وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعـــة بابـل
كلية التربية

الاصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم

رسالة تقدم بها الطالب

هاشم صيهود محمد المياحي

إلى
مجلس كلية التربية / جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في آداب اللغة العربية

إشراف

د. حسن دخيل عباس د. عدنان حسين العوادي

٢٠٠٢ م - ١٤٢٣ هـ

شكـــر وتقديـــــر

إلى ***

*** الأســـاتذة

د. عباس إبراهيم حمادي – عميد كلية التربية

د. علي ناصر غالــب – رئيس قسم اللغة العربية

د. قيس الخفاجـــي

د. حميد علي الزبيدي

*** الاستاذ محمد ساهي ، الاستاذ عبد الله أمانة ، الاستاذ محمود عبيد حسين

*** موظفي وموظفات

- المكتبة المركزية في جامعة بابل
- مكتبة كلية التربية – جامعة بابل
- المكتبة العامة في محافظة بابل
- كلية التربية الفنية – جامعة بابل
- كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد
- أرشيف دائرة السينما والمسرح – بغداد
- المكتبة المركزية في جامعة بغداد

*** الذين قيدوني بإحسانهم وأوقدوا لي شمعة أضاءت زاوية مظلمة من زوايا هذا الدرب الطويل، أو أشاروا علي بنصيحة أو كلمة طيبة أسهمت في انجاز هذا البحث، أسدي لهم كل العرفان والتقدير .. والله الموفق.

هاشم المياحي

الإهـــــــداء

سقط الورد .. فذاب عطراً على راحتيَّ
فلم أدرِ .. أعفرت خدّا بـــه
أم خضّبت قلباً نديّا

فإلــى ...

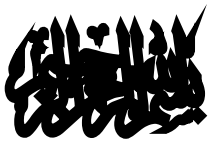
- الورد الذي سقط وبقي أريجه يعبق في أنفاسي .. والدي رحمه الله.
- الراحتين اللتين حملتا همومي وأحلامي .. والدتي أمدّ الله في عمرها.
- القلب الذي أتعبته معي طول تلك الرحلة الا أنه بقي نابضاً بالحب والصبر .. زوجتي.
- واحتـي الخضـراء التـي أركـن إليهـا كلمـا بـدا تعـب أو إعيـاء .. أخـوتي وأخواتي
- والى ثمـــار تلك الواحة

احمـــد

آمنـــة

ضحـــى

أهدي بحثي هـــــذا ..



يُؤْتِي الحِكمَةَ مَن يَشاءُ وَمَن يُؤْتَ الحِكمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا وما يذّكرُ إلاّ أولوا الألباب

صدق الله العظيم

البقرة: ٢٦٩

المقدمـــــــة

الحمد لله رب العالمين الذي جعل الحمد مفتاحاً لذكره وسبباً للمزيد من فضله، ودليلاً على آلائه وعظمته، وصلى الله على سيد الخلق محمد خاتم النبيين وعلى آله الطيبين الطاهرين وصحبه الغر الميامين ومن والاه إلى يوم الدين، وبعد.

يكتسب الأدب المسرحي أهمية كبيرة في حياتنا لما يؤديه من دور في تمثيل جوانب مهمة وخطيرة في حياتنا، لاسيما حين يصبح ذلك الأدب في متناول المتلقي من خلال عدستي القراءة والمشاهدة معا، فالنص المسرحي كتب ليشاهد مثلما كتب ليقرأ...

ومن هنا برزت المسرحية أداة سحرية أستطاع الكاتب المسرحي النفاذ من خلالها إلى عقل الجمهور ووجدانه والتأثير فيه بالاتجاه الصحيح. وتلك أحد أسباب أختياري لهذا الجنس الأدبي الحديث والجميل بعراقته وجعله موضوعاً لرسالتي ومما دفعني أكثر نحو تلك الدراسة وحفزني لها هو أن الأدب التمثيلي ومنه المسرحي أصبح أكثر أنواع الأدب انتشاراً وأداة فاعلة من أدوات الأعلام والتأثير في المجتمع.

ويأتي دور التعريف بالشخصية الأدبية المسرحية العراقية وبما قدمته في هذا الجانب سبباً آخر من أسباب الاختيار، بعد أن أستوعب الكاتب المسرحي العراقي معطيات مرحلته وأستطاع أن ينهل من ينابيع المعرفة والآداب المختلفة وأن يحيط بكل ما يتعلق بأسرار وخبايا هذا الجنس الآدبي الجديد الذي سيصبح في يوم ما جزءاً من تراثنا الخالد.

وعادل كاظم (١٩٣٩-) واحد من مؤلفينا المسرحيين الذين عرفوا بعطائهم المسرحي الثر فهو يكتب منذ أربعين عاماً تقريباً خلال رحلة بدأها منذ منتصف ستينيات القرن الماضي ومازالت رحلته مستمرة، ومع طول تلك الرحلة مع عالم المسرح وهذا الشوط الكبير الحافل بالعطاء الا أن الضوء لم يسلط كاملاً على مسرح هذا الكاتب، بأستثناء بعض المقالات والدراسات البسيطة المتناثرة هنا وهناك على صفحات الجرائد والمجلات وبعض الدراسات.

لـذا فأنه لم يتح لادبه أن يكون موضـوعاً لدراسـة شـاملة تستقصـي أطـراف تجربتـه الأدبية وتتابع رحلة التطور فيها، ومن هنا وجدت نفسي داخل هذا المعترك اللذيذ، أخوض غمار تلك التجربة، باحثاً مستقصياً كل شاردة وواردة لها صلة من قريب أو بعيد بمصـادر تلك الرسالة، التي توزعت بين كتاب ومجلة وجريدة ورأي التقطه من هنا وهناك يسهم فـي إغناء البحث.

أمـا معانـاتي فكانـت كثيـرة مـع هـذا البحـث قبـل أن يـرى النـور، لـيس أقلهـا ظـرف الحصار الجائر وندرة المصادر فضلاً عن أسباب كثيرة أخرى لا يسع المجال للإفاضة في ذكرها واغلبها معروف وغير خاف على باحث أو سواه، إلا أن مـا خفف عنـي حمل تلك المعاناة وصعوبتها هو حبي لهذا الموضوع الذي اخترتـه بنفسـي فأنسـاني التعب والمعانـاة، واجد لزاماً علي أن أذكر أن من بين أسباب أختيـاري لتلك الدراسـة هو إحساسـي بـأن هذا الأدب الرفيـع لـم يلـق فـي جامعاتنـا، لاسـيما فـي اقسـام اللغـة العربيـة الاهتمـام والرعايـة الكافيين، ولذا فقد أحسست بعبء المهمة ومسؤوليتها وأنا أطرق ببحثي هذا بابـاً جديداً مـن أبواب أدبنا العربي الحديث، الذي أرجو أن يكون مـدخلاً طيبـاً وبـادرة حسـنة لتثبيت معـالم واضحة على ملامح هذا الطريق الطويل وان اعتراه نقص أو زلل، فلكل شـيء إذا مـا تم نقصان.

لقد حاولت في بحثي المتواضع هذا أن أزاوج بين المناهج البحثيـة وان غلبت عليـه الصفة الوصفية التحليلية، فهناك لمسة فنية وأخرى نفسية واجتماعيـة تخللت ثنايـا البحـث لتضفي عليه طابعاً أدبياً ونقدياً في آن واحد، ثم تـوزع البحـث علـى ثلاثـة فصـول وخاتمـة، بعد أن مهد لـه بالحديث عن أهميـة التراث بشكل عـام وصـلته بـالآداب المختلفـة ولاسيما

المسرح منه، وصولاً الى صلة هذا التراث بالمسرحية العربية، ثم العراقية فانتهاءً إلى مرحلة الكاتب عادل كاظم الذي أستطاع من خلاله أن يجسد هذا التراث في صلب مسرحياته التي بدأها بمسرحية الطوفان عام ١٩٦٦.

فكان الفصل الأول عرضاً لرحلة الكاتب مع التراث والمسرح وتراكم المعرفة لديه وروافده الثقافية وسعيه إلى تأصيل مسرحية عراقية ذات سمات إنسانية تنطلق من بيئتها المحلية وتبينا في هذا الفصل موقفه من التراث وأساليب توظيفه في مسرحياته.

وجاء الفصل الثاني تتويجاً للرحلة التي قطعها الكاتب مع المسرح التراثي من خلال أختيارنا لنماذج من مسرحياته ذات أصول تراثية متعددة وتحليل مضامينها وأفكارها. فكان التراث الأسطوري القديم ممثلاً بمسرحية (الطوفان) ومن ثم التراث الشعبي والسيرة الشعبية ممثلاً بمسرحية (الموت والقضية) والتاريخ الحديث حيث كانت مسرحية (الحصار) وأما من التاريخ القديم فقد كانت مسرحية (مقامات أبي الورد)، فأصول تراثية أدبية تجلت في مسرحية (المتنبي).

وقد روعي في دراسة تلك الأصول التراثية ونماذجها المسرحية النظر الى نوع التراث وأهميته وأسبقيته الزمنية تأليفاً، ومساحته التي شغلها على رقعة مسرحياته، هذا ما تضمنه المبحث الأول من الفصل، أما البحث الثاني فقد تضمن رصد الملامح والسمات المشتركة في مسرحيات الكاتب التراثية.

أما الفصل الثالث فقد جاء دراسة فنية مكثفة في البناء الفكري والفني في مسرحياته التراثية بشكل عام، منها: الفكرة، الحدث و الصراع، الحبكة، الحوار، الشخصية، اللغة والأسلوب. كلها ساعدت في تقويم جهده المسرحي وتأثيره في مسيرة المسرحية العراقية الحديثة.

وفي الختام لابد من قولة حق أطلقها بكل محبة واحترام، هو أن ثمرة هذا البحث المتواضع ما كان لها أن تنضج وتثمر لولا عون الله وتوفيقه ومباركة الأيدي الكريمة التي التفت من حولي لتمدني بأسباب الدعم المعنوي الذي أخرج بحثي إلى النور لاسيما أستاذيَّ الفاضلين المشرفين على البحث الدكتور عدنان العوادي والدكتور حسن دخيل اللذين لم يبخلا علي بمشورة أو مساعدة أو رأي أسهم في إغناء البحث وتقويمه. فلهما مني التقدير والعرفان كله وجزاهما الله خير الجزاء. ولكل أخوتي وأساتذتي وأصدقائي ومن وقف معي فعلاً أو قولاً أقدم شكري وتقديري ومحبتي ... والله من وراء القصد.

The Hereditary Foundamentals in Adil Kadim's Plays

A Thesis Submitted by:

Hashim Sayhood Mohammad Al-Mayahi

To The Council of College of Education, University of Babylon
As Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree
of master in Arabic Language and its Arts

Supervised by:

Assistant Professor

Dr. Hassan D. Abbas **Dr. Adnan H. Al-A'wadi**

٢٠٠٢ ١٤٢٣

إقرار المشرف:

نشهد بأن إعداد رسالة طالب الماجستير **هاشم صيهود محمد المياحي** الموسومة بـ **"الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم"** قد جرى تحت إشرافنا في كلية التربية/ جامعة بابل، وانه استوفى خطته استيفاءاً تاماً.

التوقيع: **التوقيع:**

الاسم: أ.م.د. حسن دخيل عباس **الاسم: أ.م.د. عدنان حسين العوادي**

التاريخ: **التاريخ:**

بناءاً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة.

رئيس قسم اللغة العربية

أ. د. علي ناصر غالب

الإمضاء:

التاريخ:

نشهد نحن أعضاء لجنة المناقشة، بأننا قد اطلعنا على هذه رسالة الطالب **"هاشم صيهود محمد المياحي"** الموسومة بـ **"الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم"**، وقد ناقشنا الطالب في محتوياتها وفيما له علاقة بها، وقد وجدناها جديرة بالقبول جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بتقدير " ".

عضو لجنة المناقشة

التوقيع:

الاسم: د. فليح كريم الركابي

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد

التاريخ:

عضو لجنة المناقشة

التوقيع:

الاسم: د. حميد علي حسون

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد

التاريخ:

المشـــرف

التوقيع:

الاسم: د. حسن دخيل عباس

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد

التاريخ:

المشـــرف

التوقيع:

الاسم: د. عدنان حسين العوادي

الدرجة العلمية: أستاذ مساعد

التاريخ:

رئيس لجنة المناقشة

التوقيع:

الاسم: د. عناد غزوان إسماعيل

الدرجة العلمية: أستاذ

التاريخ:

صدقت من قبل مجلس كلية التربية / جامعة بابل بتاريخ / / ٢٠٠٢م

العميد

أ. د. عباس إبراهيم الجبوري

الإمضاء:

التاريخ:

ABSTRACT

This thesis investigates the hereditary fundamentals in Adil Kadim's Plays. The research falls in to three chapters with an introduction, a preface and a conclusion as well. The preface is about the significance of heritage and its relation with the other various arts in general and the theatrical art in particular and the relation of this heritage with the Arab and Iraqi plays and finally to the beginning of the ١٩٦٠s of the last century because the hereditary fundamentals are embodied in his plays starting with his play "The Deluge" in ١٩٦٦.

The first chapter includes a presentation of the play - wright's "Adil Kadim's" tour (١٩٣٩ -) with heritage and theatre and the accumilation of his knowledge, his cultural sources and then his effort to fundamentalize Iraqi plays with human traits setting out from their local environment. Later in this chapter, we explain his attitude towards heritage and ways of using it in his plays.

The second chapter is a coronation the play - wright's tour with the hereditary theatre through choosing examples of his play with various hereditary fundamentals and analyzing their content and ideas. The old legendary heritage is represented by his play (The Deluge) and from ancient history his play (Abi Alward's Maqammat) and from modern history his play (The Blockade). Literary hereditary fundamentals are shown in his play (Al – Mutanabi) and from popular heritage and popular behavior his play (Death and the Issue) is a good example. In studying those hereditary fundamentals and their theatrical examples, we consider the type of heritage and its significant and its area in his plays. This what the first investigation of this chapter includes. As for the second one, it

includes observing the common features and traits in the playwright's hereditary plays.

The third and last chapter (The Artistic Study) is an intensive study of the thoughtful and artistic structure in Adil Kadim's hereditary plays, language and style. This chapter is only an appreciation of his theatrical effort and his effect on the cycle of modern Iraqi plays.

These are the eminent general lines of the study in the modern Arab Literature submitted by Hashim Sayhood Mohammad Al – Mayahi to the Department of Arabic College of Education University of Babil as a partial requirements for an M-A degree in the arts of Arabic Language.

قائمة المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
المحتويـــات	
المقدمـــة	أ
التمهيـــد: المسرح والتراث	١
الفصل الأول: في التراث والمسرح وعادل كاظم	
المبحث الأول: التراث والبحث عن المعرفة.	١٥
المبحث الثاني: عادل كاظم والتراث وتأصيل المسرحية العراقية.	٢٢
المبحث الثالث: التوجه صوب التراث .. الدوافع والأسباب.	٢٧
المبحث الرابع: عادل كاظم وموقفه من التراث	٣٣
أساليب توظيفه للتراث.	٣٧
(الرمـــز) الأســـلوب الأول فـــي توظيـــف التراث في مسرحيات عادل كاظم.	٤١
(القناع) الأسلوب الثاني في توظيف عادل كاظم للتراث.	٤٨
التناص في مسرح عادل كاظم التراثي.	٥٠
الفصل الثاني: الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم	
المبحث الأول: الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم (توطئه).	٥٥
(التراث الأسطوري). (توطئة)	٥٦
مسرحية الطوفان	٥٨
التراث الشعبي والسيرة الشعبية (توطئه).	٦٦
الموضوع	**رقم الصفحة**
مسرحية الموت والقضية.	٦٨
التراث التأريخي (توطئه).	٧٧
التأريخ الحديث (مسرحية الحصار).	٧٨
التأريخ القديم (مسرحية مقامات ابي الورد).	٨٥
التراث الأدبي (توطئه).	٩٤
مسرحية المتنبي.	٩٥
المبحث الثاني: الملامح والسمات المشتركة في مسرحيات عادل كاظم التراثية.	١٠١
الفصل الثالث: دراسة فنية في انموذجات من مسرحيات عادل كاظم	

التراثية.	
توطئـــــه.	١٠٨
الفكرة في مسرحيات عادل كاظم.	١١٠
الحدث والصراع في مسرحيات عادل كاظم.	١١٥
الحبكة في مسرحيات عادل كاظم.	١٢٠
الحوار في مسرحيات عادل كاظم التراثية.	١٢٤
الشخصية في مسرحيات عادل كاظم.	١٢٧
لغة الكاتب وأسلوبه.	١٣٣
الخاتمـــــة.	١٤٦
المصادر والمراجع.	١٤٩

الفصل الأول:

المبحث الأول: التراث والبحث عن المعرفة.

المبحث الثاني: عادل كاظم والتراث وتأصيل المسرحية العراقية.

المبحث الثالث: التوجه صوب التراث .. الدوافع والأسباب.

المبحث الرابع: عادل كاظم وموقفه من التراث

أساليب توظيفه للتراث.

(الرمز) الأسلوب الأول في توظيف التراث في مسرحيات عادل كاظم.

(القناع) الأسلوب الثاني في توظيف عادل كاظم للتراث.

التناص في مسرح عادل كاظم التراثي.

الفصل الثاني:

المبحث الأول: الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم (توطئه).

التراث الأسطوري . (توطئة)

مسرحية الطوفان

التراث الشعبي والسيرة الشعبية (توطئه).

مسرحية الموت والقضية.

التراث التأريخي (توطئه).

التأريخ الحديث (مسرحية الحصار).

التأريخ القديم (مسرحية مقامات أبى الورد).

التراث الأدبي (توطئــه).

مسرحية المتنبي.

المبحث الثاني: الملامح والسمات المشتركة في مسرحيات عادل كاظم التراثية.

الفصل الثالث:

توطئـــــه.

الفكرة في مسرحيات عادل كاظم.

الحدث والصراع في مسرحيات عادل كاظم.

الحبكة في مسرحيات عادل كاظم.

الحوار في مسرحيات عادل كاظم التراثية.

الشخصية في مسرحيات عادل كاظم.

لغة الكاتب وأسلوبه.

المسرح والتراث

يتطلع الإنسان دائماً نحو الغد شوقاً الى كل ما هو جديد ومؤملاً نفسه في الوقت نفسه، بتحقيق طموحاته وأمانيه لتعويض ما فاته من ماضيه، بيد انه لا يستطيع التنصل من ذلك الماضي بكل تجلياته ومعانيه، بل تراه يسعى أحياناً للتشبث ببعض إشراقات الماضي وجمعها لإضاءة حاضره واعلاء صرحه. والتراث* هو اللبنة الأساسية لذلك الماضي وجوهرته واستناداً الى ذلك فانه (لم تقم في تاريخ الإنسانية نهضة الا بعد استعادتها للتراث .. فأوربا بدأت نهضتها انطلاقاً من تراث الإغريق الأدبي والفلسفي، وألمانيا بدأت أصالتها في استعادة عصر الوسيط الروماني، وهكذا فالتطلع نحو المستقبل لا يأتي من الفراغ، ولكنه عود على بدء، أي ربط الجديد بالقديم والمستقبل بالماضي)[1]، وهكذا فان

---

* التراث (لغة): أصل التاء فيه واو. وفي المحكم: الورث والارث والتراث والميراث:
ما وُرِثَ: وقيل: الوِرْثُ، الميراث في المال، والإرث في الحَسَب.
م/ (تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ج٥، تحقيق مصطفى حجازي، بيروت، ١٩٦٥، ص ٣٨٢.
التراث (اصطلاحاً): التراث في أبسط تعريف له:
(كل ما يشمل القيم الدينية والحضارية والتاريخية، سواء منها المكتوبة او المتوارثة منذ أقدم الازمنة، وهو بمعنى آخر كل ما خلفه الاجداد من الماضي من أدب وفكر وكذلك من عادات وتقاليد وقيم سواء منها المكتوب أو المنقول).
م/ المسرح والتراث العربي، د. سمير سرحان، ص٢٧، وينظر الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد أديب السلاوي، ص٧١،
وينظر، لغة الشعر، احمد يوسف داود، منشورات وزارة الثقافة والارث القومي، دمشق ١٩٨٠، ص٦٣.
(ومن ذلك المنطلق يتحدد البعد التراثي لـ (التاريخ) متمثلاً في ((علاقة الحدث الماضي بلحظة الحاضر وامتداده الى المستقبل، وجانب الجدلية يبدو في النظرة الى الماضي والحاضر والمستقبل في علاقة اتصال حركي معقد يتحدد انطلاقاً من الموضع الذي يكون فيه الباحث التراثي والمستخدم للتراث من المجتمع الذي يعيش فيه)) وعلى وفق ذلك فان ((البحث التراثي يقوم على اختيار الحدث او الجانب التراثي بهدف دمجه في جسد اللحظة المعاصرة).
م/ مسرح عز الدين المدني والتراث، محمد المدبوني، دار رسم للنشر، تونس، ١٩٨٣، ص٢٨.

[1] المسرح والتراث العربي، د. سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢، ١٩٨٩، ص٢٨.

الغرب استعاد نهضته سياسة وإدارة وأدباً وشعراً بعد ان استلهم تراثه وماضيه التليد وبعد ان جعله قاعدة انطلق من خلالها لبناء نهضته الشاملة وهذا ما ينبغي ان نكون عليه ونسعى الى تحقيقه وتجسيده[١]. ذلك بأن معرفة الإنسان لتراثه إنما يعد حجة دامغة وبرهاناً على امتداد جذوره وتأصيلها، اذ (ان التراث يشكل لديه عملية "مقاومة" و"صمود" الى جانب الإمكانيات الجمالية الكامنة في هذا التراث)[٢] التي يستدعى تفجيرها واستثمارها على أساس (ان التراث ليس تركة وإرثاً يأتينا دون عناء ومثابرة)[٣] من هنا راح أدباؤنا قاطبة ينهلون من هذا المعين والينبوع الثر الذي لا ينضب، ففي ميدان الشعر وجدنا عودة الشاعر الى تلك الينابيع واضحة لا سيما الأسطورية منها التي لم تكن تعني لديه حلية جمالية بقدر ما كانت تضيف الى تجربته وتعمقها وتكسبها بعداً شمولياً يحمل معه مضامين الماضي والأفكار المعاصرة.

لذا فان الشاعر المعاصر لم يكتف بالحدث الأسطوري ولم يكتف بالمعاني العامة التي تثيرها الصور الشعرية القديمة، وانما أمعن في تتبعها وتسلسلها، ملتفتاً أدق الالتفات الى مكوناتها الداخلية[٤] واذا كان الشاعر المعاصر هكذا في تعامله مع التراث، فان الروائي المعاصر هو الآخر استمد رموزه المعاصرة من هذا المعين الضخم من الرموز التراثية بعد ان أيقظ فيها إيحاءات الرمز الأولى، حيث نقل إلينا حيوية الرمز وفاعليته وديمومته وبعد ان أعاد صياغة ذلك التراث برؤية عصرية جديدة تنسجم وطبيعة هموم وتطلعات إنساننا المعاصر[٥].

---

[١] ينظر: وراء الافق الادبي، د. جواد الطاهر، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص٣٧.

[٢] الشاعر سميح القاسم، الشعر العربي فن خارق ومعجز، ، اجرى الحوار شوقي حميد ابو زيد، مجلة الاقلام، ع١-٢، كانون، شباط، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، س٢٨، ١٩٩٣، ص١٣١.

[٣] مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد لنشر ، بغداد، ١٩٨١، ص٢٠٢.

[٤] ينظر: دير الملاك، د. محسن اطيمش، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص١٢٢.

[٥] ينظر: اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص٢٠.

ان هذا التوجه من لدن الشاعر والروائي صوب الأسطورة والتاريخ بشكل عام بوصفها جزءاً مهماً من تراث الأمة الخالد وأصالتها، لهو كذلك بالنسبة لعمل الكاتب المسرحي.

فعند استقراء الأدب المسرحي العالمي يمكن ان تنحصر التجارب البشرية في كتابة المسرحية بالمصادر الآتية (١. الأسطورة. ٢. التاريخ
٣. واقع الحياة المعاصرة للكاتب ٤. الخيال الذي يبتدع الحوادث وقدرته الخارقة
٥. التجارب الشخصية للأديب ٦. العقل الباطن)[١].

فالتراث متمثلاً (بالأسطورة والتاريخ) يشكل لدى الكاتب الدرامي جواهر ثمينة تتحف مسرحياته (فعمل الكاتب الدرامي اذن هو ان يأخذ هذه المادة الخام، ويبين ما فيها من إمكانيات، ثم يضع فيها العنصر الدرامي المناسب .. ويكسوها بعد ذلك من خياله وتجاربه وملاحظاته وقراءاته المواقف المسرحية والحوادث الثانوية الملائمة .. وبذلك يبعث فيها الحياة حتى يمكن ان تقف فوق خشبة المسرح أمام جمهور المتفرجين وتنتزع منهم التصفيق والإعجاب)[٢] إن صلة التراث بالأدب المسرحي صلة قديمة تعود الى العصر اليوناني حين كانت الأسطورة سائدة آنذاك ثم أمتد أثرها الى الأدب الأوربي عموماً لاسيما في الفترة الكلاسيكية، ثم تلتها في الظهور عند الرومانسيين والرمزيين أيضاً [٣].

ويتبلور توظيف التراث في الأدب المسرحي الأوربي بأسمى صوره عند شكسبير حيث (كتب المآسي والملاهي، كما كتب المسرحيات التأريخية وكان فيها جميعاً هو شاعر الإنسان أو شاعر البشر[٤]، فمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) خير مثال على ذلك اذ، (استقاها من قصة شائعة لها سند تأريخي ويقال انها وقعت بالفعل في مدينة فيرونا

---

[١] في الادب والنقد، د. محمد مندور، القاهرة، ١٩٥٦، ص١٢٦.
[٢] المسرحية بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر ١٩٦٦، ص١٦٢.
[٣] ينظر: الادب وفنونه، د. محمد مندور، ط٢، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ص٨٢-٨٣.
[٤] ينظر: المسرح وجه وقناع، جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨، ص٢٠٢.

الإيطالية في مطلع القرن الرابع عشر – أي قبل ان يكتب شكسبير المسرحية بقرنين من الزمان تقريباً) [١].

بل أنه استلهم في بعض مسرحياته الأخرى التراث العربي والإسلامي لاسيما في مسرحياته، ترويض النمرة، عطيل، العبرة بالخواتيم .. الخ[٢] مثلما فعل الشاعر الفيلسوف الألماني (غوته) الذي وضع مشروع مسرحيته عن شخصية الرسول الكريم محمد (ص) وكتب منها بعض أجزاء فصولها ولم يكملها، وكان ذلك في عام ١٧٧٣ حين كان في الرابعة والعشرين من عمره[٣].

يتضح من ذلك ان رحلة التراث مع المسرحية العالمية بدأت مبكراً ولم تنتهِ فهذا الكاتب المسرحي (أدوارد بوند) المولع بموضوع العنف المعاصر والتكنولوجيا المزيفة يوظف القصة القديمة نفسها لـ ((الملك لير)) التي كتبها شكسبير ويكتب مسرحيته بالعنوان نفسه الا انه يغير أسماء الأختين الكبرى والوسطى ويلغي العقدة الثانوية الموازية في حكاية ((جلوستر)) ويضيف شخصيات جديدة وأفعالاً لم توجد في مسرحية شكسبير (الملك لير) لتأكيد فكرته الجديدة عن العنف والمعاصرة[٤].

هذا فيما يتعلق بصلة التراث بالمسرحية العالمية ايجازاً، اما فيما يتعلق بصلة المسرحية العربية بالتراث، فان ذلك يقودنا الى التلميح الى نشأة المسرح العربي الحديث وبروزه على الساحة العربية ذلك (بأن ظهور المسرح في الحياة العربية، في منتصف القرن التاسع عشر قد جاء بعد ان تهيأت الأسباب للمجتمع العربي لهذا الظهور وهي أسباب اقتصادية، اجتماعية، سياسية وثقافية، ساهمت فيها حوادث تأريخية متعددة بدأت

---

[١] أمسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٢٤.

[٢] ينظر: ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري ، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨، ص٢٠٧.

[٣] ينظر: دراسات في الادب المقارن التطبيقي، د. داود سلوم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤، ص ١١٤.

[٤] ينظر: لير، تأليف: ادوارد بوند، ترجمة: عباس خالد، مجلة اليقظة، ع١٥٣٧، الكويت، ١٤-٢٠ أغسطس، السنة ٣١، ١٩٩٨، ص ٤٩.

بالحملة الصليبية على العالم العربي وانتهت بالحملة الأوربية عليه في القرن الماضي "القرن التاسع عشر")[١].

أي ان الغايات الاجتماعية والإصلاحية، والتثقيفية والنهوض بالمجتمع العربي من سبات التخلف كانت وراء ظهور المسرح العربي الحديث.

ان من يتأمل سمات المسرحية العربية في نشأتها يجد ان الكتّاب قد استلهموا معظم مسرحياتهم من التراث والموروث الشعبي، فلقد أورد يوسف أسعد داغر العديد من المسرحيات ذات الأصول التراثية، تأريخية وأدبية وسياسية واجتماعية وغيرها[٢].

(فالتراث، ومنه الأدب الشعبي – يزخر بالقيم الإنسانية التي تشكلت عبر التجربة البشرية في مجرى الزمن الزاخر الحي، فلا عجب ان يفيد المسرحيون من هذه الحركة الفنية الفكرية المتدفقة، ليبنى العمل المسرحي على وجهة نظر استصفيت من التراث واستلهمت من زواياه او حناياه) [٣]. على الرغم مما امتاز به هذا الاستلهام من بساطة وتواضع في التعامل مع المادة التراثية وان تنوعت موضوعاته (كموضوعات الحب والبطولة والشهامة، وهكذا رأينا هذا التراث يمد أصابع تأثيره منذ بداية النهضة المسرحية عندنا)[٤].

هذا التعامل البسيط والساذج أحياناً، ألفناه عند الرواد مثل مارون النقّاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع وغيرهم اذ لم يكن هؤلاء الرواد يجهدون أنفسهم او يتفننون في إعادة صياغة الحكاية الأصلية وبما يتلاءم والعصر الذي يعيشونه، إنما اكتفوا بالتعامل مع القالب الأصلي لتلك الحكاية، كما فعل ذلك القباني على سبيل المثال في مسرحية ((رواية هارون الرشيد مع الأمير غانم وقوت القلوب))[٥].

---

[١] الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد أديب السلاوي، الموسوعة الصغيرة (١٣٤)، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣، ص٢٠.

[٢] ينظر: معجم المسرحيات العربية والمصرية (١٨٤٨-١٩٧٥)، يوسف اسعد داغر، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٢٣ .

[٣] المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص٧٧.

[٤] المسرحية في الادب العربي الحديث ١٨٤٧ ـ ١٩١٤، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة بيروت، ط٣، ١٩٨٠، ص٣٦٦-٣٦٧.

[٥] مجلة المسرح، فاروق عبد القاهر، ع١، تصدر عن مسرح الحكيم، الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، س١، ١٩٦٤.

وهكذا كان أداء الكاتب المسرحي في تلك المدة لا يبتعد كثيراً عن دور المؤرخ الذي أقتصر دوره على (تسجيل الحوادث وتصوير الشخصيات وسرد وقائع التأريخ كما هي)[١].

وبشكل عام لم تكن الكتابة المسرحية في عهد الريادة مبنية على وعي مسرحي او أسس فكرية او ثقافية رصينة تعزز موقف الكاتب وتدعمه تجاه مشكلات مجتمعه وقضاياه[٢]. باستثناء بعض المسرحيات التي لم تخرج عن نطاق ضيق تمثل في تحقيق المتعة الفنية والوعظ والإرشاد[٣]. حتى اذا وصلنا الى مطلع القرن العشرين وجدنا توجهاً واضحاً لدى الأدباء العرب نحو المسرح، هذا الجنس الأدبي الحديث العهد عليهم، في محاولة للتعرف على كنهه ومضمونه ونقل أفكاره وطقوسه الى ساحة الأدب العربي التي لم تعرف المسرح مثلما عرفته اليوم، تجسدت في محاولات البعض منهم في نقل هذا الفن من بيئته الأوربية الى البيئة العربية عن طريق ترجمته الى اللغة العربية مثلما فعل الشاعر اللبناني خليل مطران عندما قام بترجمة بعض أعمال شكسبير كمسرحية (عطيل) وغيرها. ومنهم من ذهب الى محاكاة هذا الفن من خلال الاقتباس كما فعل سليم خوري وأديب اسحق، وهي محاولات كانت ترمي الى تثبيت معالم المسرحية العربية ومد الجسور بينها وبين المسرحية الغربية[٤]. في حين يعد احمد شوقي رائداً للمسرحية الشعرية العربية التاريخية الذي تأثر هو الآخر بالمسرحية الغربية ولا سيما الفرنسية منها فكتب مسرحية مصرع كيلوباترا ومجنون ليلى وقمبيز وعنتره وعلي بك الكبير ..الخ[٥].

يبدو من خلال هذه الاستعراض لمسيرة المسرحية العربية منذ ولادتها الحديثة ان التراث كان القاسم المشترك بين المسرحيات المعدة او المترجمة او المقتبسة ومما يجدر بنا

---

[١] المسرحية العربية في العراق، ج٢، د. عمر الطالب، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، س ١٩٧١، ص ٦٩.

[٢] ينظر: الابعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية، محمد ابو خضير الجنابي، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة، بغداد ١٩٨٨، ص ١٩٧.

[٣] ينظر: المسرحية في الادب العربي الحديث، ١٨٤٧-١٩١٤، د. محمد يوسف نجم، ص٣٤.

[٤] ينظر: عدنان مردم، المسرح والحياة، حوار، حسين علي محمد، مجلة الفيصل، ع٢٣، دار الفيصل الثقافية، السنة ٣، فبراير ١٩٨٠، ص٥٣.

[٥] ينظر: ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري، ص٢١٤.

ذكره هو (ان الحديث عن صلة المسرحية العربية الحديثة بالتراث لا يشترط بالضرورة وجود ظاهرة او ظواهر مسرحية في هذا التراث، الا ان وجود هذه الظواهر او افتراض وجودها يجعل وظيفة التراث في المسرحية اعمق فنياً وروحياً)[1]. فهناك المواقف البطولية الشامخة وشخوص الإنسانية الأخاذة والأشكال الاحتفالية ذات السمات الوجدانية التي تقترب من المسرح قليلاً او كثيراً نعثر عليها في التراث العربي المدون[2].

ان محاورة التراث واستلهامه يمثل مرحلة لافتة للنظر في مسرحنا المعاصر (منذ فترة الريادة أي منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين)[3].

فبعد ان كانت المسرحية التراثية لا تخرج عن المغزى المستنبط من التراث وجدنا كتّاب المسرح في تلك الحقبة أي بداية القرن العشرين، قد أفادوا من التراث على صعيد الشكل والمضمون ليسقطوه فيما بعد على حوادث وأفكار معاصرة، حيث أعادوا النظر في التعامل مع الحقيقة التأريخية (بما يجعلها مقنعة، مؤثرة، وجميلة، أي يجعلها قريبة الى الصدق الفني الذي لا يقل أهمية عن الصدق التأريخي)[4].

وهذا ما تبلور جلياً على يد توفيق الحكيم فالمسرح العربي الناضج هو مسرح توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧)، الذي كتب أشهر مسرحياته التراثية بين الأعوام ١٩٣٣ و ١٩٤٩ ومنها، أهل الكهف، شهرزاد، بيجماليون، الملك أوديب وغيرها من الأعمال التي عاد فيها الحكيم الى الأساطير الإغريقية والمصرية والى القصص القرآني على وفق رؤية رمزية للصراع الإنساني، فأخضع واقع الحياة الدرامية النابضة بالتطور لأفكاره المجردة [5].

---

[1] المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ص١٤.
[2] ينظر: المسرح والتراث، علي مزاحم عباس، مجلة الطليعة الادبية، ع٢، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧، ص٢١.
[3] المسرح الاردني واقع وتطلعات، د. ابراهيم السعافين (أزمة النص المسرحي)، منشورات وزارة الثقافة، عمان،ط١،١٩٩٩،ص١٣١.
[4] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي (١٩٦٨-١٩٨٧)، حسين علي هارف، رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٣٤.
[5] ينظر: حوار مع توفيق الحكيم، شربل داغر، مجلة كل العرب، ع٢٥٨، باريس، آب ١٩٨٧، ص٥٠-٥١.

ثم تتالى الكتّاب المسرحيون بعد توفيق الحكيم ليضعوا تجربة الاغتراف من معين التراث موضع التطبيق فهناك الطيب الصديقي من المغرب الذي خاض تلك التجربة كتابة وإخراجاً وأفاد كثيراً من (المقامات) وهناك الفريد فرج من مصر حيث أفاد من قصص (ألف ليلة وليلة) فكتب مسرحياته (على جناح التبريزي) و(حلاق بغداد) وغيرها.

ومن سوريا ساهم سعد الله ونوس مساهمة واضحة في هذا الجانب فكتب (رأس المملوك جابر) و (الملك هو الملك). وفي الكويت قام بالتجربة محفوظ عبد الرحمن في (عريس بنت السلطان) و (حفلة على الخازوق)[١].

لقد كان هاجس هؤلاء الكتّاب وغيرهم ممن طرقوا باب التراث هو (البحث عن الدرامي في التراث وفي المعاصرة من خلال السمات الواقعية للحدث المعاصر وللتذكير بما للمسرح العربي من دور بارز في إغناء هذه التجربة)[٢].

كما ان مد الجسور بين التراث وبين الواقع الثقافي العربي الراهن يمثل مهمة لتأصيل المسرح مثلما يمثل رد فعل للادعاءات الكثيرة بافتقار الحضارة العربية لجذور الأدب والفن المسرحي[٣].

اما عن دور المسرحية العراقية وصلتها بالتراث، فقد كان هذا الدور مبكراً في احتضانه للتراث اذ تزامن مع ظهور النشاط المسرحي في العراق الحديث الذي (لم يتفق الباحثون والموثقون حتى الان على تأريخ (يوم، شهر، سنة) لبداية هذا النشاط ومن كان أول رائد له، الا ان الإشارات قد ألمحت الى ما كان يعرض ويكتب خلال سنوات التأسيس التي تمتد الى عام ١٩٢١، حيث انفصل العراق عن الإمبراطورية العثمانية وكون دولته الجديدة)[٤]. وتعد مسرحية (نبوخذ نصر) التي ألفها الخوري (هرمز نورسو الكلداني

---

[١] ينظر: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، سامي عبد الحميد، مجلة الاقلام، ع٦، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ١٩٨٠، ص١١٨.

[٢] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع٣٨٠، الكويت ١٩٩٠، ص ١١٧-١١٨.

[٣] ينظر: صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، سامي عبد الحميد، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، ١٩٨٠، ص١١٨.

[٤] الحياة المسرحية في العراق، احمد فياض المفرجي، دائرة السنما والمسرح، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٨، ص ١٥.

الماردیني) عام ١٨٨٦ من أوائل المسرحيات العراقية التي تعاملت مع التراث وكانت من صلبه، وقد تناولت المسرحية سبي نبوخذ نصر ملك بابل لليهود وفتحه أورشليم[١].

ويبدو ان (العقود الأربعة الممتدة بين الأعوام (١٨٨٠-١٩٢١) شهدت العديد من المسرحيات المطبوعة والمعروضة بالعربية والإنكليزية)[٢] ومعظم هذه المسرحيات اتخذت من التأريخ والتراث ركيزة في مضامينها. ويمكن تقسيمها الى نوعين بارزين على وفق تعاملها مع التراث وموقفها منه:

(الأول: اتجاه فني يتمثل في اختيار الكاتب لمسرحيته شخصيات تأريخية كانت حياتها من الخصب بحيث تتيح للمؤلف ان يحتاج منها الى ما يصح ان يكون مادة عمل فني، وفي هذه المسرحيات يدع الكاتب لنفسه ان يبتدع بعض الشخصيات الثانوية او الحوادث الصغيرة التي تلقي الضوء على موضوعه الأصلي.

والثاني: تسجيلي يكتفي بتصوير الشخصيات التأريخية وسرد وقائع التأريخ كما هي) [٣]

ثم تأتي المرحلة اللاحقة التي ثبتت فيها المسرحية العراقية التراثية أحكامها وأصبحت أكثر توثباً وثقة وهي تمثل الحقبة الممتدة بين الأعوام ١٩٢١-١٩٥٨، على الرغم من بعض السلبيات التي رافقتها وأبرزها هو ان معظمها كان تجسيداً متحفياً لأجزاء من التاريخ، فضلاً عن كون معالجاتها كانت سطحية وافتقار أغلبها الى المضامين الفكرية والاجتماعية المعاصرة، فكانت تحمل طابعاً سياسياً خطابياً مباشراً، واكتفت أغلبها بالخطب الوعظية والدعوات الدينية مما أدى الى إفتقارها للعناصر الفنية المطلوبة للمسرحية[٤]. وعلى الرغم من ذلك لابد من الإشارة الى بعض المسرحيات التراثية التي تميزت بحسها الفني وعناصرها المسرحية، وأبرزها مسرحية (فتح عمورية) لعبد المجيد شوقي و (فتح مصر) ليحيى عبد الواحد حيث مثلتا في الموصل الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٤، وكذلك مسرحية (غفران الأمير) لحنّا رحماني التي

---

[١] ينظر: المسرحية العربية في العراق ج/٢، د. عمر الطالب، ص٧.

[٢] للمزيد ينظر، مجلة سينما ومسرح، الحياة المسرحية في العراق ١٨٨٠-١٩٢١، المفرجي، مطبعة الاديب البغدادية، ع١، س١، ١٩٨٢، ص١٤٩.

[٣] المسرحية العربية في العراق ج٢، د. عمر الطالب، ص ٦٩ .

[٤] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٣.

ظهـرت عـام ١٩٢٧ ومسـرحيات (مشـاهد الفضـيلة) و (الزبـاء) و(الأميـر الحمداني) لسليمان صائغ حيث ظهرت الأولى عام ١٩٣١ والثانية في عام ١٩٣٣ والثالثة في عام ١٩٣٧. وفي عام ١٩٣٨ ظهرت مسرحية (شهامة العرب) لنسيم طول، ومسرحية (يمامة نينوى) لسليمان صائغ التي مثلت على مسرح الإعدادية الشرقية في الموصل عام ١٩٤٨[١]. ومسرحيات خالد الشواف (الأسوار وشمس) التي تعد من ابرز مسرحيات أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي.

أما في خمسينيات القرن العشرين، فقد أطلت علينا مسرحيات يوسف العاني وعبد الجبار ولي وأدمون صبري وآخرين وهي لم تبتعد بمضامينها وموضوعاتها عن المسرحية التراثية التي ألفناها في المدة التي سبقتها، باستثناء بعض المسرحيات التي استقت مادتها من التراث الشعبي بشكله البسيط وتوظيفه في بنية المسرحية العراقية (وكان الفنان يوسف العاني وهو من أبرز مؤلفي تلك الفترة قد عالج هذه المشكلات من خلال تبنيه لنموذج بطولي شعبي، هو الإنسان الكادح الذي اصبح مجساً حقيقياً لمواطن الخلل والعيوب)[٢] وبما ان المسرحية شأنها شأن بقية الفنون والآداب تعكس حياة عصرها بكل الاتجاهات فان مسرح الخمسينيات قد أظهر السمة الفكرية لتلك الحقبة، فأبرَ زالمشكلات والصراعات التي كانت تنخر جسد المجتمع وهو يعاني مرارة الجوع والجهل والمرض، فكان مسرحاً إنتقادياً الا انه (لم يرتفع الى مستوى الصراعات الطبقية الكبيرة الا في مرحلة لاحقة، عندما بدأت بعض الشخصيات تمثل اتجاهاً سياسياً او فكراً متميزاً)[٣].

واما فيما يتعلق بالبنية الفنية بشكل عام لمسرح تلك الحقبة، فإنها قد جمعت بين الإطار التقليدي السائد في المسرحية التي سبقتها وهي المسرحية التأريخية وهو ذات خمسة الفصول والإطار الجديد المعتمد هو ذي الفصول الثلاثة، ومبعث تلك الحرفية البنائية هو عاملان:-

---

[١] ينظر: المسرحية العربية في العراق، ج٢، د. عمر الطالب، ص٦٩.
[٢] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع ٣٨٠، الكويت ١٩٩٠، ص١١٤.
[٣] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع ٣٨٠، الكويت ١٩٩٠، ص١١٤.

أولهما هو ما توارثه مسرحيو تلك المرحلة من مسرح الأربعينيات التأريخي.
وثانيهما هو تأثير الفنانين المصريين المباشر على هؤلاء الكتاب والمؤلفين حينما عرضوا مسرحياتهم في العراق ممثلة بفرقة فاطمة رشدي المسرحية.

لقد كانت الفردية الحاملة لهوية اجتماعية هي السائدة في المسرحية الخمسينية، على الرغم من ان البناء الفني لمسرحيات تلك الحقبة كان يعتمد على البطولة الفردية والنمطية في المشكلة[١]. وربما كان ذلك طرحاً لوجهة نظر كاتب المسرحية في تلك الحقبة(فالكاتب المسرحي كثيراً ما يلمح الى أمور تجري في أيامه أو حوادث وقعت مؤخراً)[٢].

ويحل العقد الستيني من القرن الماضي وتبدو معه عودة ثانية ومنحنى جديد في التوجه صوب التاريخ والتراث، وهي المرحلة التي شهدت ولادة عادل كاظم كاتباً مسرحياً واضعاً خطواته الأولى بالاتجاه الصحيح نحو كتابة مسرحية عراقية تمتلك مقومات المسرحية بوصفها جنساً أدبياً خالصاً.

لقد أفصحت بدايات الستينيات من القرن الماضي عن نوع من التخبط والتبعثر الفكري في المسرح العراقي حتمتها الظروف التي كان يئن تحت وطئتها المسرح العراقي التي ألجأته الى صب موضوعاته بشكل رمزي كي يستطيع تمرير غاياته وأهدافه[٣].

ان ما عاناه مسرحيو تلك الحقبة يمكن سحبه على الأدباء والفنانين بشكل عام، اذ كانوا يبحثون عن صيغ وأساليب جديدة قادرة على احتواء الخسارة السياسية والاجتماعية. ووجدوا أنفسهم يتحملون النصيب الأكبر منها وينوؤن تحت وطأتها، وقد تخمرت لديهم فكرة البحث عن الخلاص سواء من تلك الأوضاع على المستوى الاجتماعي أم من الأساليب الأدبية القديمة، وأصبح هاجسهم وهمهم في التجديد والتجريب[٤] لاسيما وانهم

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ص١١٤.
[٢] المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة فؤاد مدور، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت، نيويورك، ١٩٦٥، ص ٢٧.
[٣] ينظر: وجهاً لوجه، ياسين النصير، مطبعة دار الساعة، بغداد ، ١٩٧٦، ص ٧٩.
[٤] ينظر: توظيف الأسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، جريدة الجمهورية، ع ١٠٤٤٠،دار الجماهير للصحافة، بغداد، ١٨ كانون ١، سنة ٢٠٠٠، ص٦.

اكتشفوا بأن الأفكار الخمسينية بدت ساذجة أمام المرحلة الستينية والمستجدات التي رافقت ذلك في بنية المجتمع العراقي، لذا غادروا (طرائق التعبير السابقة المتمثلة بالواقعية الانتقادية وتقديم النماذج المسحوقة اجتماعياً ومادياً والمزاوجة بين ما هو مباشر وساذج)[١]. وسلكوا مسلكين لاستيعاب مشكلات الواقع الجديدة، بحثاً عن التجديد والتجريب والإبداع:-

(الأول:- تمثل في البحث عن التيارات التجريبية الأوربية الجديدة، تيارات العبث واللامعقول واللا انتماء والوجودية والواقعية الجديدة التي كانت اكثر استيعاباً لطموح الكتاب الجدد.

وتمثل الثاني في البحث عن الموروث الشعبي والتراث القديم في محاولة لتأصيل الجديد وإسناده بمادة لها أفق معرفي راسخ)[٢] وهذا ما ألفناه في مسرحيات عادل كاظم التي حملت الطابع التراثي بعد ان ارتدت قناع التراث بكل انواعه، فكانت مسرحية الطوفان، تموز يقرع الناقوس، الموت والقضية، الأصوات اللاهثة وغيرها، وبها تميزت مسرحياته بل ومسرحه. ان قضية تزايد مشكلات البلد المحلية ومحاولة ربط هذه المشكلات بالتراث الشعبي او الأسطوري كانت مثار اهتمام كتاب تلك المرحلة [٣]، على الرغم من (ان تناول الأسطورة وتوظيفها قد شهدته الأعمال الأدبية والفنية في الخمسينيات إلا ان ذلك كمواضعة فنية ومؤشر أسلوبي ظهر لدى جيل الستينيات)[٤] من القرن الماضي الجيل الذي ترك بصمات واضحة في حقول الإبداع المختلفة (فلم يعان من عقم في العاطفة

---

[١] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع ٣٨٠، الكويت ١٩٩٠، ص١١٥.

[٢] المصدر نفسه، ص١١٥.

[٣] ينظر: بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨، ص ٢٦٤.

[٤] توظيف الأسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، جريدة الجمهورية، ع ١٠٤٤٠، دار الجماهير للصحافة، بغداد ١٨ كانون ١، سنة ٢٠٠٠، ص٦.

والفكر .. كان دائماً متأجج الخيال بسبب ظروف صعبة عاشها بصمت ناسك، مناغياً البراءة والبساطة والصدق والأصالة .. من هنا كان مبدعاً)[1].

والمسرحية تمثل أحد هذه الحقول التي أبدع فيها هذا الجيل وبدت بأثوابها الجديدة، كأنها نقلة بين قرون، فقد تطور المسرح (تطوراً جذرياً في منتصف الستينيات وما زال هذا التطور آخذاً بالتشعب والنماء، وهو عملية فنية سليمة سواء كان ذلك من منطلقاتها الآيديولوجية ام من قيمها الفكرية الناضجة)[2].

لقد مهدت الحقبة الممتدة بين أواسط الستينيات ومطلع السبعينيات من القرن الماضي لقيام مسرح عراقي له هويته الجديدة وظهر اتجاه مسرحي جديد في التعامل مع المسرح بشكل عام والتراث بشكل خاص أُفرز على يد مجموعة من كتّاب المسرح الجدد، قاسم محمد، قاسم حَوَل، عادل كاظم، نور الدين فارس، وطه سالم وآخرين أكثر

شباباً وأقل تجربةً فضلاً عن يوسف العاني. لينطلق عادل كاظم* من بين هؤلاء الكتّاب المسرحيين في رحلته الشاقة والطويلة مع النص المسرحي والغوص في أعماق التراث بحثاً عن قضية الإنسان أينما وجد ..

---

[1] حوار مع الكاتب جليل القيسي، مجلة ألف باء، ع ١٢٥١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ايلول ١٩٩٢، ص ٥٣.

- ولد عادل كاظم ،في بغداد ١٩٣٩/١١/٣.
- نشأ واكمل دراسته الاوليه في البصرة.
- عرف المسرح وتثاقف به في بغداد.
- درس المسرح اكاديمياً على يد اساتذه منهم، جاسم العبودي، ابراهيم جلال، بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد، بهنام ميخائيل ، جعفر السعدي.
- عرف المسرح العربي مسرحياته من خلال عروض مسرحياته، في مصر وسوريا وتونس والمغرب العربي والاردن والبحرين والكويت وقطر.

المبحث الأول

التراث والبحث عن المعرفة

وهو ابن ثلاث سنين وجه عادل كاظم هذا السؤال لامه:

(لماذا لا تشرب الدجاجة الحليب؟ ولماذا لا يكون لها أسنان كأسناننا؟! هذا السؤال كان سؤال التجربة الأولى، او سؤال الفلسفة الأولى المحِّير بالنسبة له في ذلك العمر)[1].

- عرضت مسرحياته باللغه الاسبانيه في مدريد، كمسرحيه الحصار وباللغة الالمانيه في برلين عرضت مسرحيته الموت والقضية وفي اللغة الكردية مثل مسرحية الحصار ، الموت والقضية ، ومقامات ابي الورد.
- كتب للمسرح منظرا في الصحف والمجلات العربية والعراقية المختصة.

المصدر : وزارة الثقافة والاعلام، قسم التوثيق والاعلام،دائرة السينما والمسرح، لجنة المسرح العراقي، الفرقة القومية للتمثيل، بغداد، نيسان، ١٩٩٩.

[1] ينظر: عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، السنة ٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص١٣٥.

ويضيف عادل كاظم، (وهكذا أخذ البحث عن الحقيقة يبني في رأسي على شكل أسئلة متتابعة وظلت هذه الأسئلة ركاماً كبيراً في رأسي دون وجود الأجوبة او الحلول لها، وأظن هذا هو فعل الدراما الحقيقي، لان الدراما ليس من وظيفتها ان تجيب عن أسئلة وانما تظل ضمن الاسئلة، وعندما نضجت، وجدت هذه الأسئلة متتابعة عند شكسبير وعند برناردشو وشيللر وغوته وسارتر، وكان السؤال المحّيِر الكبير الذي سأله شكسبير هو: (نكون أو لا نكون تلك هي المسألة)[١].

اذن كان البحث عن الحقيقة والمعرفة هما هاجسه منذ البداية، حتى صار شاباً يافعاً يبحث عن أفق لتوسيع مداركه وإشباع رغباته الجامحة وهي تتوق الى مزيد من العمق المعرفي واكتشاف سر الذات الإنسانية. فهو مازال (يعد نفسه الى الآن تلميذاً مندهشاً يبحث عن المعرفة وعما هو جديد ويلاحق تجارب الآخرين)[٢].

وهكذا كان دأبه رصد (رحلة الإنسان الطويلة على مدى التأريخ – جواباً في الآفاق. باحثاً عن الحقيقة في العدالة وفي الثورة والفداء وتراجيديا الخلود الإنساني وصراع الإنسان مع ذاته فضلاً عن (البحث عن مضامين الآلهة في ذات الإنسان الأزلي والتمرد، وتعلق الإنسان بالارض، والصراع الاجتماعي، ووجود الإنسان على الأرض بين واقعه المقيد بالأغلال والأصفاد وبين حريته للبحث عن وجوده الحقيقي دونما قيود ولا أثقال)[٣].

فوجد ضالته في المسرح لاسيما (المسرح التراثي) الذي أضحى علامة مميزة في مسرح عادل كاظم. وبه تحددت مسيرته الدرامية.

(ان أهم ما يميز عادل كاظم بوصفه كاتباً مسرحياً هو امتلاكه وعياً تاريخياً وحساً درامياً عالياً في تعامله مع المادة التراثية والتأريخية فهو لا يكتفي بتجميع مادته المسرحية من مصادر جاهزة ليقدمها بصيغة (مسرحية) معتمداً (بشكل كبير) على ما تخزنه هذه المقتبسات من حس درامي كما يفعل بعض أقرانه بل يقف ((موقفاً نقدياً من التراث))

---

[١] المصدر نفسه، ص ١٣٥.
[٢] عادل كاظم، الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً أخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، العدد ١٨٠، لندن، س٢٠٠٠، ص ٤٢.
[٣] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص ٢٦٣.

وموقفاً فاحصاً ومحللاً له، ثم يعيد بناء مفاصله وتركيبها على وفق رؤية معاصرة تضعه بين مصاف الكتاب المتميزين في المسرح العربي)[1] وتعد خطواته الأولى باتجاه التراث خطوات واثقة ومرسومة وحاسمة وهي (من المحاولات الهامة في العراق في اتجاه توظيف التراث في المسرح)[2].

ومبكراً وجد عادل كاظم نفسه ميّالاً الى التفاعل مع الكتابة المسرحية (فكانت البداية لدى اكتشاف الطالب الصبي معنى تشكيل الحروف وخلق الخطاب الأول وحوارات التفاهم مع العالم .. بعدها بدأت هذه العلاقة تتأصل لديه حتى اشتداد العود كما يقولون)[3].

ثم يضيف قائلاً:

(ان العقد الثاني من زمني المعيش كان هو الإشارة الأولى التي وضعت مساري ودفعتني في هذا المسار لكي انتج شيئاً نسميه مجازاً إبداعاً .. وأخذت هذه المسارات والاندفاعات تتأصل فيَّ تدريجياً كتأصيل الجنين في رحم الام .. عندئذ كانت الولادة التي يخرج فيها الجنين معافى ليأخذ طريقه في الحياة)[4].

في خضم هذه الأجواء ولد عادل كاظم ليصبح كاتباً مسرحياً على الرغم من أن قلمه (عرف الكتابة في المسرح والتلفزيون والنقد والدراسة والرواية وقد وجدت كل هذه الاهتمامات صدى في ذاته وتحولت بين الذات والموضوع الى طقوس يومية قراءة وتثقيفاً للذات وكتابة وإبداعاً من الذات الى الذات الأخرى)[5].

وهكذا كانت الدراما حاضرة معه بل رافقته منذ ان (بدأ شاعراً حيث كان الهاجس غير الواعي يتملكه في بناء الدراما داخل المنظومة الشعرية التي يكتبها، لهذا لم يجد أي عناء في تحوله للدراما والمسرح لان الشعر وموسيقاه وحسه ومكوناته الإيقاعية في بعض

---

[1] عادل كاظم امام جمهور الادباء، مجلة فنون، دار الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، دار الحرية للطباعة، ع٢٧٢، ١٥ ايلول ١٩٨٥، ص ١٦.

[2] المسرح والتراث العربي، د. سمير سرحان، ص٣٩.

[3] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة نجوم، الملحق الفني لمجلة الف باء، ع٢، بغداد، ايار ٢٠٠٠ ، ص٢٨.

[4] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة نجوم، الملحق الفني لمجلة الف باء، ع٢، بغداد، ايار ٢٠٠٠ ، ص٢٨.

[5] المصدر نفسه ص٢٨.

الأحيان يتدفق في موضوعاته الدرامية)[1]. كما نراءى لنا ذلك في مسرحيتي الحصار والمتنبي ومن خلال الشعر الجيد الذي كتبه الكبار في الشرق والغرب (المتنبي، شكسبير، شعراء اليونان القدماء، عمر الخيام تجد الدراما تتحرك في داخله حركة عنيفة وتجد الصراع بين اكثر من صوت يتدفق آخذاً بالمكونات الفكرية والحسية والموسيقية للقصيدة)[2].

ويبدو ان عادل كاظم قد رسم صورة التراث في ذهنه مبكراً من خلال انتقائه للنماذج الشعرية التي وجدت صداها في التراث، وهذا ما ألفناه لاحقاً في معظم مسرحياته التي حاك منها نسيج مسرحياته التراثية، كما في مسرحيته (المتنبي)، وتأثره بمسرحيات شكسبير التي مثلت خط التماس الأول له مع المسرح عندما شاهد وهو في ذروة شبابه مسرحية هاملت عبر الشاشة الكبيرة عام ١٩٥٦ التي قام بتمثيلها آنذاك الممثل لورنس أوليفيه[3] هذا الفلم كما يقول عنه عادل كاظم (دفعني للبحث عن شكسبير لأقرأ مسرحياته التي ترجمها آنذاك خليل مطران، بعد شكسبير وقعت في يدي مسرحية (عربة التفاح) لبرناردشو الذي قرأت فيما بعد معظم أعماله ..)[4] ثم يضيف الكاتب عادل كاظم (لقد خلق لدي هذان العملاقان دهشة شبيهة بدهشة الريفي الذي يرى المدينة للمرة الأولى)[5]. وبهذا الوصف كان المسرح في تلك الآونة يشكل لديه عالم الدهشة او الاكتشاف بل كان يعني له القصة والشعر والتشكيل والموسيقى والرقص والأداء! هو السحر نفسه، والفنون كلها في فن واحد![6]. وهذا كان كفيلاً وحده بتوجهه نحو الكتابة المسرحية ..

---

[1] عادل كاظم، الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً أخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، العدد ١٨٠، لندن، س٢٠٠٠، ص ٤٢.

[2] المصدر نفسه، ص٤٢.

[3] ينظر: (قل للزمان ارجع يا زمان)، علي حسين، مجلة ألوان، ع٢، دائرة السينما والمسرح، قسم التوثيق والاعلام، بغداد، ١٩٩٧/٧/٣٠.

[4] المصدر نفسه، ص٤٢.

[5] المصدر نفسه، ص٤٢.

[6] ينظر: كلكامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، ع٥-٦، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٩٢، ص١٨.

ان الكتابة للمسرح كانت وما زالت تعني فناً وفكراً وتجربة وثقافة موسوعية ومعرفية عالية، انها ليست تسطير حوار، وليست ضحكاً ساذجاً، وليست ملء صفحات لشخصيات ومواقف متكررة[١]، فالكاتب المسرحي حين يكتب للممثلين، فإنما يكتب للمشاهدين كذلك، (وحين نقرأ مسرحية فان خبرتنا تميل الى ان تكون اكثر ذهنية وأقل عاطفية مما عليه لو شاهدنا المسرحية في مسرح، ونكون أشد ميلاً الى التفكير واكثر شوقاً الى البحث عن علاقات قابلة للشرح بين الأجزاء المكونة للنص)[٢]. من هنا كان خطابه موجهاً للقارئ والمشاهد معاً، وهذا ما يتطابق مع نماذج عادل كاظم المسرحية التي تمتاز بالصفة الذهنية ولكن(على الرغم من طابعها الذهني التجريدي فانها تتدفق بالحياة والدفء والجاذبية الآسرة)[٣]، فأنت حين تتحسس سمات طبقة او قوة اجتماعية معينة من خلال أدوار شخصياته لا تعدم في هذه الشخصية او تلك المواقف والانفعالات وطريقة الألفاظ ما يجعلها أليفة لديك قادرة على أن تشاطرك في أخص انفعالاتك وعواطفك وتشاركك أكثر نزواتك التصاقاً بك واستغراقاً لموجودك من المشاعر والأفكار[٤]، وعلى الرغم من ان عادل كاظم ومعه بعض أقرانه من كتّاب الدراما مثل معد الجبوري وجليل القيسي ومحي الدين زنكنه لم يقتربوا من الجمهور والقارئ البسيط الا ان أعمالهم وبدرجات متفاوتة تجد قبولاً أفضل لدى الوسط المتعلم[٥].

فهؤلاء الكتّاب فضلاً عن يوسف العاني وطه سالم يتصدرون المسرح العراقي، وقد (كتب الشيء الكثير عن هؤلاء تقويماً لأعمالهم ودراسة لمنازعهم الفكرية والايديولوجية والفنية، يمتاز هؤلاء الكتّاب جميعاً بتقدمية أفكارهم على أقدار مختلفة،

---

[١] ينظر: (عادل كاظم يتحدث عن فنه)، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، السنة ٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص١٣٦.

[٢] قراءة المسرحية، رونالد هيمن، ترجمة د. مدحي الدوري، مراجعة د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥، ص٨٧

[٣] (مقامات ابي الورد بين النص والمسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، وزارة الاعلام، بغداد، السنة ١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٣٩.

[٤] ينظر:(مقامات ابي الورد بين النص والمسرح)،محمد مبارك، مجلة الاقلام،ع١٠، وزارة الاعلام، بغداد، بغداد، السنة ١٢، تموز١٩٧٧،ص١٣٩.

[٥] ينظر: أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، الموسوعة الصغيرة ١٧٣، دار الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٦، ص ٣١-٣٢.

وقيمهم الجمالية والفنية متفاوتة أحياناً ومتقاربة أحياناً أخرى. الا ان هذه القيم تصدر من منبع واحد هو المجتمع العراقي)[١]. وعلى الرغم من أن المسرحية بوصفها جنساً أدبياً قد أحتلت مكانة مرموقة في ساحة الأدب الحديث بشكل عام الا (ان الإطار المسرحي إطار ضيق، وهو كذلك إطار محكم، ولذلك تصعب الكتابة المسرحية فيه حتى اننا لنجد الى جانب كل مائة كاتب قصة كاتباً مسرحياً واحداً. والحق ان الكتابة المسرحية تحتاج الى نضج فني خاص يتحقق عادة في مرحلة مزاولة الكتابة القصصية)[٢] تلك المرحلة التي تجاوزها عادل كاظم وخاض فيها تجارب روائية وقصصية جريئة، اذ لم تكن له في البدء أية علاقة بالمسرح، فقد كانت مطالعاته محصورة في الشعر والرواية[٣]. وعلى هذا النحو برزت الحاجة الى (تمكين الكاتب من القيام بدوره الفعّال في إبداع النص وتطويره وتشذيبه ورفع مستواه بالتجربة والخطأ، بمختلف الوسائل توكيداً لاختلاف طرائق الإبداع وتنوعها)[٤]. والى مثل هذا الرأي ذهب الدكتور علي جواد الطاهر حين رأى في الكاتب المسرحي عادل كاظم ثمرة التجارب السابقة في الكتابة المسرحية ..، ثم أضاف (لقد كتب وتقدم حتى قارب أن يقف، وقد يعني هذا ان المسؤولية تقع علينا أكثر مما تقع عليه. وإننا لم نهيئ له فرصة العلم والاطلاع والإفادة ضمن عالم كتابة النص)[٥]. ثم ينتهي الى القول (ولو كان بيدي لتركت له فرصة السفر الحر الى ما يشاء من بلاد المسرح والكتابة المسرحية، باريس، لندن، موسكو .. والى أي مكان يريد، ليزداد تجربة وليجدد تجربته وليمتحن مفهومه، وليزداد معرفة باللغات وشؤون النقد المسرحي ولكن الأمر ليس بيدي او بيده فكان من أمره ما كان. انه موهبة نادرة في ميدان نادر جدا نسعى الى ان نكون فيه شيئاً)[٦]. هذا القصور في ثقافته المسرحية الذي حد من طموحه المح له عادل كاظم بنفسه

---

[١] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص ٢٥٥.
[٢] الادب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٤، ١٩٦٨، ص٢٥١.
[٣] ينظر: عادل كاظم، قل للزمان ارجع يا زمان، علي حسين، مجلة ألوان، ع٢، ١٩٩٧/٧/٣٠.
[٤] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص ٢٥١.
[٥] في غياب النص المسرحي، د. علي جواد الطاهر، مجلة فنون، ع٦٠، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد، تشرين١، ١٩٧٩، ص١١.
[٦] في غياب النص المسرحي، د. علي جواد الطاهر، مجلة فنون، ع٦٠، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد، تشرين١، ١٩٧٩، ص١١.

حين عبر عنه بتصريحه (أستطيع القول دون ان يتملكني الغرور او التفاخر إنني أحطت بتاريخ العراق في فتراته المظلمة ولاسيما أربعة القرون السالفة ولو كنت أتقن لغات أخرى كالتركية والفارسية والألمانية والروسية لذهبت الى أقصى العالم بحثاً عن مصادر كتبت عن هذه الفترة ولكن هناك عقبات الزمن وافتراضات التأريخ التي لا أملك غيرها فضلاً عن التراجم)[١]. وهذا لا يعني ان عادلاً قد رفع رايته أمام حتميات القدر وافتراضات الزمن بل راح يبني نفسه بصبر وأناة فكان البناء الشامخ بتواضع، فقد استطاع من تجاوز بعض الهنات والعقبات التي اعترضت خطوات كتّابنا المسرحيين ووقفت حائلاً دون إبداعاتهم ومنها (أنه لم يكتب عن واقع سريع التغيير، سريع التبديل، بأساليب فنية هي الأخرى سريعة التبديل كما فعلوا .. اذ غالباً ما تجدهم يمسكون قضايا الواقع المعاصرة، ثم سرعان ما تنفرط بين أيديهم كالعقد مخلفةً ورائها حسرة المثقف البرجوازي بعدم الاستيعاب الكامل لأفكار ومشكلات هذا الواقع)[٢].

فمسرح عادل كاظم يتميز من غيره في انه (لا يحفل بهموم الناس اليومية وقضاياهم العابرة .. ولا تأخذه الظواهر الحياتية الجزئية، وانما قصاراه ان يتوفر على العام والثابت فيما ينتظم الناس من وضع أو ظاهرة .. مستشرفاً من اليوم ما ينتهي اليه الغد ..)[٣]. فهو يكتب بشكل شمولي .. ويطمح لأن يتعدى هذا الشكل مرحلته الزمنية التي كتبت فيها الى مراحل قادمة ومستقبلية، كما أعلن عن ذلك بقول (مثلاً(الطوفان) كُتبتْ لكي تظل ترصد الطغاة وسطوتهم وسلطانهم، اما (المتنبي) فكتبت عن محنة المثقف إنسانياً والمثقف العربي الذي هو الآن غريب اليد واللون واللسان و (المومياء) التي هي محنة الإنسان العربي الشمولي من خلال معادلتي الحرب والسلام، سوف تظل قائمة ومتواصلة مادام هناك على الأرض حروب وسلام)[٤].

---

[١] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة نجوم، الملحق الفني لمجلة الف باء، ع٢، بغداد، ايار ٢٠٠٠ ، ص٢٨.

[٢] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١٠.

[٣] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح،محمد مبارك، مجلة الاقلام،ع١٠، بغداد، السنة ١٢، تموز١٩٧٧، ص١٣٩.

[٤] جريدة القادسية، دائرة السنما والمسرح، قسم التوثيق والاعلام، بغداد، ٢٠٠٠/٨/١٠.

ان نظرتـه الشـمولية هـذه وسـعيه الـدائم الـى إحالـة نصوصـه الـى أرض الواقـع وإكسابها بعداً مكانياً وزمانياً غير محددين، جعلاه يتوجه صوب (التراث) لأنه وجد فيه عالماً رحباً يتحرك به ومن خلاله بحرية وليجسد فيه ابداعه وموهبته وليبدأ من هناك رحلته مع التراث.

المبحث الثاني

عادل كاظم والتراث وتأصيل المسرحية العراقية

يمكن القول بأن مسرح هذا الكاتب قد ولد تراثياً حيث أنه (بدأ رحلته مع التراث قبل ثورة تموز ١٩٦٨)[١]، وكانت تجاربه الأولى قد (كتبت بروح الإنسان المندهش الذي يحاول ان يكتشف الأشياء. لهذا يغلف تساؤلاته بحماس ساذج وتطلعات متحمسة، وحركة ذهنية رومانسية في اكثر الأحيان)[٢]. محاولاً ان يظهر معارفه وقراءاته وتجربته بشكل متحمس الى حد الادعاء، (لكنه في مسرحياته اللاحقة استطاع ان يرسخ أقدامه في قدرته على الاستلهام)[٣]، استلهام التراث استلهاماً ابداعياً اصبح فيما بعد سمة من سمات نصوصه المسرحية.

ان نظرتـه للماضـي هـي نظـرة تأمـل فـي مواجهـة الحاضـر وتعميـق لاسـتفهامه وتساؤلاته وعنده ان لا يقع الإنسان أسير هذا الماضي، ويبقى الماضي الذي يعنيه هو ما يرفرف رفيفاً حول كل ما هو جميل في الإنسان[٤].

(لقد عرف عادل كاظم الطيور الصغيرة التي تنتظر عند حافات الفيضان لتنبيء بولادة أرض جديدة، ورأى المتنبي الشجاع والخجول وهو يواجه المترصدين به في بادية

---

[١] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، الموسوعة الصغيرة (١٣١)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣، ص٦٣.

[٢] عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، السنة ٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص١٣٦.

[٣] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص٦٣.

[٤] ينظر: عادل كاظم، قل للزمان ارجع يا زمان، علي حسين، مجلة ألوان، ع٢، ١٩٩٧/٧/٣٠.

الكوفة وعرف مدينة بغداد في قرنها الرابع الهجري وكل ما يخطر في البال من شطحات جعفر لقلق زاده في ملهاه الليلي في ميدان الثلاثينات، وتطلع بعيون مفتوحة الى حكايات الجدة وهي تقص كيف ضاع الخيط والعصفور. عرف كل هذا وأعاد صياغته دراماياً ..)[١] انها إشارات واضحة على السمة التراثية لمسرحياته وولعه بالتاريخ قديمه وحديثه على الرغم من اكتساب مسرحه طابعاً حداثوياً عصرياً، على أساس ان (العمل الدرامي هو نتاج عصرٍ وكاتبٍ وهو تفسير كاتب لعصره يصوغه في رموز لغوية وحركية قد تفسر فيما بعد في ضوء جديد)[٢]. ولم يكن عادل كاظم متفرداً في ميدان كتابة المسرحية التراثية، فقد كان هناك كتّاب قد مارسوا معه تلك الكتابة وفي الميدان نفسه، ولا سيما الكاتب والمخرج قاسم محمد (الذي أعتمد في كتابة نصوصه (الاحتفالية) واخراجها، المادة التأريخية سواء المكتوبة او الشفاهية، فهو في الاحتفالية المسرحية يزاوج بين الموضوعة التأريخية والمادة التراثية والإرث الفلكلوري ليقدم من خلال كل هذا المزيج نتاجاً فنياً يتوفر على قدر من الدرامية يقل أو يكثر من عمل لآخر بل من مشهد لآخر داخل العمل الواحد)[٣] وعلى الرغم من أن كليهما قد زاول مهمة البحث عن الجذور الدرامية في أدبنا العربي، الا ان طريق الكاتبين كان مختلفاً، فبينما يبتعد بنا قاسم محمد الى المدن ليستخرج من بطون الكتب والتأريخ والمدن وأسواق النثر صيغاً درامية مليئة بالدراما ويوظفه توظيفاً جديداً ساعياً من خلاله الى تأسيس المنحى الدرامي الذي ينشده، نجد ان عادل كاظم يرى في حياة بعض الشخصيات المحددة الأبعاد والواضحة التأريخ والثقافة سمات درامية جعلته يقترب من إسهامات عالمية أخذت من التأريخ الإنساني بعض ملامح الشخوص وصاغتها دراماياً، ليقترب من الحاضر[٤].

ان تأصيل فن مسرحي عراقي يعتمد على التراث والموروث الشعبي كان يدخل في مسعى كتابنا الجادين وكان ذلك منذ سنين[٥]، ولكن ما المقصود بمصطلح (التأصيل)؟

---

[١] المصدر نفسه، ع٢، ١٩٩٧/٧/٣٠.
[٢] امسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، ص ٢٢٦.
[٣] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص١١٢.
[٤] ينظر: بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٥٣.
[٥] ينظر: المصدر نفسه، ص٤٩.

يقصد بمصطلح (التأصيل) في اللغة العربية المعاصرة (ان يجعل للشيء الجديد أصلاً أو يناط بأصل أو يرد الى أصل)[١].

أما فيما يتعلق بالتأصيل المسرحي فيعني إيجاد مسرح ذي سمات وخصائص عربية مستمدة من التراث والتاريخ، أي إيجاد صيغة مسرحية نابعة من البيئة العربية ومختلفة عن صيغ المسرح الغربي وقادرة في الوقت نفسه على التعبير عن تطلعات وهموم الجماهير العربية، وذلك بجعل استمرارية الثقافة بمختلف أوجهها ضرورة حضارية لا غنى عنها لأن أي انقطاع في هذه الاستمرارية سيؤدي الى إحداث فجوات تاريخية في سلسلة التطور الحضاري للامة العربية وبالتالي يزعزع هذه الأصول ويعبث بمفاهيمها الأساسية المتمثلة في عناصرها الإنسانية والحضارية[٢].

وظهرت بوادر هذا التأصيل في المسرحية العراقية في خضم التحولات التي أصابت المسرحية العراقية أبان مرحلة الستينيات بعد ان أُستنفذت في العقد الخمسيني ومنتصف الستينيات أفكارها، فيما يخص بنية الشكل الفني، أو تطورات المحتوى[٣]. ولا شك ان مسرح عادل كاظم كان يصب في هذا المنحى وهذا الاتجاه، فقد سعى منذ البداية الى تأصيل المسرحية العراقية باستخدامه التراث لا سيما التراث القديم، مُلبساً إياه ثوب الحاضر في محاولة دائبة لصياغة المستقبل الذي يراه[٤] (فقد كان ربطه للحاضر بالماضي يتم من خلال اختيار النموذج الموضوع ضمن ظروفه، مستفيداً مما تمنحه الملحمية والتسجيلية* في دمج الصور المتنافرة، فجاءت (الطوفان)، باكورة هذا المسعى أعقبها بـ (تموز يقرع الناقوس) قمة هذا المسعى وشاخصته وقبلها كانت (الكاع) وهي مسرحية شعبية تبحث بالأظفار عن عائدية الأرض فتقرر في لغة متآلفة انها لفلاحيها ثم

---

[١] الادب في عالم متغير، د. شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧١، ص٢١.

[٢] ينظر: أحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد أديب السلاوي، الموسوعة الصغيرة (١٣٤)، دار الحرية للطباعة، بغداد، ص٨٣.

[٣] ينظر: المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي ، ع ٣٨٠، الكويت ١٩٩٠، ص١١٥.

[٤] من لقاء للباحث بالكاتب عادل كاظم، مبنى المؤسسة العامة للسينما والمسرح، ٢٠٠٠/١١/١٠.

* في اشارة الى المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي.

جاءت مسرحية(الحصار) أقرب الى الحاضر من سواها، مسرحية مستقاة من فعل الهزيمة، هزيمة النفوس المحاصرة التي أحاقت بها وهي خلف الأسوار، فكان عرضها اقتراباً من الحاضر وتزكية لمشاعر دفينة بالحصار والفقر)[١].

ان استلهام الكاتب المسرحي التراث الاسطوري والميثولوجي العربي والإنساني يجعله أكثر فهماً واقتراباً من العصر الحاضر. بحيث (اننا نشعر وكأن الحس الاسطوري لمّا ينته بعد على الرغم من قدمه، وأنه متغلغل في بنية الفكر والثقافة والممارسة الى الحد الذي يجعلنا نطمئن الى ان الكرة الأرضية ما زالت مشدودة بنظام كوني قبلي)[٢]، كما ان رؤية الإنسان الجديدة للاسطورة تختلف عن رؤية الإنسان البدائي، بأنها رؤية واعية تتصف بالقصد وترمي الى الإفادة من عناصر الأسطورة والتراث الشعبي المتجذرة في أعماق الإنسان[٣]، والمقرونة بالنظرة الموضوعية للواقع التي ينبغي على الكاتب المسرحي ان يتمثلها في إدراكه لطبيعة الأشياء على وفق علاقاتها الصحيحة[٤]. وعلى الرغم من ان بعض كتّابنا المسرحيين قد أستخدم التراث القديم كالأسطورة البابلية او الآشورية في نتاجه المسرحي ومنهم عادل كاظم كما في مسرحيتيه (الطوفان) و (تموز يقرع الناقوس) وقد كان حظه من النجاح في هذا الشأن ليس قليلاً، وعلى الرغم من ان دور الأسطورة في الدراما دور حيوي وأساسي .. الا ان عادل كاظم ومن خلال تنوعه في استخدام المادة التراثية وعناصرها قد تنبه كما يبدو الى أهمية التوسع في مضمون المادة الدرامية لاسيما التراثية منها وعدم حصر الفعالية المسرحية في أجواء خاصة قد لا تساعدها على التفرع والتجدد والانطلاق[٥]. وهذا ما استشعرناه في الكتابة الدرامية لدى الكاتب على صعيد المسرح او التلفزيون والموشاة بلآليء تراثية براقة.

---

[١] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٤س.
[٢] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر ـ ياسين النصير ـ مجلة العربي ـ ع ٣٨٠ ـ الكويت ١٩٩٠ ـ ص١١٧.
[٣] ينظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٢٢٤.
[٤] ينظر أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، ص ٥٥.
[٥] ينظر: المسرح والتراث، علي مزاحم عباس، مجلة الطليعة الادبية، مديرية دور الثقافة الجماهيرية، بغداد ١٩٧٧، ص٢١.

ولكن (تبقى (الموهبة الفردية) فوق التراث، فليس من شاعر ولا فنان في أي مجال، يستطيع بمفرده إيصال معناه كاملاً، فمغزاه وتقديره هو تقدير علاقته مع الموتى من الشعراء والفنانين)[١]. وفي ذلك يقول عادل كاظم (انني عندما أكتب يراودني الشعر وتراودني الدراما ويراودني الفكر الفلسفي فتتداخل هذه الفعاليات لتنتج فعالية واحدة سواء كانت شعراً او رواية او مسرحية او دراما تلفزيونية، أنت تستطيع ان تجد في داخل الرواية وفي هوامشها خشبة المسرح وتستطيع ان تجد فوق خشبة المسرح مكونات الرواية فضلاً عن الأداء الشعري وموسيقاه)[٢].

يستشف من ذلك ان (رؤيته للنص الذي يكتبه الآن نص مخزون ومملوء بالتجربة الحياتية الحقة وان حراشف الادعاء الفكري والأسلوبي قد نظف نصوصه منها)[٣] وبأن رؤيته للتراث تبدو واضحة جلية في اختياره للموضوع التراثي أولاً فهو لا يأتي محض صدفة بل نتيجة تمحيص وفحص دقيق واستقصاء للقضايا الإنسانية الخلاّقة المضيئة التي يحتويها التراث القديم والتراث العربي الإسلامي، وفي ربط هذه الجوانب من التراث بقضايا الإنسان العربي اليوم ثانياً[٤].

المبحث الثالث

[١] النفخ في الرماد، د. عبد الواحد لؤلؤة، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد، بغداد ١٩٨٢، ص ١٧٢.
[٢] عادل كاظم، الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً أخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، العدد ١٨٠، لندن، س٢٠٠٠، ص ٤٣.
[٣] عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، السنة ٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص١٣٥.
[٤] ينظر: المسرح التراثي، الحبيب الجنحاني، مجلة أفاق عربية، ع٢، بغداد، السنة ٢، تشرين أول ١٩٧٦، ص ١٣٤.

التوجه صوب التراث .. الدوافع والأسباب؟

يعد (التاريخ مصدراً مهماً آخر للتجربة البشرية، فقد أستمد كثير مادتهم من التاريخ وأختلف المسرحيون في مقدار التصرف بالمادة التأريخية، ويلخص موقف الكتاب من التأريخ ما قاله الأديب اسكندر دوماس الأب: (التاريخ من يعرفه؟ ان هو الا مسمار اشجب عليه لوحاتي))[١].

وكاتبنا عادل كاظم من أوائل المسرحيين الستينيين الذين تعاملوا مع الحقيقة التأريخية والمادة التراثية وعملوا على إعادة صنعها وصياغتها بما يجعلها مقنعة، مؤثرة، وجميلة قريبة الى الصدق الفني الذي لا يقل أهمية عن الصدق التأريخي، ولكن ما هي صلة (التأريخ) بـ (التراث)؟

اذا كان التأريخ هو اللحظة المنقضية بجملة جوانبها المادية والنظرية والفكرية والروحية وهو ضمن هذا الفهم يشكل ((المادة التأريخية)) التي يسلط المؤرخ مبضعه عليها في نطاق نشاطه التأريخي، فان التراث هو تلك اللحظة التأريخية في امتدادها وديناميتها[٢]، وعليه فان المسرح التراثي الذي نعنيه هو المسرح الذي يعكس الرؤية الشمولية في معالجة قضايا المجتمع وقضايا الإنسان الخالدة على الرغم من الفارق الزماني والمكاني، وأحسب ان ذلك ما توافرت عليه مسرحيات عادل كاظم منذ نشوئها. بل (ان جلّ حبكات عادل كاظم معدة عن مادة تأريخية او فلكلورية شائعة أو مستقاة من سياق أسطورة او حكاية معروفة، وأحياناً من حبكات مسرحية سبقه اليها آخرون)[٣]، على أنه في إعداده هذا وانتقائه ذاك ينزع باستمرار الى إعادة ترتيب الحوادث وتصنيف الوقائع بما ينهض بمنظوره الخاص، ورؤياه الشخصية، فتبدو المادة القديمة في موضوعها وحبكتها وكأنها عمل خالص له لم يتناول من قبل[٤] ..!

---

[١] الادب وفنونه، د. محمد مندور، ص٨٩.
[٢] ينظر: من التراث الى الثورة ج١، الطيب تيزيني، تونس، دار ابن خلدون ١٩٧٦، ص٢١٨.
[٣] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح،محمد مبارك،مجلة الاقلام،ع١٠، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، السنة ١٢، تموز١٩٧٧،ص١٤٠.
[٤] ينظر: مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح،محمد مبارك، مجلة الاقلام،ع١٠، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، السنة ١٢، تموز١٩٧٧، ص١٤٠.

ولكن ما هي الدوافع والأسباب التي ألجأته الى التراث لينهل من معينه ويستقي مادته؟ لقد أتاحت فكرة استلهام التراث للأديب المعاصر ان يغوص في التأريخ، ويستنفر الحوادث المضيئة فيه وينتقي من بطون التأريخ مواقف شخوصه وحوادث أدبه، بما يلائم مواقفه المعاصرة، وما يكسب أدبه أبعاداً شمولية ورحابة إنسانية عامة[١]. وهذا ما أنسحب على أداء الكاتب المسرحي العراقي في ستينيات القرن الماضي، اذ وجد نفسه أمام طريقين لا ثالث لهما:

(أولهما: احتذاء خط المسرحية النقدية الخمسينية، عندما كان المسرح لافتة سياسية اجتماعية.

وثانيهما: السير باتجاه التجريب الفني والترميز الى حد الإيهام الذي يصل الى التجريد الذهني أحياناً والى المكاشفة الحسية الواقعية أحياناً أخرى، وهكذا ونتيجة للوضع المربك للكاتب المسرحي العراقي تحول الرمز الى قضية بذاتها وأصبحت المسرحية الواقعية منفتحة على الأسطورة والتأريخ واللامعقول وتكونت فيما بعد إمكانية خلق مسرح عراقي جديد)[٢].

وبهذا الاتجاه عُرِفَ عادل كاظم (بقدرته على التجريد، أي ابتعاده عن التشخيص العياني وتعلقه بالرموز بحيث تتغلب تلك الرموز على الشخوص المسرحية المعطاة)[٣]. لقد مكنته إجادته للتجريد من أن يتبوء مكانه في الصف المقابل للتشخيص العياني ولذلك فالفكرة عنده هي الأساس في الاتجاه والهدف، أما الشخوص الإنسانية فتجسيدات لروح تلك الفكرة، على هذا النطاق أو ذاك من الحضور الإنساني الواقعي[٤]. وبقدر (ما تحمل هذه الشخصيات من دلائل وهموم وتساؤلات هي شاغل الإنسانية الأبدي فانها تعيش وتبقى

---

[١] ينظر: دير الملاك، د. محسن أطيمش، ص١٠٤.
[٢] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص ٢٨-٢٩.
[٣] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.
[٤] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٤.

وتجد دوماً من يصغي اليها)[1]، دون ان يحمل ذلك على تجريد نماذجه أو فصلها عن مجرى التيار اليومي لحركة الناس الاعتيادية، فالبعد الذي يحاول عادل كاظم ان يصادر على ملامحه الرئيسة وينتزع خصائصه الجوهرية لا ينسيه المألوف وهكذا كانت نماذج عادل بعيدة بما تستشرف وتكشف وتشخص، قريبة بما تقدم به من نكهة او إخراج في مواقفها وانفعالاتها وما تنطق به من حوارات وأحاديث[2].

ويبدو ان كتاب المسرح في حقبة الستينيات وبداية السبعينيات من القرن الماضي شرعوا في تطويع المصادر التراثية لخدمة أغراضهم وأفكارهم على تنوعها وعلى اختلاف مذاهبهم[3]، وعليه (فاللجوء الى التاريخ لدى عادل كاظم اذن، لم يكن مجرد استقاء مادة أولية أو استعادة حكاية أو حبكة جاهزة، وانما هو لجوء تمثل واعتبار)[4]، فقد (يتعلق الشعب في بعض الأحيان بشخصيات تأريخية دون غيرها، ويبدأ بتضخيم دورها البطولي، والمزج بين صورتها الموضوعية كما جاء بها التأريخ، وبين صورة أخرى لها تمثل طموح الشعب ورغبته في ان تعكس هذه الشخصية آماله)[5]. وهذا يعني الانطلاق نحو النظرة الشمولية للإنسان التأريخي وربط تلك النظرة بانساننا الراهن وانعكاس ذلك على علاقات أبناء البشرية بعضهم بالبعض والتي تتضح وتتبلور في أشكال العبودية والاستغلال والحرية وعلاقاتها بالوجود الإنساني بشكل عام[6]. فكان اختياره (النماذج المعبرة عن ذلك التراث بصيغة تتضح فيها السببية الاجتماعية لأفعالها وتصرفاتها منعكسة عن تأثيرات الظروف نفسها، ويتم التصرف هذا بشكله الكامل عندما تكون الحياة وطرائقها مجسدة عبر النضال الذي تخوضه تلك النماذج، ولا شك ان عادل كاظم يمتلك

---

[1] أصوات وخطوات، عبد الرحمن مجيد الربيعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤، ص ٢٩.

[2] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

[3] ينظر: المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ص١٥.

[4] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح،محمد مبارك،مجلة الاقلام،ع١٠، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، السنة ١٢، تموز١٩٧٧،ص١٤١.

[5] أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ص ١٢٩.

[6] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٣.

صلة صميمية بهذا المسعى، فقد كان ربطه الحاضر بالماضي يتم عبر اختيار النموذج الموضوع ضمن ظروفه)[1]. فالتاريخ كما يراه كاتبنا ((فناً متعدد القراءات .. متعدد الانتماءات، مخّراً مسّراً في أحداثه بمعنى ان لك الحق في ان تصنع رؤياك وانتماءك وحالة إبداعك حين تتعامل مع التأريخ، والدراما في هذه الحالة عليها ان لا تلتزم بالتأريخ كما كتبه التأريخ، فمسرحية (الفرس)التي كتبها أسخيليوس عن الحرب اليونانية، الفارسية كتبها من خلال منظور جندي يوناني عاش هذه الحرب لأنه كان جندياً في غمارها ولكن، لو وجدنا نصاً لجندي فارسي مبدع كأسخيليوس لوجدناه يكتب عن هذه الحرب من وجهة نظره ومن وجهة نظر أبناء جلدته[2]، ويفهم من ذلك (ان اكثر ما يهم عادل كاظم ويعنيه في الشخصية التأريخية هو انفعالاتها ودواخلها وتألقها التراجيدي وليس رسم الشخصية التأريخية والحدث المعيش تأريخياً بالصورة التي جبلت عليها)[3] والأصالة في هذا الخط الذي سار عليه عادل كاظم (تكمن في فتح آفاق جديدة للمخيلة الثقافية لأن تجوس أرضاً شبه محرمة، وحصيلة الأمر كله ان الكاتب في تعامله هذا كان يود الاقتراب من (النمط الكلاسيكي) في بناء الحدث ومادته، كما هو في المسرح اليوناني القديم، دون ان يفقد معاصرته من خلال تغليبه للايديولوجيا المعاصرة المعتمدة على وحدة الثقافة والتطور)[4]. والتطور)[4].

لقد وجد الكاتب المسرحي ان بين المادة التأريخية وبين ما هو موجود في حياتنا الحاضرة أوجه شبه عديدة، وهذا هو أحد الأسباب التي دفعت كاتبنا الى طرق باب التأريخ

---

[1] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٣.

[2] ينظر: عادل كاظم، الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً أخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، العدد ١٨٠، لندن، س٢٠٠٠، ص ٤٤.

[3] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي (١٩٦٨-١٩٨٧)، حسين علي هارف، ص٦٨.

[4] المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر ، ياسين النصير، مجلة العربي ، ع ٣٨٠، الكويت الكويت ١٩٩٠، ص١١٧.

فأذن له بالدخول وهو يحمل كشفه وإضاءته للزمن الذي يعيشه .. للزمن الذي ينبغي ان يبني بناءاً جديداً جميلاً[١].

والتراث ومنه التراث الشعبي يعد أحد المنافذ الزاخرة بالرموز والأساطير التي سجلتها آثار الأولين وتعد معيناً لا ينضب للأديب والفنان الذي يستطيع أن يستمد من هذا الثراء الفكري والفني ما يغني تجربته ويعمقها التي تتسم بكونها مرنة تستوعب إضافات جديدة هي من سمات المعاصرة وتعكس هموم العصر وملابساته[٢].

ومع تولد الإحساس بالشعبية الذي فحواه التطور الفكري العام لأبناء الشعب عامة والتطور الذي أصابه في أثناء مسيرته، ومع بروز هذا الإحساس الذي راود ذهن الكتّاب المسرحيين الذي كان محور تفكيرهم، أراد عادل كاظم كتابة مسرحيات شعبية تتحدث عن الشعب وعن همومه السياسية والفكرية وكان في هذا مدعاة الى توجهه نحو التأريخ الأسطوري منه والواقعي، حيث استنبط من هناك حوادث مميزة ومؤثرة مازالت آثارها ونتائجها في ذاكرة الناس، فعلاً وممارسة، وحاول من خلالها تسليط الضوء على الحاضر بل وجد الماضي ممثلاً في الحاضر وهكذا تبقى العلاقة الجدلية قائمة، فكتب (الطوفان) عن طوفان السياسات المثالية والمادية غير المنظمة حيث انتهت الى ان يقتل أحدهما الاخر فيموت الاثنان على خشبة الواقع ويبقى شعب أوروك بلا قيادة، وكتب (تموز يقرع الناقوس) مؤذناً بجلاء شعب بابل من جديد بعد ان يطرد الصهاينة عن أرضه، وكتب (الحصار) حصار النفوس من خلال حصار بغداد في زمن داود باشا، (ووجد ان الشعب يغني الهزيمة، والطاعون ينخر الوجوه السمراء)[٣]. ومما يفسر لنا إتكائه على التأريخ والأسطورة والحكاية الشعبية والنماذج الدرامية هو طرق مسرحه باب ما يمكن ان نصطلح عليه بمسرح التحولات الاجتماعية او مسرح الكشف والتغيير، اذ هو أقرب منه الى باب مسرح نقد الظواهر الاجتماعية ورصد العلائق الفردية.. فأنت من معظم

---

[١] ينظر: الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش، الجمهورية العراقية، وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٧، ص٣٤٢.
[٢] ينظر: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ص١٨.
[٣] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٠١.

مسرحياته لا تلتقي انساننا البسيط في الحقل او الشارع او المصنع، وانما أنت منه ازاء القانون الاجتماعي العام الذي يجسد كلكامش او شاركالي او شهرزاد، او داود باشا او جرار الخيط[١] .. الخ. وأخيراً فليس من المستبعد ان يكون الكاتب قد لجأ الى التأريخ والتراث متخذاً من الأساطير والرموز متكأً وجعلها ضرباً من المداراة السياسية[٢]، لاسيما بعد الرحلة الطويلة التي قطعها في هذا المضمار بعد ان (كتب ثلاثين مسرحية كان أولها عقدة حمار (١٩٦٤) وآخرها تايتانك ٢٠٠٠)[٣]. فـ (التراث أصبح مصدراً خصباً للإنتاج المسرحي مثلما أصبح في أحيان كثيرة قناعاً يختفي خلفه الكتّاب والمخرجون والمسهمون في الأعمال المسرحية)[٤]. وقد يوهم هذا التوجه وهذا الإلحاح صوب الأسطورة والتأريخ والحكاية والنموذج الجاهز المتلقي بأن لجوء عادل كاظم صوب التراث بشكل عام انما هو لتجنب مغامرة الخلق والهروب من مسؤولية بناء الحدث اليومي دراميا، ولكن من يعرف أدب عادل كاظم على صعيد المسرح أو التلفزيون لا يرى في عدوله تملصاً او عجزاً او نقصاً في التجربة او ضعفاً في طاقة الخلق، فما الحبكة بمعجزة له ولا رسم النموذج خارج حدود طاقته الإبداعية، وانما هذا العدول والتوجه يعود لطبيعة فكره ومزاجه الفني[٥]. وبعد (فان الإسقاط التأريخي أسلوب يحتاج الى نوع من الإحكام والإتقان من الكاتب)[٦] ويبدو ان عادل كاظم قد نجح في ذلك.

المبحث الرابع

عادل كاظم وموقفه من التراث

---

[١] ينظر: (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٣٩.

[٢] ينظر: الشاعر سميح القاسم، الشعر العربي فن خارق ومعجز، حوار: شوقي ابو زيد، مجلة الاقلام، ع١-٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، س٢٨، كانون الثاني، شباط ١٩٩٣، ص١٣١.

[٣] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة نجوم، الملحق الفني لمجلة ألف باء، ع٢، بغداد، آيار ٢٠٠٠، ص٢٩.

[٤] المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ص١٥.

[٥] ينظر: (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٣٩.

[٦] وجهاً لوجه، نعمان عاشور وزينب الكردي، مجلة العربي، ع ٣٤٤، الكويت، السنة ٣٠، تموز ١٩٨٧، ص١٠٠.

قبل الخوض في الكيفية التي تعامل بها عادل كاظم مع التراث وأسلوب توظيفه له، ينبغي الإشارة الى المواقف المطروحة إزاء التعامل مع التراث التي توزعت على فئات عديدة:

١. فئة تدعو الى تعليق هذا التراث لأنها تعتقد أنه لا يزيد عن كونه مجموعة من الأصنام والأشباح والمحرمات، والتخلي عنها يقودنا الى طريق النمو والإبداع، وسيفتح بصيرتنا على المستقبل، كأنها تتنكر لهذا التراث بالمرة، وتنظر اليه من أضيق الزوايا.

٢. وفئة أخرى ترى ان الثقافات الجديدة ما هي الا امتداد لذلك التراث لذا فهي تتأمله وتستنفر الطاقة الكامنة فيه، حتى تستقيم ثقافتنا وحضارتنا ويستقيم فكرنا وتفكيرنا[١].

وأحسب ان عادل كاظم من مؤيدي الفئة الاخيرة التي تدعو الى التعامل مع التراث وأقامة صلة معه بروحية جديدة، واستلهامه عن كثب استلهاماً جمالياً شكلاً ومضموناً، وهذا كان منطلقاً له في التعامل مع التراث بكل أنواعه.

ان (ما حدث في تأريخ الناس يبقى بل ينبغي ان يبقى عبرة يدرسونها ليفيدوا منها في حاضرهم، لا أن يقفوا عند مجرد استذكارها وحكايتها. ومن هنا .. كان تدخل عادل في سياق الحدث التأريخي لصالح ما يضيفه لعمله من قيمة فكرية او نضالية)[٢]. وبما أن (المسرحية هي عالم مصغر يخلقه المؤلف ويكون مرآة لشخصية و معرضاً لمزاجه وذوقه وغرضه، ومعبراً عن وجهة نظره الى الأشياء وموضحاً اتجاه أفكاره وميوله والمعنى الذي يفهم به الحياة)[٣]، لذا فان (كل جزء منها يعكس ناحية من نواحي تطوره كفنان أو كانسان)[٤] وكان ولوج عادل كاظم الى أعماق التاريخ والتراث بأنواعه من هذه الباب وهذه الزاوية الواسعة في نظره الى الأشياء و (اذا كان التاريخ من حيث هو وقائع

---

[١] ينظر: الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد أديب السلاوي، ص٧٢-٧٣.
[٢] (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٤١.
[٣] النقد الادبي ج١١، احمد أمين، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ط٤، ١٩٦٧، ص١٨٦.
[٤] المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ص٢٩.

وحوادث ملزماً للمؤرخ فأنه ليس كذلك بالنسبة للفنان، اذ ان هذا الأخير مطالب بأن يكشف عن الجوهري والثابت في حركة التأريخ ومن ثم كان التاريخ بوصفه الثاني ألزم له من التأريخ بوصفه الأول)[١]. وهذا ما سعى اليه كاتبنا وعمد على بلورته في مسرحه مع وعيه النقدي بالتراث (والوعي بالتراث وعياً أميناً بمعنى استقراءه وأعمال الفكر فيه لا يمكن ان يتحقق بأبعاده الكاملة في إطار العزلة الثقافية)[٢].

وهذا ما حدى بالكاتب عادل كاظم ان ينفتح على الثقافات المتعددة وينوع في مصادر ثقافته ومعرفته، فتراه (يزاوج بين المدارس والتيارات المسرحية المتعددة في النص الواحد .. فهو ينتقل بين النهج التقليدي والملحمي والتسجيلي ويجمع بين المنحى العبثي والالتزام البرنادشوي والمفارقة التشيخوفية، في نسق من العرض المسرحي تكاد لا تجد له مضاهياً في جاذبيته الحلوة وامتاعه المفيد، فهو باستمرار نسيج وحده)[٣]. وهو مؤمن كغيره من المخلصين لأدبهم وفنهم، بأن المجتمع يتعلم شيئاً عن الحياة من هؤلاء المؤلفين مباشرة بمثل ما يتعلم شيئاً من قراءة التأريخ مباشرة [٤]. لذلك تراه (معنياً بالكشف عن العام والثابت والقانون الذي يحكم الظواهر الجزئية وينظم الوقائع العابرة وليس من همه الاحتفاء بالمتحول من الحوادث والظواهر والأشياء مهما كان قدر شيوعها في الأفراد اذ لم تشكل جوهر مسيرة وطابع مرحله)[٥]. وكأنه يريد ان يخلع على كتاباته المسرحية رداء الكشف والوعي بأبعاد مرحلة تأريخية كاملة. (وبمقدار ما ينظر الكاتب نظرة سليمة الى الواقع، تتحرر أعماله من الطابع الشخصي الذي يتسم في العادة بالاضطراب والنقص

---

[١] (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٤٠.

[٢] المسرح بين الفن والفكر، نهاد صليحه، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد، القاهرة ١٩٨٥، ص١٣١.

[٣] (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٤٠.

[٤] ينظر: خمسة مداخل الى النقد الادبي، تصنيف ويلبريس. سكوت، ترجمة وتقديم وتعليق د. عناد غزوان اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، منشورات وزارة الثقافة والعلام، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، ١٩٨١، ص٥٥.

[٥] (مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح)، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٣٩.

)[1]. ساعياً في الوقت ذاته الى (تحقيق المتعة عن طريق الفهم والإدراك)*، وهذا ما يحتاجه شعبنا الذي يمر بمرحلة هو أحوج ما يكون فيها الى الاستنفار والتوعية[2].

ان لعبة التأريخ لعبة خطيرة التداول كما يراها عادل كاظم، وبسبب ذلك يضطر أحياناً الى أختيار البطولة التي يتميز بها شعبه فعندما يقرأ نصاً تأريخياً يكتشف في حالات التأريخ هذه .. (الدراما) ويكتشف نموذجاً للبطل السلبي او الإيجابي فيعمل على صنعه ضمن فعل الدراما التي يكتبها[3].

هذه القدرة الإبداعية في التعامل مع النص التراثي على وجه الخصوص تقودنا الى التسليم بأن (المؤلف الذي تحمل مشكلة ابتداع شيء وخلقه وفقاً لخطة سابقة يطالب بالاعتراف به ككائن حر لأنه صاحب خلق جديد حر)[4]. فهو ليس مؤرخاً يتوخى الدقة والصدق في الناحية التأريخية لدرجة الإلزامية والتحفظ، بل ان مهمته تنحصر في الإبداع والخلق. فإبداع عادل كاظم يتجلى في قدرته على تطويع المادة التأريخية والتراثية لخدمة أغراضه لدى كتابته النص المسرحي، فهو يرى أن (ليس من الضرورة أن يقول الكاتب كل شيء، أو أن يتبع الكاتب مؤرخاً معيناً تحدث عن شخصية او معركة معينة فيلتزم بها الكاتب التزام المؤرخ نفسه، فقد يجعل هذا المؤلف من خليفة ما مثلاً شخصية تفيض عدالة وإنسانية وبطولة، وعندما يتناولها كاتب آخر فربما يجعل الخليفة طاغية جباناً .. الدرامي هنا اذن ليس ملزماً بهذا المؤرخ أو ذاك وانما عليه استخلاص اللعبة الفنية الدرامية في

---

[1] ازمة النص المسرحي ، علي مزاحم عباس، ص٥٦.

* هذا هو منهج الكاتب المسرحي الالماني (برتولد بريشت)، (١٨٩٨-١٩٥٦م)

[2] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، س١٩٨٠،١٥، ص٧٤.

[3] ينظر: التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة النجوم الملحق الفني لمجلة ألف باء،ع٢، بغداد، آيار، ٢٠٠٠، ص٢٨.

[4] مسؤولية الكاتب في الرؤيا الابداعية، جان بول سارتر، اعداد، هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٦، ص٢٣٣.

رسم الشخصية)[1]. وعلى وفق تلك الرؤية التي ترى ان الدراما لا تحرف التأريخ ولكن ليس من الضرورة أن تقول كل شيء، أراد عادل كاظم أن يقول شيئاً ..

أساليب توظيفه التراث

يتضح مما سبق ذكره ان عادل كاظم من الكتّاب المسرحيين الذين قامت معظم مسرحياتهم على (تطويع مضامين التراث وإضاءتها إضاءة عصرية، وتحسس مواضعها وشخوصها بأبعاد وبرموز جديدة تعبر عن هموم العصر وتناقضاته وسلبياته وطموحاته، ان هذه المسرحيات التراثية عالجت وقائع التراث برؤية معاصرة وأسقطتها على أحداث

[1] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة النجوم الملحق الفني لمجلة ألف باء، ع٢، بغداد، آيار، ٢٠٠٠، ص٢٨.

الواقع المعاصر)[1]. وقد يتقيد الكاتب أحياناً بالشخصية التراثية في شكلها العام الا ان ذلك (لا يعني تقيداً حرفياً بالتراث، بل بعكس ذلك يعد تصرف الكاتب المسرحي من صميم عملية التوظيف، اذ ليس الغرض من التوظيف أن ترد الشخصيات التراثية كما هي انما ترد بإضافات جديدة تتوقف على مهارة الكاتب وأسلوبه في اختيار الشخصية التراثية التي تحمل التأويل والإضافة، فتبدوا في ثوبها العصري صورة جديدة للأصل التراثي نابعة من هذا ومنسجمة معه)[2]. فعادل كاظم (لا يحرف شيئاً لكنه لا ينقل التأريخ أيضاً .. كما هو، بل يضيف له من روحه وموهبته الكثير)[3]. ولكن ما هي التقنية التي يستخدمها في توظيفه للمادة التراثية في مسرحياته، عن ذلك يقول (لا أستطيع الإجابة عن هذا الجانب من السؤال لأن لكل مسرحية تقنية تفرزها الحالة النفسية ، الحالة السياسية، والحالة الاجتماعية التي أعيش مناخها في فترة كتابة المسرحية، فالتقنية في الحقيقة لديّ ليست ((كتلوكاً)) جاهزاً أطبقه وأمارسه في أي عمل أكتبه، انه حالة إبداعية تفرض وجودها من خلال مقومات وأسس ثقافية أخضع لها من خلال تطوري المعرفي)[4]. فالكاتب يسعى دوماً الى التعامل مع حوادث التأريخ وشخصياته بتفاصيلها وجزيئاتها بحيث يجعل لهذا الحدث التأريخي أثراً في أنفسنا

نحن المتلقين، ويجعل فهمنا للحدث التأريخي متداخلاً مع فهمنا لناحية من نواحي النفس البشرية[5]. وهذا ما فعله شكسبير من قبل فقد كان فهمه للتأريخ مرتبطاً بفهمه للنفس البشرية، فشكسبير (لم يمسرح التأريخ فحسب بل لم يمسرح السايكولوجية ويعطينا شرائح كبيرة، وفيها نجد أنفسنا)[6]، وعليه فان للمؤلف المعاصر مثلاً الحق بأن يعطي لأية

---

[1] في ذاكرة المسرح العربي ، د. فائق مصطفى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠، ص١١٤.
[2] أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ص٢٠٦.
[3] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة النجوم الملحق الفني لمجلة ألف باء، ع٢، بغداد، آيار، ٢٠٠٠، ص٢٨.
[4] عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص ١٣٥.
[5] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عرض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٣٤.
[6] شكسبير معاصرنا، يان كوت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص٦٣.

أسطورة تأريخية قديمة تفسيراً جديداً ومغايراً لما تعارفت عليه، فلأنه يعيش زمناً آخر، ودفعاً نفسياً واجتماعياً متجدداً، يفترض به أن يكشف عن ذلك بطرائق جديدة ومقبولة، وهكذا فعل (كرستوفو ماربو)، ومن بعده (شكسبير) كما أشير الى ذلك وفي عصرنا الحاضر عمد سارتر، وكازاتنزاكي، وبرشت وآخرون غيرهم الى استخدام التراث والأساطير القديمة على وفق منظور عصري حديث[١].

ان تضحية الكاتب المسرحي بالحقيقة التأريخية أمام الضرورة الفنية أمر يمكن تسويغه ويمكن العكس أيضاً[٢]، وذلك تبعاً لمستلزمات عملية التوظيف التي يتطلبها النص المسرحي في حين (اذا ما وقع عالم باحث في مثل هذه الحيرة فان الاختيار أمامه سهل، ذلك ان تشويه التأريخ بالنسبة له يمثل مخالفة أعظم من الكتابة البليدة)[٣]. وتبقى إمكانيات توظيف التراث بما فيه التراث الشعبي في أعمال معاصرة هي إمكانيات كبيرة نظراً لما يمتلكه هذا التراث من رصيد كبير للرموز المأخوذة عن الأسطورة وصلتها بحوادث حيّة صاحبت الإنسان عبر مسيرته الطويلة، وتمثلت في أدبنا المعاصر في طريقتين، الطريقة الأولى وهي المباشرة من خلال تمثل التراث الأسطوري والشعبي لدى الكتّاب من خلال استيحائهم لجو الحكاية الخرافية الشعبية، والطريقة الثانية هي غير المباشرة فقد تمثل في الاتفاق الكبير بين الحكاية الخرافية التراجيدية وأدب اللامعقول[٤].

اما التراث القديم وهو (احد الكنوز النادرة التي خص بها التأريخ الإنسان العراقي المعاصر والمبدع على وجه التحديد .. فهناك خيط خفي يمتد من تلك الأزمان ومازال يمتد نحو المستقبل وعلى المبدع الحقيقي اكتشافه وتمثله لأن فقدان هذا الخيط يعني فقدان شحنة إضافية كان يمكن ان تعزز النتاج المعاصر للكاتب العراقي)[٥]. لقد جرت محاولات

---

[١] ينظر: الطوفان بين الحداثة والأسطورة، جريدة الجمهورية، بغداد، ع١٤٦٦، ١٩٧٠/٨/١١.
[٢] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عرض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٣٤.
[٣] كيف نفهم التأريخ، لويس جونشلك، ترجمة سليمان عارف، مصطفى ابو حاكمة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك ١٩٦٦، ص٥٥.
[٤] ينظر: أشكال التعبير في الادب الشعبي، د. نبيلة ابراهيم، دار نهضة مصر، ط٢، القاهرة ١٩٧٤، ص٨٤.
[٥] شحنة التراث والنص الشعري، خزعل الماجدي، مجلة أقلام، ع٥-٦، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد ١٩٩٢، ص٢٠.

لتغييب بل وابعاد الكاتب المعاصر بشكل عام عن عالم التراث ولا يعود ذلك الى واقع وعصور الجهل التي عاشتها أمتنا وثقافتنا فحسب، بل هو متعمد ومطلوب وممنهج لأسباب ذاتية وخارجية[١].

واذ يقبل الكاتب على تمثيل التراث في أدبه ، عليه في الوقت نفسه أن يبرز الجدل الفكري في عصره، ويعكس هذا المحيط الفكري في نصه. وأن ينظر بإمعان الى التفاصيل الدقيقة التي تكتنف عصره وتغلفها[٢]. انه السعي لأنجاز عمل فني خالد ذلك بأن العمل الخالد هو الذي يستمر في جدله الدينامي مع الحياة والواقع والتأريخ ومع التغيرات التي تطرأ من عصر الى عصر .. العمل الذي يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التي تتم داخل أطر عقائدية مرجعية في عصور مختلفة[٣]. فلا أحد يستطيع التخلص من أحكامه الشخصية وانتمائه العقائدي والمذهبي والقومي وبالتالي صيرورة كل هذا في بوتقة العقل والنسيج الرصين الذي يكتب .. وخير مثال على ذلك مسرحية (يوليوس قيصر)، اذ قيل ان شكسبير وقع في حيرة المؤرخ في حكمه على شخصية (يوليوس قيصر) فابتدع لعبة الخطب التي ألقيت على جثة قيصر، فقد رسم بدور بروتس صورة سيئة لقيصر واصفاً اياه بالطاغية الذي سرق روما وهدم الإمبراطورية الرومانية بينما قلب أنطونيو الخطبة ليصوره بطلاً عادلاً خدم روما بفتوحاته وقسم أملاكه وأراضيه على شعب روما .. هذه اللعبة الخطابية التي ابدعها شكسبير قسمت المتلقي الروماني الى قسمين وكأنه أراد أن يقول لنا (انظروا الى التأريخ فانه يكتب بأقلام عدة ويقرأ بعيون عدة ويفسر بتفسيرات عدة وينتمى له انتماءات عدة ..)[٤] وهكذا (فان التأريخ نفسه في حالة جدل مع نفسه وعندما تحدث حادثة تتوزع الأحزاب وكل جهة تنظر اليها بمنظور .. (الدرامي الحق) هنا لا يحاول أن يتهرب بل يتخلص بذكاء على الأقل من السيف البتار الذي يقطع رقبة

---

[١] ينظر: المسرح الاردني واقع وتطلعات، ط١، عمّان، ١٩٩٥، ص ١٠٨-١٠٩.
[٢] ينظر: المسرح بين الفن والفكر، د. نهاد صليحة، ص١٢١.
[٣] ينظر: أمسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، ص٢٣١.
[٤] التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة النجوم الملحق الفني لمجلة ألف باء، ع٢، بغداد، آيار، ٢٠٠٠، ص٢٨.

الموضوعية والرصانة)[1]. وهي كذلك بالنسبة لطروحات عادل كاظم وأفكاره المتعلقة بالتراث والمشفوعة بالحيطة والمشوبة بالحذر وكما يعرب هو عن ذلك بقوله (ليست مهمتي أن أكتب التراث وأقدمه من أجل التراث .. أنا أقدم انموذجاً يكاد يكون معاصراً يرتدي جلباب القرون الماضية)[2]. ويشكل مزيجاً من حالات سياسية واجتماعية معيشة.

(الرمز)

الأسلوب الأول في توظيف التراث في مسرحيات عادل كاظم

لقد استطاع عادل كاظم أن يجسد توظيفه للتراث في مسرحياته عبر نافذتين رئيستين استطاع أن يطل من خلالهما بمسرحياته التراثية، أولهما الرمز وثانيهما القناع، وتبدو خلال هاتين النافذتين، ظاهرة التناص والاقتباس واضحةً في مسرحياته، فعلى سبيل استخدامه الرمز في مسرحياته لجأ الكاتب الى أعماق التراث ليستقي منها رموزه المسرحية، ساعياً من خلال ذلك الى تأصيل المسرحية العراقية ومنحها الهوية الجديدة على الساحة الأدبية لاسيما (المسرحية منها) على أساس أنّ من أهم سمات الرمز أنه يمنح كل عصر دلالات جديدة [3]. (الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى

---

[1] المصدر نفسه، ص٢٨.
[2] عادل كاظم، قل للزمان ارجع يا زمان، علي حسين، مجلة ألوان، ع ٢، بغداد، ١٩٩٧/٧/٣٠.
[3] ينظر: اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ص١١٥.

الظاهري مقصوداً أيضاً)[1]. (واذا كان الرمز باعتباره مظهراً من مظاهر نشاط الإنسان ووعيه، ذا طبيعة جماعية، فانه يتميز – باعتباره نشاطاً وجدانياً داخلياً ، بطابع ذاتي، وان أنتهى هذا الطابع في مدلولاته وآثاره الى مردود جماعي كذلك)[2]. وهذا ما عبر عنه عادل كاظم في صياغة مسرحياته .

وعلى الرغم من ان الأصل في الرمز هو ان يزيد الصورة وضوحاً ويعطيها من الأبعاد ما يعمقها، الا أنه في أدبنا الحديث وبسبب الانقطاع الثقافي والحضاري بين الثقافات المختلفة وبين القارئ العربي بات الرمز أحد أسباب عدم الوضوح في الرؤيا أحد أسباب الغموض في الأدب[3]. ومع ذلك فان تغليب الجوانب الرمزية والاسطورية والتراثية تعد سمة من سمات النص الجيد اذا ما قورن بالجانب الهزلي المبتذل على الرغم من ان النص الرديء قد يجتذب أعداداً كبيرة من المتفرجين، شأنه في ذلك شأن النص الجيد، الا أن المسألتين مختلفتان، اذ تتحدان في زاويتين مختلفتين في الأصل والاتجاه والهدف معاً[4].

هذه الجوانب الإيجابية في الرمز حملت الأدباء على العودة الى الأسطورة والتراث بل (لقد ساعدت الطبيعة الرمزية لكل من الأسطورة والتراث الشعبي على هذه العودة، فالأسطورة والتراث الشعبي كلاهما غابة من الرموز المتشابكة التي من شأنها ان تتحول في يد الفنان الماهر الى غرس جديد يستوعب تجارب فنية رائدة)[5].

فمثلاً من خلال تلك الرموز برزت قدرته على التجريد والابتعاد عن التشخيص العياني والتعلق بالرموز بحيث تتغلب تلك الرموز على الشخوص المسرحية المعطاة هو ما عد من أهم دلالات مسرح عادل كاظم[6] متمثلاً في النمط الأول الذي سارت عليه رؤيا

---

[1] فن الشعر، د. احسان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، ط٦، ١٩٧٩، ص٢٣٨.
[2] دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٧٦، ص١٩٢.
[3] ينظر: دراسات في الادب المقارن التطبيقي، د. داود سلوم، ص٢٥٠.
[4] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٥١.
[5] اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ص١٦.
[6] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

الكاتب المسرحي العراقي (الذي كان يسعى الى اتخاذ رمز ما ثم يبني عليه تفسيراته ومعتقداته، فنجد الرمز الشائع هنا هو ((المدينة)) المدينة الحلم، المدينة الواقع، المدينة الفكرة، والمدينة العمل، المدينة المحطمة الموبوءة. فكان العراق في تضاعيف هذا الرمز: قضية وفكرة، أغنية وترنيمة، أدعية، وبيانات حزبية، بندقية ولافتة تطوف الشوارع، جنيناً، أو طوفاناً)[١]، هذا النمط الذي يعبر عن نهج عادل كاظم الذي سار عليه مبتعداً فيه قليلاً أو كثيراً عن النمط الثاني وهو النمط الشخصي الذي يعود تأريخه الى بداية الخمسينيات، حينما كانت مشكلات الواقع تعرض من خلال ممارسات شخصية فيصبح البطل أنموذجاً اجتماعياً والفكرة التي يعرضها فكرة اجتماعية عامة[٢]. وصار لعادل كاظم رموزه المتنوعة فمنها الاسطورية ومنها التأريخية المستقاة من قدم التأريخ وحداثته ومنها الأدبية ومنها الرموز الشعبية، لا سيما ذا ما علمنا ان الرمز عند الأديب بشكل عام يدور في فلك الرموز والمصادر الآتية:

المصدر السومري والمصدر البابلي والمصدر الآشوري والمصدر الإغريقي والمصدر العربي والإسلامي فالمصدر الشعبي كالأمثال والأغاني الشعبية ..[٣]، (فالحكاية الشعبية ترتكز على رمز كبير تبدو معها عناصر الحكاية الشعبية الأخرى متضافرة من أجل كشف مغزاه)[٤]وعلاقة الرمز بالأسطورة علاقة واضحة غاية الوضوح تظهرها التفسيرات التي التي فسرت بها الأسطورة، كالتفسير الرمزي والأخلاقي والتأريخي[٥].

اذن تطرد العلاقة بين الرمز والأسطورة في كل المذاهب التي أخذت على عاتقها تفسير الأسطورة فهي تبدو (أقرب الى أن تكون مجتمعة بين طائفة من الرموز المتجاوبة، يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة)[٦]. تلك الحقيقة التي لا تخرج عن

---

[١] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١١-١٢.
[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص١١-١٢.
[٣] ينظر: دراسات في الادب المقارن التطبيقي، د. داود سلوم، ص٢٥٢.
[٤] قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية، د. نبيلة ابراهيم، دار العودة بيروت ١٩٧٤، ص٢١٢.
[٥] ينظر: الأسطورة في المسرح المصري ١٩٣٣-١٩٧٠، د. احمد شمس الدين الحجاجي، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٥، ص٣٧٨.
[٦] الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٠١.

عن نطاق الموضوعية في أغلب الأحيان في مسرحيات عادل كاظم التراثية فكان رمزه موضوعياً عبر فيه عن المشاكل الإنسانية والأخلاقية باستخدامه الأساطير القديمة[١].. (فالطوفان الذي رسمه لنا الكاتب كان رمزاً مقصوداً ومدروساً يشير الى طوفان الاستبداد والقهر والتسلط في مداه التأريخي الموغل في القدم، في بلادنا، أما (تموز) فهو يمثل شعبنا في مقاومته الضارية لصنوف المظالم التي نزلت ساحته والتي أزاحها بتوحيد صفوفه وشد ازره، وبالكفاح الدائب لتحرير تربته من الدخلاء الذين كانوا يعاضدون الظالم على الظلم، وليس من ظالم أوغل في بطشه واستغلاله كنمرود الذي يمثل السلطتين الكهنوتية والسياسية على حد سواء، أما الناقوس فهو رمز واضح للقوة النذيرة بالثورة التي سرعان ما ألهبتها البطلة أرنيني)[٢]. ويتكرر الرمز ثانية في مسرحياته تباعاً، فمسرحية (الموت والقضية) حيث شهرزاد وشهريار والدرويشان والرجل الثوري، كلها رموز طغت على النص في جزئه الأول مع شيء من الغموض بينما جاء الجزء الثاني على العكس تماماً من الوضوح والمباشرة [٣].. وكان (الرمز في هذه المسرحية يدلل على شمولية الشخصيات وحرية حركة الحوادث)[٤]، لقد جعل عادل كاظم من شخصية شهريار رمزاً للضياع وشخصية شهرزاد رمزاً للحرية وأنشأ ما بين الاثنين علاقة جديدة هي علاقة الحرية التي تحوم حول الضياع[٥]. ثم تتعاقب رموزه المسرحية في الحصار، المتنبي، مقامات أبي الورد، أحزان الدولفين الأحدب، وفي مسرحياته الأخيرة (المومياء)، تايتانك ٢٠٠٠، ففي مسرحية الحصار قدم لنا المؤلف بطله (داود باشا) في مسرحية (الحصار) منذ اللحظة الأولى منكسراً مستسلماً للهزيمة في الوقت نفسه الذي يرفضها فيه. انه رمز للضعف

---

[١] ينظر: الادب ومذاهبه، د. محمد مندور، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص١٢٤.
[٢] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، آذار ١٩٨٠، ص٧٣-٧٤.
[٣] ينظر: زخات مطر نقدية على الشاهد والقضية، مجيد السامرائي، مجلة ألف باء، ع١٠١٤، بغداد ١٩٨٨.
[٤] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم جواد، دار الحرية لطباعة، بغداد ١٩٧١، ص١٢٠.
[٥] ينظر: المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، دار المعرفة، الكويت، كانون الثاني ١٩٨٠، ص٣٨٦.

والاعتراض السلبي وعدم المواجهة الحقيقية للواقع الفاسد[١]. وفي مسرحيته المتنبي (الزمن المقتول في دير العاقول) يجسد عادل كاظم ومن خلال شخصية المتنبي غربة المثقف العربي الملتزم، وما يتعرض له من محاولات الحصار والمطاردة، خلال بحثه عن مدينته الفاضلة[٢]، جاعلاً من متنبيه رمزاً لمحنة الإنسان العربي بشكل عام والمثقف بشكل خاص الذي لم يقم حلماً مثالياً، قدر ما أنطلق من واقع فاسد يتسابق فيه الحكام على الكراسي[٣]. وتطالعنا في مقامات أبي الورد شخصيتا عمران بن شاهين وأبي الورد وفيهما تأكيد وحدة النضال العربي وترميز عميق الى ضرورة تطهير الصفوف الداخلية من الأعداء الرجعيين وهذا ما يسوغ العلاقة الوثيقة بين الشخصيتين (أبي الورد وعمران بن شاهين) حتى ندخل في تضاعيف ذلك الرمز فنجد (عمران بن شاهين) ذلك البطل المعاصر الذي يمكن ان نعطيه زمام أمورنا، في حربنا من أجل طرد الغزاة الذين يمثلون على مستوى الواقع اليوم الصهاينة المحتلين .. ومن جهة أخرى يعكس فينا تطلعاتنا الاشتراكية، ويحدوه أمل كبير لنصر، ويؤمن بدور الجماهير، تماماً كما في رموزه السابقة (كشاركالي) و(سموقان) في (الطوفان) و (تموز يقرع الناقوس)[٤]. أما مسرحية السندباد، فكانت رحلة داخل النفس ورحلة استكشاف للذات واعادة اكتشاف النفس دواخلها، رغباتها، نوازعها، اندفاعاتها، .. الشجاعة والجبن والتخاذل والمغامرة والطموح الشرعي وغير الشرعي)[٥]. فكان السندباد رمزاً لكل تلك التحولات. وفي مسرحية (المومياء) طرح عادل عادل كاظم مسألة الحرب فكرة وأداء من خلال استخدام الرمز العراقي القديم (المومياء)، اذ قدم فيها شريحة اجتماعية غير انتقائية لحياة أسرة عراقية، تعيش حالة الحرب، واذا

---

[١] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٩٧.
[٢] ينظر: البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٧-٦٩.
[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص ٦٧-٦٩.
[٤] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٧.
[٥] المؤلف عادل كاظم عن جديده الفني يقول، جريدة الجمهورية، ع٦١٩، بغداد، ١٩٨٦/٨/٢٧، ص١٢. ص١٢.

بالأم العجوز تذكر طفلها الذي أصبح رجلاً لتخطفه منها الحرب، فكانت لهذه المومياء صرخة رفض لآلة الحرب والحصار المدمرة للانسان[١].

ومن التراث الإنساني استقى عادل كاظم رموزه ايضاً ففي مسرحية تايتانك ٢٠٠٠ التي تحرش من خلالها بالباخرة تايتانك ثم أعلن عن سبب تحرشه بها عراقياً بقوله إنه انتقى أبطالاً من مسرحياته السابقة وأركبهم سفينة، وجعلها تشرف على الغرق في إشارة لما تمر به أمتنا العربية من ظروف صعبة وتحديات مصيرية .. ومن أبطالها تموز وكلكامش وغيرهم وأرانا كيف كان سلوك كل منهم أمام الغرق الوشيك[٢].

ان ظاهرة الرمز بشكل عام ليست جديدة فهي قديمة قدم ممارسات الإنسان الاخرى كالطقوس التي يرى فيها الدكتور عبد المنعم تليمة، هي والأسطورة موازاة رمزية للجهد العملي حيث رأت الجماعة (ان هذه الموازاة الرمزية توحد أفكارها وتقلل من تعبها وتقرب من تحقيق هدفها، فكانت الموازاة الرمزية هي الممارسات الفنية المصاحبة للعمل)[٣]. على أن لا تكون تلك الممارسات الفنية على حساب التضحية بالعالم الواقعي، وبالعلاقات الإنسانية، ذلك ان طريق الوصول الى العالم لا يمكن أن يمر الا عبر الخاص على أساس (أن الرمز يشكل الحالة العامة)[٤]، أي لا ينبغي إقحام الرمز في النص الأدبي عنوةً وقسراً وتحميله فوق طاقته فتأتي النتائج عكسية تماماً، وعلى رأي همنغواي (ليس هناك كتاب جيد أعدت له الرموز أولاً، ثم دست في تضاعيفه فذلك نوع من الرمز يكون كحبات الزبيب في الخبز لا بأس بالخبز غير أني أفضل الخبز السادة)[٥]. وحتى لا يعد اللجوء الى الرمز والإسقاط التأريخي هرباً من المواجهة أو حالة تنعكس سلباً على قيمة العمل الأدبي

---

[١] ينظر: مسرح أم المعارك، جريدة العراق، دائرة السينما والمسرح، قسم التوثيق والاعلام، ٢٠٠١/١٢/٣٠.

[٢] ينظر:التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة النجوم الملحق الفني لمجلة ألف باء، ع٢، بغداد، آيار، ٢٠٠٠، ص٢٩.

[٣] مقدمة في نظرية الادب، د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٣، ص٤٢.

[٤] معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، وزارة الاعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٥، ص١٠٦.

[٥] أرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي، تأليف كارلوس بيكر، ترجمة د. احسان عباس، ص٣٩٧-ص٣٩٧-٣٩٨.

يفترض أن يكون العمل ناضجاً والنص ينطق به وليس مفتعلاً[١]. وفي المسرح يرى (جاسكوين) أن حل مثل هذه المعضلة يتحقق عبر التوفيق بين التعميم المحض والتخصيص المحض[٢] لكي لا يكون الانسياق وراء إغراء التعبير عن الرموز والدلالات الفكرية طريقة مضللة لتعريض أدبنا لاشكالات خطرة لا مسوغ لها[٣]. لا سيما في المعالجة الدرامية التي تبدو تبعاً لذلك هزيلة، فقيرة لا تثير اهتمامنا وترقبنا، على الرغم من أن الرمز يشكل نقطة إيجابية لصالح المعالجة الفكرية الجريئة وهذا ما لمسناه في مسرحيات عادل ذوات النزعة الفكرية[٤]. ويبدو ان عادل كاظم قد تنبه الى خطورة الرمز ودوره وهدفه في إضاءة الواقع المعاصر لا سيما الرمز الأسطوري الذي يرمي الى إيجاد علاقات بين ما هو موقف قديم وموقف جديد واذا كانت رموزه القديمة، كلكامش، تموز، النمرود، الطوفان. قد أعانته لمواجهة واقع اجتماعي وسياسي معين، فان الواقع الجديد بكل أشكاله وتشعباته قد تغير وتبدل وتعقد، ولم تعد الدلالات الرمزية القديمة بما فيها من معاني الوحشة والفداء والتضحية والعذاب لتعبر أو تنسجم مع ما هو كائن او حاصل[٥]. فجرى البحث عن (قيمة غاية في الخطورة تكمن في أعماق الشخصية الحديثة وهي قيمة لا تنفصل عن جوهر التراث)[٦] تتمثل في الخلق والإبداع. باتجاه تعميق الصلة بين مشكلات الواقع المحلي وظروف الإنسان كلها. تجسدت في تجاربه الأخيرة التي يقول عنها (انها أخذت تركن الى الهدوء والروية والكلمة المختزلة التي تشع بأكثر من معنى)[٧]، اذن المناخ الجديد الذي استوحى عادل منه رموزه هو مناخ الثورة العربية المعاصرة، ومشكلات الفرد العربي المعاصر، الحرب والحصار، وما يمر به من خيبة ونكسة، وموت

---

[١] ينظر: وجهاً لوجه، نعمان عاشور وزينب الكردي، مجلة العربي، ع ٣٤٤، الكويت، س٣٠، تموز ١٩٨٧، ص١٠٠.

[٢] ينظر: الدراما في القرن العشرين، بامبر جاسكوين، ترجمة محمد فتحي، مراجعة: د. لويس عوض، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص٩٩.

[٣] ينظر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، ص١١٢.

[٤] ينظر: صورة المسرح العراقي الراهن، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع١١، مطبعة الحكومة، دار الحرية للطباعة، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٣، ص٦٩.

[٥] ينظر: دير الملاك، د. محسن أطيمش، ص١٥٧.

[٦] المصادر الاساسية للفنان التشكيلي في العراق، عادل كامل، الموسوعة الصغيرة ٤٣، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، تموز ١٩٧٩، ص٦٧-٦٨.

[٧] عادل كاظم يتحدث عن فنه،أمين جياد،مجلة الاقلام،ع٦، دار الشؤون الثقافية العام،بغداد س٢٥،حزيران١٩٩٠،ص١٣٦.

وشهداء، ظلم وانكسار، ومواقف المتخاذلين، بل والثورات في العالم كافة هذا ما ألفيناه في مسرحيته الجديدة (المقنعون).

هذا الواقع الجدي استطاع عادل كاظم ان يخلق منه رموزه الخاصة ذات الدلالات الجديدة والسمات المتفردة التي انبثقت من الحياة المعاصرة ومشكلاتها. وما يدور على الساحة العربية من حوادث وصراعات تستهدف وجود الإنسان العربي وكرامته. من رحم هذه الظروف ولدت رموزه الجديدة فاغتنت وتعمقت وصارت بدائل للرموز الأسطورية القديمة.

(القناع)

الأسلوب الثاني في توظيف عادل كاظم للتراث

النافذة الأخرى التي أطل عادل كاظم من خلالها على المسرح التراثي هو (القناع) على أساس انه أنطق شخصياته قضايا الحياة من وراء قناع الفن كما فعل (توفيق الحكيم) من قبل[١]. ومثلما (أتاحت فكرة القناع للشاعر المعاصر ان يغوص في التأريخ، ويستلهم الحوادث الإيجابية فيه، وينتقي من خلاله مواقف الأفراد الفاعلين والمؤثرين في الماضي، ما يلائم مواقفهم المعاصرة، فأكسبت قصيدته أبعاداً شمولية ورحابة إنسانية عامة)[٢]. فان الكاتب الدرامي قد عني بذلك اكثر، ذلك بأن الشاعر عندما يكتب قصيدة القناع فانه يبغي التخلص من مشكلة الذاتية في التعبير في حين ان الكاتب الدرامي يستطيع الحركة بحرية على مساحة النص لأن طبيعة النص المسرحي هي موضوعية قبل كل شيء[٣] فيلجأ الى

[١] ينظر: المصادر الكلاسيكية لتوفيق الحكيم، د. احمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦٧.
[٢] دير الملاك، د. محسن أطيمش، ص١٠٤.
[٣] ينظر: تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة بيروت، ١٩٧١، ص٣٩ وما بعدها.

شخصية أخرى يتقمصها او يتحد بها، او يخلقها خلقاً جديداً، ويحملها آراءه ومواقفه وتتولى نقل وتوصيل ما يريد قوله أو ما يوحي به[1]. ونجد ملامح القناع واضحة في بعض مسرحيات عادل كاظم التراثية ان لم يكن معظمها، ومنها الطوفان، تموز يقرع الناقوس، المتنبي وغيرها، لا سيما وانها تحمل بصمات الفكر الوجودي، اذ كان كثير التأثر بأفكار سارتر والبير كامو الفلسفية وعلى وجه التحديد والدقة في بداياته المسرحية، عندما كانت شخوص أبطاله تنطق بـ (الرفض والفرض) *، الرفض للواقع المفروض على حياتهم والجاثم على صدورهم. انها الأفكار التي استهوت بل واستحوذت على بعض عقول جيل تلك الفترة من الأدباء ومنهم عادل كاظم، فضلاً عن ان الكاتب المسرحي شأنه شأن أقرانه الأدباء الآخرين في تلك المرحلة أراد أن يمازج بين التجارب العالمية وأن يفيد من معطيات الثقافة المختلفة لتكوين مسرحية جادة تواكب تطلعات المسرح العالمي وفي الوقت نفسه تعرض مشكلات المجتمع العراقي ..[2] ومما أعانه على ارتداء القناع في مسرحه واختفاءه وراءه هو وكما أشير اليه سابقاً توجهه نحو الشخوص التأريخية اذ رأى في حياة بعض الشخصيات المحددة الأبعاد والواضحة التأريخ والثقافة سمات درامية ليقترب أكثر من الحاضر[3]. فمرة يلبس شخصياته التأريخية قناع الحاضر كما فعل في مسرحية (الزمن المقتول في دير العاقول) ومرة يلبس شخصياته الحاضرة قناع التأريخ اذ كما يقول في مسرحية الموت والقضية (ان حركة (المونتاج) قطع الصورة ولصقها، كانت تحدث خلف الصورة لا خلالها، كيف؟ لانها استعارت قيماً فنية مختلفة .. الشخصيات هي، شهرزاد، هاملت، عطيل، جيفارا .. وعملية المونتاج هنا هي بناء العلاقات الحضارية والنفسية، كما تبدو لي من تفسيري لتلك الشخصيات .. لكي أخرج برؤيا الثورة الحديثة ..)[4].

---

[1] ينظر: دير الملاك، د. محسن أطيمش، ص١٠٣.

* الفرض والرفض، مبدأ البير كامو في الفلسفة الوجودية/ م. الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢١٥.

[2] ينظر: وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص٣٠.

[3] ينظر: بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٥٣.

[4] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم جواد، ص١١٩.

ولا يشترط في شخصية القناع في النص المسرحي ان تتحد مع ذات الكاتب كما في الشخصية في قصيدة القناع (حين يكون البطل هو الشاعر والشاعر هو البطل)[١]، على أساس (ان وجود الذات في الدراما له أهمية مغايرة تماماً لما هو عليه في الشعر الغنائي: فالذات هنا لم تعد ذلك العالم الداخلي المركز على نفسه، عالم الإحساس والتأمل، ليست الشاعر نفسه بل هي تخرج الى الخارج لتصبح نفسها موضوعاً للتأمل وسط العالم الموضوعي والواقعي الذي نظم بواسطة النشاط الخاص بهذه الذات انها تقسمت وتجزأت لتصبح دمجاً حياً لعدد من الشخصيات التي تتألف الدراما من أفعالها المتعارضة مع بعضها)[٢].

(التناص)
في مسرحيات عادل كاظم

كان (برناردشو يؤمن بأن العالم بأكمله يمثل مسرحاً يتحكم فيه وهم مسرحي ويكون فيه الرجال العظام هم أولئك الذين يشابهون الكتّاب المسرحيين في وضع الخطط لمستقبل الأمم وتطورها)[٣]. وعادل كاظم من هؤلاء الكتّاب فهو لا يؤيد مبدأ الملكية الأدبية، (وانما كل خلق فني لديه يصبح حقاً مشاعاً بل مادة أولية لما يتمخض هو عنه من جديد الفن المسرحي)[٤]، انطلاقاً من إنسانية الأدب وشموليته وهنا يقودنا الى الاقتراب أكثر والتوغل في أعماق مسرحه التراثي الذي تبدو من خلاله ظاهرة التناص جلية واضحة بل وعلى لسانه أيضاً .. اذ يقول (أنا تلميذ متواضع وصغير جداً للأدب والفكر العالمي .. في بعض الأحيان أتعمد وبوعي كامل سحب الخطوط من الأعمال العالمية الكبرى لأعمالي وفي أحيان أخرى يتم ذلك من دون وعي بشكل غير متعمد)[٥]. ثم يتساءل

---

[١] تقسيم الادب الى انواع واصناف، ق.ك بيلنسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الاجنبية، ع١، بغداد ١٩٨٠، ص٢٤.
[٢] المصدر نفسه ص٢٤
[٣] دراسات في المسرحية الحديثة، موسى السوداني، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥، ص١١٢.
[٤] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، السنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٤٠.
[٥] عادل كاظم، قل للزمان ارجع يا زمان، علي حسين، مجلة ألوان، ع٢، ١٩٩٧/٧/٣٠.

مع نفسه ولكن (ما هو اقتراح الفعل الإبداعي لعمل التناص؟ اين حالة الإبداع هناك، كيف بالإمكان ترحيل اللغة الفنية والى أي اتجاه؟ ما هو الممكن اقتباسه؟ ما هو المفضل أركانه؟ أين الآصرة التي تشدني الى هذا الموجود الإبداعي الذي جاءني في صحن التراث؟ أين ملامح الترحيل والاقتباس في حالتي الخطابين، التراثي والإبداعي المعاصر؟)[1]. ان تحقيق التناص (Intertextuality) الذي هو (تداخل النص-موضع الدراسة مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة، بطريقة يتبين منها قصد المبدع في الإفادة من النص السابق)[2] عبر الأدوات الأسلوبية والتقنيات

التعبيرية التي أشار (جرار جينيت) الى بعضها، وهي تقنيات التمطيط والتكثيف أو التقليص، فلتوظيف نصوص مختلفة في نص معين، ينبغي إخضاعها لعمليتي التكثيف والتمطيط بحسب الأهمية التي يوليها لها المؤلف صاحب النص[3]، كما (ان تقليص بعض النصوص لإقحامها في نصوص أخرى يدخل في صميم عملية التناص. ويتضح من خلال ذلك أن التقليص يحمل دلالات عديدة فهو عملية تحويلية تتعرض لها النصوص المراد توظيفها في نص آخر، وقد يؤدي التقليص أحياناً الى تشويه النصوص في حالة تجنيه على جوانب أساسية في تلك النصوص، في حين يؤدي التقليص الى إبراز أهمية النصوص اذا شمل حذف الأجزاء الزائدة أو الحشو الذي يشوب تلك النصوص)[4]. وهذا ما سعى اليه عادل كاظم لبلورته فيما كتب من مسرح تراثي، فقرأ ما كان يدور حوله من آيديولوجيات عصره، فوجدها تصرخ وتجادل بدوي فعال، .. وطفحت أمامه ((قراءة)) إبداعات العصر في المسرح والفكر .. كالغولا، الشيطان، والإله الطيب، الذباب،

---

[1] كلكامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، ع٥-٦، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد مايس حزيران ١٩٩٢، ص١٨-١٩.

[2] النص الأدبي تحليله وبناؤه (مدخل اجرائي)، د. ابراهيم خليل، ط١، عمّان ١٩٩٥، ص٢٢٨.

[3] ينظر: مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الاقلام، ع٤-٥-٦، نيسان-مايس-حزيران، بغداد ١٩٩٥، ص٤٦-٤٧.

[4] المصدر نفسه، ص٤٧.

الإمبراطور جونز وغيرها ..[1] ثم حوّل أثر تلك القراءات الى فعل الكتابة، فوجدنا ذلك التأثر ظاهراً في ثنايا مسرحياته ومثلما فعل الحكيم من قبل (عندما أخذ من النموذج الإغريقي، ومن ثم (الأوربي) بصيغة عامة قالبه المسرحي ثم كانت مادته وثيقة الصلة بتراثه ورصيده الثقافي)[2]. فعل عادل كاظم ايضاً، فعلى سبيل المثال في مسرحيته (تموز يقرع الناقوس) كان تأثره بالكتاب المقدس واضحاً. حتى ان بعض العبارات والأفكار كانت واضحة التأثر الى هذا الحد أو ذاك، وهو بالمدرسة الكلاسية الصق أحياناً، واكبر دليل على هذا التأثر فكرة الخلاص عن طريق التضحية والفداء. وهذه الفكرة المسيحية

الرمزية لها جذورها في العهد القديم. ولكنها تشكل جوهر البشارة الإنجيلية التي تجد لها أصداءاً بارزة في كتابات ت.س اليوت. ومع ذلك فان خط عادل لا ينطبق على أحد خطوط الفكرة الخلاصية انطباقاً تاماً، وهذه ميزة جيدة لأنها تدل على شكل من أشكال التفرد)[3]. فبقيت (النكهة العراقية الأصيلة تعبق في أرجاء المسرحية بشكل مؤثر وقوي وبطريقة سّيالة ومحببة في الوقت نفسه الى النفوس، وهذا ما ينطبق على مسرحية الطوفان بشكل أو بآخر)[4]. ثم (أعقبتها إسهامات هي جزء من موجة الأعداد والتعريق والاقتباس التي انتشرت في حينها)[5]، فكتب مسرحية (الشاهد والشهيد والتجربة) وقد تكون تجربة جديدة بصياغتها وأسلوب طرحها .. فهي مقتبسة عن موضوع مسرحية أخرى، وهي ليست تلك المسرحية .. فتأثير مسرحية (ماكس فريش) (سور الصين) واضح المعالم عليها، غير انها أخذت صيغتها المستقلة حواراً وشخوصاً وبناءاً، وابتعدت كثيراً حتى عن الفكر الذي طرحته سور الصين، حيث مشكلة المثقف الأوربي وموقفه من بعض الصراعات الفكرية

---

[1] ينظر:كلكامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، ع٥-٦، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، مايس - حزيران ١٩٩٢، ص١٩.

[2] مجلة فصول م١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١، أكتوبر ١٩٨٠، ص١٧٠.

[3] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢١٣.

[4] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

[5] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٣.

والسياسية التي يشهدها عالم اليوم[1] ولكن تظل (سور الصين) الإشارة الواضحة التي رسمت بكل وضوح معالم تجربة (الشاهد والشهيد والتجربة) من هنا يقول الكاتب (جاء قلقي وأنا أضع أسمي عليها .. هل هي تأليف؟ هل هي اقتباس؟ هل هي أعداد؟ ثم يقول: أخيراً ، عنّيت (الشاهد والشهيد والتجربة) تأليفاً مقتبساً عن تجربة رائدة، لا يمكن عدم الإشارة إليها ولعلني وفقت)[2].

يقول في القسم الأول من المسرحية الذي يحمل عنوان (كيف يمتطي الإنسان شعاع الضوء)

(يدخل صوت التأريخ، ويقف أمام شعار رسم عليه برج بابل)

صوت التأريخ، سيداتي سادتي، في هذه المسرحية التي أعاد كتابتها المدعو عادل كاظم عن المدعو ماكس فريش، تبدلت بعض المواقع، وبعض الأسماء ..)[3]

وعن تجربته في الاقتباس يقول عادل كاظم، (لقد وجدت في تجارب المسرح الأوربي الكثير المماثل لتجربتي .. مثلاً أعاد كوكتو وسارتر كتابة أنتيكونا واليكترا .. وأعاد برناردشو كتابة (يوليوس قيصر) وأعاد توفيق الحكيم، كتابة أوديب)[4]. وكأنه بذلك أراد التقليل من خطورة الاقتباس وتأثيره في شخصية الكاتب وموهبته وعمله، على أساس أن الاقتباس لا سيما الخفي منه (لا يخرج عن كونه سرقة لا يمكن أن يبيحها مجتمع يحترم نفسه)[5]، لا سيما اذا كان الاقتباس الخفي مادته تتصف بالرداءة وعدم الشهرة على صعيد المسرحيات الأجنبية.

ولكن اذا كان لابد من الاقتباس فينبغي أن يكون (الاقتباس معترفاً به من صاحبه وليكن بالتالي من روائع الآداب العالمية)[6]، على أن يأخذ المقتبس الفكرة أو هيكل

---

[1] ينظر: الاعداد في المسرح العراقي او هاملت العربي وهاملت الدنيماركي، د. ضياء خضير، مجلة آفاق عربية، ع٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٢، ص١١٥.

[2] مسرحية (الشاهد والشهيد والتجربة)، عادل كاظم، بغداد، مطبوعة على الالة الكاتبة، ١٩٧٥/١٢/١.

[3] مسرحية (الشاهد والشهيد والتجربة)، عادل كاظم، بغداد، مطبوعة على الالة الكاتبة، ١٩٧٥/١٢/١.

[4] المصدر نفسه، من مقدمة المسرحية.

[5] في المسرح المصري المعاصر، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، ص٣٦.

[6] المصدر نفسه، ص٣٦.

المسرحية ليعيد كتابتها ويصوغها بما يتلائم وبيئة الكاتب والموضوعة التي أراد طرحها. وعادل كاظم في مسرحياته المقتبسة يصرح بذلك أحياناً كما في مسرحية (الشاهد والشهيد والتجربة)، ويكتم ذلك أحياناً، على أساس أن (السرقة أمر طبيعي لا مناص الأخذ منه، ومن ثم فليست هناك ضرورة تدعوا الى الاعتراف بارتكاب هذه السرقة ما دامت شائعة الى درجة صارت حتمية ثقافية لا ينجوا منها مفكر أو أديب)[1]. فضلاً عن ان الهدف من وراء ذلك هو الإفادة من تجارب الآخرين وليس من قبيل الاعتداء على نصوص الآخرين. وبذلك فقد حقق الكاتب عادل كاظم مسوغات الاقتباس، منها اعترافه أحياناً بما يقتبس من جهة، واقتباسه من روائع الأدب العالمي من جهة اخرى. وهو فضلاً عن كل ذلك يرى أنه غير ملزم بتهميش مسرحياته التي يقتبسها من الآخرين فان ذلك ليس من اختصاصه كما يقول .. ثم يضيف عادل كاظم، هل أشار اسخيليويس أو سوفوكليس أو يوربيدس الى أنهم أخذوا مسرحياتهم من(الأوديسا) أو (الالياذة)؟ وهل همش شكسبير أعماله وقال انني أخذت حكاياتي عن (عطيل) و (تاجر البندقية) من قصص إيطالية؟ بل هل أشار سارتر في مسرحيته (الذباب) الى أنه اقتبسها من (الكترا)؟

الدراسات هي التي تشير أو لا تشير فذلك من شروطها، كثير من الكتّاب العرب ومنهم سعد الله ونّوس والفريد فرج أخذوا نصوصهم من ألف ليلة وليلة، فهل من المفروض عليهم أن يثبتوا مرجعياتهم؟ بل ان هناك وضوحاً أكثر في الاقتباس والتشابه عند بريشت، فقد استل مسرحيته (بونتيلا وتابعه ماتي) عن كاتبة مسرحية سويدية وأخذ مسرحية (كوريولانس) عن شكسبير حواراً وبناءاً وحبكة ولكنه وضع في هذه المسرحية منظوره الدرامي الملحمي، وهل احتاج توفيق الحكيم عندما كتب أوديب لأن يقول اني أخذتها عن سوفوكليس ويوربيدس؟)[2] ويبقى (من الخطأ أن ننظر الى هذا التأثر كما ينظر دارسو السرقات الأدبية في القديم .. فالشاعر أو الكاتب يفيد من الأعمال الأدبية السابقة عليه، على أن يحتفظ بأصالته في البنية العامة لعمله الفني .. والأعمال الفنية العميقة هي التي تستمد جذورها من آثار السابقين التي لولاها لما خرجت الى الوجود ولا وجود في

---

[1] مشكلة التناص في النقد الادبي المعاصر، محمد أديوان، مجلة الاقلام، ع ٤-٥-٦، نيسان-مايس-حزيران ١٩٩٥، ص٤٦.

[2] ينظر عادل كاظم: الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً اخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، ع١٨٠، لندن ٢٠٠٠ ، ص٤٤.

الأدب – كما لا وجود في الطبيعة – لجيل تلقائي والأصالة المطلقة ليست الا من إدراك الجهّال، على انها بعد ذلك – ضد قوانين الطبيعة، مستحيلة لا يمكن فهمها)[1] وعليه فان افادة عادل كاظم من تجارب الآخرين وتوظيفها في مسرحياته لا يمكن عدها سرقة بل (تناصاً) ان صح التعبير.

[1] م. في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٧٥، ص٢١.

المبحث الأول
الأصول التراثية في مسرحيات عادل كاظم

تـوطئـــة : -

لو تصفحنا بروّيةٍ تاريخ المسرحية العراقية بعد مسيرتها التي قطعتها بصبر وأناة لتبين لنا بان حركة المسرح العراقي اليوم انطوت على جملة اتجاهات فنية وفكرية، ما كان لها ان تظهر وتتضح، لولا العمل الدؤوب الذي ظهر منذ خمسينيات القرن الماضي ولما ينته بعد متمثلاً بالفاعلية المتجددة بين المسرح قضية ثقافية وبناء فنياً، وبين الجمهور والمجتمع واقعا وأفقاً معرفياً. الا ان مسار هذه العلاقة لم يكن خطاً مستقيما، بل خطا متعرجا ينحرف تارة بهذا الفن فيجعله ترفيها ساذجاً خالياً من المعنى والمتعة الجمالية وطوراً يسير به باتجاه تعميق الصلة بين مشكلات الواقع المحلي وبين ظروف الإنسان كلها[1].

والاتجاه الأخير هو الذي اهتدى اليه عادل كاظم وسار عليه منذ بداية رحلته المسرحية بفتحه باب التراث على مصراعيه أمام تطلعاته ليطلق لأفكاره وهواجسه العنان فعبقت رائحة التاريخ والتراث من ثنايا مسرحياته لتكسبها سمة وطابعا تراثياً عرف به مسرحه، فتعددت مصادره التراثية التي راح ينهل منها مادته المسرحية، فكانت الأسطورة* هي منهله الأول ثم تعمق قلمه بهذا الاتجاه لينهل من معين التراث الشعبي والسيرة الشعبية، ثم توجه صوب التأريخ البعيد والقريب والبعيد معاً ليعبَّ منه حيثما تطلب الأمر ذلك ثم انعطف نحو ينبوع الأدب ليستقي منه نصوص مسرحياته الأخرى وأخيراً التفت نحو التراث الإنساني الذي وجد فيه هو الآخر ما كان يرنو اليه في احتواء طموحاته لتثبيت دعائم مسرح عراقي جديد يستمد جدته وحداثته من أصول تراثية عميقة.

---

[1] ينظر: المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير ،مجلة العربي، الكويت ،ع ٣٨٠، يوليو ١٩٠، ص١١٥.

* الأسطورة: يعرفها كريمر على انها نتاج صبياني لخيال مهوس ووهم نزق او روايات خرافية تطورت من أجل تفسير طبيعة الكون أو انها فكر أنساني بدائي وهي اعمق منجزات الروح، والأساطير هي الخلق الملهم لعقول شاعرية. المصدر الغصن الذهبي، كريمر.

التراث الأسطوري

يعد التراث الاسطوري لاسيما اساطير وادي الرافدين القديمة اول الأصول التراثية التي استقى منها عادل كاظم مادة لمسرحياته، حيث (عاد بنا الى ملحمة كلكامش وعطائها الفكري من خلال قضايا المعبد والكهنة)[١] وقد تجسد ذلك في مسرحية (الطوفان). ثم عمق الكاتب الاتجاه نفسه في مسرحية (تموز يقرع الناقوس) (حيث بحث فيها عن تاريخ الخيانة التي استمرت من عهد بابل وحتى هزيمة حزيران ١٩٦٧)[٢].

لقد استمد مضمون هاتين المسرحيتين من أدب وحضارة وادي الرافدين، تلك الحضارة التي كانت (أولى المحاولات في تاريخ الإنسانية للتعبير عن الحياة وعن قيمها ومعانيها بأسلوب الفن الأدبي .. وهو يسبق جميع ما أنتجه الفكر البشري بعشرات القرون)[٣] فضلا عما يتميز به أدب تلك الحضارة من أصالة ورقي ميزته عن بقية آداب الحضارات القديمة الأخرى[٤]. وفي الوقت نفسه، كانت أسطورة كلكامش كما تحدثنا عنها الكتب خاتمة صراع محتدم بين السماء والارض، من خلال رفض الإنسان لسلطة الآلهة، حيث لم تكن تلك الآلهة وممثلوها الا صورة من صور الاستغلال لجهدهم ووجودهم، فكان الإنسان البابلي يربط نضاله الفعلي على ارض الواقع بنضاله تجاه القوى الدينية المتمثلة بسلطة الآلهة ورموزها[٥] مما أغرى الكاتب الى حمل ذلك الصراع وتوظيفه في مسرحيته التراثية تلك.

وعليه فقد رأى عادل كاظم في شخصية كلكامش الاسطورية وهي شخصية رئيسة في مسرحيته (الطوفان) (ان الشاعر القديم او الشعراء الذين صاغوا هذه الملحمة انما كانوا يعبرون عن روح ساخرة متهكمة انتقادية وهم يرسمون صورة نصف الاله كلكامش قبل ان ينشدوا مديحهم له، اذ كانوا يخفون لغة متهكمة بين إيقاعات الملحمة الشعرية تسخر

---

[١] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص ٧٩.
[٢] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص ٢٦٤.
[٣] مقدمة في ادب العراق القديم، طه باقر، دار الحرية للطباعة ط١ ، بغداد ، ١٩٧٦، ص٣٢ ،٣٣
[٤] ينظر: المصدر نفسه، ص٣٣
[٥] ينظر: بقعة ضوء بقعة ظل ، ياسين النصير، ص٦٨.

من أبدية كلكامش وبحثه عن الخلود ورمزيته، بل ان في الملحمة إشارات انتقادية مجادلة لكل الفكر السلفي والمناقبي والعرفي الذي جعل كلكامش على هذه الصورة وبّن جبروته الطاغي !!)[1]...

من كل تلك المطارحات الفكرية والرؤى تكونت لدى الكاتب رؤية خاصة لتلك الشخصية التي صاغ على وفق إثارتها للجدل خطوط مسرحيته ليضمنها الحالة الإبداعية التي استهوته ونمت في عقله ووجدانه. وهكذا حول الكاتب شخصية كلكامش الى شخصية استبدادية طاغية وهو خلاف ما تعارفنا عليه في الملحمة التي اشتهرت ببحثها الدؤوب عن المعرفة وسر الخلود وسرد بطولات كلكامش ومغامراته المتعددة مع صديقه وأنكيدو ومواقفه الحيّة مع الاله عشتار وصر اعه مع خمبابا الغول المهول[2]، مستنداً بهذا التحول الى ما تضمنته بعض فقرات الملحمة التي جاء فيها:

(جعل الآله العظام صورة كلكامش كاملة تامة

كان طوله أحد عشر ذراعاً وعرض صدره تسعة أشبار

لم يترك كلكامش عذراء طليقة لأمها، ولا ابنة المقاتل ولا خطيبة البطل)[3]. فكان الطوفان القادم الذي سيغسل أوروك من أدرانها منساباً مع طوفان عادل كاظم وهي أولى التجارب التي بدأها عادل كاظم في العام ١٩٦٦ [4]، ذلك العام الذي (شكل مرحلة ضياع الفكر والممارسة الحقيقية في العراق)[5].

---

[1] كلكامش ملحمة التراث والفكر الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، بغداد، ع٥-٦، حزيران ١٩٩٢، ص١٩.

[2] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٦.

[3] ملحمة كلكامش، طه باقر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والاعلام, دار الحرية للطباعة، ط٤، بغداد ١٩٨٠، ص٧٧.

[4] ينظر: بقعة ضوء بقعة ضل :ياسين النصير :٢٦٤

[5] وجها لوجه :ياسين النصير : ١٤

مسرحية الطوفـــان

استوحى الكاتب مسرحيته تلك من قصة الطوفان التي أوردها السومريون في ملحمة كلكامش على أحد الألواح التي عثر عليها سنة١٨٨٢[١]. فقد وجد كاتبنا في تلك الأسطورة مجالا للإبداع من خلال إفادته من الموروث الإبداعي الماضوي وتوظيفه لخدمة الحاضر، ووجد في ذلك حقا يمارسه، ثم الإمساك بتلابيب هذا (الحق) دون المساس بجوهر كلكامش، ولكن من خلال عدسة العصر ومفاهيم الوجود والعدم فيه[٢]!!

فالعشب الذي حاول (اوتو- نبشتم) ان يطعمه لكلكامش (ليعيد الشيخ الى صباه)!! هذا العشب السحري، استبدل به عادل كاظم مرقاً فلسفياً بعد ان وضعه في وعاء امتلأ بتوابل العصر الفنية والفكرية وهي تجادل إشكالية السلطة والحكم[٣]، مستثمرا الى حد ما إمكانية الأسطورة وثرائها المتمثل في منح الأدباء بشكل عام والمسرحيين بشكل خاص مادة مكنتهم من صياغة مسرحياتهم في إطار من الرمز ،وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء المؤلفون .. وبعد ان وجدوا فيه خير الطرق وأسلمها للتعبير عن آرائهم وطرح أفكارهم[٤].

وربما كان لاختيار الكاتب تلك الأسطورة مدخلا الى مسرحه التراثي أسباب أخرى لعل أهمها (قوة الأسطورة الذي يكمن في قوة خطابها .. وقوة الأسطورة تكمن أيضاً في جدلية عناصرها وتأثيرها في العقول والنفوس)[٥].

وهكذا تتغلب العناصر الأسطورية في هذا العمل الدرامي على العنصر التاريخي التي برزت في اكثر من مظهر واتجاه [١]. اذن مسرحية (الطوفان) هي إحدى جوانب الأسطورة التي حاول عادل كاظم ان يستثمرها في أول عطاءاته المسرحية .. اما زمان

---

[١] ينظر: العراق القديم ، جورج سمث ، ترجمة حسين علوان حسين ص١٥٨

[٢] ينظر: كلكامش ملحمة التراث والفعل الابداعي المعاصر ،عادل كاظم ، مجلة الاقلام ، بغداد ، ع ٥-٦، مارس - حزيران ١٩٩٢:ص١٩

[٣] ينظر ،المصدر نفسة :١٩

[٤] ينظر: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر١٩٣٣ ـ١٩٧٠،د.احمد شمس الدين الحجاجي ،دار المصارف ،د.ت،القاهرة ، ج.م.ع. ١٩٨٤:ص٣٠٢

[٥] خطاب الابداع، محمد الجزائري، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ط١، ١٩٩٣، ص ٦٢

وقائعها فهو الألف الثاني ق.م، والمكان هو ارض اوروك تلك الأرض التي جرت عليها تداعيات الصراع بين كلكامش ـ سليل الآلهة ـ ملك اوروك ـ وبين سموقان ـ نموذج الثائرين وقائد الجموع الفقيرة[٢].

وربما تكون تلك الفكرة (في متناول أبناء العصر الحاضر، مسالة الظلم، الطغيان، الملك الباغي، المتنعم بالمتع كلها، الشعب المحروم من كل شئ)[٣]. ولكن طرحها برؤية جديدة وخط جديد وعلى إيقاع عصري هو المطلوب، ذلك بان الناس قد سئموا (الخطب والأحاديث .. والحكايات والقصص .. وليكن المسرح هذه المرة على ان يتبنى المهمة أديب فنان مثل عادل كاظم ، جاد ، له ضمير يربط العصور ويرتفع بالحدث العابر الى المعنى الباقي ..)[٤]، وهذا ما استشعرناه في تلك المسرحية، اذ عاد بنا الكاتب (الى الاف القرون من تاريخ عراقه فوجد ضالته، وجد المادة الخام التي يقدمها الى أبناء العصر الحاضر فيرون أنفسهم فيها من حيث لا يعلمون، فتبدو حينئذ لهم الأفكار جديدة، جديرة بالتأمل، ويمكن ان تريهم كذلك مقدار ما حققه الإنسان خلال مسيرته الطويلة في طريق الخير العام ..)[٥].

اما مقدرة الكاتب وموهبته فتبرز في استخلاص المضامين والعبر من تلك الأسطورة المتألقة من خلال التصوير الدرامي لشخصية كلكامش (التي وضعها في موضع النقيض من أبناء الشعب لجميع فئاتهم المسحوقة وعلى رأسهم الراعي سموقان حيث يخوضون نضالاً حاسماً ضد الطاغية كلكامش وجلاوزته وحاشيته من رجال الكهنوت الذين لا يتورعون من الموافقة على كل تصرفاته وسلوكه الاغتصابي ومظالمه وعدوانه، بدوافع المصلحة المتبادلة بوصفه الحاكم المطلق، ظل الاله على الأرض، ومن هنا يمكن

---

[١] ينظر: اثر التراث الشعبي في الرؤية العراقية الحديثة : صبري مسلم حمادي ٢٦.
[٢] ينظر : وجها لوجه ،ياسين النصير ، ص١٤.
[٣] وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر ، ص٧٥.
[٤] المصدر نفسه، ص ٧٦.
[٥] وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص٧٦.

ان نفسر دور سموقان بصفته محطم الأيقونات والمتصدي للسلطتين الدنيوية والكهنوتية في ان واحد)[1].

ان حوادث تلك المسرحية كانت متتابعة منذ البداية، أمام مخيلة عادل كاظم كسيناريو متكامل ومجسد، وفعل درامي تتصارع فيه الأهواء من خلال إنصاف الآلهة وأحكام قوانين تبني علاقات المجتمع، وألوان ترسم البحر والجبل والغابة ورقص تصخب فيه إيقاعات الدفوف وغانيات يمارسن الجنس مع الكهنة في أروقة المعابد، وأخيراً رحلة هذا الإنسان باحثا عن معنى هذا الوجود واكتشافه عدمية الأشياء !![2] ثم انه أراد من وراء كل ذلك ان يؤكد (ان الصراع الاجتماعي بين القيود التي تدجن الإنسان الى حد الخضوع والعبودية والاستغلال وبين افاق الحرية التي تخلق من ذلك الإنسان إنساناً آخر يتمتع بحريته وكرامته وحقه في الحياة الكريمة صراع استمر منذ مطلع التأريخ محتدما أحياناً وفاتراً أحياناً اخرى، الا ان سماته الأصلية هي نفسها وان اختلفت المفاهيم على وفق المتغيرات التاريخية)[3]. هذا الصراع الذي قاد الى الثورة متمثلا بالطوفان الذي اكتسح الجبابرة والمتسلطين على رقاب اوروك، والذي كان نواته (شريحة من البائسين منهم اللص والخباز والأبرص وحفار القبور والمومس وكان لابد لهؤلاء ان يكفروا .. وان ينتظروا من يتحدث باسمهم .. فاذا تحدث أصغوا، وتبعوا، وزاد رفعة في نفوسهم عندما حدثهم عما يجب ان يكونوا عليه .. وعن ثورتهم .. وقد وجد عادل كاظم هذه الضالة في راع .. وما أسرع ما صار للراعي شعب حتى عزلت" الطبقة الراقية" بانتظار مصيرها على أيدي "الرعاع")[4] أولئك المستضعفون الذي كان هاجسهم هو البحث عن المدينة

---

[1] الطريق والحدود ، يوسف عبد المسيح ثروت ، ص٢٦٦

[2] ينظر: كلكامش ملحمة التراث والفعل الابداعي المعاصر ، عادل كاظم مجلة الاقلام ،بغداد ،ع٥-٦ ،حزيران ،١٩٩٢ ص١٩.

[3] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر ،يوسف عبد المسيح ثروت ، مجلة الاقلام ،ع٦، بغداد ،س١٥ اذار ١٩٨٠ ص٧٣.

[4] وراء الافق الأدبي، د.علي جواد الطاهر ، ص٧٦.

الرمز، المدينة المرتقبة ومعها كان البحث عن الحقيقة، الضائعة بين كلكامش وحاشيته من جهة، والراعي سموقان من جهة ثانية.

(كلكامش .. سأتعلم اذن كيف اصطاد الحقيقة، بل كيف أمثلها سيقول عني العالم، انـي قادر على قتل الحقيقة .. ولكن لماذا وجدت الحقيقة كي اقتلها ؟

لماذا وجد العالم لكي يحملني الحزن .. يبدو ان العالم لا يسعني .. لا اعرف كيف ؟

أيسعني رحم ننسون* ؟ ما الذي يترتب علي ان افعله ، انا الذي لم تقنعني السماء ،ولم أجد في الأرض شيئا يستحق التأمل لماذا أكون ؟)[١]

اما الراعي سموقان فيقول موضحا صوته .

(سموقان : لا يمكن لاوروك ان تتمرس في الصمت والجوع والخضوع، ومن ثم الفناء صمتكم أشبه باليأس والهروب .. لا يمكن ان يكون مصيرنا بيد الكهنة والحمقى ..

قلت لكم لا اختلف بشيء سوى انني ارفض قدر الآلهة وستكونون مثلي عندما ترفضون)[٢] وعلى الجانب الثالث من المعادلة نجد كاهن اوروك يتساءل وقد ملاه الشك:

(آنام: الحقيقة ؟ بجانب من هي الحقيقة ؟ عند هذا الراعي الذي يشتم ننسون وابنها كلكامش؟ عند لص يسرق القمح، او بغي تعري سيقانها في أسواق اوروك؟ ايملكها كلكامش لوحده فيحول لونها متى يشاء؟ اين هي الحقيقة ؟)[٣]

غير ان صوت آنام المتردد وتساؤلاته تنتهي على يد كلكامش الدينية التي كانت تخضع لها المؤسسات الدستورية آنذاك، فكانت نهاية تشكل السلطة الدينية بحقيقة الآلهة تجسدت بطعنة سكين كلكامش لآنام التي كانت البداية لكشف المكامن الخفية لنوازع الراعي سموقان الثورية أيضاً[٤].

---

* ننسون: هي أم كلكامش كما وردت في المسرحية.

[٢] مسرحية الطوفان، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الالة الكاتبة، دائرة السينما والمسرح، مديرية المسارح، بغداد، كانون الأول ١٩٧١، ص٤ .

[٢] المصدر نفسه، ص١٥.

[٣] المصدر نفسه، ص٣.

[٤] ينظر: وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١٥.

(سموقان: لاني لا أريد الآلهة ان تصنع حياتي

دموزي: من يصنعها اذن ؟

سموقان: أنا .. يستطيع ذلك

دموزي: قلت انك لست إلهاً

سموقان: ولهذا سأصنع حياتي بنفسي لاني إنسان

دموزي: هذا تجديف وهدم لاوروك كلها

سموقان: هكذا نصنع حياتنا من جديد.

دموزي: هذا نصر لاعداء اوروك

سموقان: انه نصر لشعب اوروك ، يجب ان يزاح أعداء اوروك في الداخل، يجب ان تنتهي شرائع القمع والقتل التي تصنعها دولة الآلهة)[1].

لقد (بلغت الحال درجة الفضاعة .. ولابد أن يلتقي المضامون .. وأن يجد مضام نفسه مسؤولاً عن غيره، ويبلغ به الشعور بالمسؤولية درجة الكفر بهذا الذي عليه الطبقة الحاكمة ومن حولها الكهنة، هل للآلهة أن تظلم؟؟ المسألة اذن تلفيق، وعلى الإنسان ان ينظر في نفسه وفيما يستطيع أن يفعله)[2]. وهكذا أصبحت الحقيقة ساطعة كالشمس أمام شعب أوروك، الحقيقة المتمثلة في إدراك الواقع الاجتماعي المنقسم على نفسه بحدة في المجتمع العبودي، حيث برزت طبقتان متميزتان مختلفتان كل الاختلاف، طبقة العبيد التي يقودها الراعي سموقان وطبقة السادة يرأسها الملك كلكامش ظل الاله على الأرض[3] وبذلك يوسع الكاتب من المنظور الثوري بحيث يشمل مستويات أوسع وأعمق واضعاً الشعب في جهة والسلطة ومرتكزاتها الآيديولوجية والاجتماعية في جهة أخرى، كي يكون الصراع أعنف وأوقع أثراً وأشمل آفاقاً[4]. فقد أظهرت الحقيقة بعد هذا أن كلكامش (لم يكن سوى

---

[1] مسرحية الطوفان: عادل كاظم، ص٢٠.
[2] وراء الأفق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص٥٧.
[3] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، س ١٥، آذار ١٩٨٠، ص٧٣.
[4] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٦.

إنسان ضعيف أمام قوة رجل الثورة الراعي ((سموقان)) الذي قاد جموع أوروك الغاضبة التي أستحدثت الطوفان)[١] ولا غرابة في ذلك (فقد يغضّ شعب عن ملك ظالم الى حين، وعن ملكة داعرة، ولكنه يقصر الزمن اذا رأى ان الملك اله وأن أمه الهة، ويقصر الزمن أكثر اذا رأى أن الملكة الآلهة هي التي رفعت فلاناً الى مرتبة الكاهن الأكبر لعلاقة أكيدة لها معه ..)[٢] ان هذا العمل الدرامي قد كشف النقاب عن فكرة (الفداء والخلاص) حيث تجسدت تلك الفكرة خير تجسيد في شخصية الراعي (سموقان) الذي جذب جموع المتمردين ووحد جهودهم للوقوف بوجه الحكم الملكي الكهنوتي، وأوقف هذا الراعي حياته دفاعاً عن المحرومين، وكان لقوة ندائه الوجداني وتأثيره النفسي في شرائح الناس المتعبين بالغ الأثر في استنهاض هممه ويقظتهم، مما يشير الى أن الكاتب عادل كاظم قد حاكى هنا بعض كتّاب المسرح

العالمي الذين كانوا ينحون بأبطالهم منحى خلاصياً افتدائياً[٣]، الا أنه بقيت (النكهة العراقية التأريخية نكهة صميمية مؤثرة، ذات أبعاد نضالية إنسانية متعددة، في شمولها وخصوصيتها معاً، لا سيما أن صراع البطل ضد الكهنوت استند الى عناصر درامية حية لم تتوقف الا باستشهاده)[٤].

لقد وضعتنا حاسة الكاتب وأمانته للحقيقة، وموقفه إزاء الظلم منذ الوهلة الأولى حيال واقع الكهنوت في تثبيت سلطان الحكم الفردي الغاشم وتعرية هذا الزيف بلغة مجلجلة نارية أضاءت مسارب تأريخنا القديم بجرأة وصراحة وصدق[٥]. وهكذا رسم لنا عادل كاظم بكلماته لوحة جسدت خاتمة الصراع بين معسكر الخير وبين معسكر الشر (فقد شهدت نهاية المسرحية موت الراعي سموقان جسدياً، حين سحب كلكامش الحبل بيديه

---

[١] كلكامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، ع٥-٦، بغداد، مايس-حزيران ١٩٩٢، ص١٩.

[٢] وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص٧٥.

[٣] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٥.

[٤] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٥.

[٥] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٦٧.

ليقترب من الراعي ثم يطعنه بخنجره، الا أنه سرعان ما أدرك أن حبل المثالية ـ لن يقوى على الصمود، فلقد بدأت جموع أوروك تزحف على قصر كلكامش فيسارع هو لطعن نفسه بخنجره أيضاً معلناً أن كلكامش لا يقضي عليه الا كلكامش)[١]. وتبقى شاخصة كذلك (صورة الجماهير وهي تشهر مناجلها ومساحيها فوق منصة كلكامش بادرة لعصر جديد وطريقاً يوصلهم الى مدينتهم الفاضلة، مدينة العمال والفلاحين، ولكن الحيرة تبقى مرتسمة على الشفاه أنهم ما زالوا محكومين برغبة الثورة دون وجود ملامح حقيقية تعينهم على مواصلة المسيرة ..)[٢] فبعد أن اجتاح الطوفان أوروك وبعد أن (قضت الثورة على الطاغية وقفت عند تحقيق هذا الهدف الآني دون أن تتجاوزه الى خلق بديل عن العهد المنهار، حتى ولو بصورة شكلية يمكن أن تتبلور مستقبلاً. ولعلها تعد أحد السلبيات التي تحسب على المسرحية، التي تجسدت في خاتمة الطوفان، على الرغم من الإيجابيات التي توافرت عليها المسرحية[٣]. واذا كان عادل كاظم قد تألق في تلك المسرحية فانما ذلك يعود الى توظيفه تلك الأسطورة في خدمة حاضرة، فكانت مزاوجة فنية وفكرية تمكن الكاتب من خلالها أن يميط اللثام عن الماضي متمثلاً (بقضية كلكامش وصراعه مع الآله والقدر، مع لحظات الحاضر كقضية البحث الدائم عن المدينة الجديدة المدينة التي نهضت بعد ثورة تموز ١٩٥٨ وإستمرت بالنهوض تارة والانكفاء تارة أخرى)[٤]. فما حصل في طوفان عادل كاظم عام ١٩٦٦ قد عاد في العام التالي وهو العام ١٩٦٧، (حيث وجدت المدينة نفسها غارقة في طوفان النكسة الحزيرانية)[٥].

---

[١] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١٧.
[٢] المصدر نفسه، ص١٧.
[٣] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٧.
[٤] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٤٦.
[٥] وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١٧.

التراث الشعبي والسيرة الشعبية
مسرحية الموت والقضية

توطئـــــة:-

بداية ان مصطلح (التراث الشعبي) لا يتحدد مفهومه بـ (الفلكلور) وهو المصطلح الأجنبي استنادا الى وجهات النظر المختلفة التي أثارها الباحثون، على الرغم من تطابق المصطلحين في كثير من الاتجاهات.

وبمعنى آخر ان استعمال مصطلح التراث الشعبي لا يعني بالضرورة أنه ترجمة حرفية لمصطلح (فلكلور). وعلى أية حال فان أهمية التراث الشعبي تأتي من كون هذا التراث نابعاً من صميم الشعب لا بوصفه نزوة أو ظاهرة مرحلية، فللتراث الشعبي دور ووظيفة اجتماعية مثلما للفن والأدب بشكل عام تلك الوظيفة، ومن هنا يتأكد لنا تأثير خطورة التراث الشعبي في الحضارة والثقافة للمجتمعات[1]. وأمتنا تزخر بالتراث الشعبي الذي يحفل بالكثير من الصور والفنون التي أفاد منها أدباؤنا ومثقفونا لا سيما المسرحيون منهم، ذلك بأن الحكاية الشعبية هي لبنة ذلك التراث و(فضلاً عن استيفائها للشكل

[1] ينظر: في علم التراث الشعبي، لطفي الخوري، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٩، ص٣.

القصصي المتكامل تطلعنا في وضوح وصراحة تامة على موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معاً)[1]. وهي بذلك تؤدي دورين أساسيين، وظيفة إصلاحية ترفيهية وأخرى وظيفة فنية[2].

ولاشك في أن العرب القدامى قد تركوا لنا تراثاً قصصياً ثرّاً، نجد ملامحه واضحة في قصص البطولة الشعبية كقصة عنترة، والزير سالم، والسيرة الهلالية، وغيرها علاوة على الكتب التي قامت على استيحاء الخرافة والأسطورة في الغالب مثل كتاب كليلة ودمنه وكتاب ألف ليلة وليلة الذي بات من أكثر الكتب تداولاً في أوساط المجتمع على تفاوت مستويات ثقافته حيث اجتمعت في تلك الكتب قصص البطولة الشعبية بأشكالها المتنوعة ومضامينها[3]. بل ان من الباحثين من ذهب الى أبعد من ذلك حين عد ملحمة (كلكامش) حكاية وسيرة شعبية، واستندوا في ذلك الى أن (سيرة كلكامش قبل أن تسجل لنا على ألواح الطين منذ أكثر من أربعة آلاف عام. لابد وأنها كانت معروفة لدى شعب بلاد الرافدين، ويتداولها الناس شفاهاً حتى قيّض الله لها ذلك الكاتب المجهول فسجلها بعبقريته على الصيغة التي جاءت الينا)[4].

وهكذا يتضح ثراء التراث الشعبي الموغل في القدم الذي سعى أدباؤنا الى توظيفه واستثماره في أعمالهم، ليحصدوا ثمرة ذلك ان أحسنوا غرسه. وعادل كاظم أحد هؤلاء الذين سعوا الى ذلك فكانت مسرحية (الموت والقضية).

---

[1] أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة ابراهيم، القاهرة، دار نهضة مصر، ط٢، ١٩٧٤، ص١١٥.
[2] ينظر: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري سليم حمادي، ص١٤٩.
[3] ينظر: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، د. داود سلوم، ص٣٤٢.
[4] في علم التراث الشعبي، لطفي الخوري، ص٩٠.

مسرحية الموت والقضية

من المعروف أن حكايات ألف ليلة وليلة كانت قصصاً شعبية ترجمت عن العربية الى جميع اللغات الحية* (وهي حكايات وضعت على لسان شهرزاد الجميلة توسلت بها لتغيير نوازع شهريار واتجاهاته العدوانية للمرأة واستطاعت في نهاية المطاف أن تجعله يؤمن بالمرأة)[1]. هذه الحكايات عكست جانباً من ماضي المجتمع العربي وأهدافه وتوجهاته.

هذه الحكايات التي تناقلتها الأجيال على مر العصور استقى منها عادل كاظم ملامح مسرحيته واستطاع أن يوظف الخطوط العامة لتلك الحكاية التراثية الشعبية لخدمة مسرحيته (المعاصرة) بعد أن اجتهد في صياغة تلك الحكاية بأسلوب وتوجه عصري أسماها (الموت والقضية) وكان ذلك (ما بين عامي ١٩٦٨-١٩٦٩)، حيث جعل من شهرزاد وشهريار رمزين، فكانت شهرزاد رمزاً للحرية وكان شهريار رمزاً للضياع، وأقام بينهما علاقة لم نألفها في الحكايات السابقة، هي علاقة جديدة بنوعها (علاقة الحرية

* في العام ١٦٤٥م. أنشأ لويس الثالث عشر، أول مطبعة عربية في فرنسا، وفي العام ١٦٩٤ ترجمت لأول مرة قصص ألف ليلة وليلة، ولقيت اقبالاً منقطع النظير، م/ ساعات بين التراث والمعاصرة، ص ٢٠٣.

[1] ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري، ص ٢٠٠.

التي تحوم حول الضياع، وأستخلص من شخصيتي هاملت وعطيل نموذجين وجعلهما درويشين يبحثان عبثاً عن النقاء والصفاء، الأول يلعب الشطرنج الى ما لا نهاية ويردد: كش الملك. ولكن الملك لا يموت، والثاني يدخن من نار جليتين حبليين دائماً بالدخان، ويجد في هذا وسيلة للبحث عن النقاء المتقد والاثنان في انتظار الزمان المنتظر، الذي لا يأتي أبداً)[1]. ثم تطل شهرزاد على الدرويشين فتخاطب الأول على انها أمه التي قتلها بالسم فهو (هاملت)، وتخاطب الثاني على انها زوجته (ديدمونه) التي خنقها فهو (عطيل). ويطول الحوار بينها وبين الدرويشين وتكون (الحقيقة) هي القاسم المشترك بينهم من خلال الحوار والبحث الدائم عنها، حتى يطالعنا ظهور الرجل الثوري (جيفارا)، الذي يسلك طريقاً آخر في البحث عن الحقيقة الضائعة أو (القضية) المغيبة، ثم يحث خطاه لأقناع هؤلاء الثلاثة، شهرزاد والدرويشين للحصول على النقاء الذي ينشدون من خلال النضال الدائم والثوري وليس عن طريق الاستكانة والانتظار البليد[2].

ان مسرحية (الموت والقضية) تحمل في طياتها طابع المرحلة التي ألفت فيها وهي نهاية الستينيات من القرن العشرين، فنجد شيئاً من التعميم وتتراءى لنا في ثنايا النص مفردات ومعالم اللازمان واللا مكان والشخصيات المطلقة كما يقول عنها كاتبها (المسرحية هذه، قد امتطت حركة الزمان ومجال المكان منذ بدايتها، حتى نهايتها، بكل حرية .. لقد بدأ الزمان والمكان وكأنه لا يشكل عاملاً قسرياً يحدد حركتها كما هو متبع في أي عمل فني آخر)[3].

ان عادل كاظم أراد في تلك المسرحية أن يبسط سلطة العقل والفكر على سلطة العاطفة بعد أن طبعت (قصص ألف ليلة وليلة) بالطابع الرومانسي، وهي تعكس الطابع

---

[1] المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، يناير، كانون الثان، ١٩٨٠، ص ٣٨٦.

[2] ينظر: المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، يناير، كانون الثان، ١٩٨٠، ص ٣٨٦.

[3] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، دار الحرية للطباعة، مطبعة الحكومة، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧١، ص١١٩.

الانهزامي المستند الى العاطفة، مما حدا بالأدب الأوربي الى استغلال تلك القصص للتأثير في الأدب العربي من هذا المنطلق العاطفي، فجاراهم بذلك عدد من أدبائنا المسرحيين، ومنهم توفيق الحكيم في مسرحيته (شهرزاد) و (أحلام شهرزاد) لطه حسين، ومسرحية (شهريار) لعزيز أباظة، ومسرحية (شهرزاد) التي كتبها علي أحمد باكثير[١]. وفي مقارنة بسيطة بين شهرزاد عادل كاظم وشهرزاد توفيق الحكيم، نجد تبايناً في الدورين، فالدور الذي أدته شهرزاد في مسرحية توفيق الحكيم هو أنها نقلت شهريار من مرحلة اللعب الى مرحلة الفكر، كما جاء على لسان شهريار في المسرحية اذ يقول:

(كنت أقتل لألهو واليوم أقتل لأعلم)[٢]، وهكذا أصبح هاجس شهريار هو البحث عن المعرفة الذي لا يأتي الا من خلال الواقع المعيش لا من خلال الأسطورة والخيال، هذا البحث الذي لم يكن مقتصراً على شهريار وحده بل كل شخصيات المسرحية كانت تسعى وراء ذلك[٣]. بحيث انتهى الى نتيجة حتمية هو هزيمة الأسطورة أمام الواقع[٤]. والبحث عن المعرفة عند الحكيم لم يكن هو الآخر حلاً نهائياً فالأزمة (ليست أزمة شهريار، بل هي أزمة شخصيات المسرحية كلها، ترتد الى نبع الصفا ((شهرزاد)) التي ترى بعينيها ما لا يرون، وتعرف ما لا يعرفون)[٥].

بينما وجد عادل كاظم في شخصية شهرزاد علامة مميزة (بين شمولية الفكرة ورمزها وبين فردية الإنسان وماهيته)[٦]. حيث نقشت شهرزاد في ذاكرة تراثنا الفكري

---

[١] ينظر: عن اللغة والأدب والنقد، د. محمد أحمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، ص١٨٠.
[٢] مسرحية شهرزاد، توفيق الحكيم، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ص٥٩.
[٣] ينظر: توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر، د. علي الراعي، كتاب الهلال، ع ٢٢٤، نوفمبر ١٩٦٩، ص ٤٦.
[٤] ينظر: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص ٢٦٧.
[٥] المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ص ٩٩.
[٦] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص ١٢٠.

حروف البحث والتنقيب والتساؤل المثير، ثم شكلت رمزاً لدفاع الإنسان عن حريته، بل رمزاً لدفاع الشرق عن نقائه الإنساني.

ووجد الكاتب أيضاً في سرد شهرزاد لحكايات ألف ليلة وليلة متسعاً زمانياً ومكانياً في الشخصية والأسطورة، حيث استحالت الى تراث إنساني لا يحده زمان أو مكان معينان، مستثمراً تلك الامتيازات والمميزات ومضيفاً لها، حتى قيض لها أن تتعدى حاجز الزمان والمكان[١]. ان هذا الانفتاح الزماني والمكاني لتلك الحكايات سهل مهمة الكاتب في تغيير الواقعة الفنية التي تعارفنا عليها في صورة شهريار، فرسمها بشكل آخر، مستخلصاً مضمون الرمز فقط .. فقد أحال شهريار الى فزّاعه زرع .. راس محشو قطناً، وهيكل من تقاطع عصاوين تحركه شهرزاد لكل اتجاه، وتحمله لكل اتجاه، ثم تسقط عليه كل أحاسيسها الداخلية:

(أتريد أن تسمع أسراري يا شهرزاد* .. حسن .. سوف أحملك الى هنا وأقص عليك كل الحكايات .. سوف لا أحصي الليالي كما كنت أفعل من قبل .. لتكن ألفاً أو ألفين، أو ثلاثاً .. لتسر الليالي ما شاء لها السير، سوف يظل حديثي لا ينقطع يا شهريار)[٢].

هكذا كانت تروي حركة الحوادث من خلال وجوده أمامها!!..

فهو بالنسبة لها الضياع الذي تتحرك حوله[٣].

وعلى هذه الشاكلة تحددت علاقة شهرزاد بشهريار فكانت (مقصورة على الحرية والضياع فقط .. شهرزاد الحرية وشهريار الضياع الذي تحوم حوله ..)[٤] ويعتقد الكاتب أن محاولته هذه في تفسير معنى شهرزاد وشهريار تقفز بخطوات أبعد من خط الحكيم وتابعه باكثيرّ!!

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ص ١٢٠-١٢١.
* هكذا وردت في المسرحية والاصح يا شهريار.
[٢] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص ١٢٠-١٢١.
[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص ١٢١.
[٤] المصدر نفسه، ص ١٥.

هذا الابتعاد والتفاوت في تناول شخصية شهرزاد بين الكتاب المسرحيين يعود الى الاختلاف في طبيعة التأثر وصوره وطرائقه، وفي مداه أيضاً .. ولعل الموضوع ذاته يفرض على المؤلف أن يقف عند حدود معينة مع اصطناعه لنفسه حرية بلا حدود[١]. ففي حين ركز الحكيم على فكرة المكان وإحساس شهريار بأبدية مكانية أراد أن يتخلص منها فلم ينجح[٢]، نجد أن عادل كاظم قد راهن على أبدية الزمان ربما أكثر من المكان، منذ أن أطلت علينا المسرحية في مستهلها.

(على لسان المغني:

من ألف ليلة وليلة

وألف شهر بعد تلك الليلة

تقص شهرزاد

في كل ليلة تعاد

في مجلس السلطان شهريار

حكاية الزمان والمكان)[٣]

وكإشارة واضحة لدور الزمن في تحديد فاعلية الحدث، جعل الكاتب من المغني (التأريخ) ينتقي شخصياته من معين سابق له، فراح يصف لنا ظهور تلك الحوادث والشخصيات أكثر من مرة في تسلسل الأحقاب، سواء كانت بالوجه ذاته والمضمون أم بحركة تبرز التناقض في الشكل الجديد، حتى تكرر صورة الشكل القديم[٤] . فمن خلال رسمه للشخصيات الثانوية في المسرحية كالدرويش الأول أو (هاملت) والدرويش الثاني (عطيل)، اللذان (لم يستطيعا تحطيم الجدار الذي يفصل عالم الاوهام الذي يعيشان فيه عن

---

[١] ينظر: المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ص ٨٣،٨٤.
[٢] ينظر: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص ٢٦٧.
[٣] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص ١٠.
[٤] ينظر: المصدر نفسه، ص ١٢٠.

عالم الحركة الثورية)[1]. أراد عادل كاظم أن يمسك بالحاضر وهو ملمح آخر للزمان المطلق على أساس أنه وجد (بملامح البرجوازية، بعضاً من ملامح هاملت .. تردداً وجبناً وغدراً، جنوناً واضطراباً، نرجسية واحتكاراً .. إيماناً والحاداً، هكذا هي الرجعية البرجوازية (هاملت العصور)، من خلال سلوكها)[2].

أما عن شخصية (عطيل) ودلالتها الزمانية في المسرحية فهو كما يبدوا (تكراراً لمضمون هاملت نفسه ومغايرة في الشكل فقط ..! وهكذا كانت شخصية الدرويش الآخر فهماً خاصاً لعطيل العصر (درويش البرجوازية) الذي ينتظر زمن الانتهاء بقوقعة الصفاء والنقاء!!)[3]. أما دالة الزمان في شخصية الثوري فقد تجسدت في (رجل عصر التأزمات، الفارس الذي يفهم التحول لصالح دائرة الإنسانية الواسعة .. تكاملاً في الإنسان الأعلى الذي تصنعه البروليتاريا الأممية .. إشراقة أمل تؤشر بإصرار نحو منبع الخلاص .. تزاوجاً بين رومانتيكية محلقة وواقع السلوك الثوري .. كل هذا كان معنى للإنسان جيفارا، إشارة ملمحة وليست واقعة للتأريخ المعاصر)[4]. وضمن ذلك السياق يأتي تسليط الكاتب الضوء على الزوايا التراثية الشعبية المتداولة آنذاك لتكتسب مسرحيته طابعاً تراثياً شعبياً يفهمه الناس ويأنسوا به، وموظفاً في الوقت ذاته ذلك الموروث خدمة لفكرة ومضمون المسرحية. كما ألفنا ذلك في المشهد الأول من المسرحية، على لسان شهرزاد: (يا فارسي الحزين شهريار.. حدثتك في ليلة لا اذكر مكانها بين الليالي.. عن لعبة الصبر.. امراة كانت تحدث لعبة صغيرة.. أسمتها لعبة الصبر.. فكانت كل كلمة تقولها المرآة، تنفخ لعبة الصبر، فتزيد في حجمها.. وهكذا كانت لعبة الصبر تنفخها الكلمة، لتصل نهاية الصبر.. فتنفجر عن سكين تغرزها المرآة في قلبها)[5]. ثم تخاطب شهريار قائلة:

---

[1] المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، ص٣٨٦.
[2] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص ١٢٢-١٢٣.
[3] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٢٣.
[4] المصدر نفسه، ص١٢٤.
[5] المصدر نفسه، ص١٢٣.

(انا سعيدة يا شهريار.. لأنك لا يمكن ان تكون لعبة الصبر)[١]

فلعبة الصبر هذه كانت الى وقت ليس ببعيد حكاية تراثية يرويها الناس وتدور على ألسنتهم حين يتسامرون على إيقاع تلك الحكايات الشعبية وينتشون حين سماعها. الا ان الكاتب وبالتفاتة ذكية منه ادخلها ضمن تلك المحاورة فكانت شهرزاد هنا الإرادة والحرية معاً. ولأول مرة كما يعتقد عادل كاظم من خلال تلك المسرحية بل وفي المسرح العراقي أيضا، انه حاول الإفادة من قاعدة المعادل أو البديل الموضوعي* (Objective Correlative) كأساس انطلق منه لبناء مضمون وشكل درامي خاص يعتمد على استخدام الكلمة او الرمز لتلخيص وإيجاز عنف الأفكار والحوادث الماضية التي تحركت على خط التأريخ المتعرج[٢]. مستثمراً أفق ذلك التأريخ في نظرته الشمولية لرصد الطغاة والمستبدين، نتلمس ذلك واضحاً في مخاطبة شهرزاد للدرويشين،

(شهرزاد- تشربان من ماء السأم، وتأكلان لحمة الضياع.. انتم دائماً تقتلون ابن القضية.. انتم تتنكرون دائماً عبر التأريخ.. قتلتم المسيح وكان ابناً للقضية.. وضعتم رأس الحسين فوق رمح، وكان ابناً للقضية! والآن تبحثون عن النقاء والصفاء بين دخان التبغ ولعبة الشطرنج!)[٣]. كانت تلك إشارات أولية لاندلاع الثورة التي بدأت من الداخل مثلما حصل التغيير كذلك، وتلك صفة مشتركة لأبطال عادل كاظم بل هي ظاهرة في جلّ مسرحياته التراثية. فهاهي شهرزاد تستقصي القضية، فيجيبها الثوري.

الثوري- ما كانت القضية لعبة أيتها المرأة!

شهرزاد- أي شيء اذن هي؟!

---

[١] المصدر نفسه، ص٣١.

* تحتاج العبارة والمضمون الى عالم ثالث لكي يحدث الايصال، وهذا ما أسماه الشاعر اليوت بالبديل الموضوعي لاسيما في القصيدة الحديثة.

[٢] ينظر: الموت والقضية: عادل كاظم، ص١٤٥

[٣] المصدر نفسه: ص١٤٥

الثوري ـ شيء ينبع من داخل الإنسان، ليطفح الى الخارج فيصنع المصير المشرق الذي يأتي![1] . من خلال الحياة في الموت، عندما تكون الحياة مجازاً والموت حقيقة، وهذا ما قادتنا اليه نهاية المسرحية، بعد تعلق شهرزاد بالثوري وتخليها عن شهريار، رمز الضياع.

(شهرزاد - تسنده) ماذا فعلت بك الخيانة يا حلمي!. الذئاب نهشوا صدرك!

الثوري - (تتقطع أنفاسه) شهرزاد افتحي صدرك.. هنا تجدين شيئاً (يفتح أزرار قميصه)

شهرزاد- (تخرج قطعة قماش) ما هذا ؟!

الثوري- انشريها يا شهرزاد أمام كل الوجوه.

شهرزاد- (تنشر القطعة) القضية.. القضية.. القضية ؟

الثوري- سوف تجدين اخر- يحمل سيميائي، أعطيه القضية.. لا تحزني يا شهرزاد.. ليس في العالم وقت للحزن..)[2] وهكذا (يموت الثوري وهو يقاتل الذئاب ولكن القضية كما يقول لا تموت)[3] حيث ان الموت لا يلغي دور الشخصية حينما تنتهي جسدياً بقدر ما يمنح المجموع قوة التحدي والتوثب.[4]

ان هذا النص المسرحي الذي ابتدعه عادل كاظم وأضيف الى سلسلة مسرحياته التراثية على أهميتها وقيمتها لم تتمكن من الخلاص من بعض السلبيات التي إحاطتها، ومنها طغيان الغموض على النص من خلال استخدامه الرمز، على خلاف الجزء الثاني تماماً الذي جاء على غاية من الوضوح والمباشرة. وقد وجد الناقد المسرحي المصري (عبد الغفار عودة) ان النص قد افتقر لعنصر (الصراع) فغلب العنصر الروائي على العنصر الدرامي وبالتالي احتشد النص بالإسهاب في التفاصيل الحوارية والتراكيب اللفظية الفلسفية. وبذلك فقد ابتعد النص عن الدراما، كما انه وجد في اغتيال الخيانة للمقاتل

---

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص١٢٣.
[2] الموت والقضية: عادل كاظم، ص١١٤-١١٥.
[3] المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي،ص٣٨٦
[4] ينظر: تأملات في مسرحيتين، ناجح المعموري، مجلة المثقف العربي، ع١، س٣، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، اذار ١٩٧١، ص٢٠٢

في نهاية النص إساءة الى مفهوم الرمز إساءة مباشرة[١]. وأسيء استخدام الرمز مرة اخرى في (اختيار عطيل لقضية تائهة ليس له مبرر قوي)[٢].

ثم يتساءل الدكتور علي الراعي أية قضية قد كانت للمغربي؟ فيقول (القضية الوحيدة في مسرحية شكسبير وهي الميز العنصري جسمتها ديدمونة بحبه وقبولها الزواج منه، ان قضية عطيل هي حمقه الشخصي، وهو الأهوج وليس له بعد هذا قضية)[٣]. وثمة مثالب أخرى اعترت المسرحية تجلت في فكرتها البسيطة التي ربما عكست إمكانيات الكاتب الذاتية آنئذ ولاسيما وانها كانت من مشاريعه الأولى في الكتابة المسرحية، فقد حاول جاهداً أن يجعلها مركبة دون جدوى. لذلك دارت المسرحية حول نفسها اكثر من مرة دون التوصل الى نهايتها، حتى ظهور الثوري الذي لخّص فكرتها في بضع كلمات، العمل وحده وليس الحلم هو من يصنع الثورة. بيد أن (الموت والقضية) مسرحية طموح وأن كانت تتطلع الى اكثر مما تحقق، انها مثال طيب لمسرحية الأفكار التي حاولت ان تربط الذهن بالواقع وسعت الى توظيف التراث الشعبي لخدمة النص المسرحي المعاصر.

---

[١] ينظر: زخات مطر نقدي على الشاهد والقضية، مجيد السامرائي، مجلة الف باء، ع(١٠١٤)، بغداد، السنة١٩٨٨، ص٣٦_٣٧

[٢] المسرح في الوطن العربي، د٠ على الراعي،ص٣٨٧

[٣] المسرح في الوطن العربي، د٠ علي الراعي،ص٣٨٧

التراث التأريخي

توطئـــــة:-

اذا كان التأريخ يعنى بدراسة الماضي الذي يتوقف عند اللحظة الآنية الحاضرة، فان فلاسفة التأريخ كما يقول (كروتشه) (قد تجاوزوا نطاقه الى المستقبل، بل جعلوا المستقبل هدفه ومن ثم ألغوا واقعية التاريخ واستبدلوا بها جانباً شاعرياً ميتافيزيقياً: الروح التي تعبر عن وعيها بذاتها تماماً كما هو وارد في الملاحم والأساطير من انتصار الخير على الشر والنور على الظلام)[١]. وفي ضوء ذلك يرى عادل كاظم في التأريخ مصدراً للثراء والخصوبة (فالتأريخ عندما يصنع موروثه الفني، وينمي خصوبته الجمالية، ويضع تبعاً لذلك آلية المناقلة من جيل الى جيل، يغيب في الوقت نفسه فهم كل جيل على حده لهذا الموروث، ولكنه يصنع بالمقابل عملية تراكم المفاهيم المتلاحقة، فهو ـ أي التأريخ ـ يُغيّب هذه المفاهيم بعضها ببعض لكي ينتهي الى ما يدعى بالخصوبة!.. هكذا هي خصوبة شكسبير التي لا تنتهي عند قراءة معينة، وهكذا هي خصوبة ((المحارب الفذ)) السيد ((دون كيشوت)) الذي غطت سحابته الكثير من الاعمال المسرحية والروائية في أوربا وأمريكا وغيرها من القارات، فأمطرت قراءات جديدة!!)[٢].

هذا التنوع في التعامل مع الرقعة التأريخية على سعتها وأبعادها يملي على الأديب (أن يختار من حوادث التأريخ ما يراه مواتياً لعلاج مشكلة إنسانية خالدة تصلح للعصور كافة، أو ما يرى فيه وسيلة لعلاج مشكلة من مشاكل عصره)[٣] وكانت تلك دوافع رئيسة لكاتبنا في كتابة (مسرحيتيه التراثيتين (التأريخيتين)، (الحصار) و (مقامات أبي الورد)،

---

[١] B. Croce: Transl. By Douglas Ainslie: History: Its Theory and Practice. P. ٨٠.
نقلاً عن مسرحية تأريخية، حسين علي هارف، ص٢٥.

[٢] كلكامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم،مجلة الاقلام،ع٥-٦، بغداد، مايس-حزيران ١٩٩٢، ص١٨.

[٣] قضايا جديدة في أدبنا الحديث، د. محمد مندور، دار الآداب ـ بيروت، كانون الثاني، يناير ١٩٨٥، ص١١٨.

حيث استقى مضمون مسرحيتيه من بطون التأريخ القريب منه والبعيد ليقدمه لنا في صورة جديدة تتوافق وملامح العصر الذي نعيشه.

"التأريخ الحديث"

مسرحية الحصار

من التأريخ الحديث والقريب للعراق قدم لنا عادل كاظم مسرحية الحصار* وهي تستعرض حقبة زمنية مهمة من تاريخ العراق الحديث وعلى وجه التحديد حصار الأتراك لبغداد عام ١٨٣٠م على يد الوالي (علي رضا) باشا، المسند مباشرة من السلطان محمود العثماني في دخول بغداد ولإزاحة واليها (داود باشا) الذي فضل الحصار على التسليم فكان الحصار، وعانت بغداد ولشد ما عانت الحصار وبعض مخلفاته كالجوع والطاعون والفيضان[١]. لقد نقل الكاتب هذه الواقعة من أحضان التأريخ الى الحدث الدرامي، فكان التأريخ هنا معبراً له في محاولة لكشف خلفيات العلاقة بين الحاكم الأجنبي وأهالي البلد المحتل[٢]. وكذلك الكشف عن (حقيقة أن لعبة السياسة والحرب في كل أنظمة الاستبداد والعدوان ظلت على ما كانت عليه في الماضي العثماني البليد التي لا تعدو كونها لعبة شطرنج أو طاولة بين الحاكمين بأمرهم، في حين هي بالنسبة للجماهير الكادحة لعبة موت وخراب وجوع)[٣]من هنا راح يعيد رسم شخصياته التأريخية وبما يتفاعل مع الفكرة التي أراد إيصالها من وراء تلك الحوادث والشخصيات، فقدم لنا (داود باشا) [الذي عرف بنهجه المستقل عن السياسة العثمانية وبحركته الاصلاحية]، .. ساخراً لا مبالياً وغير مكترث لما

---

* هذه المسرحية قدمتها الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٧١ وفي العام نفسه سنحت للفرقة وللمرة الأولى لتقديمها في مهرجان دمشق المسرحي، الفرقة القومية للتمثيل أرقام ودلالات، علي مزاحم عباس، دائرة السينما والمسرح، مركز التوثيق والاعلام، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٧، ص٢٥.
وينظر: المسرح العراقي أمس واليوم والمهمات الجسيمة، مجلة حراس الوطن، العدد السابع، بغداد، السنة ٢٥، تموز ١٩٨٠، ص٥٧.

[١] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٩٣.

[٢] ينظر: البنية الدرامية للمسرحية العراقية ١٩٥٨-١٩٧٨، حسن عبد المنعم، رسالة ماجستير، مطبوعة على الالة الكاتبة مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة ١٩٨٧، ص ١٦٢.

[٣] دراسات نقدية بين النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢١٩.

أصاب مدينة بغداد من مصائب ومحن جراء تعرضها للحصار والطاعون والفيضان والجوع. عاجزاً عن القيام بدوره فيقول:

(ولكن ماذا أفعل؟ الحصار، الحصار، كيف ندفعه؟

عندها يضيف محمد (سائس الخيل)

والطاعون يا مولاي لا تنساه* ..) يعترف داود باشا بالأمر الثاني صحيح. الطاعون .. الطاعون أيضاً. ولما يذكره محمد بفيضان دجلة والجوع، يجيبه داود، كل هؤلاء أعداء. هل شاهدت مدينة مثل هذا، ثلاثة* سكاكين في آن واحد تطبق على عنق معزى)[1]. لقد جمع الكاتب هنا بين بلاغة المفردة وسحر المعنى وبين اللفظة نفسها فـ (التشبيه دقيق ونفاذ والباشا الوالي يعرف ما يقصده وما يعنيه، لأنه تمرس بعمله مدى طويلاً من الزمن. أهكذا ينتهي الأمر بالمدينة السيدة بغداد لكي يصفها الغزاة الطغاة بما وصفوها؟

بغداد تأبى أن تكون ضحية باردة للجزارين الذين استباحوا حياضها، ولكن ماذا تصنع وقد ألوى الدهر الخبيث رقاب أبنائها الكثر، اذ فتكت بهم الأوبئة والجوع، وجاء الحصار أخيراً ليكون أشد الأعداء فتكاً)[2] الا أنه على الرغم من كل المآسي والمؤامرات التي أحاقت ببغداد وما حل بها من كوارث ومحن (ظلت متشبثة بوجودها، لأن بقية باقية من أبنائها الخُلّص ظلوا موالين لها، معتزين بكرامتها وشرفها مؤمنين بقوتها الكامنة التي لا تتزحزح)[3]. قاهرة أعدائها بصبرها وصمودها وبسالتها، فـ (نصف عام .. وهي ما زالت تعاني الخنق والطاعون والموت الرهيب .. نصف عام .. لم يزل داود ضاحكاً ..

---

* وردت في المسرحية هكذا والاصح لا تنسه وهي من الاخطاء اللغوية التي وردت في ثنايا مسرحياته، وقد نوه عنها في مكان لاحق من البحث.

* ثلاثة: وردت في المسرحية هكذا والصحيح ثلاث سكاكين.

[1] مسرحية الحصار، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الالة الكاتبة، مديرية المسارح، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، ١٩٧٠، ص١٤.

[2] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، بغداد، ع٦، س١٥، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

[3] المصدر نفسه، ص٧٤.

نصف عام .. لم تزل بغداد ساخرة من عروش الخلفاء .. نصف عام .. ثم ييأس الجرار كله)[1].

تلك المقاومة الاسطورية التي هزت عرش السلطان العثماني وجعلته هائجاً حائراً في تلك اللعبة التي حلت به وأذلت كبرياءه، دفع ثمنها باهظاً أبناء بغداد، انه ثمن الحرية والأمان التي عبر عنها الكاتب على ألسنة شخصياته المسحوقة[2]. فهذه خديجة زوجة محمد (سائس الخيل) عرضت (ما يعتلج في قلبها من هموم تضيق بها الدنيا قبل أن تضيق بها نفسها على هذه الشاكلة المؤسية)[3] بعبارة واضحة ونبرة حزينة تقول:

(كان الهواء الذي أتنشقه هو الخوف، كان الرغيف الذي آكله هو الخوف، حتى بتُّ أخاف على رضيعي من أن أرضعه الخوف، الخوف يسري في كل أوصالي)[4].

ثم نصحوا على صوت آخر انه صوت عبد الغفار بائع الفحم وقد عاش المحنة بكل تفاصيلها وجزئياتها مع ما صاحبه من عناء نفسي وتوجعات القلب، موجهاً أصابع اتهامه الى كلا الواليين الجديد والقديم على حد سواء، مطلقاً صرخته المدوية:

(من غيركما أنت ووالينا الآخر؟ من يضع السكين على الرقبة؟ من ينشر طاعون الحرب؟ من يخطف خبزة أطفالي، ويغني المجد بلا خجل؟)[5]. لقد أرانا الكاتب أبطالاً حقيقيين في المسرحية شكلوا الفعل الدرامي للمسرحية وتركوا بصماتهم واضحة على سير حوادثها، منهم محمد سائس خيل الوالي داود باشا، وأيوب الأحدب، وعبد الغفار بائع الفحم، وخديجة زوجة محمد سائس الخيل، أما الأبطال الرسميون، منهم داود باشا المحور الرئيس في المسرحية فضلاً عن زوجته هيبة خاتون والوالي الجديد علي رضا باشا وكلهم يعملون تحت إمرة السلطان محمود العثماني. لقد حرص الكاتب عادل كاظم على أن يكون أميناً مع

---

[1] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٢١.
[2] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، بغداد، ع٦، س١٥، اذار ١٩٨٠، ص٧٤-٧٥.
[3] المصدر نفسه، ص٧٥.
[4] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٢٩.
[5] المصدر نفسه، ص٣٤.

نفسه ومع شخصياته، فهو حين انبرى في عرض الواقع التأريخي لم ينس أبداً عرض قسمات ذلك الواقع بصراحة وجرأة لأنه كان يبغي من وراء ذلك كسب ثقة المتلقي على تفاوت وعيه، وبالتالي خلق حالة التوافق والانسجام بينه وبين الوقائع التأريخية التي أراد نقلها بأمانة وصدق فني، على الرغم من بعض المؤاخذات التي أوخذ عليها في هذا الجانب أو ذاك والتي سيعرض لها فيما بعد. فقد منح شخوصه حرية التعبير والقول على أوسع نطاق ممكن. فها هو أيوب الأحدب يخبرنا بما كان يحصل في تلك الأيام (أيام الموت والحصار)، فيقول:

(بغداد تعيش المحنة والوالي يلعب الشطرنج، والأغوات يُهرّبون ذهبهم بين سيقان زوجاتهم، وأنا أسرق الشعير من معطف الجندرمة. والموت يسير هادئاً في جسد بغداد، وكلنا لا نعطي جواباً لسؤال)[1]، إزاء تلك الصدمة الموجعة وتلك والتساؤلات المتلاحقة نجد أيوب هذا وكأنه قد ركن الى واقعه وأسلم أمره الى القدر بعد أن كان رافضاً، ويتراءى لنا هذا الموقف بجلاء حين يبثه سائس الخيل بما يعتلج في داخله، بقوله:

(أشعر بأن علينا أن نبكي في بعض (الأحيان)، فيرد صاحبه، والعارف ببواطن الأمور قائلاً، لا تبكي شئ* يا محمد، لقد حزنت البارحة لموت أمي جوعاً، غير أن دموعي لم تتساقط، لقد تحجرت الأشياء في بغداد يا محمد، الحصار والجوع والطاعون. غدونا نحتكم لهم في هذه المدينة، سوف نبقى ننتظر .. كما ينتظر الحصان أمام معلفه وحضرة اليانكي يركبه)[2]، الا أن هذا الانتظار لم يدم طويلاً. فسرعان ما تحول الى بركان من الغضب والثورة ليقتلع جذور الطغاة، فليس غريباً أن تنتفض خديجة لتبحث عن طريق الخلاص وأن تبحث عن السبيل الحقيقي الذي ينتشلها من أقبية الخوف والعبودية الى رحاب الأمن والحرية مجسدة ذلك في صوتها[3]:

---

[1] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٧.

* هكذا وردت في نص مسرحية الحصار والصحيح لا تبك شيئاً.

[2] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٩.

[3] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، بغداد، ع٦، س١٥، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

(الموتُيخاطبنا يا محمد)[1]، تريد بذلك الثورة على الذل، فيجيبها صاحبها بلهجة مطمئنة: (لنتحدث معه بلغة جريئة اذن)[2]. هنا يتدخل أيوب ليتقدم برأيه القاطع بعد النكوص والإحباط الذي كاد أن يصيبه، فانتفضت ثانية:

(لم يبق لنا سوى هذا .. لغة جريئة مع الموت)[3].

اذن لم يبق الا خيار واحد من بين خيارين، خيار الموت مع الحرية أو خيار الحياة مع الاستعباد، فكان خيار الحياة في الموت، الذي يبقي أشرعة الحياة مفتوحة والى الأبد. (ان الكاتب عادل كاظم حينما يطرح المسألة بهذا الشاكلة الحدّية انما يفرز الواقع المطروح فرزاً واقعياً محدداً لا يماري فيه ولا يصطنعه اصطناعاً ولا يفتعله افتعالاً)[4]. وان لم يضعنا أمام الأسباب والمسوغات الحقيقية للحصار الذي ضُرب على بغداد في العام ١٨٣٠م، فاكتفى بما عرضته لنا المسرحية في مطلعها على لسان (الراوية)* .

(المغني: الحكاية ـ سيداتي وسادتي ـ جد بسيطة، غضب السلطان يوماً من وزيره قال: السلطان محمود: ياوالي العراق أترك الضيعة هذه، فلقد أبدلت فرماناً بفرمان جديد. رجلاً* يلبس ثوب الباشوية)[5]. فلم يكن الأمر في حقيقته مجرد استشاطة غضب السلطان محمود العثماني من داود باشا الذي نجم عنه الطلب الى والي حلب علي رضا باشا بالتوجه الى بغداد على رأس قوة كبيرة من الجيش لعزله بالقوة. وانما الحقيقة التي تكمن وراء ذلك

---

[1] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٣٥.
[2] المصدر نفسه، ص٣٥.
[3] المصدر نفسه، ص٣٥.
[4] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، بغداد، ع٦، س١٥، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.
* لقد تم التعرض في مكان سابق من البحث للتعريف بـ (الراوية) في المسرحية، وأحد الاسباب التي ألجأت الكاتب الى استخدام شخصية الراوية هو أنه أراد انقاذ نصه من الطابع الروائي وعدم الافاضة في التفاصيل المملة والرتيبة في رصد أخبار الحرب ووقائع القتال والتخلص من الاطناب بما يصنع البناء الدرامي للمسرحية بشكله الصحيح الذي يتطلب الايجاز والمعنى. م/ دراسات نقدية بين النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢٢٠.
* وردت في المسرحية رجلاً والصحيح هو (رجل).
[5] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٤.

الحصار وعزل داود باشا عن ولاية بغداد هو (نزعة داود في الاستقلال التي راودت ذهنه وعدم الالتفات الى أوامر السلطان محمود وعدم إمداد الدولة بالمال أثناء الحرب الروسّية)[١]. مما حمل على الاعتقاد بأن السلطان محمود قد شعر بامتداد نفوذ (داود باشا) وتمرده على الحكومة العثمانية، حتى بلغ هذا التحدي مبلغه حين قتل (داود باشا) (صادق أفندي) وهو موفد السلطان العثماني اليه الذي حمل له أمر عزله عن الولاية[٢].

ولكن ما يشفع لعادل كاظم مجانبته الحقيقة تلك هو أنه ليس كاتب تأريخ بل صانع تأريخ، يقتنص هذه اللمحة أو تلك من الشخصية فيعيد صياغتها وبناءها بما يتلاءم ورؤيته لتلك الشخصية وتفعيلها ضمن البنية الدرامية لذلك العمل المسرحي. ولذلك فقد أهمل الكاتب (حوادث كثيرة تلقي الضوء على المسوغات التأريخية الحقيقية لحصار بغداد الذي جرده المؤلف من خلفيته السياسية)[٣] . والذي عدّه البعض من الهنات التي رافقت هذا النص المسرحي، في حين أثنى البعض الآخر على ذلك التغاضي لأنهم وجدوا بأن الكاتب قد عبر عن الكليات بالجزئيات كالتعبير بجملة واحدة عن واقعة كاملة وعن مشهد بعبارة، وبذلك يحفظ للمسرحية قوة بنائها وتماسكها وإيقاعها المكتنز[٤]. لقد كشف لنا الكاتب النقاب في تلك المسرحية التراثية التأريخية ذات الطابع المأساوي، والنكهة الساخرة التي تمثلت في لعبة الشطرنج، عن حالة الكفاف وشظف العيش لسكان بغداد المضامين الجائعين الذين نهشتهم الأوبئة في عرض إنساني ذي سمات حّية، تجعل المتلقي ينشد اليها عبر مشاعر إنسانية فياضة، مفعمة بلمحات قاتمة وقاسية من تأريخ بغداد الحديث الذي شهد الاحتلال العثماني وما صحبه من عسف وظلم واستغلال[٥]. كما أنها أزاحت الستار عن مفارقات الحكم ووضحت عبثيته واستهتار الحكام بمصائر الناس عبر شخصية (داود باشا) التي

---

[١] داود باشا ونهاية المماليك، د. يوسف عز الدين، ط٢، بغداد، مطبعة الشعب، ١٩٧٦، ص ٥٦.
[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٥٦.
[٣] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص١٠٣.
[٤] ينظر: دراسات نقدية بين النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢٢٠.
[٥] ينظر: المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، بغداد، ع٦، س١٥، آذار ١٩٨٠، ص٧٤.

صـوّرها عـادل كـاظم علـى وفـق منظـوره ونفـذ مـن خلالهـا بعـد أن أخرجهـا مـن إطارهـا التـأريخي، وحملنـا علـى إدانـة اللعبـة علـى صـعيد الحـاكم والمحكـوم مـن خـلال تقديمـه لشخصيات داود باشا، وعلي رضا باشا والياور التي قابلتها شخصيات الأحدب والسائس والفحّام التي من خلالها أوقفنا أيضاً على دور بغداد في صنع تأريخها ومجدها فمن خلال تلك الشخصيات أراد ان يؤكد دور الجماهير في صنع تاريخها ومصيرها بوصفها الأساس في عملية التغيير تاركاً لرؤيته إعادة بناء النص بصياغته من جديد على وفق المساحة التي أتيحت له من ذلك التأريخ[1].

ان مسرحية الحصار التي وثقت حصار الأتراك لبغداد قبل ما يناهز القرنين من الزمان قد أعادت الى أذهاننا الهجمات البربرية والهمجية التي تعرضت لها بغداد منذ زمن بعيد والى يومنا هذا، فكانت هذه المدينة العريقة هدفاً دائماً للأعداء الا أنها كانت وما زالت عصيّة عليهم بعد ان ضمّدت جراحها لتمضي قدماً مخلفة ورائها دهاقنة الحقد والظلام.

"التأريخ القديم"
مسرحية مقامات أبي الورد *

لقد انتقى الكاتب القرن الرابع الهجري وجعله مسرحا لبعض حوادث مسرحياته ومنها مسرحيته (مقامات ابي الورد) في (إطار من التاريخ العربي القديم)[1] ويعود سبب

[1] ينظر: دراسات نقدية، محمد مبارك، ص ٢٢٠.
* فازت بجائزة أحسن نص مسرحي عراقي لعام ١٩٧٧، مجلة الاقلام، ع ٩، س١٢، حزيران ١٩٧٧.

هذا الانتقاء الى عوامل عديدة لعل أبرزها وأهمها هو الخصب السياسي والفكري الذي اتسمت به تلك الفترة[٢] فقد سلطت حوادث تلك المسرحية الضوء على (فترة حكم البويهيين في العراق "٣٣٤-٤٢٥")[٣]، وهي حقبة اتسمت بالتقلبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للأمة آنذاك. لقد استثمر عادل كاظم شخصية (ابي الورد) الذي سمى به مسرحيته ليبني عليها مسرحيته جاعلا من تلك الشخصية مدخلا لذلك البناء، ولهذه الشخصية دور سنتبينه لاحقا في سير حوادث المسرحية، وقد تحدث بعض المستشرقين عن شخصية ابي الورد قائلين بأنه كان (يلف الدروب والأسواق يرقّص قروده الثلاثة ويحكي حكايات بلغة أشخاصه)[٤]، مخبأً وراء ذلك القناع دورا تحريضيا مستهدفا ابن الصمصامة ووزيره ظالم بن موهوب من خلال تجواله في أزقة دمشق وبصحبة قردته تلك[٥] وهذا ما نستشفه من مطلع المسرحية: (أيها السادة الأكارم كان ابو الورد هذا الذي هو انا في غاية الحذق والانتباه يجوب كل المدن والامصار، ويقص كل أنواع الأخبار يطوف الشوارع بالخيال والتماثيل والتشخيصات .. ولكن على الرغم من ذلك يرفض ان تكون هذه الأمة كما أرادها هؤلاء الذين تمثلوا حكمة القرود الثلاث)[٦]. تلك الحكمة الهندية التي يستند مضمونها الى قردة ثلاث، الأطرش والصامت والاعمى، فهي لا تسمع ولا تتكلم ولا ترى، فقلب المعنى الهندي في القرود من معنى سلبي الى معنى إيجابي، فجعل القردة تسمع وتتكلم وترى[٧]. فجاءت منسجمة مع منطق التأريخ والمتمثل في الشخصية الرئيسة في المسرحية وهو (عمران بن شاهين) الذي يدعو الى أن نسمع ونتكلم ونرى كما

---

[١] ازمة النص المسرحي ، علي مزاحم عباس ، ص٦٤.

[٢] ينظر: المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي ، حسين علي هارف : ملخص البحث.

[٣] المسرحية العربية في العراق ، د . علي الزبيدي ، مطبعة الرسالة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ـ١٩٦٧ ص٣٢. وفي رواية اخرى: من (٣٣٤ – ٤٤٧هـ)، ينظر مجلة الاقلام، ع١٠، س١٢، ١٩٧٧، ص١٤٠.

[٤] المسرح والتراث العربي ، د . سمير سرحان، ص٣٩.

[٥] ينظر ، البطل في المسرح العراقي ، يوسف يوسف ،ص٦٦.

[٦] مسرحية مقامات ابي الورد ، عادل كاظم ، مطبوعة على الالة الكاتبة، المؤسسة العامة للسينما والمسرح ، بغداد ١٩٧٦، مديرية المسارح ،ص٢، وقد وردت في النص كلمة (الثلاث والاصح الثلاثة).

[٧] ينظر: المسرح والتراث العربي ، د . سمير سرحان ، ص ٣٩

يجب، بهدف التوصل الى الحقائق الخفية في الواقع الذي نعيشه وأن نكون فاعلين في الوسط الذي نوجد فيه[١]. وشخصية عمران بن شاهين شكلت المحور الرئيس في المسرحية فلقد وجد عادل كاظم في عمران بن شاهين الذي تشير المصادر التأريخية الى أنه (عربي من أهل العراق ينتمي الى قبيلة سليم* ، وهي من سواد العراق من أهل الجامدة قرب مدينة واسط)[٢]. وجد فيه (نموذجاً ثورياً استطاع في ثورته التي قادها بأكثر من مائة ألف مقاتل من الفلاحين والفقراء وصيادي الأسماك في بطائح العراق، أن يدفع سلطة البويهيين ويحسر نفوذهم عن أكثر من ثلاثة أرباع العراق والبحرين والاحواز ونجد)[٣]. بعد أن ألحقوا بالأمة الدمار والخراب الذي بلغ مبلغه بعد (أن حكم البويهيون ملوك الطوائف في الشام والعراق وسرقوا وتاجروا بحقوق الشعب العربي)[٤]. فراح الكاتب يتصرف بتلك الواقعة التأريخية التي توافرت عليها مسرحيته وأن يطوعها بما ينسجم والأداء الدرامي لبناء المسرحية موظفاً كل ما اشتملت عليه من قيمة تراثية خدمة لمنظوره ورؤيته (مبتدعاً حكاية جديدة لعمران تستوعب التأريخ ووقائع الحاضر العربي اليوم .. محاولة الكشف عن حركة قوى هذا الحاضر وانعكاساته مشيرة الى سبيل الخلاص)[٥] ولكي لا يقع الكاتب تحت تأثير النظرة الأحادية الجانب أو التفسير اللا واعي، فقد تعددت مصادره التي أستمد منها موضوعة مسرحيته[٦]. ذلك بأنه لم يبغِ من وراء كتابته للمسرحية أن يقدم (تسجيلاً قصصياً لشخصية (عمران بن شاهين) تأريخياً، التي قد يجدها في مصدر واحد، بل أراد أن يستقريء تأريخ عصره ليخرج منه بطروحات فكرية تحمل

---

[١] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٨٧.

* وفي رواية أخرى ورد ان سليم بن منصور: قبيلة عربية عراقية نزل بعضهم في مصر، م/ المنجد في اللغة والاعلام، ط٣٠، س١٩٨٨، ص٣٠٧.

[٢] عمران بن شاهين، د. فاروق عبد العزيز، مجلة أفاق عربية،ع١٠، س٢، بغداد، ١٩٨٤، ص١٠٤.

[٣] المسرحية التأريخة بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٨٥.

[٤] المصدر نفسه، ص٨٥.

[٥] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، بغداد، ع ١٠، س١٩٧٧، ص١٤٠.

[٦] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٨٧.

ديمومة انسانية، فاستنبط من تلك المصادر التأريخية المدلولات الفكرية والاجتماعية والإنسانية لثورة (عمران بن شاهين) وقدمه لنا نموذجاً انسانياً للثائر القومي)[1]. بل كان تعاطف الكاتب وانحيازه الى بطل مسرحيته واضحاً في جعله نموذجاً للثائر القومي (فعمران بن شاهين واحد من الذين ولدوا في أحضان القهر والعبودية)[2]. أما كيف رسم خيوط العلاقة بين أبي الورد وعمران بن شاهين وكيف كانت نقطة الالتقاء بينهما، فان ذلك يقودنا الى بوادر نشوء تلك العلاقة وأسبابها، وهذا ما تفتقت عنه ذهنية الكاتب وأفصحت عنه، من خلال استقرائه لتاريخ الشخصيتين الأساسيتين ودورهما، فأبو الورد وهو من رجال المطايبة والتشخيص (التمثيل)، قد أدى دوراً إعلامياً مهماً بعد أن وجد آذاناً صاغية تستمع له لا سيما في أوساط الجموع الفقيرة والمضطهدة فقد تركت كلماته التحريضية أثراً طيباً فيهم، وكانت أشعاره داعية للثورة على الوضع السياسي والاجتماعي المتردي الذي أبتليت به الأمة آنذاك. في حين كان عمران بن شاهين يمثل منطق القوة الخيرة التي سعت الى اجتثاث الظلم وتطهير الأرض من الأطماع الفارسية التوسعية. وكأن الكاتب أراد أن يؤكد بل يقر أن دور الكلمة لا يقل شأناً عن دور السيف في تغيير الواقع الفاسد للأمة اذا ما التحم السيف والكلمة معاً.بيد أن جذور العلاقة التي نمت وتطورت لاحقاً بين أبي الورد وعمران بن شاهين كان مبعثها أسر عمران بن شاهين لأبي الورد وهي رؤية الكاتب في الأسباب الأولية لنشوء تلك العلاقة السلبية التي تحولت فيما بعد الى منعطف إيجابي كان من نتائجه المثمرة أن أصبح أبو الورد اللسان الناطق لعمران بن شاهين والداعية لنصرته وحاث الناس في ساحات دمشق ومجالسها على الاقتداء به وبثورته[3]. وهكذا أصبح الاثنان يسيران باتجاه واحد فخط أبي الورد أمسى (الخط الذي يوازي خط عمران بن شاهين الثائر في بطاح العراق)[4].

---

[1] المصدر نفسه، ص٨٧.
[2] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف ، ص٦٦.
[3] ينظر: الفرقة القومية تستضيف أبا الورد على مسارحها، عبد الحسين ماهود، مجلة الاذاعة والتلفزيون، بغداد، ع ٢٠٩، ١٣ آذار ١٩٧٧، ص ٣٩.
[4] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٦.

ومن اللافت للنظر أن تلك المسرحية قد تضمنت في عنوانها اسم (المقامة)* ولم يكن ذلك اعتباطاً، فقد (جمعت بين شكلين فنيين طالما كانا مثار العديد من المعنيين بالمسرح، وهما المقامات كشكل فني متوارث أثبتت نصوصها قدرات درامية ولغوية، والفرد الثوري المعارض للسلطان)[١]. وبسبب ما كان يكتنف ذلك الجمع من صعوبات أدركها الكاتب بنفسه، فقد جعله يلغي الزمن العام ويعدل عنه نحو الزمن الخاص زمن ظهور المقامات وحكم الاخشيديين والبويهيين وزمن ظهور (ابن شاهين)، بعد أن تسنى له غربلة الخزين من الحوادث والصور التي رافقت تلك الحقبة الزمنية[٢].

ويعد هذا النمط من المسرحيات التراثية التي أدخلت المقامة في موضوعاتها المدخل الأساس لمسرح الفرجة* والكاتب عادل كاظم كان من الأوائل الذين خاضوا تلك التجربة عبر مسرحيته تلك[٣]. ومن البديهي ان تحوير وصياغة المقامات الى عمل مسرحي درامي، يخضع بالضرورة الى قوانين الدراما الأساسية. ومن هنا، جاء سعي الكاتب عادل كاظم في هذا الاتجاه سعياً موفقاً بعد أن طوع تلك المادة التراثية المتمثلة بحكايات أبي الورد وما ألحقها من حذف وإضافات وتحوير وتطوير لهذه الشخصية أو تلك التي وردت في المقامات، مكنته من تقديم عمل مسرحي مستوفٍ لشروطه الفنية والفكرية. موظفاً بذلك أهم وأبرز عناصر العرض المسرحي الأساسية لتوضيح وتجسيد فكرة هذا العمل الدرامي،

---

* المقامة: يرى بعض الباحثين في أصلها أدباً تمثيلياً، فهو تمثيل مباشر يقوم به فرد، وتعتمد دائماً على حضور الجماعة في مكان ما، وتحمل غالباً عناصر المحاكاة، وتعرض موضوعاتها في أسلوب الحوار، وفي كل مقامة قصة لها بداية وتطور فالذروة والحل وفيها شخصية رئيسة وشخصيات أخرى وحوار، وقد عرف الأدب العربي في القرن الرابع الهجري المقامة فناً أدبياً متميزاً يعتمد على عناصر عدة ومقومات ثابتة، م/ (في ذاكرة المسرح العربي، د. فائق مصطفى، ص ١١١).

[١] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٤.

[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص٢٤.

* مسرح الفرجة: هو مسرح يعتمد على الشعر الملحون وعلى الموسيقى الشعبية، وقد كانت (الفرجة) الى عهد قريب تعرض هزليات بلغة الشعر وتشخص مواضيع اجتماعية هي أقرب الى الخيال منها الى الواقع. المصدر: اطلالة على التراث المسرحي للمغرب، محمد أديب السلاّوي، مجلة الاقلام، ع٦، سنة١٥، بغداد ١٩٨٠، ص٢٣.

[٣] ينظر: مسرح الفرجة انعطاف نحو التجديد، قاسم محمد، مجلة الوطن العربي، باريس، ع ٣٢٦ ،س ١٩٨٣ ، ص٧٨.

ومستثمراً في الوقت نفسه أجواء النص التراثي وعناصره المتنوعة في تحديد الرؤية الفنية والفلسفية لتلك المقامات.

لقد اعتمد الكاتب عادل كاظم على الاحتفالية أو أشبه ما تكون بذلك في طريقة عرضه لتلك الحكايات أو المقامات وهي صيغ نابعة من البيئة المحلية للنص الذي اتسم بالنكهة العراقية والعربية الأصيلة وكان الانتقال (داخل المقامة الواحدة بين الرواية والتمثيل والتفرج)[1] قاصداً بذلك أقصر الطرق والوسائل للوصول الى بصر المتلقي وبصيرته. (فحين أعطى لثورة عمران بن شاهين، تلك الصورة الجمالية من خلال المقامات ـ اللوحات ـ فإنما أشار الى التجدد والتواصل في حياة بطله)[2]. ومن خلاله الجماهير المسحوقة المعدمة، و (على أساس منظور يحاول أن يقيم الصلة مع الماضي بعيداً عن النظرة الخارجية في محاولة لتكريس العملية النضالية المنبثقة من خلق المعادلة بين التراث والمعاصرة كتأكيد للهوية الحضارية والنضالية للإنسان العربي في آن واحد)[3] لقد وضعتنا تلك المسرحية أمام (الصورة الحقيقية لتمزق الأمة وتبعثر قواها وتضافر قوى السلطان الأجنبي المهيمن في الداخل بامتداداته الطبقية الطفيلية مع العدو الخارجي على واقع هذه الأمة ومصيرها)[4]. لا سيما بعد وصول ابن الصمصامة الى سدة الحكم والواقع المأساوي الذي عاشه الناس في ظل حكمه وحكم وزيره ظالم بن موهوب الذي وقف فيما بعد مع أبناء دمشق بوجه جيش بن الصمصامة وخاله أبي محمود عندما اعتديا على الدمشقيين واستباحا حقوقهم، وعلى الرغم من موقفه ذلك الا انه فقد ولايته على دمشق عام

---

[1] مقامات أبي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، تموز ١٩٧٧، ص١٤٢.
[2] البطل في المسرع العراقي، يوسف يوسف، ص٦٦.
[3] المصدر نفسه، ص٦٦.
[4] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، وزارة الاعلام، بغداد، ع ١٠، س١٩٧٧، ص١٤٠.

٣٦٣هـ[١]، التي رأى فيها الكاتب عادل كاظم نتيجة منطقية وطبيعية فـ (طالما نكل ظالم هذا بقرامطة دمشق وأوسعهم تقتيلا وهم جماهير الثورة الحقيقية آنذاك)[٢].

ان توزيع الكاتب للأدوار وترتيبه للوقائع لم يبعده عن الصدق التاريخي الحقيقي- لتلك الحقبة من صيرورة الأمة التاريخية (ولعله أصاب كبد الحقيقة عندما وضع عبارة النابلسي - وهو (من القرامطة) الذي وقف ضد ظالم بن موهوب وجيشه من المغاربة: " لو ان معي عشرة اسهم لرميت تسعة في المغاربة وواحدا في الروم")[٣] اذ جعل الكاتب (ظالماً في جيش بن الصمصامة وخاله ابي محمود، وجعل مواقف هؤلاء وتصرفاتهم وما ينهضون به من أدوار، وان كانوا عربا، امتدادا لعدوان الديلم والروم على الأمة)[٤] لقد ولدت تلك الصراعات الشرارة الأولى التي انطلقت منها ثورة ابن شاهين، فكان (ثائراً في برنامجه أراد ان ينتقل بصراعه الى مستوى حرب الشعب طويلة الأمد لكي يحقق الخلاص القومي والطبقي، وهو الطريق لتكريس بطولة الجماعة كما نرى، لذا فانه يبدأ من معاناة المحيطين به من العبيد والفقراء ويضمهم اليه)[٥] وانتهاء بالدعوة (لقيام دولة الفقراء وصيادي الأسماك وان أفكارها وخطتها هو توزيع ما يحصلون عليه وكأن أبا ذر الغفاري قد أعيد هذه المرة لكن بدون فعله)[٦].

لقد أثيرت حول تلك المسرحية تساؤلات وانتقادات عديدة على وفرة إيجابياتها وطرحها حيث (اللغة الرائعة التي دخل فيها (أبو الورد) ديوان الخليفة ورأى من هناك أوضاع الشعب)[٧] ومعاناته.

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ص١٤٠
[٢] المصدر نفسه، ص١٤٠
[٣] مسرحية مقامات ابي الورد، عادل كاظم .
[٤] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٤٠.
[٥] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص٦٦.
[٦] بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٥.
[٧] المصدر نفسه، ص٢٥.

وعلى الرغم من أنها سلطت الضوء على الصراع المحتدم بين طبقتين إجتماعيتين متناقضتين ووجهتي نظر مختلفتين، الا أنها لم تسلم من بعض المؤاخذات كالمتمثلة (بظاهرة الافتعال وإن لا حدث فيها سوى أنها أرادت أن تروي لنا حكاية عمران بن شاهين وثورته في بطائح العراق بهذا الشكل السردي المثقل بالخطب والوعظ)[١].

والانطباع الآخر الذي ولدته تلك المسرحية، هو أن النموذج الثوري فيها بدا وكأنه قد خرج من قمقم سحري، عُتّه بضعة ألفاظ ومادته بضع صور، لاسيما وأن المقامات بشكلها الحواري الناقد والمعترض تتوافق مع المناخ والظروف السائدة لتهيئة الولادة، لقد بدأ فرداً متوحداً، في حين بقيت الجماهير المسحوقة أداةً مجردة من الفعل[٢]، ثم أن موضوعة طرح الثورة كان يشوبها ضعف الرؤية فقد تخيل الكاتب أن الثورة إنما تنطلق من (بؤرة ثورية) في الريف والسؤال الذي يتبادر الى الذهن:

(هل يكفي أن تتعرض أمة للقهر والغزو الأجنبي لتكون مهيأة تلقائياً للقيام بثورة؟ والجواب ان التأريخ قديمه وحديثه يخبرنا بأمثلة كثيرة تدحض ذلك. فعادل كاظم في إنحيازه الى صف الفقراء وحقهم في الثورة لم يتطرق ـ كما يفترض علم الثورة ـ الى مستوى الوعي والتنظيم الذي يقود الثورة، إذ أن رؤيته ما هي الا إستنساخ لنموذج أجنبي وغير نابع من دراسة عميقة للواقع .. وهي مشوبة بالغموض والضبابية لغياب الرؤية السياسية الناضجة لدى الكاتب)[٣].

والسؤال الآخر الذي أثير حول تلك المسرحية (هل أستطاع المؤلف أن يعكس حقيقة الإنسان العربي اليوم؟ وهل كان عمران بن شاهين بطلاً عصرياً له نفس ملامحنا ومجمل تطلعاتنا؟)[٤] وللاجابة عن تلك التساؤلات وغيرها، لا بد من الإشارة الى أن الكاتب عادل كاظم قد خاض تجربته تلك وهو الكاتب المتمرس وأحسبه قد ترك في نصه

---

[١] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٤١، وينظر: أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، ص٦٥.
[٢] ينظر: بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ص٢٤.
[٣] أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، ص٦٥.
[٤] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٦.

المسرحي هذا كشأن أي نص أدبي يكتنفه النقص والمآخذ التي لا تنتقص من قيمته بقدر ما يثيره من توهج وإقتدار عبر تلك التساؤلات التي من شأنها أن ترتقي بالنص وتلفت النظر إليه، فالمتلقي (لا يرى في حكاية عمران بن شاهين الا درساً بالغ الحيوية عميق الدلالة في رسم مصائر الخيانة التي ينوء بها وطننا العربي اليوم، واذا كان المسرح من حيث هو وسيلة تحريضية وتربوية جماهيرية متميزة في حركة المجتمع فهو ملزم بأن يسهم في حركة النضال اليومي للناس، والا عدل عن رسالته ولم ينهض بمهمته ووظيفته الاجتماعية)[1]. وهذا ما شجع الكاتب على أن يستخدم بعض المفردات الوعظية والإرشادية إن صح القول. وغرسها في نفوس المتلقين. لأن حكاية مثل (حكاية عمران بن شاهين تشكل في كل معايير هذا المسرح وقيمه مادة أولية جديرة بأن تكون عملاً مسرحياً هادفاً، ومن ثم .. فقد كانت إفادة عادل كاظم من هذه الحكاية مبررة بل ضرورية على صعيدي الفن والمهمة النضالية اليومية)[2] وضمن هذا السياق فقد أكد دور الجماهير في عملية التغيير عندما وضع بطله بصحبة الجماهير أمام الخيار، (وسوى الروم خلف ظهرك روم)[3]، وهي إشارة واضحة الى الثورة كمنقذ ومخلّص وحيد.

أما فيما يتعلق (بالتوسع على أبي الورد الممثل والراوية في الكلام بإطالة خطبه وحواراته فلم يكن نتيجة عرضية لرغبة المؤلف في القفز على صعوبات التأليف المسرحي أو لنزعته الأدبية الثرثارة في الوصف ومصادرة المسرح على الفعل الذي هو جوهره وإنما كان هذا التوسع وتلك الإطالة ضرورة منطقية وفنية في إستيعاب حوادث تأريخية واسعة متداخلة في عمل مسرحي يتسع لأكثر من ساعتي عرض متصلة)[4]. ويبقى النص

---

[1] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٤١.
[2] المصدر نفسه، ص١٤١.
[3] مسرحية مقامات أبي الورد، عادل كاظم، ص٧٤.
[4] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٤١.

غنياً بما طرح جميلاً في تشعبه ومعالجته، رصيناً في بنائه على الرغم من بعض الهفوات التي أعترته هنا وهناك.

التراث الأدبي

توطئـــــــة:-

من هذا المنهل التراثي ألا وهو الأدب إستقى عادل كاظم موضوعة مسرحيته (المتنبي)، منطلقاً من كون الأدب يشكل إرثاً حضارياً وتراثاً عميقاً للانسانية بكل معطياته وتجلياته فهو قديم قدم حضارة هذه الأمة وأخيرا فهو تعبير عن كل ما عرضه الإنسان في صياغة لغوية ومحاولة إيصاله الى الآخرين عن طريق فن من الفنون أو شكل من الأشكال وقد تضيق دائرة الأدب فتظل محصورة في إطار الشعر على وفق معانيه الواسعة أو تتسع لتضم ضروباً أخرى تحمل المعطيات الفنية أو تتضمن القوالب اللغوية التي تحتفظ

مضامينها بتلك المعطيات[1]. وعلى هذا فان الأدب وان لم يكن كله شعراً. الا أن شعر المتنبي يكاد أن يشكل أدباً متكاملاً بأنواعه المختلفة فأنت تجد فيه المثل والحكاية والخطبة والسيرة بل وتجد فيه شكل الدراما ولو من بعيد، عبر الحوارات الشعرية التي تتناثر بين ثناياه لاسيما الحوارات الداخلية التي تتمثل بالهمس ومناجاة النفس، فضلاً عن الفكر والتأمل وهما الطابع الذي كسا أشعار المتنبي وشاعريته، كل ذلك أغرى الكاتب عادل كاظم بإستثمار تلك الظاهرة الشعرية المتفردة وتحويلها الى عمل درامي عبر تزاوج الشعر والنثر لتوليد لوحة تراثية أدبية هي (مسرحية المتنبي) أو الزمن المقتول في دير العاقول.

مسرحية المتنبي

في تلك المسرحية التي أسماها الكاتب عادل كاظم بـ (المتنبي) أو (الزمن المقتول في دير العاقول)* ، أحال الكاتب شخصية الشاعر المتنبي وقصته الى نص درامي بعد أن وضع لمساته على تلك الشخصية المؤثرة في مسيرة الشعر العربي، جاعلاً من تلك الشخصية التراثية أداة ربط في تواصل الحدث الماضي الممتد من زمن الشاعر الى زماننا. مستعيناً بالراوية لإيصال صوت الماضي مثلما نجد ذلك في أغلب مسرحياته التراثية. وهكذا يذكرنا مرة أخرى بتأثره بالمسرح البريشتي أو ما يسمى بالراوية

[1] ينظر: تأريخ الأدب العربي قبل الاسلام، د. نوري حمودي القيسي، د. عادل جاسم البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، دار الكتب للطباعة والنشر، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، ط٢، ٢٠٠٠، ص١٩.

* دير العاقول: موقع على دجلة جنوب شرقي بغداد.

البريشتي. الذي تتمحور مهمته في كونه أداة الوصل لخيوط الماضي بالحاضر، ولجعل البناء الدرامي للمسرحية متوازناً ومتماسكاً.

ومما لا شك فيه ان اختيار الكاتب لشخصية المتنبي مداراً لمسرحيته وجعلها مقترنة بالزمن .. انما يشير الى المتنبي (ظاهرة أدبية) لا يحدها زمن معين، فهي ظاهرة طالت زمانه وما لحقه من أزمان. وقد نبه الى ذلك المتنبي متفاخراً بنفسه وأكدها في أكثر من مرة وأكثر من مناسبة ومنها قوله:

(أنامُ مِلءَ جفوني عن شواردها ويسهرُ الخلقُ جرّاها ويختصمُ)[1]

وكيف لا؟ وهو (سيد عصره والشاهد الشهم عليه، وقد أعطته هذه الصفات مجتمعة كل أسباب المعاصرة التي نراها فيه)[2] فتحولات ذلك العصر هي شبيهة بانعطافات عصرنا اليوم، اذن فالحصيلة التي تجعل المتنبي حاضراً في الزمان ـ أي زمان هو طاقة الإبداع التي تكتنفها مخيلة المتنبي وتتجدد بتقادم الزمن[3].

ان خبرة عادل كاظم وحبه للشعر بداية ومعرفته الواسعة بحياة المتنبي شخصية محورية على خريطة الشعر العربي، جعلته يتفاعل مع تلك الشخصية، بما يتوافق والاسقاطات المعاصرة التي أراد لها الكاتب. ولكي ينجح في توظيف تلك الشخصية التراثية، فانه منحها بعداً شمولياً فوسع من رقعة حوادث مسرحيته، فضلاً عن زجه عدداً من الشخصيات المعروفة التي لها صلة بمسيرة المتنبي الحافلة. فهنالك شخصية المعري الشاعر وسيف الدولة وكافور الاخشيدي وجدة المتنبي، ووالد المتنبي عبدان السقاء، ومفلح تابع المتنبي وصديقه، وآخرون .. لقد وجه الكاتب حركة شخوصه هؤلاء جميعاً بالاتجاه الذي يفعّل الحركة الدرامية للمسرحية ويأخذ بناصيتها نحو بناء درامي ناضج، ليرسم لنا من خلاله التقلبات النفسية والاجتماعية والسياسية التي أحاقت بالمتنبي

---

[1] شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، ج٤، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٣٨، ص١٠٨.
[2] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٧-٦٩.
[3] ينظر: الخروج من شعب بوان، خالد علي مصطفى، مجلة الاقلام، ع ٣-٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٢، ص٣٥.

ومن خلاله بالمجتمع منذ ولادته في الكوفة حيث مرتع صباه وحنان جدته وأحلام طفولته وحتى لحظة مقتله ..، متكئاً في الغالب على شعر المتنبي الذي حفل بالكثير من المواقف الدرامية (التراجيدية) والذي نتحسسه بصورة جلية في الحركة الدرامية التي أنضجتها وبلورتها مسيرة المتنبي الحياتية والأدبية، التي صورها لنا عادل كاظم من خلال أزماته الثمانية في المسرحية، التي برّز فيها تلك الـ مواقف في نسيج درامي تمّيز به عن مسرحياته الأخرى والمسرحيات التأريخية العراقية بشكل عام[١]. فقد وصفت لنا المسرحية (شعور المتنبي بالغربة والضياع والفجيعة، عظمة الأحلام مقابل الاحباطات واليأس والقنوط، السقوط الفكري والسياسي والنفسي المريع والانكسارات والمساومات، خيبات الأمل المتكررة، الصراعات النفسية المتعددة، الطموح العظيم)[٢].

وهذه الحوارات والمقاطع تفصح عن بعض من ذلك.

(أنـا في أمة تداركها اللـ ـُهغريب كصالح في ثمود)[٣]

(على قلق كأن الريح تحتـي أوجهها جنوبـاً أو شمـالاً)[٤]

ومثلما شكلت تساؤلاته هذا المنحى والاتجاه فانها طرحت أفكاراً أعم وأشمل هي بمستوى وعمق شخصية بطله فيقول على لسانه متنبيه:

(هذه الاشياء التي ترى، تظنها كلها جماداً بجماد من قال؟

انها أكيد كحياتي أنا من عدم هي أكثر من وجود)[٥].

---

[١] ينظر: المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٩٨.

[٢] المصدر نفسه، ص٩٨.

[٣] شرح ديون المتنبي. البرقوقي ج ٢ ص٤٤

[٤] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٨، ص ٣٣.

[٥] المصدر نفسه، ص٥٢.

ان رحلة المتنبي في تلك المسرحية أسفرت عن كثير من الملابسات والمفارقات التي علقت بتلك الرحلة ومنها البحث عن المدينة الفاضلة التي كان يحلم بها وما رافقه ذلك من سفر دائم وترحال بسبب المضايقات ومحاولات الحصار والمطاردة، انها غربة المثقف العربي الملتزم.

(بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكنُ)[1]

ان تلك الغربة التي عاناها المتنبي قد وجدت لها صدى عند الآخرين، وهكذا فقد كانت هماً مشتركاً لكل المثقفين في المأساة والحلم. فالمعري الذي وجدناه في المسرحية، شخصية مكملة لمسيرة سلفه (المتنبي) قد جمعهما الكاتب بوحدة الهدف والمصير على الرغم من البعد الزماني والمكاني بينهما.

(المعري: أنا معك، ألم أوراقك من هنا وهنا ولأكتب معجزك)[2]

ثم تعلو تلك الهمة لدى المعري لتصبح أكثر توهجاً واقتداراً.

(المعري: سأقاتل اذن من أجل وحدة هذه الأمة معكم.

المتنبي: وحدة صعاليكها وفقرائها يا أبا العلاء، لكي نستطيع بهم أن نبني مدينتنا الفاضلة)[3].

ثم بدا أن الضياع والغربة التي عاناها المتنبي في المسرحية قد طالت صاحبه ورفيق دربه المعري، حين خصّه المتنبي في السؤال عن تلك المدينة الفاضلة.

(المتنبي: أنت أيضاً مثلي غريب، أيها الشيخ الحكيم كما يبدو ..

أسألك، أين هي مدينتنا الفاضلة التي نبحث عنها منذ زمن بعيد؟ أين؟ لم هي ضائعة كل هذه الدهور المضاعفة؟ غرباء نحن أيها الشيخ غرباء)[4].

---

[1] شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ج٤، ص٤٦١.
[2] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧، ص٦٧.
[3] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧، ص٦٧.
[4] المصدر نفسه، ص ١٩.

الا أن تلك الغربة وهذا الاختناق الذي كان يعصف بالشاعر لم يثبط من عزيمته أو يقوده الى اليأس والاستسلام والمهادنة بل ظل ثائراً يدفعه حرص شديد على أن يكون ضمير الزمن الذي ينتمي اليه[١].

(نحن الشعراء أيها الشيخ الجليل ضمائر الزمن أبداً)[٢].

ان تذمر الشاعر من واقعه وحلمه بمدينة فاضلة لم يكن نابعاً من الخيال أو محض صدفة، بل أنطلق من واقع فاسد يتسابق فيه الحكام على عروش السلطة.

(المتنبي: أتعرف يا أبا العلاء لأجل أي شئ نقاتل؟

المعري: لأجل هذه الأرض التي أعطت كل شئ.

المتنبي: ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه واللسان*،

لأن هذه الأرض يتوزعها الاخشيديون والبويهيون والروم واللصوص والأدعياء وسماسرة الشرف وتجار الكذب وأبطال حروب غير واقعة ومنتصروا معارك غير حادثة، فجعلوا هذه الأمة كلها أمة صعاليك وفقراء)[٣] ان مسرحية (المتنبي) وعلى الرغم مما أرادت أن تفصح عنه وما تتوخاه لم تكن تخلو من بعض السقطات، لا سيما فيما يتعلق بالمعالجة الدرامية ورسم الشخوص وحركتها في نطاق النص المسرحي، ومنها انه وضع شخصية (المعري) في موقف ضعيف يتعارض مع المعري ـ الثائر والرافض، حينما جعل المعري يلتمس العذر والتسويغ للمتنبي في اتخاذه الشعر وسيلة للتقرب والتكسب أحياناً. فهذا يتنافى مع ما عرف عن المعري من معارضته لاستخدام الشعر لتلك الأغراض حيث أنه كان (مترفعاً عن المديح ومترفعاً عن مباهج الدنيا وضارباً مثلاً أعلى للشعراء قديماً وحديثاً)[٤] في هذا الاتجاه، انه التزم وبصراحة الزهد والتعفف جاعلا من ذلك مذهبا له[٥].

---

[١] ينظر: البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص ٦٧-٦٩.

[٢] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص ١٩.

* هذا الحوار على لسان المتنبي مقتبس عن بيت شعر للمتنبي.

[٣] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ٣٦.

[٤] التكسب بالشعر، د. جلال الخياط بيروت، دار الأدب، ١٩٧٠، ص ٧٣.

[٥] ينظر : تأريخ النقد الدبي عند العرب، د. احسان عباس، ط٢، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٨، ص٣٦٦.

ومأخذ آخر يتعلق بالجانب الفني أيضاً ولا سيما البناء الدرامي فقد افتقرت الى الفعل الدرامي (فغربة الشاعر وقلقه وحلمه بمدينة فاضلة لم تعبر عن نفسها في قالب درامي، أنما ذكرت بكثير من الاسهاب والتكرار على لساني الراوية والمعري)[١]. فكانت المسرحية أشبه ما تكون بالسيرة الذاتية للشاعر فهي ابتدأت منذ ولادته حتى مصرعه وذلك ليس بالضرورة أن يعبر عن فعل موحد كما أراد الكاتب لها، كما أوضح أرسطو ذلك في كتابه (فن الشعر) مستشهداً بما قاله الشاعر هوميروس عندما أغفل بعض الوقائع في حياة «أوليس» لأنها لم تكن ترتبط بغيرها على مقتضى الضرورة أو الرجحان)[٢] ان تلك المسرحية يمكن أن تنتمي بحسب طريقة معالجتها وبناءها الى ما يسمى بـ (مسرحية المواقف حيث تلعب الحكاية دوراً ثانوياً غير ملحوظ بالقياس لما يؤديه الموقف ومتابعته ورصده من دور في البناء الدرامي)[٣] كما انها (كقصص المواقف ـ ليست تجريدية بل يحرص فيها الكاتب على ربط الشخصيات

في أبعادها بالموقف ليكتسب الموقف حيوية وعمقاً في آن واحد)[٤] وعليه فلم تكن تلك المسرحية إعادة سرد للوقائع المعروفة في حياة المتنبي فحسب، بل كانت ومضة تراثية أضاءت حاضراً يعج بالتخلف والضياع الفكري وحسبها ذلك.

[١] في أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، ص٦٦.
[٢] فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٣،ص٢٥.
[٣] ملاحظات حول بعض أعمال الموسم المسرحي الحالي، محمد مبارك، مجلة المسرح والسينما، ع٤، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، س١، ايلول ١٩٧١، ص٥..
[٤] المواقف الأدبية، د. محمد غنيمي هلال، المطبعة العالمية العامة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٧٥.

المبحث الثاني

الملامح والسمات المشتركة في مسرحيات عادل كاظم التراثية

بعد أن عرض لأبرز النماذج التراثية لمسرحيات هذا الكاتب، تم رصد سمات مشتركة لتلك المسرحيات لعل أبرزها حضوراً ووضوحاً هو الإنسان و قضيته.. اذ جعل عادل كاظم من تلك القضية محوراً لمسرحياته التي استوعبت حركة الزمن وامتداداته، وتقوم على مبدأ أساسي هو (الفرض والرفض) اما الفكرة التي شغلته على المدى الطويل والتي سيطرت على تفكيره واستحوذت على اهتمامه كما يقول هو (اننا زائرون لهذا الكوكب، صنعتنا تجربة إبداعية، ووضعتنا في ممارسة القسوة وتأمل الأمل، فعلينا أن نعيش هذه الحتمية حتى ذهابنا الى المكان المعهود لنا أو المحتم لنا، ومن خلال هذه الأشكالية، إشكالية حتمية الحياة، وإشكالية حتمية الموت، أحاول أن أبحث عن الحقيقة، فوضعت البحث عن الحقيقة على لسان معظم أبطال مسرحياتي)[1].

[1] عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الأقلام، ع٦، بغداد، حزيران، ١٩٩٠، ص١٣٥

وبناء على ذلك فأن جلّ مسرحياته حملت في طياتها الطابع الفلسفي، بل الوجودي لاسّيما في أوليات كتابته المسرحية كمسرحية الطوفان، وتموز يقرع الناقوس ووجدنا هذا الطابع في مسرحياته اللاحقة كالحصار والموت والقضية والمتنبي، التي كانت عبارة عن كشف لطابع وظروف المرحلة التي كتبت فيها تلك المسرحيات التراثية. ففي مسرحية الطوفان وجدنا كلكامش في المسرحية يبحث عن الوجود لاعن الخلود كما عهدنا ذلك في الملحمة من قبل. وفي مسرحية تموز يقرع الناقوس، يصرح بطله شاركالي بهذه الكلمات كنت أسائل نفسي: مع من اقف؟ أين يجب أن أضع قدمي؟ أما الآن فقد تطهرت من عنف الأختيار.. وقفت بجانبي وافترضت هذا الجانب هو الصواب.. وسوف أظلّ أدافع حتى النهاية)[١]وفي هذا صدى (من اختيار سارتر في تفسيره للحرية بوصفها اختيار المواقف الحاسمة في اللحظة الحاسمة)[٢].

وعلى الرغم من أن الوجودية تؤمن وتقرر أن كل ما تدركه الحواس هو الموجود فعلاً وأن كل ما هو خارج نطاق هذه الحواس لاوجود له على الإطلاق، الاّ أن عادل كاظم لم يكن مع الفلسفة الوجودية الملحدة التي لا تقيم للدين وزناً بل أنه مع الوجودية المؤمنة[٣] ان جاز القول، فمن خلال فلسفة أبطاله يستبعد أن تكون فلسفته تأملاً فحسب، بل هي عنده فلسفة تأمل وممارسة لها صلة بالعمل والواقع، تنطلق من التأثير في عقول الناس مثلما تؤثر في سلوكهم أيضاً [٤].

فعادل كاظم في فكره يرفض بل يعري كل الأشكال التي تتعامل مع الدين كواجهة وتسخره كغطاء تخفي وراءه نوازعها ودواعيها المغرضة، ونتلمس ذلك واضحاً في مسرحية الطوفان على لسان بطله سموقان:

---

[١] مسرحية تموز يقرع الناقوس، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الالة الكاتبة، دائرة السينما والمسرح، مديرية المسارح، بغداد، س ،ص .

[٢] الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢١٣.

[٣] ينظر: الوجودية المسيحية، ديريه أنزيو، ترجمة: محمد عبد الهادي ابو ديرة، مجلة الكاتب المصري، مجلد٤، س٢، ع١٣، ١٩٤٦، ص٢١٣

[٤] ينظر: دفاعاً عن الفكر البشري، جلال العشري، مجلة الفيصل، ع٢٣، الرياض، فبراير،س٣، ١٩٨٠، ص٥٦

(لا اله للفقراء وحدهم... وان كان ثمة اله فهو اله للبشرية كلها،اله عادل، يقيم لهم الحق والعدل والمساواة)[1].

ولما كان الفكر وما يزال أسمى سلاح بيد الإنسان واشد مضاء لتغيير وضعه، وخلق أوضاع جديدة تتناسب مع كل مرحلة من مراحل تطوره الأجتماعي، ولما يضيفه الفكر من قيمة أساسية للوجود الإنساني بوصفه وجوداً متحركا لا نمطاً من سلوك حياتي مغلق، فقد حمّل الكاتب أبطاله تلك الأفكار والتنظيرات.

فمتنبي (عادل كاظم) كثيراً ما كانت تنتابه هواجس القلق التي تثير الاضطراب في صفاء النفس واتزانها مما قاد الكاتب الى (ان يغور في دواخل بطله باستخدامه القلق (الوجودي) المتعاظم مفتاحاً لتفجير أبعد الإمكانيات أثراً، وأعظمها أصالة في كشف الذات الإنسانية للمتنبي "الفرد")[2] فهو لا يتورع من أن يضع على لسان متنبيه تساؤلات وجودية مشحونة بمفردات فلسفية (معاصرة) مثل الوجود والعدم والقضاء والفراغ.

(ما الوجود؟ كان يردد. أهناك العدم الطاغي على كل مكان؟ كل مدى؟ أمن العدم يقوم الشيء برحلة صعبة الى الوجود؟)[3].

ومثل ذلك أيضاً رسمت شهرزاد في مسرحية الموت والقضية عبر تراثنا الشعبي (خط المعرفة والبحث والتأمل والتساؤل بشكل غريب ومضطرب)[4]: وهي تخاطب الدرويشين:

(اين النقاء الذي تدعون؟.. لم تتخبطون في دائرة مغلقة؟ (تبكي)

الريح.. المطر.. الموت.. العاصفة.. الذئب.. الأفاعي.. كلها.. أوسع قلباً للحب من قلبكم)[5]

ان الموضوعات المتكررة التي تصطبغ بالصبغة الوجودية في مسرحيات عادل كاظم التراثية مثل: الحرية، القرار، المسؤولية، الاغتراب، اليأس، الموت، القلق، قد جاءت

---

[1] مسرحية الطوفان، عادل كاظم ص١٧

[2] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص٨٩.

[3] مسرحية المتنبي: عادل كاظم، ص٥١

[4] مسرحية الموت والقضية: عادل كاظم، ص١٢٠

[5] المصدر نفسه، ص٤٣

متوافقة مع الفكر الوجودي (الذي انتشر انتشاراً واسعاً بعد الحرب العالمية الثانية)[١]، والذي أسفر عن اتجاه اشتراكي في الأدب او ما يسمى بالأدب الهادف الذي يدعو الى (تحمل الأديب مسؤوليته إزاء المجتمع وأن يلتزم بهذه المسؤولية وأن يهدف في أدبه الى أغراض اجتماعية وإنسانية نافعة يعتنقها ويلتزم بها، حتى لا يظل الأدب والفن ترفاً ينعم به الخواص أو تسلية يقطع بها المتسكعون فراغ حياتهم)[٢].

ويؤكد المسرح الوجودي أيضاً على قيمة (الإنسان وقيمة الفعل. ومبدأ حرية الاختيار ومبدأ المسؤولية الأخلاقية بعيداً عن أي تهويمات ميتافيزيقية وبعيداً عن سيطرة فكرة المطلق)[٣]. على الرغم من السلبيات التي اعترضته (كمباشرته الشديدة أحياناً، وافتقاره الى التجريب في الشكل الى حد ما، وافتقاره الى عناصر الالتحام الدرامي احياناً)[٤]. ومن خلال ما تم عرضه من نماذج لمسرحياته التراثية وجدنا ان أبطال عادل كاظم متباينون في مواقفهم حيال واقعهم وأوضاعهم المختلفة. تراوحت بين الموقف الانتقادي الاعتراضي وبين الموقف الثوري الذي أتسم بالمقاومة والمواجهة.

ففي مسرحياته الأولى كالطوفان وتموز يقرع الناقوس، كان أبطاله يتصفون بالصفة الاعتراضية، فشاركالي في (تموز يقرع الناقوس) نموذج للفارس المناضل الذي يرفض عسف وظلم النمرود، وقد سيطرت عليه النزعة الاعتراضية فلم يبلغ ذرا أهدافه[٥].

(شاركالي: مجنون هذا الذي يعتقد أنه يستطيع أن يجعل الأرض قبراً كبيراً، الصمت لا يستطيع أن يحيط بصوت الإنسان ويقتله)[٦]. ويبدو أن سموقان في مسرحية (الطوفان) لا يختلف كثيراً في تمرده عن شاركالي فهو الآخر يمتلك نزعة اعتراضية أزاء كلكامش.

---

[١] المسرح، د٠ محمد مندور، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤، ص١٠٦
[٢] المسرح بين الفن والفكر، د٠ نهاد صليحة، ص٩٤
[٣] المصدر نفسه، ص٩٤
[٤] المصدر نفسه، ص٩٤
[٥] ينظر: البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص٦٤.
[٦] مسرحية تموز يقرع الناقوس، عادل كاظم، ص .

(سموقان: لا يمكن لأوروك أن تتمرس في الصمت، والجوع والخضوع ومن ثم الفناء، صمتكم أشبه باليأس والهروب، لا يمكن أن يكون مصيرنا بيد الكهنة والحمقى.. خضوعكم أشبه بالموت والزوال، دولة الفرد الذي يملك كل الأشياء يجب أن تزول)[١].

وفي مسرحية الحصار جعل عادل كاظم بطله داود باشا في موقف درامي متأزم لا يعرف بواعثه ودوافعه مثلما لا يعرف كنه تلك الحالات التي كان يمر بها من يأس ومرارة وأسى وبقايا كبرياء، أنه يرفض الهزيمة غير أنه يعجز عن مغادرتها أو يفعل شيئاً أزاءها:

(عبد الغفار: الهزيمة على وجهه

أيوب: يحاول أن يغني

محمد: هكذا يتظاهر المنهزمون)[٢]

وهكذا (كانت أغاني المهزومين طلباً للعزاء في مسرحية الحصار)[٣]

أما في الجانب الآخر من مسرحياته وفي مرحلة لاحقة وقف أولئك الأبطال شامخين كالأطواد بوجه البغاة وساخرين في الوقت نفسه من الذين يرصدون الحوادث عن بعد كأنهم يقفون على تلّ منغلقين على أنفسهم في حين كانت المعركة على أشّها والصراع بالغ ذروته، فأنتهى بهم المطاف الى عزلهم ونبذهم حيث كانوا يتوارون، وهذا ما ألفيناه في مسرحية الخيط[٤].

وفي مسرحية (مقامات ابي الورد) كان بطل مسرحيته (عمران بن شاهين) (ألصق بقوى الثورة العربية من الكادحين الحقيقيين آنذاك وأكثر تمثيلاً لهم منه عيّاراً أو متمرداً على سلطة)[٥]. فدوره لم يكن دوراً اعتراضياً فحسب بل دور مواجهة وتصدٍفي الوقت نفسه.

---

[١] مسرحية الطوفان، عادل كاظم، ص١٥ .

[٢] مسرحية الحصار، عادل كاظم، مجلة المسرح والسينما، ع٢، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، مطابع الجمهورية، بغداد ١٩٧٠،ص

[٣] الأصالة والتجديد في المسرح العراقي، سامي عبد الحميد، مجلة المثقف العربي، ع١، وزارة الثقافة والأعلام، بغداد، س٣، أذار ١٩٧١، ص٣١

[٤] ينظر: دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢١٣.

[٥] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، مجلة الاقلام، محمد مبارك، ع١٠، وزارة الاعلام، بغداد، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص ١٤٠.

وما قيل عن عمران بن شاهين يمكن أن يقال عن ابي الورد الذي كان قد أتخذ من قردته وسيلة للوصول الى غايته. وهم في الحقيقة رفاقه في التحول من الحكمة الهندية ذات الطابع المسالم الى الدعوة المباشرة للتمرد والثورة[١].

اذن استطاع عادل كاظم في مسرحياته اللاحقة أن ينتقل بأبطاله من مرحلة الاعتراض والتحريض الى مرحلة المواجهة والمقاومة، أي أن أبطاله الجدد أصبحوا أمام مهمات البناء الحضاري وهم يعكسون الحالة الجديدة للمجتمع التي عجنت بالنضال والثورة.

لقد منح الكاتب أبطال مسرحياته سمة مميزة حين جعلهم أبطالاً ملحميين، شكلوا رمزاً للجماعة لا بوصفهم أفراداً من أفرادها بل ممثلين لها[٢]، وهذا ما أستشعرناه في أغلب مسرحياته التراثية حيث تذوب شخصية البطل في الشخصيات المسرحية الأخرى وبالتالي يتوحد البطل والجماعة معاً في بوتقة واحدة.

لقد أصبح البطل لديه بشكل عام يجمع بين الضحية والمنقذ، حيث (انه قوة شمولية تندرج تحت جوانحها كل العوامل التي تبحث بجد واخلاص عن أسباب ما حدث من حوادث دامية على المدى التأريخي القديم دون أن ينسى الكاتب ما كان يفرزه الهرم الاجتماعي من إفرازات تتمثل في طبقات ترسخت أصولها الاقتصادية بفعل التطور التأريخي)[٣]. فكانت نظرة الكاتب التقدمية الثاقبة قد اتضح أثرها في قدرة أبطاله على خرق الحدود المعترف بها اجتماعياً فحملوا مشعل الثورة ليقودوا شعوبهم نحو طريق الخلاص الطريق الذي ارتضته لنفسها شخصية البطل التراثي فهي (شخصية تنضح معاناة وتعباً وتتخطى الكثير من الحواجز محملة بطاقة كبيرة على الصبر والصمود الى ان تحقق أهدافها)[٤]. وحتى الموت عند هؤلاء الأبطال كان يشكل (لحظة اكتشاف خاصة بحيث يعي

---

[١] ينظر: المصدر نفسه، ص١٤٠.
[٢] ينظر: المسرح بين الفن والفكر، د. نهاد صليحة، ص ١٣٢-١٣٣.
[٣] المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي المعاصر، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع٦، بغداد، س١٥، ١٩٨٠، ص٧٣.
[٤] البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، ص٢٩.

البطل انه ليس شيئاً مخيفاً فما قبله من حياة هي نفسها فيما بعده)[1]. وعلى هذا الأساس كان البطل التراثي في مسرحيات عادل كاظم، يحمل على كاهله مهمة صياغة الواقع الجديد بعد أن تجرد عن حدوده الزمانية والمكانية والأهم من ذلك ان كاتبنا كان بواسطة مسرحياته التراثية أكثر انتماء من الأبطال أنفسهم، عندما اتخذت تلك المسرحيات من مقومات الحياة الكريمة منبراً إنسانياً لها لا يخضع لحدود محلية ولا في تطلعاتها لمفاهيم ضيقة بل أصبحت مسرحياته التراثية رمزاً لتجرد فكرة الخير من حدودها البيئية الضيقة نحو أفق أرحب وأوسع، (ليجعل من العالم مساحة له ومن قضاياه شهادة لميلاده)[2].

[1] اشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، وزارة الثقافة والاعلام، ط١، بغدا ١٩٨٦، ص ٢٣٤.

[2] المسرح العراقي بين تطور الواقع وتطور المدارس الحديثة، ياسين النصير، مجلة المثقف العربي، بغداد، ع١، س٣، آذار ١٩٧١، ص١٢٧.

توطئـــــة:-

النص المسرحي مثل أي نص أدبي وبصرف النظر عن مصادره، يحمل في طياته عناصر النص الأدبي كاملةً وهي نوعان:

نوع تقدمه الحياة ذاتها وهي تمثل المادة الأولية للعمل الأدبي بشكل عام. والنوع الآخر هي عناصر من صنع المؤلف يضيفها الى المادة الأولية ليرسم لنا الصورة الأدبية بإطارها الجديد[١].

وهذه العناصر مجتمعة تقسم بدورها الى أقسام عديدة منها:

- عنصر العقل الذي يتمثل في الفكرة التي يسوقها الكاتب ليقيم موضوعه وهو ما يفصح عنها في عمله على أساس (ان الفكرة هي وجهة النظر والغاية التي تتغياها وان ما تدور حوله المسرحية هو موضوعها)[٢].

وتتنوع فكرة المسرحية باختلاف تصويرها لمواقف الإنسان وما يحيط به، ولذلك يقال مثلاً تلك مسرحية فكرية لانها تخاطب العقل مثلما تخاطب المشاعر وتقيم للذهن وزناً فتجعل من شخصية تأريخية او أسطورة محوراً لذلك الخطاب المسرحي[٣]. ويقف الى جانب الفكرة في المسرحية من حيث الأهمية .. الموضوع الذي ينبغي ان يتصف به محتوى المسرحية الذي يتمثل بالمعالجة العامة والابتعاد عن التفاصيل اليومية لأنه فن تركيبي وليس تحليلياً ، وكذلك ان يكون موضوع المسرحية عصيّاً وجامحاً على الفنان حتى يستطيع ان يشكل منه نموذجاً صالحاً يمكن تقديمه للقارئ والمشاهد معاً[٤].

---

[١] ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، دراسة ونقد، دار الفكر العربي، ط٤، ١٩٦٨، ص٢٢-٢٣.
[٢] فن الكاتب المسرحي، روجر، م سفيلد (الابن)، ترجمة دريني خشبة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٤، ص١٥٥.
[٣] ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٥٢.
[٤] ينظر: عن اللغة والأدب والنقد، د. محمد احمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، ص ٣٩٩.

- عنصر العاطفة، وهو من العناصر المهمة التي يقام عليها النص الأدبي، فهو الشعور أو الإحساس الذي يثيره الموضوع في نفس الكاتب ويتفاعل معه، ثم يحرص على إثارته فينا.

- عنصر الخيال، وفيه تتجسد قدرة الكاتب على التأمل القوي العميق.

- الأسلوب، وهو العنصر الذي يتشكل بموجبه النص الأدبي[1]. على الرغم من الأغلبية الساحقة من دارسي النصوص يرفضون الأسلوب، بوصفه عنصراً من عناصر النص الأدبي وحجتهم في ذلك (ان الأسلوب مظهر يميز طرائق الكاتب في انتقاء تلك العناصر واستخدامها، لكي يضفي على نصه الأدبي فاعلية أكبر وتأثيراً أقوى)[2].

ان هذه العناصر المشار اليها ينبغي ان تتوافر عليها مسرحيات كاتبنا عادل كاظم بوصفها نصاً أدبياً قبل ان تتجسد على خشبة المسرح وبغض النظر عن العناصر الفنية الأخرى لتلك المسرحيات التي ستبحث لاحقاً.

[1] ينظر: الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٣.
[2] النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ص١١٧.

الفكرة في مسرحيات عادل كاظم

ففيما يتعلق بالفكرة لدى عادل كاظم فان الطابع العام الذي اتسمت به مسرحياته التراثية هو الطابع الذهني الذي يستند كثيراً الى الفكرة ويجعل منها نواة لبنائها وذلك نابع من تشديد الكاتب على مخاطبة العقل أكثر من مخاطبته العاطفة، فأنت تجد في معظم مسرحياته أفكاراً ثورية، فلسفية على الرغم من انها تعمدت بماء التراث وتدثرت بغطاء التأريخ. فأمست مسرحياته تراثية فكرية، عكست ثقافته وواقعه في مواجهة الضغوط الخارجية التي تمثلت في سلسلة الانكسارات والهزائم السياسية والاجتماعية والحضارية المتلاحقة التي كانت تسحق المثقف العراقي وتجعله يشعر كأنه يحمل على كاهله أعباء الواقع ومشكلاته.

هكذا كانت أفكار التجربة الأولى تتلاقح في ذهنه وهكذا أخذت طابعها وقالبها، الا أنه فيما بعد أراد أن يشكل رؤيته الشخصية الشمولية، فكانت انطلاقة عبر أكثر من موقف فكري معين، فكان انفتاحه على التجربة الإنسانية والحضارية بشكل عام قد تجسد فعلاً وممارسة كما أفصح عن ذلك بقوله (أنا قارئ نهم لكل مصادر الثقافات المتعارف عليها، والكلمة المحلقة الجميلة، تظل تقرع في رأسي وترن. ولهذا فكثير من الأحيان هناك من يكتشف أو يشعر بأن كلمة لشكسبير أو لأبسن أو لسارتر مصاغة بتعبير آخر، أو هناك بعض صياغات القرآن أو التوراة والإنجيل وأشعار الكبار قد طفحت هنا وهناك)[1]. فكانت لتلك الثقافات المتنوعة والمتعددة أثرها الفعّال في ثقافته وبلورة أفكاره المسرحية. فأصبحت مسرحياته مزيجاً من الهم الذاتي والهم الموضوعي، ولذلك لم تكن مسرحياته مجرد ظاهرة رصد أو تسجيل موقف سياسي معين أو ظاهرة اجتماعية معينة، بل كانت أكثر بعداً واتساعاً من ذلك، حيث كانت تطمح الى رسم صورة ملونة للحياة والعصر،

[1] عادل كاظم يتحدث عن فنه، أمين جياد، مجلة الاقلام، ع٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، السنة ٢٥، حزيران ١٩٩٠، ص١٣٥.

بعدما أذاب الخاص في العام وهي سمة اشترك فيها معظم أبناء جيله من الأدباء والمسرحيين.

ان مسرحيات عادل كاظم التي تقع في صميم التراث الذي استمد منه معظم أفكاره قد جاءت متأثرة بشكل او بآخر بأفكار غيره من مجايليه او ممن سبقوه في هذا المضمار سواء أكان ذلك على صعيد المسرحية العربية منها ام الأجنبية، الا ان استلهامه للتراث بروحية متجددة من خلال صياغته واعادة ترتيبه واستثمار خزين ذاكرته من الموروث التراثي جعله يحيل أفكاره الى صور درامية عبر تشكيل الصورة وقدرتها في التعبير عن الإحساس أو المعنى الذي رسمه الكاتب في ذهنه. من هنا راح يصور لنا مرحلة كاملة من مراحل تطورنا الاجتماعي، استطاع معها الابتعاد عن (مغبة السقوط في فخ المطارحات الفكرية الجافة والمواقف او الصراعات الشكلية الباهتة الغبية التي لا ينهض بينها تضاد او جدل فعلي، وانما يقود مسار حركتها وتطورها حوار لفظي لا افتعالي بادي التحذلق كما هو عند توفيق الحكيم)[1]. لقد انصبت ذهنية عادل كاظم لا سيما في مسرحياته الأولى ومنها (الطوفان وتموز يقرع الناقوس)على تجسيد فكرتي الفداء والتضحية وهما ملازمتان لفكرة (الفرض والرفض)، العالم الذي تفرض عليه الأشياء فرضاً، ولكنه سرعان ما يرفضها بالشدة نفسها. فهكذا كان حال شاركالي رأس الثورة المفكر في تموز يقرع الناقوس وهو يواجه النمرود الطاغية الجبار حيث يبرز عنصر الخير بأجمعه ليصفع عنصر الشر بأسره. وهكذا بنيت مسرحياته بشكل عام على أساس تلك الفكرة[2]. فجعل عادل كاظم من التراث والتأريخ العدسة التي تصور لنا بدقة وأمانة عملية الرفض والفرض هذه، الرفض لحالة الخنوع الإنساني الذي قد يستمر حقباً طويلة من التراكمات البشعة الا انه في النهاية يتمخض عن وليد جديد من بين تلك التراكمات، معلناً رفضه لهذا الواقع المهين، متخطياً في الوقت نفسه كل العقبات التي تعترض طريقه فداءً وتضحية[3]،

[1] دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص١٩٨.
[2] من لقاء للباحث مع الكاتب عادل كاظم، دائرة السينما والمسرح، ٢٠٠٠/١١/٢٧.
[3] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٦٥.

ثم الى جانب ذلك انصرف الكاتب الى البحث عن سر الذات الإنسانية، فهو السر الغامض في عالم عادل كاظم، وهو الهدف الذي رنت اليه أعين أبطاله بعد رحلتهم الطويلة في البحث الدائم عن العالم الجديد، فهكذا كان سموقان في الطوفان وشاركالي في تموز يقرع الناقوس، وجرّار الخيط في مسرحية الخيط والرجل الثوري في الموت والقضية، والسندباد في مسرحية الدولفين الأحدب، حيث كانت رحلة السندباد تشكل (رحلة استكشاف للذات واعادة اكتشاف النفس دواخلها ورغباتها، نوازعها واندفاعاته ..)[1]، وفي مسرحياته الأخرى يضعنا الكاتب أمام الصراعات النفسية لأبطاله وجريهم في البحث عن الحقيقة الضائعة كما فعلها في مسرحيته الأصوات اللاهثة[2]، وانسحب ذلك حتى على مسرحياته الأكثر حداثة واقتراباً من الواقع المعيش، ففي مسرحيته الحالمة أطلعنا الكاتب على معاناة الإنسان المثقف وخطاه المتعثرة بين الفكر والممارسة وبين الوعي والواقع والقيم الجديدة[3]. وعلى الجانب الآخر من مسرحياته، نجد أفكاره قد دارت حول محاور عديدة تقف في مقدمتها كيفية إعادة تركيب الإنسان وبنائه من جديد ضمن منظور حضاري إنساني متجرد من كل احباطات الحضارة المادية والاستلاب الإنساني. فنراه يطرح فكرة الحرب ليكشف النقاب عن سوداويتها وتعرية وجهها القبيح في مسرحيته (المومياء)، التي هي إشارة الى ملمح تراثي قديم استوحاه اسما من الحضارة المصرية القديمة فكانت صرخة رفض لآلة الحرب والحصار المدمرة للإنسان[4]. اما في مسرحيته (ليس الا) التي غلفها برومانسية شفافة عميقة الفكر ...

---

[1] المؤلف عادل كاظم عن جديده الفني يقول، جريدة الجمهورية، ع٦١٩، ١٩٨٦/٨/٢٧.
[2] ينظر: الاصوات اللاهثة، عادل كاظم، مجلة المثقف العربي، ع٧، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية ١٩٦٩، ص٨٣.
[3] ينظر: الابعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية ٥٨-١٩٨٨، محمد عبد الرضا ابو خضير الجنابي، ص١٢٣.
[4] ينظر: جريدة العراق، ارشيف دائرة السينما والمسرح، قسم التوثيق والاعلام، التاريخ ٢٠٠١/٢/٢٠،.

فكانت (حكاية يحكيها معتوه، ملؤها الصخب والعنف ولا تعني أي شيء .. ليس الا!!)[1]. وهذا ما عبر به الكاتب نفسه عن تلك المسرحية. ثم ينبري لنا فكره وانطباعه عن العالم المادي بصورة أنقى وأدق في مسرحية (تايتانك ٢٠٠٠) تلك المسرحية التي استجمع فيها عادل كاظم رموزه التراثية منذ بداية رحلته المسرحية مع التراث والى الآن. وفكرة تلك المسرحية ألقت بظلالها على جدلية الطهر والنقاء، وكشفت أدران الحضارة المادية المعاصرة. فمن خلال تايتانك سفينة الرذيلة وبما تحمله من براثن الظلم نجدها قد رست على مستنقع الدمار والهلاك. بينما كانت تقف على الشاطئ الآخر سفينة نوح وهي تحمل راكبيها الى بر الأمن والسلام[2]. وهكذا يتشكل التواصل بين الماضي والحاضر في خلد وفكر عادل كاظم من خلال مسرحياته التراثية.

واذا كان مسرح عادل كاظم يقوم في هيكله الفني العام على النمط الغربي من حيث بناؤه الفني، الا ان الروحية التي تناول بها موضوعاته وأفكاره وأحاسيسه واتجاهاته الأخلاقية، علاوة على طريقة علاجه ووسائله العقلية والجمالية قد كانت بحكم الضرورة والتراث والموروث والتركيبات النفسية منطلقة من بيئته المحلية، بل ان أفكاره وآراءه كانت مستمدة من أجوائه المحلية أيضاً، الا ان اللافت للنظر في أفكاره أنها اتسمت بالتشاؤمية والسوداوية في أغلب الأحيان حيث انه أدخل أبطاله نفقاً مظلماً قد صعب معه إخراجهم منه، فعلى سبيل الذكر لا الحصر نجده قد أدخل اليأس الى نفس بطله شاركالي في الفصل الأول من مسرحية (تموز يقرع الناقوس) حيث يقول شاركالي: (بحثت أنا وابنتي عن أي خيط من أمل نتعلق به فلم نجد غير خيوط واهية تقطع لمجرد لمسها .. كنا نحاول دفع جدار من الصخر عن موضعه. والحقيقة أننا كنا نحرك أقدامنا فقط)[3]. وربما أراد ذلك متعمداً كي يسلط الضوء على الجوانب المظلمة من تاريخ شعبه وأمته عبر

---

[1] مسرحية ليس الا، عادل كاظم، قسم التوثيق والاعلام، بغداد، نيسان ١٩٩٩، لجنة المسرح العراقي، الفرقة القومية للتمثيل.
[2] من لقاء للباحث مع الكاتب عادل كاظم، دائرة السينما والمسرح، ٢٠٠١/١/٣١.
[3] مسرحية تموز يقرع الناقوس، عادل كاظم، ص

صراعها الطويل المحتدم وعزاؤه في ذلك هو أن النجوم تتلألأ دائماً في وسط الظلام. فاليأس لم يستطع أن يصفّد أقدام أبطاله او يقتل أرواحهم المتوهجة بالفكر والثورة.

ويمكننا الخروج مما تقدم بحصيلة مفادها ان عادل كاظم أراد أن يجعل من أفكار مسرحياته استعراضاً لصراع مستمر وطويل بين منطق الفكر والحكمة وبين منطق القوة لاسيما القوة الغاشمة التي تفقد توازنها وتصبح خاوية اذا ما افتقرت الى الحكمة والبصيرة، وأخيراً فان الغلبة تكون لمنطق الفكر بينما تؤول القوة الى السقوط والاندحار.

ان أفكار عادل كاظم قد جاءت في معظمها متسقة ومتوافقة مع صدق مشاعره التي سكبها في شخصيات مسرحياته ومن خلالها في نفس المتلقي.

الحدث والصراع في مسرحيات عادل كاظم

مما لاشك فيه أن حضورية الحدث وفاعليته تعد أهم خاصية لتمييز الحدث المسرحي عنه في سائر الفنون القصصية الذي يعني الصراع بمفهومه البسيط. والصراع يشكل جوهر العمل المسرحي حيث هناك قوتان تتصارعان تتمثلان بالتحدي والمواجهة. وحضورية الحدث المسرحي تنطلق من الصراع الحاصل أمامنا بنوعيه الخارجي والداخلي المتجسد على خشبة المسرح وفي نطاق الزمن المسرحي الحاضر. ولا يتحدد حضور الحدث المسرحي بهذا المفهوم فقط بل يتضمن فهماً أكثر عمقاً وهو حتمية حدوث هذا الفعل أو ذاك في تلك اللحظة بالذات[1]. وهذا ما أبصرناه في معظم مسرحياته التي عرضت على خشبة المسرح. ان ساحة الصراع في مسرحيات الكاتب عادل كاظم غالباً ما كانت ساحة خارجية وداخلية على حد سواء، اذ لم يجعل من صراعات شخصياته تقليدية. كاسراً بذلك الطوق الذي تقيدت به المسرحية القديمة (اليونانية) حيث يسود الصراع الخارجي فحسب. عندما كان البطل يصارع الاله كما في مسرحية اسخيلوس (بروميثوس موثقاً)، او صراعاً خارجياً بين البطل وبين قوى غيبية كالقدر الذي لا يقهر كما في مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس، على الرغم من ان اليونانيين كانوا يعتقدون أن القدر لا يقاوم ولا يمكن أن يهزم[2]. وكذلك لم يتقيد الكاتب بما نحت اليه المسرحية الكلاسيكية منذ القرن السابع عشر صوب الصراع الداخلي المتمثل بالصراع النفسي الداخلي مثلما وجدناه في مسرحية (السيد) لكورني[3]، وعليه فان الكاتب لم يذعن في صراع شخصياته الى مذهب معين أو مسرح بعينه، بل كان الصراع في مسرحياته مزيجاً من الصراع الداخلي والصراع الخارجي، اذ قد تجد في مسرحية من مسرحياته ما ينبيك عن صراعين في آن واحد كما برز ذلك جلياً في مسرحيته (المتنبي)، حيث وجدنا بطله يمور غضباً وقلقاً واغتراباً وحزناً في داخل نفسه، بعد نفيه عن مدينته ومرتع صباه

[1] ينظر: دراسات في الأدب المسرحي، د. سمير سرحان، ص٢٨.
[2] ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ص١١١.
[3] ينظر: المصدر نفسه، ص١١٢.

وأحلام طفولته، فعاش صراعاً عنيفاً مع نفسه رافقه حتى وفاته. فقد صور لنا الكاتب على سبيل المثال مشهد الحزن الذي ارتسم على محياه لفقده جدته فأجراه شعراً حوارياً مع نفسه.

لَكِ اللهُ مِنْ مفجوعة بحبيبها قتيلةِ شوقٍ غيرِ مُلْحِقِهَا وصْمَا
أتاها كتابي بعد يأسٍ وَتَرْحةٍ فماتت سروراً بي فمتُّ بها غمّاً[1]

ونتلمس مواقف أخرى تصب في هذا الاتجاه وتحكي عن صراعات المتنبي الداخلية التي عاناها ردحاً من الزمن بل زمانه كله، وهي تفصح عن قلقه وغربته في داخل نفسه قبل ان تكون خارجها، يقول مناجياً نفسه.

بم التعلّلُ لا أهلٌ ولا وطنُ ولا نديمُ ولا كأسُ ولا سكنُ
أريدُ من زمني ذا أن يُبلغَني ما ليسَ يبلغُه من نفسهِ الزمنُ[2]

من جهة أخرى كان الصراع الخارجي واضحاً في تلك المسرحية، حيث كان المتنبي أحد طرفي الصراع ويقف على الطرف الآخر أعداؤه ابتداءً بوالي الكوفة الذي أخرجه من موطنه مروراً بحسّاده من الشعراء وانتهاء الى الخلفاء والأمراء الذين اختلفوا معه في قضية مدحهم وذمهم، ومنهم أبو فراس الحمداني وكافور الاخشيدي... الا ان هذا لا يعني ان شخصيات الكاتب لم تخض صراعاً خارجياً او صراعاً داخلياً او لم تنتهج النهج الذي سارت عليه المسرحيات القديمة في قضية الصراع فيما بين الشخصيات المسرحية، فقد برز الصراع الخارجي واضحاً في مسرحيته الأولى الطوفان، حيث دار رحاه بين قطبي الصراع المثالي والمادي، فكان القطب الأول يتمثل بشخصية سموقان والقطب الثاني يتمثل بشخصية كلكامش، وفي هذا الصراع نتحسس العالم المادي الباحث عن البقاء، حيث لا يكون أمامه الا منطق القوة والتصفية الجسدية التي يجد فيها ضمان

[1] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص٩٣، وينظر: شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، ج٤، ص٢٢٩.
[2] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص١٣١. وينظر شرح ديوان المتنبي ، البرقوقي ج٤ ص٤٧١

بقائه، فيساق سموقان الى صرح كلكامش الذي هو الآخر كان مسرحاً للصراعات الدينية الجزئية بينه وبين أمه ننسون من جهة، وبينه وبين الكاهن آنام من جهة ثانية، ثم بين هؤلاء جميعاً وبين ممثلي السلطة من جهة أخرى. وحينما يؤتى بسموقان مقيداً بحبل طويل، يضع كلكامش طرف الحبل الثاني في رقبته هو، ليشكلا طرفي الحقيقة الأزلية – الحقيقة المثالية بمواجهة الحقيقة المادية، قطبان متصارعان على حلبة القيادة[١].

(سموقان: الحقيقة في جوف الإنسان

كلكامش: الحقيقة في جوف الآلهة

سموقان: الحقيقة في جوف الإنسان

كلكامش: الحقيقة في جوف الآلهة .. أرأيت لم تغلبني أيضاً،

مادمت أقول كلمة وأقول كلمة، وهكذا حتى يأتي الطوفان)[٢]

ويتكرر مشهد الصراع الخارجي في مسرحيته (تموز يقرع الناقوس)، حيث انتظمت فيه المسرحية حدثاً وشخوصاً، فتطل علينا الكلمات الأولى التي ينطق بها أتراحاسس: (لا أدري لم يتحول المجموع الى أذلاء في أزمنة التعاسة. الكل يهربون من كبرياء الشرير .. وليس هنالك ملجأ للمنسحق .. النمرود يأخذ ولا يعطي .. و "طبقة" اليهود تسرق ولا تعاقب)[٣]. ومن خلال إطلالة هذه الكلمات التي كانت أشبه بالحوار الداخلي أجراه الكاتب على لسان تلك الشخصية، نستطيع أن نتبين أبعاد هذا الصراع، ونفرز القوى التي أسهمت فيه، فهناك شعب أجهده الظلام وغاب عن افقه النور، فظل في متاهات المصير مسحوقاً مخذولاً. وهناك على الجانب الآخر وقف

[١] ينظر: وجهاً لوجه، ياسين النصير، ص١٦.
[٢] المصدر نفسه، ص١٦.
[٣] مسرحية تموز يقرع الناقوس، عادل كاظم.

النمرود متجبراً بظلمه، فقد ألهب فيه جنون العظمة والتسلط، فراح يتآمر مع طبقة اليهود لسحق شعب بابل ومحو آثاره.

ولم يقتصر الصراع الخارجي على مسرحياته الأولى فحسب، بل شغل مساحة من حوادث مسرحياته اللاحقة أيضاً، ففي مسرحيته مقامات أبي الورد (نجح المؤلف في خلق حياة حافلة وتصوير شخصيات غنية معقدة تتطور، وتنمو أوضاعها وحالاتها، ومواقفها عبر الحدث المسرحي)[١]. فقد عكس الصراع الرئيس بين عمران بن شاهين وأبي الورد والناس من جهة، وبين ابن الصمصامة ووزيره وبطانتهما من جهة أخرى الواقع الاجتماعي والنفسي الذي عاشه الإنسان. واذا كان ابن الصمصامة والي دمشق ووزيره ظالم بن موهوب، في المسرحية هما الامتداد الخبيث للروم في جسد الأمة العربية في القرن الرابع الهجري فان الأنظمة العربية الفاسدة والمتخاذلة اليوم هي امتداد للورم الصهيوني الإمبريالي في جسد الأمة كذلك[٢]. الا ان عادل كاظم سعى في مسرحياته الأخيرة لاسيما التي كتبها في العقد الأخير من القرن الماضي وبداية القرن الحالي والتي أدخل فيها عنصر التجريب مثل مسرحية (المومياء)، ومسرحية (ليس الا) وغيرها مثل مسرحية الرجال الجوف ومسرحية النساء الجوف ومسرحية المقنعون[٣] .. الى التقليل من أهمية الصراع والاستعاضة عنه بحوادث أخرى حفظت للمسرحية حركتها الدرامية، كالاستعراضات والصور وهي جزء من منحى عام للمسرحية الحديثة التي عنيت بالناحية الاجتماعية والنفسية لأوسع قطاعات من المجتمع. كما عبر عنه مسرح برتولد بريخت ومسرح اللامعقول لصموئيل بيكت[٤]. والمسرح التجريبي كذلك. واللافت للنظر في مسرحيات عادل كاظم هو جعله الحقيقة مركزاً لصراع شخصياته وان لم تكن جديدة كل الجّة، بل هي استنساخ لفكرة تراجيدية قديمة ترجع أصولها الى شعراء

[١] مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠، بغداد، سنة ١٢، ١٩٧٧، ص١٤١.
[٢] ينظر: المصدر نفسه، ص١٤١.
[٣] ينظر: عادل كاظم وسامي عبد الحميد يفضحان المقنعين، جريدة الجمهورية، دائرة السينما والمسرح، قسم العلاقات واعلام والتوثيق، ٢٠٠٢/٦/١٧.
[٤] ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ص١١٤.

المسرح الإغريقي، ثم سار عليها الكتّاب الآخرون ومنهم المسرحيون العرب الذين يأتي في مقدمتهم توفيق الحكيم في مسرحيته أوديب. (فأوديب سوفوكليس في صراعه من أجل معرفة الحقيقة انتقل من مكان الى آخر وقضى كل حياته مسافراً في المكان ومسابقاً الزمان بحثاً وتنقيباً)[1]. حتى توصل الى معرفة الحقيقة بعد فوات الأوان .. وهكذا كانت عبارة فوات الأوان سمة مميزة بين المسرح الإغريقي ومسرح توفيق الحكيم[2].

أما الحقيقة عند الكاتب عادل كاظم فظلت محفوفة بالخفاء والتستر حتى بعد مصرع أبطاله فكانت الحقيقة هي الضحية الأولى في تلك الصراعات.

الحبكة في مسرحيات عادل كاظم

ان الحديث عن الصراع في مسرحيات الكاتب يجرنا للحديث عن الحبكة في تلك المسرحيات لاسيما التراثية منها.

[1] المصادر الكلاسيكية لتوفيق الحكيم، د. احمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص١٧١.
[2] المصدر نفسه، ص١٧١.

فـ (الحبكة* قد تبدو مفقودة أحياناً في مسرحياته، فتشعر أن هناك اختلالاً في نسق الحوادث، او لا يوجد ثمة ربط بين الحادثة اللاحقة وما قبلها .. وهذا ما استشعرناه في مسرحية المتنبي ومسرحية أحزان الدولفين الأحدب والى حد ما في مسرحية الموت والقضية).

وقد تفتقد أعماله الاستهلال الذي يشكل مع الحبكة إطار المسرحية محكمة الصنع Well – Made Play، ولكن سياق الحدث المسرحي بشكل عام يبقى منتظماً لديه، ومعلوم أن الحبكة تشكل عنصراً رئيساً في بناء المسرحية وهذا ما أشار اليه منذ زمن بعيد (أرسطو طاليس) عبر إدراكه أهمية البناء والوحدة الفنية وفهمه للعلاقة بين البناء والحقيقة.

والحبكة هي التي تعطي للمسرحية قوامها من خلال ترتيب الحوادث وتحديد الشخصيات وما تنطق به من حوادث تتحدد معها معالم الشخصيات لتحقيق الهدف أو الغاية التي يبتغيها المؤلف في مسرحيته[١]. ولذلك فان كاتبنا أراد التوفيق بين هذه العناصر مجتمعة واخراجها على وفق أهدافه، لاسيما وانه تعامل مع النص التراثي وأراده معاصراً، فقد كانت جل حبكاته تأريخية وتراثية. الا أن الحبكة وان بدت (في بعض المسرحيات مستمدة من التأريخ لكننا، اذا أمعنا النظر فيها وجدناها حكاية لا تختلف بأي حال من الأحوال عن الحكاية الشعبية التقليدية وان تسترت بأردية التأريخ)[٢]. وهذا ما أراد طرحه الكاتب من خلال نصه التراثي النابض بالحياة والمواكب لمسيرتها.

ان قياس مدى نجاح عادل كاظم في حبك حوادث مسرحياته، يقودنا كذلك الى كيفية تعامله مع أصول وقواعد أحكام الحبكة، التي تتمثل بالوحدة الموضوعية، ومبدأ الوحدات الثلاث، ومبدأ الأنواع أي فصل التراجيديا عن الكوميديا فصلاً تاماً، فضلاً عن استعراض الحيل المسرحية المختلفة.

---

* الحبكة: هي عرض الحوادث بطريقة تكشف العلاقة السببية بين الحدث (أ) والحدث (ب).
المصدر، النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ص٢٢٨.

[١] ينظر: المسرح، د. محمد مندور، دار المعارف، القاهرة، ج.م.ع.، ط٢، ١٩٦٤، ص٨٣.

[٢] اثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي والنثري في مصر، د. فائق احمد مصطفى، الجمهورية العراقية، دار الحرية للطباعة، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الرشيد للنشر ١٩٨٠، ص٤٧.

فالوحدة الموضوعية تعد (العمود الفقري لبناء المسرحية لكي لا تأتي مفككة وغير مترابطة او متعارضة او متناقضة، مما يذهب بالأثر النهائي الذي تسعى الى توليده في النفوس)[١]. وعلى الرغم من مهاجمة الرومانسيين لتلك الأصول والقواعد الكلاسيكية ورغبتهم في الخروج عنها، الا أنهم لم يستطيعوا أن يخرجوا خروجاً تاماً على وحدة الموضوع.

أما مدى تقيد الكاتب عادل كاظم بتلك القواعد في كتاباته المسرحية وفي ضوء التغيرات والتأثيرات الجديدة التي ظهرت على ملامح النص المسرحي بشكل عام، فان بواكير أعماله المسرحية مثل الطوفان وتموز يقرع الناقوس، قد حافظت وبشكل واضح على التقيد بمبدأ وحدة الموضوع من خلال وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان، وتلك الوحدات الثلاث تعني أن حوادث المسرحية يجب أن تدور في مكان واحد وزمان لا يتعدى أربعاً وعشرين ساعة[٢]. أما فكرة وحدة الفعل فكما يعرفها روجر. م سفيلد (الابن): (حذف كل ما ليس جوهرياً ولا ضرورياً من صلب العقدة أو من صميم الموضوع. وبعبارة أخرى أن كل مشهد وكل شخصية يجب أن يكون لها عمل درامي ووظيفة تعمل بوضوح على السير قدماً بفعل المسرحية، فاذا لم يكن لهما هذا العمل فيجب استبعادها)[٣]. وهكذا يبدو أن الكاتب سعى الى تطبيق ذلك في نصوصه المسرحية التراثية لاسيما الأولية منها، حين أخذ شخصيات أساسية من رحم التأريخ البعيد فشكلت تلك الشخصيات محوراً أساسياً في دائرة الصراع لمسرحياته التراثية مكتسية روح العصر وتناقضاته، بحيث انها لا تبدو مقحمة على النص أو مفروضة عليه.

---

[١] المسرح، د. محمد مندور، ص٨٣.
[٢] ينظر: فن المسرحية مع تلخيص حديث لكتاب فن الشعر لارسطو طاليس، عدنان بن دريل، ص٥١.
[٣] فن الكاتب المسرحي، روجر. م سفيلد (الابن)، ص١٠٨.

ومما له صلة بوحدة الفعل هو (الا يكون في المسرحية أكثر من عقدة واحدة كبرى، فاذا اشتملت المسرحية على عقدتين متساويتين في القوة وجب أن تكون إحداهما في صراع مع الأخرى)[1].

واذا أسقطنا ذلك على مسرحيات هذا الكاتب، فاننا لا نجد فيها أكثر من عقدة واحدة*، هي العقدة التي تنشأ من بلوغ المواجهة بين عنصر الخير وعنصر الشر على منصة الصراع وغالباً ما تختتم بصورة ميلودرامية مأساوية بموت البطل (الضحية). مع ما لموته من أهمية في صون حياة الآخرين واقامة عالم مفعم بالحب والسلام. الا ان ذلك لا يعني عدم وجود العقد الصغيرة أو الفرعية التي تكون مصاحبة للعقد الكبرى في مسرحياته، ولكنها لا تتمتع باستقلالية عن العقدة الكبرى، بل هي تسهم في دفع الحوادث للسير قدماً بالعقدة الرئيسة متأثرة بالنتيجة التي تنتهي اليها تلك العقدة.

وبشكل عام لا تحبذ المسرحية التي تحتوى على أكثر من عقدة واحدة كبرى وذلك يعود الى ما تسببه تلك العقد الصغيرة من تشتيت لذهنية المتلقي واجهاد ذاكرته ومن ثم إرباك النص المسرحي بعدم تسليطه الضوء على المسائل الجوهرية والضرورية التي هي من صلب العقدة ومن صميم الموضوع[2].

أما فيما يتعلق بوحدة الزمان والمكان ومدى التزامه بتطبيقهما، فان الكاتب قد تأرجح في ذلك بين الالتزام بالتطبيق وبين التخلي عنه. فقد التزم بتطبيق تلك الوحدة الزمكانية الى حد ما في مسرحياته الأولى الطوفان، تموز يقرع الناقوس، الحصار، الا أنه عدل عن ذلك في مسرحياته اللاحقة، فلم تعد مجريات حوادث مسرحياته محصورة بالأربع والعشرين ساعة، بل أصبح زمانها مفتوحاً وممتداً. وعلى سبيل الذكر لا الحصر في مسرحيته (الموت والقضية) ربط بين أزمان مختلفة، زمن العباسيين حيث شاعت

---

[1] المصدر نفسه، ص١٠٩.

* العقدة: ذروة الحدث في القصة أو المسرحية وفيها تبلغ الازمة حدتها، وتبدأ مجريات القصة بالانحدار نحو الحل.
المصدر: النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ص٢٣٠.

[2] ينظر: فن الكاتب المسرحي، روجر. م سفيلد (الابن)، ص١٠٩.

قصص ألف ليلة وليلة من خلال شخصيتي شهرزاد وشهريار، مروراً بالعصر الوسيط حيث عرض لنا شخصية هاملت وعطيل اللذين رمز لهما بشخصيتي الدرويش الأول والدرويش الثاني، ووصولاً الى العصر الحاضر حيث طالعتنا شخصية الرجل الثوري (جيفارا). ومع انتقالات الزمان كانت انتقالات المكان أيضاً، مثلما تم عرضه لمسرحية الموت والقضية في مكان سابق*.

وفي مسرحية المتنبي جمع أزماناً متعددة وصهرها في زمن الشاعر المتنبي فكان صوت أبي العلاء والمعري ينضم الى صوت المتنبي محاوراً ومؤازراً له وصوت الحاضر ممثلاً بالممثل (الراوية) في المسرحية، فضلاً عن تعددية المكان في النص المسرحي الذي برز واضحاً في انتقالات الشاعر بين بقاع الأمة، الكوفة وبغداد والشام ومصر وغيرها.

ان عدم تقيد الكاتب عادل كاظم في مسرحياته اللاحقة بوحدة الزمان ووحدة المكان اللتين تشكلان مع وحدة الحدث (الوحدة الموضوعية)، لم يكن عامل ضعف في بناء مسرحياته لكونه خرج عن إطار تلك الوحدة. بل جاء منسجماً مع التطور العام الذي حصل في بنية المسرحية، شأنها شأن الآداب والفنون الأخرى التي أخذت بناصية التقدم والتطور. هذا من جانب، ومن جانب آخر وجد الكاتب عادل كاظم في هذا الانفتاح على الوحدات الثلاث متنفساً ومنفذاً للتعبير عن آرائه وأفكاره الكبيرة..

الحوار في مسرحيات عادل كاظم التراثية

يكتسب الحوار أهميته في المسرحية بشكل عام لكونه (الأداة الرئيسة التي يبرهن بها الكاتب على مقدرته المنطقية ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع)[1]. فهو يتيح للشخصية أن تعبر عما يدور في خلدها وما يعتمل في داخلها من مشاعر باطنية وأفكار وعواطف فتغدو وكأنها تفكر بصوت مسموع. وبما أن مجال

* ينظر: الموت والقضية، عادل كاظم، ص٩١.
[1] فن كتابة المسرحة، لايوس ايجري، ترجمة دريني خشبة.

التصوير لدى لكاتب المسرحي محصور في الحوار لذا كان (على المؤلف المسرحي أن يضع نصب عينيه الفكرة التي تبرر مقولته، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه المقولة وأثرها المتوقع في تصوير الموقف والحوادث)[١] وعلى وفق ذلك يكون التكثيف والإيجاز المصاحب للحوار واجباً كما أشار الى ذلك ستوارث كريفش بقوله: (يجب أن نخضع الحوار الدرامي لاقتصاد شديد ومهم جداً في جميع جوانب الدراما، فمهما تكن قطعة من الحوار جيدة سواء أكانت مثيرة أم مسلية أم حكيمة فانها اذا عرقلت الفعل الدرامي سوف تضر بالمسرحية كلاً ويجب أن تستأصل)[٢]. وهكذا يبتعد الحوار الدرامي عن الحوار الأدبي السردي ليكتسب خصوصيته وطبيعته المستمدة من طبيعة النص المسرحي نفسه، من حيث إنه كتب ليقال لا ليقرأ، لذا كانت للجملة الحوارية خصائصها وحدودها من الطول والقصر أو ما يتعلق فيها بالجانب الصوتي والموسيقي الذي يعتريها لاسيما وأنه للنثر بشكل عام موسيقى داخلية تبرز واضحة في النص المسرحي وهي تعتمد على وجود أمرين أحدهما الكم . والكم هو الزمن الذي تتطلبه جملة ما كي تنطق، ويقصد بالإيقاع التردد في الظواهر الصوتية بما في ذلك الصمت عن مدة زمنية ما.

وثانيهما، الانسجامات الصوتية Harmonique Vocalique وأساسها العلاقة بين خصائص الأصوات وعلاقتها بالمعاني والأحاسيس[٣].

وعليه فان الحوار تنبع أهميته من خلال ذلك في ابراز الجانب الصوتي والموسيقي لمفرداته بوصفه أداءً لغوياً درامياً. وقد تجسد الحوار على وفق تلك المواصفات في مسرحيات عادل كاظم التراثية، حيث كان الحوار في مسرحياته يعتمد على نغمة موسيقية تأتي من الداخل عبر (الإيقاع الداخلي) ولم تحدد معاني كلماته بنهايات إيقاعية تتقاذفها البدايات والنهايات كما هو سائر في الشعر الكلاسيكي والحوار المسرحي الشعري في

---

[١] في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، ص٥٠.

[٢] صناعة المسرحية، ستوارث كريفش، ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ، بغداد، دار المأمون للنشر ١٩٨٦، ص١٥٥.

[٣] ينظر: الدكتور محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، د. داود سلوم، ص١٠٣.

المسرحية الغربية[1]. كما ان السمة اللافتة للنظر في حوارات شخصياته هي امتلاكها مسحة رومانسية تأملية واعية جعلته يرتقي بمستوى الشخصية التي رسمها فضلاً عن الحوارات الذهنية التي غلبت على أبطاله الإيجابيين لأنهم يحملون أفكاراً نّيرة ليس لها حدود.

ومثلما كان التأريخ مادته في البناء الدرامي فقد اعتمد على الشعر أداة للحوار الا انه لم يلتزم بالقافية الموحدة التي من شأنها قتل روح الدراما وإيقاعها وجرها الى جو غنائي وإيقاع منغم. الا انه مما يؤاخذ على حواراته بصورة عامة انها لم تكشف كشفاً حقيقياً عن طبيعة شخصياته وقدراتها، فلم تتعمق تلك الحوارات في سبر أغوار شخصياته لاسيما التي احتلت أدواراً ثانوية وظلت ملامسة للسطح فقط اذ لم تستطع أن تعبر عن مواهبها ودورها في صنع الحدث الدرامي لاسيما أن (الحوار المسرحي "كالدنتيلا" الرقيقة، الدقيقة الصنع .. تجذب الانتباه وتكشف عما وراءها)[2].

ومهما يكن من أمر فان دور الكاتب المسرحي لا ينحصر في ابراز الحوار الذي هو سمة من سمات النص المسرحي بين طرفي المسرحية وهما المتحاوران، بل يتعدى ذلك الى إشراك الطرف الثالث وهو المتلقي من خلال مناغاة مشاعره وإثارة عواطفه وتحفيز ذهنيته. وأحسب أن عادل كاظم قد تنبه الى تلك المسألة، فلم يجعل من مسرحه أداة خطابية مباشرة أو تقريرية تفقد النص جماليته الأدبية والفنية بل اجتاز ذلك (بقوة حواره وحسن اختياره للعبارات والألفاظ وحسه المسرحي الذي جعله في مقدمة الكتاب المجددين وترسيخ دعائم المسرح العراقي)[3].

---

[1] ينظر: مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٢٥.
[2] المسرحية بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، ص١٨٤.
[3] الاصالة والتجديد في المسرح العراقي، سامي عبد الحميد، مجلة المثقف العربي، ع٦، س٣، ١٩٧١، ص٣١.

الشخصية في مسرحيات عادل كاظم

يأتي دور الشخصية في مسرحيات عادل كاظم التراثية وبيان المهام التي أدتها وأنواع شخصياته، لما تشكله الشخصية من أهمية وخطورة حيث ان (خطورة الشخصية بالنسبة للعمل المسرحي لا تأتي من خطورة مركزها الاجتماعي أو مركزها السياسي، ولكن من حيث أهميتها الإنسانية)[1]. ودورها في الصراع أو الحدث وتلك سمة تبدو واضحة في مسرحياته، اذ تشترك معظم شخوصه في الطابع الإنساني لانها تحمل في

[1] الأدب وفنونه، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٧٠.

أعناقها قضية الإنسان وتسعى الى تحقيق إنسانيته في هذا الكون الفسيح. وفضلاً عن الطابع الإنساني الذي تحلت به تلك الشخوص، فانها شكلت محوراً أساسياً في بنية مسرحياته، بل يمكن القول بأن مسرحيات عادل كاظم ترتكز في مقوماتها وخطوطها على الشخصية أكثر من ارتكازها على الوقائع وبذلك تبتعد عن الميلودراما التي تعتمد على الوقائع أكثر من اعتمادها على الشخصية، وقد تجلت في مسرحياته أنواع من الشخصيات المسرحية التي أدت أدوارها المرسومة لها بشكل صحيح، منها الشخصية الرئيسة أو الشخصية المحورية، التي تحتل المساحة الأكبر من النص المسرحي والتي لولاها لما كانت هناك مسرحية، لان الشخصية المحورية (هي التي تخلق الصراع، وتجعل المسرحية تنمو، وتتحرك الى الأمام .. كما أن الشخصية المحورية يجب أن تكون من قوة الشخصية أو قوة الإرادة بحيث تدفع بالمسرحية وتحركها، وتؤثر في حوادثها، وفي أبطالها الآخرين)[1]. وتبرز هذه الشخصية المحورية واضحة المعالم والاتجاه في شخصيات أبطاله ابتداءً من شخصية سموقان الراعي في (الطوفان) وشاركالي في (تموز يقرع الناقوس) ومروراً بالمتنبي في مسرحية (المتنبي) وعمران بن شاهين في (مقامات ابي الورد) ووصولاً الى السندباد في (أحزان الدولفين الأحدب) وغيرها. وغالباً ما تقف أمام تلك الشخصية المحورية بالند شخصية معارضة أو ظروف معاكسة تخلق الصراع أو (الأزمة)، وهذا ما ألفناه في شخصيات أبطاله السلبيين، كشخصية كلكامش في (الطوفان) والنمرود في (تموز يقرع الناقوس) و داود باشا في (الحصار) وابن الصمصامة في (مقامات ابي الورد) وشخصية كافور في مسرحية (المتنبي) ... الخ.

ولم ينسَ عادل كاظم ان يسلط الضوء على شخصياته الأخرى غير المحورية محاولاً أن يسوغ دورها، إيماناً منه بأن تلك الشخصيات هي العجلة التي تحرك سير الحوادث الى الأمام جنباً الى جنب مع الشخصية المحورية، لذا فكثيراً ما تشغل تلك الشخصيات الثانوية حيزاً من مساحة نصه المسرحي التي توشحت بوشاح تراثي شعبي،

[1] المسرحية بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، ص١٨١.

فهناك محمد سائس الخيل والأحدب في مسرحية (الحصار) وعبد المولى في (مقامات ابي الورد) وآخرون. لقد تكشفت الملامح التراثية الشعبية في شخصياته الثانوية في أولى مسرحياته التراثية وهي (الطوفان) في شخصية الخّباز والأبرص والمومس واللص وغيرهم ويفترض أنها شعبية لأنها (تنتمي بكل مكوناتها الفكرية والسلوكية الى الجماعة والبيئة الشعبية)[١] ومن خلال تلك الشخصيات مجتمعة نجد سمات الطبقية واضحة والتناقض الاجتماعي في ظاهره وباطنه، مفصحة في الوقت نفسه عما يختلج في داخلها من آراء ومواقف وانفعالات.

ان مما يسجل لعادل كاظم هو اختياره الموفق لنماذج شخوصه التي تتمثل في الشخصية المطلقة غير المحددة بزمان أو مكان معينين، حيث لا تشير الاّ الى الأفكار الكبيرة، المجردة ذات الرؤية البعيدة والعميقة[٢]. ومما يدعم ذلك لجووءه الى استحضار أرواح الماضي لمواجهة كابوس العصر الذي يجثم على أدمغة الأحياء. كما فعل ذلك في مسرحية (الموت والقضية) حيث جعل من الرجل الثوري (جيفارا) ليكون رجل عصر التأزّمات الفارس الذي يفهم التحول لصالح الإنسانية جمعاء، فكان إشارة ملمحة وليست واقعة الى التأريخ المعاصر[٣]. وكذا فعل في مسرحيته (الأصوات اللاهثة). حيث أنطق صوت الماضي من خلال (صوت الملك القتيل وهو يناجي ابنه هاملت بنبرة متشكية حزينة في وادي الزمن المتسع)[٤]. وهكذا دواليك في مسرحياته الأخرى. ولما كان المسرح (يقصد بالذات الى عرض حادثة، وأنه من خلال العمل المسرحي تظهر الشخصية أو الطباع، أو أيضاً الأفكار، والمواقف، والحالات)[٥]. لذا فقد أثيرت مسألة في غاية الأهمية تتعلق بالشخصية وصلتها في رسم العقدة، وفي ذلك يقول (جولسورذي) (ان الكاتب

---

[١] أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري سليم حمادي، ص١٣٦.
[٢] ينظر: ثلاثة نماذج من الاخراج المسرحي، د. صلاح القصب، حوار ياسين النصير، الاقلام، س٢٤، ع٣، بغداد ١٩٨٩، ص٧٥.
[٣] ينظر: الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٢٤.
[٤] الأصوات اللاهثة، عادل كاظم، مجلة المثقف العربي، ع٧، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، مطابع دار الجمهورية، آب ١٩٦٩، ص٨٤.
[٥] فن المسرحية، عدنان بن ذريل، دمشق، ١٩٦٣، ص٧٢.

المسرحي الذي يعلق شخصياته في عقدته بدلاً من أن يعلق عقدته في شخصياته مرتكب لجريمة جسيمة)[1]، بل يكاد يتفق أغلب نقاد ودارسي المسرح على ذلك باستثناء (أرسطو، ووليم شكسبير، على ان الشخصية هي التي تخلق العقدة او الحبكة او الموضوع، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية وان المسرحيات التي تتولد من الشخصية تتولد منها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف والحوادث)[2].

واذا ما أسقطنا تلك النظرة على مسرحيات عادل كاظم التراثية، نجد انها تتحرك ضمن هذا الإطار الأخير فالتحول الذي يحدث داخل شخصياته هو الذي قاد مسرحياته الى صياغة الفعل الدرامي للخطاب أو (العقدة). كما أشير الى ذلك في مكان سابق من البحث*. فلقد استطاع الكاتب أن يتقدم بنماذج حية تجمع بين طرفي معادلته في الخلق والتحول من جهة وبين الشخصية قبل هذا التحول في الموقف والنمو في سياق الحدث من جهة أخرى. وتأكيداً لذلك الرأي، فقد وجد في مسرحيته (مقامات أبي الورد) أن

شخصية عمران بن شاهين وعلى الرغم مما تمتعت به بوصفها نموذجاً لشخصية درامية الا ان هذا الاكتمال لم يصل اليه عمران الا بعد ان قطع مدى بعيداً في التحول من موقف الى آخر ضمن الحدث الذي انتهت اليه المسرحية. فبعد أن عرضه لنا النص بداية على أنه عبد رقيق يرتضي الضيم ويستجيب للسوط، وجدناه قد تحول في داخله الى رافض ثم الى ثائر، بعد أن لسع سوط الظلم ظهر زوجه، مُعلى[3]. وهكذا ابتدع عادل كاظم شخصياته التي عافها تعيش مع بعضها البعض لتتفاعل وتختلف فتتصارع بسبب تباين دوافعها ومواقفها، ثم لتصنع قصتها وعقدتها بنفسها. فهي شخصيات دائمة الحركة، فمثلما كانت شخصية بن شاهين في المقامات شخصية متحركة ومتأزمة كانت كذلك شخصية المتنبي حيث كان لحركة تلك الشخصية الدؤوب أثر واضح في تغير عقدة المسرحية، بدءاً بعدم التزامه بنصيحة جدته في العودة الى مدينته الكوفة وازدياده التصاقاً بالثورة بعد نفيه من

[1] استراتيجية التشخيص في النص المسرحي، علي عواد، الأقلام، ع٣، ١٩٨٩، ص١١٣.
[2] المصدر نفسه، ص١٠٨.
* ينظر: ص ٩٢، الفصل الثاني من البحث
[3] ينظر: مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، ع١٠، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٤١.

الكوفة الى بادية السماوة، وانتهاء الى ما حدث له فيما بعد من وقوع في الأسر وما حصل من خلاف بينه وبين سيف الدولة وكافور الاخشيدي ومقتل شنيع على يد فاتك الاسدي .. حدث ذلك لأن الكاتب قد جعل العقدة تنشأ من استراتيجية بناء الشخصية وتطورها[1]. وذلك نابع من حركة الشخوص التي تشكل مع حركة الفعل أبرز عناصر التشخيص في الخطاب الدرامي، وبالالتحام مع العناصر الأساسية التي رافقت شخصياته التي كشف النقاب عنها، فضلاً عن التشخيص بالفعل والتشخيص بالفكرة. الذي أعتمد عليه للتعبير عن شخصياته من خلال أفكارها، كما جسدته شخصية المتنبي بأفكارها التي طرحتها عبر لسان المتنبي وأشعاره. وثمة عناصر أخرى أسهمت في كشف معالم الشخصية كالتشخيص بالرأي (الذي حاول إماطة اللثام عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى عنها من آراء وانطباعات وملاحظات ووصف لطباعها وابعادها النفسية والاجتماعية والفكرية)[2]. مثلما لمسناه في النموذج أعلاه من مسرحياته أيضاً، حيث أضاءت لنا تعليقات الممثل المعري والجدة وبعض الشخصيات الأخرى على أبي الطيب جوانب كثيرة من شاعريته وطموحاته وأحلامه وطبائعه ومنها إحساسه بالغربة[3].

أما العنصر الآخر الذي أزاح الستار عن شخصياته فهو (المظهر) وهو ما يلحق بالشخصية من شكل وبنية وقوام ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية وهذا ما استشعرناه في تبنيه ووصفه لشخصية كلكامش في مسرحية الطوفان. ثم هناك عنصر الكلام وهو نابع من صميم اللغة وبه كشف عن بعض الجوانب الشخصية في مسرحياته، من خلال استنطاقه لشخصياته، حيث عمق الصوت ومداه، وحجمه، واتساعه الذي يمثل تلك الشخصية من غيرها. وهذا ما آنسناه في شخصياته المتنوعة ولغة خطابها، كما في مسرحياته، الطوفان ، الحصار ، مقامات ابي الورد... فهناك كلام الحاكم وكلام المحكوم وكلام المثقف وكلام البسيط، وهناك كلام الثوري وكلام المهادن، كل هذه الألوان من الكلام كانت عاملاً مهماً في تميز شخصياته وغربلتها واستيضاحها. وعلى الرغم من أن أفكار تلك الشخصيات تحمل شيئاً من أفكار الكاتب أو

---

[1] ينظر: استراتيجية التشخيص ذفي النص المسرحي، عواد علي، الاقلام، ع٣، بغداد، ١٩٨٩، ص١١٣.
[2] المصدر نفسه، ص١١٤.
[3] ينظر: استراتيجية التشخيص ذفي النص المسرحي، عواد علي، الاقلام، ع٣، بغداد، ١٩٨٩، ص١١٤.

في أقل تقدير تبدو قريبة منه، الا أن كل ما يصدر عن الشخصية المسرحية من تصرف وأقوال انما تنبع من ظروفها الخاصة داخل الحدث المسرحي. ومراعاة للكاتب عادل كاظم لتلك الظروف الخاصة، ومسايرة منه في رسم الخطوط الحديثة للشخصية التي تهتم بالأبعاد الثلاثة لها وهي البعد الجسدي والبعد النفسي والبعد الاجتماعي[١]، فقد سعى الى بلورة تلك الأبعاد في مسرحياته التراثية .. ولنأخذ نموذجاً على ذلك مسرحية (الموت والقضية)، فقد أخضع الكاتب شخصية هاملت أو كما أسماه (الدرويش الأول) لمقتضيات أو أفكار العصور المتعاقبة كما عقب على ذلك بقوله (في التحليل السيكلوجي (الانا) التي أصابها والتي تعجز على أن تتحرر من موقعها)[٢]. أما على الجانب الجسدي، فقد وجد القوة والضعف وكل التناقضات الاخرى التي لها صلة بذلك، ثم وجد الكاتب في بعض ملامح تلك الشخصية بعداً اجتماعياً من خلال سلوكها وتسترها برداء الرياء والرّثة ومظاهر البرجوازية[٣].

أما شخصية عطيل أو (الدرويش الثاني) كما ورد في المسرحية، فهو يبدو تكراراً لمضمون هاملت نفسه ومغايراً له في الشكل فقط!.. وما ياكو (عطيل) الا الجانب المنشطر من ذات عطيل، لكي يكرر لنا مآساة الغيرة الموضوعة في إناء الخسة والكذب، وتسلّق الطموح اللاشرعي صعوداً نحو مركز السلطة[٤]. وهو هنا (معنى لمآساة برجوازية العصر التي تحمل نقيضها في ذاتها، الفارس النبيل، والمنهزم الجبان، والثوري الذي يصنع التحول لصالحه أولاً ومن ثم لمصلحة العصر، والرجعي الذي يوقف التحول، عندما يشعر بالتحول يسلك مسلكاً مناقضاً لمصالحه)[٥].

وثمة تقسيم آخر لشخصيات الكاتب المسرحية يمكن أن نستدل بواسطته على أنواع شخصياته، يقوم على أساس مستوى النظر والرؤية في ضوء تلقينا لها، وعلى وفق ذلك فانها توزعت على أربعة مستويات[٦]، وهي: شخصيات أسطورية بوصفها الاله، وتلك

---

[١] ينظر: الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ص١٠٦.
[٢] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٢٢.
[٣] ينظر: المصدر نفسه، ص١٢٣.
[٤] ينظر: مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٢٣.
[٥] المصدر نفسه، ص١٢٣.
[٦] ينظر: تشريح الدراما، مارتن اسلن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨، ص٣٩.

تحتل المرتبة العليا بين شخصياته الى جانب الشخصيات البطولية التي هي من جنس البشر الا انها تتفوق على الشخصيات الأخرى بما تحمل من أفكارٍ ومعانٍ، وشخصيات واقعية، وهي الشخصيات البسيطة النابعة من الواقع، فشخصيات هزلية لأنها كانت موضع سخرية وتبعث على المفارقة في مختلف أنماطها.

الا أن ما يحسب على الكاتب ويشكل مأخذاً على شخصياته بشكل عام، هو أنه قد حصر عمق أفكاره في شخصية أبطاله، بينما عزل بقية الشخصيات الأخرى عن تلك المشاركة فجعلها شخصيات مسطحة لا تمثل فكراً إنسانياً أو اتجاهاً نفسياً، حيث كانت تمضي الى تحقيق غرض واحد هو البحث عن الخلاص، فكانت تتشابه الى حد ما في توجهاتها ولذلك بدت باهتة لأن ملامحها الخاصة لم تكن من الوضوح بقدر كافٍ.

لغة الكاتب وأسلوبه

تؤدي اللغة دوراً أساسياً بل ورئيساً في التعبير عن الأحاسيس (اما عن طريق بعثها لتلك الأحاسيس في نفس المتلقي، أو عن طريق التأثير في عواطفه ومشاعره مباشرة بسبب ما تتمتع به الألفاظ من قدرة على استدعاء المشاعر)[1]. وهي أيضاً (الوسيلة الوحيدة التي يعبر بها الأدب عن نفسه)[2]. واذا كانت (اللغة هي الوسيط الرئيس لعملية التخاطب)[3]، فان الكاتب عادل كاظم قد سعى الى انتقاء اللفظة النقية الدالّة والمعبرة وفي جعل التراكيب اللغوية في مسرحياته أكثر انسجاماً مع شخوصه وأكثر إيحاءاً وواقعية مع الحرص على وضوح الفكرة والموقف، لذلك وجد في المفردة بل في اللغة الفصيحة ضالته التي هيأت له مجالاً رحباً لأن يصب فيه إبداعه فاعتمد على اللغة الفصحى منذ كتابته أول

[1] النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ص٤٩.
[2] الوجيز في دراسة القصص، تأليف لين أولتبيرند، ليزلي لويس، ترجمة عبد الجبار المطلبي، ص١٧٢.
[3] المسرحية من ابسن الى اليوت، ريموند وليمز، مراجعة: سعيد محمد خطاب، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت، ص٣٧.

مسرحياته الطوفان حتى سادت تلك اللغة معظم مسرحياته التي كتبها فيما بعد. لقد حدث هذا الانعطاف باللغة المسرحية من لدن الكاتب، بعد أن اتسع نطاق استخدام اللغة الشعبية في المسرح لاسيما في العقد الخمسيني من القرن الماضي، وبعد أن حقق هذا الاستخدام نجاحاً شعبياً أغرى بعض الكتّاب المسرحيين في كثير من الأحيان بمسايرة هذا الاتجاه والانزلاق الى العامية فترجموا المسرحيات الأوربية بل وأحياناً المسرحيات الغربية التي كتبت بالفصحى الى اللغة الشعبية أو غيروا لغتهم الفصحى الى لغة أقرب الى اللغة الشعبية[١]. وذلك ما عد خطر داهم ويداهم المسرحية العربية بأسرها لأنه يفتت أهم دعائمها بوصفها جنساً أدبياً وهي اللغة الفصحى، وبذلك يبعثر جهود التوحيد الأدبي والفني بين أقطار الأمة الواحدة. وكتابتها باللغة الفصحى لا يقتصر على ضمان قبولها من العرب المعاصرين في أقطارهم المختلفة وفهمهم التام لها فحسب، بل أنها (ما زالت الضامن الأكيد لخلود مثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربي الباقي على مر الزمن)[٢] فضلاً عن ان اللهجة العامية الدارجة تحدد زمان المسرحية ومكانها أيضاً، فتجعل مدى انتشارها وشيوعها ضيقاً ومحصوراً، كذلك فان مفردات اللغة العامية تتغير وتتبدل باستمرار على الدوام، وهي تختلف من حقبة زمنية الى حقبة زمنية أخرى، كما ان استخدام تلك اللهجة الدارجة يحد أيضاً من إمكانية ترجمتها من لغة الى لغة أخرى[٣].

هذه الأسباب وغيرها أقنعت الكاتب بالميل الى كتابة مسرحياته باللغة الفصحى فكان أن اعتمد على تلك اللغة في أغلب مسرحياته التي كتبها. ومما شجعه على هذا التوجه في الكتابة هو زيادة انتشار التعليم والثقافة وإدراكه بأن الأمية ستنحدر وتتقهقر الى الوراء، بحيث تصبح الكتابات العامية في يوم ما محض وثائق تأريخية فحسب، وتبقى اللغة الفصحى على الساحة الأدبية هي سيدة الموقف،وهذا ما حصل فعلاً فقد ارتقت تلك اللغة

---

[١] ينظر: لغة المسرح العربي، ج١، د. عطية عامر، المطبعة الكاثوليكية، لبنان، بيروت، ١٩٦٧، ص٢٩.
[٢] في المسرح المصري المعاصر، د. محمد مندور، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص٢٠٩.
[٣] ينظر: فن الكاتب المسرحي، روجر. م سفيلد (الابن)، ص٢٧٠.

بالأدب المسرحي الى مصاف الأعمال الأدبية المعروفة التي أخذت بالتغلغل في الوجدان العربي والاستيلاء على عقول قطاعات كبيرة من الجماهير العربية التي شرعت في تفهم اللغة الفصحى واستيعابها تدريجياً بفضل وسائل الأعلام الحديثة سواء كانت المقروءة منها أم المسموعة أم المرئية[١]

واذا كانت اللغة في المسرح تتميز بخاصية جوهرية وكما عرض لذلك من كونها وسيطاً وليست نتاجاً نهائياً تاماً في ذاته كما في الرواية فانها هنا تعد (بؤرة تتجمع فيها مشكلات تعدد المستويات والمرجعية ويتم فيها اختبار عنيف لمدى قوة تمثيلها للحياة بإعادتها الى الحركة مرة ثانية)[٢]. على أساس أن الكلمة تؤدي فعلها في المسرحية أكثر من أي نص أدبي آخر لانها موجهة للمشاهد مثلما هي موجهة للقارئ، فتحمل المفردة في طياتها إشارة القراءة والحركة. فالنص الدرامي في أبسط تعريف له هو (مجموعة من الكلمات والإشارات)[٣] وتبعاً لذلك فان الكلمة هي رمز مكتوب أو منطوق يشير الى دلالة أو مفهوم، والحركة أو الإشارة هي رمز مرئي ومحسوس يسعى الى خلود معنى – مثلما ترمز الكف الممدودة الى معنى الترحيب مثلاً في بعض المجتمعات – بينما يرمز ضم الكفين على الصدر الى المعنى نفسه في مجتمعات أخرى. وعليه فانه يمكن وصف النص الدرامي بأنه (نسق رمزي من الكلمات والإشارات يسعى الى تكوين دلالة من خلال تبادل حركي حواري يفترض وجود مفسر أي متلقٍ يعطي الرموز والشفرات الإشارية دلالتها الحية)[٤]. ومن وجهة النظر هذه فان اللغة أو الدال كما اصطلح عليه حديثاً بصفته أداة للوعي يقوم بأداء وظيفته بوصفه عنصراً أساسياً مرافقاً لكل إبداع فكري كيفما كان نوعه[٥].

---

[١] ينظر: الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، ص٢٥٤.
[٢] شفرات النص، د. صلاح فضل، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٢٧.
[٣] أمسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، ص٢٢٣.
[٤] المصدر نفسه، ص٢٢٣.
[٥] ينظر: شفرات النص، د. صلاح فضل، ص٢٢٦.

وهكذا وجدت اللغة المسرحية نفسها غنية وثرية استعاضت بهذا الغنى وهذا الثراء عما يمكن أن تحرم منه من تعدد الشخوص والمناظر وتفرع الحوادث التي تسكن في خيال المتلقي. كما ان ذلك قد أعطى تلك اللغة استقلاليتها وتميزها عن لغة أقرب الفنون الأدبية لها وهي الرواية والقصة. وأحسب أن عادل كاظم قد راعى هذا الجانب الدلالي في لغته المسرحية منذ مستهل كتابته للنص المسرحي، بل انه حلّق في أجواء زمان ومكان المسرحية أيضاً حي تنعقد الصلة بين تلك الأجواء واللغة، فقد جعل شخصياته تحتل مواقعها الطبيعية والمناسبة على وفق طبيعة وأدوار تلك الشخصيات، فعلى سبيل المثال في مسرحية (الطوفان) كان كلكامش رجل اوروك القوي الباطش يقف على الجانب الأيسر من مسرح الحوادث بينما يقف على الجانب الأيمن حرم الآلهة حيث الكهانة وطقوسها هذه المواضع الجديدة للشخصيات حلت محل المواضع القديمة لها بعد أن كان مسرح الحوادث مقسماً الى دورين أعلى وأسفل حيث يشغل الملك وحاشيته الدور العلوي بينما يشغل الدور السفلي العناصر الشخصية الأخرى للمسرحية. هذا التقسيم الجديد الذي اهتدى اليه عادل كاظم كان نابعاً من خيال ورؤية ونظرة من جميع الزوايا الى النص الذي امتد لكي لا يكون نص قراءة فحسب بل نص عرض أيضاً مما انعكس بالتالي على طبيعة اللغة في مسرحياته وأدائها. وهذا ما انسحب على معظم مسرحياته التي كتبها منذ العام ١٩٦٦ ولحد الآن. ان المتابع لمسرحيات هذا الكاتب يجده حريصاً على امتلاك كل شخصية لمقومات تميزها في لغتها ومستواها الفكري. الا أنه في الوقت نفسه يشرك مسرحياته تلك بلغة واحدة ذات طابع سردي وصفي هي من سمات الاستهلال في النص الدرامي. مقرونة بالواقعية مع الشفافية قاصداً بذلك لفت نظر المتلقي وشد انتباهه الى موضوع المسرحية. والعودة دائماً الى مسرحية الطوفان، حيث تختصر تلك اللغة موضوع المسرحية وفكرتها. فعرض لنا الكاتب في مطلع المسرحية مشاهد من الحياة السائدة في أروقة القصور والمعابد كما تخبرنا بذلك المسرحية:

(في الجانب الأيسر قاعة البلاط الكبرى حيث يدير رجل أوروك القوي الباطش كلكامش دفة الحكم والسلطة .. وفي الجانب الأيمن حرم الآلهة حيث الكهانة وطقوسها .. مناضد ومصاطب رخامية تنتشر في قاعة الحكم وفي حرم الآلهة .. بعض جلود الحيوانات الوحشية من دببة وذئاب وبنات آوى وغزلان ..)[١].

وفي مسرحية (الموت والقضية) تتجلى شفافية تلك اللغة ورقتها، حين يصف لنا شهرزاد وهي تعتلي خشبة المسرح:

(تدخل شهرزاد المسرح على رؤوس أصابعها وكأنها تحاول التحليق كراقصة الباليه)[٢].

وتكرر ملامح تلك اللغة السردية الوصفية في مطالع مسرحياته التراثية. كما في مسرحية (المتنبي):

(سوق في الكوفة .. الناس تبيع وتشتري، الطعام والملابس والكتب وشتى البضائع، في جانب منزو يقف صبي في الخامسة عشرة من عمره يراقب النشاط والحياة في السوق، الصبي نحيف الجسد حزين بعض الشيء .. تتجمد الحركة في السوق ..)[٣]. وفي مسرحيته (أحزان الدولفين الأحدب). أفصحت تلك اللغة الصورية عن نفسها بشكل أكثر وضوحاً:

(عتمة كثيفة تغلف كل أجواء المسرح، وضوء متألق وحيد كأنه نجمة في أفق حالك السواد .. يقترب الضوء قليلاً، مع افتضاح بعض الملامح في المشهد .. نشعر أن هذا الضوء فوق صارية ممزقة الأشرعة .. يحمل الصارية المكسورة المنتصبة، وهي على هيئة صليب، رجل كهل متعب، ويحمل فوق هذا أيضاً صخرة كبيرة ينوء تحت ثقلها ..)[٤].

كما أن الجرأة والبساطة والوضوح أصبحت من سمات تلك اللغة التي سعى الكاتب فيها الى مخاطبة جمهوره بها، على الرغم من أنها تخاطب في أغلب الأحيان شريحة محدودة في المجتمع وهي الشريحة المثقفة، ولذلك فان لغته على بساطتها امتازت بعمق

---

[١] مسرحية الطوفان، عادل كاظم، ص١.
[٢] مسرحية الموت والقضية، عادل كاظم، ص١٥.
[٣] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص١٧.
[٤] مسرحية أحزان الدولفين الاحدب، عادل كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٩، ص٧.

معرفي وثقافي، فهو لا يأبه بحال من الأحوال بذكر شيء كان ينبغي ذكره حتى ولو كان ترميزاً أو تلميحاً، فهو لا يهمه الوصول الى جمهوره في سهولة ويسر عبر لغة سطحية ساذجة، بل ان ما يعنيه هو مخاطبة العقول الناضجة التي تحمل قدراً من الفكر والثقافة لأن جلَّ نصوصه المسرحية تحمل فكراً معيناً أراد إيصاله، فوجد لها صدىً طيباً عند تلك الطبقة الواعية التي كانت بحاجة الى من يحفزها ويجعلها دائمة التوثب من خلال تلك اللغة المسرحية.

اذن كانت للكاتب أسبابه ودوافعه لاختيار نوع لغته التي لم تكن وليدة صدفة أو لم تكن محض نزوة عابرة. فقد استطاع أن يوظفها في خدمة أهدافه وتصوراته. من حيث (أن الكلمة المسرحية ترتبط بالتجربة التي تخلقها .. وتمثلها)[١]

لقد استوقفنا الكاتب كثيراً أمام حيثيات لغته لاسيما أنها اعتمدت على التراث غطاء لها، فلكل كاتب منهج وطريقة في اختيار لغته الأدبية. فهناك من يلجأ الى واقع الحياة التي يعيشها (فيجعل شخصياته تنطق لغة العصر الذي يعيش فيه الكاتب مع الحرص على مراعاة اختلاف البيئة والثقافة التي تخضع لها كل شخصية)[٢]. وهناك من يذهب بك الى لغة تشم فيها عبق التأريخ ورائحة التراث، كما وجدناها عند كاتبنا عادل كاظم الذي طعّم لغته التراثية بشيء من المعاصرة وعن ذلك يقول (انني بحثت في كتب التراث فوجدت ما يسمى بلغة الشعب، وهذه ظهرت في القرن الرابع للهجرة وهي اللغة الدارجة، فأحببت أن أخلط وأضع شيئاً من التزاوج متسللاً بهدوء من العامية المتوفرة في ذلك العصر الى الفصحى، ومن الفصحى الى العامية)[٣]. وهذا يعني أنه أراد أن يستحضر ماضيه بمسرحية تحمل لغة وسطاً تحمل صورة الماضي والحاضر، وهذا ما حاول أن يجسده الكاتب في مسرحياته التراثية، ففي مسرحية (مقامات أبي الورد) اقترب الكاتب في أحد أصعدتها من لغة المقامة، من حيث هي نمط أدبي عربي، وهبط بها

---

[١] الاسلام والمسرح، د. محمد عزيزة، ترجمة د. رفيق الصبان، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد ٢٤٣، ١٩٧١ن ص٤١.
[٢] لغة المسرح العربي، ج١، د. عطية عامر، طبع لبنان، الهيئة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٦٧، ص٦٠.
[٣] المسرح والتراث العربي، د. سمير سرحان، ص٣٩.

الى حد الإسفاف على لسان صاحب شرطة جيش بن الصمصامة، فاذا هي مفككة سوقية مبتذلة لا تكاد ترتفع عن مستوى العفطة التي جعلها لازمة لصاحب الشرطة.. وهو في هذا التنقل بين مستويات اللغة انما منح شخوصه دفقاً من الحيوية والجاذبية اللتين تشكلان أساساً لبناء نموذج حي لا يبتعد كثيراً عن مجرى الحياة اليومية إشارة وانفعالاً [1].

واذا عدنا الى لغة مسرحياته التراثية الأولى نجدها قد أشيع فيها روح الشعر عبر لغة شخصياته،كما في مسرحيتيه الطوفان والحصار، تلك اللمسات الشعرية كانت مقبولة بفضل المناخ التأريخي الذي غلف جو مسرحياته وان جاء متكلفاً بسبب تكلف الكاتب باللغة فكان تكلفاً غريباً وغريباً على عالم هذه الشخصيات كما رأى في ذلك الدكتور جميل نصيف[2]. وحملت لغة مسرحيته الطوفان الطابع نفسه (فكادت أن تستحيل شعراً في كثير من المواقف)[3]. حتى اذا انتقلنا الى مرحلة لاحقة في كتابته للنص المسرحي وهي سبعينيات القرن الماضي، نجد أن تلك اللغة الشعرية قد تبلورت بصورة أوضح في مسرحية الحصار وكان يقصد بذلك الإفادة من إيقاع الشعر وتسخير هذا الإيقاع في لغة خطابه المسرحي.

الا أن تلك اللغة قد سقطت بنظر من اعتاد الشعر إيقاعاً فخماً ولغة خاصةً [4]. على جانب، وعلى جانب آخر بدت كأنها مقحمة في النص إقحاماً على حساب توجهات المتلقي الذي قد لا يستسيغ لغة الشعر في المسرحية لصعوبة تكيفها مع ميوله وذائقته. وبينما كانت لغة مسرحية الحصار على هذه الشاكلة، كانت لغة مسرحية المتنبي على درجة من الشاعرية والتجديد حيث كانت (لغة شعرية اعتمدت إيقاعاً شاعرياً متدفقاً متصاعداً يتناسب وروح الدراما وإيقاعها وتركيبها، وبلجوئه الى تلك الجمل الشعرية (الشاعرية) القصيرة، والمتوترة والمختزلة في مفرداتها الى حد التكثيف وبجنوحه الى تلك المفردات (الموسيقية)

---

[1] ينظر: مقامات ابي الورد بين النص وخشبة المسرح، محمد مبارك، مجلة الاقلام، ع١٠،بغداد، س١٢، تموز ١٩٧٧، ص١٢٤.

[2] ينظر: نحو دراسة جاهزة للمسرح العراقي، مجلة المثقف العربي، ع١، س٣، آذار ١٩٧١، ص٦٠.

[3] وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، ص٧٧.

[4] ينظر: دراسات نقدية بين النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢١٨.

المبسطة والصافية، استطاع أن يقترب من لغة الدراما الحقة التي تميل الى التكثيف والإيحاء والتصاعد، مبتعداً عن الحوار الأدبي، مستخدماً الحوار الدرامي المقتضب الذي يدفع بالفعل الدرامي الى الأمام ويزيد من زخمه)[١].

وعلى العموم فان لغة الكاتب المسرحية تتباين من مسرحية الى أخرى حيث نجد هذا التباين واضحاً ضمن النص الواحد أحياناً وربما يعود هذا التباين في مستويات اللغة المسرحية للكاتب انسجاماً مع تباين مواقف شخوصه المسرحية أو استجابة لتباين مقام القول، حيث تصل لغة بعض الحوارات الى حد الشعر إيقاعاً واكتنازاً على نحو ما ذكر، في حين ينحدر القسم الآخر الى حد الإسفاف والترهل. ويبدو أن اللغة عند عادل كاظم (مازالت نافرة شموساً ولعل ذلك يرجع الى أن عادلاً يجهد اللغة بما يحملها من مشاعر وأفكار أو أنه يطلق لنفسه العنان في التعامل معها دون أن يكون قد أحكم قيادتها والسيطرة عليها بعد)[٢]. فبدت بعض الهنات والسلبيات تؤشر في ذلك ومنها أنه لم يحسن استخدام بعض المفردات في موضعها الصحيح كما تردد مثلاً في مخاطبة المتنبي لكافور الاخشيدي بلفظة (أستاذ) وذلك في مسرحية (المتنبي) وان وردت تلك المفردة في شعر المتنبي نعتاً لكافور في قوله:

ترعرعَ الملكُالأستاذُ مكتهلاً قبل اكتهالٍ أديباً قبل تأديبِ[٣]

فيقول الكاتب في المسرحية على لسان المتنبي (السلام على الأستاذ كافور)[٤].. حيث لا يوجد ما يسوغ استخدام تلك المفردة في مسرحية تراثية قوامها المفردة الأصيلة واللغة العربية الفصحى. بل ربما كان السبب في ذلك وكما عرض له هو عدم تعمقه وتمكنه من أسرار اللغة وسبر أغوارها. ولاسيما أن بعض مفردات اللغة هي دخيلة على اللغة العربية ومنها تلك الكلمة وان جاءت في شعر المتنبي نفسه.

---

[١] المسرحية التأريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي، حسين علي هارف، ص١٠٨.
[٢] دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، ص٢١٤.
[٣] شرح ديوان المتنبي، البرقوقي، ج ١ ، ص١١٨ .
[٤] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص١٣٦.

وقد طفحت على السطح أخطاء نحوية وأسلوبية، بل حتى بلغت حد الأخطاء الإملائية التي جاءت متناثرة على رقعة مسرحياته التراثية. وما كان لها أن تبرز كظاهرة سلبية في نصوصه المسرحية لو أنه قد أحكم قواعد اللغة وأتقنها بشكل جيد.

وبعد أن أدلى الكاتب بدلوه في اللغة أصبح له أسلوب خاص به، وهو ما ينبغي أن نستشفه ونتبينه. والأسلوب في اللغة هو الطريق والوجه والمذهب، ويجمع على أساليب[١]. أما اصطلاحاً فهو يشمل (طريقة التفكير والتصوير والتعبير)[٢].

وأسلوب عادل كاظم سار على هدي تلك المعطيات، فضلاً عن رؤيته الذاتية لشخصياته وكشفه الحقائق التي تختفي وراء تصويره لها من خلالهم والرؤية الموضوعية أيضاً لتلك الشخصيات في عالمها الذي تحيا به والطريقة التي يتخيل بها تلك الشخصيات في موقفها. كل ذلك ساعد في إغناء مخيلته وترك بصماتها واضحة على بنية مسرحياته ومنهج أسلوبه، حتى غدا هذا الأسلوب مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بمقومات الشخصية المسرحية وتصويرها لبنيته الدرامية. وعلى وفق ذلك فان أسلوبه قد توسع ليشمل بناء العمل الفني بكل مفرداته وعناصره وطريقة تعبيره ووسائله اللغوية وخصائصه اللفظية، مرتكزاً على أساس راسخ ومتين هو وجوب كتابة المسرحية (بأسلوب يمكننا من متابعة الحوار فيه بسهولة، وييسر لنا فهم مواقفها الروائية واستيعاب العلاقات بين شخصياته المختلفة)[٣]. فلم يعد الأسلوب في كتابات عادل كاظم والكتّاب عموماً كما كانت تتمثله البلاغة قديماً حيث يتحدد في قوالب معينة وحيث يصبح معها الأسلوب أسير ألفاظه فحسب. بل أخذت النظرة الى الأسلوب كعبقرية شخصية تزداد حضوراً، بدءً بالقرن الثامن عشر، حين ذاعت كلمة مشهورة للباحث الأدبي الفرنسي بوفون Buffon تقول "الأسلوب هو الإنسان نفسه" [٤]. ثم أضحى الأسلوب بعد الرومانسية سمة للفرد وللجماعة معاً وتعدى الى استخدام اللغة

---

[١] ينظر: لسان العرب، ابن منظور، المجلد الاول، دار صادر، بيروت، ١٣٠٠هـ، ص٤٧٣.
[٢] الأسلوب، احمد الشايب، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ط٦، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٦٦، ص .
[٣] المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، ص٤٣.
[٤] ينظر: مفهومات في بنية النص، ترجمة د. وائل بركات، دار معهد للطباعة والنشر، سورية، دمشق، ط١، ١٩٩٦، ص٧٦.

المشتركة، حتى حلول القرن العشرين وظهور الأسلوبية التي عنيت (بدراسة المظهر الإنشائي في النص الأدبي الذي يلجأ اليه الاديب، كالمجاز والاستعارة والصورة وتنويع الأساليب التركيبية وإحصاء العناصر الشخصية في النص)[١].

وهكذا يتبين أن الحداثة في أسلوب الكاتب عادل كاظم لم يكن ابتداعا ذاتياً بل جاء ثمرة للتجارب الطويلة التي قطعتها المسرحية العربية بشكل عام والعراقية بشكل خاص وتحديداً مع نهايات الخمسينيات من القرن الماضي وبدايات الستينيات منه حيث تنوعت وتعددت أساليب البناء الفني للمسرحية العراقية وأدواتها ووسائلها التعبيرية، فالفصول قسمت الى مشاهد أو حوادث أو أزمان واستخدم الحوار المشبع بالثنائية، فضلاً عن إدخال الراوية عنصراً مهماً في سير حوادث المسرحية بسرد تلك الحوادث والتعليق عليها، وتنوعت مستويات الشخصية النفسية والاجتماعية، كما تعددت أصواتها، فتداخلت الأزمنة لتكسر وحدة الزمن الموضوعي للحدث، وتنوعت الأمكنة لتكسر وحدة المكان الثابت، وتعددت مستويات السرد الفني لتكسر وحدة البناء الأحادي السرد، وبذلك خرجت عن طور الوحدة الموضوعية ولم تتقيد بها. وحل النص الجديد على وفق تلك المعايير محل النص القديم[٢]. وهذا ما استجليناه في مسرحياته التراثية بأنواعها، فجاء أسلوبه متضامناً مع أفكاره التي انطوت عليها مفردات لغته المسرحية، فلم يكن أسلوبه حلية تزين أفكاره فحسب، أو غطاء يستر بها عيوب تلك الأفكار، بل كان الأسلوب دوماً يمثل له (الأفكار المنظمة التي وجهت هذه القوة المنطقية السرية التي تدفع بالقارئ أو المشاهد على حد سواء للتفاعل معها عبر تموجات من الألفاظ والصور الموضوعة في تسلسل منطقي تصنعه اللغة وتعبر عنه على نحو لا يمكن رفضه، لأنه يحمل في ذاته حقيقة نظام نفسي وجمالي وفكري خاص به)[٣]. وعلى هذا النحو كان مبتغاه تصوير أفكاره من خلال لغته

---

[١] النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ص٢٢٦.

[٢] ينظر: المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع٣٨٠، س١٩٩٠، الكويت، ص١١٦.

[٣] ثنائيات مقارنة آراء ودراسات ، د. ضياء خضير، ط١، عمان، دار الكرمل، ١٩٩٣، ص٣١.

على أساس (أن الصورة المتخيلة هي نتاج الاستجابات الذهنية كتلك الاستجابات التي تخلقها إثارة أعضاء الحواس)[1]، مع الميل الشديد نحو الإيجاز واللمح وتكثيف المواقف وتلك سمات أصبحت أساسية في أسلوبه ورؤيته وتعامله بل أصبحت تشكل أحد أعمدة معجمه اللغوي المسرحي فقد استطاع كاتبنا أن ينقذ نصه المسرحي من الطابع الروائي، حيث مط الحوادث والإفاضة في الوصف والأخبار .. اذ جعل الراوية على الطريقة اليونانية أو البريشتية – يغنينا بعبارة عن مشهد وبجملة عن واقعة كاملة وبذلك حفظ للمسرحية تماسكها وإيقاعها الدرامي المكتنز[2]. فضلاً عن تفننه في رسم صورة جمالية فكرية غايتها الوصول الى المتلقي بأسرع ما يمكن. وأيسره، من خلال المظهر الإنشائي كالمجاز والاستعارة وتنويع الأساليب التركيبية والصورة ...، ولابد من الإشارة بأهمية الى أن الصورة قد عني برسمها الأدباء قبل أن يخوض غمارها التشكيليون لاسيما في المجتمع العربي الإسلامي. والصورة التي يرسمها الأديب تختلف بطبيعة الحال عن الصورة الفوتوغرافية فالأخيرة تكتفي بتصوير الواقع في لحظة زمنية خاصة، بينما تحمل الصورة الأدبية فضلاً عن ذلك انطباعات الكاتب ونفسيته، وتصور الموضوع وهو متحرك[3]. وهكذا بدت ملامح الصورة تتشكل خطوطها لدى الكاتب عادل كاظم حيث توافرت على مستلزمات إخراجها بالصورة التي أراد. ففي مسرحية (الموت والقضية) أبدع الكاتب في استخدام تلك الصورة حين راح يرسم لنا شجرة يابسة عارية من أوراقها تتدلى منها ثلاث جماجم كالثمار أسماها شجرة الحكمة أو شجرة الخلاص، أراد بها تعرية العالم المادي الذي فقد إحساسه بالحياة، فأصبح عالماً خاوياً عّبر عنها بتلك اللوحة السريالية المفزعة.

---

[1] الوجيز في دراسة القصص، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، ص١٧٤.
[2] ينظر: ملاحظات حول بعض أعمال الموسم المسرحي الحالي، محمد مبارك، مجلة المسرح والسينما، ع٤، بغداد، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، أيلول، ١٩٧١، ص٩.
[3] ينظر: ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري، ص٢١٥.

وتتعدد تلك الصور واللوحات في مسرحياته وان اضمحلت في قسم منها، كما في مسرحية الطوفان، حيث تناثرت هنا وهناك، الا أن صورة كلكامش وهو يعاني الهزيمة والضياع في داخله كانت من أروع الصور التي حفرها المشهد في الذاكرة. كلكامش: (وحده يناجي نفسه، يا نفسي الضائعة في صحراء الوهم أما زلتِتقودينني في هذه العتمة الحالكة؟ ..)[١].

وفي مسرحية المتنبي صور لنا قلق المتنبي وحيرته في أكثر من مشهد، فكانت التشبيهات والاستعارات تتخلله على امتداد النص:

على قلقٍ تكون الريحَ تحتي أوجهها جنوباً أو شمالاً[٢]

بل ان صورة القلق هذه قد أذابها الكاتب في أغلب شخصياته المسرحية (في جانب المسرح، أي عظيم هذا في قلقه المتباعد في جوف الزمن .. أي كلكامش مسحور هذا قد حكم على النفس بالحكم النهائي .. أي سندباد جوّاب، بل أي بروميثوس سرق النار هذا؟ ماذا يريد أن يفعل هذا البدوي الكوفي؟)[٣].

وفي مسرحية الحصار رسم لنا عادل كاظم صورة سوداوية هي صورة الخوف والحزن الذي ساد شخصيات المسرحية واستشرى فيها. فها هو يُنَطِّقُ إحدى شخصياته في تلك المسرحية بتلك الخلجات المؤسية. انها زفرات خديجة زوجة سائس الخيل (كان الهواء الذي أتنشقه هو الخوف، كان الرغيف الذي آكله هو الخوف حتى بت أخاف على رضيعي أن أرضعه الخوف، الخوف يسري في كل أوصالي)[٤] لقد بدت بلاغة المفردة واضحة في تلك الكلمات وسحر المعنى طغى على اللفظة من خلال الجمل الاستعارية الجميلة، لقد كانت صورة واقعية لمرحلة زمنية عاشها العراقيون أيام المحنة أبان الاحتلال العثماني لبغداد.

---

[١] مسرحية الطوفان، عادل كاظم، ص٥٨.
[٢] مسرحية المتنبي، عادل كاظم، ص٣٣.
[٣] المصدر نفسه، ص٣٣.
[٤] مسرحية الحصار، عادل كاظم، ص٢٩.

ومثلما برع الكاتب في رصده للحالات المؤلمة عبر رسمه لتلك اللوحات القاتمة، فانه كان مولعاً برسمه للوحات تمتاز بشفافية وعذوبة تنبض بالحب والحياة، وهي تمثل الجانب المشرق فيها، فكانت صوراً رومانسية تبعث على الأمل والتفاؤل. ومن صوره تلك ما كان يردده صوت السندباد في مسرحية أحزان الدولفين الأحدب: صوت السندباد (كان البحر المتمرد، الملتصق بأفقه مع السماء يرتعش في أغنيات طائر البحر .. وكانت حشائش الشاطئ جذلى يداعبها زبد البحر .. ومن خلال تمزقات الغيوم كنا نقتنص ضوء الفجر الشتائي .. ولم نكن في أغنياتنا البحرية فرحين، ولم نكن نطلق الحزن، وانما كانت فرحة العمل هي التي تأخذ أحرف الأغنية ..)[1].

ان تلك اللوحات والصور التي نفذها الكاتب عبر مخيلته وقلمه، انما كانت تعبر عن وعيه بالواقع الذي كان للعطاء التراثي أثره الفعّال في رسم اتجاهاته وأساليبه الفنية ومنها الصورة الأدبية التي طالعنا بها، فقد أسقط ثمرات ذلك التراث على حالات المجتمع المختلفة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ونفسياً ..

[1] مسرحية أحزان الدولفين الاحدب، عادل كاظم، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٩، ص١٢.

مصادر ومراجع البحث

١. القرآن الكريم.

٢. أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، د. فائق احمد مصطفى، دار الحرية للطباعة والنشر، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠.

٣. أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

٤. الأدب في عالم متغير، د. شكري محمد عيادة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

٥. الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مطبعة نهضة مصر بالفجالة ، القاهرة، د. ت.

٦. الأدب وفنونه، د. محمد مندور، ط٢، مطبعة نهضة مصر بالفجالة، دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة، د. ت.

٧. الأدب وفنونه، د. عزالدين اسماعيل، ط٤، دار الفكر العربي، ١٩٦٨.

٨. أزمة النص المسرحي، علي مزاحم عباس، دار الشؤون الثقافية والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.

٩. الأسطورة في المسرح المصري ١٩٣٣-١٩٧٠، د. احمد شمس الدين الحجاجي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٥.

١٠. الإسلام والمسرح، د. محمد عزيزة، ترجمة: د. رفيق الصبان، دار الهلال، ع٢٤٣، القاهرة، ١٩٧١.

١١. الأسلوب، احمد الشايب، ط٦، مكتبة النهضة العربية، مطبعة السعادة، مصر، القاهرة، ١٩٦٦.

١٢. أشكال التعبير في الأدب الشعبي، د. نبيلة ابراهيم، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٤.
١٣. إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير، ط١، دار الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦.
١٤. الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، محمد أديب السلاوي، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣.
١٥. أحزان الدولفين الأحدب، عادل كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٩.
١٦. أرنست همنغواي، دراسة في فنه القصصي، تأليف: كارلوس بيكر، ترجمة: د. احسان عباس،
١٧. أمسيات مسرحية، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت.
١٨. البطل في المسرح العراقي، يوسف يوسف، منشورات دار الحافظ للنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٣.
١٩. بقعة ضوء بقعة ظل، ياسين النصير، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩.
٢٠. تاج العروس من جواهر القاموس، السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، ج٥، تحقيق: مصطفى حجازي، بيروت، ١٩٦٥.
٢١. تأريخ الأدب العربي قبل الاسلام، د. نوري حمودي القيسي، د. عادل جاسم البياتي، د. مصطفى عبد اللطيف، ط٢، دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، ٢٠٠٠.
٢٢. تأريخ النقد الأدبي عند العرب، د. احسان عباس، ط٢، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨.
٢٣. تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.

٢٤. تشريح الدراما، مارتن أسلن، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٨.
٢٥. التكسب بالشعر، د. جلال الخياط، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠.
٢٦. تموز يقرع الناقوس، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة، مديرية المسارح، دائرة السينما والمسرح، ١٩٧١.
٢٧. ثنائيات مقارنة، آراء ودراسات، د. ضياء خضير، ط١، دار الكرمل، عمان، ١٩٩٣.
٢٨. الحياة المسرحية في العراق، احمد فياض المفرجي، دار الحرية للطباعة، دائرة السينما والمسرح، بغداد، ١٩٨٨.
٢٩. خطاب الابداع، محمد الجزائري، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٩٣.
٣٠. خمسة مداخل الى النقد الأدبي، تصنيف: ويلبريس سكوت، ترجمة وتقديم وتعليق: د. عناد غزوان، اسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨١.
٣١. داود باشا ونهاية المماليك، يوسف عزالدين، مطبعة الشعب، بغداد، ١٩٧٦.
٣٢. دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، د. داود سلوم، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.
٣٣. دراسات نقدية في النظرية والتطبيق، محمد مبارك، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٦.
٣٤. دراسات في المسرحية الحديثة، موسى السوداني،دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٥.
٣٥. الدراما في القرن العشرين، بامبر جاسكوين، ترجمة: محمد فتحي، مراجعة: د. لويس عوض، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.

٣٦. الدكتور محمد مندور والوساطة الفكرية بين الشرق والغرب، د. داود سلوم، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، معهد البحوث والدراسات العربية، بغداد، ١٩٧٣.
٣٧. دير الملاك، د. محسن أطيمش، ط٢، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.
٣٨. ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٤.
٣٩. الشاعر العربي الحديث مسرحياً، محسن أطيمش، دار الحرية للطباعة، وزارة والإعلام بغداد، ١٩٧٧.
٤٠. الشاهد والشهيد والتجربة، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة، دائرة السينما والمسرح، قسم التوثيق والإعلام، بغداد، ١٩٧٥.
٤١. الشعر العربي المعاصر، د. عزالدين اسماعيل، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.
٤٢. شفرات النص، د. صلاح فضل، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٠.
٤٣. شكسبير معاصرنا، يان كوت، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٨٢.
٤٤. شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، ط٢، ج٤، مطبعة الاستقامة، القاهرة، ١٩٣٨.
٤٥. شهرزاد، توفيق الحكيم، دار الكتاب اللبناني، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، بيروت، ١٩٧٣.
٤٦. صناعة المسرحية، ستوارث كريفش، ترجمة: د. عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٦.
٤٧. الطريق والحدود، يوسف عبد المسيح ثروت، دار الحرية للطباعة، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

٤٨. الطوفان، عادل كاظم، مسرحية مطبوعة على الآلة الكاتبة، دائرة السينما والمسرح، مديرية المسارح، بغداد، ١٩٧١.
٤٩. كتاب العراق القديم، جورج رو، ترجمة: حسين علوان حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨.
٥٠. عن اللغة والأدب والنقد، د. محمد احمد العزب، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، د .ت.
٥١. الغصن الذهبي، كرايمر،
٥٢. الفرقة القومية للتمثيل/ أرقام ودلالات، علي مزاحم عباس، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.
٥٣. فن الأدب، توفيق الحكيم، ط٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.
٥٤. فن الكاتب المسرحي، روجر م. بسفيلد (الابن)، ترجمة وتقديم: دريني خشبة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٤.
٥٥. فن كتابة المسرحية، لايوس ايجري، ترجمة: دريني خشبة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، ١٩٦٤.
٥٦. فن الشعر، أرسطو، ترجمة وتحقيق: د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.
٥٧. فن الشعر، د. احسان عباس، ط٦، دار الثقافة، لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
٥٨. في ذاكرة المسرح العربي، د. فائق مصطفى، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١.
٥٩. في علم التراث الشعبي، لطفي الخوري، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٩.
٦٠. في المسرح المصري المعاصر، د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د. ت.
٦١. في النقد المسرحي، د. محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.

٦٢. قـراءة المسـرحية، رونالـد هـيمن، ترجمـة: مـدحت الـدوري، مراجعـة: د. سلمان الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.
٦٣. قصصنا الشعبي من الرومانسية الى الواقعية، د. نبيلة ابراهيم، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.
٦٤. قضـايا الانسـان فـي الأدب المسـرحي المعاصـر، د. عز الـدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
٦٥. قضايا جديدة في أدبنا الحديث، د. محمد مندور، دار الاداب، بيروت، ١٩٨٥.
٦٦. كيف نفهم التـأريخ، لـويس جونشلك، ترجمـة: سليمان عـارف، مطبعـة ابـو حاكمـة، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، ١٩٦٦.
٦٧. لسان العرب، ابن منظور، المجلد الاول، دار صادر، بيروت، ١٣٠٠هـ.
٦٨. ليس الا، عادل كاظم، مسرحية اصدار قسم الإعلام، لجنة المسرح العراقي، الفرقة القومية للتمثيل، بغداد، ١٩٩٩.
٦٩. لغة الشعر، احمد يوسف داود منشورات وزارة الإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٠.
٧٠. لغـة المسـرح العربـي،ج١، د. عطيـة عـامر، المطبعـة الكاثوليكيـة، لبنـان، بيـروت، ١٩٦٧.
٧١. المتنبي، عادل كاظم، مطبعة الشعب، وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٧٨.
٧٢. المصادر الأساسية للفنان التشكيلي في العراق، عادل كـاظم، دار الحريـة للطباعـة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩.
٧٣. المصادر الكلاسيكية لتوفيق الحكيم، د. احمد عثمان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.
٧٤. مرايا جديدة، عبد الجبار عباس، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٦.
٧٥. مقامـات ابـي الـورد، عـادل كـاظم، مسـرحية مطبوعـة علـى الالـة الكاتبـة، مديريـة المسارح، المؤسسة العامة للسينما والمسرح، بغداد، ١٩٧٦.

٧٦. مقدمة في أدب العراق القديم، طه باقر، ط١، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٦.
٧٧. مقدمة في نظرية الأدب، د. عبد المنعم تليمة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٩.
٧٨. المسرح، د. محمد مندور، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤.
٧٩. المسرح الاردني واقع وتطلعات، د. ابراهيم السعافين وآخرون، ط١، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٩.
٨٠. المسرح بين الفن والفكر، د. نهاد صليحة، دار الشؤون الثقافية العامة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بغداد، القاهرة، ١٩٨٥.
٨١. المسرحية بين النظرية والتطبيق، محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٦.
٨٢. مسرح عز الدين المدني والتراث، محمد المدبوني، دار رسم للنشر، تونس، ١٩٨٣.
٨٣. المسرحية العربية الحديثة والتراث، د. ابراهيم السعافين، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠.
٨٤. المسرحية العربية في العراق، احمد فياض المفرجي، دار الحرية للطباعة، دائرة السينما والمسرح، بغداد، ١٩٨٨.
٨٥. المسرحية العربية في العراق، د. علي الزبيدي، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٦٦، ١٩٦٧.
٨٦. المسرحية العربية في العراق، د. عمر الطالب، ج٢، مطبعة النعمان، النجف الاشرف، ١٩٧١.
٨٧. المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، د. محمد يوسف نجم، ط٣، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
٨٨. المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، دار المعرفة، الكويت، ١٩٨٠.
٨٩. المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ملتون ماركس، ترجمة: فؤاد مدور، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، ١٩٦٥.

٩٠. المسرحية من ابسن الى اليوت، ريموند وليمز، ترجمة: د. فائز اسكندر، مراجعة: سعيد محمد خطاب، وزارة الثقافة والارشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والطباعة والنشر، القاهرة، د. ت.
٩١. المسرح والتراث العربي، د. سمير سرحان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط٢،١٩٨٩.
٩٢. المسرح وجه وقناع، جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
٩٣. مسؤولية الكاتب في الرؤيا الابداعية، جان بول سارتر، اعداد: هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، ترجمة: اسعد حليم، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٦.
٩٤. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، الجمهورية العراقية، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٥.
٩٥. معجم المسرحيات العربية والمعرية (١٨٤٨-١٩٧٥)، يوسف أسعد داغر، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٨.
٩٦. مفهومات في بنية النص، ترجمة: د. وائل بركات، دار معهد للطباعة والنشر، سورية، دمشق، ١٩٦٦.
٩٧. ملحمة كلكامش، طه باقر، ط٤، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، بغداد، ١٩٨٠
٩٨. من التراث الى الثورة، الطيب تيزيني، ج١، دار ابن خلدون، تونس، ١٩٧٦.
٩٩. الموت والقضية، عادل كاظم جواد، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧١.
١٠٠. المواقف الأدبية، د. محمد غنيمي هلال، المطبعة العالمية، القاهرة، ١٩٦٣.
١٠١. النص الأدبي تحليله وبناؤه، د. ابراهيم خليل، ط١، عمان، ١٩٩٥.
١٠٢. النقد الأدبي، احمد أمين، ج١، ط٤، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٦٧.
١٠٣. وجها لوجه، ياسين النصير، مطبعة دار الساعة، بغداد، ١٩٧٦.

١٠٤. الوجيز في دراسة القصص، تاليف: لين أولتبنرند، ليزلي لويس (الموسوعة الصغيرة ١٣٧) ترجمة: د. عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، ١٩٨٣.
١٠٥. وراء الافق الأدبي، د. علي جواد الطاهر، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٧.

الدوريات

١٠٦. الاخراج لدي مثل نزوة وعندما لا أتوقع لمسرحيتي نجاحاً أخضع لنزوتي، حوار: سعد هادي، مجلة المشاهد السياسي، ع١٨٠، لندن، س ٢٠٠٠.
١٠٧. الاصوات اللاهثة، مجلة المثقف العربي، ع٧، مطابع دار الجمهورية، وزارة الثقافة والاعلام، الجمهورية العراقية، آب ١٩٦٩.
١٠٨. الاعداد في المسرح العربي وهاملت العربي وهاملت الدنيماركي، د. ضياء خضير، مجلة آفاق عربية، ع٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٩٢.
١٠٩. التأريخ لعبة خطرة التداول، عادل كاظم، مجلة نجوم، الملحق الفني لمجلة الف باء، ع٢، بغداد، أيار ٢٠٠٠.
١١٠. تأملات في مسرحيتي، ناجح المعموري، مجلة المثقف العربي، ع١، وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، س٣، آذار ١٩٧١.
١١١. تصنيف الادب الى أنواع وأصناف، ق.ك بيلنسكي، ترجمة: د. جميل نصيف التكريتي، مجلة الثقافة الاجنبية، ع١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٠.
١١٢. توظيف الاسطورة في القصة العراقية، فرج ياسين، جريدة الجمهورية، ع ١٠٤٤٠، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ٢٠٠٠.
١١٣. ثلاثة نماذج من الاخراج المسرحي، د. صلاح القصب، حوار: ياسين النصير، مجلة الاقلام، ع٣، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س٢٤، ١٩٨٩.

١١٤. جلجامش ملحمة التراث والفصل الابداعي المعاصر، عادل كاظم، مجلة الاقلام، ع ٥-٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

١١٥. حوار مع توفيق الحكيم، شربل داغر، مجلة كل العرب، ع٢٥٨، باريس، ١٩٨٧.

١١٦. حوار مع الكاتب جليل القيسي، مجلة ألف باء، ع١٢١٥، دار الحرية للطباعة، بغداد، س١٧، ١٩٩٢.

١١٧. الحياة المسرحية في العراق ١٨٠-١٩٢١، احمد فياض المفرجي، مجلة سينما ومسرح، ع١، مطبعة الاديب البغدادية، بغداد، س١، ١٩٨٢.

١١٨. الخروج من شعب بوان، خالد علي مصطفى، مجلة الاقلام، ع٣-٤، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، س٢٧، ١٩٩٢.

١١٩. زخات مطر نقدية على الشاهد والقضية، مجيد السامرائي، مجلة ألف باء، ع١٠١٤، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.

١٢٠. الشاعر سميح القاسم، الشعر العربي فن خارق ومعجز، اجرى الحوار شوقي حميد أبو زيد، مجلة الاقلام ع١-٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، كانون الثاني – شباط، ١٩٩٣.

١٢١. صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح العربي، سامي عبد الحميد، مجلة الاقلام ع٦، وزارة الثقافة والاعلام، دار الجاحظ، بغداد، س١٥، ١٩٨٠.

١٢٢. صورة المسرح العراقي الراهن، يوسف عبد المسيح ثروت، مجلة الاقلام، ع١١، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٣.

١٢٣. الطوفان بين الحداثة والاسطورة، جريدة الجمهورية، ع١٤٦٦، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ١٩٨٠/٨/١١.

١٢٤. عادل كاظم أمام جمهور الادباء، مجلة فنون، ع٢٧٢، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٥.

١٢٥. عادل كاظم عن جديده الفني يقول، جريدة الجمهورية، ع٦١٩، دار الجماهير للصحافة، بغداد، ١٩٨٦/٨/٢٧.

١٢٦. عادل كاظم: قل للزمان ارجع يا زمان، علي حسين، مجلة ألوان، ع٢، دائرة السينما والمسرح، قسم التوثيق والاعلام بغداد، ١٩٩٧/٧/٣٠.

١٢٧. عدنان مردم، المسرح والحياة، حوار: حسين علي محمد، مجلة الفيصل، ع٢٣، دار الفيصل الثقافية، الرياض، س٣، ١٩٨٠.

١٢٨. عمران بن شاهين، د. فاروق عبد العزيز، مجلة آفاق عربية، ع١٠، بغداد، س٣، ١٩٨٤.

١٢٩. الفرقة القومية تستضيف أبا الورد على مسارحها، عبد الحسين ماهود، مجلة الاذاعة والتلفزيون، ع٢٠٩، وزارة الاعلام، بغداد، ١٣/آذار ١٩٧٧.

١٣٠. في غياب النص المسرحي، د. علي جواد الطاهر، مجلة فنون، ع٦٠، دار الجاحظ، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٩.

١٣١. لير، تأليف: ادوار بوند، ترجمة: عباس خالد، مجلة اليقظة، ع١٥٣٧، الكويت، ١٤-٢٠ أغسطس، س٣١، ١٩٩٨.

١٣٢. المجرى والمسارب في المسرح العراقي المعاصر، ياسين النصير، مجلة العربي، ع٣٨٠، الكويت، ١٩٩٠.

١٣٣. مشكلة التناص في النقد العربي المعاصر، محمد أريوان، مجلة الاقلام، ع ٤-٥-٦، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٥.

١٣٤. المسرح التراثي، الحبيب الجنحاني، مجلة آفاق عربية، ع٢، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٦.

١٣٥. المسرح العراقي أمس واليوم والمهمات الجسيمة، مجلة حراس الوطن، ع٧، بغداد، س٢٥، تموز ١٩٨٠.

١٣٦. المسرح والتراث، علي مزاحم عباس، مجلة الطليعة الادبية، ع٢، وزارة الاعلام، بغداد، ١٩٧٧.
١٣٧. ملاحظات حول بعض أعمال الموسم المسرحي الحالي، محمد مبارك، مجلة المسرح والسينما، ع٤، دار الحرية للطباعة، بغداد، س١، أيلول، ١٩٧١.
١٣٨. الوجودية المسيحية، ديريه أنزيو، ترجمة: محمد عبد الهادي أبو ديره، مجلة الكاتب المصري، مجلد ٤، ع١٣، القاهرة، س٢، ١٩٤٦.

الرسائل الجامعية

١٣٩. الأبعاد الفكرية والاجتماعية لتجسيد شخصية المرأة في المسرحية العراقية، محمد أبو خضير الجنابي، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد ١٩٨٨.
١٤٠. البنية الدرامية للمسرحية العراقية ١٩٥٨ ـ ١٩٧٨، حسن عبد المنعم، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٧.
١٤١. المسرحية التاريخية بين الوثيقة والفن في عروض المسرح العراقي ١٩٦٨- ١٩٨٧ حسين علي هارف، رسالة ماجستير مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٨.

المقابلات

مقابلة أجراها الباحث مع الكاتب عادل كاظم في مبنى دائرة السينما والمسرح بتاريخ ١٩٩٩/١١/٢٧ و ٢٠٠٠/١/٣٠.

الخاتمـــــــة

اذا كانت كتابة المسرحية التراثية تعني إعادة صياغة واقعة ما على وفق رؤية فنية تتوافق وآراء الكاتب المسرحي، فان عادل كاظم استطاع أن يقتنص اللحظة التأريخية وان يخلع عليها رداء الحاضر، مقرونة بجرأة أدبية في الطرح والتناول، من خلال إفادته من عناصر الأسطورة والتأريخ والتراث بشكل عام ومحاورته والغوص في أعماقه لاستخراج موضوعات تزين مسرحياته وتكسبها طابعاً حمل أصولاً تراثية ذات أفكار عميقة تمثلها مسرحياته التي مرت بثلاث مراحل.

- المرحلة الأولى:- وهي المرحلة التي سبقت حرب حزيران ١٩٦٧، وقد اتسمت بطرح المشكلات المحلية للإنسان العراقي وهمومه، وما كان يعانيه من خسارة سياسية واجتماعية ألجأت بسببها الكاتب الى الإغراق في استخدام الرمز والتجريد للإعراب عن أفكاره وآرائه الرافضة لذلك الواقع. فكانت مسرحياته عقدة حمار، الطوفان، تموز يقرع الناقوس خير شاهد على ذلك.
- المرحلة الثانية:- وهي التي تلت تلك الحرب واستطاع فيها الكاتب عادل كاظم الخروج من ذات الإنسان وصراعاته الداخلية الى واقع أرحب وأوسع انعكس على ظروف ما بعد تلك الحرب وآثارها السلبية على الإنسان العربي بشكل عام والعراقي بشكل خاص، وتمثلت بمسرحياته، الموت والقضية، الحصار، الأصوات اللاهثة التي سلطت الضوء على بؤر الخيانة والغدر والتخاذل التي كانت تنخر جسد الأمة وأدت الى انتكاستها.
- أما المرحلة الثالثة فقد امتدت من أواسط سبعينيات القرن الماضي تقريباً والى الآن، وقد تميزت بالطرح الشمولي لقضية الإنسان بأبعادها الاجتماعية والثقافية والنفسية والسياسية، وما آلت اليه الحضارة المادية وصولاً الى زمن العولمة، وهذا ما أعربت عنه مسرحياته، مقامات ابي الورد، المتنبي، نديمكم هذا المساء، أحزان الدولفين الأحدب ، تايتانك ٢٠٠٠، المومياء، المقنعون، وكلها تصب في هذا المنحى وذلك الاتجاه. وعلى امتداد تلك المراحل التي مرت بها مسرحيات عادل كاظم التراثية، يمكننا استعراض أهم ما أسفرت عنه من نتائج.

- اكتساب أغلب مسرحياته التي كتبها عبر تلك المراحل طابعاً تراثياً، ثم أوقفنا عند قراءة جديدة للتراث، حين فرّق بين الرواية التأريخية وبين النص المسرحي التراثي الذي تميز برؤية شمولية عالجت قضايا المجتمع وقضايا الإنسان الخالدة، كالحرية والاستقلال والتبعية السياسية والاقتصادية والصراعات الطبقية.

- ان اختيار الكاتب عادل كاظم لموضوعة التراث وإضفائها على مسرحياته لم يأتِ محض صدفة، بل نتيجة بحث ووعي واستقصاء للقضايا الإنسانية التي تضمنها تراث الأمة الخالد بعراقته وأصالته.
- ان لجوء الكاتب الى التأريخ لم يكن مجرد استقاء مادة أولية أو استعادة حكاية او حبكة جاهزة وانما هو لجوء تمثل واعتبار، فما يهمه في الشخصية التراثية هو انفعالاتها ودواخلها وتألقها الدرامي، وليس رسم الشخصية التأريخية بالصورة التي اعتدنا رؤيتها بها.
- أرادت ان تقول لنا مسرحياته ان الكاتب المسرحي ليس مؤرخاً يتوخى الدقة والصدق في الناحية التأريخية لدرجة الإلزامية والتحفظ بل تتعدى مهمته الى الإبداع والخلق، فلا يقع الكاتب أسيراً لهذا الماضي بل متأملاً ذلك الماضي في مواجهة الحاضر، فهو لذلك يضحي بالحقيقة التأريخية أمام اللقطة الفنية التي سعى لالتقاطها من ذلك الماضي او التأريخ.
- على الرغم من أن كاتبنا استوحى مسرحياته من أعماق التراث الا ان مسرحياته حملت طابعاً عصرياً في الرؤيا والمضمون، فأدخل شخصيات معاصرة وأوقفها الى جانب شخصياته التأريخية مثلما فعل في مسرحية الموت والقضية فضلاً عن استعانته بشخصية الراوية فتداخل صوت الماضي مع صوت الحاضر مرة أخرى.
- اما فيما يتعلق بالبناء الفني والفكري الذي أفرزته مسرحياته التراثية، فقد وجدنا ان الكاتب قد عني بالمضمون عنايته بالفكرة، فقد درس الخلفية التأريخية لشخصيات مسرحياته التراثية واطلع على قضايا عصره والتناقضات التي عاشتها في مرحلتها التأريخية، وهي تناقضات ما زالت تعترض الإنسان في مسيرته الحضارية. والى جانب اهتمامه بالمضمون فقد اعتنى بالفكرة، فقد كانت الفكرة وإيصالها الى المتلقي هي شاغله الأساس، وان اقترن ذلك بالمباشرة والخطابية أحياناً، وتلك الأفكار التي طرحتها مسرحياته أكسبتها رصانة وموضوعية وهي تدور في فلك الاستفهام والتساؤلات، كالقلق المتعاظم، الحرية، العدم والوجود، الفناء ومثلت أمامها مفردات الحلم، الأناة والصبر، المطاولة، المبدئية والعصامية، اذ رافقت تلك التطلعات تساؤلات أبطال مسرحياته.
- ومن خلال مسرحياته التي درست ولاسيما التراثية منها، ندرك بأن الكاتب أراد أن ينتهج أسلوباً متفرداً في الكتابة المسرحية لاسيما فيما يتعلق بالبنية الفنية للمسرحية العراقية، حين خرج على النمط التقليدي الذي يقسم المسرحية الى فصول ومشاهد واستبدلها بحوادث ومقامات او لوحات وأزمان ليمنحها دلالة تأريخية وتراثية كما قرأنا ذلك في بعض مسرحياته كالطوفان، ومقامات ابي الورد، والمتنبي.

- حاول الكاتب أن يوازن بين حبكات مسرحياته، فتارة يجعلها حبكات بسيطة ومرة أخرى يرسم لنا حبكات معقدة، فمثال على الحبكة البسيطة ما كان في شخصية سموقان، والمتنبي، والرجل الثوري .. أما حبكاته المعقدة فقد جسدتها خير تجسيد شخصية شهرزاد وشخصية عمران بن شاهين عبر التحول الذي حدث في داخل تلك الشخصيتين عندما اصطدمت شهرزاد بالرجل الثوري وجذبتها اليه أفكاره وآراؤه. وكذلك فعلت يُعلى زوجة عمران بن شاهين في مقامات ابي الورد. ومعلوم أن الحبكة البسيطة هي التي لا يتغير فيها مصير البطل، بينما الحبكة المعقدة هي التي يتغير فيها مصير البطل. وهذا يقودنا بالنتيجة الى الحديث عن نهايات مسرحيات هذا الكاتب، فكانت أغلبها تتسم بالنهايات المغلقة (غير السائبة أو المفتوحة) وهي نهايات تكتمل بموت أبطاله تلك النهاية التي تأذن بولادة جديدة دائماً عبر مواصلة المسيرة.
- بروز ظاهرة الاقتباس واضحة في ثنايا مسرحياته، من خلال ملمح أو مشهد أو عبارة وهذه الظاهرة قد تخلّ من مقدرة الكاتب وتضعف من شخصيته المسرحية اذا ما غالى الكاتب في ذلك، ولكن ..! ربما يشفع لهذا الكاتب ويسوغ صنعه هو أنه لا يخفي ذلك في كتاباته المسرحية. بل ويجد ذلك حقاً مشاعاً يسوّغ له ما أراد لا سيما اذا كان ذلك يصب في خدمة النص ويرتقي به.
- ان تجربة الكاتب المسرحي عادل كاظم مع المسرحية التراثية تظل نموذجاً للكاتب المسرحي الملتزم الذي سعى ويسعى الى توظيف قدراته الأدبية والفنية خدمة لقضايا أمته وخدمة لهذا اللون الأدبي الجميل.

وأرى من المناسب وأنا اختتم سطور هذه الرسالة أن أشير الى أهمية الاهتمام برعاية هذا الأدب السامي والتثقيف به والسعي الى إعطائه حقه من خلال العمل على نشر وطبع مؤلفات كتابنا المسرحيين ومنهم الكاتب (عادل كاظم) لاسيما مسرحياتهم الاولى، لتصبح في متناول أبناء هذا الجيل، والعمل على إدخال منهج تدريس الأدب المسرحي في كلياتنا في قسم اللغة العربية أسوة ببقية أقسام اللغات التي تُدَرس تلك المادة في مناهجها الدراسية المقررة.