يوسف العاني العودة إلى النبع

بقلم بنيان صالح

نستطيع ان نقسم المسيرة الكتابية للعاني الى مرحلتين كبيرتين(١) ـ مهما دخلت في حدود كل منهما من مراحل صغيرة اخرى ـ المرحلة الاولى تمتد من الخمسينات الى الستينات ونطلق عليها تجاوزا (الكلاسيكية) او (كلاسيكية العاني) وسوف اتطرق هنا الى اسسها العامة دون ذكر اسماء المسرحيات . ذلك لان القارىء العربي لم يتيسر له حتى الان الاطلاع على هذه المسرحيات بينما القارىء في العراق يستطيع ان يفهم ما أقصد جيدا بسبب معايشته 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 ـ او بضع مشاكل ـ 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 العرض روح الكوميديا الشعبية التلقائية احيانا واحيانا مسحةمن الحزناليومي بسبب بؤس الحياة آنذاك ، منطلقا في كل ذلك الى النقد المر اللاذع سواء استخدم السخرية او تعمق في عرض البؤس القريب من الميلودراما الباكية (٢) . وتلك المباشرة بالضرورة استدعت جملة اساليب اخرى منها قلة عدد الشخصيات ـ نسبيا ـ في المسرحية والتقاط هذه الشخصيات من الطبقة الشعبية مع عدم التاكيد على الخصائص الفردية لها بل التاكيد على خصائص مجتمع محدود او ابناء طرف معينأو محدد بذاتها ، كما استدعت ايضا قصر المسرحية ـ العرض ـ وبساطتها . ولعل جميع تلك الاسباب تقدم اجابات ضافية عن اهتمام جمهور الستينات بهذه المسرحيات ومتابعته وحرصه على التفاعل معها .. مما كان يقوي من موقف الكاتب والمتعاونين معه ضد جبروت الحكم الملكي الباطش . (اما المرحلة الثانية .. فهي التي تمتد من الستينات الى السبعينات .. ونطلق عليها بشجاعة اكبر (المرحلة التجريبية) او (تجريبية العاني) . ويستطيع القارىء العربي ان يلم بخيوط جيدة حول هذه المرحلة بفضل الكتابات التي نشرت عنها في المجلاتالعربية، ومنها مقال الاستاذ الباحث يوسف عبد المسيح ثروت (« المفتاح » : بحث عن الرموز ودلالاتها) . في مجلة المسرح والسينما المصرية . العدد ٥٥ ـ 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 ٩٦٤ ، قدم فيها العاني لاول مرة حكاية كاملة وحدثا ينمو حتى يصل الى ذروة نهائية يترتب بسببها تغير في مواقف الشخصيات ومفاهيمها السابقة .. كما حاول ان يضمنها ـ في خلفيتها ـ رمزا كان من الممكن ان يغنيها لو استفاد الكاتب منالابنيةفي مرحلتها الوسيطة ، اعني مرحلة انتاج (البطه البرية) . ويصدر العاني ـ بروغرام ـ عرض هذه المسرحية بقوله (المجتمع على سعته كالعائلة الصغيرة ، لكل فرد فيها مكانة ودور وحقوق ، وحين يصر (فرد واحد) منها على مسخ الحقيقة وانكار حق الاخرين ، يسود العائلة الضياع وتعم الفوضى ويصبح البحث عن صورة جديدة تعيد التلاؤم والتلاحم اليها من جديد احدى الحاجات الملحة ، والحال نفسه في (المجتمع) الواسع الكبير .) (اما المسرحيتان التاليتان ـ المفتاح والخرابة ـ فيستطيع القارىء الرجوع الى المصدرين السابقين للاحاطة بمحتواهما .

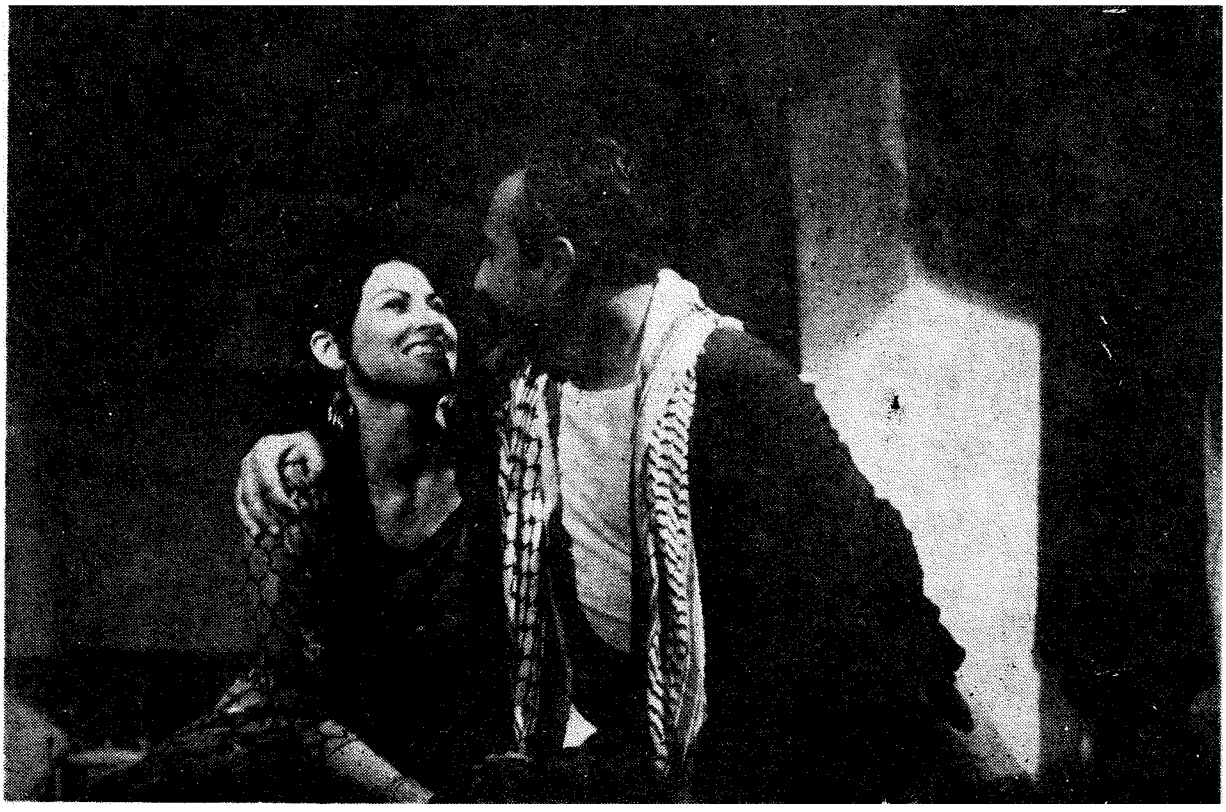
واخلص الى تلخيص اسس هذه المرحلة خاصة الاسس الجديدة التي جربها العاني ، ولعل أول اساليبها هو (اللامباشرة) اذ ان العاني اخذ هنا يسرد (حكاية) وان اصبح يضمنها في بعض اجزائها دعوات صريحة او مغلفة مطالبا بازاحة العوائق من امام تطور الانسان العربي . ولم يحد عن هذا الاتجاه حتى في مسرحيته (الخرابه) حيث (اعتماد بناء المسرحية على الرموز والتجريد الذهني للشخصيات واستعانتها بخلفيات من التاريخ والاساطير القديمة) . (٣)

---

(١) قدمت في بغداد في تسعين عرضا في الموسم الاخير مسرحية (الشريعة) تاليف يوسف العاني واخراج قاسم محمد وتقديم فرقة المسرح الفني الحديث . ولبوادر خاصة التحق بها العرض والاقبال الجماهيري ومواقف معينة وقفها النقد ضد او مع العرض وجدت من كل ذلك مناسبة ملائمة لتسليط بعض الضوء على بعض جهود العاني الفنية من خلال رصد مرحلته السابقةعلى « الشريعة » ومرورا بهذه المسرحية وما صاحبها من ردود فعل .

(٢) من هذه المسرحيات (الغذاء والدواء) . مجلة « افكار » الاردنية العددان ١ ـ ٢ وقد اعاد الكاتب صياغتها عن نسخة كانت باللغة العامية .

(٣) الاستاذ فؤاد دواره ـ الاداب . العدد الثاني عشر ١٩٧٠



مشهد من ((الشريعة))

أما « المفتاح » وهي المسرحية الوسطى فقد فاقت ما عداها في (اللامباشرة) فقد استخدم العاني هنا حدثا تقصه احدوثة 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 الاحدوثة لجريات افكار محددة .. يحتاج الى تطويع تلك الافكار نفسها الى مقتضيات الاحدوثة ، وهذه المواءمة بين الاحدوثه 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 وقتا اطول من خلال اطالة النفس (الخالق) بعكس درامات المرحلة الاولى اللاهثة سريعة النفجر كما استدعت ايضا كثرة الشخصيات وتجمهرا غير عادي كما في ـ الخرابه والمفتاح ـ ولم يعد البناء قائما على الشخصيات النمطية السابقة ، فقد دخلت شخصيات اخرى من طبقات ثانية ولكن بقي الصراع كما كان في السابق وكما سيعود اليه العاني بين شخصيات تمثل انظمة وطبقات وليس بين شخصيات واخرى متحركة في مواقف وملتحمة كاضداد . كما استدعت 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 ضوئية جديدة في انارة 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 . ففيها 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 ـ العرض الخارجي ـ تتبعها حياة هؤلاء العمال على مستوى الواقع الخارجي المحيط بهم ، وعلى اللوحات التي تعرض (حياة) فاضل وعائلته ـ العرض الداخلي ـ لانها تتابع انعكاسات الواقع الخارجي على بيت واحد من بيوتهم ، اتبع الكاتب في رسمه تكثيفا كبيرا يمكن ان يعوضنا عما في بيوت الاخرين . بالاضافة الى كونه (بيت فاضل) المكان الاخر الحي الذي يطرح الرد على تعسفات وآلام المكان الخارجي .

اذا كانت مسرحية (عودة السنونو) لقاسم حول (٥) تحتوي على قليل من الحب .. واقل القليل من الكلمات ، فان (الشريعة) مختومه على اطنان من السياسة مصبوبة في سيل صادر من الكلمات الساخرة واللاذعة حتى درجة القتل . ومن هنا بداية حركتها الاولى (اللوحة الاولى) ، باستعراض المظاهرات السياسية التي شهدتها بغداد عام ١٩٤٨ ضد معاهدة بورتسموث الاستعمارية وضد الطغمة الاوليغاركية . فمن خلال تجمع هؤلاء (البلامه) اصحاب الزوارق بالقرب من زوارقهم وهم يؤدون عملهم اليومي او يتبادلون الحوار مع رواد المقهى الساحلية

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

(٥) مجلة الاداب . العدد ٣ ـ ١٩٧٠ وهو كاتب وفنان عراقي يعمل في مسرح المخيمات في لبنان وفي انتاج افلام تسجيلية .

يوسف العاني

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

فاضل : يكلون البارحة حالية المجلس النواب (٦) .

دعبول : اكوم اروح اجيب لكم اخبار السياسة .

سبع : بس لا تزود تره تاكلها .

دعبول : اكلها بالجهنم . منو ابو باجر .

حسن : آني عندي راي وادافع عنه حتى الموت .

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

لعل هذه الحواريات تبسط امامنا طبيعة هذا المجتمع الصغير الذي اختاره الكاتب ليعرض من خلاله قضايا الانسان في العراق . ففي حين ينتمي (حسن) وهو مضمد من اصدقاء البلامه ،الى البرجوازية الصغيرة 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 المتعيش المرتبط في عجلة الاوليفاركية والمدافع عنها ولكن بسذاجةوانتهازية لا تخلو من خوف ، كما يتعمد الكاتب الكشف منذ البداية عن شظفالعيش الذي يعاني منه هؤلاء العمال .

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

سبع : لك دگوم ، گوم اشرب لك ربع عرك .

ويكشف هذا الحوار ضآلة ما يكسبونه من كدحهم اليومي الذي يستمر طول النهار وشطرا كبيرا من الليل وفيه ايضا صراعهم وحلم كل منهم بالحلول محل فاضل في نقل طالبة اعتادت العبور بزورقه .

وسط هذه الحياة التعيسة المتميزة بالفقر على مستوى ـ الشريعة ـ وبالقتال اليومي بين الشعب والسلطة الرجعية على امتداد شوارع بغداد وجسورها ينقل (حسن) ـ الذي اعتاد ربط هؤلاء الكادحين بالمحيط الخارجي من خلال تثقيفه لهم ـ 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 ـ وحين لا يكون لديه احساس بالقيم التي تقوده الى هذا النوع من 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 تعسفية لا تحس لهم بوجود . في حين تبدو شخصيات العاني مجتمعة مدركة آتم الادراك (للقيم) التي تمكنها من الوصول للسيطرة على تلك القوى الظالمة ، وكانت تلك القيم آلامها وصبرها وكفاحها اليومي الشاق ، وهذا فرق جوهري سببه اختلاف روح الانتماء بين (ويللي لومان) وبين عصبة البلامة الكادحين. والان يستحسن ان ننتقل فورا الى التماس شخصية (دعبول) وهي تكافح لتملك قيمها ووعيها للوقوف فيوجه تلك القوى العملية الشرسه .

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 وابرز مثال على ذلك مسرحية (آني أمك يشاكر) وفيها يستشهد اخوان من البورجوازية الصغيرة في مجرى كفاحهما الوطني في السجون الملكية . اما اذا تقدمنا الى المرحلة الجديدة في تطور العاني فسوف نجد (نوار) مثلا آخر في مسرحية (المفتاح) وهو المثقف الذي يدرك اكثر مما يدرك الكادحون من حوله . ولا تكاد تقف الى جانب وعي (دعبول) الا العاطلة العمالية المناضله في مسرحيته (فلوس الدوه) .(٩) ومع ذلك فان ملامح افرادها اقرب الى ملامح البرجوازية الصغيرة .

يبدأ (دعبول) في الصفحة الاولى من المسرحية بنقل اخبار المظاهرات النسائية لاصحابه وعندما لا يصدقونه وينغمسون 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 اضحاك قاتل ، كما يهاجم تفاعس جماعته وصمتهم وتظاهرهم باللامبالاة امام ما يحدث من صراع بين الشعب وجلاديه .

دعبول : ولكم انتم كلكم نسوان . نسوان بس كاصبين شعركم .

وهذا الجانب من صراعه أعمق الجوانب . أما الجانب الثالث فهو سباقه مع حسن لتفهم الواقع واخذ المبادرة .

دعبول : اجيب الكم اخبار السياسة . كبل ما يقرالكمياها حسن الضمد . (١٠)

---

(٦) صفحة (٤) وما بعدها من النص .

(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 .

وهو 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 يتكدس العمال والطلاب . وما دام (حسن) يعمل فلا بد انه يعمل كي لا يتخلف عن الموكب وبامكانه هو (دعبول) ان يفعل نفس الشيء . يقود نفسه ويشارك في المظاهرات ، يلقي الاشعار ويتحدى مكابليه ولا حاجة له لوصي او متحدث باسمه . وهو يدرك بعضا من اشعار شاعر الشعب ـ بحر العلوم ـ الثورية فيهتف بها امام مفوض الشرطة :ـ

يا قصورا لم تقم بسعي الضعفاء
هذه الاكواخ فاضت من دماء الابرياء
غسل الكأس يجبك الدم فيه ـ اين حقي . (١١)

ويقع دعبول في تناقض حاد بين جمود جماعته من تطور موقفه السياسي وبين موقف مفوض الشرطة . فجماعته لا يصدقون نشاطه ومشاركته السياسية اليومية في الاحداث بينما لا يعترف به مفوض الشرطة ويعامله كسكير ساقط .

دعبول : تسقط معاهدة بورتسموت .
هاي شلون ولاية ؟ واحد يريد ينحبس ما يحبسوه ؟
(للمفوض) احسبني مثلهم (الوطنيين) خليني انحسب عليهم(١٢)
المفوض : بما يخانة حبي .

ويمكن ان نعطي تفسيرا لهذه الظاهرة ، فجماعة (دعبول) يرقى خيالهم الى ان احدهم قد يتطلع ويندمج مع (الشعب) . ويأخذ زمامه ووعيه بنفسه بينما كان المفوض ممثل 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) وحقيقته : السياسة بمعنى السيطرة للبورجوازيين والاقطاعيين وعملاء الاستعمار . واذا كانت شخصية دعبول من غير الممكن تحديدها داخل اطار فترة الخمسينات ، مع ان هذه الفترة يمكن ان تتسع لها بسبب الانعطاف الايجابي الكبير الذي حصل في مواقف الكادحين من السياسة والكفاح الوطني ـ اقول اذا استحال ذلك فان الواقع الحالي يرحب بهذه البادرة ، 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) أفضل التعرض لها عند حديثي عن الاخراج .

ذلك ما يحدث على المستوى (الخارجي) في « الشريعة » . اما ما يحدث على المستوى (الداخلي) فقد صوره 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 انتي تخيلتي ؟ اكوه وحده بالدنيه تحطه بعيني

ماهية : وبعد ١٢ سنة ؟

فاضل : شيصير يعني ..

ماهية : شيصير ؟

فاضل : انت تشيبين وآني اشيب كبيح .. بعد يا جهال .. اكلي لا تظلين بفكر .. شيكول عبد الوهاب : يا نعيش سوا يا نموت سوا .

واذ تأتي اللوحة التاسعة بنبأ (الحمل) الموعود هذا وسط كساد العمل واضطراب الاحوال العامة واحساس فاضل بان مسؤولياته قد تفاقمت ، فنحن لا نستطيع كما يفعل بعض المفسرين بتحميل كل جزئية رمزا وباعطاء كل حركة تفسيرا موغلا في البعد والتهويل والغرابة .. قد يعتقد البعض بان ـ الطفل ـ المنتظر يعني جيلا جديدا او حركة جديدة او تطلعا لثورة معينة كما اندفعوا في تفسير مجيء الطفل في مسرحية ـ المفتاح ـ . ان كل ذلك في نظرنا من باب تكثيف البلورات الصغيرة الى درجة خنقها مما يسبب اختفاءها تماما فلا يرى غير تفسير الناقد او الدارس . أما النص الفني فقد اختفى تحت التراكمات تلك والتشبيهات بحجة الوصول الى (اعماق) العمل وربطه (بالواقع) ولكن الذي يحدث غالبا هو ضياع العمل وطلسمة الواقع وتحول اللغة الى اشارات غامضة لا تفهم . الطفل ببساطة هو النداء الجديد الى جانب النداءات السابقة (لفاضل) لتجديد حيانه وتحمل مسؤولياته والبحث عن طريق اكثر صوابا للارتباط بالحياة .. كما انه قد يحمل في طياته ـ اعادة ـ ربط هذه الشخوص بالحياة بعد ان هزت جذورها القوى المعادية .

ويحق لنا الان ان ننظر في شكل (الشريعة) . هذا الشكل البسيط الواضح الذي اثار ضدها رشيشا من النقد المتسرع . يقول الدكتور عبد الغفار مكاوي : (الدراما قد تحتوي على عناصر ملحمية . والملحمة على عناصر درامية ..) (١٤) ومن هنا نستطيع ان نجد بوضوح عناصر ملحمية فيها مع انها دراما من المدرسة النفسية الاجتماعية . فكثرة شخصياتها ـ اكثر من عشرين شخصية ـ 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 وانقذتها من القوقعة الذاتية .

الاخراج :

كان المخرج الفنان قاسم محمد (١٥) امينا ودقيقا في اخراجه (للشريعة) فقد التزم بلوحتها كما هي غير انه قام بدمج لوحتين فقط بما قبلهما .. فقدم العرض بثماني 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 ـ لواقع النص ـ واما هو مطلوب من عرضه ان يحققه في اذهان مشاهديه ، وكانت مواصفات النص ـ كما مر بنا ـ اجتماعية انتقادية ونفسية واقعية ومن هنا

---

(١١) ص ١٤ من النص .

(١٢) ص ١٥ من النص .

(١٣) ص ١١ من النص .

(١٤) مقدمة « القاعدة والاستثناء » ـ موحيات عالمية ـ .

(١٥) يعتبر واحدا من بضعة مخرجين مبدعين في المسرح العراقي .. قدم في السنوات الثلاث الماضية عدة اعمال اتسمت بالتجديد والعمق .. منها مسرحيته واخراجه لرواية الكاتب العراقي غائب طعمه فرمان (النخله والجيران). وتأليفه وتقديمه عرضا للاطفال (طير السعد) . ويتوزع نشاطه بين التدريس في اكاديمية الفنون وبين التأليف والتمثيل والاخراج والترجمة .

حدد المخرج ابداعه ، دون ان تسوقه ـ روح الاستذة ـ 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 برتابيتها وبشؤونها الاعتيادية الصغيرة .. والتزامه بهذه الدقة كان يقربه في اخراجه من البريختية ويبعده عن الفنية النفسية . وكان منطقه صائبا باعتبار ان الواقع لا يمنح ـ مستوى دسما من الفن ـ كما تصوره الطبيعة الفنية ـ وكان امام طريقين يبدو ان الصراع سينشب بينهما ان لم يكن قد نشب في الوطن العربي ، وهما ـ الواقع بتواضعه ـ ام الواقع المصاغ بشكل فني مرهف ـ 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 تاثيرا معينا في اوساط الجمهور وتميزا ممكنا مستخدما في ذلك خياله وما يقدمه الحوار . فقد اعطى لفاضل مسحة من الارستقراطية .. بينما ظهرت زوجته بسيطه دون سذاجه . وميز (علي طابو) بعاطفية قريبة من السذاجة ، و (سبع) باندفاعية وقليل من الرعونة و(شاحوذ) بخشونه تشبه خشونة قطاع الطرق ، وجعل حسن هادئا ورفيعا كما هو البرجوازي الصغير عادة .

ولعل (دعبول) هو الوحيد الذي كان بحاجة الى تشذيب وتحديد لو اتبع لاقترب به من المعقولية ولابعده عن الحالة الرجراجة التي ظهر فيها . فمع كل الخطورة الفنية والسياسية التي تمثلها شخصيته،قد اغرق بحركات اقرب الى الخبل والسذاجة والسخف في اكثر مواقفه، مما جعل كفته تتقلب في ذهن المشاهد بين اندفاعته الساذجة وبين وعيه الواضح ، وهذا لا يعني ان تقدم هذه الشخصية بروح ثائر متفلسف بل يعني ان تقدم بروح انسانية متواضعة بعيدا عن الايفال في التهريجية 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 قوس قزح ملون وباهر ومثير للكوامن . وقد اعانته في هذا الانارة السريعة المحدودة التي اعدها 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 المحلة .. والى الامام (الشريعة) حيث تقف الزوارق بانتظار العابرين . واحسب ان انسجاما غريبا ربما جاء بقصد او بدونه حدث هنا بين مواد بناء الديكور التي انتزعها الفنان كاظم حيدر من مواد سبق وان استخدمت في البناء الفعلي في الحياة خارج المسرح ـ طابوق ـ شرفة قديمة ـ اعمدة خشبية قديمة ـ شباك ممزقة ـ اخشاب قديمة كالحة ـ اكسسوار قديم مستهلك ـ ، ومع التنفيذ الطبيعي الواقعي الذي قاد المخرج عرضه من خلاله ، هنا لا شيء مصوغ او مزوق ..الحركات، العواطف الادوات ، الحوائط 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 من اساتذة كسامي عبد الحميد (فاضل) ، وفنانين امضوا سنين 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 تمرسوا في اداء هذهاللعبة بعمق وادراك ومسؤولية . وكما اسلفنا فهم يشكلون حتى الان رواد وطليعة 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 ساحاتنا الفنية والفكرية . ثم عقدت جمعية الفنانين العراقيين ندوة لمناقشة المسرحية .. طرحت فيها آراء متعددة خرج منها الكثير متفائلا الى تطور وايجابية يوسف العاني وفرقة المسرح الفني الحديث والمسرح العراقي ككل .. بينما خرج القليل وهم يتميزون غيظا ومن هؤلاء الاستاذ ـ محمد مبارك ـ 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 في دخول باص المصلحة للبلاد .. وربط كل ذلك بانتفاضات الحرفيين ضد المانيفكتورات الاولى خلال القرن التاسع عشر .. مستخلصا موقفا رجعيا من خلال العمل .

وقد كان ذلك نقدا مخلصا ولا ريب ولكن تاثره بما يصح 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 ياتي بها ، وهي التي اصبحت تعم العالم الاوربي كما تسللت الى عالمنا العربي .. فالجري المحموم خلف الشكل فقط .. اما المضمون المعروض بوضوح وبساطة فقد تخلف الى الوراء .. انها طريقة العمل التي يدينها الاستاذ ـ ليونيللو فينتوري ـ (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 تغيير 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 الغريبتين على

---

(١٦) مجلة المسرح والسينما العراقية ـ العدد الرابع ـ ١٩٧١ .
وهي ملحق هزيل يصدر هنا كملحق لمجلة هزيلة اخرى هي الاذاعة والتلفزيون .

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

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

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

اما النقطة الثانية فالمسرحية قطعا لم تضع الصراع بهذا الشكل ـ عمال الزوارق ـ و ـ الباص ـ واكبر دليل على هذا انها لم تبـــدا اول حركة لها بالاشارة الى الباص .. بل ابتدأتهـا بالتظاهـر ضـد السلطة القائمة في الخمسينات وهي سلطة اقطاعية رجعية كان كل عمل تبداه يثير حفيظة الشعب ويؤخذ كخدعة او دسيسة .

لقد كان هؤلاء العمال تعساء قبل مجيء الباص ويمكن الرجوع الى اللوحات ١ـ٤ ، وكان الصراع محتدمـا ، اما المجابهـة التـي حدثت بين عمال الزوارق وعاملي الباص ـ اللوحة ١٢ ـ فقد كانت بسبـب استهانة العاملين المذكورين بشروط العبور .. التي تطبق على جميـع العابرين . ولعل مما يحسم هذا الخلاف نهائيا .. ان فاضل عندمـا اخرج زوجته من المستشفى ـ اللوحة العشرون ـ اتجه بها وبطفلهمـا ناحية اليسار ليركبوا الباص دون الزورق مما يؤكد بان هذه الجماعة لم تكـن تحمل اية ضغينة للآلة الجديدة ..بل ان عداءها كان منصبا على النظام التعسفي الملكي .. وهو فارق كبير بالنسبة الى الحرفيين ومهاجمتهم للآلات .

الان نستطيع بكل وضوح ان نضع (الشريعة) لمجرد اصرار النقد، في مكانها الملائم من نشاط يوسف العاني المسرحي .. انها ببساطـة تنتمي الى المرحلة الاولى ـ الكلاسيكية ـ فحدثهـا المباشر .. وروح النقد اللاذع فيها .. وصداميتها .. والكوميديا التي تنبع مـــن التعارض بين واقعين مختلفين .. واقع الشعب وواقع حكامه .. كلها تضعهـا الى جانب مسرحيات الفترة الاولى . ولكن هذا لا يعني انهـا لا تحمل سمات التطور في تكنيك العاني والفهم الجديد الذي حصل عليه .. نتيجة لمعايشته اعمال الرحبانيين في لبنان خلال السنـوات القليلة التي اعقبت الستينات . ثم زيارته لمسرح بريخت في المانيـا الديمقراطية .. وبحثه في مسارح اوربا الشرقية ..

لقد كانت (الشريعة) كما هي جهود يوسف العاني وصحبه حياة بسيطة .. وشجاعة .. لكنها تمخضت وتمخض عن دروس كبيـــرة لاصحابها ولنا اجمعين ..

بغداد

بنيان صالح

سميـح القاسم

الموت الكبير

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

صدر حديثا ثمن النسخة ٤٠٠ فلس.

منشورات دار الآداب