Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v16i2

الأثر والاختلاف في خطاب العبث : مقاربة تفكيكية لمسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت

أيمن عبد الله عباس
وزارة التربية والتعليم/ المديرية العامة للتربية في محافظة المثنى
aymanabdalaabas352@gmail.com

المستخلص

يُصنَّف جاك دريدا (1930-2004م) بوصفه الناقد الأكثر جدلية في الطرح وفيلسوف التفكيك والمنظِّر الأدبي الفرنسي الأكثر تأثيرا في الاوساط النقدية المعاصرة، والذي شاغلَ وشاغبَ التقليد الغربي (اللوغوس) القائم على (ميتافيزيقا الحضور) منذ عصر أفلاطون وحتى هوسرل، حيث تشنُّ نظريته الثورية هجومًا جذريًا على الفرضيات الميتافيزيقية الكامنة في الفلسفة والراسخة عبر قرون طويلة وعتيدة، ويهدف البحث إلى تطبيق الرؤية التفكيكية وفقا لدريدا على مسرحية صموئيل بيكيت الشهيرة (في انتظار غودو)، والتي مثلت دائمًا لغزًا نقديًا استدعى تفسيرات متعددة ومتباينة حد التناقض، في محاولة من الباحثين والنقاد لكشف الأبعاد الجمالية أو الفلسفية الدفينة والمخاتلة التي لم تنل حقها من القراءة، لما فيها من افق احتمالي وتأويلي مفتوح وعصي على محاولات الرصد والتحديد. ويفترض البحث أنه يكشف كيف يجسِّد بيكيت (الأبورة) أو المأزق الوجودي عبر شخصياته العالقة في انتظار كينونة أو ماهيّة غائبة (غودو)، الأمر الذي يعكس العجز عن بلوغ (المعنى) أو (الأصل) المتعالي الذي تفترضه فلسفات ذات نزعة مثالية او سماوية، هذا ويحلل البحث الانزياحات الدلالية، ويعمل على تفكيك الثنائيات الضدية مثل (فلاديمير/إستراغون)، (بوزو/لاكي)، ويسبر أغوار تقنيات ما وراء المسرح التي تعمل على تقويض الواقعية التقليدية، وتبيّن كيف أن المسرحية ومن خلال تركيزها على (الانتظار وغياب المخلِّص)، تقوّض مشروعية (اللوغوس المسيحاني) سواء كان دينيًا (المركزية الإلهية) أو فلسفيًا (المركزية البشرية)، لتؤكد على استحالة وجود معنى ثابت أو مركزٍ منظمٍ للوجود، ثم يخلص البحث إلى أن بيكيت، ومن خلال لعبة اللغة يكشف هشاشة السلطة التأويلية للنصوص المقدسة والمقولات الفلسفية الغربية داخل بنية المسرحية, مقدِّمًا نصًا منزوع المركزية اللوغوسية لذا سيظل مفتوحًا على تأويلات لا نهائية

الكلمات المفتاحية : التفكيكية، ميتافيزيقا الحضور، الأبورة، اللوغوس، الانزياح الدلالي، نزع المركزية.

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v16i2

Trace and Différance in the Discourse of the Absurd: A Deconstructive Approach to Samuel Beckett's Waiting for Godot

Ayman Abdullah Abbas
Ministry of Education / General Directorate of Education in Al-Muthanna Governorate
aymanabdalaabas352@gmail.com

Abstract

Jacques Derrida (1930–2004) is classified as one of the most controversial figures in contemporary thought ،the preeminent philosopher of deconstruction ،and the most influential French literary theorist. His work has shaken the foundations of the Western (logocentric) tradition based on the (metaphysic of presence) from the time of Plato to Husserl. His revolutionary theory launches a radical assault on the metaphysical assumptions embedded in philosophy ،which have been entrenched over many centuries. This study aims to apply the Derridean deconstructive perspective to Samuel Beckett's renowned play ،Waiting for Godot ،which has consistently presented a critical enigma ،inviting multiple interpretations. Scholars and critics have attempted to uncover its aesthetic and philosophical dimensions ،which have not been sufficiently explored due to their inherent potentiality ،open-ended interpretative possibilities ،and resistance to definitive categorization .The study claims to reveal how Beckett embodies (Aporia) or the existential impasse through his characters ،who are trapped awaiting an absent entity (Godot) ،thereby reflecting an incapacity to attain a transcendent (Meaning) or (Origin). Furthermore ،it analyzes semantic slippages ،deconstructs binary oppositions such as (Vladimir/Estragon) and (Pozzo/Lucky) ،and delves into the techniques of meta-theatre that subvert traditional realism. The study demonstrates how the play ،by focusing on (waiting and the absence of a savior) ،undermines the legitimacy of the (messianic logos)—whether religious (theocentrism) or philosophical (anthropocentrism)—to affirm the impossibility of a stable meaning or an organizing center for existence. It concludes that Beckett ،through linguistic play and absence ،successfully deconstructs the authority of sacred texts and Western philosophical doctrines ،presenting a delogocentrized text that remains perpetually open to infinite interpretations.

Keywords: Metaphysics of Presence ،Aporia ،Logocentrism ،Theatre of the Absurd ، Delogocentrism.

المقدمة

يُعدُّ صموئيل بيكيت، 1906-1989م، الكاتب المسرحي الفرنسي ذا الأصول الإيرلندية، أحد أعمدة مسرح العبث، أو مسرح اللامعقول، وهو المسرح الذي يسعى إلى تصوير العبثية واللَّبْس البشري في عالم البرجوازية الحداثية، وربما حياة العولمة المتأخرة، ذات المعتقدات المحطمة واليقينيات المضطربة، ولا سيما في منتصف القرن العشرين وبعد الحربين العالميتين، وذلك من خلال وسيط ما وراء المسرح، أو الميتا-مسرح، فما وراء المسرح، كما يؤكد ليونيل أبيل، "يُبرز تلك الأطر والحدود التي تسعى الواقعية المسرحية التقليدية إلى إخفائها" (أبيل، 2003، ص 133).

لقد كتب صموئيل بيكيت مسرحية (في انتظار غودو) في نسختها الأولى باللغة الفرنسية عام 1949م، ثم نقلها بيكيت إلى الإنجليزية عام 1954م، وتعد (في انتظار غودو) المسرحية الأكثر انتشارا وقبولا وتلقيا في كل بقعة من العالم، الأمر الذي يرقى بها الى مصاف النصوص الخالدة والاستثنائية، ومن هنا قدَّمتها خشبات المسرح بوصفها دراما عبثية بحق، ولقيت نجاحًا مذهلًا في أوروبا وأمريكا وسائر أنحاء العالم في حقبة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ولهذا السبب، يصفها مارتن إسلين بأنها "واحدة من نجاحات المسرح في فترة ما بعد الحرب" (إسلن، 2009، ص 3) حيث يدور الموضوع المركزي للمسرحية حول الانتظار بظهور المتشردين (فلاديمير) و(إستراغون)، اللذان ينتظران بترقب زيارة (غودو) قرب شجرةٍ متقزمة في مكانٍ قفر، وهما لا يعرفان حتى اسمه الحقيقي، ولا إن كان قد وعدهما بالزيارة، ولا إن كان موجودًا أصلاً!، ومع ذلك، فإنهما لا يزالان ينتظرانه وينتظرانه، بيد أنه لم يظهر أبدًا.

وقد قاطع انتظارهما (بوزو) ومالك العبد، برفقة عبدُه الذليل (لاكي)، وقاطع انتظارهما ايضا الصبي (مبعوث غودو) الذي لم يُذكر اسمه في المسرحية، علما أن ليس لغودو أيُّ شأنٍ يذكر في حياتهما، إنهما يفعلان كل شيءٍ ممكن، حتى إنهما يستعدان للانتحار، فقط لكي يملآ الصمت الرهيب ويخيم السكون وغياب الحدث، تبدأ المسرحية (في انتظار غودو) بالانتظار وتنتهي بانتظار ممل وغامض وعبثي، ولا تنتهي المسرحية بشكل تقليدي، عندما يكشف الصبي، الذي هو أيضًا رسول غودو، للحائرين حقيقة أن غودو لن يأتي هذا المساء وسيأتي غدًا، ولا ريب أن هذه الشخصيات عالقة ومتشابكة مع فكرة ميتافيزيقا الحضور بالتحديد، لذا، فهي تمثل جميع البشر في العالم، الذين هم محكومون بشكلٍ أو بآخر في الممر المسدود لثوابت مختلفة من لوغوس اللغة والفلسفة والدين، وعليه، يحاول البحث جاهدا مناقشة الأوجه المختلفة لهذه المسرحية الشهيرة من منظور تفكيكية دريدا.

الإطار النظري والمنهجي :-

أولا :- أهداف البحث

يسعى هذا البحث إلى قراءة مسرحية (في انتظار غودو) لصموئيل بيكيت من منظور تفكيكي دريدي، لا بوصفها نصًا عبثيًا مغلقًا على دلالة اللامعنى، بل بوصفها بنية درامية تكشف اضطراب المعنى، وانفلات العلامة، وتعثر كل محاولة للوصول إلى مركز ثابت أو حضور نهائي. ومن هذا المنطلق، يهدف البحث إلى بيان الكيفية التي يتحول فيها غياب غودو إلى علامة مؤجلة تستدعي الوعد والخلاص والأصل، ثم تعمل في الوقت نفسه على تفكيك هذه الدلالات ونقض يقينها.

كما يهدف البحث إلى الكشف عن الصلة بين تقنيات ما وراء المسرح وبنية التفكيك في النص، إذ لا تكتفي المسرحية بتعطيل الحبكة التقليدية أو إفراغ الحدث من غايته، بل تزعزع كذلك سلطة التمثيل المسرحي الواقعي، وتكشف هشاشة التصورات الجاهزة عن الشخصية والحوار والزمن والفعل. ومن ثم، فإن البحث يحاول أن يبيّن كيف تتحول البنية المسرحية نفسها إلى مجال لتقويض ميتافيزيقا الحضور، من خلال الانتظار، والتكرار، والصمت، والفراغ، والانهيار التدريجي للعلاقة بين اللغة والواقع. ويحرص البحث كذلك على تحليل الأبورة بوصفها بنية اشتغال لا مجرد حالة غموض عابرة، وذلك من خلال تتبع المواقف التي تعجز فيها الشخصيات عن الحسم أو الفعل أو إنتاج معنى نهائي. كما يسعى إلى تفكيك الثنائيات الضدية الحاضرة في المسرحية، مثل الحضور والغياب، السيد والتابع، الكلام والصمت، الخلاص والعبث، العقل والجنون، وذلك لإظهار أن النص لا يقلب هذه الثنائيات فحسب، بل يخلخل النظام الذي يمنحها مشروعيتها.

ثانيا: أسئلة البحث :-

ينطلق البحث من سؤال مركزي مفاده: كيف تعمل مسرحية (في انتظار غودو) على زعزعة ميتافيزيقا الحضور ونزع المركزية عن اللوغوس المسيحاني، من خلال غياب غودو وبنية الانتظار وتعطل الفعل المسرحي؟ ويتفرع عن هذا السؤال عدد من الأسئلة الفرعية، من أهمها: كيف يتحول غودو من شخصية منتظرة إلى علامة مفتوحة ومؤجلة؟ وكيف تكشف الأبورة عن عجز الشخصيات عن بلوغ قرار أو معنى أو خلاص؟ وكيف تعمل الثنائيات الضدية في المسرحية على إنتاج المعنى ثم تقويضه؟ وما الدور الذي تؤديه تقنيات ما وراء المسرح في تفكيك الواقعية المسرحية التقليدية ونقض فكرة المعنى الثابت؟ وإلى أي حد يمكن قراءة المسرحية بوصفها نصًا ينجز دراميًا وجماليًا ما تسعى القراءة التفكيكية إلى كشفه نظريًا؟

ثالثا: منهجيَّة البحث :-

يعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي، مستندًا إلى أدوات القراءة التفكيكية عند جاك دريدا، ولا سيما مفاهيم ميتافيزيقا الحضور، واللوغوس، والأبورة، والاختلاف والإرجاء، والثنائيات الضدية، ونزع المركزية. ولا يتعامل البحث مع هذه المفاهيم بوصفها مصطلحات نظرية معزولة، بل بوصفها أدوات إجرائية لقراءة البنية الدرامية في المسرحية، وتحليل علاقات الغياب والحضور، والكلام والصمت، والانتظار والفعل، والوعد والخلاص.

وتقوم منهجية البحث على الانتقال من التأطير النظري لمفهوم التفكيك إلى التطبيق النصي على مسرحية (في انتظار غودو)، وذلك عبر تحليل العلامات والشخصيات والحوارات والبنية المسرحية وتقنيات ما وراء المسرح. وبذلك لا يسعى البحث إلى إثبات معنى واحد للمسرحية، بل إلى بيان الكيفية التي يقاوم بها النص كل تثبيت نهائي للمعنى، ويفتح نفسه على تأويلات متعددة ومؤجلة، منسجمة مع منطقه التفكيكي وطبيعته المسرحية المفتوحة.

رابعا: الدراسات السابقة :-

تقوم البنية المعقَّدة لمسرحية (في انتظار غودو) على الترميز والتوظيف الأيديولوجي للمضامين، حيث تهيمن على نص المسرحية بنيةُ القمع الرأسي والطبقية أو الترسُّب، ولهذا السبب، كانت دائمًا هدفًا مركزيًا لباحثي العالم، فقد فسَّر معظم الباحثين عناصرها المختلفة من زوايا متعددة، وبالتالي، فقد جذبت البنية المعقَّدة والمتشابكة للمسرحية اهتمامات بحثية متنوعة، وهناك العديد من الكتب والأطروحات التي كُتبت عن هذه المسرحية.

وسبق أن حرر هارولد بلوم كتابًا بعنوان (صموئيل بيكيت: رؤى نقدية حديثة 1985م) (بلوم، 1985)، وهو مقاربة نقدية أساسية وراصدة وغاية في الأهمية، والكتاب يشمل تقريبًا جميع الأعمال المهمة لصموئيل بيكيت، بما فيها مسرحية (في انتظار غودو)، ويضم تعليقات نقدية متنوعة قدمها باحثون مختلفون حول المسرحية من زوايا متعددة، كما حررت روبي كوهن كتابًا بعنوان (بيكيت: في انتظار غودو 1987م) (كوهن، 1987)، والذي يقدِّم أيضًا وجهات نظر نقدية مختلفة لعدد من النقاد حول مسرحية (في انتظار غودو)، ومن زوايا متباينة تغطي مساحة تحليلية عميقة وناجعة.

هذا ويأتي الرصد المهم من قبل مارتن إسلن الذي حرر هو الآخر كتابًا بعنوان (تشريح الدراما 1976م) (إسلن، 1976)، وهو كتاب يثير جملة من الأسئلة ويجيب عنها مسلطًا الضوء على نتاجات بيكيت بطريقة رصينة وملتزمة، لاقت استحسانًا وثناءً من لدن النقاد والقراء، ولم يكتفِ إسلن بمنجزه الأول، ليعود ويحرر كتابًا آخر بعنوان (صموئيل بيكيت: آراء القرن العشرين 1980م) (إسلن، 1980)، وليأتي الكتاب مشتملًا على آراء متنوعة حول المسرحية أيضًا، وكان المتن قيد المقاربة هو نص مسرحية (في انتظار غودو)، وعمل إسلن على تقديم رؤية شاملة تتناوله من حيث جنسه الأدبي المسرحي، ثم عمل على مناقشته وربطه بمسرح العبث والفلسفة الوجودية.

ومن زاوية أخرى نجد أن وليم هاني يناقش في مقالته (بيكيت خارج عقله: مسرح العبث) أن صموئيل بيكيت يعبر "الحدود اللغوية والثقافية من خلال الاستغناء عن التسلسل السردي وتطوير الشخصية وعلم النفس بالمفهوم التقليدي" (هاني، 2001، ص 40)، ويضيف قائلًا إن صموئيل بيكيت يتجاوز "التراكيب النفسية التي تنتظم معرفتنا عن العالم من حولنا وتنظّمها وتفسّرها وتحدّ منها" (هاني، 2001، ص 42)، ولا شك أن هذا التشخيص ينبني على استبطان مكامن رؤية بيكيت ومحاولتها تقديم رؤية واقعية لعالم تختلط فيه أبعاد الزمن واللغة والبعد النفسي، لتنتج حصيلة من الخيبات التي تطال الإنسان ووجوده، وتصيبه بخيبة أمل مزمنة تسلبه القدرة على فهم الواقع وإعادة ترتيبه بطريقة مفهومة.

أما على صعيد قراءة مستويات الوعي التي تعالجها المسرحية، فتشير غابرييل شواب أيضًا إلى أن مسرحيات صموئيل بيكيت تتجاوز "حدود وعينا في اتجاهين: نحو اللاوعي ونوى التأمل الذاتي" (شواب، 1992، ص 97)، فحضور الوعي وفقًا لشواب سيكون مرهونًا بممارسة التأمل الذاتي واستقصاء الذات، بغية اكتشاف مساحتها التي تحتلها في هذا العالم العدائي.

ومن المقالات الأساسية التي تناولت النص مقال أبيانابا تشاترجي بعنوان (عبثية كامو في مسرحيتي بيكيت: في انتظار غودو وشريط كراب الأخير 2013م) (تشاترجي، 2013)، الذي يقدم فيه تحليلًا مهمًا للنصين المسرحيين لصموئيل بيكيت، من وجهة نظر ألبير كامو الوجودية، وهو من المقالات المميزة التي استطاعت أن تقدم رؤية نمطية راسخة لدى بيكيت، ومن خلال نصين رئيسين من نصوصه المتعددة، راصدًا بذلك رسالية الموقف من الواقع، ومدى استبصار بيكيت وقدرته على فضح ممارسات العالم إزاء المهمشين والمستلبين، من خلال شخصيات نصادفها يوميًا في شوارع المدن وفي الأزقة، دون أن نكلّف أنفسنا عناء النظر إليها أو ملاحظتها أحيانًا.

وعلاوة على ذلك، نجد أن الناقدة دارشا جاني قدمت ورقة بحثية بعنوان " العبثية واليأس واللامعنى: القوى المركزية المؤدية إلى العبث في مسرحية بيكيت في انتظار غودو 2013م " (جاني، 2013)، وهي أيضًا دراسة وجودية للمسرحية، تنطلق من أزمة الوجود وحيرة الإنسان تجاه هذا الوجود الغامض، متوقفة طويلًا عند محور الوجود والعبث، ومقدمة رؤية نقدية تنطلق من ثنائية أزلية هي (المسرح/ الفلسفة)، والتي تشكل مسرحية (في انتظار غودو) أهم مصاديق توافق شطري الثنائية، وقدرة هذه الثنائية على تقديم رؤية شاملة تتقصى الإنسان وتقلباته في حالات ضعفه وتهميشه في هذا العالم الموحش.

ومن وجهة نظر أخرى، فقد كتب نوربخش حوتي ورقة بحثية بعنوان (في انتظار غودو لصموئيل بيكيت: دراسة ما بعد حداثية 2011م) (حوتي، 2011)، وهي تحليل ما بعد حداثي للنص، وقد ناقش المسرحية من وجهة نظر ما بعد حداثية بشكل عام، وكذلك كتبت إلين دايموند ورقتها البحثية بعنوان (بخصوص بلاو، بتلر، بيكيت وسياسات الرؤية 2000م) (دايموند، 2000)، وهي دراسة سياسية وأيديولوجية لصموئيل بيكيت، أما أطروحة فريشته وزيري نسب كرماني بعنوان (دراسة في الأعمال المسرحية لصموئيل بيكيت وتوم ستوبارد وكاريل تشرشل 2008م) (وزيري نسب كرماني، 2008)، فهي بحث قائم على نظرة تفكيكية عامة للمسرحية، تناقشها إلى جانب مسرحيات توم ستوبارد وكاريل تشرشل، وحاولت هذه الأطروحة إثبات المزاج التفكيكي الشامل لنزع المركزية اللوغوسنتريقية في المسرحية.

وبطبيعة الحال، فإن هذه الكتب والدراسات والأوراق البحثية تكشف ثراء مسرحية (في انتظار غودو) واتساع قابليتها للتأويل، فقد قاربت النص من زوايا عبثية ووجودية وما بعد حداثية وسياسية وأيديولوجية ونفسية. غير أن هذه المقاربات، على أهميتها، لم تجعل من مفاهيم الأثر والاختلاف والأبورة وميتافيزيقا الحضور ونزع المركزية منظومة تحليلية متكاملة لقراءة بنية الانتظار وغياب غودو وانهيار الثنائيات الدرامية داخل النص. ومن هنا، لا تزعم هذه الدراسة أنها تبدأ من فراغ، ولا أنها تلغي ما سبقها، بل تسعى إلى إعادة تنظيم الأسئلة المطروحة حول المسرحية داخل أفق تفكيكي دريدي، يقرأ غودو لا بوصفه رمزًا قابلًا للتحديد، بل بوصفه علامة مؤجلة تكشف استحالة الوصول إلى مركز نهائي للمعنى. وعليه، تكمن خصوصية هذه الدراسة في أنها لا تكتفي بربط المسرحية بمسرح العبث أو الفلسفة الوجودية، بل تحاول أن تبيّن كيف يعمل النص نفسه على تفكيك ميتافيزيقا الحضور، وكيف تتحول تقنيات الانتظار والصمت والتكرار وتعطل الفعل إلى أدوات درامية لنزع المركزية عن اللوغوس المسيحاني، سواء في صورته الدينية المرتبطة بالخلاص، أم في صورته الفلسفية المرتبطة بمركزية العقل والإنسان. وبهذا المعنى، فإن البحث يقارب المسرحية بوصفها نصًا مفتوحًا على التفكيك، لا لأنها تنتمي تاريخيًا إلى التفكيكية، بل لأنها تمارس داخل بنيتها الدرامية ما تكشفه القراءة التفكيكية من توتر وتأجيل ولإقرار.

خامسا: التفكيك: المفهوم والمنطلقات :-

يُعد جاك دريدا واحدًا من أكثر فلاسفة القرن العشرين تأثيرًا في الفكر النقدي المعاصر، لا لأنه أضاف مصطلحًا جديدًا إلى معجم النظرية فحسب، بل لأنه أعاد مساءلة الأسس التي قام عليها التفكير الفلسفي الغربي منذ أفلاطون حتى الفينومينولوجيا الحديثة. فقد انطلق مشروعه من نقد ما يسميه ميتافيزيقا الحضور، أي ذلك الميل العميق في الفلسفة الغربية إلى البحث عن أصل ثابت، أو معنى نهائي، أو مركز متعالٍ يضمن انتظام المعرفة واللغة والوجود. ومن هنا، فإن التفكيك لا يبدأ بوصفه منهجًا جاهزًا يطبق على النصوص من الخارج، بل بوصفه قراءة تعمل من داخل البنية نفسها، وتكشف ما تخفيه من تناقضات وتوترات ومناطق صمت.

وتقوم ميتافيزيقا الحضور، بحسب دريدا، على افتراض أن المعنى يمكن أن يحضر حضورًا كاملًا ومباشرًا، وأن اللغة قادرة على نقله أو تمثيله بصفاء. غير أن دريدا يرى أن هذا التصور يخفي وهمًا مركزيًا، لأن المعنى لا يوجد بوصفه جوهرًا حاضرًا قبل اللغة، بل يتشكل داخل شبكة من الاختلافات والإحالات والتأجيلات. فكل دال لا يقود إلى مدلول نهائي، بل يحيل إلى دوال أخرى، وكل معنى لا يستقر إلا مؤقتًا داخل حركة لا تنتهي من الاختلاف والإرجاء. وبذلك لا يكون التفكيك إنكارًا للمعنى، بل كشفًا للطريقة التي يتكون بها المعنى ويتعثر ويتأجل في الوقت نفسه.

ومن هنا، تتصل اللوغوسية بمركزية الصوت والحضور، لأنها تمنح الكلام امتيازًا على الكتابة، وتتصور أن الصوت أقرب إلى الذات والمعنى والحقيقة، في حين تُعامل الكتابة بوصفها أثرًا ثانويًا أو نسخة تابعة. غير أن دريدا يقلب هذه العلاقة حين يبيّن أن الكتابة ليست تابعة للكلام، بل تكشف أن المعنى نفسه لا يحضر إلا عبر الأثر والاختلاف والتكرار. ولهذا فإن العبارة الدريدية الشهيرة التي تفيد بأنه لا شيء خارج النص لا تعني حبس العالم داخل اللغة، بل تعني أن الوصول إلى العالم لا يتم إلا عبر أنظمة العلامات والتأويل والتمثيل، وأن كل معنى نتصوره مباشرًا هو، في حقيقته، محكوم بشبكة من الوسائط النصية والثقافية.

وعلى الرغم من أن دريدا ارتبط بمصطلح التفكيك، فإنه لم يقدمه بوصفه تعريفًا مغلقًا أو إجراءً مدرسيًا ثابتًا، لأن التفكيك نفسه يقاوم التحول إلى وصفة منهجية نهائية. فهو ليس هدمًا بالمعنى السلبي، وليس تدميرًا للنص أو المعنى، بل قراءة مزدوجة تكشف النظام الذي ينتج المعنى، ثم تكشف في داخله ما يخلخل هذا النظام. ولذلك فإن التفكيك يعمل من الداخل لا من الخارج، لأن النص لا يُقوَّض بقوة مفروضة عليه، بل بما يحمله هو نفسه من تناقضات وفجوات واختلافات. وفي هذا السياق يؤكد دريدا أن حركات التفكيك لا تدمر البنى من الخارج، لأنها لا تكون ممكنة ولا فعالة إلا حين تعمل من داخل البنية نفسها (دريدا، 2008، ص 24).

ولهذا يمكن فهم التفكيك بوصفه ممارسة نقدية تكشف أن النص لا يمتلك مركزًا واحدًا يتحكم في معناه، وأن ما يبدو هامشيًا أو ثانويًا قد يكون قادرًا على زعزعة البناء كله. فالنص، في القراءة التفكيكية، ليس وعاءً لمعنى جاهز، بل مجال صراع بين قوى دلالية متعارضة، بعضها يطلب الثبات والحضور، وبعضها يدفع نحو الانزياح والاختلاف والتأجيل. ومن ثم، لا تكون مهمة القارئ التفكيكي استخراج المعنى النهائي من النص، بل متابعة المواضع التي يتعثر فيها المعنى، وينقسم على نفسه، ويكشف عجزه عن الانغلاق.

ويكتسب مفهوم الأبورة أهمية مركزية في هذا السياق، لأنها تمثل لحظة الانسداد أو اللاقرار التي يعجز فيها النص عن حسم دلالته في اتجاه واحد. فالأبورة ليست غموضًا عابرًا يمكن حله بالتفسير، بل مأزق بنيوي ينشأ حين يفتح النص أكثر من احتمال دلالي، من غير أن يمنح القارئ معيارًا حاسمًا لاختيار أحدها. ولهذا تصبح الأبورة علامة على أن المعنى ليس وحدة مكتملة، بل توتر مفتوح بين إمكانات متعارضة. ومن هنا تتصل الأبورة بمفهوم الاختلاف والإرجاء، لأن المعنى يتولد من الاختلاف بين الدوال، ثم يؤجل اكتماله باستمرار. أما الثنائيات الضدية، فهي من أهم المجالات التي يشتغل عليها التفكيك، لأن الفكر الغربي كثيرًا ما بنى معناه على أزواج متقابلة مثل الحضور والغياب، العقل والجسد، الكلام والكتابة، الأصل والنسخة، المركز والهامش، السيد والتابع. غير أن هذه الثنائيات لا تكون بريئة أو متعادلة، إذ غالبًا ما يمنح التقليد الميتافيزيقي الامتياز لأحد طرفيها، ويجعل الطرف الآخر تابعًا أو أدنى قيمة. وهنا لا يكتفي التفكيك بقلب الثنائية ومنح الامتياز للطرف المهمش، لأن القلب وحده يبقي الفكر داخل النظام نفسه، بل يعمل على إزاحة البنية التي جعلت هذه الهرمية ممكنة، وبيان أن كل طرف يحتاج إلى نقيضه ويتلوث به.

وانطلاقًا من هذه المرتكزات، تبدو تفكيكية دريدا مناسبة لقراءة مسرحية (في انتظار غودو)، لأنها مسرحية تقوم أصلًا على الغياب والتأجيل واللاقرار. فغودو لا يظهر، ومع ذلك يحكم حركة الشخصيات، والانتظار لا ينتهي، ومع ذلك يمنح الشخصيات سببًا للبقاء، واللغة لا توصل إلى يقين، ومع ذلك تظل الوسيلة الوحيدة لمقاومة الصمت. ومن هنا، لا يتعامل هذا البحث مع التفكيك بوصفه إطارًا نظريًا خارجيًا يُفرض على النص، بل بوصفه أداة قراءة تكشف ما في المسرحية نفسها من خلخلة للمركز، وتعطيل للحضور، وتقويض للمعنى المتعالي، وانفتاح على تأويل لا يستقر..

التحليل التطبيقي والمناقشة / مسارات تحليلية تفكيكية في مسرحية في انتظار غودو :-

ينتقل البحث في هذا المبحث من التأطير النظري إلى القراءة التطبيقية لمسرحية (في انتظار غودو)، بوصفها نصًا يضع المعنى في حالة انتظار دائم، ويجعل الغياب مركزًا لحركة العلامة، ويحوّل العجز عن الحسم إلى بنية درامية لا إلى عارض نفسي أو حدثي. ومن هنا، لا تُقرأ المسرحية بوصفها حكاية عن شخصيتين تنتظران شخصًا غائبًا فحسب، بل بوصفها نصًا يمتحن فكرة الحضور ذاتها، ويكشف هشاشة كل وعد بالخلاص أو المعنى أو الأصل.

وتتأسس القراءة التطبيقية هنا على مجموعة من المسارات التفكيكية المترابطة، تبدأ بميتافيزيقا الحضور والمسيحانية كما تتجلى في اسم غودو وبنية الانتظار، ثم تنتقل إلى الأبورة بوصفها مأزقًا دلاليًا ووجوديًا يحكم حركة الشخصيات، ثم إلى الثنائيات الضدية التي ينتجها النص ويقوضها في الوقت نفسه، وصولًا إلى تقنيات ما وراء المسرح التي تخلخل الواقعية التقليدية وتكشف اصطناع التمثيل المسرحي. وبذلك يصبح التحليل منصبًا على الطريقة التي تعمل بها المسرحية من الداخل على تعطيل المركز، وتأجيل المعنى، وفتح النص على احتمالات تأويلية لا تستقر في صيغة نهائية.

أولا :- ميتافيزيقا الحضور والمسيحانية

وفقًا لجاك دريدا، كان تقليد الفلسفة الأوروبية الغربية من أفلاطون حتى إدموند هوسرل قائمًا على ميتافيزيقا الحضور أو اللوغوسنترية, ويزعم أن تأثيراتها القاهرة وتبعاتها على الفكر البشري قد أثبتت كونها مأزقَ مثبطةً ومتحجِّرة (أبوريات) للمعنى والهياكل اللوغوسنتريقية السلطويَّة المتحجِّرة للفكر البشري، مما يحول دون استكشاف آفاق جديدة، لأنها تُرسخ هذا الفكر في معنى مستقر ومحدد مسبقًا، أو في أصل، أو في حضور. لا يمكننا أن نتخيل نهاية ميتافيزيقا الحضور، لكننا نستطيع نقدها من داخلها من خلال تحديد الهرميَّات التي أقامتها وعكسها.

ويصف جاك دريدا كل التقليد الفلسفي الغربي بأنه لوغوسنتريقي، لأنه يضع في مركز تصورنا للكون مفهومًا (اللوغوس) ينظّم الكون ويشرحه لنا، بينما يظل هو نفسه خارج الكون الذي ينظّمه ويشرحه. ويقول جاك دريدا إن هذا هو أكبر أوهام الفلسفة الغربيَّة. فكل مفهوم تأسيسي - مثل "المُثُل" الكاملة لأفلاطون، و"الكوجيتو" لديكارت، ومفهوم البنيويَّة للتراكيب الفطريَّة للوعي البشري - هو في ذاته مفهوم بشري، وبالتالي فهو نتاج للغة البشر, وبهذه الطريقة، يهاجم الافتراضات الميتافيزيقيَّة الأساسيَّة للتقاليد الفلسفيَّة الغربيَّة منذ أفلاطون وما بعده من المدارس الفلسفية, كما ينتقد أن مفهوم التراكيب الفطريَّة للوعي البشري في البنيويَّة قد افترض دائمًا مركزًا للمعنى، أو شيءًا يحكم البنية، ولكنه نفسه ليس خاضعًا للتحليل البنيوي (لأن العثور على بنية المركز يعني العثور على مركز آخر، لهذا السبب، يزعم جاك دريدا أن الفلسفة الغربيَّة كانت دائمًا لديها رغبة "في البحث عن مركز، أو معنى، أو أصل، أو 'مدلول متعالي'"(دريدا، 2008، ص 49) ويسمي هذه الرغبة في المركز "باللوغوسنترية أو الفونوسنترية"(دريدا، 2008، ص 11). ومع ذلك، فهو يرى أن كل الفلسفة الغربيَّة منذ أفلاطون قد حاولت أن تُرسي أساسها على معنى، أو "حضور"، أو "وجود"(دريدا، 1992، ص 353), والجدير بالذكر أن هذا المعنى كان يقف بالصد من اصطفافات المدارس الفلسفية التي تؤسس عبر تحولاتها لثوابت تنطلق منها في عملية التفكير والانتاج المعرفي وبذلك كان دريدا قد واجه سيلا مهولا من الانتقادات التي رفضت تفكيكيته ووقف بالضد منها وتناولتها بالنقد والتحليل والوقوف على الثغرات التي تشوب عملية التفكير الذي تتبناه التفكيكية.

وتدور مقولات التفكيكية حول مجموعة مركزيَّة من المبادئ والمعتقدات التي يُفترض أنها كونيَّة وتستنتج أن النظريات المختلفة للفلسفة منذ أفلاطون هي مجرد صيغ لنظام واحد سلطوي، وعلى الرغم من أننا لا نستطيع أن نأمل في الهروب من هذا النظام، فإننا نستطيع على الأقل تحديد شروط الفكر التي يفرضها من خلال الالتفات إلى ما يسعى إلى قمعه. لذا، فإن تقليد الفلسفة الغربيَّة لميتافيزيقا الحضور ينبثق وينظّم نفسه حول مبدأ تأسيسي واحد نعتقد أننا نستطيع من خلاله استخلاص معنى الوجود. فبالنسبة لبعض الفلاسفة، أساس الكينونة هو مبدأ كوني للنظام والتناغم، كما يتجلى مثلاً في "المُثُل" الكاملة لأفلاطون التي توجد في بُعد مجرد وخالد من الفكر. وبالنسبة لآخرين، فإن المبدأ التأسيسي هو الفكر العقلاني المنخرط في فعل التأمل الذاتي، كما يتجلى في (الكوجيتو).

وبالنسبة لفلاسفة آخرين أيضًا، فإن المبدأ التأسيسي هو بعض الصفات الفطرية في البشر، كما يتجلى في اعتقاد البنيوية أن اللغة البشرية والتجربة يُنتجهما تراكيب فطرية للوعي البشري. لهذا السبب، يرى جاك دريدا أن البنيوية هي شكل من أشكال الشمولية الفلسفية، أي اختزال الظاهرة إلى صيغة مهيمنة تحكمها تمامًا. يدور هذا التقليد الغربي من الفكر الفلسفي حول

مجموعة مركزية من المبادئ والمعتقدات التي يُفترض أنها كونية، بينما تنتج هذه المفاهيم التأسيسية تصورنا للكون الديناميكي المتطور من حولنا - وكذلك لأنفسنا الديناميكية المتطورة - فإن المفاهيم نفسها تظل ثابتة. على عكس كل شيء تشرحه، هي ليست ديناميكية ولا متطورة. إنها "خارج المكان"، كما يسميها جاك دريدا لوغوسنترية، لأنها تضع في مركز تصورها للكون مفهومًا (اللوغوس) ينظم الكون ويشرحه لنا. وبالتالي، فإن اللوغوسنترية تدعم تحديد كينونة الكيان بوصفها حضورًا(دريدا، 2008، ص 12).

وعندما نقرأ مسرحية (في انتظار غودو)، فإننا نواجه منذ البدء مفارقة مركزية تقوم عليها البنية الدرامية كلها، فالمسرحية تدور حول انتظار شخصية لا تظهر أبدًا، ولا تمنح المنتظرين أي يقين حاسم بوجودها أو بقدرتها على الخلاص. ومن هنا، لا يكون غودو مجرد اسم غائب في النص، بل يتحول إلى علامة كبرى للمعنى المؤجل، والوعد المعلّق، والحضور الذي لا يتحقق. ففلاديمير وإستراغون، وهما مشردان يعيشان في فراغ مكاني وزمني شديد القسوة، لا ينتظران شخصًا محددًا بقدر ما ينتظران مركزًا يمنح وجودهما معنى، أو قوة تتدخل لتفسير العبث الذي يحيط بهما، أو خلاصًا ينهي حالة التيه التي تستنزفهما. وبهذا المعنى، تبدو الشخصيتان عالقتين داخل وهم ميتافيزيقا الحضور، لأنهما تفترضان أن الغياب لا بد أن ينقلب يومًا إلى حضور، وأن الانتظار لا بد أن ينتهي إلى معنى، وأن وراء العبث مركزًا خفيًا قادرًا على تنظيمه وتبريره.

ومن هذه الزاوية، يمكن النظر إلى غودو بوصفه صورة مسرحية للمركزية اللوغوسية والمسيحانية معًا، لا لأنه يطابق الإله أو المسيح مطابقة مباشرة، بل لأنه يستدعي بنية الانتظار نفسها: انتظار المخلّص، أو الوعد، أو المعنى الآتي من خارج الوجود اليومي المأزوم. فالمسيحانية، في هذا السياق، ليست دلالة دينية خالصة فحسب، بل هي شكل من أشكال ميتافيزيقا الحضور، لأنها تؤسس الوعي على أمل قادم، وعلى مركز غائب يُفترض أنه قادر على منح العالم معناه النهائي. ومن ثم فإن كل نظام ديني أو فلسفي أو أيديولوجي يزعم امتلاك شرعية متعالية، أو يعد الإنسان بخلاص نهائي، أو يؤسس المعنى على أصل خارج اللعب اللغوي والتاريخي، يقترب من هذا النمط من التفكير المركزي الذي يعمل التفكيك على مساءلته وخلخلته.

لذلك، فإن اسم غودو في المسرحية لا يحيل إلى شخصية درامية عادية، بل يشتغل بوصفه علامة مفتوحة تستدعي المركزية الإلهية والمركزية الإنسانية في آن واحد. فهو قد يذكّر، من جهة، بصورة الإله المتعالي الذي يخضع الإنسان لوعده وسلطته، وقد يذكّر، من جهة أخرى، بصورة المخلّص الذي ينتظر منه البشر أن يضع حدًا للضياع والألم. غير أن بيكيت لا يقدّم هذا المركز بوصفه حقيقة حاضرة، بل بوصفه غيابًا مستمرًا يفضح هشاشة الإيمان بالمركز نفسه. فغودو، بما هو وعد لا يتحقق، وخلاص لا يصل، وحضور لا يظهر، يكشف أن فلاديمير وإستراغون لا يقفان فقط في انتظار شخص مجهول، بل يقفان داخل مأزق الإنسان الغربي الحديث الذي ما زال يبحث عن أصل ومعنى وخلاص، مع أن المسرحية لا تمنحه إلا التأجيل والفراغ وتكرار الانتظار. ومع ذلك، فقد أخذوا (غودو) كمسلم به أنه مصدر مهيمن للفداء والخلاص لإنهم يحاولون اكتشاف المعنى، والأصل، والحقيقة تحت مظلة (اللوغوس) المسيحاني المفترض "غودو".

لذا، يمكن لغودو أن يعاقبهم إذا غادروا المتشردون، وأن يفديهم ويكافئهم إذا استمروا في انتظاره, لدى المتشردين رغبة شديدة في تحويل غياب غودو إلى حضور. هذه الرغبة مطابقة لتوق الفلسفة الأوروبية الغربية لمركز أو المدلول المستقر والثابت الذي تحدده ميتافيزيقا الحضور. تجعل هذه الحضور الميتافيزيقي المسيحاني اللوغوسنتريقي كيانًا فيزيائيًا ملموسًا مركزًا للإنسان لدى المتشردين. على سبيل المثال، رغبة فلاديمير في تصور صورة دقيقة لمظهر غودو بشكل تجسيدي (أنثروبومورفي)، مما يضعه على مستوى الإدراك البشري، هي محاولة من هذا القبيل: -

"فلاديمير: (بهدوء) هل له لحية، سيد غودو؟

الصبي: نعم سيدي.

فلاديمير: فاتحة أم... (يتردد) ... أم سوداء؟

الصبي: أعتقد أنها بيضاء، سيدي" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 92)

بهذه الطريقة، لا يستطيع فلاديمير أن يتصور غودو إلا من داخل الإطار الذي كرّسه تقليد ميتافيزيقا الحضور في الفلسفة الغربية، حيث لا يُفهم الغياب بوصفه غيابًا خالصًا، بل بوصفه حضورًا مؤجلًا ينبغي أن يأتي في لحظة ما. فوعي فلاديمير يظل مشدودًا إلى صورة مركزية مسيحانية، تفترض أن وراء الانتظار معنى، ووراء الغياب حضورًا، ووراء الفراغ وعدًا

بالخلاص. غير أن كينونة غودو الغائبة في المسرحية ترفض هذا التحديد، لأنها لا تستقر في صورة، ولا تنضبط داخل تعريف، ولا تسمح بأن تُختزل في مركز ديني أو فلسفي أو إنساني. ومن هنا، تبدو أقرب إلى مفهوم الاختلاف/الإرجاء عند دريدا منها إلى مفهوم اللوغوس المسيحاني، لأنها لا تمنح المعنى بوصفه حضورًا مكتملًا، بل تؤجله وتفتحه على حركة لا تنتهي. فالاختلاف/الإرجاء، كما يشرح دريدا، هو "تشكيل الشكل" (دريدا، 2008، ص 63)، وهو كذلك "الانفتاح التاريخي والعصري للكينونة" (دريدا، 2019، ص 22)، أي إنه حركة تنفي الأصل الثابت، وتزعزع وهم الوصول إلى مركز نهائي للمعنى.

ومن ثم فإن غياب غودو لا يظل مجرد حيلة درامية، بل يتحول إلى مساءلة جذرية لفكرة الأصل والمعنى الحقيقي. فغودو لا يمكن تعريفه أو تصنيفه أو ربطه بسهولة بمرجع خارج النص، لأنه يظل علامة مفتوحة قابلة لأن تدل على الخلاص، أو الأمل، أو الوعد، أو اللاشيء في الوقت نفسه. إنه كيان مأزقي يقاوم التفسير، لأن حضوره لا يتحقق، وغيابه لا ينغلق على معنى واحد. ونتيجة لذلك، يسعى المتشردان إلى ما يمنح وجودهما معنى، إذ يبدو لهما السيد غودو مصدرًا ممكنًا للخلاص من البؤس، ولوغوسًا قادرًا على ملء الفراغ الذي يطوق وجودهما العبثي. غير أن هوية هذه الكينونة الغائبة تظل مجهولة في النص كله، ولهذا يكتب وورتن: "كُتب الكثير عن مَن يكون غودو أو ما يكون. ورأيي الشخصي أنه، في الوقت نفسه، كل ما نعتقده عنه؛ إنه المجهول الذي يمثل الأمل في عصر لا يوجد فيه أمل، وهو أي خيال نريده أن يكون، ما دام يبرر حياتنا بوصفها انتظارًا" (وورتن، 1994، ص 70-71).

وعلى هذا الأساس، فإن محاولات المتشردين للإمساك بهذه اللاكينونة، أو بهذا الكائن المجهول، من خلال مفردات اللوغوسية المسيحانية المعروفة، تنتهي إلى الخيبة. فغودو لا يأتي، والوعد لا يتحقق، والانتظار لا يبلغ غايته، الأمر الذي يجعل العلاقة بين اللغة والواقع علاقة مأزومة ومهشمة. وحين تعجز الكلمات عن تحويل الغياب إلى حضور، تفقد وظيفتها التقليدية في نقل المعنى والمشاعر والأفكار، وتتحول إلى أصوات تدور في الفراغ، مثل الشخصيات نفسها، التي لا تملك سوى الكلام لتؤجل انهيارها أمام عبث الانتظار.

"فلاديمير: قل إني سعيد.

إستراغون: أنا سعيد.

فلاديمير: إذن أنا سعيد.

إستراغون: إذن أنا سعيد.

إستراغون: نحن سعداء. (صمت). ماذا نفعل الآن، الآن ونحن سعداء؟" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 60)

لذلك، فإن الغياب النهائي لغودو يحبط آمال المتشردين ويصيبها بالتوتر, ويظهر الحوار التالي بين المتشردين رغبتهما الخفية في تحرير نفسيهما من فعل الانتظار المتعب لكائن ميتافيزيقي مسيحاني مجهول أو غير موجود :

"إستراغون: (وفمه مليء، بفراغ). نحن لسنا مقيدين!

فلاديمير: لا أسمع كلمة تقولها.

إستراغون: (يمضغ، يبلع). أسأل إذا كنا مقيدين.

فلاديمير: مقيدين؟

إستراغون: م-ق-ي-د-ي-ن.

فلاديمير: كيف تقصد مقيدين؟

إستراغون: مربوطين.

فلاديمير: ولكن إلى من؟ ومن قبل من؟

إستراغون: إلى رجلك.

فلاديمير: إلى غودو؟ مقيدون بغودو؟ يا لها من فكرة! لا مجال لذلك. (وقفة) في الوقت الراهن" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 66)

في النهاية، يعجز المتشردان عن الفعل، حتى عن الانتحار. على سبيل المثال، يوضح الحوار التالي هذه النقطة:

"فلاديمير: سنشنق أنفسنا غدًا. (وقفة). إلا إذا جاء غودو.

إستراغون: وإذا جاء؟

فلاديمير: سنُخلَّص" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 94)

يمكننا أن نلاحظ في الغالب عجزهما وعدم قدرتهما على اتخاذ قرار لفعل أي شيء طوال المسرحية:

"إستراغون: لماذا لا نشنق أنفسنا؟

فلاديمير: بماذا؟

إستراغون: أليس لديك قطعة حبل؟

فلاديمير: لا.

إستراغون: إذن لا نستطيع.

فلاديمير: لنذهب.

إستراغون: أوه انتظر، هناك حزامي.

فلاديمير: إنه قصير جدًا.

إستراغون: يمكنك أن تتعلق بساقي.

فلاديمير: ومن سيتعلق بساقي أنا؟

إستراغون: صحيح" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 93)

لذلك، لا يتعامل صموئيل بيكيت مع النص المقدس بوصفه مصدرًا للطمأنينة واليقين، بل بوصفه بنية قابلة للمساءلة والتفكيك، إذ يكشف من خلاله هشاشة المعنى الميتافيزيقي حين يُقدَّم بوصفه حقيقة ثابتة أو سلطة نهائية. فهو يستحضر الميثولوجيا المسيحية لا لكي يؤكد إيمانه بها، بل لكي يوظفها دراميًا داخل عالم مأزوم، تفقد فيه الرموز الدينية قدرتها القديمة على إنتاج الخلاص أو تثبيت المعنى. ومن هنا تأتي أهمية تصريحه حين يقول: "المسيحية هي ميثولوجيا أنا على دراية تامة بها، ولذا أستخدمها، ولكن ليس في هذه الحالة" (بير، 1993، ص 386).

ولهذا السبب، يُدخل بيكيت المتشردين في نقاش ديني دقيق حول روايات الأناجيل الأربعة لقصة اللص الذي نال الخلاص. ويبدو فلاديمير، في هذا الموضع، كأنه لاهوتي صغير يبحث داخل نص العهد الجديد عن حقيقة مستقرة أو يقين حاسم، لكنه لا يعثر إلا على الاختلاف والتعارض والالتباس. فالنص الذي يُفترض أن يمنحه الطمأنينة يتحول إلى مجال للحيرة، لأن الروايات لا تقدم له معنى واحدًا متماسكًا، بل تضعه أمام تعدد يزعزع ثقته باليقين المقدس. وفي الحقيقة، فإن حيرة فلاديمير ليست حيرة شخصية معزولة، بل هي صورة لحيرة الإنسان العادي حين يواجه ميتافيزيقا الحضور وقد قُدمت له في صيغة لوغوسية

مسيحانية، أي بوصفها وعدًا بالخلاص، ومركزًا للمعنى، وضمانة نهائية للحقيقة. ويوضح الحوار التالي بين المتشردين هذه النقطة:

"فلاديمير: ومع ذلك... (وقفة)...

كيف أن واحدًا فقط من بين الإنجيليين الأربعة يتحدث عن خلاص لص؟ كانوا أربعتهم هناك –

- وواحد فقط يتحدث عن خلاص لص. (وقفة)

هيا، غوغو، ردد الكرة، ألا تستطيع، مرة واحدة؟

إستراغون: (بحماس مبالغ فيه). أجد هذا مثيرًا للاهتمام بشكل غير عادي.

فلاديمير: واحد من أصل أربعة. أما الثلاثة الآخرون، فاثنان لا يذكران أي لصوص على الإطلاق والثالث يقول أن كليهما أساء إليه.

إستراغون: إلى من؟

فلاديمير: ماذا؟

إستراغون: ما كل هذا؟ أساء إلى من؟

فلاديمير: المخلّص.

إستراغون: لماذا؟

فلاديمير: لأنه لم يخلصهم.

إستراغون: من الجحيم؟

فلاديمير: أحمق! من الموت.

إستراغون: ظننت أنك قلت الجحيم.

فلاديمير: من الموت، من الموت.

إستراغون: حسنًا، وماذا في ذلك؟

فلاديمير: إذن لا بد أن كليهما قد هلك.

إستراغون: ولماذا لا؟" (بيكيت، 2009، الفصل الأول، ص 13-14)

ومن هنا، تبدو شخصيات المسرحية عالقة داخل شبكة من أوهام الفكر المتمركز حول اللوغوس، إذ تبحث عن حقيقة مطلقة تمنح الحياة والكون معنى نهائيًا، غير أن هذا البحث نفسه يظل مشروطًا بالإطار الذي رسخته ميتافيزيقا الحضور في التقليد الفلسفي الغربي، حيث يُفترض دائمًا وجود أصل، أو مركز، أو معنى متعالٍ قادر على تنظيم التجربة الإنسانية وتفسيرها. غير أن بيكيت لا يمنح شخصياته هذا اليقين، بل يضعها في مواجهة نقيضه تمامًا، إذ لا تعثر على الحقيقة، ولا تصل إلى أصل ثابت، ولا تظفر بمعنى حاسم، وإنما تواجه اللايقين والعبث والتكرار، كما يتجلى ذلك في حوارات فلاديمير وإستراغون حول النص المقدس، وذكريات الماضي، وهوية غودو الغائبة.

وبهذا المعنى، لا يكتفي بيكيت بعرض أزمة شخصياته داخل العالم المسرحي، بل يوسّع هذه الأزمة لتشمل السلطات الرمزية التي تأسست عليها الثقافة الغربية، ولا سيما السلطات الدينية والفلسفية ذات الطابع اللوغوسي والمسيحاني. فهو يملأ مسرحيتي

(في انتظار غودو) و(نهاية اللعبة) بإشارات إلى هذه النصوص المؤسسة، لا لكي يؤكد يقينها، بل لكي يجعل حضورها موضع ارتياب ومساءلة. ولذلك يذهب وورتن إلى أن بيكيت يدفعنا عبر هذه الإشارات إلى أن "نفكر ونشارك في تذبذبه القلق بين اليقين مما هو غير حقيقي واللايقين مما قد يكون حقيقيًا" (وورتن، 1994، ص 85). غير أن فلاديمير يريد أن يجد دليلاً على الوجود. إن رغبته في مركز، أو أصل، أو لوغوس لغودو تتجلى بوضوح عندما يقول للصبي :

"كلمات، كلمات.. (وقفة).

تَكَلَّم" (بيكيت، 2009، الفصل الأول، ص 50)

في النهاية، يفقد المتشردان الأمل في الخلاص والفداء. يعبر فلاديمير عن الشك في الحوار التالي بين الصبي وفلاديمير:

"الصبي: ماذا أقول لسيد غودو، يا سيدي؟

فلاديمير: قل له... (يتردد)... قل أنك رأيتنا. (وقفة). لقد رأيتنا، أليس كذلك؟" (بيكيت، 2009، الفصل الأول، ص 52)

بهذه الطريقة، لا يكتفي صموئيل بيكيت بتفكيك المركزية الإلهية والمسيحانية التي ينهض عليها اسم "غودو"، بل يوسّع أفق التفكيك ليطال المركزية البشرية نفسها، ولا سيما في صورتها الفلسفية العقلانية. فبعد أن يكشف غياب غودو هشاشة الوعد الخلاصي، وينزع عن النص المقدس قدرته على إنتاج يقين مستقر، ينتقل بيكيت إلى خطاب لاكي بوصفه مجالًا آخر لتقويض ميتافيزيقا الحضور، ولكن هذه المرة من جهة العقل والفلسفة والإنسان. فإذا كان انتظار غودو يفضح وهم المركز المتعالي، فإن مونولوج لاكي يفضح وهم العقل القادر على امتلاك الحقيقة وتنظيم العالم داخل معنى كلي ثابت. ومن هنا، يصبح لاكي في المسرحية صورة ساخرة للفيلسوف الذي كان يفترض به أن يكون ممثل العقل والمعنى، فإذا به تابع ذليل، مقهور الجسد واللغة، وخاضع لنظام سلطة يتحكم في حركته وكلامه معًا.

وتتجلى المفارقة في أن لاكي، الذي يفترض أن يرمز إلى الفكر، لا يتكلم إلا عندما يأمره سيده بوزو، ولا يتحرك إلا تحت سلطة الأوامر القصيرة القاطعة، مثل "ارجع"، و"توقف"، و"استدر"، و"قف"، و"انهض"، و"السلة". فالكلمة هنا لا تعمل بوصفها أداة تواصل حر، بل بوصفها آلية ضبط وقهر، إذ تتحول اللغة إلى سلطة مباشرة تمارس فعلها على الجسد. وبذلك يغدو بوزو تمثيلًا لبنية السلطة البرجوازية الرأسمالية في عالم الحداثة المتأخرة، بينما يبدو لاكي تابعًا مستلبًا، لا يملك من اسمه إلا المفارقة السوداء، لأنه يحمل آثار العقل والفلسفة، لكنه يعيشهما في صورة عبودية جسدية وذهنية. ومن ثم، فإن بيكيت لا يسخر من الفيلسوف وحده، بل يسخر من التصور الغربي الذي جعل العقل مركزًا للحضور، وضمانة للمعنى، وأداة لامتلاك الحقيقة.

وفي هذا السياق، يكتسب مونولوج لاكي أهميته التفكيكية، لأنه لا يقدم خطابًا فلسفيًا منظمًا، بل ينتج تدفقًا لغويًا مضطربًا، تتجاور فيه المفاهيم والشذرات والاستطرادات من غير أن تنتظم في نسق معرفي مستقر. ولذلك يرى جيفري نيالون أن بيكيت يوجه مونولوج لاكي الطويل ضد الفكرة الشائعة التي تعد وظيفة الفلسفة استعادة الوحدة للمعارف البشرية، وهي وظيفة لا ينجزها الفيلسوف، عادة، إلا باستدعاء سردية كبرى تربط لحظات التاريخ الإنساني داخل نظام ميتافيزيقي واحد متصل. غير أن "تفكير" لاكي، بحسب نيالون، ليس إلا سردًا يخلخل ويفكك مفاهيم السرديات الكبرى الكونية وغير التاريخية، أي جميع "الغودوات" التي تعد الإنسان بمعنى شامل ونهائي (نيالون، 1992، ص 44).

وعلى هذا الأساس، يضع بيكيت قوة العقل موضع مساءلة حادة، لأنه يكشف أن العقل الذي ادعى السيطرة على العالم وتفسيره يمكن أن يتحول، داخل شروط السلطة، إلى خطاب مفكك وعاجز. ففي خطاب لاكي، لا ينجح الفكر في الدفاع عن الإنسان بوصفه مركزًا للفلسفة الغربية، بل يظهر الإنسان نفسه كائنًا مسلوبًا، لا يملك سيادة على جسده ولا على لغته. وبهذا المعنى، يسخر بيكيت من الصيغة الديكارتية الشهيرة "أنا أفكر، إذن أنا موجود"، لأن لاكي يفكر ويتكلم، لكنه لا يمتلك وجوده، بل يتكلم بوصفه تابعًا مأمورًا. وهنا لا يعود التفكير علامة سيادة وحضور، بل يتحول إلى أداء مرتبك يكشف انفصالًا عميقًا بين اللغة والمعنى، وبين الكلام والمعرفة، وبين الجسد والذات.

وتؤكد بروير هذا المعنى حين تذهب إلى أن انجذاب خطاب لاكي إلى جانب الدال بدلًا من المدلول يجعل العرض الفكري الهجين ينهي التمييز المطمئن بين الكلمات ومعانيها، فكما تنفصل أفعال الشخصيات عن أقوالها في المسرحية، ينفصل الخطاب هنا بوصفه أداءً عن محتواه المعرفي (بروير، 1994، ص 152-153). وبذلك لا يصبح مونولوج لاكي مجرد مشهد عبثي أو

لحظة كوميدية سوداء، بل يتحول إلى تفكيك درامي للعقل الغربي حين يفقد قدرته على إنتاج المعنى، وإلى تقويض لميتافيزيقا الحضور في صيغتها الإنسانية بعد أن قوضها بيكيت في صيغتها المسيحانية. فالمسرحية، بهذا المسار، تنزع المركزية عن السلطة الإلهية في غياب غودو، وتنزعها أيضًا عن السلطة البشرية في انهيار خطاب لاكي، لتكشف أن لا مركز ثابتًا يضمن المعنى، ولا لوغوس متعاليًا يستطيع إنقاذ الإنسان من عبث انتظاره.

ثانيا : (الأبورة) :-

تعني الأبورة، في سياقها التفكيكي، مأزقًا منطقيًا أو دلاليًا لا يمكن تجاوزه بقرار نهائي، فهي لحظة انسداد في الفهم، أو موضع تناقض داخلي، أو حالة من التردد الذي يجعل الحسم مستحيلًا. وليست الأبورة مجرد غموض عابر في النص، بل هي التناقض الكامن في بنيته، أو في النظرية التي تحاول تفسيره. ومن هنا، يشير جاك دريدا في كتابه (في علم الكتابة) إلى التناقضات الداخلية التي تحكم استعمال جان جاك روسو لمفهومي الطبيعة والثقافة، إذ تبدو الطبيعة عند روسو فضاءً للبراءة الأصلية، غير أن هذه البراءة لا تظهر إلا عبر لغة الثقافة وتمثلاتها، الأمر الذي يجعل الأصل نفسه ملوثًا بما يُفترض أنه نقيضه. وبهذا المعنى، تكشف الأبورة أن العلاقة بين الفكر واللغة والمعنى ليست علاقة شفافة أو مستقرة، بل علاقة مأزومة، تجعل التأويل غير قادر على الوصول إلى قرار نهائي أو معنى مغلق.

وتعني الأبورة أيضًا نوعًا من الحيرة البلاغية أو التردد المصطنع، حيث يبدو المتكلم غير قادر على تحديد ما ينبغي أن يفعله أو يقوله أو يفكر فيه، سواء أكان هذا العجز حقيقيًا أم متظاهرًا به من أجل أثر بلاغي مقصود. غير أن الأبورة في التفكيك تتجاوز هذا المستوى البلاغي الضيق، لأنها تكشف أن النص نفسه قد يضع قارئه أمام معنيين أو أكثر، من غير أن يمنحه وسيلة حاسمة لترجيح أحدهما على الآخر. ولهذا يرى بول دي مان أن غموض النص يشكل أبورة حين "يستحيل أن نقرر بالوسائل النحوية أو اللغوية الأخرى، أيُّ المعنيين يهيمن" (دي مان، 1979، ص 10). وبذلك لا تكون الأبورة عجزًا في القارئ وحده، بل أثرًا بنيويًا في النص، لأنها تنشأ من الطريقة التي ينتج بها النص معناه ويقاوم تثبيته في الوقت نفسه.

وفي السياق نفسه، يوضح دريدا، عند مناقشته نص مالارمي (الإيماءة)، أن بعض الكلمات لا تستقر على معنى واحد، بل تحمل قيمة مزدوجة ومتناقضة وغير قابلة للحسم. فهي تعمل داخل تركيب نحوي ودلالي يسمح لها بأن تجمع بين معنيين متنافرين، أو بأن تؤدي وظيفتها داخل نظام يجعل دلالتها مفتوحة على أكثر من اتجاه. ولهذا يقول دريدا إن مثل هذه الكلمات "لها قيمة مزدوجة، متناقضة، غير قابلة للحسم، تستمد دائمًا من تركيبها النحوي، سواء كان هذا التركيب، بمعنى ما، داخليًا، يربط ويجمع تحت نير واحد معنيين غير متوافقين، أو خارجيًا، يعتمد على النظام الذي تؤدي فيه الكلمة وظيفتها" (دريدا، 1981، ص 221). ومن هنا تصبح الأبورة نتيجة مباشرة لتوتر العلاقة بين النحو والبلاغة، وبين الدال والمدلول، وبين ما يبدو أن النص يقوله وما يفتحه من احتمالات مضادة لما يقول.

ومن هذا المنظور، يؤدي رفض صموئيل بيكيت لآليات الدلالة المستقرة في المسرح التقليدي، وتبنيه لتقنيات ما وراء المسرح، إلى إنتاج بنية نصية مضادة للسرد الخطي، ومقاومة للتفسير المغلق. فالمسرحية لا تقدم حدثًا يتطور نحو حل، ولا شخصيات تسير باتجاه مصير واضح، ولا معنى يستقر في نهاية المطاف، بل تخلق تأثيرات أبورية في وعي القارئ والمتلقي، لأنها تجعلهما أمام نص يطلب التأويل ثم يقاومه، ويفتح المعنى ثم يسحبه، ويؤسس الانتظار ثم يفرغه من الغاية. وهكذا تحدث الأبورة البنيوية للمعنى داخل النص، حيث تصبح الأقطاب المتضادة شديدة الحضور، بحيث لا تعود اللوغوسية أو المركزية الصوتية أو المسيحانية قادرة على تنظيم المعنى وضبطه. وقد ظهرت في النص صيغ متعددة لما يسميه دريدا حالات "إما/أو" المتزامنة، أي الحالات التي لا تسمح باختيار طرف واحد وإقصاء الآخر، لأن الطرفين يعملان معًا داخل البنية نفسها (دريدا، 2000، ص 59).

لذلك، فإن نص المسرحية يقاوم التعريف والتفسير والتحليل داخل نظام مغلق، لأن أبورته الدلالية تجعله نصًا متعدد الأبعاد، يضع نفسه في مواجهة النص المسرحي التقليدي القائم على وضوح الحدث واتجاه المعنى. فالعجز الأنطولوجي في المسرحية، أو أبورتها الوجودية، يهيمن على شكلها المجزأ، ويمنع المتلقي من تثبيت دلالة واحدة أو إدخال النص في نسق تأويلي نهائي. ولهذا يجد القارئ نفسه أمام موقف أبوري لا يستطيع فيه أن يقرر ما إذا كان بيكيت يمنح العبث قيمة فلسفية عميقة، أم يكشف

سطحية العالم الذي يجعل العبث قدرًا بشريًا يوميًا. وبهذا المعنى، فإن انفتاح النص المسرحي يدعو القارئ والمتلقي دائمًا إلى إعادة تأويله بطريقة جديدة، ويمنعهما من الوقوع في تصور جاهز أو تفسير نمطي يختزل المسرحية في معنى واحد.

ومن هنا، فإن التلقي التقليدي للنص لا يستطيع الإمساك بمسرحية (في انتظار غودو)، لأن هذا النوع من التلقي يبحث عادة عن معنى واضح، أو رسالة محددة، أو رمز مستقر، بينما يعمل نص بيكيت على تعطيل هذه التوقعات كلها. فهو يستخدم رمز غودو لا ليمنح المتلقي مفتاحًا نهائيًا للفهم، بل ليكشف اللايقين والعبث في الوضع البشري داخل التشكيلة الاجتماعية الحديثة. وغودو، بهذا المعنى، ليس رمزًا يحيل إلى مدلول واحد، بل علامة مراوغة تكشف حدود اللغة نفسها، لأنها تجعل الشخصيات والمتلقين معًا في مواجهة وعد لا يتحقق، ورسالة لا تنجز معناها، وانتظار لا ينتهي إلى حضور.

وتتجسد هذه الأبورة بوضوح حين يتلقى فلاديمير وإستراغون رسالة الصبي التي تفيد بأن غودو لن يأتي اليوم، لكنه سيأتي غدًا. فهذه الرسالة لا تحسم شيئًا، بل تؤجل الحسم، ولا تنهي الانتظار، بل تعيد إنتاجه. إنها تعد بالحضور، لكنها لا تقدمه، وتمنح الشخصيتين سببًا للبقاء، لكنها لا تمنحهما يقينًا حقيقيًا. ونتيجة لذلك، يقع المتشردان في موقف أبوري كامل: يقرران الحركة، لكنهما لا يتحركان، يعلنان الرغبة في المغادرة، لكنهما يبقيان في المكان نفسه، ويفكران في إنهاء الانتظار، لكنهما يعودان إلى استئنافه. وبذلك يصبح غودو نفسه بنية أبورية، لأنه يحضر بوصفه وعدًا، ويغيب بوصفه حقيقة، ويدفع الشخصيات إلى الكلام والفعل، ثم يتركها في العجز والتردد واللاقرار.

"إستراغون: حسنًا؟ هل نذهب؟

فلاديمير: البس بنطالك.

إستراغون: ماذا؟

فلاديمير: البس بنطالك.

إستراغون: تريدني أن أخلع بنطالي؟

فلاديمير: البس بنطالك.

إستراغون: (مدركًا أن بنطاله منزوع). صحيح.

يسحب بنطاله لأعلى.

فلاديمير: حسنًا؟ هل نذهب؟

إستراغون: نعم، لنذهب.

لا يتحركان" (بيكيت، 2009، الفصل الثاني، ص 94) .

ويُوضع اسم "غودو" في المسرحية داخل بنية دلالية قادرة على استيعاب معانٍ متعددة، من غير أن تسمح لأي معنى منها بأن يستقر بوصفه المعنى النهائي أو الحاسم. فإدراك غودو لا يتحقق مباشرة، بل يظل مؤجلًا عبر آليات الغموض والتغريب والانزياح، الأمر الذي يجعل حضوره الدلالي قائمًا على التأخير والمراوغة لا على الكشف والوضوح. ومن ثم، فإن هذا الغموض يزعزع العلاقة الإشارية بين اسم "غودو" وكينونته المفترضة، كما يخلخل الصلة بين حضوره الرمزي في النص وأي تمثيل مثالي أو ميتافيزيقي يمكن أن يُنسب إليه. وبهذا يقترب بيكيت من التصور التفكيكي الذي يرفض فرادة المعنى وثباته، وينقض فكرة المعنى المتعالي القابع خلف النص، إذ لا يعود "غودو" مدلولًا مستقرًا يمكن القبض عليه، بل علامة مفتوحة تؤجل معناها باستمرار. وتتجلى هذه الآثار الأبورية في وعي المتشردين عبر الحوار الآتي، حيث يعجزان عن التعبير الواضح عن آلامهما ومعاناتهما:

"فلاديمير: هل يؤلم؟

إستراغون: يؤلم! يريد أن يعرف إذا كان يؤلم!

فلاديمير: (بغضب) لا أحد يعاني غيرك. أنا لا أُحسب، أود أن أسمع ما كنت ستقوله لو كان لديك ما لدي.

إستراغون: هل يؤلم؟

فلاديمير: يؤلم! يريد أن يعرف إذا كان يؤلم!" (بيكيت، 2009، الفصل الأول، ص 10) .

ثالثا: الثنائيات الضدية :-

وفقًا للبنيوية، يُعد مفهوم الثنائية من المفاهيم الأساسية التي لا غنى عنها في فهم اللغة والإدراك والتواصل، لأن الذهن البشري كثيرًا ما ينظم العالم من خلال أزواج متقابلة تساعده على التمييز والتصنيف وبناء المعنى. فالثنائيات الضدية تمنح الإنسان قدرة أولية على ترتيب العالم، وتمييز اختلافاته، وفهم علاقاته، في كون لا يمكن التعرف إليه إلا عبر الفروق التي تفصل بين الأشياء والمفاهيم (سلدن، 1989، ص 56). ومن هنا، لا تعمل الثنائية في اللغة وحدها، بل تتغلغل في الفعل والفكر والثقافة، إذ نجدها حاضرة في ثنائيات كبرى مثل المادة والفكرة، والسبب والنتيجة، والجسد والعقل، والفضيلة والرذيلة، والمحتوى والشكل، والذات والموضوع، والجمال والقبح. ولهذا يمكن القول إن تاريخ الفكر البشري، في جانب واسع منه، هو تاريخ إنتاج هذه الثنائيات وإعادة ترتيبها داخل أنظمة دينية وفلسفية وثقافية مختلفة.

وحتى في التحليل الأدبي، ظل اكتشاف الثنائيات الضدية داخل النصوص واحدًا من الأدوات التأويلية المهمة لفهم بنية النص ومعناه، لأن كثيرًا من الأعمال الأدبية تنتظم حول تقابلات كبرى تتحكم في شخصياتها وصورها وصراعاتها ودلالاتها. وفي هذا السياق، يرى جوناثان كولر أن "بعض الثنائيات الضدية ذات صلة بالبنى الموضوعية الأوسع، التي تشمل الثنائيات الضدية الأخرى المعروضة في النص" (كولر، 2000، ص 226). غير أن التفكيك لا يتعامل مع هذه الثنائيات بوصفها بنى طبيعية أو بريئة، بل بوصفها تشكيلات خطابية مشحونة بعلاقات القوة والتراتبية، لأن كل ثنائية في التقليد الميتافيزيقي الغربي لا تقوم غالبًا على التساوي بين طرفيها، بل على تفضيل أحدهما وإقصاء الآخر.

ومن هنا، يعمل التفكيك داخل النص بطريقتين متكاملتين: الأولى هي الانتباه إلى المواضع المهمشة أو المستبعدة التي يحاول النص إخفاءها أو تمريرها بوصفها غير مركزية، والثانية هي مساءلة الثنائيات الضدية التي ينتظم النص حولها. وقد شبّه دريدا النص بالبناء المعماري الذي قد يحتوي على أحجار زاوية "مهملة" أو "معيبة"، غير أن تحريك هذه الأحجار كافٍ لخلخلة البناء كله وكشف هشاشته الداخلية (دريدا، 1989، ص 72). وبهذا المعنى، لا يبدأ التفكيك من خارج النص، بل من عناصره الداخلية، ومن المناطق التي تبدو ثانوية أو هامشية، لكنها تحمل قدرة على زعزعة النسق الذي ينتج المعنى.

ويؤكد دريدا أن التقليد الفلسفي الغربي ظل قائمًا على تقابلات مفهومية لا تتوزع فيها القيمة بالتساوي، ففي كل زوج من المفاهيم غالبًا ما "يسيطر أحدهما على الآخر، قيميًا أو منطقيًا، أو تكون له الغلبة" (دريدا، 1981، ص 41). ولهذا يُفهم التفكيك، في أحد أبسط وجوهه، بوصفه نقدًا للثنائيات الهرمية التي نظمت الفكر الغربي، مثل الداخل والخارج، والعقل والجسد، والحرفي والمجازي، والكلام والكتابة، والحضور والغياب، والطبيعة والثقافة، والشكل والمعنى. فتفكيك ثنائية ما لا يعني إنكار وجودها أو تحطيمها من الخارج، بل يعني إظهار أنها ليست طبيعية ولا حتمية، وإنما هي بناء أنتجته الخطابات التي تعتمد عليها، ثم إعادة كتابتها بحيث تكتسب بنية ووظيفة مختلفتين (دريدا، 1981، ص 120).

غير أن التفكيك لا يكتفي بقلب الثنائية وإعطاء الامتياز للطرف المهمش بدل الطرف المهيمن، لأن هذا القلب البسيط قد يبقي الفكر داخل الحقل نفسه الذي يريد الخروج منه. فانعكاس الثنائية لا يعني تفكيكها بالضرورة، إذ يمكن للطرف المقصي أن يصبح طرفًا مهيمنًا جديدًا، وبذلك يعاد إنتاج المنطق الهرمي نفسه. لذلك يحذر دريدا من الاكتفاء بـ"تحييد الثنائيات الضدية للميتافيزيقا والبقاء ببساطة داخل الحقل المغلق لهذه الثنائيات" (دريدا، 1998، ص 41). ومن أجل الخروج من هذا الحقل المغلق، يدعو إلى حركة مزدوجة تقوم أولًا على قلب الثنائية التقليدية، ثم على إزاحة النظام الذي يجعل هذه الثنائية ممكنة، إذ يقول إنه لا بد من "إيماءة مزدوجة، وعلم مزدوج، وكتابة مزدوجة"، تضع موضع التنفيذ قلبًا للثنائية التقليدية وإزاحة عامة للنظام، وبهذا الشرط وحده يستطيع التفكيك أن يتدخل في مجال الثنائيات التي ينتقدها (دريدا، 1998، ص 21).

وتفضي هذه الإزاحة إلى إنتاج سياق جديد لا يكرر النص الأصلي تكرارًا آليًا، بل يعيد تصوره ويفتحه على إمكانات أخرى. ولهذا يمكن القول إن التفكيك لا يكتفي بالهدم أو النفي، بل يعمل على إعادة ترتيب علاقة النص بمعانيه الممكنة، بحيث تظهر بدائل كانت كامنة فيه أو مقموعة داخله. ومن هنا يذهب دريدا إلى أن التفكيك يتصل أيضًا بإعادة التصور (دريدا، 1998، ص 136)، لأن كل قراءة جديدة لا تستعيد النص كما هو، بل تنتجه في سياق جديد، وتجعله قابلًا لتوليد دلالات مختلفة. فالقراءة، بهذا المعنى، ليست استرجاعًا لمعنى سابق، بل حدث دلالي جديد، لأن خاصية التكرار نفسها تغير النص الأصلي بحيث "يحدث شيء جديد" (دريدا، 1998، ص 40).

وعلى هذا الأساس، يقف التفكيك ضد القيم والمعايير المسبقة والمتحجرة التي تفترض أن المعنى جاهز ومغلق. ويمكن ملاحظة حضور الثنائيات الضدية في مسرحية (في انتظار غودو)، مثل الأبيض والأسود، والنور والظلام، والعقل والبلادة، والفضيلة والرذيلة، والمثالي والمادي، والرجل والمرأة، والجمال والقبح. غير أن هذه الثنائيات لا تعمل في النص بطريقة مستقرة، بل تكشف افتقاد العالم المسرحي إلى التماسك واليقين. كما تظهر ثنائيات أخرى بين فلاديمير وإستراغون، وبوزو ولاكي، من حيث طرق التفكير والمشاعر والمظاهر والمواقع الاجتماعية ومستويات الإدراك. بل إن عالم بيكيت المسرحي نفسه يميل إلى تقديم الشخصيات في أزواج، مثل ديدي وغوغو، وبوزو ولاكي، وهام وكلوف، وناغ ونيل، الأمر الذي يجعل الثنائية شكلًا بنائيًا حاضرًا في مسرحه، لكنه حضور لا يقود إلى الانسجام، بل إلى التوتر والتفكك.

لذلك نجد في مسرحية (في انتظار غودو) أن الشخصيات عالقة داخل شبكة من الثنائيات الضدية التي لا تمنحها قدرة على الفهم، بل تزيد مأزقها حدة. فهذه الأقطاب المتقابلة لا تظهر بوصفها أدوات تفسير مطمئنة، بل بوصفها آليات اتهام وإدانة ومقارنة ومواجهة، تلجأ إليها الشخصيات كلما وقعت في نمط أبوري أو هوسي من الكلام والفعل. وبهذا المعنى، لا يقدم نص بيكيت ثنائيات مستقرة تساعد القارئ على الوصول إلى معنى نهائي، بل يضع القارئ والمتلقي أمام ثنائيات تتآكل من الداخل، وتفقد صلاحيتها وحتميتها، وتتحول إلى فضاء مفتوح للتأويل المؤجل. ومن هنا يقترب النص من الطموح التفكيكي الدريدي، لأنه ينزع المركزية عن الثنائيات اللوغوسية، ويمتنع عن منح القارئ معنى واحدًا ثابتًا، ويفتح المسرحية على معانٍ متعددة ومؤجلة.

وبهذه الطريقة، يقدم بيكيت الحضور الميتافيزيقي الوهمي في صورة غودو الأبورية، فغودو يبدو وكأنه مركز منتظر، لكنه في الحقيقة لا يتحقق بوصفه حضورًا، بل يظل غيابًا يؤجل المعنى ويزعزع الثقة بكل مركز ثابت. ومن ثم، يتعارض غياب غودو مع الامتياز الذي تمنحه اللوغوسية للحضور، كما يكشف عبثية الدلالة الثنائية حين تحاول أن تختزل النص في تقابل بسيط بين الحضور والغياب، أو الخلاص والخذلان، أو المعنى واللامعنى. فغياب غودو، الذي يربك حضور الشخصيات ويعطل حركتها، يثير مشكلة أنطولوجية لا تجد حلًا داخل التفسير التقليدي للنص الأدبي. وبهذا يقاوم بيكيت تثبيت معنى واحد لغودو، وهو ما تؤكده عبارته الشهيرة: "لو عرفته لقلته في المسرحية" (بير، 1993، ص 382). إن اسم غودو، بهذا المعنى، يقترب من مفهوم الاختلاف/الإرجاء عند دريدا، لأنه لا يستقر على مراسلة مباشرة بين العلامة ومرجع واقعي ملموس، بل يظل علامة مؤجلة، تتحرك بين الوعود والاحتمالات، من غير أن تنتهي إلى مدلول نهائي.

رابعا: نزع المركزية اللوغوسنتريقية :-

في مسرحية (في انتظار غودو)، يظهر فلاديمير وإستراغون بوصفهما متشردين بلا مأوى، لا يملكان بيتًا ولا عائلة ولا ذاكرة مستقرة يمكن أن تمنحهما إحساسًا بالانتماء. وهذا الوضع لا ينبغي أن يُقرأ بوصفه تفصيلًا واقعيًا عابرًا، بل بوصفه علامة على انهيار المفاهيم العاطفية التي ارتبطت تقليديًا بالبيت والعائلة والمأوى. فالمنزل، في التصور الإنساني الموروث، يمثل مركز الطمأنينة والحماية والهوية، غير أن بيكيت ينزع عن هذا المركز هالته العاطفية والأسطورية، ويقدمه غائبًا تمامًا عن حياة شخصيتيه. ومن ثم، لا تكون الشخصيتان خارج البيت فحسب، بل خارج كل نظام اجتماعي قادر على منحهما معنى أو حماية أو استقرارًا. وبهذه الطريقة، يكشف بيكيت أن التشرد ليس حالة فردية معزولة، بل صورة من صور القلق الحديث، ونتيجة من نتائج عالم رأسمالي قاسٍ ينتج الهامش ثم يترك المهمشين في العراء.

غير أن فلاديمير وإستراغون، وهما يعيشان هذا الفراغ الوجودي والاجتماعي، يخلقان لأنفسهما مركزًا بديلًا باسم "غودو"، فيتحول هذا الاسم إلى مصدر محتمل للعطاء والخلاص والمعنى. إنهما لا ينتظران شخصًا معلومًا بقدر ما ينتظران قوة غائبة

يفترضان أنها قادرة على إنهاء بؤسهما، أو إعادة ترتيب العالم من حولهما. غير أن غودو لا يأتي، وبذلك يتحول الانتظار إلى بنية وجودية مغلقة، لا تمنح الخلاص ولا تسمح بالمغادرة. ومن هنا تتبدى قوة بيكيت في تحويل الغياب إلى أداة نقدية، إذ يحتج من خلال غياب غودو على المشكلات الأنطولوجية التي تواجه الإنسان الحديث: سؤال المعنى، وسؤال الخلاص، وسؤال العلاقة بين اللغة والواقع. ولذلك يبدو اهتمامه بـ"الأشكال في مقابل صحة الأفكار" قريبًا من أفق التفكيك، لأنه لا يبحث عن مضمون جاهز بقدر ما يختبر الطريقة التي تنتج بها الأشكال المسرحية واللغوية أثرها في الوعي والتلقي (ديرلوف، 1982، ص 3).

ومن هذه الزاوية، لا تندرج مسرحية بيكيت في نظام الواقعية المسرحية التقليدية، ولا تستجيب لشروط الحكاية المترابطة التي تتحرك من بداية واضحة إلى نهاية محسومة. فهي نص ما وراء مسرحي يعرّي آليات المسرح بدل أن يخفيها، ويكشف هشاشة التمثيل بدل أن يوهمنا باكتماله. فالشخصيات لا تنجز حدثًا حاسمًا، ولا تكشف سرًا، ولا تصل إلى غاية، بل تكرر الكلام والحركة والانتظار، كأنها تحاول أن تمنح فراغها شكلًا مسرحيًا مؤقتًا. وهنا تتضح صلة المسرحية بالفنون غير العلائقية، لأن العلاقات داخلها لا تستقر في نظام سببي واضح، ولا تؤدي إلى نتيجة يقينية، بل تظل رخوة ومفتوحة ومجزأة، الأمر الذي يجعل معنى غودو نفسه غامضًا ومرنًا وغير قابل للتثبيت.

وتبدو لغة الشخصيات في هذا السياق لعبة وجودية لا مجرد وسيلة للتواصل. ففلاديمير وإستراغون يتكلمان لكي يؤجلا الصمت، ويسردان لكي يمنعا الفراغ من ابتلاعهما، ويتلاعبان بالذاكرة لكي يصنعا لأنفسهما ماضيًا مؤقتًا يمكن الاحتماء به. إنهما لا يمتلكان حكاية مستقرة، بل شظايا من الحكايات، ولا يملكان ذاكرة متماسكة، بل بقايا كلامية يعاد ترتيبها وتفكيكها باستمرار. ولهذا تبدو اللعبة اللغوية في المسرحية ضربًا من الحرية داخل القيد، إذ تمنح الشخصيات قدرة على اللعب بالقواعد القديمة والجوفاء، حتى وهي عاجزة عن الخروج من مأزقها. وفي هذا المعنى تشير غابرييل شواب إلى أن "اللعبة هي استخدام خاص للغة، يمنح المرء حرية اللعب بألفة القواعد القديمة والجوفاء" (شواب، 1992، ص 90).

وعلاوة على ذلك، فإن شخصيات بيكيت لا تُبنى بناءً تقليديًا مكتملًا، بل تبدو كأنها تتشكل من شظايا أداء، وذاكرة، وحركة، وصوت. فهي لا تحمل عمقًا نفسيًا ثابتًا كما في المسرح الواقعي، ولا تتحرك وفق غاية سردية واضحة، بل تظهر بوصفها كائنات متفتتة، تتكلم وتتحرك وتنتظر من غير أن تمتلك مركزًا داخليًا صلبًا. وقد أشار بيكيت نفسه إلى أن شخصياته، خلافًا لشخصيات كافكا التي تمتلك "غرضًا متماسكًا"، تبدو كأنها "تتفتت" (مالكن، 2002، ص 40؛ غونتارسكي، 1985، ص 16). وهذا التفتت ليس ضعفًا فنيًا، بل هو جوهر الرؤية المسرحية عند بيكيت، لأنه يجعل الشخصية مرآة لتفكك الإنسان الحديث، لا بوصفه ذاتًا موحدة، بل بوصفه بقايا متنازعة من الرغبة والخوف والذاكرة والكلام.

ومع ذلك، فإن هذه الشخصيات المتألمة والمجزأة تترك أثرًا عميقًا في ذاكرة المتلقي، حتى لو ظلت حكاياتها غامضة أو ناقصة. فبيكيت لا يخلق شخصيات يمكن تلخيصها بسهولة، بل يخلق صورًا مسرحية ولغوية تبقى عالقة في الوعي: رجلان ينتظران قرب شجرة، سيد يقود تابعه، صبي يأتي برسالة مؤجلة، وحوار يتكرر من غير أن يفتح باب الخلاص. وبهذه الطريقة، ينتج بيكيت شخصيات وصورًا ومفاهيم داخل اللغة وعبر لعبة اللغة، بحيث تفتح المسرحية نافذة على معانٍ متعددة ومتغيرة. ولذلك يذهب غونتارسكي إلى أن بيكيت يخلق صورًا، على المسرح وفي اللغة، توحي بقابلية التغير وتعدد المعنى (غونتارسكي، 1985، ص 16). ومن هنا، لا يكون غموض المسرحية نقصًا في الدلالة، بل هو مصدر قوتها، لأنه يجعل النص قادرًا على مقاومة التفسير الواحد، ويدفع القارئ والمتلقي إلى العودة إليه بوصفه فضاءً مفتوحًا للانتظار والتأويل.

الخاتمة والنتائج :-

خلصت هذه الدراسة إلى أن مسرحية (في انتظار غودو) لا تستمد فرادتها من كونها نصًا عبثيًا فحسب، بل من قدرتها العميقة على تحويل العبث إلى بنية تفكيكية تكشف هشاشة المراكز التي ظل الفكر الغربي يلوذ بها من أجل تثبيت المعنى. فالنص لا يقدم الانتظار بوصفه حالة نفسية أو وضعًا دراميًا عابرًا، وإنما يصوغه بوصفه مأزقًا وجوديًا ودلاليًا، تتعطل فيه العلاقة بين الإنسان والمعنى، وبين العلامة ومرجعها، وبين الوعد وحضوره الممكن. ومن هنا، لم يكن غياب غودو فراغًا في الحدث المسرحي، بل كان الحدث نفسه، لأن هذا الغياب هو الذي يحرّك الكلام، ويؤجل الحسم، ويمنع المعنى من الانغلاق، ويضع الشخصيات والمتلقي معًا أمام بنية لا تكف عن الوعد ولا تبلغ التحقق.

وقد بينت الدراسة أن غودو لا يمكن اختزاله في رمز ديني أو فلسفي أو اجتماعي واحد، لأنه يعمل داخل النص بوصفه علامة مفتوحة ومؤجلة، تستدعي الخلاص والمعنى والأصل والمركز، ثم تسحب هذه الوعود كلها في اللحظة نفسها. فهو يحضر بوصفه انتظارًا، ويغيب بوصفه حقيقة، وبذلك يخلخل الامتياز الذي تمنحه ميتافيزيقا الحضور لكل مركز متعالٍ يزعم امتلاك الأصل أو الحقيقة النهائية. وعلى هذا الأساس، يتحول غودو إلى صورة مسرحية للاختلاف والإرجاء، لأنه لا يمنح مدلولًا مستقرًا، ولا يستجيب لمنطق المطابقة بين الاسم والمسمى، بل يظل أثرًا مراوغًا يفتح النص على احتمالات متجددة من التأويل. وغير ذلك فقد أظهرت الدراسة أن بيكيت لا يفكك المركزية الإلهية وحدها من خلال غياب غودو وتعطيل الوعد المسيحاني، بل يفكك أيضًا المركزية الإنسانية في صورتها العقلانية والفلسفية، ولا سيما من خلال شخصية لاكي وخطابه المتشظي. فإذا كان فلاديمير وإستراغون يكشفان مأزق الإنسان المنتظر للخلاص، فإن لاكي يكشف مأزق العقل حين يتحول إلى خطاب تابع ومقهور ومفكك، لا يملك القدرة على إنتاج معرفة متماسكة أو الدفاع عن مركزية الإنسان. وبذلك تنتقل المسرحية من نقد الخلاص الآتي من الخارج إلى نقد العقل الذي ظن أنه يستطيع أن يكون بديلًا عن ذلك الخلاص، فتضع المركزين، الإلهي والإنساني، في موضع المساءلة ذاتها.

كما كشفت الدراسة أن البنية الأبورية في المسرحية ليست عنصرًا طارئًا، بل هي طريقة اشتغال النص نفسه. فالشخصيات تريد المغادرة ولا تغادر، تريد الفعل ولا تفعل، تنتظر من لا يأتي، وتتكلم لكي تؤجل الصمت لا لكي تبلغ حقيقة مستقرة. ومن خلال هذه الأبورة، ينقلب المسرح من فضاء للحدث والحل إلى فضاء للتعليق والتردد واللاقرار. لذلك، فإن مسرحية (في انتظار غودو) لا تمنح القارئ أو المتلقي جوابًا، بل تدربه على الإقامة داخل السؤال، ولا تقوده إلى معنى نهائي، بل تكشف له أن المعنى لا يوجد إلا بوصفه حركة مؤجلة بين الدوال، وأن كل محاولة لإغلاق النص إنما تعيد إنتاج الوهم الميتافيزيقي الذي يعمل النص على خلخلته. وقد تبين كذلك أن تقنيات ما وراء المسرح في النص تؤدي وظيفة تفكيكية واضحة، فهي لا تكسر الواقعية المسرحية التقليدية على مستوى الشكل فحسب، بل تكشف الطابع المصطنع لكل تمثيل يدعي الشفافية أو المطابقة. فالمكان شبه الفارغ، والحدث المعطل، والحوار الدائري، والتكرار، والصمت، والانتظار، كلها عناصر تجعل المسرحية نصًا منزوع المركز، لا يخضع لمنطق الحبكة المتصاعدة ولا لوعد النهاية الكاشفة. ومن ثم، فإن بنية المسرحية نفسها تمارس ما يقوله مضمونها، لأنها ترفض المركز والحسم والاكتمال، وتستبدل بها الفراغ والتأجيل والانفتاح.

وعلى مستوى الثنائيات، أوضحت الدراسة أن بيكيت لا يقيم مسرحيته على تقابلات مستقرة بين الحضور والغياب، والخلاص والعبث، والسيد والتابع، والعقل والجنون، والكلام والصمت، بل يجعل كل طرف من هذه الأطراف محتاجًا إلى نقيضه ومهددًا به في آن واحد. فالحضور لا يظهر إلا من خلال الغياب، والكلام لا يكشف إلا عجزه، والانتظار لا يثبت الرجاء بقدر ما يكشف استحالته، والسيد لا يمتلك سيادته إلا عبر تابع يفضح هشاشة هذه السيادة. وبهذا المعنى، لا تقلب المسرحية الثنائيات فقط، بل تزعزع النظام الذي يجعل هذه الثنائيات ممكنة، وتكشف أن كل حدّ منها يتلوث بما يستبعده. ومن هنا يمكن القول إن القيمة النقدية الكبرى لمسرحية (في انتظار غودو) تكمن في أنها لا تعرض الإنسان وهو يعيش العبث، بل تعرض البنى الفكرية واللغوية التي جعلته يظن أن الخلاص والمعنى والأصل والحقيقة أشياء يمكن انتظارها من مركز ما. فالإنسان في المسرحية لا يعاني فقط من غياب غودو، بل من حاجته إلى غودو، أي من حاجته إلى مركز يطمئنه ويمنحه معنى جاهزًا. وهذا هو موضع الرؤية التفكيكية العميقة في النص، لأن بيكيت لا يحرر شخصياته من الانتظار، بل يكشف أن الانتظار نفسه هو الاسم المسرحي لميتافيزيقا الحضور، وأن الخلاص المؤجل ليس حلًا للمأزق، بل أحد أشكاله.

وبذلك تنتهي الدراسة إلى أن (في انتظار غودو) نص تفكيكي بامتياز، لا لأنه يطبق مقولات دريدا تطبيقًا مباشرًا، بل لأنه ينجز، دراميًا وجماليًا، ما تسعى إليه القراءة التفكيكية نظريًا: زعزعة المركز، وتعطيل المعنى المتعالي، وكشف تناقضات اللغة، وتفكيك سلطة الحضور، وفتح النص على تعدد لا ينغلق. إنها مسرحية لا تقول إن المعنى غير موجود فحسب، بل تكشف أن كل معنى لا يوجد إلا في هيئة أثر، ووعد، وتأجيل، واختلاف. ومن ثم، فإن عبقرية بيكيت لا تكمن في أنه جعل شخصياته تنتظر غودو، بل في أنه جعل الثقافة الغربية كلها تنتظر معه، ثم تركها أمام السؤال العاري: ماذا يبقى من الإنسان حين يتأخر المركز، ولا يأتي الخلاص، ولا تستجيب اللغة إلا بمزيد من الدوران حول الغياب.

قائمة بالمراجع :-

١. أبيل، ليونيل، التراجيديا وما وراء المسرح: مقالات في الشكل الدرامي، نيويورك: دار هولمز وماير للنشر، ٢٠٠٣.

٢. بير، ديردري، صموئيل بيكيت: سيرة، نيويورك: دار سايمون وشوستر، ١٩٩٣.

٣. بيكيت، صموئيل، في انتظار جودو، ترجمة وتقديم بول شاوول، بيروت: منشورات الجمل، ٢٠٠٩.

٤. بلوم، هارولد، محرراً، صموئيل بيكيت: رؤى نقدية حديثة، نيويورك: دار تشلسي هاوس للنشر، ١٩٨٥.

٥. بلوم، هارولد، محرراً، نهاية اللعبة لصموئيل بيكيت، نيويورك: دار تشلسي هاوس للنشر، ١٩٨٨.

٦. بروير، م. م.، «سيميائية الانتظار»، ضمن بيكيت: في انتظار جودو، ملف نقدي، تحرير روبي كوهين، لندن: دار ماكميلان التعليمية، ١٩٨٧، ص ١٥٠-١٥٨.

٧. تشاترجي، أبينابا، «عبثية كامو في مسرحيتي بيكيت: في انتظار جودو وشريط كراب الأخير»، بحث منشور، ٢٠١٣.

٨. كوهين، روبي، محررة، بيكيت: في انتظار جودو، لندن: دار ماكميلان التعليمية، ١٩٨٧.

٩. كونور، ستيفن، محرراً، في انتظار جودو ونهاية اللعبة، لندن: دار ماكميلان، ١٩٩٢.

١٠. كولر، جوناثان، الشعرية البنيوية: البنيوية واللسانيات ودراسة الأدب، ترجمة السيد إمام، القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

١١. دي مان، بول، حكايات القراءة الاستعارية: اللغة المجازية عند روسو ونيتشه وريلكه وبروست، نيوهافن ولندن: مطبعة جامعة ييل، ١٩٧٩.

١٢. ديرلوف، جوديث، استيعاب الفوضى: فن صموئيل بيكيت غير العلائقي، درم ولندن: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٨٢.

١٣. دريدا، جاك، الانتشار، ترجمة باربرا جونسون، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٨١.

١٤. دريدا، جاك، شركة محدودة، تحرير جيرالد غراف، ترجمة صموئيل ويبر وجيفري ميلمان، إيفانستون: مطبعة جامعة نورث وسترن، ١٩٩٨.

١٥. دريدا، جاك، هوامش الفلسفة، ترجمة منى طلبة، بيروت: دار التنوير، ٢٠١٩.

١٦. دريدا، جاك، مذكرات لبول دي مان، ترجمة سيسيل ليندزي وجوناثان كولر وإدواردو كادافا وبيغي كاموف، الطبعة المنقحة، نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٨٩.

١٧. دريدا، جاك، في علم الكتابة، ترجمة أنور مغيث ومنى طلبة، الطبعة الأولى، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٨.

١٨. دريدا، جاك، مواقع: حوارات مع جاك دريدا، تعريب فريد الزاهي، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٨.

١٩. دريدا، جاك، النفس: ابتكارات الآخر، المجلد الأول، ترجمة بيغي كاموف وآخرين، ستانفورد: مطبعة جامعة ستانفورد، ٢٠٠٧.

٢٠. دريدا، جاك، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، مراجعة محمد علال سيناصر، الطبعة الثانية، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ٢٠٠٠.

٢١. دايموند، إلين، «بشأن بلاو وبتلر وبيكيت وسياسة الظهور»، مجلة الدراما ريفيو: مجلة دراسات الأداء، المجلد ٤٤، العدد ٤، شتاء ٢٠٠٠، ص ٣١-٤٣.

٢٢. إسلن، مارتن، دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله حطاب، مراجعة محمد إسماعيل الموافي، الطبعة الثانية، سلسلة من المسرح العالمي، العدد ٧، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٩.

٢٣. الكتاب المقدس، ترجمة الأخبار السارة، جمعيات الكتاب المقدس المتحدة، ١٩٨١.

٢٤. غونتارسكي، ستانلي إي، قصد المحو في نصوص صموئيل بيكيت الدرامية، بلومنغتون: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٨٥.

٢٥. حبيب، م. أ. ر.، تاريخ النقد الأدبي: من أفلاطون إلى الحاضر، مالدن وأكسفورد: دار بلاكويل للنشر، ٢٠٠٥.

٢٦. هاني، وليم س.، «بيكيت خارج عقله: مسرح اللامعقول»، دراسات في المخيلة الأدبية، المجلد ٣٤، العدد ٢، ٢٠٠١، ص ٣٩-٥٣.

٢٧. حوتي، نوربخش، وتركمانة، بوريا، «في انتظار جودو لصموئيل بيكيت: دراسة ما بعد حداثية»، دراسات اللغة الإنجليزية وآدابها، المجلد ١، العدد ١، حزيران ٢٠١١، ص ٤٠-٤٩.

٢٨. جاني، دارشا، «العبث واللاجدوى واليأس وانعدام المعنى: قوى مركزية تقود إلى العبث في مسرحية في انتظار جودو لبيكيت»، مجلة لابيس لازولي الدولية للأدب، المجلد ٣، العدد ٢، خريف ٢٠١٣، ص ٩٦-١٠٦.

٢٩. كيرني، ريتشارد، محرراً، العقل الإيرلندي: استكشاف التقاليد الفكرية، دبلن: دار ولفهاوند، ١٩٨٧.

٣٠. مالكن، جانيت ر.، مسرح الذاكرة والدراما ما بعد الحداثية، آن آربر: مطبعة جامعة ميشيغان، ٢٠٠٢.

٣١. نيالون، جيفري، «صموئيل بيكيت وما بعد الحداثة: ألعاب اللغة واللعب وفي انتظار جودو»، ضمن في انتظار جودو ونهاية اللعبة، تحرير ستيفن كونور، لندن: دار ماكميلان، ١٩٩٢، ص ٤٤-٥٤.

٣٢. بيلنغ، جون، محرراً، الرفيق الكامبرجي إلى بيكيت، كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٤.

٣٣. سلدن، رامان، ممارسة النظرية وقراءة الأدب، لكسنغتن: مطبعة جامعة كنتكي، ١٩٨٩.

٣٤. شواب، غابرييل، «في جدل الإغلاق والانفتاح في نهاية اللعبة لصموئيل بيكيت»، ضمن نهاية اللعبة لصموئيل بيكيت، تحرير هارولد بلوم، نيويورك: دار تشلسي هاوس للنشر، ١٩٨٨، ص ٨٥-٩٨.

٣٥. وزيري نسب كرماني، فرشته، نحو تفكيك مركزية اللوغوس: دراسة في الأعمال الدرامية لصموئيل بيكيت وتوم ستوبارد وكاريل تشرشل، أطروحة دكتوراه، قسم الفيلولوجيا الحديثة، جامعة يوهان فولفغانغ غوته، فرانكفورت، ٢٠٠٨.

٣٦. وورتن، مايكل، «في انتظار جودو ونهاية اللعبة: المسرح بوصفه نصاً»، ضمن الرفيق الكامبرجي إلى بيكيت، تحرير جون بيلنغ، كامبردج: مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٩٤، ص ٦٧-٨٧.