

تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل المسرحية مسرحية (بعيد جداً) إهمودجاً

م.د. عامر صباح نوري المرزوك

قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

ملخص البحث :

ارتبط الزمن بشكل مباشر بحياة الفرد ووعيه منذ القدم ، فهو يتحسس هذا الارتباط خلال معيشته في عالم يتغير من حوله باستمرار على وفق تعاقبات الليل والنهار ، الفصول ، الولادات والوفيات ، حتى هو نفسه في تغير مستمر ، وهو يعيش الزمن تكاملياً ، أو يكاد داخل نسيج الماضي والحاضر والمستقبل . ومن خلال تطور ثقافة الفرد أصبح الوعي بالزمن لديه يختلف عما كان متداولاً ، لأن الزمن بدأ يتخلل كل شيء بوصفه عامل التغيير (الماضي والمستقبل) ، فهو المسيطر على ثقافته ووعيه ، وبدت نظرتة إلى المستقبل تنبع من صميم إحساسه بالزمن ، وقد يكون رغبة في التغيير نتيجة عدم رضاه عن الحاضر ، أو نتيجة شعوره بأن المستقبل يحمل في طياته شيئاً مختلفاً عن الماضي .

وهذه النظرة صوب الزمن أخذت طريقها إلى المسرح أيضاً بعدما حققت وجودها في الحياة ، ووجد المشتغلون في المسرح أنفسهم يتفحصون الزمن كل من منطلقهومرجعيته وأفكاره ، بعد أن تجاوزت النظريات الادبية والفنية الحديثة معظم المفاهيم الأرسطية التقليدية التي كانت تحد من طموحات الكتاب المسرحيين الذين استشعر بعضهم بضرورة الانعتاق من بودقة أرسطو (384_322ق.م) ودستوره الدرامي .

من التجارب المسرحية التي اتخذت من الزمن بؤرةً مركزيةً شيدت عليها نصوصاً مسرحية مهمة هي تجربة الكاتبة المسرحية الانكليزية كاريل تشرشل (1938م _) التي تعد واحدة من الكتاب المسرحيين الاوربيين المعاصرين الذين اهتموا بالزمن .

Abstract :

Time is directly linked to the life of the individual and the consciousness since ancient times, he fumbles this link through living in a world that is changing around him constantly according Succession day and night , the seasons, birth and death, even he himself is constantly changing, a live time integral, oral most within the last fabric the present and the future. Through the development of the individual culture became consciousness in time has a different from what has been marketed, since time began permeates everything as an agent of change (past and future), it is the dominant culture and consciousness, and appeared to his view of the future stems from the heart of the sense in time, it may be a desire to change as a result of unhappy with the present ,or as a result of feeling that the future carries something different from the past. This view towards the time took her way to the theater also having achieved a presence in life, and found Engaged in theater themselves Checking the time all of the flying and his authority and his thoughts, after the theories of literary and artistic modern exceeded most traditional Aristo telian concepts that were limiting play wrights ambitions who felt some need to emancipation of Bodqp Aristotle(384_322q.m) and its constitution dramatic. It is theatrical experiences that have taken decades central focus constructed by texts play important is English play wright Caryl Churchill's experience (1938 _)which is one of the play wrights European contemporaries who were interested in time.

الفصل الاول الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث واهميته :

ارتبط الزمن بشكل مباشر بحياة الفرد ووعيه منذ القدم ، فهو يتحسس هذا الارتباط من خلال معيشته في عالم يتغير من حوله باستمرار على وفق تعاقبات الليل والنهار ، الفصول ، الولادات والوفيات، حتى هو نفسه في تغير مستمر ، وهو يعيش الزمن تكاملياً ، أو يكاد داخل نسيج الماضي والحاضر والمستقبل .

ومن خلال تطور ثقافة الفرد اصبح الوعي بالزمن لديه يختلف عما كان متداولاً ، لأن الزمن بدأ يتخلل كل شيء بوصفه عامل التغيير (الماضي والمستقبل) ، فهو المسيطر على ثقافته ووعيه ، وبدت نظرتها إلى المستقبل تنبع من صميم إحساسه بالزمن ، وقد يكون رغبة في التغيير نتيجة عدم رضاه عن الحاضر ، أو نتيجة شعوره بأن المستقبل يحمل في طياته شيئاً مختلفاً عن الماضي .

وهذه النظرة صوب الزمن أخذت طريقها إلى المسرح أيضاً بعدما حققت وجودها في الحياة ، ووجد المشتغلون في المسرح أنفسهم يتفحصون الزمن كل من منطلقهم مرجعيته وأفكاره، بعد أن تجاوزت النظريات الادبية والفنية الحديثة معظم المفاهيم الأرسطية التقليدية التي كانت تحد من طموحات الكتاب المسرحيين الذين استشعر بعضهم بضرورة الانعتاق من بودقة أرسطو (٣٨٤_٣٢٢ ق.م) ودستوره الدرامي .

ومن التجارب المسرحية التي اتخذت من الزمن بؤرةً مركزيةً شيدت عليها نصوصاً مسرحية مهمة هي تجربة الكاتبة المسرحية الانكليزية كاريل تشرشل (١٩٣٨م _) التي تعد واحدة من الكتاب المسرحيين الاوربيين المعاصرين الذين اهتموا بالزمن .

ولعل اكثر ما يميز (تشرشل) هو قدرتها على التجديد والتجريب المسرحي ، ومحاولاتها المستمرة لخلق شكل مسرحي مغاير ، ليس بمعناه المجرد أو النظري ، وانما شكل يبلور أهم قضايا المجتمع والواقع المعيش متخذةً من الزمن بؤرةً مركزيةً لعموم نصوصها المسرحية ، فالزمن لديها أخذ شكلاً مغايراً لما اعتاد عليه الكتاب المسرحيون .

تحددت مشكلة هذا البحث في التساؤل الآتي : ما الأسباب التي تقف وراء تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل المسرحية ؟

تكمن أهمية الدراسة الحالية في إبراز أهمية الزمن في فضاء النص الدرامي للكاتبة (كاريل تشرشل) بوصفه معطاً دراماتيكياً معوماً يعول عليه في تغيير مسار الحدث الدرامي وتشبيد عتبات الاحداث .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى : تعرّف تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل المسرحية

حدود البحث:

يتحدد البحث فيما يأتي :

١. الحدود المكانية: إنكلترا .

٢. الحدود الزمانية : ٢٠٠٠ م .

٣. حدود الموضوع : دراسة تعويم الزمن في نصوص كاريل تشرشل المسرحية

تحديد المصطلحات :

تعويم :

جاء في معجم (الغني) : «عوم : تعويماً ، عوم الفكرة الأساسية : جعلها عائمةً وسط أفكار متعددة ، غيبها»(١)، وفي (لسان العرب) : «عامت النجوم عوماً : جرت»(٢)، وفي (الرائد): «عام يعومُ : عوماً . ع و م في الماء : سبح فيه»(٣) .

الزمن :

ورد في (الكليات) : «هو عبارة عن امتداد موهوم غير قارّ الذات متصل الأجزاء يعني أي جزء يفرض في ذلك الامتداد لا يكون نهاية لطرف أو بداية لطرف آخر أو نهاية لهما على اختلاف الاعتبارات»(٤)، وعرفه (المعجم الفلسفي) انه : «وسط لانهائي غير محدود ... تجري فيه جميع الحوادث ، فيكون لكل منها تاريخ ، ويكون هو نفسه مدركاً بالعقل إدراكاً غير منقسم ، سواء كان موجوداً بنفسه ... ، أو كان موجوداً في الذهن فقط»(٥)، وعند (برجسون) : «تغيرت مستمر متصل يصبح معه الحاضر ماضياً ويأبى الذهن أن يظل في التيار الزمني بفكرة معينة فالزمن مرتبط عنده بالديمومة»(٦).

والزمن في المسرح يعد من «المكونات الرئيسة للنص والعرض المسرحيين . وهو يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان المسرحي من حيث انه يتجلى في عدة مستويات ، لا بل ان ادراك الزمن مرتبط بادراك ابعاد الفضاء المسرحي الذي يدور فيه الحدث»(٧)، والزمن المسرحي هو أيضاً «زمان لحظة القصة المتخيلة ، أي زمان المرجعية (التاريخية) ، أ كان ذلك منذ ألفي سنة أم منذ عشر سنوات أم الأسبوع الماضي ، ومع هذه الصعوبة التي لا يستطيع المسرح عدم إحالتها إلى حاضر ، وهو حاضر الكتابة»(٨).

التعريف الإجرائي :

يُعرف (تعويم الزمن) على أنه إجراء تقني يهدف إلى خرق الرؤى التقليدية الأرسطية ، وتهشيم الزمن ، ومن ثم بناء سياق زمني لا يقوم على معطى منطقي بل يقوم على نظرة تنطلق من موقف حياتي .

الفصل الثاني الاطار النظري

المبحث الأول: تطور مفهوم الزمن في الدراما
أولاً / مدخل مفاهيمي :

تباين موقف الفلاسفة والمفكرين من الزمن ، وهذا التباين ناتج من مواقف فكرية وحياتية، فالأفلاطونيون المحدثون* يرون أن الزمن الذي ينسب إلى الخالق هو من الاشياء الحقيقية القليلة ، أما الهيجليونيون المحدثون** يظنون أن الزمن غير حقيقي ، لأن مصطلح الزمن ذاته غير متماسك ومتحرك ، في حين يرى فريق ثالث معاصر أن فيزياء القرن العشرين تعد الزمن حقيقة كالحيز تماماً ، وهناك الكثير ممن يؤمن بالترتيب البشري الزمني للأحداث (الماضي ، الحاضر، المستقبل) يرونها من إسقاطات العقل البشري ، في حين أن هناك من يؤكد أن الحاضر فقط هو الحقيقي .

وللزمن مفاهيم ومستويات عديدة ، فالزمن اللغوي هو صيغ تدل على وقوع أحداث في مجالات زمنية مختلفة من حيث كونها صيغاً ذات دلالات زمنية . أما الزمن الطبيعي أو الفلكي أو الاصطلاحي فهو ما أقره الإنسان في مجتمعه من وحدات زمنية اختبارية اصطلاحية ، اصطنعها العلم من أجل تنظيم خبرة الإنسان التي قسمها إلى وحدات السنين والشهور والأسابيع والأيام والساعات والدقائق والثواني ، بينما يقسم الزمن في الفيزياء بحسب العالم نيوتن (١٦٤٣_١٧٢٧م) إلى زمنين : أحدهما مطلق والآخر تجريبي . والزمن المطلق هو الحقيقي الرياضي ، وهو زمن قائم في ذاته ، مستقل بطبيعته ، ويسمى أيضاً المدة . بينما الزمن الآخر هو الزمن المعياري ظاهرياً ، وهو مقياس حسي خارجي لأي مدة بواسطة الحركة ، وهو الزمن المستعمل في الحياة العادية . ويرى نيوتن إلى كلا الزمنين المطلق والمعياري موجود في الخارج ، وليس شيئاً من وضع النفس ، أما الزمن النفسي فإنه انبثاق الزمن من داخل الذات ، ومن عمق أحاسيسنا ومشاعرنا ، أو هو الزمن الذي يكمن في الخبرة الإنسانية ، ويخضع لحركة الزمن في مجرى الأحداث . أما الزمن الفلسفي فنجد علاقتهم بكل من الوجود والفضاء والحركة والسكون والصورورة . ولعل أول محاولة جادة لتحليل مصطلح الزمن نجده في كتاب ارسطو (الطبيعة والفيزياء) الذي عرّف فيه الزمن بأنه عدد الحركات من حيث (قبل) و(بعد) ، وإن الحركة هي صفة الجوهر (المادة) ، والزمن بالمقابل هو صفة الحركة ، لكن ينبغي القول إن الزمن غير الحركة ، إنه عدد الحركات أو مقياسها ، بينما قلب الفيلسوف كانت (١٧٢٤_١٨٠٤م) بعد ذلك هذا الامر خلال البدء بالأولية المنطقية للزمن ، لأنه شكل إحساسنا ، ثم أخذ يحاول بخصوص استمرارية الزمن نسبة إلى استمرارية التغيير(٩) .

بينما يكون الزمن في عصر الحداثة متجه نحو المستقبل عبر تجربة تتنامى فيها تدريجياً المسافة بين الحاضر والمنتظر ، وتظهر على قاموسها مصطلحات التطور والتقدم والتحرر ، وهكذا فإن عصر الحداثة تحيا فيه دلالة المستقبل وتنتفتح على الجديد الآتي ، ولا يخضع إلى تصور خطي للزمنية ، فهو تحرر من ثقل العادات والتقاليد ، وعليه فإن زمن الحداثة «يتسم بالفواصل المتزايدة بين فضاء التجربة وأفق الانتظار ، وهو الفاصل الذي يتزايد باستمرار لدرجة تجعله يكتسب بالتدريج دلالات يوتوبية ، لكن الانتظارات والآمال التي يحملها تحمل بشائر المستقبل المنتظر حدوثه داخل خط الزمان نفسه ، عبر تنقلات كمية أو نوعية لا تقع خارج أفقه. وبذلك يمارس الوعي التاريخي الحدائي استدماجاً مستمراً للانتظارات الكبرى بعيدة المدى،

إما عبر التقنية ، أو من خلال الايديولوجيات المحملة بالطوبى . ومن ثم مجسدة مفهوم التقدم للمفهوم الحدائي للزمن» (١٠) . ذلك ان زمن ما بعد الحداثة هو زمن انفصالي فوضوي ، زمن متناثر لا يربط برابط ، تغير مستمر لا ماض ولا مستقبل ، «يتحول فيه التاريخ من كونه تاريخاً إلى أن يكون مجرد زمان ، لحظات جامدة ، زمناً مسطحاً لا عمق له ، ملتفاً حول نفسه لا قسما له ولا معنى . ويتزامن الحاضر والماضي والمستقبل ويتساوى تماماً مثل تساوي الذات والموضوع والإنسان والاشياء ، ولكنهما في الوقت نفسه متزامنة دون استمرارية ، فثمة انقطاع كامل ... وقائع منفصلة غير قابلة للتفسير تشبه الصور المتجاورة التي تفصلها مساحات شاسعة، ولذا فان الستينيات ليست حلقة تؤدي إلى التسعينيات ، وإنما هي حقبة تنتمي إلى تاريخ قديم» (١١) .

وعلى وفق ما تقدم يجد الباحث أن ما بعد الحداثة مكانية تهتم بالفضاء وتهمل الزمان وتهشمه على العكس من الحداثة التي اتسمت بالزمانية في نظرتها للتاريخ والمجتمع من خلال فعل حركية التجديد التي تتجه نحو المستقبل بالانفتاح على الجديد الآتي .

ثانياً / الزمن في الدراما :

اهتم الفلاسفة منذ القدم باشتغال الزمن في الأدب والفن ، وقد ميّز (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية . عندما عدّه فن الحاضر يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن ، في حين تروي الفنون السردية والملاحم ما حصل بصيغة الماضي ، وقد تطورت من هذه النظرية نظريات أحدث عهداً ، وأصبح الإحساس بالزمن ينمو ويتطور عند الكتاب المسرحي مرتباً بما يدور في المجتمع من تبدلات وتغيرات سريعة .

يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي ، ويتم التعبير عنه من خلال الإرشادات الإخراجية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار ، والزمن يمكن أن يعبر عن ديناميكية الفعل المسرحي عبر انتقاله من بداية إلى وسط ومن ثم إلى نهاية ، وفي هذه الحالة لا تكون العناصر المعبرة عن الزمن مادية وملموسة ، وإنما تستنبط من شكل كتابة النص ومن التغيرات التي تطرأ على الشخصية في علاقتها بالشخصيات الأخر ضمن الحدث ، ومن شكل تقطيع النص وعلاقته بالأجزاء ، ووجود الصراع أو غيابه ، ولا شك بإندراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور به الحدث ، وإن زمن الحدث هو زمن مختلف عن الزمن المعيش أو الزمن الواقعي ، ففي المسرح يرتبط زمن الحدث بالمحاكاة . وعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعياً لتحقيق الإيهام ، إلا أنه يظل خاضعاً لشروط الزمن الأول ، أي الزمن الذي يستغرقه عرض الحدث على خشبة ، وبالتالي تجري عليه معالجة معينة وتعديلات ، بحيث تتطابق معه مثل رواية بعد الأحداث على شكل سرد ، أو الإيحاء بأن بعض الأحداث قد جرت خلال مدة الاستراحة ، أو من خلال شكل التقطيع الذي يوحى باستمرارية الحدث (١٢) .

وقد يحاول الكاتب الدرامي الإشارة إلى الزمن الفيزياوي بطريقة غير مباشرة ، فهو يوظف (الزمن الفيزياوي) كبنية أو كمعلومة دقيقة من معلومات الواقع ، لكي يوهمنا بالصدق الذي يجعل من كل الاشياء (مقولة التفسير) . ولذا فان الفعل الدرامي هو الذي يخلق زمنه النصي ، فاذا تعاقب بخط نفترض انه يفصح (فيزيائية) معينة اصبح قادراً على وصفه بالفيزيائية تحديداً أو بالواقعية جمالياً ، فالزمن في نص كلاسيكي أو رومانتيكي أو واقعي أو طبيعي يظهر من خلال ترتيب الحبكة وهندستها ، إلا أنه مع ذلك يبقى هو محمول عبر اشكال متعددة من التعبير الضمني خاصة بكل كاتب وبشخصيته ومختلف

المؤثرات الاخرى(١٣) .

لقد تجاوز الزمن التقييد والعرف الذي اقره المسرح الإغريقي بالتزامه بالوحدات الثلاث والمعنى الذي كان مرتبطاً بضرورة أن لا تتجاوز قصة المسرحية الوقت اللازم لتمثيلها ، فالاغارقة أنفسهم ما لبثوا أن عدلوا هذا المبدأ ومددوا حدود الزمن إلى أربع وعشرين ساعة ، حتى راح هذا التقييد يخفت أثره حيث صارت عملية تمثيل المسرحية لا تتجاوز الساعتين في حين تستغرق حوادثها الفعلية مدة من الزمن قد تمتد إلى أربع وعشرين ساعة وهذه المرونة في تطبيق هذه الوحدة مهدت للخطوة التالية وهي تقديم مسرحية تستغرق حوادثها الفعلية بضعة أيام أو أسابيع وحتى سنوات ، إذ تبدو حركة التطور الزمني من خلال الخصائص الإنسانية التي تمتزج سماتها الذاتية بفعاليات التطور الاجتماعي والفكري لأن هناك أحوالاً وعاتات تتغير يوماً بعد يوم بصفة دائمة مع مسار الزمن(١٤) .

إن النظرة للزمن اختلفت باختلاف مراحل تطور المسرح ، ففي المسرح الكلاسيكي يبدو الزمن مغيباً ، وكأن الحدث يتم خارج التاريخ في حين أن الكاتب وليم شكسبير (١٥٦٤_١٦١٦م) والمسرحيات الرومانسية والواقعية تضع الحدث ضمن زمن تاريخي محدد وتطرح الفعل الدرامي كصيورة ، الأمر الذي يجعل العلاقة بالتاريخ تبدو اوضح ، ويمتد الزمن عند الكاتب أنطون تشيخوف (١٨٦٠_١٩٠٤م) طويلاً للتأكيد على عجز الشخصيات عن الفعل، بينما يعبر في مسرح الحياة اليومية عن رتابة الايام وتشابهها ، وفي مسرح العبث يكون البعد التكراري والعودة إلى نقطة البداية مؤشراً على ثبات زمني ، وعلى انتفاء الصيرورة التاريخية والتطور من خلال الزمن ، أما تقنية (المسرح داخل مسرح) فتشكل حالة خاصة في التعامل مع الزمن لأنها تخلق ضمن الحيزين المكانيين اللذين يفترضهما هذا الاسلوب حيزين زمنيين أيضاً مما يعكس نظرة التباسية إلى علاقة المسرح بالواقع(١٥) .

ويرى الناقد (بيتر زوندي) : إن الزمن الذي تُقدم فيه الدراما هو الحاضر دائماً ، ومع ذلك فأن تطور الزمن الدرامي تطور خاص جداً ، فالحاضر يجري ليتحول إلى ماضٍ ، ولكن يحدث هذا بمجرد أن يخرج من دائرة الحاضر ، فالدراما تجري في حالة حاضرة مطلقة ، وتؤمن حاضرها المطلق وتخلق زمنها الخاص ، وكل لحظة تحوي على بذرة المستقبل ، هو ما لا يمكن أن يكون إلا في تركيبه الجدلي الخاص(١٦) .

وهكذا فأن الدراما كما في الحياة ، توجد في الزمن الحاضر الدينامي الذي يجري باتجاه المستقبل ، والذي يتحول بتحقيقه تحول المستقبل بلا توقف في الماضي ، والزمن الوحيد الحقيقي هو الحاضر ، وهو لا يكاد يحس ، ولا يكاد ملاحظته أو قياسه أو توقفه ، فليس هناك زمن بل نظرات عن الزمن الماضي والمستقبل ، أن المسافة القياسية بين الزمن (الحاضر) والرؤيتين الزمنيتين (الماضي والمستقبل) أكبر في المسرح عنه في اللغة ، لأنها تعتمد على المهارة في دمج الرؤية والمرجعية وزمن كل منهما ، لذلك فإن اللغة يمكن أن تنظر إلى الماضي والمستقبل من الحاضر ، بينما المسرح يمكنه فقط تقديم ما مضى وما هو مستقبل على أنه حاضر ، ولهذا السبب اكتسب الزمن تنوعاً في المسرح .

يقسم الناقد (خوسيه بارينتوس) مظاهر الزمن المسرحي إلى : (الزمن الداخلي ، الزمن المنظور ، السعة الزمنية ، التطور ، الترتيب ، التكرار ، المدة) ، وأن هذه المظاهر التي تنتج عن اعتبارات التطور تسمح بوضع تركيب زمني للدراما ، ومن هنا يكون مظهرها الاساس لدراسة الترتيب والمدة والتكرار ، انها محاولة

إظهار كيف يجري الزمن في الدراما ، وأن استمرارية التطور الزمني تساعد على وجود مجموعة من المشاهد ، وذلك لأن الدراما يمكن أن تقوم على مشهد واحد أو مجموعة مشاهد زمنية ، وهي الأقل حدوثاً وعلى نحو خاص في حالة الدرامات التي تعدّ عادية زمنياً ، وليست مقطوعات قصيرة من فصل واحد ، فإن تطور الزمن الدرامي يتوافق ، لحظة بلحظة مع الزمن المشهدي ، فهو في النهاية (الحاضر المسرحي) الذي يتقبل في تلك اللحظة مشهداً زمنياً وحيداً في شكل مطلق ، لكنه يشكل تماماً كل واحد من المشاهد التي تتوالى في دراما متوالية (١٧) .

وعلى وفق ما تقدم من متابعة سريعة لتطور مفهوم الزمن في النص المسرحي ، وجد الباحث أن نظرة الكتاب المسرحيين لمفهوم الزمن قد رافقت التطور والتبدل التي حصلت في بنية المجتمع وخصوصاً بعد النصف الثاني من القرن العشرين بشكل يتماشى مع هذه المتغيرات السريعة التي عومت الزمن وجعلته منفلتاً .

المبحث الثاني : حياة كاريل تشرشل ومرجعياتها

ولدت الكاتبة المسرحية كاريل تشرشل في لندن يوم ٣ سبتمبر/أيلول من عام ١٩٣٨م لأبوين من الطبقة المتوسطة ، وعاشت لمدة سبع سنوات في مونتريال ، ثم عادت لإنكلترا والتحقّت بكلية مارجريت في أكسفورد لدراسة الأدب الإنكليزي ، واثناء الدراسة قدمت أولى محاولاتها الدرامية وهي مسرحية (في الطابق السفلي) التي مثلت فيها الجامعة في مهرجان الدراما القومي لطلاب الجامعات عام ١٩٥٩م ، ثم مسرحية (قضاء وقت رائع) ١٩٦٠م ، و(موت سهل) و(لا داعي لخوفك) ١٩٦١م (١٨) .

وبعد النجاحات التي لاققتها (تشرشل) بدأت تتجه للدراما الاذاعية ، إذ قدم البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية BBC مسرحياتها : (النمل) ، و(الحب) ١٩٦٧م و(توائم طبق الأصل) ١٩٦٨م ، و(لا لا لا لا لا أوكسجين يكفي) ١٩٧١م ، و(مرض شربار العصابي) ١٩٧٢م ، و(ماضي هنري) ١٩٧٢م ، و(السعادة الكاملة) ١٩٧٣م . كما استحوذ اهتمام التلفزيون البريطاني BBC أيضاً على مسرحياتها ، فقدم لها التلفزيون مسرحيات عديدة منها : (زوجة القاضي) و(بهجة تركية) ١٩٧٤م ، و(نكتة بعد العشاء) ١٩٧٨م ، و(جرائم) ١٩٨١م (١٩) .

ويرى الباحث أن تأثير الاذاعة/التلفزيون يظهر جلياً في قدرات (تشرشل) على التجريب في عنصر الزمن ، وفتح خيالها على عوالم جديدة ، فنسجت مسرحياتها بخيالات سينمائية ، وهذا التمازج الفني جعلها تهتم بالعرض المسرحي دائماً ، وهذا ما يجسده الكاتب المسرحي عندما يكتب للمسرح بوعي ، إذ يرى أن المسرح ليس نصاً يبقى على رفوف المكتبات ، بل هو دعوة قد تبناها أغلب المخرجين المسرحيين بعد الحرب العالمية الثانية ، وما دعا إليه التجريب المسرحي من إنفتاح ورؤى وتهشيم وكسر المألوف وقمازج الفنون ، وهذا ما نجده في نتاج (تشرشل) المسرحي الثر .

شغلت (تشرشل) منصب كاتب مسرحي مقيم في مسرح الديوان الملكي ، وبدأت بالتعاون مع شركات المسرح مثل شركة المسرح المساهمة وجماعة المسرح النسوي ، وكلاهما يستخدم الورش المسرحية لتنمية الارتجال المسرحي ، ومن أهم التجارب التي ظهرت خلال هذه الورش مسرحية (الاعتراضات على الجنس) عام ١٩٧٥م التي جسدت فيها إحباط نساء الطبقة المتوسطة ، ومحاولتهن للخروج من أسر الضغوط

الجنسية والسياسية (٢٠) ، وهكذا توالى أعمال (تشرشل) لتكشف وتسهم في تكوين رؤية جديدة للمرأة والعالم في تجارب مسرحية متنوعة، وهذا ما جسده في لقاء لها بعنوان (لقاءات مع كاتبات المسرح المعاصر) جاء فيه : «إنّ العمل الاجتماعي والدفاع عن حقوق المرأة ليس شيئاً مترادفاً ولكنها أن تندمج بشدة في الاثنين ولا تشعر بلذة واحد منهم دون الآخر» (٢١) .

إن ما يميز تجربة (تشرشل) عن أقرانها من الكتّاب يتجلى في انها اعتادت على المناقشات الجماعية في طرح الافكار ووجهات النظر ، وهذه التجربة جاءت من خلال الفرق المسرحية التي عملت بها ، ومن بين تجاربها المهمة عملها مع فرقة (مونتسترسريجيمنت) التي قدمت لها مسرحية (القط فينيجار أو الساحرات) التي ابتعدت فيها المؤلفة عن صورة المرأة النموذج ، لتقدم المرأة الحقيقية بكل مشاعرها الخفية ، وعليه أثارت هذه المسرحية الكثير من النقاش حولها .

تقول (تشرشل) بهذا الصدد : «عندما التقيت بفرقة مونستر سريجيمنت كان عمري الادبي يساوي نصف سنوات عمري الحقيقي - فقد بدأت رحلتي مع الأدب وأنا ما زلت بعد طالبة منذ ثمانية عشر عاماً ، وخلال تلك السنوات قدمت كثيراً من الأعمال الدرامية والإذاعية التي لم يكن مسموحاً لأحد أياً كان ، أن يطلع عليها أو يناقش أفكارها قبل أن تظهر في صورتها النهائية ، ظل هذا أسلوباً لسنوات طويلة حتى التقيت بفرقة مونستر ، لاكتشف من خلالها أسلوباً جديداً للكتابة ، تتولد فيه الأفكار من خلال المناقشات الجماعية التي تحدد في النهاية الصورة التي سيظهر عليها العمل» (٢٢) . وفعلاً كانت لهذه التجربة حضورها الفعّال في فرقة كتيبة الرعب (مونستر سريجيمنت) إذ جاء على لسانهم : «كان التعاون مع كاريل تشرشل تجربة عمر بالنسبة لنا جميعاً ، فقد استطاعت أن تشعل حماسنا ، وأتاحت لنا الفرصة لتحدث بصراحة عن السيدات المقهورات ، وعندما قررنا إضافة شخصية بيتي ناقشنا مع كاريل ما تريد أن تقوله الشخصية والمشاهد التي نحتاج إليها ، وبينما نحن نؤدي البروفة ، جلست كاريل في هدوء لتكتب المشاهد الإضافية التي بدت طبيعية وغير دخيلة على العمل ، وفي نهاية اليوم كان العمل قد اكتمل» (٢٣) .

ويرى الباحث أن مشاهدة (تشرشل) للأساليب المسرحية المتقدمة في لندن آنذاك أثرت في كتاباتها المسرحية ، حيث بدأت تفكر في مكان عرض المسرحيات قبل كتابتها وهي نظرة ذكية من قبل مؤلف مسرحي ، فلا بد للمؤلف أن يعي لم يكتب ؟ وهل هناك إمكانية عرض منجزه المسرحي ؟ ، لكن طموح (تشرشل) كان أكبر من ذلك ، إذ أرادت أن تصوغ مسرحياتها وتضع بنظر الاعتبار أنها سوف ترى النور على خشبات المسرح العالمي منذ مسرحيتها الأولى حتى آخر نتاجاتها المسرحية .

ويبدو اهتمام (تشرشل) واضحاً بالقضايا السياسية التي تتعلق بالفرد ومدى طغيان النظم السياسية الحاكمة ، وهذا الاهتمام يتجسد غالباً بالمرأة التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في المجتمع، فتبقى مسحوقة تحت وطأة أطر اجتماعية قاهرة ، وهذا الاهتمام انعكس بدوره فكرياً على اعمالها المسرحية التي حاولت من خلالها التجريب على الشكل المسرحي ، وتحطيم القيود المسرحية الصارمة التي نادى بها المسرحيون رداً من الزمن ، ومن هذه المحاولات تحطيم تسلسل الزمن لسير الاحداث ، وجعل المرأة تؤدي دور الرجل أو الطفل ، والممثل الأبيض يقدم دور الممثل الأسود ، هذه المحاولات كلها لم تكن بعيدة عن تجسيد صورة الشخصية التي ينظر اليها المجتمع آنذاك .

إن القارئ لمسرحيات (تشرشل) يصاب بالحيرة من الوهلة الأولى وهذا ما يجده الدكتور أحمد صقر

في معرض حديثه عن (تشرشل) إذ يقول: «إن قراءتنا لنصوص (كاريل تشرشل) - كرائدة من رواد «مسرح نصر المرأة»- تضعنا في حيرة لوهلة، إذ سرعان ما يسيطر علينا حالة من حالات التردد والقلق من نوعية الرسالة التي تود أن تطرحها المؤلفة من خلال أعمالها، وهل هي حقاً طبقاً لما يراه رواد النقد الحديث والمعاصر قد غيرت أدواتها ووسائلها المجسدة لرسالتها، ذلك أن الشخصية المسرحية - خاصة النسائية - التي تحملها المؤلفة برسالة تسعى إلى طرحها اعتماداً على إمكانياتها... فهي صاحبة خطاب تسعى إلى توصيله اعتماداً على كونها علامة بين علامات النص المسرحي...» (٢٤).

ويجد الباحث أن (تشرشل) تعي تماماً بحجم الأمل الموجه والمرارة اللذين يتسربان لنفس المشاهد، بقدر حجم ذهوله وتفتح ادراكه واستيعابه لحقائق بسيطة غابت عنه في خضم المسلمات والصور النمطية التقليدية التي يخزنها العقل دون مناقشة أو تفكير. وهذا ما تؤكد أيضاً سناء صليحة في حديثها عن (تشرشل) إذ تجد أن في فترات الانحطاط تسلب ذات الانسان، ليتحول إلى مجرد مجموعة من الوظائف والارقام يدل كل واحد منها على دور محدد، وحتى احلامه تصبح ادلة إدانة ضده، وستظل هذه الأفكار حكاية كل يوم في أي مجتمع استمرراً الحياة في ظل منظومة القهر، مكتفياً بالبحث في كل يوم عن ضحية جديدة قد تكون رجلاً أو امرأة (٢٥).

وفي مرحلة التسعينيات كتبت (تشرشل) مسرحية (غابة مجنونة) التي قدمت في العاصمة الرومانية ثم في لندن، لأن المسرحية كانت رؤية انكليزية للثورة الرومانية التي حدثت في نهاية الثمانينيات، وكتبت هذه المسرحية من خلال ورشة عمل قام بها طلاب المرحلة النهائية للمدرسة المركزية للدراما واللقاء في لندن. والقارئ لعنوان المسرحية سيجد أن (تشرشل) تشير إلى التيه الذي قد يجد الغريب نفسه فيه في المنطقة التي بنيت عليها بوخارست، وهذا التيه - بمعناه الايديولوجي - ينعكس على موضوع المسرحية انعكاساً مباشراً، ونظراً للسمة الواضحة للمسرحية، فان (تشرشل) تستخدم بعض التقنيات المسرحية، سواء على مستوى البناء الشكلي أو بناء الشخصيات لتحقيق نوع من التغريب البريختي، ويمكن إجمال هذه التقنيات في الآتي (٢٦):

١. استخدام شخصيات أو مخلوقات غير طبيعية مثل: مصاص الدماء أو ملاك أو شخصية ميتة أو كلب، لكن هذه المخلوقات قادرة على التعبير عن وجهات نظر سياسية، مواقف مختلفة من الحياة في رومانيا ومن الثورة، بل من الدين أيضاً.

٢. استخدام وسيلة تعدد اللغات، فهي تستخدم اللغتين الرومانية والإنكليزية في بعض الحوار دون أن تهتم بترجمة أي منهما إلى الأخرى في العرض المسرحي، وهذا ببساطة كان يعني الجزء الروماني يمثل تغريباً للمتفرج الإنكليزي والعكس صحيح.

٣. استخدام تقنية العناوين المنطوقة لمشاهد المسرحية، وهي عناوين كانت تنطق في العرض المسرحي الأول بالرومانية ثم الإنكليزية ثم الرومانية مرة أخرى، وهذه العناوين كانت تقرأ وكأنها قراءة من دليل سياحي، وتلك تقنية برختية واضحة تستخدمها هنا لتحقيق هدف إضافي هو الإبطاء من سرعة الحدث اللاهث في مشاهد تتسم بالقصر الشديد أحياناً.

٤. استخدام تقنيات أخرى تضعها بوضوح في خانة المسرحيات المضادة للواقعية، مثل الاحلام والكوابيس والمسرحية داخل مسرحية.

والحال استمرت (تشرشل) في تقديم اعمالها الدرامية التي تواكب المجتمع وتنتفض من السلطات

التي تحارب الإنسانية وتتجه نحو الظلم والقهر والتجاوز ، وهذا ما جسده في آخر مسرحية لها (سبعة أطفال يهود: مسرحية من أجل غزة) ٢٠٠٩م ، منتقدة فيها إسرائيل ، ومنحتهم وبخاصة اليهود، فرصة للتفكير في الجرائم التي ترتكب باسمهم، فطالما تصف إسرائيل نفسها على أنها دولة يهودية، لا تقتصر الأضرار على الإسرائيليين وحدهم ، ورغم هذا الشعور، تطرح (تشرشل) سؤالاً مهماً: ما التاريخ الذي سيخبره الإسرائيليون لأطفالهم؟ (٢٧) .

كُتبت مسرحية (سبعة أطفال يهود) على شكل سبعة مشاهد قصيرة ، تختصر فيها (تشرشل) تاريخ إسرائيل منذ تأسيسها عام ١٩٤٨م ، وحتى حرب ١٩٦٧م ، والانتفاضة الفلسطينية الأولى عام ١٩٨٧م . لم تتجاوز مدة عرضها ثماني أو عشر دقائق على مسرح (رويال كورت) في لندن، والنص أقرب إلى القصيدة التي تهجو وتذكر وتدفع المشاهد إلى التفكير والمشاركة في الهموم ، وتبرّع منتجو هذا العرض بأن يقدموه مجاناً على أن ينتهي العرض بالتبرع لمنظمة MEB الطبية لمساعدة الفلسطينيين، وأثارت هذه المسرحية جدلاً واسعاً في الصحف البريطانية وواجهت الرفض بسبب موضوعها وقمّاسها المباشر بإسرائيل، إلا أن من أهم المؤيدين لها الناقد المسرحي (دومينيك كافنديش) الذي كتب مقالاً في صحيفة The Daily Telegraph جاء فيه : إذا لم يكن المسرح تحديداً هو الذي يتصدى للأحداث المعاصرة، سواء كانت أزمة الشرق الأوسط أو انهيار الاقتصاد العالمي، فإنه سيكون مجرد واسطة مهمشة وضعيفة ، وأضاف : إن بإمكان المسرح أن يحفر عميقاً في مانشيتات الأخبار اليومية ويستخلص منها ما يمكن قوله ، فإذا كانت النشرات التلفزيونية قد اطلعتنا على بشاعة الاعتداء الإسرائيلي على غزة، فإن المسرحية ذكرتنا بأن الأطفال هم دوماً أولى ضحايا أي حرب (٢٨).

وهكذا حققت (تشرشل) نجاحاً نقدياً وجماهيرياً يعتمد على أسباب فنية وفكرية ، لدرجة اتهامها بعض النقاد باللعب بالأشكال المسرحية لجذب الجمهور ، زد على ذلك أنها قد زودت الجرعة السياسية بمرور سني حقبة التسعينيات حتى وصلت الى ذروتها مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحالي ، وخاصة في مسرحية (بعيد جداً) التي سيتخذها الباحث نموذجاً للبحث لما فيها من مديات تجريبية ناضجة تجسد قدرتها على المغامرة الإبداعية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

أولاً/ مؤشرات المبحث الأول :

١. تباين موقف الفلاسفة والمفكرين من الزمن ، وهذا التباين ناتج من مواقف فكرية وحياتية.
٢. الزمن في عصر الحداثة متجه نحو المستقبل عبر تجربة تتنامى فيها تدريجياً المسافة بين الحاضر والمنتظر ، وتظهر على قاموسها مصطلحات التطور والتقدم والتحرر .
٣. زمن ما بعد الحداثة هو زمن انفصالي فوضوي ، زمن متناثر لا يربط برابط ، تغير مستمر لا ماض ولا مستقبل .
٤. يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي ، ويتم التعبير عنه من خلال الإرشادات الإخراجية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار ، والزمن يمكن أن يعبر عن ديناميكية الفعل المسرحي عبر انتقاله من

- بداية إلى وسط ومن ثم إلى نهاية .
٥. إن نظرة الكتاب المسرحيين لمفهوم الزمن قد رافقت التطور والتبدل التي حصلت في بنية المجتمع وخصوصاً بعد النصف الثاني من القرن العشرين .
- ثانياً/ مؤشرات المبحث الثاني :
١. عرفت (تشرشل) المسرح منذ بواكير حياتها الأولى .
 ٢. إن مشاهدة (تشرشل) للأساليب المسرحية المتقدمة في انكلترا آنذاك أثرت في كتاباتها المسرحية .
 ٣. إن تأثير الاذاعة/التلفزيون يظهر جلياً في قدرات (تشرشل) على التجريب في عنصر الزمن، وفتح خيالها على عوامل جديدة .
 ٤. اتجهت (تشرشل) إلى الورش المسرحية لتكتشف من خلالها اسلوباً جديداً للكتابة .
 ٥. يبدو اهتمام (تشرشل) واضحاً بالقضايا السياسية التي تتعلق بالفرد ومدى طغيان النظم السياسية الحاكمة ، وهذا الاهتمام يتجسد غالباً بالمرأة التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في المجتمع .

الدراسات السابقة

من خلال البحث والتحري في قوائم رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه والأبحاث العلمية المتخصصة في الجامعات العراقية والعربية التي تناولت الدراسات المسرحية وما يتعلق بها من تاريخ وأدب ونقد ، وخاصةً موضوع مسرح (كارل تشرشل) ضمن دائرة المسرح الانكليزي المعاصر ، لم يقف الباحث على أية دراسة أكاديمية تصب في هذا الموضوع أو قريباً منه .

الفصل الثالث اجراءات البحث

أولاً : مجتمع البحث
يتكون مجتمع البحث الحالي من خمسة نصوص مسرحية كتبتها (كاريل تشرشل) خلال الحقبة الزمنية الممتدة من ١٩٧٨_٢٠٠٠ م ، وكما هو مبين في ادناه:

ت	اسم المسرحية	سنة الكتابة
١	طيور النورس	١٩٧٨
٢	ثلاث ليال أخرى بلا نوم	١٩٧٩
٣	لعب نار	١٩٨٩
٤	هذا كرسي	١٩٩٩
٥	بعيد جداً	٢٠٠٠

ثانياً: عينة البحث
إختار الباحث مسرحية (بعيد جداً) بوصفها عينة للبحث لما فيها من مديات تجريبية ناضجة تجسد قدرة (كاريل تشرشل) على المغامرة الإبداعية .

ثالثاً : أداة البحث
إعتمد الباحث على الإطار النظري للبحث ، فضلاً عن ذلك ما حدده الباحث من رؤى تلمسها من خلال القراءة الاستطلاعية لعينة البحث .

رابعاً : منهج البحث
إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة المختارة وذلك لتماشيه وهدف البحث .

خامساً : تحليل العينة
تعويم الزمن في مسرحية (بعيد جداً)
سنة التأليف : ٢٠٠٠ م
تطالعنا (كاريل تشرشل) في مسرحية (بعيد جداً) بمتن حكاوي تدور أحداثه حول الفتاة (جوان) في مراحل عمرية ثلاث : وهي طفلة صغيرة ، وهي شابة يافعة ، ومن ثم وهي امرأة متزوجة . وهذه المراحل العمرية التطورية للشخصية تشكل الرابط البنائي بين المشاهد الثلاث التي رسمتها المؤلفة في فصل واحد بشكل غير تقليدي على وفق ازمان تطويرية مختلفة تختزل حكاية النص أو بالأحرى مقولته*** .
لاقت مسرحية (بعيد جداً) نجاحاً ملحوظاً عندما اخرجها (ستيفن دالري)*** وعرضت في لندن عام ٢٠٠٠ م ، وهذا ما أكده الباحث محسن مصيلحي عندما شاهد هذا العرض بقوله: «... لكن المخرج يحول

الاستعراض لنا فيحولنا نحن المتفرجين إلى مشاركين في الجريمة ، لأنه من الواضح أننا في دولة ديكتاتورية عسكرية رهيبة . نحن نحملق فيهم فنرى أطفالاً ونساءً وعواجيز ، ثم نراقب الجندي شبه النازي الذي يقوم بحصر عدد المساجين ثم يعود إلى غرفته المفتوحة الباب في آخر حدود المسرح ... ها هو يعود إلى غرفته ليستريح .. لكن هل نستريح نحن المتفرجين؟» (٢٩) .

إن (تشرشل) في هذه المسرحية تُقدم تصوراً فجائعياً ، لكنه ليس بعيداً كل البعد عن الاستقرار الموضوعي للعالم المعاصر ولما سيؤول إليه، وعبر هذا النص لا تُحضر المقولة السياسية بوصفها أيديولوجية عقائدية أو انحيازاً لحزب أو لتيار سياسي أو حتى فكري، فعلى الرغم من أن ملامح التوجه النسوي اليساري ما تزال حاضرة في النص عبر أزمة الشخصية الرئيسية (جوان) التي تختصر بتطورها المفزع آليات الاستلاب والخداع وتزييف الحقائق وتلقين العنف والقسوة والفوقية في المجتمعات الغربية التي ماتزال تمارس أشكال عديدة من الهيمنة (ما بعد استعمارية) على أجزاء واسعة من العالم ، لكن ذات الأثر العميق لا تُبقي (تشرشل) إلا على العصب الرئيسي للأحداث، مقتصدَةً اقتصاداً شديداً في رسم الشخصيات وفي صياغة الحوار، إنها ترسم بوضوح وبقسوة صورة ما نحن مقبلين عليه، إن لم نتدارك نزواتنا التي تبدو لنا صغيرة، وإن لم ندرك أن القتل المستمر للبراءة سيكلفنا الكثير (٣٠) .

لقد انصب اهتمام (تشرشل) في أغلب نصوصها المسرحية على موضوع (الإنسان) بوصفه نقطة انطلاق حيوية تستقي منها مادتها الدرامية التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده من الاختيار والحرية والإرادة، وتقترب المؤلفة في بناء أفكارها من كتاب الدراما الطبيعية في القصد الذي تتوخاه جميع المسرحيات الطبيعية بصفة عامة، وهو الاحتجاج على وضع الإنسان في هذا الكون.

ولابد من الإشارة إلى أن المؤلفة غادرت البناء الدرامي الأرسطي الذي يسير على وفق مبدأ التطور التقليدي للأحداث ، واتجهت من خلال تقنية تعويم الزمن في بناء لا يقوم على معطى منطقي ، إنما يقوم على نظرة تنطلق من موقف حياتي ، تنطوي على تجربة ابداعية وشخصية طويلة ، كما انها بحثت في تجارب كتاب المسرح الطبيعي أو اللامعقول التي أمدتها بالأجواء العامة لمادتها الدرامية ، ولعل هذه الميزة جعلتها دائماً البحث لإيجاد توازن عسير المنال يجمع بين تجاربها الذاتية المتراكمة وما ظهر من تيارات مسرحية طبيعية .

تبرز (تشرشل) في المشهد الأول التناقض الصارخ بين براءة الطفولة ممثلة بالطفلة (جوان) وبين ما تكتشفه مصادفة من فضائع حين يتعدّر عليها النوم في الليلة التي تصل فيها إلى منزل عمته (هاربر) ، فتسمع الصغيرة (جوان) اصواتاً وآهات ، فتخرج بشقاوة الطفولة وعفويتها من شباك الغرفة لتتعرف على ما يدور في الخارج ، وفي اثناء محاولتها ان تستوضح الأمر من عمته بكل بساطة ، شاهدت في كوخ ملحق بالمنزل رجالاً واطفالاً مذعورين يضربهم (العم) بالعصى والأسياخ الحديدية ، ودمائهم تنزف حتى غاصت قدمها فيها ، فبدأت الطفلة تتساءل لماذا كل هذا ؟ ولماذا في السيارة المغلقة ؟ لكن العمة بدأت ترتبك وتنكر في بادئ الامر، بعدما اخرجتها الطفلة بوضوحها ، فتحاول العمة تزييف الحقيقة ، إذ تفتعل قصة وهمية عن قيام (العم) بمساعدة الرجال والاطفال على الهرب من الظلم والقسوة ، بينما كان (العم) يضرب خائناً قد دُس بينهم :

جوان : لقد ضرب واحداً من الأطفال ؟

هاربر : لا بد وأنه كان ابن الخائن . أو أحياناً ما يقابل المرء أطفالاً سيئين يخونون آباءهم .

جوان : ما الذي سيحدث ؟

هاربر : سوف يغادرون في الشاحنة في الصباح الباكر .

جوان : إلى أين ؟

هاربر : إلى حيث يهربون . إنك لا تريد أن تخبئي المزيد من الأسرار (٣١).

بينما يأتي المشهد الثاني مستقلاً عن المشهد الأول ، وهذا ما تشير اليه (تشرشل) من خلال الإرشادة (بعد عدة سنوات) ، فالمشهد يعرض لـ(جوان) الطفلة وقد كبرت وتخرجت للتو من مدرسة ما للأزياء وصناعة القبعات، وبعد ذلك وهي في يوم عملها الأول في مصنع القبعات مع زميلها الجديد (تود) ، وفي حوارات قصيرة تعرض لنا (تشرشل) تطور العلاقة بين الشابين بالتزامن مع تطور علاقة (جوان) بالمكان الجديد الذي تعمل فيه ، ومن خلال رصد مراحل تصميم وتصنيع القبعات التي سيتم استخدامها في الاستعراض ، وفي مكانٍ وزمانٍ مجهولاً الهوية، وان كانت هناك إحالات على لسان (جوان) و(تود) تتسع لتشمل رؤية واسعة عن العالم المعاصر ، فالمصنع هنا هو دلالة واضحة على تجسيد العلاقات الفاسدة واستغلال النفوذ والرشاوى وهذا كله مستشري في كل مكان وزمان :

جوان : مازال هناك الصحفي . إذا ما نظرنا إلى الأمر ملياً فإن بوسعنا أن نكشف الأسس المالية الفاسدة التي تدار بها صناعة القبعات كلها ، وليس هذا المكان فقط ، أراهن أن تلك الصناعة كلها قائمة على الاحتيال .

تود : هل تظنين ذلك .

جوان : أعتقد أن علينا أن نكشف عن ذلك (٣٢) .

أما المشهد الثالث فهو المجسد الحقيقي للربح ، بل هو الكابوس الذي افزع الناس ، إذ تظهر فيه (جوان) بعد مرور زمن (كما ورد في الإرشادة بعد عدة سنوات) وقد وصلت منزل العمه (هاربر) لزيارة زوجها (تود) ، وفي استقلالية تامة للمشهد واستمراراً لغياب التوصيفات المكانية والزمانية ، ارادت (تشرشل) ان تعطي دلالات اوسع واكثر عمقاً ، تسع العالم بأسره، لاسيما وان النظرة أصبحت شمولية والحرب كونية طاحنة ، بل هي في حقيقة الأمر حرب فتنازية يقف فيها الجميع ضد الجميع ، فلم تعد الدول والشعوب وحدها تتقاتل، بل حتى عناصر الطبيعة نفسها فقدت براءتها وانحازت إلى هذه الجبهة أو تلك! فالصينيون يقتلون الرضع، وسكان لاتفيا يسلطون الخنازير على السويد ، والظباء تهاجم البشر بشراسة ، والتماسيح تغير انحيازها ، وهذه بعض الأمثلة عن بشاعة ما يحدث في الأرض قاطبة ، وهذا كله يبدو حدثاً تافهاً بحجم إفساد الطفلة (جوان) ، لكن هذا الإفساد سيقودنا فيما بعد إلى نهايات كارثية :

هاربر : لقد انحازت القطط إلى الجانب الفرنسي .

تود : أنا لم أحب القطط أبداً ، روائحهم كريهة ، يهرشون ، إنهم يحبونك فقط لأنك تقومين بتغذيتهم ، إنهم يعضون ، لقد اعتدت على امتلاك قطة كانت فجأة تقضم منك قطة في فمها.

هاربر : هل تعرف أنهم كانوا يقتلون الرضع ؟

تود : أين حدث ذلك ؟

هاربر : في الصين . يقفزون داخل أسرتهن حين يكون كل فرد مشغولاً .

تود : لكن بعض القطط ما زالت ok .

هاربر : لا أظن ذلك .
 تود : أنا أعرف قطة في آخر الشارع .
 هاربر : لا ، عليك أن تكون حريصاً من ذلك .
 تود : لكننا لسنا بالضبط في الجانب المقابل للفرنسيين ، إن الأمر لا يستوي كما لو كانوا المغاربة أو النمل .
 هاربر : لا يستوي كما لو كانوا الكنديين والفرنزويليين والناموس .
 تود : لا يستوي كما لو كانوا المهندسين ، الطهاة ، الأطفال دون الخامسة، الموسيقيين (٣٣) .

ويرى الباحث أن تقنية تعويم الزمن في مسرحية (بعيد جداً) جاءت مشابهة لتقنية كتاب دراما اللامعقول ، ويتضح ذلك في الانتقالات السريعة بين اللوحات الثلاث بمرور سنوات طويلة تتمثل في حياة (جوان) ، وأن روتين الحياة اليومية سيؤدي إلى استمرار مرور الزمن دون حصول أي تغيير ، لذا لم تجد (تشرشل) أي مبرر لوجود تقسيم زمني محدد .

الفصل الرابع نتائج البحث

النتائج :

(١) حاولت (كاريل تشرشل) من خلال التجريب على الشكل المسرحي ، ان تحطم القيود المسرحية الصارمة التي نادى بها المسرحيون ردحاً من الزمن .

(٢) عمدت (تشرشل) إلى جعل الشخصيات تتغير مع تغير الأحداث وسرعتها ، وهذا الإقحام يدخل مع الشخصية وهي تسرد ما تريده من حدث وفعل ومن ثم تخرج عن مسار الأحداث من دون الإشارة إليها ، أي أن النهايات تكون مفتوحة لخروج الشخصيات من الحدث بدون إشارة ، وكأنها تقول : إن العالم سريع ، وإن التكنولوجيا لها دورها في حراك العالم بسرعة ، ولهذا جعلت الزمن معوماً يعول عليه في خلق شكل مسرحي مغاير يبلور أهم قضايا المجتمع والواقع المعيش .

(٣) أقحمت (تشرشل) تناقضات في سير الحكبة ، وأقحمت أحداثاً لا علاقة لها بمسرد الحكاية مع تغير الأشخاص الذين يكملون الحكاية وكأن الأشخاص جميعهم يشتركون في إدارة عجلة الأحداث على لسان المؤلفة . وهنا تميل الحكبة نحو التفكك والتجزئة إلى أحداث مترابطة وأحداث عرضية ولوحات يُعدُّ كلُّ منها قائماً بذاته وفق ازمان معومة .

(٤) تصدت (تشرشل) إلى عنصر الزمن بوصفه مفهوماً هيمن على فكر الإنسان ووجوده في القرن العشرين ، وهي في ذلك تقترب مع ما جاء به كتاب دراما اللامعقول .

(٥) اقتربت (تشرشل) في نظرتها للزمن مما جاءت به الحداثة في نظرتها للتاريخ والمجتمع من خلال فعل حركية التجديد التي تتجه نحو المستقبل بالانفتاح على الجديد الآتي .

الاستنتاجات :

(١) تبدو نظرة (كاريل تشرشل) منفتحة على الهمّ الإنساني وكيفية علاج هذا الهمّ الذي يحيط بالمجتمع ، متخذةً شتى الأساليب والطرق الفنية لإيجاد حلول ناجعة لتخليص الإنسانية من الظلم والاستبداد ، وهي سمة في جميع مسرحياتها .

(٢) يبدو اهتمام (تشرشل) واضحاً بالقضايا السياسية التي تتعلق بالفرد ومدى طغيان النظم السياسية الحاكمة ، وهذا الاهتمام يتجسد غالباً بالمرأة التي لا تجد لها مكاناً مناسباً في المجتمع، وهذا الاهتمام انعكس بدوره فكرياً على أعمالها المسرحية .

(٣) تنوعت الأفكار والموضوعات التي تناولتها (تشرشل) في مسرحياتها التي استمدتها من المجتمع ونقده وتجسيد هموم الإنسان التي تدافع عنه وتشاركه تلك الهموم .

(٤) استنبطت (تشرشل) شخصياتها من أرض الواقع ، وجعلتها شخصيات طافحة بالحب والبهجة ممتزجةً بألفة وفكر عالٍ ، فهي تجعل أبطالها أناساً لا يحبذون الحروب والاستغلال والرشوة ، وهي ردة فعل لما شاهدته في الواقع المرير .

(٥) تشير (تشرشل) إلى أنها لم ترتبط ارتباطاً كاملاً بأي اتجاه مسرحي بقدر ما أنها قد ارتبطت مع كل الاتجاهات المتزايدة مع بعضها البعض ، فوجد اللغة عندها واقعية تنقل أفكار وثقافات الشخصيات مبتعدة عن تراكيب الجمل وزخرفاتها وقواعد اللغة الميثة والالفاظ الرنانة ، وهي سمة امتازت بها مسرحياتها جميعاً

التوصيات :

يوصي الباحث :

- ١- الاهتمام بمنجز الكتاب المسرحين الانكليز المعاصرين وترجمة نتاجاتهم الأدبية والفنية .
- ٢- العمل على إقامة الحلقات النقدية والنقاشية للتعريف بالمسرح الانكليزي المعاصر .

المقترحات :

يقترح الباحث :

- ١- دراسة ملامح التجريفي نصوص كاريل تشرشل المسرحية .
- ٢- دراسة الكتاب المسرحيين الانكليز المعاصرين الذين تركوا بصماتهم في المسرح الانكليزي.

الهوامش والتعليقات

- (١) ابو العزم ، عبد الغني ، معجم الغني ، (موقع معاجم صخر ، ٢٠١١م) ، ص ٢١٣ .
- (٢) ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، ج ٢ ، (بيروت : دار لسان العرب ، دت) ، ص ٩٣٤ .
- (٣) مسعود ، جبران ، الرائد : معجم لغوي عصري ، ط ٧ ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩٢م) ، ص ٥٣٦ .
- (٤) الكفومي ، ابي البقاء ايوب بن موسى ، الكليات : معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري ، (بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٩٨م) ، ص ٤٨٦ .
- (٥) صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، (قم : منشورات ذوي القرى ، ١٣٨٥هـ) ، ص ٦٣٧ .
- (٦) الحاتمي ، آلاء علي عبود ، معجم مصطلحات وأعلام ، ج ١ ، (عمّان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥م) ، ص ٣٢ .

- (٧) الياس ، ماري ، وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط ٢ ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦م) ، ص ٢٣٨ .
- (٨) أوبرسفلد ، آن ، المصطلحات الأساسية في دراسة المسرح ، تر : زينة سعيان ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠١٣م) ، ص ٩٠ .
- * مدرسة فلسفية تشكلت في القرن الثالث للميلاد بناءً على تعاليم أفلاطون والأفلاطونيين ، لكنها تحوي الكثير من التفسيرات التي تجعل الكثير من الباحثين يرونها مختلفة عن فلسفة أفلاطون الأصلية .
- ** تيار فلسفي مثالي ظهر في انكلترا والولايات المتحدة الأمريكية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كرد فعل للمادية التاريخية الطبيعية والوضعية ، وللدفاع عن الدين والفلسفة التأملية .
- (٩) ينظر : الفتلاوي ، علي شاكور ، سيكولوجية الزمن ، (دمشق : دار صفحات للدراسات والنشر ، ٢٠١٠م) ، ص ١٦_١٨ .
- (١٠) سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط ٢ ، (بغداد : مركز دراسات فلسفة الدين ، ٢٠٠٥م) ، ص ١٦_١٧ .
- (١١) المسيري ، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، (دمشق : دار الفكر المعاصر ، ٢٠٠٣م) ، ص ٩٥ .
- (١٢) ينظر : الياس ، ماري ، وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، المصدر السابق ، ص ٢٣٨_٢٣٩ .
- (١٣) ينظر : المهدي ، شفيق ، أزمنة المسرح ، (بغداد : إصدار مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي ، ٢٠١٢م) ، ص ٣٩ .
- (١٤) ينظر : سكران ، رياض موسى ، التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي ، في مجلة (الأكاديمي) ، العدد ٤٦ ، (بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧م) ، ص ٥٠ .
- (١٥) ينظر : الياس ، ماري ، وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، المصدر السابق ، ص ٢٤٠_٢٤١ .
- (١٦) See : Szondi, Peter, *Théorie du dramemoderne 1880-1950*, (Lausanne : L'Âge d'homme, 1983) , p17
- (١٧) ينظر : بارينتوس ، خوسيه لويس جارثيا ، الدراما والزمن ، تر : طلعت شاهين ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠ ، ٢٠٠٨م) ، ص ٢٧٧_٢٧٨ .
- (١٨) ينظر : مصيلحي ، محسن ، مقدمة خمس مسرحيات قصيرة ، تأليف : كاريل تشرشل ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م) ، ص ٧ .
- (١٩) ينظر : المصدر نفسه ، ص ٧ و٨ .
- (٢٠) See : Aston, Elaine, and Elin Diamond, *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2009) , p184
- (٢١) كينج ، كيمبول ، مؤلفو المسرح الحديث ، تر : هبة نبيل عجينة وآخرون ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٥ ، ٢٠٠٣م) ، ص ٩٥ .
- (٢٢) صليحة ، سناء ، نصوص من المسرح النسائي ، (القاهرة : مكتبة الأسرة ، مهرجان القراءة للجميع ، ٢٠٠٣م) ، ص ٢٥٤ .

- (٢٣) المصدر نفسه ، ص٢٥٨_٢٥٩ .
- (٢٤) صقر ، أحمد ، في النقد التطبيقي ... مسرح نصر المرأة ، نشر في موقع (الحوار المتمدن) بتاريخ ٢٤/١/٢٠١١م ، ينظر الرابط ادناه :
- <http://www.ahewar.org/debat/print.art.asp?t=0&aid=242953&ac=1>
- (٢٥) ينظر : صليحة ، سناء ، نصوص من المسرح النسائي ، المصدر السابق ، ص٢٥٠_٢٥١ .
- (٢٦) ينظر : مصيلحي ، محسن ، مقدمة خمس مسرحيات قصيرة ، المصدر السابق ، ص٣٠_٣٢ .
- (٢٧) See : Carney, Sean, The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy, (London : University of Toronto Press, 2013) , p179-180 .
- (٢٨) See :Luckhurst, Mary, End milie Morin, Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity, (London : Individual Chapters contributors , 2014) , p76-77 .
- *** اقتربت (تشرشل) في رسمها لشخصية (جوان) من طروحات الكاتب والفيلسوف جان جاك روسو (١٧١٢_١٧٧٨م) في كتابه (إميل) الذي قدم فيه دوراً في التربية لم يألفها المجتمع آنذاك ، وهو يعرض قصة طفل وفق مراحل عمرية تطويرية . للمزيد ينظر : روسو ، جان جاك ، إميل أو تربية الطفل من المهدي إلى الرشد، ترجمة : نظمي لوقا ، (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩م) ، ص٨_٥ .
- **** مخرج مسرحي ومنتج بريطاني ، ولد عام ١٩٦١م ، نشأ مع عائلته في تونتون في سومرست حتى سن الـ(١٤) سنة، تخرج من الدراسة الصناعية في مسرح بوتقة ، ثم انضم إلى مسرح الشباب في تونتون ، أصبح متدرب في مسرح بوتقة بين عامي ١٩٨٥_١٩٨٨م ، ومنذ ذلك الوقت وهو متواصل في تقديم تجارب مسرحية مغايرة .
- (٢٩) ينظر : مصيلحي ، محسن ، مقدمة خمس مسرحيات قصيرة ، المصدر السابق ، ص٣٧_٣٨ .
- (٣٠) الحسيني ، محمد العطار ، نص (بعيد جداً) لكارييل تشرشل: الحضور السياسي في الكتابة المسرحية وقدرة المسرح على استقراء المستقبل ، نشر في موقع (الأوان) بتاريخ ١٥/١٠/٢٠٠٧م ، ينظر الرابط ادناه :
- <http://www.alawan.org/article715.html>
- (٣١) تشرشل ، كارييل ، خمس مسرحيات قصيرة ، المصدر السابق ، ص١٧٥ .
- (٣٢) المصدر نفسه ، ص١٨٣ .
- (٣٣) المصدر نفسه ، ص١٨٥ .

قائمة المصادر والمراجع

& الكتب

أولاً / المصادر العربية

١. سيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط٢ ، (بغداد : مركز دراسات فلسفة الدين ، ٢٠٠٥م) .
٢. الفتلاوي ، علي شاکر ، سيكولوجية الزمن ، (دمشق : دار صفحات للدراسات والنشر ، ٢٠١٠م) .
٣. المسيري ، عبد الوهاب ، وفتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، (دمشق : دار الفكر المعاصر ، ٢٠٠٣م) .
٤. المهدي ، شفيق ، أزمنة المسرح ، (بغداد : إصدار مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي ، ٢٠١٢م) .

ثانياً / المصادر المترجمة

٥. أوبرسفلد ، آن ، المصطلحات الأساسية في دراسة المسرح ، تر : زينة سعيان ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠١٣م) .
٦. بارينتوس ، خوسيه لويس جارثيا ، الدراما والزمن ، تر : طلعت شاهين ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ٢٠ ، ٢٠٠٨م) .
٧. روسو ، جان جاك ، إميل أو تربية الطفل من المهد إلى الرشد ، ترجمة : نظمي لوقا ، (القاهرة : الشركة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٥٩م) .
٨. كيمبول ، مؤلفو المسرح الحديث ، تر : هبة نبيل عجينة وآخرون ، (القاهرة : إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٥ ، ٢٠٠٣م) .
- ثالثاً / المصادر الاجنبية
٩. Aston, Elaine, and Elin Diamond, *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2009) .
١٠. Carney, Sean, *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*, (London :University of Toronto Press, 2013) .
١١. Luckhurst, Mary, *End milie Morin, Theatre and Ghosts: Materiality, Performance and Modernity*, (London : Individual Chapters contributors , 2014) .
١٢. Szondi, Peter, *Théorie du dramemoderne 1880-1950*, (Lausanne :L'Âged'homme, 1983) .

& المعجمات والموسوعات

١٣. ابن منظور ، لسان العرب المحيط ، ج ٢ ، (بيروت : دار لسان العرب ، دت) .
١٤. ابو العزم ، عبد الغني ، معجم الغني ، (موقع معاجم صخر ، ٢٠١١م) .
١٥. الياس ، ماري ، وحنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط ٢ ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦م) .
١٦. الحاقمي ، آلاء علي عبود ، معجم مصطلحات وأعلام ، ج ١ ، (عمّان : الدار المنهجية للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥م) .
١٧. صليبا ، جميل ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، (قم : منشورات ذوي القرى ، ١٣٨٥هـ) .
١٨. الكفومي ، ابي البقاء ايوب بن موسى ، الكليات : معجم في المصطلحات والفروق اللغوية ، تحقيق: عدنان درويش ومحمد المصري ، (بيروت : مؤسسة الرسالة ، ١٩٩٨م) .
١٩. مسعود ، جبران ، الرائد : معجم لغوي عصري ، ط ٧ ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩٢م) .

& الدوريات

٢٠. سكران ، رياض موسى ، التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي ، في مجلة (الأكاديمي)، العدد ٤٦ ، (بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٧م) .

& المسرحيات

٢١. تشرشل ، كاريل ، خمس مسرحيات قصيرة ، ترجمة ودراسة محسن مصيحي ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٣م) .
٢٢. صليحة ، سناء ، نصوص من المسرح النسائي ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٣م) .
- & مواقع الانترنت

٢٣. الحسيني ، محمد العطار ، نص (بعيد جداً) لكارييل تشرشل: الحضور السياسي في الكتابة المسرحية وقدرة المسرح على

استقراء المستقبل ، نشر في موقع (الأوان) بتاريخ ١٥/١٠/٢٠٠٧ م ، ينظر الرابط ادناه :

<http://www.alawan.org/article715.html>

٢٤. صقر ، أحمد ، في النقد التطبيقي ... مسرح نصره المرأة ، نشر في موقع (الحوار المتمدن) بتاريخ ٢٤/١/٢٠١١ م ، ينظر الرابط

<http://www.ahewar.org/debat/print.art.asp?t=0&aid=242953&ac=1>

ادناه :