التحويل الدرامي من النص الأدبي إلى الدراما المسرحية

ملحمة كلكامش ومسرحية الطوفان لـ (عادل كاظم) إنموذجاً
دراسة تحليلية مقارنة

أ.م.د. شذى طه سالم
جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم التربية الفنية

ملخص البحث :

يكشف هذا البحث عن اهم بعض الجوانب التي تختص بالنص بالملحمة ، وكذلك بالنص المسرحي واخذت الباحثة ملحمة كلكامش ومسرحية الطوفان لعادل كاظم المأخوذ عن تلك الملحمة كنموذج ، ومدى الاقتراب والتباعد ما بين الاثنين لان كليهما يخضعان لقوانين خاصة تُسير المنظومة الداخلية لكل جنس من الاجناس ولذلك فقد تضمن هذا البحث دراسة الاشكالية ثم هيكلية البحث ومنجيته واهميته واهدافه ثم تطرق البحث الى تحديد اهم المصطلحات وتمن ايضا اربعة مباحث المبحث الاول تحدثت عن تقنية لغة الحوار في الملحمة ، اما المبحث الثاني فكان عن تقنية لغة الحوار في المسرحية وضم اهم مؤشرات الاطار النظري ، اما المبحث الثالث فقد تناول اجراءات البحث وهي تحليل ملحمة كلكامش وكذلك تحليل مسرحية الطوفان لعادل كاظم ، ثم المبحث الرابع والذي خلص الى اهم النتائج وقائمة بالمصادر والمراجع المهمة .

واهم تلك النتائج :-

١. اعتمدت الملحمة على لغة الشعر الطويل والذي يكون على شكل رواية للأحداث بشكل مسهب .
٢. لغة الحوار التي اعتمدتها مسرحية الطوفان لغة شعرية مكثفة لا تعتمد على الاطالة والاسهاب بل كانت قوتها من قوة الفعل المسرحية.

Abstract :

Reveals this search for the most important are some aspects that are specific text epic, as well as text theatrical and took the researcher Epic of Gilgamesh and play the flood Adel Kadhim adaptation of the epic as a model, and how close spacing between Monday because both are subject to special laws going internal system for each race of the races has therefore included this research study of the dilemma and structural research and Mngeth and its importance and objectives and then touched research to identify the most important terms also wish four Investigation section first talked about the dialogue in the saga of the language of technology, while the second section was about the language of dialogue technique in the play included the most important theoretical framework indicators, while the third section dealt with the research procedures which epic of Gilgamesh analysis as well as analysis of the flood to play just Kazim, then the fourth section, which concluded that the most important results and a list of sources and job references.

The most important of these results: -
1. saga of the long hair and the language that is in the form of a novel of the events ranged widely adopted.
2. The language of dialogue adopted by the flood theatrical language of poetry intense that do not rely on stretching and strength dwell but was from the power of the play.

المقدمة

لعل من القضايا المثيرة للجدل هي تلك العمليات التحويلية التي تتم لنقل النصوص الأدبية الروائية إلى أعمال مسرحية، وما ينتج عن ذلك من اقتراب وتطابق أو تباعد وتغير بين الجنس الأدبي والنص المسرحي، خصوصاً اذا عمدنا وبقصدية إلى تحديد القضية المراد تقديمها من خلال النص المسرحي إلى ان الجدل يقوم بين جنسين مستقلين يخضع كل منهما إلى قوانين خاصة تُسيرّ منظوماتهِ الداخلية، فالنص الأدبي الروائي (الملحمي منه) منظومة مشفرة وفق برنامج خاص، والنص المسرحي أيضا منظومة مشفرة وفق برنامج خاص ولذلك فأن كلا الجنسين يعبرُ بواسطة طاقته التعبيرية التي تجعلهُ متفرداً عن الآخر، ولكن ومع كل هذا الافتراض الذي يحملُ مشروعيتهُ في الفصل نجد أن هناك الكثير من وشائج الشبه تتحكم بأنساق كل جنس، لذلك فأن هذا البحث يتناول الملحمة، كجنس أدبي اشتغلت عليه العديد من الأعمال المسرحية المهمة، وسنضعُ في المقدمة ملحمة كلكامش، كنموذج استعارتها العديد من النصوص المسرحية، والتي تم فيها التحويل ما بين الملحمة، والنص المسرحي.

وقد الغى بعض المسرحيين الذين كتبوا مسرحيات ذات سمات ومظاهر ملحمية بعضاً من مفردات الملحمة كوجود الراوية مثلاً، و أستبدل نمط الذين يحركهم القدر ويتحكم في مصائرهم (القوى العليا) بأبطال ذوي شخصيات مليئة بالشحنات النفسية تتحكم في الأحداث و لا تسمح للأحداث ان تتحكم بها، من هذه المسرحيات مسرحية الطوفان لمؤلفها عادل كاظم، والتي أخذتها الباحثة كنموذج لهذا البحث، لقد حاول المؤلف عادل كاظم أن يخلق شكلاً مسرحياً غير بعيد كُلَ البعد عن الملحمة، بشخوصها وأسمائها ولكنهُ لم يرضخ لحدودها الصارمةِ والثابتة.

ومن هنا جاء هذا البحث ليناقش مشكلة (التحويل الدرامي من النص الأدبي إلى الدراما المسرحية) ومقدار الابتعاد والاقتراب بين النصين.

إشكالية الدراسة:-

تنطلق إشكالية هذه الدراسة في تحديد مدى الاقتراب والابتعاد في تحويل النصوص الأدبية الى الدراما المسرحية وتحديد خصائص كل جنس من هذه الأجناس والدور الفعال الذي تقوم به هذه الأجناس والتي ترتبط بصورة مباشرة بالمجتمع الإنساني وتاريخه وديمومته.

هيكلية الدراسة:-

وجب على خطة الدراسة هذه تقسيمها إلى عدة مباحث حيث، المبحث الأول عن تقنية لغة الحوار في الملحمة، والمبحث الثاني تناول تقنية لغة الحوار في المسرحية وضم المبحث أيضاً أهم مؤشرات الاطار النظري ، أما المبحث الثالث تناول إجراءات البحث تحليل ملحمة كلكامش، وتضمن أيضا تحليل مسرحية الطوفان للكاتب عادل كاظم، ثم المبحث الرابع ضم الاستنتاجات وقائمة بأهم المصادر والمراجع.

منهجية البحث:

تتسم هذه الدراسة ببحثها عن التحويل الدرامي من النصوص الأدبية إلى الدراما المسرحية ولذلك اعتمدت الباحثة على المنهج التحليلي المقارن.

أهداف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى:-

١- تحديد أوجه الاقتراب والتباعد بين الجنس الأدبي (الملحمة) وبين النص المسرحي.

٢- اللغة في كلا الجنسين الاختلاف والاقتراب بينهما.

٣- البناء والفعل الدرامي في كلا الجنسين اختلافهما وتوافقهما.

حدود البحث:-

يتحدد البحث بدراسة النص الأدبي وهو ملحمة كلكامش أما النص المسرحي فهو مسرحية الطوفان للكاتب عادل كاظم.

تعريف المصطلح:-

- الملحمة

يعود تعريف كلمة الملحمة إلى السؤال عن اصلها اللغوي الذي اشتقت منه (ملحمة) فهي تعود إلى الفعل الثلاثي (لَحِمَ، يَلْحَمُ، مَلحَمي). فهي تنطوي على دلالة ارتباطية بين شيئين وفق كيفية معينة. فقد ورد في تعريف الملحمة بأنها (الوقعة العظيمة القتل، وقيل موضع القتال.. والملحمة ذات القتل الشديد، والملحمة الوقعة العظيمة في الفتنة..)(ابن منظور، ص١٠).

(كما ورد هذا اللفظ (لَحَمَ) الشيءُ لَحْماً يُقالُ (لَحَمَ الصائغُ الذَهَبَ والفِضّة والأمر: أَحكمهُ وأصلَحهُ.. (لاحَمَ) الصَدعْ : ويُقالُ لاحمَ بين الشَيئين والشيءُ بالشيء . الزَمهُ به ، فهو ملاحِمْ ويقالُ جيلُ مَلاحِمْ : شديدُ القتل (التَحَمَ) الجُرح : والحَربُ : أشتَدَّتْ، ويُقالُ التَحَمَ الجيشان : أشتبكاوأختلطا. تلاحَمَتْ الأشياء _ تضامَنَتْ وتلائَمَتْ بعد ان كانت منفصلة)(ابن منظور، ص١١) الملحمة: (الحرب الشديدة وموضعها. وأيضاً هي عمل قصصي له قواعد وأصول ، يشاد فيه بذكر الأبطال والملوك والألهة الوثنيين ويقوم على الخوارق والأساطير ، وقد يكون شعراً كألالياذة عند الأغريق ، وقد يكون نثراً كسيرة عنترة) (إبراهيم ، ص٨١٩).

وأستخدم هذا اللفظ في الحقل الأدبي للدلالة على معانٍ عديدة منها الوقائع العظيمة والجليلة لفئتين متلاحمتين.

وقد جاء تعريف هذه الكلمة بأنها (قصيدة طويلة جيدة السبك تتوافر فيها الحبكة، كما تتسم وقائع قصتها بالعظمة والجلال ويعالج فيها الموضوع على نحو يتناسب مع البطولة في أسلوب رائع، وسيرة البطل في العادة هي الموضوع الذي يربط كل أجزاء القصيدة وتتنوع الملحمة عامة فمنها ما يخترعه

أو يؤلفه شاعر واحد مثل الأنياذةلفرجيل، والفردوس المفقود لملتون، ومنها ما يؤلفه شعراء مجهولون عديدون يعملون في عصور مختلفة معتمدين على أساطير شعبية مرتبطة بالأبطال مثل (بيوليف الصغير وأغنية رولان وتضم الملحمتان المشهورتان الإلياذة والأوديسة هذين النوعين وتقلدهما الانياذةلفرجيل) (الخبراء العرب،ص٤١).

وتجسم بعض الملاحم المُثل العليا لأمةٍ من الأمم وشعب من الشعوب مثل (الكاليفالا التايلندية) لهذا فهي تدخل في حقل الأدب وتعني صفة (القصة الشعرية الطويلة التي تحكي أعمال البطولة في المعارك والبطولات العظيمة والتي غالباً ما يكون لها مغزى قومي واضح يتميز بصورة عامة بطغيان القيم الجماعية على الفردية)(ميلنسكي،ص٣٠٣).

ثم هي (ذلك النوع من القصائد الطويلة الذي يهدف إلى تمجيد مُثل جماعة عظيمة (دينية أو وطنية أو إنسانية) بسرد مأثر البطل الحقيقي أو الأسطوري الذي تتجسد فيه هذه المُثل)(وهبه،ص١٦٤). ويذكر ميشال عاصي تعريفاً مماثلاً للسابق بأنها (قصة شعرية تامة بحوادثها وأبطالها وحلقاتها وأسلوبها، يزاوج بين الأخبار والحوار والوصف، وسواهما من مقتضيات الفن القصصي وتقنيته بصورة عامة) (عاصي،ص١٦٩).

وبذلك أصبحت كلمة (ملحمي) تستخدم (للإشارة إلى كل ما هو بطولي متجاوزاً قدرات البشر وتجمع بين الروعة والعظمة والجلال)(عاصي،ص١٦٩).

أستناداً إلى هذه التعريفات تجد الباحثة ان (الملحمة) تعني ومن خلال أسلوبها السردي الممتد أفقياً في الزمان والمكان ويشتمل على أسس هي:-

- تجاوز الواقع المكاني والزماني المشخص.
- المزج بين الموضوعية والذاتية في التعبير.
- الغيرية (اللاشخصية)
- التطور الأفقي الحر (الأستطراد).

المبحث الأول / تقنية لغة الحوار في الملحمة:-

يُعرف أرسطو – الدراما بأنها نوع متميز من الأنواع الأدبية الأخرى أما الملحمة فقد حددها بالشعر الغنائي المتسم بالشكل الدرامي في عرضه وتقديمه ولذلك فقد حدد الملحمة بقوله: (تتم بشكل درامي لا في شكل سردي)(أرسطو،ص٩٥)، ويعني بذلك إلى صيغة الحوار لذلك السرد القصصي القائم على عرض الفعل السلوكي، ولهذا فأن الأدب الملحمي كان وما زال يُعد احد القوالب الفنية الثلاثة (الغنائية، الملحمية، الدرامية) وشكل من أشكال الفن السردي.

لقد تميزت الملحمة ومُنذ النظريات النقدية الأولى من خلال خصائصها الأدبية و النوعية، وأبرزها السرد الذي يأخذ طريقتين مرهونتين بزمن الحكاية.

١ – طريقة السرد التقليدي (التابع): وهو رواية الأحداث الماضية من قبل الراوي وهي التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية.

٢- طريقة الشخصية القصصية: وهذه الطريقة تتم من خلال الامتداد إلى الماضي، أي حدث وقع في الماضي. ولقد أخذ الراوي اهتمام النقاد والمنظرين وقسموه إلى أنواع متباينة، حيث أقاموا ذلك التقسيم على أساس التعارض بين السرد والعرض، ومدى ظهور واختفاء الراوي في التجربة وهي كما يلي:-

١- الراوي العليم.
٢- الراوي المحايد.
٣- الأنا المشارك.
٤- الأنا المشاهد
٥- العليم المتعدد الزوايا.
٦- صاحب المعرفة الكلية الأحادية.(بيبرس،ص٦٦).

وعلى الرغم من ان الملحمة قد تمثلت في العصر الحديث بإشكال عديدة وجديدة ولعل افضل صورها متمثلة في الرواية التي تُعد ملحمة العصر الحديث بما يتوفر فيها من عناصر خاصة بالزمن، والصورة ووجهة النظر. إلا ان الأدب القصصي وأشكاله الملحمية بصورة عامة قد تميز بالسرد الذي هو عبارة عن نقل الحادثة من صورتها التي وقعت في الماضي إلى صورة لغوية مروية في الحاضر. وتتمثل بثلاث أساليب تتحدد من خلالها علاقة السرد بالطرف المنتج وهي:-

١- الأسلوب المباشر (الملحمية):
وهو الأسلوب الذي يُعد اكثر من غيره استخداماً بأقدم الأساليب شفوياً كان أم كتابياً وفيه يكون الراوي يسرد من الخارج. وهو أسلوب يعطي اكثر من غيره مجالاً وحرية لتتحرك زمانياً ومكانياً وهما السمتان الأكثر تميزاً في الأدب القصصي عن الأدب الدرامي لذلك فان القصة (تدور بحرية في المكان وتتضمن انتقالاتٍ وتغييرات عديدة) (هيغل، ص٢٩٧).

٢- أسلوب السرد الذاتي:-
وعلى وفق هذا الأسلوب يكتب المؤلف على لسان أحد الشخصيات (المتكلم) جاعلاً منه أحدى الشخصيات (يسرد من الداخل) ومن وسائله الامتداد في الزمن.

٣- أسلوب الوثائق:-
وفيه تقوم القصة عن طريق الخطابات أو اليوميات والوثائق المختلفة حيث (يمكن سرد قصة عبر رسائل ويوميات)(ويك ، ص٢١) ، ولكل هذه الأساليب الثلاثة مزاياه الخاصة بوصفه مجال تأثير الكاتب على متلقيهِ من خلال سرد الأحداث المتضمنة شكلا أدبياً يمتد عبر الزمان والمكان ليشكل صورة يفهما المتلقي ويستوعبها الادرك الحسي والنفسي له.
هذا عن السرد الذي يكاد ان يطغى على الملحمة بشكل عام، أما عن المميزات والخواص التي تختص بها الملحمة والتي تميزها عن غيرها من الأعمال الإبداعية فهي:-

أ- لعل اهم ما يميز الملحمة، هو ذلك التنوع الهائل والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها، بحيث نجدها تأخذ الأحداث والوقائع الحقيقية المتعلقة جنباً إلى جنب مع الأسطورة والحكاية الخرافية والقصصية والروايات المتعلقة بالبطولة والتي لا تخلو من المبالغة والتهويل. ولكن هذا لا يعني ان الملحمة التي تعرض كل هذه الأمور تنقصها وحدة الموضوع أو تفتقر إلى نقطة محورية تدور حولها كل الأحداث. فالحدث الملحمي في الإلياذة مثلا هو (غضب أخيل) لمقتل صديقه باتروكلس في الحرب الطروادية ورغبته في الانتقام لهُ. والحدث الملحمي في الأدويسة هو أوديسيوس ورحتله ثم عودته ومحاولته استرداد زوجته ومع ذلك كله فأن الشاعر في الملحمة كثيراً ما يسمح لنفسه بالخروج الجانبي عن سريان الحدث، بسرد ذكرى معينة مرتبطة بالأحوال النفسية للتذكر والتوقع فنحن نستطيع بأسم التذكر والتوقع ان ننشأ سلسلة زمنية مليئة بالمعنى ومتصلة بالماضي والمستقبل.(إسماعيل ،ص٢٤).

ب- الخاصية الثانية التي تميز الملاحم هي المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية الفائقة للطبيعة فيتمثل ذلك من خلال شكلين:
الأول: ان يكون البطل قد جاء إلى الوجود نتيجة تزاوج ام من البشر مع اب من الإلهة.
والثاني : ان تتدخل الإلهة في مصائر الأبطال وفي سير الأحداث عندما تجد ضرورة في هذا التدخل وكما حصل في الأدويسة عندما تتدخل الإلهة أثينا لمساعدة أوديسيوس في الأوقات العصيبة.

جـ - على الرغم من ان أحداث الملحمة هي أحداث عيانيه مفردة وأبطالها أشخاص قد يكون لهم وجود فعلي في الحياة، فأن الملحمة تتجاوز ذلك الواقع المشخص العياني المحدود وتسمو عليه وتعبر في مجموعها عن أحاسيس وأراء اكثر تجريداً وشمولاً من تلك المواقف المحدودة. كما أنها تعكس بعض القيم والمبادئ والمثل العليا التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة التي تحدق بالإنسان ككل بعيداً عن قيود الزمان والمكان وهذا ما يُعطي الملحمة طابع الروعة والعظمة والجلال (وقد يظهر هذا واضحاً لنا حين ننظر إلى ملحمتين من اقدم الملاحم ولكنهما تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين كما يفصل بينهما فارق زمني كبير. ونعني بهما ملحمة كلكامش – السومرية التي ترجع إلى حوالي ٢٠٠٠ ق.م وملحمة الاوديسة – الإغريقية التي ترجع إلى حوالي القرن الثامن ق.م، وأغلب الظن ان – الاوديسه – قد تأثرت بملحمة - كلكامش – إلا ان الملحمتين تقفان مع ذلك موقفين مختلفين تماماً من الحياة، ولكنهما في كلا الموقفين تتجاوزان الأحداث الواقعية وترتفعان وتبحثان عن مطالب اكبر جداً واسمى من هذه الحياة)(أحمد ، ص٦).
(فكلكامش) يبحث عن الخلود وصادف في سبيل ذلك كثير من الصعاب والمتاعب، وفي رحلة – أوديسيوس – ايضاً كثيراً من المتاعب والصعاب ليصل إلى زوجته ووطنه ورفضه للخلود الذي أعطتهُ له كاليبسو.

د- الغيرية أو اللاشخصية: وهي عملية أساسها السرد من قبل الغير غالباً ما يكون الكاتب او من ينوب عنه من الشخصيات في التجربة (أنا الكاتب الراوي)(حارز،ص٤٨) ، أي ان الملاحم نوع من الشعر اللاشخصي أو انه شعر غير (ذاتي) على الرغم من ان الملاحم عمل أبداعي وان الذائقة الجمالية عنصر مميز لكل الأعمال الإبداعية سواء كان ذلك في مجال الأدب ام الفكر ام الفن.

وعلى هذا الأساس ينطلق البعض في تقديراتهم للملحمة على أنها تعبير رمزي يجري بلغة حسية (مرئية بشكل خاص) لظواهر الطبيعة والظواهر المتصلة بالأرض ، فهي تعبر عن عالم السحر والمعرفة الموضوعية لحركةً الإجرام السماوية، والمعتقدات السحرية والطقسية لحضارات العالم الأخر التي مارسها الأنسان القديم ليُعبر بها عن فكره وعن وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد.

ولكن ما يُعطي - الملحمة – قيمتها العملية هو ان النمط الخاص الذي تصفه يكون غير محدد بذي زمن، أنها تفسر الحاضر، والماضي وكذلك المستقبل أي أنها تشمل على الزمن القابل إلى الإعادة، ولغتها لها خصائص التزامن والتتابع.

وبناء على ذلك يمكننا القول ان الملحمة تشكل الجزء الناطق من الشعائر والطقوس البدائية، والتي يرى البعض أنها أنما وضعت لإعطاء التفسيرات والتبريرات لتلك الطقوس والشعائر المتوارثة عند أنسان العصور البدائية، لأنها نتاج لظواهر أساسية في الحياة الإنسانية.

المبحث الثاني / تقنية لغة الحوار المسرحي :

ينتسب الخطاب المسرحي كما هو معروف إلى العالم الفكري والحسي والجسدي في آن واحد، مع كل ما يقتضيه ذلك من تضحية ببعض القيم الفكرية والجمالية لصالح متطلبات النص المسرحي وهي متطلبات تفرضها عادة محاولة جعل الكلمة المنطوقة معبرة عن فعل حركي، فالنص كما يلاحظ ذلك غابرييل مارسيل (من أعمال الأدب . . ومن أعمال الفن، فحتماً اذا كان المسرح الفلسفي ممكناً، فهو غير ممكن إلا بشرط ان تسلم بأفضلية الكائنات على الأفكار)(ميشال ، ص٢٤٢).

لقد اعترض شعراء مثل (ييتس) على إخراج الكلام الشعري على المسرح، لكن هناك آخرين أشاروا إلى إمكانية التعبير بإيجاد بديلٍ عن اللغة بالتعبير وذلك من خلال الرقص التعبيري، والتمثيل الصامت (البناتوميم) وهناك اخرين رغبوا في زيادة المؤثرات الجمالية المرئية والدلالية، وجعلها بديلاً للغة المنطوقة، وهناك البعض الذي يرى ان الأسلوب الدرامي الناجح هو الذي ينجح في تحويل الاهتمام عن الخطاب اللغوي على أساس الأدراك القائل بأن دلالة الفعل الدرامي هي اللغة المسرحية.

(ان النص المسرحي يمكن ان يقدم للجمهور معايير الإمكان والاحتمال وتوسيع حدود الخيال، أما الحركة والإشارة فهي تقنيات يجب ان تنمو داخل الحقل الذي تصنعه هذه اللغة الخلاقة)(داوسن،ص٢٤) ، ان الوعي الكامل بضرورة تفجير كل مكنونات الكلمة داخل الحوار لكي يجعلها في حركة دائمة ويبعدها عن الجمود الذي يؤدي إلى تلك الرتابة الغير مقصودة، ولذلك فمن الممكن ان يكون الحوار الدرامي مستودعاً من الكلمات والتي تبقي المسرحية في حركة دائماً.

وبما ان اللغة في المسرح تصنع كماً هائلاً من الدلالات من وجهة نظر- سيميوطيقية - والتي ترى ان الأشياء على الخشبة ليست مجردة بل هي علامة. (وقد تدرج علامات العرض في النص في شكل

إشارات إلى الزمان أو المكان أو الحركة)(ساميه، ص٥٦) ، واحياناً أخرى يقوم المخرج بصنع علامات العرض من خلال الوسائل التقنية المصاحبة لعملية الخلق المسرحي، وهنا تكمن خطورة الوسائل التي تنتجها خشبة المسرح، لأنها تدعم خطوط النص بقوة اكبر أو تنحرف عنها (فالصوت والإضاءة، والحركة والمكان، والزمان، ما هي إلا وسائل توصيلية مختلفة كل وسيلة منها لها نظامها الخاص بها، ولكنها تلتقي في النهاية من خلال شفرة توحد بينها وتحولها إلى رسالة هدفها ادراك المعلومة الدلالية للعالم الدرامي المصنوع) (إيلام ، ص١٤٧).

ان تأمل ظاهرة المسرح من المنظور اللغوي يسمح بالكشف عن اكثر جوانبه حساسية واشدها تعقيداً وأوثقها ارتباطاً بمدى فنيته، ولذلك فأن الحوار الدرامي يجب ان يحاك حياكة درامية جيدة، وجميلة بمعنى انه لا يسير على منوال واحد، وبلون واحد، والالظهر لنا وكأنه شكل واحد يرضي فئة معينة، لكنه يخسر بقية الفئات من المتلقين، وهذا ما يقصد بالحياتية الفنية المطلوبة في الحوار الدرامي ذات البعد الجمالي قولاً وفعلاً لأن من وظيفة الحوار الأساسية هي قيادة الحبكة وتطورها والامتداد بخطها المرسوم لزيادة التشويق والتوقع والترقب (وهناك عدة طرق يطور الحوار بها الحبكة... واهمها طريقتان مصاحبة الفعل الذي يدور فوق المنصة (منصة التمثيل) ورواية الفعل الذي يدور بعيداً عن المنصة.. ولا شك في ان هذه القيود تختلف باختلاف نمط المسرح الخاص بعصر معين أو حضارة معينة، فمسرح الهواء الطلق يتيح مرور المواكب المهيبة من الخيول والعربات عند عودة - أغا ممنون - منتصراً في مسرحية اسخيلوس) (ميليت،ص٥٢).

ومن وظائف الحوار الدرامي ايضاً ان يكون قوياً في كشف سلسلة الحالات النفسية للشخصيات إزاء حوادث مثلت بشكل مباشر أو أنها حدثت في الماضي أو اكتفي بسردها ووصفها لسبب من الأسباب فالحوار هو الذي يمهد للفعل الذي يطور الحبكة (والمقصود بالحبكة هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد.. أنها عملية هندسة الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها، والحبكة لها بداية، ووسط، ونهاية، كما ينبغي ان تلتزم كل حادثة عند أرسطو بضرورة وجودها حتى اذا ما حذفت أو غيِّر مكانها أصيبت المسرحية كلها بالخلل البياني) (إبراهيم ،ص١٢٧).

ومن وظائف الحوار الدرامي ان يعرض بوضوح الحقائق التي تقدم الفعل في المسرحية بشكل متسلسل متنامي، صعودا أو هبوطاً مع مراعاة نقاط الاستراحة الغير مؤثرة على سير الفعل بل بالعكس المساهمة في بنائه، لكنها تبقى استراحة شبه زائدة لكنها ضرورية بالمقابل كما في مشهد البواب في مسرحية (مكبث) وحفار القبور في مسرحية (هاملت)وغيرها من الأمثلة.

ومن وظائف الحوار الدرامي أيضا ان يعمل على تفجير الصراع وحتى في الموافقة التامة لابد من وجود التحدي سواء أكان هذا التحدي بشكله المباشر أو المبطن، لأنه لولا التحدي لما كان هذا الصراع إطلاقاً، ولولا الصراع لما كانت هناك دراما في الأساس.

ومن وظائف الحوار الدرامي هو المحافظة على الإيقاع، تلك التجربة الناتجة عن انتظام الانطباعات

السمعية والبصرية في مجموعات متكررة متنوعة ومتحركة، والإيقاع يتكون من وحدات مركبة من الطبقات الصوتية والقوى والسُرع المختلفة مع فترات السكوت وتعبيراتها عن الحالات والمواقف المحركة للمشاعر.

هذه المحافظة التي يقوم بها الحوار الدرامي للإيقاع والمساهمة في تناميه وتجانسه تعتبر واحدة من اهم وظائف الحوار الدرامي، فالتركيب المعقد ذو الوحدات الطويلة وتأكيد أصوات حروف العلة أو ما تعارف عليها من تسمية بحروف، المد، سوف تعمل على بطيء السرعة وتعطي طابع الجد والتروي والتمهل على أسلوب الكلام، وبذلك يكون إيقاعاً بطيئاً وهو شعار التراجيديا والمسرحيات الجادة، ونجد ما يقابل ذلك عندما تكون الجمل قصيرة والابتعاد قدر الإمكان عن الكلمات التي تحوي حروف العلة ستضفي طابع السرعة، الذي هو شعار الملهاة والمسرحية الهزلية.

أن سرعة الحوار المسرحي وبطئه محكومة بالوضع الدرامي في كلا النوعين والتغيرات في السرعة والبطء يجب ان لا تفرض بطريقة مصطنعة وإنما بالضرورة الدرامية والتي هي الأساس في النص المسرحي.

مؤشرات الاطار النظري:

من خلال ما تقدم توصلت الباحثة إلى بعض مؤشرات الاطار النظري وهي : -

١- طول التأليف في الملحمة يقابله في النص الدرامي الكثافة والتركيز، أي ان الدراما تتميز بوحدة الموضوع والفعل تركيباً وشكلاً. اذ ان الملحمة تتناول حدثاً واحداً سردياً طويلاً، ولكن هذا الحدث يدور بالمقابل ضمن الاطار الواسع لواقع قومي متعدد المظاهر ومن الممكن ان يتشعب إلى عدة فصول لكل فصل فيها واقعها المستقل....أذن فالاتساع والتمدد في الملحمة خاصية ظاهرة للعيان، غير ان هذا يُعد في الدراما فعلاً متماسك الأجزاء ويتصف بالوحدة المكثفة.

٢- في الملحمة تنصهر الذات في الموضوع، ولذلك تنحو اللغة منحاً سردياً طويلاً، بينما في الدراما فان هناك توفيقاً كبيراً بين العناصر الموضوعية (القصة) والعناصر الذاتية (الغنائية) ومع ذلك فان الدراما متميزة في الوقت نفسه عن الملحمة بالموضوعية الصرفة، والذاتية، معاً.

٣- الحادثة هي التي تسود في الملحمة، بينما الإنسان هو المحور الأساس في النص المسرحي ، وعلى الرغم من ان كلاً من الملحمة والدراما يعتمدان على الحكاية (الحادثة) إلا ان كلاً منهما مختلف اختلافاً جوهرياً عن الأخر، وذلك لان بطل العمل الملحمي هو الحادثة، أما بطل العمل الدرامي فهو الشخصية الإنسانية الذي يتحكم بالحادثة فلا يقف بطل الدراما مستلباً، خاضعاً للموقف الذي تضعه فيه بل الحادثة هي التي تضع البطل في مفترق الطريق وعليه الاختيار بملئ إرادته الحرة ،بينما لا تجد اثراً لذلك في الملحمة.

٤- جميع الأنواع الأدبية تعتمد السرد والأخبار المقروء والدراما باعتبارها شكلاً مروياً وحيوياً إيْ أن العلامة اللغوية التي تلعب دوراً في الملحمة الغير مجسدة لا تعطي وظيفتها المعتادة ،بينما نجد ان العلامات السمعية والبصرية هي اللغة التي تعتمدها الدراما وفق أساليب التعبير الإيمائي والحركي فضلاً عن التعبير الصوتي فانفعالات الشخصية الإنسانية وعواطفها وهواجسها وسلوكها تشُاهد وتُرى.

٥- الزمن المفتوح في الملحمة يقابلهُ الزمن المحدد المكثف أيضاً في النص المسرحي والذي لا يتيح مجالاً أكثر من زمن الفعل الدرامي ووقوعهِ والذي لا يتحمل التصريف والاتساع.

٦- ويختلف النص المسرحي عن الملحمي ايضاً على النحو الاتي:

النص الملحمي	النص المسرحي
أ-سرد الحديث (الراوي).	أ-عرض المشهد (ممثل).
ب-الزمن الماضي.	ب-الزمن الحاضر.
ج-زماني مسموع(مقروء).	ج-مكاني مرئي(مجسد).
د-ضمير الغائب (هو).	د-ضمير المتكلم (أنا).
هـ- الحادثة المتحققة (أحداث ووقائع في الماضي).	هـ-الحادثة في طور التحقيق(آنية).
و-وصف عناصر الفعل.	و-تركيب عناصر الفعل.
ي-بنية سرد (قصة).	ي-بنية فعل (حبكة).

المبحث الثالث / إجراءات البحث

تحليل ملحمة كلكامش:-

تعتبر ملحمة كلكامش من أطول الملاحم في تاريخ الحضارات ولهذا فهي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات العالم القديم ،ويصح أن نطلق عليها أوديسة العراق القديم ،ويضعها الباحثون ومؤرخو الأدب المحدثون بين شوامخ الأدب العالمي. ومع أن هذه الملحمة قد دونت قبل ٤٠٠٠عام وترجع حقبة حوادثها إلى أزمانٍ أخرى أبعد، لكنها ماتزال خالدة وذات جاذبية إنسانية في جميع الأزمان والأمكنة ،لأن القضايا التي أثارتها وعالجتها لاتزال تشغل بال الأنسان وتفكيره وتؤثر في حياته العاطفية والفكرية.

لقد عالجت قضايا إنسانية عامة مثل مشكلة الحياة والموت ،ومابعد الموت والخلود، وذلك الصراع الأزلي بين الموت والفناء المقدرين وبين أرادة الإنسان المغلوبة المقهورة في محاولتها التشبث بالوجود والبقاء والسعي وراء وسيلة للخلود (السواح، ص١٢٨).

أن كلكامش بطل مدينة أوروك وملكها ،الذي ثلثه' اله،وثلثاه'بشر قضى حياته' في الصيد واللهو والبطش بالناس، منتشياً بقوته الخرافية وطاقته المتفجرة ،ثم يتعرف على انكيدو_ندهَ وتغير هذه الصداقة العميقة التي ربطت بينهما مجرى حياته ،فيقرر تحويل قواه وطاقاته للعمل المجدي الذي ينفع الناس، ويقوم الصديقان بمغامرات عديدة ذات أهداف سامية، الأ أن أنكيدو يموت نتيجة أحدى هذه المغامرات.

وهنا يصحو كلكامش على المأساة الحقيقية في حياة البشر، ويهيم على وجهه في الصحاري والبراري، تاركاً عرشهُ و مملكته باحثاً عن سر الخلود وأكسير الحياة يدفع به قدر الانسان الفاني، فهو رغم ثلثهِ الإلهي فأن نسبه البشري يشدهُ إلى القدر المشترك لبني الإنسان، وبعد صعاب ومشاق لا يقدر عليها بشر. يصل – كلكامش - إلى اوتونابشتم الأنسان الذي منت عليه الإلهة بالحياة الخالدة يسأله عن سر الخلود، وكيف الحصول عليه ،فيقص عليه اوتونابشتم قصته مؤكد أن ما حصل له هو أمر فريد لن يتكرر بسهولة لأحد من الناس ويكشف لهُ خبايا وأسرار الطوفان الكبير(باكونوف، ص٧٩).

«ياكلكامش سأفتح لك عن سر محجوب
سأطلعك على سرٍ من أسرار الإلهة
شروباك المدينة التي تعرفها أنت
الواقعة على شاطئْ نهر الفرات
أن تلك المدينة قد تقادم العهد عليها وكان الإلهة فيها، أن الإلهة العظام قد حملتهم قلوبهم على أحداث الطوفان)) (باقر، ص١٧).

ويستمر أوتونابشتم_ بسردِ حكايته لكلكامش والصعاب الكثيرة التي شاهدها أثناء رحلته في الطوفان الكبير ،أنهُ بطل أخر في نظر – كلكامش- بطل يحارب كل الصعاب وتخصهُ الإلهة بهذا التكريم الكبير أنها رحلة شاقة تلك التي قام بها أوتونابشتم ليحوز رضا الإلهة ولكي يخلص البشرية من طوفان كبير، ويُعيد اليها حياتها ورونقها، ولعمله الجليل هذا منحته الإلهة هذا الخلود الكبير، الخلود الذي يسعى اليه كلكامش، لكنه مع ذلك يقدم أمامه كل الصعاب التي ستواجهه في سبيل تحقيق ما يصبو اليه لأنه يبحث عن الخلود ذاته.

((والآن من سيجمع الإلهة من أجلك يا كلكامش
لكي تنال الحياة التي تبغي؟
تعال امتحنك! لا تنم ستة أيام وسبع أمسيات
ولكن وهو لايزال قاعداً على عجزه اذا بسنّةٍ من النوم
تأخذه وتتسلط عليه كالضباب
فالتفت اوتونابشتم إلى امرأته وخاطبها قائلاً:
انظري وتأملي هذا الرجل القوي ينشد الحياة!)) (باقر،ص١٢٧).

انه هنا يظهر عجز – كلكامش – عن أداء مهمته، رغم كونه بطلاً لكنه لا يتمتع بحالة الصبر على المصاعب، لكن كلكامش يخافُ الموت، الذي خطف صديقه انكيدو، انه رجل شديد المراس، لكنه عاجز عن اختراق هذا الشيء الذي يقض مضجعه، انه يرجو اوتونابشتم أن يهديه إلى طريق الخلود، الذي قاسى في سبيل الوصول اليه:

((لقد جئت يا كلكامش إلى هنا وقد قاسيت من التعب
فما عساي ان أعطيك حتى تعود الى بلادك؟
سأفتح لك يا كلكامش سراً خفياً

اجل! ساكشف لك عن سر من إسرار الإلهة!
يوجد نبات مثل الشوك ينبت في المياه
انه كالورد شوكه يخز يديك كما يفعل الورد
فاذا ما حصلت يداك على هذا النبات وجدتْ الحياة (الخالدة)(باقر،ص١٤٣).))
يقرر هنا – كلكامش – الحصول على نبات الخلود هذا ولا يعود خالي الوفاض إلى مدينته – أوروك - فيجد للوصول لهذا النبات، لكي يحملهُ معهُ إلى مدينة أوروك: لأنه يريد ان يجعل من أوروك مدينة خالدة بشعبها فهو يسعى للخلود الكلي، وهذا الطموح الكبير الذي يعيشه يجعله يتناسى في لحظة ما ضعفه الإنساني ليأتي مخلوق آخر اكثر حيلة ودهاء ليُسرق منه النبات الذي سعى للحصول عليه:

((فشمت الحيةُ شذى (نَفسَ) النبات
فتسللت واختطفت النبات
ثم نزعت عنها غلاف جلدها
وعند ذاك جلس كلكامش واخذ يبكي
من اجل من يا (أور – شنابي) كلّت يداي))
ومن اجل من استنزفت دم لبُي (قلبي)
لم أحقق لنفسي مغنماً
اجل! لقد حققت المغنم إلى (اسد التراب)(باقر، ص١٤٤).))

لقد حقق غيره الخلود، ولهذا عليه ان يعود أدراجه إلى – أوروك – انه نذير من الإلهة له، ولهذا فهو يترك السفينة ويعود براً مع الملاح – أور – شنابي – الذي جاء مع كلكامش، ليفكر ويبني مدينته التي تمجد وتبقى عالقة في الأذهان وليبقى كلكامش هذا الرجل الأسطورة الذي:
(رأى كل شيء فغني بذكره يابلادي)
هو الذي عرف جميع الأشياء وأفاد من عبرها
وهو الحكيم العارف بكل شيء (باقر، ص١٤٤).

هذا ملخص موجز قدمته الباحثة لملحمة كلكامش، والتي تعتمد حكايتها على نوعين الأول: السرد بالطريقة المباشرة – الملحمية – التي يكون فيها الراوي يقوم بالسرد من الخارج، وهذه تنتج مساحة أوسع وحرية اكبر في الانتقالات المكانية وتتحمل التغيرات العديدة. والنوع الثاني هو السرد الذاتي الذي يتكلم فيه المؤلف على لسان احد الشخصيات (المتكلم) جاعلاً من نفسه احد هذه الشخصيات (يسرد من الداخل) ومن وسائله الامتداد في الزمن الماضي وهو الشكل الذي قدمت فيه – ملحمة كلكامش -.

وعلى هذا فالبنية الحكائية للملحمة تميزت بالانبساط وإمكانية تصريف الفعل في أزمان مختلفة وأماكن متفرقة بحيث يصبح فيها الحدث الواحد من الاتساع الذي يجعل بالإمكان النظر إلى كل جزء منه على انه واقعة قائمة بذاتها.

المبحث الرابع / مسرحية الطوفان لعادل كاظم*:-

تعد الملحمة من موروثات الشعوب اذ يعتبرها الكثير تحفة فنية من الموروثات الحضارية للبلد أو الأمة واحياناً ترتبط بالبعد الديني أو التاريخي لبعض الشعوب فتكتسب أهمية اكبر واعظم، ونتيجة لموضعها هذا يجب ان تحفظ حرفاً بحرف كما وردت في الحوليات القديمة فلا تمس في نصها بل وحتى في رمزيتها ودلالاتها ناهيك عن القبول باي نوع من التعديل أو التغيير أو التطوير الذي يمكن ان يطرأ عليها نتيجة لتوظيفها في المسرح، والأمثلة على ذلك عديدة منها توظيف أسطورة إيزيس واوزوريس في المسرح المصري أواسط القرن المنصرم وما حملته من توظيف لمضامين سياسية معاصرة، وكذلك توفيق الحكيم عندما وظف قصة اهل الكهف في عمل مسرحي أراد ان يضفي عليه لمسة إنسانية تواكب الجانب الغيبي وهذه المحاولات كلها تسعى للثراء الثقافي والفكري والذي هو يقود بالتالي إلى الإبداع الفني المسرحي وبما ان المسرح العراقي هو تراكم ثقافات الحضارات القديمة التي كانت على أرضه ومن ضمنها تراث وحضارة العراق القديم، فقد تناول شأنه شأن التجارب الأخرى الأسطورة والملحمة ليعالج من خلالها قضايا المجتمع حتى يمكن القول بأن هذه المسرحيات تكاد تكشف عن صورة كاملة لحركة التطور الاجتماعي منذ بداية ظهور أول مسرحية قبل اكثر من مئة عام. وقد منحت الملحمة والأسطورة أيضا مؤلفي مسرحنا وبالأخص عادل كاظم مادة غنية مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية في اطار من الرمز معبرٍ عن موقف اجتماعي وفكري بقضايا تهم المجتمع.

يقدم لنا عادل كاظم في مسرحية الطوفان نصاً مسرحياً لا يعتمد اعتماداً كلياً على مضمون ملحمة كلكامش ، بل انه استمد منها ما يتناسب والرؤية الفكرية المعاصرة التي أراد ان يطرحها، ولقد تمكن ان يمد هذه المسرحية بأفكار تهم الأنسان العراقي المعاصر اكثر من كونها أحداث وقعت في الماضي فكانت مسرحية الطوفان انعكاسا لظروف تلك الفترة ولقد استعان المؤلف بالملحمة ليحول صورة الماضي من خلال المعالجة الدرامية إلى حاضر يحتاج إلى التغيير وليس مادة تاريخية توثيقية بل كانت بالنسبة إلى عادل كاظم إشارة تم التعامل معها على أساس كشف العلاقة بين الحاكم الطاغي وبين الرعية وثورتهم ضده ويقول الناقد ياسين النصير في هذا الصدد (في التراث أماكن حقيقية تحرك أحداثا حاضرة كما في الفلكلور أساسا تقاليد تمدنا بالكثير من الحركات الفكرية وباستطاعة التراث والفلكلور ان يعطينا الجواب العديد من مشاكلنا الحاضرة ولا تتم عملية الفكر بهما ما لم يكن الكاتب نفسه واضحا فكرياً)(النصير، ص٨٩).

يبدأ الصراع في مسرحية الطوفان عند نهاية أحداث الملحمة بعودة كلكامش إلى مدينة (أوروك) ليكون صراعاً مرئيا مجسدا من خلال سلوك شخصياته المسرحية وتصرفاتهم والمواقف التي يلجاون اليها انكلكامش هنا هو صانع مدينة أوروك وشعبها هذا هو اعتقاده الذي كان يرسخه في ذهنه الذين من حوله من كبار القواد والمستشارين بالإضافة إلى الكهنة الذين يمارسون دور الناصح له على رأسهم الكاهن (آنام) هذا الاعتقاد جعل من كلكامش حاكما مستبدا يشعر بان له الفضل الكبير على مدينة أوروك وشعبها في انه نقلهم من العيش حياة مغمورة إلى حياة متحضرة وانه لينظر إلى الحضارة في المحل الأول

والحضارة في نظره هي الطريق إلى المجد والشهرة ويرى كلكامش أيضا ان لا قيمة لحياة بدون ممارسة سلطة أو سيطرة فالحضارة عنده هي السلطة والسيطرة المحكمة والقوة والبطش الذي حول المدينة إلى معقل كبير يحوي بين جدرانه شعب قابع في هذا الظلم والاستبداد لا يقوى على الكلام والمطالبة بحقوقه الإنسانية هذه الشريحة التي يمثلها رمز يعبر عن احتجاجهم هذا والمتمثل بشخصية سموكن الذي يقود مسحوقي هذا الشعب لإعلان الثورة ضد الظلم والطغيان الذي يمارسه كلكامش هنا اصبح قطبي صراع في المسرحية كلكامش بجبروته وبطشه الذي يقف خلفه حاشيته و سموكن القطب الأخر الذي يقف خلفه شعب أوروك والذي يدعو إلى عدم الانصياع للقدرية الإلهية التي يدعو اليها كلكامش فهي قدرية زائفة يستخدمها كلكامش للسيطرة على شعب أوروك

((آبو: ماعندك أيها الراعي المحترق حباً لأوروك!

سموكن: آبو.. أسمعت حديثي مع النفس؟!

آبو: بل هو حديث أوروك لأوروك أيها الراعي!))(كاظم ، ص٥).

هنا تبدا لعبة سموكن في عملية تأثيره المباشر على قوة يستند اليها كلكامش إلا وهي قوة الإلهة المتمثلة بالكاهن الذي يقع تحت التأثير ويدرك حقيقة النكبات التي تتوالى على مدينة أوروك هذا الموقف من قبل الكاهن هو الذي يؤدي إلى تفجير الصراع بين كلكامش و سموكن الذي اصبح له قوة كبيرة بعد موقف الكاهن معه ، في تلك اللحظة يشعر كلكامش بالخطر الذي يحدق به، لكنه يبقى مقتنعا بانه صاحب القرار الوحيد وماسك زمام السلطة الوحيدة وبهذا فهو يجرد الكاهن من سلطته القدرية ليجعل من نفسه سلطة قدرية تحكم رقاب الناس .

سموكن: يجب ان نرد لأوروك مجدها... نميت هذا الخوف الذي يأكلنا من الداخل نلغي أكذوبة القدر التي يشيعها كلكامش وحاشيته في كل كياناتنا نريد ان نعود لحقيقتنا حقيقة الأنسان المبدع الخالق فينا (كاظم ،ص٤٦).

ان الحدث الرئيسي في المسرحية هو أوروك وما تحرك شخصيات المسرحية إلا بموجب التأثيرات وردود الأفعال تجاه موضوع هذه المدينة التي يمثل شعبها حالة الرفض والتمرد ضد الواقع الراهن ومحاولاتهم الدائمة للتغيير الذي يؤهلهم ان يكونوا رمزا لشعب أوروك ويقف على راس هذا القائمة سموكن الند لكلكامش الذي اصبح يواجه امرين امر أوروك وأهلها وامر من تخلى عنه من حاشيته بما فيهم الكاهن وكبير قواده وحتى امه التي أعلنت بانه ليس ابنا شرعيا للإلهة بل إنها حملت به سفاحٍ يقول عادل كاظم عن شخصية كلكامش(ان كلكامش الذي أظهرته في المسرحية هو ليس كما جاء في الملحمة وإنما كان فيه مزيج من حالات سياسية واجتماعية معاشه) (كاظم ،ص٦).

هذا التخلي دفع كلكامش في ثورة من الغضب ليأمر بقتل من تخلى عنه، ليبقى هو والحقيقة المتمثلة بسموكن وجهاً لوجه لكنه لن يتخلى عن قوته مما يؤدي إلى احتدام الصراع الحاصل بينهما ليصل إلى درجة الانفجار بقتل كلكامشلسموكن ومن ثم قتله لنفسه فلا احد يستطيع ان يقتل القوة إلا القوة نفسها.

كلكامش: (يطعنه بعنف) لا ترفض أراداتي (يطعنه ثانية) لقد انتهت وظيفة القتل لديك، وقد حان لك أن تقُتل. لأخلط هذه الدماء بدمائي (يطعن نفسه) لم يستطع أحد أن ينهي كلكامش سوى كلكامش، (يضحك) الطوفان يغرق الآلهة)(كاظم ،٦٣).

ان الكاتب عادل كاظم قد رسم شخصيات مسرحيته (الطوفان) على أنها المثل الحقيقي للشخصيات الملحمية شكلا فقط اذ انه قام بتحويرها دراماياً لكي يلقي عليها أعباء إضافية لا بد له من خلالها ان يهتم بها وان يحكمها مبدأ واحد هو الصراع الذي يدور بينهما ويتحكم في مسيرتهما وهذا المبدأ هو الذي يجعل من تلك الشخصيات تتطور وتنمو بالتدريج وبالطبع تكون مثل تلك النهاية لقطبي الصراع في المسرحية نهاية منطقية لمسار الأحداث التي اقتنع بها كلكامش أخيرا لكنه لم يتخلى عن سلطته رغم معرفته للحقيقة وقناعته بان الإنسان هو المنتصر وقد جسد هذه القناعة الذين تخلو عنه وعن موقفهم إزاءه ثم التخلي الداخلي له أيضا فجاءت طعنته للراعي وهو سجينه بمثابة الإقرار بهذه النهاية .

النتائج

ومن خلال ما تقدم تضع الباحثة بعض النتائج وهي:

١- إن ملحمة كلكامش تطرح قضية الخلود بإطار سردي للوصول إلى الهدف الذي يؤمن به البطل، فهو بطل أسطوري يبحث عن الخلود لشعبه ولمدينته أوروك.

- كلكامش لدى عادل كاظم كان رمزاً لضعف إله يتخذ من ألوهيته سلطةً دكتاتورية يحكم بها ويُغرق في أوهام معابدها بؤس شعبه وفاقته.

٢- يتخذ عادل كاظم من شخصية الراعي سموكن النقيض لشخصية كلكامش الذي يجابه الظلم ويقف في وجه السلطة، وكذلك جعل ضمير المسرحية الروحي هو الكاهن آنام، الذي يتخلى عن سلطة الآلهة حين يقتنع برأي العامة من الشعب.

- لاوجود لشخصية سموكن في الملحمة، ولكن يبدو أن عادل كاظم تأثر بشخصية أنكيدو في الملحمة الأصلية، ولذلك أعطى صفة الراعي التي يتمتع بها أنكيدو إلى سموكن.

٣- لا تتجاوز الملحمة قدرية الآلهة وقوتها في تحديد مصائر البشر، متمثلة بالكاهن أوتونابشتم الذي يمثل سلطة وقوة الآلهة، وهو الذي يرشد كلكامش إلى طريق الخلود.

- تتجاوز مسرحية الطوفان قدرية الآلهة وقوتها في تحديد مصير الإنسان، ولذلك كانت نهايتها هي نهاية لجبروت كلكامش.

٤- اعتمدت الملحمة على لغة الشعر الطويل والذي يكون على شكل رواية للأحداث بشكل مسهب وطويل.

- لغة الحوار التي اعتمدتها مسرحية الطوفان لغة شعرية مكثفة لا تعتمد على الإطالة والإسهاب، بل كانت قوتها من قوة الفعل المسرحي.

قائمة المصادر:-

١- ابن منظور، لسان العرب، ج١٦، مادة لحم، القاهرة - الدار المصرية للكتب - د - ت.
١٠- لوبوك، بيرس، صفة الرواية، ت، عبد الستار جواد, بغداد دار الرشيد ١٩٨١.
١١- بنتلي، أريك، الحياة في الدراما، ت، جبراء إبراهيم جبرا، بيروت دار العلم.
١٢- باقر، طه، ملحمة كلكامش، بغداد، مطابع الجمهورية، ١٩٧١.
١٣- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية.. القاهرة، دار الشعب، ١٩٧١.
١٤- حارز، فؤاد علي، الملحمة في النص المسرحي العربي، رسالة دكتوراه غير منشورة، بغداد، كلية الفنون، ١٩٩٧.
١٥ - رينو ويلك، وزميله، نظرية الأدب، ط٢، ت: محي الدين صبحي، بيروت دار الطليعة ١٩٨٠.
١٦- دواسن، الدرامة والدرامي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، دار الرشيد ١٩٨١.
١٧- دياكونوف، ترافيموف، جماليات ملحمة كلكامش، ترجمة عزيز حداد، بغداد مكتبة الصياد، ١٩٧٣.
١٨- سمير المرزوقي وزميله، مدخل إلى نظرية القصة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦.
١٩- عاصي، ميشال، الفن والأدب، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠.
٢٠- أنيس، إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة الملحمة - ج٢، ط٢ القاهرة، مطابع المعارف، ١٩٧٣.
٢١- عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للمرين ١٩٧٩.
٢٢- فضل، صلاح، شفرات النص، القاهرة، دار الفكر، ١٩٩٠.
٢٣- كاظم، عادل، مسرحية الطوفان، غير منشورة.
٢٤- كورك، جاكوب، اللغة في الأدب الحديث، ترجمة ليون يوسف، وعمانوئل دار المأمون، بغداد.
٢٥- ليور، مشيال، فن الدراما، بيروت، ١٩٦٥.
٢٦- ميليت، فردب، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، بيروت دار الثقافة، ١٩٦٦.
٢٧- مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مادة الملحمة، لبنان، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
٢٨- ميلنسكي، آي، أ. وآخرون، الأدب القصصي الشعبي، نظرية الأدب. ترجمة: جمبل نصيف، بغداد، دار الشؤون الثقافية.
٢٩- هيغل، فن الشعر، ج٢، ترجمة جواد طرابيشي، بيروت، دار الطليعة ١٩٨١.
٣٠ - الخبراء العرب، الملحمة، الموسوعة العربية المسرة، ط٢، القاهرة دار الشعب ١٩٧٢.
٣١- أبو زيد، احمد، الملاحم كتاريخ وثقافة، عالم الفكر، الكويت العدد الأول، ١٩٨٥.
٣٢- أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٣.
٣٣- إسماعيل، عزالدين، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، القاهرة دار الفكر العربي، ١٩٦٨.
٣٤- احمد، سامية، النقد المسرحي والعلوم الإنسانية، في مجلة فصول مجلد عدد (١)، القاهرة، ١٩٨٣.
٣٥- أيلام، كير، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم في مجلة فصول مجلة (٤)، عدد(١)، القاهرة ١٩٨٣.
٣٦- السواح، فراس، مغامرة العقل الأولى، بيروت، دار الكلمة ١٩٨٥.

المجلات والدوريات:-

١- مجلة أفكار، العدد ١١٨، وزارة الثقافة الأردنية، ١٩٩٤.

٢- جريدة الجمهورية (البحث عن الحاضر في الماضي) لقاء أجراه علي حسين للمؤلف عادل كاظم، العدد ٤٧٥٦، ١٩٨٢.

٣- جريدة الجمهورية، (النص المسرحي في غياب) حوار أجراه يوسف للمؤلف عادل كاظم، العدد ٥٥٣١، ١٩٨٤.

٤- لنصير ، ياسين ، وجها لوجه ، بغداد ، ب،م، ١٩٧٦

***مسرحية الطوفان تأليف عادل كاظم قدمت على مسارح بغداد عام ١٩٦٨ على المسرح القومي (سابقا) في كرادة مريم وقد اخراجها المخرج الراحل ابرهيم جلال وقدمتها الفرقة القومية للتمثيل .**