تأثير مسرح العبث الغربي في بناء الزمان والمكان في المسرح المصري - دراسة تحليلية

إعداد

حسام الدين حسن عمر محمود

باحث دكتوراه بقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة أسوان

أ.د/ محمد أبو الفضل بدران

أستاذ البلاغة والنقد الأدبي المتفرغ بكلية الآداب

جامعة جنوب الوادي

د/ أحمد حسن محمد الخرشي

مدرس الأدب والنقد بكلية الآداب جامعة أسوان

ملخص البحث:

يدور هذا البحث حول الزمان والمكان وأهميتهما داخل النص المسرحي، ودورهما في البناء الدرامي؛ لما يحققانه من عمق في النص الدرامي، فبهما يُكشف عن الأحداث، وكذا الشخصيات، كما إنهما يعدان دليلًا هامًا على معرفة الحقبة الزمنية التى يدور في إطارها النص المسرحي، هذا فيما يخص عنصر الزمان، أما المكان فلا يقل أهمية عن الزمان؛ فمن خلاله نستطيع أن نتعرف على العصر الذي تدور فيه الأحداث؛ فشكل العمارة يختلف من عصر إلى عصر؛ فالمعابد الفرعونية – على سبيل المثال – تختلف عن القصور الإسلامية؛ لذلك اعتنى مؤلفو المسرح بعنصري: الزمان والمكان داخل العمل المسرحي، ولكن ما مدى التغير الذي طرأ على عنصري الزمان والمكان عقب الحرب العالمية الثانية(١٩٣٩-١٩٤٥) وظهور مجموعة كُتّاب مسرح العبث؟ هل استمرت تلك النظرة إلى عنصري الزمان والمكان من حيث الأهمية؟ وهل أثرت هذه المجموعة الغربية من كتاب العبث في بعض الكتاب الشرقيين أخص المصريين منهم؟ وإذا كان قد تأثر بعض الكُتاب المصريين بهذه المجموعة فكيف بدا هذا التأثر في كتاباتهم؟

هذا ما يحاول البحث الاجابة عنه؛ من خلال إلقاء الضوء على مدى تأثير مسرح العبث الغربي في إبداع الكتاب المصريين، وقد اعتمد البحث مجموعة من الكُتاب هم: (توفيق الحكيم، يوسف إدريس، صلاح عبد الصبور، محمد سلماوي)، وكان هذا الاختيار وفق عامل الزمن منذ بداية نشأة مسرح العبث حتى العصر الحديث.

الكلمات المفتاحية: مسرح العبث، الزمان، المكان.

This research article focuses on time, place, and their importance within the theatrical text, as well as their role in the dramatic construction. Due to the depth they achieve in the dramatic text, time and place reveal events and characters, and they are considered important evidence of the time within which the theatrical text takes place. This is for time, but place is not less important than time, as it enables us to learn about the era in which events take place. The form of architecture differs from one era to another. For instance, Pharaonic temples differ from Islamic palaces. Therefore, theater writers took care of both time and place within the theatrical work. However, what happened to them when that group of writers of the Absurd Theater appeared on the literary scene after World War II (1939-1945)? Did this important view of time and place continue? Did this Western group of absurd writers influence some Eastern writers, especially the Egyptians? If some Egyptian writers were influenced by this group, how did this influence appear in their writings? This is what the current research article attempts to answer by highlighting the extent of the influence of Western absurd theater on Egyptian writers. The investigation was based on a group of writers including Tawfiq al-Hakim, Youssef Idris, Salah Abdelsabour, and Mohammad Salmawy. Selection of Egyptian writers was not arbitrary, but rather according to the time factor from the beginning of absurdity until the modern era.

Keywords: Absurdity, time, place, theatre

المقدمة:

الحمد لله الواحد الأحد، الفرد الصمد، المتنزه عن الشريكة والولد، وصلاًة وسلامًا على سيد البشرية ومعلمها سيدنا محمد– صلي الله عليه وسلم – وبعد،،،

فالفن المسرحي له ألون عدة وأشكال مختلفة، منها التراجيدي، والكوميدي، وقديمًا كانت المأساة والملهاة، ولكل لون أدبي خصائصه التي تميزه عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى؛ فالمسرح التقليدي له طبيعته الخاصة التي تميزه عن مسرح العبث (اللامعقول)؛ حيث يتشكل خيطه الدرامي وفق بناءٍ محكم له خصائصه الفنية التى تشكل قالبه الدرامي من (حبكة درامية، وعقدة ثم حل أو كما يقسم إلى بداية ووسط يكون فيه ذروة الأحداث ويزداد فيه الصراع، ثم بعد ذلك تأتى النهاية التى هى لحظة التنوير.

وفي المسرح التقليدي كان يُشترط أن يلتزم المؤلف المسرحي بالوحدات الثلاث: (الزمان – المكان– الحدث) ولكن بتطور الزمن نشأت مدارس مسرحية منها من التزم الوحدات الثلاث، ومنها من رمى بها عرض الحائط، ومن بين هذه المدارس التى لم تلتزم بالوحدات مجموعة كُتاب مسرح العبث، ولمّا كان مسرح العبث حالة خاصة في المسرح لما يثيره من ضحك وبكاء في آنٍ واحِد، متذبذب في عرضه المسرحي؛ كونه نتاج فلسفة لا تؤمن بجدوى الحياة ولا بغايتها؛ حيث تتساوى لدى مؤلفيه نظرة الأمل والتشاؤم كونه معبرًا عن رؤية عبثية للواقع، ونتيجة لهذه الرؤية المتخبطة لمؤلفيه (الغربيين) ونظرتهم للحياة كونها عديمة النفع بالنسبة لهم، كان لا بد أن يتجانس بناؤه مع فكرة قوامه؛ فيأتى مخالفًا لقالب البناء الدرامي للمسرح التقليدي المعهود؛ فقد لا نجد عُقدة ولا حبكة درامية، وقد نجد عُقدة ولا نجد حلًا.

فتحليل البناء الدرامي لمسرح العبث أمر يحتاج إلى التعامل مع النص بحرفية؛ لإننا لا نتعامل مع نص مسرحي بالشكل التقليدي الذي يمكننا أن نستخلص منه عناصره بسهولة، ولكننا نتعامل مع نص مختلف في صياغته وتركيبه الدرامي، وهو ما سيتم

تحليله في هذه الورقة البحثية (عنصرا الزمان والمكان) وكيف كان بناؤهما في المسرح التقليدي؟ وكيف أصبحا في كنف مسرح العبث بعد أن تأثّرا بكتابه الغربيين؟

وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي ومجموعة من المناهج من أهمها النفسي والتاريخي ليشكلوا مع بعضهما البعض منهجًا يمكِّننا من خلاله الوقوف على عناصر النص المسرحي واستخراج ما فيه من فنيات.

وعنصرا الزمان والمكان من أهم العناصر داخل العمل المسرحي؛ فمن خلال الزمان يتحدد المكان وتتحدد الأشخاص، ويتحدد صراعها، ومن خلال الزمان يمكننا أن نعرف وقت المسرحية (العمل الدرامي) ونستشف عناصر عمارته فيتكوّن في ذاكرتنا المكان، كما إننا من خلال الزمان نستحضر أشخاص ذاك الزمن وكيف كان حالهم، ونستطيع أن نتخيل الصراع والحوار، وقد جاء تطبيق ذلك على نصوص مسرحية تأثرت بمسرح العبث سواء في النص أو البناء وهي:

١- مسرحية (يا طالع الشجرة) ١٩٦٢م لتوفيق الحكيم.

٢- مسرحية (المهزلة الأرضية) ١٩٦٦م ليوسف إدريس.

٣- مسرحية (مسافر ليل) ١٩٦٩م لصلاح عبد الصبور.

٤- مسرحية (فوت علينا بكرة) ١٩٨٣م لمحمد سلماوي.

كما إن هذه النصوص المسرحية تمثل حقبًا زمنية مختلفة بدأت مع بداية مسرح العبث وتأثرت به وضعفت معه حين خبت جذوته.

أولًا- الزمان:

إن عامل الزمن يؤدي دورًا مهمًا في الفن المسرحي بشكل عام، وبخاصة في المسرح التقليدي؛ فالزمن هو المحرك للأحداث والمشكل لها، كما إن الأحداث تدور من خلاله، وتتعامل الشخصيات المسرحية وفق فترتها الزمنية التى كُتبت فيها.

ولذلك تم تقسيم الزمن إلى شقين داخل العمل المسرحي:

١- **زمن العرض:** هذا الزمن هو زمن المتفرج؛ لأنه جزء من حاضره لكون حضور العرض المسرحي هو فعل مستقطع من الحياة العملية واليومية، ويمكن أن نطلق عليه الزمن الحاضر.

٢- **زمن الحدث:** وهو زمن مختلف عن الزمن المعاش أو الزمن الواقعي وهو مرتبط بالمحاكاة المسرحية[١].

وبعبارة أخرى: يُعد زمن الحدث هو الزمن المتخيل أو الزمن المكتوب، وزمن العرض هو الزمن الحالي الذى تُعرض فيه المسرحية الآن – فعلى سبيل المثال – مسرحية كُتبت عن تاريخ الفراعنة مثل أسطورة(إيزيس وأوزوريس)، هذه القصة تمت أحداثها في الماضي في زمن الفراعنة (مصر القديمة)، ولو عُرضت هذه القصة الآن في الزمن الحاضر يكون العرض المسرحي الفرعوني (زمن الحدث) ويكون وقت العرض الحالي هو زمن العرض، وزمن الحدث هو العامل الأكثر تأثيرًا في مختلف عناصر البناء الدرامي للمسرحية؛ فمن خلاله تتحدد أزياء الشخصيات وطريقة حوارهم وأشكال أماكنهم؛ ولذلك يؤثر الزمن في شتى عناصر البناء الدرامي للمسرحية.

---

١ – المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات – المسرح وفنون العرض : ماري إلياس، حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١/ ١٩٩٧، ص ٢٣٩.

وإذا كان زمن الحدث للمسرحية فرعونيًا فلا يليق بشخصيات المسرحية أن ترتدى زيًا إسلاميًا، ويجب أن تكون الأماكن إما معابدًا أو قصورًا تحمل الطابع الفرعوني؛ ولهذا يكتسب الزمن مكانته بين عناصر البناء المسرحي، وبخاصة في المسرح التقليدي؛ حيث أولى كُتاب الدراما المسرحية الزمان مكانة عظيمة، على خلاف كُتاب مسرح العبث؛ الذين عملوا على تحطيم الزمان والمكان وتخلخل تسلسلهما؛ فأصبح الزمان متداخلًا مع الأزمنة الأخرى وكذا المكان؛ حتى يتوافق المسرح مع عالم الأحلام واللاوعي؛ لهذا يعرض البحث لأهم نقاط التأثير الغربي في عنصري الزمان والمكان على النحو الآتي:

١- تداخل الأزمنة وانهيار الفواصل بينها:

وهى أحدى مظاهر التأثير الغربي في مسرح العبث المصري؛ حيث تتلاشى الفواصل بين الأزمنة كما ذكر ذلك رائد المسرح العربي (توفيق الحكيم) في مقدمة مسرحيته ياطالع الشجرة " لا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة؛ فالماضي والحاضر والمستقبل أحياناً توجد كلها فى الوقت نفسه"[١].

ويتبين ذلك من خلال النماذج الآتية:

أ- يا طالع الشجرة :

وُجدت هذه السمة في مواضع عدة في هذه المسرحية، منها ما دار بين المحقق والخادمة حينما كان يسألها عن حال الزوجين قبل واقعة الاختفاء (القتل) فتشير إليه الخادمة ليرى بنفسه، وهنا يجتمع الزمن الماضي مع الزمن الحاضر.

الخادمة:(تشير بيدها)هناك..في هذا الركن .. قُرب
النافذة المطلة على الحديقة .. ها هي ستي بهانة
في ثوبها الأخضر الذى لا تغيره...تجلس على
كرسيها المعتاد!..
(تظهر بالفعل عندئذ الزوجة .. وهي في نحو الستين ؛ شعرها أشيب، وثوبها أخضر، تحمل كرسيها وتجلس عليه.. وتأخذ في شغل الإبرة تنسج ثوبًا...)[٢].

---

١ - يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، دار الشروق، ط١/٢٠١١، ص٢٧.

٢ - المصدر السابق: ص٣٤.

كما نجد إن الزمن الماضي الذى كانت تحيا فيه السيدة (بهانة)- حيث كانت تجلس على كرسيها وتنسج ثوبًا بالإبرة- ربما يقال إن هذا يحدث أيضا في المسرح التقليدي، بفكرة الفلاش باك (الارتداد الذهني) ولكن أود أن أشير إلى إنه يوجد فارق كبير بين فكرة الارتداد الذهني وتداخل الأزمنة؛ فالتداخل يعني عدم الانفصال بين الأزمنة؛ بحيث إنك بذاتك موجود داخل الزمن الماضي وكذلك في الزمن الحاضر، أما فكرة (الفلاش باك) فتكون معتمدة على التذكُّر، دون أن تكون جزءًا من الحدث باشتراكك فيه، وهذا ما يظهر في المسرحية بوضوح؛ حين يبدأ المحقق في سؤال الزوج عن طبيعة عمله في السابق، ثم تحدث المفاجأة وهي طلب الزوج من المحقق أن ينظر إلى القطار القادم ليرى فيه الزوج وهو يقوم بعمله مفتشًا بالقطار.

المحقق : وأين أنت إذن ؟...

الزوج : أؤدي واجبي بالطبع...

المحقق : أين ؟!...

الزوج : في القطار نفسه... في عربة أخرى ولا شك

مسؤلياتي جسيمة وتحتاج مني إلى يقظة

دائمة !...

المحقق : طبعًا...

الزوج: (مشيرًا بيده إلى القطار)... هأنذا أظهر

لأفاجىء حضرة المساعد يغط في النوم!...

المحقق : (ناظرًا) حقًا... هذا أنت بردائك الرسمي!...

(يظهر المفتش وهو بهادر أفندي بردائه المصلحي... يبدو منه

ظهره فقط... أما صوته فمن الضروري أن يكون هو نفس الصوت

ينبعث من المكانين المختلفين فوق المسرح ....) [١]

١- يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، ص ٥٩

نلاحظ إن الزمن لا يأخذ لدى كُتاب مسرح العبث أهميته السابقة التى كان يحظى بها في المسرح التقليدي؛ فهو لم يعد مهمًا لتطور الحدث كما كان في المسرح التقليدي؛ بل رأينا كيف خرج (الحكيم) عن المألوف والمنطق وكيف لعب وعبث بالزمن ولم يعد متمسكًا بوحدته؛ فلم يعد الزمن من العناصر المهمة في البناء الدرامي لمسرح العبث؛ إذ أصبح "البناء الدرامي لمسرح العبث مجرد وسيلة للتعبير عن صورة كلية مركبة تكشف عن نفسها، لا كما في المسرح التقليدي عن طريق تطور الزمن؛ بل عن طريق تداعي أو تلاحق العناصر التى تتكون منها هذه الصورة والتى يعتمد ويؤثر كل منها في الآخر"[١].

٢- دائرية الزمن:

بمعنى إننا ندور في دائرة زمنية مفرغة تعود بنا إلى ما كنّا عليه في بداية المسرحية بعدما نجوب الأزمنة جميعها؛ فبعد أن نجد أنفسنا في الماضي ثم في المستقبل نجدنا في نهاية العمل نعود إلى الزمن الحاضر، وهذا ما وجده الباحث في النماذج الآتية.

أ- المهزلة الأرضية:

ليست هناك إشارة واضحة لزمان هذه المسرحية؛ فلا يوجد ما يفيد بزمن المسرحية حتى في **(الإرشادة المسرحية)** التى تكون في بدايتها؛ ولكن يمكننا أن نستشف – من خلال البداية – إن زمن المسرحية هو فترة الصباح حيث فترة العمل لمفتش الصحة.

وظهرت سمة **(تداخل الأزمنة)** واضحة في هذه المسرحية من ظهور الأم التى ماتت منذ ثلاث سنوات:

١- فن كتابة المسرحية : رشاد رشدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٩٦ [د.ط].

السيدة: (صورة طبق الأصل من نونو ولكن ملامحها تبدو أكبر بعشرين عامًا على الأقل)

(باستغراب حقيقي) نونو مين يا حضرة.

الدكتور : انتى كمان ح تنكري، هى الناس جرى لها إيه، يمكن فيه موجة غبار زري فايته علينا أنت يا ست مش كنتي أصغر من كده ييجى عشرين سنة من ربع ساعة.

السيدة : من ربع ساعة كنت أصغر عشرين سنة أنت البعيد تعبان من حاجة.

الدكتور : يا ناس يا أول يا ثاني يا ثالث يا عسكري تعالوا شوفوا.. دي مش نونو.

(يقبلون فتظهر على وجوههم حين يقتربون علامة دهشة كبرى)

م. الأول : نونو إيه يا دكتور .. دى أمنا ..نينا (يناديها)

م.الثالث : ماما

م.الثانى: دى ماما فعلًا

(يقتربون منها أكثر وأكثر بمزيج متباين من الانفعالات)

السيدة : يعنى لسه فاكريني ، لا والله فيكو الخير.

الدكتور: (مندفعًا ومفرقًا دائرتهم) ياجماعة ما تجننونيش انتو مش قلتوا إن أمكم ماتت[١]

١ – نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، الوطن العربي، القاهرة ،١٩٧٤، ص٣٠٥، [د.ط].

ومنها عودة الجدّ (قارون) والأب (الطيب) وهما أيضًا أموات:

الدكتور: إيه دول يا صفر. أمال فين بوليس النجده .؟

الرجل الطويل : ما احنا النجدة يا دكتور

الدكتور : انتو النجده انتو بوليس النجده ؟!! يا ناس في عرضكم بلاش هزار بقى الحكاية باخت قوى أنا عايز النجده تنقذني تخلصني أنا روحي بتطلع قدامي أنا بفلفص النجدة

العجوز : احنا النجدة يا دكتور احنا اللى حا ننجدك احنا جهة الاختصاص

الدكتور : انتوا جهة الاختصاص.انتوا يعنى اللى استنجدوا بيكو بوليس النجده علشان تنجدونى ياناس مش كده وحياة الشمس والأرض والقمر الصناعي وحياة فيستك وتيتان ولايكا ده حرام حرام قوى أحرم حرام انجدونى يا ناس

العجوز: يا دكتور احنا بالضبط اللي ح ننجدك

الدكتور : ليه بقى حا تكونوا مين يعنى أولياء أمور الجماعة دول ح تكون أبوهم حضرتك

العجوز: لا أنا جدهم قارون وأبوهم محمد الطيب دهه ...

الدكتور : كده أنت جدهم . وده أبوهم هايل قوي وبوليس النجده لازم حول لكم الاشارة على جبانة الإمام

قارون: على حوشنا في باب الوزير وأنت الصادق، نعمل إيه؟ جبنا بعض وتننا جايين.[١]

١- نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص ٣٢٣-٣٢٤.

فقد طافت بنا شخصيات المسرحية بين الماضي والحاضر: فالماضي بعودة أمهم وكذلك الأب والجد من الزمن البرزخي، وهذا يعد صورة لدائرية الزمن المفرغة؛ ثم تنتهي المسرحية بالرجوع إلى الزمن الحاضر حين تدخل السيدة (حنيفة) زوجة (الدكتور حكيم) مفتش الصحة لتخبره إنها تذكرت عن أي شيء كانت تتحدث معه في الصباح ليصاب الدكتور بنوبة جنون هيستيرية:

الدكتور : افتكرتي صحيح

حنيفه : إى واعدم شبابي صحيح افتكرت

...

حنيفه : موضوع صهينتك دي اللى موش فاهماها

الدكتور : صهينتي عن إيه

حنيفه : عن إننا نعمل حاجة للولاد

....

الدكتور : فعلًا فعلًا يا حنيفه علشان يحبوا بعض فين القميص يا صفر. [١]

ب- مسافر ليل:

جاء الزمان في مسرحية (مسافر ليل) بعد منتصف الليل، ولكن أي ليل؟ فهو محدد الوقت غير معلوم الزمن؛ فلا ندرى أي ليل كانت تلك الليلة؛ أهى في شتاء أم صيف؟ وغير محدد بتاريخ؛ ولذلك جاء الزمان مبهمًا بعض الشيء كما ذُكر في بداية المسرحية:

المنظر : عربة قطار، تندفع في طريقها على صوت موسيقاها

الزمان : بعد منتصف الليل.[٢]

---

١ – نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص٣٥١.

٢ – مسافر ليل: صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب/٢٠١٢، ص٥.

ولكون الزمان غير مهما فى الحياة ، جاء الكاتب بشيء هام ليبرهن على ذلك من عدم الإكتراث بالزمان؛ إذ لا فائدة له ولا قيمة له ؛ حيث استطاع تدوين التاريخ كله في عشرة أسطر:

يخرج من معطفه جلد غزال دوّن فيه

التاريخ بعشرة أسطر

تستوقفه بضعة أسماء

كانت أحرفها البارزة السوداء

تلمع فوق الجلد المتغضن[١]

كما إنه لا تخلو المسرحية من تداخل الأزمنة؛ فالزمن الحاضر يظهر في الزمن الماضي حيث ظهور شخصية الإسكندر:

الراكب : معذرة من أنت؟

عامل التذاكر : أنا الإسكندر

في صغري روضت المهر الجامح

في ميعة عمري روّضت أرسطاليس

حين بلغت شبابي روّضت العالم...

الراكب : مرحى يا إسكندر، هل أكثرت من الشرب ؟[٢]

---

١ – المصدر السابق: ص١٠.

٢ – مسافر ليل: صلاح عبد الصبور، ص ١٢.

وبذلك تدور أحداث المسرحية في زمن ليلي مبهم غير محدد بوقت معلوم، وذلك لإمكانية حدوثها في أي زمان وأي عصر.

جـ- فوت علينا بكرة:

يشير المؤلف من خلال الأحداث إلى أن زمن المسرحية خلال فترة الصباح حيث موعد عمل إحدى المصالح الحكومية:

عبد السلام أفندي: (يهب واقفًا من على مكتبه ويضرب تعظيم سلام)

صباح الخير يا سعادة البيه أشرقت الأنوار يا عبد العال بيه

ده إيه النور ده يا سعادة المدير[١]

كما تمت الإشارة إلى عدم الاهتمام بعنصر الزمان؛ إذ لا يحدث تغيير فلا تحرك في الزمان، وهذا واضح من خلال عدم معلومية الزمن لدى العاملين بتلك المصلحة الحكومية:

عبد السلام أفندي : إرسال برقية تأييد للسيد الوزير بمناسبة .. النهارده

إيه في الأيام ؟

عبد المجيد أفندي: إيه في الأيام

عبدالسلام أفندي :(يكرر على الكورس) النهارده إيه في الأيام ؟

موظف (١): النهارده الأربع.

موظف (٢) :النهارده الاثنين.

---

١ – مسرح محمد سلماوي – النصوص المسرحية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤م، ١٦/١ [د.ط].

موظف (٣):النهارده الجمعه وبكرة السبت.

موظف (٤):السبت فات والحد فات وبعد بكرة يوم التلات.

عبدالمجيد أفندي : بعد بكرة يوم التلات [١]

وخلاصة القول: إن كُتّاب العبث المصريين تأثروا في كتاباتهم بالكُتاب الغربيين، وتمثل ذلك في عنصر الزمان من حيث إنهم جعلوا الزمان غير مؤثر في الأحداث فلا يحركها، ولا تتفاعل معه الشخصيات؛ فتنمو وتكبر بل وصل التأثر إننا وجدنا إن هناك شخصيات ماتت وتعود إلى الحياة مرة أخرى غير مهتمة بعنصر الزمن، وأشخاص تكون طاعنة في السن ثم تظهر على هيئة أطفال، وهذا فيه عدم اهتمام بعنصر الزمان تأثرًا بمسرح العبث الغربي.

فالزمان الذى لا يُحدث تغييرًا من وجهة نظرهم؛ فهو عنصر غير مهم في إطار نص مسرح العبث كما جاء على لسان (محمد الثالث) أحد أبطال مسرحية **(المهزلة الأرضية)** بعد أن سأله الدكتور حكيم:

الدكتور :.. إمبارح كان السبت.. يبقى النهارده إيه يا سيد ثالث؟

م الثالث :.. الأصل في الزمن مش إنه مقياس للتغيير .. البعد الرابع بتاع انشتاين ..

طول ما مفيش تغيير يبقى ما فيش زمن .. فتقدر تقولي سيادتك إيه اللي اتغير في الدنيا من إمبارح للنهارده؟[٢]

١- مسرح محمد سلماوي – النصوص المسرحية، ص٢١.

٢ – نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص٢٨٤.

ثانيًا- المكان:

عنصر المكان في البناء المسرحي لا يقل أهمية عن عنصر الزمان؛ فهما بمثابة جناحَي المسرح الذى يحلق بهما المسرح أو بالأحرى الكاتب المسرحي؛ لذلك يُعد المكان في المسرح عنصرًا رئيسًا بين عناصر البناء الدرامي للعمل المسرحي، ومن ثم يتم اختياره بعناية فائقة من قبل المؤلف؛ فمن خلاله يتشكل المشهد الدرامي، كما أنه يضفي على المشهد المسرحي عمقًا في التعبير ويجعله أقرب إلى الواقع.

ويعرّف المكان المسرحي بأنه "هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يتميز عن الفضاء، وهو الفراغ الذى يحيط بالعناصر المادية "[١].

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أن المكان المسرحي ذو طبيعة خاصة؛ إذ إن كل شيء من مكوناته موضوع بعناية وله دلالة، وكل قطعة أثاث وضُعت لتبرهن على الوضع الاجتماعي، وكذا الثقافي، بحيث إننا نستطيع أن ندرك ونستشف حالة الشخصيات الاجتماعية والثقافية من خلال رؤيتنا لمكان إقامتهم، كما إننا نستطيع أن نستدل على التغير الزمني من خلال المكان وما يطرأ عليه من متغييرات في الشكل؛ فمن خلال مرور الزمن تعتري المكان متغيرات تجعلنا ندرك أن هناك فترة من الزمن مرّت على هذا المكان.

وكما انقسم الزمان إلى قسمين من حيث: زمن العرض، وزمن المسرحية ذاتها، ينقسم المكان إلى قسمين أيضًا: مكان للعرض المسرحي، ومكان للجمهور.

ومكان العرض المسرحي: "هو الموضع الذى تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول، أو يُستشف من الحوار ويسمى أيضًا مكان الحدث"[٢].

---

١ – المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض : ماري إلياس، حنان قصاب، ص٤٧٣.

٢ – المرجع السابق: ص٤٧٤.

إذًا فالمكان عنصر هام بين عناصر البناء الدرامي، هذا فيما يخص المسرح التقليدي، ولكن ماذا عن مسرح العبث؟ هل احتفظ المكان بقيمته داخل مسرح العبث؟ وهل اهتم كُتاب العبث بالمكان؟ الحقيقة الواضحة أنه لم يعد للمكان خصوصيته داخل مسرح العبث، وكانت السمة الغالبة على (المكان الدرامي) لدى كتاب مسرح العبث كالآتي:

جاء المكان في غالبية مسرحيات التى تأثرت بمسرح العبث مكانًا مغلقًا؛ حيث تنقسم الأمكنه التى تدور فيها الأحداث في المسرح إلى أماكن مفتوحة مثل(الحدائق، المتنزهات ...) وأماكن مغلقة مثل (الغرفة، عربة القطار، مكتب الصحة ...) وربما كان السبب في ذلك هو قلة الإنفاق على هذا النوع من المسرح لقلة ما يجلبه هذا المسرح من أموال؛ لاقتصار مشاهدته على فئة المثقفين من أبناء الشعوب المختلفة، حتى إنه حين عُرضت مسرحية "(في انتظار جودو) لصمويل بيكت، بدأت علامات الغضب والاستنكار تملأ أركان المسرح، حتى إن الجميع تنبأ لها بالفشل الذريع لهذه المسرحية التى قُدّر لها فيما بعد، نجاح منقطع النظير، فعُرضت في أكثر من عشرين دولة"[١].

لذلك وجدنا المكان في المسرحيات الآتية (المهزلة الأرضية، مسافر ليل، فوت علينا بكرة) مغلقًا أما في مسرحية (ياطالع الشجرة) وجدناه مفتوحًا؛ وهذا يؤكد أن السمة الغالبة في المكان لدى كتاب مسرح العبث هى الأماكن المغلقة، وإن كانت هذه الأماكن المغلقة قد نُفِّذت فيها مسرحيات انتمت إلى المسرح التقليدي فقد كانت متعددة المناظر والديكورات، أما في مسرح العبث فهى ثابتة بمنظرها أي ذات منظر واحد، والحقيقة الواضحة أنه لم يعد للمكان خصوصيته داخل مسرح العبث، وكانت السمة

١ – مسرح العبث في فرنسا، جوزين جودت عثمان، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العدد الثالث، ١٩٨٢، ص١١٠.

الغالبة على (المكان الدرامي) هي الثبات وعدم التغيير، وهذا يتضح من خلال النماذج الآتية:

تدور أحداث مسرحية **(يا طالع الشجرة)** في مكان مفتوح وهو حديقة المنزل التى توجد بها الشجرة التى تخص (بهادر أفندي)، ويعمل بجد لأجل تسميدها حتى تصبح قادرة على إنتاج أنواع عديدة من الفواكه، ثم هناك بعض المشاهد الحوارية التى دارت بين أشخاص المسرحية في عدة أماكن مختلفة منها البيت، والقطار، ومكان الشرطة، وتمثل المكان في الحديقة المفتوحة.

بينما تدور أحداث مسرحية **(المهزلة الأرضية)** في مكان مغلق ومحدد من قبل الكاتب وهو مكتب الصحة " **حجرة كبيرة، في نسبها شذوذ... يتصدرها مكتب ضخم جدًا، قديم موجود من الناحية اليسرى ... كرسيه عالي المسند مثل كراسي المقرئين في المآتم... الحجرة لها بابان أحدهما الرئيسي في الوسط... نصفه الأعلى من الزجاج المصفّر مكتوب عليه كلمة مفتش الصحة** "[١]

فالمكان الذى تدور فيه الأحداث داخل المسرحية مكان مغلق؛ حيث مكتب الصحة المتواجد به دكتور(حكيم) مفتش الصحة ولا يوجد بالمسرحية أماكن أخرى تدور فيها أحداث؛ حيث تبدأ أحداث المسرحية داخل مكتب مفتش الصحة وتنتهى داخله أيضًا.

وفي **(مسافر ليل)** تدور أحداث المسرحية جميعها دخل مكان واحد مغلق وهو " **عربة قطار، تندفع في طريقها على صوت موسيقاها** "[٢].

وكذلك مسرحية **(فوت علينا بكرة)** فقد جاء المكان فيها على نحو ما ورد فيما سبق من مسرحيات؛ أي جاء في صورة مكان مغلق متمثل في " **حجرة بإحدى**

---

١ – نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، ص ٢٧١.

٢ – مسافر ليل: صلاح عبد الصبور، ص ٥ .

المصالح الحكومية : على اليمين مكتب ضخم خاص بعبد العال (بك) عبد المتجلي وعلى اليسار مكتب أكثر تواضعًا لعبد السلام أفندي . مابين المكتبين وحولهما بعض الكراسي للزائرين وأكوام من الملفات تصل في بعض الأحيان إلى السقف، وتغطي مساحات من مكتب عبد السلام أفندي كما تعوق حركة الممثلين خلال أحداث المسرحية "[١].

وتأتي سمة أخرى قد اتصف بها المكان في مسرح العبث وهى: ثبوت المكان، غير مكترث بعامل الزمن فلم يطرأ عليه تغيير.

وربما نتج ذلك عن عدم معلومية الزمن؛ فنحن في مسرح العبث لا نعلم في أي زمن تدور الأحداث، بل إننا ننتهي من مشاهدة العمل المسرحي وكأنه حلم؛ ولذلك لا يعطي كتاب العبث مسألة الزمن أهمية كبرى في كتاباتهم، وكي يبرهنوا على عدم الأهمية للزمن لا بد أن يأتوا بدليل على ذلك؛ فلم يجدوا دليلًا خيرًا من المكان الذي يعد مرآة للزمان نشاهد فيه التغيير فندرك مرور الزمن؛ فعمدوا إلى عدم تغيير المكان.

ففي مسرحية **(ياطالع الشجرة)** لم تتغير ملامح المكان؛ بل ظلت الحديقة كما هي وكذا الشجرة، كما إننا وجدنا ثبوت المكان في مسرحية **(المهزلة الأرضية)** وهو مكتب الصحة وكوم الأوراق من شهادات الميلاد وغيره من الأشياء التى تعتري المكان، وهذا الأمر بالضبط ما تم في مسرحية **(مسافر ليل)** فلم يتغير منظر عربة القطار ولم يحدث فيها شيء، وتجلى الأمر نفسه في مسرحية **(فوت علينا بكرة)** فلم تتغير حجرة المصلحة الحكومية وما تحويه من مكاتب وملفات.

---

١ – مسرح محمد سلماوي :المجلد الأول النصوص المسرحية، ص ١/١٥.

كما تظهر سمة أخرى من السمات التى اتصف بها المكان في مسرح العبث وهى سمة تمازج الأمكنة مماثلة لما حدث من تمازج الأزمنة، وهذه السمة ظهرت بوضوح في مسرحية **(ياطالع الشجرة)** فالشخص الواحد يوجد أحياناً في مكانين على المسرح ويتكلم بصوته نفسه مرتان في الوقت نفسه؛ فكل شيء هنا متداخل في كل شيء:

وحين امتزجت أصوات أماكن حفلة السبوع وصوت القطار:

(يختفي الدرويش .. ويخلو عندئذٍ المسرح ..ثم يدوي في أرجائه

فجأة صوت خفي لحفلة "السبوع ":

"برجلاتك برجلاتك " ويعقبها فجأة صوت القطار وصفيره ونشيد

الرحلة المدرسية : ياطالع الشجرة هات لي معك بقرة ...ثم يختلط

الصوتان : حفلة السبوع ونشيد القطار وصفيره، ويتداخل أحداهما

في الآخر....)[١]

١ – يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، ص١٥٨.

الخاتمة:

من خلال دراسة بنية الزمان والمكان في مسرح العبث في مصر وما حدث لهما من تغير نتيجة تأثر كُتاب المسرح المصري بغيرهم من كتاب مسرح العبث الغربيين جاءت أهم النتائج كالآتي:

١- لجأ كُتاب العبث إلى ثبوت الزمن أحياناً ليكون زمنًا دائريًا تبدأ الأحداث وتنتهي في الوقت نفسه، بعد أن تجوب في شتى الأزمنة.

٢- تداخل الأزمنة والأمكنة فيما بينها داخل نص مسرح العبث المصري؛ فلم يعد هناك فواصل بين الأزمنة والأمكنة؛ أي لم يعد هناك الزمن الماضي والآخر حاضر والمستقبل؛ بل يمكننا أن نرى جميع الأزمنة في الوقت نفسه، وهذه دلالة على عدم قيمة الزمان وعدم الاكتراث به وكذا المكان.

٣- جاءت معظم الأماكن داخل مسرح العبث من نوعية الأماكن المغلقة، وهذا ناتج عن قلة الأموال التى تنفق عليه، كما إنه عادة ما يتم عرض مسرحيات العبث داخل مسارح ضيقة الحجم مثل (مسرح الجيب- مسرح الغرفة)؛ لكون مريدوه من الطبقة المثقفة التى لا تتحمل نفقات المسارح الباهظة.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- مسافر ليل: صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب/٢٠١٢.
- مسرح محمد سلماوي – النصوص المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب /٢٠١٤.
- يا طالع الشجرة: توفيق الحكيم، دار الشروق، ط١/٢٠١١.

المراجع:

١- المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض: ماري إلياس، حنان قصاب، مكتبة لبنان ناشرون، ط١/ ١٩٩٧.

٢- فن كتابة المسرحية: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

٣- نحو مسرح عربي: يوسف إدريس، الوطن العربي، القاهرة ،١٩٧٤.

المجلات:

١- مسرح العبث في فرنسا، جوزين جودت عثمان، فصول مجلة النقد الأدبي، المجلد الثاني، العددالثالث، ١٩٨٢.