

دراسة البنية الداخلية للمسرحية العراقية؛ «المفتاح» نموذجاً

محمد حسن أمراي*

تاريخ الوصول: ٩٣/٨/٥

تاريخ القبول: ٩٣/١٠/١٠

الملخص

يُعدُّ يوسف إسماعيل العاني فنان الشعب العراقي العملاق وأحد عباقرة الأوائل في فنّ المسرحي، كتابةً، عرضاً ونقداً. استفاد العاني من طروحات ومواقف بريشت السياسية وأفكاره؛ إذ توافقت طروحاته الإيديولوجية مع فكرة الالتزام السياسي التي سادت في تلك الفترة، مع الرغبة في إيجاد قالب مسرحي يتوجه للجماهير العريضة؛ هذه العجالة بالاعتماد على المنهج الوصفي والتحليلي تتناول لمحات من مكوتات نص المسرحية الداخلية، ومنها الثيمة أو الفكرة الرئيسية والشخصيات ومستوياتها الخمسة والصراعات والأحداث الموجودة في المسرحية، وزمكانية نصها ومميزات خطابها كما يحاول تحديد ميزات هذه العناصر بالدراسة والتنقيب.

الكلمات الدلالية: يوسف العاني، المسرحية، المفتاح للصندوق، البنية الداخلية.

المقدمة

يقال في تعريف المصطلح للمسرحية أنها «ضرب من الأدب ولون من ألوان النشاط الفني الذي يعطى مفهوماً للحياة مع تشعب سالكها، وتعدد ضروبها فإن لها من الأداء ممّا يميزها عن سائر فنون الأدب الأخرى» (غنيمة هلال، لا تأ: ٥٤). اختلفت الآراء حول شكل المسرح العربي المعاصر؛ هل هو شكل عربي، أم أوروبي؟! ولكن بعد مناقشات كثيرة حول هذا الموضوع، «أجمع الباحثون على أن فن المسرح لم يعرفه العرب في القديم وذلك لأسباب منها:

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

(ب) أن اللغة العربية بقوالبها الشعرية الفائقة لا تلائم المسرح الذي يحتاج إلى لغة الحياة اليومية.

(ج) أن الوضع السياسي للمجتمع العربي لم يكن يشجع هذا الفن الذي هو فن جماهيري في الأساس، وله صفة نقدية أصيلة.

(د) أن وثنية الجاهلية كانت وثنية سطحية لم تتمخض عن طقوس تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما حدث عند الإغريق القدماء وكاد يحدث عند المصريين القدامى لولا غلبة روح المعبد عليه؛ و«مع أنّ هناك رأيان مختلفان في وجود المسرح وعدم وجوده في الأدب العربي القديم» (غيبى ومتقى، ١٤٣٥: ٧٥)، لكن ظهر المسرح عند العرب المحدثين في منتصف القرن التاسع عشر، وولد فناً سياسياً منذ البداية هادفاً منذ البداية (الراعي، ١٩٨٠م: ٣٠٦).

هذه المسرحيات التي كتبت في العصر الحديث اتبع اتجاهين رئيسين غالباً وهما الاتجاه القومي والاتجاه الوطني بمعناهما الشامل. عالج كتاب المسرحية في ضوء هذين الاتجاهين موضوعات كالتاريخ، المجتمع، القضية الفلسطينية، حركات التحرر و الثورات العربية و... (غيبى ومتقى، ١٤٣٥: ٧٥)، تجاوب يوسف العاني كذلك منذ نعومة أظفاره سياسياً مع مطالب الحركة الوطنية ونضالها يهدف طرد الاستعمار والتخلص من قيوده وأحلافه، الذي كان يعتقد أنّ بقاء التخلف الاجتماعي واستمراره وتفشي الفساد وكل المشاكل هي نتاج سياسات الحكومات العميلة المتعاقبة والمالية لامبراطورية التاج

البريطاني والأجنبي، حيث وجد العاني دوماً الملاحقة من قبل العدو و«دخل السجن أكثر من مرة وطرد من معهد الفنون الجميلة لتثديمه مسرحية نقداً للنفاق والزيغ وغيره من المظاهر السلبية للمجتمع» (عقيل، ١٩٧٤م: ١٩)، لم يلق العاني طوال حياته الفنيّة الدعم الفعلي من قبل السلطات الهيم إلاّ بعد قيام ثورة ١٤ تموز سنة ١٩٥٨م حين وجدت فرقة المسرح الحديث الحرية في العمل.

من ثمّ تأثر العاني بالحركة الثقافية العراقية والأحداث التي كانت تحكم على العراق آنذاك، فكانت مسرحياته في هذه الفترة أكثر نضوجاً واكتمالاً عن المسرحيات التي كتبها سابقاً مثل «رأس الشليلة» (١٩٥١م)، وفيها يستخدم أسلوب التمثيلة الإذاعية كي يفضح ما يقوم في الدوائر الحكومية من فساد إداري شامل. يجمع العاني هنا بين الواقعية في العرض والتصوير وبين شيء من الفكاهة التي «قد اعتادت الجمهور على رؤية العاني فيها، بحيث أحتاج إلى فرصة لكي يزيل صورة الممثل الهزلي حصراً، التي لازمته في الأعوام الأولى من نشاطه الفني» (المصدر نفسه: ٢٨)؛ فنجده يغير رؤيته للمسرح ويكتب المسرحيات المعنونة بـ«إني أمك يا شاكر» و«الخان وأحوال ذلك الزمان» و«الخرابة» و«الشرعية» و«المفتاح للصندوق» التي تكون «أكثر حبكة في تقديم الأحداث ودقة في تصوير الشخصيات والتخليص من اللهجة الميلودرامية في الحوار» (العاني، ١٩٨٨م: ٣٢).

وبما أن نلقاه في مسرحيته «المفتاح» كما كنا نلقاه دائماً مشغولاً بالإنسان وقضاياها الإنسان التقدمي خاصة. ولكنه ههنا يلجّ الفن الشامل الذي يصلح لكل بيئة ولكل زمان؛ لأنه يتحدث عن الإنسان من خلال الحديث عن الأفراد؛ فلذلك في هذا المقال انتقينا مسرحيته «المفتاح» الهامة، التي تطرح فيها الصراع القائم بين الإنسان والواقع من خلال توظيفه التراث.

وبالتعمّق في قراءة هذه المسرحية عيّنا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة وقسّمناها إلى أجزاء؛ بدايةً عرضنا مدخلاً إلى البحث للتعرف على المسرحية في العراق لاسيّما أعمال العاني نموذجاً، ثمّ قدمنا نبذة عن يوسف العاني وسقنا الكلام بعدئذ إلى دراسة حياته ومميزات مسرحه وتأثراته من الآخرين، ملمّين إلى إنتاجاته وأعماله الأدبية وبعد هذه التمهيدات، تطرقنا إلى صلب الدراسة واستعرضنا إلى تحليل المسرحية وعناصرها الداخلية والفنية وبالتالي قدّمنا نتيجة تبين صفة ما حصلنا عليه.

الدراسات السابقة للموضوع

- لقد أشار الكثير من الكتاب والباحثين من العرب والفرس إلى لمحات من المسرحية العربية بصورة عامة وخاصة، ولكن في ما يلي نشير إلى بعض الكتب والمقالات المختلفة التي أنجزت حول المسرحية العراقية:
- «التناس مع الحكاية الشعبية في مسرحية(المفتاح) ليوسف العاني» لأثير محسن الهاشمي(٢٠١٥م). وفي هذا المقال درس الكاتب ظاهرة التناس يعنى توظيف الحكاية الشعبية باستدعاء درامىّ في مسرحية «المفتاح» ليوسف العاني.
 - «الحياة المسرحية في العراق» لأحمد فياض المفرجي(١٩٣٦م). تناول الباحث في هذا الكتاب، الجانب التاريخي للمسرح العراقي وتحدث عن فرق المسرح وكيفية تشكيلها وعملها في الساحة الفنية.
 - «الواقعية في المسرح العراقي» للدكتور عقيل مهدي يوسف(١٩٩٠م). تناول الكاتب حياة بعض الكُتاب العراقيين ودرس الواقعية ومفهومها في المسرحيات العراقية.
 - «تطور فن الحكواتى في التراث العربى وأثره فى مسرح العربى المعاصر» لشوكت عبدالكريم البياتى(١٩٨٩م). درس الكاتب فن الحكواتى وتأثيرها على المسرح العربى والعراقى خاصة.
 - «توظيف الأسطورة والحكاية الشعبية فى المسرح العراقى نماذج تحليلية» للباحثة صفاء حسين جمعة(١٩٩٠). رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة البصرة.
 - «المسرح العراقى فى مائة عام» لسامى عبدالمجيد(لاتا). عالج المؤلف الأدوار التاريخية للمسرحية العراقية متناولاً الأوضاع السياسية والثقافية التى مرتّ بها المسرحية العراقية متحدثاً عن حياة البعض من الكتاب والمخرجيين العراقيين.
 - «حقى الشبلى ودوره فى المسرح العراقى» لعبدالرزاق عبدالله(٢٠٠٠م). رسالة ماجستير تتحدث عن الرائد الأول للمسرحية فى العراق حقى الشبلى وحياته ودوره البناء على ساحة الفنية.
 - «مشكلات البناء الدرامى فى المسرحية العراقية» لحميد حسون الزبيدى(١٩٩٨م). رسالة لنيل درجة الدكتوراه قدمها الباحث إلى جامعة بغداد.

- «الملاحم الاجتماعية والسياسية في المسرح العراقي» لثامر كريم عبد (١٩٨٧م). رسالة الماجستير مقدّمة لجامعة بغداد.
- «الإنسان في الأدب المسرحي العراقي المعاصر» لمجيد محمد (٢٠٠٠م) أطروحة تناول الدارس فيها الإنسان المعاصر وقضايا ومشاكله ومصائبه، التي يعاني منها متمثلاً كيفية انعكاسه في المسرحية العراقية المعاصرة.
- «توظيف التراث في المسرح» لعز الدين إسماعيل (١٩٨٠م). درس الكاتب توظيف الأساطير والحكايات الشعبية في المسرحية.
- «المسرح في الوطن العربي» لعلی الراعی (١٩٨٠م). وفي هذا الكتاب تناول الباحث المسرحية المعاصرة، تأريخها وروادها المميزين في البلدان العربية.
- «المسرحية العربية في العراق» لعلی الزبيدي (١٩٦٦م). وهو محاضرات ألقاها الكاتب على طلبة قسم الدراسات الأدبية.
- «بررسی جامعه شناسانه نمایشنامه های جنگ ایران و عراق سال های ١٣٧٨ - ١٣٧٦» رسالة لنيل درجة الماجستير مقدمة لجامعة الفنون الجميلة بطهران، كتبها محمد حسن فردوسی زاده بإشراف الدكتور كامران سبهران (١٣٩٠ش).
- «دراسة المسرحية العراقية أعمال يوسف العاني نموذجاً» (١٩٥٠ - ١٩٧٠م) رسالة لنيل درجة الماجستير مقدمة لجامعة الشهيد بهشتي بطهران سنة (١٣٩٢ش)، كتبها الباحث علی سوارى بإشراف الدكتور محمدرضا خضرى سنة (١٣٩٢ش). وفيها درس الكاتب المسرحية العراقية نشأتها وتطورها وتأريخها واتجاهاتها ثم عالج عدة من مسرحيات العاني وقام بدراسة تحليلية لثلاث من أعماله المسرحية.
- «الكتابة الجديدة في المسرح العراقي يوسف العاني نموذجاً» مقال للدكتور أحمد شرعى نشره في مجلة جامعة ابن رشد في هولندا سنة (٢٠١٢م)، حاول الباحث في مقاله هذه، التعرف على ماهية الكتابة الجديدة التي جاء بها العاني في مسرحيته المفتاح ولكي يتعرف إلى ذلك استعرض أولاً إلى كتاباته الأولى التي تتسم بالواقعية الاشتراكية في أغلب الأحيان.
- «التفكير الشفاهي الشعبي وعلاقته بالنص المسرحي العراقي المكتوب باللغة الفصحى» مقال للباحث العراقي عباس حاكم حسين طبع في 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 الإلكترونية التى ربما جاءت بأشياء مهمة عن شخصيّة/العانى وأعماله المسرحية، فاتتها أشياء أخرى لا تقلّ أهميّة عنها، ورغم ذلك لم نعتز على دراسة شاملة وافية مركزة لموضوع المقال: البنية الداخلية للمسرحية العراقية «المفتاح» لـيوسف العانى نموذجاً، فلذلك رغبتنا فى مناقشة هذه المسرحية الفدّة، حيث تعطينا تصويراً صادقاً من رؤية مؤلفها ودوافعه الرئيسيّة فى اهتمام بالإنسان وقضاياها 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. فلذلك 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 إمكانية نصها ومميزات خطابها، كما استفدنا من المنهج الفنى الذى: «يعدّ من المناهج الأدبية لدراسة جماليات نصوص النثرية فى التأريخ الأدب العربى» (مشكين فام، ١٣٨٨ش: ١٣).

الأسئلة والفرضيات

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

١. ما هو تأثير التراث الأدبي والشعبي على المسرحية العراقية وكيف استخدمه العاني في مسرحيته «المفتاح»؟
 ٢. ما هو دور مسرح «المفتاح» في الأوضاع السياسية والاجتماعية في العراق؟
 ٣. ما هو أهم عناصر المفتاح الداخلية؟
والفرضيات التي يدور حولها هذا المقال هي:
 ١. إنَّ العراق بلد عربي عريق وأكثر الثورات الأدبية والسياسية، أخذت جذورها من العراق حسب الروايات وكتب التاريخ عرف المسرح في عهد الخلافة العباسية وهو المسرح المعروف بخيال الظل.
 ٢. هناك للمسرح في الأوضاع السياسية والاجتماعية المعاصرة في العراق دور هام وتأثير بالغ، حيث أخذ يلعب دوره المهم في تثقيف المجتمع العراقي.
- بما أنَّ هذا المقال يعتمد إلى دراسة مسرحية «المفتاح» لـ *يوسف العاني*، فالدراسة تقتضى التعريف به والبحث عن الآفاق من حياته الأدبية والثقافية التي ستساعدنا في الكشف عن نفسيته ومسرحياته، وصولاً إلى الملامح الخاصة لمسرحية «المفتاح». فلذلك قبل أن نلجَّ في موضوع البحث ونلقى ضوء البيان على هذه المسرحية، لا بدَّ أن نقدم نبذة عن حياة *يوسف العاني* وتطورات مسرحه بصورة عابرة.

يوسف إسماعيل العاني: المخرج السينمائي والكاتب والممثل

«يعتبر *يوسف العاني* علماً متميزاً في المسرح العربي والعراقي وأحد أبنائه على صعيد التأليف والنقد والتمثيل، وتميزه هذا ناتجٌ عن بحثه المتواصل والجاد في أصول المسرح العربي والعراقي على الخصوص». هو ممثل ومؤلف عراقي، 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 (*براهيم جلال*)، لتبدأ مسيرته السينمائية من خلال المشاركة بفيلم (*سعيد أفندي*) عام ١٩٥٧، لتتوالى أعماله بعدها ما بين السينما والمسرح والتلفزيون كممثل ومؤلف، من أبرز أعماله «المفتاح» بابل حبيبتى، الدفتر الأزرق»، وشارك في العديد من المهرجانات الدولية كمهرجان قرطاج المسرحي ١٩٨٥، ومهرجان المسرح التجريبي في القاهرة عام ١٩٨٩ ومهرجان القاهرة

للإذاعة والتلفزيون عام (٢٠٠١م). يوسف *العاني* لم يكن فناً شعبياً فحسب كما يسميه بعض النقاد العراقيين والعرب. ولم يكن قد استحق لقب "فنان الشعب" كما سماه الدكتور *حمدي التكمجي*، بل هو خزان مليء بالأفكار والتجارب المسرحية والسينمائية جعلته عنصراً مشتركاً في العراق بين العلم والفن، بين السياسة والفن، بين ميدان النشاط الانساني النظرى والتطبيقي، بين المعرفة والظروف الخانقة، بين سعادة النضال الوطني وتحويل خشبة المسرح إلى سبورة تعليمية بطباشير المتعة الجذاب.

العاني وتطورات مسرحه

كانت *العاني* رحلات إلى بعض المدن الأروبية وحضوره في بعض العرض المسرحية في برلين، مونيخ وغيرها من المدن. ومن ألقى نظرة عابرة على أعماله يتضح له هذا التأثير من خلال الحككات المتعددة التي تكتنزها الأغنية الشعبية في مسرحية المفتاح. «عرف *العاني* كيفية التمتع من الإرث البريشتي، وكيفية استخدام المفاهيم البريشتية مع التراث الشعبي وبيئته المحلية» (شرجي، ٢٠١٢: ٧٢). مسرح «بريشت» هو الذي فتح عيون المسرحيين العرب لاستخدام التراث والموروث في عروضهم المسرحية.

«تأثر *العاني* بالأدب الروسي كثيراً بسبب ولعه بالإنسان والهم الإنساني، فكانت آثار تيشخوف، غوركي، تولستوي، فقد ألقى ضوءها على آثار العهاني ومكوناتها» (المصدر نفسه: ٧٥)؛ ومن هذا المنطلق نلاحظ المراحل الانتقالية عند *العاني* فيما يتعلق بتأثره من الأدب الغربي، تنقسم إلى المرحلتين التاليين، وهما:

المرحلة الأولى: الواقعية الاشتراكية التي تأثر بها بالأدب الاشتراكي ولاسيما غوركي وتمثل غالباً في مسرحيته «أنا أمك يا شاعر»، حيث «سجلت هذه المسرحية أول تأثير للأدب الاشتراكي في المسرح العراقي، لتناص شخصية أم شاعر مع شخصية الأم عند غوركي ذائعة الصيت، فلقد حملت أم شاعر كثيراً من صفات الأم لغوركي، صلابتها، قوة شخصيتها، جلادة قلبها، الوعي التقدمي، الروح الوطني، هذا التأثير يرجع لوجود الأدب الاشتراكي والفكر الماركسي الكبير داخل الثقافة والمجتمع العراقيين آنذاك» (شرجي، ٢٠١٢: ١١٢). يمكن أن نقول أن نتاج هذه المرحلة هي جل ما كتبه *العاني* في مرحلة الخمسينيات من القرن السالف.

المرحلة الثانية: ما كتبه العاني في الستينيات من القرن الماضي، حيث تطوّر أدبه وانتقله إلى مسيرة المسرح العراقي، وذلك في استخدامه الوعي للحكاية الشعبية متأثراً بمسرح «بريشت»، حيث اتخذ العاني هذه المسرحية قاعدة لأعماله المسرحية وأسلوباً أشبه بالأرضية التي ينطلق منها العمل (الهماري، لاتاً: ١٢٧).

لقد استفاد العاني من بريشت وطروحاته في تغيير شكل كتابة المسرحية في العراق التي عرضت أشكالاً بعد تجربة العاني المتميزة. ههنا نعرف بأن علاقة العاني وتأثيره من الأدب الغربي واستخدامه في المسرحية ينحصر في شكل وبناء المسرحية فالمضامين والموضوعات تبقى عراقية عربية شرقية، وهذا يدلنا إلى أن العاني لم ينس هويته الشرقية وما ترك ثقافته العربية، وإنما كان مستخدماً التطوّر الفني والبناء الذي أمتازت به المسرحية الغربية في خلق آثار متميزة. وبعد تلك الإطلالة على أهمية مسرحية المفتاح وسمات مؤلفه التي تؤثر في بناء النص المسرحي نقوم الآن بتناول بعض العناصر التي يتكون منها مسرحية المفتاح. إذ تقسم عناصر النص المسرحي إلى العناصر التالية تقريباً؛ الفكرة الرئيسية (الثيمة) / الشخصية / الحكمة / الحوار / الصراع / الزمان / المكان. فنحن في هذا المقال نستعرض لمحات من العناصر الداخلية في هذه المسرحية بدراسة والتنقيب.

ملخص المسرحية (Abstract)

يتلخص النص الحكائي لمسرحية «المفتاح» لـيوسف العاني برغبة رجل وامرأة بالإنجاب، إنجاب طفل يملأ عليهم حياتهم وعبره يمارسون وجودهم وكينونتهم الانساية ويحققون رسالتهم في الحياة، إلا أن ولادة عالم جديد أو طفل لا يتحقق بسهولة أو برغبة، فمخاض ما قبل التكوين هو أصعب من التكوين نفسه، لذلك يضع العاني شخوص مسرحيته وسط رحلة من العوالم المتعددة، والتي لا تخرج عن فضائلها الشعبي الجمالي، لا يتم تأسيس هذا العالم الجديد (الطفل) إلا بعد ذهاب الرجل (حيران) وزوجته (حيرة) ورفيق رحلتهم (نوار) ويسميها – الباحث – رحلة إلى الفكر الشعبي والمثولوجيا الشعبية، بترسيمة نصية تحتوى صياغة النص الفصيح ببداية شعبية بحتة.

يذهب الثلاثة وفق طريق مرسوم سلفاً، رسم من قبل الواقع الشعب ومرزوم بحكاية أو أغنية شعبية بمفردات شعبية وهي أهم ما يركز عليه هذا (البحث) إذ أن من يتتبع

الأغنية وأبياتها الشعبية يرددها الأطفال على شكل رحلة لأي إنسان، يقوم برحلة بحث يهدف منها تحقيق أمنية له (الأغنية / الحكاية) تقول (حاكم حسين، ١٣٠٢م: ٨٩٢):
يا خشبة نودى نودى / ودينى على جدودى / جدودى بطرف عكا / يعطونى ثوب
وكعكة / والكعكة وين اضمها / اضمها بصنديكى / صنديكى يريد المفتاح / والمفتاح 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 إلا الله /
لا إله إلا الله (المصدر نفسه: ٣٢٢)

إن ما يعرضه علينا/العانى فى هذا العمل هو «قصة الزوجين العقيمين اللذين عجز العلم الحديث (علم أوروبا والعالم المتحضر عموماً) أن يعطيهم 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 أبداً وثوب لا يخلق.

الزوجان يحاولان فى رحلتهم 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 رحلتهم الطويلة فى الماضى دون أن يكون مقتنعاً بما يحاولان. ويأخذ الزوجان الكعكة ويضعانها فى صندوقهما، ثم يكتشفان أن الصندوق يحتاج إلى مفتاح والمفتاح عند الحداد وهذا يريد نقوداً لكى يعطيه لهما والنقود عند العروس، وهذه فى الحمام والحمام يريد القنديل والقنديل فى البئر والبئر يحتاج إلى حبل والحبل معلق 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 فارغاً، والعبرة من ذلك 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 أشارك فى المسرحية من الأحياء، ما عدا الوصيصة 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، ولعلّ 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، نقلًا عن عنبرالمحامى، ١٩٦٦م: ١٦٥). حاول/العانى بخلفية نكسة انقلاب شباط (١٩٦٣) الدامى عكس الجو السياسى العام آنذاك فى «المفتاح» وما تلاه من الدوران فى حلقة مفرغة حول الأزمة

السياسية دون التمكن من العثور على المخرج والحل، ويدعو في المسرحية حيرة وحياران 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 يمتن فيها الإنسان ولذا يدعو *العانى* وفق هذه الفكرة إلى الحصول على طفل، فى اتخاذ 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 الحقيقي، من يريد أن يغير وضعه عليه أن ينهض وأن يعمل ويجدّ ويجتهد لينال طموحاته. تلك أهمّ بؤرة أراد *العانى* أن يصرّح بها فى نص مسرحيته المفتاح» (حاكم حسين، ١٣٠١٣م: 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 ارتأها *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 دائمي 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 بقدره 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 ملك وكذلك 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 أبداً، إنها رحلة مجتمع يريد تحقيق غاياته بالسعى نحوها بإرادته التى يدعوه *العانى* لامتلاكها ونهضتها. ويتضح ذلك فى الحوار التالى:

الراعى: دعنى اكمل، هذه المجموعة مسكينة، تضل تدور وتدور ولا تدري ماذا يجرى حولها، حاجز سميك على عيونها وهى تدور وتدور، توصل الماء للأرض العطشى لترتوى، لتزيد الخير، وحين ينتهى عملها تعود عطشى يلفّها الدوار، إذا ما 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 ذلك 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 تلك 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 المعبر 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 الدرامي في المسرحية (struggle)

إنّ البناء الدرامي للمسرحية اعتمد على الأغنية الشعبية الموجودة في التراث العراقي منبعها الأساطير الشعبية، ولها نظائر في بلدان عربية كثيرة. كانت الأغنية هي المدخل الأول الذي ينطلق منه النص ومن ثمّ العرض، ليس من خلال العقد في داخلها أيضاً في تنوع الأماكن الذي تشير إليه الأغنية وكذلك الشخوص ووظائفهم؛ بحيث عمد يوسف العاني لإظهار تأثيره بمنهج برشت. عندما نلاحظ تقطيع النص إلى لوحات، نرى كلّ لوحة تشكل عقدة منفصلة، متصلة مع العقدة الأخرى ومن ثمّ فإنّ حل كلّ عقدة مرتبط بالأخرى. هذه اللوحات شكلت جسد النص الدرامي، حيث في كلّ لوحة تكشف شخوصاً جديداً ومكاناً جديداً وزمناً جديداً وعقدة جديدة وهذا التنوع كلّه وجد في المتن السردى للأغنية.

تستمر الرحلة إلى الأماكن التي حددتها الأغنية والشخوص أيضاً كما نشرحها ونوضحها في الجدول التالي:

نص المسرحية	شخصيات المسرحية	المكان	العقدة والصراع
ياخشيبة نودي نودي وديني على جدودي جدودي بطرف عكا يعطوني ثوب وكعكة	حيران وزوجته حيرة ونوار والجدود	عكا	استلام الثوب والكعكة من الجدود
الكعكة وين أضمها، أضمها بصنديكي ... صنديكي 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 بالبيئر	حيران، حيرة، نوار والبيئر	البيئر	الحصول على القنديل

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

حيران وحيرة يتبعون النص الحكائي للأغنية ومن ثم يحصلون على الشيء الذي يجدونه عند طبقة الفقراء المتمثلة بالحداد، والتي يجدونها عند الطبقة البرجوازية المتمثلة بالعروس - قلعتها على الرغم من أن الحداد يمرّ بأزمة مالية أصدر بالقضاء على أثرها أمراً بإلقاء القبض، وغلق دكانه والخطاب الفكرى واضح داخل النص وإن المساعدة تأتي في الغالب من الفقراء والبسطاء والطبقة البرجوازية في عالم مخملي، ويعودون لفتح الصندوق فيكشفون بأن ليس هناك ثوبا وكعكة بداخله وإنما كانوا يتبعون وهماً وخيالاً وكلّ ما حدث مجرد محض خيال لا ينتمى لواقع بشيء.

عندما يصرخ حيران بعد كلّ ذلك الشقاء، قائلاً: لا أريد طفلاً والانتقال مع الحكاية من مكان إلى مكان، «تفاجئه حيرة بأنها حامل وأنها أحست بالجنين يتحرك في أحشائها، منذ كانوا في البستان ينتظرون المطر، يطلب منهم نوار بالركض حتى يلحقوا بزمنه أي زمن الطفل، وينظم الجميع لهم ما عدا الوصيفة (وصيفة العروس) وهنا إقصاء، قصدي من المؤلف للطبقة البرجوازية والركض هو للحاق بالزمن الذي يسير بسرعة» (شرحى، ٢٠١٢م: ١١٩).

الشخصيات في المسرحية ومستوياتها الخمسة (Characters)

كتب العاني شخوص مسرحيته على وفق مستويات خمس وكلّ مستوى يمثّل حالة، حالة اجتماعية، وظيفتها، عقدها، مشكلتها، مستواها الطبقي والمحور الذي ركّز عليه عمل الشخصيات حيران وحيرة ونوار:

المستوى الأول: يتمثّل بـ«حيران»، دلالة الحيرة، الحيرة في المشاكل والمصائب التي يعانى منها الشعب بأكمله و«حيرة»، حيرة الفتاة التي تحلم بإنجاب الطفل، حيرة

وسط المعضلات والعراويل الاجتماعية، حاملين مثل أى فرد من أفراد الشعب، إنهم الشعب، الطبقة الكادحة التى لا تحلم بأكثر ممّا هو منطقيّ، طفل، تتوافر له ضمانات العيش الكريمة، ليس غنياً، لكن يتوافر على قوت يومه، شخصيات بريئة، تقترب من السذاجة، تؤمن بالأساطير والخرافات وسيرهم خلف الحكاية (شرجى، ١٢٠١٢م: ١١٩):
حيران: أريد ضمانا لابنى، أريد له العيش الرغيد منذ أن يفتح عينيه ويرى الدنيا حتى يصبح شيخا.

هناك شخصيات 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 إلا القليل، القليل جداً» (المصدر نفسه: ١٢٠). إنهم رمز الماضى وهذا العالم قد تغيّر كثيرا، هناك 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 الزمان المتنور والفكر التقديّ والثقافة والوعى الذى لا يؤمن بالأساطير والخرافات يرفض كلّ مظاهر التخلف 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 وإنما يكلمونهم عبر وسيط، الوسيط هو الوصيفة، يعيشون داخل قلاعهم ولا يكثرثون للبسطاء على الرغم من أنّ الشخصية لهم تظهر بشكل مادى 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» وهي المحور الذي سار بالعمل على وفق المحطات التي فرضتها الأغنية الشعبية، وهي المشاهد على الأحداث والرباط بين الزمنين وهما زمن حيرة وحيران، وزمن الجدود.

كل شخصيات مسرحية المفتاح هي شخصيات شعبية باستثناء «الرواية»، التقطها العاني من داخل بيئة العراقية، أحداثها / صراعتها، هي مشاكل المجتمع العراقي وهذا ما يميز كل أعمال يوسف /العاني، شخصيات حياتية، نشاهدها بيوميائنا يأتي بها إلى الخشبة بشكل فني، بمعالجات حديثة، شخصيات تنتمي لبيئتها وهذا ما يؤكد العاني: «أنا ابن بيئة شعبية وأعرف الحكايات الشعبية، وبدأت أتجه شيئاً فشيئاً نحو استلهام التراث بشكل من أشكال تأصيل المسرح العربي، فظهر نوع من التغيير في كتاباتي المسرحية» (شرحى، ٢٠١٢م: ١٢١).

مميزات اللغة في المسرحية (Word)

«لكل لغة من لغات الشعوب وجوه جمالية تفرق بين لغة الكلام العادي 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 الأدبي» (كنجعلي، ١٣٩٢ش: ١٦٦). أما المسرح فهو «فن يكتب لكي يقدم على خشبة المسرح أي أن المتفرج يتلقاه مسموعاً لا مقروءاً؛ فعلى هذا يروي الكاتب المسرحي الحكاية بلسان الشخصيات، فكأن الحوار الذي يستمر ساعة وبعض ساعة ليس من كتابته بل من تأليف شخصياته» (بلبل، ٢٠٠٣م: ١١٢ - ١١٣).

إنّ الأجواء والظروف الموجودة في زمن كتابة نص مسرحية «المفتاح» من الاضطرابات السياسية وملاحقات الشيوعيين والخطاب الديني، ألقت ضوءها على لغة التخاطب والحوار في المسرحية، وتركت أثرها في لغة النص، التي طغى عليها المباشرة والخطابية في أحيان كثيرة. كتب العاني كل أعماله باللهجة الدارجة، إذ إنه يريد أن الكتابة بلغة الشخصيات التي عاشت الأحداث داخل المجتمع العراقي، فكل شخصية تتحدث بلغتها التي اعتادت عليها وليس هناك لغة مصطنعة. تنوع الشخصيات داخل المجتمع، يحتم عليه الكتابة بلغاتهم، وههنا يتجلى لنا، الإغراق في العامية التي استخدمها العاني في

مسرحياته، منح الشخصية لغة جديدة، دخيلة عليها، أمر لا يحبذه العانى، بل إن الكاتب «يجب أن يغنى شخصياته بالحوار وحوارها 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 شخصياته فتبدو غير مقنعة» (جريدة الوطن العمانية، ٢٠٠٧م: العدد ٨٧٩٨).

فلذلك يسعى العانى بعدم إسقاط لغته الشخصية ككاتب على لسان شخصياته، هدفه المحافظة على روح الشخصية والانتماء للزمن الذى تعيشه، تلك الروحية تبدأ من امتلاك 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 ذلك فسوف أخلق فجوةً وبعداً بين المتلقى وهذه الشخصية أو تلك لأنه يشعر بغربة، ويستغرب المشاهد أن يتكلم رجل بسيط كالعتال مثلاً بمفردات يستخدمها المتعلم والمثقف» (شرجى، ٢٠١٢م: ١٢٢)؛ لكن هذا لا يعنى أن لغة شخصياته مثالية أو تقترب المثالية، لقد طغى عليها المباشرة واللغة الخطابية كما قلنا، وهذا ما نجده تقريباً فى لغات كل الشخصيات، 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، هولاًكو 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 أتحرّك .. 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 وأيضاً 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 الذي يعيش به *العانى*، تأثيرات البيئة والمحيط.

الزمكانية في النص (Time and space)

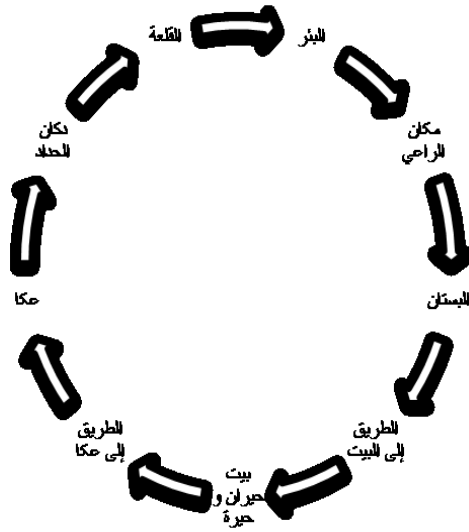
يعيش الإنسان في عالم يتصف ببعدين أساسيين هما الزمان والمكان، ففيهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشرى ويتطور. «يتفق أكثر الدارسين على أن الفضاء / المكان والزمان من أهم العناصر التي تسهم في تشكيل البناء الدرامي، لأنه الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، ولا يقل في دوره عن الشخصية وغيرها من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

قسم *العانى* نص مسرحية «المفتاح» زمنياً على زمنين، هما زمن السفر؛ وهو الذى سافر به (حيران وحيرة ونوار) إلى عكا وهو الزمن الأول داخل النص؛ لكنه أيضاً فرضته الأغنية، بمعنى أنه 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 تمثل 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 أماكن 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 بألية 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 الملحـمى 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)، والتي ضمت سبع لوحات، تأسست على مكانين وزمن واحد وأعطى لكل لوحة إسمًا (المشكلة، الخطوبة، العقدة، الضوء، الموقف والنتيجة)؛ لكن فى المفتاح، انفتح الزمن على الماضى ومن ثم يعود للحاضر، وتداخل الخيال بالواقع والوهم بالحقيقة، ترك 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» (شرحى، ٢٠١٢م: ١٢٤).

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



لم يتجمد النص فى زمكانية واحدة، تداخل الأزمنة وتعدد الأماكن أهم 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 في لجوء الكاتب للفلكلور الشعبي وتوظيفه لإسقاطه بما يلئم الحكاية المعاصرة (شرجي، ٢٠١٢م: ١٢٦).

نتيجة البحث

يعتقد الكثير من النقاد بأن يوسف العاني هو الكاتب الذي أعطى للمسرحية العراقية صورة جديدة، بالمفتاح من حيث الشكل والمضمون متأثراً بالأسلوب الغربي ولاسيما بطروحات بريشت السياسية. حيث كان العاني قبل هذه المسرحية يكتب عن المشاكل الاجتماعية العراقية في فضاء المسرح المغلق المتأثر بأرسطو. إنه ليس كاتباً فحسب، بل كان مخرجاً وناقداً وممثلاً وباحثاً في مجال المسرح العربي والعالمى. كانت مسرحية «المفتاح» من أبرز المسرحيات التي ظهر فيها استخدام التراث الشعبي وهى تعدّ بداية جديدة من مرحلة الكتابة الفنية للمسرحية عند يوسف العاني.

كل شخصيات مسرحية المفتاح هي شخصيات شعبية تنتمي لبيئتها باستثناء الرواية، التقطها العاني من داخل بيئة العراقية، أحداثها، صراعتها، وهذا ما يميز كل أعمال يوسف العاني، شخصيات حياتية نشاهدها في الحياة يأتى بها إلى الخشبة بشكل فنى، بمعالجات حديثة متأثراً بالشكل الغربي وأحياناً الروسى ولكن من حيث المضمون والمحتوى شعبية عراقية الهوية. كتب العاني مسرحيته على وفق مستويات خمس وكل مستوى يمثل حالة، حالة اجتماعية، وظيفتها، عقدها، مشكلتها، مستواها الطبقي والمحور الذى ركّز عليه عمل الشخصيات: «حيران وحيرة ونوار».

لم يتجمد النص في زمكانية واحدة، تداخل الأزمنة وتعدد الأماكن أهمّ ما يميز تجربة مسرحية المفتاح. تعدد الأمكنة لا نجده في كتابات العاني السابقة ومن ثمّ أصبحت مسرحية المفتاح، المفتاح الحقيقى لبوابة الكتابة الجديدة فى المسرح العراقى والنقلة المهمة فى استخدام التراث الشعبى وتوظيفه. تعدّ مسرحية «المفتاح» مسرحية متكاملة من خلال البعد الفنى، الذى أسس له العاني بصياغته الرصينة والمترابطة بين الشكل والمعنى، كما اعتناه بجانبى الأسلوب والفكرة التى نجح بإيصالهما إلى المتلقى بشكل رمزى، مما خلق لغة مشوّقة، إيحاءً منه لنقد الواقع بوصفه واقعا عقيماً. تأثر العاني بالأدب الروسى كثيراً بسبب ولعه بالإنسان والهمم الإنسانية، فكانت آثار تشخوف وغوركى

وتولستوى واضحة في أعماله. في مرحلة الخمسينيات استجاب المسرح إلى الوعي القومي والوطني الذي ساد البلاد وتحرك الأحزاب الوطنية في مقارعة الاستعمار والسلطة؛ فأصبح أكثر التزاماً بقضايا الشعب والتطلع إلى التحرر والتغيير.

إنّ فكرة إنجاب الطفل في مسرحية «المفتاح» أضحت إقحاماً لنص الأغنية الشعبية، ما انعكس الأمر على دلالات النص المسرحي بدورته العبثية مؤكداً المعالجة الرمزية من خلال الفن للفن، وليس الفن للواقع. إنّ يوسف العاني من كتاب المسرح العراقي الذي تعاملوا مع فولكلور بمكوناته من الأدب الشعبي، والفن الشعبي منذ بدايات الخمسينيات من القرن الماضي. هو يجيد في اختيار مصادره الفولكلورية من اللغة الدارجة أو اللهجة البغدادية ويحفل مسرحه بضروب من الشخصيات والأمثال والنكات الشعبية، لكن في توظيف الأغنية الشعبية وحكايتها في نص مسرحية «المفتاح».

النقد الإجتماعي في مسرحيات العاني واضح ومباشر، وموجه نحو هدف يرمى إليه العاني دائماً في مسرحياته بأكملها وهو نصره الظلوم الشعبي على خصومه من أعداء الشعب ومستغليه.

المصادر والمراجع

- باكتير، أحمد. ١٩٧٧م، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، بيروت: منشورات إتحاد كتاب العرب.
- بلبل، فرحان. ٢٠٠٣م، النص المسرحي؛ الكلمة و الفعل (دراسة)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- الراعي، علي. ١٩٨٠م، المسرح في الوطن العربي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
- شرجي، أحمد. ٢٠١٢م، المسرح العربي من الاستعارة إلى التقليد، مكتبة عدنان.
- شكري، عبدالوهاب. ٢٠٠٩م، النص المسرحي دراسة تحليلية، الإسكندرية: مؤسسة حورس الدولية.
- الطعمة، صالح جواد. ١٩٦٩م، بيلوغرافية الأدب المسرحي العربي الحديث، بغداد: لا نا.
- العاني، يوسف. ١٩٨١م، عشر مسرحيات من يوسف العاني، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- العاني، يوسف. ١٩٨٨م، حلم المسرح، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عنبر المحامي، محمد عبدالرحيم. ١٩٦٦م، المسرحية بين النظرية والتطبيق، مصر: دار القومية للطباعة والنشر.
- عواد، علي. ١٩٨٨م، المؤلف واللامأوف في المسرح العراقي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- غنيمي هلال، محمد. لا تا، الأدب المقارن، لامك، لا نا.
- مشكين فام، بتول. ١٣٨٨ش، البحث الأدبي مناهجه وأصوله، ط ٥، طهران: سمت.
- المفرجي، أحمد فياض. ١٩٧٨م، لمحة عن مسرح الطفل في العراق، البغداد: المؤسسة العامة للسينما و المسرح.
- يوسف، يوسف. ٢٠٠٢م، البطل في المسرح العراقي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

المقالات

- أصغرى، جواد و عبدالباسط عرب يوسف أبادى و صديقة بزرگنيا. ١٣٩٣ش، «التوظيف الدلالي للرموز في المسرحية «زوار الليل» لعلی عُقله عُرسان»، مجلة اللغة العربية وآدابها ببرديس قم، السنة السادسة، العدد الأول، ربيع وصيف، صص: ٢٣ - ١.
- غيبى، عبدالأحد و أمير مقدم متقى. ١٤٣٥ق، «دراسة الفن المسرحي في الأدب العربي القديم»، مجلة اللغة العربية وآدابها ببرديس قم، السنة التاسعة، العدد الرابع، شتاء، صص: ٩٧ - ٧٥.

حاكم حسين، عباس. ٢٠١٣م، «التفكير الشفاهي الشعبي وعلاقته بالنص المسرحي العراقي المكتوب باللغة الفصيحة»، مجلة جامعة بابل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، المجلد ٢١، العدد ٣.