جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

الحركة الفيزيقية للشكل في المسرح الحديث

فاتن شريف عواد

مدير فني / جامعة بغداد

كلية الفنون الجميلة

٢٠٢١

المقدمة :-

يعد مفهوم الشل من المفاهيم الشمولية التي يمكن ان نستخدمها في الحياة بصورة عامه وفي الفن بشكل خاص فالشكل لي ما نراه فقط ولكن ما نسمعه هو شكل بعنى اخر ان اي منير يمكن ان يحس واذا استطعت ان تشم رائحته وتلمسه وتصفه في مكان وتتذوقه فهذا هو الشكل.

فالشكل هو كل ما يمكن ادراكه من قبل حواسنا اختلف المؤرخين والفلاسفة مفايهم الشكل١.

فيعرفه جيروم بأنه تنظيم لعناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل الفني ويتحقق الارتباط المتبادل بينهما واهم الانواع في التركيب الشكلي ما يحقق الوحده العضويه٢ ويقول كانط ان الشكل هو الذي يحدد الاثر الفني ويعنه كما الاثر الفني وحده نهائية للشكل والمضمون.

وهذه الخاصة تميزها عن كل شيء اخر خاصية (الانفعال الجمالي)٣. كما ان للشكل المتخيل علاقة بالطروحات الفلسفية وبشكل خاص الوجودية والفلسفات الاخرى التي تبعتها ، حيث ان سارتر يضع الوعي في موضع المكانية للتصرف في المدرك الى درجة اقراره بعدم الاتفاق مع ديفد هيوم في نظريته التي تفترض وجود شيء اسمه الشكل وحركته الفيزيقية المتخيلة.

وان الشكل في المسرح الحديث هو الذي يساهم في تأسيس الحدث وليس الحدث الذي يؤسس الشكل . وهكذا اخذت حركة الشكل في المسرح الحديث حركة فيزيقية متدفقة متحولة متبدلة.

---

(١) هايز جوردون. التمثيل والاداء المسرحي. ترجمة : محمد سيد اكاديمية الفنون الجميلة ، ط٢ ، ١٩٩٩ ، ٢٤٣٥.
(٢) جيروم شتولبلز. النقد الفني. ترجمة : زكريا ابراهيم ، مطبعة جامعة عين شمس ، القاهرة ، ١٩٧٤ ص١٩٩.
(٣) ينظر في علم الجمال . هنري لوفان. ترجمة : محمد عيناتي ، دار المعجم العربي ، ط١ ، بيروت ، ١٩٥٤ ، ص١٩.

فالمحتويات الفنيه التي يقصدها هو مضمون الشكل فالمضامين عندما تدخل في الحكم على الاشكال تعطي الحكام الغير الصحيحه فالحكم على الاشكال سيكون حكم نفعيا مضمونيا ليس حكما شكليا جماليا فأن الاعمال الفنيه هو عمليه التشكيل لمختلف المواد الموجوده في الطبيعه فالشكل هوصياغه التجربه ومعناها في آن واحد فمادة الحياة توجد حولنا وتضل هلامية لاشكل لها ولامعنى طالما لم تترك معها في صراع يتحدد من خلال مفهوم كل منا لطبيعه وطبيعة علاقتنا بها والمفهوم الذي نصل اليه هو في نفس الوقت تصورنا لشكل هذه الماده الهلامية اي في اساسه تشكيل الى الاخرين[٤]

ولهذا فالاشكال هي جوهر المحددات فلا يمكن ان تخلق اي شكل في الطبيعه او في الفن ان لم تدخل معه في عمليات ابداعيه لخلق شكلاً جديد للشكل الذي كان يعمل في السابق فلا وجود لشئ ان لم يكن الا من خلال خلق اشكالاً مختلفه عنه في النوع و عن مفهوم الشكل يقودنا الى مصطلحات متناسبه معه فالهيئه كما قال هربرت الهيئاة التي اتخذها العمل الفني وتلك الهيئه هي شكل العمل الفني[٥]

وهنا اوعز هربرت ريد على ان شكل العمل الفني هو نفسه هيئة ولاتوافق الباحث ريد في طرحه لفكرة ان الهيئه هي نفسها فالهيئه هي مظهر عام (تكتسب مفرده الهيئه صفة الشمولية اكثر من الشكل في كونها الحاله التي يكون عليها الشكل)[٦]

والمقصود من .هذا ليس ان الهيئه هي التي تتحكم بالاشكال ولكن ان اخذنا مثال على الاعمال النحتيه فالتمثال تكون هيئه هي الوقوف منتصب القوام هذا ما هو مقصود بالهيئه اما شكل التمثال فهي تفاصيل هذه الوقفه عضلات القدم واليد ودرجة الانحناء وتحركات الرأس ونظرة العين اي ان المقصود من هذه المصطلحين هو ان

([٤]) نهاد صليح. المسرح بين الفن والفكر. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٣.
([٥]) هربرت ريد. التربية عن طريق الفن. ترجمة: عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٥.
([٦]) يوسف رشيد. الانشاء المسرحي وعناصره. بغداد عاصمة الثقافة، ٢٠١٢، ص ١٠٩.

لكل الاعمال الفنيه تحتوي على هذه الجزئين فلايوجد شكل من غير هيئه ولاهيئة من غير شكل فالهيأة هي" المظهر الخارجي للمادة دون الاخذ بالتفاصيل التي تحتويها ولكن اذا وقفنا في التفاصيل تتكون في الحالة ازدواجية بين الهيئة والشكل، ولذلك فالشكل هو الصياغة الاساسية للجسم أو المادة بينما الهيأة هي المفهوم العام للشكل".

وشأنه شأن الفنون الأخرى ، كالموسيقى والباليه والرسم والنحت والعمارة والسينما والتلفزيون ، يكون فن المسرح من أوائل الفنون التي تتأثر بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً من ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي ، لذا نجد ان فن المسرح يمتاز بكونه ذا قدرة عالية في تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد وحتى الأحداث السياسية والاقتصادية فانه لا يغادرها وكذا الاجتماعية ، فالمسرح يمثل فضاءً واسعاً لا نهاية لحدوده ولا يمكن الإشارة إلى تلك الحدود في احتواء كافة الفنون الأخرى والأفكار والرؤى الجديدة على الواقع الإنساني برمته ، ومنذ اللحظة الأولى التي انطلق فيها النص يدون لفكر الإنسان وتأملاته ورغباته وأحداثه الكبرى والصغيرة على حدٍ سواء ، والمسرح دائب على التمازج بالحياة ، وحتى ظهور تيارات ومذاهب ومدارس فنية ونقدية عملت على تفعيل كل ما هو حقيقي وجديد وحديث وهو ديدن المسرح وسر وجوده وديمومته .

لقد كان الفن الحداثي يدعو للتجريد، وعن التجريد بالتشكيل المثير للتهكم ، ويحتوي أبعاد رمزية متعددة المعاني ، بفعل تأثيرات ما بعد البنيوية حيث فوكو ودريدا ودلوز ، إذ تم تناول الواقع والفكر على اعتبارهما متجزئين متشذرين ، وفوكو يدعو إلى تطوير أنماط أخرى وجديدة من التفكير تبنى على التكاثر لا على الاختزال والوحدة ، ودريدا يدعو إلى التفكيك بدل الاتحاد ، ويدعو إلى التعدد والتنوع عما هو موحد

متطابق والى ما هو متناثر كبديل لما هو ثابت ، ودون ربط العمل الفني والنص بمركزية واحدة ويرى (الان تورينو) "ان التقاليد الاجتماعية لم تعد هي القوة المهيمنة في هذا العصر بل ثمة هيمنة للتقنية ووسائل الإعلام والسوق وبالعودة والحنين إلى الماضي يقول (روسو) ان الحاضر والمستقبل لا يجلبان للإنسان الا الدمار ، ونظرت الماركسية للمستقبل عبر رؤية طوباوية متفائلة من خلال رؤية معادية لنزعة الحداثة " . (٧)

في الفن أو في المجالات الأخرى التي يتم من خلالها توصيف فكر ما بعد الحداثة أو فن ومسرح ما بعد الحداثة ، فان ذلك يقتضي نبذ اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصية وكذلك عمقه واستقراره ، لصالح فكرة حركة الدوال الحرة . وهو ما يعني ان الحال يسير لصالح التعددية و التشطر للمعنى وعدم ثبوته على حال ، وهنا يرى (دبوديلارد) بخصوص إعادة النظر بنشاط العلامة بتلك الطريقة . التعددية . يقود إلى دمج الدال والمشار إليه دمجاً ، يمكن عبره التعرف على تأثير وطبيعة نشاط الأنظمة الدلالية المعاصرة ، ويشبه الحالة المعاصرة بالصورة الزائفة التي تحاكي مادياً أصولاً لا وجود لها ، وتتطرف واقعياً بشكل مرضٍ ، فهي " بلا أعماق أو آفاق متسامية ، تتميز بتيار لاينقطع من الصور المتعادلة والمتبدلة دوماً ". (٨)

ولتحديد فن ما بعد الحداثة وتوصيفاته ، يكون (ليوتار) قد أطلق رؤيته للحداثة على أساس انها تحوي قصة تكمن وراء كل القصص وتشرح معناها الحقيقي ، بينما يجد ما بعد الحداثة بانها تشكيك في كل النظريات أو القصص الشارحة ، وتقدم نفسها بصورة إدراك للطبيعة النسبية لكل مذاهب المعرفة ، انها تداخل التراثي بالراهن والواقع بالحلم ، سرديات صغيرة ونصوص مفتوحة وتناصات ، والمسرح

---

(٧) د . محسن محمد عطية ، نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) ، ط ١ (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١) ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

(٨) نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : د . نهاد صليحة ، ط ٢ ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩) ص ٢١ ـ ٢٢ .

يبرز هذا الأمر في أروع الصور ، وأصبح النص المسرحي يمثل بذرة صوت للعالم المترامي الأطراف وتحقق تلك البذرة على مستوى الصوت والصورة والشخوص والأمكنة والأزمنة المتداخلة طبعاً فضلاً عن تنوع العرض المسرحي في الرقص والحوار والبانتومايم والشخصيات والأحداث والوقائع ، وهذا كله يقع على عاتق مسرح ما بعد الحداثة المفروض علينا شئنا أم أبينا . (٩)

لكن يجب الإشارة إلى كتاب الحداثة قبل الدخل إلى مسرح ما بعد الحداثة لتتكون لدينا صورة واضحة عن مدى التحول الخارق الذي قامت به ما بعد الحداثة في فن المسرح وكيف استطاع كتاب الحداثة من ترسيخ أسس ومبادئ الحداثة ذاتها في أعمالهم المكتوبة ونصوصهم التي يجوز تسميتها بالمتمركزة حول موضوع واحد يحوي داخله مواضيع عدة ومع هذا فكلها في أفق مركزي واحد .

ان أهم علامة حداثية في تاريخ المسرح الحديث قبل برشت قام بها الكاتب النرويجي هنريك ابسن ويؤكد ذلك الكثير من نقاد الحداثة في الأدب والمسرح ، ومنهم الناقدان (ماكلوم برادبري وجيمس مكفارلن) وابسن الذي قلب المعادلة ، إذ ان الكتابة المسرحية قبل (ابسن) كانت شعراً ، الا ان (ابسن) يعد الأول في تاريخ الدراما الذي كتب المسرحيات نثراً وقد يشمل فتحاً جديداً في عالم الكتابة للمسرح .

هناك أساسان ، موضوعي وشكلي ، لغوي ، من خلالهما يمكن تحديد سمات المسرح الأدبي الحديث ، وهي المعاصرة التي بدأت مع موضوعات (أبسن) واكتشاف طاقات النثر المسرحي ، وهذان الأساسان مرتبطان حتماً بـ (ابسن) كما ان ما يؤكد عليه النقاد ، باعتبار ان أهم حادثة في تاريخ المسرح الأوربي المحدث كانت تشير إلى تخلي ومغادرة (هنريك ابسن) للشعر المسرحي ليتحول بعد ذلك إلى كتابة المسرحيات النثرية التي تعالج مشاكل معاصرة رغم ان تلك المشاكل لم تكن

---

(٩) محمد احمد . سينما ما بعد الحداثة ، مجلة الفنون ،(كانون الثاني ، يناير) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ٢٠٠٦ ، ص ٤٣ .

لتشكل أولوية وأهمية في سلم التغير الذي أحدثه ، لقد قضى ابسن اثنين وسبعون عاماً متنقلاً في أكثر بلدان أوربا وعاصر أكثر مشاكلها وحروبها وأزماتها ، وكتب عنها بحيادية ، ولم يكن كاتباً اسكندنافياً فحسب بل كاتباً أوربياً عرض له الكثير من مسارح أوربا أعماله في وقت واحد ، كما قدمت أعماله من قبل المسرح الحر في برلين ، والمسرح الحر في باريس ، والمسرح المستقل في لندن . وبعد ذلك أصبح نشر مسرحية لابسن يكون حادثة أوربية مهمة ومتميزة وترجمت أعماله إلى اغلب دول العالم. (١٠)

لقد عدت تلك الواقعة (الابسنية) الأكثر أهمية في تاريخ المسرح الحديث بيد انها قد أسيء فهمها ، إذ لم يكن يجابه ابسن بالترحاب ولا بسمعه حسنة جراء ذلك ، لكنه حدد أهدافه أو ما كان يرمي إليه ، لانه نظر إلى الشعر نظرة مخالفة عن كل ما سبق من نظرة الكتاب السابقة له ، نظر إلى الشعر على اعتباره قد الحق ضرراً غير محدود بفن المسرح ، وبفعل ذلك الضرر فقد ابتذلت أشكال الدراما ، ونتيجة ذلك تم استبعاد عودة الشعر إلى المسرح في ذاتها العودة إلى الشعر المسرحي . لكن الناظر إلى تاريخ المسرح الأوربي السابق لابسن سيجد ان النص المسرحي كان يحاكي الأدب ولم يتطرق إلى المشاكل الإنسانية المعاصرة /الواقعية اليومية وليست لها صلة مباشرة ، بموضوع العصر الذي كتبت فيه . (١١)

كل شيء كان يتجه نحو الواقع ، وفي هذا يقول الشاعر (اللورد بايرون) (في الشعر استطيع ان أبقى بعيداً عن الواقع) ، وموقف الفن في تلك الفترة كان يتغير من الواقع . والفترة هي القرن التاسع عشر وبداياته وكان الحراك التاريخي على مستوى الأدب والفن يسير باتجاه إعادة صوغ (وقائع) العالم المحيط إعادة عاصفة

---

(١٠) مالكوم برادبري ، وجيمس مكنولن ، الحداثة ، ج ٢ ، ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠) ص ٢٦٧ ـ ٢٦٩ .

(١١) كنيث مور ، الشعر والنثر في المسرح ، ت : يحيى صاحب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (١) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦ ، ص ١٦٣ .

، حيث كانت الوقائع كشيء مستقر ، لم يتم تحريكه قبل ذلك ، وخصوصاً في المسرح ، والشعر يجعل ما هو مشوه رائعاً ويخطي الحقائق المشوهة لكن النثر يقدم الواقع كما هو أو كما يجب ان يكون وقد يتعدى ذلك إلى إبراز معالم التشويه لدفع الآخرين لوضع اليد على تلك المناطق المظلمة من حياة الإنسان وواقعه . (١٢)

قام (ابسن) بفتح الباب للتحديث بوجه كتّاب آخرين من أمثال غوركي ، وبرنارد شو ، ويوجين أونيل ، فقد كان انتماء هؤلاء إلى الحقيقة الموضوعية والذاتية التي أدركت من خلالهم وقاموا بإعلانها بشجاعة الا ان (سترندبيرغ) الكاتب المسرحي السويدي كان قد تصور المسرحية المحدثة وقد توقع مستقبل المسرحية الحديثة الذي لا يزال غير محدد المعالم فقد كان يسير جنباً إلى جنب مع ابسن، وقد مرت في حياة (سترندبيرغ) سنوات صعبة ومريرة جعلته راصداً جيداً لمتغيرات العصر ومشاعره ، فقد امتازت أعماله بالشمولية والتنوع الكبيرين فقد كتب في كل أنواع المسرحيات من التاريخية إلى التراجيديا والكوميديا والمسرحيات الخيالية والشعرية والواقعية ، والتعبيرية وهكذا يكون لمسرح الحداثة أساساً مهماً في ترميم ذلك التحديث . (١٣)

ان الحداثة في المسرح كانت ذات تأثير واسع وحاسم في قلب المعادلة رأساً على عقب ، فالمسرح الذي استمر شعرياً منذ اسخيلوس إلى ما قبل أبسن ، قد تحول تحولاً جذرياً في أسلوب الكتابة والتواصل والتعبير ، بواسطة النثر الذي أثار على ابسن النقودات والآراء المعارضة وذلك حتمي طبعاً ، من هنا يكون الباب قد فتح على مصراعيه لكل من يدلو بدلوه من المحدثين وفق الوعي والثقافة والعلم ورصانة إدراك الواقع والتاريخ ، ومثلما كان لما بعد الحداثة مرجعيات وممهدات في الفكر والسياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة هي الحداثة ، فان لفن المسرح الحداثي

---

(١٢) غورغي غاتشف ، الوعي والفن ، ت : د . نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٤٦) ، (الكويت ، المجلس الوطني ١٩٩٠) ص ٢٦٠ ـ ٢٦١ .

(١٣) مالكولم برادبري ، وجيمس ماكارلن ، الحداثة ، ج ٢ ، م . س . ص ٢٧٢ ـ ٢٧٤ .

مرجعياته التي فتحت الباب أمام التغيير وبالذات تغيير شكل النص ومضمونه وحتماً يكون ذلك بفضل التغيرات الحداثوية.

وتوكيد تمركز الحداثة المسرحية لم يكن بفعل ابسن وستريندبيرغ ومن عمل على شاكلتهم فقط . بل كان (الفريد جاريك) (١٨٧٣ . ١٩٠٧) أهمية بالغة في التأثير الحداثوي المسرحي ، فقد انطلق في اعماله الرمزية التي ابتعد او تخلى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته للمسرح ، وذلك عبر ثلاثية مسرحية بنصوصه الثلاث لمسرحية (اوبو ملكاً ، اوبو مكبلاً واوبو ديوثاً) ولم يقف عند هذا الحد بل راح (الفريد جاريك) إلى التأثير في الكثير من التجارب المسرحية التي جاءت من بعده ، وابرز المتأثرين بمسرحه هو (انتونين ارتو) صاحب مسرح القسوة ، وقد نادت آنذاك الثورات الفكرية القائمة على رفض كل ما هو سائد وتقليدي (١٤) .

كان ذلك يمثل انعكاسا لتجذر مفاهيم الحداثة في الحياة الفنية والثقافية لتلك الفترة وانعكاسا للتيارات الفلسفية التي سادت أوائل القرن العشرين ، المتمحورة حول رفض النظم المعرفية السابقة وتوسع طرق التجارة والصناعة ، وبروز طبقات اجتماعية ، وجهوزية العالم لحروب إقليمية ، فضلاً عن ظهور الفكر الاشتراكي، حيث ان ذلك اثر بشكل كبير في الحياة الفنية بكافة تنوعاتها وليس في المسرح حسب ،ومن التجارب المبرزة بفعل ما حصل من تطور فكري كانت الدادائية والسريالية والتعبيرية الألمانية التي كان لها دوراً اساس في التأثير في تجارب مسرح اللامعقول والعبث ومسرح الشمس (لآريان مينوشكين) . وقد تولد الرفض والاحتجاج لدى الكاتب الغربي بشكل خاص والإنسان الغربي بشكل عام بفعل تلك الأفكار والفلسفات حيث فقدان الإيمان بأي قيمة موروثة ، وبهذا عدت تلك التيارات من مؤسسات البيئة الممهدة للتيارات الفنية المعبرة عن اضطراب القيم آنذاك ، وقد شمل

---

(١٤) ياسين النصير ، أسئلة الحداثة في المسرح ، ط ١ (السليمانية : فرقة مسرح سالار ، ٢٠٠٨) ص ٢٩ .

الرفض كذلك الأنظمة البرجوازية والرأسمالية والدين حيث بدا اليأس يدب في أوصالها (١٥) .

فإذا كانت تلك أهم اطر الحداثة المسرحية مع عدم إغفال روح التجديد لدى العديد من كتاب النص المسرحي غير ابسن وجاريك وستريندبيرغ وتسليط الضوء على أهم تلك التجارب الحداثوية وأكثرها فاعلية ، فإذا كانت كذلك لا شك في انها تعد فتحاً مهماً مهد الطرق أمام أي فكر لاحق حتى وان كان يقف على النقيض منه ، فالتجديد الذي يأتي لاحقاً لابد يبنى على أنقاض القديم ويتخذ منه قاعدة انطلاق باتجاه بناء آخر يمثل روحية أخرى ، الا ان الذي هُدم لا يعني انه الغي تماماً بقدر ما يعني انه أصبح مرجعية ذات فائدة ما بعد الحداثة ربما يشي بالكثير من الابتعاد عن تلك الابتكارات التي قام بناء الحداثة المسرحية على أساسها حيث اخذ النص المسرحي شكلاً آخر وبعداً آخر يعبر عن التطور الفكري الحاصل في الحياة الفنية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وينفتح على آفاق لم تكن لتقف عند حد أو ان تنغلق على ذاتها .

كما ان ما بعد الحداثة هي أسلوب في الثقافة والفن والحياة بمختلف ألوانها وهي انعكاس في فن لا يمتلك عمقاً ولا مركز ، وليس له أساس، وهواشتقاقي وانتقائي وتعددي ، يعمل على تمييع الحدود والفواصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية ، الثقافة الخاصة بالنخبة والثقافة العادية العامة ، وتتلاشى فيه الحدود بين الفن ذاته وبين التجربة اليومية الحياتية ، وهذه الملامح هي التي انعكست على النص إذ أصبح النص وفقه شكلاً آخر غير الذي عمل عليه ابسن وجاكوف وسترندبيرغ او جاري أو اليوت ، انه نص خاص بذاته يحتوي الماضي والتراث والحاضر واليومي يجمع بين ثقافات مختلفة ونصوص أخرى تجتمع فيه وشخصيات

---

(١٥) المصدر السابق نفسه، ص ٢٩ - ٣٠.

لا علاقة لبعضها بالبعض الآخر انه نص مفتوح على كل شيء وقابل لكل شيء ومتغير وفق كل شيء ومقروء بشكل لا نهائي .[١٦]

وفي معرض حديثه عن مسرح (آرتو) يرى (جاك دريدا) ان المسرح ليس النص وليس المؤلف وهي إشارة واضحة الى نص ما بعد الحداثة ، ذلك النص الذي لا يشير إليه الكلام ولا يتعرف عليه من خلاله ، وهي رؤية متطابقة تماماً مع رؤية (آرتو) نفسه الذي يرى ان الكلمة شيء ثانوي للمسرح ، ويصف دريدا العملية المرفوضة من قبله وهي المرتبطة (مسرحياً) بنص . مؤلف . غائب . خالق . يراقب . فالمسرح وفق هذا الحال لا يتوجه إلى كيان الإنسان كما يفعل مسرح آتو ، لذا فان هذا النوع من المسرح لا توجد فيه فواصل بين الدال والمدلول والمسرح والواقع ، ويمكن للجمهور ان يشارك فيه ، مسرح نصه قائم على تنوع في القراءة وفي كل عرض يوجد نص جديد آخر قابل للانفتاح اللامتوقف. [١٧]

لقد فعل (آرتو) ما لم يفعله غيره إذ ان النص المسرحي وفق (آرتو) لابد ان يكون نصاً حاوياً على ما هو غير الكلام ولا يشكل الكلام الا نسبة ضئيلة من تكوينه فاللغة تهدف إلى ان تكون أشارية وهذه الاشارية محملة بعوالم عديدة تدخل في عمق التاريخ وتمضي باتجاه الحاضر الراهن ، فآرتو يرى ان جماليات المسرح تكمن في الروح . اللاحسية واللانفسية ، التي عملت الحداثة على تجاوزها ، فلا وجود الى العقل ، ومن باب آخر شكل آرتو نقاط رفض بوجه المسرح الغربي برمته لانه مكرس لطرح القضايا النفسية والمشاكل الاجتماعية ولكل ماله علاقة بالفعل

---

(١٦) تيدي اينغلتون ، أوهام ما بعد الحداثة ، ت : ثائر ديب ، ط ١ (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص٨ ـ ٩.

(١٧) عبد الوهاب المسيري والدكتور فتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط١ (دمشق : دار الفكر ، ٢٠٠٣) ص ٧٣ ـ ٧٤ .

فالمسرح الارتوي ، يملك في ذاته قواه التدميرية التهديمية الشبيهة بقوة الطاغوت ان المسرح عند ارتو عالم لا يشكل الانغلاق فيه أدنى وجود.[١٨]

على ان لتيار اللامعقول في المسرح أهمية لا يمكن غض البصر عنها في مسرح ما بعد الحداثة لانه اهتم بتلك الفلسفة التي لا تعير اهتماما لفكر الحداثة برمته وتقف دون الحيلولة لاستمراره فالعبث ينطلق من هشاشة الواقع لينتقل إلى اللاواقع واللاعقل واللامنطق ، ينفتح على الوقائع التي أدت بالإنسان إلى اللامعنى واللاجدوى ، وقد انعكس فيها واقع الإنسان القلق وانعزاله وغربته لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية وهي فترة التحولات والشعور بلا جدوى العلم والتكنولوجيا التي اقترحتها الحداثة ، وستشكل تهديداً لهذه الإنسانية وما حل بها من كوارث نووية ، بحيث ابتعد المسرح هنا عن الموضوعات العادية ، التقليدية ، واخذ الكاتب المسرحي مجالاً في الحرية والتعبير ، وظهرت ثيمات صغيرة تؤسس للعلائق المتداخلة بين الشخصيات والعوالم المتعددة في النص الواحد . [١٩]

لقد كان لفلسفة سارتر الوجودية والبيركامو أثراً بارزاً في التأثير على كتاب مدرسة اللامعقول فضلاً عن تأثيرات الفريد جاريك والدادائية والسريالية كما مر سابقاً ، وكذا فلسفة كيركيجارد التي نشأت الوجودية على يده بمنحاها المسيحي لكنها ذات جذور تمتد إلى ما هو ابعد على يد كل من (فلوبيرو دستوفسكي) الروائيين . [٢٠]

ولقد ارتكزت الوجودية حول أسس أهمها الرفض لحقيقة (الماورائية) فضلاً عن إنكار أي غاية ومنطق ، وإنكار كل الحقائق المطلقة ولكل الخطط ذات المعنى في هذا الكون ، فالحياة الإنسانية ليست ذات غاية ، أو معنى ، والحياة ذاتها لا معنى لها ولا جدوى منها ، فالإنسان فيها غريب ، قلق ، غير مستقر ، وعدم ثباته

---

(١٨) سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، ط ١ ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦) ص ٤١ - ٤٢.

(١٩) أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط ٣ (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩) ص ١٤٠ .

(٢٠) عبد الرزاق الأصفر ، م .، س . ص ١٨٣ .

هذا يؤدي به إلى البحث عن ماهيته ووجوده وحريته التي تقتلها أو تحاول النيل منها قوانين المجتمع وتابواته وأعرافه وتقاليده وانغلاقه.[٢١]

عبرت أعمال بيكيت ويونسكو وادامو ف ، والبيركامو ، عن تلك النزعات التي ميزت خطاب ما بعد الحداثة المسرحي ، إذ تركز في عدم جدوى كل شيء في هذا العالم الذي تحول فيه الإنسان إلى سلعة وتحولت فيه الإنسان إلى شيء كبقية الأشياء ، وكان بيكيت قد ركز على عدم تواصلية اللغة ، ويونسكو على الجوانب الحلمية ، اللامعقولة على الدوام . [٢٢]

ويعدّ بيكيت (١٩٠٦ . ١٩٨٧٩) من أهم كتاب المسرح الذين يمثلون مسرح اللامعقول ويكاد يكون هو الرجل الأول من بين كتّاب المسرح من خلال مسرحيته ذائعة الصيت (في انتظار كودو) التي أحدثت عاصفة كبيرة من النقد فتحت الباب أمام أعمال نهجت ذات النهج التي كانت عليه لذا سيكون بيكيت هو النموذج الذي سيتم تناوله والاكتفاء به كممثل لمسرح اللامعقول هنا .

تميزت أعمال بيكيت بمزاج واتجاه لم يتغيرا في أعماله كلها ، إذ ان أعماله منذ البداية وحتى النهاية تعبر عن عوالم من اليأس والهزيمة المطلقين للإنسان فهو عالم يعيش فيه الفرد وسط مناطق محفوفة بالخطر والقلق والألم والإنسان يعاني من مأساة وجوده في عالم زج فيه عنوة ودون رغبة منه ، عالم يتميز بالفقدان ، أبطال مسرحياته رجال كبار السن ، أو سكارى ومعاقين ، ومحطمون نفسياً ويعيشون فقراً مدقعاً يسكنون تحت الأشجار أو في صفائح الازبال ، أو المصحات العقلية ، انهم لا يملكون يقيناً بكل شيء ، انهم وحيدون فقدوا براعة التواصل . [٢٣]

---

(٢١) هنترميد ، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : فؤاد زكريا (القاهرة : مؤسسة فرانلكين للطباعة والنشر ، ١٩٦٩) ص ٤٠٧ .

(٢٢) أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، م . س . ص ١٤٦ .

(٢٣) ناثان سكوت ، صموئيل بيكيت ، ت : مجاهد عبد المنعم ، ط ٢ ، (مصر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٩٨٥) ص ٣٥ ـ ٣٦ .

تكمن فلسفة مسرح اللامعقول في عدم اعترافه بوجود المطلقات ويعبر بشكل دائم عن غيابها ، لكنه رغم عدم اعترافه بالمطلق الا انه يشعر بالخيبة إزاء ذلك الغياب ويتحسر عليه، وكما خيم المطلق في المسرح الإغريقي عبر حضوره ، يكون في مسرح العبث مخيماً بغيابه ، وقد رمز بيكيت، لهذا المطلق في مسرحية (في انتظار غودو) ولغيابه ايضاً فهي مشكلة غياب بالنسبة لبيكيت ، والمسرح عند بيكيت وأقرانه من كتابه اعتمد على المجاز في توصيفات عوالم شخصياته وكذا الاستعارة الشعرية ، ولا وجود في هذا المسرح لشيء اسمه القدر ، ولا ملامح لشخصياته في أي إطار اجتماعي أو تاريخي محدد ، بل هي تنبه إلى الإنسان في أي زمان ومكان وفي أكثر الأحيان تكون بيئته الشخصيات تمثل فراغاً قذفت فيه ، فاما صحراء أو قمامة ، أو تحت شجرة ، وكُتابّ اللامعقول يشيرون الى عدم المقدرة في التواصل في اللغة كونها لا تمتلك القدرة في إيصال فكرة الإنسان للإنسان وتقف عاجزة إزاء ذلك(لاسيما يونسكو). (٢٤)

وظهورمسرحية(في انتظار غودو) كانت تعني إيذانا بنوع جديد من الكتابة المسرحية المحملة بالفكر الجديد الذي ينظر إلى العالم والأشياء نظرة مغايرة وغير مألوفة ، فقد عدّ عرض مسرحية (غودو) من خلال القتامة الشديدة لهذا النوع الغريب من الفن الذي لا سابق له ان أسلوباً حديثاً وجديداً قد ولد للمسرح ، وقد صرح الكاتب الفرنسي (جان انوي) بذلك أيضاً ، إذ انه لا شيء يشبه هذا قد حدث على مسارح باريس منذ عرض مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي (لويجي براندللو) أوائل العقد الثالث من القرن العشرين . (٢٥)

وبالنظر إلى أهمية الكتابة المسرحية في اطر ما بعد الحداثة بشكل عام وعند بيكيت بشكل خاص وكتّاب مسرح اللامعقول ، فانها خيالات مسلية ووهمية كلية ، ليست

---

(٢٤) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٥) ص ٨١ ـ ٨٣ .

(٢٥) ناثان سكوت ، بيكيت ، م . س . ص ١٠٠ ـ ١٠١ .

الصعوبة عند قارئ كتاب ما بعد الحداثة تكمن في آلية الغموض في الخطاب المسرحي الذي قد يكشف عنه أو يقرا وفق القارئ وانما يكمن في الريبة المستوطنة في تلك الكتابة ، إذ لا يمكن تحديد شخصية (استرا جون) أو (فلاديمير) لانها تشكل كمسرحية متاهة لا بداية لها أو نهاية.[٢٦]

(٢٦) ديفيد لوك ، الحداثة واللاحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الواحد محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (٣) السنة الثامنة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ص ٨٧ .

المصادر

١- هايزجوردون. التمثيل والاداء المسرحي. ترجمة: محمد سيد، اكاديمية الفنون الجميلة، ط٢، ١٩٩٩.

٢- جيروم شتولبلز. النقد الفني. ترجمة: زكريا ابراهيم، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٧٤.

٣- هنري لوفان.علم الجمال. ترجمة: محمد عيناتي، دار المعجم العربي، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

٤- نهاد صليح. المسرح بين الفن والفكر. الهيئة المصرية للكتاب. القاهرة، ١٩٨٥.

٥- هربرت ريد. التربية عن طريق الفن. ترجمة: عبد العزيز توفيق، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

٦- يوسف رشيد. الانشاء المسرحي وعناصره. بغداد عاصمة الثقافة، ٢٠١٢.

٧- محسن محمد عطية ، نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) ، ط ١ (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠١) .

٨- نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : د . نهاد صليحة ، ط ٢ ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٩.

٩- محمد احمد . سينما ما بعد الحداثة ، مجلة الفنون ،(كانون الثاني ، يناير) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، ٢٠٠٦.

١٠- مالكوم برادبري ، وجيمس مكنولن ، الحداثة ، ج ٢ ، ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٠)

١١- كنيث مور ، الشعر والنثر في المسرح ، ت : يحيى صاحب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (١) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٦.

١٢- غورغي غاتشف ، الوعي والفن ، ت : د . نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (١٤٦) ، (الكويت ، المجلس الوطني ١٩٩٠) .

١٣- مالكولم برادبري ، وجيمس ماكارلن ، الحداثة ، ج ٢ ، م . س .