بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا

كلية الدراسات العليا

مفهوم العبث وتجلياته على المسرح المعاصر فى السودان

(بالتطبيق على مسرح الأستاذ الطيب المهدى مُحَمَّد الخير)

Concept of Absurd and its manifestation on Contempany theatre in Sudan

(By Application on Ustas Al - Tayeb Al - Mahdi Mohammed Al – khair Theater)

بحث لنيل درجة الماجستير فى الدراما

إعداد :

لؤى حامد مُحَمَّد

إشراف :

الدكتور ابو القاسم حامد قور

2019م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى :

وَفِي الْأَرْضِ آيَاتٌ لِّلْمُوقِنِينَ

(20)

وَفِي أَنفُسِكُمْ ۚ أَفَلَا تُبْصِرُونَ

(21)

صدق الله العظيم

سورة الذاريات

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الأية	أ
المحتويات	ب
الإهداء	هـ
شكر وتقدير	و
المستخلص	ز
Abstract	ح
الفصل الأول : الإطار النظرى	
1-1 المقدمة	2
1-2 أهمية البحث	5
1-3 أهداف البحث	5
1-4 فرضيات البحث	5
1-5 أسئلة البحث	6
1-6 منهج البحث	6
1-7 أدوات البحث	6
1-8 الحدود الزمانية والمكانية	7
1-9 هيكل البحث	7
1-10 المصطلاحات والأعلام	8
1-11 الدراسات السابقة	19
الفصل الثانى : مسرح العبث	
2-1 تمهيد	25
2-2 المبحث الأول	26
2-2-1 المصطلح	26
2-2-2 السمات	28
2-3 المبحث الثانى: جذور العبث المسرحية	32

الموضوع	رقم الصفحة
2-4 المبحث الثالث : جذور العبث الفلسفية	40
2-5 المبحث الرابع : العبث بين الدادية والسريالية: (مابين يونسكو وبيكيت)	45
2-5-1 يوجين يونسكو	50
2-5-2 صامويل بيكيت	52
الفصل الثالث : مفهوم العبث فى الوطن العربى	
3-1 تمهيد	56
3-2 المبحث الأول : مأهية المسرح فى الوطن العربى	57
3-3 المبحث الثانى : الرمزية العربية والرمزية الغربية بين الصوفية والسوريالية	64
3-4 المبحث الثالث : اللامعقول والسياسة فى الوطن العربى	68
3-5 المبحث الرابع : توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول	72
الفصل الرابع : مفهوم العبث عند الطيب المهدى محمد الخير	
4-1 تمهيد	79
4-2 المبحث الأول : التجريب و المسرح فى السودان	80
4-3 المبحث الثانى : الطيب المهدى والمفهوم الفلسفى لمسرح العبث	85
4-3-1 المؤلف الطيب المهدى	86
4-4 المبحث الثالث : تجليات التيارات الغربية على مسرح الطيب المهدى	89
4-4-1 السوريالية والصوفية عند الطيب المهدى	89
4-4-2 التعبيرية والرومانيسة عند الطيب المهدى	90
4-4-3 الدال والمدلول عند الطيب المهدى	92
4-4-4 مفهوم العبث عند الطيب الهدى	95
4-4-5 الطيب المهدى وانتونين آرتو	96
4-4-6 الطيب المهدى وتوفيق الحكيم (المسرح الذهنى)	98
4-4-7 الطيب المهدى وبروتولد بريشت	100
4-4-8 الطيب المهدى وقسطنطين إستان سلافسكى	101
4-5 المبحث الرابع : التطبيق	103
4-5-1 مسرحية حملة الصخرة	103
4-5-2 مسرحية الحلقة	105

الموضوع	رقم الصفحة
4-5-3 مسرحية بلاء عنوان	107
4-5-4 جدول السمات العامة لمسرح الطيب المهدى	109
الفصل الخامس : الختام	
5-1 المقابلات الشخصية	111
5 -2 مقابلة مع البرفسير سعد يوسف	111
5 – 3 مقابلة مع الأستاذ محمد عبد الرحيم قرنى	111
5 – 4 مقابلة مع أ مشارك عادل حربى	112
5 – 5 مقابلة مع الادكتور اليسع حسن أحمد	114
5- 6 الملاحظة	115
5- 7 التطبيق	116
5- 8 النتائج	117
5- 9 التوصيات	119
5- 10 الخاتمة	120
5- 11 المراجع ومواقع الإنترنت	121

إهداء

إلى كل المنشغلين والمهمومين .. وأسرتى الصغيرة والكبيرة ..

الأصدقاء والزملاء ... جميع الذين أعانونى فى بحثى هذا ...

التلاميذ القادميين شعلة العلم المتقدة .. ارجو ان أكون فى حسن الظن ..

شكر وتقدير

الحمد لله الذى بمشيئته تتم النعم ، والذى بتوفيقه إكتمل هذا البحث . اللهم أرحم والدى الحاج حامد محمد الحاج حامد وأسكنه فسيح جناتك بقدر ما دفعنى فى السير فى هذا المنحى وسند رغبنى فى معرفته، وأشكره فيما أنا عليه الأن ، كما أتقدم بالشكر للأستاذ الدكتور ابو القاسم حامد قور بتفضله بموافقة الإشراف على هذا البحث ، وقادنى بكل رحابة صدر إلى الوصول لنتائج أظن أنها مرضية لقناعاتى ، ولا يفوتنى ان أتقدم بالشكر والثناء لأسرة الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون إدارة التدريب بإتاحة هذه الفرصة لنيل درجة الماجستير وفق برنامج التدريب القومى لمنسوبى حكومة جمهورية السودان ، كما أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ محمد عبد الرحيم قرنى والذى كان أول من علمنى فن المسرح وأول المساندين لمسيرتى الفنية ولم يبخل على بمعرفته ، واول من سند هذا البحث بالتشاور والجدل ، والشكر أيضاً أجزله للزملاء الدكتور صالح محمد عبد القادر عميد كلية التربية جامعة النيلين والدكتور سيد أحمد احمد رئيس قسم الدراما بكلية الموسيقى والدراما والدكتورمحمد حامد أمباى الاستاذ بكلية الموسيقى والدراما والدكتور عوض الكريم الذين بكلية الموسيقى والدراما ، والأستاذ الزميل عبدالحكيم عامر، واخى الدكتور جمال سليمان بمركز السلام جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا والأستاذ عبد الحفيظ على الله بكلية الموسيقى والدراما ، ولو لاهم لكان هذا غير ممكن فكل منهم تبنانى عبر مراحل صياغة ، والتفكير فى هذا البحث ، كما أخص بالشكر ابى البروفيسير عثمان جمال الدين رئيس المجلة العلمية بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا لما قدمه لى من نصح وإرشاد ، والشكر كله لكل من وقف بجانبى وشجعنى لإختيار هذا الموضوع ، والشكر أيضاً لشركة روزان للإنتاج الفنى والإعلامى فى شخص الأخ عصام بشير ، والشكر لله من قبل وبعد .

المستخلص

مفهوم العبث هو مصطلح يقصد به الباحث فى هذا البحث، الفلسفات المادية التى ظهرت فى أوخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين ، من جراء وقوع الحربين العالميتين الأولى والثانية والتحولات الإجتماعية الكبرى بفعل التطور التكنولوجى الذى اهمل القيم الإنسانية ، وكان السبب فى ظهور الكثير من الحركات الفنية الثائرة على كل قواعد وأسس الفنون الكلاسيكية فى (التشكيل، الموسيقى، الشعر، المسرح الخ ..) . كلمة عبث باللغة العربية ترجمة مباشرة لكلمة absurd الإنجليزية التى أطلقها الناقد مارتن إسلين على مجموعة من كتاب المسرح ، ظهروا فى بدايات العشرين وحتى النصف منه ، ونظر هؤلاء للمسرح بروح الفلسفة ، فاخرجوه من طور الأدب إلى طور الفكر عبر النظرة التجريدية للعالم ، وعدم الإيمان بالمكتسبات والتجارب الإنسانية بتراكمها الأزلى ، ويظن الباحث ان مسرح العبث يستند لمرجعية فكرية شكلت موضوعاته ، إنعكست فى شكل وجوهر ، مخالف لما قبله لحركة المسرح ، وإستطاع أن يخطو خارج الزمان والمكان بإحساس ثورى ضد المفهوم البرجوازى البرجماتى ، الذى شكل المجتمعات الإنسانية ، ولكنه بالمقابل شكل عائق فلسفى للبيئات المختلفة والمتباينة (الفلسفات الروحية والأيدولوجية والعقائدية) التى تؤمن بالخلاص ووجود نهاية ، بينما تعتبر الفلسفة المادية الإنسان مصدر للعلم بيده الخلاص من الشقاء وكسر الوهم الذى حوله ، ودعت لتحرير العقل من الخرافة والأسطورة ، ويرى الباحث أن هذا التقاطع بين الفلسفة المادية والروحية عند إنتقال تجربة ماء من وإلى ، لابد من أن يحدث تعديل إستراتيجى فكرى ليتوائم ويتعايش ، وإلا سيكون هناك إضطراب فى المعنى القيمى للوجود ، بمعيار الإختلاف البيئى والسسيولوجى .

يجرى الباحث تطبيق على تجربة الأستاذ الطيب المهدى محمد الخير المسرحية فى السودان ، محاولاً تقصى تجليات مفهوم العبث ، وأثره الفنى ، على مسرحياته ، وهل كان مسرحهُ صفوياً ؟ بسبب هذا المزج فى تكوينه المعرفى، والتقاطع بين الثقافات والمرجعيات ، ويقدم الباحث بذلك تحليلاً دقيق لمشكلة هذا التباين ، من خلال هذا البحث متبعاً المنهج الوصفى التحليلى لأنه فى تقديرى يخطو بالمعنى المراد لمقاصد البحث ، ويعضد النتائج بالمقابلات الشخصية مع مسرحيين زملاء وأسلاتذة وتلاميذ الأستاذ الطيب المهدى ومخرجين وممثلين عملوا معه ، ليؤكد الباحث حقيقة أن مسرح الأستاذ الطيب المهدى على المستوى المحلى لم يكن بقدر كافى من النجاح كما هو مسرح عالمى ، يواكب مسيرة التجريب والحداثة العالمية ، ويشخص مشكلة هذا التباين بين الفلسفة الروحية والمادية .

Abstract

The Absurdity concept is a terminology which is crystallized by the researcher, he means by that it the materialistic philosophies the emerged in the late nineteenth century and the beginning of the twentieth century, on account of the occurrence of World Wars (I) and (II) and major social transformations due to technological development, which neglected human values, and the reason for the emergence of many of the revolutionary art movements on All bases and foundations of classic arts in (Composition, music, poetry, theater etc..)

The word "عبث" in Arabic language is a direct translation to the word absurd in English language which named by the English critic Martin Eslin on a group of theater writers appeared in the beginning of the twentieth century till the half of it and considered the theater of the spirit of philosophy, they took him from the stage of literature to the stage of thought through the abstract view of the world and the lack of faith in the achievements and human experience accumulation and the researcher thinks Those are look at theater through the perspective of philosophy they converted it from the literature scope into intellectual one through the abstract view to the world and the lack of faith in the achievements and human experience accumulation , the researcher thinks that absurdity theater based on Intellectual reference, that forms its topics , it reflected on the form and substance which is contrary to what preceded it by the movement of the theater . it was able to move out of time and place with a revolutionary sense against the bourgeois and pragmatic concept that formed the human societies, but in turn it constituted a philosophical obstacle to the different and contrast environments (spiritual, ideological and doctrinal philosophies) that believe in salvation and an end existence whereas materialistic philosophy is regards man as a source of science and has the ability of riddance from misery and the illusion surrounding it called to set free the mind from superstition and myth . The researcher sees that this intersection between material philosophy and spiritual one is the essence of the problem when the transition of the experience from one to another Their must be an a strategic and intellectual adjustment to harmonize and coexist, otherwise there will be a disturbance of the existential value of existence.

The researcher is applying to the experience of Professor AL Tayeb AL Mahdi Mohammed AL Khair theater in Sudan , trying to investigate the manifestations of the concept of tampeing , and its artistic effect , on his plays , and was his theater Safavid in the congnitive composition, and the intersection between culures and references , the researcher provides an accurate analysis of the problem of this research following the descriptive analytical approach because in the sense intended for the purposes of research , and supports the resltsu of personal interviews with fellow plywrights , professor and pupils of Mr AL Tayep AL Mahdi and directors and representatives worked with him , to confirm the fact that the theater of professor AL Tayib ALMahdi at the local level was not sufficiently successful as it is aglobal theater , coping with the process of experimementation and modernity of the world , and diagnose the problem of this discrepancy between the spiritual and material philosophy .

الفصل الاول

الإطار النظري

1-1 **المقدمة :**

إن خبرات الإنسان مع الطبيعة والكون قديمة وتاريخية ، فإنها تتساوى أو تتوازى بقياس إختلاف البئية والطبيعة ، وبحكم تطور سلوك الإنسان عن الآخر فى الارض ، بحساب تعامله مع الطبيعة ، إما يطاوعها أو يصارعها ، او يقدسها ، وإبتكر الإنسان إسلوبه الخاص للتواصل مع المبهم من الظواهر الطبيعية ، حتى يستخلص جوهرها ويفك طلاسمها ، وهى طبيعة العقل البشرى الذى يفرض على نفسه المعرفة ((للعقل البشرى فى نوع من معارفه ، هذا القدر الخاص : ان يكون مرهقاً بإسئلة لا يمكنه ردها ، لأنها مفروضة عليه بطبيعة العقل نفسه ، ولا يمكنه أيضاً أن يجيب عنها ، لأنها تتخطى كلياً قدرة العقل البشرى)) (عمانويل كنط 23/ نيسان / 1787م، ترجمة موسى وهبة ، 22 / نوفمبر / 1988م ، 25) .

وبالطبع تختلف قياسات التردد لهذه المعرفة من وإلى الآخر حسب ميل العقل البراجماتى (النفعى) لتعاطى الحياة بالتواصل مع الظواهر المبهمة ، وقد تنتقل الخبرات بالتقادم أو بإلإنتقال من مكان إلى مكان ، ولكن إستيعاب الجديد لا يكون إلا بالتعديل ، لموأمة الحاضن الجديد وإلا يفقد وظيفته فى المكان الجديد.

فى هذا البحث الأكاديمى يحاول الباحث أن يؤكد هذه الحقيقة ، وهى حتمية وصيرورة نمو الإنسان وتطوير معارفه ، وقد تتباين المفاهيم ولكن من الممكن أن يطغى علم على علم بحساب الرقى والتميز، ويأتى هذا من خلال حرية الإنسان فى تعامله مع الطبيعة ومحاولات علمنتها (دراستها) حتى يرقى لمرحلة كلية المعرفة ، هى قمة طموح الإنسان .

ومسرح العبث أحد التجارب التى أثارت جدلاً كبيراً فى أواسط المجتمع الغربى مابين عشرينيات القرن الماضى وإلى ستينياته ، بالرغم من أنه كان صفوياً يعرض فى الصالات المغلقة (مسارح الطليعة) لأنه لم يكن يرقى لمطالعات عامه ، و فى طور التجريب، كان بمثابة ثورة عامة فى االفنون (الأدب مع التشكيل / الموسيقى / النحت / التصوير / المسرح) ، وفى رأى الباحث أنه أحد المعارف الفنية القيمة والتى تركت ظلالها على المحيط الإقليمى للمسرح فى الوطن العربى . ولكن كيف كان هذا الأثر؟ بمنطق الإختلاف الحضارى بين الذهنية المادية والروحية ، خصوصاً أن مسرح العبث خلفه فلسفة كبيرة إنتشرت فى ذلك الزمان ، حاولت أن تقدم تفاسير أخلاقية للكثير من القيم التى فقدها الإنسان جراء الإنقلاب الذى حدث عقب الحربين العالميتين . وإن كانت فى الغالب تصدر عن إلحاد وتجاوز المقدس ، ولكنها بالمقابل تقصت الفضيلة والعدل ، من خلال تقديم صور العالم الشائه المتفسخ وتأمل فى صورة مثالية ، وهنا نقطة الإتصال بينه والدين الذى يسعى لفرض قيم الجمال والعدل والإيمان بالواحد الأحد الموجود (الله سبحانه وتعالى) .

لم يكن العبث مظهراً فنياً من بنات أفكار رواده أو جلباب إرتداه المسرح ردحاً من الزمان حتى يكون وسيلة للتعبير وإنما قضية إنسانيه مبتغاها الخير والجمال والعدل كسائر ضروب الفن ، عباره عن أحلام

حاولت أن تشكل الواقع الغير . فالفن لايستطيع أن يغير العالم أبداً إنما ينتشر فى معانى ودلالات خالصة بقصد التغير والخلاص من القيد القدرى (قديماً) أو إنفلات الإنسان من الإنسان نفسه فيما بعد الأسطوره وحضور الفلسفه الماديه بثورة الذات (إيحأت فرويديه) بعد أن عجز العالم على الحفاظ بالنشاط الروحى الذى كان ساكناً بفضل المعابد والكهنه وكل الرموز المقدسه (الأسطوره) .

يجب أن نفرق بين مسرح العبث كتيار مسرحى إختص بمميزاته ومفهوم العبث شاملاً المفهوم الفلسفى الذى ساد العالم الغربى فى فترة من الزمان كضرورة حتميه لما بعد تحررالمجتمع الغربى من قيود الملكية والإقطاعيات والعبودية والعهد الكنسى ، ويعنى الباحث فلسفة التمرد ضد الطغيان (الفلسفة المادية) ومحاولات وضع إجابه للأسئله الكونيه (سارتر/ البير كامو/ شوبنهاور/ الخ ..) وفى المقابل إنعكاس هذه الثوره الذهنيه على العالم العربى والسودان .

إن إنتقال النظريات الفلسفيه والفنيه من بيئه إلى أخرى يخضع للكثير من العوامل والمؤثرات التى تنعكس على المتلقى سالباً أو إيجاباً يفضى فى النهايه إلى فشل ما لم يتم تعديل إستراتيجى لفلسفة هذا التيار، حتى لا تكون المحصله عكسيه أولاً على المستوى الفنى فى شكل العزله وعجزه عن أداء وظيفته الإجتماعية ، وأى عمل سواء فنى أو غيره إذا لم يكن له وظيفة إجتماعية فقد منطق وجوده ، وثانياً شطط فى الذهنية الأيدلوجية ما لم تحدث إنتقائية وتطوير بما يتناسب مع أى بيئة .

وهذا البحث يبدأ بالفصل الأول (الإطار النظرى) ، و يحتوى على الخطة العامة لهيكل البحث ، ثم يليها فى نفس الباب مبحث للدراسات السابقة .

الفصل الثانى مسرح العبث ، ويقع فى أربعة مباحث ، المبحث الأول يتناول الباحث العبث لغة واصطلاحاً والسمات العامة لهذا المسرح ، للبحث فى أصل كلمة عبث وترجمتها باللغة العربية . المبحث الثانى تحت عنوانة جذور مسرح العبث المسرحية ، نتبين الفكرة وتاريخها وكيف تتطورت حتى وصلت الى تيار وصفه الناقد مارتن إيسلين بالعبث فى خمسينيات القرن الماضى ، فى المبحث الثالث يتناول الباحث جذور مسرح العبث الفلسفية وهومفهوم العبث (كل الفلسفة الريدكالية المادية التى ظهرت عقب الحربين) وذلك لأنها كانت تتقصى جذر المفاهيم التى تدعو لها ، وأحاول جاهداُ تحليل العلاقة الديناماكية النفسية بين هذه الفلسفة ومسرح العبث ومدى تاثيرها العام . وفى المبحث الرابع يختار الباحث اهم مدرسيتن يعتقد أنهما كانا المؤثر الاساسى والشكل الفنى لتيار العبث المسرحى (السريالية والدادية) ، ثم يختار الباحث داخل المبحث نفسه أهم كاتبين يرى أنهما يعتبران قمة النضج الفنى لمسرح العبث (يوجين يونسكو وصامويل بيكت) لمتابعة ماهية الكتابة العبثية .

الفصل الثالث (مفهوم العبث فى الوطن العربى) ينتاول الباحث فى أربعة مباحث مأهية المسرح فى الوطن العربى المحيط السياسى والإقليمى للسودان ، لأن ظهور المسرح فيه متشابه ببعض التجارب المسرحية العربية ، من حيث البداية والمعوقات التى واجهته (التأصيل) ، وحتى سُبل تطوره من حيث التجارب والمحاولات لإيجاد وظيفة إجتماعية فاعلة للمسرح . ولأن المحيط العربى كان بوابة السودان الثقافية والسياسية .

المبحث الأول تناول الباحث المسرح فى الوطن العربى التاريخ والنشأة وبعض المحاولات لكتابة مسرح عربى . المبحث الثانى يقدم الباحث قراءة مبسطة لمفهوم الرمزية العربية والغربية وتوضيح الصور الذهنية ، لأن ذلك يساعد كثيراً فى فهم مايرمى اليه الباحث وفهمه ، عن إنتقال الفكرة من مكان إلى مكان ومدى التغيير الذى يطراء عليها ، وعقد مقاربة مبسطة لحركة الصوفية الدينية ومنهج السريالية الفنى، ويرى الباحث أن هناك تقارب فى السلوك الفكرى لإستنباط الحقائق ، كى نقرب معنى التجارب الإنسانية التى تتوازى وتتنوع بإختلاف الثقافة والمعتقد الحضارة (بئية المكان والزمان)، ويمكن للإنسان أن يفكر نفس التفكير ولكن يظهر الإختلاف كما أسلف الباحث .

المبحث الثالث يقدم الباحث طموحات المسرح فى الوطن العربى السياسية ، ويحاول فى هذا المبحث تاكيد فكرة السياسة كعنصر بارز فى الصراع بين الفنان والسلطة ، فإما ثائراً ريدكالياً ينادى بالتغيير فى وجه المستعمر ، او وطنياً ينادى بالقومية وخدم ذلك المسرح كثيراً فى وظيفته الإجتماعية ، وهى واحدة من سمات مسرح العبث الرفض والتمرد وساعد هذا النمط فى تقوية أدوات الفنان العربى وتطويرها وهذه واحدة من مخرجات هذا البحث .

المبحث الرابع قدم الباحث تطلعات الكتاب العرب وكتابة المسرحية ، من خلال تجربة إقليمية متاخمة للسودان (توفيق الحكيم) وكتابته لمسرحية ياطالع الشجرة التى حاول بها مجارة فن اللامعقول وهو أول من أطلق عليها هذا الاسم فى الوطن العربى ، ولأنه كان معاصر لبدايته فى فرنسا ، وهو من الباحثين الأوائل فى محاولات كتابة مسرح عربى ، ونحاول أن نستقصى كيفية كتابته لمسرحية ياطالع الشجرة ، من خلال تحليل مبسط عنها .

الفصل الرابع (الطيب المهدى محمد الخير ومفهوم العبث) يقدم الباحث فى مبحثين الكتابة المسرحية السودانية من خلال تمهيد عن المسرح فى السودان عامة وقراءات قليلة لبعض مراحله من طور الهواية إلى طور الإحتراف (التجريب) ، وإرتباطه بمفهوم السلطة الرسمية كمناهض لها، مما طور فى قدراته ووظيفته الإجتماعية ، كمعبر عن الشعور الوطنى ، وكوجه مسؤل عن عرض التعدد الثقافى للسودان .

المبحث الثانى يقدم الباحث سيرة للأستاذ الطيب المهدى ، ثم فى المبحث الثالث يقدم تحليل فنى لفكره كمثقف مسرحى طموح ونوعية مسرحياته التى فارقت التأصيل وجنحت نحو مسرح أخر وهو مسرح الممثل والمؤلف والمخرج مجرد من أى فكر أو دواعى أخرى للكتابة .

المبحث الربع يتناول ثلاثة مسرحيات للأستاذ الطيب المهدى (حملة الصخرة،الحلقة، بلاء عنوان) بالتحليل وتوضيح أثر إنعكاس فلسفة العبث على كتاباته ومدى أهميتها لكتابة المسرحية السودانية ، ثم جدول للسمات العامة لمسرحه.

الفصل الخامس الخلاصة يحتوى على المقابلة الشخصية والملاحظة والنتائج والتوصيات والخاتمة وأخيراً المصادر و المراجع

1 – 2 **أهمية البحث :**

يجتهد هذا البحث فى التنقيب عن مصدر روح الفلسفه الماديه فى المسرح فى الوطن العربى والسودانى ومدى ميله عن ماهية الهويه الثقافيه ، إن تشبع النخب العربيه بالفلسفات الغربيه وإجتهاداتهم فى جعل المسرح ممكناً على المنابر دفعهم للإيمان بالجوانب الإيجابيه المطلقه لتلك النظريات دون الإلتفات لمخلفاتها السالبه ، طور قدرة المعالجه وبالضروره اكتساب قوه إضافيه عند المثقف العربى فى إستيعاب ماحوله من إشارات ولو سالبه ، بالنسبه إلى خصوصيته ، وتحويرها إلى جوانب مضيئه فى خدمة قضية المسرح فى الوطن العربى والمسرح فى السودان .

1–3 **أهداف البحث :**

1/ توضيح العلاقه بين فلسفة العبث وتيارات المسرح فى الوطن العربى المعاصر والمسرح فى السودان

2/ قوة المسرح فى السودان فى إستلهام المسرح الأخر ومدى تطويره وتطويعه لخدمة قضية المسرح

3/ رصد النظريات المسرحية الحديثه فى جسم المسرح المعاصر فى السودان

4/ ندرة مثل هذا البحث فى قياس مسيرة المسرح المعاصر فى السودان

5/ تقييم تجربة الفنان المسرحى السودانى الأستاذ الطيب المهدى

1–4 **فرضيات البحث :**

تسعى هذه الدراسة لإثبات أو نفى الآتى :

1/ قوة الثقافه الروحيه وإمكانياتها فى التفاعل مع الثقافات الماديه وذلك بتلمس ذاتها الميتافيزيقى ، وسهولة إدراكها لعناصر الجمال فيها المتمثل فى المتناقضات المتجادله لتمييز الحقيقة ، وهى ثيمه تأملية ويمكننا أن نقول الثقافة الروحية تتأمل الثقافة المادية .

2/ مسرح العبث بمفهومه الفلسفى ليس ضروره فنيه للمسرح العربى والسودانى إنما هو وسيله لتطوير شكل ومضمون المسرحية العربية والسودانية .

3/ تطلعات المسرح السودانى فى تغيير مخلفات الراهن السياسى والإجتماعى .

4/ مسرح الطيب المهدى مسرح عالمى يواكب التجارب المسرحية العالمية .

1-5 أسئلة البحث :

1/ هل تكتسب الفكره أو النظريه قوة إضافيه بحكم إنتقالها من مكان إلى آخر ومن زمن إلى بخر أم أنها تصير مسخاً ؟...

2/ هل تصبح النظرية التى تنتمى إلى مرحلة تاريخية معينة وثقافة قومية واحده ، غيرها فى مراحل و مواضع أخرى ؟

3/ ماهو أثر قدرة عبقرية التعبير والإبتكار والتجريب (الإبداع) فى إستدراك مفهوم الحريه ؟

4/هل مسرح العبث مبهم الأفكار غامض الألفاظ ؟

5/ ماهو أثر مسرح العبث على المسرح فى السودان ؟

6/ مفهوم العبث حتميه هذا العصر، مقرون بالتطور التكنولوجى ونمو دولة الإنسان السياسية الجغرافية

1-6 منهج البحث :

يتبع الباحث المنهج الوصفى التحليلى

1-7 ادوات البحث :

يستخدم الباحث الأدوات الأتيه :

1/ المصادر :

أ / المجلات والدوريات

ب / المواقع الالكترونيه والمكتبات الرقميه بشبكة النت

ج / نصوص مسرحيه

د / المقابلات الشخصية مع المسرحيين (البروفيسير سعد يوسف ، الأستاذ عادل حربى ، الأستاذ محمد عبدالرحيم قرنى ، الدكتور اليسع حسن احمد)

2 / المراجع و مواقع الإنترنت

3 / الملاحظة

1-8 **الحدود الزمانية والمكانية :**

يتناول هذا البحث فترة إزدهار مسرح العبث 1950م ـ 1980م فى فرنسا (يوجين يونسكو/ صامويل بيكت) وفى مصر (توفيق الحكيم) وفى السودان الطيب المهدى (حتى العام 2015م)

1-9 **هيكل البحث :**

يقع هذا البحث فى خمسة فصول تحتوى إثناعشرة مباحث ثم الخاتمة :

الفصل الأول : الإطار النظرى

المقدمة و خطة البحث

المصطلحات والأعلام

الدراسات السابقة

الفصل الثانى : مسرح العبث

تمهيد

المبحث الأول : مفهوم العبث فى اللغة والمصطلح ، السمات

المبحث الثانى: : جذور مسرح العبث المسرحية (التأريخ والفكرة)

المبحث الثالث : جذور مسرح العبث الفلسفية (الأبعاد الفكرية)

المبحث الرابع : اللامعقول بين السرياليه والدادية (مابين يونسكو و صامويل بيكت)

الفصل الثالث : مفهوم العبث فى الوطن العربى

تمهيد

المبحث الأول: مأهية المسرح العربى

المبحث الثانى: الرمزية العربية ومفهوم العبث بين السريالية والصوفية

المبحث الثالث: اللامعقول والسياسة والمسرح فى الوطن العربى

المبحث الرابع: تطلعات الكتاب العرب والكتابة المسرحية (لامعقولية توفيق الحكيم)

الفصل الرابع: مفهوم العبث عند الطيب المهدى محمد الخير

تمهيد

المبحث الأول : مفهوم العبث عند الطيب المهدى محمد الخير

المبحث الثانى : سيرة ذاتية (الطيب المهدى) وقراءة الصورة المسرحية عند المؤلف الطيب المهدى

المبحث الثالث : الطيب المهدى والمسرح الغربى (المؤثرات)

المبحث الرابع : التطبيق على ثلاثة من مسرحيات الطيب المهدى (تحليل)

الفصل الخامس: الختام

المقابلة الشخصية

(البروفسيرسعد يوسف ، الأستاذ محمد عبد الرحيم قرنى ، أستاذ مشارك عادل حربى ، الدكتور اليسع حسن أحمد)

الملاحظة

النتائج

التوصيات

الخاتمة

المصادر و المراجع

1- 10 المصطلحات والأعلام :

مفهوم مسرح العبث :

مفهوم يشير به الباحث إلى كل الفلسفات التى ظهرت بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية فى أوربا ، وإتسمت بطابع المادية ، وتجريد الأفكار إلى أصل غائب غير محسوس (ميتافيزيقى) بحثاً عن اصل الأشياء فى مطلقها ، وكفرها بمعطيات الواقع المضلل ، وذلك بعد تتدهور القيم الإنسانية وإنحطاطها الأخلاقى أمام التطور التكنولوجى ، ويرى الباحث أن كل فلاسفة هذه المذاهب إتفقوا على إن الإنسان يعيش فى شقاء مابين الحقيقة الغائبة والمزيفة التى يعيشها فى حالة عبثية عديمة الجدوى ومن غير هدف ، يائس من الإصلاح الذى بداخله ولكنه يتعايش مع الواقع المادى ، ولذا جاءت التسمية من هذا التقاطع فى المفاهيم المبدئية كما يعتقد الباحث .

تجليات :

يستعرض الباحث بعض المعانى لهذه الكلمة من الشبكة العنكبوتية :

«1/ تجليات جمع تَجَل بتشديد اللام وهى إسم .

2/ يعيش الصوفى لحظة التجلى اى التخلى عن الدنايا والتحلى بالفضائل والتجلى بالتسامى ، وتَجَلى إشراق ذات الله وصفاته ، وعند النصارى هو إشراق المسيح بوجهه الذى أضاء الشمس وثيابه التى صارت بيضاء نورانية يوم صعد مع بعض تلامذته إلى جبل (تابور) الصوفيين ماينكشف للقلوب من أنوار الغيب

3/ إذا تأملنا الأية « والنهار إذا تجلى » من سورة الليل آية رقم 2 اى ظهر بضوئه ووضوح ، ويمكن القول تجلى الأمر اى ماظهر منه وتكشف أو مالاح منه لعينيك وتجلى لبصيرتك ، وفى الأية « تجلى

ربه للجبل)) سورة الأعراف 143 بدا له له شيء من نوره تعالى)) (معجم المعانى ، السبت 12 /7 / 2019م الساعة 10: 8 ، الشبكة العنكبوتية)

من هذه المعانى يريد الباحث بكلمة تجليات ما إنكشف وظهر بوضوح من هذه المفاهيم ، أو ما إنعكس منها ، أى أنها لم تكتمل وظهر منها ما بدأ ، حسب بصيرة المتامل وهو يسلك طريق المعارف.

جذور مسرح العبث :

1/ الفريد جارى (1873م – 1907م) :

ولد فى (لافال Laval) 8 سبتمبر وتوفى فى (باريس) 1 نوفمبر شاعر وروائى وكاتب مسرحى ورسام ،ن أشهر مسرحياته (ابوا الملك) وهو صاحب نظرية الباتافيزيقا ، وقدم مسرحيته بشكل جديد فى ذلك الوقت ، أثارت ردود فعل عنيفة ، ويعتبر ضربة البداية لمفهوم مسرح الحداثة والثورة على تقاليد المسرح الأرسطى الكلاسيكى ، ومن أعماله الشاعرية (دقائق الرمل التزكارى les minutes de 1894 sable memorial - قيصر المسيح الدجال Cesar antichrist 1895) وفى مجال الرواية كتب (الأيام والليالى 1897م– الحب المطلق1899م – الذكر الكامل 1902م)

(الشبكة العنكبوتية ـ Facebook ـ نشر المسرح العالمى ـ التاريخ : 29/ 12 / 2018م ـ الساعة السادسة والنصف مساء ـ مقال حسان عباس)

2/ الأسس والقواعد الأرسطية :

يعد أرسطو **Aristotle** اول من نظرفى كتابه « فن الشعر» خاصة تجنيسه لفن المأساة حينما عرفها بقوله: «إن المأساة محاكاة فعل نبيل تام له مدى معلوم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً دون أن يكون له مدى ، والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية .. ولوضع قاعدة عامة فى هذا نقول: إن الطول الكافى هو الذى يسمح لسلسلة من الأحداث التى تتوالى وفقاً للإحتمال والضرورة وأن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم ،أو من النعيم إلى الشقاوة ' أما الشخصيات فأمرها يتناول أربع مسائل الأولى أن تكون فاضلة والمسألة الثانية هى التوافق والثالثة التشابه والرابعة الثبات... فى كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء أخر هو الحل والوقائع الخارجية عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلية فيها تكون غالباً العقدة، أما الحل فيشمل ماعدا ذلك ، وأعنى بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذى يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذى يصدر التحول إما إلى السعادة وإما إلى الشقاوة ، وأعنى بالحل ذلك القسم من المأساة المبتدى ببداية هذا التحول حتى النهاية » ومن أهم نظرياته فى ذات الإتجاه نظرية التطهير النفسى، ومفاد هذه النظرية أن التراجيديا تقوم على تطهير النفس البشرية عبر إثارة الخوف والشفقة فى نفوس الجمهور.

(الشبكة العنكبوتية ـ Facebook ـ Depart meant of drama theatre criticism ـ مقال عظماء المسرح التاريخ 29/ 12/ 2018م ـ الساعة الثامنة مساء)

3/ السريالية :

مافوق الواقع ، حركة أدبيية فنية هدفها التعبير عن الفكر الصافى بعيداً عن المنطق مع ميل إلى إبراز الأحوال اللاشعورية ، ومشتقة من الفرنسية التى تعنى حرفياً (فوق الواقع) وتهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق ، وحسب منظرهها أندرية بريتون فهى آلية أو تلقائية نفسية خالصة ، من خلالها يمكن التعبير عن واقع إشتغال الفكر إما شفوياً أو كتابياً ، ومن أعلامها (سلفادور دالى ، بابلو بيكاسو ، رينيه ماغريت ، فريدا كاهلو، اندرية بريتون) نشطت فى فترة العشرينيات من القرن العشرين .

(الشبكة العنكبوتية – القاموس – التاريخ 29 / 12 / 2018م – الساعة 8:45 مساء)

4/ الدادية : (1916م)

دادا حركة فنية ثقافية إنطلقت من زيورخ أثناء الحرب العالمية الأولى ، كنوع من معادة الحرب بعيداً عن المجال السياسى ، وإنما من خلال محاربة الفن السائد من خلال حركة الهدم حيث تبنت شعار «لا للفن» وكانت سياستها محاربة الفن بالفن ، وأرادت دادا للفن أن يخاطب الأحاسيس ، لقد كان العقل والمنطق هو الذى جر االناس إلى أهوال الحرب وكان الشكل الوحيد للخلاص هو رفض كل ما هو تقليدى وتبنى منطق الفوضى والرفض . أعلامها (هوغو بول ، إيمى هينينز ، ترزت تزارا هوسينسلبيك ، صوفى تابوير)

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

5/ البورجوازية :

هى طبقة إجتماعية ظهرت فى القرنين 15 – 16 ، تمتلك رؤوس الأموال والحرف ، كما تمتلك كذلك القدرة على الإنتاج والسيطرة على المجتمع ومؤسسات الدولة للمحافظة على إمتيازاتها ومكانتها بحسسب نظرية كارل ماركس ، وهى طبقة غير منتجة لكن تعيش من فائض عمل العمال ، لأنها تسيطر على وسائل الإنتاج ، وأصل الكلمة من الثقافة الفرنسية Bourg وتعنى السكان الذين يتمتعون بالحقوق المدنية ولهم حق العيش داخل المدن وهم أعلى شريحة فى الطبقة المتوسطة ومنهم الموظف والتاجر .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

6/ الباتافيزقية :

يقول ألفريد جارى منظرها الرئيسى : (أنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية ومن خلالها نصل إلى مستوى أخرم من مستويات الوجود ونحقق وعياً لايمكن تحقيقه وبها نصل إلى القوانين التى تحكم العوارض والإستثناءات فى الكون ، بحيث نكتشف العالم الذى يكمل عالمنا التقليد)

(الشبكة العنكبوتية _ Facebook _ محمد الطناحى (الباتافيزقيا الوعى المغاير) – كتب بتاريخ 26/ 9 / 2014م الساعة 12:30 مساء – تاريخ الدخول : 29 / 12 / 2018م – الساعة 9:45 مساء)

7/ **الميتافيزقية:**

هو علم ماوراء الطبيعة وفرع من الفلسفة يدرس جوهر الأشياء ، يشمل ذلك أسئلة الوجود والصيرورة والكينونة والواقع .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

8/ انتونين آرتو(1896م – 1948م) :

ولد فى مارسيليا وتوفى فى باريس ، شاعر سريالى وممثل وكاتب فرنسى ، وساهم فى بلورة مايعرف بمسرح القسوة فى كتابه « المسرح وقرينه » الذى يعد المرجع الأول لتوجهه المسرحى ، ويعد آرتو إمتداد طبيعياً لإتجاهات رفض الواقعية والتمرد عليها .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

9/ السيمائية :

علم العلامات «السميوطيقا» علم يدرس العلامات والأدلة والرموز سواء أكانت طبيعية أم صناعية وتعد اللسانيات جزءاً من السسيمائيات التى تدرس العلامات أو الأدلة اللغوية ومن روداها المؤسسين فرديناد دى سوسير وشارل ساندرز بيرس و رولان بارت .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

10/ مسرح القسوة :

تعرف القسوة أنها مؤشرأت روحية لها معان محددة تصب المتلقى بالإيماء، ولكن فى قسوة يستحيل التعبير عنها فى لغة منطقية قابلة للمناقشة ، كما يريد المسرح أن يخترق من وجهة نظر جديدة كل الجدة : خسوف الإنسان تصوير النهاية السوداء، التى ألت إليها حال المجتمع الإنسانى ، كذلك يجب أن لا

يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو أنه يريد نفسه فى المرأة حسب نظرية الأخلاقيين، ولايجوز أيضاً أن يدخل للمجتمع مدخلاً أخلاقياً أو سياسياً، فالمسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

11/ فيزيولجيا :

علم وظائف أعضاء الإنسان ودراسة الوظائف الكيمائية الحيوية والطبيعية والميكانيكاية للبشر أو الأنسجة أو الأعضاء الإنسانية .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

12/ الشاعر الايرلندى و. ب . بيتس: (1865م – 1939م)

شاعر إنجليزى وكاتب مسرحى ومدير مسرح وعضو مجلس العموم البريطانى ، حاز على جائزة نوبل فى الأداب عام 1923م

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

13/ صامويل بيكيت: (1906م – 1989م)

مسرحى وشاعر ولد فى دبلن ـ أيرلندا ـ ومن الكتاب المشهورين لتيار مسرح العبث الذى صنفه الناقد الإنجليزى مارتن إسلين ، وكتب الكثير من الأعمال باللغتين الفرنسية والإنجليزية ، ومن أهم وأشهر أعماله مسرحية (فى إنتظار جودو) ، مدحه فيلسوف الوجودية جان بول سارتر لأنه حقق نسبة عالية من مفهوم الفلسفة الوجودية على المسرح ، قال عن مسرحيته شريط كراب الأخير: (أن الظلام الذى تعودت عليه دائماً يكمن فى الحقيقة الذاتية لجوهر الحياة) .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

14/ يوجين يونسكو: (1909م – 1994م)

مؤلف مسرحى رومانى ـ فرنسى يعد من أبرز مسرحيى مسرح اللامعقول ، ومن أشهر أعماله (المغنية الصلعاء ، الأمثولة ، جاك والإمتثال ، أميدية)

15/ أدموف : (1908م – 1970م)

كاتب مسرحى ولد فى كيسلوفوسك فى روسيا وتوفى فى فرنسا ، تعد مسرحيته الأستاذ تارتان بمثابة تحول فى فكره من جحيم الأيدلوجيا إلى العالم الحر، وكانت تعد من أول كتاباته العبثية .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

18/ جان بول سارتر : (21 / 6 / 1905م – 15 / 4 / 1980م)

ولد فى باريس ، فيلسوف وكاتب مسرحى وسيناريو ، وروائى وناقد أدبى وناشط سياسى فرنسى ، بدأ حياته العملية أستاذاً ، درس الفلسفة فى ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية ، عرف بفلسفته الوجودية ، يتنمى لليسار المتطرف من مؤلفاته (الوجود والعدم 1943م – الوجودية مذهب إنسانى 1945م رواية الغثيان 1938م مسرحية الذباب 1943م – مسرحية العاهرة الفاضلة 1946م الخ) رفض سارتر التكريم بإستلام جائزة نوبل للأداب بسبب القيود التى ستحجم فكره ولكنه قبل لقب دكتور honoris causa من جامعة أورشليم عام 19976م .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

19/ هيغيل : (جورج فيلهم فريدريش هيغل 21 / 8 / 1770م – 14 / 11 / 1831م)

فيلسوف ألمانى ولد فى شتوغارت ، من أهم مؤسسى الفلسفة الألمانية فى أواخر القرن الثامن عشر طور المنهج الجدلى الذى أثبت فيه أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ، ثم نقيضها ثم التوليف بينهما ، كان أخر بناة ، المشاريع الفلسفية الكبرى فى العصر الحديث .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

20/ أفلاطون : (429 ق.م - 347 ق.م)

فيلسوف يونانى ومن أشهر أعماله مؤلفه المدينة الفاضلة ، يحكمها الفلاسفة ظناً منه أنهم سوف يجعلون كل شىء فى المدينة معيارياً لحكمتهم ، وبناءاً عليه ستكون فاضلة . ونسب إليه قول أن العالم الذى يتبدى لحواسنا هو عالم مشوه ، وملىء بالأخطاء بنحو ما ، لكن يوجد عالم أكثر واقعية وكمالاً ، ومأهول بالمأهيات وتسمى المثل أوالأفكار ، التى تتصف بأنها خالدة ولا يدركها تغيير، وتعتبر هذه المأهيات النموزج الذى تحاكيه بنية وطبيعة العالم الذى يتمثل أمام حواسنا ، من بين هذه الموضوعات المجردة (الخير والجمال – المساواة والضخامة – الوحدة والوجود – التماثل والإختلاف – التغيير والثبات الخ ..) .

(أفلاطون موسوعة ستانفورد للفلسفة ترجمة ناصر الحلوانى – الشبكة العنكبوتية – الإثنين 2019/7/8م – الساعة الثانية وستة واربعين ق ظهراً)

21/ شوبنهاور: (22 / 2 / 1788م – 21 / 9 / 1860م)

فيلسوف المانى ولد فى مدينة دانتسج معروف بفلسفته التشاؤمية ، فما يراه فى الحياة ماهو إلا شر مطلق ، فقد بجل العدم وعرف بمؤلفه العالم بإرادة وفكرة أو العالم إراداة وتمثل ، والذى سطر فيه فلسفته المثالية التى يربط فيها بين الإرادة والعقل ، فيرى أن العقل أداءة بيد الإرادة وتابع لها ، ويعتير شوبنهاور ملحد ببعده كل البعد عن الروح القدس الذى أشار إليه فى أحد كتاباته .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

22/ مفهوم العبث :

مفهوم يشير الباحث فيه إلى كل الفلسفات التى ظهرت بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية فى أوربا ، وإتسمت بطابع المادية ، وتجريد الأفكار إلى أصل غائب غير محسوس (ميتافيزيقى) بحثاً عن أصل الأشياء فى مطلقها ، وكفرها بمعطيات الواقع المضلل ، وذلك بعد تتدهور القيم الإنسانية وإنحطاطها الأخلاقى أمام التطور التكنولوجى ، ويرى الباحث أن كل فلاسفة هذه المذاهب إتفقوا على إن الإنسان يعيش فى شقاء مابين الحقيقة الغائبة والمزيفة التى يعيشها فى حالة عبثية عديمة الجدوى ومن غير هدف ، يائس من الإصلاح الذى بداخله ولكنه يتعايش مع الواقع المادى ، ولذا جاءت التسمية من هذا التقاطع فى المفاهيم المبدئية كما يعتقد الباحث .

23/ المثيولوجيا :

عالم الأساطير ، وهى كلمة يونانية ، وتشير أيضاً إلى فرع العلوم التى تتناول جمع ودراسة الأساطير.

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

24/ البرجماتيا :

المذهب العقلانى أو فلسفة الذرائع أو العملانية ، وهو مذهب فلسفى سياسى يعتبر نجاح العمل المعيار الوحيد للحقيقة ، حيث أن النظرية يتم إستخراجها عبر التطبيق ، نشات هذه المدرسة فى الولايات المتحدة فى أواخر عام 1878م ، وهو إسم مشتق من من اللفظ اليونانى (براغما) ومعناه العمل .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

25/ بروتلد بريخت : (10 / 2 / 1898م – 14 / 8 / 1956م)

شاعر وكاتب ومخرج مسرحى المانى ، يقوم مذهبه فى المسرح على فكرة المشاهد هو العنصر الأهم فى تكوين العمل المسرحى ، فمن أجله تكتب المسرحية ، ومن أهم أساليبه : 1/ هدم الجدارر الرابع ويقصد به جعل المشاهد مشاركاً فى العمل المسرحى ، وأن خشبة المسرح التى يقف عليها الممثلون تشبه غرفة من ثلاثة جدران والجدار الرابع وهمى وهو الذى يقابل الجمهور . 2/ التغريب: ويقصد به تغريب الأحداث اليومية العادية أى يجعلها غريبة ومثيرة للدهشة وباعثة للأمل والتفكير , ومن أهم أعماله (السيد بونتيلا وتابعه ماتى – جان دارك قديسة المسالخ – بعل – أوبرا الثلاثة بنسات) .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

26/ **نظرية التغريب : (المسرح الملحمى)**

إن تغريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ، أو إيقاظ الدهشة أو الفضول بدلاً منهما ، أو جعل المألوف غريباً ، بغرض إثارة الرغبة فى تغير وجه الغرابة ، ويلجاء المشاهد للنقد بشكل بناء من وجهة نظر إجتماعية .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

جذور مسرح العبث الفلسفية :

1/ سقراط : (469 ق.م – 399 ق.م)

فيلسوف يونانى ويعتبر من أهم الفلاسفة بإسهاماته فى علم الأخلاق ، وإليه ينسب المنهج السقراطى (Elenchus) وهو نوع من البيداغوجيا (علم التربية) التى تطرح الأسئلة ليس بهدف الحصول على إجابات فردية فحسب (الإستقراء)، وإنما كوسيلة لتشجيع الفهم العميق للموضوع ، وأدين بالهرطقة ، كان يؤمن بأن حكمته مقصورة على إلمامه بما يتصف به من جهل ، وأن إرتكاب الاخطاء هو نتيجة للجهل وأن من يرتكبون الأخطاء يفتقرون إلى معرفة ماهو صحيح ، والشى الوحيد الذى إدعى سقراط معرفته هو فن الحب وربط بينه وبين مفهوم حب الحكمة ، ومن تلامذته افلاطون .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

2/ آلبير كامو: (1913م – 1960م)

فيلسوف وجودى وكاتب مسرحى وروائى مشهور، نال جائزة نوبل للأداب ، أهم مؤلفاته (إسطورة سيزيف) 1942م والمتمرد 1951م ، ويرى أن الإنسان قدر له الشقاء بلاء جدوى ، فيلجأ للفرار طالما أن الحياة بلأ معنى أى الإنتحار (الموت الإرادى) ، وهو موقف فلسفى يقصد به أن الفكر ينكر نفسه محاولاً تجاوز نطاق مايؤدى إلى نفيه أو التمرد على موقف اللامعقول فى الحياة مع بقائنا فيها غائصين فى الأعماق ومعانيقين للعدم ، فإذا متنا، متنا متمردين لا مستسلمين ، وهذا التمرد يضيف على الحياة قيمتها ، وليس أجمل من منظر الإنسان المعتز بكبريائه المرهف الوعى بحياته وحريته فى هذا الزمان .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

3/ باسكال بيا : (15 / 8 / 1903م – 27 / 9 / 1979م)

صحفى فرنسى ورسام توضيحى

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

4/ (world wille) :

مفهوم أو مصطلح ظهر فى فلسفة شوبهاور، ويقصد به العالم كإرادة عمياء لا عاقلة ، وقوة لاتهدأ ورغبة ملحة ، أو إندفاع أعمى يحرك كل شىء ، وبه يتحقق وجوده ويستمر فى الحياة ، ومن هنا كانت الإرادة عند شوبنهاور أساساً للإتجاه اللاعقلانى ، وهى فى نفس الوقت أساس للإتجاه التشاؤمى فى فلسفته بإعتبارها مصدراً للألم والمعاناة والشر .

(سعيد محمد توفيق – ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور – سلسلة السوبر– الطبعة الأولى – الناشر دار التنوير للطباعة والنشر– بيروت – لبنان ص– 26–27)

5/ سيجموند فرويد : (6 / 5 / 1856م – 1939م)

طبيب نمساوى من أصل يهودى ، إختص بدراسة الطب العصبى ، ومفكر حر يعتبر مؤسس علم النفس التحليلى ، إشتهر فرويد بنظريات العقل واللاوعى وآلية الدفاع عن العمق وخلق الممارسة السريرية فى التحليل النفسى لعلاج الأمراض النفسية عن طريق الحوار بين المريض والمحلل النفسى ، كما إشتهر بتقنية إعادة تحديد الرغبة الجنسية والطاقة التحضيرية الأولية للحياة البشرية .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

6/ توفيق الحكيم : (9 / 10 / 1898م – 26 / 7 / 1987م)

كاتب وأديب مصرى ولد فى الإسكندرية وتوفى فى القاهرة ، ومن أعماله المسرحية المهمة (أهل الكهف) التى كانت بداية لما يعرف بالمسرح الذهنى الذى يصعب تناوله على خشبة المسرح وذكر فى احد الصحف قائلاً : ((إنى اليوم اقيم مسرحى داخل الذهن و أجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز ، بهذا إتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة)) ارسله والده إلى فرنسا ليبتعد عن المسرح ويتفرغ لدراسة القانون ، ولكنه وجد أن إقامته فى باريس 3 سنوات ، إطلع فيهاعلى فنون المسرح الذى كان شغله الشاغل ، وإكتشف الحكيم حقيقة الثقافة المسرحية الأوربية ، ويعتبر أول من أطلق كلمة اللامعقول فى العالم العربى .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

العبث مابين الدادية والسريالية :

1/ أندرية بريتون : (19 / 2 / 1896م – 28 / 9 / 1966م)

كاتب وروائى وشاعر وفيلسوف فرنسى ، يعتبر من أكبر رموز الدادا والسريالية

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

2/ الريدكالية السياسية :

من المبادى الأساسية التى ترتكز على تغيير البنية الإجتماعية بإتباع أساليب ثورية وتغيير نظم القيم بطرق جوهرية وكلمة ، ريدكالية مشتقة من المصطلح اللأتينى (radix) جزر، وقد تغيرمدلولها منذ إبتداعها فى القرن الثامن عشر ليستوعب الأطياف السياسية بالكامل ، لكن تظل دلالة التغيير الجزرى عنصراً أساسياً فى التغيير الإجتماعى الثورى.

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

3/ مارسيل دوشامب : (28 / 7 / 1887م – 2 / 10 / 1968م)

من أصل فرنسى وعاش فى الولايات المتحدة ،ن مرتبط بحركتى الدادية والسريالية ، تحدى دوشامب الفكر التقليدى وفكرة تسويق الفن ، ليس عبر الكتابة ولكن عبر أعمال هدامة ، ومشهور عنه قيامه بعمل النافورة (fountain) .

((الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

4/ جيمس جويس : (2 / فبراير / 1882م – 13 / يناير / 1941م)

كاتب و شاعر أيرلندى ولد فى دبلن من أشهر أعماله (عواليس ، وصورة الفنان فى شبابه ، وسهر فنيغان)

5/ الغروتيسك Le grotèsque :

فى مفهوم الغروتيسك د. رشيد يحى باحث فى النقد الأدبى . www.rood.net

يعود أصل الكلمة (غروتيسك) إلى الحضارة الرومانية حيث تم إكتشاف بعض الغرف فى الكهوف الطبيعية أو الصناعية فى البناية الرومانية خلال الحفريات الأثرية ، حيث إحتوت على رسومات تمثل كائنات نصف إنسان والأخر حيوان أو نبات وإطلق عليها إسم (غروتيسكا ، وفى الإيطالية غروتا Grotta)، ومن ثم شاع هذا المصطلح خلال الفرن السادس عشر أولاً فى الفنون التشكيلية فى اللوحات المشوهة المعالم والعجائبية ، وأكثر إستخدامه فى زخارف القباب الأثرية والكاتديرائيات (كاتدرائية سينا Siena ، كاتدرائية اورفييتو Orvito) بإسلوب متطرف وغلو ، وقد رفض هذا الإسلوب النظام الطبيعى والنسق المألوف للأشكال ، وفى فرنسا فى القرن السابع عشر لحقت به أوصاف (سخيف ، مضحك ، غريب ، خيالى ، عجيب ، شاذ ، متطرف نزوى ، وهمى)وتنامى المعنى خلال القرن التاسع عشرٍ ليغزو الأدب ويعبر عن حالة التجسيد النفسى ويبتعد عن النمط والواقع .

ذهنية المسرح فى الوطن العربى :

1/ مارون النقاش : (1817م – 1855م)

مسرحى لبنانى يعتبر أول من أدخل فن المسرح فى الوطن العربى ، حينما نقل مسرحية البخيل لموليير كما شاهدها فى أوربا ، وكان يتخذ منزله مكانا للعرض المسرحى .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

2/ سعد الله ونوس : (27 / 3 / 1941م - 15 / 5 / 1997م)

مسرحى سورى يسارى ، من الذين برزوا فى المقاومة العربية ضد إعتداء إسرائيل فى 1967م عبرالأدب والمسرح ، من مسرحياته (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران – رحلة حنظلة من الغفلة لليقظة – طقوس الإشارة والتحولات – منممات تاريخية – الفيل ياملك الزمان) نال جائزة السلطان العويس الثقافية من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

3/ صلاح عبد الصبور: (3 /5 / 1931م – 13 / 18 / 1981م)

محمد صلاح الدين عبد الصبور ، شاعر مصرى و كاتب مسرحى ومن أهم رواد حركة الشعر الحر العربى ومن رموز الحداثة العربية المتاثرة بالفكر الغربى ، وأحد شعراء العرب القلائل الذين أضافوا مساهمة بارزة فى التاليف المسرحى ، ومن أهم اعماله المسرحية (ماسأة الحلاج – بعد أن يموت الملك – مسافر ليل – الأميرة تنتظر) .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

الرمزية العربية والرمزية الغربية (بين الصوفية و السوريالية) :

1/ التابوهات :

التابوه أو الطابو كلمة بولينيزية تطلق على المحظور أو المحرم فى نظر المجتمع أى ماتعتبره أعراف المجتمع أو السياسة أو أخرى ، فالتابو خط أحمر لايقبل المجتمع تجاوزه بغض النظر عن مدى كون التابو مبرراً أو حتى متناسقاً مع القوانين والشرائع ، وقد جاء من لغات سكان جُزر المحيطات الهادى وتعنى المحرم أو المقدس أحياناً وأول من نقلها للغرب الكابتن جيمس كوك .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

2/ أرثر رامبو: (20 / إكتوبر / 1854م – 10 / نوفمبر / 1891م)

جين نيكولاس أرثر رامبو شار فرنسى ولد فى (شارلفيل) وكتب أشهر أعماله وهو لايزال فى أواخر مراهقته ، وأثنى عليه فكتور هوجو وقال : أنه طفل شكسبير .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

اللا معقول والسياسة فى الوطن العربى : (توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول)

1/ لويجى بيراندييللو: (28 / 6 / 1867م – 10 / 12 1936م)

كاتب مسرحى وشاعر إيطالى ، حصل على جائزة نوبل للأداب 1934م ، ومن مؤلفاته (الحياة التى منحتك أياها ، ستة شخصيات تبحث عن مؤلف عام 1921م ، هنرى الرابع)

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

2/ جورج برنارد برنارد شو: (62 / 6 / 1856م – 2 / 11 / 1950م)

ولد فى أيرلندا فى دبلن ، بريطانى أيرلندى ، كاتب مسرحى من أبرز أعماله (بيجماليون ، بيوت الأرامل ، مسرحية الإنسان والسوبرمان ، بيت القلب الكسير) ، حاز على جائزة نوبل 1925م ن وجائزة الأوسكار لأفضل كتابة (سيناريو مقتبس 1938م) .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

3/ هنريك إبسن : (20 / 3 / 1828م – 23 / 5 / 1906م)

كاتب مسرحى نرويجى من أهم العاملين على ظهور الدراما الواقعية المعاصرة يعرف بأبو المسرح الحديث له 26 مسرحية منها (بيت الدمية ، ليلة شارع جون ، الحب والكوميديا ، أعمدة الإجتماع ، عدو الشعب ، البطة البرية الخ ..) حاز على جائزة وسام صليب القديس اولاف من رتبة فارس أعظم .

(الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة)

11-1 الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى :

بعنوان : أثر الفلسفة على المذاهب المسرحية (الكلاسيكية ، الرومانسية ، الواقعية ، التعبيرية) جامعة الخرطوم ، كلية الدراسات العليا ، شعبة الفلسفة ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، الطالب أبو القاسم قور حامد ، إشراف الدكتور عبد المتعال زين العابدين ، 1997م .

يعتقد الباحث (ابوالقاسم قور) أن للفلسفة دور كبير فى تشكيل البناء الدرامى للمسرحية ، وأصبحت مدخل أساسى لتحليلها ونقدها ، والمسرحية الغربية تنتمى فى أصولها إلى الفلسفة عبر تأريخها الطويل ، منذ العصر الكلاسيكى للمسرحية ، المهد المسرحى كما يعتقد فى العهد الإغريقى ، والذى صاحبه أول مخطوطة تحليلية (نظرية أرسطو طاليس فى البناء الدرامى) وعلا قتها بالمسرح اليونانى كعمل مصاحب لنشاط المسرح ، نشأ بفعل الممارسات الشعبية ثم تتطور ليرقى لعرض مسرحى ، ثم عمل فكرى ، يفسر ويحلل العلاقات السسيولوجية بين الإنسان وأقداره التى تتحكم فيها آلهة (الديثرامب) ، كان هذا العمل قد

مهد للكثير من النقاد والفلاسفة حتى المسلمين فيما بعد (إبن رشد) الذى ترجم كتاب (فن الشعر) . (كانط ، هيجيل) فى الفلسفة المثالية وآثرهما على المذهب الرومانسى فى المسرح ، خاصة على الشاعر الناقد الإنجليزى (كولردج) بإستعراض نظريته فى الدراما . ومن ثم أثر الفلسفة الوضعية (أوجست) على البناء الواقعى للمسرحية عند الكاتب الدرامى (إبسن) . ومن ثم آثر الفلسفة الوجودية (جان بول سارتر ، وآلبيركامو) على المسرح التعبيرى (ستريندبيرج) ومسرح العبث واللامعقول (صامويل بيكيت ، ويوجين يونسكو) ، وأخيراً أجرى الباحث نقداً لعناصر المسرحية الغربية بمنظور إسلامى، وبنى ذلك على الفرضية الأساسية للبحث : ماهو أثر إنعكاس الفلسفة الغربية على المسرح بتقلبها التاريخى من فلسفة إغريقية وضعية منطقية ثم مثالية ، وأخيراً وضعية جديد (الكلاسيكية العائدة) ثم وجودية .

وعمد الباحث لتوضيح حقيقة المسرح الغربى وإرتباطه بالفلسفة التى شهدت تحولات بسبب الإنقلابات الإجتماعية للمجتمع الغربى وخروجه من مرحلة إلى مرحلة ، وكل منهم يدل على الآخر . فقد خرجت الفلسفة فى مرحلة من المسرح (الكلاسيكية الأولى) حينما بدأ المسرح من جذور المثيولوجيا ، وأصبح نظام للحياة لقربه للوجدان الشعبى ثم خرج المسرح من الفلسفة مؤخراً (الفلسفلة المادية فيما بعد الحربين العالميتين) ، وكانت الدعوة للنزعة الفردية (الفلسفة المثالية) والتى أحلت الوجدان والعاطفة بدلاً عن العقل والتأمل ، وأصبح المسرح منبر لتفسير الظواهر الإجتماعية مرتكزاً على إستدراك وإستنباط الفرد و قدراته الخيالية فى تلمس الحقائق (الرومانسية) ، ثم ظهرت التجربة كمقياس وبحث فى المعنى (الواقعية) ، ولكن يأست الواقعية عن مجارة التحولات الإجتماعية ، فظهر العدم كمنظومة فلسفية بدلاً عن الوجود عند (جان بول ساتر) ومسرح (صامويل بكيت و يوجين يونسكو ، وآلبير كامو) الذى عبر تماماً عن الأفكار الفلسفية .

وفى النهاية إعتبر الباحث أن المسرح بدأ نظاماً للحياة ثم أصبح نظاماً للبحث عن الحياة (منتصف القرن السابع عشر إلى نهاية القرن التاسع عشر) ، ثم إسلوب للإحتجاج ضد نظام الحياة (الربع الأول للقرن العشرين) يقف على رصيف فكرى واحد مع الفلسفة .

يتفق الباحث مع كل ماجاء فى هذا المبحث الهام فى تقصى الفكر والثقافة وإرتباطهم بوشائج عضوية لاتنفصل عن بعضها البعض ، لأنه بالضرورة يفسر الكثير عن نشأة المسرح وتطوره حتى وفد إلينا فى الوطن العربى ، الذى يتمتع بخصوصية التكوين والحضور الثقافى الآممى ومثل هذا المبحث يفيد قضية البحث عن هوية المسرح فى الوطن العربى والسودان ، بالفكر والبحث عن سبل جديدة غير الإغتراب عن الوجدان الشعبى والتحليق فى فضاءات أخرى .

تناول الباحث الموضوع فى شكل تقيمى لمسيرة الفلسفة والمسرح الغربى ، ولكنه لم يلامس قضية التأثير الوضعى على هذه الأفكار فى صناعة مسرح كنظام فنى دلالى فى مكان أخر فى غير منشائه ، والتى أعتبرها معوقات أحدثت الفارق فى تتطور ونشأة غير طبيعية وحيوية ، بمعنى أنها لم تتوازى مع التجارب الإجتماعية الغير ، بل هاجر إليها كمنظومة متكاملة مثلاً : خرج العرض المسرحى فى مرحلة من مراحل تجربة من المسارح الكلاسيكية (البروسنيوم) إلى الساحات وأماكن تجمع الناس (الساحات العمومية ، وأنفاق الميترو ، المبان الآثرية) ، قياساً بتجربة (بيتر بروك) الذى تناول مسرحيات (شكسبير) وبعض المسرحيات الأخرى التى إستلهم مادتها من أساطير شرقية ، وقد جاءت هذه الهجرة من المنابر الرسمية موافقة لروح العصر وتجربته الطويلة ، وإستجابة لإعتبار المسرحيين أن البناية المسرحية الكلاسيكية مهيمنة على أفكار العرض ، ولذا عمدوا لهدم هذا الشكل ليحرروا المعانى المستهدفة ، وإدخال الجمهور فى منظومة العرض ، ورسائل أخرى فلسفية فى بناء العرض المسرحى الجديد ، مثل هذا الإعتراض مقبول للمسرحيين فى الغرب وفق مسيرة المسرح الغربى الطويلة ، إذن لماذا يذهب المسرح فى الوطن العربى فى نفس الإتجاه ؟ .

وتأسيساً على ذلك إعتمدت الدراسة أعلاه على دراسة أنواع المذاهب المسرحية (الكلاسيكية ، الوضعية ، الرومانسية ، الواقعية ، التعبيرية) كإرتداد للمذاهب الفلسفية ، ولم تستهدف هجرة هذا الفكر كمنظومة دلالية للوطن العربى ومدى تأثيرها على المسرحيين فى الوطن العربى وفى السودان (الطيب المهدى) .

الدراسة الثانية: (الشبكة العنكبوتية) 2019/4/1م الساعة 9م

مسرح العبث واللامعقول وتأثيراته على المسرح العربي – اسماعيل الياسري – 29 / 1/ 2012م

قدم الباحث إسماعيل الياسرى دراسة ترصد تاريخ حركة المسرح العبثى العالمى كيف بدأت من حيث المقومات والظروف ، وآلت إلى تيار كبير يضم كل الفنانين المسرحين الذين وجدوا أنفسهم فى التعبير عن المفهوم الإنسانى الذى إنحدر كقيمة أخلاقية ، وكيف صار الإنسان فرد معزول داخل مجتمع كبير عديم الروابط الإنسانية ، يائس منفصم الذات . وبرز هذا الإتجاه كإحتجاج ثورى وفنى غير كل القواعد الفنية لبناء المسرحية التقليدى وفق تعاليم أرسطو المتعارف عليها ، ومن ثم كيف إنتقل هذا الفن إلى الشرق العربى بطريقة وصفية تاريخية متناولاً تجربة توفيق الحكيم فى مسرحيته ياطالع الشجرة ، وصلاح عبد الصبور ومسرحية مسافر ليل وبعض مسرحيات سعد الله ونوس بطريقة الرصد التاريخى .

ويتفق الباحث فيما ذهب إليه إسماعيل الياسرى من ناحية الرصد التاريخى لحركة العبث المسرحية ولكن يرى الباحث أنه لم يتناول بالتحليل ظهور مسـرح العبث فى اوربا على نحو أدق من ناحية فلسـفية

كما يعتقد الباحث أن هذه الحركة صـدرها التأمل الفلسـفى لماهية الوجود عند (سـارتر وهيجيل وكانت وشـوبنهاور ونيتشـه الخ ..) كحتمية حتمتها دائرة القمع الإنسـانى العنيف لمفهوم الإنسـان ، وكيف إنتقل هذا المفهوم المجرد المادى إلى الطبيعة الروحية التى بدأت تتضـع بفعل القيد الإجتماعى السـياسـى ، بالرغم من انها موجودة كظواهر شـعبية كما أقر توفيق الحكيم فى الفنون الشـعبية (مظاهر اللامعقول فى الأدب الشـعبى / أغنية ياطالع الشـجرة) ، ويعتقد الباحث أن الرمزية كمنظومة تعبير، أقوى وأقدم بكثير فى الفلسفة الروحية من الفلسفة المادية ، بسبب أن مصدر تقصى الأشياء فى الفلسفة المادية هو تجربة الوجود المادية الآنية ، بعكس الفلسـفة الروحية التى تتقصـى مافوق الطبيعة ، ويكون التواصـل بشـكل رمزى ، لأن مسـالة الوجود فى الفلسـفة الروحية واضـحة ومحددة عنه فى الفلسـفة المادية ، وعليه كان إسـتيعاب مسـرح العبث فى المسـرح فى الوطن العربى سـهلاً وقد يكون قدم الكثير من الحلول للتعبير الفنى الذى كان حائراً بين مسـألة التأصـيل والهوية والحداثة ، لأن المسـرح العبثى حر من حيث التكوين الفكرى ولا يستند على مبادىء المسرح الكلاسكية . وهكذا سار البحث العلمى المقدم هنا يتقصـى مفهوم الفلسفة العبثية التى كانت مصدر مباشر لموضوعات مسرح العبث .

الدراسة الثالثة : (الشبكة العنكوبتية ـ الأربعاء 5/1 / 2019م ـ الساعة 9:35م)

مسرح اللامعقول إشكالية المصطلح وتماثل الرؤية والمفهوم :

(الدكتور سعيد عدنان المحينة ـ المدرس المساعد علاء عبد الكاظم عبدالعالى)

يعتقد الباحث أن هناك تباين أو فارق بسيط فى معنى المصطلح بين مفهوم العبث واللامعقول من حيث الترجمة لكلمة (Absurd) بالإنجليزية ، ويعتبر أن كلمة عبث أقرب للمفهوم الفلسفى واللامعقول أقرب إلى المفهوم الأدبى ، وكلمة عبث تاتى فى صياغ معنى التفاهة ومنافاة العقل ، واللامعقول غير منسجم ولايتناغم مع العقل أو اللياقة أو التضاد مع العقل ، ويذهب الباحث فى إتجاه توطين هذا المصطلح وفق المفهوم و الرؤية ، حيث يرى أن غياب الرابطة المنطقية بين أجزاءالعمل والعمل ومرجعه فى العالم يؤدى إلى إضطراب المعنى وصعوبة فى التفسير العقلانى ، ومن ثم جنوح نحو الغرابة والإدهاش وأحياناً الإضحاك يخلق نوع من التشاؤم ، وإعتبرها سمة عامة تميز كل الكتاب الذين صنفهم النقاد بدرامى العبث ، وقد رفض هؤلاء الكتاب هذه التسمية وإعتبروها نوع من التقليد أو الأدلجة الفكرية ومن ثم بناء تيار صارم القواعد ، ويعتقد الباحث أن هؤلاء الكتاب سعو لتنشيط الموقف العقلى وإستفزازه بمخاطبة مستويات أعمق فى ذهن المتلقى والإبتعاد عن إستجداء مسلمات الواقع والبحث عن اللامعنى فى المعنى ، ويواجه الوضع بوعى وليس فى غموض ، بإحساس تخمينى وحدسى ينشط العقل لما هو عليه الإنسان فى الوجود وليس مهمته البحث عن مشكلة السلوك والأخلاق بقدر ماهو إدراك المفاهيم والقيم الميتافيزيقية للوجود.

يتفق الباحث مع الباحث أعلاه فيما ذهب إليه ، ويعتبره قد اصـــاب فى تحقيقه بين المصـــطلح ومفهمومه على مستوى فلسفى وفكرى ، لأننى (الباحث) أعتقد أن التسمية لم تكن تاتى من خلال قواعد وأسـس يرتكز عليها هذا النمط ، وإنما جاءت التسـمية من صـفة أو سـمات يمكن رصـدها من معطيات الأعمال و دوافع فكرية ، نبعت من تراكمات واقع الإنســان وهبوطه لمســتوى المادة وفقدان الروح ، ولكن يجب النظر لقدرة هذا الدمار الإنســانى فى نزع العقل من مركزه الإنســانى الأصــل ، أى أن المعرفة جزء قديم فى تكوين العقل ، ومهما تتطرف الإنسان وإبتعد عن الحق فإن قدرة التفكير فى الإصلاح أقوى وأقدم ، ولهذا يرى الباحث أن المصـــطلح جاء فى الترجمة بإيجاز ، ولم يكن دقيقاً فى وصـــفه للمفاهيم والفكر الذى ظهر فى بواكير القرن العشـرين ، وقد يكون فى الغالب لمخالفته الصـارمة للتقاليد الفنية أنذاك والتى شكلت العلوم الإنسانية ، قد صنفته وفق تمرده على الأسس والقواعد المكتسبة ، ولم ينظر له على أساس علمى، ويبدوء أن تصـنيفه ورصـده كان من الضـروريات حتى يتسـنى للعقل البرجماتى من التعامل معه ، وهو لايكترث للنظم والقواعد ، بل سماه يوجين يونسكو لامسرح او ضد المسرح ، ويرى الباحث أن توطين المصـــطلح بـهذا المفهوم يتجه فى إثبات رؤيته التى تتمثل فى أن هذا التيار بالرجوع لمرجعيته الفكرية والإنسـانية إسـتطاع ان يخطو خارج الزمان والمكان ، ويحرك العقول والفكر الأخر المتمثل فى الفلسـفات المختلفة (الفلسفة الروحية) عبر تشابه المعانة الإنسانية ، رغم الإختلاف العقائدى المرجعى ، وفى بحثى هذا أحاول رصـد التغيرات فى أصـل الفكرة وفق تماثل المفهوم والرؤية للمصـطلح عبر دراسـتى لتجليات الفلسـفة المادية للعبث على التجارب المسـرحية العربية والسـودان من خلال التطبيق على تجربة الإسـتاذ الطيب المهدى محمد الخير ومدى قبولها فى المنطق الفنى للمســـرح فى الســـودان ما لم يتم توظيفها وتعديلها للمرجعية الفكرية و العقائدية .

الفصل الثانى

مسرح العبث

– تمهيد

– المبحث الأول :

. مفهوم العبث فى اللغة والإصطلاح

. السمات

– المبحث الثانى :

جزور مسرح العبث المسرحية (التأريخ والفكرة)

– المبحث الثالث :

جزور مسرح العبث الفلسفية (الأبعاد الفكرية)

– المبحث الرابع :

اللامعقول بين السرياليه والدادية (مابين يونسكو و صامويل بيكت)

2-1 **تمهيد :**

ظهر تيار مسرح العبث فى أوربا الشرقية والغربية عقب الحرب العالمية (الأولى والثانية) ، غير فى مفاهيم الأسس والقواعد الأرسطية لبناء المسرحية الكلاسيكية ، وأثار جدلاً واسعاً وسط النقاد ومتابعى المسرح حول هوية هذا التيار ، وأطلق عليه إسم العبث ، وهى كلمة جاءت كمرادف للكلمة الإنجليزية (absurd) ، فى هذا الفصل يناقش الباحث فى المبحث الأول هذا المصطلح وأصول ترجمته للعربية ، ثم يتناول الباحث السمات العامة لهذا المسرح .

وفى المبحث الثانى يحقق الباحث فى تاريخ هذه الحركة باحثاً عن جذور هذا التيار وكيف نشأ ؟ ووصل إلى ماهوعليه ، كرد فعل طبيعى لمآلات الوضع الإنسانى فى القرن العشرين، وإنحسار القيم الإنسانية ، وتقاعس الفن الكلاسيكى عن أداء دوره ، ويحاول الباحث أن يصل لحقيقة نشوء هذا التيار كحتمية فنية لمسيرة تجربة المسرح الغربى الطويلة والكثيفة ، والتى لم تعد تعبر عن الإنسان، للتغير الكبير فى البيئة الإجتماعية والتحولات السياسية التى ساهمت فى خروج الإنسان من المعتقد الغيبى(المقدس) إلى الوضع المادى ، ونهاية العاطفة الاخلاقية بظهور العقل (الفكر) . ويرى الباحث أن هذا التيار نشأ بباعث التغير، والرجوع للحق والفضيلة ، وليس كما تصور البعض انه يصدر عن إلحاد ، ولاننفى عنه ، إسلوبه المخالف لقواعد المسرح الأرسطية ، فى طرحه للقضايا بما يشبه الصدمة ، وهو بذلك يكافىء الوحشية المادية .

ويناقش الباحث فى المبحث الثالث العلاقة بين الفلسفة (الفكر) ومسرح العبث ، ويظن الباحث أنه بدأ أولاً كفكر وتأمل خالص، ثم تحول إلى حركات فنية (السريالية والدادية والرمزية والرومانسية و التجريدية) كانت تشكل الخلفية الذهنية لكل فنون العصر فى ذلك الوقت ، ووصل مسرح العبث درجة التعبير عن الفلسفة أفضل من تعبيرها عن نفسها كأفكار، ويرى الباحث أن الفلسفة مرجعية تاريخية ودستور لمسرح العبث ، لأن الدين لم يكن راسخاً فهو عبادة القساوسة ومكانه الكنيسة فى أوربا المسيحية .

وفى المبحث الرابع يدرس الباحث مفهوم العبث وعلاقته بالحركة الدادية والسريالية ، حتى يصل لحقيقة فنية وفكرية تتمثل فى الرؤية الكونية للإنسان من زاوية تشكيلية ، وكيف تجسد هذا الفن على الخشبة فى شخص أهم كاتبين (يوجين يونسكو وصامويل بكيت) ثم إختلف مسار التعبير بإختلاف نشأتهم وبيئتهم الحاضنة ، وهنا أحد مقاصد البحث ، كيف للفكرة أن تختلف بإختلاف المكون الحضارى والبيئى والثقافى والمرجعية السيوسولوجية .

وفى النهاية يريد الباحث بهذا الفصل دراسة ماهية العبث ، ويبين مزاياه التى جعلته جاذباً ويعبر عن قضايا أخرين، مختلفين فى التكوين والبيئة المحيطة، بالرغم من إختلاف ظروف نشأته التى انتجته، ولم يكون هذا التجلى والإنعكاس مشكلة ،لأن التعديل فى إستراتيجية النمط يأتى تلقائياً .

2-2 المبحث الأول

2-2-1 اولًا المصطلح :

جاءت كلمة عبث او العبث العربية كمرادف او معنى جزافاً لكلمة absurd وقد يكون التقارب من حيث التعبير عن المفهوم ولكن لن نستطيع أن نقول أنها المعنى الحرفى ، فكلمة العبث فى معجم لسان العرب تعنى ((عبث عبثا أى خلط الشيء بعضه بعض وايضاً لعب وهزل وإستخف)) (إبن منظور، تحقيق عبد السلام عبد العزيز، ب. ت ، الشيكة العنكبوتية) وترجمة absurd بالانجليزية « senseless silly » (www. Word reference) وتعنى بالإنجليزية ((action stupid idiotic)) (المرجع السابق) وحرفياً فى العربية تعنى تصرف أخرق أو احمق تصرف غير مسؤل ((على أن الأصل فى معنى الكلمة اللاتينى الشيء المتنافر غير المتناغم غير المتوافق أو غير المنسجم)) (نادية البنهاوى ، 1992م ، 21) وبذلك يصبح ذلك الشيء لامعقول اوعبثياً فى العربية واعتمد هذا المعنى فى التقارب الدلالى لإشارة الكلمتيين فى اللغتين بوصفهما للشيء الغير منطقى ولا يتسق مع العقل ، أى لايستقيم مع المتعارف عليه .

وصار هذا الوصف على هذا المسرح فى اللغتين وفق المفهوم وعلم الدلالة للكلمتين ، ومعانيهما الممتدتين ، ومن المسمى اكتسب مسرح العبث صفة الإستثناء من السائد سواء سلباً او إجاباً وبالتالى توافقا فى الحضارتين (المادية والروحية) بمعنى واحد اياً كان نوعه ، ولكن إتفق عليه من حيث الدال المنبثق من الشكل والموضوع ، وبذا تثبت حقيقةً واحدة وإن اختلفت الميثولوجيا والايدلوجيا، يُتفق احياناً على القيم والاخلاق أصل مبعث الانسان وظهوره على الارض فى كل الآساطير والفلسفات والثقافات ويمكن الاستدلال على ذلك بالحفر فى المعانى والدلالات فى اللغات المتعددة والشرائع ، حيث تأخذ الكلمة معناها ظاهرياً من الوصف حسب البيئة ومعطياتها الثقافية والبراغماتية والميثولوجية وبعدها الاسطورى . ولمحاولة التقرب أكثر لوضوح المعنى ، يرجح حناعبود أن تسمية (absurd) أو غيرها جاءت من النقاد ولم يطلق أحد من رواد هذا التيار أو يصنف المسار، وتم تسميته بعديد من الأسماء ((فبعضهم أطلق عليه اسم(Absurde) وتعني بالعربية السخف أو العبث, وبعضهم أطلق عليه اسم (Non–sens) بمعنى التفاهة, وبعضهم أطلق عليه (Unconsions) بمعنى اللاوعي, وسماه بعضهم (Van Gard) أي الطليعة, كما سماه آخرون المسرح الثوري)) (حنا عبود ، 1978م ، 142).

ويرى إبراهيم حمادة أن "اللامعقول" أو"العبث" ((يعني النشاز والنبوء عن القاعدة, وانعدام المعنى. ومن طبيعة هذه الصفات إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضا)) (إبراهيم حمادة ، 1985م ، 191)

ولعل إطلاق كلمة absurd جاء من وصف دقيق للموصوف ولم تكن هناك كلمة أخرى تطابق هذا الشكل الفنى لغرابته فكان لابد من تصنيفه حتى يسهل قراءته وتحليله بما ينسجم مع مفاهيمه

((ومن هنا يمكن أن يدخل الناقد إنه يستطيع تحديد إطارالتقليد الجديد بوصف الأعمال التى لا تندرج تحت التقليد القديم، وبإستخراج أوجه التشابه فى تناول الموضوع بين عدد من الأعمال الجديدة ، بدرجة تزيد أو تقل فى الوضوح)) (مارتن إسلين ، يناثر2009م ، 3) يؤكد مارتن إسلين ان قراءة هذه الحركة جاء لأجل التفريق بينها وبين المسرح القديم نتيجة لطرحها المخالف عن ما قبلها فى الشكل والموضوع والسمات ولذا كان طبيعياً أن تصنف كوحدة لتشابها المتعدد حسب القراءت الفكرية للواقع بحكم المكان والزمان والمعطى السياسى والإجتماعى ((ومع ذلك فإن المفاهيم النقدية التى من هذا النوع مفيدة عندما تنشأ هناك أساليب جديدة فى الفن)) (مارتن إسلين ، المرجع السابق ، 1) .

ويرى الباحث أن توفيق الحكيم أول من أطلق كلمة لامعقول على هذا المسرح داخل الوطن العربى ، فى محاولة منه لتقريب المعنى إلى العربية ، وتوظيفه داخل المنظومة العربية اللغوية ، كى يتسنى فهمه ، ويرى الباحث ان مفهوم كلمة (عبث) لايستوى مع المعتقد الدينى والعقائدى فقد جاء فى محكم التنزيل : ((أفحسبتم أنما خلقناكم عبثاً وأنكم إلينا لاترجعون)) صدق الله العظيم سورة المومنون اية 115.
أى لم يخلق الإنسان بلا قصد ولا إرادة ودون حكمة من الخالق ، وفسر الطبرى : افحسبتم إنما خلقناكم لعباً وباطلا .

وعليه يرى الباحث إن الوضع الإنساني بمفارقاته وتناقضاته الصارخة هو موضوع هذا المسرح وغايته. فهو ثورة فعلية على العقل والمنطق ، وكل أشكال التفكير المبنية على البرهنة العقلية التي تستمد شرعيتها من الإجماع الذي حصل بين الفلاسفة ، حول طرق البرهان وأساليب التدليل . غير أن عبثية هذا المسرح ليست هدفا في حد ذاته ، وإنما هي وسيلة فنية وفكرية يتم التوسل بها لتجاوز حدود المنطق المألوف والإبحار في أعماق النفس الإنسانية ، وايا كان وجب بالمنطق تقريب المعنى إلى البيئة الجديدة وفق النظام العقائدى والسسيولوجى كى يجد معنى وضعى ((فمسرح اللامعقول يمكن أن نعتبره تعبيراً عن روح العصر أو عن فلسفة معينة للوجود ، ولكنه قبل هذا و ذاك يمثل مر حلة من مراحل عديدة لمواجهة مشكلة المعنى فى العمل الفنى ، وهى المشكة التى نشأت منذ ظهور العلمية فى أوائل القرن الماضى وإستمرت إلى يومنا هذا)) (رشاد رشدى ، 2000م ، 187) .

2-2-2 ثانياً السمات :

يعتبر الناقد مارتن إسلين أول من أطلق مصطلح العبث على المسرحيات التى كتبت مابين ((1950م . 1960م))(مجد القصص ، 2006م ، 111) جاء هذا التعبير كملاحظة لسمات هذا المسرح الذى بدأ غريباً عن ماكان سائد ، محتواه فارغ شكلا لا يعبرعن شى حتى اطلق عليه دكتور جان كوليك Jan culik ((مسرح العبث هو مسرح ضد المسرح)) (مجد القصص،المصدر السابق ، 112) ويقول إسلين:((إن مسرح اللامعقول قد يبدوء عصرياً إلا أنه ليس كما يميل بعض فرسانه وفريق من ألد نقاده إلى تصويره على أنه جدة ثورية ، إن أفضل فهم لدراما اللامعقول هو الذى ينظر اليه بإعتباره مزجاً جديداً لعدد من التقاليد او السنن الادبية الدرامية القديمة البالية منها كتقليد المحاكاة بالحركات والتهريج التى ترجع إلى التشخيص الهزلى عند الرومان والاغريق والملهاة المرتجلة فى عصرالنهضة))(مارتن إسلين،مرجع سابق ،9) .

مابعد الحربين الأولى والثانية انحسرت القيم والاخلاق وبدأ الانسان واهن فاقد لأهليته ككائن حى لأن القيم البرجوازية الطاحنة والبرجماتية تجردهه من إنسانيته ، فانعدمت اللغة تماماً واصبحت لاتعبر عن الانسان ، وبالتالى إنهارت الاسس والقيم والتقاليد الكلاسيكية للفنون ، وكان للمسرح نصيب منها بإعتباره أبو الفنون فشكل المسرحية الموضوعى إنتهى ، وتحول الى لغز مكانى وزمانى من حيث المنظر، فلا تعرف اين يقع هذا الحدث سوى بعض الاشارات والرموز(كرسى ، طربيزة ، صورة معلقة غير واضحة الملامح ، باب ، شباك ، شجرة ، الوان فى الخلفية متعددة الخ ..) والزمان مجهول تماما كأنما يراد بذلك الإيحاء لشى ما يحس ولا ينظر، الشخصيات نكرة قد تحمل أسماء ولكن لا تاريخ لها مثلا زوجين ويبدوء أنهما فى منزليهما ولكن لاتوجد إشارة اخرى يتحادثان طويلاً احياناً مع بعضهما وتارة كل مع نفسه حديث غير متصل وأحيانا تسود بينهما فترة من الصمت غير مجدى ولكنه يحدث أثر عند المشاهد ويكون هذا هو المقصود (المتلقى) (مسرحية المغنية الصلعاء تاليف يونسكو) ((أما هذه المسرحيات فهى تجىء فى الغالب خالية من كائنات بشرية يمكن التعرف عليها تقدم على أفعال خالية من الدوافع تماماً)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 1) ولاتلعب اللغة أى دور فى إيصال الموضوع فقد إنعدمت اللغة المنطوقة فى مسرح العبث من حيث التعبير وكأنما يراد بذلك الإشارة الى دور هذه اللغة فى الابتزال وعدم قدرتها على تواصل الانسان لسطحيتها ونمطيتها ((لجأ كتاب العبث إلى الخطاب المؤطر والمؤسلب الذى يستخدم الكلاشيهات والشعارات والثرثرة بطريقة تشويهية وتلمحية وتكسيرية وكان الهدف السخرية من هذه الأنماط الحوارية)) (مجد القصص ، مرجع سابق ، 113) والقصد أن هناك لغة أكثر مصداقية فى التعبيرعن الحقيقة وان اللغة تتحمل مايرى بالعين على الخشبة من بؤس وشقاء هذه هى لغة الدراما العبثية ما وصل اليه حال الإنسان من توهان عاجزعن التعبير عن ألامه ولذلك عمد كتاب مسرح العبث الى تخريب المنطق والادب والثقافة

والاسطورة واعتبروها قيود ومظاهر بالية وأن الثقافة هى الانسان ودواخله ((يقول يوسكو : إن الدراما منذ الإغريق تسير فى طر يق واحد لم يتغير وهو عرض مشكلة وإيجاد حلاً لها ، فهى كالقصص البوليسية تتطور من نقطة إلى النقطة التى تليها ، والكاتب المسرحى هو المخبر الذى يكشف عن المشكلة إلى أن يجد لها حلاً)) (رشاد رشدى ، مرجع سابق ، 189) .

يقول فرويد Sigmund freud : ((هناك إحساس من الحرية نستطيع أن نستمتع به عندما نكون قادرين على التخلص من سترة تكبيل المنطق)) (مجد القصص ، مرجع سابق ، 113) أى لاعقلانية لأن العقل منشغل بالظاهر، والأبرز إنتفاء اهم ركن من أركان بناء المسرحية ، وهو العقدة فهى نتاج لتتابع أفعال متسلسل يصل إلى ذروة الحدث ، ولكن هنا الذروة يمكن أن تتلمسها فى بداية المسرحية أو لاذروة اصلاً ، فالشخصيات حاضرة كما هى نتاج للميول البرجوازية للإنسان ، ومجرد رفض مثل هذا النمط هو رفض للكثير من القيم والحقائق الظاهراتية والتى إكتسبها الإنسان عبر مسيره الطويل ((أما هذه المسرحيات فإنها تبدأ فى الغالب عند نقطة متعسفة وتبدوء وكأنها تنتهى ايضاً بشكل إعتباطى)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 1) .

والوسيلة الوحيدة للشخصية داخل المسرحية العبثية أحياناً هى الشعر أو النثر المتقطع وهو يلعب دوره مع مجموعة بصرية كالإضاءة والحركات والموسيقى والمكان والزمان ليشكلو موضوع ، وكان للمسرح الشعبى ((popular theatre)) (مجد القصص ، مرجع سابق ، 114) الأثر الكبير فى إستلاف هذه الحركات ((البانتو مايم / الإكروبات العروض البهلوانية مهرجى المهرجانات الموسيقية)) (المرجع السابق، 114) وكلها أنواع يدخل الجسد فى أدائها والجسد لغة إنسانية خالصة تتحرك وفق المحسوس ، واحياناً يستخدمون الرمز للتعبيرعن حالة ما أو البكاء المفاجىء ومن ثم الإنتقال سريعاً إلى الضحك فى حالة متناقضة (التراجيد كوميدى) المزج بين الكوميديا والتراجيديا ، الضحك فى ماهو مأسوى والبكاء فيما هو مفرح .

ونلاحظ أن دور المرأة فى المسرحيات العبثية أقل من دور الرجل وتميل الى الكأبة ، ولنا أن نسأل عن العنصر الدرامى فى مسرح العبث، والذى يرتكز على حالة الغياب (اللاوجودية) وكأنما هؤلاء أشباح .

وإستخدم كتاب العبث أنماط مختلفة لتوصيل مواضيعهم ، فمثلا النمط الشعرى وهو كتابة شعر لا معنى له ، ونمط الخرافة والاحلام لأنها من إلهام العقل البشرى معبراً عن عجزه فى تفسير الظواهر.

ولقد كانت جغرافيا الخشبة عند العبثيين سهلة التغير فى المكان والزمان مما جعل عنصر الفنتازيا غالب فى المشهد ومهد هذا لظهور ستريندبيرج strindbeerg الذى أظهر كل الاضطهاد للنفس البشرية فى إحلام وكوابيس (صرخة الروح) ((تقدم هذه المسرحيات بشكل عام عالماً صوره قاسية ومخيبة وبالرغم من أنها تتخذ فى معظم الاحيان قالب الخيالات المفرطة إلا أنها مع ذلك واقعية فى جوهرها بمعنى أنها لا

تتهرب ابداً من واقع العقل الإنسانى بما هو عليه من يأس وخوف ووحدة فى عالم غريب وعدائى)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 18) .

ولعل مارتن إسلين كان متقلب الفكر حول قياس هذا التقليد وتعريفه ويعود هذا لمخالفة هذا النمط كل أنواع القياس للتقليد القديم ((فإذا قسنا هذه المسرحيات بجميع المقاييس التقليدية فى التذوق الأدبى للمسرحية نجدها ليست رديئة بصورة مقيتة فحسب وإنما لاتستحق ايضاً إسم دراما)) (المرجع السابق،1) وهذا يؤكد مدى مخالفة هذا التقليد الجديد ومخالفته لكل المعايير والمقاييس للمسرحيات القديمة ، فإذا جاز تسمية النمط القديم بالدراما فإن هذا التقليد الجديد ليس بالدراما ، لإختلافه شكلاً وموضوعاً.

ويرى الباحث أن هذا الإنقلاب الفنى إنبعث من حياة الإنسان الغربي الذى صار يعيش داخل مجتمعات اختلط فيها الحابل بالنابل ، وأضاعت قوالب تقدمها العلمي والتكنولوجي كل القيم والمثل العليا. ولم يعد هناك أي نوع من الإنسجام بين إرادة القلب الداعية إلى الطمأنينة والسكينة وإرادة العقل التي تدفع في إتجاه تحديث نمط الحياة ولو على حساب المبادئ الكبرى وإنسانية الإنسان! وبذلك صار كل فرد في هذه المجتمعات "سيزيفا" يحمل صخرته على كتفه ، وهو يعلم مبدئيا أنه لا أمل له إطلاقا في تحقيق مبتغاه. مما يجعل كل مجهوداته في الحياة عبثا ونشاذاً. وهذا ما يؤكد عليه أداموف بقوله : ((أعرف قبل كل شيء أنني موجود. لكن من أنا؟ كل ما أعرف عن نفسي أني أتعذب. وإذا كنت أتعذب فلأن في أساس نفسي تشويهاً وانفصالا")) (يوسف عبد المسيح ثروت ، 1975م ، 22) إنه شعور عميق بالاغتراب وبالزمن الضائع والقاسي . وعلى هذا الأساس تتحدد ماهية العبث في شعور الإنسان الذي ينحو في اتجاه التأزم والقلق والاكتئاب واليأس، ورفض الواقع بكل مقوماته ونظمه .

لقد إنتزعت الحداثة الغربية المقومات الوجودية للفرد سواء تعلق الأمر بعقله أو حريته أو ميولاته, وجعلته ينسلخ عن ذاته ويرتمي كلية في نظامها الإقتصادي, ويتماهى بشكل لاإرادي مع نزعة جديدة قوامها الإنتاج المادي الصرف ، والدوس على الروحانيات وأشكال التفكير الميتافيزيقية . يقول يونسكو معبراً عن عبثية الواقع وضياع الإنسان فيه : ((يبدو لي العالم أحيانا وكأنه خال من المعنى, كما أن الواقع غير واقعي. هذا الشعور بزيف الواقع والبحث عن واقع ضروري منسي – والذي لا أشعر بوجودي خارجه– هو ما أردت التعبير عنه عبر شخصياتي التائهة في عدم الانسجام ، والتي لا تملك شيئا خاصا خارج قلقها وندمها وإخفاقاتها وهجر عالمها. كائنات غارقة في غياب المعنى لا يمكن أن تشكل سوى الغروتيسك Le grotèsque. كما أن معاناتها لا يمكن أن تكون سوى سخرية تراجيدية. هكذا بدا لي العالم غير مفهوم, وأنتظر أن يفهموني إياه)) (يوسف عبد المسيح ثؤروت ، 1975م ، 22) ، ويرى الباحث أن هذا التباين فى الشعور العدمى منشأه إشتياق للعدل والحياة السوية ذات المعنى والتحقق مايوافق الإنسانية ، إن الكفر بهذه الحياة ليس ضلال وإلحاد بل هو مناجاة للجمال والحق.

ويخلص الباحث للآتى :

1/ ثمة مشكلة فى تعريب هذا المصطلح (absurd) بسبب الترجمة ، وربما ماتم ترجمته مايوافق المعنى فى العربية ولكن هل يعبر بالضرورة عنه ؟ لأن هذه التسمية جاءت من النقاد الغربيين نتيجة لإنطباعتهم عن ماشاهدوه ، بالرغم من إنكار كتاب هذا التيار لهذا التصنيف الذى يدخل فى باب القيد ، وهذا الميل لايتفق مع حرية ومطلق أفكارهم .

2/ جاءت تسمية هذا التيار ب (absurd) لسمات عامة إتفق عليها النقاد من معطيات جملة الأفكار المستخلصة لأعمالهم .

3/ السمات العامة لهذا التيار مخالفاً لكل القواعد والأفكار المسرحية الكلاسيكية

4/ اول من اطلق مصطلح لامعقول فى الوطن العربى هو توفيق الحكيم من مقاربته لهذا المفهوم كشاهد عصر ، مع مفاهيم الأدب العربى والأساطير الخارقة وغير المعقولة التى إمتازت بها المخيلة العربية .

5/ اهم سمة لهذا التيار أنه تناول عدمية الإنسان أمام التطور والنمو المادى وإنحسار القيم والأخلاق .

3-2 المبحث الثانى:

3-2 جذور العبث المسرحية :

صرخ الفريد جارى (1873م – 1907م) على خشبة مسرح (تياتر نوفو) 10 / ديسمبر 1896م (نهاد صليحة ، ب. ت ، 95) فى بداية مسرحيته « الملك آبوا » مخاطباً جمهور المشاهدين كما وصف لنا : ((روجر شاتوك فى كتابه سنوات الوليمة 1958م هذا العرض فيقول : قبل رفع الستار حُملت إلى مقدمة المسرح منضدة مغطاة بخيش بال . ثم ظهر جارى ، وكان بالغ الشحوب ، وقد زين وجهه مثل الساقطات ووقف فى مواجهة أضواء المسرح ، أخذ جارى يتحدث إلى الجمهور فى صوت عال خال من التعبير بينما يرتشف بعصبية من كوب من يده ، وإستمر على هذا الحال لمدة عشر دقائق كاملة حتى بلغ الغيظ من المتفرجين مبلغه . تحدث عن كل من شاركوا فى العرض ، وشكرهم ، وعن الأقنعة التى سوف يرتديها الممثلون ، وأعلن عن الفصول الثلاثة الأولى من المسرحية لن تتخللها إستراحة ثم ختم حديثه قائلاً : على أية حال لدينا ديكور رائع . وكما أنه من الممكن أن نستخدم طلقات الرصاص فى عام 1000م للإيحاء بمنظر لمسرحية تجرى أحداثها فى الأبدية أو اللا زمان ، فإننا فضلنا ديكوراً لمسرحيتنا به أبواب تكشف عن حقول من الجليد تحت سماء زرقاء وبه مدفأة بها ساعات حائط يتأرجح بندولها بشدة فتصبح الساعات ابواباً وبه أيضا اشجار نخيل تنمو أسفل السرير ، وذلك حتى تتمكن الأفيال التى تقطن ارفف المكتبة من التجوال والتنزه بينها . أما عن الأوركسترا فقد استغنينا عنها وأستعضنا عنها ببعض الآت الإيقاع والبيانو وستاتيكم الموسيقى من خلفية (أبوية) الطابع .. أما عن الحدث .. فهو يوشك أن يبدأ ومسرحه بولندا .. او فى معنى أخر لامكان ...)) (نهاد صليحة ، المرجع السابق ، 97) .

كان هذا المشهد غريباً على خشبة المسرح أنذاك، بل ويعد إنقلاباً على كل الأسس والقواعد الأرسطية للمسرح ، وكان عبارة عن ثورة فنية لها مابعدها ، فبمثل ما حدث تحولات سياسية وإجتماعية وفكرية فى المجتمع الغربى ، حدثت فى المسرح تغيرات جذرية تعبر عن المرحلة ، فلم يعد المسرح الكلاسيكى يعبر عن الواقع بشكله المتعارف عليه .

لم يكن موضع المسرحية فيه ما يختلف عن حبكة المسرح الكلاسيكى ، حيث نرى فى بداية المسرحية زوجة (آبوا) تحثه على قتل الملك ونسلاس وإغتصاب عرشه ، وقد كان من قبل ملك أراجوان وأصبح الان قائد جيوش الملك ونسلاس ملك بولندا ، يذبح (آبوا) كل الأسرة المالكة ولا يفلت من المذبحة سوى بوجرلاس،الوريث الشرعى للعرش ووالدته ويدير (آبوا) المملكة عن طريق القتل ونهب الأموال والممتلكات ، ويشن (آبوا) الحرب على ملك روسيا الذى أقسم على الإنتقام لمصرع ونسلاس ، يفر (آبوا) وزوجته بعد هزيمته إلى فرنسا.

إن الجديد فى هذه المسرحية شكلها وتكنيك العرض الذى ظهرت بها ، وكأن الفريد جارى كان يسخر من الأحداث بوضعها فى قالب هزلى ساخر ، وقد كتبها وعمره 25 عاماً ((مستوحياً شخصية استاذ الفيزياء الذى كان يدرسه فى مدينة رين)) (إبراهيم العريس ، ، الجمعة 12/ 7/ 2019م الساعة 11:10م alhaayat.com) ولم يكن يقصد رسم شخصية الطاغية (آبوا) بقدر ماكان يستهدف وصفا لسايكولوجية البورجوازية الطموحة المتسلقة على أجساد الاخرين ، وهذا المنحى أخذ الاهتمام من معاصريه السرياليين والداديين لأنه كان يحقق طموحاتهم على خشبة المسرح ، فقد عمدوا كثيراً الى تحريف الواقع فى رسوماتهم ، ظناً منهم أن الحقيقة ليست ظاهرة ولكنها فى خيال الانسان ، والمعرفة الحقيقية إنما تتجلى فى الواقع شحيحة . كان جارى يذهب إلى ماوراء الطبيعة باحثاً عن الحقيقة التى تفتقر فى الواقع للمنطق ، فابتدع فلسفته الخاصة التى تعرف بالباتافيزقية مواجهاً الفلسفات الميتافيزقية : ((العلم الذى يشرح مابعد الميتافيزغية . إنها الحلول المتصورة أو الخيالية ومن خلالها نصل إلى مستوى أخر من مستويات الوجود وتحقق وعياً لايمكن تحقيقه ، وبها نصل إلى القوانين التى تحكم العوارض والإستثناءات فى الكون بحيث نكتشف العالم التقليدى ، ماهى إلا إستثناءات متكررة أو حقائق عارضة ليست لها حتى ميزة التفرد .. إننا فى الواقع يمكن أن نعتبرها إستثناءات إستثنائية)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 9) .

يرى الباحث أن ألفريد جارى بلا شك يبحث عن مصدر الأحداث وحقيقتها ، وهى فوق الواقع والخيال لأنه يتصور أن الإنسان بوضعه الحالى بائس ويفتقر للمعرفة ، وهنا يقفز فوق العلوم الفيزيقية والميتافيزقية ويعتبر أن الصور والأفكار تتكرر، ومن الخطاء إعتبار التكرار دليلاً على ثبات العلوم الطبيعية للظواهر وبذا ينفض عقد القوانين التى تحكمها ، وبذا يفتقر الفريد جارى للإيمان الروحى والعقيدة وهو ضد الحضارة والثقافة وتلك المكتسبات الإنسانية وهى فى نظره لهو : ((ليس للباتافيزيقة أية علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدى أو بالجنون كما يعرفه علم النفس ، إن الحياة لامعنى لها . ومن المضحك أن نأخذها مأخذ الجد ، ولايجب أن نأخذ مأخذ الجد سوى كل ماهو فكاهى ولا معقول))(المرجع السايق ، 103) . إذن يعتبر جارى أن هناك قوة عمياء تقود العالم لاعاقلة متناقضة ، وأن مهمة الفن البحث فيما وراء المتناقضات وحث العقل على الثورة ضد المسلمات :

((إنك عندما تقص قصة مفهومة فإنك تلقى عبئاً ثقيلاً على العقل المتلقى وتفسد الذاكرة .. ولكنك عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فإنك تعطى العقل و الذاكرة فرصة للتفكير الخلاق)) (المرجع السابق ، 102) .

وبهذا المنطق سار انتونين ارتو(1896م – 1948م) تلميذ الفريد جارى مفجر ثورة مسرح القسوة ومؤسساً لمسرح الفريد جارى : ((لقد أسسنا مسرح الفريد جارى لكى نعيد إلى المسرح تلك الحرية الكاملة التى توجد

فى الموسيقى والشعر والرسم تلك الحرية التى حرم منها المسرح حتى الأن بطريقة غريبة)) (أنتونين آرتو ، ترجمة سامية أسعد ، مايو1973م ، 160) .

يعتقد أنتونين (آرتو) أن العلوم الإنسانية كالثقافة والحضارة عمل دخيل على المسرح وأن مفهوم الثقافة الحقيقى هو الذى يضاهى قوة الإنسان الحقيقية ، أى إطلاق القوى الكامنة داخل الإنسان وأنها معيار فردى وليس جماعى فلماذا نبحث عنها فى الخارج : ((لا اظن أن أعجل الأمور هوالدفاع عن ثقافة لم ينقذ وجودها ابداً انساناً من الاهتمام بالجوع وحياة افضل . الامر العاجل هوأن نستخلص مما يسمى ثقافة افكاراً تطابق قوتها الحية قوة الجوع)) (المرجع السابق ، 1) ، ويشير إلى التخلص من كل البناء الثقافى الكلاسيكى الذى يعتبره مدمر للإنسان ، فلا مكان للأدب على صالات العرض التى أقترحها ووضع الجمهور فى نصفها وأحاطه بالممثلين الذين يجب ان يتخطون الكلمة المنطوقة التى تعبر عن الموقف الحقيقى ، بل طالب بالإنطلاق إلى فضاء تأثيرى للكلمة واللغة التى تعتبر مكتسب ثقافى وسيمائى لايخدم قضية المسرح : ((أولاً وقبل كل شىء أن نضع حداً لإستعباد النص للمسرح ونعثر ثانية على فكرة لغة وحيدة تقع فى منتصف الطريق بين الحركة والفكرة بدلاً من أن نرجع الى نصوص تعتبرمقدسة ونهائية)) (المرجع السابق ، 78) على أن يكون المصيطر لغة حقيقية موجودة خلف النص حتمية وقاسية المعنى، وليس المقصود بتعبير القسوة عند (انتونين آرتو) العنف والجريمة انما حرية الكلمة فى اقصى دلالاتها وحتميتها ، ويكشف مسرح القسوة العالم الداخلى والأساطير والقصص الميتافيزيقية لأن المسرح كما يراه (آرتو) يجب أن لايكون وسيلة للتحليل الإجتماعى أو السايكولوجى وإلا تحول إلى ميدان وعظ أخلاقى ، وإنما هو خطاب إبداعى يجسد بعض الحقائق المدفونة داخل النفس الإنسانية ، أى أنه عمل يجب ان يضاهى تلك القوى الداخلية للإنسان ويستفزها : ((لحظة الإيصال التى نتعقبها ، ليست تلك التى تنقل بنية من جهاز فى راس احدنا إلى جهاز فى راس أخر ، حين يفهم الناس بعضهم بعضا ، لكى يتعلموا شيئاً ما ، إن علماء الدلالات اللغوية ومصلحى اللغة وعلماء الرياضيات لايقدمون لنا ما نحن بحاجة إليه . اللحظة المهمة هى تلك التى يتأثر فيها المرء تأثراً فيزيولجياً " مادياً " فإذا بجهازه كله ينحرف عن مساره فماعليه إلا إصلاحه ليتكيف بالمباغته المدهشة)) (أريك بنتلى ، ترجمة يوسف عبد المسيح ، 1986م ، 71) .

يرى الباحث تأثير (انتونين آرتو) صاحب (مسرح القسوة) ومن قبله الفريد جارى (الباتافيزيقيا) فى شكل وسمات مسرح اللامعقول المسرحية ، تأثير جذرى ، وبالرغم أنها لم تكن تأثيرات عملية شاخصة ، وإنما الغالبية فيها نظرية ، وأراؤهم كانت مجال بحث لكثير من معاصريهم السرياليين والداديين ، الذين بدأت تتسربت أفكارهم إلى خشبة المسرح ، وباتت ظنونهم تترأى للعين ، وتقفزمن اللوحات ، وتمشى على قدمين ، فيما يخص المكان، واللغة للمشهد المسرحى ، على أن يكون المصيطر لغة حقيقية موجودة خلف النص حتمية وقاسية المعنى ، حيث لم يحتفل مسرح العبث كثيرا بالقضايا الادبية ، ولم يكن رصيناً شكلاً

او موضوعاً ولذلك كانت هناك هوة بينه وبين مرتادى المسرح ونقاده او نقل فئة البرجوازية الفكرية والأدبية فى بادى الامر ، لأنه كان تحول شامل عن المسرح التقليدى انذاك ثورة متكاملة ضد المثيولوجيا ومفهوم الحضارة الذى أورثه الانسان جل تجارب الفشل الإستاطقيى وكل مفهوم ناتج عن الكذب :

((واتشوق إلى الحب ، وإلى سماء تموج بسحب صغيرة بيضاء ، خفيفة كشرائح الثلج ، إلى حياة لم استطع أن اعيشها بسبب أخطائى طبعاً وكبريائى وتفاهتى .)) (مقاطع من اقوال بيكيت ، الشبكة العنكبوتية ، موقع حكم ، الساعة 7:40م الجمعة 12/ 7 / 2019م). قد يكون ظهور (الفريد جارى) ومن بعده (آرتو) بمثابة الصدمة فى وجه الفكر البرجوازى ووحشيتة ، ظهور حاد ويعتبر قمة التطرف الفنى او لاشىء أنذاك لتنامى الظلم والكذب ، وقال الشاعر الايرلندى و. ب . بيتس معلقاً على مسرحية (جارى) ((بعد مثل هذا العرض . وبعد مالارميه وفيرلين والأخرين لايمكن لأحد أن ياتى بجديد حقاً .. لن يأتى بعدنا سوى الإله الوحشى)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 98) تلك صورة العالم عند (جارى وآرتو) الوحشية كما راها معاصريهم من النقاد ، ولكن قل المقدار لتناول المواضيع الواقعية إلى أكثر واقعية ، إلى حد وصف المعقول باللامعقول او العبث كما سماهو (إسلين) او الفوضى والهزل والسخرية ، بظهور أمثال الكاتب الايرلندى صامويل بيكيت فى 1906م ، والرومانى يوجين يونسكو فى 1912م ، والروسى أدموف فى 1908م وأخرين .

كانت الصورة التى رسمها هؤلاء على المسرح من بعد (جارى وآرتو) تبدوء عصرية ومنطقية ولكنها حوت داخلها تناقضاً كبير مابين الشكل والمضمون وهذا ماجعلها تبدوء أكثرواقعية ومعقولة ولكنها فظيعة بالمنطق الواقعى ، متقاربين مع منطق (جان بول سارتر) فى حديثه عن الوجود والعدم ((من المؤكد أنه تم التخلص اولاً من تلك الثنائية التى تصنع فى داخل الموجود تقابلاً بين الباطن والظاهر)) (جان بول سارتر، ترجمة عبدالرحمن بدوى ، اغسطس 1966م ، 13). ويفترض سارتر أن الوجود يشمل فى داخله العدم وأن الظهور فى حقيقته لايستند الى أى وجود يختلف عنه وإنما وجوده إستثنائياً ، وحقيقة الوجود التى نتحراها فى أبحاثنا هى وجود الظهور، وبهذا قضى سارتر على الثنائية التاريخية فى جدل (أفلاطون) و(هيجل) وإرادة (شوبنهاور) بين ماهو ظاهر وإختلافه عن اصله المختفى ، ووحد بينهما الاول هو الحقيقة والاخر أقل تحققاً.

وهذا الجدل عموماً يقودنا الى قمم الفكر العبثى او مفهوم العبث ، كيف كان التصور يسبق الواقع الذى تشكل فى تيار مسرحى كبير أساسه جدلية العقل ، لأن الانسان هو مصدر الاشياء فلا يمكن البحث خارجه عن الحقائق وهو أصل الفكر العبثى ، ولأول مرة كان المسرح ينشغل بهذا الجدل ويجسده على الخشبة وكأنه يخرجه من ظلمات الفلسفة إلى أنوار المسرح ويشاهد على الطبيعة، ولأول مرة يشاهد الانسان بمعزل عن الالهة والقدرية ، التى كانت تجعله تعيساً فى صراع مع الطبيعة التى تشكل حياته ومماته ونرى الإنسان الجديد وهويصارع ذاته التى اورثته المهالك ، وأختفى (اوديب البطل وأجاكس وانتجونا وبرومثيوس

وهاملت وماكبث وعطيل الخ ..)، وجاء بدلاً عنهم أشخاص نكرة لاتاريخ ولا قصة لهم وأحيانا وضعيون تافهين يقومون بأفعال تكاد تكون هزلية وغريبة وأقوال أقرب إلى الهزيان .

تنوع هذا الفكر بحسبان إختلاف البيئة والمتغيرات فى أوربا ، فلم يتوحدو على شكل محدد ولكن إتفقوا على مناجاة الحق والفضيلة الغائبة فقد كان مفهوم العبث ضرورة حاضرة للمجتمعات التى حدثت فيها إنقلابات أخلاقية وإنهيار للقيم والأخلاق .

ويرى الباحث أن الفنون والفلسفة فى ذاك الوقت بهذا المفهوم لعبت دور الرقيب والباعث للأخلاق والفضيلة موازية للدين والعقيدة ، وذلك لأن العقيدة المسيحية لم تكن راسخة ، ولكن تنقصها فكرة الخلاص والنهاية ، وإن إختلفت مقادير بواعث هذه الثورة بحساب إختلاف الزمان والمكان والحضارة والمثيولوجيا والثقافة ((فمسرح العبث فى أوربا الغربية يمكن النظر إليه كتعبير عن حالة الغضب والإحباط الموجودة عند بعض المتنورين النابعة من أن الناس يعيشون تحت حياة ثانوية نمطية وغير ملهمة)) (مجد القصص ، مر جع سابق ، 117) وهى حساسية الفنان السابقة للعادة تمثلت فى ثورة على النظام المادى البورجوازى الطاحن ، الذى تمكن من اوربا الغربية وجعل سادتها آلهة جدد يتحكمون فى مصير الآخرين، الذين يعيشون حياة هامشية ونمطية . وكانت بداية الثورة من أسفل المدن بفعل الرقابة ، فكل هؤلاء الفنانين والمفكرين هم مقاومين ثوريين اومنفين (هجرة) او منفى قسرى ، وقد رصد هذا مارتن إسلين واصفاً هذا بالغرابة ((وهناك ظاهرة غريبة ومهمة وهى أن هؤلاءالكتاب إلى حد كبير من المنفيين عن بلادهم والمستوطنين فى باريس فبكيت ولد فى عام 1906م إنجليزى أيرلندى يكتب باللغة الفرنسية ويونسكو ولد فى 1912م نصف فرنسى ونصف رومانى وأداموف وولد فى 1908م روسى أرمنى وليس بينهم فرنسى فى المولد والمنشأ إلا جان جينيه ، ولكنه منفى بمعنى أخر إنه منفى من المجتمع نفسه فقد تركته أمه طفلاً ورباه غير أبويه وتنقل بين مراكز التوقيف للأحداث ودخل فى عالم اللصوص واللواطين والسجون)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 12) هذه القدرية التى كانت سمة من سمات المنشاء لهذا التيار أو صحبة فى مرحلة ما كانت باعث للرقابة لمايدور ، وباعث ايضاً لشعور عدم المعنى والجدوى فى حياة لايلعبون فيها دوراً وكان هذا جراء بروز النظام الطبقى القاسى الذى عبث بالحقيقة ، ونمط الإنسان فى أدوار ثانوية .

وفى أوروبا الشرقية لعبت الأيدولوجيا دور الآلهة والنظام فى تقيد حركة الفرد ، وفى بعث حالة العدمية واللا جدوى من جراء الظلم الذى ينشاء عند الفرد بإحساس القيد ((أما عن نشوء مسرح العبث فى أوربا الشرقية فقد أرتبط ظهوره بحالة الهدوء النسبى الذى كان يعيشه المعسكر الشرقى بعد موت (إستالين) – فى العقد الاول من إستلام الشيوعين الحكم – بأنه لم يكن مسموحاً لاى كان أن يكتب شيئاً معتمدا على تجربته الشخصية – إن وظيفة الفن أنذاك كانت محصورة لخدمة الأيدولوجيا الإشتراكية إضافة لإهداف دعائية للحزب الإشتراكى)) (مجد القصص، مرجع سابق ، 117) ويرى الباحث أن الماركسية وضعت حداً

لتلك الأسئلة الباعثة للقلق فى أوربا الغربية ، ويمكن للإنسان أن يعيش تحت مظلة الايدلوجيا بسلام وعدل متساوى ، ولكن كان النمط الفكرى حاضراً كقيد يبعث ايضاً داخل الإنسان نفس الإسئلة والشوق للتعبير عنها بإفراط (أداموف) ويقول إسلين: ((إن تطور أداموف من النقيض إلى النقيض يشكل موضوع سيرة فنية ونفسية ممتعة تحتل منها مسرحية الأستاذ تاران مكاناً بارزاً)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 15) . إعتبر مارتن إسلين إنتقال أداموف من أوربا الشرقية إلى أوربا الغربية مثير وفيه البيان للهوة بين الرؤية الفنية الضيقة أيام الماركسية ، وأضاف : ((ويمكن أن نرى فى تقدم أداموف عملية من عمليات العلاج النفسى بالكتابة . ولما كان عاجزاً عن مجابهة الواقع فى العالم الخارجى فقد بدأ بإسقاط مايساوره من قلق وضيق على المسرح ، وقد إعترف أنه لم يكن هناك مايغريه على ذكر أى عنصر من عناصر العالم الواقعى كذكر إسم مكان فى مسرحية من مسرحياته ، وأنه كان يعتبر ذلك سوقية لايمكن التفوه بها)) (المرجع السابق ، 15) .

يرى الباحث أن تجربة آداموف الإنسانية فى إنتقاله من المعسكر الشرقى لأوربا إلى المعسكر الغربى يوضح جلياً تباين التعبير من بيئة إلى بيئة من الأيدولوجيا إلى نمط العملانية (البرجماتيا) ، وهذا الفكر أياً كان موقعه وبيئتة إن كان مسكوت عنه بفضل المعتقد أو حر، قد اكتسب صفة الثائر أو الباعث للتغير وفق المعاير البئية التى تحيط به ، ففى اوربا الغربية كان حائراُ متسائلاً متشائماً احياناً كما عند بيكيت ومتفائلاً مشوهاً كما عند يوجين يونسكو ومزيفاً (المغايرة بين المظهر والحقيقة) ، وفى كل الانحاء إتخذ شكلاً بفعل القيد فهارلود بنتر: ((فهو يجمع بين الواقعية والإحساس الباطنى بعبث أو لا معقولية الوجود الإنسانى او لامعقولية الوجود الإنسانى)) (نفس المرجع السابق ، 14) فكلِ عاش الحقيقة كما يراها مفجراً غضبه وهو تحرر كما إعتبره مارتن إسلين تطور وعلاج نفسى من فكر إلى فكر، وهنا يحضر موضوع البحث قد تتحول الفكرة بأخرى من مكان إلى مكان للفائدة او التغير او ربما هناك مساحة اوسع للتعبير بإستلاف الانماط او نقل بعضها، وابلغ مثال ماحدث بين حضارتى اوربا الشرقية والغربية .

وتتميز افكار بروتلد بريخت (1898م 1956م – المسرح الملحمى) عن المشاهد، بكسر رتابة المشاهدة بإيقاظ الجمهور من غفوته العاطفية وتحويله لأهم عنصر فى المسرحية بنظرية التغريب ((جعل الأحداث اليومية العادية غريبة ومثيرة إلى الدهشة وباعثة على التأمل والتفكير)) (الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة ، بروتلد بريخت ، الساعة 40 : 7 م الجمعة 12 / 7 / 2019م) وذلك بكسر الجدار الرابع بين المشاهد والخشبة وجعل المتلقى مستيقظاً، وكان ذلك ايضاً تتطوير للنمط الجديد على مستوى النوع والشكل والحقيقة . ويرى الباحث إن هذا التداول هنا وهناك أكسب الفكرة قوة ومتانة وتطور حقيقى للتجارب الإنسانية حينما تتحول بشروط الإختلاف ، وأن الإنسان يتشوق للخلاص والعدل والفضيلة والجمال ((أما فيرناندو اربال الأسبانى 1932م فهو يعيش فى فرنسا منذ عام 1954م ويكتب الفرنسية – ولكنه يرى جذوره ممتدة فى تراث أسبانيا

السريالى إن إسهام أوربال فى مجال اللامعقول فى غاية الأصالة أن ينظر للعالم كطفل فهو لايفهمه ولا بسستطيع أن يفهم منطقق الأخلاق التقليدى.. أما إدوارد البى – ولدعام 1928م – فهو أحد الأمركيين القلائل الذين مثلوا دراما اللامعقول فهو كطفل متبنى يشارك جينيه فى إحساس اليتيم بالوحدة فى عالم غريب ، إن صورة الطفل الذى يحلم به والتى لاتوجد إلا فى خيال الأباء المتبنين لإطفال ، تتكرر فى عدد من مسرحياته – الحلم الأمريكى)) (المرجع السابق ، 16 – 17) .

إذن ليس هناك غرابة فى أن ينتقل هذا النمط الجديد الى كل بقاع العالم طالما الباعث موجود ولاينتهى وهو الظلم والإحتقار و الإضطهاد وسيادة المنفعة بلغة متعالية على الإنسان بنمط غير مفهوم ، وكان ألبير كامو أول من استخدم كلمتي "العبث" و"اللامعقول" في مؤلفه : ((أسطورة سيزيف" e mythe de Sisyphe لوصف حالة الإنسان والتعبير عن فراغه الوجودي. يقول في هذا الإطار: "أريد أن أفهم كل شيء أو ألا أفهم أي شيء. فالعقل يعجز أمام صراخ القلب [...] والعبث يتولد عن هذا الصدام بين نداء الإنسان وصمت العالم اللامعقول)) (سعيد كريمى ، www aljabriabed.net ، 4) .

يرى الباحث أن النزعة العبثية رافقت الإنسان منذ أقدم عصوره ، وبفعل التغير والتطور الإجتماعى والسياسى تنامى هذا الإحساس الفظيع بعدم الجدوى واللامعقول وساهمت الحروب العالمية فى تطوير وتفشى العدمية ، وإن فعل التقدم ماهو إلا تقهقر فى الإنسانية ، وقد كان تعميق وإيغال فى الغرائز إحتقنت وإنفجرت بما يسره لها العلم ، فمنذ فجر تاريخ الانسان صاحبته الاسئلة القلقة إتجاه ماهو غامض وأصبح يناجى كل الظواهر الغير مبررة بقدسية معتقداً فى قواها الخفية (الجهل بالشىء)ولعل قدر (أوديبوس) و(أنتجونا) و(أجاكس) الخ .. خير دليل على إبكار الفكر اليونانى القديم وتجلياته الفنية ، وهى البزرة لمفهوم العبث الذى لاطائل منه ولم يكن (أوديب) يستطيع أن ينفلت من قدره الذى وضعه فيهوالكاتب (سوفوكليس) اليونانى إيماناً منه بإستحالة مقارعة الأقدار، وكل إجتهاد ماهو إلا نشاط لاطائل منه ، ثم (هاملت) الذى كان يهتف بالثار، ثم إنه ينتكس لأنه أحس بأن الفعل الإنسانى لافعل فيه ولافاعلية له ، وأن قتله الملك والملكة سيؤدى لقتل كائنين ولن يقتل الشر والغدر والخيانة ، و(عطيل) الذى كان يحمل أحقاده بينه وهو لايدرى أنه سيقدم على قتل محبوبته بفعل سواده .

يرى الباحث أن الفكر العبثى فى عهد مابعد الحربين كان يحاول أن يلعب دور الدين الذى سقط فى أحضان البرجوازية ، ولم يلعب دوره الاساسى فى ردع الشيطان داخل البشر ، وأنه كل ماقل مقدار الإنسانية فى اى مكان وزمان ، فإن الإنسان يلجاء إلى الذات متأملاً ومفكراً ومعبراً أحياناً : ((نحن لانجهل أن كل الكنائس ضدنا ، والقلب المعد هكذا يتجنب الأبدية ، والكنائس كلها مقدسة او سياسية ، تدعى بالأبدية ، أما السعادة و الشجاعة والتعويض عن الأثام أو العدالة ، فهى أهداف ثانوية بالنسبة إليها))

(البيركامو ، نقل أنيس ذكى ، 1983م ، 104) . وهذا الدور هو عملاً تقدمياً عن الحياة الماثلة ، يقفز فوق كل المعارف والعلوم الإنسانية المكتسبة من التكرا ر كما أشار (الفريد جارى) ، ولذا إعتبر يوجين يونسكو أن الفن بمثابة الإكتشاف ((وإذا عدنا إلى الإكتشافات الفيزيائية تجدها قد تخطت عصرها وقدرة فهم معاصريها ، ولكنها لم تلقى معارضة ، بخلاف الفن ، وثمة مواقع تشابه ومواقع خلافات كثيرة بين العلم والفن . ولقد أرادت المذاهب الفنية أن تكتشف أغواراً للحقيقة ، وكلٌ يدعى أنه عرف منها أكثر من سواه ، أكان رئيسياً او واقعياً او طبيعياً أو رمزياً او سريالياً . فالمشكلة بالنسبة للكاتب هى أن يكتشف حقائق جديدة)) (إيليا الحاوى ، 1986م ، 574) ، ويرى الباحث أن هذا الفكر لاحدود له وذلك لأنه يستمد يقينه من مشاعره المتقلبة مع محيطه المعطى ، وفق معيار نسبى يفضى لحقائق أبعد من الواقع ، و مهمة المسرح الخفية هى إعادة الحياة لمطلقها (الحرية) بدلاً عن التجسد كعالِماً أو تربوياً أو مثقف ، وإنما مسرح بذاته ، يحضر إليه الجمهور ويتعرف عليه كما هو ، ويلتمس منه الحقائق عن طريق نفسه ، لايطلب منه إتلاف مع العمل، ولكن طبيعة الحاضرين هى المعيار .

ويخلص الباحث إلى الأتى :

1/ مسرح العبث فى أصله كان يتحرى الحقائق معتمداً على معايير الذات بإطلاق القوة الخفية للإنسان فى مجتمع تعمد الإنغلاق ، بنزوع برجماتى ورفض كل الواقع كمصدر للمعرفة والخير والجمال وهو نزوع صوفى سريالى .

2/ مسرح العبث لم يكن تافهاً عديم المعنى كما رشح عنه فى ذلك الوقت رغم إفتقاره للإيمان بالنهايات والحلول ولكنه كان يستجدى وسائل جديدة للمعرفة والحقيقة بإلقاء الإسئلة والإشارت المبهمة .

3/ مسرح العبث كان مسرحاً جديداً شكلاً وموضوعاً .

4/ مسرح العبث له عدة أسماء (اللامعقول ، لامسرح ، مسرح ضد المسرح ، مسرح اللامعنى ، المسرح الدائرى ، مسرح الطليعة ، الكوميديا السوداء) .

5/ مسرح العبث له جذور قديمة فى المسرح اليونانى تتمثل فى صراع الإنسان مع الألهة والقدر.

6/ الصراع فى مسرح العبث يدور بين العالم الداخلى للإنسان ، الذى يسعى للوصول للحقيقية عن طريق العالم الخارجى .

4-2 المبحث الثالث

4-2 جذور العبث الفلسفية :

إن إتجاه إنسان الغرب إلى التجريد فى إسلوبه الفنى (التعبيرى) ، يعود للتحولا ت الكبرى التى حدثت فى الثقافة والحضارة ، وقادها الإنسان نفسه حينما كفر بكل المقدسات والمكتسبات التأريخية ، بعد أن ترك الطبيعة ، وصار يتلمس مسار أخر، هو قدراته التى كان يسخرها لخدمة الطبيعة ، فصار يستخدم نفسه ليكون مصدر للمعرفة ((هذه الخطوة الثورية الحاسمة ، هى أن الإنسان لم يعد يعيش عالة على ماتجود به الطبيعة ، ولم يعد يلتقط غذاءه اليومى ويجمعه ، وإنما أصبح ينتجه بنفسه))(أرنولد هاوزر، فؤاد زكريا ، 2005م ، 25) ، فنمو الإنسان فى أى إتجاه أمر حتمى ، بإعتبار طبيعته الخلاقة وقدرته على ريادة الطبيعة ، وأصبح هناك ماهو مدرك وماهو كامن ، وإذا تتبعنا الفكر الانسانى ومحاولاته لإكتشاف ماهية وجوده والتى لاتتوقف أبداً، بداية بمقوله سقراط (اعرف نفسك بنفسك)، فالإنسان مصدر كل هذه المعرفة ولكنه عاجز تماماً عن إدراكه الحقائق، هناك دائماً ثنائية بين الحقيقة (المعرفة) والقدرة على إدراكها وهذا مصدر الشقاء الإنساني ، لأن كل المحصلة هى إكتشاف لجزء من المعرفة والحقيقة ، ومازال الإنسان يتسلق الدرج ليرتقى ويصبح كلى المعرفة .

ادرك المتأملون قديماً هذه المعانى ((فلقد فرق افلاطون بين عالم الحواس (الاشياء) وعالم المعقولات (المثل) وظهرت هذه التفرقة عند كانط بين عالم الظواهر وعالم الاشياء فى ذاتها وانتقلت هذه العدوى الى شوبنهاور ففرق بين العالم كتمثل (العالم كظاهر) والعالم كإرادة (العالم كحقيقة) .)) (سعيد محمد توفيق ، 1983م ، 33) ، وعبر سارتر عن هذه الثنائية محاولاً تفسير العلاقة المستعصية بينهما فى كتابه الوجود والعدم ((ووضع الوجود مقابل العدم كموضع ونقيض موضوع على طريقة العقل الهيجلى معناه إفتراض تعاصر منطقى بينهما هكذا ينبثق ضدان كحدين نهائين فى سلسلة منطقية)) (جان بول سارتر، 1966م ، 66) ولايصير الوجود موجود إلا بظهور العدم ، وماهو العدم هل هو الموت؟ ام هو الجهل وعدم المعرفة ، التحقق وعدم التحقق ، إذن الإنسان يحمل بينه الحياة والموت (الوجود والعدم)، وذلك بإفتراض جان بول سارتر ، الوجود يكافى العدم ((لكن ظهور الذات وراء العالم أى وراء مجموع الواقع هو إنبثاق من الأنية فى العدم ، ففى العدم وحده يمكن تجاوز الوجود)) (المرجع السابق ، 71) .

يطغى العدم على الوجود حينما يمارس الإنسان ذاته (الكراهية الحقد الحسد الغيرة القتل الغضب الخ) ويقيدها بفعل التضليل كما سماه ألبير كامو ((ونحن نتعود على العيش قبل أن نحصل على عادة التفكير. وفى هذا السباق يقربنا من الموت يومياً ، تكون للجسد اسبقيته التى لايمكن أن ينالها الإصلاح . وبإختصار فإن جوهر ذلك التناقض يكمن فيما اسميه فعل التضليل)) (ألبير كامى نقله أنيس ذكى ، 1983 ، 16).

ونجد انفسنا امام سؤال لماذا نمارس فعل التضليل؟ يقر ألبير كامو إنه الأمل فى حياة أخرى كإستحقاق للانسان ، يسستخدم قوة كامنة داخله يظلل بها حياته البائسة حتى يحي ، إذن الامل نقيض لهذه الحياة وثمة مايدور داخل الإنسان متناقض مع حياته ((ولايمكن أن تكون هنالك لاجدوى خارج الذهن البشرى . وهكذا ، وككل شى أخر ، تنتهى اللاجدوى بالموت . ولكن لا يمكن أن تكون هنالك لاجدوى خارج العالم أيضاً)) (المر جع السابق ، 40) ، وبين هذا وذاك يحيا الإنسان فى غباء وحينما يفقد الأمل ينتحر ويعيش كبهيمة ، ويجد الباحث هذه الأفكار متبادلة فى ذلك العصر ومتقاربة كلها تخلص الى أن ثمة مايقيد الإنسان وهو غائب الشكل ، حاضر الحس ، يحرك الأشياء بغموض ، وعلينا الإنتباه لصوت أخر : ((الحضارة تقوم على تقدم العنصر العقلى وإندحار العنصر الغريزى ، ضد البهيمة والتوحش إنها تقتضى دائما حكما تقيمياً)) (إيلياء الحاوى ، مرجع سابق ، 564) ويبدوء هذا الجدل الذهنى محاولات جادة للإستنتاج والوقوف على حقيقة يتقبلها العقل ، لأن الواقع بعيدعن الذهن . ويرى الباحث أن فنون مابعد الحربين العالميتين كلها صدرت أولاً عن الذهن كتأمل خالص ثم وجدت طريقها إلى التعبير كشكل فنى، والتأمل أصيل حينما يحتار الإنسان فى مسألة ما، يحاول أن يفك طلاسمها بقراءتها ذهنياً ، ومع ملاحظة أن الواقع متحرك وفق المنظومات الإثنية والبيئية والعقائدية ، ممايظهر التباين فى التفكير، ولكن الجوهر واحد وهو يقين الوجود .

ومع تقدم العلم والتطور الذى طرأ على الحياة المادية ، وخروج الإنسان من الإيمان الغيبى والمعتقدات فقد الكثير من حاجة الإنسان وبواعثه المميزة عن الحيوان، وأدرك باسكال بيا هذا المفهوم محذراً: ((علم بلا ضمير ليس سوى خراب للنفس)) (المرجع السابق ، 17) فى إشارة لأهمية الإنسان كفضيلة وجمال خالص.

ونتج من ذلك الوعى الجديد ثقافة برجماتيا تعتبر الإنسان أدنى المراحل للتقدم ، وأن الرقى ياتى من الأكتشافات العلمية التى تسهل على الإنسان حياته ، وحدثت الفوضى مابين الإرادة والظاهر كما يقر شوبنهاور ((world wille)) (سعيد محمد توفيق ، مرجع سابق ، 26) ، مصدر الالم والمعاناة والشر فهناك رغبة قوية وملحة لاتهدأ أبداً وقوة عمياء لاعاقلة او إندفاع أعمى يحرك كل شىء ، وبه يتحقق وجوده ويستمر فى الحياة (إمتثال وتمثل) ، فكلمة إمتثال تعنى أن الشى قائم هناك فحسب أمام الوعى أما كلمة تمثل فهى حلول الشىء فى الوعى ويشابه ذلك حديث فرويد عن الليبدو(الأنا والأنا العليا) مابين الكوابيس والأحلام والوعى الاجتماعى . وإعتبر شوبنهاور أن الفن أحد الوسائل لإعادة تأهيل الفضيلة بمناهضته للكوابيس الماثلة والرجوع بها لصورها الأصلية ((الفن ليس هروباً اوخلاصاً من الحياة بل هو يتضمن الخلاص من إرادة الحياة --- بل هو طريق للخلاص داخل الحياة نفسها)) (المرجع السابق ، 98) وليس خارجها فإنه حينها يكون فقد وظيفته الإنسانية ، ويرى الباحث حلول (الفريد جارى) الباتافيزغية صدرت عن وعى

بالمرحلة ، وهى محاولة للقفز عن المنطق الواقعى الذى يؤكد حقيقة التوهم والوحشية ، وشكك فى كل مكتسبات الإنسان ((لقد كان جارى يحاول عن طريق فلسفته هذه أن يستشف عوالم ومناطق جديدة خارج العوالم المنظورة والنظريات الميتافيزقية التقليدية)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 99) ، ولقد شكلت محاولات جارى مواجهة لهذا الشىء الصلب فى الوجود .

يرى الباحث أن مفهوم العبث هو الإحساس بعدم الجدوى من الحياة أو اليأس، كلما إصطدم الإنسان بأسواء مايمكن ، يلجأ دائماً إلى نفسه متصوراً مفتكراً ومعبراً . وليس هذا التعريف صارم بالمعنى الحرفى لمفهوم العبث وإنما محاولة تأطير الهدف منها الوصول إلى الآتى :

1/ إن كل هذه الفلسفات فى أساسها لاتنطلق من الإلحاد وعدم الايمان بوجود الخالق ، بل الأساس فيها غياب منطق العدالة الإجتماعية وإستوجبت سؤال من أنا ومن أنت والآخرون ؟؟؟ إذن الغاية إكتشاف ماهية الوجود وإن ضل سعيهم وقد أمرنا الله سبحانه وتعالى بالتأمل (وفى انفسكم افلا تبصرون) سورة الذاريات هى ميزة أصيلة فى الانسان التفكر والتأمل ، وهذا يشمل حتى المجتمعات اللادينية ، الخلاص كما أشار " شوبنهاور" الذى إتخذ من الفن وسيلة للتحرر من إرادة الحياة والعودة لها مرة أخرى بذات نقية :

((والواقع أن هذا هو الإختلاف الأساسى بين مفهوم "الخلاص" عند كل من الفنان والزاهد . ويترتب على هذا الخلاف إختلاف بينهما يتعلق بغاية الخلاص عند كل منهما . فعلى الرغم أن كليهما يسير فى طريق واحد – فإن غايتهما مختلفة ، فالفنان لا يتخذ من الخلاص طريقاً له إلا بقدر مايتيح له رؤية جمالية نزيهة فإذا مابلغ ذلك ، فإنه يكون قد بلغ غايته ، وهو إذ يتحرر من إرادة الحياة ، فإنما يتحرر منها لكى يعود للحياة نفسها ويراها بذات نزيهة عارفة خالصة ، أى ليراها من أعماقها وليس من سطحها وظواهرها ، والفن بذلك لايكون هروباً من الحياة بل رؤية لها ، أما الزاهد فإنه يكمل الطريق إلى أبعد مدى فهو لايريد أن يتحرر من إرادة الحياة لتحقيق غاية أخرى ، فليست غايته و مراده سوى الخلاص من إرادة الحياة نفسها)) (سعيد محمد توفيق ، مرجع سابق ، 99) .

2/ الفنون منطق التغيير الراقى واجهة للحياة الجميلة والضمير الإنسانى الخالص وهى بذرة الخير

3/ المعرفة الحقيقية هى الإحساس بإنهيار كامل للحياة الآنية مقابل إلبحث عن جذر الحقيقة الأصل فى الإنسان ((وهناك توازى بين هذا الإنهيار العام للحياة ، الذى هوفقدان الروح المعنوية حالياً، والإهتمام بثقافة لم تطابق الحياة ابداً)) (أنتونين آرتو ، مرجع سابق ، 3) ويستشف الباحث من كلام (آرتو) هنا المكان الذى وضع ارتو نفسه فيه الرقيب والقياس للاوضاع الاجتماعية ، فالإحساس بالحياة يحتاج لإيمان لتغير هذا الزيف ، وقناعة بأن ثمة وجود أخر لانعرفه ، ولكن نشعره فى تطلعاتنا وأحلامنا التى يقل أمامها الواقع بدرجة كبيرة ((يجب أن نعيد النظر فى أفكارنا عن الحياة فى زمان لم يعد شىء فيه يلتحم بالحياة)) (المصدر السابق ، 2) .

كل هؤلاء المفكرون الفلاسفة يرون أن ثمة جفوة بين الإنسان الواقعى ونفسه ، حتمتها بعض المعطيات (العلة وأسبابها) التى لاتتوافق مع طموحاته الذاتية سببها جشع الآخرون والمصلحة (براجماتيا) والإضطهاد .

وافترض هؤلاء سبل للخلاص بالرجوع للفضيلة وإن اختلفوا فى المفهوم هناك دعوة للتأمل والترفع عن العلة ، كانت الوسائل حينها غريبة التناول فبدلاً من إستغلال عاطفية الإنسان وقيادته نحو هدف معين اصبح اليوم يفكر ويقرر بحرية او بمعزل عن أى تاثير. تلك السمة الغالبة لفنون مابعد الحربين العالمية الاولى والثانية ، إثارة غريزة التامل والفكر ، مخاطبة اللاشعور وتنمية روح الانسان كقياس موضوعى لبيئته . وهى روح تحلى بها كل مفكرى وفنانى العصر ولم يأتى هذا الإتفاق بترتيب مسبق وإنما كانت ثورة عامة هنا وهناك . وعبارة دراما اللامعقول تعبير يصف هذا التيار وليس حزب فنى فكرى متفق عليه ((ليست هناك حركة منظمة أو مدرسة للفنانين تزعم لنفسها هذه التسمية . فكم من كاتب مسرحى صنف تحت هذه التسمية فإذا ما سئل هل هو يتبع دراما اللامعقول أجاب غاضباً أنه لايتبع مثل هذه الحركة ، وهو فى هذا على حق . إذ أن كل كاتب من هؤلاء يسعى للتعبيرعن رؤياه الشخصية للعالم لا أكثر ولا أقل)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ،1) ، إذن كانت هى روح العصر ترتد وتتغمص الذهن المتأمل لما ساد حوله ، فلم يكن ممكناً تخطى هذه الأخطاء والإنحطاط فكل ماهو محيط بتلك الحقبة أجبر هؤلاء الكتاب على الاتفاق وإن تعددو فى شكل التعبير ((ولابد أن هذه العوامل المشتركة قد أنبثقت بدورها عن المناخ الروحى لعصرنا وهومناخ لايستطيع اى فنان حساس أن يهرب منه)) (المرجع السابق ، 3).

وعليه يرى الباحث أن هذا التيار إختزال فكرى معقد ، نمط مشترك فى الأسس الفنية والفلسفية بوعى اوبلا وعى وليست تسمية اللامعقول ملزمة كما اقر (مارتن ايسلين) ، ولكن كان عمل مهم للنقد كقياس لهذا التقليد الجديد الذى إستهزاء بمعاير تقاليد كتابة المسرحية قروناً ، وهذا الطارىء باعثه الأنقلاب الذى قاده الانسان بسيطرته على المشهد السياسى والإجتماعى وخروج الدين والاسطورة والقدريات (الخ ..) من منظومة المثيولوجيا المقدسة فإنهارات الاخلاق والقيم التى كانت تضبط وتنظم المجتمعات الإنسانية وتوجهها وفق اهداف ما .

ونجد أن غرابة الطرح وجرأته فى طرحه كانت عبارة عن جدار من العزلة ضارب حوله فى البداية ، ولكنه سرعان ما أصبح يعبر عن الشارع العام ويجد إلتفاف لأنه بدأ يثير العقل ووصف توفيق الحكيم الذى عاصر بداية هذه الحركات الفنية الجديدة والمجهولة أنذاك : ((محاولات إتسمت بالغرابة والأغراب ، ولكن أغلب أصحابها لم يلبثوا أن هجروها الى المسرح الواسع ، ولم يحاولوا الظهور بمظهر المدرسة المتماسكة المصرة على الصمود)) (توفيق الحكيم ، ياطالع الشجرة ، ب ت ، 16)

((ظهرت متفرقة فى أول الامر . بريخت من ناحية وأونسكو من ناحية وبيكيت من ناحية وفوتيه و آداموف من ناحية أخرى ، ولكن سرعان ما بدأ على هذه الحركة علامات التماسك والإصرار ، وإذ هى تصمد بقوة أمام هجمات المقرضين من أغلبية النقاد والمشاهدين إلى الحد الذى لم يصبح فى الإمكان تجاهلها))
(المرجع السابق ، 17)

((لم أكن اتصور أنى ساهتم بها يوماً ... وقد غرست قدمى كل تلك الأعوام الطويلة فى أرض أخرى))
(المرجع السابق ، 18) .

فقد مل الناس الإثارة العاطفية عديمة الجدوى وغير ضالعة فى التغير، لأن الواقع أصبح خانق وهناك حاجة ماسة لإشباع المنطق العقلى ليكون مقبولاً فى الوجود أى العدل والسلام والجمال .

يخلص الباحث إلى أن الفكر اولاً كان هو المساند للحركة الفنية ، أو بدأ التعبير اولاً كتأمل ذهنى خالص ، وإختلفت الوسيلة وكانت السوريالية والدادية قمة التعبير التشكيلى لعالم المحسوسات ممزوج بالخيال الجامح ، وكانت قدرية بتهوفن معلم بارز للآلة الموسيقية ، وكان المسرح ضرب من الجنون المشهدى يقتبس من (فرويد) افكاره لنرى الجميع ينتظرون (جودو) (مسرحية إنتظار جودو لصامويل بيكيت) بتشاؤم عند بيكت فهو لايحضر، وتتكون الحياة فى هذه الأثناء على وقع الإنتظار، وينتظرون ايضاً أستاذ (يوجين يونسكو) (مسرحية الأستاذ ليونسكو) فيحضر فى النهاية بلا راس فى مشهد ساخر ومتهكم ، فهذا الواقع إماالتشأوم منه (بكييت) أو السخرية منه (يونسكو) ، وهذا التيار متقارب فى نفس المكان والزمان، ولكن نشاء الأول فى أيرلندا والأخر فى روما، وصارا فى فرنسا، وهذا التباين فى الإحساس جاء لفرق الرؤية للعالم ، ولكن فى النهاية ليس هناك حلول دائمة ، المحصلة صفر وإن التغيير بيد الإنسان نفسه ، يجب أن يسعى لمصادمة هذه الآلآم ومواجهتها .

5-2 المبحث الرابع

5-2 العبث بين الدادية والسريالية: (مابين يونسكو وبيكيت)

تعدد المذاهب الفنية وإنقسامها إلى عدة اوجه يأتى من تنوع البيئة الحاملة او المحيطة للفكرة ، وربما نشهد تطور فى مرحلة من مراحل المذهب بفضل التغيرات من مكان إلى مكان ومن زمان إلى زمان بحسبان نمو العلة المتزايد (الطموح البورجوازي) ، الذى مثل نفسه فى فنون ماقبل الثورة الفنية الاوربية المادية (عصر النهضة) ، فتظهر مشتقة جديدة حاملة جينات الفكرة الأم ، محاولة تصحيح قصور ما فى النمط القديم أو تنشأ فكرة مغايرة تماماً عن الأم . تنامت المادة بشكل كبير حتى إنحسر الإنسان وإتخذ سلاح الفن والفكر كتجديد للإنسانية .

((في عام 1916م قام كل من هوغوبول، إيمى هينينيز، ترزتن تززارا، هانزآرب ،ريتشارد هوسينسلبيك، صوفى تاوبير، وقائمة من الفنانين الذين أعلنوا رفضهم للحرب في كبريه فولتير في أول أمسية عامة، في الملهى بتاريخ 14يوليو1916م، تلى تزارا البيان الأول للحركة. و أعاد تلاوته مارسيل جاكنو،"لقد فقدنا الثقة في ثقافتنا، كل شيء يجب أن يهدم، سنبدأ من جديد بعد أن نمحي كل شيء، في كبريه فولتير سيبدأ صدام المنطق، الرأي العام، التعليم، المؤسسات، المتاحف، الذوق الجيد، بإختصار كل شيء قائم". القضية الأولى (محاربة الحرب)، كانت الأساس لما عرف بالحركة الدادية.)) (الموسوعة الحرة ويكيبديا ، الشبكة العنكبوتية) ، وإن تباينت المفاهيم والمشاريع إتفقوا على هدف واحد لا للوعى الماثل الباعث على مآلات الوضع الإنسانى فى تلك الحقبة ، فكل هذه التفاصيل مكتسبات تعبر عنه ، فلابد من الإستغناء عن رموزه وتابوهاته ، والبحث عن شكل جديد يعبر عن الإنسان ، بعد أن عجز هذا النظام كلياً فى فرض العدالة وأسس الجمال ومطلق القيم والحقائق ((كل حياة هى فشل .. كل تجربة هى فشل .. الحضارة فشل .. والظمأ إلى المطلق لا يمكن أن يشبع بالأدب للأدب)) (إيليا الحاوى ، مرجع سابق ، 562) .

الإتفاق حول هذ المضامين ياتى من إحساس عميق وصادق يعبر عن رغبة ضمنية بتجاوز حاجز الزمان والمكان ويقول يونسكو نفسه : ((قلت مراراً أن الشاعر أو الفنان ينطلق من زمنه ولكنه يتجاوزه – إن الفنان هو تعبير صادق عن عصره ومجتمعه أو الطبقة التى يحسب أنه ينتمى اليها – الفنان الصحيح هو الذى أراد أن يصنع دعاية ، لا يستطيع أن يصنع دعاية ، ينبعث من زمنه ولكنه يتخطاه)) (المرجع السابق ،561) .

إن أفكار الدادية أصبحت العنوان العريض لكل ثائر حتى كلمة دادا لاتنفصل عن المحتوى : ((لا ينفك تزارا يعُرِب عن قلقه بشأن النشرة الدورية. قُبِلَ اقتراحي بتسميتها " دادا " والكلمة تعني بالرومانية " نمْ، نمْ "، وبالفرنسية " الحصان الخشبي الهزاز ". وبالنسبة إلى الألمان ، تعُتبَر الكلمة علامةً على السذاجة الشديدة ومُتعْة التناسُل ، والانشغال بعربة الأطفال في المقابل ، تذكرَ هيولسنبك أنه اكتشف الكلمةَ بينما كان هو وبال يتصفحان قاموسًا ، ووجد نفسه يعلن أن أول صوت يصدر

عن الطفل يعُبر عن البدائية ، والبداية من الصفر ، وكل ما هو جديد في فننا . المهم هنا أن بال يشدد على الشيوع العالمي للمبدأ ، حيث يرا هضرباً من اللغات الثقافية العالمية ، بينما يشدد هيولسنبك على أفكار الهدْمِ والتجديد . كان التوجهان مكونيْن أساسيَّيْن للدادية . وبخلاف ذلك ، نجد أن الكلمة تمثِّل بشكل يشِي بالمفارقة كل شيء ولا شيء في آنٍ واحد ، لقدِ ارتقتْ إلى مزيجٍ عبثي من التأكيد والنفي ، وضربٍ من الصوفية الزائفة . كان الفن عقيدة ميتة ، ووُلِدت الدادية.)) (هوبكنز ، ترجمة احمد محمد الروبى ، مرجع سابق ، 21 –22) .

اعلنت الدادية الحرب على كل رموز المجتمع البرجوازى ، وسخرت منه بشى من الفوضى ، فقد قامت على هدم كل التقاليد الفنية الكلاسيكية ، مستقلة فوضى الحياة العصرية وإنفلات القيم الأخلاقية وبداية الحرب فى ذلك التاريخ ((لمَّا شعرنا بالاشمئزاز من وحشية الحرب العالمية التي اندلعت عام ١٩١٤م كرَّسنا أنفسنا في زيوريخ للفنون .وبينما كانت أصوات المَدافِع تدوِّي بعيدة، طفقنا ننشد ونرسم ونصنع لوحات من الكولاج ونكتب الشعر بكلما أوتينا من قوة ، كنا نبحث عن فن يستند إلى الأسس لنداوي به جنونَ هذا العصر، كنَّا نبحث عن نظام جديد للأشياء من شأنه أن يُعِيد لنا التوازنَ ما بين الجنة والنار.)) (المرجع السابق ، 31) .

ولكن لان الفكرة تتغير وغير ثابته وتمرض بالإستهلاك مع المستجد وفعل المقاومة الذى بدأتُه ، تتولد عنها أخرى تحمل سماتها موازية حجم التغير ، ولكنها تتغير قليلاً أو كثيراً أو كلياً شكلاً فى تفاصيلها . ظهر أندريه بريتون الفرنسى مطالباً بأكثر من ذلك إذ أنه لايكفى الرفض فقط ، لما لا يغوص فى أعماق هذا الخراب ويجعله يحدث نفسه بأبشع الصور والإبتعاد عن الحقائق المادية واللجوء للخيال لكسر جمود المعرفة بما يعرف فوق الواقعية (السوريالية) ، وكان الداعم أفكار سيجموند فرويد بحديثه عن الأنا والليبدو والاحلام المكبوته والتداعى الحر، التى أراد السرياليين إطلاقها دون رقيب للأفكار . وقد انضم (اندرية بريتون) لأنشطة الدادا وأسس مجلة أدبية تسمى ((Littérature))
(الموسوعة الحرة ، الشبكة العنكبوتية) مع لويس أراغون وفيلب سوبالت وبدأوا بتجربة الكتابة العفوية التّلقائية (الآلية) دون مراقبةٍ للأفكار. ونشروا كتاباتهم وأحلامهم في المجلة ، وقد توسع بريتون وسوبالت في الكتابة التّلقائية وكتبوا كتاب ((الحقول المغناطيسية Magnetic Fields The عام 1920)) (الشبكة العنكبوتية ن الموسوعة الحرة) ووضغ بريتون حداً فاصلاً بين الدادا والسوريالية فى منتصف 1922 م

((إتهم الدادية بالنفى المتغطرس و الميل إلى الفضيحة من أجل الفضيحة ، فقد إستقل الفرصة وأعاد ترتيب أولويات الطلليعة ، وكان الطريق ممهداً للسوريالية)) (هوبكنز ، ترجمة احمد محمد الروبى ، مر جع سابق ، 28 – 29).

وبعد هذه النظرة السريعة لنشاط الحركتين الفنيتن يمكننا أن نلاحظ هذ الوعاء الذى احتوى المسرح العبثى المسمى جزافاً ، لمجموعة الرفض التى عاصرت حروب أوربا الكبرى ومدى إرتباط المسرح بالفكر والثورة السياسية والإجتماعية ، وقد كان قمة النضج فى الكاتبين يوجين يونسكو الفرنسى الرومانى وصامويل بيكيت الأيرلندى تسبقهما افكار انتونين ارتو السريالى ، والذى نادى بمسرح بعيد عن الثقافة والأدب واللغة ، وبمكان أخر غير المسرح المتعارف عليه لمسرحياته القاسية المعنى ومن قبله الفريد جارى صاحب اول فكرة (مسرحية الملك ابوا) .

((صاغ غيوم ابولينير كلمة السّريالية وظهرت لأول مرة في مقدمة مسرحيته "أثداء ترسياس" Les Mamelles de Tirésias التي كتبت عام 1903م وتم تمثيلها لأول مرة عام 1917م" وقال فى مقدمتها "إن الصفة السريالية تمنح الأثارالمفعمة بالجدة وليس أجد منها تحت الشمس)) (إيلياء الحاوى ، مر جع سابق ، 40 – 41) ، فى العام ((1924م ورثت السريالية الدادية)) (هوبكينز، مرجع سابق ، 12) ،بشكل رسمى فى باريس ، وعبرت عن الواقع بالنظر للباعث وهو العقل البشرى ، وغاصت فى أعماق الحقيقة التى تتبدل وتضمحل فى الواقع ويمكن أن نقول أنها بُغية الكشف عن العقل البشرى ، ومن المهم الفصل بينهما وفض الاختلاط شكلا وموضوعا لتبيان أثارهما فى الحركة الفنية المستقبلية ويمكن القول أن الدادية هى تمهيد للسريالية أو السريالية تتطور منطقى للدادية بحكم الاختلاف البيئى والمكانى والزمانى ((عادة ما استمتعت الدادية بفوضى الحياة العصرية وتشظيها ، بينما أخذت السريالية مهمة أكثر اصلاحاً حيث حاولت خلق منهجية جديدة وجعلت الإنسان العصرى يتواصل مجدداً مع قوى اللاوعى)) (المرجع السابق ، 13) ، ولم تكن السوريالية تتقدم وتقفز إلى هذا المفهوم لولا أن وطأت قدمها السلم الأول(الدادية) لأن الاصلاح يأتى بعد الكشف والتحقق . وإذا أمعنا النظر فى جملة (ديفيد هوبكنز) أعلاه نجد جملة (خلق منهجية جديدة) خير دال على تجاوز المفهوم السوريالى مرحلة الدادية ، ووضع نفسه نقطة إنطلاق لوسائل جديدة ، إن هذا الضرب من الاستقصاء مهم جدا لتتبع إفرزات هاتين الحركتين على الواقع الفنى ، ويرى الباحث كان لهما ابلغ الأثر فى تحول وجهة الفنون عامة من حراك عاطفى رومانسى إلى مراة واقعية نفسية أحياناً ((وبهذا تشترك الدادية والسوريالية فى المعتنق الطليعى المحدد القائل بأن الريدكالية السياسية ينبغى ان ترتبط بإلإبتكار الفنى، كانت مهمة الفنان أن يتجاوز المتعة الجمالية ويؤثر فى حياة الناس وأن يحملهم على رؤية و تجربة الأشياء بشكل مختلف)) (المرجع السابق ، 16) فى ((ابريل 1917م)) (المرجع السابق ، 22) .

سلم دوشامب لوحته التى أطلق عليها النافورة وهى عبارة عن تجسيد لمبولة ووقع عليها ب "آر مات" وكان هذا العمل صادما للجنة الإختيار ويعرف دوشامب بمعادته بما أسماه الفن البصرى ، ويعتقد بوجوب حلول الأفكار بدلا عن المهارة اليدوية ، بإعتبارها المهد الطبيعى للعمل ، وفى الفن المعاصر ظهرت جدلية الدال والمدلول ، ولكل فنانين و مفكرين وأدباء ، ولذا يعتقد الباحث أن حركتا السوريالية والدادية احدثتا تحول كبير فى معاير وإسترتيجية التفكير والنمط . ويرى الباحث أن حركتى الدادية والسوريالية هى أحد

جذور ومحيط فنى لما سمى بالعبث ، بل كان واجهتهم فى فن المسرح لان هاتين الحركتين ظهرتا فى التشكيل والشعر اولاً وبعض الفنون الشعبية ((وكتب آرب لاحقاً شائعة دادية معبرا عن مشاعر دادية : لما شعرنا بالإشمزاز من وحشية الحرب التى إندلعت عام 1914م كرسنا أنفسنا فى زيورخ للفنون ، وبينما كانت أصوات المدافع تتدوى بعيدة طفقنا ننشد ونرسم ونضع لوحات من الكولاج ونكتب الشعر بكل ما أوتينا من قوة كنا ننبحث عن فن يستند الى الأسس لنداوى به جنون هذا العصركنا نبحث عن نظام جديد للأشياء من شأنه أن يعيدد لنا التوازن مابين الجنة والنار)) (المرجع السابق ، 22) .

وكان الإنتقال لخشبة المسرح يحتاج لوعى متمهل نسبة لضخامة الإرث المسرحى وتقاليده الراسخة أنذاك ، فمن الصعب العثور على شكل يجسد هذه الأفكار، فبظهور الفريد جارى وتلميذه انتونين آرتو ، إنوجدت أفكارهم على خشبة المسرح وصارت ثلاثية الأبعاد ترى وتحس وتنطق ويكون البعد الرابع فى ردة فعل الجمهور بالصدمة التى يحدثها الفعل العبثى ، لأنه مكمل عكس ما كان عليه التقليد القديم بفعل المغنطة (الإيهام) الرداء الذى كان يرتديه الجمهور ليثير عاطفتى الشفقة والحزن (الكثارسيس الارسطية – التطهير) فقد كان وسيلة المسرح الكلاسيكى ، ولكن هنا تم إيقاظ هذا النائم من غفوته بالصدمة .

إستفاد المسرح العبثى كما سماه مارتن إسلين من الدادية والسريالية ، فالأولى قائمة على الرفض والنقد لكل رموز ومكتسبات الإنسان المثيولجية والفمنولوجية والايدلوجية ، أما السوريالية فهى تصوير الواقع ببشاعة وإستخدام الرمز بإطلاق عنصر الخيال فى تجسيد الواقع اليومى بالذهاب إلى مابعد الواقع لتفسير مواقف الإنسان وتحرير العقل الباطن دون رقابة من العقل والتخلص من العلة (العقل الموضوعى) . فإختلفت الوسائل فى التعبيرعلى خشبة المسرح ، وفى بادىء الامر كان عصياً تقبل هذه الأفكار وبالذات الفكر البرجوازى الذى نشاء موازياً للتقليد القديم ، متراكماً وصاغ الأسس وقواعد النمط ، ولكن سرعان ماتبدل الحال وبدأ الناس يستجيبون جراء السخط ، وبُغية التغيير والملل من ماسى الأبطال الكلاسيكين التى لاتخدم الواقع فى شىء . أبرز أبطال هذا النمط الجديد هما الكاتبين صامويل بيكيت الايرلندى ويوجين يونسكو الرومانى فقد شكلا وجهين مهمين للمدرسة العبثية ، والإثنين هما من المهاجرين إلى فرنسا ، ولعل عنصر التكوين الوراثى هو الملاحظ فى ثورتهما الفنية ولأنهما يمثلان قمة النضج لهذا التيار ((علينا أن ننظر إلى تاريخ تلك الحركة التى بلغت ذروتها فى أعمال بيكيت ويونسكو وجنيه))
(مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 10) ، وينحدران مباشرة من الدادية والسوريالية ، وكانوا نموذج واضح الملامح أثار اللغط ، بظهور مسرحية (فى إنتظار جودو / صامويل باركلى بكيت والمغنية الصلعاء/ يوجين يونسكو) ، وسنتقصى اولاً التاثيرات الباعثة لهذا التحول الكبير ، ونبحث فيما بينهما لشرح الفارق الطفيف الذى يميز كل منهما عن الاخر .

مثلاً مسرحية إنتظار جودو عبارة عن حضور كبير وتطلعات للغائب الذى لاياتى ابدا ، قمة التشاؤم من بكيت ، وتنبؤ بفشل النفس التى تتطلع إلى الخلاص بما يشبه الامل عند كامو والعدمية عند سارتر ، بينما نرى يونسكو فى مسرحيته الاستاذ يظهر المنتظر ولكنه شائه ناقص التكوين ولا يشبه

التطلعات والأحلام ، مفاجأة أن يظهر الأستاذ من غير رأس وإن كان الاستاذ عبارة عن رأس وعقل مدبر بما يشبه الحقيقة التى لاتكتمل دائرتها ، يونسكو يحدثنا فى هذه المسرحية عن الفشل الذى نحمله بيننا ونصدقه ويبعث فينا القليل من الأمل الذى نحن ضحاياه ، إذن يبتغى منا يونسكو إصلاح هذا الخراب بإبراز هذه الصورة التى تجلت فيها أسمى غايات التعبير السوريالى الممزوج بقليل من الحس الرومانسى (قدر من التفأول) ، ويرى الباحث أنهما جسدا فلسفة عصرهما، يقول مارتن إسلن : ((بينما سارتر وكامى يعبران عن محتوى جديد بإسلوب تقليدى قديم ، نجد أن مسرح العبث يذهب خطوة أبعد من ذلك بمحاولته تحقيق وحدة بين تصوراته الأساسية والشكل الذى يصب فيه تلك التصورات "بمعنى أخر" ان مسرح سارتروكامى أقل ملائمة كتعبير عن فلسفة سارتر وكامى ، من الناحية الفنية ، كما هو متميز من الناحية الفلسفية عن مسرح العبث)) (نادية البنهاوى ، مرجع سابق ، 16 – 17) .

وإتفق الكاتبين على أن اللغة لاتعبر بالضبط عن الإنسان ، وهى ظاهرة برجوازية وتعجز عن تحقيق قدرة التواصل الإنسانى ، وذلك بالشك فى فعاليتها كأداة تفكير فى عالم يخلو من المعنى ، وهو حذو انتونان آرتو بإرائه فى بيانته المشهورة عن مسرح القسوة ، حينما فجر مفاهيم الفريد جارى الأب الروحى لمسرح العبث ((المسرح فرع من الأدب ، نوع رنان من الكلام ، وإذا سلمنا بأن هناك فرقاً بين النص الذى يلقى على المسرح والنص الذى تقرأه العين ، وحبسنا المسرح فى حدود مايظهر بين الردود لما توصلنا إلى فصل المسرح عن فكرة النص الذى يخرج على خشبتة – هذه الفكرة : سيادة الكلمة فى المسرح مغروسة فينا ويبدوء لنا المسرح مجرد إنعكاس مادى للنص)) (انتونين آرتو ، مرجع سابق ، 59). ((يبدوء أن أسمى فكرة عن المسرح هى تلك التى تصالحنا فلسفياً مع الصيرورة وتوحى إلينا بفكرة إنتقال الأفكار إلى الأشياء أكثر مما توحى إلينا بفكرة تحول المشاعر إلى كلمات ، وذلك من خلال ألوان شتى من المواقف الإجتماعية)) (المرجع السابق ، 96) وكان محتوى نصوصهما متضارب الكلام عبارة عن منولوجات تأئهة احياناً تحكى عن بؤس التواصل والعجز ، بينما صمت بيكيت فى الكثير من مسرحياته القصيرة وقدم مشاهد جنونية ، يفتح عليها الستار ويغلق بعد اقل من خمسة دقائق تنتهى عليها المسرحية ((مسرحية النفس 1969م)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 108) . و كان يوجين يونسكو يذهب فى اللغة الممجوجة بنمط مملء من المعنى اليومى المتداول بين الناس والتى تذيد من نمط الحياة العقيم ، وفى نفس اللحظة يقدم ، بتوازى أشكالا سوريالية مثلاً مسرحية الساكن الجديد " المستأجر الجديد" حيث يتراكم أثاث المستاجر داخل خشبة المسرح وهو فى حوار مع المستأجرة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها حيث يكتمل إنزال العفش ويحاصرهما ، دلالة على طغيان المادة على الإنسان.

ومن الأهمية بمكان دراستهما بنوع من التحليل المبسط حتى يتسنى للباحث تبيان جذر الفكر العبثى وكيف نشأ ، حتى يحقق هدف البحث عن تجلى الأصل على الفرع وكيف خصم ذاك من هذا ؟ او أضاف إلى الأصل قوة ومتانة .

2-5-1 **اولاً : يوجين يونسكو:** (1909م – 1994م)

لقد كان للباتافيزقية تأثير كبير على مايعرف بمسرح العبث ، وبالبرغم من تباين افكارهم إلا أنهم إتفقوا على لاجدوى الحياة ، وتفاوتوا فى التعبير عنها بشتى الطرق ولكنهم إتخذوسبيل (الفريد جارى) اللجوء للحلول الخيالية وتصوير المواقف بأشد مايمكن من صور ومعانى فوق الواقع ((وربما كان يونسكو بإعتباره عضواً من أعضاء الكلية الباتافيزقية المؤسسين أكثر كاتب يتضح فى مسرحه تأثير(الفريد جارى) والباتافيزقيية على مسرح العبث)) (المر جع السابق ، 103) ، سارع رواد السوريالية بالإحتفاء بمسرحية المغنية الصلعاء وأعلن فيبلب سوتو و أندرية بريتون، ((أن السوريالية قد قدر لها أخيراً أن تنتصر فى المسرح وأن يونسكو هو أفضل ثمرة أدبية للحركة السوريالية)) (المرجع السابق ، 103) ولقد أنكر يونسكو هذا الإنتماء، وإعتبر السوريالية قوة حررته من التقاليد الأدبية الموروثة ((لم يحدث أننى أنتميت فى أى وقت إلى هذه المجموعة ولا أنضممت إلى السرياليين الجدد ، وهذا لاينفى أن أفكارهم أثارت إهتمامى)) (المرجع السابق ، 104) ، ويرى الباحث أن (يوجين يونسكو) لم ينفى أن السوريالية جزء من تكوينه الفنى ، وهناك بواعث أخرى ساهمت فى تكوينه لأنه فى مقال أخر يوضح أكثرهذه العلاقة ((إذا كان السرياليون هم الذين غزونى فإن التأثيرات الثلاثة الأكبر على عملى اتت من غرونشو وشيكو وهارب ماكس اى الإخووة ماكس)) (إيلياء الحاوى ، مرجع سابق ، 35- 36) هكذا أقر يونسكو بوجود بواعث أخرى غير السوريالية فى حياته العملية وهوالمسرح الإيمائى والسينما الصامته شارلى شابلن والسينما الناطقة لوريل وهاردى ويمكننا أن نستشف ذلك من خلال صناعة المشهد المسرحى عند يونسكو ، وفى ظاهره عبطى أو كوميدى ، وفى باطنه مأسوى لعجز الهدف عن الوصول إلى حقيقة ، وغالبا ماتأتى النتائج شائهة وهى المشهد اليومى النمطى ، فمثلا فى مسرحية (الكراسى) هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصاً غير موجودين عن طريق رجل أبكم ، وتبدوء الحركة مشابهة لمحاولات شارلى شابلن او لوريل وهاردى للتعاطى مع الأحداث ، محاولين الوصول لحلول ولكنهم يفشلون لفرط سذاجتهم بنمط الحياة العصرية ، والصورة المأسوية تنبعث من براثن الضحك من التعامل مع هذا الوضع العصى ، ففى مسرحية (جاك والإمتثال) يبيض جاك شكلاً ومضموناً تعبير غريب عن صورة خيالية على الواقع او هو إسقاط فكرى ((فإن يونسكو دون شك أفاد من السريالية دون أن يكون بالذات سريالياً فعلياً)) (المر جع السابق ، 26) وكأنهم دمى متحركة تكرر نفس الفعل اليومى ، ولقد أحب يونسكو مسرح الدمى : ((والدتى كانت عاجزة عن إنتزاعى من مشاهدة الدمى اللاعبة فى حديقة لوكسمبورغ . ماكنت أضحك ، مشهد الدمى كان يستأثر بى ويأخذنى كالمشدوه برؤية تلك الدمى أو العرائس تتكلم وتتحرك وتتقاتل . ذاك بدأ وكأنه مشهد العالم بذاته ، ساخر وغير محتمل ولكنه حقيقى وحقيقى أكثر من الحقيقى وكان ذلك يؤدى لى بشكل كاريكاتورى وكأنما أريد بذلك أن تفتضح حقيقته الغليظة)) (المرجع السابق ، 83 – 84) .

يرى الباحث أن الوجود واللاوجود مايصيطر على يوجين وأعماله فهناك ماهو قائم ولكنه فظيع ومأسوى ، ولكنه موجود هزيل ضد وجوده ، هذا التناقض كان ماعاشه يوجين منذ صغره متأملا ، ومشاهداً أخر يبحث عن المعانى الخفية لسلوك البشر ، ولد يونسكو عام 1912م فى رومانيا لِأب رومانى وأم فرنسية وإنتقلا إلى فرنسا ولكن عقب الدراسة عاد الأب إلى رومانيا وبقى الإبن مع الأم بعد إنفصالها عن الأب ، وغاب الأب فالتزم الإبن أمه فى كل شىء ، كانت بمثابة الرحم والحماية من كل شىء ، ولم يكن عادياً هذا الوضع بالنسبة لشخص ك(يوجين) المتأمل الذى بدأ يستثنى نفسه من المشاهد الحياتية ، ورصد من كثرة التجوال مع والدته حركة الناس التى بدأت غريبة وذلك فور ذهاب والده الذى هو بمثابة العدم أو الموت فيقول : ((كنا كثيرى التنقل فى المنازل ، كانت والدتى تأخذنى بيدها ، شعرت بالخوف، وعلى الأرصفة كنت أشاهد أشباح أناس يتجولون، ظلال شبيحة، وحين أفكر بأن أولئك الناس أصبحو الأن موتى ، كل شىء يبدوء لى ظلاً من الظلال وشيئاً سريع من الاضمحلال والتعفن، وهكذا أحسنى مصاباً بالدوار، والقنوط)) (المرجع السابق ، 81) . هذا الإحساس بالغرابة كان يلازم كتابات (يوجين) ، ويجعله يصورالاشياء بطريقة تركيب نمازج مقابلة مثلا فكرة إمراة بثلاثة وجوه ، وأسرة كلها إسمها واحد جاك الجد جاك الأب جاك الأم جاك الإبن فى مسرحية جاك والأمثولة ، وشخص بلا رأس فى مسرحية الأستاذ عدة أشخاص فى شخص واحد يمثلون مراحل مختلفة للعمر إشارة للنمط ، كل هذه الاشياء ممكنة فى مسرح الدمى والعرائس وهو إحساس فاجع بأن الإنسان هو اللاشىء ، هو خرقة من دمى يعبث به العالم وقال : ((أنه احس عبر الدمى ، أنه يواجه العالم ذاته – والدمى تتكلم وتتحرك تماماً كما تتكلم الدمى المسماة اناساً)) (المرجع السابق ، 84) ، وهى فكرة الغرابة التى وضعت يوجين كمعيار للقياس ، كأنما هو يحس بحقيقة ما يبحث عنها أصبحت حياته كلها تقصى وتصوير ، حتى حينما عاد إلى أبيه فى رومانيا كان عليه أن يتعلم اللغة الرومانية مع أنه يجيد الفرنسية أخذ يتمعن قوانين وأسس اللغة التى تحكم الناس ، ويتداولون بها على أنها لاتحسن تجسيد المعانى التى يتعاملون بها ، وهنا يحضرنا (انتونين آرتو) وفكرة الثقافة والأسطورة على المسرح ووحش (الفريد جارى) فى مسرحية (الملك آبوا) وكانوا من البواعث والمؤكدين لفكر (يوجين يونسكو) الذى حارب الحضارة والثقافة وإعتبرهما من رموز البررجوازية : ((لقد تبنانى فى البدء اليساريون لأنهم إعتقدو أننى أهجو اللغة البرجوازية ، والجهالة ليست وقفاً على أحد ولست أعرف لماذا كان على أن أتجاوز عن البرجوازية اليسارية وهى لا تمتاز عن البرجوازية اليمينية بشىء ، ثم إننى تحولت إلى المسرح الذى له موضوعات أساسية فصار أهل اليسار يقولون أننى ماعدت أساوى شيئاً . وأهل اليمين الذين ينعتونى بالحشاش صارو يضفرون الاكاليل لرأسى ، ثم كتبت هذا المبغى الهائل مسرحية ضد الإلتزام ووقعت أنا نفسى فى الفخ لأننى كتبت مسرحية التزامية)) (المرجع السابق ، 588). هنا يعلن يونسكو الحرب على الجميع بمختلف الثقافات والإيدلوجيا ، هذا العالم الذى تأمله منذ الصغر ولم يكن

يفرق او يميل إلى إتجاه وإنما تصدر موضوعاته من نفسها : ((إنهم كانو يجدون أن مسرحياتى كانت عبثية والحقيقة أن الاشخاص فيها هم الذين كانوا عبثيين من أنفسهم بأنفسهم أنا لم أفعل إلا أن راقبت الناس الذين كانوا حولى)) (المر جع السابق ، 588) ، يرى الباحث إن (يوجين) كان يعتبر نفسه ردة فعل خالصة لم ينتمى لأى مفهوم ، ولكنه تغزى بما كثف أفكاره ، ومنحه قوة إلى قوة دواخله وحدسه إتجاه العالم، ويقول الناقد الإنجليزى مارتن إسلين فى مؤتمر سيريزية : ((إن مناعة يونسكو ضد التقاليد تعود الى أصله الرومانى الفرنسى إذا كان إغترف من فرنسا غذاء المشاعر وأفكاره ، فإنه أفاد من تجربة البدائية ومن العنف الذى سيطر على رومانيا والتخرتت الذى يحول الناس إلى حيوانات متماثلة كان تعبيراً عن حركة النازية لعام 1930م فى بلده)) (المرجع السابق ، 563)، ولم يكن يونسكو يؤمن بالثبات ، وإنما الأشياء تتبدل وتتحول وفقاً لتصاعد الأحداث وتغير الواقع جراء حركة وقد يناقض يونسكو الأن يونسكو سابقاً ويقول : ((إن القواعد المسرحية التى اعتقد أنى إكتشفتها هى قواعد مؤقته ومتحولة ومتحركة وهى لا تتقدم العمل الفنى ولا تسبقه بل إنها تتبع الانفعال الفنى الخلاق ، قد ما أكتب قطعة مسرحية وتكون وجهة نظرى قد تبدلت تبدلاً عميقاً قد يحدث أنى أتناقض)) (المرجع السابق ، 571) . إن تنامى الفطر فى مسرحية (أميدية) متحرك ولايتوقف بفعل الحياة وهى الخطيئة التى يراها (يونسكو) تتووازى مع حياة الزوجين ، متمثلاً فى الحب الذى مات وأصبح فطر، والتأويل مفتوح .

يرى الباحث أن عبثية يونسكو تنشأ من الداخل ثم تعبر إلى الحس فتأخذ شكلاً غريباً على حسب الموقف وكثافته النفسية .

2-5-2 **ثانياً: صامويل باركلى بيكيت** : (13 / 4 /1906م – 22 / 12 / 1989م)

((أن بيكيت يحقق صدق الكتابة من خلال مفهوم صدق الأرقام بأن يجعل لكل شىء مبرراً – المصور إيرخا)) (نادية البنهاوى ، مر جع سابق ، 7) هو تعبير دقيق يصف تجرد (بيكيت) عن نفسه وتخليه عن المنطق والعقلانية فيما يكتب ، وإنما تبنى الأفكار نفسها بنفسها ، فقد بدأ حياته متميزاً فى الدراسة . وهو لوالدين ((يعتنقان البروتستينية من أسرة أيرلندية متوسطة الحال . وتلقى تعليمه فى المرحلة الثانوية فى مدرسة "بورتورا" . فى تلك المرحلة كانت كتاباته تعكس نوعاً من الطبيعة الإنسانية المعذبة لحساسيته المرهفة)) (المرجع السابق ، 11) ، وكان متفوقاً فى ممارسته للرياضة بجانب تذوق الموسيقى والفنون الأخرى ، وهذا النبوغ صاحبه فى جميع مراحل حياته .

وظهر فى باريس لأول مرة حينما رشحته جامعته فى إطار التبادل الثقافى كمدرس فى مدرسة نورمال العليا ، التى أصبح محاضراً بها للغة الإنجليزية فيما بعد فى خريف ((1928م)) (المرجع السابق ، 11) وهناك كان إلتقائه الأول مع (جيميس جويس) ، حيث اصبح عضواً فى جماعته الفنية ، ((الذى تنبأ له بمستقبل لامع بعد كتابته لمقال عن أعمال جيمس جويس.)) (المرجع السابق ، 12) وأثناء إقامته فى

باريس حصل على درجة الماجستير. وفى تلك الفترة إستطاع أن يترك بصمته كشاعر ايضاً ، ((حينما نال جائزة الأداب لأحسن قصيدة عن موضوع الزمن)) (المرجع السابق ، 12) وعاد إلى دبلن فى ((1930م)) (المرجع السابق ، 12) وعمل مساعداً لإستاذ اللغات الرومانسية فى كلية ترينتى ، وهكذا اصبح (بيكيت) لامعاً وهو فى الرابعة والعشرين من عمره فى المجال الأكاديمى والأدب على حد سواء . وفى عام ((1938م)) (المرجع السابق ، 13) ، ملَ الحياة الروتينية وقرر أن يعيش كفنان حر طليق فعاد إلى باريس . ومارس (بيكيت) جميع انواع الأدب ((فإلى جانب كتابة المقال ، الشعر، البحث ، القصة القصيرة ، الرواية ، كما أن له بصمته الخاصة فى المجال السينمائى فكتب سيناريو لفلم عام 1963م باللغة الإنجليزية بعنوان film كان أول عرض له فى مهرجان نيويورك السينمائى 1965م. هذا بالإضافة إلى عدد من الأعمال الدرامية للإذاعة والتلفزيون)) (المرجع السابق ، 13) .

ويرى الباحث أن هذا التفوق له عمق أخر ، يتمثل فى إدراك (بيكيت) معنى الحياة فى إطلاقها ، ومدى إضمحلال وتفاهة ممارستها ، و أن الخطيئة هى التراجيديا اليومية التى يرتكبها الإنسان نحو نفسه وهويتغفل عن الحقائق ، ويمارس الكذب وعبر (بيكيت) عن ذلك بقوله : ((لاتهتم التراجيديا بالعدالة الإنسانية ، إنما التراجيديا قصة تكفير ، ولكن ليس التكفير الرخيص عن مخالفة قانون محلى وضعه الخدم المأجورون من أجل الحمقى المجانين ، وإنما التراجيديا تمثل الصورة التراجيدية للتكفير عن الخطيئة الأصلية والأبدية للإنسان ولكل شركائه فى الشر ، خطيئة مولده على الارض)) (المرجع السابق ، 17) ، ويرى الباحث أن التشاوم عند (بيكيت) مصدره اليأس من الإصلاح ، ويرجع ذلك للجذر الدينى عند (بيكيت) و جعل منه صوفى إبتعد بمناسسكه عن إذلال الحياة ، يقول ليونارد كابل برانكو : ((إنها نظرة الإنسان الذى يبحث عن معنى الأحداث العابرة المبتزلة ، وعن غرض أبعد من قضاء الحاجات الطبيعية لزمان ومكان معين ، ويتجلى فى ألم ، الوقوف على العبث ثم الصراع من أجل إيجاد معنى الحياة ، لكنه موقف دينى أعمق من أى قبول يسير للإعتقادات الدينية الموروثة . إن (بيكيت) يجاهد فى إطار الدين المسيحى ، ولكنه على مايبدوء لم يجد موقفاً راسخاً سوى هذا الإدراك لبؤس الإنسان والتهديد المستمر له أبداً ، بالفناء)) (المرجع السابق، 18) .

يرى الباحث أن (بيكيت) تمتع برؤية سوداء ساخرة للواقع ولذلك كتب المسرحيات القصيرة والتى تكاد تنعدم فيها اللغة ، والذى إعتبرها ضرباً من فساد الإنسان ولأنها لاتعبر عنه ، وكتب مشاهد أو مشهد أحياناً تمثل المسرحية ، وهو نوع من الزهد فى الإسراف عن الكتابة ((لذلك يلحظ المتتبع لأعماله الدرامية – سواء تلك التى كتبها للمسرح أو للإذاعة أو السينماء أو التلفزيون – أن هذه الأعمال تتقلص فى أحجامها تقلصاً إطرادياً مع مرور الوقت حتى لاتكاد تشغل سوى بضعة صفحات ، بل وأحياناً صفحة واحدة . فمسرحيته "النفس" مثلاً (1969م) طولها نصف صفحة ، ولاتستقرق عند العرض سوى خمس دقايق وتخلو

من الشخصيات والأفعال البشرية واللغة ، وفى هذه المسرحية يرتفع الستار مع أصوات أنفاس لاهثة تتردد وصرخة إنسانية ليكشف عن مسرح خاوى ، تنتشر فوقه أكوام من القمامة . وبعد خمس ثوانى يبدأ الستار فى الهبوط تدريجياً مع صوت أنفاس متحشرجة تعقبها صرخة وعند ذلك ينتهى العرض)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 107 – 108) ، إن هذه المسرحيات ليست منطقية أو موضوعية كما تستدركها عقولنا وهو عين القصد ضد الثقافة حاضن اللغة والمثيولوجيا وهو رأى ريدكالى، نفسى ، متشبع بالنفى والرفض لكل تأبوهات الإنسان ، وقد قيل فى بداية الأمر إن هذا السحر لايعدو كونه نوعاً من نجاح الفضايح وأن الناس توافدو لرؤية مسرحية (بكيت) فى (إنتظار جودو Waiting for Godot) أو مسرحية (المغنية الصلعاء Bald Primadonna ليونسكو) لأن المودة أصبحت هى القدرة على التعبير عن السخط والدهشة من هاتين المسرحيتين فى الحفلات الإجتماعية .

ويرى الباحث أن هذه المسرحيات ليست ضرباً من التهريج والفوضى ، بل أشد واقعية ومنطقية لأنها تفضح العلاقات الإجتماعية عن طريق إطلاق الخيال وإستخدام الدلالات للتعبير عن الموقف البائس للإنسان ، وأنه من المعيب أن يكون مصدرها كما يشيع البعض إلحادى سبباً فى عزلتها ، ولكنها تنتمى لحقبة زمنية محددة ، عانه فيها الإنسان الإضطهاد والقساوة ، وعبرت عنه بأحسن مايكون ، فى مسرحيات قصيرة تقدم أكثر مماتقدمه أطول منها ، والواقعية فيها نفسية و باطنية فى أعماق اللاوعى تستكشف الدوافع الحقيقية للأحداث بدلاً من تناول مظهر الوجود الخارجى الإنسانى ، وتهاجم بريبة يقين الإنسان بواقعه الكاذب ، وتدخله فى صدمة ، والصحيح أن دراما اللامعقول تتدعو للتحرر من القيد البورجوازى ، ولذا صفة التشاؤم عند (بيكيت) هى ثورة ضد النمط ويأس من الإصلاح .

وفى النهاية يرى الباحث أن هؤلاء الكتاب ليس بالضرورة إلحادين أو فوضويين أو ساخرين أو هزلين الخ .. إنماهم إصلاحيون مفكرون قدموا صورة نفسية للعالم من تحته ، وبينوا مدى الخراب والدمار الذى لحق بالإنسان ، وأول من وقفوا فى وجهه هو الفكر البرجوازى البرجماتى ومكتسباته (الثقافة الحضارة اللغة التقاليد) ، ولذا وجدوا مقاومة عنيفة وسخرية من النقاد الأوائل ولكن حينما توغل عنف الإنسان أدرك الجميع عمقهم وفكرهم .

الفصل الثالث :

مفهوم العبث فى الوطن العربى

– تمهيد

– المبحث الأول :

مأهية المسرح فى الوطن العربى

– المبحث الثانى :

الرمزية العربية والرمزية الغربية (ما بين السريالية والصوفية)

– المبحث الثالث :

اللامعقول والسياسة والمسرح فى الوطن العربى

– المبحث الرابع :

تطلعات الكتاب العرب والكتابة المسرحية (لامعقولية توفيق الحكيم)

3-1 تمهيد:

صاحبت بدايات المسرح فى الوطن العربى الكثير من الجدل ، البعض يرى أنه إنتقل هكذا بتجربة مارون النقاش ، والبعض الأخر يرى وجوده فى التراث العربى القديم (خيال الظل ، والحكايين، والقصابين الخ ..) ، ويرى الباحث أن نشأت المسرح فى الوطن العربى بسماته المعروفة ، ظهرت بإنتقال كامل ولم يتدرج ، أو ترتقى تلك الأنماط التى كانت سائدة قبلاً إلى مايعرف اليوم بالمسرح فى الوطن العربى ، ويرى الباحث إنها بداية المشكلة تكمن هنا، أنه إنتقل ولم يبدأ ثم تطور، لذلك صاحبته قضية الهوية والتأصيل والوظيفة الإجتماعية ، وهى نفسها المشكلة التى جعلت الباب مفتوح على مصرعيه لتدفق هذا الفن للمنطقة العربية ، ويتوالى بتطوراته ، ومنها تيار العبث قمة حداثة القرن العشرين للفن المسرحى الغربى ، ولأن الوطن العربى هو المظلة السياسية والإرادة السياسية للسودان ، كان المدخل السياسى والثقافى وبالأخص مصر، ولذا يرى الباحث قراءة الحركة المسرحية فى الوطن العربى بدايتها ؟ وكيف واكبت الحركة المسرحية العالمية ؟ .

ويناقش فى المبحث الأول الحركة التاريخية للمسرح فى الوطن العربى ، وأزمة التأصيل والهوية ، التى ساهمت فيها الذهنية السياسية بإتحاد شكلى سياسياً وإسلامياً ولكن ظل الإختلاف (جغرافياً وثقافياً وسسيولوجياً) والإثنية العربية الطاحنة .

وفى المبحث الثانى يدرس الباحث إمكانية التلاقى بين الحضارتين الغربية والشرقية على مستوى التجارب الإنسانية الفنية ويتناول مفهوم الرمزية بينهما، ويسقط ذلك على المعادلة بين السوريالية والصوفية ، بالرغم من إختلاف المسار، ولكن سلكا نفس السبيل فى رؤيتهما للعلاقة بين الإنسان و الكون ، ويريد الباحث أن يؤكد فى هذا المبحث أن التجارب هى نفسها للإنسان فى كل مكان وزمان بتوازى وتساوى ولكن الإختلاف فى الشكل يأتى من إختلاف (التكوين البيئى والثقافى والسياسى والإجتماعى والحضارى).

يرى الباحث أن السياسة أحد عوامل إنهيار القيم الإنسانية فى الوطن العربى، وخلفت أوضاع مأسوية غير معقولة ، تتنافى مع القيم الدينية والسلطة الروحية ، وإنعكس ذلك على المسرح فى شكل حركة ونشاط ضد أو مع ، وفى المبحث الثالث يناقش الباحث تطور المسرحية العربية بفضل السياسة . وكانت تجربة العبث ملائمة للتعبير لما فيها من رمزية وسخرية سوداء، ومن أسماء مسرح العبث مسرح الرفض، ومسرح التمرد ومسرح الكوميديا السوداء.

يرى الباحث فى المبحث الرابع أن توفيق الحكيم هو رائد مسرح اللامعقول فى الوطن العربى وشاهد العصر الذى عاصر تلك الإنقلابات الفنية فى فرنسا وأروبا، وهو أول من ذكر لفظة اللامعقول بالعربية ، وهو أول من فكر فى أسس عربية للمسرح بالقالب العربى ، لذا إن تجربته مهمة لموقع مصر الجغرافى

والتأريخى والسياسى للسودان ، وقد إنعكس تاثيره على الفنان الطيب المهدى (موضوع البحث) بما بعرف بالمسرحية الذهنية .

2-3 المبحث الأول

مأهية المسرح فى الوطن العربى :

إجتهد الباحث كى يبين مأهية المسرح فى الوطن العربى من حيث الجذر، وكيف بدأ ؟ ويجيب الباحث على سؤلاً مهماً ، من خلال هذا المبحث لماذا لم يعرف العرب المسرح ؟ وحينما عرفوه لم يكونوا مبادرين فى تطويره وإبتكار وإضافة مايمكن إضافته للتجارب المسرحية بطعم الثقافة العربية كما حدث فى تجربة آداموف ، و إلى يومنا هذا ، يريد الباحث أن يصل إلى حقيقة الذهنية العربية وخصوصية تكوينها، فالعبث من المدارس الفكرية المسرحية وله خصوصية جوهرية ، وإنعكاسه يحتاج لتأمل حتى يخدم المسرح فى الوطن العربى ، والعرب عرفت أشكالاً فنية كثيرة قبل وبعد الإسلام ، ولكنها لم تشهد تتطويراً ، وترقى كى تكون بذرة لفن مسرحى ، لماذا؟ يقول البروفيسر عثمان جمال الدين :

((على ضوء هذا السياق فإن المسرح اليونانى الذى إنحدرت منه السلالات المسرحية فى العالم ، نشأ فى أحضان الدين ، وأن الدين اليونانى كان مرتبطاً بالأساطير وأن هذه الأساطير كانت بدورها مرتبطة بظاهرة تعدد الآلهة وأن جوهر هذه الدراما فى قيمها الإجتماعية تتمثل فى الصراع بين الإنسان والقوى الإلهية ، هذا الجوهر فى كثير من الدراسات هو الذى حال بين نشوء هذا الفن عند العرب)) (عثمان جمال الدين ، 2005م ، 109).

ورغم أن العرب كانوا يعبدون الاصنام قبل الإسلام ظناً منهم أنها تقربهم إلى الله ، و كانوا يقدسونها فقط ، ولم تشكل حياتهم الإجتماعية أو تتدخل فيها ، أى لم تكن هناك أى شرائع شكلت البيئة الإجتماعية ، كان إرتباطهم بها عقائدى ومقدس ، والمرجعية الأساسية فى الأحكام كانت للأعراف و التقاليد القبلية ، وبالتالى لم يكن هناك أى مظهر طقسى يصور العلاقة بينهم وبين الآلهة ، يمكن تتطويره لفنون أو أساطير كما فى العقيدة اليونانية " أعياد الديثرامب " ، فكل قبيلة لها إله تعتبره رمزاً لها تعبده كما تشاء ، ويمكن لأى أسرة داخل القبيلة تعبد ماتراه مناسباً معها ، ثم أنهم لم يخلفوا أى حضارة قبل الإسلام ، وذلك لأنهم كثيرى الترحال والتنقل بغرض التجارة وطلب الماء والكلاء " حياة البادية " ، ولأنهم لم يصنعوا ثقافة راسخة ، تشكلت ذهنيتهم على الإلتقاط وإستلهام مكتسبات الطبيعة وتجارب الغير، ويبهرها الشكل دون المحتوى : ((أن العرب بطبيعة عقلهم ينظرون للكليات ، ولا يميلون إلى التحليل ، والمسرح يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية ، لذا لم يعرفوه حتى وصلوا إلى إصطناع العقلية التحليلية بالمران على

العلوم والمعارف)) (المرجع السابق ، 109) ، ظاهرة الفلسفة لم تظهر قديماً عند العرب ، وكان بديلها الشعر الذى يحوى كل مضامين الحكمة ، ولكن ظهرت الفلسفة بعد الإسلام و إنحصرت فى السلوك الإجتماعى والأخلاقى ، حينما أمر الخليفة المأمون بترجمة التراث اليونانى الفلسفى ، وكانت ردة الفعل الأساسية إتجاه الطبيعة الشعر ، وربما العلاقات الإجتماعية بينهم كأفراد باردة ، تحكمها الشرائع والأعراف القبلية ، وواحدة من وظائف الفن مطلق السلوك الإنسانى ، ولهذا كثُر الشعراء العرب ، ولم يعرف فن أخر ، يقول العقاد : ((فإنما يقوم التمثيل من الناحية الإجتماعية على التجاوب بين الأفراد والأسر كلما تعددت العلاقات وتنوعت المطامع والنزعات ، ولم يكن فى مجتمع البداوة مجال كبير لهذا التجاوب بين أسرة و أسرة ، وبين إنسان و إنسان ، وما كان قائماً فى حياتهم البدوية أو الحضرية فقد وجد الكفاية للتعبير عنه فى القصائد والأغانى وألعاب الفروسية وضروب المساجلات والمفاخرات التى تتفق لهم من حين إلى حين)) (المرجع السابق ، 109) ، ولكن هذا لا ينفى أى تماس مع الفنون الوافدة ، فلقد نقل العرب الكثير من الفنون خلال تجوالهم وأسفارهم قبل الإسلام وبعده ، أثناء الفتوحات الإسلامية " فنون القتال إبان غزوة الخندق بادر سليمان الفارسى بفكرة حفر الخندق حول المدينة ، و فنون صناعة الفخار والنحت فى حضارات الأندلس الخ " وذلك لأن الذهنية العربية منفتحة وقابلة لإستقبال الجمال الراقى من الفنون ، ويعود ذلك للحس الرومانسى الذى يتمتع به الخيال العربى فى تتطويع الثقافات والحضارات الأخرى ، وذلك حينما فتحوا الكثير من البلدان والمماليك ووجدوا بها الكثير من النفائس التى ولعت بها شخصية العرب ولم نقل الإسلام ، ولكن الشخصية العربية وخصائصها تعاملت مع الفنون الأخرى بزهو.

بدأ المسرح فى الوطن العربى غريباً ولم نقل نشأ ، لأنه بدأ هكذا دفعة واحدة دون أصل ، أو نقول أنه أنتقل إلى جزيرة العرب صفوياً ، بواسطة التاجر اللبنانى (مارون النقاش ،1817م – 1855م) ، حينما عاد من إيطاليا بعد مكوثه فيها فترة طويلة فى عام (1848م) ، وهو تاريخ أول عرض مسرحى عربى (مسرحية البخيل) ، المستوحاة من مسرحية موليير وقال قولته المشهورة : ((ذهباً افرنجياً مسبوكاً عربياً)) (محمد مسكين ، يوليو1992م ، 11) ولم يفد بتسجيل أى إشارة قبل ذلك التاريخ بما يسمى مسرح أى أنه لم يمر بمراحل تدريجية من طور إلى طور ولكنه جاء هكذا بأسنانه مقتبساً فى واحدة من كلاسيكيات القرن الثامن عشر، ولكنه وجد القبول حتى سمح لمارون بإقامة مسرح بجانب بيته ، بعد ما كان يستخدم منزله للعروض وهذا يوضح تزايد عدد المشاهدين . غير أن هناك إشارات لفنون شعبية إحتسبها الدكتور على الراعى فى كتابه المسرح فى الوطن العربى جذور أصيلة لفن المسرح : ((يمكن القول بكثير من الوثوق ، إن العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت اشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحى لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر)) (على الراعى ، اغسطس1999م ، 29) ومنها خيال الظل والسماجة

(بتشديد الميم) على أيام الخليفة العباسى المتوكل وكل الحكايين والقصاصين وكل أشكال الفرجة للفنون الشعبية : ((فهذا مشهد مسرحى لاشك فيه لم تغب حتى الستارة ترفع بدخول الناس)) (المرجع السابق ، 33) وإرتبطت هذه الفنون بالهزل والسخرية وإضحاك الناس : ((هدد الشاعر دعبل أحد أبناء طباخى الخليفة المأمون بأنه سيهجوه ، فرد الإبن قائلاً: والله لإن فعلت لأخرجن أمك فى الخيال)) (المرجع السابق ، 29) ، ويذكرنى هذا بالمسرحية الساتيرية اليونانية الكوميدية ، ولكن لم تشهد هذه المشاهد تتطورا حقيقياً حتى تكون شكل مسرحى ((أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخه منذ القديم حتي منتصف القرن التاسع عشر فنّ المسرحية ولا فن التمثيل ولا التأليف المسرحي ، بل إكتفي بذاك الشعر الغنائي الخالص والفنون الشعبية (الحكاوتية والمقلدتية) ، وإن كان قد ظهر بعض ملامحها في الأدب الشعبى كخيال الظل وهو «shadow play » (على صابرى ، ب ت ، 109) ولعله يرجعنا لقول مارتن إسلين عن واحدة من مصادر العبث : ((إن افضل فهم لدراما اللامعقول هو الذى ينظراليه بإعتباره مزجاً جديداً لعدد من التقاليد أو السنن الأدبية الدرامية القديمة البالية منها كتقليد المحاكاة بالحركات والتهريج التى ترجع إلى التشخيص الهزلى عند الرومان والإغريق والملهاة المرتجلة فى عصر النهضة)) (مارتن إسلين ، مرجع سابق ، 9) .

ولقد اشتهر العرب بالغنائية فى الشعروالحوار الطويل للشاعر فى بيان محبوبته وربطها بالديار أو بالسلطة وكان هذا فقط يحدث لصعوبة ما ، بين الشاعر ومراده ولعل هناك مايحيل بينه وبغُيته ، فيلجاء إلى الشعر ، حديث النفس الغنائى والذى يعبر فيه بإطلاق ، متجاوزاً حتى الأعراف والتقاليد، وهى لاتعدو أن تكون مجموعة من التصاوير والمشاعر الدفينة نحس فيها بقدر الشاعر: ((إلا أن مصطلح الغنائى فى النقد الأدبى ، هوشعر رقيق وجدانى إنفعالى يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وإنفعالاته النفسية تعبير مباشراً بضمير المتكلم عادة)) (على صابرى ، مر جع سابق ، 112) ، ويشبه الباحث هذا بقدريات الأبطال اليونانيين الكلاسيكين ، وإن قل مقدار المأساة ، والقيد هنا الجماعة (القبيلة السياسية و البرجوازية) ، ولم يكن هناك صراع بين البطل والآلهة لأن مسالة الخلق والوجود والعدم تتناقض مع المعتقدات الدينية ويكون الوجود بسمو الروح وتعاليها ، والعدم هواليأس والخنوع .

ويفرض السؤال نفسه لماذا أحس (مارون النقاش) بأن ماشاهده فى إيطاليا ممكن أن يجد القبول فى لبنان وما جاورها ؟.. وأظن أن (النقاش) نفسه لم ينتبه لهذا السؤال ، لأنها عملية أنسيابية جاءت دون أى تفكير ، إنما التفكير كان فى كيفية نقل هذا الشكل الجميل ، ويظن الباحث ماكان يحدث هذا لو لا طبيعة التكوين العربى الذى كان خصباً وجامح الخيال ، وإعتبر (النقاش نفسه أتى بشىء جميل فوصفه : (ذهباً أفرنجياً مسبوكاً عربياً) ، وإذا تتبعنا كيفية نقل (مارون النقاش) لمسرحية موليير " البخيل " نعرف كيف بدأ المسرح العربى موارباً للمسرح الغربى فإن اول ماقام به : ((هو ترجمة المسرحية ولم يغير فى

رواية موليير كثيراً بل أجرى عليها بعض الإختصار مع الإكثار من عنصر الفكاهة لتلائم الجمهور اللبنانى– وصاغها شعراً وإستبدل بالإسماء الاجنبية أسماء عربية ، ثم كتب الحسود السليط وأبو الحسن المغفل وهى مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة وهارون الرشيد)) (على صابرى ، مرجع سابق ، 113) .

وإذا نظرنا لهذه المحاولات بدأت بالنقل ثم الترجمة وإعادة الصياغة لتلائم بيئة جديدة نسبة لإختلاف الثقافة ، مما يؤكد إنه لم ينقل حرفياً أى أنه كانت هناك ضرورة إستوجبت التعديل ، وتلته بعد ذلك كتابة نصوص جديدة مستوحاة من الأدب الشعبى ، لأن أى نقل من وإلى بيئة ، تلقائياً يحدث تعديل وفق مثيولوجيا البيئة الجديدة موضوعياً كى يكون مفهوم وإلا أصبح غير مفيد . غير أن مهمة نقل فن المسرح لم يقع على عاتق (مارون النقاش) فقط ، فقد لعب الإستعمار والتوسعات الغربية فى جزيرة العرب وافريقيا دوراً فى نشر ثقافة التعبير الفنى بأنواعها ، ومن ضمنها فن المسرح فى المغرب العربى ومصر وبلاد الشام ، وبالتالى لازمته صفة الغاشم ، هل يبقى كما هو من أدوات المستعمر ؟ ولماذا لم ينتهى المسرح برحيل المستعمر ؟ ، لم يبقى كما هو و إنما أيقظ مشاعر تتشوق للتعبير الفنى وأصبح يبحث عن التأصيل ومن ثم شكل وهوية ، على طاولة التجريب .

وصمد المسرح بإرادة الناس لأنه تجربة إنسانية راقية وجمالية تخاطب الروح ، ومنطق الفن العربى الهوى والروح ، ويعنى هذا منذ فجر المسرح فى الوطن العربى إرتبط بالتجريب لبُغية التأصيل ، وإن كانت هذه السمة فى الغرب جاءت بعد تراكم سنين وقرون ولكنها هنا كما قال سعد الله ونوس :((إن التجريب فى المسرح الغربى إنقاذ لما يموت ، أما بالنسبة لنا، فإنه يعنى البحث عن المسرح أو خلق مسرح أصيل وفعال فى المناخ الإجتماعى والسياسى الراهن)) (سعيد الناجى ، 2009م ، 110) . وأنصب الباحثون والممارسون العرب فى محاولات دائمة لم تنتهى حتى يومنا هذا ، الكشف عن خصوصية عربية لجوهر فن المسرح ، فتارة يبحثون فى الشكل وتارة على مستوى الموضوع وأخرى مايقابل المسرح فى التراث الشعبى كالرقصات المحلية والفرجة . ولكن هذه المحاولات لم تمنع المسرح العربى من مواصلة تقصى تجربة المسرح الغربى ، ولن تنقطع عنه طالما أنه المصدر وإلا جاء مسخاً ، على أنه خالفه فى بعض التفاصيل، مثل ثيمة الصراع ، فجوهر المسرح الغربى الصراع مع المجهول ، والمادة احياناً ، والاسئلة الكونية الدالة على اللاطائل وعدم الجدوى وكلها مفاهيم أصلها غياب المقدس الدينى ، حتى المسيحية لم تكن راسخة ، فهى دين وافد وكرس للسلطة الاجتماعية كما أنها خلقت البورجوازية الدينية ، ولم تكن فاعلة فى السلوك الانسانى فالدين سلوك القساوسة والكنيسة.

أما المسرح فى الوطن العربى جوهره الصراع مع الأخر وغالباً ماتكون السلطة الاجتماعية والسياسية ، وقد يجتهد البطل ويكد من أجل التغيير ويموت كشهيد لقضية ما، ومرجعيته الدين والعدالة

والقوانين الإسلامية التى يضرب بها عرض الحائط من أجل المنفعة السياسية ، وهى القضية الحافلة التى يضج بها المسرح فى الوطن العربى لأنه لايستطيع أن يقدح فى دين الله . وقد يكون تفرق الدين إلى طرائق بعد إنتقال الرسول (ص) إلى الرفيق الأعلى ، أظهر بزرة الخلاف فى سلوك سبل الدين القويم فكل فريق يرى الصواب منهم يرى أنه على حق والأخر متشدد والعكس : ((إن الإسلام السنى لم ينجح فى خلق فن مسرحى برغم معرفته بالثقافة اليونانية والهندية ، وهذا لا يعود إلى سبب تاريخى ، قدر ما يعود إلى مفهوم الإنسان فى الإسلام الذى يمنع وقوع أى نوع من التحدى للقوى العليا والمؤمن بالقضاء والقدر ، فإذا لم تكن هنالك حرية فى إختيار حقه ، وإذا لم يكن لهذا الخيار المعنى يتجاوز به الحالات الخاصة ، وإذا لم تنعكس هذه الحرية على القطب الأخلاقى فى الروح نفسها فإن الإنسان العادى لا يمكنه أن يكون درامتيكياً)) (المرجع السابق ،113) ، مثلاً جاءنا صلاح عيدد الصبور بالحلاج البطل المأسوى الذى كان يعرف مصيره ، إذا مضى فى طريقه ، ولكنه سلم بقدره منتصراً ولم يتخلى عن مفاهيمه ، فى حوارية إنشائية رائعة ليست غريبة على الإرث العربى الأصيل (الشعر) ، وفى الجانب الأخر نرى أؤديب جاهل بمصيره ولايعرف من هو؟ ، يمضى بقدرية ويدعى أنه كلى المعرفة ملك طيبة بعد أن هزم ابوالهول ، وأزاحه عن ابواب طيبة ولكنه فى الحقيقة واهن ، لايعرف انه قتل أباه وتزوج أمه ، ووجه الشبه إن كلاهما إدعى كلية المعرفة ، ولكن الحلاج عالم بهذا بالجهل ، وأؤديب جاهل بهذا العلم والفرق بين صلاح وسوفوكليس ، أن صلاح عبد الصبور كان يصارع جهل الناس ببطله الحلاج ، ويحاول أن يردع السلطة التى ترتكب الأخطاء وهى لاتعلم ، أما سوفوكليس فإنه كان يلوم بطله على جهله لرفضه الإمتثال لمشيئة الآلهة ، وأنه بهيمة متوحشة أعمى بقوته يرتكب الأخطاء ، ففى الحالتين هناك إيمان ومعتقد ولكن الصراع أختلف ، أؤديب يصارع الآلهة وقدره ، أما الحلاج يصارع السلطة لجهلها ، وبإمتثاله لأوأمرها ، وهذا فرق فى الذهنيتين (الثقافتين) التسليم بأمرالخالق وعدله ومشيئته . وهذا يعطى إنطباع بمهمة المسرح فى الوطن العربى وضرورة وجوده ، التمرد على السياسة ، ومهمة الثقافة السياق السوسيوثقافى والطموح إلى التغيير : ((إن المسرح لايستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسية القائمة فى مجتمعنا)) (سعيد الناجى ، مرجع سابق ، 109) . إذن موضوعات المسرح فى العربى لايمكن أن تكون الكون والوجود والعدم وتلك الأسئلة الحرجة ، لأنها بالطبع تهدم العقيدة ولكنها من الممكن تندب المصير مع التسليم للأمر ، ومن البديهى تتناول الإنسان والأخر الذى يتسبب بعلوه فى تغير منطق العدالة ، ويتسبب فى أذية الاخرين : ((هل يمكن لمؤمن أن يضع حريته الشخصية أمام إرادة الله أو أمام الكيان الإجتماعى لمدينته ؟ أويواجه بها منطق التأريخ والقدر أو أن يكتشف أخيراً فى أعماقه إنساناً أخر يصارعه ؟ نحو القدرية الإلهية المطلقة ، فإن تصرف الإنسان يتقلص إلى أدنى درجاته ، إن إرادة الإنسان جزء من إرادة الرب الشاملة ومن الزاوية

لايمكننا تصور نشوء صراع يتواجه الكل مع شيء صغير منه)) (عثمان جمال الدين ، مرجع سابق ، 113 – 114) .

إن البطل فى المسرحية العربية مشحون بالقضايا المصيرية التى تخص العدل والأخلاق ، ودائماً ماينا‌هض الموضوع قضية السلطة (الإجتماعية، السياسة) التى حتمت عليه وضع لايتفق مع ذاته أو ميوله أو حاجته . وغالباً ما يجعل المؤلف الحاجة قومية أو وطنية أو دينية " سلوكية " حتى تاخذ شكلاً شرعياً " مقبولاً "، وبه يكسب عطف الجمهور ليتعاطف مع مؤلَفه ، وغالباً مايتم إسقاط يوازى قضية عامة ، أو قضية إقليمية ، بعد ما أصاب الواقع التداخل والتناقل بفضل تتطور وسائل الإتصال الحديثة التى جعلت العالم وحدة واحدة وهذا ضَمن تغير المتلقى وفقاً للمتغيرات العالمية وسهولة الوصول للمعلومة وهذا يلقى على كاهل التجريب عملاً جديداً وهو المواكبة وتجاوز قضية التأصيل.

وفى النهاية عملية إستلهام تجربة المسرح الغربى داخل منظومة الذهنية العربية واجهتها الكثير من الصعوبات ومازالت قيد البحث ، وهى شكلية وليست جوهرية . و يرى الباحث أن الفلسفات المادية التى شكلت البنية التحتية لمسرح العبث ، إنحرفت عن مسارها داخل الذهنية العربية ، وصارت مسائل ذهنية لمقارعة الظلم والتمرد على النظم السياسية والإجتماعية و الدين السياسى ، التى خلفت أوضاع إجتماعية ماساوية كما يرى البعض ، ولا ننسى قضية النضال ضد المستعمر وثقافته بإسم الوطن والهوية وشرف القبيلة ، ولأن جوهر روح العبث النقد لسلوك الإنسان والسخرية اللأذعة منه ، أصبح اهم عوامل كتابة المسرحية فى الوطن العربى ، مواجهة اللامعقول باللامعقول وتعميق إحساس الغرابة ، وإستخدام الرمز ، ونجد هذا الإحساس فى مسرحيات الكاتب السورى سعد الله ونوس " الفيل ياملك الزمان ، يوم من زماننا ، جثة على الرصيف ، رحلة حنظة من الغفلة إلى اليقظة الخ" ومسرحيات يوسف إدريس " ملك القطن ، الفرافير ، الجنس الثالث ، جمهورية فرحات ، اللحظة الحرجة الخ " ومسرحيات جورج شحاته " مهاجرمن برسيبان ، مستر بوبل ، زهور البنفسج الخ " ومسرحيات هاشم صديق " وجه الضحك المظور، والقرنتية " ويوسف خليل " لعبة الكراسى ، والغريب " ومسرحيات الطيب المهدى " وأنفرج الستار ، وحملة الصخرة ، وبلا عنوان ، ماهو الخ " .

ويخلص الباحث إلى أن ذهنية العرب كانت منفتحة لتلقى أى تغير وتحول جمالى ، للطبيعة الرومانسية والعاطفية و النفسية للفرد ، الذى لا يميل إلى التجرد المادى ويؤمن بالجماعة فى حله وترحاله ، تحكمه الأعراف والتقاليد ، ويميل أيضاً إلى إستخلاص كل التجارب الإنسانية الأخرى مع الطبيعة والتعبير عنها بخصوصيته الروحية ، ومن الثابت أن كل الأشكال الفنية فى عهد البداوة لم تشهد تتطويراً يرقى لكى يوازى التحولات العصرية . إذن كل الفنون التعبيرية والجمالية وفدت من الغرب كتجارب مكتملة وأى تتطوير

لها يصاحبها فى الحضور، وينظر لها العرب كنظرتهم للطبيعة ، التى يأخذون منها بوضوح دون غموض او لبس ، وذلك لأن البادية العربية بسيطة فى التعامل مع الظواهر الطبيعية عبر الرمز فى الشعر والغناء وذلك للإيمان الروحى الذى يتميز به العرب قبل وبعد الإسلام .

ويرى الباحث أن فن المسرح بمفهومه الغربى أحد هذه الفنون التى إنتقلت كاملة بمنظومة فكرية وفلسفية، لم يستطيع العرب تجريده من تركيبته الشكلية ولكن تتدخلوا فى الموضوع والجوهر لإيجاد الوظيفة الإجتماعية وإلا أنه لن يكون فاعلاً للجماعة ((إن كل النظريات الدرامية تصيب عندما تعترف ضمناً بأن تحديد وظيفة الدراما أساسى فى تحديد مفهومها، ولكنها تخطى عندما تقصر وظيفة الدراما على خدمة موقفها الفكرى وأهدافها الفلسفية أو الإجتماعية ، متجاهلة وظيفة الدراما كنشاط معرفى ، وتطرح مفهوماً للدراما يتفق وخدمة هذه الأهداف)) (نهاد صليحة ، المسرح بين الفن و الفكر ،1986م ، 17) . وشرع المسرحيين العرب فى تتطوير فن المسرح بما يتوافق مع مجهودات المسرحيين الغربيين وتتطويعه داخل المنظومة الذهنية العربية ، وما الإتجاه إلى التراث ومحاولة إيجاد هوية ، إلا توهم بالتميز والهروب من ضغط سلطة المسرح الغربى ، واللجوء للنص برهان على العجز من ملكة المسرح المتكاملة ، وسلطة الأيدولوجيا هى ملاذ وتملق الجمهور الذى فى الغالب إبتعد عن المسرح ، ومحاولة تسلق وعيه العقائدى .

ويخلص الباحث للأتى :

1/ محاولة توطين الظاهرة المسرحية وترسيخها فى بنية التبادل الثقافى ، أبعد المسرح فى الوطن العربى عن مفهوم التجاوز والمغايرة .

2/ قد إهتم العرب بقضايا ثانوية فى خطابهم المسرحى مثل الخطاب السياسى والتراثى وإبراز الثقافة المحلية، أكثر من إهتمامهم من البحث عن التجريب المسرحى كمنظومة فنية .

3/ كان النص أحد المحاور الجوهرية للتجريب ، وسيطرت اللغة المنطوقة العربية على المسرح ، وسقط الإهتمام بلغة المسرح المشهدية المكونة من السينوغرافيا الحديثة (الإضاءة ، الديكور، الحركة، السيمائية).

4/ الإزدواجية فى التعامل مع الغرب كمنظومة إستعمارية يجب مواجهتها من جهة ، ومن أخرى كمنظومة فنية راقية توظف فى المشاريع والتجارب الفنية ، مما خلق نوع من الإضطراب الذهنى والتوتر ، جعل ذلك التوجه احياناً إلى دواعى التمترس خلف التراث والذات والعقيدة أحياناً ، وهذا لايخلق ممارسة مستقرة متراكمة عبر الزمان ، ويعنى قطع الطريق أمام المستقبل القادم .

5/ الأنظمة الشمولية والملكية شكلت عائق كبير فى كبت العقول المنفتحة على الإصلاح عبر الفنون ، وشكلت الواقع الفنى وفق إرادتها ، وهذا أحدث فنون خفية أو سرية لاترى النور إلا خارج الأسوار(فى المنفى) كمقاومة ، وبذلك لاترى النور إلا بزوال السلطة

3-3 **المبحث الثانى**

الرمزية العربية والرمزية الغربية (ما بين الصوفية و السوريالية) :

يرى الباحث أن إستخدام الرمز لم يكن خصوصية ، يمتاز بها إنسان دون الأخر، ولكن تختلف الأبعاد التى ايضاً تتحكم فيها كل العوامل المؤثرة المحيطة بالإنسان ، ويفضى ذلك الى تباين واسع فى إستخدام الرمز من لغة إلى لغة حسب سسيولوجيا المجتمع وتابوهاته المتوارثة ، ولكن الباعث واحد هو شوق الإنسان لحياته الخاصة التى لا يحياها إلا هو. ((إن جوهر الرمزية يتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي الاعتقاد بأن هذا العالم يتيسر الوصول إليه عن طريق الفن ، وما أشبه النشوات الروحية التي يحس به الناسك فى صلاته واستغراقه الديني بتلك النشوات التي يصل إليها الشاعر بنظرته الرمزية خلال مزاولته فنه)) (سيد أميرمحمود أنوار ، cls.iranjournals.ir ، الشبكة العنكبوتية) وهو تعريف وصفى يساير حالة الشجن الباعث للتحقق ، ولايكمننا ان نفصل بين الرمزية العربية والغربية بمعايرالقيم ، ولكن يمكن أن نميز بينهما بحساب المرجعيات فالرمزية الغربية نزعت نزعة صوفية ولكنها بعيدة عن الدين فهى نتاج إيمان محض فردى وغامضة ، وعدم إستقامتها على نظام فكرى واحد ، وأساس منهجى واحد ، والرمزية العربية واضحة وجلية تتحكم فيها البيئة المحيطة وذلك لخصوصية التكوين العربى القديم ، وإذا تتبعنا المقطعين القادمين عرفنا الفروقات اللفظية وطريقة إستخدامها : ((يقول عبيدالله بن قيس الرقيات في قصيدة يستعطف بها عبدالملك بن مران:

مرحباً بالأذى يقول الغراب قد أنى أن يكون منه أقتراب
بشرالظبى والغراب بسعدى قال لى إن خير سعدى قريب

وهو يرمز بسعدي هنا إلي عبد الملك، ويذكر ما كان من عفو عبد الملك عنه بعد قتل مصعب الذي كان ابن قيس الرقيات من أتباعه)) (المر جع السايق ، ب ت ، 70)

إن إستخدام كلمة (غراب) لها معنى متفق عليه عرفياً فى السسيولوجيا العربية وترمزللتشاؤم أحيانا ، وكلمة (الظبى) مصدر للتفأول فيم هو شائع ولواستبدلنا مواقعهما فى الشطرتين لإختل المعنى وأبتعد عن المرام فجافا عن وجدان الشاعرمشوهاً صورته التى أرادها .

2/ يقول رامبو فى كتابه فصل فى الجحيم :

((أنا! أنا الذى حسبت أنى عراف او ملاك ، وأنى معفى من الأخلاق جميعاً ، ها أنذا قد هويت إلى الأرض ، وأمامى واجب أسعى اليه ، وواقع وعر على أن أحتضنه ! فلاح !)) (آرثر رامبو ن ترجمة رمسيس يونان ، 1998م ، 74) ، إستخدم رامبو هنا الصورة اللفظية ليعلن خيبته وإنحطاطه ، فجمع العراف والملاك كرمزيين للطهر والعفاف ظناً منه أنهما كاملين المعرفة والجمال ، ولكنه إستحال الصورة فأرتد أثر صدمة الإكتشاف الى هذيان العقل ، وهنا الصورة مبهمة وغامضة ومعقدة ، تستبطن حالة الشاعر وبؤسه فى كسرالعادة التى خلفت فى داخله حالة العجز ، حالت بينه ولذته فى التحقق ي

وإستخدام الرمز عند العرب قديم ، ويقصد من إستخدامه تقريب المعنى الذى يريده الشاعر، بإستعماله مكونات واقعية يصف بها دواخله ، ولكن عند الغرب نجد هناك إطلاق ، نسبة لغياب خصوصية التكوين (المقدس) الذى ينعكس على الثقافة ، حتى المسيحية لم تتدعم هذا الإتجاه قط ولم تشكل مرجعية ثقافية وذلك لأن الغربيين معتقداتهم الدينية غير راسخة ، أما نزول القرأن جاء موافقاً للثقافة العربية فى أبهى صورة وأجمل المعانى (البلاغة) : « يابنى أدم قد أنزلنا عليكم لباساً يوارى سوءتكم وريشا .. ولباس التقوى ذلك خيرُ.. ذلك من أيات الله لعلهم يذكرون » صدق الله العظيم أية (26) سورة الأعراف ... ويراد بكلمة لباس التقوى أن يتحلى الإنسان بالإيمان والعفة والطهر والتقوى والتمسك بسبيل الله ، بإستخدام المعنى المادى لكلمة لباس ، ومزجها مع كلمة التقوى ، المعنى اللغوى لوصف الحالة . ولقد خاطب القرأن الوعى واللاوعى عند الانسان ، بإيقاعاته وموازينه الرائعة وأحدث الكثير من الأثر بطريق مباشر أو غير مباشر لأنه يُحدث الشعور ويستخدم إيحات حاسمة للعقل لاجدال فيها بمنطق اللغة . ولكن الغربين الرمزيين أوغلو فى مخاطبة الغرائز رافضين إيحاءات العقل ، مصدر المعرفة البرجوازية (الثقافة ،الحضارة) ((لكن الفرق بعيد بين منهج الرمزية الغربية ، وبين منهج القرآن ، إن القرآن قد جمع بين الإيحاء وبين الوضوح، وخاطب العقل والشعور معاً ، وأما الرمزية الغربية فقد نفرت من الوضوح لأنه لايحقق الإيحاء.ولأن الرمزيين خاطبوا الشعور فقط ، وجافوا مخاطبة العقل)) (سيد اميرمحمود أنوار ، مرجع سابق ، 9ء ، 5) ونجد ذلك واضحاً عند السورياليون فلقد أمنوا بقدرة الأحلام على تحقيق ماعجز العقل عن تصويره .

ذكر أندرية بريتون فى البيان العام 1924م : ((وُصِفَت السريالية بانها : قائمة على الإيمان بالحقيقة الأسمى ، لإرتباطات مهملة مسبقاً بعينها ، وبالقدرة الكلية للأحلام ، وبالتلاعب العقلى بالإشياء واللا مبالاة)) (تأليف هوبكنز ، مرجع سابق ،29) ، وليس بالضبط يكون منطق الصوفية كمنطق السوريالية فى قراءتها للأشياء ، وإنما الممارسة التقليدية للدين مبهمة ، هناك الكثير من الأسئلة الملحة التى جعلت هناك ميل لإستنباط الحقائق ، التى لا يتلمسها العقل أو العلم أو الشرع ، بقدر ماهناك شوق للإتصال بالغيبى أو المطلق بُغية المعرفة ، على أن الصوفية حركة دينية تتجه نحو الخلاص الدينى والسماوى بينما السوريالية حركة فنية إلحادية لاتهدف لأى خلاص سماوى ((ومثل هذا الإعتراض صحيح ، ظاهرياً غيرأنه لا يلغى عميقاً إمكان التقارب او إمكان التلاقى فى نقاط عديدة ، على الطريقة التى تسلكها معرفياً ، كل من الصوفية والسوريالية. ثم إن الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية ، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدى أو التقليدى بالدين)) (ادونيس ، 1991م ، 9) .

وبهذا نتبين إمكانية التلاقى الانسانى خلف الثقافات والحضارات ، وهوحضور الذات الانسانية وتجاربها مع الطبيعة ومحاولات إستقصاء مأهية الوجود سوى دينياً (مقدس) او وثنياً ، غير أن

السوريالية لم تصل لحلول أبدية متصالحة مع الذات أى لم تستدرك المعرفة الكلية لغياب المرجعية الأساسية ، ولانقول الدين ولكن حتى أى فكر أو تصور ثابت للكون سوى مجادلات ومقترحات لاتفضى إلى حقيقة ، وإنما حقائقها تتفرق بين سالكيها كل حسب معرفته ، بينما كانت للصوفية القدرة القفز إلى أبعد تصورات الحقائق فى معرفة الوجود الخفى ، العدل، الجمال ، االفضيلة (الله سبحانه وتعالى) مطلق الاشياء .

ويرى الباحث ، هو القصد من وراء طلب المعرفة ، وقد ينقلنا هذا إلى السطر الرئيسى والخفى وهو الكاتب أو المؤلف العربى ، نجده يركض وراء حقيقة ما يظن أنه لايراها غيره ، فنجد بطله إما يوحى بذلك أو يباشر نفسه من أجل تحقيق تلك الأهداف ، ويجسد ذلك بتمثل الشخصيات أو بالموضوع ، وهى النزعة الصوفية التى تتعالى على الواقع أو التقليد وتقفز فوق دائرة الحدث لتبحث عن مطلق الحقائق ، مع وجود هدف خفى متفق عليه ، عكس ماهو الحال عند السورياليون الذين هدفهم أشباع الغرائز بأبطالهم أو مواضيعهم ، يصورون حدث ما بغرائبية ، صحيح أنهم يصوبون سهام النقد على الموقف المنبثق ، ولكنهم عمدوا إلى التصوير دون إيجاد مخرج واضح او حلول يمكن إستنباطها ، بقدر ماهم نعتو العقل (كل المكتسبات الإنسانية) سبب كل العلل . إذا تناولنا مثلا مسرحية فى إنتظار جودو بقليل من التحليل ، نجد أن المشهد كله يرتكز على حضور جودو الذى لايأتى ، حيث تتشكل الحياة أثناء الإنتظار وتقوم العلاقات كلها على أمل حضور جودو . ومن هو جودو؟ هل هو ((النقطة العليا)) (المر جع السابق – 10) كما عناها بريتون ، التى يتوحد فيها المادة والروح وتزول فيها المتناقضات ((فهو ليس الواحد يخلق الوجود، من خارجٍ ، ودون الاتصال به ، إنماهوالوجود نفسه فى حركتيه ولا نهايته)) (المرجع السابق ، 10) ، ويرى الباحث هذا التباين فى المعنى هو نتاج فكر فردى لم تمليه حضارة أو عرف أو تقليد ، وهذا الاجتهاد صادر من حب الانسان إلى ان يتجسد لا أن يتحقق من الخارج بواسطة الشرع أو الدين أو العرف أو التقليد، وإنما يتوحد ولا يتجرد ، يصدر من نفسه .

ويرى الباحث إلى أن التجارب الإنسانية تتشابه ولكن يفصلها الإعتقاد والمثيولوجيا ، ويسهل ذلك من تبادل أو إنتقال أنماط التعبير الفنى من وإلى ، بحساب رقى وتقدم أحدهما ، ولكن بالتاكيد يتم تعديل ، ياتى تلقائى ليتوافق مع البيئة الجديدة .

ويخلص الباحث للأتى:

1/ الصوفية حركة دينية تسلك سبيل المعرفة للوصول إلى نهاية هى معروفة بالنسبة لها، وأن هذا الوجود هو مصغر عن الوجود المطلق كما خلقنا الله ، وذلك عبر التعالى والرقى من المحسوس وقتل النفس وأهوائها (اخطائها) ، والتخلى عن الدنايا والتحلى بالفضائل والتجلى بالتسامى .

2/ السوريالية حركة فنية تسلك سبيل المعرفة عبر تفجير قدرات الذات والثورة على المحسوس بتشويهه وعدم الإيمان به ، وليس هناك خلاص أو نهاية يراد الوصول إليها أو تصور سوى مجارات قدرة الإنسان الخفية (غير المادية) إلى نقطة نهائية تنتهى فيها هذه القوة أو تزول .

4-3 المبحث الثالث

اللامعقول والسياسة فى الوطن العربى :

يرى الباحث أن المفكرون والفنانون العرب ظهروا كثوار مع أو ضد السلطة السياسة أو القضايا الوطنية ، فلقد أرتبط المسرح فى الوطن العربى منذ نشأته بقضايا المجتمع المحيط وماكان له أن يخرج إلى إطارات فلسفية كبيرة كقضايا الوجود والمصير الإنسانى وصراعه مع الآلهة كما فى المسرح الغربى ، وذلك لأن الايدلوجيا الدينية التى كانت حضوراً منذ وقت مبكر فى الشرق ، وضعت حداً لمثل هذه الأسئلة، ولذا وجد المسرح العربى نفسه أمام قضايا إجتماعية تخص مصير الإنسان ومجتمعه وصراعه مع السلطة ، ولانستطيع تقصى الحركة المسرحية بمعزل عن الحاضنة الإجتماعية والثقافية والسياسية ، لأنها بالطبع تتأثر بتكوين الإنسان العربى وصراعه مع المجتمع ، ولذا إمتزج الحلم بتحقيق الذات العربية وصار هم الهوية العربية وقضايا التأصيل من أولويات رجال المسرح ، المتمثل فى مواكبة المعاصرة وربطها بالتأصيل من أجل تحقيق نهوض قومى شامل ((شغلت المشكلة الإجتماعية غالبية كتّاب المسرح العربي على إختلاف مواقعهم وأساليبهم ، بل أن هذه المشكلة بعينها لتعتبر الأساس في برنامج عمل المسرحيين العرب بعد الحرب العالمية الثانية عموماً)) (عبدالله ابوهيف ، 2002م ، 14) .

ويرى الباحث أن مثل هذه الدعاوى كانت حافلة فى كل المنابر العربية وهى حتمية أستوجبت التغيير من الأصل إلى الإبتكار وبناء اللونية المعبرة عن الجسد بحسبان إختلاف المكان ، فأستلهم المسرح العربى ما يمكن أن يغذى شريان الثقافة العربية ويتوافق معها. وواجه المسرح هموم القومية فى مرحلة ، ثم هموم الهوية ، ثم طموحات المنشغلين به ، ثم السياسة التى تسيطر على الثقافة الرسمية((السوسيوثقافى)) (سعيد الناجى ، مرجع سابق ، 110) و تمركز السلطة ردحاً من الزمان تحت الوصايا الملكية والثورية وعدم تداولها بشكل سليم خلق هامش من الظلم والإضطهاد، وشكل هذا الضلع الذى يلعب دور القدرية فى المسرح اليونانى القديم ، وتبرز خصوصية وشكل المسرح السياسي وإختلافاته مع الأطر المسرحية الأخرى وتمكنه من إتخاذ أبعاد فنية ذات قوة مؤثرة ، وفعل ثوري متجسد ومتطور أضفى قيمة فكرية ، وفنية على الوظيفة الإجتماعية والسياسية.

وكانت الذهنية العربية ايدلوجياً قوامها مفهوم الإثنيات والجماعات (القبلية) ، تتباين فى الموروث والعرف والتقاليد لذا كانت هذه أحد هموم المسرح فى الوطن العربى أن يحمل على كاهله هذا العبء الثقيل ، التعبير عن التباين والإختلاف وهى من أصعب القضايا العربية ((وقد كانت سنوات الخمسينيات ميداناً فسيحاً لصراع الأيديولوجيات في ظل نمو الحركة القومية وهزيمة الإستعمار وتراجع الإستعمار الجديد)) (عبدالله ابوهيف ، مرجع سابق ، 15) . على أن دعاوى التاصيل ليست فى حد ذاتها هدفاً وإنما كانت البحث

عن الوظيفة الإجتماعية للمسرح حتى يجد المسرح نفسه داخل المجتمع العربى فاعلاً ومثمراً ثقافياً مع التراث الإنسانى ، إستناداً لوعى الذات ووعى الأخر، ولما كانت الأيدلوجيا حاضرة فى الذهنية العربية بالفطرة إنعكس ذلك بالتأكيد على كل أشكال التعبير و الثقافة ، وحينما ظهر المسرح أصبح واحد من اهم الأدوات المناهضة وغالباً يمثل ثقافة الرفض ((إذا كان لى من عزر فهو أن ثلثى ، بل قل ثلاثة أرباع النقد الادلوجى يظهرعندنا فى شكل نقد أدبى، أى يتخذ الرواية والقصة والمسرحية كوسيلة لترويج الأفكار السياسية والإجتماعية فتجاهل النقد الأدبى يعنى فى الواقع إهمال الجزء الأعظم من الأدلوجة))

(عبدالله العروى ، 1995م ، 20) ، يلاحظ الباحث أن عبد الله العروى إستخدم كلمة النقد الأدبى ولم يكتفى بكلمة الادب ، ويعنى بذلك تناول المواضيع الفنية فى حد ذاته داخل المنظومة العربية هو توجيه سهام التصويب لها ، أو تقويمها ، وإن أهمال الأدب العربى للأدلوجة كما سماها عبدالله العروى ، هو نهوض نحو المعاصرة و ركض للتجريب . وطبيعة المسرح العربى أنه لا ينفصل من حياة الناس وواقعهم وبالتالى النتيجة أن المسرح واحد من أدوات التربية القومية (الأدلوجة) أو الرفض أو التقويم أو التصحيح ومنبر للدعاوى الوطنية (السياسة) وهى الوظيفة الأسمى المقدسة المتفق عليها من كل الثقافات ، وقد يكون مباشر جداً فى لغته لأنه صياغه التربوى ووظيفته يحتم عليه ذلك ، وفى رأى الباحث أن المسرح تشكل فى هذا التباين على حسب السيوسولوجيا الخاصة لكل شعب ، وقد يختلف زاوية تناول الموضوع فى بلدين من ناحية السلب والإيجاب «وهناك صعوبة أخرى تعود إلى وحدة البلاد العربية من جهة الثقافة وإختلافها من جهة التطور الإجتماعى . قد يتجاوز بلد عربى شكلاً من أشكال الوعى فيجد ذلك الوعى فى بلد عربى اخر ميداناً خصباً يساعده على الإستمرار فى التأثير)) (المرجع السابق ، 52)

وقد تخلف السياسة قصراً أو بمحض إرادتها وضعاً ماسوياً ، فعلى الحد الأدنى هى أحادية الجانب ، فتتعالى عليها أصوات الرفض والتمرد بشتى الطرق الفنية والثورية ، وهنا كان إختيار شكل حامل لهذا التمرد بالنسبة للمسرح فى الوطن العربى ، ولعل هذا واكب المسرح العبثى مسرح ضدالمسرح الرسمى أو الجحيم هم الاخرون أو الملحمية والتى اعتبرها " الباحث " هى واحدة من ألوان التجريب مابعد الحرب العالمية ضمن صياغ مفهوم العبث ، وكلها رافضة للتكوين البرجوازى للسلطة الاجتماعية والسياسية بكل رموزها حتى الفنية ، ولكن فى الغرب كانت الثورة شاملة فى المسرح يتضمن ذلك خصائصه وسماته وجوهره والفائدة منه ويعد ذلك إنقلاب على الإرث المتراكم منذ فجر المسرح هناك ، ولكن عند العرب لم يكن سوى إستلهام للفكرة شكلاً ومحاولة وضع قالب عليها عربى حتى يكون موظف إجتماعياً :

((وإذا تحدثنا عن التميز بين هذين المفهومين للتجريب ، فنحن لانقصد إحداث القطيعة التامة بينهما إذ يرتبطان بوشائج تحصر الفرق فى أن المفهوم الأول يشير إلى التجريب العفوى ، والثانى إلى التجريب بإعتباره عملية مقصودة وعقلانية ترتكز على رؤية محددة وعميقة)) (سعيد الناجى ، مرجع سابق ، 8).

لقد إنطلق المسرح فى الوطن العربى مقتبساً ثم إنطلق إلى طور البحث عن الذات ومفهوم المسرح داخل السسيولوجيا الإجتماعية العربية ، ولم يكن الهم قضايا المسرح وإنما إيجاده داخل االمنظومة الفنية العربية، ولكن تتطور المفهوم بعد قيام الدولة القومية وتنامى السياسة ، بإحتواها لللسانيات حتى تكون أمة ثنوغرافياً واثنولوجياً فى إطارحضور الأمم الأخرى وتتطورها ، كان المسرح الأبرز ورجل المرحلة ، ومظهر مهم من مظاهر القياس للمجتمع . بلاشك خدمت السياسة تتطلعات المسرح الوظيفية سوى هو معارض او مع ، ولا يفرق قول الحق عن التماهى ، ولكن يبقى الإسهام فى تقديم رؤية للأوضاع المجتمعية هو من باب السياسة ، ولقد كان إستلهام التراث وسيرة الابطال العرب (عنترة ، صلاح الدين الايوبى ، عبدالرحمن الداخل ، الخ) فيه رأى صريح للواقع السياسى اليوم ، وتغذية الشعور القومى وتزكيره بالماضى ، خاصة بعد النكسة والهزيمة المرة ، والتى كانت الباعث لفنانى العرب ليبرعوا فى إستدعاء التاريخ سوى وقائع أو (شخصيات قومية ، دينية ، سياسية) . ويفاخرو بالماضى ((لقد كان الإنجاز السياسى للتجارب العربية هو إستعادة التراث وإستدعاؤه ليملا ثغرات بقيت مفتوحة فى جسد المسرح العربى ، تمثلت فى غياب الظاهرة المسرحية قى القديم ، وفى ضياع هوية يبحث عنها الجميع وفى عجز قبول الواقع وعن تغييره فى نفس الآن .)) (المرجع السابق ، 121) . ويبقى المسرح فى الوطن العربى مستلباً الجوهر، لكل أنواع التجريب بتوهانه مابين الأصل والأفق ، وهذا فتح الباب على مصرعيه للمنشغلين به ومحاولاتهم ، بناء هوية سياسية إجتماعية من خلال المسرح ، إذن يمكنا القول أن المسرحين العرب فى المقام الاول تربويين او معلمين كل منهم إما يرفض أو يقبل أو يقوم أو يقترح .

وكان تيار مفهوم العبث مابعد الحروب العالمية الذى حرر المسرح الغربى من مفاهيمه الكلاسيكية الصارمة ، وأطلق جسد المسرحية لتتشكل وفق الأفكار والفلسفة ، أسهل الطرق بتجليه شكلاً للمسرحيين العرب ، ويغطى ثغرة التواضع التاريخى التراكمى الذى يفتقده المسرح العربى. ويرى الباحث أن مسرح العبث سهل مهمة التعبير الفنى والكتابة للمسرح ، فلم يعد الإهتمام بالتأصيل موضوعاً بقدر ماللقضايا الإجتماعية المعاصرة التى تناقش وضع الإنسان فى ظل الدولة العربية والمجتمع والقبيلة ((إن التاريخ المؤقتم (المقدس) فى الدولة القومية بالضبط والمستلب فى صورة معتمة وساكنة هو الذى يضمن بعد الأن أصالة مفقودة ، وإستمرارية تاريخية منفصمة)) (عبدالله العروى ، مرجع سابق ، 104) ، وهى مواضيع موجودة أصلاً ولكن شرع الكتاب فى مناقشتها بتجرد وثورية ، وهنا يثبت أن الحداثة المسرحية إنحرفت عن مسار

الحداثة المجتمعية (مشروع الدولة) وتعارضها وتناقضها من أجل إقتراح رؤية حداثية جديدة بالضرورة لا تنحرف عن المبادى الإنسانية الأساسية التى لايمكن أن يكون هناك تطوراً حقيقياً خارجها ، فهى ليست رؤية عدمية وإنما خلافية وبذا يكون الخلاف على أساس نظرى جمالى وفكرى ، ولعل هذا المنحى عزل هذا النوع من المسرح وأصبح خارج الأطر الرسمية وأصبح هامش (مسرح الطليعة) ، وهذا الفشل ضرورى للإستمرار ،لأنه يحقق التوازن الفنى التى مالت به الدولة الأحادية ، ويحقق الرقى الجمالى لأنه يتمتع بحرية أكبر من الخطاب الفنى السياسى .

ويخلص الباحث للأتى :

1/ السياسة فى الوطن العربى أحد العناصر التى فجرت قضايا التعبير الفنى ، لممسارتها الشمولية ، وجعلت من الفنون منابر للمقاومة الفكرية ، تناهض به ماتراه غير معقول يقدح فى مفهوم الإقصاء والإضطهاد.

2/ إستمد المسرح فى الوطن العربى قوته من فروض الواقع السياسى ، ووجد لنفسه ضرورة الدعوة لقومية الدولة وإتساعها عبر دعوات الوحدة من إجل القضايا المصيرية (القضية الفلسطنية) ، وما التخزيل الذى مارسته السياسة الرسمية أمام اليهود إلا باب يحاول المسرحيين التسلل عبره للنيل من الساسة والملوك.

3/ الإسلام السياسى مفرض فى قمع الفنون عبر الخطاب الدينى ، والتوجه الريدكالى لتأويل المفاهيم الشرعية وتفسيرها بما يخدم الإرادة الرسمية ، وهذا ساهم فى إعطاء شرعية المقاومة لهذه التفاسير والتأويل لأن إرتكاب الأخطاء بإسم الدين والدولة هو نوع من التناقض واللامعقول ، إستناداً لدعوات العدل والحق و المساواة بإقامة الدين من رجال الدولة المصيطرين .

4/ مسرح العبث يمتاز بمرونة الشكل والموضوع ، ويلائم كل أشكال التمرد على الأخطاء ، لأنه لايستند على مرجعية مكانية أو زمانية مقيدة تفرض عليه حدود تاريخية ، ولايرتكز على قواعد كلاسيكية ، بل كان هو المخرج من هموم الهوية وإيجاد الوظيفة الإجتماعية للمسرح فى الوطن العربى .

5/ التراث العربى زاخر بفن الخيال واللا واقع واللا المعقول (مسرح الظل ،الف ليلة وليلة الخ ..) الذى كان معبراً للكثير من القضايا الإجتماعية من خلال إستخدام الرمز ، الذى يميز الثقافة العربية

5-3 المبحث الرابع

توفيق الحكيم ومسرح اللامعقول :

توفيق الحكيم (9 / 10 / 1898م – 26 / 7 / 1987م) ومسرحية يا طالع الشجرة :

يعتبر توفيق الحكيم من أوائل الكتاب الذين أهتمو بكتابة المسرحية العربية بقالب مسرحى عربى كما سماهو هو ، و تجربته فى الكتابة المسرحية المعاصرة من أوئل الإسهامات الناظرة لفن المسرح فى الوطن العربى، قد فتح الباب على مصرعيه أمام جُلَ صفوة مسرحيى العرب : ((كثر الحديث فى أمر استنبات هذا الفن فى بلادنا قبل القرن الماضى عن طريق النقل والإقتباس ، وما أسفر عنه ويسفر عن كشف لشخصيتنا وتوضيح لطابعنا .)) (توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحى ، 1989م ، 11) .

كان توفيق الحكيم من خلال تجربته فى الغرب ومشاهداته لمسرح بيراندياللو وبرنارد شو وأبسن مابين عشرينيات القرن الماضى الى الاربعينيات منه بدايات هذه التجربة ، متاملاً الإنقلابات الفنية على شكل المسرحية الغربية ، وعاصر الجدل حول هوية هذا المسرح الحديث الذى قدموه هؤلاء الكتاب على الخشبة ، وأيقظ هذا النشاط الحديث الثورة فى داخله وشعور الإبتكار وتطوير المسرح فى الوطن العربى ((وكان المسرح فى عشرينيات هذا القرن – قد بداء يلتفت فى دهشة للمجدد الإيطالى بيراندياللو وكنت أنا من أوائل مشاهدينه فى باريس . واذكر جيداً كيف إستقبل يومئذ بذلك الإستغراب والإستنكار والنقاش والجدل من خاصة المثقفين فى مسرح طليعى صغير بل أن برنارد شو وإبسن كان أيضاً يمثلان يومئذ فى باريس فوق مسارح طليعية لا يؤمها إلا الخاصة . اما تيشخوف فلم يكن أحد فكر فى مسرحه بعد أو جروء على محاولة إخراجه فى باريس . هذا ماكان يسمى المسرح الحديث فى ذاك الوقت . ولم يكن له علاقة بالحركة التجريدية التى ظهرت بوادرها فى التصوير والنحت والموسيقى والعمارة والشعر . كان على العكس يقوم على المعنى والمنطق والعقل ، بل وخاصة على العقل والفكر والذهن إلى أبعد حد.)) (توفيق الحكيم ، ياطالع الشجرة ، ب ت ، 13) .

هذه الملاحظات الفنية التى أبداها توفيق الحكيم على المسرح الغربى إبان تحوله من المسرح الحديث (مسرح بيراندياو وإبسن وبرنارد شو) إلى المسرح الجديد المجرد أو مسرح اللامعقول كما سماهو ، عبارة عن فحص ودراسة وتحليل ومتابعة لمسار المسرح الغربى ، وإهتمام متزايد أحدث داخله فكر جديد لشكل المسرحية العربية ، مع أنه فى البدء لم يعر إهتماماً للحركات التجريدية الحديثة أنذاك (جيل يونسكو وأداموف وبكيت وبريخت) لأن الإهتمام العام كان يميل الى المسرح الحديث المعتمد على الحركة الداخلية للنفس والعقل أكثر من إعتماده للحركة الخارجية للمواقف والعواطف :

((غيرأنى تحولت به التحول الذى يناسب طبيعتى وحالة المجتمع الذى نشأت فيه . ذلك أنى لم اشعر فى ذلك الوقت أن مجتمعى قد تهيا بعد للدعوات الإجتماعية التى كان يبشر بها (إبسن وبرنارد شو) ولا التحليلات الإجتماعية التى يعالجها (بيراندييللو) ، فكان أن تناولت قضايا ذهنية تنبع من تفكيرنا الشرقى مثل أهل الكهف وشهرزاد وسليمان الحكيم الخ .)) (المرجع السابق ، 14) .

ولقد كانت هناك الكثير من القضايا التى لايمكن للمسرح تناولها عبر المنطق والعقل كقضية المرأة فى المجتمع العربى (الحجاب والسفور) تحتاج إلى الجهد وتطوير المجتمع لتقبل هذه المواضيع ، إلا بطريقة تلائم حالة المسرح فى الوطن العربى ليكون فاعلاً وموظف إجتماعياً ، كما ثابر وجاهد جماعة المسرح الحديث فى نشر فكرهم ، وكانت مسرحياته (أهل الكهف وشهرزاد) تستلهم الفكر الأسطورى أو المجازى بأشخاص أسطوريون غير واقعيين ، مجهود جديد يقوم على الأسطورة (قصص، شخصيات ، ملاحم) من التاريخ العربى . وحينما عاد توفيق الحكيم من سفره إنتبه فجاءة لذلك المسرح الغريب الذى شاهده فى باريس (مسرح يونسكو وبيكيت وأداموف) وبدأ يطلع لأهمية هذا الشكل وتطويره ليلائم الواقع العربى : ((مالذى يدعونى إلى النظر إلى هذه الحركة نظرة الجد ؟ .. مالذى تغير إذن ؟ .. أخذت أتامل فنون شعبنا .. وإذ بى أجد الأرض الحقيقة التى أحتوت معدن هذا الفن الحديث كله .. إذا كانت السمة الظاهرة فى الفن الحديث كله من تصوير ونحت ومسرح ..الخ هى التعبير عن الواقع بغير الواقع والإلتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى كل التعبير الفنى ، وإبتداع التجريد فى الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة)) (المر جع السابق ، 18) ، ويرى الباحث وجود هذا فى العهود القديمة للعرب (الأساطيرالغير واقعية) والشعر العربى ، الذى كان يحتفل بالمعجزات البلاغية فى تصوير المواقف أو حالات الشجن للشعراء ، حتى فى الأدب الشعبى ، هناك مقولات (أنشودة) غريبة وغير منطقية (لاواقعية) ولكنها تجد القبول بل وتتناقل عبر الأجيال ، وهو الإعتراف الصريح بوجود هذه الأشكال ، ويمكن معالجتها ليس على مستوى اللفظ (اللغة) القديم وطالما إنها خرجت عن قصد من الواقع ، ليس بالضرورة التعبير عنها بلغتها ويمكن تقديمها بلغة ايضاً غير واقعية ، كان هذا هو المنطق الذى عمد توفيق إلى صياغة مسرحه ومنها مسرحيته ياطالع الشجرة التى تجلى فيها فكر اللا معقول . وسنقوم بتحليل بسيط لهذه المسرحية للتعرف على عناصر اللامعقول فيها.

الموقف الأساسى (القصة الواقعية) للمسرحية إختفاء الزوجة (بهانة) من منزلها ثلاثة أيام ، وتبدا المسرحية بظهور المحقق يباشر عمله بإسئلة للخادم التى تجيب بإجابات تبدوء دائرية ولكن نشتم منها وصف غريب لحياة الزوجين يدهش المحقق الذى يحاول أن يتلمس وقائع حقيقة يستطيع بها أن يفك طلاسم القضية .

المحقق : متى إختفت سيدتك

الخادم : ساعة عودة السحلية إلى جحرها

المحقق: تقصدين المغرب

الخادم : لم أبصر الشمس تغرب

المحقق: ومتى تعود السحلية إلى جحرها

الخادم : عندما يظهر سيدى من تحت الشجرة

المحقق: ومتى يظهرسيدك من تحت الشجرة

الخادم: عندما تنادى عليه سيدتى

من خلال الحوار يكتشف المحقق حقائق يظن أنه بها يستطيع أن يوجه الإتهام للزوج (بهادر) ، ويدور مشهد بزمن مجازى (إفتراضى) يرى فيه المحقق موقف بين الزوجين يتحادثان

الخادم: اتريد أن ترى بعينك كيف يعيشان ؟

المحقق: بالطبع أريد ولكن كيف يتسنى لى ذلك ؟

الخادم : الأمر بسيط ... أنظر هناك وانت تراهما.

هو مشهد غير منطقى ، لاينسجم مع الواقع ، وهى طريقة إستخدمها الحكيم فى هذه المسرحية تتداخل أزمان من الماضى مع حاضر الوقائع ، يكشف من خلاله قصة تبدوء معقدة فى البداية لزوجين عاشا غريبين داخلياً فلكل قصة داخله الزوجة (بهانة) تحيك الملابس بإستمرار لبنتها التى لم ترى النور من زوجها السابق ولا تتوقف عن ظنها بوجودها (الطفلة بهية) وتحيا بهذا الوهم ، أما الزوج فحياته كلها مع شجرة البرتقال التى فى الحديقة والشيخة خضرة تحتها (السحلية) ويدعيان أنهما متوافقين ورائعين ، صورة لحياة غريبة غير معقولة ، والخادم ايضاً سعيدة بهذه الحياة لأنها لاتكلفها الجهد الكبير، وأدخل الحكيم فجاءة شخصية إسطورية مجازاً ولكنها واقعية (الدرويش) العارف بالله والذى ظهر بزمن مجازى أيضاً من الماضى حينما كان المحقق يحادث الزوج (بهادر) مفتش القطار السابق وهو فى المعاش، وإستدعى المشهد بينه وبين الدرويش حينما قابله فى القطار يساله عن التزكرة ولكن الدرويش لم يكن يملك تزكرة وبطريقة ما أخرج يده من الشباك وظهرت على يده عشرة تزاكر من الهواء ، ظهور غريب لشخصية حولها تصورات غيبية تتحدث بأشياء يراها هو ويقوم بأعمال خارقة للعادة تنباء بإغتيال الزوج للزوجة

الزوج : كانت حياتها عبثية أسقطت ثمرتها ولم تعش إلا على وهم الأمومة

الدرويش: إنها ليست عبثاً .. مادمت ستقدمها غداء شهياً لشجرتك

الزوج : صدقت من هذه الوجهة هى نافعة

الدرويش: إذاً كان هناك عيثاً ففى حياة الشجرة

الزوج: كيف ؟ .. الشجرة ؟..

الدرويش: إنها تاتى بزهر لاتشمه ، وبألوان هى لا تشاهدها وبثمر هى لاتأكله ، ومع ذلك تكرر هذا العمل العابث كل عام

هى مسألة ذهنية ومنطقية وعسيرة ، إن قدر الشجرة أن تثمر لغيرها هكذا خلقها الله ولكن أراد الدرويش إن يوحى للزوج بأن الله يعلم مغزى وجود مخلوقاته وخيرهم لبعض ، وإنما الشعور السالب هو العبث ويأتى من الشيطان الذى يبث أحاسيس الموت " الألم ، البكاء ، الحزن ، اليأس ، الخ "

الزوج: هذا ليس عبثاً ، هذا عمل نافع

الدرويش: بالنسبة اليك أنت

الزوج: تريد أن تقول أن حياة إمراتى كانت لها معنى

الدرويش: معنى كل كائن ، داخل كيانه ، ذاته .

وبهده المقولة الجذرية التى أنطقها الحكيم على لسان الدرويش الشخصية الأسطورية من جهة الأفعال والأقوال ، يؤكد أن الحقيقة نسبية فما تراه أنت عبث ليس بالضرورة أراه أنا ، فالزوج يرى حياة زوجته عبثية لأنها لاتفكر إلا فى الإنجاب ، ويؤكد الدرويش أنها لها معنى داخلها هى ، وهى صورة ذهنية عمد الحكيم لتركيبها فى مسرحيته ، يوضح بها التضارب الفكرى نتيجة للتناقضات داخل كل منا ، فالشجرة تمثل طموح الزوج بظنه أنها تستطيع أن تنتج أربعة أنواع مختلفة من الفاكهة إذا دفن تحتها زوجته

الزوج : شجرتى هذه يمكن أن تطرح كل هذه الفاكهة المختلفة فى الفصول المختلفة ؟

الدرويش: إذا دفن تحتها جسد كامل لإنسان .. فإنها تتغذى بكل مافيه من متناقضات .

وهنا أراد الدرويش أن يذكر الزوج بأهمية الإنسان الذى يحس ويشعر ، وأن شجرته ليست بالإنسان الذى لا مستحيل معه ، فالشجرة لاتستطيع أن تطرح أربعة أنواع من الفاكهة كما يعتقد الزوج وهو ظن جامح ورغبة فى التحقق خارج المعطيات (الزوجة) ، ولكن القدرة على الحياة بهذا الشعور هوملك للإنسان ، هو الذى يستطيع أن يجعل حياته سعيدة وهو الذى يجعل نفسه شقياً وهو يطلب المستحيل (مقارعة الأقدار) ، وهنا تتجلى عقيدة الذهنية العربية الراسخة بوجود نقطة عليا كما سماها بريتون ويقابلها الله الواحد الأحد مبتدأ ومنتهى الأشياء، مصدر السعادة والشقاء وهو التكيف مع الواقع (الإيمان بالقضاء والقدر) هو الإنسان نفسه . ونلاحظ أنه كلما تقدمت الأحداث فى المسرحية تتكثف وتذيد موضوعاً ، وساعد فى ذلك التخلص من عاملى الزمان والمكان وأتاح للمسرحية التوسع كموضوع شمل الماضى والحاضر وتعدد المكان ويلامس هذا الذات العربية الملهمة التى تتصاعد حركتها مع الخيال المفتوح ، مما ساعد توفيق

الحكيم فى سرد قصة لها جذور فى الماضى ، أصبحت دوافع الحاضر (الوضع المأسوى الذى نراه الآن على الخشبة) ، وأوحى لنا بتلك الحياة الخفية التى عاشها الزوجين بتاريخ طويل أفضت فى النهاية إلى الإنقلاب النفسى وزوال الأقنعة . وكل الأحداث الأخرى كانت عبارة عن أسباب وتعقيدات نفسية ودوافع ورموز إستخدمتها الشخصيات للهروب من واقعها وتعلقت بها ، الزوجة تعلقت ببنتها (بهية) التى لم تولد ولكنها عاشت على أمل وجودها الضعيف ، والزوج تعلق بشجره البرتقال أملاً أن تطرح أربعة أنواع من الفاكهة ، وهوإرتباط الإثنان بمفهوم الإنجاب بغُية الإستمرار وقدرتهما على الحياة . ولأن الذهنية العربية تستخدم الرمز بطريقة واضحة وجلية ، إذن كان الحكيم يريد ان يبعث أسباب واضحة تقف خلف حياتنا ويمكنها أن تتدفعنا لأفعال حمقا ، وأن نتفكر فى الخطيئة التى نُحدثها ولانعلمها ، واللا فما الذى يدفع الزوج لقتل زوجته فى بداية المسرحية حينما نبآه الدرويش بذلك ، مع إن الحياة حتى ذلك الآن كانت تسير بشكل عادى وروتينى ، ولكن معرفة الدرويش الغيبية كشفت أن ثمة خطأ ما فى حياة الزوجين التاريخية سيقود إلى هذا التفسخ ، ويمثل الدرويش تلك المعرفة الغائبة والتى نتشوق لإمتلاكها ، وهو رمز روحى فى المثيولوجيا الشعبية ، ولكن وجوده فى الحدث هكذا يبرر التناقض وحالة اللاتفاهم بين الزوجين ، فالزوجة غائبة فى وهمها والزوج حاضر فى عجزه بتواصله مع السحلية (الشيخة خضرة) وعدم قدرته على الإنجاب، ويحاولان الإثنين معاً الإنجاب عن طريق التعويض بالحلم والإيمان به، لأنهما عجزا سوياً عن ذلك، مما يعنى عدم الإتفاق بينهما رغم الرابط الشرعى بينهما فى إشارة لنمطية العلاقة الزوجية وسكونها.

يرى الباحث أن توفيق الحكيم إستخدم عامل المنطق والذهن فى سرد مسرحيته بإسلوب مقتبس من مشاهداته للإنقلاب الفنى فى اوربا انذاك، كى يحدثنا عن متغيراتنا الغير منطقية ، أو تلك الصورة المأسوية الآنية . ولكن مايميز مسرحية الحكيم عن المسرحيات العبثية فى النهاية أنها قصة تنتهى بفعل القتل الذى هو قد يكون إحساس عند الزوج الذى كان يحيا حياةً غير معقولة نمطية وروتينية ، إنتفض كى يخلص نفسه من الموت الذى يحسه يومياً وفى كل لحظة مع زوجته ، أراد أن يتحرر من اللامعقول الذى عاشه وهو يتأمل شجرته ويحلم معها مسقطاً واقعاً يراه عليها. وكان لابد للحكيم من إجراء بعد التعديلات لمفهوم اللامعقول وفق المرجعيات العربية بإستخدام رموز واضحة وجلية ووضع نهاية وخلاص لموضوعه حتى يكون مسرحه فاعلاً وموظف ، ولا يفيد التجرد والإنكار للموقف لأننا فى فنوننا نستهدف بالضرورة الإصلاح وفق المعتقد والمقدس (الدين الإسلامى) ، وليس إصلاح لانعرف معايره ومقاديره .

يرى الباحث أن تجربة توفيق الحكيم كانت مدخل للكثير من المحاولات اللاحقة لمقاربة المسرحية العبثية فى الوطن العربى ، وسنلاحظ ذلك فى موضوعنا (تجربة الإستاذ الطيب المهدى) وكيف أن المسرح الذهنى حاضراً فى كتاباته ؟ ويخلص الباحث للأتى:

1/ توفيق الحكيم أول من أطلق مصطلح اللامعقول فى الوطن العربى على مسرح العبث كما شاهده فى أوربا

2/ توفيق الحكيم أول من إفترض وجود اللامعقول فى حياتنا وفنونا الشعرية والتراثية .

3/ توفيق الحكيم أول من كتب المسرحية الذهنية فى الوطن العربى .

4/ مسرحية ياطالع الشجرة أول مسرحية تجسد مفهوم اللامعقول .

5/ توفيق الحكيم كان بداية لمسرح اللامعقول فى الوطن العربى وشاهداً لبداياته فى أوربا .

الفصل الرابع :

مفهوم العبث عند الطيب المهدى محمد الخير

– تمهيد

– المبحث الأول :

الكتابه المعاصره للمسرح فى السودانى

– المبحث الثانى :

سيرة ذاتية (الطيب المهدى) وقراءة الصورة المسرحية عند المؤلف الطيب المهدى

– المبحث الثالث :

الطيب المهدى والمسرح الغربى (المؤثرات)

– المبحث الرابع :

التطبيق على ثلاثة من مسرحيات الطيب المهدى (تحليل)

(مسرحية حملة الصخرة ، مسرحية بلا عنوان ، مسرحية الحلقة)

4-1 تمهيد :

يرتكز مشروع البحث على هذا الفصل ، ويجتهد فيه الباحث ليقدم رؤية فنية تحليلية لمفهوم التجريب فى السودان عبر لمحة بسيطة من تاريخ المسرح ، ويرى الباحث أن إمتداد السودان الأفريقى له الأثر الإيجابى على بنية المسرح وذلك لتعدد الثقافات الأفريقية والبئية فيه ، ولكن الإرادة السياسية ودولة المدينة إتجهت إلى الشمال والشرق والغرب العربى ، وشكلت الرؤية الأساسية للمسرح من منظور غربى من ما أوجد عزلة فنية نوعا ما، و لم تدعم السياسة عبر التاريخ ثقافة المسرح فى السودان على الرغم من وجود البنيات السسيولوجية والثقافية التى تؤهل لمسرح سودانى خالص التجربة ، ولم تشهد الفنون الأهلية والأساطير أى تطوير لها إلا تجارب قليلة لم تستمر، فإرتمى المسرح فى السودان فى أحضان المنظور الأرسطى ، وتوالى عليه مفهوم الحداثة والتجريب .

يناقش الباحث فى المبحث الأول تجربة المسرح فى السودان وفق منظور فلسفى وتحليلى، متناولاً، ثقافة المسرح كوافد مع الإستعمار، ثم الإنقلاب لدور النضال والمقاومة ، وأكسب هذا النشاط المسرح فى السوودان صفة المعارضة والتمرد الدائم على الأنظمة ولذا لم يكن ضمن الثقافة الرسمية للدولة ، وأصبح عبارة عن مظهر على المنابر الرسمية وفى الخطابات السياسية .

وفى المبحث الثانى يدخل الباحث فى تجربة الأستاذ الطيب المهدى الذى يعتبره واحد من إفرازات مقاومة المسرح للثقافة الرسمية والمحلية ، ونستعرض سيرته الذاتية ، بغرض التعرف على المؤثرات التى ساهمت فى تكوينه الفنى والفلسفى .

يتناول الباحث فى المبحث الثالث قضية تجليات مفهوم العبث (الفلسفة) على ذات الفنان الطيب المهدى ، ويتلمس فى إنتتاجه الغزير، إنعكاس التيارات الغربية الفنية والفلسفية فى مسرحه (السريالية والصوفية ، التعبيرية ، العبث ، الواقعية ، الرمزية ، مسرح القسوة (انتونين آرتو) ، إستا سلافسكى ، بروتولد بريخت) . ويدلل بذلك على مشكلة المثقف السودانى وإسقاطه ذاته فى عمله ، دون مراعاة للتوازى مع الواقع المادى وظروفه المختلفة عن منشأ تلك التجارب .

يتناول الباحث فى المبحث الرابع ، بالتطبيق والتحليل ، على ثلاثة من أعماله المسرحية (حملة الصخرة، الحلقة ، بلا عنوان) ، ويبرز فيها الباحث التجليات الفنية لمسرح العبث والفلسفة العبثية . ويتبعها فى النهاية بجدول لسمات مسرح الطيب المهدى .

2-4 المبحث الأول

التجريب و المسرح في السودان :

المسرح فى السودان لايختلف كثيراً عن محيطه السياسى العربى فى التأثير والتأثر، فقد ظهر بوافد الاستعمار، وكانت مصر هى بوابة السودان الثقافية عبر التاريخ ، وعاش غريباً فى بداياته كمظهر من مظاهر الثقافة الرسمية لدولة الإستعمار بمعزل عن الثقافة الشعبية وأطوارها الاولية ((وفى المسرح السودانى رغم أن أمشاج نشأته أرتبطت بالمسرح الغربى من حيث البناء والشكل إلا ان هذا المسرح واجه تحدى الغربة الحضارية والثقافية)) (عثمان جمال الدين ، مرجع سابق ، 1) ،وذلك لأنه كان صفوياً فى محافل ومنابر الجاليات الأجنبية والاندية الخاصة لمؤسسات الاستعمار التعليمية والرسمية . وقد تكمن هنا أساس المشكلة كما (يرى الباحث) ،التى وقفت أمام تطور المسرح فى السودان كما لخصها البروفيسر عثمان جمال الدين فى كتابه ، مقولة الإستاذ عثمان النصيرى : ((لأننا نرى الدراما الشعبية لأول وهلة ، ولأننا نبحث عنها بمعايير مسرح أرسطو)) (المرجع السابق ، 18). وشعورالأستاذ عثمان النصيرى بالمشكلة لازم السودانيون باكرً حينما قام الأنصار بتقديم عرض لمعركة كررى كما يروها عام 1949م أمام جمع غفير بدافع قومى وبطولى رداً منهم على عرض قدمه الجيش الإنجليزى عرض سمى بالتاتو أبرزو فيه بطولاتهم خلال المعركة عام ((1899م)) (المرجع السابق ، 13) بالزخيرة المنخفضة . وهو شعور متصل أيضاً بمحاولات الدكتور أحمد الطيب فى بخت الرضا فى الترجمة والسودنة ، ومسرح كلية غردون فى الخمسينات وجهود البروفيسرعبدالله الطيب فى المسرح العربى والغربى المترجم ومسارح الأندية التى ناهضت الإستعمار، وهذا الباعث طابعه سياسى (المقاومة والنضال) . وهو أيضاً يوازى شعور القوميون العرب بوجوب تأصيل كل ماهو غربى .

وإستخدم السودانيون فى تلك الفترة المسرح كرمز من رموز التعبير ضد الإستعمار، وهو إرتباط وثيق ليومنا هذا صراع مع السلطة (الأخر)، وهى القضية المصيطرة حتى الأن ، فقد خلفها الإستعمار بتمييز نفسه وإنفراده بالسلطة والثروة . ولأن مصر كانت هى المدخل الثقافى التأريخى للسودان ، كانت حركة النضال فيها ضد الإنجليز والحكم الملكى الآلبانى (محمد على باشا وأحفاده) تنعكس سياسياً وثقافياً على المشهد ذاته فى السودان ، فقد تابع السودانيون الأوائل أنذاك المجلات والدوريات والنشرات الثقافية المصرية وطالعوا (العقاد وطه حسين وأحمد شوقى وصلاح عبد الصبور الخ ..) وتأثروا بثورة عرابى وكتب خالد ابو الروس المسرحية الشعرية (تاجوج وخراب سوبا) متأثراً شكلاً بالشاعر المصرى أحمدشوقى فى مسرحياته (مجنون ليلى ومصرع كيلوباترا و عنترة الخ ..) ((أما بعد ذلك فظهر أجيال صديق فريد

وخالد ابو الروس والعبادى وسيد عبد العزيز وشرعوا يكتبون مسرحيات ذات موضوعات سودانية مثل (خراب سوبا والمك نمر) وغيرها من المسرحيات، متأثرة فى شكلها ومبناها الشعرى بمسرح (شوقى)))
(سعد يوسف ، عثمان على الفكى ، 2018م ، 14) ، وليس غريباً أن تكون مصر فى تواصل مع السودان سياسياً وثقافياً. ولكن لم يمنع ذلك التواصل من التأصيل الإستفادة من التراث والأسطورة بحسها الأفريقى ، ولقد إنتبه المستنيرين لأهمية المسرح السودانى كقومية وهوية ومعبر عن الثقافات المتعددة داخله .

ويسأل الباحث ، هل يقصد الإستاذ عثمان النصيرى أنه من الضرورة النظر لفنوننا الشعبية وتطويرها بمعاير تكتشف من داخلها بفك شفرتها ودلالاتها ؟ وخاصة أننا نتميز عن المحيط العربى بثقافة الغابة ، ولماذا جنح فنانى المسرح لمدرسة الصحراء وتبنوا قضاياها وتناسوا مدرسة الغابة ؟ وثمة سبيل اخر وهو الذى حاول ويحاول إيجاد المسرح كفن وليس وسيلة للتمرد ، وهذا السبيل سلكه الباحثون الجدد بظهورالمعهد العالى للموسيقى والمسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياً عام 1969م ، وهذا الصرح إنوجد بباعث قومى ، لتفعيل والقيام بمهمة المسرح ، وكانت من نتائجه المباشرة محاولات الأستاذ هاشم صديق فى إستلهام الأسطورة (مسرحية نبته حبيبتى) ومحاولات متاخمة للأستاذ الخاتم عبدالله (مأساة يرول) والدكتور يوسف عيدابى (مسرح عموم السودان، مسرحية حصان البياحة) ، وكما ذكر الباحث ذلك الشعور المبكر بأهمية القومية السودانية المتمثل فى إبراهيم العبادى (مسرحية المك نمر) وخالد ابو الروس (مسرحية خراب سوبا) على سبيل المثال لا الحصر، وشكلت هذه المحاولات على قلتها، إسهام فى مسيرة المسرح فى السودان ، ويرى الباحث أنها كانت بقصد أى بوعى مسبق ولكنها تركت أثراً مختلف وتنوع وبدأت رحلة البحث بعد ذلك عن الجذور المقابلة لهذا الفن ، وإدخاله ضمن منظومة التعبير الفنى للقومية السودانية شأنه شأن التجارب العربية الأخرى ، وإيجاد وظيفة إجتماعية له ، وهو الشعور ذاته بالهوية والتعبير عن الذات ، نفس القضية الإقليمية فى البلدان العربية الأخرى المحيطة ، وقد يكون هنا مايميز عن النظراء لإقامة مسرح ، وهى ثقافة الغابة الأفريقية التى خلفت الحضارات والأساطير.

وبالنظر لهذه التجارب يرى الباحث أنها كانت سودانية مضموناً ولكن شكلاً وقعت تحت التأثير الخارجى ، فتجربة الدكتور يوسف عيدابى (مسرحية حصان البياحة) وكما أسلفنا، إن الإتجاه للتاصيل كان أمر حتمى للخروج من أزمة وظيفة المسرح ، فى السودان ومحيطه العربى ، وكان التراث واحد من المقاصد لخصوبتة كمادة للمسرح ، وإتجه الاستاذ الدكتور يوسف عيدابى لمعترك وسط تلتقى فيه الأفرو عربية ، أحاجى الفونج ، فدولة الفونج عبارة عن إمتازج الثقافة العربية بالأفريقية (الصحراء واالغابة) وكانت تجربة مقصودة بمعنى أن الدراسة لها سبقتها ، لضرورة مرحلة المسرح السودانى ((بإنجاز الدكتور يوسف عيدابى مسرحيته حصان البياحة موسم 73 – 1974م بدأت أولى الخطوات الهامة فى إستيعاب التراث

والنظر اليه فى بنيته القيمية (الدين) وهى خطوة فى محتواها العام اشبه بخطوة توفيق الحكيم فى معالجته (لإهل الكهف) وذلك بخضوع موضوع مسرحيته (حصان البياحة) مباشرة من ترجمات كتاب الطبقات للأدوات العلمية المعاصرة وللموقف الأيدولوجى)) (عثمان جمال الدين ، مرجع سابق ، 119) ، ويرى الباحث أن المعاصرة العلمية كانت واحدة من اسباب كتابة مسرحية حصان البياحة للحصول على مسرح سودانى أصيل مواكب للواقع ومعبرعن الهوية السودانى . ولكن شكلاً تأثر بإسلوب المسرح الملحمى (بريخت) أحد إفرازات عصر مابعد الحربين ونتاج للفلسفة المادية التى تؤمن بالواقع كمصدر للأفكار ، أما الأستاذ هاشم صديق فكانت تجاربه شاخصة فى قلب المسرح فى السودان ، (مسرحية نبته حبيتى) ، يحتاج الباحث أن يتوقف فيها قليلاً لأنها التجربة الأكثر علمية وحداثة (كما يرى الباحث) كى يبين مستوى التأثر بمفهوم التجريب فى المسرح السودانى بإسقاط فلسفى ذاتى ، وتخدم موضوع البحث من حيث تجلى الرؤية الفلسفية المادية فى المواضيع السودانية المسرحية ، إن كتابتها فيهو الكثير من المهارة الفنية بوعى الكتابة المسرحية والتدبير لها ، بمعنى أنه كان هناك كاتب فى البدء ذو مهارة عالية فى البيان ، وثقافة بتناول التراث (الفكلور) ((من هنا إنتخب الكاتب هاشم صديق هذه الأسطورة ليس مستلهماً كما درجت معظم الكتابات التى تناولت عرض المسرحية ، إنما سجل وعياً جديداً بالتراث فى عمومه مدعوماً بوعى الدور التاريخى للمثقف)) (المرجع السابق ، 75) ، ومن ثم جاء الموضوع كإختيار ذكى للتعبير عن قضايا ملحة يراها الكاتب هاشم صديق فلقد قدم أسطورة سالى فو حمر بسيمائية عالية نقلها عبر نظام كلامى يجيده (الشعر) ، ونضيف عليه صفة الشاعر ثم الدرامى ، وقدمنا الأولى على الثانية ليس لضعف الثانية ولكن لقوة الأولى ، وإن الشاعر أكثر حماسةً وأسرع تفاعلاً مع القضايا الآنية ، وقد سبقته بعض التجارب ، فى هذا المضمار (المسرح الشعرى) مثل مسرحية الملك نمر لإبراهيم العبادى والتى جاءت على نسق الشعر الشعبى ، ومسرحية بامسيكا لعثمان حميدة وخراب سوبا لخالد ابوالروس ومن التجارب الإقليمية مسرحية مصرع كيلو باترا (لأحمد شوقى) على سبيل المثال .

وأحسبه تطوراً طبيعياً وعلمياً لتلك التجارب ، وذلك لدخول الصنعة والقصدية ممزوجة بالمهارة الفنية العالية ، بإنفعالية وحماس الفنان الشاعر الدرامى ، وفى تقديرى أن الكاتب أراد ان يوجه رسالة بوعى مسرحى عالى بكتابته هذه المسرحية يقابل منتوجه الشعرى الثورى ، والأستاذ هاشم صديق شاعر ثورى له العديد من القصايد الثورية أبرزها الملحمة الاكتوبرية ، ودائماً مايمثل الشاعر ذو الكلمة الفاعلة فى الأحداث ضمير الشعب ومعلمه .

بهذا المدخل والتركيز على شاعرية الاستاذ هاشم صديق ، عمد الباحث على إبراز هذا الجانب كمرتكز لموضوعه عن مسرحية نبته حبيبتى ، ولأن الشعر العربى به الكثير من الدلالات والرمز سوى

بالعامية أو الفصحة ، فإنى أعتبر أن مسرحية نبته حبيبتى من الكتابات المؤقلة فى الرمزية الرومانسية وفيها إسقاط سياسى واضح ومزج زمنى آنى، يتحث بلسان زمن ماضى :

((الوزير: ناس ضواحى نبتا جابوا عريضة .

عكاف: مالهم؟

الوزير: محتجين ، وبقولوا دى ماطريقة . قالوا الحطب وبرضوالسمك كمل إنعدم

عكاف: والسمك مالو إنعدم

الوزير: طبعاً زمان كان ديمة فى .. لكن تماسيحنا الكبيرة قرضت سلالاتو الكتيرة ومافضل فى المويه شىء)) (صالح عبدالقادر ، 2015م ، 27) .

وتتجسد رمزية ورومانسية الأستاذ هاشم صديق فى أنه كان يفترض أن بطله المغنى (فارماس) هو المحرك للثورة بوصفه سبيل للمعرفة والعلم والحياة الشريفة فى مملكة نبتا ، والتى يرمز بها المؤلف للسودان ((على شاشة بيضاء نتابع لقطات سينمائية .. اللقطات عبارة عن معابد – أثار – إهرامات صغيرة – محمد أحمد المهدى – ود حبوبة – عثمان دقنة – معركة كررى – جامعة الخرطوم – الشهيد القرشى – مظاهرات – الخ ..)) (المرجع السابق ، 44 – 45) ، وفى الرواية الأسطورية كان الأمير ((قامينى– 218 ق.م – 220 ق.م)) (عثمان جمال الدين ، مرجع سابق ، 68) (عكاف) هو المحرك للثورة ، فأبوه بعثه لبلاد الإغريق فتعلم منها ثقافة علم النجوم وإكتشف أن حديث النجوم إفتراء من الكهنة ، وأراد المؤلف للفنان لعب هذا الدور ، وفى رأى الباحث إنها فكرة حديثة غلبت على المسرح ودوره الإجتماعى ، ظهور المؤلف مستتراً خلف مواضيعه وشخسياته (إسقاط) ، وهى نزعة تعبيرية خالصة ، (تسلط المؤلف على مواضيعه) ، ونلاحظ ذلك ايضاً ، فى مسرحية المؤلف نفسه الساخرة ، وجه الضحك المحظور والتى يبرز فيها خوف اللجنة المسؤولة (وجه السلطة) عن إجازة النصوص ، من النص الخاص بالكاتب لؤى ، ووصل الخوف بهم حد الفوبيا من تأويل كلماته ، وهوتهويل لمستوى الحدث وغير معقول ، ولكنه يحدث الأن .

ويرى الباحث من خلال هذا التحليل أن الأستاذ هاشم صديق تأثر ايضاً على مستوى الحبكة والكتابة بالرمزيين والرومانسيين والعبثيين بوضعه أوضاع ساخرة ولامعقولة برمزية عالية وإسقاط على الواقع الذى يعيشه فى مواجهة الحقيقة التى يبتغيها . ويرى الباحث أن من نتائج هذا البحث قضية تحوير الفكر العبثى شكلاً داخل منظومة حضارية أخرى ، وأعنى ذلك التعديل الذى يحدث تلقائياً حينما يتم تناول موضوع بشكل لامعقولى ، فإن العبث هنا يتناول الأثار الواقعية التى تحدث من جراء الظلم والوحشية ، بقصدية الرجوع للحق ودستوره العرف والتقاليد والدين ، الشىء الذى تفتقده تجربة الغرب ، فالوضع المأسوى قائم هناك وليس له نهاية وتصورللخلاص ، ولكن هنا فى الشرق يتوسل الفنان المسرحى الموضوع حتى

يفضى للعدل والحقيقة المعروفة سلفاً بما يوازى المعتقد الدينى ، الذى إنحرفت عنه السياسة بإستقلاله مماتسبب فى هذا الوضع ، ونلاحظ أن (توفيق الحكيم) يعتقد أن وضع الزوجين فى مسرحيته ياطالع الشجرة غير معقول أصلاً ، وإرتباطهم خاطىء لأنه كان يقوم على المنفعة ، ولكن لشىء ما داخل كل منهم توافقا على الزواج ، وكذلك المشهد المسرحى فى نبته حبيبتى ووجه الضحك المحظور مبنى على الواقع الذى وصل حد يفوق المعقول ، وخلف أوضاع إنسانية مزرية حتمت التغيير.

يرى الباحث أن مفهوم العبث (فلسفة مابعد الحربين الأولى والثانية المادية) يشكل خلفية معرفية ومرجعية يدين بها كل منظرى وكتاب المسرح الحديث ، وقد لاتظهر بشكل واضح فى مواضيعهم ولكن نستطيع تقصيها من خلال ثنايا مواضيعهم ، لأن من مزاياها التجريد والتحقيق ، والحضارة الشرقية روحية ، كل البناء المجتمعى والأسطورى عاطفى ، كثيف الأنفعال ، يعتم على الحقيقة ، ويرى الباحث أن مصطلح العبث كمفهوم لم يكن يوافق البنية التحتية الثقافية والفكرية للمسرح فى الوطن العربى ،لانهائى فى تجريده للإشياء ويبحث فى مطلق الغموض الذى الذى يسيطر على العلاقات الإنسانية لبعده عن المرجعيات الدينية والقيمية ، وإنما الأقرب مفهوم اللامعقول الذى يتناول المتناقضات بشكل مضحك ومحزن لانه ينتج من تناقض الإنسان مع مرجعيته القيمية والدينية والثقافية والإجتماعية .

ويخلص الباحث للأتى :

1/ المسرح فى السودان وافداً منذ بداياته إلى حاضرنا هذا .

2/ المسرح فى السودان لم يكن أحد مكونات الثقافة السودانية رغم ظهور المسرح فى بداية القرن العشرين.

3/ المسرح فى السودان تتطور فى ذات الإتجاه الذى حضر به رغم المحاولات المستمرة منذ بداياته .

4/ الفكر المسرحى فى السودان لم يطور أو يستفيد كثيراً من الظواهر الشعبية الفنية فى سبيل مسرح سودانى ذا خصوصية .

3-4 **المبحث الثانى**

الطيب مهدى والمفهوم الفلسفى لمسرح العبث :

سيرة ذاتية: الطيب المهدى (1/ 1 / 1941م – 16 / 1 / 2016م)

((ولد ولِد يوم 1941/1/1م في قرية الغبش (ريفي بربر) حيث الخلاوى، تلقي تعليمه الاول في مدرسة بربر الشمالية 1949م – 1953م، ثم بربر الاميرية الوسطى 53 – 1957م ثم الفاشر الثانوية 57 – 1961م درس دبلوم بكلية التربية– بخت الرضا 1965م، حيث نال شهادة الدبلوم سنة 1965م ، وعمل معلم في المدارس الوسطي من 66 حتي 1970م حيث انتدب للمعهد العالي للموسقي والمسرح الذي تخرج فيه عام 1970م ونال دبلوم التمثيل والاخراج. وعمل معيداً بالمعهد منذ عام 1975م .

ثم إبتعث للدراسات العليا في فرنسا، حيث حصل في العام 1980 دبلوم دراسات متقدِّمة (ماجستير) في جامعة ليون– فرنسا في الدراسات المسرحية، شارك بالتمثيل في عدد كبير من المسرحيات منها (مسرحية الزوبعة تأليف محمود دياب وإخراج عوض محمد عوض ومسرحية في انتظار عمر تأليف حمدنا الله عبد القادر وإخراج فتح الرحمن عبد العزيز ومسرحية نبتا حبيبتي تأليف هاشم صديق وإخراج مكي سنادة ومسرحية على جناح التبريز وتابعه قفه تأليف ألفريد فرج وإخراج محمد رضا حسين ومسرحية فويسيك تاليف بوشنر ومسرحية زواج السمر تأليف د.عبدالله الطيب من إخراج فتح الرحمن عبد العزيز ومسرحية نقش على شواهد الأحبة تأليف عثمان جمال الدين إخراج السني دفع الله ومسرحية ضو البيت الطيب صالح وإخراج قاسم ابو زيد) ، إشترك في التمثيل في الإذاعة السودانية في عدد من الأعمال الدرامية، ومنذ السبعينيات اشترك في التمثيل TV في عدد من الأعمال الدرامية وحاز على جائزة الدَّولة التقديرية في التمثيل موسم 1973م و1974م بالمسرح القومي– أم درمان ، كاتب مسرحي صدرت له مجموعة مِنْ المسرحيات القصيرة بعنوان: (حَمَلة الصَّخرة) مِنْ منشورات المعهد العالي للموسيقى والمسرح 1978م.

ألَّف (لعبة السَّادة) مسرحية باللُّغة الفرنسية ، صدرت مِنْ دار الهارماتان ، أكتوبر 1988م باريس– فرنسا، له مجموعة مِنْ ثلاث مسرحيات بالفرنسية : (العابر– نافخ البوق– ألا فلتسقط الحيطان) .

شارك في أعمال هيئة الكتاب باللُّغة الفرنسية بدعوة مِنْ الخارجية الفرنسية في 11-12-13 ديسمير 1989م بباريس، وحاز على جائزة الأداب الأوَّلى مِنْ إذاعة صوت ألمانيا 1985م بعمله الدرامي (النِّداء أو لعبة الموت) مكتوبة باللُّغة الفرنسية ، ومن أعماله أيضاً مسرحية (طرائق نحو الحقيقة) التي قدَّمتها جماعة مسرح شَوف المسرحية بالمركز الثقافي الفرنسي بالخرطوم، ومن أعماله مسرحية "الغريب ، الوليد الضيف أو الطفل ذو الوشاح"، و"سر الكلمة" في جزءين ومسرحية "ستة شخوص ومؤلِّف .

وكتب أيضاً مسرحية "(ص) و(ما هو)"، وللطيِّب المهدي إسهامات أخرى عمل أستاذاً مشاركاً بالمعهد العالي للموسيقى والمسرح ، وعندما تغيَّر مسمَّى المعهد إلى كلية الموسيقى والدراما عمل فيها أستاذاً ، وتولي منصب رئيس قسم الفنون والموسيقي والدراما بجامعة جوبا ، أنشأ موقع (مقصد) للقصَّة القصيرة على

الإنترنت ، قدم برفقة الراحل الدكتور طه بعشر أخصائي الطب النفسي برنامج إذاعي عن القصَّة القصيرة ، وإرتكزت محاور البرنامج على قراءات قصصية قدَّمها الطيِّب المهدي ، وثُمَّ يعقبها نقاش حول النَّص المختار. وللرجل إسهامات كثيرة لا تُنكر.)) (ابو طالب محمد ، {1439 هـ – 2018م ، 176) .

4-3-1 المؤلف الطيبب المهدى : (قراءة فى الصوررة المسرحية)

إن أهم ما يشير إليه الباحث أمران مؤثران فى شخصية الطيب المهدى المسرحية أولهما نِشأته فى أحضان الصوفية " خلاوى الغبش بربر " حيث كانت مهد كبير لحياته الفنية فقد تشبع بالخيال وخلق داخله عمق فنى وفكرى ، والصفة الأبرز هى التأمل ، والصوفية كما أسلفنا فى الفصل الاول هى من بواعث الفكر والشعور العميق بالكون ومحاولات لإدراك المعانى فى مطلقها ، وتترفع عن الوجود الحسى وتغذيته بصور تتردد عن الذات المدركة التى لا تتقبل الواقع كما هو ، تتوازى مع الحركة الفنية السوريالية الغربية بالرغم من إيمان الصوفية بوجود نهاية لتصوراتها (الله) .

وثانيهما دراسته فى جامعة ليون بفرنسا عمق المعترك الفنى للحركة الطليعية الفلسفية ، ومعمل المسرح الحر الذى يتجرد من كل البواعث " الحضارة ، التراث ، الهوية ، التأصيل ، الخ ... " .

ويرى الباحث أن الطيب المهدى صدر عن نفسه الطموح ، ويتجلى ذلك فى كتاباته المختلفة عن نظرائه ولا نقول متميزة عنها ، ولكنها ذات خصوصية أو هى صراخ قبله صمت دائم لفنان نادر مايتحدث ، ويمكن للغة الصمت عنده دلالات وإشارات ظهرت فى إنتاجه الغزير للكتابة المسرحية ، فقد رصد الباحث له مايقارب 16 مسرحية قصيرة ذات لوحة واحد وذات لوحتين ، حملت كلها فكر الطيب مهدى وطموحاته الفنية وكيف كان يرى المسرح كفن .

وكما أسلف الباحث من قبل إن مسرح الطيب مهدى مسرح حر من أى مفاهيم محملة أخرى (ايدولوجيا ، دين ، حضارة ، ثقافة رسمية .. الخ) ولم يكن يسبق وجود الفكرة الفنية عنده أى باعث أخر سوى هاجس الفكرة ذاتها . وذلك لأنه مخرج وممثل ومدرس وكاتب قصة قصيرة ومحب لقرأتها . وندر مايجتمح كل هذا القدر فى شخصية واحدة . وملاحظ هذه العناصر فى كتاباته التى جاءت تصف الأحداث بإختلاط كل هذه الأوجه ، وهذا هو عنصر الإضافة النوعية التى جعلته يتميز حتى عن مصادره التى أثرت فى تكوينه الفنى (الفكر التعبيرى والعبثى والسيمائى) ، ولا يمكن أن يكون خالى من التأثر ولكنه وجودى متحذب لمنطقه " رؤاه "، ولاينفصل عن كتاباته أبداً فهو يعيشها كممثل وهو يكتب ثم يراقبها كمدرس وناقد ويشاهدها على الخشبة كمتفرج .

وقد يكون فهم أعماله عسير لأن موقف الطيب المهدى الكونى ، قاطع بالوجود الإنسانى أى ريدكالى و نفسى ، قد لايتوافق مع الأخرين ، ويشترك مع الكاتبين (يوجين يونسكو وبيكيت) فى فهمهما للواقع المخيب ، وجاء عنده المشهد المسرحى ملىء بالدلالة والعلامات التى تأتى كخلفية للمشهد المسرحى

السوريالى ، ودائماً ما يغيب عنصرى الزمان والمكان فى مؤلفه وإن حضر ياتى كإشارة أو دلالة ماسة وحاضرة لفهم الفكرة ، وهذا النمط الفنى يتغذى فقط من منتجه لأنه شديد الخصوصية .

وتحتوى أعماله على نص حاضر وأخر خفى نتعرف عليه من خلال إستنباط الدلالات المشحونة داخل العمل والإشارت الذهنية ، فهناك دائماً ماهو غامض أشبه باللغز الذهنى ، تتحدث به الشخصيات وهذا نمط عبثى يشير إلى مجمل أحداث غائبة تشكل الحدث الأساسى داخل الخشبة ، وهى لغة الدال والمدلول ، جدلية بين المشاهد وخشبة المسرح ، وغالباً ماتكون الشخوص عبارة عن أرقام (ممثل 1،2 الخ او أوصاف (الكاتب ، المخرج ، الممثل ، الممثلة ، هى ، هو الخ) وهو نمط تعبيرى لا يحتفل بماضى أو تاريخ الشخصيات إنما يركن للحدث الذى تدور حوله ، ونلاحظ لغة الوصف مابين الكلام تشمل الحركة ، محددة على جغرافيا الخشبة ، ويعتقد الباحث أنها مهمة لأنها كما تصورها المؤلف جزء من الكتابة تشير الى الحركة النفسية بأبعادها تشكل معنى متخيل عنده وهى قد تكون معضلة لنصوص المؤلف إذ أنها تعتبر شبه تعليمات للإخراج والتمثيل أيضاً ، وهنا يظهر جلياً خبرات المؤلف الاستاذ الطيب المهدى كممثل ومخرج .

وفى الغالب مايستخدم المؤلف دلالات الطبيعة ليرمز لمعانى وقيم مثلاً الجبل ، رمز للصمود وما إرتفاع الراية فى نهاية (مسرحية وإنفرج الستار) ، إلا معنى لقيمة النصر لموقف الشاب وهى دلالة سوريالية ، منظر يحكى عن حالة داخلية نفسية أو شعور، أشبه بإستخدامات (يوجين يونسكو وصامويل بيكيت) للأشياء داخل الخشبة والتعبير عن المفاهيم فى شكل صورى ، وإستخدام الغابة فى مسرحية (الحلقة) كمكان دائم أو خلفية يختفى فيها سامى بطل المسرحية بنهايتها ، إذن المكان عند الطيب المهدى دائم الدلالة والمعانى وهو جزء من النص يقابل الحالة النفسية الداخلية للشخوص إما بإشارة النصر أو الإنفراج أو يشكل الأمل أو الحل أو مقولة المؤلف ، وهو إمعان فى التعبير بالصورة على خشبة المسرح يشمل تصور الإضاءة التى تضيف معنى أراده المؤلف . والصراع غالباً من أجل إعلاء مفهوم ما ، ولايوجد طرف صراع تقليدى نمطى ولكن هناك معاناة دائمة للشخصيات من وضع ما .

كتب الأستاذ الطيب مهدى المسرحيات القصيرة ذات اللوحة الواحدة او ثلاثة ورقات الخ ، شأنه شان (صامويل بيكيت) فى أخر ايامه ، وحملها معانى و دلالات ورموز كبيرة تفتح التأويل عند المتلقى على مستوى الصورة والحوار الذهنى المعقد الذى يفضى لإغلوطة ، وهو بذلك يحمل اللغة مالا تتطيق من سماجة لاتكتمل وحدها دون معناً إلا باتحاد العناصر الأخرى ، ويرى الباحث أن الخطاب الصورى عند الطيب المهدى يتلقاه المشاهد كاملاً كما صوره هو ،لاينقص فتضيع مقاصده ، كل جزئية فيه مشحونة بدلالة .

تجربة الطيب المهدى تزامنت وعاصرت تجارب الأستاذ هاشم صديق والدكتور يوسف عيدابى ولذا لايستطيع الباحث فصلها من ذلك الهم الإبداعى، النهوض بقضية المسرح علمياً وعملياً لأنهم على قمة المستنيرين المسرحيين ، ووجب عليهم حمل هذا العبء الثقيل ، فى بلد ما ذالت تتحسس الخشبة المسرحية وعليهم رهانات وتحديات أخلاقية بوصفهم معلمين وفنانين ، مما أثقل تجاربهم بالإفراط العلمى، وقد يكون ذلك ترك مسافة بينهم والجمهور العادى ، وبالأخص الطيب المهدى لأن تجربته كما أسلف الباحث إتخذت مسارات صفوية بعيدة من تماسات المتلقى ، عكس تجارب الأستاذ هاشم صديق والدكتور يوسف عيدابى التى نوعاً ما كانت تحاول أن تقترب بإختيارها مواضيع تلامس الوجدان والعقل العادى ، ومن المحتمل أن الطيب المهدى أثقل كاهل المسرح بذاته الفنية ، كاملة العنفوان العلمى ووزن خبراته كمتلقى ومتأمل ومعلم ومخرج وممثل وناقد .

ويخلص الباحث للأتى:

1/ الطيب المهدى أحدالكتاب المسرحيين العالميين الذين جاهدوا لوجود مسرح سودانى .

2/ الطيب المهدى يعتبر إمتداد سودانى لمسرح التجريب فى الوطن العربى .

3/ الطيب المهدى بمسرحياته لم يعبر عن مكنون الثقافة المحلية السودانية كثيراً.

4/ الطيب المهدى كتب المسرحية الفلسفية والذهنية والفكرية .

– ملحق فى ختام هذه الفصل جدول يوضح نقاط يعتقد الباحث انها جوهرية فى مسرح الاستاذ الطيب المهدى .

4-4 **المبحث الثالث**

(تجليات التيارات الغربية على مسرح الطيب المهدى)

4-4-1 **السوريالية والصوفية عند الطيب المهدى :**

هى حالة كونية لاتتجزاء عن إنسانه ولكن بمزج صوفى ، ذا نهاية دائم على الخشبة وليس كما يفعل السورياليون يظهرون بمظهر غامض دائم فى فنونهم لعدم وجود شعور بالأمل واليأس من الإصلاح ، ومصدر النهاية أو الحلول دائماً مبعثه العقيدة الدينية الراسخة او المقدس أو الأيدولوجيا، ولكن الطيب المهدى وسط بين المفهوم الصوفى والسوريالى ، ينشد العدل ويعتقد بوجوده ، والعدل هو النهاية الحتمية لكل أصناف الحياة ، وينبع هذا الفهم من إحساسه الصوفى . وندلل على هذا الكلام من مناظره التى يرسمها فى مسرحياته ، التى تكمل المعنى الظاهرى للمشهد المسرحى وتكون الخشبة متكاملة مابين الممثل والديكور والحوار ، أى اللوحة التى أرادها المؤلف لاتستقيم إذا حزفنا أحد هذه العناصر . وداخل الخشبة نجد الشخصية واقعية الملامح والشكل عصية الحس والمضمون لاتتناغم مع إيقاعها ، تتناقض وتفاجك أحياناً، مابين الحضور والغياب لأنها غريبة عديمة الجذور مهمتها تكامل المعنى مع الدال الآخر الخشبة والديكور ، وهى دائمة الجدل مع الغائب من أفكار ، يظن الباحث أن المؤلف يريد أن يوقظها داخل عقل المشاهد وهو حس خيالى سوريالى مثلاً فى مسرحية سته شخوص ومؤلف، عبارة عن نص داخل نص أول أراده المؤلف الطيب المهدى ، والأخر أراده شخصية المؤلف داخل المسرحية ، ولكنه ينحرف عن مسار القصة لأن شخصية العابر معيقة لفكر شخصية المؤلف والعابر هو المتخيل من العوائق التى تجابه الفكر والإبتكار والمتمرد وهوضد التقليد والنمط البرجوازى للمجتمع وهو المسكوت عنه الذى لايريد المؤلف الطيب المهدى قوله ، لأنه يعترض كل شيء :

((**العابر** : شخوصك الهزلية لاتروق لى – لقد كنت تعبث بى وفوق هذا وذاك جعلت منى سخرية بإعطائك لى دوراً ثانوياً تافهاً وقد جاء دورى الأن لأسخر منك ومن شخوصك هذه – سأريك دورى الحقيقى .. الخ"))

(ابوطالب محمد ، مرجع سابق ، 126) شخصية داخل ذهن شخصية المؤلف تعيقه وتتمرد على وضعها داخل المسرحية ترفض الدور الذى رسمه لها المؤلف وتوجه أفكاره للحياة الواقعية التى من أجلها اراد المؤلف كتابة هذه المسرحية ، جسدها كشخصية ، وهو فهم سوريالى ، إعطاء شكل مادى للأحاسيس والمشاعروالمفاهيم ، تركيب الأشكال من واقعيتها إلى فنتازيا الرؤياء ، بحلم متناسق خلف التشخيص إن كان حيواناً أو إنساناَ أوجماداً بإسقاط واعى ، وواعى لأنه صوفى المرجعية ، يبحث عن متنفس ليبث مشكلاته الإنسانية التى تقلقه وتقلق الأخرين كما يرى هو ، ويلجاء إلى تسطيح الموضوع ودمجه مع عناصر الكتلة المشهدية المتخيلة عنده والتى سعى لتأليفها كسياج لموضوعه ، ويعتمد فى ذلك على كثافة

الخيال عنده وكسر حواجز المعقول واللامعقول لإظهار النص الخفى وراء الرموز والدلالات ، والنص الخفى الذى يتحدث به هو بإطلاق ، ولكنه يعتبر نفسه عابراً يتحدث فى صمت وعلى الجميع سماعه ، أو لعب دور هامش فى مفهوم الجماعة للهامش ، وليس مفهومه هو كما وصف نفسه فى مسرحيته سته شخوص ومؤلف:

((**العابر**:(للكاتب) ماذا تريد أن تقول بهذا الشتات من الموضوعات ؟ لقد كنت تعبث فى هذيان ... وفوق هذا وذاك جعلت منى سخرية بإعطائك لى دوراً تافهاً .. وقد جاء دورى الأن لأسخر منك ومن شخوصك هذه ، سأ اريك دورى الحقيقى .. سأ أصيطر على أفكارك سيطرة كاملة .. سأطرد كل شخوصك الوهمية منها .. لن أفسح لها مكاناً فى خيالاتك المريضة .. سأ أكون انا فكرتك السائدة ووهمك المتسلط .. فأكتب عنى إن إستطعت .. وأظنك لن تستطيع لأنك قد جبنت عندما أقحمت عليك نفسى فى مرات سابقة .. لم تستطيع أن تعطينى دوراً كاملاً .. دوراً فاعلاً لم تستطع أن تصنع منى بطلاً لذا سأ أكون بطل الموقف بنفسى)) (المرجع السابق ، 126) .

جسدالطيب المهدى أفكاره المسكوت عنها والتى لايراها مناسبة للعلن ، فى شخصية العابر المعترض على نص المؤلف البرجماتى ، وهو حديث نفسى مسقط على روح النص إلى ماوراء الأشياء التى تظهر لنا ولاتوضح كحقائق مادية مرئية ، وكثيراً مايجرد الشخصية من تاريخها الطويل أو القصير معتمدا على فطرية حواسه يلبسها ثوب النقاء والبراءة أحياناً، حينما تصطدم بهول الموضوع فى المسرحية وأنها مرغمة على هذه الأحوال ، وشخصياته على الخشبة تعبر عن مآلات الأحداث قبل المسرحية بتاريخ لايريد أن يفصح عنه ويأمره بالسكوت .

ويشبه هذا معالجة يوجين يونسكو للنمط فى مسرحيته المغنية الصلعاء حينما كتب عن عائلة واحدة إسمها واحد " جاك الرجل وجاك الإبن وجاك الام وجاك البنت وجاك الجد وجاك الجدة الخ .. " وهى طريقة جديدة على المسرح فى السودان الذى ارتهن جزء منه للواقعية والحدود التقليدية للمسرحية شكلاً، ولكن على مستوى الداخل لايلتزم بالحدود الواقعية .

4-4-2 التعبيرية والرومانسية عند الطيب المهدى :

أعقبت الحركة التعبيرية ((1910م)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ، 63) التيار الرومانسى فى الأدب وإستفادت من الأسس الفلسفية والجمالية :

((إن الاصول الحقيقية للتعبيرية تكمن فى تلك النظرة الجديدة للعالم والفن والإنسان التى أتت بها الحركة الرومانسية وأرست قواعدها فى أوربا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر)) (المرجع السابق ، 65) فقد سلكت الحركتين سبيل الإنسان ومجدت الفرد :

((وآمنت بقوة الروح فوق المادة ، و أحاطت شخصية الإنسان بهالة من القداسة ، وأحلت ملكتى الخيال والحدس محل العقل والمنطق ، ولم يعد الفن فى ضوء فلسفتها مرآة للحياة و إنما مصباحاً ينيرها ويضيف إليها عوالم جديدة ورؤى من نفس الفنان ذاته ، ولم يعد الفنان مخلوقاً إجتماعياً موهوباً ، بل أصبح نبياً وفيلسوفاً .)) (المرجع السايق ، 65) ، وسمة من سمات التعبيرية الذاتية المفرطة ، لأن فنانها لا يركن للواقع و إنما يستخدمه كمادة لموضعاته الفنية ويعيد صياغته وفق مشاعره أو ردة فعله للأحداث الإجتماعية ، ويلجأ إلى خلط الواقع بالحلم والرمز مستخدما دلالات تعبر عنه كيفما يشاء ، ولا ينفصل الفنان عن فنه ابداً فتجده يجسد روحه أو فكره داخل فنه بطريقة غير موضوعية متمسكاً برؤاه ، يبتغى واقع رومانسى الملامح .

وبالتطبيق على ذات الفنان الطيب المهدى نجده يبث روحه وأفكاره دائماً تقريباً فى كل أعماله ، ويجسدها أحياناً مهملاً الشخوص الأخرى أو حتى الموضوع ، كأنما خلق النص من أجل شخصيته ، وهى رؤية ذاتية بالغة فى التعبير ، إعطاء الشخصيات " ارقام، صفات، الخ " مثلاً شخصية الغريب فى مسرحية الغريب ، يعيش عزلة مع أنه وسط مجموعة من الناس " الأخرون كما فى النص ، أخر1، أخر2 ، الخ .. " متباينين حتى فى حوارتهم التى لاترتيط ببعضها، عديمة الصلة ، والموضوع متعدد ولكنهم منسجمون ويشعرون بتواصل ، وهو لايحس بأى تناقم معهم ، لأنه يفكر بطريقة مختلفة ، ويدلل الطيب المهدى هنا على أن اللغة البراجماتيا لايمكنها أن تعبر عن الإنسان بل تباعد المسافات بين الأفراد وتقنن للعزلة ، شأنه شأن (آرتو ويونسكو وبيكيت) ، ويشعرننا بعزلة كبرى يحيط بها الإنسان نفسه ، وفى النهاية حينما عجز الغريب عن مواصلته معهم أخذ يغنى ويعبر عن ما يجيش فى داخله :

((**الغريب** : يمسكك آلة مزمار ويعزفف لحناً رقيقاً ناعماً يعبر عن الحب والأمل والإستقراق والتأمل والنشوة والرجاء الخ ..)) (ابوطالب محمد ، مرجع سابق ،149) .

شخص الطيب المهدى فى هذه المسرحية نفسه بوضوح " شخصية الغريب " وكأنه يقول للتنافر والنشاز (حوارت الأخرون) إسمعوا لحناً جميلاً بمثابة الطريق للحقيقة ، لأنهم بعد سماع ألحان الغريب ومزماره بدأ إيقاع الشخصيات ينتظم ، وحوارتهم أشبه بالجمل الفلسفية ، وكأنما الغريب يهديهم إلى الحقيقة ، وينقذهم من العزلة المادية على الخشبة ، وهنا يتجلى فكر المؤلف الرومانسى التعبيرى فى فهمه الخاص لحركة للنشاط الإجتماعى والتواصل بين الأفراد :

((**أخر6** : كل الأسرار كامنة فينا .. المعرفة كامنة فينا .. وكل الأسرار الأخر .. **أخر7:** إذا مات فرد فليست نهاية العالم .هل تأملت فى ذلك من قبل؟ تأمل جيداً الحقيقة. ياللروعة)) (المرجع السابق ، 150)

وفى جزئية من حوار الغريب فى نهاية المسرحية يشير لأن كل شىء كما خلقه الله لاشىء تغير ولكن الإنسان هو الذى يتبدل ويغير معنى الأسماء :

((**الغريب:** كل التسميات كان إسمها هو إسمها .. ولكنها هى أصبحت تبرهن .. أما أسماؤها فمازالت أسماؤها .. وكل ماوجد من إسم فهو من الإسم الأعظم ...(صمت)) (المرجع السابق ، 151) .

بهذه الجملة الاخيرة يفصحح المؤلف عن إيمانه العميق وفلسفته إتجاه الحياة ، وأعقب الجملة بصمت كأنما يريد سماع وقعها .

وفى نهاية المسرحية تنتظم الحياة بعد أن قدم الغريب الدعوة لإعادة النظر فى فهمنا للحياة وحتى الشخصيات بداءت تتغير :

((**الأخرون جميعاً** : (يجمعون حاجياتهم فى عجل .. يتأهبون للخروج فى عجل ولكنهم لا يخرجون)

الغريب : عظيم أيها الصمت الخالد وعظيم أيها السر الأعظم .. عظيمة أيتها الأنهار التى لا تجف .. عظيم أيها التوحد .. عظيم أيها التوحد (تبداء المؤثرات الأتية منفردة ثم تتمازج شيئاً فشيئا لتشكل خلفية للحوار التالى .. خرير المياه . حفيف الأشجار .. برق ورعد .. ألوان طيف .. صوت طفل يولد .. صوت ريح .. أصوات معاول وحفر .. شقشقة طيور .. أصوات محركات وآلأت .. إيقاعات ومزامير و أنغام و موسيقى) بينك وبينه (ينكمش مرتعشاً) بينك وبينه بعض أقدام .. الإبتعاد مخيف)) (مرجع سابق ، 151) .

رسم المؤلف صورة حسية وإيقاعية بالصوت والضوء تقابل ذهن المشاهد تدل على امر ما ، وهى لغة من لغات المؤلف يستخدمها دائماً ، مثل وظيفة الممثل والحوار فى المسرحية ، والغريب هنا ينادى الجميع ويقدم الدعوة للجميع لكسر حالة الجمود والنشاز بين الشخصيات والخشبة ، وبهذا يدعو إلى عودة الإنسان للطبيعة البشرية كعنصر من عناصر الحياة فى الكون، ونلاحظ أن المؤثرات بدأت فردية فى التدرج للعلن ، ثم تندغم مع حوار الغريب كخلفية وكأنها بدأت تستجيب له ، وتنساب فى لونيات مختلفة ، لنغم جميل هو ماأراده المؤلف بحس رومانسى ، وفى النهاية يشير بجملته ، أن لاتبتعدوا لأن ذلك مخيف فالمسافة أقرب بيننا .

4-4-3 الدال والمدلول عند الطيب المهدى :

يظن الباحث أن دراسة الطيب المهدى فى جامعة ليون بفرنسا إنعكس على سمة التأمل التى نشأ عليها الطيب المهدى كصوفى إيجاباً ، كان شائعاً فى ذاك الوقت فى فرنسا علم الدلالة (صوسير ، رولان بات) :

((لقد سلم صوسير فى محاضراته عن اللسانيات العامة المشهورة أول مرة فى سنة 1916م ، بوجود علم عام للأدلة (semiology) وهو علم لاتشكل اللسانيات سوى فرع منه ، إذن سيكون علم الأدلة فى المستقبل ، كل نظام من الأدلة كيفما كانت مأهيته ، وكيفما كانت حدوده ، وإذا لم تشكل الصور ، والحركات ، والأصوات النغمية ، والأشياء ومركبات تلك الماهيات التى نعثر عليها فى الشعائر، والطقوس والتشريفات أو المشاهد ، لغات ، فهى ستشكل على الأقل أنظمة دلالية)) (رولان بارت ، ترجمة محمد البكرى ، 1987م ، 27) .

يرى الباحث أن نظام الدلالة هو علم يشمل علم اللسانيات بالتكامل مع مجموعة عناصر أخرى تتكامل لتعطى الإنطباع المعرفى أوالعلمى للظواهر الطبيعية كيفما كانت ، ويكون الدال هو الوصفية اللغوية للمحتوى الذهنى والمعرفى المتراكم عند المستقبل (المدلول) ، وهى نظام يرتهن لإنتقال المعنى من مكان لمكان حسب النظام اللغوى ، وتختلف عن معنى الكلام المباشر لأن علم الدلالة يغوص فى المضمون .

وإستخدم الطيب المهدى لغات أخرى غير لغة الكلام المباشر، جاءت مواكبة للأحداث فى نصوصه مثلاً الحالة الوصفية النفسية التى تعيشها الشخصيات ، يعبر المكان عنها تماماً ونلاحظ مثلاً فى بداية مسرحية وإنفرج الستار مشهد بزمن أقلاه خمسة دقايق عبارة عن تهيئة المكان لحدث قادم :

((ينفرج الستار .. المسرح معتم إلا من ضوء خافت يتسلل إلى الداخل من خلال نافذة حجرة .. وراء النافذة يتراءى للعين جبل بعيد .. داخل الحجرة توجد أكداس من ورق وكتب موضوعة فى غير إنتظام على أرفف فى جانبى النافذة – النافذة تقع يمين أعلى المسرح .. المنظر مشوق ويدعو للتأمل .. موسيقى ناعمة رتيبة تصاحب المنظر.. الخ ..)) (ابو طالب محمد ، مرجع سابق ، 29) .

حدد المؤلف على نحو دقيق وقاطع المكان داخل المشهد بكل إيحاته وخلفياته الموسيقية بل ووضع لنا خارطة الغرفة ، وهو يصف النافذة أعلى يمين المسرح ، بإحساس إخراجى ، ويذهب أبعد من ذلك بوصف المنظر بالمشوق والجاذب للتأمل ، وفى راى الباحث أن هذا التنبيه الأخير قصد به المؤلف أن يوصف الإحساس الذى يصل للناظر من الوهلة الأولى لأنه يدخله إلى موضوع المسرحية أو المشهد القادم ، والدلالة هنا صناعة مكان الحدث بما يوحى النظر إو الإطالة فى النظر تصحبه موسيقى كما وصفها رتيبة أى كلاسيكية ، وهى الجملة الأولى فى النص ولايمكن أن يكتفى النص بأنها مجرد تعليمات يمكن للمخرج تجاوزها ، لأنها تبعث أثراً أراد المؤلف أن يحدثه داخل نفسية المتلقى ، وذلك بإختياره لعلامات وصور مشهدية معينة توحى بالإحساس المقصود ، ويفضى ذلك إلى أن إستخدام نظام الدلالة عند الطيب المهدى يشمل إيحاءات صورية قد تكون اللغة لاتمثل جزء أصيل منه . مثلاً فى بداية مسرحية كابوس فنى:

((تنفرج ستارة المسرح قليلاً قليلاً .. الإضاءة خافته .. الخشبة خالية .. نسمع آهات الخ ..)) (المرجع السابق ، 97) ، من الوهلة الأولى ينتاب المشاهد إحساس غريب وغامض بماهو قادم ، الإطار العام للصورة المشهدية ملهمة لمقدمة الحدث .. ويذيد هذا الغموض سماع صوت آهات حادة من الألم ثم دخول شاب بإندفاع وسقوطه منهاراً على خشبة المسرح ، ويعقبه دخول الشخص حاملاً سوط ويرتدى قناع ، ليكمل الصورة الموحية بوجود سلطة غاشمة مجهولة رادعة .. ووتتوالى الأحداث حينما يتلذذ الشخص بحوارته المبهمة :

((**الشخص** : هذا حسن جداً يبدوء عليك أنك بدأت تتعلم الدرس .. ثم ينزل إلى الصالة وهو يكررالعبارة .. ينزل فى بطء .. ثم يحملق فى الكراسى مكشراً ، وبعد فترة يحمل أحد الكراسى ويعود به فى بطء إلى الخشبة .. يضعه على بعد أقدام من الشاب .. ينظر محملقاً إلى الصالة ثم يعود بسرعة لها ويحمل كرسياً أخر يعود به إلى الخشبة ويضعه أمام الكرسى الأول .. ثم يعود بسرعة يحمل كرسياً أخر ويضعه فى إمتعاض على خشبة المسرح وبغير إكتراث يكرر هذه العملية مراراً حتى يملها ..)) (المرجع السابق ،97).

إستخدام المؤلف للكراسى من صالة المشاهدين وليس من الكواليس، يدل أن المشاهد جزء من المعنى المقصود، وأنه على سواء مع الشاب يشتركان فى نفس الوضعية بالنسبة للشخص ، وينادى المؤلف المشاهد لينتفض من بعض المفاهيم التى تجعله عبارة عن جثة أو حيوان، وأن عليه أن يتعلم شىء ما اراده المؤلف لم يحدده فى البداية ، ولكنه يتضح فى النهاية ، إن الشاب ماهو إلا تجسيد لمفهوم التجديد السوقى المستهلك الذى يرفضه المؤلف ، ويعتقد الشخص إن التجديد موجود، وإن الواقع متحرك ومتجدد من تلقاء نفسه بحساب حركة الناس اليومية ، لا يحتاج إلى دعاوى ، وإنما مانكتشفه ، ماهو إلا معرفة به ، وكل مايحدث منذ جريمة إبنى (آدم) الاولى ، إلى الأن ، سلوك معرفى ونشاط روحى دائم لايتوقف، ولاينتهى ومتجدد ، وهى طبيعة الإنسان المتطلعة فى كل لحظة للجديد .

يعتقد الباحث إن هذه واحدة من فلسفة الطيب المهدى الذاتية إتجاه مجمل المواضيع الإنسانية ، سلوك المعرفة الذاتى ، يأتى بفعل الإنسان نفسه ولايأتى من خارجها بدعوة ، فقط إذا تأمل الإنسان ما حوله ، فالحقيقة موجودة فى كل مكان ولكننا ننساق ونلتف حولها ولا يمكننا أن نعلمها إلا إذا حطمنا جدار الوهم .

نخلص إلى ان نظام الدلالة عند الطييب المهدى هو خليط من إشارات وصور ورموز ولغة إختارها، و قد يتجسد فى شخص ما مفهوم سلبى أو إجابى ينبع من فلسفة خاصة وعميقة إتجاه الحياة وهو إتجاه تعبيرى ورومانسى كما أسلف الباحث سابقاً ، والتعبيرية هى موطن الدلالة والرمز .

4-4-4 **مفهوم العبث عند الطيب المهدى:**

يقول (آلبير كامو) فى كتابه سيزيف والموت وهو يتحدث عن تجربة الموت المجهولة :

((إذا إردنا الدقة فلا شىء هناك قد تمت تجربته ، وإنما هنالك ماعشناه وجعلناه مدركاً)) (آلبير كامو ، مرجع سابق ، 24) . يعتقد الباحث أن هذه المقولة تمثل جزء مهم من أركان فلسفة الطيب المهدى ، فلسفة النقد والتشكيك فى كل معارف ومفاهيم الإنسان المكتسبة ، وأنها نسبية من شخص إلى شخص ، تتغير وفق درجات توغل الإنسان فى نفسه وتأمله فى الحقائق . وأنه لا معرفة بدون الشخص ، فلابد أن تكون أنت ، أنت ((**أخر6** : كل الأسرار كأمنة فينا .. المعرفة كأمنة .. وكل الأسرار الأخرى)) (ابوطالب محمد ، مرجع سابق ، 149) ، نجد فى مسرحية ماهو يتحدث (**ماهو**) قائلاً : ((تمرق من ملابس وتدخل فى ملابس .. يمرق جلدك .. وتلبس جلد غير جلدك .. تنسلخ من أهابك الذاتى الشخصى .. لتدخل تحت أهاب الأخر .. ماهذا الإنسلاخ من الذات .. أهو الملك؟ أهو النقص و الشعور بالدونية .. سخط على جنبك وجلدتك الشخصية .. هل هو هروب من نفسك إلى نفس الأخر؟ وشنو يعنى هروب من نفسك إلى نفس الأخر؟ وهل جلد الأخر قايلو بريحك ؟ .. ده ح يجهك ويبهدلك ويعولقك .. ولو إتماديت ووقفت الحد يجننك .. الإنسلاخ والولوج إلى الأخر ، هل هو هبوط أم صعود؟ إنخفاض أم إرتفاع ؟ إنزلاق أم إرتفاع .. الخ))

(المرجع السابق ، 93) ، ويرى الباحث أنه لن تنقصنا نظم التفكير والإبتكار فالتعدد والتناقض يميزان الثقافة ، فلابد من الإسهام الشخصى والتناظر مع الأخر حتى يكون هناك ثراء ومعنى للحياة ((إذا كانت حياتنا تفتقد إلى الكبريت ، أى إلى السحر الدائم فذلك لأنه يحلو لنا أن ننظر إلى أفعالنا ، وأن نضل فى إعتبارات خاصة بأشكال أفعالنا التى نحلم بها ، بدلاً أن نكون مدفوعين بهذه الأفعال)) (انتونين آرتو ، ترجمة سامية أسعد ، مرجع سابق ، 2) ، ويؤكد الطيب المهدى من خلال مقولة (آرتو)، إحترام الذات والدفع بها كمعيار للمعرفة وإلا أنك تضل عن الحقيقة وتصل حد الجنون ، فما لاتدركه حتماً ستدركه ، لاتبحث عنه فى مكتسبات الأخرين ، وهنا نجد نسبية من الفلسفة الوجودية تترأى وتتباين فى المضمون ((فالوجود يتعلق بين القضايا المثالية ،لا بالعلاقة بين الموجودات، والموجود الظاهرى لايمكن ان يشتق منه موجود أخر من حيث هو موجود)) (جان بول سارتر ، ، مرجع سابق ، 45) .

كما أنه يعتقد أن اللغة لا تعبر عن الإنسان كما أعتقد قديماً (بكيت) و(يونسكو) ومن قبلهما (آرتو) و (ألفريد جارى) ويمكننا أن نطالع ذلك من خلال مسرحيته (الغريب) نرى فى بدايتها ممثل أخر 1و2 و3 يتحادثون مع بهضهم ، ولكن الغريب إن حديثهم لايتصل مع بعضه ، فى حين أنهم يستمعون لبعضهم : ((**أخر1** : المسألة فى غاية البساطة ... فردة حذاء لم تكن قدر الفردة الأخرى فيمكن أن تضع فردة مناسبة للفردة الأولى وفردة أخرى مناسبة للفردة الثانية ، وبذلك يصبح هناك حذان بدلاً عن حذاء واحد

وهذا مكسب كبير.... وإن لم يكن مكسباً كبيراً

أخر3 : قرص الشمس محرق .. أما الشيء الوحيد الذى لايحرقه فهو الشمس

أخر2 : أنا لم أتحدث عن النسبية مطلقاً والموضوع الذى أثرته مؤخراً قد.. صمت)) (ابوطالب محمد ، مرجع سابق ، 131) .

إنعدام التواصل سمة من سمات هذا العصر الذى تمكنت منه علوم الإتصال بكل ألأنواع ، ومع إن الإنسان يعيش كجماعة ولكنه معزول ومنقطع ، مهدد بزوال القيم الإنسانية وإنهيار الإنسان ، ويحاول (الغريب) أن يشكل فى هذا النص التواصل الممكن ولكنه يفشل فعلياً ، إلا عن طريق اللحن (الفن) فينتظم النشاز على إيقاع صوت مزمار الغريب فى ختام المسرحية ((وإذا عدنا إلى الإكتشافات الفيزيائية ، نجدها قد تخطت عصرها وقدرة فهم معاصريها ، ولكنها لم تلق معارضة ، بخلاف الفن ، وقد أرادت المذاهب الفنية أن تكتشف أغواراً للحقيقة ، وكلُ يدعى أنه عرف أكثر من سواه ، أكان رئيسياً أواقعياً أو طبيعياً أو رمزياً أو سريالياً، فالمشكلة بالنسبة إلى الكاتب ، هى أن يكتشف حقائق جديدة ، وأن يعبرعنها ، وهو لايقدر أن يعبر عنها إلا إذا عبر عنها لذاته ، فيما يعبر عنها للأخرين)) (إيلياء الحاوى ، مرجع سابق ، 574) الفن هو الوسيلة التى ينادى بها الطيب المهدى كطريق للمعرفة والحقيقة ، وهى واحدة من أدوات كتاب العبث للتغير وموازنة الواقع اللامعقول ((**2 :** سأفجر نفسى فى طاقات الخلق، الخلق والأبداع سأكون سيد نفسى .. سأحررها طليقة فى أعالى السموات والأرض الخ ..)) (ابوطالب محمد ، مر جع سابق ، 107) ، ومواضيع الطيب المهدى فلسفية بحته ، تناقش أوضاع الوجود الكونية والروحية فى مقابل الواقع المادى ، ولانستطيع ان نتلمس الموضوع بالحبكة الأرسطية ، تماماً كما كانت مسرحيات (بكيت ويونسكو)، وإنما نشاهد بشر يتحرك هنا وهناك دون طائل وبلا نهاية ، ولكن عند الطيب المهدى هناك نهاية أو دعوة أو تنبيه لأن الوظيفة الإجتماعية للمسرح فرضتها القدسية والمرجعية الدينية ولا يستطيع أن يكون خارجها وإلا أصبح غريب وغير مفهوم ((**الغريب :** عظيم أيها الصمت الخالد .. وعظيم أيها السر الأعظم عظيمة أيتها البروق التى تنقطع .. وعظيمة أيتها الأنهار التى لاتجف .. عظيم ايها التوحد " تبدا المؤثرات الأتية منفردة ثم تتمازج شيئاً فشيئاً لتشكل خلفية للحوار التالى .. خرير مياه – حفيف شجر– برق ورعد – صوت طفل يولد ألوان طفل – صوت ريح – أصوات معاول – محركات وآلات – إيقاعات ومزاميروأنغام موسيقى ..... بينك وبينه (ينكمش مرتعشاً) بينك وبينه بعض أقدام .. الإبتعاد مخيف)) (المرجع السابق ، 151) .

4-4-5 الطيب المهدى وانتونين آرتو:

يرى الباحث وجه شبه كبير بين (الطيب المهدى) والكاتب الفرنسى (أنتونين آرتو) ، والإثنين يعتقدان أن المسرح هو الحياة ووجه الحقيقية الأزلى ، وله مفعول السحر على الناس وشبه (آرتو) المسرح

بالطاعون لأنه يحدث رد فعل كبير فى المدينة ((المسرح إذن كالطاعون ، نداء هائل لقوى تعيد الفكر – عن طريق المثال – إلى منبع صراعاته)) (انتونين آرتو ، سامية أسعد ، 23) ، ويتصور أن الطاعون يحرر اللاشعور حتماً، وتظهر القوى الكامنة كاملة كماهى ، وإن ظهور الطاعون على سفينة ماء قبالة المدينة ، يحدث جلبة وتغيرات كثيرة وذلك لفيروس الخوف الموجود أصلاً داخل الإنسان وهو درجة الإستجابة الأدنى ، والقوة المكافئة للطاعون من حيث ردة الفعل ، وهكذا المسرح يناهض العادة بالسحر ((تقلق المسرحية الحقيقية راحة الحواس ، وتحرر اللاشعور المقهور، وتدفع لى نوع من التمرد التقديرى الذى لايكتسب كل قيمته إلا إذا ظل كذلك ، وتفرض على الجماعات المجتمعية موقفاً بطولياً)) (المرجع السابق ، 21) .

كان (آرتو) يرى أن المسرح طاعون، هزيان معدى يحلل الجسم الإجتماعى على طريقة الوباء ، إما أن ينتهى بالتطهير أو الموت ((وإذا كانت هذه الأمكانت وهذه القوى سوداء فما ذنب الطاعون أو المسرح، بل ذنب الحياة)) (المرجع السابق ، 24) .

يرى الباحث أن دعوة الطيب المهدى إلى المسرح، تشابه دعوة (آرتو) من حيث المفهوم الريدكالى، ونطالع ذلك يتكرر فى عدد من مسرحياته :

1/ مسرحية حملة الصخرة يتحدث **ممثل2**: ((أرستفان ... سينبكا .. بلاوتس .. موليير .. كورنى .. بخ بخ .. أيتها الدراما يجهلك الناس وانت الوسيط القادر لحل مشاكلهم وأزماتهم .. اه .. ما اتعس البشر

ــ راسين .. شكسبير .. ياروح الدراما حلى فينا لتقينا عذاب أنفسنا .....

ــ إبسن .. إستريند بيرج الدراما هى التى تعطيننا البداية السليمة ....

ــ براندلو أونيل .. سارتر .. روح الدراما هى التى تعطينا قدرة التوازن والموازنة ... يونسكو

ــ كل مشاكل العالم يمكن حلها لو حلت فينا روح الدراما)) (ابوطالب محمد ، مرجع سابق ، 43)

2/ مسرحية بلا عنوان يخاطب الكاتب الطبيب : ((دعك من هذا .. هل فكرت مثلاً فى موقف المثقفين والمتعلمين وانت واحد منهم وشلتك كلها منهم .. هل فكرتم مرة بجدية فى أسباب إحجامكم عن متابعة الحركة المسرحية)) (المر جع السابق ، 75)

3/ مسرحية النداء أو لعبة الموت ، **سامى** يحدث **فرانسين**: ((أن تفسر حلماً او تفسر عرضاً مسرحياً ، فالأثنان متشابهان .. الحلم كما المسرح ملىء بالأدوات بالحركة ويقع فى مكان واحد أو عدة أمنكة (كما لنفسه) من حينها ، ووحدة المكان ووحدة الزمان قد إنكسرت (ثم بصوت عالى) دى جملة كويسة جداً سأضيفها بعدين ... (ترد **فرانسين**): شنو ؟.. (**سامى**): جملة جاتنى هسع .. (**فرانسين**): معقول .. (سامى): أيوه (يواصل القراءة) أن تفسر الحلم أو المسرح .. إلى الفطنة الخاصة .. إلى الحياة الإجتماعية والعقائد والمعتقدات .. (بصوت عالى) أنت سامعنى)) (المرجع السابق ، 159) .

وبالرغم من أن مسرح الأستاذ الطيب المهدى لايشبه مسرح القسوة ل(آرتو) على مستوى التفاصيل ولكن ضمنياً هناك إتحاد فكرى حول هوية المسرح وجدواه ، ولعل إختلاف البيئة (الحضارة،المعتقد الثقافة) كان سبباً فى إحجام كثير من مظاهر العبث الفنية عند الطيب المهدى ، ويرى الباحث أن كل ماأورده فى هذا المبحث سبباً كافياً، يجعل من مسرح الطيب المهدى معزول وغير متداول بالرغم من محاولات الأستاذ ليجعله مواكباً بتناول المواضيع تكاد تكون محلية ، ولكنه عالجها برؤى فلسفية عبثية، فاسقط الشكل على المضمون ، وهى خطورة المثقف فى بلادنا، أنه لايستوى او لا يتقارب فى طرحه مع مقادير الفهم عند المتلقى ، ويصر على إبراز قوته العلمية كموضوع قبل النص ، ولقد صاحبت مسرح العبث الكثير من المظاهر المحيطة من ناحية البيئة الفكرية (الفلسفة المادية) ومن قبلها التجربة الطويلة للمسرح فى الغرب ، وكان ظهوره حتمى بعد الحرب العالمية (الأولى والثانية) ، والأثار الوحشية التى رسبتها ، ولم يعد الفن الكلاسيكى يعبر عن المرحلة . وبالمقابل مفهوم التجريب فى الوطن العربى والسودان خاصة كان ومازال ينقصه الكثير من التجارب الإجتماعية الموازية ، ولايمكن أن تكون هناك تجارب مماثلة ، ويرجح الباحث ذلك للمسافة الكبرى بين الفلسفة المادية والفلسفة الروحية ، فالأولى تتغذى مباشرة من الواقع الملموس وهى فلسفة رقمية بمعنى تختزل داخلها حركة الفرد وتصوراته مع الكون ولا تستطيع الإنفلات أبعد من ذلك بالرغم من تصورها حول (النقطة العليا وإتحاد الاضاد) ، أما الثانية فهى تؤمن بوجود خالق واحد أحد(نقطة واحدة إنطلقت منها كل الأشياء) هو الله سبحانه وتعالى ،العدل، والجمال، شرع لنا الدين ، والحلال بين والحرام بين ، منه بدأنا واليه مرجعنا.

4-4-6 **الطيب المهدى وتوفيق الحكيم** : (المسرح الذهنى)

يرى الباحث أن لامعقولية توفيق الحكيم تتلخص فيما أسماه إسقاط (غير الواقع) على(الواقع) اليومى والإلتجاء إلى اللامعقول واللامنطقى فى أدبنا الشعبى، الذى تظهر فيه قمة الطموحات والأحلام العامة، حيث يتناجون بأغانيهم ولعبهم مخترقين حدود الممكن، وتحدث عن الفكر الواقعى أو الواقعية الفكرية :

((ذلك إن (إبسن) او (برنارد شو) ومطورهما فى الوقت الحاضر(جان بول سارتر) ، حينما يعالجون واقعاً إجتماعياً اوسياسياً لايتناولونه كمجرد تصوير داخلى أو خارجى بل يهبطون إلى أعماقه الفكرية ، من هنا جاءت دسامة هذا المسرح ، وعدم ملاءمته لكل أنواع الجماهير)) (توفيق الحكييم ، ياطالع الشجرة ، مرجع سابق ، 15) .

يرى الباحث بالتطبيق على موضوعات الطيب المهدى المسرحية ، نجد تلك الصلة الخفية بين مسرح توفيق الحكيم الذهنى ومسرح الطيب المهدى ، الهبوط بالأفكار العادية إلى مستوى التجريد، مما يحدث مسافة عاطفية بينه وبين مشاهدينه ، وكانه يحاول إيقاظ العقل، لينشط بفاعلية ، ويستدرك مصدر

الحقيقة ، عن طريق الفكر المجازى ، ((إنى اليوم اقيم مسرحى داخل الذهن واجعل الممثلين أفكاراً تتحرك فى المطلق من المعانى ، مرتدية أثواب الرموز، بهذا إتسعت الهوة بينى وبين خشبة المسرح ، ولم أجد قنطرة تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة)) (توفيق الحكيم ، الشبكة العنكبوتية ، الموسوعة الحرة) ، ونرى فى مسرح الطيب المهدى الأفكار تتحرك برموز تجسد المواقف ، ففى مسرحية (لعبة الموت) نرى (سامى) مضطرب الأفكار وهو يعيش بإنفصام مابين واقعه فى بلاد المهجر من ترف ورفاهية وحرية ، ومابين مايسمع من تطورات سياسية وإجتماعية قاسية فى أفريقيا ، وينطلق فى تداعى فكرى مع صديقته (فرانسين) رمز الحرية ومطلق الحياة كما بصورها المؤلف ، (سامى) يدرس المسرح أحد رموز الفكر الحر وبالمقابل هو فكر مقهور فى بلاده ، (فرانسين) تسرد حلم عادى ولكن يختلف معها (سامى) فى معناه فالثعبان بالنسبة ل(فرانسين) هوسامى الذى سيأخذها لحلمها الأبدى وذلك بخصوصيته وميزته الثقافية، ولكن معنى الثعبان عند (سامى) الموت كما فى أفريقيا ((**سامى** : فى أفريقيا .. فى بلادنا عندما يُلعب بالنار .. فتلك هى الثعابين التى تستيقظ .. وفى هذه اللحظات فإن أفريقيا كلها تشتعل بالنيران والموت ينتشر فى كل مكان .. والبؤس والجوع .. الثعابين تتبختر فى كل الأرجاء .. وأشباح الحرب الأهلية تمخر السماء ويدفعنا مصاصو الدماء حتى تستمر فى اللعبة .. وتستمر بشراهة وهم أشباح الموت ومصاصو الدماء يتسلون .. الخ..)) (ابوطالب ، مرجع سابق ، 170) ، ويتداعى سامى بإسقاط اللاوعى ، وكانه يقوم بالتمثيل وتلاحظ (فرانسين) ذلك ((وقف وقف تمثيلك داعلى كده .. خوفتنى)) (المرجع السابق ، 171) ، لأنها لاتصدق ذلك كحقيقة ، ولكن سامى ينتبه ، فيدعى أنه كان يمثل فعلاً ((**سامى** : ضاحكاً وبهستيريا .. لا أبداً انا بمثل عليك . لكن بمثل مأستنا .. ماساتنا اليومية شقانا .. شقانا كلنا)) (المرجع السابق ، 171) ولكن (سامى) كان يعنى مايقول فكراً وإحساساً ، وهذا إنعكاس الماضى عليه والغضب الذى بداخله يجسده ل (فرانسين)، ويبدوء جلياً إسقاط الفكر على قضية الحوار بين حضارتين ، ومدى التباعد السسيولوجى بينهما.

يرى الباحث أن الطيب المهدى قام بالتعديل الإستراتيجى للمفهوم العبثى بتحويله من نمط غربى إلى نمط شرقى، بما يوافق المرجعية (الحضارية والعقائدية والثقافية) تماماً كما فعل توفيق الحكيم ، بالرغم من صعوبة تلمس هذا الجديد ، ولكن وصى توفيق الحكيم بالصبرقائلاً : ((ولكن ليس معنى الصعوبة أن نيأس وأن ننصرف إطلاقاً عن هذه الأنواع إلى الأنواع الأخرى الميسرة إلى النفوس ، الأكثر إستجابة للحماهير، يجب أن نتشجع ونقتحم هذه الصعوبة ، ونطور هذا النوع الصعب كما إستطاع (جان أنوى) أن يطور اليوم (بيراندبلو) ويدنو به إلى جماهير أوسع)) (توفيق الحكيم ، مرجع سابق ، 15 – 16) .

4-4-7 **الطيب المهدى وبروتلد بريشت :**

يرى الباحث أن مسرح (برتولد بريخت) القاسم الأعظم فى كل التجارب المسرحية العربية الحديثة، ويعود السبب الأساسى لذلك أن أشكال التراث العربى والأفريقى على السواء ترتكز على عنصر الفرجة ، ويقوم ذلك على علاقات سسيولوجية مشتركة بين المؤدين والمتلقين فى شكل ملحمى ، وهى ثيمة قديمة فى القارتين ، نظام عرض شعبى قديم، حتى أقدم من تعاليم (بريخت) ، وقد يكون هذا الشكل غير موجود فى التراث الأوربى، ولكنه ظهر بفضل مجهودات بريخت حينما أراد أن يطور العلاقة بين الجمهور والخشبة ، على نمط التجريب ، وهو العنصر الوحيد التأريخى والأصيل فى التراث الشرقى ، ولذا كان الأقرب للوجدان الشرقى ، وهو نظام عرض نمطه عاطفى لإثارة الشعور الإثنى، ولكنه يقوم على نظام الحكاية ، ومضامينها الهزل واللهو وجوهرها الحكمة ((لقد أتاحت مميزات التراث تلك لنظرية المسرح الملحمى ، أن تمارس تأثيرها كاملاً فى المحاولات التجريبية العربية)) (سعيد الناجى ، مرجع سابق ، 124) . إحتوت تعاليم (بريخت) الرفض التام للمسرح الأرسطى وقواعده ، وإعتبرها غيرمفيدة للمسرح خاصة بعد ظهور النظرية الماركسية:

((إستن بريخت مجموعة من القواعد الفنية تشمل كل نواحيه (إسلوب التمثيل والديكور وتوظيف الموسيقى .. الخ) وتهدف جميعاً إلى هدم مبدأ الإيهام والتعاطف الأرسطى وإلى التغريب – أى إثارة وعى المتفرج بغرابة واقعه الإجتماعى الذى يعريه العرض على خشبة المسرح وإلى إثارة رغبته فى تغيير هذا الواقع المتناقض الغريب تغييراً جذرياً حتى يستقيم مرة أخرى)) (نهاد صليحة ، مرجع سابق ،167) .

يرى الباحث أن مبادىء (بريخت) خدمت المسرح كثيراً لأنها بالضرورة طورت إسلوب الفنون الشعبية داخل خشبة المسرح فى الوطن العربى، وأصبحت واحدة من الحلول لفن كتابة المسرحية على مستوى الشكل ، ويرى الباحث أن الطيب المهدى إعتمد على إسلوب المسرح الملحمى، لأنه يشخص مواضيعه عبر الأفكار ويحتاج ليقظة المشاهد وعقله ، مثلاً فى مسرحية (ماهو) :

((**ماهو:** الجمهور الكريم .. السلام عليكم ورحمة الله أقدم لكم نفسى .. إسمى (ماهو).. الخ)) (ابوطالب محمد ؟، مر جع سابق ، 80) .

مسرحية (كابوس فنى) ((**الشخص** 1 : هذ الشاب أيها الناس **(** للصالة **)** يقول إنه داعية للتجديد وهذا وهم كبير يقع فيه كثير من شباب هذا الزمن ..)) (المرجع السابق ، 99)

مسرحية (حملة الصخرة) ((**المخرج :** (للصالة) هذا الدور الذى يقوم به هذا الممثل دور أساسى ..الخ)) (المرجع السابق ، 37) .

يرى الباحث أن مسرح الطيب المهدى قام بمزج العديد من التقاليد المسرحية العلمية للتيارات الحديثة، وقد يتنقل فى المسرحية الواحدة ملامساً بعض المدارس طالما أنه يقدم موضوعه على النحو الذى يريده

شأنه شأن (برتولد بريخت) الذى لاينفى التقاليد المسرحية الأخرى بنظريته حتى المسرح الأرسطى، بل يعتبرها مسرح ((ينبغى ألاننسى أبداً أن المسرح اللا أرسطى هو شكل واحد من أشكال المسرح وحسب ، إنه يسعى لرفع شأن أهداف إجتماعية معينة وهو لايدعى الإحتكار ، على قدر مايخص الأمر، المسرح عموماً، إننى أستطيع أن أستخدم كلا المسرحين الأرسطى واللا أرسطى فى بعض الأعمال الإخراجية)) (أريك بنتلى ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، مر جع سابق ،97) .

4-4-8 **الطيب المهدى وقسطنطين إستان سلافسكى :**

درس الطيب المهدى المنهج التمثيلى (إعداد الممثل) للمخرج الروسى (قسطنطين إستان سلافسكى)، فى معهد الموسيقى والمسرح سابقاً وقام بتدريسه لسنوات طوال ، فى نفس المعهد بعد تخرجه وتعينه معيداً ، وقد إستقى (إستان سلافسكى) هذا المنهج من تمارين كان يقوم بها مع الممثلين لأداء أدوارهم ، و ترتكز هذه التعاليم على البناء النفسى لطبيعة الشخصية ، ((إن المنطق الأساسى فى التفكير الفنى عند إستان سلافسكى هو المبداء العضوى الذى يعتبر الطبيعة العضوية مجالاً حقيقياً يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع وقوانينه)) (قسطنطين إستان سلافسكى ، ترجمة شر يف شاكر ، 1977م ، 5) . وهو نفس الشبه بين الطيب المهدى والطبيعة (علاقة التأمل) المسيطرة على ذهنيتة وتظهر فى طريقة كتاباته وجوهرها النفس ، مثلاً فى نهاية مسرحية وأنفرج الستار نجد حوار بين الشاب والصوت يتكامل فيهما المكان والزمان ليعطى المعنى الذى يستهدفه المؤلف ((**الصوت** : مالقدر؟.. **الشاب** : تغير يتجدد فى كل لحظة .. **الصوت** : إلى أين تنظر؟ .. **الشاب** : إلى الجبل ..(يظلم المسرح فجاءة ... ينعكس ضوء من الجبل وراء النافذة فيبدوء أكثر وضوحاً .. يتوافق صوت سقوط على خشبة المسرح مع حركة الضوء فترتفع راية على قمة الجبل) ..)) (ابوطالب محمد ، مرجع سابق ، 31) ، يظهر فى هذا المشهد فعل يقوم به الشاب غير منظور ولكن نعرفه بسؤال الصوت (إلى أين تنظر؟) وهذا وصف لإحساس الشاب ومستواه النفسى وهو ينظر لضوء ينعكس من الجبل مع التكثيف بالإظلام وظهور ضوء نرى فيه الراية مرتفعة كرمز للنصر ، وقد عُرف الطيب المهدى ممثلاً وقارىء للقصص القصيرة فى البرناج الثانى فى الإذاعة السودانية ، وهذا دليل على متعته الشخصية فى الأداء ، فهو يسلك سبيل الواقع النفسى للشخصية وعلاقاتها الزمانية والمكانية المتصورة فى مخيلته وبصدق، ولا يبحث خارجها ((إن التغمص الروحى والخارجى فى رأى (إستان سلافسكى) هى مهمة الممثل الأولى)) (المرجع السابق ، 6) ونجد فى كتابات الطيب المهدى مايشير دائماً للتمثيل وحركات الشخصية ، وهو فى الغالب إيمان منه بالدور الطبيعى للإنسان فى إنفعالاته مع بيئته ، وفى أداء الطيب المهدى المسرحى كما رايته أنا (الباحث) قوة تنبع من داخله وعمق وصدق ، ((لقد كتب إستان سلافسكى فى مذكراته عام 1889م مشيراً إلى توجهه الواقعى هذا فى الفن قائلاً : المسألة كلها إيجاد الطريق الصحيح

، ومن الطبيعى أن الطريق الأصوب هو الذى يقضى بشكل أقرب إلى الصدق وإلى الحياة ، ومن أجل بلوغ هذا لابد من معرفة الصدق وماهى الحياة)) (المرجع السابق ، 7) ، إن حساسية الطيب المهدى نحو الطبيعة كمصدر لأفكاره شكلت صدق رد الفعل عنده فى شكل تاملات فنية وكتابات جوهرها معاناة الإنسان وشقائه مع الوجود الغير معقول ، لذلك كانت شخصيته فى الغالب أفكار ودواخل تتنازع فى الخشبة ، ويرى الباحث أن علاقته بإستان سلافسكى علاقة جذرية وجد فيها الصواب لأفكاره الفنية .

يخلص الباحث فى ختام هذا المبحث:

1/ مسرح الطيب المهدى هو نتاج لخبرات وتراكم شخصى .

2/ مسرح الطيب المهدى مزج لكل التقاليد المسرحية والفلسفية العالمية التى ظهرت بعد الحربين الاولى والثانية .

3/ الطيب المهدى كاتب مسرحى عالمى إختزل داخله التجارب العالمية وأخرجها بمنظور سودانى حديث ، ناقش فيه المجتمع المدنى ومشكلاته النفسية الوجودية .

5-4 المبحث الرابع

(التطبيق)

4-5-1 مسرحية حملة الصخرة :

تدور أحداث المسرحية كلها فى فصل واحد ، ويبدوء فهم الموضوع من البداية عصياً، كما أن المؤلف يحاول وضع المشاهد فى ذهنية خالية تماماً من أى مؤثر عاطفى حتى يلقى عليهم مسألة ما ، شخصية (المخرج) تخاطب الجمهور على طريقة المسرح الملحمى عن روح الفن ويحذر الممثلين الثلاثة من مغبة التحلى بالظاهر، وعليهم الإيمان بأن روح الدراما هى الباقية فينا ، ويوحى بأن ثمة مشكلة ما كونية لأنهم يناجون الآلهة ، وإن الإدراك الحسى لها زايف لأنه ناقص المعرفة (الدراما) ، وينعكس هذا النقص فى شكل رهق للجسم المادى للممثلين ، طالما هناك مجافه للمعرفة ، ويرى الباحث أنها صورة سوريالية مدركة عبر القول ولاتشاهد ، ولكن تُحس عبر إحساس الممثلين ، المرغمين على أداء أدوار يكرهونها لأنها نمطية ورتيبة ولاتحقق ذواتهم:

((**الثلاثة:** (فى إصرار) إذن دعنا نذهب .. **المخرج** : إلى أين؟ .. **الثلاثة:** إلى قبور الأحياء الأموات)) (ابوطالب محمد ، مر جع سابق ، 38) ، ويبداء الموضوع فى شكل حسى وليس عبر قصة تراجيدية كلاسيكية، ونسمع صوت من الخارج يؤكد ماذهب فيه الممثلون الثلاثة :

((**الصوت:** ياأبناء سيزيف .. ياحضرة الأله الصامد (يكررها ممثل4 داخلاً من أعلى الوسط) إحملوا الصخرة عنه ، لاكرهاً بل طوعاً..لا إستمراراً للعذاب بل إستمرار للنضال)) (المر جع سابق، 36).

إعتبر المؤلف سيزيف رمز الصمود ، لأنه يحمل الصخرة حينما تسقط من قمة الجبل ويعيدها مرة اخرى صاعداً هكذا حكم عليه زيوس كبير الألهة ، يومياً عليه القيام بهذا العمل ، ويشبه المؤلف الإنسان بأبناء سيزيف لأنهم ورثوا حمله ويواصلون فى عمله يحملون عبئاً وشقاء يومياً مرغمين وكارهين ، ويرفض (الممثل4) دعوة (المخرج) لأداء درواً فى التمثلية :

((**المخرج** : نريدك أن تشترك معنا فى تمثيلية .. **ممثل4:** إننى أقوم بدورى خير قيام فى تمثيلية هى الأصل .. **الممثلة:** ألا ترى أن للأصل فروعاً، بل أن الفروع هى التى تكون الأصل كما يتكون الكل من الجزء .. **ممثل 4** : لا أرضى لنفسى أن أكون فرعاً .. **المخرج** : ستكون كذلك رضيت أم أبيت لأنك بنفسك قلت منذ قليل أنك تقوم بدور وليس الدور كله فدورك هو فرعاً ايضاً من الأصل الذى تقول.. ولكن إذهب وتابع دورك فى التمثيلية الكبرى ، وهو الذى يدفع بنا نحن لأن نأتى إلى هذا المكان)) (المر جع سابق ، 36) ويخرج ممثل4 ولايظهر إلا فى نهاية المسرحية ، من الحوار يتضح أن (المخرج) يمارس سلطة داخل

الخشبة وأنه يوزع أدوار هى فى الأصل حقيقية ولكن يمقتها الممثلون ويعنى هذا إدراكهم ووعيهم بالدور ولماذا يكرهونها ؟ لأنها مفروضة عليهم ، يوجه (المخرج) الحديث للجمهور موحياً بأنهم يعانون من نفس المشكلة قائلاً :

((هذا الدور الذى يقوم به هذا الممثل دور أساسى .. أهميته كأهمية الأدوار التى تقومون بها أنتم الذين تجلسون الأن دون فعل .. لا داعى لأن أعجل الأمور .. أظن اننا سنفهم بعضنا فى الوقت المناسب))

(المر جع سابق ، 37). (المخرج) يشرك الجمهور فى الموضوع وتبدأ المسرحية بفهم مشترك بين الخشبة والجمهور على شىء غير واضح للجمهور، ولكنه يفهم من صياغ الحوار، ولكن ماهو الموضوع؟ . تنشأ علاقة فى الخشبة بين (هو وهى) غير منطقية من حيث الحوار لأنهما مجبرين على إقامة علاقة زوجية يرفضانها ، يحاول (هو) المبادرة ولكن إدراكه لمابعد العلاقة يخيفه ، (هى) تمارس كبرياء زائف : ((**هى:** سألقنك درس أيها الجاهل المخدوع .**هو:** ياللمهزلة ياللمهزلة)) (المر جع سابق ، 40)

وبعد حركة دائرية يفهم منها شبه إتفاق :

((**هو:** أظن أننا إتفقنا .. **هى:** (بحياء مصطنع) .. أعطنى فرصة للتفكير)) (المر جع سابق ، 40)

يهبط المؤلف بفكرة الإرتباط بين الرجل والمرأة إلى مستوى مفهوم العلاقة التاريخى والأزلى (حواء وآدم) :

((**هو:** (جانباً) لقد أخرجت جدتك جدى من نعيم لو تعلميين عظيم)) (المر جع سابق ، 39)

والتى خطأُها التراجيدى بداية التفكير عند آدم، بتقديم التنازل ليسمع ما بداخل حواء :

((**هو:** (جانبا) من الواضح تماماً الآن أن ألقى بسلاح العقل والموضوعية بعيداً بعيداً .. وأن اتعامل بهذه العواطف الجوفاء ياللتعاسة .. البركة فى الأولاد الذين سأنجب (بحسرة عظيمة) وداعاً أيتها الحياة التى كنت أسعى .. (لها) إننى أرى فيك فتاة أحلامى بالرغم من أننى لم أعرف عنك شيئاً بعد ... فإلى أى حد ياترى قد صدق حدسى (جانباً) ياللمهزلة)) (المر جع سابق ، 40) .

ويدعوالمؤلف الجميع للتكفير عن الأخطاء بالتلبس بالمعرفة (روح الدراما) وشبه مسير الإنسان فى هذا العالم بشقاء (سيزيف) طالما أنه جاهل وناقص المعرفة .

الإنطباع العام للنص ، موضوعه أفكار واشخاص غير معروفين لاتاريخ لهم ، لايلتزمون بأى حوار واضح ثمة غموض لما هو خارج الخشبة (أفكار المؤلف) ونراها فى شكل رموز كلامية ودلالات مكانية (النص الإفتراضى مخرج وممثلون داخل الخشبة) وشخصية (ممثل4) تمثل روح المؤلف تظهر فى أول النص ، ولايستطيع المخرج السيطرة عليها لثباتها على مبدأ واحد، وهو روح الدراما سبيل الإنسان وعليه النضال فى حمل الصخرة طوعاً لاكرهاً ، بل إستمرا لقيمة الإنسان ، ويظهر فى نهاية النص ليلقى كلاماً طويلاً :

((.. المسرح قانون للذين يتبعون القانون .. وهوى للذين يهبون أنفسهم للأهواء .. وتعليم للذين يسيئون التوجه .. وسلطة عليا للذين يعرفون كيف يتوجهون الخ ...)) (المر جع سابق ، 45) .

من الواضح إن المؤلف يشير إلى إنسان اليوم المسخن بالهموم والأسلئة التى لاتنتهى، وعدم الجدوى من العلاقات الإنسانية الجوفاء التى لاتفضى إلى حقيقة ، بإسلوب معقد ممزوج بالفكر يتضمن رسالة ما ، تقود الجميع للتحرر من القيد وكسر رتابة النمط الواقعى بالنضال والإستمرار.

4-5-2 **مسرحية الحلقة** :

عبارة عن ثلاثة مشاهد تمثيلية تدور أحداثها بين سامى وسارة فى شكل حوار، وإختار المؤلف لهذه المسرحية مكان طبيعى جميل وهادىء فيه كل شىء يبدوء طبيعياً وفى غاية الهدو: ((مرتفع صخرى عالى ينحدر عن يميناً ناحية نهر كبير، ويساراً غابة كثيفة)) (الطيب المهدى ، ب ت ، 4) إلا تفكير سامى المثير من وجهة نظر سارة ، التى تشعر بأمان وإحساس جميل:

((هذه لحظات جميلة ورائعة .. أتمنى لو تدوم مدى الحياة .. الخ ...)) (المرجع السابق ، 4)

سارة لاتميل للتفكير و التأمل فى هذا المنظر بقدر ماتحب أن تستمع بجمال هذا المنظر، ولكن سامى شارد الذهن ، فى تفكير عميق فى هدوء هذا المكان ، شىء ما يشغله خلف هذه الطبيعة الساكنة :

((**سامى:** أرجو أن تفكرى قليلاً . تأملى هذا الذى تسمعين.. وهذا الذى ترين أمامك)) (المرجع السابق ،5)

سامى يدعو سارة أن لاتسلم بهذه الحقائق التى أمامها ، عليها أن تبحث عن ما خلفها فما ماتراه ليس كما لاتراه ، وهو تفكير مضطرب بالنسبة لسارة ، وسامى دائم التفكير .. ويبدوء عليه الخوف من الماضى :

((إنى أسمع هذا التيار يتحدث .. إنه يتحدث عن الماضى والحاضر والمستقبل .. وكذلك فإن تفكيرى يعج بداخلى ويتحرك تحرك هذا التيار ويحدثنى أيضا عن الماضى وعن الحاضر والمستقبل، إن تفكيرى يصنع لى الحياة ويحملها كما يحمل هذا التيار الحياة لنا..)) (المرجع السابق ،6) .

يحمل هذا الحوار طريقة تفكير المؤلف ورؤيته الفلسفية للحياة التشكيك فى كل الحقائق وتجريدها إلى مستوى المقاربة بين الشكل والمضمون ، والمرأة عنده قوة عاطفية ومادية لاتهدأ، دائمة الإستهلاك للحياة تنقصها قوة الفكر(الرجل) ، وتنتظر دوماً الخلاص حالما تشعر بالخوف، وهنا ينتهى المشهد الأول بالدخول للكهف وهى تطالب سامى بأن يحميها من الخوف الذى لاتعرف أين هو ولكنها بدأت تحسه وتسأل سامى :

((**سارة** : متى سيأتى القارب ياسامى .. **سامى** : (بكثير من التأثر والعاطفة) سيأتى عند الصباح الباكر ياسارة ..)) (المرجع السابق ،7) .

هى وسيلة للخلاص والأمل فى حياة أخرى لاتخاف فيها لأن سامى نقل لها الخوف من المجهول الذى تجهله ، فيبدأ المشهد الثانى بحلم ترى فيه إن سامى يتركها ويرحل ويوصيها على ما فى أحشائها، ويتخذ ذلك شكل رمزى وسريالى ، جسد الحقيقة التى وضعها فى داخلها بالجنين الذى يجب أن تتجب وتحافظ عليه :

((**سارة :** سأذهب معك ياسامى .. **سامى:** (يلتفت إليها فى سرعة ويخاطبها فى قوة) لا .. كونى حيث ينبغى ان تكونى)) (المرجع السابق ،8) .

يطلب منها البقاء فى مكان لامكان ، مكان نفسى وعليها أن تلتزم الثبات على موقف ومعرفة ، ثم ينفجر الموقف بكلام سامى عن حقيقة الحياة كلحظة صادقة ، وقيمة الحب :

((إنك لو كنت صادقة فى عواطفك نحوى وصادقة فى كل الذى هذا تقولين فإنى سأندم على كل لحظة قضيتها دونك .. ولو كنت كاذبة فيما تقولين فإنى سأندم على كل لحظة قضيتها معك منذ أن تعرفت عليك)) (المرجع السابق ، 9) .

مزيد من الشك حتى فى العلاقة الماضية (التاريخية) بينهما ، ويعبر المؤلف عن جهل الإنسان بالإنسان والخوف الدائم من المجهول الذى يعيش بجانبهم ، تماماً مثل نبات الفطر فى مسرحية أميدية ل (يوجين يونسكو) حيث يكبر وتنبعث منه رائحة نتنة بجانب حياة الزوجين فى غرفة أخرى فيكبر ويملأ المكان ، ويقدح (يوجين يونسكو) فى العلاقة الزوجية التقليدية الواقعية ، وكذلك الطيب المهدى يبث نفس الإحساس فى شكل قيم ، تستيقظ سارة من حلمها بمزيد من الخوف ((**سارة :** ضمنى إلى صدرك)) (المرجع السابق ،11) . وعند الصباح يصل القارب ويصعدان إليه ويوحى سامى بكلام مخيف حينما تحدثه عن المولود القادم :

((**سامى:** (ينظر إليها بعطف شديد) أرجو أن ترعيه رعاية طيبة .. **سارة:** سنرعاه معاً ياسامى)) (المرجع السابق ،12) . ويتركها على القارب مودعاً فى مشهد غريب ، ويختفى داخل الغابة ثم تعلو أصوات الحيوانات وتنتهى المسرحية هكذا. إختار سامى البقاء فى هواجسه التى لاتنتهى، وهى غامضة ومتناقضة وموحشة، ودلالة الدخول للغابة دلالة سوريالية ورمزية ، والمسرحية كلها مسرحية أفكار المكان فيها يحمل صفة الواقعية والرمزية يتوازى مع الحدث ، ولايعرف لماذا هم فى هذا المكان؟ وإلى أين يريدون أن يغادروا ؟ وما هى المخاوف التى يفكر فيها سامى ؟ كلها شفرات ودلالات فى ذهن المؤلف يظن أنه مشتركة بينه والمشاهد، لأنه يعانى من نفس المشكلة ، أو هو يوحى إليه بمسائل فكرية تلامس جزء من حياته ، وبالرغم من أن المؤلف لم يخاطب الجمهور عبر أحد شخصياته كما يفعل فى الغالب على الطريقة الملحمية ، إلا

أنه خاطب عقله ويقظته بتجريده للموضوع ، وأكسبه صفة الغرابة فى شكل جمل حوارية غاية الأهمية للمؤلف ((**سامى:** إنها نهاية الحلقة .. الحلقة التى يجب أن تكتمل لتوضع فى عقد الزمان المتصل))
(المرجع السابق ،9) ، ومن الواضح منذ البداية أن سامى يتبع أحاسيس الموت والغياب ، ولم يغير من مساره ابداً حتى نهاية المسرحية بالذهاب إلى مصيره المجهول ، الذى يفتح الكثير من التأويل فى ذهن المشاهد الذى لايستطيع سوى أن يفكر فقط كما خطط له المؤلف .

4-5-3 **مسرحية بلا عنوان** :

مسرحية تدور أحداثها فى فصل واحد ، وتعالج المسرحية موضوع ثقافى فنى مشكلة النقد الإنطباعى ، وإحجام المثقفين والمتعلمين عن متابعة الحركة المسرحية ، ويرى الباحث أنها تمثل رأى المؤلف فى مبدأ النقد الحديث الذى هو رصد إستهلاكى ، ولا يوازى ضخامة الإنتاج الفنى فكراً ، يزور الناقد الكاتب المريض فى منزله ليحصل منه على لقاء صحفى إعلامى ، بشكل يبتزل فيه المؤلف الفكرة وسطحيتها ، وتقع المسرحية بزمن إفتراضى داخل المؤلف ويصور فيه الأحداث كما يرى حقيقتها فى مسرحية يحاول كتابتها تقاطع مسرحية أخرى تدور أمامه ولكن بمعانى غير التى فى رأسه ، فالناقد الذى يزوره الأن هو نفسه الذى كان معه فى الليل كأحد شخوص المسرحية ، ومعه طبيب ومهندس وفعلا يتحقق هذا فيعود الناقد ومعه طبيب لمعالجة الكاتب :

((**الزوجة:** تزكرت الان قد جاءنى هذا الصباح شخص قال إنه ناقد .. **الكاتب:** (ينتفض مدهوشاً ويلتفت لها) ناقد؟! .. **الزوجة** : نعم و.. **الكاتب:** (يتحرك باحثاً) وأين هو الأن ؟! .. **الزوجة:** لقد ذهب وقال أنه سيعود ومعه طبيب .. **الكاتب:** (بدهشة ومندفعاً نحوها) طبيب ؟! .. الزوجة: (فزعة منه) نعم .. **الكاتب:** إنهما من الشخصيات التى كانت تحاورنى ليلة أمس .. أين هما الأن))(ابوطالب محمد ، مرجع سابق ،69) .

وتبداء الأحداث تتدور فى الخشبة مشابهة ، مادار فى ذهن الكاتب ، الذى يسأل الطبيب أسئلة ينتظر إجابتها على نحو ما، حينما يهم بسؤال الطبيب والناقد عن بعض الأسئلة :

((**الناقد:** الحقيقة أنا قد سمعت عنك ، وأمس سمعت أنك تنوى القيام برحلة فجئت لكى .. أفوز ب.. **الكاتب:** دعك من رحلتى هل قرأت لى شيئاً ؟ .. **الناقد:** الواقع أنا .. فى الحقيقة .. **الكاتب:** أسف لهذا السؤال .. يبدوء أنه محرج لحد ما .. لكن قل هل تعرف المهندس الذى بنى المسرح الذى نعمل فيه أظن ان إسمه محجوب .. **الطبيب:** محجوب الكلس .. **الكاتب:** أظن ذلك .. **الطبيب:** إنه صديقى بل إننا نسكن الأن فى بيت واحد .. **الكاتب:** لماذا ياترى تسكنا مع بعضكما؟ **الطبيب:** الواقع أننا لسنا وحدنا بل معنا أخرون أحدهم أستاذ وأخر محام .. وأخر هنا فى أحد البنوك .. **الكاتب:** هل بينكم طالب و رجل أعمال مثقف.. **الطبيب:** لا هذان لايسكنان معنا ولكنهما صديقان حميمان للميز وياتيان للسهر معنا .. **الكاتب:**

(ينفجر ضاحكاً) هذا حديث عجيب فعلاً فالمسرحية تكاد تكون قد إكتملت .. **الطبيب:** أية مسرحية ؟.. **الكاتب:** أظن أنكم تسكنون مع بعضكم لأن ميولكم ورغباتكم متفقة .. **الطبيب:** بالضبط ، وهذا هو أهم ماجمعنا **الكاتب:** أكيد هى السمة الأساسية التى تجمع الشلليات الحالية بين المثقفين والمتعلمين .. إسمح لى أن أقول إن ما يجمعكم ليس بهدف فكرى محدد إنما رغبات وميول وتشابه فى الأذواق العامة))
(المرجع السابق ، 73 – 74) .

ويشير المؤلف الطيب المهدى لحقيقة هذه المجموعة (الشلة) المثقفة والمتعلمة وإحجامها عن المسرح ووضعهم فى مكان واحد، بدليل أنهم يسكنون معاً ، أى أنهم على سواء معرفياً ، ويتواصل الحوار حتى يعلن الكاتب موجهاً حديثه للناقد بعد أن إكتشف سطحيته :

((**الكاتب:** (ضاحكاً) الأن إكتملت شخصيتك .. **الناقد:** ماذا .. **الكاتب:** أقصد شخصية الناقد المدعى فى مسرحيتى ..)) (المرجع السابق ، 75) .

وفى نهاية المسرحية يعلن الكاتب عن إنتهاء كتابة المسرحية ويشكرهما على الزيارة ولكن يفاجئه الناقد عن إسم المسرحية فينفجر الكاتب ضاحكاً: ((إنها مسرحية بلا عنوان)) (المرجع السابق ، 76) .

من أهم السمات العبثية فى هذه المسرحية ، دور المرأة القصير(شكلاً ومضموناً) ، وتميل إلى الكأبة والحزن ، ولاتشترك فى صناعة الأحداث ، بل هى أحد المظاهر التى تتأثر بالواقع اللامعقول ، ثم لازروة فى هذه المسرحية ، ولكنها تحتوى على مفاجأت ، يكتشفها المشاهد علاقات غريبة كما عناها المؤلف الطيب المهدى ، تتمثل فى قدرة شخصية الكاتب على التنبوء وإستدراك التكرار الذى عناه (ألفريد جارى) فى الواقع ، وقرأتُه من خلال مسرحيته التى يؤلفها عن شخصيات (الطبيب، الناقد،المهندس، المحام، طالب، الخ ..) ، الأشخاص نكرة لاتاريخ لهم على الخشبة فئات عادية ، يمثلون الطبقة المهمة والمستنيرة فى المجتمع ، وتحكمها علاقات برجماتية وشكلية ، وليست علاقات فكرية أصيلة مسنودة بدوافع ذات أثر إجتماعى أعمق مما هم عليه ، وهى بعيدة كل البعد عن أهم مظاهر المجتعات الراقية والمتطورة (المسرح) ، والحوار لايفضى إلى شىء مهم ، بل ثرثرة دائرية وأسئلة ليست ذات قيمة ، ويرتكز الموضوع الأساسى للمسرحية على شخصية (المؤلف) الذى يرى العالم حوله عديم الجدوى ،لأنه بلاعنوان (هدف).

4-5-4 جدول السمات العامة لمسرح الطيب المهدى

الرقم	المادة	الوصف	الملحوظات
1	الموضوع	واقعى بسيط وقد يكون لاموضوع	قصة قصيرة جداً ذات مضمون فلسفى
2	الشخصيات	نكرة وتتمثل بأوصاف(العابر، الناقد، أخر، الكاتب ، هو، هى ،1، 2، 3 الخ ..)	لاتاريخ لها
3	المرأة	حزينة، تميل إلى الكابة ، مسلوبة الإرادة	
4	الزمان	أحياناً يأخذا صفة رمزية تتقاطع مع فكرة النص ، حيث يستعير منها دلالة أو رمز	مثلاً خروج الشمس ، يلائم الموقف أو يعبر عنه، و الليل يعنى عتامة المشهد
5	المكان	واقعى مبسط يعبر عن مكان الحدث ، ويشمل دلالات طبيعية تعبر برمزية عن الحدث	منزل ، مكتبة ، منظر عام ، جبل ، غابة
6	الفكرة	فلسفية ومجردة ، عميقة تحتوى على مضامين يريدها المؤلف ، ولاتنبع من وحى النص ، بل تسيطر عليه منذ البداية	الأفكار عند المؤلف تاتى قبل النص ، وقد تكون أحد دوافع كتابة النص
7	لغة الصمت	تعنى قول ما ، أوتمهيد لمعنى قادم يريد المؤلف أن يمهد له ، وهو أساسى فى كل مسرحيات المؤلف	ترتبط أحياناً بالممثل كإرشادات أدائية
8	الحوار	قصيرمغتضب فى شكل سؤال وجواب ، طويل يحتوى على جمل فلسفية وفى العادة يكون فى نهاية المسرحية	
9	الزروة	لا زروة ، أو يبدأ النص من زروته ، ويستمر فى التصاعد أو يهبط ثم يرتفع	
10	الديكور	واقعى مبسط ، فيه دلالات طبيعية	
11	الأزياء	واقعية	لم يضمن المؤلف اى إرشادات للأزياء
12	الإكسسوار	واقعية وأحياناً تأخذ ملامح سريالية	
13	السيمائية	صورة يرسمها المؤلف ، تتكامل مع العناصر الأخرى للمشهد المسرحى، أهميتها مثل أهمية الممثل والحوار	

الفصل الخامس

الختام

5-1 المقابلات الشخصية :

فى هذا الملحق يقدم الباحث المقابلات مع بعض معاصرى الأستاذ الطيب المهدى من زملائه وتلامذته ، ويدلل بذلك على مابعض ماتوصل إليه من نتائج . وكانت نقاطنا التى تناولناها كالأتى :

* مسرح الطيب المهدى مسرح فكرى .
* الطيب المهدى عبارة عن مزج من التقاليد الفلسفية التى ظهرت فى بعض تيارات المسرح فيما بعد الحربين الأولى والثانية فى أوربا .
* الطيب المهدى كمكون فنى ، (المؤثرات والمرجعية) .
* هل مسرح الطيب المهدى جماهيرى أم نخبوى .
* علاقة الطيب المهدى بمنهج إستان سلافسكى التمثيلى .
* الطيب المهدى كاتب عالمى

5 – 2 المقابلة الأولى :

البروفيسر سعد يوسف : (خريج معهد الموسيقى والمسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياً، عام 1977م، وأحد طلبته ، وإستاذ الإخراج بالكلية سابقاً ، وأحدالذين قاموا بإخراج أحد أعماله)

لايستطيع الطيب المهدى الفكاك من كتابة العبث ، لأنه ببساطة يمثل محيطه المعرفى الممزوج بالصوفية والخيال الجامح ، وخاصة بعد بعثته إلى فرنسا حيث كان التيار العبثى فى أوخره ، وكتب هناك بالفرنسية مسرحية نال على إثرها جائزة فى المانيا ، والطيب المهدى كان معلماً تخرج من بخت الرضا والمعلم يتم تدريبه على أداء كل الوظائف ليوصلها لتلاميذه ، وهذا مكنه من تغمص الكثير من الأدوار فهو عازف عود ومغنى جيد وقارىء للقران بصوت شجى مكنه من قراءة القصص القصيرة فى إذاعة ام درمان البرنامج الثانى ، وكانت علاقته بمنهج إستان سلافسكى الذى درسه وكان يدرسه ، الأثر الكبير فى جودة أداءه التمثيلى ، وهذا مرجعه الصوفية التى نشأ وترعرع فيها ، والتى سبرت أغواره وعمق الإحساس ، وليس من الغريب أن يتجه مسرحه إلى الفكر والإنسان كوجود . وقد يكون مسرحه غير جماهيرى ولكن يوما سيكون مهماً للسودان .

5 – 3 المقابلة الثانية :

الاستاذ محمد عبد الرحيم قرنى : (خريج معهد الموسيقى والمسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياً 1979م – 1980م ، وأحد تلامذته والذين عملوا معه فى التمثيل ، ممثل ومخرج محترف – رئيس قسم الدراما بقصر الشباب والأطفال سابقاً) .

الثقافة الصوفية التى تميز بها الأستاذ الطيب المهدى جعلته مميز فى الغناء والعزف على العود فقد كان مادحاً ، فأتقن العزف على العود مما سهل له أداء دور فى مسرحية زواج السمر تأليف البروفيسر عبدالله الطيب إخراج الأستاذ فتح الرحمن عبدالعزيز كمغنى ، كما أنه ماهراً فى فن التمثيل يمتاز بخصوصية الأداء ، وتمكن أيضا من دراسة منهج (إستان سلافسكى) التمثيلى وإتقانه طالباً و أستاذ ، بعد أن إلتحق بمعهد الموسيقى والمسرح ويواصل كمعلم ، ثم لاننسى بعثته لفرنسا وهى فى تقديرى من أهم فترات حياته ، حيث كانت فرنسا الحاضن الفنى لحركات المسرح الحديث والطليعى مابعد الحربين الأولى والثانية ، وهناك زاوج بين معارفه الصوفية والعلمية الأوربية ، ويخرج بنسق يعبر عن إذدواجية معرفية فنية بلونية خاصة ، مكنته من مقاربة فنية مميزة نتاجها حصوله على جائزة الدول الفرانكوفونية فى المانيا للمبدعين الشباب عن تأليف عمل (النداء او لعبة الموت) كقصة قصيرة ثم قام بتحويله لعمل مسرحى بالفرنسية ، وفى هذا دليل على إستيعابه أساليب الكتاب الحديثة ، ويظن الأستاذ قرنى، أنه بنفس القدر كتب بالعربية وفى إعتباره تلك المقاربات والمزج بين علومه التى كسبها ولذلك جاء النتاج مختلفاً وقد يكون غريباً عن السائد المعرفى المسرحى ، وهنا تكمن إضافة الطيب المهدى القيمة ، وقد إستفاد جداً من منهج (إستان سلافسكى) التمثيلى فى الكتابة بإشارات تمثيلية نجدها بين ثنايا كتابته للمسرحية فى إشارات واضحة لإنفعالات الممثلين .

كتابات الطيب المهدى المسرحية هى طريقة تفكيره فى الحياة وتمثل سلوكه العلمى ، وهذا ماجعله نخبوياً ذاتياً مفرط فى المدرسة التعبيرية أحياناً فقد كان يخاطب مطلق الإنسان ومأذقه الوجودى ، وهنا تظهر تجلياته الصوفية والسريالية والتعبيرية والعبثية ، فهو يناظر هذه المذاهب بإهتمام ، وسيكون مسرحه مهماً للثقافة المسرحية فى السودان متى ما إرتفع الحس الثقافى المعرفى لأنه يحتاج لمعرفة وتذوق عالى ، وأعتبره أحد الكتاب العالميين .

5 – 4 المقابلة الثالثة :

أستاذ مشارك عادل حربى :

(خريج أكاديمية الفنون بالقاهرة ، المعهد للفنون المسرحية عام 1982م ، أستاذ بكلية الموسيقى الدراما)

هناك اربعة مكونات أساسية فى شخصية الطيب المهدى الفنية :

1/ نشأته الصوفية التى شكلت وجدانه الفنى وميزته بالعمق الفكرى والتأمل وكان مقرىء للقرأن ومادح ، مما جعله مغنياً وعازف للعود بارعاً وممثلاً غزير الحس فهو سليل الشيخ محمد محمد الخير أستاذ محمد احمد المهدى .

2/ معهد الموسيقى والمسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياًحيث سبق علومه الصوفية بالعلم والمعرفة الحديثة .

3/ بعثته لفرنسا، و كانت مهد لأغلب العلوم المسرحية التجريبية الحديثة فى العالم (العبث ، التعبيرية ، السيمائية لرولان بارت ، السريالية الدادية، الرمزية) .

4/ البعد الفكرى حيث يتميز بنزعة التمرد ومفاهيم الثورة قريب من الفكر الإشتراكى .

ومن أعلاه نتبين هذا المزج الذى أعتبره ثراء قد أحيا شخصيته الفنية ، فالجانب الفكرى جزء من مكونات مسرحه فمثلاً مسرحية الحلقة مثلاً بها المكون الصوفى غالب ، أما مسرحية الدرس تجد فيها المنطق العبثى بارز ، وهكذا تستطيع أن تبحث عن الطيب المهدى فى كل مسرحياته فكل واحدة تعبرعن أحد مكوناته ، ويمكن أن نعتبر هذا المزج يضيف لمسرح الطيب المهدى الشخصية الفنية ، فمثلاً كان الطيب المهدى مفتوناً بمنهج (إستان سلافسكى) التمثيلى ، ووجد فى فرنسا أن هناك من طور هذا المنهج وهناك من عارضه ، وأفاده هذا التعارض فى إبتداع تدريسه داخل كلية الموسيقى والدراسة ، بالرغم أنه مشحون بمفهوم تيار العبث المسرحى ، وعبثية الطيب المهدى بها المنطق بحساب مرجعيته العقائدية وخصوصية السودان ، فالعبث كتيار لايمكن تطبيقه هكذا بكل فلسفته لأنه يتعارض مع المكونات البئية والفكرية الأخرى فمثلاً فى إنجلترا مجتمع متماسك يؤمن الفرد داخل الأسرة ، ولكن ظهر هارلود بنتر تلميذ (صامويل بيكيت) كعبثى ينطلق من الثقافة الإنجليزية التى سيطرت على العبث ولم يسيطر عليها العبث ، فكتب بنتر عن الأسرة والخيانة النفسية للأخطاء كعبث فى مجتمع وفرد كنقطة سوداء ، ولذلك عبثية الطيب المهدى يسندها المكون الثقافى والعقائدى بأهمية وجود الفرد، وعلاقته ب(إستان سلافسكى) ظهرت جلياً فى أخر تجاربه فى عرض قراءة القران الكريم بطريقة ستانسلافسكية روائية ما أسميه قراءة متقدمة بمنطق الإختلاف عن رواية القرأن بالطرق التقليدية وليس بمنطق التميز ، وكان هذا فى المركز الفرنسى بالخرطوم ، وتغمص فيها النصوص القرأنية كصور معاشة يراها هو، والطيب المهدى عمل بسيمولوجيا العرض المسرحى ، وضَمن الإشارة وحركة الممثل وصمته داخل النص المسرحى المكتوب لأنه يكتب بطريقة تمثيلية بحته وقد لاحظت ذلك فى حضوره لبروفات أعماله من إخراجى ، وكان يظهر إهتمامه بالتمثيل ويوجهنى بضرورة إجادة تلك الإنفعالات للممثلين وكان يمثل بوجهه من مقعده مع الممثلين ، ولا أنسى انه كان معلم درس فى بخت الرضاء لذا تظهر توجيهاته التعليمية داخل مسرحياته .

عبر شخوص تمثل وجهة نظره ، وقد تكون هذه النقطة ابعدت مسرحه من الجماهيرية وحبيس نوعاً ما للمنابر النخبوية ، ولكنه فى المقابل مسرحى عالمى .

5 – 5 المقابلة الرابعة :

الدكتور اليسع حسن أحمد : (خريج معهد الموسيقى والمسرح سابقاً كلية الموسيقى والدراما حالياً، تاريخ التخرج 1994م 1995م قسم النقد والدراسات ، دكتوراة ، وأحد طلبة الأستاذ الطيب المهدى ، وأستاذ النقد بكلية الموسيقى والدراما) .

مسرحه حديث أقرب للفكر التجريدى فى المسرح الواقعى ، وشخصياته رمزية بمزج صوفى ورؤية مادية ناتجة من المنشأ وتعاليم الغرب ، يكتب روحه وكأنما الشخوص ترتحل إليه ويعيد إنتاجها وفق منظومته السيمائية ، والطيب المهدى يحلق فى عوالم الرؤى و الأحلام ، وبالتالى قطاع كبير لم يتوصل إليه ونصوصه ليست جماهيرية ، ويصعب إخراج أعماله لأنها مشحونة بخصوصية ودلالات وفكر قد لايتفق الكثير معه . ممكن القول أنه كاتب عالمى بإعتبارات تطور الفنون المسرحية العالمية وتسلق أفكار الطيب المهدى مصافها ، وما نيله لجائزة المبدعين الشباب فى المانيا إلا دليل على الرقى والتميز على الشباب العالمى ، والطيب المهدى عاش ممثل ومات ممثل حتى فى حياته العادية كان مشحون بالهدوء والصمت والترقب للحركة كان قليل الكلام كثير التفكير وهذا لإعتناقه تعاليم (إستان سلافسكى) العملية للممثل (إعداد الممثل) فقد كان مدرساً لمنهجه العملى .

5- 6 الملاحظة :

لاحظ الباحث من خلال بحثه ، أن تجربة مسرح العبث ملخص لتجربة طويلة للمسرح فى الغرب ، ولكنها مرحلة التصحيح لمساره القيمى من حيث الوظيفة الإجتماعية ، نبعت من داخله كنتيجة حتمية وتتطور طبيعى لوظيفته ، بحسبان المجتمع نفسه وإنحرافه عن العدالة والقيم الإنسانية ، وبدلاً عن ذلك نمو المادة التى طغت على كل المعاملات المجتمعية وإنحسار المرجعية العقائدية (الدين، العرف، التقاليد، الحضارة ، الخ ..) وهو حركة تجديد ظهرت على مستوى الفكر متأملة الوضع الإنسانى ، ثم تحولت إلى ردة فعل فإنعكست فى شكل الفنون المادية (مسرح، موسيقى، فنون تشكيلية، شعر) ومضمونها الفكر بدلاً على العاطفة التأثيرية ، وكانت بمثابة الصدمة فى البداية ولكنها تتطورت وصارت تعبر عن المرحلة بالفكر مقابل الواقع المادى المتوحش ، وإذا إعتبرناه تجريب بمفهوم التجديد الإستراتيجى الذى أحدثه فى جسم المسرحية الغربية ، فإن التجريب ضمن لمسار المسرح فى الغرب الصمود عبر القرون الطويلة ومازالت تمحنه كل أسباب الإمتداد والإندهار، بداية من إضافة (إيسخلوس) ممثل ثانى إلى رئيس الجوقة ، ثم (سوفوكليس) الذى أضاف ممثل ثالث ومهد لحوارية وأحداث داخل الخشبة وقلص الأغانى والأناشيد. وفى المقابل كان الشرق (العربى) بحضارته الروحية يفتقد لمثل هذا الفن وتجربته الطويلة ، منذ بدايته كان إستلهاماً ومحاكاة وتقليد ، ثم وثب فجاءة نحو التأصيل ومحاولة إيجاد الوظيفة الإجتماعية لهذا الفن . فاصبح التجريب من أجل محاولة إيجاد هوية ومسلك منهجى إستراتيجى ، وسلك ايضاً سبيل أخر يتمثل فى ردة فعل المثقف المسرحى العربى وتفاعله السياسى الإجتماعى (النضال والقومية العربية) ، و المثقف العربى يختبىء خلف الثقافة الاخرى (الغربية) لأنها تعبر عنه أكثر من الثقافة الرسمية (السياسية) التى ينتمىء لها ، فتحول لمعادى ومقاوم بأسس فلسفية غربية ، وأضاف لنفسه أعباء جديدة مع عبء عكس الثقافة المحلية بإشراقاتها الشعبية وهموم تطويرها ، وهنا ظهر الجدار العازل للخطاب الفنى من الناحية الرسمية (منابر الدولة).

والملاحظة الأساسية التى تقودنا إلى مرتكز البحث أمران :

الأول : وجد التجريبيين المسرحيين فى الوطن العربى أنفسهم أمام مسرح عربى منقول من الغرب شكلاً ومضموناً فى بادىء الأمر (تجربة مارون النقاش، وخليل القباتى، ويعقوب صنوع) وكانت تشكل مظهراً من مظاهر التقدم والنهوض ، وكان هذا المنحى حائر و ضعيف لأنه وقع فى مشكلة الهوية (بين الذات والأخر) ((وعى الذات فى الأيدولوجيا العربية إذا كان بادىء بدء وعياً للغرب فإنه كان أيضاً وعياً للماضى)) (العروى عبدالله ، مرجع سابق ، 74) ويشير العروى للماضى بوصفه لايشكل قوام للتجربة الجديدة ، فى ظروف

تأريخية صعبة إصطدم فيها العرب بحضارة جديدة وحديثة هجمت بجيوشها وصناعتها وأشكالها الفنية ، وقد كان صعباً ميلاد آولى للمسرح خارج هذا الوعى .

الثانى: مسرح غربى متطور ومتعدد الإتجاهات والتيارات التجريبية ، التى تنامت وإمتلكت كل المقومات التى تدفع به ، لتأسيس حداثة مسرحية تتجاوز التراكم السابق ، وتبحث عن خصوصية ، تنقذ المسرح فى الوطن العربى من إلتباساته بالفنون الجديدة ، ولكنه عانى من العزلة الرسمية والإجتماعية .

ولعل المسار الثانى هو مقصد البحث ، فقد سلك سبيل البحث عن مسرح دون إيجاد خصوصية وهوية ، وإعتمد على الذات ومدى ثقافتها وبذلك تحللت من مفهوم التأصيل والبواعث الأخرى (إستلهام التاريخ والثقافة الشعبية) ، وخير مثال فى السودان الأستاذ (الطيب المهدى) الذى تأثر تأثير كامل بشكل المسرح الغربى الحديث ، وتأثر بتجربة توفيق الحكيم (المسرح الذهنى) ، ولكنه أضاف عوامل جديدة لمسرحياته تميزه عن تلك التجارب على نحو طفيف (العناصر السيمائية) التى تسيطر على الخشبة ، مثلها مثل الحوار والممثل ، إستخدم المكان والزمان والإكسسوار والمناظر الطبيعية كمحيط لمسرحياته .

5- 7 **التطبيق** :

لاحظ الباحث من خلال مبحثه لمسرح (الطيب المهدى) إعتماده على الفكرة بشكل جوهرى ، أكثر من النص ، حيث تقود الأولى الثانية ، وتسيطر على المسرحية ، وتتضمن دائماً رؤيته الذاتية (الفلسفية) للأحداث والدليل على ذلك شخصياته النكرة حيث يسميها بأوصاف (العابر، الغريب،هو،هى ،ابو جريدة، الخ ..) وهى تقوم بأدوار ثانوية ، متكاملة مع العناصر الأخرى (الديكور، الإضاءة الزمان، والمكان ،الخ..) ، وحتى الحوار يخدم الفكرة أكثر من الحوار كدوافع وأسباب نفسية ، فنجد أحياناً يحدث إنفعال مفاجىء غير منطقى ولكن الفكرة تستوجب السياق الإفتراضى للنص، وجوهره غربة الإنسان ووجوده فى كون يناصبه العداء ، يسلبه وجوده المعنوى ، ويضع الشخصيات فى صراع دائم يخلو من المنطق والتبرير مع محيط وجودها المادى والمعنوى ، بإستسلامها فى قنوط ويأس ومقاومة فكرية ، ودائما ما نلاحظ فى نهايات مسرحياته عدم الجدوى ، التى تسيطر على الفكرة فى مسار نضالها فى صياغها الموضوعى داخل النص ، ويشكك فى كل الخبرات التى يكتسبها الإنسان مهما بالغ فى فلسفة قيمتها ونفعها ، لا تغير شىء فى إنتظار خلاص لايجىء ، وأحياناً ضلال ، والحوار عنده غايته وهم يخدع به الإنسان نفسه ، غير قادر على إحداث التواصل مع الأخر ، بل اللغة كلها عبارة عن مكتسب برجوازى نفعى لاتعبر عن الإنسان ، ودائماً إنسانه شارد فى هروب مستمر من الحدث ، بإحساس مآسوى أسود ، ومسرحه كتلة صورة شعرية متكاملة ولكن متجسدة كل عنصر يدفع الأخر نحو المعانى المصودة .

5- 8 **النتائج** :

سعى الباحث لإثبات أو نفى الفرضيات الأتية **:**

أولاً:

قوة الثقافه الروحيه وإمكانياتها فى التفاعل مع الثقافات الماديه وذلك بتلمس ذاتها الميتافيزيقى وسهولة إدراكها لعناصر الجمال فيها المتمثل فى المتناقضات المتجادله لتمييز الحقيقه وهى ثيمه تأمليه ويمكننا أن نقول الثقافه الروحيه تتأمل الثقافه المادية .

توصل الباحث إلى الأتى :

إن الثقافة الروحية أشمل على مستوى الإدراك المعرفى من الثقافة المادية ، لأنها مصدر إلهام للكثير من التصورات ، ومصادرها الخيال ، على عكس الثقافة المادية التى تستمد فرضياتها من الواقع المادى ، وتحاول أن تجد له تفسير فى عوالم مجهولة ، وتبعاً لذلك فإن وضوح مفهوم أو تصور من التصورات ، لايعنى فقط القدرة على فصل محمولاته ، ولكن أيضاً يعنى أمكانية تحليل هذه المحمولات حتى لو كانت مجردة ، حتى نصل إلى معرفة حسية وإدراك للمفاهيم بشكل جلى، وإلا أصبح بذلك غامضاً وبلا معنى ووظيفة ، وبذلك تكون قوة المنطق الروحى أقدر على الوصول لحلول تكاد تكون معدومة بالنسبة للمنطق المادى ، ولاتثير المتناقضات جدلاً فى جسم الثقافة الروحية لقدرتها على تميز الحقائق وفق المرجعيات العقائدية والسسيولوجية والحضارية ، والعلم فى الثقافة المادية هو إدراك حسى ثم تجربة ثم علم ومعرفة ، مصادره مباشرة من الظواهر الكونية والطبيعية ، على عكس الثقافة الروحية التى تعتبر العلم أزلى وموجود ولكن الإنسان تتدنى فى المعرفة ، وما حياته إلى ركض نحو الإكتشاف بثيمة التجربة والتأمل.

ثانياً:

مسرح العبث بمفهومه الفلسفى ليس ضروره فنيه للمسرح فى الوطن العربى والمسرح فى السودان إنما هو وسيله لتطوير شكل ومضمون المسرحيه العربيه والسودانيه .

توصل الباحث للأتى :

يعتبر الباحث أن المفهوم الفلسفى لمسرح العبث ماهو إلا معرفة علمية وتجربة تستحق الوقوف عليها ، ولكنها ليست بالضرورة أن تنتقل بمحمولاتها (إرثها) الإجتماعى والسياسى والإقتصادى لاى مكان، بقدر ما تتمثل كمنطق لموضوعات جديدة وشكل لامعقولى أخر، كتجربة توفيق الحكيم فى الظواهر الفنية الشعبية ، وإعتبرها مليئة باللامعقول لأنها تحتوى الأحلام والتصورات فوق الواقع ، وهو أدب شرقى قديم ، وتبعاً لذلك إن السودان بعمقه الأفريقى ، وبعده السياسى العربى، ثرى بإلتقاء الثقافات الروحية والطبيعية ، وجسمه البيلوغرافى ملىء بالتعدد والإختلاف شكلاً ومضموناً ، ويرى الباحث أن مسرح العبث كمسرح

للأفكار، يتفق تماماً مع ثيمة تأمل هذه الثقافات ويسهل عبء جدلها كوسيلة فنية فى خطاب مسرحى ، لأنه يهبط بالأفكار لمستوى التجريد أو مأهيتها وهذا ماتحتاجه الثقافات الإثنية، لفك شفرتها الدلالية وإدخالها فى منظومة المسرح مع الأفكار الأخرى . إذن المسرح العبثى هو أحد السبل كضرورة علمية لتطوير كتابة المسرحية السودانية من ناحية الشكل .

ثالثاً:

تطلعات المثقف العربى والسودانى فى تغيير مخلفات الراهن السياسى .

يرى الباحث إن تسمية توفيق الحكيم (اللامعقول) كمرادف لكلمة (العبث) يعتبر إتجاه لبحث المنظومة الدلالية العربية عن وجود معنى ومفهوم واضح وملائم للبيئة العربية لكلمة (عبث) ، وهو بداية التوظيف داخل المنظومة العربية ، لأن المسرح يأخذ شكلاً جديداً ، ويغطى على ثغرة التأصيل ، وأحد المحاولات الجيدة ، وهو أشبه بمحاولات السودانيين المثقفين المسرحين ، فى التجربة المسرحية داخل الثقافة السودانية الرسمية والشعبية ، وهذا الطموح بدأ من دخول المستعمر ومقاومته حتى خرج بفعل النضال وكان المسرح أحد أدوات المقاومة ، وإستمر هذا الدور تاريخياً إلى يومنا هذا يستمد المسرح منه مشروعيته كمشروع مقاوم للسياسة الإجتماعية ، ودولة المدينة الظالمة ، بداية من مسرح الأندية مروراً بمرحلة مفهوم التجريب المسرحى (المعهد للموسقى والمسرح سابقاً، كلية الموسيقى واالدراما حالياً). ويرى الباحث أن المسرح السودانى شانه شأن التجارب المسرحية فى الوطن العربى ، سعى إضافةً إلى مهمة التأصيل (الهوية) إلى التغيير الإجتماعى والسياسى ومجارة العلم المسرحى فى آنٍ واحد، مما باعد الخطوات ، فإنه لم يصبر على مشاريعه حتى تجد التراكم ، ويخلص لنتائج على مستوى الإستجابة ، ومن ثم يسعى للقضايا النوعية ، لأنه كلما تنامت دولة الإنسان السياسية والثقافية والتكنولوجية ، هبطت القيم الإنسانية ، وحتمت الجدل بين الواقع واللاواقع . وهذا طور بالضرورة قدرة الكتابة المسرحية وشحذها بإسلوب الرمز والإيحاء مما اكسبهاعمق فنى وعلمى ، وأضاف لها شرعية إجتماعية للمقاومة من أجل الحرية ، وبذا ينعكس إحساس التعبير العبقرى على الثورة ضد الظلم والفساد ، ولكنه عزلها عن محيطها التداولى الثقافى وذلك لإعتمادها على لغة فنية بعيدة عن الواقع .

راابعاً:

مسرح الطيب المهدى مسرح عالمى

يرى الباحث أن مسرح الطيب المهدى بخصوصيته الشديدة إستطاع أن ينفلت ويتخطى الحدود الزمانية و المكانية ، لأنه مزج العديد من المفاهيم العالمية الفلسفية وإستطاع أن يقارب بينها وبين المكونات الثقافية السودانية (الصوفية) ، وبرع فى تناول المواضيع بتجريد الأفكار والهبوط بها لمستوى الحقيقة كما

يراها هو ، وزاوج بين مجموعة من التيارات المسرحية وأضاف المنطق للعمل مبتعداً من المسرحيات العبثية المجردة من الموضوع ، حيث تناول الإنسان كحالة نفسية مرتدة على الخشبة بدوافع وجودية جوهرية فى شكل يبدوء سريالى وغير معقول من خلال صناعة المشهد الدلالى المكانى والزمانى الملىء بالإشارات والرمز الذى يشير لحالة خفية يستهدفها الكاتب ، وبذا يستطيع أن يخاطب المتلقى فى اى مكان وزمان .

وعليه يرى الباحث إثبات الفرضيات الاربعة

5- 9 **التوصيات** :

يوصى الباحث :

1/ إستمرار نوعية هذا المبحث للكشف على المذيد من التماسات الغربية والأخرى فى جسم الثقافة المسرحية فى السودان .

1/ مزيد من التجارب العلمية والنظرية فى مجال مقاربة الفلسفات المادية والروحية .

2/ الحوار الثقافى بين الإثنيات المتعددة ومحاولة فك شفرتها السسيولوجيه .

3/ ثقافة السلام هى واحدة من الدلالات والرمزيات فى تعاظم الأمم ورقى فنونها .

4/ الحوار الديمقراطى بين الفنون والسياسة .

5/ الإعتراف بالمسرح كواحد من أهم الوسائل لرتق النسيج الإجتماعى فى بلد متعدد الثقافات كالسودان واحد أدوات الدولة الرسمية ، من خلال تقديم الأوراق والبحوث العلمية بغرض وضع إستراتيجية لتوظيفه.

6/ إستمرار الدراسة أكثر فى مسرح الأستاذ الطيب المهدى .

5- 10 **الخاتمة** :

مسرح العبث إسم إطلق على مجموعة من الأفكار المسرحية قد تبدوء متباينة وقد تبدوء متقاربة، مزج من المعقول واللامعقول ، مزاوجة بين التناقضات ، المضحك والمبكى ، الرقة والفظاظة ، الرحمة والقسوة ، المحزن والمفرح ، وجود فى آنٍ واحد ، فى كل مكان وزمان تسيطر الأزمة الإنسانية بين الوعى (الأيدلوجيا ، العلم ، الأسطورة ، العقيدة ، العرف ، التقاليد الخ ..) واللاوعى (الحلم ، الكوابيس، الخيال ، المسكوت عنه الخ ..) على العقل ، حينما يختل الميزان فيفرط أحدهما على الأخر يحدث إضطراب فى معنى الوجود القيمى (الأخلاقى) وتنهار الحقيقة النسبية المعرفية المدركة من الحقيقة المطلق ، أى إنهيار الطريق الصواب ، وحاول الطيب المهدى كما حاول نظرائه العالميين إستجداء اللاوعى كسبيل للخلاص من هذا التماثل القائم على إشباع النفس ، وإطلاق حيوان الشهوات الذى يسيطر على أفكارنا ويكسر إرادة الحق ، بالرغم من أن ما نعرفه عن أنفسنا أغلبه محسوس جوهرى وليس مادياً (الروح) وما نعلمه جيداً مادى (البدن) ، وقد غلبت إرادة البدن إرادة المعرفة . وتشكلت عقائد مشوهة ظهيرة للأخطاء ، وفق هذا المفهوم يكون مسرح العبث وسيلة فى مواجهة عالم فقد معناه وهدفه وجدواه ، وذلك من خلال زعزعة أساسيات العالم والعمل على تحطيمها ، والسعى لإيجاد منظور جديد يتطلع لإعادة الثقة التى فقدت ، عبر إطروحات وأفكار مغايرة واجهت كل ماهو ثابت ومطلق ، ومن الممكن القول أن مسرح العبث كفر بممارسات الإنسان الخاطئة للعقيدة و الأيدولوجيا .

5- 11 المراجع ومواقع الإنترنت :

1 . ألبير كامو، انيس زكى حسن ، 1983م ، أسطورة سيزيف ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، لبنان .

2 . أرنولد هاورد ، ترجمة فؤاد زكريا 2005م ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الطبعة الأولى ، الجزء الأول ، الناشر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية .

3 . إيلياء الحاوى ، 1986م ، يونسكو فى مسرحياته ومسرحه ، الطبعة الأولى ، نشر و توزيع دار الثقافه بيروت ، لبنان .

4 . ألبيركامى ، ترجمة وتقديم على عطية رزق ، سبتمبر 1966م ، مسرحيات عالمية 30 ، كاليجولا ، مشروع المكتبة العربية ، الدار القومية للطباعة والنشر .

5 . أنتونين آرتو ، ترجمة د. سامية سعد ، مايو1973م ، المسرح وقرينه ، الناشر دار النهضة القاهرة ، بالإشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة و نيويورك .

6 . أرثر رامبو ،ترجمة رمسيس يونان ، 1998م ، فصل فى الجحيم ، الطبعة الثانية ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت .

7 . أدونيس ، ب . ت ، الصوفية والسوريالية ، الطبعة الثالثة ، دار الساقى .

8 . أبو طالب محمد ، 1439هـ – 2018م ، وأنفرج الستار، مسرحيات قصيرة ، الطيب المهدى محمد الخير، الطبعة الأولى ، الطابعون المركز الطباعى ، الخرطوم ، حقوق الطبع الهيئة العربية للمسرح ، الأمانة العامة ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة .

9 ـ ابراهيم حمادة ، 1985م ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار العرفان .

10 ـ أريك بنتلى ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، 1981م ، نظرية المسر ح الحديث ، الطبعة الثانية ، دار الشؤون الثقافية العامة وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، بغداد أعظمية .

11 ـ الطيب المهدى ، ب ت ، حملة الصخرة ، الطابعون شركة الطابع السودانى ، الخرطوم السودان .

12 ـ حنا عبود ، 1978م ، مسرح الدوائر المغلقة ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق .

13 . سعيد محمد توفيق ، 1983م ، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور ، الطبعة الأولى ، دار التنوير المعرفى للطباعه والنشر ، السوبر ، بيروت ، لبنان .

14 . توفيق الحكيم ، ب . ت ، قالبنا المسرحى ، الناشر مكتبة مصر ، 3 شارع كامل صدقى ، الفجالة ، دار مصر للطباعة ، سعيد جودة السحار وشركاه .

15 . توفيق الحكيم ، ب . ت ، ياطالع الشجرة ، الناشر، مكتبة مصر، 3 شارع كامل صدقى ، الفجالة ، دار مصر للطباعة ، سعيد جودة السحار وشركاه .

16 . جان بول سارتر، ترجمة عبد الرحمن بدوى ، اغسطس 1966م ، الوجود والعدم ، الطبعة الأولى ، منشورات دار الآداب ، بيروت ، لبنان .

17 - رشاد ر شدى ، 1420هـ – 2000م ، نظرية الدراما من أر سطو إلى الأن ، الطبعة الأولى ، هلا للنشر والتوزيع ، سلسة المسرح ، 6 شارع الكتور حجازى ن الصحفيين ، الجيزة ، ، مصر .

18 . سعيد الناجى ، 2009م ، التجريب فى المسرح ، السلسلة المسرحية للدراسات ،الطبعة الاولى ، إصدارات دائرة الثقافة والاعلام / حكومة الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة .

19 – سعد يوسف ، عثمان على الفكى ، 2018م ، الحركة المسرحية فى السودان(1967م – 1978م) ، ورشة كتابة تأريخ الحركة المسرحية فى السودان ، الخرطوم السودان ، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة .

20 - د.صالح محمد عبد القادر ، 2015م ، مسرحيتان من السودان ، نبتا حبيبتى ، تأليف هاشم صديق ، مأساة يرول ، الهيئة العربية للمسرح ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة .

21 - عمانويل كنط 23/ نيسان / 1787م ، ترجمة موسى وهبة ، 22 / نوفمبر / 1988م ، نقد العقل المحض ، مركز الإنماء القومى ، مشروع مطاع للينابيع ، رأس بيروت ، لبنان .

22 . د.عبدالله العروى ، 1995م ، الأيدولوجيا العربية المعاصرة ، الطبعة الاولى ، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء المغرب ، و بيروت لبنان .

23 . د.عثمان جمال الدين ، 2005م ، الفكلور فى المسرح السودانى ، مؤسسة أروقة للثقافة والعلوم ، الخرطوم ، السودان .

24 – قسطنطين ستان سلافسكى ، ترجمة شريف شاكر،1977م ، إعداد الممثل والمعانة الإبداعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

25 . مجد القصص ، ب . ت ، مدخل إلى المصطلحات المسرحية ، منشورات أمانة عمان .

26 . مارتن إسلين ، يناير 2009م ، من المسرح العالمى ، دراما اللامعقول ، الإصدار الثانى ، العدد السابع ، تصدر عن المجلس الوطنى للثقافة واالفنون والآداب ، الكويت .

27 . محمد مسكين – يوليو 1992م ، النقاش ، المسرح العربى الحديث ، مجلة الوعد عدد 94/ 95 ، المجلس القومى للثقافة ، العربية ، الرباط ، المغرب .

28 . د. نهاد صليحة ، 1986م ، المسرح بين الفن و الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

29 – د . نهاد صليحة ، ب . ت ، التيارات المسرحية المعاصرة ، مر كز الشارقة للإبداع الفكرى ، دائرة الثقافة و الإعلام ، الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة .

30 . د. نادية النبهاوى ، 1992م ، صامويل بيكيت ، خمس مسرحيات تجريبية ، المكتبة التنويرية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

31 . هوبكنز، ترجمة احمد محمد الروبى ، مراجعة محمد فتحى خضر، 2016م ، الدادية والسريالية ، الطبعة الأولى ، مؤسسة هنداوى للتعليم والثقافة ، مصر ، القاهرة ، عمارة الفتح حى السفارات

32 - يوسف عبد المسيح ثروت ، شباط 1975م ، مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان

- الشبكة العنكبوتية :

1 ـ الموسوعة الحرة (ويكبيديا) .

2 – إبراهيم العريس ، الف وجه لالف عام (ابوا ملكا) للفريد جارى ، الطاغية والشعب والدماء ، alariss @ alhaayat.cm ، الجمعة – 12/ 7 /2019م الساعة 10 : 11م .

3 – سعيد كريمى ، www aljabriabed.net ، 4.

4 – مقاطع من أقوال بيكيت ، موقع حكم ، https:www.hekams.om 40 : 7 م الجمعة 2 / 7 / 2019م .

5 – سيد أمير محمود أنوار، الرّمزية في الأدبين العربي والغربي ، غلام رضا گلچين راد ،التراث الأدبى، السنة الثانية العددالسادس ، http:www.sid.ir – cls.iranjournals .

6 – د.عبدالله ابو هيف ، 2002م ، المسرح العربى المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، http://www.awu-dam.org مواقع إتحاد الكتاب العرب على الإنترنت .

7 - على صابرى ، التراث الادبى ، السنة الثانية ،العدد السادس ، المسرحية نشأتها ومراحل تتطورها ودلائل تأخر العرب عنها ، https:analbahr.com .