منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
دار الأمان
الرباط
منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING

حسن عبود النخيلة

خطاب الصورة الدرامية

فنون

N 1638

خطاب الصورة الدرامية

حسن عبود النخيلة

أكاديمية الفنون الجميلة ـ جامعة البصرة

المركز الإسلامي الثقافي
مكتبة سماحة آية الله العظمى
السيد محمد حسين فضل الله العامة
الرقم ..... 6406 .....

دار الفكر للنشر والتوزيع

منشورات الاختلاف Editions El-Khtilef

منشورات ضفاف DIFAFPUBLISHING

دار أمان الرباط

بسم الله الرحمن الرحيم

الطبعة الأولى

1434 هـ - 2013 م

ردمك 978-614-01-0943-8

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

منشورات ضفاف
DIFAFPUBLISHING
هاتف الرياض: 966509337722+
هاتف بيروت: 9613223227+
editions.difaf@gmail.com

دار الفكر للنشر والتوزيع

العراق - البصرة - شارع المطابع - عمارة العلي
هاتف: 07801019408 - 07801831250 - 07707144079
البريد الالكتروني: univpress2004@yahoo. com
Fikrbasrah1999@yahoo. com

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو الكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشرين

الإهداء

إلى

والدي الحبيب

الذي اغرقني بمحبته وعطفه

المحتويات

مقدمة..... 11

الفصل الاول

خطاب الجسد في المسرحية اليونانية

الخطاب الحركي للجسد عند اليونان..... 15

الخطاب التدويني للجسد في المسرحية اليونانية..... 21
أولا: بروميثيوس مقيدا – تحرر الجسد من التبعية الالهية..... 21
ثانياً: العنف الجسدي (أجا ممنون والمستجيرات)..... 26
ثالثاً: (اوديب ملكاً) – الجسد مثقل بالآثام..... 29
رابعاً (إيآس) – خيانة الجسد..... 44
خامساً: (انتيجونا) – الخطاب التعويضي للجسد..... 49
سادساً: (ميديا) – الجسد بدون ما تمليه العاطفة..... 52

نتائج الدراسة..... 59
مصادر الفصل الاول..... 62

الفصل الثاني

خطاب الصورة المتخيلة وبنيتها في مسرح اللامعقول

أولاً: مرجعيات الصورة المتخيلة في مسرح اللامعقول..... 66
ثانياً: الصورة المتخيلة وصيغ بنائها في مسرح اللامعقول..... 88
1- بناء الصورة المتخيلة عند (جان جينيه):..... 88

2- بناء الصورة المتخيلة عند (ارثر ادامـوف)..... 97
3- بناء الصورة المتخيلة عند (ادوارد البي)..... 103

نتائج الفصل الثاني..... 108

الفصل الثالث

الصورة المتخيلة في مسرحيات (يونسكو) بين الصياغة البنائية والخطاب الفكري والجمالي

أولاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحيتي (الكراسي) و(المستأجر الجديد) 113
ثانياً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحيتي (الأستاذ) و(جاك)..... 123
ثالثاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحية (أميديه)..... 132
رابعاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحية (الخرتيت)..... 138

نتائج واستنتاجات الفصل الثالث..... 148

قائمة المصادر والمراجع للفصلين الثاني والثالث..... 151

مقدمة

يعد الخطاب المسرحي عنصراً أساسياً من عناصر التأسيس المعرفي، وهو أداة تفاعلية تتفرد عن الفنون الأخرى بالقدرة الواسعة على بلوغ غاياتها وإيصالها بشكل دقيق وعميق ومؤثر إلى المتلقي.

ومن مظاهر هذه القدرة التي يمتلكها الخطاب المسرحي هو ثراء أدواته الايصالية بين خطاب تدويني قرائي زاخر بالدلالات (نص) وخطاب سمعي وبصري (عرض).

ان ثراء النص كخطاب فكري وجمالي، وما يتمخض عنه من (صورة درامية)، تنتج عن مفردة الجسد بشكل خاص، وما تنسجه مخيلة المؤلف من مفردات اخرى لا يمكن ان يستوعب وجودها الا بيئة النص — كما هو في تلك المفردات الصورية التي تعج بها نصوص مسرح اللامعقول- كان دافعاً من وراء هذه الدراسة التي جمعت بين محورين مركزيين في انتاج الصورة الدرامية.

الاول يتمثل بمعطيات المسرح اليوناني التي احتل فيها الجسد مكانته البارزة بعدّه متحركاً بصرياً يمتلك سيادته في اغناء الخطاب الدرامي، والثاني يرتبط بمسرح اللامعقول لما يميز الصورة الدرامية فيه من جموح بالخيال، وكسر للمألوف، وخرق للتوقعات.

ومن ضمن مساعي هذه الدراسة، هو تحقيق قراءة جديدة في هذا المجال المعرفي، إذ لم تركز الدراسات السابقة على الجسد إلا من

خلال دوره الفكري والجمالي في بناء العرض المسرحي من خلال التمثيل الصامت، او من خلال عنصري الحركة والرقص.

على خلاف ذلك - ستعمل هذه الدراسة على محاولة رصد فعل الجسد وقراءة هذا الفعل وإنطاقه بوصفه جزءاً لا يتجزأ من أدوات الخطاب التي يتضمنها النص والتي تساهم مع بعضها البعض في إثراء الجانب الدلالي. كما وستتجه الى رصد التحولات التي طرأت على الخطاب الجسدي وما خضع اليه من متغيرات عبر تطور الفكر المسرحي اليوناني بغية تأسيس فهم واضح لدوره في بناء الخطاب العام للنص.

ثم ستعمل على الانتقال الى مرحلة معاصرة من مراحل تطور الصورة الدرامية وتشكلاتها الفنية كما برزت عبر النتاجات الادبية لمسرح اللامعقول، راصدة للوسائل البديلة التي تبناها هذا المسرح في صياغة مفهوم جديد للصورة الدرامية يقوم على وفق فاعلية الصورة المتخيلة وبنيتها وكيفية خلق موضع جديد للجسد فيها سعياً لخلق خطاب فكري وجمالي متقدم.

والله ولي التوفيق

حسن عبود النخيلة

أكاديمية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

الفصل الاول

خطاب الجسد
في المسرحية اليونانية

الخطاب الحركي للجسد عند اليونان

شكل الجسد عاملاً مهماً من عوامل الخطاب الإنساني منذ أقدم الأزمنة، و لم يكن أداة للقراءة وإيصال المفاهيم بين أبناء الجنس البشري فحسب، بل انه كان مصدر ديمومة الحياة والتفاعل معها بشكل ايجابي وبمظاهر شتى، فمرة يكون مظهراً من مظاهر كسب العيش الإنساني، وتارة عنصراً مهماً من عناصر التفاوض مع الطبيعة والتآلف معها، وبشكل أخر يكون تعبيرا إنسانياً عما يختلج في نفس الإنسان من فرحة وحزن.

ولاشك أن التعامل مع الجسد والتغيرات والتطورات التي طرأت عليه كعامل من عوامل الخطاب البشري وأداة للكشف عن مكنونات الإنسان وموقفه من الحياة والمجتمع والتعبير عنهما كان رهيناً بمستوى الوعي البشري الذي تحتمه المراحل التاريخية التي يمر بها الإنسان والتي تتحدد من خلالها علاقة الجسد بالتعبير الفني.

فقد شكل الجسد في المراحل السابقة لانبثاق الدراما عند الإغريق أداة مباشرة ومركزية في تحقيق الخطاب الذي تأسس على فهم خاص لعلاقة الإنسان بالكون والآلهة، فكان خطاباً يتسم بالتعبير عن الاحتفالي الديني، والذوبان في الطقس الجماعي بشكل يؤكد الانتماء الى الموضوعة الاحتفالية.

والجسد في الاحتفالات الدينية الإغريقية كان أداة شمولية فكل المحتفلين يندمجون بأجسادهم في صنع هذه الطقوس الاحتفالية. ليعبروا

بأجمعهم عن الفكرة ذاتها التي تقودهم إلى الاندماج بـذات الإلـه، لتحل روحه بأجسادهم، فيأنسوا بها، وتمنحهم لذة الحياة وجمالها.

وعبر هذا الاندماج الجسدي الذي يؤسس لموقف يخلـو مـن التعارض ويعلن الولاء التام للآلهة والتقرب إليهـا ومحاولـة الظفـر بحمايتها. تكون الأجساد مصدراً للخطاب الجماعي الذي يعبر عـن المعتقد الديني الذي يسعى إلى ديمومة الحياة بما يمـدها مـن عوامـل الاستقرار التي لن تتم الا بعد ان تستنفد الأجساد طاقتها لتحل بهـا الطاقة الإلهية ومن ثم تعيد اليها نظام السعادة والنشوة من جديد.

هذه العملية تتم بعد ان يمر الجسد بتطور حركي يأخذ شـكلاً تصاعدياً فيه معالم الخطاب الحزين. حيث ينطلـق هـذا الطقـس الديثرامبوسي "بأشارة من قائد الكورس..، والغناء نواح وعويـل، يصحبهما نفخ في الناي، وقرع الطبـول، ورنـين الصـنوج (..) وتتصاعد حركة الرقص رويداً رويداً، والأصوات بالغناء حتى يبلـغ المحتفلون حالة "المانيا"، وهي "جنون مقدس يقذفه الإلـه في صـدر الإنسان". اذاك، ينقض المحتفلون على الحيوان يمزقون لحمه ويأكلونه نيئا، ويلعقون دمه الساخن. يمزقونه حياً، او تواً بعد ذبحه، فيمـا لا يزال ينتفض"[1].

يتم جزء من الطقوس الديثرامبوسية البدائية عند اليونان على هذا النحو حيث تنتقل الطاقة المحركة بين الأجساد لتسري بقوة لا إيقاف لها الا بتمزيق الجسد الساكن (جسد الحيوان) الذي أوثـق في المذبح تحضيرا لهذه اللحظة، وهذا الحيوان الذي غالبا ما يكون

---

(1) د. انطوان معلوف، المدخل الى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، ط 1، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ـــ، لونجمان، مطـابع النوبار، 2009)، ص 9.

عنـــزاً يعبر عن ملامسة واقعية لذات الإله لأنه رمز لـــه. ومـــن خلال هذا الرمز تحل قوى الإله في الأجساد الأخرى التي أصـــبح جزءاً منها بعد ان لعقت دمه وتناولته حياً و لم يزل محتفظاً بقـــوة الحياة.

اما في شكل احتفالي أخر هو السائد لدى المجتمع اليوناني لكونه يمثل المجموعة الأكبر والأمثل وهي تجوب الشوارع وتطوف بمواكب ضخمة، فان الجسد يتعرض لأقصى عمليات التهتك، حيث يكـــون خطابه مدفوعا بنشوة عارمة وبلذة جنسية متصاعدة بل "لقد جرت العادة ان ترسل كل مستعمرة "عضو ذكورة" من قلبـــها إلى اثينـــة حيث تقام الاحتفالات الديونيسية"[1].

ومع نوع الطقس القائم على تعبير الجسد لم يكن ليُقرأ في تلك الطقوس سوى خطاب ثابت موحد من ناحية الفكرة ومـــن ناحيـــة التجسيد الفني المتعلق بالطقس الديني. و لم يحظ خطاب الجسد بالتفرد أي ان يكون معبرا عن فكرة خاصة بمعزل عن كيـــان الطقـــوس – فكرة منفصلة عن الذات الإلهية ومصورة للذات البشرية وحدها، وما يضج في داخلها من إرهاصات تجاه وجودها او موقفها مـــن الحيـــاة والمجتمع – الا بعد ان دخل في حيز الفن المسرحي فغدا فكرة مؤثرة، وأداة قرائية مهمة، بل أصبح مصدر قراءات متعددة – كما سنوضح هذا لاحقا.

وبدخول الجسد في حيز النص المسرحي فقد تحول من الجانـــب الوظيفي المنغلق (الارتباط بالتعبير عن الشعيرة الدينية بجوانبها الثابتـــة

---

(1) د. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتـــأملات في المســـرح الاغريقـــي، (بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الحرية للطباعة، 1985)، ص 86.

والمتكررة)، الى الجانب الفكري المنفتح (التعبير عن موقف الانسان تجاه الكون وتجاه وجوده في هذه الحياة المتطورة). وبذلك دخل الى مرحلة الوعي بعد ان تحول من الانصهار في المتطلب الديني بشكله السطحي المبتذل الذي يتبنى التضخيم الغرائزي، والغرق بالنشوة، والتلاشي في ذات الإله العظمى، والتبعية له. الى معترض عليه، ومعبر عن موقفه تجاهه، وممتلك لذاته الخاصة.

نقول ان الجسد كان تابعا في هذه المرحلة (مرحلة الخطاب الحركي) لانه كان فاقداً هويته الخاصة بعدّها جزءاً من هوية عظمى هي هوية الإله، واسيراً للنشوة التي يبعثها الإله فيه، والتي تبسط سلطانها الفادح عليه، وتلزمه بأن لا يشعر سواها وصولاً الى الانصهار بذات الإله.

ومن هنا يتسأل (تشيني) حيث يقول: "فهل كان من الممكن ان تسمح هذه النشوة التي تزخر بها اعماق النفس بأن ينصرف صاحبها بعد تقديم قربانه دون ان ينتظم في المواكب من مواكب العرض المسرحي؟ وهل كان يكتفي.. بمجرد أن يسير الشخص وينشد ويلقي بالنكات والمزاحات؟ كلا بالطبع، لقد كان مما لابد منه ان يمثل دور الإله الشخص الذي يكون إلهاً"[1]

ومما هو لافت للنظر وما يؤكد لنا هذا الخطاب السطحي المبتذل للجسد في المرحلة (الطقسية الديونيزوسية الاولى) اي مرحلة الخطاب الحركي – ان هذا الخطاب ارتبط بغاية غرائزية صرفة. انطلاقا من المبدأ الديونيزوسي الذي ارتسم هذا الطريق لأتباعه، فعلى

---

(1) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963)، ص 48.

الإنسان «ان يتسامى عن الآم الوجود بالنشوة، وان لا يثق بقدرة العقل على اختراق أسرار الكون والالهة»[1]

وعليه كان لابد من إذابة العقل وإلغاء دوره تماماً وبشكل شمولي التأثير، وهذا ما جعل المحتفلين بديونيزوس «يعبون الخمر بكميات كبيرة. وهنا يبدو احدهم وكانه قد خرج عن طوره، وبلغ حدا من النشوة اصبح معها مستعداً لاي تصرف غير معتاد. (..)ان حالة الانتشاء الهستيري لاتقف عند حدود المساهمين في الاحتفال، بل تشمل جمهور المشاهدين ايضا»[2]

لكن وكما أسلفنا بأن هذا الخطاب في مرحلته الاولى وبعد دخوله الحيز التدويني، اي بعد ان اصبح خطاب الجسد خطاباً مكتوباً من خلال ما حفظته لنا ذاكرة التاريخ من مسرحيات يونانية فإنه دخل الى مرحلة الوعي والخصوصية من خلال بروز الجانب الفكري التأملي، واستشعار الانسان لموقفه الحقيقي من الالهة، ومن المجتمع ومما يفرضه المتطور الحياتي عليه، فراح يطلق التعبير عما يؤكد نظرته الخاصة، وهي حصيلة تجربته الحياتية وموقفه من المجتمع. وبعد ان كان الإنسان وبحسب المقتضى الديني (الديونيزوسي) ممنوعاً من الانطلاق بأفكاره، وعليه دائما أن ينسى آلامه ويعالج مشكلاته بتغليب النشوة والانطلاق بها الى أقصى آفاقها، فأن تمتع الإنسان بالإفادة من الفكر جعل خطاب الصورة الجسدية بوصفه جزءاً من منظومة الدلالات الأخرى التي يحملها النص المسرحي، علامة

(1) د. انطوان معلوف، المدخل الى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المصدر السابق، ص 18.

(2) د. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي، المصدر السابق، ص 80.

واضحة على رقي الخطاب الانساني وتعدد اشكاله وغاياته، وعلى نزعته الانسانية التي تمثل موقف الإنسان وصوته المعبر عن مطالبه ومعاناة التأسيس لخطاب إنساني خاص يمثل صوت الإنسان وموقفه، ويكشف عن مطالبه ومعاناته.

الخطاب التدويني للجسد في المسرحية اليونانية

أولا: برومثيوس مقيدا – تحرر الجسد من التبعية الالهية

قبل الشروع برصد خطاب الصورة الدرامية في المسرحية اليونانية لابد لنا اولاً من الإلتفات إلى أن علاقة الطقوس الاغريقية بالجسد وخلق الصورة الطقسية، وما يقدم لدى اليونان من أضاحي في هذه الطقوس والأعياد الدينية المعدة للإله ديونيزوس، وانتقال الجسد ليكون صورة يناط لها دوراً خطابياً بين ثنايا النصوص المسرحية اليونانية كل ذلك لم يأت من فراغ لاسيما إذا ما عرفنا ان «ديونيسيوس عند الاغريق.. يموت على ايدي الجبابرة – وهم الهة العالم السفلي، عالم الظلام – ويقطعون جسده، ويلقون أشلاءه في مرجل يغلي ويأكلونها، الامر الذي حمل زيوس – والد ديونيسيوس – على الانتقام من الجبابرة عندما احرقهم بصواعقه، ثم اعاد الطفل الميت الى الحياة.»[1].

هذا هو سر ورود الجسد وهيمنته الصورية في أغلب المسرحيات اليونانية وجعله تحت أنظار الآلهة ومناقشة قضيته والتأمل فيه، كما سوف نرى لاحقاً.

ان المتتبع لخطاب الصورة الدرامية في المسرحية اليونانية سيدرك قيمة الوعي الذي وصل اليه الإنسان بل انه سيكون امام فهم ووعي

(1) د. جميل نصيف، المصدر نفسه، ص 77.

جديدين لوجود الإنسان وعلاقته بمجتمعه ودوره في بناء الحضارة وهو ما تحقق بأولى بواكير الأعمال المسرحية على يد الشاعر الإغريقي (ايسخيلوس) – وان كان الأخير قد تجنب التعامل مع نماذج بشرية صرفة، وكان الصدى الإنساني مُعبراً عنه في نصوصه بنماذج هي اقرب الى أنصاف الآلهة منه الى البشر، لكن الإعلان عن التحرر الإنساني، وامتلاك زمام الأمور طروحات واضحة التأكيد لديه، وفيها تأشير الى الإعلان عن تسجيل الإنسان لموقفه الخاص، وجعلِ جسده على الضد من التبعية بعد ان اعمل جانب الفكر فامتلك هويته الخاصة التي كانت ممحوة بسطوة الالهة، ولعل مسرحية (بروميثيوس مقيداً) التي ترتبط حتى بعنوانها بوضع خاص للجسد يشير الى صورة درامية لافتة للانتباه، خير دليل يؤشر لنا هذا الامر، ففيها محاولة واضحة للتكبيل ولمنع الحركة لردع الفكر وإيقافه عند حده، لأنه خروج عن سنة الالهة وضرب لمصالحها واعتداء على حقها الخاص الذي يعنيها دون سواها، فبعد ان يغدو الانسان مفكراً يغدو الجسد واعياً ومتصرفاً ومستجيباً، ومنفذاً للأوامر الإنسانية الخاصة. وعلى اعتبار ان الجسد هو اداة التنفيذ وان الفكر هو اداة التخطيط، ولكون الفكر غير مُسيطَر عليه ولا يمكن محوه بعدّه مجرداً، فإن قمع الاداة المعبرة والمنفذة (المادية) يكون هو الحل الامثل للثأر من الفكر. وهذا ما فعله (زيوس) عندما عصى (بروميثيوس) اوامره ونأى بإخلاصه عنه فسرق النار سر المعرفة ووهبها الى البشر، ليدلل على مرحلة جديدة لدور الجسد وموقفه من الاله، انها مرحلة إعلان الإنسان عن وجوده وموقفه وصلاحية تفكيره في تحديد دوره الايجابي في الحياة، وما تفرضه عليه من عطاء إنساني، فلا ينساق إلا خلف ما هو صحيح، ومقبول بمقتضى قانون العقل لا قانون الإله.

إن هذه المركزية في الصورة الدرامية التي حظي بها جسد (بروميثيوس) والاستهداف الموجه إليه يشكل مصدراً للقراءات في هذا النص فعلى الرغم من الخطاب المؤلم الذي نستشفه من الجسد المعذب لا لكونه مقيداً فحسب، بل لأنه صار طعاماً للنسر الذي سلطه (زيوس) لينهش الكبد منه دون فكاك إلا في ساعات الليل، من اجل ان ينبت من جديد في الصباح ويستعيد تكوينه وشكله السابق فيستمر العذاب.

غير أننا – لا نقرأ في الصورة الدرامية الناتجة عن هذا الجسد المعذب الهوان والخضوع –بقدر ما نكون امام خطاب يعلن لنا العزة والكبرياء بكل معانيهما فالجسد يبدي مقاومة مستمرة، ويؤشر لنا حالة النصر والشموخ لأنه لم يزل حياً ونامياً. ولو انتهت المسرحية بأن يقضى على (بروميثيوس) بعدة نهشات من النسر فقط. لكان انتصاره وقتياً و لم يحقق أثره التواصلي في الخطاب الذي يجعل من الصورة الدرامية ثقيلة المحتوى، مستنبة الوجود الذي بمقدوره ان يعيد لنا هذا المجد السرمدي في كل لحظة يعتمل فيها العذاب وكأن (ايسخيلوس) كان قاصداً الإشارة إلى انحيازه للألم الإنساني لكن بحذق يجعله في منأى عن الشبهات.

لذلك في كل أوقات العذاب التي يمر بها (بروميثيوس) يخبرنا خطاب الصورة الدرامية لجسده أنه باق ومنتصر، وهنا الخطاب بفعل عملية التواصل في تعذيب الجسد يمثل عملية تركيز دائمة لتثبيت هذا الموضوع.

فلو قلنا ان هذا التكرار في عملية التعذيب الجسدي يجسده (ايسخيلوس) في نصه من اجل تذكير العاصين بما سيلاقونه من مصير بشع بخروجهم عن طاعة الإله، وانه منحاز لمناصرته فإن (بروميثيوس)

على الرغم من خروجه عن الطاعة، بيد أنه فعل ما يجب ان يقوم بـه أي إنسان نبيل ومخلص، ولو انه أذعن للأمر الإلهي لما حظـي بهـذا المجد. وبهذا المقام لن يكون عذابه الأبدي إلا إجلالاً متواصـلاً لمـا صنع.

من هنا فإننا نلمس خطاباً مقدساً نقرأه في جسد (بروميثيـوس) وفي طبيعة صورته الدرامية فجسده لم يدنس، لأنه لم يقترف إثمـاً الا بالمنظار الإلهي، ولكنه في المنظار الإنساني قد وقع ما وقع عليه بسبب سعيه لإحقاق الحق وفعل الفضيلة، و لم ينحدر الى الرذيلة في اي لحظة من اللحظات، فقد هم بفعله لا بدافع من نـزوة او تهـور ولكـن بفعل فكر نير وإنسانية رفيعة. وهذا الأمر يجعل الصـورة الدراميـة للجسد مبعثاً لخطاب يؤسس إلى المناصرة والتعاطف والشعور بمـدى المرتبة العليا المتمثلة فيه:

«**رئيسة الكورس: لاشك في انك ذهبت الى ابعد مـن هـذا ايضا؟**

بروميثيوس: نعم لقد خلصت الناس من وسواس الموت.

رئيسة الكورس: اي علاج كشفته لهذا الداء؟

بروميثيوس: وضعت فيهم آمالا عمياء.

رئيسة الكورس: ياله من عزاء قوي هذا الذي زودت به بني الانسان!

بروميثيوس: وفعلت اكثر من هذا: أهديتهم هدية النار.

رئيسة الكورس: ماذا! النار المشتعلة هي اليـوم في أيـدي الفانين العابرين؟

بروميثيوس: ومنها سيتعلمون فنونا وصناعات لا حصر لها.

رئيسة الكورس: اهذه هي التهم التي من اجلها زيوس...

بروميثيوس: فرض عليّ هذه الاهانات، ولم يضع حداً لآلامي!
رئيسة الكورس: ولم يتقرر حد لمحنتك هذه؟
بروميثيوس: لا حد الا مزاجه هو.»[1].

هذا هو التمايز الواضح بين الفكر (البروميثوسي) وبين المزاجية التي يتصف بها (زيوس) و(ايسخيلوس) يشير لهذا الامر علانية من خلال الحوار السالف، ويعطي تمييزاً واضحاً ما بين الاثنين، ويكشف عن إنتصار الفكر والجسد الذي حققه (بروميثيوس) ملفتاً بذلك النظر الى الصورة الدرامية على اعتبارها مكون جسدي وفكري، يمثل الجانب المتمايز في نصه.

ومما لابد من الإشارة اليه انه مع ما نقرأه من خطاب للصورة الدرامية في هذه المسرحية غير ان وقوع الجسد فيها تحت سطوة الجمود بفعل عملية التكبيل التي مورست ضده جعل الخطاب الصوري يميل الى الثبات لان مقياس القراءات المختلفة لخطاب الصورة يتطلب وضع الجسد في اكثر من موقف، حتى يتسنى سبر تأثيره في تلك المواقف المختلفة، والموقف الذي مر به (بروميثوس) كان نهائياً، وكذلك فإن القراءات الثرية للصورة الدرامية تتطلب من الجسد ديناميكية متواصلة، والديناميكية عند (بروميثوس) توقفت إلا في فعلين ثابتين هما العقاب على الجسد، والحركة الوحيدة الناتجة عن العضو المعذب – متمثلة في تلاشي الكبد وعودته لسيرته الاولى –. وهي حركة لم تنبعث من ارادة (بروميثوس) ولكنها تأتت من تحكم الآلهة وسيطرتها على جسده.

---

(1) ايسخيلوس، تراجيديات أسخولوس، ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي، ط 1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ص 190.

ثانياً: العنف الجسدي (اجا ممنون والمستجيرات)

لا تعلن مسرحية (برومثيوس مقيداً) لـــ (اســخيلوس) عــن الموقف النهائي لصورة الانسان في مسرحه، بل انها تكــاد تكــون المسرحية الوحيدة التي تقدم الانسان وهو يُسـخَّر جســده لخدمــة البشرية، ويجعل عذابه عوضاً عن حجب المعرفة وشيوعها، بل وتقدم لنا قيمة الانسان وهو محتفظ بنقائه وصفائه الانساني دون ان يعكــره شئ، من ارتكاب للآثام وميل الى عقد المؤآمرات وانصراف الجســد للسير خلف نــزواته واشباع رغباته التي لاتمتلك مشروعيتها، فيبقى الجسد محتفظاً بخطابه الإنساني الممتلئ خيراً وعطاء.

ولكن في غالبية المسرحيات الأخرى التي اخترنا منها مسرحية (اجاممنون) و(المستجيرات)، فإن (ايسخيلوس) يسلك فيها مسلكاً مغايراً تماماً لما سبق وان طرحه في مسرحية (برومثيــوس مقيــداً)، فالجسد في مسرحية (اجاممنون) يعمل على اقتراف الآثام ويســعى لسفك الدماء بقصدية كاملة وارادة واعية، ومن اجل قضايا تتصل بإرضاء مصالح شخصية لا تمتلك اثراً عاماً سوى بلــوغ الغايــات الذاتية. اي ان الاجساد لا تلاقي حتفها من اجل قضية تبرر ما حل بها، قضية تجعل ما يحل بها يكون مقبولاً وحلاً لا استعاضة عنه. بل على العكس أن ما تقدم عليه الاجساد من ارتكاب للآثام يثبــت ادانتها وتقصيرها وافتقارها الى الحنكة الفكرية التي شهدناها مسبقا مع (برومثيوس)، فالشخصيات بدأت تستفيد من فكرهــا ولكــن لبلوغ انتصارها الشخصي اياً كانت النتائج المترتبة على هذا الأمر، ومهما كانت فداحة الخسائر. او انها لا تُفعلُ الجانــب الفكــري، فتصبح نتيجة لذلك أسيرة للأحقاد والضــغائن وإرضــاء الغــرور والكبرياء التي يتولد عنها خلق للصورة الدرامية عبر الزج بالجســد

بأكثر المواقف وحشية ودونية حتى لو كان هذا الأمر على حساب ما هو صحيح وعادل.

فـ (اجاممنون) بوصفه محارباً وملكاً شديد الكبرياء لم تثنه شفقة او عاطفة عن ذبح ابنته (افيجينا) وتقديمها قربانا للالهة (ارتميس) كي تأمر الرياح ان تعاود نشاطها وحركتها، ليتمكن من قيادة اسطوله الحربي الى طروادة ويسترد (هيلانه) زوجه اخيه (مينلاوس) التي هربت مع عشيقها (باريس) بعد ان حل عليهم ضيفاً وقامت وطائد العلاقة الخائنة بينهما. و(اجاممنون) بإقدامه على هذا الفعل لم يأخذه وازع من شفقة على ابنته، ولا على الالاف من البشر الذين ستلتهمهم نيران الحرب بديلاً عن استرجاع امرأة خائنة فانية الاخلاق، بقدر ان شغله التفكير بمجده كمحارب وقائد للجيش.

وفي الوقت الذي نطلع فيه على خيانة الجسد من (هيلانه) فإننا نلمس ما يلعبه هذا الموقف من دور في التأسيس لكل ما سيعقبه من احداث وعلى ما سيُقدم عليه الجسد من خطاب. فخيانة الجسد هذه هي المحرك الاساس لاندفاع (اجاممنون) صوب الحرب وبالتالي هي من قادت الى انتزاع الروح من جسد (افيجينا) كشرط للخوض في غمارها. وهي ايضا من ادت الى ما اعقبها من تساقط للآلاف من الاجساد في الحرب الطروادية. وتلا هذا الامر خيانة جسدية اخرى اقدمت عليها (قلوطمنسترا) سعياً لإرضاء ذاتها بالانتقام من زوجها (اجاممنون) بفعل قتله ابنتهما (افيجينا)، ولم يكفها هذا الامر فقتلت (اجاممنون) حال عودته من المعركة وهو يحمل بفخر وغرور انباء نصره على الطرواديين.

كل هذه التصفيات الجسدية تؤسس الى خطاب صوري درامي متحرك في غاية القسوة والبشاعة، يرسم شخصيات تخلو من الحكمة

وتفتقر الى النبل، فبالدرجة الاولى ان كل ما حل بالأجساد جاء تحقيقا لنزوات شخصية. ومن ناحية أخرى لم نشهد موقفاً واحداً يبرهن على جوهر إنساني نبيل يسعى الى تحقيق قضية تصب في مصلحة الصالح العام، او فيه تصحيح لما هو خاطئ. بقدر الوقوع بالأخطاء والخوض بالآثام دون اكتراث او محاسبة. وعلى الرغم من إذعان (اجاممنون) لمطالب الالهة ومسايرته إياها، وارتكابه الإثم بإزهاقه روح ابنته (افيجينا)، غير ان موقف (قلوطمنسترا) جاء على الضد منه، فقد انطوى موقفها على تأكيد الخروج عن إرادة الآلهة وعدم الالتزام بمطالبها. فعملت على قتل من ارتضى بتنفيذ تلك المطالب، وأسلمت جسدها إلى الشهوة والخيانة.

وكما اسلفنا ان الشخصيات في الاغلب الاعم عند (ايسخيلوس) تسعى الى ما يخدم اغراضها الشخصية ولا تدرك الا معاناتها. وهي هكذا ايضاً في مسرحية (المستجيرات) في أصلها الأسطوري(*) حيث لا تتردد بنات (دانوس) الخمسين، الا واحدة منهن، عن قتل أبناء عمهن الذين تزوجوا بمن عنوة، بعد ان يأمرهن أبوهن ان يتظاهرن بالرضا على هذه الزيجة، على ان تحمل كل

(*) بحسب احداث المسرحية يكتفي (ايسخيلوس) بالكشف عن تضرعات بنات (دانوس) للملك (اراجوس) ومحاولة اقناع الاخير بإجارتهن وما يحصل بينه وبين ابناء عمهن القادمين للزواج بهن عنوة من مجابهة كلامية تكشف عن اصرار واضح من الطرفين بالتمسك بموقفيهما - (ملك اراجوس) بإجارته للمتضرعات، وابناء عمهن باستردادهن والزواج بهن. اما الخلاص الذي يدبر بحنكة (دانوس) من خلال قتل البنات لابناء عمهن في ليلة الزفاف فليس له وجود في احداث المسرحية. يراجع: ايسخيلوس، تراجيديات اسخيلوس، ت: د. عبد الرحمن بدوي، ص 37- 43.

واحدة منهن خنجراً لتسدده الى جسد زوجهـا في ليلـة الزفـاف. ورفض (دانوس) زواج ابناء (اجيتوس) الخمسين من بناته الخمسين، يعود لإعتقاد الأخير ان أخاه يريد هذا الامر طمعاً في الملك. ويكون ضحية هذا الامر تسعة واربعون جسداً. يضاف لهما جسد (دانوس) الذي يلاقي حتفه على يد احد ازواج بناته بعد ان تتردد ابنته عـن قتله وتخبره بحقيقة مطالب ابيها، فيعمل على القصاص منه وعلى هذا الصعيد تتعدد الصور الدرامية ولكنها لا تبث سوى خطاب متكـرر قوامه الاحتيال والغدر، والدموية التي لاترى إلا ذاتها عـبر ازاحـة شاملة لكل ما يكون عائقاً أمام هذه الذات.

ثالثاً: (اوديب ملكاً) - الجسد مثقلٌ بالآثام

يسجل خطاب الجسد في مسرحية (اوديب ملكاً) حالة واضحة من حالات النـزوع الى سلب الإرادة الإنسـانية ومحـو القـرار الإنساني. ويقدم (سوفوكليس) في هذه المسـرحية وغيرهـا مـن المسرحيات رؤية واضحة للمأزق الانساني المشتد في ظل الافتقاد الى الارادة الواعية عند الشروع في التنفيذ.

يفسح (سوفوكليس) في هذه المسرحية مساحة عظمـى لسـبر أغوار الذات الإنسانية ووضعها امام اختبار صعب بعد ان تُمـتحنُ بإستكشاف حقائق حياتها المصيرية في ظل التمويه والإخفاء التام ومحو الدلائل، وسيادة الإرغام والتحكم. ان كل الخيوط في هذه المسرحية عصية على التمييز، والأجواء يسودها الغموض التام، الى درجـة ان (الاله) المتصرف والمتحكم والمواجه يكون مخفياً، والقـوى القدريـة تنفذ سلطانها بالخفاء ايضا. كل هذا يشكل الاساس العميق الذي تبنى عليه الصورة الدرامية.

تكشف المسرحية عن قوة جسدية هائلة (هذا ما نلمسه بشخص اوديب) وحركته الجسدية التي لم تجنح الى الاستقرار وهي بمسار بحث متواصل عن الخلاص، لتبرز سمات القوة في الجسد، عبر عملية صمود ملموسة لا تقبل الخضوع والانثناء، وهذه الدينامية الجسدية تشكل محوراً أساسياً في بعث الصور الدرامية المتتالية المشحونة بالدلالات.

هذه الدلالات المتولدة عبر حركة الجسد تعطي اسانيداً قوية على قيمة النضال الشديد الذي خاضه الجسد الاوديبي بحسب (قصة المسرحية) وهو نضال لا يشوبه التقاعس او الارتضاء بتفيذ ما دونته له إرادة غير إرادته، انه انبعاث انساني صارم صوب التطهر والفرار من الدنس.

لكن انعكاسه لم يكن سوى طاقة انفعالية جارفة بفعل المعرفة الناقصة والمموهة المتعلقة بالإثم الموعود ووقوع الجسد فيه مستقبلاً (قتل الأب والزواج بالأم)، ليكون تصريف هذه الانفعالات التي تملكت الجسد، ان يستهدف (اوديب) أجساد الآخرين ويبيدها بشكل كامل.

إن هذا الحدث يُنقل الينا بشكل استرجاعي اي انه يتم الإخبار عنه باعتباره كان جارياً في الزمن الماضي - وهذه هي الميزة في التأليف عند (سوفوكليس) حيث يلجأ الى الانطلاق في أغلب مسرحياته من نقطة متقدمة متأزمة ومن ثم يتعرف المتلقي الى العوامل التي قادت الى هذه الأزمة من خلال الحدث الاسترجاعي الذي يفرض زمام سيطرته على اللحظة الحاضرة.

وبفعل هذا الامر فأننا لا نرصد المستوى النفسي للشخصية وما كان يعتورها في حينها (اي في الزمن الماضي) من انفعالات لأننا لم

نشهدها وهي تمر بها فعلاً، ولكننا لا يمكن ان نتصور الوضع النفسي لتلقي (اوديب) نبأ ما سيفعله بأبيه وما يقترفه بحق امه، الا بهذه الصورة (صورة التوتر والاندفاع الغاضب)، وهذا يؤشره الينا رد الفعل السريع بفراره من مدينته وقتله لمن صادفهم بطريقه.

فلو تأملنا موقف (اوديب) ولقاءه بعربة الجند في الطريق ذي الشعب الثلاث. لوجدنا ان الموقف لا يستدعي منه هذا النشاط الجسدي المنفلت الذي ادى بالنتيجة الى قتل من كانوا قاصدين عبور الطريق قبله لاغير.

ولكننا لو تأملنا وطأة الإخبار الذي تلقاه ممن شكك بولادته، ومن (ابولون) من بعده عندما كشف له ما سوف يصنع من امر شنيع: (قتل ابيه والزواج بأمه) لوجدنا بعد ذلك تفسيراً مقنعاً – لهذا الخطاب العنيف الصادر عن الصورة الجسدية الذي جاء نتاجاً لهذين الامرين وماكان لهما من اثر شديد في توليده. ولذا فأن (اوديب) ليس متهوراً كما يتهمه البعض، لكنه اثقل بالهم والقلق الى درجة لم تكن تسمح ان يتعرض لاي ضغط آخر.

وعند مراجعتنا للحالة النفسية المنهارة التي تملكت (اوديب) فأننا سنحكم انه لم يكن يعني ما فعل – اي انه لم يكن قاصداً اقتراف آثامه، ولكنه ارتكب اولى آثامه لامحالة بقتله لابيه.

وطالما تحقق شرط النبوءة الأول الذي كان مفترض على الجسد الوقوع فيه – (قتل الاب) فأن باب الاثام قد فُتح امام (اوديب) بمصراعيه، وقد هيئت الظروف لوقوع الجسد بالآثم الأكبر

ان الظروف هيئت لان مصيدة القدر قد اعدت لوقوعه فيها بشكل متقن. فهل كان (اوديب) اكثر حنكة ومعرفة من (تريسياس) الذي كان مطلعا على اسرار الالهة وما تضمره من نوايا تجاه البشر؟

لقد عهدنا (تريسياس) مقرباً من الالهة وملتصقاً بوحيها، وكل من لم يستمع الى نصحه وكشفه عما يخف الحياة اليونانية من مخاطر سببها غضب الالهة من مخالفة تكشفها اليه، ومن لم يؤمن بحلوله لمعالجة الاخطاء. فأنه خاسر نادم لا محالة.

كل هذه الاشارات تدعم ما سيذهب البحث اليه من ان (اوديب) بحله لغز الوحش الجاثم على الصخرة قرب مدخل مدينة ثيبة وإنقاذه أهل المدينة من الموت المحدق بهم لم يكن ذلك الرجل الخارق في فكره دون غيره، اي انه لم يكن ذلك المتفرد الوحيد من بين من هم حوله، ولكن الحقيقة انه هو المعني الوحيد من قبل القوى القدرية بحل اللغز وبالوقوع في هذا الفخ، والا لكان (تريسياس) الاكثر دراية منه قد عمل على حل هذا اللغز وانقاذ المدينة من الضياع.

كما وان تزامن ظهور الوحش مع قتل (اوديب) لابيه الملك، يعطينا مؤشراً على انه هو المسبب لوجوده، ومن ثم اصبح هو المسؤول الوحيد عن تبعية هذا الامر.

لقد ارتبط حل اللغز باعتلاء العرش والزواج من الملكة وهذا هو الشرط الثاني لتحقق النبؤة بشكلها الكامل، ليلاقي الجسد الاوديبي مصيره المقدر. ولكي يثقل بآثامه المريرة ويذوق الم المحنة التي ليس هناك مقدرة للخروج منها او التكفير عنها.

اضافة الى كون (اوديب) مطالب بحل اللغز لكي تتحقق النبوءة، فإن اللغز ايضاً معد له لانه بالفعل يمثله على اعتباره جزءاً لا يتجزأ من حياته: ولنقارن بين حل اللغز وبين حياة (اوديب) نفسها لنكشف عن مدى التطابق بين الاثنين وما يتأسس على الاثنين من صورة درامية تبادلية، الاولى بمثابة التخطيط، والثانية بمثابة الارتسام:

اللغز – ما الذي يمشي على اربع اولا، ثم على اثنين، وبعد ذلك على ثلاث؟. في هذا السؤال مخطط صوري.

وفي الحل الذي يقدمه (اوديب) للوحش تلخيص واضح لمسيرة حياته منذ الولادة حتى اللحظة الأخيرة التي يلاقي فيها مصيره البشع – فالمشي على اربع يلخص طفولة (اوديب). والمشي على اثنين يؤشر مرحلة شبابه واشتداد عوده، اما المشي على ثلاث فإنه يخبر عن الحال الاخير الذي سيبلغه (اوديب) بعد ان تثني ظهره الايام وتأخذ مأخذها منه وتجعله لا يقوى على حمل نفسه على قدمين اثنين دون الاتكاء على عصاه، بالإضافة الى ما سيؤدي إليه سمله لعينيه من عجز بصري يجعل سيره دون عصا امرا غاية في الصعوبة، وهذ المتحقق للصورة التخطيطية هو الارتسام الفعلي لها، وعلى ضوء ذلك يكون اللغز وحله ملخص لحركة الصورة الدرامية التي تكشف عنها هذه المسرحية:

"تريسياس – الست بطبيعتك ماهراً في حل الالغاز؟

اويديبوس – أهنيّ في مصدر عظمتي.

تريسياس – ومع ذلك فهذه العظمة قد اهلكتك.

اويديبوس – ولكن اذا انقذت المدينة فما يعنيني بعد ذلك.

تريسياس – سأنصرف اذن، قدني ايها الصبي.

اويديبوس – نعم ليقدك هذا الصبي فان محضرك يسوءني وغيبتك تريحني.

تريسياس – سانصرف ولكني ساقول قبل ذلك فيم جئت هنا فاني لا اخاف وجهك لانك لا تستطيع أن تهلكني. واذن فأنا اعلن اليك أن الرجل الذي تبحث عنه موعداً منذراً لانه قتل لايوس مقيم على انه غريب وسيعرف الناس انه من اهل ثيبة، ولن

يستمتع بهذا الاكتشاف. انه يرى ولكنه سيفقد بصره. انه عظيم الثراء، ولكنه سيسأل القوت ليعيش، وسيسعى على قدميه الى منفاه متلمساً طريقه بعصاه. سيعلم الناس انه في الوقت نفسه أب وأخ للصبية الذي يعيشون معه، وانه زوج وابن للمرأة التي ولدته، وانه اقترن بزوج ابيه بعد ان قتل اباه. اذهب الى قصرك وفكر في هذا كله فإذا أثبت عليَّ الكذب فقل حينئذ إن الكهانة لا تعلمني شيئاً»(1)

في الحوار السالف الذي دار بين (اوديب) و(تريسياس) يتضح في كشف الاخير مدى المقدرة الفكرية والمعرفة الشديدة لأسرار الغيب التي يدلل فيها المتكلم عن نفسه، اضافة الى الاشارة للارتباط بين كشف مصير (اوديب) والسؤال الذي القاه عليه الوحش، وكما هو واضح ان الجزء الاخير من اللغز (المشي على ثلاث) مطروح وواضح الارتباط بـ (اوديب).

كل هذه العوامل تجعلنا ندرك مدى الحضور المهيمن للصورة الدرامية التي تأخذ مساراً تسلسلياً لمراحل القدرية لتكشف عن حقيقة اخرى لمعاناة الجسد الاوديبي، ودوره في تأسيس الخطاب الفكري في المسرحية، والواضح كتمييز لهذه المسرحية عن غيرها ان فيها خطاباً جسدياً بشعاً لم نشهده في سواها من المسرحيات اليونانية، فكل المصائر الجسدية قد تجد تسوية خاصة، إلا في هذه المسرحية فإن مصير الجسد يبقى عصيا على المعالجة.

فـ (جوكاسته) الام والزوجة قتلت نفسها، و(اوديب) الابن والزوج فقأ عينيه ولكن هذا لايخرج الاجساد من دائرة آثامها، وقد

---

(1) سوفوكليس، من الادب التمثيلي اليوناني، ترجمة: طه حسين، ط 2، (بيروت: دار العلم للملاين، 1978)، ص 209.

ننحاز الى خطاب الجسد الاوديبي ونشعر تجاه صاحبه بالشفقة والظلم لما رسمه له القدر من طريق وعرة لا تنتهي الا باقتراف آثامه، فيدعونا هذا الامر الى تقبل هذا الخطاب المؤلم واعطاء (اوديب) الصفح، بل وتقبل ما فعله بعينيه قرباناً لما فعله دون دارية او ذنب معلن ومقصود.

ولكننا لانقف هذا الموقف مع (يوكاسته) بالخصوص وان خطابها الجسدي الذي اقدمت عليه بعد اقترافها لآثامها لا يبرئها من نواياها السيئة ومن محاولتها الارتضاء بالواقع وعدم تحري الحقيقة، ومن ثم تقبلها لتدنيس جسدها بالآثام:

«أوديبوس – أيتها المرأة أتظنين أن هذا الرجل الذي كنا ننتظره منذ حين هو الذي يشير اليه هذا الرسول

يوكاسته – ماذا؟ عمن تتحدث؟ لا تلتفت الى هذا. اجتهد في ان تنسى هذا الكلام الذي لايغني.

اويديبوس – ليس من المعقول الا تعنيني هذه الامارات على ان اعرف مولدي.

يوكاسته – بحق الآلهة إلا ما تركت هذا البحث إن كنت معنيا بحياتك الخاصة (لنفسها) ان شقائي يكفي.(...)

اويديبوس – لاسبيل الى طاعتك. لابد من ان يتبين هذا اللغز.

يوكاسته – ومع ذلك فأنا افكر في منفعتك وانصح لك في المشورة.»[1]

بل وفي موضع آخر نجد ما هو اشد تدليلاً على تقبل (يوكاسته) لهذا الامر:

---

(1) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 235.

«يوكاسته – لاتحفل بالوحي منذ الآن.

اوديبوس – وكيف لا اخاف سرير امي؟

يوكاسته – ماذا يجدي على الانسان أن يملأ نفسه ذعراً؟ انما المصادفة وحدها هي المسيطرة على أمره كله دون ان يستطيع التنبؤ بأيسر ما سيعرض له. والخير في ان يستسلم الإنسان للحظ ما استطاع.

اما انت فلا تخف من فكرة الاقتران بأمك فكثير من الناس من اقترنوا بأمهاتهم في أحلام الليل»[1]

ومما تقدم فان موقف (اوديب) الأخلاقي واضح النبرة، الى درجة الإيصال إلى الشعور بالأسى على ما يكابده من الآم وما يصل إليه من مرحلة التعذيب الجسدي التي تزيدنا تضامناً معه وفهماً لموقفه وإقراراً بظلمه:

«رئيس الجوقة – أكنت مصيباً فيما أقدمت عليه، لا ادري! لقد كان خيراً لك ان تموت من ان تعيش ضريراً.

اوديبوس – لا تحاول ان تظهر لي اني كنت استطيع ان افعل خيرا مما فعلت، لا تشر عليّ فلست أدري باي نظرة كنت أقبل على ابي في دار الموتى او على امي التعسة، فقد اقترفت في ذاتهما آثاماً لا يكفر عنهما الموت خنقاً. وأواجه أبنائي الذين ولدوا كما تعلم، أكان منظرا جميلا لعيني؟ كلا لم يكن لعيني ان تريا هم، كما لم يكن لعيني ان تريا المدينة والأسوار ولا أصنام الآلهة المقدسة»[2]

هكذا هي مأساة (اوديب) التي ارتبطت بفعل جسدي مؤلم ابتدأت به منذ الولادة (إيثاق رجليه بعد ثقبهما ورميه في مكان قفر)

(1) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 231.

(2) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 247– 248.

وانتهت بفعل جسدي مؤلم اخر (فقأ عينيه). انها في حقيقتها ابتدأت بنفي الجسد وانتهت بنفيه أيضاً، عبر صورتين دراميتين تثيران التأمل والإمعان.

ومن خلال هذا الجسد فقد سجلت المسرحية لنا دورة أحداث غاية في التأثير. وقدمت لنا نموذجا مسرحياً يؤكد مدى أهمية الدور الذي يسجله الجسد في هذه المسرحية وهو يؤكد نضال الإنسان ولم يزل يعاني من عدم قدرته على الظفر بالسعادة.

ومما تقدم نلمس فارقاً واضحاً بين (سوفوكليس) الذي يُلزمُ شخوصه بالمجابهة التي يعتورها الغموض لكي يتبينوا خيوط الحقيقة بعد ان يمروا باختبار عسير على الأغلب يكون سبباً بفقدانهم سعادتهم، والانتقاص من بطولتهم بفعل دفعهم لاقتراف الآثام على الرغم منهم وبين (ايسخيلوس) الذي يجعل السعادة أمام شخصياته رهينة بالشجاعة وامتلاك زمام الامور وفاعلية الارادة، وإن كانت الشخصيات مندفعة بشرورها وسائرة بعيداً عن طريق الصواب دون وضعها تحت اختبار غير واضح الملامح او إدخالها في دوامة من الغموض ونقصان المعرفة، فتفعل ما تفعل وهي مدركة تماما لما اقدمت عليه.

اذ ليس هناك فارق في القيمة الإنسانية بين (بروميثوس) عند (ايسخيلوس) و(اوديب) عند (سوفوكليس). ولكن الفارق أن الاول كان ممتلكاً للمعرفة العامة (ما يتعلق بمصير من حوله وما سيكون عليه مستقبلهم)(*) وليس فقط المعرفة الخاصة (ما يتعلق بمصيره الخاص

(*) بروميثوس: يعني اسمه (العارف بالمستقبل). وللاستزادة حول هذا الموضوع يراجع: اسخيلوس، تراجيديات اسخيلوس، ت: د. عبد الرحمن بدوي، ط 1 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996)، ص 167 – 170.

ومستقبله) فكان مستبيناً طريقه بشكل واضح، ومتمكنا من تفعيل ارادته وتنفيذ ما يلزم بهذا الشأن. ولعل هذا الامر مرتبط ايضاً بطبيعة الصراع عند (ايسخيلوس) على اعتباره من المستوى الخارجي فلا يقتضي امتحانا نفسياً للشخصية.

ومن هذا المنطلق لم تواجه (بروميثيوس) معضلة في تحديد مصيره فانطلق صوب هدفه ونال المجد بما فعله من فعل صحيح، وما لاقاه من عذاب جسدي لم يثنه الى الافراط بما حازه من نصر مؤزر.

والحال نفسه يتحقق في مسرحية (اجاممنون) مع (قلوطمنسترا) رغم شروعها بقتل زوجها (اجاممنون) ولكنها فعلت ما يرضيها وهي بكامل وعيها وارادتها، دون ان يقودها هذا الامر الى الندامة والأسف لانها على معرفة تامة بما اقدمت عليه و لم تفعل ما فعلت عن خطأ او غير قصد.

بينما (اوديب) كانت مشكلته العظمى انعدام المعرفة، وافتقاره الى تبين طريق الصواب فكانت حركته المستمرة عملية بحث متواصل، لم تجعله يحرز ما سعى اليه - (كشف الحقيقة) الا بعد ان اساء الى نفسه ومن حوله. وقد كانت مشكلة المعرفة هذه داعياً لمعاقبة جسده بفقئه لعينيه لانهما لم تتمكنا من تمييز الحقيقة و لم تبصراها.

والواضح أيضاً ان جسد (بروميثيوس) كان مبعثاً لخطاب يثير الطمأنينة فهو مصدر نجاة لمن حوله وسعادة أبدية لهم، ولكن جسد (اوديب) كان إعلاناً لخطاب خطير، وقلق متواصل وبلاء مستديم، ومصدر لبلاء وعذاب لحق به وبالآخرين من حوله. وكذلك هي الحال مع الجسد في مسرحيات (سوفوكليس) الاخرى (انتيجونا) و(الكترا) ومسرحية (اياس).

كما ان من الجدير بالملاحظة ان الانين الجسدي الذي يبثه (ايسخيلوس) في مسرحياته لا يكون عال النبرة، ولا يفسد هذا الانين ما وصلت اليه الشخصيات من نتائج فـ (بروميثيوس) يسجل انتصاراً خالصاً لا ينقصه اثم ولا وزر بل يزينه الفداء والتضحية والتحدي، وهذا ما يُلمس حتى في احدى مسرحياته المفقودة على لسان احدى شخصياته:

«خذ قلبي فالالم عندما يصل الذروة لا يدوم الا لفترة قصيرة»[1].

والحال نفسه يكون مع شخصيات (ايسخيلوس) الأخرى التي تختلف عن شخصياته السالفة اختلافاً جذرياً لكونها مفتقرة للكمال المعرفي وللصفات النبيلة، كشخصية (قلوطمنسترا)، ولكنها أيضا تسجل انتصارها الخاص على (اجاممنون) رغم ما تقدم عليه من فعل شنيع وتخرج من معركتها راضية.

هكذا يحتفظ (ايسخيلوس) لشخوصه بلذة انتصارهم حتى وان كان هذا النصر قائماً على الانتقام من الآخرين والانشغال بالهوى الذاتي.

هذا الامر يجعلنا نلمس مفارقتين واضحتين بين (ايسخيلوس) و(سوفوكليس) فالأول يوصلنا دائما الى (انتصار الجسد) من حيث احتفاظ شخوصه بإرادة فذة متحررة من سلطة الآلهة، وهذا هو حال الأغلبية منها فيقدمون على مصائرهم بكل جاهزية ومعرفة تحررهم من الوقوع بالندم وتضمن لهم النصر «فالقوة الغريبة

---

(1) اديث هاملتون، الأسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة، ترجمة: حنا عبود، ط1، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ المعهد العالي للفنون المسرحية، 1997)، ص 198.

للتراجيديا التي تقدم المعاناة والموت بطريقة كأنها تمجدهما ولا تنزل من قيمتهما نجدها في مسرحيات اسخيلوس كما لانجدها لدى اي شاعر تراجيدي آخر»[1]. وكان لهذا الامر اثره في ان تأتي الصورة الدرامية في مسرحه مبنية على اساس التكرار والمباشرة، من حيث انه يميل الى البساطة، وعدم التعمق بالصدامات وسبر اغوراها وبواعثها الفكرية.

بينما (سوفوكليس) لايقودنا الا صوب (انتحار الجسد) بفعل نزوعه الى إفراغ شخوصه من امتلاكهم لإرادتهم ووضع تلك الإرادة في متصرف الالهة، وانسياقهم صوب ارتكاب الآثام بشكل مثير للتقزز والألم ويأخذ هذا الامر مسار الكارثة العظمى فيكون انعكاسه شمولياً حتى على من لم يكن لهم يد بما وقع من آثام على يد غيرهم. وهذا هو حال الشخوص عند (سوفوكليس) وما تتعرض اليه من انتحار جسدي: (اوديب).. (يوكاسته)..(كلوتيمنسترا).. (ايجستوس).. (اياس).. (انتيجونا).. (ايثيوكليس).. (بولينيس).. (هيمون).. (اوريديس).

هذان الامران المختلفان في تحديد مصير الجسد وما يتأسس عنهما من خطاب لدى (ايسخيلوس) و(سوفوكليس) يدفعاننا الى النظر لما كان يتمتع به الاثنين من نظرة خاصة للعلاقة بالالهة. فالواضح ان (ايسخيلوس) كان لا يعطي الآلهة وجودها المركزي في صنع الحياة وتوجيه دفتها بالشكل الصحيح، او خضوع الاشياء لها بشكل مطلق، كما آمن بها الغالبية اليونانية وهذا هو سر قول (هاملتون) «ان اسخيلوس تخلى عن الدين المألوف»[2]

---

(1) اديث هاملتون، المصدر نفسه، ص 193.
(2) اديث هاملتون، المصدر نفسه، ص 231.

وهذا ما يجعل الشخصيات تحمل حرية كاملة في صنع ما يحلو لها، وتقترف ما يرضيها من افعال دون وقفة أخلاقية تعيد لها رشدها، وتكشف عن موقف جديد لها تجاه ما فعلته من اثام وجرائم، ولذلك لا نرى شخصية لدى (ايسخيلوس) تعلن لنا عن ندمها وجزعها مما جنته يداها على الرغم من ان شخصياته تقترف الأخطاء الكبيرة، والآثام العظيمة.

ونقول بأن الآلهة لا تعمل على توجيه دفة الحياة بشكلها الصحيح لأنها تفتقر الى العدالة تلك العدالة التي يقول عنها د. (عبد الرحمن بدوي)لا تتحقق إلا بالقصاص فقط اي أنها "تتعلق بالعقاب اكثر من ان تتعلق بالإنعام والإحسان"[1].

ولكن في حقيقة الأمر من يقرأ مسرحيات (ايسخيلوس) سيكون على يقين ثابت انه لايوجد ادنى مؤشر يثبت ولا حتى بإشارة واحدة ان العدالة الإلهية حاضرة بمسرحياته من حيث مجازاة المحسنين بالاحسان والعاصين بالعقاب فكل الأمور تجري بشكل عكسي يؤيد انتفاء تلك العدالة وإفراغ الالهة منها.

فالقصاص نفسه الذي يُلاحظ صداه الواسع في مسرحيات (ايسخيلوس) يعود الى اثم للالهة الدور الأمثل في دفع الشخوص لإرتكابه، اي انه من صنع الالهة نفسها. فكيف تعاقب الالهة على جريمة هي المسبب فيها، وهي من امرت بفعلها وهيأت لوقوعها ففي (اجا ممنون) الالهة هي من تسببت في هلاك الالاف لانها امرت بذبح (افيجينا) وترتب على هذا الامر جملة من التصفيات الجسدية. كما وان الالهة هي من تسببت في مقتل (اجاممنون) على يد زوجته

(1) ايسخيلوس، تراجيديات أسخولوس، المصدر السابق، ص 20.

(قلوطمنسترا)، وهي من طالبت (اورست) بقتل امه (قلوطمنسترا) وعشيقها.

اما في مسرحية (برومثيوس) فيكون الاخير في مواجهة عقاب ضد المنطق، ويتناقض مع طبيعة ما يستوجبه العمل الحسن من جزاء يفترض ان يُقابل بالشكر والثناء. وكل هذه الامثلة تميط لنا اللثام عن الصورة المقلوبة لعدالة الالهة في مسرحيات (ايسخيلوس).

في حين ان (سوفوكليس) لم يكن ليؤسس فهما خاصا للدين او الالهة يجعله في صلة معها بأي شكل كان، بل انه كان صورة مناقضة لسلفه (ايسخيلوس) من حيث انه قطع على نفسه ان لا يضع "اعتبار للعدالة، والا "يكن تبجيلا لصورة الالهة"[1].

وهذا ما يجعله يشير في مسرحياته الى ان عذاب الجسد هو ليس نتاج لانعدام العدالة عند الالهة فقط، وإنما لان الآلهة مجرمة ومتغطرسة، و(اوديب) نفسه يعلن هذا الامر صريحاً، كما اعلنه من قبل (اياس):

"رئيس الجوقة – على اي امر فظيع أقدمت؟ كيف وجدت الشجاعة التي مكنتك من اطفاء عينيك؟ اي اله دفعك الى ذلك؟

اويديبوس (مضطرباً) – دفعني الى ذلك أبولون، نعم أبولون أيها الصديق هو مصدر آلامي التي لا تطاق، ولكن لم يفقا عيني الا انا وحدي أنا الشقي..."[2].

هكذا تتدخل الإلهة عند (سوفوكليس) في صنع الاحداث، وفي رسم النتائج فهي المسؤولة عما يقترفه الانسان من شرور وهي مصدر الجرائم، وهي بالنتيجة ما يوصل الإنسان إلى أقصى مراحل الانكسار،

---

(1) ايسخيلوس، المصدر نفسه، ص 214.

(2) سوفوكليس، من الادب التمثيلي اليوناني، مصدر سابق، ص 246.

ولا تطلق العنان لإرادته الحرة الا بعد ان يكون الوقت قد انقضى ولا جدوى لتفادي ما حل من الكوارث، فلا يبقى من دور ايجابي من الممكن للإرادة ان تمارسه سوى إلحاق العقوبة الجسيمة بصاحبها الذي لم يعد لعيشه قيمة ولا لبقائه جدوى، فتكون الإرادة نفسها مصدراً للشقاء عند البداية واداة للعقاب في النهاية، وبالإمكان النظر الى غالبية الشخوص عند (سوفوكليس) لنرى كيف يئنون في نهاية المطاف وكيف ترتفع أصواتهم بالعويل والثبور، وكيف يُحس مدى ضعفهم لما لحق بهم من الاثم الأليم الذي في الأغلب الأعم لا يقلل من وطأته حتى العذاب الجسدي الذي يستهدفون به أنفسهم، والذي غالباً ما يقودهم الى الموت الذي لابد منه. وبفعل هذا الأمر يكشف (سوفوكليس) عن عمق المغزى الأخلاقي في مسرحياته اذ ان معظم شخوصه نماذج انسانية رفيعة المستوى سامية الأخلاق لاتهمل التمعن في أخطائها وتظهر أقصى درجات الندم على ما تقترفه من ذنوب وإن لم تكن قاصدة للوقوع فيها. وهذا هو حال (اوديب)، (اياس)، (كريون).

بل ان شخصيات (سوفوكليس) لاتطيق الظلم ليس فقط ان كانت لها يد فيه، ولكن حتى ان كان صادر من شخصيات اخرى من حولها، ولذا يلاحظ في مسرحية (انتجونا) ما يحل بالاخيرة بفعل رفضها لظلم (كريون) وما يحدث لأبناء الأخير وزوجته من مصير مشابه باندفاعهم صوب الموت.

هكذا يؤسس (سوفوكليس) للنموذج الإنساني الرفيع المستوى الذي يكون بمصاف الآلهة اوقد يفوقها احياناً. لكن (ايسخيلوس) لم يبرز هذا الانسان النموذج سوى في مسرحية (برومثيوس) الذي تكون له من المرتبة مايفوق الاله (زيوس) لكنه في مسرحياته الاخرى يسلب هذا النموذج رفعته ومكانته السامية.

رابعاً (ايآس) – خيانة الجسد

ان العلاقة الوثيقة بين سائر أعضاء الجسد دون وجود تعارض بينها فيما هو خاضع للصواب والحق تعني كمال الانسان. ويقصد من هذا الكلام ان العقل الانساني هو مصدر الأوامر لسائر أعضاء الجسد، اضافة لكونه عضواً كغيره من أعضاء الجسد وجزءاً لا يتجزأ منها. في كثير من الاحيان يكون مرشداً ودليلاً لضبط أفعال الجسد ووضعها في محلها الصحيح كي يتحقق السلام بين الاثنين فيغدو الكمال الانساني هو النتيجة المتحققة عن هذا الاتفاق. وكثيرا ما نشهد صراعاً يعتمل في نفس الانسان بفعل خروج الجسد عن طوع العقل وتسليمه للغرائز والنزوات او الاحقاد والرغبة في الانتقام لما يترتب على هذا الامر من انحدار في الدرجة الانسانية.

في مسرحية (اياس) لـ (سوفوكليس) يتحقق خطاب جسدي يدون لنا ما يؤدي اليه هذا التنافر بين الجسد والفكر. وما الذي يفعله الجسد الخائن – الخارج عن طوع الفكر والخادع له في الوقت ذاته من فعل خطير في سلب الإنسان مجده ومكانته الاجتماعية.

وبما ان العقل صحيح لدى (اياس) – كما تطلعنا المسرحية على هذا الامر – فكيف يتسنى للالهة ان تنسف مجده وان تفقده كماله وان تسلبه ذيوع صيته الحسن بين الناس، وان تجعل بطولاته سراباً، سوى أن تخلق تضاداً بين عقله وجسده.

ان تركيبة عقل (اياس) ومنطلقاته الإنسانية مبنية بناءً شديد التماسك، وموقفه من أعدائه محدد سلفاً ولا ينقصه سوى الشروع بتنفيذ ما عزم عليه من أفكار.

ولكن هذا التخطيط لا ينفذ في محله. والأفكار لا تأخذ مجراها الصحيح لان (اياس) ما عاد يبصر الأشياء بحقائقها – فهو يرى

قطعان الماشية بشراً. بل أصبح يرى في الماشية وجوه أعدائه وراح يعمل سيفه فيها ويقطعها إرباً إربا واخذ البعض منها اسارى ظناً منه أنه قد اسر أعدائه من (الاتريين):

«أوديسيوس – وكيف وقف ذراعه المندفعة الى سفك الدماء؟

اتينا – انا التي حرمته هذا الفرح الاثيم حين خيلت لعينيه صوراً مضللة، ودفعته الى هذه

الماشية التي غنمتموها من العدو ولم تقتسموها بعد، والتي كان يحرسها الرعاة مختلطةً، فانحى عليها واوقع مذبحة بهذه الحيوانات ذات القرون من حوله. كان يقصم ظهورها، وكان يرى انه يقتل بيده مرة الاتريين ومرة زعيما آخر من زعماء اليونان. اجل! هذا الرجل الذي اضله الجنون أنا التي كنت أثيره وأدفعه الى شباك مهلكة، فلما اتم مهمته ورفع رأسه قرَن ما بقي حياً من قطعان البقر والغنم وشاقها الى خيمته. وكان يرى انها رجال لا حيوانات ذات قرون»[1].

هذا ما أرادته الآلهة (اتينا)، وتمكنت من تحقيقه بعد ان جعلت أعضاء جسد(اياس) خارج طوع عقله. بعد ان جعلتها تتآمر عليه وتخدعه اشد خداع فتصبح عدواً لدوداً له.

ومن هذا المنظار لاتمنح الصورة الدرامية المنشطرة بين الوهمي والحقيقي الا اختباراً قاسياً يضع فيه (سوفوكليس) شخصية (اياس)، وهو ينحو دائما هذا المنحى لتميز الصورة الدرامية في مسرحه بالتكثيف الفكري، الناتج على الاغلب الاعم عن تداخل الاجزاء

(1) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 78.

الصورية وتراكيبها ضمن نسيج ديالكتيكي واحد، اي انه يعمل على وفق منهج تداخل الصور وتعالقها، ففي مسرحية (ايـاس) يتعـالق ويتداخل الوهمي مع الحقيقي ويؤسسان المأساة، وفي (أوديب ملكاً)- كما جاء سابقاً - تتعالق وتتداخل تفاصيل حل اللغز بعدها المكونات الاساسية للصورة الدرامية. وينتج عن التلاعب بشخصـية (ايـاس) بفعل انقسامه بين جزئي الصورة الدرامية، ما يتناقض مـع مكانـة شخصيته على ارض الواقع، فليس هنالك مقارنـة بـين بطـولات (آياس) واجتهاده وشراسته في المعارك، اي بين قوته الجسدية المعهودة، وبين ما يتعرض اليه جسده من تسليم سريع وإذعان لسلطة الآلهـة وحكمها، فيصبح لعبة بيديها، وأداة شريرة لتحقيق مآربها في النيـل من نفسه:

"رئيس الجوقة – دع هذا الكلام الذي يملـؤه الشـؤم، ولا تصطنع دواء شراً من الداء، فتضيف شقاء الى شقاء.

أياس (في اضطراب متصل) – أترى الىَ، أنا الشجاع الكريم الجرئ في المعركة المدمرة، ما اخطر يدي على هذه الماشية الوادعة! آه أ أصبح موضوعاً للسخرية واهين نفسي على هذا النحو؟!"[1].

هكذا يشكل الجسد كدلالة صورية، صراع الصورة مع ذاتهـا بفعل التناقض بين الشكل والمضمون، على اعتبار ان الشكل لايترجم لغة المضمون، فالجسد كدال شكلي يعمل على وفق مسـار مضـاد للفكر.

ان الفكر لا يتسنى له التأمل بلا عيون صادقة، وهـو لا ينفـذ احكامه الصائبة بلا عيون رائية فرؤية الاشياء هي من تحقـق تـأملاً

---

(1) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 90.

فكرياً فيها. وهي التي تجعل العقول تصدر حكماً قاطعاً وصائباً بحقها. وان استهداف العين يعني تضليل صاحبها عن الصواب خصوصاً وان لدى اليونان فهماً محدداً لهذا الأمر، يستد الى قاعدة «أنا اعرف بمقدار ما أرى على أساس ان العين تحمل او تبث ضوءاً، وهذا الضوء يختلط مع النار الخارجية للروح، التي تضئ الاجسام في العالم الخارجي وهذا ما يسمح لنا بالرؤية (..) لذلك ارتبطت المعرفة بإشكالية النظرة او الرؤية منذ البداية»[1].

والجسد في هذه المسرحية كما هو واضح حبيس لارادة الالهة ومشيئتها، وخاضع لها بعلاقة جدلية لانجد لها فكاكاً، تؤيد النظرة التي كان يحفل بها المجتمع الإغريقي آنذاك من تقييم لعلاقة الإنسان بالإلهة ودورها في تحديد مصيره، ومدى العلاقة المباشرة التي تجمع ما بين الاثنين.

وهذا ما جعل الخطاب المنبعث من الجسد ينحرف عن جادته الأولى او مساره الأول – (مناصرة المظلومين وحماية الوطن بشجاعة وبأس) الى الخضوع لبرمجة جديدة وضعتها الالهة اليه – (عدو خائن ومتآمر على صاحبه) –

وعلى الرغم من حالة الانشطار التي تجسدت في جسد (اياس) بين السلب والإيجاب (عيون خادعة. وعقل سليم) فإنها لاتحكم على الجسد كله بالفساد. بل على جزء ضئيل منه بذلك. مع إيمان شديد بأن الجزء الأكبر والأساس في سلامة تامة. لأن الحكم الصائب يصدر على الإنسان عبر سلامة نواياه وما هو مقبل عليه من مقاصد، فالتوجه الفكري عند (اياس) كان سليماً وكان مستعداً ان ينزل

(1) د. ماري الياس، ((المسرحة والبرفورمانس))، مجلة الفن المعاصر، القاهرة: اكاديمية الفنون، العدد 7، 8، 1982، ص 26– 27.

عقابه بأعدائه. وهو فعل فعله وكان يظن انه قد نفذ ما تملكه من مقاصد وافكار. وحجب الرؤية الصحيحة عنه، ورؤيته لما هو مزيف يبرئه مما شرع في تنفيذه من خطأ. كما وانه لا يدحض الفكرة الأساسية التي كانت دافعاً لإقدامه على فعله، لانها صحيحة من أساسها ولا يسوؤها التنفيذ الخاطئ، وبذلك يبقى عقل (اياس) ممجداً.

ونجد برهاناً آخر على سلامة عقل (اياس) فهو عندما يدرك خيانة جسده لا يتردد في معاقبته وان كان في العقاب عذاب له، فهو يعلن صريحاً تبرأه من الخائن ورفضه له وسخطه عليه، ويوجه لنفسه طعنة تطفئ حياته الى الابد، ليحرز على الاقل نصراً لعقله البرئ على جسده الآثم، فبقاؤه على قيد الحياة يعني صلته الارغامية مع من خانه وأطاح بمجده وإنسانيته ويعني عدم محاولة التكفير عما لحق به من ذنوب. وانتصار إنسانيته رهين باقتصاصه من المسئ.

ولاشك ان الالهة الإغريقية- وكما اسلفنا - في معركة ضروس مع الفكر والمعرفة لأنها تعني كفاية الإنسان وسموه وحلاً لمعضلات حياته دون حاجة او رجوع اليها. والالهة ليس لها ان تستهدف الفكر لذاته لأنه عصي على الخضوع، وهو فوق نطاق سيطرتها فتلجأ إلى ما هو قابل للسيطرة من مادة الجسد. ولا حظنا سابقا كيف عاد (زيوس) الى جسد (بروميثيوس) ليضع حدا لفكره الذي ارشده الى ما فيه خير للبشرية. والان نرى (اثينا) أيضاً كيف (تتحكم ببصر (اياس) بعد ان تفرض سيطرتها على عينيه لتردع سلطان عقله وتفتت قوته الجسدية.

خامساً: (انتيجونا) – الخطاب التعويضي للجسد

الجسد في مسرحية (انتيجونا) لـ (سوفوكليس). يمثل أداة دافعة للأحداث وللتأسيس الفكري الذي تقوم عليه المسرحية بالكامل. انه يعد الفكرة المركزية فيها، ومصدراً للخطاب العام. الذي يأخذ مسارين – مسار يمثله الحكم الاجتماعي بجسده (كريون) الذي يُصدر تقييمه للجسد من منظور اجتماعي يحتم ان يُوقع بالجسد الخائن في مجتمعه أقصى العقوبات. حتى وان كان هذا الجسد جثة هامدة وان صاحبه قد نال عقابه بالموت مسبقا. فالموت وحده لا يكفي لحيازة حق الدولة ولإنصاف الحكم الاجتماعي.

ومسار اخر يتجسد بـ (انتيجونا) التي تريد ان يخضع الجسد للحكم اللاهي فينال حقه الشرعي بالمواراة تحت التراب، وينقذ من نهش الطيور والحيوانات الكاسرة المتربصة به، بغض النظر عن جريمته الاجتماعية – (خيانته لأرضه ومساندته لمن هم اعداء لمدينته).

وتتأسس الافكار في المسرحية حول هذه القضية الخلافية التي تدور بين (كريون) و(انتيجونا) فتؤدي بالتالي الى المأساة المحققة.

والواضح في مسرحية (انتيجونا) ان الجسد لايتضمن ديناميكية خاصة به بحيث نقرأ به لذاته خطابا خاصا فهو جسد هامد وساكن تماما انتهى فعله وأصبح من الناحية المادية مُتصرفٌ به وليس متصرفاً. ولكنه على الصعيد الفكري يعزز جانب الخطاب في المسرحية لأنه لم يزل محتفظاً بتأثيره ومقدرته على تأسيس الخطاب العام في المسرحية. وصياغة المجرى العام للأفكار فيها.

فالواضح ان اساس الخطاب العام الذي يريد ان ينبئنا به الجسد في هذه المسرحية – ان الانسان يجب ان تحفظ كرامته بعد موته أياً كانت آثامه، فهو عندما يكون على قيد الحياة فان حق القصاص

البشري منه مشروع ولابد للقانون الاجتماعي ان يأخذ مجراه، ولكن بعد موته فانه يخضع للقانون الإلهي فحسب. فحق التصرف معه هنا يكون من نصيب الآلهة فقط وليس للبشر حق في ذلك.

ومن هنا ينذرنا الجسد بالعواقب الوخيمة لمن يتمادى في التعامل معه بقصد الإساءة إلى المرتبة الإنسانية ومحاولة النيل منها بعد الموت. و(كريون) اراد ان يأخذ موقع الالهة عندما أراد أن ينزل عقابه بهذا الجسد وان يتحكم فيه وينال منه. وبهذا التصرف تجاوز الحدود الإلهية لأنه اعتدى على ما هو ملك للآلهة وحدها. وبالنتيجة فان الآلهة لن تتخلى عن حقها ولن تتجاوز عمن يخرج عن قوانينها، ولن تخذل من أرادت أن يكون له النصر، وان كان جثة هامدة.

هكذا تتحرك المأساة في المسرحية وتتفاقم بفعل تبعات الإساءة للجسد ومحاربته. فنرى ان (كريون) وهو لا ينظر الا إلى الحق الاجتماعي كما يفرضه القانون بالنسبة اليه، يسيئ الى الجسد مرتين. اولها بإصداره قرار ابقاء جسد (بولينيس) بلا دفن ليكون نهبا للوحوش. وثانيها معاقبته جسداً حياً بأن يدفن هو جسد (انتيجونا) التي أساءها ان تجد جسد أخيها بلا دفن فسعت الى دفنه، وهذا ما جعل (كريون) يصدر امراً بانزالها بقبر تحت الارض.

وكان نتيجة هذا الإجرام الذي اقترفه (كريون) بحق هذه الأجساد ان حلت اللعنة عليه من الآلهة فدفع مقابل هذه الأجساد جسد زوجته وابنه اللذين قتلا نفسيهما.

وكما أسلفنا فإن الجسد يكون باعثاً للخطاب العام في المسرحية ولكن إمكانات الجسد في التحرك وتحقيق مبتغاه تتخذ الجانب التعويضي لتحقيق الخطاب – أي ان هناك من ينوب عن الجسد يمثله في معركته مع من أعلنوا الحرب ضده، او من قرروا المجابهة

معه. هكذا نستشعر الامر مع جسد (بولينيس) وندرك ان جانبا تعويضيا واضحا تلعبه الالهة لتعلن خطاب هذا الجسد على من يحيطون به. فتارة ينقل هذا الخطاب عبر نبوءة الكاهن (تريسياس) الذي جاء ليعلن ان هذا الجسد لم يزل محافظاً على ديناميكيته وعلى فاعليته:

«**تريسياس: (...) هذه المذابح التي هي بيوت الآلهة قد جللتها الطير والكلاب بقطع اللحم التي نهشت من جثة ابن اويديبوس.**

ولذلك لا يتقبل الآلهة منا الصلاة، ولا التضحية، ولا اللهب الذي يرتفع من أفخاذ الضحايا»[1].

ونجد على نحو اخر هذا الخطاب ينقل من خلال النذر التي تطلقها الطير بأصوات ملؤها الشؤم والاحتجاج لتعلن عن عذاب واقع:

«**تريسياس: (..) لقد كنت جالسا على مقعد العيافة القديم حيث استطيع ان الاحظ كل فأل. فاذا اسمع اصواتا مختلطة تصدر عن الطير التي كانت تصيح في نشاط مشئوم صيحات غامضة كأنها صيحات البرابرة (...) والمدينة تشقى بهذا الشؤم**»[2].

ان كل هذه العوامل هي عوامل استنطاق للجسد ولولاها لما كان للجسد من امكانية ليعلن عن نفسه. وبفعل هذه العوامل ندرك حركية الجسد وانتشاره في كل نقطة من نقاط الحدث في المسرحية ليصبح بذلك مصدرا هاما للخطاب الفكري الذي اراد ان يحققه المؤلف.

---

(1) سوفوكليس، من الادب التمثيلي اليوناني، مصدر سابق، ص 172.
(2) سوفوكليس، المصدر نفسه، ص 171.

ومن ناحية تقييم هذا الخطاب الجسدي، فلا شك انه مرتبط بمدى ما يحتله الجسد من قيمة هامة على المستوى الفكري في المسرحية. فلو رجعنا بداية الى عوامل فناء الروح فيه لوجدنا أن الموضوعة التي ادت الى هذا الامر كانت مرتبطة بقضية مآل السلطة بين الاخوين (بولونيس) و(ايثيوكليس) وبالنتيجة فقد اقتص الاثنان من نفسيهما البعض لاجل امر يجعلنا نستنكر فعلهما المشين ونلعن الطمع المتغلغل في صدريهما، وتمردهما على حقوق الاخوة.

وبفعل هذا الامر فأن القدسية لا محل لها من جسديهما. وبقاء جسد (بولينيس) دون دفنٍ لا يغير من الموقف شيئاً. اذ ليس جسده كجسد (برومثيوس) عند (ايسخيلوس) مثلاً الذي قدم نفسه قرباناً لمنفعة البشرية لا لاجل خدمة هدف شخصي او طمع دنيوي.

وعلاوة على ذلك فإن جسد (بولينيس) قبل ان تُنتزع الروح منه كان يعمل ما هو مخالف للمبدأ الإنساني - فقد خان أرضه وتآمر مع الأعداء ضد اهل مدينته.

سادساً: (ميديا) - الجسد بدون ما تمليه العاطفة

من خلال ما تبين سابقا ان مسرحيات (سوفوكليس) لم تخلُ من الشخصيات الضئيلة في انسانيتها لكن الأنموذج السائد والاعم لديه هو الأنموذج الأخلاقي السامي الذي لا تتجرد منه شخصياته البطلة.

فقد وضع (سوفوكليس) الانسان في مكانه الخاص، وضمن له المرتبة الاخلاقية السامية كما اجاد وضع مبررات الدفاع عنه تجاه ما يحل به من ويلات بفعل صنيعه. وهو بذلك اجاد خلق التوتر الدرامي مع احتفاظه بصفة النبل للنسبة الأغلب من شخوصه المسرحية.

اما (يوريبيدس) الذي هو محور حديثنا الان، فانه في مسرحية (ميديا) لم يلق بالا شديداً الى المقاييس الاخلاقية والى رسم المرتبة الانسانية النبيلة المتفردة، بل انه يعلن عن خطاب جسدي غاية في العنف، متجرد من المسوغات المعقولة للشروع في التنفيذ.

انه يصور في خطابه الجسدي ممارسة الانسان لحريته المفرطة المتهورة في سبيل إنعاش ذاته ودءومة مصالحه وإرواء نزواته.

ولو تأملنا شخصية (ميديا) فاننا سنرى كيفية ممارسة الأخيرة حرية اقتراف الجرائم دون ان تكون خاضعة للسلطة الالهية او الجبرية القدرية الامر الذي يجعلها غير خاضعة للاختبار الاخلاقي، بل انها في الاغلب تمارس ما هو منافي للأخلاق والانسانية، وهذا واضح من استبدالها المنطق باللامنطق والواجب باللاواجب والمعقول باللامعقول، والإنسانية باللانسانية، فتجعل عشقها المفاجئ لـ (جاسون) الرجل الذي دخل البلاد غازيا بديلا لوفائها لوطنها واهلها، فتهرب معه بعد ان تقتل اخاها وتقطع جسده اربا اربا وتلقي بأشلائه في اماكن متفرقة من البحر حرصا منها على ضمان الوقت بزيادة اعباء البحث التي ستترك مهمتها لوالدها المنكسر القلب كي يجمع تلك الاوصال المقطعة ويحاول دفنها. ولا يتوقف العنف الممارس على الجسد عند هذا الحد، لان (ميديا) لا تتردد ان تستغل اداة جديدة في تنفيذ مشروع دموي اخر كي تضمن سلامة عشيقها (جاسون) من عمه (بيليوس) الذي اغتصب مملكة ابيه فتدفع ابنتي هذا الرجل الى قتل ابيهما بعد ان تقنعهما بأنها ستعيد اليه شبابه من خلال التعاويذ السحرية والاعشاب شرط ان تقطعا جسده قطعاً صغيرة.

وبفعل هذا الامر يكشف لنا (يوربيدس) عبر خطاب الجسد عن اعتداء جسدي سافر يعتمد انقلاب الموازين فيستبدل الجاني بالبرئ، او يشرك من هم بمنأى عن الجرم بجريمته – وقد كانت هذه السياسة الاخيرة متمثلة بالتحريض الذي مارسته (ميديا) على البنتين حتى خلقت لديهما القناعات الكاملة لتوليد الخطاب الاجرامي فدفعتهما لقتل ابيهما. كما انها اشركت ابناءها دون علم منهما في قتل من شاركتها فراش الزوجية هي وابيها بعد ان اقنعتهما بنواياها الحسنة ودفعت لهما بهدية تتمثل بثوب وتاج مسمومين فما ان وضعت ابنة الملك الثوب على جسدها والتاج على رأسها حتى ارتدت لباس الموت وقد شاركها أبوها ذات الامر بمجرد ان القى بنفسه عليها فأصابه ما اصابها.

وبالاضافة الى ان الخطاب الجسدي يتخذ سبيل اشراك الاخرين بجريمته، فانه في جانب اخر يعمل على ممارسة العنف دون تمييز بين عدو وصديق او قريب وبعيد، او بين مذنب وغير مذنب. فما هو ذنب شقيق (ميديا) كي يقتل بيديها؟ وماهو ذنب ابيها كي يناله منها كل هذا الشقاء؟، بل وما ذنب من اتخذها (جاسون) زوجة له هي وابوها كي يلاقيا ذات المصير على يديها؟ وما هو ذنب طفليها البريئين كي تقتلهما تلك المقتلة الشنيعة؟.

ومن الملاحظ عبر متابعة الخطاب الجسدي المتولد في هذه المسرحية امكانية رصد عدم الانحياز الى الامور العقلية. اي ان (يوربيدس) لا يناصر سوى الهوى الذاتي واطلاق العنان للمشاعر كي تبرهن على فاعليتها وقدرتها على اثبات وجودها اياً كانت النتائج.

وبذلك فإن (يوربيدس) يرسم خريطة جديدة للبوح بالخطاب الجسدي والاسفار عن امكاناته اللامحدودة من خلال هيمنة المشاعر

وتدفق الاحاسيس دون كبح لها او اشباع لغاياتها، بل عبر سريانها المتواصل وتدفقها المتنامي.

ومن هنا لو وضعنا (ميديا) في المقياس العقلي فانها ستفشل حتماً. ولكن (يوربيدس) وضعها في المقياس العاطفي - بوصفها كتلة من الاحاسيس، وخلق لها الامتياز بهذا الجانب، وحاول ان يبرر لها اقدامها على كل ما اعلنته من خطاب جسدي مثير بمقدار ما تحمله من دفق الاحاسيس والمشاعر الملتهبة تلك، وآية ذلك أن (يوربيدس) يتوج منجزات (ميديا) على الرغم من بشاعتها ولا مشروعيتها بالنصر والنجاة المدعومين من الالهة نفسها:

«جاسون: ايها الرجال، اسرعوا، بقدر ما في وسعكم، وانزعوا مزاليج الابواب، وازيلوا السلاسل، ودعوني ابصر هذا الشر المزدوج. طفلاي ميتان، وهي - هي سانتقم منها.

(يندفع خدمه نحو الباب، تظهر ميديا فوق البيت في عربة يجرها تنينان ومعها جثتا الطفلين المقتولين)

ميديا: لم تحطم هذه الابواب، وتحاول نزع مزاليجها بحثا عن الجثث وعني، انا التي فعلت هذه الفعله؟

بوسعك ان تكف عن تعبك. اذا كنت بحاجة الى، فتكلم اذا شئت. لن تمسني بيدك اطلاقا.

مثل هذه العربة اعطانيها هيليوس ابو ابي للدفاع عن نفسي ضد اعدائي.

جاسون: ايتها المقيتة! يا هذه المرأة الاشد كراهية لدى الالهة ولدى ولدى جميع الجنس البشري. انت يا من طاوعك قلبك على ان ترفعي السيف ضد اطفالك، انت امهم، وتركتني بغير ولد -

أتفعلين هذا، ولا تزالين تنظرين الى الشمس؟ كم كنت اتمنى ان تموتي.. اراه الان بوضوح، ولو انني لم أره في ذلك الوقت. انت، يا من أخذتك من وطنك الاجنبي، واحضرتك الى بيت اغريقي. ايتها المرأة الشريرة، ايتها الخائنة لأبيك ووطنك»[1].

ان ما يمكن رصده في مسرحية (ميديا) هو تأسس الخطاب الجسدي على الحرية المطلقة فليس هنالك عراقيل او صعوبات تحول دون الشروع في هذا الخطاب او محاولة ابطائه او اصابته بالتلكؤ. انها حرية غريبة الاطوار تُمنحُ للآثم دون ان تقوده الى الهلاك او الندم.

ولعل في هذا الامر مؤشر واضح على ماورثه (يوربيدس) من مؤثرات جمة اتحفه بها دعاة الفكر السفسطائي لما أصروا عليه من حرية لاتحد في اصدار الاحكام الفكرية. اذ اصبح الانسان هو مقياس الحقيقة من وجهة نظرهم. و(يوربيدس) يؤسس خطاب الجسد عبر هذا المنطق فيجعل (ميديا) تعلن عن خطاب جسدي لايخلو من مجابهة المرارة واستساغتها وتبريرها بالتمنطق وبالدفاع المتجرد من القبول ولكنه من وجهة نظرها الخاصة منتهى الصواب:

«**ميديا: أيتها النسوة، ها قد تحدد عملي: أن اقتل ولدي بأسرع ما في مكنتي، ثم ارحل عن هذه الارض، ولا اضيع الوقت فأتسبب في أن تقتل ولدي يد اخرى اقل رحمة بهما. فبالرغم من كل شيء، يجب ان يموتا. وبما ان هذا لابد ان يكون هكذا، اذن. فسأقتلهما انا امهما..**»[2].

---

(1) يوربيدس، الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني: مسرحيات يوربيدس، ترجمة: امين سلامة، ج 2، (القاهرة: دار المامون للطباعة والنشر، 1988)، ص 312.

(2) يوربيدس، المصدر نفسه، ص 307 – 308.

ان (يوربيدس) يقدم لنا في هذه المسرحية خطاباً جسدياً قائماً على التخطيط الذي يؤسس لسريان الاحداث وبنائها المثير في مسرحيته فلو تتبعنا المسرحية بحسب قصتها فإننا سنجد (ميديا) ترسل الشرارة الاولى للخطاب الجسدي بقتلها أخاها، وقد اعتمدت في ذلك القتل حنكةً ودهاءً وعنفاً شديداً استلزمه منها قانون التخطيط الذي كان وسيلتها الضاربة لنيل مآربها حتى اخر لحظة من لحظات المسرحية. وفي كل تلك اللحظات لم تنفك (ميديا) من علاقتها الجدلية مع الجسد. انها بالفعل اتخذت من الاخير وسيلة لقراءة رسائلها الانتقامية وتبيان صورها المشبعة بالتطرف العاطفي التي احيلت الى تيار جارف من الحقد والغضب يمكن قراءته مرسوما على كل الأجساد التي احالتها ركاماً.

وصفة التخطيط والتمكن ذاتها نلاقيها في مسرحية (افجينيا في تاوريس) اذ تتأتى صناعة خطاب الجسد بفعل التمكن الذي تبديه (افيجينا) في خلق مصير جديد للاجساد. فتتمكن من انقاذ جسد اخيها (اورستس) وابن عمها (بولاديس) من الذبح الذي سبق ان مورس بحق اجساد اغريقية كثيرة لمجرد دخولها الى ارض (تاوريس). بعد ان تتمكن من خداع الملك (توانس) ومن معه. ثم يكون هذا الامر مفتاحاً لإنقاذ من كانوا في الاسر من الإغريقيين بعد ان تتضامن الالهة (أثينا) مع هذا المخطط.

ولعل في هذا الامر ما يشير الى ان (يوربيدس) جعل خطاب الجسد في مسرحيته لا يفرض على شخصياته من الخارج كما هو لدى (ايسخيلوس) و(سوفوكليس) بل ان شخصياته أصبحت متدخلة وصانعة لهذا الخطاب وموجهة لمساره.

وهذه النهايات التي تتوج بها أجساد الأبطال في مسرحيات (يوربيدس) - تلك النهايات التي يخرج فيها الجسد سالما مأموناً بعد ان اشاع خطابه سواء اكان ذلك الخطاب متعارضاً مع القانون الأخلاقي والإنساني -كما هو مع (ميديا) - او منسجماً مع الخلق والمبدأ الانساني السليم - مثلما هو مع (افيجينيا) و(هرقل)- انما هي ميزة خاصة بابطال (يوربيدس)، فـ (ميديا) تنقلها عربة التنين من (كورنثة) التي اشاعت بها القتل، و(افيجينا) - كما مر بنا سلفا - تنقذها الالهة (اثينا)، و(هرقل) على الرغم من فداحة ما أقدم عليه من قتل لأبنائه وأمهم بعد ان أذهبت ربة الجنون بعقله. لم يثنه وقد أعادت اليه رشده ان يقتل نفسه للتكفير عما فعل، لكنه يتراجع عن هذا الموقف بتأثير من صديقه (ثيسيوس):

"ثيسيوس: ومع ذلك فاني لا أنصحك بأن تسلم نفسك للموت، بل ان تصبر على بلواك. ما من احد بين البشر بمنأى عن بطش سوء الحظ، كلا، ولا الآلهة - اذا لم يكن ما يقوله الشعراء كذبا - الم ترتبط الالهة بين بعضها البعض برباط الزيجات غير الشرعية؟ وصفدت الآباء بالأغلال من اجل عروش الحكم؟ ومازالت الآلهة تحكم العالم برغم ذنوبها"[1].

وهكذا يبنى خطاب الجسد في مسرحيات (يوربيدس) من منظور جديد للإنسان يعطيه الأحقية لرسم حياته وللاستمرار بها، ولفعل اي شئ دون التنازل عنها، دون ان تكون الآلهة حجر عثرة أمام استتاب هذا الامر فالآلهة لا تمتلك ميزات الحكم على البشر

---

(1) يوربيدس، هرقل مجنونا، ترجمة وتقديم: د. احمد عثمان، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، 2001)، ص 116.

والتحكم بهم. وعلى الإنسان أن لا يجزع جزع القانطين من هول أفعاله، لان الآلهة نفسها ليست معصومة من هذا الأمر. وقد رأينا كيف أن (يوربيدس) نفسه يؤكد هذه النظرة في الحوار السالف.

نتائج الدراسة

1- مر خطاب الجسد في المسرحية اليونانية بمرحلتين، هي مرحلة الخطاب المتكرر - اي الخطاب الذي ينطوي على الطقس الديونيزوسي التعبدي بشكله الثابت المدفوع بحركة الجسد لتأكيد القضية الدينية التي استحوذت على الإنسان بشكل كامل دون الالتفات إلى امر سواها، وهي مرحلة الخطاب (المنغلق). اما المرحلة الثانية فهي مرحلة الخطاب (المفتوح) الذي يتسم بالوعي والتحرر من الطقس الديني الاسر للانسان. والنظر بطموحات الانسان وموقفه الخاص الذي كان ملغى. بعد دخول فكرة الجسد في حيز التدوين واصبح خالقاً فعالاً للصورة الدرامية.

2- اكتسب الجسد صفة الحضور في مجمل المسرحيات اليونانية، وامتاز بالكشف عن قضايا التكفير او الشرور او تقديم القرابين.

3- اختلفت درجات القراءة العميقة لخطاب الصورة الدرامية في المسرحية اليونانية، فعند (ايسخيلوس) يتصف خطاب الصورة الدرامية القائمة على الجسد بالديناميكية المتنفضة التي تتجه صوب الحسم السريع بفعل وضوح القضايا التي تجمع بين الخصوم وعدم استغراقها في امور تحاك بالخفاء، والخطاب يمتاز بالسلاسة فلا يواجه تداعيات صعبة على الحسم. اما مع

(سوفوكليس) فان خطاب الصورة الدرامية يمر بولادة عسيرة قبل ان يبلغ شكله الكامل. فمن صفاته انه خطاب امتدادي تتناثر أجزاؤه في ثنايا المسرحية من جهة، وتتداخل أجزاءه وتتعالق مع بعضها من جهة اخرى، ولا يتم استكمال هذا الخطاب وتناسق مكوناته وتكاملها إلا في لحظات الحسم الاخير. لذلك يمثل هذا الخطاب المرحلة الناضجة والمميزة في المسرحية اليونانية لأنه خطاب يحتاج الى دراسة، وتمعن، لتجنبه المباشرة، ولثراء قراءاته. في حين يكون خطاب الجسد عند (يوربيدس) خطاباً مباشراً يريد فيه الكاتب ان يثبت كفاءة الارادة البشرية حتى وان كان مقابلها تحطيم لارادة مجتمع كامل، وفي خطاب الجسد عند (يوربيدس) تتجلى الفردية بأسمى معانيها، ويضحى القرار الفردي سارياً ومؤثراً لاتقمعه حتى الالهة نفسها، ليدلل على مزاجية غير مستقرة في اعلان الخطاب بعد ان يُفرغ من المنطق، وبعد ان يغدو بخطئه متصرفاً وفارضاً للغته على الاخرين.

4- ينطلق خطاب الجسد في مسرحيات (ايسخيلوس) من مؤثرات تخلو من القهرية، ولاتعاني الشخصيات من صعوبة في ابراز هذا الخطاب لإقدامها عليه دون تردد مع معرفة متقدمة بنتائجه. ويظهر هذا الخطاب شكلا من اشكال العدالة الالهية التي يسري مفعولها لتضاعف من امكانات هذا الخطاب بفعل تراكم عمليات القصاص، وان كانت هذه العدالة لمن ينظر اليها بشكل دقيق بعيدة عن المشروعية لان الالهة نفسها تمارس دورها في تغذية هذا الخطاب الدموي وتسهم فيه.

5- يتميز خطاب الجسد في مسرحيات (سوفوكليس) بانه يظهر الطابع الخشن للالهة بشكل واضح. فالالهة لديه لا تطلب القرابين الجسدية لكي تمنح الانسان مقابلاً او حلاً مكانها، بل الالهة نفسها تخوض حرباً مباشرةً مع الانسان، وقد عملت بكل دقة ان تغلق مصاريع الامل في وجهه، وسحبت منه كل جوازات المرور الى الحقيقة، كي لا يتمكن من تفادي وقوعه في الكارثة، لذا فخطاب الجسد عند (سوفوكليس) خطاب ارغامي تظهر فيه عظمة الطاقة الانسانية في مكابدة مصيرها الحالك.

6- يجسد خطاب الجسد في مسرح (سوفوكليس) القيمة الأخلاقية البارزة في المسرحية اليونانية. وغالبا ما يفضي هذا الخطاب الى تأكيد هذا المعنى الأخلاقي، عبر مروره في دوامة الآثام وتصادمه غير المنسجم معها، ومحاولات الافلات العسيرة من قبضتها، وغالبا مايخلو الخطاب الجسدي من صفة القصدية فينتهي بالندم المرير وبسريان العقاب الجسدي الذي يسفر عن خلق ونبل عظيمين.

7- من مميزات خطاب الجسد في مسرحيات (يوربيدس) انه لايقيم وزنا للالهة ولا يخلو من الافصاح المباشر عن طغيانها والاساءة اليها، وبذات الوقت فانه لايقيم وزنا للمجتمع بقدر ما ينحاز الى إشباع الرغبة الفردية وإنعاشها وإعلائها على من حولها. فينطلق هذا الخطاب بشكل حر ويبلغ اعتى مراحل العنف ويصل الى غاياته دون خلو من الانتصار.

مصادر الفصل الاول

(1) ايسخيلوس. **تراجيديات أسخولوس**. ترجمة: د. عبد الرحمن بدوي. ط 1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(2) تشيني (شلدون). **تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة**. ترجمة: دريني خشبة. مراجعة: علي فهمي. القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.

(3) التكريتي (د. جميل) نصيف. **قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي**. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والاعلام. دار الحرية للطباعة، 1985.

(4) سوفوكليس. **من الادب التمثيلي اليوناني**. ترجمة: طه حسين، ط 2. بيروت: دار العلم للملاين. 1978.

(5) معلوف (د. انطوان). **المدخل الى المأساة (التراجيديا) والفلسفة الماساوية**. ط 1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر: لونجمان. مطابع النوبار، 2009.

(6) هاملتون (اديث). **الأسلوب اليوناني في الادب والفن والحياة**. ترجمة: حنا عبود، ط1. دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المعهد العالي للفنون المسرحية، 1997.

(7) يوربيدس. **الموسوعة الكلاسيكية للمسرح اليوناني والروماني: مسرحيات يوربيدس**. ترجمة: امين سلامة. ج 2. القاهرة: دار المامون للطباعة والنشر، 1988.

(8) يوربيدس. **هرقل مجنونا**. ترجمة وتقديم: د. احمد عثمان. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة. الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية، 2001.

(9) الياس (د. ماري). "المسرحة والبرفورمانس". مجلة **الفن المعاصر**. القاهرة: اكاديمية الفنون. العدد 7، 8، 1982.

الفصل الثاني

خطاب الصورة المتخيلة
وبنيتها في مسرح اللامعقول

تعد الصورة المتخيلة شكلاً من أشكال التعبير التي ساهمت في بلورة الخطاب الفكري والجمالي، والتي رافقت المسرح منذ بروز النصوص المسرحية اليونانية لدى (ايسخيلوس) و(سوفوكليس) و(يوريبيدس) وقد كانت المرجعيات الأسطورية لتلك النصوص عاملاً اساسياً لاغنائها بالصورة المتخيلة، الممزوجة بالألم والنزعة الأخلاقية. هذه الصورة المتخيلة المرعبة التي تلخص نزاع الإنسان مع ما هو متجاوز لحدود مقاومته. وتحتل من العمق ما يجعلها مرتكزا فكرياً مكثفاً وشاهداً يكاد يكون عنواناً وهوية لكل نص مسرحي يوناني، فـ (بروميثوس مقيداً) هو عنوان ينطوي على صورة متخيلة للإنسان المكبل المعذب، وهو يعلن صورة الحياة والانبعاث المتجدد امام سلطة الالهة اللامتناهية، وتكاد تكون هذه الصورة الدرامية المتخيلة مدخلاً حساساً للنص وتكثيفاً لفكرته المركزية المثيرة، وموضعاً للادهاش الذي يتأتى من تلك الطبيعة الانسانية التي ليس لها وجود على ارض الواقع في المقاومة وفي استنبات واستعادة الاحشاء المفقودة، وهي في الوقت نفسه صورة مركزية تتأسس على وفق منطق المخيلة الأسطورية عبر عالم فانتازي لا يخلو من الثيمة الأخلاقية، ولا يبتعد عن اللامعقولية التي تكشف ان الإنسان منغمس في حياة لا معقولة وظروف تعجز إزاءها كل الخطط العقلانية عن ان تنتج حلاً منطقياً، اوان تفضي الى تفادي المأزق. ولذلك تبقى ديمومة العذاب.

وقد انتقلت الصورة الدرامية المتخيلة من طابعها الاسطوري الى طابعها النفسي نتيجة لبروز نظريات علم النفس حيث ارتكزت

الدراما التعبيرية ودراما اللامعقول على هـذه النظريـات، ووصـل المسرح الى مرحلة القصدية في تقديم الصورة الدراميـة المتخيلـة لا الصور المتخيلة التي تفترضها طبيعة الأحداث وتقتضيها الموضـوعات الأسطورية، أي – ان الصورة في المسرحية المعاصرة، هي التي تساهم في تأسيس الحدث وليس الحدث هو الذي يؤسسها، ويتجلى هـذا الأمر على أشده في دراما اللامعقول اكثر منه في الدراما التعبيريـة. حيث راحت تقدم معطيات الحلم التي ترتكـز في أساسـها علـى الصورة، التي تشير الى حالة من حالات اللاوعي، وتلخص حـالات شعورية عميقة، ونـزاع مكبوت للنفس الانسانية، وتسفر عن قلق كوني متعاظم لا تفي الكلمات في التعبير عنه.

ولأن الصورة المتخيلة تعد وسيلة حداثية من وسائل الخطـاب المسرحي المعاصر غنية بمعطياتها الفكرية والجمالية، فقد كـان هـذا داعياً لنا الى الخوض في هذه الدراسة، لاسـيما ان موضـوع بنـاء الصورة الدرامية المتخيلة في نصوص مسرح اللامعقـول، لم يحـظَ بالدراسات التي توضحه او تتابع مساره، وقـد جـاءت الدراسـة مدفوعة بهذين التساؤلين: كيف تبنى الصورة المتخيلـة في مسـرح اللامعقول؟ وما هو الخطاب الفكري والجمالي الناجم عنها؟.

أولاً: مرجعيات الصورة المتخيلة في مسرح اللامعقول

تقوم مرجعيات الصورة المتخيلة التي امتازت بها نصوص مسرح اللامعقول، على معطيات فكرية وجمالية جاءت بفعل التقاء جملة من التيارات الفنية. التي كان لها الدور المهم في إنضاجها واغنائها، إنهـا تعود وبحسب الأدلة التاريخية إلى اللحظة التي قدم فيها (كالـديرون) 1600– 1681 "مسرحيته الكابوسية "الدنيا مسرح كـبير" وفيهـا

تصور الدنيا كمسرح تلعب عليه كل شخصية الدور الذي يقلدها إياه الخالق مؤلف هذا الوجود وتمثل الشخصيات حياتها على مسرح الدنيا كما لو كانت تجوس وتتحرك في حلم ليس الموت الا إيقاظ منه إلى الحقيقة الأبدية»[1].

وهذه الأجواء الكابوسية التي تدعمها الصورة المتخيلة أسست رؤية جديدة استعان بها الكاتب ليعلن موقفه من الحياة والوجود بعد أن أصبحت الأساليب التقليدية لا توازي المتغير الاجتماعي، ولا يمكنها إدراك صورة الوهم الحياتي. وعلى ذات الخطى التي سار عليها (كالديرون) نجد (سترندبرج) 1849 - 1912 يستعين بالصورة المتخيلة العميقة الأبعاد حتى ان (مارتن اسلن) نفسه يشهد بأنه اعتمد صوراً تعبيرية هي «أكثر صراحة للأحلام والكوابيس والهواجس»[2].

لقد اتخذ الحلم كمكون صوري دوراً مهما في تجارب (سترندبرج) المسرحية، ووجده وسيلة لها من الاهمية في التعبير عن الأشياء التي ليس لها محل من الواقع، وبذلك فقد «هدف إلى أن يعرض عالم الحلم المفكك وان بدا منطقيا، كل شئ جائز ومحتمل. الزمان والمكان لا وجود لهما. وعلى أرضية واهية من الواقع ينسج الخيال أنماطاً جديدة من الذكريات والهلوسات والخزعبلات والتوجسات. الشخصيات منشقة.. مزدوجة.. متعددة. إنها تتبخر..

---

(1) د. نعيم عطيه، مسرح العبث: مفهومه - جذوره - اعلامه، (القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005)، ص 25.

(2) مارتن اسلن، دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، مراجعة: د. محمد اسماعيل الموافي، ط2 (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2009)، ص 10.

تتبلور.. تتناثر.. وتتلاقى. ومع ذلك هناك وعي واحد يمسك بزمامها كلها. انه وعي الحالم»[1].

وإذا كانت هذه التجارب من الأهمية في مجال التعامل مع الصورة المتخيلة. فمن غير الممكن التنكر لما قدمه (الفريد جاري) 1873-1907، من أفكار ذات شان كبير في صياغة الصورة المتخيلة التي استعان بها مسرح اللامعقول فيما بعد، فتقديمه لرباعية (اوبو)[*] عام 1896، جاء مدفوعاً بفلسفة أصبحت عماد مسرح اللامعقول فيما بعد. وارتكز عليها (يونسكو) بشكل أساسي في تقديم مسرحياته. تلك الفلسفة التي أطلق عليها (جاري) - (الباتافيزيقيا - او فلسفة الحلول الخيالية) ووصفها بأنها «العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية.. انها علم الحلول المتصورة او الخيالية.. ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود، ونحقق وعياً لا يمكن تحقيقه»[2].

ولا يعني الاستناد على الحلول المتخيلة انسحاباً من المسؤولية أو أن يتخذ المسرح لدى (جاري) غايات جمالية صرفة، أي أن الصورة الدرامية المتخيلة التي يدعو إليها ليست صورة ضالة أو هائمة بلا قرار، أو أنها دون قاعدة تخلق لها صلة مع الحياة، انه يجمع فيها بين الجمالية وبين متحققات الفكر بشكلهما الايجابي. ففي هذا الصدد ينقل (بيجيدر) في كتابه الموسوم - (الفريد جاري - المسرح

---

(1) د. نعيم عطيه، المصدر السابق نفسه، ص 26.

(*) راجع: الفريد جاري، ابو ملكاً، ابو فوق التل، ابو عبداً، ابو زوجاً مخدوعاً، ترجمة: د. حمادة ابراهيم، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2003).

(2) د. فهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ط1، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 1999)، ص 99.

الفرنسي منذ تحرير فرنسا) ما يقوله (جاري) وهو يفسر لنا هذه الصورة المفعمة بالخيال مبيناً «انك عندما تقص قصة مفهومة فإنك تلقي عبئاً على العقل المتلقي وتفسد الذاكرة... ولكنك عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فانك تعطي العقل والذاكرة فرصة للتفكير الخلاق»[1].

لابد إذن أن تتجاوز الصورة القواعد المألوفة وان تنحو لإيجاد حلول خيالية تتحرك بقوة المتناقضات التي تدعم الصورة بجانب الجدل لان (الباتافيزيقية) التي يدعو إليها (جاري) هي «علم القوانين التي تحكم بالاستثناء لا القاعدة... لأنه إذا كانت هناك ثمة حقيقة يمكن الوصول إليها فالطريق الوحيد لها هو من خلال المتناقضات.»[2].

وعلى هذا الأساس فقد جاءت مسرحية (اوبو) بحسب ما يصفها (مارتن اسلن) «هزلية Farce قاسية نجد فيها دمى مخيفة تنتقد بشدة خواء المجتمع البرجوازي وجشعه من خلال سلسلة من الصور المسرحية الغريبة»[3].

ونجد دورا مهما لإبراز الصورة المتخيلة في الكتابة الأدبية عند الكاتب التشيكي (فرانز كافكا) 1883 - 1924 وبالتحديد في قصته التي كتبها عام 1913 تحت عنوان (المسخ) ففيها رهبة الصورة المتخيلة ورعبها والدهشة التي لا يمكن أن يصنعها الأدب من عالم الواقع إنها تروي قصة (غريغور) هذا الشاب المكافح الذي نذر نفسه

---

(1) المصدر نفسه، ص 102.

(2) د. عثمان الحمصي، عبثية الواقع وواقعية العبث، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004)، ص 25.

(3) مارتن اسلن، مصدر سابق، ص 11.

ليكون مصدر سعادة لعائلته وصنع ابتسامتهم المشرقة، وكفاحه في عمله الطويل كي يوفر لهم السكن الآمن والعيش الرغيد، لكن صورته الإنسانية تتعرض للنسف وللمسخ بعد أن يستيقظ من نومه ويجد انه استحال إلى حشرة ضخمة. وقد استطاع (كافكا) بمهارة شديدة أن يجاور بين البشاعة والنبل بين الرعب الظاهر والسلام الباطن، وهذه المتناقضات تشكل أساس الصراع المحتدم في نفس (غريغور). انه صراع تتفاقم فيه الصورة الواهمة التي لا تدع متنفساً للإنسان أن يتخطى إطارها – إن إنسان (غريغور) قابع في داخله مستسلم لطغيان الصورة البشعة التي تريد أن تكون له الهوية الوحيدة، وقد اخذ طغيانها بالتسرب حتى إلى عالمه الخارجي وما عاد يُرى إلا من خلالها.[1].

لقد استعان (كافكا) في هذه القصة بطاقة الأسطورة ليستعين بتكنيكها الخيالي كي يتخطى حدود الواقع وليقدم مناخاً مفعماً بالرموز والخيال، وهو يقر أن هذا ديدنه في محاولاته المستمرة لقول ما لا يمكن قوله أو إيضاح ما لا سبيل إلى إيضاحه. انه يروي ما يجيش في عظامه (هكذا يقول) وما يعتمل فيها، ويضع ذلك ضمن إطار من نسيج كابوسي، فتحال الحياة وقطع الأفكار إلى أشكال صورية[2].

وقد أثارت هذه القصة (يوجين يونسكو) كثيراً، فوجد انه من غير المستبعد أن يتحول أي إنسان فينا الى وحش ضار في لحظة من اللحظات. فهذا الوحش ليس بعيدا عنا انه يسكن أعماقنا. وكانت

---

(1) يراجع: فرانز كافكا، المسخ، ترجمة: منير بعلبكي، ط1، (بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1983) ص 5 – 108.

(2) ينظر: مروه مهدي، الميتامورفوسيس في المسرح الحديث، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2001)، ص 83 –84.

هذه القصة محركا مهما فيما بعد ليدفع (يونسكو) إلى كتابته مسرحية (الخرتيت) التي تقوم اساساً على فكرة التحول.

أما الحركة الدادئية فهي - خلافا للتوجهات الفنية السابقة - جاءت حصيلة انفعال يفتقر إلى التنظيم، لم تكن تعنى بالأسس بقدر الانشغال بفكرة التحطيم والهدم. لم يكن يعنيها سوى التحرر لكن دون مبالاة بالنظام، ودون الركون إلى المنطق، وقد اتخذت جانب التقاطع فلم تنتمِ الى أي مبدأ ولا تؤيد مبدأً، وراحت تشوه حتى ما كان حسناً في صورته. يصرح (تزارا) زعيم الدادئية أن "الوطن، والعائلة، والأخلاق، والفن، والدين، والحرية، والأخوة، كانت تعتبر قديماً جواباً للحاجات الإنسانية، وفي يومنا لم يبق منها إلا هيكل عظمي.. هنالك عمل تمهيدي كبير ينبغي أن يتم، لابد من الكنس والتنظيف.."[1].

ان الدادئية وبحسب أقوال (تزارا) السالفة، حركة لايمكننا الا القول ببطلان شرعيتها، فهي تدعو إلى تحطيم كل مفاصل الحياة ومن ضمنها الفن نفسه، فما الداعي إذن لقيامها. وقد كانت نتائج هذا الفكر أن كانت (الدادئية) حركة باعثة على الفوضى ومنطلقة منها، لذلك لم يكترث الدادئيون ان يكونوا بلا هوية، بل راحوا يحاولون إلغاء الهويات من كل الأشياء، وابتدأوا بأنفسهم فجعلوا تسمية حركتهم الفنية منزوعة من المعنى بعد أن اجتمع رواد هذه الحركة "تريستان تزارا، ورسام ألماني يدعى هانز آرب، وشاعر مجري اسمه ريتشارد هولسنبك... فما كان منهم إلا أن أسرعوا بإحضار دائرة المعارف واعتنقوا أول كلمة صادفتهم

(1) د. وليد قصاب، المذاهب الادبية الغربية: رؤية فكرية وفنية، ط1، (دمشق: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، 2005)، ص 111.

وكانت كلمة (دادا) وتعني بالفرنسية "حصان خشبي" وبالروسية "نعم.. نعم"[1].

والذي لابد من ذكره ان مسرح اللامعقول لم يفد من الدادائية لأنها حركة هدامة في كل شئ ولكنه أفاد من بعض المسرحيين الذين كانوا ينتمون لهذه الحركة وكان لديهم توجه مغاير لمبادئها من أمثال (ايريك ساسي) الذي كتب مسرحية "شرك المدوسة" و(كليمون بانسير) الذي كتب في عام 1918 مسرحية على شاكلة (اوبو ملكاً) تحت عنوان (البهلوانات والمشعوذون)، و(إيميل ماليسبين) الذي جاءت مسرحيته (القارب العاطفي) ممزوجة بالشخصيات الآلية والأشباح والأرواح الهائمة التي تمثل صورة غريبة في خيالها[2].

في حين يتبين الدور البارز الذي مارسته السريالية في اطلاق هيمنة الصور المتخيلة في الفن، بعد ان جاءت لتصحح ما افسدته الدادئية، وقد كان المحرك الاول لهذه الحركة هو (جيوم ابولينير) 1880 - 1918، عندما وصف مسرحيته (لهذا تريزياس) بأنها مسرحية سريالية، عام 1917، وقد ارتبطت نشأة السريالية بهذا العام.

وقد انطلق في مسرحيته (لهذا تريزياس) انطلاقة مهمة باتجاه خلق عوالم فانتازية مدعومة بالصور المتخيلة التي تستهدف نقد الواقع نقد عميقاً. وقد كتبت هذه المسرحية في عام 1903 وعرضت عام 1917. يقول (ابولينير) معلقاً على رؤيته الجديدة التي طرحها في مسرحيته "اعتقد أن على المرء أن يعود إلى الطبيعة لكن لا بهدف تقليدها ومحاكاتها على النحو الذي يفعله أصحاب

---

(1) د. نهاد صليحة، مصدر سابق، ص 43.

(2) ينظر: حمادة ابراهيم، مصدر سابق، ص 88- 89.

الكاميرات... عندما أراد الإنسان أن يقلد حركة المشي اخترع العجلة التي لا تشبه القدم في شئ.. لا يجب ان يكون المسرح نقلا للواقع»[1].

وهكذا تكون الصور المتخيلة انبعاثات جديدة لكل ما هو جامد على ارض الواقع بفعل رؤيتنا السطحية، او بفعل تلك الاستعبادية الطاغية التي تحكمنا من الأشياء فلا نقر إلا بثباتها وعدم التصرف فيها. هكذا يكون طرح (ابولينير) كما هو لدى (كافكا)، انبثاق لحرية الخيال الفاعل وتحطيم لكل القواعد التي تمنع استبصار الأشياء بما يتخللها من خطورة وتهديد للوضع البشري. وحقيقة الأمر أن (ابولينير) يعترف ان جزءاً كبيراً من نظرته الجديدة لصياغة العمل الفني يعود فيها الفضل إلى عدة منابع، فالمنبع الأول هو (الفريد جاري) «الذي كان له اكبر الأثر في تكوين مفهومه للمسرح، وتشكيل أسلوبه الفني المعتمد على المفاجأة»[2]. والمنبع الثاني يتمثل بصداقته «للمصورين الشبان الموجودين في عصره بحيث أصبح احد المدافعين عنهم والمتحدثين باسمهم، وتشهد مقالاته في علم الجمال بسعة خياله وجرأته ورهافة إحساسه، وإعجابه الشديد بالأشكال الفنية الجديدة في مجال التصوير»[3].

وهنالك منبع ثالث ايضا لابد من الاشارة اليه حيث كان له الشأن الكبير في إضفاء العمق لفلسفة الصورة في ذهن (ابولينير) ويتمثل بتلك المعطيات الفلسفية التي جاء بها (هنري برجسون) التي

---

(1) د. نعيم عطية، مصدر سابق، ص 29.

(2) حمادة ابراهيم، المسرح الجديد: الرواد الاوائل، ط1، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2010)، ص66.

(3) المصدر نفسه، ص 66.

تؤكد على ضرورة البحث عن عالم أكثر واقعية من العالم الظاهر من خلال أسبقية الحدس والأحلام[1].

وقد كان لكل ذلك اثره الفاعل في تقديمه لمسرحية (فهدا تريزياس) وقد شحنها بقوة الصور المتخيلة، فجعل (تريزا) الزوجة، تقصد الذكورة وتتخلى عن أنوثتها بعد رفضها لقضية الإنجاب فتطلق ثدييها على شكل بالونين كبيرين وتنبت لها لحية لتتحول إلى ذكر وتطلق على نفسها اسم(تريزياس):

"تيريز: ليست لحيتي هي التي تنبت بل شاربي أيضا (تربت على لحيتها وتفتل شاربها وقد نبتا فجأة) يا للشيطان اشعر باني حقل من القمح ينتظر منجل الحصاد الآلي

(في مكبر صوت) أحس احساساً شديداً بالذكورة

انا فحل خيل

من الرأس إلى أخمص القدم

ها أنا قد أصبحت ثوراً"[2].

ونرى زوجها في الفصل الثاني من المسرحية، يقبل بان يأخذ مهمة الحمل والولادة فيتحول هو الأخر إلى امرأة، فيلد ما يقارب (40049) طفلاً في ظرف يوم واحد:

"الزوج: (يحمل طفلا بين كل من ذراعيه. صراخ أطفال متواصل على المسرح... آه عظيمة هي مباهج الأبوة 40049 طفلا في يوم واحد ان سعادتي كاملة

---

(1) ينظر: والاس فاولي، عصر السريالية، ترجمة: خالدة سعيد، (دمشق: دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر، 2011)، ص 109.

(2) جيوم ابولينير، فهدا تريزياس، لون من الزمن، ترجمة وتقديم: د. نادية كامل، مراجعة: يحيى حقي، (الكويت: وزارة الاعلام، 1989)، ص 32- 33.

صمتا صمتاً (صراخ أطفال في أغـوار المسـرح) حققـت سعاديّ الأسرية

وليس على كاهلي عبء امرأة»[1].

فيؤدي هذا الأمر الغريب والمدهش إلى تمديد البلاد بالمجاعـة، وتنتهي المسرحية بأن (تريزا) تعود نادمة إلى زوجها.

ولم يكن تأثير هذه المسرحية قليلاً في مسرح اللامعقول وطبيعة منهجه ففي «مقابلة مع البرنامج الثالث لهيئة الإذاعة البريطانية عـام 1960، ذكر يونسكو مسرحية ثديا تريزياس كواحدة من الأعمـال التي أثرت فيه كثيراً»[2].

وعلى الرغم من الدور البارز الذي لعبـه (ابـولينير) في تهيئـة عوامل وجود الحركة السريالية، ولكن كان لـ (اندريـه بريتـون) الدور الاساس في التأسيس الفعلي لهذه الحركة بطابعها الرافض لمـا اشاعته الدادئية من فوضى، وبتوجيهها نحو مسار ايجابـي جديـد، دون تخلٍ عن مبادئ (غيوم ابولينير)، اضافة الى الافادة من الأفكـار التي «تنتمي الى الديانة البوذية في التبت وكذلك فلسـفة الإشـراق المفاجئ لدى أتباع طريقة الـزن zen الصـينية، ومـن التحليـل النفسي»[3].

وقد كان اندفاع السرياليين صوب تقديم الصورة المتخيلـة في أعمالهم اندفاعاً شديداً خصوصاً بعد أن استعانوا بنظريات (فرويـد) وما طرحه حول موضوع اللاوعي، وعن الأحلام، تلك الأخيرة التي

(1) المصدر نفسه، ص 46.
(2) ارنولد ب هنغلف، مصدر سابق، ص 96.
(3) د. شاكر عبد الحميد، الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار ميريت – مكتبـة الاسرة، 2010)، ص 349.

اكد فيها (فرويد): "ان الحالم يفكر بالصور وان هذه الصور ليست غير ذات معنى"[1].

إن الأحلام هي تأسيس لحياة الإنسان من الداخل ولمتحققات حياته الناتجة عنه هو بنفسه، وفيها تكمن كل الممارسات المتحررة، وهذا الأمر يؤسس ارتباطاً وثيقاً مع الفلسفة السريالية التي يصف (فردينان آلكيه) رؤيتها المتعارضة مع الفلسفة الماركسية التي جعلت المادة سابقة على الوعي البشري وأداة للتحكم فيه، حيث يقول (الكيه): "ويكتشف بريتون دليل حرية فكره في تمرده بالذات: كون الانسان يحكم المادة والتاريخ. الايثبت ذلك ان فكره اعلى من المادة والتاريخ؟ ونجد هنا كشرط اول وضروري لتحرر الفكر، النفي السريالي لكل واقع يستطيع من الخارج، ودون ان يشعر بذلك، تقييد الفكر"[2].

هكذا تكون منطقة الأحلام هي الجغرافية الفاعلة التي تدع للفكر الحر مطلق الحرية في خلق مفاهيمه الخاصة، والتحرر من زيف الواقع الخارجي، واستبداله بواقع آخر لا يقوم إلا على فاعلية الصور المتخيلة، التي يقرأ فيها كل إنسان ذاته الخاصة، دون أن تنفد طاقتها. إنها وحدها من تستطيع أن تجسد رؤى الفن دون نفعية تزول بانتهاء غرضها. أن اعتماد الصورة المتخيلة هو وحده الذي يستغني عن تقديم الأشخاص وهم يخوضون بعمل، انها تنوب عنهم في تقديم اشد ما يمكن ان يقدموه وهم في حالة عمل وكفاح

---

(1) ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، (المغرب: افريقيا الشرق، 2002)، ص 36- 37.

(2) فردينان آلكية، فلسفة السريالية، ترجمة: وجيه عمر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، مطبعة وزارة الثقافة، 1978)، ص 87.

مستمرين، ويفسر لنا هذا الامر القول السريالي «ولنعلن الحرب على العمل»[1].

ولأن مزاولة الأعمال هي من الصفات الطبيعية للبشر، ولان البشر أنفسهم لا يمكن أن يمنحونا الصورة الخارقة للأعمال التي تحلم إرادتنا الضعيفة أن تطولها. تستعين السريالية لإكمال تركيب صورتها المتخيلة بالأشباح، اذ ينقل لنا (ميشيل كاروج) ما قاله (بريتون) في احد بياناته من ان «هدف السريالية ان توقظ الاشباح في كل مكان من رقادها وان تجمع الجوقة الاولى وان تبحث عن اساليب تحضير جديدة»[2].

وتلك الصورة المتخيلة في النص او الصورة في الأعمال الفنية الأخرى لا يكون العالم الفانتازي وحده هو العالم القائم فيها، فالفانتازيا وحدها دون الواقع لا تعلن شيئاً من الفكر السريالي، ان الأساس المهم الذي تسعى السريالية لبلوغه هو خلق صورة ديالكتيكية عبر عمليات التواصل بين الوهم والحقيقة بين الحلم واليقظة بين الواقع والخيال. أي ان رصف المتناقضات يعتبر ركيزة مهمة لخلق الفاعلية في الصورة المتخيلة لديها، ولذلك «من الخطأ الذريع أن نرى في اهتمام "بروتون" بالحلم نتيجة رغبة في الهروب، فهو اذ يبتغي التوجه شطر النقطة العليا التي تجمع الفعل باليقظة والحلم، واللاوعي والوعي، لا يأخذ الحلم للحلم بل يبحث عن وسائل اتصال اليقظة بالحلم وضمان الحرية في تنقل تيارات الصور والفكر بين الآنيتين المستطرقتين»[3].

---

(1) المصدر السابق نفسه، ص 106.

(2) ميشيل كاروج، اندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية، ترجمة: الياس بدوي، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1973)، ص 48.

(3) المصدر نفسه، ص 263.

وقد تميز المسرح السريالي بالإضافة الى العطاء الذي أسهم به (ابولينير) فيه، بكتاب آخرين من امثال (ايفان غـــول) 1891 - 1950 عبر مسرحيته الموسومة (الخالدون) وفي هذه المسرحية تجتاح الكاتب رغبة في خلق مسرح سريالي يتصف بالغرابة ويتعارض مع القواعد التقليدية، وقد تميـزت شـخوص مسـرحيته بصـفاتها الكاريكاتورية وقد جمع في أسلوبه بـين (ابـولينير) و(جـاري) خصوصا في مسرحيته الثانية (ماتوساليم) حيث يقدم صورة طبق الأصل لـ (اوبو) عند (جاري)، اما الكاتب الاخر فهـو (الـبير بيرو) الذي كان ذا علاقة حميمة مع (ابوللينير) وكان مشجعا له، وروجَ لأفكاره بشده. وقدم(بيرو) في عام 1916 منشور مسـرح (البونيك) وضمن هذا المنشور أسس المسرح الجديد التي ترتكـز على إلغاء الوحدات الثلاث والبحث عن كل طـرح غريـب في الصورة او الشكل[1].

وقد جاء (انتونان ارتو) 1896 - 1948، ليضيف إلى مساهمات من سبقوه من السرياليين معطيات جديدة، تميزت بإدخال مفـاهيم جديدة في الخلق البصري وفي التأسيس للصورة المتخيلة، خصوصـاً بإدخاله مفهوم (القسوة) الذي ترتب عليه التركيز في الخلق البصري، والابتكار لبصريات تتمثل فيها الطاقة المرعبة التي لا تقاوم فيكـون الإنسان حيالها في موضع التهديد والاستهداف وانحسار الحرية وهـو أمام ضغطها الذي لا يقاوم، يقول (ارتو) شارحاً تلك القسـوة "لا تعني القسوة التي نمارسها على بعضنا بالارتطـام بأجسـاد بعضـنا وتهشيم أجسامنا... بل هي تعني القسوة الأشد ضراوة وضرورة، مما

(1) حمادة ابراهيم، مصدر سابق، ص ص 71، 72، 75.

تمارسه الأشياء ضدنا. فنحن لسنا أحراراً. ومازال بوسع السماء ان تطبق على رؤوسنا»[1].

والواضح ان مكمن هذه الصورة القاسية ومتحققاتها. تتبلور بشدة في كتاب (آرتو)، (المسرح وقرينه)، حيث يجزم بضرورة التحويل. وهو أن نجتاح عوالم الفكر ونحولها وفق طاقة من الخيال الرحب الى خطاب في المسرح شريطة ان نغذي كل ذلك بطاقة قائمة على توليد العنف. ان ذلك المتخيل الذي يدعو اليه (ارتو) يقوم بأساسه على الاستعانة بطاقة الحلم وبعوالمه. لكنه ليس حلماً مفرغاً من المعاني. وهو ليس تغييب للذات البشرية، بل هو بحث للذات عن نفسها في واقع لم تكن بعد قد توصلت اليه في عوالم منعزلة عن واقعها او محنتها الحقيقية. ان الصورة الدرامية المتخيلة التي يدعو اليها (ارتو) في حقيقتها مركب من الفكر والحلم في ان واحد، حيث انه يجد ان للفكر صوراً وللحلم صوراً، ويذهب الى المشابهة بين الاثنين: «نعتقد انه يمكن تشبيه صور الفكر بحلم يصبح فعالا بالقدر الذي يلقي به العنف اللازم. ولسوف يؤمن الجمهور بأحلام المسرح. بشرط ان يأخذها على أنها أحلام حقاً، لا نقل للواقع، بشرط ان تمكنه من ان يحرر نفسه، حرية الحلم السحرية التي لا يستطيع ان يتعرف إليها إلا إذا انطبع فيها الإرهاب والقسوة»[2].

لقد ركز (ارتو) على استبدال خطاب اللغة بخطاب الصورة، بعد ان وجد ان الكلمات لا يمكنها ان تقول كل شئ، لأنها تتميز

---

(1) ارنولد ب هنغلف، مصدر سابق، ص 98.

(2) انتونان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: د. سامية اسعد، (القاهرة ونيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار النهضة العربية، 1973)، ص 75.

بالثبات في كثير من الأحيان، وهذا ما اعتاد عليه الجميع وهم يتعاملون مع اللغة كأداة لتحقيق الاتصال، ولكنهم لم ينتبهوا الى كونها تتصف باعاقة الفكر وتعطيله وسلبه قدرة الحركة، وحده عن آفاق التطور. كل ذلك قاد (ارتو) للقول بـ (دكتاتورية الكلمات)، وعلى التفكير بتغيير منطق الحديث المتبادل ونسفه والاستعاضة عنه بما اطلق عليه (تكتيكات الصدمة) التي تنبعث من صاعقة المواجهة المباشرة. بأسلوب اشبه برمي القنابل في وجه المتفرج. انه أسلوب يعتمد المهاجمة.[1] تلك التي ترتكز على مهيمنات الصورة التي تقوم بأساسها الأول على انبعاثات الحلم وعلى طاقة التعبير في الطقوس البدائية من خلال الدعوة إلى لغة طقوسية تستند على العلامات الجسدية الكونية التي يطلق عليها (ارتو) الهيروغليفية لأنها تقوم أساساً على الصور[2].

وقد أقام (لويجي بيراندييللو) 1867- 1936 الاخر مسرحياته على أساس من الصورة المتخيلة التي تقوم على المركب الخيالي والواقعي وهو عنا لا يبتعد عن الأسلوب السريالي في خلق الصورة القائمة على المتناقضين او الجمع بين المتناقضات، لقد اكد (بيراندييللو) عبر تأليفه مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) ان "هذه الشخصيات دخلت الى خياله وكل منها يصرخ طالبا ان

---

(1) ينظر: ديفيد برتش، لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة: ربيع مفتاح، مراجعة وتصدير: جمال عبد الناصر، ط1، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2005)، ص 102 -103.

(2) ينظر: كريستوفر اينز، المسرح الطليعي: من 1892 حتى 1992، ترجمة: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون الجميلة، مطابع المجلس الاعلى للاثار، 1996)، ص 114 - 115.

يُسمع، وان حاجة هذه الشخصيات للحياة أملت عليه هذه المسرحية»[1].

وقد جاءت كتابة (بيراندييللو) هذه المسرحية بخلق يعتمد عالمين قائمين يحتاج كل منهما الآخر في عملية قائمة بين صورتين – لا في هذه المسرحية وحدها فحسب بل في الأغلب الأعم من مسرحياته – صورتين تتناوبان في عملية متناقضة ومتصارعة تارة باتجاه البروز الى سطح الحقيقة وتارة في التغلغل الى أعماق الوهم ضمن حركة تتصف بالاستمرارية، ففي مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) تستقر صورة أولى للفرقة التمثيلية التي تنوي تقديم عرض مسرحي، وتحل بجانبها صورة لعائلة تريد عرض حقيقتها من خلال هذه الفرقة فيعتمل التقاطع بين الصورتين وكلا يدعي انه هو مصداق الحقيقة، فتتحول تلك الثنائية – (الحقيقة والوهم) – الى تفتت، وتضاعف من ذلك الحضور المركزي للصورة الواهمة.

وهذا الانتصار الذي تحرزه الصورة المتخيلة بما تقوم عليه من وهم هو منطلق يرجع الى فلسفة (بيراندييللو) من حيث ان الثبات والسيادة لابد ان يحظى بها الفن وهو يقوم على أساس المُتخيَل، لان الصورة المتخيلة هي أكثر ثباتاً وعمقاً من صورة الحياة، لذا فان الحقيقة ترتبط بالمتخيل الفني والزيف يمثل صورة الحياة الفعلية، لذلك وبحسب (بيراندييللو) تكون الصورة الدرامية المتخيلة «على مستوى من الحياة ارقى من هذا الوجود اليومي دائم التغير»[2].

---

(1) ج. ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995)، ص 296.

(2) لويجي برندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد، (القاهرة: المطبعة العالمية، 1967)، ص 13.

وشئ طبيعي أيضاً ان تتعرض صورة الحياة التي تشكل العالم الراسخ الصلب في الانطلاقات الأولى لمسرحيات (بيراندييلو) الى التحطم التدريجي ليحل محلها صورة الوهم التي تمارس نشاطها عادة بفعالية قصوى في حين ان صورة الحياة تتقهقر وتتحطم وتتلاشى.

ومرجعيات هذا الأمر ان (بيراندييللو) قد تأمل تلك الصورة الحياتية بعمق وقد وضع امامها بالمقابل الصورة المتخيلة للفن وقد انتهى الى ان الحياة الكامنة في صورتنا الجسدية من طبائعها وهي تمارس دورها ان تعمل على تحطيم صورتها، اما الصورة المتخيلة التي هي نتاج الفن فانها عكس ذلك لانها متحررة من الحياة العضوية، فهي لا تطول الأشياء بالتدمير او الفناء[1].

هذا ما يجعل الصورة المتخيلة القائمة في العالم الوهمي لـ (هنري الرابع) هي الأساس المسيطر في المسرحية، ووحدها من تمثل لدى هذه الشخصية الملاذ الآمن من محاذير الحياة الزائفة المتموجة التي ليس لها مستقر، والتي تتجه صوب تحطيم الأشياء، وقد أغواه في هذا الأمر عالم المجانين الذي يحمل قواعده الخاصة وقوانينه المنفصلة وراح يمارس حياته من خلاله بعيداً عن الخداع والزيف:

«هنري الرابع: آثرت أن أظل في عداد المجانين – وكل شي هنا جاهز ومعد لهذه الهواية بنوعها الجديد – أعيش جنوني بضمير رائق للغاية (...) أصبح الجنون هو الواقع الحقيقي الذي أعيش فيه: كل من هنا وما هنا متستر خلف قناع، قاعة العرش وأولئك

(1) ينظر: المصدر نفسه، ص 29.

المستشارون الاربعة الخصوصيون كاتمو السر، وحافظو العهد او بمعنى اصح خائنو العهد!»[1].

ويعد هذا التناوب بين الحقيقة والوهم أساسياً عند (بيراندیلو) بإعتماده على فكرة القناع (الصورة المظللة)، والوجه (الصورة الحقيقية) لكن ما يعمل في إطاره هو طرح شديد في التعقيد، فإذا ما كانت السريالية تضع المتناقضات متجاورة جنب بعضها، فإن (بيراندیللو) يعمل على مداخلتها ومزجها مزجاً تاماً لذلك «عندما تنظر الأبطال بلا صبر – في النهاية – كي ينزعوا الأقنعة، نشاهد أن "لا وجوه – في الجوهر – تحت تلك الأقنعة، إنها قد أدمجت – بعد ان جردت من ذاتها»[2].

وللصورة المتخيلة كذلك علاقة بأطروحات الفلسفة الوجودية، وبالتحديد لدى (جون بول سارتر) 1905 – 1980، في صدد تناوله موضوع (الصورة المتخيلة)، يضع (سارتر) الوعي في موضع الإمكانية للتصرف في المدرك إلى درجة إقراره بعدم الاتفاق مع (ديفد هيوم) في نظريته «التي تفترض وجود شئ اسمه الصورة المتخيلة image وانها تكمن وتستقر في وعينا على نحو ما يستقر الطائر في قفصه، يقول سارتر ان مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا الى وهم يطلق عليه اسم "وهم التضمن.... فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصري كرسي فأدركته، فاني في هذه الحال لا اجزم بان

---

(1) لويجي بيرندللو، هنري الرابع، ترجمة وتقديم: محمد اسماعيل محمد، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966)، ص 172– 173.

(2) سنيشينا يانوثا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة ترجمان، 2009)، ص 155.

صورته قد دخلت واستقرت في وعيي، وإنما وعيي أصبح على علاقة بهذا الكرسي"[1].

وقد تكون نظرية (سارتر) في النفي المتأتية من الحرية متسمة بالتطرف ومجانبة الصواب، لأنها تفترض حرية الوعي عبر خلاصه حتى من طغيان الصورة نفسها، لأنه لا يذوب في الصورة ولا يُؤخذ بمجراها، بقدر أن يكون على علاقة بها بحكم تحرره.

فكيف اذن نقيم الصورة الأدبية التي قوامها الشحن الخيالي والتخاطب الصوري، فلغة الأدب ليست لغة العلم التي تتمحور حول الأفكار والمقاييس المنطقية المستهدفة للعقل. فتبقى في حدود العلاقة الجامعة بين المتخاطبين. أن لغة الأدب هي لغة صورية تستهدف المخيلة عبر طاقة من الخيال يتجه لبناء نفسه عبر سلسلة من الصور، وهو يفرض وجوده علينا لان هيئته تتكامل في أذهاننا دون أن نكون في وعينا التام، حتى نصير نحن موضوع الخيال ويكون موضوع الخيال نحن، فنتجاوز واقعنا الراهن ونهجر ذواتنا المنغمسة في زماننا الاني، ولا نعود لأنفسنا إلا بعد تحررنا من ذلك العالم الصوري.

من هنا فان علاقتنا مع الصورة المتخيلة على طريقة (سارتر) لا يمكن ان تؤسس تلك الفاعلية في الخطاب التي نجدها أكثر جدوى في طرح (ديفد هيوم)، فلو أخذنا بما جاء به (سارتر) فإننا لن نستطيع على ضوء قوله إلا بمحاكمة ما هو ماثل أمامنا – أي ما يمكن ان ندركه بأعيننا المجردة فقط "لان الصورة المتخيلة ليست سوى علاقة

---

(1) د. اميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998)، ص 208.

rapport بموضوع معين كأن يكون كرسياً او شجرة او زيداً من الناس»[1].

فكيف نحكم اذن بمخيلة تلك الصورة وهي قائمة على ارض الواقع؟. أن الصورة المتخيلة هي تلك التي لا نبصرها إلا في عين الخيال ولا يمكن أن نحكم بفاعليتها إلا اذا استقرت في وعينا كاستقرار الطائر بالقفص - كما ذكر (ديفد هيوم) مسبقاً - وهذا ما يعمل عليه النص المسرحي، لأنه قائم على عالم متخيل بالأصل، وهو يشعرنا بعمق بالحد الفاصل بين رؤيتنا للصور في عالمنا الخارجي، وتلك الصور التي لا نراها إلا في عيون مخيلتنا.

وعلى الرغم من الرأي الذي يقدمه (سارتر) رداً على (ديفد هيوم) فإننا نجده في مواضع أخرى يعنى بموضوع الصورة المتخيلة، ويشير إلى الشاكلة التي لابد ان تكون عليها ويمكن تتبع هذا الامر عبر فلسفته التي لم تكن تعنى بالبناء، وتوجهاته التي لم تهدف لتبني سلوكاً بعينه سوى ان يكون الإنسان ممارساً لوجوده عبر حرية بلا تقنين، وهذا بدوره انسحب على أفكاره فيما يتعلق بموضوع الصورة المتخيلة.

فالإنسان وبحسب (سارتر)، وهو ينبغي ان يكون مجبولاً على الحرية بشكلها المفرط فانه بالنتيجة لابد وان يتحلى بوعي متحرر أيضاً، لان «الوعي عند سارتر هو ما ليس هو، أي ما لا يثبت او يجمد على حال واحدة، فان اقرب شئ يشير اليه هو ذلك الوجود الذي يتجاوز ثبات الواقع وجموده. انه وجود المتخيل»[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص 208.

(2) المصدر نفسه، ص 208.

وهو وجود مقطوع الصلة مع الأصل، إن (سارتر) ينظر إلى المتخيل كتأسيس جديد لا يمت إلى أصله بصلة، وهو لا يضعنا بين الصورتين المتناقضتين للشئ كما تعرضه السريالية وتؤكد عليه، انه يحتفظ بصورة واحدة تنتمي إلى عالمها فقط، لذلك «يرى سارتر في الخيال قدرة على نفي الواقع وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان»[1].

هذا النفي الذي يقدمه في مسرحياته دون أن يضع أمامه خيطاً للاستدلال على الحقيقة، يوحي بأنه ينقاد نحو الوهم الذي يحيل مسرحياته الى صورة درامية متخيلة صرفة تضع الشخوص تحت ضغط من القلق المتفاقم، وتدع حدود المشكلة بلا نهاية، والمأزق على أشده:

«ايستيل:.. الم يصبك ما اصابني؟ حين لا ارى نفسي اشعر بالعجب من وجودي نفسه، فهل هو حقيقة واقعة: اني أربت على نفسي للتأكد، لكن عبثاً ما افعل ذلك.

انيز: انت ذات حظ. اني دائماً اشعر بنفسي ذهنياً شعوراً مؤلماً.

ايستيل: آه، نعم في الذهن، ذهنك. لكن كل شئ يذهب الى ذهن المرء غامض كل الغموض، اليس كذلك؟ انه يجعل الإنسان يرغب في النوم (تظل صامتة وهلة) عندي ست مرآيا في غرفة النوم. انها هناك. اقدر أن أراها. لكنها لا تقدر على رؤيتي»[2].

---

(1) المصدر نفسه، ص 208.

(2) جان بول سارتر، الحلقة المفرغة، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، ط1، (بيروت: الشركة الحديثة للطباعة والنشر، مطابع دار العلم للملايين، 1963)، ص 29.

ان المرآة هي الاداة العاكسة الصادقة في تقديم صورة الاخـــر، ولكن هذه الوسيلة الوحيدة التي أرتنا صورنا وعرفتنا على الطبيعـــة الشكلية لانفسنا، في الحياة التي تعيشها شخوص (سارتر) تعجز عـــن رصد صورة الانسان الذي طغى عليه الزيف والتلون وتلبسه الوهم، وهكذا يعيش الانسان في عذاب الوهم، وتصبح المرآيا معطلة عـــن عملها، اذ يراها الانسان ولكن لايفيد منها في رؤية نفسه التي ما عاد لها وجود محدد، لقد الغاها الوهم.

هكذا تعجز كل وسائل الاستدلال عن تعريف الإنسان بذاتـــه لدى (سارتر) فيعيش مآزق الوجود وتلاشي الذات، ان الحياة برمتها وهم، وليس هنالك من دلالة تعرف الإنسان بنفسه ومـــا حولـــه، وبالرغم من وجود الآخرين فإن الجو السائد هـــو ذلـــك الانعـــزال الإنساني الرهيب، بالأحرى أن وجود الآخرين هو مصدر قلق اكبر، فهم أداة مضاعفة الوهم، وكتب على الإنسان ان يبقى حبيســـاً في ذاته ولا يبصر حقيقة نفسه:

"انيز: أنت لا تصدقين كاتبات البريد؟ هلو، ما تلك النقطـــة الحمراء المرعبة في أسفل وجنتك؟ دملة؟

ايستيل: دملة؟ انها ببساطة دنسة، أين هي؟

انيز: هناك.. تعرفين الطريقة التي يصطادون العنادل بواســـطتها؟ انهم يفعلون ذلك بمرآة. في مرآتك، عزيزتي، لادملة، ولا اثـــر لهـــا... انك لن تستطيعي الخلاص مني. والآن ماذا عن المرآة؟ افرضيها أخذت تحكي الأكاذيب؟ او افرضي أنني أغلقت عيني – كما يفعـــل هـــو – ورفضت النظر أليك، كل جمالك سيتلاشى في هواء الصحراء"[1].

---

(1) المصدر نفسه، ص 32.

وهكذا يصبح الوهم خطراً يهدد الانسان باندثار معالم الحقيقة في الوجود المتحرك الذي يحياه وليس في ذلك الوجود نقطة للارتكاز كي تعين على تمييز الحقائق. فيبقى ذلك الوهم اساس القلق الوجودي.

ثانياً: الصورة المتخيلة وصيغ بنائها في مسرح اللامعقول

1- بناء الصورة المتخيلة عند (جان جينيه):

افاد (جان جينيه) 1910- 1986، في بناء الصورة المتخيلة من معطيين رئيسيين هما قسوة (آرتو)، والوهم والحقيقة عند (بيراندييللو)، واستطاع ان يمزج بين الاثنين بشكل متقن فعلى مستوى (ارتو) فان (جينيه) كما يصفه (بروستاين) "يشاطر ارتو تذوقه للمناظر، فيعد لنا وليمة بصرية دسمة (..) واستخدام جينيه في جميع مسرحياته الطويلة للدمى، والأقنعة، والآت التعذيب المأساوية والملابس المبطنة، يحقق ما كان يحلم به آرتو"[1].

وهذه الوسائل كلها عناصر بصرية استعان بها (ارتو) في تقديمه لعروضه المسرحية ولكن (جينيه) يضعها في منطقة الصورة المتخيلة ويستغلها في حيز أخر هو حيز النص، ولكنه بالوقت ذاته لا يضعها ضمن إطار من الحركة الجمالية فحسب، بل انه يطلقها في آفاق فكرية بعد أن يستغل فلسفة (بيراندييللو) فيعطي لتلك البصريات تبريرها من الوجود، ويمنح تلك القسوة محلها ايضاً لانه "يتعذب

(1) روبرت بروستاين، المسرح الثوري: دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنيه، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر فرع الصحافة، ب - ت)، ص 349.

بالوهم، ويريد أن يبيد العالم الذي احكم وضع قناع اللص على قسمات وجهه. انه يريد ان يكون إنسان بدون قناع - ان يكون "لا احد" على حد قول بيرانداييللو - ويغوص من خلال المظاهر الى الحقيقة التي هي نفي للأدوار. ولكن الحقيقة هي أيضا اللاشيئية المستحيلة. فان اللا احد يجد نفسه على الدوام يتحول الى احد ما يؤدي دورا"[1].

ومن خلال هذه التركيبة الصورية التي جمع فيها (جينيه) بين (ارتو) و(بيرانديللو) فانه تمكن من تضخيم ذلك التداخل بين عالم الحقيقة والوهم بل انه في كثير من الاحيان يعمل على نسف المسافة الفاصلة بين الاثنين فلا يترك مجالاً للتمييز. انه ليس كـ (بيرانديللو) يؤسس صورته المتخيلة على وفق القناع السلوكي للشخصية، وعلى وفق التحاور الفلسفي القائم بين الشخصيات وهي تناضل لإبراز الحقيقة ونسفها، ان الصورة المتخيلة لديه هي نتاج الممارسات المتنوعة التي تخوض بها الشخصيات، فشخصياته لاتكف عن العمل والاضطلاع بالأدوار وهي كذلك نتاج لإضفاء الأقنعة الصورية على تلك الشخصيات عبر استخدام (جينيه) للبصريات التي هي من ضمن مشروع (آرتو)، ولكنه في الوقت ذاته يعمل على تحويل فلسفة (بيرانديللو) الى بصريات فيستخدم المرآيا المتعددة التي تشكل أكثر من صورة للذات الفردية الضائعة الوحشية، بل يصل حتى إلى استخدام عدسات التصوير:

"**المصور الأول: (ينظر أليه بفضول): نعم... (ينظر إلى آلة التصوير). لا أنت لست في مجال التصوير... (يزحف الأسقف**

(1) المصدر نفسه، ص 346.

على ركبتيه، فيصبح في مجال آلة التصوير) حسناً. المصور الثاني: (مخاطباً القاضي): من فضلك، أرح قليلاً سحنتك. لا تبدو عليك هيئة قاض. وجه طويل...

القاضي: شبيه بوجه حصان؟ وجه كئيب؟

المصور الثاني: شبيه بوجه حصان وكئيب سيدي القاضي. يديك إلى الأمام على ملفك... أريد تصوير القاضي. المصور الجيد هو الذي يقترح الصورة النهائية. رائع»[1].

والحوار السالف وهو يشير إلى الجودة في التصوير التي لها وحدها تقرير الصورة النهائية، إنما هو أشارة من (جينيه) الى تلك اللانهائية التي تتوالى فيها الصور في مسرحه وهي متبوعة في الغالب بفعل مشوّه وسلوكيات مشينة، تخلق جدلية محتدمة بين مركب الصورة ودلالاتها والفعل الناتج عنها او المتأسس فيها - كما سنرى عبر الامثلة. ففيما سبق كشف لنا فعل (الأسقف) وهو يزحف عن سلوك متناقض مع دلالات صورته التي تشير إلى الرصانة والهيبة، إضافة الى ذلك التشويه الذي لحق الصورة فأساء إلى هيبتها، فتحولت الصورة البشرية التي هي من المفترض أنها لأسقف إلى وجه حصان، وحتى (الأسقف) نفسه تقبلها برحابة صدر.

كل هذه العوامل تعمل على مضاعفة الوهم واستبداده دون ترك خيط للحقيقة. يقول (جينيه): «شخصياتي كلها أقنعة: فكيف تنتظر مني ان اقول لك أصادقة هي ام زائفة؟»[2].

---

(1) جان جينيه، الشرفة، ترجمة: رجاء الشلبي، ط1، (دمشق: وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010)، ص 128.

(2) روبرت بروستاين، المصدر السابق، 347.

هكذا لا ينشد (جينيه) في مسرحه سوى الـوهم ولا تشـغله فكرة البحث عن الحقيقة، ان يعمل على الغاء الحقائق وبعث التشويه في كل فكرة وفي كل مقدس وهو كما ذكر البحث لايكـف عـن وضع الصورة ضمن فعل يتصادم معها كدلالة، فيكون التضاد ما بين الفعل والصورة على أشده، وتتحقق عبر هذا الأمر فكرة (ارتو) التي يبين فيها التفكير بتغيير منطق الحديث المتبادل ونسفه والاستعاضـة عنه بما أطلق عليه (تكتيكات الصدمة) التي تنبعـث مـن صـاعقة المواجهة المباشرة، بأسلوب أشبه برمي القنابل في وجه المتفرج. وهو أسلوب يعتمد المهاجمة، وهذا ضمن اطـار القسـوة في مسـرحه، والفعل عند (جينيه) يكون تحقيقاً لهذا المغزى الذي جاء به (ارتـو). فنجده مثلاً في اللوحة الاولى من مسرحية (الشرفة) يقـدم صـورة تجمع المقدسات لكنه يمزجها بالفعل المدنس. مما يعطي بعـداً آخـراً للصورة، ومما يعمق تكتيك الصدمة فيها، فالصور المقدسة تشـير الى وجود حجرة يطلق عليها (موَهِفاً) وهـي عـادة حجـرة ملحقـة بالكنيسة تحفظ فيها الاواني المقدسة وزخارف الكنيسة، ويستخدمها الكهنة لتبديل ملابسهم، ويوضع فيها ما يلزم للخدمـة المقدسـة. ويعمق هذه الصورة بملمح ديني أخر هو وجـود صـليب ضـخم، ويعطي وصفاً اضافياً للصورة يؤكد من خلالـه ان ثمـة (اسـقف) جالس في الغرفة وهو يرتدي الزي الاسقفي من تاج ورداء مذهبين. ولكن سرعان ما تتكشف الحقيقة عن مكمن هذه الصورة الحقيقـي الذي هو منـزل للدعارة، يمارس فيه شتى الصور عبر ادوار متتاليـة كطرح طقوسي على طريقة (آرتو) لاستجلاب روح القسوة، ففـي هذه اللوحة الأولى التي تعج بالمقدسات تجلس إحدى العـاهرات الى جانب الأسقف وقد كست وجهها بمكياج كثيف وارتدت لبـاس

الحمام المصنوع من الدانتيل. ليس هذا فقط بل الى جانب هاتين الصورتين المتناقضتين يأتي الفعل ليحطم قواعد الصورة المقدسة وليعمل على تشويهها:

«**الاسقف (يخاطب المرأة): هل ارتكبت المعاصي ببراعة؟**

المرأة: نعم.

الاسقف: عندما كنت تقتربين مني وتمدين وجهك. الم تكن الانعكاسات النارية تشع منه؟

المرأة: نعم»[1].

بل يصل الأمر الى الطرق الشديد على وتر الجنس كي تتعرض الصورة الى الارتجاج والتشويه والتهشم:

«**الاسقف (متوسلا): فقط دقيقة.**

ايرما: انتم هنا منذ ساعتين وثلث.

وهذا يعني انكم تأخرتم عشرين دقيقة...»[2].

هذه الممارسات الجنسية التي تعج بها مسرحية (الشرفة) لـ (جينيه)، والتي غالباً ما يصنع منها طقساً على طريقة (ارتو) حيث يطرح من خلالها صوراً متخيلة. مشحونة بنزعة ماساوشية، وهو بذلك يستعيض عن الكلمات ببدائل الصورة وعمق تعبيرها، بل وبجمالياتها التي هي معادل لشعرية الفضاء لدى (آرتو). ومما يلفت الانتباه ان القصدية في ممارسة هذا الطقس واضحة في تقدم (جينيه) للوحة كاملة تستند إلى الصورة المتخيلة هي لوحته الرابعة في هذه المسرحية، وهو بذلك يقصد الإفراد الصوري، أي ان يكون للصورة استقلاليتها في تقدم الخطاب بمعزل عن خطاب الكلمات:

---

(1) جان جينيه، المصدر نفسه، ص 12.

(2) المصدر نفسه، ص 13.

«الديكور عبارة عن غرفة فيها ثلاثة ألواح منظورة هي ثلاث مرايا تعكس عجوزاً قصيراً يرتدي لباس متشرد وشعره مسرح بشكل جيد، ويجلس بلا حراك وسط الغرفة..

يوجد بالقرب منه فتاة رائعة الجمال حمراء البشرة. تلبس مشداً وجزمة من الجلد. فخذاها عاريان وجميلان، ترتدي معطفاً من الفراء. انها تنتظر. العجوز القصير ينتظر ايضاً ويبدو عليه نفاد الصبر والتوتر. الفتاة واقفة بلا حراك.

ينزع العجوز القصير قفازيه المثقوبين وهو يرتجف. يسحب من جيبه منديلاً ابيض ويمسح وجهه. ينزع نظارته، يثنيها ويضعها في علبتها ثم يضع العلبة في جيبه. يمسح يديه بمنديله.

تنعكس كل حركات العجوز القصير في ثلاث مرايا. (يجب وجود ثلاثة ممثلين يقومون بدور الانعكاس على المرايا). وفي النهاية يطرق ثلاث طرقات على الباب الخلفي. تقترب الفتاة الصهباء من الباب. تقول: "نعم" ينفتح الباب قليلاً ومن شق الباب تدخل يد وذراع ايرما وهي تحمل سوطاً وباروكة شعر متسخة ومنفوشة. تأخذها الفتاة وينغلق الباب. يتهلل وجه العجوز القصير القامة.

تبدو الفتاة الصهباء متعالية وقاسية بطريقة مبالغ فيها. تقوم بلصق الباروكة على رأس

العجوز بفضاضة.

يخرج العجوز القصير من جيبه باقة صغيرة من أزهار اصطناعية، يمسكها كما لو كان يقدمها للفتاة التي تضربه بالسوط، وفجأة تنزعها منه بالسوط.

يتهلل وجه العجوز القصير ويصبح رقيقاً»[1].

---

(1) المصدر نفسه، ص 47 - 48.

وفي كل الحالات فلابد من خلق متناقضات عبر بناء الصورة المتخيلة عند (جينيه) ففي صورته السابقة يعرض لنا عنفوان الشباب المتمثل بالفتاة الصهباء بالإضافة إلى الجمال الطافح الذي تتحلى به. والقوة الجسدية المتبدية عليها أيضا وهي تعنون السادية الكامنة في سلوكها، وعلى النقيض الصوري تتبدى صورة العجوز بقصر قامته وبافتقاره لعزم وحيوية الشباب وبالماسوشية الكامنة فيه. وقد جمعهما طقس من القسوة عبر صورة جنسية تمثل المرجعيات البدائية من ممارسة الجلد بالسياط واستخدام الشعر المستعار والاستعاضة عن الجموع البشرية بانعكاسات المرايا.

ان كل هذه العوامل هي التي جعلت من (بروستاين) يؤكد على ان (جينيه) خلق "مسرحاً سيميائياً، بدائياً، خلاصياً، ينطوي على كثير من تصورات ارتو: مسرحاً شرقياً ذا ميول ميتافيزيقية، هو المعادل العصري لديانات الغموض والأسرار. ان جينيه ينتزع أساطيره من أعماق لا شعور متحرر كل التحرر لا اثر فيه للأخلاق، او النهي، او التهذيب، او الضمير. فان أساس مسرحياته هو تلك الحرية الجنسية المظلمة التي كان آرتو يرى انها اس الأساطير الكبرى كافة"[1].

ان هذا التنوع الغزير في البث الصوري في مسرح (جينيه) هو ما يميزه عن (بيراندييللو) رغم تأثره فيه، ولكنه تميز عنه بكونه سلط الاضواء على موضوع الصورة واهتم بابراز كل ما هو بصري، ان الصورة المتخيلة لديه مشروع بحث دائم وهي البديل عن الحقيقة الفكرية التي اعتمدها (بيراندييللو) تلك المرتهنة بذلك التصادم بين عالمين قائمين لهما من القوة ان يستمرا في بقائهما ضمن مشروع

(1) روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص 337.

الجدل القائم على الوهم والحقيقة. اما (جينيه) فهو يعـــزز طغيـــان الأوهام بتلك الغزارة الصورية المستشرية في مسرحياته وهو في سعي دائم لإغلاق الأبواب على الحقيقة، وطمس معالمها، اوان يختار حقيقة لم تؤلف من قبل، فيغدو البقاء للصور وهي تلعـــب الأدوار دون أي ضوابط أخلاقية او كوابح اجتماعية انها التحرر المطلق الذي لا يتسنى الظفر به دون تفتيت المنطـــق والقواعـــد الأخلاقيـــة ودون تجـــاوز المسموح، عبر ممارسات تمثل الحقائق المحجوبة التي لا تمارس الا خلف الستائر انها المكبوتات الانسانية التي تخشى البروز، لكـــن (جينيـــه) يصعق بها الآخرين دون وجل او خشية، ويقدمها بوسائله الصـــادمة مستنداً الى الصورة المتخيلة. وهذا واضح مـــن اعتمـــاده للوحـــات المختلفة في مسرحياته وهو يقدم فيها مفـــردات بصـــرية متنوعـــة كالديكورات الضخمة والازياء والقباقيب العالية والمرآيـــا المتعـــددة والاقنعة كما يستثمر حركة الأجساد، وقيام مسرحياته على لوحات مختلفة هو مؤشر على حركية الصورة لديه وتحولاتهـــا المســـتمرة، اذ ليس هناك ثبات في شخصياته وهي في ممارسة دائمة لادوار متبدلة مما يخلع عليها صوراً مختلفة. وهذه هي رؤية (جينيه) للواقع فليس هناك حقيقة ظاهرة، وكل الممارسات الظاهرة هي وهم متبدل بأشـــكال متنوعة، ولا يميل الإنسان الى الثبات الا فيما وراء الحجب. وهذا ما يجعل صور (جينيه) تتأسس على قاعدة الوهم لأنها في الأصل تنبع من ماخور (ايرما) – بيت الاوهام:

«**ايرما:... (تنادي وهي ملتفتة نحو الكواليس). كـــارمن؟... كارمن؟... اسحبـــي المزلاجات يا عزيـــزتي، وضـــعي اكيـــاس الملابس... (تستمر باطفاء الانارة). ينبغي البدء مجدداً في الحال... كل شئ يضاء من جديد... وتلبس الملابس... (يســـمع صـــياح**

ديك)، وتلبس الملابس... آه ملابس التنكر! ويُعاد توزيع الأدوار... وأتقلد دوري... (تتوقف وسط المشهد مقابل الجمهور). تحضير دورك... ملابس القضاة والجنرالات والأساقفة وكبار امناء القصر والثوار الذين يتركون الثورة مشلولة، سأحضر ملابسي وصالوناتي للغد... عليك ان تعودي الى منزلك حيث سيكون فيه ايضاً كل شئ أكثر زيفاً من هنا صدقي كلامي»[1].

ان طقوس (جينيه) المبنية على أساس الصورة المتخيلة وتفاعلاتها، طقوس تصنع للشخوص ملذاتها انها تحررها من كل القيود ومن كل الكوابح والموانع، وان كانت تدفع بها صوب ممارسة الشر بشكل صارم كما كان يبتغيه (آرتو)، ولكنها تعارض ذلك الثقل الرهيب الذي تمارسه الحياة على شخوص (بيراندييللو) فتحيلها الى كائنات مشلولة لا يمكنها العيش لأنها لاتطول الحقيقة وليس لها ان تعيش بدونها، فتبقى تتأرجح بين صورة الوهم وصورة الحقيقة وتتعذب بفعل هذا التناقض القائم، الذي لايمكن السيطرة عليه وإنهائه، لكن شخصيات (جينيه) غير ذلك انها تتميز بكونها «تقوم بادوار الشخصيات التي تتمنى ان تكونها»[2] وعبر هذه المرونة الصورية تتشكل اللوحات المتتالية في مسرحية (الشرفة)، والملاحظ ان(جينيه) لم يقسم مسرحيته الى فصول او مشاهد بل قسمها الى لوحات لانه يعتمد الطرح الصوري الذي يزخر بالتنوع.

---

(1) جان جينيه، المصدر نفسه، ص 165 - 166.

(2) د. عثمان الحماصي، مصدر سابق، ص 54.

2- بناء الصورة المتخيلة عند (ارثر اداموف)

اذا كانت الصورة المتخيلة كما شهدناها لدى (جينيه) قد تميزت بطابع القسوة، فانها عند (اداموف) 1908- 1970، تتسم بالرعب والقلق، انها لا تتوافر على أي شكل من الاحتفالية او المراسيم الصورية للطقس، ان واقعها هو واقع الثبات المرعب الذي يكاد ان يطبق على انفاس البشر كفعل الكابوس الذي لا يرحم «انها صورة متحركة ولكنها لا تتحرك نحو جهة معينة»[1]، وتتجلى هذه الصورة في مسرحية (الاستاذ تاران) التي هي بالفعل مستمدة من ذكرى كابوس فعل فعله في نفس (اداموف)[*]. فأطلق له العنان مظهراً إياه من جديد على شكل صورة متخيلة مرعبة، مقتفياً بهذا الأمر خطى (سترندبرج) في مسرحية (الحلم) التي عبأها الأخير بأجواء تشع بالرعب المرير في سلسلة من الصور المتخيلة لأناسٍ «يسامون العذاب ولا ندري لذلك سبباً، يظهرون بمظهر خارجي غريب، ويلتقون في اماكن عجيبة، ويتبادلون من أطراف الحديث ما يشبه الهذر والهذيان. كل هذا يصدم العقل والمنطق صدماً عنيفاً. فانت ترى مثلاً شخصية "الشاعر" في صورة رمزية، ينقل دلاء مليئة بالوحل بعد ان تجرع مرارة الذل والهوان، وترى ايضاً شخصية "المحامي" الذي اطلع على العديد من الاثام - وهو يستحيل الى رجل

---

(1) ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف اسكندر، مراجعة: د. أنور لوقا، (القاهرة: مطابع دار الكاتب العربي، 1967)، ص 221.

(*) ان هذه المسرحية هي تسجيل لكابوس راود (اداموف)، راجع: جنفييف سيرو، تاريخ المسرح الحديث، ترجمة: بدر الدين القاسم، (دمشق: وزارة التعليم العالي، مطبعة جامعة دمشق، 1974)، ص 86.

بشع كريه، بينما يصاب احد مساعديه بالعور، ويفقد الأخر ذراعه»[1].

وهذه الرؤية المرعبة التي يستعين بها (اداموف) ليشحن بها مسرحياته سواء أكانت مسرحية (الاستاذ تاران) ام مسرحية (المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة) لا تعود فقط إلى تأثره الأنف بـ (سترندبرج) فحسب بل هي حصيلة تأثره بـ (فرانز كافكا) كذلك، فقد كان مفتوناً بالاثنين، وقد تغذى من نبعهما الفانتازي وجعله ممزوجا بلون من ألوان المرض النفسي الذي يجتاح الانسان، وقد عبر عن ذلك ادق تعبير في مدونة اطلق عليها (الاعتراف) نشرها في عام 1946، حيث ضمن تلك المدونة صورة تعبر عن ضيقه بالوجود وذلك العصاب الذي اجتاحه بمرارة فعزله عن العالم عزلاً مؤلماً، واستطاع (اداموف) ان يستفيد من الاثنين بشكل باهر ففي مسرحية (المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة) يعتمد خطاباً صورياً يقوم على التكنيك السينمائي في بث سلسلة من الصور ضمن لوحات متعددة لرجل يفقد أطرافه الأربعة بشكل متتال بفعل أوامر خارجية لأناس مجهولين الهوية.[2]

وهنا (اداموف) وهو يستعين بـ (سترندبرج) و(كافكا) يعمل على أمرين في التعامل مع الصورة الدرامية المتخيلة، انه يلجأ الى آلية الهدم الصوري على طريقة (سترندبرج) ويضيف أليها آلية التشويه الصوري على طريق (كافكا).

في حين تكون مسرحية (الاستاذ تاران) خطاباً صورياً يعتمد الكابوس بشكل مطلق ولا تتسم الصورة المتخيلة فيها بالتحولات او

---

(1) جنفيف سوريو، تاريخ المسرح الحديث، ترجمة: د. بدر الدين القاسم، (دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1974)، ص 80 - 81.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص ص 76، 77، 81.

الهدم والتشويه الظاهرين، انها تقوم على صورة الكابوس الذي يحاول ان ينتزع الألفة والطمأنينة الإنسانية ويستبدلها بالرعب والقلق، وهنا يسلط (اداموف) الأضواء على كارثة الإنسان وهو يعاني الإلغاء من العالم، أن (تاران) هو استاذ يتمتع بثقة جبارة بنفسه ودوره الاجتماعي، ولكنه يجد نفسه متهماً بجرائم متعددة ليس لها اساس من الصحة والجهات التي تتهمه لا تريد الإذعان الى دفاعاته او تبريراته، بل انها تنفي نفياً مطلقاً معرفتها به كأستاذ على الرغم من شهرته الساحقة التي يعتد بها، وما يضاعف الرعب في نفسه ان هذا النفي والإلغاء يأخذ بالتضخم ويشمل كل من يصادفهم ممن كانوا بالنسبة اليه أشخاصاً مألوفين، فتتحطم وتُلغى كل الثوابت والأسس التي كان قد آلفها في عالمه، فيتضخم القلق في داخله ولا يدرك خيطاً يهتدي به الى نفسه فكل الخيوط التي تربطه بالواقع قد تم قطعها:

«**تاران: (مقترباً من الصحافية). أظن انا قد التقينا من قبل.. وعلى ما اذكر انك نشرت أخيراً رسالة جامعية...**

الصحافية: (تقول وهي تمشي وبدون ارتباك). لاشك انك قد أخطأت وتقصد شخصاً آخر»[1].

ان اعتماد (آداموف) على تشكيل صورة الكابوس والارتكاز عليها في مسرحيته يفقد شخوصه تحررها ويجعلها محاصرة بنفوذ الصورة التي احكم بنائها، اذ انها لا تستطيع الا ان تكون شيئاً في محيط الصورة. التي غالبا ما تكون صورة كلية، فمسرحيته لا تقوم على بنية تتشكل عبر اجزاء من الصور يمكن عزلها عن بعض، بل هي صورة أحادية توضع في اطار من الجدل يقوم على الوهم والحقيقة.

---

(1) مارتن اسلن، مصدر سابق، ص 14.

كما هو في مسرحية (الاستاذ تاران) حيث الصورة المتخيلة بشكلها الكابوسي تأخذ بالتنامي والتراكم عبر تتالي الشخوص وهي تعمل على مضاعفة الوهم بنسف مستمر للحقيقة المنبعثة من المركز الصوري المتمثل بـ (تاران)، وعلى هذا الصعيد يتعرض المركز للاستهداف المباشر في محاولات متعددة للتحطيم ولفصم العلاقة مع الواقع والألفة، ولكبح الاستمرارية في الوجود الإنساني.

وهذا الاستهداف للمركز الصوري، او للنقطة الاساس في الصورة الواحدة التي غالباً ما يعتمدها (اداموف)، لها مقابل آخر في مسرحية (المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة)، اذ يلاحظ ان شخصية (المشوه) هي موضع يساوي موضع 0 (تاران) في المسرحية السابقة. اذ يمثل (المشوه) الانبعاث التطوري للصورة، فما يطوله من تتال تهشيمي للجسد يشهد بتفاقم الاحداث ولا نرى الصنيع الشنيع للقوى الاثمة الا بصورة جسده، فيصبح الجسد عنصراً للابلاغ، وتصبح صورة الجسد تاكيداً لعنف الاحداث، وهذا الاستهداف الذي يلحق بالانسان وهو في تلك الاجواء التي هي اقرب للكوابيس، غالباً ما يتغذى بتلك الروح المرعبة الكامنة بتلك الكوابيس فيتخذ اكثر الاشكال رعباً وايغالاً في الاضطراب، ونشعر بهذا الانسان منوماً تنويماً مغناطيسياً وهو يلقي بنفسه في المهالك بشكل متتال تاركاً أجمل لحظات عيشه مغادراً لا يسمع نداء الأحبة ولا يدوي في مسمعه سوى نداء القوة الشريرة التي تستدعيه باستمرار لتقضم ما تبقى من جسده وهو منصاع لها، حتى تجرده من أطرافه كلياً:

((ايرنا تفتح الباب. يدخل المشوه. انه مقعد في كرسي متحرك. (فترة) تبقى ايرنا منذهلة لآونة طويلة.

ايرنا: (تقترب من المشوه وتقـرفص امامـه) يـا صـغيري المسكين! لقد كان لدي حدس، ولكنني لم اكن انتظر شيئاً من هذا القبيل. (فترة). ما الذي فعلته مرة أخرى؟

المشوه: (بقنوط) ما الذي فعلوه بـي. (فتـرة) في المـرة الأخيرة، كان ذلك فضيعاً. لقد كانت الاوامر تتابع بسـرعة الى الحد... الذي لم اعد استطيع أكثر من ذلك...

ايرنا: عن ماذا تتكلم؟ انني لا افهم أي شئ. (تجثـو علـى ركبتيها امام المشوه) لقد تغير صوتك تماماً. ماذا هنالك؟

المشوه: لقد دفعوني في المقدمة. لم ابد أية مقاومة. لقد مرت سيارة فوقي،. (ايرنا تلمس جبهته بيدها) لقد اعتقـدت بـأن كل شئ قد انتهى. غير أن ذلك لم يكن حسب النظام. ينبغـي احترام المراحل. (فترة) لقد حدث ذلك في اليوم الذي تركتك فيه...

ايرنا: لأنني قد طردتك؟ ولكن، ضع نفسك في مكاني. لقـد كنت تريد ان تتركني تحديداً في اللحظة التي كنتُ فيها بحاجة لان تبقى. (فترة) عندما تكون معي، تريد دائماً ان تذهب... كما لـو كان احدهم يناديك من مكان ما.

المشوه: اجل، احدهم يناديني. (فترة، ثم بسـرعة فائقـة) ايرنا! اسمعي! لقد وثقت بك. لقد كنت أقول لنفسي أن كـل شئ كان يعتمد عليك، وانه، بفضلك... كنت اطلب منك... ولكن، الان، ما عدت ادري أي شئ، وما عدت اسـتطيع ان اطلب منك شيئاً، لانني ما عدت املك حتى المظهر البشـري. هل تفهمين؟

ايرنا: عبر عن ذاتك بطريقة افضل.

المشوه: نعم، سأتكلم أليك، سأقول لك كل شئ، سأشرح لك كل شئ... أريدك أن تعرفي، حتى ولو كان ذلك لا طائل منه... حتى ولو كان متأخراً جداً.

يدأ رأسه بالارتجاف.

أصوات العرفاء: دون أن يترك مكانه.

المشوه: (يرتجف الآن من رأسه حتى قدميه) أنني لا استطيع.

أصوات العرفاء: في الرتل.

بمساعدة كرسيه المتحرك، يحاول المشوه ان يصل إلى الباب من الجهة اليسرى.

ايرنا: (وهي تسد الطريق عليه) كلا. هذه المرة لن أتركك ترحل.

المشوه: (وهو يصرخ بصوت حاد عنيف) اذهبي عني! (..)

أصوات العرفاء: بالترتيب.

المشوه (بصوت حاد دائماً) أجل. (..)

أصوات العرفاء: الذراعان خلف الظهر.

يحاول المشوه ان يضع جذعه خلف ظهره، يرتجف ويشتد ارتجافه عند كل كلام جديد من العرفاء»[1].

وتبقى تلك القوى الكابوسية المرعبة تتصاعد في فعالياتها فيي لا تكف ان تفعل فعلها في تغيير مجرى الصورة عبر عمليات هدم

---

(1) آرتور آداموف، المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة، ترجمة: صفوان صفر، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010)، ص 101- 102.

وتشويه مستمرين. وبفعل هذا الامر فنحن لا نستطيع ان ننظر الى هذا المركز الصوري على انه جزء صوري في المسرحية على الرغم من احاطته بشخوص مشوهة اخرى، لان الديناميكية التي تتحرك من خلالها الصورة المتخيلة تتم من خلاله، عبر تلك المراحل المتوالية من الهدم والتشويه التي يتعرض لها. وهذا ما يدفع (جنفييف سيرو) الى التركيز على صورة (المشوه) وربط تلك التشويهات التي ترتكب بحق الانسان بطبيعة "القدر الانساني الذي استبد به ذعر خفي رهيب لا يمكن تحديده بأسم"[1].

ومما هو واضح، ان (اداموف) – وهو يسعى لإبراز هذا القدر الانساني الذي يخلو من التعريف وليس له لغة واضحة سوى الشر المستطير المنبعث منه – قد سعى الى وضع معادل لهذا الرعب عبر لجوئه الى الصورة الدرامية المتخيلة التي تعكس ضغط تلك القوى عبر الهدم والتشويه. وهذا بالتأكيد معاكس للسعي البنائي الذي ينشده (جينيه) كما مر بنا سابقاً وهو يسعى عبر روح الطقس ان يخلق متواليات صورية مشحونة بمخيلة تعكس الشكل الاحتفالي وتنوع الادوار.

3- بناء الصورة المتخيلة عند (ادوارد البي)

أما الصورة الدرامية المتخيلة عند (ادورد البي) فإنها لا تقوم عليها المسرحية بالكامل، كما هو ملاحظ في مسرحية (الحلم الامريكي) التي تتميز عن مسرحياته الاخرى باعتماد الصورة المتخيلة فيها، وهو يجعلها تنبثق من حدث واقعي، من منطق

(1) جنفييف سيرو، مصدر سابق، ص 81.

الضرورة والتأكيد على تعميق الأفكار الداعمة للواقع نفسه، إذ لا تخيم الأجواء الكابوسية على مسرحيات (البي)، ولم يكن يعنى بتقديم الكابوس بشكله المطلق بما يعج به من اشكال غريبة او انعدام للمفاهيم المنطقية كما سعى الى ذلك (اداموف) في تأسيس بعض مسرحياته على مركب الصورة الكابوسية المطلقة أن (البي) يقيم مسرحيته على واقع صلب، ويأتي استثماره للصورة المتخيلة من اجل تعرية الواقع وتحطيم أسسه الخداعة وإظهار صورته التي تختبئ خلف أقنعة السياسة المزيفة. فعلى سبيل المثال نكون في هذه المسرحية أمام أجواء واقعية لأسرة تتألف من الزوجة الآمرة والزوج المذعن لها، مقابل المرأة العجوز التي هي أم الزوجة. ونلحظ أن الزوجة لا تفتأ تدعو زوجها للزج بأمها في دار المسنين على الرغم من حركيتها ونشاطها الفاعل في العمل المنزلي مع تقدمها في السن، هذا هو الجو الواقعي السائد في المسرحية مضاف إليه تلك الرغبة التي تجمع الزوجين بأن يكون لهما طفلاً، أما ما يعري ذلك الواقع فهو تلك الصورة المتخيلة التي تكشف عنها (العجوز) عبر سردها لحكاية تحكيها إلى (مسز باركر) الزائرة لمنزل الزوج والزوجة، تبين فيها أن الزوجين كانا قد تبنيا طفلاً لكنه بعد فترة تتقطع اوصال قلبه من شده البكاء، ثم يكتشفان أنه لا يبصر في عينيه غير أبيه، فتعمل الأم على قلع عينيه، وبعد ذلك يقطعان عضوه التناسلي لأن يديه غالبا ما كانتا تمتدان الى تلك المنطقة وعندما لم يتوقف عن تلك العادة عادا وقطعا يديه من المعصمين. ولكنهما يكتشفان أيضا بعد نموه وكبره أنه أصبح بلا رأس ولا يمتلك أحشاء وليس لديه عمود فقري، كما أن قدميه من الطين. وسرعان ما يقضي اجله.

وقد مثلت هذه الصورة المتخيلة المسرفة بلا واقعيتها، المتناقضة بلا معقوليتها، الطرح المخفي للصورة - أي الصورة المتخيلة المروية فقط، اما الصورة المتخيلة العيانية فانها جزء مكمل للصورة السالفة يكمل فيه (البي) تلك التعرية للواقع ونقده. وفيها يستعرض شاباً وسيماً ذا بناء بدني صلب، ولكنه يعاني من تبعات ما حل بأخيه التوأم بسبب انفصالهما، وفي الحقيقة ان (البي) لايشير الى وجود توأم مع الطفل السابق الذي يحل به ما يحل من هدم جسدي حتى يقضي ميتاً، ولكنه عندما يجعل (الحلم الامريكي) يتحدث عن ازماته ومعاناته، فان طابع الصورة التي يبينها تعكس روح الارتباط التام بالصورة السالفة، فمن ضمن ما يذكره وهو يتحدث للجدة التي جاءها بالمصادفة باحثاً عن عمل، انه بفعل انتزاع اخيه منه بعملية الولادة وفصلهما عن بعضهما، شعر بانه قد انتزع قلبه من صدره ولم يعد يشعر بالحب البتة، وفي هذا رجوع للصورة الأولى التي تتقطع فيها أوصال قلب الطفل من شدة البكاء، ويعود ليصف انه في يوم من الأيام استيقظ من النوم وكان ثمة حرقة في عينيه ومن حينها لم يعد باستطاعته رؤية الاشياء بعين من الود والرحمة، وفي هذا رجوع وامتداد مع الصورة الأولى التي تقلع فيها الأم عيني طفلها لعدم رؤيته لها، ثم يضيف (الحلم الامريكي) انه قد احس الماً في فخذه وهو يلمح الى المنطقة التناسلية ليضيف انه بعد هذا الألم لم يستطع ان يحب احداً في جسده، وفي هذا ايضا ارتباط بالصورة الاولى التي يقطع فيها الابوان العضو التناسلي لابنهما. اما عن يديه فانه يذكر انهما لم يستطيعا لمس احد بحنان، وهذا ايضا يؤسس علاقة بالصورة الاولى في موضوع قطع الابوين ليدي ابنهما من المعصمين، ثم ياتي (الحلم الامريكي) ليذكر اخر الصفات التي تتطابق مع الصورة الاولى وهي

انه لم يعد لديه عواطف وانه قد قطعت اوصاله وافرغ من الاحشاء[1].

ويدون (البي) في هذه المسرحية حياته الشخصية ولكن بنطاق ترميزي يعتمد الصورة المتخيلة التي تسمح له ان يصل الى المعنى الذي يتوخاه في تصوير عام لحياة الاسرة في المجتمع الامريكي والمشكلة التي تهدد هذا المجتمع فعلى حد قول د. (علي الراعي) في مقدمته التي دونها لهذه المسرحية "ولو دققنا النظر في الولد المتبنى في المسرحية والذي لا يظهر لنا قط، ثم اتبعنا هذا بفحص مماثل لتوأمه الذي يظهر فعلا، لبدا لنا معنى اخر للتوأمين غير المعنى العام الذي تقدمت الاشارة اليه.

الولد الذي لا يظهر يرمز الى ادوارد البي في بيت ابويه الحقيقيين، اللذين يقطعانه اربا، حتى ينتهي به الامر الى الموت، وهذه الرؤية الفنية لعملية تنازل الأبوين عن طفلهما كما تبلورت في لاواعية الفنان. التبني عنده يعني التقطيع، لانه يقطع الأواصر فعلا. والتوأم الذي يظهر في المسرحية قويا جميلا فارعاً وانما بلا قلب ولا احشاء – مجرد مظهر جميل – هذا التوأم يمثل البي في بيت ابيه بالتبني"[2].

هاتان هما الصورتان المتخيلتان اللتان يضعهما (البي) في مسرحيته لكي يعطي تكثيفاً لمعاناته التي واجهها في حياته، ولكي يؤكد واقعاً مريراً كان يحياه بجسد بلا روح او مشاعر، وبلا حب او

---

(1) يراجع: ادوار البي، الحلم الامريكي، ترجمة: تماضر توفيق، مراجعة: د. وداد حماد، تقديم: د. علي الراعي، (الكويت: وزارة الاعلام، سلسلة من المسرح العالمي، 1973)، ص 78 –79.

(2) د. علي الراعي، مقدمة مسرحية: الحلم الامريكي، المصدر السابق نفسه، ص 14 – 15.

سعادة، بل تعكس المسرحية كما يرى د. (علي الراعي) واقعاً جغرافياً شاملاً يمثل نقداً للمجتمع الامريكي برمته بقوله ان امريكا وجدت «الحلم طويل اللسان، صريح الرأي، فقطعت اللسان، وذهبت الى اداة الخصب فبترتها، والى اليدين ففصلتهما من الجسد، ثم مات جوهر الحلم من بعد، ولم يبق فيه سوى صورة براقة صنعتها أدوات الدعاية ونفخت فيها، وأقامتها نصبا وشاهدا على انجاز خاو ليس وراءه شئ»[1].

وعلى أي حال فإن طبيعة الصورة المتخيلة كما مر سلفاً تأتي لدى (البي) ضمن سياق بناء واقعي ولكن بروز هذه الصورة وسط ذلك الواقع يعمل على خلخلته وتحريكه بعنف ووضعه تحت اضواء التأمل، ان هذه اللامعقولية المتمثلة في الصورة المتخيلة تعد اساساً فكرياً لاعادة تأمل الواقع وإبراز شروره ومتناقضاته التي تهدد الانسان، ولو قلنا ان الصورة الاولى المتمثلة بالتوأم الأول لدى (البي) بما حملته من متناقضات ومن صورة لامعقولة مسرفة بخيالها لا يمكن ان تكون الا تركيباً كابوسياً، وان كان جزئياً، فأن (البي) في هذا السياق لا يعتمد الكابوس الكلي كما لدى (اداموف) لكنه يأخذ جزءاً من الكابوس او قطعة منه ويمرره بشكل سريع ويخفف من وطأته بان يجعله مرويا، لا حاضراً متحركاً ومسيطراً على مجرى المسرحية من البداية وحتى النهاية مثل (اداموف)، وهذه عوامل تبقي للواقع سطوته وحضوره العميق كي تكون الصورة الدرامية المتخيلة عنصراً نقدياً له، وتغدو مسخرة لمصلحة هذا الامر.

---

(1) المصدر نفسه، ص 13.

نتائج الفصل الثاني

من خلال الدراسة النظرية التي تناولت موضوع بناء الصورة الدرامية المتخيلة في مسرح اللامعقول، اتضح ان بناء الصورة يقوم على المؤشرات الاتية:

1- بناء الصورة المتناقض

يقوم هذا البناء في اساسه على الجمع بين متناقضين في تركيبته، فيقوم على الباتافيزيقيا كعلم يهتم بالحلول الخيالية والمتصورة الكامنة في منطقة ما وراء الميتافيزيقيا التي لا تخضع للقاعدة بل للاستثناء لدى (الفريد جاري) حيث ينتج الخيال مركباً صورياً متناقضاً، وهي ايضا لدى (بريتون) في السريالية جمع بين الواقعي والمتخيل وبين الحلم واليقظة في مركب الصورة، ولدى (بيراندييللو) و(اداموف) تضاد بين الحقيقة والوهم. وعند (جينيه) لا يعود الى التناقض في مركب الصورة ذاتها فقط بل الى المجاورة بين صورتين متناقضتين في دلالتهما كمجاورته بين صورة المقدس وصورة المدنس، او التناقض الناشئ بين دلالة الصورة والفعل المرتبط بها كممارسة الزنا في موضع للتعبد كما تؤشر ذلك مسرحية (الشرفة).

2- بناء الصورة المتحول

في هذا البناء تنتقل الصورة من شكل الى شكل اخر وقد يكون هذا التحول جزئياً كما هو لدى (ابوللينير) في مسرحية (نهدا تريزياس) او تحولاً كلياً كما هو لدى (كافكا) في رواية (المسخ).

3- بناء الصورة المتضائل

يقوم هذا الصنف من الصورة المتخيلة في بنائه على منطق تآكل الصورة، معتمداً بذلك عملية الهدم التدريجي للصورة، التي تتفاعل عكسياً مع الاحداث فكلما تقدم الحدث وتصاعد اخذت الصورة بالتناقص، ويتميز هذا البناء بالضغط والتوتر الذي يقابله هذا الهدم الصوري، مثلما هو لدى (اداموف) في مسرحية (المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة).

4- بناء الصورة المركبَ

هو بناء يتسم بالمرونة في طرح الصورة المتخيلة حيث يزخر بالتنوعات الناتجة من اجتماع عناصر بصرية عدة كالدمى والديكورات الضخمة والاقنعة واجساد الشخصيات واستخدام المرآيا، كما هو ماثل لدى (جينيه) في تطبيقه لطقسية (آرتو) عبر هذا المركب الصوري، في مسرحية (الشرفة).

5- بناء الصورة المطلق

يقوم هذا البناء في تركيبه على نسيج الصورة الدرامية وحدها، حيث تمارس الصورة نشاطها في النص كعنصر مطلق يصور الحدث بشكل متجرد عن خطاب اللغة، ومثال هذه الصورة يتحقق في اللوحة الرابعة من مسرحية (الشرفة) لـ (جينيه). حيث يكون هذا المشهد بصريا مطلقاً.

6- بناء الصورة الكلي

هو بناء يعتمد التركيز على صورة متخيلة واحدة تضع الشخوص في اطار من الثبات وعدم الحركة، وتعتمد تكرار النتائج

وتواليها لمضاعفة القلق واثارة المعطيات الكابوسية، كما هو في مسرحية (الاستاذ تاران) لـ (اداموف).

7- بناء الصورة الجزئي

يأتي هذا البناء الصوري كطرح جزئي يساهم في صناعة احداث المسرحية، وقد يكون رغم جزئيته، المحصلة الرئيسة التي تؤشر الافكار العميقة التي تسعى المسرحية لبلوغها، مثلما هو في مسرحية (الحلم الامريكي) لـ (ادوارد بي) حيث يكون وجود هذه الصورة الجزئية وسط الاحداث الواقعية، داعماً للافكار الناقدة للواقع ومبرزاً لفكرتها الرئيسية.

8- بناء الصورة التراكمي

يتأسس هذا البناء في الصورة المتخيلة من خلال الاتجاه الى التكثيف، فهو يبدأ فردياً ويأخذ بالتضاعف العددي، ويتصف بناء الصورة الدرامية المتخيلة في هذا المحل بالتشكل على طريقة القسوة التي طرحها (آرتو) من خلال عمليتي المحاصرة والاطباق اللتين تمارسان على الكيانات البشرية، وتتضح هذه الممارسة في مسرحية (الاستاذ تاران) لـ (اداموف).

الفصل الثالث

الصورة المتخيلة في مسرحيات (يونسكو) بين الصياغة البنائية والخطاب الفكري والجمالي

أولاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحيتي (الكراسي) و(المستأجر الجديد)

يطلعنا (يونسكو) في مسرحية (الكراسي) على اسرة تتكون من زوجين كبيرين في السن يقطنان في بيت محاذٍ للبحر. وتكشف لنا المسرحية ان لدى الزوج مشروع فكري وفلسفي هو بالاحرى رسالة مهمة يطمح ان يقدمها للبشرية، وعلى هذا الاساس نكتشف ان ثمة دعوات مسبقة تلبيها جموع من الشخصيات غير المنظورة التي لا نتعرف عليها الا من خلال الحوار الذي هو حصيلة لنتاج مخيلة الزوجين، وتلك الشخوص بحضورها التدريجي تلبية لرغبة الزوج بالبوح برسالته المهمة تعمل على تحقق البناء الصوري المتراكم(*) في هذه المسرحية عبر محاصرة تمارس ضد الزوجين لا من خلال هذه الكيانات المتخيلة وحدها فحسب بل من خلال الكيانات المادية.

وتلك الصورة المتخيلة التي تجمع بين طغيان المادي والمتخيل يشير فيها (يونسكو) الى خلو الساحة البشرية من الجنس الانساني والاعلان عن نهاية الانسان، بعد ان اصبح كل ما هو جماد عقيم

(*) يتأسس هذا البناء في الصورة المتخيلة من خلال الاتجاه الى التكثيف، فهو يبدأ فردياً ويأخذ بالتضاعف العددي، ويتصف بناء الصورة المتخيلة في هذا المحل بالتشكل على طريقة القسوة التي طرحها (آرتو) من خلال عمليتي المحاصرة والاطباق اللتان تمارسان على الكيانات البشرية.

واصم هو الماثل في هذه الحياة، واصبح الحضور الانساني سراباً يتشكل في خيالات لايمكن ان

يكون لها وجود على ارض الواقع، حيث اصبح العثور على إنسان أمراً مستحيلاً. ويجعل (يونسكو) عبر البناء الصوري المتراكم تلك الجمادات وتلك الخيالات تمارس اجتياحها للحياة الانسانية وتعمل على تضييق المساحات والغاء الفضاء الذي يحيا فيه الانسان عبر ممارسة قاسية هي اشبه بذلك الاطباق الذي اشار اليه (آرتو) في مسرح القسوة الذي تمارسه الموجودات باتجاه اجسامنا الى درجة ان نشعر ان السماء برمتها تريد ان تطبق علينا وهذا الاطباق يتأتى عبر عمليات التراكم من الاجسام الصلبة المادية التي ازاحت الانسان وحلت مكانه، ومما يضاعف من قسوة الصورة الدرامية المتخيلة، ان الكيانات المادية الميتة تكون ماثلة للعيان في حين يغدو ما هو حي وما هو حسي ومشاعري خبئ لايسعف الحياة بحضوره:

"الرجل العجوز: ناس!

المراة العجوز: ناس!

(يدق الجرس من جديد. ثم تتتابع الدقات تلو الدقات. فاض الكيل بالرجل العجوز

الكراسي أولت ظهرها للقاعة وواجهت المنصة، صفت في صفوف منتظمة، تتوالى في الازدياد، كما لو كنا في صالة استعراضات يجفف الرجل العجوز العرق من جبينه لاهثاً، يمضي من باب الى باب ويجلس الناس غير المرئيين، بينما تمضي المرأة العجوز بأسرع ما يمكنها من باب الى باب، في خطوات عرجاء انهكها السير، تبحث عن كراسي وتحضرها. خشبة المسرح مكتضة

الان باشخاص غير مرئيين. ويحذر العجوزان ان يصطدما بالنـــاس، وهما يجوسان بين صفوف الكراسي»[1].

وبالنتيجة فان البناء التراكمي في الصورة المتخيلـــة يفضـــي الى الغاء وجود الانسان والى هزيمته واستسلامه للاحياة المنبعثـــة عـــبر المتراكمات المادية التي لا خلاص منها الا بالموت، وعلى اثر ذلـــك نرى (الزوجين) يفران من بيتهما الذي غدا محشوا بالكيانات الماديـــة والشخوص الشبحية المتخيلة، وينتحران برميهما نفسيهما في البحر:

«العجوزان: (يلقي كل منهما بنفسه في ذات اللحظـــة مـــن نافذته صائحا "يعيش الامبراطور" يخيم السكون فجأة، ثم تلمـــع نيران اصطناعية، تسمع "آه" من كلا الجانبين. والصوت المكتـــوم الذي يحدثه سقوط الجسدين في الماء»[2].

وكما مر بنا وعبر البناء التراكمي للصورة المتخيلة فـــإن تلـــك الصورة تبدأ فردية ولكنها تتخذ مساراً تراكمياً، فالشخص المتخيـــل الذي يدخل البيت على الزوجين يعقبه توافد شخوص لا حصر لهـــا، وهذا المتخيل يعمل على تحريك المادي ويضاعفه وينميه، فيتبع ذلـــك تراكم للكراسي من المفرد الى الجمع، من كرسي واحد الى اعـــداد هائلة من الكراسي التي يغص بها بيت الزوجين. وما تلك الا ولادات متكررة لكل ما هو صلب ولا انساني، وما هو لا ملموس شبحي لا ينتمي للانسان، وليست هذه الصورة وحدها تؤكـــد علـــى نهايـــة الانسان والغائه، بل ان الصورة الحاضرة للزوجين هي كذلك تؤكد على هذا الامر، اذ يختارهما (يونسكو) وليس فيهما صورة للحيـــاة،

---

(1) يوجين يونيسكو، الكراسي، ترجمة: د. نعيم عطية، (القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ب - ت)، ص 307.

(2) المصدر نفسه، ص 337.

انهما يمثلان خاتمة الحياة – (الرجل العجوز 95 عاما) و(المرأة العجوز 94 عاما)، اضافة لذلك فهما عقيمان حرما من لذة الابوة، ويواسيا نفسيهما بالوهم الذي اصبح سارياً في بيتهما:

«المرأة العجوز: (الى المصور الحفار) كان لنا ولد.. انه على قيد الحياة بكل تأكيد..

رحل.. حكاية دارجة... أميل الى الغرابة... هجر والديه... كان له ذهب... قلب من حدث هذا منذ وقت طويل... نحن الذين كنا متيمين بحبه... صفق وراءه الباب... حاولت انا وزوجي ان نمنعه بالقوة... كان يبلغ من العمر سبع سنوات... سن التمييز، كنا نصيح به: يا بني، يا بني يابني، يابني، لم يلتفت الينا...

الرجل العجوز: يا الهي، كلا... كلا، لم نرزق اولادا... تمنيت كثيرا ان يكون لي ولد... وسميراميس أيضاً...»[1].

وانتحار الزوجين في خاتمة المسرحية وافراغ المكان للاجتياحات المتخيلة والمادية هو دلالة على هزيمة الانسان والاعلان عن خلو الحياة من رموزها الحية. والدلالة انه حتى المبلغ للرسالة (الخطيب) ككائن انساني انيطت به مهمة تبليغ الرسالة الانسانية لبني البشر من قبل الزوجين المنتحرين، لم يستطع ابلاغ حرف منها لانطقاً ولا كتابة، وان من كانوا من المفروض ان يتلقوا الرسالة هم كذلك ليسوا سوى محض خيالات لا وجود لها على وجه الارض وان الماثل والمتمركز هو الجمادات فقط والانسان المعطل، الذي هو جزء امتدادي لتلك الجمادات:

---

(1) المصدر نفسه، ص 298.

«يقرر الخطيب الذي بقي بلا حس ولا حراك طوال مشهد الانتحار المزدوج – يقرر بعد بضع لحظات أن يتكلم، وفي مواجهة صفوف الكراسي الخالية، يحاول افهام الجمهور غير المرئي انه اصم أخرس، يأتي بحركات مما يأتيها الصم البكم، محاولات يائسة للفهم، ثم تصدر من حلقه حشرجات وانات وأصوات مما يصدر عن البكم:

هي، مم، مم، مم.

جوه، جوه، هوه، هوه.

هيوه، هيوه، جيه، جوه، جيوه.

وقد احس بالعجز، يترك ذراعيه تسقطان الى جانبيه.

فجأة يضيء وجهه، فقد جاءته فكرة. يستدير نحو اللوح الاسود. ويخرج من جيبه قطعة من الطباشير. يكتب بحروف كبيرة: ا ن ج ى ب ي ن

ثم:

ن ن ا أ ن ن م ن ون ون وفي

يستدير من جديد نحو الجمهور غير المرئي

الجمهور الذي على خشبة المسرح، ويشير باصبعه إلى ما خطه على اللوح الأسود.

الخطيب: م م م، م م م م، ج ي وى و، ج و، ج ي، م م م، م م م، م م م، م م م م (ثم يمحو مستاء وبحركات عنيفة ما كتبه بالطباشير، ويستبدله بكتابات اخرى نتبين من بينها دائما الحروف الكبيرة الاتية:

ا ا دي وادي واب ا

يستدير الخطيب نحو القاعة. يبتسم متسائلا آملا ان يكون قد قال شيئاً مفهوماً. يشير باصبعه للكراسي الخالية الى ما انتهى

من كتابته. يقف في عظمة بلا حراك بضع لحظات وقد بدا عليه الرضا، ثم ازاء عدم تلقيه رد الفعل المرجو تتلاشى ابتسامته رويدا رويدا ويغتم وجهه. ينتظر برهة اخرى، ثم فجأة يلقي تحية هزلية خشنة، وينزل من المنصة. يمضي الى الباب الكبير في اغوار المسرح بخطواته الشبحية. وقبل ان يخرج من هذا الباب يحيي مرة اخرى تحية متكلفة صفوف الكراسي الخالية والامبراطور غير المرئي. تبقى خشبة المسرح خالية بهذه الكراسي والمنصة»[1].

وهذا الاجتياح المادي يكون تصويره اكبر بالصورة المتخيلة التي تعتمد البناء التراكمي في مسرحية (المستأجر الجديد) لـ (يونسكو) حيث تتضاعف قطع الاثاث التي من المفترض ان تنقل الى بيت المستأجر الجديد وتكون متوافقة مع حجم البيت الذي استأجره ولكن اللامعقول في الامر ان عاملي نقل الاثاث يستمران بنقل الاثاث دون توقف فيغص البيت بالاثاث ولكن لايبدو ان لهذا الاثاث خاتمة، فتستمرعمليات النقل ولا تتوقف وتتواصل بالوقت نفسه عملية التراكم لتلك القطع في منزل المستأجر، فيكتشف لاحقاً ان الازمة ما عادت مرتبطة بمنزل المستأجر الجديد وحده بل ان سريان المادة أخذ مأخذه في عموم المحيط الخارجي، وصار يهدد المدينة بأسرها إذ تقطع قطع الاثاث المتراكمة في المدينة حركة السير والمرور وينقطع حتى مجرى نهر السين وينفد ماؤه. ويبقى العاملان متسمرين في مكانهما لا يستطيعان الحراك لان كل الطرق باتت مقطوعة عليهما:

---

(1) المصدر نفسه، ص 337 - 338.

«العامل الاول: سيدي. المسألة قد تأزمت للغاية...

السيد: ماذا؟

العامل الثاني: القطع الباقية من الأثاث كبيرة جداً، والأبواب ليست مرتفعة بما فيه الكفاية!

العامل الأول: من المستحيل إدخالها.

السيد: أي قطع هذه؟

العامل الأول: دواليب.

السيد: الدولاب الاخضر، والدولاب البنفسجي؟

العامل الثاني: نعم.

العامل الاول: وليس هذا كل ما في الامر. مازال هناك اثاث آخر.

العامل الثاني: سلم العمارة قد امتلأ به تماما. لم يعد في وسع أحد ان يصعد او ينزل.

السيد: والفناء ايضاً. الفناء ممتلئ به. والشارع كذلك!

العامل الاول: لقد تعطلت حركة المرور في الشوارع. السيارات لم تعد تستطيع المرور في المدينة. فقد امتلأت الشوارع بالاثاث.(...)

العامل الثاني: (للسيد) لديك كمية من الاثاث! لقد عطلت البلد بأكملها!

السيد: حتى نهر السين ما عاد يجري. انسد مجراه. لم يعد هناك ماء.»[1].

---

(1) يوجين يونسكو، 5 مسرحيات طليعية: المستأجر الجديد، ترجمة وتقديم: شفيق مقار، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966)، ص 229 -230.

ان هذه الصورة المتخيلة الغريبة لحدث مستبعد الوقوع علـــى ارض الواقع، يجعلها (يونسكو) تنطلق في مجراها التخيلي بصورة اكبر بعـــد ان يدعمها بتركيب صوري آخر هو بناء الصورة المتناقض(*) حيث يعتمـــد حلاً هو اشبه بـــ (الباتافيزيقا) – (علم الحلول الخيالية) ليبتكر حلاً خيالياً للأزمة يؤشر لنا تأثره بهذا العلم الذي اكد عليه (الفريد جاري). وتأخذ الصورة المتخيلة في المسرحية بالتنامي، بما يقترحه العاملان من حلٍ خيالي لإنقاذ المدينة من الازمة التي حلت بها، ولكي يحصل المستأجر على اثاثه كاملاً. والغريب في هذا الحل الخيالي ان ما امتلأت به المدينة بأسرها من اثاث ينقل بالفعل الى بيت المستأجر الجديد، ولكن لـــيس عـــبر بـــاب المنـــزل بل بانـــزال الاثاث من سقف البيت، والغريب المثير ان السقف يمتثل لتصفيق العاملين فيفتح عند تصفيقهما ويغلق بتكرار هذه العملية:

((العامل الاول: ما العمل اذن؟ لن نستطيع ادخال كل ذلك الاثاث.

السيد: ولا نستطيع ان نتركه خارجاً.

(العاملان يحدثانه، كل من جانب من جانبـــي المنصة)

العامل الاول: من الممكن ادخاله من الطابق الاعلى. ولكننا سنضطر، في تلك الحالة، الى هدم السقف.

العامل الثاني: كلا. لا داعي لذلك. فالمنـــزل من تلك المباني الحديثة، ذات الاسقف المتحركة. (الى السيد) اكنت تعرف ذلك؟

السيد: كلا.

(*) يقوم هذا البناء في اساسه على الجمع بين متناقضين في تركيبته، فيقـــوم على الباتافيزيقيا كفلسفة او كعلم يهتم بالحلول الخيالية التي لا تخضـــع للقاعدة بل للاستثناء لدى (الفريد جاري) حيث ينتج الخيـــال مركبـــا صورياً متناقضاً، وهذا ما يطبقه يونسكو في هذه المسرحية.

العامل الثاني: بلى الامر غاية في البساطة. ما على المرء الا ان يصفق بيديه (يتأهب للتصفيق) فيتنفتح السقف.

السيد: كلا، كلا... اني اخشى من المطر على اثاثي. فهو جديد وثمين للغاية.

العامل الثاني: ليس هناك ادنى خطر يا سيدي. انا اعرف هذه السقوف الحديثة. السقف يفتح، ثم يغلق. يفتح، ثم يغلق، حسب الطلب»[1].

ثم تنتقل البنية التراكمية للصورة المتخيلة من الخارج لتعمل على مضاعفة الداخل بعد أن يتم إنزال الأثاث في داخل البيت من أعلى السقف وتتضاعف عمليات تراكمه، حتى يصل الأمر إلى صعوبة رؤية المستأجر او التفاهم معه، إلا بواسطة السلالم التي يصعد عليها العاملان كي يتمكنا من رؤيته وهو محاط بالأثاث الذي يكاد يطبق على جسده.

«العامل الاول: (من فوق السلم، إلى السيد) ستكون في خير حال هكذا، في هذا المخبأ. لن تحس بالبرد... الأحوال على ما يرام؟

صوت السيد: (بعد لحظة صمت:) على ما يرام.

العامل الأول: اعطني قبعتك يا سيدي فقد تضايقك! (تمر فترة، ثم نرى قبعة السيد ترتفع من داخل السياج الذي يحيط به.)

العامل الاول: (وهو يتناول القبعة ويلقي بباقة الزهور داخل السياج (هكذا افضل. ستأخذ راحتك بلا قبعة. هاك هذه الزهور. (الى العامل الثاني:) انتهينا؟

العامل الثاني: كل اثاثه قد وصل.»[2].

---

(1) يوجين يونسكو، المصدر السابق نفسه، ص 230 - 231.

(2) يوجين يونسكو، المستأجر الجديد، ص 233 -234.

وفي هذه الممارسة الخشنة - التي تلعبها الماديات وهي تطبق على الانسان وكأنها مدفوعة بقوة خارجية هائلة - تصوير للقسوة التي جاء بها (ارتو)، وقد اعتمدها (يونسكو) في هذه المسرحية كما اعتمدها سابقاً في مسرحية (الكراسي)، واذا كان الزوجان في المسرحية الاخيرة ينتحران برمي نفسيهما في البحر فراراً من ضغط الجمادات، فإن الجمادات في مسرحية (المستأجر الجديد) لايتسنى للشخوص ان تتخلص منها، وتبقى تحت سيطرتها المرعبة، فحتى العاملان اللذان تصورا أنهما يقدمان الحلول للمستأجر لم يكن عملهما سوى حفر لقبريهما دون ان يلتفتان الى هذا الامر، والحصيلة النهائية تكون الموت الذي يطبق على الثلاثة، فما عاد هناك مفر وقد استمكنت المادة من بسط نفوذها على المكان وانتشرت وتراكمت حتى لم يبق هناك منفذ للخروج. وكأنها تهيئ بذلك قبراً جماعياً للشخوص الذين صاروا ضحية لها:

"**العامل الاول: (الى العامل الثاني:) هيا بنا.**

(العاملان يضربان على غير هدى بين الاثاث المتراكم في الغرفة، كل من جانب، نحو مخرج يبدو انه ما من سبيل اليه: فالنافذة مسدودة، وكذلك البابان اللذان مازالا مفتوحين على سعتهما تسدهما الالواح الخشبية زاهية الالوان وتقطع الطريق على من يبغي الخروج منهما.

(العامل الاول يتوقف عند احد طرفي المنصة، وقبعة السيد في يده، ثم يلتفت مخاطباً ذلك المختفي وراء سياجه:)

العامل الاول: (في اتجاه السيد) الست في حاجة الى شيء؟

(فترة صمت:)

العامل الثاني: (في اتجاه السيد) الست في حاجة الى شيء؟

صوت السيد: (بعد فترة من الصمت، وقد انعدمت الحركة في المشهد:) شكراً. اطفئا الانوار!

(اظلام كامل على المنصة)»[1].

ولاشك ايضاً فأن في هذه الصورة المتخيلة المرعبة إرتسام واضح لذلك الاستسلام الانساني امام قوة الخطر المتصاعد، بعد ان تهتدي الشخوص في المشهد الاخير الى الحل الختامي الذي يتناقض وقضية الخلاص ويتعارض مع المقاومة، او ايجاد الحلول المنطقية، فتهتدي الشخوص الى ما يضاعف الازمة وما يعطيها جواً اكبر من الشحن المرعب بعد ان تختار ان تطفئ الانوار. وكأن في ذلك تحقق للموت الفعلي وتجل للمأساة الانسانية التي لم يعد الواقع فيها من المنطق الذي من الممكن ازاءه ايجاد حلول عقلانية، وهكذا تعمل (الباتافيزيقيا) - (فلسفة الحلول الخيالية) التي هي مقابل ينسجم مع هذه اللامعقولية.

ثانياً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحيتي (الأستاذ) و(جاك)

في مسرحية (الأستاذ) يقدم (يونسكو) ومضة فكرية هي بمثابة تكتيك الصدمة عند (آرتو) بعد أن يضخم من ذلك الاستقبال وتلك الحفاوة التي يثيرها مقدم الأستاذ الذي يُكشفُ في نهاية المطاف انه بلا رأس. ويعتمد في هذه المسرحية على (بناء الصورة الجزئي)[*] حيث

---

(1) يوجين يونسكو، المستأجر الجديد، ص 234- 235.

(*) يأتي هذا البناء الصوري كطرح جزئي يساهم في صناعة أحداث المسرحية، ويكون رغم جزئيته، المحصلة الرئيسة التي توشر الأفكار العميقة التي تسعى المسرحية لبلوغها، حيث يكون وجود هذه الصورة الجزئية وسط الأحداث الواقعية، داعماً للأفكار الناقدة للواقع ومبرزاً لفكرتها الرئيسة.

يُلاحظ ان المسرحية تبدأ والمحتفين بالأستاذ قد ارتسمت على ملامحهم صورة البهجة، وهم في حرقة وشغف كبيرين لرؤية الأستاذ واستقباله، وكل هذا لا يشذ عن صورة الواقع، غير أن دخول الأستاذ بلا رأس في خاتمة المسرحية وقد ارتدى قبعة تسبح في الهواء هو المعطى الذي تأسست عليه تلك الصورة الدرامية المتخيلة التي تشكل بناءً جزئياً في المسرحية ولكنها تمثل القيمة الفكرية الأساس التي يقوم عليها النص:

((الجميع: (معاً) هيه! هيه! يحيا الأستاذ!

(ينثرون في اتجاه الأستاذ رذاذاً من ورق الكرنفال الملون، قبل ان يظهر.)

(المذيع ينحني جانبا، بغتة، لكي يفسح طريقاً للأستاذ)

(الشخوص الأربعة الأخرى تجمد حركتها، بأذرع ممدودة في الهواء وأيد مملوءة بالورق الملون، لكنهم لا يستطيعون أن يكفوا أنفسهم عن الصياح: "هيه!".)

(الأستاذ يدخل من أعلى المنصة ويذهب إلى وسطها. يتردد. يخطو خطوة إلى اليسار، ثم يقر قراره على الانصراف. ينصرف بخطى واسعة، بالغة الحزم والنشاط، من ناحية اليمين بينما المذيع يجأر بأعلى عقيرته: "هيه!".

المعجبان والعاشقان يرددان صيحته "هيه!"، ولكن بتخاذل ودهشة. وهي دهشة يبدو أن لهم بعض الحق فيها، بالنظر إلى أن الأستاذ بلا رأس، وان كان يرتدي قبعة))[1]

والملاحظ في هذا البناء الجزئي للصورة المتخيلة، يُدعم الحدث الذي غدا واقعياً في بدايته وان كان يحمل مبالغة مسرفة في ذلك

(1) يوجين يونسكو، 5 مسرحيات طليعية: الاستاذ، مصدر سابق، ص 155.

الترقب وذلك الاحتفاء في مقدم (الأستاذ) ولكن هذه المبالغة وتلك المغالاة تشكلان ركيزة مهمة في التهيئة للمفارقة التي تتأسس على ظهور الصورة كمقابل متناقض لهما، والمزج بين المتناقضين أمر مهم لتحقيق تكتيك الصدمة عند (يونسكو)، وهنا يكون للصورة الجزئية المتخيلة أهميتها بأن تأتي بما يتناقض ويشكل نقداً مع الجزء اللاصوري، الذي يشكل المعطيات السابقة للصورة، من اجل تحقيق خطاب فكري قائم على جمالية الإبهار واللامعقول، فتتحقق شحنة فكرية مكثفة لإعادة النظر بالحدث عموماً، او استجلاء الباعث للمفارقة المهمة التي تكمن فيه وهذه هي وظيفة الصورة المتخيلة الجزئية، فبالرغم من زمن حلولها القصير في المسرحية ولكنها يناط بها مهمة تكثيف النظر وتركيزه، والقدرة العالية في تحقيق الخطاب المسرحي وخلقه خلقاً مؤثراً، عبر التوجه إلى خلق الثيمات الفكرية العميقة والمؤثرة، وتلك الصورة على الرغم من إتيانها في خاتمة المسرحية بيد انها تعد بمثابة البؤرة التي تجتمع فيها فلسفة المسرحية كاملة.

وهذا البناء الجزئي في الصورة المتخيلة لا يتناقض مع المشهد الذي مهد له فحسب بل انه في تكوينه وبنائه الخاص يشتمل أيضاً على التناقض، اذ يوجد هناك تقاطع ما بين الصورة ودلالتها، وهو يحيلنا إلى اعتماد (يونسكو) في مسرحيته على تركيب أخر للصورة هو بناء الصورة المتناقض(*)، عبر تلك المفارقة القائمة في الصورة

(*) يقوم هذا البناء في اساسه على الجمع بين متناقضين في تركيبته، فيقوم على الباتافيزيقيا كعلم يهتم بالحلول الخيالية التي لا تخضع للقاعدة بل للاستثناء لدى (الفريد جاري) حيث ينتج الخيال مركباً صورياً متناقضاً، وهي ايضا لدى (بريتون) في السريالية جمع بين الواقعي

المتخيلة بين دلالة (الأستاذ) كصورة ودلالة الرأس المفقود كصورة أخرى بالمقابل، فالأستاذ هو دلالة على مشروع فكري، ومعطي الأفكار ومنظومتها الرئيسة هو الرأس فكيف يكون الأستاذ أستاذاً بلا رأس وكيف يتسنى للأفكار أن تولد ما لم يكن هنالك رأس:

((المعجبة: (بعد خروج الأستاذ):... ولكن! ولكن... الأستاذ بلا رأس!

المذيع: وما حاجته اليها، مادامت لديه عبقريته!))[1]

ولعل هذا الجمع بين المتناقضات الذي يتكرر في مسرحيات (يونسكو) يشير الى أن مسرحه يعمل في منطقة مغايرة لمسرح العبث فهو ليس مسرح بلا خطاب فكري موجه، ولا يعتمد اللغة العاجزة التي هي بمحصلتها مجرد هذيانات لا تكشف إلا عن عجز الإنسان حتى عن التفكير نفسه لا القيام بدور او فعل، انه يجعل للغة وجودها وحياتها، فلولا اللغة التي كشفت لنا ان الصورة الماثلة في النص مرتبطة بالأستاذ لما استطعنا كشف التناقض القائم فيها أو الالتفات إليه، ولما استطعنا أن ندخل في علاقة مع موضوع مشار اليه، فرؤيتنا لجسد انسان يرتدي قبعة دون رأس كتجسيد في صورة فنية، قد تحيلنا الى تفسيرات لانهائية لان الموضوع سيبقى مفتوحاً وعاماً. وبالرغم من ذلك لا تخرج اللغة عن إطار الاشتغال ضمن حيز

والمتخيل وبين الحلم واليقظة في مركب الصورة، ولدى (بيراندييللو) و(اداموف) تضاد بين الحقيقة والوهم. وعند (جينيه) في التناقض الكامن لا في مركب الصورة ذاتها فحسب بل نتيجة للمجاورة بين صورتين متناقضتين في دلالتهما كالمجاورة بين صورة المقدس وصورة المدنس، او التناقض الناشئ بين دلالة الصورة والفعل المرتبط بها كممارسة الزنا في موضع للتعبد.

(1) يوجين يونسكو، الاستاذ، ص 156.

الصورة، فهي مركز الاستهداف الفكري في المسرحية وبدونها تفقد اللغة عوامل وجودها، إذ يصبح وجود اللغة متأسساً على دعم الصورة والنهوض بها بقوة. وهذا هو شأن هذه المسرحية التي تمهد خطابات اللغة فيها لبروز الصورة التي هي المحصلة الاساس التي تقوم عليها الثيمة المركزية للمسرحية فتصبح اللغة جزءً من خطاب أساسي هو خطاب الصورة، ففيها تكمن التأسيسات الديالكتيكية واستدعاء الموقف الفكري الذي هو نتاج للتناقض في الصورة، فتلك الصورة الناقصة (للأستاذ) المفقود الرأس تجعلنا نعيد النظر بالدلالة التي تحملها هذه الصورة الدرامية المتخيلة لاسيما وان حوار (المذيع) يأتي ليشحن تلك الصورة بما يصعد من تناقضها بشكل اشد، عندما يحكم على جسد(الأستاذ) الخالي من الرأس بقوله: (وما حاجته اليها، مادامت لديه عبقريته!)، فهذا الحوار يجعلنا نتأمل صورة (الأستاذ) تأملاً جديداً، فقد جاءت تسمية (الأستاذ) في المسرحية تسمية مطلقة وفيها انفتاح كبير على كل شخصية من الممكن لها ان تحوز هذا اللقب، وعلى وفق هذا المعطى قد نحكم على (الأستاذ) بأنه احد أسياد السياسة وتلك المفارقة في عدم امتلاكه للرأس، هي تأشير لتلك القرارات الخطيرة التي تتخذ بحق الإنسانية عبر رؤوس كثيرة لم تجادل نفسها في ما خلفته من مأس وتدمير وإبادة للبشر، وكأنها جماجم فارغة بلا عقول، او أنها تمتلك العقول ولكنها لا تستخدمها، ولذا لم يعد وجود العقل بهذه الجماجم ذا لازمة، ما دام قد عُطل وافرغ من مفعوله، وألغيت وظيفته الأساسية وإذا ما ألغيت العقول فما الفائدة من وجود الرؤوس.

أما مسرحية (جاك) او (الامتثال) فيقدم (يونسكو) فيها فكرة عن شاب يدعى (جاك) أصبح متمرداً على تقاليد الأسرة، لا ينصاع

لأوامر والديه، ولكنه في لحظة جنونية يظهر وكأنه قد انقاد إلى تلك التقاليد وأصبح مقراً بحبه للبطاطس بدهن الخنزير، التي تظهر في المسرحية وكأنها من المبادئ الأساسية التي تتمسك بها العائلة:

((جاك الأب: (إلى ابنه) ولدى. إلى أحضان أبيك بكل مهابة وجلال. (لا يحتضنه). كفى! إني أسحب تبرءي منك. أنا مسرور للغاية لأنك تعبد البطاطس بدهن الخنزير. ولذلك أردك إلى أصلك. إلى سلالتك. إلى التقاليد. إلى الدهونة.))[1].

وتقرر الأسرة تزويج (جاك) بعد أن تم ترويضه، وفي تقرير موضوعة الزواج يبدأ بروز الصورة المتخيلة الجزئية، حيث يتم الوصف الجزئي لجسد العروس بشكل متوالٍ حتى يصل الأمر إلى منطقة الوجه المغطى بالطرحة البيضاء فإذا بالعروس لها انفان. وقد أتت تلك الاوصاف لأجزاء الجسد لتهيئة الصدمة التي تركت للكشف عن الجزء المغطى الذي هو الصورة المتخيلة الماثلة بالوجه ذي الأنفين:

((جاكلين: هيا إذن ارونا وجه العروس!

(روبير الأب يزيح الطرحة البيضاء التي تخفي وجه روبرت. يطالعنا وجهها ذو الأنفين وعليه ابتسامة واسعة. غمغمات استحسان وإعجاب إلا من جاك).))[2].

ويتضاعف حضور الصورة المتخيلة بعد ان يتمرد (جاك) على عائلته مجدداً ويطالب بامرأة تمتلك أنوفاً أكثر فليس الأنفين لدى عروسه (روبرت) بكافية بالنسبة إليه، وهنا يعالج (يونسكو) اللامعقولية القائمة بمسرحيته بنوع من السخرية الحادة:

---

(1) يوجين يونسكو، 5 مسرحيات طليعية: جاك او الامتثال، مصدر سابق، ص 260.

(2) يوجين يونسكو، جاك او الامتثال، ص 271.

«جاك: (فجأة:) كلا، كلا. ليس لديها الكفاية من الأنوف! تلزمني واحدة بثلاثة أنوف. قلت ثلاثة أنوف. قلت ثلاثة أنوف، على الأقل!

(ذهول عام، وانزعاج بالغ.)

الأم جاك: أوه! ياله من لئيم!

جاكلين: (تعزي أمها، موجهة الحديث إلى أخيها:) الم تفكر فيما سوف تحتاجه من مناديل في فصل الشتاء؟

جاك: ولا يهمني! ثم ان المناديل ستكون من ضمن الجهاز.»[1].

وهكذا يعمل (يونسكو) على إحلال المفاجآت بشكل متتال وبتهيئة الصدمات التي تأتي تباعاً ايضا عبر اعتماده الصورة الدرامية الجزئية التي تظهر في المسرحية، ولكنه في هذه المرة يلجأ الى آلية التشويه في الصورة. فيعمل على تطوير الصورة الجزئية من حالة تشويهية الى حالة اشد منها تشويهاً، اذ نستدل عبر إرشاداته أن (روبرت 2) ذات الأنوف الثلاث التي سوف تكون بديلاً، هي تطور صوري لسابقتها (روبرت 1) فهما أختان وهذا دليل على انتمائهما لبعضهما، إضافة إلى أنهما يحملان ذات الاسم، وهذا يخرج عن نطاق المعتاد، كما ان (يونسكو) عبر إرشاداته يشير إلى ان الممثلة التي تؤدي دور (روبرت1) هي ذاتها من يجب ان تؤدي دور (روبرت2) ويكون هذا التحول الصوري جزئياً أي انه لا يحل صورة جديدة كاملة في محل الصورة السابقة لها، بل انه يعتمد ذات الصورة ولكنه يضفي عليها تحولات جديدة منها مضاعفة عدد الانوف ومنها

(1) المصدر نفسه، ص 273.

دخول تطور جديد على الصورة هو امتلاك (روبرت 2) تسعة اصابع في يدها ولكن تكشفات هذه الصورة - باعتبارها تمثل جانباً تطورياً في خلق الأفكار والمتناقضات وإبراز الإثارة - تأتي بشكل متلاحق ففي البدء يُكشف عن جزء من الصورة الجديدة لـ (روبرت2):

((روبير الأب: (يقترب من جاك ساحباً ابنته من يدها:)

هاك يا صاح! أنت فتى مجدود الحظ حقاً.

جاءتك على الطبطاب. حسب المواصفات تماماً. هاهي ذي اذن، ها هي ذي عروسك ذات الانوف الثلاثة.

الأم روبير: ها هي ذي اذن عروسك ذات الأنوف الثلاثة.

جاكلين: هاهي ذي إذن، ها هي ذي اذن...

الأم جاك: صغيري الحبيب، ولدي! ها هي ذي، ملك يمينك، عروسك الصغيرة ذات الثلاثة أنوف، تماماً كما طلبتها أنت!

جاك الاب: (الى جاك) نعم! لم لا تنطق؟ ألا تراها أمامك؟ ها هي ذي. هاك هي. المرأة التي اشتهاها قلبك، بأنوفها الثلاثة!

جاك: كلا. لا أريدها. ليست بالقبح الذي أريده أنها تكاد ان تكون مقبولة الشكل. هناك من هن اشد منها قبحاً. أريد واحدة اشد قبحاً من هذه!))[1].

وبعد ذلك يكشف عن جزء اخر من الصورة المتخيلة هو الجزء الاخير الذي ظل مخفياً لاستكمال الصدمة بتمامها، هذا الجزء هو خارج طلب (جاك) انه مضاعفة للتشويه الذي كانت قد تمناه سابقاً:

((روبرت 2:.. (تخرج يدها التي كانت تخفيها، حتى الآن، تحت ردائها، فاذا هي ذات تسع أصابع.)

---

(1) يوجين يونسكو، جاك او الامتثال، ص 277 - 278.

جاك: آه، نعم. أصبح من السهل أن يتكلم المرء الآن... لم يعد في الأمر أي عناء. (وقد رأى يدها بأصبعها التسع) أوه. لك تسعة أصابع في يدك اليسرى! كم انت ثرية! سأتزوج منك! (يضمها اليه بطريقة خائبة للغاية. يقبل أنوفها الثلاثة، أنفا وراء أنف)»[1].

وقد عمل (يونسكو) في هذه المسرحية لا على التشويه الشكلي للانسان ورضعه ضمن صورة متخيلة مركبة من المسخ، بل انه سعى ايضا لمضاعفة ذلك التشويه عبر الصفات الانسانية المتناقضة التي تغص بها المسرحية، فالكل يقر بجمال التشويه، ويصف الصورة المشوهة على انها شئ في غاية الجمال، وهو ما يخالف الطبيعة الانسانية التي يجب ان تتلاءم مع هذا الموقف، تلك الطبيعة التي يمتلكها الإنسان التي تدفعه الى النفور مما هو مشوه، وقد وضع (يونسكو) شخوصه اجمعها ضمن درجات من التشويه المرئي والمسموع وهي اضافة جديدة في هذه المسرحية تختلف فيها عن مسرحياته السابقة، حيث يتم الحاق الصوت الحيواني على الصورة الانسانية مما يحركها من موضع دلالي الى موضع دلالي اخر، وقد جعل (يونسكو) كل الشخوص في المسرحية تمارس ذلك ضمن نشاط جماعي يصل ذروته في المشهد الاخير من المسرحية وكأنه يريد ان يكشف حقيقة هذه الشخوص التي استحالت الى مسوخ جميعها، ار انها كانت ممسوخة بالاصل ولكنها كانت تخفي حقيقة هذا الامر:

«الظلمة تتكاثف على المشهد بينما تتصاعد من أفواه الممثلين أصوات مختلطة، متداخلة، تتراوح بين مواء القطط وزمجرة النمور،

---

(1) المصدر نفسه، ص 306.

وهم يدورون حول أنفسهم، سادرين في رقصتهم الشائهة، منتحبين بتأوهات غير مألوفة، ناعبين كالغربان.)

الظلمة تتكاثف وتزداد حلكة وإن كان ما زال بالوسع رؤية آل جاك وآل روبير يتحركون كحشد زاحف متململ فوق المنصة بأنين حيواني لا ينقطع. ثم تبتلعهم الظلمة فلا نعود نراهم، ولا نحس وجودهم الا عن طريق تأوهاتهم التي لا تنقطع وزفراتهم، ونعيبهم. ثم يتلاشى حتى هذا. يتلاشى كل شئ. ظلمة كاملة"[1].

ثالثاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحية (أميديه)

يقدم (يونسكو) في مسرحية (اميديه) فكرة لامعقولة تتأسس على الحبس الإنساني والانعزال لزوجين يقطنان في دارهم ولا يتحركان منها طيلة خمسة عشر عاماً، وهما مشبعان في جو من الرعب والقلق الناتج عن انهماكهما في مراقبة جثة احتلت غرفة نومهما وأخذت تنمو مكتسحة فضاء البيت ومخترقة لنوافذه.

وقد اعتمد (يونسكو) في هذه المسرحية (بناء الصورة المتراكم) لخلق صورة متخيلة مشبعة بالتوتر والرعب ومضاعفة المحاصرة والإطباق التي تؤدي الى ممارسة القسوة التي يعاني منها الإنسان في فضاء اخذ بالتقلص والامتلاء، وفي هذه المرة لا يعتمد (يونسكو) مضاعفة العناصر الصورية كما شهدناها سابقاً في مسرحية (الكراسي) فليس هنالك توالٍ صوري يخلق عملية التراكم، بل أن التراكم يقوم على امتدادات الصورة ذاتها التي تأخذ بالتراكم والنمو عبر تطورها البنائي ذاته، ويصف (يونسكو) تلك الحالة التراكمية

(1) المصدر نفسه، 307 – 308.

بمرض يصيب الموتى يسميه (المتوالية الهندسية) وهو يشير الى ذلك التوالي التراكمي في الجثة:

((اميديه: إنني أرى. (يتقدم بسرعة ويرفع الاقدام ويضعها بعناية على كرسي بلا مسند أو على كرسي عادي) ما هذا!

مادلين: ماذا يفعل بنا أيضا؟ ماذا يريد؟

اميديه: أن السرعة التي يكبر بها في ازدياد مطرد.

مادلين: تحرك افعل شيئاً.

اميديه: (حزيناً ويائساً) لا يمكن عمل شئ، لا يمكن عمل شئ، لم يعد في امكاننا ان نفعل شيئا مع الأسف! انه مصاب بالمتوالية الهندسية.

مادلين: المتوالية الهندسية؟

أميديه: (بنفس اللهجة) نعم.. مرض الموتى الذي لا شفاء منه! كيف امكنه أن يصاب به عندنا!))[1].

وتلك المتوالية الهندسية المثيرة بلامعقوليتها، عندما نضعها الى جانب دلالة الصورة الدرامية سيتبين لنا بوضوح ان هنالك تناقضاً كبيراً بين الصورة ودلالتها مما يشير ايضاً الى اعتماد (يونسكو) على بناء الصورة المتناقض، فهذه الصورة المرتبطة بالجثة تتميز بالنمو الذي لا يتوقف، الامر الذي يضعها في موقع يتناقض مع فكرة الموت الذي يعني نهاية لكل عوامل الحركة واحلال قطعي للثبات، واعلان النهاية الحتمية للبقاء الجسدي، فالموت مؤداه ان تتلاشى الاجساد، ولكن ما يحدث للجثة في المسرحية شئ أخر، اذ تأخذ الجثة نطاقاً غريباً من

---

(1) أوجين يونسكو، أميديه، ترجمة: دولت محمد حسن، مراجعة وتقديم: د. محمد مندور، (القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1965)، ص 65-66.

الحركة، بل وتمر بعمليات لا تخضع لها الا الاجساد الحية كـالتحول الذي تمر به من الشباب الى الكهولة:

((اميديه: لقد كبر عن ذي قبل. لن تتسع له الاريكة. لقد تعدتها بالفعل قدماه. اعتقد ان كل أميل للصغر منذ خمسة عشر عاماً. وكان شاباً. أما الان فله ذقن بيضاء. انه رهيب بذقنه البيضاء...))[1].

ومن الواضح ان (يونسكو) وهو يعمل في اطار من اللامعقولية فانه يسعى الى التصعيد من تلك اللامعقولية لكي يمنح الصورة المتخيلة افاقاً جمالية للتعبير الذي لاتحده حدود، ولكي يصل الى درجات متصاعدة من الاثارة الفكرية، ولكي يضاعف في الوقت نفسه من تلك الطاقة المرعبة التي تعد اساساً في خلق الصدمات المتتالية في بروز ما هو معارض للواقع والواضح انه يدع للصورة الدرامية المتخيلة المتناقضة نفوذها الكبير في المسرحية في خلق التباين لا في اطار الصورة المتخيلة ذاتها بل يتجاوز ذلك الى المجاورة بينها وبين الوجود الواقعي فيجعل الصورة الدرامية المتخيلة من الفاعلية التي تفوق الاخير الذي يتسم بالتحجر والجمود، حيث الشخوص الحية بالفعل – (اميديه) الزوج و(مادلين) الزوجة – ساكنان في محلهما، لا يمكنهما انجاز شيء، فقد تعذر على (اميديه) الذي يمارس الكتابة المسرحية ان يكتب حتى سطراً واحداً من مسرحيته التي مضى على محاولاته الكتابية معها خمسة عشر عاماً، ولا تتقن(مادلين) الا الجلوس والعمل بشكل آلي في البدالة الهاتفية التي في بيتها، في حين يكون الجانب المتحرك الفاعل باستمرار ضمن ممارسات الصورة الدرامية المتخيلة، وبنشاط يفوق النشاط البشري المعتاد:

(1) المصدر نفسه، ص 37.

((اميديه: له اظافر ضخمة.. يا الهي!

مادلين: لا استطيع أن اقصها له طول اليوم. عندي اعمال أخرى!))[1].

والملاحظ ان (يونسكو) لايجعل طغيان المتخيل يهيمن على كل مفاصل المسرحية، بل انه يدع ما يشير للجانب الواقعي ويُشعرُ بوجوده، لكي يكون لمقابله المتخيل حضوره ضمن اطار الصورة المتخيلة وبنيتها، والا فلن يكون للرعب معناه ولا للقلق مبرراته، فعندما تتعرض حياة البشر الى ما هو انساني، ويقع عليها ماهو معتاد، فإن ذلك لا يستجلب لفت الانتباه، ولكن عندما يقع ما هو غير انساني لماهو انساني او يتعرض ما هو انساني لما هو لا انساني – أي ان تطوق الحياة الانسانية المألوفة بماهو لا انساني غير مألوف – فإن مركب الصورة المتخيلة سيعمل ضمن فعالية اخرى وتأثير اشد وسيحتل موقعه من الاهمية والتركيز:

((أميديه: سوف ألفه..

مادلين: لن يمنعه هذا من ان يكبر، ينمو من كل النواحي في نفس الوقت! أين سنضعه ماذا

سنفعل به، ماذا سيكون مصيرنا!

تغطي وجهها بيديها وتبكي.)

أميديه: مادلين، ماهذا بعضاً من رباطة الجأش!

مادلين: آه! لا، هذا كثير، هذا اكثر مما يمكن ان نحتمله

أميديه: (محاولاً مواساتها) كل الناس عندهم مضايقات يا مادلين.

---

(1) أيوجين يونسكو، اميديه، ص 38.

مادلين: (وهي تلوي يديها) لم تعد هذه حياة! لا، لا، لم يعد هذا ممكناً (...)

اميديه: (نفس الاسلوب) يوجد من هم اتعس منا!

مادلين: (نحيب ودموع ويأس) ألا تدرك ان هذا لم يعد انسانياً، لا لم يعد هذا انسانياً. حقاً انه لم يعد انسانياً! (تتداعى على كرسي ووجهها بين كفيها، تنتحب، وتكرر من آن لآخر) لم يعد هذا انسانياً، لا لم يعد هذا انسانياً.. انسانياً.. انسانياً.. انسانياً..»[1].

وتبقى الصورة المتخيلة هي الاهم في المسرحية وهي مرتكز الازمة وعليها يقوم تقدم الحدث وتوتره، فالشخوص لا تقوم بأدنى نشاط سوى التعليق على تلك العمليات الهجومية التي تمارس بحقهم من الصورة الدرامية المتخيلة (الجثة)، فتارة تنطلق اعترافات من الزوجة بحقيقة هذا البلاء الذي احتل غرفة نومها في لحظة الزواج من (اميديه) مشيرة الى قتل الاخير الى عشيقها بعد ان وقع تحت سيطرة جنون الغيرة، وتارة يقدم (الزوج) رواية اخرى بعد ان يعلن نسيانه لتفاصيل هذا الامر حتى غدا غير متاكدٍ من فعلته هذه، فيؤكد من خلال روايته ان لوجود الجثة في منزلهما ارتباطاً بأحد الاطفال الذي تركه جيران لهما لدى زوجته (مادلين):

«مادلين: اذا لم يكن العربيد من تريده أن يكون؟

أميديه: ربما كان الطفل.

مادلين الطفل؟

أميديه: احدى الجارات كانت قد عهدت الينا بطفلها هل تذكرين؟ لقد مرت سنين على ذلك. ولم تعد لتاخذه..

---

(1) ايوجين يونسكو، أميديه، ص 66 -67.

مادلين: هذا غير معقول!.. لماذا يموت الطفل؟ ولماذا. بما انه مات، لماذا تركناه يكبر عندنا؟ ان السبب دائما هو اهمالك. أين قتلته؟.. ايها السفاح! ياقاتل الاطفال!»[1]

ولكن بعد هذا الامر تعود الزوجة لتؤكد ان ذاكرتها اقوى من ذاكرة زوجها وما هذه الجثة الا لعشيقها الذي تصفه بالرجل العربيد، ولكن (اميديه) يعود تارة اخرى ليتذكر حادثة جديدة ويحاول ان يجعل لها ارتباطاً بوجود الجثة في بيتهم:

«اميديه: تعلمين كنت في الريف، لاصطاد السمك.. ووقعت سدة في الماء وكانت تصيح "النجدة" ولما لم اكن اعرف السباحة ثم ان السنارة كانت قد شبكت، لم القِ لها بالاً، وتركتها تغرق.. في هذه الحالة اكون ببساطة متهماً بعدم مد يد المساعدة لشخص في خطر.. وهذا اقل خطورة.

مادلين: وكيف يمكنك تفسير وجود هذه الجثة عندنا؟

اميديه: هذا.. لم اعد أعرف. ربما احضروها عندنا لاجراء التنفس الصناعي.. او ربما اتت بمفردها..

مادلين: ذاهل، ذاهل! هل نسيت انها ليست جثة امرأة، انها جثة رجل!

اميديه: هذا صحيح. لم افكر في هذا.»[2].

وعلى الرغم من اتسام الروايات التي يطرحها الزوج باللامعقولية ولكنها في لا معقوليتها لاتكاد تتجاوز اللامعقولية التي تتصف بها الصورة المتخيلة للجثة التي تمددت فخرجت من نافذة المنزل واحتلت حتى مكان جلوس الزوجين واخذت تبسط

(1) المصدر نفسه، ص 86- 87.
(2) المصدر نفسه، ص 89.

نفوذها على البيت كله، حتى اصبح الوضع غير قابل للسكوت عنه او الخضوع له، ولعلها المرة الاولى التي تلجأ فيها شخوص (يونسكو) الى السعي لحل الازمة. وتتمكن بالفعل من تفاديها، بعد ان يتمكن الزوج من اخراج الجثة من النافذة شيئاً فشيئاً ومن ثم سحبها باتجاه نهر السين غير انها تتحول الى منطاد يحمل الزوج ويسير به نحو المجهول الذي لم تحدده حتى المسرحية نفسها، ومع ذلك لاتكون هذه الخاتمة بحلولها بعيدة عن (الباتافيزيقيا) اذ يلاحظ ان الحلول الجارية كانت حلولاً خيالية تأتي منسجمة مع فلسفة اللامعقول، فكيف يتمكن الزوج من اخراج جثة من نافذة المنزل تبلغ من الطول مئة متراً وبرأس ضخم لايمكنه تجاوز النافذة ثم سحبها الى الخارج باتجاه نهر السين، ليس ذلك فقط وكيف ايضاً يستطيع الزوج ان يلف الجثة على جسده وهي بهذا الطول البالغ على جسده وكأنها مأزر، وكيف تحولت الجثة الى منطاد وانقذت الزوج من يد البوليس، وهي بهذا الوزن الثقيل، بل ان قضية الطيران من اساسها مستحيلة.

رابعاً: بناء الصورة المتخيلة في مسرحية (الخرتيت)

يقدم (يونسكو) في مسرحية (الخرتيت) اجواء غارقة في الكابوسية، تقوم على صورة متخيلة مدهشة، ويصل به التخيل الجامح الى حد الوصول الى ازاحة الوجود الانساني وافتراض نهاية الانسان، واقتراح آخر البشر:

(بيرانجيه:.... سأدافع عن نفسي ضد العالم أجمع... غدًا ربي، غدًا ربي.. (يلتفت الى جدار اقصى المسرح حيث رؤوس الخراتيت مثبتة، صائحاً)

ضد العالم أجمع، سأدافع عن نفسي، ضد العالم أجمع، سأدافع عن نفسي، أنا آخر انسان، وسأظل كذلك حتى النهاية... لن استسلم»[1].

ان تلك الازمة الخارقة لايمكن ان تخلقها سوى الصورة المتخيلة، وهي تعمل ضمن مستوى فكري عميق الاغوار، ومستوى آخر جمالي يتحرك ضمن مساحة حرة في ايجاد بدائل للارتقاء بالتعبير، وفي الخلق الفني، لقد اراد (يونسكو) ان يدع للصورة الدرامية المتخيلة امكاناتها في استبدال ما هو قائم في الواقع وان تحل محله وتعبر عنه أبلغ تعبير باعتماده على المقاربات المفاهيمية، اذ وجد في صورة الخراتيت بديلا موضوعياً عن اتباع الحكم النازي[*] وقد اتخذ من تلك الصورة المتحولة انموذجاً للتفريق الصوري بين الانسان المتحرر من الفكر النازي وبين الانسان المتبع لهذا الفكر وقد فقد انسانيته واصيب بداء الحيوانية وأصبح خرتيتاً بالفعل، لذلك يرى (يونسكو) من خلال هذه المسرحية ان الانتساب لهذا التيار هو اشبه بالوباء المرضي الذي ينتقل نتيجة للعدوى:

---

(1) يوجين يونسكو، المستأجر الجديد، اللوحة، الخرتيت، ص 316.

(*) بعد أن صور (يونسكو) هذا الوباء المتفشي في مسرحيته كمعادل لاتباع الحكم النازي بعد عن واجهته تجربة حقيقة في 1937 عام، شهد حينها اصدقاء له يقبلون افواجاً للانضمام الى الحركة الفاشية المسماة (بالحرس الحديدي) وقد كان هؤلاء كمن اصيبوا بجرثومة داء رهيب يدفعهم للذهاب بسلوكهم مذهباً جديداً، حتى انقطعت الصلة بينهم وبين من سلموا من العدوى وهم قلة ضئيلة شهدت بعينها ذلك التحول الخطير، وقد افاد (يونسكو) من هذه التجربة ليوجه من خلالها نقده للحكم النازي كمقابل للحركة الفاشية. حيث يشير يونسكو لهذا الامر بذكره انه اراد تصوير النهج الذي ينتهجه الطغيان النازي في قطر من الاقطار. يراجع: جنفييف سيرو، تاريخ المسرح الحديث، ص 63.

((دودار: بقي افتراض الوباء. وباء كالانفلوانـــزا. والاوبئـــة معروفة.

بيرانجيه: ولكنها لاتشبه هذا الوباء تـــرى هـــل جـــاء مـــن المستعمرات؟))[1].

ولكن اذا كانت العدوى تنتقل الى الانسان لا بمحض ارادتـــه فان عدوى الفكر تتميز بأنها اختيارية لا جبرية فيها ولـــذلك يعـــزز (يونسكو) من هذا الامر ويجعل شخوص المسرحية ينتمون الى جموع الخراتيت برغبة واستعداد منهم:

((بيرانجيه: لمن اطمئن، يا الهي، لمن اطمئن.. رجـــل المنطـــق أصبح خرتيتاً..

دودار: (متوجهاً الى النافذة) أين هو؟

بيرانجيه: (مشيراً بأصبعه) هناك، هو ذاك، هل ترى؟

دودار: انه الخرتيت الوحيد ذو القبعة. أن هذا يحيرني

بيرانجيه: رجل المنطق خرتيت...

دودار: ومع ذلك فقد احتفظ بأثر من فرديته القديمة...

بيرانجيه: (يلوح بقبضته من جديد ناحية الخرتيت ذي القبعـــة الذي اختفى) لن أتبعك... لن أتبعك..

دودار: اذا كنت تقول انه مفكر اصيل، فما كان ينبغي عليه ان يستسلم للتيار. لابد انه وزن الامور وفاضل بينـــها قبـــل ان يختار))[2].

ان ذلك الوصف الذي يلحق بالخراتيت على انهم تيار، وتلـــك الموازنة الفكرية التي يشير اليها (دودار) في الحوار الســـالف، هـــي

(1) المصدر نفسه، ص 262.

(2) المصدر نفسه، ص 281.

اشارات للخطاب الفكري الذي يعمل (يونسكو) على تمريره بين لحظة واخرى لتعميق اثر الصورة الدرامية المتخيلة، وهو يسلط الاضواء المكثفة على الفكر النازي، وتكون حصيلة اتباع هذا الفكر هو ذلك التحول الصوري الذي يتجاوز الصفات البشرية ويحل محلها الصورة الحيوانية، ان النازية برأيه قد اشاعت الحيوانية والسلوك الحيواني البشع في المجتمع، وان (يونسكو) يعرض لنا ومنذ بداية المسرحية أرضية مهيأة لتحول البشر الى خراتيت، حيث يطرح في مسرحيته صورة واضحة لمجتمع يفتقر الى الثقافة والوعي وعدم القدرة على اصابة الحقائق، ولا ينصب جهده الا على الانشغال بالمناقشات التافهة العقيمة حتى من ابرز رجالاته ثقافة، ان مجتمعاً كهذا لايكون صعب الاستدراج والوقوع في الفخ الحيواني لتلك الانظمة:

«رجل المنطق: (للشيخ) هاك مثالا قياسياً القط له أربعة قوائم "ايزيدور" و"فويكو" لكل منهما اربع قوائم. اذن ايزيدور وفويكو قطان.

الشيخ: (لرجل المنطق) كلبي ايضاً له أربع قوائم.

رجل المنطق: (للشيخ) اذن فهو قط.

بيرانجيه: (لجان) أما أنا فلا اكاد أقوى على الحياة. بل لعلي لم أعد أرغب في الحياة.

الشيخ: (لرجل المنطق بعد طول تفكير) اذن فان كلبي من وجهة النظر المنطقية يمكن ان يكون قطاً.

رجل المنطق: (للشيخ) نعم من وجهة النظر المنطقية. ولكن العكس ايضاً صحيح.»[1]

---

(1) يوجين يونسكو، المستأجر الجديد، اللوحة، الخرتيت، ص 166 - 167.

هكذا تأثر المسرحية الى ازمة الفكر، وبانحسار هذا الفكر يكمن الوباء الذي استفحل بالمدينة وازاح كل معالمها الانسانية والاخلاقية، وفرض الحيوانية وشريعة الغاب فيها:

((بيرانجيه: مهما كان الامر، فنحن لنا اخلاقنا التي أراها تتعارض مع اخلاق هذه الحيوانات

جان: الاخلاق.. حدثني عن الاخلاق، لقد ضقت بالاخلاق، الاخلاق.. يجب ان تتجاوز الاخلاق

بيرانجيه: وماذا تحل محلها.

جان: (بنفس الاداء) الطبيعة.

بيرانجيه: الطبيعة؟

جان: (بنفس الاداء) الطبيعة لها قوانينها. والاخلاق ضد الطبيعة.

بيرانجيه: اذا كنت قد فهمت مقصدك. فانت تريد ان تستبدل بقانون الاخلاق قانون الغاب.

جان: سأعيش فيها، سأعيش فيها.

بيرانجيه: كلام يقال. ولكن الواقع هو أن احدا...

جان: (مقاطعا اياه ورائحا وغاديا) لابد من اعادة تقويم اسس حياتنا. لابد من العودة الى حالة الطهارة البدائية))[1].

ومن خلال البناء الصوري المتحول[*] يقدم (يونسكو) هذه الصورة الدرامية المتخيلة مهيئاً لوجودها عبرالتحول الداخلي، حيث يبدأ التحول داخلياً غير منظوراً، ثم يتجه الى تكوين نفسه في صورة

---

(1) المصدر نفسه، ص 247.

(*) في هذا البناء تنتقل الصورة من شكل الى شكل اخر وقد يكون هذا التحول جزئيا او كليا.

خارجية بشعة تبتلع الانسان ولا تبقي له اثراً ونلاحظ ان الشخوص وهي تريد ان تتحول

الى خراتيت في هذه المسرحية تمهد لهذا الامر بعملية التحـــول الداخلي التي تنبئنا عنه افكارها:

((**بيرانجيه: (لدودار) وأنت ايضاً يادودار، انت ضعيف. انهـــا نـــزوة عابرة سوف تأسف عليها.**

ديزي: فعلاً، انها نـــزوة عابرة، والخطر ليس مستفحلاً.

دودار: ان الوساوس تلعب برأسي.. ان واجبـــي هو أن انهج نهج رؤسائي وزملائي، في السراء والضراء.

بيرانجيه: أنت لســت زوجاً لهم.

دودار: لقد أعرضت عن الزواج، انني افضل العائلة العالميـــة على العائلة الصغيرة.

ديزي: (في فتور) ستكون لك في قلوبنا وحشـــة، يـــا دودار ولكننا لانملك شيئاً.

دودار: ان واجبـــي هو الا أتخلى عنهم، انني انصت لداعي الواجب.))[1].

والواضح ان الشخصيات حتى التي لم تصب بعد بوباء المـــرض الحيواني، تعاني من ازمة فكرية تكشف عنها اللغة العـــاجزة الغارقـــة بالثرثرات التي يتبادلها الاشخاص في المسرحية وقد اتت اللغة علـــى هذه الشاكلة قصدياً، لتوضح مدى الخطورة التي يتمخض عنها افتقار المجتمع للثقافة والوعي، ونتيجة ذلك لم تستطع غير شخصية (بيرانجيه ان تُبقي على انسانيتها، لانها المثال الوحيد في المسرحية على العقـــل الراجح وعلى الصورة الانسانية الحقة مقابل عالم تفاقمت حيوانيته:

---

(1) المصدر نفسه، ص 292 - 293.

((بيرانجيه: كيف اذن تريدين انقاذ العالم؟

ديزي: ولماذا انقذه؟

بيرانجيه: ياله من سؤال... افعلي ذلك من اجلي، يا ديـزي علينا بانقاذ العالم.

ديزي: مهما كان الامر، قد نكون نحن الذين في حاجـة الى انقاذ. قد نكون نحن الشاذين.

بيرانجيه: انك تخرفين، يا ديزي، انت محمومة.

ديزي: هل ترى من جنسنا احد غيرنا؟

بيرانجيه: ديزي، لا اريد ان اسمعك تقولين ذلك.

(ديزي تتطلع في جميع الجهات، الى جميع الخراتيت التي تظهر رؤوسها على الجدران، وباب مسـطح السـلم، وعلـى حافـة الدرابزين ايضاً.)

ديزي: هؤلاء هم الناس. البهجة بادية على وجوههم. وهـم يشعرون بانهم على ما يرام في جلودهم. لايبدو عليهم انهم مجانين. انهم طبيعيون جداً. لقد كانوا على حق.

بيرانجيه: (عاقداً يديه وناظراً الى ديزي في اسى) نحن الـذين على حق، يادیزي، أوكد لك))[1].

وهكذا يعتمد (يونسكو) البناء الصـوري المتحـول في هـذه المسرحية، وهو يستثمر العملية التدريجية في هذا التحول لكي يغـني امتدادات الاحداث بالاثارة والتشويق، خالقاً لتلك الصورة المتخيلـة ومكثفاً لها، عبر مفارقة قائمة على الانتقال الصوري من الواقعي الى المتخيل، اذ نرى الجدل الذي تفتتح فيه المسرحية حـول الصـورة المتخيلة (ظهور الخرتيت لاول مرة) وقد بقيت تلك الصورة في حيز

(1) المصدر نفسه، ص 308- 309.

الواقع رغم ما يحيطه بها الكاتب من تساؤلات لاتجد اجابة من شأنها التصعيد من جرع التشويق والتهيئة لما هو قادم بقوة، وتنذر بقلق دفين، فكيف تكون صورة الخرتيت صورة واقعية لها وجودها المادي الفعلي، ولا يدرك اجابة شافية توضح هذا الوجود فمن خلال حوار الشخصيات ينكشف انه لاتوجد حديقة حيوان في المدينة ابداً لان الحيوانات قد قضى عليها مرض الطاعون منذ زمن بعيد، واما ما يخص ان الخرتيت ربما جاء من السيرك بعد ان افلت من اصحابه فإن (جان) يجيب (بيرانجيه) بأن عمدة المدينة لايسمح للرحالة الاقامة في المنطقة وهذا مستبعد، وبقي الاحتمال الاخير وهو ان الخرتيت قد قدم من المستنقعات التي في المدينة ولكن هذا الطرح لا يكون له وجود على ارض الواقع لان المدينة لا تحوي مستقعات وتتميز بارضها القاحلة.[1].

هكذا يستنفد (يونسكو) كل الاجابات التي تجعل من حضور تلك الصورة لغزاً محيراً وتتصاعد درجات الترقب، وتشحن التوقعات بخطورة ما هو قادم، ومدى مجاوزته لارض الواقع ومن هنا تأتي لحظة بروز الصورة الدرامية المتخيلة والتصريح عنها علانية، حيث تكتشف (مدام بوف) بعد ان يظهر الخرتيت في الشارع المقابل لمكتب عملها ويحطم السلم القديم المؤدي الى هذا المكتب، ان هذا الخرتيت الماثل امامها ماهو الا زوجها (بوف) وهنا يحدث الانتقال الفعلي من الصورة التي لم تكن واقعية رغم واقعيتها الى الصورة الدرامية المتخيلة بعد ان دخلت في مجال التحول اللامعقول للكائن البشري:

((ديزي: (دافعة يد رئيس المكتب) لاتضع يدك الغليظة على وجهي، ايها الخرتيت!! السيد بابيون: كنت امزح. (في تلك

(I) يراجع، المصدر نفسه، ص 159- 160.

الاثناء وبينما الخرتيت لا يكف عن الخوار، نهضت مدام بوف وانضمت الى المجموعة. تحدق النظر بالخرتيت، لمدى لحظات، وبانتباه شديد الخرتيت يدور حول نفسه أسفل، وفجأة تطلق مدام بوف صرخة مرعبة)

مدام بوف: رباه... أهذا معقول..

بيرانجيه: (لمدام بوف) ماذا بك؟

مدام بوف: انه زوجي.. بوف، حبيبي بوف، ماذا حدث لك؟

مدام بوف: لقد عرفته، لقد عرفته!

ديزي: (لمدام بوف) هل انت واثقة من ذلك؟

(الخرتيت يرد بخوار عنيف لكنه حنون)"[1].

وعلى الرغم من اهمية البناء الصوري المتحول في مضاعفة طاقة المتخيل الكامن في تلك الصورة الدرامية المتخيلة التي تصل اليها الانسانية في النهاية، غير ان هذا البناء نفسه لكونه قد تجاوز الفردي الى الجمعي والجزئي الى الكلي فأنه ينتقل الى مرحلة البناء الصوري التراكمي، عبر مضاعفة المفردات المادية الحيوانية وطغيانها الشديد على الوجود البشري، واستنفاد آخر البقايا البشرية. وهكذا تتخذ الصورة الدرامية المتخيلة بنائيتها الكاملة، بعد ان تحركت وتنامت وشكلت بنائية الحدث فوصلت الى ذروتها التكوينية.

وعبر هذا البناء يتراكم المتخيل ويشغل مساحة من الوجود لاتترك الا خيوط واهية لما هو واقعي، فيمارس المتخيل ضغطاً شديداً كبيراً على الواقع، فمن الناحية العددية ليس هناك مقارنة بين اعداد العناصر الحيوانية بمقابل العنصر البشري فالواقع الكمي يتمثل بفردية

(1) المصدر نفسه، ص 217- 218.

(برانجيه) كشخص والمتخيل الكمي مرتبط بـ (الخراتيت) كمجتمع قائم ضارب الاطناب. ومن الناحية الجغرافية لايحتل المكون الواقعي سوى بيت (بيرانجيه)، بينما يكون الموقع الجغرافي للمتخيل مهيمناً على المدينة بأسرها. ومن هنا تنشأ المحاصرة والزحف التي تنبعث عن الصورة الدرامية المتخيلة بأتجاه ما هو غير متكافئ مع قوتها الهائلة وطاقتها المرعبة. لتصل الى حد القسوة التي اخذها (يونسكو) عن (آرتو) في ذلك الاطباق المرعب الذي تمارسه الموجودات تجاه الاجساد الحية، ويرسم (يونسكو) تلك الصورة الدرامية المتخيلة، وهو يضع مقابلاً لتلك المحاصرة الرهيبة من الموجودات الحيوانية شخصاً مفرداً لا تفصل بينه وبين هذا العالم المرعب سوى جدران أحاطت بها الاجساد الحيوانية:

«**بيرانجيه:... (يذهب ويقفل الباب بالمفتاح، بعناية، ولكن بغضب) لن ينالوني، أنا. (يغلق النافذتين بعناية) لن تنالوني أنا. (يخاطب جميع رؤوس الخراتيت) لن أتبعكم، أنا لا أفهمكم.... ساظل كما أنا. أنا كائن بشري. كائن بشري.**»[1].

(1) المصدر نفسه، ص 313.

نتائج واستنتاجات الفصل الثالث

1- اعتمد (يونسكو) في مسرحية (الكراسي) و(المستأجر الجديد) و(اميديه) و(الخرتيت) بناء الصورة التراكمي، حيث تسير الصورة باتجاه بنائي يتضاعف تصاعدياً ويتخذ تراكما متفاقماً، وقد افاد من هذا البناء الصوري في تحقيق مفهوم (القسوة) الذي دعا اليه (آرتو) عبر المحاصرة والاطباق الممارسة ضد الكيان الانساني من الموجودات المادية.

2- اتضح استخدام (يونسكو) لبناء الصورة المتناقض في مسرحية (المستأجر الجديد) ومسرحية (الاستاذ) حيث جمع ما بين الصورة المتخيلة ودلالتها المتعارضة.

3- جاء استخدام (يونسكو) لبناء الصورة الجزئي في مسرحية (جاك او الامتثال) وكذلك في مسرحية (الاستاذ) حيث تحتل الصورة المتخيلة حيزاً جزئياً من عالم الشخوص في المسرحية، لكنها وعلى الرغم من جزئيتها تشكل المتحرك الفكري المهم الذي تدور الشخوص الاخرى في محوره وتتفاعل معه. وتتوقف عليه مهمة اثارة الخطاب بجانبيه الفكري والجمالي.

4- تفردت مسرحية (الخرتيت) بأستخدام بناء الصورة المتحول، وكان التحول في صيغته الكلية - أي انه لم يك تحولا جزئياً في الصورة، في محاولة من (يونسكو) لتبيان الالغاء للبقاء البشري المتأثر بالايديولوجيا النازية، حيث كانت صورة الخراتيت صورة متخيلة دلالية، تؤشر الى من استحوذ عليهم الفكر النازي فصار هذا الفكر اشبه بوباء حولهم من بشر الى حيوانات.

5- لجأ (يونسكو) الى الباتافيزيقيا - علم الحلول الخيالية - الذي كان حصيلة تأثره بـ (الفريد جاري) في مسرحيتي (المستأجر الجديد) و(أميديه) حيث يبتكر حلولاً متخيلة تعطي للصورة الدرامية آفاقاً وسعة في التعبير تعزز من فكرة اللامعقول.

6- لم يعتمد (يونسكو) في مسرحياته الواردة في البحث الابنية الصورية الاتية: بناء الصورة المتضائل، بناء الصورة المركب، بناء الصورة المطلق، بناء الصورة الكلي.

7- ان الصورة المتخيلة في النص المسرحي ليست صورة وصفية تعنى بتحديد المنظر او وصف البيئة التي تتحرك فيها الشخصيات، وانما هي التي تتجاوز الوصف الثابت بفعل حركيتها وتبدل صفاتها واستمرارية حضورها في الاغناء الدلالي المتواصل نتيجة فاعلية التغيير الكامنة في بنيتها، ان الصورة المتخيلة هي المتحرك في النص، اما الصورة الوصفية فهي الثابت فيه.

8- تساهم الصورة المتخيلة في صناعة الخطاب الدرامي، فالغاية من وجودها فكرية وليس للصورة الوصفية هذه الوظيفة لان وجودها ينصب على الارشاد او التوضيح.

9- ان الصورة المتخيلة نتيجة لاتسامها بالطابع الحركي تساهم في تأسيس الحدث الدرامي واغنائه فكرياً وجمالياً ضمن مساحة مفتوحة من تعدد القراءات وكثافة التأويلات.

10- تعد الصورة المتخيلة متحركاً شاحناً لكل البنى القائمة في المسرحية، وعليها تتأسس المفارقة في النص المسرحي في خلق اللامعقولية وتعميقها، اذ تعنون بطبيعتها بنية اللامنتمي للمحيط - (الجثة في اميديه)، (الخراتيت في مسرحية الخرتيت)، (الاستاذ في مسرحية الاستاذ) كل تلك النماذج متخيلات

تشكل في بناها اللامنتمي واللاعقلاني المفجر للحركة في المحيط الساكن والضاغط عليه.

11- ان اعتماد مسرح اللامعقول على بناء الصورة المتخيلة، وما تتصف به الاخيرة من ثراء فكري وافق تأويلي واسع، وتحرر جمالي متميز، لابد أن يكون له شأنه في تمييز هذا المسرح عن مسرح العبث لما يتصف به الاخير من الغاء للخطاب المفاهيمي وتجميد اللغة وتعطيلها، غير ان خطاب اللغة وخطاب الصورة يتحدان في مسرح اللامعقول ليغنيا النص بخطاب فكري مزدوج وطاقة جمالية كبرى تعززان دينومة التأثير التفاعلي وتحققان اللامتناهي الجمالي في الادب المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع للفصلين الثاني والثالث

أولاً – الكتب

(1) ابراهيم (حمادة). **المسرح الجديد: الرواد الاوائل**. ط1. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2010.

(2) آرتو (انتونان). **المسرح وقرينه**. ترجمة: د. سامية اسعد. القاهرة ونيويورك: مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار النهضة العربية، 1973.

(3) اسلن (مارتن). **دراما اللامعقول**. ترجمة: صدقي عبد الله حطاب. مراجعة: د. محمد اسماعيل المسواني. ط2. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، 2009.

(4) آلكية (فردينان). **فلسفة السريالية**. ترجمة: وجيه عمر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي. مطبعة وزارة الثقافة، 1978.

(5) اينز (كريستوفر). **المسرح الطليعي: من 1892 حتى 1992**. ترجمة: سامح فكري. القاهرة: مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون الجميلة. مطابع المجلس الاعلى للآثار، 1996.

(6) برتش (ديفيد). **لغة الدراما: النظرية النقدية والتطبيق**. ترجمة: ربيع مفتاح. مراجعة وتصدير: جمال عبد الناصر. ط1. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2005.

(7) برونكو(ليونارد) كابل. **مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا**. ترجمة: يوسف اسكندر. مراجعة: د. أنور لوقا. القاهرة: مطابع دار الكاتب العربي، 1967.

(8) بروستاين (روبرت). **المسرح الثوري: دراسات في الدراما الحديثة من ابسن الى جان جنيه**. ترجمة: عبد الحليم البشلاوي. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر فرع الصحافة. ب – ت.

(9) الحمصي (د. عثمان). **عبثية الواقع وواقعية العبث**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2004.

(10) دوسن (س. دبليو). **الدرامه والدرامي**. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. مج 3. ط 1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1983.

(11) دوبري (ريجيس). **حياة الصورة وموتها**. ترجمة: فريد الزاهي. المغرب: افريقيا الشرق، 2002.

(12) ستيان (ج. ل). **الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق**. ترجمة: محمد جمول. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1995.

(13) سوريو (جنفيف). **تاريخ المسرح الحديث**. ترجمة: د. بدر الدين القاسم. دمشق: مطبعة جامعة دمشق، 1974.

(14) صليحة (د. نهاد). **التيارات المسرحية المعاصرة**. ط1. القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، 1999.

(15) عطيه (د. نعيم). **مسرح العبث: مفهومه – جذوره – اعلامه**. القاهرة: مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005.

(16) عبد الحميد (د. شاكر). **الفن والغرابة: مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. دار ميريت – مكتبة الاسرة، 2010.

(17) فاولي (والاس). **عصر السريالية**. ترجمة: خالدة سعيد. دمشق: دار التكوين للتاليف والترجمة والنشر، 2011.

(18) قصاب(د. وليد). **المذاهب الادبية الغربية: رؤية فكرية وفنية**. ط1. دمشق: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.

(19) كاروج (ميشيل). **اندريه بروتون والمعطيات الاساسية للحركة السريالية**. ترجمة: الياس بدوي. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1973.

(20) مهدي (مروه). **الميتامورفوسيس في المسرح الحديث**. القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، 2001.

(21) مطر (د. اميرة) حلمي. **فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها**. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998.

(22) نيكول (الارديس). **علم المسرحية**. ترجمة: دريني خشبة. مراجعة: علي فهمي. الشارقة: منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري. ب ت.

(23) هنغلف (ارنولد ب). **موسوعة المصطلح النقدي: اللامعقول**. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. مج 2. ط1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.

(24) يانوثا (سنيشينا). **نظرية الدراما**. ترجمة: نور الدين فارس. ط1. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. سلسلة ترجمان، 2009.

ثانياً – النصوص

(1) ابولينير (جيوم). **هدا تريزياس. لون من الزمن**. ترجمة وتقديم: د. نادية كامل. مراجعة: يحيى حقي. الكويت: وزارة الاعلام، 1989.

(2) آداموف (آرتور). **المناورة الكبيرة والمناورة الصغيرة**. ترجمة: صفوان صفر. دمشق: منشورات وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

(3) البي (ادوار). **الحلم الامريكي**. ترجمة: تماضر توفيق. مراجعة: د. وداد حماد، تقديم: د. علي الراعي. الكويت: وزارة الاعلام. سلسلة من المسرح العالمي، 1973.

(4) بيرندللو (لويجي). **هنري الرابع**. ترجمة وتقديم: محمد اسماعيل محمد. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.

(5) برندلو (لويجي). **ست شخصيات تبحث عن مؤلف**. ترجمة وتصدير: محمد إسماعيل محمد. القاهرة: المطبعة العالمية، 1967.

(6) جاري (الفريد). **ابو ملكاً. ابو فوق التل. ابو عبداً. ابو زوجاً مخدوعاً**. ترجمة: د. حمادة ابراهيم. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 2003.

(7) جينيه (جان). **الشرفة**. ترجمة: رجاء الشلبي. ط1. دمشق: وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب. 2010.

(8) سارتر (جان) بول. **الحلقة المفرغة**. ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت. ط1. بيروت: الشركة الحديثة للطباعة والنشر. مطابع دار العلم للملايين، 1963.

(9) كافكا (فرانز). **المسخ**. ترجمة: منير بعلبكي. ط1. بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1983.

(10) يونسكو (أوجين). **أميديه**. ترجمة: دولت محمد حسن. مراجعة وتقديم: د. محمد مندور. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1965.

(11) يونسكو (يوجين)، **5 مسرحيات طليعية**. ترجمة وتقديم: شفيق مقار. القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.
(12) يونسكو (يوجين). **الكراسي**. في كتاب: مسرح العبث. ترجمة: د. نعيم عطية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970.

المؤلف في سطور

- **الاسم الكامل** – حسن عبود علي النخيلة
- محل وتاريخ الولادة – البصرة / 1978.
- التحصيل العلمي: دبلوم في الموسيقى، من معهد الفنون الجميلة في البصرة في عام 1997.
- بكلوريوس في الإخراج المسرحي من جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة في عام 2002 -2003.
- ماجستير أدب ونقد مسرحي، من جامعة البصرة/ كلية الفنون الجميلة 2010.
- يكتب حالياً أطروحة الدكتوراه الموسومة (جماليات الميتامسرح في الادب المسرحي العربي المعاصر).
- كتب العديد من المقالات النقدية والبحوث العلمية المنشورة ضمن جملة من الصحف والمجلات العراقية. كان آخرها بحثه الذي حصل على اجازة النشر من مجلة (الرافد) الاماراتية وكان تحت عنوان (النقد الجمالي الارسطي والمأساة المعاصرة).
- شارك مؤخراً في المؤتمر الدولي للفنون الجميلة، الذي عقدته اكاديمية الفنون الجميلة في البصرة في بحثه الموسوم (مرجعيات الرمز الجمالية في النص المسرحي العربي المعاصر).

- عمل مقدماً للبرامج في الإعلام العراقي لفترة تزيد على سبع سنوات، انتقل فيها بين إذاعات مختلفة، اختط فيها مجال تقدم البرامج الفنية والثقافية والاجتماعية، وكان من ضمن المحطات الإعلامية التي عمل بها إذاعة (المستقبل) وإذاعة (شط العرب) وإذاعة (الرشيد) في البصرة.
- صدر له مؤخراً كتاب بعنوان (مستويات الصراع في المسرحية العربية المعاصرة) عن دار السياب – لندن.
- له قيد النشر كتاب (المسرحية العربية المعاصرة آفاق النظرية ومساعي التطبيق)
- **العنوان:** جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية.
- **عنوان البريد الالكتروني:** al_raoy@yahoo.com

المركز الإسلامي الثقافي
مكتبة سماحة آية الله العظمى
السيد محمد حسين فضل الله العامة
الرقم: 6406

خطاب
الصورة الدرامية

حسن عبود النخيلة

▪ كاتب من العراق

يعد الخطاب المسرحي عنصراً أساسياً من عناصر التأسيس المعرفي، وهو أداة تفاعلية تتفرد عن الفنون الأخرى بالقدرة الواسعة على بلوغ غاياتها وإيصالها بشكل دقيق وعميق ومؤثر إلى المتلقي.

ومن مظاهر هذه القدرة التي يمتلكها الخطاب المسرحي هو ثراء أدواته الايصالية بين خطاب تدويني قرائي زاخر بالدلالات (نص) وخطاب سمعي وبصري (عرض).

ان ثراء النص كخطاب فكري وجمالي، وما يتمخض عنه من (صورة درامية)، تنتج عن مفردة الجسد بشكل خاص، وما تنسجه مخيلة المؤلف من مفردات اخرى لا يمكن ان يستوعب وجودها الا بيئة النص ـ كما هو في تلك المفردات الصورية التي تعج بها نصوص مسرح اللامعقول ـ كان دافعاً من وراء هذه الدراسة التي جمعت بين محورين مركزيين في انتاج الصورة الدرامية.

الأول يتمثل بمعطيات المسرح اليوناني التي احتل فيها الجسد مكانته البارزة بعدّه متحركا بصريا يمتلك سيادته في اغناء الخطاب الدرامي، والثاني يرتبط بمسرح اللامعقول لما يميز الصورة الدرامية فيه من جموح بالخيال، وكسر للمألوف، وخرق للتوقعات.

ومن ضمن مساعي هذه الدراسة، هو تحقيق قراءة جديدة في هذا المجال المعرفي، إذ لم تركز الدراسات السابقة على الجسد إلا من خلال دوره الفكري والجمالي في بناء العرض المسرحي من خلال التمثيل الصامت، او من خلال عنصري الحركة والرقص.

على خلاف ذلك ـ ستعمل هذه الدراسة على محاولة رصد فعل الجسد وقراءة هذا الفعل وإنطاقه بوصفه جزءا لا يتجزأ من أدوات الخطاب التي يتضمنها النص والتي تساهم مع بعضها البعض في إثراء الجانب الدلالي . كما و ستتجه الى رصد التحولات التي طرأت على الخطاب الجسدي وما خضع اليه من متغيرات عبر تطور الفكر المسرحي اليوناني بغية تأسيس فهم

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
editions.elikhtilef@gmail.com

منشورات ضفاف
DIFAF PUBLISHING
editions.difaf@gmail.com

دار الأمان
الرباط

جميع كتبنا متوفرة في موقع نيل وفرات.كوم
www.nwf.com - www.neelwafurat.com