البحث الثانى

انكسار النسق وهزيمة الواقع في مسرح إدوارد بوند

(مسرحيتي لير وأنقذ أنموذجان)

إعداد

د./ سليمان محمد حسين آرتي

أستاذ مساعد بقسم النقد والأدب المسرحي

بالمعهد العالي للفنون المسرحية – الكويت

ملخص البحث

مشكلة البحث:

تبلورت في التساؤل الآتي:

إلى أي مدى برزت ظاهرة الاغتراب داخل مسرح ادوارد بوند؟

وما سمات هذا الاغتراب من خلال تحليل مضمون مسرحيتي (لير وانقذ) فى ظل تحولات النسق وهزيمة الواقع؟

أهمية البحث:

البحث يعرض لقضية الاغتراب في إطارها السياسي والاقتصادي والاجتماعي كظاهرة لها أثر ملموس على المجتمع والفرد.

أهداف البحث:

- الوقوف على مدى تغلغل الاغتراب في المجتمع البريطاني من خلال النصوص عينة الدراسة فى ظل الهزائم المتوالية فى الواقع.
- كشف أنواع الاغتراب المختلفة التي عانى منها شخوص إدوارد بوند المسرحية.
- التعرف على مفردات الشخصية البريطانية المعاصرة من خلال النصوص عينة الدراسة خاصة مع تداخلها عبر لعبة انكسار النسق.

منهج البحث:

المنهج السيوسيولوجي.

عينة البحث:

- مسرحية لير
- مسرحية أنقذ

الكلمات المفتاحية : انكسار النسق – وهزيمة الواقع – مسرح إدوارد بوند – مسرحيتي لير وأنقذ أنموذجان.

Abstract:

Research problem: It crystallized in the following question:

To what extent did the phenomenon of alienation emerge within the Edward Bond Theater?

What are the characteristics of this alienation through analyzing the content of the two plays (Lear and Save) throught the shifts in the pattern and the defeat of reality?

Research Importance: The research presents the issue of alienation in its political, economic and social context as a phenomenon that has a tangible impact on society and the individual. research aims:

- Standing on the extent of alienation penetration into British society through the study sample texts in light of the successive defeats in reality.

- Revealing the different types of alienation that Edward Bond's theatrical characters suffered from.

- Identifying the vocabulary of the contemporary British personality through the study sample texts, especially with their overlapping through the pattern breaking game.

Research Methodology: Sociological method

The research Sample: Lear play - Play saved

Keywords: The breaking of the Pattern - The Defeat of Reality - the Edward Bond Theater - Two Lear Plays and Saving Two Models.

مصطلحات الدراسة:

مفهوم الاغتراب:

ويتحدد المعنى اللغوي للاغتراب في معظم اللغات بـ(التحول إلى ما هو غريب وجعل شيء ما غريبا).

ويرتبط مفهوم الاغتراب بمفهومه الاجتماعي العام بالابتعاد عن الأشياء، الابتعاد عن الوطن (الغربة)، الانفصال عن الآخرين، الانفصال الذي يتحقق نتيجة التنافر بين ما الأشياء عليه وبين ما ينبغي أن تكونه، وبين وضع المرء الفعلي وطبيعته الجوهرية والمثالية.

ويحدد حسن سعد بعض المفاهيم الدلالية لـ(الاغتراب)[1].

1- دلالية الانفصال أو الانعزال انفصال الأشياء، انفصال الأفراد، انفصال الذاتية انفصال العلاقات.

2- دلالية انعدام الغاية ويفسر مفهوم الاغتراب هذا المعنى من بين مفاهيم ومعاني الاغتراب من حيث ضياع الغاية بالنسبة إلى الفرد، أو ضياع الفرد.

3- دلالية انعدام الثقة وعدم القدرة على المواجهة، ما يدعو إلى الانزواء والهروب، إما من الذات وإما من الآخرين، وما ينطوي عليه في النهاية إلى العزلة والانفرادية.

4- دلالية بمعنى الموضوعية، وهذا المعنى يتجسد نتيجة لوعي الفرد بوجود الآخرين.

يمكن القول وبلا تردد إن عصرنا هو عصر الاغتراب حقا، وإذا كان كامو قد لخص روح كل عصر في كلمات فإنه – في الوقت الذي وصف فيه القرن السابع عشر بعصر الرياضيات، والقرن الثامن عشر بعصر العلوم الفلسفية، والقرن التاسع عشر بعصر علم الأحياء – قد قرن القرن العشرين بظاهرة الاغتراب حين أسماه بـ (عصر الخوف) الذي هو الدافع الأول للوقوع في الاغتراب والانغماس فيه، ذلك "أن الاغتراب أصبح ظاهرة متفشية بشكل مزعج في القرن العشرين، حتى أصبح الاغتراب وكأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث"[2]. في مختلف الطبقات والمجتمعات حتى صار الاغتراب بمختلف أنواعه سمة الحياة اليومية المعاصرة لإنسان القرن العشرين.

---

(1) حسن سعد: الاغتراب فى الدراما المصرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص10.

(2) محمود رجب: الاغتراب، دار المعارف، القاهرة، 1993، د.ت، ص18.

وهنا يسقط الفرد في الاغتراب بتأثير النظم السياسية المعاصرة وتأثير الحياة السياسية الضاغطة فيه، خالقة منه ذاتاً مغتربة ومتمردة. ومن هنا يكون الاغتراب السياسي نمطا معيناً من الاستجابة للشعور بالعجز من خلال هذا الشعور وهذه الاستجابة هي "استجابة مزدوجة تتألف من الارتياب في أولئك الذين بيدهم مقاليد السلطة واللامبالاة السياسية، إن الاغتراب السياسي يتضمن اللامبالاة كاستجابة للعجز السياسي، وكذلك الارتياب العام في الزعماء السياسيين الذين يقبضون على زمام السلطة"[1].

من هنا فإن اغتراب النفس يعني ضياعها، وضياع النفس يعني غربتها "فالإنسان يضيع نفسه عندما يصبح غريباً عنها، أي عندما يفقد حريته، ويصبح مصهوراً في مجتمع لا يعترف له بأي استقلال ذاتي"[2].

والآن.. هل يمكن أن نعد (الاغتراب) حالة مرضية، ربما، وسيكون عندئذ من الصعب تشخيص الإنسان السوي في العصر الحديث الذي أصبح الاغتراب فيه سمة جوهرية من سمات الوجود الإنساني، "رغم أن الاغتراب شعور زامن الإنسان في كل العصور، غير أنه كان يتخذ لنفسه أشكالاً وصيغاً مختلفة. فكان أن عكس الإنسان شعوره بالاغتراب من خلال نتاجه الفكري والفني والعلمي. إن معظم النتاج الحضاري للإنسان إنما يعكس غربته التي تحاصره ويحاول تجاوزها عبر مختلف النشاطات العضلية والفكرية، ومنها النتاجات المعرفية والفنية. ولربما كان نزوع الإنسان نحو النشاط الفني محاولة من جانبه للتواصل مع الطبيعة والتكيف معها ومحاولة ردم انفصاله عنها وعن ظواهرها المختلفة وشعوره بالاغتراب عنها، مثلما كان الفن محاولة لتواصل الإنسان (الفرد) مع الآخرين (المجتمع) والقضاء على شعوره بـ (العزلة) ومحاولة التواصل مع المجتمع والاتصال به. وهذا ما يوضح كون معظم الفنانين هم شديدي الغربة كدافنشي ومايكل أنجلو ورينوار ودوستوفسكي على سبيل المثال، وذلك بسبب طبيعة الفنان الانعزالية نتيجة عدم قدرته أو عدم رغبته أحياناً على التوافق مع محيطه ومع البنية الاجتماعية التي تمثل العقل المتموضع المغترب عنه"[3].

وإذا كان الفن صيغة من صيغ تواصل الإنسان مع الآخرين والتكيف مع الطبيعة، فإن الفلسفة كانت تعبيرا مباشرا عن شعور ذلك الإنسان (العارم) بغربته عن الأشياء عن البنية الاجتماعية – وكانت تنفيساً (ذهنياً) ونفسياً عن الاغتراب الحقيقي الذي بدأ يجتاح روحه التي حاصرتها الأزمات ويرى ريتشارد شاخت أن الفلسفة إنما تولد من رحم الاغتراب، وأنها "وليدة الغربة وما من ضرورة لأن يكون ذلك اغتراباً عن البشر الآخرين، حيث يمكن أن يكون اغتراباً عن الذات أو الكون"[4].

---

(1) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص227.

(2)حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، إصدارات الشارقة، الإمارات، 2012، ص113.

(3)حسين علي هارف: فلسفة مرجع سابق، ص115.

(4)ريتشارد شاخت: مرجع سابق، ص19.

إنها لحظة انفعال وإثبات وجود، لحظة تحرر (الأنا) الذات من الآخر، بوصفه وبموضعته و تحويله إلى موضوع للحكم عليه، وبوسع المرء أن يتحدث عما يتعلق بحالة فقدان الوعي و شلل أو قصور القوى العقلية لدى الإنسان، كما هو الحال في نوبات الصرع أو الصدمة القاسية[1].

والاغتراب إحساس بفقدان الذات وشعور بصعوبة التكيف مع الآخرين، فالمغترب تعوزه القدرة على مسايرتهم والانتماء إليهم، والتماهي مع أخلاقياتهم ومواقفهم لا قدرة لديه على النفاق أو التنازل عن مشاعره، "بل يُبدي تبرّماً تجاه ما يحصل ومايراه ويسمعه، كما إنه يبدي آراءه، ويعبر عن مكنوناته بصريح العبارات في أمور الحياة والقيم والدين والسياسة والجنس.. الخ، إلاّ إذا عجز عن ذلك"[2]. ففي الاغتراب يحصر الفرد ذاته في إطار محدود جدا من النشاط غالباً لايتعدى حدود أسرته وعمله. ويكون موقفه مبرراً برفضه للمجتمع لإحساسه بأنَّ المجتمع قد رفضه، فتنشأ روح غير ودية، وأحياناً عدائية، وبهذا يفقد الإنسان القدرة على تقرير مصيره، أو التأثير في مجرى حاته، ومجرى الأحداث، فيجد نفسه في حالة صراع مع ذاته.

ونادراً ما يتفق الباحثون على تحديد مفهوم الاغتراب، "وقد أجرى باحث أمريكي هو أنتوني ديفيدز – Anthony Davids بحثاً ميدانياً في جامعة هارفرد الشهيرة توصل من خلاله إلى أن مفهوم الاغتراب يتألف من خمسة توجهات أو مفاهيم متشابكة هي:

التركيز على الذاتية Egocentricity – **عدم الثقة. سوء الظن** Distrust

والتشاؤم – السوداوية Pessimism – **والقلق. الاضطراب** Anxiety

والاستياء. النقمة Resentment" [3].

إلا أن مفهوم الاغتراب يتألف من خمسة توجهات أو معاني متشابكة هي:

"**(1) فقدان السيطرة** – Control losing – والتي تعني عدم شعور الفرد أن باستطاعته التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها.

(2) اللامعنى – غياب المعنى .Meaninglessness وتعني شعور الفرد بأنه لا يملك مرشداً أو موجهاً لسلوكه واعتقاده.

(3) اللامعيارية. فقدان المعايير – Normlessness أو Anomie تعني الخروج عن المعايير الضابطة لسلوكه و التي تجعله يحقق أهدافه.

---

(1) ريتشارد شاخت: مرجع سابق، ص64.

(2) محسن حسين الاغتراب، دار الزمان، العراق، 2016، ص9.

(3) محسن حسين: مرجع سابق، ص12.

(4) العزلة الاجتماعية Social Isolation الناتجة عن إعطاء الفرد قيماً متدنية لأهداف ومعتقدات هي في الحقيقة ذات قيم عالية في المجتمع.

(5) وأخيراً الاغتراب الذاتي Self Estrangement اي عدم القدرة على إيجاد المكافأة و القبول الاجتماعي"[1].

الجانب التطبيقى:-

لير المكان معادلاً للدراما ومفرده للاغتراب:

تلعب الوظيفة الاجتماعية في مسرح بوند وخاصة لير دوراً ملموساً، فالفن دائماً هو المعادل القوي أمام القانون والنظام، وكأن الفن لدى بوند هو المكمل لهم في الحياة..

لذلك ارتفع "احساس بوند بمشاكل مجتمعه المعاصر بالمفهوم الأوسع من مجرد المجتمع المحلي"[2]، من هذه الفرضية المهمة انطقت مسرحية لير منذ المشهد الأول ورغبة لير في بناء سور حول المدينة، وهذا يؤكد ولع إدوارد بوند برسم المنظر "فهو اهتم بوصف تفاصيل المكان بكل مكوناته التشكيلية، لأنه عمد إلى التعامل مع المفردات التشكيلية للمنظر باعتبارها معادلاً للدراما، وفي سياق خصوصية الفضاء المسرحي عند بوند نجده يجد خطوط المنظر المرئي إلى داخل الكواليس من خلال الصرخة المفاجئة التي تكسر الصمت ويليها صوت ارتطام وصيحات ثم يدخل ملاحظ وعاملان حاملين جثة عامل"[3].

من لحظة الارتطام وظهور جثة العامل بدأ الحدث المهم والفعل الحقيقي للنص، لتبدأ الأحداث على لسان لير تخبرنا أنه لابد من بناء سور حول المملكة لحماية المملكة والشعب من الأعداء، خاصة أن لير ارتكب جرائم قتل في حق أعدائه فهو دوماً في حالة خوف مصحوب بعنف ورغبة في العزلة المستمرة عن أعين الأعداء، وكأن المؤلف منذ البداية يحدد طريقة رسم المكان عبر أهداف المكان ذاته ...

لير: بدأت في بناء هذا السور عندما كنت صغيراً حددت أعدائي في الميدان، لكن كان هناك دائماً المزيد منهم ألا يمكننا نبدأ أن نصبح أحرار، لهذا السبب بنيت السور لأحجز أعدائنا عنا، سيعيش شعبي خلف هذا السور عندما أموت ربما يحكمكم مغفلون، لكن ستيعشون دائماً في سلام، سيجعلكم سوري أحراراً **(المسرحية ص28).**

---

(1) محسن حسين: مرجع سابق، ص13.

(2) خالد عباس: من مقدمة مسرحية لير، سلسلة المسرح العالمي، العدد 306، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1998، ص9.

(3) مروه مهدي: الزمان والمكان المتخيل بين النص الشكسبيري والمعالجات الشكسبيرية الحديثة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007، ص59، 60.

ربط المؤلف بين السور والحرية والأمان، إلا أنه دوماً لاينسى ذكر كلمة (الموت) ليرتبط المكان بقوة بلحظات الاغتراب الداخلي والخارجي المستمرة لدى (لير وبناته وجنوده وشعبه) حتى السور ذاته أصبح مكاناً مغترباً ربما يحجز هجوم العدو إلا أنه لايمنح الحرية، ربما يمنح نوعاً من الأمان المزيف إلا أنه أمان منزوع من الحرية، هو أمان العبيد، فالعبد يأمن مأكله ومشربه لأنه في كنف سيده خادم مطيع، ومن هنا تبدأ المسافة بين الحرية والقانون والواقع في ظل عامل العنف الذي يحتوي الجميع.

عنف العمل الذي تسبب في مقتل العامل، وعنف لير الذي قتل وحارب كثيراً حتى أنه قتل عامل رمياً بالرصاص لتسببه في قتل زميله العامل بالخطأ، وأيضاً (ابنتا لير) وعنف فكرة التمرد والتعاون مع العدو ضد أبيهم.

فالكل في حالة اغتراب مكاني وعاطفي وروحي وسياسي في ظل قبضة حكم قاسية لا تفرق بين الحق والظلم، الخيال والعقلانية والذى امتد بدوره إلى ابنتى لير حيث نعلم ان ابنتيه بوديس وفونتينيل تحبان هذين الولدين اللذين في حالة حرب مع والديهما بل وقد تزوجاهما ويبلغان أبيهما بذلك فيعلن رفضه لهذا الزواج، وعندما يأمر لير بقتل أحد العمال اللذين يعملون في بناء السور لأنه قتل زميل له تحاول البنتان السيطرة علي أبيهما من خلال قائد الجيش الذي يأمرانه بأن يدخله القصر لكن دون جدوي ؛ اذ يسيطر لير علي الموقف وتنسحب البنتان من المشهد حتي يدبران الأمر مع زوجيهما. وبالفعل يدبران الأمر حيث يخبران الزوجين بخطة أبيهم، هنا يذكرنا المشهد بطريقة بيسكاتور في تطوير التكنيك المسرحي "فهو أول الذين أرادوا أن يضعوا المسرح في خدمة الحركة الثورية ولقد أعاد تشكيل خدمة المسرح وبناءها بناء هندسياً وعدد مستويات الأداء والتمثيل"[1].

وعلى نفس الوتيرة حدد (بوند) منذ البداية لعبة المكان، وتحول المكان إلى شخصية تعمق من لعبة الاغتراب، والتي تعمد (لير) أن يفعلها من خلال (إنشاء سور) كأداة حربية ضد الأعداء، إلا أن الاغتراب أيضاً أصاب (ابنتي لير) فقد تحولا إلى مكان الأعداء من خلال الوشاية للحبيبين في معسكر الأعداء بخطط الأب لير الحربية، ليرسم بوند هشاشة السلطة ورعبها من الكلمة في فعل عميق وكاشف وفاضح للاغتراب المكاني.

(1) سامية أسعد: مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مجلة عالم الفكر، يناير 1985، وزارة الإعلام، ص58..

وفي أثناء ذلك أيضا يصل لقائد أبيهم رسالتان من كل منهما يطلبان علي حدة خيانة أبيهم وقتل زوج كل منهم في مقابل الزواج منه فيخبر القائد لير بذلك، بعد ذلك ينتصر الزوجان علي لير الذي يهرب ويؤسر القائد ونعلم أنه لم يقتل الزوجان مما يدفع البنتان إلى قطع لسانه حتي لا يخبر زوجيهما بأمر خيانتهما ونعلم من خلال الحديث الجانبي أن كل واحدة منهما تقوم بالمؤامرة منفردة دون علم الأخرى. بعدها يصل لير ومستشاره حيث احدي القري البعيدة فيجد أدوات للطعام ويتعرف علي الفتي ابن حفار القبور وزوجته كورديليا التي تتوجس خيفة من لير، في حين يظهر ورينجتون قائد لير متعكزا ووجهه مشوها فيخيف زوجة الفتي حيث كانوا جميعا نائمين، بعد أن حاول أن يقتل لير هنا يتحول المكان مرة أخرى إلى منطقة اغتراب ورعب.

"يأتي النجار حاملا الطفل حيث أن زوجة الفتي حامل، والتي بدورها تكره أن يظل لير معهم بعد أن اتفق الفتي مع لير أن يبقي إلا ليرعي خنازيره، ويدخل الجنود بعدها والزوجة توزع الغسيل علي الحبل حيث يخرج الفتي وورنجتون من البئر فيقتلوه علي المسرح ويقتلون الفتي ابن حفار القبور ويأخذ أحدهم الزوجة لاغتصابها داخل المنزل، وعندما يدخل النجار يقتل بإزميله أحد الجنود وتنطلق ثلاث طلقات رصاص وينتهي المشهد في حين يصرخ لير بأن عليهم أن يحرقوا المنزل حيث أن كل شيء قد انتهي

يقدم الملك للمحاكمة السياسية – التي تم التآمر فيها بين القاضي وابنتا لير – حيث يعلن لير أمام القاضي أنهما ليسوا ابنتاه ويحاول المستشار والبحار العجوز تذكيره لكنه ينكر ذلك بشدة فهذه القسوة لا يعرفها وعندما تعطيه روديس مرآه يري نفسه الملك المسجون وراء قفص من حديد أو زجاج متوسلا بالشفقة دون جدوي، ونعلم من البنتين في النهاية أن هناك حربا أهلية على وشك أن تبدأ حيث تقودها كورديليا زوجة الفتي ابن حفار القبور"[(1)]، هنا نحن أمام لعبة الخوف بشكلها الصارخ.

إذ أن "صانع الاغتراب هو الواقع الفاسد، الذي يعيش فيه المجتمع بكل سلبياته وعجزه، ذلك المجتمع الذي صنع من الإنسان إنساناً عاجزاً مقيداً بقيود المنظمة السائدة فإما يقف أمامها متحدياً وهذا يمثل المستحيل وإما يقف أمامها عاجزاً مستسلماً لسرطان العصر الاغتراب"[(2)].

ويتطور المكان إلى سجن، سجن لير ذاته ، إذ يدخل لير السجن وهناك يلتقي بشبح الفتي ابن حفار القبور وشبحا ابنتاه حيث يصف نفسه مرة أخري بحيوان في قفص يريد الانطلاق بعيدا.

(1) أحمد عصام: الغضب والعنف في مسرح لير لإدوارد بوند، جريدة مسرحنا، العدد 765، أبريل، 2022، ص28.

(2) حودة عبدالنبي جودة: المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص27.

"يعمد بوند إلى تقديم عدد كبير من الأحداث داخل الزمان / المكان المتخيل مثل انتهاء الحرب، فرار لير، خياانة الملازم غونتا نبيل وانتصار كورونول بخطط والدها الحربية، وحبس أرينجتون وكل هذه الأحداث أهميتها الدرامية لأنها تصعد بالموت إلى الذروة"[1]، الذروة التي تتسم بها الحياة نفسها من سرعة وعنف وجريانها نحو تأزم لا نحو حلول، وتلك نقطة حيوية في مسرح بوند هو دوماً يحاول أن يعري الوجه المخفي عبر الكشف والفضح آلة الحرب، ومفردات العنف التي أنتجت اغتراباً شديد القسوة، تلك القسوة التي حاول عبرها بوند أن يعالج أمراض المجتمع حيث، "يشعر لير بالندم علي كل من قتلهم. بعدها تقرر روديس أن تقتل أباها بعد أن هرب زوجها وزوج أختها في حين يتم قيادة السجناء جميعا من قبل الجنود للتنفيذ علي حين يظهر جنود كورديليا ويقبضون عليهم ويظن الجميع من السجناء أنه مفرج عنهم لكن الأوامر تأتي تباعا، بعدها يتم القبض علي فونتينل وقتلها واستخراج أعضائها والقبض علي بوديس وقتلها هي الأخرى على خشبة المسرح، ويأتي دور لير الذي يرافقه شبح الفتي فيقررون فقأ عينيه وبالفعل يفعلون ذلك ويصطحبه الشبح حيث منزله، بعد أن أصبح غير ذي خطر علي أحد. يتنقل لير بين المزارع إلى أن يلتقي بالمزارع وزوجته وابنه ويحاول أن يتسول منهم لكنهم يخبرونه أنهم فقراء ولا مال لديهم، وانهم يهربون بعد أن أخذت الحكومة أرضهم وحتي ابنهم بعثوا به كي يكون جندي، أما النساء والرجال فقد أخذوهم كي يبنوا السور مرة أخري، ويعلن لير أنه لم يقابل فقيرا من قبل وهو يربط المكان بالمال، ووجود الناس بالفقر بعدما هو نفسه أصبح متسولاً بعدما فقد عينيه أيضاً، ليدخل مرة أخرى إلى بيت ابن الحفار حيث يأتي الرجل النحيل يبحث عن لير الذي عاد إلى منزل الفتي ابن حفار القبور ومعه سوزان وجون وتوماس يقومون برعايته، ويأتي الناس لسماع حكاياته والاستئناس به"[2]، لتتحول قصص وحكايا لير إلى عامل يساهم في الاغتراب بشكل مغاير.

ويأتي الشبح الذي يخبره أن كورديليا ستأتي في الغد وبالفعل تأتي مع النجار زوجها وتخبره أن المجلس العسكري سيتخذ إجراءات بشأنه غدا ويحاول أن يقنعها أن بناء السور حماقة دون جدوي وأنه السبب في ارتكاب هذه الحماقة، بعدها يقرر لير أن يترك المنزل فيراه ابن المزارع ويطلق عليه الرصاص إلى أن يموت.

الحضارة والمدنية والعنف :

الرعب والحضارة لا يمكن الفصل بينهما، ولقد تطورت الثقافة تحت حماية الجلاد كما يقول منظروا مدرسة فرانكفورت في أسف العسير أن نجتث جذور الرعب ونحافظ على الحضارة بل إن الإقلال من الرعب يوحى ببداية عملية التحلل والاضمحلال.

---

(1) مروة مهدي: مرجع سابق، ص60..

(2) أحمد عصام: مرجع سابق، ص29.

"ولقد استخدم موضوع الرعب والحضارة والتفاعل القائم بينهما كموضوع متكرر في الدرما الغربية إذ إن الربط بين الأضداد المتصادمة قد انتزع استجابات غامضة مبهمة من كتاب المسرح الذين جذبتهم تلك المقولة المتناقضة ظاهرياً: وهي أن الجلاد وحلفاءه – رجل الشرطة والمرشد والعميل السرى – هم يدافعون عن الثقافة. إن إماطة اللثام. عن وجه الرعب المتستر وراء قناع المدنية يمثل لحظة مسرحية مزعجة، سواء أبدى المؤلف المسرحى ابتهاجه بالعنف أو اعتذر عنه أو نعاه. وأجد لزاما على أن أتحرك في حرية إلى الأمام وإلى الخلف في حقب تاريخية سالفة وأعرض لأعمال فنية مختلفة لكي أحلل الجوانب الرئيسية لرعب الدولة كما تصوره الدراما. إن تواطؤ المدنية مع الرعب – عند تحويله إلى عمل مسرحى – يسبق الأحداث السياسية والحقائق الاجتماعية أحيانا ويلحق بها في أحيان أخرى وعلي الرغم من أن الرعب والحضارة قد يكونان دائما مرتبطين ارتباطاً وثيقاً، إلا أن ثمة ثلاث مراحل بالغة التقدم في الحضارة الأوروبية ثبت خلالها أن هذا الارتباط كان مفيداً ومثمراً خاصة في مجال الدراما"[1].

إذ أن أكثر اللحظات من حيث التأثير المسرحى هي تلك اللحظات التي يسحق فيها الرعب الفسيولوجى والسيكولوجى الإنسان المنعزل، تلك اللحظات التي يستطيع فيها أن ينفذ ببصره من خلال حُجُب الحضارة والمدنية ليرى أعماق الإنسان الموغلة في القسوة.

إذ "تستطيع الطبقة العاملة فقط أن تطور وتنمي الإنسانية الضائعة أن تجعل المجتمع عقلانيا رشيدا – بالمقارنة بعائلة جونسون المادية الشقية. ويحلم إرهابيو بوند بأن يتبنوا الثورة الخيالية التي توجد في مجتمعهم أكثر من تبنيهم لصور تتفجر من داخلهم، وهم في هذا الأمر مثلهم كمثل شخصية كورديليا Cordelia في مسرحية الكاتب المسرحي بوند التي تحمل العنوان لير Lear"[2].

فقد اختار بوند تجسيد التنافر والوحشية وفقدان التوازن والتحريض السياسي باستخدام الماضي لفهم تناقضات الحاضر لذلك كان الهدف الأهم لدى بوند هو الفرد المقهور وضرورة تحفيزه لتحرير ذاته، لذا فهو يقترب بشدة من مسرح بريخت بإطاره الملحمي حيث يؤكد بريخت على أن الوضع الملحمي، "لا يستخدم الملحمة بالمعنى التقليدى الذى يستخدمه أرسطو وإنما يضيف إليه ويطوره من خلال رؤيته للعالم. فإذن هناك اختلاف حاد بين الدراما والملحمة إلا أن الدراما تتضمن بعضا من الملحمة كما تتضمن الملحمة بعضا من الدراما، وقد وصل بريخت إلى هذا المفهوم فى أعماله المسرحية " جاليليو – الأم شجاعة الإنسان الطيب – السيد بونتيلا – دائرة الطباشير – إنسان سيتزوان الطيب" وهو مفهوم ديالكتيكي لمسرحه الجديد الذى رفض أن يسميه بالمسرح الملحمي بعد أن انتشرت هذه التسمية لأنها تسمية مبهمة وضيقة، وبريخت حينما يكتب للمسرح الديالكتيكي إنما يُحمّل الدراما بالملحمة ويُحمّل الملحمة بالدراما من خلال منظور جدلى، فلقد اهتمت الدراما

(1) مجموعة مؤلفين: الإرهاب والمسرح، ترجمة أمين الرباط، إصدارات أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة، 1996، ص3.

(2)مجموعة مؤلفين: مرجع سابق، ص147.

البرجوازية بأزمة الفرد على اعتبار أنه مركز الكون ولم يكن للواقع الاجتماعي مكان على المسرح إلا من خلال ردود أفعال البطل ولكنه فى المسرح الديالكتيكي يمثل الواقع الخلفية التاريخية حيث تدخل الشخصيات في علاقات مع الواقع ويؤثر الواقع على الأفراد كما يؤثر الأفراد على الواقع، ويلقى الضوء على واقعها الاجتماعى من خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع والأشخاص ولم تعد الأرضية التاريخية هي الأساس الأوحد – كما هو مفهوم في مسرحه الملحمى – وإنما أصبحت طرفاً فى العلاقة الدرامية، حيث يجب أن تساعد على توصيل منهج التفكير الديالكتيكي للمشاهد وجعله قادرا على تغيير عالمه إلى الأفضل"[1]، وهنا يؤكد لير الحقيقة ...

لير: أنا لست ملكاً لا سلطة لي **(المسرحية ص168)**

وتلك إحدى رغبات بوند سعى إليها عبر (لير) وعلى الرغم من كثرة الدماء والقتل والعنف والشعور بالرعب، إلا أن بوند كان أكثر التصاقاً بالواقع المتهرئ، فهرب للعنف عبر بوابة الاغتراب رغبة في العودة للإنسانية ذاتها، ورغبة لير في الرحيل وطلبه من توماس ذلك ...

لير: خذني بعيداً **(المسرحية ص171)**

حاول بوند أن يجعل من فلسفة الاغتراب تقنية درامية ومسرحية، وينقل فعل الاغتراب من الشخصية الدرامية إلى المتلقى.

" من خلال الوعي بما يشاهده و مناقشته و اتخاذ موقف نقدي إزاءه، ذلك أن "المتفرج يكتشف اغترابه ويكتشف نفسه كمغترب، وهذا يجعله يتخذ موقفا يهدف إلى التغير ورفع الاغتراب"[2].

إذا يسعى لير نفسه للبعد عن الاغتراب بطلب الاغتراب ذاته في مفارقة شديدة الغرابة ...

لير: لا أملك أن أفعل شيء، فالحكومة معتوهة والقانون مجنون **(المسرحية ص177)**

وهنا يؤكد لير على المسافة مابين الحكم والقانون والشعب وما يظهر من اغتراب اجتماعي وسياسي.

وكأن بوند يسعى إلى اللعب مع الاغتراب، وجعله لامألوفا، وإعادة مناقشته والوعي به لإزالة الغربة والاغتراب من خلاله. غير أن التفكير الذي ينشد بوند تحقيقه يقود إلى الوعي و(التنوير) وإلى نوع مما يمكن تسميته بـ التطهير الفكري الذي من شأنه أن يقوده إلى العمل والفعل، وهنا يرسم بوند العنف الثوري أمام عنف الحياة ورعب الحرب النووية والدمار، ليتحول العنف الثوري إلى الحل والهدف لدى بوند، لذلك تحول العنف ذاته إلى أحد أهم أدوات الاغتراب.

---

(1) أحمد سخسوخ: برتولد بريخت النظرية والتطبيق مسرحياً وسينمائياً، إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2006، ص86.

(2)حسن سعد: مرجع سابق، ص17.

"فالفعنف من وجهة نظر بوند هو جزء لا يمكن تجاهله في المجتمع المعاصر حيث يعتقد ان الكتابة عن الثقافة المعاصرة تعني الكتابة عن العنف. لهذا تبدأ مسرحية (لير) وتنتهي بالقتل ففي المشهد الافتتاحي يقوم لير بقتل عامل كان قد تسبب بشكل غير متعمد بموت عامل آخر أما في المشهد الأخير يقوم جندي بقتل لير نفسه. وبين هذين المشهدين، يحدث الكثير من الأحداث الوحشية حيث يُعذِّب المستشار وورنغتون فيُقطع لسانه وتُغرس إبرٌ في أُذنيه بالإضافة إلى قتل إبن حفار القبور البريء والاعتداء على زوجته. حتى بعد أن يصبح ابن حفار القبور شبحاً يُعاني من موتٍ عنيف ثان حيث تُهاجمه الخنازير هذه المرة. وكذلك يتُم قتل فونتانيل كما ان جنوداً يطعنون بوديس حتى الموت ناهيك عن موت العديد من الشخصيات الثانوية"[1].

بوديس: التماسك للعفو مرفوض أنه لايستطيع أن يتكلم أو يكتب لكنه خبيث وسيجد طريقة لإقناعنا بأكاذيبه **(المسرحية ص52)**

أو ربما تقدما للأحداث الدموية ويؤكد ذلك الناقد ديفيد هرست بأن "العنف الشديد الذي تقدمه المسرحية على المنصة، قد ساهم بشكل كبير في تغريب كُلاً من النقاد والجمهور عندما عُرضت المسرحية لأول مرة. يُعلق هرست بأن بوند وتحت تأثير دراما القرن العشرين وخاصة دراما بيرتولت بريخت، ينوي أن يُثير ويُقلق الجمهور"[2]. لذلك من المهم عند بوند أن يجعل مرتادي المسرح يفكرون بالأسباب ويحللونها، خاصة كلام لير ...

لير: سلبت ابنتاي الخبز من معدتي طعنتاه بدموعي وبصرخات الأطفال الجياع وأكلتاه الليل على مائدتيهما رداء أسود **(المسرحية ص55)**

هنا يرسم المؤلف رغبة بوند الدفينة، وكأنه يقول ...

يجب أن يشعر المرء بطبيعة الأحداث غير المقبولة قبل أن يرغب في تغييرها ثم تحليلها وبعد ذلك إزالة المعاناة.

لذلك يجب الخروج بعيداً كي يتم إعادة اكتشاف لير وكشفها، إذ أن لير بوند تُعتبر تعليقاً على تلك المسرحية. يقول بوند أن "مسرحية الملك لير مهمة جداً ويجب ألا يُغضَّ الطَّرفُ عنها ولكن من الضروري أن نقف عليها ونناقش الرسالة التي تقدمها المسرحية للثقافة المعاصرة. يُضيف بوند بأنه يجب تغيير ردة فعل الجمهور المسرحية شكسبير (الملك لير) التي تتركز على الحس الفني للمسرحية. "يُروم بوند جعل مسرحيته ذات تأثير سياسي حيث تُحرّض الجمهور على إعادة التفكير بحياته المعاصرة وليس التأثر بالجانب الجمالي لعمل فني. لكون بوند كاتب مسرحي اشتراكي، ليس

---

(1) نهى السعدي: مسرح إدوارد بوند التحريضي، مؤسسة دار اصادق الثقافية، العراق، 2016، ص62.

(2)David Salens: dnama fonstudents, london, 1998, p.133.

الغرض من أعماله التسلية بل الغرض هو إحداث تغيير في المجتمع"[1]. يُعلق بوند على مسرحية شكسبير الملك لير) ويقول إن مغزى مسرحية شكسبير الاجتماعي هو أن نصبر حتى يتحسن العالم وهذا مغزىً خطيرٌ علينا حيث ليس لدينا في الوقت من مُتسع كما هو العهد في زمن شكسبير"[2]، وهي الثنائية الضدية التي تنفي وتؤكد القائل، أو هي التعارض العدائي الذي يضمن حق الاختلاف، حتى لو كان الألم يكون طاغياً وشاملاً وتجربة أكثر واقعية من أية تجربة أخرى لدى الشخص المتألم ومع أنه كذلك فهو غير مرئي وغير محسوس وغير معروف لأي شخص آخر"[3].

حيث يقول النجار...

النجار : (يرى النجار) من؟ (برهة وبعدها ينادي تجاه البين) يا رقيب (النجار يقتله بضربه من الأزميل البارد)

النجار : (ينظر اتجاه البيت) هل يوجد مزيد منكم؟

يلتقط النجار بندقية الجندي ويذهب إلى داخل البيت فترة صمت قصيرة تنطلق ثلاثة أعيرة نارية من داخل البيت **(المسرحية ص83، 84)**

تلك أهم نقاط التحول داخل النص، حيث العنف يقابله العنف، وهو ما أراد أن يبرزه (بوند) في لير، هو لايسعى للعنف وتأكيده بقدر ما يؤكد على أن العنف هو الأصل في لعبة الغربة والعزلة والإتيان بأفعال لا معقولة، لذلك عندما تُشن حرب أخرى بين ابنتي لير، اللتين ألقيتا القبض على والدهما ثانيةً، وقواتٍ ريفية متمردة تقودها كورديليا والنجار. وجد لير سلوته في زنزانته بالسجن في وجودِ شبح ابن حفار القبور تبرهن الأحداث الدموية أن السلطات هي التي قد تغيّرت ولم يتغير شيءٌ آخر فقد تم إعدام بوديس وفونتانيل وزوجيهما. كذلك تم اقتلاعُ عَينَي لير لجعله عاجزاً من الناحية السياسية ورغم هذا كله فأن بناء الجدار مستمر ليؤكد النص أن الاغتراب هو اغتراب مكاني بالأساس.

"وفي المشهد الختامي يأخذ لير إلى الجدار حيث يقوم برمي كمية قليلة من التراب من أعلى الجدار إلّا أن جندياً سرعان ما يراه ويرديه قتيلاً. تسقط جثته من على قمة الجدار وتُترك مرمية على الأرض. تبدأ مسرحية (لير) بصورة عائلة في طريقها إلى الاضمحلال. في المشهد الافتتاحي يُظهر بوند التعارض القائم بين الملك وابنتيه اللتين تعلنان للير صراحةً بأنهما سيتزوجان من عدوَّيْهِ وهما دوق كورنوول ودوق نورث وكذلك ينويان هدم جدار أبيهما. يردُّ لير بأنه كان يعرف شيئاً عن

---

(1) Tennys. Spenven dpanatic stapatcsies in the proys of Edward pond, combnidse, 1992, p.36.

(2) سيمون ترسلد: أصوات من مسرح السبعينيات، ترجمة محمد الجندي، إصدارات التجريبي، القاهرة، 2010، ص42.

(3) آاين سكاري: مرجع سابق، ص105.

شرورهما ولكنه يتساءل "من أين جاءتا بهذا الشر؟ يعرف الجمهور بعد مدة وجيزة من أن هناك حرب فعلية بين لير وابنتيه. ليس لدى البنتين أيّ مشاعر تجاه والدهما لأنهما يريدان قتله فعندما تُقدّم بوديس مذكرة إعدام لير إلى أختها تقومُ الأخيرة بتوقيعها سريعاً في مشهد المحاكمة، يظهر لير وهو مُنكَرٌ لأبوته لهما قائلاً بأنه ليس لديه بنات إطلاقاً"[1].

وهذا نوع آخر وأهم من الاغتراب بعدما يعرف لير أن ابنتاه هما أساس كل الكوارث، ولكن موضوع الإنحلال العائلي في مسرحية (لير) هو مجرد بداية للرسالة السياسية للمسرحية. وكما يصفها هرست فان المسرحية تتناول هزيمة نظام جائر من قبل ثورة تُكوّنُ هي نفسها نظاماً قاسياً عندما يستتب الأمرُ للقائمين بها فوحشية لير تستمر في الفظائع التي تقترفها ابنتاه عند استلامهما للسلطة. علاوة على ذلك فالنظام الجديد الذي تقوده كورديليا التي قد عانت كثيراً من الظلم والاضطهاد، يُؤسِّس سريعاً نظاماً إرهابياً يقمع كل مقاومة وانتقاد[2]، إلا أن فعل التطهير برز واضحاً، ربما هو فعل العودة إلا أنها عودة متأخرة.

"فأن لير يمرُّ برحلة تطهير تبدأ بتعذيب ابنتيه له وتنتهي بتضحيته بنفسه. ومن خلال هذه الرحلة يكتسب لير بصيرةً حقيقية عندما يَظهر لير لأول مرّة للجمهور يبدو وكأنه طفل من الناحية السلوكية فلا يستطيع أن يرى أكثر من رغباته وحاجاته كما انه مشغول تماماً ببناء جدار كبير يدعي لير بأنه سيوفر حمايةً لشعبه. لا يُدركُ أن حماية الشعب ليس بحبسه بل بتعليمه وتشجيعه على تحمّل مسؤولية حماية نفسه بل أن بوند نفسه"[3].

هنا يرسم النص شكل يشبه المجتمع الغربي والتي يؤكد عليها بوند ويعول عليها كثيراً إذ "يرى الناس في المجتمع الغربي القائم على الرأسمالية والاستهلاكية إنما هم مجانين لايعيشون حياة طبيعية، هو يقول إننا نعيش في بربرية علمية لمجتمع هو أكثر المجتمعات لاعقلانية في تاريخ الكون، كذلك يعبر بوند عن قلق الإنسان المعاصر، وعدم إحساسه بالأمان في ظل ترسانة الأسلحة النووية التي تحيط به، أي مجتمع عقلاني ذاك الذي يمكن أن تحاكي فيه التكنولوجيا الموت الأسود، بينما هو فاقد للضمانات السياسية أو الاجتماعية التي قد توقن ذلك، أو ذاك المجتمع الذي يكون فيه المتفرج جالساً في مسرح بينما هو على بعد أميال تجد على الطريق رجالاً جالسين أمام الآلات التي تطلق الأسلحة النووية"[4].

وعلى نفس الوتيرة يظهر لير إنسانية مزيفة فهو لايمتلك في الأساس أي اعتبارات إنسانية للآخرين.

---

(1) نهى السعدي: مرجع سابق، ص66.

(2)Davied, p.139.

(3) نهى السعدي: مرجع سابق، ص67.

(4) خالد عباس: مقدمة مسرحية لير، العددان 306، 307، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، 1998، ص7، 8.

تغريب الذات في لير لإدوارد بوند:

تعد الأسئلة السيكولوجية والفلسفية جزءاً ضرورياً من ممارسة بوند للكتابة تستكشف مجموعة قضايا متكاملة حول سياسات الحاضر والمستقبل. وفي العمل لأجل مسرح معاصر يكون حيوياً ومركزياً لسياقه التاريخي والأيديولوجي.

"توجد لدى بوند طريقة مركزة ومتميزة لفهم العقل الإنساني تعبق بعلاقات ترنو لتاريخ من الأفكار، ولا يكمن دور العقل بالضرورة أيضاً في توجيه الخيال والسيطرة عليه لأغراض وأهداف ذرائعية وتكنولوجية. وفي الفهم الإنساني للمادة والعالم الاجتماعي، ثمة حاجة إلى كلا التفكير والخيال. فالخيال، من خلال علاقته بالقيمة، يسعى إلى العقل ويستخدمه، وبطريقة ما لأن العقل لا قيمة إنسانية له"[(1)]، فالوقائع الإنسانية دائماً ما تكون بنى دالة شاملة.

تكمن القيمة الإنسانية (ليس الخيال) في صميم استخدام العقل للخيال لفهم العالم والمجتمع. بينما يبني الخيال والعقل معاً الذات الإنسانية، ويفتتحان طرقاً للفساد والبراءة تخلق الذات من خلالهما باستمرار. هي إحدى مظاهر البراءة الراديكالية، وهي تلك التي يسعى بوند، الكاتب المسرحي، إلى إيجادها ويتعامل معها لدى جمهوره. هذه البراءة الراديكالية هي ما يمكن أن تدفنه الخبرة والعادة والفساد الاجتماعي في كل منا ونحن نتقدم في العمر. وهي تميل إلى أن تكون أقرب للسطح لدى والمسرح هي من أجل الشباب، "وأن حق لنا الأمل بأن كل نتيجة نحصل عليها سوف تسمح بأن المسيرة سوف تسرع خطاها"[(2)]. بالفعل هي خطى سريعة ومشاهد متحركة ليست ساكنة، تكمل بعضها البعض حتى لو كان بينها اختلاف وفرقة.

خاصة أنه أعيدت صياغة الأفكار الرئيسية للأوراق الأخرى واتضحت مفاهيمها.

"ولعل طبيعة العقل المتناقضة، والمتصارعة، والديالكتيكية – علاقة العالم هي ما يريد بوند منك أن تدخل إليها وتفكر بها، وبخاصة أنها تقتضي هامشاً بين الحرية والضرورة. هذا واحد من الثوابت في عمل بوند، حيث يمثل العالم والمجتمع مجموعة عمليات ديناميكية ومتصلة. وهو يلخص هذه العمليات باعتبارها منطق الأنسنة". وثمة مجموعة أخرى من الثوابت يمكن استنتاجها، فعلى المستوى التجريدي هناك عناصر وبنى أساسية مشمولة في هذا العقل علاقة العالم. وفي الجزء المبكر لهذه الورقة، سوف نبسط على نحو مبرمج هذه العناصر والبنى لنجعلها واضحة. وفيما بعد، سوف نعود إليها لنرى تعقيدات علاقتها في الذات والمجتمع"[(3)]، خاصة أن الموقف يرى

---

(1) بيل روبر: الخيال والذات في عمل إدوارد بوند، ترجمة عيسى بشارة، مجلة رؤئ التربوية، العدد 38، 39، فلسطين، 2020، ص5.

(2) لوسيان جولدان: الإله المحتجب: ترجمة عزيزة احمد سعيد، المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة، 2015، ص21.

(3) بيل روبر: مرجع سابق، ص6، 7.

الذات والعالم والمجتمع موجهين من خلال سؤال المعنى حول العدم فالعدم هو غياب معنى، وقيمة وعدل في مكان أو زمان محددين ويحث البشر على طرح هذا المكان غالباً ما يكون موقعاً متنازعاً عليه مثل المستقبل، أو حتى الحاضر المرعب.

إن للمسرح دور باعتباره المسرح الفعلي والاحتمالي عبر التاريخ حتى يومنا هذا. ولا يشمل ذلك علاقته بالمؤسسات الأخرى والأيديولوجيا فحسب، بل أيضاً بالذات الإنسانية والعدم فعلاقة المجتمع، والمؤسسات والأيديولوجيا بالذات الإنسانية تتمحور في مشكلة ما الذي يجعل البشر إنسانيين وما الذي يضفي على الناس طابعاً إنسانياً في المجتمع، وبأي الطرق ومع أي نتائج يمكن أن تخفق عمليات إضفاء البعد الإنساني، نحن أمام "سؤال عبثي لامعنى له في العقلاني"[(1)].

ففي وصفه للبراءة، الراديكالية، والخيال والتفكير في الذات الإنسانية، تصبح العلاقة مع المجتمع، والعدم، والعالم المستكشف وأيضاً بالطريقة التي يحدث بها التغير في زمن متسلسل عاملاً رئيسياً في مسرح بوند، بيد أن يشكل أكبر لعبة الاغتراب.

"حيث انعدام السلطة والانفصال عن الذات والأشياء أو التذمر والعداء وانعدام المغزى في واقع الحياة والإحباط"[(2)]. وتلك هي مرحلة مسرحية (لير) بكل مفرداتها من انفصال عن الذات وانعدام للمغزى ومن ثم الاحباط وكلها عوامل تعلي من شأن نبرة العنف وصور الدم في النص، صادرة عن البنى الأساسية التي تبدأ من ضمنها البراءة الراديكالية، وتفاعل التفكير والخيال بالدخول إلى الوجود وبناء الذات للذوات الإنسانية بدءاً من الميلاد وحتى تشويهات الذات المعاصرة الفاسدة التافهة، والمنفّرة، والساخرة والعادية، وتلك فرضية مسرحية لير.

خاصة أن الذات ما قبل السيكولوجية هي مرحلة تظهر فيها عناصر الإبداع (المأساوي، والهزلي). وفيها تُخلق الذات السيكولوجية. فالذات السيكولوجية، العقل الإنساني، بنية درامية. إنها تخلق الأنسنة عن طريق مسرحة الحتمية لكي تكون إنسانية، حتى لو كانت أنسنة العنف وتبريره.

"أن هناك أرضيات للتفاؤل في تعددية أوجه الذات، وفي البراءة الراديكالية للخارطة الأولى، وفي المأساوي والهزلي، وفي الحرية المحتملة في العدم والذات وفي هذه ثمة احتمال للتجربة والاستجابة حتى فى الذات الأكثر كما في لير. ولعله في هذا السياق، تتعامل الدراما بشكل جوهري مع الواقع وليس الخيال القصصي"[(3)]. لمجموعة من شخصيات المسرحية في إطارها الحالي أو إطارها لدى شكسبير. في هذا الوضع يؤكد بوند على الطبيعة الأخلاقية والسياسية للعلاقة الإنسانية مع المجتمع والعالم.

---

(1) المرجع السابق، ص73.

(2) حنان محمود: الاغتراب في مسرح سعدالله ونوس، رسالة ماجستير، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2017، ص8.

(3)بيل روبر: مرجع سابق، ص15

نحن أمام حالة من التعذيب لا العذاب "إذ يحتوي التعذيب على لغة، كلمات وأصوات بشرية محددة، فهو ذاته لغة وتشيئ وتجسيد، الألم الواقعي، الألم الموجع، يصاب به شخص أو يقع عليه، أما التعذيب وهو يتضمن أفعالاً محددة يفرض إيقاع الألم، فهو بحد ذاته استعراض وتضخيم لتجربة الشعور بالألم"[1]. لذلك يرسم بوند خطاً شديد الوضوح لتجربة الاستقواء بالعذاب والألم.

الذات لدى إدوارد بوند/ المتلقي هو الذات

ابتعد النص عن المعايير التقليدية المتعارف عليها، وشكل عملا فنيا جديدا مما جعلني اتجه إلى أفق التوقعات الفكرية والجمالية التي تتحكم في تلقي النص وملء فراغاته وملء الفجوة بين النص المكتوب والتوقع بعيدا عن المألوف التقليدي ومن هنا يمكن فهم المسافة الجمالية على أنها الفرق بين أفق النص وأفق توقع القارئ والتي ستشكل معياراً للحكم على قيمة العمل الأدبي؛ فإذا استجاب أفق النص لأفق التوقع كان النص عادياً ولا يقدم حساسية فنية جديدة، بل يعيد استنساخ المعايير الجمالية السائدة وتكريسها في حين أنه إذا كان مخيباً لأفق انتظار القارئ ومنزاحاً عن المعايير المتعارف عليها شكل شكلاً فنياً جديداً ذا قيمة عالية"[2].

ترجع أهمية هذا النص إلى أنه يعطي المتلقي الفرصة للتخيل والإبداع فالجزء المكتوب من النص يمنحنا المعرفة لكن الجزء غير المكتوب هو الذي يعطينا الفرصة للتخيل والإبداع، ويحقق قراءة هذا العمل الأدبي التفاعل بين بنيته ومتلقيه. بشكل تحول المتلقي نفسه إلى ذاتا مغربة

يقول إيزر:

"إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه لهذا السبب نبهت نظرية الفينومينولوجيا بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع هذا النص، والنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق. هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[3]، فالمسرحية، مسرحية لير هي محاولة لاكتشاف ذاته والمقصود بالذات هنا أو الذاتية "هي الذات الواعية أو المفكرة وقد اعتبر أصحاب ما بعد البنوية الذات كياناً أولياً موحداً، أي أنه حاضر بنفسه متحكم في نفسه

---

(1) إلين سكاري: جسد متألم صنع العالم وتفكيكه، ترجمة حسام نايل، المركز القومي للترجمة، العدد 3186، وزارة الثقافة، القاهرة، 2018، ص57.

(2) إبراهيم أحمد محمد حسن: مرتكزات نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، تطبيقاً على مسرحية "الاستثناء والقاعدة" لبريخت، مجلة البحوث، جامعة المنيا، م7، ع34، مايو 2021.

(3) هولنغانغ إيرز: فعل القراء، نظرية فعل التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم، حميد لحمداني، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995، ص12.

مستقل ومتجانس، فهم يرون أن الذات ثانوية تنشئها عوامل خارجية مثل اللغة أو الأيديولوجيا وأنها غير مستقرة واقعة تحت تأثير صورتها ومنقسمة على نفسها"[1]، يشبه انقسام بحالة في شخوص لير لإدوارد بوند كحالة تشبه الحلم.

"فيتحول الحلم إلى مشهد مسرحي يخرجه الحالم، فالعلاقة بين المسرح والحلم علاقة تشابه، يتشابه الحالم مع المتلقي في المسرح ويقوم بدور المتلقي حالم الصور المتأمل المفسر لدهشة المكتشف ذاته. فهو مشاهد ومصور ومخرج مسرحي ومتلق"[2].

ويضيف بعدا جمالياً قادراً على إدهاش القارئ وجعله يبذل جهدا مضاعفا للوصول إلى المعاني من خلال الربط بين نصين، لير بوند، ولير شكسبير، خاصة أن الكاتب تناص مع عالمه تناصاً ذاتياً حيث تفاعل مع نصوصه السابقة، وتداخلت الأجناس الأدبية فهو يتناص مع مسرحياته خاصة في لعبة العنف.

حيث يساءل زمن الحاضر وهو زمن الكاتب زمن الماضي وهو أزمنة الأماكن، فالمكان يرتبط بالزمان، لذلك تحول الجسد، المعذب داخل النص إلى الجسد الإنساني العام والخاص.

لذلك جعل المؤلف لنفسه محوراً رئيسياً هو الإنسان بصفته لغزاً انطولوجياً وعضواً في مجتمع، وأصبح كل ما يتعلق بالكائن الإنساني في المسرحية عبارة عن تساؤلات لايصل بها مطلقاً إلى إجابات محددة، لذلك كان الهم الملموس داخل المسرحية هو البحث المتواصل حول مصير الإنسان في مراحل اغترابه المتنوعة، لذا كان مسرحه مفتوحاً متطوراً يلتزم بقضايا الإنسان، محاولاً لمس الخلل الواضح الذي أصاب العلاقات البشرية بعنف مفزع، حيث يؤكد لير حقيقة الجرح الأصلي بالتساؤل ...

لير: أين نحن؟، أين نحن؟ الريح تفزعني ... إنهما مليئتان بالتراب **(المسرحية ص150)**

ليتحول العمى هنا إلى حالة أخرى من حالات الاغتراب التي سيدخلها لير، هنا نحن أمام اغتراب الجسد.

يقول ميشيل فوكو: "إن جسد الإنسان هو المكان الوحيد الذي تتقاطع فيه وحوله علومه وممارساته كلها، ... فمن مرحلة الجسد باعتباره قوة إنتاج أو قوة عمل مادي فحسب إلى ذلك الجسد المسيس الذي ينبغي ضبطه اقتصاديا واجتماعيا يبرز على هامشه الجسد المعذب والمريض والمجنون والمسجون وكلها نماذج مضادة كلذع قائمة. وإن تغير علوم وأساليب التعامل مع هذه الأنواع من الأجساد يكشف ما يقابله تمفصلية مؤسسة الجسد المنضبط وتاريخية وتمرحلاتها لدلالات الضبط وأساليبه وممارساته... إن الانضباط يعني السيطرة والرقابة على الفعالية اعتباراً من

(1) محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997، ص8.

(2) نجوى عانوس: رحلة اكتشاف الذات، دار المعارف، القاهرة، 2023، ص5.

الجسد الفردي إلى الجسد الاجتماعي،... فهناك أشكال من التناظر بين تموضع الجسد / الشيء والمؤسسة الوظيفة والمجتمع ككل في مجموع مؤسساته، فالجسد الانضباطي ترميزه الكلياني هو المجتمع الانضباطي المرادف للحداثوي"[1].

ويرتبط مفهوم الاغتراب بمفهومه الاجتماعي العام بالابتعاد عن الأشياء، الابتعاد عن الوطن (الغربة)، الانفصال عن الآخرين، الانفصال الذي يتحقق نتيجة التنافر بين ما الأشياء عليه وبين ما ينبغي أن تكونه، وبين وضع المرء الفعلي وطبيعته الجوهرية والمثالية، غير "أن هذا الانفصال لا يتم دون توافر أبعاد هذا الانفصال ومؤشراته، سواء على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي، كالكبت أو الخوف أو القلق أو الحرمان والعجز عن إتمام غاية"[2]. وتلك الأبعاد سنجدها جلية واضحة في دواخل الشخصيات، خاصة لير في رحلاته مصحوباً بالعمى، لدرجة أن تحول العصر كله (عصر الخوف) الذي هو الدافع الأول للوقوع في الاغتراب والانغماس فيه، ذلك "أن الاغتراب أصبح ظاهرة متفشية بشكل مزعج في القرن العشرين، حتى أصبح الاغتراب وكأنه مرض أصيب به الإنسان الحديث"[3]. في مختلف الطبقات والمجتمعات حتى صار الاغتراب بمختلف أنواعه سمة الحياة اليومية المعاصرة لإنسان القرن العشرين.

لذلك لخصت زوجه المزارع لعبة الاغتراب الاجتماعي في قولها ....

زوجة المزارع: والآن يبنون السور مرة أخرى بعد أن تغيرت الحكومة

المزارع : لذلك طردنا الجنود الشبان من أرضنا، والآن يأخذون كل واحد إلى معسكر العمل ليشتغل في السور إن من الأفضل لنا أن نتحرك بسرعة فلم يعد هناك وقت

زوجة المزارع : ويأخذون النساء أيضاً

المزارع : وسيأخذون الولد ليكون جندياً **(المسرحية ص151)**

ليؤكد هنا بوند أن فعل العزلة فعل متعمد، وله إطاره السياسي والاجتماعي، حيث أخذ الشاب ليكون جندياً في معركة لاشأن له فيها، إلا أن علو نغمة الاغتراب السياسي هي هنا الأصل، وهنا يسقط الفرد في الاغتراب بتأثير النظم السياسية المعاصرة وتأثير الحياة السياسية الضاغطة فيه، خالقة منه ذاتاً مغتربة ومتمردة. ومن هنا يكون الاغتراب السياسي نمطا معيناً من الاستجابة للشعور بالعجز من خلال هذا الشعور وهذه الاستجابة هي "استجابة مزدوجة تتألف من الارتياب

---

(1)ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة ولادة السجن ترجمة علي مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٠، ص٣٤.

(2)حسن سعد: الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص9، 10.

(3) محمود رجب: الاغتراب، مرجع سابق، ص18.

في أولئك الذين بيدهم مقاليد السلطة واللامبالاة السياسية، إن الاغتراب السياسي يتضمن اللامبالاة كاستجابة للعجز السياسي، وكذلك الارتياب العام في الزعماء السياسيين الذين يقبضون على زمام السلطة"[1]. لذلك مثلت المسرحية تطوراً واضحاً في مسرح بوند وجنوحه نحو المسرح الثوري الراديكالي.

جدار الغربة أمام الوصول للحقيقة:

يُظهر بوند نوايا لير بشكل أوضح عندما يُصرُّ الملك رغمَ اعتراض ابنتيه على قتلِ عامل كان قد تسبّب عَرَضاً بموت زميل له يوضح بوند هنا التناقض بين كلام لير الذي يدل على اهتمامه برجاله وبين فعله الحقيقي. عندما تقول ابنتاه بأنهما سيُزيلان الجدار، يرُدُّ لير "أنا أحبُّ واهتم بشعبي كله ولكنكما الآن يعتماه إلى عدوّه. **(المسرحية ص58)**

وبعد جوابه مباشرةً، يقوم لير بقتل العامل الذي تسبب بالحادث وبهذا فأن لير هو العدو الحقيقي لشعبه.

"إن جدار لير في الواقع لا يوفّرُ الحماية لشعبه بل لعرشه بصفته قائدهم. يُعلّق لولابن بأن جدار لير يمثل تمجيداً له فهو كالصَّرح الذي، كما يعتقد لير نفسه، سوف يَهبُه الخلود إذ نراه يتأمّلُ قائلاً "عندما أموتُ سيعيش شعبي في حرية وسلام وسيتذكَّرُ إسمي، بل سيُبجِّلُه إن الجمهور واعٍ بالتأكيد للمعنى المجازي للجدار فهو رمز لظلم وهيمنة النظام الفاسد فالجدار هو في الحقيقة عازل بين المَلكِ وشعبه. يُمثّلُ الجدار للشعب مصدراً للمشاكل والصعوبات. ففي عملية بناءه تعرّض الشعبُ للضعفِ والمرض كما انه قد ترك زراعة أراضيه. وباستمرار الأحداث، سيتحول هذا الجدار نفسه إلى سجن يحاولُ لير الهروب منه يُعلّق ريتشارد شارن بأن هزيمة لير قد أجبرته على العيش في مجتمع من صنيعته فهو بهذا يُمثِّلُ طفلاً قد وُلِد في جو جديدٍ عليه. يستمر شارن بالقول بأن لير يَظهرُ في بيت ابن حفار القبور وكأنه طفل فمن أجل الحصول على الغذاء والمأوى يعتمد لير كلياً على ابن حفار القبور وزوجته. يُخاطِبُ لير ابن حفار القبور قائلاً انك تُوفّرُ عنايةً جيدةً لي فلقد نِمتُ مثل الطفل طول اليوم في هذا الهدوء". عندما يلمح لير وورنغتون المُعذَّب، فانه لا ينظرُ إلى معاناة وورنغتون بل ان اهتمامه ينصب في تأثيرِ منظرِ وورنغتون المرعب عليه"[2]، فيقول "سأموت! لقد رأيت شبحاً. سأموت. لهذا السبب قد عاد. سأموت. بعد أن أخبرت كورديليا لير بضرورة مغادرته تَظْهرُ ردة فعله وكأنها ثورة غضب طفل.

(1) ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص227.

(2) نهى السعدي: مرجع سابق، ص71.

"ومن ثم كان استدعاء القسوة والرعب على نطاق واسع تسير سفنه أغوار حيواتنا الكاملة وتضعنا أمام جميع إمكانياتنا"[1]، فكل يحاول القبض على اللحظة المهمة لديه، حتى لير "بدأ تمييز العالم الذي يُحيط به ولكنه لا يعي لحد الآن حقيقة أن المأساة التي يراها في العالم هي نتيجةً لأفعاله هو. إن هَوَس لير في الواقع بشبح ابن حفار القبور هو طريقة للهروب من شعوره بالذنب نتيجة الشر والرعب اللذين يراهما حوله لذلك فقد لجأ إلى العزلة، بل هو يعود لذاته لايفقدها حتى في شعوره بالغربة عن الواقع القاسي المحيط.

يستدعي شبحُ ابن حفار القبور شبحي إبنتي لير إذ يأتيان من الماضي قبل أن يُفسدهما لير نفسه هذه الصورة المتمثلة بحنين لير إلى ابنتيه وهما تجلسان حوله في سكون وهدوء تبعث فيه نوعاً من الراحة والطمأنينة. ولهذا يَخلِق لير، كنوع من خداع الذات، عالماً خيالياً تقطنه الأشباحُ لكي يهرب من صورة الحيوان المحبوس الذي رآه في المرآة التي أعطته إياها بوديس في مشهد المحاكمة. لا يزال لير غير واع من أنه هو مؤسس سجنه حيث انه لا يدرك مسؤوليته عن أفعال ابنتيه بل انه يرفض فكرة أن ابنتيه موجودتان أصلاً. عندما ينظرُ إلى نفسه كحيوان في قفص يعتبر لير نفسه أساساً ضحيةً كالآخرين ومحلاً للشفقة. يقول لير وهو يُحدّق في المرآة: "كلا" إن هذا ليس الملك ... إنّ هذا قفص صغير ذو قضبان يقبع خلفها حيوانٌ. مَن حَبس هذا الحيوان في ذلك القفص؟ أطلقوا سراحه"[2]، يعلق بوند بشكل مثير على صورة الحيوان المحبوس في المرآة:

لير الذي كان يرى نفسه على الطوابع البريدية والنصب التذكارية كبطل وكأبٍ يرى نفسه الآن لأول مرة على حقيقته كأب سيء وملك سيء، لذلك نراه يقول: "لا أستطيع العيش مع المعاناة في هذا العالم". **(المسرحية ص61)**

من الملاحظ أن صورة الحيوان هذه تستمر على طول المسرحية فنرى لير يَصِف دوق كورنوول ودوق نورث وكأنهما ذئبان في حظيرة" كما يصف نفسه ككلب جائع يجلس على الأرض نابحاً.

" توضحُ جَني أس سبنسر أن صور الحيوان هذه قد وظفها بوند ليدل ضمنياً على العلاقة بين السلوك الإنساني والحيواني إذ تقولُ مُعلقةً أن المسألة هي" كيف، وليس فيما إذا كان يُمكن أن يُفسَّرَ عُنف وعدوانية المجتمع المعاصر على أنهما نتيجتا إرثٍ غريزي متطور. وفي هذا السياق يمكن اعتبار الإنسان عدوانياً مثل أي حيوان يبحث عن حاجاته ورغباته. وبعبارة أخرى تدلُّ صورة الحيوان هذه على النفس الكامنة داخل الإنسان التي تتحول حال خروجها منه إلى وحش ضارٍ"[3].

(1) أنتونان أرتو: المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2021، ص75، 76.

(2) نهى السعدي: مرجع سابق، ص69.

(3) Tenny S.spencen, 172.

الشخصية الجنونية والاغتراب:

يمثل الجنون أعلى مراحل الاغتراب، إذ هو قمة اغترابية يكون المجنون فيها قد وقع في انفصال حاد مع البيئة أو المحيط، ليشكل عالمه الخاص (المنغلق) والذي يحكمه منطق سائب لا تحده حدود أو أعراف.

وبالنظر للمميزات الجمالية – التعبيرية في الشخصية الجنونية، فضلا عن طاقتها الدرامية الكامنة والقابلة للتفجير، فقد اعتمدها الأدب المسرحي العالمي والعربي، فضلاً عن المحلي في كثير من النصوص الدرامية. ولقد كان الجنون أو ادعاؤه حاضراً في الأدب المسرحي منذ الإغريق وحتى القرن العشرين. وكانت له توظيفات درامية في الكشف عن الشخصية المسرحية أو عن مضامين أو قيم نفسية أو فكرية أو التعبير عن صراعات درامية داخلية أو خارجية، كما في جنون أوفيليا ولير وكاليجولا، أو ادعاء هاملت له واتخاذه وسيلة دفاعية وهجومية في صراعه مع الآخرين.

إنها لحظة انفعال وإثبات وجود، لحظة تحرر (الأنا) الذات من الآخر، بوصفه وبموضعته و تحويله إلى موضوع للحكم عليه، وبوسع المرء أن يتحدث عما يتعلق بحالة فقدان الوعي و شلل أو قصور القوى العقلية لدى الإنسان، كما هو الحال في نوبات الصرع أو الصدمة القاسية[1]، حيث يقول ...

لير: لم اتعمد أن أسبب المتاعب لأحد، لكني لن ألتزم الصمت عندما يأتي الناس هنا **(المسرحية ص187)**

والاغتراب إحساس بفقدان الذات وشعور بصعوبة التكيف مع الآخرين، فالمغترب تعوزه القدرة على مسايرتهم والانتماء إليهم، والتماهي مع أخلاقياتهم ومواقفهم لا قدرة لديه على النفاق أو التنازل عن مشاعره، "بل يُبدي تبرّماً تجاه ما يحصل ومايراه ويسمعه، كما إنه يبدي آراءه، ويعبر عن مكنوناته بصريح العبارات في أمور الحياة والقيم والدين والسياسة والجنس.. الخ، إلاّ إذا عجز عن ذلك"[2]. ففي الاغتراب يحصر الفرد ذاته في إطار محدود جدا من النشاط. ويكون موقفه مبرراً برفضه للمجتمع لإحساسه بأنَّ المجتمع قد رفضه، فتنشأ روح جنونية عدائية، فالكائن المغترب هو الإنسان الفاقد لكل سيطرة على حياته ومصيره، رغم انه ليس مرضاً، كما انه ليس نفحة علوية، ولكنه – شئنا أم أبينا – سمة جوهرية للوجود الانساني[3]، تماماً كما رسم بوند لير وشخوصه حيث الحصار وسط الخوف والقلق.

---

(1) ريتشارد شاخت: مرجع سابق، ص64.

(2) محسن حسين الاغتراب، دار الزمان، العراق، 2016، ص9.

(3)ريتشارد شاخت: مرجع سابق، ص7.

لقد كتب على المغترب أن يعيش محاصراً بمشاعر القلق و الغربة ، وبهذا يفقد الإنسان القدرة على تقرير مصيره، أو التأثير في مجرى حاته، ومجرى الأحداث، فيجد نفسه في حالة صراع مع ذاته وتنتابه مشاعر قد تفضي به إلى الفرار من واقعه فيستشعر في عزلته بنوع من الأمان رغم ان ذلك ليس أماناً حالة الاغماء. حقيقياً، بل هو نوع من التخدير و حالة من الإغماء، كما حالة لير في حواره مع الشبح .. حيث يقول...

لير: لقد كنت دائماً أرى العدو مختبئاً أسفل التلال وعلى ضفاف الأنهار لكن كل ما رأيته هو قطعة من الأرض وكل السماء تلك حالة الضيق التي احتوت الجميع في ظل غربة مرعبة **(المسرحية ص131).**

لذلك تعلو سمات القلق والوسواس القهري الذي يصل لمرحلة الجنون وفقد العقلانية والإنسانية أحياناً.

هناك أزمة عميقة في ثقافتنا، فقتل الناس يبدأ ثقافياً. وكل مسرحية من مسرحيات بوند تستكشف جانباً للحاجة إلى العدل والأنسنة في عالم غير إنساني. تعاني فيه بريطانيا من أزمة اقتصادية وسياسية كبيرة .

ويتحقق ذلك عبر توظيف أدوات درامية لتجاوز الأيديولوجيا التي تقيد وتقرر كلاً من الفكر والعمل، وتعيدنا خياليا إلى الموقع، فالدراما "البوندية" تضعنا على المسرح.

لدرجة أنها تعتبر نافذة مسرحية مميزة، وتنطوي على تبصر في المشكلات الشائكة لكوننا إنسانيين في عالم غير إنساني وفهم للعلاقة بين الفرد والمجتمع، وبين الوهم والحقيقة والاختيار والإكراه.

وفي المواجهة مع المدينة تتوازن الذات بين البراءة والحل الوسط، إنها مواجهة بين النجاة والعيش، بل بشر لهم حقوقهم الخاصة ويمتلكون خبرات خاصة تمس قلب الإنسان والمعاني الضمنية تؤثر على كل شيء.

وفي مثل هذا العالم لا يستطيع الفرد أن يتعامل مع فرديته بوصفه إنسانا كليا شاملا واحداً. إن عمله في معظم حالاته، ليس خلقا حرا، بل يعمل تحت قسر الحاجة عمل إجتزائي، يقسم الإنسان ويشوهه. الإنسان وعمله ليسا غايات في حد ذاتهما، بل هما وسائل لغايات غريبة غامضة تهيمن عليه، كقوى غريبة، كقوى من قوى الطبيعة رغم انها من مصنوعات الإنسان، إلا أنها مستلبة مغتربة، سواء أكانت مؤسسات، قوانين أو معتقدات أو منتجات تلك مملكة هي (اللاحرية). كل فرد عليه أن يصير وسيلة في خدمة آخرين وخدمة غاياتهم الضيقة حتى يحمى ذاته وفرديته. كل فرد

يجد نفسه في موقف متناقض، إذ عليه أن يعتبر نفسه كلا ناجزا ومغلقا. وفي الوقت نفسه يجد نفسه تحت التبعية لما ليس هو[1].

وبالفعل هي رحلة لير عبر البحث عن الـ (هو) المفتقد مع الأيام، إن "الاغتراب ظاهرة طبقية تقضح طبيعة العلاقات وظروف العمل في المجتمعات الرأسمالية[2]، وتلك نقطة انطلاق بوند في مسرحية لير بم تحوي من قتل ودمار وعنف ورعب.

وعرف عن هيجل أنه استعمل مصطلح الاغتراب استعمالا ثنائيا مزدوجا، أحدهما (سلبي) بمعنى (الانفصال)، والثاني إيجابي بمعنى (التسليم). وقصد بالمعنى الأول أن الفرد لديه انتماء فوري وتلقائي (طبيعي) للاتحاد بما يسميه البنية الاجتماعية)، لكن هناك ظروفا وصراعات توقف من اندماج الفرد العفوي الطبيعي إلى البنية الاجتماعية، مما يجعل له وجودا مستقلا، وعلى الرغم من إيجابية هذا الاستقلال لتحقيق الطبيعة الجوهرية للفرد، إلا أن الاستغراق في استقلال الذات عن البنية الاجتماعية قد يؤدي إلى وجود تنافر حيالها وبالتالي الانفصال عنها، حين ينظر اليها على أنها شيء مستقل ومغترب عن ذاته، فينشأ بذلك ما يعرف بـ (الاغتراب) بمعناها السلبي[3]، ونحن في لير أمام حالتي الاغتراب السلبي والإيجابي.

لير دراما جنائزية الطابع:

تحول الموت ذاته في مسرحية لير إلى شخصية، بل أهم شخصية في المسرحية، ليتحول الموت إلى هدف ورغبة، وكأن (بوند) يسعى عبر الموت لعمل فعل مضاد للفوضى والعنف، التي شملت كل الناس إذ نجدهم يتعذبون بظلال الماضي التي تخيم على حاضرهم بقوة. لقد جسد بوند الموت بشكل مادي ملموس عن طريق وضع الموت وجثة في المسرحية منذ بداية الأحداث فيجد المتلقى نفسه أمام أجواء يخيم عليها شبح الموت بحيث تصبح الدراما دراما جنائزية الطابع واضح على مدر النص، والذي سيطرت عليه فكرت الموت إذ أن سيطرة فكرة الموت جعلت من فكرة التناقض أو الجمع بين المتناقضات في أعماله واحدة من أهم سماته الدرامية ككاتب هذا بالإضافة الى أن مفهوم الموت في حد ذاته يحمل العديد من التناقضات التي لها فى الموروث الانساني العديد من التداعيات ، وقد جسد بوند هذا التناقض في جميع أعماله بطرق مختلفة.

خاصة أنه بعد الموت من وجهة نظر علم الاجتماع وعلم الأنثروبولوجيا موضوع هام تجسد في فكرة الموت وعلاقته بالإنسان منذ القدم.

---

(1) محسن حسين: مرجع سابق، ص65.

(2)أميرة علي الزهراني: الذات في مواجهة العالم، تجليات الاغتراب منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،2007، ص28.

(3)ريتشارد شاخت: مرجع سابق، ص 97– 105.

فبالرغم من كون الموت هو في الأساس نقيض للحياة وهو الجانب المظلم منها وهو بمعنى آخر هو نهاية الحياة الا " إن المسلمة الأساسية في دراسة الموت هى النظر اليه على أنه أمر نقيضى أو متناقض Parado، إنه قوة تدميرية وابداعية معا"[1].

حيث سيطرة الإحساس الدائم بالخوف من الموت، يؤكد على أن السبب فى هيمنة هاجس الموت على بوند **وتشاؤمه الدائم منه ربما يرجع** لفوضى وعنف **الحياة** لأن للموت اثرا كبيرا في فكر ووجدان بوند انعكس ذلك في جميع مسرحياته، فمن وجهة نظره أن الموت سينتصر ويبتلع كل شئ فى النهاية، ليسعى بوند نفسه إلى تأكيد فكرة أن الموت ربما يكون حلاً، ففي أسوء حالاته الموت هو انتصار هو نقطة نهاية لبداية جديدة.

لير: كل ليلة تبدو حياتي صرخة واحدة اخرج في الظلام لكني لا أعرف أبدا من الذي هناك، كيف يعيش معظم الناس؟ أنهم جائعون، ولا أحد يطعمهم، لذلك فإنهم يطلبون العون ولا أحد يأتي وعندما يشتد جوعهم يصرخون ويأتي بنو آوي والذئاب ليمزقوهم إرباً **(المسرحية ص180، 181)**

تبدو عبقرية بوند المسرحية في هذه الكلمات موضحا عبرها المفارقة والتناقض الذي يظهر مدى المحنة التى يمر بها الناس و هذا أحلك ظرف تمر به.

فالموت يحدق بكل من في المكان والأسرة تنتظر الموت في أي لحظة.

إذ يخيم الموت على كل الموجودات لدرجة أن الموت نفسه أصبح المتكلم الأهم والأوحد بين شخوص المسرحية ثم برع في إبراز فكرة التناقض داخل المسرحية وتدافع رموز الموت.

لير: انتم تنتزعون كثيراً من مشاعر الشفقة مني، ولو لم تكن هناك شفقة، فسأموت من شدة هذا الحزن **(المسرحية ص153)**

طرح بوند قضية هامة ذات علاقة وثيقة بفكرة الموت وهى فكرة تعاقب الأجيال والتجدد هذه الفكرة التى تؤكد استمرارية الحياة الانسانية ، وهي بدورها نقيض لفكرة الموت التي سيطرت على وجدان بوند وأبطاله ونقطة التناقض هذه يغرسها كاتبنا فى في تلاقي كلا من لعبة التطهير والرغبة في الشفقة مع انعدامها أيضاً في توازي مرعب للعلاقة.

يبدأ هنا بوند في التأكيد على أحد الأفكار الرئيسية ألا وهي ظلال الماضي التي تخيم على الحاضر حيث يمهد الكاتب للموت من خلال المعلومات والقصص التي يطرحها ضمنيا من خلال الحوار الدرامي ، حيث يظهر الموت الشخصية مثيرة للجدل.

(1) أحمد محمد عبدالخالق: قلق الموت، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، وزارة المعارف، 1987، ص41.

يقوم بوند بالتكثيف الدرامى واختزال الدلالات في رمز او استعارة يفهم من خلالها القارئ ما هو أبعد من السطور المكتوبة، فليس هناك اى عنصر درامى او مفردة مسرحية غير مهمة في دراما بوند فكل ما يفصح عنه الكاتب في البداية ما هو الا تمهيد لشئ سوف يتم البناء علية لنعرف المغزى من ورائه، فى لعبة الديالكتيك تلك لعبة هيجل "والذى نمت عليه فلسفة الاغتراب على ضفاف الديكالكتيكية، والتى ضمنت فهماً جيداً للسياق الاجتماعى"[1].

ليؤكد مسرح بوند أنه مسرح مغاير حتى فى عودته لفلسفة الاغتراب.

(1) محمد أمين بن جيلانى: نقد مفهوم الاغتراب عند هيجل، مجلة الاستغراب، بيروت، العدد الرابع، 2019، ص226.

مسرحية أنقذ لإدوارد بوند

(أنقذ)

الصمت والجنس وبينهما الاغتراب:

بشكل عام في مسرح بوند يمنح الصمت قوة وآلية تثري بنيانه هذه النصوص، ليتحول الصمت ذاته إلى آلية أو بنية بنائية قرائية نصوص بود وخاصة في مسرحية (أنقذ) إذ مثل الصمت داخل النص وخاصة في المشهد الأول اللاشعور وهو يسكن الشعور واللغة في عملية مشاركة جدلية مرنة...

ففي بداية المسرحية ولقاء (بام ولين) وهو اللقاء الأول، لقاء الجسد بينهم داخل غرفة في بيت (بام) وهو بيت العائلة ... الملئ بالشر من الأهل والخالي أيضاً من الروح.

لين : لا أحد في المنزل

بام : لا

لين : تعيشين وحدك

بام : لا

لين : اهسه .. أنني على مايرام؟

بام : دقيقة

لين : ما اسمك

بام : ألست تحشر انفك فيما لايخصك؟ **(المشهد الأول)**

من خلال هذه الأسئلة السريعة والإجابات الأسرع تتكشف لدى المتلقي مدى برودة الجو العام داخل البيت، وانفصال الجميع بعضهم البعض، لدرجة أن (بام نفسها) تعترض على كثرة الأسئلة من (العشيق لين)، إذ هي تسعى إلى لقاء جنسي سريع وصامت بلا أي أسئلة، ولاروح حتى مجرد فهم جنسي لا أكثر.

هنا تبدأ لعبة المكون عن نص المسكوت عنه الذي يمثل ببعديه الفلسفي والجمالي، والتي تتيح للنص تعددية في القراءة وانفتاحاً على التأويل لأنه يتوسل على بؤر كارثية تتداخل مع خلجات شخوص المسرحية.

لين : من الأفضل إذا أن يستحق الأمر عناء كل هذا الانتظار

بام : الأمر يعود لك أليس كذلك؟

لين : حسناً الآن (تقترب من الأريكة وتبدأ بحل حزامه) هذه هي الحياة

(نهاية المشهد الأول)

تصل (لين أخيراً) إلى أصل الحياة ولذتها في لقاء الذكر لارتواء جدب الحياة، إلا أن المشهد الجنسي كله، كشف عن العزلة والغربة داخل البيت، فالأب لايشغل باله أفعال ابنته (لين)، والأم كذلك، لوجود جفاء مابين الأب والأم جفاء مستمر.

وكأن المؤلف يمهد لاغتراب أكثر وأكثر بشكل قوي في المشاهد التالية، هو اغتراب نفسي داخل كل شخص قبل أن تبدوا تجلياته خارجياً على السطح، عبر فعل الصمت الذي فرض ظله على أجواء النص، خاصة حوار (لين وبام) وهو يسألا عن الأم ورد فعلها، إلا أن بام ترد عليه بأن الأهم لدى الأم هو المال.

بام : لا دخل لها المهم أن تدفع اجارك (صمت)

لين : برأيك ما رأيها في

بام : لم أسأل أبدا

لين : توقفت أنها لربما قد ذكرت شيئاً

بام : لم أسمع أبداً **(المشهد الثاني)**

يبدو أن الصمت أصبح هو العلة الرائجة في الفعل المسرحي خاصة في ظل سطوة المال وضرورة دفع إيجار المكان دون أي تساؤل عما يدور في المكان. ولانتشار الصمت بين جنبات النص أثر فعال في تعميق الفعل التغريبي لأبعد مدى في ظل انشغال الناس بعضها البعض كل مشغول بذاته، ليضع النص المتلقي أمام ما يسمى بكتابة الألم فكتابة الألم متوغلة في وجدان الإنسان وقلبه الموجوع، هي كتابة الألم والحوادث، آلام يعكسها الصمت والاغتراب تتردد بين قطبي المعنى.

خاصة في نهاية المشهد الثالث وحوار كلا من (بنت – كولين – مايك) حول الطفل الذي فماتت في حادث الشاحنة.

مايك : (إلى بت) عندما ستصل إلى الكنيسة سيكون قد وضعوه في الحفرة أو على الموقد أو حيثما سيذهب.

بت : أظن أنهم سيضعوه في الحفرة ثم يسحبون السيفون **(المشهد الثالث)**

لتبلغ ذروة الاغتراب عندما يستخف الناس بالموت، موت الطفل، حتى مكا الدفن غير معروف، ليتحول الطفل وكأنه كائن غير إنساني داخل مجتمعه، لا حقوق له في الحياة أو بعد الوفاة، فهو في الأصل ميت وهو على قيد الحياة في بلد لايمنح الأمان لأحد، بل يمنحهم المزيد من الشعور

بالاغتراب والتهميش في ظل (الفقر والحرب)، وصل لدرجة موت الطفل البرئ، أو رجم المولود وقتله قبل أن يدخل للحياة أصلاً بشكل ملموس، أو يقوم بدوره على مسرح الحياة، هي تنظيمات الرموز التي بها نظن أن الواقع يبدو منطقي لدرجة ، الكلمات بدأت تسرد قصصاً عن أشياء أكثر غرابة واغتراب.

"إن العالم مبهم، وإن كان مستعمروه وحكامه لايرونه كذلك، بل ويحاولون بكل الوسائل أن يدعوا غير ذلك، فحالات اليقين ليست أكثر من افتراضات، والتواريخ ليست أكثر من أبنية تأولية، والحقائق ليست أكثر من محطات مؤقتة"[1]، للاغتراب ليتحول الشباب إلى كبار من الحزن والأسى.

حيث "امتناع التفسير وتقابلات التفسيرات من دون روابط توحى بلانهائية التفسير الذي لا إمكانية له، الغياب التام للفهم" [2].

تقف التفسيرات معا، وهي تقف معا ولا يمكن إلا أن تبقى مترافقة، فلا يحق لتفسير أن يقف وحده، وكل تفسير يقف وحده إنما هو كذبة، ولذا فإن كل تفسير يلغى التفسيرات الأخرى. إنها تقدم فيما بينها ما ينكره ويخفيه كل واحد امتناع سبر أغوار عالم المعانى متعدد الطبقات، عن المعانى الخفية لمتواليات حوارية بسيطة وبديهية في ظاهرها، كما تظهر بوضوح فى التقابلات من دون روابط عند بوند في مسرحية انقاذ في الجمل القصيرة السريعة والتي تشبه الحال الذي وصل إليه الجميع، وفي حواراتهم حتى يغذوا المعاني الهشة فى كلامهم. فكل تفسير على حدة يعد بالفهم، وكل التفسيرات معا تكشف عن عذاب حلم الفهم الذي لا يحقق المراد في ظل اغتراب يحتوي كل شيء ظاهرة اليأس. يأساً يمكن للمفسر استملاكه ولا تمثله ولا استيعابه ولا ترويضه ولا تدوينه في سجل قواعد اللعبة. إن يأس التأويلية يحول دون إمكانية ذات فاهمة فاليأس ليس له ذات، وما دام هذا اليأس لا يخص ذاتا بعينها، فإنه يلغى الذات. وفى المركز، أو فى الأسفل، ينكشف فراغ سعت الذات أن تكون فيه. وهذا الفراغ هو نتاج الفهم المحبط ، ولكن هذا الفراغ هو البداية أيضا، بل والإمكانية نفسها، لمحاولة الفهم التى ستفشل لا محالة، ولكنها لن تصل أبدًا إلى نقطة نهائية لا يقبع وراءها بداية فنحن أمام محطات موت يتكرر.

ذلك المعنى المفيد ذاتا حرة ومستقلة ومستمرة وغير متناقضة. "لقد صار كل شيء ثقافياً بمعنى من المعاني في شكل منطق الصورة أو مشهد الصورة المزيّفة، فهناك بيت كامل من مرايا النسخ البصرية، وإعادة إنتاج النصوص حلّ محلّ الواقع الثابت القديم للمرجعية وللواقعي اللاثقافي" [1].

---

(1) ريجمونت باومان: الحداثة والإيهام، ترجمة حجاج أبوجبر، المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة، 2018، ص222.

(2) ريجمونت باومان: مرجع سابق، ص224.

لكنها لم تعد مسائل غير إشكالية لافتراض وضوحها الذاتي وتسويغها الذاتي، فليس المابعد حداثي، وفقاً لتحديدي، انحلال في "واقعية متطرفة" بل هو فحص لمعنى الواقع، وكسف هو سبيلنا لمعرفته عبر فعل اغترابي واضح، يجعل من لعبة الإنقاذ شيء شبه مستحيل.

النصوص والسياق واستخلاص المعنى في أنقذ:

كانت التحديات للتراث المسرحي الغربي – الذي يعتبر فيه النص هو المصدر والسلطة المتحكمة فى كل المعانى الكامنة – بين أهم التطورات في المسرح على مستوى العالم، خاصة في مسرح بوند عينة الدراسة.

إذ تأثرت الاستراتيجيات النقدية الجديدة – إعادة تأويل النصوص وقراءة النصوص بصورة معارضة أو مقاومة، أو "استجواب" النصوص – أحيانا بالتطورات في النظرية الأدبية في القرن العشرين التي نمت من التربة نفسها الثقافية. كان النقاد البنيويون قد اقترحوا أن التراكيب أو الهياكل في الأعمال الأدبية – مثل التراكيب في اللغة – هي ببساطة وسيلة يستطيع أن يحاول البشر عن طريقها استخلاص المعنى من التشوش أو الفوضى، والبنية المعبرة أو ذات المعنى في الأدب هى إسقاط للوعى الإنساني، مثل تراكيب أو بنية جميع الظواهر الثقافية الأخرى، المعاني ثابتة، وناقش دريدا Jacques Derrida أن اللغة كانت نظاما من الإشارات المبنية تنشر مجموعة من المعانى المحتملة، فاللغة كانت دائما إشارة للدلالات النسبية حول غياب أى مركز تأسيسى بالمعانى المتسامية، وكبنية بشرية، – يمكن رؤيتها على أنها مغروسة بالأيديولوجيات والممارسات الاجتماعية، بدأ "النص" يستخدم كمصطلح لأى نظام رمزى يمكن أن تبنيه ثقافة ما، سواء كانت طقوسًا دينية أو اقتصادية من أجل المال أو اغتراب يشمل الجميع هي معاني غالبا ما تكون متعارضة هي المتاحة في نص ما والافتراضات الأيديولوجية الكامنة فيها مع اهتمام خاص بالتناقض الذاتى فى النص، ونظرا لتدفق المعاني التي يولدها العمل يمكن أن نراه غالبا على أنه ذو أغراض متناقضة مع ذاته. فى تحديد معنى وفكرة المؤلف لتبدو المسرحية وكأنها بلا معنى في الأساس، معنى واضح، إلا أن الأهم هو سعى النص نحو تأسيس سياق الرفض، رفض القسوة وعدم الإنسانية.

---

(1) ليندا هيتشيون: سياسة مابعد الحداثة، ترجمة حيدر حاج إسماعيل، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2009، ص115..

في الصفحات الافتتاحية من كتابه المسرح وقرينه، كتب أرتو عن تمزق عميق بين الأشياء والكلمات، بين الأشياء والأفكار والإشارات التي تمثلها بين الروح والجسد وبين الثقافة المتمدنة والقوى الخطرة في قلب الوجود، ولاستعادة الاتحاد لابد أن تعطى فرصة الدخول المباشر لهذه القوى بدون عوائق الكلام غير المباشر دون اللغة المكتوبة، ودعى بطريقة استفزازية إلى مسرح القسوة وسعى إلى تحرير الجمهور من حكاية القصص الطولية من واقعية ثقب المفتاح بما تتضمنه من علم نفس الشخصيات وبجميع ما تحوي داخل نص بوند.

فليس ثمة موقف يدون حلولا وسطا، كما تقع كل المعارف والخطاب في شبكة السلطة. كما يري فوكو أنه ليس ثمة مواطن ذو سيادة، بل إن الموضوعية الإنسانية هي الحل...

ماري : إنها من لحمي ودمي ولكنها لاتشبهني ولا ذرة تفكير تدور في رأسها لقد مرت بأوقات عصيبة وأنا أشعر بالأسف عليها لأجل الطفل **(المشهد التاسع)**

تعود ماري لتؤكد أن الإنسانية هي حل للأزمات وضرورة العودة لها للهروب من الاغتراب.

أن هذا يعني إمكانية احتواء المسرح له بسهولة. وبالفعل يمكن قراءة تاريخ المسرح كأنه سلسلة احتواء من جانب السلطات، فلطالما اعتبرت السلطات المدنية والدينية المسرح ملهاة غير مستساغة بل وتهدد النظام العام، وقد ظلت عملية تنظيم المسرح عبر التاريخ منشغلة جدا باحتواء حيويته وبتأثير الدراما الحية، أن "المسرح يثير أشد مشاعر العداء وأدومها عندما يصبح قوة فاعلة، عندئذ تبدأ قيمه الخاصة تصطدم بشكل خطر بالقيم المنقولة المتوارثة للكنيسة والدولة. فاستنكار الآباء ليس له معني سوي كونه استجابة للمؤسسات المسرحية النشطة الآن"[1]، ومن ضمنها مسرح بوند في لعبته التحريضية والتغريبية الملموسة عبر لعبة المرايا، مرايا تعكس الداخل والخارج الشخصي والمجتمعي.

فقد كانت مرايا فاعلة مرايا تسبر أغوار المسلمات وتحللها هي والفرضيات الخاصة بالهيكل الاجتماعي، والتي عزلت وحدات بناء الثقافة، في لعبة اغترابية مستمرة

(1) بيتر بيلينجهام: دراما المجتمع المحلي والتدخل الاجتماعي، ترجمة محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، العدد 2440، وزارة الثقافة، القاهرة، 2015، ص201.

الولع بالواقع:

التجربة الحقيقية الأصلية الوحيدة تجربة عنيفة كأقصى ما يكون العنف، ومدمرة أشد التدمير، لأن الكون الذي نعيش فيه كون للتقاليد البالية الميتة والاصطناع. ونشعر بهذا عندما نحس أننا عدنا مرة أخرى للحياة الواقعية، عدنا كي يتصل كل فرد من مهامه الرئيسية.

هذا التوجه المضاد العنيف للاواقعية مسرحة الحياة هو الولع بالواقع إن بوند يقدم حقيقة وجود آلاف البشر في أزماتهم، باعتبارها مثالا هؤلاء الأفراد، ومعظمهم من النساء، لكن بعضهم من الرجال، والأطفال جميعهم في حالة من الاغتراب المستمر.

أن المسرح يمكن أن يكون ولعا غير عنيف بالواقع، فهو طريقة اكتشاف أننا أجساد موجودة لها اهتمامات عامة وأعتقد أن هذا الولع الذي دفع بوند للعمل، إنه الولع الذي طالما استيقظ وثار في المتلقي على حد قول ماري في **المشهد التاسع:**

ماري : عليك أنتمنع نفسك أنا أعرف ماذا كنت سأفعل لو كنت مكانك **(المشهد التاسع)**

يؤكد بوند على فلسفة النص في هذه الجملة، على كل فرد أن يعرف دوره والمطلوب منه الواقعي والافتراضي. فالمجتمع بحاجة إلى تغيير، وهى حاجة ملحة، ولكن فلنستخدم أدوات صالحة على الأقل "فالتغريب ليس مجرد تقنية ولكنه اسلوب لكشف الواقع وأداة لإلقاء الضوء على المعانى السياسية المختلفة للإستقلال الاجتماعى، ويستهدف تمكين الفرد من تصحيح الأوضاع الاجتماعية"[1]

"لا جدوى فى انتزاع شرائح من القيم الشكسبيرية ثم استخدامها من جانب الدرامى مثل أوراق اللعب، والدرامي الذي يأخذ منه حسه التاريخي دون الاستبطان هو كائن مميت، مثله مثل المخرج الذى يأخذ مظاهر الأبهة دون المعنى.

ويبقى أننا جميعا ضجرون من شكسبير ضجر الموت، لقد رأينا كل المسرحيات غير المعروفة، ولا نستطيع أن نحيا على إعادة الروائع ونحن لا نستطيع أن نعيد بناء نعيد بناء مسرح شكسبيرى عن طريق التقليد، وفى الوقت الذى يقر فيه قرارنا على تكنيك شكسبيري فنحن خاطئون يتحرك الرجل الميت، ونبقى نحن دون حراك. والتصميم الحديث لخشبة المسرح مساو فى ابتذاله لتلك الستارة المستعرضة"[2].

---

(1) محسن مصيلحى: إدوارد بوند يحاول تجاوز به بريشت وشكسبير، مجلة المسرح، العدد47، القاهرة، أكتوبر 1992، ص23.

(2) بيتر بروك: النقطة المتحولة؛ ترجمة فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، العدد 154، الكويت، 1991، ص87.

ليس منهج بوند ما يثير اهتمامنا. إن الطموح هنا هو ما يثير الاهتمام الطموح للتساؤل عن الناس والمجتمع فى حالة الفعل والعلاقة بالوجود الانسانى، الجوهر والثَّرَى.

والذي يتيح تلك المساحة التي يستطيع أن يتحرك فيها بحرية بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، وإنما تكمن القوة في حقيقة أنها تقدم الإنسان من جميع جوانبه على نحو متزامن، ونحن بدورنا نستطيع أن نشعر بالتوحد، أو نبقى على مبعدة، نسلم أنفسنا للوهم أو نرفضه، ويمكن لمشهد بدائى (رجم الطفل) أن يزعجنا على مستوى ما قبل الشعور، على حين يبقى العقل الذكي يراقب، ويعلق، ويهدىء. فنحن نتوحد على المستوى الانفعالى، الذاتى، وفى نفس الوقت نستطيع أن نقوم على المستويات السياسية والموضوعية ومن حيث العلاقة بالمجتمع، ونظرا لأن الجذور العميقة تضرب بعيدا عن اليومي، فان اللغة والاستخدام النفسي للإيقاع يكشفان لنا جوانب في الحياة لا تتيسر رؤيتها على السطح. يمكن تفسيرها كذلك من حيث هي بحث عن لغة مسرحية تكون في مثل طواعيه ونفاذ مسرح بوند.

حين يكون مسرحنا جادا، فلا يمكن أن يكون شديد الجدية. فماذا نعنى بكلمات مثل "صادق" و "حقيقى" و "طبيعي"؟ إننا نستخدمها كدروع تدفع عنا أذى التجربة المسرحية. ذلك أن التجربة الحقيقية يمكن أن تكون مؤلمة وغريبة لدرجة أنها تبدو "غير صادقة" و"غير حقيقية" و"غير طبيعية"، وشديدة الاغتراب والغرابة، لذلك يبدأ بحث شامل وخفى ورصين عن القيم العليا أو الكامنة، بحث مثير مبالغ في تمجيده حتى يبدأ أحدهم في الضحك، بعدها يحس كل مؤسسى الفن هؤلاء أنهم تحت وابل بارد، بأبسط المعانى، يشبه بدور العلاقات في أنقذ، يردد ضد الموت، والضحك والجنس والفقر وكأن بوند يسعى جاهداً لنفي لعبة المألوف والطبيعي غير المفيد، والسعي نحو الحل لا الأزمة.

"أملنا الوحيد الباقى هو فى النهايات القصوى، في زواج إن تحطم التقاليد التي تثير المخاوف والآلام تصحبه الضحكات، وحتى أن استكشاف الزمن والوعى وطقوس الحب والموت تصحبه البذرة الخشنة للحياة وللأحياء. المسرح هو المعدة التي يتم فيها تحول الطعام إلى واحدة من نهايتين متكافئتين: البراز والأحلام"[1]، كبراز الطفل وأحلام الإنقاذ.

"فقد نظر بوند إلى التغريب وقد اضمحل إلى مجرد أسلوب جمالى يساعد على انفصال المتفرج عما يحدث على خشبة المسرح مما يعطيه الطمأنينة اليومية البرجوازية"[2]

---

(1) بيتر بروك: مرجع سابق، ص95.

(2) محسن مصيلحى: مرجع سابق، ص23.

التغريب المتخيل في إنقاذ :

تضم مسرحية (إنقاذ) ثلاثة عشر مشهداً مع فترة استراحة بعد المشهد السابع. تحدث ستة من هذه المشاهد في غرفة المعيشة لشقة في منطقة العمال جنوب لندن يسكن هذه الشقة هاري وزوجته ماري وابنتهما بام كما يسكنها بعد المشهد الأول لين وهو عشيق بام المؤقت. تجري أحداث مشهدين من المسرحية في غرفة نوم تلك الشقة وثلاثة مشاهد في حديقة قريبة من تلك الشقة كما يجري مشهد آخر في السجن وهناك مشهد يجري في مقهى. تغطى أحداث مسرحية (إنقاذ) فترة زمنية تقارب السنتين. لم يُظهر الكاتب المسرحي أي تطور على شخصياته ولكنه تناول فترات زمنية من حياتهم ولم يكن هناك أي تفسير لما يكون قد حدث للشخصيات خلال مرور الوقت"[1]، إلى مجرد عرض الشخصية في إطار رغبتها في أن يتم انقاذها في حالة من الانتظار للإنقاذ المستمر.

إذ تسلط المسرحية الضوء على الظروف الصناعية القاسية والخواء الأخلاقي للطبقة العاملة في لندن كما تبين الانحلال والفساد اللذين نتجا عن ذلك. تدور أحداث المسرحية أساساً حول فتاة إسمها بام حيث تأتي إلى شقتها برفقة شاب اسمه لين لكي تقيم علاقة مؤقتة معه. تنتقل بسرعة إلى شريك آخر وهو فريد لكن لين يصبح مقيماً دائماً في شقة والد بام. يبقى لين مخلصاً لبام حتى بعد أن أنجبت طفلاً غير مرغوب به من فريد. يصبح الجو داخل الشقة عدوانياً ويتضح ذلك بالشجار المتكرر بين بام ولين أو بين بام وفريد وكذلك يتضح ذلك بالهدوء المشحون والسلبي بين والد بام وأمها"[2]، وتلك أول درجات الاغتراب في البيت بين الزوج وزوجته، حيث الإطار السلبي للمعيشة وبرودة الحياة وجفائها بشكل جعل من الابنة (بام) مثال وناتج لتلك العلاقة السلبية الباردة وتتوالى المشاهد إلى المشهد الأهم.

عندما تترك الفتاة طفلها في عربته قرب والده اللامبالي. يشارك فريد مع بعض أصدقائه الطائشين رجم طفله. وقبل الاستراحة يضع بوند مشهداً آخر يظهر فيه فريد في السجن حيث انه إعتبر مسؤولاً عن الجريمة. يقوم بزيارة فريد في السجن كلٌّ من بام التي لم يعد فريد مهتماً بها وكذلك لين الذي قد راقب عملية قتل الطفل ولكنه لم يشترك بها . بعد أن قضى فترة العقوبة نفر فريد تماماً من بام التي مازالت تحبه. يتدخل لين في شجار بين والد بام وأمها مما يتسبب بإحداث غيرة عند الرجل العجوز والنتيجة مشهد تهريجي حيث تطير سكين في الهواء بين لين وهاري كما

---

(1)Richard Scharine, The Plays of Edward Bond,London: Bucknell University Press, 1976, p.35.

(2) نهى السعدي: مسرح إدوارد بوند التحريضي، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق، 2016، ص42.

يضرب إبريق شاي رأس هاري ترميه به زوجته ماري"[1]، وكأن المؤلف في رسمه للعلاقة بين الشخوص يؤكد على أهمية الفعل الساخر للعنف وأثره الذي يتحول إلى كوميديا سوداء.

ينوي لين مغادرة الشقة ولكن في المشهد قبل الأخير يُقنع هاري، الذي يعاني من العزلة والوحدة، لين بعدم المغادرة في المشهد الأخير يظهر كلٌ أفراد العائلة معاً فى غرفة المعيشة حيث يقوم لين بإصلاح الكرسي الذي كان قد تحطم في شجار سابق كما تقوم ماري بتعديل المائدة في حين يقوم هاري بملء أوراق يانصيب كرة القدم وأما بام فتجلس على الأريكة تقرأ مجلة (ريديو تايمز) [2]، وكأن الرغبة في الإنقاذ أصبحت عنوان ثابت للمشهد المتحرك إلى أن يظهر الفراغ وعدم القدرة على التواصل العائلي، إن هدف بوند هو تقديم صورة واقعية للحياة تحت تأثير ظروف اجتماعية معينة، تعكس فعل العزلة والاغتراب الاجتماعي في أبهى صورة في أول مشاهد الجنس بين (بام ولين) إذ يبدو لين مُحرجاً لرؤية هاري وهو يدخل ويخرج من غرفة المعيشة على العكس من ذلك لا تبدو بام مهتمة تماماً لوجود والدها وهذا واضح في المحاورة التالية بين لين وبام

لين: اعتقدت أنك لوحدك؟ بام هو متأخر عن عمله؟

لين: أوه. لماذا ؟

بام لماذا !

لين: نعم.

بام: لا أعرف.

لين: هل تعتقدين أنه شاهد؟

بام: لا تتحرّج.

لين: هل يدوم به المقام طويلاً؟

بام: لا تسألني. **(المسرحية: المشهد الأول)**

---

(1)Simon Trussler, Writers and Their Work: Edward Bond (London: Longman Group Ltd., 1976, p.11.

(2)نهى السعدي: مرجع سابق، ص43.

أما الأب فلم يتفوه بكلمة مع ابنته وهو يستعد للمغادرة لنوبة عمله الليلية. إن هذا الجفاء وعدم التواصل بين الأب وابنته سينعكس بصورة أشد بالعلاقة العقيمة بين هاري وزوجته علاوة على ذلك إن ذهاب هاري إلى عمله ورجوع ماري إلى المسكن يوحي بعدم التفاهم والحياة العائلية المتوترة والمتناقضة[1].

عدوانية المجتمع:

من أجل إزالة الحاجز النفسي بينهما يلجأ لين وبام إلى بعض النكات البذيئة. مثلاً لأن لين يتوقع بأنه ليس هو الرجل الوحيد الذي جلبته بام إلى بيتها فأنه يسألها:

لين: كم رجلاً جلبتي هذا الأسبوع؟

بام: لم ينته يوم الإثنين بعد!

لين: سوف نأخذ ذلك بعين الاعتبار

بام: وقح **(المسرحية المشهد الأول)**

هذه النكات ليست صنيعة الشخصيات بل إنها جزء من الواقع الاجتماعي حيث يتم تداولها من قبل حلقات مختلفة من المجتمع في ذلك الوقت كما تُعلّق سبنسر بأن هذه النكات الإيحائية والبذيئة تُشير الى حالة الكبت التي تعيشها هذه الشخصيات. ومن الجدير ذكره، فان سبنسر تُفسّر هذه النكات في ضوء نظرية فرويد أي أن هذه النكات هي انعكاسات اللاوعي في حالة فقدان التواصل والكبت النفسي"[2]، وهنا نحن أمام اغتراب نفسي وحرمان جنسي واضح.

تتناول المسرحية أساساً مواقف للطبقة العاملة حيث يتطور عدم انسجامها مع المجتمع إلى كراهية من خلال عدم القدرة على التواصل. إن رفضهم التحدث إلى بعضهم البعض يُعبّر عن خواءِ ثقافي"[3]، وتلك حقيقة يقود مجراها الاغتراب المجتمعي والذي يلغي وينفي عن العمال حقوقهم الاجتماعية والاقتصادية فانه بالتأكيد لن يخلق ثقافةً صحيحة. لذلك فان العنف وعدم القدرة على التواصل الناتجين من الجهل والإحباط هما من أخطاء المؤسسات المختلفة لذلك المجتمع"[4]، لذا تنتشر العداوة كفعل أساسي في المجتمع.

---

(1) نهى السعدي: مرجع سابق، ص44.

(2)Jenny S. Spencer, Dramatic Strategies in the Plays of Edward Bond Cambridge: CUP, 1992, 36.

(3)David L. Hirst, Modern Dramatists: Edward Bond, London: Macmillan Publishers Ltd., 1985,p.53.

(4)David L. Hirst, p.51.

وكأنه الإنسانية ذاتها تنتحر وتنتهي لدرجة تصل بالمتلقي أنه لا يملك إلا أن يشعر بعقم حياة تلك الشخصيات. خاصة الأطفال والنساء إذ يتعرّض الأطفال والنساء في المسرحية إلى الإهانة لأنهم محرومون من أدنى قيمة في ذلك المجتمع القاسي الذي يعيشون فيه. يسخر الشباب مثلاً، من ماري عندما يذهب لين إليها في المشهد الثالث:

بيت: تبدو كأنها قطعة لحم .

مايك: ولكنها قديمة.

بيت: ولكن لا يزال عندها بعض الشيء.

مايك: الخبرة فالمفاجأة تنفع في بعض الأحيان. **(المسرحية المشهد الثالث)**

أما ماري نفسها فان عدم شعورها بدفء علاقتها بزوجها يجعلها تتقرب من صديق ابنتها السابق لين في المشهد التاسع. تظهر ماري بملابس بيتية وتُخبر لين بعدم الشعور بالحرج كما تطلب منه أن يخيط جاروبها. يدخل هاري ويراقب ذلك ويخرج دون مبالاة. إن مشهد إغواء ماري للين يسير متوازياً للمشهد الافتتاحي لابنتها مع لين. كما ان العلاقة العقيمة بين هاري وماري تتكرر في الجيل الجديد المتمثل بلين وبام"[1]، وهنا نحن أمام دائرية وتكرارية التجربة واستمرارها بل وعمق مفردات الاغتراب والغربة من الأباء إلى الأبناء وتكرارها لدرجة أن جميع شخصيات مسرحية (إنقاذ) تعاني من التغريب من العالم الذي يحيط بها ومن بعضها البعض ومن العمل أيضاً وتكون النتيجة شعور غير محتمل بالوحدة و لكن لا يريد بوند من الجمهور. الشعور بالتعاطف مع الشخصيات، ذلك يريد بوند من جمهوره أن يفعل شيئاً ويغير المجتمع نفسه وليس الشعور بالتعاطف لشخصيات وجدت نفسها في مواقف يائسة لذلك يجد الجمهور نفسه في مواجهة تأثيرات صادمة تجعله ينغمس في الأحداث للخروج بأسبابها"[2]، وصولاً لمشهد موت الرضيع.

هنَّ الطفل وهو في أعلى الشجرة

عندما تهب الريح سيهتز المهد

وعندما ينكسر الغصن يقع المهد

وعندها يقع الطفل والمهد والغصن

ويتحطم دماغ الطفل فيأخذه الوالد ويستعمله طعماً. **(المسرحية المشهد السادس)**

---

(1)Tony Coult, The Plays of Edward Bond, London: Eyre Methuen, 1977, p. 61-62.

(2)David Galens, ed.,p.152.

يبدأ الشباب الآخرون وبضمنهم والد الطفل بضربه ومسح وجهه ببرازه وأخيراً يقومون برجمه حتى الموت المدهش في الأمر أن بام ترجع بعد مغادرة الشباب وتأخذ العربة دون أن تنظر إلى الطفل في داخلها"[1]، يضعنا بوند أمام اغتراب مجتمعي قاس.

هو تجسيد لأسوء صفات المجتمع الحديث. خاصة إن عملية رجم الطفل والتي تتوازى مع عملية قصف المدن في الحرب العالمية الثانية التي قُتِل فيها آلاف الأطفال بالإضافة إلى ذلك فقد تسببت الحرب بحرمان عاطفي وثقافي لعدد كبير من الأطفال ولهذا فأن طفل بام بالحقيقة هو ميت قبل الميلاد. كياناً ميتاً مثل فريد أو مايك أو كولن أو باري أو بيت أو أي أحد من الشباب. لهذا فإن المسرحية تُظهر أن هؤلاء الشباب هم ضحايا لمجتمع يعتبر الناس مجرد أشياء ليس لها قيمة.

هذا العنف والوحشية هما نتيجة مباشرة للعنف السياسي والتمييز الاجتماعي والاغتراب السياسي والاجتماعي الذي احتوى فعل القتل، قتل الطفلين بلا أي مبرر وقتل الموت في الحروب بلا هواده.

إن فظاعة مشهد القتل "ليس أقل من سلبية الجمهور الذي أصبح بلا مشاعر مثل الطفل المقتول. يريد بوند ضمنياً تعزيز هذا الشعور لدى الجمهور"[2]، وكأن البحث عن الإنسانية،فالإنسانية هي الحل لفك معضلة الاغتراب.

وكأن المسرحية ذاتها ماهي إلا رحلة بحث عن الأمن والأمان الشخصي والفردي أمان ينفي كل اغتراب مر به الفرد والمجتمع، حتى لو كان أمان يحرض على التغيير.

الهجوم المضاد للإيهام واليأس:

في ظل الظروف العادية"، يحظى التعرض لضغوط الاندماج بتأثير قوى كاشف على الأقل كإمكانية كامنة فهو يساعد أوضح ضحاياه على سبر أغوار الوجود الاجتماعي الخافية على أهل البلد الذين لا يعتريهم قلق النفس ولا انشغال البال. ولما وصلت الظروف درجة غير مسبوقة من التعقيد، فعادة ما كان يتعمق ذلك التأثير، وتلك الإمكانية. وهنا يكمن حقا سبب الاختراق التغريبي المذهل للثقافة الحديثة، وسبب الدور المبدع الأصيل فى تشكيل ما نسميه الآن ثقافة الأزمة، أزمة الشخوص داخل بيت واحد، وكأن كل شخص له وجود مكاني وزماني وذاتي منفصل عن الآخر، وإن كان يجمعهم اليأس.

يقول يوجين يونسكو : أشعر أن كل رسالة يأس هي تقرير لموقف لابد لكل إنسان أن يحاول بحرية أن يجد منه مخرجا. فالرغبة في الخروج هي التي تعرف حالة اليأس، وحتى تعبر عن نفسها فى صورة اليأس لابد أن تكون رغبة بلا منفذ واضح بلا مخرج محدد فلابد من العثور على مخرج أو لابد من شقه في الجدران والبحث عن مخرج أو تشكيله لابد أن يقوم به كل إنسان، فهو مهمة

---

(1) نهى السعدي: مرجع سابق، ص49.

(2) نهى السعدي: مرجع سابق، ص50.

الفرد. ومن المفترض أن الجماعة لا تعلم ذلك المخرج، وربما لن تخبر به إذا كان لديها المخرج، أو إنه لا جدوى إذا ما أخبرت بذلك. وهذا هو السبب الذي يجعل اليأس يأسًا، إنه يشير دومًا بعيدًا من نفسه، أو يشير إلى الأمام. ولكننا نطلق كلمة "الأمام" على ذلك الاتجاه الذى قد أخذه الطريق الذى يخرجنا من حالة اليأس. فربما يكون التقدم هو ذكرى يأس ماض وعزم على الهروب من يأس قائم"[1].

لقد أفضت دراما الاندماج إلى كثير من اليأس ولذا فهي بثت توقًا شديدًا للعثور على مخرج. ولما أثبتت أغلب الطرق المطروقة أنها مسدودة أو دائرية أو خادعة، انطلق تشييد كبير لطرق جديدة. ولما زاد البحث عن طرق جديدة نشاطا وقوة، استمر تبدد الثقة فى الطرق القديمة. فليس الأمر أن انهيار أحلام الاندماج قوض مجموعة معتقدات كانت مقبولة فيما مضى وصارت مرفوضة الآن، وذاك يؤكد تمرد البيت، البيت الذي شيد فيه بوند المسرحية، والتي ارتقت على أطلال اليأس مابين الماضي والحاضر.

" لقد قيل إن فرويد دنّس الماضى وسمّم الحاضر وقتل المستقبل. ولا شك أن ذلك قيل على لسان الحشود المحتشدة ومن أجلها. فالحاضر من منظور تلك الحشود لا يكون نقيًّا إلا إذا كان الماضى مقدسًا، ونقاء الحاضر هو الذي أحيا المستقبل (فصار يشبه حاضرًا أبديًّا خالداً)، إن فرويد وآخرين مثله كان يُنظر إليهم على أنهم أناس يسممون "الحاضر لأنهم رفضوا الثقة بأى شيء، لأنهم رفضوا قبول ما أيده الاتفاق العام على أنه حقيقة، لأنهم رفضوا أن يقبلوا بأية حقيقة على أنها نهائية"[2].

وهنا نحن أمام لعبة (بوند) الأثيرة نحو الاغتراب النفسي لدى كل شخوص المسرحية، في هجوم شامل وعام على كل شخوص المجتمع، هجوم ضد النفاق الاجتماعي، ضد الادعاءات الزائفة للحقيقة التى يتشبث بها المجتمع، كان يجرى من تحت غطاء سلطة أخرى مانحة للحقيقة، هي سلطة ذاتية لدى كل فرد داخل البيت. اتخذت شكل نزاع حول الحق في وضع مقولات صحيحة ملزمة للجميع، إنها اتخذت شكل محاولة لانتزاع تلك السلطة، سلطة التمرد، مابين ساكني المنزل الأصليين والوافدين عليه، ليتحول البيت ذاته وكأن حوله ما يكفى لدفعه إلى بحث هائج عن مهرب. وبدا المال يمنح هذه الفرصة. كما يعد باحترام سلطة الحجة وحدها وهكذا بدا المال القوة المأمولة القادرة على تحرير الحاضر من ارتهائه بالماضي، ما بين الحاجة للمال والجنس والدفء والصمت أيضاً.

---

(1) ريجمونت باومان: الحداثة والإيهام، ترجمة حجاج أبوجبر، الركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، العدد، 3164، وزارة الثقافة، القاهرة، 2018، ص208.

(2)ريجمونت باومان: مرجع سابق، ص209.

وسط حالة من الشعور بالذنب والخلل، خلل حال دون وقوع أي إيهام، أو حتى شعور بالانزعاج من مقتل الطفل، الكبير أو الصغير، انزعاج الغريب أو القريب القاتل أو الصامت عن أي فعل حتى عن منع الجريمة أو اعتراضها.

نتائج البحث:

- كشف البحث عن أن الاغتراب هو أحد أهم صفات الإنسان بشكل عام وجزء أصيل ومتأصل لدى إدوارد بوند خاصة مع ارتفاع نغمة انعدام السلطة والانفصال عن الذات والتذمر والعداء مع انعدام المغزى والاحباط وسط فوضى الواقع وعنف الحياة وعامل القتل الذي تحول إلى الفعل المهم في المعادلة المجتمعية والحياتية، ومن ثم انتقل بدوره إلى المسرح كرد فعل أو كموقف تحريضي نحو التغيير.
- كشف البحث عن أن الاغتراب له أوجه منوعة منها الذاتي والثقافي والاقتصادي والسياسي والاجتماعي وأيضاً التكنولوجي المهيمن على الماضي والحاضر والمستقبل.
- زادت نغمة الهدم والإحباط ولاجدوى للحياة لدى الشخصيات في المسرحيات عينة الدراسة.
- ارتفعت نبرة السلبية بشكل مفزع في كلا من (لير وأنقذ) وكأن الإنسان لاحول له ولا قوة ولا يملك أي قرار يخص ذاته أو يخلصها من أي أذى قريب أو بعيد بل وصل الحال بالناس من السلبية برؤية أفعال القتل المستمر وكأنها أفعال عادية.
- قدمت المسرحيتين الإنسانية في أدنى درجاتها، وكأن الإنسان المغترب منزوع الإنسانية إلى أبعد مدى، مدى يصل لهزيمة الواقع نفسه.
- كشفت عينة البحث عن التفكك المجتمعي والأسري وما نتج عنه من اغتراب ذاتي وجمعي واضح لإنكسار النسق.
- حذرت المسرحيتين من خطورة الاغتراب واختراقه لشتى مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.