الكفاءة الإعلامية فى مسرح اللامعقول المعاصر فى مصر

دكتورة/ إيمان فؤاد بركات
مدرس بقسم اللغة العربية ـ كلية الآداب
جامعة الأسكندرية ـ فرع دمنهور

تمثل التجربة الإبداعية فى أشكالها المختلفة حالة من التوازى الإدراكى بين الوعى الداخلى عند المبدع والمرتكزات الخارجية فى العالم الخارجى، ويقوم التفاعل بين النص ومبدعه من خلال هذه المرتكزات الخارجية والوعى الداخلى، فيقدمها الوعى الداخلى فى حالاتٍ متميزة، تشير إلى انتقاء المبدع لبعض الصور الخارجية وتوظيفها.

ومن خلال ذلك التوظيف الفنى توجد العلاقة بين النص والمتلقى، والتى يكمُن فيها طبيعة الوعى الاستبطانى لدى المتلقى.

تمثل هذه الطبيعة عناصر الترابط الإدراكى بين النص والمتلقى، يحمل النص الأدبى مجموعة من الصور اللغوية المختارة والنشطة داخل التصوير الفنى، تقوم هذه الصور المختارة على البديل، الذى يمثل مجموعة من الفروق الدلالية على كافة المستويات اللغوية، فقد تتكرر صورة لغوية تسمح بإظهار قدرة لغوية وأسلوبية فى مناطق خاصة فى التعبير، وتحمل مجموعة من التأويلات الدلالية التى تفرض نفسها على طبيعة الوعى الإبداعى لدى المبدع.

تشكل هذه المؤثرات الفنية ما يسمى: "بدرجات الكفاءة الإعلامية فى النص الأدبى

تقوم النظرية الإعلامية على مايسمى:"البدائل أساس الإعلامية:

تشكل البدائل مجموعة العناصر التى يختارها المبدع تبعا لسياق الموقف والمتلقى والمجتمع وثقافتهما، ومع وجود البديل تختلف آليات التلقى، فكلما ارتفعت درجات الغموض فى النص الأدبى لأنه اعتمد على بدائل لغوية أوأسلوبية تربط بالأبعاد القصيدية لدى المتكلم والمناسبة ارتفعت درجات التأويل.

" لذلك تقوم الإعلامية Informatvitty على الانسجام بين القصدية وأساليب إنتاج النصوص، وهى:عنصر ما يكمن فى نسبة احتمال وروده فى موقع معين (أى إمكانية توقعه) بالمقارنة بينه وبين العناصر الأخرى من وجهة النظر الاختيارية. وكلما بعُد احتمال الورود ارتفع مستوى الإعلامية."[1]

وسوف يقدم البحث درجات الكفاءة الإعلامية فى النص المسرحى فى دراما اللامعقول المعاصرة، لأنها استفادت من هذه الإجراءات الفنية فى الأداء المسرحى، وحققت لنفسها درجة عالية من التأويل، لذلك يشير البحث إلى درجات الإعلامية وآليات رفع الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول عن طريق تتبع مصادرها الإعلامية التى تقوم على مجموعةٍ من البدائل اللغوية والأدائية :القيم الصوتية للتكرار،تغريب اللغة، فتتفاوت درجات الغموض فى النص المسرحى، وتمثّل هذا التفاوت فى درجات الخبر فى الأداء الفنى.

وقد رُتبت درجات الكفاءة الإعلامية فى ثلاث مرات:

"*المرتبة الأولى* كفاءة إعلامية منخفضة: يكون المحتوى فى هيئة صياغة محتملة، لاتفترض التأويل، ويكون النص سهل؛ وبالتالى يكون غير إعلامى.

***المرتبة الثانية* كفاءة إعلامية متوسطة الدرجة: المحتوى غير محتمل فى هيئةٍ محتملة، أو المحتوى محتمل فى هيئةٍ غير محتملة. ومِثل هذه النصوص يتسم بالتحدى، ولكنه غير مثير للجدل.**

***المرتبة الثالثة* كفاءة إعلامية مرتفعة الدرجة: المحتوى غير المحتمل فى الهيئة غير المحتملة، وهى النصوص الصعبة الصياغة والمثيرة للجدل الحاد"[2]**

وسوف يطبق البحث درجات الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول فى المسرح المعاصر، لأنها تقوم على القصدية الخاصة فى طريقة الأداء اللغوى والقدرات الأدائية، التى تعتمد على هستيريا اللغة، والقدرات الصوتية والموسيقية فى الأداء الدرامى، فتثير الجدل الحاد لدى المتلقى.

اعتمد البحث على مجموعةٍ من كتاب المسرح المعاصر فى مصر، استطاعوا أن يقدموا ثقافة المجتمع فى ظل تناقضاته المستمرة، فلجأوا إلى الإيهام والتغريب فى الأداء المسرحى، وإظهار قدراتهم اللغوية فى العرض المسرحى، والتى تمثلت فى مجموعةٍ من الإجراءات الأدائية، التى ساعدت فى رفع الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول.

آليات رفع الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول: تنقسم إلى:

أولاً: مصادر الكفاءة الإعلامية لدى المتلقى وهى:

- التوقعات: توظيف بعض السنن الأدبية فى النص المسرحى.

- القيم الصوتية: التكرار، والإيقاع الموسيقى.

ثانيًا: آليات رفع الكفاءة:

- التعرُفْ: يقوم التعرُفْ على طبيعة النص بالنسبة لتعبيرٍ ما فى نقطةٍ بعينها، ثم استعادت هذه الطبيعة فى النص مرة أخرى.

- العُدُولْ: خروج عن أصلٍ أو مخالفةٍ لقاعدة، يكتسب منها الأسلوب حالات التوقع.

وقبل أن يُوظف البحث درجات التأويل والإعلامية فى النص المسرحى فى دراما اللامعقول كان علينا أن نقدم للنظرية الإعلامية.

النظرية الإعلامية:

تقدم التجربة الإبداعية حالة من التوازى الإدراكى بين ما ينفعل به المبدع فى وعيه الداخلى وبين مثيرات الواقع الخارجى، ومن هنا تنشأ العلاقة بين المبدع وعالميه: الداخلى والخارجى، وكذلك المبدع والمتلقى.

ومن خلال هذه المرتكزات المتنوعة تنشأ العلاقة بين هذه الحالات التى تحمل فكر المبدع وفلسفته الفنية من وراء توظيفه بعض الصور اللغوية التى تثير المتلقى.

فتقوم النظرية الإعلامية على مرتكزات الإثارة فى العمل الإبداعى، ومن ثمّ أصبحت هذه المرتكزات الفنية هى آلية التلقى والخبرالذى يبحث فى الوعى الداخلى عند المتلقى، وما سيقدمه الخبر من جديد يسمى: إعلامية الوعى الاستبطانى: تقوم على مبدأ الاختيار من بين مجموعةٍ من الصور والقرائن والإحالات الفنية التى يقدمها العمل الإبداعى.

فتشكلت النظرية الإعلامية على القصدية وسياق الموقف ،فكلما كان الموقف غامضا ارتفعت درجات الإعلامية فى الخبر، وارتفعت درجات التأويل عند المتلقى؛ "فالإعلامية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل المتاحة لدى المبدع، وعند الاختيار الفعلى لبديلٍ من خارج الاحتمال"[3]

وقد اختار البحث مجموعة من المؤشرات السابقة للحكم على درجات الإعلام عند:

- الكاتب المسرحى: ميخائيل رومان ومسرحيته " عزيزى رجب "1965م"

- الكاتب المسرحى: يسرى الجندى ومسرحيته ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟ 1968م، وعرضت على المسرح 1973م .

اختار البحث مسرحية ميخائيل رومان ويسرى الجندى لما لهما من رؤيةٍ فكرية خاصة تجاه الواقع وفلسفة أدائية متميّزة حملت مجموعة من الإجراءات الفنية فى العرض المسرحى، فجمعت هذه الإجراءات بين إحيائية الأداء الدرمى: توظيف بعض من تقنيات التراث المسرحى وبين الصور المتجددة فى الأسلوب: المبارزات اللفظية الغامضة وهستيريا اللغة التى تثيرتوقعات المتلقى.

يبتغى البحث من الوقوف عند هذين الكاتبين تقديم رؤية الكاتب وموقفه الفكرى من قضايا عصره فى تواصله الفنى مع دراما اللامعقول فى العرض المسرحى وأشكالها العبثية، التى تلوّنت بمؤثرات الرمز والأسطورة.

وأهم مايود تقديمه البحث فى المسرحيتين: كيفية توظيف الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول فى مسرحنا المصرى على اعتبارها مزجا للكثير من الألوان الفنية واللغوية التى تؤثر على الوقائع النصية فى مقابل البدائل الممكنة.

تمثل هذه البدائل الممكنة درجة عالية من درجات الإعلامية فى النص المسرحى، لأنها تقوم على اختيارٍ فعلى من خارج الاحتمال.

تقوم هذه البدائل الإعلامية على حالات التحفيز لدى المتلقى.

لقد شكلت السنن الأدبية القديمة ، أو محاكاة التقاليد الفنية التى ترجع إلى تراثنا العربى مجموعة من المؤشرات الإعلامية ،التى تفاوتت درجاتها فى الإخبار عن قضيةٍ معينة.

فقدم ميخائيل رومان فى مسرحيته: عزيزى رجب: أحد أشكال الحكواتى أو الراوى، الذى يعكس من خلاله كابوس الواقع السياسى فى ذلك الوقت.

وبالاستناد إلى السنن الأدبية التراثية، والمبارزات اللفظية نتواصل مع دراما اللامعقول فى تجريبيتها وتجريديتها وصورها وشفراتها، التى ربما تقف فى مسارٍ موحّد الأثر، لنحاول إثبات خصوصية الكفاءة الإعلامية فى مسرح اللامعقول المعاصر، وما حملته من أنساقٍ تعبيرية وإيحائية تنبع من الوعى الدرامى للمبدع.

وفى عقد الستينيات من القرن العشرين انبرى المسرحيون فى مصر بتجاربهم المسرحية، التى قدمت ما أخلفته الحرب على المستوى العالمى والعربى من آثارٍ مدمرة أثرت على الحياة الاجتماعية وعلى ثقافة المجتمع العربى والمصرى، وبقدر ما أتيح للمبدعين من متنفسٍ وجرأة مرتعشة تحاول التعبير عن أزمات الفرد تعايش كتاب المسرح تلك الفترة التاريخية والسياسية ،فكُتب النص المسرحى متأثرا بالمدارس التجريدية فى الغرب ":كالمدرسة الدادية التى تحاكى آلام الإنسان من ويلات الحروب، والمدرسة الانطباعية التى تشير إلى قوى القمع والقهر وأثرهما على الروح الإنسانية، فخلق النص المسرحى عالما من الكوابيس المفزعة فى ظل الوعى النقدى والرؤية التجريدية التى تلتقط هذه الأفكار الواعية.[4]

تطور هذا الوعى النقدى فى الخطاب المسرحى عند ميخائيل رومان، فتأثر بالمدرسة الانطباعية، وبتوظيف الحكواتى من التراث الشعبى، إلا أن معظم تجاربه المسرحية لم تتناول الأشكال العبثية الكثيفة؛ كما سنرى عند الكاتب يسرى الجندى.

شكلت المحاولة الدرامية عند ميخائيل رومان فكرة الرفض والثورة على الأوضاع السياسية فى مصر والعالم العربى، فاتجه إلى إدانة السلطة والمصادرة بكل أنواعهما، وأزمة الديمقراطية وأثرها على العقل المقموع، فى حيلة درامية رمزية اعتمدت على اللامعقول فى تصوير الصراع القائم بين الفرد المقموع والسلطة السياسية تبنت مسرحيته: عزيزبرجب حالة التفكك الذاتى والاجتماعى فى ذلك الوقت.

جاءت لغة المسرحية حاملة تلك الأبعاد الدفينة فى الإنسان المعاصر، فتعالقت هذه اللغة المتشظية بالبنى السياسية والاجتماعية المصرية والعربية، فتشكل النص المسرحى داخل شبكة من العلاقات المنسوجة من دراما اللامعقول. "فكانت معايشته التاريخية والاجتماعية للمجتمع المصرى فى فترات صراعه لها أكبر الأثر فى توجه إبداعه المسرحى نحو معطف اللامعقول لتمرير خطابه المهموم بقضايا المجتمع"[5]، والذى ظل اتجاهًا واضحًا فى أعماله المسرحية، فكان شديد الارتباط بميراثه الاجتماعى والثقافى.

أحدث ذلك التأثر الشديد بالميراث الاجتماعى والسياسى حالة من حالات التفاعل بين المتكلم والمتلقى، تقوم هذه الحالة التفاعلية على الانسجام بين قصدية المتكلم ومقبولية القضية، التى لها خلفيتها الذهنية داخل المتلقى.

فينسجها الكاتب فى لغةٍ جديدة وفى تهيئةٍ أدائية متميّزة، تقوم على مبدأ الاختيار الوظيفى من بين البنى اللغوية والفنية التى تثير انفعال المتلقى.

وقد عالجت دراما اللامعقول فى مسرحية الكتاب فترة سياسية واجتماعية فى تاريخ مصر.

أحدثت هذه الفترة مجموعة من التناقضات الفكرية فى المجتمع، فباتت صورة المجتمع مظلمة شديدة الفزع والرعب من الآخر، لذلك صوّب الكاتب إبداعه ووعيه الفنى نحو مناطق الصراع السياسى والاجتماعى.

وفى مسرحيته: عزيزى رجب توزعت الشخصيات المسرحية فى مجموعتين: القوى السياسية، والذات المحصورة، فاكتنف الحوار والمجادلة

بين الشخصيات المسرحية هذه المفارقات الدرامية فى النص الدرامى والفعل المسرحى.

وقامت درجات الإعلامية على مؤشرات الحوار بين الشخصيات، وتوظيف بعض السنن الأدبية: الكوميديا المرتجلة، التى تعد من آليات رفع الكفاءة الإعلامية عنده، لأنها أثارت توقعات المتلقى حول إحيائية هذه السنن الأدبية التى أصبحت من مؤشرات الدخول إلى وعى المتلقى.

تتكون المسرحية من جزءٍ واحدٍ اعتمد فيه الكاتب على التقسيم النوعى للشخصيات، وتبادل الأداء الخطابى بينهم أو بين السالب والموجب، وهو ما اصطلح عليه فى النقد: "بالبطل والبطل المُضاد "حتى يقدم رؤيته فى ذاكرةٍ دلاليةٍ جديد تقوم على المفارقة الحوارية بين شخصيات العرض المسرحى.

آليات رفع الكفاءة الإعلامية فى مسرحية "عزيزى رجب":

مصادر الكفاءة الإعلامية فى المسرحية:

اعتمد الكاتب على إثارة توقعات المتلقى من خلال توظيفه الكوميديا المرتجلة والحكواتى ،الذى يفترض معرفة المستمع بهما لأنهما من السنن الأدبية المعروفة فى المسرح المعاصر.

فاعتمد الكاتب عليهما كأحد مؤشرات البدء والدخول إلى ذهن المتلقى، وهما يتطلبان حضور الأشخاص على خشبة المسرح فى الموقف التخاطبى الحاضر أمام المتلقى، فيبدأ الاتصال بالتجربة المسرحية من مجموعة الوقائع المتصلة بهما والمشتركة بين المرسل والمتلقى.

ولكى يقدم الاتصال إضافة متميزة إلى المتلقى، ويوسِع درجات الاحتمال فى الخبرالذى سبق اختزاله عند المتلقى وظف الكاتب مجموعة من الصورالحوارية، التى تقوم على الربط بين مؤشرات البدء والدخول وتوظيف بعض المبارزات اللفظية مع الارتجال والحكواتى فى العرض المسرحى.

أولاً: مؤشرات البدء والدخول:

تحكى المسرحية عن فضاءاتٍ مكتنزة بالتناقضات السياسية، فشخصيات المسرحية هم: الرجل، العجوز، رجب، مبروك، عبد الحفيظ،

جمالات. يسكن الهاجس النقدى هذه الشخصيات التى تم توظيفها لترصد معاناة الإنسان من فتك الظلم السياسى، وظف الكاتب صورة العجوزأو شخصية الحكواتى: أهم مؤشرات البدء والدخول إلى العرض المسرحى، أو الراوى الذى اعتمد عل أدوار الثقافة العربية وتحويل السرد الشفاهى وعناصر الحكى إلى النص المُشاهد على خشبة المسرح.

فجسد العجوز صورة من صور المحادثة بين الماضى والحاضر، ويعين هذا الحكى على تحديث التوقعات وعلى الاسترجاع.

يشير الحكى والاسترجاع إلى خطط المتحادثين داخل المسرحية وأغراضهم الراسخة الجذورفى الذاكرة السابقة عند المتلقى.

فقامت مؤشرات البدء فى المسرحية على استرجاع تلك السنن الأدبية، التى تحمل وظيفة مزدوجة بين المنتج والمتلقى؛ لأن الاسترجاع يجمع بين مرجعية خاصة فى الماضى مرهونة بلحظات العرض.

تشير هذه المرجعية إلى مايفترضه المتلقى من مادة الحوار.

يقول الراوى:

"العجوز: (وهو يجفف المنديل ،يضحك البلهاء،كأنه يحدث نفسه)

الربيع ملعون ابن ملعون يارجال!

الرجل يلقى على العجوز نظرة تحتية دون أن يحرك رأسه، ثم يلتفت إلى العصا.

زمان ... زمان ياسادة ياكرام، الرجل يتربص به، العجوز يضحك ... مرة من ألف سنة ولاحتى من مليون..

قبل البيضة وقبل الفرخة:

كان أيامها شتوية زىّ الشتوية دى، وكل سنة وأنتم طيبين ..(يحاول أن يتذكر)

الرجل: (يلتقط العصا ـ بصوت هادىء مكظوم:)

تذكرت خلصت.

العجوز: (وقد هزّته المفاجأة من أعماقه).. آه؟

ضاحكا برعب: فال الله ولافالك. المسرحية ص 337

يشير مؤشر الاسترجاع فى الحوار إلى مبدأ التعاون بين الحوار والمتلقى، وقد أشار إليه توظيف الحكواتى، الذى يحاول إثارة المتلقى من خلال معرفته المُسبقة بالحكواتى: زمان ياسادة يا كرام ....

تقوم هذه الأبعاد الفنية للاسترجاع على تأثير الموقف، وحضوره وتداخلاته مع الماضى فى حالةٍ من التواتر الاسترجاعى والتداخلات الآنية فى العرض المسرحى، التى تقف عند فترةٍ معينة تحمل أبعادا معرفية لدى المتلقى تبنتها دراما اللامعقول لتصور ما سقط من معاناة الإنسان.

فرصد ت التشديدات الحوارية دهشة المقهور أمام القوى السياسية. وهنا نتابع مجموعة من الرموزالتى تتأمل الواقع وتؤسس الخطاب المسرحى على مستوى الوعى الذاتى للشخصية،"فاعتماد المؤلف على هذا الوعى ورموزه من خلال الشخصيات المسرحية وطرقها لحوادث معينة عن طريق المناظرة والمقابلة بين الشخصيات يجعل المتلقى يتابع تلك الصور الظاهرة، التى تكشف عن خمور شخصياتٍ أخرى تتراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة"[6]، والواعية بجسامة الحدث وذرى الواقع وصوره المحمومة.

فمنح الحوار ذلك الطابع الإيحائى لدلالة الموقف الاسترجاعى يقول الراوى: مرة من ألف سنة ولا حتى من مليون سنة....

وعن طريق المناظرات بين الشخصيات الظاهرة، وصورها الإيحائية إلى الماضى يتقاطر الحوارفزعا وألما من الحاضر.

يقول الراوى:

الرجل : مش عاوز تخضع للأوامر.

العجوز: (بحدّة ورعب) ماتقولش كدة، أنا طول عمرى خدام الأوامر.

الرجل: إنت مش عاوز تنزل...

العجوز: (وهو يتحرك بصعوبة) خلاص ياابنى ... أنا نازل أهه.

الرجل:(بحدّة عظيمة) عاصى، عاوز تعمل فتنة فى الأتوبيس.

مبروك: أهلا عم رجب.

رجب: ازيك يامبروك من زمان ما حدش شافك.

مبروك: ولد مين إللى حطّ اليفط الهلس دى هنا.

رجب: دى من مليون سنة وأكثر.

مبروك: مندفعا إلى لافتة، فيخطفها ويمزقها ويرميها من الباب ،ملعون أبو إللى بدعها!

رجب: وإللى كتبها. المسرحية ص 346، 348

يصورالحوار أزمة الواقع السياسى والاجتماعى فى العرض، ويضعهما فى منطقةٍ وسطى من الصور الحسية والمعنوية، لقدرتهما على خلق لغة التعبير والإفصاح عن الذات، وإبقاء المتفرج قريبا من الحدث.

وحتى يضع الخطاب المسرحى المتفرج قريبا من الحدث احتكم الكاتب إلى مبدأ العلاقة الذى يتطلب من الكاتب إيراد أحداثه فى صورةٍ أقرب إلى الإيحاء عن المعرفة المسبقة بين الخبر والمتلقى، فتضمنت الحورات فكرة التعلق الموجه إلى خطةٍ إعلامية محددة، تتناول معرفة مسبقة عند المتلقى بواقع الحدث الدرامى المُقدم على خشبة المسرح، كما يقول: ولد مين إللى حط اليفط الهلس دى هنا.

يتجه الحوار إلى تصوير أزمة الراهن السياسى وأثره فى الذات المقموعة .

وحتى ترتفع قيمة الإعلام - عن ذلك الواقع السياسى - إلى درجاتٍ من التأويل والاحتمال وظف الكاتب إلى جانب الحوار آليات العرض الارتجالى أوالكوميديا المرتجلة:الحركة الصاخبة والتنقلات المفاجئة على خشبة المسرح كما يقول: بحدة ورعب ،يتحرك بصعوبة ...مندفعا إلى لافتة.

تظهر الكوميديا المرتجلة فى حركة الشخصيات وحواراتها ،التى لاتستند إلى نموذجٍ لفظى معين فتتداخل الارتجال مع التناقضات الحوارية والحركة الجسدية والمواقف المتنوعة فى العرض المسرحى.

ثانيًا: القيم الصوتية والإيحاءات اللغوية فى العرض المسرحى:

وتعد القيم الصوتية والإيحاءات اللغوية من المصادر الإعلامية فى العرض المسرحى، لأنهاجاءت فى ابتكارٍ لفظى وحركى ومفردات لغوية لها درجة من الإيحائية، فتسلط الضوء على المكونات السلبية والسيكولوجية فى الإنسان وفى الوعى الجماعى فى لحظاتٍ آنية فى العرض المسرحى تتدفق ثورة الذات المتوارية فى السياق وفق جدلية القيم الأدائية المتنوعة فى العرض، فينبع التأثير الصوتى والدلالى من خلال التكرار اللفظى والإيقاع الحركى والتراكيب الإيحائية، ويبرز النقد الاجتماعى وتصورات الشخصية واستحضار الماضى عن طريق الحكواتى أوالسامر: بوابة الحياة ،التى تخترق وجدان المتلقى.

أشارت هذه البدائل الأدائية فى النص المسرحى إلى جانبٍ دلالى واحد يجمع بينهم، لأنه اقترن لدى المتكلم بقصدية خاصة، هى سياق الموقف ودافعه إلى هذا الاختيار الأدائى.

فتشكل النص المسرحى على هذه المصادر الإعلامية التى اعتمدت على إحيائية بعض السنن الأدبية، وتنشيط الحاسة الفلكلورية لدى المتلقى.

فكانت المرتجلة والحكواتى، من أهم مصادرالإعلام عند ميخائيل رومان.

"إنها الحاسة الفلكلورية التى تصورالنشاط الإنسانى فى الحياة اليومية، حتى لنحس به نابعا من مكنون الشعب وأعماقه، معبرا عن أدق خلجاته ومواطن ألمه الدفين، تلك التى لايعرفها غير الشعب ذاته" (7)

فقام الارتجال فى المسرحية على هذه الأنشطة الفنية المختزلة فى الذاكرة لتخرق الخطاب المسرحى، وتعطى الممثل حريته فى التعبير، فاستخدم الممثل طاقاته الصوتية وحركاته الجسدية الصاخبة:

يقول الراوى:

تدخل جمالات وقد لفت جسدها بعباءة حمراء حريرية، وقد تركتها تنسال على كتفها.

تخرج مرآة صغيرة من جيبها وتنظر فى وجهها، وتسوى خصلات من شعرها، بدون اهتمام.

حبيبى: نايم لك زمان ... اصحى ... (تضحك برقة) تعبت أنا عارفة.

(وهى ماضية فى تجميل نفسها) ماتخليش الشمس تغرب عليك وإنت نايم حرام.

مابيردش (تسرع إليه) حبيبى قوم .. حبيبى، عاوزين نكون أنا وإنت فى صحرا والحب ثالثنا، والنار فى الخيمة.

مولعة طوالى ... هيه، النوم سلطان!

(تذهب إليه) عبد، قومى بقى! (تتركه، لنفسها)

العار كل العار إنى ما قدرتش أوصل إلا عن طريقه ... ولا أدخل الجحيم إلا بسرور ...إلا إذا شفت الجنة ... ومفتاح الجنة معاه . مأساة!

(تنحى عليه) أنا مش سامعة صوتك عبد (تهزه) سامعنى؟ (ترتد برعب إلى آخر المسرح) مات!

مش ممكن، ولاحتى معقول (تندفع إليه بعد لحظة وكأنها خائفة، تصيح) عبد الحفيظ اصحى، أحسن تموت .انطق ...كلمة واحدة حتى ... بتقول إيه؟ علّى صوتك..ماء الحياة جف!وأسفاه فى ليلة واحدة؟ إحنا متنا ميت مرة ليلة امبارح وصحينا.. عبد (نائحة) حبيبى . المسرحية ص 387، 388

وفى الارتجال وحركاته المتنوعة فى الحوار بين الشخصيات تتواصل القيم الصوتية للتكرارعن الإيحاء إلى الحياة والموت فى صورهما اللفظية والمعنوية يقول الراوى: حبيبى: نايم لك زمان، حبيبى قوم ..حبيبى، العار كل العار، ثم ترتفع درجات الإيحاء فى التكرار المعنوى فى الخطاب: أنا مش سامعة صوتك ،مات ،اصحى أحسن تموت، انطق، ماء الحياة جف، احنا متنا ميت مرة وصحينا ..حبيبى.

أشار التكرار المعنوى إلى حالةٍ من حالات الإيحاء الذى يتخلله شىء من الغموض، خاصة توظيف بعض الثنائيات المتضادة فى المعنى.

يقول الراوى: ولاأدخل الجحيم إلا بسرور ...إلا إذا شفت الحنة، احنا متنا وصحينا.

يتخلل هذه الثنائيات المتضادة حالة من الغموض ،الذى يقع تحت دلالة الإيضاح والإبهام معا،"لأن المتكلم قد يقصد فى تأدية المعنى فى عبارتين: إحداهما واضحة الدلالة والأخرى غيرواضحة الدلالة لضرب من المقاصد، لأن المعانى منها ما يقصد أن تكون فى غاية البيان، ومنها ما يقصد أن تكون فى غاية الإغماض، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض، وغموض المعنّى هنا هو الغموض الذى ترتفع به قيمة النص ويجعل القارىء يُعمل فكره حتى يصل إلى مراميه"[8]

تعكس حالات الغموض فى الحوار درجة من درجات الإعلامية فى الخطاب المسرحى، تعتمد على الثقافة المختزلة لدى المتلقى، والتى تحكمت فى وعيه الداخلى ودرجات التلقى والتأويل، فظلت هذه البنية السطحية والدلالية تشير إلى مقاصد التوظيف، والإيماء إلى ثنائية الموت والحياة ..

وفى ضوء هذه البنية السطحية التى اكتسبت فكرة البدائل وصورها التأويلية فى العرض المسرحى اتخذت فلسفة الإعلام فى المسرحية من الخطاب الساخر، واللغة الإيحائية وحركات الشخصية فى لحظاتها الآنية وتعبيراتها

المتنوعة بالحركة الجسدية والإيقاع الصوتى الصاخب وظيفة للنقد الاجتماعى والسياسى، ومحاولة فى تحقيق الذات الإنسانية وثورتها على كل السلبيات،"فابتعد ت هذه الفلسفة الإعلامية عن المألوف اللفظى، وطريقة العرض والأداء الحوارى، الذى قام على الارتجال، لذلك تداخل الحوار وأصبح سلسة من الكليشيهات المفككة، التى تجعل الشخصيات فى صورٍ ساخطة"[9]

وبذلك أضاف الكاتب إلى خطابه المسرحى صورة إيمائية فى الحوار ،تقوم على الارتجال وحركات الممثل على خشبة المسرح ،حتى يخرج الخطاب من صورة الاستدعاء المحددة، التى تفترض أنها معروفة لدى المتلقى إلى صورة الإيحاء عن طريق التكرار الصوتى والإحالات الغامضة.

ونتيجة لهذا المضمون الجدلى بين الاستدعاء والإيماء فى المسرحية طرح اللامعقول التوتر الوجودى للإنسان فى تساؤلاته المستمرة التى تجمع بين الأزمنة الماضية، والزمن الحاضر وحصاره المستمر.

أصبح ذلك الحصار موضوعا مثيرا للسخرية والألم فى آنٍ واحد.

وبهذا يصبح النص المسرحى مرآة ناقدة لعصره، لأنه يبوح بالذات الإنسانية المنكسرة ومأساتها بين الماضى والحاضر، فجسّد الحوار الذاتى للشخصية خطاب الرفض والتمرد، ومشكلة الحريات، فى ظل توظيف الأداء الحوارى ومؤشراته الإيمائية، والخطابات المتنوعة للشخصيات، والتى تبرز تناقضات الوعى الخارجى مع الوعى الداخلى فى الموقف المسرحى.

نقل الفعل المسرحى هذه الرسالة الفنية المستعصية على إدراك الإنسان، فأثار المتخيّل المسرحى هذا الفزع الوجودى فى لغاتٍ متعددة، لكى يحقق قدرا من الكفاءة الإعلامية، التى تقوم على وعى متبادل بين المتحادثين فى العرض المسرحى، والقضية المعروضة.

فقام الكاتب بتوظيف بعض الإجراءات الفنية، التى تجعل من هذه القضية المعروفة لدى السامع مجالا للاحتمال والتأويل، الذى يخلق مجموعة من الاحتمالات والاختيارات الدلالية لدى المتلقى:"فمن شأن المرء ألا يُخبر الناس بما يُفترض أنهم يعلمونه، وربما كان الأدق أن نقول: إن الكثير جدا من مادة الحورا قد تكون معروفة فعلا لكل الحاضرين ؛ولكن الجديد فى الحوار والعرض المسرحى هو ما يقدمه الأداء من معلوماتٍ قد تكون مختزلة فى ذهن المتلقى، أو قد تكون إضافة إخبارية جديدة إلى ذلك النموذج الداخلى للسامع"[10]

تنشأ هذه الإضافة من عناصر التوظيف الفنى، فلجأ المؤلف إلى المتخيّل المسرحى وعلاقاته الفنية المتنوعة المنسوجة داخل شبكة اللامعقول"، فأصبحت هذه العلاقات الفنية سببا فى تشكيل علاقات جديدة تستنطق الوعى الجمعى لدى الحاضرين، وذلك من خلال التركيز على الحوارات الشخصية، وطاقاتها الدلالية، التى تستحضر أقيسة الماضى ،للتوجه إلى الحاضر"[11]، فتنوعت الشخصيات وتداخلت الحوارات المتقطعة، التى يكمن فيها الإحساس بلامعقولية الحياة فى فترة زمنية محددة فى تاريخ مصر.

أثارت هذه الفترة السياسية التشكيل الدرامى لمسرح اللامعقول عند ميخائيل رومان، وغيره ممن بات الهمّ الإنسانى لديهم لغزا مفتوحا للرؤى المختلفة، ووحدة استمرارية لمسرح اللامعقول، ينسج فيها الكاتب جزيئات الحقيقة المعقدة، وكأنما صار مسرح اللامعقول إصرارا فنيا ودلاليا يكشف الأحداث ويحكم عليها، ويضيف إلى الوعى الجماعى صورة مختلفة عن المعهود فى الذاكرة.

وبذلك يمكننا أن نرى فيه دليلا على هيمنة الوعى النقدى المعاصر، الذى لازال يتغذى من روافد الماضى فى تشكيلٍ دقيق يخضع لزلزلات الذاكرة، وتعدد وجهات النظر المتشظية ألما فى إدراك عالم غير مستقر مأخوذ من الفوضى.

شكلت هذه الفوضى حالات الاسترجاع والآنية فى العرض المسرحى ومؤشرات البدء والدخول إلى المتلقى.

طبيعة الإعلام ودرجاته:

قامت طبيعة الإعلام فى مسرحية الكاتب على مبدأ التحوّل من الاسترجاع إلى الحورات الإيمائية، وقامت هذه الحوارات على فعل التجريد وعقدة التغريب التى تعمد على عبثية الشكل عبر المتخيّل المسرحى، الذى اعتمد على الحكواتى والكوميديا المرتجلة، ولغتهما العبثية فى مسرح ميخائيل رومان.

فكانت لذّة التجديد فى رؤية الواقع فى صورٍ مختلفة تقوم على تعميق الدلالة الرمزية والمناخات الرامزة، التى تشير إلى المنطقة الخفية فى الواقع، عن طريق شكل المرتجلة أو الكوميديا السوداء.

وبذلك قدمت دراما اللامعقول ثقافة عصرها بلغة نقدية تتعامل مع النص المسرحى فى ظل قالبه العبثى، وفقا لأحداث العصر، فى ظل الخطاب الذاتى للشخصية يطفو الجوهر على السطح،كأنما أفضت به الذاكرة فى بوحها وألمها إلى كثافته رمزية جديدة، ورؤية نقدية للواقع.

فالمسرحية لا تقدم الواقع فقد ؛بل تضعه فى جدلية بين الماضى والمستقبل والواقع، تخلق هذه الجدلية عناصر الاحتمال لدى المتلقى بما سيحدث فى المستقبل.

يقول الراوى:

رجب: بعد لحظة- يوشك أن يبكى) ياغلبان يامبروك، هتعمل إيه فى البرارى القاسية .. أحكى لك عن عبد الحفيظ ..... (فجأة يضحك)

جور الظالمين !

ياسلام إدينى عمر ورامينى البحر! لا.. غلط! إدينى عمر وارمينى البحر ّجور الظالمين!

(ينظر إلى زجاجة اللبن الفارغة الموضوعة على الأرض، أروح أرضع الواد.

الواد أكيد حيكون عبقرى!

صوابعه الرقيقة وعينيه ... وجوا عنيه مليون سؤال!
وصمته العميق والكتاب بإيديه يضمه على صدره.
لكن منين أجيب اللبن !منين؟
الكلبة حسنية فطمت عيلها إمبارح..
والجدى حايهرب ..راح البرارى وساب المعيز حزانى عليه ..
أيامنا كان فيه جاموس وبقر ضانى.
لازم أرضعه من لبن الحمارة إللى ماتت من زمان
ابن جمالات ... الجميل..

المسرحية ص 358

تتجه عبثية الحوار إلى جدلية بين الماضى والحاضر والمستقبل ومناخاتهم المتلوّنة على مستوى الداخل، لتخلق جدلية نقدية تسيرمع تيار الوعى المتأزم والمتخبط فى فضاء الماضى والحاضر، فتبوح الشخصية بأسباب موتها واغتيالها، فتستجوب الماضى فى لغةٍ عبثية، تتعامل مع أبعادٍ زمنية متعددة فى وقت واحد، جعلها الكاتب المحرك الأساسى لخطابه المسرحى، فقام الحوار على صورٍ غير منطقية من المتكلم تتجه إلى المتلقى من خلال استحضارأحداث الماضى فى الحاضر المؤلم، فتتكلم بلسان رموز خيالية تعبر عن لحظات تأزمها، فيتداخل الزمن فى سرعة متحركة يجزع منها المتلقى، لأنه يحاول إعادة تشكيلها وربطها بالموقف المسرحى.

تمثل هذه المحاولة درجة من درجات الإعلام، درجة تفترض ما هو موجود ومعروف فى الذاكرة أى درجة محتملة، فيقول الراوى: ياسلام إدينى عمر ورامينى البحر! لا.. غلط! إدينى عمر وارمينى البحر ّجور الظالمين!

تخرج درجة الاحتمال إلى مجموعة الصور العبثية غير محتملة، التى تحفز المتلقى إلى السؤال وإلى التأويل فيشير السؤال والتأويل إلى ذاكرةٍ دلالية جديدة، تقوم على التأويل الذى يمثل طبيعة الإعلام فى العرض المسرحى.

يقول الراوى: والجدى حايهرب ..راح البرارى وساب المعيز حزانى عليه ..

أيامنا كان فيه جاموس وبقر ضانى.

لازم أرضعه من لبن الحمارة إللى ماتت من زمان.

اعتمد سياق الموقف فى العرض المسرحى على جدلية العلاقة بين المحتمل فى الهيئة غير المحتملة، التى تقف عند حدود التأويل، وهو الدرجة الثانية من درجات الإعلام، أى الدرجة الأقل التى اعتمدت على سياق المرجعى فى صورة المتخيّل المسرحى الغير معقد، الذى جمع بين الاسترجاع والإيماء، فقلت درجات الاختيار الإعلامى.

يقول الراوى:

رجب: الأول ياجملات ..أنا الأول، على المنطقة كلها والإقليم والقطر كله!

طلعت الأول، بعد مليون سنة كفاح وصلت والمعرفة أصبحت ملكى، كل الحيّل اللازمة للانتصار عندى، ومن بكرة مافيش كسل ولا نوم، ولا خجل، من بكرة حلفت البلد شارع شارع، حارة حارة، والنسوان يبصوا علىّ من الطيقان والشبابيك، والأطفال يمشوا ورايا لكن من بعيد.

المسرحية ص 360

يشير الحوار إلى صورة مرهونة بما سيحدث من الشخصية، يقف هذا الحدث عند حدود التأويل، لأن الإشارات الإعلامية أقرب إلى المباشرة فى العرض المسرحى، والبدائل اللغوية محصورة فى النص الحوارى، وكأنه إعادة صياغة لأخبارٍ محتملة فى هيئة غير محتملة، اعتمدت على بعض الإجراءات الفنية فى درما اللامعقول التى لم تمعن فى التخيّل والإيهام، الذى يتطلب تأويلات متعددة لدى المتلقى.

يقول الراوى:

جور الظالمين .....جور الظالمين

شكل ذلك التماثل اللفظى فى الحوار المسرحى سيرورة العرض المسرحى، وعبر عن أزمة الإنسان وتناقضاته الفكرية، "فأصبح اللامعقول موقفا فكريا ورمزًا اجتماعيًا، تتضاءل أمامه قوى المنطق والتاريخ، وتعلن احتجاجها على الأوضاع السياسية"[12]

وإلى جانب الحواروإشاراته الإعلامية، وظف الكاتب سينوغرافيا العرض المسرحى.

وبالاستناد إلى سينوغرافيا العرض: اهتزّ المشهد المسرح تنوعا وتأثيرا فى المتلقى.

"سينوغرافيا العرض فى مسرحية: "عزيزى رجب"

اعتمد ميخائيل رومان على السينوغرافيا التجريبية، التى تجمع من التقنيات السمعية والبصرية والحركية وجسد الممثل، وتستعين بالمروث الشعبى: الحكواتى.

الديكور:جاء فى بداية المسرحية كالتالى:

"البرولوج"

من مؤشرات البدء فى العرض المسرحى، والذى يمثل رغبة فى الإخبار وغرضًا أوليًا لدى الكاتب.

"يتكون المسرح من أرض صخرية ذات نتوءات، تستخدم فى الجلوس وفى النوم، ولايوجد فيه إلا خوذة جندى ملقاة فى مكان بارز، وثمة نتوء مستطيل فى خلفية المسرح يشبه دكة، أو مصطبة، وفتحات مستديرة عليها قضبان حديدية متعامدة، وباب صغير كأنه باب قبو، لاينفذ منه الرجل كامل النمو إلا بصعوبة، على خلفية المسرح توجد لافتات عديدة جدا معلقة ومكتوب عليها كلمة ممنوع واضحة، وتقرأ من بعيد، ولا أهمية لما هو ممنوع.

ترفع الستار، فإذا برجل عجوزجدا هائل الجسم يرتدى ملابس لاتحمل أى سمة تاريخية، أو قومية، جالس بجوار إحدى النوافذ الصغيرة يجفف منديلا فى الهواء، والهواء يعبث بهذا المنديل، على بعد من العجوز يجلس رجل هائل الجسم يرتدى ملابس تقربه من مصارعى روما فى عهد الإمبراطور ية، وأمامه شيشة كبيرة وجردل قذر جدا وكوز يملأ به الجردل من وقت إلى آخر، بجوار الرجل توجد عصا ثقيلة.

المسرحية ص335، 336

تحقق أيقونات الديكور المفهوم الأيديولوجى للهيكل العام فى المسرحية، وتقدم أيضا قواعد اللعب الخاصة بالممثلين ذوى الهويات المحددة، فتحددت هويتهم الفنية فى العرض المسرحى، الذى يدور حول الزمن السياسى فى جدلية بين الماضى والحاضر والزمن النفسى للشخصية. تناقش هذه الأيقونات البصرية والسمعية قواعد العرض المسرحى، وتعقد علاقة بين الزمن المرجعى: الماضى والعرض المسرحى، فالعجوز علامة

مرجعيـة علـى الـزمن الماضـى فـى علاقتـه بحاضـر العـرض، وفـى تناولـه للوضع الإنسانى فوق المنصـة، التـى ربمـا تشبه المحاكمـة الغربيـة الموظفة فى دراما اللامعقول، والتى تمجد اللامعقول لتمرر من خلاله محاكمة سياسية تقيم علاقة واضحة بين فترة وأخرى، فتستحضر أعمال العنف والسطوة تحت مسمى الرجل، الذى يشبه مصارعى روما فى عهد الإمبرطورية، والعصا الثقيلة والجردل: إنهم رموز الاغتيال الإنسانى فى ذلك العصر السياسى، وأهم عناصر التعرّف والعدول فى العرض المسرحى.

يعيد الحوار وتواتره المستمر حول هذه الرموز الساسية وصورتها الدلالية الجديدة، التى تخرج عن إطارها النموذجى فى ذهن المتلقى إلى إطارٍ آخر، يتمثل فى الإحالة إليهما عن طريق الكنايات:العصا الثقيلة، الجردل القذر، الكهوف ...

يقول الراوى:

الرجل: يندفع هائجا وفى يده العصا، ويدفع مبروك بعنف هائل ويصيح ..

برا .. برا .. انزل ياحيوان .. يرتد الرجل على رجب مهددا.

(يؤدى المشهد التالى بأقصى درجة من السرعة، ورجب ينتقل فى أرجاء المسرح،

حركته هذه يتجه إلى الأماكن التى يفترض وجود من يتحدث إليهم فيها.

المسرحية ص:359

يقول الراوى:

(يجرى خطوتين أو ثلاثة، يتوقف،كأن شخصا ما دفعه من الأمام، يصرخ)

آه ،ممنوع ،ممنوع ؟ ليه ؟ أنا مواطن لى حق الكلام .

المسرحية ص: 361

وتبلغ وحدة التعبير اللغوى حدتها وقدرتها على التصوير واستثمار الصوت والرؤية.

يقول الراوى:

عبد الحفيظ: للكهوف، للجبال.

المجموع: ألف مرة.

عبد: للأظافر للأسنان.

المجوع: للأظافر للأسنان.

المجموع: ألف مرة.

للسلاحف .... للسلاحف.

المجموع للسلاحف للسلاحف. المسرحية ص: 422

ويقول أيضا:

ياولـد ..! ثـم فجـأة يضـرب فـى اتجـاه الأرض بهسـتيرية الغضـب المجنون، يتوقف.

يجلس، يمسح عرقه، يرمى السيف بجوار الخوذة.

أيوه ياأسطى، نضفتها .. اطلع!

أيوه إنزل .. لاه؟! نزل؟ لامفيش .. مافيش ركاب خالص!

(من خلال دموعه) .. يبكى كما يبكى الشيوخ.

المسرحية ص: 443(ستار)

يحـاول الحـوار أن يقـدم صـورة الواقـع السياسـى فيمـا يسـمى: إعـادة التعرف فى تقديم هذه الشخصيات السياسية فى صورةٍ دلاليـة عميقـة، وذلـك لتثير داخل المتلقى رؤية نقديد جديدة، تخرج عن إطارها النموذجى فى ذهن المتلقى فهو يعرفها لأنها واقعه المرهون بلحظات التوتر، قدمها الكاتب فى صورة غريبة: العصا، للأظافر والأسنان، للكهوف، للأظافر، للسلاحف.

أحالت الكنايات إلى غير مذكور لترتفع كفاءة التأويل من خلال بنـاء هذا النموذج النصى على مجموعة الإحالات والقيم الصوتية، فاعتمدت هذه الإجراءات الفنية على سياق الموقف، الذى جمع بين الإيحـاء فى مؤشرات الـدخول والمباشـرة أحيانًـا فـى الحـوارات المسـرحية، ثـم الإيمـاء فـى نهايـة المسرحية.

فـانبنى نمـوذج الـنص المسـرحى فـى دراما اللامعقـول عنـد ميخائيـل رومان على مجموعة الإحالات لغير مذكور،كما يقول: يجلس، يمسح عرقـه، يرمى السيف، نضفتها، من خلال دموعه يبكى ...

يحيل ضـمير المخاطب إلـى الفاعل والفعل، أوإلـى نقطـة الالتقـاء بـين الكنايات وفاعلها.

إن المدركات بواسطة الإحالات لغير مذكور يحتمل أن تكون معروفة لدى السامع لكى تنشط تجربة الاتصال المشتركة بين المتكلم والسامع على إعادة بناء هذا النموذج الداخلى عن طريق التأثير فى السامع.

وترتفع درجات التأثير والكفاءة الإعلامية عندما يعتمد النص المسرحى على مايسمى: العُدُول.

يرتبط العدول بمفهوم التوقع ،ويأتى العدول من الانتقال معنى إلى معنى آخر من أجل رفع كفاءة النص وإعلاميته جاء العدول فى النص المسرحى عن طريق "التضمين". يقول الراوى:

(يجرى خطوتين أو ثلاثة، يتوقف،كأن شخصا ما دفعه من الأمام، يصرخ)

آه، ممنوع، ممنوع؟ ليه؟ أنا مواطن لى حق الكلام.

تضمنت أفعال: الجرى والتوقف، والدفع معنى الظلم والقهر، وهى بذلك قد خرجت عن معناها الأصلى، فضمنت ذلك العصر السياسى المتأزم فى مصر، وكذلك قوله: يجلس، يمسح عرقه، يبكى.

تفيد هذه الأفعال العُدُول إلى مفرد للتعبير عن الظلم والقهرعلى سبيل الإجمال.

وتنهى مسرحية :"عزيزى رجب" بهذه المفارقات القاسية التى انبنى منها نموذج النص، فعبرت عن القهر، الذى يعانيه الفرد من القوى السياسية .

فأعلنت دراما اللامعقول وتقنياتها المتنوعة فى بناء النص المسرحى عن توالى هذه الأنظمة الفنية والأساليب الخطابية، التى أتاحت للشخصية إدخال الجمهورفى اللعبة الفنية عندما جعلت من الحوار والمونولوج لحظات من الثرثرة أو الصمت، تجتهد فى الكشف عن تغريب الإنسان فى واقعه، تتساءل هذه الصور فى مداخلاتٍ جدلية تنعت الواقع بأسلوبٍ ساخر يترك نوعا من الغربة بين الممثل والجمهور، فيحاول المتفرج أن يعيد تشكيلها.

قام بناء النص المسرحى فى دراما اللامعقول على مجموعةٍ من الإجراءات الفنية، التى رفعت الكفاءة الإعلامية، والوعى الداخلى لدى المتلقى فى درجاتٍ مختلفة:أعلاها درجة الغموض الشديد فى العرض، الذى

يتطلب كثرة عناصر الاحتمال، وأقلها درجات الاستدعاء المرجعى إلى صورةٍ دلالية غايتها الاستدعاء فقد، الذى تقل فيه درجات الاختيار.

قامت الصورة والفكرة فى المسرحية على هذه الأشكال الخاصة بالتعبير الفنى والدرامى،"فقامت دراما اللامعقول على الكلمة الرمزية الدائرية والمتكررة، التى تتواصل بين شخصيات المسرحية، لتعضد الموقف والفعل المسرحى"[13].

فأعلنت المناخات الرمزية مستويات الوعى الداخلى للشخصية المسرحية عند ميخائيل رومان وأعلنت عن تقلص الذات الإنسانية من طمس هويتها ورغاباتها العذراء، التى تطالها أنامل الواقع وطقوسه المفزعة، فتنفست شحنات المعاناة والبوح والإدانة والتأمل، وتدثرت ببردة اللامعقول والقالب العبثى، ليبدو الفعل الدرامى مشوها من حيث نسقه الشكلى ويرى المعذبين فى صخبهم وفلسفتهم تجاة الواقع ، يقول نيتشه:"إن كل فلسفة تخفى فلسفة أخرى، وكل رأى هو مخبأ، وكل كلام ليس سوى قناع رامز للواقع الموجود، يصور هذا القناع عمق الوجود، الذى يسخر من نفسه"[14]

إن طريق الشخصية فى مسرحية ميخائيل رومان "عزيزى رجب":صورة معبرة عن ماهية الوجود الإنسانى والضمير البائس، ومواطن الإخفاق: يقول الراوى:

الرجل: (يندفع داخلا وفى يده عصا ثقيلة، وقد خلع الفانلة، فظهر صدره المغطى بشعر أسودكثيف جدا) يا كلاب!

(ينتشر رجب ومبروك فى فزع)

مظاهرة!

رجب مبروك :لا..لا ..أبدا.

الرجل: مظاهرة وهتافات، أنتم أعداء النظام، فوضوية.

رجب ومبروك: لا. لا.مستحيل .. إلا النظام مستحيل.

الرجل: (ضاحكا): دى مؤامرة ورونى فين البطاقة العائلية.

رجب ومبروك : أبدا .. أبدا .. مافيش لرزوم .. إحنا خدامين النظام وإنت عارف

المسرحية ص 353

تتابع الحوارات الشخصية بين الماضى والحاضر، فتتحدث عن أطياف الواقع السياسى فى ظل الشكل العبثى القائم على توظيف الحكواتى

والمرتجلة والمونولوجات الفيّاضة، والتكرارات اللفظية: لثنائيات الرفض والمقاومة: لا... لا ،أبدا ..أبدا.

تتحدث الشخصية حتى اللهاث، وتخاطب شريكا لها فى الحوار أو تخاطب نفسها فى جدلية حادة تعلن آليات الضخب والرفض، لذلك اعتمد الحوار المسرحى عند الكاتب على التتابع، الذى يشبه" المجادلة: التى تعتمد على أسلوب المواجهات وأسلوب الفقر الطويلة والقصيرة، التى تسمح بالتنقل من حوار إلى آخر"[15]. ومن حالة إلى أخرى بين الحوار،والتكرار والثنائيات المتضادة.

يقول الراوى:

رجب: (يجرى إلى عبد الحفيظ) غيتنى يا عبد الحفيظ يا أبو العلم والمعرفة، يافيلسوف.

اكتب لى شكوى من نار .. نار.

إن شا لله أروح الومان، وألا أموت على خازوق .. لازم آخذ المكفأة، البنطلون السلكا وجوزين جزم كوتش.

استغيث بسعادتكم من جور الظالمين تمام، لكن من غير هؤلاء! أيوة العالم مليان جور .. ومليان ظالمين، لكن بين كل حين وحين تلاقى فى العادلين الخيّرين ص. 364

ترتفع مصادر الإعلامية فى الحوار المسرحى لاعتمادها على معرفة المتلقى لما يشير إليه الكاتب، فى توظيف غير متوقع، يعطى النص المسرحى حالة من المفارقة بين الحوار، وبين ما تعلق فى ذهن المتلقى من خلفيةٍ معرفية بالقضية المطروحة، يتفاعل معها عندما يخرج الكاتب من طابعها النموذجى داخل المتلقى إلى طابعٍ تأويلى غير مألوف فى الشكل والمضمون ،فيعتمد على بدائل جديدة يقول الروى: اكتب لى شكوى من نار ..نار، أيوة العالم مليان جور ...

تشير هذه المفردات: النار والجور إلى تلك النكسة، التى أصابت المجتع المصرى فى تلك الفترة الساسية. فقدمت هذه الإجراءات الفنية رؤية نقدية تسمى بالدعاية ضد فكرة أو ضد نظام سياسى، كما يقول الراوى فى معظم حوارات المسرحية القائمة على الثنائيات المتضادة:

جور الظالمين، جور الظالمين.

العالم مليان جور ...ومليان ظالمين، لكن بين كل حين وحين تلاقى فى العادلين خير

يتضح هذا المضمون الدعائى من هذه الحوارات المتواترة فى العرض المسرحى، والتى يدعو فيها الكاتب المتلقى للبحث والسؤال حول الظلم والعدل، يوجه هذا الإعلام إلى المتلقى ليشارك الكاتب دعوته فى بناء نظامٍ جديد.

صدرت هذه الأفكار فى خصوصية أدائية معينة، تتعامل مع مصادر الإعلامية عند المتلقى، وتوظِفها فى صورةٍ جديدة،كما رأينا.

فاكتسب هذا الأداء المسرحى صورة متلوّنة حسرة وألما، تستحضر جزئيات العالم المرئى فى تبادلٍ مع تيار العبث، الذى يثيرالشحنات الانفعالية وحالاتها المتردية لدى المتلقى.

وبذلك تتحول دراما اللامعقول إلى مستوى من مستويات الإعلامية فى الخطاب المسرحى المعاصر.

قام ذلك المستوى على الفعل المسرحى وسياق الموقف، وجدلية الذات والعالم الخارجى..

قدمه مسرح ميخائيل رومان فى إطار القالب العبثى، الذى استثمر شكل الحدوتة والحكواتى.

يقول الراوى:

"كان زمان، ياساد ياكرام قبل البيضة وقبل الفرخة".

جذبت الحدوتة المتلقى بآلياتها الفنية وتمريرها هذه الحورات والمشاهد المتشظية فى نموذج الحكى، وتعتبر الحدوتة جزء أساسى فى المسرح السياسى عند ميخائيل رومان، "لأنها اعتمدت على النفوذ إلى الماضى والحاضر، ونفذت إلى باطن الفكرة والموقف فى صورتهما التجريدية"[16]

قدم ميخائيل رومان قضية جماعية مستعصية إزاء نكسة 1967م، فجسدت دراما اللامعقول هذا الفساد السياسى ،الذى زكّم الأنوف برائحته الفاسدة، فتمثل اللامعقول واقع الشعب المصرى المصبوغ بالغضب والضياع والرفض، واللا جدوى من جيل أمات نفسه بيده، فاستجابت الفكرة لوعيه

الدرامى، وتجسدت فى شكل عبثى، ومحاولة درامية تستحضر ماتريد وتتكلم بلسان الشخصيات، عن طريق الذاكرة والحكى، الذى يستحضر إرادة الماضى، ويخلق منه مواصفات دلالية تتعامل مع أبعادٍ زمنية مختلفة فى وقتٍ واحد للتعبير عن الإنسان.

خلقت هذه التقنيات الفنية صورة من صور الاستدعاء على مستوى الموقف الدرامى والموقف الفنى أيضًا.

فحمل الخطاب المسرحى هذا الخبر الإعلامى فى صورةٍ معروفة لدى المتلقى ،تشير إلى أحداثٍ سياسية فى مصر. فحاولت البنية اللغوية والأدائية فى العرض المسرحى أن تنقل هذا الحدث فى مستوى معين من مستويات الوعى الثقافى عند المتلقى، وهو توظيف الحكواتى الذى حمل رسالة اجتماعية وسياسية تقوم على مجموعةٍ ثابتة من الاختيارات والبدائل: القيم الصوتية، التعُرف، العُدول.

وفى مستوى قريب من ثقافة المتلقى أثارت دراما اللامعقول وتقنياتها الفنية الوعى الداخلى لدى المتلقى ،،فكانت درجة من درجات الإعلام المعتمدة على التأويل القريب إلى ذهن المتلقى، وهى الدرجة الثانية فى الكفاءة الإعلامية.

ـ سمات الإعلامية فى مسرح اللامعقول عند ميخائيل رومان، فى مسرحيته: "عزيزى رجب".

***أولاً*: الإعتماد على التراث الشعبى أهم مصادر الإعلامية عند المتلقى، والاستعانة بنموذج الحكواتى أو السامر، والذى حوّل الواقع التاريخى إلى عالم من اللامعقول، من خلال القالب العبثى الذى اعتمد على الكوميديا المرتجلة، التى عكست الواقع فى رؤية ساخرة، وتفاعلت مع الماضى والحاضر، ومع الصيغ النفسية للشخصيات.**

***ثانيًا*: قدرة الحكواتى على تصوير فترتين فى وقت واحد،"وظفه المؤلف لكى يفرق بين فترتين تاريخيتين، وما يناقضهما من أيديولوجيات مختلفة، فيتفجر من خلالهما المفارقة الأيديولوجية، والموقف الفكرى والنفسى فى المسرحية، فيخبرنا العجوز عما رآه فى الماضى باعتباره عليما بأحداثه.**

يقول العجوز فى المسرحية:

زمان ياسادة ياكرام

قبل البيضة، وقبل الفرجة. المسرحية ص: 337

تشير تلك المقارنة إلى البعد النفسى للشخصية ،وطاقاتها الإدراكية على المقارنة بين زمنين فى موقف جدلى تأملى، أخرج المادة التاريخية عبر علاقات اللامعقول فى مفارقاتٍ صارخة بين الماضى والحاضر، وأشار ذلك إلى مصادر الإعلامية لدى المتلقى، وإلى الوعى النقدى للمؤلف باعتباره مزجا جديدا لعدد من التقاليد الأدبية أو السنن الفنية الدرامية القديمة، التى اعتمدت على خصائص الارتجال، الذى يقوم على متضادين الأول: الفترة السياسية ومايكتنفها من تخريب وتشويه فى العرض المسرحى، والثانى حالة التمرد التى تعمل على إحياء الماضى والحسّ النقدى لدى المتفرج.

***ثالثًا*:وحدة الأداء التعبيرى: ظل الأداء التعبيرى محتفظا بمناخات التكرار، والحوارات الرمزية ومادتها العبثية على مستوى الفعل المسرحى ومحتفظا بهيمنة الرؤى المتشظية، واللغة الرمزية، التى تفتح أبواب الاجتهاد بين الممثل والجمهور فى صورة رمزية قريبة من الإدراك، لأنها لم تعتمد على الإفراط فى الإيحاء الشديد، لذلك قلت البدائل، وكانت الدرجة المتوسطة من درجات الإعلام فى دراما اللامعقول فى المسرحية هى مصدر التأويل لدى المتلقى.**

***رابعًا*: الاعتماد على السينوغرافيا التجريبية التى لم تتشرب بتقنيات التجريد على مستوى الأداة المسرحية، فظلت مشهدا ديكوريا واحدا فى المسرحية: الإيقاع الصوتى، التكرار، حركات الممثل، المرتجلة، خلفيات العرض تكاد تكون ثابتة: الإضاءة والديكور.**

وكان للإيقاع الصوتى صورته المهيمنة: فالصراخ، والعنف، النجوى الذاتية، والتعليقات الساخرة، التى أكدت الانهزامية داخل زيّها الرمزى.

فاقتصر بناء النموذج النصى على ذلك الأداء التعبيرى الذى يبالغ فى حالات التهويم والإيماء؛ لذلك كانت الإعلامية فى مستواها المتوسط.

***خامسًا*: قدرة الاختراع الفنى على اختراع حوادث وأخبار ومواقف من الماضى والحاضر، لها قدرتها على النفوذ إلى وعى الجمهور، فقامت على تحويل النموذج المفهومى فى الذاكرة إلى نموذجٍ دلالى جديد.**

***سادسًا*: توظيف المجادلة الحوارية بين الشخصيات فى المسرحية، "والتى تشبه الديالكتية الهيجلية التى تعتمد على قوة المجادلة والمناقشة فى**

الحوار المسرحي، وترصد المجادلات النفسية الصاخبة والتعارض النفسى داخل المتلقى"[17].

صورت هذة المجادلات الخارجية والداخلية أبعاد الشخصية واحتقانها النفسى وأعطابها الدفينة، فظلت تبوح بثقافة ذلك العصر، الذى أصبح لغزا كبيرا يعيشه الإنسان.

فتحقق الإعلام من خلال هذه التقنيات الفنية فى درجته المتوسطة، لأن الكاتب لم يبالغ فى الإيهام الفنى، والنصوص الغامضة فى بناء نموذجه الإعلامى.

وذلك ما سنجده عند الكاتب: يسرى الجندى.

وما تزال هذه الرؤى المتمردة على الواقع تبوح بلغةٍ التمرد فى مجادلاتٍ أشد قسوة وأكثر عمقا وأقوى اختراعا.عند الكاتب المسرحى يسرى الجندى [18]

تقدم دراما اللامعقول فى مسرحية يسرى الجندى ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟ علاقة جدلية بين دراما اللامعقول والبنى السياسية المصرية والعربية،" والتى كانت سببا فى تشكيل النص المسرحى داخل شبكة من العلاقات الفنية المنسوجة من تقاليدنا الشعبية التى تقوم على التشخيص وتأصيل فكرة المبدع، فارتبط التشخيص بالجوهر والحقيقة، التى تخصّ حياتنا العربية وتراثنا المصرى الأصيل، الذى يؤكد خصوصية المسرح المصرى المعاصر" [19]

وسوف يتوقف البحث عند رائعة يسرى الجندى المسرحية: ماذاحدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر1968م عرضت على المسرح فى عام 1973م.

تقدم رائعة يسرى الجندى رؤية قومية عربية تتلفع بالحزن العميق والهمّ المثقل منذ زمنٍ بعيد تقاطر فيه الظلم والعدوان على الإنسان العربى.

شكلت هذه المتغيرات الاجتماعية والسياسية القالب الدرامى لدراما اللامعقول وأشكالها العبثية، التى تأثرت بالمسرح السياسى عند بريخت وفكره المتوقد والواعى، وعرضه للحياة الإنسانية فى ظل المادة السياسية.

فتحكى المسرحية عن حالةٍ شديدة من الفزع والرعب واللاجدوى من الوجود، فى حوراتٍ كثيفة بين شخصيات غامضة أحيانا وشخصيات سياسية مباشرة قام العرض المسرحى.

تتكون المسرحية من جزأين، أو قسمين[20] .

ويعلن عنوانها عن حالةٍ من حالات الاستدعاء، وإعادة التعرف على اليهودى والمسيح المنتظر، فأشار العنوان عن انزاياحه عن المألوف وارتياده عوالم غريبة لها رغبتها فى التجريد واختراق كل الحواجز الفنية، وأشار كذلك إلى الحدث العام والتركيب العبثى الذى يقوم على ازدواجية دينية تاريخية بين اليهودى والمسيح المنتظر. إزدواجية تحمل أبعاد التنافر بين القطبين والصراع المميت منذ القدم وحتى الأزل.

إنه الإبداع الأصيل الذى دائما يخترق كل الحدود الفنية، ليصل إلى المتلقى فى رؤيةٍ جديدة، متميزة تثير فى وعيه أهداف الإبداع الروحية، التى توّصل للكينونة البشرية أينما كانت.

تحكى مسرحية: ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟ عن نموذج مفهومى عند المتلقى، يشكل صورة قومية عربية شاملة لكل الحدود الثقافية والعربية والقضايا العربية الغاضبة من الصمت والحزن الآسن فى كل النفوس العربية تجاه عدو أفقدنا توازننا وخرّب ديارنا ونفوسنا، فأصبحنا ننتظر وننتظر قدوم المجهول المُخلص، الذى ليس بمخلص، فتظهرالأحداث فى صورة شديدة من الغاضب والصراخ والصمت، وتسخط على الحياة فى صورتها الراكدة، المستكينة على أعطاب العدوان.

تتنوع شخصيات المسرحية فى فصليها: الطفل، المسيح، اليهودى، العجائز، ذات الرداء، الفتيات، المجموعة، إسحق، المسيح الأمريكى، سرحان ....

يبدأ الجزء الأول من المسرحية بمناظرات إيحائية، وجو غريب من الصمت والصراخ والفزع والاستيهامات اللاشعورية فى اللغة، والفعل المسرحى أيضا.

وقد عبرت هذه الاستيهامات عن أحداث خارقة للعادة والمألوف.

وينتهى الجزء الأول من المسرحية، بقالبه العبثى المكثف، وتبدأ لغة الإيماء فى جدليةٍ تبادلية بين الحسّ المرجعى والأشكال العبثية، التى تقدم رؤيتها السياسية للواقع العربى والواقع الفلسطينى فتصور هذا التربص الدفين منذ القدم، والذى شكل طاعونا مهلكا للبشرية.

فتتحدث شخصيات المسرحية فى فضاءات العبث واللامعقول عن قدوم المخلّص، وتتنقل من موقفٍ إلى آخر أكثر لامعقولية فى حزنٍ يسوده الألم

والصراخ والتنهدات والدموع والبحث عن ملجأ, بعدما فقدنا مجدنا العربى الذى دنسته الأعداء.

شكل ذلك المجد العربى نموذج النص المسرحى ومعمارية الفعل الدرامي عند يسرى الجندى فى مسرحيته المحشونة بالتوترات العبثية.

و فى غياب المنطق تصوغ دراما اللامعقول فلسفة الواقع العربى وبحثه عن الحرية، يقول سيجموند فرويد: "من الممكن الاستمتاع بأحاسيس الحرية عندما نكون قادرين على ترك سترة المنطق والخروج إلى سترة المجانين، التى تنفى العقل وتلغى التواصل، فتتعارض مطالب الشعور واللاشعور فى نفس الإنسان، ويغلب أحدهما على الآخر"[21]

"من هنا استطاع إنسان القرن العشرين أن يعبر عن آلامه ورؤيته للآخر عن طريق التخلص من فكرة التعبير التقليدى التى تستند إليها المعرفة الإنسانية، فوجد المبدعون فى اللاشعور خطابا رافضا للآخر، عن طريق حيّل اللغة والاستيهامات اللاشعورية فى اللغة، والتى أصبحت رحما لكل التخيّلات، التى تشبع الذات و رغبتها على مستوى المتخيّل."[22]

تتبنى مسرحية يسرى الجندى هذه الرؤية الخيالية التى تقدم عتبة المتغيرات الاجتماعية والسياسية والعربية فى مسرحنا المعاصر، فى ظل دراما اللامعقول تتداخل الصور والحوارات فى صيرورة الرمز الذى يمدنا بمعطيات الخلفية الفلسفية عند المبدع فى تواصلها مع عبثية الفعل الإنسانى وتراجيدياه أمام مصيره.

فتأسس الخطاب المسرحى على هذه التراجيدية العربية التى تؤسس لمرحلةٍ زمنية يعيشها الإنسان المعاصر، تتشكل هذه المرحلة الزمنية من خلال إطارٍ تركيبى متميزحرص الكاتب على وضعه فى هذه الصورة، ليخق إحساس المتلقى وتواجده الدلالى الجديد فى ظل العبث واللامعقول، فيتدفق النص أمامه فى عناصر لغوية وأسلوبية مرتبطة بطاقات دلالية بين المُرسل والمتلقى، تتخذ من الرؤيا التراجيدية للإنسان المعاصرإيقاعها المتوتر فى النص المسرحى.

فمثلت درجات الكفاءة الإعلامية فى مسرحية الكاتب هذه الرؤيا التراجيدية والنفسية للعالم العربى؛ لذلك تنوعت المصادر الإعلامية لدى المتلقى فى العرض المسرحى، وجاءت كالتالى:

أولاً: إثارة التوقعات حول إحيائية المورث الشعبى، وفضاءات العرض المسرحى.

ثانيًا: القيم الصوتية فى العرض المسرحى: التكرار، والإيقاعات الحركية والصوتية والجسدية.

ثالثًا: التغريب.

آليات رفع الكفاءة الإعلامية عن طريق:

التعرف والتناص، والعدول، المصادرالإعلامية عند المتلقى فى مسرحية يسرى الجندى.

اعتمد الكاتب على توظيف الموروث الشعبى، الذى أصبح رؤية ناضجة تؤكد أصالة التراث العربى وتأصيله للعمل المسرحى المعاصر، الذى يبحث عن أشكالٍ فنية جديدة تقوم على أساس الإنجاز السلوكى والنقدى فى الخطاب المسرحى.

فتأثر يسرى الجندى بالتشخيص وصوره الكاريكاتورية التى تشبه خيال الظل وتستنطق الواقع العربى من خلال موقعها العبثى الحافل بالصور التشخيصية واللوحات الإيمائية والموسيقية فى الفضاء المسرحى، وإلى جانب ذلك الجانب المعرفى أو النموذجى لدى المتلقى تداخلت فضاءات العرض المسرحى لتزيد الإحساس قوة.

فضاءات العرض المسرحى فى مسرحية يسرى الجندى: ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟

أولاً:الفضاء التراجيدى:

يعكس الفضاء المسرحى رؤية المؤلف وطريقته فى تناول الظاهرة الأدبية والفنية من خلال بنية خاصة تتجه إلى عناصر الاغتراب فى القالب الفنى، الذى اعتمد التجريد فى العرض المسرحى، وتحويل الصور والشخصيات المسرحية إلى مجموعةٍ من العلامات السيميائية الغامضة، فاتسم العرض المسرحى بالتغريب، وتجاوز نطاق المنطق والعقل إلى ماهو ميثولوجى خيالى.

تبدأ المسرحية بجموعة من اللوحات الغنائية التراجيدية، التى تمهد للأحداث الكبرى.

يقول الراوى فى مقدمة الجزء الأول:

"المسرح مظلم ... انفجارات وومض ـ ينبعث معهما صوت طفل .... صوت طفل ... أبى لماذا يفعلون ذلك؟

ألا يؤمنون بالمسيح؟

أصوات: (متهالكة لعجائز) يامسيح ... ... يامسيح ....يامسيح.

(انفجارات وضجة أشدّ، تضيع وسطها الأصوات ... صمت)

يسقط بهدوء ضوء على ستارة المؤخرة، فتظهر صورة السيد المسيح وديعا، تبقى هكذا لحظات.

ثم يتبع ذلك انفجار مفاجىء ... تهتزّ ملامح الصورة، تصبح كاريكاتورية بالتدريج.

تضيع فى بقعة حمراء ساخنة ,تحل مكانها مع موسيقا عنيفة ماجنة وصخب .. صمت، مع ظلام.

(يسقط ضوء وسط المسرح على صبى فى الثانية عشرة فى جلباب أبيض .. يتقدم قليلا .. ثم يقف.

الصبى: (بخفوت) ساعدنى أبى ...

يجثوا مابين الصبا والشيخوخة , ويصلى .. المسرحية 197

جاء الفضاء التراجيدى بصورٍ مخيفة شديدة الفزع، تتخذ طريقة توجيه الصدمة المباشرة إلى المتفرج من خلال نشاطها العبثى، وتشكيلاته البصرية التى تتقاطع مع كل ماهو وجدانى وشعورى، يفسح المجال للنبرة المأساوية التراجيدية التى تتداخل صيغها الرمزية بين الصمت والصراخ، وترتفع نغمات التراجيديا عندما يتنوع التوظيف التبادلى بين الصيغ الطلبية والإخبارية فى الخطاب المسرحى.

فنجد النداءات والاستغاثة، والحديث عن هذا العالم: يامسيح .. يامسيح

تشير هذه الصيغ التبادلية فى الأداء المسرحى إلى حوافز الدهشة والغرابة والخوف تجاه ذلك النموذج المعروف فى ذاكرة المتلقى عن المسيح، واليهودى ..

يقول الراوى:

العجائز: الحب رماد كالكلمات ..

كبراهنّ: (بعد صمت) .. وببطء، قلوب الأطفال رماد، وصقيع وحزن.

(تتقدم أكثر) وعلى أعتاب العالم يسقط هذا الطفل علامة الصبى (يهيب واقفا)

ويلى ياأماه .. ويلى .. أنبأنى السيد بمصيرى.

المسرحية ص 198

ينفتح الحوار فى العرض المسرحى على استيعاب حوافز الدهشة وسطوة الرمز الدينى ومتغيراته الواعية والمضمرة التى تنقل حالات الصمت، والإثارة فتنقل الموقف المسرحى من رؤيةٍ صاخبة إلى رؤية أشد فزعا، تثير هذه العناصر الفنية درجة من التعقيد وعدم الاعتيادية فى الشكل والمضمون، خاصة عندما استعان الكاتب على الفضاء الكوليغرافى فى العرض المسرحى.

فتنوع الفضاء التراجيدى فى كل لحظةٍ من لحظات العرض المسرحى، لأنه يقوم على تجدد عناصرالتوظيف الفنى باستخدام الفضاء الكوليغرافى الذى يعتمد حركات الجسد وتلويناته وتنوعه فى تقديم العرض المسرحى، وفى تشكيل النص عبر حركات الصمت والفزع.

وقد عكس الفضاء الكوليغرافى هذه التناقضات الكثيرة فى الواقع عبر دراما اللامعقول ومشاهدها الخيالية:

يقول الراوى:

(تضىء ستارة المؤخرة وتتحرك عليها ظلال عنيفة، يصاحبها فى التو انفجار وضوضاء شديدة، وطلقات رصاص ..

تحوّل كل شيء إلى رعود كبيرة ونار .. وتشبثت بأبى ...

(يصمت منفعلا ... ويسمع فى الخلف ،من خلال الظلال والضوضاء ... صوت طفل، وصوت أبيه)

صوت سرحان: ماكل هذا ياأبى؟

صوت الأب: إنهم يهاجموننا أسرع .

صوت سرحان: لماذا يفعلون ذلك؟ ألايؤمنون بالمسيح ؟!

المسرحية ص199

تجود هذه النصوص المسرحية بجدلية الأداء االرمزى بين الخطابات المتنوعة وصيغها المختلفة بين الصمت والصراخ والهلع والسؤال، فتحولت هذه السرعات المتوالية فى فضاء النص إلى صياغةٍ جديدة لنموذج النص

المسرحى ووصلاته الكبرى، التى تعتمد على هستيريا اللغة،وفضاءات العرض.

فاستخدام هذه التنشيطات الموسعة فى المشهد المسرحى يؤدى إلى استقبالٍ جديد للنص، وانتاجٍ آخر للذاكرة المفهومية لدى السامع، فتضمحل عناصرها المعروفة وتصبح قابلة للاختياروالتأويلات المتنوعة.

فحاول الكاتب من خلال تقنيات الفضاء المسرحى المتعددة أن يرتاد مناطق الوعى الداخلى لدى المتلقى، وأن يثير آليات النقد الاجتماعى والسياسى والأخلاقى فى أطرٍ جديدة تنقل الرسالة إلى المتفرج، وتزحف إلى عقله، وإلى تفكيره فى مغزى العرض المسرحى.

فاستطاع يسرى الجندى أن ينسج خطابا عبثيا تحمل دلالاته أبعاد الواقع العربى، فى صورة صاخبة، فوظف الرمز الدينى فى إطار اللامعقول وصوره العبثية، ونبرته المخيفة المنددة بالحروب والدماء، فى نبرة تراجيدية مشفوعة بالخطابات المتنوعة والألوان الحزينة تواترت الصيغ الرمزية فى الخطاب المسرحى، لا لتخلق فى نفس المتفرج الإحساس بالشفقة التى تخرجه من المسرحية وقد تطهرت انفعالاته ؛وإنما ليحتفظ بوجوده المنفصل الذى يتيح له القدرة على النقد،وعلى إعادة التعرف على ما تحمله هذه الرموز العبثية من رؤى نقدية.

إنها تراجيديا هادفة تحاكى ثقافة السلام، وتعبر عن معاناة الإنسان، ولامعقولية الحياة فى ظل هذا الصراع القائم، لذلك كانت لغة العبث سلاحا جديدا يخوض غمار حرب إنسانية مهلكة لكل القيم والمعتقدات.

أفرزت المسرحية هذه الدلالات المتمردة على كل الحروب مستندة إلى الفضاء التراجيدى وتبادل الصور الرمزية، وأصواتها الحزينة، وحركاتها الصاخبة فى تقديم العرض المسرحى المبنى على الفضاء الكوليغرافى المعبر بالحركات الجسدية والرقصات المفزعة عن قدوم الغريب، أوالمسيح.

ثانيًا:الفضاء الدرامى:

اعتمد الفضاء الدرامى فى العرض المسرحى على مجموعةٍ من اللوحات الخاصة بالتراث التاريخي والديني، والتى تفسح المجال لحالةٍ شديدة من العبث.

استند عليها المتخيّل الدرامى والأبعاد الميتافيزيقة فى العرض المسرحى، فنُسجت منهما الأساطير الدينية والتاريخية حول المسيح المنتظر، واليهودى التائه.

فاستدعى الفضاء الدرامى مجموعة من الصور العشوائية المتنوعة والمتواصلة فى مركبها العبثى وأحداثها الغريبة والمتوترة على طول الخط الدرامى، الذى استند على شخصياتٍ خيالية، ولغةٍ مبتورة هدمت المنطق وقدمت المستحيل، لتؤكد فشل الإنسان فى صراعه ضد عدوه.

فقادت هذه اللغة البناء الدرامى فى المسرحية، واعتمد النص المسرحى على الشكل الأسطورى وصوره العبثية المجردة التى استفادت من السريالية وطبيعتها فى التصوير، وتحويلها الأشكال المرئية إلى رؤيةٍ مجردة غامضة، كذلك استفاد النص المسرحى من تقنيات المسرح التعبيرى فى تجريده للوقائع، والتسمية بالصفة والدلالة: المسيح، العجائز، الطفل، أصوات متهالكة ....

وضع المؤلف هذه المفارقة الدرامية أمام المتفرج باعتبارها أشد ضراوة وقسوة، تستدعى التأمل فى نموذجٍ دلالى له صورته الذهنية فى عقل المتلقى.

قدمها يسرى الجندى فى لغةٍ هستيرية معقدة مليئة بالإيهامات الدلالية، التى ترفع درجات الكفاءة الإعلامية لدى المتلقى لخروجها عن المألوف فى الشكل والمضمون، ووضعها مجموعة من التأويلات أمام المتلقى.

وعن طريق اللاوعى وصوره الخرافية ارتفعت درجات الإعلام فى مسرحية يسرى الجندى.

فقداستند العرض إلى أشكالٍ خيالية : للمسيح والشخصيات الأخرى التى يجمعها عنصر المصادفة،لتتواصل مع رؤيتنا عبرمأساتنا الأبدية .

يقول الراوى:

كبراهنّ: سيأتى ..فى كل مكان ...

العجائز: هو ذاك ياسرحان .. سيأتى فى كل مكان ..

(مازلنّ يدرنّ بلا هدف) سيأتى فى كل مكان ..

العجائز : يامخلص العالم ..... يامخلصنا.

المسرحية ص: 201

تستمر هذه الحوارات المفزعة الأنشطة النقدية عند المستمع، التى تعتمد على تيار العبث فى الفضاء الدرامى، وتجريده للأحداث من خلال الإيهامات المسرحية عن المخلص، الذى سيأتى ويخلص هذا العالم البائس المفتقر إلى الوجود الحقيقى للإنسان، تأخذنا هذه الإيهامات المسرحية إلى الأبعاد النقدية فى العرض المسرحى وأسلوبها الاستفزازى، الذى نتلمس منه تأثر يسرى الجندى بأسلوب الكلاسيكية الحديثة فى العرض المسرحى، القائم على الاستفزاز وعلى الغضب والثورة والسخرية والمنافرات القوية، التى تأتى فى حركاتٍ صاخبة، وكأننا أمام حركة قوية للأمواج المسرحية، حيث الموجة تلاحق الموجة فى شدتها، وتظهر بطريقة فجائية فى تداخلٍ مع الشخصيات والأحداث الدرامية فى الفضاء الدرامى، ولوحاته العبثية، التى تبحث عن الخلاص والمخلص.

يقول الراوى:

أصوات: (مفاجئة.... سريعة ... تصدر من الخلف ....)

هو .. لن يعود ... لن يعود ...

ضحكات سريعة ماجنة... يقفز إلى المسرح جمع من الفتيات ..

جميلات ... فتيات ذوات ملابس مرحة ، يدخلنّ راقصات حول الصبى ..

تتراجع العجائز إلى الخلف منكمشات ...

الفتيات : هو لن يعود ...

غريبا إلى العالم جاء ..... ويكون غريبا إن عاد ..ومصلوبا إلى الأبد ..

المسرحية .ص: 202

تتشابك المواقف العبثية مع أقصى درجات التعقيد والتجريد والتعبير التلقائى من الشخصيات الخيالية، التى تشير إلى الوقائع والأحداث بتسمياتٍ عبثية: هو لن يعود، لن يعود، ضحكات سريعة وماجنة .تشير هذه الحوارات إلى رؤية تجريدية تتحرك متواترة فى الفضاء الدرامى لتبحث فى أعماق الذات الإنسانية، وأسرارها العميقة وتجتاح اللاشعور للوصول إلى ظلمات النفس الإنسانية ، التى بقيت دفينة فى ظلمات الواقع.

استند الفضاء الدرامى لدراما اللامعقول فى مسرحية يسرى الجندى إلى خصوصية الوعى الثقافى فى الممارسة المسرحية ،التى تلونت بثقافتنا الفنية وتوظيف الفضاء التراثى فى العرض المسرحى ،لما له من مصادر إعلامية لدى المتلقى .

وقد قام الفضاء التجريدى فى العرض المسرحى على إحيائية التراث ،وإثارة توقعات المتلقى حولها.

ثالثًا: الفضاء التجريدى فى العرض المسرحى:

الفواصل الرمزية فى العرض: التشخيص الكاريكاتورى.

تتحرك مجموعة الفواصل الرمزية فى كل لحظةٍ من لحظات العرض المسرحى فى حركات تجريدية متمردة فتتجه إلى الغرابة والاستعارات الرمزية.

وقد اعتمد يسرى الجندى على مجموعةٍ من الفواصل الرمزية التى تستخدم التشخيص والدمى المتحركة والرقصات التعبيرية فى تلقائية تعبيرية، فجاءت الفواصل الرمزية فى صور منتوعة منها:

أولاً: الإيقاع الصوتى: التكرار والحركة والرقصات والثنائيات المتواترة عن عالم البغض، ومجد الظلم الباقى تُماثل هذه الإيقاعات حالة التحدث السريع والتلقائى، فى غياب الوعى والمنطق تطلق الشخصيات المسرحية صيحات الرفض.

يقول الراوى:

(تبقى الفتيات فقط، ويبدأن فى رقص بطىء وترتيل، كأنما يؤدين شعيرة بطقوسها

الفتيات: لعالم البغض والحماقة والرعب نصلى ... لمجد الظلم الباقى إلى الأبد فى أبهى الحلل، وأخفاها نصلى ..... نصلى للشيطان.

وليباركنا ...

باركنا ياسيد العالم.

المجد لك .....المجد لك .....المجد لك ....

(يتقدمن فى إيقاع أبطأ حتى أقصى المقدمة)

فى الحكايات القديمة والأساطير ..كنا وهما ..لكنا فى هذا.. نحن الحقيقة كلها .

الشر مسجدا وبلا نقيض .
أفكار وعقائد .. نحن ..
أفكار لها الآلآف من الأيادى والأنياب .....

المسرحية ص: 203

تقذف آليات التكرار والإيقاع الصوتى هذه الدلالات السياسية المتلاحقة عن الشيطان:الرمز السياسى، فى صور تجريدية متواترة تزداد صخبا وحزنا لترتفع نبرة العبث واللامعقول، فتتداخل الألوان والأشكال لنجد أفضل مفهوم للإعلامية؛ باعتباها مزجا جديدا يخالف التقاليد الفنية أو الدرامية القديمة، التى تؤكد على وعى المبدع بخصوصيات الثقافة الجديدة فى المسرح المعاصر..

ويستمر الإيقاع الصوتى فى تداخلاته المتنوعة مع آليات التوظيف الدرامى للتشخيص الكاريكاتورى والرؤى البصرية والسمعية التى ساعدت فى تقديم خلفيات العرض المسرحى: فالتشخيص، والإضاءة المتنوعة، والحركات العميقة: السمعية والبصرية، التى تسامقت ألوانها تجريدا ورمزا إلى تلك الأبعاد اليهودية القابعة منذ أزمان بعيدة.

يقول الراوى:
(يدخل مع الزوبعة من اليمين، وكأنما سقط من أعلى: إسحق القديم .
إسحق: بصوت مرتفع وضاحكا خادمكم المطيع ..أيها السادة.
(يصفقون له تشجيعا ... يبدأ فى إخراج أدوات الحاوى من جيبه، ويسرع فى اللعب ... نفس ألعاب الحواة المعتادة: المناديل الملوّنة يخفيها ويخرجها من فمه، أو من رأس أحدهم ..
البيضة ... أوراق اللعب.
(ويشير إلى منصة القضاء الخالية وكرسى القضاء بلا قاضى.
(ضوء خفيف .. المجاميع فى الخلف كلها، لا أحد بالمقدمة عزف على عود .. يتجمع معه الكورس فى زىّ واحد .. تتدلى لوحة بالمقدمة بما يلى "الشريف حسين أمير مكة ."

المسرحية ص: 232

مجموعة(1): القيد فى أعناقنا . القيد فى أعناقنا ..
مجموعة (2): دمنا المراق صباح مساء.
مجموعة (1): الشقاء الأبكم زاحفا فى كل اتجاه.

المسرحية ص:218

اهتم الإيقاع الصوتى الصاخب بإبراز المشاعر المتأججة عن الوطن، فتعكس كل صورةٍ سمعية وبصرية مدى الاشتياق الدائم لرؤية العالم العربى فى حالةٍ صحية مشتركة بين المُرسل والمتلقى.

أبرزت الإيقاعات الصوتية والبصرية صورة الوطن فى الذاكرة وفى اللاشعور ،لتخرج أداة الكاتب: وسيلة درامية بنائية تربط بين عناصر الإدراك الداخلى داخل المتلقى عن فكرته عن الواقع السياسى، وبين عناصر المشبه به داخل النص المسرحى: مجموعة البدائل الدلالية: التكرار: القيد فى أعناقنا ،القيد فى أعناقنا ..

فسعى التكرار مع حدة الإيقاع الصوتى والتشخيص الكاريكاتورى إلى الربط بين عناصر الصورة الدرامية:الصورة العربية، التى احتلت مكانة تشكيلية فى المسرحية، تتكىء على المزج بين الحسّ الوثائقى التاريخى فى اتجاهات متبادلة مع الصور الخيالية.

وترتفع درجات التكرار فى شفراتها التعبيربية، التى تداخلت مع آليات الرمز الأسطورى والتوظيف التبادلى بين أشكاله المتنوعة: المجموعات والمنشدين والكورس وأبواق الشخصيات .

وكأننا أمام مجادلات حادة تتخذ من أبواق العرض المسرحى محاكمة غريبة تقام فوق خشبة المسرح، ويتبارى فيها الممثلون فى أداءٍ تراجيدى.

يقول الراوى:

إنشاد (سريع): وفى الساعة التاسعة صرخ يسوع، بصوت عظيم قائلا:

إلهى ..... إلهى .... لماذا تركتنى وحدى؟

إلهى .....إلهى .....لماذا تركتنى وحدى؟

إنشاد فى الظلام : وسوف تسمعون بحروب .. وأخبار ..حروب ..انظروا

لاترتاعوا

لأنه لابد أن تكون هذه كلها .

ولكن ليس المنتهى بعد .

لأنه تقوم أمة على مملكة .

هتاف: احترام العدل عدل .

هتاف: (متناثر) فليحيا العدل .

المسرحية ص: 210

هتاف: (فليحا العدل ..ليحيا .. العدل ..

هتاف: يحيا العدل وخشبة المسرح .
تحيا الكراسى المحترمة.
العدل عدل .... والظلم ظلم
الظلم عدل ...والعدل ظلم .

المسرحية ص: 213

يطرق الحوار على التكرار وثنائياته المتوالية والمتناقضة: فليحيا العدل ...ليحيا العدل ..العدل عدل ... الظلم عدل ...والعدل ظلم.

تشير هذه الثنائيات المتوالية والمتناقضة فى التكرار إلى اللاجدوى والسخرية فى ظل أشكال العبث الكثيفة، المتنوعة فى العرض المسرحى، فعكست الاغتراب الذاتى للمؤلف فى الزمان والمكان المسرحى، وأشارت سيميائيات التكرار إلى لغة الصمت العربى التى طرحها البناء الدرامى لدراما اللامعقول فى المسرحية.

فأقام الكاتب بنيته الإعلامية على جدلية العلاقة بين الذاكرة المفهومية المستقرة داخل المتلقى والذاكرة الدلالية النشطة فى صورتها المفزعة، التى ترتبط بإظهار الوطن وما له من امتداداتٍ شعورية داخل المتلقى، وبذلك تحتوى رسالة الكاتب على أنشودة الوطن، التى يعمقها داخل المشاعر فى حالةٍ متأججة بين المُرسل والمتلقى.

ويأتى الجزء الثانى من المسرحية ، الذى جاء تحت عنوان: "سفر الطاعون".

تتكشف الرؤية السياسية مباشرة من خلال الاستدعاء وتبادل الأداء الوثائقى: التناص، فظهرت بعض الأسماء السياسية اليهودية مثل: هارتزل، بيجن، أدموند روتشيلد، حاييم وايزمان وغيرهم.

وظفهم الكاتب فى صورةٍ جديدة، تستثمر مادتها من الخيال الحيّ، وصورته الموجودة فى الذاكرة التاريخية فتشكلت لهم صورة جديدة مفزعة ساعدت على رفع آليات رفع الكفاء الإعلامية فى دراما اللامعقول، والتى تمثلت فى الآتى:

***أولاً*: التعرّف يقوم التعرف على استدعاء بعض الصور الذهنية لدى المتلقى، فى صورة جديدة تعيد رؤيتها مرة ثانية، ليصل المعنى إلى الجمهور فى هزّات درامية وانفجارات صاخبة تحاول أن تخرج عن صورتها الثابتة فى ذهن المتلقى.**

يقول الراوى:

هرتزل: أما العرب فقد لعبوا وحدهم ..

دور الرجل المرتبط بوعده حتى الموت.. .

دور الذى لايصلح للبقاء ...

إظـــــلام

انطلقت الأصوات حول بيتنا:

تنادى بالخروج قبل الساعة الخامسة والربع صباحا .

(من خلال الدوى .. يسمع صوت بوق)

اجمعوا نساءكم وأطفالكم من حمام الدم هذا.....

سلموا لنا أسلحتكم واخرجوا ...اخرجوا إلى طريق أريحا...

مجموعة(2): القيد فى أعناقنا.

جاء التعرف: نقطة انطلاق جديدة فى العرض المسرحى، تقوم على الاستدعاء فى فلسفته الجديدة، التى اعتمدت على توظيف بعض الأسماء المعروفة، والأفكار والقضايا السياسية العربية فى صورة مخيفة ،لذلك مثل التناص بهذه الأسماء السياسية مفهومين للإعلامية:

الأول: يمثل درجة الخبر المعروف عن المتلقى.

والثانى : يمثل حالة التواصل بين المُرسل والمتلقى والرسالة، التى تستفيد من المخزون الذهنى لدى المتلقى، فيعمل وجود هذا الخبر على توفير قدر من المقبولية لدى المتلقى.

فارتبط التعرّف بالبدائل وصورها غير المعتادة فى العرض المسرحى، حيث فقدت اللغة وظيفة التواصل الاجتماعي والإشارات الدلالية ،لأنها جاءت فى صورةٍ أكثر تعقيدا فيما تحمله من خبر فى إعادة التعرّف على صورٍ سياسية فى العرض المسرحى، تقوم على التراتب التحفيزى والبدء بالأقوى الذى يقاطع مع الصور والألوان والتمردات الميتافيزيقة لشخصيات المسرحية على طول الخط الدرامى، وانعدم الزمان والمكان وانعدام الهوية الإنسانية والاجتماعية للشخصيات، ثم توظف التأريخ للأحداث السياسية المعروفة حتى يتيح للمتفرج الحكم على هذه الأحداث فى بعدها الزمنى،"ثم استخدم الكاتب كل الوسائل الممكنة التى تفصل خشبة المسرح عن الجمهور، ليستطيع المتفرج أن يرى الأوضاع السياسية والاجتماعية وقد أصبحت غريبة عنه فيخلق عنده الشعور بالدهشة ويقف موقف المتأمل لاالمشارك ، وهذا هو التغريب، الذى يحفر داخل المتلقى عن طريق إعادة التعرف".[23]

ثانيا: العُدُول: جاء العدول فى أكثر من صورة تضمينية وإحالية فى النص المسرحى.

وأشار إلى رؤية الكاتب الإيحائية ،وقدرتها فى استنطاق وعى المتلقى.

يقول الراوى:

إسحق الثانى: ثم يأتى دور أوربا وياللعار .... فما أن تقف على قدمين حتى تبدأ بنا فى عام 1096 ميلادية ...أول عمليات الاضطهاد المقصودة والمباشرة .... أول عمليات الإبادة لنا هناك .....

وعلى نطاق واسع .. وكان ذلك باسم الحرب الصليبية .. وكان هوسا مريعا، شاهدته عن كثب، وانخلعت روحى وأنا أتضرع إلى الله أن يمدنا بخلاص ... وأنا أحس..أى بلاء ..بحق أبى ،إذا قدر لى أن أعيش هكذا طويلا ... ياللرعب .. ياالليل الطويل، الذى لم يظهر له أبدا صباح ممتدا ..ممتدا كحيوان خرافى يتضخم دون أن يجد من يقطع له رأسا، أو نابا .....

حاشية المسيح: يالعار البشرية ...! يالعار البشرية.....!

من يوقف هذا الاضطهاد.....؟

من يرفع عن جبين البشرية هذه الوصمة ...!

لنخجل بما يكفى ... لننحنى بما يكفى .. المسرحية: الجزء الثانى: ص 268

تجمع عناصر الحواربين صورٍ من التاريخ الوثائقى يعدِل عنها الكاتب إلى الإحالة فى الجمع:لنا، التى عبرت عن حالة التوّحد بين المتكلم والمستمع.

وتتواتر التراكيب التضمينية فى صورٍ متنوعة فجاءت الكنايات معبرة عن الانهزامية: يالليل الطويل، يالعار البشرية!

تم يأتى التضمين فى صورة خروج الكلمة عن أصلها: جاءت كلمة بلاء لاتحمل معنى المصيبة؛ بل تشير إلى أبعاد الكارثة الحقيقية التى يعانى منها العالم العربى اليوم، وجاءت جملة: لنخجل بما يكفى، لننحنى بما يكفى لتعبرعن الانهزامية وضعف العالم العربى.

أقلعت هذه المفردات والجمل من صورتها المفهومية إلى صورةٍ متوترة فى النص المسرحى، تأتى فى مواضع التعرّف والعُدول لتؤيد النص بسلطةٍ تعبيرية جديدة تحيل إلى نموذجٍ سابق؛ فتقدمه فى رؤية جديدة ومختلفة تتجه نحو المتلقى.

وقد ساعدت مجموعة من التقنيات الفنية فى العرض المسرحى على رفع الكفاءة الإعلامية فى دراما اللامعقول فى مسرحية يسرى الجندى، التى ارتفع معها التغريب والتعقيد حول النموذج المفهومى عن القضية العربية، ومنها:

التغـريب:

يكشف الحوار المسرحى عن مواطن الخلل فى الواقع الخارجى، وقد قدمه الكاتب فى فعالياتٍ فنية وثقافةٍ تراثية تتسم بالحميمية بين الممثل والجمهور.

اعتمد يسرى الجندى على هذه الحميمية التراثية فى عرضه المسرحى، الذى حاول أن يحقق له رؤية جديدة تقوم على ربط النص المسرحى بالفكر الإنسانى فى المجتمع العربى، فسعى إلى تحقيق ديناميكية

العرض المسرحى على مستوى الموقف والأداة والكتابة الدرامية، التى ترتكز على التغريب وملامحه التراثية فى توظيفه لما يشبه خيال الظل.

يقول الراوى:

"صمت .. يتحرك ببطء..

تضىء ستارة المؤخرة، ويتحرك عليها ظلال عنيفة.

صرخات ...ينتشر ضوء فى بقع ساخنة ...ثم تسود الخلفية كلها.

المسرحية ص:199

وظف الكاتب فى هذا الجزء من المسرحية مايشبه حركات خيال الظل :الإضاءة والحركة خلفها، فتثير لدى المتلقى خلفية تراثية ،فى صورةٍغريبة فى العرض المسرحى .

فيتجه المبدع إلى التغريب فى العرض وفى الرؤيا التاريخية والسياسية لواقعنا العربى، لأنه يخلق جدلية العلاقة بين الذات الإنسانية والواقع العربى، ويمكّن المشاهد من ممارسة النقد الإيجابى.

فحمل مسرح العبث ـ كما يسمه نقادنا ـ معنى مزدوجا، فموضوعه من ناحية عبث الوجود فى الكون ورهبته التى يعيا بها العقل، ومن الناحية الأخرى يقوم بتصوير الوعى الحاد بهذا الفزع عند الإنسان عن طريق تلك التجارب الفنية، التى تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام مأساتها الهائلة اللامعقولة، المستعصية على اللإدراك؛"ولذلك يستعين مسرح العبث بالإيحاءات الفرويدية، التى تجتاح أعماق النفس وتصور أعطابها الدفينة عن طريق اللامعقول وأرديته المتنوعة، ووسائله العبثية، التى تلغى أقيسة المنطق، وتلجأ إلى عالم من الكوابيس المخيفة، فتتوجه دراما اللامعقول إلى أشخاصٍ غائبين، أو رموز خيالية، أو كراسى خالية، لتثير ذكريات الواقع فى الخيال"[24]

تمثل التغريب عند يسرى الجندى فى جعل المألوف غريبا، واستعار هذه الغربة الفنية لتشير إلى صراع الإنسان واستلابه من القوى المهيمنة على العالم، فاستعصى الوجود فى ظل نزيفها الدموى المحموم، الذى شكل طاعونا مهلكا للبشرية.

وقد قام التغريب أيضا على علاقات المجادلة والمهاترة فى العرض المسرحى، "أو الديالكتية، والديالكتية: كلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية ديـاليغو، ومعناها المحادثة والمجادلة، والديالكتيل فى عهد الأولين: فن

الوصول إلى الحقيقة، باكتشاف المتناقضات التى يتضمنها استدلال الخصم، واعتبر بعض الفلاسفة ومنهم هيجل: أن اكتشاف تناقضات الفكر يأتى عن طريق المصادمة بين الآراء، للكشف عن الحقيقة."[25]

أفسحت هذه التقنيات الفنية المجال أمام الوعى النقدى للمتفرج، وأفسحت المجال أيضا أمام المبدع للتأكيد على فكرته وعلى انتمائه.

تطرح مسرحية يسرى الجندى قضية الانتماء إلى الأرض العربية والالتحام بالهوية القومية لعالمنا العربى، والدفاع عن كل المقدسات، لأنها تمثل وجودنا وأصالتنا، التى انسلخت أمام نداءات الكذب والتملق، وأمام هذا الانسلاخ القومى تشبعت رؤية الكاتب حزنا وحسرة، وانعكست على إبداعه المسرحى، فتبنى مسرح اللامعقول هذه القاعدة الفكرية والنقدية التى قام عليها البناء النموذجى لعالم النص، الذى اختار مجموعة من البدائل اللغوية والأسلوبية المتميزة، التى تقدم سياق الموقف فبالغت المسرحية فى هذه البدائل على مستوى اللغة والموقف الدرامى، فاختلط الإنشاد بالتعليق، بالأصوات المرتفعة، والتكرار، والصور المتحركة على امتداد العرض، وعبر الإنشاد وتداخلاته عن أقوى ملامح التكرار والتضمين والإيحاء فى المسرحية.

يقول الراوى:
مجموعة: "2" : فلنتحرك فورا ..... فورا ... ياأبتاه .
الطاعون .... الطاعون ...
مجموعة "1": الطاعون ....الطاعون ....
الجنرالات: (فى حركة هستيرية) دعنا نتحرك ياأبتى ..دعنا .. نتدارك أمره .
إنشاد: إلهى ...إلهى ....لاتتركنى .
إلهى ...إلهى .....لماذا تتركنى؟

المسرحية :ص 313

وتتداخل المجادلات مع الإنشاد وصيغه الثائرة، التى تتكرر فى النص المسرحى، التى تحفّز الانفعالات، وتتداخل هذه الصيغ الأدائية مع المادة التاريخية فى ظل إيحائية اللغة وتعقيدها وغموضها، ومأساوية الموقف فترتفع درجات التوقع والإعلامية، التى تشير إلى المأساوية فى حالاتها المتكررة فى العرض المسرحى وإلى أسى المصير.

تتجلى أبعاد المأساوية فى مسرحية يسرى الجندى فى عمق الرمز الدلالى والتوظيف اللغوى، ومدى تأثيرهما على وعى الفرد."وتعد هذه النواحى الفنية من أهم نواحى التجديد فى المسرح الحديث والمعاصر، لأنها استبدلت الحدث المسرحى برؤية جديدة تسعى إلى التعمق فى تصوير الواقع والحياة النفسية ، فتعددت الشخصيات والأشكال التشخيصية، التى تعمق الأثر المترابط بالمصير والإرادة العاجزة."(26) فظل الوعى الدرامى منتجا لفكرته الدرامية حول خلق نموج دلالى عن القضية التى يقدمه الكاتب، فاندفع هذا النموذج الدلالى إلى مستوى الانفعالات والخوف والرحمة لتصويرهذا العالم الراكد خلف مأساته.

وقد عالج التصوير إثارة الخوف ومعالجة الشر بالشر، ومن هنا تكمن قيمته الفنية التى تثيرها فينا المسرحية لمداومته الشىء بمثله: أى تصوير الفزع بالفزع.

فتحول الفزع إلى طاقةٍ فى اللاوعى، وإلى ثقافةٍ فنية متحررة فى الأداء المسرحى.

ثقافة تعتلى رؤية ذاتية عربية يؤثر فيها الجمال الفنى لمسرح العبث تأتيرا إنسانيا دعامته الوعى النقدى،" الذى يعلو كل التفاهات ليقدم الحقيقة، وعندما يتكلم الوعى الفنى والجمالى لابد أن نغلق أفواهنا، لندعهما يحكمان علينا وعلى أخطائنا؛ وهما فوق كل الأحكام ."[27]

استدعى الوعى الفنى عند الكاتب مغايرة للمألوف تسمى فى عالم المسرح بفن الجروتسك: "وهو الشيء المغاير لكل ماهو طبيعى، أو نموذجى ،ويبدو على نحو بشع أو مضحك لما شابهه من صور كاريكاتورية، فيقدم هذا العرض الغريب حالة من اللاتجانس، لأنه يعتمد على الكلام الغامض أو تخريف الشخصيات المسرحية، تشير ملامح الجروتسك إلى التغريب والمبالغة فى تصويرالعيوب"[28]، والمهاترات الكثيرة التى يمتزج فيها الحق بالباطل فى مأساة الضياع فى الزمان والمكان.

إنه التفاعل القائم بين مقاصد المتكلم وقبول المستمع، حاول يسرى الجندى أن يحقق تفاعله فى صياغةٍ فنيةٍ متميزة تحاول أن تحقق صفة الإعلامية فى النص المسرحى، وترتفع بها.

عبرت هذه الألوان الفنية عن ملامح الإعلامية فى مسرحية يسرى الجندى على مستوى اللغة والكاتبة الدرامية فاستخدم تغريب اللغة والحدث

والشكل الفنى، لأنـه كـان واعيـا بأهميـة هذه الوسـائل الفنيـة فـى خلـق علاقـة جدلية بين عناصر العرض والمتلقى.

وترتفع درجات الإعلامية إلى أقوى مستوياتها فى العرض المسرحى عن طريق الإيهام والغموض فى سينوغرافيا العرض المسرحى.

احتوى المستوى السينوغرافى: الديكور والصور المتحركة والإضاءة والـدمى والصـور الكاريكاتوريـة، وحلّـت الأقنعـة محـل المكيـاج المسـرحى، "وحلّت اللوحـات المتنوعـة محلّ الـديكور الثابـت والإشـارات المعبـرة، التـى تسـعى إلـى تفريـغ اللغـة مـن محتواهـا الـدلالى والاجتمـاعى، وإلـى مزيـدٍ مـن التجريد والبحث عن صور الواقع داخل الوعى، فتمكن العرض المسرحى من التعبير عن مناطق الوعى الجديدة عند المبدع والجمهور."[29]

قامت السينوغرافيا على تنظيم الفضاء المسرحى عن طريـق استثمار أشكال التشخيص الكاريكاتورى والدمى وأشكال الإضـاءة، واستبدال الـديكور المرسوم الثابت بالقطع والأشكال المتحركـة، فتلـوّن الفضـاء المسـرحى علـى خشـبة المسـرح المتحركـة الأبعـاد، وذلـك بالإعتمـاد علـى السـينوغرافيا التجريديـة، والارتجـال السـينوغرافى، والأشـكال الصـوتية أو السـينوغرافيا الملحمية، والتكثيف التعبيرى:

السـينوغرافيا الملحميـة: توظيـف الأغـانى والموسـيقا، وصـورهما المتحركة على امتداد العرض المسرحى.

يقول الراوى:
أصوات: (متهالكة لعجائز) : يامسيح .....يامسيح
كورس المهرجين :
"فى هتاف ،يتداخل معهم" : هنيئا للعدل المحترم .
هنيئا للكراسى المحترمة .
هنيئا لمن لايملك سروالا .
هنيئا لكل من فقد شاربه .
هنيئا للثقوب والخراطيم .

المسرحية :ص205

يقول الراوى:
مجموعة : (وهى تشير، تتحرك بعيدا نحو المقدمة)
فجأة تنفجر الأرض من حولنا ، وتتمزق السماء فوق رؤوسنا.
نحن فقراء اليهود .... الاضطهاد ... إنه الإبادة ..
فماذا حدث ؟ ... فما الذى حدث .....؟

تتحول أصواتهم إلى زئير حيوانات .....
صوت يسوع : فليرفع عنك صليبك ياولدى .
فليشق ردائى عجزك ... سقمك ... سقم العالم
المجموعة (يسار ،وهى تتحرك بإيقاع أسرع ، وبتنظيم أوضح)
فلتسقط هذى الأرض.
فلتسقط هذى الأرض .
فالترجّ ....فالترجّ ..
فالتهتز بألآم المخاض .. مخاض الميلاد المحتوم .
المسرحية : ص: 276

تتعد الألوان المسرحية فى تكثيفها التعبيرى حول الأغنية التراجيدية لمأساوية العالم العربى، وتتلون خشبة المسرح بأصواتٍ وألوانٍ مختلفة من الارتجال السينوغرافى للشخصيات المختلفة، التى تحيل إلى الصراع الدرامى والألم واستشراف المستقبل.

فخلق النص المسرحى حالة من حالات التغريب بين المتكلم والمتلقى تمتزج فيها عناصر الإبداع الفنى والفنون التشكيلية المؤثرة على درامية الصراع، فترتفع درجات التأويل من هذه المعطيات المتنوعة ..

شكلت هذه الألوان المسرحية التجريدية: قوة الإيهام وقوة الفعل المسرحى والسينوغرافيا الوظيفية المتحركة على امتداد العرض المسرحى، التى أحالت أشكالها الفنية على الحياة الواقعية والسياسية العربية ، فتشبعت مادتها بكل المأساوية والدمار.

وبذلك تحققت جمالية التوظيف الفنى فى مسرحية يسرى الجندى وفى قالبها العبثى، لأنه انبنى على قاعدةٍ الارتجال على مستوى الفعل المسرحى، وقام على الابتكار والأداء المتمرد من الحوارات والشخصيات والأشكال المتنوعة فى العرض المسرحى، وتحطيم فكرة النموذج اللفظى، والبحث فى عفويات الحركات الجسدية.

انسجمت هذه الإجراءات الفنية واللغوية مع سياق الموقف ومع القصدية من التوظيف الفنى فى دراما اللامعقول، حتى يحقق النص قصديته المرغوب فيها على كافة المواضيع النفسية والاجتماعية والسياسية.

فكان على الكاتب أن يختار لنصه مجموعة من الأساليب الفنية ،التى تؤدى إلى وجود فروقٍ دلالية، فاختار من كافة الوسائل اللغوية والفنية

المتاحة أمامه هذه البنيات الوظيفية المرتبطة بقصديته وبتأثيرها على المتلقى.

لقد ظل يسرى الجندى كاتبا وفيا لمبادئه وفنه المسرحى، الذى سعى من خلالهما إلى إعادة انتاج الرؤية الفنية على المستويين: التركيبى العبثى، الذى اعتمد على تقنيات المسرح المعاصر، والمستوى الدلالى الذى استعان بالحس اللغوى وهستيريا اللغة التى منحت النص المسرحى ثورة عارمة على كافة المستويات الأدائية والتأثيرية لدى المتلقى.

حددت هذه الإجراءت الفنية مراتب النص المسرحى، فعكست رغبة الكاتب فى التميّز، وإثارة الوعى الداخلى عند المتلقى.

وبذلك تنشأ دراما اللامعقول من تلبية حاجات الإنسان وتحفيز الأمل، والتمسك بالهوية العربية والأرض العربية التى تؤكد ضرورة الالتحام والثورة لاسترداد الحق الضائع، وهنا تتضح الرؤيا الإيجابية لدراما اللامعقول فى محاكماتها للضمير العربى على خشبة المسرح وتحفيزه، وتؤكد أيضا الأبعاد الهادفة لمسرح اللامعقول المصرى فى ربطه بين المستوى الفنى: الذى وظفّ بعض من أشكال العبث فى القالب المسرحى، المتصلة بالأساطير والخيالات والدمى التى تشبه خيال الظل والديكور المتحرك، والمستوى الدلالى الذى اعتمد على القصدية والتفاعل بين المتكلم والمستمع فى الأداء الخطابى فى العرض المسرحى، وذلك عن طريق الخروج من الأطر التقليدية فى الموقف والأداة إلى بدائل أخرى قابلة للتوقع لدى المتلقى، حملتها علاقات التضاد وثنائيات الرفض والتناقض واللغة الهستيرية والتكرار، والتعرف والتناص والعدول.

قدم القالب العبثى فى مسرحية:"ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟" هذه البدائل الأدائية والاختيارات الدلالية، فقامت المسرحية فى قالبها العبثى على أبعاد الفزع والقسوة، التى أطلق عليها بروتلد بريشت: وفسرها مارتن أسلن: مسرح القسوة The theatred la cruaute: قسوة ترتبط بالرغبة الصارمة فى الوجود وتحقيق الذاتية الإنسانية، التى توازى تلك القوى الهدامة والعنف الكونى والحروب. إنها قسوة تنزاح عن المألوف والمتداول فى الفعل المسرحى، الذى تجاوز حدود اللغة وتواصلها العادى، ليبحث عن لغةٍ أخرى، لغة ضد اللغة، تتلبس القسوة والألم المكثف واللامعقول والموت واللاجدوى فى ظل الخضوع." (30)

أكد هذا الجانب الفنى للغة على عناصر التحفيز اللغوى والتعبيرى، وهوسهما وجرسهما، الذى يصدم الذات والمتفرج؛وبذلك تتضح إيجابية

الجانب اللغوى والتعبيرى فى المسرحية، لما حملاه من شحنات انفعالية تحفيزية أكدت على الجانب الأيديولوجى.

الجانب الأيديولوجى الذى سعى إلى كشف الحقائق والدعوة إلى تحقيق مشروع نهضوى يقوم على الالتحام العربى لتحقيق العدل والسلام.

يقول الراوى:
سرحان :رصاصاتى أطلقتها فى شخص مسيح العصر.
كى توقظكم .
اتحدوا ياكل الفقراء .
اتحدوا فى غضب لايرحم.
سرحان :أنا سرحان بشارة ... سرحان الفلسطينى.
أطلقت رصاصاتى عل الأمريكى :روبرت كيندى فى يونيه 1968م.

(يســـدل الستار)

المسرحية:ص 326

السمات الفنية للكفاءة الإعلامية عند يسرى الجندى فى مسرحيته:" ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟"

استطاع يسرى الجندى أن يجد طريقه إلى التأصيل لأدبٍ مسرحى يقوم على الانتماء والاندماج فى القضايا العربية الراهنة، فوجد ضالته فى دراما اللامعقول ورؤيتها البناءة، فى إثارة المتلقى، وبذلك ترتبط دراما اللامعقول بالأبعاد القصدية فى الخطاب المسرحى، وتتمثل بعض الطرق الإجرائية فى لغة النص.

فعالجت القضايا الإنسانية والواقعية المتمردة على وجودها، وتجاوزت كل المحسوسات المادية فى وعى درامى وحاسة نقدية تؤكد مدى تناص الكاتب مع ذاته ومع أفكاره ورؤيته السياسية، فلا خلاص من لامعقولية الوجود إلا بالعودة إلى الوجود الحقيقى، وبهذا يتناص اللامعقول مع المعقول ويتعالقان معا فى عبقرية الأداء المسرحى.

استطاع يسرى الجندى أن يقدم خطابه المسرحى فى شكلٍ فنى يقوم على التمثيل المتنوع وأدب الأساطير والخيالات، فتأسس خطابه المسرحى على هذه المتواليات والأفعال المسرحية ،التى حفرت فى أعماق الماضى، وفى الشر الكامن فى الواقع السياسى، وفى أعماق المتلقى؛ وبذلك قدمت دراما اللامعقول فى مسرحية يسرى الجندى: "ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح النتظر؟": رؤية درامية واعية تختزل كل الأنشطة الفكرية

وأنماطها المعقدة والمتشابكة فى الوعى الإنسانى، فتتحول إلى لغةٍ خاصة فى التعبير الفنى تعتلى تلك المناطق الداخلية فى وعى المتلقى، وتقدمها فى صورة غريبة وقاسية ومفزعة، فتحقق كفاءة إعلامية مرتفعة الدرجة، لأنها اعتمدت على المحتوى غير المحتمل فى الهيئة غير المحتملة، فجاءت هذه الرموز السياسية بمسمياتها الظاهرية: بيجن، هرتزل ... ، ليعيد المتفرج اكتشافها من الأعماق بعيدا عن نموذجها العقلى عنده "وهذا ما يفعله أصحاب المنهج الظاهراتى:حين ينظرون إلى الأمور نظرتنا إلى المكعب من وجوهه الأربعة، لنعيد اكتشاف كل الأبعاد، ونكتشف المعقول فيما لايبدوا لنا لامعقولا، ونكتشف الوجود الآخر لهذا النموذج الذهنى، الذى يتجاوز صورته إلى صورةٍ تأويلية جديدة"[31]

وقد حملت سمات مسرح اللامعقول عند يسرى الجندى هذا المحتوى غير المحتمل فى الهيئة غير المحتملة.

آليات رفع الكفاءة الإعلامية فى مسرحية الكاتب: ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟

أولاً : اللغة:تحولت اللغة فى مسرحية يسرى الجندى من وسيلة فنية إلى غاية فكرية تحفز الجوانب الذهنية لدى المتفرج، وتستفز ذاكرته السياسية والتاريخية من خلال مفارقاتها اللفظية المتنوعة فى العرض المسرحى، والتى لجأت إلى التعبيرية والخطابات المتنوعة والصمت المتكرر، والفضاءات المتعددة المعانى، وفق تراتبية الرمز وأساليب الدهشة والتأمل والإثارة، والتعقيد .

عكست هذه المفارقات اللغوية التمرد على اللغة التقليدية والذاكرة المفهومية لدى المتلقى، فأشارت إلى غربةٍ الإنسان والنزول إلى أعماقه، وبذلك أغلقت اللغة مضايقها واستمرت فى ثورتها العبثية العنيفة وتناقضاتها الحوارية، فمنحت الحوار خصوصية دلالية وجدلية عن طريق الوسائل السمعية والبصرية والصوتية .

يفيد هذا الترابط الجمعى بين عناصر البناء إلى الرؤية الشاملة لدى الكاتب، التى تبصر الأمور وتحْسن التخطيط لها، وصولا لهدف إقناع المتلقى بهذا الإيقاع الدلالى الجديد.

يقول الراوى :

هرتزل : أما العرب فقد لعبوا وحدهم ..

دور الرجل المرتبط بوعده حتى الموت.. .

دور الذى لايصلح للبقاء ...

إظـــــــلام
مجموعة (1) : دمنا المراق صباح مساء .
مجموعة (2): التواطؤ والجنون ضدنا
إسحق: (مصاحبا الصور والضجيج) هذا هو العالم الذى لم يتغير .
هذا هو العالم الذى لم يتغير .
الإنسان مثقلا ،منفيا عن وجه الله.
إنى أمجد كل من مارس اللعبة بلا قناع .
إنى أمجد الحجاج الثقفى وهتلر .
مثلهم أصدق الناس جميعا .
وليذكر قابيل على رأس القائمة.

المسرحية :ص235، 236

تمجد عناصر البناء الإيقاعات الدلالية المستمرة فى العرض المسرحى: التكرار الصوتى والتعبيرى، والتناص التاريخى لبعض الأسماء التاريخية: هرتزل، الحجاج الثقفى، هتلر.

جاءت هذه الأسماء فى تراتبية الذاكرة السياسية والدينية لتشير إلى تنوع الخطابات، وأبعادها الدلالية التى تدفع اللغة إلى غايةٍ تحفيزية.

***ثانيًا*: الشخصيات: تخلى يسرى الجندى عن عالم الشخصية المسرحية، الذى يطرح شخصية البطل النموذج، والقيم التى تطرحها هذه الشخصية فى العرض المسرحى، وقام بتوظيف شخصيات مجردة تعيش فى أزمنة مجردة وأماكن خيالية، لاتتطور إلا عن طريق تكثيفها الفنى لدراما اللامعقول.**

جسدت الشخصيات فى المسرحية مواقف خاصة توكد معاناة الإنسان وإحساسه بالقهر والعزلة والغربة.

اتسمت الشخصيات فى مسرحية يسرى الجندى بالتجريد والتهويل والهوس، الذى يدفع المتفرج إلى أصل المأساة فى العرض المسرحى، فيندمج معها من خلال قوتها التعبيرية والتهويلية فى الأداء المسرحى، لذلك انقسمت الشخصيات إلى:

شخصيات مجازية مستعارة من الخيال مثل: شخصية:المخلص، المسيح المنتظر، اليهودى التائه، العجائز، ذات الرداء، المسيح الأمريكى.

تعبرهذه الشخصيات الخيالية عن الأبعاد الإيحائية، التى تختزل أنماط التشابه بين هذه الشخصيات وإسقاطاتها على الواقع المعاصر.

يقول الراوى :
المسيح الأمريكى :
ليس بالحق الالهى ..ياخوتى وبنى ..
ولاباسم المدينة، أو التبشير ..
إنما أقول لكم ... باسم الحرية ..الحرية ياأحبائى ..
شعلة الله القدير فى قلب الإنسان
الحريــة يــا أحبــائى ... الــدافع للإنســان فــى قلــب العــالم . المسـرحية ص:306

قدمت هذه الشخصيات الخيالية لامعقولية الحياة فى فقدان المخلص: الرمـز المعبـر عـن الوجـه الآخـر للكـذب، الجـدب الـدينى والخـواء الروحـى والعقلى، وحركة الوعى الإنسانى فى تمردها على العالم، وإيجاد صيغ جديدة للواقع تصور الواقع كما يبدو للمبدع تصويرا يتسم بالاضطراب والتغريب الذى تتزايد فيه حدّة التهويل وانعدام الثقة.

الشخصيات الوثائقية :فضاء الذاكرة التاريخية، أوالتـأريخ: التنـاص. مثلته بعض النماذج التاريخية والدينية والسياسية :هرتزل، بيجن، كيندى، روتشيلد، شبتاى زفى ..

وتمثـل الفضــاء التــاريخى والسياســى والــدينى بعـض الشخصـيات التاريخية السياسية المعروفة.

يقول الراوى :
شبتاى زفى :
ياشعب الله المختار إليكم أسوق هذه الرؤيا..
من قبل الرّب تراءت لى الأرض ..
تتحول إلى موجة هائلة فى حجم البحر..
تندفع الموجة لتغطى منطقة واسعة من عكا إلى البحر الميت.
ومـن جنـوب البحـر الأحمـر ...ثـم تغطـى الوجـه البحـرى،من بـلاد المصريين..
وعندها تحوّل ذلك إلى بحيرة مضيئة تربعت عليها أورشليم ..
لتصبح مجد الأرض كلها من جديد .
المسرحية :ص 288

حاييم وايزمان:
(وهتاف مستمر) المسألة بسيطة لاتحتمل الغضب الزائف .
الضعفاء.. الفقراء .. عن هذا العالم يرحلون .

.. فهم الغبار الاقتصادى ،الأخلاقى لهذا العالم .
ويبقى الشباب كى يصبحوا روادا محاربين .
المسرحية ص: 298

ارتبطت الشخصيات الوثائقية فى المسرحية بالشخصيات المجازية فى تراتبية رمزية خاصة تقوم على تعميق الدلالة المأساوية، ولذلك تكررت صيغ الهلوثة والعويل، وهيمنت على العرض المسرحى، تداخلت هذه الصور المتنوعة فى ظل تراتبية رمزية تبتغى عناصر التحفيز، ثم الاستفهام والتساؤلات الكثيرة.

أفاد ذلك الحسّ الإيحائى إلى قوة التكثيف الانفعالى وعوامل التحفيز النقدى لدى المتلقى.

ثالثًا: الاعتماد على التغريب: اقترب المبدع من التغريب فى الرؤيا التاريخية للقضية العربية الثائرة التى خلقت جدلية العلاقة بين الإنسان والمجتمع، أدرك المبدع هذه القسوة المشحونة بالانفعالات والمواقف النقدية، فعمد إلى توظيف آليات التغريب فى العرض المسرحى على مستوى الكتابة الدرامية التى تشبعت بمأساوية المصير، فكان تغريب الحدث والحوار واللغة والشخصيات، والأغنيات التراجيدية المتأثرة بالمسرح الملحمى البريختى أو السينوغرافيا الملحمية، وكذلك استخدام الجروتسك فى تصوير العرض المسرحى.

استطاع التغريب أن يخلق علاقة جدلية بين الذات والمجتمع، وأن يحقق افتراضات رمزية لدى المتلقى.

قصد المبدع من توظيف آليات العبث والتعقيد اللغوى بناء نصه الجديد ،الذى يحفر داخل المتلقى عن طريق اللاشعور والصور الرمزية وتراتبيتها الإيحائية والانزياحية، التى تقوم باستقراء ما هو مضمر فى النفس والتمرد على الواقع ،فجاءت الكفاءة الإعلامية فى أعلى درجاتها.

وهنا تكمن جمالية الأداء اللغوى والتعبيرى فى دراما اللامعقول فى تبنيها قاعدة فكرية أصيلة، تؤكد مدى استجابة النص المسرحى للرؤية الإنسانية المتشظية.

إن الانتقال من الجمالية التعبيرية فى النص المسرحى إلى البدائل الدلالية ؛إنما يشير إلى الوعى الدرامى ودراما الفكرة، التى تخرج المبدع عن ذاته الفنية وتجرده من لغته المألوفة ،فيعد ذلك شكلا من أشكال الوعى الاستبطانى فى مسرح اللامعقول المعاصر، الذى يعلن انزياحه عن المألوف

فى البنية اللغوية والفنية، ليلتقى المبدع مع جمهوره على أرضٍ جديدة، مختلفة تخرجه عن حدود الواقع إلى أرض الجدل والدهشة والغرابة والمعناة الإنسانية، فتتجاوب دراما اللامعقول مع فكرته ومع تأويله، وترتفع درجات الإعلام فى دراما اللامعقول التى قدمتها مسرحية " عزيزى رجب،:"درجة إعلامية متوسطة ومسرحية "ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر" درجة إعلامية مرتفعة.

المصادر والمراجع

1- ميخائيل رومان: مسرحية "عزيزى رجب 1965م".ط.مكتبة الأسرة 2002م

2- يسرى الجندى:مسرحية "ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المتنظر 1973م".ط.الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994م .

3- إبراهيم حمادة :معجم الصطلحات الدرامية والمسرحية .ط. دار المعارف القاهرة 1989م

4ـ أبو الحسن حازم بن محمد القرطاجنى: مناهج البلغاء وسراج الأدباء . تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة .ط: دار الكتب الشرقية تونس 1966م

5ـ السعيد الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح المعاصر .ط. دار المعرفة الجامعية الأسكندرية 2001م

6ـ حسن البحراوى:المرتجلة فى الخطاب المسرحى .تأليف مجموعة البحث فى المسرح .ط. كلية الآداب والدراسات الإنسانية بتطوان ـ المغرب 1998م .

7ـ حسان بورقيه: نيتشة وقلق الكتابة .مجلة العرب والفكر العالمى، عدد 11، 1990م

8ـ سمير سرحان: دراسات فى الأدب المسرحى .ط.دار غريب للطباعة والنشر 2000م

9ـ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسى للأدب .ط.دار العودة بيروت (د.ت)

10ـ على الراعى: المسرح فى الوطن العربى .ط.سلسلة عالم المعرفة الكويت 1980م .

11ـ محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث .ط. دار نهضة مصر 2004م.

12ـ محمد غنيمى هلال :فى النقد المسرحى .ط.نهضة مصر للطباعة والنشر 1963م.

13ـ محمد غنيمى هلال :المواقف الأدبية .ط.نهضة مصر للطباعة والنشر (د.ت)

14ـ محمد غنيمى هلال :النقد الأدبى الحديث .ط: نهضة مصر 2004م

15ـ محمد مندور : الأدب ومذاهبه .ط. نهضة مصر 2004م .

16ـ نهاد صليحة :المسرح بين الفن والفكر .ط: دار الشئون الثقافية بغداد 1985 م

17ـ نوال زين الدين : واللامعقول والزمان المطلق فى مسرح توفيق الحكيم .ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م

18ـ يوسف إدريس :نحو مسرح مصرى "مسرحية الفرافير ". ط.مكتبة مصر (د.ت).

المراجع المترجمة

19- جان بيير رينجير :قراءة المسرح المعاصر .ترجمة د: حمادة إبراهيم ،مراجعة د: رفيق الصبان .ط.وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى 2004م.

20- جان بليمان نويل : التحليل النفسى للأدب . ترجمة :حسن المودن .ط. المجلس الأعلى للثقافة والنشر 1997م .

21- روبرت دى بوجراند : النص والخطاب والإجراء .ترجمة د: تمام حسان ط:الأولى عالم الكتب القاهرة .1418هـ 1998م

22- ج.ل ستيان :الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق .ترجمة محمد جمول .ط.وزارة الثقافة دمشق 1995م .

23- دافيد دنتيش : مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق . ترجمة د: محمد يوسف نجم .ط .دار النهضة العربية القاهرة 1989م.

24- لويس غولدمان :تأصيل النص .ترجمة :محمد نديم خشفة .ط:الأولى مركز الإنماء الحضارى حلب 1977م.

25- مارتن أسلن : تشريح الدراما .ترجمة: يوسف ثروت .ط.الثانية مكتبة النهضة بغداد 1948م.

26- مارتن أسلن : مقدمة مسرحيات دراما اللامعقول .ترجمة صدقى حطاب .ط.وزارة الإرشاد والأنباء الكويت 1970م

هوامش الدراسة:

(1) روبرت دى بوجراند :النص والخطاب والإجراء ، ترجمة د: تمام حسان .الطبعة الأولى 1418 - 1998م عالم الكتب القاهرة ص: 249

(2) روبرت دى بوجراند : النص والخطاب والإجراء (مرجع سابق) ص: 251

(3) روبرت دى بوجراند (مرجع سابق) 240

(4)دافيد ديتش :مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق. ترجمة د محمد يوسف نجم, ط. دار النهضة العربية ،ص 85

(5)ميخائيل رومان: يعد الكاتب الراحل من جيل الستينيات ". تخرج عام 1943م من كلية العلوم - جامعة فؤاد الأول ،وعيّن مدرسا للعلوم بإحدى

المدن الصغيرة،حيث أمضى عامين مدرسا وأستاذا مساعدا للفيزياء بالمعهد العالى الصناعى بشبين الكوم، تنوعت مصادره الفكرية والثقافية، وفى أواخر الخمسينيات بدأ يمدّ البرنامج الثانى بالإذاعة ببرامج درامية وأحاديث أدبية عن :دستوفيسكى، تشيكوف وغيرهم، وترجم مسرحيات لتشيكوف وآرثر مليز.

بلغ قمة إبداعه الأدبى فى الفترة :"1961 م،1971م "، فقدم أعماله المسرحية، التى بلغت ما يقرب من أربع عشرة مسرحية منها: ليلة مصرع جيفارا 1961م، الدخان 1962 م، الحصار 1965م عزيزى رجب 1965م الوافد 1966م الليلة نضحك 1966م، العرضحالجى 1967 م، هوليود البلد 1972م, وكانت آخر مسرحية كتبها: إيزيس حبيبتى 1986م .انظر مقدمة الجزء الأول من مجموعته المسرحية الدخان والحصار وعزيزى رجب.

(6) محمد غنيمى هلال :الأدب المقارن .ط. الثامنة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع 2007 ص 162

(7) يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى .مقالة فى مسرحية الفرافير .ط: مكتبة مصر .ص: 34

(8) حازم القرطاجنى : مناهج البلغاء وسراج الأدباء ص: 172

(9) حسن البحراوى . المرتجلة فى الخطاب المسرحى : تأليف مجموعة من الباحثين . ط. الأولى منشورات مجموعة البحث فى المسرح ,كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتطوان المغرب ص 213

(10) حازم القرطاجنى : مناهج البلغاء وسراج الأدباء .176

11) محمد غنيمى هلال : فى النقد المسرحى .ط.نهضة مصر للطبع والنشر 1975م ص:36

(12) نهاد صليحة : المسرح بين الفكر والفن .ط: دار الشئون الثقافية بغداد 1985م ص:83

(13) مارتن أسلن : مقدمة مسرحيات درما اللامعقول .ترجمة صدقى عبد الله حطاب ط:وزارة الإرشاد والأنباء اكويت 1970م ص:121

(14) حسان بورقيه :نيتشه وقلق الكتابة .مقال فى مجلة العرب والفكر العالمى ،عدد 11. 1990م ص: 135

(15) جان بيير رينجز : قراءة المسرح المعاصر .ترجمة د: حمادة إبراهيم ،مرجعة د: رفيق الصبان ط: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .2004م ص: 95

(16) محمد غنيمى هلال : المواقف الأدبية .ط: نهضة مصر للطباعة والنشر ص: 72

(17)لوسيان غولد مان : تأصيل النص . ترجمة : محمد نديم خشفة ،ط. الأولى مركز الإنماء الحضارى حلب 1997م ص92

(18) السيرة الذاتية من الكاتب يسرى الجندى، فى حوار بينه وبين الباحث . الكاتب المسرحى: يسرى الجندى .

يسرى على الجندى مواليد 5فبراير محافظة دمياط عام 1942 م، بكاليورس إعلام قسم صحافة ونشر جامعة القاهرة 1977م.

عضو لجنة الدراما العليا باتحاد الإذاعة والتليفزيون .

أهم أعماله الفنية: " المغنواتى، سعد اليتيم، أيام الرعب .

المسرحيات:

رابعة العدوية 1960م، ماحدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر 1968م، بغل البلدية 1969 م، حكاية جحا مع الواد قلة 1970م، على الزيبق 1973م، عنترة 1977م، الهلالية 1978م ،حدث فى وادى الجن 1984م، دكتور زعتر 1989 م، سلطان زمانه 1993م .

(19) على الراعى :المسرح فى الوطن العربى . ط. سلسلة عالم المعرفة الكويت 1980 م ص83

(20) مسرحية: ماذا حدث لليهودى التائه مع المسيح المنتظر؟القسم الأول : تحت مسمى: "سفر التاريخ، وما قبل التاريخ"

ويتكون من مجموعة من المشاهد :

- مدخل رومانسى مبالغ فيه .
- صلاة ساذجة للشيطان غير الساذج .
- فاصل عن حادث قتل ووقائع أخرى .
- بداية صاخبة لحلم الفتى .

ـ هبوط اليهودى التائه .

ـ فاصل قصير عن الفتى ، والتباس .

ـ من يقوم بدور الأبله ؟

ـ الفلسفة الإسحاقية .

ـ المسيح يهبط.

ـ ختام القسم الأول .

القسم الثانى تحت عنوان :سفر الطاعون ، يتكون من المشاهد الآتية :

ـ من تعاليم المخلص .

ـ وظهرت ذات الرداء .

ـ ذات الرداء ، وأسباب البلاء .

ـ صندوق الحكايات القديمة .

ـ ماوراء الصندوق .

ـ الفتى يستجمع مرارة التاريخ قبل الأخيرة .

ـ قصة الزواج الشرعى .

ـ شيىء عن أبطال الحركة .

ـ قصة الزواج والزوجة والعشيق المكروه.

ـ الطاعون.

(21) عزّالدين إسماعيل. التفسير النفسى للأدب .ط. دار العودة بيروت . ص167

(22) جان بليمان نويل: التحليل النفسى والأدب . ترجمة: حسن المودن .ط. المجلس الأعلى للثقافة والنشر 1997م ص 122

(23)السعيد الورقى: تطور البناء الفنى فى أدب المسرح المعاصر ط. دار المعرفة الجامعية الأسكندرية ص:262

(24) محمد غنيمى هلال : فى النقد المسرحى .ط. دار نهضة مصر للطباعة القاهرة 1963 م ص 36

(25) محمد غنيمى هلال : فى النقد المسرحى "مرجع سابق " ص 32

(26) محمد غيمى هلال . النقد الأدبى الحديث .ط. نهضة مصر للطباعة والتوزيع 2004م .ص:151

(27) سمير سرحان .دراسات فى الأدب المسرحى .ط:دار غريب للطباعة والنشر القاهرة2000م ص:49

(28) إبراهيم حمادة : "معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . ط. دار المعارف القاهرة .ص: 654

(29) السعيد الورقى تطور البناء الفنى فى أدب المسرح العربى المعاصر (مرجع سابق) ص: 246

(30) مارتن أسلن : تشريح الدراما . ترجمة: يوسف ثروت .ط. الثانية مكتبة النهضة - بغداد 1984م ص:123

(31) نوال زين الدين: اللامعقول والزمان المطلق فى مسرح توفيق الحكيم .ط: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م ص: 56