ولدت على خشبة المسرح

(حوار مع يوسف العـاني)

اجرت الحوار : لطيفة كامل

نخشى ، احيانا ، على مسارحنا العربية أن تكون مبنية ، أو نبنيها فوق الرمال ، لا تحمل صفة الرسوخ ثم التطـور ، وبالتالي نتوجس أن لا تتمسك بها الارض والبيئة حين لا تنبت من هذه الارض بالضبط . ولهذا نبحث دوما عن الجذور في المظاهر المسرحية المحيطـة بنا ، والتي قد تقدم لنا نجاحا خلبيا زائفا ، أو فشـلا خارجيا كالرماد فوق نار متأججة . ولأننا نبحث عـن الجذور في التجـــارب المسرحية كفن والشخصيـة المسرحية كانسان وفي العلاقة المسرحية بالبيئة والجمهور كتقاليد وعلامة محفـــزة ومتجددة ، فاننا نبحث عـن شخصيات كيوسف العاني أحد الرواد النادرين فـــي المسرح العربي عامة والعراق خاصة ، فهو يستطيع أن يلخص لنا تجربة مسرحية وشخصية انسانية فنيـة ، ويوجز لنا علاقة مسرحية مع البيئة والجمهور استطاعت أن تضرب جذورها في مجتمعها وبكل ما كان فيـه من خيبات ونجاحات على المستويين الشخصي والعـــام ، الاجتماعي والسياسي .

يوسف العاني الذي أعجب به جمهور التلفزيون ، منذ أيام ، وبشخصية حسب في مسرحيـة « بغـداد الازل بين الجد والهزل » ، يقدم نفسه لجمهـور القراء قائـلا :

ـ أحمل صفتين : انني مؤلف وممثل ، وقـــد بدأت هاتان العمليتان معا ، فأول مرة أقف فيها عـلى المسرح كانت في ٢٤ شباط عـام ١٩٤٤ في الثانويـة المركزية ، وهو التاريخ الذي أعتبره انا يوم عيد ميلادي الفني وبديـلا عن يوم عيـــد ميلادي الحقيقي الـذي لا أعرفه ، وفي هذا اليوم من كل عام أحتفل وأراجـع نفسي سنويا : ماذا قـدمت وما هي جـوانب السلب والايجاب ؟

● ها نحن في شباط ويوم المراجعة السنوية ، لكننا سنطلب من يوسف العاني مراجعة أشمل ، ومع اننـا لا نحب تحـــديد شخصية يوسف العاني المسرحيـــة بالتأليف والتمثيل فقط ، الا اننا سنبدأ مراجعتنا مع يوسف العاني مؤلفا ؟

ـ بدأت تجربـة التأليف بمحاولات نستطيـع أن نسميها ساذجة ، والسذاجة ـ دون شك ـ تأتي مـن الحماس وحده ، والرغبة في أن يكون لي شأن كاتبـا أو ممثلا ، فمن خلال تأثرنا بالسينما المصرية تلك الفترة والتي لم يكن هناك غيرها مجالا فنيا يشبع هواياتنا ، ومن خلال التأثر بها ومحاكاة ممثليها البارزين الذين كنا

نحبهم ، كنجيب الريحاني ، وبشارة واكيم ، ويوسف وهبي وغيرهم ، بدأت من ناحية التمثيل ، أما محاولة الكتابة فقد كانت كما ذكرت في اليوم نفسه ، اذ كانت أول تمثيلية اقدمها على المسرح من تأليفي ، لكن الشيء الذي يميز هذه المسرحية ، والتي أسميها : جوازا مسرحيا ، هي انها لم تكن من خيالي بقدر ما كانت نقلا عن حادث واقعي حدث في أحد المقاهي الصغيرة في جانب الكرخ ببغداد ، لهذا يبدو لي الآن ، حينما اعود لجرد محاولاتي وتأثراتي ، انني بدأت متأثرا من البيئة التي اعيش فيها ، ومن الناس الذين يحيطون بي ، ومن طرح مشاكلهم التي يعانون منها ويحسون بها ، وكان هذا دوما شأني في الطرح والمعالجة وفي معظم مسرحياتي التي كتبتها أن لم تكن جميعها .

● اذن التأثر بالبيئة أعطى البداية التي تسميها ساذجة أهميتها ، فكيف طورت هذه البداية وكيف استطعت الانطلاق من مجتمعك بالخطوة الاولى في طريق مسرحي ـ غير متقطع ـ استطاع أن يحقق تجربة مسرحية أصيلة ؟

ـ يقولون دائما ان البداية صعبة ، هذا حق . لكن أصعب من البداية أن تطور وتعمق هذه البداية ، وتلك مسألة ترتبط بالتطور الثقافي والفكري والفني للكاتب. ومن هنا لا بد لي أن أقول ان التطور كان بطيئا : خطوة خطوة .. وعلى قدر ما كنت أستطيع الحصول على الجديد النافع ، والاطلاع على ما يجري حولي ، وأعني في العراق وفي البلاد العربية ، وكان العطاء شحيحا ونادرا ، وكنا في البداية منغلقين على أنفسنا الا بالقدر الذي جاءنا به التلفزيون من الاعمال التجارية غير الجادة أو الهامة . وباختصار ، فان حصيلة مجتمعي ، وحصيلة ما أحمله من فكر ، يرتبط بمصير انساننا العربي ، وبالانسان في كل أنحاء العالم ، مؤكدا على قيمته الكبيرة ، وباحثا ضمن اطار المسرح عما ينفعه ويطوره ويبني مستقبله الجديد .

● اذا أردنا التحديد من خلال أعمالك المسرحية المكتوبة ، كيف يمكننا القول انك كنت حصيلة مجتمعك وكيف عبّر فكرك عن الارتباط بمصير الانسان العربي خاصة والانسان عامة ، ضمن اطار المسرح الذي سعيت الى تطويره فنا وفكرا ؟

ـ من أول عمل ، وكان اسمه « القمرجية » ، والمحاولات التي تلته وكانت متشابهة والطابع الهازل فيها هو الاساس ، لم أحاول الابتعاد عن الطابع الواقعي لحياة الناس الذين قدمتهم . أما في عام ١٩٤٩ فقد قدمت عملا متميزا أكاد أعتبره مرحلة جديدة ، هي أقرب الى الطرح السياسي منه الى الطرح الاجتماعي العام . وكان ذلك مسرحية « رأس الشلة » التي قدمت بنجاح كبير ، وأعيدت مرات ومرات ، ونفذت الى قلوب الناس بيسر ، وكانت بتقديري حافزة على أن يبحث المشاهد عن الخلاص من الواقع المعروض له على المسرح . ومن هنا أستطيع القول بالنسبة الى كثير من الاعمال المسرحية في الوقت الحاضر ، والتي تسمى (مسرحيات سياسية) انها لا تنضوي تحت هذا الاسم اطلاقا ، لانها وسيلة امتصاص أكثر مما هي وسيلة شحن وحفز على ادراك الواقع السيىء ومن ثم العمل على تغييره .

● بدأت تطرح السياسة في كتابتك المسرحية بتقديم الشكل الواقعي المباشر للحياة ، فهل استمررت في هذا الاسلوب منطلقا من ايجاد الحافز لدى المشاهد لتغيير هذا الواقع الملموس أم أنك سعيت لتغيير هذا الاسلوب ؟

ـ استمررت بعد (رأس الشلة) بكتابة مسرحيات مماثلة ذات الفصل الواحد مثل (فلوس الدوا ـ ست دراهم) وحتى عام ١٩٥٥ ، حيث كتبت أول مسرحية أعتبرها تنتمي ـ بكل تواضع ـ الى المسرح الملحمي من حيث المضمون لا الشكل . كانت هذه المسرحية عبارة عن تقييم لدور الأم المناضلة ، وبالفعل كانت الشخصية الرئيسية أما عراقية فقدت ولديها المناضلين وخرجت تدعو الناس لأن يثأروا لها وللشهداء الآخرين الذين سقطوا في معركة التحرير قبل عام ١٩٥٨ . كانت هذه المسرحية هي « أنا أمك يا شاكر » . ظلت هذه المسرحية مختفية في مكان أمين لتقدم عام ١٩٥٩ ، أي بعد ثورة تموز ، وأنا ككاتب أعتبر « أنا أمك يا شاكر » محطة ضمن مسار مسرحنا العراقي .

● ماذا كانت المحطة التالية بعد « أنا أمك يا شاكر » ، والمسرحية ذات الفصل الواحد ؟

ـ لم يكن هناك شيء جديد أو يعلو في تقديري على « أنا أمك يا شاكر » ، مع انني كتبت بعد ذلك « أهلا بالحياة » وكانت أول مسرحية تتكون من عدة فصول ، وقد قدمت عام ١٩٦٠ . لكن المحطة الاخرى التي توقفت عندها فقد كانت مسرحية جديدة ومتميزة هي مسرحية « المفتاح » ، وهي تعتمد الموروث الشعبي أساسا لها ، حيث حولت حدوتة قصيرة الى منطلق كبير لبناء هذه المسرحية ، وكان تقديمها عام ١٩٦٨ مرحلة جديدة في مسار مسرحنا العراقي ، ومفتاحا لكثير من الاعمال لكتاب مسرحيين آخرين لان يفكروا بجد لاستلهام التراث ، سواء كان هذا التراث شعبيا أم تاريخيا أم فكريا .

● بدأت تكتب الطرح السياسي بالواقعية المباشرة ثم بالملحمية ثم باستلهام التراث وهو أقرب الى الملحمية عادة ، فما هي الصيغة المسرحية التي اعتمدتها بعد

ذلك لتكون أكثر قبولا لدى الجمهور وحفزا له ، وأكثر تعبيرا عن تطورك في الكتابة المسرحية ؟

ـ من « المفتاح » حتى اليـــوم اكتب مسرحياتي وفق تجربتي الطويله كلها ، فبعـــد أن قدمت مسرحية « الخرابة » ، وهي من المسرحيات التي تجمع الملحمية والوثائقية ، عدت فكتبت مسرحيـــة « الشريعة » اي المرساة ، حيث سجلت بها فترة من تاريخ شعبنا فـي العراق وواقعـه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ، وكان اسلوب هذه المسرحية يختلف عن أسلوب المفتـاح والخرابة ، فاتهمني النقاد وقتها انني عدت الى الصيغة الواقعية التي ابتدات بها وتابعت حتـى « المفتاح » ، لكنني في الحقيقة لم أفعل سوى تقديم الصيغة التـي اعتقدت انها تتلاءم مع الطرح الـذي قدمته والاحـداث التي تضمنتها المسرحيـــة . ثم عدت فكتبت مسرحية « النول » وهي من المسرحيات الملحميـة التي تضمنت الرقص والغناء والعرض الجماعي . لكنني عدت مـرة أخرى لارصد أحداث عام ١٩٤١ الـــى ١٩٤٨ فكتبت مسرحية « الخان » بالصيغة الواقعية مـــع الاختلاف بشكل المسرحية واخراجها . اما الآن فقد انتهيت مـن كتابة « الثلاثية » ـ الجزء الثالث الذي يكمل هاتيـن المسرحيتين « الخان » و « الشريعة » في مسرحيـــة اسمها « الجسر » حيث تتناول فترة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٨ ، ولم تقدم هذه المسرحية بعد .

● نلاحظ ان الفكرة هي التي تحدد لديك الصيغة، والاسلوب المسرحي ، ونـــلاحظ انك كتبت الصيغة الملحمية بعد تعرفك عـــلى مسرح بريخت في المانيـا الديمقراطية ، فهل اعتمدت الملحميـة تأثرا ببريخت أم لأنك وجدتها الملهـــم الاول للمسرح العربي في خلق علاقة صحيحة بين الخشبة والجمهور ؟

ـ علاقتي بمسرح بريخت ليست علاقـة جديدة . بدأت عام ١٩٥٧ حيث عشت فترة في برليـن بألمانيا الديمقراطية ، متابعا لهذا المسرح ، وكانت بالنسبة لي مسألة جديدة لم أكن أعرف عنها شيئا ، وظللت اتابع هذا المسرح من خلال زياراتي لألمانيـا الديموقراطية ، ومن خلال قراءاتي لاعمال بريخت وما كتب عنه ، لكن هذا الاطلاع وهذا التعرف بقي مخزونا عندي ولم يأت التأثر به وسيلة لان أكتب عملا وفق الصيغة البريختية لمجرد وجود هذا التأثر ، أو لمجرد الرغبة في التقليـد لكي يقال انني انتهجت النهج البريختي ، وانما كـــان لسبب آخر حيث انني وجدت ذات يوم انني فعلا أنتهج هذا النهج عن سابق عمد واصرار ، حيث انني عندمـا بدأت أعد المادة الدرامية لمسرحية « المفتاح » فاذا بـي أكتشف ان الصيغة التي يجب أن تقدم بها هذهالمسرحية بالفعل تحمل ، أو يجب أن تحمـــل مقومات مسرح بريخت ، كالتغريب والتأكيد على عدم اغراق المشاهـد بالايهام بقدر جعله يقظا ومستوعبا لما يجري على المسرح كمسرح وليس كحياة معاشـــة . وكذلك الحال فـي مسرحية « الخرابة » حيث كانت هذهالعناصر البريختية أكثر وضوحا . وطبيعي ان هذا النوع من المسرح يظل قريبا من الجماهير لانه مهما طرح من أفكار ومواضيـع فانها تظل تؤكد على الصلة بالجمهور ، ومن هنا كررنـا مرات عديدة ان مثل هذا المسرح يظل من المسارح التي نحتاج اليها كمسرحيين عرب ، خاصة في هذه المرحلة من حياتنا المسرحية .

● في هذه المرحلة مـن حياتنا المسرحية ـ كما تقول ـ يحلم المسرح العربي بأن يحقق الاندماج الكـامل في الخشبة والصالة وبكسر الحـــواجز بين ما يجري فوق الخشبة وما يجري في حياة مـن في الصـــالة ، ويستعير المسرحيون لذلك أشكالا كثيرة معبرين عـــن حيرتهم للوصول الى الجمهور ، فمرة يزيلون الستارة ، ومرة ينهجون التغريب البريختي ، مرة بالراوي ، ومرة أخرى بالتمثيل في الصالة ومخاطبة الجمهور مباشرة، أو فتح حوار غير عفوي معه . فهل تتصور ان الشكل أو الاسلوب كما فهموه هو الذي سيحقق العلاقـــة المأمولة مع المتفرج ؟

ـ أنا دائما لا أميل الى تجزئـة العمل المسرحي ، فالمسرحية حينما تقدم للجمهور يجب أن تظل وحـدة متماسكة سواء في مضمونها أو موضوعها أو اخراجهـا وطريقة الاداء التمثيلي فيها ، اذ لا يمكن اطلاقا أنتتوسل بشكل ما يعتقد المخرج بأنه شكل يستهـــوي الجمهور بمعزل عن طبيعة النص المكتوب ، والا نكون قد قمنـا بعملية « غش فني » للجمهـــور وبعدم ادراك لأهمية الانسجام الذي يجب أن يسود العمل المسرحي كـله . صحيح ان هناك مسرحيات ذات صيغة ملحمية ، لكننا نجد فيها مشاهد تقترب من الواقعية . غير ان هـذا المشهد يظل ضمن اطـــار المسرحية ككل منسجما مع الصيغة التي بنيت عليها المسرحية ، أو الغـاء الستارة أو مخاطبة الجمهور ، أو التوسل بالراوي : هذه مسائل لا تجدي نفعا من الناحية الفنية والفكرية اذا لم تكـن وسيلة ضرورية لايصال الفكرة الاساسيـة للمسرحية ، أو التفسير الدقيق والعميق لها .

● اذن أين هي النقاط في ايجاد العلاقة الوطيـدة مع الجمهور والتي يجب أن يرتكز عليها المسرح العربـي خارج هذه المظاهر التي تخطىء في تفسير وايجاد هذه العلاقـة ؟

ـ نقاط الارتكاز هي الفكر المتطور الذي تحتويـه المسرحية ، والصيغة المتطـورة للاداء المسرحي الـذي يتقدم به الممثل ، والممثل في هذه الحالة يجب ألا يكون متمتعا بالجدارة البدنية فقط ، بل يجب أن يكونمزودا

بقدرة ثقافية جيدة ، وبحيث يدرك ما يقوم به جملة وتفصيلا ، والشكل ليس هو الاساس في الاقتراب من الجمهور بل واحد من الوسائل ، شريطة الا يكون منفصلا عن العناصر الاخرى التي ذكرتها . الصيغ المسرحية ليست هي الحد الفاصل في العلاقة بين الجمهور والمسرح ، فالمهم أن يحمل العرض الفكره الانسانية التقدمية ، ويحمل النكهة الجماهيرية مع الجوده والكفاءه الفنية المتوفرة عند المخرج ، وعند الممثل ، والانسجام الكامل بين الجميع .

● نأخذ اذن على سبيل المثال « بغداد الازل بين الجد والهزل » من المسرح العراقي ؟

ـ أحسست من خلال الندوة التي عقدتها في نقابة الفنانين السوريين ان المسرحية قد تركت هذا الاثر ، فهناك أكثر من بطل في المسرحية ، ولكن هؤلاء الابطال كانوا من الجودة بحيث أكسبوا العمل صفة جماعية لا فردية ، كما ان الاعجاب بالاداء التمثيلي وبالاخراج قد ولد الاعجاب الكامل بمجموع العمل المسرحي حتى الادوار الصغيرة التي قام بها الممثلون ، فالمسرحية منذ أن كتبت كانت تحمل الصيغة الحديثة في الطرح الفكري ، وتحمل الشكل الذي يجب أن تقدم به ، وبالتالي كان يجب أن تتوفر فيها عناصر الجودة مجتمعة وليس مفردة لكي تؤدي دورها الكامل في الوصول الى أوسع الجماهير .

● نعرف ان المسرح العراقي هو أحد المسارح العربية القليلة التي استطاعت أن ترسخ نفسها في البيئة التي نشأت فيها وعبّرت عنها ، فكيف نأخذ تجربة المسرح العراقي مثالا ، وندل على ذلك بالتفاصيل المهنية والفكرية ابتداء من نظام العمل والانتاج والعرض وانتهاء بعلاقة الطرح الفكري بالبيئة التي يعيش فيها ، وبالتقاليد المسرحية التي رسخها حتى الآن ؟

ـ يمكن عبر تجربة المسرح العراقي أن نؤكد على صيغ للخلق المسرحي ، ابتداء من النص المكتوب، وحتى العرض بكل عناصره الانتاجية والتقنية والفنية . هناك تجربة فرقتنا « فرقة المسرح الحديث » التي بلغت من العمر ٢٦ عاما . وهناك الفرقة القومية وعمرها عشر سنوات والتي تضم كادرا فنيا متميزا كبيرا وكفاءات عالية ، يمكن أن نقول ان هذه الصيغ كلها تصب في مجرى واحد هو ايجاد الصلة الوثقى بينها وبين الجمهور والعمل المستمر من أجل تطوير العملية الفنية التي تخوضها لتكون بقيمة فنية عالية ، ولهذا السبب يكون الجمهور هو الاساس لكل هذه العمليات .

● كيف يعبر المسرح العراقي عن اهتمامه بالجمهور حين يبدأ العمل بمسرحية ما ؟

ـ نفكر دائما كيف نوسع رقعة الجمهور من حيث الكم ، وأن نرفع مستواه الفني والحسي من حيث النوع . نحن جميعا نبدأ وفق هذا الاطار للبحث عن النص المناسب ، ثم نعمل على خلق آخر اضافة الى ما يحتويه النص ، ويكمن في تفكير المخرج ، وفي طريقة المخرج لاخراج هذا العمل ليظل قريبا من الجمهور كذلك ، ونعني أن تكون المجموعة المشاركة في العمل هي الاخرى واسطه في الاقتراب من الجمهور أو في جذب الجمهور اليها من جهة اخرى .

● هل يعني هذا انكم تهتمون بمسرح النجوم ؟

ـ اننا لا نعنى بمسرح النجوم . لدينا في مسرحنا العراقي نجوما وأسماء لامعة ، لكنها لم تصل الى هذا المستوى بالوسائل المستهلكة والمسفة التي يتوسل بها المسرح التجاري عادة ، ولكن وصلت الى هذا المستوى بالجد والمثابرة ، ومحاولة تطوير ذاتها تطويرا فنيا جيدا ، حتى أصبح الجمهور يحبها ويتعلق بها .

● بالتفاصيل العملية كيف يهتم المسرح العراقي بالجمهور من خلال نظام العرض واختيار النص، وتفسير العلاقة الفكرية مع الجمهور ؟

ـ يحاول المسرح العراقي أن يكون عند تجمع الناس غير بعيد عنهم ، وأن يذهب اليهم في مواقع عملهم . هذا ما حاولته الفرقة القومية حين أسست لها المسرح الجوال ، وحين أصبحت تذهب متجولة في مدن المحافظات . تقف أمامنا أحيانا بعض العوائق التي تعتبر نوعا من الاسباب التي قد لا تحمس الجمهور لياتي الى المسرح ، مثلا المسرحيات الشعبية أثيرة عنده ، أما المسرحيات التي تقدم بالفصحى فيقدم عليها لكن ليس بالقدر ذاته ، وهنا يجب علينا أن نختار المواضيع التي تهمه هو والتي يحسّ بقربه منها ، بحيث تصبح الناحية التي تهمه هي الاساس وتصبح اللهجة عنصرا ثانيا . أذكر على سبيل المثال « بيت برناردا البا » المترجمة الى الفصحى والتي تعرض موضوعا هاما هو الضغط على المرأة وعدم السماح لها بممارسة حياتها ، وهي مرحلة مرت وتمر بها مجتمعاتنا . الموضوع هنا خدمنا في جلب الناس ، وقد مثلت المسرحية ١٢ فتاة.

● اذن ليس المهم هو المسرحية الشعبية أو المترجمة ، بل استلهام القضايا الهامة لدى الجمهور هو ما يجعل دوما العلاقة بين المسرح والجمهور متينة وحارة ، فهل نقول من هنا ان المسرح العراقي سياسي بالدرجة الاولى ؟

ـ نقطة هامة جدا هي ان علاقتنا مع الجمهور ـ اي المسرح العراقي ـ هي علاقة تاريخية نشأت بمنظور الثقة والمحبة، لان مسرحنا بدأ مسرحا سياسيا، وأعني ان المسرح لم يقحم السياسة في مسرحه بقدر

ما كان المسرحيون هم سياسيون قبل أن يكونوا مسرحيين . لاننا كنا جزءا من الحركة الوطنية ، والحركة الوطنية مرتبطة بالشعب . وقد جنى المسرح العراقي من ذلك تعود الجمهور الاقبال عليه ، أذكر مثلا ان مجموعة ترسل شخصا ليقطع خمسين تذكرة ويحجز قبل عشرة أيام ، ثم تاتي المجموعة من خارج بغداد لتشاهد العرض المسرحي وتعود ليلا الى مدينتها ، وهذه الملاحظة شاهدناها في فرقة المسرح الفني الحديث وفي المسرح القومي .

● مهنيا ، نعرف ان المسرح يجذب الجمهور حين يستطيع تحقيق نظام عرض موسمي دائم ـ ريبرتوار ـ يقدم من خلاله برنامجا مسرحيا متجددا كل ليلة ، فهل وصل المسرح العراقي الى تحقيق مثل هذا ؟

ـ المسرح القومي استطاع أن يعمل بنظام الريبرتوار . كان يعيد نظام المسرحيات التي قدمها وفق برنامج محدد ، وهذا يحتاج الى امكانيات مادية وتقنية ، أما فرقتنا ، فرقة المسرح الفني الحديث ، فلا تملك هذه الامكانيات ، لكننا نستعيض عن تقديم ذلك بتقديم مسرحية جديدة حالما نرفع الديكور القديم ، وأن نسجلها لتقدم لمشاهدي التلفزيون ، وبكلا الحالتين استطعنا اقامة علاقة دائمة مع الجمهور .

● من خلال تجربة فرقتكم المسرح الفني الحديث، هل تؤمن بفكرة مسرح المجموعة التي تطرح في أوروبا وبعض البلدان العربية ، وحيث يتوزع العمل على الجميع دون تخصص ، وهل تؤمن بان رجل المسرح الفني يستطيع تجاوز المؤلف وهيمنته الفكرية على العرض ؟

ـ بصراحة نحن نمارس هذه العملية الفنية ، ولكن بصيغة تختلف عن المسرح الجماعي أو مسرح المجموعة ، وبالرغم مما يقال انه مسرح كل العاملين بالمسرحية ، الا انه يظل هناك شخص وهو المهيمن والمدبر لهذا العمل ، فنحن نناقش النص مناقشة مستفيضة ، وكثيرا ما يقترح المخرج اقتراحات عدة فيقوم المؤلف بتنفيذ هذه الاقتراحات ، وأحيانا تحذف أو تضاف الى المسرحية أمور جديدة ، يقتنع المؤلف بصوابها حيث تكون هناك نفس الرؤية التي ينظر اليها أو من خلالها المخرج للمسرحية ، وكذلك الحال مع الممثلين ، تتم مناقشة العمل تفصيلا ، ويصبح الممثل متبنيا للعمل بكامله ، وليس لدوره فقط ، لكن المسرح يتطلب تقاربا في المستوى أولا كي تكون عملية المشاركة متقاربة ، ونحن لدينا شبانا جددا ما زالوا في أول الطريق ، وهم بحاجة الى مراس طويل ومتابعة ثقافية وفنية ، كي يكون لهم المستوى الفني والثقافي الذي نريد ، وهذا لا يعني اننا لا نفسح لهم مجال المشاركة والمسؤوليات الرئيسية ، لكن في مثل تكوين فرقتنا يصبح العمل الجماعي مرحلة تحتاج للوقت سيما ان المسرحيات التي تقدمها تضم مجاميع كبيرة وشخصيات كثيرة أيضا .

● هل استطاع المسرح العراقي تشكيل فرق مسرحية ثابتة بمثابة خليات عمل دائم ومتطور ، أم انها فرق موظفين متنقلين تهدد تطور الفرقة ورسوخ تجربتها المسرحية ؟

ـ الفرقة الرئيسية هي المسرح القومي ، وتضم كما ذكرت كادرا متفرغا للعمل ، وكفاءات فنية كبيرة ، ولها في نظام العمل ما يؤكد على تواجد عضو الفرقة طالما ان العمل متواجد . العمل يدعو الى الحضور والعمل متواجد دائما ، وهذا ما يوفر له الراحة ، والمتابعة الثقافية . والمسرح القومي بلجانه الفنية مطالب دوما بوضع الدراسات والبحوث عن طبيعة الاعمال التي قدمها المسرح خلال كل موسم ، بحيث يستطيع مخططو الفرقة التعرف على المؤشرات المستقبلية للعمل المسرحي . وهناك استفتاء للجمهور تثبت فيه آراؤه ، وعلى ضوء هذه الآراء تتعرف الفرقة على طبيعة اعمالها والصدى الذي تركته لدى الجمهور . مثل هذا لا يترك العمل الفني راكدا ، بل يخلق الحركة ويدفع العاملين في الفرقة الى البحث عن الجديد النافع والمنسجم مع هدف الفرقة ، لخلق مسرح متطور ومتجدد . اذن المسالة ليست بالشكل الذي يقال ان الفرقة الرسمية هي فرقة موظفين ، بل الخطأ يكمن في الكيفية التي تعمل فيها هذه الفرقة ، فالصيغ الايجابية والجادة ، وعدم التمسك بالرأي الفردي ، والتوسل بالاساليب العلمية لمعرفة عمل عمل مسرحي، كلها عوامل تدعو الى اغناء الفرقة بوسائل التطوير والتجديد، وهناك اضافة الى الفرقة القومية ثلاث فرق اهلية عاملة استطاعت أن تحافظ على نظام الفرقة المسرحية وأن تخلق نوعا من المنافسة الفنية والحوافز لتطوير اعمالها ...

* * *

والحديث مع الفنان المسرحي يوسف العاني لا بد أن ينقطع قطعا ، فعفوية الحوار معه وطرح القضايا الفكرية الشاملة أو المهنية التفصيلية في مجال المسرح قد تجعله حديثا بلا نهاية ، فتجربة العاني الطويلة وخبرته المهنية وثقافته المتطورة ونشاطه المسرحي الدائم لم يجعله يصبح من جيل البدايات فقط في المسرح العراقي ، فالعاني متجدد دوما في المسرح ، لذلك هو قادر على مناقشة قضاياه بكثير من التركيز العام مفيدا ومدعما أقواله بالتجربة والامثلة المادية ... اخيرا هل طرحنا قضايا رسوخ المسرح العراقي للنقاش ، أو ناقشنا بعض قضايا ومشاكل المسرح السوري ؟.. أتمنى لو استطعنا أن نضرب عصفورين بحجر .