# ملامح التجديد في النص المسرحي العراقي- حواريات ( فؤاد التكرلي) أنموذجاً-

م. د. محمد عبد الزهرة محمد
كلية الفنون الجميلة/ جامعة البصرة

## الفصل الأول- الإطار المنهجي .

### مشكلة البحث :

شهد القرن العشرين ظهور العديد من حركات التجديد في المسرحية الغربية، بعد الحربيين العالميتين الأولى والثانية، وفي الإطار الموازي ظهرت الجدة في التغيير الفلسفي بشكل مرافق عندما حلت الفكرة النسبية مكان الفكرة المطلقة ، وهذا ما اثر بشكل وبآخر على كافة المذاهب والتيارات الأدبية والفنية ، وأضف إلى ذلك متغيرات الثورة الصناعية التي انعكست على البلدان الغربية، لكن هذه المؤثرات أخذت تجتاح النص المسرحي العالمي بشكل حركات تجديدية، بعد الاكتشافات العلمية في أوربا على وجه التحديد ، فكانت حركة التأليف المسرحي تخوض أوج صراعاتها بين ما هو جديد ومحافظ، وما انعكس ذلك على النص المسرحي في سلسلة تجارب للبحث عن أساليب مبتكرة . فقد نشأ ما يعرف المسرح الملحمي والعبث واللامعقول ، كما ظهرت قبلها الكلاسيكية والرومانسية والواقعية بإشكالها التقليدية، هي ما حافظت على تعاليم أرسطو في بنية الدراما. لكن ظهور هذه الحركات التجديدية في النص المسرحي الغربي سرعان ما نفذ الى البلاد العربية عبر الترجمة، وعمليات التثقيف من الخارج بإطار تحليل المسرحيات أو المراجعات في دراسة اشكال الدراما الأوربية المعاصرة. ومما أخذت تلك التأثيرات تنهال على المؤلف المسرحي العربي في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. كما في التجارب التي خاضها المؤلفون المسرحيون العراقيون ( يوسف العاني، وعادل كاظم، وعبد الملك نوري ، ونور الدين فارس) وغيرهم. لكن ما جاء به القاص والروائي (فؤاد التكرلي) يعد مختلف في الأدب والتأليف المسرحي ، نظرا لما طرحه من تجديد على البناء الدرامي ، وفي بعض الإعمال المسرحية التي قدمها في نصوص عنونها باسم حواريات. وبهذا ذهب البحث إلى طرح السؤال الآتي (ما هي ملامح الجدة والتجديد في النص المسرحي العراقي)؟ حواريات (فؤاد التكرلي) أنموذجا .

### ٢.أهمية البحث والحاجة إليه:

التعرف على التجديدات التي ادخلها ( فؤاد التكرلي ) على النص المسرحي العراقي ، وما استحضاره برؤية معاصرة في النص العربي. وما أطلق عليه حواريات .

### ٣. هدف البحث :

يسعى البحث لتحقيق الهدف الآتي :-

تقصي ملامح التجديد في نص حوارية ( الصخرة ) من خلال التحليل والتفسير .

**٤. حدود البحث:**

الحدود المكانية : العراق .

الحدود الزمانية : 1967-1969 .

الحدود الموضوع: ملامح التجديد في النص المسرحي العراقي / نص حوارية الصخرة لـ(فؤاد التكرلي) أنموذجا

**٥. تحديد المصطلحات : ا. ملامح : لمح .**

معنى لمح في (مختار الصحاح ) ل م ح: (( لَمَحَهُ أبصره بنظر خفيف وبابه قطع و أَلْمَحَهُ أيضا والاسم اللَّمْحَةُ بالفتح وفي فلان لمحة من أبيه أيضا أي شبه ثم قالوا فيه مَلاَمِحُ من أبيه أي مشابه فجمعوه على غير لفظه وهو من النوادر)) [١] وعنى لَمَحَ في المعجم ( الوسيط ) البصرُ ـَ لَمْحاً، وتَلْماحاً: (( امتدّ إلى الشيء. ويقال: لمحه ببصره: صوّبه إليه. وـ إليه: أبصره بنظر خفيف، أو اختلس النظر. فهو لامِح. (ج) لُمَّاح. واللُّمَّاح: الصُّقور الذكيّة. وهو لَمُوح، ولمَّاح أيضاً.( أَلْمَحَ ) الشيءَ، وإليه: أبصره بنظر خفيف أو اختلس النظر إليه. وـ المرأة من وجهها: أمكنت من أن يُلْمَح؛ تفعل ذلك الحسناء تُرِي محاسنها من يتصدَّى لها ثم تخفيها )). [٢] ومعنى لمحة في (( معجم اللغة العربية المعاصرة )) لمحة ( مفرد ) : جمع ( لمحات ولمحات ) : اسم مرة من لمح / لمح إلى: نظرة عاجلة وسريعة أو إشارة أو تلميح لمحة عن حياة الكاتب - أدركه بلمحة واحدة فيه لمحة من أبيه: شبه [٣]

**الملامح**: مشابهة لأسلوب من التكنيك في كتابة النص المسرحي، وبما يختلف عن التقاليد الدرامية المتوارثة .

**التجديد**: معنى جدد . في (لسان العرب) ((هو من ذلك أَي جَدَّد وأَصل ذلك كله القطع فأَما ما جاءَ منه في غير ما يقبل القطع فعلى المثل بذلك كقولهم جَدَّد الوضوءَ والعهدَ وكساءٌ مُجَدَّدٌ فيه خطوط مختلفة ويقال كَبِرَ فلانٌ ثم أَصاب فرْحَةً وسروراً فجدَّ جَدُّه كأَنه صار جديداً.. الجِدَّةُ مصدر الجَدِيدِ وأَجَدَّ ثوباً واسْتَجَدَّه وثيابٌ جُدُدٌ مثل سَرِيرٍ وسُرُرٍ وتجدَّد الشيءُ صار جديداً وأَجَدَّه وجَدَّده واسْتَجَدَّه أَي صَيَّرَهُ جديداً)) [٤] معنى تجدد في (معجم اللغة العربية المعاصرة ) تجدَّدَ يتجدَّد، تجدُّدًا، فهو مُتجدِّد (( تجدَّد البيتُ وغيرُه: مُطاوع جدَّدَ: صار جديدًا "كُلُّ شيء يتجدَّد في الرَّبيع." معنى تجديدية (مفرد) -1اسم مؤنَّث منسوب إلى تجديد: "مدرسة/ مسرحية/ أفكار/ قيمة/ ميزة/ فنيَّة تجديديَّة." -2مصدر صناعيّ من تجديد: محاولة بعث روح جديدة في شيءٍ أو عملٍ أو فنٍّ تحوّله إلى ما هوجديد .)) [٥] /

**التجديد**: نزعة تأخذ بأساليب جديدة في النص المسرحي المعاصر تعاني التأثير والتأثر في تجارب سابقة عليها .

## المبحث الأول: ملامح التجديد في المسرحية الغربية .

من يتبع تاريخ الدراما الغربية في الوقت الحاضر، يمكن أن يدرك الأسلوب المتغير والمعدّل ، لكل مرحلة من مراحل تطوره في حركات ظلت تتجدد ضمن ميدان التأليف المسرحي، بعد أن يلاحق خصائصها النقاد بدراسة كل تغيير واضعين الشكل المسرحي الجديد في مدارس واتجاهات ، ويمكن أن يكتسي الأسلوب فترة تاريخية معينة ، مثلما ظهرت الكلاسيكية والرومانسية والواقعية بفعل الجدة والتجدد بعيدا عما هو محافظ ((فكل أسلوب صورة خاصة لصاحبه تبين طريقة تفكيره وكيفية نظره إلي الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته)) [٦] فإذا كان الأسلوب من كاتب لأخر مختلف ، فما بالك إذ كان التجديد نزعة تؤدي إلي التغيير والإضافة والابتكار من خلال الحاجة والضرورة ، ومما يلفت النظر أليه الجدة في نشأة الدراما ، لابد أن تكون قد نشأت لحاجة إنسانية اجتماعية، لأنها لا تعتمد الفردية (( وان يكون الإنسان قد قطع شوطا ذهنيا لا باس به بحيث

استطاع أن يخرج عن ذاته - ولو قليلا في أول الأمر - وان يضفي ما في ذاته علي ذوات الآخرين))[٧] وألم تكن الحاجة الحجر الأساس في المأساة اليونانية عندما ادخل اسخيلوس الممثل الثاني وأضاف سوفوكليس الممثل الثالث، الأمر الذي دفع الدراما إلي تطور أخر في توزيع الحوار وتخصيص الأدوار لهم في أولي خطوات البحث عن أسلوب فني جديد ، فان التجربة لا تكتسب صفة التجديد ألا في تغير ما سبق ، بدأً من قراءة أرسطو إلي الدراما (٣٨٤ -٣٢٢ق.م) التي تعد أهم الآراء التي بلورت المسرحية غربية في بنائها التصاعدي حتي النصف الثاني من القرن التاسع عشر التي من خلالها تقلبت المسرحية بين المذاهب التيارات الاجتماعية والفكرية والعقائدية والظروف الداعية إلي التمرد والثورة مرة بمعناها البناء الإصلاحي ومرة بمعناها المتشائم العبثي الممثل بالوجودية أو اللامعقول سلسلة التقلبات هذه حملت في طياتها الجدة و أكساء الثوب ، كما تقول الباحثة الفرنسية آن أوبر سيفلد عن التجديد المختلف من خلال التجريب (أننا سنغير اتجاه المقود الذي نقود به أي حافلة) بذلك تعطي التجديد بعدا تجريبياً يؤدي إلي تغير كامل في الاتجاه أو الأساليب التي سرعان ما شكلت مدراس وتيارات فنية انعكست علي النص المسرحي داعية إلي التمرد علي تقاليد المسرح اليوناني الذي نظر له أرسطو في كتابه ((فن الشعر)) . لكن تجربة الكاتب مع أسلوب كتابة النص المسرحي ارتقت إلى مستوى على يد وليم شكسبير في المسرح الايزابيثي الذي أحدث تغيراً تجديداً ، وما تؤكده الباحثة نهاد صليحة ((لقد كان مسرح الايزابيثي - علي الأقل في مرحلة ازدهاره الأولي نتاجا شعبيا حقيقيا ضرب بعرض الحائط بكل النظريات كما نلمس نشاط فرقة (جلوب) التي كان شكسبير أحد أعضائها المؤسسين)) [٨] وبدأت مرحلة متجددة [ بشكسبير] بغية التمرد علي ما جاء به أسلوب النص المسرحي الكلاسيكي من قواعد في الدراما ، ويمكن اعتبارها هي الجدة التجريبية التي لا تأتي من فراغ إلا في ضوء خوض تجارب ما سبقها في عدة عوامل ساعدت علي إظهار الكيان الجديد منها ((المسرح الكلاسيكي الذي ظهر إثره في بناء مسرح شكسبير - ثم روح العصر . ثم التقاليد الفنية للدراما في العصور الوسطي التي بدونها لم يكن لشكسبير أو غيره أن يبني شيء))[٩] الأمر الذي مهد الطريق للمذهب الرومانسي لكي يثور ويتجدد في الأدب والمسرح والذي بدوره اصطدم مع الكلاسيكية المحافظة في فرنسا من خلال صراع القديم والمتوارث والتقليد والتجديد، لكن الأسلوب الجديد في المسرحية الرومانسية أدى العديد من الخدمات في ريادة ما هو مبتكر ، من جراء كسر الوحدات الثلاثة و أباحت للخيال رقعة توسيع القصص الثانوية ،و جمع السادة والعبيد في رسم شخصيات النص المسرحي ، فإنها بداية عهد جديد في تغير ما سبق للتجربة الكلاسيكية و ثورة في هدم القديم استحداث الجديد كما يري بودلير ((أن الرومانسية تتجاوز أي مذهب فني أو أدبي تمثل الفكر الحقيقي في الفن الحديث)) [١٠] فان ما ذهب اليه (بودلير) يرجح الرومانسية كمحور أساسي في التجديد الفن ، لكن النزعة الجدة في البحث عن أسلوب فني مغاير ومختلف ، لم تقف عند حد معين في تجارب متتالية نبتت منها بذور الدراما الحديثة علي أيدي ( ستندال وبلزاك وفلبير وأميل زولا وموباسان ) إذ ظهرت الواقعية بأنواعها وهي تعتمد علي النظرة القائلة ، بان ((الإيهام بالواقعية لا يكون فعالا ألا إذا أمكن التثبت منه بالمقابلة مع الواقع الراهن، وفي هذه الحالة ينظر الكاتب إلي الحياة نظرة موضوعية ويعرضها علي صعيد يستند إلي الخبرة اليومية)) [١١] وهذا لا يعني أن أسلوب الكاتب ينقل الواقع بصورة مباشرة ، لكن يعبر عن انعكاس الواقع بمعالجة فنية لنتاج المؤلف المسرحي ، وهذه النظرة بلورت تطور آخر في مسرحية تنفي عظامية الشخصيات الموجودة عند الكلاسيكيين والرومانسيين ، وتنزل الصراع إلي البشر العاديين معبرة بذلك عن مشكلاتهم الاجتماعية بعيدا عن إثارة الشفقة والرعب والذي تجلي في تجربة هنريك أبسن علي

حد قول الباحث (علي مصطفى أمين ) لقد انزل أبسن المأساة من برجها العاجي ((وأصبح الصراع بين آدميين تتمثل هم أحياء بيننا... تلك هي الوثبة الكبري في مسرح أبسن)) [١٢] وتلك الجهود من الرواد الأوائل تتوحد جميعها في كسر المألوف من ألأساليب الفنية المتوارثة وفي محاولة البحث عن أسلوب فني يتميز بالجدة . لكن ما شهدهُ القرن العشرين من ظهور التيارات الفلسفية ونظريات العلمية كان أكثر جرأة في مواصلة التجارب في أسلوب النص المسرحي . فقد تميز القرن العشرين أكثر من أي عصر مضى بظهور العديد من الحركات الفنية تجديدية التي لم تقتصر علي نوع معين بل شملت جميع أوجه النشاط الخلاق ، وترى الدراسة أن التقرب من التيارات المسرحية في القرن العشرين لها مبرراتها القصدية ، لان ظهور هذه التيارات والمدارس كان له أثره في أسلوب الكاتب المسرحي الداعي إلي الجدة من خلال الثورة التمرد علي الأشكال الدرامية السائدة ، ومن بين هذه التيارات المدارس هي المدرسة الرمزية التي ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر علي يد مجموعة من الكتاب الشباب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية والمتأثرين بنظرية الفن للفن والذي يعتبر مالا رمية هو مفكرها في بناء مسرح يماثل في اهتمامه بالشعر لقد تصور مالارميه لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تراكيب الجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجاً يعبر تعبيراً رمزياً عن الحياة الداخلية والنفسية في اطار مسرحي شعري يخاطب الخيال ويجسد الحلم، ويعد (ميترلنك ويتس وسترنبرج وسينج) أهم كتابها الذين حاولوا ضرب القواعد الدرامية التي كانت سائدة، ورغم المحاولات المستمرة في أيجاد أسلوب فني يكتسي بالجديد، وتظهر الحركة المستقبلية علي يد رائدان في الفن التشكيلي هما (جياكوموبالا وأمبرتوبوتشيني) بكتابة عدد من المسرحيات ،تبلغ أهميتها أنها كانت رائدة في عالم المسرح الأوربي شجعت التيار التجريبي والثورة علي تقاليد المسرحية والدرامية المتوارثة فان كل حركة تحطم ما سبق بأسلوب جديد فها هي المدرسة الدادائية وضعت أساس في اعتناق مبدأ العدمية وإنكار جميع القيم والمفاهيم والإشكال الفنية والأنظمة سواء المتوارثة أو المعاصرة لكن سرعان ما تختفي الدادائية وتظهر الحركة السريالية علي يد (أندرية بريتون) الذي يرى أن السريالية ترتكز علي الأيمان بأن الأحلام أقوي من أي شيء آخر وبأن بعض أنماط التداعي الذهني التي ليعرها أحد اهتماما من قبل قادرة علي أن تكشف لنا حقائق أبعد عمقاً من تلك الحقائق التي نصل إليها عن طريق العقل المنطق وتدعو السريالية إلي عدم التقييد بقواعد معينة وإطلاق عنان الفكر والذهن معاً [١٣] ومما وسعت اطر الجدة التجريبية في المسرح الغربي ظهور الأسلوب التعبيري من خلال التوغل في النفس البشرية وأسرارها وما ذهب اليه (فرويد) منذ أن اخذ ((يستكشف مجاهل العقل الباطن ومدي تحكمه في تصرفات الإنسان بما يختزن من تجارب والانطباعات)) [١٤] فما توصل اليه علم النفس ساعد علي ازدهار التعبيرية الذي عاصر الحرب العالمية الأولي والثورة التي تبعت هذه الحرب في ألمانيا بحيث وصف النقاد المذهب التعبيري بانه انعكاس طبيعي للهزة الروحية والاجتماعية العميقة التي سببتها تلك الأحداث، وتعتبر أعمال (أوجست سترندبرج) أولي خطوات المسرحية التعبيرية ثم كتاب هذه المدرسة ( فرانك وكند وكافكا و اوجين اونيل ) وما يجدر الإشارة إليه أنه مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية ويحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرؤية الذاتية والحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفني ومن خلال تجربة تقتفي اثر الأخرى نصل إلي المدرسة التكعيبية التي ظهرت في الرسم والشعر وفيها الأسلوب الذي خاضه الكاتب الإيطالي (لويجي بيراندللو) في مسرحيته الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) يكون ضمن لائحة المدرسة التكعيبية ، ففي هذه المسرحية نجد (بيراندللو) يحاول أن يحطم التصور التقليدي الفوتوغرافي للواقع ويعمل فيه فكرة

ليكشف لنا مستوياته المتعددة وعلاقاته المتشابكة... مؤكداً الفكرة النسبية في كل شيء ، ويعتقد كاتب الدراسة أن مستويات المشاركة الجماعية بين الحقيقة والوهم، تعد أهم جدة تجريبية بلورت شكل فني مختلف ومجدد في المسرحية العالمية ، و لا تقل عنها أهمية أعمال مسرح العبث في خمسينيات القرن الماضي، وفكرة اللاجدوى عند (بيكت ويونسكو) وغيرهم ،وان هذا المسرح (العبث) يرفض القيم المتوارثة لمسرح عرف بما بعد الدراما ، وهو يتفق علي جمع المتناقضات، ويخرج من موقف لا منطق له، والذي ينظر بعمق إلي الجدة التجريبية التي جاء بها المسرح الملحمي يجد أنها تعكس الاتجاهات التجريبية في الفن ، صورة الظروف التاريخية فهي تردد الاستياء العميق من القوالب المألوفة ، وهي تسعي إلي أطار جديد في الأسلوب الفني، علي وجه الخصوص بعد الحرب العالمية الأولي والثانية التي راح ضحيتها مئات آلاف من البشر، في حين شهد القرن العشرين أهم تحول فلسفي عندما حلت الفكرة النسبية مكان الفكرة المطلقة التي أثرت بشكل أو بأخر علي كافة المذاهب والتيارات الأدبية والفنية فإن الاختلاف بين فلسفة القرن العشرين وما قبلها في الغرب يتمثل في التخلي عن الفكرة القانون المطلق الثابت أو الحقيقة المطلقة وفي الاقتراب من الفلسفة الوضعية .... وذلك من خلال منظور النسبية الذي أتي به (أنشتاين) والذي صبغ فلسفات القرن العشرين واحل الفكرة النسبية مكان الفكرة المطلقة ، وهذا التحول أحد أهم الروافد التي بلورت تجربة (بر يخت) في ثورة حقيقية لنظرية الدراما ، واتى بنظرية عكسية تعارض نظرية (أرسطو) تماما جوهر الخلاف بين (أرسطو وبر يخت) فهو يدعو إلي مشاركة المتفرج النقدية في من خلال التغير الذي أحدثه علي المستوي الفني في مسرحه الملحمي في تغير بناء النص الدرامي متوازي متجاور عبر مشاهد ترتبط عن طريق السرد ، بعيداً عن النمو التصاعدي في البناء الدرامي وقد استخدم بر يخت مجموعة من القواعد الفنية لتطبيق تجاربه من الموسيقي والديكور... الخ ويري الكاتب هذه الدراسة أن الجدة التجريبية التي جاء بها بر يخت هي أوسع جدة تجريبية ظهرت في تاريخ المسر ح إلي يومنا الحاضر.

## المبحث الثاني: التجديد وأثره في المسرحية العربية .

يرى العديد من الباحثين في الوطن العربي ، أن المسرحية فناً وافداً من الثقافة الغربية في القرن التاسع عشر، ولم يدرك أحد منهم فاعلية الجدة التجريبية في صراع الحضارات، وهذا لا يعني الخوض في تفاصيل مجتمع متأخر أو متقدم بقدر ما هو طمس إلى معالم الهوية المميزة للشعوب في حين المسرحية العربية ظلت تحت التأثير قوة وثقل الجدة التجريبية للمسرحية الغربية دون أن تعلم بمراحل الخطر من خلال محاكاة وتقليد بعيدًا عن جذورها ويؤكد ذلك الدكتور محمد يوسف نجم في معرض حديثه عن التأثير الغربي علي المسرحية العربية ((يبدو لي أن مسرحنا العربي لم يقطع دور التقليد حتى اليوم وأن ظهرت فيه آثار محمود تيمور وشوقي والحكيم وعزيز أباظة وعلي احمد باكثير وسعيد تقي الدين ألا أنها عبقريات فردية..)) [١٥] وأن الكتاب العرب منذ أواسط الستينيات يمكن أن تردهم إلي نماذج عرفها المسرح السابق قديمه وحديثه فهم بين كلاسيكي ورومانسي وواقعي وعبثي وهم بين تقليدي يسير على نهج ( الدراما الحديثة ) وبين متأثر بالمنهج البر يختي أو منهج اللامعقول ، فان تجربة الكاتب المسرحي العربي ظلت تتأثر في هذه القوالب الغربية ، في حين لم تجد المسرحية العربية من يدعمها تاريخياً باعتبارها فن منقول وجد قوة التأثير الغربي عليه ، والذي نفذ إلي البلدان العربية من خلال الترجمة ، و النقد المسرحي الذي تمثل في شكل مراجعات وتحليل لمسرحيات غربية ، و كتب غربية عن الدراما ودراسات أصيلة عن كتاب غربيين وأشكال الدراما الغربية مضافا إليها تأثير البعثات العلمية إلي دول أوربا الغربية والشرقية، لتلقي علوم المسرح وفنونه، التي بدأت في مصر مع بداية عصر النهضة....ويمثل الأولي في

القرن الماضي يعقوب صنوع (١٨٣٩- ١٩١٢) ويمثل الثانية توفيق الحكيم الذي أرسل إلي باريس كي يتمّ دراساته العليا في القانون، إلا أنه أبحر في عالم الفن والأدب، وعاد يحمل في جعبته النية لإيجاد مسرح مصري أدبي وكما هو الحال في سوريا والعراق ولبنان والمغرب العربي[١٦]، وبعد أن اكتشف المسرحيون العرب الأشكال التجريبية في المسرح الغربي ، اخذ أسلوب الكاتب العربي يبحث عما هو جديد فإنهم ((شرعوا يبحثون فإبداعية ، عن الإشكال وأساليب جديدة ، فأبدعوا مسرحيات عكست ، في الشكل ، بعض مظاهر الدراما الغربية)) [١٧] ويتفق الباحث مع (رياض عصمت) ومع ما ذهبت اليه الباحثة (حياة جاسم محمد) في ثقل التأثيرات الغربية التي انعكست على المسرحيات العربية ((فقد تعرض المسرح العربي لتأثيرات غربية متعددة الاتجاه والقوة )) [١٨] واخذ التأثير من مسرح ( آرثر ميللر واونيل ، برتولد بريخت ) ثم تأثير المدارس الحديثة التي تتراوح بين التعبيرية واللامعقول كذلك تأثير الواقعية والواقعي الاشتراكي الذي برز فيها (نعمان عاشور) و(سعد الله ونوس) و(محمود دياب) ، فان المسرحية الواقعية كانت تهتدي بأسلوب (إبسن) أستاذ فن الدراما الحديثة حين كانت تركز أصول فن المسرح العربي . وكانت أكثر حرية في محاولة اختراق الدراما لأنها غير مقيدة بحدث معروف . لكن المسرحية الواقعية كانت أقل انتشاراً في أرجاء الوطن العربي وإن لم تكن الأقل أهمية ، وكانت المسرحية التاريخية المجالَ الأوسع للتطوير الإبداع كما كانت الأكثر انتشاراً وتأثيراً وفي المسرحية التعبيرية برز منها (رشاد رشدي) و(مصطفي الحلاج) و(ميخائيل رومان) و( احمد الطيب العلج ) وفي إطار مستمر لتقليد المسرحية الغربية وما ظهر عليها من تجديدات ، ون الكاتب العربي ظل يتأثر بهذه المظاهر الدرامية الوافدة إلية من الثقافة الغربية ، إذ أن الكتاب العرب كانت كل تجديداتهم - هي تجديدات عاصفة - أنصبت علي تطعيم هذه القوالب بسمات خاصة بموضوعاتهم التي فرضها عليهم عصرهم ، أما الكاتب العربي المعاصر فلا يمكن أن تضعه في أي حقل من الحقول ، فإذا كان التجديد من خلال التجريب حسب ما ذهبت إلية آن (أوبر سفليد) هو تغير اتجاه ، فان الكتاب العرب وأساليبهم ، لم تستطيع تغير أي شيء ، الا أنهم مستوردين للجدة التجريبية في المسرحية الغربية ومظاهرها الدرامية الأخري في الستينيات القرن الماضي ، وأن محاولاتهم هي تجارب لم تصل إلي ما هو تجاربي مغير للاتجاه ومجدد كما يؤكد الدكتور (عقيل مهدي يوسف) ((إن المسرح العربي شديد الالتصاق بالفكرة التجريبية في المسرح العالمي وأن الأجيال المسرحية العربية تواصلت في التقاط هذه الفكرة لكنها لم تسع في الغالب تطوير خطابها التجريبي خاص بها بذلك يشوب العروض المسرحية الطابع ((التجار بي)) لا (( تجريبي )) الخاضع لقوانين مغايرة مختبريا)) [١٩] فان هذا الطابع ألتجاربي ينعكس أيضا علي الكتاب العرب في محاولاتهم البحث عن أسلوب فني جديد لمسرحياتهم من خلال مشابة الأشكال ومظاهر الدراما الغربية في تأثيرها علي المسرحية العربية يرى (علي الراعي) أن المسرحية (علية الدوغري) للكاتب (نعمان عاشور)، هي أحسن أنتاج في ميدان الكوميديا الاجتماعية ....تقف علي رأس ما وصل إلية المسرح العربي الذي أتخذ الصيغة اليونانية وسيلة فنية للتعبير في حين تأتي مسرحية (الناس اللي تحت) وهي تستحضر أجواء وشخصيات من المسرحيات تشيخوف[٢٠] ، فيما ترى الباحثة (حياة جاسم محمد) أن التراجيكوميدي شكل درامي كان له تأثير علي الكتاب العرب في مسرحيات (نعمان عاشور)، (عائلة الدوغري) ، و (عطوة أفندي) ، و(بلاد بره)،ومسرحيات ( سعد دين وهبه)، (كفر البطيخ)، و(سكة السلامة) ،ومسرحيات (علي سالم) (بئر القمح) ، و(البوفيه) ، و(كوميديا اوديب) ، و(أنت اللي قتلت الوحش) وتؤكد أن جميع هذه المسرحيات حققت عنصر التراجيكوميدي من خلال مقابلة شخصيات ملهاوية بمحيط مأساوي أو شخصيات مأساوية بمحيط ملهاوي، اما عن

مسرح سوريا يظهر لنا عدد من الكتاب (وليد إخلاصي) و(ممدوح عدوان) و(علي عقلة عرسان) وغيرهم، ويرى (علي الراعي) في تجارب (سعد الله ونوس) ذلك التأثير الغربي من خلال مسرحياته القصيرة (لعبة الدبابيس) و(الجراد) و(المقهي الزجاجي) و(جثه علي الرصيف) و( الفيل يا ملك الزمان ) ومسرحية طويلة في جزئيين هما( حكاية جوقة التماثيل) و(الرسول في مأتم أنتجونا ) وهي أعمال تتسم بالتجريد والإغراق في استخدام الرموز ، الاعتماد علي الأشكال المسرحية الغربية التي كان ونوس قد تعرف عليها أبان معاينته للمسرح الغربي فيما تجرأ العديد من الكتاب العرب للخروج عن الشكل التقليدي للمسرح وعلي التحرر من أصول التقليدية الدرامية دون الخروج عن أصول البنية الدرامية . ومثال ذلك ما فعله (علي عقلة عرسان) و(رياض عصمت) و(سعد الله ونوس) و(ممدوح عدوان) وغيرهم في سورية . وما فعله (ألفريد فرج) و(محمود دياب) و(ميخائيل رومان) و(سعد الدين وهبة) في مصر . وهذا ما تحقق من خلال أوسع التجديدات العالمية في نشوء المسرح الملحمي وجدته التجريبية التي برز تأثيرها في الوطن العربي فقد حظي المسرح الملحمي بتقدير ... لأنه يعالج مشكلات سياسية واجتماعية تعني العرب ويؤكد الوظيفة الاجتماعية للفرد ومنها ظهرت تجارب المسرحية لا تستطيع إخفاء تأثير (سعد الله ونوس) في الإطار البريختي من كسر الإيهام ومزج المتفرج بالممثل في الحدث الواحد، كما في مسرحية (الملك هو الملك) و(مغامرة رأس المملوك جابر) أو (أتفرج يا سلام ) لـ(رشاد شدي) و(النفق ) (رؤوف مسعد) و(آه يا ليل يا قمر) لـ(نجيب سرور) و(الزير سالم) لـ(الفريد فرج) و( ليلة مصرع جيفارا) لـ(ميخائيل رومان) وما جاء به المسرح الملحمي من بناء شكل فني جديد ساعد الكاتب العربي علي أعادة صياغة التاريخ التي كانت تقتضي شكلاً فنياً جديداً وجده الكتاب في شكلٍ بنائي جديد.

**ما أسفر عنه الإطار النظري**

١- أن التأثير والتأثر ظاهرة من ظواهر التفاعل الحضاري بين الأمم وهي تعتمد على التراكمات المعرفية والافتراضات التي يستحضرها المؤلف المسرحي بغية استيعاب وتحويل النصوص و حسب درجات الحضور والغياب في التأثير المتبادل .

٢- تواجد في النصوص المسرحية العربية التأثير بدراما العبث من خلال الابتعاد عن الواقعية واللجوء إلى الرمزية وبها تم الانتقال من واقعي تقليدي إلى رمزي وتطورت لدى المؤلف المسرحي صيغة الكتابة شكلاً ومضموناً

٣- ثقل المسرحية الغربية وتأثيرها على الكاتب العربي جعلها تتميز بأسلوب في التأليف المسرحي يحاول المزج بين الواقع والحلم وبين الخيال والحقيقة بغية الوصول على ما هو أبعد من الواقع ويتجاوز كل ما هو تقليدي ومألوف وإظهار الجدة التجريبية المقتبسة .

٤- لا بد من الإشارة ان مساحة تأثير دراما العبث أفضت الى وسائل فنية جديدة وظفت في النص المسرحي، ففي هذا النوع يستعير المؤلف تقنية في الكتابة من نص آخر أومن تيارات واتجاهات أدبية أخرى .

**الفصل الثالث** : **إجراءات البحث**:

يتضمن الفصل الثالث استعراضا للإجراءات التي أخذت لغرض تحقيق هدف البحث من خلال ما يأتي: مجتمع البحث. / عينة البحث/ أدوات البحث/ طريقة البحث .

**١. مجتمع البحث**

يتألف مجتمع البحث من نصوص مؤلفة في العراق ، يمكننا تصنيفها ضمن نصوص حواريات القاص (فؤاد التكرلي) وبالغ عدد ها (٦) وهي ( الصخرة والمخبر وزوج السيدة م.. و الخطأ والشال) وكتبت في الفترة الواقعة بين(١٩٦٧ – ١٩٦٩) . وقد اعتمد الباحث في حصر النصوص على ما تناصت في خطابها المسرحي ، ومن مجموع هذه النصوص أختار الباحث: نص حوارية (الصخرة) ملهاة في منظر واحد كتبت عام (١٩٦٧ )

**٢. عينة البحث**

اختار الباحث عينة بحثه قصدياً لتكون ممثلة لمجتمع البحث ويعود الاختيار لأسباب الآتية :

١. ظهور ملامح التجديد مع المسرحية الغربية وإثرها في نص حوارية الصخرة المختار .

٢. توافر، في النص الحوارية المختار ، توافقات مع ما توصل إليه الإطار النظري من مؤشرات لتكون ممثلة لمجتمع البحث .

**٣. أدوات البحث**

توصل الباحث إلى ما أسفر عنه الإطار النظري من نتائج ، وأخذ تلك النتائج معيارا لتحليل العينات من خلال استخدام الباحث الأدوات الآتية :

١. استخدم الباحث المعايير والمؤشرات التي توصل أليها البحث في المشكلة والإطار النظري .

٢. الوثائق من الكتب والدوريات من الرسائل الجامعية .

٣. الخبرة الشخصية للباحث .

**٤. طريقة البحث :**

أستخدم الباحث الطريقة التاريخية فيما عرضه في الإطار النظري ، أما طريقة تحليل العينات ، فقد أستخدم الباحث الطريقة الوصفية التحليلية للتوصل إلى النتائج .

**تحليل نص حوارية (( الصخرة ))**

كان الأديب والروائي فؤاد التكرلي احد اهم اعلام الريادة التجريبية في تغير اتجاه النص المسرحي في العراق والوطن العربي وكما نرى أنه صاحب اولى المحاولات في خلق جدة تجريبية في المسرح العراقي المعاصر لما تركه من منجز ابداعي اطلق عليه (حواريات) عبر مجموعة نصوص أصدرتها دائرة الشؤون الثقافية في بغداد ١٩٨٦، فإن التكرلي أبن فترة تأثيرات الأدب الوجودي منذ أوائل الخمسينيات في الوطن العربي المتمثله بكتابات البيركامو الذي حاول أن يخلق شكلا دراميأ جديداً، المأساة الميتافيزيقية، وهي مأساة مركزة عميقة تعالج بلا مبالغة القضايا التي تثقل ضمير الانسان في القرن العشرين، أن القارئ لنص حوارية (الصخرة) يشخص عزلة الإنسان واغترابه عن المجتمع في أطار الواقع الاجتماعي والسياسي، ويظل في (تناص) الأفكار أو التو اشج بين النصوص بسب تأثيرات الأدب الغربي علي الكاتب التي تحولت إلي شيء من ذاكرته وثقافته الذي يشكل نصا موازيا من نصوص سابقة بوسيلة الحوار عند التكرلي، فان التّناصّ تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة بحيث يغدو النص الجديد خلاصة أفكار أو اقتباسات غيبت النص المأخوذ منه (النص ألام) (التّناصّ) مصطلح نقدي، يرادفه (التفاعل النصّي)، و(المتعاليات النصّية) وقد ولد مصطلح (التّناصّ) علي يد جوليا كريستيفا عام ١٩٦٩ التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات

(البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح (التّناصّ). ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية.والذي يتجلي بشكلاً واضح في نص حوارية الصخرة التي تستند بنية فكرتها علي العزلة الإنسانية في صراعها اللامجدي في تغير الواقع.

(منتظر – لقد تكلمتم عن كل شيء الا عن حل للمشكلة اليس في نيتكم مساعدتي للخروج من هذا المازق ؟؟))[٢١] ٢٩.

إذ نشأ في دار (منتظر رحمة الله) صخرة تتضخم مثل جثة الحب في مسرحية(أمدية) (ليوجين يونسكو)، صخرة (التكرلي) تثير الرعب من كارثة التضخم بمرور الوقت وتهدد غرفة الاستقبال بالتحطيم الدار وتهدد الجيران من حوله بنفس المصير ومما يدعوا شرائح من المجتمع مثلهم بالمثقفين ، ليعينوه في حل مشكلة الصخرة ، من خلال مواقف متعددة تستعرضها الجيران بالفكاهة عبر مقترحات وأراء ومحاولات فاشلة تؤدي بهم إلي الانهزامية من وضع الصخرة الجاثمة في صدورهم ويستسلم (منتظر) لمصيره بفقدان الأمل والإحباط واليأس في تغير مواقفهم ، فيما يواصل (منتظر) النضال في تحدي هذه(الصخرة) بذلك (التكرلي) يحاول إدانة المثقف العربي اثر نكسة حزيران١٩٦٧ من خلال مناقشة أسبابها ونتائجها في الموضوع المتضمن لبنية الحدث. أن فكر العبث حاضرا في حوارية الصخرة ممثلا بما نتج من فقدان المعني والإحساس باللاجدوي والاستسلام شخصيات الجيران وعزلة منتظر في مواجهة (الصخرة).

**((منتظر – ايها السادة الجيران ، اشعر باننا يجب ان نطلق اسما على اجتماعنا هذا ، لكي يمكننا من بعد ذلك ان نسترجع تفاصيله ونستوعب ما فاتنا منه ، ولقد خطر لي ان اسم اجتماع الطاولة المستديرة لا يناسب وضعنا ففكرت ان اجعلها طاولة مربعة او مستطيلة الا اني تبينت بعد ذلك ان ليس هناك طاولة نجلس اليها ...**

**قلت من مستحسن ان نبتعد عن الطاولات لأنها في آخر الأمر لا تعبر عن واقعنا )) ص٧.**

الا أن هذه الفكرة تبين أثر الجدة في المسرحية الغربية وما ظهر في مسرح العبث واللامعقول في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي وإثرها علي القاص فؤاد التكرلي التي ظهرت في كتابات (ألبير كامو) و(سار تر)- التيار الوجودي - في فرنسا، ومن يتابع نص الحوارية يجد عنوانها(الصخرة) شكّل فكرة نص جديد معبر عن بنية فكرتها المتاثره في أسطورة سيزيف (لكامو) في صراع إنسانها اللامجدي مع الحياة وعقاب الإله ، وفي هذه الحلقة المفرغة التي يدور فيها سيزيف صعودا وهبوطاً يدور الإنسان اللامجدي أيضا وهي قاعدة (كامو) الفكرية في العبث التي بلورها صومائيل بيكت ويوجين يونسكو وادوموف غيرهم ومن تأثر بافكار أنطوان ارتو، كما يظهر في فكرة مسرحية(اميدية) ليوجين يونسكو لها أثراً في تضخم صخرة التكرلي من خلال حب أمدية ومادلين الذي مات منذ خمسة عشر عام وأخذت جثة غريبة تتضخم داخل غرفة نومهما وتسارعت في التضخم وهددت بتحطيم باب دخول وفي منتصف الليل يسحب أميديه الجثة من النافذة ويجرها في الشوارع لكن أمره يفتضح بينما تطارده الشرطة ويرتفع بكل بساطة في الجو، والجثة تتحول إلي مظلة طيران في زمان ومكان مفتوح، لعالم يونسكو: عالم اللاعقل واللامنطق، عالم الكابوس، منظوراً إليه من وجهة نظر العقل...وأيضا تتضح لنا وشائج صلته الوثيقة بكافكا من حيث أن كلا منهما يستخدم اللامألوف هي كالصخرة التي تتضخم في غرفة استقبال (منتظر رحمة الله) مع اقتباس فكرة الزمان والمكان المفتوح في تقنية مسرحيات العبث واللامعقول.

**(( منتظر – ... ان الصخرة ، او هذا المخلوق الذي يتخذ شكل الصخرة ملجأ له ،**

**قد قاومت كل حركة قمت بها ضدها ولعبت معي لعبة ماهرة لم اشهد لها مثيلا من قبل . كل سنتمتر مكعب من الحجر اسقتطه عنها في المساء ، ازداد في الصباح ما يقارب عشرة اضعافه من الصخرة )) ص١٥ .**

فان التناص الذي يظهر هنا يكمن في فكرة العوائل المنكوبة وحسب رؤية المقارنة بين عائلة امدية وعائلة منتظر رحمة الله علما ان شخصية الزوجة والأولاد هي في تجليات الغايب أي انها غائبة في نص حوارية الصخرة . (( منتظر – .... لقد تشوهت حياتنا .انا وزوجتي وأولادي )) ص٣٠ / كما ترى جوليا كريستيفا أن كل نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نصّ هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى ويعتقد الباحث أن الاتجاهات النقدية الجديدة هي التي أوحت للكاتب أن يطلق علي نصوصه أسم (حوارية) لأنها قراءة للواقع ومن يتأمل نص حوارية الصخرة وأسماء الشخصيات (منتظر رحمة الله) (الجار الفنان)(الجار العالم) (الجار المهندس) (الجار المخطط) (الجار. الذي. يفهم.كل.شيء) يجد انها مجموعة من صفات تتمثل في شريحة معينة من المجتمع في مواقف اذ يتفاعل الإنسان مع بيئته الاجتماعية والفكرية وهي تنزع أن تكون نمطية لا فردية محددة. ونجد حوارية الصخرة تعتمد الترميز الدلالي المكثف، وهي مسرحية قصيرة إلى حد ما، لذا جاءت مركزة في أفكارها، وكذلك في رسم شخوصها وفي صياغة ذلك الحوار الشيق المليء بالمعاني بين هؤلاء الشخوص، الجيران الجالسون على مصطبة خشبية محشورون ومتضايقون وكلما أبدى أحدهم حركة عنيفة أثناء كلامه سقط على الأرض، وفي مقابل تلك المصطبة الخشبية كرسي مريح يجلس عليه منتظر رحمة الله وهو الشخصية الوحيدة التي لا يسبق اسمها كلمة الجار، أما بقية الشخصيات تتحاور حول تلك الصخرة ورغبتهم في التخلص منها، تلك المحاورات التي تنتهي إلى لا شيء، بعد أن يعبر كل منهم عن بعض من أفكاره التي ترسم حدود شخصيته بشكل ربما يكون ساخر بعض الشيء، إلا أن تلك الأفكار وتلك المحاورات تشير بوضوح إلى استحالة التواص، واستحالة أن يجتمع هؤلاء على قرار وأن يتمكنوا من التوصل إلى حل .

**(( الجار المهندس - ان في الحقيقة نواحي هندسية لايدراكها اكثر الناس ... منتظر – هذه الكارثة موضوع اجتماعنا ايها الجار المهندس ... )) ص٩.**

في حين أسم (منتظر) في تناص مع فكرة مسرحية (في انتظار جودو) ونظرة بكيت الدينية في الانتظار، فان أسم شخصية تكر لي (منتظر) تميل إلي الفكرة (بكيت) العبثية أما الشخصيات الأخرى الجيران فهي تعبر عن نمطية كوميدية، ويمكن لنا أن نري هذا النوع بكل وضوح في مسرح يونسكو عندما يؤكد إن الضحك تحرير للنفس البشرية، وذلك من خلال تقديم شخصيات مضحكة لا تعرف أنها مضحكة....والضحك عليها ينتج من السذاجة في السلوك ، فان التكرلي يقدم شخصيات تطرح حلول لمشكلة الصخرة بشكل ساذج ومضحك .

**(( الجار الفنان – لذلك فان عواطفي تتجة الان ... نحو تكوين فكرة تمثال بديع يمكن نحته من هذه الصخرة. ان شكلها الرباعي... الجار المهندس – مقاطعا – الخماسي. ان شكلها ، اذا سمحت، هو خماسي...)) ص١١.**

وبذلك يحاول (التكرلي) تقليد هذه الوسيلة المسرحية في الكشف عن عيوب الشريحة المثقفة وأدانتها ، الذي يتولد من تنافر بين شخصية (منتظر رحمة الله) ومحيطها من خلال سخرية مقترحات الجيران ، مما يؤثر في الشخصية ويجعلها بين التراجيكوميدي التي يتقابل فيها المؤلم والمضحك عمدا وهي أبرز الأشكال الدرامية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية في الغرب وأثرت في الكاتب العربي . حوارية الصخرة في مكان احادي ومنظر واحد تتضمن طرح وضعية او حالة صخرة ذات لون رمادي- أزرق ترقد في دار منتظر رحمة الله في اطار (الترميز)

تتضخم وتكبر وسط غرفة الاستقبال وجيران خمسة شخصيات نمطية وهي نماذج من شرائح المجتمع العراقي مثلهم التكرلي بالمثقفين (الفنان والعالم والمهندس والمخطط والجار الذي يفهم . كا شيئ) يحشروهم التكرلي علي مسطبة خشبية، إذ تكلم احدهم سقط الآخر علي الأرض، بشيئ من السخرية يخاطبهم منتظر بتهكم في البحث عن اسم الى اجتماعهم من خلال طاولة مستديرة ، ومن ثم مقترحات الجيران الخمس.

**(( منتظر – أي اسم تقترح؟ الجار الفنان – لا اقترح اسما . ان هدفي هو المطلق، وانتم وامثالكم لا ترتاحون لاسماء كهذه الجار المخطط – اقترح ان نشكل كلمة من الاحرف الاولى لاسمائنا الشخصية . الجار العالم – لا اوافق . ان هذا الامر غير مالوف العواقب )) ص٨.**

وتظل هذه الشخصيات النمطية تقترح الحلول باسترجاع وتكرار ميكانيكي بعيدا عن المشكلة الصخرة المؤقت التي تهدهد دار منتظر، إذ يطرح التكرلي بنية الاختلاف بين الجيران علي كلمة أو أسم، لكن (منتظر) يظهر معاناته من خلال التكرار، كما في المواقف النمطية الأخري الشخصية المسرحية التي تكرر في عدة شخصيات أي تكرار الموقف الشخصية التي تحاول طرح الآراء والمقترحات في بنية الحلول (لماذا لم تخبر السلطات الحكومية، فكرة لتمثال بديع يمكن نحته من هذه الصخرة، أن منهج البحث هو أساس العلم، أن القوانين لم تبحث في قضية كهذه) فان العلاقات المعروضة تظل عاجزة عن الفعل،أي (بينة الحلول) / (بنية الاختلاف)= (بنية الاستسلام)/ عجز الفعل فيما تسيطر بنية السرد علي حوار شخصية منتظر وهو يستصرخ ضمائر الجيران في أيجاد الحلول لهذه الصخرة التي تتوسع وتزداد ضخامة مع مرور الوقت ، فأن التكرلي يظهر (بنية زمنية) من خلال الوعي بمرور الزمن . دقات الساعة (أصوات)

**(( الجار المهندس – طننتها دقات قلبي الجار الذي يفهم كل شيئ – انصتوا جيدا اليها ...المجانين يخيل الي ان الدمار غير بعيد عن هذا المكان – يقفون جميع بحذر مستمعين الى ضربات الساعة الغامضة)) ص١٢.**

التكرلي في حوارية الصخرة ينتهج بعض الوسائل الفنية لمسرحيات العبث واللامعقول في بداية ونهاية غير محددتين، وتكرار ميكانيكي وشعور الإنسان بالعزلة واغترابه وتعميم بنية الزمان والمكان وفعل مسرحي دائري، والإحداث تصاعدية فهو يراعي خصوصية الفئة ألمستهدفه عندما جعل النهاية بعيده عن الانتحار وقد حورها إلي انهزامية الإنسان، لأنها لا تلائم المجتمع العربي الإسلامي، فيما يظهر التناص المقيد من خلال وضع الانسان في أعماله الأدبية والتناص (المقيّد) الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض من خلال نهايات اعماله الروائية والقصصية بشكل تراجيدي. والحوار بصفته جزءاً أساسياً من البناء الدرامي جاء في نص حوارية الصخرة بشكل مختلف عن مسرحيات العبث واللامعقول، لان الشخصيات تتفاهم فيما بينها بوضوح في حوار منطقي معبر عن الأفكار شخصياتها في جمل قصيرة مع اللحظات الصمت التي تبتعد عن تشوية اللغة والتوقف الطويل، ألا أن لحوار في نص التكرلي يتخذ التقريرية المباشرة والبساطة ويعالج وضعية واحدة هي مشكلة الصخرة ويتطور الحدث من خلال الحوار بين الشخصيات بفعل دائري وتنتهي الحوارية من حيث تبدأ.فيما تظهر السمة الخطابية في حوارت (منتظر) جدلية الحوار مع الشخصيات الأخرى. فقد شهد تطور القاص فؤاد التكرلي إنتاجاً متوازياً في الكم والنوع ، ما بين الانواع الادبية من القصة والرواية والمسرحية، وعن الكتابة المسرحية والتي تسمى في بعض الأحيان بالحواريات وهي تعتمد المناهج النقدية الحديثة ، في حين أن الأديب التكرلي يفضل ألا تسمى كتاباته المسرحية بالمسرحيات بالمعنى الفعلي للكلمة، حيث يقول في تعريفه على غلاف كتاب

المسرحيات الذي يضم تلك الأعمال ضمن سلسلة أعماله الكاملة: هذه ليست مسرحيات بالمعنى الحرفي والمتفق عليه للكلمة ، إنها بالأحرى محاولات في الحوار، استغلت بعض قابليات المسرح لتقديم الواقع منظوراً إليه من زاوية نظر مختلفة وغير مألوفة، إن فيها بحثاً مخلصاً عن الحقائق عبر طرائق ملتوية، ظهرت أحياناً، وكأنها تضمن الوصول إلى الهدف ، إلا أنها، في أغلب الأحيان، تبدت غير جديرة بذلك وأشبه بمن ضيع هدفه قبل الخطوة الأخيرة. لكن هذا لا يمنع حقيقة أننا حين نقرأ تلك النصوص، لن نعدم نصوصاً مسرحية مكتملة قابلة للإعداد المسرحي، حيث أنها لم تبتعد كثيراً عن قواعد الكتابة المسرحية والالتزام بدقة الوصف وبالحوار، كما أننا سنطالع كتابة مسرحية عميقة تبلور أسئلتها الخاصة، وهي كتابة مسؤولة ناتجة عن أفكاره المنعكسة عن حياة الإنسان في مجتمع ما أو أمة ما أو في الحياة بوجه عام، عن ذلك الصراع الوجودي في كينونة الإنسان . كما نرى في تلك الكتابة المسرحية تلك الرغبة في التجديد في كتابة النص المسرحي، ونسوق مثالاً من مسرحية أوديب الملك السعيد / ملهاة مأسوية في منظر واحد في هذا العمل نطالع هذا النص السردي الحواري الذي بالطبع له قدراً كبيراً من المنطق والتأمل الخاص، ولعل البعد الأهم في هذا كله، هو أننا لا نقرأ مسرحية تستلهم التراث، بل نجد أنفسنا بصدد تراث يستلهم عبثية الواقع ، وتدور تلك المسرحية في أجواء تحيلنا إلى الأسطورة بقدر ما تحيلنا إلى الواقع، كما تثير الكثير من أسئلة الواقع والحقيقة المخفاة . فمن خلال أسطورة سوفوكليس الإغريقية ، ومغامرة أوديب الوجودية ، ولعنته وصراعه مع الأقدار التي كتبت له ما فعله بأبيه وبأمه، تدور المسرحية في زمن حدده الكاتب بقدر ما جعله مموهاً عاماً مفتوحاً، حين أخبرنا أن الزمن هو الوقت الحاضر، أما المكان فهو قاعة الاستقبال الكبرى في قصر الملك في طيبة ، ولا يخرج القاص فؤاد التكرلي كثيراً عن الواقع الإنساني حتى في لا معقوليته ، ويربط في مسرحيته بين التاريخ والواقع، التاريخ مجهول الحقيقة، والواقع المشبع بالفساد والطغيان والقمع والعار واستغلال الأوطان والبشر وكل شيء، وهكذا لم تتخلى كتاباته المسرحية عن الهم الفلسفي، وطرح أسئلة الحياة والضياع والغربة ومشكلة الوجود، وانعدام الحرية والاستقرار السياسي.

## الفصل الرابع : النتائج والاستنتاجات

### اولا : النتائج

١- يجدد فؤاد التكرلي في نص حوارية الصخرة بوسائل فنية متعددة من مسرح اللامعقول والعبث في بداية ونهاية غير محددتين وتكرار البنية النصية في إطار توحيد المكان وفتح أزمنته في ظل فعل مسرحي دائري .

٢- يتبلور اثر الجدة من خلال استحداث الفلسفة الوجودية في الفكر العربي في أواسط الخمسينيات وفي العراق خصوصا ، فإن شخصيات هذه حواريات واقعة دائمة في محنة او مشكلة ذات طبيعة استثنائية واحيانا غير منطقية وهي تحاول بمفردها او بالتعاون مع غيرها في الخلاص منها لانها تهدد وجودها وتفقدها الشعور بالامن ولكن البحث عن حل الازمة هذه الشخصيات ينتهي دوما الى نتيجة سلبية

٣- يوحي فؤاد التكرلي من خلال نص حوارية الصخرة بأن السعادة غير ممكنة على هذه الأرض وان البحث عنها ضمن الشرط الانساني القائم هو العبث بعينه حيث يمتزج المأساة بالسخرية تلك السخرية المستمدة من شرط انساني خاص يلعب دورا كبيرا في تكريس روح اليأس التي ينتمي اليها الفعل الدرامي في النص ، فالصخرة التي تنبثق على حين غرة وسط احد البيوت التفتأ إن تتضخم وتهدد بالانفجار .

٤- التناص في نص حوارية ( الصخرة ) يقوم على وفق تناص مضمر أو ضمني القائم على الاستعارة من مسرحيات اللامعقول التي نجد فيها الشخصيات وهي تواجهه أسئلة بلا اجوبة في أطار اغتراب الإنسان . وهذا هو الاستحداث للجدة التجريبية في المسرحية العراقية .

٥- عزلة الإنسان ووحدته الوجودية ذلك هو جوهر المحتوى الاكثر حضورا في حواريات التكرلي القصيرة التي كتبها بحوار تلغرافي فقد اكتست مقدمة النص العنوان حوارية الصخرة ملامح التجديد في بنية فكرتها المتأثرة بأسطورة سيزيف لكامو في صراع انسانها اللامجدي مع الحياة او تضخم الصخرة مثل جثة الحب في مسرحية امدية ليوجين يونسكو. كما تأتي فكرة بكيت في الانتظار مقترنة في اسم شخصية التكرلي منتظر رحمة الله

**ثانياً : استنتاجات البحث :**

من خلال النتائج ومناقشتها مع هدف البحث ومؤشرات الإطار النظري توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

١- التجديد الركن الأهم في تغيير أسلوب الكاتب الذي يرفض القديم المتوارث ، ويبتعد عما هو محافظ وبنزعة الجدة والتجدد التي يسعى إليها كل فنان وكاتب ، لكن الكتاب العرب عموما والعراق بشكل خاص كانوا تحت تأثير جدة المسرحية الغربية .

٢- التجديد الذي قدمه فؤاد التكرلي في النصوص الحوارية لا يأتي من الفراغ ، وإنما جاء بعد سلسلة التجارب خاضتها المسرحية الأوربية ، وبالتالي قام بنقلها بعملية التأثير والتأثر وهي حالة إبداعية تغني النص المسرحي في العراق .

٣- يتضح الطابع التجاربي لا التجريبي على النصوص الحوارية لفؤاد التكرلي ، وهو محاولة في البحث عن أسلوب فني جديد من خلال خلق عملية المشابهة بمظاهر الدراما العبثية في أوربا .

٤- شكل التناص مرجعية رئيسة لتشكيل نص حوارية الصخرة المختار في هذا البحث، هي عملية تخضع لدرجة الحضور والغياب للنص على صعيد التقنيات الموظفة من الشكل الأوربي .

**التوصيات والمقترحات :**

الاهتمام بالدراسات والبحوث التي تسلط الضوء على تجارب القصاصين العراقيين، فمن الضروري إطلاقها في البحوث الجامعية، وفي مجال الفنون المسرحية تحديدا.

**الهوامش**

(١) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح (بيروت الدار النموذجية- طبعة المكتبة العصرية ، ١٩٩٩م) مادة لمح

(٢) إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار، المعجم الوسيط ، تحقيق : مجمع اللغة العربية ، ط٣ (القاهرة: مجمع اللغة العربية ، ١٩٩٨ ) مادة : لمح .

(٣) د. أحمد مختار عبد الحميد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة (القاهرة : عالم الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠٨) مادة: لمح .

(٤)ابن منظور، لسان العرب، ج٦ ( بيروت : دار صادر للطباعة والنشر ،١٩٦٥) مادة : جَدَّد .

(٥) د . أحمد مختار عبد الحميد عمر، المصدر نفسه ، مادة : جَدَّد .

(٦) عبد الإله كمال الدين ، الوظيفة النقدية للمخرج في مرحلة استيعاب النص ( بغداد : مجلة الأقلام ، العدد ٥-٦ ، ٢٠٠٥) ص٧٣.

(٧) علي جواد الطاهر ، مقدمة في النقد الأدبي ، ط١ ( دبي : مؤسسة السلطان العويس الثقافية ، ٢٠٠٣) ص١٧٨.

(٨) د.نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر ، ط١ (بغداد: مشروع مشترك أفاق عربية والهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥) ص٢٧.

(٩) د. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من أرسطو إلي ألان ، ط١ ( بيروت : مطبعة دار العودة ، ١٩٧٥) ص٧٧ .

(١٠) ماكس بلخمان ، تأملات في الرومانسية الثورية ( بغداد : مجلة الثقافة الأجنبية ، ع ٣، سنة ٢٠٠٧) ص٢١.

(١١) ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها؟ ترجمة: فريد مدور، ط١( بيروت دار الكتاب العربي، ١٩٦٥ ) ص٢٦٧

(١٢) علي مصطفى أمين، بين أبسن وتشيخوف ، ط١ ( القاهرة .مكتبة نهضة مصر ومطبعتها . ب ت ) ص١٩.

(١٣) ينظر د.نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة ط١ (الشارقة منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري٢٠٠٧) ص١٨-٥٣

(١٤) دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ، ط١ ( مصر : المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة ،ب ت ) ص١٣٢.

(١٥) محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي : ١٨٤٧-١٩١٤ ، ط٢ (بيروت : دار الثقافة ،١٩٦٧) ص٤٥٠.

(١٦) ينظر: د. حورية محمد تأصيل المسرح العربي: بين النظرية والتطبيق (دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٩) ص٥٧

(١٧) حياة جاسم محمد ، الدراما التجريبية في مصر: ١٩٦٠-١٩٧٠ والتأثير الغربي عليها ، مصدر سابق ،ص٣٢.

(١٨) رياض عصمت ، بقعة ضوء ، ط١ ( دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ،١٩٧٥) ص٢٨.

(١٩) عقيل مهدي يوسف، التجريب وأطروحة الضد في المسرح العربي المعاصر، (بغداد: مجلة الأقلام العراقية ، العددان: ٥-٦، سنة ٢٠٠٥) ص٢٣.

(٢٠) ينظر : علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، الكويت : سلسلة العالم معرفة ، ص٩٨.

(٢١) فواد التكرلي ، الصخرة : حواريات ( بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦) ص٢٦. ملاحظة : يكتفي الباحث بالإشارة إلى رقم الصفحة من النص في إطار التحليل .

**قائمة المصادر والمراجع** :


١. ابن منظور (أبي فيصل) . لسان العرب . ج٦. ط١ . بيروت : دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع .١٩٩٠.

٢. إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد النجار، المعجم الوسيط ، تحقيق : مجمع اللغة العربية . ط٣. القاهرة: مجمع اللغة العربية ، ١٩٩٨.

٣. أحمد مختار عبد الحميد عمر ، معجم اللغة العربية المعاصرة . القاهرة : عالم الكتب للطباعة والنشر . ٢٠٠٨.

٤. حورية محمد حمو . تأصيل المسرح العربي : بين النظرية والتطبيق . دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب . ١٩٩٩ .

٥. حياة جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر: ١٩٦٠-١٩٧٠ والتأثير الغربي عليها. القاهرة. ط١. بيروت: دار الآداب ١٩٨٣.

٦. رشاد رشدي . نظرية الدراما من أرسطو إلي الآن . ط١ . بيروت : مطبعة دار العودة . ١٩٧٥ .

٧. رياض عصمت . بقعة ضوء . ط١ . دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي .١٩٧٥ .

٨. علي جواد الطاهر . مقدمة في النقد الأدبي . ط١ . دبي : مؤسسة السلطان العويس الثقافية ، ٢٠٠٣ .

٩. علي مصطفى أمين . بين أبسن وتشيخوف . ط١ . القاهرة .مكتبة نهضة مصر ومطبعتها . ب ت .

١٠. علي الراعي . المسرح في الوطن العربي ، الكويت : سلسلة العالم معرفة .

١١. فواد التكرلي . الصخرة : حواريات . بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٦.

١٢. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح . بيروت : الدار النموذجية- طبعة المكتبة العصرية . ١٩٩٩م .

١٣. محمد يوسف نجم . المسرحية في الأدب العربي : ١٨٤٧-١٩١٤ . ط٢ . بيروت : دار الثقافة . ١٩٦٧.

١٤. ملتون ماركس . المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ؟ . ترجمة : فريد مدور . ط١. بيروت دار الكتاب العربي . ١٩٦٥ .

١٥. نهاد صليحة . المسرح بين الفن والفكر . ط١ . بغداد: مشروع مشترك أفاق عربية والهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٥. ١٦. نهاد صليحة . التيارات المسرحية المعاصرة . ط١ . الشارقة . منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري .٢٠٠٧

١٧. دريني خشبة . أشهر المذاهب المسرحية . ط١ . مصر : المطبعة النموذجية الحلمية الجديدة. ب ت .

**الدوريات:**

- عبد الإله كمال الدين. الوظيفة النقدية للمخرج في مرحلة استيعاب النص . بغداد : مجلة الأقلام . العدد 5-6 . 2005 .

عقيل مهدي يوسف. التجريب وأطروحة الضد في المسرح العربي المعاصر. بغداد: مجلة الأقلام العراقية. العددان: 5-6. سنة 2005.

- ماكس بلخمان . تأملات في الرومانسية الثورية. بغداد : مجلة الثقافة الأجنبية . ع 3. سنة 2007 .