مَفهُومُ البَاتَافِيزِيقَا وَأَدَبُ المُونُودرَامَا
محاولَة تأصيل

دكتور/ أحمد يوسف عزت
مدرس الأدب العربي الحديث
كلية الآداب، جامعة بورسعيد

إن تَقنِية المُونُودرَامَا، بوصفها أدبا مسرحيا قائما بذاته، ارتبطت (ارتباطا وَظِيفِيا) بإرهَاصَات المسرح عند اليُونَانيين. فلقد اعتمد [فَن المَسرَح] منذ نشأته الأولى (بعد أن كان طَقسًا تَعبُّديا، يُؤَدَّى على هَدي الترانيم والأناشيد، في: المَجَامِع، والبِيَع، والمَعَابِد الكَهَنُوتِيَّة المُقَدسَة) على المُمَثِّل، الذي انتقل مع المسرح اليُونَاني القديم، من مرحلة السرد الإنشائي الصارم، إلى مرحلة التمثيل الحَمِيمِي الفَعَّال؛ وذلك مع بُزُوغِ نَجمِ أول ممثل رَسمِي، ورَدَ ذكر اسمه صُرَاحًا، في كُتُب التَّأرِيخ المَسرَحِي، وهو: ثِيسبِيس[1] Thespis، والذي اشتُقَّ من اسمِه المُصطَلَحَ الإنجليزي الذائع: Thespian، والذي يَعنِي: مسرحي، أو ممثل، أو تمثيلي. وعقب الحرب العالمية الثانية؛ تم تأسيس ما يُسَمَّى (الكُلية البَاتَافِيزِيقِيَّة)[2]، التي أصبحت (فيما بعد) أكثر النظريات، أو الحَرَكَات الفِكرِية في العالم الغربي: إغراقًا في الغرابة، وبُعدًا عن المألوف، وسَبرًا لأغوار العَبثِيَّة. وكان من بين الأعضاء المُؤَسِّسِين للكلية الباتافيزيقة، الرموز الآتي أَسمَاؤُهَا: القاص رِيمُو كِينُو[3]، والشاعر جَاك بِريفِير[4]، والرسام جَان دُوبُوفِيه[5]، والفنان بُورِيس فِيَان[6]، والكاتب المسرحي يُوجِين يُونسكُو. ولقد اعترف المُؤَسِّسُونَ الآنف ذكرُهُم، أن هذا العلم يَصعُب (على وجه الدقة) تعريفه تعريفا مُنضَبِطًا، وقال أحد أعضاء الكلية المذكورة، وهو (رُوجَر شَاتُوك[7]) إنه: "مِنَ التَّنَاقُضِ تَعرِيفُ البَاتَافِيزِيقِيَّة من خِلَال أَيِّ شَيءٍ؛ سِوَى البَاتَافِيزِيقِيَّة نَفسِهَا"[8]. والمعنى المقصود أن مفاهيم الباتافيزيقية، لا تُعَرَّف إلا بنفسها. ولقد كانت الباتافيزيقية (وفقًا لأقوال: المُنَظِّرين، والمفكرين، والنُّقاد) أقسى ردة فعل، ضد العلوم الطبيعية والفيزيائية المادية، مُحَطِّمَة دكتاتورية العلم[9] وعَنجَهِيَّتَه الصَّارِمَة. وتفترض الباتافيزيقية أن كل ظاهرة حياتية، لها قانونها الخَاص الأحَادِي، وبهذا فإنه علم فَردِيٌّ خَاص، أو بالأَحرَى فإن التعريف الأشمل للبَاتَافِيزِيقَا، أنه: "عِلمُ

القَوَانِينِ الَّتِي تَحكُمُ الاستِثنَاءَ لاَ القَاعِدَة"[١٠]. وتمثل الباتافيزيقا مرحلة قُصوَى من مراحل الفَوضَى الفِكرِية والفَلسَفِية[١١] التي اجتَاحَت أُورُوبَّا. ولكن رغم كونها فوضى فلسفية؛ إلا أنها لا تَسعَى إلى الدمار، بل (على النَقِيضِ من ذَلِكَ) تدعو إلى التسامح، وتعطي كُلَّ امريء الحق الكامل في تصرفاته؛ وهذا عائد (وفقًا لمنطق النظرية) إلى أن كل فرد في الحياة، ظاهرة مستقلة بذاتها؛ غير خاضع لقانون كلي عام يَربطُه بغيره[١٢]. وفي عُرف هذه الفلسفة، تتساوى أطراف كل شيء (بطريقة أو أخرى): العلم واللاعلم، الزمان واللازمان، المنطق والعبث[١٣]. فهي (إجمالا) ترفض البحث عن الحقيقة بطريقة كُلية جَامِعَة، رافضة مَنظُومَة القِيم والمَورُوثَات الرَّاكِدَة، التي تتمتع بعُمُومِية مُرِيبَة؛ تتنافى مع مضمون الأحادية، التي تُنَادِي بها النظرية المَذكُورَة. لكنها لا تدعو (في الوقت نفسه) إلى الانحلال والتَّهَتُّك، والنفور من ربقَة المجتمع، لكنها تحاول (بصورة نظرية على أقل تقدير) أن تسلط ضوءا بُؤرِيًّا، على الجانب الفَردِي من حياة كائنات الطبيعة (وبالطبع؛ على رأسها الإنسان). ولقد أثبت (يُوجِين يُونسكُو) أن أهم الأسس التي استندت إليها النظرية البَاتَافِيزِيقِيَّة، في حديثها عن الجانب البحثي التطبيقي من النظرية، هي فلسفة [مسرح المونودراما]، إلى جانب إِرهَاصَات مَسرَحِ العبث، الذي أَرَّخَ له (صَمويل بِيكِيت) المَسرَحِي الأَيرلَندِي.

منهج الورقة البحثية:

سيعتمد الباحث في سياق ورقته البحثية (المنهج التاريخي التحليلي)؛ الذي يقوم على الاستقصاء التاريخي للظاهرة موضع البحث؛ ثم تحليلها ومحاولة فهم أبعادها؛ بُغية الخروج بنتيجة علمية تؤيد أو تنفي الفرضية عين البحث.

مسرح العبث، ومقدمات فن المونودراما:

مَسرَحُ العَبَث[١٤]، أو (المَسرَحُ العَبَثِي) Theater of Absurd (يفترض الباحث أنه المرحلة الوسطى بين: مفهوم الباتافيزيقا، وأدب المونودراما). مصطلح نقدي، تَمَّت صِيَاغَتُهُ الأَكَادِيمِيَّة، على يد الناقد والمسرحي المَجَرِي الكبير: (مَارتِن إِيسلِن)[١٥] Martin Esslin، من خلال مُؤَلَّفَاته المَسرَحِيَّة، وثَنَايَا وحَوَاشِي تعليقاته الأدبية والنقدية؛ التي كُتِب سَوَادُهَا الأَعظَم في خَمسِينِيات وَستِّينِيات القَرنِ العِشرِين. ولقد تم اشتِقَاقُ المُصطَلَح نفسه، من مقالة نقدية مُهِمَّة، للأديب والمسرحي والناقد والفيلسوف الفرنسي (ذي الأصول الجَزَائِرِيَّة): أَلبِير كَامُو[١٦]، بعنوان: Myth of Sisyphus،

كُتِبَت مُنتَصَف عام ١٩٤٢م؛ إذ إنه قَدَّمَ فيها الموقف الإنساني بشكل أساسي، على أنه موقف عبثي محض، لا معنى له (وذلك بصورة جَدَلِيَّة فَلسَفِية). ولقد فَضَّل المترجمون، مفردة النَّشَاز، أو اللامعنى؛ بوصفهما ترجمة حَرفِيَّة لكلمة: Absurd. ومسرح العبث نِتَاجٌ طَبِيعِي لظروف وانعكاسات سياسية وعالمية كُبرى؛ أدت بالفلاسفة المُحدَثِين إلى إعادة التفكير في حُجِّية ومَرجِعِية الثوابت، التي كان يُطَنطِنُ بها المُتَحذلِقُونَ الأوروبيون؛ إبان الحربين العالميتين. والمسرحيون العبثيون هم مجموعة، من: الأدباء، والفنانين، والفلاسفة الشبان المُتَحَمِّسِين، الذين تأثروا (تأثرا بَالِغًا) بنتائج الحربين العالميتين (الأولى، والثانية)؛ فرأوا أن النتائج (التي نَجَمَت عن وَيلاَتِهَا المُفجِعَة) سلبية بامتياز؛ لأنها أنتجت (على أرض الواقع) نَفسِيَّة إنسانية مُحَطَّمَة ومُفَتَّتَة، ومُفعَمَة بانعدام الثقة في الآخرين، فكانت عُزلة الإنسان الأوروبي وفرديته (على المستوى: الفكر الفلسفي، والفني، والأدبي)، الضَّرِيبَة البائسة، للحَربَينِ المُشَار إليهما. أصول مسرح العبث ونشأته، ترجع إلى الرواد الأوائل، الذين قاموا بتطبيق فكرته لأول مرة في مِضمَار الفنون، فيما بين عِشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين. أما عن النشأة الحقيقية الراسخة؛ فكانت في خَمسِينِيَّات القرن العشرين. ومن أهم أولئك الرواد، الذين نَهَضَ على أكتافهم هذا الفن العَصِيب: صمويل بيكيت[١٧] Samuel Beckett، متمثلا في أُيقُونَتِه الأدبية الذائعة، مسرحية: فِي انتِظَارِ جُودُو[١٨] Waiting for GODOT. ولقد ارتكزت أعماله المسرحية (بالرغم من تنوع آليات كتابتها) على موضوع أصيل ومُحَدَّد، وهو: عدم جَدوَى أفعال الإنسَان، وفشل السباق البشري، في إيجاد التواصل الحَمِيمِي بين أفراده[١٩]. ولقد التحق صمويل بيكيت بكلية (تِرِينِتِي)[٢٠]، بجامعة (دَبلِن) الأيرلندية، حيث حصل على درجة الماجستير في اللغات الحديثة، ثم سافر لاكتشاف أجزاء من قارة أوروبا، وبعدها استقر به المُقَام في بَارِيس، وتقابل مع الأديب الطَّلِيعِي، الذي حَوَّل مَسَار فِكرِه ورُؤَاه: جيمس جويس James Joyce. وكانت تلك البداية الحقيقية الفَعَّالَة، لتَعَرُّضِه لواقع الحياة الأدبية، ودافع الحَفزِ المُحَرِّض، على الخَوضِ في نشر آثاره الأدبية المُتَنَاثِرَة. دارت مُنَاقَشَات حَامِيَة الوَطِيسِ، بينه وبين جيمس جويس في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي[٢١]. أصدر بِيكِيت عديدا من الأعمال الإبداعية، في صورة: مقالات نقدية، أو قصص قصيرة، أو قصائد شعرية، أو روايات... إلخ. ولكنَّ قليلا من المُتَابِعِين عن كَثَبٍ[٢٢]، لاحظوا جودة أعماله وتَفَرُّدَهَا؛ بعد أن فَتَّشُوا عن

سر جمالها وتميزها، وسط رُكَامٍ من الفلسفات الإنسانية المُرَكَّبَة. ولك أن تعلم، أن عدد الكتب المَبِيعَة، لروايته الأولى، والتي ترجمت إلى الفرنسية Murphy، لم يتجاوز (٩٥) نسخة فقط، على مدار أربع سنوات من نشرها وطرحها بالأسواق! أما الشهرة الحقيقة له؛ فلقد جاءت في الخَمسِينيات؛ عندما نُشرت له ثلاث قصص، إضافة إلى مسرحيته المشهورة (فِي انتِظَار جُودُو)[٢٣]، وإنها المسرحية التي تعتبر (كما أسلفنا القول) أشهر المسرحيات العَبثِية على الإطلاق (وحتى وقتنا هذا). وكانت شخصيات المسرحية عبثية كاريكاتورية (بصورة أو أخرى)؛ تُعَانِي (مُعَانَاة شَدِيدَة) من افتقاد وسيلة نَاجِعَة للتواصل فيما بينها، واللغة المستخدمة ساخرة في كثير من الأحيان. ونجد أن المسرحية المذكورة انتهت من حيث بدأت، ولم يتغير شيء في حَبكَتِهَا من البداية وحتى النهاية!

<u>سمات مسرح العبث (المنطلق الرئيسي[٢٤] لأدب المونودراما):</u>

لكي يحقق المسرح العبثي الرسالة التي يَرمِي إليها؛ كان يسلك طريقة توجيه الصَّدمَة للمُشَاهِد؛ إذ إنه يُخرِجُهُ (عُنوَة)[٢٥] من نطاق حياته اليومية التقليدية الوادعة، وبصورة ضمنية؛ ليجعله إنسانا مختلفا في تصرفاته كافة. لذا فإن مسرح العبث، هو شكل من أشكال الأعمال الفنية المُبتَكَرَة، غير المُعتَاد عليها، يجعل المتفرج يُحَلِقُ في كواكب سَيَّارة، من: الدهشة، والتعجب، والاستغراب. إذ إنه بعد انتهاء وَيلاَت الحرب العالمية الثانية، وما تَلاهَا من مفاهيم سلبية، مثل: عدم وجود مَعنٍ حقيقي لحياة الإنسان، كان لابد من الخروج عن نطاق النماذج التقليدية للفنون، التي فقدت (بفعل الحروب) قوتها الإقناعية. وبمعنى آخر يمكن القول إن المسرح العبثي، ما هو إلا تَمَرُّد على آليات المَسرَحِ التَّقلِيدِي[٢٦]، أو قُل إنه (مسرح ضد المسرح)[٢٧]، مسرح مختلف وأخاذ، تغلب عليه السمات الآتية:

١-عدم المنطقية (غير عقلاني).
٢-مسرح بلا صراع.
٣-مسرح بلا حَبكَة درامية تقليدية.
٤-الأفكار فيه غير مُتَسَلسِلَة.
٥-الحوار ليس مُحكَمًا[٢٨].

اللغة في المسرح العبثي:

من بين السمات المهمة، التي تميزه (المسرح العبثي) وجود لغة خاصة، ليس من بين وظائفها ترسيخ الثقة بمعانيها؛ بوصفها وسيلة من وسائل التواصل الإنساني، ولا باعتبارها أداة اصطلاحية أو تقليدية (كليشيه نَمَطِي) لا معنى له. اللغة (في بِنَاء المَسرَحِ العَبَثِي) له وظيفة أخرى، تبدو مُتَنَاقِضَة (تَمَامًا) مع الوَظِيفَة الأصلية للغة الإنسانية؛ إذ إن اللغة في المسرح العبثي، تنحو إلى تعميق العَدَمِية، وتُكَرِّس لضرورة عدم التواصل بين أفراد المجتمع؛ على المستوى اللغوي (خاصة؛ بعد انهيار كل النظريات الاجتماعية للغة؛ على وَقع: أصوات الطَّلَقَات، وأنين المَصرُوعِين، وقسوة الدَّمَارِ الذي خَلَّفَتهُ الحروبُ العالميةُ، للإنسانية المُحَطَّمَة المَهزُومَة). فإن الكلمات (والمُعجَم اللُّغَوي الإنساني بِأَسرِه) فَشِلَت (وفق مَنظُورِ رُوَّادِ المسرح العَبَثِي)[٢٩] في التعبير عن جوهر تجربة أو خبرة الإنسان الحياتية، ولم تَعُد (بعد خَوَاءِ الحُرُوب) قادرة على تَخَلُّل العُمقِ، الكامن وراء كل ما هو سَطحِي وعَابِر. إن المسرح العبثي يقدم هُجومًا ضَارِيا على اللغة، التي يُظهِرُهَا المسرح العبثي، على أنها أداة لا يمكن الاعتماد عليها، وأنها غير كافية لاستخدامها؛ باعتبارها وسيلة من وسائل الاتصال الحَمِيمِي. دراما المسرح العبثي (إن جَازَ التَّعبِيرُ) تَستَخدِمُ لُغَة مسرحية، تَحوِي: كلاما اصطلاحيا Conventionalized Speech، وشِعَارَات صَارِخَة، ولغة فنية مُشَوَّشَة بعض الأحيان، ومُتَضَادَّة ومُتَنَافِرَة في أحيان أخرى (بل إنها صامتة أيضا). كما أنها تقدم مَفهُوم السُّخرِيَة[٣٠]، في الأَنمَاطِ الكَلَامِيَّة الاصطلاحية، فإن المسرح العبثي يحاول أن يجعل الجمهور، على دِرَايَة بإمكانية الغَوصِ فيما وراء الحديث اليومي (المسرح العبثي طَوَّر مفهوم الكوميديا، الذي رَسَّخ له مُولِيير[٣١] عميد المسرح الأوروبي منذ قُرُونَ خَلَت). والكلام الاصطلاحي (من وجهة نَظَرِ العَبَثِيين) من وظيفته أنه يصنع حاجزا بين النفس وبين الحقيقة التي يوجد عليها العالم، ومن أجل الاتصال المباشر بالحقيقة الطبيعية؛ فمن الضروري أن تهمل الإيماءات الكاذبة (مكتسبات اللغة الطبيعية في الاستخدام المجتمعي اليومي) للغة الاصطلاحية. أي أنه مسرح مغامر، يذهب فيما وراء اللغة.

الحوَارُ فِي المَسرَحِ العَبَثِي:

الحوار هنا أقرب إلى المونولوج الداخلي، معبرا عن الصمت، كما أنه مبتور غامض مبهم وتعوزه الموضوعية، لا يوجد تواصل بين الشخصيات، ويمكن التعبير بشكل آخر إن اللغة في المسرح العبثي، هو تأكيد لفشلها وعجزها في تحقيق التواصل الإنساني بين البشر. كما أنه قد تم التلاعب بألفاظ اللغة في المسرح العبثي؛ من أجل الإيمَاء إلى السخرية التي توحي بالمُفَارَقَات اللُّغَوِية، وخير مثال على ذلك التَّقَارُبُ السَّمعِي، بين لَفظَتَي: (Macbett & Macbeth) فإن شخصية (مَاكبِت)، التي استوحاها يُوجِين يُونِسكُو[٣٢]، من شخصية (مَاكبِث) في المسرحية المشهورة، للشاعر والمسرحي الإنجليزي: (وِيلِيَام شَكسبِير). أما عن العنصر الدرامي في العبث، فإنه ينصب على مفهوم (اللاوجودية)، التي تَهدِم المنطق وتلغيه، وتعترف بالشيء المستحيل غير المقبول، وغير المتوقع منطقًا. وطبقًا لعالم النفس النمساوي: سِيجمُوند فُروِيد Sigmund Freud، فإنه: "مِنَ المُمكِنِ الاستِمتَاعُ بِإِحسَاسِ الحُرِّيَّةِ؛ عِندَمَا نَكُونُ قَادِرِينَ عَلَى تَركِ سُترَةِ المَنطِقِ"[٣٣]. ولقد أشار إلى سُترَة المنطق، بالمصطلح الإنجليزي الآتي: Straitjacket Of Logic، وهي سُترة المجانين أو المساجين؛ المُصَمَّمَة لتقييد حَرَاكِهم. وبما أن المسرح العبثي ضد المعقولية، أو هو (مسرح اللامعقول)؛ فإنه يَدحَضُهَا (نقصد العقلانية)؛ لأن مسرح العبث، يشعر أن الفكر العقلاني مثل إشارات اللغة، يتعامل بسطحية مُدقِعَة مع الأشياء. وعلى جانب آخر، فإن مسرح العبث، يقدم مفهوم (الحُرِّيَّة المَسمُومَة)[٣٤] Poisoned Freedom؛ إذ إنه يجعل الشخص على صلة بجَوهَر الحياة لا ظَاهِرها الهَش (مع أنه يتعامل مع ظاهر الحياة مثل بقية البشر!)، وهنا ينشأ ضرب من الكوميديا الهائلة (أو المُفَارَقَة بين المُتَخَيَّل المُفتَرَض والوَاقِع المَعِيش). ولا يوجد صراع في حَبكَة مسرحيات الدراما العَبَثِية (إن جاز لنا أن نُحَدد حبكة ما، للبناء الدرامي في المسرح العبثي) والشخصيات تؤدي أدوارها بانزعاج شديد؛ مؤكدة حقيقة أنه لا يوجد شيء يحدث (فعلا) لكي يغير من وجودهم البائس[٣٥]. والمسرح العبثي هو مسرح المواقف، على عكس المسرح التقليدي، الذي يُوصَفُ بأنه مسرح الأحداث المتتابعة. فالمسرح العبثي يُقَدِّم صورا شعرية[٣٦]؛ لذا فإنه يعتمد على (أو يستخدم بشكل كبير) الأحداث المرئية، والحركية، والضوئية. وعلى عكس المسرح التقليدي، فإذا كانت اللغة هي الحاكمة فيه، إلا أنها في المسرح العبثي (كما قلنا آنفا)

تعتبر إحدى مُكَوِّنَات أبعاده المتعددة، التي تقدم صورا شعرية في النهاية. فالمسرح العبثي (إجمالا) هو مسرح غِنَائِي؛ يستخدم المؤثرات المُجَرَّدَة، التي كانت مستوحاة من الفنون المسرحية الشائعة، لكن أُضفيت إليها بضعة تعديلات، مثل: فن البَالِيه The Art of Ballet، وفن المَايم The art of Mime، وهي نوع من أنواع المسرح القديم، تُمَثِّل فيه مشاهد من الحياة، بأسلوب ساخر ومُضحِك، بالإضافة إلى فَحوَى الأفلام الصامتة (تحديدا: عادة الكلام الشفهي Oral Speech الذي ليس له معنى، في أفلام لُورِيل وهَارِدِي Laurel & Hardy) فكل ما سبق، يؤكد أهمية الخبرات (المَرئِيَّة – البَصَرِيَّة) في سياق المسرح العبثي، وأن دور اللغة ثانوي وهامشي، كما أن الهدف الأساسي من وراء نشأة هذا النوع من المسرح، خلق رؤية تقترن بعالم الأحلام. وفي هذا المسرح؛ تعاظم شأن الديكور المسرحي، من خلال العناصر المرئية الملموسة، التي تعطى إيحاءً ما، باتجاه ميتافيزيقي (خلاصة الفلسفات التي تفسر ما وراء الطبيعة) أو اللجوء إلى الحركة الصامتة للإنسان البدائي الأول (فن المايم). أما عن خشبة المسرح والجمهور، فإن الجمهور يجلس أمام خشبة المسرح؛ لكي يرى نافذة أو مرآة وليس خشبة بالمعنى التقليدي للمسرح الكلاسيكي. وكما أسلفنا فإن الحوار (في المسرح التقليدي) يخضع لدورة تخاطب منطقية؛ تتماشى مع منطقية الحياة التي يراها رواده. لكن الأمر يختلف في مسرح العبث، فالحياة (في نظر أعلامه) غير معقولة ولا منطقية، ومن المستحيل أن يخضع الحوار في سيرورته إلى منطق مزيف غائب. وتأتي اللغة في هذا الحوار الجديد، غير مفهومة وغير منطقية، إنها (على وجه الدقة) لغة ميِّتة، لا تستطيع أن تنقل شيئا، أو أن تصبح وسيلة من وسائل التَّخَاطُب[٣٧]، وتعكس هذه اللغة وضع الإنسان الغربي، الذي عَانَى كثيرا من ويلات الحرب وتَبَعَاتِهَا؛ ليعيش منعزلا عن الآخرين، فاقدا الصلة بهم. إننا (بهذا الطرح) أمام دراما جديدة، أطلق عليها يونسكو (دراما اللاتخاطب)، ولقد عَبَّر أحد كتاب هذا المسرح، وهو بيتر بوك عن صورة اللغة الجديدة، بقوله: "لم أعد أؤمن بالكلمة؛ لأن الغَرَضَ الذي من أَجلِه جُعِلَت الكلمة قد انتَفَى، وأصبحت (في معظم الأحيان) فشلا ذريعا، في أن تكون أداة للتعارف الحقيقي"[٣٨]. ومن الأمثلة التطبيقية للحوار المسرحي، داخل عروض مسرح العبث، مسرحية (الكَرَاسِي) ليوجين يونسكو؛ إذ إن بَطَلَيَّ العمل المسرحي، عَجُوزَانِ يعيشانِ فوق جَزِيرَة نَائِيَة، وهما (في الوقت نفسه) عاجزان عن فهم بعضهما؛ برغم دَأبِ

محاولاتهما؛ للتواصل الفكري فيما بينهما "إننا حينما نحاول أن نتبادل دلالات واقعية؛ إذ بنا جميعا صُمًّا وبُكما"[٣٩]، فيوجسن يونسكو (من خلال المسرحية المذكورة) يرى أن الأَنَاسِيَّ أصبحت جُدرَانا صَمَّاء، لا يحاولون فهم بعضهم؛ فتَضحَى الحياة (بالنسبة إليهم) اضطرابا وتذبذبا. العجوز تتحدث عن ابنها الذي رحل عنها وعن زوجها، أما الشيخ فلا يشاركها الحديث في الموضوع ذاته، بل إنه ينشغل عنها برواية حياته الماضية، إذ إنه قد ترك أمه تُحتَضَر، وذهب إلى حفل كوكتيل راقص[٤٠]! وعبر شخصية فلاَديمير Vladimir (في مسرحية: في انتظار جودو) ومن خلال سرده لقصة اللصين، اللذين أنقذ المسيح أحدهما وترك الآخر، أقول إنه عبر عن رغبته الدفينة، في الخلاص من حال الملل التي يعيشها، لَكِنَّ صديقه إستَراجُون Estragon لم يشاركه الرغبة نفسها، بل إنه كان صامتا طيلة الوقت. من هذا كله يتضح أن فلسفة مسرح اللامعقول يُحاول السخرية من اللغة، التي كانت تُوهم الناس (وفق منظور العبثيين) بقدرتها على تحقيق التواصل، وكانت بذلك نقدا فلسفيا لوضعية الإنسان[٤١].

البِنَاءُ الدِّرَامِيُّ في المسرحية العبثية:

تَحَرَّرَت المسرحيات العبثية من بنائها التقليدي، الذي يتمثل في البداية والعقدة والحل، إذ إن العقد قد تعددت، لكن المسرح العبثي لا يُقدم لها حلا، وفي وجود صراع بلا بداية أو نهاية، لا يوجد إحساس أساسي بالزمن. وهو ما يُعطِي المُشَاهِد حافزا للدهشة أو الإعجاب، بل وتقوده إلى التفكير التأملي العميق. وإن أهم ما في مسرح العبث (بعيدا عن: الزمان، والمكان، والحَبكَة) هو سياق البناء الدرامي المُختَلِفُ، وهو يبدو (في سواد أعمال كتاب المسرح العبثيين): غامضا، ومُبهَمًا، ومَبتُورًا. تُعوِزُه (دائما): الموضوعية، والترابط، والتجانس. شخوص مسرح العبث كلها تتحدث؛ دون أن يَتَمَكَّنَ أحد منهم من فَهمِ الآخر، أو إيصال رسالته للبقية. ولقد بَالَغ كُتَّاب العَبَث؛ فجعلوا بعض الشخصيات تتكلم؛ ربما كلمة أو كلمتين عند نهاية المسرحية؛ تُلَخِّص السُّخطَ العام والغضب الشديد، ثم يصل بنا العبثي الإنجليزي (هارولد بِنتَر) إلى ما هو أصعب من ذلك؛ فنراه يقدم لنا شخصية (الأخرس)، بوصفها شخصية رئيسية، في مسرحية حَمَلَت اسمه (النَّادِل الأَخرَس) The Dumb Waiter. ويبقى أن نقول إن المسرح العبثي تَخَلَّى عن مفهوم الإنسان النموذج (البطل)، بل لقد اعتبره نكرة في العمل المسرحي؛ إذ إنه يظهر بلا فعل ولا انفعال. وفي المقابل فقد قلل (بصورة واضحة) من دور المرأة؛

فإنها ليست بحال مثل دور الرجل، ولكنها تظهر (دائما) أقل منه شأنا، وتميل إلى الكآبة المُزعِجَة. وبناء عليه؛ فإن مسرح اللامعقول (أو العبث)، لم يخضع (في بناء الحدث) لوحدة الفعل الأرسطية (بداية، ووسط، ونهاية) فهو يبتعد عن سرد قصة تخضع لنظام سير محدد لتصل إلى حال الانفراج، بل إن القاريء لهذا النوع من المسرحيات، لا يتمكن من إيجاد بداية أو عقدة أو حل. ففي مسرحية (الكراسي) لا يأتي أحد ليستمع إلى رسالة الشيخ، فالكراسي تظل (دائما أبدا) فارغة، والعجوز في توهم مستمر بمقدم أشخاص سَيَضِجُّ بهم المكان، وكما قال ثُلة من النقاد: "إن موضوعها، هو العدم أو اللاشيئية The Irrationality، التي تنعكس في: الكراسي الخاوية، والمسرح الخاوي، والحياة الفارغة"[٤٢]، وهنا تُحَقِّقُ المسرحية مبدأ التغريب Principle Of Alienation، الذي نجده بازغا في المسرح الملحمي؛ خاصة الشاعر والمُفَكر والكاتب المسرحي الألماني الكبير: برتولد بريختBertold Brecht. فلقد حَطَّم مسرح العبث وَحدَتَي الزمان والمكان، وخَلخَلَ تسلسلهما المنطقي، الذي ارتبط بالمسرح التقليدي، كما قال البحاثة: "فلقد كان تسلسل الزمان محكوما بقوانين لا يعتريها خلل قَط، وكانت وَحدَة المكان أمرا لا يتطرق إليه ريب[٤٣]". أصبح الزمان والمكان (في هذا المسرح العبثي) مُتَدَاخِلَين، الأمر الذي يتَمَاشَى مع عالم الأحلام والأساطير، فانعدم الزمن الآلي؛ ليظهر (في مقابل ذلك) الزمن النفسي Psychological Time[٤٤]، إنه الزمن اللاموضوعي واللامنطقي، الذي يُخالف موضوعية ومنطقية الزمن المرتبطين بالحياة وواقعها، أما المكان فهو مكان نفسي (أيضًا) يُجسد واقع الأنفس البشرية. ويبقى المتفرج في هذا المسرح في حال انتظار دائمة للحل. وهكذا يُحقِّقُ مسرح العبث ما كان يريد برتولد بريخت تحقيقه؛ من دعوة المُتَفَرِّجين إلى التفكير وشَحذِ أَذهَانِهِم[٤٥]. هكذا يَقلِبُ مسرح العبث كل القيم والتقاليد، التي كانت سائدة في عُرفِ المسرح، ويُقدم بديلا، ينبع أساسا من فلسفة كتَّابه ونظرتهم إلى الواقع، وتعاملهم غير المألوف مع الأمور[٤٦].

أَشكَالُ الدِّرَامَا العَبَثِيَّة:

توجد أنماط عديدة للدراما العبثية، كل نمط منها يقدم مفهوما ومَغزٍ معينا، ولكل شكل كُتَّابُه المتمرسون الأفذاذ...

١- النمط الشعري، الذي ليس له معنى:

قام عديد من الشعراء الجادين، بكتابة الشعر الذي ليس له (في أغلب الأحيان) معنى. ومن أعظم الشعراء الذين لعبوا دورًا مهمًا في تأليف كما من الأشعار التي تتبع النوعية المذكورة، هو الكاتب والشاعر الألماني: كريستيان مورجيرنستيرن Christian Morgenstern (١٨٧١ – ١٩١٤م).

٢- نمط الخرافة والأحلام:

إن الرؤية التي تُقَدَّمُ من خلال هذا النمط، أن العالم مسرح، وأن الحياة ما هي إلا حُلم مُفزِع، وترجع هذه الرؤية إلى عصر الملكة إليزابيث الأولى Queen Elizabeth I. كما أن عُنصُر الفَانتَازيَا Fantasy قد انتشر وساد. ولقد عكست دراما بَارُوك[٤٧] Baroque هذا النمط الدرامي المذكور، وفي بعض الأعمال الأدبية في القرن الثامن والتاسع عشر، حدث تغير مفاجيء في بنية الشخصيات المسرحية، إضافة إلى التحولات المُذهِلَة، في عنصري: الزمان، والمكان. وتم بلورة كثير من الأحلام في أعمال مسرحية، تلك التي انتظرت مجيء الروائي والكاتب المسرحي السويدي: أُوجَست سِترِيندبِيرج August Strindberg؛ لكي يُجسِّدَ هذه الأحلام، ويُخرِجَ الإحساس بالاضطهاد من سُوَيدَاءِ النفس البشرية؛ حتى يكون ذلك كله، مَنَاط المصدر المباشر، الذي يَستَقِي منه المسرح العبثي أحداثه. ومن وجهة نظر الكاتب الروماني والمؤرخ الديني، والفيلسوف، وأستاذ الترجمة في جامعة شيكاغو: مِرسِيَا إِلِيَاد Mircea Eliade، فإن الأساطير لم تَختَفِ كُلِّيَّةً على مستوى التجربة الفردية، ولذا فقد بحث في آثار المسرح العبثي؛ للتعبير عن الشغف الإنساني بأسطورة فردية لها فَعَّالِية عامة، والتي تنبأ بها المؤلفون السابقون.

٣- نَمَطُ رُوَّادِ المَسرَحِ الأُورُوبِّي فِي القَرنِ العِشرِين:

بالنسبة إلى رُوَّاد المسرح الفِرَنسِي؛ فإن الأساطير والأحلام كانت لها أهمية خاصة عندهم؛ فلقد اعتمدوا على مفاهيم (سِيجمُوند فرُويد)[٤٨]، التي تُولِي اهتماما خاصا بدور العَقلِ البَاطِن The Subconscious Mind. وكان هدف هؤلاء الرواد، أن يرتفع فنهم إلى مَرتَبَةٍ عَالِية؛ تصل إلى حد الوَاقِع (وليس فقط تقليد الظاهر، أو مُحَاكَاته).

المونودراما:

مصطلح مُونُودرَامَا Monodrama مُشتَق من تركيب مَزجِي لكلمة يونانية عَتِيقَة، تنقسم إلى قسمين اثنين: Mono وتعني: واحد أو وحيد. وDrama[٤٩]. ومونودراما اصطلاحا، تعني: "مسرحية الممثل الواحد، بمعنى أن يقوم ممثل واحد فقط بتشخيص المسرحية، وهو مسئول عن إيصال رسالة المسرحية ودلالاتها، ومَزجِهَا بالعناصر المسرحية الأخرى"[٥٠]. بعض حِين يستخدم الباحثون والنُّقاد التعبير الأدبي: الرَدِيف Subordinate[٥١]، وهو عرض الشخص الواحد One Man Show، أو الـــــ Solo Play عند الألمان خاصة[٥٢]. والمونودراما (بالمعنى المذكور) تختلف عن مصطلح مُونُولُوج Monologue، الذي تُعَرِّفُهُ (بإيجاز شديد) دائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica أنه: "حَدِيثٌ مُطَوَّلٌ لِشَخصِيَّةٍ مَسرَحِيَّةٍ"[٥٣]. وبناء على التعريف الآنف؛ فإن المونولوج الدرامي Dramatic Monologue، هو: "أي حديث توجهه شخصية لشخصية أخرى في ثنايا المسرحية"[٥٤]. بينما يظل مصطلح المُنَاجَاة Soliloquy أقرب إلى روح (المُونُولُوج)، وهو: "الحوار الذي يهمسه الممثل للجمهور مباشرة، أو يفصح (من خلاله) عن أفكاره، وما يجول داخله، بصوت مسموع مفهوم، حين يكون وحيدا، أو تكون جوقة الممثلين صامتين حوله"[٥٥]. فثمة لَبسٌ يقع فيه كثير من النقادة؛ بين مصطلحي: المونودراما، والمونولوج. هذا الاختلاف يعني أن مصطلح (المونودراما) نوع مستقل من أنواع الأدب، بينما (المونولوج) جزء من المسرحية (وليس نوعا منفصلا ومستقلا بذاته)؛ لذا يصح للمونودراما أن تمتلك: خصائصها، ونظرياتها الخاصة. وليس ضروريا أن تكون خاضعة لاشتراطات مسرحية محددة[٥٦]. وبناء على ما سبق؛ فإن مصطلح (المونودراما) مرتبط بفنون القول الإنسانية[٥٧]، التي بُنِيَت (في جوهرها) على الأَدَاءِ الفَردِي[٥٨] Individual Performance (ومنها، وعلى رأسها فن الشعر)[٥٩]؛ فهي نِتَاج فن القول أو سرد القصص تحديدا[٦٠]. وهو فن من فنون الأدب، له علاقات وطيدة بوجود الإنسان الأول[٦١]، وفعل من الأفعال التي يعبر بها الإنسان عن كَوَامِنِه ودَخَائِلِه؛ ليطرح عن نفسه الهَمّ والضَّجَر[٦٢]. ولكن (المونودراما) بوصفها فنا دراميا، ارتبطت بإرهاصات المسرح الأولى عند اليونانيين[٦٣]؛ وبالتالي فقد ارتبط الفن المذكور (بَدَاهَة) بفن الشعر[٦٤]؛ ذلك أن (المسرح اليوناني) كان يعتمد على ركنين أساسيين في بناء

المسرحية، هما: الغِنَائية[٦٥]، والصِّرَاع[٦٦]. وكلاهما عبر عنه النقاد والفلاسفة[٦٧] في سعيهم الحَثِيث، للربط بين فَنَّي: الشعر والمسرح قديما[٦٨]؛ ذلك أن مفهوم (الغنائية) يشف عن الطابع النفسي لوظيفة الأدب، ومفهوم (الصراع) يشف عن الطابع الاجتماعي الديني في علاقاته بالآلهة والبشر، ومواجهة الأَطمَاع والرَّغبَات؛ في سبيل تحرير الإنسان من قيد العُزلة، الذي يفضي (إن استسلمت له الأَنَاسِي) إلى مزيد من ألم التقوقع والانزواء[٦٩]. المونودراما فن من الفنون الدرامية المسرحية شديدة الخصوصية، وهو من أشكال المسرح العبثي التجريبي، التي تطورت واتسعت رُقعَتُهَا خلال القرن العشرين، والقائمة على ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار. ويعتبر كثير من الباحثين، أن التأصيل الحقيقي لهذا النوع المسرحي، يعود إلى ما قَدَّمَه الممثل والكاتب المسرحي الألماني (جُوهَان كِريستِيَان بِرَاندِز) Johan Christian Brands (المولود عام ١٧٣٥م، والمُتَوَفَّى عام ١٧٩٩م) منذ السابع من أيار مايو، عام ١٧٧٥م، إلى الثالث عشر من شهر آب أغسطس، عام ١٧٨٠م. فلقد كَتَبَ (في الفترة المذكورة) نصوصا مونودرامية قصيرة، وكان يؤدي الأدوار فيها ممثل واحد أو ممثلة واحدة، إضافة إلى عدد ضئيل من الكُومبارس أو الجُوقَة الصامتة[٧٠] The Silent Play Choir، مع مُرَافَقَة إيقاع موسيقي بعضَ حِين. ولقد وجد براندز في باحة المونودراما، الفن الحقيقي الذي يُخَوِّل الممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع، وفرصة كبرى لإطلاق مواهبه التمثيلية المتنوعة. لكنه لم يلقَ (لارتباطه الوثيق بنشأة المسرح العبثي، كما أسلفنا القول) رَوَاجًا كَبِيرًا؛ إضافة إلى كونه مُفتَقِدًا للحوار الثنائي Bilateral Dialogue؛ الذي يكسر حال الجمود والرتابة. ويُرجِعُ الناقد الألماني الحداثي: راؤول إيشلمان Raul Echleman، صاحب الكتاب النقدي المذهل: (نهاية ما بعد الحداثة، مقالات في الأدائية) The End Of Postmodernism, Articles In Performance، أوّل نص مسرحي، نستطيع تصنيفه باعتباره مونودراما مكتملة الشروط الفنية، النص المسرحي (بِيجمَالِيُون) Pygmalion إلى الفيلسوف والمُفكر الفرنسي: جَان جَاك رُوسُّو Jean-Jacques Rousseau، وكان ذلك في الخامس من شُبَاط فِبرَايِر، عام ١٧٦٠م[٧١]. ولكنَّ أولَ من أطلق مسمى (مونودراما) على نصه المسرحي، كان الشاعر الإنجليزي الكبير: ألفريد تينيسون[٧٢] Alfred Lord Tennyson، في نصه المسرحي (مود) Maud، عام ١٨٥٥م. لاحقا، بدأت نصوص

المونودراما تتمايز، وتتخذ شكلا محددا، فكتب أَنطُوَان تِشيكُوف Antoine Chekov نصه المَشهُور (مَضَار التَّبغ) The Harmful Effects Of Tobacco ووصفه بأنه (مونولوج الفصل الواحد) One Chapter Monologue، وكتب المسرحي الفِرَنسِي الكبير: جَان كُوكتُو Jean Cocteau نصه المونودرامي (الصُّوت الإِنسَانِي) La Voix Humaine، وكتب الأديب المسرحي الأمريكي: يُوجِين أُونِيل Eugene O'Neill نصا مسرحيا مونودراميا، عنوانه (قبل الإفطار) Before Breakfast، بينما كتب صَمويل بِيكِيت (الكاتب الذي يُمَثِّل الجِسرَ المُبدِعَ بين تيار العبثية وفن المونودراما) النص المونودرامي (شَرِيط كِرَاب الأَخِير). والمونودراما في أبسط تعريف لها، هي: "مسرحية ذات شخصية واحدة يؤديها ممثل واحد، أو ممثلة واحدة". ومن الخطأ الشديد (وفقا لآراء الباحثين المتخصصين) اعتبار مسرحية الممثل الواحد One man show، أو الممثلة الواحدة One woman show مسرحية مونودرامية. إن فن المونودراما (شأنه شأن أي شكل مسرحي آخر) قد تعددت (وربما تَشَابَكَت واختَلَطَت) تعريفاته (نقدا، وفكرا، ومعجما)، وواجه اعتراضات ورفضا من بعض الدارسين والنقاد المحافظين. ففي هذا الصدد يذهب الناقد الفرنسي (بول فان تيجيم) Paul van Tijim إلى أن: "المونودراما لا تحتوي إلا على شخصية واحدة، تملؤها بأهوائها وتحييها ببلاغتها، وفيها تطغى المناجاة (المونولوج) على الحوار؛ لا شيء أشد منها معارضة لروح الفن المسرحي الحقيقية". ويُجزِمُ المخرج الفرنسي (جان لوي بارو) Jean-Louis Parrot بأن فن المونودراما: "سيظل –شِئنَا أم أَبَينَا– فنا دراميا ناقصا؛ إذ إنه يفتقد عنصر الحدث الحي، فهو منحصر دائما في إطار سردي خَطِّي مُحبِط؛ رغم محاولة معظم القائمين عليه، استخدام العناصر المساعدة". ويرى المخرج والمفكر المسرحي الإنجليزي الكبير: (بِيتَر بروُك) Peter Brook أن فن المونودراما: "يُفقِدُ المسرح كثيرا من أَلَقِه وَوَهجِه؛ لأنه يعتمد على الممثل الواحد، الذي يَنبَنِي عليه العَرضُ بأكمله، فلا تفاعل بين ممثلٍ أولٍ وممثلٍ ثانٍ، ضمن ثنائية الأخذ والرد، التي تؤسس لفعل درامي حقيقي على الخشبة". ولم يسلم مصطلح (المونودراما) من المجابهة العنيفة، فإن (فَالِيرِي كَازَانُوف) Valery Kazanov، الرئيس الفَخرِي لـــــــ (رابطة الممثلين الدولية) International Association Of Representatives، يقول في محاضرة مهمة له عن فن المونودراما: "أؤمن أن مصطلح مسرح المونودراما مسمٍ

غير دقيق، وإنما المسمى الصحيح والمنتشر في أوروبا هو المسرح الأحادي؛ لأنه أشمل وأدق، والمسرح الأحادي يضم عديدا من المسارح، مثل مسرح: الباليه، والغنائي، والمونودرامي، والتراجيكوميدي"[٧٣]. ويتفق كازونوف مع أشهر مسرحي مغربي، تخصص في تقديم عروض مسرحية مونودرامية، منذ منتصف سبعينيات القرن الماضي، هو الممثل والمخرج: عبد الحق الزِّروَالِي، الذي أطلق على تلك العروض مصطلح (المَسرَح الفَردِي)[٧٤]. في مِضمَار المسرح العربي، يُعتبر الشاعر المصري: أحمد زكي أبو شادي، أول من كتب نصا مونودراميا (بصورة مُوَثَّقَة) من خلال نصه المسرحي (ابن زَيدُون فِي سِجنِه)، المنشور في العدد الثاني، من مجلة البَعثَة الكُوَيتِيَّة، عام ١٩٥٤م. أما نصُّ الكاتب والفنان المسرحي العراقي: يُوسُف العَانِي (مَجنُون يَتَحَدَّى القَدَر)، المكتوب عام ١٩٤٩م، والمنشور في كتابه (الصَّرِير) مع أربعة نصوص مسرحية أخرى، فلا يُعتبر نصا مونودراميا؛ كونه يحتوي على صوتٍ ثانٍ، إلى جانب شخصية (المجنون)، وهو صوت القدر الذي يتحاور معه طيلة الوقت؛ دون أن يظهر على المسرح. لكن التجارب المسرحية المونودرامية في العالم العربي، لم تبدأ في التنامي؛ إلا في سبعينيات القرن الماضي، وقد تفاوت ذلك (زمنيا) من بلد عربي إلى آخر. وازدهرت وازداد إقبال الكتَّاب والمخرجين والممثلين عليها؛ مع إقامة عدد من المهرجانات الخاصة بها، أبرزها (مهرجان الفُجَيرَة الدولي للمونودراما) بدولة الإمارات العربية، الذي يُقَام مرة كل عامين، منذ عام ٢٠٠٣م، ومسابقة نصوص المونودراما المُرَافِقَة لفَعَّالِيَّاتِه. وبدأت الدراسات النقدية والأبحاث والمقالات التي تُعنَى بها، تُنشر في عدد (لا بأس به) من: الدوريات، والصحف، ومواقع الإنترنت في العقدين الأخيرين. وأنجز الباحث العراقي القدير: د. حُسَين عَلِي هَارِف، أول أطروحة دكتوراه عنها، في كلية الفنون الجميلة ببغداد، منتصف عام ١٩٩٧م، عنوانها: (الخَصَائِص الفَنِّية للمُونُودرَامَا)، تَلاه باحثون آخرون، في تقديم رسائل مَاجِستِير و أطروحات لنيل درجة الدكتوراه؛ دَرَسُوا فيها تَجَارِب مُونُودرَامِيَّة عربية عِدَّة.

إرهاصات مراحل تطور أدب المونودراما:

نتيجة للهِزَّات المُدَوِّية، التي تَعَرَّضَ لها العالم؛ بعد الحرب العالمية الثانية، والتي تَمَخَّضَ عنها عدد من التوجهات والمدارس الفنية؛ سواء أكانت في المسرح أم في الفنون بشكل عام. فلقد بدأ الفنانون رِدَّةً مَنهَجِيَّة[٧٥] إلى جُذُورِ وأصول الفن (وخصوصا

الدراما المسرحية) عائدين إلى بدايات الدراما الأولى، كالدراما الإغريقية القديمة، التي يَنفَرِدُ فيها البطل بحديث مُطَوَّل خاص به، بينما يُنصِت بقية أعضاء الفريق؛ حتى يتسنى له إنهاء حواره. لكن هذه الدراما (برغم كونها البداية الطبيعية لفن المونودراما) اهتمت بالخاص ولكن في إطَار العَام؛ إضافة إلى وجود الجُوقَة المُعَلَّقَة، التي تأخذ نصيبا غير قليل من: الحوار، والإنشاد الدرامي Dramatic Chanting على خشبة المسرح. ظَلَّت الصُّولُوهَات الفردية The Soloists على حالها هذه؛ حتى عَصر النَّهضَة Renaissance (وخصوصا في مجال الكتابة المأساوية التراجيدية). فلقد كانت الدراما المسرحية، مُتَأَثِّرَة (إلى حد بَعِيد) بحركة إحياء الكلاسيكيات Movement Of Revival Classics، وما تَحويه من تَزَمُّت رُوتِيني، بالقواعد الجَامِدَة الصَّارِمَة، التي سَنَّهَا نُقَّاد ومُنَظِّرُو فترة عصر النهضة. احتل الممثلون (في المرحلة المَذكُورَة) الذين كانوا نجوم العصر، خشبة المسرح (فترات طويلة)، وكانوا يُلقُونَ (بَغتَة) على مَسَامِع الجمهور، جُمَلا إنشائية جَوفَاء؛ تَحوِي مواعظ اجتماعية بطريقة: سطحية، ومباشرة، وعديمة العُمق؛ فضلا عن كونها لا تَمُت لواقع المسرحية المُقَدَّمَة بأدنى صِلَة. الفترة المذكورة، امتازت بالجُودَة اللغوية والبلاغية؛ ولكن على حساب الفِعل الدِّرَامِي المُقَدَّم. تَقَدَّم بعض الكُتَّاب، ورفضوا (رَفضًا قَاطِعًا) هذه القَولَبَة الصَّمَّاء؛ لينقلوا اللغة إلى مستوى أرفع، يخدم الدراما ولا يخل (في الوقت نفسه) ببنائها الفني، فيما يعرف بالفترات الذهبية للمسرح، وهي فترة المسرح الإليزابيثي The Elizabethan Theater، ومن بين هؤلاء الكتاب الثائرين، كان الكاتب ويليام شكسبير[٧٦] William Shakespeare، الذي استغل فكرة الحوارات الخاصة، لتصبح أقرب إلى المُونُولُوجَات الدرامية؛ التي تُفصِحُ عن خَلجَات الشخصية الوجدانية الدفينة، وما تحمله من أفكار ومشاعر. مُوظِّفًا إياها لخدمة الفكرة المحوَرِيَّة. ومن أشهر المونولوجات في أعماله المسرحية مُونُولُوج: مَاكبِث[٧٧]، وعُطَيل[٧٨]، وهَاملت[٧٩]، والمَلِك لير[٨٠]. المُونُولُوجَات المَذكُورَة خَدَمَت الدراما المسرحية، كما أنها خدمت (في الوقت ذاته) الشخصيات، وعَمَّقَت ملامحها. لكن باستثناء شكسبير، وقلة من مسرحيي هذه الفترة، استمرت الخطابات البلاغية جَامِدَة؛ نظرًا لسيادة التيار الكِلاَسِيكِي المُحَافِظ، خاصة بعد فشل الثورة الجمهورية في إنجلترا، وعودة النظام المَلَكِي مرة أخرى منتصف عام ١٦٦٠م. فن المونولوج كان يهدف (أساسا) إلى امتزاج الفرد بذاته، وسكنه خَيَاله، وبُعدِه الفَلسَفِي

عن المُجتَمَعِ؛ ما جعل المُنَظَّمَات الحُكُومِيَّة، تفطن إلى كونها خطرًا على أنظمتها؛ لأنها تُعطِي مَسَاحة كبيرة للفرد دون المُجتَمَع، الأمر الذي يُعَزِّز سِمَة التَّجدِيد. لكن مع تصاعد التيار الرومانسي، الذي نَادَى بالثورة على التقاليد والأنظمة المُورُوثَة، واحترام فَردِيَّة المَرء، في هذه اللحظة تحديدا، نَمَت بُذُور فن المونودراما مرة أخرى، من خلال المسرحية المُونُودرَامِية (بِيجمَاليُون)، التي كَتَبَها جَان جَاك رُوسُّو عام ١٧٦٠م[٨١]. والتي تُعتَبَر (كما أسلف الباحث) البداية الحقيقية لفن المونودراما، بوصفه شكلا أدبيا دراميا. في النصف الثاني من القرن الثامن عشر الميلادي، احتل النوع المسرحي المذكور خشبة المسرح، وروَّجَ له (في الوقت نفسه) الأديب الألماني (يوهان كريستسان براندز) الذي وَجَد في هذا النوع الدرامي، مَسَاحة للممثل ليطلق مواهبه، التي كثيرا ما كانت تُوصَفُ بأنها Virtuoso Piece أي أن النص يَسمَحُ للممثل باستعراض قُدرَاتِه التَّمثِيلِيَّة. لكن سُرعان ما تَوَارَى هذا النوع من خشبة المسرح، إبَّان القرن التاسع عشر الميلادي. جعل التيار الرومانسي من الإنسان محور الكون، الأمر الذي يتسق مع مفهوم المونودراما؛ ما أَزعَجَ دُعَاة الثورة الاجتماعية، فاتجهوا اتجاها تدريجيا إلى العلم الجماعي، بينما انزوى دعاة تَنزِيه الفردية، ونشأ بديلا عنه المسرح الواقعي إلى جانب المسرح الرمزي، وتوارى مسرح المونودراما بطابعه الفردي، المُنَافِي لفكر المسرح الجَمعِي، لكنه وجد ملاذه ومُتَنَفَّسَه في مِضمَار الشعر؛ فظهر ما يعرف بقَصَائِد المُونُولُوجَات الدِّرَامِيَّة Poems Of Dramatic Monologues للشاعر والمسرحي الإنجليزي: رُوبِرت بِرَاونِينج[٨٢] Robert Browning. لكن بنهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين؛ نمت صحوة الرومانسية من جديد، على أيدى التعبيريين الألمان German Expressionists. فعاد فن المونودراما إلى خشبة المسرح من جديد.

<u>خصائص أدب المونودراما:</u>

بالنسبة إلى كتابة النص المونودرامي؛ فإنه يتميز عن غيره من الأشكال المسرحية بأنه مكثف من جانب البناء الكلي، ومُطَوَّل للشخصية التي تمثل مأساتها، حتى وإن احتوى على وقفات بداخله (باعتبار كونه لشخص واحد) ذلك إلى جانب ملامح الجوانب الفنية الأخرى، من: سِينوغرَافيَا Sinography، وحركة مسرحية Theatrical Movement، وإضاءة Theatrical Lighting، وتنويعات صوتية Audio Variations. وهناك خصائص عامة للنص المونودرامي، إذ إنه (في الأغلب الأعم)

يكون نَجوَى نَفسَانِيَّة مَأسَاوِيَّة، ناجمة عن تجربة عايشها الفرد، وعبر عنها في هذا القالب الفني؛ من خلال أسئلة كونية، أو وجودية، أو آنية معيشة. أما عن الزمن، فإنه في هذا النوع يتخذ شكلا آخر مغايرا، للشكل المسرحي التقليدي الذي يحوي حوارا، فإنه عادة ما يكون بين الحاضر والماضي، بين ما يحكيه وما يتذكره في هذا الحَكي، ليتخذ بُعدًا مَلحَميا. وبالنسبة إلى المكان؛ فبرغم وجود الشخصية على خشبة المسرح، إلا أن هناك مستويات مكانية عدة؛ نتيجة لتنقل الممثل الفرد في أحداث السرد. واللغة هي لغة السرد الدرامي، وليس حوارا مسرحيا عاما؛ لأنه نابع من خبايا شخص واحد. أما عن الصراع الدرامي؛ فإنه يَتَنَامَى مع تدفق السرد، سواء أكان داخليا (بين الفرد وذاته) أم خارجيا (بين الفرد وما حوله في الكون من: أشخاص، وأفكار) وفي الأغلب يكون الصراع داخليا؛ حتى إن كان ناتجا عن صراع خارجي الحدوث. النقطة المُهِمَّة أن الممثل هو من يقوم بالأداء، ويتحمل تَبِعَات العرض، ويكون الوسيط الأمين بين العرض والجمهور؛ لهذا فإنه لابد أن يمتلك أدواته جيدا، من: الكلام، إلى الإيماءة، والإشارة، وحركة الجسد، والصمت، والانفعال الداخلي... إلخ.

<u>الملامح الفنية والفكرية لفن المونودرما:</u>

من أهم السمات والملامح المميزة لهذا الشكل، الملمح الأول: الفَردِيَّة Individual، والتركيز المُنصَب على البطل الوحيد. بداية من وجوده وحده على خشبة المسرح مواجها للجمهور يسرد حوارا، أو يؤدي أداءً صامتا، إلى كونه مُلزَمًا بِشَغلِ فضاء المسرح، وإقناع الجمهور بما يُقدِّم. الملمح الثاني: العُزلَة Isolation، فإن الحوار المسرحي الأحادي، يؤدي به إلى شكل من أشكال العزلة؛ فهو وحده على خشبة تكاد تبتلعه داخلها، الأمر (ساعتها) يصبح شخصيا وذاتيا مع هذه النفس، التي تَلُوح فوق خشبة المسرح. فكل ما يحدث من جانب واحد لا أكثر. الملمح الثالث: حِدَّة الصِّرَاعِ النَّفسِي The Severity Of Psychological Conflict، وهو من أهم سمات فن المونودراما؛ لأن الحدث المُتَصَاعد يكون من خلال فرد واحد يُجَادِلُ ذَاتَهُ، عليه؛ فإن الصراع داخلي نفسي. الملمح الرابع: الاهتمام بالخلاص الفَردِي على حساب الخلاص الجماعي Attention To Individual Salvation Over Collective Salvation؛ لأن الشخصية تغرق في الذات، مُتَنَاسِيَة المحيط الواقعي المعيش. الملمح الخامس: افتقار المونودراما إلى الحِسِّ النَقدِي Lack Of Critical Sense؛ فإنها في الغالب

تَعرِض هَمَّ الفرد؛ دون الالتفاف إلى المجتمع، وحين تنظر إلى المجتمع، فإنها تراه من منظور ذاتي.

إشكاليات تواجه فن المونودراما:

الإشكالية الأولى أن فن المونودراما يُقَدَّم إلى الجمهور من خلال فرد واحد، وكذلك موضوعاته ذَاتِيَّة ومَأسَاوِيَّة، هذه السمات لا تروق لكثير من النَّظَّارَة (الجمهور). ولهذا؛ فبرغم الولع بهذا الشكل المسرحي المبدع، إلا أنه لا يزال بعيدا عن الأذهان، إلى جانب معارضة بعض المسرحيين له. الإشكالية الثانية تبدو في التلقي؛ فمع شيوع هذا النوع من الفن المسرحي، وامتلاكه لمساحة كُبرَى من الاهتمام (من قِبَلِ المسرحيين والفَنَّانِين عن المسرح حول العالم) إلا أنه يواجه إشكالية حقيقية، وهي إشكالية التلقي، فالجمهور هو الحكم الأول لأي عرض مسرحي، وهو الذي يقرر نجاحه من فشله؛ عبر منظومة استجاباته وتلقيه لهذا العرض. لذا؛ فإن المونودراما تَلقَى (دائما) نفورا من جمهور المسرح، وتبدو نُخبَوِيَّة ومتعالية، يتابعها الخاصة دون العامة، إلا فيما نَدَر من تجارب مونودرامية، تَمَسَّكَت (بطريقة غريبة) بالحس الجماهيري؛ عبر تناولها لقضايا تهم الجمهور، لكنها لا تتنازل (في الوقت نفسه) عن القيمة الفنية والجمالية للدراما المسرحية.

الخاتمة والنتائج:

وبعد: فإن الباحث حاول (عبر ورقته البحثية) تأصيل فرضية بحثية، تقوم على أن مفهوم الباتافيزيقا، الذي يُنشد الفردية وينحو صوب الاستثناء؛ هو الذي أفضى (بطريقة واضحة) إلى تطوير أدب المونودراما وتحديد ملامحه؛ عبر وسيط ثقافي هو مسرح العبث، الذي كَرَّس، ورَسَّخ، ومَهَّدَ السبيل (الفكري، والفني) لأدب المونودراما في العصر الحالي. وجاءت النتيجة (في ختام الورقة البحثية) مؤكدة (عبر المنهج التاريخي التحليلي) ما افترضه الباحث، من وجود علاقة وظيفية ووثيقة، تربط بين مفهوم الباتافيزيقا وأدب المونودراما.

الهوامش:

[1] وُلِدَ (ثيسبيس) في قرية (أَكَاريَا)، بمنطقة (آرثُون)، في بداية القرن السادس ق.م، حيث أمضى شبابه هُنَاك، وشَرَعَ في تطوير (الدِّيثُورَامبُوس)، وكان أهم تعديل أدخله على فن المسرح؛ هو إيجاد صيغة رائعة، لتجسيد أصالة وجود (المُمثِّل الأوَّل) في مقابل سطوة: المُغنِّي، والرَّاقص، وأفراد الجُوقَة المسرحية (وكلمة ممثل في اللغة اللاتينية القديمة، هي: "هِيبُوكرِيتِيس"، والتي تَعنِي حرفيًّا: "المُجِيب"؛ لأن عمل الممثل الأصلي "آنذاك" كان يَتَمَثَّل في أن يَتدخل في حوار ثانوي مع أفراد الجوقة، وذلك بأن يُجِيبَ على أسئلتهم المُوَقَّعَة موسيقيا). وهكذا نجح (ثيسبيس) في أن يطور مَسَاحةَ الحوار المسرحي، بعد أن كان زِمَامُ الأمرِ (من قبل) بيد رئيس الجُوقَة المسرحية، وهكذا أَدخَلَ الممثل الأول؛ ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك؛ عن طريق الحديث الفردي المُسترسِل، المَشفُوع بالانفعالات الحية، أو الحوار الدرامي المُتَدَفِّق. فيسرد أحداث القصة الدرامية. وهكذا جاء (ثيسبيس) ليُغَيِّرَ جوهر الجوقة؛ التي أصبحت مجرد حوار غنائي، مصاحب لأحداث القصة وفواصلها، وأصبح الممثل الأول (مُنفَرِدًا) هو الذي يؤدي الحدث الرئيسي؛ إذ إنه يروي ويمثل بنفسه، ما حدث له هو (وكان الأمر من قبل مجرد استدعاء أحداث وقعت لآخرين). وهكذا جاء (ثيسبيس) لأول مرة بوصفه شخصية أساسية، تقف مباشرة أمام الجمهور، وتمثل وقائع الحدث الذي يريد أن يطلع عليه النظارة. لم يصلنا مما كتب وعرض (ثيسبيس) شيء يُذكَر، ولكننا نستطيع أن نستقي جُذَاذَات عنه، من ثُلَّة من الذين تحدثوا عن آثاره، من القُدَامَى واللاحقين. فلقد قيل إنه هو نفسه الذي يؤدي دور (الممثل الأول) في مسرحياته، إذ إنه استطاع (بمهارته الفائقة) أن يلعب أدوارا تمثيلية متعددة، في المسرحية الواحدة (على التوالي). ونجح في ذلك؛ بفضل خبراته ولُجُوئِه إلى حِيلَة تغيير الملابس بسرعة مُدهِشة، كما أنه كان يُغَطِّي وجهه بالرصاص الأبيض، أو بِنَبَات الرَّجْلَة (نبات الرَّجْلَة أو البَقْلَة purslane من البُقُول العُشبية، التي كانت ذائعة ومُبَارَكة وقتذاك). ولقد اخترع (ثيسبيس) القِنَاعَ الكتَّانِي، ومما يُذكَر أن أقنعة (ثيسبيس) كانت تصور وجوه الرجال، أما الأقنعة النسائية فلم تعرف إلا في وقت لاحق، ومن هنا نستطيع أن نستنبط حقيقة أن مسرح (ثيسبيس) لم يتضمن أدوارًا نسائية. والجدير بالذكر (أيضا) أن الأقنعة المسرحية، وهي تقنية تناسب العرض في الهواء، ظلت تُستَخدَم بلا انقطاع؛ حتى نهاية حِقبَة المسرح الإغريقي. ولقد استلزم إدخال الممثل في مسرح (ثيسبيس)؛ إحداث تغييرات في المِنَصة المسرحية، التي كان يقف عليها (قبل ذلك) قائد الجُوقة الديثورامبية؛ ليتحدث إلى بقية أفرادها، فلقد كان من المُحتَم أن تتواءم المنصة المذكورة، مع وجود ممثل واحد، يلعب أدوارا عِدة؛ فأُقِيم في خلفية المنَصة، مكان صغير مُغطى، يمكن أن يَتَوَارَى خَلفَهُ المُمَثِّل؛ لكي يغير ملابسه وأقنعته، وسُمِّي هذا المكان المُستَحدَث (السَّقِيفَة)، وهذه المنصة وسقيفتها، هي أساس أو نُوَاة خشبة المسرح الحديث. غير أن (سَقِيفَة ثِيسبِيس) لم تستخدم ليُصَوَّر عليها مَشهَدٌ مُعينٌ، وإنما لإعطاء الفرصة لنفسه (المُمَثِّل)؛ لكي يُغَيِّرَ الملابس وهيئة القِنَاع، كما أسلفنا القول. ولقد كان لـــــــ (ثيسبيس) فَضلُ الرِّيادَة؛ إذ إنه بدأ في صَوغِ تراجيديا، تخرج عن طوق الأسطورة الدِّيُونيزِيَّة التقليدية، إلى الآفاق الرَّحبَة للأساطير الإغريقية المختلفة. تأسست المسابقات التراجيدية بـــ(أَثِينَا) لأول مرة عام ٥٣٥ ق.م، واشترك فيها (ثيسبيس)، الذي قَضَى عام ٥٢٧ ق.م، ويعقب ذلك بثلاثين عامًا، ظهور (إسخِيلُوس) المؤلف والممثل المسرحي التراجيدي القدير. وكما أن ثلة من النقاد ترى أن: "جذور المونودراما، تعود إلى الشاعر والممثل الأغريقي ثيسبس؛ الذي أخرج الطقوس الديونيزية (الديثورامبوس) من المعبد إلى الشارع، وأوجد شخصية تحاور الجوقة، وتروي أحداثا مستمدةً من الملاحم والأساطير، وتتناول حياة الملوك والأبطال، وصراعهم مع الآلهة. وكان ممثلاً جوالا ينتقل على عربته بين القرى والمدن اليونانية؛ حاملا احتياجات العرض جميعها. وكان يقدم مسرحياته في

التجمعات والأسواق والاحتفالات. وهكذا نجح ثيسبس في أن يطور مساحة الحوار، بعد أن كان مقتصرا على رئيس الجوقة، وأدخل الممثل الأول ليأخذ دور هذه الشخصية أو تلك؛ عن طريق الحديث الفردي أو الحوار، فيسرد أحداث القصة، ويمثل بنفسه ما حدث له هو، وقد كان الأمر من قبل مجرد أحداث وقعت لآخرين". د. رشيد التبليسي، أصل المسرح (بحث في الجذور)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القُنيطِرَة، المغرب، ط(١)، ٢٠٠٥م، ص (٨٣) وما بعدها. ود. عواد علي، المقال النقدي: (المونودراما فن الشخصية الواحدة)، جريدة الصباح الإليكترونية، بيروت، لبنان، بتاريخ: ٢٠- ١- ٢٠١٦م، والرابط مثبت في الموقع الإليكتروني الآتي: http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=١٠٨٦٧٨.

[٢] التي انبَثَق عنهـــا، مفهوم الباتافيزيقية.

[٣] وتُكتَب (أيضا) ريمُون كِينُو Raymond Queneau (٢١ فبراير ١٩٠٣م – ٢٥ أكتوبر ١٩٧٦م). روائي وشاعر فرنسي، كان من المشاركين في تأسيس جماعة (أوليبو) الأدبية، والكلية الباتافيزيقية. وُلِدَ كينو في (لُوهَافر)، وكان الابن الوحيد لأبويه. درس في جامعة السُّوربُون، بين عامي: ١٩٢١ و١٩٢٣، ومنها حصل على شهادة في الفلسفة وعلم النفس. جُند كِينُو في الجيش الفرنسي، وخَدَمَ في الجزائر والمغرب، في عامي: ١٩٢٥ و١٩٢٦م، ثم أُعِيدَ إلى الخِدمَة العَسكَرِية، أوائل عام ١٩٣٩م؛ في أعقاب الغزو الألماني لبُولَندَا، غير أنه لم يلبث أن سُرِّحَ عام ١٩٤٠م، فَقَضَى هو وأسرته ما تبقى من فترة الحرب، في ضِيَافَة الرَّسَّام الرَّاقِي (إيلِي لاَسكُو)، في سَان لِيونَار دِي نُوبِلا وسط فِرَنسَا. عمل كِينو (رِدحًا من الزمن) في دار جَالِيمَار الفرنسية للطباعة والنشر، والتي بدأ فيها منتصف عام ١٩٣٨م، ليَشغَل وظيفة [قَارِيء فَاحِص]، ثم تَرَقَّى في المَنَاصِب بسُرعَة لافتة؛ حتى وصل إلى منصب [الأمين العام] للدار، ثم مدير (موسوعة الثريا) الفرنسية، عام ١٩٥٦م، كما أنه قد تَرجَمَ بعض الأعمال الأدبية المهمة. وفي عام ١٩٥١م؛ انتخب كينو عضوًا بأكاديمية جُونكُور، وكان عضوًا في لجنة تحكيم مهرجان (كَـــــــان) السينمائي الدولي، بين عامي: ١٩٥٥ و١٩٥٧م. ومن رواياته المُهِمَّة: فم من الحجر، وأوديل، وأطفال من الطمي، وشتاء قارس، وصديقي بييرو، ويوميات سالي مارا الحميمة، والزهور الزرقاء، وتحليق إيكاروس، ومن قصائده الشعرية المشهورة: اللحظة القاتلة، ومائة ألف مليار قصيدة، وشق الموجات. د. محمود سميح، رواد العقل في العصر الحديث، منشورات جورج أنطوان، بيروت، لبنان، ط(١)، ١٩٧٨م، ص: (٥٣).

[٤] جَاك بريفير Jacques Prevert شاعر وكاتب فرنسي مشهور، وُلِدَ في الرابع من شُباط فبراير، عام ١٩٠٠م، في نويي سور سين (بلدية فرنسية في إقليم هُوت دُو سين، في منطقة إيل دي فرَانس)، وتُوفي في الحادي عشر من نيسان أبريل، عام١٩٧٧ م، في أُمُونفيل. اشتهر في فِرَنسَا والعَالَم الفَرانكفُونِي بأسره، ببساطة كلماته وسلاسة قصائده؛ ما جعلها تُدرس بكثافة في المناهج الدراسية لتلك الدول، كما أنه اشتهر بكتابته القصص القصيرة، وسِينَارِيُوهَات الأفلام السينمائية، وتُرجِمَت أعماله الفريدة إلى عَشَرات اللُّغَات. السابق، ص (٢٩).

[٥] جَان دُوبُوفِيه Jean Dopovih الرسام والفنان الفرنسي الذائع، الذي وُلِدَ في أواخر عام ١٩٠١م، وتوفي في عام ١٩٨٥م، صاحب مفهوم خاص وراقٍ عن فلسفة (الفن الخام)، وهو مفهوم اخترعه بنفسه، وأقام أول معرض له وهو في الثالثة والأربعين من عمره، ولقد مَرَّ (دُوبُوفِيه) بمراحل فنية وفلسفية عدة؛ حتى صار عُمدَة في مِضمَارِه. السابق، ص: (٣١).

[٦] بُوريس فِيَان Boris Vian وُلِدَ في ١٠ مارس، عام ١٩٢٠م، بمدينة (فِيل دافري) في إقليم السِّين وَإِلوَاز (المُسمَّى اليوم: أعَالِي السِّين)، وتوفِّي في ٢٣ يونيو، عام ١٩٥٩م، في الدَّائِرة السابعة من مدينة باريس.

وهو كاتب فرنسي، وشاعر غنائي، ومُغنِّي، ونَاقِد، وموسيقي جَاز، وعازف بوق (وهو أيضًا كاتب سيناريوهات، ومترجم من اللغة الإنجليزية، ومحاضر، وممثل. نشر بوريس فيان، تحت اسمه الفنِّي (فرنُون سُوليفَان)، عدَّة روايات أمريكية الأسلوب، منها: سَأَبصُقُ عَلَى قُبُورِكُم، وهو العمل الذي أثار ضجة كبيرة ومُنِعَ. ولقد نشر أعماله تحت أسماء فنية أخرى، وأحيانًا على شكل لفظ مقلوب، لإمضاء عدد كبير من المؤلفات. مَارَسَ بُوريس فيَان جميع المجالات الأدبية: الشعر، والمقالة، والقصة، والمسرحية، والسيناريو السينمائي. فإن أثره الأدبي مصدر غنيٌّ، مازلنا نكتشف فيه نصوصًا جديدة في القرن الواحد والعشرين. لكنَّ تأريخ سيرته الذاتية، أمرٌ غاية في الصعوبة؛ لأنه لم يكن (في أغلب الأحيان) يؤرخ نصوصه. وهو (أيضًا) صاحب لوحات ورسومات مُبدِعَة، عُرِضَت لأول مرة، عام ١٩٤٦م، في مُلحَق المجَلَّةِ الفرَنسية الجَديدة. السابق، ص: (٢٥).

[٧] رُوجَر ويتني شَاتُوك Roger Whitney Shattuck، وُلِدَ في ٢٠ أغسطس، عام ١٩٢٣م في مَانهَاتن بنيويورك، وتُوفِّي في ٨ ديسمبر، عام ٢٠٠٥م في لينكُولن بفيرمُونت. شاتوك كان كاتبا أمريكيا ذائعا، اشتهر بكتبه عن: الأدب الفرنسي، والفن، والموسيقى في القرن العشرين (أُطلِقَ عليه: الحُجَّة الأَمريكيَّة في الأَدَبِ الفرَنسيِّ في القَرنِ العِشرين). إن مؤلفات شاتوك، الذي تُوفي عن ٨٢ عاما، لا حَصرَ لها، ومن بينها: منظار بروست المكبِّر (١٩٦٣م)، وطريق بروست: مرشد ميداني إلى البحث عن الزمن المفقود (٢٠٠٠م). ولقد شَهِدَ النقاد كلهم (بالرغم من اختلاف مَشَارِبِهم) لشاتوك، بتعمقه في الأدب الفرنسي في القرن العشرين، أو كما كتب (مَايكِل دِريدَا) في صحيفة (وَاشنطُن بُوست)، عام ١٩٩٩م، قائلا: "إِنَّهُ حُجَّتُنا للأدبِ الفرَنسي في القَرنِ العِشرين". وعلى الرغم من أهمية تراثه الأدبي الذي خَلَّفه، يُجمِعُ النقاد على أن دراسته الأكاديمية عن (أدب الأَفَانجَارد) وفنهم، والتي أُنجِزَت بداية القرن العشرين، وذلك في المجلَّد الذي صدرت طبعته الأولى أوائل عام ١٩٥٨م، بعنوان: (سَنَوَات الوَلِيمَة)؛ قد أكسبه وضع المؤلف الأدبي الكلاسيكي (وَصَار رَمزًا إِبدَاعِيًّا). ولا تزال دُعَابَاته الماكرة، وتحليلاته الطازجة ضرورية (للغاية) لفهم العصر الحديث، وكذلك البورتريهات النابضة بالحياة، التي رسمها شاتوك للشخصيات الآتية: أَلفرِيد جَارِي، وهُنري رُوسُّو، وإِيريك سَاتِي، وجِيُّوم أَبُوللينير (الرُّبَاعِي النَّاشِز المَوهُـــــوب). السابق، ص: (٢٠).

[٨] روجر شاتوك، التجربة الممنوعة: قصة الصَّبِي البَرِّي من أَفِيرُون، ترجمة: د. ياسر محمد عبد المجيد عَوَافَنَة، دار تنويعات للطبع والنشر والتوزيع، الأدرن، ط١، ١٩٩٧م، ص: (٨٤).

[٩] وفقا لوجهة نظر مُبتَكِري النظرية الفلسفية المذكـــورة.

[١٠] محمد الطناحي، ثم البتَّة لا شيء سوى الصَّدى، مقدمات النص الروائي، دار الدار للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط(٨)، عام ٢٠١٤م، ص: (٢٥٧).

[١١] لم يكن وصف أَلفرِيد جَارِي (١٨٧٣– ١٩٠٧م) لِمَا سمَّاه بالباتافيزيقيَّة، إلاَّ اسمًا آخر لهذه الجواهر الثَّابتة والقوانين الرَّاسخة، التي طالما عَكَفَ الوَعي البشري (برُمُوزه السَّامقة) على الكَدح وراء اكتشافها، وسبر الأغوار التي يُظَنُّ فيها تجلِّيها، بجَهد فكري جَهِيد. وإنه لَيَبدُو (في ما ذكرنا) مختلفا عن سابقيه، من خلال محاولته البحث في منطقة العَوَارِض والاستِثنَاءَات. يقول جاري في سياق تعريفه للباتافيزيقا: "إنَّها علم الحلول المُتصوَّرة، أو الخياليَّة، ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود؛ ونُحقِّق وعيا لا يُمكن تحقيقه، وبها نصل إلى القوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات الكونية، بحيث نكتشف العالم الذي يُكمِّل عالمنا التَّقليدي". وهو هنا مازال أسيرًا لثنائيَّة (الذَّات – العالم). وأنَّ ثمَّة قوانين خارج الذَّات يُمكن استنطاقها؛ تحكم العوارض المُتَخَاصِرَة (المُلتَفة والمتشابكة)، حول كُنه ما يُراد اكتشافه. وبالتَّالي فما علينا

إلاَّ استنطاق هذه الفضاءات، التي تقبع هناك على الهامش، والمضي وراء كلِّ ما هو عارض فيها ومُشوَّش وغير مُسبَّب؛ حتَّى يُهيَّأ لنا أن نصنع حلولنا، ونكتشف العالم الذي يُكمِّل عالمنا التَّقليدي. وذلك تبعا لما أوردته دورية (إفَرجِرين)، العدد (١٣)، في تعريفها الباتافيزيقيَّة؛ قائلة إنه: "علم الخاص، أو علم القوانين التي تحكم الاستثناءات لا القاعدة". د. ميسون البياتي، ألفريد جاري ومفهوم الباتافيزيقا، دار الإبداع العربي الحديث، بيروت، لبنان، ٢٠١٥م، ط١، ص: (٢٨) وما بعدها (نَشرَت الكاتبة مُقتَطَفَات منه، في الموقع الإليكتروني: الحوَار المُتَمَدِّن، في السابع من شهر نيسان أبريل، عام سبعة عشر وألفين ميلاديا، وذلك على الرابط الإليكتروني المُتَشَعِّب، الآتي بيانه:http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٥٥٤١٧٧).

[١٢] يُرجَع، د. ميسون البياتي، ألفريد جاري ومفهوم الباتافيزيقا، ص: (٧٤).

[١٣] يُرجَع، السابق، ص: (٨٩).

[١٤] ومعنى العبث (لغة) كما جاء في اللسان: كُلُّ مَا قَامَ بِه كَانَ عَبَثا، أي: لاَ فَائِدَةَ فيه، أو بلا مَعنى، أو أَضَاعَ كَثِيرا مِنَ الْوَقْتِ عَبَثا: هَدَرًا، أَي لَم يَستَفِد مِنهُ شَيئا. ومِن العَبَث أن، أي: لا فائدة من أن، وحاول عَبَثًا، أي: لم ينجح في محاولته. وعَبِثَ به (بالكسر) عَبَثا، أي: لَعِبَ، فهو عابِثٌ، أي: لاعبٌ بما لا يَعنيه، وليس من باله. والعَبَثُ: أَن تَعبَثَ بالشيء، ومنه رجلٌ عِبِّيثٌ، أَي: عابِثٌ. والعَبَثَةُ (بالتسكين) أي: المَرَّة الواحدة. والعَبَثُ: اللَّعِبُ. ولقد قال الله (عَزَّ وجَلَّ) في محكم التنزيل، في الآية (١١٥)، من سورة (المؤمنون) ما نَصُّه: {أَفَحَسِبتُم أَنَّمَا خَلَقنَاكُم عَبَثا}. قال الأَزهَري: نَصَبَ (عَبَثا) لأَنه مفعول له، بمعنى خلقناكم للعَبَث. وفي الحديث الشريف: من قَتَل عُصفورا عَبَثا. والمراد أَن يَقتُلَ الحيوانَ لَعِبا، لغير قَصد الأَكل، ولا على جهة التَّصيُّد للانتفاع. وفي الحديث الشريف (أيضا): أَنه عَبَث في منامه؛ أَي: حَرَّكَ يديه كالدافع أو الآخذ. وعَبَثَ الأَقطَ يَعبِثُه عَبثا، أي: جَفَّفَه في الشَّمس؛ وقيل: فَرَّغَه على اليابس؛ ليَحمِل يابِسُه رَطبَه حتى يُطبَّخَ؛ وقيل: عَبَثَ الأَقطَ يَعبِثُه عَبثا، أي: خَلَطه بالسمن؛ وهي العَبيثة. وعَبَثتُ الأَقطَ أَعبِثُه عَبثا، ومثتُه ودُفتُه: كلها مثلُه، وغَبَثتُه (بالغين): لغة فيه. والعَبيثةُ والعَبيثُ: الأَقطُ يُدَقُّ مع التمر؛ فيُؤكل ويُشرب. والعبيثةُ: طعامٌ يُطبَخُ، ويُجعَلُ فيه جَرَاد. والعَبيثةُ: البُنُّ والشَّعيرُ يُخلَطانِ معا. والعَبيثةُ: الغَنَم المُختلطةُ؛ يقال: مَرَرنا على غَنَمٍ بني فُلانٍ عَبيثةً واحدةً؛ أَي: اختَلَطَ بعضُها ببعض. والعَبيثةُ: أَخلاطُ الناس، ليسوا من أَب واحد؛ قال: عَبيثةٌ من جُشَم وبكر، ويُروَى: من جُشَم وجَرم؛ كلُّ ذلك مُشتَقٌّ من العَبَث، ورجل عَبيثةٌ مُؤتَشَبٌّ، وهو من ذلك أَيضا. قال أَبو عُبَيدَة: في نسب بني فلان عَبيثةٌ أَي مُؤتَشَبٌّ، كما يقال: جاءَ بعَبيثة في وِعائه؛ أَي: بُرٍّ وشعير قد خُلِطا. والعَبيثُ في لغة: المَصلُ، والعَبَثُ: الخَلط. قال: وتقول إِن فلانا لفي عَبيثة من الناس، ولَويثة من الناس، وهم الذين ليسوا من أَب واحد، تَهَبَّشُوا. قال رؤبة: وطاحت الأَلبانُ والعَبائثُ، وظلَّت الغنمُ عَبيثةً واحدةً، وبَكيلةً واحدة: وهو أَن الغَنَم إِذا لَقِيَت غَنَما أُخرى فدَخَلَت فيها؛ اختَلَطَ بعضُها ببعض، وهو مَثَلٌ مَسكُوكٌ، وأَصله من الأَقط والسَّويق، يُبكَلُ بالسَّمن فيُؤكَلُ. وأَما قولُ الشاعر المُخَضرَم المُخَبَّل السَّعديِّ (أو المُخَبَّل القُرَيعي؛ الذي توفي في خلافة: عثمان بن عفان، وقيل بل في خلافة: عمر بن الخطاب)، في غرض الهِجَاء، من بحر الطَّويل:

إِذا ما الخَصِيفُ العَوبَثَانيُّ ساعَنا * تَرَكناه واختَرنا السَّديفَ المُسَرهَدَا

فيقال: إِن العَوبَثَانيَّ دقيقٌ وسَمنٌ تمر، يُخلَطُ باللبن الحَليب، والعَوبَث: موضع؛ قال رُؤبة: بِشِعبِ تَبُوك وشِعبِ العَوبَث. وقال ابن بَرِّي: إن هذا البيت لناشرَة بن مالك يَرُدُّ على المُخَبَّلِ السَّعديِّ، وكان المُخَبَّلُ قد عَيَّرَه باللبن. والخصيفُ: اللبنُ الحليبُ يُصَبُّ عليه الرائبُ؛ وقبله قال:

وقد عَيَّرُونا المَحضَ لا دَرَّ دَرُّهمْ * وذلك عارٌ خِلتُه كانَ أَمجَدَا

فأَسقَى الإلهُ المَحضَ من كان أَهلَه * وأَسقَى بني سَعدٍ سَمارًا مُصَرَّدا

والسَّمَارُ: اللبن المخلوطُ بالماءِ، والمُصَرَّد: المُقَلَّلُ.

[١٥] مَارتِن يُولِيُوس إِيسلِن أُوب Martin Julius Esslin OBE، المولود ببُودَابِست من أَعمَالِ هِنجَارِيَا أو المَجَرِ، في (٦ يونيو، عام ١٩١٨م)، والمُتَوَفَّى في لندن بإنجلترا، في (٢٤ فبراير، ٢٠٠٢م). وهو: منتج فني، ومسرحي، وصحافي، ومترجم، وناقد، وأستاذ محاضر لمادة الدراما. وهو في طَلِيعَة مفكري وفلاسفة الفن الأوروبي في العصر الحديث. ولقد اشتهر بصياغته مصطلح (مسرح العبث) في كتابه المُهِم، الذي يحمل الاسم نفسه: (مسرح العبث)، وذلك في أواخر عام ١٩٦١م. انتقل إيسلن مع عائلته إلى (فيينا) في سن مُبَكِّرَة، درس الفلسفة واللغة الإنجليزية في جامعة فيينا، ثم درس (لاحقا) الإخراج المسرحي، على يدي المخرج والمُنَظِّر المسرحي النِّمسَاوِي الكبير: مَاكس رَاينهَارت، في مُنتَدَى (راينهارت للفنون المسرحية)، منتصف عام ١٩٢٨م. الممثل والكاتب والمخرج البُولَندِي: مَيلُو سِبِيربِر Milo Sperber (زميل إيسلن في الدراسة والمعيشة) كان من أصول يهودية (ولكنه لم يك من مُمَارِسِي اليهودية، بوصفها عقيدة دينية في حياته) وبعد مضايقات النازي ليهود بولندا والمجر وأوروبا الشرقية بعامة؛ لاذ مَيلُو (بصحبة إيسلن) بالفرار من النمسا؛ وتحديدا في أعقاب مشروع [أَنسكُلوس] في مارس، من عام ١٩٣٨م (وهو المشروع الهِتلَرِي بتوحيد ألمانيا والنمسا؛ ولكن بموجب أحكام معاهدة فِرسَاي، حُظِرَ على ألمانيا والنمسا، أن تكونا مُوَحَّدَتَين). فانتقل إيسلن إلى بروكسل مدة عام، ثم إذ به ينتقل إلى إنجلترا ليستقر هناك أغلب فترات حياته. في كتابه (مسرح العبث)، الذي كُتِبَ في أواخر عام ١٩٦١م، عَرَّف مسرح العبث، على النحو الآتي: "إن مسرح العبث يَسعَى جَاهِدًا، للتعبير عن إحساسه بعدم صحة الحالة الإنسانية، وعدم كفاية النهج العقلاني؛ وذلك من خلال التخلي التام، عن الأجهزة العقلانية والفكر الخطابي المنمق". نبرة العبثية هذه، لم يُرَحَّب بها، من قبل عديد من الكُتَّاب المسرحيين المُعَاصِرِين لإيسلن. ولقد قال عنه الكاتب المسرحي العبثي يوجين يونيسكو: "إنه لا يحب التسميات والتعريفات الحجرية". إيسلن كان مُلهِمًا لجيل من كتاب المسرح العبثي، مثل: صامويل بيكيت، وآرثر آداموف، وجيرار جينيت، وهارولد بنتر، ويوجين يونيسكو. بدأ (إيسلن) العمل في (هيئة الإذاعة البريطانية) BBC، أوائل عام ١٩٤٠م، وعمل فيها معدا للبرامج، ثم كاتبا للسيناريو الإذاعي، ثم مذيعا معتمدا؛ حتى ترأس دراما هيئة الإذاعة البريطانية، وذلك في الفترة من (١٩٦٣–٧٧). بعد تركه هيئة الإذاعة البريطانية؛ شَغَلَ مناصب أكاديمية رفيعة، في جامعات: فِلُورِيدَا (من: ١٩٦٩، إلى ١٩٧٦م)، وستَانفُورد (من: ١٩٧٧، إلى ١٩٨٨م). اشتغل فترة بإعداد وترجمة بعض الأعمال من الألمانية الأصلية إلى الإنجليزية، وذلك بين عامي (١٩٦٧، و١٩٩٠م). ولقد شملت جهوده إعداد وترجمة عدد لا بأس به من مسرحيات ووُلفجَانج بَاوَر (١٩٦٥م). ومن أعماله الخاصة، المؤلفات الآتية: بريخت: اختيار الشرور (١٩٥٩م)، وتشريح الدراما (١٩٦٥م)، والجرح المدمر: عمل هارولد بنتر (١٩٧٠م)، وأرتود (١٩٧٦م)، وعصر التليفزيون (١٩٨١م)، ومجال الدراما (١٩٨٧م). توفي إيسلن في لندن، في (٢٤ فبراير ٢٠٠٢م) في الثالثة والثمانين من عمره، بعد أن عَانَى فترة من داء بَاركِنسُون. محمد عبد الباقي الغريم، مسرح العبث، المؤسسة الثقافية للنشر والتوزيع، الحمرا، لبنان، ط(١)، ٢٠٠٩م، ص: (٦٣).

[١٦] ألبير كامو Albert Camus (٧ نوفمبر، عام ١٩١٣م – ٤ يناير ١٩٦٠م) فيلسوف وُجُودِي، وكاتب مسرحي، وروائي فِرَنسِي – جَزَائِرِي. وُلِدَ في قرية الذَّرعَان، وتُعرَف أيضا ببلدة مَندُوفِي، بمقاطعة قُنسطَنطِينَة Constantine (وتُسَمَّى مدينة الجُسُور المُعَلَّقَة، وعاصمة الشرق الجَزَائِرِي) بالجَزَائِر، في بيئة

شديدة الفقر، من أب فرنسي، قُتِلَ بعد مولده بعام واحد، في إحدى معارك الحرب العالمية الأولى، ومن أم أسبانية صَمَّاء، ألا أن كَامُو تَمَكَّن من إنهاء دراسته الثانوية، ثم تعلم بجامعة الجزائر؛ من خلال المنح الدراسية المجانية؛ وذلك لتفوقه ونبوغه غير المَسْبُوقَين، حتى تَخَرَّج من قسم الفَلسَفَةِ بكُلية الآدَاب، وانخرط في المقاومة الفرنسية؛ أثناء الاحتلال الألماني، وأصدر (مع رِفَاقِه) في خلية الكفاح الجزائرية، نشرة صحفية مبدعة، باسمها (أي: الكِفَاح). ما لبثت (بعد تحرير الجزائر) أن تحولت إلى صحيفة Combat اليومية، التي تتحدث باسم المقاومة الشعبية الجزائرية. واشترك (أيضا) في تحريرها، الفيلسوف والأديب المعاصر لكامو: (جَان بُول سَارتِر). ورغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا (في المقام الأول) إلا أنه كان فيلسوفا. وكانت مسرحياته ورواياته عرضا أمينا لفلسفته في: الوجود، والحب، والموت، والثورة، والمقاومة، والحرية. وكانت فلسفته تُعَايِش عصرها؛ ما أَهَّلَهُ لنَيلِ جائزة نوبل، فكان ثاني أصغر من نالها من الأدباء. ومن رواياته: السقوط، والغريب، والطاعون، والسقطة، والمقصلة، والإنسان المتمرد، والموت السعيد. ومن مسرحياته: كاليجولا، والطَّاعُون، وسوء تفاهم، والحِصَار، والعَادِلُون. د. محمود سميح، رواد العقل في العصر الحديث، ص: (١٥).

[١٧] صامويل باركلي بيكيت Samuel Barclay Beckett، كاتب أيرلندي مسرحي، إضافة إلى أنه ناقد أدبي وشاعر ومترجم. وُلِدَ في فُوكس رُوك بدَبلِن، في ١٣ أبريل، عام١٩٠٦ م، وتوفي في باريس، في ٢٢ ديسمبر، عام ١٩٨٩م. بأيرلندا ينتميان لطائفة البروتستانت، وهو الابن الثاني لهما. كان منذ الصغر متفوقًا في دراسته ومهتمًا بالرياضة، خاصة رياضة الكريكيت، وكان يَهوَى مشاهدة الأفلام الصامتة للسير شارلي سبنسر شابلن، وبوستر كيتون؛ ما أثر (فيما بعد) في أدبه وإبداعاته، فكان من مُؤَسِّسِي مسرح العبث، الذي يُعتبر فَضِيلَةَ الصمت أحد مميزاته. التحق صمويل بيكيت بكلية ترينيتي بدبلن، وتخصص في: الآداب الفرنسية والإيطالية، ليحصل على درجة الليسانس، ثم يتجه إلى باريس ليعمل أستاذًا للغة الإنجليزية بإحدى المدارس؛ وفي هذه الأثناء تعرف على الأديب الأيرلندي النابغة: جيمس جويس، صاحب رواية (عولِيس)، وسرعان ما أصبح عضوًا بارزًا في جماعته الأدبية، وصديقًا شخصيًا له. بدأ بيكيت الكتابة النقدية بدراسة عن الروائي الفرنسي (مارسيل بروست) صاحب الرواية المدهشة (البحث عن الزمن المفقود)، ثم عاد إلى أيرلندا ليقوم بتدريس الفرنسية بالجامعة، لكنه سرعان ما قدَّم استقالته؛ ثم توفيَّ أبوه تاركًا له ميراثًا صغيرًا، وفي هذه الأثناء كتب المجموعة القصصية: (وَخزَات أكثر من رَكلاَت)، وأعقبها بروايته الأولى: (مورفي). تعرض بيكيت في باريس للطعن فجأة، من شَحَّاذ مُبهَم في الطريق، رفض بيكيت أن يعطيه مالا؟! ولكن في التحقيق، لم يتهم بيكيت الشحاذ بشيء، وكان بيكيت قد سأله شخصيا عن سبب محاولته؛ فقال الشحاذ له ببساطة: "لا أعرف يا سيدي؟!". وهي الجملة التي استخدمها بيكيت كثيرًا في مسرحياته (ظلت جملة الشحاذ عالقة في ذهنه ووجدانه؛ لدرجة أنه ذَكَر في إحدى كتبه، أن هذه الحادثة الغريبة، وتلكم الجملة الأغرب؛ كانتا السبب الرئيسي، في ترسيخه مبدأ العبث في الفن المسرحي، والفلسفة خاصته)؛ وتعرَّف بعدها على طالبة البيانو الفرنسية: (سُوزَان دُومِيسنِيل)، التي تزوجها في وقت لاحق. ومع اندلاع شرارة الحرب العالمية الثانية؛ عاد بيكيت إلى فرنسا، واشترك في صفوف المقاومة هناك (بوصفه مراسلا ومترجما) وهرب بعد تقدم الألمان؛ واكتشافهم للخلية التي كان يقاوم فيها، إلى جنوب فرنسا ليعمل مُزارِعًا، وفى هذا الوقت كتب روايته (وات)، ثم عاد يستقر بباريس بعد هزيمة الألمان، ثم كتب (ميرسيه وكاميه)، وأعقب ذلك بثلاثيته المشهورة: مولوي، ومالون يموت، واللامسمى. أشهر مسرحيات (على الإطلاق) مسرحية: في انتظار جودو، التي تدور حول شخصيات معدمة مهمشة ومنعزلة، تنتظر شخصا يُدعَى (جودو)؛ ليُغير حياتهم نحو الأفضل، ولكنه لا

يأتي أبدًا!. عبَّرت المسرحية (بصدق وبشاعة في آن) عن حال إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية، والخَوَاء الذي يُعاني منه أُنَاسِي العالم. وحين عُرِضَت المسرحية في باريس؛ لاقت نجاحًا باهرًا، ليُصبح بيكيت مشهورًا في العالم بأسره. ثم كتب مسرحية (نهاية اللعبة)، وعُرِضَت في لندن، في العام نفسه، وقيل عنها إنها أفضل من (جودو)؛ رغم أنها لم تحظ بنفس الشهرة. وفي نهاية الخمسينيات توجه بيكيت إلى الكتابة الإذاعية، فكتب للإذاعة البريطانية أعمالا مميزة، مثل: كل الساقطين، والجمرات، والأيام السعيدة. وفي منتصف عام ١٩٦٩م، حصل صمويل بيكيت على جائزة نوبل في الآداب، ولما سمعت زوجته بالخبر قالت عنها إنها كارثة؛ واختفى صمويل بيكيت تمامًا، ولم يذهب إلى حفل تسلم الجائزة! قَضَى بيكيت فترة طويلة منعزلًا في بيته الهادِيء؛ حتى ماتت زوجته سوزان، فَلَحِقَهَا (بأشهر معدودات)، في ٢٢ ديسمبر، عام ١٩٨٩م؛ بعد تعرضه لأزمة حادة في جهازه التنفسي. وهو أشهر كتاب القرن العشرين. كما أنه يعتبر من أهم الحداثيين (كتابة وفنا)؛ لأنه كان يسير على نهج وخطى الكاتب العالمي (جيمس جُويس). إضافة إلى أن بيكيت هو الكاتب الأهم في قائمة مريدي تيار مارتن إسلن، الذي أطلق عليه [مسرح العبث]. كتب أكثر أعماله باللغتين: الفرنسية، والإنجليزية. ثم ترجمها بنفسه إلى لغات أخرى. ومن أهم ما يميز أعمال بيكيت البساطة والعمق الجوهري. ووفقا لبعض تفسيراته؛ قال إنه كلما كتب عملا عن الإنسان مال إلى جانب التشاؤم. شرح بيكيت هذا التشاؤم (الذي يلخص إيمانه بعزلة الفرد عن الآخرين) وفقا لأسلوب (الكوميديا السوداء) BLACK COMEDY. ومن أعماله المسرحية المهمة: إلوثيرا، والمسرحية الصامتة، وشريط كراب الأخير، ولست أنا هذه المرة، وسولو، والمهد، وماذا وأين؟!. السابق، ص: (٦٤).

[١٨] تعرضت المسرحية المذكورة لرفض عنيف من مسارح عِدَّة، لكن في أخريات عام ١٩٥٥م؛ تَمكَّن بيكيت من عرضها في مسارح لندن، ثم في مسارح نيويورك، أوائل عام ١٩٥٦م. Encyclopidia universalis, corpus ٣ paris, ١٩٩٠, p٩٣٣. ولقد قَدَّمَت المسرحية صورة عن القلق الميتافيزيقي، الذي عرفته سنوات الخمسينيات من القرن الماضي، وكذا؛ عن حال الانتظار الدائمة، التي لن يجني منها الإنسان غير الخيبة المُتكررة والآلام العريضة. يُرجع، حياة جاسم محمد، من قضايا المسرح المعاصر، مجلة العربي الكويتية، الكويت، عام ١٩٨٨م، ص (١٧١).

[١٩] من أقواله المَشهُورَة التي حُفِظَت عنه، في السياق المذكور؛ والتي تؤكد اعتقاده الراسخ باللاجَدوَى، وأن الإنسان كائن مَحبُوس ووحيد، بين جُدرَانِ الكون، قوله: "دموع العالم كمية ثابتة؛ إذا ما بدأ شخص بالبكاء في مكان ما، توقف آخر عن البكاء في مكان آخر، نفس الشيء يحدث بالنسبة إلى الضحك!". د. محمود سميح، رواد العقل في العصر الحديث، ص: (٦٦).

[٢٠] كلية الثالوث في دبلن الأيرلندية Coláiste na Tríonóide، تأسست أوائل عام ١٥٩٢م؛ لتكون الكلية الأم للجامعة؛ إلا أنها ظلت الكلية الوحيدة إلى اليوم، لذا؛ فإن ذكرها مُتَرَادِف تماما في الاستخدام العام، مع ذكر جامعة دبلن نفسها. وتعتبر من الجامعات السبع العتيقة في بريطانيا وأيرلندا، وأقدم جامعات أيرلندا على الإطلاق، ومن أشهر خريجيها: صمويل بيكيت، وهي تختلف (تماما) عن كلية الثالوث Trinity College التي هي إحدى كليات جامعة كامبريدج البريطانية، والتي تَضُم الكلية ٤٣٠ طالب دراسات عُليا؛ مما يجعلها (على مستوى البحث العلمي) أكبر كلية: سواءً في جامعة كامبريدج، أم في جامعة أُكسفُورد. ومن حيث عدد الطلاب (يُقَدَّر عددهم بحوالي: ٧٠٠ طالب) فهي الثانية بعد كلية هُومرتُون بكامبريدج. في أوائل القرن العشرين، حصل خريجو الكلية على ٣١ جائزة نوبل، من أصل ٧٥ جائزة حصلت عليها جامعة كامبريدج بأسرها، كما أنها حَصَلَت على خمسة أوسمة (فيلدز) في الرياضيات، من أصل ستة أوسمة حصلت عليها

الجامعات البريطانية مجتمعة. وتعتبر الكلية المذكورة، مع كلية (الملك)، وكلية (سَانت جُونز)، من الكليات المَلَكية في جامعة كامبريدج. تَخَرَّج من الكلية اثنان من أفراد العائلة المالكة البريطانية، وهما: الأمير ويليام فريدريك، دُوق جلُوستَر وأدنبرَة، أخريات عام ١٧٩٠م، والأمير تشَارلز فيليب آرثر جُورج، عام ١٩٧٠م. كما أنه قد دَرَسَ بها عدد آخر من أفراد العائلة؛ دون أن يحصلوا على درجة علمية، ومنهم: الملك إدوارد السابع، والملك جورج السادس. لم تقبل الكلية أية امرأة فيها؛ إلا مع تباشير عام ١٩٧٦م، ولم تضم إلى هيئة تدريسها امرأة؛ إلا في أخريات عام ١٩٧٧م. ومن خريجي الكلية (أيضًا): ستة رؤساء وزارات للمملكة المتحدة، وعدد من قادة الدول الأخرى، إضافة إلى: إسحاق نيوتن، ونيلز بُور، ولودفيك فيتجنشتاين، وبرتراند راسل. في عام ١٨٤٨م، استضافت الكلية اجتماع طلاب المدارس، الذي وُضِعَ فيه القوانين الأولى للعبة كرة القدم، والتي تُعرَفُ بقوانين كامبردج The Laws of Cambridge. السابق، ص: (٦٥).

[٢١] عَمِلَ بيكيت سكرتيرا لدى جيمس جويس، وكان عمره (آنذاك) اثنين وعشرين ربيعا. حين قابل فتانا (جويس) للمرَّة الأولى؛ سقطت نظارته مهابة لرجل أحبه بعمق. يُوصَفُ (صمويل بيكيت) بأنه أحد [المَارشَالاَت ١٢]، أو فرد من (حَوَارِيِّي جُويس)، كما أطلقه عليه الكاتب والناقد الأمريكي، ذو الأصول الأيرلندية: فرَانك مَاكُورت Frank McCourt. والحواريون هم الأدباء الشبان، الذين استدعاهم جيمس جويس، وساندهم ووجَّه أدبهم؛ لكي يذودا عن فلسفته التي تشربوها بعمق وأناة، ويردوا البيِّنة على هَجمَات: الكاتبة والناقدة والإعلامية والصحفية الإنجليزية ربيكَا ويست Rebecca West، والكاتب والناقد والرسام الإنجليزي ندهَام لُويس Wyndham Lewis، وسواهما ممَّن تعرَّضوا بالقَدحِ المنهجي، لرائعة من روائع جويس؛ ألا وهي سلسلة مقالات: (عمل قيد الإعداد) Work in Progress، الذي كان قد نُشر في مجلة Transition، تلكُمُ المقالات كانت متعالمة وقاصمة وقاتمة، كُتبت لإبراز تصميم جيمس جويس، على إبقاء الأساتذة في حيرَةٍ عُظمَى من أمرهم. ولقد عاضد صمويل بيكيت أستاذه كثيرا؛ إذ إنه قد ترجم (أنَّا ليفيَا) Anna Livia إلى اللغة الفرنسية. السابق، ص: (٦٨).

[٢٢] ظهرت آراء مُنَاوِئَة للاتجاه العبثي، الذي يمثله صمويل بيكيت، ومنه قول بعضهم: "تواصلت أعمال بيكيت الدرامية، المنتمية إلى مسرح العبث، فكانت مسرحية المتعذر l'innommable عام ١٩٥٣م، ونهاية اللعبة fin de partie عام ١٩٥٧م، ورؤوس ميِّتة tètes mortes عام١٩٦٧م. وتوقف بيكيت (بعد ذلك) عن الكتابة المسرحية، وعاد أدراجه إلى عالم الرواية والسينما، وكأنه بهذه العودة؛ قد اقتنع أن مسرح العبث، ما هو إلا مجرد هزَّة فلسفية عارضة". جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة وتقديم: عبد المنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، (د.ت)، بيروت، لبنان، ص (٨٨).

[٢٤] من وجهة نظر الباحث.

[٢٥] أطلق عليه ثُلَّة من النُّقَاد (مسرح اللاتوصيل) Non - Communicative Theater، وهو امتداد ضروري لحركات أدبية مختلفة، ظهرت لفترات قصيرة في بدايات القرن العشرين، منها على سبيل المثال: (السُّرِيَالِيَّة) Surrealism، وهي حركة أدبية فنية، عَبَّرَت بقوة عن غضب الشباب من التقاليد السائدة في تلك الفترة، ثم حركة (الشَّبَاب الغَاضِب)Angry Youth Movement، وهي (أيضا) حركة فنية أدبية، يشي اسمها بطريقة تفكير أصحابها؛ ومن أشهر مسرحياتهم: انظر خلفك في غضب؛ تعبيرًا عن غضبهم من الحروب العالمية، ونتائجها الكارثية وغير الإنسانية. ازدهر العبثيون في خمسينيات القرن العشرين، وبَدَت مسرحياتهم للقاريء العادي، كأنها تائهة بلا أدنى خُطة أو هدف، كما أن نهاياتها غائمة المصير، وغير محددة الملامح، وتعطي

انطباعا أو شعورا بأن مصير الإنسانية شَائِه. وتَجدُرُ الإشارة إلى أنه من أبرز كُتَّاب العبث (غير: صمويل بيكيت): البلغاري يوجين يونيسكو، الذي كَتَب مسرحياته (مثل بيكيت) بالفرَنسية، والروسي آرثر أداموف، والفرنسي جان جينيه، والإنجليزيون هارولد بنتر، وسمبسون، وتوم ستوبارد، والأمريكي إدوارد ألبي. وائل الزيني، مسرح العبث (الضد الكامل)، دار أفق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط(١)، ٢٠٠٨م، ص: (٨٢).

[٢٦] العبثيون (عن بَكرَةِ أبيهم) ضربوا عرض الحائط بأرسطوطاليس وكتاباته ومنهجه، وتاريخ المسرح القديم كله؛ فتتكروا للعناصر الثلاثة: (الحبكة، والزمان، والمكان)، وقرروا أن تكون كتاباتهم في مكان محدود جدًا: كشجرة (مثل مسرحية: في انتظار جودو)، أو غرفة (مثل مسرحية: الغرفة)، أو كرسي (مثل مسرحية: الكراسي)، وجعلوا عنصر الزمن غير ذي أهمية تُذكَر، أما العقدة أو الحدث فلم يجعلوا لها وجودا أساسيا في مسرحياتهم. إضافة إلى ذلك؛ فلقد عادوا بمسرحية الفصل الواحد والعدد المحدود للغاية من الشخصيات إلى واقع التجارب المسرحية. السابق، ص: (٨٥).

[٢٧] د. رانيا السيد نجيب، ملامح المسرح العبثي (التجارب العالمية)، الجزء الأول، ط(١)، دار الفكر الحديث، القاهرة، ٢٠١٣م، ص: (٢٨) وما بعدها.

[٢٨] السابق، ص: (٤٥).

[٢٩] يُرجَع، كتاب ما وراء النقد الثقافي، مجموعة من المَبَاحِث المُتَرجَمَة، ترجمة الأستاذ الدكتور: عُقيل مَهدِي يُوسُف، مكتبة المصادر، بغداد، العراق، ط(١)، ٢٠١٠م، ص: (٢١) وما بعدها.

[٣٠] السخرية The Irony هي: "طريقة من طُرُق التعبير، يَستَعمِلُ فيها المَرءُ ألفاظا مُعيَّنَةً؛ تَقلِبُ المعنى إلى عكس ما يقصده المُتَكَلِّم حقيقة. وهي: النقد، أو الإضحاك المبالغ، أو التجريح الهَازِيء". وغرض الساخر هو الانتقاد أولا، والإضحاك ثانيا (بوصفه عرضا ثانويا). وهو تصوير الإنسان تصويرا مُغايِرًا: إما بوضعه في صورة مُضحِكَة بواسطة التشويه (الذي لا يَصِل إلى حد الإيلاَم)، أو تَضخِيم العُيُوب: الجسمية، أو العضوية، أو الحركية، أو اللفظية، أو العقلية، أو ما فيه من عيوب في سلوكه المُجتَمَعِي. وكل ذلك بطريقة خاصة غير مباشرة، وعندما تُستَخدَمُ السخرية بدافع من العُدوَانية، تُسَمَّى: التَّهكُّم. والسخرية لُغَةً، من مادة: (سَ خِ رَ)، وأصل التَّسخِير: التذليل، جاء في اللسان: سخرته، أي: قهرته، وذَلَّلتَهُ. وسَخَّرَهُ تَسخِيرًا، أي: كَلَّفَه عملا بلا أُجرَة، وكل مَقهُور مدبر، لا يملك لنفسه ما يُخَلِّصُهُ من القهر، فذلك: مُسَخَّر. وتَسَخَّرَت دَابَّة لفُلاَن، أي: رَكِبَها بغَيرِ أَجر. وأصل المادة اللُّغَوية في المُعجم، تدور (بعامة) حول مفاهيم (اللِّين) من الناحية الصوتية. حَاوَلَ ألفريد آدلر (الطبيب العقلي النمساوي، ومُؤَسِّس مدرسة علم النفس الفردي. اختلف مع سيجمُوند فرُويد، وكَارل يُونج، في أن القوة الدافعة لحياة الإنسان؛ هي الشعور بالنقص، والتي تبدأ حالما يَشرَعُ الطفل في فهم وجود الآخرين، والذين يملكون قدرة تَفُوقُهُ على العناية بأنفسهم، والتكيف مع بيئتهم) أن يُرجِعَ السخرية أو يحللها (بوصفها انفعالا مركبا) إلى الغَرَائِز البسيطة التي تتركب منها، فقال إنها: "خليط من انفعالين، هما: الغضب، والاشمئزاز. فنحن إذ تثور فينا غريزة النفور نَشمَئِز، فإذا تَعَدَّى الشيء الذي أثار اشمئزازنا على صَفوِ عيشنا، من أية ناحية من النواحي، بُعِثَت فينا غريزة المقاتلة والانفعال المقترن بها، وهو الغضب؛ فدفعا بنا –غريزة المقاتلة والانفعال– إلى السخرية مما بعث اشمئزازنا، أو ممن أثاره في نفوسنا. ولا يخلو هذا من عنصر الزهو؛ لأننا ننزع إلى الرضا عن أنفسنا، والاسترواح إلى مشاعرنا الدفينة؛ عقب مطاوعة السخرية والانسياق لها". ومن أساليب السخرية التي تحدث عنها النقاد، الآتي بيانه:

١- أول صور السخرية وأقدمها في تاريخ البشر، وأكثرها انتشارا بين العامة؛ هي السخرية بالمُحَاكَاة، في طريقة: الكلام، أو المشي، أو الحركات الجِسمية، أو في أنواع السلوك الإنسانية المختلفة.

٢- ومن أقدم طرق السخرية وأكثرها شيوعا، السخرية بالصوت؛ عن طريق: تلوينه، وتنويعه، ورفعه، وخفضه، وإعطائه نَبرَات خاصة، يفهمها السامع غالبا. وكذلك؛ السخرية بتحريك عَضَلات الوجه، أو بهَزِّ الرَّأس أو الخَصر أو الكَتفين، أو بغَمز العَينَين.

٣- معالجة الشيء الحقير كأنه عظيم، أو ما يُسَمَّى في مضمَار البلاغة العربية (الذم بما يشبه المدح)، ومنه العكس؛ هو: معالجة الشيء العظيم كأنه حقير، وهو طريقة من طرق الاستهزاء الشائعة.

٤- من صور السخرية؛ التصوير المُبَالَغ فيه (الكَاريكَاتُورِي)، ولقد عرضه المؤلف في استهلال حديثه عن السخرية؛ فاعلم.

٥- التلاعب اللفظي والأساس فيه هو محاولة المُتَنَدِّر إكساب الألفاظ معانٍ غير معانيها الواضحة. فإذا ما اكتشف السامع أن ما يَقصُدُه المُتَكَلِّم هو المعنى الغريب، يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة؛ فيضحك. والتلاعب اللفظي يكون: باختصار الفكرة، أو الإضافة إليها بما يُخرِجُهَا عن معناها الأصلي، أو تبديل الكلمات المُكَوِّنَة لها، أو نحت بعض ألفاظها، أو العبث بتقسيمها. وائل الزيني، مسرح العبث (الضد الكامل)، ص: (٧٤، و٧٥). والباحث يؤكد أن ديننا الحنيف، قد نهانا (نهيا صريحا وباتا) عن التهكم أو السخرية المجتمعية؛ إذ إنه يقول (عَز من قَائل) في كتابه العزيز، في الآية الحادية عشرة، من سورة (الحُجُرَات): {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا يَسخَر قَومٌ مِن قَومٍ عَسَى أَن يَكُونُوا خَيرًا مِنهُم، وَلَا نِسَاءٌ مِن نِسَاءٍ عَسَى أَن يَكُنَّ خَيرًا مِنهُنَّ، وَلَا تَلمِزُوا أَنفُسَكُم، وَلَا تَنَابَزُوا بِالأَلقَابِ، بِئسَ الِاسمُ الفُسُوقُ بَعدَ الإِيمَانِ، وَمَن لَم يَتُب فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ}.

[٣١] جُون بَاتِيست بُوكلَان، المُلَقَّب: مُوليير Molière، المولود بضواحي باريس، في الخامس عشر من كانون الثاني يناير، عام ١٦٢٢م، والمتوفى في السابع عشر من شباط فبراير، عام ١٦٧٣م. مؤلف كوميدي مسرحي، وشاعر فرنسي مرموق، ويُعتبر أحد أهم أساتذة الكوميديا، في تاريخ الفن المسرحي الأوروبي، ومُؤسس مَنهَج الكُوميديَا الانتقَادِيَّة الرَّاقِية Comédie Critique Haute. قام موليير بتمثيل ما يَربُو على خمس وتسعين مسرحية؛ منها إحدى وثلاثون مسرحية من تأليفه. وتمتاز مسرحياته بالبراعة في تصوير الشخصيات، وخصوصا في: تكوين المواقف الدرامية المُمَيزة، والقدرة الفَائِقَة على الإضحَاك. من أشهر مسرحياته: سجِنَاريل أو مدرسة الأزواج (١٦٦١م)، ومدرسة الزوجات (١٦٦٢م)، وطَرطُوف ١٦٦٤م [التي تَنَاوَلَ موليير فيها مسألة النِّفَاق الدِّيني، تَسَبَّبَت في غَضَب الكَنيسَة الفرَنسيَّة عليه؛ لدرجة أن القسِّيس طَالَبَ بحَرقِه حيا؛ لكن لويس الرابع عشر ملك فرنسا استطاع حمايته. عُرضت مسرحية طَرطُوف في مهرَجَان قَصر فرسَاي Versailles Palace Festival، في الخامس عشر من آيار مايو، عام ١٦٦٤م، ولاقت ترحيبا شعبيا كبيرا، وفي المقابل لاقت احتجاجا ساخطا وهَادِرًا من قبل رجال الكنيسة، والمرتبطين معهم بمصالح خاصة، وقاد هذا الاحتجاج رئيس أساقفة باريس، الأب: بُول فيليب Paul Philip، الذي كان مُقَرَّبًا من الملك، ومع أن الملك شاهد العرض الأول لهذه المسرحية، وصَفَّقَ لها وضَحِكَ وقَهقَهَ، وكان راعيا ومشجعا لموليير وفرقته المسرحية؛ فلقد أَصدَرَ (في اليوم الثاني) أمرا ملكيا يمنع عرضها وطبعها. وعقب هذا الحَظر، صدر مَرسُومٌ من رئيس الأساقفة، يهدد بالحرمان الكنسي لكل من: يقرأ، أو يشاهد، أو يشارك (بأية طريقة) في تمثيل هذه المسرحية. وهكذا؛ ضاع النص الأصلي لهذه المسرحية، التي تتألف من

ثلاثة فصول. ولقد سَعَى موليير إلى مُلاَطفة واسترضاء الأساقفة، وصرح أن هدفه انتقاد من يَدَّعِي التقوى ويَمتَطِيهَا؛ بُغيَة الوصول إلى أهداف غير شريفة. ثم أعاد كتابة نص هذه المسرحية، وخفَّف من حدة الانتقاد لرجال الدين، وغيَّر اسمها إلى (المُحتَال) L'escroc، واسم بطلها إلى (بَانلُوف) Banloff لكنهم (رغم ذلك) لم يَلِينُوا. وعندما عُرضت في مسرح القَصر المَلَكِي Théâtre Royal Palace، في السادس من آب أغسطس، عام ١٦٦٧م، منعوا العرض الثاني لها وحَظَرُوا نشرها؛ فضاع هذا النص، الذي يتألف من خمسة فصول كاملة. وخلال هذا الصراع، استمر دعم الملك لموليير، ولولاه لجرى تكفيره واضطهاده واستصدار حكم ضده بالنفي أو التطهير (الإعدام) Nettoyage Ecclésiastique. ومع ازدياد النقمة، وارتفاع الأصوات المطالبة بالحد من تدخل رجال الكنيسة في شئون العامة؛ لَزِمَ الأساقفة الصمت، وعُرِضَ النص الثالث للمسرحية (المتداول الآن) بنجاح كبير في القصر الملكي، في الرابع من شُبَاط فبراير، عام ١٦٦٩م]، والبخيل (١٦٦٨م)، وعدو البشر (١٦٧٠م)، والنساء العالمات (١٩٧٢م)، والمريض بالوهم (١٦٦٨م)، وأمفيتريون (التي اقتبسها من مسرحية الشاعر المسرحي الروماني، صاحب أقدم كوميديا وصلتنا، من الأدب اللاتيني القديم: تيتوس ماكيوس بلاوتوس، المولود عام ٢٧٤ ق.م، ببلدة سَارسِينَا، على أطراف إقليم أُومبريًّا الروماني) وأمفيتريتي μφιτρίτη في الميثولوجيا الإغريقية، هي إلهة البحر عند اليونانيين، وزوجة بُوسِيدِيُون، أو بُوسَايدِن Ποσειδών إله البحر في الميثولوجيا الإغريقية والرومانية، وأمفيتريتي هي (أيضا) أم تريتون، وهي إحدى النيريدات (بنات نيريوس من دوريس). ويقال إنها كانت ابنة أوقيانوس Oceanus، وكانت سلطتها محصورة في البحر ومخلوقاته؛ فلم تشترك مع زوجها في السيادة على من يعبدونه، أو في أعمال الفن؛ إلا وقت اعتُبِرَت المُتَحكِّمَة في البحر. ولقد كان لموليير تأثير كبير، في تطوير المسرح في أوروبا والعالم بَأسرِه. ولقد اقتُبِسَت مسرحياته، منذ أَوَاخِر القرن التاسع عشر الميلاَدِي. د. محمد طايع، أعلام المسرح العالمي، الجزء الثاني، دار معارف للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط(١)، ٢٠٠٥م، ص: (١٥٨) وما بعدها.

[٣٢] وُلِدَ يوجين يونسكو Eugene UNESCO عام ١٩١٢م برُومَانِيَا، من أب رُومَانِي وأم فرَنسِية، وبمرور عام على ولادته، ترحل عائلته إلى فرنسا، وتستقر في باريس. دخل يونسكو عالم الكتابة في سِن صغيرة جدا، وأول نصوصه كانت عن حياته المُضطَرِبَة والقَلِقَة، التي عاشها جَرَّاء خِصَام والديه المستمر. بدأ يونسكو يتحرر من الشكل المسرحي التقليدي؛ مع أولى مسرحياته المُغَنِّية الصَلعَاء La Contarice Chauve عام ١٩٥٠م، ولقد عالج فيها (بمنتهى المَهَارة والجَرأة) مشكلة اللُّغَة القشرِيَّة[٣٢] الهَزِيلَة، التي عَجَزَت (بناء على ما جَرَّته الحرب العالمية من وَيلاَت) عن تحقيق التواصل بين الأَنَاسِيِّ. وعن المسرحية الأولى قال برونكو: "إنها إحدى قمم مسرح يونسكو؛ لأنها تُشعِرك للمرة الأولى، أن هناك تطابقا مُمكنا بينك وبين الأبطال؛ مهما كان التطابق طفيفا". ليوناردو برونكو، مسرح الطليعة في فرنسا، المسرح التجريبي، ترجمة: يوسف إسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة، عام ١٩٦٧م، ص (٩٣٦). وأُتبِعَت هذه المسرحية بأعمال مسرحية مُدهِشَة أخرى، حَطَّم فيها يونسكو القواعد المسرحية الأرسطية، فكانت المسرحيات الآتية: جاك أو الامتثال Jackes Ou La Soumission، والكراسي Les Chaises عام ١٩٥٢م. وفي فترة الستينيات، كتب يونسكو مسرحية الملك يموت Le Roi Se Meurt، ثم مسرحية العطش والجوع La Soif Et La Fain. Ibid, p ٩٣٣. السابق، الجزء الثالث، ص: (١٨٣) وما بعدها.

[٣٣] د. طه السيد، التحليل النفسي والمسرح، مكتبة الرافدين للنشر والتوزيع، بغداد، العراق، ط(١)، ١٩٨٩م، ص: (٥٤). ويُرجع: Holland, N. (١٩٦٠), "Freud on Shakespeare," PMLA, ٧٥(٣).

[٣٤] د. محمد مديني، المفاهيم الإنسانية في مسرح العبث، الفصل الثاني (مشكلة الحرية)، ص: (٦٧)، دار محاورات ثقافية، عمان، الأدرن، ط (١)، ٢٠٠٧م.

[٣٥] يرجع، السابق، ص: (٨٣).

[٣٦] ويقول بعض البحاثة عن (الذاتية في الحِوَارِية الشعرية)، ما نَصُّه: "من هنا أحسب أن الحوار في الشعر، لا يختلف عن الحوار في النثر، إلا بمقدار ما يقدمه كل منهما من وظائف... مع الأخذ بنظر الاعتبار خصوصيتهما؛ فالشعر يميل إلى الذاتية، والنثر يميل إلى الموضوعية. وهذا لا يعني تناقضهما، بل إن الذاتي في الشعر يشي بالموضوعي، كما أن الموضوعي يدل على الذاتي ويتضمنه. إذ تمتزج الذات بالموضوع، ويتعادل التعبير والإحساس، وتغدو: اللغة، والصورة، والإيقاع، أدوات جديدة موظفة؛ تحول الغنائية، من: غنائية الذات، إلى غنائية التعبير؛ فتتغنى الذات بموضوعها". د. مُحَمَّد سَعِيد حُسَين مَرعِي، الحوار في الشعر العربي القديم (شعر امريء القيس أنموذجا)، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد (١٤)، العدد (٣)، تكريت، العراق، نِيسَان أبريل، عام ٢٠٠٧م، ص: (٦١). ويُرجَع، د. عَلِي عَبَّاس عُلوَان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق (اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج)، دار الشئون الثقافية العامة (منشورات وزارة الإعلام)، بغداد، العراق، ط١، ١٩٧٥م، ص: (٣٥٧).

[٣٧] يُرجَع، نبيل حلمي، يونسكو ومشكلة اللغة، مجلة المسرح، القاهرة، العدد (١١)، نوفمبر، عام ١٩٦٤م، ص(٩٠).

[٣٨] د. شفيق مجلي، الحوار في مسرح اللامعقول، مجلة المسرح، القاهرة، العدد (٢١)، عام ١٩٦٥م، ص (٥١).

[٣٩] ليوناردو برونكو، مسرح الطليعة في فرنسا، المسرح التجريبي، ترجمة: يوسف إسكندر، دار الكتاب العربي، القاهرة، عام ١٩٦٧م. ص (١٣٨).

[٤٠] السابق نفسه، ص: (١٣٩).

[٤١] نبيل حلمي، يونسكو ومشكلة اللغة، ص: (٩٠).

[٤٢] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، لبنان، عام ١٩٧٥م، ص (١٩٠).

[٤٣] السابق نفسه، ص: (١٧٥).

[٤٤] نبيل حلمي، يونسكو ومشكلة اللغة، ص (٨٧).

[٤٥] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة، (د.ت)، ص (٧٩).

[٤٦] يُرجع، رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص (١٨٢).

[٤٧] الباروكية أو الباروك: بالإنجليزية The Baroque، وبالفرنسية Le Baroque، وبالإسبانية El Barroco، وبالإيطالية Il barocco، وبالألمانية Der Barock. وهو عبارة عن فترة تاريخية في الثقافة الغربية، نشأت عبر اقتراح أسلوب جديد في فهم الفنون البصرية (الأسلوب الباروكي). وانطلاقا من سياقات تاريخية وثقافية مختلفة؛ أنتج هذا الأسلوب أعمالا رائعة وعديدة، في حقول فنية متنوعة، مثل: الأدب، والعِمَارة، والنحت، والرسم، والموسيقى، والأوبرا، والرقص، والمسرح... إلخ. ولقد بَرَزَ عصر البَارُوك (بصورة رَئِيسِية) في أوروبا الغربية (بالرغم من ظهوره "حسب رأي بعض المؤرخين" بفعل الاستعمار في عديد من المستعمرات، التابعة للدول الأوروبية؛ وخُصُوصًا دول أمريكا اللاتينية) ومن الزاوية التاريخية؛ فلقد شَمَل عصر الباروك القرن السابع عشر بأكمله، وكذا بدايات القرن الثامن عشر. عادة؛ يتم إدراج عصر الباروك بين أُسلُوبَي: المَانِيريزمُو، والرُّكُوكُو؛ فلقد اتسمت (الفترة المُشَار إليها) بنزاعات دِينية وإثنية ضَارِية، بين البلدَان الكَاثُولِيكِية والبُروتِستَانتِية؛ إضافة إلى اختلافات ملحوظة بين الولايات المؤيدة لنظام الحُكم المُطلَق

والوَلايَات البَرلمَانية، إذ إن الطبقة البُرجُوَازية (وقتئذ) بدأت تُكَرِّس للأسس الرأسمالية. د. رانيا السيد نجيب، ملامح المسرح العبثي (التجارب العالمية)، ص: (١١٣).

[٤٨] يرجع، سيجموند فرويد، حياتي والتحليل النفسي، ترجمة: د. مصطفى زيور، وعبد المنعم المليجي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٤م، د.ت، م، ص: (١٠٤) وما بعدها.

[٤٩] اشتقت كلمة (دراما) من أدبيات (اللُّغَة الإغريقِيَّة) القديمة، وتعني: العمل. وتأتي (أيضا) بمعنى: التناقض؛ إذ إنها مشتقة من أسماء عدة، لكتاب وفلاسفة مشهورين. والتناقض يجتمع في مفهوم (الدراما) عبر اختلاط: المَلهَاة بالجِد، والكِبر بالضَّعَة والذِّلة، والخوف والحزن بالحب. يُرجِع، د. عبد القادر المُحسني، الدراما الإغريقية، شركة نِينَوى للطبع والنشر والتوزيع، ط (٣)، جـــ١، عام ١٩٨٤م، ص: (٨) وما بعدها.

[٥٠] د. عبد الراجي بايزيد، فن المونودراما (دراسة تركيبية للمصطلح)، دار مَنَارَات للنشر، تونس، ط (١)، عام ١٩٨٨م، ص: (١٥).

[٥١] يُرجَع، د. السيد محمود الزغبي، المونودراما وبطولة السرد، حوارات للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط (١)، عام ١٩٨٥م، ص: (٧٦).

[٥٢] السابق، ص: (٧٧).

[٥٣] وجاء في دائرة المعارف البريطانية بنصه الإنكليزي، كما هو آتٍ:

"Monologue, in literature and drama, an extended speech by one person. The term has several closely related meanings. A dramatic monologue is any speech of some duration addressed by a character to a second person. A soliloquy is a type of monologue in which a character directly addresses an audience or speaks his thoughts aloud while alone or while the other actors keep silent. In fictional literature, an interior monologue is a type of monologue that exhibits the thoughts, feelings, and associations passing through a character's mind". Encyclopedia Britannica.

[٥٤] د. كريم الجَبُّوري، المونودراما فن الممثل الواحد، دار الطليعة الجديدة للنشر، دمشق (ركن الدين، ابن العميد)، سوريا، ط١، ١٩٩٨م، ص: (٥٤).

[٥٥] السابق، ص: (٨١، ٨٢). ويرجع، د. حَسَن عَلِي هَارِف، فلسفة المونودراما وتأريخها، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٢م، ص: (٥٨) وما بعدها، وفحوى الفصل الأول: (تاريخ المونودراما).

[٥٦] يرجع، د. السيد الزغبي، المونودراما وبطولة السرد، ص: (٦٤، ٦٥).

[٥٧] يرجع، د. جواد الأسدي (يخال كثير من النقاد، أن المذكور غير حاصل على درجة الدكتوراه، والصواب أنه حاصل على درجة الدكتوراه في فن المسرح، من معهد ألفيتز ببلغاريا)، المَوتُ نَصًّا (حافة المسرح)، دار الفَارَابِي للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ص: (٥٤) وما بعدها.

[٥٨] يرجع، د. مَجد القَصَص، المُونُودرَامَا وحَربُ الذَّات، (أصله مقالة تحليلية، عنوانها: المونودراما مواجهة عميقة مع دواخل الذات بلا أقنعة، جريدة الغد الأردنية، الرابع والعشرين من تشرين الثاني نوفمبر، عام ثمانية وألفين ميلاديا)، دار الثقافة للنشر، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص: (٢٥) وما بعدها.

[٥٩] يرجع، د. آنَّا عكَاش (الناقدة روسية المولد، وسورية الجنسية)، الأصول التاريخية لنشأة المونودراما، هيئة الفُجَيرَة للثقافة والإعلام، الفُجَيرَة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٢م، ص: (٣٦) وما بعدها.

[٦٠] يرجع، السابق، ص: (٧٢).

[٦١] يرجع، ناهض الرمضاني، الاحتراق وحيدا (الصراع والشخصية في نصوص المونودراما)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط١، ٢٠١٤م، ص: (١٨) وما بعدها.

[٦٢] يرجع، السابق، ص: (٧٥).

[٦٣] يرجع، د. فاضل خليل رشيد إسماعيل البياتي، إشكالية محنة الوحدانية في المونودراما، دار الكتاب الثقافي، عمان، الأردن، ط١، ١٩٩٩م، ص: (٧٦) وما بعدها.

[٦٤] يرجع، د. محمود أبو العباس، المونودراما مسرحية الممثل الواحد، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، برنامج: (اكتب)، مكتبة العُبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط١، ٢٠١٠م، ص: (٢٥) وما بعدها.

[٦٥] ثمة علاقة مُركبة أشد التركيب، بين: الشعر، وفن المسرح؛ مرجعها وحدة النشأة في العصور القديمة. يذهب الكاتب والفيلسوف والمؤرخ الأمريكي (ويليام جيمس ديورانت) إلى أن (الأدب) نشأ في ظلال: الترانيم الدينية، والطلاسم السحرية، التي تغنى بها الكهنة، وانتقلت (شفاهة أو نقلا) من ذاكرة إلى ذاكرة. والكلمة التي معناها (الشعر) عند الرومان، وهي Carmina تدل على: الشعر، والسحر في آن. والكلمة التي معناها (أنشودة) عند اليونان، وهي Ode، معناها (أصلا): الطلسم السحري. ويعزو اليونانيون أول ما قيل من شعر في (البحر العشارِي) إلى كهنة معبد (دلفي) الذين ابتكروا البحر المذكور؛ ليستخدموه في نظم نبؤاتهم. كما أن أغاني (الديثورامبوس) التي كانت تنشد في مهرجانات (ديُونِيسوس) بمصاحبة الناي، كان موضوعها أساطير الآلهة. وإلى مؤلفي هذا النوع من الشعر الغنائي؛ تعود نشأة (التراجيديا) في الأدب اليوناني. يرجع، ويل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة: د. زكي نجيب محمود، نشر لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، جـــ١، ١٩٥٦م، ص: (١٣٢). أما الإيقاع الشعري (الوزن) في التراجيديا اليونانية، فكان (في الحوار المرسل غير المنشد) ينظمه الشاعر في بحر (الرجز) ثلاثي التفعيلة، وأما الأجزاء المنشدة مثل: (ستاسيمون وكوموس) فكانت تنظم في أوزان معقدة. يرجع، د. مُحمد صقَر خفَاجَة، وسُهير القلماوي، تراث اليونان في النقد الأدبي (من محاورات أفلاطون١ إيون، أو عن الإلياذة)، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٦م، ص: (٦٢) وما بعدها.

[٦٦] يرجع، جراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة: محيي الدين صبحي، نشر المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، (د.ت)، ص: (١٧٢) وما بعدها، في معرض حديثه عن الأدب والأسطورة.

[٦٧] ومن ذلك قول أحد الباحثين: "ولا يخفى ما فعله أرسطو، عندما وضع نظرية لدراسة الشعر؛ إذ يتضح التداخل الواضح بين: الشعر، والقصة، والتاريخ". الحوار في الشعر العربي القديم،ص:(٦١).ويرجع، م. لـــــ. فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: د. حسن عون، مطبعة رويال (خلف محكمة إسكندرية الشرعية)، مصر، ط١، مج١، ١٩٥٤م، (الفصل الثاني من الكتاب الأول) ص: (٢٨) وما بعدها.

[٦٨] تكونت المسرحية لدى (الإغريقيين)، وكان الهاجس الأساسي، ذلك الشعور الديني والوجداني حال عبادة الإله (ديونيسوس) إله الخمر (عيد الديونيزيا الأكبر). وقد يبرر الطابع الوجداني لطقوس (ديونيسوس)؛ ما حمله من ألقاب عدة، منها: المُزهر، والمُثمر، والمُورق، واليانع؛ كونه في فصل الربيع، يوقظ الأرض من سباتها الشتوي العميق، ويبعث فيها: القوة، والدفء، والحركة، وكونه (أيضا) إله الكُروم ومخترع النبيذ، فلقد قدسه البشر، ووضعوه في مصاف أكبر القوى الخيرة؛ لأنه خلصهم من الألم والمتاعب، فخلعوا عليه لقب: (المُخلِّص من الهموم كلها). وبهدي من الاختراع المذكور؛ صار (ديونيسوس) راعيا للموسيقى والشعر،

وخلعوا عليه لقب: (المغني)، فكانت أشعاره التي يلهمها سريعة الانتقال، بين: المرح والنشوة، وبين الألم والمعاناة والقسوة، وبين المجون والصخب، وكان كل ذلك متماشيا مع طبيعة الكرنفالات، التي كانت تقام تحت رعاية إله الخمر. فكانت: الحرية، والتنوع، وكسر القيود الصارمة؛ عوامل جعلت من الأغنية (الديونيسوسية) الجماعية، بذرة صالحة لاستنبات (المسرحية) أو فن (الدراما). ومن هذا التكوين الشعري للأغنية (الديونيسوسية) خرجت أولى أشكال المسرحية الإغريقية، مكونة بذلك علاقة مهمة بين الشعر بوصفه معادلا مهما للغة وللحال الشعرية، التي كانت تتمثل في: النشوة، والتقلب، والتحول، أو الانتقال بين الحالات الشعورية والحسية، وبين المسرح الدرامي، الذي ينبني على حال من التوازن، في إيجاد التكوين الدرامي، سواء: للنص، أم للشخوص، أم للإخراج. يرجع، أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط١، ١٩٨٣م، ص: (٣) وما بعدها. وينظر، د. محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية التراجيديا في كتاب الشعر، ص: (٢١) وما بعدها. ويرجع، أرسطاطاليس، فن الشعر، مع الترجمة العربية، وشروح: الفارابي، وابن سينا، وابن رشد (ترجمة من اليونانية) وشرحه وحقق نصوصه: د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣م، ص: (٣٨) وما بعدها.

[٦٩] ذهب Wilbur S. Scott، إلى أن المنهج الأسطوري، يكشف عن النماذج الثقافية الأساسية، ذات التأثير الجمالي في الأعمال الفنية، وأن له طبيعة مركبة: فهو ذو طابع نفسي حين يحلل التأثير الجمالي في المتلقي، وذو طابع اجتماعي في اهتمامه بالنماذج الثقافية الأساسية التي تبدو بمثابة جوهر ذلك التأثير في النفس البشرية. يرجع، د. نبيل رشاد نوفل، البنية الأسطورية لمقدمة القصيدة الجاهلية، دار السلام للطباعة، المنزلة، طُوخ، قليوبية، توزيع منشأة المعارف بالإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط١، ١٩٨٨م، ص: (٧)، ويرجع، Wilbur S. Scott; Live Approaches Of Literary Criticism, P. ٢٤٧

[٧٠] شرط وجود جوقة أو كورس أو ممثل ثان على خشبة المسرح في المونودراما؛ أن يكون صامتا، يعبر بالحركة والترنيم؛ دونما حوار ثنائي بينه وبين بطل الشخصية.

[٧١] يرجع، راؤول إيشلمان، نهاية ما بعد الحداثة، مقالات في الأدائية، ترجمة الناقدة الفلسطينية: د. أماني أبو رجمة، دار أروقة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ص: (٦٧) وما بعدها.

[٧٢] وُلِدَ في السادس من آب أغسطس، عام ١٨٠٩م، وتوفي في السادس من أكتوبر، عام ١٨٩٢م. وهو شاعر إنجليزي من أبرز شعراء القرن التاسع عشر الميلادي، عُيِّن شاعرا رسميا للبلاط الملكي، في السادس من نيسان أبريل، عام ١٨٥٠م. ومن أشهر أعماله قصيدة (الذكرى)، وديوانه الشعري (الأميرة). نَظَمَ قصائد عدة، في مناسبات مُهِمَّة، مثل: أناشيد الملك. ويعتبر تينيسون أستاذا للشعر الغنائي، كما أنه يعتبر (أيضا) الشاعر الذي يُمَثِّل روح عصره. ومن قصائد تينيسون المميزة قصيدة: أولسيس Ulysses، وهي قصيدة غِنَائِية، تحكي قصة ملك لا يحب وجوده في مملكته للحكم، ويعتبر الأمر شيئا من إضاعة الوقت، ويفكر بالسفر واستكشاف البحار والوصول إلى الجزر السعيدة. يقدم أولسيس الملك، ابنه تيليماج لخلافته؛ لأنه يعتبر ابنه جديرا ومولعا بإدارة شئون المملكة. أولسيس يكشف في حواره الداخلي، أن عمله عبر البحار في السنوات الماضية، قد أكسبه خبرة ومعرفة بالناس، وجعله رمزا للآخرين الحالمين. ولذلك؛ فهو لا يريد أن يُهدِرَ بقية عمره حتى يصدأ، وإنما يريد أن يكون لامعا وفريدا، والفكرة الرئيسية للقصيدة، هي: تحقيق الطموح. ينتمي الشاعر للفترة الفيكتورية، التي نَشِطَ فيها العلم على حساب الدين، وأخذت أفكار المُحدِثِين من أمثال: تشارلز دارون، تتعارض مع الأفكار الدينية التقليدية. حاول ألفريد تينيسون أن يجمع بين الاثنين (العلم، والدين) في إهاب الفن. يتسم (أيضا) بالتفكر الرشيد، والشعور الاجتماعي العميق. وتلاحظ في قصائده

(مثل بقية شُعَرَاء العصر الفِيكتُورِي) مثول دواعي الانقباض والشعور بالكآبة، أو ما اصطلح على تسميته Melancholy. ويتميز العصر المذكور بثلاث نقاط بارزة، مَثَّلت أهم الأحداث، وهي: الثورة الصناعية، وظهور الديمقراطيات، وبزوغ العلم وتأثيره في الفكر الديني. د. محمود سميح، رواد العقل في العصر الحديث، ص: (١٢).

[٧٣] نبيل الصايم، ألوان صاخبة (تنويعات ثقافية حول مفهوم المونودراما)، دار رؤيا للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط(١)، ٢٠٠٩م، ص: (٣١).

[٧٤] الطاهر الطويل، المسرح الفردي في الوطن العربي (مسرح عبد الحق الزروالي نموذجا)، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، الإمارات العربية، ط(١)، ٢٠١٥م.

[٧٥] نبيل الصايم، ألوان صاخبة، ص: (٤٧).

[٧٦] ويليام جون شكسبير William John Shakespeare، شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي بارز في الأدب الإنجليزي خاصة؛ والأدب العالمي عامة، تم تَعميدُهُ في السادس والعشرين من نيسان أبريل، عام ١٥٦٤م. بستراتفورد أبون آفون، ووركشير بإنجلترا. وقَضَى في الثالث والعشرين من نِيسَان أبريل، عام ستة عشر وستمائة وألف ميلاديا، بستراتفورد أبون آفون، ووركشير بإنجلترا. سُمي: شاعر الوطنية National poet، وشاعر آفون الملحمي The Epic Poet Of Avon. أعماله المسرحية تتكون من: ثمان وثلاثين مسرحية، وثمان وخمسين ومائة سُونِيتَة، واثنتين من القَصَصِ الشعرية، وبعض القصائد الشعرية المُتَنَاثِرَة. شكسبير أسطورة قصوى من أساطير المسرح، ولقد ترجمت مسرحياته وأعماله إلى اللغات الحية كلها، وتم تمثيلها أكثر من مؤلفات أي كاتب مسرحي آخر في تاريخ المسرح العالمي. محمد طايع (دكتور)، أعلام المسرح العالمي، ص: (١٩٠).

[٧٧] إنه لورد جِلاَمِيس، وقائد جيش الملك دَانكَان ملك إسكتلندا (قبل أن يصبح هو ملك إسكتلندا). ماكبث Macbeth مسرحية تراجيدية، اعتبرها ثُلة من الباحثين قصيدة تراجيدية هائلة الإتقان، تتحدث عن القائد الإسكتلندي التاريخي ماكبث، الذي اغتَال مَلِكَهُ دَانكَان؛ ليجلس على عرش إسكتلندا؛ بدلا منه. مسرحية (ماكبث) أقصر تراجيديات ويليام شكسبير، وشخصياتها: الملك دانكان ملك إسكتلندا، وبانكو قائد ثانٍ لجيش الملك دانكان وصديق ماكبث، وفليانس ابن بانكو، ومالكوم ودونالبين ابنان للملك دانكان، وماكدوف لورد فايف، وليدى ماكبث زوجة ماكبث، ومجموعة الأشباح، والساحرات الثلاثة. لا توجد حبكة ثانوية تتعلق بأية شخصية أخرى (التركيز الدرامي واللُّغوي مُنصَبٌّ على مَكِيدَة ماكبث). كُتِبَت هذه المسرحية فيما بين: ١٦٠٣م، و١٦٠٦م. المسرحية مُثَّلت مِرَارًا، وأنتجت لصالح: السينما، والأوبرا، والدراما التليفزيونية. وتعتبر مسرحية ماكبث من أواخر ما كتب ويليام شكسبير، حينما كان في الأربعينيات من عمره، فهي آخر تراجيدياته الأربع المُفَضَّلة (إضافة إلى: هاملت، وعطيل، والملك لير). ومن خلال هذه المسرحية، يمكن ملاحظة مهارات شكسبير في الكتابة الشعرية، وفي سبر أغوار النفس البشرية في آنٍ معًا. يُرجَع، ويليام شكسبير، مكبث، ترجمة: غازي جمال، دار القلم، بيروت، لبنان، ط(١)، د.ت.

[٧٨] عُطيل أو عُطيليو Othello مسرحية تراجيدية، تتألف من خَمسَة فُصول، تَدورُ أَحدَاثُهَا فيما بين: البندقية، وقبرص. يُعتَقَدُ أنها كُتِبَت نحو عام ١٦٠٣م. وهي مُستَوحَاة من قصة إيطالية قديمة، عنوانها: النَّقِيب المَغرِبِي Moroccan Captain، كتبها: سينثو، تلميذ جيوفاني بوكاتشو. نُشِرَت المسرحية لأول مرة، عام ١٥٦٥م. وتدور المسرحية حول أربع شخصيات رئيسية: عطيل الجِنرَال المَغرِبِي في جيش البُندقية، وزوجته الجميلة دِيدَمُونة، والمُلاَزِم كَاسيُو مُسَاعد عطيل، وحَامِل الرَّايَة يَاجُو المُنَافِق. تتنوع مواضيع

المسرحية، بين: العُنصُرية، والحُب، والغِيرَة، والخِيَانَة. قُدِّمَت شخصية عطيل في مسرحيات وأفلام عدَّة. شخصية عطيل تقدم بنحو إيجابي؛ برغم عِرقِه المختلف، وهو أمر غير مألوف في الأدب الإنكليزي في زمن شكسبير (مما يؤكد أنه كاتب ثائر ومتطور في آليات فنه)؛ إذ إنه من المعتاد وصف العرب وغيرهم من ذوي البشرة الداكنة، بوصفهم متوحشين؛ لكن شكسبير تجنب أية مناقشة حول الإسلام في المسرحية. ويليام شكسبير، عطيل تعريب: خليل مطران، إشراف: نظير عبود، دار نظير عبود للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩١م.

[١١٧] هاملت Hamlet واحدة من أهم مسرحيات الكاتب الإنجليزى ويليام شكسبير، كُتِبَت بين عامي: ١٦٠٠م، و١٦٠٢م. وهي أكثر المسرحيات (على الإطلاق): تمثيلا، وإنتاجا، وطباعة. وتعتبر أطول مسرحيات شكسبير، وأحد أقوى المآسي. ويعتبرها النقاد والمتخصصون أكثر مسرحياته تأثيرا في الأدب الإنجليزي بخاصة، وهي من كلاسيكيات الأدب العالمي. وترجع شهرتها (إضافة إلى جُملَة أسباب فنية) إلى العبارة المشهورة، والسؤال الفلسفي المُحَير، الذي نَاجَى به هاملت نفسه، قائلا: "أكون أو لا أكون... ذلك هو السؤال؟!". وقد استقى شكسبير فكرة المسرحية، من حكاية بطولية رواها ساكسو جراماتيكوس. تُرجِمَت المسرحية إلى معظم لغات العالم، وهناك ترجمات عدة باللغة العربية. وشخصيات المسرحية هي: هاملت ابن الملك السابق وابن أخي كلوديس، وكلوديس ملك الدانمارك وعم هاملت، وجرترود ملكة الدانمارك ووالدة هاملت، وأوفيليا حبيبة هاملت وابنة بولونيوس، وبولونيوس لورد شامبرلين، ولايرتيس ابن بولونيوس، وهوراشيو صديق هاملت، وفولتموند، وكورنيليوس قاضيان، وروزنكرانتز وجيلدنشترن جاسوسان يتعقبان هاملت لمصلحة الملك ويحتقرهما هاملت، وفورتنبراس أمير النرويج العسكري الموهوب تمكن والد هاملت من قتل والد فورتنبراس في إحدى المعارك، وطيف الملك أو الشبح يكشف لابنه سر مقتله ويطلب منه أن ينتقم، ويظهر بعد ذلك لشحذ إرادة ابنه، وأوسرك صاحب أراض واسعة لكنه شخصية غريبة في محاولاته تقليد الآخرين، وحفار القبور ومساعده يساهمان في تصوير عبث الحياة قبيل الموقف المأساوي الأخير، وبرناردو ومارسليوس ضابطا الحراسة في قلعة السينور، ورينالدو خادم بُولُونيُوس الذي يعاني ويتحمل. ويليام شكسبير، هاملت أمير الدانمارك، ترجمة وتقديم: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط(٥)، ١٩٧٩م.

[٨٠] كُتِبَت مسرحية الملك لير، ما بين عامي: ١٦٠٣م، و١٦٠٦م. وقُدِّمَت على المسرح لأول مرة عام ١٦٠٦م. استمد ويليام شكسبير الحبكة من كتاب هولنشد عن تاريخ إنجلترا، واقتبس الحبكة الثانوية مما رواه سبنسَر في ملحمته الشعرية (ملكة الجان) Queen Of The Elves. ولقد وَضَعَهَا النقاد على قمة ما كتب شكسبير؛ باعتبارها مُنتَمِيَة إلى العصر الحديث، أو تحمل بُذُور الحَدَاثَة الفَنِّية (هَونا مَا). تُرجِمَت المَسرَحِية المَذكُورَة إلى أكثر من لُغة، وترجمها إلى اللغة العربية، الأفذاذ: د. مُحَمَّد عِنَاني، ود. فَاطِمَة مُوسَى، وجبرَا إبرَاهِيم جبرَا. يقول النقاد أن مسرحية الملك لير تُقرَأ ولا تُمَثَّل؛ كناية عن صعوبة تحويلها إلى عمل مسرحي. إلا أن المخرج المصري الكبير: أحمد عبد الحليم (المُولُود في التَاسِع عَشر من شهر أيلُول سِبتَمبر عام ١٩٣٤م، والمُتَوَفَّى في غُرة تِشرِين الأول أكتوبر عام ٢٠١٣م)، حَوَّلَها إلى عمل مسرحي ناجح وشعبي في مصر، إذ إنه قدمها على خشبة المسرح القومي، مستعينا بنجومية الممثل المصري القدير، الدكتور: مُحَمَّد يَحيَى الفَخرَانِي، وموسيقى الأستاذ الدكتور: رَاجِح سَامِي دَاوُود (الأستاذ بقسم التأليف الموسيقي، بالمعهد العالي للموسيقى الكُونسِرفَتوَار، منذ عام ٢٠٠٠م. والمُشرِفُ على وَحدَة التأليف الموسيقي بالمَبنَى المَركَزِي

للوحدَاتِ التَّعلِيمِيَّة، بأكَادِيمِيَّة الفُنُون المصرية)، ومجموعة من مُمَثِّلِي ومُمَثِّلَات المسرح القومي المصري، ومنهم: ريهام عبد الغفور، وأحمد علي حسن سلامة، وصفاء عبد الله الطوخي، وعهدي صادق بشاي، وأشرف عبد الغفور، وسلوى محمد علي، ومجدي إدريس، وإبراهيم محمد الشرقاوي. وكما يقول مخرج المسرحية فإن الممثلين تخوفوا من عدم تقدير الجمهور للعرض أو عدم فهمه؛ إلا أنهم فوجئوا بالنجاح التاريخي غير المسبوق. شخصيات المسرحية المذكورة هي: لير ملك بريطانيا، وجُونريل وريجَان بنتَا الملك لير، وكُورديليَا بنت الملك الصُّغرَى، والبهلول نديم الملك لير، وإيرل (لقب إنجليزي بمعنى: الفخم، أو المحترم) كنت وزير الملك لير، وإيرل جلُوستَر أحد الأمراء، وإدجار وأدموند ابنا الأمير جُلوستَر، ودُوق كُورنوُال، وملك فرَنسَا، ودوق أَلبَانيَا، ودُوق بُورجندي، وكُورَان، وأُوزوَالد. ويليام شكسبير، الملك لير، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة: د. محمد إسماعيل الموافي، سلسلة (من المسرح العالمي)، العدد (٣)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط(٢)، ٢٠٠٨م.

[٨١] المولود في جِنيف السويسرية، في الثامن والعشرين من حُزَيرَان يونيو عام ١٧١٢م، والمتوفى في إيرمينونفيل الفرنسية، في الثاني من تَمُّوز يوليو ١٧٧٨م، عن عمر يناهز السادسة والستين، وهو الكاتب والأديب والفيلسوف وعالم النبات الجِنيفِي، الذي يعتبر من أهم كتاب عصر التنوير، وهي فترة من التاريخ الأوروبي، التي امتدت منذ أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين. ساهمت فلسفة روسو في تشكيل الأحداث السياسية، التي أدت إلى قيام الثورة الفرنسية؛ إذ إن أعماله أثرت في: التعليم، والأدب، والسياسة. د. محمد طايع، أعلام المسرح العالمي، ص: (٧٠).

[٨٢] المولود عام ١٨١٢م، والمتوفى عام ١٨٨٩م، وهو شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي، ويعتبر من أشهر شعراء العصر الفيكتوري. ولد بضاحية كامبروبل بمدينة لندن، في السابع من أيار مايو، عام ١٨١٢م. وقد وَرِثَ روبرت عن والده، الموظف ببنك إنجلترا، ولَعَهُ بالكُتُبِ والمُطَالَعَة. قام والده بتعليمه اللغات اللاتينية واليونانية، ترك الدراسة وهو في سن الرابعة عشر، واستكمل تعليمه في المنزل حتى سن السادسة عشر، ثم التحق بجامعة لندن؛ ولكنه لم يتم عامه الأول. توالت قصائد براونينج ومسرحياته تباعا، إن نتاجه الأدبي كان غزيرا، إلى درجة ضَاهَت إنتاج ويليام شكسبير، لكن بقي الغموض يميز أسلوبه. في أوائل عام ١٨٥٥م، ظهرت مجموعته الشعرية (رجال ونساء)، وفيها قصيدته المشهورة (جاء الطفل رُولاَند إلى البرج المظلم). ونشر بعد عودته إلى إنجلترا، مجموعة جديدة من القصائد المسرحية، تحت عنوان: (شَخصِيَّات مَسرَحِية)، جاءت فيها أجمل قصائده، مثل قصيدة: (موت في الصحراء). ولكن أهم أعماله، كما يتفق النقاد، هي مجموعة قصائده المسرحية الضخمة: الخاتم والكتاب (١٨٦٨م- ١٨٦٩م)، التي نُشِرَت في أربعة مجلدات، والتي تُلخِّص فكر براونينج وأسلوبه، وتُظهِر مَكنُونَات النفس البشرية. إن موقف براونينج من عمله موقف حداثي، ولعل هذه الحداثة لدى براونينج؛ هي سبب تزايد عدد قُرَّائِه في هذا العصر، أما فيما يتصل بالتقنية، واللهجة، والمضمون؛ فلقد تنبأ براونينج في شعره بمعظم اهتمامات القرن العشرين وخَيَارَاتِه، فإن شعره يوضح أن معرفته واسعة، تذهل القاريء، وتثير حيرته. السابق، ص: (٩٣).