Adab Al-Rafidain

https://radab.mosuljournals.com

The effect of Samuel Beckett's Waiting for Godot play on Naguib Mahfouz's The Chasing

Ahmed Yasin Musa

Albalqa Applied University /Jourdan

Article information

Article history:
Received May 01, 2023
Reviewer June 02 .2023
Accepted June 17, 2023
Available online March 01 , 2024

Keywords:
Absurd
Beckett
Influence
Mahfouz
Theatre

Correspondence:
Ahmed Yasin Musa
dr.ahmadyassin@bau.edu.jo

Abstract

Theatre of the Absurd appeared in Europe as a reaction to the cultural declines, of the European society, that results from the First and Second World Wars. Accordingly, the human's point of view of life and universe had changed. And literature went hand in hand with this change, trying to express the collapsing values and concepts via literary texts, specifically via novel, drama, and poetry. Jamce Joyce's novels, Marcel Proust's, Kafka's, AlberKamu's, and Sartre's writings showed the vision of the self and its dreams exemplifying the detachment of the group's discern. Moreover, the slogan of "Art is for Art Sake" emerged. Likely, drama reflected the world of loss and vanity as it is apparent in the plays of Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, John Jane, and Harlod Pinter. As well, futility stage spread in art, literature, and the entire world. Thus, there was a global movement of absurdity since the circumstances and situations of the European civilization existed and were achieved in other nations. Theatre of the Absurd became a modern trend in the universal writings as the Arabic ones because being influenced by this trend did not require a lot of research and verification, instead it became a phenomenon interspersing Arabic Literature during the 1960s and forth on due to the political and cultural contexts that intruded Arab World, exploiting the decadence that appeared because of the Arabs' aspirations after June War (1967) and its impacts of ideological, valuable, and target loss of the educated Arab and the literary writer ,in general, leading to the literary writer's adoption of the various techniques that complied with the ideological status he / she lives.

Najeeb Mahfouz's novels and plays were in accordance with the context of the new transformational and influential literary trends. In addition, Mahfouz was known for being a novelist rather than a dramatist. Although he just wrote eight plays, we could find him affected by absurdity, while writing his plays, rather than any writer else. Therefore, this study aims at clarifying the effect of absurdity in one of Mahfouz's plays which is "The Chase" by comparing it with the most well-known play, written by the Irish writer, SaumelBecket, that is "Waiting for Godot.

DOI: 10.33899/radab.2023.139945.1927, ©Authors, 2023, College of Arts, University of Mosul.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

أثر مسرحية في انتظار جودو لصموئيل بيكيت في مسرحيّة المطاردة لنجيب محفوظ

احمد ياسين موسى*

* دكتوراه / جامعة البلقاء التطبيقية/ الاردن

المستخلص

جاء مسرح اللامعقول في أوربا نتيجة لانهيارات ثقافيّة مسّت المجتمع الأوربي ،عقب الحربين العالميتين الأولى والثانية ،إذ تغيرت نظرة الانسان إلى مفهوم الحياة والكون ،وقد واكب الأدب هذا التغيير ،وحاول التعبير عن المفاهيم والقيم المنهارة عبر النصوص الادبيّة ،ولا سيما الرواية والمسرح ، والشعر ؛فجاءت روايات جيمس جويس ،ومارسيل بروست ،وكتابات كافكا وألبير كامو وسارتر ،وغيرهم تعبيراً عن رؤية الذات وأحلامها الفرديّة التي مثلت الانسلاخ عن الرؤية الجمعية ،أو ما أصبح يعرف "الفن للفن" ،أما المسرح فقد بدأ يخطو في الاتجاه ذاته فجاءت مسرحيات بريخت ،وصموئيل بيكت ،و "يوجين أيونيسكو" ،و"آرثر آداموف" ،و"جان جينيه" و"هارولد بنتر" لتعكس عالم الفقدان والضياع ، وقد اجتاحت مرحلة العبثيّة في الفن والأدب العالم كلّه ،وأصبح هناك اتجاه عالمي في العبثيّة أو اللامعقول ،حيث أصبحت الظروف والأسباب التي أوجدت اللامعقول في الحضارة الأوروبيّة موجودة ومتحققة في حياة الشعوب الأخرى ، وأصبح اتجاه اللامعقول حالة حداثيّة في الكتابات العالميّة ومنها العربيّة ،وأصبحت ظاهرة التأثر بهذا الاتجاه لا تحتاج كثيراً من البحث والتحقق ،بل أصبحت ظاهرة تعم الأدب العربي في الستينيات من القرن العشرين ،وما تلاها حيث الأوضاع السياسيّة والثقافيّة التي دخلت العالم العربي ،وما تم من انهيارات لتطلعات الانسان العربي ،ولا سيما بعد حرب حزيران (1967)،وما تبعها من تداعيات أوجدت حالة من الضياع الفكري والقيمي ،وفقدان الهدف ،لدى المثقف العربي وكاتب النّص الأدبي بشكل عام ،مما دفع هذا الكاتب الى تبني الأساليب المتباينة التي تتواءم والحالة الفكريّة التي يعيشها .

في هذا الإطار من التحوّل والتأثر في التيارات الكتابيّة الجديدة ،تأتي كتابات نجيب محفوظ الروائيّة والمسرحيّة. في هذه المدة. إن نجيب محفوظ عرف روائيّاً أكثر منه مسرحيّاً، ولم يكتب أكثر من **ثماني** مسرحيات، إلا أن الأثر العبثي في هذه المسرحيات تجسّد أكثر من غيره، وهذه الدراسة سوف تقوم ببيان هذا الأثر العبثي في واحدة من مسرحيات محفوظ وهي مسرحيّة " المطاردة" من خلال المقارنة بأشهر مسرحيات العبث مسرحيّة " في انتظار جودو" للكاتب الأيرلندي صموئيل باركلي بيكيت.

كلمات مفتاحيّة: تأثر، محفوظ، صموئيل بيكت، مسرح، اللامعقول

توطئة:

مما لاشك فيه أنَّ الأدبَّ الإنساني يعيش ويحيا في إطار العلاقات الانسانيّة التي تتشابه فيما بينها في جوهر البعد الفكري الذي يحمله ما يسمّى الأدب العالمي ،إذ يتبادل هذا الأدبُ الأفكارَ والاتجاهاتِ الاسلوبيّة التي يتبناها ،وصورة الخطاب الإبداعي ،الذي يحمل الصراع الإنساني ،مع الأفكار والقيم التي تمثل سلطة الواقع بأبعاده المختلفة ،ولعل هذا ما يدفع الفن ومنه الأدب إلى محاولة تجاوز الواقع ،والبحث عن المختلف والطريف في الوقت نفسه ،ولعل عمق هذا التجاوز يختلف من مبدع لآخر ،إذ تصبح الأفكار بعد ذلك نماذج يمكن الأخذُ بها وتقليدُها أو التأثر بها ،فتصبح مرايا تنعكس من خلالها صور متشابهة تتمثل في صور الابداع الإنساني .

ومن هنا فقد شاعت الاتجاهات الكتابيّة وتجسّدت في الكتابات العالميّة، ومن هذه الاتجاهات " اللامعقول" Unreasonable، فقد عمَّ هذا الاتجاه في مرحلة من المراحل أنواع الكتابة كافةً ومنها المسرح. فقد أصبح يعرف بالمصطلح المسرحي "مسرح اللامعقول"(Theatre of the Absurd)

وجاء مسرح اللامعقول Theatre of the Absurd،بوصفه مصطلحاً يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة الخمسينيات من القرن العشرين، إذ لم يعدّوا أنفسهم مدرسةً، ولكنْ يبدو أنّهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الوجود ،وبخاصّة أولئك الذين أوجز القول فيهم ألبير كامي Albert Camus في دراسته أسطورة سيزيف" إذ شخّصت هذه الدراسة مصير الإنسانيّة على أنها انعدام هدفٍ في وجودٍ غير منسجمٍ مع ما حوله[1]". وكان أول من أطلق هذا المصطلح مارتن ايسلن 1961 Martin Esslin، في كتابه (مسرح اللامعقول). The Theatre of the Absurd [2]

ولقد كان ظهور هذا الاتجاه الكتابي في أوروبا نتيجة انهياراتٍ ثقافيّةٍ مستْ المجتمع الأوربي، عقب الحربين العالميتين الأولى والثانية ،إذ تغيرت نظرة الانسان إلى مفهوم الحياة والكون، فقد سبق الحربِ العالميّة الأولى حالة من الأمل الإنساني في حياة آمنة مستقرة تحقق حلم الانسان بالسعادة والاستقرار ، ولكن ما حدث بعد ذلك حطَّم كل الاحلام وحوّل الحياة البشريّة إلى حالة من الجنون والصراع من أجل اطماع الانسان في الهيمنة والتسلط ومحو الآخر ،وعندما يكون الأدبُ حاملاً حياة الشعوب وأفكارَها ،فقد واكب بعض الأدب فكرة اللامعقول بل كان هناك اتجاه لبعض الكتاب الذين تبنوا فلسفة العبث في الأدب ، وحاول التعبير عن المفاهيم والقيم المنهارة عبر النصوص الأدبيّة، ولا سيما الرواية والمسرح.

ولهذا فقد جاءت روايات جيمس جويس James Joyce (1882-1941)، ومارسيل بروست Marcel Proust(1871-1922)، وكتابات كافكا Franz Kafka(1883- 1924)، وألبير كامو Albert Camus (1913-1960) و جان بول سارتر Jean Paul Sartre(1905- 1980)،ومسرحيات بروتلت بريخت Bertolt Brecht (1898- 1956) ، يوجين يونسكو Eugene Ionesco(1909- 1994) و آرثر أداموف Arthur Adamov (1908- 1970)، وصموئيل بيكيت Samuel Beckett(1906-

[1] لؤلؤة ، عبد الواحد، (مترجم)، **موسوعة المصطلح النقدي** (بغداد: دار الرشيد،1982) ص 523.
[2] المرجع نفسه ،ص 523 .

1989) وغيرهم تعبيراً عن رؤية الذات وأحلامها الفرديّة التي مثلت الانسلاخ عن الرؤية الجمعية، وعبَّرت عن حالة "أزمة الثقة "بين الذات والسلطة بأشكالها المتعددة ، الدينيّة والسياسيّة ، والاجتماعيّة ،وقد سيطر على الأدب صورة الانفصال عن هذه السلطات والبحث عن رؤية الضياع والفقدان والتعبير الحر غير الملتزم بالقضايا الجمعيّة أو ما أصبح يعرف "الفن للفن". من خلال تقنيّات كتابيّة غير ملتزمة بما كانت عليه الأنماط الكتابيّة السابقة.

لقد عبر مارتن ايسلن Martin Esslin عن هذا عندما حاول أن يبرر أسباب ظهر هذا النوع من الكتابات المسرحيّة فيقول:

" ولا شك أن مثل هذا الشعور بخيبة الأمل ،وأن مثل هذ الانهيار لجميع المعتقدات التي كان الايمان بها راسخاً أصبحا من الصفات التي يتميز بها عصرنا ،والأسباب الاجتماعيّة والروحية لمثل هذا الفقدان للمعنى عديدة ومعقدة : منها تضاؤل الايمان الديني الذي ابتدأ مع عصر التنوير وأدى (بنيتشه) إلى الحديث عن تلاشي الايمان بالله(...)وانهيار الايمان اللبرالي بحتميّة التقدم الاجتماعي وذلك في اعقاب الحرب العالميّة الأولى ،وخيبة الأمل في ثورة اجتماعيّة راديكاليّة تنبأ بها ماركس ، وذلك بعد أن حوّل (ستالين) الاتحاد السوفياتي إلى استبداديّة جماعيّة ،والردة الى البربريّة والمجازر البشريّة في أثناء حكم (هتلر) القصير لأوروبا في اثناء الحرب العالميّة الثانية (....)إن عالم منتصف القرن العشرين قد فقد معناه(...)لقد انحلَّ ما كان يعدُّ يقينا من قبل ...وفجأة وجد الانسانُ نفسه أمام عالم مخيفٍ غير منطقي ،أي باختصار " اللامعقول[3] ".

وفي هذا السياق المضطرب الذي عاشته الشخصيّة الأوربية عامة، فإن المسرح بدأ يخطو في الاتجاه ذاته فجاءت مسرحيات اللامعقول التي مثلها بريخت، وصموئيل بيكت (Samuel Becket) و يوجين أيونيسكو،Eugene Ionesco وآرثر آداموف، Arthur Adamov و"جان جينيه" Jean Genet و"هارولد بنتر" تعكس صورة الفقدان والضياع، فقد أصبح المسرح يقوم بدورين: "الأول - وهو الأوضح - دور هجائي ينتقد فيه مجتمعاً تافهاً خؤوناً. والثاني - وهو المظهر الأكثر ايجابيّة - ويبدو عندما يجابه العبثيّة في مسرحيّات يكون الإنسان فيها منزوعاً من الظروف الطارئة كالوضع الاجتماعي ،والسياق التاريخي ،وفي مواجهة خيارات أساسيّة، هي الأوضاع الجوهريّة لوجوده[4]".

لقد انعكس هذا السياق الأوروبي في الانهيار القيمي ، والصراع القومي ، إذ عبّر عنه الأدب ، في صوره المتعددة ، وأصبح يعرف بأدب "اللامعقول[5] " أو أدب " الفانتازيا "[6]،إذ لم يقتصر هذا على الثقافة الأوروبيّة ،بل بدأ يأخذ طريقه إلى الثقافات الإنسانيّة خارج أوروبا ،فاجتاحت هذه المرحلة العبثيّة الفن والأدب في العالم كلّه ،وأصبح هناك اتجاه عالمي في العبثيّة أو (اللامعقول) (Unreasonable)،وأصبحت الظروف والأسباب ،التي أوجدت اللامعقول في الحضارة الأوروبيّة تبدو ملامحها موجودةً ومتحققةً في حياة شعوب أخرى ،وأصبح اتجاه اللامعقول حالة حداثيّة في الكتابات العالميّة ومنها العربيّة التي وجدَ فيها كتّابٌ تبنّوا هذا الاتجاه في بعض كتابتهم ،وتحققت ظاهرة التأثر بهذا الاتجاه عند هؤلاء الكتاب الذين تأثروا به ، فالأوضاع السياسيّة والثقافيّة التي دخلها العالم العربي ،أحدثت ما أحدثته من انهيار تطلعاتِ الانسان العربي ،ولا سيما بعد حرب حزيران (1967)،وانتصار إسرائيل على مجموع الدول العربيّة ،وما تبعها من تداعيات أوجدت حالة من الضياع الفكري والقيمي ،وفقدان الهدف لدى المثقف العربي وكاتب النّص الأدبي بشكل عام ،مما دفع هذا الكاتب الى تبنّي الأساليب المتباينة التي تتواءم والحالة الفكريّة التي يعيشها ومنها اللامعقول.

ومن هؤلاء الكتاب الذين تأثَّروا باتجاه اللامعقول في الكتابة الروائيّة والمسرحيّة نجيب محفوظ، فقد قرأ وتابع أعمال الكتّاب الذين صنّفِ أدبُهم بأنه أدبُ اللامعقول، ومن هنا فإنَّ هذه الدراسة ترى أنَّ اتجاه اللامعقول في رؤية محفوظ الأشياء وطرائق التعبير عنها جاءت عبر تأثره بهذا الاتجاه، فأصبحتْ رؤيةً تتطلب الأداة التي من خلالها يتحقق التعبير وأصبح اللامعقول يشكل جزءاً من المرجعيّة الفكريّة عنده، يقول:

" ...أما أعمال صمويل بيكيت الروائيّة فلم أفهم منها شيئاً، أجواء غريبة وأحداث غير مبررة وشخصيّات مجنونة ورؤية عبثيّة للعالم، أين هذا العبث من بعض أعمال بيكيت المسرحيّة الجميلة مثل " لعبة النهاية" و "في انتظار جودو" وغيرها من الاعمال التي تتميز بجمال الأسلوب، والإيحاءات والسرد، وكان لهذه الاعمال المسرحيّة تأثيرها على بعض الأدباء العرب مثل إدوار الخراط..[7] ".

ويقول في إجابته على سؤال في برنامج "نجمك المفضل "الذي كانت تقدمه ليلى رستم، وكان محور السؤال عن تأثر نجيب محفوظ بكتّاب عالميين ،فإنه يجيب " لقد قرأت لكتاب عالميين تأثرت بهم جميعاً ،من كتاب القرن التاسع عشر وكتاب القرن العشرين، ومنهم: ليو تولستوي ودوستويفسكي، وفلوبير، وبروست، وجويس، فوكنر، همنغواي، وكافكا غير الكتاب المسرحيين والشعراء وقد تأثرت بهم جميعاً[8]".

---

[3] ايسلن ،مارتن ، **دراما اللامعقول**، ترجمة صدقي خطاب، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،2009، ص 7.
[4] لؤلؤة ، مرجع سابق، ص 2.

[5] ولسن ،كولن ، **اللامعقول في الأدب الحديث** مرجع سابق، ص 27.

[6] .ت.ي ،أيتر ، **أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع** ، بغداد ،دار المأمون، 1989،ص19.

[7] النّقاش ،رجاء ، **صفحات من مذكرات نجيب محفوظ** ،مصر: دار الشّروق، 2006 ،ص 61.
[8] رستم، نجمك المفضّل https://www.youtube.com/watch?v=SGHcGUv bEs3.

وفي لقاء آخر مع جمال الغيطاني يؤكد ما ذهب اليه من تأثّره بالكتاب العالميين سالفي الذكر[9]..

بهذا فإنَّ الكتابة المسرحيّة عند نجيب محفوظ في مجملها تأثّرت باتجاه اللامعقول، إذ تُرى ملامحُ هذا الاتجاه السالف ذكرها كخصائص أسلوبيّة في مجمل أعماله المسرحيّة و عددها ثماني مسرحيّات هي "يميت ويحيي" و" مشروع للمناقشة "و "النجاة" و " المهمة" و التركة" وقد صدرت في مجموعة "تحت المظلة 1969[10]" والمطاردة [11]" و صدرت في مجموعة الجريمة (1973)، ومسرحيّة " الجبل " و"الشيطان يَعِظُ[12]" ضمن المجموعة القصصيّة في العنوان ذاته، صدرت (1979)، ولعل ما ستقدمه الدراسة من بيان لهذا التأثر في مسرحيّة "المطاردة "يمكن تعميمه على باقي مسرحيّاته، على الرغم أن نجيب محفوظ ينفي هذا التأثر ويسنده الى غيره من الكتاب مثل توفيق الحكيم، والروائي المصري إدوار الخراط. كما أسلف سابقاً.

إنَّ هذا الاعتراف من نجيب محفوظ في اطلاعه على أدب صموئيل بيكت واعجابه بمسرحيات هذا الكاتب، يؤكد أنَّ محفوظاً لم يكن بعيداً عن التأثر بهذا الاتجاه الكتابي، كما أشار هو فيما سبق إلى تأثر غيره وعلى هذا:

"فقد تأثر محفوظ مثلَ مبدعي ذلك الوقت كافة بما ألمَّ بالوطن ،فلجأ إلى العبث بالمسرح ،وكتب نصوصًا عبثية ،محاكيًا بذلك ما فعله كبار الأدباء المسرحيين في العالم ممن عاصروا الحرب العالمية الأولى والثانية" [13]

ولكن ما مميزات مسرح اللامعقول في شكله ومضمونه الذي تأثر به نجيب محفوظ ، وانعكست ملامحه في أدبه ، ولاسيما المسرح ؟

جاء في (موسوعة المصطلح النقدي) :

"إذا كان من الواجب أن تضم المسرحيّة الجيدة قصة بارعة التركيب، فإنَّ هذه المسرحيات لا تضم قصة أو حبكة خليقة بالاهتمام، ...وإنْ كانت المسرحيّة الجيدة يحكم عليها بما فيها من دقة في تصوير الشخصيّات والقدرة على التحريك ؛فإنَّ هذه المسرحيّات تخلو في الغالب من شخصيّات يمكن تميزها وهي تقدم للجمهور ما يشبه الدمى الآلية ؛وإنْ كان على المسرحيّة الجيدة أن تقدم موضوعاً كامل التفسير حسن العرض ينتهي بحل ؛فإنَّ هذه المسرحيّات غالباً ما تخلو من بداية ونهاية ، وإنْ كان على المسرحيّة الجيدة أنْ تعكس صورة الطبيعة وتصوّر طرائق العصر ونزواته في تخطيطات دقيقة الملاحظة ؛فإن هذه المسرحيّات غالباً ما تعكس أحلاماً وكوابيس ،وإنْ كانت المسرحيّة الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع ؛فإن هذه المسرحيّات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة ...وتصدر عن خيبة أمل وضياع اليقين ...[14] ".

هذه المميزات الأسلوبيّة لتيار اللامعقول Unreasonable في الكتابة ،ومنها المسرح تمثلت في مسرحيات جيل كتاب اللامعقول. وعلى رأسهم صمويل بيكت موضوع الدراسة، فقد انعكس أسلوب المسرح العبثي أو مسرح اللامعقول العالمي في أسلوب الكتابة المسرحيّة ،كما يرى أرنولد.. ب. هنجلف (Arnold P. Hinchliffe) فيقول:

"...إذا كانت المغنية الصلعاء The Bald Soprano للكاتب يوجين يونيسكو Eugene Ionesco هي المسرحيّة الأسبق؛ فإنَّ مسرحيّة بيكت Samuel Becket "في انتظار جودو" (1953) هي التي جعلت الموضوعات والأسلوب في المتناول على المستوى العالمي...إذ أحرزتْ المسرحيّة نجاحاً باهراً في فرنسا ،وترجمت إلى أكثر من عشرين لغةً، ومثّلت فيما لا يقل عن اثنين وعشرين بلداً...[15] ".

يُدلُّ من هذا أنّ صموئيل بيكيت، شكّل اتجاهاً كتابيّاً عالميّاً في مسرح اللامعقول تأثر به كتّاب العالم ومنهم في الأدب العربي نجيب محفوظ، الذي قرأ بيكيت، وأعجب بأسلوبه المسرحي ودلالته الرمزية[16].وقد تجسد هذا الإعجاب بحالة التأثر التي عاشها نجيب محفوظ وعبّر عنها في كتاباته المسرحيّة ومنها مسرحيّة " **المطاردة"** موضوع الدراسة.

فما هي أوجه التأثير التي ظهرت في مسرحيّة "المطاردة" وكان مصدرها مسرح بيكت العبثي أو اللامعقول؟

ترى الرؤية المقارنة أنَّ: "عمليّة الانتقال من مؤلف إلى مؤلف، ومن عصر إلى عصر تخضع للأمزجة الفكريّة والشعوريّة من أجل الصياغة وإعادة التفسير والتحول المستمر، وإنَّ تاريخ الأفكار هو تعليق على هذه العمليّة ،التي هي بالنتيجة جوهرُ حياة الروح الانسانيّة التي تشكل وتعيد تشكيل الأفكار التي تصبح من خلالها واعية لذاتها وبيئتها ...[17] "

---

[9] الغيطاني ،جمال ،**نجيب محفوظ يتذكر**، بيروت، دار المسيرة، 1980 ،ص42.
[10] نجيب محفوظ، **تحت المظلة مجموعة قصصيّة** ،مصر: مكتبة مصر، 1969.
[11] نجيب محفوظ، **تحت المظلة مجموعة قصصيّة** ،مصر: مكتبة مصر، 1969.
[12] نجيب محفوظ، **الشيطان يعظ ،القاهرة** ،دار الشروق ،2006.
[13] محمود ،كحيلة،العبث عند نجيب محفوظ العائش في الحقيقة.
[14] لؤلؤة، مرجع سابق، ص539.
[15] المرجع نفسه، ص 625.
[16] النقاش ، مرجع سابق، ص 61.

[17]) ستالكنخت ،نيوتن.ب ،**الأدب المقارن المنظور والمنهج**، ترجمة فؤاد عبد المطلب ،حمص ، دار التوحيدي، 2007) ص165.

معنى هذا أنَّ التأثرَ لا يمكن أنْ يصل حد التطابق، بل هو حضور لنصوص تمثل اتجاهاً كتابيّاً معيناً أو ما يمكن تسميته بالمذهب الكتابي ،وهذا ما يمكن أنْ ينطبق على كتابات نجيب محفوظ المسرحيّة ونموذجها هذا في مسرحيّة "المطاردة". وفي هذا الإطار من الرؤية المقارنة ستقوم الدراسة ببيان مظاهر التأثّر والتأثير بين مسرحيّة " في انتظار جودو" ومسرحيّة " المطاردة"

1

سياقات النّص بين " في انتظار جودو" " والمطاردة"

يمكن القول :إنَّ أول مظاهر المشابهة والتأثير بين مسرحيّة في "انتظار جودو" لبيكيت ومسرحيّة "المطاردة " لنجيب محفوظ هو السياق التاريخي المتشابه بين وقتي كتابة المسرحيتين ،فقد كتبت مسرحيّة في انتظار جود بين عامي 1948و 1949م ،وكانت كتابتُها في إطار اتجاه اللامعقول الذي ظهر في أوروبا ،عقب التحولات الكبرى في المجتمع الأوروبي ،وذلك بعد الحرب العالميّة الثانيّة ،وما نجم عنها من انهيار للمعتقدات والثوابت في عقليّة الانسان الأوربي، فجاء تيار اللامعقول تعبيراً عن حالة الشك ،وعدم ثبات القيم بأشكالها المتعددة، وبهذا يكون تيار اللامعقول ؛ومنه المسرح محاولة للتعبير عن واقع منهار ،وجد الانسان نفسه أمام سؤال الثابت والمتحوّل أو القيمة الإنسانية ،ومدى تبريرها الوجودي،إذ مسرح اللامعقول" واحد من الطرق في مواجهة عالم فقد معناه[18]".

هذا السياق ،الذي قلب القيم الغربيّة ،وانتشر في ثقافات العالم ؛ومنها العربية، مهَّد لحالة من التقليد والمشابهة ،من قبل الكتاب العالميين ،الذين واجهوا ما هو متشابه كلٌّ في إطار تحولاته الثقافته، ومنهم نجيب محفوظ، فمحفوظ الذي سجّل رؤيته العالم العربي عبر التحولات السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي أوجدت بيئة الكتابة (المحفوظيّة)، عاش حالة من الانهيار القيمي السياسي والاجتماعي، كما عاشه غيره من المثقفين العرب ،وذلك بعد حرب حزيران (1967) التي تمخّضت عن صدمة الوعي العربي وانفصامه بين شخصيّة عربيّة مزعومة نادى بها القادة السياسيون ،وشخصيّة حقيقيّة تكشفت عن هزيمة ماحقة شكلت مستقبلاً هلاميّاً ،فجاء التعبير عن هذه الصدمة الوجوديّة للإنسان العربي عبر النّص الروائي والمسرحي ،الذي تلبّس حالة اللامعقول في الحدث وصورة الكتابة ،ولعل هذا خيط الأثر الأول بين مسرحيّة (في انتظار جودو)، ومسرحيّة (المطاردة) ، وهنا يكون سياق الولادة لمسرحية في (انتظار جودو) هو سياق الولادة لمسرحية "المطاردة" وهو سياق الفقدان والوصول الى حالة وعي الواقع بكل صوره المرعبة ،التي تضع الانسان أمام حقيقته غير المستوعبة وغير المفسّرة .

فأوروبا التي نفضت غبار العصور الوسطى، وتفوقت على العقل والفلسفة والعلم والصناعة والبحث عن حق الانسان في الوجود وحريته، تجد نفسها أمام حربين عالميتين، تركتا ما تركتا من مصير مرعب للإنسان، واستعماره، وبالتالي، لابد من الوصول الى حالة فقدان المنطق والمعقول إلى اللامعقول ، وعند العرب تنشأ الدول الحديثة عبر شعارات الحريّة والوحدة العربيّة والقوة والانتصار على مشكلة الانسان العربي الأولى " إسرائيل" وتتمخض كل الشعارات عن هزائم متكررة (حرب 1948) وحرب (1967)، وحرب أكتوبر (1973).

وهنا تصبح حالة الانتقال من المعقول إلى اللامعقول مرحلة مُبررة عند من سار فيها في رؤية الواقع ومفارقاته المصيريّة، وعندما يكون الأدب حاضنة الرؤية، فإن اتجاه اللامعقول الذي ظهر في أوروبا وجد لنفسه حاضنة في عقليّة بعض الكتاب العرب، لتشابه الظرف التاريخي، وهنا نجد نجيب محفوظ في مسرحيّة "المطاردة" نموذجاً للتأثّر بأشهر أعلام مسرح اللامعقول في أوروبا "صموئيل بيكت" في مسرحيته " في انتظار جودو".

يضاف إلى هذا أن صموئيل بيكيت قد جاء الى مسرح اللامعقول بعد تجربة روائية ،يبدو أنّها لم تستطع أن تعبّر عن الرؤية الكليّة عند بيكيت ،فوجد في ؛مسرح اللامعقول طريقاً لذلك ،وربما أنَّ بيكيت لم يعرف عالميّاً من باب الرواية ،بل من باب المسرحيّة وبالذات مسرح اللامعقول ،وهذا الأمر ذاته عند نجيب محفوظ ،فقد جاء من عالم الرواية أيضاً إلى المسرح ، ولكن محفوظ على عكس بيكت عُرِفَ روائيّاً ولم يُعرَف مسرحيّاً ،فمحفوظ لا يوجد اختلاف على قدراته الكتابيّة ،وخطابه الإبداعي ،ولكن المتلقي العربي الذي يمكن أنْ يطلق عليّه متلق (أيدلوجي) من الصعوبة بمكان تغيير نظرته إلى المُسلّمات حتى لو اهتزت هذه المُسلّمات في لحظة ما .

2

الشكل المسرحي بين" في انتظار جودو" و " المطاردة"

عرفنا أنَّ مسرحيّة في "انتظار جودو" مثلت في شكلها المسرحي اتجاهاً كتابيّاً جديداً، تمثّل في تجاوز صورة المسرح الأرسطي، الذي ركّز على شكل المسرحيّة وشروط المسرح الجيد ،أو ما كان يطلق عليه الوحدات الثلاث ؛ وحدة الموضوع ووحدة المكان ووحدة الزمان ،فقد ضبطت هذه الثلاثيّة شكل المسرح الأوروبي حتى ظهر شكل مسرحي جديد خالف ما كان متعارفاً عليه وأطلق عليه مسرح اللامعقول Theatre of the Absurd ،إذ مثل هذا الشكل المسرحي الجديد استمراراً لخرق صورة المسرح الأرسطي الذي بدأ مع الرومانسيّة وما بعدها من خلال رؤية جديدة للموضوع المسرحي الذي ينعكس على صورة الزمان والمكان المسرحيين ،وهذا ما كان عند صموئيل بيكيت ،في توظيفه الشكل المسرحي ،إذ كان جزءاً من الرؤية الفنيّة للحدث ،وهذه ميزة مسرح اللامعقول فقد تشكلت مسرحيّة في انتظار جودو من (فصلين) فقط ،عرض فيهما رؤيته لأزمة الانسان الأوروبي، وقد بدأ الفصل الأول بمشهد (سنغرافي) Scenographyيحيل الى الفضاء المسرحي وشكله من حيث التشكيلات البصرية والصوتية أي الديكور والاضاءة والملابس والحركة والالوان والموسيقى وغيرها. و يتكون من طريق (ريفيّة، شجرة، وقت المساء)، وهناك شخص يجلس على الأرض يحاول انتزاع حذائه، لكنه لا يستطيع على الرغم من إعادة المحاولة ،ثم يحضر إليه شخص آخر ،إذ يدور بينهما حوار

[18] لؤلؤة، مرجع سابق، 541.

وهكذا يستمر الفصل من خلالهما، أما الفصل الثاني فيبدأ بمشهد سنغرافي جاء فيه: (اليوم التالي، في المكان نفسه، والزمان نفسه وحذاء استرجون في المقدمة، كعباه ملتصقان، وطرفاه منفصلان، وأيضاً قبعة لاكي) لتنتهي المسرحيّة بانتهائه دون تحوّل في أي عنصر من عناصر المسرحيّة نحو الحل ،ولعل الشكلَ هنا له دلالته على جدليّة الثبات وعدم التغير في حياة الانسان، أو دائريّة المكان والزمان،التي تحيل إلى يأس الانسان وسيزيفيته في العودة إلى ما يبدأه دائماً.

أما مسرحية "المطاردة "عند نجيب محفوظ فتتكوّن من فصل واحد، اشتمل ستة مشاهد يبدأ المشهد الأول بمشهد سنغرافي وهو حضور شخصين يرتدي أحدهما قميصاً أبيض، وبنطالاً رماديّاً قصيراً، وحذاءً من المطاط، ويرتدي الآخر قميصاً أحمر، وبنطالاً أزرق وحذاء من المطاط، ويعاد هذا المشهد السينوغرافي في المشاهد الستة مع بعض التغيرات التي لا تشكل تغييراً جوهريّاً:

"المسرح خالٍ تماماً، يدخل شابان في ميعة الصّبا. يرتدي أوّلهما قميصاً أبيض وبنطلوناً رمادياً قصيراً وحذاءً من المطاط، ويرتدي الآخر قميصاً أحمر وبنطلوناً أزرق وحذاءً من المطاط، سنطلق على الأول " الأبيض" نسبة إلى قميصه الأبيض، والآخر الأحمر نسبة إلى قميصه أيضا ينظران فيما حولهما (باستطلاع واهتمام)[19] ".

وتبدأ مسرحية "في انتظار جودو" لبيكيت:

" طريق ريفيّة، شجرة – مساء

ستراجون جالس على الأرض، يحاول انتزاع حذائه، يحاول جاهداً بكلتا يديه، زافراً من التعب، يقف وقد خارت قواه، يرتاح لاهثاً، يعيد الكرّة، اللعبة ذاتها

يدخل فلاديمير[20]".

لعل هذا البناء المسرحي لمسرحيّة المطاردة عند نجيب محفوظ ،يوازي البناء المسرحي عند بيكيت في مسرحيّة "في انتظار جودو"، وهذا التوازي جاء من خلال التأثّر الذي شكل رؤية محفوظ المسرحيّة ،فلو نظرنا إلى مكونات المشهد(السنوغرافي) الذي بدأت به المسرحيّة عند بيكت ،والذي يتكون من شخصين رئيسين - ستراجون وفلاديمير - سوف تقوم المسرحيّة عليهما وعلى حوارهما ، والأحداث التي أسندت اليهما ، وأن ما يطرأ من تغيير طفيف على حركة المسرحيّة في فصليها هو مسايرة لحركة هذين الشخصين ،وعلاقتهما مع الآخر المتمثل في مفردات الرؤية التي يحملانها، سنجد هذا المشهد(السنوغرافي) كلّه عند نجيب محفوظ ،الذي بنى مسرحيته على شخصين – الأحمر والأبيض- يوازيان تماماً في أهميتهما في المسرحيّة أهميّة ستراجون وفلاديمير عند بيكت وكل من حضر من أشخاص آخرين عند محفوظ كانوا إطاراً تزويقيّاً قدم مساهمة ثانويّة في فكرة المسرحيّة ورؤيتها.

من جانب آخر فإن عدد الشخوص في المسرحيتين متقارب فعند بيكت خمسة شخوص (استرجون، فلاديمير، لاكي، بوزو، والصبي) وعند نجيب محفوظ أربعةٌ (الأحمر، الأبيض، العروس، الرجل الذي يظهر مراقباً وبيده السوط) وهذه ميزة مسرح اللامعقول بشكل عام فقلة الشخوص تتناسب وضيق المكان الذي هو سمة من سمات هذا المسرح. ورمزٌ دلاليٌّ على ما يعيشه الانسان من اضطراب نفسي يجسده المكان ودلالاته.

لم يكن التزام نجيب محفوظ في بنية الفصل الواحد :قلة فصول المسرحيّة، وقلة عدد شخوص المسرحيّة إلا صورة من صور التأثّر بمسرح العبث الذي أشار محفوظ إلى تأثّره باتجاه اللامعقول كما بينت الدراسة فيما سبق و كان بيكت يمثّل هذا الاتجاه خير تمثيل ،في مسرحيّة " في انتظار جودو.

ومن مظاهر تأثير الشكل المسرحي لبيكيت في الشكل المسرحي عند نجيب محفوظ في مسرحيّة "المطاردة"، ما يمكن تسميته "بالثبات " أو التكرار بين بداية المسرحيّة ونهايتها، فلا نمو ولا تغيير في الحدث أو المشهد، وهذا من خصائص ومميزات مسرح العبث الذي مثله بيكت في مسرحيته، فالمسرح العبثي الذي يرى (ميكانيكيّة) الحياة أو سيزيفيّة الحياة مظهراً مأساويّاً يمثل (روتين) الحياة، وأن لا فرق بين اليوم والأمس "...أي لا تطور في الحدث، ولا نمو. كما عهدنا من تطور في المسرح الكلاسيكي... كأن المسرحيّة في حركة دائريّة مغلقة على نفسها[21]".

قُدِّم هذا من خلال شكل المسرح الذي ينتهي بما بدأ به، فمسرحيّة "في انتظار جودو" بدأت بشخصيتين - ستراجون وفلاديمير – وانتهت بالمشهد ذاته، فمشهد البداية:

" طريق ريفيّة، شجرة – مساء

استرجون جالس على الأرض، يحاول انتزاع حذائه، يحاول جاهداً بكلتا يديه، زافراً من التعب، يقف وقد خارت قواه، يرتاح لاهثاً، يعيد الكرّة، اللعبة ذاتها

يدخل فلاديمير "

---

[19] **مجموعة الجريمة القصصية**، مرجع سابق، ص 169.

[20] بيكيت ،صموئيل ،**في انتظار جودو**، ترجمة بوول شاوول، بغداد، منشورات الجمل 2009 ،ص 39.

[21] المصدر نفسه، ص 23.

يدخل فلاديمير

استرجون: (عادلا عن المحاولة من جديد) عبثاً.

فلاديمير :(مقترباً بخطوات وئيده متصلبة، ساقاه متباعدتان) - بدأت أقتنع بذلك الرأي (بجمه)حاولت طويلاً أن أقاوم هذه الفكرة قائلا، كن عاقلاً يا فلاديمير، فأنت لم تجرب الأمور كلها وكنت أستأنف المرارة ثانية مفكراً في المعركة (إلى استرجون) ها أنت من جديد ..."[22].

أما مشهد الخاتمة: ....

استرجون: ما رأيك لو نفترق؟ قد تتحسن الأمور.

فلاديمير: نشنق نفسينا غداً. (صمت) إلا إذا جاء جودو.

استرجون: وإذا جاء!

فلاديمير: نفوز بالخلاص.

(فلاديمير: ينزع قبعته التي تخص لاكي- ينظر داخلها، يمرر يده يهزها، يعتمرها)

استرجون: حسناً نمضي؟

فلاديمير: ارفع بنطلونك

استرجون: أنزع بنطلوني.

فلاديمير: ارفع بنطلونك

استرجون: صحيح.

(يرفع بنطلونه. صمت)

فلاديمير: حسناً، أنمضي؟

استرجون: هيا نمضي.

(لا يتحركان)

(ستار الختام)[23].

إن هذا (الثبات) والتكرار، والدائريّة في البناء المسرحي عند بيكت، والذي يعكس عدميّة التجديد في الحياة، أو ما يمكن تسميته "بسيزيفيّة الحياة"، حيث الانسان دائما يعود ليبدأ من النقطة التي بدأ منها، وهذه من وجهة نظر العبثيّة هي "ورطة الانسان" في الحياة، فلا خط مستقيماً، بل دائرة لا تستطيع معرفة بدايتها ونهايتها.

هذا ما نجده عند محفوظ، في مسرحيّة المطاردة ،إذ يمثل حالة من حالات التأثّر لدى محفوظ بفكرة اللامعقول في البناء المسرحي فبداية مسرحيّة "المطاردة" لا تختلف في جوهرها عن نهايتها من حيث الشكل وعناصر التكوين:

بداية مسرحيّة المطاردة:

"المسرح خالٍ تماماً، يدخل شابان في ميعة الصّبا. يرتدي أوّلهما قميصاً أبيض وبنطلوناً رمادياً قصيراً وحذاءً من المطاط، ويرتدي الآخر قميصاً أحمر وبنطلوناً أزرق وحذاءً من المطاط، سنطلق على الأول " الأبيض" نسبة إلى قميصه الأبيض، والآخر الأحمر نسبة إلى قميصه أيضا ينظران فيما حولهما (باستطلاع واهتمام)"

الأبيض مكان مناسب وبه كل ما نحتاج إليه

الأحمر: إنه مكان على أية حال ونحن في حاجة إلى مكان.

الأبيض:(كمن يتذكر) يخيّل إليَّ أننا لعبنا فيه من قبل.

الأحمر: (هازئاً) دائماً تقول ذلك.

الأبيض: أو لعله قريب الشبه منه.

---

[22] المصدر نفسه، ص 39.
[23] المصدر السابق نفسه، ص 173.

الأحمر: إنه مكان صالح للعب.[24] "

أما نهاية المسرحيّة:

الأحمر :(للأبيض) يا لك من منافق!

الأبيض: لا تفسد شهر العسل بسوء الأدب

العروس: هل تزوجتماني لقتل الوقت بالشجار؟

(يرجعون للقبل والأحضان والضّحك. العروس والأبيض يرقصان. الأحمر ينظر نحو الرجل وهو يترنح من السكر).

الأحمر: اجر.. لا يهم. سيدور رأسك وتقع جثّة هامدة..

(العروس تتخلص من ذراع الأبيض، ثم تقبل نحو الأحمر فيرقصان معاً، الأبيض وهو يترنح ينظر نحو الرّجل.

الأبيض: اود أن اقابلك على انفراد..

(الرقص مستمر وكذلك الرجل)

الأبيض سنُجري بيننا حواراً مفيداً، وإن كان ثمة جديد فلعله يكمن في صدرك الصامت ...

(الرجل يضرب الهواء بسوطه محدثاً طرقعة رهيبة..)

الأحمر والأبيض يتلاصقان، يحاولان مغادرة المكان، ولكن قدماهما لا تسعفانهما. يسقطان، يزحفان على الأربع، الى الخارج حتى يختفيا تماماً، (العروس مستمرة في الرقص، وحدها..)

الرجل تأخذ حركته في التباطؤ رويداً رويداً حتى يقف تماماً وهو يحرك قدميه (محلك سر). العروس ترقص وحدها أمام الرجل)

(ستار)[25] "

ما تبدأه المسرحيّة تنتهي به، فلا تجديد ولا تطور في الحدث أو الشخصيًّات، وهذا ذاته عند صموئيل بيكيت.

3

الشخصيّة المسرحيّة بين " في انتظار جودو" " والمطاردة"

إنَّ الشخصيّة في المسرح لها أهميتها ، وسبب هذه الأهميّة أنَّ الشخصية المسرحية تحمل في داخلها العناصر الأخرى في المسرحيّة، فهي تحمل الزمان والمكان والحدث، والصراع، والحبكة، وكل هذه العناصر تتجسّد في الظهور المادي للشخصيّة، فالمتلقي يباشر في هذه الشخصيّة كل هذه العناصر، وتصبح الشخصيّة هي مكان الاهتمام في تقديم الدلالة والمضمون المسرحي للعناصر الأخرى، "وتأخذ مواقع الشخصيّات وحركتها دلالات في غاية الأهميّة ،فالجهة التي تدخل منها إحدى الشخصيّات وترتيب دخولها بالنسبة للشخصيّات الأخرى ...والمدى الذي تستهلكه، وتعاملها مع الموجودات المختلفة على خشبة المسرح، تشكّل بعضاً من أهم الإشارات الدلاليّة ..."[26]. ومن هنا، فإن الكاتب صاحب الرؤية، هو من يمنح شخصيّاته رؤيته الجوهريّة في العمل الأدبي ومنه المسرح.

والمسرح العبثي لا يختلف في نظرته الى أهميّة الشخصيّة عن المسرح التقليدي، بل إنَّ المسرح العبثي في اعتماده العدد القليل من الشخصيّات يجعل دور الشخصيّة والتركيز عليها أكثر. مما يجعله يزيد اهتمامه بالشخصيّة ولاسيما المحوريّة، التي تشكل جوهر الرؤية في العمل المسرحي، ولعل هذا ما يفسر ما ذهب اليه أصحاب المسرح العبثي من تقليل عدد الشخصيّات في مسرحياتهم، وزيادة تكثيف الدلالة لهذه الشخصيّة، من حيث زيادة الحدث المسند إليها، وتقديمها وقتاً أطول أمام المتلقي، لكي تترسّخ الشخصيّة وابعادها النفسيّة والاجتماعية والفكريّة في ذهنيّة هذا المتلقي.

فعندما لا تكثر المسرحيّة العبثية من شخوصها، فإن جوهر الفكرة تحمله شخصيّة أو شخصيّتان، ومعنى هذا أن الشخصيّة (الجوهر) هي التي ستستمر في الحضور على المسرح، في مقابلة المتلقي، أما كثرة الشخوص وتوزيع الأدوار، فإنها تقلل من مركزيّة الشخصيّة الرئيسة ويكون أثرها أقل. وتصبح الأفكار متعددة بتعدد هذه الشخوص.

---

[24] مجموعة الجريمة ، مرجع سابق، ص 169.

[25] المصدر السابق، ص 212.

[26]) سويدان. سامي ،**النص المسرحي وقضايا التحرر والفن**، الفكر العربي. العدد (87). ص195- 214.

ولعل هذا ما تجسّد من حضور الشخصيّة في مسرحيّة "في انتظار جودو" عند بيكيت، فجاءت الشخصيّة بين الشكل الذي يعكس المضمون ،وما يقدم ذلك من دلالة : شكلٍ رثٍّ ممزَّق الأسمالِ غريبِ المظهر بعيد عن التناسق الظاهري أو ما أطلق عليه شخصيّة "الدمية"، ومضمونٍ يعكسه الشكل عبر عن الضياع والانهيار والشعور الخاص بالوجود رؤياه الفرديّة في العالم[27].

لقد شاعت مميزات الشخصيّة المسرحيّة العبثيّة في المسرح العالمي ومنها شخصيات بيكيت في مسرحيّة في "انتظار جودو " وكان نجيب محفوظ بعالميته قد تأثر بالشخصيّة المسرحيّة العبثيّة في مسرحيّة " في انتظار جودو" عند صموئيل بيكت وتركت حضورها وتأثيرها على الشخصيّة المسرحيّة عنده في مسرحيّة المطاردة، وذلك بدءاً من الشكل وانتهاء بالتكوّن الفكري والنفسي ، فالشخصية المنهارة ، فاقدة العلاقة مع المنطق والواقع ، الشخصيّة (الدمية)[28]التي تتحرك دون إرادة ، لإحساسها بانهيار الواقع والقيم التي كانت تشكل الانسان، هذه الشخصيّة الوجوديّة التي تعلن تمردها على الواقع والمنطق، وتعلن انفصالها عنه في الوقت نفسه، انها تنفي البطولة المنطقيّة لدى الشخصيّة المسرحية وتنقلها الى حالة من اللاانتظام واللا اتساق وذلك في الجانبين المادي والمعنوي، فعلى المستوى المادي تظهر هذه الشخصيّة مفككة الحركات غريبة الاتساق ،فهي عند بيكيت شخصيّة ترتدي لباساً يمكن ان نسميّه لباساً (كاركتورية) أو ما سمّاه ايسلن (الدميّة).

فهذا استرجون، يرتدي حذاءً كبيراً لا يتناسب واتساق الشكل، ويحاول نزعه من رجله، لكنّه لا يستطيع مع إعادة المحاولة، وتصبح قضيّة خلع الحذاء قضيّة جوهريّة تبدأ فيها المسرحيّة، إذ يرافق الحذاء استرجون، كموضوع جوهري حتى نهاية المسرحيّة وتنتهي المسرحيّة مع بقاء الحذاء معروضاً بشكله الغريب والذي يحمل دلالة الشكل والعرض على المسرح.

أما (فلاديمير) الشخصيّة الرئيسة الثانية في المسرحيّة ، فمظهره المادي لا يقل غرابة عن استرجون، على الرغم من أنه يمثل البعد الفكري في المسرحيّة ، إلا أن بيكت قدمت شخصيّة رثّة لا يعكس مظهرها المادي عمقها الفكري، أوقل شخصيّة "كاريكاتيرية " -كما ذكرت- لا تنبئ أبعادها الشكليّة الماديّة عن بعدها الفكري لدى المتلقي .واذا ما انتقلنا إلى "بوزو" الشخصيّة الثانويّة في المسرحيّة والتي تمثل القسوة والظلم ،حيث تقرن هذه الشخصيّة المتسلطة بـ(لاكي) الذي تقوده أمامها يحمل ما لبوزو من أحمال ، وقد فُسّرت هذه العلاقة على أنها علاقة السيد بالعبد .

وإذا ما وصلنا الى الشخصيّة الخامسة في المسرحيّة وهي شخصيّة "الصّبي "على الرغم من عرضيّتها إلا أنها كانت تمثّل لحظة التحوّل في العمل المسرحي، من حيث نقلها خبر حضور "جودو" أو عدم حضوره، وكانت هذه الشخصيّة الوحيدة، التي يمكن عدها شخصيّة خارج فكرة اللامعقول في المسرحيّة، فكلُّ الشخصيّات كانت تحمل حالة الانفصام الداخلي والخارجي للشخصيّة، وكانت ذات دلالة عبثية أو دلالة الاغتراب عن الواقع المادي والمعنوي، ما عدا هذه الشخصيّة فقد كانت غير ذلك.

في مسرحيّة " "المطاردة " لنجيب محفوظ ، بنيت الشخصيّة المسرحيّة في إطار التشابه الكبير بينها وبين الشخصيّة عند بيكيت، فالقارئ للمسرحيتين لا يجد كبير عناء في الوقوف على صورة التشابه بينهما ، والتي جاءت نتيجة تأثر محفوظ بروح المسرح العبثي وطرحه للشخصيّة عبر أبعاد الشكل الدال ، وعبثيّة المدلول، فعدد الشخوص عند محفوظ أربعة، الشخصيتان الرئيستان "الأبيض والأحمر " وكل منهما في بعده المادي يوحي بالعبثيّة والتفكك الظاهري ،فالأبيض يرتدي قميصاً أبيض وبنطلوناً رمادياً قصيراً وحذاءً من المطاط، والأحمر يرتدي قميصاً أحمر وبنطلوناً أزرق وحذاءً من المطاط،، هذا الرسم الكاريكاتيري للشخصيّة والتركيز على الابعاد الماديّة الشكليّة عند محفوظ هو ما يجعل صورة التأثّر بما لدى بيكيت من شخصيّة مسرحيّة قدمت الشكل كدلالة على الانفصام الداخلي والخارجي .

فمحفوظ ربما في نزعه الاسم من شخصيّاته، واستبداله باللون، كان أكثر تجريدا للشخصية عن واقعها وتعبيرا أكبر عن صدمة العبثيّة لدى الشخصية، ولعل العبثيّة الكبرى عند محفوظ تكمن في شخصيّة المرأة التي تزوجها الاثنان الأحمر والأبيض وهي تقبل ذلك، وتبقى الشخصيّة الرابعة التي تقف طوال المسرحيّة، تحمل سوطاً، تمثل صورة السلطة بتعددها - السياسيّة والاجتماعيّة، والدينيّة- ولعل السّوط عند نجيب محفوظ ودلالته هو السّوط ذاته ودلالته ذاتها في مسرحيّة في انتظار جودو" الذي كان يحمله(بوزو)، يعاقب به (لاكي)، وهو رمز سلطة المجهول الذي يتحكم في نهاية المطاف بحياة الشخصيّة.

وفي البعد الفكري الذي تحمله الشخصيّات في المسرحيتين ، نجد التطابق في رؤية هذه الشخصيّات للواقع ،ومدى محاولة التمرد والخروج عن منطقيّة الرؤية المتعارف عليه في حياة المجتمع ، الذي تنتمي إليه كلُّ مسرحيّة ، لقد حمل صمويل بيكيت أفكاره العبثية والوجوديّة لهؤلاء الأشخاص الذي يتحركون أمام المشاهد، حركة عبثيّة ، عبر حوار سريع جدلي ، يتبنى العبارة القصيرة ، وعدم الترابط الظاهري بين عباراتهم ، إن هذا الاضطراب في الحوار ،هو صورة تنقل الواقع المنهار وغير المتسق بين ظاهره وباطنه وهذه رؤية بيكيت، فالقارئ، لمسرحيّة بيكت لا يكون في صعوبة من أمره من حيث اكتشاف هذا التناقض الظاهر في لغة المسرحيّة وحوارها بين الشخوص، ولعل أول ما يلفت انتباه القارئ ، هذا الاضطراب اللغوي الذي شكل جزءاً من الشخصيّة المسرحيّة عند بيكيت ، وهذا ما جعله "ايسلن" ميزة من مميزات مسرح اللامعقول وقد أطلق عليها بلبلات لغويّة ، تعبّر عن ضياع الأمل.

4

المكان بين مسرحيّة " في انتظار جودو " ومسرحيّة " المطاردة "

[27] لؤلؤة، مرجع سابق، ص 541.
[28] المصدر نفسه، ص 538.

يمثل المكان عنصراً دلالياً صامتاً ناطقاً في المسرح بشكل عام ،ولا يشذ في هذا مسرح اللامعقول ،بل إنَّ المكان أصبح في مسرح اللامعقول أكثر فاعليّة في تقديم المعنى ، إذ بناء المكان هو جزء من التعبير عن رؤية الكاتب في الحدث المسرحي ودلالته ، ولعل ثبات المكان وخواءه في مسرح اللامعقول هو سمة من سمات هذا المسرح ، إذ العناصر المسرحية تشترك فيما بينها من تقاطعات من أجل المعنى الكلي للعمل المسرحي.

في مسرحيّة "في انتظار جودو" لصموئيل بيكت جاء المكان محملاً بالدلالة على الخواء واليأس والفقدان لروح الحياة النابضة، فهذا المكان يتكون من طريق خاوٍ خالٍ من الحياة ، وفيه شجرة لا تقل خواء عن الطريق الذي نبتت فيه ، فهي شجرة جرداء ، سقطت أوراقها مما يدل على خلوها من ملامح الحياة ، هذا المكان المكوّن من مفردات مكانيّة تفتقد روح الحياة جاءت في المسرحيّة تعبيراً عن ضيق النفس الانسانيّة في وجودها ،إذ إن هذه النفس تنظر إلى الحياة من عمق حقيقي لبواطن الأشياء ممثلة في أمكنتها وأزمنتها ، ولعل صورة المكان الخاوي وضيقه كانا سمة أسلوبيّة في كتابات المسرحيين العبثيين، فربما يكون المكان كرسيّاً ، أو غرفة مظلمة، أو طريقاً موحشة وشجرة جرداء ، فضيق المكان وملامحه الموحشة والمميتة كانت تجسيداً لأسلوب كتابي في مسرح اللامعقول ونموذجه كتابات صموئيل بيكت.

في مسرحيّة "المطاردة" لنجيب محفوظ والتي خرجت من رحم التأثر بالمسرح العبثي أو مسرح اللامعقول، فقد كان المكان متشحاً بمميزات المكان العبثي عند العبثيين ومنهم بيكيت، الذي تأثر محفوظ بكتاباته المسرحيّة، فمسرحيّة المطاردة، تجري احداثها في مسرح خاوٍ خال تماماً، يعاد المكان ذاته في المشاهد الستة التي تكونت منها المسرحيّة مع تغييرات طفيفة لا تؤثر على جوهر حقيقة المكان وتجرده من ملامح الحياة النابضة، بل هذه التغييرات كانت تدل على ثبات الظواهر المكانيّة وعدميّة الجدوى من التغيير أو التحوّل.

إن المشترك المكاني بين بيكت ومحفوظ هو مشترك الخواء والخلو من فاعليّة الحياة التي يعيشها الإنسان، وثبات المظاهر الحياتية الخاويّة أو ما أسمته الدراسة سيزيفيّة الحياة بعناصرها المتعددة ومنها المكان، لقد قدم محفوظ في مسرحيّته هذه - المطاردة- صورة مكانيّة تعكس عبيثيه المحاولة في تغيير الواقع المُعاش، وسقوط القيم التي كان يأملها الانسان العربي، بعد انهيار النماذج الفكريّة الزائفة في حياة الأمة. وإذا ما نظرنا إلى التغيرات الطفيفة في صورة المكان فإن هذه التغيّرات هي تغيرات عشوائيّة ليس لها علاقة بالجوهر ، هذا هو ذاته عند بيكت عندما ظهرت في الفصل الثاني الشجرة وقد كستها بعض الأوراق، ولكنها في النهاية كانت الشجرة في خوائها لا زالت هي الشجرة وما مر في اليوم السابق من أحداث لم يكن له دور في التغيير ، فأصبحت الشجرة في اليوم التالي مكاناً للانتحار أو محاولة الانتحار التي لم تتم بسبب عجز ستراجون وفلاديمير عن امتلاك قوة تنفيذ الانتحار، وعند محفوظ كان المكان ذاته من حيث إن الأبيض والأحمر لم يستطيعا ان يجعلا المكان مكاناً لحل اشكاليّة الحياة التي يعيشانها والمتمثلة في التخلّص من حامل السوط، فقد كان ذلك يتمثل في محاولة الهروب وتغيير المكان لكن أنى ذلك والورطة لا تنتهي.

5

الانتظار واللاجدوى بين مسرحيّة "في انتظار جودو" ومسرحيّة "المطاردة "

كان تقييم النقاد لمسرحيّة في "انتظار جودو" يقوم على أن المسرحيّة تطرح فكرة الانتظار غير المجدي للمخلّص الذي سيخلص الانسان من ورطته الوجوديّة ، وكان الرأي أن عنوان المسرحيّة يباشر المقصود منها ومن دلالتها، فعنوانها " عنوان صريح في تقديم حالة الانتظار التي يعيشها الانسان لمن سيخلصه مما هو فيه "فجودو" يمثل صورة الإله الذي يؤمن به الانسان – مع الاختلاف في جوهر الايمان – هذا الإله الذي يعطي الانسان أمل الخلاص ولكنّه لا يأتي ، إذ يعيش الانسان حالة الاستمراريّة في المعاناة والصراع الوجودي دون أن يجد طريقاً تغير حياته من اليأس إلى الأمل والسعادة .

فالمسرحيّة بفصليها جسدت حالة الانتظار عند استرجون وفلاديمير ، وكان الحوار بينهما يطرح سؤال البحث عن الخلاص وذلك في انتظار القادم (جودو) فكلما مر بهم أحد كان بالنسبة لهم توقعاً انه "جودو"، فعندما حضر "بوزو" وهو يقود "لاكي" اعتقدوه " جودو" حتى عرف بوزو بنفسه، ولم يكن جودو، وكان حوارهم مع بوزو أيضاً حواراً يبحث عن الخلاص من الانتظار ، فاليوم الذي وعدهم به جودو للحضور لم يكن محدداً ، بل كان مفتوحاً على كل أيام الأسبوع ، وهذا يجعل الانتظار حالة من الاستمراريّة التي لا نهاية لها ، و يصبح الانسان في حالة من الترقب الدائم ويصبح الانتظار حالة من الحل المؤجل للقضية ويصبح الانتظار من باب الاستسلام للزمن، أو بالأحرى من باب جعل هذا الزمن الخاوي قابلاً لأن يعاش أو يسكن، فهذا الانتظار ذريعة لشيء آخر هو كيف نمرر الزمن عندم يحاصرنا اللامعنى، اللاتاريخ [29]".

ومن هنا فقد بنيت المسرحيّة على جوهر الانتظار ومفهومه المفتوح للعذاب النفسي الذي يعيشه المُنتظِر واستمرارية الورطة المنتظر الخلاص منها، ومما يزيد مأساة الانتظار انه لا نهاية لها، وان ما يسبب الألم لا يتغير ولا يتبدل، فكل يوم يُضرب استرجون وهو لا يعرف من يضربه، أو ربما لا يتذكر من يضربه، و يصبح ضربه طقساً من طقوس العذاب واليأس الذي يعيشه استرجون، وهنا يتكشف الانتظار للخلاص ولكن لا يتحقق هذا الخلاص ويصبح الانتظار ابديّاً، والورطة أبديّة، لا معرفة حقة لنهايتها.

إن اللاجدوى أصبحت صورة للواقع، فجميع عناصر المسرحيّة من مكان وزمان وشخصيّة وحدث أصبحت صورة لليأس الإنساني ونتيجة من نتائج الانتظار المستمر للخلاص، فصورة المكان لا تتغير عبر احداث المسرحيّة وكذلك الشخصيّات فثبات الشكل -المظهر المادي -، والبعد الفكري، فالانشغال لدى الشخصيّة لا يتعدى الانتظار، لما سيأتي، وقد فرض ذلك التخلّص مما يمكن أن يتطور في حياة الشخصيّة في المسرحيّة الكلاسيكيّ.

[29] بيكيت، مرجع سابق، ص 19.

وّاذا ما جئنا الى مسرحيّة المطاردة عند نجيب محفوظ، فسنجد فكرة الانتظار قد جسدت المسرحيّة عبر عناصرها المختلفة، فالتشابه الكبير بين فكرة الانتطار عند "بيكيت" وعند " نجيب محفوظ" ، وعلى الرغم من أن "بيكيت" قد صرح بفكرة الانتظار كما أشرنا من خلال عنوان مسرحيته وعبر أحداث المسرحيّة، فان نجيب محفوظ لا يبعد كثيراً عن التصريح بفكرة الانتظار التي ولدت اليأس وطغت على العمل المسرحي كله، فعنوان "المطارة " الذي اختاره قريب جداً من عنوان الانتظار ،من حيث أن فكرة المطاردة كانت مبنيّة على الخلاص من المطاردة التي كان يقوم بها صاحب السوط للشخصيّتين الرئيسيتين في المسرحيّة " الأبيض " والأحمر" فكان وجودهما في أي مكان هو محاولة هروب من صاحب السوط والخلاص من وجوده، ولكن في كل مرة كان حضور صاحب السوط يتحقق ويصبح الخلاص من المستحيل وتستمر فكرة الانتظار للخلاص من السلطة القائمة هي فكرة أبديّة كما هي عند بيكيت .

6

الزمّن بين "في انتظار جودو" والمطاردة"

يأتي الزّمن في مسرح اللامعقول زمناً دائريّاً، بمعنى أن الزمن لا يسير في خط مستقيم، ولا ينمو الزمن في هذا المسرح نمواً طبيعياً، فنقطة البداية للحدث المسرحي هي نقطة النهاية فخروج اللامعقول عن الواقع يشمل كل عناصر المسرحيّة ومنها زمنها.

بدأت مسرحيّة في انتظار جودو صباحاً في انتظار شخص يدعى جودو سيحضر لمقابلة شخصيتي المسرحيّة وتخليصهم من ورطتهم الوجوديّة ،وينتهي اليوم ولم يحضر جودو ، ثم يبدأ اليوم التالي بالحدث نفسه ، وينتهي بالنتيجة نفسها ، والزمن هنا – الزمن النفسي في المسرحيّة – لا يتغيّر من حيث إن الحدث لم يؤثر فيه مرور الوقت ولم يتغيّر شيء فدور الزمن منفي تماماً في مسرح اللامعقول ، فالزمن سيزيفي من حيث إن الحادثة لا تتحوّل وزمنها أيضاً لا يتحوّل.

في مسرحيّة نجيب محفوظ الزمن هو الزمن في مسرحيّة في انتظار جودو، فمروره ليس له أي تأثير في تغيير الحدث، فبداية المسرحيّة بالشخصين " الأحمر " والأبيض" هي نهايتها بالشخصين ذاتهما والحدث ذاته وهو عدم الخلاص من صاحب السوط ، و يبدأ المشهد الأوّل في المسرحيّة بشخصين يدور بينهما حوار البحث عن الخلاص من الرجل الذي كان يقف بسوطه في زاوية المكان ، وتنتهي المسرحيّة بالمشهد ذاته ، ان مرور الزمن بين المشهد الأول والسادس في المسرحيّة كان غير ذي جدوى وتأثير فقد بقيت الورطة هي الورطة. وأصبح الزمن منفيّاً في حضوره الفيزيائي، عند نجيب محفوظ كما هو عند بيكيت فالزمن هو نقطة على محيط الدائرة لا يعرف موقفها من حيث البداية والنهاية.

7

الحوار بين " في انتظار جودو " و "المطاردة"

يشكل الحوار في العمل المسرحي أهميّة كبرى ،من حيث ان الحوار هو اللغة المنقولة مباشرة للمتلقي على لسان الشخصيّة، ولهذا فالحوار المسرحي يُعْنى به من قبل المؤلف عناية كبيرة ، والمسرحيّة في جوهرها هي لغة حوار تدخل فيه الابعاد النفسيّة والجسدية للمثل، وفي مسرح اللامعقول لم يكن الحوار أقل قيمة منه في المسرح الأرسطي، غير أن هذا الحوار كان ثورة على مميزات الحوار الأرسطي، بمعنى أن لغة الحوار جاءت مفككة "ظاهرياً"، ولكنها في الواقع هي تعكس تفكك الواقع و انهياره، فالحوار هو ظاهرة دلاليّة في المسرح عامة ومنه العبثي، وكان مقصده أن يقدم اضطراب الواقع عبر أداة اللغة ولعل هذا ما دفع المقيمين للغة هذا المسرح، أن يصفوها ببلبلة لغويّة، فقالوا: "وإن كانت المسرحيّة الجيدة تعتمد على المحادثة الظريفة والحوار اللاذع، فإن هذه المسرحيّات تتكون في الغالب من بلبلات غير مفهومة[30].

لقد مثّلت مسرحيّة "في انتظار جودو " في حوارها بين شخصّياتها خصائص حوار المسرح العبثي خير تمثيل من حيث التفكك الظاهري للنص ، وعدم الانضباط في ظرافة الحوار والتناسق المبني على الوعي للواقع المضطرب ، ولعل من يقرأ المسرحيّة أول ما يشده الانتباه الى خصوصيّة النص وهو الحوار السريع ، المبني على الجملة القصيرة، الصادرة عن ردة الفعل غير المنضبطة، والتفاوت بين السؤال والجواب، والتناقض في الموقف ،وعدم الثبات .هذه المميزات ذاتها بُني عليها الحوار في مسرحيّة المطاردة لنجيب محفوظ ،ويجذر هذا التشابه عمق التأثير الذي تركه مسرح اللامعقول عند بيكيت لدى محفوظ ، ولعل نموذجاً من الحوار في المسرحيتين يقدم التشابه التام بين الحوارين ، ويؤكد ما تذهب اليه الدراسة

جاء في مسرحيّة "في انتظار جودو":

"فلاديمير: أنا مسرور برؤيتك. ظننتك رحلت إلى الأبد.

استرجون: وانا كذلك.

فلاديمير: معاً من جديد في النهاية! علينا ان نحتفل بهذه المناسبة، لكن كيف؟ (يفكر)، انهض كي أعانقك (يمد يده إلى استرجون)

استرجون: (ساخطاً)، ليس الآن، ليس الآن.

فلاديمير: (متألماً ببرود) هل يمكن ان نعرف أين قضى حضرة السيد ليلته؟

[30] لؤلؤة ،مرجع سابق، 539.

استرجون: في حفرة.

فلاديمير: (معجباً)، حفرة! أين؟

استرجون: (دون حركة) هناك.

فلاديمير: ولم يضربوك؟

استرجون: بلى؟ بالتأكيد ضربوني... ولكن ليس كثيراً.

فلاديمير: إياهم كالمعتاد.

استرجون: إياهم لا أعرف.

(صمت)

فلاديمير: عندما أفكر في الأمر.. كلّ هذه السنوات، أسأل نفسي، ماذا يمكن أن يحل بك دوني(بحزم) ما كان يمكن أن تكون سوى ركام من عظام الآن دون أدنى شك.

استرجون: (غاضباً) وبعد؟

فلاديمير: (مرهقاً) هذا كثير جداً بالنسبة إلى رجل واحد. (مدة صمت ثم بحماس) من ناحية أخرى ما جدوى الإحباط الآن. هذا ما أقواه، كان علينا ان نفكر بذاك منذ الأزل، منذ عام 1900.

استرجون: كف عن ذلك وساعدني على انتزاع هذه القذارة."

وهذا نموذج من الحوار في مسرحيّة "المطاردة" لمحفوظ[31]

"(يضاء المسرح. نفس المسرح الخالي، يقف الأحمر والأبيض متواجهين لقد تغيّرا تغيّراً ملحوظاً .ارتدى كل منهما جاكته من لون القميص، وحذاءً جلديّاً، وأصبح لكل شارب صغير، يتبادلان النظر في ارتياح)

الأحمر: هيهات أن يتعرف علينا

الأبيض: تغيّرنا لدرجة لا بأس بها.

الأحمر: ولكنّها كافية لتظليله..

الأبيض: هذا هو المأمول.

الأحمر: لا تبدو واثقاً ولا مطمئنّاً.

الأبيض: يخيل إليَّ أحياناً أن التغيّر سطحيٌّ.

الأحمر: أنت مولع دائماً بالتهوين من مهارتي.

الأبيض: أبداً، استعدادي طيب للاعتراف بمواهبك..

الأحمر: إذن فلماذا تبدو مرتاباً؟

الأبيض: أخشى ألا يخدعه مظهرنا الجديد

الأحمر: لن يصل إلى حقيقتنا الكامنة وراء الشباب والجاكتة والحذاء.

الأبيض: عظيم هذا هو المأمول.

الأحمر: نحن الآن موظفان من قوة الدولة!

الأبيض: هذا صحيح...

(يصمت فجأة منتصباً. الآخر ينتصب أيضاً)

الأبيض: وقع أقدام..

الأحمر: لا أظن.

[31] بيكيت ،مرجع سابق، ص 39- 40.

الأبيض: إنه قادم.

الأحمر: لعله عابر سبيل مجهول.

الأبيض: بت أعرف قدميه..

الأحمر: لا تدّعِ امتلاك الحكمة كلّها.

(يصبح وقع الاقدام مسموعاً. يدخل الرجل بالصورة نفسها التي ظهر بها أول مرة، ولكنه لا يقف، إنما يمضي ذهاباً وجيئة، في بطء ملحوظ، بعرض المسرح وفي عمقه، الشابان ينظران نحوه بذهول. ينتحيان جانباً بعيداً عن مسمعه)

الأبيض: أرأيت؟

الأحمر: مهلاً. أرجح انه لم يتعرف علينا.

الأبيض: أتؤمن بذلك حقاً؟!

الأحمر: لعل الذي يجمعنا هو الطريق والمصادفة ولا شيء سواهما...

الأبيض: لا بأس من أن نسلم بذلك.

الأحمر: فلنتجاهله ولنمارس عملنا في هدوء وسكينة

(يرجعان إلى وسط المسرح، يتظاهران بالانهماك)

الأحمر: (بنبرة عظيمة) حررت استمارات الصّرف؟

الأبيض: لم تبق إلا واحدة.[32]

لا نجد كبير عناء في ملاحظة التشابه الكبير بين المميزات الأسلوبيّة في الحوارين ، فمحفوظ قدّم حواراً يماثل أو يشابه ما جاء في مسرحيّة "في انتظار جودو" نموذج المسرح العبثي فصورة العبارة القصيرة ومحاولة تقديم الشخصيّة المسرحيّة ببعدها النفسي المتوتر ، وتفكك العلاقة بين أجزاء الحوار في الظاهر ،بمعنى أن البلبلات الكلاميّة التي يتصف فيها مسرح اللامعقول ،والتي يمثلها بيكيت في مسرحيّته وقلّدها محفوظ من خلال تأثره بهذا المسرح، وإعجابه به، فقد قدم مسرحياته كافة في إطار رؤية اللامعقول، وليست مسرحيّةُ المطاردة الا نموذجاً لهذه المسرحيّات .

وبعد فإنَّ ما قدمته الدارسة من مقارنة بين مسرحيّة " في انتظار جودو" لصموئيل بيكيت، ومسرحيّة "المطاردة "لنجيب محفوظ ، يؤكد ما ذهبت اليه من فرضيّة التأثر بين المسرحيتين، إذ إنَّ نجيب محفوظ تأثر بصموئيل بيكيت خير تأثير ،فمجموع عناصر المقارنة التي قدمتها الدراسة بدءاً من السياق التاريخي للمسرحتين ،مروراً بفكرة الانتظار غير المجدي ،والزمان ، والمكان، والشخصيّة، وانتهاءً بالحوار واللغة ، كلها تؤكد العلاقة القويّة بين العملين ،وتؤكد ما ذهب اليه محفوظ نفسه من الاعتراف بقراءته مسرح بيكيت واعجابه به ،إذ إنه عبر عن حركة التاريخ وعلاقة الانسان بقضيّة الوجود، والقيم الإنسانية التي تهتز بين مدة وأخرى، وتضع الانسان أمام السؤال الوجودي...مّن أنا .هذا من جانب .

ومن جانب آخر تؤكد هذه الدراسة أن المسرح العربي ليس بعيداً عن التيارات المسرحيّة العالميّة، بل هو جزءٌ منها، يتأثر بها ويطوّعها لكتابة أفكاره، ضمن الحدود والرؤى والقيم التي يمتلكها الانسان العربي، وإنَّ نجيب محفوظ هو نموذج من هذه النماذج في هذا التأثر.

المصادر والمراجع

1- أيتر .ت.ي. (1989). أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع. ترجمة صبّار لسعدون .الطبعة الأولى دار المأمون. بغداد.

2- ايسلن .مارتن. (2009) دراما اللامعقول . ترجمة صدقي حطاب .الطبعة الثانية . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .دولة الكويت.

3- بيكيت. صموئيل.(2009) في انتظار جودو. ترجمة بوول شاوول. الطبعة الأولى. منشورات الجمل .بيروت. بغداد.

4- بيكيت. صموئيل(2014) نهاية اللعبة . ترجمة بوول شاوول . الطبعة الأولى .منشورات الجمل . بيروت . بغداد.

5-رستم.ليلى.(2016)نجمك المفضل .

bEs3 https://www.youtube.com/watch?v=SGHcGUv.

[32] مجموعة الجريمة، مرجع سابق، ص 176- 177.

6- ستالكنخت.نيوتن ب (2007) الأدب المقارن المنهج والمنظور. ترجمة فؤاد عبد المطلب. الطبعة الأولى. دار التوحيدي. حمص /سورية.

7- سويدان. سامي.(1997) " النص المسرحي وقضايا التحرر والفن" الفكر العربي. العدد (87). ص (195- 214)

8- الغيطاني. جمال. (1980). نجيب محفوظ يتذكر .الطبعة الأولى. دار المسيرة. بيروت.

9- كحيلة . محمود .(2019) .العبث عند نجيب محفوظ العائش في الحقيقة.

http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=)

10- لؤلؤة. عبد الواحد. (1982) موسوعة المصطلح النقدي(المجلد الأوّل). الطبعة الثانية. دار الرشيد. بغداد.

11- الماضي ،شكري عزيز، (1978) انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربيّة .الأولى. المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. بيروت.

12- نجيب محفوظ. (1969). تحت المظلة مجموعة قصصيّة. الطبعة الأولى . مكتبة مصر. مصر

13- نجيب محفوظ. (1973). الجريمة مجموعة قصصيّة. الطبعة الأولى. مطبعة الفجالة. مصر.

14- نجيب محفوظ.(2006) الشيطان يَعِظ. مجموعة قصصيّة الطبعة الأولى. دار الشروق .القاهرة.

15- نجيب محفوظ (2008) المسرحيّات . الطبعة الثانية دار الشروق . القاهرة.

16- النّقاش. رجاء. (2006). صفحات من مذكرات نجيب محفوظ. الطبعة الأولى. دار الشروق. مصر.

17- ولسن. كولن. (1987). اللامعقول في الأدب الحديث. الطبعة. دار الآداب. بيروت.

Sources and references

1- AITAR (1989). Fantasy literature is an introduction to reality. Translated by Sabbar by Saadoun. First edition, Dar Al-Ma'moun. Baghdad.

2- Aislin Martin. (2009) The drama of the absurd. Translated by Sidqi Hattab. Second edition. The National Council for Culture, Arts and Literature, State of Kuwait.

3-A Lmadi, Shukri Aziz, (1978) The reflection of the defeat of June on the first Arab novel. Arab Foundation for Studies and Publishing. Beirut.

4- Alnakash ,Raja. please. (2006). Pages from Naguib Mahfouz's memoirs. 1st edition. Sunrise House. Egypt.

5- Beckett. Samuel. (2009) Waiting for Godot. Translated by Paul Saul. 1st edition. Al-Jamal Publications. Beirut. Baghdad.

6- Beckett. Samuel (2014) The End Game. Translated by Paul Saul. First edition. Camel publications. Beirut . Baghdad.

7-Ghitani. jamal. (1980). Naguib Mahfouz remembers the first edition. Al Masirah House. Beirut.

8- Kahila. Mahmoud. (2019). The absurdity of Naguib Mahfouz Al-Aish in reality. http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=).

9- Lolouh. Abdul Wahid. (1982) Encyclopedia of Critical Term (Vol. 1). Second Edition. Dar Al-Rashid. Baghdad.

10- Naguib Mahfouz. (1969). Taht ALmadllh is a collection of short stories. First edition. Egypt Library. Egypt

11- Naguib Mahfouz. (1973). Crime story collection. 1st edition. Faggala Press. Egypt.

12- Naguib Mahfouz. (2006) ALshetan yaed. First edition collection of short stories. Al Shorouk House, Cairo.

13- Naguib Mahfouz (2008) AL msrahyat. The second edition, Dar Al-Shorouk. Cairo.

14- Rustam Layla (2016) your favorite star. . https://www.youtube.com/watch?v=SGHcGUv3bEs

15- Stallknecht, Newton B (2007) Comparative Literature, Methodology and Perspective. Translated by Fouad Abdel Muttalib. 1st edition. Tawhidi House. Homs/Syria.

16- Swedan Sami (1997) "Theatrical Text and Issues of Liberation and Art," Arab Thought. Issue (87). P. (195-214)

17- wilson. Colin. (1987). The absurd in modern literature. ed. House of Arts. Beirut