

فلسفة العبث عند بيكيت

بوحنة زينب (طالبة دكتوراه)

أ.د. العيد جلولي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر

Abstract

The Irish Samuel Beckett inspired his absurd philosophy that has its origins from the ancient Greece from numerous experiences. In which we recognize the existential worry of Hidgar, the calmness of Nitché, the disobedience of Albert Camus, and also the existential of Sartre. And His knowledge in arts and cultures was major as well. Most of the constructive elements in the irrational consist of the contradiction, opposition, the negative and the « NO »; what we find in the dramatic constituents in Beckett's view: his characters are clowning, sarcastic in a tragic way, time and place do not exist they are existential, and a plot without a climax that goes in a vicious circle, it starts where it ends, in a silent conflict surrendered to the universal melancholy. All of this is acted in a silent language replaced by body language or a useless repeated dialogue.

Key words: philosophy, theater, absurdity, Beckett, irrationalism, existentialism, pessimism, worry

Résumé

L'irlandais Samuel Beckett inspire sa philosophie absurde qui lance ses racines depuis l'ancien Grec de plusieurs expériences. Dons on touche le stress universel de Hidgar, le silence de Nitché, la désobéissance d'Albert Camus, le sentimentalisme de Sartre et sa large culture des arts. Les éléments structuraux de l'absurde sont construits sur la contradiction, l'ambivalence, le négatif et le « non », ce que l'on trouve dans la structure dramatique de Beckett : Les personnages cloniques sérieux d'un sens tragique, le temps et le lieu sont néants et métaphysiques, l'histoire prend un acte rond sans intrigue, elle commence là ou se termine, dans un conflit statique d'un attristant universelle. Tout cela tourne dans un langage muet remplacé par le corporel ou un dialogue répété sans aucune utilité.

Les mots clés: philosophie, théâtre, absurde, Beckett, irrationalisme, universalisme, pessimisme , stress

المخلص

يستلهم الإيرلندي صامويل بيكيت فلسفته العبثية التي تمتد جذورها إلى ما قبل الإغريقية من عدة تجارب. فنلمس فيه قلق هيدغر الوجودي، سكون نيتشه، وتمرد ألبير كامو، ونحس بوجودانية سارتر فيه. وأطلاع على الثقافات والفنون واسع. أغلب عناصر البناء في اللامعقول مبنية على التضاد، التناقض، السلب و"اللا" ما نجده في البنية الدرامية عند بيكيت: شخوصه كلاونية سركووية في سياق تراجيدي، الزمن والمكان ينعدمان فهما وجوديان، وحكاية تسير في فعل دائري دون حبكة، يبدأ من حيث ينتهي، في صراع ساكن مستسلم للسوداوية الكونية. يجري كل هذا في لغة صامتة نابت عنها لغة الجسد أو حوار متكرر بلا جدوى.

الكلمات المفتاحية: فلسفة، مسرح، عبث، بيكيت، اللامعقول، الوجودية، التشاؤم، القلق

أولاً: امتداد جذور فلسفة العبث عند بيكيت: العبث مسألة فلسفية أزلية وأنية في الوقت ذاته، هو مادة مثيرة وأقرب إلى الأفتدة، و من غير المتصور في المرحلة الراهنة أن يكون في استطاعة أي مذهب فلسفي أو فني أن يبدأ من جديد. لا شيء يولد من العدم. لذلك يمتد العبث كمذهب فلسفي وتصور حياتي الى أعماق مدى. واختيارنا لصامويل بيكيت يجري

على جملة من التساؤلات الفلسفية والإبستمولوجية التي يواجهها العالم الإنساني بكامله، مفادها : إلى أي جذور تعود فلسفة العبث ؟...؟

وسوف نرى خلال هذه الدراسة بأن بيكيت لا يقترح الحلول ، وإنما يدفعنا إلى مواجهة ومكاشفة الذات في عريها وتمزقها. فرض البناء العام لهذا المقال التطرق إلى الملامح الأولى لفلسفة العبث ثم البنية الدرامية لبعض نصوص بيكيت ك مسرحية "في انتظار غودو" ، "نهاية اللعبة" ، "شريط كراب الأخير" و"فصل بلا كلام". مع ذكر شخوص بيكيت التي مرت بهذه النصوص مثل: ناج ونل، ونني، هام وخاصة شخصيتي إستراغون وفلامير. وتمت هذه الدراسة مروراً بفكر أشهر الفلاسفة كنيثشه ، سارتر، هيدغر وألبير كامو واستلهم بيكيت من بعض فلسفتهم.

هذه الفلسفة التي نجد آثارها في كل المحطات بدءاً من الإغريقية، مروراً بجميع المراحل التطورية للتاريخ إلى اللحظة المعاصرة، فالعبث عند اليونانيين ليس ما هو عند الرومانيين وليس ما هو عند الرومنسيين إلى غير ذلك، لكنه موجود في كل حقبة، واختلفت بلورته فقط . فالموضوع الحقيقي لدى العبثيين هو "سخر الحياة" ذلك السخر الذي يصدمننا ويدهشنا في نفس الوقت في عالم مفتت، فقد فيه الإنسان مركزه وسيادته. هذا الإحساس بالقهر والشتات والضياع، هذه البقايا التي خلفتها الحروب والقتال الذرية وهذه العاهات والفجوات، يملئها بيكيت في جمالية خاصة، معتمداً الأسلوب التجريدي والتجسيدي، الأسلوب المنحير المضضع.

يرتكز العبث لدى بيكيت على العديد من التجارب، الطليعية، الدادية، السريالية، والرمزية إلى جانب التجريدية والوجودية، هذا العبث الذي يجمع قطوفاً من كل من هيدغر وقلقه الوجودي، من سارتر، من برغسون (1859-1941) وروحانيته والزمن، هذا الأخير الذي تتناول القضية الزمنية وعلاقتها والوجدان الذي وضحه كتابه الأول : "المعطيات المباشرة للوجدان"¹. ألم بالفلسفات؟، بالآداب والفنون. قرأ — دانتى وبالزك قرأ بالإيطالية والكثير من الأدب الألماني، قرأ — شكسبير، ميلتون، ريمبود، كيتس، يتز، نيرودا، راسين ، بروسست ، ديكارت وتلميذه أنولند غولتيكس (1624-1669) الذي كان يقول: "حيث لا يمكن أن تساوي شيئاً، عليك ألا تفعل شيئاً"².

كتب تأثراً بفولتير في قصيدته "كنديدا" حكايته "شي سيفورا" سنة 1929، إطلاع واسع على الإنجيل وأغاني وأوبرات جليبرت وسوليفان. هذا العبث البيكيتي هو إرساء كل ما جاءت به الأفكار الميتافيزيقية الوجودية والمتمردة، إنه امتداد الطليعي، الرمزي، إنه الإخصاب الخيالي، ابتداءً من باكونين ومجلته "لافان غاردن" ذات النزعة الفوضوية، المعادية والرافضة للحضارة المعاصرة، هذا الخفاء الغير قابل للفهم المرادف للطليعي هو ما نادى به الطليعيون (الفريد جاري، أنطونين أرثو) نجد في هذا الاتجاه روح الكرنفال التي جمعت بين الغروتسك Grottesque والجمع بين الأضداد (الجسد والروح، الفرد والإنسان، الفصل والوصل، الموت والميلاد...).

وقد توافقت عدة أعمال لبيكيت والتقنية التي استخدمها الرمزيون أين حاولوا إيجاد أشكال من التوافق الرمزي بين الألوان والأصوات والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة، بدل التأكيد على الكلام ومعناه، وتصوير الحالات السيكولوجية بشكل مادي مباشر، انطلاقاً من الأداء الإيمائي بدلاً من سردها في الحوار، ما نجده عند ألفرد جاري وثلاثية "أوبو" Ubu trilogy: التي تمثل الرجل المعاصر في رمزية ساخرة. وهذا الطرح الجاد للأفكار في شكل فوضوي والهراء واللامعنى غلب على أعمال بيكيت لكن اختلطت عند هذا الأخير بنزعة العدمية التشاؤمية الحزينة .

يقول جاري: "تماماً كما يمكن أن نجعل أحداثاً مسرحية ما تدور في اللازمان وذلك بأن نجعل الناس يستخدمون المسدسات في ألف سنة نحو ذلك فإنك سوف ترى أبواباً تفتح على سهول تغطيها تلوج تحت سماوي زرقاء... إذن هذا المنظر من المفترض فيه أن يمثل اللامكان"³. وما يثير هو أن فلسفة "اللا" كانت عند ألفرد جاري قبلاً أين يصور اللامكانية التي تميزت بها أعمال بيكيت. لم يكن أنتونين أرثو الذي أعجب بمسرح جاري فقط هذا الذي أطلق على مسرحه اسم جاري "Théâtre Alfred Jarry"، وعودته إلى مسرح القسوة بعد (المسرح وبديله) le théâtre

et son double، بعمله الإيداعي "الانتهاء من قضاء الله". هناك أُنعت براعم الدادبية والسريالية والآنغارد، والباتافيزيقا، كلها كانت دفعا وجذورا تمتد إلى بعيد تسهم في خلق هذه الفكرة التي تبلورت على يد العديد من هؤلاء. ديكرت و فلسفة الشك و هيدغر. سارتر وكامو ليمثل بيكيت الصوت الرسمي لهذه الفكرة في صيحة غضب يصرخها في صمت قاتل، وهو ممن قال فيهم المسرحي الكبير إدوارد ألبى: "لولاهم لما كان يمكن لنا أي إنجاز، وهم شكسبير، بيرانديللو، بريخت، بيكيت"⁴ زيادة على إطلاعها الواسع للآداب والفلسفة فقد أدهش العديد في المجال الموسيقي وإدارته للبروفات الموسيقية، ليست الموسيقى فقط، اهتمامه بالرسم واضح وتعليقه على الأعمال الفنية ظاهر، مصرحا في أحد معارض أبراهام Abraham وجيراد وفان قلد Geradus Van Velde: " بأنه لا توجد سوى لوحات أعمال ليست بالجيدة ولا بالسيئة وكل ما أستطيع قوله، أنها تترجم العبث وغرابة الصورة"⁵

ليس هذا الاهتمام الفني ما جعل بيكيت عابثا، بل ساعد هذا على إرساء أعمدة العبث الذي أثاره أدب الخرافة والخزعات القائل على السخرية وأدب الرموز والأحلام القائل على الخيال و الفنتازيا، وكان أول من عرض عالم الأحلام على المسرح "أوغست سترندبرغ" وأثر فرانز كافكا(1883-1924) على مسرح اللامعقول أين صور الكوابيس، الأفكار المتسلطة، أحاسيس القلق والذنب المعتملة في قلب الإنسان.

وحين كانت الدادبية تهدف إلى إحلال عالم اللاشيء محل العالم في عشوائية للفن، أما السريالية التي كانت "التجربة الأساسية لدى السرياليين تنحصر في كشف "واقع ثان" هو حقا مندمج اندماجا وثيقا بالواقع التجريبي المعتاد، ولكنه مع ذلك يختلف عندهم على حد لا يكون في وسعنا معه أن نصدر عنه إلا أحكاما سلبية، وتشير إلى الثغرات والفجوات في تجربتنا على أنها دليل على وجوده"⁶ فقد أعطت العقل الباطن حرية الكلام ودون رقابة، استقت العبثية من كل هذه التيارات ما يعكس فكرتها التشاؤمية. هذا التشاؤم الذي طغى على فلسفة بيكيت ما أضفى اللمسة الحزينة على لامعقوليته، حيث نجد هذا الأخير يعيش نفس القلق المحطم المختلط بالسخرية البشعة في شخصياته، وهو نفسه الذي كان في رواية "بوليس" أين تغلغل جيمس جويس - يقال عليه انه الوالد الروحي لبيكيت- إلى عالم أرسخ وجودا من عالم الظواهر.

الموت الذي حل بالأحياء، حل بشخصيات بيكيت بالزمان والمكان وكل شيء منقرض ربما حل بالإله أيضا هذا الذي تسخر منه السيدة رونييه في "كل الذين يسقطون"، هؤلاء الشخصوس الساخرة من الإله في غودو أو عند هنري، إنهم يائسين في ضعف وقلة حيلة إنها أفراد تنعدم إلى السند منتظرة الفرج الذي لا يأتي، لتثور وتتمرد، فانعدام الرقيب يسمح بفعل كل شيء. لهذا كتب دوستوفيسكي Dostoveski يقول: "إن لم يكن الله موجودا فإن كل شيء يصبح مسموحا به"⁷. هذا ماجاء على لسان هؤلاء الشخصوس البيكيتية: ألا لهذا الإله أن يخلصنا من الموت؟ هذا الإله الميت كما قال نيتشه: "لقد مات الإله ونحن الذين قتلناه"⁸

توفي الإله عند نيتشه وكامو وسارتر قبل أن يتوفى عند بيكيت، وقُصفت المسيحية والدين عند هؤلاء قبل ان تُستهدف عند بيكيت. فكيف لمتعبد منعزل لمدة عشر سنوات في الجبل أن يخلص إلى اكتشاف أن الله مات في حين لا يكتشف ذلك الناس المجتمعين، إن انتظار زارتوستر كل هذه المدة متعبدا ليقول في النهاية: "أمكن ذلك؟ ألم يعلم هذا القديس الشيخ في غابته أن الإله قد مات؟"⁹

إن هذا الأخير فقد الثقة في الإله يقول بين الناس بأن المخلص مات إنه الشيء الذي فقدته رونييه في المسرح، إنها سخرية فلاديمير وإستراغون في المعالم الدينية التي حولها إلى معالم سياحية وأثرية. بدوره كامو يصور في أسطورة سيزيف الثنائية المتناقضة بين الانتشاء الحسي وحمية الموت اللتان تولدان الحس أو الإحساس بالعبث أين يصرح قائلا بأنه: "لا ينشئ فلسفة من العبث، إنما يصف الإحساس بالعبث"¹⁰ هذا الإحساس الذي يتولد عن طبيعة الحياة

الروتيينية للأفراد عن الفراغ ومرور الزمن ودوراته، عن الانعزال في عالم الاغتراب والانعزال الجوهري. وعلى حد ما جاء في قول تودوروف: "بأن كل حقبة ونظامها الخاص للأنواع، في علاقة مع الإيديولوجية القائمة..."²⁶

فالظروف والإيديولوجيات السائدة هي التي تولد شكل ومضمون الإبداع، وكون بيكيت كان يعاني من الغربتين غريبة بلده وغربته الكونية، جعلاً منه ذا تفكير مغاير وحس فريد، تجتمع كل هذه الأحاسيس مولدة القلق واليأس دافعة بالإنسان إلى الانتحار. سار بيكيت في خطى هؤلاء لكن كل عبر عن فكرته بأسلوبه وبراهينه وإن كان عكس نيتشه وكامو وسارتر وتجسيدهم للنظريات المذهبية، يضع أعماله ويصور الإنسان دون ما تعليقاً أو تقديم وتأخير.

فسارتر هو الآخر سار أكثر من مرة على خطى ديكارت، وقد قال هو الآخر يموت الإله لكنه لا ينفي وجوده: "لقد مات الإله، أما كان يحدثنا، هو اليوم صامت؟ ... أجل لم يبق لنا غير جثته، لربما أنسل خارج العالم، إلى أحد الأمكنة كما تتسل روح الميت؟ لربما كان حلماً فقط"¹¹

إذا كان موت الإله الذي قال به هؤلاء نيتشه، كامو، سارتر، آراغون وغيرهم انقضى عهده وجاء عهد الإنسان، فانتقاء وجود الإله عند بيكيت حل محله، الألم والأسى وعذاب الضمير. يقول إستراغون بأن غودو هو اللاشيء، يسخر كراب من تعاليم المسيح، ويصيح في نهاية اللعبة: "اللعين إنه غير موجود" وتشبه السيدة رونييه المسيح بالمهرج الذي يأتي إلى أورشليم على متن أتان.

إنها قمة السخرية واليأس والإهمال الناتج عن فراغ العالم وفراغ الإنسان وتزامنت العدمية، الموت، والقلق، الذي عم الجو البيكيتي كون هذا الأخير واجه العدمية وخاص تجربتها المؤلمة. فالشعور بالقلق الذي كان يولد مع الإنسان مسائراً إياه إلى أن يموت والخوف من الموت، يجعله منتظراً حتفه دوماً متوقفاً موته في أي لحظة، ما يجعل حياته لا جدوى منها. وأشخاص بيكيت موتى بطبعهم، عديمي الإحساس بالحياة تعترتهم عدمية Nihilisme قاتلة، الأمكنة المعدومة والزمن لا يبدأ حتى ينتهي كل شيء منعدم...

ويتكشف العدم حسب هيدغر في القلق ويقول: "لا يكشف عن نفسه بوصفه موجوداً، كما أنه لا يعطى لنا بوصفه موضوعاً... ومع ذلك فإن العدم يكشف بواسطة القلق وفيه"¹². يريد هيدغر قول أن العدم يكمن في هذا الشيء الذي نقلق من أجله أو نقلق عليه، هذا اللاشيء الذي يثير مخاوفنا لم يكن شيئاً، إن عملية القلق على اللاشيء هو ذاته العدم. يرى نيتشه بأنها نقطة توسطة في الزمان تنتهي فيها حقبة وتبدأ أخرى جديدة، ويربطها بالدين كونه لا يعترف بالمسيحية مشيراً: "أن المسيحية والأخلاق التقليدية والميتافيزيقا "حركات عدمية" إنها نزعات تهدف إلى العدم."¹³

هذه النهيالية الأخلاقية والدينية جسدها بيكيت عند شخوصه المسرحية في عالم ملؤه الضياع، شخوص تمتنع عن الإدراك، لا تعلم من أين جاءت وإلى أين تمضي، إنه إحساس شل كل هذه الشخصيات، كيف يحس المرء أنه غريب تماماً في أرضه وبيئته ومنزله، فلا شيء يصبح له معنى حين يوضع الإنسان في عالم مجهول.

بينما يرى سارتر العدم في الحرية ويساوي بين هذه الأخيرة والعبث، يساوي بين المصطلحات التي يثبتها بالواقع المعاش وإن كانت المساواة بين الحرية والعبث أو العدم والحرية غير مجدية عند بيكيت، فالأمور تختلف عند هذا الأخير، أين تفنق الحرية في المواضيع التي تتطلبها وتتوفر في المواضيع التي لا تحتاج إلى قدر وفير منها.

نجد الكثير مما قال به هيدغر في العدم والسلب عند بيكيت، يرى هيدغر "بأنه لا بد أن يؤلف هذا السلب جزءاً متكاملًا مع ماهية الفكر الإنساني، وكل سلب يتم التعبير عنه بنطق الـ "لا" التي يعود أصلها إلى فعل العدم بوجه عام... والسلب هو حالة من حالات السلوك الذي يعدم"¹⁴. هذه "اللا" عند بيكيت هي اللازمكانية، واللافعال، هي اللاحركة، والاتصال إنها انعدام الحياة وانعدام الأشخاص، هي الموت، إنه العدم الذي يدب في حياة كل هذه الأعمال المأساوية الساخرة والحزينة. هذه الحياة التي يدب فيها الموت، الحركة والسكون، الكلام والصمت، هذا الصمت القاتل بدوره والمحبي، أعمال بيكيت وإن تخللتها أصوات وموسيقى وقرع وما إلى ذلك، (كلام، لغو وثرثرة) فالصمت أخذ

حصته الوفيرة أيضا، وتجربة الصمت لديه، فلسفة أخرى يحاكيها هذا الأخير عنه صمت الطبيعة والسكون الهادئ والخلاب، إنه سكون الحركة، إنه حقا كما قال نيتشه: "شبيه بالشجرة الميتة التي أميز هيكلها في غابة مخضرة، متيقنا فجأة من أنها أهم من كل الأشجار الأخرى"¹⁵ ربما هذا ما كانت تقوله الشجرة المتصلبة التي رافقت إسترغون وفلاديمير منذ بداية المسرحية، إنها الصليب وهي المقصلة، لكنها تحدث بصوت خافت في الفصل الثاني ورقتين أو ثلاث قائلة إنه لا يزال هناك أمل.

يقول هيدغر: "إن كان يمكن أن يعزى للكلام كأصل لتزمته خارج الحاضر "اللا أصيل" الصمت يكون فعليا الخطاب الأصيل"¹⁶. جاءت أعماله الكثيرة صامتا Le Mim أين منح هذه المرة للصمت الفرصة كي يقول هو الآخر قوله، كان الشعور على حد قول هيدغر يثرثر دوما على نمط التصنع، وأسكت هذه المرة عند بيكيت، وأعطيت الكلمة للصمت أين استرجع كل ما جاء به الديالرات والسينما الصامتا، أين رأينا مباشرة على الخشبة شارل شابل وكيثون ولورين وهاردي، وتجسدت الفنون الإيمائية (البانتوميم) في سخريّة هزلية. "هذه المسرحية لبيكيت هي تجسيد لما آلت إليه حالة الكوميديا في القرن العشرين، نوع متردد، يشغل الساحة بين الدراما والفارس، لكن هذا التردد ليس ضعفا، بل هو علامة انتعاش"¹⁷ وجسد هذا الصمت نوعا من العروض السيركوية والتهرجية نوعا من الحركات الكلاونية، استمد بيكيت كل هذا من توافده على المسارح، وهذا النوع من العروض في فترة مبكرة، ليوظفه بأسلوب مثير على غير ما جرت العادة، إنه الكشف الأدبي الذي وجد في أدراج أعماله، مجموعة أوراق مسرحية لم تكتمل، إنها صفحات من الأبيض ! إنها رمز واضح على تجريد وفراغ الحياة أين لم يعد هناك ما يقال. كتب نيتشه عام 1886 انه في بعض الحالات: " لا يبقى المرء فيلسوفا إلا بقدر ما... يحتفظ بالصمت"¹⁸.

سئل بيكيت عن أكثر ما يحبه في مدينته دارلين مجيبا الفراغات بين المنازل، لهذا يفضل الأماكن الساكنة، إنه الصمت الذي يحيط بغرفة هام و كلوف ذلك الفراغ القاتل، أو تلك الأرض البور التي ينتظر فيها المدعو غودو الذي لا يأتي، أنها الحياة التي اختزلتها مسرحية نفس (1969) في ثلاثين ثانية يدور الفعل عند بيكيت في حركة حلزونية في خط الزمن الدائري الذي يعود من حيث بدأ هذا الزمن الوجودي الذي يعود على نفسه بالتكرار الذي يمثل الروتين الباعث على القلق، هذا الأخير الذي يمثل إحدى السيمات الأساسية للعبث، وقد تناول هيدغر سابقا قضية الزمن والقلق أين أظهر التكوين الزمني الملموس للقلق، أين التأويل الزمني لكل لحظة بنبوية لثغرة الدازين التي هي الفهم والحالة والسقوط والخطاب¹⁹. وهذه اليومية الروتينية التي ولدها التكرار والزماناتية التي عالجها هيدغر هي الأزمة نفسها التي تعاني منها أشخاص بيكيت، فأيام ونني كلها يوم واحد مكرر لطقوسها وتعاويدها الدينية واليومية، إن الفصل الثاني لغودو هو تكرار للفصل الأول، وتكرار الأشخاص والثنائيات، ونني ووللي، ناج ونل السيدة رونييه والسيد زوجها، فلاديمير، وإسترغون هما هام و كلوف، ونفسها الأحاديث والعبارات هي كلها تكرارات.

وحين جاء كلام كامو تمردا على غرار تمردات الحياة التي اشتعلت نارها، جاءت أحاديث بيكيت كلها تكرارات وأفعاله كذلك على نحو ما آلت إليه الحياة، تعود مستخفة، عديمة، وفنية، متقرزة مصطنعة، كافرة، ومبتدلة تشير بصدق إلى ما آلت إليه الحداثة في جريها وراء النسبي والزائف وتوقعها في الوقت المتحول.

فالعيب عند بيكيت كان وليد كل هذه التراكمات وليد نفسه الحساسة. لم يكن نقلا من الكتب والكتاب، شأنه شأن كامو الذي يرى بأن الإحساس بالعبث لا يقتصر على الأدلة التي يثيرها الأدب، بل حتى في المحادثات اليومية والاتصالات العادية بين الناس، هذه المحادثات العادية التي نراها في الواقع هي نفسها التي نراها على خشبة المسرح عند بيكيت حوارات منقطعة، لا تناسق ولا اتصال فيها ولا جمالية بل الجمالية تكمن في أننا نرى نفسنا فيها ونرى عبثيتنا من خلالها، لأننا عادة لا نجد صورة مباشرة لأخطائنا، وجريئة لكنها تتجسد في أعمال هذا الأخير. ويضع سارتر اللامعقول كمقولة وجدانية ذاتية لم يعتمد فيها إلى مراجع سوى رؤيته الخاصة للحياة والكون حيث يزعم أن

الوجود يبعث على الغثيان، هذه الحياة التي سببت له القرف، هذا العبث الذي أدى به إلى الغثيان جعله في صورة وافية عارضا تأملات راكنتان حول شجرة الكستناء في رواية الغثيان²⁰ La nausée هذه الصفة المأساوية للحياة والتي آل إليها الإنسان ليست سوى نتاج للتطور المتصاعد للأفكار وتشكلت وفق التصورات العملية الجديدة إلى هذا العبث الذي آلت إليه. وقد قال هيدغر منذ نهاية القرن 19 باعتبار أن الوجود هو الإنسان وحده والإنسان يوجد أساسا في القلق.

وإذ تحول اهتمام الفلاسفة الغابرة بعد موت الإله إلى الإنسان، فهو - الإنسان - عبارة عن كم هائل من العاهات النفسية يعاني منها العصر، إنه مجموعة الآلام والتشاؤم واليأس والقلق، إنه العدم واللامعنى، العبث هذه الفلسفة المعاصرة التي أسقطت بجرأة كبيرة الحياة اليومية بسخفها وتناقضها، وصورتها الحقيقية على خشبة بيكيت. حيث كان اللعب الذي تقوم عليه الفلسفة الكوزمولوجية لنيتشه قائما هذا الأخير الذي توافق مع هيغل القائل: "بأن اللعب في لا مبالاته وطيئسه الشديد إنما يشكل الجدية الحقيقية الوحيدة والأكثر نبلا.."²¹ أما اللعب عند بيكيت فهو مبني على التضاد والتناقض، مبني على التوافق والاختلاف مبني على الاستعراضات الكلاونية التهريجية، الإيمائية والراقصة السيروكوية، مبني على القلق والتوتر، مبني على الاختفاء والظهور.

إن فلسفته هي صورة منطورة للفلسفة أين غاب الاهتمام الديني وغاب الإنسان وغابت الصور التخيلية لكليهما ويطرح الواقع على طاولة التشريح ليشرح ويفضح ويصرح به.

ثانياً: البنية الدرامية عند بيكيت

1- الودات الثلاث :

أ- الفعل عند بيكيت: "وتقوم بعض اللوازم المسرحية مقام الفعل أو مقام الفاعل المستخدم لهذه اللوازم"²²، هذه اللوازم في المسرحية البيكيتية يحول فيها الفعل الفكرة إلى تصرف، مبدعا أحداثا تجريدية تجسد براعة الكاتب في تصويره للأحاسيس والمشاعر واللامشاعر بعناصر مادية.

"أما تناول الحبوب عند بيكيت دلالة على أن الحياة ليست كافية وحدها وأنها ناقصة وأن المرء لا بد أن يتولى أمورا أخرى عليها لتغدو ممكنة نسبيا"²³ يوحى الفعل عند بيكيت بسخافة التكرار كما أنه يتملص عن أي وعي فهو، فعل بدون تاريخ لا مرجعية له وينقطع عن كل انتساب لا نجد بداية له، لا نهاية ولا وسط مفقود الهوية كأشخاص بيكيت.. إن هذا الجمود في الحدث هو الانتظار الذي يريده فلاديمير واستراغون لهذا المدعو غودو، إنه التساؤل المتكرر "أين يهبط الليل" وإن كانت قدرته التجريدية والتجسيدية للمشاعر عالية، فالفعل يسير دوما في مسار دائري، خط ملتو ومنعرج في انقلاب للأدوار. في حين كان فلاديمير يستعطف بوزو يشرع إيقاع المسرحية في تحول ويهبط بوزو رويدا رويدا، ويتسامى فلاديمير ويلحق به استراغون المغفل²⁴.

إن فعل الملازمة للحداء عند استراغون والتعثر الذي يجسد حالة من الارتباك اللاتألف هو إحدى التصرفات الكلاونية، هذا الفعل مستمد من السيرك وهو نفسه فعل تبادل القبعات، وهو فرقة السوط التي يؤديها بوزو في ترويضه لـ لاكي.

ب- الزمكانية: يرى أميرتو إيكو بأن سيرورة الحياة: "لا تقوم إلا إذا كان هناك مجرى في الزمان كون الزمن هو الآخر فضاء خطي بنقطة توسطية وطرفين"²⁵ لكن الزمن عند بيكيت يسير إلى الوراء، زمن ينتهي قبل أن يبدأ إنه الزمن الذي اخترلته غرفة كراب، يعيد فيه كل ما أعاده، إنه الزمن الذي ولى به هنري إلى عهد والده، زوجته وابنته في "رماد". ويقول بيكيت نفسه: "في فعل الانتظار نجرب مرور الزمن في شكله الأنقى"²⁶ لقد أرقق الزمن الأشخاص البيكيتية وأخذ جمالها وشبابها الأوقات الجميلة منها، هذا الزمن الممل الممتد، المتناقل وإن أسرع، يسرع فقط لسلبنا

الأوقات الجميلة، ويتباطأ حين تقسى الظروف، كي يزيد في عذاباتها. إنه زمن يعدو ويتكرر على ذاته ولا جديد منه يرتقب ويبذل من يقين الأشياء وجوهرها²⁷.

الفضاء أو المكان عند آن أوبرسفيدل مكان ركحي للبناء: "الفضاء المسرحي قبل أي شيء هو مكان ركحي للبناء، وبدونه لا يجد النص مكانته...²⁸ هذا المجسم الروائي التخيلي سواء شابه الواقع أم لا، فهو في الأصل مكان مزدوج يجمع بين مكان المحاكاة والتجسيد المسرحي (مجسم الديكور) ويبنى بعناصر النص. وتؤكد آن بأن الفضاء المسرحي يجب أن يكون وجها لأشياء في العالم، وتتساءل وتقول: وجه لماذا؟²⁹ المكان البيكيتي هو محيط مغلق معتم لا نهائي غالبا ما يكون الحيز المكاني ضيق بدأ بنهاية اللعبة التي تصور الحياة في السجن، غرفة بدون أثاث، نافذتين صغيرتين أعلى الجدار بستائر مغلقة³⁰. إنه اختزال للحياة في قبور يؤول إليها هؤلاء الأشخاص طال بهم الزمن أو قصر.

2- الصراع: هو تلك الاصطدامات المتراكمة المتخمرة محدثة انفجار يفترض دائما وجود طرفين متعارضين. المسرحية البيكيتية لا تشتمل على أحداث متنامية في خط متصاعد من البداية وتؤزم فانفراج فنهاية "إن مسرح بيكيت أصلا يبدأ من النهاية، كما الحياة التي يصورها"³¹ جرت تقريبا الأحداث كلها على هذا النحو: يتصارع فلاديمير وأفكاره الفلسفية تارة يتبناها ويتركها تارة أخرى. "لأنه مسرح لا يهتم بمشكلات سلوكية أو أخلاقية ولا يهدف إلى عرض مصائر الشخصيات، كما لا يكثر بعرض الأحداث في شبكة تامة الخيوط تدور حولها قصة أو أزمة في صراع درامي هرمي وإنما يكتفي بإعطاء صور حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم"³². إذا كان رجلا الأكياس في "فصل بلا كلام" يمثلان حقا الطبقات الاجتماعية كما يرى بيار ميليس :

Les deux hommes images de deux classe sociales les riches et les pauvres, les maitre et les esclaves.³³
فهو يصورهم في هدوء وروية، وإن كان هناك توتر وقلق في تصرف الأشخاص فالصراع دوما لم يكن بالمفهوم التقليدي المعهود خاصة عندما نجد الإنسان أمام كم هائل من الرموز (مكعبات معلقة بحبل، إبريق ماء معلق، مقص، شجرة) كلها عناصر جامدة في حقيقة الأمر، لكنها تتحرك في المسرحية مراوغة الإنسان، إنه صراع الإنسان مع اللاشيء في "فصل بلا كلام"³⁴. هذا الكلام يفسر هدف اللامعقول حسب زكي العشماوي بأنه التوحيد بين حقيقتين متضاربتين، تعمل كل واحدة منهما في اتجاه يناقض الآخر، فهما على طرفي نقيض الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية في حياتنا. وهذا التناقض بين الحقيقتين هو سبب شقاء الإنسان.³⁵

3- الحكاية والحكاية: عندما عجزت الحركة الدرامية الأرسطية المعتادة على التعبير عن زوال الأوهام واليأس الذي يحبط العالم والظروف الإنسانية كانت الحركات الموسيقية في "نهاية اللعبة" أكثر تعلقا بالحكاية³⁶. وهذا استنادا إلى ما جاء به "كير ايلام عن دينامية العالم الدرامي فالدراما المسرحية هي عرض أكثر مما هي رواية": "في البناء الدرامي واستنادا على المعلومات التي تقدم (من خلال الديكور، الإضاءة، أو اللفظة) في سياق زمن الحكاية... يعهد بديناميات المسرحية من حيث البنية الصورية إلى الحكاية"³⁷، أين تصبح السلطة للصورة، صورة العرض ولآراء المسرحيين، لا للكلمة، ويختفي هنا التسلسل الأرسطي للأحداث السردية وتختفي الوحدات الثلاث وتخلق وحدة أخرى هي وحدة الصورة.

تشارك الحكاية والفعل في خط السرد الدائري للأحداث المنطلقة من نقطة النهاية، حكاية مشتتة تعود إلى الماضي السحيق والقريب في استحضارات بما يدعى "بالفلاش باك" لتقفز مباشرة إلى المستقبل عائدة مرة أخرى إلى الحاضر، لا تتاسق ولا اتصال في الفترات ولا الأمكنة ولا الأحداث. لاخط أساسي لها كما هو لدى الشكلانيين الروس الذي يشمل الحوادث نفسها بعد ترتيبها المنطقي الذي يتوصل فيه القارئ والناقد للحبكة التي تشكل تنظيم السرد العملي³⁸. "تكون غالبا دائرية، تعبر تماما عن الجمود أنها تنفي الانتقال من حال إلى أخرى"³⁹ بل تبقى تدور على على

نفسها دون تقدم. "فما يهم بيكيت في "نهاية اللعبة" هو إحساس نهاية اللعبة، لا القصة ولا القصيدة، إنما دلالة القصيدة الموسيقية وترجيحاتها الخيالية"⁴⁰.

4- اللغة والحوار: إن لغة التفكير المنقطع والغير مترابط كانت في ذاتنا الإنسانية والكلام المتشنت والغير منسق كلها لمسات تكون نسيجا من المشاعر والدلالات ولا يكون نجاح العمل المسرحي على أساس صعوبته بل ينجح العمل لأنه يترجم نفسه ليحول إلى تجربة عاشها كل منا أو عاشها الجمهور هذا ما جعل أعمال بيكيت ناجحة وإن كانت حواراته متقطعة صامتة منولوجات في أغلبها وإن كانت تهكمية ساخرة فالسخرية من أهم الأسلحة في توجيه الأزدراء إلى الرياء والنفاق اللذين يسيطران على حياة مجتمعاتنا⁴¹. عندما كانت اللغة والحوار عند بيكيت غير مجديين، تخللت المقاطع الإغازية جل الفواصل الكلامية- من جمل قصيرة ومونولوجات مطولة- بصورة هائلة. كما تميزت اللغة بالانقلابات بالتضاد والصمت، لذا وجب الإشارة كل تغير في وقع الكلام وإلى كل طارئ (إغازي) محيل.

إن الحوار عند بيكيت حوار لا تواصل في فكل الشخص البيكيتية تخاطب نفسها وتتوهم أنها تخاطب الآخر فهي إذا مونولوجات وليست ديالوجات هنا ما نجده حاور بين استراغون وفلاديمير حول الألم كل يدعيه لذاته دون سواه يحول الحوار بشكل طارئ إلى تزيير السروال في حين لا توجد أي صلة بين الحديثين فيبيكيت من الكتاب السرياليين المعتدلين يفكك الواقعية حيث يقوم الحوار عنده بوصلات لا تواصلية⁴² قتلت الفواصل الصامتة والنصوص الخارجية Les Meta - texts الإغازية الحوار وفتته، ولم يكن ذلك اعتباطيا بل خدمة للعرض. "تقول باير أن أصدقاء بيكيت دهشوا من تكرار جمل يكررها بيكيت وسوزان بينهما، وقد نقلت نقلا إلى حوارات المسرحية"⁴³. ويؤكد ذلك بيكيت أثناء إخراج المسرحية وتحت وطأة النفار بينه وبين المخرج والممثلين إذا صاح بهم: "فلاديمير واستراغون هما أنا وسوزان"⁴⁴.

تلك الجسد المتحرك والعطب، تلك الحركات الآلية الميكانيكية، الأكروباتية، والحركات الصامتة، لغة أخرى لن تعطيهما الكلمات حقها، ولن تترجم الحوارات الحركات التي يقوم بها لآكي بأمر من سيده:
بوزو: لقد درج على أن يرقص الفاراندولا والفلنج والبرول والجيج الفاندانجو وحتى رقصة المزمارة. أما الآن فهو يقفز، هذا أفضل ما بوسعه أن يفعل الآن. أتدريان ما يسمى هذه الرقصة...

استراغون: عناء كبش الفداء...

فلاديمير: كرسى التعذيب..."⁴⁵.

لن تقي الحوارات أبدا بتصوير هذه الحركات المزيينة وهذا التجسيد المكثف لجسم الإنسان، إنها لغة أخرى احتلت الركح (لغة الجسد) للإفصاح على حقائق أخرى تجمع بين الشخص، لا يجرؤ الحوار على ذكرها.
"ومشكلة الشخصيات البيكيتية أنها تتكلم، دون أن يكون لديها ما تتكلم عنه، ونني تتكلم لتقول لنا أنه لم يبق لديها قط ما تقوله، بل إنها تطلعنا على عدم جدوانا وفائدتنا"⁴⁶

يرى أحمد صقر: "أن اللغة عند بيكيت مجرد ترثرة لا معنى لها ولم تعد تصور ما هو جوهرى وحي في باطن الإنسان، بل أصبحت غطاء يحجب خلجات الفكر وخفايا العواطف بدلا من الإفصاح عنها"⁴⁷ ولغة التجسيد المسرحي تحتل الصدارة في مسرح بيكيت، سواء كانت موسيقى أو جسد الممثل وحركاته، أو الصمت هي لغة غطى بها اللغة المنطوقة وفي هذا تقول الدكتورة نهاد صليحة: "بأنه استبدل شعر الكلمة بشعر الحركة والتجسيد المسرحي"⁴⁸
لهذا يرى مارتن اسلن أن "الممثل عند بيكيت يرفض الكلام ليعبر عن تجارب الحياة ويعبر عنها بوسائل أخرى مستوحاة من السرك كنزق القبعات وتبادلها في مسرحية "في انتظار غودو" كما هو الحال في الباليه الصامت الذي لا يقوم على الكلمات"⁵⁸. إن مسرحية بيكيت نموذج آخر من المأساة، وهي ليست بالمسرحية الخطابية التي تقوم على

المقاطع الطويلة، كما هو شأن شكسبير والمسرح الإغريقي، إنما تقوم على النبذات الصامتة والمتكلمة والتي قلما يبندها ويتغافل عنها الإنسان العادي.⁴⁹ وفي مسرحيته التي لم يعطيها سوى اسم "مسرحية" تحوي ثلاثة أشخاص رجل وامرأتان داخل أنية فخارية يلقي كل بمونولوجه الخاص دون أن يوجهه لأحد توضح بشكل جيد عدم التواصل بين البشر.⁵⁰ أما المسرحية التي لا تدوم سوى خمس دقائق "نفس" أين تتعدم وتيرة اللغة، فإنه تصوير واضح لعبثية الحياة أين يختزل بيكيت الحياة في كوم القمامة أو قارورات إنه يوضح لنا دائما كيف أنه يستطيع أن يوصل الأفكار دون كلمات.

5- الشخصيات : لو أخذنا بقول غنيمي هلال: "بأن أصحاب هذا المسرح الجديد ميتافيزيقيون، بلا دين متصوفون بدون عقيدة ومتشائمون..."⁵¹ نجد أن الشخصية في المسرحية البيكيتية أقل ما يقال عنها شخصية متشائمة، زيادة على حد ما يقول غنيمي هلال فهي كائنات ما ورائية مزرية فيزيولوجيا تعاني تشتتا ميتافيزيقيا فبالإضافة لافتقارها الأناقة والنظافة، تعاني تدهورا نفسيا، فالمفكر تعيس ومتشائم، وسوداوي، والمدلول قاس وجامد ومتعجرف. لهذا يقول إيليا الحاوي بأن "الشخصيات البيكيتية أشباح تتحرك وتتقلب على الخشبة"⁵²

ولو أخذنا أشخاص عائلة هام نجد أن هذه العائلة أول عائلة متكاملة تظهر في أعمال بيكيت لكنها مفككة الأواصر فهي كما قال غنيمي هلال في شخصيات بيكيت: "معزولة الوعي بعضها عن بعض اشبه بالدمى"⁵³ والشخصيات البيكيتية هي الشخصيات متفككة كالدمى تتحرك وتفكر كالمعتوهين، البلهاء، ولا منطق لها، ولا جدوى منها، إنها تمشي في طريق لا تعرف وجهته ولا تتبنى فكرة أو مبدأ ما. جل الشخصيات تصب نكدها وغضبها على الأقربين إليها كأنهم سبب عاهاتهم ، في حين لا تود مفارقتها خوفا من الوحدة والموت، يقول أرسطو: "بأن الصلات المسأتية تتكون بين الأهل والأقربين"⁵⁴.

والهواجس والحتميات الجسدية النفسية لا تفارق شخصيته أيضا، وزيادة على ذلك فهي ملحدة لا تؤمن بالفرج وناقمة على الإله ولا تعترف بوجوده البتة، ففلاديمير واستراغون يسخران على الأماكن المقدسة بأنها أماكن للسياحة، كما تسخر منه ناج ونال بينما ينعله هام مرددا: "إنه ليس موجودا ذلك اللعين"⁵⁵.
فلسفة بيكيت واقع انساني، تجدنا نرى شخصياته في كل ركن من الأركان وفي كل بقعة وفي كل فجوة. شخصياته لا مكانية ولا زمانية.. فهي فوق المكاني والزمني.

الهوامش:

¹ - انظر اميل برهيه، تاريخ الفلسفة، الجزء السابع، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1987، ص140.

² - ليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، مؤسسة خليفة في الطباعة، بيروت لبنان، ص16-2.

³ - كريستوفر إينز، المسرح الطليعي، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأدب، 1996، ص55.

⁴ - <http://www.Jehat.com/Jehaat/ar/sha3er/pachet.h.tm.p11>

⁵ - Jean.Pierre Ryngaert.Lire le théâtre contemporain, NATHAN/HER, Paris 2000.DUNORD, 154

⁶ - أنورود هاووزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الثاني، ترجمة د: فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص483.

⁷ - د-حبيب مونسى، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، الطبعة 2000-2001، ص74.

⁸ - بيير بودو، نيتشه مفتتا، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1996، ص162.

⁹ - أويغن فينك، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بدوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1997، ص75.

¹⁰ - جون كروكشانك، ألبير كامو وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، دار الوطن العربي، دون طبعة، دون سنة، ص60.

¹¹ - جان بول سارتر، الذباب، ترجمة حسين مكي، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ص07.

- 12 - مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟، ترجمة فؤاد كامل - محمود رجب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الفجالة - القاهرة، ص113.
- 13 - أويغن فينك، فلسفة نيتشه، ترجمة إلياس بدوي، م س، ص 182.
- 14 - مارتن هيدغر، ما الفلسفة؟، م س، ص 177.
- 15 - بيير بودو، نيتشه مفتتا، م س، ص 15.
- 16 - فرنسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، ترجمة د سامي أدهم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص.89
- 17Voire Alain Coupre, LeThéâtre(Texte, Dramaturgie, Histoire),Edition Nathan Université, paris, 2000, p8
- 18 - بيير بودو، نيتشه مفتتا، م س، ص 14.
- 19 - انظر، فرنسواز داستور، هيدغر والسؤال عن الزمان، م س، ص 85.
- 20-انظر جون كروكشانك، ألبير كامو وأدب التمرد، م س، ص70.
- 21 - أويغن فينك، فلسفة نيتشه، م س، ص226.
- 22-Voie Michel Pruner, L'analyse du texte de théâtre, Edition Nathan/HER, paris, 2001, p09
- 23 - كير إيلا، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص183.
- 24 - إليا الحاوي، بيكيت، م س، ص.265
- 25 - امبرتو إيكو، التأويل السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بلكراد الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص.151
- 26- بول شاوول، في انتظار غودو من المسرح العالمي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993، ص.17
- 27 - إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص64.
- 28-Anne Ubersfld, lire le théâtre1, Edition BELIN, paris .p114
- 29-voire Anne Ubersfld, lire le théâtre ,p, p114
- 30 - Pierre Mélése, Beckett, Edition Seghers, paris, 1969, p50
- 31 - عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين ج1، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2001، ص34.
- 32- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص141.
- 33 - pierre Mélése, Théâtre de tous les temps, Edition Seghers, paris, p117
- 34 - ينظر إليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص 263.
- 35 - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، م س، ص141.
- 36 - جون جاستر، المسرح في مفترق الطرق، ترجمة درينيه خشبة، ص 468.
- 37 - كير إيلا، سيمياء المسرح والدراما، م س، ص 182.
- 38 - ينظر كير إيلا، سيمياء المسرح والدراما، م س، ص 183.
- 39 - ماري إلياس - حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، الطبعة الأولى، م س، ص305.
- 40 - جون جاستر، م س، ص 409.
- 41 - محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، م س، ص 143.
- 42 - إليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص52.
- 43 - إليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص.48
- 44 - إليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص48.
- 45 - في انتظار غودو، ترجمة د فايز إسكندر، مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 49.
- 46 - إليا الحاوي، في مسرحه ومسرحياته، م س، ص455.
- 47 - أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري، مركز الإسكندرية للكتاب، ط1، 2002، ص 26.
- 48 - د- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، الطبعة الأولى، 1999، ص111.
- 49 - أحمد صقر، نظرية المسرح الفكري، م س، ص 23.
- 50 - إليا الحاوي، في مسرحه ومسرحياته، م س، ص151.
- 51 - نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص.108
- 52 - غنيمي هلال محمد، في النقد المسرحي، دار النهضة للطبع والنشر الفجالة، مصر، 1955، ص36.
- 53 - إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص53.
- 54 - غنيمي هلال، في النقد المسرحي، م س، ص36.
- 55 - إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحه ومسرحياته، م س، ص409.