

# البناء السايكولوجي للشخصية في نصوص اللامعقول انتظار كودوا نموذجا

م.د. منتهى طارق حسين المهناوي

قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة واسط

## ملخص البحث :

انطلق مفهوم تحقيق وجود الفرد المفترض والقسري على اساس ان هناك وجود لصراع بين الفرد والاخر معتمدا من منطلقاته الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية المغايرة فيما بينهما صرعات مختلفة وفوضى كبيرة على اختلاف الازمنة و الحضارات وعلى مستويات عدة ومنها فن المسرح. لهذا جاءت هذه الدراسة لتكشف عن التأثيرات التي حدثت في الشخصية الدرامية.

فكانت صفحات البحث تحتوي على الاطار المنهجي ومن ضمنها مشكلة البحث والتي تحددت ضمن سؤال هو ( هل يمكن دراسة الشخصية في مسرح اللامعقول وفق البعد النفسي بأعتمادها كمرجعية اساسية) . في حين شكل هدف البحث التعرف على البناء السايكولوجي للشخصية في نصوص اللامعقول (الدراما) ؛ كون ان لكل شخصية مسميات وتبحث عن غايات ما تؤكد لها الافكار المستتلة منها وقد تحددت معطيات الاطار النظري على مبحثين اظهر الاول الشخصية في المسرح العالمي وفق البعد النفسي من خلال الكشف عن المتغيرات النفسية التي احدثتها ضمن المسرح العالمي .

في حين ابرز المبحث الثاني دراسة الشخصية في مسرح اللامعقول وفق البعد النفسي وهيمنة هذا البعد على المسرح ثم تعرضت الباحثة بما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات ،لتصبها ضمن اجراءات البحث وقد اعتمدت اختيار العينة القصدية لتوافقها مع سياق البحث .

وكذلك استعرضت النتائج ومناقشتها ثم المرحلة الاخيرة من البحث هي اعداد قائمة من المصادر

والمراجع.

**Abstract :**

the concept of hypothetical as well as forced existence of an individual is based on the fact that the latter is in an open struggle with his fellow beings taking into consideration the intellectual, the social, the political and the economic factors. These struggles and this chaos, which took place in different civilizations at different periods, affected several fields such as drama. This study, therefore, attempts to disclose the impact wrought upon the dramatic character.

The pages of this research included and identified the research problem within a methodological framework, this problem resided in the following question: "Can you study the character in the theater of the absurd according to the psychological dimension by adopting it as a basic reference ?".

Whereas the research objectives identified the study of the psychological dimension which dominated the structural properties and humanitarian cases because of each character had coefficients and looking for purposes which were accomplished by their received ideas .

However, the data of the theoretical framework were in two units. First unit explained the character in the theater world according to the psychological dimension by explaining the psychological shifts that occurred in the theater world . Meanwhile, the second unit disclosed a study of character in the theater of the absurd according to its psychological dimension and its dominance on theater then the researcher displayed the results of the theoretical framework. While, in the research procedures, she chose intentional samples to be matched with the context of the research. Then she displayed the results and their discussions and finally she typed down the references list .

## الفصل الاول : الاطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث:

ان لكل شخصية على المسرح تمتلك خواص حسية بأعبارها متحركة حتى وان كانت غير فاعلة ولكن استنطاق ذلك الخطأ اللامنطقي والغير مترابط مع سكونية الفعل وعبثية الشكل والحركة تؤكد مقوما نفسيا في دراسة لابعاد هذه الحركة الفوضوية استنادا الى مرجعية هذه الموضوع وطرحها بهذا الشكل، وهو امودج عاكس لصورة الوضع ومقوماته المستندة الى قيم الفوضى والاضطراب الناجم عن الصراعات الفكرية والسياسية ومعتزك حريين عالميتين. لهذا ان انطلاق اغلب التيارات التي استندت لهذه الفوضى اعتمدت الشكل دون الموضوع والفكرة دون بناء الشخصية واللاترابط في بنائية اللغة المطروحة . لكن حين تؤكد ضرورات الفكرة فلا بد من مرجعية خاصة تؤكد ظاهرة التجسيد فالالم والحزن والبكاء والتمرد هو ليس ظاهرا في فعل الانسان العبثي على الخشبة، ولكنه مدرك ضمنا بين خواص الحوار او تبادلية الحوار ولا منطقية الفعل ولو كان مشتتا. وقد صيغت مشكلة البحث على وفق السؤال التالي ( هل يمكن دراسة الشخصية في مسرح اللامعقول على وفق البعد السايكولوجي بوصفها مرجعية اساسية؟).

هذه الدراسة هي دراسة استدلالية حول الابعاد السايكولوجية للشخصية الدرامية في مسرح اللامعقول. لذا كان للباحثة ان تشخص وتحلل لتتلمس سمات البعد السايكولوجي للشخصية الدرامية في مسرح اللامعقول. ثانيا: اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في كونه يدرس الشخصية السايكولوجية وتحليل ابعادها النفسية وخصوصية بناء الشخصية الدرامية في مسرح اللامعقول. ويمكن لباحث علم النفس والادب والنقد الاستفادة من هذا البحث.

ثالثا: هدف البحث:

يهدف البحث في الكشف عن الب ناء السايكولوجي للشخصية في نصوص اللامعقول . من خلال دراسة البعد السايكولوجي المهيم على الخواص البنائية والحالات الانسانية ، كون ان للشخصية مسميات وتبحث عن غايات مما تؤكد الافكار المستلثة منها.

رابعا: حدود البحث:

يتحدد البحث في الحدود الآتية:

الحدود الزمانية: الفترة التي ظهر بها مسرح اللامعقول للفترة (١٩٤١-١٩٦٣).

الحدود المكانية: قارة اوربا.

الحدود الموضوعية: الابعاد السايكولوجية للشخصية الدرامية في مسرح اللامعقول.

خامسا: تحديد المصطلحات :

الشخصية:

- عرف وليم الخولي الشخصية بأنها «وحدة متكاملة متضمنة ما في الشخص من صفات ومميزات وخصائص جسمية وعقلية موروثية او مكتسبة بالاضافة الى الجانب الاستبطاني من الشخصية ونظرة الشخص الى ذاته.

وان كان اللفظ مشتق من person اي القناع الذي كان يبدو فيه الممثل على المسرح فأن الشخصية لا تقتصر على ما يبدو الشخص بل تتناول الجوانب العميقة التي يتجلى اثرها في السلوك او التي تكتشف بالاختيارات و وسائل الدراسة النفسية وغيرها... ونستخدم لفظ الشخصية احيانا بمعنى قوة الشخصية او بروز سمات خاصة فيها تجعل لصاحبها شخصية فذة فيقال ان فلانا رجل له شخصية «(١)» .

- وقد عرف (سيدني.م. جورارد) الشخصية بانها «هي الطريقة التي يسلكها الشخص عادة بحيث يقوده الذكاء واحترام الحياة الى اشباع الحاجات الشخصية .ولكي يستطيع ان يكون قادرا على النمو في وعيه وكفايته وقدرته على حب ذاته وحب البيئة الطبيعية وحب الناس الاخرى (٢)» .

- وكما عرفها ارسطو «بانها : تاتي بمعنى القناع والمرتبط اصلا بالمسرح اليوناني القديم»(٣).  
 مما تقدم تخلص الباحثة الى تحديد التعريف الاجرائي لـ ( الشخصية ) بانها:  
 ( وحدة مميزة خاصة بالفرد حتى وان كانت هناك سمات مشتركة بين الشخصيات الأخرى وتتضمن فكرة الزمن اذ ان لها تاريخ(ماضي) وحاضر(اني) ) .

اللامعقول :

- عرفها (جون رسل تايلر) في الموسوعة المسرحية بان اللامعقول هو : «مصطلح اطلق على مجموعة من المؤلفين المسرحي ينفي العقد السادس من القرن العشرين لم يعدوا انفسهم مدرسة ولو انهم بدو يتخذون مواقف معينة من معنى الانسان في الكون .وهي المواقف التي يلخصها البيركاموس albertcamus في مقالته (سيزين)(١٩٤٢) التي تشخص معنى الانسانية بوصفها الاهداف في وجود غير منسجم مع ما يحيط به المعنى الحرفي لكلمة (absurd) (متنافر او غير منسجم) «(٤)» .

- عرفها (وليم الخولي) بان « استخدام فرويد هذا اللفظ اشارة للتناقض وعدم التناسق في التفكير الفصامي او الاحلام مما يبدو وكأنه خالي من المعنى واعتبر ان هذا التشويه ظاهري ليبدو كذلك بالنظر السطحي ان له معنى مستترا ... وان اختيار غير المعقول لتحكي فيه قصة لها نواحي سخيفة غير معقولة او متناقضة بقصد اختبار قدرة المفحوص على ادراك هذه النواحي اثناء سرد القصة «(٥)» .

- وكما ورد في موسوعة المصطلح النقدي بانه وكما يعرف قاموس اكسفورد الاقصر (١٩٦٥) كلمة (اللامعقول) كالآتي:

- غير منسجم مع العقل او الياقة، وفي الاستعمال الحديث، واضح التضاد مع العقل، ولذلك ، مضحك،سخيف،١٥٥٧.

- ويمكن تحديد مصطلح اللامعقول بانه: «مصطلح يطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠ لم يعدوا انفسهم مدرسة، ولكن يبدو انهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الانسان في الكون : وبخاصة اولئك الذين اوجز القول فيهم (البيركامي) في دراسته اسطورة سيزيفوس (١٩٤٢) .

- تشخص هذه الدراسة مصير الانسانية على انه انعدام هدف في وجود غير منسجم مع ماحوله (وتعني صفة اللامعقول حرفيا غير منسجم ) «(٦)» .

## الفصل الثاني

## الاطار النظري

المبحث الاول: سايكولوجيا الشخصية في المسرح العالمي :

احتكمت المقومات المسرحية على الاقتراب الدائم من القيم الانسانية في التعبير عنه وكذلك في التعبير عن الصيغ الفردية للفنان وطبيعة المجتمع والمحتوى الذي آلت اليه معطياته الاجتماعية والاقتصادية والحضارية وبما تآثرت واثرت فيه من خصائص ومقومات واليات تعكس تاثيرها المباشر عليه وعلى علاقته بالآخرين اضافة الى ما تنتجه الخصائص الفنية للانسان وخاصة في المسرح لاعتباره المرتبط الحيوي المباشر مع خواص المتفرج.

ولما كانت الشخصية الدرامية كواحدة من عناصر البنية الدرامية لاعتبارها المحرك الاول لبنية الفعل والاحداث وما الى ذلك ، لهذا فقد شكلت العنصر الانساني الوحيد في منظومة بناء النص الدرامي، لذا فان الخواص والخصائص التي انبت عليها هذه الشخصية قد شكلت ثلاثية قد تعارف عليها المسرح وهي (البعد الطبيعي - البعد الاجتماعي - البعد النفسي) ولكل من هذه الخصائص او الابعاد صيغة تتصل بالآخرى للوصول الى الشخصية المنطقية ولكن قد تختلف بنائية هذه الصيغ من اتجاه مسرحي لآخر، قد تنهين احداها على الاخرى وقد تنذوي بل وتلغى احداها او اثنين منها لتبقى احداها مهيمنة على منظومة بناء للشخصية في المسرح ، وهذا يتبع اسس ومنطلقات ، استندت اليها الاتجاهات والتيارات المسرحية وكيفية التلاقح المنطقي مع صيغ التعبير والتلقي. ونحن وفي هذا البحث هدفنا هو السير والتقصي عن الشخصية الدرامية وفق ابعادها النفسية ومالت اليه الاتجاهات في كيفية البحث عن هذا البعد الذي يؤكد الدوافع الانسانية والعاطفية وما قد يتحقق من كوامن ورغبات ودوافع باتجاه تحريك الفعل الدرامي. وقد نلاقي في حيثيات هذا البحث الخطوات المختلفة التي اختلفت بها العناصر الانسانية من خلال دوافعها النفسية وخاصة عبر مسيرة المسرح العالمي واتجاهاته المتغيرة.

ففي المسرح الاغريقي- وهو البدايات المنطقية الاولى التي نشأ منها المسرح من خضم الاحتفالات والطقوس المسرحية. نجد بان الثلاثي التراجيدي قد استندوا في معطيات اعمالهم المسرحية على بعض الخصائص المهمة للبعد النفسي، فمثلا في مسرحية (اوديب ملكا) لسوفوكلس كان التقارب الانساني النفسي صيغة مهمة في الخطيئة الكبرى التي حكمت على الملك وحاشيته وامه وشعبه بالدمار كلا حسب طبيعة الكارثة التي حلت به ، والتي اساسها طابع نفسي قد فسرت في ما بعد بعض النظريات النفسية بانها صيغة غير مباشرة لاقتراب الولد من امه وابتعاده عن ابيه كما في نظرية فرويد، فمن وجهة نظره « بأن قابلية التحرر من الرقابة ولكي يصل الفرد الى هدفه فانه يتبع الطريق التي يجدها ممهدة امامه من قبل اللاشعور الداخلي ، وتؤثر تلك التحويلات في المادة المكبوتة الى ظهور الاندفاعات في صور متعددة ومتغيرة » (٧). لهذا فان صيغة المأساة قد احتكمت لما الت اليه الدوافع النفسية اللاشعورية تجاه الام حتى ولو لم يكن يعرفها حقا، وهذه احدي المتغيرات الخاصة في هذا النص دون تحديد ابعادها الحصرية ، وبالمثل ظهرت في مسرحية (فيوليكتيت) لسوفوكلس ايضا وبرغم امتداد شرعيتها للاسطورة ايضا كما في (اوديب ملكا)، فقد برزت فيها الاحداث بشكل مكثف والشخصيات مركبة وذات ابعاد سيكولوجية ومنفردة بمأساتها فلقد «ركز (سوفوكلس) بشكل ملفت للنظر على المعانات الجسدية الفاعلة (فيوكليتيت) وفاقي عينه (اوديب) والمحتضر (هرقل) يجتاحون خشبة مسرح سوفوكلس وهم لا يجسدون رواقية الجنس البشري لكنهم يمثلون ميراثا من الام» (٨) .

بالإضافة الى قوة تعبيره عن التدهور الانساني من خلال الرائحة كحس او دافع نفسي يعبر عن جثة (بولينوس) في مسرحية (انتيكون) وجثة (اغامنون) في مسرحية (الكترا) وتظهر هذه الرائحة الاحساس النفسي والدوافع الداخلية لدى ابطال هذه المسرحيات ، فمن خلال هذا التحول النفسي يبرز دور (سوفوكلس) في بناء شخصياته التي تتصف بمزايا انسانية اقرب من خلالها من الفرد الاثيني وابتعد عن تصوير ابطاله كانصاف للالهة .بالإضافة لاعتراضها على القوانين التي تفرضها الالهة وسخطها لها وتقليله من مكانتها في فرض قيودها على البطل في مسرحياته -بعكسه يوربيدس الذي «عرف بميله الى البلاغة اللفظية والمحاكمة المنطقية في الحوار ،ولكنه اقرب من سوفوكلس بتقليله من هيمنة سلطة الالهة واعتماده على الواقع وقضاياه الدنيوية اكثر من القضايا الدينية» (٩). ان مسيرة المسرح الاغريقي وتطورها جاء بفكرة التمرد تجاه الالهة -اي التباعد عن الاضطرابات النفسية والخوف الدائم كون لها العلاقة المطلقة بالماساة-بعد ان كانت السلطة العليا المؤثرة بالمجتمع وبظواهره الدينية والمسرحية على اعتبار ان الدراما نشأت طقسية ، غير ان مؤشر الانخفاض لهذه المركزية بدا بالتنازل مع الوصول لاعمال (يوربيدس) مما وضع الجانب الاجتماعي والنفسي اي الانساني الشكل الابرز وخاصة في مسرحيات (هيكوبا والطرواديات) وترتبط علاقة الصراع باتجاه المرآة التي تسلط عليها ماساة الاخرين من رجال وخاصة حين يتعدون باتجاه قضاياهم السياسية وغيرها.

اما في العصور الوسطى فقد شكلت القضايا الدينية ومنها الوعظ والارشاد وتربية النفس المخطئة وعقابها باتجاه الخير الذي يؤدي الى عالم الفردوس القضايا الاساسية لهذه المسرحيات، وخاصة (مسرحيات الاسرار- والثواب والعقاب-الجنة والنار)، هذه الثلاثيات وغيرها هي الخواص المهمة التي استندت الى شخصيات ذات طابع اخلاقي اوماجن وكلاهما عقابها وثوابها باتجاه رهبة الفرد والخوف باتجاه تحقيق معطيات واهداف هذا النوع من المسرحيات .فالعالم الاخر هو نمط افتراضي اقرب الى الاحلام او التصورات الغائرة في المدرك العقلي ولهذا فان هذا المنطق ربما يقترب من مفاهيم (لانج)النفسية حين يؤكد بان « الوعي في الحلم هو حالة فعالة ،بينما تظهر الاشياء كخلفية لوعينا في اليقظة وهو يطلق على هذا النمط من الخبرة اسم الوهم ، والوهم هو شكل من اشكال الادراك. انه طريقة لادراك العالم من خلال ملاحظة تأثير الموقف الذي يجد فيه الفرد نفسه عيانا او ظاهريا» (١٠) ولهذا فهي صورة تقاربية مع حالة الوضوح في المسرح واتصاله الانساني والنفسي مع المتفرج من خلال الايهام كون العالم الاخر هكذا. فمن يسير باتجاه الخطا يعاقب ومن يسير باتجاه الخير يكافأ اما في عصر النهضة فقد شكلت اعمال (شكسبير) الطابع الاكثر ضرورة بالاتجاه او البعد النفسي وذلك من خلال عدد من المسرحيات التي شكلت قضيتها الاولى ومسمياتها الطابع الانفعالي الاكثر حضورا واحتوت على مركبات انسانية تداخل فيها الصراعات وتتزاحم باتجاه ايجاد الذات او نكرانها وما بين الحالتين نجد حضور (هملت) واندفاعه ما بين حقوق الملك (الاب) واحترام واجبه وما بين اندفاعاته الانسانية ورغبته في الحب اولا او الانتقام ثانيا من العم (الملك) لاغتصابه العرش والام .« ان انكشاف جريمة كلوديوس هو المحور الاساس في (هاملت) تقنيا ودراميا» (١١). وهو هنا يتقارب مع المعطيات النفسية لنظرية (فرويد) ايضا في حين شكلت الطموحات الزائدة والرغبة في الوصول حتى ولو على حساب الاخرين في (مكبث) او التسرع دون الحكمة كما في (الملك لير) ، او الاندفاع عن طريق الغيرة المفرطة في مسرحية (عطيل) وقد يؤكد (شكسبير) هيمنة الدوافع والابعد النفسية على مسرحياته لان شخصياته البطولية تعيش في عوالم متناقضة ما بين حالتها الذاتية وكيونتها وما بين المجتمع والثواب والواجبات باتجاه وما بين التباعد في طريق الاندفاعات الذاتية والاحاسيس الكامنة فيها باتجاه

اخر.

اما في القرن الثامن عشر وبظهور العديد من الاتجاهات والتيارات التي اعتمدت على التطورات والمتغيرات الحضارية فقد سعت العديد من الاتجاهات على اثبات وجودها ما بين تلك المتغيرات السريعة ، فمثلا ظهرت (الرومانسية ) كاتجاه ملح لفترة زمنية معينة صاغت اشكال التعبير لقوة الفرد في تلك الفترة اي مابعد الكلاسيكية الحديثة وارتباطها في نهايات تلك الفترة ايضا ومن ابرز مؤسسي هذا التوجه هم (جان جاك روسو- بوفادان سان -فكتور هيكو) وشكلت معظم الاعمال الدوافع العاطفية والانفعالية وتاججها وهيمنتها وتجاوز الصيغ العقلية او المنطقية بغية ارضاء النفس تجاه ذاتها دون الواجب او دون العلاقات الاجتماعية مثل مسرحية (روميو وجوليت ) لشكسبير، لقد اصبح الجمال لدى الرومانسيين اجمال ذاتي نسبي بعد ان كان موضوعي ومطلق في المسرحية الكلاسيكية ، حينئذ اعتبرت الرومانسية ادبا ثوريا وحرر العاطفة وابرز الشعر الوجداني الذي يفيض بقوة العاطفة في النفس الانسانية واطهار امالها واللامها لتعمق من الدور البطولي لها (١٢).

اما في الاتجاه الواقعي في المسرح فقد شكلت اغلب اعمال (تشيكوف ،ابسن، زولا، وغيرهم) الخصائص البشرية التي اكدت التوافق في الابعاد لبناء الشخصية، بيد ان الواقعية النفسية قد شكلت الطابع الاهم لنا من خلال اعمال (طائر البحر ،الخال فانيا ) لتشيكوف و(البطة البرية -بيت الدمية )لابسن، ضرورات وحتميات في هيمنة البعد النفسي وخواصها على اعتبار ان (تشيكوف) يبحث عن الخواص المتخفية والمكبوتة والالام الباطنة والدوافع الغير واضحة باتجاه العلاقات مع الاخرين وانعكاسها على الظواهر المكانية « فان جوهر ماساة الخال فانيا هو الاسف على الماضي وعلى السنين الضائعة لايعدبان وحدهما الخال فانيا بل الافتقار الى الهدف في الوقت الحاضر وعدم وجود افاق للمستقبل» (١٣). فشخصية (فانيا) مغتربة عن انسانيتها كاغتراب الفرد عن ارضه ووطنه وهي الموضوعية العامة في النص ،اما (نينا) في طائر البحر فهي انسانة قد ذهبت عواطفها وانفعالاتها كما ذبح ذلك الطائر الابيض ، في حين عكست اعمال (ابسن) قيود المجتمع تجاه المرأة ورفضها لخضوعها الدائم امام الرجل .

وباعتلاء حتمية التطور الصناعي والحضاري فقد اصبح وجود الفرد متذبذبا ما بين تأكيد وجوده وسعيه نحو بلوغ هذا التطور، وبين بحث المجتمع الصناعي عن بوادير حركته المستمدة من خلال يقينه بالفوضى وان الغزوات تستنطق وتحرك الركود وما الى ذلك « لقد كان طابع الالية هو المسيطر على سلوكنا العام وهو القانون الذي يتحكم بتصرفاتنا وحركاتنا وسكناتنا حتى اصبحت استجابتنا لكل المنبهات الخارجية منمطة ذات قوالب واطر جامدة » (١٤) وبناء على ذلك كان لابد من اتجاه يعمق صورة الفرد ويعكس الظواهر والابعاد النفسية والمشاكل التي يعاني منها وتتخذ اشكال وقوالب متعددة ،لذا اظهرت (التعبيرية) كرد فعل لتلك الظواهر الفوضوية والمدمرة للطابع الانساني والتي تحقق رغبة الفرد من الثورة ضدها ... ومن ابرز التعبيرين هو (جورج كايزر ) فقد قدم مسرحية (الفرد والمجتمع) عام ١٩٢١ وهي تطرح موضوعة الثورة العمالية ونظرتها تجاه التسلط وفرض القيود (١٥) .

في حين شكلت مسرحية (هنكمان الالماني) عام ١٩٣٢ « وهي تحكي قصة جندي سابق نموذجا وليس فردا بالذات يعود بعد انتهاء الحرب مصابا بعجز جنسي ليجد زوجته في احضان رجل اخر (( (١٦). ولجا (فرانك دكند ) الى تسليط الضوء على مشاكل الشباب وتحررهم من عالم الكبار ، ولقد ركز على الاغوار الداخلية

للنفس البشرية مؤكدا الدور في تضمين انفعالاته نحو الانسان الذي اصبح جل اهتمامه المادة وقمة سعاداته التمرکز والسيطرة على المنافذ الحياتية مثل مسرحية (روح الارض). وبرز ايضا في امريكا (يوجين اونيل) في بعض مسرحياته التعبيرية مثل (الامبراطور جونز - والاله الكبير براوان) والتي تميزت بالتركيز على البطل وتأكيد ذلك عن طريق (الحوار الجانبي) كصيغة مثالية في البحث عن الاغوار النفسية العميقة، لقد شكلت الدوافع الانسانية ومتاهاتها واعتبار الفرد مجرد رقما يذكر دون اية اهمية له الصيغة الابرز في هذه المسرحيات مثل مسرحية الالة الحاسبة) للمرايس. ان من اهم الاهداف التعبيرية هي « تصوير دواخل النفس الانسانية وتجسيم تجارب العقل الباطن » (١٧).

وبازدياد نسب الفوضى والدمار والحروب وقلة الطابع الانساني ودوره في الحياة، برزت في اثناء الحرب العالمية الاولى تيارين مسرحيين ظهرا بوجود الحرب وزال بزوالها وهما (الدادائية والسريالية) ولم يشكلا او يرسمنا منهما لهما ذو صياغات او بنية نصية او مسرحية ما، بل نظمت بعض الاشكال المسرحية التي اعتمدت هذه الفوضى مستندة الى « ان كل شيء ... لاشيء وكان ذلك الياس الذي استبد في القلوب خلال تلك الفترة » (١٨).

ان البعد او الطابع النفسي قد شكل نموذجا فاعلا تجاه علاقات الفرد بالمجتمع او تفتت تلك العلاقات وابتعادها عن احقية العيش والتواصل، ولهذا كانت الاحلام هي الصفة المهيمنة على هذه التيارات والتي استندت ايضا للاتجاه التعبيري ايضا تلك الطبيعة الحلمية الواضحة وطبقا لنظرية (ادلر) بان « الاحلام تعكس المحاولات اللاشعورية للفرد للوصول الى اهدافه الشخصية طبقا لاسلوب حياته المتفرد » (١٩). ولهذا لم تتخذ هذه الشخصيات اي صفات او دوافع للفعل بل اتخذت الصمت والسكون والبحث في الحلم والمناجاة الداخلية واعتماد الشكل والفوضى والتشتت الاغلبية الحقيقية في بلورة سمات الفرد في تلك الفترة. فان الشخصية « تجسد المواقف الانسانية الاساسية، ولذلك فهي لا تمتلك هويات ثابتة، وتعطي لها صفات واسماء متعددة، وغالب ماتبادل الادوار او تتحول الى شخصيات اخرى » (٢٠).

وهذه احدي الخواص المهمة في المسرح التعبيري، وكل هذه الاسس والعناصر قد جسدت كل الافكار والتطلعات في فلسفة الوجوديون والمسرح العبثي فيما بعد، ومن الخواص الاخرى التي اكدت عليها خواص (الدادائية والسريالية) « تفسخ اللغة وانهارها، وذلك عن طريق تشويهها او المبالغة في عرض مظاهرها الميكانيكية » (٢١) فلا حاجة لصيغ التخاطب والعلاقات او التواصل فكل شيء خاضع للامنطق ولا مبرر واللامثالية بل للفوضى والدمار والاشكالية وعدم التواصل وانقطاع العلاقات وتشويه الصفات والسمات ولذلك كان لكل تلك الخصائص سمات غير واضحة لاية ابعاد منطقية سوى تبرير هذه الدوافع نحو معطياتها النفسية التي شكلت العاطفة حول رؤية الانسان لنفسه الامنودج الاوحد في التعامل ومخاطبة الاخر بالصيغة الفنية. واخيرا نجد في سلسلة المسرح العالمي العديد من التحولات والتنقلات في مخاطبة وصياغة البعد النفسي عبر الاتجاهات المسرحية المختلفة ومتغيراتها واعتبرت الخواص الانسانية الطابع الابرز والاقترب دون السمات او الابعاد الاجتماعية والطبيعية كون كل المتغيرات الطارئة التي حدثت في العالم قد اثرت وتاثرت بخصائص المسرح واعتبرت الفرد ذو خاصية انسانية متفاعلة حسيا وعاطفيا دون الدوافع العقلية والمنطقية وبالتالي تجددت من اهمية الابعاد الاخرى وبقيت متحركة او مهيمنة عليها خصائص



البعد النفسي فقط .

المبحث الثاني : بناء الشخصية السايكولوجيا في مسرح اللامعقول

اتسمت كل المعطيات الانسانية في بحثها عن كينونيتها ووجودها عبر معتزك التاريخ مستخدما (الذات) كمصدر اساس في كيفية التفاعل والتعارف على هذه الخواص المجهولة احيانا والمتفاعلة معها تارة اخرى ولهذا فان هذه (الذات) لها من الخواص الكاملة في التاثر من الخارج على اعتبار ان الاخير هو القوة المهيمنة دائما على سلطة الفرد منذ بدايات النشوء ولحد فترة طويلة من الزمن وهذا ما تجسد في اغلب اتجاهات الادب المسرحي ابتداء من الادب الاغريقي والى بداية القرن العشرين . والمفارقة في هذا التاثر احيانا يكون الطابع المتغير للانسان والتطور والتدهور في احيان اخرى . ولا تقصد الباحثة بهذا المعنى سوى تدمير الفرد لوجوده الطبيعي عبر سلسلة من التجاوزات على الطبيعة .

وحين نتخذ نمطا من هذه الفترة والتي تصب في جل اهتمام الباحثة ، فان نمط وطبيعة مسرح اللامعقول يتخذ مفارقة مهمة على اعتبارات شكل البنية التي تتخذها ، فلا يمكن معرفة الكثير من الخواص اذا ما قارناها مع البنية التقليدية للمسرح القديم ، ولهذا ماكان للباحثة الا ان تجتهد ان بناء الشخصية وما تحمله تبعاتها ضمن عناصر هذا البناء قد يشكل القيمة الاكثر بروزا من حيث التركيز على (الذات) وهي العنصر الجوهرى في اسس وركائز هذا النوع من المسرح ولهذا فان الباحثة سلطت الضوء على نقطة مهمة يمكن ان تكون لا مرئية او محسوسة او متجسدة ضمن جدران النص الدرامى ولكنها مدركة ضمن التفاعل الانساني الاشعوري ما بين المتلقي والباث ، وعلى هذا الاساس فان (الذات) تعتبر جوهر البحث وقيمه الاساسية في النظريات النفسية . لهذا كان الهدف ذاته ، اي البحث عن قيمة بناء الشخصية في هذا اللون من اللوان المسرح .

في اثناء الحرب العالمية الثانية وربما في ما تبقى من تاثيرات الحرب العالمية الاولى وبازدياد الازمات والصراعات بين الدول الاوربية تاكد دور الفن في الكشف عن اتجاهات مغايرة ومنطلقات فكرية تهاجم ما سبقها وتستند الى ارائها ، فبرزت (الوجودية) في باريس خلال الحرب وقد حملت افكارا فلسفية لم تكن معهودة من قبل ، وكان للمسرح دوره المتميز في اثبات فلسفة هذا التيار وافكاره من خلال ابرز مؤلفيه مثل (جان بول سارتر ) و(البيير كامو) وقد استند منهم الى مقولة مهمة لاحد الفلاسفة الوجوديين وهي « ان الفرد ليس كيانا اجتماعيا بل كينونة خاصة ، تحيا بحياتها وتموت بموتها » (٢٢) . فهي اذن لاتتمرد على وضعها المتزدي تمردا فعالا ايجابيا بل هي تتمرد لمجرد التمرد . ليتخلص الفرد من العوامل التي تقيده والتي تتنافى مع وجوده الحالي لذا ينتقص منها ويتمرد عليها . وبالتالي فالوجودية تفتح مديات لرفض اية قيود للفرد التي اوجدتها الرومانسية ودعت لحرية ، غير ان الوجودية انزاحت نحو ايمانها بالفرد وبانه هو الذي يسيطر على مجريات زمنه ومصيره . ان اهم مقومات المسرح الوجودي هو كونه لاطبيعي المذهب لانه يتغلغل الى داخل الضمير الانساني ويهتم بمصيره لذا يمكن ان نسميه مسرح ذاتي النزعة ومن اهم اعمال هذا الاتجاه والتي استمدت موضوعاته من قضية الحرب مسرحية (الذباب) الحلقة المفرغة - موتى بلا قيود ( ل (سارتر) الذي يكشف عن صورة الحرب فيصفها بانها بركان مستمر يعيش الفرد معها في شقاء دائم ، ونرى ايضا في مسرحية (موتى بلا قيود) ١٩٤٦ صورة اخرى للحرب تمثلت بمجموعة من الجنود الذين يرفضون الموت والدفن حتى ينتهي هذا الدمار ، في حين يؤكد سارتر سماته الوجودية في مسرحيتي (الذباب - بايرونا) « فمن خلالهما اكد على موت الالهة مع بزوغ الانسان الحر ، حيث لا تستطيع الالهة ان تبقى في مواجهة هذا الانسان » (٢٣) . ويكشف (سارتر) عن تفوق الفرد على الالهة وعصيانها بل وتجاوزها وتخليص الانسان

من تحكمها به واصبح هو من يقرر مصيره .

ان ثورة سارتر تنطلق من الذات باتجاه العلاقات الخارجية دون اظهاره للتاثيرات الخارج عليه ، ويصور شخصيات منحة خلقيا واجتماعيا ويبرز التناقض بينها وبين افراد اخرين يدعون النبل والاخلاق وهم يدمرون الانسانية ، ان اعمال (سارتر) دعوة لرفض الدكتاتورية ورفضه « للتاريخ والجدل في العلاقات مع الاخرين منطلقا من مبدأ الحرية » (٢٤) . على اعتبار ان الدعوة العامة للمفهوم الوجودي ينطلق اويتخذ اربع مميزات:

١- اشارتها الى الابدية في الفلسفة .

٢- دفاعها عن الوجود .

٣- امتدادها لحالة اجتماعية موقفها من قضية (الله) « (٢٥) .

وهذا ماشكل منعكسا واضحا باتجاه انطلاق (الذات) في مسرحية على اعتبارها الكينونة والجوهر الخالص الذي يتخذ من افعاله سمة ضرورية في مواصلة واستمرارية الوضع باتجاه ما يحيط به، «ان لتاثيرات نيتشة على سارتر واستلهامه من الاسطورة، اكد قدرة ابداعه من خلال تعمقه بالمذهب الخلاصي الذي تقوم به روح واحدة متحررة لاتحجم عن تنفيذ ما اعتزمته سلفا ولاتشعر بوخز الضمير، والاسطورة من خلال هذا البعد الذي يحول الفرد ومشاكله الى حرية الصدفة » (٢٦) .

اما (البيركامو) فقد كتب العديد من المسرحيات التي تهم قضايا المصير الانساني وتظهر قدرته في توليد شخصيات لاترتبط مع اقرانها بأي أليات اتصالية وهذا ما « يمكن ان نسميه محاولة لفلسفة العزلة التي تجابه الانسان في العالم والكون ... ويكشف(كامو) عن نسق فكري يسعى لاقامة هذه العزلة على قواعد مدروسة من لامعقولية العالم، وتسلسل الاقدار على رقاب الناس، وعجز الكلمات » (٢٧) .

ففي مسرحية (كاليغولا) عام ١٩٤٥ اظهر شخصية « الامبراطور الروماني الذي يفقد وهو في سن الواحد والعشرين اخته (دروزيلا) التي كان قد جعلها عشيقته. لهذا فانه قرر ان يجابه عبث العالم بعث الانسان ، فغادر القصر وهام على وجهه ثلاثة ايام بحثا عن القمر، عن المستحيل! ... وعندما لا يحصل على ما يبتغيه يبدأ بالقتل والاضطهاد لكي يغطي العالم بالعبث » (٢٨) منها يوكد (كامو) « ان الشعور بالعبث يجعل القتل على الاقل لاهمية له » (٢٩) . ويعبر ايضا في مسرحية (حالة مزار)، عن شخصية تقترب من (كاليغولا) وهي شخصية الطاعون وسكرتيره الموت الذين حكما على مدينة ما بالمرض وحين اقترب احد الافراد بصراع معهما يكتشف انغماسه في الالاجدوى والعدمية (٣٠) .

من هنا يؤكد فكرة السعي نحو كسر حالات العزلة والسبب في الهروب من الواقع نابذا فكرة الانتحار الجسدي ليقرب ذات الفرد نحو الانتحار الفلسفي الذي يعلله ان « على المرء ان يتقبل الشعور بالعبثية، الذي يغدو بعد ذلك نقطة انطلاق نحو الفعل تعطيه شعور بالحرية والحماس » (٣١) . وبالتالي تتأكد فكرة تمرد الفرد من لا معقولية الحياة ومجابهة قدرهم، رغم تأكده بأستمالة الامر، ليقربه هنا من صراع الفرد مع القدر (الالهة) ضمن حيز الاسطورة في المسرح الاغريقي، في حين ادرك الفرد (البطل) لدى(كامو) « ان مسببات الدمار ليس بطله بل الايدولوجيات التي تتأطر بأطر مختلفة يستند بمعالجتها بالرمز والاسطورة والهدف ايصال سمات الوجود لدى الفرد وضرورة تأكيد عوالمه وبالتالي عزلته » (٣٢) .

وترى الباحثة ان (كامو) يظهر القضايا السياسية التي تعالج شخصيات تدرك مسؤوليتها الكاملة نحو الدمار وموت البشرية ويحاول التركيز عليها ووضعها تحت مجهر كبير وهو النص الدرامي، ويعمل على تحليل مركباته وخصائصه الانسانية، لتكون مميزات مسرح (كامو) في ان « الطبيعة الالية في حياة الكثير من الناس قد تؤدي بهم الى التساؤل عن قيم وجودهم وغايتهم وفي ذلك الايحاء بالعبثية، والاحساس الحاد

بمرور الزمن، او الادراك بان الزمن قوة تدميرية، كذلك الاحساس بكون المرء متروك بعالم الغيب والعزلة من الموجودات الأخرى، ان غاية مسرحه والنتيجة الحتمية لافكاره اما لانتحار او طفرة في اليقين والبحث عن الذات المنعزلة » .وبعكسه (سارتر وكامو) .

يكشف مسرح اللامعقول عن مقوماته التي انحرفت عن المفاهيم الوجودية لتتخذ العدمية واللاوجود واللامنطق افكارا اتخذت اتجاها ينسجم مع خواصه العامة وان تنعزل مقوماته بشكل لا تتقاطع مع مفاهيم الادب الوجودي، بأخذها «منهجا تشاؤميا رافضا لكل شيء» (٣٤) .

لذلك رفض مسرح العبث كل الصيغ والقوانين القديمة التي برزت في المسرح وانتهج شكلا مغايرا حمل سمة العصر الحديث والتي اخذت منه الحرب مديات وتأثيرات واسعة، لقد انقسم مؤلفوا مابعد الحرب الى اتجاهين احدهما يدعو الى الاحتجاج والرفض وسمي بـ (مسرح الاحتجاج و الغضب )، وهو دعوى صريحة ضد الحرب ، مهد هذا الاتجاه لانبثاق مسرح العبث، يكشف مسرح الغضب عن محاولات عديدة لمعالجة مسرحياته فظهرت مسرحية (انظر وراءك بغضب ) ١٩٥٦ (جون اوزييون) لتظهر الضياع المعنوي والروحي لجيل كامل في هذا العالم وهي تعد صورة احتجاج لارغام الانسانية بالدخول في قضايا غير عادلة .ونرى في مسرحية (رقصة العريف سرين) ١٩٥٩ لـ (جون اردن ) احتجاجا اخر ضد سياسة الدولية. فقد كشف من خلالها عن الاسباب الجوهرية للالزامات العالمية وتناسى الموضوعات الملحقة بهذا الدمار. لقد شكلت السياسة همه الاول ولكن دون قيمة فنية رائجة، لقد كان مؤلفوا مسرح الغضب مرحلة ممهدة مالبثت ان انطوت تحت مميزات ومقومات مسرح اللامعقول الذي عبر هذا الاخير عن الواقع والسلوك الانساني وفوضى الحياة واللامعنى والتشتت واللاعقلانية والفعل المتجمد والحركة المفتعلة والموقف المتيقض، فحين تؤكد مسرحيات (يونسكو) عن اللاجدوى و ليركز اهتمامه على مشكلة اللغة التي باتت لاتقدم وظيفتها الاجتماعية بل اصبحت مجرد شكل دلالي يعبر عن اللامعنى المنذوي في فوضى الحرب ونتائجها. في حين اظهرت مسرحية (ضحايا الواجب ) عام ١٩٥٢ اشكال الاغلال وعدم وجود قيمة للانسان سوى انه آلة حيوية للدمار البشري .

ان لكل مؤلف موقفه التشاؤمي ورأيه من الحرب يعبر عنها من خلال شخصيات ومواقف تؤكد شكل المجتمع الجديد (فيونسكو) في مسرحية (اميديه ) يكشف عن التكرار اليومي للحياة بدون تغيير يذكر او طموح واضح من خلال شخصيتين لم تبرحا مكانهما منذ (١٥) عام. ومما زادهم توترا وجود جثة فاسدة في البيت مالبث فهو المتزايد ان يملا المكان باسره ،وهي صورة للدمار البشري الذي سببته الحروب، وبنفس التعبير تظهر مسرحية (المستاجر الجديد ) الذي امتلا بيته بالاثاث فلا مكان لوجوده فيه.

لقد وصف (يونسكو) الواقع بكابوس يملأه الدمار والفوضى وتاكيد على شخصيات منعزلة بدون فعل يذكر لها ويظهر مايحيط به من تشتت بسبب الحرب. بينما يكشف (صموئيل بيكت) عن نظرتة التشاؤمية السوداوية ومسرحياته عبارة عن فضاء تملأها شخصيات تتحاور بلغة عديمة المعنى لاتظهر نتيجة منطقية لوجودها وتجاوزها للاحساس من خلال مثلا مسرحية (في انتظار كودو) ١٩٥٢ ويعبر فيها عن مسالة الانتظار المتمثل في شخصية (كودو) الغائب وتعني هنا الكثير من الدلائل الغير ثابتة ولكنها تصب في بوتقة الاول المفقود وتبقى الشخصيات تدور بفلك واحد لاتبرح مكانها الى ان وصلت على ماكانت عليه في البداية، ان هذه المسرحية تمثل اكثر مسرحيات اللامعقول بتاكيد ثورة كاتبها على اللغة كوسيلة اتصالية وفقدان عنصري (المكان والزمان ) بانتقاء دورها وكذلك في بنية الحدث والصراع.

في حين رأى (ارثر ادموف) بان الفوضى هي « دمار ورعب ورغبة في الفناء، يراها كل انسان بام عينه وهي تنزل عنيفة وقاسية مدمرة، تسحق ماتبقى في العالم من نظام» (٣٥). يبرز الموت كسمة ظاهرة في مسرحه لانه الحقيقة الوحيدة التي يصل اليها الانسان بعيدا عن المتغيرات الكونية، ومن اهم مسرحياته التي تحمل هذه الخواص هي مسرحية (باولو باولي) ١٩٥٧ والتي بحث من خلالها عن اسباب هذه الفوضى وهذا لدمار من خلال التجارة الغير مشروعة والنزعة المادية لهذا العصر وبرز السمات الفكرية للفرد في فرنسا. لقد استمد (اداموف) فكرة التمرد في مسرحه من انعدام التواصل الانساني المتلاقح بين افراد المجتمع ليصل الى نتيجة مفادها ان الفرد يسحق تحت الارجل دون ان يكثرث اليه احد، لذا فالعزلة الابدية وعدم الاكترث لجوهر الانسان كلها محاور تقمصها مسرح ادموف .

ان مسرح اللامعقول يجاهد ليعبر بخواصه التي يطرحها من لامعنى الظواهر الخارجية وعدم كفاية الطريقة العقلانية من خلاله وسائلها في تحديد الصياغات الخاصة في طرحها، ولهذا « انتفت الحاجة الى الوسائل المسرحية التقليدية كما رفضوا القيم التقليدية» (٣٦) بحيث ان سماته وخصائصه المسرحية تختلف جذريا عن تلك التي سبقته، فالشخصية عنصر اساسي في اي مسرحية منه، اما مسرح اللامعقول فلا يمتلك شخصيات مدركة وقد تحولت الشخصيات الى دمي ميكانيكية تقريبا « (٣٧) . ونزعت الشخصيات الى ان تكون نمطية لافردية اذ انها تجسيد لمواقف انسانية اساسية ولذلك فهي لا تمتلك هويات ثابتة وغالبا ما تتبادل الادوار وتتحول الى شخصيات اخرى .

فالشخصيات في هذا المسرح هي شخصيات مشغولة بذاتها غافلة عن معنى وجود الاخرين وقد اتسعت الصلات الاجتماعية بينهما، فنسيت كيف تتكلم او كيف تفكر لانها لم تعد تعرف كيف تستنطق الشعور الكامن والعواطف الصارخة وباتت هذه الانفعالات في سكونية الصمت تتحرك داخليا وتشعر الاخر كونها شخصيات تمتلك انفعالات عارمة لكنها مكبوتة ضمن خفاياها التي تظهر عن طريق سمات اخرى تعكس دور هذه القيم الشعورية منها :

- ١- سكونية الفعل وتكرار بعض العناصر الدرامية مثل الحدث الدائري وغيرها .
- ٢- عدم اتصالية الحوار بقيمه مما تجعل من انقطاع العلاقات دورا في بلورة الانعكاس الانساني الذي يتخذ سمه مهمة في تشكيل هذا الاسلوب .
- ٣- انتقاء قيم الصراع التي تؤكد اهمية الاقحام في كون كل الشخصيات تبحث عن فكرة واحدة لتتخذ انموذا شعوريا واحدا.

٤- تحديد الخواص العامة للمنظر من قبل المؤلف يعكس دورا لهذه الشخصيات التي لايجد لها ماضي واضح ولا دورا لوجودها في مكانية معينة ، ولا قيمة لبناء علاقات لتأخذ من العزلة الدور الجوهرية ولتؤكد خواص الذات قيمتها باتجاه بث سمات انسانية من معاناة بشرية فقدت الاتصال بالآخرين .

ان دور الشخصية في مسرح اللامعقول واستقبال الفكرة التي تتخذ الهدف الاساس من هذا المسرح خصيصتين جوهريتين في التكوين الدرامي لهذا المسرح ومن خلال الشخصية وما تتخذه من وظيفة مهدمة في الطرح وذات قيمة كبرى في استخلاص القيم منها جعلت من الباحثة تؤكد دورا مهما في القيمة الشعورية كونها احد الافكار الاساسية التي يمكن استخلاصها من هذا الشكل من اشكال المسرح رغم كونها غير مطروحة من صيغ ومحتوى النص الدرامي ولكنها منعكسة في الاحالات التي تتخذها هذه الشخصيات .

ثالثا : الدراسات السابقة

اعتمدت الدراسات السابقة على التركيز على الشخصية الدرامية وفق ابعادها الثلاث وما شكلت

من عنصر مهم ضمن هذه الابعاد في بنية النص المسرحي وهي كما يلي :  
 (الابعاد الثلاثة للشخصية في عروض المسرح العراقي) رسالة ماجستير تقدمت بها ميسون البياتي , الى مجلس كلية الفنون الجميلة فرع التمثيل .  
 والتي كانت تتحدث عن ابعاد الشخصية الثلاثة دون ان تفرق واحدة عن الاخرى وكان هذا هو اساس مجرى رسالتها حيث تناولتها في مباحث اطارها النظري .

#### مؤشرات الاطار النظري :

- لقد اعتمدت الباحثة في استخلاص مؤشرات الاطارها النظري على المتغيرات المهمة التي تحدثها الشخصية بمختلف ابعادها ضمن المسرح العالمي مركزه على مرجعيتها من ناحية النص الدرامي كبنية معتمدا على البعد النفسي الذي يتخذه مسرح الامعقول وكما يلي :
- ١- استندت الاتجاهات والمدارس المسرحية على نمط البناء التوافقي الابعاد الخاصة في ايجاد الشخصية وتميزت بل وتصدرت سمات البعد النفسي خواص ابرز هذه الاتجاهات مثل المسرح الاغريقي .المسرح التعبيري... وغيرها من الاتجاهات التي قاربت ما بين سمات هذه الابعاد.
  - ٢- ارتكزت معطيات المسرح الكلاسيكي الحديث على بناء نفسي معقد ومركب اعطى قيمة شمولية انسانية وبعد فكري واسع وواضح وسعت الاتجاهات الاخرى للمسرح العالمي على خدمة الواقع الانساني وما يحدث في المجتمع من متغيرات تبعا للبعد الانساني ومتغيراته الداخلية مستندا الى (العقل ،المخيلة ، الشعور ) والاخير هو المحرك الاساسي في بناء البعد النفسي للشخصية .
  - ٣- اعتمدت الاتجاهات المسرحية ما بعد الحرب كالوجودية ومسرح العبث على المعطى اللامنطقي والغير طبيعي في بناء مقومات النص الدرامي والشخصية وكانت سمات الفكرة تتبلور في صيغ الذات المعلنة او الظاهرة التي حددتها لوازم وخواص هذا المسرح كمبدأ العزلة عند سارتر والانتظار عند بكت.
  - ٤- ركزت معطيات مسرح العبث على الشخصية دون اي محددات للشخصية الا بعض الظواهر التي تحدث من خلال وجود مرتكزات انسانية ونفسية غامضة وظاهرة حسيا عبر سمات تحركاته واندفاعاته القليلة وفي ادراك قيم الفكرة ولوازمها .
  - ٥- البعد النفسي هو المحرك والعنصر الاساسي البارز في مسرح العبث.

## الفصل الثالث

### اجراءات البحث

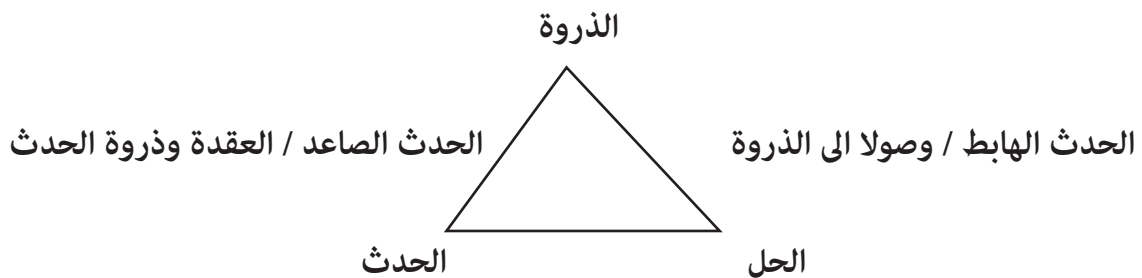
يتناول النص المسرحي وفق اسلوب (بكت) اربع شخصيات ذات وجود مشوش لا يمكن ادراكه من سياق التعامل الدرامي الذي يصاغ لنا بشكل حوار مسرحي يتناول به المؤلف علاقات بنائية متراكمة ومتعددة الوجود تحيل في كل لحظة الى عالم جديد يخلقه الفاعل الغائب الذي اطلق عليه بكت تسمية (كودو-godut)، وعلى هذا المضممار نلاحظ من جراء القراءة لهذا النص ان دوران الشخصيات كائن في بناء العلاقة من الغائب الى الحاضر الذي يفترض غيابه على صعيد الزمن القادم بعبارة اخرى ان السلوك اليومي للشخصية يبني اساسا على دعم العلاقة الماضية (فكودو) يمثل عند شخوص المسرحية رمز للمستقبل الذي لم يتحقق ضمن وجود اولئك الافراد بسبب الوضع الاجتماعي او السياسي او الاقتصادي او انهم لم يستثمروا ذلك الوجود بالهيئة والشكل الذي يعطي قيمة تساهم في خلاصهم من الواقع المرير الذي يعيشونه رغما عنهم ان هذه الصياغة الفكرية هي حقيقة النص الفلسفي الذي اراد (بيكت) (٣٨) ايصاله لقارئيه وبناءا عليه ستغوص الباحثة في سياق التحليل .

ان الابعاد الثلاثة للشخصية المسرحية تتعاضد لتوليد المعنى السلوكي العام لاي نص مسرحي وفي كل زاوية من زواياه نجد ان الابعاد الثلاثة تعمل وفق تازر وان سقط احد الابعاد سيحدث ضرر ما في بنية النص الدرامي لمسرح اللامعقول لاينتمي للنمط المثالي النموذجي للبنية الدرامية الذي اصدره (فيرتاج)، فاننا بذلك سنكون قد عقدنا خصاما مع الابعاد المسرحية الثلاث للشخصية الدرامية وعليه يمكن لنا ابدأ الرأي والقطع فيه. فهرم يبني اساسا على مايلي:

الحدث ← الصراع ← العقدة ← الحبكة

او

الحدث ← الصراع ← الذروة ← العقدة ← الحل

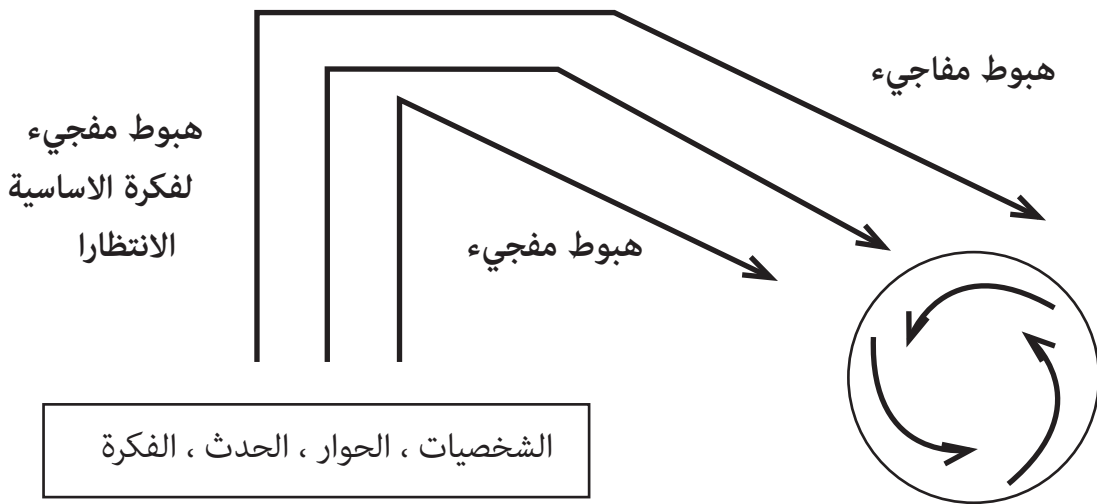


### مثلث فيرتاج

أن هذا البناء الدرامي لا يعمل في أدب نصوص اللأمعقول، فالبنية الدرامية تنهار ولا تعمل خصوصاً في مسرحيات (بكييت) فهو يعتمد على السرد الذي يمتاز بالجفاف والذي يولد انهياراً تركيبياً كلما بدأ الحدث بالنهوض ومحاوله الوصول لبناء ينسج الحبكة الدرامية، ان التكسر الذي نلاحظه في بنية النص (العبثي) هو بحد ذاته اسلوب النص والبناء التركيبي فالبناء دائري عندما نتابع النص من حيث التصاعد او الهبوط

وهو متسقيم اذا تابعنا النص من حيث انتهاء الحدث وهذا بدوره يعكس لنا الحقيقة الموضوعية التي ترى الباحثة بأنها جوهر النص الدرامي في مسرح اللامعقول وهي ان النص يمتد بحدث متصاعد ويهبط بشكل مفاجئ وتام ثم يعاود النهوض الى القمة مرة ثانية فلا يوجد تواتر يقود الى استرخاء ذهني يحصل عليه القارئ وهذه السمة الأساسية في بنية النص الدرامي على حد علم الباحثة واستنتاجها.

### امتداد الحدث



أن ميكانيكية البنية الدرامية يعطي الخطوة الأولى في إصدار الأحكام وبناء التحليل لواقع الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية فالبعد بحد ذاته هو الصحيح فبدون أبعاد لا يمكن تحقيق بنية ما وعليه عند الخوض في موضوع البنية الدرامية فهذا يعني أن مراجعة البنية يدل بشكل مباشر على أهميتها في سياق الأبعاد وعليه أن أنعدام البنية الدرامية المعتادة في مسرحيه (بكت) يلغي الأبعاد الفسيولوجية والبعد السيمولوجية ويركز بشكل مباشر على- البعد السيكولوجي - وقد يطرح هنا سؤال وهل يمكن للبعد السيكولوجي النهوض والبناء بدون تواتر وتأزر البعدين الآخرين؟؟ في الحقيقة لا يمكن إنتاج مثل هذا القرار، لأن البعد (السيكولوجي) ينهض أساساً على بناء البعدين، ولكن الذي نلاحظه في المسرحية بروز تام للسلوك النفسي بعيداً تماماً عن أظهار البعدين الآخرين فالشخصية الدرامية في هذه المسرحية تم صياغتها على اساس البعد السيكولوجي وهذا لا يعني أن الأبعاد السيسولوجية والفسيولوجية غير متوفرة بل هي على عكس متوفرة الا ان البعد السيكولوجي له حصة كبيرة في العرض والسرد الدرامي فشخصيات المسرحية وحسب الظهور هي :

- ١- أستراجون رجل على ما يبدو في الأربعين أو انه أكبر من ذلك بكثير .
  - ٢- فلاديير رجل على ما يبدو في الأربعين أيضاً.
  - ٣- لكي أنسان مستلب لاعلامه تدل على عمره أو شكله أو سلوكه سوى انه مستلب وذليل.
  - ٤- بوزو على ما يبدو متسلط غني يسلب الآخرين الأرادة .
  - ٥- الغلام لاتوجد أي معالم تدل عليه سوى أنه عامل لدى احد يدعى كودو وعمله رعاية الأغنام.
- أن شخصيات المسرحية في السياق العام تحمل المواصفات و الحقائق الاعتيادية للوصف السردى وبناءً على حقائق النص ووصفه يمكن ان تعلن الباحثة بصدد الأبعاد الثلاثة بان البعد السيسولوجي (الأجتماعي)

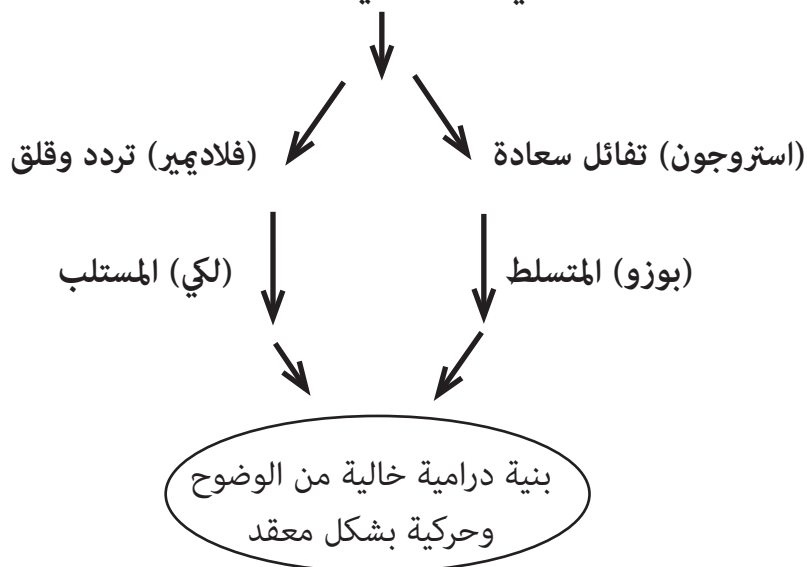
يظهر في حدود العلاقة والبحث عن الغائب وهنا تكون الشخصية خارج الحدود المألوفة أن تحررت من السؤال عن كودو أما بخصوص البعد الفسيولوجي (المظهر الهيبة و الشكل ) فهي تعمل في النص بناءً على امكانية التخيل الشخصي للقارئ بمعنى أن البعد الاجتماعي يعطيك الوصف الشكلي للشخصية اعتماداً على الواقع الاجتماعي أو إحياءات اللغة ومعانيها .

أن البعد النفسي لشخصيات المسرحية يقوم على الأبعاد الأخرى الأ أنه أكثر الأبعاد تأثيراً على السلوك الشخصيات ففي هذا التعميم:

ت	الشخصية	وضعها النفسي	وضعها الاجتماعي	وضعها الشكلي
١	استراجون	هادئ، قلق، متوتر	ضائع دون هدف	طويل القامة، نحيل
٢	فلاديمير	متهور، ساذج، جبان	او معنى متشرد، متسكع	نحيل، طويل القامة ضعيف البنية، منحني
٣	لكي	غبي، خائف	مستلب دون ارادة	الظهر، اعرج
٤	بوزو	حيوي، ذكي، نشيط	صاحب رأس مال مالك	بدين، قصير، اسود البشرة
٥	الصبي	متسلط، مغرور، انانييعن من الاضطهاد	للاراضي، عبد مستلب عبد مستلب الارادة	قصير القامة

نلاحظ وحسب النص أن التكوين السلوكي واضح والتكوين النفسي واضح أيضاً ألا أن التكوين الفسيولوجي والسيولوجي غير واضح بالمقدار الذي يهياً لبناء حبكة درامية ذات نسق يمكن لنا أن نطلق عليه تسمية ما تليق بالهيكل العام الذي نشأه عليه دراما الامعقول وبشكل عام يمكن للباحثة صياغة البنية الدرامية وفق حدود وابعاد الشخصية وحسب وجهة نظرها ووفق الخطط التالي :-

البناء الدرامي لمسرحية (في انتظار كودو)



ابعاد الشخصية الدرامية تتظافر لخلق البعد الاقوى والاكثر وضوحا في سياق النص السردي



اذن عند هذه الحدود ترى الباحثة أن منغصات النص الكونية التي ترد على لسان الشخصيات تندرج ضمن السمات السيكلوجية المجرى وهذا كل ما تدل عليه المسرحية بشكل عام.

### الفصل الرابع

النتائج :

- ١- ركز(بكت) في مداه النصي و بشكل كلي على البنية الأنسانية المجرى بدون تدخلات من القوى الخارجية المؤثرة عليه .
- ٢- في حدود الأبعاد السيكولوجية والفسولوجية نلاحظ ملامح الجانب السلوكي واضحة المعالم بدافع الرغبة الأنسانية التي زرعت في النص والتي تظهر بشكل مباشر.
- ٣- هناك ضبابية تحيط النص من خلال ودورانه في سياق الهيكل العام للعرض والنص.
- ٤- اتضح ان الجانب السيولوجي يغلب على النص من ناحية اللامبالاة بسبب الجانب السيكلوجي الملحظ.

## هوامش البحث :

١. الخولي، وليم: الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي، ط١، دار المعارف المصرية، ١٩٧٦، ص٢٠٠.
٢. جوارد، سيدني.م. وتيد لنذر من: الشخصية السليمة ، بغداد((وزارة التعليم العالي والبحث العلمي)-جامعة بغداد))، ١٩٨٨، ص٢٩.
٣. الزيدي، مرسل: الشخصية الدرامية، محاضرات لطلبة الدراسات العليا(ماجستير-كلية الفنون الجميلة. قسم الفنون المسرحية) ، بغداد، ٢٠٠٣.
٤. تيلر جون رسل: الموسوعة المسرحية ، د.سمير عبد الرحيم الجليبي، ج١، دائرة الاعلام -سلسلة المامون، بغداد، ١٩٩٠، ص١٣.
٥. الخولي ، وليم ، مصدر سابق ، ص٥٣.
٦. منجليق، ارنولدب: اللامعقول (موسوعة) المصطلح النقدي)، د.عبد الواحد لؤلؤة، م١، العراق: ((منشورات وزارة الثقافة والاعلام - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢، ص٥٢٣.
٧. صالح، قاسم حسين: الشخصية بين التنضير والقياس ، بغداد: جامعة بغداد-وزارة التعليم العالي -كلية الاداب، ١٩٨٨، ص١٧٢.
٨. دالتون، ج مايكل: المفهوم الاغريقي للمسرح ، تر.حسن مصيلحي ، الدار البيضاء ((المجلس الاعلى للثقافة )) المغرب، ١٩٩٨، ص١٢٨.
٩. عرسان على عقله :سياسة في المسرح: دار الانوار للطباعة، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، ١٩٧٨، ص١٢٦.
١٠. سيدني، م. جوارد وتيد لنذر من: الشخصية السليمة ، د.محمد ولي الكربولي وموقف الحمداني ، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي -جامعة بغداد-كلية الاداب، ١٩٨٨، ص٧٣.
١١. ولسون، جون دوفر: ماالذي يحدث في هاملت، تر.جبرا ابراهيم جبرا، الجمهورية العراقية :وزارة الثقافة والاعلام -دار الرشيد للنشر، ١٩٨١، ص١٩٢.
١٢. ينظر: فرست، ليليان: الرومانسية ، د.عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد((وزارة الثقافة والاعلام ، دار الرشيد للنشر )) ١٩٨٢، ص٢٩-٣٠.
١٣. سكافيتيسوف، بيلكين، ف لاكشين : تشيخوف بين القصة والمسرح، تر: حياة شرارة ، ط١، بيروت- لبنان، دار القلم، ١٩٧٥، ص١٣٧.
١٤. عبد العزيز ،سعد: الاسطورة، القاهرة: (مكتبة الانجلو المصرية ،المطبعة الفنية الحديثة ،١٩٦٦، ص٣.
١٥. ينظر: جارتن، ه.ف: الدراما الالمانية الحديثة، وجيه سمعان ، القاهرة: «المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ، مطابع سجل العرب»، ١٩٦٧، ص٢١٤-٢١٥.
١٦. قاجة، جمعة احمد: المدارس المسرحية وطرق اخراجها، بيروت: (المكتبة العصرية )، د.ت، ص٩٦.
١٧. عرسان، علي عقله ، مصدر سابق ، ص١٠١.
١٨. تاجة، جمعة، احمد ، مصدر سابق ، ص١١٤.
١٩. صالح، قاسم حسين :مصدر سابق ، ص١٧٣.
٢٠. جاسم ، حياة : مسرح اللامعقول ، مجلة الاكاديمي ، ع٤، بغداد: (وزارة التعليم والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة ) ، ١٩٨١ ، ص٢٥.
٢١. المصدر نفسه ، ص٢٦.

٢٢. تروت، يوسف عبد المسيح: مسرح اللامعقول وقضايا اخرى ، ط٢، بغداد: (منشورات مكتبة النهضة، مطبعة منير، ١٩٨٥، ص٣.
٢٣. حرب، سعاد: الانا والآخر والجماعة (دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه ) المغرب: «دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع»، د. ت ، ص١٨.
٢٤. المصدر نفسه ، ص١٨.
٢٥. سارتر، جان بول: الوجوديو ، تر: جمال الحاج ، بيروت: « دار مكتبة الحياة » ، د.ت، ص٦.
٢٦. خليل، عماد الدين: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر ، ط٢، العراق: «ن منشورات مكتبة (٣٠) تموز ، مطبعة واوفسيت الديواني » ، ١٩٨٥، ص٨٦.
٢٧. خليل، عماد الدين: المصدر السابق، ص٨٤.
٢٨. المصدر نفسه، ص١١٨.
٢٩. المصدر نفسه، ص١١٨.
٣٠. ينظر، المصدر نفسه ، ص١٢٠.
٣١. هنجلف، ارنولد. ت: اللامعقول، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد: «وزارة الثقافة والفنون ، دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة» ، ١٩٧٩، ص٤٧.
٣٢. خليل، عماد الدين، مصدر سابق، ص١١٨.
٣٣. خليل، عماد الدين، مصدر سابق، ص٤٧.
٣٤. اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (١٩)، الكويت: «المجلس الوطني الاعلى للثقافة والفنون والادب ، مطابع اليقظة »، ١٩٧٩، ص٢٥٧.
٣٥. خليل، عماد الدين، مصدر سابق، ص٩٨.
٣٦. اسلن ،مارتن: مسرح اللامعقول ، تر: صدقي عبد الله الحطاب ، وزارة الارشاد، الكويت، ١٩٧٠، ص٢٥.
٣٧. بدوي، عبد الرحمن :دفاعا عن اللامعقول، في مجلة الاداب ، ١٩٦٣، ص٤١.
- ٣٨.\* كاتب ايرلندي كانت انطلاقة الاولى عندما الف روايته الاولى عام ١٩٣٩ مالون يحتضر يموت وقد لمع نجمه عندما الف اعظم مسرحية عبثية في تاريخ ادب القرن العشرين وهي مسرحية (في انتظار كودو).

## المصادر والدوريات والمراجع

- ١- اردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) الكوني «المجلس الوطني الاعلى للثقافة والفنون والآداب ، مطابع اليقظة» ، ١٩٧٩.
- ٢- اسلن ،مارتن: المسرح الامعقول ، تر. صدقي عبدالله الحطاب ، وزارة الأرشاد ، الكويت ، ١٩٧٦.
- ٣- الخولي ، وليم :الموسوعة المختصرة في علم النفس والطب العقلي ، ط١ ، دار المعارف المصرية ١٩٧٦
- ٤- تيلر ، جون، سل: الموسوعة المسرحية ، سميير عبد الرحيم الجليبي ، ج١، دائرة الاعلام ، سلسلة المأمون ، بغداد ١٩٩٠.
- ٥- تروت ، يوسف عبد المسيح :الامعقول وقضايا أخرى ، ط٢، بغداد «منشورات مكتبة النهضة ومطبعة منير»، ١٩٨٥.
- ٦- جارتن ، و.ف: الدراما الألمانية الحديثة ، تر. وجبة سمعان ، القاهرة : « المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، مطابع سجل العرب »، ١٩٦٧.

- ٧- جورارد, سيدني م. تيدلنذرمن: الشخصية السلمية, تر. دلي الكربولي وموقف الحمداني وبغداد «وزارة التعليم العالي والبحث العلمي - جامعة بغداد», ١٩٨٨.
- ٨- حرب, سعاد: الأنا والآخر والجماعة (دراسة في فلسفة سارتر ومسرحه). المغرب «دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع», د.ت.
- ٩- خليل. عماد الدين: فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر, ط٢, العراق - نينوى: «منشورات مكتبة (٣٠) تموز, مطبعة الديواني», ١٩٨٥.
- ١٠- ساتر, جان بول كالوجودية, تر. اكمال الحاج, بيروت: «دار مكتبة الحياة», د.ت.
- ١١- صالح, قاسم حسين: الشخصية بين التنظير والقياس, بغداد: «جامعة بغداد - وزارة التعليم العالي - كلية الآداب», ١٩٨٨.
- ١٢- عرسان, علي عقله: سياسة في المسرح ودمشق: «منشورات اتحاد كتاب العرب, دار الأنوار للطباعة», ١٩٧٨.
- ١٣- فرست, ليليان: الرومانسية, تر. عبد الواحد لؤلؤة, بغداد: «وزارة الثقافة والأعلام, دار الرشيد للنشر», ١٩٨٢.
- ١٤- قاجة وجمعة احمد: المدارس المسرحية وطرق أخراجها, بيروت: «المكتبة العصرية», د.ت.
- ١٦- والتون, ج مايكل: المفهوم الأغرريقي للمسرح, تر. حسين مصيلحي. الدار البيضاء: «المجلس الأعلى للثقافة» المغرب, ١٩٩٨.
- ١٧- وسلون, جون دوفر: ما الذي يحدث في هاملت, تر. جبرا ابراهيم جبرا, العراق «وزارة الثقافة والأعلام - دار الرشيد للنشر», ١٩٨١.
- ١٨- هنجليف, ارنولدب: اللامعقول (موسوعة) المصطلح النقدي, تر. عبد الواحد لؤلؤة, م١, العراق: «منشورات وزارة الثقافة والأعلام - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠)», دار الرشيد, بغداد, ١٩٨٢.
- ١٩- سكافتيموف, بيكلن. ف. لاكشين: تشيخوف بين القصة والمسرح, تر. حياة شرارة, ط١, بيروت - لبنان, دار القلم, ١٩٧٥.

### الدوريات

- ١- بدوي, عبد الرحمن: دفاعاً عن اللامعقول, في جملة الآداب, ع١, ١٩٦٣.
- ٢- جاسم, حياة: مسرح اللامعقول, مجلة الأكاديمي, ع٤, بغداد: «وزارة التعليم العالي والبحث العلمي, جامعة بغداد, كلية الفنون الجميلة», ١٩٨١.
- ٣- الزيدي, عبد المرسل, الشخصية الدرامية, محاضرة الطلبة الدراسات العليا (ماجستير): «كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية», بغداد, ٢٠٠٣.