المرجعيات الفكرية في نصوص طه سالم المسرحية

سحر فاضل عبد الأمير
جامعة بابل/كلية الفنون الجميلة
Sahera/khteb@gmail.com

الملخص

كرس البحث الحالي لدراسة المرجعيات الفكرية للكاتب المسرحي (طه سالم)،واحتوى البحث على اربع فصول.

تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي حددت بالتساؤل الأتي:

ما هي المرجعيات الفكرية في النصوص المسرحية للكاتب المسرحي (طه سالم)؟

كما تضمن الفصل أهمية البحث التي يكمن فيها تقديم البحث منجزاً معرفياً من تناول كاتب عراقي له باع طويل وحضور متميز بتخصص نوعي بمجال التأليف المسرحي، كما ضم هذا الفصل هدف البحث الذي تركز في التعرف على المرجعيات الفكرية في النصوص المسرحية للكاتب المسرحي (طه سالم).

واحتوى الفصل الثاني المتضمن على مبحثين جاء الأول عن دراسة المرجعيات الفكرية النص المسرحي العراقي في حين أن المبحث الثاني اهتم بدراسة التراث الشعبي فهمه واستلهامه في محوره الأول إما المحور الثاني فقد عني بدراسة حياة الكاتب طه سالم.

وكرس الفصل الثالث لإجراءات البحث الذي ضم مجتمع البحث الذي شمل جميع مسرحيات هذا الكاتب المسرحي التي ضمها حدود البحث مكانياً وزمانياً.

كما احتوى الفصل عينة البحث وباختيار مسرحيتان وهي مسرحية (طنطل) و (مدينة تحت الجذر التكعيبي) وبطريقة تحديثية لأسباب سوغتها الباحثة لمسايرة المباحث ولتحقيق أهداف البحث وحل المشكلة والتوصل إلى نتائج علمية.

كما ضم الفصل منهجية البحث وأداته ثم تحليل العينات بواسطة استمارة الملاحظة التي أعدتها الباحثة معتمدة في صياغتها على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

واحتوى الفصل الرابع على النتائج التي توصلن إليها والتي أشرت في مجملها أن الكاتب المسرحي (طه سالم) قد طرح أفكاراً ورؤى جديدة من خلال مسرحياته وان اعتمد فيها على استلهامه التراث الشعبي، كم ضم الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات التي من ضمنها المرجعيات الفكرية للأسطورة في النصوص المسرحية العراقية وختمت الباحثة دراستها بقائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية.

الكلمات المفتاحية:المرجعيات،الفكرية.

Abstract

The current research was devoted to the study of intellectual references playwright (Taha Salem), and contains a search on the four seasons.

The first chapter discusses the research problem and identified by asking the following:

What are the intellectual references in the play texts playwright (Taha Salem)?

Chapter also included the importance of research in which lies provide search accomplishing cognitive intake of Iraqi writer has a long history and the presence of a distinct specialization qualitative field authoring theater, as this chapter included the goal of the research focus to identify the intellectual references in the play texts playwright (Taha Salem).

And contained the second quarter included the first two sections came from the study of intellectual references Bmarjaaat Iraqi theatrical text while the second topic Me studying the life of the writer Taha Salem in the first axis and the second axis was interested in studying folklore understand and inspired.

The third chapter devoted to research procedures, which included the research community, which included all the plays this playwright which was annexed by the limits of search spatially and temporally.

The research sample chapter also contains choosing Msarhatan a play (Tuntal) and (city under the cube root) and in a manner modernizing reasons Sogtha researcher to cope with the detective and to achieve the objectives of research and problem-solving and reach scientific results.

Also included Chapter research methodology and its tool and then the samples analyzed by observation form prepared by the researcher based in drafting the indicators resulting from the theoretical framework that.

And contained the fourth quarter results that Touseln to which I referred in its entirety to the playwright (Taha Salem) has put forward ideas and new visions through his plays and adopted by the inspired folklore, how annexation chapter conclusions and recommendations and proposals, including intellectual references to the legend in the play texts Iraqi and concluded researcher studied a list of sources and references Arab and foreign.

Keywords: References , Intellectual.

الفصل الأول

أولاً: مشكلة البحث:

تعد الفنون المسرحية عامة بأنواعها واختلاف مشاربها قياس رقي الشعوب، وهي أهم روافد العلم والمعرفة وهي وسيلة التعبير الأهم عن شتى المشاعر الإنسانية، فضلاً عن كونها علاقة تشير إلى معرفة تقاليد الشعوب وقاموس حضاراتها لما يمكن أن تحمله من أبعاد فكرية وفنية واجتماعية ودينية تعكس الجانب المشرق للعصر (الزمان والمكان) الذي كانت فيه.

وإذا أردنا معرفة التقدم المعرفي لدى الإنسانية وجب علينا الرجوع ودراسة كل الأفكار الفنية والفكرية والبحث عنها لاستلهام الإحساس بالجمال ودافع الإنسان لتجسيد كل بعد فكري وفني انطلق الإنسان للبحث عنه.

وبخصوص الفن المسرحي على وجه التحديد يمكن أن تعرف المسرحية وحسب رأي (الادرس نيكول) "أنها فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة والتي تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح". (٣- ص٥٧)

إن ما قاله نيكول في هذا الخصوص يتضح أن هناك مرجعيات فكرية وعناصر ومقومات يجب أن تتوفر في المسرحية مثل:

١- الحدث... حدث أنساني يجسده البطل.

٢- التطور نحو الحل... التناسق بين أجزاء المسرحية.

٣- الفكرة... قصة المسرحية.

٤- اللغة... الوسيلة الأدبية للتفاهم من خلال المسرحية.

والمسرح العراقي قد اقترنت نشأته بالكثير من الأساليب التعبيرية التي كانت في واقع الأمر أسس أو مرجعيات حاول تجسيدها كتاب المسرح في العراق، عبر اعتماد مناهج ومدارس اقتبس إطارها الفني من مذاهب وأدبيات عالمية كبرى.

وحاول بعض الكتاب تقليد أساليب الكتابة معبرين عن قيمهم وأفكارهم الأجتماعية السائدة، وخير مثال في ذلك طروحات الكاتب المسرحي العراقي (طه سالم) الذي حاول أن ينقل المفردات العراقية والحياة اليومية لبيئته ومجتمعه.وتأسيساً على ما تقدم حددت الباحث مشكلة البحث بالسؤال الأتي:

ما هي المرجعيات الفكرية في نصوص طه سالم المسرحية؟

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تنبع أهمية البحث من تناول كاتب عراقي له باع طويل وحضور متميز بتخصص نوعي بمجال التأليف المسرحي وعلى مدى أربعة عقود من الزمن الحديث.

ونظراً لقلة التناول المستمر للكاتب (طه سالم)، فقد وجدت الباحث من الأجدر دراسة شخصية الكاتب وعلاقتها بمؤلفاته المسرحية فضلاً عن محاولة اكتشاف التأثيرات الأجتماعية التي جعلت من هذا الفنان – والذي ينتمي إلى عائلة فنية بأكملها– يتجه نحو الخشبة ليقدم لها مؤلفات تنوعت بين الأسطورة والمفاهيم التقليدية الشائعة على لسان الناس، قدم أيضاً للأطفال مؤلفات مهمة قدمت على خشبة المسرح كما هي الحال بالنسبة إلى المؤلفات المقدمة للكبار.

إما فيما يتعلق بالحاجة إلى البحث الحالي فيمكن تحديدها بالنقاط الآتية:

١-تعد هذه الدراسة مكملة لدراسات أخرى تناولت المسرح العراقي.

٢-تفيد الباحثين في مجالات النص المسرحي العراقي.

٣-تفيد الباحثين في مجالات دراسة المؤلفين المسرحيين العراقيين.

ثالثاً: هدف البحث:يهدف البحث الحالي إلى التعرف عن المرجعيات الفكرية في نصوص طه سالم المسرحية.

رابعاً: حدود البحث:يتحدد البحث الحالي بـــ:

١. الحدود الزمانية: مسرحيات طه سالم للفترة من ١٩٦٥–١٩٨٣.

٢. الحدود المكانية: مسرحيات طه سالم والتي كتبت في العراق.

٣. الحدود الموضوعية: دراسة المرجعيات الفكرية للنصوص المسرحية للكاتب طه سالم.

خامساً: تحديد المصطلحات:ستقوم الباحث بتعريف المصطلحات الواردة في البحث وكالاتي:

١- **المرجعيات** (references):

لغةً: المرجع: الرجوع وفي التنزيل العزيز: "إِلَى اللّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعاً فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ"

المرجع: ما يرجع إليه في علم أو أدب.

ويقال: رجع هو: ارتد وانصرف، رجعت الطير رجوعاً ورجاعاً: قطعت المواضع الحارة إلى الباردة.

رجع فلان من سفره: عاد منه

رجعاً، ومرجعاً. (٢٠– ص٣٣١)

اصطلاحاً:

المرجعية: هي الوظيفة التي تحيل على من تتكلم عنه وعلى موضوعات خارجة عن اللغة. (١٥– ص٥٧)

٢- **الفكرية** (Intellectual):

لغةً: الفكر: جمع أفكار ترد الخاطر بالتأمل والتدبر بطلب المعانين، وما يخطر بالقلب من معان، يقال مالي في الأمر فكرة أي حاجة. (٢١– ص٥٨)

الجمع أفكار: مصدرها أعمال العقل في أمر نمله أو ندركه أعمال في الأشياء للوصول إلى معرفتها، ويطلق المعنى العام على كل ظاهرة من ظواهر الحياة العقلية.

تعريف الباحث الإجرائي:هي التأثيرات الفكرية والأجتماعية التي تطرأ على سلوك الفنان أو نتاجه الفني نتيجة تعرضه لمواقف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية.

الفكر اصطلاحاً:عمل عقلي مهمته فحص ما يجول من أفكار وخواطر وصور بغية التوصل إلى حلها من خلال التفكير في الخروج من مأزق معين. (١٨- ص٩٣)

الفكر فلسفياً:فكر أو معنى عند أفلاطون تفيد الماهية أو اللاشيء بالذات المفارقة للمادة في المذهب التصوري. (١- ص١٦١).

الفصل الثاني/ الإطار النظري

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية للكاتب طه سالم

نبذة عن حياة الفنان طه سالم (المسرحية) من ١٩٣٠- ٢٠٠٩ :

ولد الفنان طه سالم في مدينة الناصرية في العراق عام ١٩٣٠ ولم يظهر عليه نبوغ الفن واهتماماته المسرحية إلا بعد أن أنتقل إلى العاصمة بغداد، على أن السبب المباشر في إصراره على ترك محافظته للتوجه إلى تحقيق أمنياته المسرحية التي لم تجد بداً من الارتقاء إلا في العاصمة وحصراً عند دخوله معهد الفنون الجميلة لكي يحصل على شهادة الدبلوم العالي عام ١٩٥٧- ١٩٥٨ في الفنون المسرحية وهي أعلى مؤهل في زمانه، فضلاً عن تجسيد مواهبه الفنية التي بدأها أصلاً في أيام التلمذة .

وتعد أيام معهد الفنون الجميلة ثمرة اهتماماته في هذا التخصيص حيث تأثر بالكاتب العربي (توفيق الحكيم) لاسيما مسرحية (أهل الكهف) "استدرجت طه سالم في عام ١٩٤٧ مسرحية أهل الكهف لتوفيق الحكيم إلى مصير مسرحي محتم حينما أذهلته خيمة مرسومة مثل كهف على مسرح متوسطة الفيض التي يمثل فيها فخري الزبيدي وصادق الاطرقجي هذان الممثلان كانا يبدوان إليه وكأنهما كائنات عجيبة يستحيل العثور على أشباهها في الحياة، استنفرت هذه المسرحية قدراته على التخيل بعوالمها السرية الملغزة" (٣٠- ص٣).

عمل طه سالم وعلى مدى ستة عشر سنة كمشرف فني للنشاط المدرسي في تربية الرصافة وأن انطوائه في مجال التربية والتعليم لم يمنعه من مزاولة نشاطه المسرحي الذي كان غزيراً في كل المجالات ومنها الإذاعي والتلفزيوني حيث قام بتأليف العشرات من التمثيليات الإذاعية والتلفزيونية والمسلسلات.

وفي العودة إلى نشاطاته المسرحية ذكر للباحث أن أول دور قام به هو دور فتاة صغيرة أيام الإعدادية.(٣١)

والجدير بالذكر هنا أن العصر الذهبي الذي يشكل الزمن الحاضر والمستقبل بالنسبة إلى شخصية (طه سالم) المسرحية كانت خلال دراسته في المعهد وهو ينتهل من أستاذه مؤسس المسرح العراقي حقي الشبلي الذي أخذ منه الكثير من معارف العلم وأدبيات المسرح أو أنه "أكمل دراسته في المعهد وهو ينهل من معلمه الشبلي الخلق والمعرفة المسرحية ومواجهة قساوة الحياة" (٣٠-٣) التي عاشها والتي أضطر في بعض الأحيان الجمع بين الدراسة والعمل، فأشتغل عامل بناء وحداداً وعامل حفر آبار ارتوازية في شمال العراق.

شارك الفنان (طه سالم) في أعمال فرقة (نجوم المسرح) برفقة سعدون العبيدي وخليل شوقي وفاضل القزاز ومحسن العزاوي، وهؤلاء كانوا يمثلون رواد المسرح العراقي وقتها.

وفي العهد الجمهوري أي بعد عام ١٩٥٨ عمل مع فرقة المسرح الحديث ومع المسرح الجمهوري بصحبة الفنان المرحوم يحيى فائق، ثم فرقة مسرح بغداد.

لقد اتسمت قدراته بامتلاكه صوتاً جهورياً فنياً راقياً أثار إعجاب أستاذه حقي الشبلي في هيمنة مدرسة الصوت على الأداء التمثيلي في المسرح العالمي، فضلاً عن رشاقته التعبيرية في وجهه على الأخص

وامتلاكه ذهنية متقدة جعلته يندمج مع أدواره ويجسدها بشكل واقعي بعيداً عن التصنع والتكلف الذي كان سائداً في ذلك الزمن. (٣١)

وفي عام ١٩٦٧ كان أول ظهور له ككاتب مسرحي وذلك مع فرقة اتحاد الفنانين للتمثيل حيث كتب وأثناء دراسته في المعهد خلال الخمسينيات كتب "أول نص بعنوان (البطل) الذي أدى فيه دور البطولة،وآخر نص كتبه كان في عام ١٩٨٤ مسرحية المزمار السحري والذي قدمته الفرقة القومية للتمثيل على مسرح الرشيد وأخرجه فخري العقيدي" . (٢٧- ص٣)

على أن طه سالم عاصر كبار الفنانين العراقيين مثل يوسف العاني وعادل كاظم والذين عرفوا بأساليبهم الخاصة حيث "تميزت مسرحياتهم بمواضيعها المستجدة التي تختلف عن مواضيع سوابقها من المسرحيات خصوصاً في طروحاتها عن وجود الإنسان ومصيره في هذا العالم بشكل وأسلوب يقترب كثيراً من الأشكال والأساليب الحديثة فيوسف العاني كتب المفتاح والخرابة وعادل كاظم كتب الطوفان وتموز يقرع الناقوس" (٢٨- ص١٦)، لقد تميز طه سالم بالتفرد بأسلوبه الطليعي الذي وصف في بدايته بالتطرف كما ظهر في (فوانيس وطنطل).

وقد أدهشت مسرحية طنطل الكثير من الدارسين والمتفرجين بذلك الأسلوب الغريب الذي كتب به المسرحية ودار نقاش قوي وطويل حول طبيعتها وحول ملائمتها لذائقة العراقيين وقد تأكد لبعض النقاد أن المسرحية تنتمي إلى مسرح اللامعقول حيث اتصفت بالعديد من صفات المسرح الطليعي وقد أكد طه سالم تأثره بمسرح اللامعقول عندما كتب مسرحية أخرى هي ورد جهنمي والتي تناولت موضوع مشابه لموضوعة طنطل إلا وهو وجود شيطان أو شرير في المدينة يجب الخلاص منه ثم كتب مسرحية ما معقولة والتي أخرجها سامي عبد الحميد لطلبة أكاديمية الفنون أوائل السبعينات. (٣١- ص٢)

وحصد العديد من الجوائز التقديرية في العديد من المناسبات، فقد حصلت مسرحية الحطاب الصغير على الجائزة الأولى للدراما عام ١٩٧١-١٩٧٢ وحصلت مسرحية بازبند على الجائزة الأولى عام ١٩٦٩-١٩٧٠ وكرم من قبل مهرجان الرواد الثاني الذي أقامته الجامعة العرابية عام ٢٠٠٢ في الأدب المسرحي، وفي عام ٢٠٠٣ كرم بجائزة الإبداع. وفضلاً عن ذلك نال العديد من الجوائز التقديرية في مسابقات التأليف المسرحي والتلفزيون وكرائد للفنون المسرحية والأدب المسرحي.

المحور الثاني: استلهام طه سالم للتراث:أمتلك الإنسان منذ فجر التاريخ قدرة على التفكير في هذا الكون المملوء بكائنات وقوى تكاد تتغلب عليه في كثير من الأحيان،والعالم مر بمراحل ثلاث كما يرى (فريزر) من حيث "العلاقة بين الكون والإنسان وهي مرحلة السحر، والدين، والعلم" (١٦- ص٤٨) والإنسان في تأمله في الكون فضلاً عن شعوره بالخوف دفعه لاكتشاف هذه الأسرار المحيطة التي لازمته منذ الوهلة الأولى في حياته، مما أضطرهُ إلى التفكير في أبتداع مختلف الطرق المتاحة له لدفع أخطار الأحداث المحتملة وجعلت الظواهر الطبيعية من الإنسان مراقباً مسحوراً بأسرار الكون محاولاً فك ألغازه.

وتدريجياً آمن الإنسان بأن العلم يرتبط بجملة قوانين إذا ما كشفت كان باستطاعته تسخير قوى الطبيعة الكونية لخدمة رغباته ومصالحه عن طريق ممارسات سحرية، حيث تكونت لديه ما يشبه قوانين ومعادلات لتلك الأحداث الكونية الطبيعية، وأيضاً على أساس أنها جزء من الطبيعة.

لقد كانت الممارسات والمعتقدات التي احتفل بها الإنسان بعيدة عن أية قوى خارقة أو ألاهية الأمر الذي دفع الإنسان الأول إلى البحث عن حقيقة العالم وبعد مراحل طويلة من الوجود الإنساني المليء بالمخاطر والخوف والإخفاق في السيطرة على المحيط وما مارسه من سحر، آمن الإنسان بأن هناك قوى خارقة تقف

إزاء كل هذه الظواهر،الأمر الذي جعله يفكر بارتباط تلك الأحداث بتلك القوى المطلقة والمستمرة التي طالما لم يستطع السيطرة عليها وبلور هذا الإيمان لدى الإنسان فكرة التقرب من تلك القوى في محاولة لفهمها وإخضاع رغباته وتنفيذ أوامرها ورضاها عليه فظهر الدين.

وظل الإنسان ينتج تفسيرات غير محددة أو منتظمة للأحداث في الطبيعة الملغزة بلورت لديه "فكرة التضرع والتقرب وتقديم القرابين محاولة لإرضائها بتشكيلاته المعبرة عن كوامنه ورغباته التعبيرية الفطرية منها والفردية) (١١- ص٤٦).

ومن جيل إلى جيل استطاع الإنسان أن يبني صورة حياته بحسب حاجاته والظروف المحيطة به، انطلاقاً من قدراته العقلية والمادية معبراً في ذلك عن وجوده وأثره في تكوين مجتمعات تؤكد سمات نوعه.

وتختلف هذه المجتمعات على صعيد الثقافة التي هي مجموع المعارف والخبرات والعادات والتقاليد التي مارسها الإنسان من خلال تجاربه وتصوراته الأولى "وهي تلتصق بوجدان الشعب بما تحويه من معتقدات وقيم وعادات وتقاليد مشخصة في ممارسات سلوكية وطقوسية وشعائر واحتفالات دينية ودنيوية وظيفتها تخفيف القلق أو الشعور بالخوف،فهي لذلك تعريف للحاجة النفسية على شكل عروض فطرية أو لوحات أو مدونات شعبية" (١٧- ص٧٣) أو تلك المنتقلة إليه وتعايش معها، كل هذه بمثابة المقومات الأساسية للحياة الأجتماعية وما حملته من قيم ذلك الإنسان التي عكست بناء الإنسان وقوة إدراكه للطبيعة، ومن ثم فهو يؤثر ويتأثر.

وشهدت التجربة المسرحية العربية توجهاً نحو توظيف التراث، فقد استخدم "سعد الله ونوس هو الأخر التراث المفتوح أيضاً رغم أن مسرحياته تدور في زمن الحاضر وتعكس القضايا المباشرة والآنية لاهتمامات الواقع العربي فكان يلجأ إلى الشخوص ذات الأبعاد الدرامية أكثر من اللجوء إلى الأحداث ويتضح من خلال ما قدمه سعد الله ونوس ان اهتماماته في الحكواتي والعرض الشعبي واتخاذ المقهى في الغالب مكاناً لعروض قد شكلت مميزات خاصة للمسرحية الجديدة (٢٥- ص٢) باعتماد الموروث والحكايات الشعبية وقد تجلى ذلك في مرحلة الستينات في العراق، حيث كان استلهام التراث بروح معاصرة جديدة "في التأليف المسرحي وهي اعتماد المؤلف على الحكاية الشعبية في تأليف النص المسرحي أو تحويلها إلى نص مسرحي وقد ارتبط هذا اللون من التأليف بمرحلة التجديد في المسرح العراقي واعني بها أوائل وأواسط الستينات" (٢٣- ص٢٢٦)، ويرى الباحث أن طه سالم تأثر بسعد الله ونوس حيث استطاع هو الأخر استلهام الأدب الشعبي المتوارث واستطاع أن يحملهُ بعداً إنسانياً مع حاجات العصر، ولم يكن طه سالم عبر تنوعاته مستخدماً للتذكير بالماضي ومحاولة استنساخه بقدر ما كان وسيلة لتقديم أطروحات فكرية تتناسب مع المتغيرات الفكرية والسياسية سواء أكانت تلك المتغيرات تتعلق بالمجتمع نفسه أم بموقفه إزاء ما يحيط به من أحداث عالمية تشكل هي الأخرى في ما يطرأ في الداخل من تحولات، وكتاب المسرح العراقي عندما استلهموا التراث كانوا يدركون ما يتركه من ردود أفعال ايجابية لدى المتلقى.

"وتجيء محاولات يوسف العاني في (الخرابة) و(المفتاح) إسهامه واضحة في هذا المسار أيضاً ففي مسرحية المفتاح أعاد سر الحكاية الشعبية" (٢٢- ص٢٢٦)،والمعتقدات والأغاني الشعبية وتوظيفها في نصوص درامية عالجت مواضيع اجتماعية وسياسية، وقد استفاد قاسم محمد من التراث في اختيار بعض موضوعاته المسرحية فمسرحية (كان يا مكان) هي توليف لثلاث حكايات من ألف ليلة وليلة، فقد استخدم الحكاية الشعبية والتعليق على الأحداث التي تدور على الخشبة، "إما في بغداد الأزل فقد وقف فيها أمام محاولات عديدة من التجارب في تراثنا كان الأجداد يقومون بتمثيلها عفوياً تبعاً لمتطلباتهم الحياتية، فكانت المسرحية توليف أخر

من ستة عشر مصدراً قديماً تجمع الجد مع الهزل فكان افتتاح المسرحية على حقبة كاملة من الزمن يعد بمثابة سفرة ممتعة بين بطون الكتب التراثية" (٢٣- ص١٦١) وتعتبر تاريخاً موروثاً للأمة.

إن عملية الإشعاع الحضاري بدأت مع إدراك الإنسان بقيمته والمعطيات المادية والفكرية، لهذا سيكون هناك خزين من الإرث الذي أنتجه الإنسان وشعب من الشعوب وهذا الإرث يمثل الثقافة وتبعاً لهذا فان هذه الموروثات هي العناصر السلوكية والحركية والكلامية والضمنية التي يؤلفها مجتمع من المجتمعات.

فإذا أخذنا العناصر التي توجد في ثقافتنا وحضاراتنا "مثل الألعاب والرقص والأحلام وتفسيرها وآداب السلوك وشعائر الكلام وآداب الضيافة وتقاليد الزواج والعادات المتعلقة بالحمل والولادة والأسماء والكنى والخرافات الخاصة بالحظ والسحر والاعتقاد بالقوى الغيبية وفق الزخرفة والبيت الشعبي والمصنوعات اليدوية والغناء والموسيقى والأزياء الشعبية والحكايات والأمثال وغيرها، وقمنا بتحليل هذه العناصر على نحو تفصيلي استطعنا من خلالها أن نتبين الخط الثقافي العام الذي تقوم عليه حضارتنا وسنجد عندئذ مدى تأثير الموروث الشعبي في هذه الحضارة" (٢٦- ص٤٣)، وكان تأثير ذلك جلياً عند طه سالم فشخصياته استمد اسمها من حكايات شعبية معروفة، كما أن في شخصياته كان يحاكي الموروث والمعتقدات كـــ(فتاح فال) و (قارئ الكف).

فدراسة الثقافة الشعبية هي دراسة المواد الثقافية الشعبية (أي التراث الشعبي) ولا نفرق هنا بين دراسة المواد الثقافية والشعبية إذ كل منها مترابط مع الأخر ترابطاً وثيقاً، وهي تعني بصورة ألم وبأوسع ما يمكن من المدى دراسة الحياة الشعبية ككل، وهذا ما قام به الكاتب طه سالم في نصوصه المسرحية.

وهي تمثل المجهود العلمي لدراسة الفكر الإنساني، ورسم صورة المراحل التي مر بها وهي بصورة أكثر تفصيلاً كما عبر عنها احد علماء الفلكلور "تستهدف دراسة الحياة الشعبية للوصول إلى فهم ومعرفة للإنسان أكثر عمقاً فهي دراسة الإنسان ككائن بشري فبؤرتها مفهوم الثقافة ومجالها هو الثقافة المادية والأجتماعية والروحية بجميع مظاهرها" (٢٨- ص٦٥)

و"يشكل الفلكلور والأدب الشعبي المكونين المهيمن من مكونات بنية التراث الشعبي باعتباره تراكماً حضارياً وثقافياً عبر الأجيال والقرون تضمن العناصر المادية والمعنوية للحضارة كالمعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والحرف وثورات الإنسان وكل ما يكتسبه في المجتمع من سلوك قائم على الخبرة والتجارب والأفكار المتراكمة عبر العصور" (١٤- ص١٠٠)، واتخذ هذا الأرض بعده الفكري والاجتماعي عبر تفاعله مع حركة العصر على المستوى الثقافي والفني.

وهناك كُتّابٌ وجدوا في الموروث الشعبي مصدراً لرموز خصبة لبناء موضوعات مسرحياتهم وقد اتخذوا من تلك الرموز وسيلة لتقديم آراء جديدة ليس من السهل قبولها في البيئة التي يمثلونها، ومنهم الكاتب طه سالم.

و"كتاب هذه المسرحيات لم يعودوا يكتفون بصب وقائع هذا التراث في القالب المسرحي وإنما جعلوا يسعون إلى تفسير هذه الوقائع تفسيراً جديداً على ضوء وعيهم وفكرهم، كما يضيفون إلى ذلك إضافات مختلفة تنبع من أفكارهم ومواقفهم" (١٩- ص١٠١).

وشهدت التجربة المسرحية العراقية وبضمنها الكاتب طه سالم توجهاً نحو توظيف التراث باعتماد الأساطير والموروث والحكايات الشعبية "في التأليف المسرحي، هي اعتماد المؤلف على الحكاية الشعبية في تأليف النص المسرحي أو تحويلها إلى نص مسرحي، وقد ارتبط هذا اللون من التأليف بمرحلة التجديد في المسرح العراقي واعني بها أوائل وأواسط الستينات" (٢٢- ص٢٢٦) من خلال التعامل مع التراث واستلهامه بروح معاصرة جديدة، فلم يكتب التراث عبر تنوعاته مستخدماً للتذكير بالماضي ومحاولة استنساخه بقدر ما

كان وسيلة لتقديم طروحات فكرية تتناسب مع المتغيرات الفكرية والسياسية سواء أكانت تلك المتغيرات تتعلق بالمجتمع نفسه أم بموقفه إزاء ما يحيط به من أحداث عالمية تشكل هي الأخرى مؤثراً في ما يطرأ في الداخل من تحولات، حيث "لا يستطيع أحد إدانة الموروث الشعبي لأنه التعبير الأصيل عن وجدان الشعب" (١١- ص١١٠)، وكُتَّابُ المسرح العراقي كانوا يدركون ما يتركه من ردود فعل ايجابية لدى المتلقي.

و (طه سالم) احد الكتاب العراقيين الذي استلهموا التراث في كتاباتهم فكانت المعتقدات والحكايات والشعر الشعبي والأمثال والتقاليد هي المادة الأساسية التي ينطلق فيها طه سالم في كتاباته المسرحية.

إن البيئة الشعبية ومدخلاتها المكتظة بتقاليد أخلاقية، اجتماعية موروثة هي التي قربت طه سالم لذلك الإرث الاجتماعي وجعلته متالفاً بعناصر معاشة ومتفاعلة مع تلك العناصر التي تشكل مناخ البيئة الشعبية التي انطلق فيها الكاتب "فقد كتب عن قطاعات وعن أشخاص شعبيين ففهمهم أكثر من سواه من الشباب فكانت (الكوره) واحدة من مسرحيات العمل الاجتماعي، ثم (تراب) وقد سارت بالاتجاه نفسه وألحقها (بالبقرة الحلوب) مسرحية عن العراقي المعطاء نفطاً ونفساً، ولكن النفط يذهب للأجانب، والنفوس ضحايا للاضطهاد الطبقي.

ومسرح طه سالم شعبي لا بلغته بل بشخصياته وأهوائها الحياتية، إنه يخلق مناخاً بإمكانك أن ترى الملامح الشخصية المتفردة والأفكار السياسية" (٢٢- ص٢٨٣) إن هذا المناخ بتفاصيله وتقاليده كافة عكسه من خلال الزاوية السياسية والأجتماعية والفكرية للموقف السياسي الذي يسكنه.

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية للنص المسرحي العراقي

يعد النص المسرحي احد عناصر العرض المسرحي، وهو يخضع بشكل أو بأخر لبنية المجتمع الفكرية وفي هذا فقد تحكمت البنى الفكرية والإيديولوجية والأجتماعية والاقتصادية في خصوصية النص المسرحي العراقي وإنضاجه لدى بعض الكتاب العراقيين "لخصائص طبيعة الناس وعالمهم، أنها تتوافق على ما يتفرد به زمانهم، هذا التفرد الذي يكون تاريخياً" (٤- ص٢٨٤).

وبما أن الفن المسرحي هو فن وافد من الخارج، فالنص المسرحي العراقي هو أيضاً وليد التأثر بالمنجز الإبداعي في التجربة العالمية للمسرح من خلال تعرُضِ الكُتَّابِ العراقيين الرواد وتعاملهم واطلاعهم على هذه التجارب العالمية بدءاً من النص المسرحي الكلاسيكي عند اليونان وحتى كتابة هذا البحث.

هذا النص يتميز بخصائص متفردة على مستوى الشكل والمضمون والتي هي أيضاً نتاج المتغيرات التاريخية للمجتمع الإغريقي، فقد كانت النصوص الإغريقية تدور حول صراع الآلهة مع بعضها لتقدير مصائر البشر وصراع البشر مع بعضهم لتحدي قدرهم وصراع البشر مع ذلك القدر المكتوب عليهم، ولم يتناول الكُتَّابُ العراقيون مثل هذه المضامين بسبب التركيبة الدينية والأجتماعية للمجتمع العراقي.

كان انبعاث المسرح بشكله الحقيقي في عصر النهضة، إذ يعد هذا العصر عودة حقيقية للدراما، فقد أدرك الناس أن الحرص على تأثير كتاب عصر النهضة جلياً في نتاجات بعض الكُتَّاب العراقيين لاسيما شرائحه المتفقة والواعية أنها تعنى بالتأدب الإنساني وتتأثر بمفاهيم تدعو إلى الرقي الأخلاقي، كما في مسرحية (الحصار) التي يظهر تأثير أدب عصر النهضة المسرحية واضحاً في مسرحية (عادل كاظم) من ناحية الشكل والأسلوب اذكر منها قاعدة الوحدات الثلاث وفيها أكثر من خشبة وجمع فيها بين شخصيات نبيلة وشخصيات عامة الشعب،أي أنه استعان بالجوقة إلا أن هذه الجوقة تبدو في نسيج المسرحية زائدة، إذ لا عمل لها سوى ربط الأحداث التي تبدو أساساً ومن خلال تسلسل المشاهد وتتابعها واضحة للمتلقي للقارئ والمشاهد، واللغة كالسائس والفحام.

إما الكاتب الأخر الذي تأثر بكتابات عصر النهضة فهو (فلاح شاكر) لاسيما في مسرحية (ألف رحلة ورحلة) والتي استمدها من الميثولوجيا العراقية.

ثم جاءت الرومانتيكية فلم تكن ثورة على الشكل فقط بل كانت ثورة على المضامين بالدرجة الأولى، فهي منطلقة من العام إلى الخاص من الاجتماعي إلى الفردي والذاتي "تمثلن هذه الثورة في الحساسية والمشاعر كما تجلت في الأفكار الأجتماعية والمبادئ، فالأدب الرومانتيكي يعتمد على العاطفة والعاطفة في طبيعتها فردية ذاتية وقد أطلق الرومانتيكيون العنان لإحساسهم الفردي حتى جعله أدبهم صورة للذات أنفسهم". (٢٤- ص٣٩).

لقد ثار الرومانتيكيون على قواعد المأساة الكلاسيكية التي جمدت بموضوعاتها اليونانية والرومانية وضاقوا بقواعدها الفنية من التزام نوع واحد من الشعر وإتباع الوحدات الثلاث والتزام الأسلوب التقليدي الذي لا يسمح باستعمال الكلمات المألوفة أو المبتذلة، ولفرض أسلوباً رفيعاً جاداً لا يختلط بشيء من الهزل.

إما فيما يخص المواضيع التي تناولتها الرومانتيكية فكانت تؤخذ من حاضرهم المعاش بعيداً عن الوحدات الثلاث وتناولوا كتابها العواطف وما يدور في النفس البشرية بسبب هذه العاطفة وعلاقة الفرد بالطبيعة، واقتبسوا في مسرحياتهم أيضاً من الأدب الشرقي مثل علاء الدين والمصباح السحري وبعض من قصص ألف ليلة وليلة.

ويرى الباحث أن الرومانتيكية مرجعية لبعض من الكتاب العراقيين ولكن بنسب متفاوتة وان مال بعضهم إلى الإعداد والتعريف لعواطف الحب بحكم طبيعة المجتمع العراقي الذي لا يميل المجاهرة بالعواطف بالطريقة التي ظهر عليها الرومانتيكيون في نصوصهم المسرحية ومن الرومانتيكية إلى الواقعية وهي "منهج فني يرتكز إلى معرفة عقلانية تتطابق مع القوانين الموضوعية الخاصة بالواقع الحقيقي الذي يتم إدراكه، ليس فقط من قبل الفنان". (٤- ص٢٢٣).

لقد صوَّر الكُتَّابُ الواقعيون الحياة تصويراً صادقاً، ليس من منظور زمنهم فقط بل من منظور الأزمان الأخرى التي سبقتهم،والكاتب الواقعي يقدم "مواضيع صادرة عن أفكار إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيد إنسانية وترهف فيهم مشاعرهم الفنية وتضاعف لديهم الإحساس بالجمال والخلق والخير".(٦- ص١٦٤)

ويعد تيشخوف واحداً من كتاب الواقعية التي تتجلى في العديد من نصوصه المسرحية، ويمكن القول أن الواقعية هي أكثر المذاهب الفنية تأثيراً في المسرح العراقي وقد يكون اغلب الكتاب العراقيين قد مالوا إلى الكتابة على طرقية المذهب الواقعي ذلك لان الواقعية تسعى إلى الاهتمام بحياة الطبقات الدنيا"وتنشأ تحت النظام الشعبي وتقوم على التصوير الموضوعي المستقل كما أنها تعتمد على تصوير الواقع وتعكس كالمرآة".(١٦-ص٣٤١).

فالخمسينات والستينات تشكل الانهيار الحقيقي للبنى الأجتماعية الرجعية والإقطاعية،وقد اهتم الكاتب العراقي بالكتابة عن الصراع والصدام الذي يجري بين هذه البنى والإطراف التي تشكل هذا الصراع لاسيما أن (الواقعي يحاول أن يكون مراقباً موضوعياً ومحايداً لا تهزه المفهومات الفكرية السابقة والأهواء العاطفية ومن ثم يرمي إلى إعطاء النتائج الصالحة دائماً والتي جاءت نتيجة لتطبيق الأسلوب العلمي، غير أنه يتعذر على الفنان من الناحية العلمية ومن الناحية المنطقية أن يكون في ملاحظاته كآلة التصوير والمجهر". (٢٢- ص٢٤٨)

ولعل ابرز كاتب عراقي كان له جهده المميز في ترسيخ المذهب الواقعي مسرحياً (يوسف العاني) إذ إن "أسلوب العاني في كلتا الفترتين كان توافقياً يلبس بالانفتاحية في فترته الأولى وبالطبيعة التاريخية في فترته الثانية". (٢٢- ص٢٤٨)

وتعد مسرحية (الشريعة) واحدة من المسرحيات التي تعكس المذهب الواقعي الذي يجسد طبيعة المجتمع العراقي في الخمسينات والنص يضم أكثر من حبكة والشخصيات متعددة بين رئيسة وثانوية والحوار حياتي يتخلله ألفاظ ذات خصوصية بيئية دالة، وهو يدور على لسان شخصيات من حرف مختلفة، وفي النص مزج بين الكوميديا والتراجيديا.

إما الطبيعية التي تفرعت عن الواقعية فهي "لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة التي يصطنعها المجتمع في الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب ما يسنه من شرائع وقوانين وما يقيمه من معاهد العلم أو منشات للفنون وما يبتدعه من أصول الذوق العام". (٦- ص١٣٣)

والمذهب الطبيعي لا يعنى كثيراً بالقوانين والقواعد في تصوير الشخصيات التي يقدمها من دون تهذيب، بل كما هي بكل ما تحمل من مساوئ وايجابيات، والحوار هو اليومي بكل ما فيه من جمال وقبح.

والطبيعة بوصفها مذهباً أدبياً عملت باتجاه مناقض للواقعية فهي "ترفض الهروب من الواقع واشتراطها الدقة المطلقة في وصف الوقائع والسعي إلى الشخصية والابتعاد عن الانفعال". (٤- ص٢٢٣)

ومن خلال هذه الصفات يمكن التعرف على شكل المذهب دراماياً من ناحية البناء، إذ يعتمد على الشخصية أكثر من اعتماده على العقدة واللغة بعيدة عن التنميق وليس هناك تحليل للحالات أو سببية لما يحدث،و(جوركي) من الكتاب الذين كتبوا على وفق المذهب الطبيعي ومن ابرز مسرحياته (الحضيض).

والمذهب الطبيعي بانحيازه إلى تصوير الحياة بكل ما فيها من قبح وجمال وفرض وفساد وتصوير للحياة المنحطة والشخصيات الساقطة وإدخال روح اليأس والإحباط جعل الكثير من الكتاب يعزفون عن استخدامه والتعامل معه،أما المذهب التعبيري في الكتابة ويتجلى دراماياً في تأكيده شخصية واجدة رئيسة تعاني من أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية وترى البنية من خلال نظرة تلك الشخصية إليها وتحتوي عدداً كبيراً من المناظر والمشاهد بشكل متتابع "كان المذهب التعبيري في ألمانيا ١٨٩١ يهدف إلى الدعوة إلى مثل جديدة تنتقد المجتمع الألماني مما افسد هبه التاثيريون والطبيعيون من ذلك التحلل الأخلاقي الذي أدى إلى تصويرهم من إسرار ودخائل" (٦- ص٢١٢)، ومن كتاب المسرحية التعبيرية (يوجين اونيل) لاسيما في مسرحية (الإمبراطور جونز)

وقد تأثر الكثير من الكتاب العراقيين بالمذهب التعبيري ومنهم (محي الدين زنكنة) في مسرحيته (صراخ الصمت الأخرس) وهي أنموذج للمسرحية التعبيرية العراقية قد يكون المذهب التعبيري بما يمنحه من بوح وتعبير عن وجهات نظر ذاتية تجاه ما يدور حول الكاتب من تغيرات وتحولات اجتماعية وفكرية دفع الكثير من الكتاب إلى استخدامه وسيلة لصب أفكارهم وعكس وجهات نظرهم.

ومن التعبيرية إلى الرمزية إذ حاول الرمزيون أن يصوروا ما يقع خارج حدود المعرفة، فهم يؤكدون دائماً أن الفن يجب أن لا يصور العالم الحقيقي الذي اتخذوا منه موقفاً يدل على استخفاف يعده عالماً للظواهر بل يجب على الفن أن ينقل حقيقة عليا عن ذلك الشيء وعن الحقائق التي تقع خارج حدود المعرفة.

إن (ابسن) من الكتاب الذين ارتقوا بالمسرحية الرمزية في مسرحية (براند) وهي مسرحية محملة بالرموز وقد اثر المذهب الرمزي في العديد من الكتاب العراقيين ومنهم (بدري حسون فريد) في مسرحية

(بيت أبو كمال) إذ تدور الأحداث حول بيت أبو كمال وطبيعة العلاقة التي تربط بين أفراد الأسرة مع بعضهم ثم مع جيرانهم والتي تبدو مغلفة بالرموز ذات المعاني العميقة.

كذلك (طه سالم) في مسرحيته (مدينة تحت الجذر التكعيبي) هذه الحكاية التي ترويها العلامات غير البشرية والدلالة الأجتماعية المعبرة.

ومن الرمزية وبحثها عن حقائق الأشياء إلى العبث واللا معقول بعد أن انهارت البنى والمقومات كلها وتزعزع الإيمان بكل شيء في إعقاب الكارثة التي خلفتها الحربان العالميتان الأولى والثانية مما أستولد شعوراً مريراً بلا معقولية الحياة وخيم إحساس بالضياع والفردية لدى الإنسان "إن العالم الذي يسلط الضوء على شجاعة الإنسان أي على القيمة الوحيدة التي تبقت له بعد أن ضاع كل شيء، إن هذا العالم ينبغي أن يكون من حيث تعريفه عالماً عبثياً. (٢- ص٨٠)

كان اللامعقول مرجع (طه سالم) في مسرحيته (طنطل)، وقد نسج (طه سالم) عدداً من المسرحيات التي تدور موضوعاتها حول حالات التمرد والرفض واللامعقول في العلائق التي تربط بين مجموعة من الأفراد أو العلاقة التي تقوم بين الإنسان والحيوان (ورد جهنمي) و (تراب) و (الكوره).

ويتجلى في الشكل العام لهذه النصوص ذلك الكسر لكل ما هو تقليدي في البناء الدرامي على مستوى اللغة وتسلسل الأحداث وعدم منطقيتها والخروج عن الزمان والمكان والميل إلى نوع من البدائية المليئة بالروح الطقسية الدينية،وفي مسرحياته نجد أن اغلب الشخصيات تعيش في عزلة عن بعضها على الرغم من وجودها في مكان واحد.

ومن العبث واللامعقول إلى المسرح الملحمي، والذي جاء نتيجة لما ساد من اضطراب وإخفاق وكوارث في المجتمع الغربي بفعل الحروب والصراعات التي شهدتها البشرية خلال بدايات القرن العشرين، وهو الأخر نوع من تمرد قائم ضد كل ما هو تقليدي ومألوف في المسرح.

ويعد بريخت سباقاً في الأخذ بمبدأ التمرد ضد المسرح الأرسطي، "رفض بريخت النظرية الأرسطية وسعى إلى بلورة نظرية بديلة تعارض في أرضيتها الفلسفية ووسائلها الفنية النظرية الأرسطية التي كرسها الغرب على مدى عشرين قرناً، وصدرها ألينا في الشرق حتى كانت الثورة الجامحة عليها في القرن العشرين سواء في الغرب أو الشرق" (١٢- ص١٦٦)، ليس في بنية النص وتكوينه بل في التمثيل والإخراج أيضاً.

وبريخت هو أحد المجددين في المسرح ولكنه بحسب قول مارتن أسلن قد استمد تجربته من تجارب سابقة "فنظرية المسرح الملحمي جاءت تجمع ماهر لكثير من التجديدات والتجارب التي أحدثها في عالم المسرح والدراما متمردون أكفاء في أماكن وأزمنة مختلفة". (٥- ص٥٠)

ويأخذ الشكل من النص الدرامي اتجاهاً جديداً في المسرح الملحمي فهو يتسم بالتشويق المتضمن في مسار الحبكة وبقيام كل مشهد بذاته وبالتركيب والمونتاجية وبالأحداث الجارية في خطوط منحنية وبالقفزات المفاجئة.

وهو –أي النص الدرامي– يعتمد على الفعل والسببية وتكرار الشخصية والحوار فضلاً عن التعريف بالشخصيات وعلاقتها مع بعضها كما فعل في مسرحية (الأم الشجاعة) ومسرحية (الإنسان الطيب من ستوان)، ويعتمد بريخت في كتابة نصوصه أيضاً إلى مقاطعة الأحداث بالتعليقات المباشرة أو الأغنيات.

ومن أهم مقومات المسرح الملحمي السرد (الراوي) ومخاطبة عقل المتلقي وتحييده ومنحه فرصة الحكم والنقد واتخاذ القرارات فيما يراه من أحداث، على أن يكون كل مشهد مستقلاً عن غيره ويتركب العرض في النهاية من خلال عملية المونتاج كما يحدث في فلم سينمائي.

ولعل (يوسف العاني) أكثر هؤلاء الكتاب تأثراً بهذه النظرية الجديدة، إذ كتب مسرحية (المفتاح) تحت تأثير الأسلوب الملحمي معتمداً على استلهام الموروث الشعبي العراقي ولتقديمه للنص فوظف الأغاني والطقوس العراقية لاسيما الأغاني الفلكلورية، لقد "اكتسب العاني مع بريخت طريقة استخدام الحكاية الشعبية في المسرح" (٢٢- ص٢٦٢)، وقد أثارت هذه المسرحية جدلاً كبيراً وعدت "فتحاً كبيراً في البناء الفني ليس على مستوى الكاتب بل على مستوى المسرح العراقي" (٢٢- ص٢٦٢).

لكن رغم تأثير المسرح الملحمي في المسرح العراقي إلا أن هذا التأثير انحصر بنسبة اكبر في توجه بعض المخرجين مثل (إبراهيم جلال) و (عوني كرومي) و (قاسم محمد) مع المدرسة البرختية في الإخراج المسرحي وليس مع التأليف.

وقد كان للواقع الحياتي اليومي للمجتمع العراقي الأثر المباشر في تناول الكتاب العراقيين مسرحياتهم نلاحظ الكثير من الحالات المتحولة والأزمات البالغة التأثير على نفوس الناس في كل يوم ومنها الواقع الاقتصادي ومرارة العوز، حيث تناولت بعض المسرحيات حاجة الناس إلى الحصول على مستلزمات معيشتهم اليومية والعمل وممارسة أي نشاط أخر فظهرت مسرحيات تمثل عمق تلك الوقائع وعدت سبباً لبروز كتابها مثل (يوسف العاني) و (خالد الشواف)، "إن الإبداع الدرامي يحتاج إلى تجربة اجتماعية ولكن ليس بالضرورة أن يسخر المسرح ويعان عن إيديولوجية فالتجربة الأجتماعية ضرورية لكل مبدع ولكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الأجتماعية وصياغتها أو الدعوى لها أو تبني موقفها الإيديولوجي، إن التجربة الأجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل سطحية وبساطة، لكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف". (٣٠- ص١٣٢).

ويرى الباحث أن زمن الحرب القاهرة التي حققت منعطفات مهمة في شخصية المواطن أن الناس تحولت إلى ثقافة الحرب، فتلك الحرب المدمرة التي ملأت كل زوايا البلد وتحولت إلى مصدر لاغناء النصوص المسرحية ومن ذلك مسرحية (الجنة تفتح أبوابها)، والجدير بالذكر كان للبحث عن الترفيه والترويح عن النفس سبباً في بروز نصوص مسرحية لم تكن بالمستوى المطلوب وهذه في واقع الأمر حقبة جديرة بالاهتمام لأنها أظهرت نصوص مسرحية لم يكتب لها الخلود والتداول كونها ظهرت بشكل مرحلي ولكنها ملأت حيزاً مهماً من حياة المسرح العراقي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١- يشكل التراث ركناً أساسياً في بناء النص المسرحي العراقي على مستوى الأسطورة أو التاريخ أو الدين.

٢- وظف الكاتب المسرحي العراقي الموروث الفلكلوري والشعبي بأسلوب يتناسب مع الطروحات الفكرية والأجتماعية المعاصرة.

٣- امتازت الشخصية (البطل) في الحكاية الشعبية بالمثالية والإرادة القوية والتحدي والانحياز إلى جانب الخير.

٤- ترتكز الحكاية الشعبية على شخصية أساسية واحدة متمثلة بالبطل.

٥- تعتمد الحكاية الشعبية على الفعل الحركي في حين يكون الحوار فيها عادة موجز يهدف إلى إيصال الفكرة.

٦- تميزت الحكاية الشعبية بوجود أكثر من عقدة لتعدد الأحداث فيها.

٧- يمتاز المتن الحكائي في المسرحية الشعبية بحكايات مركبة ومتداخلة.

٨- حملت الشخصيات في الموروث الشعبي على عدة مضامين وأنماط إنسانية واجتماعية فهي غيبية أو حيوانية أو بشرية.

٩- تأثر الكاتب المسرحي العراقي بكتاب المسرح العالمي في صياغة النصوص المسرحية لاسيما المذهب الواقعي والتعبيري والرمزي والملحمي، إذ كانت هذه المذاهب أكثر انسجاماً وتفاعلاً مع طبيعة المجتمع.

١٠- اجتهد الكاتب العراقي في عمله الأدبي مستفيداً من المذاهب لتقديم نصوص ذات خصوصية محلية عبر نص ينتمي للحداثة في الصياغة والأسلوب.

١١- تداخل الأسطورة مع الأشكال الحكائية الأخرى مثل الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية لتنتج عملاً أدبياً تخيلياً عند المبدع المسرحي المعاصر.

الدراسات السابقة:مما تجدر الإشارة إليه أن هذا البحث لم يسبقني إليه أحد على الصعيد الأكاديمي بحدود اطلاع الباحث، ولم أقرأ فيما أطلعتُ عليه بحثاً تناول هذا العنوان.

لذا يمثل هذا البحث مشعاً بحثياً أكاديمياً لسعى الباحث من خلاله إلى إلقاء الضوء على الفنان طه سالم ومرجعياته الفكرية.

الفصل الثالث

١-**مجتمع البحث:**اشتمل مجتمع البحث الأصلي على (٢٩) مسرحية.

٢- **عينة البحث:**اختارت الباحث عينة بحثها بالطريقة القصدية وذلك لتحقيق تنوع في مواضيع النصوص المسرحية كذلك أن الأعمال المختارة ممثلة تمثيلاً وافياً لما أفكار طه سالم المسرحية ولشهرة هذه الأعمال المختارة وانتشارها إعلامياً وأكاديمياً فهي تمثل أشهر نصوصه:

ت	اسم المسرحية	تاريخ التأليف
١	طنطل	١٩٦٧
٢	مدينة تحت الجذر التكعيبي	١٩٧٣

٣- **منهج البحث:**اعتمدت الباحث المنهج الوصفي التحليلي لنماذج عينتها كونه يتوافق مع هدف دراستها.

٤- أداة البحث(*):

تم بناء أداة للبحث بصيغتها الأولية وبعد عرضها على مجموعة من الخبراء(**) من ذوي الخبرة والتخصص في مجال التربية والفنون المسرحية، وبعد اعتماد ملاحظاتهم، تم صياغتها بالصورة النهائية وقد اكتسبت صدقها الظاهري، وصدق المحتوى محققة ثباتاً قدره ١٠٠% وبالتالي تعد الاستمارة صالحة وجاهزة لتحليل نماذج العينة.

ثانياً: تحليل العينات

العينة الأولى: مسرحية طنطل

(*) ملحق رقم ٢.

(**) ١- أ.د. محمد شاكر اللبان: تدريسي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

٢- أ.د. حامد عباس مخيف: تدريسي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

٣- أ.د. عبود حسن المهنا: تدريسي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

٤- أ.د.هدى هاشم محمد: تدريسية/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

٥- م.د. عبد الوهاب الخطيب: تدريسي/ كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل.

تدور حكاية المسرحية حول الصراع بين الخير والشر وبين القديم والحديث وبين الشك والحقيقة فالبطل يصارع شيطاناً جاء من أخر العالم وسكن في بيت عتيق يحاول البطل طلبة أن يمتلكه، ويسكن فيه برفاهية ونعيم، أنهُ الوطن المنشود الذي لا يمتلكه إلا من يمتلك روح المغامرة، فقد أستمد الكاتب فكرة هذه المسرحية من الأساطير الشعبية ليناقش بها تحدي الإنسان للصعاب، للوصول إلى هدفه وسيره في الطريق الذي لا تريد القوى المسيطرة عليه أن يسير به (طريق الصد ما رد)، وهذا تحذير للذين يريدون التحدي ويريدون التغيير، تغيير حركة المجتمع وأنظمته، ويبدو أن المؤلف عندما طرح فكرة هذه المسرحية قبل أكثر من خمسين عاماً من خلال قناعته الفكرية والأيدلوجية الخاصة، أن الفكر الذي تبنته شخوص المسرحية كافة عدا طلبة هو فكر مزيف مليء بالرعب والخوف من كل شيء والشخصيات أخذت اتجاهين، الأول أنساني (طلبة، أبو طلبة، أم طلبة، الزوجة)، والاتجاه الثاني هي للشخصيات الغير آدمية (الجذوع التي يعتليها رؤوس آدمية وشخصيات ذات وجوه خفافيش)، ومعنى أسم طلبة في المسرحية يعني المطلوب أو الحاجة، ففي ما مضى طلبة أم طلبة من أبو طلبة أن يرزقها بمولود فرزقها فأسمتهُ طلبة، وهذه إشارة من الكاتب إلى المعتقدات الشعبية والنذور، لكنهُ في ذات الوقت أكد على المستقبل فشخصية طلبة تتصف بالتحدي فهو يتحدى القدر المرسوم إليه، كما يتحدى الوهم والخرافة، أما الشخصيات الغير آدمية فهم فيما مضى كانوا أناساً لكنهم عندما قرروا التحدي تحولوا إلى جذوع يعتليها وجوه شاحبة أو خفافيش، وقد جعلهم الكاتب رمزاً للشر ومن فقد إرادته أيضاً.

وأول ما يثير المتلقي في هذه المسرحية هو العنوان حيث يساهم في توضيح الدلالات النص واكتشاف معانيه الظاهرة والخفية، فالعنوان هو المفتاح الضروري لسير في أغوار النص والتعمق في شعابه التائهة، فأسم مسرحية (طنطل) كعنوان حمل بين طياته مفهوماً شعبياً وهي صفة للشخص الطويل كثيف الشعر وتستعمل في جميع أنحاء العراق، وخاصة في المدن الجنوبية ويطلقونه على شخصية خيالية اجمع الناس على انه من الجان، لكنه يظهر بصفة إنسان يحمل رأس غنم لكنه طويل القامة يكسوه الشعر الكثيف، إن العنوان يوحي بالغرابة إلا أن المؤلف استعمله لشد رغبة المتلقي من جهة على اعتباره رمزاً لأسطورة شعبية ومن جهة أخرى أعتبرهُ رمزاً للقوى الغاشمة.

ومن حيث المضمون فقد المؤلف قد غذى النص بالرموز والدلالات، فقد كشف لنا عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه ومع الكون كلهُ، ولا عجب أن شعر هذا الفرد أن العالم كلهُ يتحدث من خلال هذه الرموز.

ففي مسرحية (طنطل) انطلق الكاتب من الأحلام والمعتقدات والتراث الشعبي ينهل من نبعه الفياض الذي لا ينفذ على مر العصور، والذي يعتبر جزءً من ثقافته ومرجعياته الفكرية، لكنهُ عندما اتجه إلى التراث لم يكن لجوؤه ذلك ليمارس حنينه نحو ذلك الإرث التليّد، ولكنه ليفرز معاناته ويسقطها على معطيات التراث، فأحلام طلبة بطل المسرحية هي جزء من صراعاته الداخلية لذلك التمدي الذي يحيط به، فقد حاول المؤلف في هذه الشخصية طرح أفكار كانت تشغل الناس في زمن معين (زمن النكسة) فكان توظيفه للتراث ليحقق تواصلاً بين القديم والحديث، وليعطي لتجربته نوعاً من الأصالة الفنية وبعداً تاريخياً، إن ما حمله الإنسان في ذلك الزمن الذي أشار إليه الكاتب من ضغوطات بيئية واجتماعية جعلهُ يحمل همومه الشخصية وهموم أقرانه ومجتمعه مقرراً بذلك كسر أفق الظلم والجهل الثقافي والاجتماعي، فكسر حاجز الزمن بالمزج بين الماضي والحاضر، وبذلك يكون الكاتب قد استخدم التراث كموقف وكحركة مستمرة تساهم في التطوير والتغيير.

وفي المشهد الأول تبدأ رحلة التحدي – تحدي (طلبة) في اختياره طريقه الصعب وصراعه مع قوى الشر والخرافة هذا الطريق الذي حذرته منه الجذوع التي سارت في هذا الطريق من قبل، إلا أنها لم تستطع أن تتواصل في استمرارية المسيرة للوصول إلى فعل التغيير حيث اصطدمت بجدار ومحيط أقوى منها.

فالجذوع بحواراتها تظهر مدى رغبتها وأحلامها المكبوتة لقد استسلمت وارتدت

"**الجذع الثالث: خلاصنه بخلاص دمنه**

الجذع الثاني: عجيب... ما خلص؟

الجذع الثالث: لو خلصان إوكفنه... (٩- ص١)

في هذا المشهد صور لنا الكاتب عزلة الإنسان واقترابه وحياته المليئة بالجهل والخرافة، بالإضافة إلى امتلائها بالضعف أحياناً وبالتحدي أحياناً أخرى.

وعندما يأتي طلبة وتراه الجذوع فهي تحاول أن تحدد مسيرته فهي تشير إليه إلى طريق كتب عليه (سر بهذا الاتجاه).

الجذوع: سر بهذا الاتجاه (٩- ص٣)

الجذوع وقد استلبت إرادتها وقوتها وأصبحت أداة بيد الذين حولها تحذر (طلبة) أن لا يسير بالطريق الصحيح الطريق الذي يمتلك فعل التغيير من خلال الاقتحام الشجاع وامتلاك فعل التضحية والتحدي.

وهنا نسمع طلبة وهو يتكلم:

طلبة: صار معلوم عندي، أني أسير نحو النجوم، لا آبه بكثافة الغيوم...(٩- ص٤)

طلبة: أريد اكشف حقيقة هذه الأسطورة الزائفة من درب الصد ما رد... (٩- ص٤)

لقد أصبح طلبة سيف يحاول أن يقطع أوصال وأذناب القيم البالية والمتهرئة في هذا المجتمع، ولكن الجذوع تصرخ بوجه طلبة برعب بأنه ليس إنسان، إنما هو طنطل لأنها تتصور بأن لا احد يستطيع أن يسير بهذا الطريق غير الذين يسكنهم الجن.

الجذع الأول: هذا مو إنسان بنيادم هذا ابن جان... (٩- ص٤)

الجذوع: طنطل... طنطل...

إن هذه الجذوع ما هي إلا عاملاً مساعداً باستمرار الطوفان المرعب في داخل المجتمع، والخفافيش التي يراها طلبه في حلمهِ فهي وجوه جافة أدركها الموت فأصبحت رمزاً للشر، فهي تحيط به بالحقيقة وتحاول أن تسلب طلبة آدميته وتجرده من تفكيره ومن كل شيء..

وجه٢: عجب بعده عاقل إرادته نسور...

وجه٤: عينه كوية مثل الثور... .(٩- ص٥)

في هذا الحوار يؤكد لنا الكاتب أن هذه الخفافيش التي أرادت أن تفزع طلبة وتصادر فهي تريد أن تسيره تبعاً لما تريد، لكن طلبة طالما يمتلك الإرادة والوعي فأنهُ سيرفض وسيدرك الحقيقة وسيسير في ذلك الطريق الذي اختاره هو،طريق الموت او الخلاص كأنه يقول يكفي سبات ايها النائمون عليكم الاختيار، فطلبة هو حركة تغيير إرادة تعبر عن حركة مجتمع كامل يريد التغيير والمستقبل.

وينقلنا الكاتب للتجوال بين شخصياته المختلفة حيث نرى شخصيات أخرى مغايرة لشخصية طلبة وهي زوجته التي تمثل وجه من وجوه المجتمع المختلف المؤمن بالأقدار فهي تحمل معاناتها ومعانة بيئتها وعصرها، فهي غير متوازنة وقلقة وأحياناً غير واعية حيث تخاطب الجمهور:

بهذا البيت انتوا هم داخل هذا البيت ضحكاتكم باهته أرواحكم جامدة زوجة... زوج... خشوع... سكون... انتم سعداء لا في داخلكم أسرار رهيبة... حسرات... آنات... الصدك مدفون في أرواحكم انتم أشكال تمشي داخل الضباب... صمت التابوت أني رايحة طايرة بأجنحة مكسورة... راح اتخلص من هذا البيت. (٩- ص٢٥)

والشخصية الأخرى التي يظهرها المؤلف هي شخصية أبو طلبة الذي يفكر بالهرب من هذا الواقع الصعب الذي يعيشهُ والذي يرفض الدخول إلى البيت:

أبو طلبة: أني مليت الدنيه واهجيت... اهجرت الدنيه... المدن والقصور... البيوت... اوهجيت ابصحراء وحدي... (يسمع صفير قوي)... خلي انهزم احسن لي... أني حالف بعد ما ادخل بعد البيت... كل بيت... كل بيت...كل بيت... (يختفي)...(٩-ص١١)

عكس طلبة الابن الذي يصر على السير قدماً نحو مستقبل أفضل والتواصل من خلال حوار طلبة "**مرتي تولد**" (٩- ص٧)

فالولادة هنا هي ولادة أجيال وتواصل للحياة واستمرار للمسيرة، ولهذا نرى أن مسيرة طلبة مسيرة للتحدي وكسر الوهم وأحلامه أحلام يقظة، أحلام حقيقية رواها لنا طلبة حيث يقول في نهاية المسرحية:

طلبة: رديت... رديت حطمت الأسطورة، أسطورة الصد ما رد.(٩- ص٣٥)

يسير طلبة في هذا الطريق الحذر الطريق الذي كتب عليه طريقة (الصد ما رد)، يسير طلبة فيه ويأتي منه حاملاً سريره بعد أن حطم ذلك التحذير.

هذا هو إصرار المؤلف على لسان بطله طلبة في مخاطبة جميع من في البيت هذا البيت لا يمكن العيش فيه من دون قوانين وضعية يؤمن بها الجميع، قوانين تضمن حقوق الضعفاء والمسلوبين وتحمي جميع ليس في بلدنا فحسب وإنما في جميع البلدان المغلوبة على أمرها، محذراً في نفس الوقت أن يقعوا في دائرة الاستلاب والسكون فليس هناك صعوبة، فالصعوبة عبارة عن خرافة وبالتالي لا بد من التحرر من هذه الخرافة ومن كل القيود منطلقاً نحو الحرية.

العينة الثانية: مسرحيته (مدينة تحت الجذر التكعيبي)

حكاية تروي الصراعات الفكرية والثقافية والمادية للإنسان وتصف رغباته وملذاته وصبره وحلمه وتساميه، فهي قصة تروي الصراع العربي واغتصاب الأرض الفلسطينية وتصف حال العرب من فرقة وضياع بعد نكسة حزيران وهو موضوع تداولته وسائل الإعلام وبكثافة ولمدة طويلة.

هذه الحكاية ترويها مكاتيب وهي علامات غير بشرية، أنها مكاتيب بمثابة شواهد على ما يجري للإنسان في الحاضر وتحذر من الحدث القادم، الحدث المتنبئ به فلا يوجد صراع وإنما هو صراع رمزي ما بين ما هو موجود وما يمكن أن يحدث في المستقبل للأجيال القادمة، فتجنبهم الدمار والهلاك، وتبصرهم عن مكامن الخطر في أعماق ذاتها المتمثلة بالجشع والاستغلال وحب الذات واللهاث خلف الملذات الدنيوية والتخلي عن القيم.

مزج الكاتب في صياغة هذه المسرحية بين تيارات ومذاهب مسرحية مختلفة من ملحمي وتسجيلي ورمزي واللامعقول، ويمكن أن نلاحظ الخلقّ في المشهد الواحد وذلك لربما لقلة معرفة ودراية طه سالم بكثير من أسس ومبادئ التيارات والمذاهب المسرحية مما جعلها تختلق دون أن يستطيع فرزها، والسبب يعود في ذلك إلى أن طه سالم ومجموعة من الكتاب العرب والعراقيين الذي يعودون إلى جيل الخمسينات من القرن المنصرم لم يعرفوا المذاهب الأدبية منذ نشأتها الأولى وتعاقبها وتطورها التدريجي، فقد اطلعوا عليها كلها في فترة زمنية واحدة، وهم لا

يمتلكون جذوراً تعصمهم من الانبهار بتلك المذاهب فقد تتراكم في نص واحد من نصوصهم تأثيرات متعددة ومتناقضة.

ولغة المسرحية بسيطة التراكيب وهي لغة حوارية في الدرجة الأولى تكثر فيها الاستعارة وبعيدة عن التناقض اللغوي، وامتازت بالتكرارية في بعض الحوارات لتأكيد معنى الفكرة.

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم...

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم... (٨- ص١٠٨)

أما شخصيات المسرحية مختلفة أما على شكل مكاتيب تتحدث عما يجري في المسرحية من أحداث أو اخذ شكل أرقام (الأول – الثاني – الثالث – الرابع)، فهي ليست شخصيات بالمعنى المفهوم وإنما ادوار رمزية مثلت هذا الطرف أو ذاك من الإطراف العربية، كما أنها تتحول من شخصية إلى أخرى فمثلاً المكتوب السابع يتحول إلى رجل عجوز والى حارس للمقبرة.

إن مسرحية (مدينة تحت الجذر التكعيبي) ابتعد فيها الكاتب عن الموروث المكتوب إلى الموروث الشفاهي، فقد استعار الكاتب إطاراً سردياً للأحداث كان قد سبقه إليه آخرون فهو يخاطب الجمهور مباشرةً

كان يا ما كان في ماضي وحاضر الزمان.(٨- ص٨٢)

ونجد أن الكاتب لم يبتعد عن الاستعانة بالموروث الشعبي في سرد الحكاية (كان يا كان) حيث نجد هذه المقدمة في الكثير من القصص الشعبية العراقية.

وبعد هذه المقدمة يدخل مكتوب يمثل (حارس المقبرة) ويرجوهم أن يبنوا سياج مقبرتهم:

الحارس: أيها القوم أناشدكم بأعز ما عندكم أصلحوا من شأن سياج مقبرتكم. (٨- ص٨٤)

لكن الجميع يتفرق باختلاف رغباتهم ونوازعهم فقسم يسعى إلى السعادة التي يجدها في ملذات الدنيا، ومنهم من يناشد سعادة الروح، ويعم التشتت والضياع وعدم التوحد وانشغالهم بالتوافه والترف واللا مسؤولية وعدم الانتباه لما يجري وما يحاك حولهم من مكائد.

الفريق الأول يتجه إلى المدينة حيث اللهو والأموال والنساء فهم يرغبون بهكذا مدينة، تدخل (حوالة) تحمل العملات الأجنبية فينفقون الأموال، والمكتوب الثالث يحذرهم من هذا الإنفاق، ويشاركه المكتوب الثاني.

الثاني: أجل لم لا نكون مرة واحدة جادين...

الثالث: ونبني السور بالحجر والطين...

الرابع: بأي شيء ستساهم أيها الرجل.. مع العلم بأنك خالي الوفاض...

الأول: سأساهم بجهودي.. إني حداد...

الثاني: وأنا كذلك.. إني بناءٌ شاطر...

الرابع: وأنت (يعني الثالث)...

الثالث: أنا مهندس.. ساساهم بفكري الهندسي. (٨- ص٨٤)

ولكن أكثرهم لا يصغي ولا يهتم إلا بما توفره المدينة من مظاهر المتعة، ويقف في الطرف الأخر اثنان فقط، الأول والثاني.

الثاني: المدينة.. المدينة...

الأول: أنها بوتقة الروح والجسد... (٨- ص٨٥)

ولكن الجميع يسخرون منهُ ويحاولوا أن يبطلوا من عزيمته، فيضعف إيمان الثاني تحت ضغط المغريات، يبقى في الطرف الأخر المؤمن بمسيرته نحو الخلاص والجهاد غير الأول يتخلى عنه الجميع ويذهبون إلى المدينة.

ويبدأ الدمار يعم المكان، ولكن الأول يبقى يناضل ولا يتراجع، وتأتي النكبة وتتساقط أعداد من القتلى فيذهبون إلى الحارس الذي يحذرهم من أن مقبرتهم ستفيض عليهم.

الحارس: أيها القوم.. أنذركم...

ستفيض مقبرتكم على مدينتكم...

الرابع: بأي شيء ستفيض...

الحارس: بالموت، سيأتيكم على متن غمام أسود!... (٨- ص١٠٨)

أما الغمام الأسود في المسرحية إشارة إلى النفط الذي استنزفته شركات البترول في تلك المدّة، وحيث أن بعضهم يسعد بما تدر عليه من أموال.

وهنا يتحول الكاتب من موضوع أنساني عام (الهم الإنساني) إلى موضوع خاص بمعاملة العرب في العصر الحديث، أنهم يمتلكون البترول ولكنهم لا يملكون وحدة الرأي وثمة خطر متربص بهم فإن لضعف الأمة العربية وعدم توحدها وتفرقها، أمور ساعدت بشكل أو بأخر العدو ليبسط سيطرنه ونفوذه.

الرواية:

وتكاثرت الغربان، وصارت على شكل قطعان زحفت من كل مكان... على فترات الزمان... تهمة... تحدوها لحوم بشرية... من نساء... وشيوخ وأطفال... يقدمها الجبناء هدايا... اتخذت الغربان من القبور بيوتاً... (٨- ص١١٨)

إن التأكيد على الغربان المشؤومة، الغراب المشؤوم ذي السمعة السيئة ضمن معتقدات مجتمعنا العراقي لاسيما في المدن الجنوبية (هذا في نظر المجتمع العراقي إما في الغرب فالعكس هو الصحيح، كما هو الحال مع البومة وحيوانات أخرى)، وضمن الفلكلور الشعبي فإن هذا الطائر يتمتع بسمعة سيئة وهو نذير شؤم في هذه المسرحية.

الأول: يا لها من حالة محيرة... بل مرعبة...

الثاني: أجل مرعبة...

الأول: قتيل بلا قتال...

الثاني: القاتل وباء. (٨- ص١٢٠)

ولكن الأول يسعى لتثبيت الراية، وبذلك يشير الكاتب إلى النضال البطولي للفرد واستعداده للتضحية في صراعه ضد العدوان، بينما يهرع الثاني وبقية الجماعة يبحثون عن النجدة، إما الأول فانه يكافح الغربان بشجاعة ولكنه يموت إثناء تثبيت الراية، ويواصل الفحام الأسود زحفه على ما تبقى فيهرع الجميع لدق نواقيس المدينة.

الثاني: استيقظوا... أفيقوا...استفيقوا... هيا لترفع الراية... لنضع أصابعنا على زناد البندقية. (٨- ص١٢٢)

غير أن أفراد الجماعة يتفرقون أيضاً، فنفر يظن بأنه يسكن قصر محصن، وأخر يدعو أن قاتل كل شخص عن نفسه، ولكن الغربان تهاجم فاختلط البارود والدخان والدم، وهنا يشير الكاتب إلى المساوئ

الأجتماعية بأسلوب اللامعقول واضع الصدارة للإنسان المكافح من أجل حياة أفضل، وصمتت المدينة كصمت المقابر وتفيض مقبرتهم على مدينتهم، ولكن الثاني يعني رغم ذلك بأن الشجاع من يغرس الراية على القمة.

الثاني: غرستها في قلب صخرة على متن رابية عالية، أنها الآن ترفرف... تتحدى...(٨- ص١٢٢)

أنها راية الكفاح ضد العدوان والطغيان، الذين جعلوا همهم الأكبر محاصرة الدول العربية واغتصاب حقوقها ونهب ثرواتها وجعلها تعيش في دوامة الجهل والفقر والإمراض على الدوام، فقد حاولت هذه القوى تشويه مفهوم الجهاد في عقول وضمائر الأمة، فأن راية الجهاد لا بد أن ترفع وهي من المرجعيات الفكرية التي تنير الدرب والحياة.

إن المسرحية لم تبدأ بموضوع يتسم بالعمومية فالفكرة في بداية المسرحية مفادها أن الأرض مقبرة والمدينة التي يسكنها الناس هي مقبرة أيضاً لكن طه سالم انحرف لموضوعة أخرى هي موضوعة الوحدة العربية وبيان قوة المستعمر باتفاق جميع أطرافه وضعف العرب بسبب فرقتهم رغم سعةّ حجم الثروة التي يمتلكونها.

الفصل الرابع

النتائج:

١-إن الواقع العربي وحضارته غنيان بمفردات عظيمة (مرجعيته متعددة تمثلت بحضارة وادي الرافدين والتعاقب الزمني الذي أعقب تلك الحضارة).

٢-امتلك الموروث الشعبي خصائص فنية وأدبية متعددة جعلت منه أدبا بالمعنى العام، حيث يمكن استغلاله في المسرح والفنون الأخرى، وكونه شكلاً من أشكال النشاط الفكري فهو بهذا المعنى التقى مع المسرح بوصفه نشاطاً فكرياً أيضاً يسهم إلى حد بعيد في تعزيز الاتصال مع المتلقي وهذا ما ظهر في مسرحيتي طه سالم (طنطل) و(مدينة تحت الجذر التكعيبي).

٣-التعامل مع التراث والموروث الشعبي لخلق حالة طقسية تمنح النص خصوصية مع توظيفها بما يتناسب مع روح العصر ومتغيراته، حاملة معها أفكاراً وجدانية يمكن أن يستلمها المتلقي بوضوح وهذا ما ظهر في مسرحيتي طه سالم (طنطل) و (مدينة تحت الجذر التكعيبي).

٤-شكل الموروث الشعبي مادة جيدة انطلق منها الكاتب في كتاباته.

٥-اعتمدت مسرحيتي (طنطل) و (مدينة تحت الجذر التكعيبي) مرجعيات فكرية تضمنت الجوانب الأجتماعية للمجتمع العراقي والمجتمعات المحيطة به وليتحقق من خلال ذلك إلهاماً فنياً جاذباً للانتباه تمثلاً بنموذجي التحليل.

٦-تعتبر مسرحيتي طه سالم (طنطل) و(مدينة تحت الجذر التكعيبي) علامة مهمة في مسيرة المسرح العراقي لأنها استطاعت أن ترصد خصوصية المتلقي العراقي وذلك بتناول تراثه وحكاياته الشعبية الحافلة بالتناقضات واستغلال مواقف تجسد الصراع تعرفه كل القوى المستضعفة في العالم الثالث ضد القوى الكبرى في العالم الحديث.

الاستنتاجات:

١- إن معمارية الفنان طه سالم الدرامية في استلهامه للتراث والحكاية والتاريخ هي معمارية متأثرة في بناءها بأجواء تعارض مع واقع مسرحياته فلسفة اللا معقول في بنية الدراما بالرغم من أنه ينطلق من بيئة شعبية.

٢- إن ما تحقق حتى الآن من تأليف المسرحيات المستلهمة من الموروث لا تشكل إلا جزءاً يسيراً مما ينبغي توفيره مستقلاً وذلك استناداً إلى اتساع رقعة الموروث وتنوعه في قطرنا والأقطار العربية.

٣- اتصال الموضوعات المسرحية بالموروث الشعبي بصورة أو غير مباشرة ثم يحاول إضفاء روح العصر عليه.

٤- الإعلاء من شأن الإنسان وتمجيد العمل الجماعي لتحقيق الأهداف على المستوى المحلي والإقليمي.

٥- يطرح المؤلف في مسرحياته إشكالية الزمان والمكان إذ ينطلق من المحلية في دروب وإحياء وشوارع المدن العراقية المتعبة إلى كل الإحياء والشوارع في العالم كما أنه يحدد الزمان حتى يصبح صيرورة تأخذ أبعادها من الوضع الطبيعي المهزوز.

٦- سعى المؤلف إلى ربط البنية الحكائية لمسرحياته بالحوارات الداخلية والخارجية وهذا ما تمثل في خاصية المسرحية المركبة المكونة من عدة صور يكمل بعضها البعض وهذه العملية في حد ذاتها تسعى إلى تكسير ضمنية الوحدات الثلاث المعروفة في المسرح التقليدي.

٧- إن التجارب المسرحية في العراق في مرحلة بحث عن أشكال ومضامين متجذرة في عمق حضارتنا العربية والإسلامية وهي تبحث عن منطلقات جمالية وأسس فكرية تحاكي الواقع المعاصر وهذه بدورها متفاعلة مع حركة المسرح العالمي.

٨- اتخاذ الكاتب أسلوباً متميزاً ينفرد به عن غيره من الكتاب ويتضمن الجوانب الفكرية المتعددة إلى جانب أثارة الاهتمام لمسرحياته المختلفة.

٩- إن أسلوب تعامل الكاتب مع الموروث كان مختلفاً من كاتب إلى أخر وإذا كان هذا الاختلاف بيناً في مجال الأسلوب فإنه بيناً في مجال فهم واستيعاب تراث الموروث من جهة أخرى واختلاف إسقاطات معاصرة من ناحية أخرى.

التوصيات:

١- الاهتمام بالكتاب العراقيين الرواد وأرشفة أعمالهم ودعم الدولة لهم لطبع ونشر تلك الأعمال.

٢- تشجيع الكتاب الجدد وإقامة المسابقات الدورية في مجال الكتابة المسرحية ونشر الجيد منها.

٣- إخراج النصوص المسرحية القديمة على خشبة المسرح العراقي بشكل يتناسب مع روح العصر.

٤- إقامة الندوات التثقيفية التي يستضاف فيها الكتاب الرواد لطرح أفكارهم لرفد الكتاب الجدد.

٥- السعي الدؤوب لجعل الدراما العراقية تنطلق من أسرها ويروج إليها عربياً وعالمياً.

المقترحات:

١-المرجعيات الفكرية والأجتماعية للأسطورة في النصوص العراقية المعاصرة.

٢-الأبعاد الدلالية والرمزية للحكايات الشعبية في النصوص العراقية.

٣-المرجعيات الفكرية للمسارح العالمية ما بعد الحداثة.

قائمة المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم**

أولاً: الكتب:

إبراهيم، زكريا، كانت، الفلسفة النقدية، القاهرة، ب ت.

البيرس، ر.م،الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة: جورج طربيشي، بيروت، منشورات، عويدات، ١٩٨٠.

بن ذريل، عدنان،النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.

التكريتي، جميل نصيف،المذاهب الأدبية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، سنة ١٩٩٠.

حمادة إبراهيم، أفاق المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨١.

خشبة، دريني، أشهر المذاهب المسرحية، بغداد، الإدارة العامة للثقافة، ١٩٦١.

زكي، احمد، الأساطير، دراسة مقارنة، بيرمن، دار العودة، ١٩٧٩.

سالم، طه، الغربان، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧.

سالم، طه، مسرحية طنطل، (تحت الطبع حالياً)، ضمن إصدارات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، بغداد، (النص مكتوب باللهجة الشعبية العراقية).

سعود، جبران، رائد الطلاب، بيروت، دار العلم، ب ت.

السعافين،إبراهيم،المسرحية العربية الحديثة والتراث،ط١،وزارة الثقافة والإعلام،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٠.

صليبة، نهاد،التيارات المسرحية المعاصرة، الطبعة الأولى، هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

علوش، سعيد،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (المغرب: الدار البيضاء، منشورات الجامعية)، ١٩٨٤.

الغفيل، فوزي، الفلكلور ما هو؟، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤.

فريزر جيمس، الغصن الذهبي، ترجمة: احمد أبو زيد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.

فروب فليب، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٦.

فرويد، سيجمون،الإبداع في الفن، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٧٩.

معلوف لويس، المنجد في اللغة، ط٢، بيروت، ١٩٤٦.

مصطفى، إبراهيم وآخرون، البسيط، ج١ وج٢، (طهران: دار الدعوة، مؤسسة الصادق، للطباعة والنشر)، ب ت.

مصطفى احمد،فائق،اثر التراث في الأدب المسرحي النثري في مصر،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ١٩٨٠، سلسلة دراسات (٢٣١)، دار النشر للنشر.

المنجد، ط٢، دار الشرق (الطبعة الكاثوليكية).

النصر، ياسين، بقعة ضوء بقعة ضل، مقالات في المسرح العراقي المعاصر،دار الشؤون الثقافية العامة،العراق، بغداد، ١٩٨٩.

النصر، ياسين، وجهاً لوجه، دراسات في المسرحية العراقية الحديثة، دار الساعة للطباعة، ١٩٧٦.

هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، القاهرة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ١٩٧١.

ثانياً: الصحف والمجلات:

إبراهيم، نبيلة، الإنسان والزمن في التراث الشعبي، مجلة الأقلام، العدد الثامن، السنة الحادية عشرة، ١٩٧٦، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد.

الخوري، لطفي، (الثقافة الشعبية)، مجلة التراث الشعبي، بغداد، العدد ١١، السنة الرابعة ١٩٧٢.

خليل، سعدون شفيق، طه سالم يكفي القول عنه انه علم عراقي، الدستور، العدد ١٢٢٣، تشرين الثاني، ٢٠٠٧.

عبد الحميد،سامي، طليعة (طه سالم) التي افتقدناها، المدى الثقافي، العدد ١٢٨٤، الأحد ٢٧/تموز/٢٠٠٨.

كرومي، عوني، المسرح والتغيير لاجتماعي،دراسة مفهوم العرض المسرحي وعلاقته بالواقع الاجتماعي، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع، العدد الأول، ١٩٩٥.

يوسف، عقيل مهدي، مخلوقات طه سالم، جريدة المدى، العدد ١٢١٠، الشهر الثاني، ٢٠٠٧.

المقابلات الشخصية:

١- مقابلة للباحث مع الكاتب مسجلة في ٢٠٠٩/٤/٢١.

ملحق (١)

ت	اسم المسرحية	الملاحظات
١.	البطل	
٢.	الربابة	كتبت في تاريخ ١٩٦٧/٦/١٤ ومثلت في سنة ١٩٧٠.
٣.	لا تبكي يا ولدي	كتبت في عام ١٩٦٧-١٩٦٨.
٤.	مدينة تحت الجذر التكعيبي	كتبت في عام ١٩٦٧ بعد نكبة الخامس من حزيران وأعيد النظر فيها وتمت نهاية تاريخ ١٩٧٣/١٢/١٧.
٥.	طنطل	كتبت في عام ١٩٦٧ وقدمت في نفس السنة وأخرجها محسن العزاوي.
٦.	حائط المبكى	مثلت في عام ١٩٦٩ أخرجها عبد الله جواد وقدمتها فرقة اتحاد الفنانين.
٧.	حسن أفندي	كتبها سنة ١٩٦٢.
٨.	الأم	مثلت في عام ١٩٧١ وكان ممثليها من متوسطة صلاح الدين في مدينة الشعب وفازت بنفس السنة بالمهرجان القطري للمسرح المدرسي ثم قدمتها الفرقة القومية للتمثيل سنة ١٩٨٤ وكانت من إخراج سالم الجزائري.
٩.	زنابير	مسرحية من فصلين كتبها بادئ الأمر تحت اسم حدوة الحصان في ١٩٦٦/٨/١٨.
١٠.	صوت النخيل	كتبها بالاشتراك مع جابر السماوي وقدمت سنة ١٩٧٣.
١١.	فوانيس	كتبت سنة ١٩٦٧ وقدمتها فرقة المسرح الفني الحديث في الكويت ثم في العراق سنة ١٩٦٦.
١٢.	السمكة والحوت	نشرت في جريدة الثورة في ١٩٨١/٩/١٠ وقدمت في ١٩٨٣/١/١٦ حيث قدمتها الفرقة القومية للتمثيل وأخرجها طه سالم.
١٣.	ورد جهنمي	كتبها سنة ١٩٦٧ وقدمت سنة ١٩٦٩.
١٤.	سائق اللوري	قدمتها الفرقة القومية للتمثيل في ١٩٨٣/١/١٦ وأخرجها طه سالم.
١٥.	البقرة الحلوب	
١٦.	المزمار السحري	
١٧.	التراب	قدمت في سنة ١٩٦٨ و ١٩٧٠.
١٨.	الكنطرة	قدمتها الفرقة القومية للتمثيل.
١٩.	بدران والمزمار	قدمتها الفرقة القومية للتمثيل.
٢٠.	زينب والنحل	قدمتها الفرقة القومية للتمثيل.
٢١.	مو بالكوة	
٢٢.	الجنطة	قدمتها الفرقة القومية للتمثيل.
٢٣.	الكورة	كتبها سنة ١٩٦٥-١٩٦٦ وقدمت على قاعة المسرح القومي في بغداد وسنة ١٩٦٨ وأخرجها وشارك في تمثيلها محسن العزاوي.
٢٤.	الجدار	
٢٥.	البذرة	كتبها عام ١٩٦٥.
٢٦.	المدينة المسحورة	
٢٧.	ورود صغيرة	
٢٨.	المهاجر	
٢٩.	النبكة	

ملحق (٢)

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة بابل

كلية الفنون الجملية

قسم التربية المسرحية

الدراسات العليا/ الماجستير

م/استبيان

الأستاذ الفاضل.....المحترم

تقوم الباحث بدراسة موضوع (**المرجعيات الفكرية في نصوص طه سالم المسرحية**)، ونظراً لما تعده الباحث فيكم من خبرة ودراية علمية سديدة في هذا المجال ترجو ابداء ارائكم في هذا الموضوع وبما ترونه مناسباً وذلك بالتأشير أمام كل فقرة بالإشارة المناسبة.

تقبلوا فائق التقدير والاحترام.

الباحث

سحر فاضل عبد الأمير

اسم الخبير

اللقب العلمي:

مكان العمل:

التوقيع:

التاريخ :

ت	الفقرة	تصلح	لا تصلح
	شكل التراث ركنا أساسيا في بناء النص المسرحي العراقي على مستوى الأسطورة أو التاريخ أو الدين.		
	الخصوصية المحلية واضحة إذ اجتهد الكاتب المسرحي العراقي في عمله المسرحي مستفيداً من التراث وحاول عصرنتها من خلال صياغتها بأساليب حديثة.		
	شخصية (البطل) في الحكاية الشعبية ذات إرادة قوية ومثالية منحازة دائما إلى الخير.		
	الحكاية الشعبية تعتمد في بنائها الدرامي على شخصية أساسية واحدة متمثلة بالبطل وفي الغالب تكون مسطحة.		
	الفعل الحركي في الحكاية الشعبية متنوع بتنوع الأحداث في حين الحوار موجز يهدف إلى إيصال الفكرة.		
	الحكاية الشعبية امتازت بوجود أكثر من عقدة لتعدد الأحداث قبلها.		
	الحكاية الشعبية امتازت بحكايات مركبة ومتداخلة في متنها الحكائي.		
	حملت الشخصيات في الموروث الشعبي عدة مضامين وأنماط إنسانية واجتماعية، غيبية أو حيوانية أو بشرية.		
	المذهب الواقعي والتعبيري والرمزي الملحمي اثر تأثيرا واضحا على كتابات الكاتب المسرحي العراقي في صياغة نصوصه المسرحية.		
	غياب التسلسل المنطقي للأحداث في الدراما الرمزية فضلاً عن كون الحدث يبدأ من نقطة ويعود إليها.		
	تداخلت الأسطورة مع الأشكال الحكائية الأخرى مثل الحكاية الشعبية والخرافية لتنتج عملاً تمثيلياً عند الكاتب المسرحي المعاصر.		
	الشخصية في الدراما الرمزية لا تحمل سمات وخصائص الشخصية		

	الأرسطية.		