تشيخوف * واللا معقول

م . د. رياض صبار عبد سندال
كلية التربية ــ جامعة ذي قار

مشكلة البحث

مر النظريات الاولى في الفن (نظرية المحاكاة البسيطة) تلك التي أشار اليها افلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق. م) تميزا لها عن أنواع أخرى من المحاكاة وهي (الترديد الحر لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها ، وما يكشف عنه الموضوع الفني يشبه بدقة ذلك الانموذج الموجود خارج العمل الفني) [١] وهذا التوجه الادبي والمسرحي هو ما اتصفت به اعمال المبدع الروسي الكبير تشيخوف الذي صور الواقع الروسي في الحقبة التأريخية المظلمة ، اذ (اغتالت القيصر اسكندر الثاني جماعة الشعبيين ، واستغلت هذه الحادثة للتنكيل بالشعب والامعان في اضطهاده وارهابه ، ففرضت رقابة مشددة على المطبوعات وسجن ونفي العديد من الاحرار) [٢] ، وقد اتصفت اعمال تشيخوف الادبية بالتعبير عن الكلي ، أي انه فسر التجربة الانسانية وجعل لها معنى وفضح شروطها التراجيدية في رجوعها الى نوع من الخطأ او الضعف ، مأخوذا من الوقع وتأثيراته البينية . اذ (تمتاز نتاجات تشيخوف القصصية بصغر حجمها وبكبر المفهوم الذي تطرحه عن الحقيقة الحياتية الضخمة ، والبطل المحبب لدى تشيخوف هو الانسان المسحوق) [٣] أي انتخاب التفاصيل التي تمثل الواقع المنتهك والمحبط وتداعياته البائسة ، وقد ركن اغلب النقاد والدارسون الى تصنيف اعمال تشيخوف الادبية ضمن المدرسة الواقعية – الطبيعية ، فقد أكدا ميليت وبنتلي على اتجاه تشيوف الطبيعي الواضح [٤] مثلما أكد محمد مندور على واقعية تشيخوف [٥] وكذلك محمد غنيمي هلال والدكتورة حياة شراره [٦] وكان هذا التأكيد واضحا في كبريات أعماله الادبية ** التي اتصفت بالبساطة وضعف شأن التقنية ، والتخفيف من تطور الموضوع وتخفيف او الغاء ذروته وميوعة حل عقدته ، اما تعقيدات الحبكة وتركيب مسار الفعل فقد تلاشت في المسرحية الطبيعية عند تشيخوف الى حد الالغاء كما اوضحته اعماله في (النورس) ١٨٩٦ ، (الخال فانيا) ١٨٩٩ ، (الشقيقات الثلاث) ١٩٠١ او أي من أعماله الاخرى ، مضافا اليه شعور الشخصيات بخواء الوجود والقنوط منه هذا الى جانب الاسلوب الذي اتبعته هذه المدرسة في الحوار الفعلي ، او الحوار التطبيقي الذي شجع على الاستطراد مما افقده المركز المحدد ومما جعله يلفظ العناصر البيانية والبلاغية ، ويدع جانبا جدلية الحوار الدقيق ، كما هو معهود في المذاهب الادبية ، وتقترب هذه السمات من مدرسة اللامعقول *** اذ (أصبح من غير الممكن التمسك بالمبادئ الفنية التقليدية القائمة على التسلسل المنطقي، والا عجزت المسرحية عن تحقيق اهدافها ، الذي يزعم ان الحياة لا تقوم على منطق وعقل ، بل هي عبث مفكك ، ولابد أن تأتي الصورة محققة لهذا الهدف ، موحية به) [٧] حيث سمح تشيخوف لشخوصه المسرحية أن تخرج عن الموضوع ، بما ليس له علاقة بالحدث ، وبما يثير غبار الغموض على جمل بعينها . وهذا ما يجعل الباحث يقف عند هذه المواصفات في اعمال تشيخوف المسرحية لتي يراها تقترب او تبتعد قليلا من مدرسة اللامعقول في بناء الصيغ المعمارية الدرامية والتراكيبية . ولذا تحددت مشكلة البحث بالسؤال التالي :- الى أي مدى تقترب اعمال تشيخوف الدرامية من اللامعقول ؟ والاجابة على هذا السؤال هي اجراءات البحث .

أهداف البحث / عمد البحث الى الكشف عن ملامح اللامعقول في اعمال تشيخوف الدرامية .

لمحة مضيئة للفلسفة الوجودية

ظهر واضحا ان لفلسفة (هيدغر) **** صدى مدويا في نتاجات اللامعقول ، سواء أعرفها الكتاب ام لم يعرفوها ، ام جاءت نتيجة لاشتراكهم في تأثيرات البيئة

بالعوامل ذاتها التي جعلت من نتاجاتهم نسقا فكريا واحدا . وهذا التأثير – بفلسفة هيدغر او من تأثيرات البيئة – لا يمنع من أن يكون أحدهم تأخر عن بدايات التيار او تقدم عنه كما هو عند تشيخوف . اذ تقدم على وجود التيار بعدة عقود . ابتدأ فلاسفة الوجود من الذات ؛ كيركيغارد ، هيدغر يبرز ، هوسرل ، مارسيل ، سارتر ، كامو . ان الفرد الذي كان منعزلا عند كيركيغارد انعزالا تاما في العالم ، استرجع مكانته في هذا العالم عند هيدغر . ذلك هو تأثير هوسرل الذي ألح في اواخر حياته بشدة على حقيقة اننا في العالم ، اننا لسنا منعزلين عن الاخرين . ان هناك وجود للمرء مع الاخرين ، وهو جوهر تعريف الانية عند (هيدغر) وما يحاول هيدغر أن يشعر نا به هو ان الوجود حاضر وغائب معا ؛ انه يكشف عن ذاته ولكنه يختفي في ذات الوقت ، ينبغي لنا أن نرى ما هو مجموع الموجودات . يمكننا ان نربط فلسفة (سارتر) بفلسفة هيدغر في كثير من النقاط رغم ان سارتر يوجه نقدا الى هيدغر في كتابه (الكينونة والعدم) . ان مجرى فلسفة الوجود عند سارتر قد انطلق من تفكير ديني خالص مع كيركيغارد الى تفكير غير ديني ، بل هو مناقض للدين في بعض الاحيان هناك ضربا آخر من ضروب فلسفة الوجود ، وهو ما انتشر مع فلسفة (غبريل مارسيل) . ان فلسفة الوجود في الوقت الحاضر على صورتين متعارضتين : صورة الوجودية غير الدينية لدى (سارتر) وصورة الوجودية الدينية التي دعا اليها (مارسيل) الذي يتفق وموافق كيركيغارد او يلتقي بها . وما يريده بصورة جوهرية ، ان هو الا ان يتجاوز التناقضات القائمة بين المفاهيم ، مثل التناقض بين الموضوع والذات والتناقض بين الفكر والوجود والتناقض بين الروح والبدن ، وان يبلغ عن طريق ذلك الى مجال يدعوه مجال الغموض ، أي ما هو في قلب الحدث ، ان هو الا الادراك ، كما هو عند هوسرل . فمن نظرية تعزل الانسان عن العالم ابتدأت مع كيركيغارد الى نظرية تصور الانسان على انه في العالم بصورة جوهرية ، مع (هيدغر) ثم ما لبثت ان اصبحت على ما يبدو اكثر تصميما ، وأكثر توثقا مع (سارتر) . ومن الذات المنعزلة امام الله كما يتصورها كيركيغارد ذهبنا مع (يسبرز) الى وجود مرتبط ارتباطا جوهريا بالتتابع التأريخي العميق للاجيال ، وبالاتصال مع الاخرين ، وذهبنا مع هيدغر الى وجود كينونة في العالم بصورة جوهرية [٨] ، وما أراد هيدغر ان يقوله في (الكينونة والزمان) هو اننا متجهون بصورة دائمة نحو المستقبل ، واننا ننظر بصورة دائمة الى ما وراء الحاضر ، ولكننا مشروطون في الوقت ذاته بكل ماضينا ، اننا في موقف ، أي في الحاضر الذي ليس غير ارتباط اهتمامنا بالمستقبل ، بحقيقة ضرورة ادخالنا الماضي في حسابنا ، اننا نستطيع ان نمضي من الوجود بما هو توسع وتبعثر ، الى الوجود بما هو توتر . وكلما اوغلنا في ماضينا ، بدت الامور أكثر عمقا ، وانتقلت من الوجود كتشتت في الزمان والمكان ، الى الوجود كتوتر ، ومنه نستطيع ان نمضي الى الوجود كوجود . فهناك نوع من التدرج يمضي من الوجود كتوسع الى الوجود كتوتر والى الوجود كوجد ، وعلى هذا النحو ، فأن الوجود الذي كان انفصالا وانشقاقا يصبح اتحاد ، بل ان شدة تجربتنا بالذات تلك المتولدة في حال التشتت انما تجعلنا ننتقل الى الوحدة . ان هناك قبل كل شيء شكلا من اشكال الكينونة يمكن تحويله الى شكل من الاشكال الاخرى ، وعليه : فليست المشاهد الفنية الا فكرة مشتقة من الموجودات ، وما يبدو لنا من أول وهلة ، ان هو الا عالم من العوائق والادوات ، ونحن لا ننشئ من المشاهد الفنية عالما خالصا الا بصورة تدريجية فقط . ان القرنين السادس عشر والسابع عشر هما اللذان انشأ هذا العالم . ان عالم العوائق والادوات هو الموجود بصورة بدائية . ولكي يستطيع المرء ان ينطلق من هذا العالم ، الى عالم المشاهد الفنية ينبغي له أن يحذف شيئا ما من عالم العوائق والادوات ، انه ينبغي له ان يصنع منها اشياء لمجرد التأمل [٩] ، وهذه هي الرؤية الشخصية للعالم . (ومن الادق أن نقول ان رؤية العالم تعبر عن نفسها باشكال مختلفة ، وتولد مجموعة من الاعمال ، تختلف

ظاهريا اختلاف الفلسفة عن الادب ، ولكنها تتجاوب بنيويا من حيث تعبيرها عن هذه الرؤية وتولدها عنها) [١٠] . فالوحدة والتجسيد والعلو والقلق التي تتجمد في ذات الانسان على اعتباره كينونة مستقلة ضمن العالم تسبب في اعتباراتها الفكرية والسلوكية التفرد ، ويقيم معيارها الشخصي بوصف الفرد ذات تنطلق الى المستقبل مشبعة بالماضي وحاملة في وجودها غير الديني تشيء الموجودات كوجود منفصل ومرتبط معها ينز بالقلق الذي يدعو الى معرفة الذات والاشياء كطريق وجداني يؤدي الى العدم . (يتم التركيز على الذات وحدها كي تصبح مصدر كل شيء ويصبح العمل الفني نفسه انعكاسا لما تسقطه الذات عليه او يصبح العالم الخارجي صورة للعالم الداخلي ، والعمل تعبيرا عن الانفعال ويفقد الواقع الموضوعي موضوعيته ، فيصبح من خلق الذات فحسب) [١١] . ان فلسفة العبث ارتكزت على اطروحات هيدغر الفلسفية ، والتي على ضوئها ارتسمت خصائص الانسان كذات مؤثرة ومتأثرة بعوامل الزمان والمكان والبيئة ، وحددت التواصل المتبعث من كينونة قلقه على مستوى الفرد والعالم كوجود يكشف عن الحقيقة الذاتية . وعلى هذا يكون الفن مشتق من الموجودات التي تنحى منحى المحاكاة ، أي تحويل الموجودات الى أشكال فنية تنبثق عن كينونه فيما هو موجود خفي او واضح ، حاضر او غائب ، مستسلم يشعر بالفجيعة والحيرة والضياع كذات منعزلة تماما في هذا الكون المهول ، أي كما عبر عنه (أرتورادموف) (١٩٠٨ – ١٩٧٠) في كتابه (الاعتراف) ، اذ جاء كتاب الاعتراف حلقة وصل بين الادبين الوجودي وأدب اللامعقول ، وهو يعرض بصورة مكشوفة رهيبة مأزق الفرد في المجتمع الاوربي . من وجهة نظر ميتافيزيقية ، ويبرز عزلة الانسان في هذا المجتمع ، وعزلة العالم في هذا الكون الرهيب المخيف ، ويتعرض الى فجيعة الانفصام بين الانسان وبين من يحيط به وما يحيط به من جنس الانسان وجنس الاشياء ، وهذا الانفصام الفاجع يكون خليفة (الاعتراف) [١٢] وهذا تجسيد لدعوة (هيدغر) الذي (لا يرى في الوجود الانساني الا استسلاما وعزلة يفرضهما قذف عشوائي للكائن الانساني في العالم)[١٣] .

دراما اللامعقول

بوصف اعمال بيكيت (١٩٠٦) الدرامية تمثل التجسيد المتميز لدراما اللامعقول في الادب الحديث . عمد الباحث دراستها كنموذج للامعقول بالرغم من ان مناهج كتاب ادب اللامعقول الاخرين قد التزموا بتعميق هذا المنهج وساروا على الخطى الفلسفية لاساسيات اللامعقول في تجسيدها العبثي في كل نتاجاتهم الابداعية على مستوى القصة والمسرحية . ان موضوعية هذا الالتزام هو ((ليس من الضروري أن يكون ارتباطا سياسيا وحسب ، فكل كاتب ملتزم ، بمعنى ان كتابته تبحث عن قيمة في عالم عديم القيم)) [١٤] . واشترك كتاب اللا معقول في البحث عن هذه القيمة المتشظية بأسس او أخرى في كتابات : يونسكو ، جان جنيه ، بنتر ، أدامـوف . التي تستمد مفهومها الفلسفي (هيدغر) ((الذي جعل الاستسلام ركنا أساسيا في ادراك الوجود والانسان))[١٥] . ومن هذا تكون دراما اللا معقول ((هي تعبير عما يوجد من معنى الاستغراب والاستغلاق وأحيانا الافتقار الى الترابط والمنطق)) [١٦] . وبذلك يستمد عبثية الموقف من أسلاف اللامعقول ((في مسرحيات المحاكاة التليدة : الى كوميديا ديللارتي : الى أداوارد لير ولويس كارول : الى جاري وسترندبرج وبرخت في شبابه المتشرب برامبو ، الى الدادائيين وتريستان تزارا)) ***** . مع ان محالاوت كتاب العبث لتحطيم الاصول والقواعد التقليدية في الفن الدرامي ، ولكن ظلت اعمالهم تحرص على شكل الدراما باستخدام عناصرها من حوار وشخصيات وحبكة ، ان اللا معقول عبر عن ((اللا معقول في الوجود ذاته لا في التعبير والشكل . فقد كانت أعمالهم الفنية تأخذ شكلا معقولا تماما ، شكلا يخضع لكل قواعد المنطق الارسطي)) [١٧] الا انهم تجاوزوا الروابط الارسطية . فلم تعد الصيغ المعمارية التقليدية كافية لايصال الموقف الانساني الذي تغيرت فيه طريقة النظر

الى العالم المحسوس به ككل. انما جسدت كل صيغة من صيغ البناء فرديتها في بنية الشكل ، معتمدة في ذلك على الشعور بالاحباط والخيبة وعدم الاتفاق مع ما هو واقع في اشكاله المتصدعة والمنهارة واللا مجدية . لقد بدأ عمل بيكيت في الواقع ككاتب مسرحي سنة (١٩٥٢) حين ظهرت مسرحيته الاولى (في انتظار كودوا) ..... التي تلخص متنها الحكائي في انتظار استراجون وفلاديمير لكودو الذي لم يأتي قط ولم يحدث شيء في هذه المسرحية كما يقول ستراجون (ليس من شيء يحدث) . فلقد عبر العمل على انطفاء الحياة وغربة الانسان وعزله عما يحيط به وتقطع اوصال التفاهم بينه وبين الاخرين لما يحيط به من غموض وحيرة . فالشخصيات الرئيسة تدفع الانسان الى الظن بأنهم يعيشون لأن عليهم ان يعيشوا . والظاهر انهم يتمنون الموت لكنهم غير قادرين على ان يقتلوا انفسهم لأن الرغبة في الحياة ((وهي رغبة لا يملكون لها دفعا اقوى عندهم من الرغبة في الموت . ومن ثم فأنهم يشغلون انفسهم ضجرا وسأما (...) دون ان يجرؤوا قط على ان يأملوا في شيء يخرجهم من هذه الورطة)) [١٨] . وعلى هذا يكون بيكيت ((الداعية لذي ينادي بأن كل شيء باطل ، وهو لا يعلق على الانسانية أي امل على الاطلاق ، وكل ما يراه فيها صورة مهزوزة كل ما فيها سواد)) [١٩] بالرغم مما اتصفت به مسرحيات بيكيت الا انه ((لا يتبع لأية مدرسة من مدارس الفن ، وحتى اولئك الذين يعتبرون مسرحه مرتبط بهذا الشكل او ذاك بمسرح اللا معقول يجدون ان هناك عدة اختلافات رئيسية بينه وبين الكتاب المسرحيين امثال يونسكو ، وادامـوف وبنتر وجان جنيه الذي يشكلون بصورة رئيسه رواد مسرح اللا معقول)) [٢٠] . وقد اتهم الاستاذ محمد مندور – للاسف – هذا النوع من الادب الدرامي قائلا : ((انه مسرح مريض ، ولا أظن ان من الممكن ان تتعايش الحياة مع المرض زمنا طويلا ، ولابد من ان يتخلص احدهما من الاخر)) [٢١] ، ومن خلال مفهومه المرتبك لهذا النوع من الادب المسرحي أكد ان الغلبة للحياة قائلا : ((واكبر الظن ان الحياة هي التي ستكون لها الغلبة في النهاية ، كما ان الفن لا يمكن ان يتحول الى هذيان بائس غير مفهوم ولا قابل للفهم)) [٢٢] ، وهذا القصور في وجهة النظر هذه شخصها الاستاذ (محمد غنيمي هلال) حيث قال : (كان لقصور النقد العربي القديم – في فهم وحدة العمل الادبي – آثار خطيرة : فهو السبب الاول في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة ومن مذاهب أدبية خاصة بطبيعة النتاج الادبي ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء واثره فيهم . على نحو ما رأينا في نظريات آرسطو وافلاطون ثم على نحو ما جرت عليه الاداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم) [٢٣] ان المسرحية المحكمة الصنع والمبنية اساسا على افتراض ان للعالم معنى تختلف بالضرورة عن مسرح اللا معقول الذي يؤكد على فقدان القيم الانسانية وغياب التواصل وضياع الانسان مما يولد مزجا جديدا لتقاليد أدبية درامية جديدة – قديمة تكشف عن الاحساس بالصدمة لتقويض الاسس العقائدية والقيم الاخلاقية والاعتبارية للانسان . مما جعل هذه الفرضية الضمنية كصيغة بنائية تختلف معماريا وتركيبيا عن الصيغ التقليدية ببناء الاجناس الادبية وخاصة الدرامية منها ، بالرغم من ان دراما اللامعقول تتفق كليا مع الواقع ، وان اللا معقول (هو عبث في التعبير عن الوجود غير المعقول (...) فهو اللا معقول في الوجود ذاته لا في التعبير عنه) [٢٤] . فجاءت اعمال العبث بلا حوادث واضحة فعالة خالية من الاطناب وموغلة في السكون وقلة الحركة ولا تتطور الى ازمات واضحة تحل في النهاية او تعالج الوضعية الاساسية التي انطلق منها الفعل او الايحاء بالحدث . ذلك انها شخصيات مشروطة بالسلوك الذاتي ومعينة بالفردانية ، تتشعب او تتوازى مع شخصيات أخرى تختلف او تتقاطع في الحركة والحوار لتكمل احساسها بلا شيئية الوجود او عدمه ، سواء أكان ذلك بالاشارات ام بالايحاءات المعبرة عن تجارب الذات كماهية ذات كينونة منفردة تحتذي الصدق والرغبة في تلمس حقائق الوجود الكبرى ، بعيدا عن

المفاهيم الارسطية للزمان والمكان والشخصية واللغة ومفاهيم الحبكة التقليدية ، اذ يتخلى اللا معقول عن أن يتطور منطقيا انما يتطور العمل بالتداعي وهو لا ينقل افكارا انما ينقل صورا ، كالانطباع الشعري ، وأن احتواء هذه الصور والمواقف المتولدة عنها على أفكار ومعاني عدة هو الذي يعطيها فورتها الشعرية .. ومع هذا فهي وان كونت مجرا تقنيا مخالفا للتقليد الا ان المهتمين بهذا الانزياح لم يشكلوا قوانين مدرسة تتصف بذات الخصائص في بناء العناصر الاجناسية سواء اكان ذلك في العناصر الغنائية ام الملحمية ام الدرامية الا في الجو العام الذي يجعل من هذا التركيب نافذة أخرى للصنف الادبي تطل على الحقيقة الكونية من زاوية الصدق المنبعث من البؤر العميقة للذات الانسانية .اذ كان رواد مسرح الطليعة قد ثاروا على ربط المسرح بالادب وتقيده بالايديولوجيا من اجل اعادة اكتشاف الحقيقة الاصلية للدراما والكشف عن الاسس العميقة الثابتة لها ، والتي تنبع من داخل النفس ، فقد استطاع تشيخوف ان يكشف عن الاسس العميقة الثابتة من خلال الاستخدام الحواري الفردي والحفاظ على تقليدية البناء الدرامي مع استخدام الادب كعنصر ازاحي يحقق الذاتية والتفرد في التعبير ، ليس من خلال العبث في البناء الحواري انما في خلق الجو العام الباعث على العزلة المعبرة عن الانقطاع وعدم التواصل في بث جمل يشوبها الغموض والهجنة القادمة من خلف السياق لتشكل الريبة والاندهاش لشكلها الذي لا يتعارض مع صياغات اللا معقول ، ولفعالية غورها في المعنى هي تتجاوز في ذلك القيود الشكلية التقليدية وتخطو حثيثا في العودة الى البدائية الاولى الحقيقة الدرامية الكائنة في عمق الذات البشرية .

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الاطار النظري عن المؤشرات التالية :

١ــ اجواء اللا معقول متشائمة يجتر فيها الاحزان والهموم ويكشف فيها عن المصير العاثر والحيرة والضياع وتصور الحياة عبث ولا مبالاة .

٢ــ تكشف شخوص اللامعقول واحداثه عن اللا معنى واللا هدف وحياة شخوصه غير خاضعة لمقاييس المنطق .

٣ــ الشخوص يعانون من الاغتراب الذاتي والمكاني ، يعيشون في دوامة الغربة والوحدة والعزلة ، منقطعين عن التواصل مع الاخرين ، غير قادرين على التحرك .

٤ــ اللغة متقطعة تعبر عن الخواء وعدم الاكتراث ومفرداتها لا تعبر الا عن البؤس واليأس والضياع وتعجز عن نقل أي معنى .

٥ــ لا توجد عقدة او قصة وتنعدم الذروة في الفعل المسرحي المتجه نحو الاضمحلال ولا يوجد حل .

٦ــ تحل محل الفعل مواقف متحجرة تصحبها تأدية حركات روتينية معينة بشكل منظم ومتناسق .

٧ــ غالبا ما تظهر في مسرحيات اللا معقول حالات انقطاع الاتصال بين الشخصيات الذين يتميزون بسوء فهم احدهم للاخر ويترددون في الكلام او الحركة او يتوقفون عنها في الوقت الذي يتجاهلون فيه وجود الاخر .

٨ــ الحوار غالبا ما يكون مكررا ويقل تدريجيا الى أن يصبح نوعا من الكلام المتضارب والمتجه كليا نحو السكون .

الإجراءات

يتلخص المعنى الحكائي لمسرحية النورس (١٨٩٦)******* في ان شخصيات هذه المسرحية تعيش في ضيعة سورين ، وفيها تريبلوف صاحب آمال عريضة في خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقا بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرفت عنه الى حب الكاتب الكبير : تريجورين الذي تحبه اركايدنا ام تريبلوف . وفي النهاية تتزوج ماشا المدرس ، في حين لم تنس حبها ، وتيأس نينا من تريجورين . ولكنها تعتزم شق طريق حياتها ممثلة ، ويدفع اليأس حبيبها تريبلوف الى الانتحار . ان قوى الصراع في هذه المسرحية لم تكن هي القوى التقليدية التي وصفها ارسطو – النوايا والافعال الحسنة والسيئة المتعارضة لدى الابطال – ان مصدر الصراع في مسرحية النورس والمسرحيات الاخرى هو

التناقضات الموضوعية التي يبدو الفرد اعـزلا امامهـا عاجزا عن ان يكون مؤثرا ولو بشكل ثانوي على قيادها كما يأمل ، ولذا تأتي حركة الشخوص حركة موضوعية ، تخرج عن تفاصيلها الارادات ، اذ ان في مشاغل الحيـاة التفصيلية بكل تشعباتها المضجرة لا يقاومهـا شـيء ، جسد تشيخوف في مـسرحية النـورس حركـة الفعـل الارسطية غير التقليدية المبينة على عدم تسلسل الاحداث ، اذ لم تكن حركة فرد انما حركة فعل عام وشامل تشترك فيه جميع الشخوص بشكل موضوعي وهي حركة نفسية بصراع كوني حياتي يومي يتقلص فيه الحدث أثر ظهور مرام جديدة وتفاصيل تبقى وراء الكـواليس . فـالحزن يهيمن على شخصيات النورس وحالات الشخوص النفسية تقوم مقام الحدث . ذلك الحدث المختفي في اعمـاق كـل شخوص النورس المنعزلة البائسة اليائـسة الحزينـة . والمختفي ايضا خلف الكواليس . فلا حدث بـروزا هـو انتحار (تربليف) الذي تم خلف الكواليس وهو لا يشكل محور المسرحية وهو من الموضوعية بحيـث لا يـشكل فجيعة عند شخوص النورس او على خشبة المـسرح . واضح مهم على خشبة المسرح ، غير ان اكثر الاحداث (الى اليمين خلف المـسرح تـدوي طلقـة . الجميـع ينتفضون)

أركادينا : (بفزع) ما هذا .

دورن : لا شيء . لابد ان زجاجـة مـا انفجـرت فـي صيدليتي المحمولة . لا تقلقوا . (يخرج من الباب الايمن ، ويعود بعد نصف دقيقة) هو كذلك . انفجرت قـارورة أثير . (يدندن) (بين يديك من جديد قد وقفت ذاهلا) .

أركادينا : (تجلس الى الطاولـة) أف ، كـم فزعـت .. ذكرني هذا بـ(تخفي وجهها بيديها) دارت الـدنيا فـي عيني ....

دورين : (لترجيورين وهو يقلب مجلة) نـشروا هنـا مقالة منذ شهرين .. رسالة من امريكـا ، وبالمناسـبة أردت أن اسألك (يحيط بخصر تريجورين ويقـوده الـى مقدمة المسرح) ولما كنت مهتما جـدا بهـذه المـسألة (بنبرة اخفض بشبه همس) خذ ايرينا نيكولايفنا من هنا بأية وسيلة . المسألة ان قسطنطين جافريليتش انتحـر ص ١٦٧ – ١٦٨ . ان هذا المشهد المحكم الذي تقـف فيه عبقرية تشيخوف على ناصيتها الفذة يجمع بحبكتـه خيوط الصيغ المعمارية والتركيبية لمسرح تشيخوف . اذ تكشف صيغتي الحركة والحوار عن دلالة نفسية عميقـة تحول سكونية الفعل الظاهرة الى صخب نفـسي مـتلاطم يعبر عن موقف الحدث المتصاعد . فهو يتناول الجانـب الحياتي الكئيب المستمر في ديمومته فـ (دورن) بعـد ان يعلن عن اعتقاده بانفجار زجاجة يعود يدندن وكـأن شيئا لم يكن رغم انتحار قسطنطين ثم يتحدث عن مقـال في مجلة من شهرين رسالة من امريكا ثم يضيف جمل لا معنى لها سوى التمويه عن الحـدث الـذي تـم خلـف الكواليس ليسر (تريجورين) بانتحار قـسطنطين . ولا يظهر شيء على خشبة المسرح . بهذه البساطة يـشكل هذا الحدث المحور الاساس في النورس ، ولكنه لا يشكل محور المسرحية كله . وهناك محاور أخرى لا تقل سكونا عنه في هذه المسرحية ، وهناك مشاهد اخرى منفـصلة عن غيرها تكشف عن الاوضاع النفسية لشخوصها . في مسرحية النورس محاولة للتخلص من بنيـة المـسرحية التقليدية بيد ان التعبير عن اجواء البيئة كان شرطا دلاليا يليق بمسرح تشيخوف ، جاعلا الاحداث فـي الـدلالات الهامشية القصيرة باعتبارها بؤر نفسية مؤثرة بالصراع الساكن مثل انتحار قـسطنطين . امـا تكـرار العـادي والمألوف واليومي مثل حب ماشا اوتريجورين او اركادينا او أي شخصية اخرى يشكل الهيكل الـرئيس لمحتـوى القص في المسرحية . ولهذا لا تحتوي المسرحية حكاية واحدة متصلة ، انما هناك عدة حكايات يربطهـا العامـل النفسي . وان هذا العامل يشكل حالة خاصة بكل شخصية لا تربطه عقدة عامة كبنية فاعلة في الحدث ، حيث يعبر كل شخص عن مأساته الخاصة المنعزلة . وهذا ما تؤكده حوارات الاحداث المتوزعة علـى الشخـصيات كحـالات خاصة . اما الحوارات التي بنيت من خلالها الاحداث فهي تعبر عن انقطاع على مستويين : الاول ان الشخـصيات تعبر عن حالاتها الخاصة بحوارات ذاتية تنم عن اليـأس

والشعور بالاحباط والضياع وفقدان الامل ، والمستوى الثاني : هو دخول بعض الحوارات في جمل ليس لها ادنى معنى بالحدث او الشخصيات او الموضوع . أي أن كثير ما يقاطع الحوار او يدور حول توافه وقضايا جانبية لا تمت للموضوع بصلة . ففي المشهد الثاني من مسرحية النورس تقف ماشا وتمشي مشية كسولة متراخية :-

دورين : ينبغي ان تنظر الى الحياة بجدية ، اما ان تعالج في سن الستين وتأسف على انك لم تتمتع في صباك بما يكفي ، فهذا وأرجو المعذرة . استهتار .

ماشا : (تنهض) أظن حان موعد الافطار (تسير بخطوة كسولة متثاقلة) ساقي نملت ص ١٠٢ . لا شيء من هذه الاشارات له علاقة بسير النصر ، لا خطواتها الكسولة ولا ساقها المتنمل .واذا ما سارت بعض الحوارات على هذا النسق مضافا اليها ، الذاتية في التعبير عن الاشياء والاحساس بفردانية منقطعة وعزلة تامة فهي تعمق الانقطاع واللا تواصل بين شخوص العمل المسرحي : مدفيدينكو : هذا نظريا . اما في الواقع فالصورة هكذا : انا ، وامي وشقيقتاي وأخي الصغير ، والراتب ٢٣ روبلا لا غير . والاكل والشرب ضروري ؟ والشاي والسكر ؟ والتبغ ضروري ؟ دبر امورك اذن ؟

ماشا : (تلتفت الى الخشبة) قريبا يبدأ العرض . ص ٧٢ – ٧٣ . هذا الانقطاع التام والذي يصل الى درجة عدم الفهم ، وعدم التواصل اذ يعلن (ميدفيدينكو) حبه لماشا ومأساته ومعاناته في الذهاب والمجيء يوميا والفارق الطبقي بينه وبينها وما يترتب على هذا الحب من هموم تقاطعه ماشا وكأنها لم تسمع منه شيء او لم تفهم منه ما يقول لتؤكد عن قرب بدأ العرض . وهذا ما يعمق العزلة وعدم التواصل وان شخصيات النورس كل في عالمه الخاص . وهذا ما ينطبق أيضا على شخصيات مسرحية (الخال فانيا) التي يتلخص متنها الحكائي بـ : ينفي (الخال فانيا) عمره في خدمة عالم دعي (سيريبرياكوف) الذي تقوم المربية العجوز (مارينا) على خدمة ضيعته . يبدأ العمل بتداعيات كل منهما ثم تلحقهما (يلينا) (٢٧ سنة) بتداعياتها وقرفها من طبيعة حياتها و (سونيا) القبيحة التي لا تجد منقذا لاحلامها . تستهوي (استروف) الطبيب . استروف يحب يلينا زوجة سيريبرياكوف ، وبعد ان يفيق الخال فانيا من أوهامه وخديعته يرحل سيريبرياكوف ، ويلينا واستروف ، ويحلم الاخرون بالعيش . لا شيء يحدث لا شيء يجيء ، ليس هناك من حدث وليس هناك عقدة الاجواء الخانقة التي عاشتها شخصيات النورس هي ذاتها الاجواء المزكومة بالضيق والموت والعفن التي تعاني منها شخصيات الخال فانيا . الشخصيات التي أغرقتها الحياة المزرية ، الضيقة الافق في أوحالها ، والتي سممت دمائها بأبخرتها العفنة .

وفصلت الشخصيات كل في عالمه الطبيعي ، جعلت من سونيا القبيحة خالية الطموح وفاقدة لامل، جاعلة من الامها بلسما ودودا يصبر الخال فانيا على الحياة ويبشر بانتهاءها والحصول على الراحة الابدية بعد الموت ، ويلينا التي تشعر بالاستلاب والقرف من سيريبرياكوف ونقرسه وكهولته السمجة المغلفة بالعلم الملفق والزيف المعرفي الخادع الذي أوهم الخال فانيا بأن يصرف كل عمره في خدمة هذه الخدعة . ولن ينفع الخال فانيا انتفاضته المجنونة على سيريبرياكوف باطلاقات النار الطائش . ولا عمل لـ تيليجين الا ان يشارك بتحمل الاوجاع وان يدندن على أوتار كيتاره المهمل ، ولا شيء آخر غير ان يكون عالة كما يصيح به بقال القرية غير ان (مارينا) تهون عليه الامر من جهة لتؤكد (كلنا عالة على الرب) ص ٢٣٤ ، ومن الجهة الاخرى تمنى الاحلام البعيدة المنال في العيش كبقية البشر وتذوق الشعرية التي فقدت طعمها لزمن طويل :

مارينا : (...) سنعيش كما كنا نعيش من قبل ، الشاي صباحا في الثامنة الغداء في الواحدة ، وفي المساء نجلس الى العشاء ، كل شيء بنظامه ، مثل بقية البشر ، كما لدى المسيحيين (تتنهد) استغفر الله . لم أذق الشعرية منذ زمن طويل .

بيليجين : نعم ، من زمان لم نطبخ شعرية . ص ٢٣٤ .

حوارات لا تشير الى فعل وتتجاوز في صيغتها المعمارية والتركيبية شروط بناء المسرح التقليدي ، اذ يتحول الحوار الى ملء فراغ وحوار من اجل الحوار ، بتداعيات لا يبررها المشهد ، وتشير الى دلالات ليس لها علاقة في صلب الموضوع فما علاقة الشعرية بالرحيل المزمع لـــ استروف (موضوع المشهد) او ما علاقة ذكر وز في طلب الخال فانيا :

فوينيتسكي : دعني (لمارينا و تيليجين) اخرجا من هنا ، اتركاني وحدي ولو لساعة ! انا لا أطيق الحماية .

تيليجين : حالا . يا فانيا . (يخرج على اطراف اصابعه)

مارينا : ذكروز ؛ قا – قـا – قـا – (تجمع الصوف وتخرج) ص ٢٣٥ .

يكثر في حوارات الخال فانيا جمل من هذا النوع ، والتي تشير بحد ذاتها الى الخروج عن السياق ، سياق الحوار او سياق الموضوع ، مما يولد انطباعا اكيدا بعدم التواصل بين الاشخاص ، اما لعدم فهم احدهم الاخر واما الى الانقطاع التام في العزلة والفردية وعدم التواصل :

فوينيستكي : ها أنا اسكت . أسكت واعتذر .

يلينا اندربيفنا : الطقس اليوم جيد .. ليس حارا .

فوينيتسكي : في طقس كهذا يحلوا الانتحار شنقا .

(تيليجين يضبط الجيتار ، مارينا تتحرك بجوار البيت وتنادي الدجاجات)

مارينا : كت ، كت ، كت . ص ١٨٢ – ١٨٣ . يسكت الخال فانيا ويعتذر ، ويلينا تصف الطقس ، فيرد الخال فانيا عن حلاوة الانتحار شنقا ، بينما يضبط تيليجين جيتاره فتنادي مارينا دجاجاتها .

تركيبة تمتزج فيها المواضيع ولا تعلن الا عن العمق النفسي الذي يحمله كل شخص لا يرى الا ما بداخله ولا يعبر الا عن الانقطاع التام عن الاخر . ولأن كل شخصيات الخال فانيا تعاني الوحدة والضيق ، ولأنها خالية من الحدث والعقدة ، والافعال باردة متشظية لا يربطها رابط سوى الجو العام ، فقد جاءت الحوارات للحوار ليس الا ، سرعان ما تتغير لتغير الموضوع او لهروب الشخصية من موقف نتيجة لحالة الشعور بلا جدوى او اليأس .

فوينتيسكي : ينبغي تغيير الحدوات .

استروف : سأضطر ان اعرج على الحداد في قرية (روجد يستفينويه) لا مفر . (يقترب من خريطة افريقيا او يتأملها) لابد ان الحر الان شديد في أفريقيا هذه ، شيء فضيع ص ٢٤٦ .

ليس للحدوات او الحر في أفريقيا علاقة بتركيبة الموضوع ، وليس هناك ادنى علاقة بين هذه الاشارات وخصائص أي عنصر من عناصر البناء على مستوى الحوار التقليدي او الحدث . ومثل هذه الحوارات لا تعبر عن مجارات عقدة ما . فهي تمجيدا للعزلة والوحدة ، وان وسائل الاتصال كصيغ بنائية . تخلت عن المفهوم التقليدي في ايصال المعنى . لتعطي بعدا ازاحيا يكمن خلف الالفاض ، يتساوق داخليا مع الحركة النفسية للشخصيات . يسهم في تأطير المشهد تأطيرا شاعريا او تحويله الى فورة شعرية تقف فيها الشخصية خلف الكلمات ، كما يتحدث استروف عن الحر في أفريقيا او يعقب على جملته (شيء فضيع) فهو لا يعني ما يقول بل يعبر عن الداخل المتضارب في طريقة ايصال شاعرية يحركها الفعل النفسي واختلاجاته . اما في مسرحية (الشقيقات الثلاث) (١٩٠١) والتي يتلخص متنها الحكائي بـ : اخوات ثلاث ، كبراهن (أولجا) ووسطاهن (ماشا) وصغراهن (ايرينا) يعشن في عاصمة من عواصم الريف مع أخيهن (أندري) وزوجته السليطة المستبدة (ناتاشا) . أولجا مدرسة تضيق بمهنتها وتحلم بتركها دون ان تفعل ما يحقق رغبتها . وماشا ضاقت ذرعا بالزواج . فقد خاب أملها في الشاب الذي ظنته فتى احلامها بعد ان تزوجته ويخفف عنها ان تتحدث مع الضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان ، وايرينا تضيق ذرعا بالفراغ وتتوق لعمل ولكنها بعد ذلك تضيق بالعمل ، وتصبح في عنائها وحالتها النفسية صورة لأختها الكبرى ، ويتعلق بها الضابط سوليني ، ينافسه البارون المتعطل زونتباخ ، والاخوات والاخ جميعا يتفقن في حلمهن

بالعيش في موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويهدد الافلاس الاسرة بسبب لعب أخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية . وترجو الكبرى اختها الصغرى ان تتزوج من زوتنباخ ، لا من سوليني . (هؤلاء الضباط كانوا يترددون على الاسرة من فرقة بالبلدة كان والد الاسرة المتوفي عائدا لها) ولكن الفرقة يجب ان ترحل من البلدة بغير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ، ثم تدفع الغيرة سوليني ان يدعو زوتنباخ لمبارزة ليقتله في دناءة . فتقلع الاخوات الثلاث عن حلمهن ويلجأن للاستسلام (اذ هو فضيلة البؤس) وتختتم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن قائلات :

(انهم يرحلون عنا .. لقد تركونا تماما والى الابد سنظل وحيدات ... وعلينا أن نبدأ من جديد .. علينا أن نعيش) . الجو العام كله مشحون بالتداعي للاخوات الثلاث والضباط الضيوف ، والملل واللا جدوى يتصدى لكل النفوس والعبث يتناقل الحوارات من شخصية الى اخرى من دون حدث او فعل . الحوارات عن كل شيء، ولا شيء ، مكررة وغير مجدية . تصدر عن كائنات نست التاريخ او نسيها ، كائنات ضائعة .

ماشا : تصور بدأت أنسى ملامحها ، ونحن أيضا لن يتذكرنا احد . سينسوننا ..

فيرشينين : نعم . سينسون ، هذا قدرنا ، ما باليد حيلة ، ما يبدو لنا جديا ذا وزن ، مهما جدا ، سوف ينسى مع الزمن او سيبدو غير هام (صمت) . والطريف اننا لا نستطيع الان ابدا ان نعرف ما الذي سوف يعد في الحقيقة . ساميا ، هاما ، وما الذي سيعد تافها ومضحكا . ألم يعتبر اكتشاف كوبرنيك ، او كولومبس مثلا ، لا ضرورة له ومضحكا في أول الامر . بينما بضع كلمات فارغة كتبها شخص غريب الاطوار ، بدت وكأنها الحقيقة ؟ وقد يحدث بمرور الوقت ان تبدو حياتنا الراهنة التي ألفناها تماما غريبة ، ومزعجة، غير طاهرة كما يجب ، بل وربما خاطئة ٢٦٩ .

هذا شعور جميع الشخصيات التي يحيط بها الملل من كل جانب :

كوليجين : (...) ولتسمحي لي أن أهديك هذا الكتاب . (يقدم لها كتابا) تاريخ مدرستنا خلال خمسين عاما ، كتبته بنفسي ، كتاب فارغ ، كتب من الملل ، ومع ذلك اقرأيه (...) .

ايرينا : ولكنك اهديتني كتابا مثله في عيد الفصح .

كوليجين : (يضحك) لا يمكن ! في هذه الحالة اعيديه الي ، او الافضل أن تعطيه للعقيد ، خذ يا عقيد ، قد تقرأه في يوم ما من الملل .

من العبث ان يعيد كويجين اهداء الكتاب مرة ثانية الى ايرينا . بالرغم من انه يعترف مسبقا في ان الكتاب فارغ . وكتب من الملل ، ويدعو العقيد لقراءته في يوم من أيام الملل ، فالحياة مملة وليس بذي جدوى ولا يعبر الحوار الا عن الا معنى والضيق ، وان الشخوص يعيشوا من اجل ان يعيشوا فقط . ولذا فأن جميع حواراتهم من اجل الحوار فقط ، لذا تدخل في حواراتهم العامة بعض اجمل التي لا معنى لها والخارجة عن سياق الحوار وليس لها ادنى علاقة لا من قريب ولا من بعيد عن موضوعة الحوار .

كوليجين : نعم نقضي المساء عند المدير . هذا الرجل رغم حالته المرضية ، يسعى قبل كل شيء الى أن يكون اجتماعيا . شخصية رائعة مشرقة ، انسان عظيم ، بالامس قال لي بعد جلسة المجلس : ((تعبت يا فيدور ايليتش ، تعبت)) (يتطلع الى ساعة الحائط ثم الى ساعته) ساعتكم متقدمة سبع دقائق . نعم تعبت ، قال لي ص ٢٧٨ .

دخول ملاحظة الساعة بالحركة وجملة ساعتكم متقدمة سبع دقائق ليس لها علاقة بكل شيء على خشبة المسرح ، هذا اضافة الى تكرار بعض الجمل وعبارات اللا معنى .

ماشا : لا تذهبي ، ما أسهل القول .. هذه الحياة لعينة ، لا تطاق (تذهب الى الصالة) .

تشيبوتيكين : (يتبعها) لا تقولي .

سوليونوفي : (مارا الى الصالة) كت – كت – كت .

توزنباخ : كفى يا فاسيلي فاسيليتش . كفى .

سوليوفي : كت – كت – كت .

كوليجين : (بمرح) في صحتك يا عقيد ! أنا مدرس ومن أهل البيت ، زوج ماشا ، انها طيبة ، طيبة جدا .

بالاضافة الى جمل ومفردات لا معنى لها فقد كرر كوليجيني التعريف بنفسه وانه زوج ماشا اكثر من مرة، ولا تفيد هذه الاعادة الا على استهلاكية الكلام وعبثيته ولا تخلوا اكثر الحوارات من تفاصيل ليس لها ضرورة او علاقة بأي شيء مثل المقاول الذي اكل أربعين او خمسين شطيرة ومات . والحبل الذي مدوه عبر موسكو كلها . والمربية التي تهدهد طفلا خلف المسرح وتشيبونيكين الذي يقرأ خبرا في صحيفة ليس له علاقة بكل شيء !

تشيبوتيكين : (يقرأ الصحفية) تسيتسيكار . الجدري يتفشى في المدينة ص ٢٩٩ .

ولا الخبر الذي قراءه أيضا قبل هذا له معنى ، وهو ان بلزاك عقد قرانه في رديتشيف كل هذه تؤكد جمل في اللا تواصل وانقطاع الفهم والمعنى وانشغال كل في ذاته وعالمه الخاص المنعزل عن الاخرين ، حيث ينتهي الفصل الاول والثاني . في الجدال حول البصل او اذا كانت هناك جامعة واحدة او جامعتان في موسكو . وتبقى ايرينا وحدها تشعر بالوحشة وهي تنشد موسكو . اما في نهاية العمل وفي توديع الضباط للرحيل ويأس الاخوات الثلاث من الذهاب الى موسكو تختلط الكلمات ويتحول الكلام الى لغط ليس بذي معنى . تودع ماشا (فيرشينين) بالبكاء وبعد أن يصبرها زوجها ويتعهد بأن ينسى الماضي ولا يوجه لها لوما ولا يقول لها كلمة واحدة ولو بالتلميح :

ماشا : (نكتم النحيب) بلوطة خضراء عند شاطئ الاحلام ، في جذعها سلسلة من ذهب . في جذعها سلسلة من ذهب .. اني أجن .. بلوطة خضراء .. عند شاطئ الاحلام .

أولجا : أهدئي يا ماشا .. اهدئي .. اعطها ماء .

ماشا : أنا لم أعد أبكي .

كوليجين : لم تعد تبكي .. انها طيبة .

ماشا : بلوطة خضراء عند شاطئ الاحلام ، في جذعها سلسلة من ذهب .. قطة خضراء .. بلوطة خضراء .. انا اخلط .. (تشرب ماء) حياة فاشلة .. لا أريد بعد الان شيئا .. سأهدأ الان .. سيان .. ما معنى عند شاطئ الاحلام ؟ لماذا تدور هذه لكلمات في رأسي ؟ أفكاري مضطربة . ص ٣٥٩ . هذه المفردات هي انقطاع تام عن الاخرين وهي حركة نفسية ومشاعر قد لا يفسرها الا ماشا نفسها . قد يفهم الاخرون الاسباب ولكنهم لا يعرفون المعنى .

اذ يختلط المعنى بالحس الوجودي الصارخ عند أكثر شخصيات العمل وهذا تأثر واضح في الفلسفة الوجودية . والاكثر وضوحا هي حوارات تشيبوتيكين .

ايرينا : انها ساعة المرحومة امي .

تشيبوتيكين : ربما .. حسنا ، ساعة ماما . ربما انا لم أكسرها ، بل يبدو فقط انني كسرتها . ربما يبدو لنا فقط اننا موجودون ، بينما في الحقيقة لا وجود لنا ، أنا لا أعرف شيئا ، لا احد يعرف شيئا (عند الباب) لماذا تنتظرون ؟ ص ٣٢٢ . وهذا الخط الفلسفي للامعقول بعد ان تجسد في سلوك اكثر الشخصيات يعود تشيبوتيكين ليؤكده في الفصل الرابع .

تشيبوتيكين : هذا يبدو فقط .. لا شيء في الدنيا ، نحن غير موجودين بل يبدو فقط اننا موجودين ... ثم أليس سيان . ص ٣٤٨ .

نتائج البحث

١ــ استهزأ مسرح تشيخوف بالمعايير التي تقاس بها المسرحية ، ولا تندرج تحت التقليد القديم .

٢ــ بعض حواراتها غير منطقية البناء ، تنحدر الى مستوى الثرثرة التي لا معنى لها .

٣ــ تفتقد الى عقدة يعتد بها .

٤ــ تبدأ بشكل تعسفي وتنتهي كذلك ، ليس لها بداية ووسط ونهاية .

٥ــ افعال خالية من الدوافع .

٦ــ لا تتطور منطقيا ، انما تتطور بالتداعي .

٧ــ الفعل لا يشهد تسلسل احداث بل حركة نفس لا تنطوي على شخصية واحدة انما تشمل الجميع .

٨ــ تشيخوف رائد اللامعقول الاول في النص الدرامي .

٩ــ الطريقة العفوية لفن تشيخوف القائمة على الاستشارة المركزية للصوت الكامن في اعماقه تجعل الشواهد تؤكد وجود صلة بينه وبين اعمال بيكيت .

١٠ــ أكثر خصائص اللا معقول تجسدت على نحو عفوي في اعمال تشيخوف .

١١ــ حافظ تشيخوف على تقليدية البناء الدرامي الارسطي رغم تجسيد عدم التواصل والعزلة والذاتية في خلق الجو العام للامعقول .

الهوامش

١ــ ستولنتيز ، جيروم ، النقد الفني ، ص ١٥٦ .

٢ــ شكافتميوف ، بيلكين ، لاكشين ، تشيخوف بين القصة والمسرح ، ص ٥ .

٣ــ شرارة ، حياة ومحمد يونس ، مدخل الى الادب الروسي في القرن التاسع عشر ، ص ٢٣٩ .

٤ــ ينظر : ميلين وبنتلي . فن المسرحية ، ص ٣٣٢ – ٣٣٥ .

٥ــ ينظر : مندور ، محمد . الادب وفنونه ، ص ٩١ .

٦ــ ينظر : شرارة حياة ومحمد يونس ، مصدر سابق ، ص ٢٢٨ .

٧ــ مندور ، محمد . الادب وفنونه ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

٨ــ ينظر : فال ، جان . الفلسفة الوجودية ، ص ٤١ – ٥٤ .

٩ــ المصدر فسه ، ص ٥٧ – ١٠٤ .

١٠ــ عصفور ، جابر . نظريات معاصرة ، ص ١١٥ .

١١ــ المصدر نفسه ، ص ٧٣ .

١٢ــ ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مسرح اللا معقول ، ص ١٢ .

١٣ــ المصدر نفسه ، ص ٥ .

١٤ــ هنطيف ، أرنولد ، ب ، اللا معقول ، ص ١٤ .

١٥ــ ثروة ، يوسف عبد المسيح ، مصدر سابق ، ص ٧ .

١٦ــ اسلن ، مارتن ، دراما اللا معقول ، ص ١٢ .

١٧ــ حجازي ، محمود محمد جمعة ، يونسكو ، ص ٨ .

١٨ــ ولورث ، جورج . مسرح الاحتجاج والتناقض ، ص ٧٦ – ٧٧ .

١٩ــ المصدر نفسه ، ص ٨٥.

٢٠ــ السوداني ، موسى . دراسات في المسرحية الحديثة ، ص ١٥ – ١٦ .

٢١ــ مندور ، محمد . الادب ومذاهبه ، ص ١٨٠ – ١٨١ .

٢٢ــ المصدر نفسه ، ص ١٨٠ – ١٨١ .

٢٣ــ هلال ، محمد غنيمي ، النقد الادبي الحديث ، ص ٦٧٨ .

٢٤ــ حجازي ، محمد ومحمد جمعة ، مصدر سابق ، ص ١٦ .

* تشيخوف : انطوان بافلوفيش تشيخوف (١٨٦٠ – ١٩٠٤) . قصصي ابدع في كتابة القصة القصيرة ومؤلف مسرحي . انصرف عن الطب ليعكف على كتابة القصة والمسرحية تمتع تشيخوف بنفوذ أدبي واسع داخل روسيا وخارجها . أشار النقاد الى أن مسرحياته تخلو من الحبكة ومن الذروة الدرامية ، وأن اشخاصه لا يتحاورون وانما يرددون منولوجات داخلية متوازية ، تعكس احلامهم وأوهامهم ورؤاهم . وبعض النقاد يتحدث عن تشيخوف ككاتب واقعي ، وبعضهم يصفه ((بالواقعية السايكلوجية)) وليس من الصعب تسمية واقعية تشيخوف ((رمزية)) او ((انطباعية)) وذلك لاعتماده على الرموز والتأثيرات الصوتية .

ينظر : غاسنر ، جون ، وادوارد كون . قاموس المرسح ، ترجمة : مؤنس الرزاز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ٥٨ .

** ينظر : فرجسون ، فرنسيس . فكرة المسرح ، ترجمة : جلال العشري ، دار النهضة العربية ، القاهرة، ١٩٦٤ ، ص ٢٦١ .

*** اللا معقول : هو المفهوم الدرامي المسرحي والروائي الذي يستند الى فلسفة العبث يقترح عبد الواحد لؤلؤة : ان يترجم هذا المصطلح Absurd بشكلين : (اللا معقول) عند الاشارة للادب ، و (عبث) عند الاشارة الى الفلسفة ، يعرف قاموس اكسفورد الاقصر (١٩٦٥) كلمة (اللا معقول) كالتالي : أ. الموسيقى : لا متناغم ب. غير منسجم مع العقل او اللياقة ، وفي الاستعمال الحديث ، واضح التضاد مع العقل ولذلك مضحك وسخيف ، وفي قاموس بنكوين (١٩٦٦) يقول (جون رسل تيلر) : لا معقول : مصطلح يطلق على جماعة الدراميين في حقبة (١٩٥٠) لم يعدوا انفسهم مدرسة ، ولكن يبدو انهم يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الكون .

ينظر : هنجلف ، ارنولد ب . اللا معقول ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والفنون ، س ٦٨ بغداد ١٩٧٩ ، ص ٩ – ١١ .

**** هيدغر : يقول الناقد محمود أمين العالم عن هيدغر (الذاتية المحضة هي جوهر فلسفته . وهذه الذاتية المحضة هي التي افضت به في النهاية الى أن يصبح فيلسوفا للحزب النازي • ، والى أن يجد في هتلر التجسيد للحقيقة الالمانية) (١)

١. العالم ، محمود أمين ، ماركيز او فلسفة الطريق المسدود ، دار الكتاب القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص ٤١ .

• كان الفيلسوف الالماني هايدغر يحث طلبة الجامعة الالمانية التي كان يدرس فيها على التصويت بجانب هتلر عام ١٩٣٢ .

ينظر : صالح ، عبد المطلب ، دراسات في أدب الواقعية والواقعية الاشتراكية ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٢٨ .

***** (كوميديا ديلارتي) : في تاريخ الدراما الايطالية ، نوع من الدراما المرتجلة يمثلها محترفون ، تطورت في القرن السادس عشر عن كوميديا الشخصيات الشعبية التي تستند الى المهزلة ، ويقال عن مخترعها (فرانجيسكوكيريا) الممثل الاثير لدى البابا ليو العاشر . (ادوارد لير) : فنان الكليزي ورحالة (١٨١٢ – ١٨٨٨) مؤلف (كتاب السخف) (١٨٤٦) لتسلية الاطفال .

(لويس كارول) : هو أسم مستعار اتخذه (لتويج جارلز دوجسن) (١٨٣٢ – ١٨٩٨) الذي كان استاذ الرياضيات في أسكفورد ولكنه اشتهر في كتب الاطفال .

(جاري) : شاعر ومسرحي فرنسي (١٨٧٢ – ١٩٠٧) ترك اثره في السريالية كتب (اوبو ملكا) وهو في الخامسة عشرة يعبر عن ثورة ضد المجتمع وتقاليد المسرح .

(سترندبرج) : مسرحي وروائي سويدي (١٨٤٩ – ١٩١٢) من أتباع نيتشه . اشتهر بمسرحيات ثلاث : الاب ، الانسة جوليا ، الدائنون .

(برخت) : (١٨٩٨ – ١٩٥٦) شاعر ومسرحي الماني ، هرب من المانيا النازية الى امريكا ثم عاد الى برلين الشرقية عام (١٩٤٩) فأسس (جماعة برلين) المسرحية .

(رامبو) : (١٨٥٤ – ١٨٩١) شاعر فرنسي متشرد ، كتب قصيدة (المركب السكران) قبل ان يبلغ السابعة عشر وفي حدود الخامسة والعشرين هجر الادب وانقلب الى المغامرات وتجارة السلاح في أفريقيا .

الدادائية : نسبة الى (دادا) وهي كلمة اختيرت من القاموس اعتباطيا ، وتعني (الحصان الخشبي) وهي حركة فنية ادبية تأسست في زيوريخ في حدود (١٩١٦) وفي نيويورك في نفس الوقت تقريبا ثم تركزت في باريس عام (١٩٥٠) وانتهت بعد عامين . تنزع الدادائية الى تحطيم ونكران العقل .

(ترستان تزارا) : من شخصيات الدادائية .

ينظر : ولسن ، ادموند ، قلعة أكسل ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٦ ، ص ٢٣٤ وما بعدها .

****** (في انتظار كودو) : في الفصل الاول : يظهر (استراجون) و (فلاديمير) متشردان باتسان، يملء حديثهما البؤس واليأس ينتظران شخصية اسطورية (كودو) يدخل عليهما السيد والعبد (بوزو) و (لاكي) . العبد لا يفكر بل يكرر الافكار التي لقنها له سيده . وفي الفصل الثاني : مأساة الشخصيات اعمق دون تغير في الحدث ولا يظهر كودو . يحاول استراجون وفلاديمير الانتحار فينقطع الحبل ويعتزمان احضار حبل جديد غدا ليشنقا نفسيهما ان لم يحضر كودو . ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما دون ان يتحرك .

******* أخذت المسرحيات الثلاث : النورس ، الخال فانيا ، الشقيقات الثلاث عن تشيخوف ، انطوان ، مؤلفات مختارة .

المسرحيات

١. في انتظار كودو	صموئيل بيكيت
٢. النورس	تشيخوف
٣. الخال فانيا	تشيخوف
٤. الشقيقات الثلاث	تشيخوف