ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم

زينة كفاح الشبيبي

ملخص البحث

تضمن البحث أربعة فصول: عُنيّ الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث، مشكلة البحث المتركزة في الاستفهام الآتي: ما هي أهم ملامح دراما اللامعقول في نصوص مسرحيات (طه سالم)؟

بينما تجلت أهمية البحث بوصفه يمثل دراسة بعض المنجزات المسرحية العراقية بأساليبها ومناهجها الحديثة، ولاسيما دراما اللامعقول، هذا بالإضافة إلى وصفه منجزاً معرفياً يفيد دارسي الفن المسرحي ونقاده، وفضلاً عن اشتقاق هدف أساس هو الكشف عن ملامح دراما اللامعقول في مسرحيات (طه سالم). أما حدوده فقد اقتصرت على النصوص المسرحية العراقية للكاتب (طه سالم). أما الحقبة الزمنية فهي من عام 1965م-1970م واختتم الفصل بتعريف المصطلحات.

فيما عُنـيّ الفصل الثاني، بالإطار النظري والدراسات السابقة واحتوى ثلاث مباحث:

عُنيّ الأول بدراسة التطور الفني لدراما اللامعقول في الوطن العربي بعد التعرف على عوامل ظهور دراما اللامعقول.

فيما عُنيّ المبحث الثاني بعرض سمات وعناصر دراما اللامعقول.

أما المبحث الثالث، فقد تطرق إلى ملامح دراما اللامعقول في النص المسرحي العراقي، واستعراض لبرز روادها.

أما الفصل الثالث، فقد تضمن إجراءات البحث وتحليل العينة: مجتمع البحث وعيناته، وأدواته وطريقته والدراسات السابقة، حيث تشكلت عينة البحث من مسرحيتين، قدّر لها أن تحتوي على ملامح اللامعقول مسرحية (طنطل) عام 1965م، و (مدينة تحت الجذر التكعيبي) عام 1967م. أما الفصل الرابع، فقد احتوى على نتائج البحث التي توصلت إليها الباحثة ومناقشتها وعرضاً للاستنتاجات، والتوصيات والمقترحات وثبت بالمصادر والمراجع والملاحق.

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث
مشكلة البحث

ظهرت الدراما الحديثة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، معبرة عن مشاكل المجتمع من الناحية الاجتماعية والفكرية، فضلاً عن ترجمة فلسفتها. وقد وضع روادها (ابسن، برناردشو، سترندبرج) الأسس والمعايير من ناحية البناء الفني للمسرحيات مع إبقاء آلية الطرح الفكري تماشياً مع قضايا الواقع وما يفرضه من آليات وما يفرزه من مشاكل بأنواعها المختلفة، لقد اختلف البناء الدرامي للدراما الحديثة بمذاهبها المتعددة من حيث المواضيع والأفكار والشخصيات والحوار والصراع، فالشخصية الواقعية تختلف عن الشخصية التعبيرية، والحوار في الرمزية يختلف عما هو عليه في اللامعقول، ومن هنا كان التنوع والتباين في آلية طرح البناء الدرامي للموضوعات كافة، على الرغم من اقتراب بعض المذاهب الدرامية مع بعضها في بعض المفردات كاقتراب التسجيلية من الملحمية.

يعد مذهب اللامعقول أحد المذاهب المسرحية الحديثة الذي ظهر نتيجة عوامل وظروف مهدت لذلك في خمسينيات القرن العشرين، ولعل من أهمها الكوارث المرعبة التي خلفتها الحرب العالمية الثانية، هي عدم قدرة الفرد في مواجهة الوجود الحياتي وانقطاع تواصله مع أخيه الإنسان فكانت الاتجاهات العبثية وعدم الانتماء ملمحاً بارزاً بعد الحرب العالمية الثانية وما لذلك من انعكاس على الفنون والآداب وكان الفن المسرحي استجابة لتلك الوقائع. فغيرت نظرة الإنسان عن الكون

والحيـاة والوجـود نتيجـة الأزمـات والأفكـار والفلسـفات المتغيرة، بتغير مفردات الحياة.

لقد حمل اتجاه اللامعقول خصائص وسمات من حيث البنية الدرامية مخالفاً كل المذاهب الدرامية الأخرى على مستوى الشكل في العرض أو على مستوى النص. وفيما يخص المسرح العراقي فقد تأثر على مستوى النص المسرحي في الستينيات بالتيارات والأفكار الفلسفية التي شهدتها الساحة الأوربية ولعل من أهم تلك الفلسفات هي الوجودية التي ساعدت عدة عوامل على ظهورها ومنها نكبة فلسطين وأحداث الثورات الوطنية وما رافقتها من تغيرات في البنى الاجتماعية والاقتصادية وطبائع الاستبداد لبعض الحكومات الوطنية والتي كانت موضع آمال في التغيير الكلي لعموم الشعب الباحث عن حرية التعبير والأفكار وما رافقه ذلك من تناصر وصراعات بين الأحزاب واتجاهاتها وأفكارها اليسارية والقومية واللبرالية.

إن عقد الستينات كان حاضناً لتلك التأثيرات لما شهده هذا العقد عالمياً وعربياً ومحلياً من حركات ثورية وفكرية وجمالية كان لها أثرها في متون النصوص الأدبية والفنية ومنها النص المسرحي، ومن الكتاب العراقيين الذين كان لهم تأثرهم السريع بتلك الاتجاهات هو الكاتب المسرحي (طه سالم)، الذي تناول الواقع الاجتماعي العراقي بأشكال مختلفة منها دراما اللامعقول.

وتأسيساً على ما تقدم تحدد الباحثة مشكلة بحثها بالاستفهام الآتي:

ما هي أم ملامح دراما اللامعقول في نصوص (طه سالم)؟

أهمية البحث والحاجة إليه

1. تأشير استجابة الكاتب المسرحي العراقي للاتجاهات الفنية والجمالية الوافدة وإبعاد توظيفها في نصوصه الدرامية.
2. يفيد البحث دارسي المسرح والنصوص الدرامية في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

هدف البحث

الكشف عن ملامح دراما اللامعقول في نصوص (طه سالم).

حدود البحث

يتحدد البحث بما يأتي:

الحد الزماني: تمتد الحقبة الزمنية للبحث من عام 1965 إلى عام 1970.

الحد المكاني: العراق.

الحد الموضوعي: ملامح دراما اللامعقول في نصوص (طه سالم).

تحديد مصطلحات البحث

ملامح:

لغوياً: يرى الفراهيدي في كتاب (العين): إنّ لمحً: "هي لمحُ البرقِ ولمحَ، ولَمَحَهُ ببصره واللّمْحَةُ، النَظْرَةُ– والمَحَةُ"[1]. الملامحُ جمعُ لَمْحَة أي ما بدا، والملامح أيضاً "هي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه"[2].

"اللَمحة/ اسمٌ من اللَمحْ (مفرد الملامح)، يقال (رأيتهُ لَمْحَةُ البرقِ)، أي قَدَرَ لمحةُ البرقِ من الزمان... الملامح، جمع لَمحة على غير لفظها: أي ما بدا من محاسن الوجه ومساوئه. يقال (في فلان لَمْحَةٌ من أبيه أو ملامح من أبيه) أي مُشابِة"[3].

التعريف الإجرائي:

ملامح: أوجه التشابه التي يمكن تأشيرها في الدراما المؤثرة والمتأثرة.

اللامعقول:

لغوياً: معقول من المصدر (عَقَلَ) بمعنى (رَبَطَ) و(شَدَ)[4].

اصـطلاحياً: يعرّفـه (يـوجين يونسـكو) بأنـه "الخلـوُّ مـن أي هـدف، المُقتلـع مـن جـذوره الدينيـة والميتافيزيقية"[5].

فلسفياً: اللامعقول: هو المناقضُ للعقل، أو الغريـبُ مـن العقـلِ، ويقابلـه المعقـول. ويعرّفـه (مايرسون) هو الذي يجاوز حدودَ العقلِ أو الذي يقفُ عنده التفسيرُ المنطقيُ للأشياء[6].

التعريف الإجرائي:

الدراما التي لا تتقيد في بنائها بعناصر البناء الدرامي التقليدية التي حددها (أرسطو) على مستوى الحبكة، الشخصية واللغة، التي يمكن للعقل تصور خلاف الأصل.

الفصل الثاني
المبحث الأول
عناصر البناء الدرامي في دراما اللامعقول

أولاً: الحبكة

تعد الحبكة عندَ (أرسطو) من أهم وأول الأجزاء في بناء التراجيديا، أي أنها تشكل "الجوهر الأول في التراجيديا، بل لها منزلة الروح بالنسبة على الجسم الحي"[7]، كما بين (أرسطو) أن الحبكة تتكون من سلسلة من الأحداث المتتالية والمترابطة مع بعضها البعض ووفق احتمالية قابلة للتصديق، كما أنها تكون ذات موضوع محدد، تتطور أحداثها بمنطقية وتنتهي بحل مقنع.

الحبكة في دراما اللامعقول لا تقر بالتسلسل المنطقي الذي تعتمده الدراما التقليدية والذي يقوم على المتواليات مثل "لقد جرى هذا الحدث ولذا جرى هذا الحدث"[8].

في دراما اللامعقول تحطمت الرؤية المنطقية التي تقوم على العقلانية والواقعية بتأثير العلم الحديث، حيث تحول التسلسل المنطقي للأحدث على أجزاء في الظواهر لا رابط بينها. فدراما المعقول "ترفض الشكل المنطقي للدراما وتقوم على الشكل الكيفي"[9]. وفي ظل ذلك تحرر الكتاب من التزامهم بتقاليد الدراما، كما افتقدت مسرحياتهم لقصة ذات موضوع واضح ذات بداية ونهاية محددتين، حيث يوجد بدلاً من ذلك "أنماط من الوضعيات التي تكرر إلى ما لا نهاية"[10]. كما أنها تخلو من الأجزاء المألوفة في تطوير الحدث الدرامي كالعرض والتعقيدات، التطور، الذروة والحل، كما هو الحال مع مسرحيات (بيكيت) التي أشار إليها (موسى السوداني): "لا توجد عقدة أو قصة في أياً من هذه

المسرحيات، وتنعدم فيها الذروة في الفعل المسرحي وكذلك الحل... بينما تحل محل الفعل المسرحي الحاسم والأحداث المتعاقبة التي نجدها في المسرحية التقليدية مواقف متحجرة راكدة تصحبها تأدية حركات روتينية معينة بشكل منظم ومتناسق"[11].

ولهذا جاء الفعل المسرحي " دائري بدلاً من أن يتبع التطور الخطي المألوف، ذلك لكي يركز على اكتشاف نسيج وضعية ما"[12].

فعملية الانتظار عند (بيكيت) في مسرحية (في انتظار كودو) تمثل الارتباط المتناقض لعمل شيء ما وعمل لا شيء، إذ نرى (فلاديمير) و(استراجون) لا يعملان شيء وهما متفقان على أنه ليس هناك شيء يحدث ولا تقع أحداث ولا تتصارع شخصيات "ولا عقدة توضح ثم تنفرج ولا هدف واضح أو لحظة تنوير وأخيراً لا بداية ولا نهاية، لأنه إذا انعدم المكان وضاع الزمان أصبح كل شيء داخلاً في شيء"[13]. مما جعل الناقد المسرحي (أدوين ويسلون) يصف حبكات دراما اللامعقول بـ(السخف) في ظل عدم منطقيتها[14].

ذلك إن الحياة في دراما اللامعقول "تشبه لعبة النرد التي جرى لعبها عدداً لا متناهياً من المرات إذ أن النتائج تتكرر في النهاية"[15]. وهو ما يجعل من الشكل الدرامي حاملاً لسمة الدائرية في هذا النوع من المسرحيات.

ثانياً: الشخصية

تعد الشخصية عنصراً رئيسياً من عناصر البناء الدرامي، حيث يتمكن الكاتب من نقل صور حياتية على لسان شخصياته، فالمسرحية تعرّف على أنها "حدث يتم بواسطة الشخصيات"[16]. فالشخصية كان يشار إليه من خلال العلاقات اللغوية، حيث تكون لكل شخصية من الشخصيات المسرحية دلالة على معنى اجتماعي أو نزعة إنسانية، لذا فأن الشخصية عنصر أساسي في أي مسرحية جيدة.

والشخصية تسعى لنا في العادة بالفعل وما يؤديه ذلك من صراعات داخل مجتمع الشخصيات وأن "أحسن طريقة للكشف عن الطريقة تكون عن طريق الفعل الدرامي الدال"[17].

أما في دراما اللامعقول يصور الكاتب المسرحي شخصية وهي تعاني من حالة العزلة والضياع بعد أن فقدت كل أبعادها التقليدية، فقد حول الكاتب اللامعقول الشخصية إلى مجرد (هيكل) يعيش بمعزل عن الماضي والمستقبل. كما عزلوا الشخصية من مجتمعها الذي تنتمي إليه وقطعوا أواصر العلاقة بينها وبين الآخرين، وهذا ما جعل الشخصية تفتقد إلى صفة البشرية، أي أن الشخصيات في دراما اللامعقول تحولت بنظر (أسلين) إلى "دمى ميكانيكية"[18]. عاكسة ميكانيكية الحياة وما يصاحب ذلك من اغتراب كمادة فراغ اللغة وحوار الشخصية هي معانيها.

إن الشخصيات في دراما اللامعقول تدور حول نفسها خاصة بعدما تحطمت العلاقة المنطقية بين شخوصها، فأخذت تتكلم لمجرد الكلام، وتتفوه لمجرد الألفاظ دون روابطه اللغوية تتواصل بها الشخصيات فالشخصيات لا تعرف كيف تفكر لأنها لا تعرف كيف تنفعل، فلا عواطف لها ولا انفعالات خاصة بها، كما أنها تفتقد إلى كيان خاص بها، إذ تستطيع أي شخصية أن تتحول إلى شخصية أخرى كما هو الحال في مسرحية (في انتظار كودو)، إذ يظهر (بوزو) و(لكي) كسيد وخادم، وبعد فترة ينقلب الوضع يصبح الخادم سيد والسيد خادم، وغالباً ما تظهر في دراما اللامعقول حالة انقطاع الاتصال بين الشخصيات حيث تتميز بسوء الفهم لأحدهما للآخر، كما أنهم يتجاهلون الشخصيات الأخرى في نفس المسرحية[19].

فقد مسخت العلاقة الاجتماعية بينها، فنسيت كيف تتكلم وتفكر لأنها لم تعد تعرف الشعور والعواطف وأصبحت مخلوقات قابلة للتبادل مع بعضها[20].

إن شخصيات (بيكيت) هي أفكار لكنها تقدم بشكل شخصيات أكثر من أن تكون أشخاصاً اعتيادية، كما أن هذه الشخصيات المتواجدة في مسرحيات اللامعقول تتواجد بشكل أزواج ثنائية مثلاً (فلاديمير واستراجون) و(بوزو ولكي) في مسرحية (في انتظار كودو)، و(وينـي دويلي) في مسرحية (نهاية لعبة)، كما أن الشخصيات غالباً ما تحمل أرقام أو رموز كما في مسرحية (لعبة)، فقد صور (بيكيت) ثلاثة شخصيات تدعى (W2. W1M).

كما يتكرر التعبير لدى الشخصيات كأحلام (استراجون) تتكرر ثلاث مرات في مسرحية (في انتظار كودو)، ورسول (كودو) الصبي يظهر مرتين (مرة في كل فصل) وهو يأتي بنفس الرسالة كل مرة[21].

ويرشح من أبعاد تكرارات المواقف والأصوات اللغوية دلالة كوميدية معتمة. أو ما سُمّي بـ(الفارس التراجيدي) الذي يصبغ الإيقاع المضحك بصبغة من القسوة والفظاظة[22].

ثالثاً: اللغة

يرى (أرسطو) أن اللغة هي "التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة السمات، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر"[23]. فبقيت اللغة من العناصر الرئيسة الداخلة في بنية النص الدرامي عند الإغريق وحتى ظهور مذاهب الدراما الحديثة، إذ أخذ الكتاب المسرحيون يتعاملون مع اللغة وفق المذهب الذي ينتمون إليه وليس وفق المحددات اللغوية التي وصفه (أرسطو) في كتابه "فن الشعر".

فاللغة في نصوص دراما اللامعقول مجرد أداة لا يعول عليها مثلما هي في النصوص التقليدية إذ أشباح "مسرح اللامعقول لنفسه حرية استخدام اللغة كعنصر فحسب من المزيج المتعدد البعاد للرؤية الشعرية، ومن خلال التخلي عن اللغة الجدلية من أجل توفيقات كلامية وصوتية، ووضع الحوار وضعاً معاكساً للحركة الحادثة في المشهد"[24].

فاللغة في دراما اللامعقول فاقدة لوظيفتها كأداة اتصال بين الإنسان وأخيه الإنسان، كما عرف عن لغة وحوار المسرح اللامعقول كونه كلام مفكك وغير مفهوم. ويرى الكتاب العبثيون أعلى قابليات الإنسان، قد برهن على أنه غير ذي قابلية في نقل أفكار الناس، وتبعاً لذلك أخفق في أن يكون اتصال وتفاهم بينهم: إذ لا تستطيع الكلمات أن تنقل المعاني لأنها لا تأخذ في اعتبارها ما تثيره هذه الكلمات من قرائن لدى كل فرد على حدة [25].

فقد امتازت اللغة في دراما اللامعقول بالسرعة والتفكك، كما أنها عجزت عن أي معنى، وغالباً ما تكون العبارات أو الألفاظ متكررة ويقل تدريجياً حتى يصبح نوعاً من الكلام المتضارب المتضاد... إذ أن "التطور العام للمسرحيات يتجه نحو الصمت بدلاً من الكلام"[26].

وتعتمد نصوص دراما اللامعقول على لغة سريعة وبرقية دون التطويل أو الإسفاف فكان الحوار القصير مجسداً لذلك الاختزال من منطلق إن الحوارات القصيرة تقوض "التوقع الخاص بدورات الحدث الخارجي إلى الأمام من خلال أفعال الكلام"[27].

ولكي يؤكد (يونسكو) فشل اللغة في أداء وظيفتها وعجزها عن توصيل الحقيقة الكامنة، هذا بالإضافة إلى إظهار آلية اللغة الجوفاء القائمة على هدم إيصال الأفكار وكأنها تسبح في فضاء من الفوضى اللفظية من أحل الإدهاش ثم التفلسف الذي لا معنى له، حيث أصبحت اللغة عنده عبارة عن

مقاطع صوتية مبهمة لا تكشف عن معنى بل أنها تصدر أصواتاً:

"السيد سميث: كاكا تووويس،: كاكا تووويس،: كاكا تووويس
كاكا تووويس،: كاكا تووويس،: كاكا تووويس
كاكا تووويس،: كاكا تووويس،: كاكا تووويس
مدام سميث: كم كاكاو، كم كاكاو، كم كاكاو
كم كاكاو، كم كاكاو، كم كاكاو
كم كاكاو، كم كاكاو، كم كاكاو"[28].

إذ عينت الدراما باللغة ومنحتها بعداً تجريبياً، وقد "تركز الهجوم على جميع الأشكال اللغوية المتحجرة التي أصبحت خالية من المعنى. وفجأة يكتشف الحديث المنتدى الذي كان يبدو في لحظة من اللحظات تبادلاً لمعلومات حول الطقس أو الكتب الجديدة أو صحة المشتركين الغالبة"[29].

ويعد الصمت من أهم سمات اللغة الدرامية في نصوص اللامعقول إذ تتوقف اللغة في قدراتها على التواصل بين الشخصيات المغتربة في وجودها فالحوار لم يعد صوتاً منطوقاً، أي إنه "ليس محصوراً في الكلمة التي تقال. وما لا يقال هو بأجمعه ما يقال نفسه بل كثيراً ما يكون أكثر أهمية. والوقفة المليئة بالمعنى والفعل الدرامي الذي يستمر في داخل الصمت له قوة درامية"[30].

المبحث الثاني
التطور الفني لدراما اللامعقول في المسرح العربي

تعدُ دراما اللامعقول محاولة من محاولات الأدب والفن الهادفة لاستعادة الإنسان ثقتُه بوجوده وبذاته بعدما فقدها نتيجة الآثارُ المدمرةُ التي خلّفتها الكوارث والسياساتُ على الفكر الأوربي، لذا تحتمَ على الإنسان العرب أن يعيدَ آلية هذه الثقة المفقودة ويعمل على تتبع الحقائق المفقودة في الحياة.

فقد سخرت دراما اللامعقول بعنف بعبثية الحياة وعدم جدواه لتكون الذات الإنسانية مطاردةً بالهلعِ والخوف والذعر، وعلى هذا فإن دراما اللامعقول تسخرُ من "لا معقولية الوضع الإنساني ذاتهُ في عالمٍ فقدَ إيمانهُ ويقينه... والواقع أنه عندما يصبح من المتعذر تقبل نظام كامل من القيم المبنية على إرادة حكيمة، فإن مواجهة الحياة تكون مريرة وقاسية وهي النتيجة الحتمية لمواجهة الحقيقة العادية"[31].

حصلت دراما اللامعقول مزيجاً من أشكال التقاليد الأدبية والدرامية القديمة التي قد تبدو مستهلكة فمثلاً الحكايات الشعبية تمثل شكلاً من أشكال اللامعقول من خلال أحداثها غير الواقعية وفقدانها لزمان ومكان محدد. كذلك الحال بالنسبة إلى الأساطير الإغريقية والعربية فهي تضم بين طياتها ملامح العبث والسخرية ويرى (أسلين) "أن التقاليد القديمة التي امتزجت بشكل جدي في دراما اللامعقول هي: سُنة أو تقليد المحاكاة الحركات والتهريج التي ترجع إلى التشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق، وإلى الملهاة المرتجلة **Commedia Dellarte**.

يؤكد (مارتن أسلين) على إن "دراما اللامعقول هي نوع من الاختزال في نمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد ومن الأسس

الفنية والفلسفية المشتركة سواء كان إدراكهما بوعي أو اللاوعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث"[32].

إن أهم العوامل التي ساعدت على ظهور دراما اللامعقول، هي الحرب العالمية الثانية وما خلفته من ظروف اجتماعية وسياسية كان لها انعكاس واضح الأثر على الشعر المسرحي، كما تأثرت دراما اللامعقول بالحركة الدادائية التي قامت بها مجموعة من الأدباء والفنانين الشباب أثناء الحرب العالمية الأولى، والتي تدعو إلى الحرية المطلقة، كما أنها تعد ثورة على القيم الأخلاقية المتوارثة، حيث كان زعماء الدادائية يعقدون اجتماعاتهم في الحانات، والأماكن المهجورة، أما السريالية فهي حركة فنية تدعو إلى التحرر من القيود التي تفرزها الأفكار والتقاليد، وأن أفضل طريقة لديهم للكشف عن الواقع هي اللجوء إلى الخيال والأحلام بإدخال صيغ ومضامين بعيدة عن الواقع التقليدي معتمدة على العقل الباطن[33].

وكان لكل ذلك اثر في الفكر المسرحي، حيث ظهر التغيير في النص الدرامي بشكل جليّ وخير من تأثر بالأدب الغربي هي الدراما والآداب والفن العربي خاصة في فترة الستينيات ونرى ذلك واضحاً في الدرامات المصرية والسورية والعراقية والنتاجات الأدبية والفنية الأخرى.

شهدت الدراما المصرية في بداية العقد السادس من القرن العشرين تحولاً في مسارها الأدبي تماشياً مع التحولات التي شهدتها الساحة المصرية، أخذ الكتاب المسرحيون خطوات جادة بغية الوصول إلى أشكال الدراما الحديثة.

لجأ الكتاب المسرحيون في مصر إلى التجريب في الأشكال والأساليب، حيث أصبح هذا التجريب هو السمة الغالبة على دراما الستينيات وكانت إحدى محاولاتهم التجريبية تلك هي الوقوف عند الدراما الحديثة ومنها (اللامعقول).

قدم (توفيق الحكيم 1890-1980) إضافة على رصيده الفني مسرحيات اتخذت اتجاهاً مغايراً لما كانت عليه سابقاً وخاصة عندما وجد أن المصريين لديهم القدرة على تقبل الأفكار الفلسفية الجديدة ولاسيما الوجودية منها، ومن هنا تحمل بعض عناصر دراما اللامعقول مجسداً ذلك في مسرحيته (يا طالع الشجرة عام 1962م) و(الطعام لكل فم عام 1963م) و(مصير صرصار عام 1966م). ولكنه مع هذا رفض ثنائية الشكل والمضمون عند كتاب اللامعقول مؤكداً أن الشكل من المحتمل أن يكون عبثاً، أما المضمون يجب أن يكون واضح ومفهوم لدى المتلقي، وبهذا الخصوص يقول (الحكيم): "أني أضع قدماً واحدة عندهم في حدود الشكل لا الفكر... لكني اختلف عن العبثيين في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش باستخدام معميات تثير الصدمة وتحدث ضجة. كل هذه الاعتبارات أرها غير جدية ووقتية بحته"[34].

تعد مسرحية (يا طالع الشجرة) جامعة بين الواقع والحلم، إضافة إلى المضمون الشعبي المصري والشكل الأدبي الذي تعرف عليه (الحكيم) أثناء وجوده في باريس، كما ابتعد الكاتب في هذه المسرحية عن البناء التقليدي حيث حطم فكرة البناء المتطور المتصاعد. وقد أخذ الحكيم في حياته الأدبية والفكرية بمبدأ أسماه (التعادلية) حيث يؤثر ذلك في نص مسرحية (يا طالع الشجرة)، إذ يقوم المؤلف بجمع عدة اتجاهات وثنائيات في شكل أو بنية أو فكرة واحدة ذلك أن التعادلية عنده تقوم "على جمع الأضداد في وحدة بخلق التوازن بينهما حتى لا يطفئ أحداهما الآخر: أن الخير يجب أن يعادل ويوازن الشر في

جمـال الأخـلاق، والعقـل يجـب أن يعـادل ويـوازن القلب"[35].

وكـان هـذا فـي الجـزء الأول، أمـا فـي الجـزء الثاني فلجأ إلى البناء التقليدي الذي يقوم على البناء المحكم المتصاعد وصولاً على الذروة ثم الحل، فقد كـان هـذا التنـاقض القـائم بـين الجـزء الأول والجـزء الثاني دليل على لا معقولية الأحداث التي جرت في الجزء الأول.

واستطاعت تجارب (يوسف إدريس) أن تعزز الواقع المسرحي المصري، حيث كان يدعو إلى مسرح مصري الهوية يمكن التعبير عنه من خلال صيغ تحمل الواقع والموروث الشعبي، كما يعبر التراث الشعبي في مدن لأنه يري "من المسرح الجديد أن يعبر عن الروح المصري، وأن تكون له نكهة مصرية وهوية خاصة به"[36].

فقد وجد (إدريس) إن هناك شكل فني أصبح له ريادة وقبول من قبل الجماهير وإن هذا الشكل يمكن أن يكون البذرة الأولى التي من خلالها أسس مسرحه وفقاً للشكل الذي يسعى إلى تحقيقه.

حيث تمثل هذا الشكل في الأفراح والمواليد التي تحمل طابع فكاهي عبر الروايات المضحكة ذات المواضيع الشعبية المتوارثة التي تقدمها شخصيات مثل (فرفور) أو (زرزور).

تعدُ مسرحية (الفرافير) اتجاهاً مسرحياً جديداً كونها تمثل ساحة للمقارنة بيد الدراما المصرية والدراما الغربية، فمن خلال مسرحيته تلك نبذ الأشكال الدرامية التقليدية، كونها تشبه كوميديا (دي لارتي) كما أنه تأثر بمسرح (بريخت)، حيث ألغى الجدار الرابع ولجأ إلى التغريب، وكان هذا نتيجة تأثره بدراما اللامعقول[37].

فقد أظهر (إدريس) في مسرحية (فرافير) عام 1964م مقدرةً على استلهام الأدب الشعبي المتوارث في بلاده، واستطاع أن يحمله مضموناً عربياً إنسانياً يتماشى مع حاجات العصر وقيمه، ويعد عمله هذا خطوة إيجابية في تأصيل المسرح العربي لكن مع هذا كله لم يستطع هذا العمل المسرحي أن يسلم من التأثير بالمسرح الأجنبي، فما أن عُرضت المسرحية حتى أخذ النقاد يشيرون بالأصابع إلى مواضيع التأثر، حيث نسب جزء منه إلى مدرسة العبث، وآخر إلى (بريخت)، وثالث إلى (بيراند يللو)، ورابع إلى (آرتو)، وخامس إلى كوميديا (دي لارتي)، ولكن مع هذا يبين مدى قدرة (يوسف إدريس) الفائقة التي استطاعت أن تجمع أصول المسرح العالمي، وتوعها في الاتجاهات والأشكال والبنى مؤكداً "أن اتساقاً وقواسم مشتركة ومرتسمات روحية متقاربة ساعدت على تقصي حقائق تاريخ الخلق الفني وتكوين الوعي الجمالي الإنساني"[38].

لذا تعد هذه المسرحية تجربة جديدة، على الرغم من كونها زاخرة بعناصر منتقاة من مدارس واتجاهات مسرحية مختلفة، فأن مسرحية (الفرافير) لا تختلف كثيراً عن مسرحية (في انتظار كودو) لمؤلفها (صموئيل بيكيت)، فكما عند (إدريس) سيد وفرفور، كذلك عند (بيكيت) ذلك السيد الذي يريد أن يفرض إرادته، والفرفور يحاول التمرد على هذه الأوامر، كما أن التشابه بينهما واضح أيضاً من خلال اختيار شخصين في العمل المسرحي، وذلك الجدال والنقاش، وعدم الوصول إلى حل، حتى بعد أن ينتحر في مسرحية (إدريس)، ولكنهما لا ينتحرا في مسرحية (بيكيت)[39].

أما المسرح السوري الذي كان له صدى كبير مع بداية العقد السادس من القرن العشرين، حيث أخذت البوادر الفنية الجديدة تطفو على الساحة المسرحية فنهج كتابها طريقاً جديداً في الكتابة

المسرحية بعدما كانوا ولفترة طويلة يعبرون عن أنفسهم ضمن قالب مسرحي.

إن من ابرز الكتاب المسرحيون السوريون الذي تأثروا بالدراما الحديثة هو الكاتب (وليد إخلاصي) حيث تمثلت كتاباته الدرامية بالأسلوب القائم على الجمع بين عدة اتجاهات فنية في العمل الواحد، يقول (إخلاصي): "التجريب... بالنسبة لنا هو وسيلة للوصول إلى شكل مسرحي ملائم... فالتجريب هو امتحان الأدوات المسرحية للحصول على الشكل الملائم للأفكار"[40].

لقد كانت لتجربته الفنية دور كبير في الاستفادة من التيارات الفنية والفكرية التي سادت في القرن العشرين، فقد تأثر بالأفكار الوجودية والماركسية إضافة على تأثره بكتاب دراما اللامعقول وبالتقنيات المسرحية الجديدة التي عرفت بعد الحرب العالمية الثانية.

لجأ (إخلاصي) إلى أسلوب يخرج عن المحافظة على أصول الدراما وتحطيمها بذكاء. إن ابرز تحطيم للدراما نجده في مسرحياته ذات الاتجاه اللامعقول مثل: (طبول الإعدام العشرة) و(المتعة 21) وابرز ما تتصفان به هو عدم تنامي الصراع وتقليل أهمية الحدث واستخدامه للرموز وتفكك الحوار بدلاً من الحوار المركزي وإظهار عزلة الإنسان.

وهو ما أشّرته الناقدة (نهاد صليحة) بـ(الكونترا بنطيه) من "استخدام أنسقه رمزية واستعارية مناقضة للحدث الظاهري أو استخدام التورية والمفارقة اللغوية والدرامية بكافة أنواعها"[41].

المبحث الثالث
ملامح دراما اللامعقول في النص المسرحي العراقي

اتخذت الاتجاهات الفنية في العراق بالتأثر بالكثير من الأفكار السياسية والفنية في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وهو ذات الوقت الذي ظهرت فيه الوجودية وأدب اللامعقول.

يرى الباحث (سعيد الغانمي) إن تأثير الغرب على الاتجاهات الفكرية والفنية في العراق، قريبة من فترة العشرينات، حيث اخذ الشاعر العراقي (جميل صدقي الزهاوي) ببعض أفكار (دارون) والفيلسوف الألماني (نيتشه) وأفكاره الشكوكية والعدمية[42].

أما الباحث (سامي مهدي) في كتابه (المجلات العراقية الريادية ودورها في تحديث الأدب والفن)، فيرى إن الرسام العراقي (جميل حمودي) قد ترجم بعض المقالات في مجلة (المعرفة) بالفكر الحديث عن الوجودية والسريالية وأفكار بعض فلاسفتها وأعلامها[43]. كما يشير (مهدي) إلى دور الكاتب (نهاد التكرلي) وجهوده بالترجمة من الفرنسية إلى العربية معرفاً المذهب الوجودي في مجلة (الكاتب العربي) المصرية، وقد اعتبر الباحث (سامي مهدي) إن (نهاد التكرلي) أول من عرف الوجودية في الوطن العربي عبر ترجماته عن (سارتر) و(كامو) وغيرهم[44].

وفي فترة الستينيات كانت الأوضاع السياسية قد سادت بتأثير الصراع على السلطة في العراق مما أدى إلى اقتتال ونزاع دموي بين الأطراف السياسية التي كانت سائدة في ذلك الوقت مما اوجد طرقا وسبلاً للتعبير من خلال سيادة روح التشاؤم التي استجاب لها الفنانون والأدباء والكتاب، حيث سادت أجواء الحزن والخيبة ن هذا بالإضافة إلى دور العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور دراما اللامعقول في العراق وشيوع الأفكار الوجودية، مما جعل الأدب والنص العراقي متأثر بتلك الأفكار.

وفي العراق لم يتوقف التأثير على المسرح فقط بل امتد إلى الفنون والآداب والى الرسم وهو ما يبرز استجابة المسرح السريعة لهذه الظروف بتأثير العوامل السياسية منها والاجتماعية إضافة إلى العوامل الخارجية من لمؤثرات الثقافية والفنية والأدبية.

لذا كانت الدراما العراقية شانها شان الدراما في مصر وسوريا حيث لجأ كتابها إلى عدة محاولات تجريبية بهدف الوصول إلى أشكال الدراما الحديثة، وذلك لقدرة هذه الأشكال على التعبير عن روح العصر وخاصة بعد تغيرات جذرية عديدة في مناحي الحياة الإنسانية.

كانت حقبة الخمسينات من القرن العشرين النواة الحقيقية لتحديث الثقافة في العراق وذلك بفضل انجازات أفراد في تشكيل أشكال فنية جديدة، أسلوب يستوعب الواقع العراقي آنذاك متخطيا الأشكال الفنية القديمة التي لم تكن قادرة على احتواء وتطوير المستوى الثقافي والسياسي. إذ ارتبطت الحداثة لاسيما في القصة والمسرحية بكاتبين مهمين ظهرا في هذه الفترة هما (عبد الملك نوري)[*] و(فؤاد التكرلي)[**]. حيث ابتدأ عبد الملك نوري بـ(الرجل الصغير) مستبطناً الشخصية التي ابتكرها للقص، بينما استبطن (التكرلي) ذلك الإنسان المثقف العراقي لمحيطه طارحاً سؤالاً وجودياً ومعناً لوجوده وقيمته في الحياة، لذا جاءت النهاية وعاءاً مستوعباً لثقافته واضعاً وطارحاً مشكلات المجتمع العراقي على شخصياته، لاسيما شخصياته في مجموعته القصصية (الوجه الآخر) عام 1954م ورواية (الرجع البعيد) 1980م[45].

لقد سار الكاتب المسرحي العراقي (عبد الملك نوري) على خط كتاب اللامعقول فكتب مسرحية (قاذورات) 1968م، حيث تمكن الكاتب في هذه المسرحية من خلال حركة الشخصيات وحواراتها من طرح فكرة اصطلاحية، فقد عمد إلى وضع شخصياته داخل غرفة، وان هذا الحصر كثيراً ما لجأ إليه (سارتر) في مسرحياته وهو بهذا استطاع أن يتخطى طابع المسرحية التقليدية ومفاهيم المحاكاة.

أما (فؤاد التكرلي) فقد كانت له العديد من المسرحيات التي اقتربت من دراما اللامعقول، فان المتلقي يجد فيها تأثير كل من (بيكيت) و(يونسكو) واضحاً، حيث كانت لإقامته في فرنسا فرصة كافية للاطلاع على نتاجاتهم الأدبية والتأثر بها، ويقول (ضياء خضير) عن (التكرلي): "أما في كتاباته الدرامية فإن ثمة أثراً واضحاً للمسرح الجديد الذي ظهر في فرنسا بشكل خاص منذ بداية الخمسينيات على أيدي (يونسكو و بيكيت)"[46]. فقد لجأ الكاتب إلى وضع شخصياته في مواقف وهيئات تشابه شخصيات اللامعقول في مواقفها وهيئاتها. كما كتب (التكرلي) مسرحية (الصخرة) عام 1969م حيث عرضت المسرحية صوراً من الخيبة واليأس الإنساني إضافة إلى فقدان الحلول ولهذا فقد جاءت مشابهة لأعمال (يونسكو)[47].

ومن الكتاب العراقيين الذي تأثروا بالأدب الغربي وخاصة دراما اللامعقول هو الكاتب المسرحي (مهدي السماوي) في مسرحية (رجل رهن نفسه) و(قاسم حول) في مسرحية (المهرج) و(يوسف العاني) في مسرحية (رجل يتحدى القدر)[48].

أما الكاتب (طه سالم)[***]، الذي اقترب بشكل ملحوظ من كتاب الدراما الحديثة منذ عام 1961م على وجه التحديد، بدأ يعيد النظر في ما كتبه بعد إطلاعه على المسرحيات العالمية التي بدأت تترجم إلى العربية، وعلى بعض الدراسات والكتب الأدبية والمسرحية التي تناولت الأفكار الوجودية، فهو يرى بأنه يمتلك مؤهلات كاتب مسرحي له القدرة على

الاستمرار، وخيال واسع وذهنية درامية، وأن هذه الثقة بالنفس هي التي عرضت عليه إعادة النظر في موقفه ومسؤوليته اتجاه قضايا العصر.

ومن أهم التحولات التي تؤشر على فكر وأسلوب (طه سالم) الأدبي اهتمامه بالموروث الشعبي وبموضوعاته الغزيرة والخصبة كذلك واستفادته من التفسيرات الشعبية للأحلام والمعتقدات الخاصة برؤية المستقبل، ومن المعتقدات الأخرى التي استثمرها (طه سالم) عقيدة التوصل إلى القوى العليا بواسطة القرابين (النذور) لذلك جاءت مسرحية (طنطل) التي كتبها عام 1965م وهي تمثل صرخة الإنسان بوجه العذابات والآلام فهي تختلف شكلاً ومضموناً عن المسرحيات التي سبقتها. وكذلك الحال بالنسبة إلى مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي) التي كتبها عام 1967م التي اشتركت مع مسرحية (طنطل) بالابتعاد عن الواقعية واللجوء إلى الرمزية، وبهما انتقل (طه سالم) من كاتب واقعي تقليدي إلى كاتب رمزي.

"تبلورت لدي صيغة الكتابة شكلاً ومضموناً، فطرقت الرمزية والتعبيرية والسريالية وتميز أسلوبي أخيراً في الكتابة للمسرح"[49]. لقد تميز أسلوب (طه سالم) في التأليف المسرحي بالمزيج بين الواقع والحلم وبين الخيال والحقيقة بغية الوصول على ما هو أبعد من الواقع ويتجاوز كل ما هو تقليدي ومألوف وإظهار العلاقات غير المرئية، لذلك راح ينهل من الواقع والحكايات الشعبية والخرافات كمادة أولية لمسرحياته، حيث صاغها بشكل جديد وفق رؤيته للإنسان والمجتمع. ولعل من الأسباب التي جعلت (طه سالم) أن يلجأ إلى دراما اللامعقول في نصوصه المسرحية هي ما كلن يجول في نفسه من هموم إنسانية كبيرة التي وجد من الصعب أن يحتويها المسرح التقليدي بمضمونه، فحينها أخذت الأفكار لديه تتفجر كالبركان حاملة معها ملامح اللامعقول، فقد كانت ثورة على كل ما هو تقليدي، فهذه الأفكار كانت تمثل تمرد الشباب في فترة الستينيات التي حملها كُتاب مبدعين وفنانين ونقاد... الخ[50].

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

المبحث الأول:

1. تأثرت الدراما العراقية بالدراما الغربية، التي كانت نتيجة موجة من التغيرات والاضطرابات السياسية التي خلقتها الحرب العالمية الثانية.
2. ظهور عدد من الكتاب العرب الذي انتهجوا الدراما الحديثة ولاسيما دراما اللامعقول.

المبحث الثاني:

أولاً: الحبكة

1. غياب التسلسل المنطقي للأحداث في الحبكة فضلاً عن فقدان خاصية التناص في الحدث.
2. الحدث في اللامعقول يبدأ من نقطة ويعود إليها في النهاية أي أن الحبكة دائرية.

ثانياً: الشخصية

1. الشخصية في دراما اللامعقول لا تحمل سمات وخصائص الشخصية الأرسطوية.
2. الشخصية في دراما اللامعقول تعيش بمعزل عن المجتمع فاقدة لأبعادها.
3. ليس للشخصية أسماء، وإنما غالباً ما يستخدم لها رموز أو حروف أو أرقام.

ثالثاً: اللغة

1. لغة اللامعقول لغة تلغرافية مهمشة لا تحمل أدى أبعاد اللغة السليمة.

2. لغة سريعة، متفككة، تقوم على التكرارية في كثير من مقاطعها، كما أنها تحتوي على فترات صمت.

المبحث الثالث:

1. تأثر كتاب الدراما العراقية بالدراما الحديثة، ومنها دراما اللامعقول، وذلك بسبب التلاقح الحضاري.
2. بروز ملامح دراما اللامعقول في النصوص المسرحية العراقية.

الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحثة على الرسائل والأطاريح لم تجد هناك دراسة سابقة تقترب من هذا سواء في الأهمية والأهداف والنتائج باستثناء رسالة ماجستير واحدة باللغة الإنكليزية والمعنونة:

Abbas, Saad Fadihil. Traces of the absurd theater in the recent Iraqi plays. Unpublished M.A. Thesis, College of Art, University of Baghdad, 1977.

الفصل الثالث
إجراءات البحث

مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث على النصوص المسرحية التي كتبها الكاتب المسرحي (طه سالم) بين عام 1965م–1970م والتي لم يتقيد كاتبها بالبناء الدرامي التقليدي (الأرسطي)، بل أنها اقتربت كثيراً من خصائص الدراما الحديثة وخاصة دراما اللامعقول. ففي هذه الحقبة شهد المسرح العربي بشكل عام والمسرح العراقي بشكل خاص إنتاجاً درامياً غزيراً، حيث بدأ التأثر بالاتجاهات الحديثة واضحاً في هذه الفترة، كما مثلت هذه الحقبة منعطفاً جديداً تمثلت بنكسة الخامس من حزيران عام 1967. إضافة إلى انفتاح الكتاب المسرحيين على الدراما الحديثة الذين بدؤوا يتعرفون عليها من خلال البعثات أو الترجمات الحديثة لهذه النصوص. والجدول الآتي يوضح مجتمع البحث:

ت	اسم المسرحية	السنة
1	طنطل	1965
2	البذرة	1965
3	الكورة	1966 – 1965
4	ورد جهنمي	1967
5	حائط المبكى	1967
6	مدينة تحت الجذر التكعيبي	1967
7	قرندل	

عينة البحث

تمثلت عينة البحث على العينات الآتية:

1. مسرحية (طنطل) عام 1965.
2. مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي) عام 1967.

اختـارت الباحثـة عينـة البحـث بالطريقـة القصدية وللأسباب الآتية:

أ. كونها تتميز بحملها لملامح دراما اللامعقول بشكل أكثر وضوحاً.

ب. حصلت على أهمية خاصة بالبحث والدراسة من قبل النقاد والفنانين عبر المجلات والجرائد أكثر من غيرها(****).

ج. معلوماتها متاحة للباحثة.

أداة البحث

اقتدت الباحثة بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في (المبحث الثاني) بوصفها معايير تحليلية لعناصر البناء الدرامي.

منهجية البحث

اعتمدت الباحثة على المنهج الوصفي التحليلي وذلك لاقترابها من آلية البحث.

تحليل عينة البحث

مسرحية (طنطل)(*****) 1965م

تدور حكاية المسرحية (طنطل) حول الصراع الدائر بين القديم والحديث، وما بين الحقيقة والشكل، بين الإرادة المقترنة بالفعل، وما بين الضعف المقترن بالخرافات، ذاك من خلال وضع العراقيل والمشكلات المتمثلة بسحق إرادة الإنسان وسلبه حريته وموقعه في الحياة وجعله إنسان خائف مطيع يقبل أي شيء وكل شيء. فالصراع القائم بين قوى الشر المتمثلة بشخصية (طنطل) التي اعتبرها المؤلف رمزاً لأسطورة شعبية وأيضاً رمزاً للقوة الغاشمة، كما تمثل الشر (الخفافيش) وبهذا يرجع المؤلف ثانية على استخدام لتراث ومرجعية اللاوعي عند الإنسان كون الخفافيش تسكن في المناطق المظلمة قليلة النور، أما قوى الخير المتمثلة بشخصية (طلبة) الذي اتصف بالتحدي لكل شيء، فهو يتحدى القدر المرسوم له، يتحدى الوهم والخرافة، يتحدى الشك ليصل إلى جهة الحقيقة.

مسرحية (طنطل) على الرغم من أنها تحمل سمات المسرحية الواقعية الخيالية في طرحها لموضوعاتها، إلا أنها حملت ملامح مسرح اللامعقول من خلال طرح أفكار كانت تشغل الإنسان في فترة معينة نتيجة ما حمله هذا الإنسان من ضغوطات بيئية واجتماعية مما جعله يحمل همومه.

الشخصية وهموم أقرانه ومجتمعة، مقدراً بهذا كسر أفق الظلم والجهل الثقافي والاجتماعي بالتحدي. جاء البناء الدرامي للمسرحية مغايراً للمسرح الأرسطي، فأحداث المسرحية لا تنمو ولا تتطور لأنها لا تحمل صفة التطور الهرمي في تصاعد الأحداث، فالأحداث متقطعة أحياناً يهتم الكاتب بالشكل وتارة بالمضمون.

جاءت حبكة المسرحية بشكل دائري وأحياناً متقطعة، إذ ينتهي الحدث بذات النقطة التي ابتدأ منها وبذات المشهد ذلك لحظة دخول شخصية (طلبة) بالطريق المسمى (الصد مارد) وصراعه مع قوى الشر والخرافة ليعود من ذات الطريق فيواجه شخصيات (الجذوع) في المشهد الأول. ففي هذه المرحلة صورت عزلة الإنسان واغترابه وحياته المليئة بالجهل والخرافة، بالإضافة إلى امتلائها بالضعف أحياناً والتحدي أحياناً أخرى.

أما الشخصيات فأخذت اتجاهين، الاتجاه الأول إنساني واقعي يمكن تحديد الأبعاد الطبيعية والاجتماعية والنفسية على أنها شخصية (طلبة، الزوجة، الحاجة، أبو طلبة) ولكنها أحياناً تحمل صفات غير واقعية، أما الاتجاه الثاني للشخصيات فهي (الجذوع) التي يعتليها رؤوس آدمية وشخصيات

ذات وجـوه (خفـافيش) وشخصـيات علـى شـكل دمـى حملـت الشخصـيات صـفة اللاواقعيـة فهـي أقـرب إلـى صور الكاريكاتيرية المجردة من الأبعاد المنطقية فهي فاقدة لهيوتها ولا تحمل صفة الفرد وإنما ملت صفة المجمـوع، فـلا تتواجـد علاقـات اجتماعيـة تربطهـا ولا صـراع قـائم بينهـا وإنمـا هـو صـراع أفكـار ومواقـف. ولكنها أحياناً تقوم بالبوح الذاتي معبرة وشارحة حالها:

الجذع الأول.... آه.... يبس راسي

الجذع الثاني..... ولتوه عودي

الجذع الثالث..... وخاست رجلي

الجذع الرابع.... يتحرك بآليـة.... هو مكينـة.... ثل المكينة

الجذع الأول.... من أدينة أتحدينه... اتلكينه[51].

فتظهر هذه الجذوع في بداية المسرحية بشكل يوحي بجفافها وموتها وإنها مغلوبة على أمرها:

الجذع الأول..... خلصنه وما خلصنه دمنه

الجذع الثاني..... عجيب ما خلص

الجذع الثالث..... لو خلصنان وكفته (ص1)

وتستمر هذه الجذوع الميتة بحواراتها لتظهر عن مدى رغبتها المكبوتة وأحلامها المتهشمة لقد باتت أمنيات لا تتحقق واصفة مالها:

الجذع الأول..... العفونة أكلتنه

الجذع الثاني..... الكاع غطتنه (ص2)

وكما قلنا تمل هذه الشخصيات البوح الذاتي فهي تعمل على إشراك الجمهور للأحداث والشخصيات التـي يشـاهدها مـن خـلال طـرح بعـض الجوانـب ذات الدلالة:

الزوجـة.. يـا نـاس.. آنـي أعـرض أمـري إلكـم. ثقلـت عليه الهموم وراح تقتلني... راح أكاشفكم بأسرارها... يجوز ينزاح الثقل من على صدري...

(ص16)

الحاجـة... طلبـة مـا أدري صـار بيـه.... دايهذي طـول النهار

صـــاعد نـــازل يحـــاجي الوحـــوش، يتعـــارك ويـــه الوحوش..... (ص8)

أبـو طلبـة.... يـا جماعـة... آنـي أبـو طلبـة... عمـري عشرين وابني عمره ثلاثين... أي ها مخبلة...

(ص10)

ومن خـلال حـوارات الشخصيات نجدها فاقدة لذاكرتها تحمل معاناتها ومعانـاة بيئتها وعصرها، فهي غير متوازنة وقلقة وأحياناً غير واعية لمعاني حواراتها فكيـف يصـبح الـبن أكبـر مـن الأب سـناً ؟ فـاللاوعي مسيطر على سلوك الشخصية وتصرفاتها.

حملـت شخصـيات المسـرحية صـفة التحـول والانتقال من شخصية إلى أخرى وهي إحدى صفات مـذهب اللامعقـول. فنجـد شخصـية الأم تتحـول إلـى شخصية الزوجة.

طلبة.. كبل شوية مرتي وهسة أمي الكل.. زوجتي.. أمي الناس كلهم يهذون.. راعيهم هذا البيت.. البيت متهيه العقلهم (ص17)

لغة المسرحية شعبية، محلية، واقعية دارجة، لغـة مفهومـة بسـيطة بعيـدة عـن التعقيـد والمبالغـة عميقة فـي محتواها ومعاناتها، حملت بعض المعايير والصـفات، حيـث يكثـر فيهـا الجانـب الغنـائي والـذي يسمى السجع، إذ تزدحم حوارات المسرحية عبر كل شخصياتها بهذا الشكل من اللغة والحوار:

الجذع الأول.... ملختنه

الجذع الثالث.... والدنية تركتنه

الجذع الرابع.... والمكينة طحنتنه

الجذع الأول.... والكاع غطتنه

الجذع الرابع.... والعفونة اكلتنه (ص2)

ومثال آخر:

الجذع الثاني.... اسمعوا وقع الأقدام.

الجذع الثالث.... يا جماعة تمام
الجذع الثاني.... أخاف هم داس الدرب غلام
(ص2)

وهذا الشكل من اللغة قد يتكرر في حوارات المسرحية من بدايتها حتى نهايتها.

كما حملت اللغة المسرحية صفة التكرار وهي إحدى صفات لغة مذهب اللامعقول للدلالة على أن اللغة جوفاء خالية من المعنى، وبالتالي أضحت اللغة ليست وسيلة للتفاهم والتواصل المعرفي. ولكن التكرار في لغة مسرحية (طنطل) قد أخذت جانب التأكيد على موضوع معين صادر من الشخصيات إلى شخصية أخرى.

الجذوع.... سر بهذا الاتجاه
سر بهذا الاتجاه
سر بهذا الاتجاه (ص3)

دلالة على نصيحة من قبل شخصيات الجذوع إلى شخصية طلبة للسير بطريق السلامة والأمان وليس السير بطريق الخطأ من خلال عباراتها سر بهذا الاتجاه.

الجذوع: هذه طريق الصد ما رد
هذه طريق الصد ما رد
هذه طريق الصد ما رد (ص3)

فهو تحذير واضح من قبل شخصيات الجذوع لشخصية طلبة على نوعية الطريق الذي سوف تسلكه ومخاطره والنصيحة المقدمة من قبلهم لها، كذلك تكرار اللغة دلالة على التحدي والتصدي ذلك من خلال حوار طلبة مع البيت المليء بالأرواح والأشباح.

طلبة: آني صبري طويل... آني وياك على مد الله....

دلالة للتفكر والخوف والقلق.

الزوجة: لازم تذبح الطلي.. آني خايفة من تاليه موزين نشتري بيت وتكعد بي عشر سنين ومن سويه فجران دم. (ص16)

كما حملت لغة المسرحية صفات عدم التواصل والقطع وفترات الصمت والتناقض التي زخرت بها حوارات المسرحية.

الحاجة: بسم الله الرحمن الرحيم... آني ما شايفه هيجي نخلي الفوك جوه والجوه فوك.. سعفة طامسة بالكاع وجذورها فوك الكاع تتفتح وتحمل رطب.
(ص21)

حملت مسرحية (طنطل) العديد من ملامح اللامعقول والتي خالفت العقل والمنطق في محتواها ومعناها وذلك من خلال الحوارات وما يمكن أن تنتجه من دلالات محمولة أراد بها الكاتب السخرية من الواقع اللامنطقي الذي تعيشه شخصياتها وهو بذلك يقترب من خصائص مذهب اللامعقول سواء على الشكل أو المضمون وأحياناً الشكل والمضمون.

فنرى (الحاجة): الجدور تتحرك أو تتدعبل إهناك.. النار مرة تطفه ومرة تشتعل... ابكيفه.. ابني قادر.. عمره صغر.. نوبه يزحف إو نوبه يركض على رجليه.. ذبح مرة راديو كبر... صار مثل التياترو... والناس ابصفنه كامت إدك مزيقة.. (ص6)

الزوجة: يمه راح أتخبل.. الجربايا اتطير من وحدهه الحب يركض.. والبساط يزحف على الكاع... أنام وأكعد أشوف نفسي بالسرداب.. والخنافس والصراصر يحجون.. النمل يعيدون جيش أو يتحاربون.. عيني شنوها البيت الأكشر (ص17)

طلبة: شلت حايط من حياطين البيت إوديته إهناك على ظهري.. للقطب الشمالي وردته يتجمد (ص21)

وتزخر المسرحية بعدد من الحوارات التي تحمل صفات الشخصيات وهي تعيش في وسط هذا البيت ووسط هذا الجو المشحون المليء بالأشباح والأشياء غير المنطقية. أصبحت نوعاً من المعايشة معها ثم الانتصار عليها ما هي إلا أوهام وضعها المستفيدون من تجار البشر حيث مثلت المسرحية

الانتصار على كل من يحتكر حرية الناس ومقدراتهم وبالتالي لابد أن يتحرر الإنسان من كل القيود والانحلال منطلقاً نحو الحرية والمستقبل.

مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي)[******] 1967

تدور حكاية مسرحية مدينة تحت الجذر التكعيبي حول الصراع العربي الإسرائيلي واغتصاب الأرض الفلسطينية من قبل الصهاينة، هذا الصراع يتشعب إلى صراعات عدة صراع ثقافي، فكري، عسكري، مادي، وتصور المسرحية حال الأمة العربية قبل نكسة حزيران عام 1967 وبعدها وكيف كان حال العرب من فرقة وتشتت وضياع وعدم توحد وانشغالهم بالتوافه والترف واللامسؤولية وعدم انتباه لما يجري ويحاك من حولهم من مكائد ومؤامرات واحتلال للأرض والمقدسات التي كانت تهدف لسلب الإدارة العربية وتصدير الموارد ونسف الهوية العربية ونسف الحضارة والأصالة والثقافة والدين.

كان لضعف الأمة العربية وعدم توحدها وتفرقها أمور ساعدت بشكل أو بآخر العدو ليبسط سيطرته ونفوذه، فكانت نكسة حزيران نتيجة طبيعية للصراع العربي الإسرائيلي، هذا بالإضافة إلى تطاول العدو على فلسطين وسلبها كل مقدراتها من أرض وموارد طبيعية وبشرية.

فقد كان لتخاذل بعض الدول العربية في اتخاذ مواقف واضحة ضد العدو جعل فلسطين وحدها تجابه الاحتلال باستثناء بعض المواقف العربية المتفردة. ابتعد الكاتب عن الواقعية في طرح حكاية المسرحية مستعيناً بالجانب الرمزي في الكثير من حواراتها مبتعداً عن الطرح المباشر مثل المكاتيب، من خلال العلامات الرمزية المجردة في سرد الحكاية ووصف الوقائع والتي سارت باتجاه تعبوي كانت الظروف التي أعقبت نكسة حزيران بأمس الحاجة إليها ومن هذه الرموز المكاتيب، الغربان التي تمثل العدو.

كانت حبكة المسرحية بسيطة في بنائها، فهي قد لا تبدو نامية وفقاً للمبدأ الأرسطي، لأن الحدث فيها لا يتطور ولا ينمو وإنما مجرد حوارات شخصية نحذر من الحدث القادم، الحدث المتنبئ به، فلا يوجد صراع واضح، وإنما هو صراع رمزي قائم بين ما هو موجود فعلاً وما يمكن أن يحدث مستقبلاً بالفعل. حيث تقوم الشخصيات بتعبئة طاقاتها لملاقاة العدو (فيما يخص الفعل) المتمثل بالغربان التي سوف تهاجم المقبرة، ولكن بعض الشخصيات تتخاذل ولا تتخذ موقفاً فهو صراع أشبه ما يكون بالرمزية وليس صراعاً واقعياً ملموساً.

أخذت الحبكة شكلاً دائرياً، فهي تبدأ بحديث الدواة الثلاثة عن الإنسان ووجوده على الأرض ومصيره النهائي (الفناء) وولادة إنسان آخر. زمن باب هذا الفناء والموت تنتهي المسرحية بحديث الدواة بفكرة مفادها لا بد من المقاومة والتحدي وغرس راية المقاومة على القمة.

شخصيات المسرحية أخذت أشكالاً واقعية لكنها لا تحمل صفة الفرد وإنما المجموع وهي إحدى الملامح مذهب اللامعقول، هذا فضلاً عن أخذها أرقام (الأول، الثاني،.... السابع) وعلى شكل مكاتيب تتحدث عن الأحداث وما يجري في المسرحية من صراع، كذلك أخذت بعض الشخصيات دور المرأة لتروي الحدث وتشترك فيه أيضاً لأنها جزء منه، كما أخذت بعض الشخصيات بالتحول والانتقال من شخصية إلى أخرى وهي صفة من صفات اللامعقول إذ تتخذ الشخصية أكثر من موقف، فشخصية المكتوب السابع يتحول إلى رجل عجوز وحارساً للمقبرة، وشخصية المكتوب الأول والثاني والثالث إلى حداد وبناء ومهندس وشخصية المكتوب الرابع إلى

تجـار ومقـاولين، أمـا شخصـية المكتـوب الخـامس فيتحـول إلـى ملـك ذو حاشـية، وشخصـية المكتـوب السابع يتحول إلى رجل عجوز وحارساً للمقبرة.

الرابـع: هلو.. نعم.. هلو أجل اشترو بأي ثمن.. الو نعم.. هدموا كل البيوت العتيقة.. نعم بيوت الرعاع.. لا يهمنـي.. مصـيرهم تشـيد بمكانهـا فنـادق عصـرية سياحية.. أجل فوراً (ص8)

الخامس: إذن.. اسمك مسرورة...

الحوالة: في بلادي.. اسمي.. نورا يا مولاي..

الخامس: لقد غيرت اسمك يا نورا.. إلى مسرورة....

الحوالة: إنني قليل من كثير يا مولاي.. (ص10)

الرابع: بأي شيء ستساهم أيها الرجل.. مع العلم بأنك خالي الوفاض

الأول: سأساهم بجهودي.. إني حداد

الثاني: وأنا كذلك.. إني بناء شاطر

الرابع: وأنت (يعني الثالث)

الثالـث: أنـا مهنـدس سأسـاهم بفكـري الهندسـي، فكـر خلاق ماهر... (ص7)

أما اللغة المسرحية فهي لغة بسيطة وسهلة ومفهومـة مـن قبـل المتلقـي وبعيـدة عـن التعقيد. لقد أصبحت اللغة وسيلة للتفاهم والاتصال وهي بهذا تبتعد عن لغة مذهب اللامعقول، ولكنها مع هذا تكثر من الاستعارة والكناية وهي صفات دراما اللامعقول، لكن تبقى اللغة متسلسلة ومنتظمة وبعيدة عن التناقض اللغوي، فضلاً عن الاستمرارية وعدم وجود فترات الصمت.

الأول: تركنا.. خلفنا مقبرة..

الثاني: مقبرة المدينة.....

الثالث: مقبرتنا.....

الرابع: مهملة.....

الثاني: تحتوي عظام نخرة.... (ص4)

المكتـوب السـابع: (الحـارس) أيهـا القـوم.. أناشـدكم بأعز ما عندكم، أصلحوا من شأن سياج مقبرتكم (ص6)

الأول: يا لها من حالة محيرة.. بل مرعبة...

الثاني: أجل مرعبة....

الأول: قتيل بلا قتال....

الثاني: القاتل وباء

الأول: بل فناء

الثاني: الناس تتساقط في الشوارع كذباب مسموم.

الأول: النار يسبقها الدخان....

الثاني: موت بالجملة... (ص12)

الأول: العـالم.. الهمـوم قـال.. ميكـروب غريـب صـغير يطير على رؤوسنا من طائر يطير...

السـادس: القـال والقيـل.. كثيـر.. إنمـا الأعمـار بيـد الله...

الأول: شـيء يعـيش فـي الظـلام.... يـزرع المـوت الزؤام... (ص14)

كمـا امتـازت لغـة المسـرحية بالتكراريـة فـي بعض الجمل من حواراتها بغية التأكيد والتأشير لمعنى أو فكرة لإيصالها إلى المتلقي مثل:

السادس: أيها القوم... أنذركم...

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم.....

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم.....

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم.....

كذلك كـلام الـدواة فـي بدايـة المسـرحية تكـرر مفـردة (سـيداتي سـادتي) فـي أكثـر مـن حـوار مـن حواراتهـا. وكـذلك الحـال عنـدما تخاطـب الجمهـور مباشرة، كما حفلت اللغة بالجانب الغنائي (السجع) وهي صفة اللغة التي امتازت بها لغة الكاتب (طه سالم) في أغلب مسرحياته.

الدواية: كان يا ما كان...

في ماضي وحاضر الزمان...

مخلوق كائن خلاق... الإنسان...
يدب على قشرة جمرة خامدة... منذ عهد الطوفان
سكن المدن...
المقابر... على مر الزمان... (ص14)
الأول: أوراق خضر...
الثاني: ثمر..
الأول: معلق على الشجر.... (ص5)
الخامس: يا لها من مدينة
الرابع: مفروشة بأطباق سمينة
الأول: أكثرها فارغة حزينة.

لذا حملت مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي) ملامح مذهب اللامعقول على مستوى الحبكة والشخصية واللغة، إلا إنها تعد مسرحية واقعية رمزية في مستوى طرحها للفكرة وطريقة المعالجة الفنية، فقد بدى على المؤلف (طه سالم) أنه يهتم بالفكرة أكثر من اهتمامه بالبناء، وهذا واضحاً من خلال عنوان المسرحية حيث المدينة هي فلسطين الواقعة تحت الاحتلال واستعمار الذين مثلهم بالغربان السوداء، كما أنه اهتم في تصعيد الجهاد حتى يمكنوا من غرس راية الثورة على القمة لتبقى نبراساً للأجيال.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

1. مسرحية (طنطل)

أفاد الكاتب من خصائص حبكة دراما اللامعقول، حيث كانت ذي شكل دائري وبسيطة الأحداث التي لا تنمو ولا تتطور، وعدم الترابط المنطقي والهرمي لبنية الأحداث هذا بالإضافة إلى كون الأحداث متقطعة وذات انتقالات غير معقولة.

أما شخصيات المسرحية فقد جاءت باتجاهين الأول شخصيات غير معقولة ولا واقعية لا يمكن تأشير أبعادها والاتجاه الثاني إنساني واقعي يمكن تأشير أبعادها، هذا بالإضافة على انتقال الشخصية إلى شخصية أخرى، عدم الثبات. كما حملت الشخصيات أسماء غير مألوفة، مثل (الجذع الأول، الجذع الثاني، الوجه الأول... طنطل..) وهي بهذا تشبه أبعاد الشخصية في دراما اللامعقول. أما لغة المسرحية فقد أفاد الكاتب فيها من خصائص دراما اللامعقول، فاتسمت لغة المسرحية بالتكرارية لمفرداتها في بعض حواراتها، حيث أخذت دلالات مختلفة ومتنوعة، تأكيد، تحدي، سخرية، هذا بالإضافة على عدم التواصل والقطع وفترات الصمت، كما استخدم الكاتب فيها اللغة الشعبية البسيطة، فدت سهلة.

2. مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي)

أفاد الكاتب من خصائص حبكة دراما اللامعقول، حيث سارت باتجاه بعيد عن البناء الرسطي، كما كانت الأحداث لا تتطور ولا تنمو بل مجرد حوارات، هذا بالإضافة إلى كون الحبكة ذي شكل دائري، كما جاء رسم الشخصيات مقارباً لخصائص شخصية دراما اللامعقول فقد أخذت أسماء غير واقعية، كالمكاتيب، هذا بالإضافة إلى التحول في الشخصيات من شخصية إلى أخرى. أما في ما يخص اللغة فقد حملها الكاتب دراما اللامعقول من حيث التكرارية في بعض حواراتها والجمل بغية التأثير والتأكيد، كما امتازت بالحوارية وذلك يرجع على الموضوع والحكاية، هذا بالإضافة على اتصافها بالعامية (المحلية مما جعلها سهلة الفهم).

ثانياً: الاستنتاجات

1. تـأثرت الـدراما العربيـة بانجـازات الـدراما الحديثـة ولاسـيما دراما اللامعقـول علـى مسـتوى البنـاء محاولـة طـرح مضـمون عربـي مـن خـلال استلهامها لموضوعات شعبية تراثية.
2. حاولت بعض المسرحيات أن تتضمن أفكار من خلال تقييمها لأفكار تناقش وتطرح قضايا تهم الشعب.
3. ركزت مسرحيات (طه سالم) على فكرة التحدي القائم في الذات الإنسانية.

ثالثاً: التوصيات

1. دراسـة النصـوص المسـرحية للكتـاب العـراقيين الرواد والشباب.
2. دراسـة النصـوص المسـرحية المقدمـة كعـروض مسرحية للكتاب العراقيين الرواد والشباب.
3. إجـراء دراسـة مقارنـة بـين جيـل الـرواد وجيـل الشباب.
4. دراسة المرجعيات الفكرية والثقافية لجيل الرواد.

رابعاً: المقترحات

1. تقتـرح الباحثـة توثيـق النصـوص المسـرحية العراقية.
2. تقتـرح الباحثـة تقـديم النصـوص المسـرحية العراقيـة فـوق المسـرح العراقـي، وخاصـة فـي كليـات الفنـون الجميلـة ومعاهـدها وفـي كليـة التربية الفنية، لما توفره من فرصة تعرف حالات التأثر والتأثير بين الأدب العالمي والأدب العربي وخاصة العراقي.

هوامش البحث

(1) الفراهيدي، أبي عبد الرحمن خليل أحمد: كتاب العين، ج3، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1981، ص234.

(2) ابن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب، الشركة التونسية للتوزيع، د. ت.

(3) المنجد في اللغة والإعلام، ط38، بيروت، دار المشرق، 2000، ص733.

(4) ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار الكتاب اللبنانية، د. ت، مادة (عَقَلَ).

(5) Esslin Martin, the theater of the absura, printed in the U. S. A. Eyre Methuen ltd, 1974, P. 23.

(6) المصدر نفسه، ص23.

(7) أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983) ص98.

(8) ميلت، فردب وجبرالدايدس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب (بيروت: دار الثقافة، د. ت) ص393.

(9) محسن، حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر (القاهرة: دار النهضة، 1979م).

(10) محمد، حياة جاسم: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (بيروت: منشورات دار الآداب، 1983) ص126.

(11) السوداني، موسى: دراسات في المسرية الحديثة (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975) ص17–18.

(12) محمد، حياة جاسم: مصدر سابق، ص69.

(13) العشري، جلال: لن يسدل الستار، ط1 (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1967) ص104.

(14) ويسلون، أدوين: التجربة المسرحية، ترجمة: إيمان حجازي (القاهرة: المجلس الأعلى للآثار، 1999) ص521.

(15) جون، يشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً في البنيوية إلى ما بعد البنيوية، تر: د. فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008) ص441.

(16) أسعد، سامية: الشخصية المسرحية، في مجلة الفكر، العدد 84، الكويت، 1988، ص115.

(17) ستيوارت، كريفش: صناعة المسرحية، ترجمة: عبد الله معتصم الدباغ (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986) ص113.

(18) محمد، حياة جاسم: مصدر سابق، ص126.

(19) السوداني، موسى: مصدر سابق، ص18.

(20) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، ط3 (القاهرة، دار الشعب، 1964) ص678.

(21) السوداني، موسى: مصدر سابق، ص33.

(22) عطيـة، نعـيم: مسـرح العبـث ومفهومـه وجـذوره وأعلامـه (القـاهرة، الهيئـة المصـرية العامـة للتـأليف والنشـر، 1970) ص12.

(23) أرسطو، مصدر سابق، ص99.

(24) عطية، نعيم: مصدر سابق، ص13.

(25) محمد، حياة جاسم: مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي، دراسة مقارنة، في مجلة الأكاديمي، العدد 4، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1981،ص62.

(26) السوداني، موسى: مصدر سابق، ص18.

(27) الين، أستون سابونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد ومحسن مصلحي (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991) ص95.

(28) يونسكو، يوجين: مسرحية المغنية الصلعاء، سلسلة من المسرح العالمي 37، ت: حمادة إبراهيم (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1972) ص131.

(29) أسلين، مارتن: دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع7، 2009) ص8.

(30) ستيوارت، كريفش، مصدر سابق، ص159.

(31) عطية، نعيم: مصدر سبق ذكره، ص403.

(32) اسلين، مارتن: مصدر سبق ذكره، ص10.

(33) عطية، نعيم: مصدر سابق، ص222 – 224.

(34) طاهر، سلام: أحاديث مع توفيق الحكيم (بيروت: الشركة العامة للنشر والتوزيع، 1971) ص103.

(35) أحمد فائق مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990) ص104.

(36) فـرج، نادية رؤوف: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث (القاهرة: دار المعارف، 1976م) ص111.

(37) محسن، حسن: مصدر سابق، ص96 – 97.

(38) منير الحافظ: مظاهر الدراما الشعائرية، التجسيد الجمالي في مضان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009) ص11.

(39) إدريس، يوسف: مسرحية الفرافير (القاهرة: دار غريب للطباعة، د. ت) ص22.

(40) نقلاً عن: بلبل، فرحان: الأدب المسرحي في سورية، في: مجلة الحياة المسرحية، العدد 7 – 8، 1979م، ص57.

(41) صليحة، نهاد: المسرح بين الفن والفكر (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1985) ص29.

(42) للمزيد ينظر: الغانمي، سعيد: مائة عام من الفكر النقدي (دمشق: منشورات دار المدى، (200)) ص104.

(43) مهدي، سامي: المجلات العراقية الريادية ودورها في تحديث الأدب والفن (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995) ص25.

(44) المصدر نفسه، ص89.

(*) عبد الملك نوري: ولد عام 1921م وتوفي عام 1990، تخرج في الجامعة الأمريكية في بيروت عام 1939، وفي كلية الحقوق في بغداد عام 1944م، شغل منصب مدير تحرير مجلة (الزراعة) بعد ثورة 1958م، ثم عمل في السلك الدبلوماسي وساهم في إصدار جريدة (الوطن) ومجلة (المجلة).

(**) فؤاد التكرلي: قاص وروائي ومسرحي عراقي ولد عام 1937–2005 تأثر بأدب اللامعقول، كتب عدداً من المسرحيات التي اقتربت في بناءها من دراما اللامعقول.

(45) الآلوسي، تيسير عبد الجبار عبد الرزاق: المسرحية العربية في الأدب المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، 1989، ص144.

(46) خضير، ضياء: فؤاد التكرلي مسرحياً، في: مجلة الأقلام، العدد 3، بغداد، 1989، ص81.

(47) المصدر نفسه، ص82.

(48) الآلوسي، تيسير عبد الجبار: مصدر سابق، ص375.

(***) طه سالم: كاتب مسرحي وممثل ولد عام 1930م تخرج في معهد الفنون الجميلة عام 1954م وهو عضو في الفرقة القومية للتمثيل، كتب العديد من المسرحيات من أهمها: مسرحية (طنطل عام 1965م)، ومسرحية (تحت الجذر التكعيبي عام 1967م).

(49) الهاشمي، عادل: الطريق الطويل إلى المسرح، جريدة الجمهورية، العدد 5076، بغداد في 1981/7/18.

(50) سالم، طه: اتصال هاتفي أجرته الباحثة مع الفنان طه سالم مساء يوم الجمعة 2004/6/10.

(****) ذكر (عبد الرحمن أحمد) بعنوان اتجاهات مسرحية جديدة في مجلة العاملون في النفط، العدد 72، 1969، وكذلك عن هذا الاتجاه الطليعي (علي حسين) بعنوان نماذج الحفاوة في المسرح العراقي، في جريدة اليرموك

1982/59، هذا بالإضافة إلى ثناء الفنان (سامي عبد الحميد) بعنوان طليعية طه سالم، في جريدة القادسية 327 في 1990/6/2.

(*****) سالم، طه: مسرحية (طنطل) مطبوعة على الآلة الطابعة، بغداد، 1965.

(51) سالم، طه: مسرحية (طنطل) مطبوعة على آلة طابعة، بغداد، 1965م، ص1.

ستتم الإشارة على رقم الصفحة في المتن بخصوص المسرحية ويتبع نفس المنهج في المسرحية الأخرى.

(******) سالم، طه: مدينة تحت الجذر التكعيبي، مطبوعة على الآلة الطابعة، بغداد، 1967.

المصادر والمراجع

* القرآن الكريم.

الكتب:

1. ابن منظور: لسان العرب (بيروت: دار الكتاب اللبنانية، د. ت).
2. ابن هادية، علي وآخرون: القاموس الجديد للطلاب (الشركة التونسية للتوزيع، د. ت).
3. أحمد، فائق مصطفى: في ذاكرة المسرح العربي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990).
4. أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983).
5. أسلين، مارتن: دراما اللامعقول، ترجمة: صدقي عبد الله حطاب (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 2009).
6. جون، يشته: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً في البنيوية إلى ما بعد البنيوية، ترجمة: د. فاتن البستاني (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008).
7. الحافظ، منير: مظاهر الدراما الشعائرية، التجسيد الجمالي في مضان المقدس ومنظومة التقاليد الأناسية (دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2009).
8. حمو، حورية محمد: تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر (دمشق: منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999).
9. خرج، نادية رؤوف: يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث (القاهرة: دار المعارف، 1976).
10. الراعي، علي: المسرح في الوطن العربي (الكويت: مطابع اليقظة، 1980).
11. السوداني، موسى: دراسات في المسرحية الحديثة (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975).
12. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي (بيروت: 1973).
13. طاهر، صلاح: أحاديث مع توفيق الحكيم (بيروت: الشركة العامة للنشر والتوزيع، 1971).
14. العشري، جلال: لن يسدل الستار، ط1 (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1967).
15. عطية، نعيم: مسرح العبث ومفهومه وجذوره وأعلامه (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970).
16. الغانمي، سعيد: مائة عام من الفكر النقدي (دمشق: منشورات دار المدى، 2001).
17. الفراهيدي، أبي أحمد عبد الرحمن أحمد: كتاب العين، ج3 (بغداد: دار الرشيد للنشر، 1981).
18. محسن، حسن: المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر (دار النهضة، 1979).
19. محمد، حياة جاسم: الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها (بيروت: منشورات دار الآداب، 1983).

20. المنجد في اللغة والإعلام، ط38 (بيروت: دار المشرق، 2000).
21. مهدي، سامي: المجلات العراقية الريادية في تحديث الأدب والفن (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1995).
22. ويلسون، أودين: التجربة المسرحية، ترجمة: إيمان حجازي (القاهرة: المجلس الأعلىللآثار، 1999).
23. الين، أستون سابونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد ومحسن مصلحي (القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1991).

المجلات والدوريات:

24. أسعد، سامية: الشخصية المسرحية، في مجلة الفكر، العدد 84، الكويت: 1988م.
25. محمد، حياة جاسم: مسرح العبث واللامعقول في النقدين والغربي والعربي (دراسة مقارنة)، في مجلة الأكاديمي، العدد 4، جامعة بغداد، أكاديمية الفنون الجميلة، 1981.
26. الهاشمي، عادل: الطريق الطويل، إلى المسرح، في جريدة الجمهورية، العدد 5076، بغداد، في 1981/7/18.
27. بلبل، فرحان: الأدب المسرحي في سورية، في مجلة الحياة المسرحية، العدد 7–8، 1979.
28. خضير، ضياء: فؤاد التكرلي مسرحياً، في مجلة الأقلام، العدد 3، بغداد: 1989.

النصوص المسرحية:

29. إدريس، يوسف: الفرافير (القاهرة: دار غريب للطباعة، د. ت).
30. سالم، طه: طنطل، مطبوعة على الآلة الطابعة (بغداد: 1965).
31. سالم، طه: مدينة تحت الجذر التكعيبي، مطبوعة على الآلة الطابعة (بغداد: 1967).
32. يونسكو، يوجين: المغنية الصلعاء، سلسلة المسرح العالمي، 37، ترجمة وتقديم: حمادة إبراهيم (الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1972).

المقابلات الشخصية:

33. اتصال هاتفي أجرته الباحثة مع الفنان طه سالم، مساء يوم الجمعة بتاريخ2004/6/10، الساعة السابعة مساءً.

المصادر باللغة الإنكليزية:

34. Esslin, Martin: The Theater of the Absurd, Printed in the U.S.A. Eyre Methuen Ltd., 1979.