

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من
مراجعات
"الأدب"

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 عياني واكرم الرفاعي ، جرى الحديث فيها حول استعلاء وجهات نظر الادبيين السوفياتيين عن مبدأ حرية التعبير والنشر داخل الاتحاد السوفياتي ، ومبدأ حرية انتشار المدارس الادبية المتنوعة قيسه ، وظاهرة تسلسل المفكرين الصهيونيين الى اتحادات الكتاب في جميع الدول الاشتراكية ..

وبدا 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 الآراء 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 آرائه وافكاره .. ونقل الدكتور سهيل ادريس المناقشة الى زاوية أخرى 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 أوروبا الغربية وينشرونها هناك .. وقد سبق منذ سنتين ان قدم الكاتبان دانيال وسنيافسكي الى المحكمة 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 تحقّر الشعب السوفياتي والنظام الاشتراكي .

حول هذا الموضوع اثار الدكتور سهيل ادريس سؤالاً 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 احدي 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 أراس تحريرها (أفنيوك) .

وقرات القصص الاربعة ، فوجدت ان واحدة منها فقط تصلح للنشر ، اما الثلاث الاخرى ، فسان فيها شتما واقترآء 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 .

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 موقته قوامها السادة : الدكتور سهيل ادريس امينا عاما للاتحاد ، الاستاذ جوزف مفيزل 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 الموقته 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 بيروت في الاسبوع الماضي الاديبان السوفياتيان المعروفان « سفرونوف » و« روميانتسيف » .

وبالاضافة الى كتابة المسرحيات والشعر ، فان سفرونوف يشغل منصب رئيس تحرير مجلة « أفنيوك » 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 الإشارة الى ان سفرونوف هو رئيس لجنة العلاقات

فانا كرئيس تحرير مجلة ، اتمتع بحرية كاملة في نشر او منع مساهمات اراء مناسبة او غير مناسبة .
فاذا قررت نشر قصة او مقال ، فان كوسيفين لا يملك حق منعني من ذلك ، واذا رفضت نشر مقال فان بريجنيف لا يملك ان يفرض علسي نشره .

ويمكن ان يحدث مثلا ان لا تعجبني قصة ، فارفض نشرها في مجلتي ، بينما يعجب بها رئيس تحرير مجلة اخرى 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 - ونظامكم ليس اشتراكيا - ان يرفض نشر قصة في مجلته ؟ الامر عندنا يسير علسي نفس المتوال .

ولاعد الان الى قضية سولجنسين ، فقد قال لي : اما ان تنشر لي قصصي الابع ، واما ان اسحبها . .
واحبست ان من الممكن ان يثير سولجنسين ضجة في العالم الغربي حول قصصه المتنوعة ، فقلت في نفسي : ربما كان بإمكانني اذا نشرت قصصه غير الجيدة وغير المقبولة ، ان اتفادى ضجة اعلامية لا يمرر لها . فرفضت 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 اضطرت لرفض نشر القصص . .
ماذا فعل سولجنسين ؟

لقد ذهب الى مجلة ادبية شهيرة عندنا اسمها « نوني مير » (العالم الجديد) .

وحدث ان رئيس تحرير المجلة الثانية قد قام بنفس التصرف الذي كنت اراه انا مناسباً ، فنشر قصة واحدة ورفض نشر الثلاث الاخرى .
هذه قصة سولجنسين ، الذي ذهب لينشر واياته في مجلات الغرب . . ونحن لسنا مستعدين لنشر في مجلاتنا شتائم في الشعب السوفياتي والنظام الاشتراكي لمجرد ان نرضي اجهزة الاعلام الغربية ونظمئها 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 اعتقد انه بالفعل يهودي صهيوني . والحقيقة انا 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 تكن الصفة العدوانية مؤخرا فقط . .

وعاد سفرونوف يوضح رايه 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 :
- لقد لاحظنا ان الصهيونيين الذين يعيشون في السدول الاشتراكية ، قد اغضبهم موقف العسكر الاشتراكي من العدوان الاسرائيلي . ولما اردوا التعبير عن استيائهم هذا ، وتحويله الى حركة تضرب العسكر الاشتراكي منها الى اتحادات الكتاب والادباء ، فكادوا ان يحدثوا ازمة نظام في بولونيا ، ونجحوا في خلق ازمة نظام في تشيكوسلوفاكيا . فما هي الاحتمالات التي اتخذتموها في اتحاد الكتاب السوفيات لمنع العناصر الصهيونية من التسلسل 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 حثرتنا منها وتنبهنا لخطرنا قد اصبح الان اشد بكثير من السابق ، واعتقد انه ليس بإمكانهم استغلال اتحاد كتابنا للاغراض التي تحدثت عنها ، مع الاشارة الى ان هناك في اتحادنا كتبة يهودا غير صهيونيين ، ومخلصين للاتحاد السوفياتي وللنظام الاشتراكي .

وانقطع جبل 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 يشنون عن هذه القاعدة . .

غير ان اليوم التالي لهذه المناقشة الهامة ، قد حمل الينا انباء تؤكد جو الخطر الذي يحيط الصهيونيين في العسكر الاشتراكي حاليا فقد اعتقلت سلطات موسكو زوجة دانيال ، الكاتب اليهودي الذي يقضي فترة سجن بسبب كتابات تشتم الاتحاد السوفياتي ، امسا 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

- ١ -

لم تقم نهضة مسرحية جدية في العراق ، الا في الخمسينيات من هذا القرن ، مع ان بداية التاليف 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 مبادئ 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 قرابة منا بالاضافة الى التي ولدت في

(١) تعتبر سنة ١٨٨٠ بداية اهل التاليف المسرحي في العراق عندنا كتب الشمساس حنا حبشني 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 احمد 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 الي علمتنا ان بعض المؤلفين الاكبراد اتفوا في المسرح . وقد نشرت جريدة « التاخي » في عددها ١٠٩ في ١٨ - ٨ - ١٩٦٧ أسماء بعضها : مسرحية « زيرين » ومسرحية « الثالثة » من تاليف امين ميرزا كوريم ، ومسرحية « سامحيني » لكمال رؤوف ، ومسرحية « البنات والبنات » و « الثورة الفنية » لفتح كوريم ، ومسرحية « المرأة والنهضة » لوزير ، ومسرحية « مسرح كردستان » لعبد الرزاق محمد ، ومسرحية « علي أفندي » و « انهدم » لتريمان ، ومسرحية « ضحاك » لوكي احمد .

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 إيران بالإضافة الى الثورة الاشتراكية في العالم ، يضاف الى كل ذلك الانتفاضات الوطنية في العراق خلال الحكم الملكي الأسود . ففي ١٩٤٨ ، ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٨ ، كان الشعب العراقي يظلي . فتبدلت جراء ذلك نفسية جيل بكامله كانت له خصائص مميزة وصفات معينة . فمهد الإنسان العراقي وما أحدثته هذه الثورات لتكوين مسرح يهتم بقضايا الإنسان الثوري وما يشغل تفكيره خلال عملية تطبيق مبدأ الثورة في أرضه . ومع ذلك كله تعتبر ولادة المسرح العراقي متخلفة رغم شرعيتها . فالمفروض دائما أن يمهّد المسرح كثيره من الأسباب لقيام هذه الانتفاضات لا أن يكون وليدا لها . ورغم ذلك شهدت السنوات الأخيرة قبل ثورة تموز ١٩٥٨ مسرحا ساهم فسي بلورة الشعور الوطني فحاربه السلطات وقطعت التيار الكهربائي عن مسرحية يوسف العاني « رأس الشليلة » 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 - ١٩٥٥ وجدنا ان المسرحية العراقية قد أخذت طابع القياس لوضعنا 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 النفع والاستغلال ، فكانت مسرحياته التي تشمل هذا المنطلق « رأس الشليلة » و « ماكو شغل » و « تؤمر بيك » و « المعذبون في البيت » و « فلوس اللوه » و « أي أمك يا شاكر » ومما تمخض عن هذه المسرحيات مجابهة ثورية بين الإنسان العراقي والضغوط السياسية المتنوعة الموزعة 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 الجدبة 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 بطولات ثورتي ١٩٢٠ و ١٩٤١ الوطنيتين . والجدير بالذكر ان يحيى ق لم يعالج المارك الإسلامية 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 متغيا عن ظروفه النفسية ومشاكله الاجتماعية طارحا من خلالها قضايا ثورية ملحة ، لكنها وقتية تخضع لمشيئة القسدر والصدف . فقد ألف « الاقدار » و « المساكين » و « طمنة 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 » ، والفريق ان أصدقاء هذا الكاتب يخفون إنتاجه ومؤلفاته مما يضعنا امام علامة استفهام كبيرة . .

وما نستخلصه من فترة العشر سنوات هذه انها مهدت لمسرح أكثر نضجا وأعمق صلة بالمجتمع وبالإنسان . 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 الفت 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 السموم » وهما من تأليف جيان ومسرحية « الست حسيبة » لادمون صبري .

ويعود مسرح يوسف العاني مسيطرا على هذه الفترة أيضا ، فقد اعيد تمثيل « اني أمك يا شاكر ، وتؤمر بيك ، ورأس الشليلة وليطة » عشرات المرات على مسارح ألوية العراق . والعاني نفسه لم ينتج شيئا ذا أهمية في هذه الفترة لانشغاله وبقية الادباء بالثورة ومعطياتها . ويسير المسرح العراقي بطيئا في الجودة الفنية خلال الاعوام الاولى من الثورة وحتى يجيء عام ١٩٦٢ حيث انصر المسرح كليسا ، 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 العبت والادب السوداني 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 . واذا تنقص هذه المسرحية الابدولوجية الواضحة تسقط هي الاخرى بافتعال الامور المشابهة لما هو في مسرحية صموئيل بيكت « في انتظار جودو » .

وشهدت السنوات التالية لعام ١٩٦٢ تبعثا فكريا فسي 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 السى ملحمة كلكامش وعطائها الفكري من خلال قضايا العبد 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 .

واذا تأخذ الأوضاع السياسية في الهدوء يعود الكاتب العراقي من جديد بنشاط وحماس فريدين ، فقد مثل بعض الفنانين مسرحيات كتبت قبل هذه الفترة من امثال « الدبخانه » لعلي حسن البياتي « وأشجار 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 .

واذا يعود مسرحنا من جديد للواقع بعد ان كاد ان ينفصل عنه نجد ان بعض التيارات المشبوهة من الادب الاسود كالعبيشية واللاهديه تقزو فكرنا وقد حاول البعض ايجاد المبررات لاصاقها بتراثنا وواقعنا وانساننا .

فبالإضافة الى هذه الظروف المفروضة على المسرح العراقي مما سببت له التأخير فترة طويلة ، هناك اسباب اخرى لا تقل أهمية عما ذكرنا وهي ان الحكومات المتعاقبة لا زالت تضع العراقيل امام النشاط المسرحي فلا زالت الفرق قليلة . وقانون اجازتها صارم جدا كما لا زال المسرح يعامل برسوم كما تعامل المراقص مضافا الى ذلك كله ان قاعة العرض تؤجر لهذه الفرق بما يزيد على ٣.٤٠٠ ديناراً كل ليلة . وتقود هذه الاسباب المادية الى بعثرة فكر الكاتب وجعله منساقا للظروف المفروضة . فعليه ان يسند ايجار القاعة ومصاريف الديكور واقرب طريق لذلك هو المسرح الكوميدي تكوين وجهة نظر فكرية عن المسرح العراقي من خلال الكوميديات .

قبل ان ندخل في اتجاهاته فان ذلك بمثابة الارضية التي تحدد لنا نوع هذه الاتجاهات مضافا اليها ان الادب العراقي بصنوفه قد تطور بشكل لم يسبق له مثيل . ففي الشعر حركة التجديد وفي القصة حركة مشابهة نمت وتبشرت بعدئذ . اما في المسرح فالكاتب المجددون فيه انزوا خارج واقفهم مما يجعل ظهور مسرحيات جيدة بالقياس الى الشعر والقصة امرا صعبا للغاية . والحقيقة ان الحرية قد لا تمنح الكاتب الايديولوجي تفكيريا خصباً مثل العبودية فمن خلال السجنون والمعتقلات والتشريد والقهر النفساني ولدت في سنوات ما قبل ثورة تموز ١٩٥٨ مسرحيات جيدة مثل « اني امك 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 كقراءنا ، فتارة نجد السوق مملوءة بكتب تقدمية وتارة اخرى نجدها مملوءة بكتب فرانكلين . واذ تعكس هذه القراءات تأثيرها على القارئ البسيط نجد ان المسرحيات قد تأثرت بذلك تأثرا بالغا .

ومع هذه الضبابية التي خيمت على واقعنا الادبي خلال العشر سنوات الثانية من ١٩٥٥ - ١٩٦٥ نجسد المسرح قد ففز بعدها نحو التجديد . وعلى هذه المسرحيات تقوم نهضة فكرية جديدة سنأتي على مناقشتها في آخر المقالة ، فهي الوجه الحقيقي للمسرح العراقي رغم انشواء بعضها تحت مؤثرات فلسفية واحداث عالية . ونحن الى ان نصل الى الاتجاه الجديد في المسرح العراقي لا بد وان نمر بشيء من التفصيل باتجاهات المسرحية العراقية ككل .

- ٣ -

تنضوي المسرحية في العراق تحت انواع ثلاثة من الاتجاهات هي :

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

مسرحية الاحداث :

يتخذ هذا الاتجاه طابعا خاصا في العراق ، فقد سيطرت عليه الخصوصية املا في امرار - من خلاله - اشياء تبرر وجوده . لذا فان ما طرحه المسرح العراقي عدا الاحداث التاريخية يمثل احدانا ذاتية مشوهة . معظمها محلي اريد به التركيز على الحذقات التي يفرضها الحدث الذاتي بوجه البطل . ففي مسرحية « الغداء لا الهواء » (٢) ليوسف العاني ، حدث بسيط هو المرض ، ولكن العاني اراد بالمرض تقريرا لامرار وضع الاستشراء في الادوية وفي وضع العائلة المادي ومن ثم اسقاط الاب في هياوية الفس والتزوير لولا منعه النفسية وتراكماته الذاتية دون ان تأتي هذه المنعة بفائدة مادية تذكر . والصورة المقارنة في المسرحية مفضوحة ، فالاب (الصامل) لا ينساق للتزوير رغم فقره بينما اصحاب النفوس الضعيفة واصحاب المصالح والاحتكارات يجدون في التزوير طريقهم ، وتعطي المسرحية زخما من الشرعية لكل من الصورتين . وقد عمد ادمون صبري في « ايسام العطالة » الى كشف الحالة الاقتصادية والسياسية والبيئية من خلال تنفسات شخصية البطل والذي تعطل بسبب واه ، مما اخضع السياق الدرامي في المسرحية لخصائص مفروضة ومقحمة ووقتية ، فبدت وكأنها مغلوقة من التراث والحضارة والزمن ومحدودة باطر البيت والعائلة دون ان تتحمل طرح مفاهيم ثورية من خلالها كما فعل العاني بمسرحيته « الغداء لا الهواء » . ولجا كتاب عديدون الى اجتنار الاحاديث عن ظروفهم وظروف غيرهم من خلال احداث آنية وذاتية .

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

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

وما يتوخاه كاتب مسرحية الحدث ، هو اعطاء التبرير الكافي للقضية المطروحة خيرا كانت ام 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 ، تقع في زوايا مباشرة من حياتنا الاجتماعية وكأنها مقطوعة الصلة بالتراث والزمن . فتبدو المسرحية وكأنها ثروة منتقاة املا في اخضاع القارئ والمتفرج من وراء هذه الثروة الى عملية غسل دماغ . كل ما هو موجود في مسرحية الاحداث العراقية يشتمل القوة مع الضعف ، الجيد مع الرديء ، الابيض مع الاسود ، السلبى مع الايجابى ، أي انه يعطى للمفرج صورة كاملة للحياة بشكل منفصل .

ومسرحيات كمسرحية « السنونو » و « صورة جديدة » و « الكراكي » تفرق في المبالغة والافتعال مما يجعلها تسقط في اعطاء صورة مشوهة للمقالة التي تطيح بالفن المسرحي كالجوء الى التاملات النفسية البحتة أو الحيل البهلوانية من امكنة لا تحتل مثل هذه الحيل ، كما هو الشأن في « السنونو » و « صورة جديدة » بينما تقع بعض أفكار « الكراكي » في أحاسيس وطنية مفتعلة . وقد يلجا كاتب مسرحية الحدث الى مثل هذه الحيل لعجزه التام عن الاتيان بحوار يجسد أحاسيس تلك الشخصية وانفعالاتها . ففي « معكوم بالاعدام » لادمون صبري عمدت سلوى الى اخفاء وتقيير الساعة التي ينهض عليها والدها صباحا املا في تفويت الفرصة عليه ولكي يتأخر عن وضع حبل الانشوطه في رقبه المعكوم 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 استندى 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 وديء 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 ويصوم في الموضوع ، يلجج من الداخل كما يكشفه من الخارج ، وعلى الشخصيات الاخرى التصديق والموافقة ، ولعل تلك سمة من سمات حياتنا الفردية . ففي مسرحية « جثمان ومظلة واحدة » لسعدون العبيدي بلورة لاحاديث خصوصية

خول موضوع يجعله الابن بينما تعلمه الام والاب ، مع ان ابنتهما مشاركتها الحياة حلوها لا مرها . واذا بالاب والام يلتفتان بمظلة واحدة ليخرجا سوية في المطر والسبب ان ذلك اليوم هو عيد زواجهما .. ولعل هذه الخصوصية في الحدث لا تعطي للشخصيات الاخرى ابعادا فكرية وبالتالي تعجز المسرحية عن ان تعطي زخما للمتفرج ينتس من خلاله حركة في واقفنا وقضايانا .

هناك نقطة اخرى في مسرحية الحدث ، وهي ان بعض المسرحيات الواقعية فيه تنطلق نحو منطقات فكرية ولكننا نجد هذه المنطقات الفكرية دائما بمثابة الحشو في جسم الحدث ، لا تعتمد المسرحية اساسا بل وجودها نوع من التسلية الفكرية للمتفرج ولشراء بعض الذمم البسيطة . كما لجا بعض الكتاب الى تصدير مسرحياتهم بمثل هذه الافكار ، وما ان تقرأها حتى تجدها عالة على تلك الفكرة . كما عمد آخرون بايضاح وحدة الاضداد بشكل مشوه بان يضع الغير المطلق مع الشر المطلق كمسرحية « الفداء لا الدواء » ومسرحية « ماكو شغل » ومسرحية « طريق آخر » ومسرحية « المدمن » ومسرحية « فلوس الوه » وغيرها كثير جدا . ولعل يوسف العاني استعمل وحدة الاضداد من مكان يحق له ذلك ، من خلال رؤيا انسانية يمكن ان تتحمل الشر المطلق . اما بعض كتابنا فيفتعلون ذلك ، ولعل ضعف شخصياتهم المسرحية وثقافة المؤلف السببان المباشرين في ذلك .

ومن خلال هذه الزاوية وجدنا « الابهام » وقد اخذ طريقه للمسرح العراقي : فالكاتب يعرض عليك حدثا هائلا مثل « الثورة العراقية الكبرى » لكنه يفرق في افتعالات جزئية غير مبرجة . كما نجد ان مبدأ الابهام بالفكرة دون الفكرة ذاتها قد شق طريقه من خلال مسرحية « الكراج الخماس » و « مفتوح باللبن » و « طريق آخر » و « يا ام حسين » .

والمرح وحده لا يؤمن كليا بالابهام وليس هو حلبة يتحرك عليها مصارعون محاطون بجمهور يريد الفوز واللعب وديكور عبارة عن جبال قوية والوان واضواء . بل ان المسرح حياة انسانية خالية من التصنع والافتعال ، وأبسط ما فيها الصدق . وهذه الحلبة عملية اختصار لامور كثيرة جوهرية وليست الشخصية المفردة واحداثها البسيطة واردا على هذه الحلبة . كما ان المؤلف ليس بهلوانا يحرك دمي بشرية يمر من خلالها احداثا يقتلها ولا يعايشها . فالاحداث المعروضة هي خلاصة منتقاة لمئات الاحداث الصغيرة . انها المسافة المادية التي تقطعها الشخصية خلال حياتها . والا ما شان المتفرج الذي يشاهد كل ليلة وخلال مدة العرض تحطيم الصورة القديمة واحلال صورة جديدة محلها بطار جديد مقتعل في مسرحية العاني « صورة جديدة »؟! وشان المتفرج الذي يسمع فعوى المسرحية ومقولتها الفكرية بان الصراع الذي ينشأ بين « الاب وهو الصورة القديمة » وبين « الابن وهو الصورة الجديدة » هو صراع مكرو ومقتعل بفعل ظروف معينة ، فما دامت الصورة الجديدة ستحل مكان القديمة ، فكل صراع حدث او يحدث او سيحدث ما هو في الحقيقة الا عملية غسل دماغ للمتفرج . وبالتالي يصبح المسرح عملية باردة للفهم : فالمسرحية ما هي الا احداث عائلية وامور ليست رمزية . وكل ما يتعدى خشبة المسرح هو بضع كلمات أحبها او عاشها المتفرج وربما يريد ادانة المؤلف بها . وهكذا تختصر المسرحية بكاملها الى جملة او جملتين يمكن ان يقولها المؤلف من غير هذه الحلبة وهذه الضوضاء والخسارة المادية . وقطعا لن تكون تلك الكلمات غير ما اتصل بتراننا وواقفنا وتقاليدنا الشعبية .

ان مسرح الاحداث في العراق يكاد يفشل ، لانه يصور الحدث نفسه دون الحركة التي يسببها ذلك الحدث ، كما يخطئ كاتبنا بتفسير الماضي بقياسه لعمر الحدث بعمر الشخصية التي تعرضه بينما المقصود بالماضي هو تاريخ وجود الحدث ، وعلينا الا نعرضه محددا باطر 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 « ايام العطالة » يتعطل عن العمل لكثرة اصحاب الشهادات المزاحمين لعمله .. ورغم ان هذا السبب واه فان العطالة المفروضة كشفت ابعادا نفسية بينما نحن بحاجة الى ابعاد فكرية .. تراث العطالة .. مكانها .. ومسبباتها الحقيقية ؟ هل هم اصحاب الشهادات ؟ ام البرجوازيون ؟ ام الوضع السياسي ؟ والكاتب حدد موضوعه بحدود عاطفة الاب والجيرة والخدمات العائلية والاحاديث المقطوعة والآنية ، مما اضاع علينا ابعاد العطالة الحقيقية . ومسرحية « رأس الشليلة » للعاني هي الاخرى تقيس ابعاد الاستشراء للوضع الاجتماعي من خلال تطلعات فرد له قضايا فطرية اثرت في وضعه المعاشي والفكري .

ويعرض لنا نور الدين فارس في « الكراكي » ماضي جريمة القتل من اجل الاستشارة بالسلطة . ليناوبوس يقتل القاضي كتنس ، وليناوبوس يأمل بعرض الدولة ، وتشهد على جريمة القتل كراكي تمر في سمائها . كما يلحظ الجريمة والكراكي جنديان ، ويترك ليناوبوس مديته ملطخة . وعندما يتودر الشعب مطالبا بدم كتنس يحضر الجنديان بالقوة الى القصر عند مشاهدتهما الكراكي تمر من جديد . وفي المهد تنكشف الجريمة ، ويقنع الحاكم ثيودوس من ليناوبوس ويقتل بمديته . والمسرحية تكشف لتاريخ الجريمة او هي بالحقيقة الوجه البشع للصراع من اجل السلطة . ورغم تعثر المسرحية ببعض المفاهيم الدرامية فانها تعتبر انفاصة ذكية في المسرح العراقي .

من كل ما تقدم يبدو مسرحنا قابعا في قياس « وجود » الحدث ، دون ان يتعمق في اساس هذا الحدث وتكوينه ، مما يجعل المسرحية قائمة على المتعة والعرض دون ان تمد انساننا بالطاقة الفكرية . فالاحداث موجودة بكثرة كما توجد الملابس العتيقة في سوق الشورجة ، ولكن الذي نفتقده في مسرح الاحداث هو مكان الحدث واساسه . فاذا استطاع الكاتب العراقي ان يقيس الحركة الاساسية لهذه الاحداث لا الاحداث ذاتها استطاع ان يولد لدينا مسرح حقيقي . وعينا نتطلع للامعقول او العبت فاننا لن نجد طريقنا فيه رغم ان بعضا من الكتاب الشباب تأثروا به والتجأوا اليه خلال ازمات نفسية واجتماعية ، ولكن هذه الظاهرة لا تشكل تطورا في ادبنا . واقول ببساطة ان الطريق امام كاتبنا واضحة ، ففي التراث اماكن حقيقة تحرك احداثا حاضرة كما ان في الفلكلور اساسا وتقاليد تمدنا بالكثير من الحركات الفكرية . وباستطاعة التراث والفلكلور ان يعطيا الجواب للعديد من مشاكلنا الحاضرة . ولا تتم عملية الفكر بهما ما لم يكن الكاتب نفسه واضحا فكريا .

— { —

مسرحية الافكار :

اما المسرح الفكري في العراق فيكاد يكون معدوما ، فانت لسن تجد مسرحية تناقش الاشتراكية والبرجوازية او القومية والعنصرية او الدين والاحاد او التقدمية والرجعية ، او آيا 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 او حدث . وكل ما يريده المؤلف هو الادعاء بانه يساوب 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 سترها بعد قليل ليست معتمدة اساسا في المسرحية ، بل تسير الى جانب حدث او شخصية مركز عليهما . ومحاولة المسرحيين العراقيين تكوين شكل جديد تعد فاشلة

لانهم يأخذون بتلابيب الفكرة المقروءة فسي كتاب أو خطبة دون أن يستنبطوا أمثال هذه الافكار . ثم يطرحون من خلال ذلك مقاسات ايدولوجية مدعين انها ناتج لصراع الحياة مع الانسان وتصبح أمثال هذه المقاسات واجهات وعائية تعتبر الفكر المطلق أساسا وتعتبر الاحداث والشخصيات أدوات تستخدم لإبرازها . 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 تجسد 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 والاختصاص . والمؤلف لم يستعمل هذه الاحداث البسيطة أو الشخصيات بصورتها المباشرة ، بل أرادها تفسيراً لوضعية عامة تتخذ من التزوير والتلفيق والدس والإرتواء بأحضان الغير وسيلة لبقائها واستمرارها . أن شخصه ملسة بأفكار الكاتب . وهي تعتمد في طريقها الى هذا التزاوج الفكري والجسدي أن تسحق حب الخادمة للسائق وتجهض آمال الطبقة البسيطة ، ومن ثم يثقلهم طه سالم بالمرض والالام . أن المسرحية التزمت أحداثا معينة وأفكارا معينة وبإمكان النتيجة أن تأتي من دون هذه الاحداث وهذه الافكار .

ونسوق تعليلا آخر من المسرح العراقي المعاصر ، ففي مسرحية « الفرافير » ليويسف ادريس تعبير عن الصراع الفكري الدائر في المجتمع العربي الحديث والذي يتحول بفعل الثورة الاشتراكية نحو العدالة الاجتماعية . أن الصراع الحادث بين السيد والفرغور 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 الالكترتون 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 محلا أو كشافا فقط بل هو جوهر عصره وهو مقياس للحركات التي تولد في مجتمعه ، يطرحها بالعمق الذي يتطلب الجمهور فهمه . أن الرؤيا للمستقبل المشرق لا تتم من أماكن سطحية بل انها تكمن في الاماكن المظلمة . ويوسف ادريس حاول تجسييد 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 .

والمرح العراقي محتاج الى فكر مستقل وواضح ، وكل ما حاول طرحه هو الرموز المشبعة بحياتنا ومنطقاتها الفكرية ، ولكن هذه الرموز تبدو مشوهة عندما يحملها المتفرج والقارئ أفكارا أوسع من مداركها . ويعود علينا « طه سالم » في مسرحية جديدة فيها انطاف فكري معين ، فكل شخصيات « طنظل » 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 رجاله الى جذوع نجد ان هذه الرجالات مختلفة فكريا وسياسيا ، فكيف إذن 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 ، واذا 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 للعالم ما لم يضع في حسابه ان القضايا الفكرية تقترن بشخصية ذات أبعاد معينة ، بحيث اذا انحسرت انحسر الفكر واذا بقيت بقيت بقية الفكر . وهذا السقوط موجود في المسرح العراقي المعاصر . فما عدا المسرحيات التاريخية والتي اعتمدت أبعادا لشخصيات معينة لظهار روح التاريخ ، فان كل المسرحيات التي عالجت غير ذلك تجيء مبتسرة ومبعثرة الاتجاه .

فمسرحية « لتهنؤوا ايها العبيد » لنور الدين فارس تتخذ من ثورة الزنج الاجراء موضوعاً عصريا تعرض من خلاله الاوضاع المستشرية بهذه الطبقة ، والمسرحية تجسيد لثورة 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 . وتعترى المسرحية هزات فنية وفكرية جاءت من التزام المؤلف ، في مواقف عديدة ، بحرفية التاريخ كالشخصيات والاماكن وبعض الاحداث الداخلية . واذا لا نتجح هذه الثورة في مقاومة العباسيين واخضاعهم للمطالب التي نادوا بها لا نجد المسرحية تعبر أية أهمية للمجابهة الفكرية التي اجهضت الثورة بموجها ، 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 ومواقف 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 عوملت باتجاه فكري مضاد . ولهذا التبصر نجد ان المسرحية شخصية أكثر منها عامة . ولعل تاريخ تأليفها وهو عام ٥٨ - 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 نجد رؤيا الحاضر من خلال أحداث التاريخ وشخصياته ، وتجريد بعض مقاطع المسرحية من زمن معين رغم دورانها في صومعة المعبأ بعدها عن الحرفية المكانية التي وجدناها في

« لتنهضوا أيها العميد » والتي نقلتنا كما في التاريخ الحقيقي من افريقيا الى بغداد الى البصرة . و « الطوفان » لم تسلم من حربية التاريخ أيضا وبدأت شخصية « كلكاش » بعيدة نسبيا عن واقعنا . ومن الملاحظ ان الحركات التقدمية نجد في التاريخ وشخصياته ركائز تقدم من وراء ذلك كله نوعا من الاستمرارية ، وهي أشبه بعملية بايولوجية ، فتورة 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 الأساليب 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 . « فسيدي » في مسرحية توفيق البصري « المدمن » يمر بظروف خاصة ساقته للإدمان ، وأصبح الإدمان بالخمر سببا ونتيجة ، فقد قتل طفله بطريق الخطأ وطلق زوجته ، وبالرغم من ان حالة الإدمان مهمة في مجتمعا ، فان المدخل الى شخصية سعيد كان خطأ . وقد اعتمدت المسرحية على تصرفاته داخل الحانة بينما المفروض أن تكون داخل المجتمع ليحس به البعيدون عن الخمر ، ومن ثم نجد التطلع الكامن من وراء هدف المسرحية من داخل مجتمع عريض بهومه 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 الحب واللعب . وقبل أن يفقد المعلم السيطرة على تطلعات القرية تعتمد المسرحية شخصية جديدة عائدة من الخارج . واذ لا يتبدل الموضوع عن مكانه يعتمد 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 أفندي » بين حبه للمال وكرهه للعائلة ، مع انه كان يجب المال لبخله ويكره العائلة لصرها الكثير ، ولكن حسن أفندي تجسدت عنده روح الانتقام لافراد أسرته . أمثال هذه الشخصيات وغيرها في المسرح العراقي عكست الوجه المشوه لواقعنا والذي أشرأبت به جراء ذلك النزعات الفردية والروح الاستقلالية 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 الإنسان المعاصر . وهذه الشخصيات ليست تاريخية مميزة كما أنها لا ترتبط بوضعية معينة بل أنها 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 .

- ٦ -

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 فسي حياتهم ينمو بشكل لا مثيل له « فاهل العراق يخلقون في تفكيرهم المثالي تحليفا عاليا حيث تخيلوا نظاما للحياة السياسية والاجتماعية » (٤) مما جعلهم حطبا للصرعات 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 الإنسان العراقي الآن يظهر بأشياء جديدة كالتجديد في حركة الشعر والثورات الفكرية السياسية والخروج على المألوف الاستعماري مما جعله يكرس القيود التي رزح تحتها العراق أربعة آلاف سنة وكل ذلك كون لدى العراقي سمات الجدل والمنعة والقسوة ، 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 الأسود في العراق وتعاقب وزاراته المستهتره بحقوق الشعب تظهر آراء وأفكار وضعت الإنسان 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 لتتلفهم 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 الايدولوجية لثورة تموز بانها لم تأت على واقع بسيط وانما كانت حركة جبارة امتدت فسي 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 ايدولوجية تعتمد على ثلاثة أسس : ١ - مبدأ الاعتراض باعتبار ان الادب لا يكون حقيقيا الا اذا اعترض على الكثير من الأوضاع السائدة ٢ - القضية الاجتماعية وهي سداة ادب موجه وملتمزم ساد الثلاثين سنة الماضية ٣ - القضية السياسية وهي محور الكتابات في القصة والشعر والمسرحية وقد التزمت جانبها السياسي اكثر منه الفكري وقد طرحت على الصعيد الايدولوجي بعض النظريات الفكرية .

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

(٤) طبيعة المجتمع العراقي - تأليف الدكتور علي الورد ،

ص ٢٨٤ وما بعدها .

(٥) نفس المصدر السابق .

(٦) نفس المصدر السابق .

اسماء متعارف عليها كالمرحبة الشعبية او مسرحية الموقف . وعند دراسة «الفتاح» للعاني نجدها خليطاً من المسرح المحمي بصورة الشعبية وغنائته ، والمسرح التسجيلي بأحداثه السياسية المعينة . وهي تمزج بينهما دون أن تعتمد أحداً منهما بل هي تجسد « فعل الحركة » الناتج من أوضاع الواقع المنتمد على النماذج المعروفة . كما نجد مسرحية «الفتاح» تتعلق في الخيال وتبتعد عن مقدورات الإنسان 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 للإنسان والعصر . وبلغة المادة تكون « الحركة » مقياساً للصراع الفكري في كل ماديات العصر من تاريخ وحضارة وواقع وإنسان . لذا فوجود مثل هذه « الحركات » يعني الاستمرار به بوضع معين بينما الأحداث والشخصيات والأفكار تتحدد بمعالٍم وقتية وتتمدد أحياناً ذاتها لتجسد وتبشر عندئذ ، تنتفي الحاجة منها عند أي تبدلات مادية جديدة لذلك الحدث والشخصية والفكرة .

ليس « حيران وحيرة » في مسرحية «الفتاح» موضوعاً لعاطناتنا تفسيرات لأوضاعنا الشعبية بالعاطفة والفردية . كما لم يكن « عناد » في مسرحية « أشجار الطاعون » لثور الدين فارس خاضعاً لوضع وحدث معين ، بل انه تجسيداً لحركة المفارسين في العراق من خلال واقع الإقطاع الفروض عليهم . كما لم يكن أي من أبطال مسرحية « الشيء » يبين هدفه وفكره السياسي ، فهي تصلح لكل زمن يستشري فيه الظلم . كما لم يكن أبطال « المقاتلون » في مسرحية حيران 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 » الشخص والافكار والاحداث داخل وضعية جوهره . فام 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 أو حزب ، بل هو الوجه الحقيقي لحركة العصر كله . وانت تتابع مسرحية « حيران وحيرة » نحو جدودها في مسرحية «الفتاح» طلباً للطفل السذي هو عودة للماضي المشبع بتراث وحضارة وقدرة . ولم يقمها هذا الماضي لوحدهما بل اصطحبا « نوار » الشخصية التقدمية المصرية والمحلفة بأجواء افكار 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 المصرية كقضية البرجوازية وما تضمنه 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 بتأملاته والى الافكار المجردة في اقوال « نوار » . والمسرحية من وراء ذلك كله لا تعتمد واحداً منهم بل تجسد « حركة » هذه القومات جميعها داخل حقبة من الزمن باتت فيه أنفه الامور لها شأن في السياسة الدولية .

واذا كانت هذه المسرحية تجمع العالم وقضايا الإنسان العراقي نجد « اني امك يا شاكر » أكثر قرباً 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 المشعب بالخوف والجريمة مقابل حركة الجماهير المترتبة لا يخلق الا « حركة » لها ابعاد فكرية شاملة ، فقد طرحت مفاهيم « اللابالية » في « الخال » والمشاركة « الجيران » والثورة

« شاكر » والد الجماهيري « أم شاكر وبقية النسوة » ، كما صورت « أشجار الطاعون » كل قضايا الأرض والافتتاح التي دفعت « عناد » الى الثورة السلبية في هروبه أثناء بيعه للأرض . وحركته فسي الهروب تجسيد لوضع إنسان ما قبل ثورة تموز .

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

هناك نقطة اساسية في « مسرح الحركة » هو انه لا يلتزم اتجاهها واحداً بل هو تعبير عن كل الافكار التقدمية السائدة في المجتمع ، ولا يعني ذلك ان الكاتب في هذا المسرح يجب الا يلتزم بفكر معين وايدولوجية تقدمية ، بل ان الكتابة في هذا المسرح هي امتحان لايدولوجيته في صحة نظرتها للمجتمع وهل تتحدد من خلالها الفردية والخصوصية أم انها طبعة أصيلة في تطبيق مبادئ الثورة الحققة . ومتى ما كانت هذه الايدولوجية راسخة في المجتمع اعطت بأمان واخلاص الرؤيا الحقيقية لكل التحركات والتناقضات في داخله . فام شاكر وحيران وحيرة وعناد وشخصيات « المقاتلون » لم يكونوا شيوعيين أو بعثيين أو قوميين أو أي اتجاه آخر بل انهم كانوا عراقيين قبل كل شيء غير متزوين 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 حدثاً معيناً أو شخصية معينة أو فكرة معينة بل كل ما خلقته هذه المسرحيات هو تكوين شخصية المجتمع ككل من خلال قضايا المجتمع . ومثل هذه « القضايا » لا تعرف حدوداً جغرافية ولا أسماء أو جنسية بل انها قضايا العالم ككل . فليس « غيفارا » طبيياً ترويجياً ولا نائراً كويياً بل انه إنسان قاس « بحركته » حركة العصر وغير عندها بثورة العصر والتي لا تعرف الحدود ولا المكان ، فكانت ثورته ثورة « متحركة » . وهذا ما يثبت ان « مسرح الحركة » اصيل له أرضية صلدة وتراث لا ينضب ورؤيا لاعادة تشكيل العالم من وجه القضايا الاشتراكية .

عندما ننظر الى الناس في الاسواق والحال التجارية وعسلى أرضة 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 شخص تلبسها ثوب الواقع أو أحداث تفتعلها مخيلتك . وهو في ذلك كله لا يفرض نظرية مسبقة تدرس عليها مكونات « الحركة » بل يفصح أمامك الواقع الإنساني العريض بحقائقه وموجوداته وأفكاره وفلسفاته وعندئذ تجد أن ما تحت غطاء الواقعية أموراً تفوق معنى الواقعية ، لها صلة بتراث البلد والفكر وبعاداته وتقاليده وبأفكاره وتاريخه . وفي ختام المقالة أود أن أشير بان لي عودة الى هذا الموضوع لكي أقيس « مسرح الحركة » من خلال المذاهب المسرحية كالواقعية التقدمية والاشتراكية ومسرح الطبيعة والمسرح المحمي وغيره .

ياسين النصير

البصرة