جسد الممثل في مسرح صمويل بيكيت

إعـــداد

د. عبيـــــر منصـــــور إبراهيم حجازي

مدرس التمثيل والإخراج – قسم علوم المسرح

كلية الآداب – جامعة حلوان

مقدمة :

لقد أصبح للجسد موقعاً هاماً في التراتبية الهرمية لعناصر العرض المسرحي وخاصة فيما بعد الحرب العالمية الثانية أي في النصف الثاني للقرن العشرين، ومن المسرحيين من أولاه أهمية كبري وأولي في عناصر العرض المسرحي ومن ثم أعطاه الحرية للتعبير ومليء فضاء العروض المسرحية بالحركة المسرحية، واللعب، والاكروبات، والرقص أيضاً، ولكن في مسرح صمويل بيكيت♣ Samuel Beckett (١٩٠٦– ١٩٨٩) يختلف الأمر فقد يواجه الممثل حالات من العجز الحركي، والمرض، والتجمد، و الدفن للجسد إما في برميل أو كومة القمامة، وقد يصبح الجسد في العروض المسرحية الحديثة متحرراً من القيود ومتجاوزاً ثقافته وموروثه والدلالات المتصلة بهما ليتواصل ويصل إلي الآخر بثقافته المختلفة، ويصبح للجسد لغة عالمية كالموسيقي علي سبيل المثال، أما عند بيكيت فالجسد يتحرك بضعف ووهن ويتصلب أو يختفي تدريجياً، أو يتقلص ليتلخص في جزء منه فقط .

مبررات إجراء هذه الدراسة:

جاء اختيار دراسة جسد الممثل في مسرح صمويل بيكيت لعدة أسباب أهمها:

١. ملاحظة الخصائص العامة للجسد في مسرح بيكيت؛ أن الجسد يبدوإما مريضاً أو معاقاً بوضعه في فضاء مغلق عليه أما في كومة من القمامة أو في ظروف صحية وعجز عمري يجعل الحركة في صعوبة.

٢. فكرة ان بيكيت هجر الكلمة / الحوار المسرحي متجهاً إلي الصورة المسرحية ليحملها المعني والرسالة التي يريد إرسالها للمتلقي، ومن ثم اهتم بالتمثيل الصامت وبذلك وضع مسئولية كبري علي جسد الممثل حيث يتواري الحوار ويتقلص في نصوص عديدة لبيكيت منها: "**مسرحية**"*. أو يعتمد علي التمثيل الصامت فقط في مسرحيات أخري مثل: "**فصل بدون كلمات ١**"،"**فصل بدون كلمات ٢**"

٣. الأمناط المختلفة من الإعاقة الحركية والنفسية التي تتسم بها الشخصيات في مسرح بيكيت.

٤. ارتباط الشخصية بالمفردات البصرية في فضاء العرض المسرحي مثل: آلة التسجيل الصوتي/مشغل الشرائط المسجلة لـــ **(كراب)** في "**شريط كراب الأخير**"، كومة القمامة في "**نهاية اللعبة**"♠، الشجرة لكل من(**أستراجون وفلاديمير**)، والحذاء لـــشخصية **(فلاديمير)**، والحبل لـــشخصية **(لاكي)** في " **في أنتظار جودو**" .

٥. أن بيكيت لم يكتفي بكتابة مسرحياتة ولكنه قام بإخراجها أيضاً بعد عدة سنوات من الإخراجات الأولي لنصوصة؛ قام بيكيت بالإشراف علي إخراج "**في أنتظار جودو**" التي كتبها بين عامي (١٩٤٧-١٩٤٩) وذلك عام ١٩٦١ علي مسرح الأوديون بباريس حيث أعطي موافقته علي الإضاءة الشديدة والشجرة الهزيلة الذان قام مصمم الديكور والمناظر **جياكوميتي** بتصميمهما، ثم توالي في إخراج نصوصه المسرحية؛ فأخرج "**نهاية اللعبة**"، "**شريط كراب الأخير**"، "**الأيام السعيدة**"، "**في أنتظار جودو**" علي مسرح شيللر ببرلين الغربية. وجديراً بالذكر أنه في مسرحية"**ماذا- أين**" قام برسم توضيحي مسقط المسرح ووضح ماعليه من رموز لدخول وخروج الممثلين، وحدد مساحة التمثيل بالمتر المربع تحديداً دقيقاً[أ]. مما يؤكد ان له رؤية لإخراج نصوصه تلتزم بما صاغه مسبقاً في هذه النصوص المسرحية من إرشادات مسرحية دقيقة تترجم عند إخراج هذه النصوص. فالنص المسرحي عند بيكيت يبين بدقة ما يجب فعله وكيفي تنفيذه.♦

إشكالية الدراسة :

تتلخص في السؤال التالي: ما هي وضعية جسد الممثل في مسرح بيكيت؟

ومن خلال الإجابة عليه نشير أولاً إلي المؤثرات السياسية، و الفكرية التي أثرت علي إتجاه بيكيت عند كتابة هذه المسرحيات، طبيعة الشخصيات في مسرحه، الخصائص العامة لجسد الممثل/جسد الشخصية (بأعتبار أن الشخصية الدرامية هي الصورة النصية التي يقوم الممثل بتمثيلها) في مسرح بيكيت، مشكلات التعبير الجسدي في مسرح بيكيت.ثم البحث عن آليات للتعبير لمساعدة الممثل/ في أداء شخصيات بيكيت المسرحية.

منهج الدراسة: المنهج التفكيكي. ذلك لأن بيكيت قام بتفكيك العلامات البصرية لجسد الشخصية- التي تتكون من جسد الشخصية ومظهرها الخارجي- وتجزئتها، وهذا الجسد هو محور الدراسة.

أولاً: المؤثرات السياسية والفكرية التي ساهمت في بناء فكر بيكيت المسرحي

١. كانت الحرب العالمية الثانية هي الحدث الأعظم الذي هز كافة الأنظمة الموثوق بها والمعترف بجدارتها بداية من العقل كنظام المدينة كنظام و اللغة كنظام. خرج الإنسان الأوروبي مهزوماً. و بدأت أزمة الثقة تتشكل في علاقة الإنسان بالعالم و" تولد شعور باستحالة المعرفة وخيم شك نيتشي مقبض وفزضوي"[ii]

٢. بدت الأفكار والفلسفات الجديدة تؤثر في أعمال المؤلفيين المسرحيين بشكل واضح، ويعزي لنيتشه الفيلسوف الألماني وفلسفته العديد من التغيرات التي ظهرت علي المسرح من حيث الفكر، " **فقد هاجم نيتشة♦ كل من الصرح الداخلي للحضارة الأوروربية، والأشكال التاريخية للنسق التربوي و مؤسساته، وكذلك المؤسسات الحاكمة بتشكيلاتها العبثية ــ سياسية ، اجتماعية، إقتصادية ــ تلك المؤسسات التي لم تقم بحماية الإنسان من الهلاك**".[iii] ونتيجة لذلك عاش الإنسان وقتذاك لحظات فقدان الثقة بكافة المراكز، والأنظمة، والسرديات التي رسخت في الأذهان والعقول وشكلت تراثاً ثقافيا وأسساً فنية وحضارية عاش عليها الإنسان الأوروبي عقوداً متتالية يثق في قدرتها علي بناء الحياة الكريمة للإنسان. و كان نيتشة " **خير من يمثل الفوضى الحضارية والفكرية بعد الحرب العالمية الأولي**"[iv]. وأمتد هذا الرفض القائم لكل للثوابت حتي الإنسان نفسه، الذي تشكك في هويته ومعرفته بذاته، و وجوده، وفي تصوير الهوه التي حدثت بين الإنسان وذاته يقول بيكيت: "**إنه أنا الذي لا أعرف عنه شيئاً، فأنا أسم ولا وجود لضمير يدل علي هويتي، فأنا لست حتي هذا الضمير**"[v]

٣. في غمرة صراع الإنسان مع قوي الطبيعة من ناحية وقوي المجتمع والأنظمة الحكومية، والقوي الكبيري المتمثلة في قادة الحربين العالميتين، تسرب اليأس إلي الإنسان وأصبحت الفرصة سانحة أمام الفلسفات المادية كالوجودية♣ لإجتذاب الكتاب الدراميين. يعترف الوجوديون بإن الموجودات البشرية أصبحت مهددة في هذا القرن(القرن العشرين) في وجودها ذاته بدرجة غير عادية، فهي مهددة بالفلسفات المجردة، وبالدول الشمولية ذات السلطة الجامعة، وبسوء إستخدام المخترعات العلمية، ولقد أصبح هذا الإدراك حياً واضحاً خصوصاً عند الفلاسفة الفرنسيين بسبب هزيمة فرنسا في الحرب العالمية الثانية.[vi] وفي هذا ما يتفق مع مباديء بيكيت الذي يري أن الناس سيولدون وسيحيون ثم يموتون، وأنهم معظم أيام حياتهم تعساء.

والجسد من الناحية الوجودية هو طريقتنا للمشاركة في العالم، وهو كذلك المركز الذي ينعكس عليه العالم. ومثلما يقول جبريل مارسل[٨]: "**ليس في وسعي أن أكون في العالم إلا من خلال وجودي في صورة جسدية. فمن خلال الجسد أدرك الأشياء والأشخاص الذين يتألف منهم العالم. ومن خلال الجسد أكون قادراً علي التأثير فيهم وبالعكس يكون في أستطاعتهم التأثير فيَ.**"[vii] وبيكيت يقدم لنا نموذجاً لإنسان هذا العصر وهي شخصية **لاكي** في مسرحية " **في أنتظار جودو**"، الخادم المطيع الذي ينفذ الأوامربحرفنة كالآلة، صامت، يحمل – كالحمار– كل الأغراض: السله، الحقيبة، الكرسي، والمعطف. يجره سيده وسوطه بيده، لايستطيع أن يضع أحماله أبداً. وهو عندما يتحول فجأة إلى شخص متكلم .نراه ينطق بالثقافة والحكمة. فشخصية **لاكي** هذه تعد نموذجاً لإنسان ذلك العصر المقهور برغم المعرفة التي يملكها وقدرته علي التحمل فإنه لا يستطيع أن يمتلك مصيره. إلي جانب الحالات المرضية والعجز الذي يصيب أجساد شخصياته الدرامية والتي ستتناولها هذه الدراسة بالتحليل. ويري البعض أن كتاب العبث ربما يكونوا غير وجوديين لكنهم يصورون العالم كما يراه الوجوديون؛ الإنسان في وضع بائس، وهو أشبه بالقراقوز أو الدمية التي تثرثر وتصخر ولا من مجيب، حين يحمل كل إنسان عذاباته في عزلته الدائمة حيث أنقطع التواصل بين البشر، ويحيا في أنتظار النهاية المحتومة حيث لا جدوي من الحياة ذاتها.

ثانياً: الطبيعة العبثية لمسرحيات بيكيت:

تنتمي مسرحيات بيكيت لتيار مسرح العبث– الذي كان هو أحد رواده وأبرزهم– وهو مصطلح أطلق علي كتابات جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠م، لم يعدوا لأنفسهم مدرسة ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون.[viii] ويسعي مسرح العبث إلي مواجهة المتفرج بالحقيقة المرة التي يعيشها وهي أن أكثر جهود الإنسان في الحياة لا معني، ولا جدوي منها، ولا تؤدي به إلي شيء، وأن الإتصال بين الناس بعضهم ببعض غير ممكن، وأن الكون سيظل لغزاً لا يمكن حله.

وأهم الخصائص العبثية لمسرحيات بيكيت هي:

١– الخط الدرامي لا يسير في إتجاه معين لبلوغ هدف معين، أي أن الحدث لا يتطور بشكل منطقي بل يسير في إتجاه غير معرف لا بدايته ولا نهايته. وبذلك نجد أن بيكيت

يثور على أسس المسرح الكلاسيكي وقواعده، وهذا ما نلحظه في"**نهاية اللعبة**" بحيث لا تقوم المسرحية على مقدمة ولا حبكة ولا أحداث، إنّما تعتمد على الكلام أو الثرثرة التي تأخذ مكان الفعل أو الحدث. ويعمل غياب الحبكة في هذه المسرحيات علي إبراز رتابة وتكرارية الزمن.♣

٢- معظم المسرحيات العبثية لها بنية دائرية؛ تلك البنية التي تعني أن الوجود ليس سوي عود أخرق أو تكرار يجافي العقل والصواب. فمعظم المسرحيات العبثية تنتهي كما بدأت مثل مسرحية " **في أنتظار جودو**"، وأخري يتكثف فيها موقف البداية ولكن تظل تفتقد الحدث مثل مسرحية " **الأيام السعيدة**". وترتبط هذه البنية الدائرية بفكرة اللاجدوي؛ لاجدوي الأفعال ،لا جدوي الكلمات فالنهاية المحتمة حادثة لا محالة. و ها هي "**نهاية اللعبة**" تقدم نموذجاً لهذا الفكر العبثي فالعنون يصرح بالعدمية التي تتجسد في المسرحية منذ البداية. وفعل الانتهاء يطل من قبل البداية ويؤكد عليه بيكيت حين يفتتح **كلوف** المسرحية بكلمة "انتهت": "**انتهت، لقد انتهت، ربما على وشك النهاية. (صمت).**

٣- أصبحت اللغة احد العناصر المسرحية وليست العنصر الأساسي؛ حيث فقدت اللغة المنطوقة قيمتها ووظيفتها في تحقيق التواصل بين البشر، فاللغة في مسرح بيكيت تتحول من أداة تواصل إلى انفصال يعمق عزلة الشخصيات برغم وجودها داخل فضاء مغلق.

٤- تضافرت عناصر مسرحية ساهمت بقدر كبير في تشكيل الصورة المسرحية كعنصر الإضاءة ، ففي مسرحية" **لعب**" أو "**مسرحية**" تكون حركة الإضاءة هي الحركة الأساسية- وذلك لثبات العنصر المفترض به أن يقوم بالحركة، وكيف يتحرك فجسد الممثل يختفي في الجرة ولا يبقي منه إلا الرأس أو رقبته (**المقيدة بإحكام في فوهة الجرة**)- فعندما تتوجه الإضاءة إلي شخصية ما فتبدأ في الكلام - حيث شخصيات المسرحية الثلاث موضوعون في جرار ولا يظهر منهم سوي الرقبة والرأس- والضوء في هذه المسرحية هو الشيء المرئي ووسيلة الرؤية، يضع الظلال علي الأشياء، ويربط الأجسام بالاشياء.. ويحدد بيكيت أيضاً في النص المسرحي مصدر الضوء(**الوضع المثالي لبقعة الضوء المسلط هو وسط أضواء مقدمة خشبة المسرح footlights**)، وكمية الإضاءة الساقطة علي الوجوه الثلاثة.. وفي "شريط كراب الأخير" يرسم بيكيت الظلال في فضاء المسرح باستخدام(**ضوء صناعي ضيق**) يجسد بشكل محسوس الحياة الشاحبة التي يحياها **كراب** إلي جوار آخر ذكرياته المفقودة الهوية، حيث لايستطيع تمييز صوته المسجل علي الشريط.

٥- برزت في نصوص بيكيت لغة جديدة، هي لغة الصمت أحد العناصر الجديدة في المسرح؛ علي سبيل المثال: يشير بيكيت بالصمت مائة وست مرات في ثنايا مسرحية "**في أنتظار جودو**"، بالإضافة إلي الحلات التي يشير فيها إلي بالتوقف(وقفة/وقفة طويلة) والأنتظار(لحظة).[ix] كذلك وصف الحركة وتنوعها في النص المرافق، والسكون الذي بدا كأنه لغة تعبيرية أخري.

٦- شخصياتها تفتقر إلي الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا الشكل يتعمق إحساسها بالعبثية.

٧- لا يزيد الحوار عن كونه سلسلة من الكلاشيهات المفككة التي تحول المتحدثين بها إلي مجرد آلات ناطقة. وهذه المسرحيات لا تناقش الظرف الإنساني بل تحاول ببساطة تصويره في أسوأ أحواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من أوهامه، وتوجيه صدمة للقانع بواقعه.[x]

في مسرحية "**نهاية اللعبة**" تنتقل شخصيات بيكيت من أكثر الموضوعات تفاهة وسذاجة وتهريجاً إلى أكثر موضوعات الحياة عمقاً وتأثيراً في النفوس دون أي رابط أو عبارة انتقالية. بعدما يقدم **ناج**، المسجون في سلة مهملات، مشهداً تهريجياً مبالغاً فيه كأن يحمل قطعة من البسكويت بيده وينظر إليها باعتزاز ويدعو إليها زوجته وشريكته في المصير المأسوي، يتبدل الجو تماماً ويتحول الحوار بينهما إلى ما يشبه خطبة فلسفية تلمع فيها الأفكار والكلمات المؤثرة. "**نيل: لا شيء أكثر إثارة للضحك من التعاسة، أوافقك**".

٨- تصور مسرحيات بيكيت بؤس الإنسان ووحدته وعجزه عن فهم حياة يعيش فيها تلك الحياة التي لا يستطيع أن يتحكم فيها في أبسط الأمور وبالتالي أعظمها وأشدها تأثيراً علي مصيره.. كأنّ الإنسان يولد لينتظر مصيراً محتماً، لا مهرب منه: الموت. فبيكيت – كنموذج للكاتب في مسرح العبث – نجده "يقوم بإعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنساني هذا العالم. ويحاول الإجابة عن أسئلة تؤرق روح الإنسان في بحثه عن معني الوجرد"[xi].

٩- بيكيت يستخرج من التراجيديا كوميديا ومن قلب الفاجعة طرافة. فيرسم شخصياته البائسة، مستعيراً من السيرك أشياءه وأدواته، ليجعل منهم أشباه مهرجين، يمزجون في ثرثراتهم بين الجد والهزل، حتى كأنهم يلعبون بالمأساة ويتسلّون بها.

ثالثاً: طبيعة شخصيات بيكيت:

١ – فقدان الهوية:

يبني بيكيت شخصايته بشكل يبدو تقليدياً، فهو يمنحها أسماء وهيئات. ولكننا سرعان ما نكتشف أن تلك الأسماء لا تمنح شخصايته هوية تذكر. فالشخصية عند بيكيت لا نعلم لها تاريخ، او مهنة، أو انتماء إجتماعي، لأنها شخصية مهمشة، لا جذور لها. وعلي العكس قام بيكيت بتجريد الشخصيات الدرامية من الأسماء مثل: (هو) و(هي) في"**أسكتش إذاعي رقم١**"، و(بم – بام – بيم – بوم) في "**ماذا– أين**"من الشخصيات في مسرحياته لا تأخذ أسماء مثل مسرحية "**مسرحية**" فشخصياتها هكذا: أمرأة ١،أمرأة٢، ورجل، أما في مسرحية "**المشهد الأخير من مأساة**" فشخصياتها: مخرج(م)، مساعدة مخرج(م.م)، الممثل الأول(أ.م)، ولوك(ل) عامل الإضاءة. وهو في هذا النص المسرحي يواصل كتابة الحروف المختصرة للشخصيات ولا يكتفي بتجريدها في أن يعطيها أسم الوظيفة التي تقوم بها فقط بل يختصر وجودها داخل النص بالحروف التي تشير إليها.

والشخصية في مسرحه لاتصل إلى غاية وهدف محددين. ولا تملك في خطابها المسرحي فلسفة أو علماً ولكنها تخلف ورائها– في عقل المتلقي– كثير من الأسئلة عن معنى الوجود وغايته. بعبارة واحدة نستطيع أن نقول أن شخصيات بيكيت عبارة عن تجريدات تمثل طبيعة الوجود أكثر من تمثيلها للبشر.

٢ – شخصيات بيكيت تواجه عبثية العالم بالعزلة

العزلة هو ذلك الفضاء الذي أختاره بيكيت لتحيا فيه شخصياته. ففي مسرحية "**نهاية اللعبة**" فراغ لانهائي يتحكّم بحياة أربع شخصيات، من عائلة واحدة، يعيشون في عزلة عن العالم. عزلة شبه تامّة تصور معنى العبثية عند بيكيت، فهو الذي ربط العبث باستحالة التواصل بين الناس حينما وصف محاولة التواصل حيث يستحيل التواصل بأنها تقليد أخرق وعمل مبتذل ومهزلة قبيحة، فهي – عند بيكيت – أشبه بجنون التحدث إلى أثاث البيت. ويتطابق مفهوم العزلة هذا مع الإغتراب عند الوجوديين، فالشخصية البيكيتية لا تكون ذاتها وإنما مجرد صفر علي يسار الوجود الجمعي للجماهير أو هي مجرد ترس في نظام صناعي أو في آلة الزمن.

٣- الإنتظـــــــار

الأنتظار هو أحد جماليات مسرح العبث عامة ومسرح بيكيت خاصة. فالإنتظارأو رصد الإنتظار في "**في إنتظار جودو**" هو فعل مشترك يعيشه شخصيات المسرحية. والزمن المستقطع الذي يحياه المتلقي أثناء ذلك العرض هو مشاركة في هذه اللحظات العبثية التي يحياها **استرجون** و**فلاديمير** في إنتظار شيء ما أو لا شيء. إن إنتظارشخصيات فهو أيضاً عبثي. إنّه يدل على هاجس زمني مجهول؛ إذاً فأبطال المسرحية ينتظرون فَرَجاً لن يأتي، أو ربما تغييراً لن يحصل. وفي غمار عزلتهم وإنتظارهم تعيش شخصايت بيكيت في حالة إحتضار دائم.

٤- اللعب

هو وسيلة الشخصية في مسرح بيكيت لقتل الوقت، ستراجون وفلاديمير يلعبان بالقبعة "**في انتظار جودو**" الذي لا يأتي فتتكر الأفعال غير المجدية. وفي "**نهاية اللعبة**". يتشارك الأربعة **(هام، كلوف، ناغ، نيل)** في لعبة يتواجه فيها كل إثنان كما يتواجه لاعبا شطرنج في تحدي نقل الأحجار، لتتحول حياة أبطال المسرحية (هام و كلوف من جهة، وناج ونيل من جهة ثانية) إلى شوط متواصل، ممل ورتيب، بلا نهاية. إذاً فهم يعملون معاً على إنهاء وقت لا ينتهي أصلاً.

٥- وعي الشخصية بطبيعتها المسرحية

ينزع بيكيت عن الممثلين أي هوية ثانية غير هويتهم المسرحية، فهم ممثلون منهمكون في أداء إحدي الفقرات التمثيلية.[xii]

- مسرحية **في أنتظار جودو: (يضع ستراجون كفه علي عينيه ناظراً بإتجاه الجمهور مشيراً إلي أنه لا يري الأضواء)**
- مسرحية **نهاية اللعبة:**

ـــ كلوف: (ينظر إلي الصالة قائلاً) "انتهت، لقد انتهت، ربما على وشك النهاية. (صمت).
ـــ كلوف: (يوجه المنظار نحو الصالة) أري ..جموعاً في ضحك جنوني.
ـــ هام : التماهي بين الحياتي والمسرحي يجعله شخصية ورقية تعي ورقيتها أيضاً.[xiii]

- **مسرحية"المشهد الأخير من مأساة":** يصف بيكيت هذا العرض علي أنه**(بروفة مسرحية لوضع اللمسات النهائية علي المشهد الأخير..يجلس م "مخرج" علي مقعد بيدين في صالة العرض.. تقف م.م"مساعدة المخرج"بجانبه)** يبدأن العرض وهما مستغرقان في التفكير ثم لا يلبثا أن يضعا اللمسات الأخيرة لمظهر الممثل الأول والوحيد علي خشبة المسرح الذي يقف دون حراك بينما هما ينهمكان في العمل علي هيئته بنقدها مرة أو تعديلها مرة أخري.
- مسرحية"**الأيام السعيدة": ويني :(تمسك الأنبوبة بيد وتنظف أسنانها باليد الاخري. تستدير بخجل فتنظر خلفها لتبصق)** وهي تدرك أن ثمة جمهورأمامها.

٦- التعايش مع وسائل الإعاقة

إن شخصيات بيكيت تتعايش مع الوسائل التي تعيق حركتها وحياتها دون تذمر، وكأنها تتوحد معها

ـــ مسرحية"**الأيام السعيدة": ويني** (المدفونة في كومة بداخل ربوة) **تمسك الأنبوبة بيد وتنظف أسنانها باليد الاخري).** كأنها تحيا حياة كاملة وتهتم بمظهرها رغم أنها مدفونة في كومة التراب، والأكثر من ذلك أنها ترتدي قبعة تذكرنا بأيامها السعيدة التي بالطبع أنقضت، أو بالأحري تعيش فيها في خيالها فقط. أو في كلماتها المبعثرة التي لا تفضي إلي أي معني.

<u>رابعاً: مظهر الشخصية /الممثل الخارجي</u>

جميع الشخصيات ترتدي الزي الموحد الخاص بشخوص بيكيت، زي البهلوانات، أو علي الأقل ما بقي منه: القبعة والمعطف الطويل، والحذاء البالي/المتسخ، الضيق،الكبير الحجم، ويسود اللون الرمادي كلون موحد لأزياء الشخصيات في مسرح بيكيت

- مسرحية"**ماذا أين": (الممثلون علي قدر كبير من التشابه بقدر المستطاع)** يرتدون نفس الرداء ونفس اللون **(نفس لون العباءة الرمادي) و(نفس طول الشعر)**
- مسرحية"**المشهد الأخير من مأساة**": يؤكد بيكيت علي أن العمر والهيئة الخارجية للممثلين غير هام**(العمر والهيئة الجسمانية غير مهمين)** وبرغم انه أعطي للمخرج معطفاً من الفراء وقبعة أيضاً وألبس مساعدته ملابس بيضاء- لم يحددها بدقة- إلا انه ألبس **الممثل الأول** والوحيد الذي يقف في منتصف خشبة المسرح **(فوق منصة سوداء ارتفاعها ١٨ قدم. مرتدياً قبعة سوداء ذات حافة عريضة وعباءة سوداء تصل إلي**

الكاحلين. عاري القدمين .رأسه محني لأسفل) وهذا يؤكد علي فقدانه للهوية برغم من مكانته ووضعه كممثل أول وبرغم من أنه الوحيد فوق المنصة. وهو أيضاً لم يمنحه حركة أو تعبير لفظي منطوق، مما يؤكد صدق هذا التفسير.

- مسرحية" **في أنتظار جودو**": لم يذكر بيكيت سوي **حذاء** أستراجون، و**قبعة** فلاديمير
- مسرحية "**نهاية اللعبة**": **هام: (يرتدي قبعة من اللبد، علي وجهه منديل مبقع بالدم، صفارة معلقة بعنقه)**، ولأنه مشلول فبالطبع نجده يغطي ركبتيه ويرتدي جوارب سميكه تخفي أصابع قدميه **(غطاء علي ركبتيه، جورب سميك في قدميه)**
- مسرحية "**شريط كراب الأخير**" يصفه بيكيت بأنه عجوز مرهق(يرتدي بنطلوناًأسود كالحاً، قصير جداًعليه، وصديريته سوداء بدون أكمام، بها أربعة جيوب واسعة وساعة فضية ثقيلة وسلسلة. قميصه أبيض متسخ، مفتوح من الرقبة وبلا ياقة. ينتعل حذاءً غريباً أبيض قذر، برقبة عالية، مقاس عشرة علي الأقل ، ضيقاً ومدبب)
- مسرحية "**الأيام السعيدة**": **ويني (مدفونة غلي ما فوق خصرها في وسط الربوة تماما، وهي في حوالي الخمسين منعمرها، محافظة علي نفسها خير محافظة** – في هذه الكومة من التراب أو داخل الحفرة ياله من عبث يصدره لنا في هذه الإرشادة – **(بدينة عارية الذراعين والكتفين ترتدي صدرة قصيرة فوق صدر ضخم كبير وتضع حول عنقها عقداً من اللؤلؤ)**. أما ويللي زوجها فيكتفي بيكيت بوصفه بأنه رجل في الستين من عمره.

خامساً: وضعية الجسد في مسرح بيكيت

أ– من حيث ظهوره بصرياً

١ – ظهور الجسد بشكل كامل

يقترن ظهور الجسد بكامل هيئته وجود علة/عاهة تمنعه من الحركة أو تؤثر علي حركته

- مسرحية "**نهاية اللعبة**": تدور الشخصيات الأربع في متاهة مقفلة و معتمة. هي تحيا في عالم يسوده الملل و الحزن والرتابة. لا شيء يتحرك، لا شيء يتغير. الأفعال مكررة مثلما تتكرر حوارات الشخصيات، يعيدون تكرار الكلمات والأفعال لكنها لا تقودنا لأي معنى. فالتكرار هو جوهر مسرح بيكيت فنياً وتقنياً. إن شخصياته تدرك

ثباتهم أمام حركة الحياة، لكنهم عاجزون أصلاً عن الحركة. **هام** (أعمى وكسيح/مصاب بالشلل)، **كلوف** (له علّة في ساقيه تمنعه من الجلوس ويترنح في مشيته).

- مسرحية "**في انتظار جودو**": **فلاديمير** يشكو المثانة، و**بوزو** كفيف، و**لاكي** أخرس.
- مسرحية "**الأيام السعيدة**": الزوج/**ويللي** قعيد ولا يتحرك إلا زاحفاً.
- مسرحية "**شريط كراب الأخير**": **كراب(نظره قصير للغاية- لكن لايلبس نظارة- ،سمعه ثقيل ، سيره يقتضي جهداً كبيراً، مشدوخ الصوت)** دليل علي تدهور حالته الجسدية وإنحطاطه المعنوي في عزلته داخل غرفته ومع آلة تشغيل الشرائط. ولتاكيد الإعاقة الحركية لـــ**كراب** يضيف بيكيت إرشادته المسرحية هذه**(ينتعل حذاءً غريباً أبيض قذر، برقبة عالية، مقاس عشرة علي الأقل، ضيقاً ومدبب)** مما يزيد صعوبة حركة القدمين.

٢- الظهور الجزئي للجسد

لقد أصبح ينظر لمنصة التمثيل علي أنها "مجال فضاء يطلب الأمتلاء بمعناه المادي والحرفي عن طريق تجسيد المعاني وتجسيم المفاهيم في مادية منظورة وجمادات حسية ملموسة".[xiv] لذلك برزت أهمية التركيز علي الدلالات البصرية. ومن هنا عندما يخفي بيكيت أجساد الشخصيات/الممثلين فإنه يجسد تلك القيود التي تعيق حركة الشخصية /الإنسان، وبالأحري حياته- بصورة مادية مباشرة لا تقبل مجالاً آخر لتأويلها.

- مسرحية "**الأيام السعيدة**": الزوجة **وينـي** حبسية الحفرة بداخل الربوة التي تخفي جزءاً كبيراُ من جسدها **(تري وينـي مدفونة إلي ما فوق خصرها في وسط الربوة تماماً)**
- مسرحية "**نهاية اللعبة**": **ناج** و**نيل** مقعدان يسكنان في صناديق القمامة:(يرتفع غطاء أحد صناديق القمامة وتظهر يدي ناج وهما تتشبثان بحافة الصندوق.
- مسرحية"**مسرحية**": يصف بيكيت في الإرشادات المسرحية كيف لا يظهر من الجسد إلا الرأس والرقبة **(في مواجهة الوسط ثلاث جرات - لحفظ رماد الموتي- رمادية متماثلة تلتصق كل منها بالاخري، أرتفاعها حوالي ياردة واحدة ومن كل واحدة تظهر رأس، الرقبة مقيدة بإحكام في فوهة الجرة)** وبذلك لايظهر من أجساد الممثلين إلا الرقبة المقيدة بإحكام والرأس، ولكن الرأس ليس حر الحركة - وهو ماتبقي من الجسد- لكنه مقيد أيضاً عن التعبير بحرية، وفي الإرشادة التالية ما يفيد ذلك(**الوجوه جامدة طوال المسرحية. الأصوات غير منغمة بإستثناء مايشار إليه).**

٣- تقلص الجسد

- مسرحية " **لست أنا**": يتقلص الجسد كله في هذه المسرحية ولا يبقي إلا الفم فقط في دائرة الضوء وكأن الجسد تآكل ولم يبقي سوي بوق يتكلم بكلمات لا جدوي منها ولا تحدث أي تواصلاً، وما ان يبدأ الفم/الممثل في الكلام يصبح غير قادر علي السيطرة علي الكلمات التي ينطق بها. ويبدو أن بيكيت بهذه المسرحية القصيرة الي تشكل صورة مسرحية للثرثرة ينتقد فيها أبواق السياسة والفن والفكر التي لا تفعل شيئاً من أجل الإنسان، ولكن تعبث بحياته.
- مسرحية"**مسرحية**": الرؤوس الثلاثة نراها قد طمست وجوههم تقريباً

٤- الجسد غير المرئي

قد يكون الجسد غير مرئي/مخفي أو يختفي تدريجياً

- مسرحية"**نهاية اللعبة**": في بداية **(يجلس هام علي مقعد بمسند بعجل، مغطي بملاءة قديمة....يذهب كلوف إلي هام ويرفع عنه الملاءة التي تغطيه ويطويها تحت إبطه)** يجلس هام مغطي هكذا فترة مشهداً كاملاً يقوم كلوف بالأداء الصامت منفرداً.
- مسرحية "**الأيام السعيدة**": تختفي **ويني** في الحفرة التي تحيا فيها في منتصف الربوة إختفاءاً تدريجياً حتي أنها تكمل تمثيل الدور(نستمع لصوتها فقط) من داخل الحفرة. تقترب هذه الفترة أو المساحة الزمنية من ربع المساحة الزمنية المخصصة للعرض تقريباً.

<u>ب- من حيث الحركة (وطبيعتها) أو السكون</u>

- **الجسد و الآلية/التعبير الآلي**

تتسم شخصيات بيكيت بالطابع التكراري للأفعال والحركات، وأيضاً تلك الطريقة أو الآلية التي يفعلون بها حركاتهم هذه- كما يشير بيكيت نفسه إلي ذلك في إرشاداته المسرحية- هذا التكرارالقسري وهذه الآلية تحولان الشخصية إلي دمية.

١. مسرحية "**في أنتظار جودو**"

- **فلاديمير:(يقف فاتحاً فمه في أبتسامة كدمية ثم تختفي فجأة)**
- **في** موضع آخر من المسرحية ذاتها:**(يبتسم فجأة إبتسامة تصل ما بين أذنيه ويظل مبتسماً ويكف فجأة)**

- **لاكي** يحركه سيده **بوزو** كالريبوت بكلمتي: backword و forward إلي الامام، أو إلي الخلف.
- **بوزو: إبتعدا (فلاديمير واسترجون يبتعدان عن لاكي) .... قف إلي الأمام... إلي الخلف.. قف.. إلي الأمام....**

٢. مسرحية "**نهاية اللعبة**" يؤدي **كلوف** مشهداً حركياً باداء آلي في بداية المسرحية . **(يقف كلوف بجوار الباب بلا حراك مثبتاً عينيه علي هام...يتجمد في هذا المشهد لفترة قصيرة ثم يتحرك... حركته جامدة مهتزة كحركة رجل آلي "روبوت"...)** ويرسم بيكيت المشهد بالتفصيل حتي أنه يعد الخطوات التي يخطيها **كلوف.(يسير ست خطوات –علي سبيل المثال– ناحية النافذة اليمني ثم يعود سريعاً لأخذ السلم ويحمله ويضعه أسفل النافذة اليمني ويصعد عليه ثم يسدل الستار.. ثم ينزل من علي السلم ... ثم يسير ثلاث خطوات نحو النافذة اليسري ثم يعود سريعا إلي السلم ويحمله ويضعه أسفل النافذة اليسري ثم يتسلقه ثم ينظر من النافذة . ضحكة . ثم ينزل ويأخذ خطوات نحو النافذة اليمني ثم يعود إلي السلم)**

٣. مسرحية "**الأيام السعيدة**" **ويني: (تضحك ثم تفيض الابتسامة ما يقرب من مائة مرة)**

- **الجمود/السكون:**

إن حالة الجمود التي يتشكل فيها جسد الممثل في مسرح بيكيت لا تشكل تمثالا صامتاً بل تشبه السكتة الموسيقية التي يعقبها نغمة لحنية، كذلك اللحظة التي يتجمد فيها الجسد لا تبدون لحظة سكون خاوية بل إنها كالسكون الذي يسبق العاصفة ــ إن صح التعبيرــ لكن تلك العاصفة لا تحدث مطلقاً. وبرغم ذلك يبدو الجمود/سكون الشخصية أو الممثل عن الحركة تشكيلاً جمالياص يحمل دلالة وتوتراً دراماياً علي النقيض مما تمثلة الشخصية الدرامية أو الممثل من عدم جدوى الحياة.

١– في نهايتي الفصلين الأول والثاني من مسرحية "**في أنتظار جودو**" ستراجون: **هيا بنا (لا يتحركان)**

٢– مسرحية "**فصل بلا كلمات رقم ١**": عندما يخيب أمل البطل في الحصول علي الماء بعد محاولات متكررة، ينتهي به الأمر إلي الإعراض عن أي حركة حتي عندما تعود الأشياء لإغوائه

٣- مسرحية "**كل الذين يسقطون**": **روني** يرغب في الإنبطاح أرضاًن او إلقاء نفسه ففوق التراب، والحلم الذي يراوده بالبقاء في الفراش ليل نها لا يفارقه: **ليتني أتمدد علي الأرض أشبه بروث البقر ولا اتحرك أبداً..أظل في الراش.. أذوب في بطء ويسر بلا ألم.**

٤- حرمان الجسد من الحركة حيث يتجمد الجسد في "**نهاية اللعبة**"

٥- مسرحية"**مسرحية**": يقضي بيكيت علي كل الإيماءات.

- **ضَعف الحركة**

إن صعوبة الحركة بالنسبة لـــ**كراب** العجوز الذي يرتدي حذاءً ضيقاً منطقية، أما حركة **كلوف** في مسرحية"**نهاية اللعبة**" فقد تبدو لها وظيفة عندما تقارن بالسكون الذي يبدو عليه جسد **هام**، فحركة **كلوف** الضعيفة التي تمثل إرادته الذاتية هي في حد ذاتها حدث مسرحي درامي. وكل تعزيز للحركة يؤكد علي الجمود الذي يناقضها.

- **الحركة الدائمة التي لا طائل منها**

إن شخصيات بيكيت لا تملك وعيا بالزمن. ولكنها تتمسك بحركاتها البائسة والمتكررة باستمرار، هذه الحركات التي تشكل حياتها، فالفعل الوحيد الذي يحدث او تقوم به الشخصية هي الحركة المتكررة والكلمات التي لا طائل فيها ولا تفضي إلي معني. إن آلية التكرار تمثل آلية دفاعية، من حيث أن هذه الكائنات تبحث عن ذاتها دون أن تستطيع ملء الفراغات/الفضاءات التي تحيا فيها. فيبدو أن الدوران في حلقة مفرغة وردود الأفعال الآلية المكرورة هو قدرها المحتوم. ففي مسرحية"**نهاية اللعبة**"لا تؤدي محاولة إنفصال الزوجين عن بعضهما البعض إلي شيء با علي العكس يظل كل واحد منهما مرتبط أكثر فأكثر بالآخر. وتبدر أيضاً محاولة الإنتحارالتي يقدم عليها ستراجون وفلاديمير "في انتظار جودو" فاشلة، فالشخصية في مسرح بيكيت لا تبلغ غايتها أبداً، وهذا هو جوهر العبث.

إن جميع مظاهر التكرار تؤكد علي رتابة الحياة، وتتطابق مع رؤية بيكيت للوضع الإنساني أنه بمثابة طريق مسدود، ومن ثم كان التوافق بين الشكل الفني والمضمون الفكري الذي تأتي حركات وإيماءات الشخصيات لتؤكده: **ستراجون:** يحاول من آن لأخر لعلاج حذائه الضيق في عصبية، و**فلاديمير:** لا يفتأ يخلع قبعته ليتحسس داخلها محاولاً أكتشاف ما يحك رأسه ومن الطبيعي أنه لا يجد شيئاً.

ج- جسد الشخصية والفضاء الدرامي

الفضاء هو الحيز الذي يقع فيه الحدث المرصود. وخشبة بيكيت تبدو في منتهي البساطة تكاد تكون فارغة إلا من القليل من المهمات المسرحية مثل المنضدة، والمقعد، وصناديق، وآلة التسجيل في "**شريط كراب الأخير**"، والشجرة في "**في إنتظار جودو**"، النافذتان في خلفية خشبة المسرح، والباب وصندوقا القمامة في " **نهاية اللعبة**"، والجرات الثلاث في "**مسرحية**" ، الحقيبة والشمسية لـــ **ويني** في "**الأيام السعيدة**". لكن النصوص تحظي بالكثير من الإرشادات المسرحية الدقيقة.

ـــ تتحرك شخصيات بيكيت غالباً في فضاء مغلق (الحجرة- المغارة- الكهف- القارب- صندوق قمامة) وتخشى إحتلال شخص ثالث لفضائهما،هذا الإحتلال الذي يشكل خطرا على العلاقة الهشة التي تجمع بينهما.

- إن قلة عدد الشخصيات في فضاءات مسرحيات بيكيت تعبيرعن هيمنة ذلك الفضاء(الكوني) علي الشخصيات، ذلك الفضاء الذي يستلب إرادة الشخصية(الإنسان) ويحاصره. إن كالسجن الذي يحتم على الشخصيات تكرار نفس الأفعال.

ـــ الشخصيات لا ذاكرة لها، فهي لا تتعرف على الأماكن التي تتواجد فيها. والتساؤلات حول الجسد والفضاء تتداخل لتعكس إشكالية الوجود الإنساني.

ـــ إن ثبات الديكور في مسرحيات بيكيت- حيث لا يتغير طوال المسرحية- يجسد الجمود والشلل الذي يصيب الزوجين في "**نهاية اللعبة**" فهما لا يستطيعان أن ينفصلا عن بعضهما البعض، كما أن أي محاولة للحركة أو التغيير مآلها الفشل. ويؤدي غلي رتابة الحياة التي يعيشها **كراب** "**شريط كراب الأخير**"، أو خيبة الأمل في الإنتظار المرير"**في إنتظار جودو**"

ـــ يجب علي الممثل في مسرح بيكيت أن يعي أنه في معاناه دائمة لكي يوجد بكامل هيئته. فبيكيت – كما يقول المثل – يضرب عصفورين بحجر؛ فإنه بإظهار العيوب الجسدية للإنسان ليس فقط يؤكد علي عجز الإنسان في هذه الحياة، ولكنه يستخدم تلك العيوب لبناء الحيز المادي ولشغل هذا الفضاء الوجودي بالجسد.

سادساً: مشكلة التعبير في مسرح بيكيت

إن القدرة علي الحركة تفصح عن الإرادة الكامنة لدي الشخصية الدرامية، والإنسان بطبيعته لديه القدره علي الإيماءة والإشارة التي تعبر وتوصل رسالة ما لها دلالة لدي

المستقبلين لرسالته، " فكل مخلوق قادر علي الإيماءة بالطبيعة هو مركز قوة حيوية ويري الآخرون حركاته كإشارات تفصح عن إرادته".[xv] والممثل ككتلة تشكيلية في فضاء العرض المسرحي أو الفضاء الدرامي يشغل حيزاً لا بكتلته وحسب ولكن بحركته وتفاعله مع الأشياء، المجسمات، المهمات المسرحية، وهذه الحركة هي الدليل علي حياته. وبالتالي يبدو تقلص هذه الإشارات والحركات علي ضعف إرادة هذا الجسد/الشخصية أو إنعدامها. فالشخصية التي تفتقد القدرة علي الحركة أو مجرد الإيماءة تؤكد فقدانها للحياة أي تصبح هذه الشخصية في حالة موت علي المستوي البصري وهذا ما نجده ظاهراً في مسرحيات صمويل بيكيت، وعلي ذلك ففي غياب الفعل أوالإشارة أو الحركة أو إنعدامهم فإن التواجد المفاجيء أو النادر أو القليل الحدوث يجعلنا نوقن بأهميته.

ونستطيع أن نقول أن الحركة في مسرحيات صمويل بيكيت تبدو كالأفعال الميكانيكية التي لا تنتظر مايبررها علي عكس المقولة التي تؤكد "أننا إذا أتينا بحركة يجب أن تكون لها ما يبررها سواء بالإشارة أم بالفعل أم أيضاً عن طريق حدث داخلي"[xvi]. فالحركة في مسرحيات بيكيت لا تسمح بالنمو العضوي للشخصية، وقد تبدو بعض الحركات أو أغلبها حركات عفوية ليس لا علاقة بالموضوع المطروح أو حتي بفضاء التمثيل او القصة أو الشخصية. وبالتالي فالتوتر الذي تعيشة الشخصية في مسرح بيكيت بين الإنتظار والعزلة وفقدان الأمل لا يجب أن يشعر به الممثل أو يتعايش معه، ولكنه يجب أن يصل للمتفرج. فمسرح بيكيت يتوجه للمتلقي ويستثير طاقته الإنفعالية في تقبل هذه الكآبة والملل وخيبة الأمل، والحياة السوداوية التي يصورها بيكيت ويحيا فيها أبطاله.[xvii]

سابعاً: نتائج الدراسة

١- مسرح بيكيت مسرح يختزل الزمن، والمكان، والجسد. ومسرحه تتجسد فيه العزلة بصورة مسرحية مادية ومرئية ويصور الأنتظار فعلياً حتي نجرب مرور الزمن في شكله الأنقى – كما يقول بيكيت – ونتيجة لهذه الفلسفة كان جودو لا يأتي أبداً.

٢- لقد أراد بيكيت أن ينزع الكلمات فبقي للجسد قيمته وحيويته، وكأن بيكيت أراد ان ينتقد و يحارب ذلك الأسلوب الذي ساد زمنه من الحركات المفتعلة للممثلين و(الجستات) غير المجدية والمتكررة بلا جدوي.

٣- قدم بيكيت مسرحاً مرئياً أكثر منه خطابياً في لوحات يمكننا أن نطلق عليها سيمفونيات تتألف من الضوء والفراغ، الكتلة (كتلة الممثل) والحركة.

٤- استخدم بيكيت العناصر المسرحية غير المنطوقة للتعبير مثل: الصمت، الحركة السكون، والإضاءة. وتفرد في ذلك عن أقرانه الذين ينتمون إلي نفس التيار (العبث) وغيرهم من الكتاب الدراميين الآخريين.

٥- تعد نصوص بيكيت المسرحية مسودة للإأخراج لما تحتويه من إرشادات مسرحية دقيقة للحركة، السكون، التعبير الصوتي، والإضاءة، وأماكن دخول وخروج الممثلين. إلي جانب الوصف الدقيق لخشبة المسرح وما تحتويه من مهمات مسرحية.

٦- يحتل الجسد في مسرح بيكيت مكانة بارزة ويخضع لظروف عديدة وسياقات مختلفة. ويطرح بيكيت بعناية استكشاف منهجي لتلك العلاقة بين الجسد والحركة، والسكون، الجسد والفضاء، الجسد واللإضاءة، الجسد والكلمات، ليجسد صورة مادية لما يؤمن به من أفكار.

٧- الجسد في مسرح بيكيت ليس كما في الدراما المسرحية التقليدية، فهو بالكاد يظهر كاملاً وأحياناً يظهر بشكل جزئي، والجسد ليس فقط يظهر بشكل جزئي أي الجزء ينوب عن الكل، بل يمكن أن يتآكل ويتقلص في جزء منه – الفم – في مسرحية "**لست أنا**" ، أو تظهر أجزاؤه وتختفي أخري بفعل الضوء والظلال التي تلقي عليه في مسرحية "**شريط كراب الأخير**" وهذه هي سمة من سمات مسرح بيكيت.

٨- لقد أراد بيكيت أن يجذب أنتباه المتفرج ليس علي الجسد فقط بل علي جزء منه ، هيئته، طريقة، حركته، إلي جانب التركيز علي الحركات الإشارية وتعبيرات الوجه واليدين أو علي فتحة الفم. فمن خلال التركيز علي أحد أجزاء الجسم المتاح لها حرية التعبير أو الحركة تظهر أهمية ذلك الجزء المعبر، ويوجه بذلك الممثل أو الممثلة للبحث عن منهج للتعبير.

٩- يمكننا أن نعتبر أن مسرحيات بيكيت الحركية مثل: "**فصل بدون كلمات١**"،"**فصل بدون كلمات٢**" تدريباً للممثل المنفرد علي التمثيل الصامت، حيث أنه من النادر وجود مثل هذه النصوص.

١٠- جسد الممثل في مسرح بيكيت يعد موضوعاً دراماياً لم يسبق له مثيل في التاريخ المسرحي. وهو يستمد هذه الخاصية من الخيارات الجمالية والدرامية التي أختارها بيكيت للشخصيات:

أ- العيوب الجسدية (الشلل – الكساح – ضعف السمع – ضعف النظر – الصمم)

ب- أوضاع الجسد وعلاقتها بالحيز المكاني(صندوق القمامة – الدفن في الأرض)

ج- تحديد الجزء المرئي من الجسد للجمهور(الرقبة – نصف الجسد العلوي)

د- الإختفاء التام إلا من الصوت(**ويني** في "**الأيام السعيدة**")

ه- التقلص(**الفم**/ مسرحية "**لست أنا**")

و- الرؤية المجزأة(مسرحية"**لعب/مسرحية**")

ز- التشيؤ أو توحد الأنا مع الشيء **(كراب وآلة التسجيل)**

ح- منح بيكيت التفاصيل الدقيقة أهمية كبري جعلها بطل في الصورة المسرحية مثل الجمود والصمت. مما جعلها تستعيد مكانهتا الإستثنائية.

الآليات المقترحة للممثل/الممثلة الذي/التي يقدم علي تمثيل شخصيات بيكيت(من حيث التعبيرالجسدي)

١- قد يرغب الممثل في ترجمة كل شيء يشعر به في شكل مادي – طالما لا يتكلم – ولكن يجب علي الممثل أن يقتصد من الحركات والإيماءات وينتقي التعبيرات التي يقوم بها بشكل مكثف – حتي لو يكررها – فتصبح للشخصية طريقتها المتميزة في التعبير . هذا مايمكن أن يفعله الممثل، ولنأخذ علي سبيل المثال مشهد الحلم في " **شريط كراب الأخير**"عندما يستدعي **كراب** الحلم **(يتوقف عن الإستماع إلي آلة التسجيل.. يفصل الجهاز، يقف، يرتفع جسده .. يزوغ بصره..يتجمد).** مثل هذه الأفعال تتكرر. أو **ويني** في مسرحية الأيام السعيدة **(تفيض الإبتسامة ما يقرب من مائة مرة).**

٢- يجب أن يأخذ الممثل/الممثلة في إعتباره/إعتبارها أن اللحظة التمثيلية لا تتطلب إظهار مشاعر ما، يكفي الأفعال المتلاحقه التي يرسمها بيكيت وهي مجموعة من التعبيرات الصامتة التي يقوم بها الممثل/الشخصية بشكل عفوي وتلقائي وبلا مشاعر مرتبطة بالحدث علي عكس التمثيل في المسرح الواقعي و الطبيعي." فالممثل يمكنه أن يكون ما يريد، فيما عدا أن يكون طبيعياً، فيستطيع أن يكون محايداً أشبه بالجثة الهامدة، كما يستطيع أن يكون ممسوساً كمن وقع تحت تأثير السحر، المهم ألا يكون شخصاً من لحم ودم"[xviii]

وهذا ما يتفق مع ما جاء به الناقد المسرحي **ج.ل.ستان** حيث يقول"**المسرحيات العبثية شخصياتها تفتقر إلي الدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا الشكل يتعمق**

إحساسها بالعبثية، كما يعمل غياب الحبكة علي إبراز رتابة وتكرارية الزمن في القضايا الإنسانية.. ولا يزيد **الحوار بشكل عام عن كونه سلسلة من الكلاشيهات المفككة التي تحول المتحدثين بها إلي مجرد آلات ناطقة"**[xix].

٣- إن الممثل إذا أراد الحصول علي هذه الإيماءات الطبيعية/الفطرية فيمكنه أن يجد نموذجاً في"**تعبيرات الإبتسام لدي الأولاد المولودين أصماء ومكفوفين التي تحدث مستقلة عن التعلم أو المحاكاة/التقليد**"[xx]، وبذلك تفتقد الباعث أو الدافع المقترن بها إذا ما قورنت بالتعبيرات في المسرحيات الواقعية أو الطبيعية.

٤- علي الممثل أن يجد مفتاح الكوميديا في المسرحيات العبثية، وهذا ما تتفق فيه الدارسة مع الرأي القائل يجب علي الممثل " **أن يحتفظ ويستفيد من حس الفكاهة في البروفة لتلطيف التوتر الحتمي، تلك هي قوة النوع الدرامي المعاصر الغريب المسمي بمسرح العبث**"[xxi]

مسرحية " **لست أنا**"::كرسي الموت هو وحدة الديكور الوحيدة . يتقلص الجسد كله في الفم فقط وكأن الجسد تآكل ولم يبقي سوي بوق يتكلم بكلمات لا جدوي منها ولا تحدث أي تواصلاً.

يبدو أن بيكيت يتحدي بهذا العرض الممثلون ويقدم لهم تدريباً صوتياً شاقاً من حيث الإيقاع الصوتي وظبط مخارج الأصوات

مسرحية "**لست أنا** " أداء **جوليان مور**

بيكيت يوجه الممثلة **بيلي وايتلو** Billie Whitelaw التي قال أنه أستمع لوصتها في رأسه وهو يكتب" **لست انا** "

مسرحية "**لست أنا** " .. **الفم: بيلي وايتلو**.. المسرح في ظلام دامس، حتي وجه الممثلة قد وضع عليه مسحوق أسود حتي يتحقق التقلص الذي أراده بيكيت .. أخرجها بيكيت عام١٩٧٣

شريط كراب الأخير تأليف و إخراج صمويل بيكيت.

كراب يتعامل مع الموزة كأنه إنسان العصر الحجري أو حيوان لا يفرق بين جسد الموزة وقشرتها

تبدو لقطات العرض كلوحات زيتية مرسومة بفعل الضوء والظلال التي شرحها بيكيت بالتفصيل في النص المرافق، المصدر الوحيد للضوء هو المصباح العلوي الذي يسقط الضوء عمودياً فوق رأس كراب

m

كراب ضعيف البصر والسمع

تمثيل : ريك كلوتشيRick cluchey

اللحظة التي يبتعد فيها كراب عن مصدر الضوء يظهر مغموراً بالظلال

كراب يحاول أن يتعرف علي صوته عبر آلة التسجيل التي يتوحد معها في إلتصاقه بها

تعبير وجه كراب غير المبرر

كراب كما يبدأ يعود مرة ثانية تأكيداً علي البنية الدائرية وتوقع تكرارية الأفعال

لحظة أخري تؤكد خاصية التكرار التي تميز مسرحيات بيكيت

مسرحية **نفس**Breath: علي المسرح مهمات تشكل بقايا حياة ،بعد سقوط المنزل أو زلزال) ويخلو المسرح من الممثلون إلا من صوت الأنفاس التي تأن وكأن تلك الكتل أخفت الإنسان الذي لا يستطيع الخروج من تحتها أو الصراخ ليكي ينقذه أحد .

الإضاءة هي بطل العرض حيث تساهم في تغيير شكل الفضاء المسرحي .

أولي لحظات عرض"**نفس**" إضاءة ساطعة كأنها شمس الحقيقة التي سوف تظر لنا حقيقة الحياة الباسئة التي أدت بالإنسان إلي أن يختفي وسط هذه الكومة من الأشياء المادية.ممايؤكد لنا علي اهتمام بيكيت بإظهر فكرة في صورة مسرحية مادية ..

"**فصل بدون كلمات ١**" محاولات عديدة للوصول إلي الماء /الهدف . المحاولات آلية وبلا تفكير حيث يضع الممثل المكعب الصغير أسفل لمجرد أنه وقف عليه من قبل ووجده مسبقاً قبل المكعب الكبير مما يؤدي إلي سقوطه

لايلبث الإنسان أن يستسلم حتي ولو جاء الهدف (الماء) إليه. تأكيداً علي فكرة اللاجدوي من الحياة

"**في أنتظار جودو**"

اللقطات(١،٢،٣) تؤكد بهلوانية الشخصيات حيث استرجون يحاول أن يساعد بوزو كي ينهض ولكن بطريقة لاعبي السيرك/البهلوانات، فيسقط فوقه ويتمدد.

(لقطة ٥) فلاديمير يشاركه في اللعبة

(لقطة ٦) ثم يسقط هو الآخر علي الكتلة

شخصيات بيكيت لا تمتلك مصيرها . كأنهم أربعة دمي في مخزن الألعاب يرتدون خرقهم البالية

(لقطة ١)

(لقطة ٢)

(لقطة ٣)

مسرحية"**جيئة وذهـــاب**" (come & go) لا شيء يحدث سوي ثرثرة .. والديكور قطعـــة واحدة هي المقعد. ولا شيء يحـــدث ســـوي حركة دخول أحدي الفتيات أو عودتها للمقعد

ملاحظة المظهر المتقارب للفتيات الثلاثـــة.. والحركات المتشابهه خاصـــة فـــي التعبيـــر باليدين وطريقة الجلوس

"**الأيام السعيدة**".. الطبيعة الصماء التـــي تخنـــق جســـد ويني حيث تعيش مدفونة في حفرة داخل ربوة بالتل.

Laura Condlln , Shannon Mercer and Sofia Tomic in **"Come and Go"**.

مسرحية"**جيئة وذهاب**"عرضـــت فـــي لنـــدن عام٢٠١٢، اداء : لـــورا كانـــدلن، شـــانون مارسر، و صوفيا توميك.. وجوه الممثلـــين وقد غطاها قبعات لإخفاء العيون حتي تتوحد الشخصيات أكثر فـــي مظهرهـــا الخـــارجي وتتجرد من ملامحها الطبيعية. مع ملاحظـــة أنه عند إعادة تقديم عروض بيكيـــت يلتـــزم الممثلـــون بالإرشـــادات الإخراجيـــة التـــي وضعها في نصوصه المطبوعة.

تبدو **ويني** عارية الذراعين – كما أشار بيكيـــت– وعلي يمينها الشمسية، وإلي يسارها الحقيبة

ويني تحيا حياة عادية داخل الحفرة فما تلبث ان تستيقظ حتي تتلو صلاتها ثم تنظف أسنانها.. أنه جوهر العبث أو ما آلت إليه حياة الإنسان

الشخصية/الممثلة علي وعي بطبيعتها المسرحية.. تلتفت لتبصق

ويني ممسكة بمظلتها بطريقة غير طبيعية ، لكنها تحميها من المطر

طبيعة الحركة في مسرح بيكيت .. آلية

لا توجد إيماءات أو تعبيرات واقعية أو طبيعية.. تلك هي نظرة ويني لعدسات نظارتها لتتأكد من نظافتها

ويللي علي يسار **ويني** في هذه اللقطة : **ويللي** الذي يزحف لعجزه عن المشي ولا نراه في العرض سوي: يداه ثم قبعته، يرقد تحت القبعة والجاكيت بلا أي ملامح

"**نهاية اللعبة**" باد ثروبـــي Bud Thrope في دور **كلوف** كلوف يرفع الغطاء عن **هام**

ناج ونيل في **البراميل** .. ويالها من حياة، **تريســيتا سورو** – مصممة الأزياء – تمثل دور **نيل** والعرض: لـــ جماعة سان كوانتين للدراما

"**في أنتظار جودو**" والتصوير المادي للعبوديـــة حيث يحمل **لاكي** متعلقات سيده الـــذي يربطـــه **بالحبـــل** كالحيوان. فبرغم قدرته علي الحركـــة والعمل إلا أنه مقيد لا يمتلك الحرية ولا القرار.

ريك كلوتشي Rick cluchey في دور هام القعيد الأعمي وسط أحـــد فضـــاءات بيكيت البسيطة، الرمادية اللون، الفارغـــة من الحياة"نهاية اللعبة"

مسرحية" أوهايو"Ohio طـــوال العـــرض الممثلان يجلسان علي المقاعـــد مرتـــديان الشعر المستعار. إخراج ستان جونتاســـكي ..مسرح ماجيستك ، سان فرانسيسكو

في نهاية العرض: أنه الإنسان وكأنه يـــري نفسه لأول **مرة**

؟؟؟؟؟؟؟

مسرحية" مسرحية" أو" لعب" علي مســـرح بيت بلندن عام ٢٠٠٦..

مسرحية "Embers" يستخدم بيكيت كل المفردات البصرية ليجسد المعني ، ممـــا يثبت أنه مـــن رواد مســـرح الصـــورة . العرض من إخراج : جافن كوينن

Gavin Quinn **علي مسرح بـــام بـــام/ هارفي – الولايات المتحدة الأمريكية**

مسرحية" **روكابي**" ROCKABY

تمثل: **هايلي كارميتشيل** Hayley Carmichael

امرأة وكرسي وكأن العـــالم أختفـــي مـــن حولها وهي تحاول أن تتواصل مع ما تبقي منه.

مراجع البحث:

♣ صمويل بارسيلي بيكيت كاتب ومخرج مسرحي أيرلندي الأصل ولد في دبلن، وعاش معظم سنوات عمره في باريس، أشترك في المقاومة ضد النازية ، وكان مطارداً في فترة الحرب العالمية الثانية ، هرب من باريس وعاد إليها بعد إنتهاء الحرب. كتب أعماله بالفرنسية، والإنجليزية، وكان يجيد الألمانية أيضاً. يعد من أبرز المسرحيين المجديين. له كتبات أخري في مجال الرواية والشعر والقصة.

* مسرحية Play ترجمتها أ.د نهاد صليحة بأسم"مسرحية" وهي منشورة ضمن صفحات كتاب التيارات المسرحية المعاصرة،و ترجمتها أ.د نادية البنهاوي بعنوان"لعب" ونشرت في عدد مجلة المسرح رقم ٩٤سبتمبر ١٩٩٦.

♠ مسرحية End game ترجمها د. زكي محمد عب الله بعنوان لعبة النهاية ، وترجمها بول شاؤول بعنوان نهاية اللعبة الكويت، وزارة الإعلام، من المسرح العالمي، مارس١٩٩٢وفضلت الدارسة إستخدام العنوان الثاني.

[i] أنظر:صمويل بيكيت،خمس مسرحيات تجريبية، ترجمة د.نادية البنهاوي،القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،روائع المسرح العالمي،١٩٩٢،ص٨٤

♦ أمر بيكيت بإيقاف أحد عروضه وهو "مسرحية" لأن المخرج تجاوز الإرشادات الواردة في مسرحيته، حيث كان المخرج يريد أن تكون الخلفية وردي بدلاً من الرمادي ، وكان يريد إدخال دمي ومانيكان،كذلك موسيقي تعبيرية، فأوقف بيكيت عرض الأفتتاح إحتجاجاً منه علي مخالفة ما كتبه من إرشادات إخراجية في النص المرافق.

[ii] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٣٢/١٩٩٩، ص٣٠٠

♦ Friedrich Nietzsche فريديريك نيتشة (١٨٤٤-١٩٠٠) من أشهر الفلاسفة الألمان، له تأثير كبير علي العديد من الأدباء، من مؤلفاته: مولد التراجيديا، عدو المسيح، عندما تكلم زارادشت، هو ذا الإنسان، أفول الأصنام.

[iii] أنظر، مارجريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة: أحمد الشامي، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص؟

[iv] مالكوم برادبري: الحداثة، ترجمة: مؤيد فوزي حسن، سوريا، مركز الإنماء الحضاري، د/ت، ص٢٧

[v] صمويل بيكيت :رواية اللامسمي، ترجمةأحمد عمر شاهين القاهرة، روايات الهلال،١٩٩٩، ص٢٧

♣ الوجودية :حركة ثقافية انتشرت بين الثلاثينات والاربعينات من القرن العشرين، صاحب هذا المصطله هوالأديب الفرنسي جان بول سارتر، مؤسسها سورين كيركيجارد(١٨١٣-١٨٥٥) ومن أعلامها كارل ياسبر و بليز باسكال

[vi] أنظر، جون ماكوري: الوجودية، ترجمة: د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: د. فؤاد زكريا، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،١٩٨٢، ص٧٩

♠ جابريل مارسل Gabriel Honoré Marcel (١٨٨٩-١٩٧٣): كاتب مسرح ، فيلسوف فرنسي (من أعلام الفلسفة الوجودية)، وناقد موسيقي.

[vii] جون ماكوري: الوجودية، المرجع السابق، ص١٣٢

[viii] أرنولد هتجلف: موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد ، دار الرشيد للنشر، المجلد الأول، ص٢٥٣

* إن إفتقار مسرحيات بيكيت إلي المنطقية أو السبب والنتيجة، حيث يمكن أن يتم تسريع الزمن أو الحد من حركته جعل الممثلون في أحد العروض الجوالة لـ(عرض في أنتظار جودو) يقومون بضغط الوقت في الفصل الثاني ليلحقوا بالقطار الأخير، ولم يؤثر ذلك علي قوة المسرحية حسب ما قال بيتر بو أحد الممثلين في ذلك العرض.

[ix] أنظر، حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية(العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة)،ط١، القاهرة، المجلس الأعلي للثقافة،٢٠٠٥،ص١٤٣.

[x] ج.ل.ستان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، دمشق،مطابع وزارة الثقافة،١٩٩٥، ص٣٤٦

[xi] نعيم عطية(د.): مسرح العبث،مفهومه،جذوره،وأعلامه، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٢، ص٤٠٣

[xii] أنظر: جان بيير رينجير، قراءة في المسرح المعاصر، ترجمة د. حمادة إبراهيم، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠٤، ص١٠٨

[xiii] حاتم حافظ: آليات تفكيك الخطاب المهيمن في نصوص صمويل بيكيت، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للفنون المسرحية، رسالة ماجستير،٢٠٠٨، ص٧٤.

[xiv] حمادة إبراهيم(د.): التقنية في المسرح"اللغات المسرحية غير الكلامية"، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،ب/ت، ص١٣١

[xv] نك كاي : ما بعد الحداثة والفنون الآدائية، ترجمة د. نهاد صليحة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثاني،١٩٩٩،ص ١٢٩

[xvi] جاك لوكوك وآخرون: المنظومة الشاعرية لجسد الممثل، ترجمة د. سهير الجمل، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠٠، ص١٢٢

[xvii] See: Enoch Brater,"The 'I' in Beckett's *Not I*," *Twentieth Century Literature*,XX (١٩٧٤), p. ٢٠٠.

[xviii] حمادة إبراهيم (د.): اللغة الدرامية، مرجع سبق ذكره، ص٣٠

[xix] ج.ل.ستان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد جمول، دمشق، مطابع وزارة القثقافة،١٩٩٥، ص٣٤٦

[xx] Eibesfeld,Eibl& Pease,Allan: Body language, Shedon press,London,١٩٩٣,p.١٠

[xxi] جيري ل. كروفورد: التمثيل بشخص الممثل والتمثيل بالأسلوب،ج٢، ترجمة: أ.د سامي صلاح، القاهرة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،٢٠٠٧، ص٣٨٤

المصادر:

نصوص صمويل بيكيت المسرحية:

١- في أنتظار جودو، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب، و د. محمد إسماعيل الموافي، ط٢،الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، من المسرح العالمي، الإصدار الثاني،٢٠٠٩

٢- لعبة النهاية، ترجمة: د. محمد زكي عبد الله، القاهرة، مجلة المسرح، ٢٠٠٣

٣- الأيام السعيدة، ترجمة: جلال العشري، القاهرة، مجلة المسرح، العدد الثامن، السنة الأولي، أغسطس ١٩٦٤

٤- لعب ، ترجمة: د. نادية البنهاوي، القاهرة، مجلة المسرح، العدد ٩٤، سبتمبر ١٩٩٦

٥-خمس مسرحيات تجريبية لصمويل بيكيت: (شريط تسجيل كراب الأخير، إسكتش إذاعي رقم١، كلمات وموسيقي، المشهد الأخير من مأساة، ماذا – أين:)، ترجمة: د. نادية البنهاوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، روائع المسرح العالمي، ١٩٩٢