وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف المسيلة
كليـــة الآداب واللغـــات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل:13/MD12/219

قراءة نقدية في كتاب "التيارات المسرحية المعاصرة" لنهـــــاد صليحة

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة والأدب العربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبـــة:
سمية عباسي

إشـــراف الأستاذ:
مفتـــاح خلوف

تاريخ المناقشة: **2015/06/01**

أمام اللجنة المناقشة:

1-محمد زعيتري	أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
2- مفتاح خلوف	أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
3- عمر عليوي	أستاذ مساعد (أ)	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: **2015/2014**

كلمة شكر وعرفان

"ما يفتح الله للناس من رحمة فلا ممسك لها" سورة فاطر الآية 113

لذا وجب علينا قبل الشروع في هذا العمل المتواضع أن نحمد الله عز وجل ونشكره على توفيقه لنا في إتمام هذا العمل

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل المتواضع

وعلى رأسهم الأستاذ المشرف الدكتور بن عيسى صونيا الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة ونصائحه السديدة

وكذا الأستاذ المحترم بن عيسى عبد الله الذي لم يتوانى في مد يد العون لنا

وكل من ساعدنا من قريب أو من بعيد ولو بكلمة طيبة

سمية

مقدمـــة

مقدمة

مقدمة:

إن طبيعة المسرح مسايرة الحياة والتعبير عنها، يتلاحم مع كل الطروحات الفكرية الجديدة، بتنوعاتها وأشكالها المختلفة، فكلما حدث تغيير في المجتمع إلا واكبه في ذلك وبالتالي يمكن له أن يميط اللثام عن أي تيار فكري وأدبي حديث، ويمثله خير تمثيل فتميز النص المسرحي في ظل هذه التيارات الأدبية بالتعدد والتنوع، وأصبح لكل كاتب مسرحي تجربة إبداعية ثرية ومتنوعة.

وقد تناول النقاد في مؤلفاتهم التيارات المسرحية بوجهات نظر مختلفة، ومن بينهم الناقدة "نهاد صليحة"، التي أبدعت في مجال النقد المسرحي وأبهرت قراءها والمشتغلين في مجال المسرح من خلال مؤلفاتها.

فاستهوانا كتابها "التيارات المسرحية المعاصرة"، ومرجعا لكل من اختار طريق المسرح، ليكون موضوع دراستنا، ويمكن صوغ ماهية هذه الدراسة في الإشكالية التالية: كيف تناولت الناقدة نهاد صليحة التيارات المسرحية؟ هل هي امتداد للتيارات الأدبية أم أنها ظهرت مباشرة في الفن المسرحي؟، ما هي ظروف نشأة هذه التيارات؟، وما هي الأسس والقواعد التي تقوم عليها؟.

ومن أهم الأسباب التي جعلتني أختار هذا الموضوع:

- قلة المهتمين بدراسة كتب الأدب والنقد المسرحي.
- شغفي بالدراسات المسرحية وحب اكتشاف عوالمها.
- دفعة الأستاذ المشرف الذي اقترح علي هذا البحث.

كما لا أخفي أنه اعترضتني مجموعة من العوائق والصعوبات يمكن تلخيصها في:

- قلة المراجع المتعلقة ببعض التيارات الموجودة في الكتاب.
- قلة الدراسات السابقة لهذا الكتاب.

- القصور والضعف في اللغة الأجنبية، مما أدى إلى عدم إطلاعي على الكتب التي تتناول التيارات المسرحية.

ورغم ذلك فقد رسمت بمعية الأستاذ المشرف بعض الأهداف والمرامي منها:

-تسليط الضوء على كتاب مهم في مجال المسرح.

-عرض رؤية الناقدة للتيارات المسرحية ودعم رؤيتها بآراء نقدية أخرى.

- التدرب على القراءة النقدية.

وللإجابة على الإشكالية السابقة الذكر اعتمدت على خطة تضمنت مقدمة، مدخلا وفصلين وخاتمة متبعة في ذلك المنهج الوصفي التحليلي، حيث تناولت في المدخل التعريف بالناقدة مع تقديم الكتاب إضافة إلى دلالة العنوان.

أما فيما يخص الفصل الأول الموسوم بـــ"المدارس المسرحية"، حاولت فيه تقديم كل مدرسة مسرحية على حدى بدء بالمدرسة الرمزية والمستقبلية مرورا بالمدرسة السريالية والتعبيرية وصولا إلى المدرسة التكعيبية مع إبراز أهم سماتها التي تميزها وكذلك أهم روادها.

والفصل الثاني المعنون بـــ"مسرح العبث وما بعده"، تطرقت فيه إلى الظروف التي أدت إلى ظهور هذا النوع من المسرح ثم أصوله، كما تطرقت إلى مسرح صموائيل بيكيت وهارولد بنتر والفرق بينهما، إَضافة إلى مسرح الاستهزاء والتتفيه وأهم مبادئه، ثم مسرحية الموندراما، ملامحها الفكرية والفنية، المسرح العمالي الذي ظهر في بريطانيا وأمريكا، وأخيرا المسرح الملحمي جذوره وخصائصه.

أما الخاتمة فقد دونت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها من خلال القراءة النقدية لهذا الكتاب القيم.

ومن المراجع التي استعنت بها في هذه الدراسة كتاب "تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي" للدكتور شاكر عبد العظيم جعفر، وكتاب "موسوعة النظريات الأدبية" للدكتور نبيل راغب، وكتاب "الدراما والفرجة المسرحية" للدكتور أحمد إبراهيم.

وقبل أن أختم هذه المقدمة أرى أنه من الوفاء والإخلاص بل من الواجب أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من يستحقه بدء بشكر الله عز وجل الذي أعانني على تقديم هذا البحث، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف "مفتاح خلوف" الذي ساعدني وغمرني بتوجيهاته وملاحظاته المنهجية القيمة، كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الوالدين الكريمين.

ولئن أخذ هذا البحث صبغته النهائية، فإنني لا أدعي كماله أو خلوه من كل عيب، آملة أنني فتحت مجالا للبحث ليكمله غيري.

مدخـــــــــل

تقديـــم النـــاقدة والكتـــاب

1-تقديم الناقدة

2- تقديم الكتاب

1-تقديم الناقدة:

نهاد محمد خليل صليحة، أستاذة أكاديمية وناقدة مسرحية، تحصلت على ليسانس الآداب، بجامعة القاهرة، كلية الآداب، عام 1966، ثم ماجستير اللغة الإنجليزية وآدابها من كلية الدراسات الإنجليزية والأمريكية، جامعة «ساكس» بإنجلترا عام 1969. وفي عام 1984 حصلت على دكتوراه الدراما بجامعة «إكسترا» بإنجلترا. عملت بقسم اللغة الإنجليزية كلية الآداب، جامعة الملك عبد العزيز بالسعودية كمدرسة لمادة الدراما وشكسبير من عام 1975 حتى عام 1977 وتعمل حاليا أستاذ الدراما والنقد بأكاديمية الفنون المصرية وعميد المعهد العالي للنقد الفني.

1-1-الهيئات التي تنتمي إليها:

- عضو اللجنة العليا للمسرح بالمجلس الأعلى للثقافة.
- عضو اللجنة العليا للدراما الإذاعية والتليفزيونية
- عضو اللجنة التنفيذية العليا لمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي منذ إنشائه عام 1988 وحتى عام .1995

1-2- أهم المؤلفات والترجمات:

***المؤلفات باللغة العربية:**

- المسرح بين الفن والفكر، عام 1985.
- أضواء على المسرح الإنجليزي، عام 1990.
- عن التجريب سألوني: جولة في الملاعب المسرحية التجريبية، عام 1998.
- المسرح بين الفن والعرض.[1]

[1] - http://masrahy.ucoz.com/publ/1-1-0-9

*** ترجمات إلى اللغة العربية:**

- التفسير والتفكيك والإيديولوجيا، عام 1985.

- نظرية العرض المسرحي، عام 1994.

- الرؤية التقليدية لتاريخ المسرح: قراءة تفكيكية من منظور نسوي، عام 1998.

*** ترجمات مسرحية :**

- كوميديتان من عصر شكسبير: حدوتة من حواديت العجائز – عام 1978.

- بعد العبث أربع مسرحيات من المسرح الغربي – عام 1984.

- مسرح الثورة السوداء: ثلاث مسرحيات – عام 1991.

*** ترجمات أدبية ومسرحية إلى الإنجليزية :**

- أربع مسرحيات من فصل واحد لنجيب محفوظ، عام 1989.

- فتافيت امرأة – ديوان شعر لسعاد الصباح - عام .1991

1-3- الجوائز والأوسمة :

- كرمها مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بمنحها شهادة تقدير لجهودها في مجال المسرح التجريبي، عام 1996.

- جائزة الدولة للتفوق في الآداب من المجلس الأعلى للثقافة، عام .2003

2- تقديم الكتاب:

كتاب متوسط الحجم يتألف من مئة وواحد وسبعين صفحة (171 صفحة)، طبع أول مرة سنة 1999، بدار «هلا للنشر والتوزيع»، شارع الدكتور حجازي – الصحفيين – الجيزة، مصر.[1]

[1] - http://masrahy.ucoz.com/publ/1-1-0-9

وقد تناولت فيه الناقدة التيارات الفنية الأساس التي برزت في القرن العشرين، والتي ساهمت في بلورة الحساسية الفنية، وأساليب الإبداع الفني في مجال الدراما والمسرح، والتزمت بالبساطة والوضوح في عرض كل تيار فني، مع التطرق كلما لزم الأمر للظروف التاريخية والمناخ الفكري الذي واكب بروز كل تيار،[1] وكذلك قامت بتقديم نماذج من مسرحيات والتعليق عليها كمسرحية «أثداء تيريسياس» للكاتب الفرنســـي «**جيوم أبولينير Guillaume Apollinaire**»، وهي أول مسرحية سريالية، ومسرحية «الملل» للكاتب «**أنجلو رونيوني Angelo Runa**»، وهي مسرحية تنتمي إلى الحركة المستقبلية، ومسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلف» للكأتب **لويجي بيراندللو Luigi Pirandllo**.

وحاولت الناقدة ترتيب هذه التيارات ترتيبا تاريخيا، وذلك بقولها: «حاولت أن أرتب هذه الدراسة ترتيبا تاريخيا، إلا أن القارئ سوف يجد أن التيارات كثيرا ما تتداخل زمنيا، ففي بداية القرن مثلا، نجد الرمزية في فرنسا تتزامن مع المستقبلية في إيطاليا، والتعبيرية في ألمانيا، وبوادر الدادية في سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا».

وفي نهاية المقدمة أشارت الناقدة إلى أن هذه التيارات نشأت وتبلورت في الغرب، إلا أن العديد منها أثر تأثيرا على أساليب الكتابة الدرامية والعرض المسرحي في عالمنا العربي، وخاصة تيار المسرح الملحمي البريختي، والتيار التعبيري، وتيار مسرح العبث.[2]

وهذا التأثير لا ننكره، لأن فن المسرح ليس له في تراثنا أي أصول، فالمسرح العربي عموما متأثر في بداياته بالمسرح الغربي.

وهذا ما يؤكده **محمد يوسف نجم** في كتابه «المسرحية في الأدب العربي الحديث» حيث يقول: «المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة

[1] - ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 1999، ص 06.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 6، 7.

الحديثة التي أعقبت الحملة الفرنسية على مصر وإذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله وأدبه فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحوي مشابه من هذا الفن، ولكنها تختلف عنه اختلافا كبيرا».[1]

ونخلص في الأخير إلى أن هذا الكتاب كنز من كنوز الأدب المسرحي، لا غنى عنه لدارسي المسرح والمشتغلين به ولكل قارئ عربي وهو يصنف ضمن سلسلة الكتب النقدية القيمة، وقد بذلت الناقدة نهاد صليحة جهدا في جمع مادة الكتاب والعكوف على تحليلها.

2-1- دلالة العنوان:

لقد اهتم علماء السيمياء اهتماما واسعا بالعنوان، سواء أكان في النصوص الأدبية أم في العناوين التي تتصدر أغلفة الكتب، نظرا لأهميته في فهم وتفسير النصوص.

ويرى الناقد **محمد مفتاح** أن: العنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه.[2]

أما **بسام موسى قطوس** فيرى أن: العنوان سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله.[3]

والعنوان لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على غلاف الكتاب، فهو يختزل مضمون الكتاب، وقد يوحي بقصدية المؤلف أو أهدافه، أو إيديولوجيته، لذلك قيل قديما «الكتاب يُقرَأُ من عنوانه»، وأحيانا يخدعنا أو يغرينا العنوان، فبعد تفحص وقراءة الكتاب نجده لا يمت بصلة إلى مضمونه، وهذا السبب الذي دفعني إلى تحليل العنوان.

وعنوان الكتاب «التيارات المسرحية المعاصرة» عبارة عن جملة اسمية مركبة من ثلاثة كلمات في صيغة الجمع.

---

[1]-محمد يوسف نجم:المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980، ص17.
[2]- محمد مفتاح: دينامية النص، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 1990 ،ص72.
[3]- بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص31.

الكلمة الأولى: التيارات.

يرى الدكتور **كمال الدين عيد** أن: «التيارات الفنية في طريقها إلى الظهور ثم الانتشار تأكل بعضها بعضا، كعلاقة السمك الكبير بالصغير، التيار الجديد يبتلع القديم وإن ظل لقرن كامل ويزيد كما في الرومانتيكية، أو إذا ظل عدة قرون كما في الكلاسيكية وليس معنى ذلك أن لكل تيار بحكم الطبيعة القدرة على ذلك، لأن نجاح تيار فني أو اتجاه وانتشار أفكاره وأغراضه وأسلوبه عالميا بواسطة أدباء وفنانين ورسامين منتشرين على مساحة العالم يقتضي وقتا طويلا، ويتطلب قبل ذلك أصالة في التيار، ودوافع قوية للاتجاه، وشمولية في الفكر هنا وهناك، ثم شاعرية في التعبير في النهاية، ولعل افتقار تيارات أو اتجاهات جيدة مثل السريالية أو الدادية أو المستقبلية في الأدب أو الفن لبعض العناصر الجوهرية السابق ذكرها، هو السبب في انزوائها، إذ أن بعضها لم يعمر طويلا في رحلته الفنية، أو هي لم تخرج من دائرتها المحلية أو الإقليمية إلى العالمية».[1]

بينما ترى الناقدة **نهاد صليحة** أن: «هذه التيارات الفنية تزامنت في الظهور مع بعضها البعض، فالرمزية في فرنسا تزامنت في ظهورها مع المستقبلية في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا، والدادية في سويسرا، والتيار الرمزي حقق الاستمرار بالرغم من ظهور تيارات جديدة (المستقبلية، الدادية، السريالية)، والمستقبلية من الممهدات للدادية وهذه الأخيرة من أهم الحركات المؤثرة في السريالية».[2]

وظهور هذه التيارات في الحياة الفنية والأدبية وانتقالها السريع إلى المسرح يؤكد أهميتها وحضورها القوي والمؤثر.

[1]- كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، (د ط)، (د ت)، ص 142.
[2]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحة المعاصرة، ص 06.

ومما سبق يتضح لنا أن التيارات الأدبية والفنية متداخلة فيما بينها، ليس هناك حد فاصل أو سنة بعينها يمكن اعتبارها كنهاية تامة لتيار وبداية تيار جديد، فهذه التيارات على العموم لا تظهر بصورة مفاجئة وإنما تبدأ في التشكل والتبلور بالتدريج، وبتأثير عوامل ظاهرة وأخرى خفية إلى أن تصل إلى دور تتميز فيه.

الكلمة الثانية: المسرحية.

يعرف **عدنان بن ذريل** المسرحية بأنها: «نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم، ويجوز أن يكون جزء من الحادثة متخيلا، أو ممكن الوقوع».[1]

وأول ما نلاحظه على المسرحية كشكل أدبي، أنها تقوم على الحوار، فليس هناك مؤلف أو راوٍ يقص علينا الأحداث ويعرفنا بالشخصيات وطبائعها وعلاقات بعضهم ببعض، كما في الرواية، وإنما تكشف الشخصيات نفسها بنفسها، وتتحاور فيما بينها لينمو الحدث من خلال ذلك والمواقف التي يجري فيها.

فالمسرحية تعتمد في المقام الأول على قصة أو حادث، يعرض علينا من خلال الحوار، وعلى ذلك يمكن أن نعد القصة أو الحادث أو الموضوع العنصر الأول من عناصر العمل المسرحي.

وغاية المسرحية هي المتعة الفنية أو الانتقاد أو العظة، أو التثقيف، ووجودها لا يكمل حقا إلا بأدائها على خشبة المسرح، فهي ليست مجرد نص أدبي مكتوب.[2]

[1]- عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية، (د ط)، اتحاد كتاب العرب ،دمشق، سوريا، ، 1996، ص 55.
[2]- ينظر: عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، (د ط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص ص 11، 14.

الكلمة الثالثة: المعاصرة.

مصطلح جديد استعمل في فترة ما ليكون بديلا عن مصطلح (الحديث)، وقد ناقشه بعض النقاد فنظر إليه البعض من الناحية الشكلية أو اللغوية مثل **زكي نجيب محمود** الذي فسره بمعنى المزامنة، لأنه يرى أن الشعراء الذين يعيشون بيننا شعراء عصريين.

أما **حامد حفني داود** يبين أن للمعاصرة الأدبية مفهومان: زمني وفني، زمني جعل المعاصرة تعني الأدباء الذين عاشوا منذ ثورة 1919 (مصر) إلى الآن، أي أكثر من خمسين عاما، وفني يعني المشاركة الأدبية الفعالة بين المعاصرين من حيث تأثرهم بأحداث هذا العصر، وتأثيرهم فيها، ومن حيث انفعالهم بالتيارات الآتية من الشرق أو الغرب.[1]

ونلاحظ أن صيغة الجمع في العنوان دلالة قائمة على التعدد، لأن القرن العشرين تميز بظهور العديد من التيارات الأدبية والفنية والفكرية، حيث تقول الناقدة **نهاد صليحة**: «وكان هذا هو شأن القرن العشرين ربما أكثر من أي قرن آخر، إذ تضافرت فيه عوامل كثيرة اقتصادية وسياسية واجتماعية، وظهرت فلسفات وعلوم ونظريات جديدة كان لها أثر كبير في تحطيم معظم المعطيات الموروثة عن العالم والإنسان، وبالتالي أصبحت الأشكال الفنية التقليدية غير صالحة وغير مرضية، ومن هنا نشأت الثورة على القوالب والنظريات الفنية القديمة وأخذت أشكالا متباينة، فبينما اتخذ البعض التحطيم كهدف في حد ذاته –مثل الداديين- حاول البعض الآخر إيجاد مفاهيم ومعطيات جديدة وإبداع أساليب فنية جديدة للتعبير عنها».[2]

[1]- ينظر: عباس بن يحيى، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، (د ط)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، (د ت)، ص 127-128.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 06.

وامتدت هذه التيارات لتشمل الحركات الفنية برمتها، ومنها على وجه الخصوص الفن المسرحي، لأن فن المسرح ذو قدرة عالية على تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد، وحتى الأحداث السياسية والاجتماعية فإنه لا يغادرها، فالمسرح يمثل فضاء واسعا لا نهاية لحدوده، فهو يحوي كافة الفنون الأخرى والأفكار والرؤى الجديدة على الواقع الإنساني برمته.[1]

لهذا اختارت الناقدة **نهاد صليحة** للكتاب عنوان التيارات المسرحية المعاصرة ،لأن هذه التيارات ظهرت في القرن العشرين، وتبلورت وتطورت شيئا فشيئا ثم انتقلت إلى المسرح.

[1]- ينظر: شاكر عبد العظيم جعفر، تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ط1، الرضوان للنشر والتوزيع، ص46، ص 123.

الفصل الأول

المدارس المسرحية

1- المدرسة الرمزية

2- المدرسة المستقبلية

3- المدرسة السريالية

4- المدرسة التعبيرية

5- المدرسة التكعيبية

المدارس الأدبية لا تنشأ من فراغ ولا تأتي من عدم، بل هي وليدة ظروف ثقافية وفكرية وسياسية واجتماعية، واقتصادية فالمدرسة الأدبية – والفنية عامة- لا تنشأ بإرادة فنان ولا باتفاق مجموعة من الفنانين، وإنما هي جزء من بناء ثقافي عام معبر عن مرحلة اجتماعية من مراحل تطور المجتمع[1]، فهي تمثل روح العصر الذي وجدت فيه خير تمثيل بواسطة شعراء وكتاب وفنانين، وقد اختلفت وتباينت المدارس الفنية في المسرح وأصبح لكل كاتب مسرحي مدرسته الفنية الخاصة ، حتى لم يعد من الممكن وضع إطار حول مجموعة من الكتاب أو المسرحيات وتحديد مدرسة واضحة لها.

وسنحاول في هذا الفصل أن نقدم كل مدرسة مسرحية على حدى ونبين أهم سماتها أو خصائصها التي تميزها عن باقي المدارس الأخرى، وكذلك أهم الرواد والكتاب بناء على ما قدمته الناقدة **نهاد صليحة** في الكتاب.

1- المدرسة الرمزية:

إن استخدام الرمز في الأدب يعود إلى بداية الأدب نفسه، فالرمز وسيلة وطريقة فنية للتعبير، استخدمه الإنسان منذ أقدم العصور كي يتعرف من خلاله على الكون والحياة ومظاهرها، ولكي يعبر عن سلوكه وأفكاره ومشاعره

يعتبر الناقد الرمزي **ويليم بورك تندال William Burke Tyndall** الرمز تركيبا لفظيا أساسه الإيحاء موحدا بين الشعور والفكر، فالرمز إذا هو رباط من القيم كالرموز الدينية، الهلال أو السجادة للمسلم، الصليب للمسيحي الطاقية لليهودي.[2]

والرمز عند **محمد غنيمي هلال** معناه الإيحاء ،أي التعبير غير مباشر عن النواحي النفسية، المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية. [3]

---

[1]- جميل إبراهيم احمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967 - 1987)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، 2004 – 2005، ص 40.

[2]- طامر أنوال : المسرح والمناهج النقدية الحداثية- نماذج من المسرح الجزائري والعالمي -،(د ط) دار القدس العربي، وهران، الجزائر، 2011 ، ص 61.

[3]- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1990 ، ص 382.

وترى الناقدة **نهاد صليحة** أن الرمز في ابسط صوره علامة أو إشارة قد تكون صورة أو كلمة أو نغمة، لها دلالة معروفة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة.[1]

وربما كانت اللغة الهيروغليفية التي تعتمد على الصورة أوضح مثال على الرمز في هذا التعريف.

وقسمت الرموز إلى نوعين:

-**رموز جماعية متوارثة**: يسميها العالم النفسي **كارل جوستاف يونج** الرموز الفطرية التي تنتمي إلى الوجدان البشري الجماعي، كارتباط الساحرات بالشر في مسرحية "مكبث" للكاتب **ويليام شكسبير**.

-**رموز فردية**: ترتبط بوجدان فرد بعينه وتكون نتاج تجاربه الخاصة مثلا، القطة السوداء قد تكون رمزا للخير عند شخص ما، بينما عند آخر رمزا لشر مستطير.

وتشير الناقدة **نهاد صليحة** بأن: الرمز في الفن والأدب له نفس الوظيفة: فهو وسيلة لتجسيد وتوصيل التجربة الفنية في صورة مكثفة ومركزة، لها نفس الشحنة الشعورية التي تميز التجربة[2].

نلاحظ أن طبيعة الرمز قائمة بالدرجة الأولى على الإيحاء والتكثيف والاعتماد على اختزال الألفاظ وتكثيف الدلالة.

ويظل الرمز في المسرح بحد ذاته غامضا ليس فيها شيء من الشفافية، وكذلك فإنه أسير تنوع اللغات والثقافات التي تنتجه، وإدراك الرمز لا يتم إلا عن طريق التأويل الذي يظل عرضة للمساءلة والمحاججة، وبالتالي فدلالته تنبثق من داخله ولا تضاف إليه من الخارج.[3]

---

[1]- ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص 10، 12.
[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص ص 10 ، 12.
[3]- طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية، ص 62.

نستخلص مما سبق أن الرمز بطبيعته يدعو القارئ أو المتفرج إلى التفكير ومحاولة الوصول إلى معناه الحقيقي، فالرمز لا يسلم نفسه طواعية وببساطة ويسر وإنما يعمل على تشغيل ذهن القارئ أو المتفرج في الكشف عن دلالته.

والرمز لدى المدرسة الرمزية هو غير الرمز المستخدم قديما حيث تقول الناقدة **نهاد صليحة**: "وقد حاولت المدرسة الرمزية إعطاء الرمز وظيفة روحية وبعدا دينيا بدلا من اعتباره أحد الأساليب الفنية مثله في ذلك مثل التشبيه، الاستعارة ..."[1].

إن الوعي النقدي بالرمز كوسيلة أدبية لم يتبلور حتى القرن التاسع عشر، وذلك بظهور المدرسة الرمزية في فرنسا بالرغم من أن أدباء العصور الوسطى وعصر النهضة والقرنين السادس والسابع عشر قد استخدموا الرمز والقصة الرمزية في أعمالهم بإبداع شديد[2] .

فقد عرف التشكيل الدراسي لنصوص **شكسبير** توظيفا هائلا للرصيد الرمزي مدعما المنحى الإيحائي والاستعاري للأسلوب الشعري بدون أن تصنف مسرحياته ضمن رصيد المسرح الرمزي[3]، فالناقدة **نهاد صليحة** ترى أن "مسرحية العاصفة" التي كتبها في بداية القرن السابع عشر أبدع عمل رمزي علي الإطلاق .

1-1- ظهور المدرسة الرمزية وأهم مبادئها :

تقول الناقدة: "ظهرت المدرسة الرمزية في فرنسا أواخر القرن التاسع عشر في مجال الشعر، غير أن لفظة الرمزيين لم تظهر إلى حيز الوجود حتى عام 1885، حين ضاق بعض الشبان، بلقب المنحلين، الذي كان يستخدم عادة في وصف الكتاب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية والمتأثرين بنظرية "الفن للفن" والفلسفة المثالية الذاتية".[4]

---

[1]- ينظر: نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ص 9، 12.
[2]- ينظر المصدر نفسه ، ص ص 9، 12
[3]- طامر أنوال: المسرح و المناهج النقدية الحداثية، ص 63.
[4]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 18.

يمكن لنا أن نقول: أن المدرسة الرمزية قد جاءت كنوع من التمرد والرفض لما جاءت به الواقعية والطبيعية، وكلاهما كان اعتمادها الأكبر على العقل الواعي بالأشياء التي تحيط بنا في المجتمع ومختلف صور الحياة، ولتأكيد هذا التمرد أو الخروج كان هم الرمزية الأكبر هو العقل الباطن، لا العقل الواعي في الجوهر لا في المظهر، ولهذا كان لا بد من الاعتماد على استخدام الرمز الذي يدعو إلى التفكير ومحاولة الوصول إلى المعنى الحقيقي للأشياء.[1]

وتشير الناقدة **نهاد صليحة** إلى أن المدرسة الرمزية تختلف عن غيرها من المدارس الأدبية المسرحية، فهي لم تنشأ دفعة واحدة بل ظهرت في مراحل زمنية متتالية وعلى أيدي أدباء عديدين، قام كل منهم على حدى ببلورة بعض المبادئ والأفكار التي كونت النظرية الجمالية التي عرفت فيما بعد بالرمزية.[2]

ويمكن أن نلخص هذه المبادئ على النحو التالي:

1-رفض الرمزيون مبدأ محاكاة الطبيعة في أدبهم.

2-استخدام لغة تعتمد على المفارقة، والتقابل والتضاد، والصور والاستعارات الغربية وتداعي الأصوات والمعاني.

3-عجز الشخصيات عن تحريك وقائع المسرحية، والتي ليس لها خلفية.

4-تدخل المؤلف الرمزي في طريقة الإخراج وحرصه على توافر الإضاءة من أجل تحقيق الجو النفسي الذي يريده[3].

فالمسرحية الرمزية تتميز بتوظيف الإضاءة والموسيقى والديكور من أجل خلق أجواء الأحلام والأفكار غير المترابطة.

---

[1]- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص 40.

[2]- ينظر: نهاد صليحة،التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ص 18، 19.

[3]- فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن ، 1999، ص ص 97، 98.

5-لجوء الكاتب إلى الخيال لاقتناص صور رمزية تستطيع أن توحي بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام وتوافر.

6-رفضهم العقل والإيمان بأن ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الإنسان من إدراك الحقيقة، فقد وصف بودلير الخيال «بأنه الملكة التي علمت الإنسان منذ بدء الخليفة القيمة الرمزية لكل لون، وكل رائحة، وكل صوت وشكل»[1].

كانت الرمزية ترى أن المخيلة هي الترجمة الحقيقية للواقع، وأن الحقيقة لا تبدو في صورتها الصادقة الأصيلة إلا في أعماق الأشياء وليس تحت سطحها، وكانت طريقتهم في الكشف عن هذه الأعماق بالرمز والإيحاء والتلميح، وليس بالجهر والفضح والتصريح.[2]

7- الاعتقاد بأن جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوراني، فالعالم المحسوس إذ ما هو إلا " غابة من الرموز" في وصف بودلير، وكل شيء فيه له معنى رمزي يربط بعالم الروح .

8- الإيمان بوحدة وعضوية العمل الفني واستقلاله وبأن كل عمل جيد هو تركيبة رمزية معقدة تعبر عن حقيقة روحية فريدة، والقيمة الأخلاقية للعمل الفني تقاس بمدى جودته واستقلاله تقول الناقدة: «إن العمل الفني الجيد يعبر عن حقيقة روحية بصورة جيدة، وهو بذلك لا يمكن أن يكون لا أخلاقيا أو قبيحا حتى ولو كانت المادة التي صيغ منها قبيحة أو غير أخلاقية بالمعنى التقليدي المتعارف عليه».[3]

ولقد عبر بودلير عن إيمانه بهذه الفكرة عندما اختار لأحد دواوينه عنوان "زهور الشر".

---

[1]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 19.

[2]- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية و نماذج من أشهر المسرحيات، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 1999 ، ص 186.

[3]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية، المعاصرة، ص 19، 20.

9- محاولة استكشاف مشاعر وحالات نفسية جديدة كمادة للشعر عن طريق ممارسة الانحلال وتناول الخمور والمخدرات، وعن طريق التصوف والتعمق في العلوم الروحانية والغيبية التي ازدهرت في فرنسا حينذاك، خاصة جلسات تحضير الأرواح.

10- الإيمان بأن عملية الخلق الفني هي عملية واعية تستغرق كل قدرات وملكات العقل وليست لحظة إلهام أو زيارة خاطفة لشيطان الشعر: «إن العمل الفني في رأي مالارميه يجب أن يعكس تمكن الفنان من وسائل تعبيره وقدرته على البناء والتشكيل وأيضا قدرته على التنظير الفلسفي».

11- الإيمان بضرورة الاعتماد على الإيحاء بدلا من التقرير أو الإشارة مع استغلال الموسيقى الكامنة في الكلمات[1].

فالرمز والإيحاء والتلميح في نظر الرمزيين عوامل خلاقة تولد المعاني في ذهن القارئ أو المتفرج، في حين الجهر والفضح والتصريح من عوامل الهدم وتخريب الصورة الفنية وتعويد الذهن، ذهن القارئ أو المتفرج البلادة والإتكال على غيره في معرفة الأشياء والوقوف عند ظاهرها وقوفا خاطفا [2].

لهذا حفلت آداب الرمزيين وقصائدهم بالألغاز، والصور البيانية وألوان التشابيه والمجازات التمثيلية المعقدة والمبهمة التي لا يتسنى في بعض الأحيان للقارئ المتأمل فهمها و إدراكها.

لكن **عمر الدسوقي** يرى أن الإبهام والتعقيد طبيعي في الأدب الرمزي، لأنه أدب يتجنب الواقع المحسوس، ويتحدث عما وراء الطبيعة ويسبح في عالم الغيب والمجهولات[3]

نخلص في الأخير إلى أن «المدرسة الرمزية نشأت في فرنسا أولا، وكان روادها شعراء بعيدين كل البعد عن المسرح على رأسهم "مالارميه"، "آرثر ريمبود"، "فولان"

[1]- ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 21 – 22 .
[2]- ينظر: دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ص 186.
[3]- ينظر: عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (د ط)، دار الفكر العربي ودار الكتاب الحديث، (د ت)، ص226 .

"بودلير"، والذي حفزهم إلى حركتهم الرمزية هو الرد على رجال المذهبين الواقعي والطبيعي، فقد أنكروا هؤلاء اغترارهم بظواهر الطبيعة والواقع وبعدها امتدت الرمزية إلى القصة، والرواية، والمسرح، ومن روادها على صعيد المسرح، **هنريك ابسن، وموريس ميترلينك**.

لقد أثرت الرمزية على المسرح تأثيرا واسع النطاق، وذلك في وقت كان يتنازعه اتجاهان أساسيان هما: الاتجاه الواقعي، والاتجاه الكلاسيكي، فقد ضاق الرمزيون ذرعا بالمسرح الواقعي الذي لا يهتم في عرضه سوى بالحياة اليومية، أو بعبارة أدق تقديم شريحة عن الحياة فوق خشبة المسرح فحاولوا إيجاد مسرح يعبر عن آرائهم ويعلن عن أفكارهم، وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي، ومن التفاصيل غير الضرورية والمفاجآت والحيل المسرحية المفتعلة، واستبدالها بوسائل إيحائية[1].

فأصبح المسرح يعتمد على الفكر والخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة والتركيز على الإيحاء فيما يتعلق بتكنيك المنصة والديكور المسرحي.[2]

ويشير **علي أحمد باكثير** إلى أنه يوجد نوعان من الرمزية في المسرحية: نوع يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمزا لمعنى أو لشيء آخر.

والنوع الثاني: هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شائعا في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة بالحياة في حوادثها وشخوصها كأية مسرحية جيدة، ولكن يكون لها فرق هذه الدلالة الطبيعية دلالة ثانية أدق وأعمق وتقع الدلالة الأولى موقع الصدى من الصوت [3].

---

[1]- تسعديث آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1986، ص 48.

[2]- سعيدة شاوش: التجريد و التجريب في أدب توفيق الحكيم من خلال مسرحية – الملك أوديت ورواية نائب في الأرياف – رسالة مكملة لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي أكلي محمد اولحاج، البويرة، 2008، ص 51.

[3]- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (د ط)، مكتبة مصر، الإسكندرية، مصر، (د-ت)، ص 105، 106.

نستخلص مما سبق أن الرمزية هي باب من أبواب التشكيل المسرحي ونافذة من نوافذ انفتاح التأويل في الخطاب المسرحي.

1-2-الأسس الفكرية والفلسفية للمدرسة الرمزية :

تشير "تسعديت آيت حمودي" إلى أن الرمزية في مفهومها العام تستند على مثالية **أفلاطون** التي تنكر حقائق الأشياء المحسوسة ولا ترى فيها غير صور ترمز للحقائق المثالية البعيدة عن العالم الواقعي[1]، فقد لفت أنظار الرمزيين فلسفة أفلاطون المثالية، المتمثلة في "نظرية المثل".

وهناك فيلسوف من أهم الفلاسفة المثاليين الذين آثروا في المدرسة الرمزية تأثيرا بالغا هو **إيمانويل كانط،** الذي يعتبر أعظم الفلاسفة المحدثين ويعد مؤسس الفلسفة المثالية الألمانية، وفي هذا الصدد تقول الناقدة **نهاد صليحة**: «إن الرمز لم يتبلور ويكتسب أبعاده الفلسفية حتى ظهور الفلسفة المثالية في ألمانيا بتأثير من نظرية الفيلسوف إيمانويل كانط، في المعرفة إبان التيار الرومانسي الذي ساد أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر».[2]

وتقول نظرية كانط في تبسيط شديد باستحالة الوجود الموضوعي التام للعالم الخارجي في حد ذاته، فالظواهر الخارجية يعاد تشكيلها وتكتسب معان جديدة عندما تدخل إلى العقل البشري.[3]

وفي ظل نظرية **إيمانويل كانط** لم يعد الشعر محاكاة للطبيعة أو العالم الموضوعي كما كان الاعتقاد في القرنين السابع والثامن عشر وإنما محاكاة لعملية الخلق نفسها، وأصبحت القصيدة بناء رمزيا متكاملا يعبر عن حقيقة روحية مطلقة لا يمكن التعبير عنها بأي صورة أخرى.

---

[1]- تسعديت آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ص 22.
[2] - نهاد صليحة:التيارات المسرحية المعاصرة، ص13.
[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 14، 15.

وكان لأفكار المثاليين الألمان أثر في بزوغ نظرية "الفن للفن" التي ازدهرت في فرنسا بداية القرن التاسع عشر عن طريق كوكبة من المثقفين الفرنسيين والمهاجرين، حيث ساهم هؤلاء في نشر أفكار وفلسفة كانط في العاصمة الفرنسية ومن بينهم **بنجامين كونستان Benjamin Constant**، الذي التصق التصاقا وثيقا بالدوائر الأدبية الألمانية عام 1804 ووصف في مذكراته الخاصة كيف تبلورت فكرة "الفن للفن" من مناقشة الفلاسفة المثاليين لأفكار ونظريات كانط.[1]

نستخلص مما سبق أن الرمزيين يرفضون الأدب الموضوعي، ومبدؤهم الذي يتشبثون به هو مبدأ الفن من أجل الفن، والصور الجمالية من أجل الصور الجمالية، ففكرة "الفن للفن" تعد ركنا أساسيا من أركان الرمزية .

وترى الناقدة نهاد صليحة أن الشاعر **إدجار آلان بو** قد ساهم أكثر من أي معتنق آخر لنظرية "الفن للفن" في إكسابها أبعادا فكرية ساهمت في بلورة التيار الرمزي [2].

فقد كان له أثرا عظيما في تكوين المدرسة الرمزية، خاصة نظريته في فلسفة العمل الفني، واعتباره الشعر إيحاء وخلق من الجمال وإيمانه بأن الغموض عنصر أساسي في الشعر، لأن الإيضاح والبوح بكامل الأشياء يعريها فدعا إلى نفي الوضوح وخلق جو ضبابي.[3]

فكانت هذه المبادئ والأفكار هي النواة التي أثبتت المدرسة الرمزية وساهمت في بلورة التيار الرمزي .

ومن بين الأسباب التي كانت وراء ظهور المدرسة الرمزية موسيقى فاجنر، فقد تأثر الرمزيون بموسيقاه تأثرا عميقا، لأنها ذات طابع يمتاز بالأحلام والأساطير، فاخذوا يحتذونها ويحاكون بالتركيب الشعري طاقتها التعبيرية والإيحائية[4]، وترجع الناقدة نهاد

[1]- ينظر نهاد صلحية : التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 15، 16 .
[2]- ينظر : المصدر نفسه، ص 17.
[3]- جميل إبراهيم احمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة، ص 15.
[4] - المرجع نفسه، ص 15.

صليحة أيضا تأثر مالارميه في أفكاره عن المسرح الرمزي بمؤلف الأوبرا الموسيقار فاجنر حيث تقول: «كلاهما يؤمنا بأن المسرح لا يجب أن يعتمد على السرد أو الحدوتة أو المعاني والدلالات المباشرة، ومن خلال فاجنر أدرك مالارميه أن الدراما الطقسية يمكن أن تجسد مشاعر ومعاني صوفية، كما أدرك ضرورة استخدام الرقص والموسيقى والتمثيل الصامت في تصوير أعماق النفس البشرية»[1].

وكان أيضا للعوامل السياسية السيئة التي سادت فرنسا في تلك الفترة خاصة الهزيمة التي منيت بها فرنسا على أيدي الألمان- فيما يعرف بحرب السبعين-، أثر بالغ في زعزعة القيم السائدة.[2]

نستنتج أن المدرسة الرمزية لم تنشأ من فراغ فقد كان ظهورها نتيجة ظروف وعوامل مختلفة، جاءت مناهضة لمدارس سابقة وبعض الفلسفات التي كانت سائدة في القرنين السابع والثامن عشر، وقد استندت في ظهورها وانبثاقها وتبلورها على بعض الأسس الفكرية والفلسفات المثالية .

والرمزية فتحت أبوابا جديدة أمام الأدب بشكل عام وذلك بإيجاد آفاق واسعة للتعبير وخلق صور لم تكن تخطر على بال كاتب أو فنان، إذ خرج التعبير عن ذاته وعن مفردات التعبير الواقعي أو الرومانسي إلى آفاق غير واقعية[3].

فالرمزية هي طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها بدلا من تقريرها أو تسميتها، أو وصفها ولم تُعرَف الرمزية على هذا الوجه الإيحائي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

---

[1] ينظر : نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 24.
[2] جميل إبراهيم احمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المختلفة، ص 15.
[3]- تشارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، (د-ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص 32.

وتعتمد الرمزية على إعادة صياغة الواقع من قبيل التشكيل الرمزي له بما يتسق مع الرؤية الفنية للمبدع، أو كما أشار مالارميه إلى أنها فن إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتى نكشف في النهاية عن حالة مزاجية معينة[1].

والمدرسة الرمزية كان لها دور في بروز مدارس أدبية أخرى مثل السريالية والتعبيرية سيأتي الحديث عنها لاحقا.

1-3- لمحة عن المسرح الرمزي في فرنسا وخارجها :

ترى الناقدة نهاد صليحة أن الأفكار التي كونها مالارميه أثناء كتابته لقصيدته الطويلة "الهيروديادا" لعبت دورا كبيرا في بلورة مفهوم المسرح الرمزي حيث تقول: " لقد تصور لغة جديدة تتحرر من قواعد تركيب الجمل المعروفة وتمتزج فيه الصورة بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري، وهي لغة تخاطب الخيال مهمتها تجسيد الأحلام والخيالات"[2].

فرؤية مالارميه لما يجب أن يكون عليه المسرح- كما وصف مايكل بلوك – تمثل تحولا شاملا في عالم الدراما، وتمثل عودة حقيقية لعناصر المسرح الأولى في أبسط وأنقى صوره[3].

إضافة إلى مالارميه ظهر كتاب دراما التزموا كليا بالرمز في صياغة أعمالهم المسرحية من أبرزهم الكاتب البلجيكي موريس ميترلنك الذي يعتبر دون جدال زعيم الرمزيين بمسرحياته، "الطائر الأزرق أحدوثة من عالم السحر"، "الدخيل وبلياس" "ميلساند" ،"العميان" ،"الأميرة مالين" [4].

وتشير الناقدة نهاد صليحة إلى أن الكاتب موريس ميترلنك حاول في مسرحياته خلق نوع جديد من الدراما، تعتمد على تصوير المشاعر والرؤى الداخلية التي لا تتبلور إلا في

[1]- سعيدة شاوش: التجريد والتجريب في أدب توفيق الحكيم، ص 33.
[2]- ينظر : نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 23.
[3]- ينظر:المصدر نفسه ، ص 24.
[4] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية ، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر ، 2006، ص 110.

لحظات الصمت وانعدام الحركة الخارجية، ففي هذه المسرحيات تتعطل الحركة الخارجية، وينتقل الحدث إلى داخل الوجدان وتصور هذه المسرحيات في مجموعها رؤية خاصة تقترب من الصوفية، لوحدة الإنسان وانعزاله، وخوفه الدائم من المجهول والقوى الغيبية التي تتحكم في مصيره [1].

وقد قدمت أنموذجا من مسرحياته وهي مسرحية "الدخيل" حيث تقول: «في مسرحية الدخيل نجد أسرة تجلس حول مائدة، وتنتظر موت الأم التي تحتضر في غرفة مجاورة وتكمن الدراما كلها في لحظات الاستغراق والتأمل التي تتخللها الاختلاجات النفسية التي تهز أفراد العائلة الجالسين حول المائدة، إذ يبين كل منهم حقيقة وجوده وحقيقة من حوله من خلال فكرة الموت أو الرحيل وهي الفكرة التي تشرف على المسرحية باعتبارها الشخصية المحورية»[2].

كان الموت دائما بطلا في مسرحيات ميترلنك الرمزية، وتعتبر مسرحيته من أصعب المسرحيات إخراجا كونها تعتمد على الإيقاع والإضاءة لإبراز لحظات الصمت البليغة والظلال الموحية التي تساعد على تجسيد المعاني.

ولم يقتصر تأثير الرمزية على المسرح الفرنسي فقط، بل انتشرت في أنحاء أوروبا وانعكست في أعمال **أوجست سترندبرج** الأخيرة مثل مسرحية "سوناتا الشبح"، وفي أعمال **هنريك ابسن** مثل "البناء العظيم"[3].

فقد كان يحلم الكاتب السويدي **سترندبرج** بأن يكتب مسرحيات تتحرر من الواقعية، ومن القواعد الكلاسيكية التقليدية خلال الفترة التي كتب فيها مسرحياته الواقعية مثل "الأب" و"مس جوليا" ومسرحياته التاريخية مثل "كارل الثالث عشر".[4]

---

[1]- ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 25 ، 26.
[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص 26.
[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 28.
[4] - ينظر: سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، (د-ط)، مكتبة غريب، (د-ت)، ص 101.

وجل مسرحيات ابسن سواء الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية لا تخلو من العنصر الرمزي وكان يهدف من خلالها إلى تخليص الإنسانية من أدرانها وإنارة السبيل أمامها، لتبلغ حياة أنقى وتتبع فلسفة أخلاقية أرقي، وتتخلص من رذائلها الاجتماعية [1].

وظهر تأثير موريس ميترلنك في إيطاليا على كاتبها **جابرييل دانونزيو** الذي كتب سلسلة من المسرحيات الرمزية من أشهرها مسرحيته "مدينة المدينة" عام 1898.

وتعرف **وليام بتلربيتس** على المسرح الرمزي في باريس وتأثر به، وحين عاد لمسقط رأسه في إيرلندا ظهر الأثر الكبير على أعماله، خاصة في مسرحياته المسماة "تمثيليات كتبت للراقصين" [2].

وتشير الناقدة إلى أن: «بيتس في مسرحياته حاول أن يصور عالما نورانيا تتخاطب فيه الأرواح».[3]

وتخلص الناقدة نهاد صليحة في الأخير إلى أن المسرح الرمزي يوضح لنا تيارين أساسيين في النظرية الرمزية.

التيار الأول: يعكس الاعتقاد بأن العالم المحسوس ما هو إلا ستار يحجب الغيب ويحب اختراقه، أي إلغاء المستوى الواقعي للحدث بحيث يقترب العمل الدرامي من القصيدة الشعرية.[4]

والتيار الثاني: يعكس الاعتقاد بأن العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات أي الحفاظ على المستوى الواقعي مع إعطائه بعدا روحيا أو رمزيا.[5]

---

[1]- ينظر: دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ص 187.
[2]- ينظر: أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، ص 110، 112.
[3]- ينظر: نهاد صليحة ،التيارات المسرحية المعاصرة، ص 28.
[4]- ينظر: المصدر نفسه، ص 28.
[5]- ينظر: المصدر نفسه، ص 28 ، 29.

2- المدرسة المستقبلية:

2-1- ماهية المستقبلية ونشأتها:

إذا كانت الرمزية قد شكلت التحدي الأكبر للواقعية، وظهرت كردة فعل مناهضة للموضوعية العقلانية العلمية الجامدة التي تبناها المذهب الطبيعي، فإن المذهب المستقبلي حمل التحدي الذي جاء لمواجهة الكلاسيكية والرومانسية متجاوزا الواقعية والرمزية، معلنا أن كل هذه الأشكال تنتمي للماضي، وأن الحاجة ماسة لأشكال تتوافق مع الأزمنة الحديثة بما أفرزته من تحولات وإمكانيات خاصة التقنية.[1]

وفي هذا الصدد تقول الناقدة نهاد صليحة: «تتركز أهمية الحركة المستقبلية في أنها حركة رائدة في عالم المسرح الأوروبي، شجعت التيار التجريبي والثورة على التقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة».[2]

فالمدرسة المستقبلية بشكل عام تبتعد عن كل ما هو قديم وتقليدي، وتشير الناقدة نهاد صليحة إلى أن المدرسة المستقبلية ارتبطت باسم الإيطالي **فيليبو توماسو مارينيتي** حيث تقول: «في عام 1909 أعلن الإيطالي **مارينيتي** تكوين الحركة المستقبلية في الفن والأدب عندما نشر وثيقته التاريخية الشهيرة إشهار تكوين وإعلان مبادئ الحركة المستقبلية».[3]

وعلق الدكتور **شاكر عبد العظيم جعفر** على وثيقة توماسو مارينيتي قائلا: «جاء البيان الأول للمستقبلية ناسفا لكل ما ألفته الذات الإنسانية من قيم وعقائد، فقد نشر عام 1909 انطلاقا من إيطاليا إلى العالم كرد فعل على الهوس الرومانسي بالنساء والخيال والعاطفة، وحاول مارينيتي إبعاد إيطاليا من أن تكون مكانا للحركات المستوردة، لذا دعا إلى حرق مكتباتها ومتاحفها وأماكن القداسة فيها، من أجل التأسيس والتجديد والتحديث».[4]

---

[1]- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 117.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 31.
[3]- المصدر نفسه، ص 31.
[4]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 46.

فقد عرف مارينيتي روح المستقبلية بأنها **عشق الجديد** وبالتالي تحطيم كل ما هو تقليدي عفا عليه الزمن.[1]

ونظرا لأهمية البيان فقد أثر في الأدب ومنها الشعر والرواية والفنون التي خصت الرسم والمسرح الذي نظر إليه مارينيتي وفق متطلبات المستقبلية.[2]

وترى الناقدة أن رواد المدرسة الأوائل قد اهتموا اهتماما كبيرا بالدراما المستقبلية، حيث قام رائدان أساسيان من روادها في الفن التشكيلي، وهما "**جياكومو بالا**" و"**امبرتو بوتشيني**" بكتابة العديد من النصوص المسرحية التي أصبح لها الآن قيمة تاريخية رغم قيمتها الفنية المحدودة.[3]

ونلاحظ أن الناقدة لم تقدم نموذج من هذه النصوص المسرحية، وكذلك لم تقدم تعليل وتفسير يبين فعلا أن لها قيمة تاريخية اليوم.

2-2-خصائص المسرح المستقبلي:

حاولنا استخلاص أو استنتاج خصائص المسرح المستقبلي من خلال ما قدمته الناقدة **نهاد صليحة** من آراء حول المدرسة المستقبلية في الكتاب.

1-أول ما نلاحظه على المسرح المستقبلي أنه اعتمد منذ بدايته على التجريب، فالتجريب في الفن هو أسمى خطوات الثورات، لأنه ثورة على القديم وتمرد على المألوف[4] والتجريب كما تقول الناقدة: «هو أسلوب في الحياة والإبداع والممارسة، ينهض على مساءلة المألوف والسائد والمفترض، ليطرح بدائل حية جديدة».[5]

2- تميز المسرح المستقبلي بالتركيز على العالم الخاص للإنسان وتصوير الحالات النفسية وحالات الجنون خاصة وذلك بغرض: «إحداث نوع من الصدمة عند المُشاهِد

---

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003، ص601.
[2]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 46.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 31.
[4]- كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص117.
[5]- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، د ط، مكتبة الأسرة، 2000، ص 28، 29.

وأيضا لأنهم وجدوا مثل تلك الحالات الوجدانية المضطربة قالبا مناسبا لتجسيد المعاني الفلسفية والميتافيزيقية تجسيدا شاعريا مستخدمين الرمز والاستعارة".[1]

وتشير الناقدة إلى أن تركيز كتاب المدرسة المستقبلية على النفس البشرية أدى إلى ظهور مسرحيات لا تنتمي إلى أي بيئة موضوعية، سواء واقعية أو متخيلة، وقدمت أنموذج لهذا النوع من المسرحيات مسرحية "الملل" للكاتب **أنجلو رونيوني**.[2]

3- اعتمد الكتاب المستقبليين في مسرحياتهم على عنصر استفزاز المتفرج والمواجهة المباشرة، والإنكار التام لمبادئ الوجود والأخلاق أي العدمية،[3] مثلا استفزاز الجمهور لإخراج وتمثيل العرض بأنفسهم.

وفي رأي الناقدة أن العدمية عنصر مسرحي هام انتفع به أصحاب الحركة الدادية من بعدهم.[4]

ويرى الدكتور **شاكر عبد العظيم جعفر** أن الاستفزاز بالنسبة للكتاب المستقبليون سمة أساسية للعمل النقي.[5]

4- تميز المسرح المستقبلي أو الدراما المستقبلية بالاستغناء عن تمثيل كل ما هو طبيعي والاكتفاء باستخدام الألوان والأشكال الهندسية والأصوات، «فمنذ ظهور الفن التجريدي وأغلبية الفنانين يوظفون الأشكال الهندسية في أعمالهم»[6].

وفي هذا الشأن تقول الناقدة: «ربما كانت أكثر المسرحيات تعبيرا عن الاتجاه التجريدي البحت الذي استقاه المستقبليون من الفن التشكيلي وحاولوا تطبيقه في المسرح هي مسرحية "ألوان" التي كتبها **فورتيوناتو ديبرو** وكذلك مسرحية "الشهوانية الآلية" بقلم

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 32.
[2]- المصدر نفسه، ص 32.
[3]- المصدر نفسه، ص 33.
[4]- المصدر نفسه، ص 33.
[5]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 46.
[6]- قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة -مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم-، (د ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د ت)، ص 233.

فيليا ومسرحية "الأيدي" التي اشترك في تأليفها كل من **بونو كورا ومارينيتي**، وفي كل هذه المسرحيات الثلاث نجد أن اللون، والصوت، والشكل الهندسي والحركة التشكيلية هي العناصر المسرحية الوحيدة».

5-رفض المستقبليون في عروضهم العلاقة التقليدية بين المتفرج والعرض المسرحي، فقد حرضوا على تكسير الحائط الرابع الوهمي، ونجد في بعض المسرحيات صعوبة شديدة في تمييز الممثلين من الجمهور.[1]

6- يحرص الكتاب المستقبلين في مسرحياتهم على مبدأ التلازم الزمني لأحداث مختلفة ومؤثرات مسرحية متعددة وكذلك على مبدأ تعدد الوسائل والمؤثرات المسرحية مما أدى إلى إدخال عناصر جديدة إلى المسرح مثل: كشافات الإضاءة، ومؤثرات حسية أخرى مثل المراوح والمحركات.

وتتجلى رغبة المستقبليين، كما تقول الناقدة نهاد صليحة في تكسير الحدود المعروفة والتقليدية للعرض المسرحي في فكرة إنشاء مسرح الهواء، ومبتدع هذا المسرح طيار إيطالي اسمه فيديل أزارى، قام بتقديم عروض هوائية فوق بوستو أرسيتزيو عام 1918، وفي العام التالي أعلن في مدينة ميلان بإنشاء ما أسماه "مسرح الهواء المستقبلي".[2]

فشخصيات مسرح الهواء المستقبلي هي الطائرات، تقوم بتقديم عرض درامي كامل من حوار ورقص تمثيلي، وقد صنف أزارى الطائرات وحدد الأنواع التي تقوم بدور المرأة والتي يمكن أن توحي بالرجولة، وصنف حركة الطائرات وإيحاءاتها المختلفة فمثلا الحركة الصاعدة توحي بالأمل والحركة الدائرية السريعة توحي بالضيق.

وفي هذا الصدد يقول الدكتور **نبيل راغب**: "رصد **مارينيتي** مثلا وقيما ومعايير جمالية جديدة، إنها جماليات الآلة والعصر الصناعي، والتي يجب أن تحتويها الأعمال

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص 36-40.
[2]- ينظر:المصدر نفسه، ص 39، 40.

الأدبية والفنية، وأن تلتمس أبعد الآفاق التي يمكن أن تبلغها، وكان اختراع الطائرة أفقا من هذه الآفاق، فقد حلم رجال المسرح ومخرجوه أن يقدموا عروضا مسرحية بالطائرات ليس على سبيل الأكروبات والألعاب البهلوانية، بل تقديم تشكيلات مثيرة أمام المتفرجين الذين يتحتم عليهم أن يكتشفوا دلالتها الدرامية، من خلال تحدي الإنسان لكل مظاهر الخطر التي تهدد حياته".[1]

فقد امتازت المستقبلية بتفعيل مفاهيم جديدة حلت محل المفاهيم المعروفة السائدة المتعلقة بالعواطف والأفكار الجمالية فانتقلت إلى جماليات الحركة في الأشياء والسرعة العنيفة وأكدت على الدينامية، دينامية الآلة وسرعتها وعلى الطاقة والقوة الكامنة فيها[2] فقد حاولوا –كما تقول- الناقدة: «إنشاء ما أسموه بتجربة مسرحية تركيبية متكاملة تتميز بالديناميكية وعنصر التلازم الزمني، والتداخل بين الأحداث والمشاعر والتجارب وحاولوا استغلال جميع إمكانيات المسرح الحسية والاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بالمعنى التقليدي في الدراما».[3]

في ضوء ما تقدم نستنتج أن المستقبلية تهدف إلى مقاومة الماضي والانفصال عنه والتوجه نحو المستقبل لذلك سميت بالمستقبلية، فرفضت كل الفنون السابقة، واعتبرتها فنونا فاشلة ومزيفة، ودعت إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه أي فن آخر.

فقد انطلق الأدباء إلى المستقبل لإيمانهم بأن الإبداع الأدبي والفني مستقبلي بطبيعته، حتى ولو اتخذ من الماضي مادة ومضمونا له، فالزمن لا يتوقف لحظة واحدة وتغني الشعراء والأدباء بالماضي، ليس سوى محاولة يائسة بل مستحيلة لإعادة الزمن إلى الوراء.[4]

---

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 602.
[2]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 46، 47.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 41.
[4]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 602.

وقد أُعجِبَ المستقبليون بالحركة والسرعة والتكنولوجيا والسيارات والطائرات والمدن الصناعية وكل ما له علاقة بالتقدم والتطور في القرن العشرين.

3- المدرسة السريالية:

3-1-نشأة السريالية:

قبل الحديث عن المدرسة السريالية سنشير إلى الحركة الدادية لأنها من أهم الحركات المؤثرة فيها، فالدادية قد سبقت ظهور السريالية بفترة من الزمن وتحديدا في عام 1916.

تقول الناقدة: «في أبريل 1916، في مقهى صغير بمدينة زيورخ، التقى ثلاثة أصدقاء، شاعر روماني يدعى "**تريستان تزارا** ورسام ألماني يدعى **هانز آرب**، وشاعر مجري اسمه **ريتشارد هولسنبك**، تطرق الحديث بين الأصدقاء الثلاثة إلى طبيعة الفن احتدمت المناقشة والتقى الفنانون الثلاثة في إحساسهم بالسخط الشديد على الخلط والقصور الذي ساد مفاهيم طبيعة الفن في ذلك الوقت. ووجد الثلاثة أن الحل الأمثل هو تكوين حركة فنية جديدة يجدون فيها متنفسا لآرائهم وتصوراتهم بالنسبة للفن وطبيعته ودوره وواجهتهم مشكلة البحث عن اسم لهذه الحركة فما كان منهم إلا أن أسرعوا بإحضار دائرة المعارف واعتنقوا أول كلمة صادفتهم وكانت كلمة (دادا) تعني بالفرنسية "حصان خشبي" وبالروسية "نعم .. نعم" وشهدت مدينة زيورخ في نفس العام أول عرض مسرحي لحركة الدادية».[1]

وقد استهدفت الدادية هدم وتدمير الأشكال الفنية القائمة بما فيها الدراما بالطبع وتمادت لتحقيق ذلك إلى مدى أبعد مما وصلت إليه المستقبلية، وتركت لنا الدادية

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحة المعاصرة، ص 43.

مسرحيات كتبت بشكل يجعل خروجها لحيز العرض مستحيلا، ومن أشهرها مسرحية "قلب الغاز" (Le Cœur à gas) للكاتب **تزارا**.[1]

ويتضح أن الدادية حركة تهدف إلى تحطيم القواعد المعروفة للفن، بل للعقل والتفكير أيضا، فهي أساسا حركة هدم تقوم على اعتناق مبدأ العدمية، وإنكار جميع القيم والمفاهيم والأشكال الفنية والأنظمة سواء المتوارث منها أو المعاصر.[2]

وتشير الناقدة نهاد صليحة إلى أن النزعة العدمية الهدامة للدادية تتجلى بوضوح في الإعلان الشهير الذي صدر عام 1918، ويقول فيه **تزارا**:

-**الدادية**: هي كل نتاج للسخط من شأنه أن يدمر فكرة الأسرة.

- **الدادية**: هي كل احتجاج بالقبضات يوجه الإنسان فيه كل كيانه نحو التدمير والتخريب.

- **الدادية**: هي إلغاء المنطق باعتباره النغمة العميقة التي يرقص عليها من يفتقرون إلى ملكة الإبداع.

- **الدادية**: هي اعتناق جميع الوسائل والأساليب التي يرفضها ذلك المجتمع المخزي الذي يؤمن بالحل الوسط واللياقة في التصرفات.

- **الدادية**: هي إلغاء الذاكرة.

- **الدادية**: هي إلغاء علم الآثار والتاريخ القديم.

- **الدادية**: هي إلغاء فكرة المستقبل.[3]

هذا الإعلان يعد بمثابة مبادئ الحركة الدادية، وترى الناقدة نهاد صليحة، أن كلمات تزارا نجحت في اجتذاب اهتمام المثقفين في ذلك الوقت، حيث صادفت مبادؤها العدمية الهدامة هوى في نفوس الكثيرين منهم، خاصة أولئك الذين اشتركوا في المذبحة المسماة الحرب العالمية الأولى والتي كان لها أكبر الأثر في زلزلة إيمانهم بالعقائد والقيم

[1]- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 118.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحة المعاصرة، ص 44.
[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص45، 46.

والمبادئ والنظم التي كانوا يؤمنون بها، ومن بين هؤلاء المثقفين **أندريه بريتون** الذي قام فور عودته من الحرب بإنشاء مجلة أسماها "ليتراتور" (الأدب).[1]

ولهذا يرجع **محفوظ كحوال** سبب ظهور الدادية الأول إلى الحرب العالمية الأولى التي برهنت وأكدت عدم جدوى كل المؤسسات والقيم الحضارية،[2] فسبب ظهور الدادية في بداية عهدها لم يكن فنيا أو أدبيا وإنما نشأت من حالات الكره وأجواء التعذيب والخوف.

فهؤلاء المثقفون كما يقول الدكتور **راغب نبيل** ": «عانوا ويلات الحرب وامتلئوا مرارة وحقدا ورفضا للعوامل التي أدت إليها وقد وحدهم الإيمان بإفلاس الحضارة الغربية وإخفاق المنطق الإنساني، وسيادة قانون الغاب وفساد القيم السائدة التي أدت إلى كل الانهيارات، ولم يعد من السهل التستر على عيوبها».[3]

ازدهرت الحركة الدادية ونشط أعضاؤها في إصدار الإعلان تلو الآخر لإشهار مبادئها، وإقامة المعارض الفنية وتقديم العروض المسرحية.[4]

فقد كانت لهم القدرة على لفت النظر إلى وجودهم ونشاطهم وآرائهم وأعمالهم الأدبية والفنية بشتى وسائل الصخب والفوضى والغرابة، التي تصل إلى حد الشذوذ سواء بالقول أو الفعل.[5]

ولم تقف الحركة عند حدود سويسرا بل تعدتها إلى بقاع كثيرة من أوروبا كألمانيا وفرنسا، ففي باريس تمت تغطية الحركة صحفيا وإعلاميا من خلال مجلتين باريسيتين هي "سي" و"شمال/جنوب" مما منح الحركة قوة دفع جديدة، وامتدت الحركة الدادية من

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحة المعاصرة، ص 46.
[2]- محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية (الكلاسيكية، الرومانتيكية، البرناسية، (الفن للفن)، الواقعية، الرمزية، الوجودية، الدادية، السريالية)، (د ط)، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، قسنطينة، 2007، ص 234.
[3]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 284.
[4]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 46.
[5]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص ص 284، 285.

سويسرا إلى فرنسا وألمانيا إلى الولايات المتحدة، حيث فتحت نيويورك أحضانها للحركة.[1]

أسباب اضمحلال الدادية:

1-ترى الناقدة نهاد صليحة أن السبب الأساسي الذي أدى إلى قصور واضمحلال الحركة الدادية وعجزها عن إنتاج أعمال مسرحية لها صفة الاستمرارية هو تركيز الداديين على الهدم والتحطيم للقيم والمفاهيم السائدة دون محاولة لإيجاد مفاهيم وقيم جديدة.[2]

فالدادية حركة حققت ذاتها في الهدم ولم تُعِر البناء التفاتا، وكان هذا الهدم سببا في فنائها.

2- السخرية من كل الأحداث مهما بلغت جسامتها، والهجوم على جميع معتقدات الطبقة البرجوازية، وإحداث الشغب والفضائح في كل مكان، ولم ينج من هجومهم وتسفيههم أي شيء حتى ذواتهم، وقدمت لنا الناقدة صاحبة الكتاب مثال عن تريستان، حيث تقول: «بالرغم من أن تزارا كان أساسا شاعرا نجده في أحد الصالونات الأدبية التي دُعِيَ إليها يتمادى في تسفيه فكرة إلقاء الشعر، فيمسك بإحدى المقالات في الصحيفة اليومية ويقرؤوها كما لو كانت شعرا يصاحبه في ذلك إيقاع من الأجراس، ويستمر في ذلك حتى يثور الحاضرون من قسوة الضجيج».[3]

وتشير الناقدة في نهاية المطاف إلى أن الدادية قدمت في مجال الفن التشكيلي بعض الأعمال الفنية العظيمة، ولكنها فشلت في مجال المسرح والدراما، ولكن عزت إلى الدادية استحداث بعض العناصر المسرحية التي استمرت بعد اضمحلالها ولعبت دورها في المسرح المعاصر، ومن هذه العناصر:

1-استخدام الرموز الشاذة المضحكة.

---

[1]- ينظر: نبيل راغب،موسوعة النظريات الأدبية، ص 287.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 44.
[3]- ينظر:المصدر نفسه، ص 46، 47.

2- إدخال لغة العبث إلى المسرح.

3- تعرية البلاغة الأدبية الكاذبة.

4- اللادرامية.

5- كسر الحواجز بين الكاتب والممثل والمتفرج.

6- إدخال الحوار الكونترابنطي* إلى المسرح.[1]

في ضوء ما تقدم نستخلص أن الدادية حركة تحمل في بذورها الهدم والتحطيم، فهي حركة سلبية أكثر منها إيجابية، إذ كان يهم روادها إنكار القيم القديمة أكثر مما يهمهم بناء قيم جديدة.

وتحولت الداد أو الدادية إلى السريالية وهذا بعد أن أعلن **بريتون** انفصاله رسميا عنها فقد أصدر منشور بعنوان "فلنترك كل شئ"،[2] وقد أسس الحركة السريالية تمجيدا **لجيوم أبولينير** الذي كان أول من ابتدع لفظة السريالية في مجال الفنون عندما وصف مسرحيته "أثداء تيريسياس" والتي عرضت عام 1917 بأنها دراما سريالية، وقد توفي في العام التالي.[3]

ومن بين أهداف المدرسة السريالية مهاجمة الأذواق المرتبطة بالطبقة الاجتماعية البرجوازية من جهة، وانعكاس لأفكار عالم النفس الشهير **سيجموند فرويد** من جهة أخرى. فقد أدرك **بريتون** أن نظريات فرويد عن الأحلام واللاشعور تعطيه أكثر ثراء وجدة، ورأى **بريتون** أن اعتناق نظرية فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفيل بإنتاج تجارب فنية خلاقة ثرية وثورية في نفس الوقت.[4]

---

* - قيام عدة أشخاص على المسرح بإلقاء مونولوجات أو إصدار أصوات مختلفة في وقت واحد بحيث تكون النتيجة تركيبة شعورية موحدة، وهو تكنيك مستعار من الموسيقى أصلا.

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 48.

[3]- المصدر نفسه، ص 49.

[4]- المصدر نفسه، ص 52.

3-2-مبادئ السريالية:

تقول الناقدة نهاد صليحة: "تمخض إيمان بريتون الجديد عن إعلان إنشاء مبادئ المدرسة السريالية الذي نشره عام 1924، والذي عرض فيه مبادئ السريالية كرؤية في الحياة والفن".[1]

وقدمت الناقدة إعلان المدرسة السريالية، هذا الإعلان كما نشر في كتاب "السريالية" **لبتريك ولدبرج**.

يقول **بريتون** في إعلانه الشهير: أن السريالية هي الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة.

إن التعبير عن هذه الحياة النفسية المستقلة عن أي شيء خارجها، سواء جاء هذا التعبير حديثا أو كتابة، سوف يكشف لنا الوظيفة الحقيقية لملكة الفكر.[2]

وتشير الناقدة إلى أن **بريتون** يقصد بالفكر حركة الذهن بعيدا عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة.

إن السريالية ترتكز على الإيمان بأن الأحلام أقوى من أي شيء آخر وبأن بعض أنماط التداعي الذهني التي لم يُعِرهَا أحد اهتماما من قبل، قادرة على أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقا من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل والمنطق.[3]

فالمدرسة السريالية إذا نزعة أدبية متطرفة تدين بالحرية المطلقة والخروج على كل عرف وتقليد، فهي في الأدب تنفر من موضوعات الفكر الجارية، وتحتقر الأساليب السائدة في أشكالها وصورها ومجازاتها، وكلماتها، وتسخر من العقل ومنطقه وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية، فهي إملاء للفكر بدون رقابة العقل، وبعيدا عن كل اهتمام فني أو أخلاقي.[4]

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 53.
[2]- المصدر نفسه، ص 53.
[3]- المصدر نفسه، ص 53.
[4]- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995، ص 176.

والأديب في هذه الحالة يترك ذاكرته (اللاشعورية) تعمل وتسجل أفكارها الغريبة، وهو بذلك يحاول نوعا من الكتابة الآلية التي تقترب بدرجة تختلف قلة وكثرة، من عمل اللاشعور عنده، أو يمثل ذلك العمل عن طريق تداعي الأفكار.[1]

فأهم ما يميز السريالية عناية أصحابها باللامعقول واللامنطقي واهتمامهم بالكتابة "الأوتوماتيكية" "l'écriture Automatique"، أي تسجيل الأفكار كما تأتي إلى عقل الكاتب، وكان هذا في رأيهم تعبيرا صادقا في عقل الكاتب الباطني".[2]

وفي هذا الصدد تقول الناقدة: «كان بريتون يحلم بنوع من الأدب يعكس حياة النفس في الأحلام والغيبوبة والنوم، ولتحقيق هذا النوع من الأدب ابتدع تكنيكا أو تدريبا جديدا أسماه "أوتاماتيزم" الحركة الذاتية، وكان هذا التكتيك يهدف إلى محاولة اقتناص وفهم المعاني والصور التي تتداعي في الذهن بصورة عفوية مشتتة، وكانت وسيلته هي إملاء الأفكار والكلمات والصور التي ترد إلى الذهن، دون أي تدخل من العقل الواعي، ودون إدخال أي تعديل عليها».[3]

ولهذا لجؤوا إلى التنويم المغناطيسي وإلى تناول العقاقير التي تجلب حالات الهذيان والغيبوبة، حتى يحققوا الهروب من سلطان العقل الواعي.

3-3- السريالية في المسرح:

إذا استعرضنا إنجازات المدرسة السريالية في الفنون المختلفة نجد أن حصادها في الإنتاج المسرحي كما تقول الناقدة: «ضئيلا إذا قورن بالفن العظيم الذي أثمرته في مجال التصوير والشعر، لأن فن كتابة المسرحية يتطلب قدرا من الوعي أكثر من الفنون الأخرى بحيث يصعب على الكاتب المسرحي أن يكتب عملا يعتمد فيه تماما على تكنيك الحركة التلقائية الذاتية الذي ابتدعه بريتون».[4]

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، (د ط)، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ت)، ص 38.
[2]- رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1978، ص 170.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 54، 55.
[4]- المصدر نفسه ، ص 56، 57.

وقد تأثر كثيرون من كتاب المسرح بالسريالية، فكتبوا مسرحيات سريالية من بينها مسرحية "الدولاب ذو المرآة ... ذات مساء جميل"، ومسرحية "أسفل الحائط" للكاتب **لوي أراجون**.

وفي رأي الناقدة، أن مسرحية **أرتو فيتراك** "ألغاز الحب" أول محاولة جادة ومتماسكة لكتابة مسرحية سريالية في الشكل والموضوع، بل ومنهج التأليف أيضا، لأنه اختار موضوع مكنه من استخدام تكنيك التأليف التلقائي، إذ تعالج المسرحية اختلاط السادية والرقة الشاعرية في خيال حبيبين بحيث يصعب التفريق بين الحلم والواقع، أو بين ما يحدث فعلا وما كان يمكن أن يحدث.[1]

4-المدرسة التعبيرية:

4-1-ماهية التعبيرية:

تعرف الناقدة التعبيرية بقولها: «مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعا مشروعا للإبداع الفني».[2]

ويرى "**برتولد بريخت Bertolt Brecht**" أنها كانت ثورة الفن ضد الحياة، ولم يكن وجود العالم بالنسبة لها أكثر من تصوير غريب مدمر، نشأ ذلك من خوف الوهم المرضي الذي سببه الخواء الروحي.

وتختصر مقولة بريخت هذه حداثة التعبيرية بشكل يمكن تحديد ملامحها، وهي الثورة ضد السائد من المفاهيم والأعراف وترسخها في روح الواقع المعيش، بحيث وقفت التعبيرية ضد هذه الحياة وضد هذا العالم الذي يسير دون الأخذ بعين الاعتبار معاناة الإنسان وذاته.[3]

---

[1]- ينظر:نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ص59.

[2]- المصدر نفسه، ص 64.

[3]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 47، 48.

حيث تنظر التعبيرية إلى الذات الإنسانية في حد ذاتها وليس واقعها المعيش، إنها جوهر الإنسان ومشاعره لا محيطه وما يعيشه.

4-2-مصطلح التعبيرية:

يرى إبراهيم خليل أن أول من استخدم كلمة التعبير هو ألكسندر بوب Popp (1688-1744) في منظومته النقدية (An essav on criticism) التي صدرت الطبعة الأولى منها في العام 1711، فالتعبير عنده هو البنية المتخيلة التي يخترعها الشاعر ليعرض من خلالها حقائق العمل الأدبي، وهي البنية المشتملة على الحبكة Plot والأسلوب Style.[1]

بينما الناقدة نهاد صليحة، ترى أن مؤرخو الأدب قد اختلفوا حول منشأ مصطلح التعبيرية فانقسموا إلى فريقين:

-ذهب الفريق الأول: إلى أن الناقد الفني **و. ورينجر** أول من استخدم هذه الكلمة في وصف بعض لوحات سيزان، **وفان جوخ، وماتيس**، وكان هذا عام 1911.

- أما الفريق الثاني فيرجح أن اصطلاح التعبيرية ابتدعه الناقد الألماني **أوتوتسور ليندي** في عام 1911، في معرض الحديث عن بعض الشعراء في مجلته الأدبية "شارون".[2]

إن مصطلح التعبيرية يجمع بين طياته انتشاره في حقول متنوعة وعديدة كالشعر والدراما والرسم والسينما وفن العمارة والرقص والرواية وهو مصطلح لا ينطوي تحت تعريف واحد معين وشامل.[3]

4-3- التعبيرية والكاريكاتير:

تشير الناقدة في الكتاب إلى أن أعمال الفنانين التعبيريين سواء في مجال الأدب أو المسرح أو في الفنون التشكيلية تقترن دائما بلفظتي القبح والكاريكاتير.

---

[1]- إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010، ص92.

[2]- ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 64.

[3]- شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 48.

فمثلما نجد الفنان التعبيري يلجأ إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت، وخلط الواقع بالحلم والرمز، بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية، بالغة الغرابة، وفي أحيان كثيرة بالغة القبح، نجد أيضا فنان الكاريكاتير يبالغ ويبسط ويشوه الواقع ليعبر عن تصور خاص لموضوعه، وهو تصور عادة ما يثير الضحك ولكن إذا تجاهلنا عنصر الفكاهة لا نجد اختلاف بين الأسلوب التعبيري وأسلوب الكاريكاتير.[1]

ونستخلص أن التعبيريين رفضوا الجمال بمفهومه التقليدي أو الكلاسيكي أو الرومانسي، فلقد آمنوا بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحا.

4-4-بدايات التعبيرية في المسرح:

تشير الناقدة نهاد صليحة إلى أنه بالرغم من ازدهار المذهب التعبيري في فترة ما بين 1910-1925 إلا أن للتعبيرية بدايات سابقة في المسرح وكانت أهم هذه البدايات مع الكاتب السويدي **أوجست سترندبرج**.[2]

وترى أن الملامح الأساسية التي ميزت الدراما التعبيرية فيما بعد تظهر بوضوح في ثلاثيته "الطريق إلى دمشق" (1898-1901)، وتلتها مسرحية "الحلم" التي كتبها عام 1902، فقد كان لها تأثير في بلورة التعبيرية في المسرح.[3]

ونجد الدكتور نبيل راغب يوافق الناقدة نهاد صليحة في هذا الرأي، حيث يقول: «...لكن النضج الريادي يتجلى في مسرحيات السويدي أوجست سترندبرج خاصة في مسرحية "الطريق إلى دمشق"، ومسرحية "الحلم" وغيرها من المسرحيات التي رسخت النظرية التعبيرية».[4]

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحة المعاصرة، ص ص 66-70.
[2]- المصدر نفسه، ص 69، 70.
[3]- المصدر نفسه، ص 70.
[4]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 604.

وسنورد هذه الملامح كما أوردتها الناقدة في الكتاب:

1-استخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب والشحاذ والطبيب، بدلا من استخدام شخصيات متفردة بالطريقة التقليدية.

2-الاستغناء عن الحبكة التقليدية وتفتيت الحدث إلى مشاهد منفصلة متتالية تعبر عن مراحل تطور في الشخصية المحورية -التي هي وجدان المؤلف- في رحلتها الشاقة نحو هدف روحي رفيع.[1]

فالمسرحية التعبيرية عادة تتألف من عدد كبير متتابع من المشاهد والمناظر التي تصور (منازل الطريق)، وهي المنازل التي يحط البطل فيها رحاله من حين إلى حين أثناء تجولاته في دنياه الداخلية الخاصة، وهو يعاني أزمته النفسية، حتى تنتهي تلك المنازل بمصيره المحتوم الذي لا مفر له منه.[2]

3- توحد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل، والشخصية المحورية في هذا العمل هي الغريب الذي يعاني خلال رحلته كل أنواع العذاب النفسي حتى يصل إلى خلاصه الروحي، أما الشخصيات الأخرى فهي مجرد تجسيد لصراعات البطل النفسية وليس لها وجود منفرد محدد.[3]

فنحن لا نكاد نرى في المسرحية التعبيرية إلا هذه الشخصية الرئيسية أمامنا أما باقي من الشخصيات فتبدو لنا أشبه بشخوص الأحلام، غير محددة المعالم، شخوص تصبح في عالم من ظلال، وفي دنيا مشوهة لا تكاد العين تستبين فيها شيئا كاملا، أو منظرا تاما، إنها شخصيات مساعدة لا أكثر، كلها في خدمة البطل لتركز كل الأضواء عليه.[4]

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 70.
[2]- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ص 236.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 70.
[4]- دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ص 237.

4-5- مراحل تطور التعبيرية:

مرت التعبيرية بمرحلتين:

أ-مرحلة ما قبل الحرب:

تميزت الدراما التعبيرية في هذه المرحلة –كما تقول- الناقدة بالذاتية المفرطة وروح البحث، وسط فوضى القيم والعقائد، عن الخلاص والبعث الروحي، فنجد معظم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة مسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أثقال الحياة المادية والروتين اليومي بحثا عن وجود أغنى وأفضل.[1]

ب-مرحلة ما بعد الحرب:

وفي هذه المرحلة انغمس المسرح التعبيري في القضايا الاجتماعية، وركز على الصراع بين الفرد والمجتمع، ومحاولة الفرد إيصال رسالته إلى المجتمع، وقدمت لنا الناقدة أنموذج مسرحية من مسرحيات **جيورج كايرز** المسماة "غاز" 1918.[2]

وفي هذا الصدد يقول جمعة أحمد قاجة: "يظهر الأسلوب التعبيري بوضوح في كتابات **جيورج كايزر** وخاصة مسرحية "غاز"، وهي مسرحية من جزئين تحمل مغزى أخلاقيا شاملا وتصور تأثير التصنيع في المجتمع ويوضح العنوان نفسه غرض المسرحية".[3]

لقد كانت العناصر التي قام عليها المسرح التعبيري من الخصوبة، حيث فتحت الطريق أمام موجات مسرحية جديدة وأشكال جديدة للعرض المسرحي، واستطاع رجل كبرتولد بريخت أن يتخير منها ما يصلح لمسرح إيجابي وبناء، وهو المسرح الملحمي الذي بدأ بناءه بعد الملحمة التعبيرية التي اجتازها.[4]

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 75.

[3]- جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، (د-ط)، منشورات المكتبة العصرية، (د-ت)، ص 19.

[4]- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، (د ط)، المجلس الوطني، (د ت)، ص 136.

وفي ضوء ما تقدم يمكن لنا أن نقول أن التعبيريين بالرغم من ذاتيتهم المفرطة، كان لديهم وعي اجتماعي عميق يقترب من الثورية في كثير من الأحيان، والتعبيرية من أكثر التيارات الفنية الحديثة تأثيرا في بلورة المسرح الغربي المعاصر في أِشكاله وأساليبه التجريبية.

5- المدرسة التكعيبية:

إن الظهور الأول للمدرسة التكعيبية كان في مجال الرسم، فقد بدأت أول الأمر برؤية الرسام الفرنسي "**سيزان Cesanne** " الذي تنعته الناقدة بالأب الروحي للتكعيبية.

وقد نادى التكعيبيون بالالتزام ببعض القواعد الصارمة في الفن كالقواعد الهندسية والرياضيات، وأعلنوا أنه ليس المهم ما نرسم بل كيف نرسم، والرسوم عندهم لا ترى بالعين المجردة بل العقل فهي مجرد خطوط بيانية متداخلة.[1]

فالفنان التكعيبي يؤكد على ضرورة الاعتماد على العقل في معرفة حقيقة الأشياء لأن الحواس خادعة.

وفي هذا الصدد تقول الناقدة: «وكان الجديد الذي أتى به التكعيبيون في محاولة فهم العالم حولهم والتعبير عنه هو الدعوة بأن الفنان يجب –حتى يتوصل إلى الحقيقة- أن يُعمَل ملكة العقل لديه في تفسير وتحليل الظواهر، وإنه بدون إعمال العقل لن يتوفر للرؤية الفنية القدر اللازم من الصدق».[2]

ومن أشهر الفنانين في هذه المدرسة **بابلو بيكاسو**، الذي يختزل كل شيء في زوايا هندسية وسطوح منتظمة، فيبرز الأنف كهرم هندسي والعين كمربع أو مثلث أو دائرة، والخدود في عدة سطوح متقابلة مثل لوحة "آنسات أفينيون".[3]

---

[1]- ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 227.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 78.
[3]- ينظر: قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة، ص 228.

5-1-تعريف التكعيبية:

والتكعيبية في أحد تعريفاتها كما تقول الناقدة: «هي محاولة فهم العالم عن طريق تحليل كل جزء من التجربة إلى مستوياته المتعددة، وتحليل العلاقات المتشابكة التي تربط كل مستوى بجميع المستويات الأخرى لجميع الأشياء الأخرى الممكنة».[1]

يؤكد الفنان التكعيبي على ضرورة رؤية الشيء من منظورات متعددة ومختلفة حتى يتضح له أكثر قدر من مستويات الواقع، وضرورة محاولة تصوير كل شيء في كليته وشموليته.

«والتكعيبية أيضا هي النتاج الفني الطبيعي للنظرية النسبية»،[2] فقد كان للنظرية النسبية أثر جلي في بلورة المدرسة التكعيبية، بل تمثل الأساس الفكري الذي قامت عليه.

ونلاحظ أن المدرسة التكعيبية مثلها مثل المدارس السابقة، امتدت لتشمل جميع الفنون الأخرى، حيث تقول الناقدة: «ولقد امتد تيار الأفكار التي أدت إلى ظهور التكعيبية إلى كل مجال الإبداع الفني وأثر فيها بصورة مباشرة وغير مباشرة».[3]

وترى أنه في مجال الشعر ظهر تأثير المدرسة التكعيبية في قصائد **ت. س إليوت وإزار باوند**، وفي مجال الرواية في أعمال **جيمس جويس** خاصة روايته الأخيرة "جنازة فينيجان"، وفي السينما في أعمال المخرج **أينشتاين** حيث يقول: «إن ما أرمي إليه دائما هو تشريح وتقطيع أي حادثة ما إلى عدد من اللقطات المتناثرة، ثم تجميع تلك اللقطات عن طريق المونتاج في شكل جديد معقد يظهر كل لقطة في شكل جديد تماما من خلال علاقاتها مع اللقطات الأخرى».[4]

أما في القصة، تشير الناقدة نهاد صليحة إلى أن القصاصة **جرترود ستاين** حاولت أن تترجم في أسلوبها النثري الفكرة التكعيبية المستقاة من فلسفة **وايت هيد**، التي تقول بأن

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 81.
[2]- المصدر نفسه ، ص 82.
[3]- المصدر نفسه، ص 82.
[4]- المصدر نفسه ، ص 83.

الاستمرارية ليست في حقيقتها سوى تكرار في عملية تغيير مستمرة طول الوقت، وقدمت الناقدة مثال قصة "الآنسة فير والآنسة سكين".

5-2-التكعيبية في المسرح:

وفي عالم المسرح ترى الناقدة أن مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" للكاتب الإيطالي **لويجي بيراندللو** أصدق ترجمة مسرحية لفلسفة وأسلوب المدرسة التكعيبية. [1]

فقد أثر أعمق التأثير في المسرح العالمي من خلال مسرحيته "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" التي انتهج فيها أسلوب التكعيبيين.[2]

ففي هذه المسرحية نجد **بيراندللو** يُعمِل فكره في تكسير الحدود المعروفة للحبكة المسرحية التقليدية مستخدما أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركب، وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية، بحيث تبدو المشاهد المسرحية للمتفرج وكأنها الواقع، بينما تبدو له الأحداث الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية.

وحاول **بيراندللو** إدخال المتفرج في لعبته المسرحية باعتباره أحد مستويات الواقع حيث تقول الناقدة نهاد صليحة: "أصبح المتفرج بالنسبة له، وبالنسبة للمسرحية كقطعة الكولاج التي كثيرا ما استخدمها التكعيبيون في لوحاتهم بغرض كسر الفواصل بين عالم الألوان والتشكيلات الهندسية وعالم الواقع الخارجي".[3]

[1]- ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 65.
[2]- ينظر: إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ت، ص 148.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 87.

ويطرح بيراندللو في مسرحيته تقنية "المسرح داخل المسرح"، يعني هذا أن الكاتب بمسرح الأحداث والواقع في آن واحد،[1] حيث لا يدري المتفرج إن كان الفن يحاكي الحياة أم أن الحياة هي التي تحاكي الفن.

ويسمي **لويجي بيراندللو** مسرحيته "مسرحية في طور التأليف"، أي أنها لم تكتمل بعد، وتحوي عنصر إمكانية التغيير المستمر اللانهائي مؤكدا بذلك فكرة نسبية كل شيء واستحالة المعنى المطلق لأي شيء مستندا في ذلك على فلسفة التكعيبيين.

فمسرحية **لويجي بيراندللو** تشبه لوحة الفنان التكعيبي التي تولد إحساس لدى المشاهد بأنها لم تكتمل بعد.

[1]- محمد سيف: شخصيات بيراندللو الست تبحث عن مؤلف في مسرح لاكولين، جريدة القدس العربي، العدد 7628، 2013-12-31، ص11.

الفصل الثاني

مسرح العبث وما بعده

1-مسرح العبـــث بين صمـــويل بيكيت وهارولد بنتر .

2-مســـرح الاستهزاء والتتفيه

3-المونودراما: الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفني الغربي

4-المسرح العمالي في الغرب

5- بريخت والمسرح الملحمي

1-مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارولد بنتر:

لقد مر المجتمع العالمي بمرحلة عصيبة عقب الحرب الكبرى الثانية، ثار فيها الناس على التقاليد البالية، وشاع القلق بينهم حتى أشفق المفكرون والأدباء على مصير الإنسانية، ومن ثم جاء نتاجهم يتراوح في فكره وسلوكه بين نقيضين، جزء منه يتمثل فيه المنطق والمعقول، والجزء الآخر يجسد العبثية والوحشية واللامعقول.[1]

فقد ساهم وجود وترسيخ مسرح العبث اشتعال الحرب العالمية الثانية (1939-1945)، التي جرت فيها معارك طاحنة راح ضحيتها ملايين البشر دونما سبب معقول، ولهذا عبر المسرح عن اللامعنى للحياة، واللامعنى للعقل، وفي هذا الصدد يقول الدكتور **أحمد إبراهيم**: "أبرز ما أنتجته ثقافة الحرب وما بعدها هو مسرح العبث Absurd Theatre «وكانت الدراما العبثية أكثر الأجناس المسرحية انتشارا بين الأشكال غير الواقعية في القرن العشرين».[2]

1-1-تعريف مسرح العبث:

أطلق على مسرح العبث تسميات منها: مسرح "**الأبسيرد Absurd**" واللفظة تعني في مدلولها (الشيء المضحك المنافي للعقل)، واطلق عليه آخرون مسرح "اللادراما" "Anti Drama" على اعتبار تضاده مع الدراما والقواعد الأرسطوطالية التي وضعها أرسطو مقعدا بها الأدب الدرامي منذ آلاف السنين.[3]

ويسميه بعض النقاد مسرح اللامعقول، ومسرح العبث كما يقول الدكتور **محمد غنيمي هلال**: «هو معنى مزدوج، فموضوعه من ناحية عبث الوجود، أو رهبة الفراغ في الكون، رهبة يعابها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعي الجاد

[1] - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1999، ص 195.
[2] - أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 126.
[3] - كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 135.

بهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، أي المستعصية على الإدراك، ولذلك يستعين هذا المسرح بالإيحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق كالأحلام، كما يلجأ إلى وسائل صور العبث المنطقي، أو التوجه إلى غائبين أو إلى أصدقاء خياليين، أو كراسي خيالية، وكإثارة ذكريات بين الواقع والخيال، وفي ذلك كله قد تزدوج الشخصية الواحدة وقد تكرر نفسها، أو تحل في أفعالها وأقوالها محل شخصية أخرى، أو تكون مجرد صدى لها، وقد تتضاد مع نفسها لا في مجرد الإدراك، بل في التردد بين العقل والجنون، أو بين التذكر وفقد الذاكرة، أو بين الوعي المرهف والوسائل القاسية الغليظة والخلق الفظ».[1]

1-2- جذور مسرح العبث:

يقول الدكتور كمال الدين عيد: «ولد مسرح اللامعقول على خشبات مسارح العالم عام 1949، ولكنه لم يولد أيضا عام 1949 لأن لكل شيء أصوله وجذوره،[2] وأصول وجذور مسرح العبث متعددة من بينها:

-**المدرسة السريالية**: يقول الدكتور نبيل راغب: «يعد مسرح العبث الابن الشرعي للسريالية الأم، فقد عادت الريادة الأدبية والفنية إلى باريس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، واستأنفت رعايتها للحركات الطليعية التي لا تتوقف عن التطور والتجدد، وكان التطور الطبيعي للسريالية الأدبية قد تمثل في مسرح العبث، الذي حمل لواءه **صاموئيل بيكيت، ويوجين يونيسكو**».[3]

[1] - محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، (د ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1963، ص 33.
[2] - كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، ص 136.
[3] - نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 353.

-**الحركة الدادية**: فقد أتى أول تعبير على الاتجاه العبثي في بيان الداديين، الذي صدر عام 1918م.

ويرتكز مسرح العبث على الفلسفة الوجودية كقاعدة فكرية للمفاهيم والأفكار التي يتناولها.[1]

ولقد ارتكزت الوجودية حول أسس أهمها الرفض لحقيقة (الماورائية) فضلا عن إنكار أي غاية ومنطق، وإنكار كل الحقائق المطلقة ولكل الخطط ذات المعنى في هذا الكون، فالحياة الإنسانية ليست ذات غاية، أو معنى، والحياة ذاتها لا معنى لها ولا جدوى منها.[2]

وفضلا عن تأثيرات السريالية والدادية والفلسفة الوجودية نجد أيضا كتابات **ألبير كامي** والأخص أسطورة "سيزيف".

فقد عبر الفيلسوف الوجودي ألبير كامي ببساطة شديدة عن معنى العبثية في مقال طويل بعنوان "أسطورة سيزيف" (1942 ترجمت 1955)، عندما صور سيزيف إنسان يحاول أن يدفع بصخرة إلى قمة جبل مدركا تماما أن لا يفلح في ذلك أبدا.[3]

ويعتبر الناقد **مارتن أسلن** أسطورة "سيزيف" -التي هي في الأصل أسطورة يونانية قديمة- البذرة الحقيقية والمباشرة لمسرح العبث المعاصر في الغرب.[4]

واعتبر النقاد مسرحية "الملك أوبو" "Ubu roi" للكاتب الفرنسي **ألفريد جاري Alfred Jarry** نقطة بدء مسرح العبث.[5]

---

[1] - أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 127.
[2] - شاكر عبد العظيم جعفر: تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ص 133.
[3] - جما ل عبد الناصر: أوراق مسرحية –قراءات ومتابعات نقدية، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 156، 157.
[4] - ينظر: نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر (دراسة مقارنة)، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 05.
[5] - أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 128.

ومن بين هؤلاء النقاد، الناقدة **نهاد صليحة** حيث تقول: "لقد استطاع جاري في هذه المسرحية خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة وإنما يهدف أساسا إلى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها، وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة الساخرة في الحوار، وأيضا عن طريق تغيير شكل العرض المسرحي تغييرا جذريا بحيث يصبح لوحة تتسم في آن واحد بالعبثية والهزلية".[1]

وتشير الناقدة إلى أن جاري ابتدع فلسفة جديدة وخاصة سخر بها من كل الفلسفات الميتافيزيقية وسماها **الباتافيزيقية** أو فلسفة الحلول الخيالية أو فلسفة اللافلسفة، وقد وصفها بأنها العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية ... إنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية، ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود، ونخلق وعيا لا يمكن تحقيقه.[2]

وفي رأي الناقدة أن **الباتافيزيقية** من أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي إغراقا في الغرابة وبعدا عن المألوف، وكان لها تأثير كبير على مسرح العبث، فالقارئ لأعمال **يونسكو وبيكيت** وغيرهما يدرك أن مسرحياتهم رغم تباينها تستند إلى فكرة أساسية وهي فكرة اللاجدوى وأيضا إلى فكرة الحلول الخيالية، ففي معظم هذه المسرحيات نجد الشخصيات تحاول أن تخرج من موقف لا منطق له ولا تبرير عن طريق حل خيالي لا يبرره منطق، ففي مسرحية "الكراسي" **ليوجين يونيسكو**" هناك رسالة هامة يجب أن تصل أشخاصا غير موجودين عن طريق خطيب أبكم.

وترى الناقدة أن أعمال يونسكو تعكس بوضوح ميله للفلسفة الباتافيزيقية، فقد أعلن أنه يفتخر ويتشرف بانتمائه للبتافيزيقيين.[3]

---

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 97.
[2] - المصدر نفسه، ص 99.
[3] - المصدر نفسه، ص ص 103، 105.

1-3- مسرح صموئيل بيكيت:

يتفق جميع النقاد وعلى رأسهم الناقدة **نهاد صليحة** بأن مسرح العبث ارتبط منذ البداية بالكاتب المسرحي الإيرلندي **صموئيل بيكيت،** عندما عرض لأول مرة مسرحيته "في انتظار غودو" في باريس سنة 1953. فمسرحية صمويل بيكيت تعد النموذج الأول لهذا الضرب من المسرح.

وفي رأي الناقدة أن مسرحية بيكيت "بلا كلمات" التي نشرها عام 1957، تقدم للقارئ بتركيز شديد المحاور الأساسية في مسرح العبث رؤية وأسلوبا فنيا.

وسنقدم هذه المحاور كما وردت في الكتاب:

-**الاغتراب التام للإنسان**: ووحدته في كون يناصبه العداء، ويبدو كأنه ينكر عليه حق الوجود، فمسرح العبث يقدم لنا شخصيات منبوذة، لا منتمية، لفظتها الحياة.

- **فكرة اللاجدوى التي تسيطر على كل شيء**: فمسرح العبث يرى أن كل الأفعال والأنشطة التي يقوم بها الإنسان، وكل الخبرات التي يكتسبها، مهما بالغ في فلسفة قيمتها ونفعها، ما هي في حقيقة الأمر سوى "ألعاب" تسلية لا طائل من ورائها، ولا تغير من شيء، وفائدتها الوحيدة هي قطع الوقت، وقتل الملل، في انتظار خلاص لا يجيء[1].

فشخصيات مسرح العبث لا تفعل، وإن فعلت ففعلها لا جدوى له، وأبرز مثال على ذلك هو فعل انتظار **فلاديمير واستراجون لغودو** في مسرحية "في انتظار غودو"، إذ أهم ما يميز فعل الانتظار هنا هو لا جدواه .

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 109.

- **ترتبط فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللغة**: في مسرح العبث وفي مسرحيات **بكيت** خاصة، تصبح اللغة مجرد أصوات جوفاء الهدف الوحيدة منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية[1].

فالإنسان في مسرح العبث يتكلم لا لشيء سوى أن يخدع نفسه بوهم التواصل، وليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله.

إذ نجد في مسرحية العبث حضورا جديدا للغة، فهي ليست أداة للتواصل البشري وفهم الآخر، بل هي مجموعة من الكليشهات ترددها شخصيات المسرحية على سبيل الكلام لا التواصل، بمعنى أنه وفي كثير من الأحيان لا نلمس أي اتصال لغوي بين شخصية وأخرى في مسرحيات كتاب العبث.

وقد تقوم اللغة أحيانا بدور البطولة في "مسرح اللامعقول" عندما لا تؤدي وظيفتها التواصلية بين الناس وتصبح هي بدورها موضوع المسرح" مأساة اللغة" كما هو الحال في مسرحية **يونسكو**" المغنية الصلعاء" وفي مسرحية **توفيق االحكيم**" يا طالع الشجرة "[2].

- **محاكاة أسلوب السينما الصامتة**: وخاصة أفلام **تشارلي تشاين وسيتركيتون**، وقد اقتبس مسرح العبث من هذه الأفلام الصامتة فكرة البطل الشريد، واقتبس أيضا أسلوبها المميز في تقديم موقف تختلط فيه عناصر البؤس الشديد بالقسوة المبالغة والكوميديا الفاقعة.

- **الاعتماد على الاستعارة المسرحية المجسدة**: فمسرح العبث مسرح شعري، يقدم رؤية كلية لا رؤية تحليلية، ويتوسل بالصورة الفنية إلى التعبير عن رؤيته ولكن مسرح العبث

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ،ص 110.

[2] - تسعديت آيت حمودي: أثر مسرح اللامعقول في المسرح العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 1431-2010 ، ص41.

استبدل شعر الكلمة بشعر الحركة والتجسيد المسرحي في الديكور، حيث أصبح الديكور أداة تعبير درامية شعرية أساسية، وجزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي[1].

في ضوء ما قدمته الناقدة، نجد أن أهم ما يميز مسرح بكيت هو لغة هذا المسرح، فقد عكس رؤيته للغة على مسرحه، وهو يرى أن اللغة عاجزة عن التعبير عن كل المشاعر الإنسانية والأفكار، ولهذا نرى شخصياته تتحدث بلغة غريبة لا تواصل فيها ولا انسجام يسودها قطع غير مبرر عاكسة بذلك رؤية كاتبها عن اللغة .

ويتضح أن بكيت تبنى-بقصد أو دون قصد- رأي رائد الظاهراتية ومؤسسها، الفيلسوف الألماني **إدموند هوسرل**، الذي رأى أن الوجود الأول الخالص لا لغة فيه، فالوجود الأول صامت واللغة في المرتبة الثانية، فرأي **هوسرل** في اللغة يظهر في شكل جلي في مسرحيات **بكيت**، وبذلك يكون قد خالف رأي **مارتن هايدغر** عن اللغة المتمثل في عبارته الشهيرة "اللغة بيت الوجود"[2].

1-4- مسرح هارولد بنتر:

تقول الناقدة: «يرى العديد من النقاد أن المؤلف هارولد بنتر هو الامتداد الطبيعي لمسرح بيكيت الذي يكشف صعوبة التواصل بين البشر، بل واستحالته، وعجز اللغة عن عبور الحواجز بينهم، ويصورها كوسيلة للإخفاء والتمويه، أو لدرء غائلة الصمت الموحش الذي يحيط بالإنسان، تعطيه وَهمًا بالتواصل بينما هي في الحقيقة تعمق من إحساسه بالعزلة والوحشة، لذلك أصبحت فترات الصمت التي تتخلل الحوار بين الشخصيات في أعمال بنتر الدرامية ملمحا مميزا لمسرحه».[3]

[1] - ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 110،111 .
[2] - علاء الدين العالم: تيار العبث بين الفلسفة والمسرح، مجلة دلتا نون ، العدد الأول، تموز-يوليو، 2014، ص 09.
[3] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 118.

ولكن في رأيها هي أن مسرح بنتر يختلف عن بيكيت في ملمح هام وهو عدم تخلي بنتر عن الإطار الواقعي الخارجي في أعماله، ونسج دراماته من التناقض الحاد بين عقلانية الواقع الظاهرية وبين جوهره العبثي، وقد حول مسرح العبث إلى أداة للاحتجاج السياسي الهادئ، وذلك حين تناول اللغة ليس فقط باعتبارها أداة عميقة توهم الإنسان بالتواصل مع الآخر بل باعتبارها أيضا أداة قهر وتسلط.

وقدمت مسرحية "لغة الجبل" كنموذج للتطور السياسي الذي طرأ على مسرح العبث حيث تقول: "لقد جعل بنتر من حرمان أهل الجبل من الحديث بلغتهم، وإجبارهم على تبني لغة أخرى، رمزا جامعا شاملا للقهر في شتى تجلياته، فحول اللغة إلى حقل صراع سياسي، والصوت البشري إلى طاقة ثورية، إذ اختار التحدي".[1]

وترى أن السياسة التي انتهجها المؤلف، سياسة اختزال الجملة المسرحية إلى أقصى درجة وتكثيفها شعريا، أنتجت نصا موحيا عميق التأثير.

في ضوء ما تقدم حول مسرح **بكيت** و**بنتر** يمكن لنا القول أن السمات التي تميز مسرح بيكيت تنطبق بصفة عامة على مسرح العبث، والاختلاف بين بنتر وبكيت لم يكن اختلافا جوهريا، ورغم أن بنتر له ما يميزه عن بكيت إلا أنه بقي مدينا له ومتأثرا به.

ولا يعرض مسرح العبث في الغالب قصة ذات موضوع واضح له بداية ووسط ونهاية محددة، إنما يقدم بدلا من ذلك أنماطا من الوضعيات التي تتكرر إلى مالا نهاية، فالفعل المسرحي لا يتشكل كما هو الشأن في المسرح التقليدي، حيث يتطور الحدث من أ إلى **ب**، وإنما عن طريق تقديم مجموعة من الأنماط الدائرية التي تزداد كثافة وتأزما إلى أن تبلغ ذرة الانفعال[2].

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 120.
[2] - ينظر: رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، (د-ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 208.

فالعبثيون ضربوا عرض الحائط بأرسطو وكتاباته ومنهجه وكل تاريخ المسرح، وبدت مسرحياتهم للقارئ العادي وكأنها بلا خطة وبلا هدف، كما أن نهاية المسرحية غير واضحة ومحددة، وتعطي انطباعا أو شعورا بأن مصير الإنسانية غير معروف.

وتيار مسرح العبث من التيارات التي أثرت على أساليب الكتابة الدرامية والعرض المسرحي في عالمنا العربي، ويظهر هذا التأثير بوضوح في مسرحية "يا طالع الشجرة" للناقد والكاتب المصري **توفيق الحكيم**.

وأراد **الحكيم** بهذه المسرحية ارتياد باب جديد في المسرح، وحيازة السبق بإدخاله إلى المسرح العربي، فهو يؤكد أن الأدب التقليدي قد بلغ ذروته ولابد من تطعيمه بالتجريب، وأنه كتب مسرحية "يا طالع الشجرة" على شاكلة مسرح العبث ولم يكن الدافع نحو ذلك سوى حب التجريب والذهاب إلى ميادين تجارب متحررة من الأسس التقليدية في الفن.[1]

2- مسرح الاستهزاء والتتفيه:

ترى الناقدة **نهاد صليحة** أن للكوميديا هدفان:

الأول: إثارة الضحك لإراحة الذهن من التفكير، وهو ما تندرج تحته كل العروض الهزلية (الفارس).

فالمسرحية الهزلية أو (الفارس)، تهدف أساسا وقبل كل شيء إلى تحقيق الترفيه والتسلية وإثارة الضحك المتواصل المنطلق بكل الوسائل المشروعة المعينة، ولهذا كانت أكثر الأنواع الكوميدية أفضلية وشعبية، وهي لا تهتم بالمضامين الذهنية أو الرمزية أو القضايا الاجتماعية أو الاعتبارات الانفعالية الجادة.[2]

[1] - حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص 245.

[2] - ينظر: إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 38.

أما الهدف الثاني: فهو إثارة الضحك للدعوة إلى التفكير، وتحته تندرج الكوميديا الراقية، فهي مسرحية ضاحكة يغلب عليها الطابع الجاد، وتثير في مشاهدها ضحكا خفيفا مبعثه الذهن، لأنها تنتقد في كثير من الأحيان السلوك الاجتماعي المعاصر، دون مغالاة أو عنف، فالكوميديا الراقية توجهت إلى النقد الاجتماعي، وكان لها الفضل في إحياء كوميديا السلوك*.[1]

وتشير الناقدة إلى ظهور نوع من الكوميديا في الغرب يحمل لواء جديد يمكن التعبير عنه بالمثل القائل: "إن شر البلية ما يضحك"، ويسمى في لغة المتأدبين بـــ"الكوميديا السوداء"، وتختلف الكوميديا السوداء عن أنواع الكوميديا الأخرى، حيث تقول: "فإذا كانت الكوميديا على طول تاريخها احتفالا بالحياة، ومحاولة لترسيخ قيمتها واستمراريتها، وفق مبادئ معروفة، وفي أطر قيم ثابتة متفق عليها في المجتمع بصورة عامة، فإن الكوميديا السوداء ترتكز أساسا على إحساس عميق باللاجدوى أو العدمية، ولا يمكن التعبير عنه إلا بالضحك المتشنج الهستيري، فالضحك في الكوميديا السوداء تنفيس عضلي عن توتر عميق مدمر ينتج عن إدراك المتفرج لموقف بالغ القتامة، لا أمل في علاجه، ولا مهرب منه إلا بالضحك أو الموت أو الجنون".[2]

وترى أن سبب ظهور هذه الكوميديا الجديدة في القرن العشرين، هو نتيجة ما حدث في الغرب من تمزق وتخلخل في معتقداته الأساسية ورؤيته للحياة، حيث أصبح الشذوذ هو القاعدة وتفتت الواقع وضاعت ملامحه وانهارت ركائزه الأساسية من عقائد وتقاليد ومفاهيم[3].

---

* - كوميديا السلوك: مسرحية كوميدية تعرض من خلال موضوعها لسلوك الناس وكيف يتعاملون من خلال علاقاتهم الاجتماعية في أسلوب كوميدي.

[1]- ينظر:أحمد صقر، دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، (د-ط)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1999، ص24.

[2] - ينظر:نهاد صليحة،التيارات المسرحية المعاصرة،ص 136

[3] -ينظر:المصدر نفسه،ص137

فالكوميديا السوداء شكل من الفكاهة يعكس بمرارة وكآبة وتشاؤم، عبثية عالم يثير الشفقة ويجسد أشكال وصور الحتمية، ونجدها تضحك من كل شئ (الألم، الموت، التعاسة، الحرب، الجريمة) وكل ما يمثل مأساة الإنسان، فهي تثير الضحك من المواضيع الجادة والمأساوية وتهدف إلى هدم كل القيم بالتعرية والفضح والإدانة والتشهير[1].

وقد تبلورت الكوميديا السوداء كما تقول الناقدة في مسرح الاستهزاء والتتفيه الذي ظهر في أمريكا.[2]

وظهر تيار مسرح الاستهزاء والتتفيه في السينما على يـد المخرج السينمـائي **جاك سميث** في فلميه "المخلوقات الملتهبة" و"الحب الطبيعي"، ثم انتقل إلى المسرح على أيدي عدد من الكتاب المسرحين أهمهم **كينيت برنارد وتشارلز لادلام ورونالد تافيل**، الذي ألف مسرحية بعنوان "حياة ليدي جواديفا" وقدمت عام 1966 تحت شعار "مسرح الاستهزاء والتتفيه"، وأسس بعده **تشارلز لادلام** فرق مسرحية خاصة باسم فرقة مسرح الاستهزاء والتتفيه[3].

2-1-مبادئ مسرح الاستهزاء والتتفيه:

لا يوجد إعلان واضح لمبادئ تيار مسرح الاستهزاء والتتفيه ولكن، ترى الناقدة نهاد صليحة أن هذه المبادئ تظهر بوضوح في الأعمال المسرحية لأصحاب هذا التيار والمبدأ الأول والأساسي الذي اتبعوه هو:

1-استخدامهم سلاح السخرية اللاذعة كمحاولة لتدمير جميع المبادئ والنظريات التي تحكم الأنظمة السياسية، والعلاقات الإنسانية والمفاهيم الثقافية والأفكار الفلسفية.

[1] -غريبي عبد الكريم: الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع و الاقتباس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النكتة الشعبية، كلية العلوم الإنساني، قسم الثقافة الشعبية، جامعة تلمسان، 2011-2012 ، ص103.

[2]- ينظر:نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص137.

[3] - ينظر:المصدر نفسه، ص 137.

2- المحاكاة الهزلية المتعمدة الصريحة للأشكال المسرحية والأدبية الكلاسيكية المعروفة فمثلا الكاتب **تشارلز لادلام** ألف مسرحية بعنوان "دماء مسرحية" صور فيها مسرحية هاملت على أنها قصة بوليسية لا باعتبارها تراجيديا تتضمن بعدا فلسفيا.

3- التركيز على كل ما هو شاذ غريب في سلوكيات المجتمع ولغته.

4- يعتمد هذا المسرح بدرجة كبيرة على المؤثرات البصرية المبهرة، وليس أقلها العرى والرموز الجنسية السوقية.

5- يعتمد على خلط الأزمنة والأمكنة التاريخية، ففي مسرحية "حياة ليدي جواديفا" نجد شخصيات من العصور الوسطى أو عصر شكسبير في إنجلترا تختلط برعاة البقر في أمريكا.[1]

في ضوء ما قدمته الناقدة نهاد صليحة نخلص إلى أن مسرح الاستهزاء والتتفيه مسرح تسلح بالضحك والجنون، والمحاكاة الساخرة لتدمير كل القيم الأخلاقية والمفاهيم السياسية والاجتماعية السائدة، فهو يستند إلى فلسفة تأملية مأساوية تندد بعبثية الواقع وعدمية المجتمع وتحتفل بحياة العبث، والإخفاق، والفشل.

3-المونودراما: الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفني الغربي:

3-1-ماهية المونودراما:

المونودراما كمصطلح، تعود جذورها إلى الأصل اليوناني، وهي مكونة من كلمتين حسب قواعد معظم اللغات الأوربية، فالأولى مونو Mono وتعني واحد أو أحادي، وهي في القواميس اللغوية "**بادئة يونانية معناها واحد**"،[2] أما الثانية دراما فهي ذات معاني

[1] -ينظر:نهاد صليحة،التيارات المسرحية المعاصرة،ص139.

[2] - سهيل إدريس جبور عبد النور: المنهل، قاموس: فرنسي – عربي، ط8، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 677.

عديدة ومتغيرة، لكن معناه الحرفي عمل يؤدي ومعناه الاصطلاحي فعل المشتق من Dram الذي كان عند الإغريق "الفعل" أو "التصرف" أو السلوك الإنساني بوجه خاص.[1]

ومن هنا نرى أن الموندراما من ناحية المفهوم اللغوي، تعني فعلا واحدا منفردا بذاته، سواء قدمه شخص واحد، أو أشخاص عديدون، وسواء قدم في مشهد واحد، أو عدة مشاهد، أو في فصل واحد أو عدة فصول.

وتعرف الناقدة الموندراما بقولها: "هي مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد يكون الوحيد الذي له حق الكلام على خشبة المسرح، فقد يستعين النص الموندرامي في بعض الأحيان بعدد من الممثلين، ولكن عليهم أن يظلوا صامتين طول العرض وإلا انتفت صفة "**المونو**" عن الدراما".[2]

ونجد ما يقابل هذا التعريف في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية وهو: "المسرحية المتكاملة العناصر والتي تتطلب ممثل واحد، أو ممثلة لكي يؤديها فوق الخشبة".[3]

وقد قدمت الناقدة عرض موجز لتاريخ الموندراما، وأكدت قدمها ومعرفة كتاب المسرح ومخرجيه لها منذ الإغريق مرورا بالرومان حتى عصر النهضة، وكذلك إسهامات شكسبير في دفع الموندراما إلى الأمام من خلال مسرحية "هاملت" أو "لير"، حيث تقول: «لو رجع القارئ إلى مسرحة هاملت أو لير أو من أي تراجيدياته فسيجد فيها مقاطع تكاد تمثل موندرامات صغيرة ولكن دون أن تحمل عيوب الموندراما».[4]

---

[1] - محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994، ص 09.
[2] - ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 144، 145.
[3] - إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (د ط)، دار الشعب، القاهرة، 1994، ص 156.
[4] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 146.

وتؤكد أيضا أن الموندراما استمرت في ظل تصارع حركة المسرح بين التمسك بالتقليد أو الثورة عليه، ما بين الالتزام بالروح الفردية أو الثورة عليها والدعوة إلى الروح الجماعية.

وقد تبين لنا من خلال هذا العرض الموجز أن الموندراما –بمعناها الحديث- تيار حملته رياح الرومانسية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، وخير دليل على ذلك ارتباط فترات ازدهارها بفترات ازدهار التيار الرومانسي حيث تقول الناقدة: «وعندما اجتاح أوروبا بعد ذلك –وكرد فعل طبيعي لموجة المحافظة الشديدة- التيار الرومانسي الذي نادى بالثورة على التقاليد والأنظمة الموروثة وقدس فردية الفرد، عادت بذور الموندراما إلى النمو ودبت فيها الحياة، وليس أدل على ارتباط الموندراما كشكل فني بالفكر الرومانسي الذي يدعو إلى التفرد من مسرحية موندرامية بعنوان "بجماليون" كتبها الفيلسوف الفر نسي الشهير –أبو الحركة الرومانسية- **جان جاك روسو** عام 1760 ... ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ومع الصحوة الرومانسية التي بلغت أوجها في المسرح على أيد التعبيريين في ألمانيا بدأت الموندراما تعود إلى خشبة المسرح».[1]

فالمناخ الذي ساعد على نجاح الموندراما تمثل في ازدهار الرومانسية وتراجع تيار الكلاسيكية.

وقد اهتم كتاب الرومانسية طوال فترة انتعاشها في أوربا بهذا النوع المسمى بالموندراما، ووجدوا بينها وبين المونولوج أواصر تقارب تسهم بدورها في تحقيق توجهات الرومانسية التي أتاحت مساحة المناجاة الفردية.

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 147.

ونخلص في الأخير إلى أن ازدهار الموندراما بشكل مكتمل إبان الحركة الرومانسية يعود إلى ارتكازهما على جوهر واحد وهو تقديس فردية الفرد.

وقد انحازت الموندراما فيما بعد إلى مسرح صمويل بيكيت حيث تقول الناقدة نهاد صليحة: «ولم يكن غريبا أن يبدي صمويل بيكيت –الكاتب العبثي- اهتماما كبيرا بالموندراما كشكل فني وأن يكتب عددا من الموندرامات على التوالي مثل: "شريط كراب الأخير"، و"الجمرات"، و"الأيام السعيدة"، و"أليس كذلك يا جو؟"، لأنه وجد الموندراما أصلح الأشكال المسرحية لصياغة رؤيته العبثية التي تقوم على عزلة الفرد واستحالة التواصل واليأس من الحلول الاجتماعية».[1]

3-2-الملامح الفنية والفكرية للموندراما:

أ-الملامح الفنية:

إن المسرح بطبيعته يحكمه مبدأ النشاط الجماعي والجدل بين الفرد والجماعة ولكنه في الموندراما تخلى عن هذه الخاصية ليصبح مسرحية يقوم بتمثيلها ممثل واحد، يكون الوحيد الذي له حق الكلام والجدل، ومن هنا تتبدى أول الملامح الفنية للمنودراما وتتمثل فيما يلي:

1-**التركيز على الفرد**: فالمسرح في الموندراما يشغله ممثل واحد ينفرد بخشبة المسرح ليقنع المتفرجين بعبقريته التمثيلية في غياب أي تحد أو مقارنة.[2]

ففي النص الموندرامي يكون الحضور الفعلي لشخصية واحدة وأما الشخصيات الأخرى، فلا يكون لها إلا الحضور المجازي، لأن الموندراما تركز على شخصية واحدة، فهذه الشخصية هي البطل Protagoniste وفي نفس الوقت هي الخصم Antagoniste.[3]

---

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 149.

[2] - المصدر نفسه ، ص 149.

[3] - حليمة بكيس: الموندراما في المسرح الجزائري الخصائص والمميزات- موندراما فاطمة أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص 24.

2- العزلة:

ترى الناقدة نهاد صليحة أن عالم العزلة والاغتراب هو العالم الفعلي للشخصيات الموندرامية، حيث إن ظهور ممثل واحد على خشبة المسرح لمدة ساعة أو أكثر خلق نوعا من الإحساس بهذا الشعور لدى المتفرج مهما كان موضوع المسرحية ومهما استخدم من مؤثرات صوتية، فالموندراما بطبيعتها تفصل البطل عن محيطه الاجتماعي، وتجعل مسرح الأحداث هو النفس الفردية، وينتج عن هذا الفصل الاجتماعي، فصل تاريخي أيضا، فالزمن في الموندراما هو زمن نفسي لا يتقيد بلحظة تاريخية معينة لها التزاماتها الملحة عن طريق الفعل، ولكن هذا العنصر ينتفي من الموندراما لأنها تبرز بصورة غير مباشرة انتفاء القدرة عليه، وانتفاء القدرة على الفعل يتبعه تركيز على الماضي من ناحية والحلم من ناحية أخرى، بحيث تعتمد الحركة الدرامية في تطورها على الصراع النفسي المركز بين ما كان، وما يمكن أن يكون، وبين التوقع والتحقيق.[1]

والموندراما كشكل فني غالبا ما يتمتع بالكثافة الشعورية النابعة من تركيز الحدث الدرامي في شخصية واحدة تلح على وجدان المتفرج طول العرض، وربما كانت هذه الكثافة الشعورية أحد عوامل الجذب الرئيسية فيها، وهو ما يسمح لها بنقل بؤرة التركيز من جدل الفرد والجماعة إلى النفس في انغلاقها على نفسها وحدها وجدلها العقيم مع ذاتها.[2] ومن ملامح أو سمات المونودراما أيضا الحوار والحكاية.

3-سمة الحكاية:

رغم أن البعض يرى أن الموندراما بطبيعتها تنحو منحى الدراسة النفسية، إلا أن ذلك لا يلغي عنصر الحكاية منها، فالكتابة للموندراما لا تختلف كثيرا عن الكتابة للمسرحية الكلاسيكية، حيث يتم تطوير الشخصيات في هذا النوع من المسرح من خلال

[1] - ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 150.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 150.

فعل تبادلي بين شخصيات متعددة، أما في الموندراما فيتحول الفعل التبادلي إلى فعل ذاتي يقوم المؤلف أثناءه بتحفيز شخصية واحدة على الكلام ويدفعها نحو التطور والنمو، ويحدد ردود أفعالها أثناء نمو الحدث، ولذلك تتخذ الكتابة للموندراما اتجاهين:

الأول: حين يحدد الكاتب المحور الذي تدور حوله الأحداث ليكون محورا ذاتيا، أي أن الشخصية تقوم بعملية استكشاف في دواخل نفسها، دون الاهتمام المتعمد بعنصر الحكاية فيكون النص الموندرامي في هذه الحالة عبارة عن سيرة ذاتية للشخصية الممثلة.

أما الاتجاه الثاني: فيقوم المؤلف فيه بجعل الشخصية الوحيدة تتحاور مع شخصيات أخرى، وتتفاعل معها أثناء الأحداث، وهي شخصيات مجازية، وفي هذا النوع تتوالى الأحداث حسب سياق زمني معين، تحدد تلك الشخصية الوحيدة، مما يعني أن هناك اهتماما بعنصر الحكاية، ولعل هذه التقنية لها مزاياها، حيث أنها توقظ وتثير خيال المتلقي من خلال رؤية وسماع شخصيات غير موجودة على الخشبة.[1]

4- سمة الحوار:

إن الحوار هو الشكل الطبيعي للخطاب البشري، ولعل أهم ما يميز الحوار عن الأشكال التعبيرية الأخرى هو طابعه التبادلي وذلك يعني أنه لكي يكون هناك حوار لا بد من وجود شخصين على الأقل يتبادلان أطراف الحديث، بمعنى أن إسهام كل طرف خاضع لما قاله الطرف الآخر.

فيما سبق، فالمونودراما، وإن تجلت في بعض العلامات السالفة الذكر على شكل حوار، أو كما يذهب إلى ذلك رومان جاكبسون في أن "كل خطاب شخصي يفترض وجود

[1] - حليمة بكيس: المونودراما في المسرح الجزائري، ص 28.

تبادل، فإن حوارها ليس بحوار بالمعنى الحقيقي للفظة، وإنما هو حوار من نمط خاص المتكلم فه هو نفسه المخاطب".[1]

فالشخصية في الموندراما، وإن كانت تتحاور فإن تحاورها يكون بنقل وجهات نظر مختلفة من خلال تقمصها لشخصيات مغايرة، إذن فالشخصية تنعكس بالضرورة على الأداء وبالتالي فالشخصية تنقل الأفكار على اختلافها من وجهة نظرها هي، ولهذا تقول الناقدة: «ومع انعدام الجدل في الأداء ينعدم الحوار بالمعنى الحقيقي فالممثل في الموندراما قد يقيم جدلا مع نفسه، ولكنه جدل زائف إذ هو أحادي المنظور».[2]

في رأي الناقدة أن الحوار بمعناه الحقيقي منعدم في المونودراما، فهو حوار سلبي.

ب- الملامح الفكرية:

ترى الناقدة أن الموندراما تحاول أن تطرح نوعا من النقد الاجتماعي، لكنها عادة ما تصطدم في محاولاتها تلك، بحدود الشكل المسرحي الموندرامي، فهي تسجن الحدث في دائرة الحلم واستذكار الأحداث الماضية بدلا من التفاعل الحي مع الحاضر والمستقبل عن طريق الفعل، فهي لا تطرح كشكل فني إمكانية التغيير الاجتماعي، بل إن أقصى إنجاز إيجابي تحققه الموندراما هو كشف حقيقة البطل الفرد الذي يصبح بحكم الشكل الذي يتبناه وحده على المسرح لمدة معينة من الزمن رمزا للإنسانية جمعاء دون أن يتمكن من إيجاد طريق لحل المشكلة.[3]

وترجع السبب إلى أن الموندراما تفتقر إلى العنصر النقدي في تناولها لمادتها مهما حاول المؤلف تأكيد ذلك العنصر لأن الاعتماد على ممثل واحد طول فترة العرض يخلق نوعا من الإلحاح على وجدان المتفرج بسبب المنظور الأحادي للموضوع المطروح دون

[1] - ينظر: عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 58.
[2]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 149.
[3] -المصدر نفسه، ص 151.

أن ننسى أنه يخلق نوعا من التعاطف مع الممثل آرائه، وفي ظل هذا التعاطف تنتفي إمكانية النقد خاصة وأن المونودراما تتيح للممثل فرصة نادرة لشد الجمهور بقدراته الفذة بحيث تضيع الرسالة النقدية أو تبهت.[1]

3-3- ظاهرة المونودراما في مصر والعالم العربي:

ترى الناقدة أن المؤلفين والمخرجين والممثلين في مصر والعالم العربي، اهتموا بشكل كبير بالمونودراما، فقد أصبح هذا الإقبال المتزايد على المونودراما ظاهرة منذ فترة السبعينات حتى اليوم.

فيقام سنويا في مصر وبصفة منتظمة ومستمرة أكثر من مهرجان موندراما مسرحي أحدهما يقيمه مركز (ساقية الصاوي) الثقافي وآخر يقيمه مركز (روابط) وثالث تستدعيه أحيانا الجمعية المصرية لهواة المسرح، وفي سوريا يقام مهرجان (اللاذقية للموندراما)، وفي دولة الإمارات العربية المتحدة مهرجان (الفجيرة الدولي للموندراما)، ويقام في المملكة العربية السعودية أكثر من مهرجان للموندراما، وفي الأردن، والمغرب، وتونس كذلك.[2]

هذا الإقبال الكبير والمتزايد على المونودراما استرعى انتباه الناقدة، وجعلها تتساءل ما سر اجتذاب هذا الشكل الفني الغربي للشباب المخرجين والمؤلفين سواء في مصر أو في العالم العربي؟.

وقامت بعرض إجابات لهذا التساؤل من بينها: «إن الشباب ينجذب إلى الأشكال الدرامية التي يجد لها نظائر في الأشكال الشعبية المصرية والعربية، وأن الراوي الشعبي

[1] - ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 151.
[2] - محمود كحيلة: عودة الموندراما:
www .arabicmagazine.com/ Arabic/details-aspx?Id=2644 le l3-04-2013

الذي يقص قصة وقد يمثل بعض أجزائها وحده أو مع الآخرين هو نظير لشكل الموندراما الغربي، ولهذا يجد هذا الشكل هوى في نفوس شباب المؤلفين والمخرجين».[1]

وقد علقت الناقدة على توصيف الأِشكال الشعبية المصرية العربية ومنها الراوي وربطه بالموندراما بقولها: «هناك فرق واضح وجوهري بين الموندراما والرواة الشعبية إن الراوي الشعبي يحتفظ بالبعد الروائي الذي يقدم منظورا نقديا يتجادل مع المنظور العاطفي الذي يطرحه الجزء التشخيصي من عرضه، أي أننا نستطيع اعتبار الجزء الروائي تعليقا على الجزء التشخيصي، ولكن في الموندراما ينتفي هذا المنظور النقدي الروائي، فالممثل يحاول فيها أن يمتص وجدان المتفرج داخل حلبته، وأن يستولي على مشاعره تماما بمهاراته الأدائية، وأن يجعله جزء من عالمه بحيث يعتنق تماما نظرته إلى الأشياء، أما الراوي الشعبي فهو يدخل الشخصية التي يتقمصها ثم يخرج منها على التوالي بحيث لا يطغى منظور الشخصية التي تقمصها على المنظور السردي التعليقي».[2]

وقامت بالتعليق على باقي الإجابات، وفي نفس الوقت لم تصرح إن كانت هذه الإجابات لمجموعة من النقاد أو فنانين، وأكدت على عدم اقتناعها بهذه الإجابات، ولكن هي بدورها لم تقدم إجابة واضحة، فقد أنهت حديثها عن الموندراما بسؤال آخر وهو: أتكون دلالة الإقبال على الموندراما على أن الإنسان العربي قد يئس من قدرته على السيطرة على قدره، والالتحام مع هيئاته ومؤسساته في صراع بناء، والإمساك بتلابيب التاريخ، فالتف بفرديته، وانزوى داخل ذاته يبحث عن خلاص فردي بعد أن يئس من الخلاص الجماعي؟.[3]

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 151.
[2] - المصدر نفسه، ص 152.
[3] - المصدر نفسه، ص 153.

4- المسرح العمالي في الغرب:

تطرقت الناقدة إلى المسرح العمالي من خلال تقديمها لكتاب بعنوان أنواع من مسرح اليسار: اتجاهات المسرح العمالي في بريطانيا وأمريكا من 1880 إلى 1935، تأليف **رافايل صامويل، إيوان ماكول، وستيوارت جو سجروف**، حيث تقول في بداية حديثها عن هذا الكتاب: «والكتاب يقدم عرضا تفصيليا موثقا للحركة المسرحية العمالية في بريطانيا وأمريكا في الفترة من 1880 إلى 1935، تلك الحركات التي يمكن إدراجها جميعا رغم تنوعها واختلافها تحت مظلة المسرح السياسي العملي، أو مسرح العمل السياسي والاجتماعي، سواء كان الهدف منه الاحتجاج أو الدعوة أو التحريض».[1]

فالمتتبع للمسرح يلمس بوضوح أن السياسة كانت عنصرا أساسا فيه، فمن الصعوبة أن نجد عصرا خلا فيه المسرح من التأثر بالأوضاع والظروف والبيئة السياسية القائمة.[2]

ونلاحظ أن كبار المسرحيين في العالم انخرطوا مسرحيا في السياسة بشكل من الأشكال، انطلاقا من مواقف إنسانية ومثل عليا إلى الإصلاح، فالإصلاح من معاني السياسة.[3]

وفي رأي الناقدة أن هذا الكتاب قيم لا غنى عنه لمتتبع تاريخ المسرح في العالم وخاصة تاريخ الحركة المسرحية العمالية، وهو مختلف شكلا ومضمونا عن غالبية الكتب التي تعرض لتاريخ المسرح الغربي، إذ يتخذ مادته الوحيدة المسرح غير رسمي الذي يقوم أساس على الهواة، والذي يتجاهله معظم مؤرخي المسرح في الغرب.

---

[1]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 155.
[2]- ينظر: محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 224.
[3]- ينظر: أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2010، ص 75.

والمسرح العمالي الأمريكي كما تقول الناقدة نهاد صليحة: "مسرح تصدى بشجاعة ووعي لمأساة التفرقة العنصرية وطرح على خشبته المظالم الفاحشة التي عاناها الزنوج والأجانب من المهاجرين الأوربيين في جو المحافظة الفكرية والقمع السياسي الذي نتج عن التخوف من غزو الفكر الاشتراكي بعد انتصار الثورة الروسية، خاصة بعد تفاقم مشكلة البطالة والأزمة الاقتصادية في أمريكا.[1]

وترى أن المسرح العمالي كانت له القدرة على تحقيق التواصل الفني والفكري الفعال بين العمال المسرحيين في مختلف أقطار العالم، ذلك التواصل الذي يتجسد في انتقال النصوص والتجارب المسرحية من بلد إلى آخر. وقد حمل المسرح العمالي مشعل الفن الصحيح حتى في أشد عصور الظلام وانحطاطا، ففي بريطانيا إبان العصر الفيكتوري، حيث غرق المسرح في التفاهات الميلودرامية والهزلية، كانت فِرَق العمال من الهواة تمثل مسرحيات شكسبير بحماس متزايد.[2]

فالمسرح العمالي اعتمد الواقع الاجتماعي وجسد قضاياها وخصوصا طبقة العمال التي عبر عن أفكارها وآرائها ومشاكلها بكل صدق و ضمير حي.

5- بريخت والمسرح الملحمي:

رغم أن الحركة التعبيرية انتهت إلا أن أهدافها الرئيسية ومن أهمها إصلاح المجتمع ظل قائما، مما أدى إلى ظهور محاولات جديدة لاستخدام المسرح من أجل تغيير المجتمع، وكان من أهم تلك المحاولات محاولة **برتولد بريخت** (1889-1956).

فقد بدأ بريخت عمله في وقت كانت التعبيرية قد بلغت الذروة، فانعكس على أعماله الدرامية الأولى مثل مسرحية **طبول في الليل** التي عرضت في ميونخ سنة 1922.

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 158.
[2] - ينظر: المصدر نفسه، ص 159.

ويرى الدكتور **فايز ترحيني** أن هذه المسرحية تلتقي مع المسرحيات التعبيرية في اهتماماتها السياسية وتعريتها للعلاقة بين الرأسمالية والاستغلال والحروب بالإضافة إلى أنها تحمل البذور الأولى لمسرح بريخت الملحمي من التوجه بخطاب مباشر إلى الجمهور، وتنبيهه إلى أن ما يجري على خشبة المسرح ليس إلا تمثيلا، وهكذا تحطم الإيهام المسرحي وتدعو الجمهور إلى التفكير، وتصور عالم الثورة والعلاقات البشرية لا عالم الذات.[1]

وفي هذا الصدد تقول الناقدة: «لقد كان بريخت شاعرا رغم انتمائه للطبقة البرجوازية، وعاصر فترة عصيبة من تاريخ بلده ألمانيا، وتفاعل معها كشاعر وإنسان، ودفعه وعيه بمسؤوليته التي بدأت بشائره عام 1924، إلى الانتقال من حالة السخرية، واللامبالاة العدمية والحياة الفوضوية، إلى الإيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله، وتوعية الناس بأسباب شقائهم ومعاناتهم، ومن ثم كان تحوله بعد مسرحياته المبكرة مثل: "بعل وطبول" و"في غابات المدن"، من فنان فوضوي إلى فنان تأثري ملتزم».[2]

وترى أن مسرحية "أوبرا الثلاث بنسات" تمثل نموذجا متألقا بديعا ومبكرا للمسرح الملحمي الذي يمزج الموسيقي بالغناء والرقص، والاستكشات الفكاهية والتعليق النقدي اللاذع على الواقع الاجتماعي والسياسي.[3]

5-1-نظرية المسرح الملحمي:

الملحمة شكل من القصص لا يتقيد بزمان في حين ترتبط المسرحية بزمان ومكان ويعني مصطلح "ملحمة" كما يستخدمه بريخت "تتابع أحداث" تقص بدون تقييدات زمانية

[1] - فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص 143-144.
[2] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 162.
[3] - ينظر:المصدر نفسه،ص164.

أو مكانية أو اتصال بعقدة أساسية، وقد استعمل بريخت مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام 1926، ورغم وجود محاولات سابقة لكل من **ستانسلافسكي، وميير هولد، وإيرفن بيسكاتور** يظل بريخت منظر المسرح الملحمي.[1]

وسعت النظرية الملحمية Epic theatre إلى خلع جذور المسرح الأرسطي كي يحل محله المسرح الديالكتيكي، الذي يمنح المتفرج فرصة ممارسة التفكير والتقويم والحكم على ما يتابعه بيقظة كاملة، ويثير فيه إحساس بالغرابة والدهشة لما يراه من خلال رصد الأوضاع المقلوبة التي كانت تبدو طبيعية من قبل بحكم التعود، فالمسرح ليس أداة للتطهير ولتفريغ العواطف جلبا للإحساس بالراحة، بل أداة لشحن المتفرج بإرادة التغيير الثوري للقيم والظروف الاجتماعية التي تتنافى مع الوجود الإنساني الحق، والتي يعيشها بالفعل ويراها منعكسة أمامه على منصة المسرح. [2]

فالنظرية الملحمية –كما تقول- الناقدة: «جاءت مخالفة تماما لنظرية أرسطو التي قامت على مبدأ خدمة وتدعيم الإيديولوجية السائدة في ذلك العصر، وجعلت من الفن محاكاة للحياة بهدف تأكيد صحة هذه الإيديولوجية، لذلك أكد على ضرورة تقديم صورة منطقية واقعية ومقنعة عن العالم، وأكد على مبدأ تعاطف المتفرج واندماجه وتوحده مع هذه الصورة». [3]

وفي رأيها أنه لم يكن مسرح بريخت السياسي أو نظريته في المسرح الملحمي نبتا شيطانيا، فقد مهد له الطريق فنانون مبدعون ثوريون سبقوه وأناروا له الطريق فأفاد منهم في تنظيره وممارسته أعظم إفادة، ولم تتبلور نظرية بريخت بين يوم وليلة، بل كانت

[1]- حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر 1960-1970، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، أبريل-مايو- يونيو 1984، ص 81.
[2]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص 607.
[3]- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 166.

نتيجة ممارسة طويلة وقراءة وتفكير عميق وتأمل للأشكال المسرحية السائدة والنظرية الدرامية الأرسطية. [1]

فقد كتب عدة مقالات صحفية شرح فيها نظريته الجديدة وأخرج عدة مسرحيات عالج فيها أسلوبه الجديد في الإخراج وأجرى تجاربه الدرامية الثائرة في مسرح **رصيف بناء السفن** وأنشأ فرقته التمثيلية التي أطلق عليها اسم "فرقة برلين"، والتي قدم فيها معظم مسرحياته الروائع.[2] فالنظرية الملحمية لبريخت نشأت بعد تجريبه طويلة في الفن المسرحي وبعد ممارسة فن الكتابة والإخراج.

5-2- الجذور الفلسفية للمسرح الملحمي:

من الطبيعي أن مسرح بريخت يعود في تكوينه إلى أصول فلسفية هي التي دفعت به إلى طريق الحياة المسرحية وتشير الناقدة **نهاد صليحة** في الكتاب إلى أن النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي أنبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياته العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي، ومرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة. كما تبلور في عروض المخرج الألماني **بسكاتور** في العشرينيات، وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات، وانتهاء إلى المسرح الملحمي الذي وضع نظريته الشاعر والمؤلف والمخرج الألماني **برتولد بريخت**.[3]

فالأرضية الفلسفية للنظرية الملحمية البرخيتية هي النظرية الماركسية، ولهذا جاءت نظرية بريخت مخالفة لنظرية أرسطو.

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 164.
[2] - جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، ص 172.
[3] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 164.

5-3- خصائص المسرح الملحمي البريختي:

لخص بريخت اختلاف مسرحه الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي في صورة جدول في مقال بعنوان "**المسرح الحديث هو المسرح الملحمي**"، وقدمت الناقدة نهاد صليحة هذا الجدول في ختام التعريف بالمسرح الملحمي، وترى أنه من خلال هذا الجدول يتبين للقارئ أبرز سمات وملامح هذا المسرح.[1]

جدول مقارنة بين المسرح الملحمي والمسرح الدرامي الأرسطي:[2]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
1-يعتمد على الحبكة.	1- يعتمد على السرد.
2- يستغرق المتفرج داخل الحدث الدرامي على خشبة المسرح .	2-يحول المتفرج إلى مراقب للحدث .
3- يستهلك قدرة الإنسان على الفعل.	3- يثير قدرة الإنسان على الفعل.
4- يثير أحاسيس المتفرج ومشاعره .	4- يدفع المتفرج إلى اتخاذ قرارات إزاء ما يحدث والحكم عليه.
5- يقدم للمتفرج تجربة يعايشها وجدانيا.	5-يقدم للمتفرج صورة للعالم يتأملها عقليا.
6- يسعى إلى تحقيق انخراط المتفرج وتورطه في الأحداث .	6- يسعى إلى مواجهة المتفرج بالأحداث مواجهة موضوعية.
7- يوظف الإيحاء والتلميح .	7- يوظف المناقشة والجدل ومقارعة الحجة بالحجة.
8- يثير المشاعر الغريزية لدى المشاهد ويلعب عليها خفية بنعومة.	8-يخرج المشاعر الغريزية إلى النور ويدفع المشاهد إلى إدراكها.
9-يشعر المتفرج فيه انه خصم الأحداث وجزء من التجربة الإنسانية المطروحة.	9-يقف المتفرج فيه خارج الأحداث ويدرسها.
10- مفهوم الإنسان لا يخضع فيه للمناقشة والتفسير فالإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان ولا يتغير.	10- الإنسان يصبح فيه موضوع بحث وتمحيص، فالإنسان قابل للتغير والتحول وقادر على إحداث التغيير وليس فكرة مطلقة أو مفهوما مطلقا.
11-التركيز على النهاية التي تقوم عليها الأحداث.	11-التركيز فيه على مسار الأحداث وعلى الأحداث نفسها.
12-كل مشهد يولد المشهد الذي يليه ويتولد بين سابقه.	12- كل مشهد يستقل بنفسه وبدلالته عن المشاهد الأخرى.
13-الحدث ينمو في خط صاعد مترابط.	13- العرض يعتمد على تكتيك المونتاج والقطع والوصل،

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 167.
[2] - المصدر نفسه، ص 168، 169.

	ويتطور في شكل منحنيات.
14-الحدث يتطور وفق منطق الحتمية الدرامية.	14- الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات.
15-يفترض أن الفكر يتحكم في الوجود ويحدد طبيعته ويقرر مساره.	15- يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته.
16-يفترض أن الإنسان كيان ثابت أو نقطة ثابتة.	16-يفترض أن الإنسان عملية مستمرة ومتحولة.
17-مسرح يتوجه إلى الإحساس ويخاطبه.	17-مسرح يتوجه إلى العقل ويخاطب الوعي.

ونلاحظ أن كل خاصة من هذه الخصائص التي تميز المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي الأرسطي تعتبر ثورة على أصل من أصول المسرح الدرامي الأرسطي.

وتضيف الناقدة نهاد صليحة بعض الملامح التي تتعلق بالنواحي الفنية والتي استخلصها من واقع كتاباته وهي كالآتي: [1]

المسرح الدرامي الأرسطي	المسرح الملحمي
18-الممثل فيه يتقمص دوره تماما ويندمج ويخاطب عواطف المتفرج.	18-الممثل يؤدي دوره من الخارج، أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثا شاهده.
19-الديكور فيه يسعى إلى الإيهام بالواقع.	19-الديكور فيه يشير إلى الأماكن صورة رمزية تعارض الإيهام.
20-الموسيقى تعمق الحالة الشعورية وتكثفها لتحقق اندماج المتفرج في الأحداث.	20-الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقا ساخرا وبذلك تمنع الاندماج.

وجوهر الاختلاف بين أرسطو وبريخت كما تقول الناقدة: «يتلخص في جملة **كارل ماكس** "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة، ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره».[2]

ودعا بريخت في مسرحه الملحمي إلى التغريب، فالتغريب عنصر أساسي في مسرحه، وتغريب حادثة ما أو شخصية ما، يعني أولا وببساطة نزع البديهي والمعروف والواضح عن هذه الحادثة أو الشخصية وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها.[3]

[1] - نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 170.
[2] - المصدر نفسه، ص 166.
[3] - حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 63.

ولم يكن التغريب المسرحي عائقا أمام نجاح مسرحيات بريخت مع الجمهور، فقد كان لدى بريخت من الخبرة المسرحية ما يجعله لا يفرض فكرة التغريب على كل مسرحية يقدمها ومن المسرحيات التي لاقت نجاحا جماهيريا **أوبرا الثلاث بنسات**.[1]

فالهدف الرئيسي للتغريب كما يقول الدكتور **فايز ترحيني**: «هو خلق حالة من الانفصال بين الجمهور والمسرح لمنع الجمهور من التوحيد مع المسرحية، ولتمكينه من أن ينتقد نقدا بناء من وجهة نظر اجتماعية، ويجب أن يبقى الجمهور واعيا لهذه الحقيقة عن طريق هدم الحائط الرابع الذي يفصل الجمهور عن المسرح، وقد استخدم بريخت وسيلة فنية لتحقيق التغريب وهي التأريخية، فهو يؤكد على تأريخية الأحداث كي يتيح للجمهور فرصة الحكم على هذه الأحداث بالنظر إلى بعده الزمني عنها، وبالتالي الانفصال عنها عاطفيا، ولكي يعرف الجمهور أنه ما دامت الأمور قد تغيرت فإنه من الممكن تغيير الأحوال الحاضرة».[2]

وفي رأي الناقدة أن بريخت يظل فنانا مجددا تجريبيا استلهم تراث الشرق الأقصى فأثرى به المسرح الغربي، وكان بحق فيلسوف للمسرح، طرح نظرية فنية وفكرية متكاملة، أثرت في مسار المسرح ليس في الغرب فقط، بل أيضا في العالم العربي.[3]

وهي بالتالي ترد على كل ناقد يرى أن بريخت لم يتمكن من تحقيق نظريته الملحمية بصورة كاملة.

وهكذا نخلص إلى القول بأن المسرح الملحمي البريختي ذو توجه اجتماعي وسياسي واضح ، أساسه التغريب، لا وجود للحائط الرابع فهناك توحد بين الجمهور وما يجري على خشبة المسرح فالمشاهد دائما واعي ويصدر حكمه في النهاية .

---

[1] - جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: د أمين الرباط، سامح فكري، ط2، أكاديمية الفنون، 1995، ص106.
[2] - فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ص 146-147.
[3] - ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص 170.

واتجهت نخبة من الأدباء العرب مبدعين ونقاد إلى المسرح الملحمي، باعتباره أبرز الاتجاهات المعاصرة القادرة على استيعاب المضامين الجديدة التي أفرزها التحول الذي أصاب البنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية للمجتمع العربي، فلقي المسرح الملحمي –مع مطلع الستينات- استحسانا وقبولا لدى نخبة من الممثلين العرب الذين تقاطعوا فكريا مع ما كان يدعو إليه بريخت ويناضل من أجله ويروج له مسرحه كالعدالة والحرية والاشتراكية، وهي الفترة التي شهد فيها المسرح العربي ازدهارا كبيرا .[1]

فقد استطاع هذا المسرح أن يكسب احترام وإعجاب الكثير من كتاب المسرح ونقاده الذين أدركوا أنه يمثل ثورة حقيقية في المسرح.

[1]- ينظر: إسماعيل بن أصفية، أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي المعاصر، مجلة علامات، ج42، ديسمبر 2001، ص616.

خاتـــمة

خـــــاتمة:

من خلال قراءتنا للكتاب نخلص إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

- تميز القرن العشرين بظهور العديد من التيارات الأدبية والفنية، التي لم تقتصر على نوع من الإبداع الفني.

-ترى الناقدة أن التيار أعم وأشمل من المدرسة أي أن المدرسة المسرحية تنشأ وتتطور تدريجيا حتى تصبح تيارا.

- تناولت الناقدة نهاد صليحة التيارات المسرحية بالشرح المستفيض والتحليل العميق، متبعة في ذلك المنهج التاريخي.

- لم تنشأ هذه التيارات من فراغ بل كانت وليدة ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية، فقد ساهم في وجود التيار السريالي وتيار مسرح العبث ومسرح الاستهزاء والتتفيه اشتعال الحربين العالميتين.

- كان يرافق ظهور كل تيار نخبة من الفنانين ساهمت في نشر أفكاره ومبادئه.

- كل تيار له جذوره وأصوله الفلسفية التي يستند عليها، فظهور الرمزية في الأدب والفن كانت استنادا على فلسفة أفلاطون المثالية، المتمثلة في نظرية المثل، وارتكز تيار مسرح العبث على الفلسفة الوجودية كقاعدة للمفاهيم والأفكار التي يتناولها، وكانت النظرية الماركسية وما أفرزته من فكر اشتراكي هي الأرضية التي أنبتت تيار المسرح الملحمي.

- اعتمد أصحاب تيار المستقبلية على مبدأ "العدمية" الذي أنتفع به أصحاب التيار السريالي ومسرح العبث ومسرح الاستهزاء والتتفيه فيما بعد، فالتيارات متداخلة ومترابطة فيما بينها، واختفاء أو زوال تيار لا يعني اختفاء كل أفكاره ومبادئه.

- أثر التيار الرمزي على المسرح تأثيرا واسع النطاق، فأصبح المسرح يعتمد على الخيال والتأمل فيما وراء الطبيعة والتركيز على الإيحاء.

- اعتمد أصحاب التيار السريالي على الأمور غير الواقعية مثل الأحلام والأخيلة، والكتابة التلقائية الصادرة عن اللاوعي والبعيدة عن رقابة العقل.

- نجد أصحاب التيار التعبيري لا يهتمون بتصوير المظاهر الخارجية بل بتصوير التجارب والأفعال في ضوء رؤيا الكاتب لها، فالكاتب المسرحي يعبرعن رؤياه بما يحدث مهما كانت هذه الرؤيا شخصية.

- رفض لويجي بيراندللو مبدأ الإيهام المسرحي ونظرية التطهير وخلق مسرح اعتمد على فكرة نسبية الحقيقة والأشياء، وأصبح مسرحه يوصف بأنه مسرح تكعيبي.

- اصطدم التيار التعبيري في المسرح بعَقَبَة التوفيق بين الثورة الفردية والثورة الجماعية، وفشل في الوصول إلى معادلة مُرضِيَة بينهما، فتولد عن ذلك نوعان من المسرح، مسرح ركز على الفرد وقد مثله برتولد بريخت، ومسرح ركز على الفرد وحده وصوره في وحدته وإحباطه وقنوطه وقد مثله صامويل بيكيت، وقد انحازت الموندراما إلى النوع الثاني من المسرح.

- جسد مسرح العبث الهواجس والأوضاع التي يعيشها الإنسان المعاصر في كل مكان، وقد أثار العديد من القضايا المعقدة الفكرية واللغوية والفنية التي يمكن أن تشكل مجالا خصبا للدراسة من منظورات مختلفة.

- تيار المسرح الملحمي من أهم التيارات التي عرفها المسرح العالمي طيلة الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، لما قدمه من تجديد في التكنيك المسرح، فقد أحدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما وأتى بنظرية عكسية تماما لنظرية أرسطو.

- رغم الاختلافات الظاهرية التي تميز التيارات المسرحية بعضها عن بعض، سواء في شكلها الفني أم في التقنين الفكري الذي واكب كل منها فإنها تتوحد في رفضها للأساليب الفنية الموروثة، وفي محاولة البحث عن أسلوب فني جديد معبر عن روح العصر في الفن المسرحي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

I- المصادر:

1) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ط1، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، 1999.

II- المراجع بالعربية:

1)إبراهيم حمادة: هوامش في الدراما والنقد، (د-ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

2)إبراهيم خليل: في نظرية الأدب وعلم النص بحوث وقراءات، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، 2010.

3)أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2006.

4)أحمد بلخيري: سيميائيات المسرح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2010.

5)أحمد صقر: دراسات في المسرح العربي الكوميدي المعاصر، (د-ط)، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1999.

6)بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن،2001 .

7)تسعديث آيت حمودي: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ط1، دار الحداثة، 1986.

8)جمال عبد الناصر: أوراق مسرحية –قراءات ومتابعات نقدية، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

9)جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها من الإغريق إلى الآن، (د-ط)، منشورات المكتبة العصرية، (د-ت).

10) حورية محمد حمو: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، 1999.

11) دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 1999، ص 186.

12) رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1978.

13) رشدي رشاد: فن كتابة المسرحية،(د-ط)،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998.

14) سمير سرحان: دراسات في الأدب المسرحي، (د-ط)، مكتبة غريب، (د-ت).

15) شاكر عبد العظيم، تمظهرات ما بعد الحداثة في النص المسرحي العربي، ط1، الرضوان للنشر والتوزيع .

16) طامر أنوال : المسرح والمناهج النقدية الحداثية -نماذج من المسرح الجزائري والعالمي-، (د ط) دار القدس العربي، 2011.

17) عباس بن يحيى، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر،(د ط)، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة،(د ت).

18) عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، (د ط، (د ط)، دار النهضة العربية، بيروت، 1978.

19) عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الإعلامية، ط1،دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.

20) عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، ط1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1995.

21) عدنان بن ذريل: فن كتابة المسرحية اتحاد كتاب العرب ،دمشق، سوريا، 1996.

22) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، (د ط)، جدار الفكر والعربي، القاهرة، (د ت).

23) علي أحمد باكتير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (د - ط)، مكتبة مصر ،(د - ت).

24) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، (د–ط)، دار الفكر العربي و دار الكتاب الحديث، (دت)، ص226 .

25) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

26) فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.

27) فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، دار الكندي للنشر و التوزيع، ط1، الأردن ، 1999.

28) قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة -مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، (د ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع.

29) كمال الدين عيد: اتجاهات في الفنون المسرحية المعاصرة، (د ط)، (د ت).

30) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1999، ص 195.

31) محمد حمو: حركة النقد المسرحي في سوريا 1967-1988، (د ط)، اتحاد الكتاب العرب، 1998.

32) محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، 1990 .

33) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، (د ط)، دار نهضة مصر للطباعة، القاهرة، 1963.

34) محمد مفتاح: دينامية النص، ط1، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب،1990.

35) محمد يوسف نجم:المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، ط3، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1980.

36) محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994، ص 09

37) نادية البنهاوي: بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر (دراسة مقارنة)، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

38) نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، 2003.

39) نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، (د ط)، مكتبة الأسرة، 2000.

III- المراجع المترجمة:

1)إريك بينتلي: نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د ت).

2)تشالرز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، (د-ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

3)جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح، تر: د أمين الرباط، سامح فكري، ط2، أكاديمية الفنون، 1995.

VI- المعاجم والقواميس:

1)إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (د ط)، دار الشعب، القاهرة، 1994.

2)سهيل إدريس جبور عبد النور: المنهل، قاموس: فرنسي – عربي، ط8، دار الآداب، بيروت، 1985.

V- **الرسائل الجامعية**:

1)تسعديت آيت حمودي: أثر مسرح اللامعقول في المسرح العربي، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 1431-2010.

2)جميل إبراهيم أحمد كلاب: الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة (1967-1987)، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية غزة، 2004 – 2003

3)حليمة بكيس: الموندراما في المسرح الجزائري الخصائص والمميزات- موندراما فاطمة أنموذجا-، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر،2007-2008 .

4)حميد علاوي: التنظير المسرحي عند توفيق الحكيم، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2005-2006.

5)سعيدة شاوش: التجريد والتجريب في أدب توفيق الحكيم من خلال مسرحية –الملك أوديب ورواية نائب في الأرياف– مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، المركز الجامعي أكلي محمد أولحاج، البويرة، 2008.

6)غريبي عبد الكريم: الفكاهة في مسرح عبد القادر علولة بين الإبداع والاقتباس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النكتة الشعبية، كلية العلوم الإنساني، قسم الثقافة الشعبية،جامعة تلمسان، 2011-2012.

VI- **المجلات والجرائد**:

1)حياة جاسم محمد: الدراما الملحمية في مصر 1960-+1970، مجلة عالم الفكر، العدد الأول، أبريل-مايو- يونيو 1984.

2)علاء الدين العالم: تيار العبث بين الفلسفة والمسرح، مجلة دلتا نون، العدد الأول، تموز-يوليو، 2014.

3)محمد سيف: شخصيات بيراندلو الست تبحث عن مؤلف في مسرح لاكولين، جريدة القدس العربي، العدد 7628، 31-12-2013،

4)إسماعيل بن أصفية، أثر بريخت في الخطاب النقدي المسرحي المعاصر، مجلة علامات، ج42، ديسمبر 2001.

VII- المواقع الالكترونية:

1) www .arabicmagazine.com/ Arabic/details-aspx?Id=2644 le l3-04-2013 (محمود كحيلة: عودة الموندراما)

2) http://masrahy.ucoz.com/publ/1-1-0-9

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة أ

مدخل: تقديم الناقدة والكتاب

1- تقديم الناقدة 5

2- تقديم الكتاب 6

الفصل الأول: المدارس المسرحية

1-المدرسة الرمزية 14

2- المدرسة المستقبلية 27

3- المدرسة السريالية 32

4-المدرسة التعبيرية 39

5- المدرسة التكعيبية 44

الفصل الثاني: مسرح العبث وما بعده

1-مسرح العبث بين صمويل بيكيت وهارولد بنتر 49

2-مسرح الاستهزاء والتتفيه 57

3-المونودراما: الدلالات الفكرية لهذا الشكل الفني الغربي 60

4-المسرح العمالي في الغرب 69

5- بريخت والمسرح الملحمي 70

خاتمة. 79

قائمة المصادر والمراجع

فهرس المحتويات

الملخص

ملخص:

سلطت الضوء في هذه الدراسة على كتاب مهم في مجال المسرح، عرضت من خلاله رؤية الناقدة نهاد صليحة -الفنية والتاريخية- للتيارات المسرحية باعتبارها ذات منشأ غربي، ووليدة ظروف سياسية، اقتصادية، اجتماعية، ساهمت بصورة فعالة في بلورة الحساسية الفنية وأساليب الإبداع الفني في مجال الدراما والمسرح، وبالرغم من الاختلافات الظاهرة التي تميزها عن بعضها سواء أكان في شكلها الفني أم الفكري الذي واكب كلا منها، فإنها تتوحد في رفضها للأساليب الفنية الموروثة، وفي محاولة البحث عن أسلوب فني جديد معبر عن روح العصر.

لم تقتصر الدراسة على رؤية الناقدة بل استندت في كثير من المواقف إلى رؤى أخرى تدعم رؤيتها لتمييزها وتوضيحها، حتى يتسنى للقارئ استيعاب ما جاء في البحث والتواصل معه.

Résumé:

Mis en évidence dans cette étude sur un livre important dans le domaine du théâtre, offert par le critique de la vision Nihad Saliha courants artistiques et historiques de la pièce comme étant d'origine occidentale, et de leur progéniture des conditions politiques, économiques, sociaux, il a contribué efficacement au développement de la sensibilité et les méthodes de créativité artistique dans le domaine de l'art dramatique et le théâtre artistique, et malgré les différences apparentes qui les distinguent les uns des autres, que ce soit sous la forme intellectuelle ou artistique qui a accompagné tous les deux, ils sont unis dans leur rejet des méthodes techniques héritées, et dans la tentative de recherche d'un nouveau passage de l'esprit de l'époque de style artistique.

L'étude non seulement de voir critique, mais sur la base dans de nombreuses situations à d'autres visions soutient sa vision de distinguer et de clarifier, de sorte que le lecteur absorber ce qui est venu dans la recherche et de communiquer avec lui.