

مجلة الآداب واللغات
جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان / الجزائر
ISSN : 2676-1963/ EISSN: 2676-167X
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/416

توجهات الدراما من إبسن إلى يونيسكو
مقاربة في السياقات الفكرية والجمالية

Trends in Drama from Ibsen to Ionesco: An Approach to Intellectual and Aesthetic Contexts

الحبيب سوالمي*،جامعة أبو بكر بلقايد، الجزائر.البريد الإلكتروني:elhabib.soualmi@univ-tlemcen.dz
علي كريم، جامعة أبو بكر بلقايد ، الجزائر.البريد الإلكتروني:ali.krim@univ-tlemcen.dz

تاريخ المقال

الإرسال: 2025-03-10 **القبول: 2025-05-24** **النشر: 2025-06-12**

الكلمات المفتاحية

الدراما الحديثة
مسرح الأفكار
الواقعية الشاعرية
اللامعقول
المسرح العربي

ملخص البحث

يستعرض هذا البحث دراما هنريك إبسن كانفصال عن التقليد الأرسطي، منتقلًا من القدر الإلهي إلى الصراع البشري النابع من الإرادة والمجتمع، كما في "هيدا جابلر" و"بيت الدمية". باستخدام التحليل الرجعي، يكشف إبسن عن الماضي كمحفز للمأساة، مبتكرًا شخصيات ذات ثراء فكري ونفسي. يتحدى الأعراف الأبوية عبر شخصيات نسائية متمردة مثل نورا، ممهدًا لمسرح تحريضي. أثر إبسن في برنارد شو، الذي ابتكر "مسرح الأفكار"، مركزًا على الحوار الفكري والسخرية، كما في "رجل القدر". على النقيض، قدم تشيكوف الواقعية الشاعرية، معتمدًا على النفسية والصمت، كما في "ثلاث أخوات"، لنقد الجمود الاجتماعي. رفض مسرح اللامعقول، كـ"في انتظار جودو" لبيكيت، المنطق التقليدي، معبرًا عن العبثية الوجودية. امتد تأثير إبسن إلى المسرح العربي، حيث تبنى كتاب مثل الحكيم وعاشور أساليبه لمعالجة قضايا اجتماعية. يبرز البحث دور إبسن في إعادة تشكيل الدراما الحديثة كوسيلة للتأمل والتغيير، مؤثرًا في تقاليد مسرحية متنوعة، بما فيها المسرح العربي .

* المؤلف المرسل

Abstract

This study explores Henrik Ibsen's drama as a departure from Aristotelian tradition, shifting from divine fate to human conflict driven by will and society, as in *Hedda Gabler* and *A Doll's House*. Using retrospective analysis, Ibsen unveils the past as a catalyst for tragedy, creating characters of intellectual and psychological richness. He challenges patriarchal norms through rebellious female figures like Nora, laying the groundwork for provocative theater. Ibsen influenced Bernard Shaw, who pioneered the "Theatre of Ideas," focusing on intellectual discourse and satire, as in *Man of Destiny*. In contrast, Chekhov introduced poetic realism, emphasizing psychology and silence, as in *Three Sisters*, to critique social inertia. Absurdist theater, like Beckett's *Waiting for Godot*, rejected conventional logic, expressing existential absurdity. Ibsen's impact extended to Arab theater, where playwrights such as Al-Hakim and Ashour adapted his methods to address societal issues. The study highlights Ibsen's role in reshaping modern drama into a medium for contemplation and transformation, influencing diverse theatrical traditions, including the Arab stage.

Keywords

Modern Drama
Theatre of Ideas
Poetic Realism
Absurdism
Arab Theatre

1. مقدمة:

تجمع الدراما باعتبارها فنا شمولي ا بين اللغة والحركية والرمزية، ويستلزم من صانعه مزيجًا نادرًا من الموهبة والثقافة والممارسة. فليس كلُّ مُبدعٍ قادرًا على الجمع بين مهارات الكتابة والإخراج والتمثيل، كما أنَّ الموهبة وحدها—مُجرَّدةً عن الدراسة والاجتهاد—قد تذبل أمام تحديات الواقع. هنا تبرز ضرورةُ الانخراط في مدارسة النصوص الدرامية العالمية والمحلية، لاستخلاص مُكوِّنات النجاح وتجنب مزالق التقليد الأعمى.

فعلى الراغب في خوض غمار الدراما أن يَدرس بعمقٍ النماذجَ الرائدة، من المسرح الإغريقي القديم إلى العبثي المعاصر، ليُدرك كيف تَتَشكَّل الصراعات، وتُنسَج الحبكات، وتُوظَّف الرموز. فالنمط الأرسطي (الحدث ذو البدءِ الواضح والعقدةِ والحلِّ) لم يَعُدْ سائدًا فحسب، بل أصبح أساسًا لفهم تحوُّلات الشكل المسرحي عبر التاريخ. ومع ذلك، فإنَّ الاقتصار على هذا النموذج قد يُفرِّغ الإبداع من حيويته، ما لم يُواكَب بقراءةٍ نقديةٍ لتجارب كُتَّابٍ كسَّروا القواعد، مثل إبسن في "بيت الدمية" أو بيكيت في "في انتظار جودو".

فهل يمكن لموهبة فردية مجرَّدة أن تُنتج إبداعًا مسرحيًّا مؤثِّرًا دون الاعتماد على منهجية واضحة لاستيعاب التراث الدرامي العالمي والمحلي؟ تكمن الإشكالية في التناقض بين اعتقادٍ سائدٍ بأنَّ الكتابة المسرحية تعتمد على "الموهبة" فقط، وبين ضرورة الربط بين تلك الموهبة وفهمٍ عميقٍ لقواعد البناء الدرامي، واتجاهات المسرح الكلاسيكي والحديث، وتحليل النصوص الرائدة. ففي ظلِّ غياب الدراسة الواعية لتجارب كُتَّاب الدراما الكبار (مثل أرسطو وإبسن وشكسبير)، قد تفقد الموهبة بريقها، أو تكرِّر الصيغ النمطية دون إضافةٍ نوعية. هنا يبرز السؤال: كيف يمكن للمُبدع المعاصر أن يوازن بين تفرُّده الفردي واحتذاء نماذجَ دراميةٍ كلاسيكية وحديثة، لصناعة نصٍّ مسرحيٍّ يجمع بين الأصالة والابتكار؟

هكذا، يسعى هذا البحث إلى تأصيل فكرة أنَّ صناعة النص المسرحي ليست ارتجالًا، بل نظامٌ يَستوعب الموهبةَ الفرديةَ، ويُعرِّيها بمناهجَ تحليليةٍ ونقديةٍ، لينتهي إلى إبداعٍ يَجمع بين الأصالة والتجديد، ويُعيد للمسرح دوره كفضاءٍ للتفكير والتأثير. ولنستشف توجهات نظم الدراما، وبالأخص الحديثة منها التي اعتمدت على القديم فكريا، وأسست لمفاهيم جمالية وفكرية تناسب عصر إبداعها، اعتمدنا على منهج تاريخي ومقاربة تحليلية نقدية نبغي من خلالها الكشف عن أهم توجهات الدراما الحديثة انطلاقا من إبسن وانتهاء بمسرح العبث أو اللامعقول، وتأثير بعض هذه التوجهات الفنية على الدراما عربيا.

2. الدرما عند ابسن والقطيعة مع التقليد الأرسطي:

2. 1. خصوصية النص الدرامي عند إبسن

مثّل النص الدرامي عند هنريك إبسن قطيعة إبستيمولوجية وجمالية مع الدراما التي سبقته. فقد زاوج في أعماله الدرامية بين الفكر والفعل، مما جعل شخصياته أكثر خصوبة وتوهجاً وذات توجه إنساني بكل سلبياته وإيجابياته (mulliqi, 2023). هذا ما أكسب أعماله صبغة جمالية وفكرية نادراً ما تتوفر في أعمال غيره سواء ممن عاصروه أو من جاؤوا بعده. أحدث إبسن ثورة فنية على كل ما استقر من تقاليد صارمة كانت تبدو له زائفة. إذ يقول عنه برنارد شو: "الجوهر الحقيقي للإبسينية هو المقاومة الكليّة لجميع ما هو مستقرّ، لأنّ نزعته الفوضويّة إلى تحطيم الأصنام لا تمتدّ إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب، بل إلى معتقداته هو (mulliqi, 2023) ".

تتميز مسرحيات إبسن بالتأرجح المتوازن بين اندماج المؤلّف وابتعاده، بين الذّاتي والموضوعي، والأخلاقي والجمالي، والثائر والمرتدع(MAMBROL, 2019) . هذا التأرجح يزوّد كلّ واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل. نتيجة لذلك، تتمتع شخصيات إبسن

بحياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي (mulliqi, 2023).

مسرحية الأفكار في أعمال إبسن هي تعبير عن تمرّده الشخصي، بينما تضع مسرحية الفعل ذلك التمرّد في إطار موضوعي (MAMBROL, 2019). يتحقق هذا من خلال تصويره للتناقض بين البيئة والفرد، كاشفاً عن الحيرة والقلق في جانب المجتمع والفرد على حد سواء (Adams, 2025) .وبهذه الطريقة، تعكس أعمال إبسن الفكر السائد واتجاهاته في ذلك الوقت، مما يضاعف القيمة الفكرية للكلمات والتراكيب المستخدمة (mulliqi, 2023).

اتّخذ الصراع عند هنريك إبسن لوناً بشريّاً بعد أن كان قدراً محتوماً تنزله الآلهة بالبشر أو ببعضها البعض. بهذا، أنزل إبسن المأساة من برجها العاجي، وأصبح الصراع صراعاً حيّاً بين آدميين نتمثلهم أحياء بيننا. لم يعد هدف المسرحية لديه تطهيريّاً كما كان عند أرسطو، بل أصبح مثيراً للنقمة والثورة والغضب.

يمثل هذا التحول نقطة انفصال جوهرية عن التراجيديا اليونانية التقليدية، حيث كان القدر أو الآلهة (مثل زيوس أو الأقدار الثلاث في أعمال سوفوكليس) يحددان مصير الأبطال، كما في "أوديب ملكًا". عند إبسن، يصبح الصراع نابعًا من الإرادة البشرية والعلاقات الاجتماعية، لا من قوى خارقة. في مسرحية "هيدا جابلر" (1890)، على سبيل المثال، ينشأ الصراع من طموحات هيدا الشخصية وقيود المجتمع، وليس من تدخل إلهي.(Weigand, 1925) .

يعكس هذا جوهر رؤية إبسن للمسرح كأداة للتحريض وليس مجرد تأمل سلبي. الغضب هنا ليس مجرد انفعال عابر، بل حافز للفعل والتغيير. في مسرحية "عدو الشعب" (1882)، يُظهر الدكتور ستوكمان غضبه من الفساد في المدينة، مما يدفعه للعمل ضد السلطة رغم العواقب، محفزًا الجمهور على التفكير في الثورة ضد الأنظمة الظالمة.(Goldman, 1999, 65)

إذ يشير إلى أن "غضب شخصيات إبسن ليس نهاية، بل بداية لصراع يهدف إلى تحريك الضمير الجمعي". كذلك، في "هيدا جابلر" (1890)، يدفع الغضب هيدا إلى أفعال مدمرة كتعبير عن رفضها للقيود الاجتماعية، مما يبرز العلاقة بين الغضب والعمل.

يستخدم إبسن التحليل الرجعي ليجعل الماضي ليس مجرد خلفية، بل قوة دافعة للمأساة". كما أن هذا الأسلوب يظهر في "بيت الدمية" (1879)، حيث تتكشف قرارات نورا السابقة (مثل تزوير التوقيع) كمحرك للأزمة الحالية . ,Haugen, 1979) (58

فللتحليل الرجعي (Retrospective Technique) هو أسلوب درامي بارز في مسرحيات إبسن، حيث تتكشف الأحداث الماضية تدريجيًا لتفسر الحاضر. ف في "أشباح" (1881)، يُكشف ماضي السيدة ألفينج مع زوجها المتوفى شيئًا فشيئًا، مما يكشف عن تأثير الذنوب الموروثة على حياة ابنها أوزفالد . (Northam, 1973, 62)

على الرغم من تحرر إبسن من القدر الإلهي الكلاسيكي، فإنه يعيد تعريف "المصير المحتوم" كنتيجة منطقية لاختيارات الشخصية وماضيها، وليس كقوة خارجية. في "هيدا جابلر"، تقود اختيارات هيدا (كإحراق مخطوطة لوفبورغ وانتحارها) إلى مصيرها المحتوم، لكن هذا المصير نابع من شخصيتها الداخلية وليس من تدخل خارق.

هذا يبرز براعة إبسن في بناء الحبكة، حيث يتكشف الماضي عبر الحوار والمواجهات ليكون المحرك الدرامي الرئيسي. وفي "الأعمدة الاجتماعية" (1877) تتكشف أسرار الماضي حول تجارة السفن الفاسدة تدريجيًا، مما يقود إلى انهيار الشخصيات الرئيسية.

2. 2. المرأة في مسرح إبسن:

يُعتبر إبسن رائدًا في نقد العلاقات الجندرية التقليدية، حيث هاجم الأعراف الاجتماعية التي تكرّس سلطة الرجل وتبعية المرأة في القرن التاسع عشر. في مسرحياته، يظهر هذا الهجوم كرفض للبنية الأبوية السائدة في المجتمع النرويجي وأوروبا عمومًا(Templeton, 1989, 28) .

ونشير إلى أن إبسن لم يهاجم العلاقة بين الرجل والمرأة فحسب، بل النظام الاجتماعي الذي يقيّدها. هذا النقد واضح في "هيدا جابلر" (1890) حيث ترفض هيدا الخضوع لتوقعات الزوجية التقليدية، وفي "أشباح" (1881) حيث تُظهر السيدة ألفينج معاناة المرأة تحت وطأة الزواج القمعي (Finney, 1989, 34).

تُعد "بيت الدمية" (1879) العمل الأكثر وضوحًا في تعبير إبسن عن موقفه من قضية المرأة. نهاية المسرحية، عندما تغادر نورا المنزل تاركة زوجها وأطفالها، تُعتبر بيانًا ثوريًا ضد التقاليد، حيث تقول: "يجب أن أجد نفسي، يجب أن أعرف من أنا" (الفصل الثالث)(Moi, 2006, 225) .

فبيت الدمية ليست مجرد مسرحية عن المرأة، بل عن الحرية الإنسانية التي تُرفض للنساء". هذا الموقف أثار جدلاً واسعًا في عصره، حيث رأى البعض فيه دعوة للمساواة، بينما اعتبره آخرون تهديدًا للنظام الاجتماعي.

في حين يعتبر المسرح العربي مرآة تعكس قضايا المجتمع، ومن بينها العلاقات الزوجية والمساواة الجندرية، حيث تنوعت الأساليب بين الواقعية والرمزية والكوميديا الساخرة. فكُتاب مثل توفيق الحكيم ويوسف إدريس ومحمود تيمور سبقوا في طرح هذه القضايا، أما (باكثير، رشدي، عاشور) فقد أضافوا أبعادًا جديدة من خلال سياقات اجتماعية وتاريخية متنوعة .

فعلي أحمد باكثير (1910-1969) اشتهر بمسرحياته التي تمزج بين الواقعية والرمزية لنقد المجتمع. في "قطط وفئران" (1952)، يستخدم باكثير الرمز لتصوير علاقات القوة، حيث يمكن قراءة العلاقة بين القطط (المهيمنين) والفئران (المستضعفين) كاستعارة للعلاقات الزوجية غير المتكافئة أحيانًا، مع إشارات ضمنية إلى الحاجة للمساواة. أما "الدنيا فوضى" (1945) (بدوي، 2016)، فتعكس فوضى العلاقات الاجتماعية والأسرية في سياق ما بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تظهر الزوجة كضحية للظروف أكثر منها كشريكة متساوية.

وقد تناول رشاد رشدي (1912-1983) العلاقات العاطفية والزوجية بأسلوب رومانسي مع لمسة نقدية. في "الفراشة" (1956)، يصور الزوجة ككائن رقيق يسعى للحرية ضمن قيود اجتماعية، مما يثير تساؤلات حول المساواة في العلاقة الزوجية، حيث تظهر الشخصية النسائية كرمز للجمال المقيد. أما "لعبة الحب" (1960) (بدوي، 2016، 21)، فتعرض العلاقة بين الزوج والزوجة كلعبة مليئة بالمكائد والتلاعب، لكنها تكشف عن اختلال التوازن في السلطة بينهما.

أما نعمان عاشور (1918-1987)، الذي يعد أحد أعمدة المسرح الواقعي المصري، فقد تداول قضايا الزواج والمساواة بأسلوب ساخر وواقعي. في "جنس الحريم" (1962)، يسخر من الصورة النمطية للمرأة ككائن تابع، حيث يظهر الصراع بين الزوج وزوجته كمعركة ذكاء تكشف عن قوتها الخفية، مما يشير إلى إمكانية المساواة رغم القيود. "وابور الطحين" (1965) تدور في سياق ريفي، وتعكس العلاقة بين الزوج والزوجة كجزء من صراع اجتماعي أوسع، حيث تظهر المرأة كداعمة للثورة ضد الظلم، مما يوحي بدور متساوٍ في النضال. أما "عيلة الدوغري" (1963)، (بدوي، 2016، 25) فتُبرز شخصية كريمة (الابنة المتزوجة) التي تعاني من زوج مهمل، وتكشف عن تحديات المرأة في ظل غياب الشراكة الحقيقية.

3. برنارد شو وتأثيرات إبسن

3. 1. مسرح الحركة الفكرية عند برنارد شو:

يرى برنارد شو (1856-1950) في إبسن نموذجًا لتحويل المسرح من مجرد تسلية إلى منصة للنقاش الاجتماعي والسياسي. في مقالته "جوهر الإبسنية The Quintessence of Ibsenism) "، 1891(، يشيد شو بقدرة إبسن على تقديم شخصيات معقدة مثل "الشرير المثالي" (مثل الدكتور ستوكمان في "عدو الشعب") و"المرأة المسترجلة" (مثل نورا في "بيت الدمية") التي تتحدى الأعراف التقليدية. (بنتلي، 1986، 35)

لقد كتب برنارد شو عديد الروايات ولكنه لم يصل إلى عمق التحليل الإنساني إلا بعد انتقاله إلى الدراما، وقد ظهر هذا جليا من خلال تأثره بمسرح إبسن، إذ رأى شو في إبسن ثورة

فكرية جعلت المسرح أداة لتحليل المجتمع بدلاً من تصويره فقط". هذه الرؤية ألهمت شو لتطوير أسلوبه الخاص في المسرح.

يُعد اتجاه شو، المعروف بـ "مسرح الأفكار"، تطورًا طبيعيًا لما بدأه إبسن، لكنه يميزه بتركيزه على الصراع الفكري كمحرك للحبكة. بينما ركز إبسن على الواقعية النفسية والاجتماعية، أضاف شو بُعدًا جدليًا يعتمد على النقاش كعنصر درامي أساسي.

تشير Margery Morgan إلى أن "شو أعاد صياغة البناء الدرامي ليصبح مسرحًا للعقل، حيث تحل الأفكار محل الأحداث المادية كقوة دافعة (Morgan, 1972, 34) "، إذ يحتفظ شو بالهيكل التقليدي للمسرحية (ثلاثة فصول أو أكثر) لكنه يُفرغها من الحركة الجسدية التقليدية لصالح الجدل الفكري. في مسرحياته، يصبح الصراع بين الأفكار هو المحرك الرئيسي للتطور الدرامي بدلاً من الأحداث الخارجية.

في "جوهر الإبسنية"، يقدم شو نقدًا للمسرحية التقليدية "المحكمة الصنع (Well-Made Play) "التي اعتمدت على بنية ميكانيكية تنتهي بحل مادي (كالقتال أو الزواج). شو يقترح نموذجًا جديدًا يحل فيه النقاش الفكري محل الانفراج التقليدي، مما يجعل المسرحية تجربة تأملية. ويعكس رؤيته للمسرح كمنصة للجدل. (الراعي، د ت)

يرفض شو العنف المادي كوسيلة لحل الصراعات الدرامية، مفضلاً الصراع الفكري كبديل أكثر عمقًا وحداثة. في مسرحياته، لا ينتهي الأمر بموت أو انتصار جسدي، بل بانتصار فكرة أو تحول في الوعي.

ففي "رجل القدر Man of Destiny) "، 1897(، يقدم شو مواجهة فكرية بين نابليون والمرأة الغامضة التي تسرق خطاباته. الصراع يدور حول الذكاء والمكر، حيث تحاول المرأة حماية سر الخطابات بينما يسعى نابليون لاستعادتها. الحوار بينهما (مثل قول المرأة: "أنا لا أخافك، لأن عقلي يمكن أن يتغلب على قوتك") يُظهر تفوقها الفكري اللحظي، مما يجسد الحركة الفكرية التي يدعو لها شو. (الراعي، د ت)

ويسخر شو في "رجل القدر" من صورة نابليون كبطل أسطوري، مُظهرًا نقاط ضعفه أمام امرأة عادية. هذا التفكيك يعكس رؤيته الديمقراطية التي ترفض تقديس الأفراد في عصر يطالب بالمساواة . إذ أنّ "شو يستخدم السخرية لتقويض أسطورة الرجل العظيم، مما يجعل مسرحيته دعوة للتفكير النقدي في السلطة" (Bloom, 1999, 78) . هذا يتماشى مع فلسفته الاشتراكية التي تنتقد الهرمية التقليدية.

في حين أنّ المرأة في "رجل القدر" ليست مجرد خصم، بل رمز للعقل الذي يتحدى السلطة التقليدية. تفوقها على نابليون في الحوار والمكر يُظهر تفضيل شو للذكاء على القوة، مع تقديم ذلك بأسلوب ترفيهي ساخر. إذ إنّ "شو يمزج بين الفكر والمتعة ليجعل الجمهور يضحك ويفكر في آن واحد، وهذا ما يجعل شخصياته النسائية أدوات لتحطيم الأوهام " (Ervine, 1956, 234).

يُعرف اتجاه "مسرحية الفكرة (Theatre of Ideas) "بأنه المسرح الذي يركز على الصراع الفكري والنقاش كمحرك للدراما، وهو ما تبناه برنارد شو كبديل للمسرح التقليدي القائم على الحدث المادي. في "جوهر الإبسنية" (1891)، يعبر شو عن إيمانه بأن المسرح المستقبلي سيكون منصة للأفكار، حيث يقول: "المسرح الحقيقي هو مسرح النقاش" (الراعي، د ت). هذه الرؤية تعكس تفاؤله بأن الجمهور سيصبح أكثر استعدادًا للتفاعل مع الأفكار بدلاً من الاكتفاء بالترفيه السطحي.

3. 2. تأثيرات برناردشو على المسرح العربي

"آمن برناردشو أن مسرحية الفكرة ستهيمن على المستقبل لأنها تتحدى الجمهور فكريًا وتدفعه لإعادة تقييم قيمه" (بنتلي، 1986). هذا الاتجاه أثر على المسرح الحديث عالميًا، بما في ذلك المسرح العربي.

فها هو توفيق الحكيم (1898-1987)، أحد رواد المسرح العربي، قد تأثر بمسرح الفكرة من خلال قراءاته لشو وإبسن، وطبّق تقنية المناقشة الفكرية في أعماله. في "السلطان الحائر" (1960)، يقدم الحكيم صراعًا فكريًا بين السلطان والوزير حول قضية العدالة والسلطة، حيث يتساءل السلطان عن

شرعية حكمه بعد اكتشافه أنه كان عبدًا (الفصل الثاني: "هل أنا سلطان حقًا أم عبدٌ متمرد؟") (بدوي، 2016، 52). النقاش بين الشخصيات يقود إلى الانفراج، وهو قرار السلطان بالتخلي عن العرش، مما يعكس تأثير شو في جعل الحركة الفكرية محركًا للدراما.

وقد تبنى الحكيم تقنية المناقشة من شو، لكنه أضاف لها طابعًا فلسفيًا عربيًا يمزج بين الفكر والرمز". كما يظهر هذا التأثير في أعمال أخرى للحكيم مثل "أهل الكهف" (1933)، حيث النقاش حول الزمن والوجود يشكل جوهر الصراع.

4. تشيكوف أب الواقعية الاجتماعية:

1.4 الصمت والركود تيمات فكرية في مسرح تشيكوف

وإذا كان "إبسن" و"شو" يبرزان الاحتكاك بين ثورتهما الشخصية وضغط القوى المعارضة في الواقع الاجتماعي والديني والميتافيزيقي، من خلال المزاوجة بين الحركة الفكرية والحركة الفعلية في المسرحية على اختلاف في الدرجة بينهما بالنسبة لهذه المزاوجة، فإنّ أنطون تشيكوف (1860-1904) قد يبدو في نظر بعض النقاد، يتّخذ قوام فنّه من الترتيب الجزافي لمجموعة من المناظر الطبيعية مع تفاصيل الشخصيات والحوار الذي يسير في غير هدف، وفترات الصمت والإيقاعات المتنقّلة والمزاج الشاعري.

إذ يبتعد تشيكوف عن البنية التقليدية للمسرح، مفضلاً "الترتيب الجزافي" الذي يعكس الحياة كما هي، بدون حبكة ميلودرامية واضحة. في "النورس" (1896)، تتداخل المناظر الطبيعية (البحيرة) مع حوارات تبدو عشوائية (مثل حديث نينا عن أحلامها)، مع فترات صمت تعكس الفراغ الداخلي.

ويصف Vladimir Nabokov مسرح تشيكوف بأنه "شعر درامي يعتمد على الإيقاعات المتقطعة والصمت لخلق مزاج". (Nabokov, 2017, 262) هذا الأسلوب يجعل مسرحه أقرب إلى لوحة انطباعية منه إلى سرد خطي، على عكس إبسن وشو.

ثورة تشيكوف ليست صاخبة كما عند إبسن (نقد المجتمع في "عدو الشعب") أو شو (الدعاية الاشتراكية في "Man and Superman")، بل هي ثورة خفية تتجلى في تصوير الواقع بموضوعية قاسية. في "الخال فانيا" (1899)، لا يقود التمرد إلى تغيير ملموس، لكن شعور الشخصيات بالضياع (مثل قول فانيا: "ضاع عمري" ينتقد الركود الاجتماعي بطريقة غير مباشرة. (ف.م.بيلكين، دت)

يثور"تشيكوف بصمت، مُظهرًا اليأس دون خطابة، بينما إبسن وشو يعلنان ثورتهما بصوت عالٍ" (Ellis-Fermor, 1945, 75) . هذا التحيز الموضوعي يجعل ثورته أكثر تأملًا منها دعائية.

شخصيات تشيكوف تبدو معزولة (كسونيا وفانيا في "الخال فانيا"، أو الشقيقات الثلاث 1901)، لكنها ترتبط بنسيج درامي مترابط يعكس حالة اجتماعية عامة. شعور الوحدة (مثل قول أولغا: "لو نعرف فقط!") يوحي بالعجز، لكنه ينسج شبكة من العلاقات التي تكشف الصراع الداخلي المشترك . (ف.م.بيلكين، دت، 64)

الحوار عند تشيكوف قد يبدو عشوائيًا (كحديث الشخصيات عن أمور يومية ، ففي "بستان الكرز"، 1904)، لكنه يكشف الشخصية بعمق (مثل رغبة لوبوف في الماضي) ويدفع الفعل بطريقة غير مباشرة (كبيع البستان). (ف.م.بيلكين، دت)

ينقل تشيكوف الجمهور إلى حالة الشخصيات من القلق والتشتت عبر الإيقاع والصمت، مبتعدًا عن الميلودراما الصاخبة. حيث يشعر المشاهد في مسرحية " الشقيقات الثلاث"، بضياع الأخوات دون حدث كبير، بينما تظل الأزمات (كفقدان البيت) تحت السطح.

"ف تشيكوف يجعل الجمهور يعيش الرتابة ليكتشف المأساة المدفونة، بعكس إبسن وشو اللذين يجعلانها صريحة" (Ellis-Fermor, 1945, 76). هذا يحول الانتباه إلى التفاصيل الحياتية بدلاً من الذروة التقليدية.

ويُعد الصمت عند أنطون تشيكوف عنصرًا دراميًا أساسيًا، يحمل تعبيرًا غنيًا يتجاوز الكلمات، خاصة في لحظات اليأس أو العجز. وهذا ما نلاحظه في مسرحية " الشقيقات الثلاث " (1901)، إذ يتبع اعتراف ماشا بحبها لفرشيكين صمت طويل

(الفصل الثالث) (ف.م.بيلكين، دت) ، يعكس تعقيد مشاعرها وخوفها من المستقبل، مما يمنح الجمهور مساحة للتأمل.

يشبه تشيكوف استخدامه للصمت بتقنيات الموسيقيين مثل بيتهوفن أو تشايكوفسكي، حيث تُستخدم فترات التوقف (الراحة) لتعزيز التوتر أو الانتقال إلى فكرة جديدة. ففي "بستان الكرز" (1904)، يتخلل المشهد الأخير (بيع البستان) صمت متقطع مع أصوات الفأس، مما يطيل الشعور بالخسارة ويمهد لنهاية الحياة القديمة. إذ "يعامل تشيكوف مسرحه كسمفونية، حيث الصمت هو النغمة غير المسموعة التي تربط الإيقاعات الدرامية" (ف.م.بيلكين، دت). هذا التشبيه الموسيقي يبرز بعدًا جماليًا يميز تشيكوف عن إبسن وشو اللذين يعتمدان على الحوار المستمر.

يستخدم تشيكوف الصمت، الإيقاعات المتقطعة، والمزاج الشاعري لفضح زيف الواقع—كالادعاء بالسعادة أو التقدم—بطريقة غير مباشرة وجمالية. إذ يكشف صمت تريبليف في مسرحية "النورس" (1896)، بعد فشله ككاتب عن الفراغ وراء طموحاته، مما يناقض الادعاءات السطحية بالنجاح.

وتكمن شاعرية تشيكوف في قدرته على استحضار ما هو مضمر—المشاعر غير المعلنة والدوافع الخفية—وإضفاء قيم رمزية على المواقف اليومية، مما يحفز خيال الجمهور. حيث يُظهر البستان كرمز للماضي المفقود، بينما الحوارات اليومية (مثل حديث لوبوف عن ذكرياتها) تحمل قيمًا عاطفية تثير التأمل في مسرحية "بستان الكرز" (1904)،

ويأخذ تشيكوف الأحداث الملموسة (كبيع بستان أو سفر عائلة) ويرفعها إلى مستوى عالمي يعكس تجربة الإنسانية. في "الشقيقات الثلاث" (1901)، يتحول الشوق للعودة إلى موسكو من رغبة شخصية إلى رمز للحنين العام إلى حياة أفضل.

بينما يستخدم إبسن الرمز كإضافة واضحة للحوادث (مثل البطة البرية في "البطة البرية"، 1884، كرمز للحرية المفقودة)، بينما يدمج تشيكوف الرمز بالواقع بشكل عضوي. ففي "النورس" (1896)، النورس الميت ليس مجرد رمز منفصل لأحلام نينا المحطمة، بل جزء لا يتجزأ من الحدث (قتل تريبليف للطائر)، مما يجعل الرمزية متماهية مع الواقع . (بنتلي، 1986، 58).

وبهذا مزج تشيكوف بين الواقعية (تصوير الحياة اليومية بدقة) والرمزية (استخدام الأشياء كرموز للمشاعر) يخلق شاعرية مميزة. إذ تظهر الواقعية في مسرحية "الشقيقات الثلاث"، في تفاصيل الحياة العائلية، بينما الرمزية تتجلى في موسكو كحلم بعيد، مما يولد جمالًا دراميًا.

يتميز تشيكوف باستخدام الرمز الموضعي، أي رمز مرتبط بشخصية معينة في سياق محدد، بدلاً من رموز عامة ذات دلالات واسعة كما في المسرح الرمزي التقليدي (مثل عند موريس ميترلينك. في "طير البحر The Seagull) "، 1896، يربط تشيكوف بين نينا والنورس (طير البحر) كتعبير متماهٍ، حيث يصبح الطير انعكاسًا لمصيرها. (ف.م.بيلكين، دت)

ففي "طير البحر"، ترمز نينا زاريشنايا، الممثلة الشابة المليئة بالأحلام، إلى النورس—طائر يمثل الحرية والطموح—الذي يُقتل بلا هدف. في الفصل الثاني، تقول نينا: "أنا نورس"، معبرة عن طموحها الفني، لكن مصيرها يتماهى مع الطير عندما تتحطم أحلامها. (ف.م.بيلكين، دت)

العلاقة التماثلية بين النورس ونينا تتجلى في المصير المشترك: الطير يقتله كونستانتين تريبليف بدافع الملل، مُظهرًا عبثيته وعجزه عن الإبداع، بينما نينا تُدمرها علاقتها مع تريجورين، الكاتب الذي يستغلها عاطفيًا ثم يتخلى عنها.

ف "الرمز عند تشيكوف ليس مجرد زخرفة، بل هو تعبير موضعي يتماهى مع الشخصية ليكشف عن جوهرها" (Ellis-Fermor, 1945, 78). هذا التماثل يختلف عن إبسن الذي يستخدم رموزًا أكثر عمومية (مثل البطة البرية كرمز للحرية بشكل عام).

في هذا الاستخدام، يصبح الرمز والشخصية مرآة لبعضهما، مما يثري التجربة الدرامية ويعمق البعد النفسي. في "طير البحر"، يعكس النورس المقتول مصير نينا المحطم، بينما

تضيف نينا بُعدًا إنسانيًا للرمز، مما يجعل الحركة الروحية (أحلامها المفقودة ومعاناتها) أكثر وضوحًا.

ممّا جعل تشيكوف يعتبر " الرمز والشخصية متكاملين، مما يضيف طبقة من العمق الروحي يتجاوز السطح الواقعي". هذا التخصيب يجعل الرؤية أكثر كثافة وتأثيرًا على الجمهور.

فللعلاقة التماثلية بين النورس ونينا تتجلى في المصير المشترك: الطير يقتله كونستانتين تريبليف بدافع الملل، مُظهرًا عبثيته وعجزه عن الإبداع، بينما نينا تُدمرها علاقتها مع تريجورين، الكاتب الذي يستغلها عاطفيًا ثم يتخلى عنها.

يبرع تشيكوف في خلق مفارقة بين الطموحات الروحية لشخصياته (كالحرية أو المعنى) وواقعها القاسي الذي يفرض عليها أفعالًا تافهة أو حياة سخيفة. في "الخال فانيا" (1899)، يشتاق فانيا إلى حياة ذات معنى، لكنه يقضي أيامه في إدارة أملاك لا قيمة لها، قائلًا: "ضاع عمري في التفاهات" هذه المفارقة المريرة تُظهر تناقضًا بين الروح والواقع .

"يستخدم فتشيكوف المفارقة ليعكس الصدام بين الأحلام الداخلية والعجز الخارجي، مما يبرز سخف الحياة" (Hingley, 1966, 211.)هذا النهج يكشف عن مأساة الإنسان المحاصر ببيئته.

فيج مع تشيكوف بين التماثل (التشابه بين الشخصيات في أهدافها) والمفارقة (التناقض بين هذه الأهداف والواقع) ليعبر عن مأساة العصر—الركود الروحي والاجتماعي في روسيا أواخر القرن التاسع عشر. في "ال شقيقات الثلاث" (1901)، يمزج بين هاتين الوسيلتين ليظهر عجز الإنسان عن تحقيق أحلامه في ظل بيئة خانقة . إذ إنّه "يستخدم التماثل والمفارقة كأدوات درامية ليكشف عن مأساة عصر فقد فيه الإنسان قدرته على التغيير".(Magarshack, 1952)

في "ال شقيقات الثلاث"، تتجلى كذلك علاقة التماثل بين الأخوات (أولغا، ماشا، إيرينا) وأخيهن أندريه في شوقهم المشترك إلى موسكو كرمز للحرية والحياة المثالية. تقول إيرينا: "إلى موسكو! إلى موسكو!"، وهو حلم يشاركه الجميع، مما يوحدهم في طموح روحي.

ف "موسكو في ال شقيقات الثلاث هي رمز تماثل يجمع الشخصيات في حنين مشترك، لكنه يظل بعيد المنال "(Magarshack, 1952).

وتتجلّى ا لمفارقة في التناقض بين أحلامهم الكبيرة (موسكو) وواقعهم المحدود في بلدة ريفية خانقة. في الفصل الرابع، يقول فرشنين: "الحياة هنا مملة"، بينما تستمر الأخوات في العيش دون تغيير، مما يبرز سخف البيئة وعجزها عن استيعاب طموحاتهم. إذ إنّ "المفارقة في ال شقيقات الثلاث تكمن في احتجاز أرواح عظيمة في قفص صغير، مما يكشف عن قسوة الواقع الريفي" (Nabokov, 2017, 265) . يستخدم تشيكوف هذه المفارقة لينتقد الركود الاجتماعي ويظهر مأساة العصر في عجز الإنسان عن التحرر.

ويعتمد تشيكوف على تعدد الشخصيات، إذ أنّ لكل شخصية قصة مستقلة تتفاعل مع الأخرى لتشكل نسيجًا دراميًا متكاملًا، لكل أخت (أولغا، ماشا، إيرينا) وأخيهن أندريه حكاية خاصة (عمل أولغا، حب ماشا، طموح إيرينا، فشل أندريه)، لكنها تتجمع لتكشف عن قصة أكبر: الركود الاجتماعي.

فهو "يبني مسرحه من قصص فردية تتفاعل لتصبح صورة مجتمعية، مما يعطي عمقه الفريد" (ف.م.بيلكين، دت) . هذا التعدد يحول المسرحية إلى لوحة حياة شاملة.

فالمعنى الكلي في مسرح تشيكوف يتكشف من خلال التفاعل بين الشخصيات، وليس من قصة واحدة مهيمنة. في "الخال فانيا" (1899)، يظهر يأس فانيا بشكل أعمق عند مقارنته بطموح سونيا أو أنانية سيريبرياكوف، مما يكشف عن الفراغ الاجتماعي .

إذ يعتمد على "التفاعل بين الشخصيات ليكشف المعنى، حيث لا تكتمل رؤية أحدهم إلا بمرآة الآخر" (Hingley, 1966, 216)هذا التفاعل يعزز الكثافة الدرامية.

تتدفق مسرحيات تشيكوف ببطء عبر قنوات متعددة (قصص الشخصيات)، ثم تتركز في نهاية قوية تكشف عن المأساة.

ويظهر هذا دائما في مسرحية "الشقيقات الثلاث"، إذ تتطور الحياة اليومية ببطء عبر الفصول، لكن النهاية (رحيل الجنود

وبقاء الأخوات عالقات) تجمع التيارات في تيار قوي من اليأس . هذا "البطء عند تشيكوف مقصود، ليسمح للقنوات الجانبية بالتدفق حتى تصب في نهاية مكثفة تعكس الحقيقة" (Hingley, 1966, 211). وهذا الإيقاع يعكس الحياة كما هي.

يركز تشيكوف على الحالات النفسية بدلاً من تقدم الحدث التقليدي. ففي "بستان الكرز"، لا يتطور الحدث (البيع) بسرعة، بل يتعمق في نفسية لوبوف (الحنين) ولوباخين (الصراع الطبقي)، وهما مترابطان بمصير مشترك . إذ " يهتم بالنفس أكثر من الحدث، مما يجعل شخصياته مرايا للروح الإنسانية".(Nabokov, 2017, 268) هذا التركيز يعكس مأساة العجز.

في حين يستبدل تشيكوف تطور الحدث بتعميق النفسية ليكشف عن عالم فاسد. ففي "الخال فانيا"، يعمق يأس فانيا وسونيا ليظهر عالمًا راكدًا يثير الاشمئزاز، دافعًا الجمهور للتفكير في التغيير. فهو " يعرض النفسية كمرآة لمجتمع آسن، محفزًا الرغبة في تغييره دون دعوة مباشرة" (Hingley, 1966, 2015) . هذا التصوير يحل محل الحدث كمحرك درامي.

ويتجنب تشيكوف الحدث الخطي المتسلسل، مفضلاً الحالات النفسية كمدخل لنقد اجتماعي. في "بستان الكرز"، لا يركز على تفاصيل البيع، بل على انهيار نفسية الشخصيات، مما يخلق مجالًا رهيبًا للتأمل . إذ " يهيئ فضاءً اجتماعيًا مخيفًا عبر النفس، دافعًا الجمهور للتفكير العميق في الواقع" (Hingley, 1966, 220).وهذا يميزه عن إبسن وشو.

تفتقر شخصيات تشيكوف للتواصل الحقيقي رغم ترابط مصيرها، مما يكشف عزلة الواقع. ففي "بستان الكرز" مثلا، لا تتواصل لوبوف وغايف بعمق، لكنهما يواجهان نفس المصير . إنّ "عدم التراسل يكشف مأساة الواقع المعزول، مما يعزز شعور الضياع".(Ellis-Fermor, 1945, 80)

2.4 تأثيرات تشيكوف عربيا:

تتحدث شخصيات تشيكوف بلغة يومية رغم أفكارها العميقة، مما يبرز واقعيتها. وهذا ما نجده في مسرحية "الشقيقات الثلاث"، حين تتحدث ماشا عن حبها بكلام عادي بينما تفكر في تغيير حياتها. فمحصلة القول أن تشيكوف يرفض النمطية، مما يجعل شخصياته إنسانية ومعقدة " (Magarshack, 190، 1952).

ويتجلّى أثر تشيكوف على المسرح العربي، حيث تبنى سعد الدين وهبة في "سكة السلامة" (1968) تعدد الشخصيات والنفسية لنقد المجتمع، وفي "رأس العش" (1971) التركيز على الركود. نعمان عاشور في "الناس اللي تحت" (1956) و"عائلة الدوغري" (1963) استخدم اللوحة النفسية لعكس الواقع. الناقد محمد مندور في "المسرح العربي الحديث" يرى أن "تشيكوف ألهم وهبة وعاشور لخلق نسيج درامي كثيف ينتقد الواقع بطريقة غير مباشرة" (بدوي، 2016، 69).

5. مسرح العبث وكسر مستويات الدراما التقليدية:

1.5 تشظي العناصر الدرامية في مسرح العبث:

مسرح اللامعقول أو العبث (Theater of the Absurd) ، الذي ظهر في منتصف القرن العشرين، يمثل قطيعة مع الصيغة التقليدية للمسرح (البناء المنطقي، الحبكة السببية). إذ إنّ كتابا مثل صموئيل بيكيت ويوجين يونسكو استخدموا وسائل غير تقليدية (حوارات متشظية، أحداث عبثية) لتصوير عالم بلا معنى. ففي مسرحية "في انتظار جودو" لبيكيت (1953)، ينتظر فلاديمير وإستراجون شخصًا لا يأتي، متجاوزين المنطق الدرامي المألوف.

ويعرف مارتن إسلن في "The Theater of the Absurd" هذا المسرح بأنه "يعكس العبث عبر تقنيات تتحدى الترابط المنطقي، معبرًا عن الوجود الإنساني الفوضوي" (Esslin, 1961, 23).

يسخر مسرح اللامعقول من عناصر الدراما التقليدية (وحدة الزمان والمكان، تطور الحبكة) التي وضعها أرسطو واستمرأها المسرح الغربي. ففي مسرحية "الكراسي" ليونسكو (1952)، تتراكم الكراسي الفارغة بلا هدف، مما يهزأ من فكرة البناء العضوي. ف "كتاب العبث يرفضون المنطق التقليدي لأنه لا يعكس واقعًا يرونه عشوائيًا، مفضلين وسائل فنية تعبر عن

الفوضى"(Esslin, 1961, 45) . هذا الرفض ينبع من اختلاف الموضوع (العبثية) والتقنيات (الحوار العبثي، المشاهد المتقطعة) عن الدراما الكلاسيكية.

يشترك بيكيت، يونسكو، وجان جينيه في تصوير عالم بلا معنى، معبرين عن قلق وجودي وعذاب ميتافيزيقي ناتج عن غياب الهدف. ففي "في انتظار جودو"، يعكس الانتظار اللانهائي تشاؤمًا وتمردًا على فكرة الغاية الكونية . إذ إنّ "مسرح العبث يعبر عن رؤية متشائمة لعالم فقد تماسكه، مما يولد عذابًا ميتافيزيقيًا يتجاوز المعاناة اليومية" (Cohn, 1969, 67) . هذه الرؤية تجعل الموضوع مركزيًا في هوية المسرح العبثي.

يصف ألبير كامو (1913-1960)، في كتابه "أسطورة سيزيف" (1942)، العبث كنتيجة للصراع بين رغبة الإنسان في المعنى وعجز العالم عن تقديمه. ويشبه الإنسان بسيزيف الذي يدحرج الصخرة إلى الأعلى دون أمل في النجاح، رمزًا للعذاب الوجودي.

ويرى كامو العبث كاستعصاء الوجود على الفهم، وهو ما تبناه مسرح اللامعقول كفلسفة أساسية" (Cruickshank, 1959, 89. هذا التشبيه يؤطر رؤية الكتاب العبثيين.

ويحدد كامو مأزق الإنسان في عالم غير متناسق، حيث لا تتطابق توقعاته مع الواقع. في مسرحيته "كاليجولا" (1944)، يظهر الإمبراطور وهو يتمرد على هذا التنافر بأفعال عبثية، معبرًا عن فقدان الهدف . ف "كامو يشخص الإنسانية ككائن محاصر في وجود غير متماسك، مما يولد شعورًا بالضياع يتردد في مسرح العبث". (Brée, 1962, 140) هذا التشخيص يعكس جوهر الرؤية العبثية.

يرى كامو أن الإنسان يخلق "سيزيف" كرمز لوعيه بالعبث. في "في انتظار جودو"، يعكس الانتظار الأبدي لجودو هذا العجز، حيث يقول فلاديمير: "لن يأتي شيء" ، فمارتن اسلن يعتبر "سيزيف كامو هو نموذج العبثية، حيث العمل الأبدي بلا غاية يشبه الإنسان في مسرح بيكيت" (Esslin, 1961, 65) . هذا الوعي يجعل العبث تجربة مستمرة.

إذ ي صبح سيزيف مرآة للإنسان العبثي، حيث العذاب الميتافيزيقي (الشعور بلا معنى) هو محور المسرح اللامعقول. في "نهاية اللعبة" لبيكيت (1957)، يعيش هام وكلوف في عالم مغلق بلا هدف، مما يجسد هذا العذاب . ولأنّ "العذاب الميتافيزيقي هو قلب مسرح العبث، حيث يواجه الإنسان فراغ الوجود بلا مخرج"(Cohn, 1969, 99) .

هذا ما جعل مسرح اللامعقول /العبث لا يسعى إلى هدف منطقي لأنه يعكس رؤية وجودية ترى الحياة بلا معنى، خاصة بعد الحروب العالمية والتهديد النووي. ففي "في انتظار جودو" لبيكيت (1953)، لا يصل جودو، مما يعكس عبثية الحياة وخوفًا من نهاية مأساوية . إذ إنّ "مسرح العبث يرى الحياة لا معقولة لأنها محفوفة بأخطار تهدد الوجود نفسه، مما يجعل المنطق التقليدي غير ذي جدوى" (Esslin, 1961, 70) . هذا الشعور يعكس أزمة الوجدان العالمي في القرن العشرين.

ويرى كتاب العبث أن العلم الحديث، بدلاً من تعزيز المنطق، حطم التسلسل العقلاني التقليدي. ففي "الكراسي" ليونسكو (1952)، تتراكم الكراسي بلا معنى، معبرة عن ظواهر متشظية بلا رابط. لأنّ "العلم، الذي كان يُنظر إليه كأساس للمنطق، أظهر عالمًا فوضويًا، مما ألهم مسرح العبث لتصوير الوجود كقطع متناثرة"(Cohn, 1969, 105) . هذا الانهيار يعكس تحول الرؤية من التناسق إلى العشوائية.

يتمرد مسرح العبث على الجبرية المادية (كالعلمية الصارمة) عبر استكشاف اللاشعور، متأثرًا بفرويد وسوريالية أندريه بريتون. ففي "نهاية اللعبة" لبيكيت (1957) مثلا ، يعبر هام عن أحاسيس مكبوتة (اليأس، الخوف) في حوارات متقطعة، كاشفًا اللاشعور. وعليه فإنّ "مسرح العبث يحرر الروح من قيود العقلانية، مستكشفًا اللاشعور كمصدر للتعبير عن الوجود" (Fletcher, 1967, 77). فهذه الثورة تعكس رفضًا للسيطرة المادية.

وقد كشف العلم الحديث (ميكانيكا الكم، نظرية النسبية) عن عالم يسوده التناقض بدلاً من الانسجام. حيث يظهر التناقض في الحوارات غير المترابطة في مسرحية الكراسي ليونسكو من

خلال "الكرسي الفارغ" ، عاكسا هذا الاكتشاف العلمي . لأنّ "علوم الطبيعة والرياضيات أثبتت أن التناقض جوهري في الوجود، مما دعم رؤية العبثيين لعالم بلا نظام" (Esslin, 1961, 80). هذا التحول العلمي أثر على الفنون، بما فيها المسرح.

في حين أعادت نظرية النسبية لألبرت أينشتاين (1905-1915) تعريف الزمان والمكان كمفاهيم نسبية، مما هز التصورات التقليدية عن الواقع. ولنفهم هذا نعود إلى مسرحية "في انتظار جودو"، حين يفقد الزمن معناه (اليوم يشبه الغد)، منعكسا لهذا التحطيم . ف "أينشتاين حطم الإطار العقلي للزمان والمكان، مما ألهم مسرح العبث لتصوير وجود غير مستقر" (Esslin, 1961, 80). هذا التأثير عزز الشعور باللامعقول.

أما يوجين يونسكو (1909-1994) يرى أن المنطق الأرسطي انهار تحت وطأة العلم الحديث. في مقالته "Notes on Theatre" (1958)، يقول: "العقلانية لم تعد تفسر عالمًا تحطم فيه النظام". ففي "المغنية الصلعاء" (1950)، تتحدث الشخصيات بعبارات عبثية، معبرة عن هذا الانهيار . فهو يرى أنّ " الانقلاب العلمي جعل المنطق عاجزًا عن تفسير الكون، مما أنتج مسرحًا عبثيًا" (اسلين، 2009، 85).

حيث يصبح الاستدلال المنطقي في عالم عبثي (كما في فلسفة أرسطو) بلا معنى لأنه يعتمد على مقدمات غائبة. فحيث نشهد في مسرحية "نهاية اللعبة"، أن الشخصيات تعيش في تناقض دائم (الحياة مع الموت)، وفي هذا الإطار يقول اسلن : "مسرح العبث يستبدل المنطق الأرسطي بالتناقض كتعبير عن عالم بلا أساس منطقي" (اسلين، 2009، 75).

يرى كتاب مسرح اللامعقول أن المنطق التقليدي عاجز عن التعبير عن رؤيتهم العبثية، فيلجأون إلى التجريدية المطلقة. في "في انتظار جودو" لبيكيت (1953)، تدور الأحداث في مكان غامض (طريق، شجرة) وزمان غير محدد، متجاوزة الإطار التقليدي للزمان والمكان. إذ يوضح اسلن على أنّ : "التجريدية عند بيكيت وأمثاله تعكس عالمًا مجردًا من المعالم الملموسة، لتظهر جوهر الوجود العبثي" (Esslin, 1961, 90) . هذا التجريد يحرر المسرح من القيود الواقعية.

وتتجاوز التجريدية النسبية (كالعلاقات السببية أو الظروف الاجتماعية) لتصل إلى حقيقة ميتافيزيقية—عبثية الحياة ذاتها. في "نهاية اللعبة" (1957)، يعيش هام وكلوف في فضاء مجرد (غرفة بلا مخرج)، معبرين عن جوهر الحياة كعزلة لا نهائية. ف "التجريد عند العبثيين يهدف إلى كشف الحقيقة الميتافيزيقية للوجود بلا زخرفة واقعية"(Cohn, 1969, 69) .

2.5 جدلية النقد والفكر العبثي:

يدافع العبثيون عن موقفهم الرافض لمفهوم النقد التقليدي بمقارنة مسرحهم بالفن التجريدي، مثل أعمال بيت موندريان، حيث لا يُنتقد الرسم لعدم وجود قصة واضحة. و"كما لا يُطالب موندريان بحكاية في لوحاته، لا يُطالب بيكيت بحبكة تقليدية، فكلاهما يخلق تجربة بصرية أو درامية مجردة" (Fletcher, 1967, 119). هذا التسويغ يبرر رفضهم للمعايير التقليدية.

يرفض بيكيت "في انتظار جودو" تقديم حبكة تقليدية (بداية، ذروة، نهاية)، حيث ينتظر فلاديمير وإستراجون دون تقدم ملحوظ. إذ يعلق إسلن: "انتقاد جودو لعدم وجود خطة يتجاهل هدفها العبثي، وهو تصوير الحياة كانتظار بلا معنى". (اسلين، 2009) فعدم وجود خطة هو تعبير مقصود عن العبث، وليس عيبًا.

وبيكيت لا يهدف إلى حكاية أو حل، بل إلى تجربة وجودية. ففي "في انتظار جودو"، يقول إستراجون: "لا شيء يحدث" (الفصل الأول)، مما يعكس رفض الحلول . فهو "لا يسعى لإسعاد الجمهور بحل، بل لمواجهتهم بفراغ الوجود" (بنتلي،1986، 87). إنّ انتقاد بيكيت لعدم تقديم قصة تقليدية غير مبرر، لأن هدفه مختلف. ف "لوم بيكيت على عدم الحكاية كمن يلوم موندريان على عدم رسم شجرة—المهم هو فهم قصده العبثي" (Cohn, 1969, 120). في "جودو"، القصد هو إثارة التأمل في العبث، وليس تقديم حل.

يرفض العبثيون النقد بناءً على معايير تقليدية، معتبرين أعمالهم تعبيرًا صادقًا عن رؤيتهم. فيونسكو في "Notes on Theatre" (1958) يقول: "أنا أعبر عن عالمي، لا أدافع عن نظرية". ويضيف اسلن: "هم يرون أنفسهم مجبرين على هذا التعبير كاستجابة للوجود". (Esslin, 1961, 70) هذا الرفض يعزز استقلاليتهم الفنية.

لأنّ الدافع الداخلي للتعبير عن العبث لا يقاوم، كما يظهر في كتابات بيكيت. في رسالة (1957)، قال: "أكتب لأنني لا أستطيع الصمت". و"هذا الدافع غير القابل للردع يعكس ضرورة فنية ووجودية لتصوير العبث" (Fletcher, 1967, 125) . هذا الشعور يجعل مسرحهم تعبيرًا حتميًا.

5. خاتمة

في ضوء ما تَمَّ عرضُه في هذا البحث، تَتَجَلَّى أهميةُ الدراما عند هنريك إبسن كقطيعةٍ جذرية مع التقليد الأرسطي، حيث أعاد تَعْرِيفَ المسرح كأداةٍ للتحريض الفكري والتغيير الاجتماعي، بَدَلًا من كونه وسيلةً للتطهير العاطفي السلبي. فقد أظهرت الدراسة كيف استَبْدَلَ إبسن الصراعَ القدري الإلهي بصراعٍ بشريٍّ نابعٍ من الإرادة الفردية والعلاقات الاجتماعية، كما في مسرحيتَيْ "هيدا جابلر" و"بيت الدمية"، معتمدًا على التحليل الرجعي) ال (flashback_لكشفِ الماضي كقوةٍ دافعةٍ للمأساة. هذا التحوُّل منح شخصياته عُمْقًا فكريًّا وإنسانيًّا، جاعلًا منها مرآةً تعكس التناقضات النفسية والمجتمعية. كما بَرَزَتْ رؤيةُ إبسن للمرأة كنقدٍ ثوريٍّ للأعراف الأبوية، حيث قَدَّمَ شخصياتٍ مثل نورا وهيدا كرموزٍ للتمرُّد على القيود الاجتماعية، مُمهِّدًا الطريقَ لِمسرحياتٍ فكريةٍ تُحَفِّز الجمهور على إعادة تَقْيِيم قِيَمِهِ.

من جهةٍ أخرى، أَلْهَمَ إبسن كُتَّابًا مثل برنارد شو ، الذي طوَّر "مسرح الأفكار" بجعلِ الحوارات الفكرية والجدل الفلسفي محركًا للدراما، كما في مسرحية "رجل القدر"، مع توظيف السخرية السوداء لتفكيك الأوهام الاجتماعية. في المقابل، قدَّم أنطون تشيكوف واقعيةً اجتماعيةً شاعريةً، حيث استَبْدَلَ الحبكةَ الخطية بتعدُّد الشخصيات والصمتِ كعناصرَ دراميةٍ تَكْشِفُ عن مأساة الركود الروحي، كما في " الشقيقات الثلاث" و"بستان الكرز". أمَّا مسرحُ اللامعقول، المُمَثَّل بـ صمويل بيكيت ويوجين يونسكو، فَكَسَرَ العلاقة مع المنطق الأرسطي كُلِّيًّا، مُعَبِّرًا عن عبثية الوجود عبر حوارات مُتَشَظِّية وأحداثٍ عشوائية، كما في "في انتظار جودو" و"الكراسي"، ليعكس قلقَ الإنسان المُعاصِر في عالمٍ ما بعد الحروب.

بهذا، تُؤَكِّدُ نتائجُ البحث أنَّ إبسن لم يَكُنْ مجردَ نقطةِ انطلاقٍ لِتَحَوُّلِ المسرح الحديث، بل أَثَّرَ بِعُمْقٍ في تياراتَ مُتَعَدِّدةٍ: من مسرح الأفكار عند شو إلى الواقعية الشاعرية عند تشيكوف، وصولًا إلى العبثية. كما امتدَّ تأثيرُه إلى المسرح العربي، حيث تَبَنَّى كتابٌ مثل توفيق الحكيم ونعمان عاشور تقنياتِه لنقد الواقع بأساليبَ مُبْتَكَرةٍ، كَمَا في " Diary of a Country Prosecutor" و"المرأة الجديدة". وهكذا، يَبْقَى إبسن رمزًا للثورة المسرحية التي حوَّلتْ المسرحَ من مجرَّد تسليةٍ إلى فضاءٍ للتأمُّل النقدي والتغيير، مُعَزِّزًا دورَه كأحد أعمدة الدراما الحديثة التي لا تزال تُلْهِمُ الأجيالَ حتى اليوم.

- المصادر والمراجع:

Adams, R. M. (2025, Feb 10). *britannica*. Récupéré sur britannica: https://www.britannica.com/biography/Henrik-Ibsen

Bloom, H. (1999). *Shaw: The Playwright.* Chelsea : Chelsea House Publications.

Brée, G. (1962). *Camus.* usa: Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.

Cohn, R. (1969). *Currents in Contemporary Drama.* london: Bloomington, Indiana University Press.

Cruickshank, J. (1959). *Albert Camus and the Literature of Revolt.* usa: Westport, Conn. : Greenwood Press.

Ellis-Fermor, U. (1945). *The Frontiers of Drama.* london: methuen.

Ervine, S. J. (1956). *Bernard Shaw: His Life, Work and Friends.* New York: Morrow.

Esslin, M. (1961). *The Theatre of the Absurd.* london: Cambridge University Press.

Finney, G. (1989). *Women in Modern Drama.* Ithaca : Cornell University Press.

Fletcher, J. (1967). *Samuel Beckett's Art.* london: chatto and windus.

Goldman, M. (1999). *Ibsen: The Dramaturgy of Fear.* usa: Columbia University Press.

Haugen, E. (1979). *Ibsen's Drama.* Minnesota : Minnesota Archive Editions.

Hingley, R. (1966). *Chekhov: A Biographical and Critical Study.* london: george allen & unwin ltd.

Magarshack, D. (1952). *Chekhov the Dramatist.* London: John Lehmann .

MAMBROL, N. (2019, May 18). *Literary Theory and Criticism*. Récupéré sur Literary Theory and Criticism: https://literariness.org/2019/05/18/analysis-of-henrik-ibsens-plays/

Moi, T. (2006). *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism.* Oxford ; New York :: Oxford University Press.

Morgan, M. (1972). *The Shavian Playground.* London: London, Methuen.

mulliqi, h. (2023). *telegrafi*. Récupéré sur telegrafi: https://telegrafi.com/en/Henrik-Ibsen-and-the-first-breath-of-modernity/

Nabokov, V. (2017). *Lectures on Russian Literature.* Houghton Mifflin Harcourt.

Northam, J. (1973). *Ibsen: A Critical Study.* England: Cambridge University Press.

Templeton, J. (1989). The Doll House Backlash: Criticism, Feminism, and Ibsen. *104*(1), 28 - 40.

Weigand, H. J. (1925). *The Modern Ibsena reconsideration.* H. Holt and Company.

اسلين, م .(2009) .*دراما اللامعقول* .الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

الراعي, ع) .د ت .(*مسرح برناردشو دراسة تحليلية لأصوله الفنية والفكرية* .مصر: المؤسسة المصرية العامة للتأليف ةالترجمة والطباعة والنشر.

بدوي, م. م .(2016) .*المسرح العربي الحديث في مصر* .القاهرة؛ مصر: المركز القومي للترجمة.

بنتلي, إ .(1986) .*نظرية المسرح الحديث*) .ي. ع. ثروت (.Trad , مصر: دار الشؤون الثقافية العامة.

ف.م.بيلكين) .دت .(*تشيخوف بين القصة والمسرح*) .ح. شرارة , (.Tradبيروت: دار القلم.