

بنية الغرابة في النص المسرحي الرمزي العراقي المعاصر مسرحية (طنطل) إنموذجاً

م.د. ايناس عادل عمر

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الملخص:

يناقش هذا البحث بنية الغرابة في النص المسرحي الرمزي العراقي المعاصر وقد أتخذ نص مسرحية (طنطل) للكاتب العراقي (طه سالم) عينة له، موضحاً من خلاله كيفية التأسيس للبنية واشتغالها على مستوى الغرابة من خلال مؤشرات اسفر عنها البحث، وقد اندرجت أهمية هذا البحث في التعرف على بنية الغرابة داخل نص مسرحي رمزي عربي عبر الشخصيات الدرامية وما يعتمل في دواخلها من عوامل تساعد في اظهار الغرابة وابرزها وفق معطيات ومؤشرات جمالية وفنية، كما برزت الحاجة للبحث في أفادته للدارسين في حقل الفن المسرحي والمهتمين في الدراسات الأدبية، أما الهدف الذي سعى البحث لتحقيقه فقد ارتبط بالكشف عن بنية الغرابة في نص مسرحية (طنطل) للكاتب العراقي (طه سالم).
الكلمات المفتاحية: (بنية الغرابة، النص المسرحي الرمزي، مسرحية طنطل).

The structure of strangeness in the contemporary Iraqi symbolic theatrical text: the play (Tantal) as an example

Dr. Enas Adel Omar

University of Basra / College of Fine Arts / Department of Dramatic Arts

Abstract:

This research discusses the structure of strangeness in the contemporary Iraqi symbolic theatrical text has taken the text of the play (Tantal) by the Iraqi writer (Taha Salem) sample him, explaining through it how to establish the structure and its work at the level of strangeness through indicators resulting from the research , The importance of this research was included in identifying the structure of strangeness within the text of the Arabic symbolic through the dramatic characters and the factors that help in showing the strangeness and highlighting it according

to aesthetic and artistic data and indicators, The need for research also emerged in his statement to students in the field of theatrical art and those interested in literary studies, but the goal that the research sought to achieve has been associated with revealing the structure of strangeness in the text of the play (Tantal) by the Iraqi writer (Taha Salem).

Keywords: (structure of strangeness, symbolic theatrical text, Tantal's play).

أولاً : مشكلة البحث :

شكّلت الغرابة ظاهرة ولدت مع الاساطير والملاحم ، فكانت تمثل مضمونا مهماً في هذه المنجزات الفنية، ومن ثم كانت ممهداً مهماً أفاد منه النص المسرحي اليوناني ، إذ كانت نافذة فُتحت بتأثيرات اسطورية وملحمية ، كانت تشكل معطى اساسياً للغرابة ، فاستندت بذلك المسرحيات في (مضمونها) على تأسيس الغرابة ، وبعد التحول والانتقال الى التيارات والمذاهب المعاصرة ومنها الرمزية التي تشكل محور هذا البحث ، صار للغرابة سبل انتاجها على المستوى البنيوي - أي ان الغرابة بدأت تتحول عبر علاقات البنية ، بعد أن كانت تنتج سابقا من علاقات المضمون ، إذ يلاحظ أن الطرح الرمزي في النص يعتمد على الرمز والايحاء وتراسل الحواس والغموض ، وهذه الاشتغالات تقيد من البنى للتعبير عن الافكار والرؤى والعواطف ، بشكل إيحائي ، لا يصرح بها ، إذ كانت الروحية في الرمزية تميل إلى الغموض والتجريد حتى تصل كُنه العلاقات الانسانية وجوهرها ، وكذلك الايحاء بما يمور داخل الانسان من مشاعر واحاسيس ، دون تقرير مباشر وإنما من خلال الصور والأساطير^(١) ، ويرتكز النص في المذهب الرمزي على معطيات بنيوية في تقديم الغريب ، فتتأى عن ما هو مألوف ، وتحاول تسليط الضوء على ما هو اسمى من الواقع بشكله البسيط أو المعتاد من خلال ما ينطوي عليه من اللامنطقي في الواقع ، وللأهمية التي تشغلها بنية الغرابة في المسرحية الرمزية أنعكس تأثير الرمزية على مستوى نتاج النص المسرحي العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص ، متمثلا بالكاتب العراقي (طه سالم) ، وقد وضعت - الباحثة - سؤال

بحثها الآتي : كيف تتشكل بنية الغرابة في نص مسرحية (طنطل) للكاتب العراقي (طه سالم) ؟ .

ثانيا : أهمية البحث والحاجة إليه :

• تكمن أهمية هذا البحث في الدراسة والتعرف على بنية الغرابة في نص مسرحية (طنطل) ضمن المذهب الرمزي .

• وتكمن الحاجة إلى البحث في إفادة الدارسين في مجال الادب والنقد المسرحي .

ثالثا : أهداف البحث :

• الكشف عن بنية الغرابة في نص مسرحية (طنطل) للكاتب العراقي (طه سالم) .

رابعا : حدود البحث :

أ- **حدود الموضوع :** تتمثل هذه الحدود ببنية الغرابة في النص المسرحي العراقي الرمزي المتمثل بمسرحية (طنطل) للكاتب العراقي (طه سالم) .

ب - **حدود المكان :** العراق .

ج - **حدود الزمان :** ١٩٦٦ .

خامسا : تحديد المصطلحات : (١- بُنية ٢- غرابة ٣- الرمزي)

١- بُنية : تُعرف البنية في اللغة بأنها " ترجمة لكلمة Structure المأخوذة من اللاتينية Structura = البناء ."^(٢) ، والبنية تعني أيضاً " ما بُني (ج) بنى . (البنية) : ما بُنى . (ج) بنى . و - هيئة البناء ، ومنه بُنية الكلمة : أي صيغتها "^(٣) .

كما وتُعرف البنية في الفلسفة بأنها " ترتيب الاجزاء المختلفة التي يتألف منها الشيء "^(٤) . وتُعرف البنية أدبياً كذلك بأنها " نظام تحويلي يشتمل على قوانين ، ويعتني عبر تحولاته نفسها ، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده ، أو تلتجئ إلى عناصر خارجية "^(٥) .

وبناءً على ما تقدم فإن التعريف الإجرائي للبنية هو المعنى العام لنظام العلاقات وتناسقه داخل النص الادبي .

٢- غرابة : يعرفها (أبْن منظور) في كتابه لسان العرب على انها " الغامض من الكلام ، وكلمة غريبة ، وقد غُرِبْت ، وهو من ذلك "^(٦) .

ويتفق مع هذا التعريف (الفراهيدي) بتقديمه للغرابة ، حيث يرد في كتابه (العين) تعريفا لها بقوله : " الغامض من الكلام ، وغربت الكلمة غرابة ، وصاحبه مغرباً " (٧) .
كما تعرّف (الغرابة) في معجم السرديات بأنه" ما يرد في نص سردي من أحداث أو ظواهر خارقة يمكن تفسيرها عقليا " (٨) .

والتعريف الاجرائي للغرابة هو كل ما يتأسس ويُقدّم في النص المسرحي بطريقة غير مألوفة فإنه يوحي الى الغرابة ، ولعل الغرابة ترتبط بالفكاهة ، وقد ترتبط الغرابة بالخوف .
٣- الرمزية : تعرّف الرمزية على أنها " مذهب في الادب والفن ظهر في الشعر أولاً ، يقوم بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء ، ليدع للمتذوق نصيبا في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة . بما يضيف إليه من توليد خياله " (٩) .

والرمزية تعني أيضاً " كل اتجاه في الكتابة فيه استعمال الرموز أما بذكر الملموس وإعطائه معنى رمزيا ، أو بالتعبير عما هو مجرد من خلال تصورات حسية مرئية كحروف الكتابة أو اللوحات الفنية مثلاً " (١٠) .

والرمزية فلسفيا هو " المنسوب الى الرمز ، كالكتابة الرمزية أو التمثيل الرمزي ، أو التفكير الرمزي ، وهو التفكير المبني على الصور الايحائية ، خلافا للتفكير المنطقي المبني على المعاني المجردة " (١١) ، وكذلك يقصد بها " الاشارة التي تعود الى الغرض الذي ترمز اليه وفقا لقانون أو لترابط افكار يحدد تفسير الرمز بالعودة الى هذا الغرض " (١٢) .

والرمزية في التعريف الاجرائي ، هي مذهب أدبي وجدّ لتقديم الموضوعات والافكار بواسطة الرموز للدلالة على الاشياء .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

البنوية (النشأة ، التطور ، الأشتغال)

برزت البنوية في القرن العشرين ، وقد جعلت جُلْ أهتمامها على بنية العمل الادبي ، إذ أن " تلك البنية التي تكشف عن نظامه من خلال تحليله تحليلًا داخلياً ، مؤكدة أهمية العلاقات الداخلية والنسق الكامن في كل معرفة علمية " (١٣) .

وقد جاءت البنوية مُكمّلة للدراسات اللغوية التي سبقتها ، كالشكلانية الروسية التي يؤكد فيها (ليفي كلود شتراوس) " على ان البنوية الحديثة ما هي إلا امتداد للشكلانيين الروس " (١٤) .

ولكن باختلاف جزئي ما بين الشكلانية الروسية والبنوية ، ويؤكد (شتراوس) أن الاختلاف بينهما هو أن الأولى تفصل تمامًا بين جانبي الشكل والمضمون ، لأن الشكل هو القابل للفهم ، أما المضمون لا يتعدى أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة ، أما البنوية فهي ترفض هذه الثنائية ، وليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي ، إذ ان الشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية ، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، وبالتالي فإن البنية تتميز بالخاصية الشمولية الكلية ، وهي بذلك تتيح لها الفرصة لإدراكها بجميع مظاهرها (١٥) .

ولعل السبب في تميز البنية بالخاصية الشمولية الكلية هو بروز البنوية كرد فعل على " وضع فكري كان يتحدث عن تشظي المعرفة ، وتفرعها الى تخصصات دقيقة منعزلة ، ولذلك دعت البنوية إلى النظام الكلي المتكامل والمتناسق الذي يوحد ويربط العلوم بعضها ببعض ، بعيدا عن التجزئة الي أحدثها الاتجاه إلى التخصصات الدقيقة التي سببت عزلة الانسان وضياعه " (١٦) .

وقد كان مفتاح البنيوية في مسيرتها الادبية على يد السويسري (دي سوسير) * من خلال افكاره التي تعدّ " المنطلق لهذه التوجهات ، لأن مبادئه التي أملاها على تلاميذه في كورس الدراسات اللغوية في جنيف كانت تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في اللغة وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي يمكن عن طريقها وصف الانظمة اللغوية " (١٧) .

ومن هذه الثنائيات المتقابلة التي شاعت عند (دي سوسير) ما هو آتٍ :

أ- ثنائية اللغة والكلام :

وقد وصف (دي سوسير) اللغة بأنها " نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية ، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية للنظام في فعلي النظام والكتابة ، ومن اليسير الخلط بين النظام والكتابة ، واليسير الخلط بين النظام وتجلياته " (١٨) ، معنى ذلك ان العلاقة بين اللغة والكلام هي علاقة الكل بالجزء ، إذ أن " اللغة هي الكل والكلام هو الجزء ، واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن الفرد ولا شعوري ؛ إذ هي تمثل مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تتحكم في انتاج الكلام ، وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام اختياراته الفعلية . أما الكلام فهو التطبيق الفعلي لهذه القوانين والقواعد العامة والمستوى الفردي المشخص منها ؛ ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد " (١٩) .

ويشبه (دي سوسير) اللغة بلعبة شطرنج ، إذ أن شكل أي قطعة من قطع لعبة الشطرنج وتكوينها المادي ، لا يؤثران في قيمتها التي تتحدد من خلال علاقاتها بسائر القطع الاخرى ، بحيث لو أستبدلت قطع اللعب الخشبية بأخرى عاجية ، فأن ذلك لا يؤثر في نظام اللغة ، ولكن في الوقت نفسه ، لو أنقصت تلك القطع أو ازدادت فأنه يؤدي ذلك إلى خلل وتأثير عميق في قواعد اللغة ، ولهذا فأن اللغة تتكون من مجموعة علاقات ، وليست مفردات محددة المعاني ، ومعنى الكلمة لا يتحدد الا من خلال علاقتها بغيرها ، وبهذا فأن دراسة الكلمات لا يعدّ بناءً لغوياً ، وانما بناء اللغة أو نظامها يكمن في العلاقات بين الكلمات ، ويبدأ ذلك من خلال الربط بين وحدات لغوية مفردة داخل نسق هو الجملة الكاملة المفيدة ، وفي اتحادها يتكون نسقاً أكبر وهو النص وهذا ما يسمى بالنظام اللغوي (٢٠) .

والنسق بطبيعة الحال هو " مجموعة القوانين والقواعد العامة التي تحكم الكلام الفردي ، وتمكنه من ان يكون ذو دلالة ، ومن دون هذا النسق يصبح الكلام أصواتا بلا دلالة ولا معنى " (٢١).

ب - ثنائية الدال والمدلول :

وتتكون هذه الثنائية من علامات لغوية ، تكون بأتحاد عنصري الدال والمدلول ، والدال يعد الصورة الصوتية بينما المدلول هو مفهوم تلك الصورة ، وهذا ما يؤكد (دي سوسير) بقوله : " إن العلامة لا توحد بين الشيء والصورة الصوتية . فالصورة الصوتية ليست صورة مادية ، شيئاً مادياً خالصاً ، بل هي الطابع السايكولوجي للصوت ، أنه الانطباع الذي تتركه على حواسنا " (٢٢) .

مثال ذلك ، لو قلنا ان الصوت الذي اسمعه (شجرة) ، ويكون هو الدال ، فيقابله الشجرة كمفهوم الذي يثيره الصوت في ذهني وهو المدلول ، وبهذا ستكون العلامة بين هذين العنصرين جغرافية ، وتكون جغرافية لسببين ، الأول ان ترابط الدال وهو الصورة الصوتية للشجرة مع المدلول وهو مفهوم الشجرة يكونان نتيجة عرف لغوي ، وليس نتيجة علاقة طبيعية ، والسبب الثاني يكمن في عدم وجود علاقة طبيعية او ضرورية بين العلامة ككل والواقع الذي يدل عليه مفهوم الشجرة (المكان الجغرافي) وبهذه الحالة تكون العلاقة بينهما علاقة اعتبارية حسب مفهوم (سوسير) (٢٣) .

ويتأتى مفهوم (سوسير) هنا بأن هذه العلاقة هي اعتبارية بقوله : " أن الرباط الذي يربط الدال بالمدلول هو رباط اعتباري . وبما اني أقول أنني أعني بالعلامة المجموع الذي ينتج عن ارتباط الدال والمدلول ، لذا أستطيع أن أقول ببساطة : ان العلامة اللسانية اعتبارية " (٢٤) .

ج - العلاقات السياقية والإيحائية :

ان العلاقات السياقية عند (سوسير) قد أطلق عليها (جاكوبسن *) تسمية الـ " "علاقات المجاورة" حيث تكتسب الكلمة عند دخولها في تركيب قيمتها من مقابلتها بما يسبقها أو يلحقها من كلمات ، فهي علاقات تقوم بين الكلمات في تسلسلها وتتابع بعضها إثر بعض بحيث تتألف في سلسلة الكلام " (٢٥) .

ويمكن ان يُلاحظ في هذا التآلف ، التراكيب الكلامية التي تتألف " دائماً من عنصرين أو أكثر ، مثل الله أكبر ، الحياة الانسانية ، الطقس الجميل ، سنخرج من هنا ... الخ . وعندما تدخل الكلمة في تركيب ما ، فإنها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات" (٢٦) .

أما بالنسبة للعلاقات الإيحائية فمثلاً نقول " لو أخذنا كلمة من الكلمات السياقية المتسلسلة لوجدنا انها تثير كلمات أخرى بالتداعي والإيحاء خارجة عن القول ، ولكنها تشترك معها في علاقة ما بالذاكرة ، ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة فكلمة "كتابة" مثلاً تسوّف إلى الذهن كلمات كثيرة مثل : " كاتب ، وقلم ، ومكتب ، وكتاب ، وورق ، وغيرها مما يشترك معها في وجه ما " (٢٧) .

د - التزامن والتعاقب :

ويفرّق (سوسير) بين هذين العنصرين ، إذ يرى أنه من الممكن أن تكون دراسة نسق اللغة أما تزامنية أو تعاقبية ، ويعرّف سوسير هذين المصطلحين بقوله: " يمكن أن نصف كل شيء يرتبط بالجانب السكوني من عملنا (..) بأنه تزامني، في حين يمكن أن نصف كل شيء له علاقة بالتطور بوصف بأنه تعاقبي" (٢٨)، وهكذا يُلاحظ بأن التزامنية تختص بوصف حالة اللغة ، في حين أن التعاقبية تختص بوصف المرحلة التطورية للغة .

أما (جاكوبسن) فإنه يرفض فكرة (التزامنية و التعاقبية) التي طرحها (سوسير) ، إذ أن " الاشكال القديمة والحديثة قد تتواجد جنباً إلى جنب في لغة ما ، بل أنها قد تظهر في كلام شخص واحد . والحق أن هذا حتمي بمعنى ما . فالشخص الذي يتعلم لغة ما عام ١٩٠٠ قد يعيش حتى عام ١٩٦٠ حيث تكون قد طرأت على اللغة تغيرات جوهرية . وسيكون مدعاةً للدهشة ألا يستخدم هذا الشخص ومعاصروه لغة عام ١٩٠٠ ولغة عام ١٩٦٠ ، وكل الحالات التزامنية الوسيطة للغة الموجودة" (٢٩) .

وعلى الرغم من ان (جاكوبسن) يرفض فكرة (التزامنية والتعاقبية) الا أنه يعدّ من البنيويين المهتمين في الحفاظ على المناهج اللغوية البنيوية في دراسة الأدب ، والاعتماد على مقولات الألسنيّة لوصف لغة النصوص الأدبية وإظهار خصائصها وتوسيع تلك الخصائص وإعادة

تنظيمها ، ويعدّ (جاكوبسن) " أول من طبق المنهج البنوي اللساني على الشعر ، حينما حلل مع كلود ليفي شتراوس قصيدة القطط لشارل بودلير سنة ١٩٦٢م . وقد درسها الاثنان دراسة داخلية مغلقة ، في إطار نسق كلي من الشبكات البنوية المتفاعلة ، بغية البحث عن دلالة البناء . وقد أنصب هذا العمل التشرحي على مقارنة القصيدة تفكيكاً وتركيباً ، بالاعتماد على اللسانيات البنوية ، مع استقراء المعطيات الصوتية والصرفية والايقاعية والتركيبية والبلاغية " (٣٠) .

لقد كانت من بين المنجزات المهمة التي ظهرت عند (جاكوبسن) في تتبع ودراسة كثير من الطروحات التي لها علاقة في اللسانيات لـ (سوسير) والعمل على تطويرها ، وتعدّ محاولته " هيكلية الرسالة اللغوية وأطرافها من اهم منجزاته إذ إنه حدد مفهوم "ادبية أو شعرية" الأدب . فالرسالة تقوم على البعدين الأفقي والعمودي كما هي الحال عند سوسير ، لكن جاكوبسن أحال هذين البعدين إلى نظرية البلاغة التقليدية ، مقررًا أن البعدين السويسريين يتواءمان مع التمييز البلاغي بين المجاز او الاستعارة من جهة والكناية من جهة أخرى . الاولى تقوم على الإبدال والإزاحة اعتماداً على المشابهة والمشاكلة والقياس ، والثانية تزيح وتبدل اعتماداً على المجاورة والتداعي " (٣١) .

والى جانب (جاكوبسن) برز منظر آخر هو (كلود ليفي شتراوس) الذي يقول : " لقد اعتبرت البنوية أو ما يندرج تحت أسمها ، امرأً جديداً كل الجدة وثورياً في الوقت نفسه ، وهذا ما أراه زائفاً ، أنها اولاً ليست جديدة البتّة ، وحتى في مجال العلوم الإنسانية . وبوسعنا اقتفاء أثر هذا التيار الفكري بدءاً من عصر النهضة ، وحتى عصرنا الحاضر ، مروراً بالقرن التاسع عشر (...) أن ما نسميه بنوية في حقل اللسانيات والأنثروبولوجية أو سواها ليس أكثر من محاكاة هزيلة لما كانت العلوم الصعبة تفعله على الدوام " (٣٢) .

لقد أثرى هذا البنوي الأنثروبولوجي دراسته حول الأنثروبولوجيا البنوية وعلاقتها بالعلوم الإنسانية ، إذ يعدّ " مؤسس النظرية البنوية في العلوم الاجتماعية ، وأول من طبقها في ميدان الأنثروبولوجيا . ولكن اعماله العلمية لا تتحدد في المجال الأنثروبولوجي فقط ، لأنها شملت المجتمع والفكر والثقافة ، لذا فأن هناك من يرى أن الفكر البنوي كله يمكن ان يتحدد

بأعمال ليفي ستروس ، بل وهناك من ذهب الى القول بأن البنيوية ما هي الا ليفي ستروس
" (٣٣) .

والانثروبولوجيا البنيوية في نظر (كلود ليفي شتراوس) تعد من العلوم التي تسهم في إنشاء علم للعلامة او الرمز ، من خلال دراسته الطبيعة الرمزية للموضوعات ، وهذا ما يؤكد بقوله : " لا بد لنا من ان نضع في اعتبارنا ، سواء كنا بصدد دراسة لغوية أم بصدد دراسة اجتماعية ، إننا في اعماق اعماق الرمزية " (٣٤) .

ومن أهم إسهامات (شتراوس) أنه نشر كتابه (الأبنية الأولية للقرابة) في باريس سنة (١٩٤٨م) ، حيث درس فيه عن علاقات المحارم التي افتتحت عصر البنائية ، وقد حدد الهدف من دراسته هذه ، هو ليس معرفة المجتمعات نفسها ، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحورها إذن مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية ، وهذا يقودنا إلى أن (شتراوس) قد اعتمد اعتمادًا واضحًا على فكرة تقابل اللغة والكلام التي نادى بها رائد البنيوية الأول ، إذ نلتبس أنه ينقل كلام (دي سوسير) عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي (٣٥) .

وله كتاب آخر بعنوان (اسطوريات) ، إذ جمع فيه المئات من القصص بمختلف الدول الغربية كـ " أمريكا وغيرها من الدول المدارية ، وعلى الرغم من أن هذه الاساطير تنتمي الى انساق اسطورية متعددة إلا انها مترابطة ، وهذه الروابط الداخلية بين الاساطير تتميز بأهميتها ، إذ تربطها علاقات منطقية تم تكوينها بين الوحدات المكونة للقصص ، وقد أستخدم (شتراوس) بعض المصطلحات في وصف هذه العلاقات بين الوحدات الاسطورية مثل التماثل والعكس والتكافؤ والوحدة والتطابق والتشاكل وغيرها " (٣٦) .

وقد رأى في الأساطير كلام أشبه بالنظام الرمزي الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية ، ومن ثم فإن جزءًا من اللغة التي تعد مجموعة من الجمل يمكنها أن تُدُلنا على نظام اللغة كله ، كذلك الأساطير فهي لا تُمثل سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يعد كاللغة بالنسبة لمظاهر القول المتعددة، وهذا النظام يهدف العالم في دراسته إلى البحث عن بنيته محلاً للأساطير التي تعد مظاهر تنفيذية محددة له (٣٧) .

وقد أكد (شترأوس) على موضوعة - التشاكل - التي تحمل معنى التشابه في الشكل ، بحيث أن " التشاكل يكشف عن أشياء أقل من الرمزية في الأقل لأنه يخبرنا بأشياء أقل من الاساطير نفسها ، لكن من خلال الروابط التشاكلية يمكن إيجاد العلاقات بين مئات الحكايات ، سواء كانت علاقات بين أبنية متماثلة أو متطابقة ، أن معرفة العلاقات التشاكلية (بين الاساطير من حيث اشكالها) والعلاقات الرمزية (بين الاساطير من حيث معناها) هو أمر شديد الأهمية" (٣٨) .

هناك بنيوي آخر لا يقل أهمية ممن سبقوه وهو (جان بياجيه •) وقد أشرت وجود ثلاث خصائص للبنية هي (الكلية والتحول والتنظيم الذاتي) ، ويرى (بياجيه) ان البنية تتكون من عناصر داخلية خاضعة لقوانين النسق ، وأن البناء في خاصية الكلية ليس مجموعاً مكوناً من عناصر ، تستطيع الاحتفاظ بأستقلالها ، فالشخصيات الدرامية لا توجد الا في مسرحياتها الأصلية ، والأحداث المختلفة تفقد معانيها ودلالاتها خارج مسرحيتها الأصلية ، أما خاصية التحول فيعني ان البناء لا بد ان يكون ديناميكياً أو دائم التحول ، وبدون هذه الخاصية يفقد قدرته على افراز المعاني والاحاسيس المختلفة ، اما الخاصية الثالثة وهي التنظيم الذاتي ، فأنها تعني ان البناء منظم لذاته أي لا يتطلع الى خارجه كي يجعل إجراءاته ممكنة ، فتلك التحولات الدائمة ومكونات البناء الدرامي تعمل على الاحتفاظ بالقوانين الداخلية المسببة لها والضامنة لاستمراريتها ، فمثلا تذرع (هاملت) بعدم قتل عمه اثناء الصلاة خشية ذهاب روحه الى الجنة التي لا يستحقها ، واحدا من القوانين التنظيمية الخاصة للبنية ، بينما السبب الحقيقي وراء عدم قتل (هاملت) لعمه هو غير ذلك ، وهو ببساطة لا يمكن تحقيقه والمسرحية لا تزال في فصلها الثالث (٣٩) .

المبحث الثاني

الغربة وأشتغالها في المذهب الرمزي

تعد الرمزية من المذاهب الأدبية التي أخذت حيزاً كبيراً ومكانة مرموقة في مصاف المدارس الادبية التي ظهرت هنا وهناك ، وقد كان المناخ في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ممهداً لظهور تيارات عدّة ومنها الرمزية ، وأبرز ما طرأ على ذلك الحداثة والتجديد

والشعر، فضلا عن الشعر التقليدي والأدب التقليدي ، فكان العام (١٨٨٦م) الانطلاقة الحقيقية للمذهب الرمزي، فبرزت الرمزية مضادة بطبيعتها للأساليب التعليمية والتقريرية والمشاعر المزيفة ، والصور التفصيلية للواقع ، فهي تجسد الفكرة في شكل متبلور لا يتشابه مع الواقع ولا يكون غاية في حد ذاته ، إذ ان مهمته الأساسية تتمثل في التعبير عن الفكرة مهما كانت إحياءاتها ودلالاتها ، ولهذا فإن إدراك الفكرة لا يتم فقط من خلال الصور الشعرية والتشبيهات والمفارقات ، وانما من خلال كل العناصر المبدعة للرموز التي تتشكل من محيط الطبيعة والمجتمع ، ولعل من رواد هذا المذهب على مستوى الشعر (بودلير) و (مالارمييه) و (فرلين) و (رامبو) أما المسرح نذكر منهم (موريس ميتلنك) و(سترنديج) (٤٠) .

ففي القصائد الرمزية تسعى الغرابة الى خلق " حالة نفسية خاصة والايحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام بحيث لا نستطيع ان نحلل عقليا تفاصيل المعاني التي يعبر عنها مثل هذا القصيد ، وإن كنا نحس بالحالة النفسية التي صدر عنها ، والرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكفي بالإيحاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز " (٤١) .

في حين نجد الغرابة في أعمال (بودلير) يتضح فيها الطرح الرمزي المتمثلة بـ " الثورة على كل شيء ، والتمرد في الحياة على القواعد والاعراف والاخلاق العامة والذوق الاجتماعي المألوف بمزاج عصبي ، واضطراب في السلوك وقلق دائم ، وسعي لإدراك المجهول " (٤٢) .

ونجد في ديوانه الشعري الموسوم بـ (ازهار الشر) بروز الغرابة من خلال الكأبة غير العادية والمعالجات للجوانب النفسية والسلوكية المستتبهة من الواقع ، حيث صيغت بأسلوب رمزي بحث يدل على الحقبة الزمنية المنصرمة (٤٣) .

فضلاً عن ذلك يُلاحظ منذ الوهلة الأولى لموضوعته في الكشف عن الغرابة - في ديوانه المذكور أعلاه - فالأزهار مقترنة بجمال الطبيعة من جهة ، أما الشر فله معنى خاص لكل ما تحمله الكلمة من سوء وخطر قد يصيب الطبيعة الانسانية ، وهذا يدل على التنافر الحاصل بينهما ، ومن ديوان الشعر (ازهار الشر) ما هو آت :
"إنها صرخة يرددها حُرّاس كثيرون ،

أنه إيعاز تكررهِ مكبرات الصوت الجمّة العديدة
أنها منارة تضاء على قلاع كثيرة وفيرة
إنه نداء يطلقه في الغابات الفسيحة
صيادون قد باتوا تائهُين " (٤٤) .

أما (مالارميه •) الذي تُعدّ تراكيبه اللغوية وإشاراته المجازية في الشعر ذات وسائل في التعبير وإيحائيتها واضحة في تجاوز الخطاب المباشر، مبنيةً على عنصر الغرابة بقوله : " إن التقرير يفقدنا ثلاثة أرباع متعة القصيدة . أن المتعة الحقيقية تكمن في التخمين شيئاً فشيئاً ، لذا يجب أن نوحى بالشيء وأن نتجنب التقرير المباشر " (٤٥) .

وبناءً على ما تقدم فإن الغرابة عند (مالارميه) تبنّت منطلقاً جديداً في الطرح الرمزي ، أتخذت من خلال التشبيه الإيحائي منطلقاتها في قصيدته (البعث) ، إذ يقول :

" لقد طرد الربيع الشاحب في حزن

الشتاء ، فصل الفن الهادي ، الشتاء الضاحي

وفي جسمي الذي يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز في تشاؤب طويل " (٤٦) .

ويُلاحظ في الجمل السابقة المعنى الإيحائي للتراكيب اللغوية من خلال وصف الطبيعة باللجوء الى الخيال المفعم بالغرابة ، في المعنى ، ونجد ذلك واضحاً في (سيطرة الدم القاتم على الجسم) التي ينتابها الغموض في المعنى ، أما الفكر التّخيلي واستخدام مفردة (الدم) معالجة يكمن في ثناياه . والمقطع الاخير من القصيدة تكمن في تشبه العجز بالتشاؤب الطويل ، فمن غير الممكن ان يستطيع شخص في الواقع ان يتشاءب في مدة لا تتجاوز الثواني ليس أكثر ، في حين بالفكر الغرائبي من الممكن أن تتمثل المبالغة ، وبدورها تتولّد الغرابة في المعنى المقصود ، والرمزية هنا " لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة ، بل تكتفي بالإيحاء النفسي والتصوير العام عن طريق الرمز " (٤٧) .

يُلاحظ ان التشبيه الإيحائي عند (مالارميه) بحسب وصف (د. جميل راغب) ليس إلا " ترجمة لفكرة مجردة على هيئة صورة عينية ، تظل فيها الفكرة مستقلة إلى حد ما عن التعبير

المجازي عنها ، ويمكن أيضا التعبير عنها بشكل آخر ، في حين أن الرمز يمزج بين الفكرة والشكل في وحدة عضوية لا تنفصم ، بحيث ان تغيير الشكل ينطوي أيضا على تبديل للفكرة «(٤٨)» .

أما بالنسبة إلى (رامبو) فإنه أراد أن يمنح (الغرابية) وجوداً آخر عبر رمزيته في " البحث عما هو "جديد" وهو يرحب بالاحتمالات الشعرية الملازمة لإنزعاج الأحاسيس واضطرابها ، والتي وصفها بودلير في كتاباته تحت تأثير الحشيش ، ويتعمق أكثر عندما أشار إلى أن الشاعر يجب أن يزعم أحاسيسه متعمداً عندما يستثمر موارده الداخلية «(٤٩)» .

وأهم ما يميز الغرابية عند الرمزيين هو بث روح التأمل وتحقيق الإثارة وإغناء التعبير ، وبناءً على ذلك شن (مالارمييه) هجوماً عنيفاً على البرناسيين ، بسبب النقص الحاصل في فنهم ، بإهمالهم للغرابية وابتعادهم عن تقديمها «(٥٠)» ، وهكذا وجد الشعراء الذين تبَنوا فكرة الغرابية الغرابية في المذهب الرمزي أمثال (بودلير) و (مالارمييه) و(فرلين) و (رامبو) ، أن " في عالم الشعر مناطق ظليّة واهتزازات خفية ، يصعب التعبير عنها بدقة ووضوح ، فالوضوح والدقة والمنطق والوعي والقيود اللغوية والفنية ، كلها ، شروط تخنق الأبداع وتكبح تيار الأنفعال .. ولا بد من الأنطلاق مع العفوية والحرية الكاملة ليجري الأبداع في أجواء خالية من القيود والسدود ..! ولا بد من ألتماس أدوات لغوية جديدة هي الرموز للتعبير عن الحالات النفسية الغائمة بطريقة الإيماء لا بالطريقة المباشرة الواضحة «(٥١)» .

وأفاد الرمزيين كذلك من - تراسل الحواس - في ابراز جانب الغرابية في المذهب الرمزي ، أي " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، فتعطي المسموعات ألواناً ، وتصير المسموعات أنغاماً ، وتصبح المرئيات عاطرة .. وذلك أن اللغة - في أصلها - رموز أصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة. والألوان والأصوات والعمطور تتبعث من مجال وجداني واحد «(٥٢)» ، وعبر هذا التراسل تكشف الغرابية عن قيمتها في المذهب الرمزي ، ويكون مبعثاً لإحساس جديد لم يكن مألوفاً من قبل ، يسمح للإحساس بالتحرك دون قيود ، ويعود السبب في ذلك الى تحرر هذا الاحساس من جمود الواقع ، وهذا ما يُلاحظ في قصيدة (بودلير) الموسومة بـ (تراسل):

" الطبيعة معبد ذو عمد حية، وتنطق هذه العمد أحياناً ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها غابات من رموز تلحظه بنظرات أليفة ، وتتجاوب الروائع والألوان والأصوات كأنها أصداء طويلة مختلطة تتردد من بعيد لتؤلف وحدة عميقة مظلمة الأرجاء ، رحيبة كالليل وكالضوء " (٥٣)

اما الكاتب المسرحي (موريس ميتزلنك °) فقد حقق الغرابة في مسرحياته الرمزية ، من خلال التعبير عن الاحاسيس الغامضة اللاواعية ، وتغلغله في تصوير اعماق النفس البشرية ، عبر سلسلة من الرموز المتلاحقة التي تعزز من انبعاث الطاقة لهذا الغموض الذي يستثار في مسرحياته ، ولعل نص مسرحية (العميان) ، أحد تلك النصوص التي يملؤها الغموض والخوف ، حيث أن مجموعة من (العميان) تنتظر الكاهن الذي كان يرافقهم ، ليرشدهم الى طريق العودة ، لكنه لا يعود إليهم ، فيلجأ العديد من هذه الشخصيات بوصف الاشياء من خلال الشعور بها دون لمسها ، جاعلة من الغرابة أساساً ترتكز عليه هذه التراكيبية :

" الأعمى السادس - أعتقد أن الجو معتم جداً . حين تسطع الشمس ، أتبين خطأ أزرق تحت أجفاني . شاهدت واحداً منذ وقت طويل . أما الآن فلا ألمح شيئاً .

الأكمه الأول - حين أحس بالجوع ، أعرف أن الوقت قد تأخر . وها أنا أحس بالجوع .
الأكمه الثالث - لكن أنظروا إلى السماء ، فقد ترون فيها شيئاً . يرفع الجميع رؤوسهم نحو السماء ، باستثناء الكمه الثلاثة الذين يديمون النظر إلى الأرض .

الأعمى السادس - لست أدري ما إذا كنا تحت السماء (.....).
العمياء الشابة - يتراءى لي أنني أحس بضوء القمر فوق يدي " (٥٤)

أن الجدل المتبادل، والتعبير الشفوي للمشاعر القلقة التي تنتاب الشخصيات ، والغموض الذي تعيشه هذه الشخصيات من عدم عودة الكاهن ، وعدم استطاعتهم التعبير عنه عن طريق الايماءات أو المواقف ، يعمق من فكرة الغرابة الناتجة عن هذا القلق في وحدة متماسكة ، خصوصاً أنهم مدركين بأحتمالية الموت في غابة بعيدة عن ديارهم :

" الأكمه الأول - لا أعرف طبيعة هذا الصوت - أود أن أعود إلى الدار .

الأكمه الثاني - ينبغي أن نعرف أين نحن .

الأعمى السادس - حاولت أن أنهض . ليس من حولي إلا الأشواك
لم أعد أجرؤ على أن أبسط يديّ .^(٥٥)

لقد أستطاع (ميتزلنك) أن يكشف في (العميان) عن الغرابة من خلال محاولته تجسيد " الإنطلاقات الروحية للنفس نحو عالم غير محسوس (...) فالشخصيات في مسرحه ليسوا أشخاصاً لهم معالم محددة واما وتاريخ ميلاد ، ويعيشون في مكان وزمان محدد ، بل هم أفكار روحية تتصارع في محاولة لاستشفاف دورها في الوجود وتوحيدها مع النفس العليا للكون .^(٥٦)

أما (أبسن) الذي لا يقل شأنًا عن سابقيه ، فقد امتزجت البعض من مسرحياته الواقعية بالرمزية ، متناولاً الغرابة بطريقة أقرب إلى " الإيحاء الرمزي بشكل يسبر الحالات اللاعقلانية للعقل ويسعى لإبراز الظاهرة النفسية إلى الحد الذي يتجاوز امكانات المسرح الواقعي "^(٥٧) .
فمسرحية (حورية البحر) أو كما يطلق عليها البعض " " سيدة من البحر " تتضمن شخصية بلا أسم ذات مواصفات فوق طبيعية تستعصي على التفسير . أنها (الغريب) الذي له أن يجسد البحر ويرمز لتطلع اليدا إلى الحرية الروحية "^(٥٨) ، ويُلاحظ مما سبق كيفية تبني فكرة الغرابة عند (ابسن) التي تتأسس على الشخصيات ذاتها لتكون هي مصدر الغريب في النص .

ان هذا الخلط بين ما هو واقعي وما هو رمزي لنصوص (ابسن) وامتزاجها بالغرابة ، انعكست على شخصياته التي لا تختلف في ظاهرها عن الشخصيات الواقعية ، إذ أنه لا يتوقف عند تسجيل مظاهر سلوكها الانساني المنطقي فحسب ، وإنما يتغلغل الى اعماقها الفكرية ليكشف عن جوهرها العام ، والغرابة التي نجدها عند (ابسن) ليست مجردات ذهنية ، وإنما تكمن في الصور التي لها القدرة على اضاءة جوانب مختلفة من الحقائق الغامضة ، ولعل مسرحية (البطة البرية) تبرز هذا المزج الكامن بين الواقعية والرمزية ، في حين تبرز الغرابة في تأرجحها بين المثالية والزيغ ، من خلال العلاقات العكسية بين ما هو خير وما هو شر ، فالأسرة الفقيرة المتكونة من زوجان وابنة تكافح في سبيل العيش على امل ان يكون الغد افضل ، حتى يدخل حياتهم (جويجزز) الذي يدعي المثالية والصدق وهو عكس

ذلك ، إذ عمل على الكشف لصديقه الزوج (هلمر) بأن زوجته (جينا) كانت عشيقة لوالده وأن ابنتهما (هدفيج) ليست بأبنته الشرعية ، وكان الهدف من هذا الامر حسب اعتقاد (جويجرز) ان تعيش هذه الاسرة في صراحة تامة لكي تتحقق السعادة ، لكن النتيجة كانت عكس ذلك ، إذ هجر (هلمر) زوجته، وحاول (جويجرز) بطريقته المثالية المزيفة أن يقنع (هدفيج) الابنة بالتضحية ببطتها البرية، ولكن بدل ان تقتل هذه البطة قامت بقتل نفسها بعد ان تحطمت احلامها، ان ما يميز هذه الشخصيات هو أتسامها بالغرابية من خلال تلك اللمسات الرمزية التي تتضمنها الاحداث ، فانتحار (هدفيج) عندما يُطلب منها ان تضحى بالبطة البرية ليس مبررا من الوجهة الواقعية والمنطقية ان تضحى بنفسها ، فالبطة البرية هنا أخذت بعدا رمزياً في المسرحية (٥٩) .

لقد القى المسرح العالمي بظلاله على المسرح العربي، وذلك بتأثر الأخير بالمذهب الرمزي ، فكان نتيجة هذا الأمر تأثر عدد من الكتاب العرب بما طرحه هذا المذهب ، ولعل من الذين تأثروا به الكاتب السوري (وليد فاضل °) في مسرحيته الرمزية (تأملات الدجاج قبل الذبح) ، إذ عمل على تشبيه الإنسان بطريقة غرائبية بالدجاج المنقاد الذي ينتظر دوره لكي يُذبح ، فقدم الكاتب مجموعة من التأملات لعل أبرزها تضييق الخناق على الحرية الشخصية ، فيلاحظ دخول ثلاثة رجال ، بأيديهم صائدات فراش ، ويضعون على رؤوسهم قبعات كوبوي ، وعلى عيونهم نظارات سوداء يمثلون سلطة القانون يحاولون اصطياد الفتاتين المتمثلتين بالدجاج بحجة القانون :

" الاول : من تريد ؟

الثاني : الشقراء .

الاول : أما أنا ، فأريد السمراء ، أنها أكثر إثارة ، لم أر كيبياض هذا الريش من قبل.

الثالث : ورئيس الدورية .؟

الاول : نحن بعدك سيدي .

الثالث : حسناً ، لا تتسيا أننا نصطادهن باسم القانون . هيا ، آتوا بهنّ . " (٦٠) .

أما الكاتب العراقي (طه سالم) فقد تناول الغرابة في مسرحيته (الغريبان) أو (مدينة تحت الجذر التكعيبي) من خلال سطوة الغموض فيها ، فالمقبرة كرمز اعتمده الكاتب في النص والتي تمثل المستقر النهائي للموت ، تكون مركزاً للتهديد ونشر الرعب والخوف الى باقي بقاع الارض بواسطة قوى خفية غامضة :

" الحارس : اني احذركم .. جئتمكم محذرا .. بل فعذرا ..

لقد دب دبيب الخطر .. ان لم تقطعوا

الطريق عليه وتحاربوه بكل ما ملكت ايديكم من

امكانية وقوة سيفوت الاوان .. بعدها لا ينفع الندم ، الندم ..

الرابع : ماذا يقول هذا المعتوه ؟

الخامس : أي خطر يعني ؟

الاول : يتحدث عن توقعات لأحداث .. احداث شؤم .

الحارس : أيها القوم .. انذركم ..

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم «(٦١)» .

ومن بين الكتاب الآخرين الذين تأثروا بالمذهب الرمزي الكاتب العراقي (فؤاد التكرلي) في مسرحيته الموسومة (الصخرة) ، وتتضمن فكرة المسرحية في وجود صخرة وسط منزل (منتظر رحمة الله) ، ومحاولته التخلص منها بمساعدة الجيران والاصدقاء ، فكلما حاولوا ان يقتصوا منها جزء سارعت هذه الصخرة بالتضخم ، فتبوء كافة محاولتهم بالفشل ، لقد اختلط الرمز المتمثل بالصخرة مع ما قدمه الكاتب من غموض ليكشف جانب الغرابة في تضخم هذه الصخرة وما تحمله من نبضات داخلها وكأنها حقيقية ، لكن هذا بعيد كل البعد عما هو منطقي خصوصا وانها تمثّل بالنسبة الى الشخصيات الاخرى كل ما يدل على انها مرض او قبح او اجرام او خيانة :

" الجار الذي يفهم كل شيء - ولكن ، ما هي هذه ... الصخرة أو لا أدري بما يمكن أن أسميها؟؟ أعني ما ماهيتها ؟ من أين أتت بالله عليكم؟؟ وكيف سُمح لها في ظل الظروف القانونية الحالية الدخول الى هذه الغرفة ؟
منتظر - لحظات صمت وتفكير -

لا أعلم هل أن في اسئلتك يا سيدي العزيز النسبة المطلوبة من الذكاء أم لا . ولكني سأعيد على مسمعك ومسمع بقية الاخوان ما توصلت إليه من نظرات عامة في الموضوع . أي شيء هي هذه؟ انظروا اليها . إنها كل شيء أسود في الوجود ؛ كل ما هو شرير ، لا إنساني ، ضد الحياة . أنها المرض والقبح والاجرام والخيانة. أنها كل ما لا نريده وما هو موجود فينا ."
(٦٢)

ومن ثم تتخذ هذه الصخرة صورة للآثام البشرية التي تتضخم باستمرار ، لأن عناصر المواجهة مع النفس أو مع الآخر ، هي العنصر الأساس الذي تركز عليه المسرحية موضحة لنقطة الضعف ، عبر قوة الإيحاء الرمزي متمثلاً بالصخرة .
ما أسفر عنه الإطار النظري

من خلال ما تقدم في الدراسة النظرية توصلت الباحثة إلى المؤشرات التالية :

- ١- الخيال : وقد برز عند الفيلسوف (كانت) من خلال الادراكات المختلفة التي توجد في العقل على نحو منفصل ، ويكون ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس ، حيث تولد هذه الادراكات قدرة فعالة وجدت لإثارة المخيلة وامكانات استحضارها للغرابة.
- ٢- الحدس : وهو المعرفة التي تتجاوز بها مقدرة العقل ، ولا تصل إليه التصورات العقلية ، وبذلك تتجاوز الذات الانسانية الواقع الحسي ، مما يعطي للغرابة مقدرتها على التنبؤ بما هو غير معلوم ، وقد ظهرت عند الفيلسوف (برغسون) .
- ٣- التشاكل : هو توالي جزئيات متشابهة تساهم في انتاج بنية الغرابة وتحريك مكوناتها عبر إثارة مستمرة فاعلة في ترسيخ حضور الرمز ، وقد برز عند البنيوي (ليفي كلود شتراوس) .

- ٤- الإيحاء : يعد الإيحاء عاملاً بارزاً في تفعيل الحالة النفسية وتعميق الجانب الذهني الذي سعت إليه الرمزية ، وهو مرتكز أساسي في تفعيل الغرابة وتحقيق حضورها في النص ، وقد أعتمده (مالارميه) .
- ٥- التمرد : وقد أعتمده (بودلير) من أجل إبراز جانب الغرابة ، مركزاً على ضرورة التمرد لإبراز غرابة الحياة عبر مناهضة القواعد والاعراف والاخلاق العامة والذوق الاجتماعي .
- ٦- تراسل الحواس : هو وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، من أجل إبراز الغرابة في المذهب الرمزي ، وقد أعتمده اغلب كتّاب هذا المذهب .
- ٧- الغموض : هو إثارة امكانات التركيز على الاحاسيس اللاواعية المتغلغلة في اعماق النفس البشرية ، ويعتمد الغموض إبراز جزئيات بسيطة من الفكرة أو مواجهتها بأفكار متعددة لإبراز الغرابة ، وقد طبقه الكاتب المسرحي (ميتزلنك) في نصوصه المسرحية .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

يتضمن هذا الفصل عرضاً ، لإجراءات البحث التي قامت بها الباحثة ، بغية تحقيق أهداف بحثها الحالي ، والذي يتضمن نموذج عينة البحث ، لتحليله ومناقشة نتائجه ، وفيما يلي توضيح لهذه الإجراءات :

أولاً : نموذج عينة البحث :

عنوان المسرحية	المؤلف	البلد	سنة النشر
طنطل	طه سالم	العراق	١٩٦٧

ثانياً : عينة البحث :

أختارت الباحثة نموذج عينتها - الواردة أعلاه - قصدياً للأسباب الآتية :

- ١- أن في النموذج المختار ما يتفق وهدف الدراسة .
- ٢- اشتمال النموذج على الاليات التطبيقية الواردة في ما أسفر عنه الإطار النظري.
- ٣- امتياز النص بعدم خضوعه لدراسات سابقة على مستوى البناء الغرائبي .

ثالثاً : منهج البحث :

المنهج الوصفي .

رابعاً : أداة البحث :

فيما يخص الإطار النظري ، فقد اعتمدت فيه الباحثة على الكتب والمعاجم والنصوص المسرحية .

اما فيما يتعلق بتحليل العينة ، فإن أدوات البحث في هذا المجال النص المسرحي الذي يمثل عينة البحث ، والاليات التطبيقية التي تمثل بنية الغرابة في المسرحية الرمزية وهي كالتالي :

(الخيال ، الحدس ، التشاكل، الإيحاء ، التمرد ، تراسل الحواس ، الغموض) .

تحليل مسرحية (طنطل) :

تدور قصة المسرحية حول الصراع بين الخير والشر، فالبطل يصارع شيطانياً جاء من مكان ما ، وسكن في بيت عتيق ، يحاول البطل (طلبة) أن يمتلكه، ويسكن فيه ، للوصول إلى هدفه المنشود وهو الأستقرار ، فسيره في الطريق الذي لا تريد القوى المسيطرة عليه أن يسير به (طريق الصد ما رد)، يعدّ تحذيراً للذين يحملون روح التحدي والمغامرة ، فتدخل الشخصيات في صراع محتدم مع قوى الشر الغيبية ، وتنتهي المسرحية بعودة (طلبه) منتصراً من الطريق ذاته (٦٣) .

ولعل ما يثير الغرابة منذ الوهلة الأولى في المسرحية هو العنوان ، إذ يساهم في توضيح دلالات النص واكتشاف معانيه الظاهرة والخفية ، فأسم مسرحية (طنطل) كعنوان حمل بين طياته مفهوماً عن نوع من أنواع الجان، الذي يثير الخوف والهلع بين الناس كما هو معروف ، وبناء على هذا الأمر عدّه المؤلف رمزاً للقوى الغاشمة.

١- الخيال : يتكون الخيال من خلال مجموعة من الادراكات المختلفة التي توجد في العقل الانساني ، وهذا ما ينطبق على زوجة (طلبه) في النص ، حيث يدفعها الخوف من المنزل المسكون ، الى تدفق ادراكات عقلية تتكون بخيالها لتكوين الغرابة في المسرحية ، فيتراءى لها

جملة من المواقف ، وهي بحقيقة الامر ليست الا نوع من انواع الخيال الذي تنشده الزوجة نتيجة الخوف والقلق الذي تعيشه :

" زراك طابك على زراك نوبه أطوف على جتف موجة جبيرة على روجة مثل الجبل ... او نوبه اصبر بين المايين تجيني روجه قوية تشمرني بعيد ... بعيد ما ادري وين ... نوبه اشوف نفسي على ذاك الجرف كله نخل جوز الهند والشواذي تكمز عليه او نوبه ثانية او نوبه ثانية اشوف نفسي على جرف كله ثلج او مثل الجلاب السود تعوي ، أني المرة تايهه ، عبالك كاعده على مرجوحة ، مو بيدي ، ناس اتهزني منا او ناس تدفعني هناك (تنتبه لحالها) " (٦٤) .

٢- الحدس : يَعد المعرفة التي تتجاوز بها مقدرة العقل الانساني ، ولا تصل إليه التصورات العقلية فتتجاوز بذلك الذات الانسانية الواقع الحسي ، وهنا تتأسس الغرابة المبنية على الحدس ، وهو يمثل العالم الباطني ، وهذا ينطبق على (طلبه) الذي اراد ان يقتحم الجذوع نحو طريق مملوء بالخفايا المرعبة ، علما ان كل شخص يسير في هذا الطريق لا يعود ، ففاقت بذلك كل تصوراته العقلية وهو متجه نحو المجهول من اجل ان يجد في نفسه مكان يلجأ إليه ويكون مستقر له ولعائله ، والغرابة تبني على مستوى المسمى (طريق الصد ما رد) الذي يثير علامة فارقة للمجهول ، ولما هو متجاوز للإدراك السطحي ، ويتواشج مع الحدسية العالية التي تتمثل بها شخصية (طلبه) :

" الجذوع : (بترديد موحد) سر بهذا الأتجاه

سر بهذا الأتجاه

سر بهذا الأتجاه [تشير إلى طريق السلامة]

الرجل (طلبه) لا يغير أجاهه ، يخترق حصارهم

مواصل سيره بأتجاه طريق الصد ما رد .

طلبه : أخرسوا ... مهزومون ...

الجدوع : (محذرة) ... هذه طريق الصد ما رد

هذه طريق الصد ما رد

هذه طريق الصد ما رد

طلبه : (ثقة وتصميم) صار .. معلوم .. عندي علم ...

إني أسير نحو النجوم لا آبه بكثافة الغيوم .. " (٦٥) .

كذلك يبرز الحدس الشخصيات الأخرى الغريبة التي تظهر بصورة فجائية ، والتي تقترب أشكالها من الأشكال المتخيلة لسكان الكواكب الأخرى ، وتأكيد الرجل رقم (١) بحدسه على الموت فيما إذا صعد (طلبه) إلى سلم البيت المسكون والموت هنا بطبيعته لا يمكن التنبؤ به من قبل أي شخص لارتباطه بعالم الغيب :

"الرجل (٣) (يقترّب من السلم) راح اصعد وراه ..

الرجل (١) .. اتريد اتموت .

الرجل (٤) .. آني هم راح اصعد .

الوجه (٥) ... هذه تحدي للبيت

الوجه (٣) ... آني راح اربط مصيري ابعصير طلبه

الوجه (٢) ... لعد اللعنة حلت عليكم

الوجه (١) والموت حل عليكم " (٦٦) .

٣- التشاكل : ويسهم هذا العنصر في بناء الغرابة من خلال التشابه الذي يطرأ على البنية عبر اثاره مستمرة فاعلة ، وهذا ما يُلاحظ وجوده عند شخصيات (الجدوع) المتشابهة في الاداء والافكار :

" الجذع الرابع .. أنظروه ...

الجدع الأول : انصحوه ...

الجدع الرابع ... امنعوه ...

الجدع الاول ... سدوا عليه الطريق (.....)

الجدع الثالث ... (بصرخ) الاسهم ... ارفعوا الاسهم ... [تستل الجدوع

أسهما كالسيوف وقد كتب عليها (سر بهذا الاتجاه)....

تقترب الجدوع من بعضها وتشير بأسهمها الى طريق

السلامة^(٦٧) .

كما يطرأ التشاكل على الوجوه الموجودة على شكل خفافيش ، فهي الأخرى متشابهة في الصفات والحركة وطريقة الكلام ، مما يساعد ذلك في إبراز جانب الغرابة في النص ويجعل البنية في ديناميكية متواصلة :

" وجه (٣) ... بيتنا مسكون

وجه (٤) ... دخله هذا الملعون

وجه (٢) ... لا اتديرون بال ، بعد فترة يصبح مجنون

وجه (١) ... آه ... ما ظل صبر

وجه (٣) ... خلنه ندفنه بكبر

وجه (٤) ... وانذر .. نذر^(٦٨) .

٤- الإيحاء : وتعد هذه الآلية التطبيقية المرتكز الأساس في تفعيل الغرابة وتحقيق حضورها في النص ، وتسهم في تفعيل الحالة النفسية من اجل تعميق الجانب الذهني لدى الشخصية ، فالجذوع التي تبدي ارتيابها من الحياة توحى الى مدى اليأس التي تعيشه هذه الجذوع مع رتابة الحياة اليومية لكنها لا تبوح باليأس بطريقة مباشرة ، وهذا ما توحى إليه من خلال تعاملها مع التراكيب اللغوية فيما بينها :

" الجذع الاول .. آه يبس راسي

الجذع الثاني .. والتوه عودي

الجذع الثالث .. او خاست رجلي

الجذع الرابع .. (يتحرك بألية) .. صرنه .. مكينة .. مثل المكينة

الجذع الاول .. من ايدينه .. اتحدينه .. اتكينه

الجذع الثاني .. آه .. أني مليت .. يعني ماكو مفكه .. خلاص^(٦٩) .

في حين تبني الغرابة في مكان آخر من النص عبر الإيحاء بخطورة السرداب الذي يقبع تحت المنزل المسكون ، وتوحى بواطن السرداب عن صراع يرتبط بقوى خفية مجهولة داخل هذا المنزل ، الذي يشكل عبر الإيحاء طاقة قوية للتلميح والابتعاد عن المباشرة :

" وجه (١) (مذعوراً) سرداب يا جماعة سرداب
وجه (٢) ايكول احسن سرداب
المنادي صراع الجبابرة بالسرداب
وجه (٣) هيه القضية بالسرداب كل ... ال ...
الوجوه بالسرداب" (٧٠) .

٥- التمرد : وترتكز هذه الالية التطبيقية في النص من اجل تفعيل بنية الغرابة عبر التمرد ، لإبراز غرابة الحياة من خلال مناهضة القواعد والاعراف العامة ، ولهذا جاء تمرد (طلبه) على ما هو اقوى منه وهي الارواح التي تقبع داخل البيت المسكون وتهديده المباشر لهذي القوى عبر خطابه المباشر للمنزل :

" طلبه باوع آني الإنسان ... آني اللي خلقتك او
ظهري اللي نكل ترابك أي .. هذي اصابعي
اللي حفرت اساسك ، دماغي اللي هندسك ... هاي
اجفوني اللي اتسيرني ، اتقرر مصيري
آني الآن آني الإنسان (يزداد الرعد وكأنه
انفجار) اغضب ... اصرخ ... آني على راسك
... فوك راسك" (٧١) .

٦- تراسل الحواس : تقوم هذه الالية التطبيقية على وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الاخرى ، وهذا ما يُلحظ عند الشخصيات الغريبة التي تظهر فجأة على شكل موجات بشرية في المسرح ، حيث تبنى الغرابة بين متناقضين بصريين هما (الارض) بمقابل فاكهة الرقي :

" الأول الأرض الأرض الأرض
الثاني ركية
الشخوص (تردد) ركية ركية ركية ركية" (٧٢) .

وهنا التراسل يكون على صعيدين يثيران الغرابة الأولى : الارض بوصفها كروية ، والرقي بوصفه أيضا كروياً ، وهنا يكون التراسل تقاربياً ، أما في الشق الثاني فيكون التراسل المنتج للغرابة تباعدياً ، إذ تمثل ثمرة الرقي ما هو مأكول أو يمكن - في حين أن الارض تمثل المأوى ومكان العيش

٧- الغموض : ومن خلاله يتم اثاره امكانات التركيز على الاحاسيس اللا واعية المتغلغلة في اعماق الشخصية ، وهذا ما يتضح عند شخصية (الحاجة) ام (طلبه) ، إذ انها تسمع هذيان زوجة طلبه مع نفسها فتثير الرعب في اعماق شخصية (الحاجة) ، فتتكلم عن البيت وما ينتابه من غموض من دون ان تصل الى فهم حقيقي عن ما يخبئه المنزل من اسرار ، ويلحظ ذلك بقولها : " تالي عمري راح انجن ، .. راح اتخبل ، هذي غير قسمة يا ربي .. هذا غير بيت .. آه ما فاد ويا نصيحة ، نصيحة الغريب والكريب العدو ، الصديق ، (يُسمع مواء قطة) أعوذ بالله من الشيطان الرجيم (تفتش في المكان خائفة) وينه هذي وينه (.....) هذا الحوش مثل ال .. الخوف كلش بي .. عيني شفنه العجب بها الست أشهر .. إذا أنكضي سنة اشلون ؟ اشراح يصير بينه .. يعني بس هو هذه الحوش بالدنية " (٧٣) .

الفصل الرابع

اولاً : نتائج البحث :

١- أفاد (طه سالم) من آلية (الخيال) في نص مسرحية (طنطل) كجزء من بنية الغرابة ، معتمدة في بنائها على مجموعة من الادراكات المختلفة الموجودة في العقل الانساني .

٢- اعتمد (طه سالم) في نص مسرحية (طنطل) على الحدس ، كون أن هذه الالية التطبيقية تمثل المعرفة التي تتجاوز بها مقدرة العقل الانساني ، وبهذا يساهم (الحدس) في تأسيس بنية للغرابة .

٣- طبق (طه سالم) آلية (التشاكل) في نص مسرحية (طنطل) التي تسهم في بناء الغرابة من خلال التشابه الذي يطرأ على البنية عبر الإثارة المستمرة الفاعلية ، فيجعل البنية في حركة ديناميكية لا تتوقف

- ٤- اكد (طه سالم) في نص مسرحية (طنطل) على الية (الإيحاء) ، بَعْدَها المرتكز الاساس في تفعيل الغرابة وتحقيق حضورها في النص عبر تعميق الجانب الذهني عند الشخصية .
- ٥- لعب (التمرد) دورا مهماً عند الكاتب (طه سالم) في نص مسرحية (طنطل) لتفعيل بنية الغرابة ، من اجل ابراز غرابة الحياة عبر مناهضة القواعد والاعراف العامة .
- ٦- تراسل الحواس : عمل الكاتب (طه سالم) على الإفادة من هذه الالية في نص مسرحية (طنطل) ، من اجل وصف مدركات الحاسة الاخرى ، لتفعيل البناء الغرائبي .
- ٧- الغموض : ركز الكاتب (طه سالم) على امكانات اثاره الاحاسيس اللاواعية المتغلغلة في اعماق الشخصية عبر آلية (الغموض) ، لتسهم في بناء الغرابة .
- ثانياً : الاستنتاجات :

- ١- أن سطورة الاليات التطبيقية المنتجة للغرابة تحدد مدى الفعالية والاثارة التي من الممكن ان يتمتع بها النص المسرحي العراقي .
- ٢- تتوافق الاليات التطبيقية مع سعي الكاتب المسرحي (طه سالم) في منح نصه المسرحي ، مساحة حرة في استثمار اشكال متعددة لقراءة الافكار .
- ٣- ان الغرابة في النص المسرحي العراقي يبقى قريباً في جوهره من عالمنا الموضوعي على الرغم من الانفلات الحاصل في ابعاده وفي نسق علاقته .
- الهوامش والمصادر :**

(١) د. نبيل راغب ، موسوعة النظريات الادبية : الرمزية ، الطبعة الاولى ، (القاهرة : دار نوبار للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣) ، ص ٢٩٩ .

(٢) د. ماري الياس و د. حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، الطبعة الثانية ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص ١٠٥ .

(٣) مصطفى ابراهيم واخرون ، المعجم الوسيط ، الطبعة الرابعة ، (القاهرة : مكتبة الشروق الدولية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤) ، ص ٧٢ .

(٤) د. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي : بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، الجزء الاول ، (بيروت : الشركة العالمية للكتاب ، ١٩٩٤) ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

- (٥) د. سعيد علوش ، معجم المصطلحات الادبية المعاصرة : عرض وتقديم وترجمة ، الطبعة الاولى ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٥) ، ص ٥٢ .
- (٦) ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد الخامس ، (القاهرة : دار المعارف للطباعة والنشر ، ب ت) ، ص ٣٢٢٦ .
- (٧) الخليل بن احمد الفراهيدي ، كتاب العين : مرتبا على حروف المعجم ، ترتيب وتحقيق : د. عبد الحميد هنداوي ، الجزء الثالث ، الطبعة الاولى ، (بيروت : دار الكتب العالمية للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٣) ، ص ٢٧٢ .
- (٨) محمد القاضي واخرون ، معجم السرديات ، الطبعة الاولى ، (تونس : دار محمد علي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٠) ، ص ٣٠٠ .
- (٩) مصطفى ابراهيم واخرون ، مصدر سابق ، ص ٣٧٢ .
- (١٠) مجدي وهبه و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والادب ، الطبعة الثانية ، (بيروت : مكتبة لبنان للتوزيع والنشر ، ١٩٨٤) ، ص ١٨١ .
- (١١) د. جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص ٦٢١ .
- (١٢) باتريس بافي ، معجم المسرح ، ترجمة : ميشال ف . خطار ، مراجعة : نبيل ابو مراد ، الطبعة الاولى ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ٥١٧ .
- (١٣) د. بسام قطوس ، المدخل الى مناهج النقد المعاصر ، الطبعة الاولى ، (الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦) ، ص ١٢٦ .
- (١٤) كلود ليفي شتراوس : ولد عام (١٩٠٨) في بلجيكا ، ويعد من البنيويين الانثروبولوجيين الفرنسيين ، وقد درس القانون ثم الفلسفة في جامعة باريس بين الاعوام (١٩٢٧) و (١٩٣١) ، وله اصدارات بنيوية وهي (المدارات الحزينة) عام (١٩٥٥) و (الانثروبولوجية البنيوية) عام (١٩٥٨) و (الفكر الوحشي) عام ١٩٦٢ .
- ينظر : سايمون كلارك ، أسس البنيوية : نقد ليفي شتراوس والحركة البنيوية ، ترجمة : سعيد العلمي ، مراجعة : ابراهيم فتحي ، الطبعة الاولى ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ١٣ .
- (١٤) د. بسام قطوس ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٤ .
- (١٥) ينظر : د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، الطبعة الاولى ، (القاهرة : دار الشروق للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٨) ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .
- (١٦) د. وليد قصاب ، مناهج النقد الادبي الحديث : رؤية اسلامية ، (دمشق : دار الفكر للتوزيع والنشر ، ٢٠٠٧) ، ص ١١٨ .
- (١٧) فرديناند دي سوسير : عالم لغوي سويسري ولد عام (١٨٥٧) وتوفي عام (١٩١٣) ، يعد الأب و المؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات .
- ينظر : ميشال ارفيه ، اليحث عن فرديناند دو سوسير ، ترجمة : أ.د. محمد خير محمود البقاعي ، مراجعة : د. نادر سراج ، الطبعة الاولى ، (بيروت : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٩) ، ص ٧ .
- (١٧) د. صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، (الكويت : مركز الامل الطباعي للتوزيع والنشر ، ب ت) ، ص ٦٩ .
- (١٨) د. بسام قطوس ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .

- (١٩) المصدر نفسه ، ص ١٢٧ .
- (٢٠) ينظر : د. وليد قصاب ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢٦ .
- (٢١) المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .
- (٢٢) س . رافيندران ، البنويية والتفكيك : تطورات النقد الادبي ، ترجمة : خالدة حامد ، الطبعة الاولى ،
- (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢) ، ص ٣٩ .
- (٢٣) ينظر : د. وليد قصاب ، مصدر سابق ، ص ١٣٢ .
- (٢٤) س . رافيندران ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٠ .
- (٢٥) رومان جاكوبسن : عالم لساني ولد عام (١٨٩٦م) ، ويعد مؤسس حلقة موسكو اللسانية عام (١٩١٥ م) ، عاش في تشيكوسلوفاكيا للاعوام (١٩٢٠ - ١٩٣٩ م) ، حيث كان من أكثر الاعضاء نشاطا في حلقة براغ اللسانية ، لجأ الى الولايات المتحدة الامريكية خلال الحرب العالمية الثانية ، وأشتغل بتدريس اللسانيات العامة واللغات الادبية في جامعة هارفارد ، وظهرت (ابحاث في اللسانيات العامة) باللغة الفرنسية عام (١٩٦٣ م) .
- ينظر : بوريس ايخناوم واخرون ، نظرية المنهج الشكلي : نصوص الشكلايين الروس ، ترجمة : ابراهيم الخطيب ، (بيروت : دار المثلث للنشر والتوزيع ، ١٩٨٢) ، ص ٦ .
- (٢٥) د. وليد قصاب ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .
- (٢٦) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .
- (٢٧) د. وليد قصاب ، مصدر سابق ، ص ١٢٧ .
- (٢٨) س. رافيندران ، مصدر سابق ، ص ٤٢ .
- (٢٩) ليونارد جاكسون ، بؤس البنويية : الأدب والنظرية والتطبيق ، ترجمة : ثائر ديب ، الطبعة الاولى ، (القاهرة : المركز القومي للترجمة ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، ٢٠١٤) ، ص ٨٩ .
- (٣٠) د. جميل حمداوي ، الشكلائية الروسية في الادب والنقد والفن : أسسها وتطبيقاتها ، الطبعة الأولى ، (الدار البيضاء : افريقيا الشرق للتوزيع والنشر ، ٢٠١٦) ، ص ٤٦ .
- (٣١) د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازغي ، دليل الناقد الادبي : إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصراً ، الطبعة الخامسة ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧) ، ص ٧٣ .
- (٣٢) كلود ليفي ستروس ، الأسطورة والمعنى ، ترجمة : صبحي حديدي ، (بيروت : دار الحوار للتوزيع والنشر ، ١٩٨٥) ، ص ١٢ .
- (٣٣) (الزواوي بغورة ، المنهج البنوي : اصوله ومبادئه وتطبيقاته دراسة ومعجم ، الطبعة الاولى ،) بيروت : لبنان ناشرون للتوزيع والنشر ، ٢٠١٦) ، ص ١٤٠ .
- (٣٤) المصدر نفسه ، ص ١٤١ .
- (٣٥) ينظر : د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ١٤٥ - ١٤٦ .
- (٣٦) د.شاكر عبد الحميد ، مقدمة حول الاسطورة والتشاكل لدى ليفي شتراوس ، ضمن كتاب الاسطورة والمعنى ، تأليف ليفي شتراوس ، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد ، مراجعة : عزيز حمزة ، الطبعة الاولى
- (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) ، ص ٦ .
- (٣٧) ينظر : د. صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الادبي ، مصدر سابق ، ص ١٤٧ .
- (٣٨) د.شاكر عبد الحميد ، المصدر السابق نفسه ، ص ٩ .

(٣٩) جان بياجيه : ولد جان بياجيه في فيوشاتل بسويسرا في التاسع من (آب) أغسطس ١٨٩٥ م. وكان نبيها منذ الصغر وظهرت عبقريته مبكرا. وأظهر اهتماما كبيرا بعلم الأحياء وقد عين وهو في السادسة عشرة من عمره مديرا لمتحف التاريخ الطبيعي في جامعة فيوشاتل. ونشر في عام ١٩١٦ بحثه الأول. ثم نال درجة الدكتوراه في التاريخ الطبيعي وهو في الحادية والعشرين من عمره. ثم حول اهتمامه وطاقته إلى دراسة تطور الفكر عند الأطفال ونموه وقرأ في فلسفة المعرفة بتوسع وبدأ يفكر باهتمام في عالم المعرفة .
(ينظر : جان بياجيه ، البنويوية ، ترجمة : عارف منيمنه و بشير أوبري ، الطبعة الرابعة ، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٥) ، ص ٩ - ١٤ .

(٤٠) ينظر : د. نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، الطبعة الأولى ، (القاهرة : دار نوبار للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣) ، ص ٢٩٩ - ٣٠١ .
(٤١) د. محمد مندور ، الأدب ومذاهبه ، الطبعة الثالثة ، (الفجالة : مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر ، ب ت) ، ص ١١٢ .

(٤٢) بودلير : شاعر فرنسي من عائلة برجوازية ، والده رجل مسن تغمره الثقافة وهاوٍ للرسم الملون توفي وابنه بودلير في السادسة من العمر ، وبعد بلوغه سن الرشد اكمل كلية الحقوق ، وبدأ يهوى المكتبات والفن ، وله مؤلفات شعرية عدة منها : (ازهار الشر ، نوادر جمالية ، كآبة باريس) .
- ينظر : مجموعة من المؤلفين ، تاريخ الآداب الاوربية: الواقعية - الحداثة - ما بعد الحداثة ، إشراف : أنيك

بونوا - دوسوسوا - غي فونتين ، ترجمة : موريس جلال ، الطبعة الثانية ، الجزء الثالث ، (دمشق :

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٣) ، ص ٧٨ - ٧٩ .
(٤٣) د. علي جواد الطاهر ، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي ، (بغداد : منشورات دار الجاحظ للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ، ص ٥٠ .

(٤٤) ينظر : عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ، ص ١١٧ .

(٤٥) مجموعة من المؤلفين ، المصدر السابق نفسه ، ص ٧٤ .
(٤٦) مالارمييه : ولد في فرنسا عام (١٨٤٢ م) ، وهو شاعر فرنسي مشهور ، كانت اعماله تقدم على ثلاث مراحل (الكاتب الكلاسي) و (الصوفي أو الحالم) و (الكتين او الخفي) ، كان شديد القسوة على نفسه ، ونشطا دقيقا ، وعندما كان يكتب القصيدة فإنه يعيدها أكثر من مرة في عملية صقل وتدقيق حتى امضى حياته ومحصوله من القصائد لم تتجاوز الاثنا عشر قصيدة .

- ينظر : أنا بلكيان ، الرمزية : دراسة تقويمية ، ترجمة : د. الطاهر أحمد مكي و غادة الحفني ، الطبعة الاولى

(القاهرة : دار المعارف للنشر والتوزيع ، ١٩٩٥) ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .
(٤٧) د. نهاد صليحة ، التيارات المسرحية المعاصرة ، (الشارقة : منشورات مركز الشارقة للأبداع الفكري

ب ت) ، ص ٢٢ .
(٤٨) د. فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي ، في النقد الادبي الحديث : منطلقات وتطبيقات ، الطبعة الثانية

(الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠) ، ص ٧٩ .
(٤٩) د. محمد مندور ، المصدر السابق نفسه ، ص ١١٢ .

- (٤٨) د. نبيل راغب ، مصدر سابق ، ص ٣٠٢ .
- (٤٩) أنا بلكيان ، مصدر سابق ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .
- (٥٠) ينظر : د. وليد قصاب ، المذاهب الادبية الغربية : رؤية فنية وفكرية ، الطبعة الاولى ، (بيروت : مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٥) ، ص ٩٩ .
- (٥١) عبد الرزاق الأصفر ، مصدر سابق ، ص ١١٣ .
- (٥٢) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الادبي الحديث ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧) ، ص ٣٩٥ .
- (٥٣) د. محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، الطبعة الثالثة ، (القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية للتوزيع والنشر ، ١٩٦٢) ، ص ٤٠٠ .
- (٥٤) موريس ميتزلنك : واسمه (ليو بولد مارس) ، ولد عام (١٨٦٢م) في بلجيكا ، شاعر وكاتب مسرحي ، نشر مجموعته الاولى عام (١٨٨٩م) وبعدها قدم مسرحية (الاميرة مارلين) ومن مسرحياته : (العميان ، الداخ ، يلياس وميليزاند ، الطائر الازرق) ، توفي عام (١٩٤٩م) .
- ينظر : تسعديت آيت حمودي ، مصدر سابق ، ص ٥٣ .
- (٥٥) موريس ميتزلنك ، ١٣ مسرحية عالمية : مسرحية العميان ، ضمن مجموعة مؤلفين ، ترجمة : عيود كاسوحة ، الجزء الثاني ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٨) ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .
- (٥٦) المصدر نفسه ، ص ٢١٠ .
- (٥٧) د. نهاد صليحة ، مصدر سابق ، ص ٢٦ .
- (٥٨) هنريك إبسن : كاتب مسرحي ولد في النرويج عام (١٨٢٨م) ، عانى في حياته الكثير بعد افلاس عائلته ، وكتب اول مسرحية شعرية عام (١٨٥٠م) بعنوان (كاتيلينا) من ثلاثة فصول ، له مسرحيات عدة منها : (البطة البرية - اعمدة المجتمع - الاشباح - براند) .
- ينظر : موريس غرافيه ، إبسن ، ترجمة : نيرفانا مختار حرّاز ، الطبعة الاولى ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١) ، ص ٨ ، ١٥ ،
- (٥٩) ج . ل . ستينان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد جمّول ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ، ص ٢٣٤ .
- (٦٠) المصدر نفسه ، ص ٢٣٤ .
- (٦١) ينظر : تسعديت آيت حمودي ، مصدر سابق ، ص ٧١-٧٤ .
- (٦٢) وليد فاضل : مؤلف ومخرج مسرحي سوري ، ولد عام (١٩٤٥م) في مدينة حمص ، مارس التأليف المسرحي منذ العام (١٩٨١م) بمسرحيته الموسومة (جلجامش) ، ومارس الأخراج المسرحي منذ العام (١٩٩٠م) ، له مؤلفات مسرحية عدة منها : (ايفا ١٩٨٣م) و مسرحية (سوناتا الخريف ١٩٩٠م) ومسرحية (الحسين ١٩٩٨م) وغيرها من المؤلفات المسرحية .
- ينظر : وليد فاضل ، في غلاف كتاب : رجل وامرأة في حوض السمك - مشاهد ومسرحيات قصيرة ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠٤) ، الصفحة الاخيرة .
- (٦٣) وليد فاضل ، المصدر نفسه ، ص ١٠٩ .
- (٦٤) طه سالم ، مجموعة مسرحيات : مدينة تحت الجذر التكعيبي او الغربان ، الطبعة الاولى ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٧) ، ص ١٠٧ .

- (٦٢) فؤاد التكرلي ، الاعمال الكاملة : مسرحية الصخرة ، الطبعة الاولى ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، ٢٠٠٢) ، ص ٧٤ .
- (٦٣) ينظر : طه سالم ، مسرحيات طه سالم : طنطل ، المجلد الأول ، الطبعة الاولى ، (بغداد : شركة الغيث للانتاج الفني ومكتبة فضائات الفن للتوزيع ، ٢٠١٥) ، ص ٧٧ - ١١٦ .
- (٦٤) المصدر نفسه ، ص ٨٢ .
- (٦٥) المصدر نفسه ، ص ٨٠ .
- (٦٦) المصدر نفسه ، ص ١١٢ .
- (٦٧) المصدر نفسه ، ص ٧٩ .
- (٦٨) المصدر نفسه ، ص ٨١ .
- (٦٩) المصدر نفسه ، ص ٧٧ .
- (٧٠) المصدر نفسه ، ص ٩٢ .
- (٧١) المصدر نفسه ، ص ١١٤ .
- (٧٢) المصدر نفسه ، ص ١٠٥ .
- (٧٣) المصدر نفسه ، ص ٨٦ .

