دراسات الأدب المعاصر، السنة السابعة، ربيع ۱۳۹۴، العدد الخامس والعشرون: صص۸۱- ۱۰۴

دراسة البنية الداخلية للمسرحية العراقية؛ «المفتاح» نموذجاً

محمدحسن أمرايى*

تاريخ الوصول: ۹۳/۸/۵
تاريخ القبول: ۹۳/۱۰/۱۰

الملخص

يُعدُّ *يوسف إسماعيل العانى* فنان الشعب العراقى العملاق وأحد عباقرة الأوائل فى فنّ المسرحى، كتابةً، عرضاً ونقداً. استفاد العانى من طروحات ومواقف *بريشت* السياسية وأفكاره؛ إذ توافقت طروحاته الإيديولوجية مع فكرة الالتزام السياسى التى سادت فى تلك الفترة، مع الرغبة فى إيجاد قالب مسرحى يتوجه للجماهير العريضة؛ هذه العجالة بالاعتماد على المنهج الوصفىّ والتحليلىّ تتناول لمحات من مكوّنات نص المسرحية الداخلية، ومنها الثيمة أو الفكرة الرئيسية والشخصيّات ومستوياتها الخمسة والصراعات والأحداث الموجودة فى المسرحية، وزمكانية نصها ومميزات خطابها كما يحاول تحديد ميزات هذه العناصر بالدراسة والتنقيب.

الكلمات الدليلية: يوسف العانى، المسرحية، المفتاح للصندوق، البنية الداخلية.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* طالب الدكتوراه فى قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الرازى. amrayy77@yahoo.com

المقدمة

يقال فی تعريف المصطلح للمسرحية أنّها «ضرب من الأدب ولون من ألوان النشاط الفنیّ الذی يعطی مفهوماً للحياة مع تشعّب سالكها، وتعدد ضروبها فإن لها من الأداء ممّا يميزها عن سائر فنون الأدب الأخرى»(غنيمی هلال، لاتأ: ٥۴). اختلفت الآراء حول شكل المسرح العربی المعاصر؛ هل هو شكل عربی، أم أوربی؟! ولكن بعد مناقشات كثيرة حول هذا الموضوع، «أجمع الباحثون على أن فن المسرح لم يعرفه العرب فی القديم وذلک لأسباب منها:

الف) الترحال الدائم للعرب وضعف الإحساس بالاستقرار، والمسرح ظاهرة تتطلب الاستقرار.

ب) أن اللغة العربية بقوالبها الشعرية الفائقة لا تلائم المسرح الذی يحتاج إلی لغة الحياة اليومية.

ج) أن الوضع السياسی للمجتمع العربی لم يكن يشجع هذا الفن الذی هو فن جماهيری فی الأساس، وله صفة نقدية أصيلة.

د) أن وثنية الجاهلية كانت وثنية سطحية لم تتمخض عن طقوس تؤدی إلی نشوء فن التمثيل كما حدث عند الإغريق القدماء وكاد يحدث عند المصريين القدامی لولا غلبة روح المعبد عليه»؛ و«مع أنّ هناک رأيان مختلفان فی وجود المسرح وعدم وجوده فی الأدب العربی القديم»(غيبی ومتقّی، ١۴٣٥: ٧٥)، لكن ظهر المسرح عند العرب المحدثين فی منتصف القرن التاسع عشر، وولد فناً سياسياً منذ البداية هادفاً منذ البداية(الراعی، ١٩٨٠م: ٣٠۶).

هذه المسرحيات التی كُتبت فی العصر الحديث اتبع اتجاهين رئيسين غالباً وهما الاتجاه القومی والاتجاه الوطنی بمعناهما الشامل. عالج كُتاب المسرحية فی ضوء هذين الاتجاهين موضوعات كالتاريخ، المجتمع، القضية الفلسطينية، حركات التحرر و الثورات العربية و...(غيبی ومتقی، ١۴٣٥: ٧٥)، تجاوب *يوسف العانی* كذلک منذ نعومة أظفاره سياسياً مع مطالب الحركة الوطنية ونضالها يهدف طرد الاستعمار والتخلّص من قيوده وأحلافه، الذی كان يعتقد أنّ بقاء التخلّف الاجتماعی واستمراره وتفشّی الفساد وكل المشاكل هی نتاج سياسات الحكومات العميلة المتعاقبة والموالية لامبراطورية التاج

البريطانی والأجنبی، حيث وجد العانی دوماً الملاحقة من قبل العدو و«دخل السجن أكثر من مرة وطرد من معهد الفنون الجميلة لتثديمه مسرحية نقداً للنفاق والزيف وغيره من المظاهر السلبية للمجتمع»(عقيل، ۱۹۷۴م: ۱۹)، لم يلق *العانی* طوال حياته الفنيّة الدعم الفعلی من قبل السلطات الهم إلاّ بعد قيام ثورة ۱۴ تموز سنة ۱۹۵۸م حين وجدت فرقة المسرح الحديث الحرية فی العمل.

من ثمّ تأثر *العانی* بالحركة الثقافية العراقية والأحداث التی كانت تحكم علی العراق آنذاک، فكانت مسرحياته فی هذه الفترة أكثر نضوجاً واكتمالاً عن المسرحيات التی كتبها سابقاً مثل «رأس الشليلة»(۱۹۵۱م)، وفيها يستخدم أسلوب التمثيلة الإذاعية كی يفضح ما يقوم فی الدوائر الحكومية من فساد إداری شامل. يجمع *العانی* هنا بين الواقعية فی العرض والتصوير وبين شیء من الفكاهة التی «قد اعتادت الجمهور علی رؤية *العانی* فيها، بحيث أحتاج إلی فرصة لكی يزيل صورة الممثل الهزلی حصراً، التی لازمته فی الأعوام الأولی من نشاطه الفنی»(المصدر نفسه: ۲۸)؛ فنجده يغير رؤيته للمسرح ويكتب المسرحيات المعنونة بِـ«إنی أمک يا شاكر» و«الخان وأحوال ذلک الزمان» و«الخرابة» و«الشريعة» و«المفتاح للصندوق» التی تكون «أكثر حبكة فی تقديم الأحداث ودقة فی تصوير الشخصيّات والتخليص من اللهجة الميلودرامية فی الحوار»(العانی، ۱۹۸۸م: ۳۲).

وبما أن نلقاه فی مسرحيته «المفتاح» كما كنا نلقاه دائماً مشغولاً بالإنسان وقضاياه الإنسان التقدمی خاصة. ولكنه ههنا يلجّ الفن الشامل الذی يصلح لكل بيئة ولكل زمان؛ لأنّه يتحدث عن الإنسان من خلال الحديث عن الأفراد؛ فلذلک فی هذا المقال انتقينا مسرحيته «المفتاح» الهامة، التی تطرح فيها الصراع القائم بين الإنسان والواقع من خلال توظيفه التراث.

وبالتعمّق فی قراءة هذه المسرحية عيّنا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة وقسّمناها إلی أجزاء؛ بدايةً عرضنا مدخلا إلی البحث للتعرّف علی المسرحية فی العراق لاسيّما أعمال العانی نموذجاً، ثمّ قدمنا نبذة عن *يوسف العانی* وسقنا الكلام بعدئذ إلی دراسة حياته ومميزات مسرحه وتأثراته من الآخرين، ملمّين إلی إنتاجاته وأعماله الأدبية وبعد هذه التمهيدات، تطرقنا إلی صُلبِ الدراسة واستعرضنا إلی تحليل المسرحية وعناصرها الداخلية والفنية وبالتالی قدّمنا نتيجة تبين صفوةَ ما حصلنا عليه.

الدراسات السابقة للموضوع

لقد أشار الكثير من الكتاب والباحثين من العرب والفرس إلى لمحات من المسرحية العربية بصورة عامة وخاصة، ولكن فی ما يلی نشير إلى بعض الكتب والمقالات المختلفة التی أنجزت حول المسرحية العراقية:

- «التناص مع الحكاية الشعبية فی مسرحية(المفتاح) ليوسف العانی» *لأثير محسن الهاشمی*(٢٠١٥م). وفی هذا المقال درس الكاتب ظاهرة التناص يعنی توظيف الحكاية الشعبية باستدعاء دراميّ فی مسرحية «المفتاح» *ليوسف العانی*.

- «الحياة المسرحية فی العراق» *لأحمد فياض المفرجی*(١٩٣٦م). تناول الباحث فی هذا الكتاب، الجانب التأريخی للمسرح العراقی وتحدث عن فرق المسرح وكيفية تشكيلها وعملها فی الساحة الفنية.

- «الواقعية فی المسرح العراقی» *للدكتور عقيل مهدی يوسف*(١٩٩٠م). تناول الكاتب حياة بعض الكُتاب العراقيين ودرس الواقعية ومفهومها فی المسرحيات العراقية.

- «تطوّر فن الحكواتی فی التراث العربی وأثره فی مسرح العربی المعاصر» *لشوكت عبدالكريم البياتی*(١٩٨٩م). درس الكاتب فن الحكواتی وتأثيرها علی المسرح العربی والعراقی خاصة.

- «توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية فی المسرح العراقی نماذج تحليلية» للباحثة *صفاء حسين جمعة*(١٩٩٠). رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة البصرة.

- «المسرح العراقی فی مائة عام» *لسامی عبدالمجيد*(لاتا). عالج المؤلف الأدوار التأريخية للمسرحية العراقية متناولاً الأوضاع السياسية والثقافية التی مرّت بها المسرحية العراقية متحدثاً عن حياة البعض من الكتاب والمخرجيين العراقيين.

- «حقی الشبلی ودوره فی المسرح العراقی» *لعبدالرزاق عبدالله*(٢٠٠٠م). رسالة ماجستير تتحدث عن الرائد الأول للمسرحية فی العراق *حقی الشبلی* وحياته ودوره البنّاء علی ساحة الفنية.

- «مشكلات البناء الدرامی فی المسرحية العراقية» *لحميد حسون الزبيدی*(١٩٩٨م). رسالة لنيل درجة الدكتوراه قدّمها الباحث إلى جامعة البغداد.

- «الملامح الاجتماعية والسياسية فى المسرح العراقى» *لثامر كريم عبد*(۱۹۸۷م). رسالة الماجستير مقدّمة لجامعة البغداد.

- «الإنسان فى الأدب المسرحى العراقى المعاصر» *لمجيد محمد*(۲۰۰۰م) أطروحة تناول الدارس فيها الإنسان المعاصر وقضاياه ومشاكله ومصائبه، التى يعانى منها متمثلاً كيفية انعكاسه فى المسرحية العراقية المعاصرة.

- «توظيف التراث فى المسرح» *لعز الدين إسماعيل*(۱۹۸۰م). درس الكاتب توظيف الأساطير والحكايات الشعبية فى المسرحية.

- «المسرح فى الوطن العربى» *لعلى الراعى*(۱۹۸۰م). وفى هذا الكتاب تناول الباحث المسرحية المعاصرة، تأريخها وروادها الممتازين فى البلدان العربية.

- «المسرحية العربية فى العراق» *لعلى الزبيدى*(۱۹۶۶م). وهو محاضرات ألقاها الكاتب على طلبة قسم الدراسات الأدبية.

- «بررسى جامعه‌شناسانه نمايشنامه‌هاى جنگ ايران وعراق سال‌هاى ۱۳۷۸ – ۱۳۷۶» رسالة لنيل درجة الماجستير مقدمة لجامعة الفنون الجميلة بطهران، كتبها *محمدحسن فردوسى‌زاده* بإشراف *الدكتور كامران سبهران*(۱۳۹۰ش).

- «دراسة المسرحية العراقية أعمال *يوسف العانى* نموذجا»(۱۹۵۰ – ۱۹۷۰م) رسالة لنيل درجة الماجستير مقدمة لجامعة الشهيد بهشتى بطهران سنة (۱۳۹۲ش)، كتبها الباحث *على سوارى* بإشراف *الدكتور محمدرضا خضرى* سنة(۱۳۹۲ش). وفيها درس الكاتب المسرحية العراقية نشأتها وتطورها وتأريخها واتجاهاتها ثم عالج عدة من مسرحيات العانى وقام بدراسة تحليلية لثلاث من أعماله المسرحية.

- «الكتابة الجديدة فى المسرح العراقى يوسف العانى نموذجا» مقال *للدكتور أحمد شرجى* نشره فى مجلة جامعة ابن رشد فى هولندا سنة(۲۰۱۲م)، حاول الباحث فى مقاله هذه، التعرف على ماهية الكتابة الجديدة التى جاء بها *العانى* فى مسرحيته المفتاح ولكى يتعرف إلى ذلك استعرض أولا إلى كتاباته الأولى التى تتسم بالواقعية الاشتراكية فى أغلب الأحيان.

- «التفكير الشفاهى الشعبى وعلاقته بالنص المسرحى العراقى المكتوب باللغة الفصحى» مقال للباحث العراقى *عباس حاكم حسين* طبع فى مجلة جامعة بابل كلية

التربية للعلوم الإنسانية ودرس فيه الكاتب المفردة الشعبية بكل اشتغالاتها الفكرية والجمالية، وعملها الفاعل داخل النص المسرحى المكتوب باللغة العربية الفصيحة. وغيرها من الدراسات المتناثرة فى ثنايا الكتب والمجلات المنشورة فى المواقع الإلكترونيّة التى ربما جاءت بأشياء مهمة عن شخصيّة *العانى* وأعماله المسرحية، فاتتها أشياء أخرى لا تقلّ أهميّة عنها، ورغم ذلک لم نعثر على دراسة شاملة وافية مركزة لموضوع المقال: البنية الداخلية للمسرحية العراقية «المفتاح» *ليوسف العانى* نموذجاً، فلذلک رغبنا فى مناقشة هذه المسرحية الفذّة، حيث تعطينا تصويراً صادقاً من رؤية مؤلفها ودوافعه الرئيسيّة فى اهتمام بالإنسان وقضاياه الإجتماعية والسياسية، منعكساً فيها الصراع القائم بين الإنسان والواقع المؤلم.

ضرورة وأهمية الدراسة والحاجة إليه

إنّ الدافع والسبب الرئيسى الذى دفعنا إلى البحث والنقيب، عن المسرحية العراقية يكمن فى عدم الرغبة واهتمام بعض الأساتيد وطلاب اللغة العربية فى إيران إلى الأدب المسرحى اهتماماً بالغاً، حيث إنّ الأدب المسرحى لم يصل إلى قراءة معينة فى جامعاتنا كما ينبغى بأن لا ننسى دور هذا المسرح فى ميلاد النهضة الأدبية المعاصرة لا فى العالم العربى فحسب، بل فى البلاد الأخرى كلّها. فلذلک قمنا بدراسة مسرحية «المفتاح» من أعمال *يوسف العانى* نموذجاً.

منهج الدراسة

اتّبعنا فى هذا المقال المنهج الوصفى والتحليلى، حيث درسنا شخصيّات المسرحية ومستوياتها الخمسة والصراعات الموجودة فيها، مشيراً إلى زمكانية نصها ومميزات خطابها، كما استفدنا من المنهج الفنى الذى: «يعدُّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات نصوص النثرية فى التأريخ الأدب العربى»(مشكين‌فام، ١٣٨٨ش: ١٣).

الأسئلة والفرضيات

يبقى بعض أسئلة هامة ونرمى عبر هذا المقال إلى البحث عنها وهى:

١. ما هو تأثير التراث الأدبی والشعبی علی المسرحية العراقية وكيف استخدمه العانی فی مسرحيته «المفتاح»؟

٢. ما هو دور مسرح «المفتاح» فی الأوضاع السياسية والاجتماعية فی العراق؟

٣. ما هو أهم عناصر المفتاح الداخلية؟

والفرضيات التی يدور حولها هذا المقال هی:

١. إنّ العراق بلد عربی عريق وأكثر الثورات الأدبية والسياسية، أخذت جذورها من العراق حسب الروايات وكتب التأريخ عرف المسرح فی عهد الخلافة العباسية وهو المسرح المعروف بخيال الظلّ.

٢. هناک للمسرح فی الأوضاع السياسية والاجتماعية المعاصرة فی العراق دور هام وتأثير بالغ، حيث أخذ يلعب دوره المهمّ فی تثقيف المجتمع العراقی.

بما أنّ هذا المقال يعمد إلی دراسة مسرحية «المفتاح» *ليوسف العانی*، فالدراسة تقتضی التّعريف به والبحث عن الآفاق من حياته الأدبيّة والثقافية التی ستساعدنا فی الكشف عن نفسيته ومسرحياته، وصولاً إلی الملامح الخاصة لمسرحية «المفتاح». فلذلک قبل أن نلجّ فی موضوع البحث ونلقی ضوء البيان علی هذه المسرحية، لابدّ أن نقدم نبذة عن حياة *يوسف العانی* وتطورات مسرحه بصورة عابرة.

يوسف إسماعيل العانی: المخرج السينمائی والكاتب والممثل

«يعتبر *يوسف العانی* عَلماً متميزاً فی المسرح العربی والعراقی وأحد أبنائه علی صعيد التأليف والنقد والتمثيل، وتميزه هذا ناتجٌ عن بحثهِ المتواصل والجاد فی أصول المسرح العربی والعراقی علی الخصوص». هو ممثل ومؤلف عراقی، خريج كلية الحقوق من جامعة بغداد، خلال دراسته أسس فرقة مسرحية أسماها(مجموعة «جبر الخواطر»)، ثم أسس عام ١٩٥٢ فرقة مسرح "الفن الحديث" مع الفنان الراحل الكبير(*ابراهيم جلال*)، لتبدأ مسيرته السينيمائية من خلال المشاركة بفيلم(*سعيد أفندی*) عام ١٩٥٧، لتتوالی أعماله بعدها ما بين السينما والمسرح والتلفزيون كممثل ومؤلف، من أبرز أعماله «المفتاح، بابل حبيبتی، الدفتر الأزرق»، وشارک فی العديد من المهرجانات الدولية كمهرجان قرطاج المسرحی ١٩٨٥، ومهرجان المسرح التجريبی فی القاهرة عام ١٩٨٩ ومهرجان القاهرة

للإذاعة والتلفزيون عام(٢٠٠١م). *يوسف العانى* لم يكن فناناً شعبياً فحسب كما يسميه بعض النقاد العراقيين والعرب. ولم يكن قد استحق لقب "فنان الشعب" كما سماه *الدكتور حمدى التكمجى*، بل هو خزان ملىء بالأفكار والتجارب المسرحية والسينمائية جعلته عنصراً مشتركاً فى العراق بين العلم والفن، بين السياسة والفن، بين ميدان النشاط الانسانى النظرى والتطبيقى، بين المعرفة والظروف الخانقة، بين سعادة النضال الوطنى وتحويل خشبة المسرح إلى سبورة تعليمية بطباشير المتعة الجذاب.

العانى وتطورات مسرحه

كانت *للعانى* رحلات إلى بعض المدن الأروبية وحضوره فى بعض العرض المسرحية فى برلين، مونيغ وغيرها من المدن. ومن ألقى نظرة عابرة على أعماله يتضح له هذا التأثير من خلال الحبكات المتعددة التى تكتنزها الأغنية الشعبية فى مسرحية المفتاح. «عرف *العانى* كيفية التمتع من الإرث البريشتى، وكيفية استخدام المفاهيم البريشتية مع التراث الشعبى وبيئته المحلية»(شرجى، ٢٠١٢: ٧٢). مسرح «بريشت» هو الذى فتح عيون المسرحيين العرب لاستخدام التراث والموروث فى عروضهم المسرحية.

«تأثر *العانى* بالأدب الروسى كثيراً بسبب ولعه بالإنسان والهم الإنسانى، فكانت آثار *تيشخوف*، *غوركى*، *تولستوى*، فقد ألقى ضوءها على آثار العهانى ومكوناتها»(المصدر نفسه: ٧٥)؛ ومن هذا المنطلق نلاحظ المراحل الانتقالية عند العانى فيما يتعلّق بتأثره من الأدب الغربى، تنقسم إلى المرحلتين التاليين، وهما:

المرحلة الأولى: الواقعية الاشتراكية التى تأثر بها بالأدب الاشتراكى ولاسيما *غوركى* وتتمثل غالباً فى مسرحيته «أنا أمك يا شاكر»، حيث «سجلت هذه المسرحية أول تأثير للأدب الاشتراكى فى المسرح العراقى، لتناص شخصية أم شاكر مع شخصية الأم عند *غوركى* ذائعة الصيت، فلقد حملت أم شاكر كثيراً من صفات الأم *لغوركى*، صلابتها، قوة شخصيتها، جلادة قلبها، الوعى التقدمى، الروح الوطنى، هذا التأثير يرجع لوجود الأدب الاشتراكى والفكر الماركسى الكبير داخل الثقافة والمجتمع العراقيين آنذاك»(شرجى، ٢٠١٢م: ١١٢). يمكن أن نقول أنّ نتاج هذه المرحلة هى جلّ ما كتبه *العانى* فى مرحلة الخمسينيات من القرن السالف.

المرحلة الثانية: ما كتبه العانی فی الستینیات من القرن الماضی، حیث تطوّر أدبه وانتقله إلی مسیرة المسرح العراقی، وذلک فی استخدامه الوعی للحکایة الشعبیة متأثراً بمسرح «بریشت»، حیث اتخذ *العانی* هذه المسرحیة قاعدة لأعماله المسرحیة وأسلوباً أشبه بالأرضیة التی ینطلق منها العمل(الهماری، لاتأ:١٢٧).

لقد استفاد *العانی* من *بریشت* وطروحاته فی تغییر شکل کتابة المسرحیة فی العراق التی عرضت أشکالاً بعد تجربة العانی المتمیزة. ههنا نعرف بأنّ علاقة العانی وتأثیره من الأدب الغربی واستخدامه فی المسرحیة ینحصر فی شکل وبناء المسرحیة فالمضامین والموضوعات تبقی عراقیة عربیة شرقیة، وهذا یدلّنا إلی أنّ *العانی* لم ینس هویته الشرقیة وما ترک ثقافته العربیة، وإنّما کان مستخدماً التطوّر الفنی والبناء الذی أمتازت به المسرحیة الغربیة فی خلق آثار متمیزة. وبعد تلک الإطلالة علی أهمیة مسرحیة المفتاح وسمات مؤلفه التی تؤثر فی بناء النص المسرحی نقوم الآن بتناول بعض العناصر التی یتکون منها مسرحیة المفتاح. إذ تقسم عناصر النص المسرحی إلی العناصر التالیة تقریباً؛ الفکرة الرئیسیة(الثیمة) / الشخصیة/ الحبکة/ الحوار/ الصراع/ الزمان/ المکان. فنحن فی هذا المقال نستعرض لمحات من العناصر الداخلیة فی هذه المسرحیة بدراسة والتنقیب.

ملخص المسرحیة(Abstract)

یتلخص النص الحکائی لمسرحیة «المفتاح» *لیوسف العانی* برغبة رجل وامرأة بالإنجاب، إنجاب طفل یملأ علیهم حیاتهم وعبره یمارسون وجودهم وکینونتهم الانسایة ویحققون رسالتهم فی الحیاة، إلاّ أن ولادة عالم جدید أو طفل لا یتحقق بسهولة أو برغبة، فمخاض ما قبل التکوین هو أصعب من التکوین نفسه، لذلک یضع *العانی* شخوص مسرحیته وسط رحلة من العوالم المتعددة، والتی لا تخرج عن فضائلها الشعبی الجمالی، لا یتم تأسیس هذا العالم الجدید(الطفل) إلا بعد ذهاب الرجل(حیران) وزوجته(حیرة) ورفیق رحلتهم(نوار) ویسمیها – الباحث – رحلة إلی الفکر الشعبی والمثیولوجیا الشعبیة، بترسیمة نصیة تحتوی صیاغة النص الفصیح ببدایة شعبیة بحتة.

یذهب الثلاثة وفق طریق مرسوم سلفا، رسم من قبل الواقع الشعب ومرزوم بحکایة أو أغنیة شعبیة بمفردات شعبیة وهی أهم ما یرتکز علیه هذا (البحث) إذ أن من یتتبع

الأغنية وأبياتها الشعبية يرددها الأطفال على شكل رحلة لأى إنسان، يقوم برحلة بحث يهدف منها تحقيق أمنية له(الأغنية / الحكاية) تقول(حاكم حسين، ٢٠١٣م: ٨٩٢):

يا خشبة نودى نودى / ودينى على جدودى / جدودى بطرف عكا / يعطونى ثوب وكعكعة / والكعكعة وين اضمها / اضمها بصنديكى / صنديكى يريد المفتاح / والمتاح عند الحداد / والحداد يريد الفلوس / والفلوس عند العروس / والعروس بالحمام / والحمام يريد القنديل / والقنديل واكع بالبير / والبير يريد الحبل / والحبل بقرن الثور / والثور يريد "حشيش" / والحشيش بالبستان / والبستان يريد المطر / والمطر عند الله / لا إله إلاّ الله / لا إله إلاّ الله(المصدر نفسه: ٣٢٢)

إنّ ما يعرضه علينا *العانى* فى هذا العمل هو «قصة الزوجين العقيمين اللذين عجز العلم الحديث (علم أوروبا والعالم المتحضر عموماً) أن يعطيهما جواباً شافياً لعقمهما، فانطلقا فى رحلة طويلة قادتهما إلى أعماق التراث، بحثاً عن حكمة الأجداد. هذه الحكمة التى تقول إن الأجداد وحدهم قادرون على أن يهبوهما ما عجز العلم الحديث عن إعطائهما إياه؛ إنها، إذن، قصة الزمن الصعب الذى تحول فيه كل شىء إلى جفاف وعقم.

وعلى العكس من مسرحياته السابقة، جعل العانى التاريخ الاجتماعى العام ميداناً للصراع. وأصبح الصدام واقعاً ليس بين الأبناء والآباء داخل العائلة الواحدة، بل بينهم وبين القوى الاجتماعية المتسلطة فى الحاضر والماضى». بطلا المسرحية هما الزوجان: حيران وحيره الذان يخرجان ومعهما نوار الذى يسايرهما من دون قناعة، فى رحلة بحث عن ولد يتمتع بضمانات كافية، فيكتشفان أنهما يسعيان وراء، فالجدود عند أطراف عكا لا يملكون غير وعد بكعكة لا تنتهى أبدا وثوب لا يخلق.

الزوجان يحاولان فى رحلتهما داخل التراث الفولكلورى والشعبى، الرجوع إلى الأصول. أما مرافقهما نوار الذى يمثل الشباب المؤمن بسحر العلم، فيظل عاجزاً عن إقناعهما بسلوك طريقه. ومع ذلك فهو ينساق معهما فى رحلتهما الطويلة فى الماضى دون أن يكون مقتنعاً بما يحاولان. ويأخذ الزوجان الكعكة ويضعانهما فى صندوقهما، ثمّ يكتشفان أن الصندوق يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد وهذا يريد نقودا لكى يعطيه لهما والنقود عند العروس، وهذه فى الحمام والحمام يريد القنديل والقنديل فى البئر والبئر يحتاج إلى حبل والحبل معلّق فى قرن الثور والثور يريد الحشيش والحشيش فى البستان

والبستان يحتاج إلى المطر والمطر من عند الله، وكلّما حاول الزوجان الحائران أن يجتازا واحدة من تلك المراحل يصابان بخيبة الأمل، فالعروس ترفض أن تعطيهما النقود والبئر يطالبهما بأن يتعبا من أجل الحصول على الحبل؛ وتنتهي رحلتهما بالحصول على المفتاح، ولكنهما يجدانه فارغا، والعبرة من ذلک كما يقول نوار أن الإنسان لا يحصل على هدفه بالتعب فقط، بل بالطريق الذى يسلكه لتحقيقه ووسط هذه الخيبة تفاجنا حيرة بأن الطفل الذى يبحثان عنه موجود فى أحشائها، لقد حملت به منذ مدة، ولكنها أخفت حملها حتى يفتحان الصندوق ومادام الطفل – الهدف موجود فإن عليهم، حيران وحيرة ونوار، أن يركضوا لمواجهة الموقف الجديد.

وتنتهى المسرحية والكل يركض فوق الخشبة: الباحثون الثلاثة والحدّاد وصاحب الثور وكل من أشترک فى المسرحية من الأحياء، ما عدا الوصيفة فهى تظل جامدة بلا حركة لأنها، وكما يسميها المؤلف، لا تنتمى إلى المستقبل الذى يركض هؤلاء باتجاهه.

يهدف *العانى* فى هذه المسرحية إلى أنّ الماضى وحكمة الأجداد وحدهما لم يعودا قادرين على إيجاد الحل لعقم الحياة التى نعيش فيها. ومادام الأمل الذى يمثله رمز الطفل موجوداً، فلا بدّ أن نواصل البحث باتجاه آخر. على كل حال، فهى رحلة بحث عن الذات المفقودة موضوعة فى إطار عرض مسرحى ناجح.

الثيمة أو الفكرة الرئيسية (Theme)

من الضرورى أن تكون للمسرحية فكرة أساسية تعبّر عن معنى فى ذهن المؤلف يريد أن ينقله لمشاهديه، ولعلَّ أبسط وأدقّ تعريف للفكرة هو أنها التى «يريد الكاتب إيصاله إلى الناس فى عصره»(بلبل، ٢٠٠٣م: ٨٧)، فالفكرة جزء هامّ فى المسرحية؛ إذ يصور الكاتب المسرحى *تشارلز كلين* أهمية الفكرة الأساسية أنها «أساس العمل المسرحى وأن ما يرتبط بين السطور من معان أهم من السطور ذاتها، إنها الرباط بين الأجزاء المختلفة للمسرحية ووسيلة خلق الوحدة بين العناصر المكونة للموضوع»(شكرى، ٢٠٠٩م: ٣٥)، ويرى جون هوارد لاوسون (١٨٨٦م)، الناقد المسرحى الأمريكى، أن «الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها»(كنجعلى، ١٣٩٢ش: ١٥٥، نقلا عن عنبرالمحامى، ١٩٦٦م: ١٦٥). حاول *العانى* بخلفية نكسة انقلاب شباط (١٩٦٣) الدامى عكس الجو السياسى العام آنذاک فى «المفتاح» وما تلاه من الدوران فى حلقة مفرغة حول الأزمة

السياسية دون التمكن من العثور على المخرج والحل، ويدعو فى المسرحية حيرة وحيران بطلى المسرحية الخروج من هذه الدائرة التى لا نهاية لها.

يستعرض *العانى* فى هذه المسرحية طرح بعض الهموم الإنسانية التى تتخلل الحياة الاجتماعية للمجتمع العراقى/ العربى ورغبته فى ولادة طفل جديد(حياة جديدة)، ليس يمتهن فيها الإنسان ولذا يدعو *العانى* وفق هذه الفكرة إلى الحصول على طفل، فى اتّخاذ سبيل السعى لذلك، وكما هو معروف «فان الطفل هنا هو رمز مهم للمؤلف، الذى يعبر من خلاله عن الخصب والولادة او الشمس الجديدة والنور بعد عمى البصيرة، فلا يحقق الإنسان طموحه بالنوم أو اتكال على الآخر، من يريد العالم الجديد الحقيقى، من يريد أن يغيّر وضعه عليه أن ينهض وأن يعمل ويجدّ ويجتهد لينال طموحاته. تلك أهمّ بؤرة أراد العانى أن يصرّح بها فى نص مسرحيته المفتاح»(حاكم حسين، ٢٠١٣م: ٨٩٤). إن المؤلف يكمل رحلته بعناد واضح وكأنه يقترح علينا ضرورة التطور ورفض السكونية وعدم التوقف لأنّ العالم يتطور. وكأنه يقترح لنا فى المسرحية إن على الانسان ألا ينتظر قدره وإنما عليه أن يبحث عن حل لمشاكله المصيرية.

بنية المسرحية وترتيبها(Plot)

اكتنف نص مسرحية المفتاح تقسيمات ثلاث ارتآها العانى لبنائية النص وهى المقدمة، السفر، الرجوع؛ يبدأ الراوى فى القص عن حكاية (المقدمة) كما هو الحال عند *برتولد بريشت*، و«يشاركها الثلاثة(حيرة، حيران، نوار) عن حكاية شعبية مفتوحة فى أفكارها خارج الزمان والمكان. إنّ حيران وحيرة دائمى السجال والنقاش الذى يصل حد الشجار أحياناً، فلذلك يعتمد العانى على شخصية نوار فى الربط بين الشخصيتين، لما يحمله من عقل راكز وعى وفكر متقدم ويعدّ خير راشد ودليل لأفكارهما، فضلاً عن المرافقة لهما الرحلة.

قد عمل الكاتب فى مسألة الأخذ من الواقع ما توافق مع أفكاره بحيث جاءت منسجمة ومتلاحمة، بشكل لا يشعر القارئ معه أنها غريبة وغير منسجمة مع روح النص الفصيح «المفتاح» وفق الأغنية؛ فإنّ الرحلة تبدأ من البحث عن مفتاح للصندوق، «فالعلة هى المفتاح، المفتاح الذى يفتح المنغلقات من الحياة الاجتماعية، فالصندوق يريد المفتاح

وعملية ايجاه تحتاج إلى مشورة الأجداد السبعة فى النص، لتبدأ الرحلة فى الأفق المفترض، فمن الأجداد إلى الحداد إلى العروس، إلى الحمام إلى القنديل إلى البير(مكان سقوط القنديل)، إلى الثور الذى بقرونه الحبل الذى يخرج القنديل من البئر، ثم إلى البستان الذى يريد حشيشه المطر والمطر لا يهطل إلا بقدرة الله تعالى ويبدأ الدعاء وينزل المطر وتنتهى رحلة(الذهاب) حسب تقسيمات نص *العانى* وتبدأ رحلة العودة والرجوع»(حاكم حسين، ٢٠١٣م: ٨٩٤).

لكن الحال لم يبق كما هو، فقد كان الزمن يسير على سجيته مما قد غير الأحوال، فالحداد لم يبق على حاله؛ لأنه مطارد من قبل صاحب ملک وكذلک بقية من مرّوا بهم فى طريق الذهاب لتحقيق مطالبهم.

والعانى لم يكن ليغلق النص بنهاية محددة ويقضى على آراء القارئ ويحددها فقد تركت النهاية له؛ لأن الرحلة هى اجتماعية ولا تتعلّق بحيران وحيرة ونوار وحدهم أبدا، إنها رحلة مجتمع يريد تحقيق غاياته بالسعى نحوها بإرادته التى يدعوه العانى لامتلاكها ونهضتها. ويتضح ذلک فى الحوار التالى:

الراعى: دعنى اكمل، هذه المجموعة مسكينة، تضل تدور وتدور ولا تدرى ماذا يجرى حولها، حاجز سميک على عيونها وهى تدور وتدور، توصل الماء للأرض العطشى لترتوى، لتزيد الخير، وحين ينتهى عملها تعود عطشى يلفّها الدوار، إذاما سارت بخط مستقيم، لأن الدوران يصبح تصرفها الطبيعى. ويردد الحداد الحوار التالى أكثر من مرة: الحداد: بالعرق والتعب والنار أحول الحديد الجامد إلى سائل أحمر.

ودعوة *العانى* واضحة فى الحوارين السابقين، فالإنسان مسلوب الإرادة إنسان مسكين، لكنه يستطيع أن يجعل من الحديد السائل بالإرادة وإن أراد هو ذلک فسيكون له، سيبقى مسكينا أبد الدهر أن تكاسل ورضخ وتباطئ عن الركب الإنسانى. لقد صاغ العانى موضوعه هذا من رحم المجتمع وليس من خارجه، المجتمع الذى رأى أبان تلک الفترة يتعرض إلى ويلات خارجية، وهو داخليا عليه أن ينهض وينتبه، ثم إن الحضارة الإنسانية تتقدم وعليه أن يكون موافقا مع هذا التقدم ويسير معه جنبا إلى جنب. وهو ما يشير إلى أن العانى قد خبر الوضع الاجتماعى وتعايش معه ولم يترفع عليه، بل كان همه مجتمعه، وأن يكون المعبّر عن تطلعاته فقد كان قريباً منه.

من هذا المنطلق، إنّ المسرح (المفتاح) يشكل مدرسة اجتماعية يتعلم منها المجتمع، وينتبه لحاله ويقارن وضعه مع غيره من المجتمعات من خلال دعوة الكاتب له.

الحدث والصراع الدرامی فی المسرحية(struggle)

إنّ البناء الدرامی للمسرحية اعتمد على الأغنية الشعبية الموجودة فی التراث العراقی منبعها الأساطير الشعبية، ولها نظائر فی بلدان عربية كثيرة. كانت الأغنية هی المدخل الأوّل الذی ينطلق منه النص ومن ثمّ العرض، ليس من خلال العقد فی داخلها أيضاً فی تنوّع الأماكن الذی تشير إليه الأغنية وكذلک الشخوص ووظائفهم؛ بحيث عمد *يوسف العانی* لإظهار تأثّره بمنهج *برشت*. عندما نلاحظ تقطيع النص إلى لوحات، نری كلّ لوحة تشكل عقدة منفصلة، متّصلة مع العقدة الأخری ومن ثمّ فإنّ حل كلّ عقدة مرتبط بالأخری. هذه اللوحات شكلت جسد النص الدرامی، حيث فی كلّ لوحة تكشف شخوصاً جدداً ومكاناً جديدا وزمناً جديدا وعقدة جديدة وهذا التنوّع كلّه وجد فی المتن السردی للأغنية.

تستمر الرحلة إلى الأماكن التی حددتها الأغنية والشخوص أيضاً كما نشرحها ونوضحها فی الجدول التالی:

نص المسرحية	شخصيّات المسرحية	المكان	العقدة والصراع
ياخشيبة نودی نودی ودينی علی جدودی ..... جدودی بطرف عكا يعطونی ثوب وكعكة	حيران وزوجته حيرة ونوار والجدود	عكا	استلام الثوب والكعكة من الجدود
الكعكة وين أضمها، أضمها بصنديكی ... صنديكی يريد المفتاح	الشخصيات نفسها	نفس المكان	الحصول على مفتاح للصندوق
والمفتاح عند الحداد والحداد يريد الفلوس ...	حيران، حيرة، نوار والحداد	دكان الحداد	الحصول على فلوس العروس
والفلوس عند العروس ... والعروس بالقلعة ...	حيران، حيرة، نوار، العروس والوصيفة	القلعة	إيجاد العروس
العروس تريد القنديل ... القنديل واكع بالبئر	حيران، حيرة، نوار والبئر	البئر	الحصول على القنديل

البئر يريد الحبل والحبل بقرون الثور	حيران، حيرة ونوار	البستان	الحصول على الحبل
والثور يريد الحشيش .. والحشيش بالبستان ..	حيران، حيرة، نوار والراعي	البستان	الحصول على الحشيش
والبستان يريد المطر والمطر عند الله	حيران، حيرة، نوار وصاحب البستان	البستان	الحصول على المطر

حيران وحيرة يتبعون النص الحكائى للأغنية ومن ثمّ يحصلون على الشىء الذى يجدونه عند طبقة الفقراء المتمثلة بالحداد، والتى يجدونها عند الطبقة البرجوازية المتمثلة بالعروس- قلعتها على الرغم من أنّ الحداد يمرّ بأزمة مالية أصدر بالقضاء على أثرها أمراً بإلقاء القبض، وغلق دكانه والخطاب الفكرى واضح داخل النص وإن المساعدة تأتى فى الغالب من الفقراء والبسطاء والطبقة البرجوازية فى عالم مخملى، ويعودون لفتح الصندوق فيكشفون بأن ليس هناك ثوبا وكعكة بداخله وإنّما كانوا يتبعون وهماً وخيالاً وكلّ ما حدث مجرد محض خيال لا ينتمى لواقع بشىء.

عندما يصرخ حيران بعد كلّ ذلك الشقاء، قائلاً: لا أريد طفلاً والانتقال مع الحكاية من مكان إلى مكان، «تفاجئه حيرة بأنّها حامل وأنّها أحسّت بالجنين يتحرك فى أحشائها، منذ كانوا فى البستان ينتظرون المطر، يطلب منهم نوار بالركض حتّى يلحقوا بزمنه أى زمن الطفل، وينظم الجميع لهم ما عدا الوصيفة(وصيفة العروس) وهنا إقصاء، قصدى من المؤلف للطبقة البرجوازية والركض هو للحاق بالزمن الذى يسير بسرعة»(شرجى، ٢٠١٢م: ١١٩).

الشخصيات فى المسرحية ومستوياتها الخمسة(Characters)

كتب العانى شخوص مسرحيته على وفق مستويات خمس وكلّ مستوى يمثّل حالة، حالة اجتماعية، وظيفتها، عقدتها، مشكلتها، مستواها الطبقى والمحور الذى ركّز عليه عمل الشخصيات حيران وحيرة ونوار:

المستوى الأول: يتمثّل بِـ«حيران»، دلالة الحيرة، الحيرة فى المشاكل والمصائب التى يعانى منها الشعب بأكمله و«حيرة»، حيرة الفتاة التى تحلم بإنجاب الطفل، حيرة

وسط المعضلات والعراقيل الاجتماعية، حالمين مثل أيّ فرد من أفراد الشعب، إنّهم الشعب، الطبقة الكادحة التى لا تحلم بأكثر ممّا هو منطقىّ، طفل، تتوافر له ضمانات العيش الكريمة، ليس غنياً، لكن يتوافر على قوت يومه، شخصيّات بريئة، تقترب من السذاجة، تؤمن بالأساطير والخرافات وسيرهم خلف الحكاية(شرجى، ٢٠١٢م: ١١٩):

حيران: أريد ضمانا لابنى، أريد له العيش الرغيد منذ أن يفتح عينيه ويرى الدنيا حتى يصبح شيخا.

هناک شخصيّات تنتمى لهذا المستوى وهى من عامة الشعب جاءت ضمن سياق الأغنية / الحكاية / الأحداث وهى الحداد والراعى.

المستوى الثانى: «الجدود»، الذين يلجأ إليهم حيران وحيرة بطلب مساعدتهم للحصول على الضمانات، يمثلون رمزاً للماضى الذى اعتمدت عليه الحكاية، تأريخ العائلة، المجتمع، يذهبون لهم يشكون زمانهم وعالمهم مع مصائبه الجمة:

«الجدود: عالم عجيب لم نقدر أن نفهمه، لم نستوعب من كلامهم إلاّ القليل، القليل جداً»(المصدر نفسه: ١٢٠). إنّهم رمز الماضى وهذا العالم قد تغيّر كثيرا، هناک ثورات وحقوق المرأة والكهرباء وغيرها من الأمور التكنولوجية التى تغيّرت عن عالمهم وزمانهم.

المستوى الثالث: تمثّل فى «نوار»، يحيلنا إلى عنوان المسرحية: «المفتاح»، جيل هذا الزّمان المتنوّر والفكر التقدىّ والثقافة والوعى الذى لايؤمن بالأساطير والخرافات يرفض كلّ مظاهر التخلّف التى تعيق تقدم المجتمع، الجيل الجديد الذى ينتمى إليه الكاتب نفسه. «نوار: نحن ظاهرة جديدة، جيل آخر ينظر إلى الأمام دائماً»(العانى، ١٩٨١م: ٣٣٥).

المستوى الرابع: «العروس ووصيفتها» تمثّلان الطبقة البرجوازية التى لا يراها العامة فى أماكن وجودها وإنّما يكلمونهم عبر وسيط، الوسيط هو الوصيفة، يعيشون داخل قلاعهم ولا يكترثون للبسطاء على الرغم من أنّ الشخصية لهم تظهر بشكل مادىّ داخل النص لكن حضورها قوى وقوى جداً، لما يحمله من ثقل فى الأغنية / الحكاية وهى الفئة التى رفضت تقديم المساعدة لحيران وحيرة بإعطائهم الفلوس التى طلبها الحداد أجرة عمل المفتاح للصندوق. «الحداد: لعن الله الفلوس، لتنم عليها العروس، لا تتحركوا من هنا هاكم المفتاح»(المصدر نفسه: ٣٨٦).

المستوى الخامس: «الرواية» وهى المحور الذى سار بالعمل على وفق المحطات التى فرضتها الأغنية الشعبية، وهى المشاهد على الأحداث والرابط بين الزمنين وهما زمن حيرة وحيران، وزمن الجدود.

كلّ شخصيّات مسرحية المفتاح هى شخصيّات شعبية باستثناء «الرواية»، التقطها العانى من داخل بيئة العراقية، أحداثها / صراعها، هى مشاكل المجتمع العراقى وهذا ما يميز كلّ أعمال *يوسف العانى*، شخصيات حياتية، نشاهدها بيومياتنا يأتى بها إلى الخشبة بشكل فنىّ، بمعالجات حديثة، شخصيات تنتمى لبيئتها وهذا ما يؤكده العانى: «أنا ابن بيئة شعبية وأعرف الحكايات الشعبية، وبدأت أتّجه شيئا فشيئا نحو استلهام التراث بشكل من أشكال تأصيل المسرح العربى، فظهر نوع من التغيير فى كتاباتى المسرحية»(شرجى، ٢٠١٢م: ١٢١).

مميزات اللغة فى المسرحية(Word)

«لكل لغة من لغات الشعوب وجوه جمالية تفرِّق بين لغة الكلام العادى وبين لغة الأداب، ولئن كان للغة الأدب خصائص معينة لجميع فنون القول، فإن لكل فن منها خصائص خاصة به، إذ يمكن القول أن للشعر لغة تتميز عن لغة الرواية كما تختلف عن لغة القصة أو المسرحية أو لغة النقد الأدبى»(كنجعلى، ١٣٩٢ش: ١٦٦). أما المسرح فهو «فن يكتب لكى يقدم على خشبة المسرح أى أن المتفرج يتلقاه مسموعاً لا مقروءً؛ فعلى هذا يروى الكاتب المسرحى الحكاية بلسان الشخصيات، فكأن الحوار الذى يستمر ساعة وبعض ساعة ليس من كتابته بل من تأليف شخصياته»(بلبل، ٢٠٠٣م: ١١٢ – ١١٣).

إنّ الأجواء والظروف الموجودة فى زمن كتابة نص مسرحية «المفتاح» من الاضطرابات السياسية وملاحقات الشيوعيين والخطاب الدينى، ألقت ضوءها على لغة التخاطب والحوار فى المسرحية، وتركت أثرها فى لغة النص، التى طغى عليها المباشرة والخطابية فى أحيان كثيرة. كتب *العانى* كلّ أعماله باللهجة الدارجة، إذ إنه يريد أن الكتابة بلغة الشخصيات التى عاشت الأحداث داخل المجتمع العراقى، فكلّ شخصية تتحدّث بلغتها التى أعتادت عليها وليس هناك لغة مصطنعة. تنوع الشخصيات داخل المجتمع، يحتم عليه الكتابة بلغاتهم، وههنا يتجلى لنا، الإغراق فى العامية التى يستخدمها العانى فى

مسرحياته، منح الشخصية لغة جديدة، دخيلة عليها، أمر لا يحبذه العانى، بل إنّ الكاتب «يجب أن يغنى شخصيّاته بالحوار وبحوارها بالتحديد وليس بالحوار الذى يقوله الكاتب نفسه، وأرى أن هذا ما يقع فيه العديد من الكتاب حيث يحشون المفردات التى يتقنها هو ككاتب فى حوار إحدى شخصيّاته فتبدو غير مقنعة»(جريدة الوطن العمانية، ٢٠٠٧م: العدد ٨٧٩٨).

فلذلک يسعى *العانى* بعدم إسقاط لغته الشخصية ككاتب على لسان شخصياته، هدفه المحافظة على روح الشخصية والانتماء للزمن الذى تعيشه، تلک الروحية تبدأ من امتلاک الشخصية لغتها الخاصة «فلغة مثقفة متخرجة من الجامعة تختلف عندى عن لغة شخصية "عتال" وهذا أمر طبيعى حيث إن لكل شخصية من هذه الشخصيات مفرداتها، وإن فعلت غير ذلک فسوف أخلق فجوةً وبعداً بين المتلقى وهذه الشخصية أو تلک لأنه يشعر بغربة، ويستغرب المشاهد أن يتكلم رجل بسيط كالعتال مثلا بمفردات يستخدمها المتعلم والمثقف»(شرجى، ٢٠١٢م: ١٢٢)؛ لكن هذا لا يعنى أنّ لغة شخصيّاته مثالية أو تقترب المثالية، لقد طغى عليها المباشرة واللغة الخطابية كما قلنا، وهذا ما نجده تقريبا فى لغات كلّ الشخصيّات، حتى لو كانت بسيطة كالعتال مثلاً، هذه المباشرة قللت كثيراً من متعة القراءة للنص على الرغم من أن النص كتب فى زمن بعيد:

حيران: الحياة أصبحت غالية .. غالية جداً...

لكن «الأطفال فى بعض الأماكن يذبلون من سوء التغذية وآلاف الآلاف من المشردين العرب يموتون من البرد والحر ... طردوهم من أراضيهم بليلة سوداء .. سوداء، هولاكو الجديد يريد سحق البشرية وتدمير العالم»(يوسف، ٢٠٠٢م: ٣٣٤).

«حيرة: وشباب يقلدون النساء يلبسون مثلهم ويمشون مثلهم ويتصرفون مثلهم.

الرواية: النور خدم البشرية ... النور له فضل على تقدم الزراعة والصناعة، له فضل حتى على الحضارة.

نوار: يجب أن أتحرک .. يجب أن أركض سيخلق جيل جديد إذا لم أبدأ بالركض من الآن فلن ألحق به، يجب أن نركض كلنا، أنتم يجب أن تركضوا»(المصدر نفسه: ٣٣٥).

هذه النماذج للغة الشخصيات يدعم رأينا للمباشرة والخطابية التى سيطرت على النص وإن كانت توثق لحالات ومواقف لمجتمع بأكمله وأيضا الأحداث، مثل احتلال فلسطين

وفضل النور على الزراعة والحضارة؛ لكن يبقى هذا الحوار ليس بحوار مسرحي، لا يتوافر على لغة درامية، وإنما لغة توثيقية، فرضها الواقع الذى يعيش به *العانى*، تأثيرات البيئة والمحيط.

الزمكانية فى النص(Time and space)

يعيش الإنسان فى عالم يتصف ببعدين أساسيين هما الزمان والمكان، ففيهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشرى ويتطور. «يتفق أكثر الدارسين على أن الفضاء / المكان والزمان من أهم العناصر التى تسهم فى تشكيل البناء الدرامى، لأنه الإطار الذى تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، ولا يقل فى دوره عن الشخصية وغيرها من عناصر البناء المتكاملة»(أصغرى والآخرون، ١٣٩٢ش: ١٨).

قسم *العانى* نص مسرحية «المفتاح» زمنياً على زمنين، هما زمن السفر؛ وهو الذى سافر به(حيران وحيرة ونوار) إلى عكا وهو الزمن الأوّل داخل النص؛ لكنه أيضاً فرضته الأغنية، بمعنى أنّه فى الأساس زمن الأغنية. تضمن هذا الزمن ثمانية مناظر، ثمانية حالات / مواقف، هو زمن الرحلة من عكا إلى زمن العقدة الموجودة داخل الأغنية. وزمن الرجوع تمثّل بالزمن العكسى وهو الرجوع من عكا إلى البيت، ممّا يشبه الحركة الدائرية والمرور بالأماكن والأزمان ذاتها لعملية السفر، واحتوى هذا الزمن على خمسة مناظر. فى الزمن الثانى تتوقف الأماكن وهو زمن الرجوع وفيها إحالة إلى مرور الزمن ونحن مازلنا فى أماكنا ذاتها.

تعدد الأمكنة لا نجده فى كتابات العانى السابقة ومن ثمّ أصبحت مسرحية «المفتاح»، المفتاح الحقيقى لبوابة الكتابة الجديدة فى المسرح العراقى والنقلة المهمة فى استخدام التراث الشعبى وتوظيفه، محاولة فى تأصيل شكل المسرح العربى وإن كان هذا الشكل بآلية اشتغال بريشتية؛ لأننا «لا نستطيع أن نتصور نهضة مسرحية شاملة فى العراق، من دون نهضة حقيقية لفن التأليف المسرحى، المسرحية المكتوبة برؤية وروح وموهبة عراقية هى وحدها التى تستطيع استيعاب وتناول واقعنا الجديد بمعطياته ومتغيراته الحضارية والاجتماعية وإعطاء ملامح دقيقة لكفاءتنا ومستوى فهمنا لفن التأليف الدرامى»(شرجى، ٢٠١٢م: ١٢٤، نقلا عن عواد، ١٩٨٨م: ١١٢).

طالما العمل اتخذ المنهج الملحمى كأرضية للكتابة وآلية الاشتغال، فإنه من المؤكد أن «يقطع عمله على وفق نظام اللوحات، حيث يجسد لنا تقطيع أماكن الحدث / الأحداث، حالة / حالات، موقف / مواقف، عقدة / عقد، وهذا التقطيع قد مهد له العانى فى مسرحيته(صورة جديدة، ١٩٦٤)، والتى ضمت سبع لوحات، تأسست على مكانين وزمن واحد وأعطى لكل لوحة إسماً(المشكلة، الخطوبة، العقدة، الضوء، الموقف والنتيجة)؛ لكن فى المفتاح، انفتح الزمن على الماضى ومن ثم يعود للحاضر، وتداخل الخيال بالواقع والوهم بالحقيقة، ترک الزمن هو عنوان للوحات، من دون أن يسميها، وعنونها بالمنظر المكان والزمن هو الذى يحيلنا إلى العقدة، الأحداث؛ لذا نجد بأن وظيفة الشخصية تصنع لنا المكان وليس العكس وسار النص بهذا المسار»(شرجى، ٢٠١٢م: ١٢٤).

نستنتج من ذلک بأن النص كان يسير بشكل دائرى ومركز الدائرة هو بيت حيران وحيرة، حيث بإمكاننا أن نصوره تصويرا كالشكل التالى:

لم يتجمد النص فى زمكانية واحدة، تداخل الأزمنة وتعدد الأماكن أهمّ ما يميز تجربة مسرحية المفتاح. تكمن قيمة مسرحية المفتاح فى استخدامها طابع الإصالة الذى ميزها عن المسرحيات العراقية فى حينها اتخذت من الفلكلور والحكاية الشعبية، كمرتكز لبنية النص السردية فى طابع محلى، هذا الاستخدام ساهم بإنجاح المسرحية وتركيز الجمهور على خطابها الفكرى. تعد المسرحية فتحاً فى الكتابة المسرحية الجديدة فى العراق، هذه

الريادة تجسدت فی لجوء الكاتب للفلكلور الشعبی وتوظيفه لإسقاطه بما يلئم الحكاية المعاصرة(شرجی، ٢٠١٢م: ١٢٦).

نتيجة البحث

يعتقد الكثير من النقاد بأن *يوسف العانی* هو الكاتب الذی أعطی للمسرحية العراقية صورة جديدة، بالمفتاح من حيث الشكل والمضمون متأثرا بالأسلوب الغربی ولاسيما بطروحات *بريشت* السياسية. حيث كان *العانی* قبل هذه المسرحية يكتب عن المشاكل الاجتماعية العراقية فی فضاء المسرح المغلق المتأثر *بأرسطو*. إنّه ليس كاتباً فحسب، بل كان مخرجاً وناقداً وممثلاً وباحثاً فی مجال المسرح العربی والعالمی. كانت مسرحية «المفتاح» من أبرز المسرحيات التی ظهر فيها استخدام التراث الشعبی وهی تعدّ بداية جديدة من مرحلة الكتابة الفنية للمسرحية عند *يوسف العانی*.

كل شخصيات مسرحية المفتاح هی شخصيات شعبية تنتمی لبيئتها باستثناء الرواية، التقطها العانی من داخل بيئة العراقية، أحداثها، صراعها، وهذا ما يميز كلّ أعمال *يوسف العانی*، شخصيات حياتية نشاهدها فی الحياة يأتی بها إلی الخشبة بشكل فنی، بمعالجات حديثة متأثراً بالشكل الغربی وأحياناً الروسی ولكن من حيث المضمون والمحتوی شعبية عراقية الهوية. كتب *العانی* مسرحيته علی وفق مستويات خمس وكل مستوی يمثّل حالة، حالة اجتماعية، وظيفتها، عقدتها، مشكلتها، مستواها الطبقی والمحور الذی ركّز عليه عمل الشخصيات: «حيران وحيرة ونوار».

لم يتجمد النص فی زمكانية واحدة، تداخل الأزمنة وتعدد الأماكن أهمّ ما يميز تجربة مسرحية المفتاح. تعدد الأمكنة لا نجده فی كتابات العانی السابقة ومن ثمّ أصبحت مسرحية المفتاح، المفتاح الحقيقی لبوابة الكتابة الجديدة فی المسرح العراقی والنقلة المهمة فی استخدام التراث الشعبی وتوظيفه. تعدّ مسرحية «المفتاح» مسرحية متكاملة من خلال البعد الفنی، الذی أسس له العانی بصياغته الرصينة والمترابطة بين الشكل والمعنی، كما اعتناءه بجانبی الأسلوب والفكرة التی نجح بإيصالهما إلی المتلقی بشكل رمزی، مما خلق لغة مشوّقة، إيحاءً منه لنقد الواقع بوصفه واقعا عقيما. تأثر *العانی* بالأدب الروسی كثيراً بسبب ولعه بالإنسان والهمم الإنسانية، فكانت آثار *تشخوف* و*غوركی*

و*تولستوی* واضحة فی أعماله. فی مرحلة الخمسینیات استجاب المسرح إلی الوعی القومی والوطنی الذی ساد البلاد وتحرّک الأحزاب الوطنیة فی مقارعة الاستعمار والسلطة؛ فأصبح أکثر التزاماً بقضایا الشعب والتطلّع إلی التحرّر والتغییر.

إنّ فکرة إنجاب الطفل فی مسرحیة «المفتاح» أضحت إقحاماً لنص الأغنیة الشعبیة، ما انعکس الأمر علی دلالات النص المسرحی بدورته العبثیة مؤکداً المعالجة الرمزیة من خلال الفن للفن، ولیس الفن للواقع. إنّ *یوسف العانی* من کتاب المسرح العراقی الذی تعاملوا مع فولکلور بمکوناته من الأدب الشعبی، والفنّ الشعبی منذ بدایات الخمسینیات من القرن الماضی. هو یجید فی اختیار مصادره الفولکلوریة من اللغة الدارجة أو اللهجة البغدادیة ویحفل مسرحه بضروب من الشخصیّات والأمثال والنکات الشعبیة، لکن فی توظیف الأغنیة الشعبیة وحکایتها فی نص مسرحیة «المفتاح».

النقد الإجتماعی فی مسرحیات *العانی* واضح ومباشر، وموجه نحو هدف یرمی إلیه العانی دائماً فی مسرحیاته بأکملها وهو نصرة الظلوم الشعبی علی خصومه من أعداء الشعب ومستغلیه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

باكثير، أحمد. ۱۹۷۷م، **فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية**، بيروت: منشورات إتحاد كتاب العرب.

بلبل، فرحان. ۲۰۰۳م، **النص المسرحى؛ الكلمة و الفعل(دراسة)**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الراعى، على. ۱۹۸۰م، **المسرح فى الوطن العربى**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

شرجى، أحمد. ۲۰۱۲م، **المسرح العربى من الاستعارة إلى التقليد**، مكتبة عدنان.

شكرى، عبدالوهاب. ۲۰۰۹م، **النص المسرحى دراسة تحليلية**، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.

الطعمة، صالح جواد. ۱۹۶۹م، **ببلوغرافية الأدب المسرحى العربى الحديث**، بغداد: لا نا.

العانى، يوسف. ۱۹۸۱م، **عشر مسرحيات من يوسف العانى**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

العانى، يوسف. ۱۹۸۸م، **حلم المسرح**، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة.

عنبر المحامى، محمد عبدالرحيم. ۱۹۶۶م، **المسرحية بين النظرية والتطبيق**، مصر: دار القومية للطباعة والنشر.

عواد، على. ۱۹۸۸م، **المألوف واللامألوف فى المسرح العراقى**، بغداد: دارالشؤون الثقافية العامة.

غنيمى هلال، محمد. لا تأ، **الأدب المقارن**، لامک، لانا.

مشكين فام، بتول. ۱۳۸۸ش، **البحث الأدبى مناهجه وأصوله**، ط ۵، طهران: سمت.

المفرجى، أحمد فياض. ۱۹۷۸م، **لمحة عن مسرح الطفل فى العراق**، البغداد: المؤسسة العامة للسينما و المسرح.

يوسف، يوسف. ۲۰۰۲م، **البطل فى المسرح العراقى**، بغداد: دارالشؤون العامة.

المقالات

أصغرى، جواد و عبدالباسط عرب يوسف‌آبادى و صديقة بزرگ‌نيا. ۱۳۹۳ش، «**التوظيف الدلالى للرموز فى المسرحية «زوار الليل» لعلى عُقلة عُرسان**»، مجلة اللغة العربية وآدابها بباردیس قم، السنة السادسة، العدد الأول، ربيع وصيف، صص: ۲۳ – ۱.

غيبى، عبدالأحد و أمير مقدم متقّى. ۱۴۳۵ق، «**دراسة الفن المسرحى فى الأدب العربى القديم**»، مجلة اللغة العربية وآدابها ببرديس قم، السنة التاسعة، العدد الرابع، شتاء، صص: ۹۷ – ۷۵.

حاكم حسين، عبـاس. ٢٠١٣م، «**التفكير الشفاهى الشعبى وعلاقته بـالنص المسـرحى العراقـى المكتوب باللغة الفصيحة**»، مجلة جامعة بابل، كلية التربية للعـلوم الإنسانية، المـجلد ٢١، العـدد ٣.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی