Alustath Journal for Human and Social Sciences

Volume 65 | Issue 2 Article 14

6-15-2026

Experimentation in Iraqi Feminist Theatre- Selected Texts from the Theatre of the Absurd

Sura Muthana Kadhim
Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences (Ibn Rushd), University of Baghdad, Iraq, suramuthana689@gmail.com

Maha Farooq Abdul-Qader
Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences (Ibn Rushd), University of Baghdad, Iraq

Follow this and additional works at: https://alustath.uobaghdad.edu.iq/journal

Recommended Citation
Kadhim, Sura Muthana and Abdul-Qader, Maha Farooq (2026) "Experimentation in Iraqi Feminist Theatre- Selected Texts from the Theatre of the Absurd," *Alustath Journal for Human and Social Sciences*: Vol. 65: Iss. 2, Article 14.
DOI: https://doi.org/10.36473/2518-9263.2476

This Article is brought to you for free and open access by Alustath Journal for Human and Social Sciences. It has been accepted for inclusion in Alustath Journal for Human and Social Sciences by an authorized editor of Alustath Journal for Human and Social Sciences.

Scan the QR to view the full-text article on the journal website

ALUSTATH JOURNAL FOR HUMAN AND SOCIAL SCIENCES 2026;65(2):180–194

Experimentation in Iraqi Feminist Theatre- Selected Texts from the Theatre of the Absurd

Sura Muthana Kadhim*, Maha Farooq Abdul-Qader

Department of Arabic Language, College of Education for Human Sciences (Ibn Rushd), University of Baghdad, Iraq

ABSTRACT

The theatrical experimentation sought by creators is a deliberate and pre-planned endeavor aimed at advancing theatrical drama and awakening it from the slumber imposed by classical rules on the stage. It is a novel approach that transcends traditional forms, intending not to achieve commercial success, but rather to attain the desired artistic creativity inherent in the dramatic text. Consequently, the Absurd emerged as a result of revolutionary movements that rejected wars, the capitalist context, and everything that restricts human freedom. The Absurd was not an intellectual school of thought as much as it was a resounding outcry against classicism and prevailing Aristotelian norms; thus, it constituted a significant experimental trend in literature, employing art as a legitimate means to demonstrate the degraded state of society. This is precisely what the Iraqi playwright executed in her text by marginalizing the plot—thereby breaking inherited Aristotelian laws—towards a new experimental theater.

Keywords: Introduction, Prelude Absurdism in Global Theater, Absurdism in Arabic Theater, Marginalization of the Plot

Received 18 May 2026; Revised 14 June 2026; Accepted 14 June 2026
Available online 15 June 2026

*Corresponding author: Sura Muthana Kadhim
E-mail address: suramuthana689@gmail.com

https://doi.org/10.36473/2518-9263.2476
2518-9263/© 2026 The Author(s). Alustath Journal for Human and Social Sciences. This is an open access article under the CC BY 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والإجتماعية 2026;65(2):180–194

قم بمسح رمز الاستجابة السريعة لعرض النص الكامل للمقالة على موقع المجلة

التجريب في المسرح النسوي العراقي - نصوص مسرح العبث اختيارا

سرى مثنى كاظم*، مها فاروق عبد القادر

قسم اللغة العربية، كلية التربية ابن رشد للعلوم الانسانية، جامعة بغداد، العراق

المستخلص

التجريب المسرحي الذي يسعى اليه المبدعون هو تجريب مدروس ومخطط له مسبقاً من اجل النهوض بالدراما المسرحية وإيقاظها من السبات الذي تفرضه القواعد الكلاسيكية على الخشبة المسرحية، وهو اسلوبٌ جديدٌ يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد به تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول الى الابداع الفني المرجو من النص المسرحي، فجاءت العبثية نتيجة للحركات الثورية الرافضة للحروب وسياق الرأسمالية وكل ما يقيد حرية الانسان؛ إذ لم تك العبثية مدرسة فكرية بقدر ما كانت صرخة مدوية ضد الكلاسيكية، والارسطية السائدة، فكانت اتجاها تجريبا مهما في الادب، فاتخذت من الفن وسيلة مشروعة لبيان حالة المجتمع المتدنية، وهو ما قامت به الكاتبة المسرحية العراقية في نصها من تهميشٍ للحبكة، كاسرة بها القوانيين الارسطية المتوارثة، نحو مسرحٍ تجريبيٍّ جديد.

الكلمات المفتاحية: المقدمة، التمهيد، العبثية في المسرح العالمي، العبثية في المسرح العربي، تهميش الحبكة.

تم الاستلام في 18 يمكن 2026؛ تم المراجعة في 14 يونيو 2026؛ تم القبول في 14 يونيو 2026
متاح على الانترنت 15 يونيو 2026

*المؤلف المراسل: سرى مثنى كاظم
البريد الإلكتروني: suramuthana689@gmail.com

https://doi.org/10.36473/2518-9263.2476
2518-9263/© 2026 The Author(s). Alustath Journal for Human and Social Sciences. This is an open access article under the CC BY 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

المقدمة:

لما كانت المجتمعات تناضل من اجل التحرر من الظلم والاستعباد والجهل، استيقظت على واقع متمثل بحربين عالميتين، اثرتا بشكل مباشر على جميع مفاصل الحياة في مجتمعات العالم، و على الرغم من تلك السلبيات التي فرضتها الحروب على الواقع العام، الا اننا لا نستطيع أن ننكر السمة الايجابية الفريدة التي قدمتها بصورة مباشرة للأدب والفن، ضمن تأثيرها المباشر في عقول ونفوس الفلاسفة والادباء والفنانين، المـتحمسين لتغيير كل ما يدور حولهم، من ظروف سياسية واجتماعية، واقتصادية عالمية بائسة، ولما كان التجريب هو الاطاحة بكل الثوابت والقوانين والخروج عليها، والخروج عن ما هو ثابت ومعقول، تصدر الساحة الفنية بجميع مفاصلها شبان متحمسون، انتجوا لنا نظرية مخالفة لجميع القيود الارسطية وهي (النظرية العبثية).

مشكلة البحث:

يسعى البحث في الاجابة عن:

1- أهمية استخدام العبثية في النص المسرحي النسوي.
2- هل وفقت الكاتبة العراقية في توظيف هذا الاتجاه في نصها.
3- ما الطرق والاساليب العبثية التي استخدمها النص.

منهج البحث:

المـنهجية المتبعة في هذا البحث هو المنهج الوصفي التحليلي، المكون من مقدمة وتمهيد يبين نشأة العبثية في المسرح العالمي، و مبحث أول يبين نشأته عند العرب، ثم مبحث ثانٍ يعرض بشكل عملي طرق واساليب توظيف العبثية في النص النسوي.

هدف البحث:

بيان مقدرة الكاتبة العراقية في استحداث طرق واساليب تجريبية حديثة في كتابة النص المسرحي، وطريقة صوغ النص وفق معاير فنية حديثة، تجعل منه نصاً جديداً في جميع عناصره.

فرضية البحث:

اجتهدت الباحثة في بيان كيفية استخدام هذا الاتجاه العبثي في النصوص المسرحية النسوية العراقية، وكشف اهم التقنيات العبثية المـستخدمة في النص.

الدراسات السابقة:

هناك دراسات قليلة تناولت النص المسرحي النسوي العراقي، باتجاهات تختلف عن مسار دراستنا في هذا البحث، ومنها (البناء الفني والفكري للكاتبات المسرحيات العراقيات، وصال خلفة كاظم البكري (2012) وايضا واقع التأليف المسرحي النسوي في العراق أطياف رشيد انمـوذجا، لمريام سعد جليل (2020).وتنفرد دراستنا بدراسة النصوص النسوية وفق النظرية العبثية.

التمهيد: مسرح العبث عالميا

جاءت (العبثية) نتيجة للحركات الثورية الرافضة لسياق الرأسمالية، و الاتحاد مع المد الثوري في انحاء العالم الغربي، وحركات التحرير، وكان لهذه الحركات خطابات حداثية أكثر عمقاً من غيرها من الحركات لاسيما الحركة الثورية الفرنسية الحاضنة لأغلب الثورات الإنسانية والمسرحية (ياسين النصير 2010، 47) (Nuseir Yassin, 2010, p45). لقد قدم مسرح العبث قيماً رافضة لقيم العالم البرجوازي ومبادئه « لان المـبادئ الأخلاقية والدينية والسياسية والاجتماعية التي شيدها لينقذ نفسه بها قد تداعت، ولهذا فهو لا يتجرد من العقلانية؛ بل هو يتجرد من القوانين العقلية المسماة بالمنطق، ولذلك تراه يخضع للعقل العام، واحياناً أخرى يتناول الحقيقة بأسلوب المزج بين المعقول واللامعقول، وبتماسك الايحاء والادراك، فهو يهدف الى اعادة الثقة بالإنسان ونقده....وتحجيم الواقع الموضوعي الذي يحاول أن يسخر من عبثية الحياة المزيفة " (ياسين النصير 2010، 45–46) (Nuseir Yassin, 2010, p45–46) لقد انتجت الحروب ويلات وازمات نفسية سيطرت على مجتمعات العالم، أدت الى زعزعة الثقة بالإنسانية جمعا، مما ادى الى عزلة الإنسان، وهروبه من الواقع والأخر، فأثر بشكل واضح على الفكر البشري والانتاج الفنية والادبي والفلسفي، الذي بنى أصول وقواعد المسرح العبثي في بداية ثلاثينيات القرن الماضي، لكن البداية

الحقيقية جاءت مع عرض مسرحية (في أنتظار غودو) للكاتب الايرلندي (صاموئيل بكيت 1906-1989) تحديداً في عام 1953، وبعرضها أرست أسساً وقوانيناً للمسرح العبثي. (داود عبد الوهاب، مجلة حرف 22/ نوفبر 2024) (Abdel-Wahab Dawood, Harf Magazine, November 22, 2024.) لقد تأثر (بكيت) بالفكر (النيتشي) في كتابه (موت الاله)، من خلال انقطاع التواصل والحوار بين الاله والبشر، فسحب ذلك الفكر للمسرح العبثي، فلا تواصل ولا حلول، (في غودو الذي لن يأتي)، فالحوار غير مهم ولا يحمل صفة التواصل بين الشخصيات، بل يتصف بالتفكك وعدم وجود رابط بين الجمل والحوارات، وانعدام النهايات، وخلوه من العقدة التقليدية (ياسين النصير 2010، 43) (Nuseir Yassin, 2010, p43) لقد أخلف بكيت ظاهرة فنية مؤثرة ومثيرة للجدل أطلق عليها (العبثية) التي كان هدفها الثورة على كل ما هو سائد ومألوف، سالكة طريق العبث من غير أن يكون الزمان عاملاً اساسياً، أو مهماً فيها، لقد اسس بكيت فكراً مسرحياً جديداً، إذ لم تك العبثية مدرسة فكرية بقدر ما كانت صرخة مدوية ضد الكلاسيكية والارسطية السائدة، لقد نهض مجموعة من المفكرين والكتَّاب ضد هذه القوانين فنكروا العناصر الثلاث التي اعتمدتها، فقرروا أن تكون مسرحياتهم مختلفة بكل شيء، لذلك لم يهتموا بالمكان أو الزمان أو الحبكة، بل لم تكن العقدة ذات أهمية، لقد جاءت مسرحياتهم من فصل واحد وعدد محدود من الشخصيات ليس بينهم حوار مفهوم، وهو ما يميز مسرح العبث، ليس هناك ترابط أو تواصل أو موضوعية فيه (لؤلؤة عبد الواحد، 1982، 523–524) (Lulu'ah Abdul-Wahid, 1982, 523–524) لقد أُطلق على هذه الحركة الفكرية بالكوميديا المظلمة أو مسرح اللا توصيل، وهي امتداد لحركات فكرية وأدبية مختلفة ظهرت في بداية القرن العشرين، أما ازدهار هذه الحركة فجاء مع بداية الخمسينيات القرن الماضي، وبرز فيها أكثر من اسم فضلاً عن بيكيت، أمثال (يوجين يونسكو 1912–1969) ومن أشهر مسرحياته العبثية جاءت مسرحية (المغنية الصلعاء) التي تتكلم عن أسرتين برجوازيتين هما(آل مارتن)، و(آل سميث)، اسرتان فقدتا لغة التواصل مع الاخرين، بل نجد الزوجين قد فقدا لغة تواصل بينهما فلا يعرف احدهما الاخر، وتميزت المسرحية بلغتها المتناقضة ومفرداتها المتكررة، وشخصياتها الخاوية كأنها الآت ليس لديها روح أو احساس(يوسف عقيل مهدي، 2010، 21) (Mahdi Aqeel, Yousef 2010, p20).إن مسرح العبث قائم على مبدأ البحث، وهو بحث واعي يدرك اتجاهه، وهذا البحث « يشك بوجود حلول خارج قدرات الإنسان، لذا كانت الحرية مستنبطة اللغة والاداة " (النصير ياسين 2010، 45) (Nuseir Yassin, 2010, p45) فالبحث المـتواصل عن حلول جوهرية واقعية للأزمات التي سيطرت على جميع مجتمعات العالم، لا تتم بتدخل خارجي؛ بل لابد من العمل الجاد للإنسان نفسه على حلها، والخروج من تلك الازمات.

وقد تحدث (مارتن أسلن في كتابه مسرح العبث) عن مسرح العبث بوصفه ظاهرة مسرحية «لا تعكس اليأس والرجوع الى قوة سوداوية غير عقلانية، ولكنها تفسر محاولة الإنسان المعاصر للتوصل إلى عرى ترابط بينه وبين عالمه الذي يعيش فيه"(حسين مروة، ع11، 1988، 29) (Hussein, Marwa. No. 11, 1988, p. 29) وعلى الرغم من سيطرة الحوار السوداوي الساخر على اغلب المسرح العبثي، وعدم الجدوى من احداث هذا النوع من المسرح؛ الا أن أسلن ينظر لكل ذلك نظرة تفاؤل وأمل، بمحاولة الإنسان المأزوم من شدة واقعية الحياة، وتقبل تلك الواقعية ومحاولة التواصل معها.

ولا بد من التذكير أن مسرح العبث كان وما يزال مهماً جداً عند الغرب، لأنه عرض أهم قضية تؤرق المجتمع الغربي الا وهي (الانعزالية الفردية) فالإنسان الغربي بدأ يعاني من الوحدة والانعزال على الرغم من تفوقه في الحضارة (الحضارة الصناعية) فهو يعاني من تفكك الاسري، والانعزال المجتمعي، وعدم قدرته على الانسجام مع المجتمع، وبناء علاقات انسانية توافقية مع الاخر، من أجل ذلك ظهر بقوةٍ هذا التيار الفكري المسرحية في أوربا وانتشر في بقية البقاع (يوسف عقيل مهدي، 2010، 24) (Mahdi Aqeel Yousef, 2010, p24) ويعد المسرح العبثي أحد أهم التيارات التجريبية التي ظهرت في القرن العشرين، لما يحمله من تجريب وتمرد على القيم الكلاسيكية للمسرح، كونه يتبنى رؤية فلسفية مختلفة عبرت عن حالة اللاعقلانية التي عاشتها الشعوب في تلك الفترة المؤلمة (الحرب العالمية الثانية)، وسيطرة النزعة العبثية على مجمل نواحي الحياة، وغياب المعاني العقلانية لها.

تخلى المسرح العبثي عن عنصرين اساسيين في البناء المسرحي هما (الحبكة والصراع) اللذان ينقلان المسرحية من مرحلة الى أخرى، ويبنى المسرح العبثي على المواقف الخالية من الافعال التي يستند عليها المسرح التقليدي، ولا يوجد اي تتابع او تصاعد في احداثه، إذ يعتمد المسرح على الاحداث المرئية والحركية والضوئية والموسيقى، فهو يكسر اللغة الحوارية التي يعتمد عليها المسرح التقليدي في تقديمه للأفعال، جاعلاً من الاحلام مرتكزاً اساسياً في المسرح العبثي، أما ما يخص الشخصيات فهي تفقد اي تواصل فكري فيما بينها، فلا تحاول الشخوص ان تفهم بعضها بعضاً، لذلك تصبح الحياة في المسرح العبثي اضطرابا وتذبذباً للشخصية، وهذا ما جسد في مسرحية (كراسي ليوجين يونسكو) فبطلا المسرحية عجوزان يعيشان فوق جزيرة نائية، كل واحد منهم يتحدث عن ما يشغله، دون وجود خيط تواصل فيما بينهم.

فالعبثية في كل تجلياتها تمرد على اليات وقواعد المسرح التقليدي، وتمتاز بصفات خاصة تميزها عن باقي الانواع المسرحية التجريبية، جعلت منها نوعاً مسرحياً ديناميكياً حياً، ومن هذه الصفات:

اولاً: كسر قانون الحبكة التقليدية، فهو مسرح قائم في الغالب الاعم على اللاحبكة التقليدية، و اللاتقيد بالتسلسل التقليدي للأحداث المسرحية وما تشتمل عليه من مقدمة وذروة ونهاية او خاتمة؛ وإذا كانت هناك حبكة فتكون متعددة بلا نهايات، أذ تبقى النهايات مفتوحة إن وجدت، من أجل إثارة دهشة المتلقي، وهذا هو جوهر المسرح العبثي.

ثانياً: ينماز ايضاً بتفكك حواراته، وسيطرة المنولوج الداخلي على اغلب الاعمال العبثية، إذ تكون الحوارات غير منطقية، وغير مترابطة مع بعضها البعض، تحمل في طياتها الكثير من الالغاز.

ثالثاً: عدم التركيز على عناصر المسرح التقليدية من(زمان ومكان)، فقد يأتي في غالب الاعمال دون مكان محدد أو زمان، أو يحمل الطابع الفنتازي للمكان والزمان والشخصيات احياناً.

رابعاً: تتصف الشخصيات بصفات عبثية فنتازية على الرغم من إنسانيتها، الا أنها تحمل صفات غير طبيعية.

خامساً: سيطرة الأحداث العشوائية غير المفهومة وغير المترابطة، التي جاءت لبيان متناقضات الحياة، والمفارقة بين الاحلام البشرية المـتمناة والواقع المعاش.

لذلك نجد الكُتَّاب قد حاولوا التعبير، من خلال الحلم عن أفكارهم،لأنهم يعتقدون أن النزول إلى أعماق النفس يسمح للأحلام أن تتغلل وتعبر عن كل شيء لا تستطيع النفس الواقعية التعبير عنه (العشماوي محمد زكي، ب،ت، 140) (Al-Ashmawi, n.d., 140).

سادساً: سيطرة اللامعقول على الصراع الدرامي إن كان موجوداً، وظهور المستحيلات، من اجل محاولة تغيير ذلك الواقع المعقول،والتركيز على قضية « القطيعة المتبادلة بين بني الإنسان، وشعورهم بالعزلة، ولا معقولية ما يمارسونه من أعمال، تشكل الجزء الرئيسي، من حياتهم في هذه الدنيا" (ولوث جورج، ب،ت، 76) (Georg Lukács, n.d. 76).

سابعاً: استخدام اللغة الساخرة العبثية، وسيطرتها على مدار النص، واحياناً الدمج بين السخرية والمسرح التراجيدي الذي يسمى ب(التراجيو كوميديا).

لقد اعتمد الكاتب العبثي على السخرية والتهكم، لا سيما عند تحويل الواقع المألوف الى واقع اخر غير مألوف، والنقل ما يحدث فيه، من علاقات وروابط غير متوقعة وغير عادية تحدث بين البشر. وقد ظهرت السخرية في هذا المسرح كردة فعل على الرياء، والنفاق المستشري في المـجتمع والمقصود به، النقاق المجتمعي (العشماوي محمد زكي، ب،ت، 141) (Al-Ashmawi, n.d., 140).

ثامناً: سيطرت الرموز على المسرح العبثي، ودمجها مع الحركات المرئية والاضاءة بصورة رئيسية، والاستعانة بالأغاني والموسيقى والرقص.

كل تلك الصفات جعلت من هذه التجربة المسرحية حالة فريدة من نوعها ضمنت لها التميز والاستمرار، بسبب اصرار كُتَّاب المسرح على خوض غمار هذه المغامرة الكتابية المسرحية ومحاولة التميز بها، مما ضمن لهذا التيار البقاء والاستمرار على الرغم من ظهور العديد من التيارات التجريبية في المسرح.

المبحث الاول: مسرح العبث عربياً

لم يغفل المسرحيون العرب عن قواعد مسرح العبث؛ بل نجدهم قد اقبلوا عليه وجعلوه أحد اهم انواع المسرح، لآنهم وجدوا فيه وسيلة رمزية تمكنهم من التعبير عن المسكوت عنه بصورة عبثية رمزية لتخلص من المساءلة والرقابة السلطوية.

لقد ظهر المسرح العبثي جلياً في ستينيات القرن الماضي بعد وصول المصادر المترجمة الخاصة بهذا النوع المسرحي، ومن الجدير بالذكر أن أول الذين كتبوا في هذا النوع المسرحي هو (توفيق الحكيم) في مسرحيته (يا طالع الشجرة عام 1962م)، والتي استمد فكرتها من اغنية فلكلورية مصرية قديمة(تحمل نفس الاسم)، فنجده قد حمل المسرحية أغلب الصفات العبثية حيث لا مكان ولا زمان تقليدي، وعبثية الحوارات، والاحداث العبثية الغير معقولة، وتفكك الحبكة وسيطرة الرمزية بصورة قوية على اركان المسرحية (مندور محمد، ب، ت، 167) (Mandour, n.d., 167))وقد انتج توفيق الحكيم الكثير من المسرحيات العبثية منها مسرحية (الطعام لكل فم عام 1963م) ومسرحية (مصير صرصار عام 1966م)، لكن المسرح العبثي لتوفيق الحكيم كان له فكر مغاير عن المسرح العبثي الغربي، إذ اتفق مع الغرب بالشكل المسرحي العبثي، الا أنه اصر على أن يكون المضمون غير عبثي؛ بل لا بد من تحقيق القيمة والاهداف المرجوة من النص، ويؤكد ذلك بقوله: « إني اضع قدماً واحدة عندهم في حدود الشكل لا الفكر... لكني اختلف عن العبثيين في الغموض والكآبة والرغبة في التعمية « (الحكيم توفيق، 2011، 13) (Al-Hakim, 2011, 13) ولم يقف قطار العبثية عند توفيق الحكيم بل سار الى أن وصل الى (صلاح عبد الصبور) في مسرحيته (مسافر ليل) التي تدور احداثها في عربة القطار، بين المسافر المتهم بالقتل رمزاً للإنسان المسحوق، وعامل التذاكر رمزاً للسلطة، و قد تضمنت المسرحية العديد من الصفات العبثية المتمثلة بالرمزية والتهكمية واسلوب اللامعقول، فهو يفترض احداثاً وأشياءً غير معقولة وغير مألوفة (الياسري اسماعيل، ع، 3622، 29/ 1/ 2019) (Al-Yasiri, No. 3622, Jan 29, 2019) وقد تأثر (يوسف ادريس) بهذا التيار الحديث وفق رؤيته الفنية المسرحية، إذ استعان بالموروث الشعبي في بناء نصوصه العبثية، وتعد (مسرحية الفرافير) أتجاهاً جديداً دمج فيه بين المسرح العبثي والمسرح

المـلحمي، فصفات المسرح العبثي بدأت واضحة من خلال كسر الحاجز الزمني، بالتنقل بين الاحداث بدون حساب زمني محدد، ومن العبثية ايضا أن يطلب من شخصية السيد قتل شخصاً بلا سبب ويدفنه، وأن يأتي ميتاً محمولاً على الاكتاف، فيتحاور معهما، ولا يعجبه طريقة الدفن ولا مكان المقبرة فيسخر منهما، ويأمر الأشخاص الذين أتوا به لهذه المقبرة أن يخرجوه منها للبحث عن مقبرة أخرى تليق به (خليفة علي، 14/ ديسبر/ 2019)(Al-Masrah, December 14, 2019) اما صفات المسرح الملحمي فظهرت بهدمه للجدار الرابع بظهور الممثلين من بين الجمهور، والتعليق على الاحداث بشكل مباشر، وخروج العاملين في المسرح والمشاركة في العرض. ولا نستطيع أن نستثني (سعد الله ونوس) في بعض نصوصه العبثية مثل (مأساة بائع الدبس الفقير و قصد الدم)، فمسرحية (مأساة بائع الدبس الفقير) أظهرت المأساة التي يعاني منها الإنسان الفقير، والذي يُسحق تحت ظلم الفقر وظلم المجتمع، إذ تتحول حياته اليومية إلى مأساة وتراجيديا صامتة، تفضح آليات القهر والاستلاب من غير خطاب مباشر أو شعارات رنانة.

لقد قدم (ونوس) في مسرحياته العبثية، بناءً دراميًّا عبثيًّا خالصًا، فلم يلتزم بالبناء الارسطي الكلاسيكي؛ فالمسرحيات التي قدمها تختلف في طريقة بنائها من (الفكرة و الشخصيات و الصراع و لحوار وحتى الحل أو النهاية)، ملتزمًا بكل ما جاء به المسرح العبثي فنجد حجم المسرحيات قد جاءت بفصل واحد فقط، مما كثف الفكرة وقلل عدد الشخصيات فانحصرت بين اثنين لأربع شخصيات (الدهشان أماني، 2023. 179) (Al-Dehshan, Amani 2023, p. 179) وجاء المسرح العراقي حافلاً بالنصوص العبثية لكتاب متميزين، يقف في مقدمتهم (فؤاد التكرلي في مسرحيته، أو حواريته كما يسميها (الصخرة) ونجد أن الفكر العبثي حاضرا فيها من خلال اللامعنى والاحساس بعدمية الاشياء، وعزلة الانسان واستسلامه لمعوقات الحياة، فالصخرة تتضخم داخل البيت في حدثٍ لا معقول، وليس هنالك زمن محدد أو مكان معلوم؛ بل هما مفتوحان على أي بيئة وأي زمان، كما نجد السخرية حاضرة وبقوة من خلال حلول الجيران المضحكة حول كيفية التخلص من الصخرة، بعد أن لجئ اليهم (المنتظر رحمة الله) وهو اسم الشخصية الرئيسة في المسرحية (الزبيدي محمد عبد الزهرة، ع 2975، 14/ 4/ 2010) (Al-Zubaidi Mohammed Abdul-Zahra, Issue No. 2975, April 14, 2010)، وتعتقد الباحثة أن التكرلي عمد في مسرحيته هذه على اخفاء الغرض السياسي منها، باعتماده على الخصائص العبثية، ليقل ما لا يستطيع قوله علانيةً،(فالمنتظر رحمة الله) هو ترميز للشعب الذي ينتظر من يخلصه من الانظمة الفاسدة(الصخرة) التي تسلطت عليه منذ عقود، ولا جدوى من أي حلول تقترح من قبل الجيران. ونجد ايضا الكاتب والممثل (طه سالم) قد أفاد من المسرح العبثي في مسرحيتين مهمتين اعتمد فيهما على اركان وصفات هذا الاتجاه، هما (ورد جهنمي و الطنطل) فقد خرج فيها عن الدراما الكلاسيكية في بناء الاحداث وتسلسلها المنطقي، وعدم الترابط وانعدام المنطقية فيها وانعزال شخصياتها عن محيطيها الاجتماعي،كل تلك العبثي جاءت نتيجة الشعور بالإحباط من الوضع السياسي القائم وتقيد الحريات (فاضل عبد الامير سحر، م 23، ع 3، 2015. 1254) (Fadhil Abd Al-Amir, Sahar Vol. 23, Issue 3, 2015, p. 1254) (ومحي الدين زنكنه في نصه صراخ الصمت الأخرس) قد وظف خصائص المسرح العبثي واللامعقول، لأن ما تراه العين في المجتمع العربي غير معقول وغير منطقي وغير إنساني، فوسائل الاعلام تنقل رفاهية الشعب العربي مع أنه يعاني من الجوع والفقر والحرمان، وتنقل عدالة أنظمتنا العربية مع أنَّ يديها غارقة بدمائنا، وتقول بحكمتها وديمقراطيتها وهي في الحقيقة اصبحت أداة للترهيب والخوف (الانباري صلاح، ع 2552، 9/ 2/ 2009).(Al-Anbare, Salah, 2552, February 9, 2009) كل ذلك شجع المخرج والناقد المسرحي (عوني كرومي) على إخراج هذه المسرحية، نظرا لما حملته من افكار تبين حجم الدمار الانساني غير المعقول الذي يتحمله الانسان العربي. وعبد الامير شمخي في مسرحياته (نساء بلا ملامح، والهشيم، والرحلة) فقد اعتمد بشكل واضح و صريح على المسرح العبثي ففي مسرحية (الهشيم) نجد شخصياتها معدومة ومهشمة، تنتظر شيء غير معلوم، وانتظارها من غير جدوى، ارواح داخل اجساد محطمة، تعاني من أزمات كثيرة، أدخلتها تلك الازمات في حالة من التواهان والحلم، تنتظر من يأتي في العربة، وتدور الاحداث في انتظار بدون وقت محدد أو مكان محدد، فلا نعرف من أي اتجاه ستأتي ولا وقت مجيئها، والشيء الاخر الذي يدعو للدهشة هو حمل رأس مقطوع وتكلم معه، وهو ما فعلته المرأة العجوز (الخفاجي سرى مثنى كاظم عبد، 2017، 177) (Al-Khafaji Sura Muthanna Kadhim, 2017, 177) ولما سيطر هذا التيار المسرحي التجريبي على معظم مسارح العالم، وصل تأثيره إلى المسرح النسوي، إذ شكل النص النسوي مرأة لطموحات المرأة العربية وتجاربها الحياتية، وامنياتها وطموحاتها الراغبة في تحقيقها على مستوى النقد الاجتماعي والسياسي.

لقد تبنت الكاتبة العراقية المسرح العبثي ليكون أحد أهم التيارات المسرحية في العراق في سبيل تقديم كل ما تتطلع اليه من قضايا الهوية لاسيما الهوية النسوية، والمعتقدات الاجتماعية المغلوطة، وكذلك فضح السلطة القمعية وتأثيرها على الواقع الاقتصادي والاجتماعي والاسري، وقد ركزت تلك التجارب النسوية على قضايا المرأة وما تحس به من مشاعر العزلة والفقدان والحاجة، مستغلة سمات وخصائص المسرح العبثي من أجل تقديم تلك القضايا بصورة عصرية تواكب حالة المجتمع.

وفي هذا المبحث سنحاول أن نجيب عن بعض الاسئلة التي بنيت عليها العبثية.

المبحث الثاني: تهميش الحبكة والأحداث:

شكلت الحبكة على مر العصور الادبية نقطة المرتكز في الفنون السردية؛ لاسيما الفن المسرحي، فلم يخلو أي نوع من انواع المسرح من عنصر الحبكة لأنها «الاساس والاصل، وما الشخصية الا عامل مساعد لإبراز هذه الحبكة " (المباركة صالح، د. ت، 52) (Al-Mubarka, Saleh, n.d., 52) كما وصفها ارسطو، وهي خط الاحداث الذي يرسمه الكاتب ولابد للشخصيات من السير عليه. والحبكة " لحمة المسرحية، لأنها تمــكن الصراع من الانسلال الى تضاعيف الحكاية، فتشطر أحداثها إلى شطرين متنازعين، وينشطر كل شطرين منها إلى تشظيات صغيرة هي التوتر الحي الذي يجري في كل قفزة من قفزات الصراع حتى يسير صاعداً غير متباطئ " (بلبل فرحان، 2003، 65) (Bailb Farhan, 2003, 65) لم يستطع العمل المسرحي أن يستغني عن عنصر الحبكة لكونها الحيز الذي تبنى فيه الدراما من خلال تصاعد الصراعات بين الشخصيات، وتشظي تلك الصراعات لتولد لنا حبكات متعددة. لقد إهتم ارسطو بعنصر الحبكة لأنها (اساس الفعل) عنده، وهي قائمة على قواعد ثابتة أكد عليها في كتابه، فلابد لكل حبكة من (مقدمة ووسط أو ذروة ثم خاتمة أو حل)، وجاءت المذاهب والاتجاهات المسرحية مؤكدة على دور الحبكة واهميتها في بناء النص المسرحي بجميع أنواعه، إلى أن جاء المسرح العبثي بتمرده وتجريبه المتواصل خارقاً جميع القوانين التقليدية التي سارت عليها الحبكة المسرحية.

إن من مسلمات البناء المسرحي أن تكون الحبكة إحدى أهم عناصره لأنها " سياق الاحداث والاعمال وترابطها تؤدي إلى خاتمة، وقد ترتكز الحبكة على تصادم الاهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية، وهي في رأي الكثرة من نقاد الفن ضرورية في المسرحية والحكاية والقصة والاقصوصة، لأثارة المشاهد أو السامع لأندماجه مع الشخصيات الواقعية أو الرمزية المتحركة والمفكرة " (عبد النور جبور، د.ط، د.ت، 91) (Abdel-Nour, Jabboue n.ed., n.d., 91) لقد ركز نقاد المنتج السردي بكل انواعه على القيمة الفنية للحبكة؛ فهي من تعطي الهيكل العام والخاص لكل الاعمال السردية، فعن طريقها تبدأ الشخصيات حواراتها وصراعاتها المبنية على اختلاف وجهات النظر والفكر لدى الشخصيات، فالحبكة هي الاناء الذي تندمج فيه جميع المكونات البنائية للعمل السردي لا سيما النص المسرحي. وما يؤكد ذلك هو ما جاء على لسان (مجدي وهبة) اذ عرفها بانها " تسلسل الحوادث الذي يؤدي إلى نتيجة في القصة، ويكون ذلك إما مرتباً على الصراع الوجداني بين الشخصيات أو تأثير الأحداث الخارجة عن ارادتها"(وهبة مجدي، المهندس كامل، ط2، 1984، 39) (Wahba, Magdi Kamil Al-Muhandis, 2nd ed., 1984, 39) من كل ما سبق تبين تمسك الانواع السردية، والتيارات التجريبية المسرحية بأغلب انواعها بعنصر الحبكة، لأنها العنصر الاساسي في دمج جميع العناصر الاخرى وبيانها للمتلقي بأكمل واوضح صورة، الى أن جاء التيار العبثي بتمرده ضارباً جميع القوانين الارسطية عرض الحائط، فالحبكة العبثية «ترفض التسلسل المنطقي التقليدي الذي بنيت عليه الدراما المسرحية، القائم على فكرة التتابع المتوالي للأحداث، فكل حدث يوصل إلى الآخر ثم إلى قمة الأحداث، فالنهاية والحل" (ميليت فريد ب، بنتلي جيرالد ايدس، 1966، 393) (Fred B. Millett, Gerald Eades Bentley, 1966, 393) لا تؤمن العبثية بالتسلسل المنطقي للأحدث، فهي تؤمن بالشكل الكيفي الذي يقدم الحدث او الفكرة بصورة تجريبية، والحبكة العبثية تمتاز ايضاً بتعدد المواضيع وعدم وضوح القصة بصورة مباشرة، وانعدام البداية والنهاية المحددتين، فهي تمتاز بالتعدد في النهايات و كذلك النهايات المفتوحة.

ومن كل ذلك ينتج لنا فعلاً مسرحياً " دائرياً بدلاً من أن يتبع التطور الخطي المألوف ذلك لكي يركز على اكتشاف نسيج وضعية ما" (جاسم محمد حياة، 1983، 69) (Jassim Mohammed Hayat, 1983, 69) ودليلنا على ما ذكر مسرحية (في أنتظار كودو لبكيت) إذ مثلت الارتباط المتناقض بين العمل واللاعمل، فنشاهد (فلاديمير و استراجون) شخصيتا العمل لا يقومان بعمل شيء، ولا توجد بداية وعقدة ونهاية منطقية للعمل، الا أن العمل محمل بالأفكار الفلسفية الرمزية.

احكم المسرح العبثي سيطرته على النصوص المسرحية فترة طويلة، إذ هو تيارٌ تجريبيٌّ بامتياز، فكان لابد من تتبع تلك السمات العبثية في المــنتج المسرحي النسوي العراقي، ومحاولة الكشف عن مزايا هذه النصوص العبثية. ومن النصوص التي اعتمدت هذا التيار نص (الكاتبة نهاوند الكندي) (نزهة في الجحيم)، تدور فكرة المسرحية حول ثلاثة شخصيات رجالية دون اسماء، عرفتهم الكاتبة بأرقام (1، 2، 3) يؤتى بهم الواحد تلو الاخر بصورة اللامعقول الى مكان مغلق مثلته (بغرفة صغيرة) لها باب واحد وفيها ثلاث ارائك تمثل (الجحيم)، كل اريكة بلون مختلف، وكتب على كل واحدة لقب، اذ يتطابق كل لقب مع عمل وفعل كل شخصية من هذه الشخصيات الثلاث تبدأ شخصيات العمل بتذكر ماضيها والاعتراف بالأفعال القبيحة في ذلك الماضي، ثم تبرير تلك الافعال، منتظرين عقابهم المستحق، وتهدف فكرة النص الى تصوير وتجسيد شعور الانسان باليأس والعبثية في عالم يفتقد إلى المعنى.

تبدأ الاحداث من بنهاية حياة الانسان (بموت الشخصيات) وانتقالها إلى عالم آخر(عالم الارواح)، بمشهد يبين وصول الشخصية الاولى بعد موتها إلى غرفة مثلت الجحيم، برفقة (الخادم)، وتساؤلها عن المكان، متذكرة الفكرة الجمعية لديها عن هذا المكان.

"المكان: (غرفة تحتوي على باب ومصباحين وثلاث ارائك فقط)

البداية:

الشخصية 1: ها قد وصلنا، أهذا هو المكان؟

الخادم: أجل هذا هو.

الشخصية 1: لابأس به، أف الجو هنا حار!

الخادم: ستعتاد عليه.

الشخصية 1: (يتحسر) أجل سأعتاد عليه، وخاصةً أن المدة طويلة، طويلة جداً، فهي الى ما لا نهاية، إلى الابد..... (بصوت مرتفع ومفاجأ) ولكن أين هي؟

الخادم: من هي يا سيدي؟!

الشخصية 1: ادوات التعذيب!

الخادم: (يضحك قليلاً) لا توجد أدوات للتعذيب..... لا يا سيدي هذه غرفتك انت والى الابد، ضحكاتك الى الابد، بكائك الى الابد، سعادتك، تعاستك، والى الابد الشخصية 1: هذا فقط.....(يضحك بقوة) أنت لا تعرف ماذا كانوا يخبروننا هناك.. عن هذا المكان! النيران من كل مكان، صخور من نار، والسلاسل من نار، والاعواد من نار (يتكلم بسرعة) نحرق بالنار، نشوى بالنار، نسلخ بالنار، نار نار نار (يضحك طويلاً) و بالأخير لا يكون الا هذا فقط!» (الكندي نهاوند، 2-3) (Al-Kindi, Nahawand 2–3) في النص اخبار عن وصول الشخصية الأولى الى الغرفة المغلقة التي ولدت صدمة للذاكرة الجمعية لدى الشخصية من خلال سؤالها عن الجحيم، وادوات التعذيب، فجاءت الاجابة صادمة من الخادم، بعكس ما كان متوقع، وهي بداية عبثية صدمت المتلقي بخلخلة المفاهيم الجمعية، لذلك جاءت صدمة الشخصية الاولى بما هو غير متوقع عن الجحيم، من عذاب ونيران، وامور غيبية متمسك العقل البشري بها، إنما اريد بها صدمة للمتلقي، من اجل زعزعة بعض نلك الثوابت الذي امن بها من دون دليل شرعي،أو عقلي، او قانوني في الحياة، هي ليست صدمة من أجل انكار الحقيقة المطلقة، إنما هي حركة فنية مدروسة من قبل الكاتبة لجعل المتلقي في حالة من التساؤل المستمر عن كل الموروثات الجمعية التي أمن بها بشكل مطلق، من دون تفكير، أو سؤال عن صحة تلك المتوارثات، الاجتماعية، والسياسية، وحتى في بعض الاحيان الدينة.

يستمر النص بنفس النسق الحدثي دون تطور في احداثه، فلا نجد إي تصاعد ولو حتى بسيط للحدث، وتنعدم الذروة في هذه الحبكة، فالحبكة خالية من اي مقدمات استهلالية، واي تعريف بالشخصيات أو بالمكان أو الزمان. يستمر الحدث الساكن من خلال استمرار الحوار بين الشخصية الاولى والخادم حول طبيعة المكان، ثم وصول الشخصية الثانية، ثم الثالثة، وبنفس الطريقة الغامضة، واستمرار الشخصيات بالتساؤل حول ماهية المكان ومتى يبدأ حسابهم عن افعالهم.

لقد اختارت الكاتبة للنص حبكة دائرية، تدور حول أفكار ومواضيع حساسة، حاولت ايصالها للمتلقي عن طريق عبثية النص، فنراها لقبت الشخصية الاولى ب(فرعون) رمزاً للطغيان، إذ على الرغم من اعترافه بطغيانه؛ الا انه عندما يبدأ بسرد وتذكر حياته السابقة التي كانت سبباً في مجيئه الى هنا (الجحيم) يبقى متلذذاً ومستمتعاً بأفعاله السابقة، فمتعته متأتية من سيطرته على شعبه واستلابه لحياتهم واحلامهم وعلى الرغم من طغيانه يستمر بأنكار التهم الموجهة اليه.

شخصية 1: حقا لا يهم ذلك، فمنذ شهر تقريباً (ينظر الى شخصية 3 ويضحك) نفقت، بطلقة غادرة من مجهول جبان.

شخصية 3: (ينتفض خوفاً من مكانه) ماذا؟ طلقة غادرة من جبان؟

الشخصية 1: أجل على يد مجهول جبان، فهويت كشهاب هوى في الافق، وأنتهى وجودي من ذلك المكان الصاخب المليء بالمجانين، كأحد الساقطين من لائحة المتفرعنين.

الشخصية 2: هذا يعني أنك تعترف!

الشخصية 1: اعترف؟! بماذا؟

الشخصية 2: أنك احد المتفرعنين.

الشخصية1: لا اعرف أن كنت كذلك، لكني كنت مسروراً بذلك.

الشخصية 3: (يبتسم) مسروراً! ان تكون فرعون على رعيتك؟! "(الكندي نهاوند 2020 7–8) (Al-Kindi Nahawand, 2020,7–8)

والفكرة الثانية التي دارت عليها المسرحية هي (التضليل الديني للمجتمعات) وقد مثلها الشخصية 2 (صاحب المزمار)، وقد اطلق عليه ذلك اللقب للتأثير السحري لكلماته المغمسة بالسم، اغرى بها عقول الناس منعدمي التفكير، البعيدين عن الدين الحق (الفأران) كما اسمتهم الكاتبة، وهو رمز للجماهير المغرر بها من قبله، فهو يجذبهم بمزماره (كلماته) مؤثراً ومظللاً لأفكارهم، من أجل مصالحه الشخصية، وتثبيتاً لأفكاره الدينية المزيفة.

وتبين الشخصية 3 للمتلقي صفات شخصية 2 (عازف المزمار) من خلال حوار هجومي دار بينهما يقول فيه:

الشخصية 2: احذر ايها المجرم القاتل لا تكلمني هكذا.

الشخصية 3: انا مجرم وقاتل؟ (مستهزئ).... أنت هو، اجل انت هو، أنت ذلك الصياد عازف المزمار، الذي يصيد الفئران من المدينة بمـــزماره، يعزف لحنه بشغف، والفئران تتبعه بحالة السكر والترنح، حتى يغرقها في بحر الظلمات، ظلمات في ظلمات.....

الشخصية2: ويلك من المتابعة، لم يخدع الا من كان في قلبه مرض، أجل انتم فئران، خرجتم من جحوركم العفنة... ما أن سمعتم مزماري يدندن، حتى تهافتم نحوي...» "(الكندي نهاوند 2020، 9) (Al-Kindi Nahawand, 2020, 9)) في النص يبدأ الحوار بالتغير، يتحول الى حالة الادانة، والانكار، من كلا الاطراف، فيبدئون بأدانة انفسهم، والشعور بالذنب، ثم الانكار له، دليل على تقلب النفس البشرية بين الخير، والشر.

الشخصية3: (بغضب) انت ساحر، القيت بطلاسمك، ومارست علينا شعوذتك بمزمارك الملعون، فوقعنا لك ساجدين، مغيبين، من عقولنا، ارواحنا، قلوبنا، فحززنا رقاب البائسين... تبعناك كمن يتخبطه الشيطان من المس (حيوانات ضارة لا خسارة في قتلها) كلمات تخدر العقول، تعويذة، تنويم مغناطيسي.....اننا قنصناهم تلك الحيوانات الضارة الواحد تلو الواحد.... أنت هو القاتل والمجرم المتدين فوق المنابر، وتحت قبة بيت الله، تنعق بألحان الشيطان، لتسمع من كان به صمم من المخدوعين.... وأا كنت منهم فأر من الفئران الضالة «"(الكندي نهاوند، 2020،10) (Al-Kindi Nahawand, 2020, 10) نتبين من ذلك أن (الشخصية 3) وهي رمز للجماهير التي ضلل بها دينياً، و من الادوات التي كانت تنفذ احكام وقوانين (عازف المزمار) بكل غباء واستسلام، وانعدام للإنسانية والضمير (القتلة)، ومع استمرار سردهم لما حصل معهم في الحياة السابقة، اصبح بين ليلية وضحاها أحد الضحايا، التي ضحي بها من أجل تثبيت (حكم الطغيان) من خلال قطع راس (الشخصية 3) بمـــشهد درامي مأساوي، جعل المتلقي يتعاطف مع تلك الشخصية المضلل بها، فهو يتأرجح بين دور الضحية والجلاد، ونراه دائماً يعود بسرده للأحداث الى مشهد قتله واعدامه.

ويبين الحوار ايضاً سيطرت الخطاب الديني المضلل على الشعوب، وتحويل تلك العقول الغافلة الى وسيلة، وادوات طيعة." الشخصية 3: (خائف) اين انا؟ ارجوكم اخبروني، لا يزال ذلك السيف (يمسك عنقه) يلتهب حرارةً في عنقي، وهذا الخادم لم يمنحني فرصة للسؤال، رأيته واقف خلف قاتلي، ينتظر من رأسي اللعين أن يسقط بين قدميه، لأنه في عجلة من امره...كأني لا ازال ارى حفل مذبحي، شككت بعقيدتي وتغيرت قناعتي، ولكن بعد فوات الاوان، اجثو على ركبتي، مقيد اليدين، التفت يميناً وشمالاً ابحث عن النجاة بعيون الجماهير من شدة الخوف، أنظر الى رفاقي من حولي، يصفقون، ويهتفون، تعالت اصوات صفيرهم فرحين بمذبحي... ومن بعيد اسمع صياح امي الباكية الفزعة، تصرخ اتركوه لا تذبحه، أنه رضيعكم، تغذى من شركم، لماذا تذبحه؟ الم يكن كلبكم المخلص؟ الم يكن مطيعا لكم، لم ينفذ امركم الم يقتل لأجلكم.... تصرخ بكل ما بقية من عمرها.... ولكن السيف كان اسرع من صوتها، واقوى من صرخاتها وبأسها.... تركت امي المسكينة تلملم اجزائي وتحتضن رأسي المـمتلئ بالأسئلة دون جواب....» "(الكندي نهاوند 2020، 6) (AL- Kindi Nahawand, 2020, 6) في النص وصف للشخصية (الثانية) التي ترمز للفأر التابع، كجزء من الجماهير المغيبة، والمنقادة للخطاب الديني المتطرف والمزيف، فقد ركزت الكاتبة على بيان كيفية انتهاء حياة هؤلاء، وانهم مجرد وسيلة واداة تنفذ ما يطلب منها، وبعد ذلك يتم التخلص منها، وهم السبب في خراب آمن المجتمعات، لذلك اختارت الكاتبة هذه الشخصية لبيان اثارها السلبية، والتحذير منها. لقد بني النص على حبكة دائرية بدأت بسرد واعتراف من كل شخصية من الشخصيات بماضيها في الحياة الدنيا، دون تحديد للمكان أو الزمان، مما اعطى للنص ديناميكية مستمرة على مر الفترات الزمنية، ثم تعود الشخصيات للاعتراف والنكران مرة تلو الاخرى، فلا وجود لتأزم للعقدة التقليدية في النص، بل هي في حالة عبثية، بسبب انتظار الشخصيات المستمر للحظة العقاب المنتظر من دون محاكمة، وبلا تهم موجهة من شخص محدد، بل هي مجرد حوارات، واعترافات صادرة من الشخصيات.

ليتبين لنا بشكل واضح أن النص اعتمد الخصائص العبثية لبيان حالة العدمية واللاجدوى، فليس هنالك حل لما هم فيه، ليستمر الثلاثة بانتظار طويل للنهاية، الا أنه لا نهاية واضحة لما هم فيه، صراخ يعبر عن الياس ولا يدل على التطهير من الذنب، ولا شيء آخر،، ونجد أن الأفكار المقدمة في النص ركزت على معاناة الشعوب (السياسية والدينية) التي سيطرت بدورها على واقع المجتمعات بشكل كبير

اما احداث النص العبثي، فتدور حول حدث رئيسي ومهم، هو المحاكمة على الافعال من دون قاضٍ واضحٍ أو محدد، وكذلك اعترافهم من دون تهم توجه اليهم، لنصل الى نتيجة محسومة مسبقاً (الى الابد) بقائهم في انتظار العذاب الى ما لا نهاية، كل ذلك الانتظار والاعترافات دارت في حلقة مفرغة خالية من الاحداث الصاعدة، متمثلة في اتهام ثم انكار ثم اتهام او اعتراف وتراجع واعتراف، كل ذلك الاعتراف من أجل محاولة الوصول الى حقيقة مطلقة؛ الا انه لا يؤدي الا الى مزيد من الغموض، دون ازمة او عقدة ونقطة انقلاب، أو تغير في الاحداث، فهي احداث دائرية ساكنة.

أما نص(عقارب) ل(فاتن حسين ناجي) فتدور أحداثه حول شخصيتين هما (فلادمير واستراجون) عالقتين في ساعة كبيرة، منتظرتين لشيء غير محدد، لا يكشف عنه على مدار أحداث المسرحية، و خلال ذلك الانتظار تدور الاحداث العبثية، والحوارات العبثية، من أجل ايصال فكرة النص، في هذا الانتظار المستمر الذي لا يوصل الى نتيجة معينة، يعكس شعور الانسان بعبثية الحياة، وانعدام الجدوى بالتغيير.

أما حبكة النص، فيبدأ من مشهد جلوس الشخصيات داخل الساعة، واحدهما يرتدي فردة حذاء، ويبدأن بطرح الاسئلة الوجودية، والحوارات المحملة بالرمزية والسريالية، وكذلك التكرار المتواصل لجمل تحمل في طياتها معاني عميقة لكنها تظهر العبثية واللامعقول.

فلاديمير: إن لم نقتله سيقتلنا.

استراجون: بذرات الحروب نحن زهور الارتحال من ثورة الى اخرى.

فلاديمير: إن لم نقتله سيقتلنا.

استراجون: و.... بلا جدوى حمالة للنعوش الموت ليس الا... ليتنا كنا محمولين لم نكن لنتصارع معه كل تلك الدقائق والساعات.

فلادمير: (متكأً على عقرب الدقائق) لنقتله، إن لم نقتله سيقتلنا. سأمت وانا اكرر الحديث معك لنقتله ونعتاد على الحياة بدونه.

استراجون: (ممدد على ارض الساعة وساقه على عقرب الساعات) سنقتله ونقتل كل من يحيط به، ونقتل حتى رفيقه المقرب، ولن نبقي على احد من افراد عائلته (يصمت مطولاً ثم يقول بهدوء) لكن من هو؟

فلادمير: الوقت.... ما هو سؤالك؟

استراجون: هل ولد الوقت قبل السماء أم ولدت السماء قبل الوقت؟

فلادمير: كانا توأمين.

استراجون: ركز معي فلادمير، عندما استيقظت الساعة من سباتها هل كانت اكبر عمراً من السماء أم السماء كانت اكبر عمراً...؟ " (حسين ناجي فاتن 2021، 1–2)(Hussain Naji, Faten, 2021, 1–2) من الملاحظ في النص أن حبكته تبدأ من منتصف الاحداث، لغياب البداية التقليدية، فوجود الشخصيتين داخل الساعة، وعدم معرفة سبب ذلك الوجود، أو لماذا هما موجودان فيها، العبثية بكل معانيها، فوجود الشخصيتين عالقتين في محيط الساعة، واصرارهم على محاولة قتل تلك العقارب والارقام، في حوارات عبثية تعكس مدى عبثية النص التي تبدأ بصراع بين الشخصيات من غير ذكر او بيان سبب الصراع أو فحواه، وليس هنالك اي تداخل او ربط بين تلك الحوارات، والاحداث فيها لا تنتهي، بل ان اي محاولة لقيام حدث مهم او حوارات قوية ينتج عنهما نتيجة عبثية، مما يولد انعدام المسبب لتلك الاحداث، وانعدام النتيجة او النهاية المرجوة، وهي اشارة رمزية لعبثية الحياة، وانعدام سيطرة الانسان على التحكم بوقته و حياته ومجرياتها.

ستراجون: توقف تعبت.

فلادمير: وأنا ايضاً تعبت.

ستراجون: من ماذا، من التفكير في القادم، من التفكير في بضعة النور التي ترفرف لنا خلف ذلك الافق.

فلادمير: بل تعبت من الخذلان (يضحك بجنون).

ستراجون: وانا تعبت من النظر اليك وانت تخذل.

فلادمير: ولماذا تنظر نحوي وانا اخذل.

ستراجون: لاني لا اجد شيء انظر نحوه وانا اتأمل الخيبة.

فلادمير: نحن لسنا في خيبة. للمرة الالف اكررها نحن لسنا في خيبة.

ستراجون: في ماذا نحن اذاً

فلادمير: في خيبتين.(يتمددون على الارض ويضحكون ثم يصمتون فجأة).....

ستراجون: (بصوت عالي) هل يقوى هو على الانتظار.

فلادمير: حتى هو لا يستطيع الانتظار.

(ستراجون وفلادمير يدوران حول الساعة ويرددون) حتى هو لا يستطيع الانتظار، حتى هو لا يستطيع الانتظار.

ستراجون: لماذا ننتظر قم هيا نذهب، منذ سواد وبياض لا يعد ونحن هنا انهض يا فلادمير لنذهب.

فلادمير: نعم فعلاً لنذهب.

ستراجون: اخشى ان تصيبنا لعنة.....» (حسين ناجي فاتن 2021، 1-2) (Hussain Naji, Faten 2021, 3)) يستمران بالبوح، والتعب من كثرة الانتظار بلا جدوى، فهما ينتظران ويتجادلان منذ وقت طويل، ينتظران الخلاص أو التحرر الذي لم ينالاه، وهنا رمزية على عجز الانسان، فالحياة تسير بما قُدر لها وليس بما يرغب البشر، فالقدرية والحتمية هي المسيطرة، يطرح النص أسئلة وجودية تحاول الكاتبة أن تخلقها في ذهن المـتلقي، ليقف طويلا متسائلا عن سبب الوجود الانساني على الارض، ما الغاية التي يجب تحقيقها، أم إن وجوده لمجرد الزينة فقط؟!!! بعد ذلك تحولت الاحداث من حوارات عبثية فيما بينهم، وتساؤلات فلسفية الى محاولة للنهوض بحدث صاعد لبداية صراع بين الشخصيتين وبين الساعة المحبوسين داخلها، بعد أن انسنت الكاتبة الساعة وتحولت عقاربها الى اداة للقتل، وانسنت ارقامها بجعلها تتكلم، وايضا كان لعطاسها

القدرة على السُمَّية. كل تلك الاحداث نجدها محملة بشيء من الرمزية التي جاءت لتبين كيفية تغلب الزمن على الانسان ومحاصرته بالوقت الزمني، وضعف الإنسان أمام عامل الزمن، وعلى الرغم من كل محاولاته لكسر الوقت او التغلب عليه، إلاَّ أنه يفشل دائما.

(عبر العقارب صوت عالي جداً يصدر من الساعات)

الساعة12: لا تستدير للوراء.

الساعة3: لا ترفع رأسك الى الاعلى.

الساعة6: لا تتقدم الى الامام.

الساعة 9: لا تنظر يميناً او يساراً (صوت عطاس قوي يصدر من جميع الاتجاهات).

فلادمير: انها تتكلم.

ستراجون: هل خرج الصوت منها ام من الخارج.

فلادمير: لا بل منها.

ستراجون: لقد بدأنا نصاب بالدوران اكثر مما ينبغي.....

فلادمير: هي تطلق سمومها البيضاء حولنا ونحن نعدها رقماً بعد اخر.

الساعة12: اقنعة اجساد بأقنعة (يبدؤون بالسير ببطء).....

فلادمير: انا تعبت لدرجة اني سأضع رأسي فوق قدمي وانحني.

الساعة9: لا تنحني لا تنحني.

ستراجون: لا تنحني ستقتلك التاسعة أن انحنيت.....» (حسين ناجي فاتن2021، 8–9)، (Hussain Naji, Faten 2021, 8–9) في كل ذلك لا نرى تطوراً للأحداث بل هي في حالة دوران مستمر، مثلها الانتظار والشكوى والصراع مع الساعة، ثم العودة الى الانتظار، الى نهاية النص، فلم نر أي تطور أو تقدم للحبكة (التطور التقليدي)، وعلى الرغم من سيطرة الحوارات العبثية الساخرة؛ إلَّا أن النص لم يكن خالياً من الفكرة أو المغزى، وتتجسد هذه الفكرة في محاولة تحرر الانسان من مخاوفه، والسعي الى تغيير الحال الى الافضل، وعلى الرغم من المحاولات العديدة، إلا أنها باءت بالفشل.

وقد نرى في تطور بعض الاحداث محاولة للتصعيد، اعطت للمتلقي املاً في رؤية بارقة أمل في التغيير مجرى الاحداث، أمثال ذلك (هطول المطر، وغسله للحبر الاسود والسموم) الناتج من عطاس الساعة، ومحاولة احدى الشخصيات التضحية من اجل الاخر، الا انها تتردد بتلك التضحية، مما يوحي بفرصة لتغيير ذلك الواقع المسود، وتغيير من حال الشخصيتين، أما بالتطهير أو الخلاص، الا أن اصرار العبثية على المواصلة تفاجئ المتلقي برجوع الشخصيتين الى نقاشهم السابق حول الانتظار وفردة الحذاء، وذلك دليل قطعي على عبثية الافعال والحوارات، افشلت جميع المحاولات الاصلاحية للواقع المرير التي تعاني منه الشعوب المستلبة الارادة، المنتظرة بفارغ الصبر لأي تغيير ايجابي في واقعها.

(تتوقف الساعة يهيمان بالخروج تعود للعمل بصورة عكسية)

الساعة 12: تعطس بقوة.. صوت عطاس قوي اخر.. قطرات سوداء على الارض

فلادمير: ستراجون ما هذه القطرات السوداء على الارض؟

ستراجون:..... رما هو زيت الساعة.

فلادمير: وهل زيت الساعة يخرج من الارقام!؟

ستراجون:..... العقارب مسمومة.

فلادمير: الساعات يا احمق.

ستراجون: بدأت تبث سمومها نحو اجسادنا.....

فلادمير: أنها تمطر السماء تمطر.

ستراجون: فعلا يا فلادمير أنها السماء وليست السموم «(حسين ناجي فاتن 2021، 12) (Hussain Naji, Faten 2021, 12) وعند ختام النص نرى ظهور شخصية جديدة هي (الاسكافي) الذي حاول أن يقدم حلولاً لجميع معاناتهم، وقدم النصح بعدم الانتظار، الا أن الشخصيتين اصرتا على الانتظار ورفض الحلول، ليثبت النص عبثيته من خلال تشابه بداية النص مع خاتمته، نص دائري ينتهي كما ابتدأ، لتأكيد وتوضيح المعضلة الوجودية ومحاولة الإنسان العقيمة بالتحرر، كل تلك الاحداث لم تصل الى ذروة محتملة؛ بل باءت بالفشل بسبب العبثية المقصودة.

أما نص (نورية أو نور هي) ل د. (ليلى محمد) فتدور أحداثه حول شخصية نسائية مثلت برمزيتها حياة اغلب النساء العراقيات على مر الفترات التاريخية والسياسية المتعاقبة، إذ تتعرض لنكبات مأساوية طيلة حياتها، تركت كل ازمة فيها ألماً شديداً، هو ألم جمعي تشترك جميع النساء العراقيات فيه.

نورية تعمل مغسلة للأموات، واختيار العمل والاسم جاء مقصودا من الكاتبة، لتبين العبثية الساخرة، إذ جمعت بين الموت كمحطة ينتهي عندها الانسان، والاسم الذي يبعث على الامل والشعور بالفرح، وارتباطه بنور الشمس الذي يبث الحياة والرغبة بالعيش، مفارقة ساخرة تجمع بين ضدين، رمزية على اشتراك الاضداد في حياة الانسان، فتارة تتغلب عليه ارادة الشر، وتارة نجد فسحة الامل تبشر بالخير القادم.

تفاجئ (نورية) في يوم من الايام بدخول رجل مع احدى الجثث، ظناً منها بأنه انسان، لتكتشف هويته الملائكية (إنه ملك الموت)، وتبدأ بمحاولة منعه من انجاز عمله بالتحاور معه، ساردة لنا وله مسيرتها الحياتية، ومعاتبةً إياه لتأخيره بالقدوم.

يحمل النص فكرة الانتظار المستمر، انتظار الزوج الغائب، من خلال افكار عبثية تضمنت تساؤلات حول الواقع الذي تعيشه المرأة في المـجتمعات التقليدية، واقع مليء بالانتظار والفقدان والقمع، لكل انواع الاحلام رغم بساطتها، كما حمل النص معنى التمزق النفسي الذي عانت منه الشخصية الرئيسة من خلال تقمصها لجميع الادوار، فهي (الزوجة المنتظرة، والام المنكوبة، والانسة، والفتاة التي تحلم بالحرية، والسلطانة المتسلطة) فأنتجت لنا نصاً عبثياً يحمل فكرة وجودية عميقة تتضمن سعي المرأة جاهدةً من أجل خلق معنى لوجودها حتى لو كان من خلال فكرة الانتظار.

الحبكات المسرحية المتنوعة لا بد لها من مسبب لقيام الاحداث البانية لها، إلاَّ أنَّ هذا النص (نورية) يخلو من الحبكة تماماً ومن السببية لقيامها، فبداية الحبكة تتحدث الشخصية (نورية) عن الموت والموتى، ثم تبدأ الحبكة بمشهد لقائها مع الموت، لتقوم بسرد احداث حياتها المأساوية.

"نورية: دني.. دني.. لا خير فيها.. كأنها دخول من باب وخروج من باب اخر.... ما الخبر لا احد يزورني.. هل اكتفى الموت منا.. هل غادرنا فجأة.. هذا المكان الوحيد في العالم لا تكسد بضاعته في كل يوم يوجد ميت بل في الدقيقة والثانية..... تذهب الى الباب أنا متوفرة سيداتي (تتفاجأ بقالب ثلج (جثة) تحمله على ظهرها.... لا اله الا الله لا حول ولا قوة الا بالله. لم تعد لي القدرة على حملها.. أيام الشباب ولت الى غير رجعة، ما هذا يبدو أن هذه المسكينة لم يعد لها من يبكيها..... (تذهب الى الباب تتفاجأ بشيء) سيدي غير مسموح بدخول الرجال الى هنا، لكنك لست رجلاً.. تفضل واخرج من (تحاول اخراجه تتفاجأ بدفعه تقف مذهولة) قل اعوذ برب الفلق.. قل هو الله احد، ماذا تريد ايها ال... انت..انت لست بشرياً مثلنا... انت تفزعني بهذه الزيارة.... انك تحاول ان تقتلني (تتراجع الى الخلف وكأنه يخنقها).. (تتخلص منه) يجب أن تكون رحيماً بنا نحن البشر... اقصد أن لا تميتنا بنفس القسوة التي نعيش بها.....»(محمد ليلى 2015، 2) (Mohammed, Layla 2015, 2) إن الحدث الرئيس للحبكة هو انتظار المرأة ليوم خلاصها، في هذه الحبكة الغير نامية او المعدومة التطور، فعندما تبدأ المرأة (نورية) بعدَّ الارقام والانتظار المستمر، لتقطع ذلك العد باسترجاعها لذكرياتها عن زوجها وطفلها وما مر بها، لنصل الى نهاية الحبكة من دون اي تصاعد للأحداث، لتقوم الحبكة على مجموعة من المشاهد الاستذكارية المتقطعة. فهي حبكة دائرية خالية من اي تصاعد للأحداث، تقوم على مشاهد استذكارية من حياة نورية، مختلفة الازمان والاماكن، الا أن كل مشهد منها يحمل قيمة فكرية واجتماعية مهمة شكلا معاً لوحة لمعاناة المرأة في هذه المجتمعات المأزومة.

"نورية: شهران وسافر بعد بكاء ووداع طويل.. عندها اصبحت عتبة الدار محرابي (تبدأ تعد على اصابعها) اقف حتى تتخدر قدماي.. سيعود سيعود.. اقف وانا اعد واحد اثنين (تؤشر على اصابع قدميها) احد عشر اثنا عشر..... خمسة وثلاثون، اقف انتظاراً لمجيئه وانا اعد.. قال انتظريني سأعود «(محمد ليلى 2015، 3) (Mohammed, Layla 2015, 3) لقد اعتمدت المؤلفة في رسم هذه اللوحة العبثية على مبدأ التكرار في المـقاطع الاسترجاعية، وكذلك لفكرة الانتظار، والازمات النفسية في جميع تلك المشاهد او اللحظات الاستذكارية، وعدم وجود نهايات للنص فهي نهايات مفتوحة غامضة لا تقدم أي حلول لجميع المشاكل التي نوقشت ومنها (سرقة طفولة الانثى بالزواج المبكر والاستغلال الجسدي والانتظار غير المبرر والمفروض عليها، ثم محاولة تكريس حياتها لحماية ولدها من كل الظروف الخارجية القاهرة).

"نورية: قررت مع صديقاتي ان نذهب الى مدينة الالعاب (تتحول الى مراهقة) جئت الى امي قافزة سلالم البيت قفزة واحدة، امي.. امي.. اين انت.. اريد أن اذهب الى مدينة الالعاب.

الام: ياه (تضحك) الى اين؟ ها يا بنيتي.. لم تعودي صغيرة.. لقد كبرتي يا بنيتي وستذهبين الى مدينة اجمل.. الى مدينتك الخاصة، المدينة التي عندما تدخل اليها المرأة لا تخرج منها الا لقبرها.....» (محمد ليلى 2015، 2) (Mohammed،Layla 2015، 2) تحاول الكاتبة في خاتمة النص بيان قدرة المرأة واحتمالها لكل ما وقع عليها ويقع، ومحاولتها النهوض بنفسها ومقاومة ذلك الوأد الاجتماعي، فعبرت عنه بما قالته نورية لملك الموت:

نورية: اذهب وقل لهم ملائكة في السماء.. استغفر الله.. قل لهم نحن اصبحنا ملائكة الارض والسماء... نحن الامهات اللواتي طهرن بمطر عيوننا البشر جميعاً.. نحن اللذين نافسنا بالأمس اطهر الملائكة.. قل لهم ان الملائكة قد رحلت خجلاً منا نحن البشر «(محمد ليلى 2015، 4) (Mohammed, Layla, 2015, 4) فالكاتبة تعري المجتمعات العربية التي دأبت على تهميش المرأة واستغلالها جسدياً، ولم تجد غير التيار العبثي لتبين به كل ما تعانيه المرأة من عبثية حياتها وعبثية موتها، لقد اعتمدت الكاتبات العراقيات التيار العبثي لمناقشة وتقديم قضايا نسوية

يصعب التحدث بها، فمن خلال تلك العبثية بالأحداث والاستخدام المتكرر لبعض الجمل والحوارات جعلت المتلقي يقف عند تلك الطروحات في حالة من الشد الذهني حتى وان بدت للوهلة الاولى خالية من اي معنى أو فكرة.

تيار تجريبي انتج لنا نصوصاً تجريبية قوية، محملة بالرمزية، وخرق التابوهات الثلاث (السياسة والدين والجنس).

الاستنتاجات:

1- استخدمت الكاتبة المسرحية العراقية العبثية في حواراتها، واحداثها، وشخصياتها.
2- تكوين نصوصا لا معقولة، لإبراز التجريب والخروج بالنص من دائرة المتعارف عليه الى دائرة اللامعقول.
3- تنبه المتلقي أن هناك شيء خاطئ في الحياة، الاجتماعية أو السياسية.

التوصيات:

1- تسليط الضوء على النص المسرحي النسوي كونه نصا متجددا.
2- الرجوع الى الاتجاهات النقدية الحديثة لفهم النص الابداعي والوقوف على غاياته واهدافه.
3- استخدام اكثر من منهج نقدي في تحليل النصوص المسرحية، فهي لا تخضع لمنطق المنهج الواحد.
4- التركيز على النتاج المسرحي العراقي كونه نتاجا غزيرا لم يدرس منه الا القليل، فالنصوص المسرحية العراقية تعد ذات قيمة فنية كبيرة لما تحويه من اساليب وتقنيات مسرحية حديثة تواكب المنتج العالمي وتتفوق عليه في الغالب الاعم، ودليل ذلك كم الجوائز والتكريمات التي يحظى بها النص المسرحي العراقي وطريقة الاخراج والاداء من قبل الممثل.

إسهامات المؤلفين:

ساهم المؤلفان في إعداد هذا البحث بشكل مشترك؛ حيث شاركا في وضع فكرة البحث وتصميمها، وإعداد الإطار النظري، وجميع البيانات وتحليلها، وتفسير النتائج، وكتابة البحث ومراجعته وتنقيحه بصيغته النهائية، وقد اطّلع كلاهما على النسخة النهائية ووافقا على نشرها.

تضارب المصالح:

يقر المؤلفان بعدم وجود أي تضارب مصالح مادي أو معنوي أو مهني قد تؤثر في سير البحث أو نتائجه أو تفسيرها.

توافر البيانات:

بيانات البحث غير متوافرة، لان البحث مستل من رسالة الدكتوراه، لم تناقش بعد.

بيان التمويل:

”لم يتلق هذا البحث أي منحة محددة من أي جهة تمويل في القطاعات العامة أو التجارية أو غير الربحية.«

Authors› Contributions

The authors contributed jointly to this research. Both participated in conceptualizing and designing the study, developing the theoretical framework, collecting and analyzing all data, interpreting the findings, and writing, reviewing, and editing the manuscript. Both authors have reviewed the final version and approved it for publication.

Conflict of Interest

The authors declare that there are no financial, personal, or professional conflicts of interest that could influence the conduct of the research, its results, or their interpretation.

Data Availability

The data that support the findings of this study are not publicly available because the research is derived from a PhD dissertation that has not yet been defended.

Funding Statement

"This research received no specific grant from any funding agency in the public, commercial, or not-for-profit sectors."

المصادر

النصير، ياسين(2010) اسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميثولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى.
داود، عبد الوهاب(2024) صموئيل بيكيت الكاتب الذي غير وجه المسرح العالمي مجلة حرف 22/ نوفبر.
لؤلؤة، عبد الواحد (1982) موسوعة المصطلح النقدي دار الرشيد للنشر، العراق
مهدي يوسف، عقيل (2020) ما وراء النقد الثقافي، مجموعة من المباحث، اصدار مكتبة المصادر، بغداد.
مروة، حسين (1988) واقعية الواقعية، مقال نقدي في مجلة عيون المقالات شهرية ثقافية فكرية جامعة.
خليفة، علي ((2022لماذا نعجب بمسرح العبث، المسرح العالمي.
رينولد، روبن ((2024فك رموز مسرح العبث فهم مسرح العبث، خلف الكواليس
العشماوي، محمد زكي (ب، ت) المسرح واصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
ولوث، جورج (ب، ت) مسرح الاحتجاج والتناقض، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم.
مندور، محمد (ب، ت) مسرح توفيق الحكيم، القاهرة، دار نهضة مصر.
ة، توفيق (2011) مقدمة مسرحية (ياطالع الشجرة) دار الشروق، القاهرة.
الياسري، اسماعيل (2019) مسرح العبث و اللامعقول وتأثيراته على المسرح العربي:الحوار المتمدن.
خليفة، علي ((2019مقال نقدي (مسرحية الفرافير للكاتب المصري يوسف ادريس) موقع المسرح نيوز 14/ ديسبر.
الدهشان، أماني(2023) تأثير العبث على مسرح سعد الله ونوس: رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية، مصر.
الزبيدي، محمد عبد الزهرة ((2010فؤاد التكرلي.. وفلسفة اللامعقول في الفكر المعاصر: الحوار المتمدن.
فاضل عبد الامير، سحر(2015) المرجعيات الفكرية في نصوص طه سالم المسرحية: كلية الفنون الجميلة، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية.
الانباري، صلاح (2009) مسرح محي الدين زنكنة مسرحية الفصل الواحد انموذجا..دراسة تقويمية، الحوار المتمدن.
الخفاجي، سرى مثنى كاظم (2017) البناء والمغايرة في النص المسرحي العراقي عبد الامير شمخي انموذجا، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية التربية ابن رشد، قسم اللغة العربية.
المباركة، صالح (د، ت) بناء الشخصية في مسرح آلفريد فرج:الهيئة المعرفية العامة لقصور الثقافة، القاهرة.
بلبل، فرحان ((2003النص المسرحي الكلمة والفعل: اتحاد كتاب العرب، دمشق.
عبد نور، جبور (د، ت) المعجم الأدبي: دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ط.
وهبة، مجدي & المهندس، كامل) ((1984معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب:، مكتبة لبنان، بيروت، ط2.
ميليت، فريد & بنتلي، جيرالد ((1966فن المسرحية: دار الثقافية، بيروت.
جاسم محمد، حياة (1983) الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها: منشورات دار الآداب، بيروت.

References

Abdel-Nour,q J. (n.d.). *Literary dictionary*. Dar El-Ilm Lilmalayin.
Al-Anbari, S. (2009, August 16). *Muhyi al-Din Zangana's theater: One-act plays as a model - An evaluative study*. Ahewar (Modern Discussion).
Al-Ashmawi, M. Z. (n.d.). *Theater: Its origins and contemporary trends*. Dar Al-Nahda Al-Arabiya for Printing and Publishing.
Al-Dahshan, A. (2023). *The influence of the absurd on Saadallah Wannous's theater* [Doctoral dissertation, Faculty of Specific Education]. Menofia University.
Al-Hakim, T. (2011). *Introduction to the play* (The tree climber). Dar Al-Shorouk.
Al-Khafaji, S. M. K. (2017). *Structure and divergence in Iraqi theatrical texts: Abdul Amir Shamkhi as a model* [Master's thesis, College of Education Ibn Rushd]. University of Baghdad.
Al-Mubarakah, S. (n.d.). *Character construction in Alfred Farag's theater*. General Authority for Cultural Palaces.

Al-Nusair, Y. (2010). *Questions of modernity in theater and the relationship of drama with mythology, the city, and philosophical knowledge*. Dar Ninawa.

Al-Yasiri, I. (2019, June 10). *Theater of the absurd and the unreasonable and its effects on Arab theater*. Ahewar (Modern Discussion).

Al-Zubaidi, M. A. (2010, October 24). *Fuad al-Takarli... and the philosophy of the absurd in contemporary thought*. Ahewar (Modern Discussion).

Bulbul, F. (2003). *The theatrical text: Word and action*. Arab Writers Union.

Daoud, A. W. (2024, November 22). *Samuel Beckett: The writer who changed the face of world theater*. Harf Magazine.

Fadel Abdel Amir, S. (2015). Intellectual references in Taha Salem's theatrical texts. *Journal of University of Babylon, Humanities, 23*(1).

Jassim Mohammad, H. (1983). *Experimental drama in Egypt and western influence on it*. Dar Al-Adab Publications.

Khalifa, A. (2019, December 14). *A critical article: The play* (Al-Farafeer) by Egyptian writer Yusuf Idris. Theater News Website.

Khalifa, A. (2022). *Why we admire the theater of the absurd*. World Theater.

Lu'lu'a, A. W. (1982). *Encyclopedia of critical terminology*. Dar Al-Rasheed Publishing.

Mahdi Yousef, A. (2020). *Beyond cultural criticism: A collection of research papers*. Masader Library.

Mandour, M. (n.d.). *Tawfiq al-Hakim's theater*. Dar Nahdat Misr.

Marwa, H. (1988). *The realism of realism* (Critical article). Uyun al-Maqalat Magazine.

Millet, F., & Bentley, G. (1966). *The art of the drama*. Dar al-Thaqafiya.

Reynold, R. (2024). *Decoding the theater of the absurd: Understanding the absurd behind the scenes*. [Publisher/Self-published].

Wahba, M., & Al-Muhandis, K. (1984). *A dictionary of Arabic literary terms* (2nd ed.). Librairie du Liban.

Wellwarth, G. (n.d.). *The theater of protest and paradox*. Arab Center for Culture and Science.