وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة

البناء الفكري والدرامي في مسرحيات فؤاد التكرلي

رسالة مقدمة
إلى مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في التربية المسرحية
من قبل الطالب

أديب علوان كاظم العتبي

بإشراف

أ.م.د
كامل حسون القيم

أ.م.د
عقيل جعفر الوائلي

1426هـ - بابل - 2005م

بسم الله الرحمن الرحيم

(وَأَنزَلَ اللَّهُ عَلَيْكَ الكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُن تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً)

صدق الله العلي العظيم

سورة النساء

من الآية(113)

أقرار المشرفين

نشهد بأن أعداد الرسالة الموسومة ((**البناء الفكري والدرامي في مسرحيات فؤاد التكرلي**)) المقدمة من قبل طالب الماجستير **(أديب علوان كاظم العتبي)** قد تمت تحت أشرافنا في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في التربية المسرحية.

التوقيع
المشرف الثاني
أ.م.د كامل حسون القيم
كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
التاريخ : / /2005

التوقيع
المشرف الأول
أ.م.د عقيل جعفر الوائلي
كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل
التاريخ : / /2005

بناءاً على التعليمات والتوصيات المقدمة , نرشح الرسالة للمناقشة .

التوقيع
أ.د. سمير شاكر اللبان
رئيس قسم التربية المسرحية
التاريخ : / /2005

الإهداء

إلى ....

رمز الحب والحنان ... والديّ العزيزين اللذين

طالما حلما بإنجاز هذا المبحث

أخوتي وأخواتي .....

من رافقتني رحلة عناء التحضير والبحث

زوجتـــــــي ....

زهرتيّ حياتي ..... صبا وحسين

الباحث

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقديـــــر

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق الأولين والآخرين وعلى آل بيته الطاهرين...

لا يسعني وأنا أنتهي من إكمال بحثي هذا، إلاّ أن أتقدم بجزيل شكري وتقديري إلى الأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر والأستاذ المساعد الدكتور كامل القيم لتحملهما عناء الإشراف على الرسالة وما أبدياه من متابعة خطوات أنجاز هذا البحث وتقويمه علمياً وما أرشداني إلى الكثير مما خفي عني.

كما أتقدم بالشكر والعرفان إلى عمادة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ورئاسة قسم الفنون المسرحية والى السادة أعضاء الهيئة التدريسية وأساتذة القسم اللذين أمدوني بكل ما احتاجه من مصادر ومراجع حيث كان لتعاونهم الأثر في أنجاز هذا البحث، وأخص بالذكر منهم: د. محمد أبو خضير، د. علي محمد هادي الربيعي، ومحمد فضيل شناوه.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتورة هاشمية حميد جعفر لتصويباتها اللغوية التي أغنت البحث.

وأسجل شكري وتقديري إلى مكتبة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل وكل من قدم لي العون والمساعدة واللذين فات عليَّ ذكر أسمائهم وأتمنى من الله الخير والنجاح والموفقية للجميع والله ولي التوفيق.

الباحث

ملخص البحث Abstract

لقد شكلت النصوص المسرحية ميادين رحبة في تاريخ الأدب عموماً، لما تحمله من صور معرفية وفكرية وفلسفية، لاسيما وأن كتابها سعوا إلى الأحاطة بما هو ذاتي وموضوعي في حياة الإنسان وتجاربه المتوالدة، حتى بدت تلك النصوص ذات رسالة فاعلة ومؤثرة على تباين مضامينها وأبعادها، فلا ريب أن نجد صوراً مماثلةً لهذا التعدد والتفرد في تجربة التكرلي المسرحية، التي تستدعي إدراكها وفهمها، فهي تكشف عن رغبة في التجديد والتجريب وذلك من خلال البحث عن الأساليب والتقنيات الحديثة في الكتابة المسرحية، لذلك عنى البحث بدراسة نصوصه المسرحية من حيث بنائها الفكري والدرامي. حيث أحتوى البحث على أربعة فصول تناول الفصل الأول المنهجية البحثية بدءاً بمشكلة البحث التي تحددت بالاستفهام الآتي: ما طبيعة البناء الفكري والدرامي في مسرحيات الكاتب (فؤاد التكرلي)؟

وتكمن أهمية البحث في كونه يسلط الضوء على أحد النخب الأدبية العراقية ألمعروفه التي أسهمت في أغناء نتاج المسرح العراقي المعاصر، فضلاً عن أنه يتيح أرضية نظرية للتعرف بطبيعة البناء الفكري والدرامي لشخصية البحث وهذا مما يتيح فهماً أوسع للعلاقة بين الاتجاه الفلسفي للأديب وعطاؤه الإبداعي ، وتتضح أهداف البحث التي تركزت في تعرف البناء الفكري والدرامي لنصوص الكاتب فؤاد التكرلي المسرحية، كذلك أشتمل الفصل على حدود البحث التي تحددت زمانياً في كل نصوصه المسرحية المؤلفة للفترة من (1954م إلى 1999م) ومكانياً في النصوص المسرحية التي ألفها الكاتب داخل العراق وخارجه وموضوعياً بالكشف عن البناء الفكري والدرامي لنصوص مسرحيات الكاتب العراقي فؤاد التكرلي. وجاءت مصطلحات البحث التي تحددت بالمصطلحات التي أستخدمها الباحث في الإطار النظري وتحليل العينات.

أما الفصل الثاني، فهو الإطار النظري والدراسات السابقة، حيث أشتمل على ثلاثة مباحث رئيسة، عُنِيَ الأول بالطليعة في المسرح العالمي، حيث تفرع إلى ثلاثة محاور، الأول مفهوم الطليعية وعوامل ظهورها مسرحياً والثاني هو الطليعية في المسرح العربي والعراقي، والثالث هو ملامح الطليعية في مسرحيات فؤاد التكرلي، وقد جاء المبحث الثاني تحت عنوان التناص في أدب فؤاد التكرلي، وتتبع الباحث المحاور الآتية، الأول مجاورة المرجع الفكري والثاني مجاورة البناء الفني والثالث مجاورة التناص، فيما عنى المبحث الثالث بعناصر البناء الدرامي للمسرحية ذات الفصل الواحد، وأهتم الفصل بما أفرزه الإطار النظري من مؤشرات.

أما الفصل الثالث، فقد قام على الأطار الأجرائي الذي ضم مجتمع البحث، حيث شمل جميع مسرحيات التكرلي التي حددت بـ (15) نصاً مسرحياً، ضمن حدودها الزمانية والمكانية، كما تضمن الفصل عينة البحث المتكونة من (3) نصوص مسرحية وهي مسرحية (الطوف) و (زوج السيدة م) و (تتمة)، مختارة بطريقة قصدية تتلائم مع مجتمع البحث ولأسباب سوغها الباحث لتحقيق أهداف البحث وقد كانت أداة البحث ما ظهر من مؤشرات في الأطار النظري ومن ثم تحليل العينات للحصول على معطيات محددة، حيث كان منهج البحث (الوصفي التحليلي).

أما الفصل الرابع فقد كان عرضاً لأهم النتائج التي توصل إليها الباحث من خلال الكشف عن البنى الفكرية والدرامية التي اعتمدها التكرلي في صياغة مادته الدرامية والتي أشرت في مجملها ان الكاتب (فؤاد التكرلي) قد طرح أفكاراً ورؤىً بنائية معاصرة في إنشاء مادته الدرامية بالاعتماد على ما صاغه كتاب المسرح الطليعي أو من أساليب ومعالجات بنائية، لاسيما وانه نأى في بناء نصوصه المسرحية عن قواعد البناء الدرامي للمسرحية التقليدية، كما ظهرت الاستنتاجات مبنية على ما ظهر من نتائج،والتي كان من أبرزها هو ميل التكرلي للأهتمام بالبنية الفكرية أكثر من ميله للأهتمام بالبنية الدرامية ذلك مما جعل نصه المسرحي بعيداً عن التنامي الدرامي ولعل هذه الصفة جعلته مقروءا أكثر من كونه ممثلاً، وأوصى الباحث ببعض النقاط التي يرى فيها ما يخدم ويطور حركة نتاج المسرح العراقي

المعاصر على صعيد البناء الفكري والدرامي ومن ثم وضع الباحث بعض المقترحات لمواصلة ما بدأ به استنادا لما أثاره من مواضيع في مسيرة بحثه.

وفي الختام وضعت المصادر والمراجع التي أسهمت في التأسيس النظري للبحث وما تلاها من تحليل لعينات البحث ومن ثم وضعت بعض الملاحق التي تضمنت الجداول التوضيحية المتعلقة بموضوع البحث، حتى ختم البحث بملخص باللغة الإنكليزية.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

الباحث

ثبت المحتويات

الموضـــوع	الصفحة
العنوان	
آية قرآنية	
أقرار المشرفين	
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
ملخص البحث	جـ-هـ
ثبت المحتويات	و – ز
الفصل الأول/ الإطار المنهجي للبحث	
مشكلة البحث	1

أهمية البحث والحاجة إليه	2
أهداف البحث	3
حدود البحث	3
تحديد المصطلحات	8-3
الفصل الثاني/ الإطار النظري والدراسات السابقة ومناقشتها	
المبحث الأول: الطليعية في المسرح العالمي.	39-9
المحور الأول: مفهوم الطليعية وعوامل ظهورها مسرحياً	20-9
المحور الثاني: الطليعية في المسرح العربي والعراقي	25-21
المحور الثالث: ملامح الطليعية في مسرحيات التكرلي.	39-26
المبحث الثاني: التناص في أدب فؤاد التكرلي	68-40
المحور الأول: مجاورة المرجع الفكري	55-47
المحور الثاني: مجاورة البناء الفني	62-56
المحور الثالث: مجاورة التناص	68-63
الموضـــوع	**الصفحة**
المبحث الثالث: عناصر البناء الدرامي في المسرحية ذات الفصل الواحد	79-69
ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات	82-80
الدراسات السابقة ومناقشتها	83
الفصل الثالث/ الإطار الإجرائي	
مجتمع البحث	84
عينة البحث	85
أداة البحث	86
منهجية البحث	86
تحليل العينات	87
مسرحية الطوف	99-87
مسرحية زوج السيدة م	113-100
مسرحية تتمة	121-114
الفصل الرابع	
النتائج	125-122
الأستنتاجات	127-126
التوصيات	128
المقترحات	128
ثبت المصادر والمراجع	138-129
الملاحـــــق	141-139
خلاصة البحث باللغة الإنكليزية	A-B

و

أولاً : مشكلة البحث Problem of the Research

لعل ما تتميز به النصوص المسرحية من أهمية استثنائية إنها حاملة لثقافات الأمم والشعوب، فضلاً عن رؤى وأفكار كتابها، لذا يمكن عدها وسيلة اتصال ثقافية حيوية وفعالة في المجتمع، فهي تمتد صوب اتجاهات متعددة من التجارب الإنسانية المضمرة والعلنية، لاسيما وان هذه التجارب تسعى إلى الاستزادة من كل شيء مبهم ومجهول.

كان المسرح ولا يزال فناً إنسانياً واجتماعياً متميزاً عاكساً لواقع المجتمع وتناقضاته، ذلك بتعدد العلاقات بين أفراد المجتمع سلباً وأيجاباً، ومن هنا يسعى الادب المسرحي الى جلاء تلك الصراعات في قوالب فكرية وجمالية على نحو نافع ومتطور ولعل (أنموذج البحث الحالي) فؤاد التكرلي هو ما تمثل بهذا الفعل في تصوير تلك العلاقات بصيغ فريدة تميل الى التخصص والتفرد، كان من شأنها رصد حركة الواقع في نصوصه المسرحية وفق مرجعياته الثقافية والفكرية والاجتماعية والسياسية، لا سيما ثمة تباين في نصوصه المسرحية من حيث بنائها الفكري والدرامي، يسعى الباحث الى كشفه، علماً ان التكرلي هو احد الكتاب العراقيين الذين لم يحظوا بدراسه جادة ومستقلة لنصوصه المسرحية، مثلما حضيت نصوصه القصصية والروائية بدراسات متعددة لعل ذلك يعود إلى بعض العوامل التي حالت دون ذلك كان أهمها، هو إنها قصيرة، وهي ذات فصل واحد كما إنها ذات بناء فكري ودرامي معقد .

كما إن التكرلي يُعد أحد الكتاب العراقيين الملتزمين بقضايا وطنهم الحقيقية حيث تناول من خلال مسرحياته مضامين وأبعاد لقضايا سياسية عميقة، تهاجم وتسخر من زيف ممارسات الأنظمة الفاسدة بشكل مؤسلب رمزي، كما هو الحال في مسرحية (الطوف) 1968 و (الصخرة) 1969م و (متهمون سياسيون) 1969م فلا ريب أن ينتاب الخوف أو الحذر الشديد أي باحث أو دارس عند التعرض لمنجز التكرلي المسرحي أو الخوض فيه.

ولعل هذه التصورات حالت دون ان نظفر بدراسه جادة ومستقلة لنصوص التكرلي المسرحية سوى بعض المقالات النقدية المتفرقة لنقاد عراقيين، اعتمد الباحث بعضها في مسيرة بحثه وهذا مما جعل المشكلة جديرة بالعناية والدراسة.

ومن هنا جاء اهتمام الباحث، حيث يجد في هذه الاعمال ما يطرح رؤى وافكار ومعالجات ذات ميزة حداثوية مبكرة تتواشج بنيتها الفكرية والدرامية مع هموم الإنسان المعاصر وآماله، بعد ان كانت النصوص المسرحية العراقية في الخمسينات من هذا القرن مغرقة بالواقعية الاجتماعية الساذجة وقصص الحب والرومانتيكية والمواضيع التي تحسم بانتصار عنصر الخير على عنصر الشر دائماً.

وتأسيساً على ما تقدم يحدد الباحث مشكلة بحثه بالسؤال الآتي:

ما طبيعة البناء الفكري والدرامي في نصوص الكاتب " فؤاد التكرلي" المسرحية؟

لا سيما وان ثمة بنى فكرية ودرامية تمخضت عنها نصوصه المسرحية سيعمل الباحث على كشفها والتعرف عليها من خلال آلية التحليل.

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه: Significance of the Research

تتجلى أهمية البحث والحاجة إليه بالنقاط الآتية :

1- يسلط الضوء على احد النخب الأدبية العراقية المعروفة التي أسهمت في اغناء نتاج المسرح العراقي المعاصر.
2- يتيح فهماً أوسع للعلاقة بين الاتجاه الفلسفي للأديب وعطائه الفكري لا سيما أن شخصية البحث، قد عاشت ظروفاً استثنائية تكللت بالتقاطع مع الوضع السياسي القائم.
3- يتيح أرضية للتعريف بطبيعة البناء الفكري والدرامي لشخصية البحث والذي يمثل أنموذجاً للعديد من الأدباء العراقيين الذين يحملون سمات متفردة، غير مطيعة للنظم السائدة.
4- يفيد البحث عموم الباحثين والدارسين و النقاد المسرحيين و المشتغلين في المؤسسات الفنية و الثقافية ذات العلاقة بالحركة المسرحية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة من حيث تقديمه دراسة تحليلية لأنموذج منتخب من الكتاب المسرحيين العراقيين .

ثالثاً: أهداف البحث. Objectives of the Research

يهدف البحث إلى تعرف الآتي:-

البناء الفكري والدرامي لنصوص الكاتب فؤاد التكرلي المسرحية.

رابعاً: حدود البحث Limitation of the Research

يتمثل البحث في حدوده البحثية الثلاثة والماثلة في :

1- الحد الزماني: يتمثل هذا الحد في النصوص المسرحية المؤلفة من (1954م-1999م) .
2- الحد المكاني: يتمثل هذا الحد في النصوص المسرحية التي الفها الكاتب داخل وخارج القطر.
3- الحد الموضوعي: تتحدد الدراسة في الكشف عن البناء الفكري والدرامي لنصوص مسرحيات الكاتب العراقي فؤاد التكرلي.

خامساً: تحديد المصطلحات. Terminology

البنـــاء Structure

أ- **لغةً:** هو من الفعل بنى، بنى الجسم و بنى المبنى. والبناء جمع أبنية، والبُنية بالضم والكسر ما ُبُني وجمع بُنى ويقال فلان صحيح الُبنية. "بنية الكلمة" صيغتها والمادة التي تبنى منها.[1]

ب- **اصطلاحاً:** يشير مصطلح البناء (Structure) في أصله اللاتيني وبمفهومه المعاصر الى نظام معقد ينظر اليه على أساس الكل الموحد لاجزائه لا على أساس مفرد تلك الأجزاء.[2]

---

[1] عبد الله البستاني اللبناني، المعجم اللغوي،ج1، (بيروت: المطبعة الاميركانية، 1927)، ص197.

(2) P . Hanks.(ed) Encyclopedic World Dictionary.(London: The Hamlyn Publishing Grpup,. 1974), P.1554. "S.V" "Structure"

الفكـــر Intellect

أ- **لغةً:** فكّر يفكّر تفكيراً: في الأمر: أعمل العقل فيه ليصل مستعيناً ببعض ما يعلم إلى مجهول أو إلى حل " فكرت كثيراً في هذه المشكلة وقد توصلت إلى حل مرضٍ" [1]

ب- **اصطلاحاً:** يعرفه (أرسطو): " بأنه كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو التصريح بما يقرون".[2]

أما (فؤاد البستاني) فيعرفه " أعمال الخاطر وتأمله... تردد الخاطر بالتأمل والتدبير"[3]

في حين عرفه (مسعود جبران) بأنه : " أعمال الفكر والعقل ليتوصل إلى حل أو إدراكه " [4]

أما (بطرس البستاني) يعرفه بقوله " فكر في الشيء فكراً أي بمعنى اعمل النظر فيه وتأمله، والفكر تردد القلب بالنظر والتدبير بطلب المعنى، وقيل هو ترتيب أمور في الذهن يتواصل إلى مطلوب فيكون علماً أو ظناً، ويقال لي في الأمر فكر أي نظر برويه"[5]

ويعرفه جماعة اللغويين العرب في (المعجم العربي الأساسي) بانه :

1-صورة ذهنية لامرٍ ما رأي " هذه فكرة سديدة"

2-ما يجول – بالخاطر ، وهي موضوع التفكير.[6]

البناء الفكـــري Intellectual Structure

يعرفه (فضل) بأنه "حيلة عقلية أو نشاط ذهني يهدف إلى إدراج الأشياء في نظم مفهومه معقولة؛ واضحة التركيب. بينة الوظائف محكومة في علائقها وارتباطاتها"[1]

أنطلاقاً مما جاء أعلاه وانسياقاً مع المفاهيم اللغوية والاصطلاحية يعرف البناء الفكري التعريف الإجرائي الآتي:

(هو مجموعة من العلاقات الذهنية التي تعكس ذات المؤلف وآراءه التي تحقق فيما بعد بنية النص الدرامية ضمن منظومة مغلقة من الصور الفكرية والجمالية)...

البناء الدرامي Dramatic Structure

يعرفه (هداره) بأنه:

---

(1) أحمد العابد وآخرون، المعجم العربي الأساسي ، أعداد جماعة من كبار اللغويين العرب (جامعة الدول العربية: توزيع لايوس للتربية والثقافة والتعليم، 1989)، ص947.

(2) ارسطو، فن الشعر،ت: عبد الرحمن بدوي ،(بيروت: دار الثقافة، 1952)، ص19.

(3) فؤاد افرام البستاني، منجد الطالب، ط12 (بيروت: دار المشرق، 1986م) ص559.

(4) مسعود جبران، الرائد،ج2، (بيروت:دار العلم للملايين، 1981)، ص1129.

(5) بطرس البستاني ، قطر المحيط، ج2(بيروت: دار الثقافة، د.ت)، ص1616.

(6) أحمد العابد وآخرون، المصدر نفسه، ص947.

(1) صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الادبي، ط3،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1987)،ص23-24

" فن الشخصيات وتنويعها وأنطاقها بما يليق بسير الحركة في المسرحية والمطابقة ين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به"[2]

أما (حمادة) فيعرفه على انه:

" الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته، والذي يتكون من عناصر مرتبه ترتيباً خاصاً، وطبقاً لمزاج معين، لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور" [3]

وقد عرفه (ليون ليفيتش Leon Levitchi) بأنه " نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزاءه ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقه فحسب، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع الدرامي"[4]

في حين منح (دوسن Dawson) تعريفه للبناء الدرامي الطابع الشمولي، فهو يرى بأنه " الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها وبالكل"[1].

أما (مارتن أسلن) فيرى بان البناء الدرامي هو البناء الذي " يعتمد على معيار دقيق جداً تقاس به شتى العناصر، التي يجب أن تسهم جميعاً، باعتمادها التام على بعضها البعض في تلوين النموذج الكلي"[2].

بينما أشار (الجلبي) بأنه: " الهيكل الدرامي المتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً لإحداث تأثير في الجمهور"[3]

أما (الزبيدي) فيقول " هو نسق المؤلف الخاص بترتيب وربط العناصر التي تصنع المسرحية. (الحبكة، الشخصيات، اللغة، الفكرة، الصراع) في كل موحد ومؤثر في المتلقي"[4]

ومن خلال أطلاع الباحث على جميع التعريفات آنفة الذكر، يخلص الى التعريف الأجرائي الذي يعبر عما يقصده الباحث في ثنايا البحث:

(هو الاسلوب الذي ينهجه المؤلف الدرامي لتطويع فكرةٍ ما على وفق مرجعياته، لربط اجزاء نصه الدرامي في نسيج عام، يتيح له التعبير عن موقفه الفكري أزاء مجموعة من الأحداث التي تقود بدورها إلى الصراع الدرامي).

---

(2) محمد مصطفى هداره، مقالات في النقد الادبي (القاهرة: دار القلم، 1964)، ص119.

(3) ابراهيم حماده، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهره،دار الشعب،1971) ص94.

(4) Leon Levitch, ,Studies Shakespeariene,Cluj - Napoca, 1976,P.117.

(1) س.دبليو داوسن، الدرامة والدرامي، ت: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، (بغداد، دار الحرية للطباعة، 1981)، ص141.

(2) مارتن أسلن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروت،(بغداد:دار الحرية لطباعة،1978)،ص53.

(3) سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات المسرحية (بغداد: دار المامون، 1993)، ص227.

(4) حميد علي حسون الزبيدي، مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية، أطروحة دكتوراه(غير منشوره) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1998،ص10.

التجـــاور Contiguity

عند أرسطو تداعي المعاني له ثلاث صور ، منها التجاور ويرجع مذهب التخير تداعي المعاني إلى قانونين : التجاور في الزمان والتجاور في المكان ... تجاور ، تقارب ، اتصال (بإزاء) .[1]

(جاوره) مجاورة وجوارا : ساكَنَه و – لاصقه في المسكن و – أعطاه ذمة يكون بها جاره ويُجيزه[2] .

يخلص الباحث في ضوء ما تقدم إلى التعريف الإجرائي الآتي: (المسافة النوعية من حيث التقارب والتباعد بين جنسين أدبيين (كالقصة والمسرحية) مختلفين في الأسلوب لكنهما يقتربان في الصياغة الفكرية لكاتب ما).

بنية الإخفاق Failure Structure

وردت كلمة (اخفق) في المعجم الوسيط (لإبراهيم مصطفى) بمعنى اضطرب وتحرك و- الطائر : ضرب بجناحيه . و- فلان : قل ماله . و- طلب حاجة فلم يظفر بها . و- فلانا :صراعه [3].

انطلاقا مما تقدم يمكن للباحث أن يعرف بنية الإخفاق وفقا لما يتضمنه البحث التعريف الإجرائي الآتي: (هي البنية الدارمية التي تحيل الشخصيات إلى عدم بلوغ أهدافها المرجوة وإخفاقها في تحقيق أمنياتها ورغباتها -الحالة النهائية- بفعل عوائق ذاتية وموضوعية يسوقها الكاتب من خلال مفرادته أو عناصره البنائية) .

التأويل Interpretation

ورد التأويل عند (جبران مسعود) في رائد الطلاب بمعنى "أول تاويلا1- الكلام : فسره .2- الكلام دبره وقدره واخرج معانيه الخفية أو البعيدة"[4].

وجاء في منجد الطلاب "[أوله] إليه : رجعة [وتأوّل] الكلام: فسره وقدره وتأول فيه الخيرَ : توسمه"[5].

ويشير (مجدي وهبة) بأنه:"تفسير ما في النص ما من غموض بحيث يبدو واضحا جليا ذا دلالة يدركها الناس . وهو أعطى معنى معين لنص ما كما هي الحال في استنباط المغزى من قصة أو قصيدة رمزية مثلا "[6].

---

1 نديم مرعشلي واسامة مرعشلي ، الصحاح في اللغة والعلوم ، مج1 ، ط1 ، (بيروت : دار الحضارة العربية ، 1974) ، ص221 .

2 ابراهيم مصطفى واخرون ، المعجم الوسيط ، ج1،ط2 ، (استانبول : دار الدعوة للتاليف والطباعة والنشر والتوزيع ، 1989) ص146 .

3 ابراهيم مصطفى واخرون ، المصدر نفسه ، ص247.

4 جبران مسعود ، رائد الطلاب ،ط1،(بيروت: دار العلم للملايين ،1967)،ص174.

5 فؤاد افرام البستاني، منجد الطلاب، ط22(بيروت:دار المشرق،المطبعة الكاثوليكية،1986) ص18.

6 مجدي وهبة ، المصدر السابق ، ص258.

أما (صلاح فضل) فيرى فيه " القراءة أو آلية التلقي القادرة على انتظار المؤجل وفهم الملتبس وقبول المحتمل ، وما ذلك التأجيل والالتباس والاحتمال إلا لأننا أمام فن يعبر بشكله عما لا يقال"[1] .

ويشير (سعيد علوش) إلى أن مفهوم التأويل هو" تفسير النص، وبحث معناه وتخرج قواعده ، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة "[2].

مما تقدم يخلص الباحث إلى الاتفاق مع ما جاء من مفاهيم لغوية واصطلاحية لمفهوم التأويل كتعريف إجرائي لأنها تعبر عما يقصده الباحث في ثنايا البحث.

1 صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة(الكويت: مطابع السياسة،1992)ص142.
2 سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ب.ت) ص43.

المبحـث الأول :الطليعيـة فـي المسـرح العالمـي
The Avante Garde in World Drama.
المحور الأول : مفهوم الطليعية وعوامل ظهورها مسرحياً.
The Concept and Factors of the rise of the Avante Garde.

ارتبط مفهوم (الطليعية Avant) كمدرسة مسرحية بظهور أهم الحركات في تاريخ الدراما الحديثة (*) ، التي تصدت للدراما التقليدية والقيم المسرحية السائدة انذاك ، والتي سادت على نشاط المسرح الفرنسي ومن ثم على نشاط المسرح الاوربي ، على يد مجموعة من الكتاب أمثال : (يونسكو)و(بكيت)و(ادموف)و(بنتر)و(جينيه)و(شحاته).

وقد جاءت الطليعيه بوصفها رد فعل فلسفي وثقافي عما كان سائدا من تقاليد مسرحية قديمة امتدت من (ارسطو) حتى انتهاء الحرب الكونية الثانية ، اذ يمكن اعتبارها انعكاسا لمتغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية وفكرية أصابت الإنسان والمجتمع جراء ما أفرزته الحرب من أزمات نفسية وروحية ، مما جعل الطليعيه لا تمتلك قالبا محددا في التعبير عن الادب والفن وانعكاساته [1].

ويرى (كرستوفر اينز) إن مفهوم الطليعية يشير بشكل انتقائي إلى " أي نمط من أنماط الفن ينافي ما هو تقليدي من حيث الشكل ; وفي ابسط معانيه يؤخذ المصطلح أحيانا باعتباره وصفا لما هو جديد في زمن ما – ذلك الجديد الذي يمثل ابعد حد يمكن أن تصل إليه التجربة الإنسانية"[2] لتصبح الطليعية من وجهة نظر المدافعين عنها والمتابعين لها الضرورة الحتمية في كل فنون العصر .

أما (بارت Barthes) 1915-1980م فيرى إن الطليعية هي " كل اثر يحمل قطيعه مع ما سبقه تهيأ له في وقت ان يكون عملا طليعيا ، ولو كنا ننظر إليه في عصرنا على انه متجاوز "[1] فالطليعية ترتبط وظيفيا بوجود أنماط ، وقيم محافظة سائدة من دون أن تكون هذه المحافظة مستبدة .

في حين يشير (حماده) الى ان مفهوم الطليعيه في المسرح يعني القيادة الجديدة او الحركة التجديدية في هذا المضمار والتي تدعو الى المزيد من التحرر في الكتابه المسرحيه على مستوى الشكل والمضمون .[2]

لذلك فأن التغيير في الاشكال المسرحيه التقليديه ، ارتبط بمفهوم الرفض للقيم الجماليه والمثاليات الماديه ونبذ البنيه التركيبيه للغة والمنطق ، ولعل هذا النهج

(*) هي الاعمال الدرامية التي ظهرت في اوربا وامريكا اثناء وبعد تأليف الكاتب النرويجي المعروف هنريك ابسن (Henrik Ibsen) (1828 – 1906) لمسرحياته ، وقد يستعمل المصطلح ليشمل الدراما الغربية التي ليست هي بالكلاسيكيات الاغريقية واللاتينية القديمة .
ينظر : ابراهيم حماده،معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق،ص148.

(1) سعد اردش ، حول مفهوم الطليعيه في المسرح ، مجلة المسرح ، العدد (2) , القاهرة :الهيئة المصرية العامة للتاليف والشر ،1983،2، ص24 .

(2) كرستوفر اينز ، المسرح الطليعي من 1892 حتى 1992 ، ت : سامح فكري ، (القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للاثار ، 1999) ص3 .

(1) رولان بارت ، مسرح الطليعيه الفرنسي ، ت : رشيد بناي ، مجلة الثقافة الاجنبية ، العدد (2) , بغداد : دار الشؤون الثقافية والنشر ، 1989 ، ص167 .

(2) ابراهيم حماده ، المصدر السابق ، ص167 .

الجديد انطوى على ايجاد بديل للوضع القائم اعتمادا على ثلاثة مظاهر هي (المظهر الفلسفي والمظهر الشعبي والمظهر البدائي) وهذه المقولات الطليعيه الثلاث لاتنفصل عن بعضها البعض ، كما انها تسعى بدرجات متساويه للتعبير عن نفسها سايكولوجيا .[3]

وفي ظل هذه الرؤية حرص كتاب المسرح الطليعي على ربط المسرح بالادب و تقييده بالايديولوجيا لأجل إعادة اكتشاف الحقيقة الاصليه للمسرح عن طريق المزج بين الواقع والخيال او بين الخاص والعام " وهذه ليست مجرد مرحلة انتقالية في المسرح بل هي عودة ... اكثر ، الى البداية الاولى ... الى الحقيقه ... الى الانسان وسط هذا العالم الدرامي "[4] ولعل هذا ما اكد عليه (انتونان ارتو Antoine Artoue)[*] 1896 – 1948 م في تنظيراته المسرحيه حتى بدت المسرحيات التي ظهرت في نهج الدراما التجريبية الطليعيه تشترك في اصل واحد لانها تنبع من افكاره وارائه [1]

لذا فان اهم مايجدد ملامح الحركة الطليعية هو(النزعة البدائيةPrimitivism)[*] التي تعتمد على جانبين يكمل احدهما الاخر ، اولهما : هو الكشف عن حالات الحلم التي تستقر في العقل الباطن لتكشف عن غرائز النفس البشرية ، وثانيهما : الاهتمام بالاسطورة والسحر في ظل الطابع الديني ، لذا فان الهدف الحقيقي من هذين الجانبين هو العودة الى جذور الانسان بوصفه كائنا فطريا من خلال النفس البشريه ذاتها او عبر مرحلة ماقبل التاريخ ونتيجة لذلك كانت العودة الى الأشكال الأصلية أو البدائية مثل الطقوس الديونيسيه في اليونان القديم والعروض الشامانيه ودراما رقصات جزيرة بالي [**]هي احد المنعكسات على ذلك .[2]

وبالتالي فان المعنى العام لمسرح الطليعية هو " مسرح يعد لمسرح آخر اكثر استقرارا ودوما ، ولكنه لن يكون دائم الاستقرار والبقاء فكل مسرح ليس سوى مرحله في تطور المسرح "[3] ومعنى هذا إن كل تجربة مسرحية هي نهاية لعمل

---

[3] كرستوفر اينز ، المصدر السابق ، ص15 .

[4] محمد جمعه ومحمود حجازي ، اوجين يونسكو .. دراسة (القاهرة : دار المفكر ، ب ت)،ص15.

[*] أنتوان آرتو: مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما وفي عام 1927 اسس مع (روجيه ميترال) مسرح الفريد جاري ، وقدم عدد من المسرحيات السريالية ، وقد استمد (ارتو) معظم نفوذه من كتاباته النظرية ، لاسيما كتاب (المسرح وقرينة) عام 1938 .
ينظر: جون رسن تيلر، المصدر السابق، ص40-41.

[1] جورج ولورث، المصدر السابق، ص34.

[*] هي الاعتقاد في ان صفات الحضارات القديمة اسمى من صفات المدنية المعاصرة وقد ازدهرت تلك النزعة في القرن الثامن عشر واوائل القرن العشرين ي فرنسا وأنكلترا، وقد هاجم (جان جاكروسو) الحياة الفرنسة ف المجتمع الفرنسي باعتبارها مصطنعة فاسدة ودعا الى العودة الى الطيعة حيث تظهر في شعر ووردزوورث ووليام بليك أثارة بارزة من النزعة البدائية.
للمزيد ينظر: ابراهيم فتحي، معجم المصطلحات الادبة، (تونس :التعاضدية العمالية للطباعة والنشر،ب.ت)،ص370.

[**] هي مجموعه من الرقصات تؤديها بعض الفتيات في جزيرة بالي اللواتي اثرن اعجاب (ارتو) الشديد ، بالاعتماد على الايماءه والحركة في معرض باريس عام 1931 .
ينظر : جون رسل تيلر ، المصدر السابق ، ص41.

[2] كرستوفر اينز ، المصدر السابق ، ص6-7 .

[3] لطفي فام ، المسرح الفرنسي المعاصر (القاهرة : دار القوميه للطباعة والنشر ، ب ت) ، ص227 .

مسرحي وبداية لعمل آخر في الوقت ذاته ، ولذلك فان المسرح الرومانتيكي كان طليعيا بالنسبة للمسرح الكلاسيكي والأخير طليعيا بدوره بالنسبة للمسرح الشاعري أو الرمزي، ومن خلال إطلاع الباحث في مسيرة بحثه الحالي وجد ان المسرح الطليعي حمل مسميات متعددة منها: مسرح اللامعقول(*) ومسرح العبث ، ومسرح الاحتجاج والتناقض ... وغيرها ، وعلى مايبدو ان هذه المسميات تؤكد اتجاهها العام المتمثل بروح المعارضة والرفض الذي يمثل الخطاب المسرحي فيها، فضلا عن ان عدم الاعتراف بالمنطق واللغة كوسيطين لبث الافكار ونقلها ، لكن هذا لايمنع من ان يحمل كل مسمى دقته وقوة رموزه في التعبير عن هذا الرفض وعدم التوائم مع الواقع على الرغم من القاسم المشترك الذي يجمعهما ، إذ يرى (ولورث) في هذا الخصوص، ان اهم ما يميز المسرحيات الطليعيه هو صفة الاحتجاج وتقنيه التناقض[1] .

وقد أشار (مارتن اسلن) إلى عمق جذور ملامح المسرح الطليعي او اللامعقول في تاريخ الادب المسرحي العالمي ، حيث وصفها بانها مزج جديد لعدد من التقاليد الادبية القديمة التي ترجع الى عهد الاغريق والرومان ، والملهاة المرتجلة في ايطاليا ، واحاديث المهرجين ومشاهد المجانين في مسرحيات شكسبير والى فترة اقدم من هذا كما في المسرحية الطقسيه ، لذا فان المسرح الطليعي يعد في ضوء ذلك مزجا لتراث فني وادبي قديم ، على الرغم من انه وليد لصراع الانسان المعاصر مع الوجود في القرن العشرين .[2]

لذلك بات الانفتاح على الوسائل الفنية المعاصرة والتشعب في الدلالات السمة المميزة لعملية الاتصال في المسرح الطليعي ، فاللغة مثلا تتجه نحو التغريب وعدم الانتظام ، حتى اصبحت اكثر تعقيدا ، بحيث يصعب فهمها ومتابعتها عند المتلقي العادي ، وهذا مما يجعل الرسالة في هذا النمط من المسرح غير محددة وغير واضحة ، فلا ريب ان يتناقض هذا مع عملية الاتصال في المسرح التقليدي، الذي يعتمد على اللغة الواضحة المفهومة لدى الجميع، فالمسرح الطليعي" يرفض الاتصال التقليدي المباشر لان الرسالة فيه لا تصدر من قناة واحدة بل من قنوات متعددة مما يجعل دلالاتها ايضا متعددة " [1]

لهذا تميز النص المسرحي عند كتاب المسرح الطليعي بالفوضى الفكرية واللغوية وعدم الانسجام ، مما أدى إلى اختلاف المعايير الحقيقية لعناصر البناء الدرامي التي أكد عليها(ارسطو) في كتابه (فن الشعر)، لان هؤلاء الكتاب

(*) يشير المترجم د. عبد الواحد لؤلؤة الى ان من المفيد ترجمة اصطلاح (اللامعقول Absurd) بشكلين الاول : (لامعقول) عند الاشارة الى الادب ، والثاني (عبث) عند الاشارة الى الفلسفه ، لاسيما وان الاصطلاح بالحرف الكبير هو الحاله الاسميه للمفهوم الدرامي المسرحي الروائي الذي يمتد الى فلسفة العبث او العبثيه (Absurdity) .

للمزيد ينظر : ارنولد ب . هنجلف ، اللامعقول ، ت : عبد الواحد لؤلؤه – موسوعة المصطلح النقدي5 (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1979) ، ص9 .

[1] جورج ولورث ، المصدر السابق ، ص10 .

[2] مارتن اسلن ، دراما اللامعقول ، ت : صدقي عبد الله خطاب (الكويت : مطبعة حكومة الكويت ، 1970) ص15 .

[1] ابراهيم حماده ، المسرح المعاصر من المعارضه الى الابداع (القاهرة : دار الفكر العربي ، 1970) ص9.

استعانوا " بالايحاءات الفرويدية فيما وراء عالم المنطق ، كالاحلام ... او التوجه الى غائبين او الى اصدقاء خياليين ... وكأثارة ذكريات بين الواقع والخيال . "[2] وخصوصا وان تحليلات (فرويد) تشير الى نظريته القائلة بان "الحلم هو هلوسة ورعبه يحكم المتحققه"[3]وأن عملية صياغة الحلم " في جوهرها حالة من حالات المعالجة اللاشعورية للعمليات الفكرية القبلشعورية"[4]وحيث ان هذه الصياغة هي عملية مجدية للجميع بين الأضداد والمتناقضات في الذات والوجود، لذلك فان الكتاب المسرحيين لم يستغنوا عن موضوع الحلم في أعمالهم الدرامية[*] وذلك لما يمتلكه من فاعلية درامية تمارس أثرها الواضح في بنية النص الفكرية والدرامية، وذلك من خلال أستثمار حالات اللاوعي واللاشعور التي تقدم أنماطاً جديدة من الخيال لذكريات حقيقية في الواقع كما هو الحال في مسرحية (الحلم) 1902 لـ (أوجست ستندبيرج August Stindberge) [*] ولعل هذا النهج في كتابة المسرحية يعيد الى الأذهان ما ذهب اليه (أسلن) سلفاً، حين أشار الى ان هذا النوع من المسرح يحيلنا الى كلمة (Absurd) التي تعني في أصلها (النشاز) وأن التعريف المعجمي لها "غير المنسجم مع العقل أو مع ما هو ملائم، المتناقض اللامعقول، اللامنطقي"[1] وهذه أشارة الى انه لا ينسجم ولا يحاكي ما كان مؤلفاً عليه أو متعارف وأنه ينتزع وجوده وأعجابه من عدم أنصياعه الى المألوف شكلاً ومضموناً.

لذلك فان المسرح الطليعي أو اللامعقول ليس مسرحاً " للترفيه بل هو مسرح جاد وأصحابه يعتبرون أنفسهم مسؤولين عن القيم الإنسانية العليا"[2] فهم يتناولون القضايا الإنسانية الكبرى بتركيبة فنية معقدة بعيدة عن السذاجة التي تتمثل في الواقع أو الفكرة المجردة السطحية. وهم بذلك لم يكونوا " طليعيين في الأشكال المسرحية وفي لغة التعبير الدرامي بل كانوا طليعيين أساساً في تصوراتهم عن العالم الذي يكتبون عنه"[3]إذ يكمن سر نجاح أعمالهم من وجهة نظرهم في غموض المعنى

---

[2] محمد عنيمي هلال ، في النقد المسرحي (بيروت : دار العودة ، 1975) ص35-36 .

[3] أبراهيم فتحي، المصدر السابق، ص146.

[4] سيجموند فرويد، الموجز في التحليل النفسي،ت: سامي محمود عبد السلام الفقاس (القاهرة:دار المعارف، ب ت) ،ص37.

[*] ظل الكثير من كتاب العقدين الاولين من القرن العشرين يعدون الحلم النموذج الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع ، المنطق والهلوسه ، التافه والسامي ، وقد جاءت الحركة السريالية (التي سيتناولها الباحث لاحقا) لتعطي الحلم جانبين ، الاول يتمثل بالاهتمام البالغ بالتفاصيل ، والثاني يخلط العلاقات القائمه بين تلك التفاصيل . فهي تستنسخ هاتين الميزتين للحلم ولتجعلنا نشعر باننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين مختلفين . للمزيد ينظر : مالكم برادبي وجيمس ماكفارلن ، المصدر السابق ، ص85 .

[*] أوجست ستندبيرج (1849-1912م) مؤلف ومسرحي وروائي سويدي ،غزير الأنتاج أذ ألف أكثر من خمسين مسرحية أضافة الروايات والقصص وسيره ذاتية ، حيث أكتسب أهميته في التاريخ المسرحي خلال تجاربه الفنية،خاصة محاولاته في عرض عمليات التفكير لعقل اللاواعي على المسرح وقد كتب مجموعة من المسرحيات الرمزية الغريبة بما فيها مسرحية (الحلم) و (الطريق الى دمشق 3) 1904 و (موسيقى الشبح)1907 التي حاول أن تصور لا تماسك الحلم وعدم أمكانية التنبؤ به، وكذلك مسرحية (الاميرة البيضاء)1902 وهي مسرحية غريبة إلا أنها ساخرة.
للمزيد ينظر: جون رسل تيلر، مصدر سابق، ص536-537.

[1] مارتن اسلن، المصدر السابق، ص23.

[2] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو الى الآن (القاهرة: مكتبة الأنجلومصرية،ب ت)،ص246.

[3] سامي خشبة ،قضايا المسرح المعاصر- الموسوعة الصغيرة4، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977)، ص10.

النهـائي لهـا، وهذه الميـزة تمكن هؤلاء الكتـاب من أن يكـون لـديهم تـأثيرات عاطفيـة عميقة في نفس المتلقي.[4]

ولعـل أهـم الأسـباب التـي أدت الـى ظهـور المسـرح الطليعـي ونشـأته هـو مـا كـان لمخلفات الحرب الكونية من أنعكاسات أجتماعية وسياسية وأقتصادية وفكرية سيئة منها الأغتراب الفكري، والتفكك الروحي ومخلفات الموت والدمار الذي ألحق بالعالم وهذه بدورها غيرت الكثير من القيم الدينية والمفاهيم الأجتماعية والقوانين والأنظمة الوضعية كما غيرت نظره الإنسان المعاصر الى الوجود وبالتالي خلفت النزعة في الشك أزاء الكون والوجود، حتى بات الكتاب ينظرون الى الكون على أنه وليد الصدفة وأن كل شيء فيه يقوم على التناقض واللامنطق، لذلك عبر أغلب الكتاب الطليعيين عن تشاؤمهم المزدوج شكلاً ومضموناً، الا أن التعبير عن الجانب الفكري أو الفلسفي في هذا النمط كان أبلغ وأعمق من الأهتمام بالجانب الدرامي[1]

نتيجة لذلك تبلورت بعض الفلسفات والأفكار التي حلت محل الفلسفة المثالية والمادية كرد فعل على طغيان الأتجاه المادي التجريبي والسيطرة العقلية الصارمة، ولعل أهم هذه الفلسفات هي الفلسفة الوجودية التي تستعير مفرداتها من الإنسان لا من الطبيعة حيث كان شعارها (الرجوع الى الإنسان) وبمعنى آخر هو الرجوع الى التجربة الإنسانية الحية التي تتمتع باستقلال ذاتي وبخصوصية لا نظير لها في الكائنات الأخرى[2] إذ يمكن وصفها بانها ثورة على ما سبقها من فلسفات تقليدية فضلاً عن كونها بلورت أفكار ذلك المسرح فيما بعد.

وأذا ما بدأنا بتحديد البدايات الحقيقية لهذه الفلسفة نجد البذرة الأولى ترجع إلى الفيلسوف الدنماركي (كيركاجاردKierekegaard)[*] وقد نما هذا المذهب وتعمق على يد بعض الفلاسفة أمثال (مارتن هايدجرMartin Heidegger)[*] حتى شاع وظهر في مجال الأدب ليعبر عن روح العصر على يد فلاسفة فرنسيين مثل (جابريل مارسيل Gabriel Marcel)[**] ثم (جان بول سارترJean Paul sartre)، ولعل

---

(4) John Kershaw: The Present Stage: New Directions in the Theatre Today, Fontana Books, press ,London, 1966,P.74.

[1] رشاد رشدي، المصدر السابق، ص239-240.

[2] سماح محمد رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة (القاهرة: مكتبة مدبولي، 1973)، ص113-116.

[*] كير كاجارد (1813-1855م) وهو مفكر وفيلسوف دنماركي، الا أن البعض لا يعترف به فيلسوفاً غير أن مفاهيمه في الفلسفة الوجودية تجعله أصلاً لهذه الفلسفة، وفلسفته ليست بحثاً في الوجود بقدر ما هي بحثاً في الموجودات أو الفرد، ومن ثم فهي فلسفة موجودية (Existential) وليست وجودية فالفكر الحقيقي هو الفكر الوجودي المعاشي يتحد فيه الوجود والمعرفة أهم كتبه " أما/ أو" 1843 و " الخوف والرعب" 1843و "شذرات فلسفية " 1844... للمزيد ينظر: عبد المنعم حنفي، الموسوعة الفلسفية، ط1(بيروت:دار أبن زيدون ،ب ت)، ص387-388.

[*] مارتن هايدجر(1889 - 1976م) هو فيلسوف ألماني ظهرت تطبيقاته الفلسفية للظاهراتية وتأسيسه لعلم الوجود من خلال مؤلفه " الوجود والزمان" 1927 الذي أثر على الكثير من الفلاسفة والوجوديين خاصة هو الكائن الذي ينكشف من خلاله معنى الوجود، ومن ثم عكف على دراسة البناء الأنطولجي للإنسان وأستثارته من ثلاث نواح هي: الوجود في العالم، والتعالي، والسقوط. للمزيد ينظر: عبد المنعم حنفي، المصدر نفسه، ص497.

[**] جابريل مارسيل (1889-1974م) هو فيلسوف وكاتب مسرحي وناقد فرنسي، ألف مسرحيات كثيرة ذات طابع فلسفي نشرت جميعها ولعل أشهرها مسرحية (رجل الله)1925 ، (المحراب المظطرم) 1931 و (طريق كريت)1936 و (روما لم تعد روما)1951 وتناولت هذه المسرحيات كلها مشاكل الضمير وإن لم يكن دون تشديد مسرحي كبير.

المبادئ الأساسية التي أتفق عليها هؤلاء الفلاسفة هو أنهم لا يتفقون مع من سبقهم من الفلاسفة لأن "فلسفتهم ليست تجريدية عقلية بل هي دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات ... والوجود عندهم ذو معنى إيجابي يحقق المرء ذاته في عالمه..."[1]ولهذا يسمى الأدب القائم على الفلسفة الوجودية بأدب الالتزام أو الموقف، لأن الكاتب فيه يتميز بتحديد موقفه من خلال طرح آرائه من وسائل عصره.

فلا ريب أن نجد مفاهيم الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية هي الموضوعات السائدة، التي تشكل الهيكل العام لمقولات الفلاسفة الوجوديين التي تميز الإنسان من جميع الموجودات الأخرى، فممارسة الحرية والقدرة على تشكيل القرار الحر، هي الصفات التي يحقق بها الإنسان ذاته في الوجود، فضلاً عن الموضوعات الأخرى كالتناهي والإثم والاغتراب واليأس والموت، لاسيما وأن هذه الموضوعات لم تناقشها الفلسفة التقليدية بإسهاب مثلما ناقشتها الفلسفة الوجودية.[2]

كما وهناك دور للفلسفة الهيدجلية (الديالكتية Dialectic) أو الجدلية[*] في بلورة جدلية الأفكار والتي يقوم عليها المسرح الطليعي خاصة وأن مفهوم التناقض أو التضاد هو أحد التقنيات التي غذت هذا النمط من المسرح حيث أن " تناقض قضيتين لا يقتضي بالضرورة أن أحدهما خاطئة... فكل قضية في نفسها نتيجة صراع قضيتين سابقتين كانت هي النتيجة التركيبية لكلتاهما، ثم تتصارع – بدورها- مع قضية أخرى لتولد عنها قضية تركيبية أخرى تعرض لما تعرضت له سابقتها..."[1]

وعلى وفق ذلك تأثرت المسرحية الطليعية بالأفكار الفلسفية ذاتها لأنها شكلت مجالاً خصباً لمعالجة الخيال من خلال العقل وإيجاد تفسيراً واضحاً للظواهر الميتافيزيقية التي أعيت الإنسان،فضلاً عن أنها أثرت "الأسلوب الأدبي الذي يحمل في طياته الصراع الدرامي والموازي للصراع الإنساني من أجل الوجود"[2] لاسيما أن تأثير الفكر الوجودي بدا واضحاً على كافة النتاجات الأدبية شعراً وقصةً ورواية في مجمل الثقافات الأوربية ، بوصفه تياراً فلسفياً وأدبياً كما في رواية (الغثيان) لسارتر ورواية (الغريب) لكامو التي حملت تعاليم الفكر الوجودي عامةً، حتى نهل منها كتاب المسرح الطليعي، ولعل هذا ما يشير إلى خصوصية التقارب بين طروحات الفلاسفة الوجوديين وكتاب ذلك المسرح.

ينظر: جون رسل تيلر ،مصدر سابق، ص357.

[1] محمد غنيمي هلال، الادب المقارن، المصدر السابق، ص405-407.

[2] جون ماكوري،الوجودية،ت: أمام عبد الفتاح امام (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1982)، ص15-16.

[*] وهي الفلسفة التي تقوم على مبدأ التناقض بين الذات و الموضوع وتقسيم العالم الى ذاتي وموضوعي وخصوصاً أنها تطورت من أهم رافدين هما الجدل الوجودي عند كير كورد والجدل المادي عند كارل ماركس، وقد طوره يصل الجدل الى ذروته واعتبره قانون الوجود الذي يشمل الحياة كلها والطبيعة والمجتمع وقانون الفكر. فالجدل عنده هو فناً للتحاور بغية الوصول الى حقيقة لطرح الفكرة والفكرة المضادة لها عن طريق السؤال والجواب. للمزيد ينظر: عبد المنعم حنفي، المصدر السابق، ص153-154.

[1] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، مصدر سابق،ص36.

[2] جلال العشري، الدراما الحديثة.. كيف تطورت؟! مجلة المسرح , العدد (7 , 8) : القاهرة،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1988،ص14.

كمـا شـكلت الأسـاليب الجديـدة التـي تمثلـت بظهـور المـذاهب الفنيـة كالداديـة (Dadism) (*) والسريالية (Surrealism) (**)،الأثر في نتـاج المسرح الطليعـي فـي منتصف القرن العشرين، إذ يمكن وصـف هذه الأشكال الفنيـة بأنهـا رد فعل علـى مـا ورثه كتاب المسرح في فرنسا من فوضى، تمثلت في زيف وتفاهة الحياة البرجوازيـة ومثلها العليا وما آلت إليه من مبالغة في فرض القيود على التأليف الدرامي في أشكاله الواقعية والطبيعية.[1]

وتأسيساً علـى ذلك فقد سعى كتـاب المسرح الطليعـي إلـى مـا يشير فـي أعمـالهم للحركتين الدادية والسريالية بعدما قدم الكاتـب المسرحي والشـاعر الفرنسـي (الفريد جـاري Alfred Jarry) مسرحية (أبوملكـاً Ubu Roi) 1869، فهـي تمثـل الميلاد الحقيقي لمسرح الطليعة، لأنها تمثل حملة ضد التقاليد الاجتماعيـة الراسخة والقواعد الفنيـة المعروفـة فـي المسـرح، فضـلاً عـن كونهـا مسـرحية ثوريـة فـي رأي الـبعض ونبوئية في رأي البعض الآخر.[1]إذ يعدها (أسلن)، أول مثل حديث لدراما اللامعقول حيث يصـفها " بأنهـا هزليـة قاسية نجـد فيهـا دمـى مخيفـة تنتقد بشدة خـواء المجتمـع البرجوازي وجشعه في سلسلة من الصور المسرحية الغريبة"[2]التي تبتعد عن ما هو مألوف ومنطقي.

فـلا عجـب فـي أن ظهـور مسـرحية (أبوملكـاً) تـلاه مـيلاد عمـل مسـرحي آخـر مبتكـر تـأثر أيضـاً بـالحركتين الراديـة والسـريالية، وهـي مسـرحية (ثـدياتيريزياس) 1917 للشـاعر والكاتـب المسـرحي (ابـولينير Apollinair)، الـذي أطلـق عليـه رائـد السـريالية[3] فهـي مسـرحية مليئـة بـالغموض والرمزيـة المختلطـة مـن حيـث بنائهـا

(*) الدادية Dadism: هي حركة ثورية قام بها الكتاب والفنانون الشباب أثناء وعقب الحرب العالمية الاولى وقد أستهدفت الحركـة الـدعوة الـى الحريـة المطلقـة، والثـورة علـى المصـطلح الأجتمـاعي والقـيم الأخلاقيـة المتوارثة...الخ. ولقد قام زعماء الرادية بعقد أجتماعات في الحانات والمسارح، وكان من نتيجتها أصدار بيانات لا معقولة وأخرى شبه لا معقولة ، وقد أسس هذه الحركة (ترستان تزارا) سنة 1916 بمدينـة زيورخ، ثم رحل الى باريس لكي يدعو مؤيديه الى هدم أصول الفلسفة، والفن، والمنطق، التقليدي ،وفصل الفكرة عن التعبير، وأحلال الجنون الواعي محل ما تميز بـالمعقول، ذلك كأحتجاج ضد الحرب والحضارة التي أشقت الإنسان وخربته. وبعد نهاية الحرب، بدأت الحركة في الذبول حتى خلفتها حركة السريالية. لمزيد ينظر: أبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، المصدر السابق، ص142.

(**) السريالية Surrealism: أصل المصطلح فرنسي، ولعل أول من أستعمله على هذه الصورة هو الشاعر والكاتب الدرامي (أبولينير) 1880-1918م ولكن مؤسس الحركة السريالية هو الشاعر (أندريه بريتون) الذي أنشق عن الرادية، وأصدر بيانه الأول عن حركته تلك الجديدة عام 1924.

ولعل الفكرة الأساسية التي قامت عليها الحركة هي مزيج من الدادية والفرويدية التي أذهلت عصرها بكشفها باطن الإنسان حيث هدف السرياليون الى البحث عن واقع أصدق وأغنى في اللاوعي وفي وراء الواقع والمنطق التقليديين، وذلك عن طريق التعبير الآلي أو التلقائي، أي التخلص من سيطرة الفعل الواعي الذي أشقى الإنسان، ولم يحقق له السعادة المأمولة. أن الحقيقة في نظرهم تتمثل –أذن- في غياب العقل والمنطق وأبعاد مسائل الاخلاق ومواصفات الدين وفي تحرير اللاوعي لكي ينطلق معبراً عن مكنوناته في حالة تشبه الحلم على أن يترك للمتلقي تفسير هذا الحلم ومن المسرحيات السريالية المعروفة (عروس برج ايفل)1921 و (أورفيوس)1926 لجان كوكتو (1889-1963م).

للمزيد ينظر: ابراهيم حمادة، المصدر نفسه،ص180.

(1) ليونارد كابل برنكو، مسرح الطليعة المسرح التجريبي في فرنسا،ت: يوسف أسكندر، (القاهرة،دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،1967)، ص40.

(1) أبراهيم حمادة، المسرح المعاصر من المعارضة الى الابداع، المصدر السابق، ص47-57.

(2) مارتن أسلن، المصدر السابق،ص17.

(3) ابراهيم حمادة، ، المصدر نفسه،ص67.

الفكري والدرامي، وإذا ما أطلعنا على تقييم كلا المسرحيتين الطليعيتين نجد أن مسرحية (ثدياتيريزياس) أقل إنسانية وواقعية ومنطقاً من مسرحية (أبو ملكاً) لأنها أقرب إلى الدادية والسريالية.."[4]

وفي هذا الخصوص يرى (حمادة) ان هناك بعض الأسباب حالت دون استمرار هذه المسرحيات بالشهرة والنجاح كالتي حققتها المسرحيات الطليعية لكتاب أمثال (بكيت) و (يونسكو) و (أدموف) و(بنتر) وزملائهم، على الرغم من أنها كانت المحفز والممهد الرئيسي لهؤلاء الكتاب، ولعل أهمها: هو أنها تتسم بالصفة الفكرية وعدم التلقائية، فهي لا تعبر عن واقع شخصي أو اجتماعي، بل كان هدفها هو التغريب الفكري، فضلاً عن قلة عددها، لاسيما وأن كتاب المسرح الطليعي في طليعة الخمسينات قد أفادوا مما حققته الفنون الأخرى من تطور وازدهار[5].

وبذلك فأن مسرحية (المغنية الصلعاء)[*] 1950 لمؤلفها (يونسكو) هي أولى المسرحيات التي مهدت الطريق للمسرح الطليعي أو اللامعقول على الرغم من أن الباحث أشار سلفا إلى أن ظهور مسرحية (أبو ملكأ) اعتبر ميلادا حقيقيا لذلك المسرح ، ولعل سبب ذلك يعود إلى مسرحية (المغنية الصلعاء) " تصور الأسلوب التطبيقي للنظرية الفنية التي استمدتها الحركة الطليعية من (أنتونان أرتو)، بل أنها تصور المقدمة المنطقية للنظرية الفلسفية الأساسية التي تعزم عليها الدراما الطليعية قاطبةً"[1] خاصة أنها لا تزال تمتلك الأهمية البالغة لنضوجها، من قبل كتاب المسرح الطليعي ونقاده حتى وقتنا الحاضر.

إلاّ أن أهم ما يشار إليه في الإطار ذاته هو أن المسرح الطليعي سرعان ما خفت حدته، ولعل سبب ذلك يعود إلى كونه أضحى ليس مسرحاً جماهيرياً لما يطرحه من أفكار ورؤى وتأملات تعتمد على ثقافة وتركيز عالي من المتلقي لذلك فهو لا يخرج من دائرة المسارح الصغيرة ذات التكلفة القليلة، الأمر الذي دفع اغلب كتاب هذا النوع من المسرح إلى الهجرة والتحول إلى الرواية والسينما ، وكذلك إلى المسرح السياسي القائم على الفكر والقضايا التي ترتبط بالجماهير، فالمسرح كما هو معروف فن أدبي أقترن بحياة الناس ومشاكلهم الواقعية ووعيهم الطبقي.[2]

مما تقدم أستخلص الباحث أن مفهوم الطليعية في المسرح أرتبط بكل ما يخالف القيم السائدة في الدراما التقليدية على صعيد الشكل والمضمون فهو رد فعل لمتغيرات فكرية واجتماعية أصابت الفرد والمجتمع لذلك فأن الانفتاح على الأساليب الفنية الجديدة في التأليف الدرامي هو ضرورة حتمية لمواكبة تلك المتغيرات في حياة الإنسان المعاصر حتى بات التغريب الفكري والتقاطع مع الواقع أو المألوف من أولويات نهج المسرح الطليعي أو اللامعقول.

---

[4] ليونارد كابل برنكول، المصدر السابق،ص21-22.

[5] ابراهيم حماده، ، المصدر نفسه ،ص48-49.

[*] يشير (خشبه) الى ان مسرحية (المغنية الصلعاء) هي المسرحية الوحيدة التي استطاعت ان تصمد على خشبات المسرح بحكم اولويتها والدعايه النقدية الكبرى التي احاطت بها (بالمقياس الاوربي لصمود المسرحيات غير التجارية) . للمزيد ينظر : سامي خشبه ، المصدر السابق ، ص33 .

[1] جورج ولورن، المصدر السابق،ص91.

[2] سامي خشبة، المصدر السابق، ص33.

المحور الثاني
الطليعية في المسرح العربي والعراقي
The Avante Garde in Arab and Iraqi theatre .

مما لا شك فيه أن التيارات الفكرية والفلسفية دخلت إلى العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية، حيث اصطدمت بالمنجز الفني والأدبي وأمدته بخلاصة الفكر الوجودي عن طريق النتاجات الأدبية للكتاب الطليعيين شعراً وروايةً ومسرحاً،، فضلاً عن ذلك تأثير ممارسة المفاهيم النقدية الغربية التي ألقت بظلها على أدبنا العربي عامةً على الرغم من تباين ظروفنا التاريخية والاجتماعية لما هو موجود في العالم الغربي.

وفي ظل هذه الرؤية أصبحت ظاهرة التأثر هي من الظواهر الشائعة والمألوفة في مختلف الآداب والعصور، فلا عجب أن تتأثر المسرحية العربية بتلك التيارات أو الاتجاهات المسرحية الحديثة بل حتى بات أثرها أسرع من الفنون الأدبية الأخرى[1] بفضل نشاط حركة الترجمة[*] لمطبوعات مسرح اللامعقول آنذاك التي ظهرت عن المسرح العالمي من اللغتين الفرنسية والإنكليزية ابتدأ من القرن التاسع عشر وما تلاها من تطوير في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث بدأ الشكل والنمط الذي عمل فيه الأدباء العرب دراماياً يدين بفنيته وأسلوبه إلى المسرحيات الأوربية[2] لاسيما وأن (محمد مندور) يقول في هذا الخصوص إن " الأدب العربي الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثر يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة"[3]

على وفق ذلك بات النص المسرحي عرضة لتحولات كبيرة في بنائيته الفكرية والدرامية، بفضل ظهور تلك التيارات المسرحية الحديثة، وبالأخص المسرح الطليعي. فالكتابة في هذا النوع من المسرح (حسب ما يصفها يونسكو) هي " تحد للانعزال والكشف عن لا معقولية الوجود دليل على وجود أحساس داخلي بالمعقول"[1]

ولعل ما هو جدير بالذكر "أن الأدب العربي لم يعرف أدب اللامعقول الذي يتضافر فيه الشكل والمضمون ليعبر عن عبثية الحياة ولا معقوليتها وكل ما عرفه الأدب العربي محاولات تعبر عن موضوعات لا معقولة في شكل معقول، أو موضوعات معقولة في شكل لا معقول"[2]لذلك فان العثور على تأثير أساليب اللامعقول في المسرح العربي لا يكاد يكون صعباً، إذ ما كتبه (توفيق الحكيم) في

---

[1] حسن محسن، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1979)، المقدمة.

[*] كما في سلسلة (روائع المسرح العالمي) و (روائع المسرحيات العالمية) في مصر، وسلسلة (من المسرح العالمي) في الكويت، ثم مجله المسرح المصري أبتدأً من صدورها في يناير 1964 .
للمزيد ينظر: عز الدين أسماعيل، قضايا الإنسان في الادب المسرحي المعاصر،ط2 (القاهرة: دار الفكر العربي، 1968)،ص57.

[2] عز الدين أسماعيل، المصدر نفسه، ص57.

[3] محمد مندور، الأدب ومذاهبه (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر،ب ت)،ص3.

[1] يوسف الشاروني: اللامعقول في ادبنا المعاصر،(القاهرة: دار الكاتب العربي،1969)،ص17.

[2] حياة جاسم محمد، مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي- دراسة مقارنة، مجلة الاكاديمي،العدد (4) , جامعة بغداد: اكاديمية الفنون الجميلة، 1981، ص29.

مسرحية (الطعام لكل فم) 1960 ومسرحية (يا طالع الشجرة)1962، خير مثال على تأثير المسرحية العربية برؤى وأفكار وأساليب كتاب ذلك المسرح، التي اجتذبت آخرين من الكتاب العرب لما تحمله تلك التيارات من آليات وأدوات غير مألوفة في التعبير الأدبي كان من شأنها الكشف عن عتمة الواقع العربي المضطرب وتناقضاته.

ولعل ذلك دعا (الحكيم) إلى الميل نحو محاكاة أساليب المسرح الطليعي فهو يطلعنا في مسرحيته (يا طالع الشجرة) بحكاية تقترب في بنائها الفكري والدرامي من نهج كتاب الدراما الطليعية من خلال معالجته لموضوع يجمع بين الواقع والحلم فهي تكاد تكون محاكاة لمسرحية (المغنية الصلعاء) ليونسكو اذ يجد الباحث فيها تناصا كبيرا على مستوى المضمون والشكل، فهو يشير في مقدمة نصه المسرحي إلى أنه أستخدم بعض الوسائل الفنية لذلك المسرح.[3]

كما ذهب الكاتب السوري (رياض عصمت) إلى أبعد من ذلك في مسرحيته (الذي لا يأتي) 1975، عندما تناول ظاهرة الانتظار التي بدت تقترب في أسلوبها وأجوائها العامة، من مسرحية بكيت (في انتظار كودو)، لاسيما وأنه استوحاها على حد قوله-من تلك المسرحية على الرغم من اختلاف مضمونها الفكري.[1]

وبذلك أضحى المتلقي العربي أمام تأثير تجربة غريبة تتعارض مع السياق التقليدي للأعراف المسرحية في التأليف الدرامي، لما شنه كتاب هذا النمط من الدراما من هجوم على خصائص وطبيعة البناء الدرامي القائم على المنطق والسببية (العلة والمعلول)، حيث فقد النص المسرحي ابسط مقوماته كقانون الوحدات الثلاث، كما فقد مبدأ الفصل بين الأشكال الدرامية فـ "ليس ثمة مكان لدراما أو مأساة ... فالمأساوي يصير هزلياً والهزلي مأساوياً..."[2].

وكما هو الحال في المسرح العربي كان اتجاه بعض كتاب المسرح العراقي نحو الأساليب الجديدة في التجريب الدرامي وذلك من خلال متابعة التيارات التي برزت في المسرح العالمي كمسرح اللامعقول حتى شهد المسرح العراقي في الستينات تحولاً من خلال عملية التفاعل بين الثقافة الأجنبية والتلقي المحلي وما رافقها من زيادة الاهتمام بالترجمة والإعداد والتعريق والتاليف. لذلك تعرضت المسرحية العراقية بدورها في مرحلة الستينات من هذا القرن إلى هزات فكرية خارجية. كما يصفها (النصير)، جعلت كتابنا يميلون في أعمالهم المسرحية إلى محاكاة ما هو فوق الواقع من خلال رفضهم إلى التعامل مع الواقع المباشر،فقد حرص الكاتب المسرحي العراقي على غرس بوادر المسرح الطليعي الجديد وذلك من خلال المزج بين التجارب العالمية وهموم ومشاكل المجتمع العراقي آنذاك، ولعل في ذلك خطوة جادة تواكب تطلعات المسرح العالمي من خلال الاستفادة من معطيات الثقافة العالمية المختلفة لاسيما وإنها تلبي طموحات كتاب المسرح العراقي في تلك المرحلة التي حتمتها التحولات الاجتماعية والأحداث السياسية[3].

---

[3] توفيق الحكيم، يا طالع الشجر،(القاهرة: مكتبة الآداب،1962)،المقدمة.

[1] رياض عصمت، الذي لا يأتي، ضمن مجموعة: هل كان العشاء دسماً أيتها الاخت الطيبة، ط2، (بيروت: دار المسيره، 1979) ص39.

[2] محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، المصدر السابق، ص35.

[3] ياسين النصير، وجهاً لوجه، دراسات في المسرحية العراقية الحديثة، (بغداد: دار الساعة،1976)، ص30.

على وفق ذلك كان الاهتمام بالنصوص المسرحية ذات (التأليف المزدوج)(*) أكثر من النصوص المؤلفة أبتكارياً، حتى شاعت ظاهرة التأليف المزدوج إلى الحد الذي باتت فيه الإطار الأوسع لحركة فاعلية المسرح العراقي وثقافته والتي ألقت بظلها الفكري والبنائي على النص العراقي على الرغم من مقدار تطوره النوعي والكمي الذي يرتكز على تراث مسرحي يبين هويته الخاصة.[1].

وعلى الرغم من تفاوت ردود أفعال كتاب المسرح العراقي في أستقبالهم لهذا النوع المسرحي، إلا ان البعض منهم نشطوا في البحث عن تلك الاساليب التجريبية ليصبوا فيها افكارهم ورؤاهم الذاتية المعبرة عن وجدان الإنسان المعاصر وهمومه. لذلك بات من الطبيعي أن يحرص الكاتب المسرحي العراقي على فهم واقعه المعاصر عن طريق التجريب في الفن والفكر لمعالجة الواقع ومنحه صورة نقية لا سيما أن ذلك الواقع يتسم بالتقلبات السياسية والاجتماعية. فالكاتب العراقي كتب عن واقع سريع التغير او التبديل بأساليب فنية يمكن ان توصف بانها سريعة التبدل أيضاً[2].وبالتالي فأن أسلوب اللامعقول هو نتيجة التمرد الاجتماعي على ذلك الواقع لا سيما وان اللامعقول يحمل في طياته هدف معقول على رغم ما يبدو عليه من فوضى تعبيرية، فهو يهتم ان يقيم عالماً أفضل يبتعد عن شقاء الإنسان وتعاسته[3] على الرغم من أن مسرح اللامعقول يتطلب من الكاتب توجهاً فكرياً خاصاً يرتبط بمبادئه وطرق توظيفه.

في ضوء ذلك أفرزت تلك المرحلة نصوصاً مسرحية تنتمي إلى تيار المسرح الطليعي أو الامعقول كان منها مسرحية (طنطل) 1964لطه سالم و مسرحية (المدينة المفقودة)1967 للكاتب العراقي قاسم حول التي يصفها (النصير) بانها تتعرض الى أجواء مماثلة لما موجود في مسرحية صموئيل بكيت (في انتظار كودو).[1]

ومما لا يمكن انكاره هو آثار نكسة الخامس حزيران 1967 التي أطّرت نتاج الكاتب المسرحي العراقي، والتي حولت بعض المفاهيم والأفكار المتفائلة الى حالات من اليأس والعتمة والأستسلام حتى بات تأثيرها واضحاً في المسرح العراقي، فلا عجب أن يلجأ الكاتب العراقي الى تلك التيارات أو الأتجاهات الأدبية والفنية الجديدة كاللامعقول أو العبث التي تعكس أثر الهزيمة بكل ما تحمله من أساليب وأفكار تزيح أرادة الإنسان وطموحه ولعل مسرحية (القاذورات) 1968 للكاتب العراقي (عبد الملك نوري) خير مثال على ذلك، فهي "تطرح بطلاً يعيش تمزقات سايكولوجية حادة وسط واقع مفعم بالنكوص والأرتداد... يحلم بالخلاص وبواقع جديد افضل...

(*) وهي المسرحيات التي تعتمد على المادة التراثية والحكايات والأساطير وكذلك المسرحيات المعربة اما عن رواية أو قصة او مسرحية، فضلاً عن المسرحيات المترجمة عن اللغات الاجنبية.
للمزيد :ينظر ياسين النصير، بقعة ضوء بقعة ظل ،مقالات في المسرح العراقي المعاصر، ط1، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1989م)، ص11.

(1) ياسين النصير، وجهاً لوجه، المصدر السابق ،ص11.
(2) ياسين النصير، المصدر نفسه، ص11-12.
(3) يوسف الشاروني، المصدر السابق،ص12-13.
(1) ياسين النصير،وجهاً لوجه، المصدر نفسه، ص79.

الى جانب تجريداتها الذهنية".[2] حيث يصف (الطالب) هذه الاعمال المسرحية بأنها ترجمة حقيقية لما ارتاب المثقفين العرب عموماً والعراقيين خصوصاً من قلق بعد النكسة لا سيما وأنهم "لم يجدوا وسيلة للتعبير عن خوالجهم النفسية إلا عن طريق التصعيد فوق الواقع لكشف الزيف الذي يغلفه ويمنع من الوصول الى الحقيقة"[3].

ويخلص الباحث الى ان المسرحية العربية والعراقية كانت عرضه للتحول من حيث بناءها الفكري والدرامي وذلك بسبب نشاط حركة الترجمة عن المسرح ، فضلا عن إرسال البعثات العلمية المتخصصة إلى خارج القطر التي كان لها الأثر في شيوع نتاجات كتاب مسرح الطليعي أو اللامعقول والتي شكلت تحدياً للكتاب العرب والعراقيين على حد سواء على الرغم من تباين ردود أفعالهم نحو هذا النوع من المسرح.

المحور الثالث

ملامح الطليعية في مسرحيات التكرلي

Aspects of the Avante Garde in Al-Tekerli's plays .

لقد ألّفت تجربة التكرلي المسرحية اتجاها جديداً في منجز المسرح العراقي المعاصر، لما تضمنته من أنماط أسلوبية وآليات جديدة في الكتابة المسرحية ارتبطت بمرجعياته المعرفية والفكرية على الرغم من العامل الكمي البسيط لهذه الأعمال، إذ يمكن وصفها محاولات عبر فيها التكرلي عن نوعين من التجارب أولهما: تجاربه الذاتية الخاصة التي تتوزع بين نشأته ومهنته وأقامته خارج الوطن، وثانيهما: البحث في تجارب كتاب المسرح الطليعي أو اللامعقول، التي أمدته بالأجواء العامة لمادته الدرامية، وعلى ما يبدو أن التكرلي يسعى في كلا النوعين من التجارب إلى الاستزادة من تضمين نصه المسرحي لنماذج متعددة من التجارب الإنسانية التي تمتثل لمتطلبات نفسية وفكرية وفلسفية يسعى لها التكرلي أثناء كتابه نصه المسرحي، ولعل هذه الميزة جعلته دائم البحث لإيجاد توازن عسير المنال يجمع بين تجاربه الذاتية المتراكمة وما ظهر من تيارات مسرحية طليعية.

وعلى ما يبدو أن التكري وجد في هذا المسرح ما يطابق أفكاره وما يستجيب لاتجاهاته الأدبية، فهو يصف مسرحياته بان "فيها بحثاً مخلصاً عن الحقائق عبر طرائق ملتوية ... أستغلت بعض قابليات المسرح لتقديم الواقع منظوراً اليه من زاوية نظر مختلفة وغير مألوفة"[1] ولعل هذا النهج جعله يشرع في محاكاة أساليب ولغة كتاب هذا المسرح على الرغم من تباين طبيعة المواضيع التي يطرحها مسرحه.

وبهذا التوجه أضفى التكرلي على مسرحه طابعاً جديداً يخضع لمدارات فكرية وفلسفية متعدده، وذلك عن طريق أطلاق العنان لخياله في رسم لوحاته الدرامية التي أراد منها مخاطبة الذات الإنسانية، فضلاً عن تصوير معالم الأغتراب النفسي والمادي ومحاولة الإمساك برموزه، ولعل هذا الاتجاه يرتبط بما ذهب إليه (خضير)

---

[2] يوسف يوسف، البطل في المسرح العراقي (الموسوعة الصغيرة 131)، (بغداد: دار الجاحض للنشر،1983)، ص21.

[3] عمر الطالب، مسرح فؤاد التكرلي، المصدر السابق، ص70.

[1] فؤاد التكرلي، الاعمال الكاملة، المسرحيات، المصدر السابق ، الغلاف الاخير.

حين أشار الى ان مسرحيات التكرلي" تضع يد الدارس على وثائق يمكن من خلالها تعميق معرفتنا بعالم الكاتب الفكري وصلته بالأدب الدرامي الغربي"[1]

لقد ادت صلات التكرلي بالخطاب الأدبي والفني الاوربي وتعرفه عليهما بدقة[*]، الى الأفادة في تطور الاتجاه الفكري العام له، خاصة وانه كان دائم السفر الى (باريس)، لذلك تأثر بالأدب الفرنسي عموماً ولعل قربه من مركز الثقافة الأوربية آنذاك عزز قراءاته الأدبية التي أسهمت في أتساع رؤيته الأبداعية، فضلاً عن تطوير الجانب الأسلوبي الذي عمل بدوره على تضمين نصه مجموعة من الرموز والأفكار ذات الدلالات المتعددة التي شكلت فيما بعد المكونات الأسلوبية للنص عنده، فهو يسعى جاهداً لبلوغ الرؤيا الشاملة من خلال النص المسرحي الواحد أو بمجموع نصوصه، ولعل هذا المنحنى مكنه من مواجهة المتلقي بمشاكله وأحلامه التي تسمو فوق محدوديات الزمان والمكان وترفع خياله الى مستوى أحتجاجه على القبح والدمار الذي يحيط بالإنسان، كما هو الحال في مسرحية (الصخرة) 1969 التي كتبها بعد نكسة الخامس من حزيران.

ويشير (الطالب) إلى البوادر الأولى التي سعى التكرلي الى استثمار الأحداث لمسرحيات عالمية وتحويرها بأسلوب فني جديد وجعلها تطرح مشاكل معاصرة كما فعل من قبل كتاب المسرح الغرب أمثال (جان أنوي وجان كوكتو وسارتر وكامو وآخرين) كما هو الحال في مسرحية (أحدهم) 1954 التي يجد (الطالب) فيها تأثيراً واضحاً لمسرحية (فيدرا Phedre) 1677 للكاتب الفرنسي (جان راسين Jean Racine) 1639-1699م.[2]

وقد انصب أهتمام التكرلي في أغلب نصوصه المسرحية نحو الإنسان بوصفه نقطة أنطلاق حيوية ينهل منها مادته الدرامية، التي تحتوي على مجموعة المقومات الجوهرية لوجوده كالأختيار والحرية والإراده...وغيرها، وهو بهذا النهج يعتمد على ما صاغه أصحاب التيار الوجودي في مقولاتهم حول الكون والإنسان والوجود[*]، وهذا ما أكده الطاهر في قوله " فن التكرلي ينصب على الإنسان أكثر مما ينصب على غيره"[1] ولعل مرد ذلك يعود الى أطلاعه عى أزمات الفرد العراقي الأجتماعية والسياسية والأقتصادية المتواصلة التي جعلت بدورها فكرة الهم الوجودي تهيمن على أغلب نصوصه المسرحية والتي تنبع من عدمية الوجود الإنساني،لذلك حرص التكرلي على "خلق أنسان وحيد في هذه الحواريات مغلفه أناه بحجاب سميك ليس من السهل فكه والكشف عنه"[2]وهذا مما جعل محاولات أكتشاف

---

[1] ضياء خضير، المصدر السابق ، ص81.

[*] كان لألمام التكري باللغة الفرنسية والانكليزية الأثر الكبير في تنوع قراءاته الادبية وأطلاعه على الآداب الأنكليزية والفرنسية.
ينظر: محسن جاسم الموسوي، المصدر السابق، ص165.

[2] عمر محمد الطالب، المصدر السابق، ص68.

[*] للمزيد ينظر المبحث نفسه، ص46-47 .

[1] علي جواد طاهر، في القصص العراقي المعاصر، المصدر السابق، ص23.

[2] ضياء خضير، المصدر السابق، ص82.

أنسان التكرلي تنطلق من تعرف المتلقي على رؤيته للعالم والإنسان التي تعتمد على الصفات الأخلاقية والنفسية والفلسفية للكاتب نفسه، فلا عجب من أن الاتجاه العام الذي يجمع بين مسرحياته هو ترجمة نشيطة لتيار الفكر الوجودي.

ومن الملاحظ أن جمع التكرلي لعالمين هما عالم الواقع وعالم الخيال في نصوصه المسرحية، كان له الأثر في العلاقة التكاملية التي ظهرت في تلك النصوص. فقد حرص على ألتقاء الواقعي بالمتخيل وتداخلهما لتغذية النص دون انقطاع، لا سيما وان الفن هو أحد الروابط التي تعمل على مزج الواقع بالخيال لخلق حالة من التوازن داخل العمل الفني والأدبي، ولعل ما يؤكد هذا هو ما ذهب اليه (غاتشف) في أن "الفكر المنطقي لا يستطيع أن يستوعب "التخيلات الخارقة"...اللامعقول... في حين يفتح الفن صدره لأستيعاب الأفتراضات الساذجة حول الكون"[3]، لذا نجد النص المسرحي عند التكرلي يخضع لعالمين أحدهما عالم الوعي بوصفه يمد الكاتب بالحقيقة والآخر هو عالم اللاوعي الذي يمده بالخيال، أذ يكمل احدهما الآخر من أجل تغذية النص عنده، كما هو الحال في مسرحية (أوديب..الملك السعيد) 1987.

لقد أولى التكرلي أهمية كبيرة بالجمع في مسرحه بين طابع المأساة وطابع الملهاة في أطار فني متجدد يتيح له طرح أفكاره ورؤاه في نظام معرفي وفلسفي مستقل يكشف عن التناقض الكامن في الواقع والأشياء، هذا مما جعل الصورة الدرامية الساخرة غير المألوفة، كانفصال الإنسان عن الوجود الخارجي، تهيمن على بنية النص الفنية، لذا فأن المهم عنده هو الكشف عن الذات الإنسانية والأستغراق فيها لأدراكها وهذا مما يحيل المتلقي الى التأمل في آفاق واسعة لتحقيق حالة من التوازن النفسي مع معطيات النص، كما في مسرحية (متهمون سياسيون) 1969، إذ تتحول الذات الإنسانية الى ذات حيوانية داخل أقبية السجن (الأقفاص)[*] في عالم محبط تتراكم فيه الفوضى والعشوائية والسخرية، لا سيما وأن (يونسكو) قد جمع سلفاً بين طابع المأساة والملهاة (السخرية) في تركيب بنائي فكري وفني جديد أحل محل عنصر (التشويق) القديم ،الزائف- حسب ما يصفه (يونسكو)- حتى بات ذلك الجمع بديلاً عن التطهير الذي أكد عليه (أرسطو)[1]كما هو الحال في مسرحية (وحيد القرن)[**]ليونسكو نفسه، حين يتحول سكان أحدى المدن الصغيرة الى حيوانات

---

[3] غيورعي غاتش، الوعي والفن، ت: نوفل نيوت (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1990)،ص12.

[*] من المفيد الأشارة الى أن التكرلي تعرض في بعض نصوصه المسرحية الى الأمكنة المعادية (كالسجون والمعتقلات) كما هو الحال في مسرحية (متهمون سياسيون) و (تتمه)،في حين لم نجد ملامح لتلك الامكنة في بناء أحداث نصوصه القصصية وخصوصاً أماكن تواجد شخصياته على الرغم من أنه شهد تحولات ثورية في التأريخ العراقي الحديث والتي لم يبتعد عنها أغلب القصاصين العراقيين في الخمسينات.
للمزيد ينظر: سلمان كاصد، ، بنية المكان في فن فؤاد التكرلي القصصي، مجلة الأقلام , العدد (4) , بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ،1999، ص26.

[1]محمد جمعة ومحمود حجازي , المصدر السابق، ص21.

[**] ترجمها الى العربية الناقد المصري سمير سرحان، وقدمت على (مسرح الحكيم) في القاهرة عام 1964 وأعاد ترجمتها عبد الرشيد الصديق عام 1967/ القاهرة.
ينظر: ضياء خضير، المصدر السابق، ص86.

خرافية غريبة وحيدة القرن، الواحد تلو الآخر، وهذا ما يستدعي ذهن المتلقي إلى مسرحية التكرلي (متهمون سياسيون) السالفة الذكر.[1]

وفي هذا الخصوص أشار (الطاهر) الى أن التكرلي أولى أهمية كبيرة بالجوانب المادية وسيلةً لتخفيف ثقل الجانب المعنوي (الفكري- الفلسفي) الذي يشكل النواة الأساسية لعملية الإبداع بعيداً عن التعلم والمباشرة والخطابة.[2]

وفي الأطار ذاته لا تخلو عملية الأستقراء الشامل لنصوص التكرلي المسرحية من تمظهرات لملامح المسرح الطليعي أو اللامعقول في آلية الكتابة عنده شكلاً ومضموناً عبر مفاهيم فكرية وفلسفية عبرت عن تماثل معالجاته الدرامية مع كتاب ذلك المسرح وفق رؤية فنية وأسلوب واعي. فهو يضفي على أجواء مسرحياته أنطباعاً بحركة الفعل المسرحي وجريانه على الرغم من الصفة العامة التي تتجسد في المواقف الراكدة التي حرص التكرلي على تضمينها في النص المسرحي، لأظهار حركة الزمن المنفلت غير المتواشج مع حركة الأشياء كما في مسرحية (الصخرة) 1969 حيث أرتبط نمو الصخرة الهندسي بنبض الساعة الكامن في داخلها كدلالة على تفاقم خطرها بمرور الزمن.

أما في مسرحية(الشال)1982 ، ومسرحية (المخبر) 1984، فقد أستعمل التكرلي الوسط المكاني المتحرك لبناء أحداث نصه، ألا وهو عربة القطار، كإشارة منه لأنقضاء الوقت وفي هذا المنحنى يتحقق التركيب الفني المتسق مع حركة الزمن المتحول، وقد دعم أختياره للقطار كمكان لحدوث الفعل الدرامي خصوصية الأشارة لترابط الزمن النفسي للشخصية مع الزمن الميكانيكي لحركة القطار على الرغم من الصور الدرامية الراكدة التي تطرحها كلا المسرحيتين.

وفي مسرحية (خطأ) 1985 يجد الباحث أسلوباً آخراً من مظاهر حركة الفعل المسرحي، فقد أستعمل التكرلي جهاز الهاتف فهو المحرك لإقامة حوارات هذه المسرحية بوصفه وسيلة اتصال مباشرة بين شخصين مما أعطى انطباعاً بمضي الوقت على الرغم من الحوارات المظللة والصور الغامضة والمواقف الراكدة التي تعرضت لها تلك المسرحية.

ولعل هذه الأساليب الفنية تعيد الى الأذهان الأسلوب الذي أتبعه (بكيت) لأظهار حركة الزمن وأنقضاء الوقت، كما في مسرحية (في أنتظار كودو) حين يطلعنا في نصه على شجرة جرداء في الفصل الأول ثم يجعلها خضراء في الفصل الثاني للدلالة على حركة الزمن من خلال تعاقب الفصول الأربعة.[1]

وعلى نحو مماثل لما فعله اغلب كتاب المسرح الطليعي ذهب (يونسكو) إلى ابعد من ذلك في مسرحية (اميدية) 1951 حين جعل الجثة تتضخم وتكبر فضلا عن نمو عش الغراب في السقف ، كإشارة على مرور الوقت ، على الرغم من ركود الأحداث وبقاء الزوجين في الشقة.[2]

---

[1] ضياء خضير ،المصدر نفسه،ص83.

[2] علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية، المصدر السابق، ص514.

[1] موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975)، ص38.

[2] اوجين يونسكو ، اميدية ، ت : دولت محمد حسن (القاهرة : المؤسسة المصرية للتاليف والنشر والانباء ، د ت) ص30 .

ويمكـن للباحـث أن يـتلمس فـي نصـوص التكرلـي المسـرحية الأبعـاد الفكريـة والفلسفية لأغلب المواضيع التي تعرض لها كتاب المسرح الطليعي ولعل أهمها ، ظاهرة الانتظار التي تتظهر في مسرحية (متهمون سياسيون) والتي اتخذت طابعا سياسيا ، حين ينتظر السجناء السياسيون الثلاثه، المنقذ الذي لن ياتي بعد ان " يكتشف الثلاثه خلال انتظارهم الطويل ... فساد (النظريات) و(الافكار) التي يحملونها ويناضلون من اجلها لانها تتناقض مع وضعهم الانساني"[3]

كما تتجسد فكرة الانتظار في مسرحية (الصخرة) التي على مايبدو عمد التكرلي ان يسمي بطلها (منتظر) كدلاله لحالة الانتظار ، إذ يشير (الطالب) في هذا الخصوص إلى أن شخصية منتظر ، تنتظر المعونة أو المساعدة التي لاتأتي ، لانقاذ الجميع من خطر نمو الصخرة المتفاقمة ، كما انه " مترقبا للشر ومنتظرا ... دون حدوث انفجار كما كان متوقعا "[4]

وتتسع مديات الانتظار لتأخذ شكلا آخر عند التكرلي في مسرحيتي (المخبر) و(الشال) حين يجعل شخوصه قابعين في عربة قطار ، ينتظرون على صعيد الأماني الذاتية التي تتجسد في التواصل مع الآخرين والانفلات من الوحدة الذاتية ، إذ يمضي (سلمان كاصد) في وصفه لطبيعة ذلك التجمع أو اللقاء في القطار بأنه ذا " صبغه عفويه يعبر عن التقاء شرائح مختلفة في مجتمع المسافرين ... في هذه الاماكن ... التي لاتخلو من مظاهر الألفة في تجمع الناس للسفر"[1] على الرغم من انها اماكن مؤقتة قلقة غير مستقره . وما ان يحصل اللقاء داخل العربه حتى تنتظر هذه الشخصيات المستوحدة الى ان يتحول الى وسيلة للتواصل الإنساني الحميم [2] لذا يظل الانتظار هاجسا يجوش في فضاءات شخوص التكرلي على طول خط احداثه الدرامية .

ولعل تعدد مظاهر الانتظار عند التكرلي يبدو متأثرا بالمواقف الانسانيه المتحجرة التي لجأ اليها (بكيت) في مسرحية (في النتظار كودو) وخاصة انتظار (استراكون) و (فلاديمير) لـ (غودو) الذي لايأتي .

لذلك يمكن القول إن موضوعة الانتظار هي الركيزه المحوريه لسياق الفعل الدرامي عند التكرلي فضلا عن كونها مظهرا من مظاهر الوجود الانساني عنده ، لاسيما وان كتاب اللامعقول وجدوا فيها وسيله للتعبير عن قلقهم إزاء ما يحيط بهم من انكسارات نفسيه واحباطات روحيه ، الأمر الذي أدى بهم إلى البحث في أدبهم عن خلاص نفسي ومادي عن طريق إيجاد فكرة المنقذ الغائب ، وهذا مما جعلهم يتوقفون عندها طويلا ، بوصفها ضرورة ملحة ترتبط بوجود الإنسان وبالتالي هي جزء من التوازن النفسي مع ذواتهم عن طريق متعة الانتظار ، فلا ريب أن تأخذ فكرة الانتظار طابعا دراميا ذا مديات شمولية مهيمنة على بنية النص الفكرية والدرامية لمجمل أعمالهم المسرحية ، ولعل هذا ما جعل التكرلي احد المتأثرين بتلك الأساليب في معالجة مواضيع نصوصه المسرحية .

---

[3] ضياء خضير المصدر السابق ، ص82 .
[4] عمر محمد الطالب ، المصدر السابق ، 70 .
[1] سلمان كاصد ، عالم النص ، المصدر السابق ، 457-458 .
[2] ضياء خضير ، المصدر السابق ، ص82 .

ومن الملاحظ أيضا، اهتمام التكرلي بتضمين نصه لعنصر(الصمت)او (الوقفة) كوحدة بنائيه مهيمنه، تتمظهر في بنية النص عنده لتحقيق فعاليتها الدراميه، اذ يمكن وصفها بديلا لغويا واعيا ، لايخلو من دلالة وظيفية او تأويليه تسهم في تكثيف المعنى واتساعه ، لان " مالايقال هو باهمية مايقال نفسه بل كثيرا مايكون اكثر اهميه"[1] لذا نجد الصمت او الوقفه كعلامة لاستكمال ما بدأ به الحوار، وقد ورد عنده باشكال متعددة ومنها على سبيل المثال (يقف بصمت)، و (فترة صمت قصيرة)، و(لحظات صمت) ، و (صمت عميق)، و(سكون متوتر)...وما الى ذلك، لذلك " فان الصمت والنطق هما ناقلان مزدوجان للمعنى يعتمدان على بعضهما البعض"[2] .

وهذا الأسلوب يبدو واضحا عند كتاب المسرح الطليعي ، الذين وجدوا في جدلية (الحوار – الصمت) ما يجسد أزمات الإنسان المعاصر وحالات تأملاته الفردية ، وبما أن المفردة اللغوية فقدت كفايتها في توصيل المعنى او الاتصال عندهم ، بات الصمت أو الوقفة ضرورة لازمه لمحاولة كسر نظام اللغة وتهشيم قواعدها اللغوية ، لتحقيق قيمه درامية فاعلة ، تتواشج مع آلام الإنسان وانعزاليته.

ولعل هذا النهج منح الصمت لغة ثانية تكشف عن مديات تأويلية أخرى غير محددة كما هو الحال في مسرحية (في انتظار كودو) لبكيت ومسرحية (الدرس) ليونسكو ومسرحية (الغرفة) لبنتر [*] .

وفي إطار البحث عن ملامح المسرح الطليعي أو اللامعقول في مسرح التكرلي ، يتوقف الباحث عند لغته التي تعتمد على المفردة المتحولة التي تحتمل تأويلات متعددة ، فهي تحمل طابع التجريد والرمز والخيال المنفلت عن عنصري الزمان والمكان، ولعل هذا الاتجاه جعل اللغة عنده على درجة عالية من التفلسف والجدل والتجريد الذهني ، ومن بين الحوارات العديدة التي تشير لذلك نجد عبارة " السنا عوالم منفصلة عن بعضها ؟ "[1] في مسرحية (الصخرة) وعبارة " لا ادري لماذا لانغلق عوالمنا نحن البشر ونتكامل مع أنفسنا مثل بقية الحيوانات ..." [2] في مسرحية (متهمون سياسيون) وكذلك عبارة " أولئك الأوغاد . ألا تعلمون أن زمن الأساطير لم ينته بعد ، وإننا نعيش ونموت خائفين بين الحلم والمصادفة والواقع ..."[3] في مسرحية (اوديب .. الملك السعيد) وكذلك حين يذهب إلى ابعد من ذلك في حوارية (الشال) حيث يسأل على لسان إحدى شخصياته (هل سألك احد عن رأيك في أن ترمى إلى هذا العالم .. بكل تناقضاته وعذاباته وتناهيه ؟ "[4]

---

[1] ستوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ت : د . عبد الله معتصم الدباغ ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1986) ص159 .

[2] موسى السوداني ، المصدر السابق ، ص79 .

[*] الصمت أو الوقفه عند الكاتب المسرحي (بنتر) يمكن ان تكون مليئه بالعنف العاطفي ، فهو مثال بارع لهذا الاستخدام وهو يخترع هذه الوقفه كجزء من التوتر في الحوار الدرامي ويمكن ان تكون لها أصداء كثيرة في المسرحية المذكورة أعلاه . للمزيد ينظر : ستورت كريفتش ، المصدر نفسه ، ص159 .

[1] فؤاد التكرلي ، الصخرة حواريات ، المصدر السابق، ص13 .

[2] فؤاد التكرلي ، الأعمال الكاملة المسرحيات ، المصدر السابق، ص112 .

[3] فؤاد التكرلي ، المصدر نفسه ، ص35 .

[4] فؤاد التكرلي ، الصخرة حواريات ، المصدر نفسه ، ص87 .

وعلى ما يبدو أن ما تنطق به شخصيات التكرلي هو مثال حي لتأثر فكر التكرلي بكتابات أدباء وفلاسفة المسرح الطليعي أو اللامعقول ، لاسيما كتابات (سارتر) التي أشار لها الباحث سلفا في بداية هذا المبحث ، لذا فان التكرلي ينساق ذاتيا نحو الأفكار الوجودية عندما يعرض حياة الإنسان إزاء وجوده ، حتى بات السؤال عن الحياة الإنسانية والوجود هو المهيمنة المحورية لأغلب نصوصه المسرحية ، ولعل هذه الصورة الدرامية تمتلك ما يلتصق بذات الإنسان العراقي وما آل إليه واقعه المضطرب ، لاسيما وانه يمنح ذلك الواقع مديات تشاؤمية أوسع حين يقول في معرض حديثه :" إن الزوال يحيط بنا من كل جانب " [5]

فضلا عن ذلك يتلمس الباحث حرص التكرلي على استخدام اللغة ذات الإشارات الساخرة أو المتهكمة ذات الدلالات المتعددة في نصوصه المسرحية التي تتخذ في بعض الأحيان شكلا فنيا من الكوميديا اللفظية التي تتولد من المواقف الساخرة غير المألوفة من حياة الإنسان وعبثية وجوده في هذا العالم ، كما في مسرحية (مرضى) 1999.

لذلك يشير (الطالب) إلى خصوصية التقارب بين لغة شخوص التكرلي ولغة (يونسكو) حيث يجدها عند التكرلي " عاجزة لغويا في التعبير عن ذواتها بشكل سليم ... وهذا ما اختطه يونسكو من قبل "[1] كما في مسرحية (الدرس) التي تحرص على تعليم التلاميذ بان " الكلمات ليس إلا مجرد مجاميع من الأصوات دون معنى "[2]

كما إن العثور على ملامح أساليب كتاب المسرح الطليعي في صياغة حواراتهم أو عباراتهم المكررة مع نصوص التكرلي ، لا يبدو صعبا حيث يجد الباحث في مسرحية (متهمون سياسيون) شخصية المتهم السياسي الثاني التي تنشر البيت الشعري [*] (سبع مرات) بصورة متكررة ، حتى بات ما يشبه اللازمة :-

قل لمن يبكي على رسم درس
واقفا ما ضر لو كان جلس[3]

ولعل هذا الأسلوب نجده واضحا عند (بكيت) في مسرحية (في انتظار كودو) حين تتكرر عبارة " إننا بانتظار كودو "[4] عدة مرات وكذلك عبارة " انه سيكون يوما سعيدا آخر " في مسرحية (أيام سعيدة)[5].

---

[5] فؤاد التكرلي ، الواقعيه مرجعي الروائي والكتابي ، المصدر السابق ، ص4 .
[1] عمر الطالب ، المصدر السابق ، ص70
[2] جاكوب كورك ، اللغة في الادب الحديث الحداثه التجريب ، المصدر السابق، ص116
[*] هو بيت شعري للشاعر العباسي ابي نؤاس يسخر فيه من شيوع ظاهرة الوقوف على الاطلال عند بية الشعراء العرب آنذاك. ينظر : ابو نؤاس , الحسن ابن هاني , ديوان ابي نؤاس , تحقيق : أحمد عبد المجيد الغزالي، (بيروت: مطبعة الحرية 1953)، ص134.
[3] فؤاد التكرلي ، الاعمال الكاملة ،المسرحيات , المصدر السابق ، ص26-28 .
[4] صوموئيل. بكيت، في انتظار كودو، ت: فايز اسكندر، مسرح العبث، سلسلة مسرحيات عالمية(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف، 1970)، ص105.
[5] موسى السوداني ، المصدر السابق ، ص33 .

وإذا ما حاولنا أن نتعرف على طبيعة شخوص التكرلي نجدها تنتظم على شكل أزواج تعيش حاله من العزلة في عالمها الداخلي والخارجي نتيجة لانكساراتها الذاتية ولعل هذا يجعلها لا تشبه غير نفسها ، كما ليس من السهل ، أن نتعرف على سمات أحداهما دون الأخرى . ومنها على سبيل المثال شخصية الزوج والزوجة في مسرحية (قشة الماضي) 1997 وشخصية (هو) و (هي) التي تتكرر في مسرحية (المخبر) و(خطأ) و(الشال) و(الثمن الآخر) و(مرضى)، ولعل هذا الأسلوب يعيد إلى الأذهان أسلوب كل من (بكيت) و (يونسكو) في رسم شخصياتهم التي ظهرت على شكل أزواج ، تعيش في حيز مكاني محدود ، كما في مسرحية (في انتظار كودو) حيث نجد شخصية (فلاديمير) و(استراكون) وكذلك مسرحية (اميدية) نجد شخصية (اميديه) و(مادلين).

وفي الاطار ذاته تتجلى اهمية الاشارة الى تماثل محدودية المكان الذي تعيش فيه الشخصيات عند التكرلي وكتاب المسرح الطليعي او اللامعقول ، حيث نجد الصخره الكبيره ماثله في الغرفه في مسرحية (الصخرة) ونجد الزورق في مسرحية (الطوف) كما نجد عربة القطار في مسرحية (المخبر) و(الشال) ، وكذلك السجن في مسرحية (متهمون سياسيون) ، ولعل هذا يذكرنا بالانيه الفخارية في مسرحية (نهاية اللعبه) لبكيت والغرفه في مسرحية (الغرفة) لبنتر وكذلك (الغرفة) في مسرحية (اميدية) ليونسكو . وهذا مما جعل حركة الشخصيات وأفعالها تتجمد لأنها ماثله في حيز مكاني محدود .

وفي سياق البحث عن تلك الملامح ، يورد التكرلي في المنظر الثاني لمسرحية (متهمون سياسيون) حادثة (القمل) الذي تسرب إلى جسم المتهم السياسي الثاني في احد الأقفاص في حديقة الحيوانات التي سببت الحك المستمر لجسمه ، وهي تشبه حادثة (القمل) الذي تسرب إلى جسم شخصيته (كلوث) في مسرحية (نهاية اللعبة)، فكل من المسرحيتين ينمان " عن تفاهة الفرد ... والانحطاط الذي يصيب الانسان، عن غباء القدر المستبد له "[1] الذي يجعله ينفق وقته وجهده في مطاردة (القمل) فهي تعكس فكرة عدم جدوى الانسان من حياته بوصفها احد مرتكزات نصوص اللامعقول .

وعلى مايبدو ان التطلع لمحاكاة تلك الاعمال والانجذاب لها من قبل التكرلي جعل الحدث والشخصية عنده، ليس وقفاً على بيئتنا العراقية المحليه ، على الرغم من التصاق صورها الدراميه بعناصر التجربة الانسانية الفذة ، ولعل هذا النهج جعل التكرلي يجد صعوبه في انتقاء حدثه ، فهو يقول في معرض حديثه " اريد دائما ان اختار حدثا فيه دلاله ... لايكفيه ان يكون عراقيا ... بل لابد ان يكون مفهوما من الاجانب مثلا ، فيه عناصر انسانيه يشعر معها الاجنبي بالمشاركه والقرب ويثير فيه عاطفته "[1] ولعل هذا دعى (الطاهر) الى القول بان التكرلي يبتعد " عن طبيعة الفرد العراقي وعن حقيقة البيئة العراقية ... ان الشخوص ليبدو احيانا اجانب منحوا

---

[1] ايليا الحاوي ، الفن والحياة والمسرح نظريات ونظرات ط1(بيروت : نشر وتوزيع دار الثقافة للجميع ، 1985) ص242-243 .

[1]فؤاد التكرلي ، لايمكن ان احيا بدون كتابه ، المصدر السابق ، ص104

الجنسية العراقية والبسوا الزي العراقي"[2] وفي ظل هذه الرؤيه ،لاريب ان يصف التكرلي ، بيئته بانها البيئه التي يتقن الكاتب عنها بحرارة.[3] اذ يرى الباحث ان اختيار الحدث عند التكرلي يكشف عن الاصول الجمالية لشمولية التجربة الانسانية بمعاني النص المعلنه والمضمره .

وتأسيا على ما تقدم يبرز في نصوص التكرلي المسرحية فعل التناص الخارجي الذي يتمثل في تأثره بنصوص كتاب المسرح الطليعي و اللامعقول ، نتيجة لتسرب أفكارهم وفلسفتهم وتفاعله معهم وذلك من خلال إطلاعه على نهجهم وأساليب كتاباتهم ، هذا مما افرز تفاعل أو تعالق نصي بين نصه الحالي وتلك النصوص السابقة ، ولعل هذا يدعو الى قراءة نصوص التكرلي المسرحية وفقا لمنظور التراث الفكري للمسرح الطليعي ، وقد اشار (خضير) الى ان كتابات التكرلي الدراميه فيها " ثمة اثرا واضحا للمسرح الجديد الذي ظهر في فرنسا بشكل خاص منذ بداية الخمسينات على ايدي يونسكو وبكيت "[4]

لذلك ينهض فعل التناص الخارجي في مسرحية (الصخرة)1969 التي يمكن من خلالها تحديد العلاقات التناصيه مع مسرحية (اميديه)[*] 1951 ليونسكو،على الرغم من تباين المضمون الفكري والايديولوجي بين النصين، ونجد العامل المشترك في كلا النصين هو فكرة (التضخم) التي تحدث للصخره عند التكرلي والجثه عند يونسكو ، فضلا عن وجود الاصوات التي تصدر عنهما، فلا ريب ان تثير تلك الاصوات الفزع والخوف في نفوس شخصيات التكرلي ويونسكو .كما هو موضح في الجدول رقم(3). اذ يرى الباحث عجز التفكير الانساني في تقديم الحلول للخلاص من الجثه او الصخرة في كلا العملين اللذين اقترنا بعبثية مصير الانسان ولامعقولية قدره ، ولعل هذه المفاهيم ارتبطت بما ذهب اليه كامو سلفا في (اسطورت سيزيف)[**] في عدمية خلاص الانسان من مصيره .

ويخلص الباحث إلى أن المسرح الطليعي و اللامعقول شكل تيارا فلسفيا وأدبيا مهما في تاريخ المسرح العالمي ، بوصفه مسرحا يناقش قضايا الإنسان المعاصر ، فهو يعكس المتغيرات الاقتصادية والسياسية والفكرية ، التي من شأنها أن تطرح لا

---

[2] على جواد الطاهر ، في القصص العراقي المعاصر ، المصدر السابق ، ص30

[3] فؤاد التكرلي ، الواقعيه مرجعي الروائي والكتابي ، المصدر السابق ، ص3 .

[4] ضياء خضير ، المصدر السابق ، ص81 .

[*] تنتمي مسرحية (اميديه) الى المرحلة الدرامية الثانيه في تاريخ (يوجين يونسكو) في التاليف الدرامي والتي تتمثل بثلاث مراحل ، تبدأ بمسرحية (المغنيه الصلعاء) 1949 وتنتهي المرحلة الاخيرة باخر مسرحية كتبها وهي مسرحية (الملك يموت) 1962 ، حيث تتطور الحياة الدرامية عنده من اللامعقول الى الرمزيه التعبيريه .
للمزيد ينظر : يوجين يونسكو ، اميديه ، ت : دولت محمد حسن ، (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر والانباء) ، ب ت ، ص13-14 المقدمة .

[**] تضمنت (اسطورة سيزيف) 1943 لكامو ، الافكار الرئيسيه لفلسفته كالعبث والتمرد والوعي والانتحار ، فهو يرى ان الحياة لامعنى لها ومع ذلك يجب ان نعيشها وان غياب الامل لايعني اليأس وانما يتعلق الامر برؤية " واعيه " لايمكن للسعاده ان تولد في داخلها ، لذلك فان هذه المسوخات جعلت منه رافضا لفكرة الانتحار ، ولعل في هذا التناقض على حد تعبير (لوبيه) هو " تمرد شجاع ، تمرد واع مستبصر اذ انه رؤيه واضحه لشيء (اللاعقلاني) – او هو بالاحرى يرى بوضوح ان العالم غير قابل للفهم : وهو تمرد متوحد لان التجربة نادره ".
للمزيد ينظر ، روبيرد و لوبيه ، المصدر السابق ، ص8-19 .

معقولية أو لا منطقية الحياة الإنسانية ، وقد شكل هذا المسرح تحديا للكتاب العرب والعراقيين على حد سواء ، على الرغم من تباين ردود أفعالهم نحو هذا النوع من المسرح ولعل التكرلي كان من بين الكتاب العراقيين الذين تأثروا بهذا المسرح من خلال ظهور فعل التناص الخارجي بين نصوصه ونصوص ذلك المسرح وذلك عن طريق مجموعه من التعالقات النصيه، على صعيد الشكل والمضمون كما في مسرحية (الصخره) للتكرلي ومسرحية (اميديه) ليونسكو .

المبحث الثاني
التناص في أدب فؤاد التكرلي (*)

Intertextuality in Al-Tekerli's Art.

لعل التلاقح بين الأجناس الأدبية قد افرز نتاجا أدبيا يسوده الاشتباك مابين بنياتها الفنية فضلا عن تناصاتها الموضوعاتية لتحيله فناً ادبياً هجيناً في اشكاله المتعددة والمتنوعة ، وذلك تبعا لما تقدمه المناهج التجريبية والتيارات الادبية العالمية ، كما في النصوص الرمزية (Symbolism) والتعبيرية (Expressionism) ونصوص اللامعقول (Absurd) مؤسسة في ذلك نصوصا أدبية جديدة ومتداخلة في مختلف الاجناس الادبية كالشعر والمسرح والقصة والرواية ، حتى أزالت الحدود التقليدية بين تلك الأجناس عن مراكزها وسماتها المعهودة ، لاسيما وان مصطلح (النص) " يدعو اساسا الى اللاجناسية "[1] فلم تعد اللغة الشعرية مقتصرة على جنس القصيدة ولم تعد اللغة النثرية مقتصرة على جنس القصة او الرواية او المسرحية ، على الرغم من ان بعض النقاد ذهب الى ان الاجناس الادبية " قد تعتبر اوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد "[2]

ونتيجة لهذا التجانس بين الانواع الادبية ، الذي نشأ من حرية الكاتب المطلقة في اختيار التعبير الادبي والفني ورغبته نحو تدشين قدراته الادبية التي غذتها تيارات

(*) ولد الكاتب فؤاد عبد الرحمن محمد سعيد التكرلي عام (1927م) في محلة (باب الشيخ) ببغداد ، والتحق بمدرسة (باب الشيخ) الابتدائية تحديدا عام (1933 – 1934 م) برفقة صديق طفولته وحياته وشبابه الشاعر الكبير (عبد الوهاب البياتي) حتى أكملا الدراسة الابتدائية والمتوسطة ، ومن ثم انظم لهم الكاتب(غائب طعمه فرمان) ، حيث لم يتفرقا إلا بعد إكمالهم الدراسة الإعدادية ، و كان القاص (ذنون أيوب) يدرسه الرياضيات والفنان (جواد سليم) يعلمه الرسم .

وقد التحق التكرلي بمعهد القانون ، ليكمل دراسته فيه عام (1949 م) حتى نال أجازه في تخصصه وعين (كاتب ضبط) في محكمة جزاء (بعقوبه) ، ثم رجع إلى (بغداد) في عام(1953) ليعمل في محكمة استئناف بغداد ، حيث عمل حاكما في المحاكم العراقية لأكثر من عشرين سنه .

كما عمل التكرلي رئيسا لتحرير مجلة الأديب المعاصر (لسان حال اتحاد الأدباء في العراق) في مرحلة السبعينات ومنذ أواسط الثمانينات تقاعد من مهنة القضاء ليتفرغ الى الكتابة ، حيث مثل العراق في الكثير من المؤتمرات والمنتديات الأدبية ، فهو أول كاتب قصه من القطر العراقي يدخل اسمه في قاموس (لاروس) المشهور الصادر باللغة الفرنسية ، وقد كان التكرلي كثير السفر إلى الخارج وخصوصا (باريس) بعد وفاة زوجته عام (1977 م) حيث غادر العراق منذ التسعينات إلى تونس بسبب الظروف السياسية التي حاولت ان تملي عليه بعض المواقف التي تتعارض مع كونه أديب ملتزم ينتمي الى تيار الصف الوطني ، وقد تزوج التكرلي في تونس من الأديبة التونسية (رشيدة التريكي) التي قامت بترجمة روايته الأخيرة (المسرات والأوجاع) 1988م إلى الفرنسية .

وأخيرا كرّم التكرلي من بين أقرانه الأدباء العرب ليفوز بأهم جائزة نقدية عن القصة والرواية هي جائزة (سلطان العويس) عام 1999م ، ومن ثم انتقل إلى دمشق ليقيم فيها ويطل من خلالها على كل ما يجري في الوطن العربي والعالم من نشاطات ثقافية وأدبية حتى هذا الوقت ، بعد عناء ، رحلة شاقة وطويلة .

للمزيد ينظر : كريم قاسم عبود . ويتذكر فؤاد . . في سيرة الحياة والأدب(ملف التكرلي) . مجلة الأقلام ،العدد(4) ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986)، ص108 – 113 .

و فؤاد التكرلي ، ملتقى القصة الأول . إعداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، 1979)، ص33 .

و ياسين النصير، أدباء عراقيون- فؤاد التكرلي/ موسوعة صوت العراق،ص1-3.

من الانترنيت Yahoo Mail- Zeenalshibiby@ Yahoo.com

(1) سلمان كاصد ، الموضوع والسرد مقاربة بنيوية تكوينيه في الادب القصصي ، (عمان : دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2002) ، ص384 .

(2) اوستن وارين ورينيه وبليك ، نظرية الادب ، ت : محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والادب والعلوم الاجتماعية ، 1392هـ – 1972م ،ص295.

التجريب والتي أنتجت نصوص الحداثة (Moderism)[*]من خلال مجموعة من الاساليب والتقنيات الفنية المشتركة في كتاب النص الادبي والتي جعلت من " المضمون فيها عادة ما يحمل شكلا ينبعث من طبيعته ويحمل في طياته ضمنا جمالا (في المضمون) "[3] فضلا عن ذلك نلمس دور التيارات النقدية المعاصرة التي اتاحت للكاتب توجيه نصه بمديات تأويليه متعددة ، تعتمد على ثقافة المتلقي في تأسيس نصه الجديد من خلال القراءات المتعددة للنص الاصلي .

فلا ريب ان تنهض ظاهرة تجاور الاجناس الادبية (القصة والمسرحية) في نتاج التكرلي الابداعي على صعيد الشكل والمضمون ، بوصفها مجموعة من المهيمنات الفكرية والبنائية المشتركة ، والتي كونت ملامح خطابة الأدبي في خارطة الابداع داخل العراق وخارجه .

فالقصة من الفنون الادبية حديثة النشأة ، اذا ماقورنت بالفنون الادبية العريقه كالشعر والمسرح ، حيث نشأ هذا الفن " بشكله المدرسي " في القرن الثامن عشر . وترافق تأخر هذا الظهور ، خضوعا اقل للقواعد وتحررا اوسع من قيود النقد الادبي[1] وربما كان هذا سببا رئيساً في نموها السريع في العقود الاخيرة على رغم تأخر ظهورها ، اذ سبقت الاجناس الادبية الاخرى في اداء الرسالة الانسانية للادب من خلال استقطابها القراء وهيمنتها فيما بعد في الاتصال المقروء ، حتى باتت تفوق المسرحية في الاداب الاخرى ، فلا ريب من أن تاخذ مكانه اجتماعية وفنية مرموقة . اذ يعرف الفن القصصي بانه " شكل فني يشمل كل نشاط انساني مبني على الحكاية سواء اكان شعرا ام نثرا او يستند على المخيلة بكليته او في جزء منه "[2]ويشير (الطاهر) الى ضرورة التمييز بين القصة والحكاية ، فالأخيرة وجدت منذ آلاف السنين وهي (مثيولوجيات)[*] يحكيها شخص يهتم بالموروث الفلكلوري ، حيث يغلب عليها عنصر الخيال ، الا ان الجانب الواقعي فيها يزداد بتقدم الزمن حتى بلغت الوضوح والنضوج في القرن التاسع عشر على يد مجموعة من الكتاب مثل (بلزاك ، ستاندل ، جارلس دكنز ، غوغول ، تولستوي، دستوفسكي) حيث حملت نتاجاتهم مضامين عميقه في الجانب الفكري والنفسي [3] .

وفي ظل ما تقدم ، اصبحت الكتابه القصصية تستهوي اغلب الكتاب والمثقفين ، للخوض في هذا المضمار ، بوصفه ادبا يستطيع ان ينقل افكار ورؤى الكاتب بحرية تامه الى المتلقي عن طريق عنصري السرد والوصف ، ولعل التكرلي هو احد الكتاب الذين كتبوا في هذا الجنس الأدبي عددا من القصص القصيرة والطويلة منذ اوائل الخمسينات حتى وقتنا الحاضر ، اذ احتلت القصة في ادبه مكانا بارزا لما تحمله من معالجات لمواقف

(*) هي حركة مميزة تدعو الى عدم الاعتراف بالأنماط التقليدية للفن والفكر فضلاً عن الأبتعاد عن العوالم الواقعية والحضارية التي قام عليها فن القرن التاسع عشر وأستبدالها بالعوالم الموغلة في الخيال والتهكم التي تمتلك القدرة على الأبداع والتحطيم في آنٍ واحد، إذ يتبنى نهجها رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد ،وهي بذلك تمتلك نمط الخروج عن المألوف اكثر من تميزها بالدخول في موضوعات جديدة.
ينظر: مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن. الحداثة، ج1،ت: مؤيد حسن فوزي(بغداد: دار المامون ،1987)، ص27.

(3) كمال عبد ، جماليات الفنون . الموسوعة الصغيرة 69 (بغداد : منشورات دار الجاحظ ، 1980) ص55.

(1) محمد غنيمي هلال ، الادب المقارن ، ط2(بيروت : دار العوده – دار الثقافة ، ب.ت) ص201 .

(2) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ط 1(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986) ص65 .

(*) المثيولوجيا: انها حكاية او مجموعة من الحكايات او الروايات المنسوجه عن الآله أو القوى الغيبية المتداوله بين الناس في العشيره او القبيله او الجماعة العرقيه لغرض تفسير تجاربها وعالمها فردياً او جماعياً . للمزيد ينظر: ،قيس النوري، الأساطير وعلم الاجناس،(الموصل:مطابع جامعة الموصل، 1981)، ص10

(3) علي جواد الطاهر ، من حديث القصة والمسرحية ، ط1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1989) ص11-12 .

اجتماعية وفكرية وتجسيدها ، فضلا عن المواضيع الإنسانية المتعددة التي " اسهمت في اغناء مسار تجربة الحداثة في القصة العراقية "[1] خلال العقد الخمسيني ، وبالتالي " اسهمت في تاطير القصة العراقية مع القاص (عبد الملك نوري) والقاص (مهدي عيسى الصقر)،إذ شكلا معا ثلاثة اساليب فنيه متفردة ومتزامنة في تاريخ القصة العراقية ، استطاعت " ان تؤكد لنفسها وجودا فنيا يستحق الانتماء إلى النوع الأدبي فنيا ... من خلال التعامل مع تقنيه جديدة تمثلت في استخدام أسلوب تيار الوعي (Stream of Consciousness) والمونولوج (Monologue) (*)"[2] حتى استطاع أن ينهل منها كتاب القصة العراقية الحديثة . ولعل " الموازنة بين أسلوب القص العربي القديم وأسلوبيه القصص الاوربية الحديثة ، هو ما يجعل التكرلي واحداً من رواد نهضة أسلوبية واجتماعيه تنأى بالنتاج المحلي إلى مصاف العالمية " [3] .

لذا فان المتتبع لمسيرة التكرلي الادبية في ميدان القصة يجد تنوعا مختلفا في الاشكال والاساليب الفنية على مستويات متنوعه من البنى الفكريه والثقافيه والسياسيه والاجتماعيه (**) التي تستدعي الحديث عن حرصه على مواكبة التيارات المختلفة

الحاملة لتقنيات التحديث منذ أول عمل قصصي له (بصقه في وجه الحياة) 1949حتى آخر عمل روائي (المسرات والأوجاع) 1998 .

ومما لا شك فيه أن المسرحية اتخذت أشكالاً وانماطاً متعددة على مر العصور تبعاً لتعرضها ظهور المدارس والأتجاهات الفنية كالواقعية والطبيعية والتعبيرية والملحمية والتسجيلية والعبث و اللامعقول، التي رافقت التطورات الأقتصادية والاجتماعية والسياسية التي حدثت في أوربا والعالم والتي أدت فيما بعد إلى تباين الشكل العام لها.

ويشير (هوايتنج) الى دور شمولية المسرح المعرفية في المجتمع حيث يرى أن المسرح الجيد هو الذي يتخطى حدود الترفيه ليصل إلى محاولات لأكتشاف معنى الوجود ومواطن الجمال فيه، إذ إن "فن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام... على قدرة الإنسان على الأستكشاف، والتعجب والتأمل" [1]لكل ما هو موجود في الطبيعة ،حسيا كان أم مجردا.

---

[1] سلمان كاصد ، عالم النص دراسة بنيويه في الاساليب السرديه (فؤاد التكرلي نموذجا) ، (عمان : دار الكندي للنشر والتوزيع ، 2003) ص291-292 .

[*] (تيار الوعي) مصطلح سيكولوجي اكثر منه مصطلحا ادبيا ، فهو يصف جوهر العملية الذهنية ، اما (المونولوج) فهو مصطلح أدبي يرادف للمناجاة غير الملفوظة والمونولوج ، بوصفه اداة سرديه لها تاريخ اقدم من تيار الوعي نفسه وان المونولوج يستخدم احيانا استخداما تبادليا مع تيار الوعي . ينظر : فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي وعلاقته السرديه ، ط1 ، (بيروت : دار الفارس للنشر والتوزيع ، 1999)ص110.

[2] فاتح عبد السلام ، المصدر نفسه ، ص79.

[3] ياسين النصير ،المصدر السابق، ص3.

[**] لعل من المفيد الاشارة الى ان الايقاع المتكرر للعناصر المهيمنه في ادب التكرلي القصصي يتلخص بثلاث عناصر تحتل عالمه وتدور حولها اغلب نصوصه القصصية وهي :

أ-الزنى بالمحارم – ب –الليل كعنصر استهلال – ج – القرية ... المدينة / الأجواء المغلقة وقد تتجمع هذه المهيمنات الثلاثة (أ،ب،ج) في نص واحد كما في قصة (القنديل المنطفئ) و (التنور).

للمزيد ينظر : سلمان كاصد ، المصدر نفسه ، ص31 .

[1] فرانك م.هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية،ت: كامل يوسف وآخرون (القاهرة:دار المعرفة،1970)،ص17.

ولعل التكرلي هو احد الكتاب الذين نهجوا هذا النهج في بناء نصوصهم المسرحية، أذ كتب عدداً من المسرحيات أو (الحواريات)(*)كما يسميها، منذ الخمسينات، حيث كتب مسرحية (أحدهم) 1954، وآخرها مسرحية (مرضى) 1999.

وبعد إطلاع الباحث على نتاجات التكرلي الأدبية، سواء اكانت القصصية منها أم المسرحية، وجد أنه على الرغم من قلة النتاجات المسرحية ، إلاّ إنها شكلت مضافاً إبداعياً آخراً يضاف الى إنجازه في كتابة القصة، يجد الباحث فيه إصراراً منه على تدشين قدراته الادبية في كتابة النص المسرحي والخوض في هذا المضمار الصعب العسير، لاسيما عزوف عدد من كتاب القصة والرواية (*) عن المواصلة بعد مسرحية أو مسرحيتين مثل عبد المجيد لطفي وشاكر خصباك وأدموند صبري وعبد الملك نوري ،وآخرون.

ولعل المتتبع لنتاج التكرلي الأدبي يجد توزع أنشطته في الكتابة القصصية والمسرحية، حيث ظهر في أوقات متقاربة، حتى تكاد تكون متوازية، على الرغم من وفرتها في جنس القصة(**)،وعلى ما يبدو أن سبب ذلك التوازي في التوزع يعود لأمرين أساسيين، اولهما: العامل النفسي الذي يجد فيه التكرلي غايته التي يسعى إليها من خلال كتابة نصه الأدبي. وثانيهما: وجود الرغبة التي تجعله يتمكن من الكتابة في كلا الجنسين الأدبيين وجمعهما في مسار تجربته الإبداعية الواحدة وثالثهما: امتلاك التكرلي للموهبة في كتابة النص المسرحي مما يجعله وعاءاً لطرح الكثير من أفكاره الفلسفية وتوجهاته الفكرية .

ومن اللافت للنظر أن محاولاته الأدبية المبكرة ظهرت في جنس المسرح(***) قبل القصة[1]على الرغم من غزارة نتاجه القصصي. وبذلك يمكن القول أن ميل التكرلي لكتابة القصة أكثر من ميله لكتابة المسرحية.

ويرى (فتحي محمد عثمان) في هذا الخصوص " إن كتابة المسرحية تحتاج إلى نضوج فني خاص يتحقق عادة في مرحلة مزاولة الكتابة القصصية... لأن إطار المسرحي إطار ضيق وهو بذلك إطار محكم ولذلك تصعب الكتابة فيه"[2] ولعل هذا ما

(*) هي نمط من المسرحيات ميز بعض نصوص التكرلي المسرحية مثل مسرحية (الشال) حيث يغلب عليه الطابع الحواري الذي يتم بين شخصيتين، الغرض منه هو طرح الآراء الفكرية والفلسفية أكثر من القصة الدرامية مما جعل من بقية العناصر الدرامية ذات حضور ساند للحوار وجدليته. كما هو الحال في محاورات أفلاطون وسقراط الفلسفية .(الباحث)

(*) كتب احمد محمود السيد مسرحية (السيدة)1923، وكتب عبد المجيد لطفي مسرحية (العش القديم)1957 ومسرحية (خطأ في العد التنازلي)1974 ومسرحية (مدام دودو)1987، كما كتب شاكر خصباك مسرحية (بيت الزوجية)1960 ومسرحية (الغرباء)1966، اما أدموند صبري فقد كتب مسرحية (الست حسيبة)1959 و (أيام العطلة)1967 وكتب عبد الملك مسرحية (القاذورات)1968.

(**) ينظر الجدول رقم (3)

(***) أصدرت جريدة (الليبراسيون Liberation) الفرنسية في آذار 1985 عدداً يتضمن ملحقاً خاصاً وضخماً قام على سؤال وجواب، وجهته إلى كتاب العالم هو: لماذا تكتب؟ وقد تلقت الصحيفة (400) جواب، بينها جواب (فؤاد التكرلي) عن العراق،ص76. وقد جاء ما ذكر اعلاه في تلك المقالة التي كان التكرلي أحد الكتاب الذين كتبوا فيها. ينظر: د.علي جواد الطاهر، ببلوغرافيا فؤاد التكرلي(ملف التكرلي)، المصدر السابق،ص120. وينظر: د. ضياء خضير، فؤاد التكرلي مسرحياً- دراسة مقارنة , مجلة الأقلام، العدد (3) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1989،ص86.

[1] د.ضياء خضير، المصدر نفسه،ص81.

[2] فتحي محمد عثمان، المسرح والمسرحية (الإسكندرية: مطابع السبع،ب ت)ص20.

جعله ينزاح بين حين وآخر من كتابة المسرحية نحو القصة، على الرغم من أن المسرحية والقصة يشتركان في أنهما يستغلان عناصر القصة كالحدث والشخصية والفكرة.[1]

ولما بات العمل الأدبي يخضع لتعددية المدارس والمناهج التجريبية الحديثة، (كما أسلف الباحث) والتي أدت بدورها إلى تداخل تلك الأجناس، فأن ثمة ما يكفي من تباين واختلاف بين تلك الأجناس لاسيما جنس القصة والمسرحية والتي تبرز على صعيد الشكل والمضمون، مما جعل لكل منهما خصيصة نادرة تختلف باختلاف الجنس الأدبي.

وصحيح إن هذا التباين ما هو إلا قيود فرضتها آلية اشتغال كل جنس من هذه الأجناس عبر تاريخ الكتابة الأدبية، إلا أن هناك نوعاً من الكتابة المسرحية تتسم بكونها ذات نزعة فلسفية، تميل نحو التأمل الذهني الصرف، عندئذ يكون من الصعب علينا فهم هذا النوع من المسرحيات وهي ممثلة بل من الأجدر قراءتها، وهذا يتفق ووجهة نظر (أرسطو) في أن المسرحية يمكن أن تقوم بغير تمثيل أو ممثلين كما هو الحال في بعض مسرحيات الكاتب الأيرلندي (برنارد شو Bernard Shaw) 1856-1950م وفي الوقت نفسه نجد أن المسرحية او النص المقروء يبعد القارئ عن أمكانية مشاهدة الحدث أي (الحركة)، أذ تكون الحركة في (المسرحية القرائية)[*] حركة ذهنية فقط في حين تكون الحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في وقت واحد.[2]

ولعل هذه التصورات كان لها الأثر في قلة نتاج التكرلي المسرحي بالمقارنة مع نتاجه القصصي لاسيما وانه حاول أن يقدم فناً رفيعاً معاصراً يواكب ما أتت به الأعمال المسرحية العالمية وفي الوقت ذاته يرضي عالمه المحبط بهمومه النفسية والفكرية وبذلك فهو يسعى الى تحقيق الأستجابة الحقيقة للأدب في نفس المتلقي.

المحور الأول:

مجاورة المرجع الفكري:Contiguity of the Intellectual Reference

كان لحركية فكر التكرلي بين الواقع والخيال والحقيقة والحلم والجدل والسكون، أثراً في تنوع نتاجه الأدبي قصةً ومسرحاً، بوصفها وجوهاً متعددة لتجربة واحدة، إذ شكل أدبه حالة من التقاطع المستمر بينه وبين الواقع ولعل هذا التقاطع بدلالته الكاملة والمتعددة في رأي (باشلر) ما هو إلا حالة من حالات الشعور بالاغتراب (Alienation)[*] والعزلة الذاتية[1] هذا مما حدى بالتكرلي إلى البحث عن وسيلة لإعادة تكوين ذلك الواقع وفق وجهة نظره ليحقق بها حالة من التوازن بين قناعاته الداخلية (الذاتية) والخارجية (البيئية).

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه دراسة ونقد،ط6،(القاهرة: دار الفكر العربي، 1976) ص250.

[*] هي المسرحية التي تكتب لتقرأ لا لتمثل مثل مسرحيات سنيكا ومسرحيات بعض الشعراء الأنكليز في القرن التاسع عشر مثل كولوردج وكيتس ووردزورت ومسرحية (محمد) لتوفيق الحكيم، ينظر: سمير عبد الرحيم الجلبي، معجم المصطلحات الدرامية، (بغداد: دار المامون،1993)، ص46.

ينظر: مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب،(بيروت،مكتبة لبنان،ب.ت)، ص73.

[2] عز الدين أسماعيل، المصدر السابق، ص247-248.

[*]حالة نفسية اجتماعية تسيطر على الفرد فتجعله غريباً وبعيداً عن واقعه الاجتماعي. وينطوي المصطلح على مفاهيم متعددة بتعدد الفلاسفة الذين ألحوا على استخدامه، خصوصاً هيجل وفرويد وماركس الذي ربط الأغتراب بتقسيم العمل والتوزيع غير المتكافئ للسلطة والأرباح. ينظر أديت كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو،ت: جابر عصفور، (بغداد:دار آفاق عربية للصحافة والنشر،1985)،ص264.

[1] جاستون باشلر، جماليات المكان، ت: غالب هلسا (بغداد: دار الجاحظ للنشر،1980)، ص36.

لذلك كان "الصدام بين الواقع والفكر هو الموضوع الكبير الذي نهل الكاتب منه أحداثه... حيث لا تجد الأفكار تطبيقاتها الواقعية ولا يجد الواقع لمشكلاتها حلاً في الأفكار"[2] ولعل هذا الاتجاه منح خطاب التكرلي ميزة حدثاوية مبكرة، لاسيما وأن الحداثة تدعو الى التحرر والبحث عن الذات[3]عن طريق التجديد والتجريب بالأبتعاد عن أنماط الفكر التقليدي، وقد تركت هذه الرؤيا أثرها الواضح في مواقفه من العملية الإبداعية، أذ تناول خامة الواقع العراقي ونماذجه البشرية المختلفة[**]وفق زاوية فنية شديدة النضج والحساسية على الرغم من تباين المعالجة الموضوعية لجنسين أدبيين يتباينان في طبيعتهما من حيث الجوهر[1] إذ يرى الباحث أن وجهة نظره التي تنطوي على النضج والحساسية في معالجة مواضيعه الأدبية ، دعمت تصورنا بأنه يمتلك نهضة أسلوبية في إنشاء عوالم نصوصه الفكرية في كلا الجنسين، خصوصاً وأن أغلبها يتمركز حول ألذات الإنسانية.

ويرى (الطاهر) في هذا الخصوص بان التكرلي يمتلك " وجهة نظر في الحياة مرئية كانت أم غير مرئية وأنه ليتخذ المرئي – الواقعي جداً -سبيلاً على غير المرئي هذا"[2]الذي يمثل الأساس أو الحقيقة الكبرى. ولعل هذا الأسلوب وفر للتكرلي فرصة التنقل الكتابي بين القصة والمسرحية فضلاً عن أختيار مضامين مواضيعه.

ويعبر التكرلي في رؤيته الدفاعية عن حرية وكرامة الإنسان الكوني بالقول" كانت رؤيتي العامة للادب مختلفة منذ البداية، لأنها كانت تنحو الى التعبير عن (الإنسان / الفرد) في مواجهة العالم في حين كانوا يعبرون عن الإنسان داخل العالم كنت أبدأ "بالأنسان/ الفرد" وهو يجاهد في مواجهة عسيرة للدفاع عن ذاته وحريته وكرامته أحياناً وكانوا يعاملون الإنسان كواحد من الأشياء ضمن العالم"[3] ولعل هذه الرؤيا فيها ما يكفي من حالات الرفض والتقاطع مع الواقع في أدبه، لاسيما أن الواقع لا يستطيع ان يمنع إنسان التكرلي ما يتمناه.

لذلك شكلت عزلة الإنسان وأغترابه، الصورة الاكثر وضوحاً في مرجعياته الفكرية،فهي تنشأ بلا شك من فاعلية طوق الهم الوجودي والأجتماعي والسياسي، الذي ينعكس فيما بعد على سلوك شخوصهم حين يسيطر عليهم " التشاؤم والقلق النفسي والأفكار السود والأوهام التي تكاد تكون أفيونية،يملي على ذلك ثقل الحياة وغرورها،

---

(2) ياسين النصير ،إشكالية المكان في النص الأدبي،ط1،(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986)،ص80.

(3) مالكم برادي وجيمس ماكفارلن: المصدر السابق،ص101.

(**) يقول التكرلي في هذا الخصوص" لم اكن على معرفة كافية بأعماق فئات الشعب العراقي وأستفدت كثيراً من الإطلاع على قضاياه، فمن خلال أروقة المحاكم استطعت الإطلاع على هموم شرائح من بنية المجتمع العراقي واكتشفت أموراً لا يتصورها العقل، لكني لم أوظف ذلك بشكل مباشر لأن الكتابة... مشروطة بأساليب وتقنيات كثيرة غير أني أفدت من طبيعة مشاعر المواطن العراقي وطبيعة انفعالاته تجاه بعض المواقف وطبيعة تصرفاته لحل مشاكله الحياتية واستطعت الوصول إلى معرفة دواخل الإنسان العراقي وهواجسه وأحلامه وآماله وهي معرفة لا ينالها أي شخص حتى القضاة الذين لا علاقة لهم بالكتابة ،لم يستطيعوا الوصول الى ما توصلت اليه برغم أنهم عاشوا التجربة ذاتها.وذلك كله أغنى تجربته الكتابية"
ينظر: فؤاد التكرلي،كتاباتي دعوة إلى التمرد على سيئات المجتمع:صحيفة المدى , العدد (74) ،دمشق،2004، ص9.

(1) ضياء خضير، المصدر السابق، ص80.

(2) علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية،المصدر السابق ، ص514.

(3) فؤاد التكرلي، صاحب (الرجع البعيد)، صحيفة الأديب، العدد 20 , بغداد: ،2004،ص2.

وقصور الإنسان في تحقيق أهدافه وعجزه عن السيطرة على قيودها وعلى فهم اشد هذه القيود قساوة الا وهو الموت"[4].

ولعل أهم ما يشار الى ظاهرة التجاور الفكري عنده هو أرتباطه بدقائق صبغة نسيجه الأجتماعي وأفكاره الوجودية بوصفها عاملاً مرجعياً مشتركاً يجمع رصيده الأدبي قصة ومسرح، وذلك من خلال تقديمه للانموذج الإنساني المحمل بالمشاكل فضلاً عن الصور الغريبة غير المألوفة في حياة ذلك الإنسان، مما حدا (بالنصير) أن يصفه " بالوحيد الذي يلغي الفواصل الزمنية ويدمج الواقعية بالرمز،والحلم بالخيال والكلام العادي المألوف بالكلام غير المألوف...."[1] فضلاً عن أنه لا يغفل أو يتجاهل مظاهر الحياة المحيطة به، بسماتها الفنية والأيدلوجية المتمردة تمهيداً منه لإظهار العقل الإنساني كما هو الحال في قصة (موعد النار) 1955، ومسرحية (متهمون سياسيون)1969. ولعل هذا يرتبط بالتمرد المحدود الذي " يركز على نماذج من الأحتجاج الأدبي الذي يمارسه الفرد بدافع أخلاقي مستهدفاً التوصل الى ما يحقق للإنسانية وضعاً أفضل في المستقبل القريب"[2]، وبهذا يجد التكرلي نفسه في اغلب الاحيان مضطراً للتسليم لضغط الهم الوجودي الذي يرافق مسيرة شخوصه وهذا ما يؤكد ألتزامه بمقولات المذهب الطليعي الذي تجعله أكثر ألتزاماً في بناء خاتمته نحو التعليق أو الألغاء ليوحي للمتلقي أن المشكلة ما زالت قائمة وهي مشكلة وجودنا في هذا الكون.

ويمكن القول أن أدب التكرلي بتجاوراته الفكرية لا يعبر عن الأشياء أو الواقع فحسب، وإنما يعبر عن الذات الإنسانية أزاء أزماتها ومن ثم أغترابها التي يفرزها ذلك الواقع. وأن نتاجه أرتبط بالبناء النفسي والوجداني فهو يخلق في كل نفس حساً أدبياً متميزاً، يتمتع بحساسية مفرطة، وهذا ما أشار اليه البعض، أن من الصعب التصور بأن نتاجات الجنسين ينتميان الى كاتب واحد،لأن فؤاد التكرلي المسرحي ليس هو القاص.[3]

ولعل في تجربته الأبداعية التي تجمع بين العقل والموهبة في القصة والمسرحية ما يلخص تلك الأفكار ومرجعياتها الفلسفية، فهو يرى بأن العقل وحده غير كافٍ للوصول الى الحكمة المطلقة والى خفايا الحياة البشرية " بل يتوجب أن تساعد هذا العقل هبة ربانية وخبرة عميقة بأحوال البشر"[1]، وهنا تماشت رؤيته مع ما أعتقده اليونان القدماء من ان اعتبار حكمائهم (أسخيلوس) 525-456ق.م و (سوفوكلس) 497-406ق.م و (يوربيدس) 485-406ق.م وليس (سقراط) 470-389ق.م و (أفلاطون) 429-427ق.م و (أرسطو)384-322ق.م دون الانتقاص من مكانتهم بوصفهم فلاسفة عظام بحثوا في شؤون الكون والخلق.

ولعل مرد الخبرة بالحياة البشرية وخفاياها يعود عنده الى امرين أساسيين اولهما : قراءاته المتعددة وأطلاعه على تراث الأدب العربي والغربي (الروسي – الفرنسي – الانكليزي)، أذ يرى (الطاهر) في هذا الخصوص " أن فلسفته لتجاربه وتأملاته لقراءات كثيره ومتنوعة عربية وغربية بعيدة عن التبعية لفلسفة من الفلسفات قديماً وحديثاً ولكنه " أستطاب بوجه من وجوه الفكر الوجودي لدى الوقوف الطويل عند الإرادة والاختيار

---

[4] علي جواد الطاهر، في القص العراقي المعاصر نقد ومختارات (بيروت: دار المكتبة العصرية،1967)،ص25.
[1] ياسين النصير ، الصدر السابق، ص49.
[2] جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض،(بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص116.
[3] ضياء خضير، المصدر السابق، ص80.
[1] فؤاد التكرلي، مستويات التجربة الأدبية والخبرة في الحياة، صحيفة الشرق الأوسط، 2001،ص2./ عبر الأنترنيت.

والمصير والموت والعبث...ومن ثم الجو القاتم بضروب من الضياع... وألتقى مع فرويد(*)... في وجهةٍ من الوجوه... ففنه مثل "فلسفته" تكوناً ونضجاً وأستقراراً..."[2] وثانيهما: أطلاعه على ملفات المحاكم، ذلك أنه عمل قاضياً فيها، وعلى ما يبدو انه أستقى معظم موضوعاته وحالات شخوصه من تلك الملفات، فهو يقول في هذا الخصوص "علمتني التجارب الحياتية المعيشة أن في الإنسان أموراً غامضة لا يمكن حصرها أو استيعابها بمثل هذه النظريات النفسية، وفي اعتقادي أن الإنسان الفرد ما زال في كل تحليل عصياً على الفهم الكامل، من الممكن تصوير حالاته الملغزة، أما فهمها فذلك أمر في غاية الصعوبة"[1]

فلا ريب أن نجد في قصة (التنور)(*) مثالاً حياً لميل التكرلي لحرث ملفات القضاء واستثمار مواضيعها في أعمال أدبية أبداعية لا تقل أهمية عن أعمال الكثير من الكتاب العرب والغرب، حيث يلمس الباحث في هذا النص القصصي حالات متعددة من الاعتراف والإنكار التي يحاول المتهم عرضها داخل المحكمة[2].

فضلاً على ذلك يجد الباحث في مسرحية (الصخرة) ما يماثل ميل التكرلي لاستثمار تجاربه المهنية في القضاء، حيث يضع على لسان شخصية (الجار الذي. يفهم . كل شيء)، كل ما هو يمثل القانون وتطبيقاته، لاسيما وأنه أقرن أسم الشخصية برجل القانون الذي يعرف ويفهم كل شيء.[3]

والكتابة الادبية في نظره بدأً هي " الوعي بالذات الذي يفضي إلى الوعي بوجود الآخرين والعالم، وبهذا يتعدد "الانا" ويتوسع بالضرورة وفي مرحلة معينة من الزمن الإنساني، يجد الكاتب نفسه تحتوي على حيواتٍ أخرى تعمق نظرته ورؤاه الى العالم، ذلك أن، في خضم عملية الأبداع "يخرج" من ذاته نحو العالم والآخرين أو بصيغة أخرى يتعالى على وجوده المادي مما يمنحه غنى لا أسم له ولا مثيل"[4] ولعل هذه الخصوصية في الكتابة تعتمد على بيئته ومرجعياته الفكرية والثقافية ومزاجه وحساسيته تجاه ما يدور حوله من أحداث ومواقف، ومما لا شك فيه أن هذه العوامل تحيلنا بطبيعة الحال في التعرف على الرؤية الأبداعية الخاصة بالكاتب في بناء نصوصه الأدبية التي تنفتح على الجديد والتجديد وبالتالي فهي تكسب النص عنده سمة الإبداع والتفرد، لا سيما أن التجربة

(*) (سيجمون فرويد Sigmon Freud) 1856-1939 ، طبيب ومنظر نفسي نمساوي ، اكمل دراسة الطب في جامعة فينا في عام 1881 ، له عدة مؤلفات في حقل التحليل النفسي منها كتاب (تفسير الاحلام) 1890 و (الاضطراب النفسي في الحياة اليوميه) الذي طبع في عام 1904 ، لقد ساند فرويد الفلسفه في الحياة التي تعتمد على العلم بدلا من الفلسفه الدينيه او الفلسفه الميتافيزيقية ، لذا كانت فلسفته اجتماعيه وانسانيه اعتمدت على المعرفه الحقيقيه لطبيعة الانسان التي يمكن الحصول عليها بالبحث والاستقصاء العلمي . وفي عام 1937 اجبر فرويد من قبل النازيون بعد سيطرتهم على النمسا للذهاب الى انكلترا حيث توفي فيها عام 1939.
ينظر: كالفن. س.هول، مبادئ علم النفس الفرويدي، تعريب دحام الكيال،(بغداد: مطبعة الرصافي،1988)، ص10-19.

(2) علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية، المصدر السابق، ص513-514.

(1) فؤاد التكرلي، أنا مسكون بالعراق قلباً وفكراً، صحيفة الصباح، العدد (109) بغداد: ،2003،ص8.

(*) يُعرّف التكرلي نصه القصصي (التنور) بعبارة (تخطيطات لدفاع عن النفس غير مكتوب) تحت العنوان الرئيسي للقصة.
ينظر: فؤاد التكرلي، الوجه الآخر، أقاصيص (بغداد: دار الرشيد للنشر 1992)، ص263.

(2) فؤاد التكرلي، المصدر نفسه، ص265.

(3) فؤاد التكرلي، الصخرة حواريات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)،ص8-15.

(4) فؤاد التكرلي، الواقعية مرجعي الروائي والكتابة وعي بالذات والعالم...دار الحياة،ص3.
عبر موقع الإنترنت www.daralhayat.com 2004/1/15.

الإبداعية عنده لم تنتهي بعد، فهو يقول في هذا الخصوص" ما زالت عندي تجربة لم أنتهي منها، فكلما أكتب أشعر أن هناك تجربة أخرى يجب أن اكتبها".[1]

ولعل هذا الاتجاه قد أثر فيما بعد على أسلوبه في التمسك بحركة التجديد في مجال القصة والمسرحية ومن ثم أسهم في إرساء تقاليد الحداثة في العراق[*] من إدراكه مع مجموعة من مجايليه[**] استحالة الأساليب القديمة في قدرتها على احتواء ما يمتلكونه من طاقات أبداعية ورؤى أدبية جديدة، لما كان العالم يعيش وسط تيارات فكرية جديدة متضاربة وظروف سياسية واجتماعية قلقة، أفرزتها أرضيات متباينة من القهر الفردي الى جانب القهر الأجتماعي والتي عالجتها " نتاجات أدبية واسعة تشمل تجارب (الطلعيين) والعدميين والوجوديين في الأدب العالمي المعاصر"[2]كما هو الحال في كتابات (جان بول سارتر Jean Paul Sartre)[***] وكتابات (البيركامو Albert Camus)[*]، هذا مما دفع التكرلي الى التأمل من جديد بموضوعات الذات والعالم والوجود، لا سيما أن في "الحياة العراقية الشعبية، ما يمكن أن يوازي به ما في الحياة الغربية"[1]لذلك لا يمكننا فهم تجربة التكرلي الحداثوية " إلا على ضوء المسار العام لحساسية أدبية وثقافية أوربية تستند إلى تراث فكري ورائي ضخم، باعتبارها امتداد للحساسية الأدبية العصرانية للتراث الفكري العدمي والوجودي في الأدب المعاصر"[2].

---

[1] فؤاد التكرلي، لا يمكن أن احيا بدون كتابة(ملف التكرلي)،المصدر السابق،ص107.

[*] كان لفؤاد التكرلي أخ يكبره هو (نهاد التكرلي) وهو من المثقفين الذين نشئوا في أسره غنية وذات مكانة أجتماعية عريقة، وكانا يعرفان اللغات الاخرى ويديران حواراً بين أصدقاء مثقفين شكلوا نوع الحداثة في العراق، فقد كان مقهى (البرازيلية) مكاناً للبياتي والسياب وأكرم الوتري ونهاد التكرلي وفؤاد التكرلي وجواد سليم وجبرا أبراهيم جبرا. ومن داخل نواة التحديث هذه في الخمسينات كانو يطلون من نوافذ المقهى (البرازيلية) على حركة الشارع اليومية على الناس... وعلى المتغيرات الفكرية وكانوا يتبادلون قراءة الكتب الحديثة التي تصلهم من بيروت والقاهرة وفي الوقت نفسه يطلعون على الكتب الأجنبية التي كانت تجلبها مكتبة (مكنزي)، أول مكتبة للثقافة الأنكليزية في العراق. وفي الوقت نفسه يديرون حواراً عن التجديد والجديد الذي يحدث هنا في العراق حيث وجدت الثقافة مجالها في النشر والذيوع وكانت مجلة الآداب النافذة المشرعة في الحديث والثقافة العربية والأجنبية، فالمشروع التحديثي للثقافة في العراق بأدارة أفراد وجدوا في الاشكال الفنية الجديدة أسلوباً يستوعب الواقع العراقي الذي لم تعد الأشكال الفنية القديمة قادرة على أحتوائه وتطويره. للمزيد ينظر: ياسين النصير، أدباء عراقيون، المصدر السابق، ص2.

[**] مجايلي التكرلي هم : عبد الملك نوري ومهدي عيسى الصقر ونزار سليم وشاكر خصباك وغائب طعمة فرمان وعبد الرزاق الشيخ علي ومحمد روزنامجي وغانم الدباغ... للمزيد ينظر : عبد الاله أحمد: الادب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية، ح2(بغداد: دار الحرية للطباعة،1977)، ص384.

[2] فاضل ثامر، مدارات نقدية،ط1(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987)، ص384.

[***] جان بول سارتر (1905-1980م): روائي وكاتب مسرحي وفيلسوف فرنسي ولد في باريس عرف عنه بأنه فيلسوف وجودي اسس (مجلة العصور الحديثة) له بعض الكتب التي تضمنت طروحاته في الفلسفة الوجودية من خلال تأكيده على حياة الفرد الباطنية مثل (الوجود والعدم)1943 و(الإنسان) و (سبيل الحرية) كما كتب عدداً من الروايات منها (الطاعون) و (الثأر) و (الإنسان والفزع).

للمزيد ينظر: جميل صلبيا، المعجم الفلسفي، ح1، (بيروت: دار الملايين،1971)، ص177-178.

[*] البيركامو (1913-1960م) روائي وكاتب مسرحي وفيلسوف ولد في مدينة (موندو) بالجزائر من أب فرنسي وأم أسبانية، وتلقى دراسته العليا في (معهد الجزائر)، له عدة روايات تضمنت أفكاره الفلسفية التي أتخذت من العبث والتمرد مداراً لها، منها (الغريب)1942م و (أسطورة سيزيف)1943 و (الطاعون)1947، وعمل كامو في حقل الصحافة في الجزائر وفي عام 1950 جمعت مقالاته الأفتتاحية ونشرت في كتاب يحمل عنوان (وقائع راهنة).

للمزيد ينظر: روبيرد ولوبيه، كامو والتمرد،ط2، ت:سهيل أدريس (بيروت: منشورات دار الآداب، 1964)، ص5-6.

[1] ياسين النصير، أدباء عراقيون، المصدر السابق،ص2.

[2] فاضل ثامر، المصدر السابق، ص386.

لقد اتاح له هذا الأسلوب في ان يجمع بين أدبين (القصة والمسرحية) في بنى فكرية معاصرة تكشف عن خفايا مصير الإنسان والوجود ومتناقضاته في بنى مضمره " تستبطن الإنسان المثقف الواعي لما يجري له في محيطه ثم مكوناً السؤال الوجودي عن معنى وجوده وقيمته في الحياة"[3] وهذه التساؤلات تذكرنا " بتساؤلات ابطال سارتر وكامو... حول المصير البشري"[4]

لكن ذلك لم يمنع من ان ثمة أشارات يسعى التكرلي من خلالها أن يكون أيجابياً حيال المتلقي، على الرغم من غرابة موضوعاته في القصة والمسرحية فهو يقول في معرض حديثه حول المتلقي " انني أقدم له الحوادث والشخصيات بحسية تقترب منه الى حد يشعر أنه صار طرفاً في المعادلة، وان الأمر من الخطورة والاهمية بحيث يستدعي منه ان يتدخل بشكل من الاشكال او على الاقل ان يبدي رأياً فيما يحدث"[1]وهذا ما ينشده التكرلي من المتلقي لأن القارئ في عرفه وسيلة لإصلاح البشر عن طريق الأدب.

ولعل ما يميز التكرلي هو جرأته الأدبية في طرح نماذج من المواضيع المتباينة كالأجتماعية والسياسية والوجودية المرمزة في كلا الجنسين، التي أيقظت ما يسقط حاجز الخوف والخجل في مجابهة المتلقي أو (السلطة أو النظام) بأفكار ورؤى ترتبط بمضامين إنسانية معاصرة، كما في قصة (الوجه الآخر)1956 أو مسرحية (حوارية) (الكف) 1992. ولعل التكرلي أراد بها أن يقدم للمتقي وسيلة ثقافية تعمل على تأسيس ذاته وتهذيبها بأبعادها المختلفة في كلا الجنسين، وهذا ما يجعلنا نعيد النظر في جزيئات حياتنا لا سيما وان الفن كما يرى (فيشر) وسيلة لمنح الذات توازناً مع ما يحيط بها من تناقضات.[2]

وفي ضوء ما تقدم يبرز تزامن تياران كان لهما الأثر الكبير في تكوين الجيل الذي يشكل (التكرلي) علامة بارزة فيه، وهما التيار الواقعي والتيار الوجودي وأن نمو هذين التيارين في مناخ ثقافي ينفتح على الجديد والتجديد وقد أسهم في إرساء أدب حقيقي جديد[3].

وتبعاً لهذا الفهم والأستقراء لمرجعيات التكرلي الفكرية والفلسفية يمكن تحديد (بنية الأخفاق)[*]كقيمة (فكرية – بنائية)مهيمنة على رؤى التكرلي وأفكاره فلا ريب أن تنعكس على نتاجه الأدبي، وبالتالي يمكن أعتبارها صفة بنائية مشتركة ماثلة على حدود التجاور الفكري في كلا الجنسين حتى تبلورت باشكال وأساليب متباينة تبعاً لفعل تيار الواقعية والوجودية التي أشار لها الباحث سلفاً، وخير مثال على (بنية الأخفاق) في أدب التكرلي هو قصة (الطريق الى المدينة)1963 ومسرحية (الصخرة)1969.

---

[3] ياسين النصير، المصدر نفسه ،ص1.

[4] فاضل ثامر، المصدر السابق،ص376.

[1] فؤاد التكرلي، ملتقى القصة الاول، المصدر السابق ،ص40

[2] آرنست فيشر، ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان (بيروت:دار الحقيقة للطباعة والنشر، ب ت) ص7.

[3] ماجد السامرائي، فؤاد التكرلي: الواقعية مرجعي الروائي والكتابة وعي بالذات والعالم..واللغة أساس. لقاء مع الكاتب عبر الإنترنت/ دار الحياة 2004/1/15، ص2 www.daralhayat.com.

[*] هي مفهوم نقدي أشار اليه الناقد البنيوي الفرنسي(غريماس A.Greimas) حين وصف شعر السياب بأنه يتميز (ببنية الأخفاق)، كما أكد المفهوم من قبله الناقد الأمريكي غير البنيوي (وليم ثروي) في خلال تحليلاته لرواية (سكوت فيتز جيرالد) المشهورة غاتسبي العظيم بوصفها (حكاية أخفاق).
للمزيد ينظر: فاضل ثامر، المصدر السابق، ص242-243.

ومن هنا فأننا يمكن أن نمسك باجواء مرجعيات مجاورة البناء الفكري والفلسفي التي أسست فيما بعد طبيعة العلاقة البنائية لأدب التكرلي جنس القصة والمسرحية والتي تتأرجح في عملية الموائمة بين ذاته وواقعه وذلك من خلال أستجابته لجملة متغيرات نفسية وأجتماعية وسياسية أصابت الفرد والمجتمع العراقي على وجه التحديد. إلاّ ان الباحث لا يعدم في القول أن موقف التكرلي من (بنية الإخفاق) في أدبه لا يخلو من تأثير الأدب الغربي بتياراته الفكرية والفلسفية الحديثة لاسيما تيار الفكر الوجودي عند (سارتر) و (كامو).

المحور الثاني

مجاورة البناء الفني : Contiguity of the Artistic Structure

لم تستغنِ النتاجات الأدبية في العصر الحديث بتفرع أجناسها عن حيوية العناصر البنائية (الفنية) المشتركة في منجزها الكتابي (النص)، لما تحمله هذه العناصر من انتاجية نصية وذلك من خلال آلياتها وتقنياتها التي تسهم في تكوين الخطاب الأدبي الحديث وبلورته ضمن مستويات فكرية وجمالية متعددة.

لقد أولى التكرلي العناصر البنائية المشتركة أهمية خاصة نظراً لمعرفته بحيويتها\، إذ أنها تشترك بين جنسي القصة والمسرحية كالفكرة الشخصية والحوار واللغة بوصفها ميداناً خصباً يمتلك الفاعلية في تشكيل هيكلية بنية النص القصصي والمسرحي وتوجيهه بما يتلائم مع الدلالات الفكرية والفلسفية لطبيعة الخطاب الأبداعي عنده والذي يمنحنا فيما بعد المحصلة الأدبية التي تكشف عن مواقفه إزاء الإنسان والكون والواقع.

لاسيما وان (الطاهر) قد أشار إلى طبيعة تجاور البنى الفنية لكلا الجنسين وذلك بقوله: ان الباحث في قص التكرلي لا يعدم سمات درامية (مسرحية) مشتركة لأنها ضرورة أساسية لا أقل ما يستلزمه الصراع الذي تحتوي (البطل) للوصول الى منافذ

الخلاص، فضلاً عن ذلك فأنه يضع الحالة النفسية ضمن أطارها المادي والبشري، فبين الأطارين ينشأ الحوار الذي يمثل صميم العملية المسرحية.[1]

وسيحاول الباحث عرض مجاورة البناء الفني على وفق عناصرها البنائية الأساسية المشتركة المذكورة أعلاه، وهي:-

1- الفكــرة Intellect

تعد من العناصر البنائية المشتركة في سائر الأنواع الأدبية ، حيث اقترنت بالوعي الثقافي والمخيلة الواعية التي تنفتح على الواقع والذات الإنسانية في رصدها لصراعات المجتمع وعناء الإنسان المعاصر.

فهو لم يكن معنياً بمسارات الحياة نفسها في صياغة أفكاره القصصية والمسرحية بل أهتم باللحظات المأزومة التي تصطاد شخوصه في لحظات الكرب والهم وهم في الانهيارات المتتابعة والاختناقات السلوكية التي تحتم تداعيات الحدث والفعل، وهذا مما اتاح له متابعتهم بدقة وهم يعرضون أوضاعهم القلقة التي تصل بهم في النهاية إلى الدمار.[1]

وعلى وفق ذلك يجد الباحث أن التكرلي يخضع بناء نصوصه الادبية الى متغيرات البيئة وتجلياتها بالأضافة الى مرجعياته الذاتية في ذلك أذ يتجلى فنه في قوة الإيحاء في (الجو) وفي اللاواقعية التي تبدو دائماً وكأنها تغلف الحوادث التي تسيطر علينا بالحيوات والاحلام[2] فهو بذلك ينأى في بناء أفكاره عن حدود الرؤية الحسية المباشرة للواقع والأشياء ولطبيعة النفس البشرية، فضلاً عن حقيقة الاختلاف الدلالي لنسيج حياة الفرد العربي وعوامل تكوينه الاجتماعية كما في قصة (سمباثي) 1972 ومسرحية (لعبة الأحلام)1989.

2- الشخصيــة Character

لقد شكلت الشخصية جانباً مهماً في أدب التكرلي (القصة والمسرحية) لما تحمله من قيمة بنائية مشتركة تتبلور من خلال طبيعة الحدث، فهو يسعى الى البحث عن الصفات المتناقضة والمتصارعة داخل الشخصية في محاولة منه لألتقاط وأبراز نماذج محددة من الشخصيات المستوحدة والمستلبة والمسحوقة التي تعيش في دوامة " وكأنها كائنات متفردة وغريبة وهامشية، إلاّ أنها من الجانب الآخر، تمتلك تكاملها الداخلي الخاص بها"[3] ولعل شخصية (طارق) بطل قصة (أمسية خريف) 1951 وشخصية (هي) في مسرحية (الشال)1986 خير مثال على ذلك.

لذلك أستقت الشخصية (القصصية والمسرحية) أبعادها عنده من أشكالية المواجهة بين الشخوص ودواخلهم أو بين الشخوص والحياة (الوجود) ذلك مما جعل التكرلي أمام محاولات لخلق شخصية معقدة التركيب ضمن هذه الشروط الصعبة.

ولعل القارئ لمنجز التكرلي الادبي يجد نمط الشخصية المأزومة في القصة امتداداً لنمط الشخصية في المسرحية وبالعكس، إذ يرى الباحث أن هذا الامتداد النمطي المكمل للشخصيات في كلا الجنسين يعود الى فعل تداعياته وأسترجاعاته الادبية أسلوباً وفكراً،

---

[1] علي جواد الطاهر، من حديث القصة والمسرحية، المصدر السابق،ص514.

[1] محسن جاسم الموسوي، المصدر السابق،ص85.

[2] كلود ميشيل كلوني، فؤاد التكرلي ظلمات مضيئة،(ملف التكرلي) المصدر السابق،ص97-98.

[3] فاضل ثامر، مدارات نقدية، المصدر السابق، ص348.

الذي ينشأ في بنائيته ضمن الاطار الموحد لمرجعياته الفكرية والجمالية، وهذا ما يعيد الى الاذهان ما أسماه (جبرا) بـ (الجوهر المتكرر) حين يقول" انني أحكي عن الجوهر المتكرر للانسان او الشاعر أو الكاتب، فكرة اساسية يحاول كلما يكتب أن ينفيها او يضف اليها جوانب اخرى"[1]

وعلى الرغم من تعددية الصور التي قدمها التكرلي لنموذج الشخصية ،الا انها ظلت أسيرة ذاتها وهمومها لأنها تعاني من تمزقات نفسية حادة ، لما يجري عليها من ضغوط خارجية وداخلية ، اذ يمكن وصفها قلقة ومتمردة ، فضلا عن إنها مسلوبة الارادة لاتمتلك خياراتها الذاتية في تقرير مصيرها في المواقف الفردية ، ويشير (ثامر) في هذا الخصوص الى ان التكرلي " رغم محاولته التركيز على ماهو فردي وخاص في الشخصية ... إلا انه لا يهمل عناصر النموذج الإنساني الشامل فيها "[2]

فلا ريب ان يتلمس الباحث في نماذج شخصيات التكرلي القصصية والمسرحية مايمثلها في الادب العالمي كما في كتابات (دستوفسكي وتولستوي وسارتر وكامو وكافكا ....) وبعض كتابات المسرح الطليعي او اللامعقول امثال (بكيت ويونسكو.) فضلا عن انه افاد في بناء شخوصه من تجارب عدد من القصاصين والروائيين العرب امثال (نجيب محفوظ) و (يوسف ادريس) ، لاسيما وانه يقول في معرض حديثه عن اعمال هؤلاء الكتاب " انني لم اكن اقرأها ، بل كنت ادرسها ... "[3] لذلك ظهرت الشخصية عنده وهي تحمل وعي مؤلفها وثقافته .

3- الحـــوار Dialogue

هو العنصر الأساسي في البناء المسرحي والذي يدخل عنصرا مساعدا في البناء القصصي مع وجود عنصري السرد والوصف ، ففي كلا الخطابين يحمل جانبا وظيفيا في توصيل المعنى عن طريق التواصل اللفظي وعلى الرغم من ذلك إلا انه شكل " أهم الفوارق الأساسية بين الأدب القصصي وبين الفن المسرحي "[1]

لذلك اتخذ الحوار عنده أنماطا وأشكالا متباينه كالحوار المجرد والمركب (الوصفي – التحليلي) والحوار الترميزي والحوار الداخلي (المونولوج) والمناجاة (Soliloquy) ، إذ يمكن وصف الحوار بأنه مظهر من مظاهر بناء الشكل الفني المشترك في كلا الجنسين فهو يؤسس ظاهرة التجاور ضمن مدلوله التداولي – الوظيفي .

لقد عني التكرلي باستخدام عنصري السرد والوصف في القصة بالشكل الدقيق لنقل الصورة التعبيرية فيها ، فهما يمثلان البناء الداخلي للعمل القصصي ، اذ يعمل السرد كوسيط بين الحدث والقارئ في جميع مراحل تطور الفن القصصي لان السرد هو الأداة الفنية البسيطة التي لا تعرف الحدود ، إذ تجعل الكاتب ينتقل " من الظاهر الى غير الظاهر ، ومن الوصف الخارجي إلى سرد ما يجري في أعماق الشخصية "[2]

---

[1] نقلاً عن: نجم عبد الله كاظم ، رواية (خاتم الرمل) لفؤاد التكرلي أزمة الفرد... أزمة الوجود، مجلة المدى، العدد (45) دمشق:دار المدى للثقافة والنشر، 2004،ص32.

[2] فاضل ثامر ، المصدر السابق ، ص348 .

[3] فؤاد التكرلي ، لايمكن ان احيا بدون كتابة(ملف التكرلي)، المصدر السابق، ص101 .

[1] عبد العزيز حموده ، المصدر السابق ، ص153.

[2] عبد العزيز حموده ، المصدر نفسه ، ص153 .

اما بالنسبة لعنصر الوصف فيشير (فضل) إلى أن هناك وظيفتين اساسيتين حددها بعض النقاد والباحثين لهذا العنصر في جنس القصة منذ نشأتها، اولهما تجميلية، فالنقد القديم يعد الوصف حيلة للأسلوب، اما الثانية فهي الوظيفة التفسيرية والرمزية، فالصور ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وبيوتهم وتكشف عن تركيبهم النفسي في الداخل وتبرزه. وبذلك يقف السرد في آليته عند الأشخاص بوصفها عناصر متجاورة ومتعاصرة.[3]

ومن الملاحظ أن الحوار عند التكرلي ينتج من ذهن الشخصية ووعيها بذاتها، فهو يميل الى أن يمنحها ثقافة وفلسفة في الحياة، لذلك هي تنوب عنه في الحديث عبر وسائل حوارية حيوية، منها داخلية كالمونولوج الذي يجسد في قصة (التنور)[4]1972 على شكل حوار فردي مع الذات واخرى خارجية كالمناجاة النفسية[*]كما في حوار شخصية (أوديب) في مسرحية (اوديب ... الملك السعيد)[1]1987، خصوصاً وأن "خاصية المناجاة النفسية في القصة... مؤسسة على فكرة مناجاة النفس في الدراما"[2]كما هو موجود في الدراما الأغريقية.

وما يلزم الإشارة إليه أن فؤاد التكرلي أولى عناية فائقة في ترميز الواقع كوسيلة فنية في التعبير الأدبي، عن طريق ترميز عنصري السرد والوصف في القصة وترميز الحوار في المسرحية، إذ عدها بعض النقاد ظاهرة فنية تستدعي الحديث عنها لأنها لافته للنظر في مرحلة التجريب في الادب العراقي. [3]

وبذلك فان الحوار عند التكرلي يتوزع في اتجاهات متباينة في كلا الجنسين كالواقعية والرمزية واللامعقول، وعلى الرغم من تعقيد آلية أشتغاله في بنية النص الأدبي عنده، إلاّ انه يحيلنا بالنتيجة الى فهم وظيفته الحقيقية الا وهي تركيز الانتباه أو تشتيته وفي كلا الحالتين يهدف الى تحقيق الإتصال المعرفي والفكري والجمالي مع الملتقي.

4- اللغـــة Language

اكتسبت اللغة أهمية بالغة في الأدب عموماً ، بوصفها مجموعة دلالات ورموز اتصالية تستمد مقوماتها ووجودها من الإدراك الواعي لأهميتها. فهي بذلك من أهم عناصر البناء الفني في أي جنس أدبي، لأنها تحول أفكار الكاتب إلى رموز طليقة فضلاً عن كونها محتوى أو مستودع لتكوين تلك الأفكار ونشاط التفاعل الإنساني. فاللغة "هي ليست وسيلة للتعبير عن حقيقة جاهزة بقدر ما هي وسيلة لكشف حقيقة مجهولة"[1]

---

[3] صلاح فضل،المصدر السابق، ص440-441.

[4] فؤاد التكرلي، الوجه الآخر، المصدر السابق، ص72.

[*] لعل من المفيد ان نشير الى ان ما يفرق سمات المناجاة عن المونولوج هو وجود السامع المفترض في المناجاة، في حين لا يفترض وجوده في المونولوج، لاسيما وأن (كودن Cuddon) يرى المناجاة هي جزء من تقنيةالمونولوج تحديداً.

للمزيد ينظر: فاتح عبد السلام ، المصدر السابق،ص126-127.

[1] فؤاد التكرلي، الأعمال الكاملة المسرحيات، (دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002)ص123-124.

[2] فاتح عبد السلام، المصدر نفسه، ص127.

[3] فاتح عبد السلام، المصدر نفسه، ص78.

[1] أ:ف تشيتشرين، الأفكار والأسلوب دراسة في الفن الروائي ولغته،ت: حياة شرارة(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة , ب ت) ، ص19-21.

ويشير التكرلي في معرض حديثه عن وسيلته اللغوية قائلا : " إنها وسيلتي في الوصول إلى القارئ وهي شفافة في الوقت نفسه تخلق عوالم يمكن تسميتها بحثاً عن لغة ثانية بواسطتها يصل القارئ إلى عوالم تتحرك ... أنا أخلق عوالم شعرية بعد اللغة أو ما وراء اللغة، أما اللغة ذاتها فتظل شفافة دائماً"[2].

في ضوء ذلك يمكن أن نستنتج أن مسار الحداثة هو الذي دفع التكرلي في سعيه الى أبدال الأساليب التقليدية المتوارثة في كتابة نصه القصصي أو المسرحي على نحو نافع يحقق الغاية في القول عن طريق إيجاد مستويات متعددة من اللغة في بناء نصوصه الادبية كاللغة التعبيرية واللغة الشاعرية واللغة الرمزية واللغة الجدلية (الفكرية والفلسفية)... خصوصاً وأن اللغة بأساليبها التقليدية "لا تبدو على أنها واسطة مشجعة لهذا النوع من التجديد لأنها محافظة في جوهرها وهي تركيب مبني على الأجتماع ونسيج تربطه مجموعة هائلة من الاتفاقات التاريخية والأجتماعية"[3]التي تتواشج مع النصوص الحديثة خاصة تلك النصوص الأدبية التي تبحث في تيار الوجودية أو العدمية أو اللامعقول أو العبث.

كذلك فأن اللغة عند التكرلي، محاولة للبحث عن صور مناسبة، غنية بالمعانى والدلالات ذات القيمة التعبيرية التي تشكل فيما بعد عوناً له في وصف وتشخيص قضايا الإنسان المعاصر في كلا الجنسين،فضلاًعن كونها وسيلة اتصال يتحقق بها غايته التي تتلخص في إيصال التجربة الإنسانية إلى المتلقي،فاللغة المعبرة حسب ما يصفها (جبرا) تنشأ دون شك من خصوصية التجربة الإنسانية لا من سياق الذاكرة التقليدية المتوارثة[4].

وقد سعى التكرلي إلى تلمس عالمين من اللغة في التعبير الأدبي هما اللغة الفصحى والعامية وخصوصاً في جنس القصة، هذا مما أثار الجدل بين بعض النقاد والكتاب على مسألة استخدامه اللغة العامية في القصة، وبالتالي أدى ذلك إلى ظهور بعض الآراء المتباينة التي تؤيده أو تعارضه، إلاّ أن التكرلي يشير في منزلة اللغة العامية قائلاً: "...اللغة شيء آخر غير الكلام، وبلاغة الكلام لا تخضع لنفس القواعد التي تخضع لها البلاغة اللغوية... المهم أن الكلام... بالعامية أمر ملاصق للشخصية القصصية أكثر من أي شيء آخر... لا شيء يضاهي الشخصية المحلية الحية ولا شيء يمنحها هذه الحياة غير لغتها الخاصة... وفي اعتقادي كقصصي أن القوة التعبيرية التي تكمن في عبارة تقال بالعامية في ظرف ومكان معينين لا يمكن أن نجد لها مثيلاً في جملة فصيحة مهما بذلنا جهد..."[1] وبهذا يحيل إشكالية اللغة العامية إلى قضية أحساس فني بالمفردة، بوصفها ضرورة لاستكمال رسم ملامح وأبعاد شخصياته.

وقد تركت هذه الرؤية أثرها في الكثير من أعماله القصصية التي انتهجت اللغة العامية أسلوباً لها كما في قصة (العيون الخضر) 1950 وقصة (الدملة)1966.

وحيال لغة المسرح، لم يكتفي التكرلي بإشارات عابرة لإيصال تجربته الأدبية الى المتلقي، بل رأى اللغة وعاءً فكرياً وجدلياً غنياً بالدلالات والرموز والأستحضارات الذهنية المجردة كما في مسرحية (الشال)1986، خصوصاً وان (الطالب) أشار الى أن

---

[2] فؤاد التكرلي، لا يمكن ان احيا بدون كتابة، المصدر السابق،ص106.

[3] جاكوب كورك، اللغة في الادب الحديث- الحداثة والتجريب،ت: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر،1989)، ص25.

[4] جبرا ابراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، دراسات نقدية (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1986)،ص287.

[1] فؤاد التكرلي،لا يمكن ان احيا بدون كتابة،المصدر السابق، ص105.

مسرح التكرلي يقربنا من المسرح الذهني الذي ينتمي إلى مسرح اللامعقول.[2] لذلك فان بنية النص اللغوية اتخذت شكلاً يختلف عما هو موجود في القصة على الرغم من تجاور الجنسين في أدب التكرلي، وعلى ما يبدو إنها باتت تنازح تدريجياً عن وظيفتها الأساسية في الاتصال ونقل المعنى في جنس المسرحية، ولعل هذا يتفق عليه أغلب كتاب المسرح الطليعي أو اللامعقول لأن اللغة في نظرهم أصبحت عاجزة عن نقل معاناة الإنسان المعاصر وهمومه وآماله.

المحور الثالث

مجاورة التناص[*]: Contiguity of The Intertextuality

أتخذ مفهوم التناص حيزاً واسعاً في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة لما يحمله من أهمية في أتساع دلالاته المتحولة من حيث اعتمادها على النص، بوصفه نتاجاً لنصوص سابقة أو معاصرة فضلاً عن كونه أداة أسلوبية وإجرائية تسهم في تحليل الأعمال الأدبية والفنية وأنجازها.

لقد شاع مفهوم التناص على ألسنة النقاد بأعتباره حقلاً معرفياً وفكرياً خصباً يسهم في فهم النص وأستنطاقه من خلال الكشف عن أبعاده المتعددة، لذا فقد تعرض المصطلح لمجموعة من الآراء والتنظيرات والتعديلات على يد مجموعة من النقاد الغربيين الذين أسهموا في تمهيد الطريق للصياغة النهائية لهذا المفهوم ولعل أبرزهم: (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine) 1895-1975م و (جماعة تيل- كيل Tel- Quel) و (جوليا كرستيفا Julia Kristeva) و (رولاند بارث Roland Barthes) 1915-1980م و (جيراد جينيت Gerald Genette) 1930 م ...وآخرون.

لقد ولدت تلك الآراء والتنظيرات صراعاً ملحوظاً في ساحة الخطاب النقدي الغربي والعربي حول موضوع النص والتناص، ذلك لاختلاف ما ظهر من استعمالات للمصطلح في مراحل تطوره التاريخية تبعاً لمرجعياته الفكرية وآليات اشتغاله، الأمر الذي أدى إلى تباين آراء الباحثين في تناولهم لهذا المصطلح، لتنوع فهمهم له حتى بات مفهوم التناص لا يمتلك صيغة نهائية في الدقة ، لاختلاف مكوناته الشكلية والموضوعية فضلاً عن تداخل المدارس النقدية والأجناس الأدبية ، لذا فأن مفهوم التناص ما زال حقلاً خصباً للتطوير والإضافة.

---

[2] عمر محمد الطالب، مسرح فؤاد التكرلي، مجلة كتابات معاصرة، العدد(43)، بيروت: شركة حوار للصحافة والنشر، 2001، ص70.

[*] أن أول من استعمل المصطلح بصورته الدلالية وليست اللغوية هو الناقد (ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine) حيث أستخدم (تداخل السياقات) و (التداخل السيميائي) و (التداخل السوسيو- لفظي) كتقارب بين النص السابق والحاضر وقد أفادت الباحثة الفرنسية (جوليا كرستيفا Julia Kristeva) من مصطلح (الحوارية) أو (الصوت المتعدد Polyphonic-Dialogisme) الذي أستخدمه باحثين حيث أشترحت هذا المصطلح أعتماداً على تلك الحوارية بأدماج مصطلح آخر هو (أيدولوجيمIdeologeme) ومن ثم حددت كرستيفا مفهوم التناص على انه (تداخل النصوص) لذا فقد ظهر بصورته اللغوية في عدة أبحاث لها كتب بين 1966 و 1997، صدرت في مجلة (تيل-كيل Tel-Quel) و (كريتك Gritique) وأعيد نشرها في كتابيها (سيموتيك Semeiotike) و (نص الرواية Letexte duroman) لذا تعد (جوليا كرستيفا) أول من صاغ مصطلح التناص بصورته اللغوية.
للمزيد ينظر: تزفيتان تودرون و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ط1 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1987)، ص102-103.

وعلى أساس ذلك تعددت أوجه الاختلاف لمفهوم التناص من باحث إلى آخر، فهو يشير عند البعض إلى شعرية توليدية وعند البعض الآخر يشير إلى جماليات التلقي، في حين يقرنه البعض بتأويلات فرويدية،ولعل هذه التعددية جعلته عصي الأحتواء.[1] وهذا ما حدى بالنقاد إلى وصفه بانه "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتعيين إذ يعتمد تعينها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح"[2]

وقد أسهمت نظرية التلقي في التطور التدريجي لنشأة مفهوم التناص وذلك من خلال مفاهيمها التي أكدت على الإعلاء من شأن المتلقي بوصفه عنصراً يساهم في أعادة انتاج النص بعد أن حرصت البنيوية على تقويض دور الأيدلوجيا والتقليل من شأنها وذلك من خلال التركيز على ما يحتويه النص من مكونات شكلية وأسلوبية وبنيوية كالنسق والنظام وما الى ذلك.[3]

وهنا يجب التأكيد على مقولة (كرستيفا) في أن " النص ليس نظاماً لغوياً ناجزاً ومقفلاً كما يزعم الشكلانيون الروس والبنيويون الأوربيون... أنه عدسة مقعرة لمعانٍ ودلالات متغايره، متباينة، معقدة في أطار أنظمة سياسية- دينية سائدة"[4]لذلك فأن التناص قد ينطوي على رؤية وتقنيات جديدة بسبب تباين الثقافات بما تقدمه من أشكال أسلوبية متباينة، تكوّن فيما بعد منطلقاً حوارياً لروح العصر وطبيعة المجتمع.[5] وقد سادت في أدبنا العربي القديم مجموعة من المفاهيم والمصطلحات النقدية التي تشير إلى ظاهرة السرقات الأدبية التي أخذت مجالها الواسع في الدراسات النقدية قبل ظهور المصطلح، كمصطلح (الانتحال)و (الأصطراف) و (النسخ).... وغيرها، أذ يمكن وصفها جذوراً تأريخية لذلك المفهوم ومما لا يمكن أغفاله أن مفهوم التناص قد قلل كثيراً من أشكالية تهمة السرقة فهو " كآلية ومقترب نقدي أفاد كثيراً النص الأبداعي ومؤلفه على السواء، أذ برأ المبدع من تهمة السرقة أو (بعض أنواعها) وفي الوقت ذاته خدم النص عن أخراجه من (خانات) السرقة"[1] لذلك فأن مفهوم القراءة في ضوء مصطلح التناص " يبدو أكثر علمية لفهم هذا النهج النقدي وأشكالياته المتعددة... باعتباره حوار بين الأجناس يمتلك سمه قرائية"[2]

ومن هنا تظهر أهمية التناص ، بوصفه مفهوماً شموليا وجمالياً يسهم في تشكيل البنيات النصية، فضلاً عن كونه أداة أجرائية يستخدمها القارئ بمرجعياته المعرفية والفكرية في مقاربة النصوص الأبداعية للكشف عن الآليات التي يعتمد عليها التناص في تشكيل بنية نصوصيه.[3] ومن خلال هذه الاهمية نقاد نحو أشكال التفاعل النصي[*]من حيث مستوى الأنتاج والتي تصنف الى :-

---

[1] رولان بارت، آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، (القاهرة :مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998)، ص79.

[2] محمد مفتاح، تحليل الخطالب الشعري(أستراتيجية التناص)،ط1،(بيروت: المركز الثقافي العربي، 1985)، ص131.

[3] فاضل ثامر: اللغة الثانية (بيروت: المركز الثقافي العربي،1994) ،ص137.

[4] جوليا كرستيفا، سيمولوجيا الرعب والأبتذال في الكتابة الجديدة: مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد(19و18) بيروت: مركز الانماء القومي، 1982،ص122.

[5] فاضل ثامر ، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي (بغداد: دار الشؤون الثقافية ،1992)،ص59.

[1] داود سلمان الشويلي، الذئب والخراف المهضومة(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001)،ص8.

[2] سلمان كاصد، عالم النص، المصدر السابق،ص250.

[3] خالد حسين، جماليات التناص والأخلاق، مجلة المدى, العدد (28) , دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ،2000،ص17.

1- التناص الداخلي: هو قيام الكاتب بأعادة أنتاج أدبي سابق له.
2- التناص الخارجي: هو قيام الكاتب بأعادة منتج أدبي من قبل الآخرين.[4]

وفي هذا المحور لا يستغنِ الباحث الى التعرض لموضوع التناص وخصوصاً التناص الداخلي بوصفه عاملاً مهماً ماثلاً في ظاهرة التجاور بين جنس القصة والمسرحية في ادب التكرلي على صعيد الشكل والمضمون لا سيما وأنه يكشف عن مجموعة العلاقات البنائية بين أعماله الواحدة القصصية منها والمسرحية وذلك نتيجة لحدوث حاله من التفاعل بين نصوصه السابقة أو المتزامنة بتنوع اجناسها والتي حاولت الابتعاد عن الاستنساخ والتكرار الآلي، إذ يمكن وصفها بأنا حالة من التعالقات النصية التي تظهر من حيث طبيعة بنائها الفكري والدرامي.

على وفق ذلك اعتمد التكرلي في هذا النوع من التناص على أستثمار العلاقات التناصية للعناصر البنائية المشتركة بين الجنسين كالفكرة والشخصية والحوار واللغة فضلاً عن عنصري الزمان والمكان، ومن ثم اعادة أنتاجها ضمن رؤية فنية جديدة وأسلوب فكري معاصر يحافظ على توازن صورة الأبداع لكلا العملين على الرغم من التشابه الماثل بين العملين.

ويتضح فعل التناص الداخلي في قصة (النداء)[1]1985، والتي أستوحى مضمونها من مسرحية (زوج السيدة م)[2]1984. فلو تقصينا هذين النصين لوجدنا التكرلي قد أخضع نصه اللاحق (قصة النداء) لمجموع البنى الفكرية والفنية الواردة في المسرحية ليتناص معها جزئياً أو كلياً، أذ تناول التكرلي فكرة تنشأ من تجربة ذاتية مترسبة في ذهنيته[*]، نشطت داخل المتن القصصي، الا وهي حالة الأحساس بالاغتراب الداخلي والخارجي

---

[*] أستعان الباحث بمصطلح (التفاعل النصي) الذي فضله الناقد (يقطين) كمرادف للتناص والسبب في ذلك- حسب قوله- يعود الى حالة التفاعل والتعالق الماثلة بين بنية نصية لاحقة مع بنية نصية سابقة من خلال أشكال وآليات مختلفة كـ (التحويل والخرق والتضمين) أثناء أنتاج النص.
للمزيد ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص-السياق)،ط1 (الدار البيضاء ،المركز الثقافي العربي، 1989)،ص98.

[4] محمد مفتاح، المصدر السابق، ص125.

[1] فؤاد التكرلي ،قصة النداء، جريدة الثورة، بغداد: في 1985/6/14، ص.

[2] فؤاد التكرلي، الصخرة حواريات،المصدر السابق،ص37

[*] هناك جملة من العوامل قد أثرت في اتجاهات التكرلي الادبية حتى طلت اعماله بصبغة الأغتراب والعزلة واليأس، ولعل أهمها وفاة والده السيد عبد الرحمن محمد سعيد التكرلي في عام 1942، حيث ظللت غيمة الحزن طفولته بعد أن كان يتمناه رفيقه حتى يكبر ويسمع نصائحه ويرشده على طرق الحياة ومسالكها الصعبة فهو يقول في معرض حديثه " شعرت بنفسي وحيداً.. صارت الدنيا ضيقة.. فقدته سنداً وأثر بي كثيراً، أحسست أن لا أحد سيهتم بي بعده كنت مدللة الوحيد... وجدت نفسي كمن يضرب على رأسه ويراد به ان يقف بطول قامته" وبعد ذلك بسنين أصيبت زوجته بالسرطان مما ادى الى وفاتها في عام 1977، وذلك مما ترك في نفسه أثراً بالغ الأهمية لأن المرأة (الزوجة) هي جزء حيوي من وجوده لا سيما أنها أرتبطت بحياته طيلة (24عاماً) لذا فهو يتذكرها فيقول " كان موتها شيئاً مرعباً... كان صعباً أن أحتفظ بتوازني شعرت بالضياع ودخول المتاهة الغريبة وأظلمت الدنيا بعيني.. كنت قد بلغت الخمسين سنة من عمري وصعب علي ان أبدا حياتي من جديد" فقد انعكست هذه العوامل على نتاجه الأدبي وتشعبت في نصوصه القصصية والمسرحية من خلال أحساسه بصفة االأغتراب والعزلة كنتيجة لما مر به من تجارب وازمات نفسية حادة.
للمزيد ينظر: كريم قاسم عبود: ويتذكر فؤاد... في سيره الحياة والأدب(ملف التكرلي)، المصدر السابق،ص111-113.

ومن ثم حالة الانتظار الوهمي اللامجدي ، فهو يكشف عن فكرتين متداخلتين تكمل احدهما الاخرى، وبالتالي لا يبتعد بفكره نصه القصصي عن ما موجود في نصه المسرحي، لا سيما أن (خضير) أشار في معرض حديثه الى عملية ارتحال فكرة الأنتظار الوهمي القاتل التي تعانيها كلا الشخصيتين المحوريتين من المسرحية الى القصة.[1]

وعلى ما يبدو أن التكرلي غير قادر على الانزياح عن انعكاس ظروفه الاجتماعية في نتاجه الادبي عموماً ، فهو يثير في كلا النصين تجربة عاشها بعد مغادرته بغداد، أثر وفاة زوجته حين أقام في (باريس)، هذا مما عزز صفة الأغتراب كبنية مهيمنة تمتد في فضاءات نصه القصصي والتي كان لها مدلولها التأثري الذي يرتبط بتجاربه الشخصية السابقة.

وقد سعى التكرلي في قصة (النداء) الى ترحيل بعض العناصر البنائية المشتركة على وفق ما يتطلبه النص لابراز بعض المواقف والأفعال الواردة في مسرحية (زوج السيدة م) لتوجيه نصه القصصي عبر بنية خطابه السردي والوصفي على الرغم من ان النص المسرحي يعتمد أساساً على الفعل والحركة أكثر من أعتماده على السرد.

وعلى أساس ذلك لم يتخل التكرلي في قصة (النداء) عن منح شخصية الرجل المحورية أفكاراً وصفات شخصية (هو) المحورية في مسرحية (زوج السيدة م)،حيث نجد في قصة النداء "رجلاً متشرداً يعيش في باريس ينتظر من الآخرين ان يمنحوه شيء ما يسد به رمقته وحين يعثر على قطعة نقدية فئة (50 فرنك) يذهب الى أحد المطاعم الصغيرة وفي أثناء ذلك يبدأ على الفور بالحديث عن نفسه أمام الآخرين في المطعم حتى يسأله الجميع عن السبب الذي أدى الى ترك بلده الأصلي ليعيش في باريس المدينة الغريبة، يجيب بانه ينتظر رساله ستبعث بها زوجته الميتة!" [2]ولعل هذا يرتبط مع ما جاء به التكرلي سلفاً في مسرحية (زوج السيدة م) حين جعل شخصية الرجل كثير الكلام عن نفسه وعن زوجته التي فقدها في ظروف غامضة أيضاً.

كما لجأ الى أستخدام اللغة الادبية السردية المعبرة التي تبدو للمتلقي ذات تجريد ذهني عالي وهذا ما يتفق مع طبيعة اللغة الشعرية المضببة في حوارات مسرحية (زوج السيدة م).

ولعل دلالة التناص تبدو واضحة من خلال حرص التكرلي على تماثل الأمكنة التي لجأ التكرلي الى أنشائها، حيث نجد الشخصية المحورية في قصة (النداء) تسرد ما يجول في ذاتها على مسامع الغرباء في أحد الاماكن العامة الا وهو (المطعم) فلا ريب أن نجد نفس الفعل يحدث في مكان عام آخر هو (البار) في مسرحية (زوج السيدة م) وبالتالي حاز التكرلي على الفكرة الأصلية للنص القصصي بمحاكاة نصه المسرحي كما هو موضح في الترسيمة رقم (1).

وما يلاحظه الباحث أن مجاورة التناص في كلا العملين تقودنا الى تأصيل (بنية الاخفاق) في خطاب التكرلي الادبي والتي رافقت ذهنيته الادبية حتى باتت تهيمن على نتاجه الأدبي عموماً ولعل هذا الاتجاه في كتابة النص، منح نتاج التكرلي سمة الابداع والتفرد مع الاحتفاض بكينونة كل جنس أدبي التي تمنحه التماسك والتآصر.

---

[1] ضياء خضير، المصدر السابق، ص86.

[2] ضياء خضير، المصدر نفسه، ص86.

تبعاً لما تقدم يخلص الباحث الى ظاهرة تجاور المرجعيات الفكرية والفنية التي تتمثل بالعناصر البنائية المشتركة فضلاً عن مجاورة فعل التناص، بانها قد أسهمت في تغذية ادب التكرلي منذ كتاباته الاولى في كلا الجنسين القصة والمسرحية بوصفها (بنية التجاور) ميداناً خصباً لتلاقح الأفكار والعناصر البنائية المشتركة ، على الرغم من حدود التجاور التي تمثلت بمجموعة من الأشتراطات أو المحددات الخاصة بكل جنس أدبي. ولعل تشاكل قصص التكرلي مع نصوصه المسرحية لم يكن مؤشراً لعجز أدواته التعبيرية، بل هو حالة من الانزياح لفعل الخصوصية الذاتية للتجربة الإنسانية المتكررة بوعي او بدونه في مناطق متجاورة بين القصة والمسرحية.

المبحث الثالث

عناصر البناء الدرامي في المسرحية ذات الفصل الواحد (*)

The Dramatic elements of the One-act –play structure .

لقد نهج اغلب الكتاب المسرحيين في بناء نصوصهم المسرحية وفق ما صاغه (أرسطو) من قواعد وتنظيرات ،وذلك عند إطلاعه على تراث المسرح الإغريقي ،معتمدين بذلك على نظام المسرحية ذات الفصول المتعددة التي سادت في الادب المسرحي اليوناني القديم .

إلا أن النصف الثاني من القرن التاسع عشر شهد تحولا واضحا في النتاج الادبي والفني في مجمل حقول الثقافات العالمية ،بسبب التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي حدثت في العالم ،فضلا عن ظهور الدراسات الفلسفية والنفسية والتيارات الفكرية الحديثة التي ألقت بظلها على مسارات الوعي الفردي والجماعي ،لذلك فان "من الطبيعي أن يكون ذلك الجو الفكري والاجتماعي قد ساعد على طبع النتاج الادبي بطابع التسرع والعنف عبر الرغبة في مهاجمة ما كان يعد تقليديا وتقويضه"[1] حيث كان لظهور الدراما الحديثة على يد مجموعه من الكتاب المسرحيين ،أمثال(ابسن وبرناردشو واوغست ستندبيرج ومعاصريهم) ،الأثر في تحول النص المسرحي من حيث بنائيته الدراميه الى اخرى جديدة ،تتباين مع ماجاء به (ارسطو) من معايير أساسية، ذلك مما افرز اساليب متباينه في التاليف الدرامي كان من شأنها استنباط الاشكال المختلفه للفن المسرحي بما يتلائم مع الصراعات الاجتماعيه والفكريه ،التي اسهمت بدورها في انزياح النص المسرحي عن قواعد البناء الدرامي الكلاسيكي استجابة لفاعلية طوق الهم الفكري الضاغط على بنية النص المسرحي عموماً.

لذلك ظهرت المسرحية ذات الفصل الواحد كانعطافه مهمة في تاريخ مسيرة الدراما شكلا ومضمونا،لاسيما وانها اجتذبت اهتمام الكتاب المسرحيين بشكل متزايد في سنة 1890.[1] لتصبح ظاهرة فنيه جديدة بعد ان كانت تستخدم كأفتتاحيات او تلحيقات مسرحيه يسعى الى كتابتها المؤلفون المسرحيون كـ(سكيتشات) للإعلان عن أي مسرحيه أو برنامج مسرحي .[2]

على وفق ذلك نشأ نمط المسرحية ذات الفصل الواحد الذي يمثل ظاهرة متطورة ومتكامله ضمن اطار الفن الواحد ،بفعل تغيير الاشكال التعبيريه في سائر الفنون الادبيه الاخرى ،كما حدث في جنس القصيدة حيث نجد القصيدة القصيرة وكذلك في القصه نجد القصه القصيرة وفي الروايه نجد الروايه القصيرة ،فلا ريب ان نجد في فن المسرحيه نمط

(*) تسميه تطلق على نوع من المسرحيات القصيرة ، تطور بشكل خاص في نهاية القرن التاسع عشر ، أي مع ظهور حركة المسارح الصغيرة كمسرح الحجرة ، مسرح الجيب ، المسرح الحميمي . لذلك فان هذا التطور يتمثل بما قامت به اقطار عديدة لتاسيس تلك المسارح التجريبية الصغيرة البديلة الرخيصة كرد فعل ازاء المسرحيات التجارية التقليدية المكلفة ففي عام 1887 قام – اندريه انطوان – بتاسيس "المسرح الحر" في برلين ، اما في انكلترا فقد اسس – توماس كبرين - ، الناقد المسرحي "المسرح المستقل" عام 1891 وظهر في منعطف القرن الحالي "المسرح الادبي الايرلندي" في مدينة دبلن .

ينظر : موريس سويتكاند ،المسرحية ذات الفصل الواحد، مجلة الثقافة الاجنبية , العدد (3) ،بغداد دار الشؤون الثقافيه العامه ،1986 ،ص39 .

(1) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن ،المصدر السابق،ص108.

(1) ابراهيم حماده ،معجم المصطلحات الدراميه والمسرحيه ،المصدر السابق، ص270

(2) موريس سويتكاند ،المصدر السابق ص39-40

المسرحيه القصيرة او ذات الفصل الواحد[3]اذ عدها المختصون في المسرح ،نمطا مسرحيا جديدا ذا كيان مستقل بعد ان مر بمراحل تطور تأريخية ،حتى اصبح احد المعالم المهمه في النشاط المسرحي في امريكا واوربا لما يحمله من تاثيرات فعاله في مسيرة الحركه المسرحيه الشامله .[4]

وقد تغذت المسرحيه ذات الفصل الواحد نوعيا على نماذج ادبيه وفنيه متعددة كالقصيدة الغنائيه او الدراميه البسيطه ذات الصورتين المتداخلتين او المتناقضتين وكذلك نموذج السوناتا (*)(ذات الاربعة عشر بيتا)،فضلا عن كونها تقترب من الحكايات وفنون

اخرى كالتشكيلية او الفلم التسجيلي القصير،فهي تحمل في طياتها موجز لحالات متعددة تحيلنا الى الاغتناء والايحاء والتأويل ،ولعل هذه المقاربات حدت(بالنصير) إلى وصفها بأنها "فن صعب ولد من داخل المسرحية ذات الفصول المتعددة "[1]

ولما كانت المسرحيه ذات الفصل الواحد قد استمدت جذورها او اصولها الشرعيه من المسرحيه ذات الفصول المتعددة او(الطويله) ،لذا يمكن وصفها بانها وليده لموروث مسرحي عريق ،الا انها تميزت بتقنيات فنيه حديثه خاصه كان شأنها الاختزال والتكثيف والأيجاز بما يتلائم ومضمونها الفكري في النص المسرحي الحديث .

وعلى الرغم من ان هذا النمط قد اقر به كنمط درامي محدد منذ اول ظهور له ،فضلا عن انها حققت مايمكن ان تحققه من تميز واضح ،بوصفها شكلا فنيا نثريا ذا اصول ومعالم محددة بين الفنون الادبية المختلفة ،الا انه لايزال يحضى بالدراسة والتحليل من قبل المهتمين بالمسرح ،من اجل تطويره وترسيخ قواعده البنائية ،لاسيما وانه من الانماط المهمه في التعبير الدرامي والادبي [2].

ويشير (حافظ) الى دور هذا النمط في نشر وتوسيع حركة التجريب في المسرح المعاصر بسبب مواصفاته المرنه التي توفر للكاتب المسرحي فرصة الابداع فيها ،فضلا عن انها استطاعت ان تقدم مضامين فكريه لحالات انسانيه تتواشج مع هموم الانسان وامالـه ،حتى باتت تشكل مبعث راحه له منذ بداية القرن العشرين [3].

تبعا لذلك شكلت المسرحية ذات الفصل الواحد نمطا دراميا اتاح لبعض الكتاب الرغبه للخوض في غمار هذه التجربة المسرحية ،لما تحمله من مواصفات فنيه حديثه منحته قسطا من الحريه في التعبير عن رؤاة وافكارة .

ولم يتضح هذا النمط من المسرحيات بشكله الحالي ،الا من خلال عدد من الكتاب المسرحيين الذين سعوا الى انضاجه من خلال حرصهم على تقديمه ،ومن ابرزهم الكاتب

---

[3] ياسين طه حافظ،مسرحيات الفصل الواحد (بغداد:دار الشؤون الثقافيه العامه ،1986)ص10-11.

[4] ب. رولاند لويس .مسرحية الفصل الواحد.. نمط محدد ،مجلة الثقافة الأجنبية المصدر نفسه , ص4.

[*] (السوناتا Sonnet) :قصيدة من اربعة عشر بيتا لها طراز محدد في ترتيب القوافي ،وتعبر السوناتا دائما عن فكره او عاطفه مفردة متكاملة ،والكلمة مستمده من تعبير لاتيني يعني الصوت ،وقد تطورت السوناتا في ايطاليا في بواكير عصر النهضة وادخلت الى انكلترا في القرن السادس عشر وواصلت الازدهار منذ ذلك الحين على جانبي الاطلنطي .ومن الشعراء البارزين الذين كتبوا السوناتا دانتي وشكسبير وبتراك وسبنسر وميلتون .ينظر: ابراهيم فتحي ،معجم المصطلحات الادبيه، المصدر السابق،ص201.

[1] ياسين النصير ،بقعة ضوء بقعة ظل .مقالات في المسرح العراقي المعاصر ،ط1،(بغداد:دار الشؤون الثقافيه العامه ،1989)،ص43.

[2] ب. رولاند لويس ،المصدر السابق ،ص4.

[3] ياسين طه حافظ ،المصدر السابق ،ص10-11.

السويدي (اوغست سترندبرغ A .Strindberg)1849-1912م حيث الف احدى عشر مسرحية (*) في هذا النمط ،توزعت بين عامي(1888-1892) ولعل اشهرها مسرحية (الاب).وكذلك قدم الكاتب الروسي (انطوان تشيخوف A. Chekhov) 1860-1904م مجموعه من المسرحيات كان اشهرها مسرحية (الدب)[1]

كما قدم الكاتب الإيطالي (ليوجي بيراندللو L.Pirandello)1867-1936م بعض المسرحيات ذات الفصل الواحد ومنها مسرحية (الجرة) و(الشهادة) [2].

وكذلك نجد هذا النمط عند الكاتب البلجيكي (موريس ميترلينك M.Maeterlink) 1862-1949م في مسرحياته والتي اسماها "مسرحيات الجمود"(**) مثل مسرحية (العميان) و(في داخل البيت) ،وعلى هذا النهج كتب الأمريكي (ثورثون وايلدر Th.Wilder) 1897-1975م أربعة عشر اسكتشاً مسرحيا امتازت بالقصر ،وكذلك نجد الكاتب الايرلندي (صموئيل بكيت S.Beckett) 1906-1989م . وكما هو الحال في المسرح الغربي نجد أن المسرحية ذات الفصل الواحد قد أخذت مكانها البارز في المسرح العربي ،وذلك من خلال (انجذاب العديد من الكتاب العرب نحو تقنيات واليات الكتابة في مثل هذا النمط ،كما هو الحال في مسرحية (جمهورية فرحات) للكاتب المصري (توفيق الحكيم) 1798-1987م ،حيث جمع هذه المسرحيات تحت عنوان (مسرح المجتمع) و(المسرح المنوع)[3].

وعلى وفق ذلك باتت مسرحية الفصل الواحد مركز اهتمام الكتاب والنقاد المسرحيين عموما ،لاسيما وانها قدمت إنجازا جديدا في ميدان الكتابه المسرحية من خلال الخصائص الاسلوبيه التي تميزت بها والتي على ما يبدو فرضتها توجهات نصوص الحداثه ،اذ يرى الباحث بانها انعكاس لانماط التفكير والتجارب الإنسانية الجديدة التي أنتجتها الأصول الفكرية والحضارية والاجتماعية للحداثة .ولعل هذا المناخ الثقافي منح هذه المسرحيات صفة التفرد والانتشار وذلك لانها " ترصد جانبا يشف عن الجوانب الاخرى وتكشف حاله يعرف منها الحالات الاخرى ،وتعالج موقفا نعرف منه حياة او عالم اراد الكاتب ان يدل عليه "[1]

وتبعا لما تقدم امتازت المسرحية ذات الفصل الواحد بانها تمتلك مادة درامية مكثفة لاتحتمل التطور الدرامي الكبير لانها "ترتكز على موضوع واحد يبرز ازمه واحده او يطرح مرحله في حياة شخصية مادون الدخول في التفاصيل "[2] فهي بذلك تمتلك فكرة مركزيه واحده مكتفيه بذاتها لايمكن توسيعها ،الا انها تسعى لتحقيق هدفها المركزي عن

(*) لقد قدم الكاتب السويدي(اوغست ستريندبرغ) لهذه المسرحيات دراسة حول هذا الشكل المسرحي الجديد والتي نشرت عام 1889 .

ينظر:ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المصدر السابق ،ص464.

[1] ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المصدر نفسه ،ص464.

[2] ليوجي استفا نوبيراندللو ،مسرحيات الفصل الواحد ،ت:يسرى سعد، القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ،ب ت،) ،ص5 .

(**) مسرحيات الجمود او المسرحيات الراكدة :يستعمل بعض النقاد العرب نفس المصطلح الانكليزي في حروف عربية فبعضهم يقول (مسرحية استاتيكية Static play) والمقصود هو المسرحية التي لاتتطور شخصياتها او مواقفها ،وتعتمد على الحوار دون عنايه بالحركة المسرحية .

ينظر :ابراهيم حماده .معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،المصدر السابق ،ص266.

[3] ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المصدر نفسه، ،ص464-465.

[1] ياسين طه حافظ ،المصدر السابق ،ص10

[2] ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المصدر السابق ،ص464

طريق تلك الفكرة التي يمكن ان تلخص حالات ورؤى وافكار متعددة في اطار كلي موحد الى المتلقي[3] لذا يجب الاخذ بنظر الاعتبار ضرورة تحديد هدف المسرحية او موضوعها مسبقا .

فموضوع المسرحية ذات الفصل الواحد يسهم بشكل فعال في اختيار شكلها وقيمتها الفنيه من اجل التعبير عن المعنى المركزي للمسرحية (فكرتها) فضلا عن انه يحدد تركيب عناصرها الدرامية الاخرى ووضعها في بؤره حاده .[4]

اما الشخصيات فقد أتسمت بقلة عددها ،فهي محدودة ومضغوطه تبعا لفكرتها ،حيث اقتصرت على اثنين او اكثر في اغلب الاحيان ،كما في مسرحية (الاقوى) 1889 للكاتب السويدي (اوجست ستريندبرغ) التي تتالف من شخصيتين هما (الانسه واي) و(السيدة اكس).

فضلا عن انها اتخذت شكلا مغايرا لما هو موجود في المسرحية ذات الفصول المتعددة من حيث خصائصها وسماتها ،فالكاتب لايهتم بتحليل الشخصية وابراز ابعادها كامله ،وانما يكتفي بالاشارة لها من خلال حوارها او علاقتها بالشخصيات الاخرى المحدودة .[1]

فالمسرحية ذات الفصل الواحد تؤكد في هيكلها البنائي على وحدة الاثر العام لها ،لذلك بات من الضروري ان تمتلك بداية واضحة غير مبهمة وذلك من خلال الجمل الاستهلالية التي تسعى الى التنامي الدرامي المتناغم لبنية المسرحية.[2] فالبداية تستثمر لتقديم المعلومات الضرورية للمتلقي دون الاسراف في التفاصيل .

كما نجد وسط المسرحية الذي لايحتمل الحبكات الثانوية او المتعددة . لذلك بات من الضروري وجود عقدة (حبكة) مركزية واحدة تخضع لها الشخصيات وحواراتها ،فالمسرحية ذات الفصل الواحد تعتمد في وجودها على العقدة الواحدة ،ولعل هذا الجزء من المسرحية " هو القوى في اطار التوتر الدرامي والاقوى في اطار التوظيف العاطفي"[3] فالكاتب المسرحي اصبح ملزما في اختيار ازمه واحدة ومحددة تنهض من تعدد تيارات الصراع الدرامي الذي يمثل نقطة التحول عند الشخصية المسرحية ،فالشخصية المسرحية لابد ان تتعرض الى صراع مع الاخرين او مع نفسها او مع التقاليد الاجتماعية او المصير وبالتالي يتخذ ذلك الصراع اشكالا من التصادم بين الرغبات المتباينه والقدرات العقليه المختلفة كما هو الحال في مسرحية (الانسان والقدر) لبرناردشو (نابليون امام السيدة الغريبة) ،او يكون صراعا بين حضارتين (الوثنيون والمسيحيون) كما في مسرحية (قبر المحارب) لـ (ابسن)[4].

اما الجزء الاخير منها فهو النهاية ،اذ يشير (لويس) الى اهمية صياغتها بدقه ،لانها الجزء الذي يبين مدى نجاحها او فشلها ،فلابد ان تكون النهاية اقصر من البداية وذلك من خلال كلام او اثنين للتعبير عن ردود افعال الشخصيات العاطفية بعد حدوث الازمه[5] فهي تاتي بعد الذروه لاسيما وان الذروه في هذا النمط تكون قريبة من النهاية التي تقدم الحل

---

(3) ياسين النصير ،المصدر السابق ،ص43.
(4) ياسين طه حافظ ،المصدر نفسه ،ص9
(1) ب . رولان لويس ،المصدر السابق ،ص5
(2) ياسين النصير ،المصدر السابق ،ص43.
(3) ب . رولان لويس ،المصدر السابق ،ص7.
(4) موريس سوتيكان ، المصدر السابق ،ص41.
(5) ب. رولان لويس ،المصدر نفسه ، ص8.

المنطقي السريع للمشكلة او لما جاءت به حبكة المسرحية من نهايات ساره او مأساوية للشخصيات ،وبالتالي فان نهاية المسرحية لاتعتمد تاجيل الحل النهائي لها وذلك لان المواقف الدرامية التي يقدمها هذا النمط مختزله ومكثفه ومتماسكه ،لذلك يجب ان تكون النهاية صريحة وواضحة وخالية من الغموض او الارباك ،ولعل امتلاك المسرحية ذات الفصل الواحد بداية ووسط ونهاية واضحه يتفق وتقسيم ارسطو للمسرحية التقليدية التي تسعى لتقديم فعل كامل بمجموع عناصرها البنائية .

ومن خصائص اللغة في هذا النمط من المسرحيات ،انها اتسمت بالأيجاز والمباشرة والوضوح ،فضلا عن كثافة المعنى والتركيز على وحدة الموضوع من اجل ايصال المعنى الحقيقي للمتلقي .

لذلك فان لغة الحوار مكثفه ذات دلالات واضحة ومباشرة تعتمد على الترميز الخفيف والتجسيد المتعمد المباشر او الواقعي الطبيعي ،فضلا عن تصويرها للايحاء العاطفي المركز ،فالمسرحية تركز على الحوار البنائي المكثف دون الحوار الانشائي المطول كنتيجة لمحدودية حجمها المضغوط [1] لان النص المسرحي عموما يمتاز باهمية الحوار الذي يكشف عن افكار الشخصيات وعواطفها ،فهو يحمل خصوصية معمارية في بنية الهيكل العام لها ،وبالتالي يرتبط بمجمل عناصر البناء الدرامي .

وقد اتسم هذا النوع من المسرحيات بمحدودية الزمان والمكان في بنائها الدرامي وذلك تبعا لما تتميز به هذه المسرحيات من محدودية بنائية مماثله في عناصرها البقيه ،فهي تحتل نفس الحيز الزماني الذي تستغرقه اثناء عرضها [*] عند كتابتها بصيغه طويلة وقصيرة [2] وخصوصا انها تتصف بالحادثه الفردية ذات التفاصيل القليلة .

وبذلك امتلكت المسرحية ذات الفصل الواحد في بنائها الدرامي الية المحافظة على الوحدات الكلاسيكية الثلاثه كوحدة الموضوع والزمان والمكان بسبب حجمها المحدود .

ومن هنا نجد ان الكتابة في هذا النمط المسرحي ،ليس مجرد عمل ميكانيكي بسيط يخلو من الدقه والضوابط المحددة ، بيد انه اكثر تخصصا ودقه لانه يخضع لظروف اكثر تحديدا ،كالتقاط جزء او شريحة من تجربة انسانية مهمه واستدراك كامل لجوانبها وعرض اثارها [1] .

وفي ضوء ذلك يرى الباحث ان تحديد هذا النمط من المسرحيات باليات وتقنيات بنائية مضغوطة ،منح الخطاب المسرحي فيها قوة خاصه تقترن بخيال المتلقي ،اذ يمكن وصفها بانها شكلت بؤرا استفزازية متعددة تدعو الى التأويل لما تتميز به من اقتصاد وتكثيف في عناصرها البنائية .

ولما كانت المسرحية ذات الفصل الواحد تتباين من حيث بنائها الدرامي عن المسرحية ذات الفصول المتعددة او الطويلة ،تبعا لتأثير فعل الدراما الحديثة ، لاريب ان تتخذ ذات الفصل الواحد في نصوص المسرح الطليعي او اللامعقول شكلا اخر من حيث بنائها الدرامي المعقد ،لاسيما وان هذه النصوص (اللامعقول) على حد تعبير (هنجلف) تخاطب مستوى

---

[1] ياسين النصير ،المصدر السابق ،ص43

[*] تتراوح مدة عرض هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة ،وقد تقدم في عرض واحد مسرحيتان قصيرتان او اكثر . ينظر:ماري الياس وحنان قصاب حسن ،المصدر السابق ،ص464

[2] ابراهيم حماده ،المصدر السابق ،ص270

[1] ب.رولان لويس ،المصدر السابق ،ص5

اعمق في ذهن المتلقي ،فهو يتحداه في ان يبحث عن المعنى في اللامعنى وان يوجه مايحدث في وعي دون الاحساس بالغموض[2]. لهذا نجد ان نمط المسرحية ذات الفصل الواحد في نصوص اللامعقول قد سخرت عناصرها البنائية لخدمة فعل محاكاة محنة الانسان المعاصر في وجودة واغترابة ،خاصة وانها تعرضت لمفاهيم متعددة كالاغتراب النفسي والمادي والعزله والانتظار والتشاؤم ... وما الى ذلك من مفاهيم افرزتها مشكلات العصر وتناقضاته. فلاريب ان نلمس انزياح تلك العناصر عما هو موجود في بنية الدراما التقليدية عموما وعما موجود في ذلك الفصل الواحد خصوصا عن طريق تقنيات فنيه جديدة غايرت البنائية السابقة ،ذلك مما جعل عملية الاتصال في هذا النمط تعتمد على اللامنطق او اللاواقع الذي يعمل بدوره على استفزاز مدركات المتلقي ،وبالتالي تجعله يبحث عن المعنى المضمر (الرسالة) في الظاهر او المعلن في ثنايا عناصر البناء الدرامي.

لذلك فأن كتاب نصوص اللامعقول في هذا النمط لم يلغوا تلك العناصر وانما تباينوا في طرق تعاملهم معها ،على الرغم من انهم اتفقوا على تهشيمها او تقويضها بما يلائم افكارهم ورؤاهم حول العالم والوجود ،ذلك مما جعل نصوصهم شكلا من اشكال الحداثه والتجديد.

ومن الملاحظ هنا ان عناصر البناء الدرامي لمسرحيات الفصل الواحد في نصوص مسرح اللامعقول تنهض من خلال بعض التمظهرات التي خالفت القواعد السائدة في البناء التقليدي ،لان "الافكار يترك لها ان تقرر الشكل الى جانب تقرير المحتوى "[1] لذلك نجد ان الهيكل العام لها غامض ويعج بالمتناقضات فضلا عن انها تقوم على الشكل الكيفي وليس المنطقي كما هو الحال في مسرحية (فصل من دون كلام) لصامؤيل بكيت ومسرحية (المستأجر الجديد) ليوجين يونسكو ومسرحية (الغرفة) لهارولد بنتر .

ولعل هذا النمط من مسرحيات الفصل الواحد يتميز بعدم وجود بداية ووسط ونهاية واضحة ،فالحدث يعود الى نفس النقطة التي بدأ منها ،وهي لاتعتمد على تتابع الاحداث لانها غير مترابطة وهذا ماجعل الحبكة دائرية غير واضحة ،لاتخضع لتطور الحدث الدرامي :العرض ،التعقيدات ،التطور ،الذروة ،الحل ،" فبدلا من ان تتطور احداثها في هذا الخط التصاعدي ينزع الفعل الى ان يكون دائريا ليركز على بنيه الوضعية نفسها بدلا من ان يكون قصة ذات اجزاء متصلة "[2]

اما الشخصية ،فهي تعيش حالة من الاضطراب في التفكير والشعور ،بحيث تفقد ارادتها وهذا مايجعلها فاقدة لتماسكها العقلي وبالتالي غير متمكنه من الاتصال او التواصل مع الشخصيات الاخرى ،فهي تتحول من حاله الى حاله اخرى بدون سبب منطقي مقبول او معقول.[3] ولذلك نجد الشخصية لاتستطيع ان تميز مايحدث او مايجري من صراع داخلي او خارجي .

ولا تختلف لغة الحوار عن بقية عناصر البناء الدرامي ،فاللغة لا تخضع لوظيفتها كأداة للاتصال والتفاهم بين الشخصيات ،لذلك عمل كتاب اللامعقول على تهشيمها ،فقد نأى هؤلاء الكتاب عن قواعد المنطق واللغة المعروفة حتى اصبحت "فارغه وغير منطقيه وعاريه من

---

[2] ارنولد ب.هنجلف ،المصدر السابق ،ص5 .
[1] ارنولد ب.هنجلف ،المصدر السابق ،ص11 .
[2] حياة جاسم محمد ،المصدر السابق ،ص25 .
[3] جلال العشري ،الدراما الحديثة .. كيف تطورت ؟المصدر السابق،ص15 .

الصدق والمدلول "[1] وبذلك عبرت اللغة عن استحالة الاتصال بين أفراد الجنس الانساني ،وتبعا لذلك اخفقت الشخصيات في التعبير او نقل المعنى عن طريق اللغة او الكلمات المفككة الغير مفهومة .

كما نجد في هذا المضمار تحطيم كتاب اللامعقول لمفهوم عنصري الزمان والمكان ،فهما يمتدان او يختزلان دون الحاجة الى ادراكهما ،فالشخصيات تحيا مئات السنين دون ان تعرف ايام الاسبوع ،كما انها تعيش في مكان منسي او في فراغ لايمت للواقع بصلة .[2]

وبذلك عمد كتاب اللامعقول الى خلق التناقض في تنضيد نصوصهم ذات الفصل الواحد او المتعددة وذلك من خلال كسر المسلمات البنائية القائمة على مبدأ السبب والنتيجة لذلك اتصفت نصوصهم عموما تبعا لاليات اشتغال عناصر البناء الدرامي فيها بـ "الارباك من خلال خلق سوء الفهم وتصوير انفعالات الشخوص بدلا من افعالها واضفاء جو الغموض والعتمة والشك "[3] على اغلب مواضيعهم .

ومن الملاحظ ان المسرحية ذات الفصل الواحد استطاعت ان تخط لنفسها اسلوبا متميزا بخصائصة ومقوماتة البنائية التي لاتزال تقع تحت الدراسة والتحليل من قبل النقاد والمهتمين
بالمسرح ،على الرغم من رفض بعضهم لهذا النمط وعدم قبوله[*]. لاسيما وانها من الانماط المهمه ذات المعالم الواضحة في التعبير الدرامي والادبي التي اقر بها كشكل درامي منذ اول ظهورها .

ومما تقدم يخلص الباحث إلى أن المسرحية ذات الفصل الواحد هي نمط درامي محدد المعالم ،حديث النشأة والاهتمام ،على الرغم من أصوله الشرعية التي ترجع إلى المسرحية التقليدية المتعددة الفصول حيث استمد عناصره البنائية وقواعده منها إلا ان هذه العناصر جاءت مختزله ومكثفه ومحددة وذلك لمسايرة فكرتها المركزية . وقد اتخذ هذا النمط المسرحي شكلا اخرا في نصوص اللامعقول ذات الفصل الواحد من حيث عناصره البنائية وذلك تبعا لبنائه الفكري القائم على اللامنطق واللاواقع واللاسببية .اذ يرى الباحث ان كلا الاتجاهين في مسرحيات الفصل الواحد يقودان الى عرض نماذج صغيرة ومؤقتة من الحياة الا انها في الوقت ذاته تطلعنا على تناقضات الحياة بعموميتها .

---

[1] جورج ولورث ،المصدر السابق ،ص96 .

[2] حياة جاسم محمد ،المصدر السابق ،ص27 .

[3] عدنان خالد عبد الله ،المصدر السابق ،ص173 .

[*] لقد توقف الناقد الالماني (بيتر زوندي) P.Zondi في كتابة (نظرية الدراما الحديثة)عند هذا النمط المسرحي حين خالف ظاهرة كتابة المسرحيات ذات الفصل الواحد ،واعتبر تسابق الكتاب بعد عام 1880 الى كتابتها هو "دليل على وجود ازمه في الدراما يفسر بغياب النظرة المستقبلية في تلك المرحلة ،لان الدراما تقوم على التوتر وتفترض نظره على المستقبل "
ينظر : ماري الياس وحنان قصاب حسن، المصدر السابق، ص465 .

خامسا : تحليل العينات Analysis of the samples

العينة الأولى:

مسرحية الطوف(*) 1968

تتألف مسرحية الطوف(**) من فصل واحد تدور أحداثه في زورق كبير (طوف نجاة) وسط أمواج البحر، بعد غرق الباخرة التي تقل الوفد السياسي المبعوث إلى الخارج، لإنجاز مهمة التهنئة، نتيجة لعملية التخريب التي أصابتها من قبل شخصية (مناضل)، أما الشخصيات الأخرى (فضولي) و (المجهول الأول) و (المجهول الثاني) حيث تجمعهم الصدفة بأعضاء الوفد السياسي لذا تبقى هذه الشخصيات موضع الشك والمراقبة من بقية الشخصيات الأخرى وخاصة شخصية (مناضل) الذي يقود الطوف مع (حامل المنظار)، الذي يحاول أقناع بقية الركاب بأنه يبحث عن ساحل النجاة الذي يوفر السلامة للآخرين. وفي أثناء ذلك تظهر تصرفات وممارسات شخصية (مناضل) التعسفية على ركاب الطوف التي تحتل على ما يبدو المركز القيادي الأول في تلك السلطة السياسية، فهو يرفض جميع متطلبات الركاب الشرعية كرفضه لمطلب (فضولي) وعدم السماح له قضاء حاجته، حيث يطلب منه الصبر والانتظار لحين دراسة الموقف وتفسيره، فضلاً عن تكميمه لشخصية (المجهول الثاني) و (حافر البئر) وعدم السماح لهم بالكلام حفاظاً على سلامة من في الطوف –حسب ما دعي- ولعل في هذا ما يشير الى العبودية والذلة والمهانة الإنسانية كما يرفض طلب أبن العائلة باستعمال المنظار للنظر من خلاله الى الأرض الموعودة (اليابسة) التي طالما حلم بها بقية الشخصيات، لان ذلك من أختصاصه فقط، وبعد حين يفلح (أبن العائلة) في الحصول على المنظار من (صاحب المنظار) حيث يكشف خلو المنظار من العدسات المقربة، ولعل هذا دليل آخر على زيف (القيادة) وعدم قدرتها على قيادة الجموع، كما كانت تدعي، لأنها عمياء في الحقيقة.

فلا ريب ان يندهش الجميع بامر المنظار حيث تسود الفوضى والاعتراضات بين مقلي الطوف حتى يضطر (مناضل) الى تكبيل اثنين من الركاب، لأنهما لا يمتثلان لاوامره، حيث يبدو عليه الانهيار وفي نهاية المسرحية يقوم (حافر البئر) في لحظة يأس بأخراج فأساً بيضاء ويهوي بها الى قاع الطوف ويطرق الأرض بحثاً عن الثروات (النفط).

البناء الفكري

نستدل من ملخص المسرحية أعلاه، ان التكرلي أعتمد في بناء مسرحيته على عنصر الرمز في تصوير الواقع السياسي في تلك المرحلة، حيث جعل منه المحور الرئيس لبناء فكرة نصه المسرحي،فهو حرص على خلق صورة درامية ذات مرجعيات (آيدلوجية) تكشف عن الاوضاع الداخلية للقيادات السياسية التي غامرت بالفرد عن طريق مجموعة الممارسات والتصرفات غير المسؤولة التي قادت فيما بعد إلى الفشل وخيبة الامل في تحقيق الأهداف

(*) فؤاد التكرلي، الصخرة، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986) ص،53-74.
ستتم الأشارة مستقبلاً الى رقم الصفحة في المتن بخصوص هذه المسرحية وسوف يعتمد الباحث النهج نفسه مع باقي المسرحيات.

(**) يشير د.ضياء خضير الى ان التكرلي صرح له في احدى اللقاءات انه قد أستوحى هذه المسرحية من لوحه رآها في متحف (اللوفر) في باريس، تمثل مجموعة من الاشخاص على ظهر (طوف) صغير ضائع وسط مياه البحر وصاحب اللوحة هو الفنان التشكيلي (ديكروا). ينظر: ضياء خضير ،المصدر السابق، ص86.

المرجوة. ففي المسرحية ثمة تأكيد على ضرورة تطهير الصفوف الداخلية من القيادات العمياء.

وفي ظل هذه الرؤيا حاول التكرلي رصد صور متعددة لمعاناة الإنسان في ظل واقع مؤلم مبني على إقصاء الذات من قبل الآخر، حيث ضمّن نصه مجموعة من التلميحات السياسية التي تبدو غامضة للمتلقي أثناء القراءة الأولى للمسرحية، إلا أنها ترتبط بالخط الدرامي العام لسير أحداثها. وقد سعى التكرلي إلى إبراز تلك المضامين الفكرية التي تترشح عن قضية سياسية بطريقة (ساخرة)، لعل في ذلك رغبة منه للتخفيف من حدة التوتر الذي يحدثه الجانب الفكري المتمثل بحوار الشخصيات ونقاشهم غير المجدي.

فالمسرحية من حيث بنائها الفكري ما هي الا رحلة شاقة محفوفة بالمخاطر، لا سيما أن اختيار التكرلي للطوف كمكان لأحداث نصه المسرحي، يجعل المتلقي أمام مصادر متعددة للخطر، ولعل هذا يرتبط بما أشار اليه (النصير)الى ان الكاتب العراقي هو " أبن الكثافة الأسلوبية فيجعل مكانه الضيق... أمثلة لكل امكنة الحصار... ليخرج منها صوتاً موازياً يعطيك أنطباعاً عن عزله نفسيه متشربة بحس ثقافي ذاتي وطني"[1] فلا عجب ان تصل المسرحية الى نهايتها دون التوصل الى حل، لربما تكون نهايتها بنهاية الآخرين فهو بذلك جعل خاتمتها مفتوحة ليضع المتلقي ضمن خارطة الخيال والحلم ليكون أفكاره في ضوء ما يجري من أحداث آنية ولاحقة، وذلك لان " خروج القارئ من النص الى عناصر السياق الأجتماعي السياسي والتأريخي أمر ضروري لأكتناة المغيب والمطموس تحت ركام التمويه الغرائبي"[2]، ولعل التكرلي هو احد الكتاب الذين يميلون لترك فضاءات واسعة ضمن دائرة المسكوت عنه، لمجسات القارئ وحساسيته الادبية أثناء التلقي.

لقد عالج التكرلي في مسرحيته، فكره تتمثل في تنبيه المجتمع من خطر القيادات الفردية وتهورها في التحكم بمصير ذلك المجتمع، فهي دعوة من الكاتب الى توكيل مهمة القيادة لأبناء الوطن (القيادة الجماعية)، لأنهم يتمتعون بالحزم والثبات وهو بذلك قدم مضموناً سياسياً عن طريق الترميز والتلميح على الرغم من انه لم " يقدم بديلاً ثورياً يتجسد في بطل واضح الملامح والرؤية"[3].

فلا ريب ان تبرز هذه المسرحية جملة من الأفكار والحقائق السياسية الراهنة كالاوضاع القلقة التي تعيشها الشعوب العربية في كل مكان وزمان، بسب تلك القيادات، أذ يمكن وصفها بانها احد المنعكسات لنكسة الخامس من حزيران عام 1967، فهو كتبها بعد النكسة بسنة واحدة، لا سيما وان (النصر) أشار الى حقيقة مهمة في قوله " أن المسرحيين في بلادنا لم ينفصلوا عن قضايا وطنهم، بل كانوا يفسرون أبعاد الفن المسرحي عندهم الى معالجات سياسية مباشرة"[4]، لذلك يمكن عدها بمثابة وثيقة احتجاج لكشف الحقيقة المزيفة، ولعل التكرلي هذا يقترب في بناء أفكاره من كتاب الدراما الطليعية في القصد " الذي تتوخاه جميع مسرحيات الدراما الطليعية صفة عامة... هو الاحتجاج... على وضع الإنسان في هذا الكون".[1] لاسيما الوضع السياسي.

---

[1] ياسين النصير، الرواية والمكان ،ج2 الموسوعة الصغيرة(57)(بغداد:دار الشؤون الثقافية، ،1981) ص114-12.
[2] فاضل ثار، المسكوت عنه والمقموع، جريدة الاتجاه الآخر, ع156، بغداد: 2004،ص19.
[3] يوسف يوسف، المصدر السابق، ص25.
[4] ياسين النصير، وجهاً لوجه، المصدر السابق، ص28.
[1] جورج ولورث، المصدر السابق،ص28.

البناء الدرامي :

لقد ارتبطت السمة الظاهرة للشخصيات من حيث طبيعتها في مسرحية (الطوف)بنوع الحدث، فالحدث يقوم على الشكل الكيفي وليس المنطقي وهذا ما جعل الشخصيات تفقد أبعادها وملامحها، فهي معزولة عن ماضيها حتى بدت على شكل لوحات منفصلة عن بعضها، كما إنها فقدت اختيارها الإنساني والحياتي، وبالتالي عمد التكرلي إلى أن يسمي تلك الشخصيات بصفاتها وأرقامها بدلاً من أسمائها المحددة التي تعكس واقعيتها، أذ لا يمكن الاستدلال على تاريخ تلك الشخصيات الا من خلال ذلك .

أبن العائلة- ماذا يحفر الاخ حافر البئر؟

المجهول الثاني- كما يدل أسمه.

حافر البئر- أحفر آباري، أحفرها عميقاً. ص72

ولعل هذا الأسلوب انعكس على طبيعة العلاقات التي تميز شخصيات التكرلي، فهو لم يحافظ على العلاقات السببية أو المنطقية فيما بينها، إلا إننا في الوقت نفسه يمكن أن نلمس التوافق الظاهري لنمط هذه الشخصيات ضمن إطارها العام على الرغم من عدم التوافق الداخلي لهذه الشخصيات وذلك من خلال الواقع الجدلي المتناقض القائم على اساس التباين في وجهات النظر والاختلاف في انماط التفكير، نتيجة لذلك الضيق النفسي والمكاني، وهذا بدوره أدى الى أفتقادهم لوحدتهم الاجتماعية والذي انعكس فيما بعد على حوارها وسلوكها المتطرف ذلك مما أدى الى فقدان التواصل فيما بينها.

مناضل.... ألم يكن المفروض ان تقوم بمهمة خطيرة غرب البلاد؟

فضولي- كان المفروض.

المجهول الثاني – ولكن البرهان نقض الافتراض.

فضولي – ما اعجب هذا !

مناضل – ولكنكما تهذيان. أجبني بسرعة

فضولي – كنت على السفينة.

مناضل – أية سفينة؟

فضولي – ولكن تلك التي انفجرت.

مناضل – هل تعني... أنك انت الذي... (ص60-61

لقد قدم التكرلي مجموعة من الشخصيات، ذات انماط سلوكية غريبة بسب أنعدام الصلات الاجتماعية والإنسانية السليمة فيما بينها أذ تبدو بعض الاحيان غير مألوفة، فهي تكشف عن حذر الكاتب في التصريح او المواجهة في طرح أفكاره بحرية، فلا ريب أن نلمس أقنعة اللامعقول والوهم والحلم والرمز تتأرجح بين الحامل (الشخصية) والمحمول (الأفكار) لادانة ذلك الواقع المضطرب.

صاحب المنظار – لم تكن هناك عدسات، ولم أدَّع يوماً أن لدي هذه المشكلة.

المجهول الثاني – أن على الإنسان في كل وقت أن يعلم لماذا يجب ان يكمم.

فضولي – هل قرر الأخ مناضل شيئاً بشأن الشراب؟؟ وبهذه المناسبة أود أن يسمح لي الأخ بقضاء حاجتي التي وعدني أن يصدر أمره لي بقضائها.

مناضل – (مصدوماً بعض الشيء)... هل من الصواب أن أسمح لك بقضاء حاجتك الغريبة هذه أم لا؟ أن لكل شيء معنى صعباً أريد أن أمسك به فلا أقدر. ص70

وبذلك سعى التكرلي إلى أن يجعل شخصياته عبارة عن مجموعة من الافكار تتجسد في أحباطها وخيبتها، أذ يمكن وصفها بأنها أدوات تنطق بما يجول من أفكار في ذهن التكرلي، فهي تتعارض مع بعضها أكثر مما تتفق ذلك مما جعل الصراع مستمراً فيما بينها، إلا أنه لا يصل الى نهاية معينة لا سيما وانه بدأ قبل بداية المسرحية، فضلاً عن الصراع الداخلي الذي ظهر عن طريق حرثه لذوات الشخصيات فهو احاطها ببعض السلبيات مما جعلها تحيا دون خيار او تغير مصيرها.

أبن العائلة – اني مواطن، شبه صالح، مثلك، لم اختر والدتي ولا ديني ولكني اقوم بواجبي وأدافع عن حقوقي كما أدفع الضرائب واريد الخير دائماً للوطن.

مناضل – أنك لست مواطناً صالحاً، لا يمكن ان نقبل هذا ، أن نسبك مقطوع وانت بلا اساس.

المجهول الثاني – بمن نعيرك؟؟ كيف ننتقم منك أذا مت؟؟. ص69

ويرى الباحث أن اختيار التكرلي (للزورق) كمكان للأحداث، هو مبعث افتراضي ذهب اليه الكاتب، ليشير الى احتدام الصراع بين الشخصيات، لا سيما أن الزورق مكان ضيق(*) وقلق بمكوناته لا يحتمل توافق أفكار ورغبات المجموع المتنوعة والمختلفة، أذ يرى الباحث فيه المكان الملائم لأبراز ما هو متجاوز من متناقضات فكرية كان من شأنها أن تدير الصراع بين الشخصيات. وخاصة رغبة (حافر البئر) المهلكة للجميع:-

حافر البئر – يرفع الفأس عالياً – أنهم نائمون لنعمل أذن بصمت فهذا هو الوقت المناسب. ص74

ولعل ذلك ما تحتفل به نصوص كتاب اللامعقول من خلال تعرضها للأمكنة الضيقة كتجمع الشخصيات في آنية فخارية كما هو الحال في مسرحية (نهاية اللعبة) لبكيت.

أن أهم هذه الشخصيات هي شخصية (مناضل) التي استحوذت على القسم الاكبر من حركة الاحداث، وأتسمت هذه الشخصية بمسيرتها المتعرجة والمراوغة داخل المضمار الدرامي، وذلك من خلال تلون مواقفها وعدم مصداقيتها في تعاملها مع الآخرين حتى جعلها التكرلي إنموذجاً عدائياً، فلا ريب أن يصفه (الطالب) "دكتاتوراً مسيطراً بقوة الأرهاب دون هدف محدد...."[1] يعمل بمساعدة شخصية (فضولي) الذي يسعى لتنفيذ أوامره، حتى بدا ظلاً له، ولعل هذا يجعلنا نقف مانعين تعاطفنا معها.

مناضل – يشير الى مجهول وحافر البئر – هذان المجنونان يريدان هلاكنا كما تعلمون. لقد أمرت بتوقيفهما وتكميمهما حرصاً على سلامة الزورق واني اعدكم وأقسم أمامكم لم أكمم او أقيد أحد آخر. ص57

ولشدة ما تقدمه المسرحية من مظاهر متعددة لعالم يسيطر عليه اليأس والسودانية انعدمت العلاقة بين الشخصيات حتى بدت الشخصية " تدور ... في محورها فقط دون ان تلتقي بالشخصيات الاخرى وكأن المصلحة الخاصة هي المسيرة الوحيدة لهذه الحياة"[2]

أذ يمكن وصف حركة الشخصيات الجسدية والروحية على وفق أنتظارها لتحقيق احلامها، هذا مما قطع أتصال هذه الشخصيات بالزمن الفيزياوي التقليدي وارتباطها بالزمن

(*) يتصف المكان الضيق بأنه مكان إيحائي شعري، من شأنه تنشيط المخيلة وتوليد الصور، يقابل هذه الشعرية في المكان الضيق، عقم في المكان الواسع. للمزيد ينظر، شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،2000)، ص105.

[1] عمر محمد الطالب، المصدر السابق، ص69.

[2] عمر محمد الطالب، المصدر نفسه، ص69.

النفسي لانتظارها وهذا ما يجعلها ثابتة لا تتحرك في زمنها الدائري او المغلق الذي يتجدد بتجدد انتظارها في كيان مكاني قلق غير تقليدي.

وعلى ما يبدو ان رتابة حركة الشخصيات على ظهر الزورق وتثاقلها قلل من شأن فعلها الدرامي لينوب عنه أفكارها ومواقفها، لاسيما وأن " اللحظة القائمة هي اللحظة الدائمة"[1]على سطح الطوف.

وما يلزم الإشارة إليه، أن التكرلي قد اخضع شخوصه لواقع مأساوي ينقطع فيه الاتصال مع العالم والاشياء، الا مع هواجسها ورغباتها وأحلامها الخائبة، حتى بدت منعزلة في أطار ذاتها المنفية لا تمتلك غير عوالم تفكيرها وهو بهذا اخضع شخصياته لأيقاع لا شعوري (حلمي):

أبن العائلة – الى المجهول الثاني – هكذا سنموت اذن؟؟

حافر البئر – باسنان مطبقة- كلا، لن تموتوا سنحيا جميعاً في قصور العظماء ،سنشيد المدائن.

المجهول الثاني – تحت البحار؟؟

حافر البئر- لا تهزأ بالحار انها مرقد الثروات ولسوف يشرفكم أن تستقر مدائنكم في اعماق البحر. أطلق اسري وسترى العجائب والمعجزات. انك لا تمتلك دنياك لا تمتلك حقك، لا تمتلك مالك. ص72

كما يعرض لنا التكرلي شخصية (صاحب المنظار) التي تبدي تعاونها مع شخصية (مناضل) في قيادة الطوف، وكأن لا شيء يعنيها فهي مغلقة بأنانيتها في رفضها أعارة المنظار الى الشخصيات لا سيما (أبن العائلة).

صاحب المنظار- أني أبحث لكم عن الأتجاه الصحيح الذي يجب أن نسلكه قيادة الاخ مناضل للوصول الى الارض بسلام.

فضولي – أية ارض؟؟

المجهول الثان – أي أتجاه؟؟

أبن العائلة- أريد ان أرى الأرض.

مناضل – لا تتكلم هكذا أيها الاخ. ص56

أما شخصية (أبن العائلة)، فلا يكاد يختلف هاجس أنتظارها (اليابسة) عن بقية الشخصيات،فهي تعيش حالة من القلق واليأس أزاء ما يحدث، حيث يبدو فعلها جلياً في تغير حركة الاحداث وذلك من خلال أستحواذها على المنظار الخالي من العدسات، أذ يكشف التكرلي من خلال شخصية (ابن العائلة) عمى القيادة في انعدام رؤيتها للمستقل، وهنا وفق التكرلي في أستخدامه للرمز في الإشارة إلى ذلك.

أبن العائلة – ثق بي لحظة من الزمن. انك لن تخسر شيئاً. دعني أجرب نظري دعني أطرد اليأس.

صاحب المنظار – بأسى – لانك لا تزال شاباً.. هذا هو السبب(يسلمه فيختطفه بلهفة ويسرع في التطلع الى الأفق).

المجهول الثاني- حدثنا عن رؤياك. أترى الأرض أم ترى اليأس؟؟

أبن العائلة – بعد لحظات،يخفض المنظار بذهول – ولكنه .. بغير عدسات. ص67

---

[1] ايليا الحاوي، المصدر السابق، ص194.

وبرغم ما أصاب الشخصيات من نكبات، يهب التكرلي في خاتمة مسرحيته شخصية (حافر البئر) المتحمسة حريتها بالحفر(العبث) في قاع الطوف للبحث عن الثروات (النفط) بعد أطلاق سراحها، ولعل التكرلي بهذا يشير إلى حقيقة معتمة هي ضياع ثرواتنا النفطية وعدم جدوى البحث عنها لأن في ذلك هلاكنا. وبهذا يعود التكرلي في خاتمة مسرحيته الى نهاية ابلغ وقعاً من اليأس والسوداوية التي تعيشها شخصياته لربما الموت، فالمسرحية لا تنتهي بحسم الصراع لصالح قوى الخير والشر التي طالما عهدناها في الدراما التقليدية، بل تبدأ بداية جديدة أخرى حال نهايتها.

حافر البئر- متلفتاً حواليه، لامع العينين – الكل نيام وأنا أتهيأ للعمل أنها لحظات تاريخية.

المجهول الثاني- لو أستمر هذا المخبول في حديث اللحظات التاريخية لما أنتهينا الى ... الجغرافية. ص74

وبذلك أقترب التكرلي في بناء شخصياته من كتاب المسرح الطليعي واللامعقول حتى بدا تأثره " بشخصيات بكيت واضحاً، تلك المنفصلة عن بعضها والتي تدور في حلقة مفرغة دون أن تتوصل الى نتيجة في الوقت الذي ينتظرها خطر شديد...."[1]

إذ يمكن القول أن التكرلي بنى شخصياته خلافاً لما هو موجود في السياق التقليدي ذي الأبعاد الثلاثية، إذ حمل شخصياته أفكاراً جدلية تستمد طاقتها من مكونات الواقع السياسي المضمر، هذا مما جعل تجاربها لا تبتعد كثيراً عن فكرة الانتظار لمنقذ غائب.

المجهول الثاني – واقفاً أثناء الكلام – لِمَ يجب أن تكون الأوامر غير مفهومة ولا معدة للفهم؟؟

مناضل – مندهشاً – يسرني أن أسمعك تتكلم بوضوح أيها الأخ

المجهول الثاني – لقد تصورت مرتين أو ثلاث أنك تحدثت أو علقت على ما يجري في الزورق. ولكنك لم تكن بهيأة من كان يتكلم.. والآن أود لو كنت في مزاج أهدأ وفي وضع أقل صعوبة كي أسرد عليك... ما في ذهني.

ص63-64

وفقاً لما تقدم نجد أن التكرلي نهج في بناء حبكة، نحو الحبكة الدائرية وهذا مما جعل نموها يسير ليس على وفق مبدأ التطور التقليدي في الدراما الأرسطية فهو ينهي أحداث حواريته من نفس النقطة التي بدأ منها، حيث نجد الشخصيات تتراكم على ظهر الطوف بتقلباتها وتركيباتها المتباينة مع عوالمها الحلمية دون ان يجد التكرلي حلاً لضروب العذاب النفسي والجسدي وخيبات الأمل المتلاحقة التي أحاط بها شخوصه، ذلك مما جعل المسرحية تفتقر الى العقدة الواضحة لأمتزاج الصور الذهنية المختلفة مع بعضها في بناء تركيبي كلي، لا يمكن تميزه الا من خلال ذلك البناء الشامل، فالمتلقي لا يجد مسوغاً عقلانياً معلناً لسير الأحداث، فهي تسير وفق خط متعرج غير نامي ينعدم فيه التطور الدرامي لأنه لا يخضع للسببية بل الى الصدفة والمفارقة كحادثة خلو المنظار من العدسات المقربة.

أبن العائلة – أنه بغير عدسات، وهو كذلك لا يرى به شيئاً بعيداً، انه رمز.. مجرد رمز لخداعنا.

المجهول الثاني- لخداعك.

- صاحب المنظار يغطي وجهه براحتيه-

أبن العائلة – ونحن لن نصل يوماً الى الارض، ولن نرى الأحبة المنتظرين. ص67

---

[1] عمر محمد الطالب، المصدر السابق،ص70.

وما تجدر الأشارة اليه، هو أن غياب المنقذ (البطل) شكل تعطيلاً للفعل الدرامي، فضلاً عن توقف تطور الحدث، وهذا مما ادى الى تقويض الحبكة الأرسطية التي يحتفي حدثها بالبداية والوسط والنهاية ولعل التكرلي بين سلفاً في مسرحيته لامنطقية الأحداث عبر لا منطقية الحوار الأستهلالي:

المجهول الثاني – أي أتجاه؟؟

مناضل – الأتجاه الصحيح.

فضولي – هل يوجد اتجاه في البوصلة التي تشير الى القطب؟؟

المجهول الثاني – لا يوجد

مناضل – لا تتكلم هكذا. ص56

وعلى ما يبدو أن التكرلي في مسرحيته جعل من فكرة الأنتظار معادلاً موضوعياً لفكرة الموت، لا سيما أن التمسك بالانتظار هو وسيلة للخلاص من هموم وعذابات أنسانية متعددة كان اهمها هو الهم الوجودي لذلك فان غياب المنقذ منح الموت حقيقة مهمة يدركها كل من في الطوف، أذ حرص التكرلي على أن يعيد أذهاننا الى تسييد مفردة الموت في بداية ووسط ونهاية المسرحية، كأيذان بحلول ما يتوعد الإنسان من دمار شامل، فهو بذلك يكسب الموت أهميه متميزة في مجرى الصراع الدرامي العام، وهذا ما يعبر عنه شخصية (المجهول الثاني) وشخصية (أبن العائلة) في الحوارات الآتية:

المجهول الثاني – ولكنك لا تعلم كيف ستموت؟؟

أبن العائلة- لا أريد أن اموت ولا أن أعرف ذلك.

المجهول الثاني- الى حافر البئر- قل له كيف سنموت. ص71

أما اللغة، فلم يظهر التكرلي في لغة شخصياته تمايزاً واضحاً لكل شخصية على الرغم من التطرف الحاد في سلوكها، لذلك هيمنت لغة الشخصية المثقفة ، ذات النزعة الفردية على أغلب حواراته، وهذا مما اتاح مجالاً للتنافر بين وعي الشخصية وسلوكها، أذ يمكن القول ان اللغة ارتبطت بفكر التكرلي ووعيه الثقافي والاجتماعي والسياسي، فهو عمد على أن يكسبب لغة الشخصية أفكاره ،فلا عجب أن يمنح الشخصية المبتذلة لغة عالية الفرص والتأويل، كما في لغة شخصية (حافر البئر):

حافر البئر – مالك والموت أيها الشاب الصغير؟؟ أنه حادثة بليدة لا جدوى منها لقد أخرجناهع من حسابنا يوم تكشف لنا اعماق الآبار. أطلقا سراحي كي تنعما مثلي بهذا اليقين أطلقا سراحي كي أبدا قبل فوات الوقت.

- ***أنين طويل يرتفع من الجهة التي يتكوم فيها مناضل وفضولي ومجهول*** *أستمعا الى أنينهم. ان الموت لا يفارقهم حتى في نومهم أولئك الفقراء المثيرون للأشئزاز، أولئك الناكرون لقوة البئر. أولئك التعساء. لا تكون منهم. لتقسوا قلوبكم النابضة بالحياة. أنكم تسيرون ورائي. انا الحافز العظيم.* ص72-73

وبهذا ركن التكرلي الى البحث عن لغة معبرة تدير الحوار دون توجيه وظيفي وتحمل أحلام الشخصية ولحظاتها الأزومة ضمن تصوراته الراكزة في خزينه المعرفي وخبرته الحياتية. لا سيما انه عمل قاضياً في المحاكم العراقية. فليس ثمة ما يشير الى أحساس الشخصية بالخوف أو القلق أو اليأس غير لغتها التي أبتعدت عن معايير تعاملها مع الواقع العياني ولا تكتفي بتفسير معناها الظاهر المباشر في النص.

صاحب المنظار – أن واجباتي الثقيلة ليس من بينها الفرج أو الأمل.

أبن العائلة – ماذا تعمل أذن؟؟
فضولي - يفتش عن الأرض.
المجهول الثاني – يفتش عن السراب. ص56

وقد عرض التكرلي على لسان شخصياته بعض الصور التعبيرية التي تتواشج مع سعة المساحة الوجدانية والفكرية التي تتحرك بها ذوات هذه الشخصيات، لاسيما وإنها تعيش مأزومة نتيجة لحالات اللاجدوى من الانتظار كما في الحوارات الآتية:

المجهول الثاني – هل لك أحبة على الأرض التي لا تبين؟؟
أبن العائلة- يقترب منه – نعم. ولو تعلم كم تبدو أرض الأحبة بعيدة المنال.
المجهول الثاني – هل تراك تأمل لقيامهم؟؟
أبن العائلة – ينظر حواليه.
*أتراني أستطيع ألا آمل وارجو وأتعلل؟؟ ولكنهم – **يشير الى الجميع** –*
المجهول الثاني – يخيبون الآمال؟؟ ص65

كما عمد التكرلي الى أستخدام الجمل القصيرة في بعض حواراته التي تثير الشك والغموض على الأشياء، ذلك مما جعل لغة الحوار لا تقطع الشك باليقين، أذ وسع هذا الأسلوب من مديات التأويل لدى المتلقي.

أبن العائلة – دعني أنظر مثلك لعلي أرى الأرض.
صاحب المنظار- لقد تعبت ويحق لي ان أستريح.
أبن العائلة- دعني أنظر كي آمل وأمزح مثلك.
صاحب المنظار – من قال اني فرح؟؟ (ص55)

في حين أختار لشخصية (مناضل) الجمل التعبيرية الطويلة التي تظهر ميله نحو تقنية (المونولوج Monologue) التي تمثل عملية التعبير عن تداعي الأفكار، على ما يبدو ان التكرلي ينزاح بين حين وآخر نحو أساليب القصة في كتابة حواراته المسرحية، ليكشف بدوره عن مكنونات النفس الداخلية من أحاسيس وانفعالات كما في الحوار الآتي:

- ***يستند بأعياء على حافة الزورق.***

مناضل- لماذا أوفدوني أذن، أولئك الأوغاد، على رأس وفد التهنئة التعس هذا؟؟ كنا في طريقنا كالنعاج لتهنئة ذلك الأمبراطور العجوز بعيده العشرين، وكنت امني النفس بسفرة أستجمام الى جبل الألب. اليس من حقي أستريح قليلاً؟ وأذا بهم يرسلون هذا المجنون فضولي.. كاد يقضي علينا، لعنة الله عليه. ص61

ولعل تقنية البوح الذاتي التي لجأ لها التكرلي في هذا (المونولوج) جعل حديث شخصية (مناضل) المضطربه " أشبه بالعصابيين(*)اكثر منه بالمناضلين"[1]

وفي بعض الاحيان تتسم لغة حواراته بالخطابية والأستطرادات الوصفية التي عطلت بدورها الفعل الدرامي ونموه كما في حوار شخصية (مناضل):

مناضل- ... الى جميع اللذين لا ينصتون- ايها الاخوان أننا في أزمة ويجب أن تفهموا هذا جيداً. لقد أنفجرت بأخوتنا منذ أيام وكان من حسن حظنا ان نجونا كما ترون. وأنا

(*) العصابية The Nervous : هي مجموع من الأضطرابات النفسية تنشأ عن صراعات نفسية مختلفة وتشترك جميعها في صفات عامة . وتتألف الاعراض العامة للعصاب من أضطرابات جسيمة نفسانية المنشأ، وقلق، وشعور بالاكتئاب، وشعر بعدم الأستقرار، مع حساسية متزايدة، وشكوك غير معقولة وحصر قهري، ورعب ومخاوف، وأستثارات مزيفة، وصحوبة جميعها بأضطرابات في النوم والشهية، وتذبذب في الكفاءة الأنتاجية للمصاب. للمزيد ينظر: فخري الدباغ، أصول الطب النفساني ، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1983م)،ص89.

[1] عمر محمد الطالب، المصدر السابق، ص70.

لا أستطيع أن أقودكم الى ساحل الامان ان لم تساعدوني على ذلك وتتكاتفوا على مساعدتي أن الماء والطعام موفوران لنا. ص56

إلا أن التكرلي في أحيان أخرى لا يستغني عن الحوارات ذات اللغة الساخرة والنقد اللاذع والجريء في معالجة مادته الدرامية، ولعل هذا ينم عن الوعي الفكري والسياسي التصادمي الرافض للظلم الاجتماعي والقهر السياسي.

مجهول – مستمر- أيها الكفرة الملحدون. يا أبناء الزنى. يا أبناء سدوم وعمورية. أركعوا وتضرعوا الى الله العزيز كي ينقذكم من البلاء العظيم الذي ينتظركم. أيها الخونة عبدة الدينار. لقد حق عليكم العذاب..

مناضل- من أنزل الكمامة اللعينة؟؟

فضولي – ضننته يريد ان يقول شيئاً ذا فائدة.

المجهول الثاني – لماذا يسمينا أبناء سدوم؟ يجب ان أسجل أحتجاجي. ص62-63

ولعل سبب ذلك يعود الى ما أشار اليه الباحث سلفاً في تأثر التكرلي بطبيعة الحراك السياسي الذي زامن تأليف هذه المسرحية وما رافقها من مظاهر أنكسارات بسبب أحداث النكسة.

وعلى وفق ذلك نجد أن اللغة في مسرحية (الطوف) تنقل الينا مشاهد العزلة واليأس التي تعيشها كل شخصية على طول خط أحداث المسرحية، ولعل هذا يجعل محاولة الاتصال مع الآخرين والتفاهم مستحيلة لا سيما أن التكرلي جمع شخصياته في (الطوف) كمكان دون سواه يثير أحساساً بالعزلة داخل الكون المهجور. فلا ريب أن هموم كل شخصية ومخاوفها من المصير المجهول الذي ينتظرها حال دون أن تصغي للآخرين وتستجيب لهم وهو بهذا أبتعد في بناء نصه عن الاسلوب التقليدي الذي يعتمد على المباشرة والوضوح في أستخدام اللغة الجاهزة.

العينة الثانية

مسرحية زوج السيدة م(*) 1984.

يقدم لنا التكرلي حكاية في فصل واحد تدور أحداثها في بار يقع في قرية صغيره، يعمل في البار شخصان هما (النادل) و(العجوز) وتتحدث الحكاية عن رجل متزوج يدعى (هو) فقد زوجته في ظروف غامضة يدخل البار ثم يطلب من النادل كأساً من الخمرة بعد أن يلقي التحية عليه، يلبي النادل طلبه ليفتح يومه بالشراب وما أن ينتهي من تناول كأسه الأول حتى يبدأ بالحديث معه (النادل) و (العجوز) حول مواضيع متعددة كالموسيقى والرقص والجمال والانسجام ويستمر بالحديث عن أجزاء من حياته العامة والخاصة بطريقة مثيرة ومحيرة وبين الحين والآخر يقطع حديثه، بصوت شاحنة يحاول تقليده مستعيناً بذراعيه للدلالة على ما يقوم به السائق وهذا ما يثير الدهشة لدى النادل والعجوز ثم يصرح لهما بانه كان سائق سيارة ويقضي ثمان ساعات متواصلة في الطريق وبعد ذلك تكتشف العجوز بأنه (زوج

(*) فؤاد التكرلي، الصخرة حواريات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص37-52.

السيدة م) وانه صاحب متجر في القرية ثم يصحح النادل ما قالته العجوز بانه يمتلك مخبزاً وليس متجراً.

وتستمر شخصية (هو) في الحديث عن مواضيع أخرى كالحياة والموت والانتحار والجنس بشكل عشوائي فضلاً عن تقليد صوت السيارة، ثم يودع (العجوز) و (النادل) قبل مغادرته المكان وما أن يغادر الرجل (هو) البار حتى تفتح الباب مرة ثانية لتدخل سيدة في الأربعين من عمرها إلى البار وتلقي التحية على (النادل) و (العجوز) وبعد قليل يلبي النادل طلبها ثم يكشف من حديث العجوز بأن (السيدة م) هي المعنية بحديث الرجل السكير ألا أن (السيدة م) تبدي النكران المفتعل وتسخر من العجوز وتخبرها بأن زوجها قد انتحر منذ سنوات وتشير لها بأنها الصديقة الوحيدة التي أطلعت على تفاصيل الكارثة، ثم تغادر المكان مضطربة بعد أن تركت الحيرة والاندهاش بين (النادل) و (العجوز).

البناء الفكري:

تناول التكرلي في مسرحيته احد المواضيع المهمة التي يتعرض لها الإنسان المعاصر في هذا الكون، الا وهي فكرة الاغتراب وذلك من خلال عرضه لحكايه تمثل أنعكاساً لـ " تجربة شخصية عاشها بعد مغادرته بغداد وأقامته في باريس أثر وفاة زوجته"[1]فهو يطلعنا على بعض الصور والأفكار والمواقف التي تبحث عن جذور لها في أرض الواقع للبيئة العراقية على الرغم من أنها ذات علائق أنسانية شاملة أذ تبدو غير واضحة في بداية المسرحية لأن التكرلي عمد الى ان يمزج بين الواقع والوهم في أطار درامي ساخر لأبراز هواجس النفس البشرية وتعريتها كنتيجة لشعور الإنسان بالأغتراب والعزلة في ظل انكسارات ذاتية تتوالد بسبب خيبات الأمل المتراكمة.

من هذا الوصف فالمسرحية تكشف عن مجموعة من الازمات النفسية والفكرية الحادة التي تعرض لها التكرلي بعد وفاة زوجته، لذا فهي تخضع لتجارب ذاتية ومواقف متباينة لازمت الكاتب في مسيرته الادبية حتى مارست ضغطها في الكتابة، الأمر الذي أدى بالتكرلي الى البحث عن عوالم حلمية يقيم من خلالها تواصلاً نفسياً وروحياً مع ذاته لينقذها من منفاها الروحي ولا سيما أنه أستوحى أجوائها من أعمال كتاب المسرح الطليعي وخاصة مسرحية (رسالة ميتة Letter Morte)[*]لمؤلفها الفرنسي (روبيه بانجيه Robert Pinger)[**] التي كتبها عام 1959م، حيث يدور موضوعها حول عزلة الإنسان، فهي لا

---

[1] ضياء خضير ، المصدر السابق، ص86.

[*] يشير د.ضياء خضير الى ان هذه المسرحية ترجمت الى العربية من قبل الأستاذ نهاد التكرلي (الاخ الكبير لفؤاد التكرلي) في مجلة الأقلام ع9- 1976م، كما ترجم – نهاد- للكاتب الفرنسي (بانجيه) نفسه ثلاث مسرحيات أخرى هي (أبيل Abelet Bela) نشرت في مجلة الاديب المعاصر ع5، 1975م، ومسرحية (ليل Nult) نص غير منشور كما يشير د. ضياء خضير الى ان الأستاذ نهاد التكرلي حسب علمه يعد كتاباً عن بانجيه يتضمن دراسه ونصوصاً لهذا الكاتب الفرنسي الذي سلطت الأضواء على مسرحه عام 1987م في مهرجان أفنيون.
للمزيد ينظر: ضياء خضير، المصدر نفسه، ص86.

[**] هو كاتب فرنسي يصنف على أنه من اتباع بكيت ومترجمه الى الأنكليزية والذي ترجم مسرحية (Lamaniville) الى اللغة الأنكليزية، وقد اهتم هذا الكاتب بموضوع عزلة الإنسان في كتاباته التي تقع دون شك خارج عنصري الزمان واللغة.
للمزيد ينظر: ضياء خضير، المصدر نفسه، ص85-86.

تخلو من بعض الملامح الوجودية التي تتخللها، فضلاً عن "الأسلوب البسيط لهذا الكاتب، وأحساسه بالسخرية الذي يمتزج لديه بالمأساة وغرابة مواضيعه. هو الذي أستحوذ على اهتمام التكرلي.... محاولاً أن يستخدم أحياناً الموضوعات نفسها التي يدور حولها الحدث الدرامي (هذا أذ كان ثمة حدث درامي بالمعنى التقليدي للكلمة في هذا النوع من المسرحيات).[1]

عالج التكرلي محتوى مسرحيته الفكري وفق مستويين من المفاهيم، يرتبطان مع بعضهما ليكمل احدهما الآخر هما:

المستوى الأول: عزلة الإنسان واغترابه في الكون نتيجة عجزه عن أداء الفعل الحقيقي في الوجود والتواصل مع الآخرين وهذا ما يجعله قاصراً في أن يهب حياته المعنى الحقيقي للحياة بسبب حالة الأستلاب والقهر التي يعيشها.

المستوى الثاني: شعور وإحساس الفرد بحالات الوهم والحلم والخيال على شكل دفعات تأملية بسبب عزلته التي تقوده الى الانتظار الوهمي بوصفه ضرورة نفسية واجتماعية تنشط الاتصال الروحي مع الشخصية الغائبة أو المنتظرة وهذا ما يحقق الأستقرار النفسي أتجاه الذات.

وفي كلا المستويين فأن الوحدة (lonliness) هي الحقيقة الخالصة المهيمنة على بنية النص الفكرية، لاسيما أن حالة الانتظار ترتبط بشعور الفرد الدائم بالعزلة والوحدة واليأس، وبالتالي تمنح الفرد متعة نفسية ميتافيزيقية يتم من خلالها أستحضار الهموم والذكريات الماضية المهيمنة على ذات الفرد.

البناء الدرامي :

لقد وزع التكرلي حكايته على أربع شخصيات ماثلة في حيز مكاني محدود هو البار الخالي من الرواد حتى بلغ التناقض في عدم تآلفه في جو القرية العراقية إذ نجده مكاناً ذا دلالات، موزعة بين الرمز واللاواقع والاستذكارات الذاتية، وقد اختار أن يشير لها بتسميات صفاتها الشخصية (النادل) و (العجوز) وضمائرها كشخصية الرجل (هو) وبالرمز الحرفي لشخصية (السيدة م) ولعل عدم تحديد الأسماء الحقيقية للشخصية هي أشارة من التكرلي الى ان الشخصيات غير حقيقية مقطوعة الصلة فيما بينها، وهذا ما جعلها نماذج لا تمت للشخصية التقليدية بصلة، ألا إنها تمثل مظاهر معينة من الحياة الإنسانية وخاصة شخصية (هو) التي أفتقدت أهم مقوماتها الا وهي أبعادها، على الرغم من انها تمتلك الصفات الإنسانية الأساسية ومشاكل الوجود البشري بأفكار معاصرة.

لذلك أنفرد التكرلي بشخصية الرجل (هو) ليجعل منها الشخصية المحورية في حواريته التي تدور حولها بقية الشخصيات حتى هيمنت على مجمل عناصر البناء الدرامي، فهي تعاني من الوحدة والعزلة واليأس التي تركت أثرها النفسي على تلك الشخصية، حتى باتت تمكث في قفص ماضيها المعتم المجهول، فلا عجب أن يصف التكرلي شخصيته (هو) في مقدمة المسرحية بأنها (رجل ضائع بين الاربعين والستين)[1] فهو حملها مجموعة من

---

[1] ضياء خضير، المصدر السابق، ص85.

[1] فؤاد التكرلي ، المصدر السابق، ص48.

الأفكار والمواقف التي تكشف عن أضطرابها وعدم أستقرارها لما نالها من انكسارات نفسية جعلها ضعيفة الأرادة تبحث عن ذاتها الضائعة.

هو- تخيل معي. صحيح أنك لم تشرب بما فيه الكفاية، لكن حاول أن تتخيل معي كل الأحاسيس التي تنبثق عن نفسك وأنت في هذا الحال والليل والمطر معك. أنت لا تفكر آنذاك إلا بمقدار الظلم الذي يلحقك ويعمق وحشتك ووحدتك والعالم كله يهجرك فجأة دون سبب؛ أتجد لهذا أي معنى؟؟. ص48

وقد سعى التكرلي الى أبراز حالة الأدمان التي تحيط بالشخصية (هو) منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها لعزلها عن واقع الحياة، حتى تكرر ذكر مفردة (الخمرة) في أكثر من مره ،كما في قطع الحوار هذه: " ناظراً اليها عبر حمرة **الخمرة**" (ص40) " لقد أوقعتني سياقة اللوريات في بحيرة **الكحول** القذرة هذه" (ص45)" أعطني أذن كأساً كبيراً آخراً من **خمرك** الحمراء هذه، ودعني أدفع الحساب" " (ص48) "لقد بدأ يومه بستة كؤوس من **الخمرة** الحمراء"(ص51). وبالتالي فهي وسيلة لتأجيج الصراع الداخلي للشخصية في البحث عن كيانها البشري وهذا ما يجعلها تتأمل وتفكر في مصيرها ولا سيما أنها تعلن عن أفكار وسلوكيات متباينة تجمع بين المأساة والسخرية بل حتى الوهم، لان المسرح حسب ما يصفه الناقد (أسلن) هو "دار الوهم"[1] وقد لا يجد المتلقي فيها حواراً او معنى للواقع العياني، إلا أنها تنبع من صلب ذلك الواقع.

هو- يخرج صوتاً مثل صوت بوق السيارة. العجوز ترفع رأسها فزعاً مفتوحة العينين. أنا آسف. الحمقى كثيرون هذه الأيام، يضطرونك لأستخدام البوق تخيلي نفسك سيدتي وأنت وسط هذه الموسيقى المتوحشة... هذه الحراب المسمومة من الأصوات تغرز في رأسك وأنت في خضم سياقة أمدها ثمان ساعات... دون حادث! بدلاً من "بالاد" شوبان يأتيك صرير الكابح. ص42

ولهذا فقدت الشخصية (هو) قدرتها على التركيز،إذ تتقاذفها الأفكار من كل جانب، إلا أنها أعلنت تمسكها في البوح عن مشاعرها وأحلامها ومعاناتها المتراكمة وذلك من خلال الرجوع الى الذاكرة المتعثرة في الارتداد الى الماضي (Flash back) وأسترجاعها ضمن عوالم حلمية تائهة تمتزج ببؤس الحاضر، مبعثها فقدان الطمأنينة خاصة وأن التكرلي غالباً ما يلحق شخصياته المحورية بالهم الوجودجي والعزلة الحياتية لما يختزنه من خبرة حياتية متفردة (سابقة الذكر)، بوصفها مصدراً آخر لنتاجه الادبي. لذا ينهض فعل الخيال الشعري في حواراته من طبيعة علاقة التكرلي بالواقع الاجتماعي الذي يقودنا الى صور محبطة ومغلقة تسهم في تنامي (بنية الأخفاق) كما في الحوار الآتي:

هو- أنظر الم تجرب.. ألم يحدث لك أن عدت وانت مشبع بلهفة لا نهاية لها.. مثل البحر.. أعني تعود الى بيتك وانت في غاية الشوق.. في غاية الألتهاب للحب والدفئ والحنان والأيدي الصغيرة ، فأذا.. بالليل يحيطك وبالمطر يضربك دون رحمه، انت المتعب.. المشوق المخلص في تعبك، المخلص.. اللعنة.. في شوقك ولهفتك، تجد الباب مغلقاً والنوافذ مظلمة والكل في مكان آخر بعيد، يفتشون عن متعهم الخاصة ويتركون.. ويتركون.. ويتركونك تحت الليل والمطر.. دون رحمة. أتجد ذلك طبيعياً؟؟ ص48

---

[1] مارتن اسلن، تشريح الدراما، المصدر السابق،ص93.

كما عمد التكرلي الى أستخدام تقنية (المونولوج) المتمثل في عملية البوح الذاتي – الوجداني في حوار الشخصية المحورية (هو) في محاولة للكشف عن سمات الانفعالية والعاطفية لذاتها بوصفها قيمة بنائية تعمل على تفعيل الصراع الداخلي للشخصية:

هو- لماذا يريدون أن يعرفوا كل شيء؟ أن يطلعوا على الحوادث.. لا أن يعيشوها؟ ماذا يبقى من الليل والمطر حين تكون منطوياً تحتها.. وحين تتحدث عنها؟؟ ... ص47

أما شخصية (النادل) و (العجوز) فقد أضفى التكرلي عليهما ردود أفعال متشابهة لا سيما مظاهر الأنزعاج من شخصية (هو) حتى بقيت رتيبتان في بنائهما، يعانيان من متابعة الشكوك المتعاقبة التي أحاطت العلاقة بين شخصية (هو) وشخصية السيدة م) المضببه:

العجوز- بالله! أي خبط عشوائي هي الحياة!

النادل – أنا لم افهم شيئاً. أنا لم أفهم شيئاً يمكن أن يحكى.

*العجوز- لقد هجس في نفسي هاجس منذ الصباح، بأنني لن أستطيع العمل بهدوء هذا اليوم.*ص52

وفي الجزء الأخير من المسرحية يطالعنا التكرلي بشخصية (السيدة م) التي أكتسبت أهميتها من خلال حوارات الشخصية (هو) مع (النادل) و (العجوز) على الرغم من قلة حضورها في المسرحية والتي بدت للمتلقي مبهمة ومضببه لأن مواقفها تتوزع بأتجاهات متباينة لا يمكن الأمساك بها وأنسابها الى تلك (السيدة) فهو احاطها بدائرة من الغموض الماضوي وفي نفس الوقت أحاطت تلك السيدة نفسها بسر دفين في ذاكرتها لا ترغب البوح به حتى بدت الدهشة على شخصية (النادل) و (العجوز)، نتيجة الفشل في الأستدلال على حقيقة زوجها.

السيدة م- الى العجوز- أنت تتحدثين عن زوجي بطريقة غير مفهومة. أذا سمحت.

-النادل والعجوز يتبادلان نظرات الدهشة-

العجوز- لا أعرف، ولكن رأيته يهرج.. أعني يتصرف وكأن آخر مشاكله هي صحته. هذا ما في الامر.

النادل- هذا هو بالضبط الوصف الذي كان على لساني.

السيدة م- أنا أسألك يا سيدتي بأستغراب لأعتقادي بأنك تعرفينني وتعرفين نوع الحياة الشاقة التي أعيشها؛ وأنك لهذا السبب ستحترمين شؤوني وشؤون الاموات. ص51.

ولعل مبعث نمط شخصية (السيدة م) في مسرحيته يعود الى موقفه المتحرر من المرأه، حيث منحها قسطاً من الحرية في التعبير عن رأيها وأختيار حياتها الخاصة وهذا الموقف لا يخلو من تأثير التيارات الفكرية الغربية المتحرره التي ألقت بظلها على أدبنا العربي عموماً، لا سيما المسرح فهو يصف المرأه بقوله " أن المرأه لا تختلف عن الرجل الا بكونها ضحية المجتمع"[1]

أذ يمكن القول أن التكرلي وضع شخوصه في أزمات ومواقف لا يريد ان يحسم نتائجها وفي الوقت ذاته لا يقدم أي مبررات عقلانية للصراع المحتدم والقائم في ذوات شخوصهع، وهذا مما جعل الشخصية مضببة الملامح، تائهة لا تعرف ما تريد ولعل هذا البناء للشخصية يرتبط بالفكرة العامة للمسرحية التي تمثل الهيكل الأساسي للبناء الدرامي العام.

---

[1] فؤاد التكرلي، أنا مسكون بالعراق قلباً وفكراً، المصدر السابق، ص8.

وقد حاول التكرلي أن يستثمر حركة الشخصية للتخفيف من حدة توترها في بنائها الفكري الذي يتمثل بأزماتها النفسية التي هيمنت على بنية النص المسرحي فأذا به يكسوها بنوع من الخيال الحسي والحركي (الفنطازي) ليكشف عن دلالاتها الوظيفية كما حاول التكرلي أضفاء الحركة على مواقف المسرحية التي يمكن وصفها بانها مسرحية راكدة، وهذا ما يتفق مع الخطوط العامة للشخصية كما في شخصية (هو) من خلال تقليدها لصوت (سيارة)، فضلاً عن تحريك ذراعيه ليوحي بقيادة السيارة، ولعل هذا السلوك لا يخلو من مظاهر السخرية من السلوك الإنساني اليومي الذي فقد مسبباته:

هو- يقلد صوت سيارة تبدأ بالحركة، مستعيناً بذراعه للدلالة على ما يقوم به السائق.

العجوز- ترفع نظرها اليه ببعض الدهشة.

ما هذا..

هو- أنا سائق سيارة حمل يا سيدتي. أسوق احياناً ثماني ساعات متواصلة ويملكني هاجس الوصول سالماً الى بيتي. كنت سابقاً. ص42

كما لجأ التكرلي الى جمع شخصياته في مكان واحد محدد هو البار رغم غرابته فـ " لا وجود لمثل هذا البار في القرية العراقية"[2] ألا ان التكرلي على ما يبدو كان غير قادر على الانزياح عن تأثير أجواء شخوص كتاب المسرح الطليعي الذي كان قد تعرف فنهم أثناء سفره المتكرر الى باريس على الرغم من تباين الواقع الأجتماعي والنفسي لكلا البيئتين الشرقية والغربية.

ولعل غموض التكرلي تجاه عوالم شخوصه وما يجري على ألسنتهم يحيلنا الى فهم نهجه وفلسفته عن طريق أفكاره ورؤاه المعلنة والخفية في الحياة. فهو عمد الى تلغيز العلاقة التي تربط كلا الشخصيتين (هو) و (السيدة م) ، فلا ريب أن نجده يبتعد عن تعرية العلاقات التي تربط الشخصيات فيما بينها في حين يسعى الى تعرية ذات الانسان وطبيعة أتصاله بتلك الذات ولعل هذا يرتبط بما ذهب اليه (يونسكو) حين أشار الى أن " الاتصال المزعوم بين أنسان وآخر ليس الا وهماً وخداعاً. فالأتصال الحقيقي الوحيد الذي يجري طوال الوقت هو أتصال الإنسان بذاته".[1]

لذلك نجد التكرلي يلجأ الى تقنية (المونولوج) بين الحين والآخر كما في حوار شخصية (السيدة م) أيضاً.

- *تخرج قطعة نقدية وتضعها على المسند. لقد سبق لي أن عانيت من مأساة كبرى؛ وأنا لا أفهم نوع المتعة التي يجدها الناس في تذكيري بها.* ص52

كما نجد في شخصية (هو) تتأرجح في ردود أفعالها حول علاقتها بتلك السيدة م فهو لا يصرح علناً بأنها زوجته وأنما يلغز حواره بمفردات الأنتماء لها في حالة من التوجس والتحسب لما هو مغيب أو (ما لا يقال):

النادل ضاحكاً

والسيدة م....؟ أعني...

هو- يقلد صوت سيارة تسير بسرعة- انت تقصد ما موقعها من الاعراب؟

ولكنها هي الأساس والقمة ..البدأ والأنتهاء.. الحياة والموت.

النادل- آه!

---

[2] خضير ضياء، مصدر سابق، ص85.

[1] جورج ولورث، المصدر السابق، ص98.

العجوز- ترفع رأسها بانتباه- ماذا؟ ص46

على وفق ذلك نأى التكرلي في بناء شخصياته عما هو موجود في الدراما الأرسطية، إذ يمكن وصف هذه الشخصيات بأنها موقف وأفكار ورموز تنشأ في فكر التكرلي ثم تتصارع على الرغم من وحدة مرجعياتها وهذا مما جعلها تطرح أفكارها بنفسها لتكشف عن ميولها وأتجاهاتها دون مسوغ عقلاني لسلوكها وهذا ما أفقدها أبعادها الحقيقية. وبذلك يمكن القول أن ذات التكرلي وتجلياتها واضحة فيما تحمله شخصيته (هو) من أفكار ومفاهيم تتعلق بحياة الأديب ومعاناته.

أما الحبكة فقد بدا التكرلي حواريته في البار وأنتهى منه، دون حدوث أي تطور أو نمو منطقي للأحداث الا ان التكرلي حاول أن يخلق نوعاً خاصاً من التوتر خاصة ان المتلقي لا يثق بأن الاحداث تصل الى ما هي عليه وهذا ما يجعله يسأل عما سيحدث لاحقاً ولعل سبب ذلك يعود الى حرص التكرلي على أحاطة شخوصه بحالات الوهم والخيال مما جعل طبيعة حركة الشخصيات راكدة لانها لا تمتلك الجهد الذاتي الذي يتيح لها القيام بالفعل الدرامي فالصراع بين الشخصيات يمتد دون ان يصل الى نهاية مرتقبة لذلك فان المسرحية تنتهي قبل بلوغ ذروتها. وبالتالي أدى هذا الى انعدام ترابط أوصال الصراع حتى بدت الحبكة منحلة فضلاً على ذلك أكتفى التكرلي بعرض وجهة نظره لقضايا فكرية وفلسفية دونما الاهتمام بالمواقف الدرامية وتطورها وهذا مما جعل الحركة الداخلية للافكار أسمى فاعلية من الحركة الخارجية للصور والمواقف الراكدة. وخصوصاً أن الهيكل العام للمسرحية يعج بالمتناقضات المتشابكة.

لذلك أفتقد النص الى مقومات الحبكة التقليدية التي تعتمد على البداية والوسط والنهاية على الرغم من تماسك بنيتها الفكرية الداخلية التي تتطابق مع معطياتها الفكرية.

كما ان المسرحية لا تفرج نهايتها بمغادرة شخصية (هو) من البار أذ يضعها التكرلي امام مواقف تزيد من حالة الشك والغموض الذي يسيطر على اجواء المسرحية بظهور شخصية (هي) فهي تعلن عن موت زوجها أنتحاراً ولعل هذا يفوق تصورنا السابق من حيث أنها زوجة ذلك الرجل (هو):

السيدة م- تقاطعها بحدة- أنت تعرفين جيداً أن زوجي قد انتحر منذ سنوات حين عاد من أحدى جولاته فلم يجدني في البيت. وكل المقاطعة القذرة هذه تعرف ذلك؛ أنما أنت .. أنتِ بالذات الصديقة التي أطلعت على تفاصيل الكارثة كلها تأتي لتعبث معي، كأني... تتهيأ للانصراف. ص52

وبهذا أستخدم التكرلي شكلاً فنياً في بناء حبكته يقترب فيه من كتاب دراما اللامعقول وذلك لأنه لا يتفق مع مبررات منطق الحياة الإنسانية المزيفة بالصراع بين الشخصيات يمتد دون أن يصل إلى نهاية مرتقبة، لذلك فان المسرحية تنتهي قبل بلوغ الذروة المفقودة.

أعتمد التكرلي في بناء لغة حواراته على اللغة الفصحى بوصفها لغة ادبية لها القدرة في التعبير عن مكنونات النفس الإنسانية فضلاً عن انها تمتلك وجوداً مكتفي بذاته لذلك أستطاع أن يصب معاناته في قوالب مختلفة من التعبير الفني فهو يقول في هذا الخصوص "أنا أخلق عوالم شعرية بعد اللغة او ما وراء اللغة، اما اللغة ذاتها فتظل شفافة دائماً.."[1]

---

[1] فؤاد التكرلي , لا يمكن ان احيا بدون كتابة (ملف التكرلي) , المصدر السابق ، ص106.

لقد حرص التكرلي على استخدام أسلوب اللغة التعبيرية لما تحمله من أحالات نفسية ورمزية تحمل في طياتها قدراً من القيم الجمالية في معالجة مادته الدرامية، أذ يمكن وصفها بانها أداة لنقل معاناة الفرد وهمومه اليومية وعزلته الوجودية لذلك أتسمت بعمقها وكثافتها في نقل الصور الدرامية التي تتوائم مع طبيعة الحدث كما في حوارات شخصية (هو):

هو- أبداً لا يمكنك أن تتصور. كدت أصير مجنوناً من الشوق، مجنوناً من اللهفة الى الراحة، مجنوناً من الرغبة في الحياة وملذاتها؛ وفي أكون أنساناً ذا شأن.. أتكلم فأسمع صدى لكلماتي، وأسترخي ما أشاء من الوقت وأسمع الموسيقى أو لا أسمع شيء. أغرق في الصمت..هكذا. ص45

كما حمل التكرلي شخصية (هو) هماً وجودياً ليكشف عن عالمها الذاتي من خلال سمات لغتها التي اتسمت بالغرابة وعدم المنطق لخلوها من المدلول الواضح والاجابات الصريحة على الرغم من ان التكرلي دأب على شحن لغته بالعواطف والمشاعر الجياشة التي تستحوذ على ذهن المتلقي هذا مما جعل الحوار يقدم عدة أنتقالات متتالية من الصور واللوحات الدرامية.

هو- أجل، كنت.. وعودتي الى البيت كانت بعد أيام طويلة. عشرة او أكثر؛ يا للنهاية التعيسة؛ لا أحد يريد أن يرى وجهك والكلاب تطاردك وتعظك أذا لم تنهزم كما يجب؛ أية مهنة يا ربي هذه! ويحدث لك أن تعود، فتجد نفسك مطعوناً في ظهرك بألف خنجر وخنجر. هكذا.. لغير سبب سوى أنك غير موجود في الوقت المناسب. ص48

ولعل أمتلاك النص عند التكرلي مساحة واسعة من الغياب أو (الصمت) منح النص مراكز تأويلية متعددة وذلك من خلال رصد المتلقي لتناقضات الحضور وتداخلاتها في بنية الحوار المضببة.

ويعبر التكرلي في لغة (حواريته) عن عدم أنسجام نمطية حياته مع رغباته المكبوتة التي أصبحت فيما بعد مصدراً للألم والعذاب لذلك لجأ الى التفكير بالأنتحار سلفاً للخلاص من عدم جدوى الحياة اليومية. وذلك لأن الانتحار يعني بكل بساطة "الأعتراف بأن الحياة لا تستحق ان تعاش"[1] الا ان التكرلي فيما بعد يرفض الانتحار لعدم جدواه ولعل هذا الموقف يرتبط بموقف (كامو) المتناقض من الفكرة ذاتها فهو يرقض الانتحار لأن " الحياة لا معنى لها، ومع ذلك فينبغي ان نعيش"[2] وهذا ما جسده في " أسطورة سيزيف". لذلك فان شخصية (هو) هي الأخرى تتناقض في أفكارها وتمسكها بالحياة رغم قساوة ما تعانيه من أحباطات متكررة ولعل مبعث هذه الأفكار يعود الى شيء ما عظيم ينتظرها. كما في حوار شخصية (هو):

هو- ... وما فائدة أن تضرب نفسك بالرصاص تحت أشجار حديقة بيتك الخالي؟ أن الموت ليس خلاصاً ؛ لم يكن خلاصاً في يوم من الأيام؛ والحمقى هم الذين يظنون ذلك. ص39

ويشير التكرلي على لسان شخصية (هو) الى محدودية اللغة التي أصبحت غير كافية في التعبير عن سمو المشاعر والأحاسيس الإنسانية فضلاً عن الالم الروحي والأنكسارات الذاتية لذلك نجد اللغة عند التكرلي في أحيان اخرى تنأى بوظائفها الأتصالية عما هو موجود

---

[1] روبيردولوبيه، المصدر السابق، ص9.

[2] روبيردولوبيه، المصدر نفسه، ص10

في الدراما التقليدية وهذا يدعونا الى ما ذهب اليه كتاب اللامعقول أو العبث في تهشيمهم لمعطيات اللغة كموقف (يوحين بوتسكو).

*هو- **يفرغ كأسه ويضعه على المسند الخشبي ببطأ**- بودي أن أحييك يا صديقي، غير أن اللغة المحدودة التي امتلكها تستعصي عليَّ؛ أو قل أنها تأنف من ان تعبر عن أمور... أمور أسمى منها وأكثر تعقيداً: أنها خيلاء اللغة، كما تعلم، وغرورها الفارغ .وهكذا..* ص49

لذا عمد التكرلي الى تجريد لغة الحوار من لغة الواقع المألوف والأبتعاد عن الأستطراد التقريري أثناء طرحه لأفكاره ورؤاه وفي الوقت ذاته نأى بها عن التكلف في الصياغة والتركيب وهذا مما أدى الى فقدان توصيل المعنى ولما تحمله تلك الحوارات من كثافة فكرية وبالتالي أدى ذلك الى تضبيب الحدث حيث نجد في نماذج حوار شخصية (هو) ما يشير الى ذلك فقد أورد التكرلي على لسان هذه الشخصية بعض المفردات ذات الأفكار التي لا تتجانس مع بعضها وهذا مما جعل المتلقي يحضى بمديات تأويلية واسعة لما تتضمنه تلك المفردات من مضامين فكرية قد لا تسهم في تطور الحدث الا انها ترتبط بالفكرة الرئيسية للمسرحية وهي (الموسيقى، البيت، الجنس، الأنتحار، الموت، الفراق) الأمر الذي دعا المتلقي بان يقوم بقراءة واعية أزاء النص لما يخفي سياق اللغة الظاهر خلفه من مدلولات أو شفرات مستترة أو مغيبة في بنية النص:

النادل- أحب من الموسيقى، الراقصة.

هو – أنت تسمعها بجسدك. هذه هي الاستجابة البدائية الاولى والشائعة كثيراً هذه الأيام.

النادل – ألا ترقص؟ الا تحب الرقص؟

- ***هو يفرغ كأسه*** –

لا أفهم ما تعني. أنا أسألك عن الموسيقى.. الموسيقى الموجودة في كل شيء ولكننا لا نسمعها أحياناً. بعضنا.. كأس كبير آخر من فضلك. ص41

وركن التكرلي الى تضمين نصه بفترات الصمت أو الوقفة بين حوار شخصياته لتكثيف معنى تلك الحوارات وذلك بوصفها (فترات الصمت أو الوقفة) بديلاً لغوياً ذا وظيفة دلالية تستكمل ما بدأ به الحوار وبالتالي يتم تحقيق الفاعلية الدرامية، كما هو الحال في الحوارات التالية:

هو- انت على حق. كأس آخر من فضلك؛ كبير أن امكن.

فترة صمت قصيرة فيها النادل يملأ الكأس مره اخرى

هو- يشرب جرعة كبيرة. ص45

كما لا تخلو لغة حواراته من الأبعاد الفلسفية، وذلك من خلال تضمين نصه بعض الأسئلة الوجودية التي يحاول التكرلي من خلالها عرض أفكاره ورؤاه حول العالم والوجود، معبراً عن لاجدوى الحياة الانسانية كما في حوار شخصية (هو) مع النادل:

هو- .... وتستمر الالغاز في سطوتها. وما العمل؟ ما العمل غير أن ندفع الحساب ونمضي؟ بكم انا مدين لك من فضلك؟ .ص49

وقد اهتم التكرلي باللغة الأدبية السردية والوصفية في صياغة حوارات مسرحيته وبالذات لغة شخصيته (هو) ولعل هذا قوض حركة الفعل الدرامي وتناميه.

هو- يشرب جرعة كبيرة. الى النادل- أذا أردت ان اتابع لكلامي السابق، فان البيت- أو المأوى هو الذي.. أنت تعرف.. يحميك من الأذى، يدفع عنك الشرور. أنا كنت أغيب أياماً

طويلة عن داري قد تصل الى العشرة او أكثر أحياناً أسبوعين. هل تتصور باي حال أكون قبل وصولي هذا المأوى الرائع الفريد؟؟ (ص45)

ولعل هذا يشير الى أثر البناء الفني للقصة في بنية نصه المسرحي من حيث تناوله لتلك اللغة أذ يمكن وصفها أستجابة تلقائية لميل التكرلي نحو جنس القصة وقد أشار الباحث سلفاً الى غزارة نتاجه القصصي قياساً بنتاجه المسرحي.

وفي بعض الحوارات يعمد التكرلي الى خلق صور ذهنية ذات بعد جمالي وشاعري يمتلك مدلولات عميقة بتواشج عالمه الحسي بالمجرد كما في الحوارات الآتية:

هو- أعني لماذا لا نسمي هذا الأشراق المنصب هكذا من لون الحمرة الصافي الرائق.. موسيقى؟؟

العجوز- لأننا لا نسمع أشراقك هذا. أتفهم؟

هو ولكني أسمعه بروحي. أسمعه يغني الجمال والأنسجام والتجلي لماذا لا تسمعين انت أذن يا سيدتي؟

العجوز- لاني أسمع بأذني فقط. ص40-41

وعلى الرغم من ميل التكرلي لإبراز المواقف غير المألوفة والمتحجرة من حياة الإنسان وإرهاصاتها في لغة نصه المسرحي إلا أننا لا نعدم وجود حوارات ذات أبعاد تربوية تؤكد انتمائه الأسري كما في الحوارات الآتية:

النادل- بعض الشيء. أنت تعرف.. الأب هو الأب. أليس كذلك؟

هو- هذا كلام جميل، ولكنه بلا معنى إذا سمحت لي. أعني أنه قول لا يعني شيئاً. الأب طبعاً هو الأب، والأم هي الأم، ونحن دائماً من يستطيع أن يحيا بدلاً منا ؟؟

النادل- ينظر إليه بدون فهم وهو يشتغل بمسح الكؤوس . كنت أعني الأب هو الاب. ص44

ولعل هذا المنحنى يعود بلا شك الى مواقف التكرلي الملتزمة أزاء عائلته وبيئته فضلاً عن انتماءاته الأجتماعية الصادقة.

وخلاصة القول يمكن للباحث أن يتلمس في لغة شخصياته المسرحية المفردات ذاتها بمستويات متقاربة من الجمل والعبارات المشحونة بالمواقف الفكرية والفلسفية الذاتية التي تجعل المتلقي لا ينسى أن التكرلي ينوب في القول عن شخصياته، لا سيما وأنها تمتلك ما يكفي من الحساسية والخيال الذي ينهض بالكتابة الدرامية عنده في غير بنائها التقليدي.

العينة الثالثة : مسرحية تتمـــة [*] 1994

تدور احداث المسرحية حول رؤية حلمية يقوم بسردها احد الشخصيات وهو (المدير العام) الى زميله (عبد القادر) عبر جهاز الهاتف في مكتب احد الدوائر الحكومية مفادها تغير نظام الحكم عن طريق عملية انقلاب تقوم بها الشخصية نفسها، ومن ثم تقوم هذه الشخصية بتوزيـع الـوزارات الاربـع وهـي (وزارة الـدفاع ،وزارة الداخليـة ،وزارة العـدل ،وزارة السيارات) علـى اشخاص كـان لهم الاثـر فـي نفس تلك الشخصية فـي الواقـع ،ومـا ان يضـع المدير العام سماعة الهاتف حتى يسمع ضجه عالية من خارج المكتب تنسحب بعد لحظات الى داخل مكتب المدير العام حتى يفاجئ برجال الامن يحيطون به من كل جانب لاعتقاله بتهمة المؤامرة لقلب نظام الحكم ،وفي نهاية المسرحية (يتوسل) المستخدم (خميس) للتاكد من شخصية المدير العام دون جدوى .

البناء الفكري :

يعرض لنا التكرلي في مسرحية (تتمة) حكاية (مهزله)تجمع في قالبها السردي بين نقيضين هما الحلم والواقع وفق مبادئ مدرسة التحليل النفسي لتتجلى احداثها الرئيسية على لسان احد الشخصيات التي تستفيق من حلم التغيير السياسي المنتظر دون حصول ذلك التغيير او الانقلاب .

والنص يكشف عن الأبعاد السياسية عن طريق حلم التغيير السياسي المنتظر[**]،الذي يمتلك طاقة التغيير المقموعة التي يسعى التكرلي الى تعريتها عبر عوالم حلمية تنشأ دون شك من طاقة العقل الباطن ،لاسيما وان العمل الادبي "يسمح باشباع الرغبات اللاواعيه المكبوتة "[1] في ذواتها المتمردة، فهو عمد الى تحويل الحلم ذو الخصوصية الفردية الى حالة جماعية متحولة .انطلاقا من لامحدودية الزمان والمكان .

لذلك يجد الباحث في بعض الصور والمواقف اشارات لبنى فكرية مضمرة تكشف عن قضية مهمه لايمكن اخفائها ،وهي مصادرة حرية الفرد في التعبير عن رأيه حتى وان كانت في اطار احلام العقل الباطن لاسيما وان ثمة ما يشير الى انتمائاته الوطنيه فهو يقول في معرض حديثه "انا مسكون في العراق قلبا وفكرا "[2]

---

[*] فؤاد التكرلي ،تتمة ،مجلة الآداب ،ع12،11(بغداد :منشورات دار الآداب ،1994)،ص19-21.

[**] من المفيد الأشاره الى ان التكرلي كتب هذه المسرحية أثناء أقامته في تونس عام 1994 بعيداً عن العراق، في الوقت الذي كان فيه الخطاب الادبي والفني يعيش تحت طوق الحصار الفكري والثقافي في الداخل ذلك مما جعل الكلمة الصادقة والملتزمة لا تمتلك ما يكفيها من الحرية والنمو في ظل توجهات ما هو قائم من سياسة معتمة في العراق.

[1] ت.ي. ايتر ،ادب الفنتازيا مدخل الى الواقع، ت: جبار سعدون السعدون،(بغداد:دار المؤمون للترجمة والنشر ،1989)ص234 .

[2] فؤاد التكرلي ،انا مسكون في العراق قلبا وفكرا ،المصدر السابق ،ص8 .

ولعل مرد ذلك يعود الى معايشة التكرلي لفعل الواقع السياسي المضطرب ،فضلا عن تجاربه الانسانية التي تتقاطع مع ماكان قائماً في العراق (*) ،وبذلك يمكن وصف الحكاية بانها انعكاس لذلك الواقع السياسي الذي تجسد في ممارسه حلميه فعليه استجاب لها التكرلي لينقل بنائية خطابه المسرحي بصيغة التجريبية من الحيادية في تسجيل الواقع الى فعل التغيير او صنع الانقلاب ،فهو يمضي في التعريف بحواريته قائلا :

"خلال فترات معينه من تاريخ البشرية يختل عالم المجتمعات فيها ،كما هي الحال الان وذلك بسبب من انعدام الرؤيا او اضطرابها ،او بسبب سوء تفسير الامور او عدم فهم الشفرات والبنى التي يرتكز عليها عالمنا الحالي ،فينعكس هذا الاختلاف على نفس الفنان(باعتباره من الصفوة الحساسة) ويختلف في اعماقه تناقضا يركز على عنصرين متقابلين اولهما مايلمسه الفنان من انعدام اهمية وفاعلية الفن في هذا العالم المختل وثانيهما مايكنه من قداسه وتبجيل لامحددين لهذا الفن الذي هو رمز حياته الحقيقي .من تربة هذا التناقض تبدأ بذرة الخزعبله برفع رأسها .

الخزعبله نص حر لانه مجنون (العقل قيود) ،وهو يحتقر كل مقولات المنطق المعروفه،انه مؤسس على الاختلاف وهو موجه بحزم لاغتياله.الخزعبله تسخر جاده وتضحك وهي باكيه ،وتتحدث عن مواجهة العالم بلغة الأطفال،وعن البراءه الملوثه والتلوث البرئ ".[1]

وبهذا يمكن للباحث ان يتلمس الصلة التي تحملها فكرة الجمع بين الحلم والواقع ،التي تتجسد في اشارات رمزية اراد الكاتب بها ان يشير الى ان الحلم اضعف درجات الحرية التي لايستطيع الفرد امتلاكها او البوح بها ازاء ممارسات تلك الانظمة .

وقد سعى التكرلي في التأسيس الأولي لبنية الحلم في افتتاحية النص ،أن يضع المتلقي في دائرة الخيال، حين يرسم له طريق الخلاص من الدكتاتوريات ،إلا انه سرعان ما أزال غشاوة الامل من بصيرته ليفاجئه بعتمة واقعه السياسي المر القائم على إقصاء الذات ومصادرة حرية الآخر ،وهذا مما جعل الفرد لا يمتلك القدرة على التغيير أو حتى طرح أفكاره وآرائه والبوح بها .

البناء الدرامي :

يتأسس البناء الدرامي الذي تقوم عليه مسرحية (تتمه) على فكرة الحلم فالنص يشير إلى قراءة أولية لفعل الحلم كقيمه بنائية باعثة للافعال المحركة والتي تهيمن على هيكل المسرحية ومادتها الدرامية القائمة على مجموعة من العلاقات الظاهرة والخفية ،فالحلم هو المحور الاساسي الذي تستند عليه فكرة المسرحية وعليه تظهر فاعلية الحلم في بنية هذا النص من خلال اعادة تكوين الواقع في العمليات اللاشعورية .

(*) يشير (النصير) الى ان التكرلي حاول ان يكون في جوهرة الحياة السياسية من خلال نتاجه الادبي والفني دون ان يكون منتميا لاي اتجاه سياسي معين ،وطوال التعامل مع احداث المجتمع العراقي كان في صف التيار التقدمي الذي لولاه لما مكنته رؤيته الفنيه – النقديه للمجتمع من ان يكتب عن مشكلات ذلك المجتمع ومتغيراته .
للمزيد ينظر :ياسين النصير ،ادباء عراقيون ،المصدر السابق ،ص3

[1] فؤاد التكرلي ،الاعمال الكامله ،المصدر السابق ،ص209

وعلى الرغم من تناقص بنية النص ،بوصفها بنيه يمتزج فيها الواقعي بالحلمي ،الا انها تنهار حال اصطدامها بالواقع المزيف لتتحول الى كابوس حقيقي لامفر منه ،ولعل التكرلي اراد ان يقول بمسرحيته ،ان الانسان في هذا الكون لايمتلك ابسط مقومات انسانيته ،الا وهي حرية الحلم ،الحلم الذي يعبر عن رغبات واماني مكبوته .

لقد عني التكرلي في رحلته الحلميه بشي من الاهمية بفكرة المسرحية ،دون الحاجة الى عرض ابعاد شخوصه النفسيه ومحيطها الاجتماعي وميولها واهتماماتها ،فهو يطالعنا بعدد من الشخصيات الهامشية التي لاتمتلك من تأريخها سوى بعض الاشارات البسيطة التي تظهر من خلال تدفق حوار الشخصية المحورية وهي شخصية (المدير العام) وهذا مما جعلها عديمة الملامح كما هو الحال في شخصية (خميس)و(ام سليمان)و(عبد القادر)و(عبد الحميد)و(ماجد)و(ابو لقمان) .

المدير العام – صباح الخير ،خميس (يبدأ بنزع معطفه)

خميس – صباح الخير ،بيك .

المدير العام – اعوذ بالله .عدنا لالقابك العتيقه ياخميس .الم اقل لك .

خميس – نعم ياسيدي ،اعرف .هفوه اخرى . ص19

فضلا عن ذلك اشار التكرلي الى بعض شخصياته باسماء وضائفها او مهنها المتواضعه الرمزيه مثل (شرطي المرور)و(كاتب العرائض)و(المصور) و(صاحب حانه في الباب الغربي) او بهيئة ملابسها كما في شخصية (لابس الكاكي) كرمز للسلطه او النظام القائم ،فلا ريب ان نلمح التكرلي وهو ينيط بالشخصيات الاربع الاولى مهمة توكيل ادارة الوزارات الاربع (كوزارة الدفاع)و(وزارة الداخلية)و(وزارة العدل)و(وزارة السيارات) .فهو يقول على لسان شخصية (المدير العام) اثناء سردها لفعل الحلم :

لايمكنك ان تتصور الوضع .وزير الدفاع .تخيل ..كان يلبس بذلته العسكرية .ويضع طرطورا احمر على رأسه .نظرت اليه ..أتعرف من هو ؟كان هو نفسه شرطي المرور ذا الشارب الكثيف الذي يقف امام دائرتنا .لاأعرف اسمه .لاتزعجني بهذه التفاصيل .سألته هل من المناسب ان يضع طرطورا احمر هكذا على رأسه في اول اجتماع ثوري لنا ؟فهز رأسه بهيئة العليم بالامور واجابني بان هذا هو التقليد العسكري الاصيل ولايمكن ان نتجاوزه .(ص20)

ولعل في ذلك اشاره ساخرة اراد التكرلي من خلالها ان يقول ان قيادة الدولة وتشكيل وزاراتها يجب ان تلقى على عاتق شرائح مختلفه من المجتمع لتمثل تلك الوزارات اكبر شريحة ممكنه من المجتمع العراقي ،لا أن تفرض هذه الوزارات على الفرد دون ان تقدم مايمكن ان تنجزه .

ولقد سعى التكرلي الى الاهتمام بالشخصية المحورية (المدير العام) حتى استحوذت على الجزء الاكبر من جوانب المسرحية السردية .اذ يمكن وصفها بانها شخصية تحمل مجمل افكاره ورؤاه وتجاربه الذاتيه ،هذا مما جعل حوارها متدفق الحركة والبناء دون بقية الشخصيات الثانوية التي بدت مهمله ،لايذكر التكرلي شيئا منها سوى اسمائها ،فهو احاطها بالعتمه والغموض حتى باتت مقطوعة الاتصال عن بعضها بل حتى عن فعل الحلم .كما هو الحال في شخصية (عبد المجيد)و(ماجد)و(ابو لقمان) .

اسمع ،ابا اكرم ،اردت ان احدثك عن قضية ماجد وشركته .ان بعض تصرفاته غير مريحه ..اعني على المستوى الاقتصادي – ماذا ؟ لايمكن غض النظر عنها لانها ،على المدى البعيد ،ستؤدي الى كارثه ...(ص20)

ولعل اهتمام التكرلي بالشخصية المحورية (المدير العام) المقروره داخل النص والمتكئه على وعيها وفكرها ،يرجع الى الرغبه في تحقيق الخلاص الفردي الذي يشكل النواة الحقيقية للتغيير الجماعي الشامل المتمثل بتغيير الوزارات ،لذلك بقيت تلك الشخصية اسيرت حلمها فضلا عن كونها تمتلك ديمومتها في ممارسة سردها للحلم واصرارها على مواجهة الواقع اليومي المر .وبالتالي فان التكرلي نأى في تكوين شخوصه عما هو موجود في الدراما التقليدية ،فهو اهتم بافكار الشخصية دون ابعادها الحقيقية .

كما ابتعد التكرلي في بناء حبكته عن مقومات الحبكه الارسطيه التي تعتمد على تماسك عناصر بنائها ،لذلك نجد حبكة النص غير واضحة المعالم لعدم تأثير بقية العناصر عليها ،فهو حمل المتلقي من عالم الواقع الى عالم الحلم ومن ثم عاد به من عالم الحلم الى عالم الواقع في نهاية نصه المسرحي ،هذا مما ادى الى انفلات الحدث من عنصري الزمان والمكان ،في حين نجد الصراع الفكري المضمر بين الفرد والسلطة اتخذ حيزا كبيرا ذا مدلولات عميقه كان لها تمركزها الواضح في ذهن التكرلي .

ولعل اهم مايشار اليه ،ان التكرلي لم يعَّن في نصه المسرحي بايجاد صراع درامي داخلي واضح لذوات شخوصه وانما اكتفى بابراز الصراع القائم بين الفرد الذي يتجسد بشخصية (المدير العام)وبين النظام او السلطة الذي يتجسد بشخصية رجل الامن (لابس الكاكي) .

لابس الكاكي – تظاهر بما تشاء الان .ستعترف عاجلا ام اجلا .

المدير العام – ياللشيطان ! انهم يخلطون الامور

لابس الكاكي – سنرى .تقدم امامي .

{ يسحبون المدير العام من وراء مكتبه ويسير امامهم مضطربا } (ص21)

وعلى ما يبدو إن التكرلي لا يستغني عن استحضار ذاكرته المهنية في القضاء اثناء صياغة احداثه ولغة حواراته وذلك من خلال اطلاعه على مايجري من تحقيقات واساليب نزع الاعترفات المتبعه والتي شكلت فيما بعد خزينا معرفيا يغذي نصه المسرحي بتناقضات وخفايا ذلك الواقع المضبب .

اما لغة المسرحية ،فقد هيمن حوار شخصية (المدير العام) مع شخصية (عبد القادر) على مجمل حواراته المسرحية ،لذلك انصب اختيار التكرلي للغة وفق مسوغات موضوعية كان من شأنها ان تخدم عملية السرد والوصف لابراز فعل الحلم المهيمن بدوره على اجواء المسرحية كما اعتمد على لغة الرمز والايماء المنفلت عن وحدتي الزمان والمكان .

المدير العام ... عند ذاك وقع بصري على وزير العدل .. ذلك المسكين كاتب العرائض الذي يجلس في مدخل دائرتنا ،كان منزويا في ركن ،ونصف وجهه مختفيا تحت المائده وعيناه تتطلعان بخوف الينا .هتفت به .. ياوزير العدل لاتخشى احدا ،هيا ارفع وجهك وانظر الينا بوضوح ...(ص20)

وبذلك اخذت شخصية (المدير العام)تتحدث بلغة مؤلفها ،حين يضع على لسانها بعض الاسئله التي لاتجد تفسيراً لها :

المدير العام ... ماعلاقة الحلم بالواقع ... ما علاقة الإنسان باحلامه ؟

من يدري أي نوع من الواقع المستتر ؟ حياة سرية تحاول أن ترفع رأسها؟ لا علم لي ولكنك تلقي بنظريات لأأساس لها من الواقع .ماذا اقول بمنطق الاحلام ؟لااقول شيئا لاني لااعرف مثل هذا المنطق . (ص20-21)

ومن ثم يضع التكرلي لنفسه بعض الاجوبه القلقه التي تتمثل ببعض الحوارات القصيرة المتأرجحة بين الشك واليقين :-

*الحلم **قد** يكون تجربة ذاتية .. هو **بالتأكيد** تجربة ذاتيه ومعاناة شخصية صرفه, ولكنه كالنكره بحد ذاتها ،لا علاقه له بالاخرين كما **اعتقد*** [*] . (ص20-21)

واذا ماتتبعنا الخط العام لمسار لغة حوارات النص المسرحي نجد التوظيف السردي لفعل الحلم يهيمن على بنية النص الدراميه ،وهذا ما يعزز انطباعنا بكون المسرحية تقترب من القصة القصيرة اكثر مما تقترب الى العمل الدرامي وخصوصا انها ذات فصل واحد .

{ يخرج خميس .يجلس المدير العام الى مكتبه ويفتح الحقيبه .يتناول بعض الملفات منها فيضعها امامه ،وينحي الحقيبه جانبا ثم يخرج نظارته ويبدأ بالقراءة .دقائق .يدخل خميس بسكينه حاملا قدح الشاي .يضعه على المائده ثم يعود خارجا } (ص19)

ويحلق التكرلي بلغته عاليا في اطار عنصري السرد والوصف مسهبا في حواراته لنقل تفاصيل الحلم :

نجح الانقلاب بالصدفه او بقوة الله .لا اعلم ،وجلسنا نتباحث في امور الدولة .كنت الرئيس .رئيس أي شيء ؟لا اعرف .رئيس الوزراء كما اعتقد ،لاني كنت جالسا في صدر المائدة المستطيلة .وضح غير مريح اطلاقا ; ولكني ،كما بدا لي ،كنت ملزما به, وكنت متضايقا من هذه الوجوه الموجودة امامي .من هم ؟الوزراء طبعا .من تظن ؟اعرفهم ولا اعرفهم .على كل حال ،كنت اتعرف عليهم .كانوا خمسه .(ص20)

وان اهم مايميز لغة التكرلي هو صفة النقد والسخرية الغالبه على حوارات النص .التي يسعى من خلالها الى تعرية ممارسات القيادات السياسيه الحاكمه وهذا مما جعل عنصر التشويق واردا لدى المتلقي كما هو الحال في الحوارات الاتيه :

- *ثم جاء دور ابي لقمان الورد الذي ذكرني بكل هذا .كان جالسا كالديك الرومي في كرسيه العالي .سألته ..انت يا ابا لقمان ..ألست صاحب حانه في الباب الغربي ؟ما أنت اذن ووزارة السيارات ؟كانت عندنا وزارة سيارات* ..(ص20).

لقد حرص التكرلي في بناء نصه على أظهار فعل الحلم كقيمة بنائية سكونية (ستاتيكية) اعتمدها التكرلي فيما بعد لخلق بنية حركية (ديناميكية) فعاله في نهاية المسرحية وذلك من خلال اكتشاف السلطة لعملية سرد الحلم على لسان شخصية (المدير العام) عن طريق جهاز الهاتف، وهذا مما دعا التكرلي إلى إظهار تداعيات فعل القاء القبض على تلك الشخصية:

لابس الكاكي- ولا كلمة. إذا تحركت سأفجر رأسك. انت موقوف. انكشفت المؤامره.

المدير العام- مأخوذاً، مذهولاً، مؤامره؟ (ص21)

كما عمد التكرلي الى أن يقود المتلقي الى بلوغ نهاية (مهزلته) دون تحقيق الحلم حيث اكتفى بعرض الحقيقه على لسان شخصية (المدير العام). ولعل هذا يذكرنا بما ذهب اليه كامو حين قال " ان البحث عن الحقيقة لا يتم في امن وسلام وطمأنينه، بل يتم في الأضطراب والتناقض.[1]

وبهذا رفع التكرلي من شأن شخصية (المدير العام) في بنائها الى مرتبه التمرد الذي حدد أوصافه (كامو) سلفاً وهذا التحدي لما هو آنٍ. حتى هيمنت على فكر هذه

---

[*] استعان الباحث بالخطوط التاكيدية لتوضيح ماورد اعلاه .(الباحث)

[1] روبيردولوبيه، المصدر السابق، ص119.

الشخصية بنية التمرد التي تستمد فاعليتها من مضامين الخطاب السياسي المعاصر. فهي محاوله للانتقال بفكر المتلقي نحو اجواء التمرد.

خميس – قفوا يا أخوان. أنتم مخطئون. انه المدير العام.

(يوجه الكلام اليه متوسلاً)

بالله يا سيدي.... ما معنى هذا؟

المدير العام- تمالك نفسك يا خميس... انها التتمه... تتمة الاحلام. (ص21)

وخلاصة القول، سعى التكرلي الى أن ينشأ بنية فكرية عن طريق عالم أفتراضي تحقق فيه كل شيء حتى الممنوع الذي لا يتحقق في عالمنا الواقعي، إذ يمكن وصفه بأنه عالم أثيري آخر يبنى على المسموح المطلق الذي لا تحسب نتائجه.

أولاً مجتمع البحث. Population of the Research

أشتمل مجتمع البحث الأصلي على (15) نصاً مسرحياً، كتبت في أماكن متعددة داخل العراق وخارجه(*) للحقبة من (1954-1999م) هذا مما جعلها تقع تحت تأثيرات فكرية متعددة على الرغم من إنها ارتبطت بمواقفه وانتماءاته الوطنية، لذلك توزعت هذه النصوص باتجاهات متباينة في شكلها ومضامينها البنائية، إذ مثلت ترجمة ذاتية وموضوعية لتجارب إنسانية حاول التكرلي رصدها وملامستها أثناء تشكيل هيكل مادته الدرامية وقد ترجم البعض منها إلى لغات أجنبية متعددة، كما هو الحال في مسرحية (الصخرة)(**)التي ترجمت إلى اللغة البولونية.

جدول رقم (1)

يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	سنة التأليف	جهة الإصدار وتاريخه	العدد
.1	أحدهم(***)	1954	مجلة الآداب اللبنانية، 1954	12
.2	الطوف(****)	1968	بغداد:مجلة الكلمة ،1968	1
.3	الصخرة	1969	مجلة المثقف العربي العراقية،1971	1
.4	هروب أو (متهمون سياسيون)(*****)	1969	مجلة مواقف اللبنانية، 1969	6
.5	المخبر	1984	بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986	
.6	زوج السيدة م	1984	بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986	
.7	خطأ	1985	بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986	
.8	الشال	1986	بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة،1986	
.9	أوديب، الملك السعيد	1987	دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002	
.10	لعبة الأحلام	1989	بغداد: مجلة الأقلام، 1989	3
.11	الثمن الآخر	1989	دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002	
.12	الكف	1992	دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002	
.13	تتمة	1994	بغداد: مجلة الآداب،1994	12,11
.14	قشة الماضي	1997	دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002	
.15	مرضى	1999	دمشق:دار المدى للثقافة والنشر،2002	

(*) من المفيد الاشارة الى ان بعض نصوص التكرلي المسرحية قد كتبت او (تكونت افكارها) اثناء سفره واقامته في اماكن متعددة مثل(باريس)،(تونس)،(دمشق) كما في مسرحيات (الكف)، (تتمة)،(قشة الماضي)،(مرضى) التي كتبها خلال اقامته في تونس.

(**) في مجلة (Dialog) البولونية العدد 11 السنة 1970، ص82-90. ينظر: علي جواد الطاهر، بيلوكرافيا فؤاد التكرلي (ملف التكرلي)، المصدر السابق، ص120.

(***) لم تنشر المسرحية كاملة انما نشر منها الفصل الثالث فقط (الاخير) في مجلة الآداب اللبنانية العدد (2) كانون الاول عام 1954، ويشير د.علي جواد الطاهر الى ان النص الكامل المخطوط لدى الاستاذ يوسف العاني .ينظر: علي جواد الطاهر، المصدر نفسه، ص117.

(****) تمت كتابة هذه المسرحية في 6 تموز 1968م وقد مثلت في العام نفسه. ينظر: علي جواد الطاهر، المصدر نفسه، ص117.

(*****) قدمها الكاتب للنشر في مجلة مواقف (اللبنانية) العدد6 لسنة 1969 بعنوان (الهروب) الا ان المجلة اختارت لها عنوان آخر هو (متهمون سياسيون). ينظر: علي جواد الطاهر، المصدر نفسه، ص117.

ثانياً: عينة البحث Sample of the Research

لجأ الباحث إلى الطريقة القصدية في اختيار عينة بحثه وفقاً للمسوغات الآتية:

1- أثارت النصوص المختارة ردود أفعال نقدية عند نشرها أو عرض بعضها (كالطوف) لما تحمله من معالجات فكرية ودرامية متعددة.
2- ذيوع النصوص المسرحية المنتخبة وسعة تداولها في كتب ومجلات مطبوعة.
3- تغطية النصوص المسرحية المختارة للحقبة الزمنية للبحث، بالشكل الذي يواكب التطورات الحاصلة في البنية الفكرية والدرامية لتلك النصوص بما يحقق أهداف الدراسة المتوخاة ويساعد على تعميم نتائج البحث، ذلك إنها تغطي بشكل دوري حياة الكاتب الإبداعية.
4- تضمنت هذه النصوص أساليب كتابية متنوعة اتضحت للباحث أنها تسهم في أغناء البحث، لما تحمله من بنى (قرائية- تأويلية) متعددة.

وتأسيساً على ما تقدم كانت عينة البحث المختارة (3) نصوص مسرحية وكما مبين في الجدول رقم (2)

جدول رقم (2)
يبين عينة البحث

ت	العينة/اسم المسرحية	سنة التأليف
1	الطـــوف	1968
2	زوج السيدة م	1984
3	تتمـــة	1994

ثالثاً: أداة البحث Instrument of the Research

أعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتحليل عينات البحث، حيث كانت مؤشرات الإطار النظري وما أسفرت عنه من سمات وعناصر، أداة مساعدة لتحليل العينات، فضلاً عما حفلت به مضامين النصوص من مناطق ارتكاز كان على الباحث تصنيفها وبالتالي استخراجها كوحدات للتحليل، متخذاً من عناصر البناء الدرامي وملامح الشخصية الإبداعية التي أتسم بها المؤلف كآليات مكملة لموضوعية التحليل وصدق بنائه.

رابعاً: منهجية البحث Methodology

اتبع الباحث في تحليل العينات المنهج الوصفي التحليلي أثناء متابعة البناء الفكري والدرامي لتلك العينات وهذا يتلاءم مع ما يرمي إليه البحث. كما انه أتبع الطريقة التاريخية في الإطار النظري للبحث.

النتائـــج Results

انسجاما مع أهداف البحث فان تحليل العينة يسمح بالوصول إلى جملة من النتائج التي يمكن للباحث تحديدها بالآتي:

أولاً :مسرحية الطوف

أ- الفكـــرة

عالج التكرلي فكره تتضمن موضوعاً سياسياً يتمثل بخطر القيادات الفردية وتهورها في قيادة المجتمع بطريقة رمزية ساخرة، فهو أنعكاس لنكسة الخامس من حزيران عام 1967. وبرزت فاعلية (الانتظار) كثيمة مهيمنة في فضاءات النص المسرحي وبالتالي قادت الى تشكيل (بنية الأخفاق) لعدم وجود المنقذ الحقيقي (المنتظر) لمقلي (الطوف).

ب- الشخصيـــة

تبرز وهي ذات أنماط سلوكية غريبة أو غير مألوفة، معزولة عن ماضيها وصلاتها الاجتماعية وهي لا تمتلك أسمائها الحقيقية بل سميت بصفاتها وأرقامها كشخصية (أبن العائلة) و (المجهول)، وهذا مما جردها من أبعادها الواقعية، حتى أصبحت غير منطقية كما هو الحال في شخصية (حافر البئر) فهي أفكار ورموز ذات دلالات متعددة تتنازع فيما بينها أكثر مما تتفق.

جـ- الحبكـــة

أبتعد التكرلي في بناء حبكته عن مقومات الحبكة التقليدية التي تعتمد على خصوصية كل عنصر حيث تظهر حبكة المسرحية بطريقة دائرية أكثر من كونها خطية فالحدث والازمة الدرامية تتنامى لتعود الى نفس نقطة انطلاقها فهي لا تعتمد على مبدأ السبب والنتيجة بل تعتمد على المفارقة او المصادفة كما هو الحال في حادثة اكتشاف شخصية (ابن العائلة) خلو المنظار من العدسات المكبرة. لا سيما وان التكرلي عرض أحداث مسرحيته في مكان واحد مقوض (افتراضي) هو الطوف وهذا مما ساير أجواء الحدث فضلاً عن أنه لم يلتزم بوحدة الزمان حيث سعى الى تصفيره.

د- اللغـــة

حملت لغة المسرحية الصفه السردية الى جانب كونها لغة شاعرية وتعبيرية عكست ثقافة مؤلفها وحسه الادبي دون واقع شخصياته، فضلاً عن حالات الجدل الفكري والتجريد الذهني حتى بدت الشخصيات تنوب في لغة حواراتها عن أفكار مؤلفها.

كما يظهر عنصر الصمت او الوقفة بين حوار شخصياته بوصفه وحده بنائية لا تخلو من دلاله وظيفية او تأويلية ضمنها التكرلي في نصه المسرحي كبديل لغوي ذا معنى يستكمل ما بدأ به من حوار على نحو نافع يتواشج مع فكرة المسرحية.

ثانيــاً: زوج السيدة م.

أ- الفكـــرة

عالج التكرلي موضوعاً اجتماعيا يتضمن حالات من اليأس والعزلة والاغتراب الخارجي والداخلي فضلاً عن حالات الانتظار الوهمي، بوصفه بنية فكرية مهيمنة على بنية النص المسرحي كان من شأنها ان تبرز (بنية الإخفاق).

ب-الشخصيـــة

ظهر الاهتمام بسلوك الشخصيات المأزومة وأفكارها دون الأهتمام بأبعادها وتحليلها على نحو مقنع ومتفاعل فهي لا تمتلك أسمائها الحقيقية، هذا مما جعلها غير مالوفه مبهمة تعيسة حالة من اللامنطق أو اللاواقع كما هو الحال في شخصية (هو).

ج- الحبكـــة

أتسمت الحبكة بكونها مفككة، فالأحداث لا تتطور وفق مبدأ السبب والنتيجة كما هو موجود في الدراما التقليدية، فهي لا تمتلك بداية ووسط ونهاة حتى بدت مضببه غير واضحة وهو بذلك أقترب في صياغة الحبكة من كتّاب اللامعقول ذلك مما يحيل المتلقي الى ملامسة فضاءات غير مكتملة (مسكوت عنها او مضمره) عمد التكرلي الى تركها. وهذا مما يجعل المتلقي يقيم بنيته القرائية وفقاً لجملة من الانزياحات بين الحضور والغياب أو (ما يقال او ما لا يقال).

د- اللغـــة

عبرت لغة الحوار عن سخريتها من سلوك الإنسان واللاجدوى من وجوده في الحياة ، حيث كانت ناقلة لحالات الوهم والخيال والأسترجاعات الذاتية والجدل والتجريد الذهني، لذلك حملت اللغة عدة أشكال فنية منها الشاعرية ومنها التعبيرية. وبالتالي باتت لغة الحوار لا تتواشج مع المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصيات وهذا مما جعلها تبدو وكأنها تتحدث بنسق لغوي واحد كما هو الحال في لغة شخصية (هو).

كما ظهر عنصر الصمت او الوقفة بين حوار بعض الشخصيات لتكريس جدلية (الحوار- الصمت) بوصفها قيمة بنائية ذات دلالات وظيفية وتاويلية يسعى التكرلي من خلالها الى أستكمال المعاني غير المحددة في مضامين نصه المسرحي.

ثالثــاً: مسرحية تتمـــه

أ- الفكـره

عالج التكرلي قضية سياسية عن طريق فعل الحلم، بوصفه قيمة مركزية تتيح له الحرية في صياغة أحداثه والتنقل من الواقع الى الحلم

وبالعكس لأبراز ممارسات الأنظمة السياسية في مصادرة حرية الفرد في تقرير مصيره.

ب- الشخصيـــة

ظهرت الشخصيات بوصفها رموزاً تنفصل عن بعضها البعض لانها متخيلة أو افتراضية،هذا مما أفقدها ابعادها الحقيقية وذلك لتأثير فعل الحلم عليها. وقد هيمنت الشخصية المحورية (المدير العام) على مجمل عناصر البناء الدرامي. لأنها الشخصية الساردة لفعل الحلم.

جـ- الحبكـــة

يبرز انزياح التكرلي عن مقومات الحبكة التقليدية من حيث تماسك عناصرها فهو لم يلتزم بوحدات الزمان والمكان والحدث، فكل عنصر من هذه العناصر لا يرتبط مع الشخصيات بوحده عضوية بنائية حيث اعتمد على الزمن الأفتراضي أو المتخيل وليس الزمن الفيزياوي الحقيقي كما يبرز أستخدامه للمكان المتحول وفقاً لفعل الحلم. ذلك مما جعل المسكوت عنه أو المقموع ذا قوه تعبيرية داله تنشأ بموازات ما هو (مقال) أو معلن. فضلاً عن ذلك هيمنة (بنية الاخفاق) على أجواء المسرحية وخاصة نهايتها.

د- اللغـــة:

أتسمت لغة حوارات المسرحية بالصفة السردية فضلاً عن الصفة الوصفية أثناء نقلها لأحداث فعل الحلم وتجلياته بدلاً من التجسيد الدرامي المتنامي.

الاستنتاجات Conclusions

1- ميل التكرلي للاهتمام بالبنية الفكرية أكثر من ميله للاهتمام بالبنية الدرامية.
2- تأثره بافكار وفلسفة كتاب المسرح الطليعي والامعقول كالفلسفة الوجودية فضلاً عن توقفه كثيراً عند حالات اليأس والتشاؤم والأغتراب والانتظار الوهمي وحالات الحلم والخيال التي هيمنت على مجمل البنى الفكرية عنده

وذلك من خلال فعل التناص الخارجي كما هو الحال في تناص مسرحية (الصخرة) لفؤاد التكرلي مع مسرحية (أميدية) ليونسكو.

3- انعكاس آثار نكسة الخامس من حزيران (1967) على أغلب نصوصه المسرحية التي كتبها بعدها. كمسرحية (الطوف) 1968م.
4- هيمنت (بنية الأخفاق) على مجمل نصوصه المسرحية دون البنية المتفائلة.
5- نأى في أختيار مواضيعه عن الموروث الشعبي أو الحكاية الشعبية.
6- أنزياحه نحو التقنيات السائدة في كتابة النثر الفني (القصة) أثناء كتابة نصه المسرحي كالسردية والوصفية وتيار الوعي والمونولوج.
7- انزياحه نحو اللغة الادبية (الشاعرية والتعبيرية) وفي أحيان اخرى تنهض اللغة بوصفها جدلية مضببه وأخرى ساخرة متهكمة لخلق فضاءات نصية جمالية معبرة.
8- برزت فاعلية (المسكوت عنه او المقموع) كبنية مهيمنة في نصوص التكرلي المسرحية، بوصفها قيمة بنائية فكرية ودرامية ماثلة خلف المقول او (المعلن) تتحد من خلال قراءات متعددة يقوم بها المتلقي، وهذا مما جعل النص متعدد المعاني والمراكز.
9- أن اهتمامه بالبناء الفكري واعتماده اللغة الأدبية (الشاعرية والتعبيرية)غير الدرامية جعل النص المسرحي بعيد عن التصعيد أو التنامي الدرامي ولعل هذه الصفة جعلت نصوصه المسرحية مقروءة أكثر من كونها ممثلة.
10- غلبت نمطية الجمع بين الملهاة والمأساة في اغلب نصوص التكرلي المسرحية.
11- هيمنت فلسفة الفكر الوجودي على اغلب مسرحيات التكرلي، وبالتالي هيمن الهم الوجودي على بنية النص السياسية والاجتماعية.
12- ميل التكرلي الى تضمين نصه عنصر (الصمت او الوقفة) بوصفها وحدة بنائية تشكل بديلاً لغوياً لا يخلو من دلالة وظيفية أو تأويلية تساعد في استكمال المعنى وذلك تبعاً لما هو مغيب من معاني كما هو الحال في مسرحية (زوج السيدة م)، ولعل هذا الاسلوب يبدو واضحاً عند كتّاب اللامعقول كمحاولة لكسر نظام اللغة وتهشيم قواعدها اللغوية وبالتالي فأن هذا منح (الصمت او الوقفة) لغة ثانية تكشف عن مديات تأويلية متعددة.
13- نأى التكرلي في بناء نصه المسرحي عن عناصر البناء الدرامي للمسرحية التقليدية ذات الفصل الواحد أو المتعددة متجهاً نحو مقومات عناصر البناء الدرامي لنصوص اللامعقول ذات الفصل الواحد أو المتعددة منها.

التوصيات Recommendations

بناءاً لما جاء من نتائج، يوصي الباحث بالاتي:

1- الاهتمام بمنجز الكتاب المسرحين العراقيين المغتربين، الذين أضطروا الى ترك بلادهم لأسباب متعددة، وطبع نتاجاتهم الادبية القديمة منها والحديثة.
2- الاهتمام بترجمة النصوص المسرحية للكتاب المسرحيين العراقين الى اللغات العالمية.
3- ضرورة تدريس مادة النقد المسرحي لما تحمله هذه المادة من خبرات غنية في التأليف المسرحي للدارسين في كليات ومعاهد الفنون الجميلة.
4- أقامة مسابقات سنوية لكتابة النصوص المسرحية بهدف ترصين عملية التاليف المسرحي وانتقاء الجيد منها.
5- العمل على استثمار النصوص القصصية والروائية العراقية للاستفادة منها في كتابة النص المسرحي لما تتضمنه تلك النصوص من بنى فكرية ودرامية خصبة.
6- إشاعة الثقافة المسرحية للشخصيات المسرحية المغتربة في الوسط الثقافي والجامعي واتخاذ أعمالهم كأداة للنقد والتحليل.

المقترحات Suggestions

يقترح الباحث العمل على إجراء البحوث والدراسات التي تدور حول المحاور الآتية:

1- دراسة البناء الفكري والدرامي في النصوص المسرحية للكتاب العراقيين الرواد.
2- دراسة البناء الفكري والدرامي لنمط الحوارية في الأدب المسرحي العالمي.
3- دراسة مفهوم الحوارية في المسرح العراقي المعاصر.
4- دراسة مظاهر البناء الدرامي في نصوص فؤاد التكرلي القصية.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

Pointers of Theoretical frame

1- اعتماد التكرلي الاتجاهات المسرحية الحديثة المتمثلة بالمسرح الطليعي و اللامعقول كوسيلة فكرية وفنية معبره عن القلق واليأس الذي أصاب كيان الفرد والمجتمع ولِما تحمله هذه التيارات من أشكال وأساليب ومفاهيم كالتجريد والتغريب التي تتواشج وتلك الانكسارات التي أصابت ذات الإنسان المعاصر.

2- ميل التكرلي إلى حرث أجواء اللامعقول أو العبث لإبراز الهم السياسي والاجتماعي والوجودي، بوصف تلك الأجواء أقنعة من الحلم والوهم والتغريب والتجريد تخفي خلفها ما هو مقموع أو مسكوت عنه، قد يفضي إعلانه إلى الاصطدام أو المواجهة مع الطرف الآخر.

3- ينهض مفهوم التناص عبر مجموعة من التمظهرات التناصية التي أفرزتها طبيعة ظاهرة التجاور، لاسيما التناص الداخلي الذي يسمح له بإعادة أنتاج نصوصه السابقة أو المتزامنة (بوعي أو بدونه) نتيجة للتفاعل الحاصل بين تلك النصوص بتنوع أجناسها كما هو الحال في قصة (النداء) 1985م المتناصة عن مسرحية (زوج السيدة م) 1984م.

4- غلبة الجانب الفلسفي والأجواء الحلمية فضلاً عن أسلوب تيار الوعي في نصوصه المسرحية، وهذا مما اتاح للتكرلي مديات واسعة لإنشاء الصور الذهنية المجردة التي تعتمد على دور المتلقي وتأويله في تأسيس نصه الجديد من خلال القراءات المتعددة للنص الأصلي.

5- ظهر تأثير التيارات الفكرية والفلسفية والفنية التي انطوت تحت لواء المسرح الطليعي و اللامعقول واضحاً على كتاب المسرح العربي كما في مسرحية (يا طالع الشجر) للكاتب المصري توفيق الحكيم وعلى كتاب المسرح العراقي خاصة كما في مسرحية (طنطل)لطه سالم و (القاذورات)لعبد الملك نوري.

6- انعكاس نكسة الخامس من حزيران (1967م) على النتاجات الأدبية للكتاب العرب عامة والكاتب فؤاد التكرلي خاصة، كما في مسرحية (الصخرة) و (متهمون سياسيون)

7- ظهور فعل التناص الخارجي عبر مجموعة من التعالقات النصية شكلاً ومضموناً مع نصوص كتاب المسرح الطليعي أو اللامعقول كنتيجة لتشرب الكاتب أعمالهم كما في مسرحية (الصخرة) 1969م المتناصة عن مسرحية (أميدية) 1951م ليونسكو.

8- شكلت المحددات المنهجية في التأليف المسرحي عاملاً مهماً في أنزياح التكرلي عند كتابة النص المسرحي نحو النص القصصي لما تتمتع به القصة من حرية في آلية الكتابة أو التأليف بالاعتماد على عنصري السرد والوصف اللذين لا تتوفران في الكتابة المسرحية ذات الإطار الضيق والصعب ذلك مما جعل نتاجه القصصي أغزر من نتاجه المسرحي.

9- حرص التكرلي على إشباع نصه الأدبي بمضامين فكرية وفلسفية عميقة تنم عن تعددية زوايا النظر إلى الإنسان والكون والمجتمع في الجنس الواحد على امتداد مسيرته الإبداعية التي شكلت فيما بعد نتيجة لمرجعيات الكاتب الواحدة.

10-تنهض ظاهرة التجاور بين القصة والمسرحية نتيجة لتواشج فعالية العناصر البنائية المشتركة (الفكرة، الشخصية، الحوار، اللغة) في النص القصصي والمسرحي وتحالفها في إنتاج النص الواحد.
11-كان لعمل التكرلي محامياً وقاضياً في المحاكم العراقية الأثر في إطلاعه على الكثير من ملفات الدعاوى الشرعية والقضائية، مما أحدث تراكماً معرفياً عنده وبالتالي شكل منهلاً خصباً لكثير من مواضيعه القصصية والمسرحية ولعل قصة(التنور)ومسرحية(متهمون سياسيون)خير مثال على ذلك.
12-اتجه التكرلي في جنس القصة نحو المواضيع الواقعية في حين أتجه في جنس المسرحية نحو المسرح الطليعي أو اللامعقول أو العبث.
13-طغت معالجات الفكر الوجودي على مفاهيم التكرلي حتى تبلورت في نصوصه القصصية والمسرحية.
14-عدم تبني التكرلي بنية نصية متفائلة نحو المستقبل في نصوصه القصصية إلا في قصتي (الآخرون) و (الصمت واللصوص) وعدم تبنيه لبنية متفائلة في نصوصه المسرحية، ذلك مما أدى إلى ظهور (بنية الإخفاق) كبنية مهيمنة متجاورة أنتجتها المهيمنات الفكرية والفلسفية عنده مما جعلته غير قادر على الانزياح منها.
15-اعتماد التكرلي على أسلوب التداعيات وتيار الوعي والمونولوج في اختيار الحوار ذلك مما يوفر مديات أوسع لبسط أحداثه القصصية والمسرحية.
16-تزامن تيارات في أدب التكرلي كان لهما الأثر في تكوين البناء الفكري والفني لنصوصه القصصية أو المسرحية هما التيار الواقعي والوجودي
17-تميزت مسرحيات الفصل الواحد من حيث بناءها الدرامي، باحتوائها على بداية ووسط ونهاية واضحة ذات هدف (موضوع) محدد فضلاً عن احتوائها على حبكة مضغوطة تمتلك عقدة مركزية واحدة محكمة، تعرض لنا موقفاً أو حالة أو تجربة صغيرة مقتطفة من الحياة لكنها تكشف لنا عن الحياة بأكملها، ولعل هذه الميزة تستند إلى قوة خيال المتلقي.

أما الشخصيات فقد أتسمت بقلة عددها ومحدوديتها، فضلاً عن افتقارها إلى عمق أبعادها. كما نجد اللغة فيها مختزله ومكثفة في معانيها، وهذا مما جعل الحوارات تتسم بالوظيفة البنائية دون الصفة الإنشائية المسرفة لتتواءم مع ضغط الحبكة وتقليصها. كما حافظت المسرحية ذات الفصل الواحد على وحدتي الزمان والمكان فالحدث يجري في زمان ومكان محددين.

أما مسرحيات ذات الفصل الواحد في نصوص اللامعقول ، فقد اتخذت شكلا مغايراً لما هو موجود أعلاه وذلك بسبب بنائها الفكري القائم على اللامنطق أو التناقض أو اللاأنسجام، الأمر الذي حتم على عناصر البناء الدرامي فيها مجموعة من الأنزياحات عن قواعده ذات الفصل الواحد، لاسيما قواعد البناء الدرامي الأساسية عموماً حيث اتسمت الحبكة بعدم منطقيتها لعدم ترابط الأحداث فيها فهي تنمو بشكل دائري حيث تبدأ من نفس النقطة التي تنتهي منها، أما الشخصيات فهي غير واقعية تفتقد أبسط مقومات أبعادها التقليدية، كما أتسمت اللغة بعجزها الأتصالي وذلك من خلال تهشيم قواعدها اللغوية، فضلاً عن عدم تحديد الزمان والمكان.

الدراسات السابقة ومناقشتها

The previous studies and discussion

لم يعثر الباحث خلال تقصيه وإطلاعه على الدراسات السابقة في مجال الأدبي المسرحي والدراسات والبحوث ذات العلاقة بموضوع البحث، لاسيما شبكة المعلومات (الانترنت) على دراسة او بحث مقارب لموضوع البحث الحالي من حيث طبيعة الموضوع وأهدافه وآلية البحث، أنما هناك مقالات نقدية تم الإطلاع عليها بيد أن بعضها مفيد والآخر مجرد مقالات شخصية لا تربو إلى استخدامها في متن هذا البحث العلمي.

Abstract

Dramatic texts have occupied wide spaces in the history of literature due to their cognitive ,intellectual and philosophical bearings . Indeed ,playwrights have endevoured to treat whatever is objective and subjective in man's life in such a way that these texts are rendered effective despite their various and varying subjects. Al-Tekerli's experience is not an exception for the comprehension and understanding of his unijue experience uncovers real tendencies towards modernity and experimentation embodied in his quest of modern and styles . This study is primarily interested in the investigation of AL-Tekerli's plays in so far as their intellectual and dramatic structures are concerned .

The thesis falls into four chapters .Chapter One deals with the approach :the problem ,which is embodied in the inquiry ," What is the nature of the dramatic and intellectual structures of AL-Tekerli's plays?" ; the significance of the study ,which is best represented by bringing on the forestage one of the great Iraqi figures who has contributed to the history of Iraqi theatre and literature ; and the objectives of the study that are best seen in identifying the intellectual and dramatic bearings of his plays . The study ,however , covers the period from 1954 to 1999.

Chapter Two , the theoretical framework, is subdivided into three sections: the Avante Garde in world Drama that includes the concept and factors of the rise of Avante Garde , the Avante Garde in Arab and Iraqi , and aspects of the Avante Garde in AL-Tekerli's plays; intexuality in AL-Tekerli's art which also includes that of the Intellectual Reference , that of the Artistic Structure and that of intertextualits ; and the dramatic, and the dramatic elements of the One-act-play structure . the chapter also investigates the findings of the theoretical framework .

Chapter Three is given to the procedures: it encompasses all AL-Tekerli's plays (15 texts) that fall within the given Limitations of time and place . The chapter also deals with the sample of the study that includes Three plays : AL-Tawf(Lifeboat) , Mrs-M's Husband , and Tatemma (Complement) . The plays have been deliberately selected to befit the hypotheses and intentions raised by the research worker.Employing a descriptive – analytical approach ,these plays have been fully analysed to arrive at certain conclusions .

Chapter four is devoted to the most significant results arrived at: it has been found that AL-Tekerli has been graced with contemporary insights and opinions in relation to his dramatic career relying on what has been achieved by the Absurd and the Avante Garde . It has also been witnessed that AL-Tekerli tends to pay more attention to the intellectual structure than to the dramatic One: that is why his texts are generally more read than acted . The chapter also introduces some recommendations for the development of Iraqi theatre and suggestions for future studies .

Intellectual and Dramatic structure in The drams of Fouad Al Tekerli

A Thesis
By
Adeeb Alwan Kadhum Al Atabi

Submitted to
The Council of the College of Fine Arts,
Babylon University As a partial Fulfillment of the requirement of Master Degree in Drama Education

Supervised by :

Assist. Prof.
Dr. Akeel Ja'fer hassoun Al Qayim

Assist. Prof.
Dr. Kamil

2005 **Babylon** **1426**

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب

1- القرآن الكريم.
2- أبو نؤاس , الحسن ابن هاني **, ديوان أبي نؤاس** , تحقيق : احمد عبد المجيد الغزالي , بيروت : مطبعة الحرية , 1953 .
3- أحمد، عبد الإله. **الأدب القصصى فى العراق منذ الحرب العالمية الثانية**،ح1، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977.
4- أرسطو. **فن الشعر**، ترجمة وتعليق:إبراهيم حماده، القاهره، مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.
5- أسلن، مارتن ، **دراما اللامعقول**، ترجمة: صدقي عبد الله خطاب، الكويت: مطبعة حكومة الكويت، 1970.
6- .....، ..... **تشريح الدراما**، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1978.
7- إسماعيل، عز الدين. **الأدب وفنونه**، ط6، القاهرة: دار الفكر العربي، 1968.
8- .....،..... **قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر**، ط2، القاهره: دار الفكر العربي، 1968.
9- أينز، كرستوفر، **المسرح الطليعي من 1892 حتى 1992**، ترجمة:سامح فكري، القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار، 1994.
10- بارت،رولان، **آفاق التناصية (المفهوم والمنظور)**، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، القاهرة :مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.
11- باشلر، جاستون.**جماليات المكان**، ت: غالب هلسا ، بغداد: دار الجاحظ للنشر،1980.
12- برادبري ، مالكم وجيمس ماكفارلن، **الحداثة**،ج1، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، بغداد: دار المأمون، 1987.
13- بو ملحم، علي. في **الأدب وفنونه**، بيروت: المطبعة المصرية للطباعة، 1970.
14- بيراندلو، ليوجي أستافانو، **مسرحيات الفصل الواحد**، ترجمة: بشرى سعد، القاهرة مكتبة الانجلو المصرية، د.ت.
15- برونكو، ليونارد كابل، **مسرح الطليعة المسرح التجريبى فى فرنسا**، ترجمة: يوسف اسكندر، القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967.
16- تشيتشرين، ا.ف. **الأفكار والأسلوب دراسة فى الفن الروائى ولغته**، ترجمة: حياة شرارة، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة. د.ت.
17- التكرلي، فؤاد، **ملتقى القصة الأول**، إعداد: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1979.
18- تودروف، تزفيتان (وآخرون). **فى أصول الخطاب النقدي**، ط1، ترجمة: أحمد المديني، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
19- تيلر، جون رسل. **الموسوعة المسرحية**، ح1،ح2، ترجمة: سميرسرحان عبد الرحيم الجلبي، بغداد: دار الأعلام- سلسلة المامون، 1990.

20- ت.ي، أيتر، **ادب الفتازيا مدخل الى الواقع**، بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، 1989.
21- ثامر، فاضل، **مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**،ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
22- .....،..... **الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1992.
23- .....،.....**اللغة الثانية**، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994.
24- جبرا، جبرا إبراهيم. **الفن والحلم والفعل دراسات نقدية**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
25- جمعة،محمد ومحمود حجازي، **أوجين يونسكو- دراسة**، القاهرة: دار الفكر،د.ت.
26- حافظ، ياسين طه. **مسرحيات الفصل الواحد**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
27- الحاوي، أيليا. **الفن والحياة والمسرح نظريات ونظرات**، ط1، بيروت: نشر وتوزيع دار الثقافة للجميع، 1985.
28- حمادة، إبراهيم. **المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع**، القاهرة: دار الفكر العربي، 1970.
29- حمود، عبد العزيز. **البناء الدرامي**، عمان: دار البشير للنشر والتوزيع، 1988.
30- حنفي، عبد المنعم، **الموسوعة الفلسفية**، ط1، بيروت: دار ابن زيدون،د.ت
31- خشبه، سامي. **قضايا المسرح المعاصر** (الموسوعة الصغيره4)، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1977.
32- دوسن,س. دبليو. **الدرامة والدرامي**، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد: دار الحرية للطاعة، 1981.
33- الدباغ، فخري. **أصول الطب النفسي**، ط3، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1973.
34- رافع، سماح محمد. **المذاهب الفلسفية المعاصره**، القاهره: مكتبة مدبولي، 1973.
35- رشدي، رشاد. **نظرية الدراما من ارسطو الى الآن**، القاهره: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت.
36- السوداني، موسى. **دراسات في المسرحية الحديثة**، بغداد: دار الحرية للطباعة، 1975.
37- الشاروني، يوسف. **اللامعقول في الادب المعاصر**، القاهره: دار الكتاب العربي، 1969.
38- الشويلي، داود سلمان. **الذئب والخراف المهضومة**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2001.
39- الطاهر، علي جواد. **في القصص العراقي المعاصر نقد ومختارات**، بيروت: دار المكتبة المصرية، 1967.
40- .....،..... **من حديث القصة والمسرحية**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.

41- العاني، شجاع مسلم، **البناء الفني في الرواية العربية في العراق-2- الوصف وبناء المكان**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2000.
42- عبد الله، عدنان خالد، **النقد التطبيقي التحليلي**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1987.
43- عبد السلام فاتح، **الحوار القصصي وعلاقاته السردية**، ط1، بيروت: دار الفارس للنشر والتوزيع، 1999.
44- عثمان، فتحي محمد. **المسرح والمسرحية**. الأسكندرية: مطابع السبع، د.ت.
45- عيد، كمال. **جماليات الفنون (الموسوعة الصغيره69)**، بغداد:منشورات دار الجاحظ، 1980.
46- غاتشف، غيورغي، **الوعي والفن**، ترجمة: نوفل نيون، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1990.
47- فام، لطفي، **المسرح الفرنسي المعاصر**. القاهره: دار القومية للطباعة والنشر د.ت.
48- فرويد، سيجمون، **الموجز في التحليل النفسي**، ترجمة: سامي محمود وعبد السلام الفقاس، القاهرة: دار المعارف، د.ت.
49- فضل، صلاح. **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط3، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987.
50- .....،.....، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، عالم المعرفة، الكويت:مطابع السياسة، 1992.
51- فيشر، ارنست. **ضرورة الفن**، ترجمة: ميشال سليمان، بيروت: دار الحقيقة للطباعة والنشر، د.ت.
52- كاصد، سلمان ، **الموضوع والسرد- مقاربة بنيوية تكوينية في الادب القصصي**. عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002.
53- .....،..... **عالم النص- دراسة بنيوية في الأساليب السردية(فؤاد التكرلي نموذجاً)**، عمان: دار الكندي للنشر والتوزيع، 2003.
54- كورك، جاكوب. **اللغة في الأدب الحديث الحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون وسف وعزيز عمانوئيل، بغداد: دار المامون للترجمة والنشر، 1989.
55- كيرزويل، أديث.**عصر البنيوة من ليفي شتراوس الى فوكو**، ترجمة: جابر عصفور، بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1986.
56- كريفش، ستوارت. **صناعة المسرحية**، ترجمة:د.عبد الله معتصم الدباغ، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1986.
57- لوبية، روبيردو. **كامو والتمرد**، ط2، ترجمة:د. سهيل ادريس، بيروت: منشورات دار الآداب، 1964.
58- ماكوري، جون. **الوجودية**، ترجمة: امام عبد الفتاح أمام، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، 1982.
59- محسن، حسن. **المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر**، القاهرة، دار النهضة العربية، 1979.

60- مفتاح، محمد. **تحليل الخطاب الشعري (أستراتيجية التناص)**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1985.
61- مندور، محمد. **الادب وفنونه**، ط2، القاهره: دار النهضة مصر للطباعة والنشر، 1963.
62- .....،..... **الأدب ومذاهبه**، القاهره: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.
63- الموسوي، محسن جاسم. **نزعة الحداثة في القصة العراقية الحديثة**، بغداد: دار آفاق عربية للصحافة والنشر، 1984.
64- .....، ..... **وجهاً لوجه دراسات في المسرحية العراقية الحديثة**، بغداد: دار الساعة، 1976.
65- النصير، ياسين ، **الرواية والمكان**، ج2، (الموسوعة الصغيره57) بغداد: دار الحرية للطباعة،1981.
66- .....، .....، **إشكالية المكان في النص الأدبي**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،1986.
67- .....، ..... **بقعة ضوء بقعة ظل مقالات في المسرح العراقي المعاصر**، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
68- النوري، قيس. **الأساطير وعلم الأجناس**، الموصل: مطابع جامعة الموصل، 1981
69- هدارة، محمد مصطفى. **مقالات في النقد الأدبي**، القاهرة: دار القلم، 1964.
70- هلال، محمد غنيمي. **الأدب المقارن**، ط2، بيروت: دار العودة، د.ت.
71- .....، ..... **في النقد المسرحي**، بيروت: دار العودة، 1975.
72- .....، ..... **النقد الأدبي الحديث**، ط1، بيروت: دار العوده، 1982.
73- هنجلف، آرنولد ب. **اللامعقول**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة (موسوعة المصطلح النقدي5)، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1979.
74- هوايتنج، فرانك.م. **المدخل الى الفنون المسرحية**، ترجة: كامل يوسف (وآخرون)، القاهره: دار المعرفة، 1970.
75- هول، كالفن. س. **مبادئ علم النفس الفرويدي**، ط3، تعريب: دحام الكيال، بغدا: مطبعة الرصافي، 1988.
76- وارين. اوستن ورينيه ويليك ، **نظرية الأدب**، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية- 1392هـ-1972م.
77- ولورث، جورج. **مسرح الأحتجاج والتناقض**،ترجمة: د. عبد المنعم أسماعيل، بيروت: المركز العربي للثافة والعلوم، 1979.
78- يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي (النص-السياق)**، ط1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 1989.
79- يوسف، يوسف، **البطل في المسرح العراقي** (الموسوعة الصغيره131)، بغداد: دار الحرية للطاعة، 1983.

ثانياً:المعاجـــم

80-إلياس، ماري، وحنان قصاب، **المعجم الفلسفي**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان، 1997.

81-البستاني، بطرس، **قطر المحيط**،ج2،بيروت:دار الثقافة، د.ت.
82-البستاني، عبد الله، **المعجم اللغوي**، بيروت: المطبعة الأميريكانية، 1927.
83-البستاني، فؤاد أفرام، **منجد الطلاب**،ط2، بيروت: دار المشرق، 1986.
84-الجلبي، سمير عبد الرحيم، **معجم المصطلحات المسرحية**، بغداد: دار المامون، 1993.
85-حمادة ابراهيم، **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**، القاهره: دار الشعب، 1971.
86-صليبيا، جميل، **المعجم الفلسفي**، ط2، بيروت: دار المشرق، د.ت.
87-العابد، احمد(واخرون) ، **المعجم العربي الأساسي**، أعداد جماعة من كبار اللغويين العرب، جامعة الدول العربية، توزيع لايوس بتكليف من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.
88-علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ب ت.
89-فتحي، إبراهيم، **معجم المصطلحات الأدبية**، تونس: التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، د.ت.
90-المسعود، جبران، **الرائد**، ح2، بيروت: دار الملايين، 1981.
91-مصطفى، إبراهيم (وآخرون)، **المعجم الوسيط**، ج1، ط2، استنابول: دار الدعوة للتأليف والطباعة والنشر والتوزيع، 1989.
92-مرغشلي ، نديم وإسامة مرغشلي ، **الصحاح في اللغة والعلوم** ، مج1،ط1،بيروت: درا الحضارة العربية ، 1974.
93-وهبة، مجدي، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت: مكتب لبنان،د.ت.

ثالثاً:الدوريـــات

94-أردش، سعد. حول مفهوم الطليعة في المسرح، **مجلة المسرح**،العدد (2), القاهرة:الهيئة المصريه العامة للتأليف والنشر،1983.
95-بارت، رولان. مسرح الطليعية الفرنسي، ترجمة: رشيد بناي، **مجلة الثقافة الاجنبية**، العدد (2) , بغداد: دار الشؤون الثقافية والنشر ، 1989.
96-التكرلي، فؤاد. ملف التكرلي، **مجلة الاقلام**، العدد (4) , بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1986.
97-حسين، خالد. جماليات التناص والاخلاق، **مجلة المدى**،العدد (28), دمشق: دار المدى للثقافة والنشر ، 2000.
98-خضير، ضياء. فؤاد التكرلي مسرحياً - دراسة مقارنة , ، **مجلة الأقلام**، العدد (3) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1989.
99-سويتكان، موريس. المسرحية ذات الفصل الواحد، **ملحق مجلة الثقافة الأجنبية**، العدد (3) , بغداد: دار الشؤون الثقافية والنشر ، 1986.
100- الطالب، عمر محمد. مسرح فؤاد التكرلي، **مجلة كتابات معاصره**، العدد (43) , بيروت: شركة حوار للصحافة والنشر ، 2001.

101- العشري، جلال. الدراما الحديثة.. كيف تطورت؟، **مجلة المسرح** ، العدد (7 , 8) , القاهرة: الهيئة المصريه العامة للتأليف والنشر ، 1988.
102- كاصد، سلمان. بنية المكان في فن فؤاد التكرلي، **مجلة الاقلام**، العدد (4) , بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 1999.
103- كاظم، نجم عبد الله، رواية "خاتم الرمل" لفؤاد التكرلي أزمة الفرد..أزمة الوجود، **مجلة المدى**، العدد (45) , دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2004.
101. كرستيفا، جوليا. سيمولوجيا الرعب والأبتذال في الكتابة الجديدة، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، العدد (18 , 19) بيروت: مركز الانماء القومي، 1982.
102. محمد، حياة جاسم. مسرح العبث واللامعقول في النقدين الغربي والعربي- دراسة مقارنة، **مجلة الاكاديمي**، العدد(4)اكاديمية الفنون الجميلة- جامعة بغداد ، 1981.

رابعاً: النشـــريات

103. التكرلي، فؤاد. كتاباتي دعوة الى التمرد على سيئات المجتمع، **صحيفة المدى**، دمشق: ع74، 2004.
104. التكرلي، فؤاد. مستويات التجربة الادبية والخبرة في الحياة، **صحيفة الشرق الاوسط** (لقاء مع الكاتب فؤاد التكرلي)/ عبر الانترنيت، 2001/10/19.
105. ثامر، فاضل. المسكوت عنه والمقموع، **صحيفة الاتجاه الآخر**، بغداد: ع156، 2004.
106. السامرائي، ماجد. فؤاد التكرلي: الواقعية مرجعي الروائي والكتابة وعي بالذات والعالم...(لقاء مع الكاتب)/ عبر الانترنيت، **دار الحياة**، 2004/1/15، www.daralhayat.com
107. السعود ناظم، ماجد طوقان. أنا مسكون بالعراق قلباً وفكراً.. (لقاء مع الكاتب فؤاد التكرلي)، **صحيفة الصباح**، بغداد: ع109، 2003.
108. مظلوم، محمد. صاحب (الرجع البعيد).. (لقاء مع الكاتب فؤاد التكرلي)، **صحيفة الاديب**، بغداد: ع20، 2004.
109. النصير، ياسين. أدباء عراقيون- فؤاد التكرلي/ **موسوعة صوت العراق**/ عبر الانترنت، Yahoo.Mail.Zeenaalshibiby@Yahoo.com

خامساً:النصوص المسرحية والقصصية

110. بكيت، صموئيل. **في انتظار كودو**، ترجمة: فايز أسكندر، مسرح العبث، مسرحيات عالمية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف، 1970.
111. التكرلي ، فؤاد ، **الوجه الآخر**، ط2، بغداد: دار الرشيد للنشر، 1982.
112. .....، ..... **قصة النداء**، صحيفة الثوره، بغداد: 1985/6/14 .التكرلي،
113. .....، ..... **الصخره، حواريات**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
114. .....، ..... **تتمة**، مجلة الآداب ، العدد (11 , 12) بغداد: منشورات دار الآداب ، 1994.

115. **..... ،..... الأعمال الكاملة المسرحيات** ، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، 2002.
116. الحكيم، توفيق. **يا طالع الشجرة**، القاهرة: مكتبة الآداب، 1962.
117. عصمت، رياض. **الذي لا يأتي**، ط1، ضمن مجموعة هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة، بيروت: دار المسير، 1979.
118. يونسكو، اوجين. **أميديه**، ترجمة: دولت محمد حسن، القاهره: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر والأنباء، د.ت.

سادساً:الرسائل والاطاريح الجامعية .

119. الزبيدي، حميد علي حسون، **مشكلات البناء الدرامي في المسرحية العراقية**، أطروحة دكتوراه(غير منشوره) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 1998.

سابعاً:الكتب الاجنبية

120. Hanks,P. (ed) **Encyclopedic World Dictionary**. London: The Hamlyn Publishing Group. 1974,
121. Kershaw, John, **The Present Stage:New Directions in the Theatre Today**, Fontana Books, Press, London, 1966.
122. Levitchi, Leon, **Studies Shakespeariene**, cluj- Napoca, 1976.