الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد _ تلمسان _

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر تخصص "مسرح مغاربي"

تحت عنوان:

اللامعقول في المسرح الجزائري:
مسرحية "الهايشة" لمحمد شرشال أنموذجا

من إعداد الطالبين:

- مزرعي حمزة
- حسين فؤاد

تحت إشراف:

د. بدير محمد

لجنة المناقشة:

د. بن مالك حبيب	جامعة أبو بكر بلقايد_ تلمسان	رئيسا
د. بدير محمد	جامعة أبو بكر بلقايد_ تلمسان	مشرفا ومقررا
د. دحو محمد الأمين	جامعة أبو بكر بلقايد_ تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية: 2023/2022

الإهداء

نهدي ثمرة جهدنا

إلى كل من نطق بكلمة التوحيد لسانه

وصدقها قلبه، إلى كل من صلى على خير البرية

محمد عليه الصلاة والسلام.

إلى الوالدين العزيزين، وإلى كل محب للعلم

ومولع بالفن.

الطالبين:

-مزرعي حمزة

- حسين فؤاد

شكر وتقدير

الحمد لله حمدا يبلغ منتهاه أن وفقنا لإتمام هذا البحث العلمي وألهمنا الصحة والعافية والعزيمة.

فالحمد لله حمدا كثيرا.

ونتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ والدكتور المشرف بدير محمد على كل ماقدمه لنا من توجيهات ومعلومات ساهمت في إثراء موضوع دراستنا من كل جو انبه، كما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة، وإلى كل الأساتذة الذين ر افقونا في مشوارنا الدراسي طيلة الخمس سنوات المتقضية بقسم الفنون _ جامعة

أبو بكر بلقايد.

كما نشكر كل من مد إلينا يد العون من قريب أو من بعيد لإتمام هذا العمل المتواضع.

وفي الأخير لايسعنا إلا أن ندعوا الله أن يعلمنا ماينفعنا وأن ينفعنا بعلمنا وأن يزيدنا و إياكم علما، وأن يرزقنا السداد والرشاد ويجعلنا من عباده المخلصين.

الطالبين:

- مزرعي حمزة

- حسين فؤاد

مقدمة

لقد ظهرت في فرنسا حركة مسرحية في الخمسينات من هذا القرن، ثارت على كل مألوف في الحياة، وكانت تنادي بأن كل شيء في هذا الواقع عبث وليس له قيمة أو أهمية، وأن الإنسان يعيش في ركام من الفوضى، في حين أنه في عزلة تامة عمن حوله، بل في غربة حتى عن نفسه، فالإنسان يعيش في عالم غير حقيقي وممل للغاية، ولم يطلق كتاب هذا المسرح على أنفسهم أي لقب، ولم تكن تجمعهم مدرسة أو إتجاه معين، بل إنهم يعبرون عن معاناتهم وحياتهم المملة الرتيبة بأساليب جنونية، غير منطقية وغير معقولة شبيهة بالأحلام التي نراها في المنام، فكان من هؤلاء الكتاب بيكيت Becket، يونسكو Ionesco، آداموف Adamov، وجونيه Genet،... وغيرهم. وبعد عرض مسرحياتهم أطلق النقاد عليها مسرح العبث واللامعقول، فأسسوا لهذا المسمى وتحدثوا عن فلسفته ومفاهيمه وأسسه.

وبالحديث عن مسرح اللامعقول على سبيل الحصر، والتحدث عن حيثياته كموضوع دراسة وكتجربة عالمية أصلية إلى تجربة عربية جزائرية مقتبسة، يتضح من ذلك الولوج إلى دراسة مسرح اللامعقول أدبا وفلسفة ودراسة أبعاده ومقوماته ضمن المضمون الدرامي، وكذا العوامل المؤثرة في ظهوره ثم التطرق إلى مدارسه في المسرح المعاصر، من منظور سريالي إلى رمزي إلى عبثي، ثم الإنتقال إلى التطلع وتحليل منجز من المنجزات العبثية في مختارات المسرح العربي عموما، والمسرح الجزائري المعاصر خصوصا، وتسليط الضوء على واحدة من ثلاثية المخرج الجزائري محمد شرشال لمسرحيته ' الهايشة ' المقتبسة عن التجربة الأم ليوجين يونسكو، مسرحية ' الخراتيت '.

ومما سبق ذكره تتحدد الإشكالية الرئيسية وفقا للطرح الآتي: ما العبث؟ وماهي تجلياته في التجارب العالمية والتجارب الجزائرية المعاصرة؟

وفقا لما تقدم ذكره، تم تحديد التساؤلات التي تخدم الإيطار العام للإشكالية الرئيسية وموضوع هذه الدراسة، فكان من أهمها مايلي:

- ماهو مسرح العبث أو اللامعقول؟

- ماهي جذور اللامعقول أدباً وفلسفةً؟

- ماهي علاقة الأدب الوجودي بدراما العبث؟

- ماهي مقومات وأبعاد اللامعقول في الدراما؟ وماهي العوامل المؤثرة في ظهوره؟

- مامدى العلاقة الترابطية بين المنظور السريالي والمنظور الرمزي والعبثي في المسرح المعاصر؟

- كيف أثّر النموذج العبثي في التجربة المسرحية الجزائرية انطلاقا من أعمال المخرج المسرحي محمد شرشال؟

وتتجلى أهمية هذه الدراسة في الكشف عن هذا النوع المسرحي، الذي أثار ضجة وسط ساحة النقاد وجمهوره التّواق، ما كان هو الآخر مبررا في اختيار موضوع البحث كونه محل استنفار كثير من الباحثين، لما يرونه من أن دراسته لاتمد بأي نتيجة ويصفونها بالدراسة العقيمة التي لاتفضي إلى شيء، بحكم المصطلح لابحكم الدراسة في لب الموضوع، وكذا قلة الباحثين بهذا الخصوص في التجارب العربية خاصة الجزائرية منها.

ومن بين الأسباب الموضوعية التي تركت الباحثان يخوضان في هذه الدّراسة، هو الكشف عن الإبهام الحاصل والمتعلق بهذا النوع المسرحي (العبث)، والسبب الذاتي أيضاً هو محاولة الإطّلاع على هذا النوع وذلك لما ذكرناه مسبقاً أنه أصبح محلّ استنفار الكثير من الباحثين في هذا المستوى الأكاديمي.

ومن بين الدراسات السابقة التي تناولت مسرح العبث واللامعقول، بعض المقالات التي تعرضت لهذا الموضوع مثل مقال الأستاذ الدكتور حاسم محمد عباس الصميدعي (من مظاهر التأثير الغربي على الأدب العربي)، ومقال الأستاذ الدكتور سعيد عدنان المحنة (مسرح اللامعقول) ...وغيرهم.

وعليه حاولت هذه الدراسة، إظهار أهم النظريات والأساليب التي اهتمت بالعبث كإتجاه مسرحي جديد من ناحية التأليف أو الكتابة الدرامية ومصادرها المختلفة، ومن ناحية العرض

المسرحي التي تَمُدُّ فيها بالإهتمام بالممثل والسينوغرافيا عموما، كما تطرقت إلى علاقة الممثل بالجمهور.

أما المنهج المتبع في هذا البحث، فقد تم الإستناد على المنهج الوصفي، وذلك لحدود الدراسة الممتدة من العهد الإغريقي وجذوره الفلسفية القديمة إلى التاريخ المعاصر، وتم استخدام آلياته من أجل الكشف عن التجارب الإخراجية المعاصرة، بينما تم الإعتماد على المقاربة التحليلية لدراسة النّموذج التطبيقي المعروض.

وللوقوف على حيثيات هذا البحث، قمنا بتقسيمه إلى مقدمة وثلاث فصول وخاتمة، الفصلين الأولين نظريين، والثالث تطبيقي. أما المقدمة فتناولت نبذة تاريخية لظهور حركة مسرح اللامعقول وأهم المنظرين المسرحيين الغربيين، كما تناولت شرحا عاما لمحتوى الفصول والخاتمة.

يهدف الفصل الأول إلى إبراز ماهية مسرح اللامعقول، والكشف عن ينابيع الفكر العبثي في الأدب والفلسفة كونها الأصل في ظهوره.

أما الفصل الثاني فيحتوي تجربة اللامعقول في المسرح المعاصر، حيث تم التعريج على المدارس الفنية التي لها علاقة بالإتجاه العبثي.

والفصل الثالث فصل تطبيقي، قام على تحليل تجربة المخرج الجزائري محمد شرشال المُعنونة بـ ' الهايشة ' وفق منهجية تحليل المحتوى والعرض.

أما في الخاتمة فقد حاولنا التطرق لأهم النتائج التي خرجت بها هذه الدراسة.

يعتبر إنجاز هذه الدراسة بادرة علمية جديدة، نظرا لكون الموضوع المقدم حديث الإشتغال في الساحة الأكاديمية على العموم، وبتخصص المسرح المغاربي على وجه الخصوص، وهذا ما يعتبر هو الآخر نوع من أحد العراقيل التي واجهت الباحثان في هذه الدراسة وذلك في تحصيل المراجع العلمية المتعلقة بمسرح اللامعقول كنوع قائم بذاته. إلا أن هذا الأمر لم

ينقص من عزمنا في إنجاز هذا البحث، إضافة إلى الفضول والشغف لمحاولة تقديم عمل جديد.

وفي الأخير نتمنى أن ينال هذا البحث إعجاب واهتمام قسم الفنون من أساتذة وطلبة، كما نرجوا أن تساهم في إثراء مكتبة القسم كمرجع للزملاء في السنوات القادمة، كإحدى المراجع التي تهتم بمسرح اللامعقول شكلا وعرضا، راجين أن يعم نفع هذه الرسالة على قلة أوراقها وأن تكون خير معين في المستقبل.

الفصل الأول:

اللامعقول والبحث عن ينابيع الفكر الخالص.

قبل الخوض في بيان مصطلح اللّامعقول ومفهومه، لابدّ من الإشارة إلى الخلط الحاصل في التّعاطي مع هذا المصطلح في ترجمات بعض النّقاد ودراساتهم، فهناك من يُترجم الكلمة الإنجليزية (Absurd) ويُريد بها (العبث)، وهناك من يُترجمها ويُريد بها (اللّامعقول)، وآخر يستعمل الإثنين معاً دون تفريق أو تفادياً للّبس.

ويبدو أنّ هناك فارقاً بسيطاً بين (العبث واللّامعقول)، " فقد يكون الأوّل أقرب إلى المعنى الفلسفي، في حين أنّ الثّاني يكون أقرب إلى الأدب على اعتبار أنّ استعمال مصطلح (اللّامعقول) واقترانه بالأدب تمخّض عن فلسفة عُرفت بفلسفة (العبث)، وعليه كان ظهور مصطلح العبث مقترناً بالفلسفة ابتداءً لا بالأدب."[1]

1. المبحث الأوّل: تعريف العبث لغة واصطلاحاً.

✓ **لغة:**

1) " عَبَثَ (فعل)

- **عبِثَ /عبِثَ بـ/ عبِثَ في يَعبَث ، عَبَثًا ، فهو عابث ، والمفعول معبوثٌ به**
- **عبِث** الشَّخصُ: لعِبَ وهزل، تكلَّم وأضاع وقتَه فيما لا فائدةَ فيه، تصرَّف بطَيْش أو بطريقة مُضْحِكة،
- **عَبثَتِ** الْمَرْأَةُ : اِتَّخَذَتْ **عَبِيثَةً**
- **عَبَثَ** :اتَّخَذَ **عَبِيثَةً**
- **عَبَثَ** الشَّيءَ بالشيءِ: خَلَطَهُ

2) عَبِثَ (فعل)

- **عَبِثْتُ، أَعْبَثُ، مصدر عَبَثٌ فهو عابثٌ، وعِبِّيثٌ "[2]**

---

[1] سعيد المحنه وعلاء عبدالعالي: دراسة مسرح اللامعقول: إشكالية المصطلح وتماثل الرؤية والمفهوم، جامعة القادسية، الديوانية 2016م، ص 01.

[2] معجم المعاني الجامع – معجم عربي عربي. https://www.almaany.com، (عبث).

- "**عَبِثَ** لَيْلَ نَهَارَ : هَزَلَ، لَعِبَ، ضَيَّعَ الْوَقْتَ فِيمَا لاَ فَائِدَةَ فِيهِ.
- قَوْمٌ **يَعْبَثُونَ** بِشَعَائِرِ الدِّينِ : يَسْتَخِفُّونَ بِهَا
- **عَبِثَ** بِهِ الدَّهْرُ : تَقَلَّبَ عَلَيْهِ
- **عبِث** الطِّفلُ بالأوراق /**عبِث** الطِّفلُ في الأوراق: لعب بها
- **عبِث** بالدِّينِ وغيرِه: استخفَّ به، خلَط فيه فأفسد

3) **عَبَث**: (اسم)

- مصدر **عَبِثَ**
- كُلُّ مَا قَامَ بِهِ كَانَ **عَبَثاً** :لاَ فَائِدَةَ فِيهِ، بِلا مَعْنىً ، (أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ **عَبَثاً**) سورة المؤمنون الآية 115.
- أَضَاعَ الْكَثِيرَ مِنَ الْوَقْتِ **عَبَثاً** :هَدَرًا، أَيْ لَمْ يَسْتَفِدْ مِنْهُ شَيْئاً
- :مُهْمَلين لا ثواب ولا عقاب،
- مِنْ **العَبَث** أن: لا فائدة من أن
- حاول **عَبَثًا** :لم ينجحْ في محاولته
- (الفلسفة والتصوُّف) حالة يكون فيها وجود البشر في الكون غير منطقيّ ولا معنى له."[1]

✓ **اصطلاحا :**

" أطلق النّاقد مارتان آسلان Martin Esslin هذه التّسمية على مجموعة من الأعمال المسرحية لكتّاب مجدّدين برزوا في ستّينات القرن العشرين، وهي تتقاطع مع تسميتين أخريين تداولهما النّقّاد، لأنّهما تنسحبان على نفس الأعمال ونفس المؤلّفين الدّراميين، وهما ' مسرح السّخرية الهدّامة ' و' المسرح الجديد '."[2]،

---

[1] معجم المعاني الجامع- عربي عربي، المصدر السابق.

[2] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، ص265.

"المسرح العبثي: أُستنبط هذا المصطلح لتبيان خاصّيات آثار 'بيكيت' Beckett و'أداموف' Adamov و'يونسكو' Jonesco و'بينتر' Pinter و'جونيه' Genet و'طارديو' Tardieu و'فوتيي' Vauthier وكذلك 'أوديبارتي' Audiberti وبيشات Pichette، وهي أعمال ترتكز على على إبراز عبثية الحياة الإنسانية أساساً، وقد تولّد هذا الفكر على المآسي التي أفرزتها الحرب العالمية الثّانية، فتجسّد مسرحياً بواسطة فنّية درامية مثّلت، جمالياً قطيعة كلّية مع الأجناس المعروفة ومع الفنّية الدّرامية القديمة، وقد استعان الكتّاب بترسانة من الوسائل ذات المنحنى السّريالي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المسرح العبثي انزاح عن المسرح الوجودي الذي يُمثّله كلّ من 'ألبير كامو' Albert Camus و'جون بول سارتر' Jean Paul Sartre رغم الخلفيات الفلسفية المشتركة بينهما، إذ لم يُعالج العبثية عبر المطارحات الفكرية كما فعل المسرحيون الوجوديون، بل أبرزها درامياً من خلال وضعيات وطرائق في الكتابة والتّواصل المبتكرة، ولقد لخّص 'مارتان اسلان' خصائص هذا المسرح فيما يلي:

- إفراغ الواقع من شحنته الدّلالية المألوفة.
- تغييب المعطى النّفسي في البناء الدّرامي للشّخصيات.
- نسف المرتكزات المنطقية للحبكة بطريقة تفضي إلى الإخلال بترابط الأحداث وتناسق الخطاب، واستنباط أشكال فنّية مضادّة، قائمة على كتابة التّشظي، حتّى أنّ "ينسكو" نظّر للّامسرحية واللّاحبكة واللّابطل.
- قصور اللغة عن التّعبير والتّواصل وانزياحها عن وظائفها الأصلية، لقد غرس الدّراميون العبثيّة داخل اللّغة، وفكّكوها عنوة لترجمة العجز التّواصلي والخواء الذي يطبع الحياة.

وجاء ذلك في أوجه مختلفة: ركّز 'يونسكو' على الأشكال المحنّطة في اللّغة، ودفع انعدام المعنى فيها إلى مداه حتّى يبرز محدوديتها وتفاهتها، وإذا كان الغرض الطّاغي الذي تناوله"[1]،

---

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، المصدر نفسه، ص266.

" 'بيكيت' في أعماله هو انعدام القدرة على التّحاور، وبالتّالي انسداد الآفاق، فإنّ 'أداموف' و'أوديبارتي' بيّنا أنّ انعدام التّواصل ناتج عن اعتبار اللّغة وسيلة للمخاتلة والخداع.

- التّركيز على غرض التّرقّب واللّافعل، فالشّخصيات العبثية خلافاً للشّخصيات الوجودية سلبية، لا تثور ضدّ واقعها، وفي ذلك تجسيد لانعدام الأمل وترسيخ للعبث.
- الجمع بين أكثر من نفس في الأثر المسرحي الواحد، إذ يمتزج المأساوي بالنّفس التّحريفي الهزلي والسّخرية رغم ما تُكابده هذه الشّخصيات.
- مسرح السّخرية الهدّامة: أخذ 'إيمانوال جاكار' Emmanuel Jacquart، هذه التّسمية عن 'مارتان اسلان' بعد حوالي عشر سنوات، وأطلقها على الآثار المسرحية نفسها المذكورة آنفاً، وبيّن أنّها أكثر نجاعة إجرائية ومردودية منهجيّة من مصطلح 'المسرح العبثي' في توصيف هذه الأعمال ومراقبتها، ويُعدّ طرحه وجيهاً لسببين؛ أوّلهما، أنّ السّخرية الهدّامة هي ميزة قارّة في كلّ الأعمال المذكورة، جامعة لها رغم تنوّعها فالاقتصار على مفهوم العبث من شأنه أن يحجب هذه الخاصّية، ويُضخّم الجانب المأساوي؛ وفي ذلك إلغاء للمنحى التّهكّمي الذي لا يُمكن بدونه رصد الأبعاد العميقة للعبثية والوقوف على تمظهراتها.

السّبب الثّاني الذي قدّمه لمراجعة مصطلح 'آسلان'، يكمن في طابعه الفضفاض والعام، فهو لا ينسحب فقط على الأعمال المعاصرة، وإنّما يتجاوزها إلى كلّ الأعمال التي تتجلّى فيها مظاهر العبث بدءً 'بأرسطوفان' ووصولاً إلى 'ألفريد جاري'، زيادة على ذلك، 'فأداموف' وغيره لم يُقدّموا أنفسهم على أنّهم مسرحيّوا العبثية.

أمّا فيما يتعلّق بالمسرح الجديد، فهو مصطلح أكثر وجاهة ومردودية إجرائية من سابقيه، ولذلك كان أكثر تداولاً.

تعود نشأة المسرح الجديد وتمظهراته الأولى إلى ستّينيات القرن العشرين، حيث ظهر"[1]

---

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، المصدر نفسه، ص266-267.

" هذا التّوجّه من خلال كتابات مسرحيّة وعروض اعتبرت وقتها مجدّدة؛ ولكن المصطلح لم يظهر إلّا لاحقاً، بعد أن تبلور المفهوم، وقد تمّ استلهامه من الرّواية الجديدة التي ظهرت في فترة متقدّمة نسبياً، والقاسم المشترك بينهما هو القطع مع الموروث وبالخصوص مع المقاربة النّفسانية (أي عدم تغليب وجهة النّظر النّفسية على وجهات النّظر الأخرى في بناء العمل الفنّي) والقطع أيضاً مع الإنسيّة بما هي احتفاء بالإنسان والإيمان بسلطة اللّغة.

وقد شمل المسرح الجديد أعمالاً مختلفة قدّم فيها روّاده أمثال 'بيكيت' و'يونسكو' و'أداموف' بالخصوص، تمثّلاً جديداً للإنسان في عالم فاقد لكن معنى، وقد بلغ التّجديد والتّفويض مداه حتّى أنّه أفضى في بعض الأحيان إلى اللّا مسرح واللّا مسرحية.

ينحصر هذا المسرح زمنياً عند البعض في ستّينيات القرن العشرين، ولا يشمل إلّا الكتّاب آنفي الذّكر، وذهب أولئك النّقاد إلى أبعد من ذلك، حين جعلوه مرادفاً للمسرح العبثي، لاحتوائه عناصر في الكتابة توحي بالعبث واللّامعنى كالانفصام بين الدّال والمدلول، وانتفاء التّواصل بين الشّخصيات، إذ يتّخذ الحوار شكل الهذيان المحموم في بعض الوضعيات الدّرامية، تنضاف إلى هذه العناصر كتابة تبرز تنشئة الإنسان، وهيمنة الأشياء على حياته، كما توحي به بعض عناوين المسرحيات، 'كرة الطّائرة' لأداموف Adamov, Ping pong و'السواتر' لجوني Genet, Les paravents، و'الكراسي' ليونسكو Jonesco, Les chaises، وبخصوص هذا العمل يقول مؤلّفه مؤكّداً توجّهات المسرح الجديد: «إنّ موضوع المسرحية هو أساس الكراسي أي غياب الأشخاص، غياب الإمبراطور، غياب الإله وغياب المادّة، إنّه لواقعية العالم والخواء الميتافيزيقي».

أمّا القسم الثّاني من النّقاد، فهو وإن أقرّ بتاريخ نشأة هذا المسرح يُشدّد على استمراريته واستيعابه لفترات زمنية لاحقة، واتّساعه لكلّ صور التّجديد، بغضّ النّظر عن التّوجّهات الجمالية المتنوّعة وخصوصية الكتابة عند هذا المؤلّف أو ذاك، من هذه "[1]،

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، المصدر نفسه، ص267.

" الزّاوية؛ تُدرج في خانة المسرح الجديد أعمال 'طارديو' Tardieu و'ألبي' Albi و'بنتار' Pinter و'مروزاك' Mrozek و'فاكلاف هافل' Vaklav Havel ...إلخ، حيث يظهر التّجديد في مواطن مختلفة، وبدرجات مُتفاوتة، ينضاف إلى ذلك عديد التّوجّهات المعاصرة كالمسرح الخام، والمسرح الحَدثي، والمسرح الحي والتّجريبي"[1].

" العبث هو مايشعرنا وكأنه غير معقول، ويفتقر كليا إلى المعنى، أو إلى علاقة منطقية تربطه بما تبقى من النص أو الخشبة. في فلسفة الوجود والحياة لايمكن تفسير العبث من خلال العقل، كما أنه لايعترف للإنسان بأي تعليل فلسفي أو سياسي لعمله.

إن وثيقة ولادة مسرح العبث كنوع أو كمسألة محورية، اكتملت مع المغنية الصلعاء ليونيسكو عام 1950 وفي انتظار غودو لبيكيت، ويمكن أن نذكر آرثر أداموف، وبينتر وألبي وأربال وبينجيه كممثلين معاصرين لهذا النوع من المسرح.

لقد أصبح المسرح العبثي ينتمي إلى التاريخ الأدبي ويملك صوره الكلاسيكية وحواره مع الدراماتوروجية الواقعية كان قصير الأمد؛ لأن بريخت الذي كان ينوي اقتباس مسرحية في انتظار غودو لم يتمكن من انجاز مشروعه. وعلى رغم من كل الإصلاحات في شرق أوروبا، على أيادي المؤلفين أمثال هافل ومروزك في الغرب، وفي التمارين اللفظية على طريقة فتغنشتاين. يبقى العبث مؤثرا في الكتابات الحديثة والإستفزازات المدروسة في إخراج النصوص بتعقل كلاسيكي؛ مأساوي وهزلي"[2].

" ينبني مسرح اللامعقول على الغرابة والشذوذ واللاّمنطق وانعدام الترابط السّببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللاتواصل واستعمال الحركات السّميائية الموحية."[3]

---

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، المصدر نفسه، ص268.

[2] باتريس بافي،معجم المسرح، ترجمة ميشال .ف.خطار، بيت النهضة، بيروت، لبنان، 2015، ط01، ص 53- 54- 55.

[3] جاسم محمد عبّاس الصميدعي، مسرح اللامعقول (محاضرات)، كلية الآداب، جامعة الانبار، العراق، 2020/2019.

2. المبحث الثّاني: جذور اللّا معقول أدباً وفلسفة:

1.2. المطلب الأوّل: الأدب الوجودي وعلاقته بدراما العبث:

هناك أوجه التقاء لا يُمكن لأيّ باحث أن يُنكرها بين الأدب الوجودي خاصّة عند 'سارتر' و'ألبير كامو' والمسرح العبثي، فكلاهما يتصدّى لمعالجة هموم وقضايا ذات طابع إنساني وميتافيزيقي مثل: الموت، المجهول، القدرية، الخوف، العجز، انعدام المعنى، غياب المعايير، فقدان التّواصل أو العزلة، العدم، الوحشة أو الغربة الكونية، اليأس، الخواء، اللّاوجودي ... وغيرها من المشكلات الوجودية، ومع ذلك فهناك اختلافات جوهرية ودقيقة بين كلا الاتّجاهين تجعلنا نفرّق بينهما، وقد تنبّه الباحث المتخصّص في دراما العبث 'مارتن ايسلن' إلى هذه الفوارق، والتي يصفها بقوله: "«بينما يُعبّر سارتر أو كامو من المضمون الجديد من خلال أسلوب قديم، نجد أنّ مسرح العبث يذهب خطوة أبعد من ذلك عبر محاولته تحقيق وحدة بين افتراضاته الأساسية والشّكل الذي يُعبّر عن تلك الافتراضات، بمعنى آ خر فإنّ مسرح سارتر وكامو أقلّ ملائمة للتّعبير عن فلسفة سارتر وكامو من النّاحية الفنّية، بقدر ما هو متميّز من النّاحية الفلسفية عن مسرح العبث»."[1]

بتعبير آخر، فإنّ الاختلاف الرّئيسي بين المسرح الوجودي والمسرح العبثي يكمن في أنّ أصحاب المسرح العبثي «يتخلّون عن النّقاش حول عبثية الوضع البشري، بل فقط يُظهرونه في الوجود»، بمعنى أنّهم يُجسّدونه كصور وأحداث على خشبة المسرح.

"وبالإضافة إلى ذلك فإنّ المسرح العبثي في رأينا هو الأكثر وفاءً لفكرة عبثية الوجود من المسرح الوجودي لإفتراضات أخرى ترتبط بالغاية التي يُنشدها كلّ فريق من وراء الإبداع الفنّي، فالمسرح العبثي لا يهتم تقريباً لقضيّة الالتزام، فلا يمكننا أن نضفي على هذا النوع هجائياً أو نقدياً، وهو الدّور الأكثر وضوحاً، إذ ينتقد هذا المسرح مجتمعاً تافهاً يضجّ "[2]،

---

[1] مارتن أسلين، دراما اللامعقول، تر: صدقي عبد الله حطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009م، الطبعة 02.

[2] ينظر : حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، مكتبة دار الكلمة، القاهرة،مصر، 2002، ص69- 70.

" بالخيانة والكذب والرّياء هو المجتمع البرجوازي، وكلّ ما يُمكن أن نقوله عن مثل هذا النّوع من الدّراما هو أنّ مسرح العبث يمارس دوراً إيجابياً يتجلى لنا عندما يقف المتفرّج في مواجهة مباشرة مع الحقائق القاسية والمرعبة الخاصّة بالوضع البشري."[1]

وإذا كانت هناك رسالة يستهدفها هذا النوع المسرحي، فقد تكون رسالة التّأكيد على أنّ عظمة الإنسان تكمن في قدرته على مواجهة الواقع بكلّ ما فيه من خيانات ولا معنى وعبث، وأن يتقبّله بحرّية، دون خوف، ويأس وأوهام، وأن يضحك منه في نهاية الأمر.

يكون المسرح العبثي أكثر وعياً بحكم حدود رسالته، ومحدودية الدّائرة التي يتحرّك فيها، والإنسان المؤمن بالعبث لا ينبغي له أن يصبو لأيّة أحلام أو طموحات تتجاوز الوضع المأساوي للإنسان، لأنّه بذلك يقضي على مبدئه، ويتنكّر للفضيلة الوحيدة التي يحتمي بها وسط عالم الزّيف، وهنا نقصد فضيلة الصّدق مع الذّات ومواجهة الحقيقة مهما كانت قاسية، ولا شكّ أنّ الصّدق هي أيضاً الفضيلة التي يصونها كتاب الأدب الوجودي، ولكن مع اختلاف جوهري، هو انّ كتّاب الوجودية لا يكتفون فقط بالصدق، ويُحاولون البحث عن أهداف وغايات أخرى تتجاوز الوعي التّعس بعبثية الحياة، ومن الجدير بالذكر أن ننبه في هذا السّياق أن الأعمال الأدبية الوجودية التي تنتمي بالفعل لأدب العبث لا تتجاوز ثلاثة أعمال هي: رواية 'الغثيان' لسارتر، ورواية 'الغريب' لكامو، ومسرحية 'كاليجولا' لكامو أيضاً، وفيما عدا ذلك يصعب أن نصف بقيّة أعمال 'سارتر'و'كامو' على أنّها عبثية.

وحتّى هذه الأعمال هي أيضا لا تظلّ مخلصة للعبث بصورة نهائية كسائر المسرحيات العبثية، ففي رواية 'الغثيان' يُحاول 'روكنتان' في نهاية الرّواية أن يجد خلاصة في الفن، إذ يكتشف فجأة بعد سماعه لأحد الأغنيات أنّه وراء هذا الوجود الخرب المملوء بالتداعيات ووراء هذا العالم الأثيري المتحلّل، ربّما يُمكن للإنسان أن يعثر على شيء له معنى أو قيمة. " يقول 'روكنتان': «إنّ الأسطوانة تنجرح وتتلف، والمغنية ربّما كانت قد ماتت، وأنا "[2]،

---

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص70- 71.

[2] جان بول سارتر، الغثيان، تر: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1974، ص 246.

" مسافر عمّا قليل، سوف أستقلّ قطاري، ولكن خلف الوجود الذي يسقط من حاضر إلى حاضر،بلا ماضي، بلا مستقبل، خلف هذه الأصوات التي تتحلّل من يوم لآخر، وتنتشر وتنسل تحت الموت، تظلّ الأغنية ، نضرة صلبة، كشاهد بلا هوادة»"[1]

أمّا 'كاليجولا' وهي تقريباً المسرحية الوحيدة في الأدب الوجودي التي في وجهة نظر الكتاب تناقش مسألة العبث، ولكنّها مسرحية مكتوبة بأسلوب وبناء درامي لا يختلف كثيراً عن المسرح التّقليدي؛ على أيّة حال هي مسرحية تدور حول العبث، " لكن 'كاليجولا' شأن جميع أبطال الأدب الوجودي متيقن وواع بموقفه العبثي تماماً، ولا يُمارس حياته كآلة أو مسخ مثلما نجد في شخصيات المسرح العبثي، 'كاليجولا' يعلم تماماً ما يُريد، بل ويُفلسف الأمور، ويمضي مع منطق العبث حتّى نهايته، مأساته تبدأ بعد موت خليلته 'دروزيلا'، منذ هذه اللّحظة يكتشف «أنّ الإنسان يموت محروماً من السّعادة»، منذ هذه اللّحظة انفجر العبث بداخله، وامتلأت روحه بمشاعر الاحتقار لكلّ شيء، واندفع يحطّم كلّ ما يُصادفه من قيم وأخلاقيات، فقد تغيّر العالم أمام عينيه وبدا له كلّ شيء لا يُطاق، ومن ثمّ فقد راح يُفتّش عن المستحيل، عن شيء يتجاوز وجوده العبثي."[2]

ولنتأمّل هذا الحوار بين 'كاليجولا' وصديقه 'هيليكون' :

" 'كاليجولا': ... إنّ هذا العالم بحالته لا يُطاق، وإذا كانت حاجتي إلى القمر والفردوس أو الخلود، إلى شيء ما، خارج هذا العالم، حتّى ولو كان هذا الشّيء مجرّد هوس.

'هيليكون': هذا منطق سليم، ولكنّا لا نستطيع بوجه عام أن نسير فيه حتّى نهاية الطّريق.

'كاليجولا': ... ومن يُدريك؟ فلعلّنا لا نُدرك شيئاً لأنّنا لا نسير فيه قط إلى قط إلى آخر الطّريق .. ولربّما كان يكفي أن نتمسّك بالمنطق حتّى النّهاية."[3]

لم يكن هدف 'كاليجولا' مثل 'مرسو' البقاء داخل حدود العبث، 'مرسو' بلا شك هو الشّخصية الوحيدة من بين شخصيات الأدب الوجودي الذي يظلّ مؤمناً بعبثيّته إلى آخر

---

[1] جان بول سارتر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص71- 72.

[3] ألبير كامو، كاليجولا،تر: يوسف إبراهيم الجهماني، دار حوران للطباعة والترجمة والنشر، ديمشق، سوريا، ص 21.

لحظة في عمره، أمّا 'كاليجولا' فكان يبحث عن مخرج من أزمته، كان يبحث عن حل وخلاص، وقد وجده في أن يكون إلهاً، أن يمتلك سلطة الآلهة، أن يتحرّر تماماً من قيود الخوف، أن يكون هو بذاته الحر الوحيد في المملكة، أن يضع ذاته فوق القوانين والشّرائع والتّقاليد، أن يُمارس السّلطة بلا حدود ويُمارس القتل والسّيطرة بلا رحمة، أن يُحقّق في ذاته الوحدة البحتة والمطلقة، يقول 'كاليجولا' في هذا الصدد في أحد حواراته: "«... الرّجل المكلف بالسّلطة لا يطيق منافسة الآلهة له، وقد قضيت اليوم على هذه المنافسة، وبرهنت لتلك الآلهة الزّائفة، أنّ الإنسان إن صدقت إرادته يستطيع دون تلمذة أن يُمارس مهنتهم المضحكة ...»"[1]

ولأنّ للآلهة منطقها الخاص، وحكمتها التي لا يُدركها البشر، وأقدارها التي يعجز العقل عن فهمها واستيعاب معناها ودلالتها، لذلك قرّر 'كاليجولا' أن يجعل من نفسه قدراً، يقول 'كاليجولا': "«ولكن العقل لا يُدرك أحكام القدر، ولذا جعلت من نفسي قدراً، واتّخذت صورة الآلهة بوجهها المغلق المطلسم ...»"[2]

وتحت وطأة الإحساس بالعبث، ولا جدوى كلّ شيء وأيّ شيء يندفع 'كاليجولا' الذي يشعر بالخواء والوحدة إلى ممارسة القتل والتّعذيب والاغتصاب مع أفراد رعيّته وحاشيته بلا شفقة، بل ويجد في ذلك متعة خاصّة يصفها 'كاليجولا' بأنّها نوع من السّعادة القاحلة ولكنّها رائعة.

وكان من الطّبيعي أن يُدمّر هذا المنطق الدّرامي نفسه، ولهذا فإنّ 'كاليجولا' يموت مقتولاً في نهاية المسرحية بأيدي حاشيته، وقبل الموت يعترف بهزيمته وبهزيمة منطقه الفاسد: "«إنّ الحرّية التي مارستها ليست هي الحرّية الصّحيحة هيليكون ! هيليكون ! لم أحقّق شيئاً قط. آه"[3]

---

[1] ألبير كامو، كاليجولا،المصدر السابق، الصفحة نفسها.

[2] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص72.

[3] ألبير كامو، كاليجولا، المصدر السابق، ص 102.

تعتبر مسرحية 'كاليجولا' في رأي الكاتب مسرحية تناقش العبث، لكنّها لا تعرضه، وهذا هو الفارق بين المسرح الوجودي والمسرح العبثي، المسرح الوجودي يُشبّه الشّك المنهجي الذي يبدأ شاكاً كي ينتهي في الأخير إلى الشّك.

'كاليجولا' هي عبارة مناقشة درامية لأزمة المنطق العبثي، فلقد كانت أزمة 'كاليجولا' أنّه سار في طريق العبث حتّى نهايته، ولم يُحاول أن يقوم بالتمرّد على هذا العبث، وربّما كان هدف 'كامو' من 'كاليجولا' هو البرهنة على أنّ العبث لا يُمكن أن يكون قاعدة للخلاص، وأنّه لا يصلح لأن يكون مبدءً للفعل، فلا بدّ للإنسان من أن يتمرّد على العبث، إنّ 'كامو' يستخلص من العبث نتيجتين هما: رفض الانتحار، وتمجيد الحياة .

ممّا سبق يتبيّن لنا أنّ "كامو" و"سارتر" ما يزالا ينظران إلى الفن نظرة من قامت فيهم النّزعة الإنسانية، وهما لم يتجاوزا بعد حدود الحداثة الغربية، فالعالم عندهما ما يزال متماسكاً، والأحلام الجميلة ما زالت تلوح في الأفق البعيد، والبشرية يُمكن أن تجد خلاصها من خلال بعض القيم مثل: الحرّية، العدالة، النّضال، الفن، ولا شكّ في أنّ هذه القيم تتعارض تماماً مع المناخ العبثي، وتشكل انزياحا وخرقاً لتقاليد دراما العبث.

" و'كامو' برغم كثرة حديثه عن العبث، وبرغم أنّه يبدوا أكثر إيماناً به على غرار غيره من فلاسفة الوجودية، إلّا أنّه يبدي تأثرا وتشبثا صريحاً بالمسرح الكلاسيكي اليوناني، وهذا ما يعترف به بقوله: «... لا وجود للمسرح إلّا بالكلام والأسلوب، ولا قيمة للمسرحية إلّا بإدخال المصير الإنساني كلّه في الاعتبار بكلّ ما فيه من بساطة وعظمة، وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكي والمآسي اليونانية» "[1]

أمّا 'سارتر' فهو أشدّ تأكيداً على الدّور الإنساني للفن، إذ يرى أنّ الإبداع الفنّي هو أحد الفعاليات الإنسانية الجادّة التي تستهدف تحرير الإنسان، فمقولة الحرّية هي الأساس الذي يبني عليه 'سارتر' نظريته حول (الالتزام)، فهو يجعل من الحرّية نقطة بداية ونهاية بالنّسبة للكاتب أو بالأحرى الوسيلة والغاية، فالكتابة أو الإبداع لدى "سارتر" ليست

---

[1] ينظر : حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص74.

أمراً عبثياً،أو مجرّد فعل مجرد من الوعي، وإنّما هي قرار واختيار، والكاتب عندما يُقرّر الكتابة فإنّه يقوم باختيار جمهوره وهذا الإختيار للجمهور يتضمّن في نفس اللّحظة اختيار الموضوع، وهكذا فإنّ الأعمال الفكرية تتضمّن في ذاتها صورة القارئ الذي تتوجّه إليه.

ويرى 'سارتر' أنّ الفن الوحيد القادر على الالتزام هو الأدب أمّا بقية الفنون كالرّسم والنّحت والموسيقى والشّعر، فليست مطالبة بالالتزام، لأنّ الألوان والألحان والأشكال ليست بعلامات ذات مدلول، فهي لا تُحيل إلى شيء خارج ذاتها، فالرّسّام مثلا يستخدم اللّون لذاته، والموسيقي أيضا يستخدم الصّوت لذاته، وكذلك يفعل الشّاعر لأنّه يستخدم الكلمة لذاتها، أمّا بالنّسبة للنّاثر أو المؤلف الدرامي فالأمر يختلف، لأنّ النّاثر يجعل من الكلمة رسالة ذات دلالة؛ ولكن بماذا يلتزم الكاتب عند 'سارتر'؟

إنّ الإجابة التي يُمكن أن نستخلصها من السّياق السارتري هي أنّ الفنّان منحاز دائماً للإنسان، فهو يعتقد أنّه لا يوجد فنّان حقيقي يُمكن أن يقف في صف الطّغيان، أو يقر القمع، أو يصمت على قهر الإنسان، و'سارتر' يتحدّى أن يوجد عمل فنّي جديد يُناهض حرّية الإنسان.

"والحق أنّ أعمال 'سارتر' الرّوائية والدّرامية، على وجه الخصوص، هي تأكيد صادق لنظريته في الالتزام بالحرّية، إذ لا يكاد يخلو عمل من أعماله من مناقشة قضيّة الحرّية، وإن كانت توجد تسمية مناسبة يُمكن أن نصف بها مسرح 'سارتر' الدّرامية، (الذّباب، الأيدي القذرة، موتى بلا قبور، الشّيطان، والإله، سجناء التّونة،...وغيرها) تُؤكّد على أنّ الإنسان ليس ألعوبة في يد القدر والصدفة، وإنّما الإنسان حرّ حرّية مطلقة، فهوي يُوجد في عالم بلا دلائل أو محدّدات أو قيم جاهزة، وعليه أن يصنع هو كلّ شيء، العالم وذاته والقيم. "[1]

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص76.

3. المبحث الثالث: اللّامعقول والنّقاء الدّرامي في قالب التّراجيديا:

وحتّى لا نغرق في ضباب المصطلحات وزحام الأفكار، سنتحدّث في هذا المبحث عن التّحليل الوجودي للعبث من خلال الوقوف عند ثلاث مفاهيم محدّدة، يعتقد الباحثان أنّها ترتبط بالعبث ارتباطاً مباشراً هي: اللّامعيارية، اللّامعنى، اللّاجدوى، ولنتناول ذلك بالتّفصيل.

1.3. المطلب الأوّل: إنكار الإله (اللّامعيارية):

تنطلق الوجودية من عبارة 'إيفان كارامازوف' في رواية "دوستويفسكي الشّهيرة: «الأخوة الأعداء» «إذا لم يكن الله موجوداً ، فكلّ الأشياء مباحة»، وطالما أنّ كلّ شيء مباح فإنّ هذا العالم يتّسم بالفوضى وغياب المعايير، فغياب الإله هو المقدّمة الضّرورية للحديث عن العالم الذي يخلو من أيّة قيم إنسانية كانت أو غيرها،"[1] تلك هي نقطة انطلاق الوجودية في تشخيصها وإبرازها لأزمة الإنسان في الكون، ولنحاول أن نقتفي في بحثنا المتواضع كيف يرى فلاسفة الوجودية هذا العالم الخالي من الإله؟، وكيف يتّخذون من ذلك ذريعة للقول بعبثيته؟

لِتكن نقطة بدايتنا من 'شوبنهور'، فيلسوف اللّا عقلانية الذي رفض الميراث العقلي المثالي (خاصة كما يتمثّل في هيجل)، وذهب إلى أنّ هذا العالم خال من الإله، "وأنّ أيّ محاولة أو تجربة للبرهنة على وجود الله أو الرّوح المطلق تُعدّ أمراً مستحيلاً، ولذلك فقد كان 'شوبنهور' ملحداً صريحاً، كما يقول 'جيمس كولينز'. "[2]

وقد اعجب 'نيتشه' بتلك الرّوح النّافية التي وجدها في 'شوبنهور'، واتّخذها أساساً يُساعده على تقطيع كافة الرّوابط التي تصله بماضيه الدّيني، ومع ذلك فإنّ 'شوبنهور' في نظر 'نيتشه' لم يستطع أن يتخلّص تماماً من الظّلال الدّينية، إذ انتهى إلى اعتناق الزّهد أو التّصوّف، أمّا 'نيتشه' فإنّه يمضي في طريق الالحاد حتّى نهايته، ويُعلن في غير تردّد في

---

[1] نادية البنهاوي، بذور العبث في التّراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

[2] ينظر: حسن حماد، الخلاص بالفن، التراجيديا نموذجاً، دار الكلمة، 2001، ص 80-85.

العديد من مؤلّفاته تلك العبارة القاسية: أنّ الرّب قد مات، وموت الإله معناه (بشكل فيورباخي) سقوط كلّ منظومة القيم الأخلاقية التي تقف فوق الإنسان، وتسوية السّماء بالأرض، واستبعاد أيّ سلطة تتجاوز الإنسان.

يقول في هذا الصدد أنه: " لقد صار العالم بغير إله، وبالتّالي فقد انتهى عصر الأفكار الكلّية والمبادئ القبلية، وولّى زمن القيم المطلقة."[1]

" أمّا 'سارتر' فيجعل من إنكار وجود الله مقدّمة يبني عليها الفكرة المحورية في فلسفته، وهي: أنّ وجود الإنسان يسبق ماهيته، «... فإذا كان الله ليس موجوداً، فإنّ هناك على الأقل كائناً وجوده يسبق ماهيته ... ذلك الكائن هو الإنسان»."[2]

ويُميّز 'سارتر' بين إلحاده وإلحاد الفلسفات العلمانية التي ظهرت في نهاية القرن التّاسع عشر، فهذه الفلسفات رفضت فكرة الإله، لأنّها غير مجدية من وجهة نظرها، ويُمكن للمرء أن يسلك بدونها، ولكنّها في مقابل ذلك وضعت قيماً أخلاقية لها صفة الإطلاق، أمّا ما يُميّز الوجودية عن تلك الفلسفات العلمانية الأخرى ويحدد الفروقات، هو أنّها تُقرّر إنّه بغياب الإله تختفي كلّ إمكانية للاهتداء إلى أيّ قيم مطلقة، لأنّه "«لا يوجد في أيّ مكان نصّ مدوّن يُقرّر ويبين أنّ الخير موجود، وأنّ الإنسان يجب أن يكون أميناً ولا يكذب، طالما أنّنا نعيش في عالم ليس فيه سوى البشر»."[3]

إنّ الوجودية تستخلص من نفي الإله تأكيد الحرّية المطلقة للإنسان، ولكنّها إذ تفعل ذلك تقع في عدّة مفارقات وأخطاء وتناقضات، فمثل هذه الحرّية نقمة وليست نعمة، إنّها حريّة مرعبة تترك الإنسان مزروعاً ووحيداً يُواجه مصيره بمفرده، ولأنّ مثل هذه الحرّية لا تُطاق، ففي غالب الأحيان ما يهرب الإنسان منها، ويتنكّر لها فيلجأ تحت عبء الإحساس بالقلق إلى الارتماء في أحضان سلطات جديدة ربّما تكون أشدّ هولاً من السلطات الدّينية، مثل: الأيديولوجيات السياسية، وسلطة الدّولة، سلطة السوق، سلطة الاستهلاك، سلطة

---

[1] عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية (أساطير البشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982، ص 123.

[2] المرجع نفسه، ص 124.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الدّعاية والإعلام، سلطة الرّأي العام.

ومن هنا يرى البحث أن تخلّي الوجودية عن القيم المطلقة، ورفضها لأيّ مرجعية سواء الدّين، أو المجتمع، أو الالتزامات السياسية، جعلها منها تسقط في فخ النّزعة النّسبية المطلقة، هذه النّسبية تجعل القيم جميعاً متساوية، فلا فرق بين أن تقوم بفعل الخير أو تقوم بفعل الشّر، ولا فرق بين البطولة والجبن، ولا فرق بين أن نمنح الآخرين الحياة أو نسلبهم أيّاها، الكلّ في النّهاية يتساوى طالما أنّنا قد افتقدنا المعايير والأهداف.

وقد حاول 'سارتر' من جانبه أن يجد مخرجاً لأزمة الحرّية الوجودية من خلال قوله بفكرة 'الالتزام'، فذهب إلى أنّ الحرّية في النهاية الالتزام من الفرد تجاه الآخرين، فأنا عندما أختار لا أختار لنفسي فحسب بل للإنسانية كلّها، ومع ذلك فإنّ مبرّرات 'سارتر' ومسكناته لم تفلح في الخروج من ورطة الحرّية، إذ بقيت حرّيته مجردة من الذرائع أو المبرّرات أو الغايات.

" وإذا كان العقل البشري هو الذي يرسم ويضع حدود الذّرائع والمبرّرات والغايات، فإنّ الحرّية هنا وبهذا المعنى تبدو لا معقولة، وأقرب إلى الغريزة منها إلى العقل، ذلك أنّها تتمرّد على أيّ قيم أو قيود، ولا تستبقي إلّا الإيمان بالحقيقة الأوّلية التي تُمليها علينا الحواس، ويفرضها قانون الجسد، أو كما يقول 'كامو': «فالجسد، والعاطفة، والعالم، والسّلوك، والسّمو الإنساني، كلّ هذا سيعود على سابق مكانه في هذا العالم المجنون، وسيجد الإنسان مرّة أخرى خمر العبث وخبز اللّامبالاة الذين يمدان عظمته بما تقتات به من مطاعم» "[1].

2.3. المطلب الثاني: وجود مُهْمِلْ وبِلا مبرّرات (اللّامعنى):

من أهم القضايا التي انشغل بها فلاسفة الوجودية قضية وجود الإنسان في هذا العالم، فالوجودية تطرح نفس تلك الأسئلة البريئة التي سألها في عصور ماضية كثير من الشّعراء والأدباء، لماذا جئنا الحياة؟ ولماذا لم نستشر؟ ولماذا جئنا في هذه اللّحظة بالذّات

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص38- 39.

ولم نأت في لحظة سابقة أو لاحقة؟ ثمّ إلى أين نمضي؟ وأيّ مصير ينتظرنا؟ لماذا نعيش ولماذا نموت؟ وهل لوجودنا أي قيمة أو معنى؟ ...

تواجه تلك الأسئلة تواجه البشر في كلّ زمان ومكان، وربّما تبدو بلا إجابة، ومع ذلك فإنّ فلاسفة الوجودية يجعلونها محور تفلسفهم، ولا يتعاملون معها في إطار المواقف التي تُثير الشّجن، ولكن يتعاملون معها بوصفها تحدّيات تواجه الإنسان، وكذلك تُحفّزه على تأكيد إنسانيته وتدعيم حرّيته، وعادة ما يستخدم الفلاسفة الوجوديون كلمة 'الوقائعية' Facticity لوصف محدودية الوجود الإنساني.

" والواقعة في نظر الوجودي تتّسم بأنّها: صمّاء، عمياء، بلا تفسير، فأنا لا أستطيع أن أفسّر لماذا أنا هذا الكائن وليس كائن آخر غيري، لماذا أنا هذا الشّخص الجزئي المحدّد ولست شخصاً آخر، فهذه عبارة عن معطيات ليس للشخص فيها إرادة أو اختيار، أوائلها الجسم، الهيئة، الشّكل، اللّون، البشرة، الجنس (ذكر أو أنثى)، وربّما تكون بعض الصّفات الوراثية التي يأخذها الإنسان من الأسلاف أيضاً.

وليت الأمر يقف عند هذا الحد، فنحن محاطون بمواقف أخرى لم نخترها، ليس لنا فيها إرادة، فقد ولدنا في ظرف تاريخي معيّن، وفي مجتمع ما، وفي ثقافة ما، وهناك آخرون لم نعرفهم ولم يعرفوننا أبداً، قد صاغوا منذ ومن بعيد، ومازالوا يفعلون قرارات وقوانين أصبحت اليوم تتحكّم في حرّيتنا ومصيرنا، بل في أصغر وأدقّ التّفاصيل بحياتنا. "[1]

يرى نيتشه أنّ السؤال الذي مازال يعذّب الإنسان هو: ما معنى هذا الوجود؟ وما الذي يُبرّره وما هي غايته؟ والإجابة التي يُقدّمها نيتشه لا تختلف عن غيره من سائر فلاسفة الوجودية، إذ يرى أنّه وراء كلّ مصير عظيم يتردّد ويتكرر صدى تلك الكلمة: العبث أو اللّاجدوى، فطالما أنّنا لم نختار وجودنا، وطالما أنّ هذه الهوّة التي تفصلنا عن أنفسنا والعالم والأشياء سوف تستمرّ دوماً إلى الأبد، لذلك فإنّ وجودنا بلا هدف وبلا معنى.

أمّا 'مارتن هيدجر' فيصف في كتابه 'الوجود والزّمان' وجود الإنسان في العالم على

---

[1] ينظر : حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص 39- 40.

أنّه وجود عرضي بلا إرادة أو اختيار، وهو يستخدم الكلمة الألمانية Geworfenheit، والتي يُمكن ترجمتها إلى الكلمة الإنجليزية Thrownness، وهي تُشير في اللّغة العربية على معاني: النّبذ، القطيعة، الهجران، وهذا يعني أنّ الإنسان قد ألقى به في هذا الكون، وأنّه مرمي هناك، وأنّه مهجور بلا سند أو حماية، وتشبه هذه الحالة إلى حد كبير رمية زهر النّرد، فمثلما قد يكون رقم الزّهر ثلاثة أو ستّة، فكذلك قد يولد المرء في الحياة أمريكياً أو فيتنامياً، ذو بشرة بيضاء أو سوداء، غنياً أو فقيراً، طيّباً أو شرّيراً، ذكياً أو غبياً، ولا يوجد مبرّر معروف أو سبب كاف يبيّن لماذا تكون هذه الرّمية على هذا النّحو وليس على نحو آخر.

"ويرى 'هيدجر' أنّ مشاعر الإحساس بالهجران والقطيعة التي يكون عليها الوجود البشري تُمثّل بالنّسبة للإنسان نوعاً من الهم، ولذلك عادة ما يلجأ الإنسان إلى الفرار من احساسه بالوحشة باللّجوء إلى الحشد والتداخل بين الأفراد الآخرين وهذا في سبيل مجابهة الوحشة التي تنجر عن القطيعة والهجران، أو الانخراط في جزئيات ونشاطات الحياة اليومية."[1]

"وقد عبّر الشّاعر ذو الحس الوجودي "فردريش هولدرلين" (1770-1843م) عن نفس الفكرة التي عبّر عنها فلاسفة الوجودية، هنا نعني إحساس الإنسان بالضّياع في الكون، أو ما يُمكن أن نسمّيه "عدم الأمان الأنطولوجي" Ontological Insecurity."[2]

وجدير بالذكر أن ننبه إلى الكلمة التي يحلو لسارتر أن يصف بها وضع الإنسان في العالم وهي 'المجّانية' وهذه الكلمة تعني في فكر 'سارتر' أنّ وجود الإنسان مجاني، وبلا هدف، وبلا قيمة، ولذلك فهو زائد عن الحاجة، 'سارتر' يذكر هذه الكلمة بصفة القصدية ويكررها في العديد من كتاباته خاصّة الرّواية التي كتبها في مستهل حياته الفكرية 'الغثيان' وأيضاً في كتابه عن 'بودلير'، وفي هذا الصدد يشرح 'سارتر' معنى المجانية "فيقول: « إنّ الوعي يلتقط نفسه في البداية من خلال مجانيته الكاملة، بلا سبب ولا هدف .. ليس له من صفة

---

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص41.

وجودية إلّا هذه الصّفة الوحيدة، صفة أنّه موجود منذ البداية، إنّ هذا الوعي لا يستطيع أن يجد خارجاً عن ذرائعه، أو أعذاراً، أو أسباباً للكينونة ..» "[1]

3.3. المطلب الثالث: الموت؛ لا جدوى الفعل الإنساني (الخواء):

بالرّغم من انّ معظم فلاسفة الوجودية يتّفقون في قضيّة وحشة الإنسان، وأنّنا قد جئنا إلى عالم غريب عنّا، إلّا أنّهم يختلفون في النّظر إلى الموت كواقعة، فهناك من يُحاول أن يجعل من رعب الموت بعداً إيجابياً يُثري التّجربة الإنسانية، أمثال الفيلسوف الألماني 'مارتن هيدجر'، الذي لا ينظر إلى الموت على انّه مجرّد حدث خارجي أو حقيقة خارجية داخل هذا العالم، بل إنّه إمكانية داخلية ترتبط بأساس وجودنا، وليس الموت أيضاً مجرّد نقطة نهاية نصل إليها في ختام الرّحلة، يقول 'هيدجر' في هذا الصدد: المسألة هي أنّني قد أموت في أيّ لحظة، ومن ثمّ فإنّ الموت هو الإمكانية التي أحملها دوماً فوق كاهلي، إنّه بمثابة الشّرك أو الفخ الذي يُمكن لقدمي أن تنزلق إليه في أيّ لحظة.

وهنا تكمن المأساة في واقعة الموت، أعني خطر التّهديد الدّائم بالموت، لكن 'هيدجر' لا يستسلم لإغراء هذه الفكرة بل ويرى في الموت أعلى إمكانية من إمكانيات الوجود البشري، لأنّه الإمكانية التي لم توجد بعد، والتي من شأنها أن تضع نهاية لكلّ الإمكانيات الأخرى، فضلاً عن أنّ الموت أكثر الإمكانات اتّصافاً بالذّاتية والصّميمية، من حيث أنّه يضع الإنسان وجهاً لوجه في مواجهة مصيره، لأنّه ببساطة «لا يوجد إنسان آخر يستطيع أن يموت لي».

أمّا "سارتر" فهو يخاف تماما موقف ' هيدجر '، إذ يرى أنّ أيّ محاولة للنّظر إلى الموت على أنّه النّهاية المقبولة لدراما الحياة ينبغي استبعادها بشدّة، فالموت غير قادر على أن يمنح الحياة أيّ معنى، بل على العكس، أنّه يسلب من الحياة كلّ معنى «فطالما أنّ الموت هو الإعدام الممكن الدّائم لإمكاناتي، فإنّه يظلّ خارج إمكاناتي، ومن ثمّ لا يُمكن لي انتظاره، ذلك لأنّني لا يُمكن أن ألقي بنفسي تجاهه، مثلما ألقي بنفسي تجاه إحدى ممكناتي»

" يأكد 'سارتر ' في قوله على أن الموت هو الإعدام أو النهاية الحتمية وغير المرغوبة

---

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص42- 43.

للإمكانات على اختلاف أنواعها؛ أما عن مسالة عبثية الموت فيقول عنها أيضا: يستمدّ الموت عند طابعه العبثي من كونه 'واقعة عرضية' تماماً مثل واقعة الميلاد، فهو يأتي إلينا من الخارج ويُحيلنا إلى الخارج، وأنا لا أستطيع أن أتّخذ منه موقفاً، ويُوضّح 'سارتر' هذا المعنى بقوله: «ما هو الموت إذاً؟ لا شيء سوى أحد أوجه الوقائعية والوجود للآخرين، إنّه ليس شيئاً آخر سوى ما هو معطى، فمن العبث أن نكون قد ولدنا، ومن العبث أنّنا نموت، وهذه العبثية من جانب آخر تمثّل نوعاً من الاغتراب المستمر لإمكانية وجودي، تلك الإمكانية التي لم تعد بعد إمكانيتي، بل إمكانية تخصّ الآخر»."[1]

" وتبقى عديد الأقوال في سياق مسألة الموت عند الفلاسفة منهم:

- 'أندريه مالرو' المفكر والأديب الفرنسي الذي تأثر بفلاسفة الوجودية المعاصرين وخاصّة 'سارتر' و 'ألبير كامو'.

- وكذلك ' مارلو' الذي كان من أقدم الكتاب الذين ناقشوا القضايا الخاصّة بالوضع الإنساني: الحرّية، اليأس، الأمل، النّضال، العذاب، التّضحية، المعاناة، الخوف، الموت ... إلخ، وهو الذي رفض تماما الرضوخ لفكرة الموت.

- و'كامو' مثل 'مالرو' يرفض تماماً الرّضوخ للموت، وهو يتّخذ من الموت دليلاً على غياب العناية الإلهية، ومُبرّراً للطّعن في العدالة الكونية، بعبارة أخرى فإنّ الموقف الذي يتّخذه 'كامو' من الموت هو موقف الرّفض أو التّمرّد الميتافيزيقي.

هذه باختصار بعض الرؤى التنظيرية لأبرز الفلاسفة الوجوديين المعاصرين التي تأسس هي الأخرى لمسألة العبث وتبرز البعض من ينابيعها الفلسفية.

---

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص43 إلى غاية ص46.

4. المبحث الرابع: مقومات و أبعاد اللّامعقول في المضمون الدّرامي:

1.4. المطلب الأول: مقومات اللامعقول في المضمون الدرامي:

" ليست دراما العبث مجرّد استبدال لموضوعات قديمة بموضوعات جديدة، بمعنى أنّ المسرح العبثي ليس فقط ثورة في المضمون الدّرامي، وإنّما هو ثورة تشمل الشّمل والمضمون معاً، وهذا ما يُمكن توضيحه في النّقاط التّالية:

1- يهتمّ المسرح العبثي (على مستوى المضمون) بالمشكلات القليلة الباقية من عالم الميتافيزيقا، كالحياة والموت والعزلة والتّواصل، ولا شكّ انّ تلك المشكلات قد سبق وعالجتها التراجيديا الإغريقية، ولكن الفرق بين التّراجيديا القديمة ودراما العبث: " انّ دراما العبث تعرض قلقاً، حيرة، خيبة أمل، إحساساً بالخسران نتيجة غياب الحلول واستحالة الأجوبة."[1]

2- الدّراما العبثية تحطّم الأشكال القديمة للمسرح: فإذا كانت الدّراما القديمة عبارة عن قصّة ممتعة محكمة التّركيب والبناء(أي قواعد البناء الدرامي)، فإنّ المسرحية العبثية ليس فيها قصّة، أو حبكة جديرة بالاعتبار، وكذلك إذا كانت المسرحيات القديمة تعتمد على دقّة تصوير الشّخصيات والأحداث، فإنّ المسرح العبثي يعرض شخصيات مهمّشة لا يُمكن تمييزها وهي أقرب إلى الدّمى الآلية، وأيضا بالنسبة للفعل التام كما أطلق عليه 'أرسطو' في كتابه فن الشعر، فالمسرحيات القديمة تقدّم موضوعاً كامل التّفسير والبناء وينتهي بحل، أما المسرح العبثي غالباً ما يكون بلا بداية أو نهاية.

3- التّأكيد على عقم اللّغة وفقدان التّواصل: فالمسرح العبثي أو بالأحرى العبثيون يعتقدون أنّ اللّغة قد كفت عن التّعبير عمّا هو حي أو أساسي، وأصبحت قناعاً يخفي الفكر والعاطفة أكثر ممّا يفصح عنهما، وهذا من بين الأسباب التي جعلت اللّغة في كثير من المسرحيات العبثية تنفصل عن الحدث نفسه كما في مسرحية 'يونسكو'، 'المغنّية الصلعاء'، حيث يدور حوار غير مفهوم بين زوجين عقب تناول العشاء، ثمّ يأتي لزيارتهما زوجان آخران غير قادرين على أن يصلا إلى قرار فيما إذا كان كلّ منهما يعرف الآخر أم لا،

---

[1] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع نفسه، ص62.

ويتألّف هذا الأداء أو سلسلة الأحداث في هذه المسرحية من تلك الشّخصيات الأربعة التي تتبادل معاً حديثاً عميقاً وبلا معنى.

أمّا 'صاموئيل بيكيت' فهو يبدأ من مقدّمات النّزعة اللّاأدرية عند 'جورجياس' السوفسطائي لينتهي في الأخير إلى أنّ اللّغة لا تستطيع أن تعبّر عن شيء، ويُمكن توضيح ذلك على النّحو التّالي:

- لا يُوجد شيء.
- إذا وجد أيّ شيء، فلا يُمكن لنا معرفته.
- إذا وُجد أيّ شيء، ولم يكن معروفاً، فلا يُمكن التّعبير عنه بالكلام.

" دراما العبث هي تجسيد مرعب لعالم الإنسان المستوحش الذي فقد التّواصل مع الآخرين، فمعظم شخصيات العبث تعيش وحيدة، صامتة تعيش في مونولوج أبدي، وحتّى الدّيالوج غالباً ما يفضي إلى المونولوج، إلى الصّمت، إلى العزلة "[1]، " وهنا نجد أحد الاختلافات الجوهرية الأخرى بين المسرح التّقليدي والمسرح العبثي، فالدّراما التّقليدية تعتمد على المحادثة والحوار الرّصين والمتماسك، في حين نجد المسرح العبثي يعتمد في الكثير من حواراته على لغو وثرثرة غير مفهومة.

4- تصوّر دراما العبث بشكل متطرّف عجز الإنسان وعدم قدرته على أن يكون أيّ شيء «فما يعرضه بيكيت ليس هو العدمية، ولكن عجز الإنسان على أن يكون عدمياً حتّى في المواقف التي يكون فيها يائساً بصورة تامّة»، في كثير من مسرحيات العبث نواجه عالماً متكاملاً من العجز والقسوة والقهر، وكافّة مظاهر الذّل والمهانة، وصرخت الألم المكتوم، والقسوة التي لا يُوجد لها تبرير، وفي مسرحيات بيكيت على وجه الخصوص نلتقي بهذا العالم بشكل فاجع، عالم الفقدان التام يمثله رجال مسنون هم أبطاله، وسكارى وأناس محطمون نفسيا ...، مساكنهم في رقعة مهجورة أو صفائح نفايات...

فهو عالم كما يقول عليه 'ناثان سكوت' عالم العوز المطبق. "[2]

---

[1] بول شاوول، بيكت صعلوك العدم، مسرحية "في انتظار غودو"، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، 1993، ص10.

[2] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص63- 64- 65.

5- غياب الزّمن: يكاد الزمن في الدراما العبثية أن يختفي تماماً، فالمستقبل لا يعني شيئاً سوى التّكرار العقيم للحظة الحاضر، أمّا الماضي فهو لا يُمثّل في سياق العبث سوى نوع من الذّكرى التي لا تترك أثراً، ولا تمثّل لأصحابها أيّ معنى سوى أنّها تسلية تبعث على الضّجر، وليس لها من أثر سوى المزيد من الألم.

الزّمن في المسرح العبثي هو زمن صفري كما يصفه 'بول شاوول': "«الوقت صفر، العقرب المتوقّف على الصّفر، الصّفر الكوني»، كلّ شيء تجمّد عند لحظة الصّفر: الأشياء، الفصول، الأفكار، كلّ شيء يقع فريسة للتّكرار، للانتظار، الانتظار الذي لا يفضي إلى شيء، في 'انتظار جودو' لا نجد شيئاً قد تغيّر، فالفصل الأوّل هو الفصل الثّاني، البداية هي النّهاية، لم يحدث شيء !، وفي نهاية اللّعبة لا يتغيّر شيء أيضاً، لا يحدث أيّ جديد، اللّهم إذا اعتبرنا تحريك هام في أرجاء الغرفة، وملامسته للجدران حدثاً، أو موت 'نيل' في صندوق القمامة حدثاً، في مثل هذا الطّقس الفردي يكفّ كلّ شيء عن أن يكون حدثاً، حتّى الموت نفسه، لأنّ لعبة النّهاية «مسرحية تحكي الموت بالسّنة ووجوه وأوضاع شخصياتها»"[1]

6- الفرار من الواقع: بينما تحاكي المسرحيات التّقليدية صورة الطّبيعة، وتسعى إلى تصوير الواقع بدقّة، " فإنّ مسرحيات العبث عادة ما تهرب من الواقع إلى عالم الخيال والكوابيس والأحلام .. وعند هذه النّقطة تلتقي دراما العبث مع الحركة السّوريالية في تركيزها على أهمّية الأحلام والرّؤى المبهمة، والصّور اللّاشعورية، والمخاوف الطّفولية الجامحة، إنّ كلّ هذه الرّؤى وغيرها تتجسّد في دراما العبث على شكل صور شعرية، أو تخيّلات رومانتيكية حالمة، فعالم العبث نستطيع أن نقول عنه هو عالم الكوابيس والتّحوّلات المرعبة، كأن يتحوّل الإنسان إلى شيء ما غير معقول، نفس الفكرة يستخدمها 'أوجين يونسكو' في مسرحية 'الخراتيت' ويستخدمها أيضاً في مسرحية 'أميديه'. "[2]

يبدو العالم الواقعي الذي نعيش فيه زائفاً في نظر كتاب العبث، أمّا العالم الحقيقي فهو العالم الفنّي الذي تبتكره دراما العبث، ويُوضّح 'أوجين يونسكو' هذا المعنى بقوله:

---

[1] بول شاوول، بيكت صعلوك العدم، المصدر السابق، ص09.

[2] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص 67.

"«إنّ الحقيقة التي يُصوّرها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية .. ولذلك فالواقعية من أيّ نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تُزيّفها .. باختصار تسخطها .. لأنّ الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما نخفي..»"[1]

7- تجسيد العدم: يريد الكاتب العبثي أن يستبعد فكرة المستحيل، حيث يُحاول أن يُعبّر عن العدم وعن الفراغ والخواء من خلال الكلمات والحركة والديكور والإكسسوار، نستطيع أن نقول في هذه الحالة إنّه أمام تحدّي هو أن يُعبّر عن العدم بالوجود، وعن الغياب بالحضور، وعن الصّمت بالكلام .. ذلك هو التّحدّي الذي واجه 'يونسكو' عندما أقدم على كتابة مسرحية 'الكراسي'، ففي هذه المسرحية لا نجد على خشبة المسرح سوى مجموعة من الكراسي التي لا يجلس عليها أحد، أمّا الشّخصيات فهم ثلاثة، امرأة عجوز، ورجل عجوز، وخطيب أصم وأبكم، العجوزان يُثرثران من حين لآخر بكلمات مبهمة، غامضة، بلا معنى، أقرب إلى التّخريف، الشّخصيات توجد، لكنّها بدون وجود حقيقي، فهي أقرب إلى الأشباح منها إلى الشّخصيات الحقيقية، فهي غائبة مثل بقية الشّخصيات التي لا تظهر على المسرح بصورة فعلية، وكأنّ غياب الإنسان وحضوره في هذا العالم أمران لا يختلفان، وبالطّبع كان يودّ 'يونسكو' ألّا تظهر أيّة شخصية على المسرح، ولكن كيف يُمكن تقديم مسرحية بدون شخصيات؟

وينتهي 'يونسكو' إلى الاقتناع بأنّ المسرح هو أفضل مكان يُمكن ألّا يوجد فيه أحد، وألّا يحدث فيه شيء، " وهو ينقل عبارة كتبها 'جيرار دي نيرفال' في كتابه 'نزهات وذكريات'، يقول فيها: «إنّ العالم صحراء بيداء، آهلة بالأشباح التي تبعث أنين الشّكوى، فالعالم يُدندن بأغاني الحب على حطام العدم، عدمي أنا !»، ويُعلّق 'يونسكو' على هذه الفقرة بأنّها تفسير ملائم لنهاية الكراسي."[2]

---

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، الأنجلو المصرية، 1968، ص243.

[2] ينظر: حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، المرجع السابق، ص 69.

2.4. المطلب الثاني: العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول:

لقد ساهمت الكثير من العوامل في إظهار هذا المسرح، فقد نشأ من عدة ظواهر فنية، اشترك في تحديد معالمها عدد من الكتاب الذين ثاروا على تقاليد المسرح القديمة، وسخروا من أعمال كبار الكتاب التقليدين. فمن هذه العوامل:

1. أدب الخرافة والخزعبلات:

الخرافة حكاية أسطورية تنسجها مخيلة الشعوب، أو تصوغها ألسنة المحدثين والرواة، يسود فيها الخيال، وتتخللها الخوارق والغرائب، ويكون أبطالها من الإنس أو الجن، أو من الحيوان أو الجماد، وتحمل في مدلولاتها أبعاداً فلسفية، وأخلاقية...الخ. وهذه الخرافات قديمة جداً في آداب الأمم، شعراً ونثراً.

"ونجد في أقاصيص الأطفال الكم الهائل لهذه الخزعبلات والخرافة، ومن أمثال ذلك تجربة سويفت صاحب (أليس في بلاد العجائب)، وجول فيرن صاحب الرحلات العلمية الخيالية، فقد كانت تجربتهم تجربة الحرية المطلقة التي توصل إلى ابتداع واكتشاف عوالم أخرى من الخيال. فالطابع الغالب على قصص الخرافة عندهم، أن العالم يتحرر من قيود المنطق الصارمة ويصبح كاللاوعي. وهناك نوع آخر من أدب الخرافة يقوم على السخرية من خزعبلات اللغة وقصورها، فنجد 'جوستاف فلوبير' الذي عمد إلى دراسة (حماقات الإنسان)فجمع التعبيرات اللغوية الشائعة الخالية من المعنى، فأصبحت شبيهة بالخرافة. وجاراه في ذلك 'يونسكو' كبير كتاب مسرح اللامعقول الذي اهتم بالصيغ اللغوية الخالية من المعنى."[1]

2. أدب الرموزوالأحلام:

من التقاليد القديمة استعمال أساليب الأسطورة والحلم. وقد خفت وطأة الأسطورة التي هي حلم جماعي في الأدب ، إلا أنها عادت تطل في مسرح اللامعقول.

---

[1] ينظر: ليلى آل حماد، التأثير الغربي في ظهور مسرح اللامعقول العربي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1426- 1427هـ، ص3- 4.

يرتبط أدب الأساطير والأحلام ارتباطاً كبيراً باستخدام الرموز التي لها تأثير. وقد استخدم الأسلوب الرمزي على المسرح لما له من الأهمية التي تتجلى في:

- أولاً: للتعبير عن العالم الواقعي تعبيراً شعرياً.

- ثانياً: لتجسيد عوالم جديدة لم تطرق من قبل.

" وهكذا تبدو الحياة من خلال الأسلوب الرمزي حلماً والواقع مسرحاً كبيراً. ويمتاز هذا الأدب بعدم التسلسل المنطقي والتحولات الفجائية على الأشخاص والتنقلات المباغتة بين الأماكن والأزمان، بل إن الزمان والمكان لا وجود لهما أيضا (كسر الوحدات الثلاثة)، وهذا طبعا من أجل تصوير أحاسيس القلق والذنب التي تجول في قلب الإنسان الذي ضل سبيله في عالم متحجر من الروتين والصيغ الرتيبة. وتبقى كل هذه مقومات لمسرح اللامعقول. "[1]

3. الفلسفة الفرويدية(Freudian):

المدرسة الفرويدية النفسية، كشفت عن حقيقة أن معظم تصرفات الإنسان التي نراها لا تتطابق مع ميوله ورغباته، ولمعرفة الواقع النفسي لا بد من نقل الدراسة من ساحة الشعور إلى ساحة اللاشعور والعلاقة بينهما، واكتشفت أيضا هذه المدرسة زيف التصرفات الواقعية وأشارت إلى واقع نفسي آخر هو الواقع الصادق الذي يريد الإنسان أن يحققه، " وإن السبيل إلى كشف هذا الواقع النفسي الحقيقي هو رفضنا ما يقدم لنا على أنه يدل على حقيقة الإنسان من تصرفات منطقية، لنصل بعدها إلى الدوافع النفسية العميقة التي ستكشفها لنا الحالات الشاذة في عرف المجتمع مثل الجنون والحلم وزلات اللسان، وهكذا فعل مسرح اللامعقول فلم يقف عند حدود العمليات العقلية الشعورية، أو عند حدود المنطق المألوف الشائع، بل حاول اختراق هذه الحجب والوصول إلى أعماق النفس "[2].

---

[1] ينظر: ليلى آل حماد، المرجع نفسه، ص 04.

[2] ينظر: يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969، ص6- 7.

4. الفلسفة الوجودية (Existentialism):

ظهرت هذه الفلسفة في فرنسا ، بعد الحرب العالمية الثانية في القرن العشرين؛ وتقوم على تحليل الوجود ثم الانتقال منه إلى النفس الإنسانية، لترى مدى التطابق بين النفس والوجود، وقد استفاد مسرح اللامعقول من النظرة الوجودية بصورة عامة ومن فكرتها عن عزلة الفرد في المجتمع الحديث بصورة خاصة. مثل مسرحية قصة 'حديقة الحيوان'، "لإدوارد ألبي" التي يعرض فيها عجز الإنسان عن التواصل مع إنسان آخر، رغم كل الجهود والمحاولات التي يبذلها، والقفص الذي يشير إليه هو رمز لما وضعه المجتمع من أعراف وقيود تجعل الذات حبيسة وتعجز عن الاتصال اتصالاً مثمراً مع الآخرين.

5. الماركسية(Marxism):

التأثير الظاهر للماركسية في مسرح اللامعقول يظهر في رفض الحياة البرجوازية، ونقد العلاقات الاجتماعية التي جاءت بها البرجوازية، واتهامهم الحياة بالتفاهة والسخافة والعبث، فهذه الحياة التافهة العابثة هي حياة الإنسان بصفة عامة.

6. مسرح البيركامو(Albert Camus):

فكرة العبث أو اللامعقول عند كامو هي أن الوجود عبث لا من حيث أنه وجود، بل من حيث علاقة مكوناته مع بعضها، فكل شيء في الوجود معقول ولكن علاقة الأشياء مع بعضها غير معقولة، " وقد بلور فكرته في كتابه:(أسطورة سيزيف) عام 1942م، وأسسها على العزلة التي تواجه الإنسان في العالم والكون وذلك لعدم معقولية العالم، وتسلط الأقدار على رقاب الناس، وعجز الكلمات. ومن هذه الفكرة انطلق كتاب اللامعقول في نظرتهم إلى الوجود فقدموا موضوعاتهم من زاوية أن كل شيء عبث، فالكل باطل، وهذا ما جعل مسرحهم يبدو جديداً ثائراً متمرداً. "[1]

7. الدادية(Dadaism):

في عام 1916م تشكل في أحد مقاهي سويسرا جماعة من الأدباء والفنانين تحت

---

[1] ينظر: ليلى آل حماد، المرجع السابق، ص 4- 5.

رئاسة الشاعر 'تريستان تزارا'، وكانت تقضى أمسيات صاخبة ضاحكة تقرأ فيها أشعاراً وتقدم معزوفات ومسرحيات، الهدف منها كلها تحطيم الفن نتيجة اليأس الذي خيم على كتاب تلك السنوات من جراء الحرب العالمية الأولى وويلاتها. وكانت تصور الصوت الإنساني في كفاحه ضد عالم من الضجيج المزعج الذي لا مفر من تأثيره. وتبحث دائماً عن أساليب جديدة للتحريض، وكان سبيلها هو اللامنطق، وتضخيم حماقات البشر.

8. السريالية(Surrealism):

في عام 1920م، ظهرت في فرنسا هذه النزعة المتطرفة التي تدين بالحرية المطلقة، والخروج على كل عرف وتقليد، وكان اعتمادها على العقل الباطن، حيث تستمد إلهامها من الأحلام ودفعات اللاشعور، أو اللاوعي الباطن. والاعتماد على الخيال في إدراك اللاشعور، وعدم الاعتراف بالمنطق. بل وصل الحال بأصحابها إلى التمرد حتى على الأصول الرتيبة، حتى إنهم صرحوا باحتمال أن يكون مجموع اثنين واثنين، ليس أربعة، فقد يكون خمسة أو ستة إلى آخر ما توحي به المخيلة بلا حدود.

وهذه النزعة المتطرف المتمردة هي أيضا تلتقي كثيراً مع مسرح اللامعقول.

9. ألفريد جاري(Alfred Jarry):

" في عام 1896م قدمت على أحد مسارح باريس مسرحية 'أوبى ملكاً' 'لألفريد جاري'، وكانت صورة مركبة لنزعة الحيوانية في الإنسان، لقسوته وحمقه، والثورة على المجتمع، وقال 'جاري' عن مسرحيته بأنه أراد بها أن تكون مرآة خيالية يرى فيها الجمهور نفسه وطبيعته الشريرة على حقيقتها. "[1]

10. انتونين أرتو(Antonin Artaud):

تتجلى أهمية أرتو بالنسبة لمسرح اللامعقول في كتاباته النظرية التي جمعها عام 1938م بعنوان 'المسرح وبديله' وكانت رؤيته للمسرح كمنبع للسحر والجمال والإيحاء الاسطوي، واحدة من أهم الرؤى التي أثرت في تاريخ المسرح الحديث، وطالب بلغة للمسرح

---

[1] ينظر: ليلى آل حماد، المرجع نفسه، ص05.

تُقالُ فيها الكلمات وتتقدم الإضاءة والصوت والإشارة والحركة، فوضع اللبنة لكثير من الأسس التي قام عليها مسرح اللامعقول.

11. مسرح تشيكوف(Chekhov):

" إن لتشيكوف فضل نقل المسرحية العالمية من عالم الصخب والانفعالات إلى عالم الجيشان العميق والهدوء السطحي. ففي مسرح اللامعقول لتشيكوف تبدو الحياة مملة، عادية، بعيدة عن الضوضاء والضجيج ، وتكديس لإنتشار الحياة اليومية ذات الدلالة العميقة، ومن خلال استعراض أشياء سطحية عادية يغوص القارئ أو المشاهد إلى الأعماق.

12. بيراندیلو(Pirandello):

لقد تأثر مسرح اللامعقول بفكرة 'بيراندیلو' في 'نسبية الحقيقة' وإرجاع عالم الحقائق إلى النفس بحيث يبدو للمشاهد بأن 'بيراندیلو' يرمي إلى إقناع الناس بعدم وجود حقيقة البتة."[1]

هذه هي مجمل التأثيرات التي أثرت في مسرح اللامعقول، فهي مؤثرات تتفاوت من كاتب لآخر، فقد نجد مثلاً تأثير لكامو في كاتب من الكتاب لا نجده في غيره، بل قد تتأثر مسرحية من المسرحيات لكاتب واحد بمؤثر من المؤثرات لا نجده في بقية المسرحيات، كما إن هذه المؤثرات هي أشبه بلقاء تم بين مسرح اللامعقول وهذه المؤثرات، فمسرح اللامعقول لم يعتنق فلسفة معينة، فهو ليس مسرحاً ماركسياً ولا فرويدياً ولا وجودياً، ولكنه مطلع على هذه المذاهب وغيرها، وهو يستفيد منها كلها، فمسرح اللامعقول لا يترجم أفكار الوجودية أو الماركسية ليمسرحها، بل يكشف عن بنية الحياة في الحياة نفسها. وبذلك التقى مع الماركسية والوجودية وغيرها.

---

[1] ينظر: ليلى آل حماد، المرجع نفسه، ص5- 6.

الفصل الثاني:

تجربة اللّامعقول في المسرح المعاصر

1. المبحث الأوّل: من المنظور السريالي والرّمزي إلى العبث في المسرح المعاصر.

1.1. المطلب الأوّل: المذهب السريالي في المسرح :

المذهب السريالي أو السريالزم هو ذلك المذهب الذي يحلّق بنا وراء الحدود المألوفة أو ما نسمّيه الواقع، والذي يُحاول أن يمدّ الآداب والفنون لهذا السّبب بما لم تألفه من المواد الغريبة عليها، أو المواد التي لم يسبق للكتّاب والفنّانين أن استعملوها، إمّا رهبة منها أو جهلاً بها أو لعدم قدرتهم على إيجاد طريقة لإستعمالها، ومن ذلك المزج في المسرحية الواحدة أو الصّورة أو التّمثال الواحد بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن. ومن ضرورات هذا المزج ألّا يخضع الكاتب أو الشّاعر أو الفنّان لأصول المنطق والتّفكير المعقّد السّليم، وذلك لأنّ من أهمّ قواعد السريالزم أن تتغلّب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية المزج بين كلّ منهما في رواية الكاتب أو قصيدة الشّاعر أو صورة الرّسام أو تمثال ...الخ.

ويسهل على من يمعن النّظر في هذا الكلام أن يُدرك كيف توشك الرومنسية أن تقترب من السّريالزم، لأنّ من أهم أصول الرّومنسية تغليب العاطفة والخيال على الأمور العقلية .. ويغدو أعداء السريالزم فيقولون إنّه 'بدعة جديدة' لتحويل الرومنسية إلى ابتذال وسخف.

" ومهما يكن من اختلاف الآراء في السريالزم، فإنّ الكاتب أو الفنّان الذي يأخذ بهذا المذهب يُفضّل ألّا يرتبط بالأوضاع المعروفة في المذاهب الأخرى، وهو لذلك يأبى التقيّد في المسرحية مثلاً بقالب واحد يصبّ مسرحيته فيه، كما يصنع الكاتب الكلاسيكي أو الكاتب الطّبيعي أو الكاتب الواقعي، بل هو يُؤثر التّنقّل في المسرحية الواحدة بين الأجواء المختلفة، الأجواء السّائبة المتحلّلة من العرف والتّقاليد، وهذا التّحلّل من العرف والتّقاليد هو من سمات الرّومنسية، إلّا أنّ السّريالزم تحلّل من القيم الأخلاقية وجعلها تفلت " [1]،

---

[1] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2009، ط1، ص184- 185.

من ربقة العقل (القديم)، الذي زلزلت أركانه نظرية النّسبية الجديدة وما أذهل به 'فرويد' ألباب العالم من أبحاثة السيكولوجية العجيبة، التي أثبتت مدى تسلّط عقلنا الباطن وهيمنته القاهرة علينا وتحكّمه في تكييف أخلاقنا، وبالتّالي عقلنا الواعي، وما أذاعه 'هيجل' من ضرورة هدم الماضي كلّه لبناء مستقبل سعيد على أنقاضه، وما دوى به صوت 'ماركس' من ضرورة هدم الرّأسمالية وقيام نظام يُنصف العامل ويشدّ أزره ويُنقذه من أنياب الرّأسمالية .. فهؤلاء الثّلاثة إذن: 'فرويد'، 'هيغل' و'ماركس' هم المسؤولون عن ذلك السريالزم الذي لم يبتكروه، بل ربّما لم يكونوا يعرفون عنه شيئاً.

مرّ السريالزم بعد ذلك في أطوار ثلاثة: أوّلها من سنة 1920م إلى سنة 1924م، وهي تلك الفترة التي كان يتلمّس فيها طريقه إلى الفنون والآداب والسّياسة، وذلك عن طريق استحداث الوسائل التي يستطيع بها تسخير العقل الباطن للإنتاج في هذا الميدان الفسيح الرّحب، أما الطّور الثاني من سنة 1925م إلى سنة 1930م، وهو ذلك الطّور الذي تحقّق فيه كيان السيريالزم بقيام الشّيوعية الدّولية، وكان ذلك مصحوباً بالإنتاج الفعلي في عالمي الأدب والفنون وفقاً للأصول اللّاشعورية (التّلقائية) الخاصة، ثمّ يأتي بعد ذلك الطّور الثّالث، وهو ذلك الطّور الذي أخذ فيه معتنقوا السريالزم يتحلّلون بالتّدريج من ربقة موسكو السّياسية، وهو تحلّل يكاد يكون ردّة إلى الأصول التي ثار عليها منشئو السّريالزم الذين كانوا يُنكرون الوطنية، ويستهزؤون بالشّرائع، ويسخرون من التّقاليد، ويزدرون الأديان، ويكفرون بالأسرة ...

" وكان من آثار هذه الرّدّة أن أصبح كتاب السريالزم وفنّانوه يتهاونون إلى حدّ ما في الكتابة اللّاشعورية أو التّلقائية التي يكتبها الكاتب، وعادوا يُجيزون الكتابة الشّعورية إلى حدٍّ ما، كما أجازوا ذلك الفن أيضاً، هنا نشأت طريقة جديدة، أو وجه جديد من أوجه السيريالزم، هي طريقة الاضطراب الذّهني (البارانويا) الذي ينتاب الكاتب السّريالي فيها حالة

أشبه بالشّرود الفكري، هذا الإضطراب الذهني يصدر عن مزاج سوداوي يجعل أفكاره "[1]،

---

[1] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المرجع نفسه، ص185- 186.

مفكّكة يكاد الرّبط بينها يكون معدوماً. وهذا هو السّريالزم الحديث الذي نشأ في باريس واستقرّ فيها حتّى اقتحمها الألمان في الحرب العالمية الثّانية، فهاجر منها إلى أمريكا واستقرّ في الولايات المتّحدة وتأثّر به كثير من أدبائها وفنّانيها، كما تأثّر به كثير من كتّاب المسرح الذين يُثيرون في القارئ أو المتفرّج الكثير من مشاعر الرّحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يُصوّره خيالهم المنطلق من صورة الرّوح الإنساني الكائن في أعماق النّفس ولا يُحسن إظهاره إلّا هؤلاء السّرياليون، وعلى رأسهم 'وليم ساروين' سنة 1980م، الذي كتب عدداً من القصص والمسرحيات السّريالية، التي لاقت إقبال القرّاء عليها ونالت إعجاب الكثير من المتفرّجين، لكن النقاد الأمريكيون قابلوها بالهجوم ورفض لأفكاره.

" والذي نُحبّ أن نلفت النّظر إليه هو أنّ المسرحيات السّريالية تكاد تُشبه المسرحيات الطّبيعية من ناحية عدم اشتمالها على ذروة، ومن ناحية أنّها مجرّد عرض صور لا تربطها إلّا فكرة عامّة."[1]

" لقد كان للعالم النفسي الشهير 'سيجموند فرويد'، خاصة نظرياته المتعلقة بالأحلام واللاشعور، أكبر الأثر في ظهور السريالية، حيث رأى بعض الكتاب أمثال 'بريتون' أن اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية، كفيل بإنتاج تجارب فنية خلاقة ثرية. يقول 'أندري بريتون' في هذا الصدد: " إن السريالية ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أي شيئ آخر، وبأن بعض أنماط التداعي الذهني التي لم يعرها أحد اهتماما من قبل، قادرة على أن تكتشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل والمنطق. "[2]

وبناءً على هذا القول نقول أن السريالية تدعو إلى إطلاق العنان للفكر والذهن تماما، وعدم تقييده بقواعد وغايات معينة، وترى أن هذا كفيل بتخليص الذهن من جميع الأنماط الآلية المفروضة عليه.

---

[1] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المرجع نفسه، ص 187.

[2] ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، 1997، ص62.

لقد امتد هذا التيار السريالي، ليشمل في القرن العشرين كل من التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما، حيث ابتدع ' بريتون ' تكنيكا لتحقيق الأدب الذي طالما كان يحلم به، وهو أدب يعكس حياة النفس في الأحلام والغيبوبة والنوم، فوضع تدريبا جديدا أسماه 'أتوماتيزم' (الحركة الذاتية). كان هذا التكنيك يهدف من خلاله إلى محاولة اقتناص وفهم المعاني والصور التي تتداعى في الذهن بصورة عفوية مشتتة، وكانت وسيلته هي إملاء الأفكار والكلمات والصور، التي ترد إلى الذهن دون أي تدخل من العقل الواعي، ودون إدخال أي تعديل عليها، (بمعنى توخي التلقائية التامة في التعبير).

وعلى هذا كان بريتون ينصح الكتاب والشعراء بالكتابة السريعة الغريزية، وبتسجيل لجميع ردود الأفعال التي يمرون بها، والإبتعاد تماما عن محاولة الكتابة بصورة واعية، ويرى أن الصدفة وحدها خليقة بإحداث تدفق اللاوعي الذي اعتبره المادة الوحيدة للفن.

" لقد لجأ الكثير من السرياليين إلى التنويم المغناطيسي وإلى تناول العقاقير، التي تجلب حالة الغيبوبة والهذيان، لغرض التنقل من العقل الواعي إلى اللاوعي أين تكمن تلك المنطقة الغامضة في النفس البشرية هذه المنطقة التي توحد الأضداد: الجمال والرعب، الحياة والموت، الماضي والمستقبل، الواقع والخيال، الحلم واليقظة ... هذه المنطقة التي اعتقد السرياليون أنها تحوي الحقيقة الخالصة للنفس البشرية تحوي السر الغامض والحقيقة المطلقة."[1]

" إن الحركة السريالية في المسرح العبثي بأقطابها جميعا هي حركة أكدت على قصور المنطق والعقل الواعي، وقدمت الحلم واللاوعي، ثم الأسطورة كركائز أساسية في فهم حقيقة النفس البشرية، وأكدت أن النفس حياة كامنة وثرية، مليئة بالمتناقضات، وكسرت قواعد التعبير المعروفة في شتى الفنون. "[2]

---

[1] ينظر: نهاد صليحة، المرجع السابق، ص62 إلى غاية ص71.

[2] ينظر: ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995، ص257 إلى غاية ص264.

" نشير في الأخير أن المذهب السريالي ومع مايتسم به في استيحاء العقل الباطن أو اللاوعي، فإنه استطاع أن يقدّم إلى عالم الفن وجهة نظر جديدة، يتحرر بها من طرائق العقل الواعي في التعبير، ومن سطحيته في التفكير، وأن يتمتع بالذخيرة الكامنة في العقل الباطن. "[1]

2.1. المطلب الثاني: الرّمزية :

رغم انّ المدرسة الرّمزية ظهرت في أواخر القرن التّاسع عشر حوالي عام 1870، إلّا أنّ استخدام الرّمز في الأدب كان قديما قدم الأدب نفسه، وهذا كما يُؤكّده لنا النّاقد 'نارتن تيرفل' بقوله: «بل إنّنا يُمكن أن نصف كلّ أدب أوربا بأنّه أدب رمزي»، فاستخدام الرّمز في التّعبير ما هو إلّا مظهر من مظاهر اللّغة، والاختلاف الحقيقي بين الرّمزيين وغيرهم من الأدباء الذين استخدموا الرّمز كوسيلة أدبية فعّالة، يتجلى في محاولة الرّمزيين استخدام تلك الأداة اللّغوية كوسيلة لاختراق ستار الغيب والنّفاذ إلى عوالم لا تتوصّل إليها الحواس، والوصول إلى ما أسماه 'رامبو' في 'رسائل كاشف الغيب' «بحالة من التّوحّد مع الله»، بحيث نرى صورته المقدّسة ونرتفع فوق تفاهات الحياة اليومية لنكشف أسرار الوجود ونعبّر عن ما يستحيل التّعبير عنه، لقد حاولت المدرسة الرّمزية إعطاء الرّمز وظيفة روحية وبُعداً دينياً، بدلاً من اعتباره أحد الأساليب الفنّية التي نستعملها في التّشبيه أو الاستعارة أو الكناية.

يقول الفيلسوف والناقد 'إرنست كاسيرر': " إنّ كلّ فنّ في الواقع هو فن رمزي يرمي إلى تجسيد المعاني عن طريق الرّمز، سواء كانت هذه المعاني بسيطة وملموسة في الحياة اليومية العادية (هذا كما نجد عند المدرسة الطّبيعية)، أو غريبة غير مألوفة تنتمي إلى عالم ما فوق الحواس "[2] (كما هو الحال عند الرّومانسيين أو الرّمزيين).

لقد كان عالم ما فوق الحواس وعالم المعاني غير المألوفة هو العالم الذي تصدّى له

---

[1] فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ط1، ص223.

[2] ينظر: نهاد صليحة، المرجع السابق، ص15.

الرّمزيون ليعبروا عنه، حيث استخدموا لغة تنتفي منها الدّلالة المباشرة وتعتمد أساساً على الموسيقى والايحاء.

1.2.1. الفرع الأوّل: ما هو الرّمز:

الرّمز هو عبارة عن علامة أو إشارة ربما قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة،... لها دلالة معروفة أو معنى معيّن في مجال التّجربة الإنسانية، وربّما كانت اللّغة الهيروغليفية التي تعتمد على الصّور أوضح مثال على الرّمز في هذا التّعريف البسيط .

وترتبط الإشارات أو العلامات بمرور الوقت بشحنات شعورية تكون أحياناً متوارثة، وأحياناً أخرى فردية مستقاة من تجارب نفسية خاصّة، كارتباط صورة الأسد بالقوة والسأدة، وعندما ترتبط إشارة معيّنة بشحنة شعورية متكرّرة، نجد أنّ دلالة الرّمز قد تخطّت عالم التّجربة الحسّية البسيطة إلى عالم النّفس والمعاني المجرّدة وأصبح تحديدها أكثر صعوبة، في هذه الحالة لا يُصبح الرّمز له مدلوله على عالم الحواس وإنّما وسيطاً بين عالم الحسّ وعالم الرّوح والمشاعر، أي يُصبح أداة للإيحاء بمعانٍ قد يصعب التّعبير عنها بأيّ صورة أخرى، كما يُصبح وسيلة لاستكشاف المعاني الثّابتة خلف المظاهر الحسّية الزّائلة أو المتغيّرة.

" واستخدام الرّمز ملكة أساسية في التّفكير البشري «كان الإنسان البدائي – كما يقول الفيلسوف الألماني 'ج. هيردر' يرى شجرة عالية تمتدّ فروعها العظيمة إلى السّماء فتتملّكه الرّهبة، وعندما تتحرّك أغصانها يكاد يرى الخالق يتحرّك فيخرّ ساجداً ويتعبّد، وفي هذه الحركة كانت بداية الانتقال من عالم الرّؤية المحسوسة إلى عالم الفكر المجرّد»، أي انّ الإنسان في مراحل تطوّر الثّقافة الإنسانية الأولى، كان الرّمز وسيلته الأساسية لاستشفاف معنى الكون والدّلالات الرّوحية للأشياء المحسوسة."[1]

بعدها وفي مرحلة متقدّمة تعلّم الإنسان الأسماء، وأصبحت الأسماء رموزاً لتجارب حسّية وشعورية، واكتسبت معظم الأسماء دلالتين: دلالة أولى تنتمي إلى عالم حسّية

ينظر: نهاد صليحة، المرجع نفسه، ص 16- 17.

الحواس، أي الشّيء المحسوس الذي يُشير إليه الاسم، ودلالة ثانية تنتمي إلى عالم الرّوح، أي الشّحنة الشّعورية التي يُثيرها تذكّر الشّيء في نفس الإنسان، واصبح الرّمز لا يستدعي صورة فقط، وإنّما عدة صور من التّجربة الإنسانية.

2.2.1. الفرع الثاني: أنواع الرّموز:

هناك الرّموز الجماعية المتوارثة، وهي ما أسماها العالم النّفسي الشّهير 'يونج' بالرّموز الفطرية التي تنتمي إلى الوجدان البشري الجماعي، تلك الرّموز التي رصدها وناقشها باستضافة عالم الأجناس، وأيضا هناك الرّموز الفردية التي ترتبط بوجدان الشخص بمفرده وتكون نتاج تجاربه الخاصّة، وتتمثّل تلك الرّموز الفردية في الحياة اليومية في عادة التّفاؤل والتّشاؤم من أشياء تختلف من شخص لآخر، فالقطّة السّوداء قد تكون رمزاً للخير عند شخص ما، بينما تكون عند آخر رمزاً لشرٍّ مستطر !

3.2.1. الفرع الثالث: الرّمز في الفن والأدب :

الرّمز في الفنّ والأدب له نفس الوظيفة، فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التّجربة الفنّية في صورة مكثّفة ومركّزة لها نفس الشّحنة الشّعورية التي تُميّز التّجربة. إنّ استخدام الرّمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، كما ذكرنا من قبل، إلّا أنّ الوعي النّقدي بالرّمز كوسيلة أدبية فعّالة لم يتبلور حتّى القرن التّاسع عشر.

" في القرن السادس بعد الميلاد، كانت هناك عدة محاولات لعالم اللغة الإغريقي 'فولجتياس' في تحديد البعد الرمزي في الأسماء عن طريق تتبع اشتقاقها اللغوي، كما حاول أيضا الكثير من علماء الفقه واللغة في العصور الوسطى وصف وتحليل رمزية الكتاب المقدس، وتقسيم رموزه إلى رموز لها دلالات مباشرة حسية، ورموز لها دلالات روحية تتخطى عالم الحواس مثل: رموز الماء والشمس، ثم جاء بعد هذه المحاولات، محاولة 'دانتي الشهيرة' لتحديد المستويات الرمزية في قصيدة 'الخالة' الكوميديا الإلهية. "[1]

" لقد استخدم أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع عشر

---

[1] ينظر: نهاد صليحة، المرجع نفسه، ص18- 19.

الرّموز والقصة الرّمزية في أعمالهم بإبداع شديد، حتى أن مسرحية 'العاصفة' التي كتبها شكسبير في أوائل القرن السابع عشر يمكن أن نعتبرها بحق أبدع عمل درامي رمزي على الإطلاق، وبالرغم من هذا، إلا أن الوعي النقدي بالرمز لم يتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية إلى أن ظهرت الفلسفة المثالية في ألمانيا. بتأثير من نظرية الفيلسوف 'كانط' في المعرفة إبان فترة التيار الرومانسي الذي ساد أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر. "[1]

" عندما نتحدث عن الحركة الرمزية في الأدب الأوروبي الحديث، نجد أنها حركة نشأت في أواخر القرن التاسع عشر، فكانت بداية ظهورها في أول الأمر في فرنسا، حيث كان أبطالها رجالا بعيدين كل البعد عن المسرح، أبرزهم: 'ستيفان مالارميه' و' جان أرثر راميو'

و 'شال بودلير' و'بول فيرلين' والشيئ الذي حفّزهم على حركتهم الرمزية هو الرد على رجال المذهبين الواقعي والطبيعي، حيث أنكروا على هؤلاء اهتمامهم بظواهر الطبيعة والواقع، وتمسكوا بنظريتهم التي تزعم أن الحقيقة لا تبدوا في صورتها الصادقة والأصلية لكنها تتبدى في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها مباشرة. والطريقة المثلى في الكشف عن هذه الأعماق هي بواسطة الرمز والإيحاء والتلميح وليس بالجهر والفضح والتصريح؛ فالثلاثة الأولى هي عوامل خلاقة تُولِّد المعاني في ذهن القارئ والمتفرج، بينما الثلاثة الثانية التي تعكسها تولد الهدم وتخريب الصور الفنية وتعويذ ذهن المتفرج على الإعتماد على غيره في معرفة الأشياء والوقوف به عند ظاهرها فقط.

لقد كان معظم الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي، سواء كان أدباً اجتماعياً أو أخلاقياً، وهم يستخدمون الرّمز لمجرد الترف الذهني واللذة الفكرية المجردة، ولهذا كان مبدؤهم الذي يتشبثون به هو مبدأ: (الفن من أجل الفن) و(الصور الجمالية من أجل الصور الجمالية) وقد خالفهم في ذلك كثير من الرّمزيين المسرحيين وفي مقدمتهم ' إبسن ' و' وميترلنك ' وغيرهما."[2]

---

[1] ينظر: نهاد صليحة، المرجع نفسه، ص19- 20.

[2] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المرجع السابق، ص98 إلى غاية ص100.

شكل المذهب الرّمزي ثورة على الواقعية والبرناسية، فالرمزية تؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة وخفية، وأن المشاهد الواقعية ليست إلا ألوانا من الإيهام والتمويه، وإن الذي ينشد الحقيقة عن طريق الإكتفاء بملاحظة الظاهر فقط، فهو كمن غره السراب.

والحقيقة البشرية في مفهومهم لا تتحقق إلا بإرهاف الحس، وإمعان التأمل، وإعمال البصيرة، والإستسلام لأحلام اليقظة.

" إن اكتفاء الرمزية بالإيحاء النفسي والتصوير العام في التعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة، بمثابة تمرد على الكلاسيكية التي تؤمن بالعقل والموضوعية، فالرمزية اتجاه فني يغلب عليه سيطرة الخيال، سيطرة تجعل الرّمز دلالة أولوية على ألوان المعاني الفعلية والمشاعر العاطفية، بحيث ينبري الفنان إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط، وهي التي تمس وحدها لغة التعبير . لقد عَمدَ الرمزيون إلى نقل صور العالم الخارجي وتوظيفها لتصوير مشاهد غريبة، لاتستطيع دلالات اللغة التعبير عنها؛"[1] وعلى العموم نستنتج أن للرمزية ثلاثة إتجاهات:

1. **إتجاه غيبي:** خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي، وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه.
2. **إتجاه باطني:** وهو السعي إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي.
3. **إتجاه لغوي:** خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب.

4.2.1. الفرع الرابع: الرّمزية في المسرح :

إنّ تطبيق الرّمزية على الصّناعة المسرحية أمر معروف، كما أنّ استخدام الرّموز على الخشبة ليس بالشيء الجديد، ففي المسرح يستطيع شيء ما أو موقف أن يوحي مباشرة

---

[1] ينظر: فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ط1، من ص217 إلى غاية ص220.

مباشرة بفكرة أو إحساس أعظم من ذاته، ومثال على هذا نرى أن العاصفة كرمز استعمل في عدة مسرحيات له مدلوله المعبر عن استياء السّماء وغضب الآلهة.

"وسواء في التّراجيديا الرّاقية أو الميلودراما الشّعبية، يُفسّر صوت ومشهد الرّعد والبرق بطريقة تشاؤمية من قبل المتفرّج في أي مكان، وللتّاج أيضا رمزية مؤثّرة عند 'شكسبير'، فوجوده بين الملك وبولينغبروك في 'ريتشارد الثّاني' يدلّ دلالة واضحة على التّنازع على السّلطة في المملكة، لقد أصبحت مثل هذه الرّموز تقليدية وعامّة في تأثيرها الواضح، تماماً كاللّون الأحمر الذي يدلّ على الخطر أو الرّحلة التي ترمز للحياة.

يُمكن للرّمز أن يكون قوياً، إذا ما تم اقتناؤه ودراسة معناه ودوره بعناية ليصبح مفهوما، حتّى ولو كان هذا الرّمز شخصياً بالنّسبة للشّاعر أو المؤلّف المسرحي.

وانطلاقا من مصطلح الخصوصية كمبدأ عند بعض المؤلفين الرمزيين، يرى الباحثان أن حرية المؤلف الرمزي في اختيار الرموز، والإيحاءات، والصور التي لها تأثير على مجمل المزاج العام للمسرحية، بقصد جعل المشاهد يفهم الحدث على الخشبة بالمستوى الذي أراده هو بالدرجة الأولى، أو بالمستوى المغرق في خصوصيته، جعلته يسقط في فخ القضاء على إحدى أهم مميزات الرمزية، وهي قدرتها على تعزيز مكانتها ومضاعفة مدلولاتها."[1]

وفي الأخير لا ننكر أنه يمكن للرمزية أن تكون طريقة مؤثرة وغنية، لا يمكن التنبؤ بإمكاناتها في التأليف الدرامي، في حين نفجؤ بمأثراتها أثناء العرض المسرحي، كما نلاحظ قدرة هذه المؤثرات على نقلنا من الواقع إلى اللاواقع، أو من عالم الشعور إلى اللاشعور، أو إلى عالم مملوء بإبداعات المخيلة الذهنية.

3.1. المطلب الثالث: العبثية في المسرح :

مع بداية عقد السبعينات في القرن العشرين، وفي الوقت الذي حاولت القُوَّتان العالميتان أن تتقاسما ترتيب العالم على نحو متوافق فيما بينهما، كان ثمة من الفنانين المبدعين الذين حاولوا التمرد على كل الأشكال والطرق والأساليب الفنية المتعارف عليها،

---

[1] ينظر: ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، المرجع السابق، من ص207 إلى غاية ص212.

والثورة على ما ترسخ من مدارس فنية في الشعر والنثر والسينما والمسرح ...

ومن هنا يعد المسرحي البريطاني 'هارولد بنتر' الحاصل على جائزة نوبل للآداب للعام 2005، أحد أهم أعلام المسرح العالمي في النصف الثاني من القرن العشرين، هذا ليس فقط بسبب حصوله على جائزة نوبل للآداب، وإنما لأنه أحد مؤسسي وأهم الذُّرَى الفنية في مسرح العبث، الذي يمثل ثورة على المدرسة الواقعية والطبيعية ويشكل تيارا قويا بين مسرحي القرن العشرين، ويتبين لنا هذا من خلال النظرة الفاحصة لمسرحيات 'بينتر'.

ظهر عدّة كُتّابٍ عبثيين زيادة عن 'هارولد بينتر' فخرجوا عن كل ماهو مألوف في تاريخ المسرح العالمي شكلا ومضمونا، وضربوا عرض الحائط كل المفاهيم والمعايير التي كانت تقاس عليها الدراما، فتجاهلوا في ثورة واضحة معالم عبقرية 'أرسطو ' وطروحاته الثلاثة في الحكم على العمل الدرامي الجيد وهي: العقد والزمان والمكان، فلم تظهر أي عقدة في مسرحياتهم واستبدلوها بالحوار، فكان ذلك الحوار مبتورا وغلبت عليه العامية وأحيانا السوقية، فلم تستطع الشخصيات فهم بعضها البعض، وصاحب هذا اعتقاد كل واحد منهم أنه مدرك للحياة تماما بينما لايستطيع الآخرون إدراكها.

أما المكان الذي كان عند أرسطو فقد جعلوه محدودا للغاية، ومثال ذلك: المكان في مسرحية 'صمويل بيكت' بعوان 'في انتظار غودو'، هو عبارة عن شجرة. وفي مسرحية 'جان جينيه' بعنوان 'الكراسي'، هو عبارة عن كرسي. وكذلك في مسرحية 'الغرفة' 'لبنتر ' هو عبارة عن غرفة، أما الزمان فأصبح غير ذي أهمية، فشخوص مسرحية 'في انتظار غودو' لصمويل بيكيت، تنتظر غودو منذ الخمسينيات من القرن العشرين، حيث يموت بيكيت في العام 1990 ولم يصل غودو بعد، ربما يكون هذا الإنتظار لغودو هو الملخص الذي يعبر حق التعبير عن إحدى مرتكزات العبثية كمذهب، وهو فقدان الزمن أهميته أو يكاد يكون الزمن منعدما، (هذا كما ذكرنا في مقومات وأبعاد دراما اللامعقول).

هنا تجدر الإشارة إلى أنه، لم يتمرد أحد على مدى تاريخ المسرح العالمي على

---

[1] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المرجع السابق، ص269 إلى غاية ص280.

طروحات أرسطو ، سوى أصحاب مدرسة العبث، فقدموا كل ماهو مغاير لأرسطو في شكل المسرحية ومضمونها؛ لكن المهم في مسرح العبث، أنه قدم لنا دراسة نفسية وفكرية للإنسان. وفي ما يلي نضع تلخيصا لبعض التقنيات الفنية في مسرح العبث الأكثر شيوعا:

"**1**- استبعاد القواعد التقليدية للمسرح، فلم يعد هناك بداية ووسط ونهاية، كما لايمكن الحديث عن حبكة درامية.

2- الحوار هو العبث بعينه، وكأنه تجسيد لما يمكن أن نسميه 'حوار الطرشان'.

3- يطغى الغموض على مسرحيات العبث، فالقارئ أو المشاهد لايجد تفسيرا للشخصيات ولا للأحداث، وأحيانا يكون ظهور الشخصيات في الزمان والمكان المحدد اعتباطيا.

4- الجو العام في مسرح العبث مجازي الطابع، والواقع السائد فيه هو أشبه بالكاريكاتير في مبالغاته، ولكنه كاريكاتير مخيف وغامض بدل أن يكون طريفا ومسليا.

5- وأيضا الحوار أو غياب الحوار بمفهومه المألوف، هو رمز الإغتراب، والحوار التقليدي معدوم بين الشخصيات، وإن وجد فهو لايعكس اهتماما بالآخر، بل انفصاما عنه وعجز عن فهمه."[1]

2. المبحث الثاني: مسرح المؤلف لا المخرج :

" ولد يونسكو عام 1912 برومانيا، من أب روماني وأم فرنسية، وبمرور عام على ولادته، ترحل عائلته إلى فرنسا، وتستقر في باريس. دخل يونسكو عالم الكتابة في سن صغيرة جدا، وأول نصوصه كانت عن حياته المضطربة والقلقة التي عاشها جراء خصام والديه المستمر.

---

[1] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المرجع نفسه، ص269 إلى غاية ص280.

[2] ينظر: فتيحة شفيري، خصائص أدب اللامعقول في مسرحية "ياطالع الشجرة" لتوفيق الحكيم، مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر 2014، ص02.

بدأ يونسكو يتحرر من الشكل المسرحي التقليدي مع أولى مسرحياته 'المغنية الصلعاء' "عام 1950، وفيها عالج مشكلة اللغة التي عجزت عن تحقيق التواصل بين الناس، وأتبعت هذه المسرحية بأعمال أخرى، حطم فيها يونسكو القواعد المسرحية الأرسطية، فكانت مسرحية 'جاك أو الإمتثال' و ' الكراسي' عام 1952، وفي فترة الستينيات كتب يونسكو ' الملك يموت' ثم مسرحية 'العطش والجوع'. هذه بعض أعماله التي كان له الفضل في إنجازها."[1]

" لقد انصبت ثورة يونسكو على العادات اللغوية بوصفها موصلا جيد من موصلات التفاهم بين الناس، وذلك أن يونسكو استطاع أن يكشف حقيقة على جانب كبير من الخطورة والأهمية، وهي الظن المتمحور حول اللغة، إذ نظن أننا نتواصل بها ونحقق نوعا من أنواع التفاهم، لكن كثيرا ماتؤدي بنا إلى أن نتقاطع ولا نتفاهم، هذا مايوصل الفرد للشعور وكأنه في عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الإتصال بينه وبين الآخرين.

تناول يونسكو ظاهرة اللغة باعتبارها وسيلة للتفاهم أو وسيلة قاصرة عن تحقيق التفاهم، وجعلها مدار الكثير من مسرحياته، وبخاصة مسرحية 'الخراتيت' والمسرحية نفسها عبارة عن ظهور حيوانات غريبة من نوع الخرتيت في إحدى المدن العامرة بالسكان، هذه الحيوانات لا أحد يعرف من أين جاءت، ولكنها ظهرت وأثار ظهورها الخوف في قلوب الناس الذين لم يتحولوا بعد إلى خراتيت.

انتشرت هذه الخراتيت وشغلت جميع الأماكن وأسكنت معها الخوف في قلوب السكان، فلم يهتد الناس إلى حل للخلاص من هذا الرعب المرافق لهم في كل وقت وحين، سوى أن يتحوّلوا هم بأنفسهم إلى خراتيت. فكان بالنسبة لهم أن الدواء الوحيد لهذا الداء هو أن يصاب الإنسان بالداء، وبالفعل كان هذا وأقبل الناس جميعا على هذا الدواء، إلا إنسانا واحدا ظل معزولا وفضّل الخوف على أن يتحول هو أيضا إلى خرتيت."[2]

---

[1] ينظر: فتيحة شفيري، المرجع السابق، ص02.

[2] ينظر: جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المرجع السابق، ص251 إلى غاية ص253.

" لقد انسحب هذا الإنسان عن تجمعات البشر الحيوانية وقطعان الخراتيت، وأجهد نفسه بالعزلة مقررا أن يظل إنسانا في وجه الحيوانات البشرية، فكان يرى بأن الإنسانية هي الشيء الوحيد الذي لايستطيع الإنسان أن يتنازل عنه."[1]

في هذا المبحث أردنا أن نعرج على التجربة العالمية لمسرح اللامعقول (تجربة المؤلف) عند يوجين يونسكو، والتعرض لأحد أعماله المسرحية المسماة بـ'الخراتيت' لنصّه 'الرينوسيروس'، والتي كان إقتباسها حرفيا من طرف الكاتب المسرحي الجزائري 'محمد شرشال' صاحب التجربة العبثية الثلاثية في الجزائر، هذا مايبين هو الآخر تأثر العرب بمسرح اللامعقول ونقله عنهم بداية بالإقتباس ثم تطويره نوعا ما.

وأيضا حتى يتسنى للقارئ فهم واستيعاب ماسيتعرض له البحث في الفصل التطبيقي.

3. المبحث الثالث: المنجز العبثي في مختارات المسرح الجزائري المعاصر.

مسرح العبث أو اللامعقول، شكل آخر من الأشكال التي طرقها مسرح الهواة، حيث جرّب كُتَّابُها الكتابة في هذا المذهب إما بالإبداع أو الإقتباس، "ومسرح اللامعقول يظهر في إحساس الإنسان بالعبث من جراء التكرار لترتيب الأحداث اليومية، التي تبدأ بالإستيقاظ والعمل ووجبة الطعام والنوم والشعور بالضجر والقلق، ثم اصطدام الإنسان بالموت وشعوره بمرور الزمن ومضيه إلى نهايته. كما يشعر الإنسان بنوع من العزلة والغربة عن العالم وعن الناس أو بغربته عن نفسه هو بذاته، هذا الإحساس الشامل بعبثية الوضعية الإنسانية، موضوع كثير من الكتاب المسرحيين الأجانب مثل: 'صمويل بيكت' و'يوجين يونسكو'، هؤلاء الكتاب اقتبس منهم الهواة كثيرا ومن بينهم نذكر'توفيق الحكيم' التي كانت أشكال مسرحياته العبثية التي اقتبسها، تتميز بأنها لاتتوفر على قصة ذات موضوع "[2]،

ينظر: جمعة أحمد قاجة، المرجع نفسه، ص251 إلى غاية ص253.

[2] ينظر: بعلي، حفناوي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، اتحاد كتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص241، 242، 243.

" هادف و واضح وبدايته ونهايته مختلفتين، والشخصيات فيها هي نوع من الدمى تتحرك بدون معنى، كما تعتبر اللغة من المشكلات الأساسية في هذا المسرح، فالحوار يُستخدم ليعبر عن تفكّك اللغة وتحللها بحيث تسبب سوء التفاهم وعدم التواصل وتكرار المترادفات وفقدان البناء النحوي. أما المكان والزمان فيعمّمان في المسرحية، فأغلبها تحدث في موقع رمزي وفي فراغ أو مكان منعزل منسي من العالم المادي، وينعدم في هذا الشكل أيضا التمييز بين الأشكال الدرامية وغالبا مايمزج بين المأساة والملهاة."[1]

برّر 'توفيق الحكيم' دخول مسرح اللامعقول إلى بلادنا بمبررات عديدة، نحاول حصرها في بعض الحجج والبراهين التي نذكر منها: رؤيته بأن اللامعقول موجود في الشعر الشعبي، فهناك أغاني شعبية عبارة عن كلمات ليست لها معنى، وكذلك بيّن وجوده التراث الفني في أثواب النساء، حيث نُبصِر رسومات تزينها لامعنى لها ولا دلالة، فهي رسومات عبارة عن مكعبات ودوائر وخطوط وألوان مجردة من كل معنى. ورأى أيضا أن التكعيبية هي فن اللامعقول، وبين وجودها في زخرفة مساجد المسلمين والمباني والأواني.

ومنه إذا كان 'توفيق الحكيم' يؤكد اللامعقول في مسرحنا وفي تراثنا العربي فإن مسرح اللامعقول في مسرح الهواة هو نتيجة تأثير التيارات الأجنبية عن طريق الإطلاع والقراءة والإقتباس. ويبرز هذا عن 'فريق 70 وهران' الذي أنتج مسرحية 'لعبة الثقيل' اقتبست عن 'يونسكو' والمسرحية هي جملة من التوترات تجتمع لدرجة الذروة ثم تنفرج، وهي ذات أبعاد متعددة تقوم على إيقاع إيحائي داخلي من وحدة المضمون والتجربة.

وتعرض مسرحية 'النائمون' أو 'أهل الكهف' التي كانت من إنتاج فرقة المسرح الحي

غرداية عام 1985، لنفس القضايا التي عالجها مسرح العبث، وهي مسرحية تجمع كثيرا

---

[1] ينظر: بعلي، حفناوي، المرجع السابق، ص 243.

من التقنيات والأشكال، وتعالج الواقع العربي وما حدث به، وتحلل الوضع الإجتماعي والسياسي، وبشكل لا معقول أيضا تبحث عن الدواعي وعن المسؤول عن كل ذلك، في حوار يجري بين البيضة والدجاجة.

" وكذلك من المسرحيات التي سارت على نمط اللامعقول عند الهواة، مسرحية 'الجدار' عام 1987 من إنتاج (فرقة جمعية الكوكب سوق أهراس) وهي مقتبسة عن 'الجدار' لـ 'جان بول سارتر'، تعالج المسرحية عدة قضايا منها السِّلم والعدالة والمساواة ومحاربة الإضطهاد، وتجري في فضاء محدود في السجن.

هذا ونجد كذلك مسرحية 'الكمال' قدمتها (فرقة الفن المسرحي لمستغانم) عام 1988وهي مقتبسة من مسرحية الكاتب 'صمويل بيكت' والتي كانت بعنوان 'أهبة الموت' هي تجربة في مسرح العبث، عرضت عدة مرات عام 1975 وقد سبق ل 'عبد الرحمان كاكي' أن اقتبسها في أواخر ثورة التحرير، وقيل له يومها (أنت مجنون). "[1]

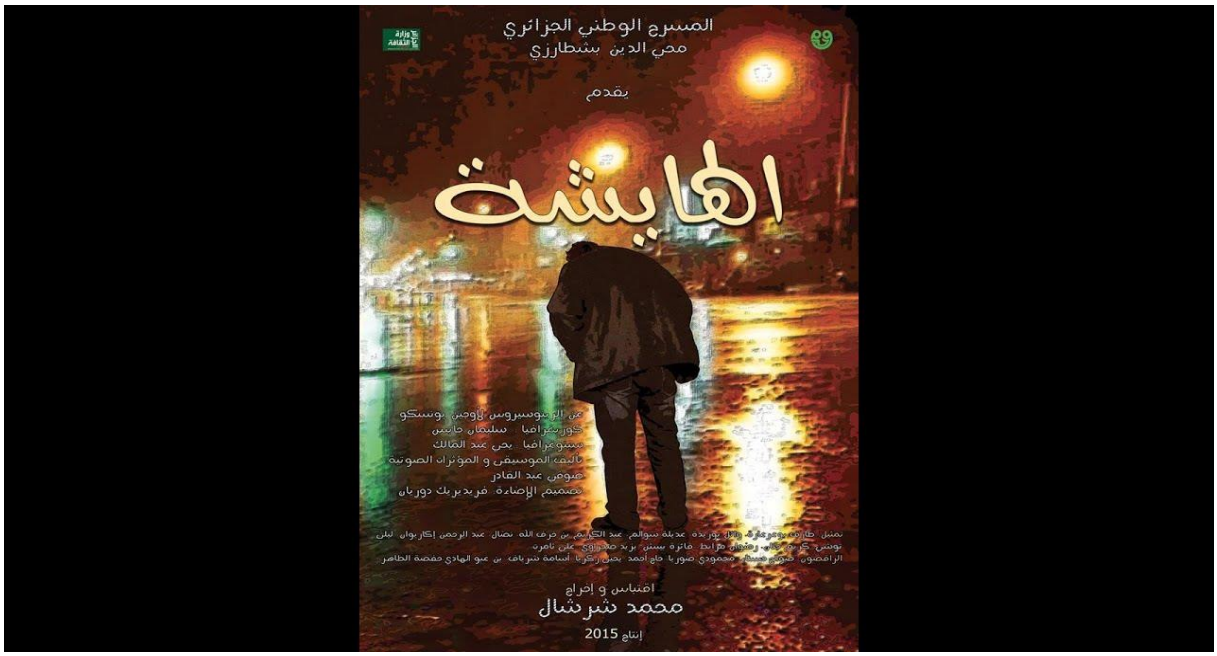
هذه بعض نماذج مسرح اللامعقول في الدول العربية وبالخصوص الجزائر، والتي لم تتعدى أن تكون عبارة عن اقتباسات لكتاب مؤلفين أجانب جرى وأن ذكرناهم سابقا، ومن هذه النماذج الجزائرية سنسلط الضوء على مسرحية "الخراتيت" ليوجين يونسكو التي اقتبسها عنه المؤلف الجزائري "محمد شرشال" وأطلق عليها تسمية "الهايشة"، هذه المسرحية هي نموذج الدراسة التطبيقية لهذا البحث في الفصل الموالي.

---

[1] ينظر: بعلي، حفناوي، المرجع نفسه، ص245.

الفصل التطبيقي:

قراءة في مسرحية "الهايشة" – لمحمد شرشال أنموذجا.



الهايشة هي مسرحية للكاتب الجزائري 'محمد شرشال' اقتبسها اقتباسا حرفيا عن الكاتب الفرنسي 'أوجين يونسكو' ذو النزعة العبثية لنصه ' الرينوسيروس - Le Rhinocéros ' وأعاد صياغتها بمنظوره الخاص.

مصطلح الهايشة تعبير يطلقه الجزائريون، أو بعضهم على الحيوان الأعجم، ويشبهون به بعض الناس لما في سلوكهم من قسوة وغلظة، ولو مع أقرب الناس إليهم. وفي ما سيأتي عرض تحليلي لهذا العمل (مسرحية الهايشة) وفق منهجية دراسة وتحليل الأعمال المسرحية:

1. البطاقة الفنية:

- ✓ " **كاتب المسرحية:** محمد شرشال.
- ✓ **نوعها:** كوميديا ديلارتي (الكوميديا الساخرة).
- ✓ **تاريخ كتابة المسرحية:** سنة 2015. "[1]

[1] منصة وزارة الثقافة والفنون، المسرح الوطني الجزائري، الهايشة. https://www.tna.dz.

- ✓ "**اللغة الأصلية:** لغة الدارج.
- ✓ **الإقتباس:** إقتباس حرفي للكاتب ' أجين يونسكو ' عن نص 'الرينوسيروس'
- ✓ **إخراج:** محمد شرشال.
- ✓ **الشخصيات الرئيسية:**

1. جعفر	6. البقال	11. المكركر
2. بشير	7. البقالة	12. السيدة (الماكثة)
3. أبو المنطق	8. السيدة عجمي	13. حمامة
4. بوفرططو	9. القهواجي	14. عون الإطفاء
5. الشيخ الأنيق	10. المحرحر	15. جعفر الشيخ الصغير
		16. معلم القهوة

- ✓ **ريجيسور:** مباركي كمال.
- ✓ **إنجازهيكل الديكور:** راربو رابح.
- ✓**التقنيون:**

- **مر اقب الخشبة:** بودية عبد الرحمان.

- **تقني الإضاءة:** معزوز عبد الغني.

- **تقني الصوت:** خيدر سمير.

- ✓ **أكسيسواريست:** سرير عبد السلام.
- ✓ **رئيسة ورشة خياطة الملابس:** تانوت فاطمة الزهراء.
- ✓ **خياطة الملابس:** بيازيد نصيرة، عبنون مريم، شبري عائشة.
- ✓ **مصمم الإضاءة:** فريديريك دوريان."[1]

---

[1] منصة وزارة الثقافة والفنون، المرجع السابق.

- ✓ **الموسيقى:** عبد القادر سوفي.
- ✓ **مكان العرض:** المسرح الجهوي _ عز الدين مجوبي _ عنابة.
- ✓ **الإنتاج:** المسرح الوطني الجزائري.
- ✓ **مدة العرض:** 90 دقيقة.
- ✓ **تاريخ العرض:** ديسمبر 2015.
- ✓ **السينوغرافيا:** مالك يحي.
- ✓ **كوريغرافيا:** سليمان الحابس."[1]

2. ملخص المسرحية:

مسرحية 'الهايشة' لمحمد شرشال هي واحدة من ثلاثيته (مابقات هدرة، جي بي أس، الهايشة) التي تنتمي للمدرسة العبثية، نوعها كوميديا الديلارتي، أما في ما يخص التيار الإخراجي فهو تيار اللاّمعقول (المؤلّف لا المخرج).

تبدأ المسرحية بأحداث تدور عبر طاولة بمقهى يطل على ميدان عام في بلدة صغيرة، يلتقي فيه كلا الصديقين 'بشير' و'جعفر' اللذين يحمل كل منهما شخصيته الخاصة التي تميزه، فجعفر مثقف مغرور بنفسه وبما يحمله من فكر، أما بشير إنسان طيب خجول ثمل دوما، يعاني من مشكلات الحياة اليومية مثله مثل بقية الناس في المجتمع.

تكون البداية الحقيقية للحدث الرئيسي بظهور حيوان يطلق كل منهم عليه مواصفات مختلفة وينعتونه بالهايشة، هذا الأخير الذي نشر الرعب في البلدة بظهوره واختفائه المتعاقبين، كما يتبع هذا الحدث حدث آخر تمثل في قتل الهايشة لقط السيدة، مازاد هو أيضا رعب وذعر السكان في المدينة واستسلامهم لهذا الخوف وتحولهم إلى

---

[1] منصة وزارة الثقافة والفنون، المرجع نفسه.

حيوانات الواحد بعد الآخر، ماعدا بشير الذي يقاوم ويرفض الإنصياع لهذا الأمر.

اعتمد هذا العمل على شخصية البشير الذي اختار العزلة عن المجتمع لأنه لم يعد قادرا على التعايش مع أفراده الذين حاولوا استدراجه نحو عالم الزيف.

وقد جمعت المسرحية بين الفكاهة والتهكم والإثارة من خلال حوار الشخصيات وحركاتها. كما تم عرض هذا العمل المسرحي في مدة 90 دقيقة.

3. قراءة في محتوى العرض المسرحي: (البناء الدراماتوروجي للعرض المسرحي).

1.3. الصراع:

طرح المسرح العبثي أو اللامعقول مفهوم جديد للصراع، فبعد أن كان مرتبط بطرفين هما الإنسان والطبيعة، أصبح مقترن بمفهوم جديد هو " الصراع الداخلي " الذي يعتري نفس الإنسان، لأن أعماله قد تصادمه بزيف الواقع الذي يحياه، ونتيجة أنه أصبح غير قادر على مجابهة الحياة لأنه أيقن أن الحياة أعقد وأغرب من أن يفهمها.

لقد جسدت شخصية محمد شرشال الصراع الدائم مع العالم الداخلي، إنها نفس الصورة الطبيعية، الصراع الموجود عند يونسكو، فالإنسان في هذه المسرحية في صراع دائم مع القوة المعنوية (الخوف)، التي يرى أنه لايمكن له مجابهتها أو بالأحرى قد أعلن استسلامه لها، حيث نرى أن جل الشخصيات باستثناء شخصية البشير قد أودى بهم الخوف بأن يرضوا أن يكونوا حيوانات (خراتيت).

استنادا إلى النص والعرض المسرحي لمسرحية "الخراتيت" ليوجين يونيسكو، وبناءا على الإقتباس الحرفي لعمله من طرف الكاتب المسرحي الجزائري " محمد شرشال "، يرى البحث أن الصراع الذي يطغى على جو المسرحية من بدايتها إلى نهايتها هو عبارة عن تحول من الإنسان الآدمي إلى هايشة (خرتيت)، هذا التحول على الرغم من سوداويته إلى أنه يعبر عن عمق المأسات التي يعيشها هؤلاء البشر وتجسدها الشخصيات في الوقت والزمان الذي صنعه

يونسكو بعبثية شديدة وفق رؤاه وأخذه عنه محمد شرشال في التجربة الجزائرية. فترى الآدمي يسعى ليصير هايشة أي خرتيتيا، في نفس الوقت تراه يرفض ذلك من أعماقه ويصرخ في الفضاء مقتض بالألم والجنون: " أنا الإنسان ولن أكون غير ذلك " ويظهر هذا في شخصية البشير عند صراخه حينما يتحول من حوله إلى هايشة في العرض المسرحي، فتسمو روحه مواجها الكون (الجمهور) بتحديده المعلن للقبح والزيف الروحي الذي يسببه الخداع المجتمعي ويسيطر عليه دوامات الخداع والمؤامرة.

2.3. الشخصيات:

مسرحية الهايشة لمحمد شرشال هي عبارة عن عمل فني، جمع بين أسماء فنية من أجيال مختلفة، تناغمت في أدائها على الركح، وتقاسمت كل تلك الأسماء التي سيلي ذكرها دور البطولة، حيث لم يقتصر العرض على الممثل النجم، بل برزت فيه تلك البطولة الجماعية بامتياز.

في ما يلي (الجدول) ذكر الشخصيات المسرحية، مع تحديد وإبراز الأبعاد الثلاثة (البعد الجسماني، البعد الإجتماعي، والبعد النفسي):

الشخصية	البعد الجسماني	البعد الإجتماعي	البعد النفسي
جعفر	- معتدل البشرة، أبيض البشرة، أسود الشعر، يهتم لمظهره الخارجي ويلبس لباس الموظف الإداري الأنيق.	- موظف في شركة، ينتمي إلى طبقة متوسطة في المجتمع.	- إنسان مثقف، مغرور بنفسه وبما يحمله من فكر يرى من خلاله نفسه أنه ذو نظرة حصيفة وكفاءة. - يشتد لرأيه ولا يقبل من يخالفه.

البشير	- متوسط القامة، أسود البشرة، كثيف الشعر، ولايهتم لمظهره الخارجي ولا لتناسق لباسه.	- موظف في شركة من طبقة متوسطة في المجتمع. - يعاني من مشكلات يومية في حياته.	- إنسان طيب وخجول ثمل دوما، مسامح ولايشتد لرأيه. - يعتمد على عقله في اختيار آرائه وقراراته.
بومنطق	- شيخ قصير القامة، نحيف الجسم، ذو شارب، يعتري شعره شيب، يلبس بذلة كلاسيكية، ويحمل دوما عصاه.	- متقاعد، ينتمي إلى طبقة متوسطة من المجتمع.	- بشوش، متأثر بالفكر المنطقي ويرى أنه منهج لحل جميع المشكلات.
الشيخ الأنيق	- شيخ معتدل القامة، ليس بالبدين ولا بالنحيف، حليق اللحية، أبيض البشرة، أصلع، يهتم بمظهره كثيرا.	- من طبقة متوسطة في المجتمع.	- له من روح الدعابة والفكاهة مايتميز به المسرحي، متأثر هو الآخر بفكر صديقه أبو المنطق.
القهواجي	- طويل القامة، يرتدي لباس الناذل، أسمر.	- موظف في مقهى.	- إنسان قلق ذو ردة فعل سريعة.
البقال(صاحب السوبيريت)	- طويل القامة، بدين، أسود الشعر، يرتدي مأزر أزرق اللون، وبنطان أسود ونظارات.	- تاجر من طبقة متوسطة.	- متردد في آرائه.

البقالة	- طويلة القامة، ذات شعر أسود طويل، بيضاء البشرة، جهولية الصوت.	- زوجة البقال.	- شخصية نرجسية، تمتاز بغيرة مفرطة ومتسلطة.
حمامة	- متوسطة القامة، ذات بشرة بيضاء وشعر أسود، ترتدي فستان وتحمل حقيبة اليد.	- موظفة في شركة.	- متسامحة وعاطفية، تُكِنُّ حُباً داخليا لشخصية البشير.
الماكثة بالبيت	- نحيفة الجسم، بيضاء البشرة، ذات شعر أسود طويل، ترتدي فستان وحذاء ذو كعب أحمر اللون.	- من طبقة راقية، عزباء.	- مغرورة، مختالة وفخورة بنفسها، عاطفية، تحب أن تكون هي الأفضل دائما.
الحاج بوفرطوطو	- متوسط الحجم و القامة، أبيض البشرة، ذو لحية كثيفة، يرتدي رداء أخضر بارد، وبنطان أسود، وحذاء، ويضع نظارات، ويحمل دوما مسبحة في يده.	- من طبقة متوسطة.	- متردد في أفكاره وآرائه. - مدعي أنه صاحب فكر وعلم وحكمة. - يميل في قراراته تارة إلى شخصية المحرحر وتارة أخرى إلى مكركر.
محرحر	- متوسط القامة، أبيض البشرة، أسود الشعر، نظيف الثياب والمظهر، يرتدي سترة حمراء وسروال أسود، وقميص أصفر.	- يمتهن وظيفة المحاماة (محامي). - من طبقة متوسطة، وذو ثقافة.	- إنسان متواضع، منضبط ، ويكن حب داخلي لزميلته حمامة، وهذا طبعا يظهر من خلال مشاهد العرض المسرحي.

مكركر	- طويل القامة، نحيف، أبيض البشرة، يرتدي معطف طويل، وسروال أسود اللون وقميص أحمر، وقبعة.	- موظف من طبقة متوسطة في المجتمع.	- إنسان متشبث برأيه. - يميل كثيرا إلى نقد أفكار غيره. - وهزلي في طبعه، يحب السخرية من غيره.
مدام عجمي	- متوسطة القامة والحجم، بيضاء البشرة، ذات شعر طويل أسود اللون، ترتدي فستان أصفر وأسود.	- من طبقة متوسطة في المجتمع.	- من خلال المسرحية تظهر ببعد نفسي (خوف، قلق، رعب، ...)

إضافة إلى هذه الشخصيات توجد ثلاث شخصيات أخرى لم تكن لها المساحة الواسعة للظهور في العرض المسرحي، إلاّ أنها كانت مشاركة فيه وهي:

"- عون الإطفاء، جعفر الشيخ الصغير، معلم القهوة. "[2]

---

[1] مسرحية الهايشة، محمد شرشال، المسرح الجهوي –عز الدين مجوبي- عنابة، 2015م، نسخة مضغوطة DVD.

[2] محمد شرشال، نص مسرحية الهايشة، عن الرينوسيروس لأوجين يونسكو، سنة 2015، ص01.

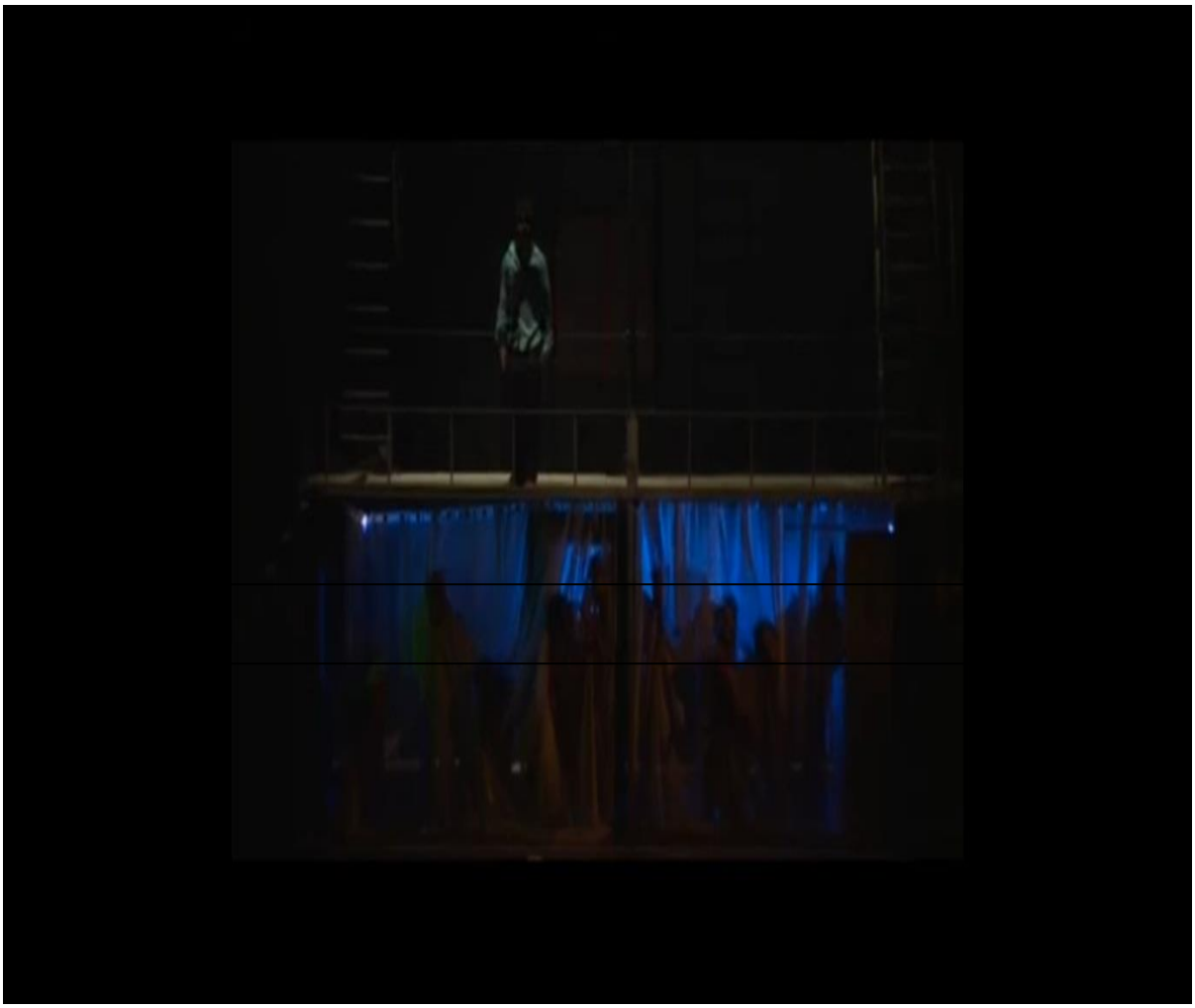
4. تحليل العرض:

1.4. قراءة في أداء الممثل:

أداء المثل هو نتاجه على خشبة المسرح، من الحركات والإشارات والإيماءات والتكوينات والفعل سواء كان خارجيا أو داخليا، متفاعل مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، مستعين بأدواته الجسدية والصوتية طبقا لخصائص آدائية معينة، ووفقا لأسلوب

إخراج المسرحية للوصول إلى تجسيد أو تقديم الشخصية التي نسجها الكاتب وتصورها المخرج؛ استطاع المخرج محمد شرشال التعامل مع معطيات العمل وإدماج المشاهد في حالة شعور إنساني مشترك في لحظة واحدة، وهي الخوف حتى لو كان خوفا ناتجا عن ثقافة السمع.

ويتجلى بعض هذا الأداء من خلال عدة أدوار في المسرحية منها دور ' البشير' الموظف البسيط الذي يعشق العزلة ويفضل الحياة وحيدا في مجتمع مليئ بالمتناقضات، كما يعيش صراعات عديدة بينه وبين رؤسائه في العمل، وبين صديقه 'جعفر' وحبيبته 'حمامة' وبينه وبين المجتمع الذي يكافح من أجل أن لاينضم إليه كي يصير جزءا من القطيع، ويظهر أيضا جمالية الأداء عنده في النهاية بعد أن يحاط به ويهرب لأعلى نقطة على خشبة المسرح (الصورة رقم 01) ليلقي بأعلى صوته قراره الأخير، في عبارته (أنا إنسان ونبقى دائما إنسان مانيش هايشة)، ومؤديا دوره في إلقاء وتعبير حركي وإيماءات وتنويعات صوتية.



"الصورة رقم 01 : لشخصية البشير في أعلى نقطة من خشبة المسرح"[1]

[1] محمد شرشال، مسرحية الهايشة، الجزء الثاني، يرجى التوجه إلى القرص المضغوط، الصورة رقم 01 مأخوذة في الدقيقة 45د.

أما "جعفر" فأدى دور الصديق العقلاني الذي تخلى عن عقلانيته وصار يدافع عن أفكار الخراتيت، ويدفع باتجاه أن لهم حقا ويجب أن ينالوه في الحياة. (الصورة رقم 02)

الصورة رقم 02: "تبين صداقة جعفر والبشير ودفاعه عن أفكاره في عقلانية بحتة. "[2]

وفي دور حمامة تمتعت هي الأخرى بالقدرة الجسدية في سرعة الحركة، والرقص والبكاء والتعبير عن عمق المأساة. (الصورة رقم 03)

"الصورة رقم 03 توضح تعبير شخصية حمامة عن عمق المأساة التي آلت إليها، وحصرتها على حبيبها البشير من الوضع الذي أصبح عليه هو الآخر."[3]

ولعل الفنان الذي أدى دور "أبو المنطق و الحاج بوفرططو" استطاع بحنكته صنع التباين بين الدورين، فكان مقنعا إلى حد كبير خاصة في أدائه لشخصية أبو المنطق. (الصورة رقم 04) و (الصورة رقم 05).

"الصورة رقم04 تبرز شخصية أبو المنطق يحاول ترسيخ الفكر المنطقي عند صديقه الشيخ الأنيق."[4]

"الصورة رقم 05 توضح شخصية الحاج بوفرططو."[5]

كما أبدع الفنان " عبد الرحمان إيكاريون " في دور الشيخ الأنيق في خفة ورشاقة جسدها من خلال حركاته الفكاهية وأسلوب إلقائه وتعبيره عن مراده.

وفي دور 'البقال' و'البقالة' و'القهواجي' و'المحرحر' و'المكركر' و'الماكثة' لم تكن أدوارهم بالأدوار ذات المساحات العريضة التي تكشف عن مواهبهم في فنون الأداء، كما أن هذا لايمنع أن نقر لهم بتمتعهم بحس كوميدي ساخر زاد من جمالية العرض في عبثية مطلقة. (الصورة رقم (09.08.07.06)

الصورة رقم 06 توضح شخصية البقال وزوجته البقالة."6

"الصورة رقم 07 توضح شخصية القهواجي مع شخصيتي البشير وجعفر."7

" الصورة رقم 08 تبرز شخصية المحرحر وشخصية المكركر صاحب القبعة مع الحاج بوفرططو."[8]

" الصورة رقم 09 تبرز شخصية السيدة عجمي في حالة هلع من رؤيتها للهايشة."9

2.4. قراءة في الديكوروالأكسيسوار:

لعلّ من مزايا المد الرقمي الذي نعيشه، سهولة التعامل مع الوضعيات المختلفة للديكور وإن كان بسيطا واقعيا في مجمله، بحكم طبيعة المسرحية 'الهايشة' العبثية القائمة على فلسلفة التناقض والصراع بين العبث من جهة، وأنانية الإنسان من جهة أخرى، إلا أن اللمسة التكنولوجية ساهمت في مرونة التحول من مشهد إلى آخر وما يقتضيه ذلك من تعديلات طفيفة على الديكور، الذي تمثل في بداية العرض بمقهى باللون الأخضر وسوبيرات باللون البرتقالي وكراسي وطاولات، ولافتات على زجاج السوبيرات ما أدى إلى تحديد وكذلك تَكوَّنَ الديكور من مبنى ذات طابقين يحتوي سلم من جهة اليسار كان مفاده إظهار الأحداث في المشاهد الأخرى وإلى غاية نهاية المسرحية. (الصورة رقم 11.10)

مكان العرض المسرحي.

- التّهميشات الخاصّة بالصورذات الدّلالة:

---

[2] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 02 مأخوذة في الدقيقة 09د.

[3] المصدر نفسه، الجزء الثاني، الصورة رقم 03 مأخوذة في الدقيقة 38د.

[4] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 04 مأخوذة في الدقيقة 14د.

[5] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 05 مأخوذة في الدقيقة 31د.

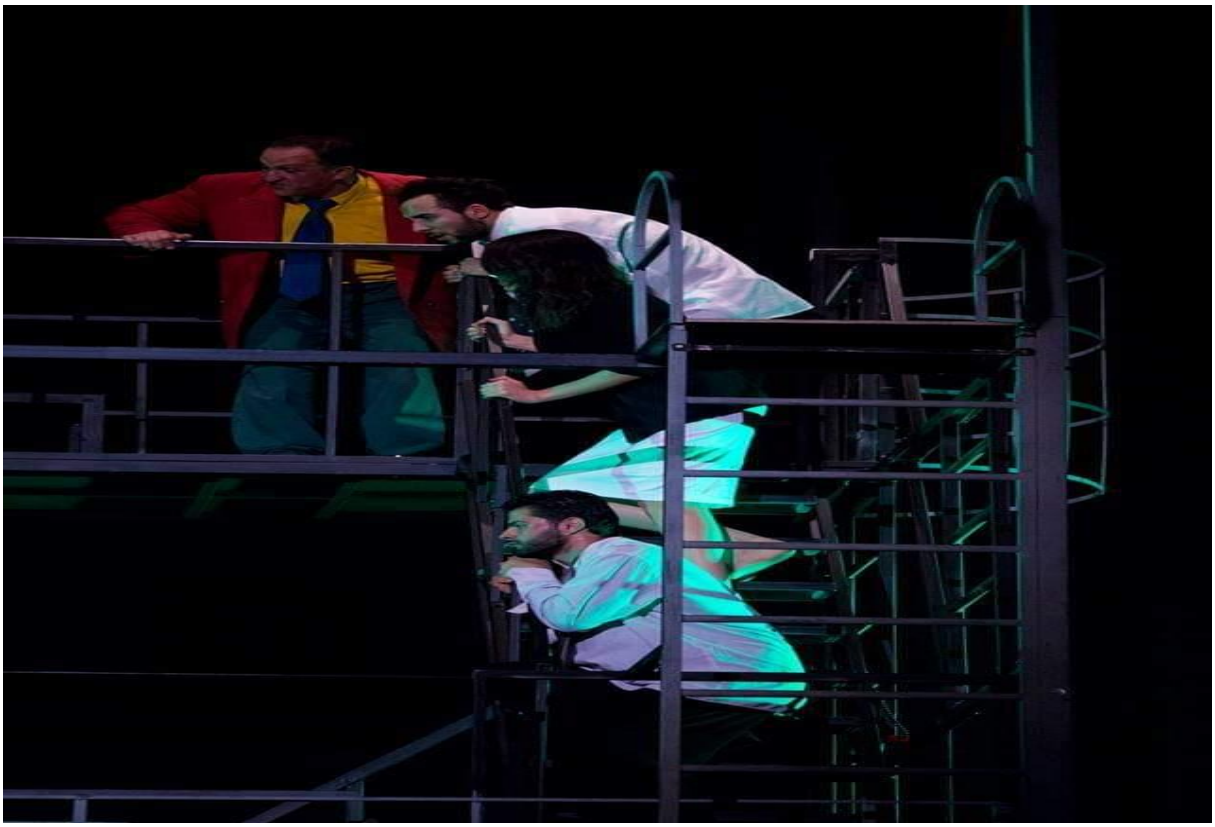
[6] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 06 مأخوذة في الدقيقة 15د.

[7] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 07 مأخوذة في الدقيقة 09د.

[8] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 08 مأخوذة في الدقيقة 31د.

[9] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم 09 مأخوذة في الدقيقة 37د.

أما الأكسيسوار فهي عنصر مهم في العرض المسرحي مهما كان نوعه، خصوصا وأنها تحمل دلالات رمزية عميقة، واستخدامها في العرض المسرحي ليس جانبا تأثيثيا أو من باب الترف، بقدر ماهو إضافة فنية ترسخ الفكرة المراد إيصالها، وتعطي انطباعا يتلقاه الجمهور من زوايا مختلفة، فهي عبارة عن أشياء محسوسة موضوعة على الركح يستعملها الممثلون أو يحركونها أثناء تمثيل المسرحية ويستثنى منها الديكور والملابس، كما أن الأكسيسوار تخدم علاقة الوساطة التي تساعد على الوظيفة التواصلية مع الجمهور، الشيء الذي يفرض البحث عن هذه الموارد التصويرية الحاملة للخبر.



"الصورة رقم 10 توضح المبنى على خشبة المسرح"[10]

[10] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم10 مأخوذة في الدقيقة 35د.

"الصورة رقم11 توضح الديكور من مقهى وسوبيريت وطاولة وكراسي إضافة إلى شخصيات مسرحية"11

3.4. قراءة في الإضاءة والألوان:

الإضاءة هي عبارة عن لغة فنية أخرى، تتجسد على الركح وتعبر عن احترافية العرض العالية، ويمكن تعريفها بأنها الإسقاطات الضوئية التي تنصب على خشبة التمثيل، عن طريق أضواء اصطناعية بمواصفات خاصة، لذلك تعتبر من أهم الوسائل التي لايمكن للمسرح الإستغناء عنها، بوصفها تعبيرا بصريا أساسيا يوحد العمل المسرحي بشكل عام، وينسق حركاته وسكناته ويضبط إيقاعاته ويواكب إنفعالاته، بل هي لغة أخرى قادرة على التعبير وإنشاء بلاغتها الخاصة بعيدا عن البلاغة اللغوية التي لم تعد تغوي متفرجا يبحث

---

[11] المصدر نفسه، الجزء الأول، الصورة رقم11 مأخوذة في الدقيقة 16د.

عن فرجة. وهي مصادر وألوان متعددة تغطي منطقة التمثيل، وليس الممثل وحده فقط المعني بالإضاءة وإنما العناصر الأخرى كالأثاث والأكسسوار والأزياء باعتبارها من صميم العرض المسرحي.

وهناك أيضا ماهو أهم في الإضاءة حيث تحقق صفتي الزمان والمكان للنص المسرحي، كأن تعبر عن الليل أو النهار أو الموسم أو عن كيان معماري ... وتوظيفها من طرف المخرج لا يكون اعتباطيا، فهي أول عنصر يمكن أن يتلقاه المتفرج ويتفاعل معه.

وقد كانت الإضاءة في هذه المسرحية ' الهايشة ' مؤثرة على الحالة العامة للعرض المسرحي، وخلقت صورة بصرية ثرية بشكل واضح، حيث اعتمد مصممها الفنان 'فريديريك دوريان' على الحالة النفسية والفكرية والروحية المسيطرة على الشخوص والمكان، فعبرت عن القلق والحزن والفرح والتحول والفزع، ولم تكن ذات لحظة لملأ فراغ المسرح كما كانت فاعلة مع الكوريغراف.

4.4. قراءة في الأزياء والماكياج:

جدير بالقول أن الأزياء عنصر مفصلي في المسرحية، فالأزياء تقوم بتعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل من خلال الزي الذي يرتديه، حيث يعمل على خلق إيهام العمر والمهنة والجنس (رجل أو إمرأة)، وزي الممثل يساهم في إعطاء مغزى للمسرحية، وإيضاح الإختلاف في بناء الشخصيات وطبقاتها الإجتماعية وفارق العمر في ما بينها وأمزجتها، فمزاج الشخصية يتغير كلما تطورت الأحداث في المسرحية من مشهد إلى آخر، فتأتي الأزياء لتكشف الأفكار غير الظاهرة للشخصية. وفي هذا السياق نلاحظ شخصيات المسرحية تختلف أزياؤها حسب ضرورة الفعل الدرامي، هذا وإن بقيت الشخصية نفسها ولكن في دور مختلف كما جرى مع الفنّان "عبد الكريم بن خلف الله" الذي أدى دور "أبو المنطق" في الجزء الأول من المسرحية، ليلعب دور "الحاج بوفرطوطو" في الجزء الثاني، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصيتي جعفر والبشير فقد كان يوحي لباس كل واحد منهما بمكانته وبعده الإجتماعي والنفسي، وظهر

هذا جليا في الجزء الأول في بداية المسرحية في حوار جعفر لصديقه بشير ولومه على مظهره الذي أصبح لايكترث له، وكذلك الأمر طبعا مع بقية الممثلين (الشيخ الأنيق، البقال، البقالة، حمامة، المكركر ، المحرحر، والسيدة، والسيدة عجمي والقهواجي).

5.4. قراءة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

الموسيقى لغة اللغات وعنوان العرض المسرحي، خصوصا إذا كانت مرجعياتها عالمية كلاسيكية، وهي بذلك تساعد المخرج في دعم الصورة الإيقاعية للعرض، التي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقة أو الصدى الحقيقي للموسيقى الداخلية للعرض المسرحي.

ولايمكن تصور نتاج مسرحي دون موسيقى أو حتى مؤثرات صوتية، فهي روحه وجسر عبوره نحو أعماق الجمهور، فتثير انفعالا وتفاعلا جميلا لديه كلما كانت بجرعات مدروسة، فالموسيقى إذن هي لغة يجب علينا أن نفهمها كي نعرف كيف نوظفها بشكلها السليم، ولاضير إذا استخدمنا الموسيقى بدلا من ديالوج حواري أو حتى مشهد، لأن الموسيقى هي لغة يمكن للجمهور أن يتلقاها إذا استخدمناها استخداما صحيحا، والحال أن الفنان " عبد القادر صوفي " صنع حالة موسقية متوترة ومتصاعدة، وساهم في تأطير المؤثرات الصوتية كأنما قادمة من عمق الخارج للداخل لتعبر عن حالة الهلع والفزع الحاصل، كما استطاع اختراع مايشبه أصوات الكائنات الأسطورية المخيفة واستغلاله كرمز لظهور الهايشة من آن لآخر، كما بدت رقة الموسيقى في لحظات رومنسية قليلة التي كانت تجمع البشير بحمامة.

خـاتمة

يقوم التعبير عن العبث سواء في الفلسفة أو الفن على مفارقة: إننا نصف عالم اللامعنى، اللاجدوى، اللامعقول، العدم من خلال أدوات ووسائل لا تنتمي إلى هذا العالم العبثي، أعني من خلال اللغة والعقل والوجود والتفكير والمنطق والتسلسل ومفردات الواقع.

لهذا فقد تقضي محاولة التعبير عن العبث على العبث في حدِّ ذاته، وهذا كنتيجة من نتائج الدراسة، أمّا في الحقيقة أن الإنسان لايمكن أن يحيا دوماً في عبثية مطلقة، فالحياة داخل أسوار اللاّمعقول شيء لايطاق، من مناً يحتمل الإنتظار الذي لا يفضي إلى شيء، أو الأمل الذي يكون في التخلي عن كل أمل؟! من مناً يطيق جو العبث الخانق، وشعور الموت وظل النهاية، ويقين العدم، مَنْ؟؟

قد نشعر جميعا مشاعر العبث في لحظات معينة، وربما نواجهه في لحظات الضجر، أو اليأس أو الخواء، وقد يباغتنا عند منعطف الطريق أو في البيت أو في العمل أو قبل النوم أو بعده ...، إنه لايتخير مكانا أو زمانا، لأنه أحد أبعاد الوجود الإنساني. ومع ذلك فإننا نهرب منه بأي وسيلة، حتى لو كانت تلك الوسيلة عبارة عن خداع للذات.

العبث تجربة متناقضة تنطوي على مفارقة، فالإيمان بالعبث نفسه عبث، إنه يجعل كل الأشياء متساوية، الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الحب والكراهية، الأمل واليأس، الجمال والقبح ...، وإننا إذْ نتقبل العبث، فلابد من أن نتقبل عن طيب خاطر كل مايترتب عليه من لاجدوى القيم، لاجدوى الحياة، لاجدوى المشاعر ...الخ، فهو يخلق عالماً منزوع الإنسانية، عالما أشبه بعالم الكوابيس والأحلام المرعبة، وهذا مايبرر أنّنا نستطيع أن نتقبل هذا العبث في الحياة، أو بمعنى أدق أنّنا إذا اعترفنا بالعبث فإن هذا لايعني أنّنا نستطيع أن نجعل منه قاعدة للفعل أو السلوك من حيث هو تجربة متناقضة وهو مبدأ ينفي أي قيمة.

المسرح العبثي بالرغم من أنه يبدو ظاهرياً على أنه مسرح اللاشيء أو العدم، إلاّ أنه مع ذلك لابدّ وأن يفضي إلى شيء ما، أي شيء سواء كان إجتماعياً أو سياسياً أو دينياً أو فنياً ...الخ. ومن هنا مسرح العبث لم يكن في معظمه مسرحاً لليأس والرضوخ، وإنما هو في أساسه

مسرح الإحتجاج والغضب والرفض، وفي هذا السياق نعتقد أنّ الصورة التي كانت عليها شخصية البشير في النهاية، هي الأكثر ظهوراً والأشدّ تأثيراً في العرض المسرحي من حيث الرفض وعدم الإنصياع لأن يكون حيوان (هايشة) ويحافظ على آدميته.

وهكذا فإنّ العبث لايجب أن يسلمنا إلى اليأس، فالحياة قد تبدو بلا معنى ومع ذلك يجب أن تعاش.

وعلى الرغم مما قيل عن مسرح اللامعقول وكيف إنه مجاف للعقل والمنطق، وإنه لايصوّر إلا عبث وضياع الإنسان، فإنه استطاع أن يبرز المعاناة والعزلة التي يعيشها الإنسان، فعبّر الكتاب عن الضّياع والمعاناة بهذه الطريقة الجنونية التي لامعنى لها.

وتؤكّد هذه الدراسة أن اللامعقول كإتجاه مسرحي عند العرب إنما ظهر نتيجة للتأثير الغربي، فخصائص اللامعقول الغربي وإن لم تظهر كلها على المسرح العربي إلاّ أنه ظهر بعض خصائصها وهذا لاينفي كونها من مسرح اللامعقول.

ومن خلال البحث والملاحظة أيضا، توصَّل البحث إلى أن مسرح اللامعقول قد توقف عند الغرب والعرب أيضاً، لأنّنا في حاجةٍ إلى ما يعالج مشاكلنا بطريقة فنِّية في أدائها وبسيطة تفهمها جميع المستويات دون الحاجة إلى التعقيد الذي ظهر في مسرح اللامعقول، كما تم التوصُّل إلى أن الكتاب قد تراجعوا تراجعاً كبيرا إن لم نقول هو توقف عن الكتابة في هذا المسرح لأنَّهم أدركوا ذلك.

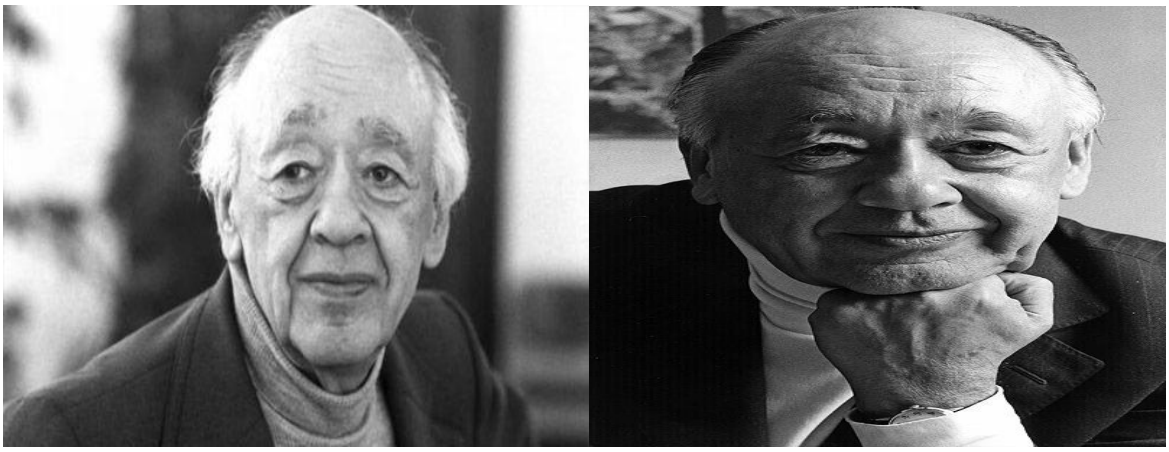
ملاحق

1. ملحق الأعلام:

1.1. يوجين يونسكو:

" ولد يونسكو عام 1912 برومانيا، من أب روماني وأم فرنسية، وبمرور عام على ولادته، ترحل عائلته إلى فرنسا وتستقرُّ في باريس. دخل يونسكو عالم الكتابة في سنٍّ صغيرة جدًّا، وأوّل نصوصه كانت عن حياته المضطربة والقلقة، التي عاشها جرّاء خصام والديه المستمر.

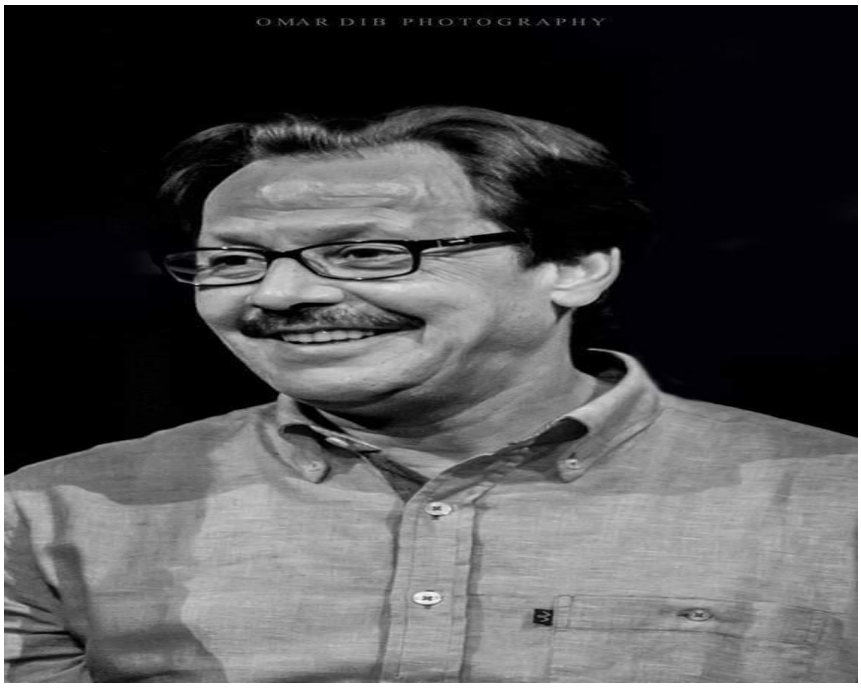
بدأ يونسكو يتحرر من الشكل المسرحي التقليدي مع أولى مسرحياته "المغنية الصلعاء" la contarice chauve 1950، وفيها عالج مشكلة اللّغة التي عجزت عن تحقيق التواصل بين الناس، وأُتْبِعت هذه المسرحية بأعمال أخرى، حطّم فيها يونسكو القواعد المسرحية الأرسطية، فكانت مسرحية "جاك أو الإمتثال" Soumission jackes oula، و "الكراسي" les chaises عام 1952، وفي فترة الستينات كتب يونسكو "الملك يموت" Le roise meurt ثم العطش والجوع la soif et la fain، وكتب مسرحية **" الخراتيت " Rhinocéros** عام 1959 حيث تنتمي هذه المسرحية لمدرسة الدراما المعروفة بالمسرح العبثي."[1]



الصورتين ليوجين يونسكو.

[1] فتيحة شفيري، خصائص أدب اللاّمعقول في مسرحية "ياطالع الشجرة" لتوفيق الحكيم، مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر 2014، ص02.

2.1. محمد شرشال:



" محمد شرشال كاتب ومخرج مسرحي من مواليد 1 جانفي 1964 بالجزائر العاصمة.

بدأ خطواته الأولى في مجال المسرح كهاوٍ في بداية ثمانينيات القرن الماضي إثر مبادرته بإنشاء فرقة مسرحيُّة بالثانوية التي كان يزاول فيها دراسته الأدبية، فرقة كان منشطها، كاتبها ومخرجها العصامي طبعا.

تحصل سنة 1987 على شهادة مربي مختص في الفنون الدرامية بالمعهد العالي لإطارات الشباب في تقصراين، ألّف وأخرج "بيت النار"جمعية محفوظ طواهري مليانة (1993)، قبل أن يؤلّف ويُخرج "ميلوديا"مع مسرح محمد اليزيد (1994).

سنة 1998، اقتبس وأخرج "هاملت" لوليام شكسبير، إنتاج جمعية أشبال عين البنيان، ثمّ أخرج "الملك يتماوت" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2001)، وفي أعقاب تخرجه من المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية –تخصص إخراج-

(2002)، أخرج "الدرس" لأوجين يونسكو، إنتاج جمعية الفنون الدرامية محفوظ طواهري لمليانة (2003).

اقتبس شرشال نص **"الخراتيت" لـ"يونسكو"** وأخرجه في مسرحية وَسَمَها **"الهايشة"**، إنتاج المسرح الوطني الجزائري (2015)."[1]

3.1. أنتونين آرتو:

الصورتين لأنتونين آرتو.

" أنتونين آرتو Antonin Artaud : ولد في مرسيليا في 04سبتمبر 1896 وتوفي في باريس سنة 1948، هو شاعر سريالي وممثل، كما أنه ناقد وكاتب ومخرج مسرحي فرنسي. ساهم في بلورة ما يعرف بمسرح القسوة في كتابه الخاص «المسرح وقرينه» الذي يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحي. ويعد أرتو امتدادا طبيعيا لاتجاهات رفض **الواقعية** والتمرد عليها، ولكنه ذهب إلى مَدى أبعد من الذي ذهب إليه أصحاب اتجاهات مناهضة الواقعية. لقد التقت أفكار "[2]...

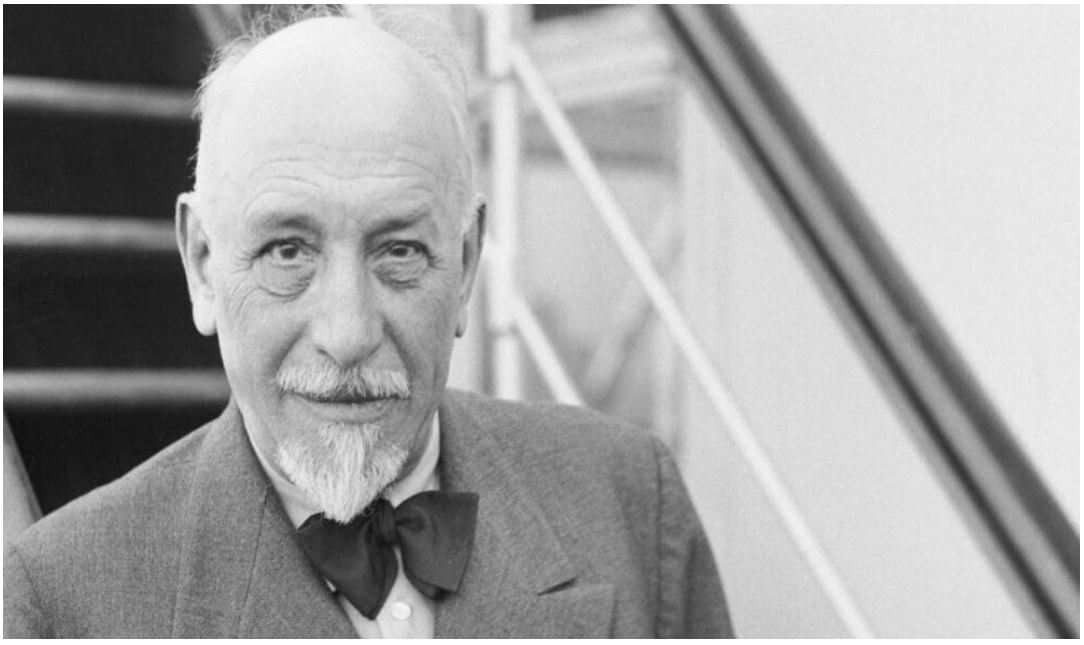
---

[1] منصة وزارة الثقافة والفنون، المسرح الوطني الجزائري، محمد شرشال، 03سبتمبر 2018.

[2] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع السابق، ص71.

" آرتو مع الكثير من آراء شعراء العرض المسرحي «كريج وأبيا» ولكنه تميز عنهما في قدرته على صياغة نظرية قائمة بذاتها، بل تستند إلى أسس فلسفية راسخة وهي ما يطلق عليها "نظرية القسوة "، أو "مسرح القسوة" أي المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات "البلاغة الحركية". والفرق بين هذا المسرح ومسرح الحلم الذي أراده السرياليون هو تركيز آرتو على اللاوعي الجماعي بدلاً من اللاوعي الفردي الذاتي للفنان ورغبته في التوصل لتصوير هذا اللاوعي الجماعي بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية وتوسله بالشّكل والحركة بدلاً من الشكل والكلمة."[1]

4.1. لويجي بير انديلو Luigi Pirandello:



الصورة لـ: "لويجي بيراندیلو" [2]

[1] نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، المرجع نفسه، ص71.

[2] موسوعة الويكيبيديا، لويجي بيراندیلو.

" كاتب ومسرحي وشاعر إيطالي، ولد في 28 يونيو سنة 1867 بمدينة صقلية، مملكة إيطاليا، درس بالجامعة الأم " بون " أتقن اللغتين الألمانية والإيطالية، امتهن كتابة المسرح ومن بين أعماله البارزة مسرحية بعنوان " ستة شخصيات تبحث عن مؤلف ".

تحصل على جائزة نوبل في الأدب سنة 1934. وتوفي في العاشر من ديسمبر عام 1936 بمدينة روما مملكة إيطاليا، عن عمر ناهز 69 عاما."[1]

[1] موسوعة الويكيبيديا، لويجي بيراندیلو

قائمة المصادر والمراجع

أ. المصادر:

✓ المصادر العربية:

1. التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري، معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي، الرياض، السعودية، د ن ت.

2. محمد شرشال، مسرحية الهايشة، المسرح الجهوي –عز الدين مجوبي- عنابة، 2015م، نسخة مضغوطة DVD.

3. معجم المعاني الجامع- عربي عربي.

✓ المصادر المترجمة:

1. أوجين يونسكو، الأعمال الكاملة ليونسكو، تر حمادة إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، 2006م.

2. ألبير كامو، كاليجولا،تر: يوسف إبراهيم الجهماني، دار حوران للطباعة والترجمة والنشر، ديمشق، سوريا.

3. باتريس بافي،معجم المسرح، ترجمة ميشال .ف.خطار، بناية (بيت النهضة)، بيروت، لبنان، 2015، الطبعة الأولى.

4. جان بول سارتر، الغثيان، تر: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1974م.

5. محمد شرشال، نص مسرحية الهايشة، عن الرينوسيروس لأوجين يونسكو، 2015م.

6. من الوجودية إلى العبث، مسرحيتان ودراستان، "لا مفر"للكاتب الوجودي جان بول سارتر /و "الأيام السعيدة" للكاتب العبثي صمويل بيكيت، تر: جلال العشرى، د ن ب، د ن ت

ب. المراجع:

✓ المراجع العربية:

1. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بآداب الإسكندرية، مصر، 1993م، الطبعة 02.

2. بعلي، حفناوي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، اتحاد كتاب الجزائريين، الجزائر، 2002م.

3. جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، 2009م، ط1.

4. حسن حماد، الخلاص بالفن، التراجيديا نموذجاً، دار الكلمة، 2001م.

5. حسن حماد، مفهوم العبث بين الفلسفة والفن، مكتبة دار الكلمة، القاهرة،مصر، 2002م.

6. يوسف الشاروني، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1969م.

7. كولن وِلسُنْ، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، دار الآداب، بيروت، 1978م، الطبعة 04.

8. نادية البنهاوي، بذور العبث في التّراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988م.

9. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، د ن ب، د ن ت.

10. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، مكتبة الأسرة، مصر، 1997م.

11. عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية (أساطير البشر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.

12. عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث، الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ديمشق، 2012م.

13. فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988م، ط1.

14. رزنامة الأعمال المسرحية، المسرح الوطني الجزائري "عز الدين بشطارزي"، 55سنة إبداع من 1963م-2018م.

15. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، الأنجلو المصرية، 1968م.

✓ **المراجع المترجمة:**

1. بول شاوول، بيكت صعلوك العدم، مسرحية "في انتظار غودو"، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، 1993م.

2. ج.ل ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1995م.

3. مارتن أسلين، دراما اللامعقول، تر صدقي عبد الله حطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009م، الطبعة 02.

ج. المجلات العلمية والدوريات:

1. البشير ضيف الله، المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي، مسرحية "جي بي أس" لمحمد شرشال نموذجاً، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات الإنسانية والإجتماعية، المجلد 02، الإصدار03، 2021م.

2. إلياس بوخموشة، دراسة تيماتية لمسرحية الحارس لهارولد بنتر- الحائزة على نوبل الآداب- وإخراج عز الدين عبار للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس الجزائر، مجلة النص، المجلد 09، العدد 02، 2022م.

3. العلجة هذلي، المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب، جامعة محمد بوضياف المسيلة.

4. بهناس علي، عيسي أحمد، تحديات التجديد الدرامي في مسرحية "جي بي أس" لمحمد شرشال، مجلة جماليات، المجلد08، العدد 02، 2021م.

5. هنّادي عادل عبد الرحيم، النص الدرامي والعرض التمثيلي لمسرحيتي "الخرتيت" لأجين يونسكو و"جحا والواد قلة" ليسرى الجندي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 33، الجزء الثالث.

6. نبيل رشاد سعيد، اللامعقول في الفلسفة الوجودية، مجلة الأستاذ، العدد 22، المجلد الأول، سنة 2017م.

7. سعيد المحنه وعلاء عبدالعالي: دراسة مسرح اللامعقول: إشكالية المصطلح وتماثل الرؤية والمفهوم، جامعة القادسية، الديوانية 2016م.

8. فتيحة شفيري، خصائص أدب اللامعقول في مسرحية "ياطالع الشجرة" لتوفيق الحكيم، مجلة مقاليد، العدد السابع، ديسمبر 2014م.

د. الرسائل والأطروحات الجامعية:

1. ليلى آل حماد، التأثير الغربي في ظهور مسرح اللامعقول العربي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1426- 1427هـ.

2. عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، كلية الآداب واللّغات، جامعة باتنة، 2013/2012.

3. صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائر، مذكرة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة قسنطينة، 2013/2012.

هـ. المو اقع الإلكترونية:

1. المكتبة الإلكترونية، "مكتبة النور"، https://www.noor-book.com/.

2. المنصّة الجزائرية للمجلات العلمية (ASJP)، https://www.asjp.cerist.dz/.

3. موسوعة الويكيبيديا.

4. منصة وزارة الثقافة والفنون، المسرح الوطني الجزائري، محمد شرشال، 03سبتمبر 2018.

فهرس المحتويات

الإهداء

الشكروالتقدير

المقدمة ..... أ

الفصل الأول: اللامعقول والبحث عن ينابيع الفكر الخالص 07

1. المبحث الأول: تعريف العبث لغةً واصطلاحاً 07

2. المبحث الثاني: جذور اللامعقول أدباً وفلسفةً 13

1.2. المطلب الأول: الأدب الوجودي وعلاقته بدراما العبث 13

3. المبحث الثالث: اللامعقول والنقاء الدرامي في قالب التراجيديا 19

1.3. المطلب الأول: إنكار الإله (اللاَّمِعيارية) 19

2.3. المطلب الثاني: وجود مُهْمِلْ وبلا مُبَرِّرات (اللاّمعنى) 21

3.3. المطلب الثالث: الموت؛ لاجدوى الفعل الإنساني (الخواء) 24

4. المبحث الرابع: مقوّمات وأبعاد اللاّمعقول في المضمون الدرامي 26

1.4. المطلب الأول: مقوّمات اللاّمعقول في المضمون الدرامي 26

2.4. المطلب الثاني: العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللاّمعقول 30

الفصل الثاني: تجربة اللاّمعقول في المسرح المعاصر 36

1. المبحث الأول: من المنظر السِّريالي والرَّمزي إلى العبث في المسرح المعاصر 36

1.1. المطلب الأول: المذهب السريالي في المسرح 36

2.1. المطلب الثاني: الرّمزية 40

1.2.1. ماهو الرّمز 41

2.2.1. أنواع الرموز 42

3.2.1. الرّمز في الفن والأدب 42

4.2.1. الرّمزية في المسرح 44

3.1. المطلب الثالث: العبثية في المسرح 45

2. المبحث الثاني: مسرح المؤلّف لا المخرج 47

3. المبحث الثالث: المنجز العبثي في مختارات المسرح الجزائري المعاصر 49

الفصل التطبيقي: قراءة في مسرحية "الهايشة" لمحمد شرشال أنموذجا 53

1. البطاقة الفنية 53

2. ملخص المسرحية 55

3. قراءة في محتوى العرض والمسرحية: (البناء الدراماتوروجي للعرض المسرحي) 56

1.3. الصّراع 56

2.3. الشخصيات 57

4. تحليل العرض 60

1.4. قراءة في أداء الممثل 60

2.4. قراءة في الديكوروالأكسيسوار 67

3.4. قراءة في الإضاءة والألوان 69

4.4. قراءة في الأزياء والمكياج 70

5.4. قراءة في الموسيقى والمؤثّرات الصّوتية 71

خاتمة 72

ملاحق البحث 75

قائمة المصادروالمراجع 81

فهرس المحتويات 87

الملخص 90

ملخص:

عرف المسرح العالمي، وخاصة الأوروبي تطوراً هائلا، وقد مر بمراحل متعددة حتى وصل إلى ماهو عليه الآن، فمن المسرح التقليدي المكبّل بقواعد الكلاسيكية إلى المسرح اللاّأرسطي البريختي، ثم المسرح الطّليعي، أو كما يشاء بعض النقاد تسميته بالنزعة المسرحية المضادّة للمسرح، أو مسرح اللاّمعقول أو بالأحرى مسرح العبث الذي ظهر على إثر الكتابات المسرحية الغربية الممتدة بين سنتي 1950 و1960، وكانت في جلّها محاكاة لواقع الإنسان الأوروبي بعد الحرب العالميتين.

ومنه حاولت هذه الدّراسة الكشف عن العبث كظاهرة فنية مسرحية، والتعريف بها والبحث في جذورها الفلسفية والأدبية والتطرّق إلى بعض المدارس التي لها علاقة بهذا النوع المسرحي.

ومن هذا المنطلق الفكري تأتي هذه الدّراسة العلمية لتقدم لنا قراءة فاحصة عن مسرح اللاّمعقول (العبث) من خلال مسرحية "الهايشة" لمحمد شرشال، المقتبسة عن "أوجين يونيسكو" ذو النّزعة العبثية.

Résumé :

Le théâtre mondial, notamment européen, a connu un formidable développement, et il est passé par de multiples étapes jusqu'à ce qu'il atteigne ce qu'il est aujourd'hui, du théâtre traditionnel lié par les règles du classicisme au théâtre brechtien aristotélicien, puis à l'avant-garde théâtre, ou comme certains critiques aiment à l'appeler la tendance antithéâtrale, ou le théâtre de l'absurde ou plutôt, le théâtre de l'absurde qui a émergé à la suite des écrits théâtraux occidentaux qui se sont étendus entre les années 1950 et 1960, et qui a été principalement une simulation de la réalité humaine européenne après les deux guerres mondiales.

Par conséquent, cette étude a tenté de révéler l'absurdité en tant que phénomène artistique théâtral, de la définir, de rechercher ses racines philosophiques et littéraires et d'aborder certaines écoles liées à ce genre théâtral.

De ce point de vue intellectuel, cette étude scientifique vient nous apporter une lecture plus fine du théâtre de l'absurde (l'absurde) à travers la pièce "Al-Haisha" de Mohamed Cherchell, qui s'inspire d'"Eugène Ionesco" qui a un sens de l'absurde tendance.

Summary :

The world theater, especially in Europe, has experienced tremendous development, and it has gone through multiple stages until it has reached what it is today, from the traditional theater bound by the rules of classicism to the Brechtian theater Aristotelian, then avant-garde theater, or as some critics like to call it the antitheatrical tendency, or the theater of the absurd or rather, the theater of the absurd that emerged as a result of Western theatrical writings which spanned between the 1950s and 1960s, and which was primarily a simulation of European human reality after the two world wars.

Therefore, this study has tried to reveal absurdity as a theatrical artistic phenomenon, to define it, to search for its philosophical and literary roots and to approach some schools related to this theatrical genre.

From this intellectual point of view, this scientific study comes to bring us a finer reading of the theater of the absurd (the absurd) through the play "Al-Haisha" by Mohamed Cherchell, which is inspired by "Eugène Ionesco " which has a sense of the absurd tendency.