النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي "الآداب"

لبنان

اتحاد الكتاب اللبنانيين

***

تشكل في بيروت اخيرا « اتحاد الكتاب اللبنانيين » الذي اعطته وزارة الداخلية علما وخبرا يحمل الرقم ٤٠٢ بتاريخ ٢٠ آب ١٩٦٨ . وغاية هذه الجمعية جمع شمل الكتاب اللبنانيين وتنسيق جهودهم وصيانة حقوق الادباء . كما ان الاتحاد يعمل على رعاية انتاج الادباء وتشجيع ترجمة الجيد منه الى اللغات العالمية وتشجيع نقل التراث العالمي الى اللغة العربية . ويأخذ الاتحاد على عاتقه كذلك تنظيم علاقات الكتاب بدور النشر ووسائل الاعلام والقيام بكل ما من شأنه رفع مستوى الفكر وتحقيق كرامة الكتاب وتوثيق العلاقات بين الكتاب اللبنانيين والكتاب العرب وكتاب العالم .

وكانت لجنة تأسيسية من الادباء اللبنانيين قد اجتمعت اجتماعات مطولة ووضعت القانون الاساسي والنظام الداخلي للاتحاد ، ودعت الى اجتماع حضره عدد من الادباء ، تدارسوا فيه مواد القانون والنظام فأقروها ، ثم انتخبوا هيئة ادارية موقتة قوامها السادة : الدكتور سهيل ادريس امينا عاما للاتحاد ، الاستاذ جوزف مغيزل نائبا للامين العام ، الاستاذ ادونيس امينا للسر ، الاستاذ منير البعلبكي امينا للصندوق ، والاساتذة الدكتور قسطنطين زريق ، الدكتور محمد يوسف نجم ، حسين مروة ، الدكتور خليل حاوي ، جورج غانم ، كامل العبدالله ، السيدة ليلى بعلبكي اعضاء . اما مقر الاتحاد الموقت فهو مقر جمعية اصدقاء الكتاب (كورنيش المزرعة)

وستتولى الهيئة الادارية الموقتة دعوة الادباء اللبنانيين للانضمام الى الاتحاد كما ستفتح باب الانتساب للاتحاد تمهيدا لدعوة الجمعية العمومية في الخريف القادم لانتخاب هيئة ادارية جديدة وفق مواد النظام الداخلي .

كتب الاستاذ الياس سحاب في جريدة « المحرر » ما يلي :

مر ببيروت في الاسبوع الماضي الاديبان السوفياتيان المعروفان « سفرونوف » و« رومياتسيف » .

وبالاضافة الى كتابة المسرحيات والشعر ، فان سفرونوف يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « أغونيوك » السوفياتية (الشعلة) الواسعة الانتشار (توزيعها الاسبوعي مليونان من الاعداد) . وهذه المجلة اشبه بمجلتي الاسبوع العربي اللبنانية ، والمصور المصرية

هذا بالاضافة الى ان الكاتبين السوفياتيين ، عضوان بارزان في اتحاد الكتاب السوفيات الذي يضم خمسة الاف اديب وكاتب ، كما ان الزيارة التي يقوم بها الاديبان السوفياتيان للبنان ، كانت بمناسبة انقضاء عشر سنوات على مؤتمر طشقند الذي ضم عددا ضخما من كتاب اسيا وافريقيا ، وتمهيدا لندوة جديدة بين كتاب اسيا وافريقيا ستقام في طشقند مع الاشارة الى ان سفرونوف هو رئيس لجنة العلاقات السوفياتية مع كتاب اسيا وافريقيا . ايضا في الثامن عشر من ايلول الحالي .

مع هذين الكاتبين السوفياتيين بكل ما يمثلانه ، كانت ندوة نقاش ادبي وسياسي ضمت الدكتورين خليل حاوي وسهيل ادريس والاستاذين محمد عيتاني واكرم الرافعي ، جرى الحديث فيها حول استجلاء وجهات نظر الاديبين السوفياتيين عن مبدأ حرية التعبير والنشر داخل الاتحاد السوفياتي ، ومبدأ حرية انتشار المدارس الادبية المتنوعة فيه ، وظاهرة تسلل المفكرين الصهيونيين الى اتحادات الكتاب في جميع الدول الاشتراكية ..

وبدأ الحديث عن شكل التزام الاديب السوفياتي بالنظام الشيوعي ومدى تأثير ذلك على خط التطور الادبي الحر في الاتحاد السوفياتي .

وتناول الحديث سفرونوف فقال :

تأكدوا ان الخمسة الاف اديب وكاتب الذين ينتمون الى اتحاد الكتاب السوفيات ليسوا نسخا انسانية عن بعضهم البعض ، فبين هؤلاء من التباين في الاراء والنزعات الادبية ما قد لا يتصوره الذين يتلقون اخبارنا عن طريق العالم الغربي .

وهنا تدخل الدكتور حاوي في الحديث ليلاحظ ان هذه التباينات بين الادباء السوفيات تظل رغم كل شيء تدور ضمن خط الاشتراكية الواقعية ..

واضاف سفرونوف معلقا : هذا صحيح ، ذلك ان هنالك اتفاقا مبدئيا بين جميع الكتاب المنتمين للاتحاد على الايمان بالنظام الاشتراكي .. وفيما عدا هذا الاتفاق الذي تنطلق منه الحياة الادبية في بلادنا ، فان حرية الاديب في اختيار خطه الخاص للتعبير عن ارائه وافكاره ..

ونقل الدكتور سهيل ادريس المناقشة الى زاوية اخرى خطيرة من زوايا مسألة حرية التعبير الادبي في الاتحاد السوفياتي . فالمعروف ان بعض النصوص الادبية يمنع نشرها احيانا في الاتحاد السوفياتي ، فيهرب الكتاب النصوص الى اوروبا الغربية وينشرونها هناك .. وقد سبق منذ سنتين ان قدم الكاتبان دانيال وسنيافسكي الى المحاكمة بتهمة نشر اعمال ادبية خارج ارض الوطن ، كان نشرها ممنوعا في الاتحاد السوفياتي، والحقيقة ان التهمة لم تكن تهمة النشر في الخارج، بقدر ما كانت تهمة كتابة نصوص ادبية تحقر الشعب السوفياتي والنظام الاشتراكي .

حول هذا الموضوع اثار الدكتور سهيل ادريس سؤالا عن حقيقة ما نشرته مجلة « الاكسبرس » الفرنسية عن الكاتب السوفياتي « سولجنسين » الذي هرب الى خارج الاتحاد السوفياتي روايتين منع نشرهما هناك . وقد بدأت الاكسبرس بنشر حلقات من احدى هاتين الروايتين بعنوان : « الدائرة الاولى » .

وانبسطت اسارير سفرونوف وقال : سأروي لكم بالتفصيل القصة الكاملة لسولجنسين .

لقد جاءني هذا الكاتب يوما يحمل اربع قصص قصيرة للنشر في المجلة التي أرأس تحريرها (أغنيوك) .

وقرأت القصص الاربع ، فوجدت ان واحدة منها فقط تصلح للنشر ، اما الثلاث الاخرى ، فان فيها شتما وافتراء على الشعب السوفياتي والنظام الاشتراكي ، لا يمكن القبول بها او نشرها .

وقلت لسولجنسين بعد مراجعة قصصه انني مستعد لنشر قصة واحدة فقط .

وهنا اود ان اقطع سرد الحكاية لاقول لكم شيئا هاما عن حرية النشر في بلادنا .

فانا كرئيس تحرير مجلة ، أتمتع بحرية كاملة في نشر او منع ما اراه مناسبا أو غير مناسب .

فاذا قررت نشر قصة او مقال ، فان كوسيغين لا يملك حق منعي من ذلك ، واذا رفضت نشر مقال فان بريجنيف لا يملك آن يفرض علي نشره .

ويمكن ان يحدث مثلا أن لا تعجبني قصة ، فارفض نشرها في مجلتي ، بينما يعجب بها رئيس تحرير مجلة آخرى فينشرها في مجلته.. واظن ان هذا الاسلوب في حرية النشر ، هو نفسه الممارس في اي بلد في العالم .. الا يملك رئيس تحرير مجلة ادبية عندكم ـ ونظامكم ليس اشتراكيا ـ ان يرفض نشر قصة في مجلته ؟ الامر عندنا يسير على نفس المنوال .

ولاعد الان الى قضية سولجنسين ، فقد قال لي : اما آن تنشر لي قصصي الابع ، واما ان اسحبها ..

واحسست ان من الممكن ان يثير سولجنسين ضجة في العالم الغربي حول قصصه الممنوعة ، فقلت في نفسي : ربما كان بامكاني اذا نشرت قصصه غير الجيدة وغير المقبولة ، ان اتفادى ضجة اعلامية لا مبرر لها . فعرضت الامر على هيئة التحرير المساعدة لي والمكونة من ثمانية كتاب .

فلما قرأوا القصص قالوا ان واحدة فقط يمكن نشرها ، اما الثلاث الاخرى فلا يمكن قبولها ابدا . وهنا اضطررت لرفض نشر القصص ..

ماذا فعل سولجنسين ؟

لقد ذهب الى مجلة ادبية شهيرة عندنا اسمها « نوفي ميير » (العالم الجديد) .

وحدث ان رئيس تحرير المجلة الثانية قد قام بنفس التصرف الذي كنت اراه انا مناسبا ، فنشر قصة واحدة ورفض نشر الثلاث الاخرى .

هذه قصة سولجنسين ، الذي ذهب لينشر واياته في مجلات الغرب .. ونحن لسنا مستعدين لننشر في مجلاتنا شتائم في الشعب السوفياتي والنظام الاشتراكي لمجرد آن ترضي اجهزة الاعلام الغربية ونطمئنها على مصير حرية التعبير في بلادنا .

وهنا طرح احد الحضور سؤالا صغيرا هاما :

هل سولجنسين يهودي صهيوني ؟

وضحك سفرونوف وقال :

القذارة التي شتم فيها سولجنسين الاتحاد السوفياتي وشعبه تجعلني أعتقد انه بالفعل يهودي صهيوني . والحقيقة اننا بالنسبة لموضوع الخطر الصهيوني اصبح لنا موقف جديد شديد الحذر ، لان الصهيونية كشفت مؤخرا عن انها اتجاه عدواني .

وهنا تصدى للحديث مرة واحدة جميع العرب الذين يحضرون المناقشة ، لخص رأيهم الاستاذ محمد عيتاني حين قال للاديب السوفياتي .

« لقد ولدت الصهيونية عدوانية ، ولم تكتسب الصفة العدوانية مؤخرا فقط ..

وعاد سفرونوف يوضح رأيه فقال :

لقد اخطأت التعبير ، الصهيونية ولدت عدوانية فعلا ، ولكننا تنبهنا مؤخرا فقط الى حقيقة خطرها ، وربما تنبهتم قبلنا بسبب احتكاكم المباشر بهذا الخطر ..

وهنا غلب على الحديث الطابع السياسي ، فقال احد الحاضرين :

ـ لقد لاحظنا ان الصهيونيين الذين يعيشون في الدول الاشتراكية ، قد اغضبهم موقف المعسكر الاشتراكي من العدوان الاسرائيلي . ولما ارادوا التعبير عن استيائهم هذا ، وتحويله الى حركة تضرب المعسكر الاشتراكي منها الى اتحادات الكتاب والادباء ، فكادوا ان يحدثوا ازمة نظام في بولونيا ، ونجحوا في خلق ازمة نظام في تشيكوسلوفاكيا . فما هي الاحتياطات التي اتخذتموها في اتحاد الكتاب السوفيات لمنع العناصر الصهيونية من التسلل من خلال الاتحاد لضرب او محاولة ضرب النظام الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي .

وانطبعت علامات الجدية على اسارير سفرونوف وقال :

هنالك فعلا عناصر صهيونية داخل اتحادنا ، ولكن حذرنا منها وتنبهنا لخطرها قد اصبح الان اشد بكثير من السابق ، واعتقد انه ليس بامكانهم استغلال اتحاد كتابنا للاغراض التي تحدثت عنها ، مع الاشارة الى ان هناك في اتحادنا كتبة يهودا غير صهيونيين ، ومخلصين للاتحاد السوفياتي وللنظام الاشتراكي .

وانقطع حبل الحديث لامور طارئة ، وقبل ان تتمكن من التأكيد للاديب السوفياتي الكبير بانه طالما بقيت اسرائيل موجودة ، طالما بقي ولاء جميع يهود العالم مرتبطا بها فوق ولائهم للدول التي يعيشون فيها وانظمتها ، رغم وجود افراد قلائل يشذون عن هذه القاعدة ..

غير ان اليوم التالي لهذه المناقشة الهامة ، قد حمل الينا انباء تؤكد جو الحذر الذي يحيط الصهيونيين في المعسكر الاشتراكي حاليا فقد اعتقلت سلطات موسكو زوجة دانيال ، الكاتب اليهودي الذي يقضي فترة سجن بسبب كتابات تشتم الاتحاد السوفياتي ، اما تهمة الزوجة فقد كانت محاولة تنظيم مظاهرة في الساحة الحمراء للاعتراض على التدخل السوفياتي العسكري في براغ .

العراق

اتجاهات جديدة في المسرح العراقي الحديث

بقلم ياسين النصير

ـ ١ ـ

لم تقم نهضة مسرحية جدية في العراق ، الا في الخمسينيات من هذا القرن ، مع ان بداية التأليف المسرحي تمتد الى نهاية القرن التاسع عشر (١) . ورغم طول هذه المسيرة فان المسرحية العراقية (٢) لم تخرج عن تقليد التيارات الاجنبية والتأثر بالاحداث السطحية المباشرة ، مما جعلها تفقد ابسط الاسس المسرحية في البناء الدرامي.

والمؤلف العراقي يتحمل وزر هذا التخلف ، فانسياقه وتقليده للغير ، ابعده عن تراثه وارضه وواقعه .

ولكن هذه الفترة لم تطل كثيرا ، فقد حصلت رجة هائلة بفعل الثورات التقدمية في العالم وما اعطته من مبادىء ملاصقة للواقع ومصحوبة برؤيا فنية وفكرية خصبة . ونتيجة لذلك حدث انعطاف في المسرحية العراقية نحو التجديد في الموضوعات والافكار ، سيما وان بعض هذه الثورات ولدت قريبة منا بالاضافة الى التي ولدت في

---

(١) تعتبر سنة ١٨٨٠ بداية التأليف المسرحي في العراق عندما كتب الشماس حنا حبشي ثلاث كوميديات هي « كوميديا آدم وحواء وكوميديا يوسف الحسن (الجميل) وكوميديا طوبيا » (ص ٤٥ من كتاب المسرحية العربية في العراق للدكتور علي الزبيدي) وجريدة الجمهورية عدد ١٠٤٢ في ٣ كانون الاول ١٩٦٦ حيث نشر أحمد فياض الفرجي خبرا حول هذه المسرحيات وأرجع تاريخها الى ١٨٨٠ .

(٢) المقصود بالمسرحية العراقية المسرحية التي كتبت باللغة العربية ولم يشمل بحثنا هذا المسرحية الكردية لعدم معرفتنا الكاملة بالمسرح الكردي . وكل ما وصل الى علمنا ان بعض المؤلفين الاكراد ألفوا في المسرح . وقد نشرت جريدة « التآخي » في عددها ١٠٩ في ١٨ ـ ٨ ـ ١٩٦٧ أسماء بعضها : مسرحية « زيرين » ومسرحية « الشائعة » من تأليف أمين ميرزا كريم ، ومسرحية « سامحيني » لكمال رؤوف ، ومسرحية « البنت والمدرسة » و « الثورة الفنية » لفتاح كريم ، ومسرحية « المرأة والتعويذة » لزير ، ومسرحية « مسرح كردستان » لعبد الرزاق محمد ، ومسرحية « علي أفندي » و « انهدم » لنريمان ، ومسرحية « ضحاك » لزكي أحمد .

أرضنا . فما أحدثته ثورتا ١٩٢٠ و ١٩٤١ في العراق لا يقل أهمية عما أعطته ثورة ١٩٥٢ في مصر وانتصار ١٩٥٦ في السويس و ١٩٥٢ في ايران بالاضافة الى الثورة الاشتراكية في العالم ، يضاف الى كل ذلك الانتفاضات الوطنية في العراق خلال الحكم الملكي الاسود . ففي ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٨ ، كان الشعب العراقي يغلي . فتبدلت جراء ذلك نفسية جيل بكامله كانت له خصائص مميزة وصفات معينة . فمهد الانسان العراقي وما أحدثته هذه الثورات لتكوين مسرح يهتم بقضايا الانسان الثوري وما يشغل تفكيره خلال عملية تطبيق مبدأ الثورية في أرضه . ومع ذلك كله تعتبر ولادة المسرح العراقي متخلفة رغم شرعيتها . فالمفروض دائما أن يمهد المسرح كغيره من الاسباب لقيام هذه الانتفاضات لا أن يكون وليدا لها . ورغم ذلك شهدت السنوات الاخيرة قبل ثورة تموز ١٩٥٨ مسرحا ساهم في بلورة الشعور الوطني فحاربته السلطات وقطعت التيار الكهربائي عن مسرحية يوسف العاني « رأس الشليله » ثم أضاء المسرح بشمعة احد العمال . مع كل ذلك أعطت هذه الحركات التقدمية أرضية عقائدية استند عليها المسرح في بلورة فكر تقدمي جنى محصوله في ثورة عام ١٩٥٨ الجبارة .

في العشر سنوات الممتدة بين عامي ١٩٤٥ ـ ١٩٥٥ وجدنا ان المسرحية العراقية قد أخذت طابع القياس لاوضاعنا الاجتماعية والفكرية . فقد عبر الكاتب العراقي في هذه المرحلة عن الظلم السياسي والاجتماعي وما يسببانه من ضغوط على الفرد . وجراء هذه المصاهرة للواقع تنوعت اتجاهات المسرحية حتى غدت متوازية فيما بينها ومتباعدة احيانا التصق قسم منها بالشعب وابتعد الآخر نحو الخاصة . ومن المسرحيين الذين عبروا عن فكر الواقع العام يوسف العاني ويحيى ق وسليم بطي وشهاب القصب ، ونحن نذكر هؤلاء لتمثيلهم الواقع المتنوع والمختلف .

اتجه يوسف العاني الى الفكر السياسي ووضعية الانسان داخل مجتمع قائم على النفعية والاستغلال ، فكانت مسرحياته التي تمثل هذا المنطلق « رأس الشليله » و « ماكو شغل » و « تؤمر بيك » و « المعذبون في البيت » و « فلوس الدوه » و « أني أمك يا شاكر » ومما تمخض عن هذه المسرحيات مجابهة ثورية بين الانسان العراقي والضغوط السياسية المتنوعة والموزعة بين الريف والمدينة . بينما اتجه يحيى ق الى التاريخ مستنيرا بأحداثه لبعث الشعور القومي والوطني في الشباب من خلال مسرحيات تاريخية ، فقد ألف « القادسية » و « فتح عمورية » و « وفود العرب الى كسرى » ، وكلها تحاكي بطولات الاسلام التاريخية . ومما أعطى طابع الجدية كون مثل هذا الشعور يزداد نموا في الفترة ذاتها التي شهد العراق فيها أعظم وثباته ضد معاهدة بورتسموث وحلف بغداد ، كما ساد التمجيد من خلال ذلك ببطولات ثورتي ١٩٢٠ و ١٩٤١ الوطنيتين . والجدير بالذكر ان يحيى ق لم يعالج المعارك الاسلامية بسطحية ومباشرة بل أعطى لمفهوم الثورة الطابع الاجتماعي محافظا على ما للشعور الديني من أساس في بعث الشعور الوطني . بينما اتجه سليم بطي الى الفرد العراقي منقبا عن ظروفه النفسية ومشاكله الاجتماعية طارحا من خلالها قضايا ثورية ملحة ، لكنها وقتية تخضع لمشيئة القدر والصدف . فقد ألف « الاقدار » و « المساكين » و « طعنة في القلب » و « الدم » ، بينما اتجه شهاب القصب لمثل ما اتجه اليه العاني ، ولو لم يمت هذا الشاب مبكرا لشهدنا على يديه مسرحا كوميديا هادفا . وقد ألف بالاشتراك مع العاني بعض التمثيليات ، كما ألف وحده « كليوباترا القرن العشرين » ، والغريب أن أصدقاء هذا الكاتب يخفون انتاجه ومؤلفاته مما يضعنا أمام علامة استفهام كبيرة ..

وما نستخلصه من فترة العشر سنوات هذه انها مهدت لمسرح أكثر نضجا وأعمق صلة بالمجتمع وبالانسان . الا ان تأثير هذه الفترة على ثورة ١٩٥٨ كان ضئيلا . وعندما حدثت الثورة في عام ١٩٥٨ قفز المسرح العراقي متأثرا بزخمها وعطائها مما وقع تحت المباشرة فافتقدنا الجودة الفنية وانصب الاهتمام على الجودة الفكرية في الكثير من الاعمال الادبية . فلم تكن المسرحيات التي ألفت في السنة الاولى للثورة في المستوى الذي يعطي قيمة فكرية وادبية للمسرح العراقي خلا بعض المسرحيات القصيرة والتمثيليات التلفزيونية . وفي العام الثاني شهدنا مسرحيات قصيرة جيدة من امثال « المقاتلون » و « الخبز المسموم » وهما من تأليف جيان ومسرحية « الست حسيبة » لادمون صبري .

ويعود مسرح يوسف العاني مسيطرا على هذه الفترة أيضا ، فقد اعيد تمثيل « اني امك يا شاكر » وتؤمر بيك ، ورأس الشليلة ولميطة » عشرات المرات على مسارح ألوية العراق . والعاني نفسه لم ينتج شيئا ذا اهمية في هذه الفترة لانشغاله وبقية الادباء بالثورة ومعطياتها .

ويسير المسرح العراقي بطيئا في الجودة الفنية خلال الاعوام الاولى من الثورة وحتى يجيء عام ١٩٦٣ حيث انحسر المسرح كليا ، وابتعد المؤلف العراقي عن واقعه وافكاره وقد صمت البعض وواصل البعض الاخر ولكن دون اي نتاج فكري جيد . وجراء ذلك عكف الاديب العراقي يقرأ كامو وسارتر وفلسفات العبث والادب السوداوي وفضل الصمت على التأليف ، ومن استطاع فهم الكتابة اتجه للرمز المعتم ، فكانت مسرحية « المدينة المفقودة » لقاسم حول خير ما يجد مرحلة الضياع لدى الكاتب العراقي . واذ تنقص هذه المسرحية الايدولوجية الواضحة تسقط هي الاخرى بافتعال الامور المشابهة لما هو في مسرحية صموئيل بيكت « في انتظار جودو » .

وشهدت السنوات التالية لعام ١٩٦٣ تبعثرا فكريا في المسرح العراقي وجدنا المؤلف العراقي فيها وقد اتجه نحو التاريخ من جديد ليصب موضوعاته بشكل رمزي لا يجلب آلام الرأس مع تكوين غطاء شكلي مكثف للمسرحية فكانت مسرحية « الطوفان » لعادل كاظم ومسرحية « الكراكي » لنور الدين فارس . الاول عاد بنا الى ملحمة كلكامش وعطائها الفكري من خلال قضايا المعبد والكهنة والثاني عاد بنا للاغريق وقضايا فقدان العدل وكثرة الجرائم . بينما اتجه كاتب آخر الى قياس وضعه المادي وتجربة ذاتية هي من مخلفات السنوات السابقة فكانت مسرحية « ايام العطاء » لادمون صبري تجسيدا حيا لذلك .

واذ تأخذ الاوضاع السياسية في الهدوء يعود الكاتب العراقي من جديد بنشاط وحماس فريدين ، فقد مثل بعض الفنانين مسرحيات كتبت قبل هذه الفترة من امثال « الدبغانة » لعلي حسن البياتي « واشجار الطاعون » لنور الدين فارس و « صورة جديدة » ليوسف العاني وظهرت للوجود مسرحيات اخرى جيدة « الكاع » ومسرحية « تموز يقرع الاجراس » لعادل كاظم ثم توج المسرح العراقي اخيرا بمسرحية «المفتاح» للعاني ايضا .

واذ يعود مسرحنا من جديد للواقع بعد ان كاد ان ينفصل عنه نجد ان بعض التيارات المشبوهة من الادب الاسود كالعبثية واللاهدفية تغزو فكرنا وقد حاول البعض ايجاد المبررات لالصاقها بتراثنا وواقعنا وانساننا .

فبالاضافة الى هذه الظروف المفروضة على المسرح العراقي مما سببت له التأخير فترة طويلة ، هناك اسباب اخرى لا تقل اهمية عما ذكرنا وهي ان الحكومات المتعاقبة لا زالت تضع العراقيل امام النشاط المسرحي فلا زالت الفرق قليلة . وقانون اجازتها صادم جدا كما لا زال المسرح يعامل برسوم كما تعامل المراقص مضافا الى ذلك كله ان قاعة العرض تؤجر لهذه الفرق بما يزيد على ٣٠٤٠٠ دينارا كل ليلة . وتقود هذه الاسباب المادية الى بعثرة فكر الكاتب وجعله منساقا للظروف المفروضة. فعليه أن يسدد ايجار القاعة ومصاريف الديكور واقرب طريق لذلك هو المسرح الكوميدي تكوين وجهة نظر فكرية عن المسرح العراقي من خلال الكوميديات .

ـ ٢ ـ

واذا كان لا بد من هذا العرض المبسط لظروف المسرح العراقي

قبل ان ندخل في اتجاهاته فان ذلك بمثابة الارضية التي تحدد لنا نوع هذه الاتجاهات مضافا اليها أن الادب العراقي بصنوفه قد تطور بشكل لم يسبق له مثيل . ففي الشعر حركة التجديد وفي القصة حركة مشابهة نمت وتبعثرت بعدئذ . اما في المسرح فالكتاب المجددون فيه انزووا خارج واقعهم مما يجعل ظهور مسرحيات جيدة بالقياس الى الشعر والقصة امرا صعبا للغاية . والحقيقة ان الحرية قد لا تمنح الكاتب الايديولوجي تفكيرا خصبا مثل العبودية فمن خلال السجون والمعتقلات والتشريد والقهر النفساني ولدت في سنوات ما قبل ثورة تموز ١٩٥٨ مسرحيات جيدة مثل « اني أمك يا شاكر » و « ماكو شغل » و « مسألة شرف » وغيرها ، بينما لم تولد بعد الثورة مسرحيات جيدة الا في الآونة الاخيرة . مضافا الى ذلك ان مسرحنا كاد يكون موسميا كقراءتنا ، فتارة نجد السوق مملوءة بكتب تقدمية وتارة أخرى نجدها مملوءة بكتب فرانكلين . واذ تعكس هذه القراءات تأثيرها على القارىء البسيط نجد ان المسرحيات قد تأثرت بذلك تأثرا بالغا .

ومع هذه الضبابية التي خيمت على واقعنا الادبي خلال العشر سنوات الثانية من ١٩٥٥ ـ ١٩٦٥ نجد المسرح قد قفز بعدها نحو التجديد . وعلى هذه المسرحيات تقوم نهضة فكرية جديدة سنأتي على مناقشتها في آخر المقالة ، فهي الوجه الحقيقي للمسرح العراقي رغم انضواء بعضها تحت مؤثرات فلسفية وأحداث عالمية . ونحن الى أن نصل الى الاتجاه الجديد في المسرح العراقي لا بد وأن نمر بشيء من التفصيل باتجاهات المسرحية العراقية ككل .

ـ ٣ ـ

تنضوي المسرحية في العراق تحت أنواع ثلاثة من الاتجاهات هي :

١ ـ مسرحية الاحداث .
٢ ـ مسرحية الافكار .
٣ ـ مسرحية الشخصية .

مسرحية الاحداث :

يتخذ هذا الاتجاه طابعا خاصا في العراق ، فقد سيطرت عليه الخصوصية أملا في امرار ـ من خلاله ـ أشياء تبرر وجوده . لذا فان ما طرحه المسرح العراقي عدا الاحداث التاريخية يمثل احداثا ذاتية مشوهة . معظمها محلي أريد به التركيز على الحذلقات التي يفرضها الحدث الذاتي بوجه البطل . ففي مسرحية « الغذاء لا الدواء » (٣) ليوسف العاني ، حدث بسيط هو المرض ، ولكن العاني أراد بالمرض تقريرا لامرار وضع الاستشراء في الادوية وفي وضع العائلة المادي ومن ثم اسقاط الاب في هاوية الغش والتزوير لولا منعته النفسية وتراكماته الذاتية دون أن تأتي هذه المنعة بفائدة مادية تذكر . والصورة المقارنة في المسرحية مفضوحة ، فالاب (العامل) لا ينساق للتزوير رغم فقره بينما أصحاب النفوس الضعيفة وأصحاب المصالح والاحتكارات يجدون في التزوير طريقهم ، وتعطي المسرحية زخما من الشرعية لكل من الصورتين . وقد عمد ادمون صبري في « أيام العطالة » الى كشف الحالة الاقتصادية والسياسية والبيئية من خلال تنفسات شخصية البطل والذي تعطل بسبب واه ، مما أخضع السياق الدرامي في المسرحية لخصائص مفروضة ومقحمة ووقتية ، فبدت وكانها مقلوعة من التراث والحضارة والزمن ومحدودة بأطر البيت والعائلة دون أن تتحمل طرح مفاهيم ثورية من خلالها كما فعل العاني بمسرحيته « الغذاء لا الدواء » . ولجأ كتاب عديدون الى اجترار الاحاديث عن ظروفهم وظروف غيرهم من خلال أحداث آنية وذاتية .

وما حدث في مثل هذه المسرحيات تكرر في العديد من التمثيليات التلفيزيونية والاذاعية والتي استهلكت الموضوع أدبيا وفكريا .

وعندما تشاهد مسرحيات « يا أم حسين » للعاني و « أديب من بغداد » لادمون صبري و « مفتح باللبن » لعلي حسن البياتي و « عقدة حمار » لعادل كاظم ، باستطاعتك أن تعرف نهاياتها بمجرد مشاهدة فصل واحد منها . ان كل واحدة منها تقنع شخصياتها بالنتيجة المفروضة مع ان بامكان « عبد الله الحلاق » في « يا أم حسين » أن يتمرد وأن لا يسقط بما أسقط به زميله ابراهيم . وكذلك شأن « أبو كمال » في « مفتح باللبن » فهو يستطيع أن يتمرد على كتاب الشركة دون أن ينساق بصورة مفروضة وبظروف خارجية لعوامل المرض والتزوير . كما لا يمكن لصاحب الحمار في « عقدة حمار » أن يكون ساذجا لدرجة أن لا يميز بين حبه للحمار وحبه لزوجته ، وكذلك شأن « الاديب » في مسرحية ادمون صبري . ونلاحظ كذلك ان التسلسل الاجباري للنهاية قضى على كل تحركات الشخوص الاخرى والتي ربطت مصيرها حول الحدث العام ، مما يدع مجالا للصدف والحظوظ والقضاء والقدر أن تأخذ طريقها الى مثل هذه المسرحيات .

وما يتوخاه كاتب مسرحية الحدث ، هو اعطاء التبرير الكافي للقضية المطروحة خيرا كانت أم شرا . لذا فامتداد الحدث خارج المسرح مرهون بحاجة ذلك الحدث الى شمولية وتوضيح . وغالبا ما يستغني الكاتب العراقي عن هذا الامتداد لان الاحداث المعروضة مستقلة ذاتيا ، تقبع في زوايا مباشرة من حياتنا الاجتماعية وكأنها مقطوعة الصلة بالتراث والزمن . فتبدو المسرحية وكأنها ثرثرة منتقاة أملا في اخضاع القارىء والمتفرج من وراء هذه الثرثرة الى عملية غسل دماغ . كل ما هو موجود في مسرحية الاحداث العراقية يمثل القوة مع الضعف ، الجيد مع الرديء ، الابيض مع الاسود ، السلبي مع الايجابي ، أي انه يعطي للمتفرج صورة كاملة للحياة بشكل مفتعل .

ومسرحيات كمسرحية « السنونو » و « صورة جديدة » و « الكراكي » تفرق في المبالغة والافتعال مما يجعلها تسقط في اعطاء صورة مشوهة للمغالاة التي تطيح بالفن المسرحي كاللجوء الى التأملات النفسية البحتة أو الحيل البهلوانية من أمكنة لا تحتمل مثل هذه الحيل ، كما هو الشأن في « السنونو » و « صورة جديدة » بينما تقبع بعض أفكار « الكراكي » في أحاسيس وطنية مفتعلة . وقد يلجأ كاتب مسرحية الحدث الى مثل هذه الحيل لعجزه التام عن الاتيان بحوار يجسد أحاسيس تلك الشخصية وانفعالاتها . ففي « محكوم بالاعدام » لادمون صبري عمدت سلوى الى اخفاء وتغيير الساعة التي ينهض عليها والدها صباحا أملا في تفويت الفرصة عليه ولكي يتأخر عن وضع حبل الانشوطة في رقبة المحكوم بالاعدام ، ومع ان والدها موظف صغير ، فان هذه الحيلة مفتعلة وتسقط في المباشرة . وقد تكون الشخصية ضعيفة نفسيا كما في مسرحية نزار سليم « اللون المقتول » فيأتي الحدث فيها مفتعلا هو الآخر . فقد استدعى بطل « اللون المقتول » عرافة لتقرأ الصورة التي رسمها ، واذا هي تقرأ حظه وانه سوف يقتل ، واذا به تنتابه الهواجس ثم يقتل في آخر المسرحية .

والملاحظ في مسرحيات الاحداث العراقية ان الحوار فيها يتركز على الشخصية المحورية ، كل شيء خير أو جيد يصدر عن هذه الشخصية . وكل شر ورديء يصدر عن غيرها . بينما تكون بقية شخوص المسرحية قابعة في دائرة الاهمال والتبعية ، حوارها مبتسر وشخصياتها مهزوزة . ويأتي التركيز على الشخصية المحورية من خصوصية الحدث . فالبطل يجول ويصول في الموضوع ، يلجه من الداخل كما يكشفه من الخارج ، وعلى الشخصيات الاخرى التصديق والموافقة ، ولعل تلك سمة من سمات حياتنا الفردية . ففي مسرحية « جسمان ومظلة واحدة » لسعدون العبيدي بلورة لاحاديث خصوصية

---

(٣) نشرت هذه المسرحية في مجلة « أفكار » الاردنية في عدديها ١ و ٢ سنة ١٩٦٦ ، والمسرحية محاولة لتطويع اللغة العامية للفصحى .

حول موضوع يجهله الابن بينما تعلمه الام والاب ، مع ان ابنهما مشاركهما الحياة حلوها لا مرها . واذا بالاب والام يلتفان بمظلةواحدة ليخرجا سوية في المطر والسبب ان ذلك اليوم هو عيد زواجهما ... ولعل هذه الخصوصية في الحدث لا تعطي للشخصيات الاخرى أبعادا فكرية وبالتالي تعجز المسرحية عن أن تعطي زخما للمتفرج يتنفس من خلاله حركة في واقعنا وقضايانا .

هناك نقطة أخرى في مسرحية الحدث ، وهي ان بعض المسرحيات الواقعية فيه تنطلق نحو منعطفات فكرية ولكننا نجد هذه المنعطفات الفكرية دائما بمثابة الحشو في جسم الحدث ، لا تعتمدها المسرحية أساسا بل وجودها نوع من التسلية الفكرية للمتفرج ولشراء بعض الذمم البسيطة . كما لجأ بعض الكتاب الى تصدير مسرحياتهم بمثل هذه الافكار ، وما أن تقرأها حتى تجدها عالة على تلك الفكرة . كما عمد آخرون بايضاح وحدة الاضداد بشكل مشوه بأن يضع الخير المطلق مع الشر المطلق كمسرحية « الغذاء لا الدواء » ومسرحية « ماكو شغل » ومسرحية « طريق آخر » ومسرحية «المدمن» ومسرحية « فلوس الدوه » وغيرها كثير جدا . ولعل يوسف العاني استعمل وحدة الاضداد من مكان يحق له ذلك ، من خلال رؤيا انسانية يمكن أن تتحمل الشر المطلق . أما بعض كتابنا فيفتعلون ذلك ، ولعل ضعف شخصياتهم المسرحية وثقافة المؤلف السببان المباشران في ذلك .

ومن خلال هذه الزاوية وجدنا « الايهام » وقد أخذ طريقه للمسرح العراقي : فالكاتب يعرض عليك حدثا هائلا مثل « الثورة العراقية الكبرى » لكنه يغرق في افتعالات جزئية غير مبرمجة . كما نجد ان مبدأ الايهام بالفكرة دون الفكرة ذاتها قد شق طريقه من خلال مسرحية « الكراج الخامس » و « مفتح باللبن » و « طريق آخر » و « يا أم حسين » .

والمسرح وحده لا يؤمن كليا بالايهام وليس هو حلبة يتحرك عليها مصارعون محاطون بجمهور يريد الفوز واللعب وديكور عبارة عن حبال قوية وألوان وأضواء . بل ان المسرح حياة انسانية خالية من التصنع والافتعال ، وأبسط ما فيها الصدق . وهذه الحلبة عملية اختصار لامور كثيرة جوهرية وليست الشخصية المفردة وأحداثها البسيطة واردة على هذه الحلبة . كما ان المؤلف ليس بهلوانا يحرك دمى بشرية يمرر من خلالها أحداثا يفتعلها ولا يعايشها . فالاحداث المعروضة هي خلاصة متنقاة لمئات الاحداث الصغيرة . انها المسافة المادية التي تقطعها الشخصية خلال حياتها . والا ما شأن المتفرج الذي يشاهد كل ليلة وخلال مدة العرض تحطيم الصورة القديمة واحلال صورة جديدة محلها باطار جديد مفتعل فيمسرحية العاني « صورة جديدة » ؟! وشأن المتفرج الذي يسمع فحوى المسرحية ومقولتها الفكرية بأن الصراع الذي ينشأ بين « الاب وهو الصورة القديمة » وبين « الابن وهو الصورة الجديدة » هو صراع مكرور ومفتعل بفعل ظروف معينة ، فما دامت الصورة الجديدة ستحل مكان القديمة ، فكل صراع حدث أو يحدث أو سيحدث ما هو في الحقيقة الا عملية غسل دماغ للمتفرج. وبالتالي يصبح المسرح عملية باردة للفهم : فالمسرحية ما هي الا أحداث عائلية وأمور ليست رمزية . وكل ما يتعدى خشبة المسرح هو بضع كلمات أحبها أو عاشها المتفرج وربما يريد ادانة المؤلف بها . وهكذا تختصر المسرحية بكاملها الى جملة أو جملتين يمكن أن يقولها المؤلف من غير هذه الجلبة وهذه الضوضاء والخسارة المادية . وقطعا لن تكون تلك الكلمات غير ما اتصل بتراثنا وواقعنا وتقاليدنا الشعبية .

ان مسرح الاحداث في العراق يكاد يفشل ، لانه يصور الحدث نفسه دون الحركة التي يسببها ذلك الحدث ، كما يخطيء كاتبنا بتفسير الماضي وقياسه لعمر الحدث بعمر الشخصية التي تعرضه بينما المقصود بالماضي هو تاريخ وجود الحدث ، وعلينا ألا نعرضه محددا بأطر العاطفة والوجدان بل اننا نكتشف من خلال هذه الاحداث زمانا يتعدى حدود هذه العاطفة والوجدان . وحتى يمكن القول ان المسرح يؤدي مهمته الى جانب العلم والتكنولوجيا ، فالعامل المثقف في مسرحية ادمون « أيام العطالة » يتعطل عن العمل لكثرة أصحاب الشهادات المزاحمين لعمله ... ورغم ان هذا السبب واه فان العطالة المفروضة كشفت أبعادا نفسية بينما نحن بحاجة الى أبعاد فكرية .. تراث العطالة .. مكانها .. ومسبباتها الحقيقية ؟ هل هم أصحاب الشهادات ؟ أم البرجوازيون ؟ أم الوضع السياسي ؟ والكاتب حدد موضوعه بحدود عاطفة الاب والجيرة والخدمات العائلية والاحاديث المقطوعة والآنية ، مما أضاع علينا أبعاد العطالة الحقيقية . ومسرحية « رأس الشليلة » للعاني هي الاخرى تقيس أبعاد الاستشراء للوضع الاجتماعي من خلال تطلعات فرد له قضايا فطرية أثرت في وضعه المعاشي والفكري .

ويعرض لنا نور الدين فارس في « الكراكي » ماضي جريمة القتل من أجل الاستئثار بالسلطة . لينابوس يقتل القاضي كنتس ، ولينابوس يأمل بعرش الدولة ، وتشهد على جريمة القتل كراكي تمر في سمائها . كما يلحظ الجريمة والكراكي جنديان ، ويترك لينابوس مديته ملطخة . وعندما يثور الشعب مطالبا بدم كنتس يحضر الجنديان بالقوة الى القصر عند مشاهدتهما الكراكي تمر من جديد . وفي المعبد تنكشف الجريمة ، ويقتص الحاكم ثيودوس من لينابوس ويقتل بمديته. والمسرحية كشف لتاريخ الجريمة أو هي بالحقيقة الوجه البشع للصراع من أجل السلطة . ورغم تعثر المسرحية ببعض المفاهيم الدرامية فانها تعتبر انغماسة ذكية في المسرح العراقي .

من كل ما تقدم يبدو مسرحنا قابعا في قياس « وجود » الحدث ، دون أن يتعمق في أساس هذا الحدث وتكونه ، مما يجعل المسرحية قائمة على المتعة والعرض دون أن تمد انساننا بالطاقة الفكرية . فالاحداث موجودة بكثرة كما توجد الملابس العتيقة في سوق الشورجه ، ولكن الذي نفتقده في مسرح الاحداث هو مكان الحدث وأساسه . فاذا استطاع الكاتب العراقي أن يقيس الحركة الاساسية لهذه الاحداث لا الاحداث ذاتها استطاع أن يولد لدينا مسرح حقيقي . وعبثا نتطلع للامعقول أو العبث فاننا لن نجد طريقنا فيه رغم ان بعضا من الكتاب الشباب تأثروا به والتجأوا اليه خلال أزمات نفسية واجتماعية ، ولكن هذه الظاهرة لا تشكل تطورا في أدبنا . وأقول ببساطة ان الطريق أمام كاتبنا واضحة ، ففي التراث أماكن حقيقة تحرك أحداثا حاضرة كما ان في الفلكلور أساسا وتقاليد تمدنا بالكثير من الحركات الفكرية . وباستطاعة التراث والفلكلور أن يعطيا الجواب للعديد من مشاكلنا الحاضرة . ولا تتم عملية الفكر بهما ما لم يكن الكاتب نفسه واضحا فكريا .

— ٤ —

مسرحية الافكار :

أما المسرح الفكري في العراق فيكاد يكون معدوما ، فأنت لن تجد مسرحية تناقش الاشتراكية والبرجوازية أو القومية والعنصرية أو الدين والالحاد أو التقدمية والرجعية ، أو أيا من النظريات الفلسفية ، بل ان كل ما يوجد من هذه الافكار انما هو مبثوث بشكل ساذج مع مسرحية الحدث والشخصية كما يجيء بعضها حشوا لموضوع معين وبمناسبة معينة ، وغايتها من وراء ذلك كله اظهار معالم لشخصية أو حدث . وكل ما يريده المؤلف هو الادعاء بانه يواكب التطورات الحديثة في المسرح العالمي .

واذا سلمنا بوجود مسرح فكري فلا يتعدى خط صراع الانسان مع غيره صراعا ذاتيا ، فالانسان هنا فرد مفرد له مميزات معينة وفي ظروف معينة ، ومثل هذه الافكار كما سنراها بعد قليل ليست معتمدة أساسا في المسرحية ، بل تسير الى جانب حدث أو شخصية مركز عليهما . ومحاولة المسرحيين العراقيين تكوين شكل جديد تعد فاشلة

لانهم يأخذون بتلابيب الفكرة المقروءة في كتاب أو خطبة دون أن يستنبطوا أمثال هذه الافكار . ثم يطرحون من خلال ذلك مقاسات ايديولوجية مدعين انها ناتج لصراع الحياة مع الانسان وتصبح أمثال هذه المقاسات واجهات وعائية تعتبر الفكر المطلق أساسا وتعتبر الاحداث والشخوص أدوات تستخدم لابرازها . لذا فان ما يطرحه مسرحنا الفكري أشبه بالوصفة الطبية الجاهزة والتي يتداولها المرضى دونما حاجة الى طبيب . فهناك المرأة الشريرة التي تتزوج غنيا أبله ثم تستخدم سائقها لتستولده طفلا بينما يضيع حب الخادمة لهذا السائق جراء انجرافه وراء تلك المرأة . ويكون الطفل سبب بقائها في بحبوحة العيش . وتبقى هذه الوصفة جاهزة لامرأة أخرى تجد الطريق اليها سهلا ، وهي أيضا تمر بحالة المرأة السابقة فتسارع الى عمل العملية ذاتها . أن المرض واحد وان العلاج جاهز ، وتبقى الحلقة تدور في مسرحية طه سالم « فوانيس » ما لم يطرأ تحول على ميزان الجنس والاخصاب . والمؤلف لم يستعمل هذه الاحداث البسيطة أو الشخوص بصورتها المباشرة ، بل أرادها تفسيرا لوضعية عامة تتخذ من التزوير والتلفيق والدس والارتماء باحضان الغير وسيلة لبقائها واستمرارها . أن شخوصه ملبسة بأفكار الكاتب . وهي تتعمد في طريقها الى هذا التزاوج الفكري والجسدي أن تسحق حب الخادمة للسائق وتجهض آمال الطبقة البسيطة ، ومن ثم يثقلهم طه سالم بالمرض والالم . أن المسرحية التزمت أحداثا معينة وأفكارا معينة وبامكان النتيجة أن تأتي من دون هذه الاحداث وهذه الافكار .

ونسوق تعليلا آخر من المسرح العراقي المعاصر ، ففي مسرحية « الفرافير » ليوسف ادريس تعبير عن الصراع الفكري الدائر في المجتمع العربي الحديث والذي يتحول بفعل الثورة الاشتراكية نحو العدالة الاجتماعية . أن الصراع الحادث بين السيد والفرفور هو صراع بين الاشتراكية والبورجوازية وصراع بين الاستمرارية والانحسار وبين التقدمية والرجعية . كل ذلك طرح باطار السامر المصري ومن خلال عادات وتقاليد شعبية معروفة ، فلا أحد يوقف دوران العبد حول السيد وهو أشبه بدوران الالكترون حول النواة ومجرد ايقافه أو احتكاكه يولد انفجارا . والصورة بمفهومها رجعية ولكن مجرد عرضها في مجتمع يحاول البناء الاشتراكي هو قياس دقيق للحركة التي يتمخض عنها صراع الطبقات . ومثل هذه الحركة تستأثر بحصة الاسد . والمؤلف ليس محللا أو كشافا فقط بل هو جوهر عصره وهو مقياس للحركات التي تولد في مجتمعه ، يطرحها بالعمق الذي يتطلب الجمهور فهمه . ان الرؤيا للمستقبل المشرق لا تتم من اماكن سطحية بل انها تكمن في الاماكن المظلمة . ويوسف ادريس حاول تجسيد شخصية العصر من خلال ملامح العصر ذاته . ونجد ان هذه الملامح ممتدة في التراث (السامر) وفي التقاليد (الرقصات الشعبية) وفي الحضارة (البناء الاشتراكي) ، ومثل هذه الملامح ليست عادية أو بارزة على سطحنا ببساطة بل انها توجد في المجتمعات التي تجد الطريق لبنائها الاشتراكي صعبا . وما عدا هذه الواجهة يسقط المسرح الفكري في الاستعجال والاختصار والمباشرة ، وقطعا لا يعني استخدام حياتنا العادية ببساطتها وسذاجتها عيبا في المسرح الفكري بل ان مثل هذه الحياة تقطع التفسيرات المفرضة للبناء الاشتراكي .

والمسرح العراقي محتاج الى فكر مستقل وواضح ، وكل ما حاول طرحه هو الرموز المشبعة بحياتنا ومنعطفاتها الفكرية ، ولكن هذه الرموز تبدو مشوهة عندما يحملها المتفرج والقارىء أفكارا أوسع من مداركها . ويعود علينا « طه سالم » في مسرحية جديدة فيها انعطاف فكري معين ، فكل شخصيات « طنطل » تحولت الى جذوع لانها لم تقدر أن تقف بوجه الاستعمار ، والشخصية المحورية تجد الطريق الى ذلك التحويل سهلة والفكرة قوية جدا والهدف واضح وجلي ، والمسرحية تمثل انهزامية تامة . وعندما نعود الى تاريخ العراق وتحول رجالاته الى جذوع نجد ان هذه الرجالات مختلفة فكريا وسياسيا ، فكيف اذن يصح رمز الجذوع أن يكون شاملا لشخصيات مختلفة الوجود والفكر ؟ ان المسرحية اسهام ذكي في مسرحنا الفكري ولكنها تضع كل الحركات التقدمية في العراق على قدم واحدة وبالتالي تساوي أفكارها وأبعادها وانطلاقاتها . يمكن للمسرحية أن ترتفع الى معاناة فكرية حقيقية لو انها أظهرت طبيعة هذا الاختلاف وجوهره .

وقد يجد المسرح الفكري مجالا في الاتجاهات الفلسفية كالصوفية والمادية لاعطاء مفهوم عقائدي أو ملتزم ، وقد نحصل منه على أفكار تجريدية لان منطلقه جوهر الاشياء لا الاشياء ذاتها . ومسرحنا العراقي لم يصل بعد الى مستوى تجريدي أو غير تجريدي بسبب الحياة الاجتماعية والسياسية ومشاركة الانسان بها مشاركة دموية وارتباط كل ذلك بقضايا آنية وواضحة . وكما قلنا فان مسرحنا الفكري يعتمد أساسا الفكر حشوا في جسم أحداث وشخصيات ، واذ يتحرر من هذه المنطلقات يصبح لدينا مسرح فكري حقيقي .

— ٥ —

مسرحية الشخصية :

يمكن للمسرح الفكري أن يكون حلقة الوصل بين مسرح الاحداث ومسرح الشخصيات . والدارس لمسرحنا لا يستطيع تكوين رؤيا واضحة المعالم ما لم يضع في حسبانه ان القضايا الفكرية تقترن بشخصية ذات أبعاد معينة ، بحيث اذا انحسرت انحسر الفكر واذا بقيت بقي الفكر . وهذا السقوط موجود في المسرح العراقي المعاصر . فما عدا المسرحيات التاريخية والتي اعتمدت أبعادا لشخصيات معينة لاظهار روح التاريخ ، فان كل المسرحيات التي عالجت غير ذلك تجيء مبتسرة ومبعثرة الاتجاه .

فمسرحية « لتنهضوا أيها العبيد » لنور الدين فارس تتخذ من ثورة الزنج الاجراء موضوعا عصريا تعرض من خلاله الاوضاع المستشرية بهذه الطبقة ، والمسرحية تجسيد لقدرة محمد بن علي على قيادتهم في ثورة فكرية ناجحة وبحملة عسكرية فاشلة . فقد جوبهت باستعدادات عسكرية هائلة مما جعلت العامة من غير الزنج يروجون لها ، ثم انعكست بعض المظاهر الفكرية عندما اتهمت باتهامات مبتذلة وفوضوية . وكل ذلك في سبيل أن يسحقوا هذه الثورة . وتعتري المسرحية هزات فنية وفكرية جاءت من التزام المؤلف ، في مواقف عديدة ، بحرفية التاريخ كالشخصيات والاماكن وبعض الاحداث الداخلية . واذ لا تنجح هذه الثورة في مقاومة العباسيين واخضاعهم للمطالب التي نادوا بها لا نجد المسرحية تعير أية أهمية للمجابهة الفكرية التي أجهضت الثورة بموجبها ، ثم أن عرض ذلك الصراع بين قادتها كسبب مباشر للفشل واعطاء دور للنسوة لم يكن في مكانه تماما . وهكذا ضاعت على المؤلف قضايا المسرحية . هل المسرحية تدور حول شخصية القائد محمد بن علي كما كان التاريخ يوحي بذلك ؟ أم انها تدور حول أفكار هذه الطبقة ؟ وهذا باعتقادي جوهر الثورة .. أم انها مجرد عرض لاحداث وشخصيات تاريخية ومواضعات مكانية وزمانية ؟ كما كان يوحي لنا الخط الدرامي فيها . ثم ان المؤلف لم يطرح لنا ما اذا كانت المسرحية قد انقلبت الى اتجاه فكري عندما عولمت باتجاه فكري مضاد . ولهذا التبعثر نجد ان المسرحية شخصية أكثر منها عامة . ولعل تاريخ تاليفها وهو عام ٥٨ ـ ٥٩ أثر في ذلك : فالثورة العراقية قائمة وقضايا الشعب تطرح من خلال تاريخه مما يعطي كل هذه المفاهيم زخما مفروضا وأفكارا للكاتب ، وهذا واضح في عدم التخلص من الشعارات المطروحة . وجوهر المسرحية التاريخية هو بلورة اتجاه فكري من خلال أحداث معينة لا أن تلتزم المسرحية التاريخية بظروف سياسية وشخصيات معينة ، بحيث اذا تبدل أي منهما أصبحت تلك الاحداث والشخصيات غريبة عنا .

في مسرحية « الطوفان » لعادل كاظم تجاوب عصري مع الشخصية التاريخية ، وفيها تجد رؤيا الحاضر من خلال أحداث التاريخ وشخصياته ، وتجريد بعض مقاطع المسرحية من زمن معين رغم دورانها في صومعة المعبد أبعدها عن الحرفية المكانية التي وجدناها في

« لتنهضوا أيها العبيد » والتي نقلتنا كما في التاريخ الحقيقي من افريقيا الى بغداد الى البصره . و « الطوفان » لم تسلم من حرفية التاريخ أيضا وبدت شخصية « كلكاش » بعيدة نسبيا عن واقعنا .

ومن الملاحظ ان الحركات التقدمية تجد في التاريخ وشخصياته ركائز تقدم من وراء ذلك كله نوعا من الاستمرارية ، وهي أشبه بعملية بايولوجية ، فثورة الزنج والقرامطة والحلاج والحسين بن علي هي تطلعات انسانية تخطت الزمن كما تخطت المكان .

أما الشخصيات غير التاريخية والتي عمت المسرح العراقي فهي تأتي بفكرة ما أو حدث معين ، وهي بالتالي مهزوزة بفعل ظروف اقتصادية وسياسية تستخدم شتى الاساليب في سبيل وصولها للهدف . وهذا يعني ان مثل هذه الشخصيات مرحلية لا تمت بصلة الا لظواهر الاشياء ، اذ سرعان ما تنحسر من واقعنا لانقطاعها التاريخي عنه . « فسعيد » في مسرحية توفيق البصري « المدمن » يمر بظروف خاصة ساقته للادمان ، وأصبح الادمان بالخمرة سببا ونتيجة ، فقد قتل طفله بطريق الخطأ وطلق زوجته ، وبالرغم من ان حالة الادمان مهمة في مجتمعنا ، فان المدخل الى شخصية سعيد كان خطأ . وقد اعتمدت المسرحية على تصرفاته داخل الحانة بينما المفروض أن تكون داخل المجتمع ليحس به البعيدون عن الخمرة ، ومن ثم نجد التطلع الكامن من وراء هدف المسرحية من داخل مجتمع عريض بهمومه لا من داخل مجتمع منفعل بها وهم « السكارى » . كما اعتمد « المعلم » في مسرحية « صراع مع الظلام » لمحمد منير آل ياسين على قابلياته الجسمية والعقلية فقط برغبته الفردية بتبديل مجتمع الريف العراقي الى جنة . ويظل لوحده يصارع الجهل والظلام والفساد ليروي من خلال ذلك حياة القرية بشبابها الضائع في اللحب واللعب . وقبل أن يفقد المعلم السيطرة على تطلعات القرية تعتمد المسرحية شخصية جديدة عائدة من الخارج . واذ لا يتبدل الموضوع عن مكانه يعمد المؤلف الى بلورة قضايا بعيدة عن واقع ١٩٥٧ وهو زمن تأليف المسرحية مثل الانتخابات الديمقراطية التي ينادي بها المعلم وزميله أسعد . وتسقط هذه المسرحية في الافتعال بسبب ان شخصياتها متعلمة وليست مثقفة . كما يتوه « حسن أفندي » في مسرحية طه سالم « حسن افندي » بين حبه للمال وكرهه للعائلة ، مع انه كان يحب المال لبخله ويكره العائلة لصرفها الكثير ، ولكن حسن أفندي تجسدت عنده روح الانتقام لافراد أسرته . أمثال هذه الشخصيات وغيرها في المسرح العراقي عكست الوجه المشوه لواقعنا والذي اشرأبت به جراء ذلك النزعات الفردية والروح الاستغلالية البشعة . والحقيقة ان مثل هذه النزعات لا تأتي من ضعف الشخصية وحدها بل من ضعف المؤلف نفسه .

وهناك مسرحيات تندرج تحت مسرح الشخصية لكنها ليست مميزة بميزات شخصية ولا يمكن وضعها تحت لافتة ولكنها تجسد حركة التاريخ المعاصر من خلال وجودها ولها تأثير مباشر على قطاعات واسعة فتجدها جراء ذلك ملائمة لتفسيرات واقعية ، كما اننا نجد من خلالها قضايا الانسان المعاصر . وهذه الشخصيات ليست تاريخية مميزة كما انها لا ترتبط بوضعية معينة بل انها مزيج متجانس من مسرح الاحداث والشخصيات والافكار . ومثل هذه المسرحيات وجد بوجود « اني أمك يا شاكر » و « المفتاح » ليوسف العاني ، و « أشجار الطاعون » لنور الدين فارس ، كما توجد بشكل ثانوي في مسرحيات أخرى أمثال « الدبخانة » لعلي حسن البياتي و « المدينة المفقودة » لقاسم حول و « مسألة شرف » لعبد الجبار ولي وغيرها . وهذا الاتجاه الجديد هو ما نحاول القاء الضوء عليه في الفقرة التالية .

ـ ٦ ـ
المسرح الجديد

من خلال تاريخنا الفكري الطويل نجد العراق وقد امتاز بظاهرة التحولات الفكرية ، فقد ظهر القرامطة والصوفيون والمعتزلة والحنابلة في الماضي . أما الآن فيمتاز العراقيون بظاهرة الجدل وهم مولعون به كما أولع به المعتزلة من قبل . ومع ذلك نجد التيار المثالي في حياتهم ينمو بشكل لا مثيل له « فاهل العراق يحلقون في تفكيرهم المثالي تحليقا عاليا حيث تخيلوا نظاما للحياة السياسية والاجتماعية » (٤) مما جعلهم حطبا للصراعات الدائرة بين هذه المثالية ومتطلبات الجدل والمنطق ، وظهرت جراء ذلك فجوات باعدت بين الواقع الاجتماعي والمثل العليا المتخيلة . واذ تكون سمة العصر العباسي الجدل والمنطق تكون سمة العصر العثماني في العراق الميل الى التفكير وبأسلوب واقعي معاصر في موضوعات كالسياسة والاجتماع والاقتصاد» (٥) ونتيجة لما في العصرين من تقدم وتأخر وجدنا الانسان العراقي الآن يظهر بأشياء جديدة كالتجديد في حركة الشعر والثورات الفكرية السياسية والخروج على المألوف الاستعماري مما جعله يكسر القيود التي رزح تحتها العراق أربعة آلاف سنة وكل ذلك كون لدى العراقي سمات الجلد والمنعة والقوة ، كما تكونت لديه ظاهرة « ازدواج الشخصية » (٦) في المجتمع الريفي والمدني جراء بعض الظروف الاقتصادية والسياسية والفكرية المتعاقبة على العراق خلال هذه السنين الطويلة .

ونظرة قصيرة على الحكم الملكي الاسود في العراق وتعاقب وزاراته المستهترة بحقوق الشعب تظهر آراء وأفكار وضعت الانسان العراقي وقضيته في العدالة والحرية أمام نظرها . تجسد كل ذلك في ثورة ١٩٥٨ الجبارة . وقبل الثورة كان عدد كبير من الفلاحين قد نزحوا الى المدينة بفعل ضغوط الاقطاع لتتلقفهم البرجوازية بالاستخدام والعمل اليدوي المضني . ثم توسعت جراء ذلك مهام ثورة تموز ١٩٥٨ بفعل وجود التناقض بين متطلباتها في الاصلاح الزراعي ووجود الفلاح في المدينة وهو يعمل بأجور بسيطة ، ولذلك مؤثراته على الاقتصاد العراقي . وكانت هذه مهام جسيمة على الثورة أن تحلها ، وقد نجحت في حل بعضها كما تعثرت في البعض الآخر شأن أي ثورة عاملة وتقدمية . ومن هنا برزت الاهمية الايديولوجية لثورة تموز بأنها لم تأت على واقع بسيط وانما كانت حركة جبارة امتدت في جسم واقعنا كله ، وهي من بعد ذلك ليست حدثا له أبعاد معينة بل هي حل جذري للتناقضات الاساسية الكامنة داخل مجتمعنا . كما تجيء الاهمية الثانية لثورة ١٤ تموز كونها مجموعة أحداث وتحركات لقوى الشعب امتد زخمها الى عشرات السنين في الماضي والى مثلها في المستقبل . فلو كانت حدثا له شخصية معينة أو سمات فردية لانتهت بانتهاء ذلك الحدث وتلك الشخصية .

من جراء ذلك كله ولدت في الادب العراقي ظاهرة ايديولوجية تعتمد على ثلاثة أسس : ١ ـ مبدأ الاعتراض باعتبار ان الادب لا يكون حقيقيا الا اذا اعترض على الكثير من الاوضاع السائدة ٢ ـ القضية الاجتماعية وهي سداة أدب موجه وملتزم ساد الثلاثين سنة الماضية ٣ ـ القضية السياسية وهي محور الكتابات في القصة والشعر والمسرحية وقد التزمت جانبها السياسي اكثر منه الفكري وقد طرحت على الصعيد الايديولوجي بعض النظريات الفكرية .

أما في المسرح ، وهو موضوعنا الاساسي ، فقد ظهر اتجاه جديد يمزج بين الحدث الواضح والفكر الموجه والشخصية القوية ، وهو لا يعتمد أيا منها كما لا يجسد أحدها على حساب الآخر ، بل انه قاس بعمق التفاعل الحاصل بينها وهو ما ندعوه « بمسرح الحركة » . ويكون واقعنا وتاريخنا وعاداتنا سداته ولحمته . والواضح ان هذا المسرح ليس بجديد بل انه تسمية جديدة لمسرحيات توضع خطأ تحت

---

(٤) طبيعة المجتمع العراقي ـ تأليف الدكتور علي الوردي ، ص ٣٨٤ وما بعدها .

(٥) نفس المصدر السابق .

(٦) نفس المصدر السابق .

اسماء متعارف عليها كالمسرحية الشعبية او مسرحية الموقف . وعند دراسة «المفتاح» للعاني نجدها خليطا من المسرح الملحمي بصوره الشعبية وغنائيته ، والمسرح التسجيلي بأحداثه السياسية المعينة . وهي تمزج بينهما دون أن تعتمد أحدا منهما بل هي تجسد « فعل الحركة » الناتج من أوضاع الواقع المتمرد على النماذج المعروفة . كما نجد مسرحية « المفتاح » تحلق في الخيال وتبتعد عن مقدورات الانسان العادي لكنها لا تسقط في السفسطة .

ومفهوم « الحركة » في المسرح هو الصراع الحادث بين مجموعة عوامل تمتد في زمان ومكان ، وهي ما لم تؤد الى أحداث سائبة ومستمرة تقيس خلال مسيراتها كل التغييرات الداخلية والخارجية للانسان والعصر . وبلغة المادة تكون « الحركة » مقياسا للصراع الفكري في كل ماديات العصر من تاريخ وحضارة وواقع وانسان . لذا فوجود مثل هذه « الحركات » يعني الاستمرار به بوضع معين بينما الاحداث والشخصيات والافكار تتحدد بمعالم وقتية وتعتمد أحيانا ذاتها لتجمد وتتبعثر عندئذ ، تنتفي الحاجة منها عند اي تبدلات مادية جديدة لذلك الحدث والشخصية والفكرة .

ليس « حيران وحيرة » في مسرحية « المفتاح » موضوعا لاعطائنا تفسيرات لاوضاعنا المشبعة بالعاطفة والفردية . كما لم يكن « عناد » في مسرحية « أشجار الطاعون » لنور الدين فارس خاضعا لوضع وحدث معين ، بل انه تجسيد لحركة المفارسين في العراق من خلال واقع الاقطاع المفروض عليهم . كما لم يكن اي من أبطال مسرحية « الشيء » يبين هدفه وفكره السياسي ، فهي تصلح لكل زمن يستشري فيه الظلم . كما لم يكن ابطال « المقاتلون » في مسرحية جيان الا تجسيدا للثورة الجزائرية والوضع الاجتماعي والسياسي هناك . كل ما تحاول طرحه هذه الشخصيات هو التشخيص للداء الكامن في العصر ، والمتمثل في « حركة » التناقضات داخله . انه نوع من الديالكتيك الذي يجد في « حركة » الشخوص والافكار والاحداث داخل وضعية جوهره . فأم شاكر في مسرحية « اني امك يا شاكر » لم تطرح الا ما يحرك المجتمع والعصر القائم من خلال بعض الاحتياجات الفكرية والانسانية ، ولذلك لا يمكن وضعه تحت لافتة او حزب ، بل هو الوجه الحقيقي لحركة العصر كله . وانت تتابع مسرحية « حيران وحيرة » نحو جدودها في مسرحية « المفتاح » طلبا للطفل الذي هو عودة للماضي المشبع بتراث وحضارة وقدرة . ولم يقحما هذا الماضي لوحدهما بل اصطحبا « نوار » الشخصية التقدمية العصرية والمحلقة باجواء أفكار العصر الاشتراكي . وخلال العودة من هذه السفرة الطويلة يكون الطفل قد زرع في أحشاء حيرة دون أن تفقه ذلك . وقد تميزت هذه العودة باليقظة والثورة بحيث طرحت كل المفاهيم العصرية كقضية البرجوازية وما تضعه من عراقيل أمام الطبقة الكادحة ، كما طرحت قضية العمال في « الحداد » وقضية الفلاحين في « صاحب الثيران » ثم قضية الاتحاد ضد البرجوازية في « العروس » وينقلك العاني الى افريقيا والامم المتحدة والى بواطن الامور عند حيران وحيرة وصاحب الثيران والحداد ، كما ينقلك الى السماء بتاملاته والى الافكار المجردة في اقوال « نوار » . والمسرحية من وراء ذلك كله لا تعتمد واحدا منهم بل تجسد « حركة » هذه القومات جميعها داخل حقبة من الزمن باتت فيه أتفه الامور لها شان في السياسة الدولية .

واذا كانت هذه المسرحية تجمع العالم وقضايا الانسان العراقي نجد « اني أمك يا شاكر » اكثر قربا من واقعنا . وأم شاكر ليست محدودة بحدود العاطفة والامومة عندما سجن ولدها شاكر ، بل ان السجن كان ظاهرة اجتماعية باتت جميع العوائل مهددة به . وما يعكسه هذا الواقع المشبع بالخوف والجريمة مقابل حركة الجماهير المترقبة لا يخلق الا « حركة » لها ابعاد فكرية شاملة ، فقد طرحت مفاهيم « اللاابالية » في « الخال » والمشاركة « الجيران » والثورة « شاكر » والمد الجماهيري « أم شاكر وبقية النسوة » ، كما صورت « أشجار الطاعون » كل قضايا الارض والاقطاع التي دفعت « عناد » الى الثورة السلبية في هروبه أثناء بيعه للارض . وحركته في الهروب تجسيد لوضع انسان ما قبل ثورة تموز .

وقد أحمل « مسرح الحركة » مسؤولية جسيمة قد لا يغفرها لي اذا قلت انه الوجه الحقيقي لمسرح العالم الثالث والاساس المادي الصلد للمسرح الاشتراكي بعدئذ . فالمرحلة التي تمر بها بلدان العالم الثالث هي مرحلة الحركة الجماهيرية والاقتصادية والسياسية ، وفعل هذه الحركة لا ينعكس بحدث أو شخصية أو فكرة معينة كما لا ينعكس على وضعية معينة ، بل انه خليط تقدمي من أفكار جبهوية تقع نصب عينيها عملية التحول الايديولوجي نحو الاشتراكية وبالتالي يقطع هذا المسرح الطريق أمام اتجاهات العبث واللامعقول لكي يطرح من وراء ذلك الجانب المضيء من حياتنا مقابل المعتم من الفرضيات الجديدة .

هناك نقطة أساسية في « مسرح الحركة » هو انه لا يلتزم اتجاها واحدا بل هو تعبير عن كل الافكار التقدمية السائدة في المجتمع ، ولا يعني ذلك ان الكاتب في هذا المسرح يجب ألا يلتزم بفكر معين وايديولوجية تقدمية ، بل أن الكتابة في هذا المسرح هي امتحان لايديولوجيته في صحة نظرتها للمجتمع وهل تتحدد من خلالها الفردية والخصوصية أم انها طبعة أصيلة في تطبيق مبادىء الثورة الحقة . ومتى ما كانت هذه الايديولوجية راسخة في المجتمع أعطت بأمان واخلاص الرؤيا الحقيقية لكل التحركات والتناقضات في داخله . فأم شاكر وحيران وحيرة وعناد وشخصيات « المقاتلون » لم يكونوا شيوعيين أو بعثيين أو قوميين أو اي اتجاه آخر بل انهم كانوا عراقيين قبل كل شيء غير منزوين تحت لافتة أو حزب ، كما لا يهمنا رأي الكاتب السياسي بقدر ما يهمنا تحويل وترجمة آرائه الى حقائق تجسد قضايا الشعب . لذا فكل هذه الشخصيات هي شخصيات « حركة » المجتمع وليست شخصيات لها أسماء وبيت وعاطفة وحدود ذاتية ، ولا تخضع مثل هذه الشخصيات للحدس والصدف والاقدار كما ان حركتها لا تؤثر فيها أمور طارئة ، وهي بالتالي لم تخلق حدثا معينا أو شخصية معينة أو فكرا معينا بل كل ما خلقته هذه المسرحيات هو تكوين شخصية المجتمع ككل من خلال قضايا المجتمع . ومثل هذه « القضايا » لا تعرف حدودا جغرافية ولا أسماء أو جنسية بل انها قضايا العالم ككل . فليس « غيفارا » طبيبا نرويجيا ولا ثائرا كوبيا بل انه انسان قاس « بحركته » حركة العصر وعبر عنها بثورة العصر والتي لا تعرف الحدود ولا المكان ، فكانت ثورته ثورة « متحركة » . وهذا ما يثبت أن « مسرح الحركة » أصيل له أرضية صلدة وتراث لا ينضب ورؤيا لاعادة تشكيل العالم من وجه القضايا الاشتراكية .

عندما تنظر الى الناس في الاسواق والمحال التجارية وعلى أرصفة الشوارع وفي بيوتهم فان نظرتك تتخطى وجوههم بل انك تنظر حقيقة الى « حركتهم » ، ففي داخل هذه الحركة يكمن البؤس الاجتماعي والقهر السياسي والرفاه الاقتصادي والتطلع الثوري . واذا استطعت أن تعبر عن جوهر هذه « التحركات » استطعت أن ترسم ميزات العصر من خلال موجوداته لا من خلال أفكار تفرضها أو شخوص تلبسها ثوب الواقع أو أحداث تفتعلها مخيلتك . وهو في ذلك كله لا يفرض نظرية مسبقة تدرس عليها مكونات « الحركة » بل يضع أمامك الواقع الانساني العريض بحقائقه وموجوداته وأفكاره وفلسفاته وعندئذ تجد أن ما تحت غطاء الواقعية أمورا تفوق معنى الواقعية ، لها صلة بتراث البلد والفكر وبعاداته وتقاليده وبأفكاره وتاريخه .

وفي ختام المقالة أود أن أشير بأن لي عودة الى هذا الموضوع لكي أقيس « مسرح الحركة » من خلال المذاهب المسرحية كالواقعية التقدمية والاشتراكية ومسرح الطليعة والمسرح الملحمي وغيره .

البصرة

ياسين النصير