الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.

يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.

يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة **word** ما مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.

للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

المسرح

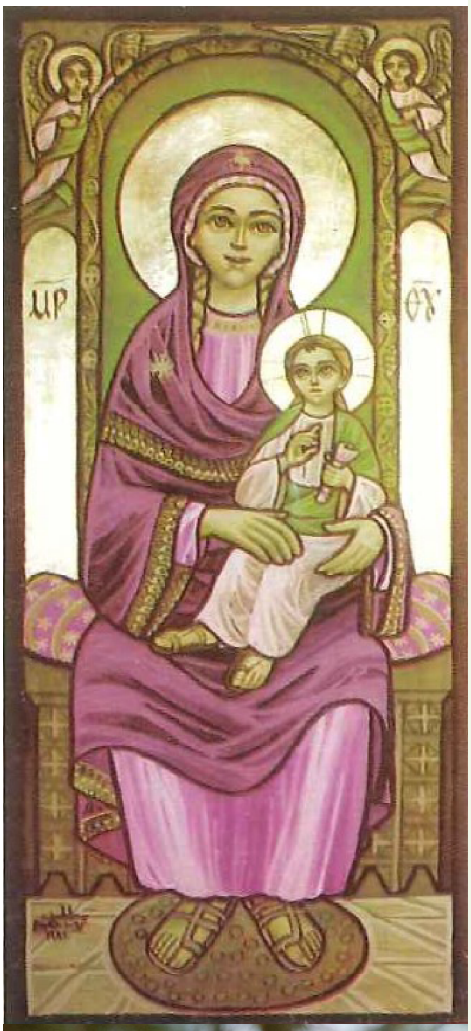
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

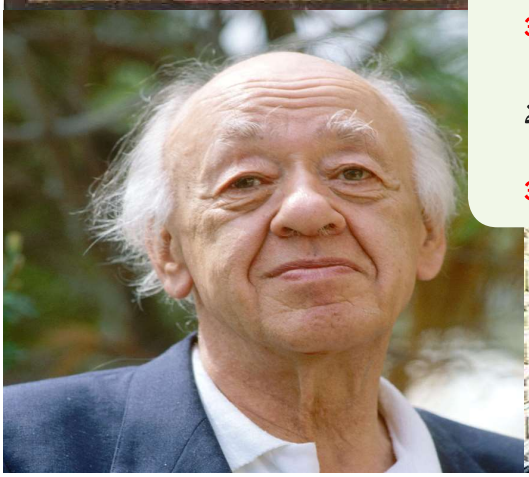
السينما

- أثر توظيف الحركة على المحتوى البصرى للفيلم السينمائى — د / شريف عبد الفتاح 73
- الذكاء الصناعى ومستقبل شريط الصوت فى مصر — د/أشرف أحمد 95
- أثر عمارة المكان فى تصميم الفيلم السينمائى — د / سمر بهاء 113
- عمارة منازل القدماء المصريين فى الأفلام الأمريكية — د / دعاء الديب 153
- الدور الإبداعى المتميز للمرأة الأفريقية كمنتجة ومخرجة فى صناعة الفيلم السينمائى — د / نيفين عبد الحميد 201

ملف العدد

- خارطة التراث الشعبي في مصر أ.د. مصطفى جاد 237
- موسيقى أغانى السبوع بمدينة اسنا فى صعيد مصر د / نهلة أبسخرون 265
- فن الأيقونة النشأة والتطور عبر الفنون المسيحية د / نرمين الحوطى 275
- القيم الجمالية للمفردة الحركية ودورها فى بناء الصورة التعبيرية د / محمود صبرى 293
- صياغة معاصرة للألعاب الشعبية على مسرح الطفل د / فادى النبراوى 303
- الدلالة الرمزية للون فى سيرة الأميرة ذات الهمة د / شيماء السنهورى 313
- فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح فى مصر القديمة د / محمد صلاح الدين 333
- المسرح الإفريقى وإشكاليات الهوية د / سعداء الدعاس347
- تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية د / جاسم حسن 375





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

تهتم الكثير من الجامعات والمؤسسات العلمية بدراسة التراث بوصفه علما يناط به التمثل بمعطياته في بناء ما يعرف بالهوية **Identity** ، والتي يتلخص مفهومها في جعل الشيء هو ذاته وليس غيره –وفقا لتعريف الفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند" في كتابه (العقل والمعيارية)– ومن ثم يمكننا القول بأن الهوية تعزز ترسيخ العلاقة بين الفرد ومجتمعه المحيط وإرثه الإبداعي الذي يمتد إلى تاريخ بدايات الحضارات الإنسانية، وهو ما تتبناه منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو). وفي مصر الحديثة، وهي في مرحلة بناء الدولة الحديثة، اهتمت الدولة منذ عام **1959** بإنشاء مركز الفنون الشعبية، والذي تغير مسماه إلى مركز دراسات الفنون الشعبية كمركز بحثي ميداني يسجل تراث الثقافة المصرية بمختلف أشكاله وصوره. وفي عام **1981** آلت تبعيته إلى أكاديمية الفنون متزامنا مع صدور قرار إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، وهو ما يدل دلالة قاطعة على وعي الدولة بأهمية التراث في حياة الشعوب، ليتحول المعهد والمركز إلى منارة تهدي السبيل إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأكيد هويتنا المتفردة، والآن ونحن في بدايات إعادة بناء وتجديد دماء الدولة يزداد اهتمامنا بحفظ التراث وإثارة القضايا البحثية حوله، ويجيء ذلك الاهتمام إيمانا بأهمية التراث بوصفه شاهدا على إبداعات الماضي السحيق، والذي يشكل المصدر الذي يستلهم منه الفن المعاصر إبداعاته، بما تحمله من لغات فنية تعبر عن هويتنا كما تعبر عن تفردنا الحضاري والإبداعي، مما يمكن معه الزعم بأن فنوننا المعاصرة هي امتداد طبيعي للفنون التي تجلت في مهد الحضارات وعبقرية الزمان والمكان اللذين حظيت بهما مصر.

وفي إطار سعينا الدؤوب للحصول على جودة التعليم في مجالاتنا الإبداعية شديدة الخصوصية والتميز قياسا لنظم التعليم الأخرى، فإن لدينا خطة طموحة نسعى لتحقيقها في أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، مستندين إلى ما تملكه من بنية تحتية تتمثل في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي سيشهد تطويرا ملحوظا ليقوم بدوره كمركز بحثي علمي وميداني وتوثيقي في هذه اللحظات الفارقة في عمر مصرنا الغالية، إلى جانب متحف أكاديمية الفنون للفنون الشعبية الذي يبدأ هذا العام في استقبال الزوار من داخل مصر وخارجها بما يحتوي عليه من محاكيات لتاريخ مصر عبر العصور بين الريف والحضر، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية والطقوس الشعبية، لينقل إلى الأجيال الجديدة إبداعات الماضي ليفخروا به، ولتترسخ في وجدانهم معاني الوطنية والهوية.

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

ثروة كبيرة من الآداب والفنون والقيم الجمالية والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية توارثتها الأجيال عبر حضارات موغلة في القدم، وقد خلت واندثرت تلك الحضارات مخلفة وراءها تراثا لا يزال شاهدا على التاريخ والزمان والمكان. فنذ وطأت قدماه الأرض، يعمل الإنسان على تعميرها وبناء حضاراتها مسجلا كل تفاصيل حياته وآماله وآلامه وصراعاته من أجل البقاء، ليصبح ما دونه بمثابة لغة التواصل بينه وبين كل الموجودات من حوله، وكتعاويذ طوطمية يناهض بها تلك الظواهر الطبيعية التي لم يصل إلى تفسير محدد لحدوثها، فشكلت اللبنة الأولى لمعتقداته وطقوسه. ولم يكف عن اتخاذ الكهف مكانا يحتمي فيه من كل مخاوفه ممارسا فيه إبداعه التشكيلي عندما حول ذلك الكهف إلى معرض لإبداعاته التشكيلية يؤرخ فيه كل أحداث حياته ليصبح فيما بعد الثروة التي ورثتها الأجيال تلو الأجيال يحاول كل جيل أن يستلهم منها ويضيف إليها، وهو الأمر الذي جعل من التراث عنوانا ودليلا على حضوره الحي وتجليات حياته وإبداعاته، ليكون أيضا بمثابة الحبل السري الذي يربطنا مع إبداعات الأسلاف الذين أخذوا على عاتقهم بناء هويتنا بما تركوه من تراث إبداعي أصبح مرجعا لممارساتنا الإبداعية نستلهم منه فنوننا المعاصرة. لم يقف الأمر عند حد الاستلهام فحسب، بل أيضا التمثل بالأفكار والتصورات التي تترسخ في وجداننا للتمسك بتلابيب هويتنا أكثر وأكثر، خاصة في الأوقات التي نجد فيها أنفسنا في مواجهة تعقيدات حضارتنا المعاصرة التي تحاول بناء أسوار شاهقة تكاد تفصلنا عن ماضينا وتستهلكنا بأشكال تنتمي

للتكنولوجيا أكثر مما تنتمي لإنسانيتنا وتطمس وجودنا، وتحول بيننا وبين تواصلنا مع بعضنا البعض، بل بيننا وبين ماضينا السحيق، تحت دعوى التطور والمدنية والعصرية وتختلط أمامنا الصور والأشكال، وتذوب الحضارات المتباينة في بعضها البعض تحت شعار العالم قرية صغيرة، تسعى بآلياتها لأن تطمس ذلك الجانب المتعلق بجذورنا، وتجعلنا شرهين نهمين في عالم افتراضي لا نعرف فيه أفقا ولا برا نصل إليه لنعيش في متاهات ليس لها بداية أو نهاية، الأمر الذي يصيبنا بالخوف والرعب، لا نجد إلا محاولة الاختباء بالكهف لنجد ثمة أشياء تنتمي للتراث تشد بأيدينا، وتأخذنا إلى بر الأمان. تأتي الفنون في صدارة تلك الأشياء التي تعد بمثابة حائط صد نحتمي فيه من هذا العالم المخيف.

فالفنان المعاصر يجد نفسه مدفوعا إلى اقتفاء أثر القيم الجمالية والمضامين الفكرية والفلسفية والرموز والتكوينات التعبيرية التي تجلت في فنون الأولين وباتت تراثا إبداعيا مؤثرا في كل ما تلاه من إبداع، لما يتمتع به من ثراء وخبرة مؤسسة ومذهلة وعاكسة تلقي بظلالها على كل ممارسة إبداعية لاحقة، الأمر الذي يثير العديد من القضايا والإشكاليات، بل والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية المعاصرة من جانب، والبحوث الأكاديمية في مجال الإبداع الفني من جانب آخر. وانطلاقا من تلك الإشكالية جاء تركيزنا في هذا العدد على الملف الرئيسي الذي يحوي مجموعة متفردة من البحوث العلمية حول التراث بأشكاله المختلفة، تحاول إثارة القضايا والإجابة على التساؤلات المسكوت عنها في ظل هذا الركام من التطور التكنولوجي الذي يحاول جاهدا قطع الحبل السري الذي يربطنا بتراثنا وماضينا في ظل عالم متغير تداخلت فيه الثقافات وامتزجت بشكل صادم يسعى حثيثا إلى إخفاء الحضور المميز لكل حضارة من الحضارات الإنسانية.

المسرح

نظرية التلقي وإشكالية المعالجة الدرامية

أ.م.د/ أماني يوسف سليم

دراما العبث عند أرابال

د. عماد محمد العكاري

ملامح التجريب في المسرح الكويتي

أ.م. د.عبد لله محمد العابر

دور الوسائل الإعلامية في الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للشباب

أ.م. د. نجم عبد الله راشد

دراما العبث عند أرابال

د. عماد محمد العكاري*

مقدمـــــــــــــــــــة

إن المتتبع لكتابات (أرابال) التي أثرت الساحة المسرحية يجد متعته؛ ذلك لأن مسرحه مليء بالقضايا الفنية والفكرية، تلك القضايا التي شغلت بال النقاد والباحثين في كافة مجالات المسرح المعاصر. ونظرا لأهمية تجربة الكاتب في هذا المجال على المستوى العالمي، تم اختيار البحث في هذا الموضوع. كما أن ندرة الدراسة العربية حول هذا الكاتب جعلت الباحث يتناول مساهماته في دراما العبث.

ومن خلال هذا البحث سيحاول الباحث النفاذ إلى دراما العبث وحياة الكاتب، كما يعالج تأثير حياته وطفولته وأسرته في نتاجه العام ولا سيما كتاباته في المسرح الطليعي أو مسرح العبث أو مسرح اللا معقول. ويتناول بعض القضايا المهمة التي عالجها نتاجه.

ولا تقتصر الدراسة في هذا البحث على النتاج المسرحي للكاتب فحسب، بل النتاج السينمائي، وذلك بغية الوقوف على ملامح العبث في نتاجه.

بحيث يتم تقسيم البحث إلى فصلين رئيسين؛ ففي الفصل الأول سيتناول فيه ماهية العبث، وخصائصه، والعبث عند (أرابال)، ونبذة مختصرة عن حياته، وتأثير حياته في نتاجه المسرحي. أما الفصل الثاني فيتناول فيه بعض كتاباته من خلال قراءة متأنية فيها، ولا سيما مسرحية (الشجرة المقدسة)، ومسرحية (قرافة السيارات)، وفيلم (يحيا الموت)، بهدف الوصول إلى تيمات الرعب والجنس والسادية والخوف في نتاجه دون مراعاة ترتيب هذه التيمات نظرا

* أستاذ مساعد– نقد وأدب مسرحي– المعهد العالي للفنون المسرحية دولة الكويت

لارتباط بعضها ببعض.

وأخيرا، سيختم الباحث هذا البحث بعرض ملخص لما تم تناوله، والنتيجة التي توصل إليها من خلاله.

الفصل الأول: تيار العبث Absurd وحياة أرابالArrabal

بطبيعة الحال، لا يمكن الخوض في حياة (أرابال) وأثرها في نتاجه دون التحدث حول ماهية العبث ومسرح العبث وخلفيات ظهوره.

المبحث الأول: العبث (مفهومه وأبرز كتّابه):

لعل من الضروري البحث حول معنى كلمة (عبث) من الناحية المعجمية.عَبَث: (اسم) مصدر (عَبِثَ) كُلُّ مَا قَامَ بِهِ كَانَ عَبَثا: لاَ فَائِدَةَ فِيهِ، بِلا مَعْنى. قال تعالى:»أَفَحَسِبْتُمْ أَنَّمَا خَلَقْنَاكُمْ عَبَثا».[1] (المؤمنون آية 115) أَضَاعَ الْكَثِيرَ مِنَ الْوَقْتِ عَبَثا: هَدَرًا، أَيْ لَمْ يَسْتَفِدْ مِنْهُ شَيْئا. مِنْ العَبَث أن: لا فائدة من أن.

حاول عَبَثًا: لم ينجحْ في محاولته.

أما في الفلسفة والتصوُّف فالعبث هو حالة يكون فيها وجود البشر في الكون غير منطقيّ ولا معنى له. عبَثَ: (فعل) عبِثَ / عبِثَ بـ / عبِثَ في يَعبَث، عَبَثًا، فهو عابث، والمفعول معبوثٌ به.

عبِث الشَّخصُ: لعِبَ وهزل. وفي الحديث: من قتل عصفورا عبثا. والمراد أَنْ يقتلَ الحيوانَ لَعِبا، لغير قصد الأكل، ولا على جهة التصيد للانتفاع.

عَبَثَ: اتَّخَذَ عَبِيثَةً عَبَثَ الشَّيءَ بالشيءِ: خَلَطَهُ.[2]

وفي معجم (باتريس بافيس P.Pavis) عرّف العبث «كل ما نحس بأنه غير معقول. ويعرفه (إبراهيم حمادة) بالنشاز عن القاعدة، وانعدام المعنى.[3]

من الملاحظ أن رغم تعدد هذه التعريفات واختلافها فإنها تسير في اعتبار العبث ضد العقل والمنطق، فهو لا معقول.

والعبثية هي فلسفة تتلخص في أن مجهودات الإنسان لإدراك معنى الكون دائما ما

تنتهي بالفشل، ذلك لأن هذا المعنى المنشود غير موجود على الأقل فيما يتعلق بالفرد. ومصطلح (عبثي) في هذا السياق هو ما يتنافى مع المنطق أو لا يخضع لقواعده، وهو أحد أرقى مستويات السخرية باعتباره ما ليس منسجما مع أي شيء.[4]

والعبث هو تيار ظهر بعد الحرب العالمية الثانية، وإن كان له جذور، حيث كان للفرنسي (ألفريد جاري) صاحب المسرح الطليعي الأثر في ظهور هذا التيار، وذلك من خلال مسرحيته (أوبو ملكا) في عام 1891.[5]

والعبثيون هم مجموعة من الأدباء الشباب الذين تأثروا بنتائج الحروب العالمية، فرأوا

أن جميع تلك النتائج سلبية، لأنها خلقت نفسية منعدمة الثقة في الآخرين، فبدا انعزال الإنسان الأوروبي وفرديته، بالإضافة إلى الويلات والدمار الذي طال أوروبا كلها.

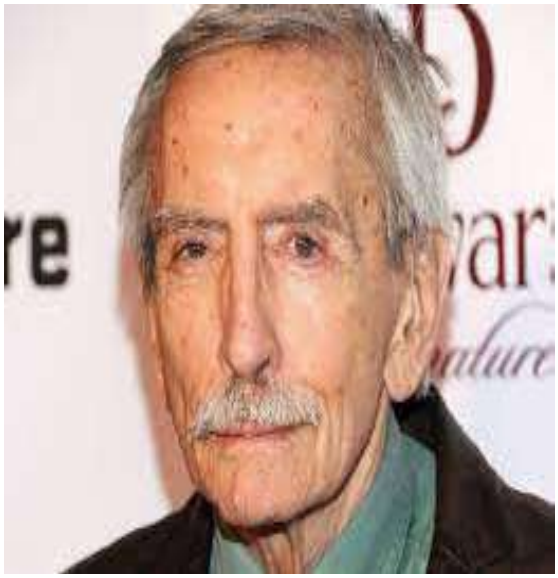
وبالتالي، فمسرح العبث يعكس واقع الإنسان الأوروبي الاجتماعي المؤلم، ولا سيما معضلة الفردية، فهو يعاني من فرديته وانعزاليته نتيجة لعدم قدرته على بناء علاقات إنسانية مع الآخرين. وبالتالي كشفت الحربان العالميتان عبثية حياة الإنسان.[6]

فرناندو أرابال

وتدور فكرة العبث حول عبث الحياة وخلوها من المعقول. ومسرح العبث يسخر من عبثيتها المليئة بالزيف والكذب. وبدأ هذا التيار في الأدب نتيجة للدمار الشامل الذي حل بالبشرية لا سيما من الحرب العالمية الثانية، وظهور الآلة لتحل محل الإنسان.[7] ويرى العبثيون أن الحقيقة تكمن في اللا موجود قبل وجود الطبيعة.

على أن (ألبير كامو) هو أول من استخدم كلمة (العبث) أو (اللا معقول) في مقالته (أسطورة سيزيف– 1942). ويعتبر (ألفريد جاري) الأب الشرعي للعبثية.[8] يقول (ألفريد جاري): «أن تحكي قصةً معقولة، فإن ذلك لا يفيد إلا في قهر العقل وتشويه الذاكرة، في حين إن العبث يدرب العقل ويمنح الذاكرة عملا تشتغله».[9]

جدير بالذكر، أن أول مسرحية عبثية بالمعنى الكامل لمصطلح (العبث) هي (المغنية الصلعاء) للروماني (يوجين يونسكو) في عام 1950، ثم مسرحية (في انتظار غودو) للإيرلندي (صموئيل بيكيت) في عام 1953، ثم مسرحية (الغرفة) للإنجليزي (هارولد بنتر) في عام 1957، فمسرحية (قصة حديقة الحيوان) للأمريكي (إدوارد ألبي) في عام 1958، ثم مسرحية (الرسالة الميتة) للفرنسي (روبير بينجيه) في عام 1960، ثم مسرحية (المهندس وإمبراطور آشور) للإسباني (فرناندو أرابال) في عام 1967.[01] إذا كانت الأعمال الأدبية والفلسفية للفيلسوفين الفرنسيين (ألبير كامو) و(جون بول سارتر J.P.Sartre 1905 – 1980) تمثل الوعي بالبعث، فإن مسرح العبث صوّر اللا معقول وجسّده على الخشبة بطريقة مختلفة. فقد ظهرت ملامح مسرح العبث في فترة ما بين الحربين عندما أصبح اللا معقول التيمة المركزية للعمل المسرحي، ثم تبلور كتوجه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.[11] على أن مسرح العبث لم يشكل مدرسة فنية متجانسة. وبناءً



إدوارد ألبي

عليه اتخذ أشكالاً مختلفة على النحو الآتي:

– العبث العدمي، وفيه تغيب الرؤية التفسيرية للعالم في النص وفي العرض.

–العبث كمبدأ تشكيلي بنيوي، ويعبر عنه من خلال تفكك الكلام، وغياب الصورة المتجانسة والبنية الدائرية التي تصور حالة الفوضى وجمود العالم.

– العبث الساخر، وفيه يعبر العمل الفني عن رؤية كاريكاتورية للعالم.[21]

على أن الكاتب (يوجين يونسكو) تأثر بالفرنسي (أنطونين أرتو) فجعل اللغة قريبة من الحياة، حتى إنه سمّى مسرحيته (المغنية الصلعاء) "الضد" لأنها ضد التقليدية حيث لم يعد للشخصية هوية، لأنه استخدم الجمل الخاوية، أي التي ليس لها معنى.[31] ومن أبرز الكتاب كذلك (جان جينيه) و(آرثر أداموف) و(إدوارد ألبي).[41]

المبحث الثاني: خصائص دراما العبث:

لم يكن العبثيون مدرسة أو جماعة وإنما مجموعة من المفكرين والكتاب غلبت على مشاعرهم وأحاسيسهم صفات تشابهت وظهرت في كل كتاباتهم المسرحية وغيرها. فجاء تمرد العبثيين على المدرسة التقليدية التي أرسى قواعدها أرسطو. ويمكن حصر الخصائص الفنية والأدبية والمعنوية على النحو الآتي:

– يسمى مسرح اللا معقول.

–هو ليس عبثا في الحقيقة أو طرحا خاويا من المضمون، ولكن الكاتب يقدم الفعل «اللا معقول» من أجل إثبات حقيقة معقولة.

–يهدف المسرح إلى التشويق لترسيخ المفهوم أو لفت الانتباه إليه ليبعد عن النمطية والمباشرة، مما يحرك في المتلقي الفضول لمعرفة ما يكمن خلف هذا الطرح الغرائبي.

–المسرحية مليئة بالرموز والطلاسم.

–تحتاج المسرحية العبثية من مخرجها إلى أكثر من قراءة حتى يفك رموزها.

–المسرح يفتقد بطبيعته إلى المنطقية والتبرير في الحدث الدرامي.

–ليس هناك تسلسل منطقي للأحداث الدرامية، أي لا بداية ولا وسط ولا نهاية.

–الأحداث تدور حول نفسها، فالبداية هي النهاية نفسها.

–الحوار غير منطقي قصير يعبر عن خواء الشخصيات ولا ترتبط بالواقع مباشرة.[51]

–اللغة في صراع مع الفعل المباشر حيث ثرثرة لا معنى لها لتؤكد عدم جدوى الاتصال الإنساني.[61]

-تقوم المسرحية على الحركة للحركة والوقفات المقصودة والمعنى للامعنى،

أي يشرح أشياء لا معنى لها لتصبح لها معنى.

-موضوعات العبثيين تلبس ثوب الفوضى حيث الحبكة الدرامية مهزوزة.

-الشخصيات تنطق بأفكار المؤلف مثل التعبيرية.[71]

-الاعتماد على تشويه الأشكال حتى يتم إعادة جمال الشيء.[81]

-اللجوء إلى فعل التمرد ليركز على قيمة الصورة والإحساس والتوتر الدرامي على حساب الفكر والمنطق.

-يتم تحرير الجسد عبر الصدمة البدائية، ليلتقي الارتجال باللا منطق في العرض.

- يبرز في العبث منظور انتقادي موجه إلى ضحايا العنف والحرب.

-قلة عدد شخوص المسرحية التي غالبا ما تدور أحداثها في مكان ضيق أو محدود

جدا كغرفة مثلا، وعادة مظلمة موحشة أو باردة ورطبة.

-دور المرأة في مسرح العبث أقل أهمية من دور الرجل وتكون المرأة أكثر كآبة من الرجل لما تعانيه من اضطهاد اجتماعي واضح.

-الضوء الخافت أو العتمة والرطوبة العالية من سمات المكان في المسرح العبثي.

-عدم القدرة على مواجهة الأمر الواقع مع حيرة مستمرة وقلق متواصل وخوف متجدد من ماهية المستقبل وكيف سيكون.

-تبدو المسرحية العبثية كأنها بلا خطة،

ألفريد جاري

وبلا هدف.

-نهايات المسرحية العبثية غير واضحة المعالم، وغير محددة، وتعطي انطباعا بأن مصير الإنسانية مجهول.[91]

- رفض العبثيون الأسس الثقافية والسياسية للعالم البرجوازي، حيث الحروب والمنافسات الدموية.

- الحلم هو أحد أساليب اللا معقول للنزول إلى أعماق النفس البشرية، كونه لا يخضع إلى قوانين المنطق.

-عادة ما تنتهي المسرحية العبثية عندما تبلغ تساؤلات الإنسان عن الزمن والحياة والموت ذروتها.

- ركز العبثيون اهتمامهم على الذات والخيال الإنساني.

-يعتمد العبثيون على الأداء الصامت

يوجين يونسكو

والتكوين الصوتي والحركات الدالة والسكنات والتكرار والغموض.[02]

-يقف العبثيون على انعدام المعنى وضبابية الهدف والحوار.

-المسرحية العبثية ترى أن الخالق والخلق يموتون.

-تنظر إلى الحياة على أنها خالية من المعنى، وذلك بسبب انعدام القيم والمعايير، لتحل محلها قيم ومعايير شخص معين.

-يعتبر العبثي أن جميع الأفكار المتعلقة بأهمية الإنسان ومداركه غير منطقية.

-عالم بيكيت يخلو من المعنى بسبب غياب جودو، ولكن عالم يونيسكو تشويش صرف، بينما عالم جينيه يعنى بالهوية الفردية والنفي الاجتماعي وبالمسرح كطقس.

تلك كانت مجمل خصائص دراما العبث، حيث استطاع الباحث حصرها في هذا المبحث لتبرز شكل ومضمون العبث.

المبحث الثالث: حياة (أرابال) وأثرها في نتاجه:

ولد (فرناندو أرابال Fernando Arrabal) في مدينة (مليلة) المغربية في عام 1932.[12] وهو كاتب مسرحي إسباني وروائي وشاعر ومنتج ومخرج سينمائي. ومنذ عام 1955، عاش في فرنسا، حيث شارك في السريالية، وألف ستة عشر مجلدا من المسرحيات باللغة الفرنسية. وتعدى نتاجه حدود المسرح ليصل إلى الرواية والفيلم. فأخرج سبعة أفلام روائية، وكتب ثلاث عشرة رواية، وثمانمائة كتاب شعري. وبسبب ميوله السريالية أسّس عدّة مجموعات مع السرياليين في فترات مختلفةٍ من حياته[22].

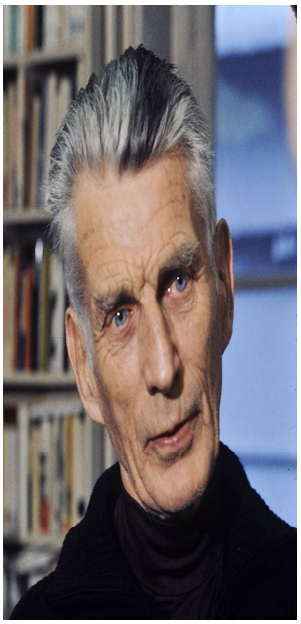
وقد عرف الحرب الأهلية في إسبانيا حيث الإرهاب وتعذيب البوليس والمعتقلات.[32]

وتجدر الإشارة إلى أن أمه كاثوليكية وأبوه يساري. واشتد صراعه مع الحياة عندما عاشت أسرته بعيدا عن والده المسجون، حيث رباه جده أبو أمه.كما تجدر الإشارة أيضا إلى أنه في عام 1954 سافر إلى باريس لكي يشاهد العرض المسرحي لعمل (الأم الشجاعة وأبناؤها لبيرتولت بريتشت) الذي قدمته فرقة برلين على مسرح ساره بيرناردت في العاصمة الفرنسية. وبعد ذلك تعرف في مدريد إلى المترجمة للغة الفرنسية (لوثي موریاو) التي أصبحت زوجته فيما بعد. وفي عام 1955، حصل على منحة دراسية لمدة ثلاثة أشهر في باريس. وبينما كان يقيم في المدرسة الإسبانية بالمدينة الجامعية الفرنسية أُصيب بمرض خطير وهو السل الذي كان يعتبره أرابال بمثابة سوء حظ.[42] ظهرت موهبته منذ نعومة أظفاره، فكان يمثل

أمام أمه على المسرح. كما أنه تمرد على المجتمع في سلوكه، واتجه إلى الإلحاد متأثرا بوالده. وذاع صيته في عام 1960، وعاد إلى وطنه إسبانيا في عام 1967 بسبب حبه الشديد لوالده، وبسبب خيانة أمه لأبيه وإبلاغها سلطات (فرانكو) عن زوجها. تتميز مسرحياته بعنصري الصدمة والعنف، وما يؤكد ذلك قوله: «على المسرحية أن تخلق بين ممثلها والمشاهد صلة طبيعتها سادية، كما هي بين الضحية والجلاد».[52]

وعن أسلوبه في الكتابة يقول: «إنه سوء تفاهم، فلم أتمكن قط من الكتابة بشكل منقطع للمسرح، ولم أشأ قط إثارة الجدل، فأنا جزء من الحركة السريالية، ومسرحي مكان عام يلتقي فيه الممثل والمشاهدون، وعندما أرى مخرجا وممثلين يعملون نصا لي، فإنني أنام في داخل مقصورتي، وأضع إصبعي على أذني وأغلق عيني».[62]

وفي عام 2010، قام ببطولة أول فيلم في التاريخ في فترة ما بعد البانيكو. فيما قام (خوان فرانك تشارانوسنت) بتأليف وإخراج فيلم (لا ريجريسيون أي التراجع). وقد بدأ (أرابال) و(تشارانوسنت) في التعاون في العديد من المشاريع الفنية منذ عام 2002، مثل (خطاب الحب) في مسرح متحف الإرميتاج في سان بطرسبرج، وإعادة (تنصيب المهندس المعماري) و(إمبراطور آشور) أربعين عاما بعد عرضه الأول. كما قام بتأليف سبعة أفلام طويلة (تم تعديلها إلى نسخ دي في دي بواسطة دار كولتيبيكس في الولايات المتحدة



صمويل بيكت

K وفي إسبانيا بواسطة دار أفلام واندا- كاميو ميديا- برشلونة في عام 2008. وقد عُرِضَ له في مدريد أفلام من إخراجه. ولم يكتف بإخراج الأفلام ولكنه أيضا قام بتأليف السيناريوهات مثل: (يحيا الموت) أول وأهم عمل سينمائي له.[72] ألّف ستة عشر مجلدا من المسرحيات، وقد اهتم بالحيوان في أعماله حتى إن أحد المهتمين به أعد دراسة حول حديقة الحيوان في مسرح (أرابال).[82]

مسرحه هو مسرح الرعب والخوف، ويشبه مسرح (أداموف)، وتسيطر عليه شخصيات بعقلية الطفل. كما أن أحداثه مستوحاه من حياته الخاصة. وتكثر فيه الصور الرمزية للحرب الأهلية الإسبانية والدكتاتورية حيث الإرهاب والخيانة.

يأتي الرعب والخوف في مسرحه من خلال استدعائه لعالم مليء بالضحايا والجلادين والمتشردين والمهرجين[92]، كما أن عالمه هو عالم

الضحايا من المنحرفين والساديين، كما أنه عالم لعب الأطفال البريء في قضبان عالم الراشدين.[03]

كما أنه يمتلك شفافية مفرطة بمكامن النفس الإنسانية، ويخاطب العقل الباطن في جل حواراته، حتى ولو بدأ هذا الحوار في شكل غير مقبول أو غير معقول.

اعتمد في أعماله العبثية على أسلوب السخرية والتهكم؛ وهو أهم ما يميزه عن باقي كتّاب دراما العبث.

وكتب أهم مسرحياته وهو في سن العشرين معتمدا على خبرته ومعاناته وآلامه التي تمثلت في أن أمه سلمت زوجها والد (فرناندو) إلى سلطات الملك (فرانكو)، كما أنه شاهد ويلات الحروب العالمية والأهلية في إسبانيا.

وتنحصر شفافيته في العجز والخضوع والمهانة. كما يقسو على المرأة في كل أعماله ويظهرها في الجانب السلبي بمنتهى القسوة باستثناء العشيقة، فالزوجة بالنسبة له عاهرة والعشيقة هي المفضلة والمقدسة عنده، فهو يقول: أعبد عشيقتي والزوجة عاهر.

الفصل الثاني: السادية والرعب والخوف والجنس في أعماله:

لكي نكتشف هذه التيمات في أعمال (أرابال) لا بد لنا من أن نتناول نماذج من أعماله بالقراءة والتحليل. وتحقيقا لذلك يتم تناول مسرحية (الشجرة المقدسة) ومسرحية (قرافة السيارات) وفيلم (يحيا الموت)، وذلك بهدف البحث في أهمية هذه التيمات في هذه الأعمال وسبب لجوئه إليها، علما بأن السادية والجنس والرعب والخوف هي سمة أو قيمة مشتركة في

لكي نكتشف هذه التيمات في أعمال (أرابال) لا بد لنا من أن نتناول نماذج من أعماله بالقراءة والتحليل. وتحقيقا لذلك يتم تناول مسرحية (الشجرة المقدسة) ومسرحية (قرافة السيارات) وفيلم (يحيا الموت)

أعماله العبثية.

المبحث الأول: مسرحية (الشجرة المقدسة):

تجري وقائع هذه المسرحية إبان الحرب العالمية الثانية على ما يبدو، حيث تشكل الأحداث مأساة رجل مسن وامرأة عجوز يتهدم بيت الزوجية فوقهما فيموتا دون أن يستطيعا عمل أي شيء غير الكلام واستدعاء الذكريات.

تبدأ أحداث المسرحية بأصوات جنود وأزيز الطائرات والقصف الجوي المتقطع، وإزاء ذلك يتهدم جزء من البيت فوق رأس الزوجة (ليرا) العجوز التي كانت تقضي حاجتها في المرحاض، فيدور حوار طويل بين (ليرا) المدفون جزء منها تحت أنقاض الهدم وزوجها المسن الذي يظهر في فناء البيت ليس له سوى الكلام والوعود والثرثرة.

تشكو (ليرا) من الألم وتساقط المزيد من قوالب الطوب عليها فيما يقوم الزوج بتصبيرها والترفيه

عنها باستدعاء الذكريات التي لا تجدي نفعا.

يتوالى القصف الجوي وتتوالى المزيد من الانهيارات وتسير حال (ليرا) إلى أسوأ وهي تطمئن في كل فترة على الشجرة التي في خارج المنزل.

(فانشو) الزوج المسكين يستمر في تصبير زوجته مخاطبا إياها من خلف الأنقاض وهو لا يجيد عمل شيء إطلاقا حتى ثرثرته فارغة وعديمة الجدوى، ولا يجيد قص الروايات ولا إلقاء النكات ولا حتى استرجاع الذكريات الجميلة، وزوجته تعلم ذلك.

تتوالى الأحداث متمثلةً في المزيد من القصف ويعقبه مزيد من الثرثرة الفارغة بين (فانشو) و(ليرا). وتزداد حال (ليرا) سوءا فيما تستمر امرأة وابنتها في المرور من يمين المسرح ويساره والعكس لنقل الأسلحة والذخيرة في دلالة واضحة على المقاومة الشعبية، أما الضابط فلا فائدة منه سوى الاختفاء.

> كما أنه يمتلك شفافية مفرطة بمكامن النفس الإنسانية، ويخاطب العقل الباطن في جل حواراته، حتى ولو بدأ هذا الحوار في شكل غير مقبول أو غير معقول.

العجز والثرثرة وتكرار الحدث والحوار تشكل السياق العام للأحداث التي تنتهي بمأساة حقيقية، إذ يشتد القصف وتموت (ليرا) ويموت (فانشو) وتموت طفلة بنت عشر سنوات أثناء هذه الأحداث، ويظهر الكاتب والصحفي الشاهدان على المأساة فيما تستمر الحرب كطارد أرواح الموتى المتمثلة في بالونات تختفي في السماء مع ضحكات تعبر عن سعادة شهداء الحرب، وأن صعود أرواحها إلى السماء قد تخلصهم من العذاب والألم والعجز.

تأتي هذه المسرحية بتيمة الجنس والسادية والرعب والخوف، حيث تبدأ بمشهد مرعب حيث تتوالى أصوات الانفجارات المدوية ويظهر الدمار والخراب ليوحي بحرب طاحنة. ويستمر مسلسل الرعب في المقطع العاشر إذ يظهر الضابط بشكل متقطع ومريب ومخيف كرمز للسلطة الطاغية، وفي المقابل يبدو الخوف على وجه (فانشو) من الضابط مما يوحي بخوف الشعب من السلطة الدكتاتورية. كما أن الخوف يبدو على وجه (ليرا) من جرّاء تساقط الحجارة المستمر عليها.

أما السادية والجنس فقد ظهرا في هذه المسرحية بين الزوجين، فالزوج العجوز (فانشو) يخاطب زوجته (ليرا) وهي تحت الأنقاض معاتبا إياها فيقول: «لم تعاونيني أبدا عندما كنت أريد أن أجردك من ثيابك لكي يلمس الأصدقاء جسدك العاري. فتجيبه قائلةً: «لأنني قد أصاب بالبرد».[13]

إن (فانشو) لم يكتف بألم (ليرا) الجسدي، بل استمر في تعذيبها نفسيا. وهنا يتحقق مسرح

الصدمة، فالمشاهد ينزعج من هذا المشهد بينما (فانشو) يتلذذ بعذابها.

ويرى الباحث أن دافع (فانشو) من تباهيه بجسد المرأة هو عجزه وضعفه، فجسدها هو الوسيلة الوحيدة التي يلفت بها انتباه الآخرين ليكفي عجزه. وهذا يؤكد مفهوم الكاتب في احتقار المرأة من خلال تعرية جسدها وتحقيرها وهي في أحلك الظروف.

ونلاحظ الصراع المحتدم دائما في داخل الرجل الذي يتضح في اضطراب تصرفاته مع زوجته بين القسوة تارة ودفعها إلى ارتكاب الرذيلة تارة أخرى. ويؤكد تيمة الانحطاط والعجز والهزيمة التي تشكل سمات رجل ما بعد الحرب العالمية، حيث المعاناة القاسية من الأزمات الاقتصادية الطاحنة، والتي بدورها أدت إلى أزمات

اجتماعية وأخلاقية تفشّت بشكل ملحوظ في المجتمعات الرأسمالية.

تعبر هذه المسرحية بقوة عن سقوط المجتمع تحت وطأة الحرب وبقائه عاجزا حتى الموت رغم بقاء السلطة صامتة ومترقبة، وليس أفظع من أن يستعين الرجل بجسد وجمال زوجته ليقدمها قيمةً وحيدةً في حياته، كي يستمد منها وجوده بين الآخرين.

بما أن افتقاد المسرحية للبداية والعقدة والنهاية، هي ملمح أساسي لمسرح العبث، فإن الرمزية والدلالات ملمح أساسي أيضا، وهذا ما ظهر في هذه المسرحية، فتتضح أهمية الشجرة عندما يتكرر سؤال الزوجة عنها رغم معاناتها تحت الأنقاض، وكأنها تولي هذه الشجرة أهمية أكبر من حرصها على حياتها. وهذا دلالة على

ألبير كامو

أن الشجرة الخضراء هي رمز للخير وامتداد الأجيال، ولعلها الشيء الوحيد الطاهر في مكان وزمان يستباح فيهما العرض، وتكون الوضاعة والعجز ملمحا أساسيا للحياة.

ويشير الكاتب من خلال سياق الحوار بين الزوجين إلى عبثية الحرب والخراب من خلال ملمح كوميدي ساخر يتخلل ثنايا المأساة. «فانشو: إنهم يجربون القنابل إذا قتلت عددا كبيرا تكون صالحة، ويعتمد استخدامها

وتصنيعها، وإذا قتلت عددا قليلا تكون غير صالحة».[23]

المبحث الثاني: مسرحية (قرافة السيارات):

تدور أحداث المسرحية في مستودع للسيارات القديمة أو ما يسمى (قرافة السيارات) حيث يشكل شخوصها مجتمعا شبه متكامل تتجسد فيه خصال الدونية والوضاعة ويتوحد في سيكولوجية غرائبية الأطوار، أي أن الغربة

جان بول سارتر

جمعت هذا الشتات، حيث عدد من السيارات المكدسة يقيم فيها أناس، إما بشكل مؤقت أو بشكل دائم أشبه بالأوتيل أو بيت تدار فيه الدعارة من خلال (ميلوسي) النادل المحترف ومعاونته (ديلا) تلك الفتاة الجميلة التي لا يتجاوز عمرها الخامسة والعشرين.

وتضم أجنحة الأوتيل أو السيارات القديمة، ولا سيما تلك التي توجد في المقدمة وهي السيارات أمريكية الصنع عددا من النزلاء الذين تحكمهم الرغبات الجنسية، وتدار أوقاتهم من خلال تعليمات الفتاة (ديلا) التي تمتلك سلطة غير عادية على الجميع إما بجمالها أو جرسها الذي تقرع به في بداية المسرحية إيذانا بالنوم، ثم تعود وتقرعه في نهاية المسرحية إيذانا بالاستيقاظ، وكأن أحداث المسرحية قد جرت في الحلم أو في زمن الغفلة أو في حال اللا وعي.

ولأن مسرح العبث غالبا ما يكون غير واضح المعالم في السياق الدرامي العام، فإن أحداث المسرحية تتداخل بشكل غير منطقي بشكل صاخب أحيانا وصامت أحيانا أخرى.

ويستوي الحدث الدرامي عند ثلاثة مستويات: الأول علاقة (ميلوس) و(ديلا) بنزلاء السيارات (1، 2، 3، 4، 5) فرادى وعشاق وأزواج، والسيطرة الكاملة للفتاة (ديلا) الساقطة على هؤلاء النزلاء تحمل أكثر من دلالة، كأن هؤلاء القوم ضعفاء بطبعهم أو تحت الرغبة الجنسية غير الممكنة، أو بسبب أزمات اقتصادية طاحنة. ويمثل العازفون (إيمانو) و(توبي) و(فودير) المستوى الثاني من الحدث ولا سيما علاقة هؤلاء العازفين بالشرطة التي تطاردهم كل ليلة بسبب صعلكتهم وعزفهم في المناطق العامة لإسعاد الفقراء –من وجهة نظرهم على الأقل–. أما المستوى الثالث من الحدث فإنه يتشكل في المرأة العجوز (لاسكا) والشاب (تيوسيدو) لمتابعة التمرينات الرياضية. وتنتهي المسرحية بتبدل الحال تماما، وبمنطق عبثي أو لا معقول يتحول في لحظة كل من (لاسكا) و(تيوسيدو) إلى جلادين أو شرطيين يقومان بجلد (توبي) عقابا على حياته التي أضاعها خلف هدف تافه، وهو العزف من أجل أن يرقص الفقراء والذين لا يملكون القدرة على دخول الملاهي والمراقص الليلية.

ترتكز هذه المسرحية على واحدة أو أكثر من هذه السمات بشكل يبدو عبثيا وغير معقول في ظاهره، بيد أن المعنى المبطن في سياق الطرح الدرامي يحمل معطيات الجنس، والعنف، والعجز، والفقر، والسحق الاجتماعي، والقرف المادي.

وتأتي أهمية هذه المسرحية في أنها تجمع كل شيء من مسرحه، ففيها الجنس والعنف السادي، والعنف، والرعب والخوف، والغربة، والطقوس الدينية واضحة متمثلة في النهاية. وإلى جانب الطرح الاجتماعي تحتوي على إسقاط سياسي كدلالة السيارات أمريكية الصنع التي تبدو في الصدارة، تعلوها مداخن، وهي تقود الدعارة أو تشجع عليها، وتتاجر بكل شيء حتى الأخلاقيات، رغم أنها المجتمع المتقدم صناعيا.

تدور أحداث هذه المسرحية من خلال تشكيلة شخوص تمثل تقريبا قافلةً من المطحونين سياسيا واجتماعيا واقتصاديا يحاولون الاهتداء إلى الدخول في عمق المجتمع التقليدي. (ميلوس) النادل المحترف الذي يدير السيارات القديمة على أنها غرف أوتيل أو بيت دعارة أو ما إلى ذلك، وتساعده (ديلا) الفتاة الجميلة ذات الخامسة والعشرين من عمرها، والتي تعتبر نفسها أو على الأقل يستخدمها النادل وسيلة ترويج للمكان أو متعة مجانية على حساب المحل رغم جمالها وصغر سنها. وفي مستوى آخر من الانحطاط تسعى (ديلا) بذاتها إلى ممارسة الجنس مع الموسيقي (إيمانو) كونها تمتلك الخبرة اللازمة لذلك. وفي محيط المكان المرأة المسنة (لاسكا) التي ترتبط بالشاب (تيوسيدو)، وتبدو في بداية المسرحية هي النشطة رياضيا والتي تقوده إلى ممارسة الرياضة للمحافظة على لياقته، وذلك قبل التقائها جنسيا، ويتبدل الحال في نهاية المسرحية.

تحتوي المسرحية على عدد من الشخوص أو نزلاء السيارات ويستخدمها الكاتب كأدوات درامية لبناء الحدث أو إيجاد مبررات لانسياب الأحداث.

وتشكل المرأة في سياق أحداث المسرحية محور الصراع بين القوة والضعف، والإرادة والرفض، والخير والشر، واللياقة والهمجية.

فالسادية نجدها في استخدامها من قبل (ميلوس) النادل تجاه (ديلا) ليدفعها إلى توزيع المتعة على النزلاء كاستثمار يومي رخيص. ونجدها في الشر أمام الرفض من قبل المرأة التي تخضع لممارسة الجنس طواعيةً مع العازف (إيمانو).

وتعذيب (إيمانو) بالسياط على أيدي (لاسكا) و(تيوسيدو) يمثل قمة العنف في المسرحية، ولكنه هنا ليس العنف المقترن بالجنس، بل هو عنف ورعب وإرهاب السلطة التي تمثلت فيهما حيث دخلا هذا المجتمع متنكرين، بينما كان اهتمام (إيمانو) وزملائه يصب في الهرب من العسكر التقليديين الذين يطاردونهم كل ليلة وهم يعزفون للفقراء في الساحات العامة دون ترخيص. والصراع بين رجال الشرطة والعازفين الثلاثة (إيمانو وتوبي وفودير) يمثل صراعا متباينا في العمل على أكثر من مستوى. مما يشكل عناصر مسرح الصدمة، فهو يحدث تفاعلا في نفس المتلقي.

والبحث عن جوانب الخير في أعمال الكاتب عامة، وهذه المسرحية ليس بالأمر السهل ذلك لأن هناك قوةً خفيةً تقود كل شخوصه إلى العنف والإرهاب والرذيلة والعجز وغيرها. حتى الحب في علاقات الكاتب حب مشوّه وملوّث بالانحلال والانتهازية والبحث عن الثراء في ظل العجز والجهل. يمثل مستوى آخر من

الصراع المركب في المسرحية، والذي يتمثل في العازفين (توبي وإيمانو) اللذين سئما العزف المجاني للفقراء وفي المراقص الرخيصة كل ليلة متحملين عناء الهروب من الشرطة.

«توبي: متى ينبغي أن نذهب للعزف؟

إيمانو: بين لحظة وأخرى.

توبي: هل سيأتون الليلة للقبض علينا؟

إيمانو: يقولون إنهم سيفعلون، لكننا سنتمكن من الفرار كما هي العادة..»[33]

ويتواصل البحث حتى يصل إلى الرغبة في البحث عن المال.

«توبي: علينا أن نبحث عن مهنة أخرى أكثر كسبا.

إيمانو: لقد فكرت في ذلك.

توبي: فيم فكرت؟

إيمانو: نستطيع أن نكون لصوصا.

توبي: من؟ الذين يسرقون؟

إيمانو: طبعا.. بهذا سيكون لدينا مال كثير، ولن يكون علينا أن نسلي الآخرين

بالعزف. سنكتفي بأن نعطيهم النقود بدلا من تسليتهم».[43]

ولعل الجهل هنا يقترن بحسن النوايا، وهو جزء من الصراع المركب بين الخير والشر

تحت غطاء الجهل وغياب الوعي الاجتماعي.

ففي سلوك كل من (توبي) و(إيمانو) بذرة خير تتمثل في أنهما وهبا نفسيهما لإمتاع

الفقراء رغم معاناتهما، إلا أن هذا الخير يبدو مشوها بالجهل والميل إلى ارتكاب الجريمة كوسيلة شر لتحقيق هدف نبيل. ومن الواضح أن الكاتب نجح في تحديد الأبعاد النفسية والثقافية والاجتماعية لكل شخوصه. ومن خلال الحوار المقتضب يمكن للمتلقي أن يوجد علاقة تعارف سهلة مع (توبي) و(إيمانو) مثلا، أو حتى مع النادل (ميلوس) ومساعدته (ديلا).

وفي بداية الفصل الثاني، تبدو إشراقة خير من الصراع الداخلي بين الإنسان وذاته

كالرغبة في المال من جانب والفطرة الإنسانية من جانب ثان، ويتمثل هذا الصراع

في داخل (ديلا) التي تنبري في المحافظة على (إيمانو) رغم أن الشرطة أعلنت عن مكافأة مالية لمن يرشد عنه، وهي تحتاج هذا المال لشراء أشياء ترغب فيها.

«ديلا: إنهم أعلنوا عن مكافأة مالية سخية لمن يخبرهم عن المكان الذي تختبئ فيه.

إيمانو: أحقا؟

ديلا: كم تمنيت أن أبلغ عنك حتى أتمكن من شراء كثير من الأشياء التي أريدها.

إيمانو: ولماذا لم تفعلي؟

ديلا: هذا ما لا أعرفه».[53]

والملفت أن (ديلا) تلك الفتاة التي تضطر لتقديم أنوثتها كمتعة مجانية لنزلاء المكان تأبى عليها نفسها أن تبيع (إيمانو) المناضل بالمال الوفير.

ويستمر الحوار بين (إيمانو) و(ديلا) ليكشف عن الشخصية الثورية والمناضلة لـ(إيمانو)، وصولا لوقوعه في قبضة (تيوسيدو) و(لاسكا) الذين يجلدانه كلقاء حتمي

بين طرفي الصراع الرئيسي، النضال والسلطة، ونتيجة حتمية لانتصار الشر في زمن المعايير المغلوبة اجتماعيا، وفي ظل الفساد وعدم وجود القانون.

المسرحية هنا، ترتكز على العنف السادي المقترن بالجنس، سواء في دفع النادل للفتاة (ديلا) لممارسة الجنس مع النزلاء، أو في التلذذ بدعوة الغير لمشاهدة هذه الممارسة مع (إيمانو)، أو في حصول نزيل السيارة على المتعة منها بعنف، وعلى العنف السلطوي المتمثل في جلد (إيمانو) من قبل (تيوسيدو) و(لاسكا) بعدما يكتشفان أمره.

المبحث الثالث: فيلم (يحيا الموت): هذا الفيلم هو أولى أفلام (أرابال) في المنفى بعد خروجه من السجن، ومن أكثر الأفلام الإسبانية وضوحا في خطابه السياسي المعادي لنظام فرانكو. أنتج هذا الفيلم في عام 1971، بشراكةٍ فرنسية– تونسية، وهو مقتبس عن شبه السيرة الذاتية المعنونة ب .(بعل بابل). يمتاز هذا الفيلم بأسلوب (أرابال) الغرائبي القائم على الاعتراف واستعادة الذكريات المنسية، إضافة للسخرية والعنف وإثارة الذعر. حيث يفتتح الكاتب فيلمه بأسلوب عبثي؛ فنجد رمحا يبرز من رأس رجل ميّت زرع في الجزء الآخر منه رأس رجل ثان، وجسدا مشوها يخرج من بطنه الدخان، وقلما ضخما يخرج من جسد رجل يحاول حمله، وأجسادا عارية مكوّمة داخل فنجان، وجسدا تبتلع نصفه العلوي سمكة فيما يشطر منشار نصفه السفلي، وصبيا صغيرا يحاول تخليص قدمه من فم عريض يبتلعها. وذلك على وقع موسيقى (Ekkoleg)، أو (لعبة الصدى). تدور أحداث الفيلم، في نهاية الحرب الأهلية الإسبانية، مع إلقاء قوّات الجنرال (فرانكو) القبض على والد الصبي (فاندو) من المنزل بسبب ميوله الشيوعية، لينتقل الصبي ووالدته للعيش عند خالته وجدّيه، فيبحث (فاندو) عن سبب اختفاء والده، ليكتشف أنّ والدته الكاثوليكية المؤمنة قد أبلغت عنه. وهنا يبحث الصبي بخياله عن تفسير لما جرى. نتنقّل بين مزيج من الخيال المرتبط بالجنس والموت وعقدة أوديب مع مشاهد من حياته اليومية برفقة رفيقته (تريز). يشكّل الموت والجنس الثيمتين الرئيسيتين للعمل، إذ يعمد من خلال أسلوبه السريالي إلى تصوير خيالات الصبي تجاه الجنس والموت، فيغير حركة الكاميرا ويستخدم فلاتر لونية لمنحيين أساسيين. الأول من خلال علاقته بوالدته، التي يتصوّرها في وضعيات جنسية ولا سيما وهي تمارس الجنس بشهراهة مع جند (فرانكو). والثاني من خلال تخيّله لمصير والده كرأس مرمي بالصحراء تهشّمه حوافر الخيل.[63]

على أن الاكتئاب في مشاهد الفيلم تعبر عن عدمية الكون ورمزية النهايات المؤكدة.

فالمشهد في حالة حلم ولهث وراء أشياء تحاول كسر الملل والحزن بعض الوقت، ثم ينقلب المشهد إلى حالة الحلم الحزين الذي يرصد بكل دقة أبعاد عزلة الإنسان عن العالم.

فالإنسان عند الكاتب لا يعرف سوى البحث عن شيء جديد من أجل متعة عابرة وهو ما يعبر عنه هذا الفيلم. فالبطل يذهب بنفسه إلى النهايات من أجل لا شيء. والحوار والبصريات في الفيلم يؤكدان ذلك، وينتهي الفيلم دون إجابة واحدة للعديد من التساؤلات المحيرة، فكل

شيء عدمي في الفيلم وحزين.

كما اعتمد الكاتب على جماليات بصرية من شأنها أن تصنع متعة حسية وفكرية للمشاهد، مما يساعد على تفكيك الرمز واستيعاب وتأثير العدمية.

إن هذا الفيلم يعبر عن العدمية وعن الخواء الروحي للإنسان المعاصر، حيث التناقضات الاقتصادية والاجتماعية والنفسية مما ينتج عنه عزلة من جرّاء الإحباط والشعور بالاغتراب.

إن مجريات أحداث الفيلم من بدايته إلى نهايته تدور حول حلقة مفرغة حيث العودة إلى البداية دائما. وهذا ملمح أساسي من ملامح دراما العبث.

ويركز الكاتب كعادته على الاستهانة بالمرأة واقتران العنف بالجنس، غير أن الكاتب في هذا الفيلم يزيد مفهوم العجز كحتمية أساسية في العلاقة بين شخوص الفيلم ببعضهم البعض من جانب، وعلاقتهم بالزمان والمكان من جانب آخر.

ونجد الاضطراب النفسي المتعمق عند (فاندو) يثير الانتباه والذي يتضح من خلال تناقض تصرفاته مع رفيقته (تريز) بشكل غير معقول، حتى إنه لا يفهم هل يحبها أم يكرهها أم يريحها أم يعذبها أم يرفق بعجزها الذي من الواضح أنه هو سببه منذ البداية؟ وهذا يتضح حين كان يعاملها بقسوة ويضربها ضربا شديدا.

وهذا يؤكد أن شخوص (أرابال) غالبا ما تكون محملة بمزيج من الطيبة والخبث في آن واحد والجمال والقبح أيضا، وهي خصال تدفع الشخوص إلى المحاولة المستميتة دائما للعتق من سجن الذات بمعايشة جملة من المتناقضات التي تخلق في داخل النفس الواحدة طاقةً حارقةً ومؤرقةً إلى درجة الهذيان والتقلب والتصرف اللا- معقول.

والبحث عن الجمال من خلال هذا الطرح، يجعلنا ندرك كمّ المخاطر التي تحيط بنا ولا تزال تهددنا باستمرار.

إذن، فالعجز والجوع والسحق والانحلال الأخلاقي سمات الشعوب التي عاشت تحت

رحى الحرب تعاني ويلاتها ورهبتها ورعبها بكل المقاييس. تلك هي التيمة الرئيسة في كتابات (أرابال) وهي إفراز للحرب العالمية الثانية والحرب الأهلية في إسبانيا موطنه.

كما أن اجتماع الجنس مع العنف في صيغة الانحطاط والإذلال هي تيمة مشتركة

في أعماله، بحيث يكون للمرأة النصيب الأكبر منها، ذلك لأنه ينظر إلى العشيقة

بعين الخير وما سواها فهو شر، فالأم عنده والزوجة كلاهما شر.

بل إنه وصف إنسان الرعب بأنه ليس جماعةً ولا حركةً فنيةً أو أدبيةً، إنما يسعى إلى أن يكون شكلاً من أشكال الوجود أو أسلوبا في الحياة أو طريقةً في التصرف.[73]

خاتمة

بعد هذه النزهة الممتعة في عالم (أرابال)، يمكن القول إن عالمه يستحق الدراسة والتحليل للوقوف على أبعاده ومضامينه والشكل الذي اعتمده في كافة أعماله المسرحية والسينمائية.

إننا أمام لغز يصعب حله وكشف ما فيه من طلاسم، فليس كافيا أن نقرأ ماضي الكاتب وحياته منذ نعومة أظافره حتى نصل إلى تحليل نتاجه المسرحي، بل لا بد علينا أن نقف عند كل عمل من أعماله لنضع أكثر من سؤال فنبحث

عن إجابته بين سطور وثنايا هذا العمل.

وتم التوصل إلى هذه النتائج:

- نتاج (أرابال) يعدّ في ظاهره ثورة على أبعاد المسرحية الثلاثة، وهي المكان والزمان والبناء الدرامي.
- هذا النتاج يعدّ في جوهره ثورة على الواقع والماضي الأليم، بل إنه دعوة إلى الانقضاض على زيف الحاضر وادعاءات الماضي.
- نجح في وضع مسرحه في قالب فني متميز، إذ استفاد من عبثية (بيكيت) و(يونيسكو) وغيرهم.
- يعتمد على تصوير موقف غير منطقي أو يحتوي على بعض الأمور اللا معقولة، وذلك لكي يجعل المتلقي يشارك في التفكير بعد أن يصدمه بعبثية مواقفه وشخصياته.
- التيمة الرئيسية لأعماله تتمثل في السادية والرعب والخوف والجنس.
- اجتماع الجنس مع العنف في صيغة الانحطاط والذل هي تيمة مشتركة في أعماله.
- تمثل المرأة لديه قمة الانحطاط ولا سيما الأم والزوجة، بينما ينظر إلى العشيقة نظرة خير.
- مفهوم (الرعب يقابله الخوف، والعنف يقابله ضحية) واضح في أعماله.
- اتسم العبث لديه بالسخرية، حيث يعبر العمل الفني عن رؤية كاريكاتورية للعالم.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- فرناندو أرابال: ثلاث مسرحيات طليعية (قرافة السيارات، فاندو وليز، الشجرة المقدسة): ترجمة أحمد يونس: سلسلة من المسرح العالمي العدد 34: وزارة الإعلام: الكويت: يوليو 1973.

2- فرناندو أرابال: مسرحية الحبل المتهدل- ترجمة وتقديم محمد السرغيني: سلسلة من المسرح العالمي العدد 206: وزارة الإعلام: الكويت: نوفمبر 1986.

3- مارتن اسلين: دراما اللا معقول: ترجمة صدقي حطاب: سلسلة من المسرح العالمي: وزارة الإرشاد والأنباء: الكويت: أغسطس 1970 .

4- فرناندو أرابال: فيلم (يحيا الموت Viva La Muerte): DVD .

المعاجم:

5- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: مكتبة الشروق الدولية: مصر الجديدة: ط5: 2011.

6- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب: مجلد 2:دار صادر: بيروت:لا ت.

7- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: دار المعارف: القاهرة: 1971.

المراجع:

8- شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام: بيروت: ط1: 2008.

9- نعيم عطية: مسرح العبث (مفهومه- جذوره- أعلامه): الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة: 1992.

10- موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب: جروس برس: لبنان: 1993.

11- جون غاسنر وإدوارد كون: قاموس المسرح (مختارات من قاموس المسرح العالمي): ترجمة مؤنس الرزاز: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: الطبعة الأولى: 1982.

12- محمود قاسم: موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين: الدار المصرية اللبنانية: القاهرة: الطبعة الأولى: 2000.

13- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض): مكتبة لبنان ناشرون: بيروت: الطبعة الأولى: 1997

14-كاميلو خوسيه ثيلا: ذلك العالم المدهش: ترجمة وإعداد حسين عيد: الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة: 2002

مواقع الإنترنت:

15- رضا حريري: يحيا الموت.. خيال الجنس والعنف: موقع شباب السفير: 14-8-2014: Article. http://shabab.assafir.com/aspx?ArticleID=8039

16- فرناندو أرابال/ar.wikipedia.org/wiki

17- العبثية http://ar.wikipedia.org/wiki/%

18- http://www.nizwa.com

19- فرحان عمران موسى: خصائص مسرح اللا معقول: مجلة إيلاف الإلكترونية: 31-7-2006 http:// elaph.com/ElaphWeb/ElaphTheatre/2006/7/165510.htm#sthash.ndZZG8Dq.dpufc

(Endnotes)

1 - مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط: ص600.

2 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب: مجلد 2:ص166.

3 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: ص221.

4 - العبثية http://ar.wikipedia.org/wiki/%

5 - شكيب خوري:الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون:ص136

6 - مسرح العبث%http://ar.wikipedia.org/wiki/

7 - نعيم عطية:مسرح العبث (مفهومه – جذوره – أعلامه):ص10-11

8 - إبراهيم حمادة:معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية:مرجع سابق:ص191

9 - شكيب خوري:الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون:مرجع سابق:ص133

10 -ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض):ص304-305.

11 - المرجع السابق نفسه:ص 304.

12 - المرجع السابق نفسه:ص305.

13 - شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص159.

14 - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق: ص193.

15 – المرجع السابق نفسه: ص305.

16 – إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية: مرجع سابق: ص193.

17 – شكيب خوري: الكتابة وآلية التحليل مسرح سينما تلفزيون: مرجع سابق: ص136 .

18 – المرجع السابق نفسه: ص159.

19 – ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي: مرجع سابق: ص305.

20 – فرحان عمران موسى: خصائص مسرح اللا معقول.

21 – موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب: ص.13

22 – رضا حريري: يحيا الموت.. خيال الجنس والعنف: موقع شباب السفير.

23 – جون غاسنر وإدوارد كون: قاموس المسرح (مختارات من قاموس المسرح العالمي):ص.12

24 – فرناندو_أرابال/ar.wikipedia.org/wiki

25 – موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب: مرجع سابق:ص 13.

26 – محمود قاسم: موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين: ص15 .

27 – فرناندو_أرابال/ar.wikipedia.org/wiki:مرجع سابق.

28 – كاميلو خوسيه ثيلا: ذلك العالم المدهش: ترجمة وإعداد حسين عيد: ص3.

29 – فرناندو أرابال: مسرحية الحبل المتهدل– ترجمة وتقديم د.محمد السرغيني: صفحة الغلاف الأخيرة.

30 – جون غاسنر وإدوارد كون: قاموس المسرح: مرجع سابق: ص12.

31 – فرناندو أرابال: ثلاث مسرحيات طليعية (قرافة السيارات، فاندو وليز، الشجرة المقدسة): ص217.

32 – المرجع السابق نفسه: ص222.

33 – المرجع السابق نفسه:ص38.

34 – المرجع السابق نفسه:ص39.

35 – المرجع السابق نفسه: ص74.

36 – رضا حريري: يحيا الموت.. خيال الجنس والعنف: مرجع سابق.

37 فرناندو أابال: ثلاث مسرحيات طليعية (قرافة السيارات، فاندو وليز، الشجرة المقدسة): مرجع سابق: ص21.