"الكاتب لا يعلم، إنه يبدع فقط" [1]

مسرح العبث بين "الكراسي" ليوجين يونيسكو و "يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم

د. رشيد وديجى

جامعة مولاي إسماعيل - المغرب

1. مسرح العبث: ظروف نشأته، خصائصه، و أعلامه:

إذا عدنا إلى المعجم المسرحي لميشيل كورفان، سنجد أن تسمية مسرح العبثThéâtre de l'absurde، قد أطلقت على جيل من الكتاب المسرحيين ميز النصف الثاني من القرن العشرين في مقدمتهم بيكيت، و يونيسكو، و أداموف، و جينيه، وبنتر، باعتبار أن مسرحياتهم تتميز بفرداتها .. هؤلاء الكتاب برهنوا على أنهم لا يشكلون – حتى وإن وجدت نقاط تلاقي بينهم – مدرسة أو تيارا منسجما في الكتابة المسرحية، ويؤكد المخرج المسرحي Rojerblin على "أن النقاد هم من أوجدوا توفقا بين هؤلاء الكتاب الذين كانوا منعزلين عن بعضهم البعض. وأن هذا التقارب لا يعني إلا تقاربا مع المرحلة التي عاصروها، وعبروا عنها في كتاباتهم "[2] .

فهم بقدر ما عبر عن روح الفترة التي عاصروها، بقدر ما جاءت كتاباتهم متشابهة بعض الشيء فيما بينها، إذ عرفت أوربا خلال تلك الفترة أزمة فكرية بسبب الحربين الأولى والثانية، فبدا مجتمع تلك الفترة فاقدا للذاكرة، حل الشك محل اليقين، وطفا الى السطح السؤال حول ماهية الانسان ومصيره في ظل عالم أضحى طبلا أجوفا مجردا من كل شروط إنسانيته، يقول لويس أراغون في مستهل روايته Anicet ou le Panorama: "أن لا نعير اهتمامنا للحرب كان في حد ذاته وسيلتنا الدفاعية الوحيدة ضدها، فالصمت عنها داخل كتاباتنا، كان الوسيلة الأنسب لمحو أثرها واجتثاثها من فوق الكرة الأرضية "[3] .

ستعرف المرحلة أيضا نتاجا فكريا جديدا تمثل في الفلسفة الوجودية، والتي ستجعل من الحرية مبحثا لها تاركة بصمات واضحة على كتابات كل من سارتر و كامي، منتجة مضامين جديدة داخل صيغ و قوالب قديمة.

أما نظرية المحاكاة فسيتم إقصاؤها من جميع الفنون نتيجة اتجاه المبدعين إلى تجريد كامل للحياة داخل أعمالهم تأثرا للرسامين التجريديين وعلى رأسهم "كاندسكي".

يقول أبولينير: "اعتقد أن على المرء أن يعود إلى الطبيعة لا بهدف تقليدها أو محاكاتها على النحو الذي يفعله أصحاب الكاميرات... عندما الإنسان أن يقلد حركة المشي، اخترع العجلة والتي لا تشبه القدم في شيء، لا يجب أن يكون المسرح نقلا للواقع، بل على كتاب الدراما أن يستخدموا الأصوات والحركات لا لكي يصوروا الحياة، بل ليقدموا جوهرها نفسه "[4]، هكذا هو فعل الإبداع المسرحي يملك مبررات وجوده داخل إطار وجوده الخاص، وليس من المفروض ان يحيل على واقع معين أو حقيقة محددة . يقول يونيسكو في هذا الصدد: " إن الكاتب ليس مربيا أو خطيبا واعظا، فالإبداع يستجيب لضرورة فكرية ملحة . الشجرة هي شجرة وليست محتاجة للتعريف بنفسها كشجرة . وهي في غنى عن تصريح مني لتبرر وجودها كشجرة "[5].

إن مسرح العبث يدعونا إلى افتراض الأشياء في غير موضعها المألوف. فمن خلال توظيفهم للتهكم يستطيع الكتاب إفراغ الواقع من إطاره و الارتقاء به في لعبة متشبعة من الروابط غير العادية وغير المتوقعة .

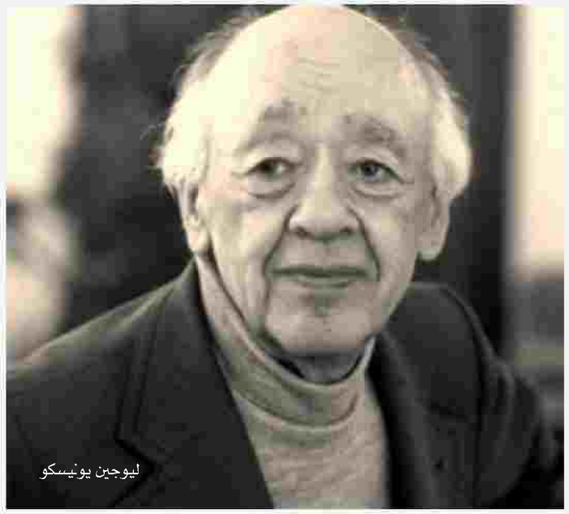
2. يونيسكو أو الدرجة الصفر في الكتابة المسرحية:

يحيلنا هذا العنوان على كتابات رولان بارت الذي تطرق لظاهرة " الدرجة الصفر في الكتابة" المميزة للكتابة المعاصرة .

"فالفرضية النظرية التي ينطلق منها بارت لتصنيف الكتابات الأدبية يستمدها من علم اللسانيات، وهي أن هناك صيغة بين صيغتين لا تشير إلى حالة المتحدث ولا إلى زمن أفعاله، إن هذه الصيغة تشكل لنا حالة من الحياد. نجد بعض ما يشبهها عند بعض الكتاب المعاصرين الذين اتجهوا إلى كتابة بيضاء أشبه ما تكون بالكتابة في الدرجة الصفر"[6] .

لقد عمد يونيسكو إلى خرق كل النظم والتصورات معلنا عن قدوم جيل جديد من الكتاب المسرحيين، سيتم تصنيفهم فيما بعد في خانة كتاب الطليعة المسرحية، والتي يعرفها يونيسكو باعتبارها "ظاهرة فنية وثقافية تمهيدية ... إنها نوع من الماقبل أسلوب، فهي بمثابة الوعي بالاتجاه الذي يجب أن يسلكها التغيير، هذا التغيير الذي يجب أن يفرض ذاته أخيرا، ويغير كل شيء "[7] .

ويمكن اعتبار مسرحية {المغنية الصلعاء} بمثابة الصدمة التي مهدت لهذا التغيير، إذ لاقيت حين عرضها أول مرة سنة 1950 نوعا من الاستهجان من قبل الجمهور والتحامل من طرف النقاد، لدرجة أن بعضهم استنكر أن اعتبارها عملا مسرحيا، بل أكثر تفاهة يمكن أن يعرفها مسرح الفترة، ولم يتم تسجيل ردود فعل إيجابية تجاهها إلا ابتداء من سنة 1956 خصوصا في الأعمدة النقدية التي كان يحررها آرتور آداموف، وصامويل بيكيت، واللذين سيواصلان فيما بعد مسيرة هذا المسرح الجديد، يقول يونيسكو عن هذه المسرحية : " إن نص المغنية الصلعاء أو (كتاب تعليم اللغة الإنجليزية) ، مشكل من التعابير الجاهزة، من الكليشيهات الاكثر استعمالا. والتي أبرزت لي ميكانيكية اللغة، تصرفات الأشخاص – الكلام من أجل قول شيء – الكلام لأنه لا يوجد شيء شخصي لقوله... غياب أي حياة داخلية، ميكانيكية الحياة اليومية، الإنسان غارق في محيطه الاجتماعي وغير مميز بأي شيء" [8] .



ليوجين يونيسكو

توفيق الحكيم

فقلد أراد يونيسكو تعلم اللغة الإنجليزية، واشترى لهذا الغرض كتابا مبسطا لتعلم المبادئ الأولى للغة، وأثناء اشتغاله على هذا الكتاب سيكتشف مجموعة من الحقائق البديهية، والتي لم يتح له غمرة الحياة اليومية إثارتها، منها مثلا أن الأسبوع يتكون من سبعة أيام، وأن السقف يوجد في الأعلى بينما توجد الأرضية في الأسفل.. وشيئا فشيئا بدأ يتجلى ليونيسكو أن الأمر لا يتعلق بكتاب لتعلم اللغة الإنجليزية، وإنما يتعلق بعمل مسرحي، فشرع في الكتابة فورا مستمدا تعابيره من ذلك الكتاب فحتى شخصيات: مستر سميث و مسز سميث و مسز مارتان ومستر مارتان مستمدة منه، ليتبلور لنا فيما بعد عملا مسرحيا غاية في الغرابة و الطرافة.

أما عنوان المسرحية فهو لا يحيل على شيء، إذ ليس في المسرحية أي مغنية صلعاء ولا حديث في المسرحية عن الغناء أو صلع، كل ما الأمر أن يونيسكو كان حائرا في عنوان المسرحية، فلقد سماها أول الأمر " النواس الإنجليزي ".. وأثناء حضوره تداريب المسرحية مع فرقة Nicolas bataille حدث أن تفوه أحد الممثلين، وكان يلعب دور الإطفائي بكلمة مغنية صلعاء سهوا أثناء لعبه لإحدى مقاطع المسرحية، فما كان من يونيسكو " إلا أن صاح : وجدتها .. هذا هو عنوان المسرحية .

إن شخصيات " المغنية الصلعاء" كما يقول عنهم يوجين يونيسكو: " هم بدون مميزات، إنهم مجرد قطيع كائنات بدون ملامح، أو بالأخرى إنهم إطارات فارغة، يتكلف الممثلون بإعارتها ملامح وجههم، روحهم، جلدهم، عظامهم"[9].

ويستطرد في هذا الصدد "إن شخصيات سميث، مارتان .. لا يعرفون كيف يتكلمون، لأنهم لا يعرفون كيف يفكرون، ليست لديهم أهواء، لا يعرفون كيف يتواجدون، بإمكانهم أن يصحبوا أي شيء، أي أحد لأنهم ليسوا الآخرين .... بإمكاننا أن نضع مارتن مكان سميث، ولن نلاحظ أي تغيير "[10].

إن خصوصية مسرح يونيسكو داخل كتاب العبث تتجلى في كونه مارس فعله التدميري من خلال لغة الشخصيات و خطابها، حيث تبدو اللغة كأنها خاضعة لميكانيزم خاص مستقل عن الحياة الداخلية للشخصيات، ويتجلى ذلك جليا في مسرحيات "الدرس" و "المغنية الصلعاء"

إن عبثية مسرح يوجين يونيسكو مستمدة من عبثية الحياة اليومية التي نعيشها ننتبه لتفاصيلها الصغيرة و الغارقة في اللامعنى . وإذا ما عاد يونيسكو بالكتابة المسرحية إلى درجة الصفر، فإنه أراد تجريدها من زخرفها لأجل ابراز جوهرها، شأنه في ذلك شأن غروتوفسكي الذي مارس الفعل نفسه مع العرض المسرحي.

ويلخص يوجين يونيسكو تصوره الفني بهذا الشكل " تقولون بأن المسرح في خطر، في أزمة إن هذا نتيجة لمجموعة من الأسباب، إن الكتاب ليسوا أحرارا، إنكم تريدون منهم أن يصبحوا مبشرين بكافة أنواع المعتقدات، تفرضون عليهم ألا يدافعوا، ألا يهاجموا، ألا يوضحوا إلا هذا وذاك "[11] .

3. مسرحية "الكراسي" ليوجين يونيسكو:

تعتبر مسرحية "الكراسي" ليونيسكو من أشهر مسرحياته، وفيها تتجسد أهم خصائص مسرح يوجين يونيسكو عموما، لاسيما تقنياته في الكتابة المسرحية، وتحكي المسرحية قصة مسنين معزولين داخل بناية عرض البحر، ينتظرون وصول جماعة من المدعوين، وأحد الخطباء، في انتظار وصول الخطيب الذي تتحدد مهمته في إبلاغ خطاب للإنسانية نيابة عن العجوز، تدور بين العجوزين أحاديث متقطعة، ومبهمة، بل و مغرقة في التجريد أحياناً.

يفد حضور غير مرئي على التوالي. السيدة فالجنرال، ثم الجميلة و زوجها، وأخيرا وفود من الصحفيين .. يتناوب العجوزان على تبادل الحديث مع الحضور الوهمي يكشفان من خلاله عن أحلامهما، ماضيهما، احباطاتهما. وذلك بعد تهيئة الكراسي لهم، إذ ترتفع وتيرة الحضور غير المرئي تدريجيا لدرجة أن العجوزين يغرقان في زحمة الكراسي، ولا يجدان حتى الوقت للكلام.

بعد ذلك يدخل الإمبراطور لتصل حماسة العجوزين إلى ذورتها .. نهاية يصل الخطيب، وهو شخص حقيقي على عكس باقي الشخصيات، حيث يعلن العجوز أن لا رغبة له في الحياة بعد الآن، إذ سيتكلف الخطيب بإيصال خطابه للعالم، بعد ذلك يلقيان بنفسهما في البحر .

الخطيب عاجز عن الكلام، إنه أبكم، وأصم، والقاعة خالية إلا من الكراسي، والصمت يحيلنا عنوان المسرحية " الكراسي" على عدة مضامين تتعرض لها المسرحية : الغياب، و الانتظار، والاحتمالية، و اللايقينية... وهي مضامين تميز مسرح العبث.

ويمثل الحضور الوهمي في المسرحية كائنات عديمة، أو كائنات داخل العدم، حين تغرق القاعة

تدريجيا بالكراسي، نشعر بالاختناق، الكراسي تتناسل بسرعة، مثل الخلية السرطانية، وهذا ميكانيزم أساسي في مسرح يونيسكو، هذا التناسل الجنوني الذي يحدث ليس على مستوى الفضاء فقط، بل حتى على مستوى اللغة، ويوظف لإبراز هذا الميكانيزم تقنية التسارع L'acceleration إذ يصبح للغة ميكانزمها الخاص والمستقل عن من ينتجها، يرى كلود أباستادو أن "التطور الدرامي في مسرحية الكراسي مرتبط أساسا بالتدفق اللغوي " [12].

فكل تطور داخل المسرحية لا يحدث إلا على مستوى اللغة، حيث يمكن اعتبارها أفعالا درامية بامتياز، ففي بداية المسرحية يبدو (العجوزان) وكأنهما ينطقان بما يفكران به، لكن شيئا فشيئا يبدوان و كأنهما مجرد آلة لإيصال لغة تتشكل من تلقاء نفسها، إن الكلمات في مسرحية الكراسي هي خامة، مجردة من كل إحالة يمكن أن تحيل عليها، وهي تتشكل وفق معجمها الخاص، حيث نجد في كلام العجوزين تعداد المجموعة من الصور المجردة مع استحضار لتشكيلات لغوية لا يربط بينها سياقه اللغوي، وإنما وحدة حقلها اللغوي : كل أجزاء الزمن، و أعضاء الجسد، وأنواع المهن، وأنواع الأمراض، والفيروسات :

On était tout mouillé. glaçait jusqu'au. des nuits des semaines . depuis des jours …des mois ..Dans la pluies … on claquait des oreilles. des .pieds. Des genoux. des nez. des dents [13]

وفي حالات أخرى يكون الرابط بين الكلمات تجانسها اللفظي.

Le pape . les papillons. Et les papiers . … [14]

إن أصل السلسلة الكلامية هو كلمة: pap التي تتشابه في كل الكلمات لتنتج لنا تفريعات مختلفة.

أما في أغلب الأحيان فإن اللغة تتحول لعب صوتي Jeu sonor

Pour préparer des crêpes de chien ; Un œuf de. une heur de beurre des sucre gastrique … vous avez des doits adroites . [15]

إن يونيسكو يهدم الحوار المسرحي بتغييبه لكل رقابه لغوية من طرف الشخصيات، فيتحول بذلك الحوار المسرحي إلى ضجيج فوضوي أقرب إلى اللغو منه إلى الكلام. يقول بول فيرنوا: " هناك وسيلة أخرى لتخفيف الحوار وواقعيته، تتمثل في إبراز متحاورين كل في قوقعته الخاصة" فيما يتم إحداث قطيعة بينهم لكشف التباعد أو اللبس الذي يغرقون فيه "[16] .

إن الشخصيتين(العجوز، العجوزة) تتشكلان وفق ثنائية تقليدية : الزوج و الزوجة، لكنها ثنائية لا تتميز بانسجام ثنائيات المسرح التقليدي، فهما رمز للتناقض داخل الثنائية الواحدة، كما أن تجريدهما من الاسم والاقتصار على تسميتهما بالعجوز و العجوزة هو من) مميزات مسرح العبث). إلى جانب تجريد الشخصيات من كل خصوصياتها.

قد تبدو حوارات العجوزين مجرد تخريف غارق في الرتابة و التكرار، لكننا إذا ما توغلنا فيه سنجده يحمل منطقه الخاص. ففي أحاديثهم كل الصور المجردة التي يمكن أن تمر بمخيلة الفرد منا، لكنه لا يستطيع أن يبوح بها، فكل الآليات المعقدة للغة تفكر بها ولا نفصح عنها.

إن ثنائية العجوز / العجوزة تسقط في التناقض على طول المسرحية، ففي الوقت الذي يدعي فيه العجوز أنه كان جاحدا تجاه والديه، تدعي العجوزة بأنهما ماتا بين أحضانه، وهما يدعوان الله كي يجازيه على معاملته الحسنة لهما، إن هذا التناقض يكشف لنا بأن زمن البراءة قد يكون في الوقت نفسه زمنا للخطيئة .

في أحاديث العجوزين كل الأحلام والمبتغيات التي لم يكتب لها أن تجد طريقها للوجود، أما الحضور الوهمي فهو الآخر الذي لم يستطيعا أن يكوناه .

يكشف لنا انتحار العجوزين في نهاية المسرحية عن سخرية لاذعة تخبئها الحياة الغارقة في المفارقات، فخطابهم لن يصل إلى الإنسانية كما كانا يرجوان، لن تكون هناك شوارع بأسمائهم، ولن يصبحوا أبطالاً.

القاعة المزدحمة بالكراسي في نهاية المسرحية .... الموت بدون طائل، إنه العدم، العدم .

4. مسرحية "يا طالع الشجرة" لتوفيق الحكيم:

المعروف أن توفيق الحكيم كتب مسرحية " ياطالع الشجرة " تأثرا بكتاب العبث الذين عاصرهم أثناء مقامه بباريس في شبابه، وقد أراد بهذه المسرحية أن يبين من خلال توظيفه للتراث بأن العبث موغل في النسيج التراثي العربي والمصري خصوصا، وأنه يمكن توظيفه لإنتاج مسرح عبث عربي متفرد وأصيل .. فإلى أي حد توفق الحكيم في ذلك؟

تحكي مسرحية "ياطالع الشجرة" (قصة زوجين مسنين، يحدث يوما أن تختفي الزوجة لتبدأ رحلة التحقيق في ملابسات اختفائها، حيث ينتقل المحقق بين فضاءات وأزمنة مختلفة في محاولة منه لتقصي الحقيقة، هكذا يرحل إلى الزمن الماضي أيام عمل الزوج كمراقب للقطار، فيلتقي بالدرويش الذي يلمح إلى إقدام الزوج على قتل زوجته، ودفنها تحت شجرته المفضلة، كي تثمر ثمرا يتنوع، ويختلف في كل فصل، على إثر هذا التلميح يلقى بالزوج في السجن، ويبدأ الحفر تحت الشجرة لإخراج الجثة ... أثناء ذلك تظهر الزوجة المختفية فجأة فتتضح براءة الزوج ، لينال حريته كي يبدأ شوطا من التحقيق والتساؤل محاولا معرفة المكان الذي غابت فيه زوجته كل تلك المدة، لكنه في كل مرة كان يصطدم برفض زوجته الإفصاح و الاعتراف، ليثور، ويهتاج فتتحول المناقشة بينهما إلى مشادة كلامية تنتهي بمقتل الزوجة.

يظهر آنذاك الدرويش مرة ثانية معلنا للزوج حتمية العقاب الذي ينتظره، فيقر هذا الأخير دفن زوجته تحت الشجرة، ولما يهم بالتنفيذ، يجد أن جثتها قد اختفت، وحلت محلها سحلية مقتولة.

يبني توفيق الحكيم فلسفته في مسرح العبث على فكرة أن الواقع لا يخضع أبدا لشروط العقل، وأن العقل لا ينتج واقعا يشابهه، فالحقيقة بالضرورة ليست يقينية بل مجرد وجهة نظر لا غير .

– الزوجة: أصدقك كل التصديق

– المحقق: ولكنك كنت تكذبينني منذ قليل

– الزوجة : لأنني كنت أتكلم حسب عقلي

– المحقق: والآن ؟

– الزوجة: حسب ما حصل [17].

في مستهل المسرحية يتواصل الزوج والزوجة من خلال اللاتواصل، فالزوج مهووس بشجرته، والزوجة مهووسة ببنتها التي لم تلدها لكونها أسقطتها في شهرها الرابع .

الزوج: هذه الحديقة لا تتعرض لمساقط الرياح، ومع ذلك عندما أزهرت شجرة البرتقال خفت على الزهر لكن الله سلم ولطف.

الزوجة: نعم ... والله سلم و لطف، اجترنا أيام الفقر، وعندما جاء الفرج طلبنا الخلف لكن هيهات، إنه السقط الأول بلا شك، كان قد أثر في رحمي .. نعم هو السقط الأول.

الزوج: نعم هذا السقط الذي حدث ليس على كل حال بشيء ذي بال، إنه لا يعدو أن يكون ثلاث

أو أربع ثمرات من البرتقال الأخضر الصغير في حجم البندقة [18] .

إن الاستماع للآخر ما هو إلا ذريعة للغوص في العالم الشخصي .. كل يتحدث عن عالمه الخاص .. كل في قوقعته كما يحدث تماما في بداية مسرحية الكراسي ليونيسكو، لكن حين تحضر الزوجة في الفصل الثاني، تنقلب الحقائق رأسا على عقب، حين تجزم بأن زوجها لم يحادثها يوما عن الشجرة بل كان يحادثها عن الثمرة التي في أحشائها، وأنها هي من كانت تحادثه في المقابل عن الشجرة.. إنها لمفارقة كبيرة يسخرها توفيق الحكيم ليسخر من كل التقنيات فاتحا نصه المسرحي على أفق غير متوقع وعلى احتمالات كثيرة .

وكما في مسرحية "الكراسي"، فإن اللغة في "يا طالع الشجرة" تتناسل بطريقة سرطانية والحوار يتحول إلى طاحونة كلامية.

المحقق: متى اختفت سيدتك بالضبط ؟

الخادمة: ساعة عودة السحلية إلى جحرها

المحقق: تقصدين المغرب ؟

الخادمة : لم أبصر الشمس تغرب

المحقق: ومتى تعود السحلية إلى جحرها ؟

الخادمة : عندما يظهر سيدي من تحت الشجرة [19] .

وهكذا دواليك تنبثق الأسئلة والأجوبة ، لتدور عجلة اللغة من تلقاء نفسها ... فتكثر الحوارات المبتورة والمتنوعة بنقط الحذف كما لو أن الشخصيات لا تدرك ما تريده بالضبط، وكما هو الشأن أيضا بالنسبة لمسرحية "الكراسي"، تكثر الكلمات التي تنتمي لنفس الحقل الدلالي (مستشفى، و مصحة، و بانسيون، و ماخور ....) في شكل أسئلة .. في حين يستفسر الزوج زوجته عن مكان غيابها تصبح للأسئلة ميكانيزماتها الخاصة.

الزوج: ملجأ أيتام ؟

الزوجة: لا

الزوج: روضة أطفال؟

الزوجة: لا

الزوج: في عوامة ؟

الزوجة : لا

الزوج: في قطار ؟

الزوجة: لا

الزوج: في سيارة ؟

الزوجة: لا

الزوج: في طائرة ؟

الزوجة : لا

الزوج: في باخرة ؟

الزوجة: لا

الزوجة: في عوامة ؟

الزوجة: لا [20] .

تغيب في النص الحبكة بمفهومها التقليدي، حيث التمهيد والتطور التصاعدي فالعقدة ثم الحل .. أي غياب المفاهيم الأرسطية. فمسرحية "يا طالع الشجرة" تقوم على حبكة مترهلة بمعنى أن التطور الدرامي لا يحدث إلا على مستوى اللغة.. أما الحدث فهو مفتوح على جميع الاحتمالات .

فيما يخص الشخصيات المسرحية، فهي تبدو فاقدة للذاكرة أو تكاد .. حتى أن الآخر يعرف عنها أكثر مما تعرف هي عن نفسها، مثلها نجد مثلا في مقطع المفتش و مساعده .

ومن بين المستويات التي تتقاطع فيها كل من مسرحية "الكراسي" و"يا طالع الشجرة"، نجد حضورا قويا لطيمة الشيخوخة (زوج وزوجة مسنين وخادمة عجوزة)، كما تحضر ثنائية الحضور و الغياب، ففي بداية الفصل الثاني يحاور المحقق حفارا غير ظاهر والخادمة تحادث لبانا وهميا، إنه التقابل بين المرئي وغير المرئي .. والشخصيات تستطيع أن تتفرج على ماضيها، و أحيانا لا تعرفه البتة، وهي في أحيان أخرى، من داخل ماضيها لا تتعرف على حاضرها لكون المسرحية موسومة بفكرة النسبية أو الحقيقة غير الثابتة التي تغير بتغير زاوية النظر . فالدرويش يستطيع أن يرى حقائق مختلفة عن تلك التي يراها المفتش، لأنه وإن كان يركب القطار نفسه الذي يستقله المفتش نفسه، فإنه يتجلى لنا في حقيقة كونه يركب قطارا آخر هو قطار الأزل ... فحين يسأل المفتش الدرويش عن تذكرته يقدم له شهادة ميلاده .

الدرويش: هي تذكرتي التي اركب بها القطار

المفتش: أي قطار؟

الدرويش: القطار الأصلي

المفتش: أي قطار أصلي؟

الدرويش: القطار الأصلي الذي قام قبل هذا القطار الفرعي ... ألا تعرف ذلك؟

المفتش: اسمع انا لا اعرف هذا الكلام.. اعطيني تذكرتك التي تركب بها قطاري هذا [21] .

إن في هذا استلهام وتوظيف بنيوي للفكر الصوفي داخل الحبكة المسرحية، مما يخلق مواقف غير معقولة هي في العمق عين العقل وعين الصواب.

عموما فإن توفيق الحكيم قد خلص إلى مسرح عبث عربي الملامح، وإن كان غربي الشكل، والمكونات، والخصائص ... مستندا في ذلك إلى روح التراث وأصالته... إلى طقوس وأجواء خاصة، نجده يؤكد ويدعوا إلى توظيفها وتسخيرها خدمة للمسرح العربي لاسيما في قالبه المسرحي الذي ما فتئ يكرسه من خلال كتابته النظرية والإبداعية على حد السواء.

الهوامش:

1–Ionesco Eugène . Notes et contre notes. Ed Gallimard. paris. 1996. p:76

2- Corvin Michel .dictionnaire encyclopédique de théâtre. bordas.1995. p:2

3-FOREST Philippe. Le mouvement surréaliste . Ed vuibert. paris. 1994. p : 28

4 – نعيم عطية : مسرح العبث، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة،1992، ص : 14

5-Ionesco Eugène. notes et contre notes. op cit. p : 80

6- رولان بارت، الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة وتقديم محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1985، ص : 14 .

7- Ionesco Eugène. notes et contre notes. op cit . pp : 76.77.

8-Ibid.p:253

9- Ibib. p :255

10-Ibid.p:253

11-Ibib. p : 83

12- Ionesco Eugène. les chaises. Ed Gallimard. paris. 1954. p :18

13- Ibid p :28

14- Ibid p :45

15- Ibid p : 22

16-Vernois Paul . la dynamique théâtral d' Eugene Ionesco. Ed Klincksieck p : 227

17 – توفيق الحكيم . يا طالع الشجرة، منشورات مكتبة الآداب، القاهرة، 1960، ص: 130، 131

18 – المصدر نفسه، ص : 44

19 – نفسه، ص : 34

20 – نفسه : ص: 155

21 –نفسه، ص : 20