

السنت الجمالي والدلالي في النصوص المسرحية المستقبلية

أ.م.د. محمد فضيل شناوه

جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث: تسربت عديد من آراء والأفكار والأطروحات الفلسفية والتيارات الفنية في متن المسرح المعاصر، وتشرب المجسات الفكرية والجمالية التي أفرزت حزمة من الرؤى والأساليب بغية المعالجة الفنية والفلسفية والجمالية والتي لها تماس مباشر بالذات الإنسانية، فالإنسان بات محور الاهتمام والدراسة في ظل حزمة من المعوقات التي نالت من وجوده وكيونته وهويته. وفي هذا السياق لم يعد النص المسرحي المعاصر يدور في فلك التنبير الحكوي الأرسطي والالتزام بمبدأ المحاكاة المقيدة والدوران حول فلك أطروحات الواقع والمسبار الطبيعي لحركة الأشياء والقانون الرياضي الذي يحكم مصير الإنسان وتحديد مساره ووجوده وهويته. ومن هنا بات الانحراف واضحاً في التفكير روية في المعضلات الفلسفية والحياتية التي تقف أمام حرية الإنسان وطموحه، الأمر الذي بات واضحاً في طرح النص المسرحي المعاصر لواقع الاعتراب الإنساني وما يغلف أطر حياته وما يحيطها من التصارع القائم بين ثنائية الحسي والعقلي، بين المثالية والمادية، بين الروح والمادة. وبذلك انفرط عقد البنية الدرامية في نصوص الحداثة وما بعد الحداثة، فضلاً عن تفارق الرؤيا في المعالجة واجتراف عدة أنماط على صعيد الشكل والمضمون، وطرح أسلوباً جديداً لإعلان ثورة لهدم المرتكزات التقليدية والإطاحة بالأساليب المتقوية بالتقليد، بغية الانفتاح لتصوير الذات الإنسانية والتعبير عن المستقبل بذوات مختلفة وبأساليب جديدة، لاختزال العالم بطريقة تجريدية تجريبية لإثراء الواقع المسرحي وتنويعه. وتعد المستقبلية واحدة من الحركات الفنية والأدبية التي اشتغلت في بعض تمفصلاتها في المسرح، والتي شغل اهتمامها في التوجه المستقبلي وترسيخ ثقافة فنية جديدة بعيدة عن التجارب القديمة والماضية، وخلع الرداء الواقعي الطبيعي، لفشلها وزيفها وفق وصفها، فضلاً عن اهتمامها بالذات الإنسانية كبنية أساسية وقيمة عليا لقياس الوجود والكيونة والهوية، فضلاً عن اختزالها لزمكانية الوجود والحياة والذات، لتعبر عن العوالم الروحية والمادية بتجريد وتجريب، معبرة عن حالات الذات والإنسان وعلاقته مع الأنا والآخر، علاقته مع الوجود والحياة. وبناءً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه في الاستفهام الآتي: ما السنت الجمالي والدلالي الذي انتهجته النصوص المسرحية المستقبلية؟

أهمية البحث والحاجة إليه: تتضح أهمية البحث من خلال دراسة النصوص المسرحية المستقبلية وإفرازاتها الجمالية والدلالية على مستوى المعالجة الدرامية والفكرية والأسلوبية، وتبسيط الضوء على الحركة المستقبلية واشتغالها في الحقل المسرحي، ويفيد البحث الباحثين والمهتمين بالمسرح من حيث التعريف بالمستقبلية وسمتها الجمالي والدلالي في النص المسرحي.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي تعرف الآتي:

١- السنت الجمالي والدلالي في النصوص المسرحية المستقبلية.

حدود البحث: يتحدد البحث الحالي ب: حد الموضوع: دراسة السنت الجمالي والدلالي في النصوص المسرحية المستقبلية. تحديد المصطلحات: السنت سَمَتاً حَسُنَ سَمَتَهُ، -و- سار على الطريق بالظن. -و- للقوم: هيأ لهم وجه الكلام والرأي والعمل -و- الشيء: قصده. ويقال سَمَتَ سَمَتٌ فلان: نحا نحوه... ويعرف السنت على انه الطريق الواضح. -و- المذهب. والهيئة^١.

التعريف الإجمالي: السنت (الطريق الواضح والرئيس الذي تتخذه المستقبلية منهجاً لتضمين الجماليات والدلالات المعنائية في نصوصها المسرحية) تعرّف الجمالية: كما وردت في قاموس أكسفورد على إنها " نظرية في الذوق، أو إنها عملية إدراك حسي للجمال في الطبيعة والفن "٢. والجمال عند الفلاسفة هي " صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى. والجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللفظ، وهو أحد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام الذوق، الجمال، والحق، والخير "٣. والجمال عند كانت هو ما " يبعث في النفس الرضا، دون تصور، أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال "٤. والجمالية عند شكير هي " ما كل أجزاء مرتبة ضمن نظام معين "٥. ووردت في دائرة المعارف البريطانية الذي نشره وليم بنتون على إنها " الدراسة النظرية لأنماط الفنون على اختلاف أنواعها، وللفعاليات النفسية المتصلة بها مثل السلوك والخبرة ولقد تم تناولها تقليدياً، على إنها فرع من فروع الفلسفة وعلومها "٦. والجمالية هي " نزعة مثالية، تبحث في الخلفيات التشكيلية، للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جمالياته. وترمي النزعة الجمالية، إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية، بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقاً من مقولة الفن للفن "٧. والجمالية عند لالاند هي " علم موضوعه الحكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل والبشع. تسمى الجماليات نظرية أو عامة بقدر ما تأخذ على كاهلها تحديد أي طابع أية مجموعة سمات مشتركة تصادف في إدراك كل الأغراض التي تثير الانفعال الجمالي وتسمى عملية أو خاصة عندما تدرس مختلف الأشكال الفنية كلاً على حدة "٨.

التعريف الإجمالي: الجمالية (صفة نزوعية مثالية غايتها إحداث تأثيراً حسياً أم عقلياً من خلال تركيبية الأثر الفني وخطابه/السنت (النسق- سياق) لدى متلقي الخطاب).الدلالة: تعرّف الدلالة على إنها ذلك " العلم الذي يدرس المعنى والشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على محل المعنى "٩. والدلالة عند الجرجاني هي " كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر الأول هو الدال والثاني هو المدلول "١٠. وتعرّف الدلالة على إنها " مجموعة المعاني الإضافية التي تأتي زيادة على الدلالة الذاتية لإشارة معينة "١١.

١. إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج١، (استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩)، ص٤٧٤.

٢. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥)، ص٤٠٧.

٣. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

٤. عبد المجيد شكير، الجماليات، (دمشق: دار الطليعة الجديد، ٢٠٠٤)، ص١٠.

٥. ***، الجمالية، تز: ثامر مهدي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠)، ص٥.

٦. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥)، ص٦٢.

٧. اندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، مج١، تز: خليل احمد خليل، (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨)، ص٣٦٧.

٨. احمد مختار عمر، علم الدلالة، ط٢، (القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨)، ص١١.

٩. علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٦٩)، ص١٠٤.

١٠. أميل يعقوب، المعجم المفصل في اللغة والأدب، (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨)، ص٦٣٥.

وتعرّف أيضاً على إنها " شيء أو معنى يفيد لفظاً أو رمزاً ما ومنه دلالة الكلمة أو الجملة " .^١ وقد تجاوزت لفظة العلم مع الدلالة ليتصير مفهوماً اصطلاحياً يعني بـ " دراسة المعنى " .^٢ وورد ذات المفهوم (علم الدلالة) عند جون لاينز في كتابه علم الدلالة. أما غيرو فيعرّف الدلالة بأنها الوسيلة أو القضية التي " يتم خلالها ربط الشيء أو الكائن أو المفهوم أو الحدث بعلامة قابلة لأن توحى بها " .^٣ التعريف الإجرائي: الدلالة (الإحالة التي تنتجها الدوال، من معاني ومفاهيم وأفكار ورؤى (مداليل) وبكيفية متنوعة ومختلفة) التعريف الإجرائي: السمات الجمالي والدلالي (الكيفية أو الآلية أو الطريق الذي ينتهجه النص المسرحي المستقبلي لإنتاج إحالات مفاهيمية جمالية ودلالية، وبتأثير حسي/عقلي لدى متلقي الخطاب)

الفصل الثاني: الإطار المنهجي

المبحث الأول: المستقبلية.. المفاهيم والرؤى والميادين: تعد المستقبلية محطة لترجمة قوانين الوجود والحياة إلى صور ورسوم ورؤى تشكلت وحيماً فنياً وأديباً بأجناسه كافة، متشحةً برداء الحداثة والعصرنة، والثورية والهجومية والتقدمية، والفنية البنائية والتقدمية المتطرفة، لتتخاض مع النتاج الماضي الكلاسيكي الأكاديمي، مختزلةً زمكانية النتاج الأدبي بكل صوره وأشكاله، لتقترب نتاجات المستقبلية من النظرية النسبية، والتي " يتحذب ويتقوس فيها كل من الزمان والمكان.. وما الزمان والمكان إلا البعد الرابع، ذلك البعد الزمني (الوثيق الصلة بالمكان) والذي يعبر عن عمق حساسية الحركة في الكائنات الصلدة، أو في الأبعاد النفسية لعالم الإنسان سواء بسواء"^٤. لتلتصق نظريات العلم وتعمل مع آفاق الفن، بأبحاثها ونتائجها الابتكاري الثوري، بغية الكشف عن جوهر الشيء الكامن في أعماق الطبيعة، بتجاوز النظر إلى ظاهرية الأشياء ومحسوسيتها المتشحة بالصور، والتعكز على مفاهيم وركائز علمية وفلسفية أساساً للتعبير عن غاياتها وأهدافها وحركتها. لتتصير المستقبلية ذلك " الصدى الفني لنسبية اينشتين العلمية.. وذلك باستبدال البعد الثالث في الصورة بالبعد الرابع الزمني، تماماً كما يكون السيريا ليزم تطبيقاً لأبحاث فرويد في علم النفس الحديث"^٥. وبذا يكون البعد الرابع ركناً مهماً وأساسياً في الحركة المستقبلية التي أصبحت بدورها بعداً تطبيقياً للنظرية النسبية العلمية. شكّلت الحركة المستقبلية إعلاناً ثورياً بوجه التقاليد الدرامية المقولبة المتأسسة أرتاً أرسطياً، لتعد اتجاهات حداثياً في الفن والأدب بغية التخلص والتحرر من القديم ودعاة الرجعية، تلك اليفاطات التي جاءت بها المستقبلية وعلى لسان مؤسسها الإيطالي مارينيتي وبياناته التأسيسية المنشورة في صحيفة الفيغارور الفرنسية والتي أراد بها الانفلات من ريقه الزيف والمرض الفني والأدبي الذي " أصيب بها أساتذة البلد وعلماء آثاره وإدلاؤه السياحيون ومتعاطو التحفيات القديمة"^٦. إذ يقف مارينيتي ضد المزيف والبالى والقديم والثابت والبطيء، واصفاً إيطاليا بالسوق الكبير لبضاعة الخردة وأن الأوان بنسف وحرقت وإغراق مكباتها ومتاحفها وهدم مدنها اليوتوبيا المقدسة. وبيانات مارينيتي تتجاوز المحلية لتعلن عالميتها لتتصدم بنقاشات واعتراضات من قبل التكعيبيين والاورفستين الابولونيين ومع الفيكتوريين، مع أخذ هذا التصادم والنقاش صفة القومية، لاسيما في السنوات الأولى للحرب العالمية الأولى، ليكون " العنصر القومي في المستقبلية هو الذي جعل البعض يخلطها مع الفاشية بسهولة"^٧. فليس مهمة الفن في نظر المستقبلية تصوير الشيء الاستاتيكي الثابت الخالي من الحركة والكامن في السكون كما ذهب التكعيبيون، بل الذهاب نحو الحركة والانفلات من الرقابة والمتحفية والمعمارية الزائفة، من خلال تفتيت الحركة الظاهرية والأشياء وتحليلها بتلاحق وبتناوب متعاقب، ومن ثم إنشاؤها مرة ثانية في صورة واحدة وتسجيل الحالات المنبثقة من التجميع الصوري وهيناته خطوطاً وأشكالاً وأضواء، ف " الفرس الراكض ليس له أربع سيقان وإنما عشرون، وحركة هذه السيقان ترسم مثلثات"^٨. وتمثل الحركة ركناً أساسياً في الحركة المستقبلية، بغية تحطيم المادة وثبوتيتها وكلاسيكيتها، إذ لعبت الحركة والضوء دوراً ثورياً للإطاحة بكل القيود التي من شأنها كبت المال والغاية والنزوع والفاكك من الماضي بترائه، لتلبس الحركة ثوبها التجريدي التجريبي، لتؤطر الحركة بالسرعة والانتقال من حالة الزمن المتوقف الذي مثله الفن الكلاسيكي القديم والبالى إلى عصر الحداثة وفاعلية الحياة الجديدة الموصوفة بالحركة والسرعة والضوء والدينامية والتضاد والتنافر والتباين وعدم الاتساق، لتؤسس فضاءً جمالياً جديداً خالقةً تعددية في الخلق والوجود للنظر في الأشياء، خالعة لباسها الطبيعي الأكاديمي المتوقف نمواً. لقد أرست المستقبلية دعائمها على " الحركة الكونية، ويعني ذلك: أن كل شيء في الوجود يتحرك ويتغير ويتحول، في صيرورة مستمرة"^٩. لتتصب الحركة وحساسيتها في قالب جديد في " أوضاع تتخذ اتجاهات مضاداً لما تقوم عليه دراسة الأجسام الإنسانية في الفنون الكلاسيكية"^{١٠}. فالآلة والسرعة عند المستقبلين هي إعجاب وتمجيد فاقت العلاقة الرومانتيكية بين ثنائية صوفية الحب والموت وعبادة المرأة، بوصفها إفرازاً جمالياً جديداً ومعنى صوفياً، لتجربة حية معاشة ورحلة بدأت عقلية لتنتهي عند المجهول، سرعان ما يتحول الإعجاب والتمجيد بالسرعة للآلة (السيارة، الطائرة، الباخرة) إلى التحليق وكما جاء في مقدمة البيان الأول " قريباً سنشاهد طيران الملائكة الأوائل"^{١١}. أفرزت الديناميكية والتلقائية بوصفها مفاتيح الحركة المستقبلية التمجيد الأخلاقي للفعل من أجل الفعل ضمناً في أطروحات المستقبلية في الرواية والشعر والغناء والرسم والمسرح، لتقرر نوعاً من العمل والنشاط، كما ارتبطت المستقبلية بالفنون البصرية لاسيما السينما، فالعنصر البصري ركيزة مهمة متجاوزاً الوصف الغارق بالحياة الطبيعية وفي التكنيك اللوني، تجاوز إلى الثورة الطباعية، فالسرعة وجمالها والديناميكية والتلقائية هي دعوة إلى شعر حدس جديد إلى التناظر، مع إنكار وكرهية المتحفية والعقل والحدس المقدس والمنطق، هي دعوة إلى الخيال اللاسلكي، والتحليل التشبيهي للعالم المعبر عنه بكلمات أساسية لنشدان ما بعد الشعر الحر، الكلمات الحرة، الأسماء توضع حال قدمها والأفعال تستخدم في المصادر والنعوت والظروف بدلاً من الاستخدام المرتبط بأشخاص أو زمن فعلي، انه الفعل اللغوي، مع إلغاء التنقيط، والاستعاضة بالخيال اللاسلكي، الكلمات الحرة من خلال تدمير القواعد النحوية، هي قراءة سريالية سحرية، فالفعل الحدسي للإبداع يصفه مارينيتي بأنه كتابة آلية فـ " اليد التي تكتب تبدو إنها تفصل نفسها عن الجسد وتبتعد بشكل مستقل عن الدماغ"^{١٢}. فأساس الشكل الفني المستقبلي قائم على الديناميكية

١ . إبراهيم منكور، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩)، ص ٣٧.

٢ . كلود جرمان وريمون لوبلان، علم الدلالة، تر: نور الهدى لوشن، (دمشق: دار الفاضل للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٩٤)، ص ٥.

٣ . بيار غيرو، علم الدلالات، ط ٢، تر: أنطوان أبو زيد، (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٦)، ص ١٥.

٤ . حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، (القاهرة: دار الفكر العربي، د. ت)، ص ١٨٧.

٥ . المصدر نفسه، ص ١٨٩، ١٩٠.

٦ . جودي روصن، "الحركة المستقبلية، المستقبلية الإيطالية"، تر: سامي محمد، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد (٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨١، ص ٩٤.

٧ . جودي روصن، مصدر سابق، ص ٩٤.

٨ . سارة نيومان، قصة الفن الحديث، تر: رمسيس يونان، (بلا: د. ت)، ص ١٤٧.

٩ . حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص ١٩٦.

١٠ . المصدر نفسه، ص ١٨٧.

١١ . مالك براديري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج ١، تر: مؤيد حسن فوزي، (دمشق: مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، ٢٠٠٩)، ص ٢٥٤.

١٢ . جودي روصن، مصدر سابق، ص ٩٦.

التصويرية والموسيقى الصاخبة والكلمات الحرة التي اشترطتها السرعة الجديدة للمواصلات، الكلمات المختزلة المعمقة الدالة للموضوع والشئ، التي تختزل وتفسر وتوصل الانطباع الحسي، الكلمات الأساسية التي توصل وتساعد على التعبير عن الأفكار والانطباعات الحسية، ليسود الاعتقاد بأن " صحيفة يومية كبيرة هي خلاصة ليوم كامل في العالم".^١ فيوم لعالم كبير مترامي الأطراف وبكل ما يحتويه يتركب ويختزل في عدة صفحات من جريدة يومية، كما يختزل المراسل الحربي رسالته التلغرافية من خلال تفجير ميكانيكية قواعد النحو وتكنيك اللغة والكلمة الحرة القريبة من جمالية الآلة، بغية توصيل ذنبه الأنا وربط الأشياء البعيدة بوساطة لغة الشعر. (الصحيفة / يوم كامل لحياة العالم) تركيباً زمنياً مختزلاً، ربما هو ذلك الزمن الذي يعيد ترتيب وتقييم التجربة الأدبية والمسرح المستقبلي، بعيداً عن الماضوية والمتحفية والقواعد النحوية، لنشيدان الخيال اللاسلكي والكلمات الحرة والمسرح المتنوع ودين السرعة الجديد، المسرح التركيبي، مسرح الصدمة والمفاجأة، المسرح التجريدي التجريبي النفسي. أراد المستقبلون من المسرح أن يكون تركيبياً، والنظر إليه أكثر من الكلمة المكتوبة للوصول إلى المتلقي، وهي كيفية رؤيوية للمسرح، انطلاقاً من اهتمامهم بالجانب البصري، فهم على الضد من المسرح الماضي وتكنيكاته القديمة، والذي يوصف جمهوره بالمتلقي السلبي الكسول، لذا " فان الجدل المنطقي يفسر العلة والمعلول طالما أنهما لا يمثلان تماماً في الحياة الحقيقية. والفعل يفيض من المسرح إلى قاعة العرض، وأخيراً ينمو جمهور جديد واع مسرحياً يعتاد الصلة المتواصلة مع المستقبلين الذي يحتون (وضوحهم الديناميكي)"^٢. انه المسرح التركيبي، مسرح المفاجأة، المسرح التجريدي النفسي، المسرح الملموس قوّضت المستقبلية في روسيا كشيقيتها الايطالية النزعة الماضوية المنحطة على حد زعمهم، لذلك كانت رغبة المستقبلية مماثلة لرغبة (نيتشه) في رفض الماضي ونفاياته وتدين له بالفضل في التطلع والرغبة اتجاه الشئ الجديد، فضلاً عن الحركات التي كرّست نشاطها واهتمامها بالعاطفة النيتشوية وتأكيدها " الإرادة الإنسانية ضد الجبرية وقوة العادة"^٣. لذلك تشارك مايكوفسكي حدته وقذف الخراب في قضية التجديد، باعتباره يسوع التجليات وواضع التنبؤات والعرف المنشق والمدشن الشكلي لعصر جديد، مشفوعاً بموت العالم القديم وجنائزية النفس القديمة. وتعد الإرادة والحريّة شعاراً فوضوياً فاضحاً لبيانات مايكوفسكي وجماعته، وإعلانه الصفحة بوجه الذوق العام، والذي يصف أحدهم نفسه بأنه رئيساً للعالم، وجماعة أخرى تطوف الشوارع وهي ترتدي ملابس تثير السخرية والتهمك، ومسرح الأحداث في المنتديات والنادي والمطاعم بشكل عدواني فوضوي خشن ومنغلق والتي تتناغم وتتناص مع فوضوية اللوائيم الدادية. فانسج شعر مايكوفسكي " بالألم والتمزق والغربة مع النقاؤل والإيمان بالمستقبل الزاهر لبني الإنسان. وعلى الرغم من إدانته الرمزية بسبب شكليتها وانعاطفها نحو الذات استفاد من الرمز الباعث للصور والتداعيات؛ وطور الواقعية الشعرية إلى الاشتراكية ثم طعمها بالرؤية المستقبلية كريف في الثورة. والمستقبلية ترمي إلى تفجير الطاقات الثائرة بوتيرة سريعة. ولم يهمل اللغة التراثية والصور القديمة. لكن أعاد توظيفها بعد تطويرها وكسر الرتابة الموسيقية"^٤. وهذا الرصف والمضي إلى اتخاذ الواقعية الاشتراكية من قبل مايكوفسكي هو إدراك " أوجه الزيف الإيديولوجية والجمالية في التفصيلات الشكلية لدى أصحاب النزعة المستقبلية"^٥. كما أمنت المستقبلية الروسية بمبدأ السرعة والحركة والانديفاع إلى البعد واختزال الزمن ودين السرعة الجديد الذي أتى به مارينيتي وأمن والتي تمثل بها سيارة السباق أو الركض، في حين سرعة مايكوفسكي وحركاته الصعبة المراس والبشعة تمثل " إيقاع الحياة المدنية المعاصرة التي تمتاز بعدم التواصل"^٦. وهي نظرية جمالية مشتركة مع ما جاءت به المستقبلية الايطالية، انطلاقاً من ركيزة أن يكون الفن متقطعاً كما هي الحياة الحديثة المتقطعة الأوصال، مع ضرورة إطلاق الطاقة الكامنة والتي تشبه طاقة الماكنة والآلة والمدنية التي دفعت بالإنسان لغزو الزمن والمكان على حد سواء نتيجة الانديفاع الآلي المحرر للطاقة الإنسانية باتجاه البعد الأمامي بغية اختراق الزمان والمكان. إلا إن قياس الفارق المكنني بين روسيا والغرب قد بلور تفاوتاً في انعكاس الذهنية إزاءها لبدائيتها ولمحدودية دورها الثانوي في المجتمع، لذلك لم تسع المستقبلية الروسية إلى مكنته الإنسان الروسي والاحتفاء به بوصفه منتصراً على الطبيعة، مما حدا ذلك إلى انعكاسه في الفن أيضاً والسياسة. أي بمعنى آخر لم تستطع المستقبلية تمجيد الدينامية الصناعية وتقديس التكنولوجيا وتعظيم الآلة العسكرية، واتخاذ الآلة مثلاً أعلى، بدلاً وعلى حساب الإنسان وتقديره، لذا لم تستطع الحركة " إخفاء الجوهر الحقيقي للمستقبلية، التي كانت تعبر عن إيديولوجية البورجوازية العدوانية الايطالية"^٧، لذلك عادت المستقبلية الروسية وبوصفها حركة مناقضة في الأدب والفن، وفوضوية وذات بعد برجوازي صغير. عادت جوهرية بيانات مارينيتي الرجعية. لكن آثار مارينيتي تبدو واضحة في المستقبلية الروسية في رفض " الماضي ويدعي بأنه الصوت الحقيقي للحدائث ويجهر بأعلى صوته مؤكداً حقيقتها. فهو يتهم المواضيع العاطفية القديمة كالحب والخيال... ويشير إلى تمجيد المخترعات الميكانيكية كالبواخر وناطحات السحاب، وفوق كل ذلك يستدعي مارينيتي بكل صلافته الواثقة وادعاءاته المغرورة بان أتباعه هم الوحيدون الذين لهم الحق أن يلقبوا بالشعراء"^٨. لذا بدت ثورية المستقبلية واضحة في مرافق عديدة في الأدب الروسي وملاحم التمرد متجلية والانتقاد متبلور، للنظام الاجتماعي والفنون، فالمستقبلية الروسية " ثورية في أكثر من مجال. فهم يعبرون عن كرههم للدين بكرههم للشعر الصوفي... وعدم احترامهم للماضي ليس إلا مظهراً من مظاهر الاحتقار الثوري لتلك المحافظة الرومانتيكية التي قدّمها النظام القيصري كبديل للإصلاح. هكذا كان الإحساس بالطاقة الكامنة والرغبة في إطلاق هذه الطاقة إلى العالم طبيعة الجيل الجديد الذي أرقهته القيود والاحباطات حتى كاد صبره أن ينفد"^٩. كما تقاربت المستقبلية الروسية مع نظيرتها الايطالية في شأن " تحرير المفردة نفسها من أغشية الموروث الأدبي"^{١٠}. ونبد كل ما يترشح من طلاء هذا التراث، وهي مسألة جوهرية وركيزة أساسية وسمت دلالي لعالم الجمال المستقبلي، بإعطاء المشكلات ذلك الحضور التركيبي واقتراب بلغة الشعر من الكلام الشائع لاسيما (الحضري) وأشكال الأغنية الشعرية، فضلاً على اصرارية استقلالية المفردة والنص الأدبي: " الثورة.... رمت في الشوارع كلام الجماهير غير المصقول، لهجة الضواحي تدفقت إلى شوارع المدينة، اللغات الثانوية الواهنة للتلانجيلينسيا مع المفردات المخنثة مثل المثال، مبادئ العدالة، السيمياء المبهمة للمسيح والمسيح - الضد كل هذه التعابير، تلفظ همساً في المطاعم قد دبست تحت

١. مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، ج١، مصدر سابق، ص٢٥٧.

٢. جودي روصن، مصدر سابق، ص٩٩.

٣. ج. م. هيد، "المستقبلية الروسية"، تر: سامي محمد، في: مجلة الثقافة الأجنبية، العدد(٣)، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨١، ص١٠٢.

٤. عبد الرزاق الأصغر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩)، ص١٦٤.

٥. م. روزنتال و ب. يودين، الموسوعة الفلسفية، ط٥، تر: سمير كرم، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥)، ص٤٧٨.

٦. مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، ج١، مصدر سابق، ص٢٧٢.

٧. م. روزنتال و ب. يودين، مصدر سابق، ص٤٧٨.

٨. س. م. بورا، التجربة الخلاقة، ط٢، تر: سلافة حجاوي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص١١٣، ١١٤.

٩. المصدر نفسه، ص١١٤.

١٠. ج. م. هيد، مصدر سابق، ص١٠٤.

الأقدام. هناك عنصر لغوي جديد. كيف يجعله المرء شعرياً؟... كيف نقصر اللغة المحكية على الشعر، ونتجزئ الشعر من اللغة المحكية "1. وهي دعوة من قبل مايكوفسكي إلى الاكتشاف الرمزي لقوة اللغة الموحية النافذة لخلق المعنى، تأكيد الخاصية الصوتية والتصويرية التي تفرزها المفردة مع تقويض قاعدة النحو والسياق، أي إن المعنى يتصدر المقام على الكلمة، وهو موقف مناقض للافتراض الذي جاء به ملارميه ورمزيته وتأكيد الكلمة على الفكرة، والقصائد عنده " لا تصنعها الأفكار بل الكلمات "2. وبذلك أخذت القصيدة المستقبلية بعداً وظيفياً بتطلب مفرداتها وظيفية جديدة من انتفاضها مضموناً دلاليًا. تقترب ومفهوم الحلم الفاغري لكن بصياغة غير لائقة. وهذا يتطلب اشفاق متلقي الخطاب وتعاونه الفاعل والدينامي والمشاركة في الحدث المسرحي مشفوعاً بعدم الإيهام أو الاندماج والانشداد الأعمى للنص، أو تعاون المتلقي وفاعليته في صنع النص في حال القصيدة. ولابد من تحرير الكلمة ومتلقيها من كل جذر، بغية الفتح والقراءة المتعددة للكشف عن معنيات داخل الخطاب الواحد. وبذلك كان الانتفاض على اللغة بغية تحرير المفردة، وعلى الموروث وكوابحه سهولة الاتصال المباشر للخيال من الآخر، خياراً لأنصار المستقبلية الروسية أمثال خليلينكوف وغروشونيك ومايكوفسكي وبرليوك ومطالبتهم في " ردف مفردات الناس بالكلمات المبتكرة والملففة... وإعلان الكراهية غير المحدودة للغة التي ورثناها "3. من خلال توسيع الثروة اللغوية المتداولة بين عامة الناس، والتبشير بالأدب البروليتاري والتعبير بلغة العمال والفلاحين والخطابة بعامة الناس في الشوارع والمقاهي، ليمتظهر أدب والفن اليساري، لذا تحدث الشاعر خليلينكوف بلغة " جديدة للشعر ادعى إنها لغة المستقبل، الكلمات فيها تتجاوز الواقع إلى عالم أرحب، ودنيا أوسع، فيها الأمان والأمل "4. لذلك جاء التأكيد على التأثير الأشفاهي والسعي والاعتماد على الشعر الفلكلوري والأسطورة السيشية، وهي " ظاهرة معقدة ... على إنها وعي قومي متطرف وصوفي يثير الانتصار وشيك الوقوع للاعقلانية البدائية، التي يرمز لها السيشيون، على عقلانية أوربا وماديتها "5. لذا انتفت الحاجة لإعادة قراءة نتاج شكسبير الشعرية لمحمولها الحديث أملتو والممل، ولا بد من لغة البحث أن تكون حاملة للعقلنة والانفلات والتحرر من الشكل المنطقي الجامد. إنها الانتصار على الزمن والقفز على الماضي باتجاه البعد المستقبلي، لتتظهر الإرادة الإنسانية وسلطتها على الطبيعة، انه الاحتفاء بالعالم المستقبلي المنفصل والمتحرر من سلطة الزمن وتحدث مايكوفسكي وتميز عن لغة أقرانه بعدم " لجونه إلى اللغة التجريدية واعتماد لغة الحديث العادي وحتى العامي منه، وهي لغة اشد قوة وحدة من التي يتكلمها الأناس العاديون. استغل مايكوفسكي كل الإمكانيات التي تسمح بها اللغة المتداولة للتعامل مع التركيب اللغوي وتكوين المفردات. حذف حروف الجر حين رأى ضرورة لذلك، استخدمها أحياناً بدلاً من كلمات الحال والظرف كما اخترع العديد من الكلمات والتركيبات الجديدة... استغل طريقته في الكلام واستخدم المقننات الشعرية الشعبية وقلب بعض الأشعار المعروفة إلى صيغة تهكمية، بدل الكلمات وقُد الأصوات وكانت نتيجة كل ذلك لغة متفجرة خاصة به "6. لذا وجد مايكوفسكي ضالته الفنية في المستقبلية للخلاص من الماضي وخلق الحياة الجديدة التي تتناص مع مشاعره الثورية التمردية العاطفية الغريزية، وحبه للحرية والرغبة الديناميكية الملهمة، بغية التعامل مع العالم بأسلوبه الخاص. "العنصر الخلاق الذي جعل مايكوفسكي شاعراً هو احد تلك الطاقات الضخمة التي أسس بها في كيانه ورغب في ممارستها "7. تجاوزت المدرسة الوظيفية (عملية) في النقد والتي تعرف بالمدرسة الشكلانية التي جاءت استلهاماً للعلوم اللغوية الجديدة التي جاء بها عالم اللغة سوسير، من التجريب اللفظي للمستقبلية، ووافقها التحدي للطرائق الماضوية والعتيقة في الدراسة الأدبية والانفتاح لتعبيد طريقة نقدية جديدة ونظرية عامة للأدب، كما اعترف جاكوبسن بمستقبلية الشعر الروسي الأكثر جدة، مستحسناً ملاحظة خليلينكوف (موطن الفن هو المستقبل) واتخاذها دليل لتحليل تحول الإبداع لاسيما عند بوشكين من التقليد الرث إلى التزمت. وان تجديدية الشعر تنطلق من الداخل بوساطة وسيلة لغوية محددة، اللغة الشعرية التي تلد مضمون جديد ومن ثم عالم جديد، ليقف إلى جانب غروشونيك وعلى الضد من مبدأ مارينتي في التعبيرية والتفريزية الصحفية، واضعاً تمييزاً بين النظام الشعري (الروسي) والنظام اللغوي الانفعالي (التأثري (مارينيتي)، واللغة الشعرية عاملها على إنها ما بعد اللغة⁸. كما لاحظ جاكوبسن صعوبة وشعوراً بالغرابة إزاء النص المستقبلي، مما تحيل القارئ جبراً على المشاركة في إدراكها، التعقيد وخلق الصعوبة أسهمت في الفصل الأيديولوجي بين المقروء والمكتوب عند بارت، بين ما يمكن نطقه وما يمكن كتابته، لذا حدا من القارئ بغية تفسير أعمال خليلينكوف بربط أعماله جنب إلى جنب، أو رصفها بشكل عشوائي عفوي وبدون ترتيب زمني في كتابتها، وهي طريقة لإدراك المجازات الأدبية المألوفة بشكل محسوس (اجتماع لفظين متنافرين، المبالغة الفنية) التناقض اللفظي والإغراق والغلو، والزينة اللفظية، لتخلق نظام مستقل من العلاقات، ذلك بوصف اللغة متعددة الأبعاد وليس تتابع محض، واتخذ المستقبليون الروس الطريقة ذاتها لأقرانهم الايطاليين في تركيبية الجمل وخلق سلسلة من متصلة من الزمن اللامستقيم، بعدم استخدام الفعل، لإدراك الحد الفاصل والفرق بين الشعراء الرمزيين والمستقبليين، هو شعر انفصال في المعنى لا شعر اقتراني، شعر تفكك لا شعر ترابط، وقد جمع جاكوبسن متمتعاً أمثلة أدبية في انفصال المعنى وكسر ألفتها متمثلة في أغاني الأطفال والتعويذات والطقوس الشعبية والأغاني الشعرية في المدينة، وربطها بطريقة تلاعب الألفاظ ووضعها في خانة الاشتقاق الشعري، من خلال تشويه الصوت والمفردة ومدلولها، وما يتبع ذلك من إنتاج معاني جديدة لجزء لا يتجزأ من الاشتقاق الشعري، ليتجاوز ما أسماه جاكوبسن بالطاقة المهمة للألفاظ الجديدة وتعزيز الطاقة على التجريد، وهو تأكيد الاعتراض على لفظة الانطباعية لدى مارينيتي⁹.

المبحث الثاني: المجسات الجمالية والدلالية المعنانية للنصوص المسرحية المستقبلية

أثرت الحركات والمدارس الحداثية وما بعدها بأجناسها كافة، نوعاً من التجديد والتجريب وتقويض التقاليد الماضوية ومسح طلاء الموروث والموضوعية المتحفية بكل كوابحها واشتراطاتها المقيدة، فانبرت الدادية والسريالية والمستقبلية والمسرح الطليعي والمسرح الحداثي وما بعد الحداثي، لإثراء وتنويع وتجديد الأثر الفني والأدبي بمحملاته الشكلية والمضمونية، ولتجد أصداؤها واضحة العيان وتأثيراتها جليلة في النتاجات الأدبية والفنية، والتي رافقت بنية العصر وفلسفته وذائقته الفكرية والجمالية. لتمتد الحركة المستقبلية إلى فرنسا على يد الفرنسي أبو لينير. وبجهود بوند ولويس وفلنت تمظهرت في انجلترا. وصولاً إلى ألمانيا على يد فرسوفن وفينكلر

1. ج. م. هيد، مصدر سابق، ص 104.

2. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3. مالك براندري وجيمس ماكفارلن، ج 1، مصدر سابق، ص 277.

4. عبد المنعم الحفني، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، ط3، (القاهرة: مكتبة مدبولي، 2000)، ص 794.

5. ج. م. هيد، مصدر سابق، ص 105.

6. س. م. بورا، مصدر سابق، ص 117.

7. المصدر نفسه، ص 116.

8. ج. م. هيد، مصدر سابق، ص 107. و مالك براندري وجيمس ماكفارلن، ج 1، مصدر سابق، ص 281.

9. ج. م. هيد، مصدر سابق، ص 108. و مالك براندري وجيمس ماكفارلن، مصدر سابق، ص 283، ص 284.

وكتايب. ومايكوفسكي في روسيا، والمستقبلية في إيطاليا بدأت أصلاً كمذهب أدبي، وان زعيم هذا " المذهب الأدبي في إيطاليا: هو الكاتب لويجي بيراندلو حيث أطلق عليه اصطلاح النسبية السيكولوجية "١. ثم انتقلت إلى الفن على يد مارييني، وجل الحركة المستقبلية في هذه البلدان لم تحافظ " على وحدة فنية تجمع خيوطها أو عناصرها التي انبثقت فيها "٢. فهناك التعارض في الآراء والتناقض بسبب المذهبية القومية وطريق الديماجوجي الدعائي الذي رسمتها لنفسها، والذي " سار فيه الإيطالي مارييني باعث الحركة، حين أعلن عن النعرة القومية وما اعتبر عصبية استقلالية في تيار المستقبلية، في تأييد غير مقبول أو مبرر للنازية والفاشية... بينما نرى مايكوفسكي المستقبلي الآخر في الاتحاد السوفيتي يقف على خط النقيض مع مارييني، ليؤيد ثورة أكتوبر الاشتراكية في بلاده، وليصبح واحداً من دعائها "٣. فالمستقبلية الإيطالية انتصرت لفاشية موسوليني، وتأييد المستقبلية الروسية للثورة البلشفية الاشتراكية. فضلاً عن الفوضوية ومناصرة الأفكار التي تدعو إلى تقيؤ العقل، بالإضافة إلى اللامنطق وعدم الاتساق والابتكار والتجريد والآلية والسرعة العنيفة والتكنولوجيا والتباعد والمغامرة والمخاطرة.. إلا أنها توافقت في أخلاقيات الأدب والفن لاسيما في فرنسا وروسيا ومقاطعتها ورفضها " الماضي، وابتكار أشياء وصيغ جديدة في الفن والأدب تتناسب مع عصر الآلة والسرعة، وكل ما يشكل مستقبل الإنسان المعاصر "٤. هذه الابتكارات والأساليب الفنية والأدبية تسائر العصر الحاضر والتطلع إلى الحرية والمستقبل والتجديد والتغيير والنزوع إلى " الجديد، والمجهول، والمستقبل. ويرجع أساس هذا المذهب إلى الخروج على المؤلف، والتحرر من القيود، والرغبة الشديدة في المغامرة والمخاطرة "٥. والمستقبلية في علم الجمال هي " التعبير عن الأمل في المستقبل، باستحداث الأنساق والأشكال والمناسيب الجديدة التي ترتاح لها النفس ويطمئن لها البال "٦. ومن هنا يتجسد قول فاليري إزاء المستقبل بقوله: " نحن نختار مستقبلنا بأماننا وحاجتنا، وبما نستنكره من الأشياء، أو نففر منه. ومع إنا نحاول أن نجعل هذا المستقبل مطابقاً لمعرفتنا ببيئتنا، وبالعالم المحيط بنا، فإن ازدياد معرفتنا ببيئتنا وعالمنا، يضعف قدرتنا على الخلق الدائم لمستقبلنا "٧. وأفرزت الحركة المستقبلية تأثيراتها على عديد من كتاب المسرح لاسيما في أوج ازدهارها واعتمالها في الواقع السياسي والقومي والفني والأدبي، وقد لامست المسرحية المستقبلية ضمن منظومة مجساتها الجمالية ومعالجتها الفكرية والمعنانية ورؤيتها الفلسفية من خلال تركيزها على " العالم الوجداني الخاص للإنسان مما أكسب بعض هذه الأعمال صفات الشاعرية والرمزية "٨. ينطلق الكاتب المسرحي المستقبلي في تدوين مادته المسرحية من حياة الإنسان وتصوير المنظومة النفسية وحالاتها لاسيما حالات الجنون، انطلاقاً من وصف الحالة الوجدانية مكباً غزيراً لمواقف الإنسان وظروف حياته التي تواجهها عديد من الإهصات النفسية والاجتماعية التي قد تكون مصداً وعائقاً أمام تحقيق رغباته وأهدافه وميوله لتحيله إلى حالات من العزلة والاعتزاب، لذا تفيض الحالات الوجدانية والنفسية بعديد من المواضيع التي هي على تماس مباشر من وجود الإنسان وكيونته وماهيته، فحالات القلق والاعتزاب الإنساني في ظل الحرب العالمية والثورة الصناعية وضياح الفرد في غياهب المدن الصناعية واعتزابه الفكري والمكاني، جعلت الإنسان يفيض بكم من الحالات الوجدانية المضطربة والخوف من المجهول، فضلاً عن عدم تحقيق الغايات والأهداف لعدم الإمكان والقدرة الفردية، فضلاً عن الكوابح والمصدات الاقتصادية والاجتماعية، الأمر الذي أدى إلى تبلور وظهور نظريات التحليل النفسي ونظريات علم الاجتماع، لتؤسس خريطة ومسار سلوكيات الإنسان وتصرفاته وطرائق علاجات مشكلاته النفسية والاجتماعية. وفي هذا السياق لاحظ المفكر والناقد المسرحي ريموند وليمز " تكامل الفعل التراجيدي في الدراما الحديثة حيث التركيز على المعضلة التغريبية لبني البشر في المجتمعات الصناعية المعاصرة شديدة التعقيد وحيث الصراع على أشده بين القيم الروحية والقيم المادية القتالة لكل روح ومعنى "٩. لذلك وجد الكتاب المستقبلون " الحالات الوجدانية المضطربة قالباً مناسباً لتجسيد المعاني الفلسفية والميتافيزيقية تجسداً شاعرياً مستخدمين الرمز والاستعارة "١٠. إن التأكيد على النفس البشرية والحالات الوجدانية في النص المسرحي المستقبلي نابع من وصف النفس مكاناً متفرداً وأوحداً يمكن أن يعالج مواضيع أكثر إلحاحاً، ومكاناً مناسباً لأن يكون مسرحاً لصراعات وأحداث وبنى حقيقية أو خيالية تنفصلت من أي إطار بيئي موضوعي، ومن ثم يمكن أن تكون النفس البشرية وحالاتها الوجدانية المضطربة والقلق مكاناً يوتوبياً طالما سعى المستقبلون إلى إمطة اللثام عنه للوصول إلى مكامن قلق الإنسان وما يحيطه من واقع متحفي ساكن بارد خامل، والقفز نحو عالم التجديد والتجريب، عالم قائم على الاختزال والحركة والسرعة. لتجسيد الحالة النفسية الوجدانية المتعددة والمختلفة وخفاياها بشكل أدق. والمستقبلون لهم طابعهم الخاص في تصوير الحالات والمواقف كما بيّنت ذلك بياناتهم، رسم الأصوات والروائح ورسم الحرب وكل ما يجول بخاطرهم، لذلك تقديمهم المادة التي " تتحدى العقل والمنطق المعروف بطريقة واضحة، مجسدة ومباشرة، لها منطقها الخاص، كما لو كانوا يصورون العالم الخارجي تصويراً واقعياً "١١. وهكذا شكل من التقديم بعد شكلاً سرالياً يبتعد عن الواقع ويفصل منه ويقترّب من الحلمية واللامنطق، وبذلك أفاد السرياليون كثيراً من فيوضات المستقبلية وطرائق تصويرها وتقديمها في منجزها الفني والأدبي، كما انتفع الداديون من طريقة تقديمها واستفزازها المتلقي وصدمة بالواجهة المباشرة ونكرانها لمبادئ الوجود والأخلاق، وبذلك هي حاملة لفلسفة العدم أخلاقاً ووجوداً، فالشخصيات هلامية لا تحمل وجوداً ولا كينونة ولا ماهية، لا تحمل شيء، والأمكنة بلا هوية، والأزمنة هي لحظات صمت والانتقالية المفاجئة والسرعة إلى الكشف والحل والنهاية. المسرحية تركيبية متكاملة، فكرتها بسيطة، قصيرة وموجزة وسريعة، ذات بعد ديناميكي، وكأنها شريط حياة كاملة تتربك وتختزل بلحظات وبكلمات معدودة. لذا وجب المستقبلون على الفن أن يكون " خلاصة عن الحياة بخطوطها العريضة أو ما يُشبه المضغوطة القابلة للانفجار "١٢. وبيانات المستقبلية في المسرح تتضمن رفضاً لعرفية المسرح التقليدي وتأكيداً الشيء الجديد والفردانية أكثر من وصفها تنظيراً جديداً له، لكنها تعد حركة تفويضية على الواقعية والطبيعية المتحفية والعرض الفوتوغرافي للحياة على خشبة المسرح. وتراوح النص المسرحي المستقبلي بين تأكيد العوالم النفسية والعقلية الخاصة،- العوالم التي يختزل فيها الصراع بحدوده الدنيا-، ودواخل المنظومة الوجدانية

١. حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص ١٩٠.

٢. كمال عبد، فلسفة الأدب والفن، (لبيبا: الدار العربية للكتاب، ١٩٧٨)، ص ٢٨٣.

٣. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط١، (الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص ٥٩١.

٤. ماري الياص وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط٢، (لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦)، ص ٤٢٠.

٥. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ٧، (قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥)، ص ٣٧٧.

٦. عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص ٧٩٣.

٧. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ٧، مصدر سابق، ص ٣٧١.

٨. نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠١)، ص ٣٢.

٩. مبلي يامومو " ما المسرح ما بعد الحداثي؟ " نر: هناء خليل غني، في: مجلة المأمون، العدد (١) السنة الثامنة، بغداد، ٢٠١٢، ص ٥٣.

١٠. نهاد صليحة، مصدر سابق، ص ٣٢.

١١. نهاد صليحة، مصدر سابق، ص ٣٣.

١٢. ماري الياص وحنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص ٤٢١.

والابتعاد عن العالم الواقعي الموضوعي والانفصال عنه من خلال " التخلي عن تكتيك الرمز والاستعارة، والنحو إلى التجريد التام واللامنطق، واستخدام تكتيك التأثير الحسي المباشر بدلاً من الإيحاء "١. لذا حمل النص المسرحي المستقبلي صفة التجريد بالإفادة من الفن التشكيلي ومجاورته في الفن المسرحي، حيث غياب الترابط العلائقي بين الأشياء وغياب الترابط الوجداني بين الموجدات الحسية وغير الحسية، ليحل بدلاً عنها العلائقيات التشكيلية اللامنتطقية اللاترابطية كالتى تحكم نوع العلائقية اللونية والتكوينية والشكلية في اللوحة التجريدية، فالحدث غير متكامل وغير متسلسل واستبداله بمفهوم " التزامن والتداخل غير المنطقي لقصص مختلفة ومختزلة تتوزع في مقاطع لا تشكل حدثاً منطقياً "٢. لذا بات النص المسرحي المستقبلي تركيبياً، وحدة شعورية نفسية منفصلة عن الواقع والمنطق، لها قانونها ومنطقها الخاص. والنص بعيد عن تناول المواضيع التقليدية لاسيما العواطف الإنسانية، والنص غير مترابط تحكمه نوعاً من العلائقية التجريدية، حيث تتداخل الأحداث والمشاعر والتجارب على شكل مونتاج، ويتداخل اللون والضوء والظل والصوت والصمت ونوعه وكثافته والشكل الهندسي والحركة التشكيلية والكلمة المختزلة المفصلة الحرة الخالية من المعنى، وأصوات دالة لبيان نوع العلاقة الأنوية الذاتية الخاصة، والتكوين العام تداخل أصوات وأشكال بكلام لا معنى له، إلا إن الشكل واللون تمثيلاً وإشارة لشيء معين ومفهوم معين، يوحيان لفكرة معينة، لتقترب الشخصيات من الشخصية التشكيلية الحاملة لصوتها وضوئها وشكلها ومفرداتها وحركاتها التعبيرية الممثلة لحالات نفسية، وبالإمكان الاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بمعناه الدرامي التقليدي٣. ليقرب النص المسرحي المستقبلي ويتناص مع خصائص المسرح ما بعد الحدائى، وفي مقدمتها ووفق الناقدة المسرحية الينور فوكس " خاصيتاً موت الشخصية ومحو الحبكة، اللذان يذكرنا بمقولات موت المؤلف لرونالد بارت وموت الإنسان لميشيل فوكو وموت الميتاسرديات للمفكر ما بعد الحدائى جان فرانسوا ليوتار "٤. وفي مجال العرض المسرحي المستقبلي الذي عد ملتقى الفنون وتداخلها، وتوسم بالديناميكية والتشكيل والأشكال الهندسية وترتيب الحجوم غير المنظمة وغير المرتبة، لتقترب من عروض الموزيك هول ومسرح المنوعات، حيث الموسيقى والإضاءة وتغيير المناظر بسرعة والأقنعة والفضاء والأصوات المفاجئة والحركة والديناميكية، وهذا يتطلب الالتزام بالتجديد ونبذ التاريخية التقليدية المكررة والمعادة ونبذ الصور النفسية الفوتوغرافية، بغية تقديم نتاج تركيبى يطابق الحياة، فالداغية التي رافقت المستقبلية في إعلان مبادئها إلى جانب انجازاتها الفنية ساهمت بشكل أو بآخر في تقاليد الأداء في القرن العشرين، فاهتمام " المستقبلين بالحركة movment، والتغيير change أبعدهم من الأعمال الفنية الثابتة static work of art، وأضاف قوة دافعة إلى التغييرات العامة في الاهتمامات الفنية الحديثة التي تحولت من المنتج إلى الإنتاج "٥. وأفادت المستقبلية من جماليات الموزيك هول في الإخراج ليلاقى صعوبة أداء هذا الفن من قبل الممثلين الذين لم يألفوا هذا النوع، وفي الوقت نفسه لم يأبه مؤدي الموزيك بالنصوص المستقبلية والتي لا تناسبهم، لأنها محيرة ومقلقة لهم. وقد أفاد ماير هول من أنها في عروضه وفي تدريب الممثل، حيث ميكانيكية الحركة الجسدية عند الممثل والمسماة بالبايوميكانيك. وقد عد مارينيتي الموزيك هول وبوصفه الشكل الأحدث، هوية القرن العشرين وحرى به، حيث السرعة والكهرباء ولأنه " يحث على ابتكار دائم لما هو جديد؛ وحيث انه يمتدح بقوة الحركة والسرعة والإيقاع، جمال الأجساد وأناقته وجمال الجهود الجسدية المبذولة؛ ولأنه ينبذ كل قيم ما رزبن في دخيلة البشر، فهو يجهل (هذا الأمر البذيء، إلا وهو السيكلوجيا) "٦. بغية تصوير حياة القرن العشرين الموصوفة بالحركة والآلية والحروب، الحياة والطموح " والانديفاع نحو المستقبل ونحو الجديد، الحياة اللاهبة والطموح، تقدم الآلية، حب السرعة والهجوم والخطر، عند الشعوب والأفراد معاً، وخصوبة التمرد والعنف والحرب "٧. ورأى مارينيتي في فن الموزيك هول حيزاً تسيطر فيه السخرية والضحك والتهمك والهزأ والهزاء، ومن ناحية ثانية وجدته وسيلة في تقويض وهدم أركان المسرح الكلاسيكي، ومحاولة في بناء وتكوين المسرح من جديد، إذ يقول: " فنحن نجد [في الموزيك - هول] التفكك الساخر لجميع النماذج الأولى المتهرئة للجمال والعظمة الرسمية والدين والشراسة والإغراء... "٨. كما مجّدت المستقبلية مسرح المنوعات، لأنه ولد كولاتها في عصر الكهرباء والسرعة والحركة، ولشكله الترفيهي بسبب " ديناميكية الشكل واللون الصحية التي تميزه، بما في ذلك الحواة والسحرة، ورقص الباليه، والحركات الرياضية، والمهرجون. ومجمل القول إنهم رفضوا السيكلوجية التقليدية مفضلين ما اسمها مارينيتي بجنون الجسد " body-madness " or " fisicofollia "٩. فضلاً أنه " لا يمتلك تراثاً من أي نوع، وليس له أساتذة أو مبادئ، وانه يفتاد على واقع حياتنا سريع الحركة، إن مسرح المنوعات عملي على نحو مطلقاً، لأنه يستهدف تسليية جمهوره وإمتاعه عن طريق المؤثرات الكوميديية، الإثارة الجنسية والصدمات التي تثير الخيال... استغلال ميزات الفن السينمائي الذي كان فناً حديثاً وقتئذ من مثل إيجازه، إبداعه، سرعته، احتقاره الأفكار العتيقة في الحب الرومانسي، ازدرائه كل ما هو رزبن ومقدس وجاد وسام "١٠. لقد سعى مارينيتي إلى السخرية والضحك من نتاج الماضي الأدبي والفني والمسرحي، لأنه يتأرجح بين صياغة التاريخ والواقع الحياتي، ولبلادته وحذلقته وبطنه وضعفه وتحلله. وإذلال الفن الكلاسيكي وفضحه على المسرح، بوسيلة " أحلاف ساخرة يقوم بها البهلوان والممثل التراجيدي، بأمور مكثفة من الكاريكاتور "١١. فضلاً عن التركيز على المسرحيات والمشاهد القصيرة التي تختزل النتاج الأدبي، بوسيلة توزيع المتناقضات. فمن الغباء كل الغباء كتابة مائة صفحة إذا كانت واحدة تكفي. معترفاً بالهدف النهائي للتجديد المسرحي والثورة على القديم الكلاسيكي، أن يجعل من " الجنون الجسدي يسيطر على المسرح والمتفرجين في نمط من الهيجان الديونيسي [الشبقي] "١٢. أكدت النتاجات المستقبلية على الرغم من اهتمامها بالجسد المادي، أكدت على " الأشياء الميكانيكية التي تحيط بجسد الممثل، أو حتى تخفيه في مصيدة التكنولوجيا الحديثة التي كان المستقبليون مغرمين دائماً بها. ومن المؤكد أن تحويل الأجساد إلى ماكينات، أو استبدالها بالماكينات، من الممكن أن نجده في الأداء الحديث، لكن ميل المستقبلين إلى مسرح الدمى، والماكينات، أو حتى

١. نهاد صليحة، مصدر سابق، ص ٣٥.

٢. ماري الياس وحنان قصاب حسن، مصدر سابق، ص ٤٢١.

٣. للمزيد ينظر: نهاد صليحة، مصدر سابق، ص ٣٥-٣٩.

٤. ميلي يامومو، مصدر سابق، ص ٥٢.

٥. مارفن كارلسون، فن الأداء، تر: منى سلام، (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧)، ص ١٥٧.

٦. أنيك بونو- دوسوسنو وغي فونتين، تاريخ الأدب الأوربي، النصف الثاني عشر والقرن العشرين، ج ٢، ١، تر: مورييس جلال، (دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧)، ص ٢٣٥.

٧. اندريه لالاند، مصدر سابق، ص ٤٥٦.

٨. أنيك بونو- دوسوسنو وغي فونتين، مصدر سابق، ص ٢٣٦.

٩. مارفن كارلسون، مصدر سابق، ص ١٥٨.

١٠. مالكم براديري وجيمس ماكفارلن، الحدائى، ج ٢، تر: مؤيد حسن فوزي، (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠)، ص ٣٤٥.

١١. المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

١٢. مالكم براديري وجيمس ماكفارلن، الحدائى، ج ٢، مصدر سابق، ص ٣٤٥.

السحب والغازات الملونة يأخذ بالتأكيد اتجاهها معاكساً للأداء الذي جاء بعده، والذي يتجه إلى الأداء الجسدي^١. لقد سعى مارينيتي دائماً إلى بلورة فن مسرحي جديد، خالياً نقياً من أدران الماضي بكل فنونه وكلاسيكياته، إنتاج يقدم توليفات مسرحية قصيرة وسريعة مختزلة مضغوطة الحدث الجوهري والرئيس، وبمعالجة لا منطقية وبشكل أقرب إلى السخرية، فهناك شجب للمنطق والأشياء التي من الممكن أن تكون صادقة ومنطقية. لذا لا بد من تبلور " أفكار فنية عقلانية مسرفة في الحداثة لا تفرص أي نوع من المنطق أو التراث أو الجماليات على عبقرية الفنان الذي يجب أن يكون شغله الأوحده منصباً على خلق تعبير توليفية نابغة من الطاقة العقلية التي تتضمن قيمة جديدة مطلقة"^٢. كما اتبع المستقبليون صياغة أوضاع متنوعة ومختلفة في الأداء تكونت من " قطع صغيرة من مادة الأداء تتوالى خلالها العروض في نفس الوقت. - مثل استكشاث المحاكاة الساخرة skits، والأكروبات، والأضواء، والأشياء الميكانيكية، والمؤثرات الصوتية، والاستعراض السريع للحركات والأشياء، وقد كان هذا التنوع المبهر، والسريع الحركة ضرورياً للقيمة الجمالية الخاصة بالمستقبلين التي تتمثل بالسرعة، والمفاجأة والتجديد"^٣. وعلى الرغم ما جاء به المستقبليون من صياغات، إلا إنها كانت نظرة ورائية في الأداء باعتمادها أداء الكباريه ومسرح المنوعات والموزيك هول والسيرك. وبدلاً من إثارة الجمهور واهتمامهم بطريقة ايجابية، فإنهم كثيراً " ما كانوا يقفون موقف التحدي بصرامة وكبرياء، ويثيرون غضب الجماهير، مما كان نذيراً بالفصائح التي صاحبت فن الأداء فيما بعد. فقد تكلم احد الإعلانات التي وضعها مارينيتي بفخر عن: اللذة التي يشعر بها عندما يصيح الجمهور في وجوههم رافضاً لهم"^٤. ليتلاشى مفهوم التطهير الأرسطي من العرض المسرحي المستقبلي، لتحل محل التجربة الجمالية فيه آلية صنع المعنى من قبل المتلقي والتفكير واتخاذ الموقف على الرغم من السيرورة الإدراكية والافتراق المعرفي والانقطاعات. التجربة الجمالية التي تقترب نوعاً ما من مفهوم السمو الذي جاء به كانت وتواجد تلك المسافة الجمالية بغية تحقيق المتعة الجمالية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- ١- قوّضت المستقبلية التقاليد الأرسطية في البنية الدرامية.
- ٢- نبذت المستقبلية التراث الأدبي القديم والتقاليد القديمة والمواضيع العاطفية كالحب والعاطفة والانفعال والخيال وإحلال محلها السرعة والمغامرة والمخاطرة والآلة والقوة والتكنولوجيا.
- ٣- ركزت المستقبلية على العالم الوجداني الخاص بالإنسان، مما اكسب بعض النصوص صفات الشاعرية والرمزية. ومادة النص نابع من حياة الإنسان وتصوير المنظومة النفسية وحالاتها. والنص في حالة سعي دائم إلى كشف حالات ومكامن قلق الإنسان وحالاته الوجدانية الفلقة والمضطربة في ظل واقع متحفي ساكن بارد وخامل. فالنص يتراوح بين تأكيد العوالم النفسية والعقلية الخاصة ودواخل المنظومة الوجدانية والابتعاد عن العالم الواقعي الموضوعي.
- ٤- تكمن جمالية المستقبلية في التعبير عن الأمل في المستقبل باستحداث الأنساق والأشكال والأساليب الجديدة التي ترتاح لها النفس.
- ٥- التقديم للموضوع في المستقبلية يتعدى حدود العقل والمنطق والابتعاد عن الواقع والاقتراب من الحلمية واللامنطق.
- ٦- تؤمن المستقبلية بالسرعة والانفداع نحو البعد المستقبلي واختزال الزمن وإطلاق الطاقة الكامنة التي تشبه طاقة الماكنة والآلة. فهي في سعي دائم نحو الحركة والديناميكية والسرعة والتلقائية والاختزال والتكثيف والنقطة والانتقال والتباين والتناظر وعدم الاتساق والانفلات من الرقابة المتحفية والمعمارية الزائفة، والواقع والماضي.
- ٧- الشخصيات هلامية لا تحمل وجوداً ولا كينونة ولا ماهية، ولا تحمل شيء، بل تمثل حالات، والأمكنة بلا هوية، والأزمنة مختزلة في لحظات، صمت، وانتقالات مفاجئة وسريعة نحو الكشف والحل والنهاية. المسرحية ذو بعد تركيبية متكامل قصير وسريع ومختزل بكلمات ولحظات معدودة وذو بعد ديناميكي. والشخصيات تقترب من الشخصية التشكيلية الحاملة لعدتها وضوئها وشكلها ومفرداتها وحركاتها التعبيرية الممثلة لحالاتها النفسية. والحدث عبارة عن مجموعة حوادث غير منطقية ومتراكبة في شكل مونتاج معبرة عن أفكار لقصص مختزلة تتوزع على شكل مقاطع لا تشكل حدث منطقي. الحدث غير متكامل وغير متسلسل واستبداله بمفهوم التزامن والتداخل غير المنطقي، وبالإمكان الاستغناء عن الشخصية واللغة والحدث بمعناه الدرامي التقليدي.
- ٨- استخدام الكلمات الحرة من خلال تدمير القواعد النحوية، الكلمات المختزلة المعمقة الدالة والمفسرة والموحية للموضوع والشيء، والنافذة لخلق المعنى، المعنى يتقدم على الكلمة. اللغة انفصالية متحررة مبتكرة جديدة.
- ٩- تحفل المستقبلية بالمجازات الأدبية والتناقض اللفظي والإغراق والغلو والزينة اللفظية لخلق نظام مستقل من العلاقات، تركيبية الجمل سلسلة متصلة من الزمن اللامستقيم بعدم استخدام الفعل.
- ١٠- حملت المستقبلية صفة التجريد والتجريب والتجديد واللامنطق واستخدام تكنيك التأثير الحسي المباشر بدلاً من الإيحاء، فضلاً عن غياب الترابط العلائقي بين الأشياء وغياب الترابط الوجداني بين الموجودات الحسية وغير الحسية ليحل محلها العلاقات التشكيلية اللامنطقية واللاترابطية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث: النصوص المسرحية المستقبلية

عينة البحث: نماذج مسرحية مختارة

أداة البحث: اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداة رئيسة للبحث.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل العينة

تحليل العينة: يصور الكاتب (مايا بويتلر) في مسرحية (امرأة لا يفهما احد) امرأة تعيش في الظل، خلف الأضواء، ملقنة مسرح، حقق الآخر نجاحاً وشهرة وظهوراً. تبادل المواقع، على الأقل موقعها، الحضور والنجاح والشهرة، الوجود والكينونة والماهية، بعد كتابة مسرحية من اجلها هي لا غيرها.. ملقنة: أخيراً.. مسرحية كتبت من اجلي! ص ١٥. ويتجسد الفراغ، العزلة، الوحدة التكرار، اللاشيء، ذات الشيء، عدم تحقق الذات، حرق الوقت، الخوف من الليل، المجهول، القلق الذاتي في مسرحية (مسرحية) للكاتب (جيرالد بيسنجر).

١. مارفن كارلسون، مصدر سابق، ص ١٥٨.

٢. مالك برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ج ٢، مصدر سابق، ص ٣٤٦.

٣. مارفن كارلسون، مصدر سابق، ص ١٥٨.

٤. المصدر نفسه، ص ١٥٧.

كل المساء ساظل أقبّل وأدبر حتى ينتهي المساء ص ١٦. ويكون الرحيل، الانتقال، الهجرة، السفر، التضاد الرؤيوي للموقف، عدم التواصل، اللاتربط، الاغتراب الفكري بين الشخصيتين، وهما يحزمان حقائبهما. سمت الدلالي لمسرحية الكاتب (أولف اندلر) والمعنونة (ميني دراما قصيرة جداً). هو: هل تسمعين صوت المدفع الرشاش؟ هي: لا تنس فرشاة الأسنان. ص ١٧. وتتجسد الحياة، الواقع، المنعكس حلماً، الحقيقة - الخيال، التواصل، التحقق، انعكاس المعاش، فرحاً، كآبة، لذة، ألم. الإنسان الذي يرى الآخر في أحلامه وكأنه تفاصيل الحياة والوجود. في مسرحية (حلم) للكاتب (برند شرويد). المرأة: لقد حملت بكم جميعاً ص ١٨. ويتأثت الفراغ، الخواء، اللاشيء، العدم، اللاحياة، لاشيء يقال أو يذكر، استمرارية اللامعنى، لم يحدث شيء وهكذا هي الحياة، أو النظر إليها في مسرحية (دراما أصيلة) للكاتب (فريدريش هيبيل). في المشهد الثاني سوف يروى إن المشهد الأول لم يحدث فيه أي شيء.. وفي المشهد الثالث يروى انه قد سبقت الإشارة في المشهد الثاني إلى إن المشهد الأول لم يحدث فيه أي شيء.. وهكذا حتى النهاية! ص ١٩. يتمظهر التضاد، التنافر، التناقض، فكرياً، اجتماعياً، سياسياً، اقتصادياً، اسرياً، علائقياً، سلوكياً، واضحاً في مسرحية (لا، على العكس من ذلك) للكاتب (أنطوان تشيخوف). وهذا التضاد يتبع العلائقية مع الآخر، في التفكير والموقف والسلوك على مستوى الفرد والجماعة والمجتمع والإنسانية. وربما الإشارة إلى أقطاب متنافرة ومتضادة ومتناقضة على مستوى اكبر وأوسع واشمل. السيدة الأولى: أهذا ابنك؟ السيدة الثانية: لا على العكس من ذلك... السيدة الأولى: عفواً، هل أنت متزوجة؟ السيدة الثانية: لا، على العكس من ذلك... السيدة الأولى: ألن تتناولي الطعام؟ السيدة الثانية: لا، على العكس من ذلك. ص ٢٠. تقدم مسرحية (موت مسرحي) للكاتب (لوكاس. بي. سوتر) مقارنة بين الحقيقة والخيال، الواقع والوهم، الحياة والموت، جدلية ثنائية قائمة طالما كان الوجود والكينونة والماهية، تحقق الذات من عدمه، الجمال والقبح، الكمال والنقص، الوجود والعدم، الحسي والعقلي، المادي والمثالي، مسرح الحياة، الحياة في المسرح، النهاية والموت والفناء هو النتيجة الحتمية للوجود. التراثية والاستمرارية السلبية الفجة. يتناص هذا النص مع نص أغنية ألتم، حيث ضياع الحياة والذات ولا بد من نهاية. هارلكين:.. الآن.. لينزل ستار حقيقي وإلا فلن يكون لما يحدث هنا نهاية (يطلق النار على نفسه). ص ٢١، إنها الانهزامية، انهزامية تهريجية حزينة. وربما تفرز المحاوره في مسرحية (قلب) للكاتب (هاينز موللر) والتي تدور بين الأول والثاني، إحالة لواقع انفصال الدولة الواحدة، برلين الشرقية وبرلين الغربية، والشخصيتين دلالة لهما، ومحاوله للاتحاد، ورمز القلب دالاً على الوحدة والألفة والسلام حتى وان حمل أحياناً الخشونة والصلابة والقسوة والجفاء وعدم التواصل، الخالي من الحياة، إلا انه يبيض بحب الآخر والوطن الواحد والعرق الواحد. الثاني: سوف أخرجه لك بعملية.. لماذا حمل المطواة إذا؟ سوف نخرجه حالاً. علينا أن نعمل ولا نتردد.. ها قد حصلنا عليه ولكنه قالب من الطوب.. قلبك قالب من الطوب. الأول: ولكنه لا يبيض إلا لك يا سيدي. ص ٢٢، ٢٣. وتسود التراثية، التكرار، الاستمرارية، الآلية الفجة، الرصف الحياتي، تبادل الأوار، تبادل الأمكنة، في مسرحية (حياكة) للكاتب (هانز جورج شنيدر)، هكذا هي الحياة في نظر الكاتب، حياكة فستان لا يبدو مناسباً قياساً وذوقاً، إذا كان من الآخر، مسؤولية الحرية والاختيار الفردي والتخلي. الحب يكسر هذا القالب والجمود والرتابة نحو الجديد والجمال والحرية. وذات الموضوع يطرح في مسرحية (مسرح) للكاتب (ميلان نابرافيك)، حيث تبادل المواقع والمواقف والأدوار، إذ يقتل الثاني الأول ويغني، ويقتل الثالث الثاني ويغني، ويقتل الأول الثالث ويغني. وهكذا في دائرة مفرغة لا نهاية لها. والقتل في مسرحية (من ذكرياتي) للكاتب (استيفان اورسي) هو لعبة، وإرضاء لنفسية غير سوية، وتدشين لحرية مفرطة وفوضوية، ربما هي إحالة لفئة أو جماعة أو زمرة أشار إليها الكاتب كانت سائدة في زمانه ومجمعه، تمثل دلالة سلبية لواقع مجتمعي إزاء طبقات مجتمعية معينة. ويحيل اسم د. فيتو دلالة النقض في القرار والاعتراض. رجل في زي رسمي: وإنا نطلق الرصاص على الناس من أجل متعتنا فقط؟ د. فيتو: نعم. رجل في زي رسمي: الأستاذ الدكتور فيتو هذا تشويه لسمعتنا (يطلق النار على د. فيتو) ونحن لا نرضى بذلك. ص ٣٠. وتصور مسرحية (المجتمع الصناعي) للكاتب (فريدريكه ماي روكر) فضائح المجتمع الرأسمالي الاستغلالي، الجاه، المنصب، الثروة، التسلط، التباين الطبقي نفس الآخر وإحراقه، سلب حقه والصعود على أكتافه، كل يوم هو إضفاء ثروة جديدة على حساب الإنسان الضعيف المقهور المستلب والضعيف. المسرحية تدوين لسلب حياة في مفكرة الرأسمالي. مالك المصنع: وهكذا كان لهذا اليوم مغزاه! ص ٣٢. وتفصح مسرحية (فشل مدو) للكاتب (زيوريوخ) عن ازدراء وقرق لحال مزري، موقف سلبي، حال يدفع إلى القيء، كل له سببه ومناخه، رغبة في تمثيل الواقع على المسرح، هو الرفض والانحلال والانعقاد من واقع سلبي بتقنيه والتخلص منه، رغبة جمعية وميل للخلاص والتحرر. الفتاة الصغيرة: لقد طلب مني أبي، أن أخبركم جميعاً أنهم يريدون إغلاق هذا المسرح فلدينا جميعاً ميل للقيء. ص ٣٤، القول الذي لم يستطع قوله الكبار، قالته الفتاة الصغيرة، ربما إحالة دلالية بالجيل القادم، جيل المستقبل الذي لا رغبة له أو ميل للقيء. وتقدم مسرحية (أسف) للكاتب (فلان اوبراين) جسامه خطأ بسيط ساذج يؤدي إلى نهاية حياة إنسان، نهاية إنسان في لحظة بسبب بلاهة إنسان اخرق، هي اللابالية، اللامسؤولية، عدم الاكتراث، التفاهة، خطأ في التقدير، في التمييز، في المفاهيم، في الرؤى، في الفكر، الذي يحيله الكاتب دلالة إلى عدم التمييز بين الشراب المسكر وشراب الزرنخ، انه الأسف الذي لا يوازي أو يستقيم مع حجم الفعل. - لقد قلت ABSINTHE بوضوح شديد. - افهم إنني مدين لك باعتذار يا سيدي.. إنني في غاية الأسف. ص ٣٧. ويستحضر الكاتب (الفريدا يلنيك) في مسرحية (الغابة) مشهد تحرك الغابة في مسرحية مكبث شكسبير، ويستعير المعركة التي تحسم الموقف، وتعيد الأشياء إلى نصابها الطبيعي، ربما الأحداث تعيد نفسها وتفرض حتميتها، والتاريخ يعيد نفسه، حيث الطمع والجشع والسلطة. والمسرحية إحالة دلالية للحرب وجبروتها وويلاتها وتناجها، على الذات الإنسانية وما يمكن أن يصيبها من كدمات وإرهاصات، فضلاً عما تحدثها في الطبيعة من دمار وخراب وكوارث بيئية. المرأة: هل هذا حقيقي.. أن تأتي غابة ببرنام إلى دونيسان؟ الرجل: نعم ثم عادت مرة أخرى. السيدة: وأين ذهبت هذه الغابة؟ الرجل: لقد أصبحت خربة. السيدة: أيحتمل أن تعود مرة أخرى؟ الرجل: لا، لقد دمرت. السيدة: أوه.. وأين يمكننا أن نجلس الآن؟ ص ٤٣. وتنطوي مسرحية (ثلاثة أطفال) للكاتب (ديفيد هاتش) على تشاؤمية مستقبلية ولما ستؤول إليها الأمور بمرور الزمن، فهناك سوداوية في الرؤيا، نتيجة حفريات الزمن وما يمكن أن يحدثه في حياة الإنسان، فالطفل (هينريش) الذي لم يبلغ الثانية من عمره يبكي شبابه المفقود. هينريش: نعم ولكن بعد تسعة وأربعين سنة سأصبح في الخمسين من عمري.. تصور إنني على أعتاب الخمسين! عندها سيكون أمامي خطوة صغيرة فقط ويصبح عمري مائة وثلاث سنوات ووقتها لن يكون في إمكاني المشي. ص ٤٦. ويشكي روبرت من سمنة في رقبته نتيجة إفراطه في شرب الحليب، وكيف ستكون بعد الخمسين. لورنز:... ألا تريد رشفة لبن من زجاجتي؟ روبرت: لا.. شكراً أريد أن انزل من هذه العربة لدي لُغد ثلاثة أضعاف العادي.. أوه ولا ادري كم ضعفاً سيبلغ عندما أصبح في الخمسين؟ ص ٤٧. وتشير مسرحية (نهاية العالم) للكاتب (جير هارد كيلنج) إلى ذات المأساوية والنظرة التشاؤمية والمتمثلة في نهاية العالم، لنبوءة أو رؤيا أو عرف اجتماعي، إنها رؤيا ميتافيزيقية ورائية ميتا بعدية. كاشبار: (بأسى) روبرشت! ألا تعرف؟ روبرشت: ماذا؟ كاشبار: ٣٠ مايو. روبرشت: وبعد؟ كاشبار: نهاية العالم في ٣٠ مايو. ص ٥٠. ويبدو إن زمن

كتابة النص (١٩٤٢) وهي ضمن حقبة الحرب العالمية الثانية، وهي ربما إحالة دلالية لها ولخلفياتها المدمرة وسبباً لنهاية العالم. وتصور مسرحية (أحدهم سوف يقتنع) للكاتب (ماتيا بيكوفيك) حالة الاعتراف والخلو من الأدران والشوائب، انه الكمال، النقاء، الصفاء والإخاء بين الأنا والآخر، مهما كان جنسه ونوعه وعرقه ومعتقده وثقافته. في الحرية والسعادة والمساواة والأخوة، وصولاً إلى حالة من القناعة والنشوة والجمال والسعادة الإنسانية. - هل تشعر الآن بارتياح لأنك قد اعترفت بكل شيء؟ - نعم! - اعترف بذلك! - اعترف! - وما الذي يقوله الإنسان [في مثل هذا الموقف] - شكرأ. ص ٥٣. وتكشف مسرحية (الساق) للكاتب (كورت بارتش) عن العبث الإنساني بالطبيعة الإنسانية وتشويه الجمال لذاتية سلبية، انه التهريج العبثي وتصوير لأنانية الإنسان وحبه للتملك، تصوير للطبيعة الحيوانية للإنسان، فضلاً عن الاتكالية والسلبية والنظرة الذاتية الضيقة، والبصق بوجه الجمال وعدم تقبله بعد تشويهه، والبحث عن جمال آخر، وقد صور الكاتب الجمال هنا بالمرأة الجميلة، وبعد العبث بها من قبل هانز بنشر ساقها وقطعها، يطلب منها بجلب كأساً من الشراب، لجهده الذي بذله في قطع ساقها، ونفوره منها لعدم استطاعتها جلب الكأس لأنها لا تستطيع المشي بساق واحدة، مما دفعه للبحث عن امرأة أخرى بذات المواصفات السابقة. هانز: ولماذا لا تهضين وتحضرين لي البيرة؟! جرتي: لا استطيع الوقوف. هانز: هكذا؟! جرتي: لم يعد لي سوى ساق واحدة. هانز: أنت امرأة عفشة كيف ستعودين للسير مرة أخرى؟ جرتي: لن أسير هانز... هل يجب أن احضر بيرتي بنفسي؟ أجيبني... أنت تجبريني رسمياً على البحث عن امرأة أخرى. ص ٥٩، ٦٠. ويدعو الكاتب إلى عدم الانقياد الأعمى لرغبات ذاتية ضيقة سلبية وعلى حساب الذات والهوية الإنسانية. وتحدث مسرحية (فيليه بدون عظم) للكاتب (ديتلف ميشل) عن ذلك الخواء وعدم التواصل والتفاهم في أمور حياتية غير قابلة للاختلاف والمناقشة والمناكفة عليها، لأسباب ذاتية وموضوعية، ويصبح النقاش في أمور وقضايا مسلماً بها، يصبح لغواً فارغاً لا معنى فيه، وربما تكون المسرحية إحالة دلالية لما يسود المجتمع من إرهابات وكدمات أصابت المنظومة الوجدانية والإنسانية، والنظرة الفلسفية لواقع العصر والمجتمع الذي يعيشه الكاتب وزمن كتابة النص. الجزار: سيدتي اعتقد أننا لم نفهم بعضنا على نحو صحيح.. لقد قلت لسيداتك أن الفيليه دائماً بدون عظم وعندما تطلبين فيليه بدون عظم فانك بذلك تطلبين شيئاً لا عظم فيه ألا تلاحظين حقيقة أن ذلك لغو فارغ؟ هذا غير جائز. ص ٦٢. ويختزل الكاتب (جوستاف ارنست) في مسرحية (فرانز وماريا) محطات حياتية، ويختزل الأزمنة والأمكنة وينوعها، بتنوع المحطات الحياتية وتحولاتها، لقاء، عناق، علاقة، زواج، أسرة، طفل، شرب خمر، عدم إثارة، رحيل طفل، عدم اهتمام، ضياع سنوات الشباب، غير، خيانة زوجية، تقاعد، سفر، مرض، خيبة أمل، انتظار، نهاية. هذه هي الحياة، حلوها ومرها، جمالها وقبحها، أهدافها ورغباتها، تحقق عدم تحقق الذات، حياة/موت. ثنائية جدلية قائمة مادام الوجود قائماً. ماريا: (ترقد في سرير معدني ذي أعمدة) انتظروا! عليكم فقط أن تنتظروا.. لو أن ابني جاء! تتركوني راقدة هنا هكذا.. فقط انتظروا. ص ٦٧. يصور الكاتب (يورجن لودمان) في مسرحية (كله تمام) الجدل الحاصل بين اليمين واليسار، ربما هي إحالة دلالية لفئات اجتماعية، سياسية، فكرية،... لا تستطيع التواصل والتفاهم فيما بينها، تكيل كل جهة الاتهام للآخرى، بكل الاتهامات والصفات، كالجنون وعدم معرفة الحقيقة، وتكون الوساطة بينهما هي فتاة صغيرة، لنقل الرسائل والاتهامات والتخبطات والتخرصات بينهما لقاء مبلغ من المال. فاليسار يعنت اليمين بالجنون، واليمين يعنت اليسار بأنه بلام بلم، ويصف اليمين دكة اليسار الجالس عليها باللون الأخضر، ويصف اليسار دكة اليمين الجالس عليها باللون الأحمر، وهي إحالة لرمز الحرب والسلام. وتتوالى الاتهامات والنكات بينهما بوساطة الفتاة، لتأكيد مصداقيته ولسلبية الآخر وبدون مواجهة مباشرة، ربما هي الحرب الباردة واستنزاف القوى بتفرعاتها كافة، إلى لحظة هروب الفتاة والتي يمكن أن تشير إلى الحل الوسط أو عدم الانحياز ومحاولة كل طرف كسبها إلى جهته، ربما بالمال. أ: تعالي! هيه لا تهربي! ستحصلين على مكافنتك! (يحملق كلاهما أمامه مباشرة) ب: كله تمام؟ أ: كله تمام. ص ٧٠. ربما هي السطوة والسيطرة والاستحواذ من قبلهما وبشكل غير مباشر، وهذا ما يوحيه السؤال غير المباشر الموجه من ب إلى أ. ويصور الكاتب (توماس براش) في مسرحية (انه يبني منزلاً صغيراً خارج المدينة) صراع الإرادات، صراع الأفكار والقوى والرؤى، صراع الثنائيات بغية البقاء والوجود، تحقيق الذات والهوية، صراع الماديات وتقويض المثالية. إرهابات واعترايات نفسية عقلية وجدانية. المنزل/ الوطن والاستقرار. الزوجة والأطفال/ الأسرة. العمل، السوق، المال، المواصلات، البيت خارج المدينة/ الهدف الغاية المكان اليوتوبي. الشخصيات (راكب الدراجة) يوحي بعدم الاستقرار والثبات، السرعة، السفر. (الفيلسوف)، العارف، المنتبئ، القائل بان العالم غير قابل للسكن. رأي تشاؤمي. (الملك) الذي فقد كل شيء، ربما إشارة للملك لير الفائد لثروته وملكه، العالم لم يعد صالحاً للسكن بعد أن كان العالم قصراً له. إنها الخسارة المادية التي أحواله مجنوناً متشرداً، العالم بات مجنوناً هو الآخر وغير قابل للسكن. انه الاغتراب والوحدة والضياع والاستلاب واللامعقول. الأطفال يسحبون من بطن أهم سحباً، والأطفال يسحبون من بطونهم قططاً، والقطط تخرج من بطونها فئراناً، الواحد يلتهم الآخر. إنها فلسفة الوجود والحياة في تفصلاتها كافة. والمسرحية تعد انتصاراً للاشتراكية على حساب الرأسمالية، لانتصارها للإنسان والحياة. السيدة زينجر لينج: هذا هو بيتنا. الفئران: بيتنا. (القطط تلتهم الفئران.. والأطفال يلتهمون القطط.. السيدة زينجر لينج تلتهم الأطفال السيد زينجر لينج يلتهم زوجته.. المنزل يلتهم السيد زينجر لينج. (تدخل الرأسمالية). الرأسمالية: أنا الرأسمالية. (الرأسمالية تلتهم المنزل. (دخول الاشتراكية) الاشتراكية: أنا الاشتراكية (الاشتراكية تلتهم الرأسمالية). ص ٨٠. تصور مسرحية (محادثة) للكاتب (هورست هوسيل) تلك القطيعة وعدم التواصل مع الآخر، حيث الصمت، أو الكلام من جانب واحد، الصمت الذي يؤدي إلى الصمت. والصمت الذي يؤدي الكلام. القطيعة التي لا توصل إلى حل، لخلاف انوي ذاتي أو موضوعي. فقدان الأدمية الإنسانية، غياب الانسجام والتعايش، الاغتراب المكاني والفكري والوجودي، ليطمظهر الصمت والضحك، دلالة لعدم التفاهم والتواصل. وإحلال لغة الصفير وعدم التقابل بين الشخصيتين المعومتين (ك، ب). ب: أنت تظن انك عندما تصفر سوف أتكلم معك.. ولكنك مخدوع في.. لن أتكلم. ك: (يصفر) ب: كف عن هذا الصفير الغبي! إذا كنت تعتقد انك تدفعني بذلك الصفير الغبي للتحديث معك فأنت مخطئ لأنك ترتكب بذلك خطأ جسيماً! ك: (يصفر) ب: أيها المصفر الغبي كف فوراً عن ذلك الصفير الغبي وإلا فلن أعرفك بعد! ك: (يضحك) ب: الآن تضحك. ك: (يضحك) ب: المصفر الغبي يضحك. ك: ... ب: أنت صامت. ك: ... ب: ألن تقول شيئاً؟ ك: ... ص ٨٢، ٨٣. تقضح مسرحية (بداية النهاية) للكاتب (ولفريد جروته) تلك العلاقات الغرامية السلبية، وخيانة الأسرة والزوجة، فضلاً عن حب الذات والتملك والغيرة والأنانية وتدمير الآخر. هي: ليس لديك في بيتك ما تبحث عنه عندي.. وأنت لا تجد عندي ما هو موجود في بيتك.. لماذا.. يجب أن تقرر ما إذا كنت تريد أن تمتلك كل ذلك؟ ص ٨٥. والمسرحية تصور المشكلات الأسرية ومشكلات الجنس والعلاقات غير الأخلاقية. هو: اسمعيني جيداً.. إنني أعيش مع زوجتي.. واحبك. هي: ومع هذا الحب تخفتي سريعاً. هو: ولماذا أسبب ألماً لزوجتي؟! (تصفعه.. يرد الصفحة.. تسقط على السرير.. ينصرف) ص ٨٦. فهكذا علاقات مصيرها الفشل وعدم الاستمرارية لعدم استنادها إلى أرضية صحيحة وثابتة ومتينة. إنها نزوة مؤقتة تزول بزوال مسبباتها. إنها بداية النهاية ولا بد من الأمور أن تصير إلى نصابها. ويسوق الكاتب (بيير

هنري كامبي) في مسرحية (غراميات روبنسون كروزو) بعض التلاعب اللفظي والحداثي، من خلال استخدام المفردة لمعنيين مختلفين. والإحالة لأسماء أيام الأسبوع، كأسماء لعائلة جمعة رسول حب روبنسون. جمعة: معلوم سيدي. الأربعاء الصغير أصابه توغك بسيط يوم الاثنين. ص ٨٨. جمعة... وفي يوم الاثنين وبدلاً من أن ينتظر ذلك الأحد الملعون (ابني) دوره يوم الأربعاء، اخذ مكان السبت الذي يأتي دوره يوم الاثنين ثم حدث في يوم الثلاثاء أن تشاحن الخميس مع السبت الذي ترك مكانه يوم الاثنين ويريد اخذ يوم الثلاثاء المخصص لأخيه الخميس وهكذا... ص ٨٨، ٨٩. روبنسون:.... فإذا كان الموعد الغرامي يوم الثلاثاء أرسل لها الطفل الذي يحمل نفس الاسم (الثلاثاء) ليمر تحت نافذة القصر جيئةً وذهاباً... ص ٨٩. ويقدم جمعة نفسه قريانياً لروبنسون ذلك بموته، وليعطي معناً وهدفاً حقيقياً للموت، ذلك من أجل عدم فضح خبر عشق زوجة اللورد من روبنسون وإنفاذ شرفها، من خلال عدم معرفة سرها من قبل زوجها اللورد، ذلك برمي نفسه أمام عجلة ثقيلة وتناثر جسده ثمانية أجزاء، كإحالة دلالية إن الموعد القادم لقاء بعد ثمانية أيام. وبذلك يقدم جمعة معنى خاص للإخلاص والوفاء لصديقه الحميم والروحي روبنسون، حتى وإن كان عشق الأخير غير أخلاقي. تعبير مسرحية (اليوم صور) للكاتب (فرانز هولر) عن تلك المزاجية الشخصية الضيقة، وعدم تقبل الآخر والتمتع بحياته وحرية بقصد الانزعاج والضيق. وأحياناً يكون الإزعاج مقصوداً بداعي الحرية الشخصية. ب: أبيضك في شيء أن تتصفح في شيء من التكم. أ: عفواً إذا كان بذلك سأسدي لك معروفاً. ب: شكرأ. أ: (يتصفح بهدوء شديد ثم ينفجر فجأة من الضحك بصوت مرتفع) ب: ليس في ذلك أي هدوء. أ: لقد قمت الآن بالتصفح بأطراف أصابعي. ب: ولكنك ضحكت بصوت مرتفع تماماً. أ: أخ.. اعتقد أن التصفح نفسه يزعجك. ب: لا الضحك. ص ٩٤، ٩٣. وتستمر البلبلة الكلامية بين (أ، ب) كل يطلب من الآخر تصفح الألبوم والجريدة بهدوء والضحك بصوت منخفض. يكشف أ إلى ب سر ضحكه عند تصفحه لألبوم الذي يضم صور زواجه وكيف كان شكله وشعره وابتسامته، وتسريحة شعر زوجته ووقفها المضحكة، مما أثار ضحك ب أيضاً. وهنا ينتفض أ من ضحك ب واعتراضه على ذلك، بأنه الوحيد له الحق الضحك على نفسه، ولا يحق للآخر ذلك، وإلا أضحت سفالة ونذالة. وإن التدخل في الأمور الخاصة خطأً أحمر. وفي الوقت نفسه يبدو ضحك المرء من نفسه وتاريخه وهويته خواءً وفراغاً. تقدم مسرحية (الدجاجة) للكاتب (كين كامبل) حالة وجدانية ووسواس قهري، باعتقاد الإنسان بأنه دجاجة أو الآخر هو كذلك، وربما يحيل رمز الدجاجة هنا إلى الخوف والضعف، وغالباً ما يكون مكانها القفص، السجن، الحبس، القهر المكاني. وربما يحيل إلى التوالد والاستمرارية والعتاء. وتصور الإنسان بأنه دجاجة هي حالة من حالات الجنون، ومحاولة كذف الآخر بأنه مجنون أيضاً. فالجنون يمكن أن يكون حالة جمعية لظرف يشمل نتائجه السلبيه الجميع. الطبيب: السيدة بوت؟ الأم: كا كا كا كا.. نعم. كا. ها هو روبرت. (تشير إلى الصندوق) الطبيب: ها هو ذا.. ذلك الصبي الذي يعتقد انه دجاجة! الأم: صحيح.. تعال يا روبرت تعالي كا كا كا.. لقد حاولت أن أعطيه جاتوه أيها الطبيب ولكني اعتقد انه يريد حبواً. الطبيب: (يذهب نحو روبرت) معذرة أيها الشاب.. لا بد أن اطرح عليك سؤالاً: هل أنت دجاجة؟ روبرت: لا. الأم: روبرت!! لقد وضعتها.. توجد هناك بيضة! البيضة التي وضعتها بنفسك! الطبيب: حسناً يا سيدتي.. سوف نحصل عليها في التو (يعطيها حقنة) هذا أمر وارد يا سيدتي في هذا البلد حيث يمكن لكل إنسان أن يكون دجاجة! الأم: أووووه! ص ١٠٧، ١٠٨. ويبدو إن الكل يشك بالآخر بأنه دجاجة، وانه خائف ومجنون، وهذا يبدو واضحاً بإشارة كلام الطبيب بأن في هذا البلد يمكن أن يكون أي إنسان دجاجة، فهذا أمر وارد هنا. ويبدو أيضاً أن رمز الدجاجة هنا هو الخوف والضعف والجنون والاستلاب. تقدم مسرحية (لقد اشتريت ثلاجة) للكاتب (داريوفو) كوميدياً سوداء، من خلال إشارتها إلى عدم تمكن الفرد من الحصول على ضروريات الحياة إلا بإضافة ساعات من العمل المضني، فكل حاجة ضرورية يشتريها يقابلها ساعات عمل إضافية حتى لتغدو ساعات اليوم الواحد لا تكفي، ولا بد من زيادتها لكي تكفي. ومن ناحية أخرى تشير المسرحية إلى البطر المعيشي ذلك بتبديل حاجات البيت القديمة بالجديدة على الرغم من صلاحية اشتغالها. فالثلاجة والسيارة الجديدة وتسديد رسوم عضوية اتحاد كرة القدم، تحتاج إلى قروض لتسديدها، وتسديد القروض تحتاج إلى مزيد من ساعات العمل الإضافية. والمسرحية تدعو إلى الموازنة بين الدخل والشراء، فضلاً عن طول ساعات العمل وقلة الأجر قياساً لمتطلبات المعيشة في ظل الانفتاح الاقتصادي...: وسوف ترون مع أول إضراب قادم من أجل رفع الأجر وتخفيض ساعات العمل إلى سبع ساعات.. سأكون أول من يُضرب... ص ١١٥. - معذرة يا حبيبتي.. الليلة مساءً سوف لا أعود إلى البيت فسأظل اعمل طوال الليل دون انقطاع لأنهم سوف يقومون هنا غداً بالإضراب ولا بد من أن أعوض الساعات التي سافقتها.. لا يجب على أن أفقد ساعة واحدة.. أنا لن اخرج عن الإضراب.. إنني لعب دور العبد واعمل أكثر.. واعمل أكثر وأكثر. ص ١١٥، ١١٦. وهنا الإحالة للاعتراب والاستلاب الإنساني في ظل عيش لا يستطيع الإنسان بحرية والتمتع بالحياة والجمال. يختزل الكاتب (اندرس موري) في مسرحية (دراما قصيرة تحليلية) الحياة والزمن، الأم والابن ينتظران الأب، الزمن يمر مع تراتبية الحياة وتكرار نفس الشيء يوماً. رقاد الاثنين على السرير، شرب "تودي"، مشاهدة البرنامج النرويجي المسلي، مع تقبيل الأم لابنها، وهكذا الحال بعد عشر سنوات، وبعد خمس وعشرون سنة، مع تبديل ملامح وجهيهما، النظارة الطبية، الشعر الأبيض، المشي المتناقل، للحية البيضاء الكثة، دليل الانتظار، انتظار الأب الغائب عن الأم والابن. لحظة الحل تصل برقية من الأب توضح بان الابن ليس ابنه، وربما تقرأ بأنه لقيطاً أو ابناً غير شرعياً. الابن: كذبة.. كل شيء كان كذبة؟ أنت لست أمي على الإطلاق! يا للحظ! كذب.. أما (الابن) ينزع البندقية من على الحائط.. يصوبها في اتجاهه هو... الأم: يورجن.. دعني أوضح لك! (الابن يضغط على الزناد) ص ١٢٦. يجاور الكاتب (ياك كارسونكا) في مسرحيته (تحية تقدير لهيمنجواي) من رواية الشيخ والبحر، حيث التحدي والصبر والمجادة، فأضحت الحياة مغامرة ولا بد من معرفة قواعدها. فلسفة ذرائعية للوصول إلى الهدف والغاية وتحقيقها، نزعة ذاتية أمام الآخر. ١: أنها لعبة.. ٢: لن يشرح لك احد - بلا شك- قواعدها. ص ١٢٧. وتقدم مسرحية (بالضبط) للكاتب (هارولد بنتر) جدلية حول حقيقة الأشياء أو إخفاؤها، ونوع الجهة التي تعلن الحقيقة والتي تخفيها، ومدى الإفادة والمصلحة الشخصية التي تترتب على ذلك. إلا إن الحقيقة لا يمكن حجبها مهما كانت مصداقتها وعوائقها التي تقف دون إشهارها وإعلانها. وموضوع المسرحية يدور حول عدد الموتى (القتلى) والذي لم تتم الإشارة عن السبب في موتهم، هل هي الحرب، أم المرض، أم الفقر والجوع العالمي. فالجهة المستفيدة تعلن رقم عشرون مليون وهو الرقم بالضبط والمعلن للقتلى، والجهة المقابلة تعلن رقماً أكبر، أربعون، خمسون، ستون، سبعون مليون ليشمل السكان جميعاً، وهي إحالة دلالية رقمية لحجم الموضوع المطروح وضحاياه. أ:.... أتعرف إن الذي يجعل من هذه القصة شيئاً بشعاً هو إن موطني هذه الأرض يقفون خلفنا.. إنهم متفقون معنا على أساس العشرين مليوناً.. أنهم مسرورون هكذا مطلقاً.. وما الذي تقدمه لهم هذه العصابة؟ محاولة عمدية لهز أمانهم وضعضة الثقة بهم.. ص ١٣٠، ١٣١. وكان العملية تتم في مزاد في تقبل الرقم من عدمه، وكان الإنسان مجرد رقماً فقط. ويقدم الكاتب (ستانسلاف إجناس فيتكفين) رمزاً دلالياً متمثلاً بالصراصير في مسرحيته (الصراصير) التي تهاجم المملكة وتحاصرهما من قبل الأعداء. وتبدو المسرحية بسيطة وساذجة إلا إن معنىً كامناً فيها، ألا وهو انتصار الخير على الشر، والجمال على القبح، والوفاء على

الخيانة، والعدل على الظلم. يبتتر: الصراصير تطوق المنازل! بول: ما الذي تفعله كل هذه الصراصير في المدينة؟ يبتتر: لقد أردت في التو إرسال احدهم كي تكون على حذر.. انه سرب من الصراصير.. من أمير... ص ١٣٥. ويظهر الكاتب (جير هارد بولت) في مسرحية (مصعد في متجر) حالة عدم تحقق الغايات والأهداف والرغبات، لضعف الإمكانيات، فضلاً عن عدم توافر الظروف المناسب لذلك. فالنتافع الجمعي والتواجد في المصعد إحالة دلالية لكل فرد تحقيق مآله وهدفه المتواجد دلالة في طوابق المتجر. الآلة الكاتبة الكهربائية، الأدوات الكهربائية، أدوات مكتبية، الملابس، مستلزمات البيت، الأكسسورات، الستائر، أدوات الزينة، وكل ما تحتاجه الحياة والبيت. فالزبون رقم واحد يجمع كل شيء من الطوابق، إنها الحاجة إليها، أو الإسراف في الإنفاق، إلا انه لا يستطيع الدفع المباشر، معتمداً على بطاقة الائتمان أو الاقتراض، مسترجعاً كل البضاعة، باستثناء زجاجة مشروب نصف فارغة لعدم حصوله على القرض. والسيدة الباحثة في طوابق المتجر عن كرات قراءة الغيب، وهي إحالة دلالية أيضاً لمعرفة المستقبل المجهول، وخلاصاً من الواقع المرتهن، لكنها أيضاً لم تجد ضالتها. ويشير الكاتب بأن الخلاص من هذا المأزق والحصول على الأهداف بالشراء والتبضع ومعرفة المستقبل، هو بالادخار والاقتصاد والتشفير وعدم الإنفاق المسرف وتبذير المال دون دراسة صحيحة ومدروسة. عامل المصعد: نحن لا نقود للمستقبل.. المستقبل تجدينه في الادخار. السيدة: شكراً جزيلاً. ص ١٤٠. عامل المصعد: أتريد سيادتكم قرصاً طويلاً الأجل أم تريد قرصاً صغيراً سريعاً؟ الزبون رقم ١: سأقوم بعمل قرص كبير سريعاً.. عامل المصعد: ها.. هل وفقت؟ زبون رقم ١: لا تسأل على هذا النحو من الغباء.. هيا. ص ١٤١. يظهر الكاتب (إرنست بورجن دراير) في مسرحية (الفأر) الخوف والتردد والخجل الذي يلف الشخص من العنصر النسائي، وعدم مواجهته، لنقص الخبرة الحياتية، أو لنقص ذاتي اتجاه الآخر. وما دلالة الفأر إلا إحالة دلالية للهروب من الآخر والانزواء واللجوء إلى الوحدة والفرديانية. ويدلل الكاتب ويشير إلى العنصر النسائي بصوت القطعة (مياو) وهي إحالة دلالية لمطاردة الرجل (الفأر). إنها انهماكية داخلية وخلخلة ذاتية، وشعور وجداني ضعيف وسليبي. صوت نسائي (قريب جداً من الباب) مياو! (تخدش الباب بأظفارها) هل أنت بالداخل؟ (يسرع بارتداء بنطلونه.. لم يستطع حمل نفسه على الباب.. توقف لفترة طويلة بعض الشيء.. ثم بالخارج صوت نهنية.. صوت كعب الحذاء النسائي العالي يبتعد.. يسمع على البعد صوت فتح باب.. توقف "سيجفريد" يفتح الباب ثم يغلقه ثانية في هدوء.. يخلع بنطلونه مرة أخرى.. يرتدي ملبسه الداخلية.. يبدو لوهلة حائراً متردداً.. يرتدي ملابس النوم.. ثم يتجه إلى التليفزيون يجلس أمامه ويفتحه.. صوت نسائي: أنت وغد. [ملحوظة: تم استبدال الكلمة هنا إذ إن الكلمة الثابتة في النص الأصلي معيبة!] ص ١٤٢، ١٤٣. تجاوز النص المسرحي المستقبلي البنية الأرسطية وتحطيم أسسها الثابتة الراسخة وتكسيها، إذ لم تتجاوز أغلب هذه النصوص كلمات أو بضعة أسطر أو صفحة، وهي مليئة بملاحظات الكاتب والمكملة لطبيعة هذه النصوص، لتعبر عن تجديدها وتجربتها المسرحي، لتقديمها محطات ولحظات مشهديه حياتية وإنسانية، من خلال تكتيك الحسي المباشر، والمتخلفة من ذلك التحطيم والتكسيير للبنية والفكر، ناتجةً عالمياً صغيراً، كبيراً بمعنائياته، مركزةً عن العوالم الوجدانية الإنسانية، والعوالم العقلية مغلقةً بإطار من الإحالة والدلالة والرمز والإيحاء والاختزال والتكثيف والتركيز واللامنطق والحلمية والتداخل والتناثر والتزامن وفتح القراءات في الموضوع الواحد والموقف الواحد (وحدة الموضوع)، فضلاً عن قلة شخوصها ورمزيتها، فهي تشير إلى أرقام أو حروف، أو أسماء محالة لفكرة عميقة أو موضوع. وتقرن هذه النصوص بتقليدية مواضيعها أحياناً وحدائتها تارةً أخرى، إلا إن أسلوب المعالجة والرؤيا الفكرية والفلسفية لها، تمثل رؤية فكرية محايدة، لتقدم صورة من الأفكار والأحلام الفجة الواسعة بكلمات واسطر مقتضبة، فضلاً عن اختزالها لسرديات، وإن لا نغالي نقول سرديات كبرى. فالأفكار والأطروحات عميقة وغريبة أحياناً مقرونة بتجديدية الشكل والتركيب والحركة والدينامية والسرعة والاقتضاب والاقتصار اللحظي في المفردة والفعل والزمن لتقديم صورة مشهديه ملغمة في المعنى. حتى لتصل أحياناً في بعض النصوص الخلو من الحوار والاكتفاء بسيناريو صغير. لتنتفي مفردات أبعاد الشخصية ونموها وتطورها، ولا تعامل مع الصراع والحدث بمعناه الدرامي التقليدي ولا بالتقديم والاستهلال والتقديم والوسط والنهاية والحل. انه مسرح متزامن وغير منطقي ومتداخل ومتراكب في شكل مونتاج، إنها السرعة في الكشف والحل والنهاية.

الفصل الرابع: النتائج

- أخذت النصوص المسرحية المستقبلية سمناً جمالياً خاصاً بها، لارتسامها طريقاً في بنيتها المسرحية، والموسومة بلحظات وسيناريوهات ومحطات مكثفة تتجه سريعاً نحو النهاية والحل.
- حملت النصوص المسرحية الرمز والإيحاء والشاعرية، لتركيزها على جملة من العوالم الوجدانية الخاصة بالإنسان، وكشفها حالات القلق والاعتراب، من خلال معالجتها لعدد من الأفكار، كالفراغ، النجاح، العزلة، الحضور، الشهرة، الوحدة، الرحيل، التضاد، الحقيقة، الخيال، الخواء، العدم، الطمع، السلطة، الحرب، صراع الإرادات، الجنس، المزاجية، العمل، الانتظار، الجوع، الشك، القهر، السلام...
- اقتربت مواضيع المسرحيات من الحياة والواقع، وعالجت حالات ومكان إنسانية وجدانية، مليئة بالقلق والأمل واستشراف المستقبل.
- حملت النصوص المستقبلية الرمز كإحالة دلالية لمعنى كامن وإشارة ذات مغزى وفكر فلسفي وجمالي. (الندجاجة، الفأر، الصراصير، اليمين، اليسار، القلب، الحياكة، الأرقام، الحروف، الغابة، الساق، المصعد).
- ابتعدت النصوص المستقبلية من العاطفة والشعور العاطفي والانفعال النفسي، قدر اقتربها ومعالجتها معاني وأفكار ورؤى فلسفية وجمالية.
- استخدمت النصوص المستقبلية سمناً جمالياً ودلالياً معنائياً، من خلال استخدام تكتيك السرعة والمفاجئة والمغامرة والتضاد والانتقال والتركيز والإيجاز والتداخل والتزامن، وتكثيف المعنى واختزاله بمفردات واسطر معدودة.
- حملت النصوص المستقبلية شخصيات لا هوية وماهية لها وذات دلالة عامة، وحالات ونماذج ورموز وأرقام وأحرف، رجل، امرأة، هي، هو، وبعضها دون شخصيات ومسميات. فالشخصيات فاقدة لإبعاها ونموها وتطورها. اللغة تلغرافية سريعة حرة غير مقيدة، خالفة للمعنى وتبتعد عن التفصيل والمبالغة، فيها كثير من المجازات والكنائيات والترميز وتسير بخط لا مستقيم. والأمكنة معومة لا هوية لها. والأزمنة متداخلة ومتزامنة ومختزلة، وانتقالات زمكانية حادة ومفاجئة. والحدث ينتقل بسرعة نحو الحل.
- اتخذ السنت الجمالي والدلالي للنصوص المستقبلية، اتجاهاً تجريبياً تجريبياً تجديدياً، اقترب من الحداثة وما بعد الحداثة، بتقديمه لقطات حياتية واحدة، بوصف أو حوار مقتضب، تنقل القارئ في سياحة فكرية حلمية متعددة القراء، تستشراف الأمل والمستقبل بأسواق وأساليب منمارة ومجاورة لطبيعة العصر المتخ بالآلة والسرعة والحلمية واللامنطق واللاترابط والآلية والدينامية والمخاطرة

والمغامرة، تتساق لها النفس براحة واستقرار وجمال.

الاستنتاجات:

- 1- تنوعت النصوص المسرحية المستقبلية وتواشجت بين التقليدية والحداثة وما بعد الحداثة، حاملةً لصفة التجريب والتجريد والتجديد في البنية الدرامية.
- 2- اهتمت النصوص المسرحية المستقبلية بالذات الإنسانية، الحاملة لفرديتها وصيرورتها وتجردها وعزلتها وعدم استقرارها، ناشدةً حريتها وتحررها واستقرارها.
- 4- حملت النصوص المسرحية المستقبلية مفهوم السببية والملاحظة ومفهوم النظرية في الكشف عن خبايا الأشياء والمحيط، فضلاً عن ممارسة عملية للأفكار والرؤى والمواقف.
- 5- درست النصوص المسرحية المستقبلية مفهوم الذات ومسوغات العقل، بطريقة مغايرة لا منطقية، لا ترابطية، تقترب من الأفكار الكبرى والأحلام. للمساس بالواقع اليومي والاهتمام به، بهيمنة ذاتية، بكل اختلافها واغترابها وقلقها.

ثبت المصادر والمراجع:

المعاجم والموسوعات

- 1- الجرجاني (علي بن محمد الشريف). التعريفات. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٦٩.
 - 2- الحفني (عبد المنعم). المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة. ط٣. القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠.
 - 3- روزنتال (م) و ب. يودين. الموسوعة الفلسفية. ط٥. تر: سمير كرم. بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٥.
 - 4- صليبا (جميل). المعجم الفلسفي. ج١. ج٢. قم: منشورات ذوي القربى، ١٣٨٥.
 - 5- علوش (سعيد). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط١. بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٥.
 - 6- عيد (كمال الدين). أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي. ط١. الإسكندرية: دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ٢٠٠٦.
 - 7- لالاند (اندرية). موسوعة لالاند الفلسفية. مج١. تر: خليل احمد خليل. بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨.
 - 8- مذكور (إبراهيم). المعجم الفلسفي. القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩.
 - 9- مصطفى (إبراهيم) وآخرون. المعجم الوسيط. ج١. استانبول: دار الدعوة، ١٩٨٩.
 - 10- الياس (ماري) وحنان قصاب حسن. المعجم المسرحي. ط٢. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
 - 11- يعقوب (أميل). المعجم المفصل في اللغة والأدب. بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨.
- الكتب
- 12- الأصغر (عبد الرزاق). المذاهب الأدبية لدى الغرب. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
 - 13- برادبري (مالك) و جيمس ماكفارلن. الحداثة. ج١. تر: مؤيد حسن فوزي. دمشق: مركز الإنماء الحضاري، دار المحبة، ٢٠٠٩.
 - 14- برادبري (مالك) و جيمس ماكفارلن. الحداثة. ج٢. تر: مؤيد حسن فوزي. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٠.
 - 15- بورا (س.م). التجربة الخلاقة. ط٢. تر: سلافة حجاوي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
 - 16- جرمان (كلود) وريمون لوبلان. علم الدلالة. تر: نور الهدى لوشن. دمشق: دار الفاضل للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٩٤.
 - 17- حسن (محمد حسن). مذاهب الفن المعاصر. القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت.
 - 18- دوسوسنو (أنيك بونو) و غي فونتين. تاريخ الأدب الأوربي، النصف الثاني عشر والقرن العشرين. ج٢، ج١، تر: موريس جلال، دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٠٧.
 - 19- شكير (عبد المجيد). الجماليات. دمشق: دار الطليعة الجديد، ٢٠٠٤.
 - 20- صليحة (نهاد). التيارات المسرحية المعاصرة. الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠١.
 - 21- عمر (احمد مختار). علم الدلالة. ط٢. القاهرة: عالم الكتب، ١٩٨٨.
 - 22- عيد (كمال). فلسفة الأدب والفن. ليبيا: دار العربية للكتاب، ١٩٧٨.
 - 23- غيرو (بيار). علم الدلالات. ط٢. تر: أنطوان أبو زيد. بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٦.
 - 24- كارلسون (مارفن). فن الأداء. تر: منى سلام. القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧.
 - 25- مجموعة من المؤلفين، مسرحيات قصيرة جداً، ط٢، تر: محمد شيحة، (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، ٢٠٠٤).
 - 26- نيومان (سارة). قصة الفن الحديث. تر: رمسيس يونان. بلا: د.ت.
 - 27- *** الجمالية. تر: ثامر مهدي. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠.
- المجلات
- 28- روصن (جودي). "الحركة المستقبلية، المستقبلية الإيطالية". تر: سامي محمد. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (٣). بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨١.
 - 29- هيد (ج.م). "المستقبلية الروسية". تر: سامي محمد. في: مجلة الثقافة الأجنبية. العدد (٣). بغداد. دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨١.
 - 30- يامومو (ميلي). "ما المسرح ما بعد الحداثي؟". تر: هناء خليف غني. في: مجلة المأمون. العدد (١). السنة الثامنة. بغداد، ٢٠١٢.