

العودة إلى النبع

بقلم بنيان صالح



كان يقوي من موقف الكاتب والمتعاونين معه ضد جبروت الحكم الملكي الباطني . (اما المرحلة الثانية .. فهي التي تمتد من الستينات الى السبعينات .. ونطلق عليها بشجاعة اكبر (المرحلة التجريبية) او (تجريبية العاني) . ويستطيع القارئ العربي ان يلم بخيوط جيدة حول هذه المرحلة بفضل الكتابات التي نشرت عنها في المجلات العربية، ومنها مقال الاستاذ الباحث يوسف عبد المسيح ثروت (« الفتح » : بحث عن الرموز ودلالاتها) . في مجلة المسرح والسينما المصرية . العدد ٥٥ - ١٩٦٨/٥٦ ، وعرض الدكتور جميل نصيف التكريتي (الرؤيا الواعية في مسرحية « الخرابة ») . في مجلة الاداب اللبنانية ، العدد الحادي عشر ١٩٧٠ .

وبسبب قلة مسرحيات هذه المرحلة ايضا نستطيع ان نسمي بعضها الى جانب خصائصها الجديدة .. فهي تبدأ بمسرحية (صورة جديدة) والتي كتبت عام ١٩٦٤ ، قدم فيها العاني لأول مرة حكاية كاملة وحدثا ينمو حتى يصل الى ذروة نهائية يترتب بسببها تغير في مواقف الشخصيات ومفاهيمها السابقة .. كما حاول ان يضمها - فسي خلفيتها - رمزا كان من الممكن ان يغنيها لو استفاد الكاتب من الابنية في مرحلتها الوسيطة ، اعني مرحلة انتاج (البطة البرية) . ويصدر العاني - بروغرام - عرض هذه المسرحية بقوله (المجتمع على سعته كالعائلة الصغيرة ، لكل فرد فيها مكانة ودور وحقوق ، وحسن يصر (فرد واحد) منها على مسخ الحقيقة وانكار حق الاخرين ، يسود العائلة الضياع وتم الفوضى ويصبح البحث عن صورة جديدة تعيد التلاؤم والتلاحم اليها من جديد احدى الحاجات الملحة ، والحال نفسه في (المجتمع) الواسع الكبير .) (اما المسرحيتان التاليتان - الفتح والخرابة - فيستطيع القارئ الرجوع الى المصدرين السابقين للاحاطة بمحتواهما .

واخلص الى تلخيص اسس هذه المرحلة خاصة الاسس الجديدة التي جربها العاني ، ولعل أول أساليبها هو (الالمباشرة) اذ ان العاني اخذ هنا يسرد (حكاية) وان اصبح يضمها في بعض اجزائها دعوات صريحة او مغلطة مطالبا بازاحة العوائق من امام تطور الانسان العربي . ولم يحد عن هذا الاتجاه حتى في مسرحيته (الخرابة) حيث (اعتماد بناء المسرحية على الرموز والتجريد الذهني للشخصيات واستعانتها بخلفيات من التاريخ والاساطير القديمة) . (٢)

(٢) الاستاذ فؤاد دواره - الاداب . العدد الثاني عشر ١٩٧٠

نستطيع ان نقسم المسيرة الكتابية للعاني الى مرحلتين كبيرتين(١) - مهما دخلت في حدود كل منهما من مراحل صغيرة اخرى - المرحلة الاولى تمتد من الخمسينات الى الستينات ونطلق عليها تجسوازا (الكلاسيكية) او (كلاسيكية العاني) وسوف اتطرق هنا الى أسسها العامة دون ذكر اسماء المسرحيات . ذلك لان القارئ العربي لم يتيسر له حتى الان الاطلاع على هذه المسرحيات بينما القارئ في العراق يستطيع ان يفهم ما أقصد جيدا بسبب معاشته لهذا النشاط . ومن اهم هذه الاسس ما يمكن تسميته (المباشرة) سواء في الموضوع او العرض .. فالحدث هنا مباشر بمعنى انه يتصدى لحياة الشعب اليومية فيعرض مشكلة واحدة في المسرحية - او بضع مشاكل - من هذه الحياة . وهو مباشر لانه يتوجه بدون لف او دوران الى تحديد القوى المضادة لتطور الشعب ويهاجمها بشكل سافر وشجاع وبوضوح رؤيوي ماركسي ، مستنبطا من اوضاع الشخصيات في المرض روح الكوميديا الشعبية التلقائية احيانا وحيانا مسخنة من الحزن اليومي بسبب بؤس الحياة آنذاك ، منطلقا في كل ذلك الى النقد المر اللاذع سواء استخدم السخرية او تعمق في عرض البؤس القريب من الميودراما الباكية (٢) . وتلك المباشرة بالضرورة استندت جملة اساليب اخرى منها قلة عدد الشخصيات - نسبيا - في المسرحية والتقاط هذه الشخصيات من الطبقة الشعبية مع عدم التاكيد على الخصائص الفردية لها بل التاكيد على خصائص مجتمع محدود او ابناء طرف معين او محد بداتها ، كما استندت ايضا قصر المسرحية - العرض - وبساطتها . ولعل جميع تلك الاسباب تقدم اجابات ضافية عن اهتمام جمهور الستينات بهذه المسرحيات ومتابعته وحرصه على التفاعل معها .. مما

- (١) قدمت في بغداد في تسعين عرضاً في الموسم الاخير مسرحية (الشريعة) تأليف يوسف العاني واخراج قاسم محمد وتقديم فرقة المسرح الفني الحديث . ولبوادر خاصة التحق بها العرض والاقبال الجماهيري ومواقف مميّنة وقفها النقد ضد او مسخ العرض وجدت من كل ذلك مناسبة ملائمة لتسليط بعض الضوء على بعض جهود العاني الفنية من خلال رصد مرحلته السابقة على « الشريعة » ومرورا بهذه المسرحية وما صاحبها من ردود فعل .
- (٢) من هذه المسرحيات (الغداء والدواء) . مجلة « افكار » الاردنية العددان ١ - ٢ وقد اعاد الكاتب صياغتها عن نسخة كانت باللفة العامة .



مشهد من « الشريعة »



ضوئية جديدة في اشارة جزء آخر من الحدث فانها ايضا تحمل متوماتها الكيانية وتحديداتها الداخلية بدرجة اكبر مما نرى في المشهد . تجري (الشريعة) في الداخل كما تجري في الخارج . فيها اثنتا عشرة لوحة تعرض حدثها في مكان رسو الزوارق التي عملت على نقل الناس بين ضفتي نهر دجلة ابان الخمسينات ويدعى هذا المكان (شريعة ابن طوبان) وهو مكان محدد يعرفه سكان بغداد ويقع جانب الكرخ ، بينما تجري لوحتان امام مستشفى ، وواحدة امام محكمة . اما بقية اللوحات فكلها تجري في بيت (فاضل) احد عمال الزوارق . ونستطيع ان نطلق على اللوحات التي تعرض حدثها في الشريعة - العرض الخارجي - تتبعها حياة هؤلاء العمال على مستوى الواقع الخارجي المحيط بهم ، وعلى اللوحات التي تعرض (حياة) فاضل وعائلته - العرض الداخلي - لانها تتابع انعكاسات الواقع الخارجي على بيت واحد من بيوتهم ، اتبع الكاتب في رسمه كثيفا كبيرا يمكن ان يعوضنا عما في بيوت الآخرين . بالاضافة الى كونه (بيت فاضل) المكان الاخر الحي الذي يطرح الرد على تعسفات وآلام المكان الخارجي .

اذا كانت مسرحية (عودة السنونو) تقاسم حول (هـ) تحتوي على قليل من الحب .. واقل القليل من الكلمات ، فان (الشريعة) مختومه على اطنان من السياسة مصبوبة في سيل صادر من الكلمات الساخرة واللاذمة حتى درجة القتل . ومن هنا بداية حركتها الاولى (اللوحة الاولى) ، باستعراض المظاهرات السياسية التي شهدتها بغداد عام ١٩٤٨ ضد معاهدة بودتسموث الاستعمارية وضد الطفمة الاوليفاركية . فمن خلال تجمع هؤلاء (البلامه) اصحاب الزوارق بالقرب من زوارقهم وهم يؤدون عملهم اليومي او يتبادلون الحوار مع رواد المقهى الساحلية

اما « الفتح » وهي المسرحية الوسطى فقد فاقت ما عداها في (اللامباشرة) فقد استخدم العاني هنا حدثا تقصه احدوتة معروفة يتداولها الاطفال باشكال تختلف قليلا في انحاء الوطن العربي .. ويقول الاستاذ عبدالمسيح ثروت بهذا الخصوص (وفي هذا العمل ما فيه من صعوبة لان تطويع الاحدوتة اجريبات افكار محددة .. يحتاج السى تطويع تلك الافكار نفسها الى مقتضيات الاحدوتة ، وهذه الموازنة بين الاحدوتة والسياق العام للفعل المسرحي . جاءت دليلا على اتساع الحس الدرامي لدى العاني) . (٤) وقد سببت (اللامباشرة) هذه اتساع رقعة الحدث مكانا وزمانا وكما .. ذلك لان الكاتب كان يشعر وهو محق بانه يستطيع ان يحتفظ بمشاهديه وقتنا اطول من خلال اطالة النفس (الخالق) بعكس درامات المرحلة الاولى اللاهثة سريعة التفجر كما استندت ايضا كثرة الشخصيات وتجهرا غير عادي كما فسسي - الخرابه والمفتاح - ولم يعد البناء قائما على الشخصيات النهطية السابقة ، فقد دخلت شخصيات اخرى من طبقات ثانية ولكن بقسي الصراع كما كان في السابق وكما سيعود اليه العاني بين شخصيات تمثل انظمة وطبقات وليس بين شخصيات واخرى متحركة في مواقف وملتحمة كاضداد . كما استندت هذه (اللامباشرة) التفنن في سرد سير الحدث . وفي الاستعارة من التاريخ وتضمين الحوار روح الشعر والاغنيات والرقص .

الشريعة : دراما جماهيرية .

تقع المسرحية (النص) في عشرين لوحة . وارى من الافضل او سميت اللوحات مشاهد ، لان مفهوم المشهد ينطبق عليها اكثر من مفهوم اللوحة .. باعتبار ان المشهد عبارة عن جزء آخر في سرد الحدث وليس من الممكن اخراجه بمفرده مثلا ، بينما اللوحة الى جانب انها تشكل بقعة

(هـ) مجلة الاداب . العدد ٢ - ١٩٧٠ . وهو كاتب وفنان عراقي يعمل في

مسرح الخيمات في لبنان وفي انتاج افلام تسجيلية .

(٤) مجلة المسرح والسينما المصرية . العدد ٥٥ - ١٩٦٨/٥٦ .

سبع : لك دكوم ، كوم اشرب لك ربع عرله ،
ويكشف هذا الحوار ضالة ما يكسيونه من كدهم اليومي الذي
يستمر طول النهار وشطرا كبيرا من الليل وفيه ايضا صراعهم وحلم كل
منهم بالحلول محل فاضل في نقل طالبة امتادت العبور بزورفه .
وسط هذه الحياة النعيسة المنمزة بالفقر على مستوى - الشريعة
- وبالقتال اليومي بين الشعب والسلطة الرجعية على امتداد شوارع
بغداد وجسورها ينقل (حسن) - الذي اعتاد ربط هؤلاء الكادحين
بالمحيط الخارجي من خلال تثقيفه لهم - الخبر التالي :
حسن : الامانة راح تمشي باصات من الجعيفر لذاك الصوب (٧)
شاحوذ : اكول واحنه .

وكان فاضل على وشك الذهاب لتناول غدائه ولكنه بعد سماعه
لهذا الخبر يعاود الجلوس وقد فقد شهيته للطعام .
في وصفه لمسرحية (وفاة بائع متجول) قال ميللر (انها تجلو ما
يحدث حين لا تكون لدى الانسان سيطرة على القوى التي تحرك حياته -
وحيث لا يكون لديه احساس بالقيم التي تقوده الى هذا النوع مسن
السيطرة (٨) . وتنطبق نصف مقولة ميللر تلك على « الشريعة » فقد
اراد بها الفنان يوسف العاني ان يوضح مصائر كادحين يمثلون قطاعا
واسعا من الشعب امام تحركات قوى تصفية لا تحس لهم بوجود . في
حين تبدو شخصيات العاني مجتمعة مدركة اتم الادراك (للقيم) التي
تمكثها من الوصول للسيطرة على تلك القوى الظالمة ، وكانت تلك القيم
الامها وصبرها وكفاحها اليومي الشاق ، وهذا فرق جوهرى سببه
اختلاف روح الانتماء بين (ويلى لومان) وبين عصبة البلامة الكادحين.
والآن يستحسن ان تنتقل فورا الى التماس شخصية (دعبول) وهي
تكافح لتمسك قيمها ووعيتها للوقوف فيوجهه نلك القوى العملية
الشرسة .

ابادر الى القول ان شريعة (دعبول) ربما كانت الشريعة الثانية
في مسرح العاني ، فقد ابرز كاتبنا غالبا المثقف الثوري الذي يرتبط
بحركة الكادحين ويدافع عنهم ويضحي في سبيلهم وبرز مثال على ذلك
مسرحية (آني امك يشاكر) وفيها يستشهد اخوان من البرجوازية
الصفيرة في مجرى كفاحهما الوطني في السجن الملكية . امسا اذا
تقدمنا الى الرحلة الجديدة في تطور العاني فسوف نجد (نوار) مثلا
آخر في مسرحية (المفتاح) وهو المثقف الذي يدرك اكثر مما يسدرك
الكادحون من حوله . ولا تكاد نغف الى جانب وعي (دعبول) الا العائلة
العمالية المناضلة في مسرحيته (فلوس الدوه) . (٩) ومع ذلك فان ملامح
افرادها اقرب الى ملامح البرجوازية الصفيرة .

يبدأ (دعبول) في الصفحة الاولى من المسرحية بنقل اخبسار
المظاهرات النسائية لاصحابه وعندما لا يصدفونه وينقمسون في احاديثهم
التافهة يعمل هو على جذبهم الى واقع (السياسية) باسراعه للبحث
عن اخبارها . ويمكن رصد (الصراع) الذي يحرك في اطاره في محور
متكون من ثلاث شعب فهو يهاجم (علي طابو) المصلحي والانتهازي هجوما
ساخرا يولد عنه الكاتب اضحاحك قاتل ، كما يهاجم تفاس جماعته
وصمتهم وتظاهرهم باللامبالاة امام ما يحدث من صراع بين الشعب
وجلاديه .

دعبول : ولكم انتم كلكم نسوان . نسوان بس كاصين شعركم .
وهذا الجانب من صراعه اعمق الجوانب . اما الجانب الثالث فهو
سباقه مع حسن لتفهم الواقع واخذ المبادرة .
دعبول : اجيب الكم اخبار السياسة . كبسل ما يقر الكميها
حسن الضمد . (١٠)

(٧) صفحة ٢٥ من النص

(٨) بعد السقوط . ترجمة علي شلشه . مسرحيات عالمية

(٩) قدمت سنة ١٩٥٤ في الكلية الطبية العراقية .

(١٠) صفحة ٦ من النصوص .



يوسف العاني

عن معارفهم ، بسط الكاتب امامنا احد الاعوام الدموية في العراق وهو
المتد من شباط ١٩٤٨ الى مارس ١٩٤٩ .

فاضل : يكلون البارحة حالية المجلس النواب (٦) .

دعبول : كوم ارواح اجيب لكم اخبار السياسة .

سبع : بس لا تزود تره تاكلها .

دعبول : اكلها بالجهم . منو ابو باجر .

حسن : آني عندي راي وادافع عنه حتى الموت .

علي : والله آني ما اريد اموت لا على رايي ولا على راي غيري .

لعل هذه الحواريات تبسط امامنا طبيعة هذا المجتمع اله فيرالذي
اختاره الكاتب ليعرض من خلاله قضايا الانسان في العراق . ففي
حين ينتمي (حسن) وهو مضمدم من اصدقاء البلامة ، الى البرجوازية
الصفيرة المرتبطة بالحركة الوطنية نجد (دعبول) احد كادحي هؤلاء
البلامة وهو يتطلع منذ فترة مبكرة لينغمس في السياسة . بينما
يعطينا الكاتب في (علي) وهو موظف في دائرة الطابو مثال المنهش
المرتبط في عجلة الاوليفاركية والمدافع عنها ولكن بسداجة وانتهازية لا
تخلو من خوف ، كما يتعمد الكاتب الكشف منذ البداية عن شظف العيش
الذي يعاني منه هؤلاء العمال .

دعبول : كلي هم يجي يوم نصير زناكين (اغنياء) .

(٦) صفحة (٤) وما بعدها من النص .

فاضل : شيعير يعني ..

ماهية : شيعير ؟

فاضل : انت تشييعين وآني أشيب كبيع .. بعد يا جهال .. اكلي
لا نظلين بفكر .. شيكول عبد الوهاب : يا نعيش سوا يا نموت سوا .

واذ تأتي اللوحة التاسعة بنبا (الحمل) الموعود هذا وسط كساد
العمل واضطراب الاحوال العامة واحساس فاضل بان مسؤولياته قد
تفاقت ، فنحن لا نستطيع كما يفعل بعض المفسرين بتحميل كل جزئية
رمزا وباعطاء كل حركة تفسيراً موعلا في البعد والنهويل والغرابية ..
قد يعتقد البعض بان - الطفل - المنتظر يعني جيلا جديدا او حركة
جديدة او تطلعا لثورة معينة كما اندفعوا في تفسير مجيء الطفل في
سرحية - المفتاح - . ان كل ذلك في نظرنا من باب تكثيف البلورات
الصغيرة الى درجة خلقها مما يسبب اختفائها تماما فلا يرى غير
تفسير الناقد او الدارس . أما النص الفني فقد اختفى تحت التراكمات
تلك والتشبيهاً بحجة الوصول الى (اعماق) العمل وربطه (بالواقع)
ولكن الذي يحدث غالبا هو ضياع العمل وتلغيمه الواقع وتحويل اللغة
الى اشارات غامضة لا تفهم . الطفل ببساطة هو النداء الجديد الى
جانب النداءات السابقة (لفاضل) لتجديد حياته وتحمل مسؤولياته
والبحت عن طريق اكثر صوابا للارتباط بالحياة .. كما انه قد يحمل
في طياته - امادة - ربط هذه الشخصيات بالحياة بعد ان هزت جلورها
القوى المعادية .

ويحق لنا الان ان ننظر في شكل (الشريعة) . هذا الشكل
اليسيط الواضح الذي اثار ضدها رشيشا من النقد المتسرع . يقول
الدكتور عبد الغفار مكاوي : (الدراما قد تحتوي على عناصر ملحمية .
والملمحة على عناصر درامية ..) (١٤) ومن هنا نستطيع ان نجسد
بوضوح عناصر ملحمية فيها مع انها دراما من المدرسة النفسية
الاجتماعية . فكثرة شخصياتها - اكثر من عشرين شخصية - وتوزيع
الاهتمام على غالبية هذه الشخصيات دون التركيز على بطل واحد
واتساع مساحة عرض الحدث ثم تتبع الصراع العام وتناول قضايا ذات
ارتباط مباشر بالغالبية العظمى من الشعب ، كل هذه عناصر ملحمية
فتحت الطريق واسعا للمسرحية الى اعماق الجماهير وانفذتها مسن
التوقعة الذاتية .

الاخراج :

كان المخرج الفنان قاسم محمد (١٥) امينا ودقيقا في اخراجها
(الشريعة) فقد التزم بلوحاتها كما هي غير انه قام بدمج لوحتين فقط
بما قبلهما .. فقدم العرض بشماني عشرة لوحة بدلا عن عشرين .. وكان
باستطاعته ان يتبع نفس الاسلوب مع لوحات اخرى لكنه فضل التقيد
بتكنيك الكاتب . أما دقته فقد ظهرت في فهمه - لواقع النص - واما
هو مطلوب من عرضه ان يحققه في اذهان مشاهديه ، وكانت مواصفات
النص - كما مر بنا - اجتماعية انتقادية ونفسية واقعية ومن هنا

(١٤) مقدمة « القاعدة والاستثناء » - موجيات عالية - .

(١٥) يعتبر واحدا من بضعة مخرجين مبدعين في المسرح العراقي ..
قدم في السنوات الثلاث الماضية عدة اعمال اتسمت بالتجديد
والعمق .. منها مسرحيته واخراجها لرواية الكاتب العراقي غائب
طعمه فرمان (النخلة والجيران) . وناليفه وتقديمه عرضا للاطفال
(طير السعد) . وينوزع نشاطه بين التدريس في اكااديمية
الفنون وبين التأليف والتثيل والاخراج والترجمة .

ويعم أنه يشعر بحب كبير ورفقة طيبة مع حسن لكنه لا يرى في
حسن كل شيء ويرى ان القضية قائمة في شوارع بغداد وفي سجونها
حيث يتكس العمال والطلاب . وما دام (حسن) يعمل فلا بد انه يعمل
كي لا يتخلف عن الموكب وبماكانه هو (دعبول) ان يفعل نفس الشيء .
يقود نفسه ويشترك في المظاهرات ، يلقي الاشعار ويتحدى مكابليه ولا
حاجة له لوصي او متحدث باسمه . وهو يدرك بعضا من اشعار شاعر
الشعب - بحر العلوم - الثورية فيهنف بها امام مفوض الشرطة -

يا قصورا لم تقم بسعي الضعفاء

هذه الاكواخ فاضت من دماء الابرياء

غسل الكاسي يجبك الدم فيه - اين حقي . (١١)

ويقع دعبول في تناقض حاد بين جمود جماعته من تطور موقفه
السياسي وبين موقف مفوض الشرطة . فجماسته لا يصدقون نشاطه
ومشاركته السياسة اليومية في الاحداث بينما لا يعترف به مفوض
الشرطة ويمامله كمكبر ساقط .

دعبول : تسقط معاهدة بورنسموت .

هاي شلون ولاية ؟ واحد يريد ينحبس ما يحبسوه ؟

(للمفوض) احسيني مثلهم (الوطنيين) خليني انحسب عليهم (١٢)
المفوض : بما يخانة حبي .

ويمكن ان نعطي تفسيراً لهذه الظاهرة ، فجماعة (دعبول) يرى
خيالهم الى ان احدهم قد يتطلع ويندمج مع (الشعب) . وياخذ زمامه
ووعيه بنفسه بينما كان المفوض يمثل السلطة يستكثر هذا الوعي .
ويمكن ان يكون موقف الطرفين نابعا من مفهوم برجوازي للسياسة ،
كان يروج في وطننا العربي الى عهد قريب فحواه (السياسة
للسياسيين) وحقيفته : السياسة بمعنى السيطرة للبرجوازيين
والاقطاعيين وعملاء الاستعمار . واذا كانت شخصية دعبول من غير الممكن
تحديد ما داخل اطار فترة الخمسينات ، مع ان هذه الفترة يمكن ان
تتسع لها بسبب الانطاف الايجابي الكبير الذي حصل في مواقف
الكادحين من السياسة والكفاح الوطني - اقول اذا استحاح ذلك فان
الواقع الحالي يرحب بهذه المبادرة ، لوضع المهام بيد اصحابها
الحقيقيين ومن اجل تجنب الذبذبات في المستقبل وتقليل عدد الضحايا
قدر الامكان في مجرى كفاحنا اللاهب الحاضر .

بقيت نقطة حيوية اخرى حول تخطيط شخصية (دعبول) افضل
التعرض لها عند حديثي عن الاخراج .

ذلك ما يحدث على المستوى (الخارجي) في « الشريعة » . اما
ما يحدث على المستوى (الداخلي) فقد صورته الكاتب من خلال حياة
فاضل ، البلام ، وزوجته (ماهية) الشابة التي تجاهد لكي توفق في
وضع طفلها الاول وسط هذه الحياة المضطربة بينما تتسرب جهودها
باستمرار .

ماهية : اذا ما صار عندي جاهل تتزوج علي (١٣)

فاضل : منو .. آني

ماهية : اي انت فاضل ... تسويها فاضل ؟

فاضل : ماهية انني تخيلتي ؟ اكوه وحده بالذنيه تحطه بعيني

ماهية : وبعد ١٢ سنة ؟

(١١) ص ١٤ من النص .

(١٢) ص ١٥ من النص .

(١٣) ص ١١ من النص .

من اساتذة كسامي عبد الحميد (فاضل) ، وفنانين امضوا سنبين طويلة في الثقافة والنشاط المسرحي ، يوسف العاني (دعبول) . ناهده الرماح (ماهية) ، زينب (ام فاضل) ، كريم عواد (سبع) ، صلاح القصب (شاحوذ) ، عبدالجبار عباس (عمو حساني) ، خليل الرفاعي (علي طابو) ، واخرين تمسروا في اداء هذه اللعبة بعفوق وادراك ومسؤولية . وكما اسلفنا فهم يشكلون حتى الان رواد وطابيعه مسرحنا العراقي على تواضعه .

موقف النقد :

في البداية انصبت الكتابات على استعراض وكتابة الخواطر عن المسرحية ، ونحن ما زلنا نعاني من هذا النوع من الكتابات في وطننا العربي .. وهو يحدث بسبب غياب النقد العلمي الواضح عن ساحتنا الفنية والفكرية . ثم عقدت جمعية الفنانين العراقيين ندوة لمناقشة المسرحية .. طرحت فيها آراء متعددة خرج منها الكثير متفانلا الى تطور وايجابية يوسف العاني وفرقة المسرح الفني الحديث والمسرح العراقي ككل .. بينما خرج القليل وهم يتميزون غيظا ومسن هؤلاء الاستاذ - محمد مبارك - الذي سارع الى كتابة نقد حاد نشره في مجلة المسرح والسينما العراقية (١٦) . وقد اثار الاستاذ في نقده نقطتين واضحتين اولاهما : انه اعتبر هذه المسرحية (نكوصا) بالنسبة لسابقتها وهي مسرحية « الخرابة » ، فيما يخص البناء الفني ، والثانية : انه اخذ على الكاتب اظهاره لمعارضة عمال الزوارق فسي دخول باص المصلحة للبلاد .. وربط كل ذلك بانتقاصات الحرفيين ضد المانيفتورات الاولى خلال القرن التاسع عشر .. مستخلصا موقفا رجيا من خلال العمل .

وقد كان ذلك نقدا مخلصا ولا ريب ولكن تأثره بما يصحح ان نسميه بالتهويل الذي تسرب الى كتاب النقد في بلادنا ، يغطي على اخلاصه وحرارته . لقد كانت مسرحية « الخرابة » شكلا خاصا تجريبيا ، فكيف يستطيع ناقد ان يجعل منها ميزانا وحيدا لموازنة اعمال كاتبها او كتاب آخرين . ولكن قد يكون هذا الموقف نتيجة لبدعة الاشكال الجديدة والاستاذ المبارك يطالب الفنان ان يأتي بها ، وهي التي اصبحت تم العالم الاوربي كما تسللت الى عالنا العربي .. فالجري المحوم خلف الشكل فقط .. اما المضمون المروض بوضوح وبساطة فقد تخلف الى الوراء .. انها طريقة العمل التي يدينها الاستاذ - ليونيللو فينتوري - (ان الفن لا يعرف شيئا اسمه طريقة عمل .) (١٧) ، لكن بعض النقاد اذا تعلموا طريقة عمل محددة عملوا جاهدين على تطبيقها على غيرهم ، متناسين ان الفنان هو الوحيد الذي له الحق في تفسير طرائقه في الانتاج وفي ابتداع غيرها وتحطيم بعضها او كلها .. لسبب بسيط واحد (انه) خالقها الاول والمبدع (لها) واعتقد ان هذا كله جاء بسبب عدم الالمام بجذور العاني المسرحية .. فقد كانت مسرحية « المفتاح » و « الخرابة » هما الفريبتين على

(١٦) مجلة المسرح والسينما العراقية - العدد الرابع - ١٩٧١ .

وهي ملحق هزيل يصدر هنا كملحق لمجلة هزيلة اخرى هي الاذاعة والتلفزيون .

(١٧) كيف نفهم التصوير . ترجمة محمد عزت مصطفى .

حدد المخرج ابداهه ، دون ان تسوقه - روح الاستذة - فيقحم على النص ما لا يحتمله وما ليس فيه . ولعل دقته هذه هي التي املت عليه ان يقدم العرض بحدود الطبيعية الواقعية لا الطبيعية الفنية كما هي عند (ستانسلافسكي) : لقد عمل على ان تؤدي الحركة وتظهر المشاعر ويقدم الالتحام بشكل حياتي صرف .. وكانه حياة كل يوم برتائيتها وبشؤونها الاعتيادية الصغيرة .. والتزامه بهذه الدقة كان يقربه في اخراجه من البريختية ويبعده عن الفنية النفسية . وكان منطقته صائيا باعتبار ان الواقع لا يمنح - مستوى دسما من الفن - كما تصوره الطبيعة الفنية - وكان امام طريقين يبدو ان الصراع سينشب بينهما ان لم يكن قد نشب في الوطن العربي ، وهما - الواقع بتواضعه - ام الواقع المصاغ بشكل فني مرهف - وطبيعي ان لكل من الطريقين محاسنه ومساوئه كما هو معروف ولكن النتائج المرجوة وحدها هي التي تحدد اختيار احدهما دون الاخر وكانت النتائج المطلوبة من عرض الشريعة هي التوعية واثارة التحسس من جديد ورفع شارة الخطر امام اكثر من قضية حياتية مطروحة في حياتنا الشعبية المعاصرة .

اما المهمة الثانية التي حلها المخرج ، فهي رسمه لخطوط متباينة نسبيا لكل شخصية من شخصيات هذا الحشد الكبير ليجعل لكل منها تأثيرا معينا في اوساط الجمهور وتميزا ممكنا مستخدما في ذلك خياله وما يقدمه الحوار . فقد اعطى لفاضل مسحة من الارستقراطية .. بينما ظهرت زوجته بسيطه دون سداجه . وميز (علي طابو) بعاطفية قريبة من السداجة ، و (سبع) باندفاعية وقليل من الرعونسة (و شاحوذ) بخشونه تشبه خشونة قطاع الطرق ، وجعل حسن هادنا ورفيما كما هو البرجوازي الصغير عادة .

ولعل (دعبول) هو الوحيد الذي كان بحاجة الى تشذيب وتحديد لو اتبع لاقترب به من المعقولة ولابعده عن الحالة الرجراجة التي ظهر فيها . فمع كل الخطورة الفنية والسياسية التي تمثلها شخصيته، قد افرق بحركات اقرب الى الغبل والسداجة والسخف في اكثر موافقه، مما جعل كفته تتقلب في ذهن المشاهد بين اندفاعته السادجة وبين وعيه الواضح ، وهذا لا يعني ان تقدم هذه الشخصية بروح نالسر متلسف بل يعني ان تقدم بروح انسانية متواضعة بعيدا عن الاغفال في التهربية والكاريكاتيرية . وقد عمد المخرج الى رسم الحركة السريعة المكثفة في المكان والزمان ، فكل حركة فردية عبارة عن ومضة سريعة .

ثم تتجمع هذه الحركات الفردية لتكون الحركة الجماعية والتي تشكل سطوع فوس فزح ملون وباهر ومثير للكوا من . وقد اعانته في هذا الانارة السريعة المحدودة التي اعددها سامي عبدالحميد والديكور الحي الذي صممه كاظم حيدر فهو ديكور واحد من اليمين الى اليسار: بيت فاضل ثم المقهى الساحلي ثم الزقاق حيث تقع بيوت الحلة .. والى الامام (الشريعة) حيث تقف الزوارق بانتظار العابرين . واحسب ان انسجاما غريبا ربما جاء بقصد او بدونه حدث هنا بين مواد بناء الديكور التي انتزعتها الفنان كاظم حيدر من مواد سبق وان استخدمت في البناء الفعلي في الحياة خارج المسرح - طابوق - شرفة قديمة - اعمدة خشبية قديمة - شباك ممزقة - اشباب قديمة كالحة - اكسسوار قديم مستهلك - ، ومع التنفيذ الطبيعي الواقعي الذي قاد المخرج عرضه من خلاله ، هنا لا شيء مصبوغ او مزوق .. الحركات ، العواطف الادوات ، الحواظ كلها في الاستعمال الحياتي .. وكل شيء يشير الى حياة كل يوم المتواضعة ، الواضحة بمعقوليتها وشموليتها . وكانت مادته البشرية في تقديم العرض ، خميرة المسرح العراقي بحق

أخرج زوجته من المستشفى - اللوحة العشرون - اتجه بها ويظلمها ناحية اليسار ليتركوا الباص دون الزورق مما يؤكد بان هذه الجماعة لم تكن تحمل اية صفة الآلة الجديدة .. بل ان عداها كان منصبا على النظام التمسقي الملكي .. وهو فارق كبير بالنسبة الى الحرفيين ومهاجرتهم للآلات .

الآن نستطيع بكل وضوح ان نضع (الشريعة) لمجرد اصرار النقد، في مكانها الملائم من نشاط يوسف العاني المسرحي .. انها ببساطة تنتمي الى المرحلة الاولى - الكلاسيكية - فحدثها المباشر .. وروح النقد اللاذع فيها .. وصادميتها .. والكوميديا التي تتبع مسن التعارض بين واقعين مختلفين .. واقع الشعب وواقع حكامه .. كلها تضعها الى جانب مسرحيات الفترة الاولى . ولكن هذا لا يعني انها لا تحمل سمات التطور في تكنيك العاني والفهم الجديد الذي حصل عليه .. نتيجة لمعايشته اعمال الرحبانيين في لبنان خلال السنوات القليلة التي اعقبت الستينات . ثم زيارته لمسرح يريخت في المانيا الديمقراطية .. وبحثه في مسارح اوربا الشرقية ..

لقد كانت (الشريعة) كما هي جهود يوسف العاني وصحة حياة بسيطة .. وشجاعة .. لكنها تمخضت وتمخضت عن دروس كبيرة لاصحابها ولنا اجمعين ..

بنيان صالح

بغداد

مسرح العاني ككل .. اما « الشريعة » فهي العودة الريحه الواضحة الى النبع .. الى الدراما الجماهيرية (الشعبية) التي عمسل العاني على تطويرها ما يقارب الربع قرن .. ثم هجرها فجأة بعد ان استهوته المدارس الحديثة .

والا كنا حتى الآن لا نعرف ! ايها يجب ان يؤخذ اولا ويطبق على الاخر .. النتائج الفني ام المعيار النقدي .. فان جهود العاني الواضحة والصريحة .. الطويلة والشجاعة .. من حقها ان تطرح مداولاتها النقدية من خلال مواصفاتها زمانا ومكانا .. وثقافة .. وليس من خلال الاصول النقدية التي وضعت لحيوات غيرها ومجتمعات اخرى تختلف بالضرورة .

اما النقطة الثانية فالمسرحية قطعاً لم تضع الصراع بهذا الشكل - عمال الزوارق - و - الباص - واكبر دليل على هذا انها لم تبدأ اول حركة لها بالاشارة الى الباص .. بل ابتدأتها بالتظاهر ضد السلطة القائمة في الخمسينات وهي سلطة اقطاعية رجعية كان كل عمل تبدأه يشير حفيظة الشعب ويؤخذ كخدعة او دسيسه .

لقد كان هؤلاء العمال تصاد قبل مجيء الباص ويمكن الرجوع الى اللوحات ١-٤ ، وكان الصراع محتدماً ، اما الجابفة التي حدثت بين عمال الزوارق وعمال الباص - اللوحة ١٢ - فقد كانت بسبب استهانة العاملين المذكورين بشروط العبور .. التي تطبق على جميع العابرين . ولعل مما يحسم هذا الخلاف نهائياً .. ان فاضل عندما

سميح القاسم

الموت الكبير

مجموعة شعرية جديدة لم يسبق ان نشرت منها قصيدة واحدة في كتاب صدر في العالم العربي ، وفيها يسجل هذا الصوت الفريد من اصوات المقاومة تطورا كبيرا في المعنى والمبنى

صدر حديثا

ثمن النسخة .. ٤٠٠٠٠٠٠

منشورات دار الآداب