكون الموت حاضراً في كل لحظة أمام الذات لأنه إمكانية أكيدة، وقد اختلف الفلاسفة الوجوديون في نظرتهم إلى الموت؛ فمنهم من يرى أن تجربة الموت لا تؤدي إلى شعور بالاندماج في العالم، ومنهم من يراها تجربة يصاحبها تقزز دائم من الوجود، وهذه الأحاسيس كلها ترجع إلى أن الحياة الدنيا - في اعتقادهم - لا تحيل إلى أية حياة أخرى متجاوزة. وفي اعتقاد الوجوديين إذا كنا نحيا ثم نموت وهذا كل ما في الأمر، فمن الطبيعي إذن أن تتقلب الحياة على نفسها، مما يؤدي إلى تدميرها بآلياتها الذاتية، فالوجود في هذه الحالة يصير عبئاً لا يطاق في عالم يفقد إلى الغائية والمعنى. والموت على هذه الشاكلة يرتبط دوماً بالقلق، والقلق يرتبط بالوجود في العالم بوصفه وجوداً نحو الموت، إنه ينبع من وجودنا الإنساني نفسه، كلا بل هو الوجود الإنساني ذاته.^{cxv}

وفي متاهة هذا العصر، وقفت الفلسفة الوجودية أمام الإنسان، مدفوعة كي تتغلغل في أعماقه، لتكشف حدة معاناته؛ ومدى إيمانه بعدم جدوى الحياة، وعبثية كل أمل يخضع سلفاً لنهاية محتومة. وفي قلب هذا الوجود تحول الموت إلى بركان يفور

بالمرارة واليأس، ويتفجر بصمت وعنف داخل الذات البشرية. هذا الموت الذي جعل حلم الحياة مستحيلًا، ولَدَّ داخل الإنسان حرية شاملة؛ هذه الحرية مشحونة بالخوف والقلق، ومرهونة بالانتهاء في كل لحظة^{cxvi}. وفي ضوء هذا المفهوم كان حضور الموت عند (صاموئيل بيكيت) دلالة العدم والغياب، ويعني أيضاً توقف فعل الحياة والوجود. وتمثل مسرحيته (نهاية اللعبة) حتمية الهلاك والموت، وفي حوار بين (هام)، وبين ابنه (كلوف) نستخلص أن الإنسان ميتاً أياً ما كانت حالته أو صحته أو سنه، وإن تأجل عليه الموت، فهو لا بد مقبل عليه:

هام : أعطني حبة المسكن.

كلوف : لا يزال الوقت مبكراً (صمت).

لا يزال مبكراً بعد المنشط الذي أخذته، ولن تؤثر الحبة إذا أخذتها الآن.

هام : يبنهونك في الصباح، ويخدرونك في المساء. أو ربما العكس. (صمت)
هل مات ميتة طبيعية، ذلك الطبيب الهرم ؟

كلوف : لم يكن هرمًا.

هام : لكن هل مات ؟

كلوف : بالطبع.^{cxvii}

تكشف هذه المواجهة الحوارية، عن دلالة استنكارية؛ فالموت لا يخضع لأية ضوابط أو أسباب إنه حقيقة مطلقة. "والخوف من الموت هو خوف من الإبادة وفقد الذاتية، ويثير الخوف اضطراب حياة الإنسان من أعماق أغوارها ويضفي على الأشياء كافة سواد الموت، ولا يتيح لأية متعة أن تكون خالصة وبلا شوائب"^{cxviii}، وفكرة

الموت تقلق الإنسان وتكاد تلاحقه في كل مكان، حتى أن قلبه ليخفق بذلك الخوف الذي يسببه الموت. والرؤية الوجودية تتضمن المغزى الخاص الذي يتخذه الموت بالنسبة إلى الإنسان، الذي يعرف وحده من بين المخلوقات الحية جميعاً، أن عليه أن يموت. ومن هنا يعرف الوجود الإنساني بأنه وجود نحو الموت، وتحت تأثير هذه الحقيقة المطلقة يعيش الإنسان قلقاً وجودياً يحاول أن يتغلب عليه بالعقاير ليخفف من وطأته، لكن ذلك لن يحول دون وقوع الموت .

ولما كان (صاموئيل بيكيت) أحد رواد مسرح اللامعقول الذي ظهر كردة فعل بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية؛ لشجب الحروب والشور والدمار، وسعيًا منه إلى تعظيم أثر الدمار الذي أحدثه الإنسان باستغلاله العلم في إلحاق الضرر ببني البشر جميعاً، ركز (بيكيت) في مسرحية (نهاية اللعبة) على إظهار انقراض الكائنات والحشرات؛ في إشارة إلى أن الإنسان لم يكتف بتدمير أخيه الإنسان، بل امتد إيذاؤه إلى الطبيعة أيضاً، وجاء ذلك في أكثر من موضع في المسرحية، من بينها حوار بين (كلوف)، وبين أبيه (هام):

كلوف : في المطبخ فأر.

هام : فأر ! ألا يزال هناك فئران ؟

كلوف : في المطبخ واحد منها.

هام : ولم تُبده؟^{cxix}

يفسر الحوار الرسالة الضمنية التي يهدف إليها (صاموئيل بيكيت)، فسؤال الأب (هام) لابنه (كلوف) (ألا يزال هناك فئران؟) يوحي بقدر الخراب الذي خلفه الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية، وتجاوز هذا الدمار البشر ليطول أحد مفردات

الطبيعة وهي الفئران، ويتأكد هذا المعنى بعدما يخبر الابن أباه أنه ثمة فأر في المطبخ، فكان سؤاله (ولم تُبده؟) وكأن الطبيعي من بني الإنسان الدمار والإبادة والخراب.

ويتكرر المعنى نفسه في موضع آخر في النص الغائب (نهاية اللعبة) بين طرفي الحوار المسرحي السابق :

كلوف : (يتسلق السلم، يوجه المنظار نحو الخارج). لننظر ...

(ينظر وهو يحرك المنظار) صفر ... (ينظر) ... صفر (ينظر) و صفر.

(يخفض المنظار، يلتفت نحو "هام")

هام : لا شيء يتحرك. كل شيء ...

كلوف : صفر.

هام : انظر إلى البحر.

كلوف : لم يبق منه شيء.

هام : ولا نوارس !

كلوف : نوارس!

هام : والأفق؟ لا شيء في الأفق؟

كلوف : (خافضاً المنظار، مستديراً نحو "هام" لكن ماذا تريد أن يكون في الأفق؟

(صمت)

هام : الموج، كيف حال الموج ؟

كلوف : الموج ؟ (يصوب منظاره) . من رصاص.

هام : والشمس ؟

كلوف : (لا يزال ينظر) عدم.

هام : إذن ماذا ؟

كلوف : رمادي. (خافضاً المنظار ومستديراً نحو "هام"، بصوت أعلى) رمادي !
(صمت. بصوت أعلى) رمادي ! أسود خفيف يلف الكون.^{CXX}

يُظهر الحوار المسرحي السابق الأثر السلبي للإنسان على الطبيعة، وما ألحقه بها من ضرر، فقد حُسمت الحرب العالمية الثانية بقصف قنبلتين نوويتين من قبل الولايات المتحدة الأمريكية على الامبراطورية اليابانية، وتحديداً على مدينتي (هيروشيما) و(ناجازاكي)، وقد تسبب ذلك في إبادة سكان المدينتين، واستتبعه تلوث ذري كان له أثره على الطبيعة. وأراد (صاموئيل بيكيت) أن يصور حجم الخراب والدمار الذي أحدثه الإنسان، من خلال استخدامه دلالة الألوان. " ويرى اللغويون أن للون القدرة على إحداث تأثيرات نفسية على المتلقي؛ لأن كل لون من الألوان يرتبط بمفاهيم معينة، ويملك دلالات خاصة، ويحمل اللون الأسود ومشتقاته رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والعدمية والنفاء^{CXXI}، كما إن تيمة الانقراض معادلة للمفهوم الوجودي (العدم)، الذي تم التعبير عنه في الحوار من خلال كلمات مثل (صفر)، و(لاشيء).

تأثر (محمد بايدور) بتيمة الموت والانقراض الحاضرة في النص الغائب (نهاية اللعبة)، وعن تيمة الموت في النص الحاضر (دُمى الوحدة) فقد جاء حضورها على المستوى الرمزي، فالأسرة المكونة من الزوجين (مراد)، و(نازلي)، وأخيها(عارف)، معادلاً للنخبة المثقفة المصدومة، والتي آثرت الانعزال بعد الانتكاسة التي أصابت التجربة الديمقراطية في تركيا بعد انقلاب 1980م، لكن الزوجين (مراد)، و(نازلي) يمثلان نموذج المثقف السلبي الذي لا يرى أي أمل في الإصلاح، ويعيش على ذكريات الماضي، وبذلك يتحقق (الموت) في فقدان الأمل. أما (عارف) يرفض أن يستمر في حياة العزلة والتفوق، ويقرر مغادرة المنزل كما يبدو في الحوار المسرحي التالي :

عارف : أنا ذاهب .

نازلي : هل فقدت صوابك يا (عارف) ؟ ما هذا الزي ؟

عارف : لا أريد أن أشيخ هنا.

نازلي : يا (عارف) في الحقيقة نحن مسنون.

عارف : حسناً .. وهو كذلك ! لا أريد أن أموت هنا.

نازلي : وهل عندما تموت في مكان آخر سوف يكون له معنى ؟

عارف : لا أريد أن أموت .

نازلي : لا أحد يموت هنا... نحن ندبر أمرنا. انظر فـ(مراد) حتى بعد سنوات

يظل يقول: " قبعتي" ...^{cxxii}

تحاول السيدة (نازلي) أن تؤثر على أخيها (عارف) لتثنيه عن فكرة مغادرة المنزل، ويظل يشاركهم انعزالهم، فقد عاشوا جميعاً هذه العزلة الاختيارية تحت وطأة الظروف السياسية التي عانتها تركيا، لكنه يقرر أن يبدل ملابسه ويخرج من المنزل، فتحاول تثبيط عزيمته عندما يشرع أن يستبدل (ملابس النوم) في إشارة إلى الأفكار القديمة القائمة على اليأس وفقدان الأمل، وتحذره أن ذلك ليس بالأمر الهين وسيكون له مقابل، مما يؤكد أن الحوار يحمل دلالة رمزية :

عارف : يجب أن نغير هذا الوضع. (ينهض. يترنح. يمسك الأريكة) أريد أن أرتدي! أريد أن أرتدي!

نازلي : ينبغي عليك أن تخلع ثيابك أولاً.

عارف : ينبغي في البداية أن نرتدي.

نازلي : ينبغي أولاً أن نعلم أين الملابس القديمة! قضيتما سنوات داخل المنامات. التصقت بجلدكما. فلا يمكن الآن أن نرتدي فجأة... فخلع الثياب ... ليس مجاناً... له مقابل أيضاً! ^{cxxiii}

وبينما يتأهب (عارف) للخروج من المنزل، تكتشف (نازلي) أن زوجها (مراد) قد مات في إشارة رمزية إلى أن (الموت) هو الانعزال وغياب المبادرة بالتغيير، لكن الموت لم يجعل (عارف) يتراجع عن قراره. ويخرج من المنزل، وبعد فترة يعود لزيارة أخته وتقوم لإعداد قدهين من الشاي، وبينما تضع الصينية على الطاولة تسقط على الأرض بعد أن أسلمت روحها إلى بارئها، ونخلص من آخر جملة مسرحية على لسان (عارف) في مسرحية (دمى الوحدة) أن أخته (نازلي)، وزوجها هما السبب في أن يموتا على هذه الشاكلة :

عارف : لا أريد شيئاً يا حبيبتي. (صمت) لا أريد شيئاً يا حبيبتي. (يسير خارج المسرح وهو يجر قدميه) لا بد أننا قريبان من المياة المتدفقة... قلت دوماً.. قلت: لنستأجر منزلاً يطل على شلال...^{cxxiv}

يرى (عارف) - بوصفه متقفاً إيجابياً - أن الموت كان في انعزالهم وعدم اندماجهم في المجتمع، وهو ما يفهم من دلالة (المياة المتدفقة) المعادل الموضوعي للحياة والتعايش بين أطراف الشعب، وهو الذي كان يلح على أخته وزوجها أن يستأجرا منزلاً يطل على (شلال) أي أنه كان يدعوهم إلى الاندماج والتحرر من توقعهم وعزلتهم الاختيارية.

أما تيمة الانقراض عند (محمد بايدور) في النص الحاضر (دُمى الوحدة) تتجلى في صورة رمزية تحذيرية، حيث يرى (محمد بايدور) أن الإنسانية التي تنتشق بمفاهيم التحضر، قد أفسدت حياتها بصنيعها. فاستبدل الإنسان بطعامه المفيد، المحفوظ المجدد غير الصحي، الذي لا يقبل أن يتناوله الكلاب. إن بني الإنسان هم أشد خطراً على أنفسهم، تجدهم يدخنون وهم على دراية بخطورة التدخين على صحتهم، ويشتهون حساء الدجاج، وما تسببوا فيه من ضرر للبيئة سوف يؤدي يوماً ما إلى انقراض الدجاج :

عارف : يجمدون كل شيء... نشترى ومنتظر كامل اليوم ليذوب الثلج... ثم يظهر ما أسفل ذلك الجليد الصلب، شيء غير طازج ومُعيب ... هذا لا يأكله حتى الكلب!

مراد : تعلم أنه مر وقت طويل منذ اختفت الكلاب ... فلا يجدي هذا القول نفعاً الآن ... (أشعل لفافة تبغ وسعل قليلاً) لو أن هناك حساء الدجاج، لكن

الدجاج أيضاً اختفى ... إذن البسكويت وحسب...التيليو - الشاي -
الكاكاو...

عارف : هل رأيتما المشفى الجديد؟

نازلي : المبني من الزجاج ؟ نعم، كنت قد خرجت لشراء البسكويت ومررت
من أمامها.

مراد : هل من الزجاج ؟

عارف : نعم .. كامل البناء مكون من الزجاج... فهو مشفى شفاف ... من
يرغب، يقف أمامه يُشاهد العمليات، والمرضى الموصول بأفواههم
وأنوفهم خراطيم رقيقة، والنساء اللاتي يضعن حملهن، ومكاتب الأطباء،
ورؤية ما تفعله الممرضة المناوبة في الليل مع الحارس الليلي! وهناك
أيضاً سلحفاة.

مراد : أتوجد سلحفاة؟ أية سلحفاة؟ اولئك أيضاً اختفوا منذ فترة طويلة.

عارف : تتجول سلحفاة في الردهة الكبيرة الكائنة في وسط الطابق الأول. اتضح
أنها الأخيرة من نوعها. فقد كوموا العشب النامي في المزارع الكبيرة
بالغرفة. تخرج السلحفاة من وقت إلى آخر من بين العشب. حيوان
بطيء. هناك أناس بالمئات أمام المشفى كل ساعة ... ينتظرون لكي
يتمكنوا من رؤية السلحفاة ولو للحظة واحدة^{CXXV}...

يهدف (محمد بايدور) من خلال تيمة الانقراض إلى التنبيه على أن غياب التعايش
بين أبناء المجتمع الواحد، وعدم قبول الآخر، وما يستتبعه من تناحر سيؤدي إلى

نتيجة حتمية، هي انقراض العنصر البشري. وما يؤكد الذي انتهينا إليه هو أن (محمد بايدور) يرمز بالسحفاة إلى الإنسان القديم ذي الخصال الفطرية؛ وقد تحقق ذلك المعنى لكون السحفاة كائناً بطيء الحركة في إشارة إلى القدم، وأيضاً لأنها من الكائنات المعمرة مثل الإنسان. وإنسان العصر الحالي يسعى دوماً إلى الاطمئنان على السحفاة؛ لأنه يتوق إلى أن يعود إلى فطرته السليمة من محبة وتعايش وقبول الآخر دون تناحر حتى يتخلص من القلق ويعيش في أمان.

ومما سبق يتبين لنا بعد أن استعرضنا التيمات المشتركة بين النص الغائب (نهاية اللعبة)، وبين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، أن الأديب التركي (محمد بايدور) في ضوء النصية المنفرعة - أحد أنواع التفاعل النصي الذي أقره (جيرار جينيت) - قد لجأ إلى (التحويل غير المباشر) أو (محاكاة) التيمات الرئيسة للنص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة). فقد كان الهدف الرئيس للأديب الأيرلندي (صاموئيل بيكيت) من خلال مسرحيته (نهاية اللعبة) أن يوجه صرخة رفض إلى عالم الحروب، والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب، والتي كانت سبباً في ميل الإنسان إلى العزلة وأصبح الخوف والقلق مكونين أساسيين في حياته، أي أن دعوته في جوهرها إنسانية. أما عن لجوء (محمد بايدور) إلى محاكاة هذه التيمات الحاضرة في النص الغائب لـ(صاموئيل بيكيت) وجعلها في خدمة رسالته الضمنية، فالحرية ونقيضها محركان للإبداع، فإن كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالات متنوعة، فإن نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن في التحايل على الرقابة والقهر، ويسعى إلى استحداث وإبداع أشكال ومفردات جديدة للعمل الأدبي. وهو ما كان يطمح إليه (محمد بايدور) بمحاكاة مسرحية (نهاية اللعبة)؛ لتنبه أبناء جلدته من مثقفي تركيا، ودعوتهم إلى عدم الانعزال والتخلي عن روح اليأس التي سيطرت عليهم بعد أن وجهت طعنة نافذة في قلب التجربة الديمقراطية التركية بعد انقلاب 1980م.

الخاتمة

كانت الغاية من هذا البحث، تطبيق منهج التفاعل النصي وفق طرح (جيرار جينيت) على باكورة النصوص المسرحية المنتمية إلى مسرح اللامعقول للأديب التركي (محمد بايدور)؛ بغرض الكشف عن مواطن تفاعل وتداخل بنيتها النصية مع النص المسرحي (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت).

وقد توصل البحث إلى مجموعة من النتائج، أهمها :

■ تضافرت الجهود الغربية في الساحة النقدية المعاصرة، وسعت إلى بلورة البحث في التفاعل النصي وتطويره من مجرد ظاهرة أو مصطلح ليصبح منهجاً إجرائياً، له آلياته ووسائله التحليلية التي تساعد الناقد أو القارئ على كشف النصوص الغائبة، وآليات تفاعلها مع النص الجديد.

■ يكشف درس التفاعل النصي عن أغوار العمل المسرحي، ويمنحه قيمة معرفية وجمالية، ويضع بين يدي الكاتب المسرحي اتجاهات جديدة في التأليف المسرحي، كما يضع بين يدي المتلقي طريقة جديدة للتعامل مع الأدب تتسم بالانفتاح الثقافي وحرية القراءة، إذ يتيح للمتلقي حرية الفهم والتأويل، ويساعده على سبر أغوار النص، مستعيناً بما يملك من ثقافة، وكلما كانت ثقافة المتلقي أوسع كانت ممارسته للتفاعل النصي أقوى. وقد يلتقي هذا المنهج مع الأدب المقارن، ولكنه يختلف عنه، في أنه يركز على الوسيلة لا الغاية، فليست غايته إثبات التأثير والتأثير، إنما غايته البحث عن امتدادات فكرية وجمالية للنص في نصوص أخرى.

■ ظهر مسرح اللامعقول في أوروبا في الخمسينيات من القرن العشرين؛ كردة فعل من قبل مجموعة من الكتاب الذين رفضوا الواقع في كتاباتهم المسرحية؛

هذا الواقع الذي فرضته الظروف الاجتماعية والسياسية الناجمة عن حربين متتاليتين، وظروف التمدين البالغ، جعلتا الإنسان بمثابة الآلة أو الرقم، وجردته من صفات الإنسانية، فأصبح مجرد شيء يهلك ويستهلك، ويبعد كل البعد عن كل ما يميزه بوصفه إنساناً عن بقية مخلوقات الأرض. لم يكون هؤلاء مدرسة حديثة في الأدب أو مذهباً منهجياً في المسرح، ولكن كان يجمع بينهم، موقف فلسفي موحد، ألا وهو السخط على الحياة بصورتها القائمة في المجتمع الأوروبي المعاصر.

■ فقد مسرح اللامعقول تأثيره في أوروبا مع نهاية الستينيات، على العكس من ذلك استطاع مسرح اللامعقول في حقبة الستينيات والسبعينيات أن ينفذ تأثيره إلى المسرح التركي، ويحقق وجوداً له إلى جانب المسرح السياسي والملحمي؛ نتيجة لملاءمته للظروف السياسية التي كانت تمر بها تركيا، ولا سيما في فترة الستينيات. وقد شهد المسرح التركي ركوداً خلال الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين؛ نتيجة للظروف السياسية في تركيا، ورغم ذلك استمر تأثير مسرح اللامعقول على المسرح التركي، وأولى كتاب المسرح التركي ومن بينهم (محمد بايدور) أهمية كبيرة للتجريب؛ سعياً إلى خلق أنماط مسرحية جديدة، وكسر البناء المسرحي المتعارف عليه، وتبني خصائص مسرح اللامعقول من إبهام الزمان والمكان، وعدم منطقية الأحداث، والميل إلى التجريد.

■ اتسمت الشخصية الأدبية لـ(محمد بايدور) بالشجاعة والرغبة في التفرد بارتداد آفاق جديدة في الكتابة غير متداولة. وقد تكون رغبة (محمد بايدور) في تقديم نصوص مسرحية مختلفة وما صاحبها من صدى وتجاوب قوي في الوسط الثقافي، سبباً في إنعاش المسرح التركي في فترة الثمانينيات من القرن العشرين

بعدها ألقى الانقلاب العسكري بظلاله السلبية من ركود وتراجع على المسرح التركي، وسائر الأنشطة الثقافية في تركيا.

■ كان (محمد بايدور) من كُتاب المسرح التركي الذين قدموا إنتاجاً مسرحياً غزيراً، ناقش من خلاله قضايا الإنسانية ومفهوم التحضر بوجه عام، كما سلط الضوء على قضايا وطنه والفرد التركي، وجاءت غالبية نصوصه المسرحية قائمة على الخصائص البنائية لمسرح اللامعقول.

■ حدد الباحث ست تيمات رئيسة اشترك فيها النص الحاضر/ مسرحية (دُمى الوحدة) للأديب التركي (محمد بايدور)، والنص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة) للأديب الإيرلندي (صاموئيل بيكيت)، وهي: (كبر السن وعجز شخوص المسرحية ومرضاها)، و(القسوة والغلظة)، و(قدرية المكان)، و(الجمود وعدم قابلية التغيير)، و(الوجود الإنساني والمعاناة)، و(الموت وانقراض الكائنات).
 ■ لم يكن التفاعل النصي في رسم الشخصيات المسرحية بين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، وبين النص الغائب (نهاية اللعبة) قاصراً على كبر السن، والمرض والضعف الجسدي لشخوص المسرحية؛ بهدف نقل إحساس العجز والفراغ واللاشيء الذي ألم بالإنسان بوجه عام وبالفرد التركي على وجه الخصوص، بل تجاوز (محمد بايدور) ذلك بإضافة تفاصيل نفسية مهمة، من حيث المشاعر التي تسيطر على الشخصيات وتحركها، كما أنه أشار إلى ملامح أخلاقية بالغة الحساسية، مثل وجود علاقة زنا محارم بين كلا من (نازلي)، وبين شقيقها (عارف)؛ ليعكس إلى أي مدى بلغت أخلاقيات إنسان القرن الحادي والعشرين من ترهل وتغييب لأية ضوابط دينية وقيمية تنظم للإنسان حياته. كما لا يفوتنا أن كبر السن وما يصاحبه من صعوبة حركة إشارة إلى قيود الواقع وعثراته.

■ إذا كان (صاموئيل بيكيت) قد عبّر عن القسوة والغلظة من خلال عقوق ابن لأبيه، فقد حرص (محمد بايدور) في النص الحاضر (دُمى الوحدة) أن يجعل تيمتي القسوة والغلظة أكثر وضوحاً وتأثيراً عما كانتا عليه في النص الغائب (نهاية اللعبة)، وذلك من خلال جريمة بشعة، تجرد الجاني فيها من مشاعر الأبوة وقتل ابنه، في إشارة إلى أن الإنسان في العصر الحديث أصبح أشد قسوة من الحيوانات التي ترعى صغارها، وتضحي بأرواحها في سبيلهم. أمّا الملمح الثاني الدال على القسوة والغلظة هو فتور تلقي الخبر من قبل (مراد) وزوجته، بما لا يتناسب وحجم الجرم المخالف للفطرة السليمة، مما يعكس تبدل الإحساس لدى الفرد التركي، وغياب ما يصدمه لمعايشته الأسوأ من أحوال سياسية واقتصادية واجتماعية عقب انقلاب 1980م.

■ حرص (صاموئيل بيكيت) في النص الغائب/ (نهاية اللعبة) على أن يجعل الغرفة تتضمن صندوقي قمامة يرمز بهما إلى القبور، ليؤكد اختزال الحياة في قبور يؤول إليها الإنسان طال به الزمن أو قصر. ومثلما تضم صناديق القمامة المخلفات والأشياء المستهلكة، تضم القبور بني الإنسان بعد أن تنهكهم الحياة وينقضي أجلهم في إشارة إلى مأساوية الواقع الإنساني.

■ قدم (محمد بايدور) تفاصيل في وصف المكان المسرحي نستدل من خلالها على التفاعل النصي بين النص الحاضر (دُمى الوحدة)، والنص الغائب (نهاية اللعبة)، وهي وجود سريرين في خلفية المشهد المسرحي على غرار صندوقي القمامة عند (بيكيت)، وليؤكد (محمد بايدور) أن السريرين يرمزان إلى القبر، وصف استغراق (نازلي) في النوم كأنها ميتة. كما أن حركة الشخصيات المسرحية في المكان ببطء، والتي تصل أحياناً إلى حد الجمود الحركي توحى أنهم أشبه بالموتى، في إشارة إلى تمكن اليأس منهم؛ لعدم جدوى الحياة، و

رفض التواصل مع العالم الخارجي، والتفوق على الذات، وهذه الحالة تعبر عن حال الفرد التركي ولا سيما النخبة المثقفة التي فقدت الأمل والدافعية لشعورها بأنه لا طائل من وراء أية محاولة للإصلاح.

■ إن نظرة (بيكيت) للوجود من خلال شخصياته المسرحية في النص الغائب (نهاية اللعبة) هي نظرة إنسان يبحث عن معنى للحياة، ويؤكد على انعدام الزمن، وبقاء الأشياء في موضعها، إلى حد الجمود، لقناعته باللاجدوى من الوجود الإنساني، وتوقف فعل الحياة، وأن الإنسانية اقتربت من العدم والانقراض. أما النص الحاضر (دمى الوحدة) لـ(محمد بايدور)، فقد جاء موقف (نازلي) وجمودها الفكري، احتجاجاً واعتراضاً من قبل شخصيات مسرحية (دمى الوحدة) - التي تمثل النخبة المثقفة المحبطة - لما عاشوه من واقع مرير، ولأنه - على حد قول (نازلي) - لن يحدث أي تغيير مهما مر الزمن، فليس هناك جدوى من الحياة.

■ كان حضور تيمة الوجود الإنساني والمعاناة في النص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة) لـ(صاموئيل بيكيت) ذا صبغة فلسفية، وقد صاغ (صاموئيل بيكيت) هذا الرأي تحت وطأة المعاناة التي عاشها كُتاب مسرح اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية، والذين اعتنقوا المذهب الوجودي. أما تيمة الوجود الإنساني والمعاناة عند (محمد بايدور) حملت الصبغة السياسية أكثر من كونها تيمة فلسفية، فهو يسعى إلى إكساب نصه الحاضر المتفاعل بُعداً جديداً هو البعد الثوري التحريري، لأنه لن يتحقق تغييرٌ سياسيٌّ إلى الأفضل إلا متى تقبل كل فرد تركي الآخر، وأن تحقق الذات لا يحدث إلا من خلال تحقق الجمعي مهما اختلفت الآراء والتوجهات، وإذا لم يحدث ذلك كانت المعاناة والألم.

■ كان حضور الموت عند (صاموئيل بيكيت) دلالة العدم والغياب، ويعني أيضاً توقف فعل الحياة والوجود، وتمثل مسرحيته (نهاية اللعبة) حتمية الهلاك والموت. أما تيمة الموت في النص الحاضر (دمى الوحدة) فقد جاء حضورها على المستوى الرمزي؛ فالأسرة المكونة من الزوجين (مراد)، و(نازلي)، وأخيها(عارف)، معادلٌ للنخبة المثقفة المصدومة، والتي آثرت الانعزال بعد الانتكاسة التي أصابت التجربة الديمقراطية في تركيا بعد انقلاب 1980م، لكن الزوجين (مراد)، و(نازلي) يمثلان نموذج المثقف السلبي الذي لا يرى أي أمل في الإصلاح، ويعيش على ذكريات الماضي، وبذلك يتحقق (الموت) في فقدان الأمل.

■ تبين بعد تحديد الباحث للتييمات المشتركة بين النص الغائب (نهاية اللعبة)، وبين النص الحاضر (دمى الوحدة)، أن الأديب التركي (محمد بايدور) في ضوء النصية المتفرعة — أحد أنواع التفاعل النصي الذي أقره (جيرار جينيت) — قد لجأ إلى (التحويل غير المباشر) أو (محاكاة) التيمات الرئيسة للنص الغائب/ مسرحية (نهاية اللعبة). فقد كان الهدف الرئيس للأديب الأيرلندي (صاموئيل بيكيت) من خلال مسرحيته (نهاية اللعبة) أن يوجه صرخة رفض إلى عالم الحروب، والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب، والتي كانت سبباً في ميل الإنسان إلى العزلة وأصبح الخوف والقلق مكونين أساسيين في حياته، أي أن دعوته في جوهرها إنسانية. أما عن لجوء (محمد بايدور) إلى محاكاة هذه التيمات الحاضرة في النص الغائب لـ(صاموئيل بيكيت) وجعلها في خدمة رسالته الضمنية، فالحرية ونقيضها محركان للإبداع، فإن كانت الأولى تتيح للمبدع خيارات عديدة ومجالات متنوعة، فإن نقيضها يلزم المبدع أن يتفنن في التحايل على الرقابة والقهر، ويسعى إلى استحداث أشكال وإبداع مفردات جديدة

للعمل الأدبي. وهو ما كان يطمح إليه (محمد بايدور) بمحاكاة مسرحية (نهاية اللعبة)؛ لتنبئه أبناء جلدته من مثقفي تركيا، ودعوتهم إلى عدم الانعزال والتخلي عن روح اليأس التي سيطرت عليهم بعد أن وجهت طعنة نافذة في قلب التجربة الديمقراطية التركية بعد انقلاب 1980م.

الهوامش والحواشي:

- ⁱ- مثل جوليا كريستيفا، وميخائيل باختين (1895-1975م)، ناقد ولغوي روسي. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ⁱⁱ- Julia Kristeva : Revolution in Poetic Language, Translated by: Margaret Waller, Columbia University, New York, 1984, P60.
- ⁱⁱⁱ- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبدالجليل كاظم، دار توبقال، الطبعة الأولى، الرباط، 1991م، ص 21.
- ^{iv}- Julia Kristeva : The Kristeva Reader, Translated by :Toril Moi, Columbia University Press, New York, 1986, P37.
- ^v- انظر: حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دون تاريخ، ص 24.
- ^{vi}- مثل: رولان بارت (1915م- 1980م)، ناقد أدبي، وفيلسوف، ولغوي، فرنسي. ويوري لوتمان (1922م- 1993م)، أديب روسي، وناقد أدبي. وميشيل ريفاتير (1924م - 2004م)، ناقد أدبي بريطاني، شغل منصب أستاذ في جامعة أكسفورد. وتزفتيان تودوروف (1939م- فبراير 2017م)، ناقد أدبي، ولغوي، وفيلسوف، فرنسي- بلغاري. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ^{vii}- جيرار جينيت : مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1985م، ص 90.

- viii- فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت، ترجمة: د. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، 2004م، ص116.
- ix- تزفتيان تودوروف : الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، 1990م، ص41 .
- x- تيري إجلتون: ما هو الأدب، ترجمة: محمد خطابي، مجلة علامات في النقد، ع8، محور العدد: قضايا الرواية المغربية، 1998م، ص86.
- xi-Michael Riffaterre: Text Production, Translated by: Teres Lyons, Columbia University Press, New York, 1983, P3.
- xii- مثل لوران جيني: أستاذ الأدب الفرنسي الحديث في جامعة جنيف. وجيرار جينيت (ولد 1930م)، وهو أستاذ للأدب الفرنسي، حصل على دكتوراه في الأدب الفرنسي من جامعة السوربون عام 1967م. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- xiii- ب.م. دوبيازي : نظرية التناص، تعريب: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع28، إبريل 2000م، ص115.
- xiv- مارك أنجينو : "التناصية: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره" داخل كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998م، ص75.
- xv- الطروس (Palimpsestes بالفرنسية) جمع الطرس، وهو المخطوط أو الكتاب الذي مُحى أولاً، ثم أعيدت كتابته ثانية. ويشير (جيرار جينيت) بهذا المصطلح إلى ما نقول به نظرية النص من أن النص هو نص على نصوص سابقة. وهو الموضوع الذي تناوله في هذا الكتاب بعد أن توصل إلى أن التناص ليس المظهر الوحيد لظاهرة اعتماد النص اللاحق على النصوص السابقة. انظر: سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1992م، ص22.
- xvi- انظر : جراهام آلان : نظرية التناص، ترجمة: د.باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2011م، ص138- 148.
- xvii- سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1989م، ص34.

xviii – كريستين مونتالبيني: جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، ترجمة : غسان السيد – وائل بركات، دار الرحاب للنشر والطباعة والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2001م، ص120.

xix –Haldun Taner & Metin and Ve Özdemir Nutku: Tiyatro Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara,1966, s.1

xx – حنا عبود : مسرح اللامعقول (نظرة في المؤثرات العامة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 81، يناير 1978، ص 81.

xxi – صاموئيل بيكيت : كاتب مسرحي إيرلندي، وناقد أدبي وشاعر. ولد في الثالث عشر من إبريل عام 1906م في مدينة (بدلن) في (إيرلندا)، وتوفي في (باريس) في الثاني والعشرين من ديسمبر 1989م. أحد رواد مسرح اللامعقول، وكتب أعماله الأدبية باللغتين الفرنسية و الإنجليزية ثم ترجمها بنفسه إلى لغات أخرى. تعد مسرحيته (في انتظار غودو) أهم أعماله وأكثرها شهرة و شيوعا. ومن أهم ما يميز مسرحيات (صاموئيل بيكيت) أنها بسيطة وجوهرية. ووفقا لبعض تفسيراته، أنه كلما كان يكتب مسرحياته وفقا للإنسان المعاصر كان بالفعل يميل إلى التشاؤم. حصل (بيكيت) على جائزة نوبل في الأدب عام 1969م.

Bkz: Ayşegül Yüksel: Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Kitap Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2012, 8-9.

xxii – أوجين يونسكو : كاتب مسرحي روماني. ولد في مدينة (سلاتينا) إحدى مدن مملكة (رومانيا) في السادس والعشرين من نوفمبر عام 1909م، وتوفي في العاصمة الفرنسية (باريس) في التاسع والعشرين من مارس عام 1994م. يعد أحد رواد مسرح اللامعقول، وكانت الفكرة الرئيسة في مسرحياته، هي السخرية من عبثية أوضاع الحياة، وانعدام الغاية في الوجود الإنساني. ومن أشهر مسرحياته (المغنية الصلعاء) .

انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

xxiii – مارتن اسلين : دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله خطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 2009، ص1.

xxiv –آرنولد ب.هنجلف : اللامعقول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، الطبعة الأولى، بغداد، 1979م، ص95.

xxv- صامويل بيكيت : خمس مسرحيات تجريبية، ترجمة: د.نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م، ص20-21.

xxvi- Fuat Boyacıoğlu: Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 11, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, 2004, s.214.

xxvii - جان جينيه : شاعر، وروائي، وكاتب مسرحي فرنسي. ولد في التاسع عشر من ديسمبر عام 1910م، وتوفي في الخامس عشر من إبريل عام 1986م. من رواد مسرح اللامعقول، وتناول في مسرحياته قضايا الإنسان أمام الشر، والألم، والشبق. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

xxviii - آرثر آدموف : كاتب مسرحي، ومترجم من أصول روسية. ولد في (كيسلوفودسك) في الثالث والعشرين من عام 1908م، وتوفي في العاصمة الفرنسية (باريس) في الخامس عشر من مارس 1970م. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

xxix - مارتن اسلين : دراما اللامعقول، ص12.

xxx -Sevda Şener : " Absürd Tiyatro ", Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi Yayınları, Dördüncü Baskı, Ankara, 2006, s.300-301.

xxxii - مليح جودت آنداي : شاعر، وروائي، وكاتب مسرحي تركي. ولد في (استانبول) في الثالث عشر من مارس عام 1915م، وتوفي فيها في الثامن والعشرين من نوفمبر عام 2002م. أثناء دراسته في المرحلة الثانوية تعرف على (اورخان ولي Orhan Veli)، و(اوقطاي رفعت Oktay Rifat) وأخذوا على عاتقهم التجديد في الشعر التركي، وكان ذلك سبباً لظهور تيار (غريب: Garip). يعد مليح جودت آنداي من رواد مسرح اللامعقول في تركيا، وتشكل ثيمة (الموت) حضوراً قوياً في إنتاجه المسرحي. من أعماله الشعرية : (الشجرة المنزعجة Ölüksüzlük Ardında) (Ağaç)، و(مكتب التلغراف Talgrafhane)، و(جلجامش بعد الخلود Ölüksüzlük Ardında) (Gilgamiş). ومن رواياته: (المتسكون Aylaklar)، و(أمر سري Gizli Emir). ومن مسرحياته: (الأفاعي Yılanlar)، و(نفایات ميكادو Mikado'nun Çöpleri)، و(الخالدون Ölüksüzler)، و(الموتى يريدون التحدث Ölüler Konuşmak İster)

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul, Mart 2010, s.105-106.

xxxii - عزيز نسين : صحفي، وشاعر، وقاص، كاتب مسرحي تركي. ولد في (استانبول) في الثاني من يناير عام 1916م، وتوفي في (أزمير) في الخامس من يولييه 1995م. اسمه الحقيقي (محمد نصرت نسين)، حقق شهرة كبيرة في مجال الأدب الساخر. تخرج في المدرسة الحربية في (أنقرة) في عام 1937م، ثم درس ما بين عامي (1937-1939م) في المدرسة الفنية العسكرية، وأكاديمية الفنون الجميلة. في عام 1945م ودع الحياة العسكرية واتجه إلى العمل بالصحافة وكانت أول تجربة صحفية له في صحيفة (قاراگوز Karagöz). أصدر مع صديقه الأديب (صباح الدين علي) العديد من الصحف والمجلات، ففي عام 1946م أصدر صحيفة (ماركو باشا Marko Paşa) التي كانت تحقق مبيعات يومية قرابة ستين ألف نسخة، واعتقل بسبب مقالاته في هذه الصحيفة لانقلابه الرئيس الأمريكي (هنري ترومان)، وحوكم أمام محكمة عسكرية وحكم عليه بالسجن عشرة أشهر والنفي إلى (بورصة) ثلاثة أشهر ونصف بعد انقضاء المدة. عقب خروجه من السجن أصدر صحيفة أخرى بعنوان (معلوم باشا Malum Paşa)، ومع تكرار تجربة الاعتقال وإغلاق الصحيفة، أصدر صحيفتي (محرور باشا Merhum Paşa)، و(علي بابا Alibaba). عام 1956م أسس بالأشتراك مع الأديب التركي (كمال طاهر) داراً للنشر باسم (دار الفكر Düşün Yayınevi). نال جائزة مجمع اللغة التركية عام 1969م عن مسرحية (Çiçü). من إنتاجه المسرحي : (افعل شيئاً يا مت Bir Şey Yap Met)، و(وحوش طوروس Toros Canavarı)، و(هيا اقتلني يا روجي Hadi Öldürsene Canikom).

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul, Mart 2010, s.751-752.

xxxiii - فرحان شنصوي : ممثل مسرحي، وكاتب مسرحي تركي. ولد في (سامسون) في السادس والعشرين من فبراير عام 1951م. اسمه الحقيقي (عثمان فرحان شنصوي). أنهى دراسته الثانوية عام 1970م، وألتحق بأكاديمية الفنون الجميلة قسم (معمار)، غير أنه لم يكمل دراسته، وسافر إلى (فرنسا) لدراسة الدراما، وتخرج في أكاديمية (ستراسبورغ) للفنون المسرحية عام 1975م. قام بتأليف العديد من الاستكشاث الفكاهية، والمسلسلات الكوميدية لكثير من القنوات التلفزيونية وفي مقدمتها مجموعة قنوات (TRT). زج في السجن بتهمة إزدراء الأديان بسبب مسرحية (ألحان

Güle Müzikal Muzır) ونال شهرة بسبب مسرحيته (وداعا غودو Güle Müzikal Muzır) التي تعد محاكاة لمسرحية (في انتظار غودو) لـ(صاموئيل بيكيت).
Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, s. 956-957.

xxxiv- Dr.Şengül Kocaman: Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması : Samuel Beckett/Godot'yu Beklerken, Ferhan Şensoy/ Güle Güle Godot, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 1, 2007, s.429.

xxxv - گونگور ديلمن: كاتب مسرحي تركي . ولد في منطقة (تكيرداغ) في السابع والعشرين من مايو عام 1930 م. وفي الأعوام ما بين 1942 م حتى 1945م تلقى تعليمه الثانوي ، وفي هذه المرحلة قرأ لـ(وليم شكسبير) وأعجب بإبداعاته الأدبية. التحق بقسم علم اللغات الكلاسيكية بكلية الآداب جامعة استانبول وتخرج فيه في عام 1960 م. حصل على منحة دراسية في العام التالي إلى (الولايات المتحدة الأمريكية) لدراسة المسرح وتقنية الإضاءة المسرحية والإخراج المسرحي. واستمرت دراسته هناك في جامعتي " يالا " و" واشنطن " حتى عام 1964 م. أتاحت له الفرصة للاطلاع على التقنيات المسرحية الحديثة، حيث تمت دعوته للمسرح الملكي المعروف حالياً بـ"المسرح القومي" في (اليونان) ومسرح " هبimah " في (تل أبيب). كان (گونگور ديلمن) على دراية باللغتين الإنجليزية واليونانية. ففي الفترة ما بين أعوام 1953م حتى 1959 م عمل مترجماً في الهيئات الأمريكية العسكرية في مناطق: (ارضروم وأنقرة واستانبول) لتوفير نفقات الدراسة. كما أتاحت له درايته باللغة اليونانية أن يقرأ التراجم اليونانية القديمة لـ(اسخيلوس، وسوفوكليس)، وفتن بالتراث اليوناني لدرجة أنه قام بترجمة تراجم (سوفوكليس) " أنتيجونا " في عام 1972م. عمل في مسارح الدولة في الفترة ما بين عامي 1964 م و 1966م، وترقى في العمل به حتى أصبح رئيس قسم النصوص المسرحية في إذاعة (استانبول)، بجانب عمله في مجال الإخراج المسرحي على خشبات مسرح مدينة (استانبول)، كما عمل ضمن هيئة تدريس قسم المسرح في كونسرفتوار الدولة لجامعة (استانبول). من مسرحياته : (أذنا ميداس Midas'in Kulakları)، و(كنز ميداس Midas'in Altınları)، و(عقدة ميداس Midas'in Kördüğümü)، و(الأضحية Kurban)، و(مطعم القرد الحي Canlı Maymun Lokantası).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.338-339.

xxxvi - سرمت چاغان: كاتب مسرحي وممثل وصحفي تركي. ولد في (أماصيا) في العاشر من إبريل عام 1929م، وتوفي في (استانبول) في الخامس من أغسطس عام 1970م. ترك دراسة الهندسة في (روبرت كولج) في (استانبول) رغم بلوغه عامه الدراسي الأخير؛ لشغفه بالمسرح. عمل بالصحافة في قسم السياسة الخارجية في صحيفتي (الوطن Vatan)، و(العالم Dünya). عمل بالتمثيل المسرحي، ومديراً للديكور في العديد من الفرق المسرحية. يعد (سرمت چاغان) من رواد المسرح الملحمي، وقد أظهر تأثيراً كبيراً بالكاتب المسرحي الألماني (برتولد بريخت). من أهم مسرحياته (مصنع القدم والساق: Ayak Bacak Fabrikası) عام 1965م.

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.289.

xxxvii - عدالت آغا اوغلو : كاتبة مسرحية، وروائية تركية. ولدت في (أنقرة) في الثالث والعشرين من أكتوبر عام 1929م. أنهت دراستها الثانوية في مدرسة (أنقرة) الثانوية للبنات، وألحقت بكلية اللغة والتاريخ والجغرافيا جامعة (أنقرة)، وتخرجت من قسم اللغة الفرنسية وآدابها عام 1950م. بدأت عملها في إذاعة (أنقرة)، باعتبارها كاتبة مسرحيات إذاعية عام 1951م، واستمرت في وظيفتها حتى استقالتها في عام 1970م. بزغ نجمها في فترة الستينيات من القرن العشرين لما تميزت به كتاباتها المسرحية من رصد تأثير العلاقات الاجتماعية على العالم الداخلي للإنسان. من مسرحياتها : (موت بطل Bir Kahramanın Ölümü)، و(الخروج Çıkış)، و(الشرانق Kozalar).

Bkz: Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.19-20

xxxviii - مسرح الساحة : من أشكال المسرح الشعبي التركي. يطلق عليه الأتراك (ortaoyunu) ؛ لأن المسرحية تقدم في فناء أو ساحة مستديرة يحيط بها المنفرجون، إلا من جهة واحدة تترك مفتوحة حيث يدخل منها الممثلون إلى الساحة. يستخدم فيه ديكور بسيط عبارة عن سائر خشبي. عرف الأتراك مسرح الساحة في القرن الخامس عشر عن طريق الإيطاليين واليهود المهاجرين من (أسبانيا). يعتبر مسرح الساحة أقرب إلى المسرح الواقعي، وأكثر الأنواع تطوراً داخل البلاد

الإسلامية. يتشابه في بعض جوانبه بالفراغوز سواء في شخصياته أوفي بناء المسرحية. عمل مسرح الساحة على تصحيح أوضاع المجتمع للحفاظ على القيم. تمثلت شخوصه الرئيسية في (قاووقلو kavuklu) و(بيشكار pişekar).

Metin And : Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro Tarihi , İletişim Yayınları ,İkinci Baskı,İstanbul, 2006 , S.50–56.

^{xxxix} – Müzeyyen Buttanrı: Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2, Spring 2010, s.70

^{xi} – Nurtaç Ergün:Çağdaş Türk Tiyatrosunda Samuel Beckett Etkisi: Güle Güle Godot ve Godot'yu Beklemezken, Türkbilig (Türkoloji Araştırmaları Dergisi), Sayı 29, Ankara, Bahar 2015, s.165.

^{xlii} – Zehra İpşiroğlu: Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1996,s.79

^{xliii} – اورخان كمال : روائي ومسرحي تركي. ولد في (أضنة) في الخامس عشر من سبتمبر عام 1914م، وتوفي في (صوفيا) في (بلغاريا) في الثاني من يونيه عام 1970م. اسمه الأصلي (محمد رشيد اويچی Mehmet Raşit Öğütçü). وقع تحت تأثير الواقعية الاشتراكية، وبلغ قمة نضوجه الأدبي في فترة الستينيات من القرن العشرين. عكست أعماله الأدبية حياة الكادحين من الفلاحين والعمال في (أضنة)، كما تناول عذابات الفقراء والمهمشين في الأحياء الفقيرة في (استانبول). من أبرز أعماله الرواية (ملاحظات الرجل الصغير Küçük Adamın Notları) التي تدرج تحت أدب السيرة الذاتية، ورواية (منزل الوالد: Baba evi) عام 1949م، ورواية (الأراضي الدامية: Kanlı Topraklar) عام 1963م. نشر أولى مجموعاته القصصية عام 1970 م المعنونة بـ(معركة الخبز Ekmek Kavgası). ومن مسرحياته: (مرتضى Murtaza) عام 1968م، و(نصيب الأخ Kardeş Payı) عام 1969م.

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, s.780–781.

- ^{xliii} –Sevda Şener : Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2011, s.211
- ^{xliv} – Sevda Şener : Memet Baydur Tiyatrosu, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı.31, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2011, s.109
- ^{xlv} – سوزان سونتاغ : روائية، وناقدة، ومخرجة أمريكية. ولدت في السادس عشر من يناير 1933م، وتوفيت في الثامن والعشرين من ديسمبر 2004م.
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ^{xlvi} – بيتر هاندكه : أديب نمساوي. ولد في السادس من ديسمبر عام 1942م. حصل على جائزة نوبل في الآداب عام 2019م.
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ^{xlvii} – ميشيل فوكو : فيلسوف فرنسي. ولد في الخامس عشر من أكتوبر عام 1926م، وتوفي في الخامس والعشرين من يونيو عام 1984م. من أهم فلاسفة النصف الأخير من القرن العشرين .
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ^{xlviii} – جون برجر : شاعر، وروائي، ورسام إنجليزي. ولد في الخامس من نوفمبر 1926م، وتوفي في الثاني من يناير 2017م.
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ^{xlix} – رولان بارت : فيلسوف، وناقد أدبي، ومنظر اجتماعي فرنسي. ولد في الثاني عشر من نوفمبر 1915م، وتوفي في السادس والعشرين من مارس 1980م. أثر في تطور مدارس عديدة كالبنوية، والماركسية، وما بعد البنوية، بالإضافة إلى تأثيره في تطور علم الدلالة.
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ⁱ – باتريشيا هايسميث : روائية أمريكية. ولدت في التاسع عشر من يناير عام 1921م، وتوفيت في الرابع من فبراير عام 1995م. اكتسبت شهرتها الأدبية من خلال روايات الرعب والإثارة النفسية. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- ⁱⁱ – إيتالو سفيفو : روائي، وكاتب مسرحي إيطالي. ولد في التاسع عشر من ديسمبر 1861م، وتوفي في الثالث عشر من ديسمبر 1928م.
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

- iii – راسل هوبان : روائي، وكاتب قصص أطفال أمريكي. ولد في (الولايات المتحدة الأمريكية) في الرابع من فبراير عام 1925م، وتوفي في (إنجلترا) في الثالث عشر من ديسمبر عام 2011م. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.
- liii – Adalet Ağaoğlu Ve Memet Baydur : Mektuplaşmalar, Editör. Barış Erten, Birinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005, s.240
- liv – د.سافرة ناجي : الصمت في الأدب المسرحي المعاصر (اللامعقول أنموذجاً)، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2011م، ص123.
- lv – Adalet Ağaoğlu Ve Memet Baydur : (a.g.e), s.243.
- lvi – Alişan Çapan : "Alişan Çapan Cevat Çapan'la Memet Baydur Üzerine Söyleşiyor", Elveda Dünya Merhaba Kâinat Memet Baydur'un Ardından, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F. Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.73-74.
- lvii – Adalet Ağaoğlu Ve Memet Baydur : (a.g.e), s.128.
- lviii – Sina Baydur : "En Yakın Arkadaşımızı Kaybettik", Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F. Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.18-19.
- lix – Kemal Erol: Memet Baydur'un Tiyatro Yazarlığı Ve Eleştirisi, International Journal Of Social Science, Vol.6, University Of Surrey, United Kingdom, June 2013, s.479.
- lx – گونر سونر : كاتب مسرحي، ومخرج مسرحي، وممثل مسرحي تركي. ولد في (أنقرة) في الثامن عشر من مارس عام 1939م، وتوفي فيها في السابع والعشرين من مارس عام 1977م. شقيق الأدبية التركية (عدالت آغا اوغلو). ترك دراسته في كلية الحقوق جامعة (أنقرة) عام 1960م، وسافر إلى (باريس) لدراسة الفنون المسرحية في أكاديمية (تشارلز دولين Charles Dulin). عاد إلى (أنقرة) عام 1964م، وتزوج من الأدبية التركية (تزر اوزلو Tezer Özlü) التي تعرف بها في (باريس). من كتاباته المسرحية (غدا السبت: Yarın Cumartesi).

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, s.937.

^{lxi} – Memet Baydur: " Güner Sümer: Sessiz Güvercinler Ülkesinde", Sessiz Güvercinler Ülkesinde (Cumhuriyet Yazıları), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.55.

^{lxii} – محسن آرطغرل : ممثل ومخرج تركي. ولد في (استانبول) في الثامن والعشرين من فبراير عام 1892م، وتوفي في (أزمير) في التاسع والعشرين من إبريل 1979م. رائد النهضة المسرحية والسينمائية في (تركيا). تم تكريمه في سنواته الأخيرة بحصوله على جائزة الجمهورية التركية للثقافة عام 1971م. انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

^{lxiii} – Memet Baydur: "Muhsin Ertuğrul ile Nasıl Tanıştım?", Sessiz Güvercinler Ülkesinde (Cumhuriyet Yazıları), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s.98.

^{lxiv} – Ayşegül Yüksel : " Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse Ki Oyunları Bizde" Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F. Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s.62–63. & Bkz: Sevda Şener: Oyundan Düşünceye, Gündoğan Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1993, s.115–116.

^{lxv} – Yavuz Pekman : Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2002, s.27.

^{lxvi} – دوغان هيزلان : ناقد وصحفي تركي. ولد في (استانبول) في الثاني والعشرين من ديسمبر عام 1937م. اسمه الحقيقي (محمد دوغان هيزلان). بعدما أتم دراسته الثانوية عام 1956م، ألتحق بكلية الحقوق جامعة (استانبول) وتخرج فيها 1960م. أسس مجلة (الأدب الجديد Yeni Edebiyat) عام 1969م، واستمرت المجلة التي كان رئيس تحريرها في إصدار أعدادها حتى العدد الرابع والعشرين في عام 1971م. وتولى إدارة الصفحة الأدبية في جريدة (الجمهورية Cumhuriyet) ما بين عام (1970–1971م).

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.515.

lxvii – اوغوز آطاي: قاص تركي. ولد في (قسطنوني) في الثاني عشر من أكتوبر عام 1934م. تخرج في كلية الهندسة المدنية جامعة (استانبول) التقنية عام 1957م. عمل محاضرا في قسم البناء في أكاديمية (استانبول) الحكومية للهندسة والعمارة عام 1960م. سافر إلى (لندن)؛ لعلاج ورم خبيث في المخ، وتوفي في الثالث عشر من ديسمبر عام 1977م. يعد واحدا من كُتاب الفن القصصي المتأثرين بتيار ما بعد الحداثة، تغلب على أعماله القصصية روح السخرية والمرح، مستغلا في ذلك عنصر المفارقة. من مجموعاته القصصية: (في انتظار الخوف: Korkuyu Beklerken)، ومن رواياته: (ألعاب خطيرة Tehlikeli Oyunlar)، (رواية عالم Bir Bilim Adaminin Romani).

Bkz: Murat Yalçın: Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, s.141-142.

lxviii – Doğan Hızlan: " Memet Baydur'un Ardından", Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F.Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002, s. 57-58.

lxix – Bkz : Sevda Şener : Memet Baydur Tiyatrosu, s.110-112.

lxx – Bkz :Sevda Şener : Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, s.214-215.

lxxi – Kemal Erol : (a.g.e), s.483-484.

lxxii –Sevda Şener : Oyunlar Ve Gerçekler (Yaşamın Tiyatro Yazınındaki Yansımaları), Dost Kitabevi Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 2007, s.177-178

lxxiii –Bkz : Fethi Demir : 1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2016, s.173-174.& Ayşegül Yüksel : " Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı ", Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1997, s.138-139.

lxxiv –Bkz: Kemal Erol :Memet Baydur Tiyatrosu ve Dramatik Bir Pazarlık Oyunu: Kamyon, Turkish Studies International Periodical For The

Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 8/4, Ankara, Spring 2013, s.825–826.

lxxv– Nazire Akbulut Ve Arzu Özyön : Beckett'in Godot'yu Beklerken Adlı Oyununun Baydur'un Kamyon Adlı Oyununa Yansımaları, VI. Uluslararası Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 12–14 Ekim 2016, 671–674.

lxxvi – Sevda Şener : Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, s.236.

lxxvii– Fethi Demir: 1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı, s.151–152.

lxxviii – يوسف عبد المسيح ثروت : معالم الدراما في العصر الحديث (دراسات استطلاعية في المسرح الحديث)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1990م، ص217.

lxxix – مارتن اسلين : دراما اللامعقول، ص7

lxxx – جورج لوكاتش : تحطيم العقل، الجزء الأول، ترجمة الياس مرقص، دار الحقيقة، الطبعة الثانية، بيروت، 1983م، ص98.

lxxxi – Kemal Erol: (a.g.e), s.492

lxxxii – شكيب خوري : الكتابة وآلية التحليل (مسرح – سينما – تليفزيون)، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، الطبعة الأولى، بيروت، 2008م، ص146.

lxxxiii – انظر : صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ترجمة وتقديم: بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد، 2014م، ص 19–94

lxxxiv –Bkz: Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, Tiyatro Oyunları, İletişim Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2016, s.77–121.

lxxxv – Adalet Ağaoğlu Ve Memet Baydur : Mektuplaşmalar, s.367.

lxxxvi – Aşegül Yüksel: Samuel Beckett Tiyatrosu, 65.

lxxxvii– MURAT: 93 yaşında bir adam. Kalın camlı, tel çerçeveli gözlükler. İhtiyar bir akbaba gibidir. Hafif kambur. Dişsiz gibi bir ağız. Çok bilmiş bir tavır. Zaman zaman sevimli gibi oluyorsa, karşısındakiyle alay etmek içindir bu. Bir emekli yarbay, bir emekli beden eğitimi öğretmeni, çok önemli bir

mevkiin müdür muavini olarak yaşlanmış, hayatta düşlediği hiçbir şeyi gerçekleştirememiş ve bu durumun farkında değilmiş gibi davranmış bir adam. Oyun boyunca çizgili bir pajama — eski terlikler— bazen uzun, pörsük bir hırka giyer. Ayaklarını sürüyerek dolaşır. İkiye katlanmış gazetesini elinin altından eksik etmez. Gençliğinde bazı önemli –duyarlı– tedirgin anlar olmuştur. Hepsine teğet geçmiş bir insancığın tedirginliği – bulanıklığı ile sürüyordur kendini.

NAZLI: Murat'ın karısı. 90 yaşında bir kadın. Elli yaşlarında tükenen cinselligini –ölmediği için– doksan yaşlarında yeniden yaşamaya başlamıştır. Gecelik–pardösü–cübbe karışımı bir şey giyer. Soluk turuncu/mavi/pembe/yeşil. Çok görmüş geçirmiş görünen/hicbir şey görüp geçirmemiş ihtiyarlardandır. Gençliğinde "ilerici" olarak adlandırılmıştır. Birbirine benzeyen bir sürü erkekle düşüp kalkmıştır. Yirmi yıldır aynı evi paylaştığı kardeşinden ve elli sekiz yıldır aynı yatağı paylaştığı kocasından nefret eder. Yine de onlarsız yapamaz. Ne de olsa erkektirler. Arif'le olan ilişkisinde hafif ya da ağır bir "ensest" sezilir derinden. Kendini herkesten "üstün" görür. Acıklı bir ihtiyardır. Murat ve Arife'e karşı ha babam sevgi ve nefret arasında gider gelir. Bütün hayatını kalın/üstün körü/vızıldanarak yaşamış bir insandır.

ARİF: Nazlı'nın kardeşi. 92 yaşında bir adam. Murat gibi o da çizgili pijamalarla dolaşır. Bağciksız ayakkabılar giyer terlik yerine. Topuğuna basılmış. Çok zayıf, ince, uzun, kirli, nikotin/alkol/zaman dolu bir adamdır. Tel gibidir. Ne zaman aklı başında, ne zaman saçmalıyor, belli olmaz. Bunaklıkla çocukluk arasında gider gelir. İkinci perdede takım elbiseyle görüldüğü zaman hariç, darmadağın "bir köy delisi" gibidir. Belleği öbürkülerden daha iyi görünüyorsa da, bu yalnızca diğerlerinden daha çok

yakın olduğu içindir ölüme. Tepeden tırnağa nefret/saygısızlık doludur. Oyundaki en sağlıksız kişi de odur. Tümüyle savrulmuş bir insandır. Bir bakıma, bir cins seyircinin en çok "yeğleyeceği" insan odur. Arif'i oynayacak kişinin, bu gerçek kırıntısının farkında olması gerekir. Bütün olumsuzluk, bütün irin ondan kaynaklanır. Yine de, nedense, korkutucu bile olmayan bir saçmalıklarla verir kendini.

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.76.

lxxxviii—Oscar G. Brockett: Tiyatro Tarihi, Çev. Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam Ve Sibel Dinçel, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s.542.

lxxxix – بشرى سعيدي: نظريات التحليل النفسي والمسرح، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2016م، ص86

xc – Ayşegül Yüksel: Samuel Beckett Tiyatrosu, 49.

xc – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص62.

xcii – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص27، 28.

xciii – السادية : هي اضطراب مؤقت أو دائم في الشخصية، ويتمثل في التلذذ أو الرغبة في إيذاء الآخر. وقد يتظاهر هذا الإيذاء في الجانب اللفظي من فحش في الكلام أو سب أو شتم، وهو ما يُعرف بالسادية اللفظية. وقد تترجم السادية في سلوكيات عدوانية كاستعمال القوة والضرب والعنف وهو ما يُعرف بالسادية السلوكية، وقد يبرز في شكل إيذاء الآخر نفسياً بإهانته أو التحرش به معنوياً أو السيطرة عليه وهذه هي السادية النفسية. وقد تظهر هذه السلوكيات السادية أثناء القيام بالفعل الجنسي ولا يحصل على الإشباع الجنسي إلا بها وتسمى السادية هنا " سادية جنسية" لما لا يشبع جنسياً أثناء الفعل الجنسي إلا إذا عومل معاملة سيئة.

انظر: د. أحمد عكاشة : الطب النفسي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة، 2016م، ص625.

xciv – MURAT: (Okur) "Altını kirleten oğlunu, üvey annesinin şikâyeti üzerine boğarak öldürdü."

NAZLI: (İrkilerek uyanır) Ay!

MURAT: (Okumayı sürdürür) Mersin. Özel. Mersin'de bir babanın altını kirletip... (Durur, yeniden okur) ... altını kirleten üç yaşındaki çocuğunu boğup evin banyosunda kazılan bir çukura gömdükten sonra... üzerini betonladığı ortaya çıktı. (Nazlı'ya bakar. Nazlı yine uyuklamaktadır. Murat bağırarak okumaya başlar.)

NAZLI: (İrkilerek uyanır) Ay!

MURAT: Emniyet Müdürlüğü'ne yapılan bir ihbar üzerine Alsancak Mahallesi'nde oturan Temel Çoban –29– gözaltına alınarak, üç yaşındaki kayp oğlu Ali Mehmet'in nerede olduğunun soruşturmasına başlandı. (Kafasını gazeteden kaldırır.) Haberi yazan kimse... anadili gibi japonca biliyor herhalde! (Kendi kendine güler, gülerken öksürür, sakinleşir, okur.) Temel Çoban, önceleri kayıp olduğunu söylediği oğlunu, daha sonra kendi elleriyle boğarak öldürdüğünü itiraf etti. (Nazlı'ya bakar. Nazlı yine uyuklamaya başlamıştır. Avaz avaz bağırarak okumaya başlar.)

NAZLI: Ay! (İrkilerek uyanmıştır.)

MURAT: Cinayetin ortaya çıkması üzerine, üç yaşındaki Ali Mehmet'in cesedi, banyodaki çukurdan çıkarıldı. Öz baba ile üvey anne ise gözaltına alınarak soruşturmaya başlandı. (Okumasını bitirir, gazeteyi dizlerinin üzerine bırakır. Öksürür) Üvey anneyi ne ile suçlayacaklar acaba? Şikâyet etmekle mi? Bok temizlemekle mi? (Sessizlik)

NAZLI: İhlamur yapayım mı?

MURAT: Ha? Him. Hom. Evet, evet... İhlamur içelim. (Sessizlik) Boğarak öldürmüş oğlunu! Babası kendisini kucaklayınca, kim bilir ne düşündü yavruca?

NAZLI: Kakao mu istersin yoksa?

MURAT: Kakao da olabilir... hayır... İhlamur. (Bir an) Boğmuş yahu!

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.78.

xcv – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص19

xcvi – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص26

xcvii – جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة د.إمام عبد

الفتاح، سلسلة عالم المعرفة العدد (76)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

1984م، ص19.

xcviii–(Oyun, 21. yüzyılı başlarında, İstanbul'a benzeyen bir kentin Moda'yı anımsatan bir yerinde, evin oturma/yatma odasında geçer. Bugün konuştuğumuz her şey, çoktan unutulmuştur artık. Önemsediğimiz şeyleri anımsayan bile yoktur. Perde açılmadan iki dakika önce bir akarsu sesi duyulur. Sürekli. Sonra giderek hafifler. Ağrı ağır. Perde açıldığı zaman duyulmaz olur. Perde açılır. Oturma odasıyla yatak odası arası bir yer. İki tane bir kişilik yatak, arkada. Arada bir komodin. Bir küçük masa. Önde, yüzleri seyirciye dönük üç tane, birbirine benzemeyen koltuk. Seyirciye göre sağdaki koltuk boştur. Solda Murat oturur. Çizgili pijamalarıyla. 93 yaşlarında bir adam. Yanı başında bir sehpa. Küllük, sigara paketi, kibrit, ağzılık. Bir bardak su. Bir kutu ilaç. Gazete okur. Ortadaki koltukta Nazlı oturur. Eski püskü bir robe-de-chambre. Terlikler. Yün çoraplar. 90 yaşlarında bir kadın. Elinde bir mendil. Uyuksuz. Olü gibidir. Az sonra tanıyacağımız Arif dahil oyundaki herkes 90 yaşını aşmıştır. Sağlıksız, bencil ihtiyarlardır hepsi. Oyuncuların üçü de, repliklerinin tersine alabildiğine yavaş, su altındaymış gibi hareket etmelidirler. Konuşma hızlandığı zaman, hareketler daha da yavaş, neredeyse sıkıcı olmalıdır.

Büyük iki ceviz dolap da vardır odada. Murat gazete okur. Nazlı hırıltılı bir ses çıkarır. Murat bir an gazetesinden ayrılır, yanındaki koltuktan gelen hırıltıya bakar. Yine gazeteye döner. Nerdeyse bağırarak okur.)

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.77.

xcix – عطارذ عزيز حيدر: مسرح اللامعقول، مجلة الآداب الأجنبية، العدد (75)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1993م، ص 274 – 275.

c – MURAT: Hep burada olduğunuzu biliyorum.

ARİF: Hep buradasın da ondan..

MURAT: Başka bir yere götürülsem de...

ARİF: Hep buradasın.

MURAT: Kimse yolculuğa çıkamaz mı?

ARİF: Bu herkes için, tümüyle yasaklanalı yarım yüzyıl oluyor biliyorsun.

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.89.

ci – محمد مهران رشوان : مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992م، ص117.

cii – جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ترجمة: عبد المنعم الحفني، الدار المصرية للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1964م، ص55-56.

ciiii – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص22-23.

civ – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص 23.

cv – NAZLI: Koku dedin de... senin odan çok kötü kokuyor.

ARİF: İrmağın kokusudur.

MURAT: Hey tanrim! İrmak mirmak yok Arif... En son ne zaman yıkandın sen?

ARİF: Haziran başında...

MURAT: Aylardan ekim!

ARİF: N'olmuş yani? (Sessizlik) Üç tane sinek öldürdüm dün gece.

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.91.

cvi – جون بول سارتر : الكينونة والعدم، ترجمة نقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2009، ص698-699.

cvi – NAZLI: Yobazlar ...

ARİF: Ne ?

NAZLI: Yobazlar ...

MURAT: Kızım kendine gel ... yirmi birinci yüzyılın evvelindeyiz! Böyle şeyler kalmadı artık.

NAZLI: Yüzyıl değişti de ne oldu sanki?

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.84.

cviii – توماس أرفلين : الوجودية، ترجمة: مروة عبد السلام، مراجعة محمد فتحي خفر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2014م، ص19.

cix – جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة العدد (58)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982م، ص214

cx – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص73-74.

cxii – ديكرات : فيلسوف، وعالم رياضيات وفيزيائي فرنسي، ولد ففي الحادي والثلاثين من مارس عام 1596م، وتوفي في الحادي عشر من فبراير 1650م. يلقب بـ(أبو الفلسفة الحديثة)، وصاحب المقولة الشهيرة التي تعرف بالكوجيتو : " أنا أفكر، إذن أنا موجود".
انظر: <https://ar.wikipedia.org>، تاريخ الدخول: 2020/5/19م.

cxiii – إ.م. بوشنسكي : الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة د. عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة العدد (165)، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، 1992م، ص215.

cxiii-NAZLI: Hep birbirimizi yedik. Her bakımdan. Hep kendimizi kanıtlamaya çalıştık. Hep öbürkünü küçük düşürmeye çalışarak. Hep biz haklıydık. Geri kalan herkes haksızdı. (Sessizlik) Bunun acısını çekmeye başlayınca... yani durumun farkına varınca ... farkına varmak, biraz da acı çekmeye başlamaktır çünkü...gittim Arife anlattım... Dört elle tutduğumuz bu cins bir bireyselliğin pek bir işe yaramadığını söyledim ona. Güldü. "Her şeyimiz gibi, bireyselliğimiz de pek gelişmemiş, çaktığın sancının nedeni biraz da bu" dedi. Sonra ayrı ayrı, hepimiz, bildiğimizi okumayı sürdürdük. Sabahlara

kadar tartışırdık. (Güler) Kaç kere kavga çıktı, komşular polis çağırıldı, karakolda barıştırıldık.! Bir türlü, hiç bir konu üstünde düşünce ve gönül birliği sağlayamıyorduk. Kimsenin kimseyi dinlediği yoktu. Arif, "Bizler kendi kendimizi bile doğru dürüst dinleyemeyiz," diyordu... "Ya kaçarız, ya intihar ederiz, ya da yatıp uyuruz," diyordu.

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.113-114.

cxiv – جون ماكوري : الوجودية، ص214.

cxv – جاك شورون : الموت في الفكر الغربي، ص357.

cxvi – محمد منير منصور : الموت والمغامرة الروحية (من الأسطورة إلى علم الروح الحديث)، دار الحكمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1987م، ص95.

cxvii – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص40.

cxviii – جاك شورون : الموت في الفكر الغربي، ص64.

cxix – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص66.

cxx – صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ص46-47.

cxix – أحمد مختار عمر : اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة،

1997م، ص186.

cxix – ARİF: Ben gidiyorum.

NAZLI: Çıldırđın mı Arif? Bu ne kılık?

ARİF: Burada ihtiyarlamak istemiyorum.

NAZLI: Biz zaten ihtiyarız Arif.

ARİF: İyi, pekâlâ! Burada ölmek istemiyorum.

NAZLI: Başka yerde ölünce daha mi anlamlı oluyor?

ARİF: Ölmek istemiyorum.

NAZLI: Burada kimse ölmüyor ki... Hepimiz idare ediyoruz. Bak Murat bile yıllar sonra "şapkam" diye tutturdu.

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.101.

^{cxiii}– ARİF: Bu durumu deęiřtirmek gerekiyor.(Kalkar, sendeler, koltuęa tutunur.) Giyinmek istiyorum! Giyinmek istiyorum!

NAZLI: Soyunman gerekiyor önce.

ARİF: Önce giyinmek gerekiyor.

NAZLI: Ondan da önce, eski kılık kıyafetin nerede olduęunu keřfetmek gerekiyor! Pijamalar içinde yıllar geçirdiniz. Teninize yapıřtı pijamalar. Öyle hop diye giyinmek olmaz řimdi... Soyunmak... bedava deęil ... bedeli var onun da !

Memet Baydur: Yalnızlıęın Oyuncakları, s.98.

^{cxiv}– ARİF: Hiçbir řey istemiyor canım. (Sessizlik) Canım hiçbir řey istemiyor. (Ayaklarını sürüyerek sahnenin dıřına yürür.) Akarsuyun yakınında olmalıydık. Hep söyledim... hep söyledim. Çaęlayana bakan bir ev tutalım dedim...

Memet Baydur: Yalnızlıęın Oyuncakları, s.120.

^{cxv}– ARİF: Her řeyi donduruyorlar.. satın alıp buzları çözülsün diye bütün bir gün bekliyoruz... Sonra o kaskatı donukluęun altından bayat ve rezil bir řey çıkıyor... Köpek bile yemez bunu!

MURAT: Köpekler yok olalı çok oluyor biliyorsun... Böyle bir deyim artık geçersiz.. (Bir sigara yakar hafifçe öksürür) Bir tavuk çorbası olsaydı bari.. Tavuklar da yok oldu... Varsa yoksa bisküvi... Ihlamur-Çay-Kakao..

ARİF: Yeni hastaneyi gördünüz mü?

NAZL: Cam olanı mı? Evet, bisküvi almaya çıkmıřtım, önünden geçtim.

MURAT: Cam mi?

ARİF: Evet, bütün bina cam... Şeffaf bir hastane... İsteyen, önünde durup ameliyatları seyrediyor. Aęzına, burnuna ince hortumlar takılmıř hastaları,

doğum yapan kadınları, doktorların ofislerini, gece bekçisi ile nöbetçi hemşirenin, geceleri neler yaptığını görmek de olası! Bir de kaplumbağa var.

MURAT: Kaplumbağa mi? Ne kaplumbağası yahu? Onlar çoktan yok oldular.

ARİF: Birinci katın ortasındaki büyük salonda, bir kaplumbağa dolaşiyor. Sonuncuymuş. Büyük çiftliklerden artan otları odaya yığmışlar. Kaplumbağa, otların arasından arada sırada çıkıyor. Yavaş bir hayvan. Hastanenin önünde günün her saati yüzlerce insan... Bir an olsun görebilmek için kaplumbağayı, bekliyorlar..

Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, s.90-91.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر العربية :

- صمويل بيكيت : نهاية اللعبة، ترجمة وتقديم: بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد، 2014م.

ثانياً - المراجع العربية :

- آرنولد ب.هنجلف: اللامعقول، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، الطبعة الأولى، بغداد، 1979م.

- إ.م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة د. عزت قرني، سلسلة عالم المعرفة العدد (165)، المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب، الكويت، 1992م.

- د. أحمد عكاشه: الطب النفسي المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، الطبعة الرابعة، القاهرة، 2016م.

- د.أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية، القاهرة، 1997م.

- ب.م. دوبيازي: نظرية التناص، تعريب: المختار حسني، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ع28، إبريل 2000م.

- بشرى سعيدي: نظريات التحليل النفسي والمسرح، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الأردن، 2016م.
- تزفتيان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، دار توبقال، الطبعة الأولى، المغرب، 1990م.
- توماس أرفلين: الوجودية، ترجمة: مروة عبد السلام، مراجعة محمد فتحي خفر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2014م.
- تيري إجلتون: ما هو الأدب، ترجمة: محمد خطابي، مجلة علامات في النقد، ع8، محور العدد: قضايا الرواية المغربية، 1998م.
- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مراجعة د.إمام عبد الفتاح، سلسلة عالم المعرفة العدد (76)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1984م.
- جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ترجمة: عبد المنعم الحفني، الدار المصرية للطبع والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1964م.
- ----- : الكينونة والعدم، ترجمة نقولا متيني، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2009.
- جراهام آلان: نظرية التناص، ترجمة: د.باسل المسالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 2011م.
- جورج لوكاتش: تحطيم العقل، الجزء الأول، ترجمة الياس مرقص، دار الحقيقة، الطبعة الثانية، بيروت، 1983م.
- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل كاظم، دار توبقال، الطبعة الأولى، الرباط، 1991م.
- جون ماكوري: الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة العدد (58)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982م.
- جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار الشئون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد، 1985م.
- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، بدون تاريخ.

- حنا عبود: مسرح اللامعقول (نظرة في المؤثرات العامة)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 81، يناير 1978.
- د.سافرة ناجي : الصمت في الأدب المسرحي المعاصر (اللامعقول أنموذجاً)، دار الينابيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2011م.
- سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي(من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1992م.
- ----- : افتتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 1989م.
- شكيب خوري : الكتابة وآلية التحليل (مسرح — سينما — تليفزيون)، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، الطبعة الأولى، بيروت، 2008م.
- صامويل بيكيت : خمس مسرحيات تجريبية، ترجمة: د.نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992م.
- عطارذ عزيز حيدر: مسرح اللامعقول، مجلة الآداب الأجنبية، العدد (75)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1993م.
- فانسان جوف : الأدب عند رولان بارت، ترجمة: د.عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، 2004م.
- كريستين مونتالبيني: جيرار جينيت نحو شعرية منفتحة، ترجمة : غسان السيد — وائل بركات، دار الرحاب للنشر والطباعة والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق، 2001م.
- مارتن اسلين : دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله خطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الثانية، الكويت، 2009.
- مارك أنجينو : "التناصية: بحث في انبثاق حقل مفهومي وانتشاره" داخل كتاب: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة، 1998م.
- محمد منير منصور : الموت والمغامرة الروحية (من الأسطورة إلى علم الروح الحديث)، دار الحكمة للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، دمشق، 1987م.

- محمد مهران رشوان : مدخل إلى دراسة الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة، 1992م.

- يوسف عبد المسيح ثروت : معالم الدراما في العصر الحديث(دراسات استطلاعية في المسرح الحديث)، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1990م.

ثالثاً -المصادر التركية :

- Memet Baydur: Yalnızlığın Oyuncakları, Tiyatro Oyunları, İletişim Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2016.

رابعاً- المراجع التركية :

- Adalet Ağaoğlu Ve Memet Baydur : Mektuplaşmalar, Editör. Barış Erten, Birinci Baskı, İletişim Yayınları, İstanbul, 2005.

- Alişan Çapan : "Alişan Çapan Cevat Çapan'la Memet Baydur Üzerine Söyleşiyor", Elveda Dünya Merhaba Kâinat Memet Baydur'un Ardından, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F.Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.

- Ayşegül Yüksel : Samuel Beckett Tiyatrosu, Habitus Kitap Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2012.

- ----- : " Memet Baydur: Eleştirmen Eskiten Bir Oyun Yazarı ", Çağdaş Türk Tiyatrosundan On Yazar, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1997.

- ----- : " Memet Baydur Başını Alıp Gitmiştir Neyse Ki Oyunları Bizde" Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F.Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.

- Doğan Hızlan: " Memet Baydur'un Ardından", Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F.Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.

- Fethi Demir : 1980 Sonrası Türk Tiyatro Edebiyatı, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2016.
- Fuat Boyacıoğlu: Geleneksel Tiyatro Ve Uyumsuzluk Tiyatrosu, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı 11, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya, 2004.
- Kemal Erol : Memet Baydur'un Tiyatro Yazarlığı Ve Eleştiri, International Journal Of Social Science, Vol.6, University Of Surrey, United Kingdom, june 2013.
- ----- : Memet Baydur Tiyatrosu ve Dramatik Bir Pazarlık Oyunu: Kamyon, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 8/4, Ankara, Spring 2013.
- Memet Baydur : " Güner Sümer: Sessiz Güvercinler Ülkesinde", Sessiz Güvercinler Ülkesinde (Cumhuriyet Yazıları), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- ----- : "Muhsin Ertuğrul ile Nasıl Tanıştım?", Sessiz Güvercinler Ülkesinde (Cumhuriyet Yazıları), İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Metin And : Başlangıcından 1983' e Türk Tiyatro Tarihi, İletişim Yayınları ,İkinci Baskı, İstanbul, 2006 .
- Müzeyyen Buttanrı: Cumhuriyet Devri Türk Tiyatrosunda Batı Etkisi, Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 5/2, Spring 2010.
- Nazire Akbulut Ve Arzu Özyön : Beckett'in Godot'yu Beklerken Adlı Oyununun Baydur'un Kamyon Adlı Oyununa Yansımaları, VI. Uluslararası

Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi Kongresi, Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, 12-14 Ekim 2016.

- Nurtaç Ergün: Çağdaş Türk Tiyatrosunda Samuel Beckett Etkisi: Güle Güle Godot ve Godot'yu Beklemezken, Türkbilig (Türkoloji Araştırmaları Dergisi), Sayı 29, Ankara, Bahar 2015.

- Oscar G. Brockett : Tiyatro Tarihi, Çev. Sevinç Sokullu, Tülin Sağlam Ve Sibel Dinçel, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000.

- Sevda Şener : Gelişim Sürecinde Türk Tiyatrosu, Mitos Boyut Yayınları, İkinci Baskı, İstanbul, 2011.

- ----- : Memet Baydur Tiyatrosu, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Sayı.31, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara, 2011.

- ----- : Oyunlar Ve Gerçekler (Yaşamın Tiyatro Yazınındaki Yansımaları), Dost Kitabevi Yayınları, Birinci Baskı, Ankara, 2007.

- ----- : " Absürd Tiyatro ", Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, Dost Kitabevi Yayınları, Dördüncü Baskı, Ankara, 2006.

- -----: Oyundan Düşünceye, Gündoğan Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1993.

- Sina Baydur : "En Yakın Arkadaşımızı Kaybettik", Memet Baydur'un Ardından/ Elveda Dünya Merhaba Kâinat, Haz. Sevda Şener, Ayşegül Yüksel Ve F.Elmas, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul, 2002.

- Dr.Şengül Kocaman: Beklenen Ve Uğurlanan Godot'lar Üzerine Karşılaştırmalı Edebiyat Çalışması : Samuel Beckett/Godot'yu Beklerken, Ferhan Şensoy/ Güle Güle Godot, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Cilt 16, Sayı 1, 2007.

– Yavuz Pekman : Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 2002.

– Zehra İpşiroğlu: Uyumsuz Tiyatroda Gerçekçilik, Mitos Boyut Yayınları, Birinci Baskı, İstanbul, 1996.

خامساً- القواميس التركیة :

– Haldun Taner & Metin And Ve Özdemir Nutku :Tiyatro Terimleri Sözlüğü, TDK Yayınları, Ankara,1966.

– Murat Yalçın:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 1, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.

– -----:Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi, cilt 2, Yapı Kredi Yayınları, Üçüncü baskı, İstanbul,Mart 2010.

سادساً – المراجع الإنكليزية :

– Julia Kristeva : The Kristeva Reader, Translated by :Toril Moi, Columbia University Press, New York, 1986.

– ----- : Revolution in Poetic Language, Translated by: Margaret Waller,Columbia University, New York, 1984.

– Michael Riffaterre:Text Production, Translated by: Teres Lyons, Columbia University Press, New York, 1983.