# ملامح البنية الواقعية في مسرح يوسف العاني وعلاقتها بالسياق الاجتماعي

د. عامر صباح نوري المرزوك

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

# The Features of the Realist Structure in Yosuf Al-Ani's Drama and Its Relation to The Social Context

Ph.D. Amir Sabah Noori Al-Marzook

College of Fine Arts/ University of Babylon

Ameersabah83@gmail.com

**Abstract**

Drama is closely related to real life and its social, political, and social changes, so that, it is a part of the real life itself. Drama in Iraq began as adopted western drama and rewriting it. Yosuf Al-Ani's drama, on the other hand, is a drama that is closely related to the problems of real life.

**الملخص**

ينفرد المسرح من بين الفنون الأخرى بارتباطه المباشر مع مجريات الحياة اليومية وتغيراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وبهذا يكون جزءًا لا يتجزأ من الحياة، ولدراسته لابد من متابعة المتغيرات التي تصيب المجتمع.

وقد كانت بداية التأليف المسرحي في العراق شبيهة بمثيلاتها في المحيط المجاور من حيث تَبَنِّي المؤلفين المسرحيين لشكلٍ ومضمونٍ غربي مُحرف عن مصدره الأساس، وصياغته بأسلوب نابع من طبيعة المؤسسة الحاضنة للمسرح والأهداف المستوحاة منه، ولم ينج من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل بعد ما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يُحصد نجاحُه إلا إذا لامس جرح الإنسان، إذن لا يعني التأليف أن تكتب نصًّا فيُطْبَع ليُكَدَّس مثل الديكورات التجميلية على رفوف المكتبات، بل لابد من أن يجسد على خشبة المسرح، وهذا ما وعى إليه الكاتب يوسف العاني (1927م _) وضَمَّنَهُ وفق تجربته المسرحية.

ولا يمكن لأي باحث أن يكتب عن التطور الدرامي في المسرح العراقي دون أن يتوقف عند تجربة (العاني)، وذلك لأنه مجدد فيها، مع تأمل ملامح هذه التجربة التي سار فيها بشكل علمي، بدأها بالواقعية الاشتراكية وفيها تأثر بالأدب الروسي كثيرًا وفق متطلبات المرحلة التي كانت مليئة بالتناحرات السياسية التي ميزت تجاربه في عقد الخمسينيات من القرن الماضي وما بعدها.

يرى الباحث أن هناك أشكالاً دراميةً مختلفةً أَثْرَتْ وأغنت تجربة (يوسف العاني) المسرحية، وهذه الأشكال الدرامية توزعت بشكل تطوري وفق مراحل كتابته للنص المسرحي متماشيةً مع ما تتضمنه الدراما الحديثة في العالم والوطن العربي، الأمر الذي جعله يحتفي بكل هذه الأشكال الدرامية ويعكسها في متن مدوناته المسرحية، ولذلك وفي سياق علاقة الإبداع المسرحي بحركة الواقع الثقافية.

**المقدمة**

ينفرد المسرح من بين الفنون الأخرى بارتباطه المباشر مع مجريات الحياة اليومية وتغيراتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وبهذا يكون جزءًا لا يتجزأ من الحياة، ولدراسته لابد من متابعة المتغيرات التي تصيب المجتمع.

وقد كانت بداية التأليف المسرحي في العراق شبيهة بمثيلاتها في المحيط المجاور من حيث تَبَنِّي المؤلفين المسرحيين لشكلٍ ومضمونٍ غربي مُحرف عن مصدره الأساس، وصياغته بأسلوب نابع من طبيعة المؤسسة الحاضنة للمسرح والأهداف المستوحاة منه، ولم ينج من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل بعد ما أدركوا

أن منجزهم الإبداعي لن يُحصد نجاحُه إلا إذا لامس جرح الإنسان، إذن لا يعني التأليف أن تكتب نصًا فيُطْبَع ليُكَدَّس مثل الديكورات التجميلية على رفوف المكتبات، بل لابد من أن يجسد على خشبة المسرح، وهذا ما وعى إليه الكاتب يوسف العاني (1927_2016م) وضَمَّنَهُ وفق تجربته المسرحية.

إذ تأمّل (العاني) _ مبكرًا _ التراث الشعبي وقرأه قراءةً ناقدةً متفحصة، ووجد فيه صورًا عوّل عليها وسعى إلى تضمينها في قسم من أعماله المسرحية، فقد استلهم تجربته الذاتية أساسًا من حيث نشأ وترعرع في بيئة شعبية غنية بإيحاءاتها، وتقلب في غمرات الحياة وغاص في أعماقها فَتَقَلَّبَتْ به وأمدته بالدروس والصبر، وهذا ما جعله يتمسك بقضايا الشعب والأمة والإنسانية الخيرة، فكانت أعماله تسجيلاً للتاريخ السياسي والاجتماعي.

ولا يمكن لأي باحث أن يكتب عن التطور الدرامي في المسرح العراقي دون أن يتوقف عند تجربة (العاني)، وذلك لأنه مجدد فيها، مع تأمل ملامح هذه التجربة التي سار فيها بشكل علمي، بدأها بالواقعية الاشتراكية وفيها تأثر بالأدب الروسي كثيرًا وفق متطلبات المرحلة التي كانت مليئة بالتناحرات السياسية التي ميزت تجاربه في عقد الخمسينيات من القرن الماضي وما بعدها.

كما مهدت مسرحياته لظهور أسلوب جديد في الكتابة المسرحية في المسرح العراقي بشكل عام من خلال انطلاقه من الأسلوب البرشتي (الملحمي)، حيث يمكننا أن نلاحظ التقطيع واللوحات والمواقف وتوظيف الأغاني الشعبية التي استلهمها من التراث العراقي مما مَكَّنه من أن يجسد على خشبة المسرح خطابًا فكريًا أراد له أن يصل بوساطة رسائل يبثها النص من خلال ما يحمله من مضامين تنويرية، لأن العالم يتغير ويتطور، وهذا ما كان يميز مسرح (العاني) وفق تنقلاته مع مرور وتطور المذاهب والاتجاهات والتيارات الأدبية والمسرحية.

كما يُلاحَظ تبني (العاني) للدراما التسجيلية التي وجد فيها البريق والإشعاع الذي يمكن أن يجعلها وعاءً لأفكار مسرحياته، إضافةً إلى مواكبته للتيارات المسرحية المعاصرة كدراما العبث التي غيرت الشكل والمضمون وطريقة التناول، وهنا يتساءل الباحث: هل يعد (العاني) وريث الرعيل الأول للمسرحيين العراقيين من حيث البنية ؟ أو أنه دشَّن بنية فنية وفكرية جديدة ؟ لهذه الأسباب وغيرها تأسست أهمية هذا البحث لدراسة منجز (العاني) بوصفه (رجل مسرح) ويعد بحقٍّ كاتبًا وممثلاً ودراماتورجيًّا ومُنَظِّرًا وناقدًا. إن هذا التحول في الكتابة الدرامية قد ساهم في ظهور كتابات أخرى لكتاب آخرين أمثال: عادل كاظم وطه سالم ونور الدين فارس وبنيان صالح ومحيي الدين زنكنة وجليل القيسي، وسواهم كثير.

إن الجوهر في مسرح (يوسف العاني) هو ارتباطه بمفهوم الدور الاجتماعي للفنان، بما يجعل المعنى التاريخي / الواقعي يتركز عنده في شخصيات ورموز إنسانية، ينشأ عند تلاقي الرمز بالواقع، وهو معنى محايث للحياة: يبدأ منها، وينتهي إليها، لقد اتجه (العاني) إلى الفكر السياسي ووضعية الإنسان داخل مجتمع قائم على النفعية والاستغلال، فكانت مسرحياته مجابهة ثورية بين الإنسان العراقي والضغوط السياسية المتنوعة والموزعة بين الريف والمدينة.

يرى الباحث أن هناك أشكالاً درامية مختلفةً أَثْرَتْ وأغنت تجربة (يوسف العاني) المسرحية، وهذه الأشكال الدرامية توزعت بشكل تطوري وفق مراحل كتابته للنص المسرحي متماشيةً مع ما تتضمنه الدراما الحديثة في العالم والوطن العربي، الأمر الذي جعله يحتفي بكل هذه الأشكال الدرامية ويعكسها في متن مدوناته المسرحية، ولذلك وفي سياق علاقة الإبداع المسرحي بحركة الواقع الثقافية، تحددت إشكالية هذا البحث في السؤال المزدوج التالي:

ما هي ملامح البنية الواقعية في مسرح يوسف العاني ؟

وما هي العلاقة الجدلية بين البنية الواقعية والتغيرات الاجتماعية والثقافية التي حدثت في المجتمع العراقي خلال النصف الأول من القرن العشرين ؟

ولكي يجيب الباحث على تساؤل إشكالية البحث كان لابد من دراسة ملامح البنية الواقعية عند (يوسف العاني) من خلال طبيعة الشكل الدرامي، وبيان مستويات التطور والتجدد لهذه المرحلة ؛ إذ يعتمد الباحث على ما حدده من رؤى ومرجعيات فكرية وفنية تَلَمَّسَهَا من خلال القراءة الاستطلاعية لعينة البحث، إضافةً إلى الدراسات النقدية التي تناولت مسرح (يوسف العاني)، معتمدًا على المنهج السيميولوجي (علم العلامات) في تحليل النصوص الدرامية للكاتب، والمنهج السوسيولوجي لمعرفة العلاقة بين تطور بنية العمل الفني وتطور البنية الاجتماعية، ومدى انشغال _ أو عدم انشغال _ (يوسف العاني) في مسرحه بالمتغيرات الحادثة في مجتمعه، انطلاقًا من تعريف عالم اللغة السويسري دي سوسور للسيميولوجيا بأنها: علم يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية.

**الفصل الاول**

**المسرح العراقي**

**الصعود والتطور خلال النصف الأول من القرن العشرين**

بدأ النشاط المسرحي في العالم العربي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا التأخر في ظهور المسرح _ إذا ما قيس ببقية بقاع العالم _ يعود إلى عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية تراكمت مع مرور الزمن وألحقت في بنيته المعرفية والثقافية شيئًا من التأخر إن لم يكن شيئًا من الركود.

وإذا أردنا الخوض في تاريخية المسرح العربي وتدوين البداية الحقيقية له فإننا نتوقف عند الرائد الأول اللبناني مارون النقاش (1817_1855م) الذي كان له الفضل الأول في نقل التجربة المسرحية الغربية إلى العالم العربي ؛ إذ تعرَّف المسرح من خلال أسفاره المتكررة إلى أوروبا، وأعجب بهذا الفن ومن ثم نقله إلى وطنه وألف فيه أول مسرحية عربية، وأسماها (البخيل) وعرضها في بيروت عام 1847م. ويعد هذا التاريخ هو الولادة الحقيقية للمسرح العربي، ثم سرعان ما انتقل المسرح إلى سوريا على يد أحمد أبو خليل القباني (1833_1903م) الذي دشَّن هذا النشاط بدمشق بشكل مغاير عن الشكل الذي قدمه النقاش، ثم نقل القباني نشاطه المسرحي إلى مصر حيث نشط يعقوب صنوع (1839_1912م) في تقديم مجموعة من المسرحيات ومن ثم أخذ التطور طريقه إلى المسرح العربي، وبدأ العرب يهضمون هذا النشاط ويمارسونه في بقاع عديدة، وظهرت طائفة من الكتاب المسرحيين المحدثين الذين أغنوا المسرح بكتاباتهم الجيدة.

أما في العراق فإن ظهور المسرح قد تأخر نسبيًّا عن بلاد الشام ومصر بسبب عوامل عديدة يتقدمها العامل السياسي والتأخر والاضطراب الذي لفَّ بنيته الاجتماعية، ولذلك لم يعرف العراقيون المسرح إلا في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، وعلى الرغم من هذا التأخر إلا أن هناك بعض الآراء التي ترى أن العراقيين قد عرفوا المسرح قبل هذا الوقت، إلا أن آراءهم هذه لم تصمد أمام الواقع الذي خلا من وجود مدونات مسرحية أو كتابات تنقل لنا أخبارًا تشير إلى هذا النشاط.

وقد شهدت مدينة الموصل بدايات النشاط المسرحي في العراق، تلك المدينة التي كانت مختلفة في بنيتها عن باقي المدن العراقية، فقد تمركزت فيها طائفة كبيرة من المسيحيين الذين كانت لهم صلات دينية وعقائدية وتجارية مع مسيحيي بلاد الشام وتركيا، كما اشتملت هذه المدينة على مدارس للرسالة الدومنيكانية، الأمر الذي جعل أهل الموصل أكثر استنارة من باقي المدن العراقية.

ولعل أول نصوص مسرحية مخطوطة ظهرت في الموصل هي (كوميديا آدم، وكوميديا يوسف الحسن، وكوميديا طوبيا) التي ألفها الشماس حنا حبش (1820_1882م) عام 1880م على غرار المسرحيات المسيحية الأوروبية، وكان الغرض منها بث التعاليم الدينية والأخلاقية، وقد استمد المؤلف أحداثها من العهدين القديم والجديد لغرس الإيمان في نفوس الرعايا المسيحيين وتنويرهم بالتعاليم الدينية. أما على صعيد المسرحيات المطبوعة فقد كانت الريادة محصورة في مسرحية (لطيف

وخوشابا) التي تولى نعوم فتح الله سحار (1859_1900م) ترجمتها عن اللغة الفرنسية عام 1893م وإسقاط موضوعها على واقع المجتمع العراقي وصياغة حواراتها بلغة عامية، وقد أتى هذا من خلال وعيه بأهمية المسرح وكونه رسالةً اجتماعيةً وشكلاً فنيًّا جميلاً، لا سيما إذا ما رافق هذه الرسالة شيء من المتعة والترفيه اللذين يجذبان الجمهور[1]. وقد عُدَّتْ هذه المسرحية هي المسرحية الرائدة في مجال الكتابة المسرحية العراقية على الإطلاق.

ولو أمعنا النظر في البدايات الموثقة لتاريخ التأليف المسرحي في العراق لوجدنا أن المؤلف المسرحي بات متأرجحًا بين الاقتباس المباشر من النصوص المنشورة والاقتباس المباشر أيضًا ولكن من النصوص المترجمة التي وصلت إليه، وهي خاصية لم تقتصر على الكتاب العراقيين في ذلك الحين وإنما هي صبغة اصطبغ بها المسرح العربي في حقبة التأسيس الأولى. وقد تباينت أساليب الكتّاب في هذه الترجمات منطلقين في ذلك من محددات ألزموا أنفسهم بها وأرادوا من ورائها تقريب المسرح إلى الذوق الشعبي، فتلاعبوا بالحوادث الرئيسة في هذه النصوص، كما حفلت ترجماتهم بالإضافات أو الاختزال أو التغيير، فأبرز قسم منهم الأحداث الرئيسة في المسرحية وألغى الثانوية منها، وأخذ آخرون يتلاعبون بلغة المسرحية وحواراتها، وحاول قسم آخر أن يعبث بمسارات المسرحية، وأضاف آخرون عنصري الغناء والموسيقى ممتثلين في ذلك لأصوات الجمهور وأذواقهم التي تناشدهم ذلك وتلح عليهم[2].

وقد استمرت هذه الظاهرة وانتشرت خلال القرن التاسع عشر وحتى أوائل القرن العشرين، وعلى الرغم من أن نتاجات تلك المرحلة لم ترق إلى المستوى الفني المطلوب غير أنها كانت تشكل بداية حقيقية للمسرح العراقي، وقد تمثلت هذه البداية في المسرحيات التي كانت تعرض في المدارس والأديرة الدينية والتي أكدت أصالة العلاقة بين المسرح والواقع المحيط به، فقد انطلقت كتابات تلك الحقبة على أسس اجتماعية مبنية على النظرة الدينية والأخلاقية، وكانت مثالاً واضحًا على عمق العلاقة بين أبناء المجتمع العراقي، وعكست واقعه على نحو يتناسب وعمق المرحلة التي يمر بها هذا المجتمع.

وبعد ذلك ألقت التحولات السياسية والاجتماعية والفكرية بظلالها على الحركة المسرحية في العراق ووجَّهتها الوجهة التي تريد، وهذه العلاقة الجدلية بين المسرح والواقع الاجتماعي أصبحت النواة الأساسية في الأعمال المسرحية، فتبدلت الأفكار العتيقة وحلت محلها الأفكار الجديدة التي تُعْنَى بالفرد ومشكلاته ويومياته، وأصبح الفرد أنموذجًا حيًّا وبؤرة مركزية في الرصد، فأخذت النصوص المسرحية العراقية مسالك أكثر طموحًا، فقد واكبت تطورات العصر وحركاته التقدمية المتنامية، وشغلت كل طاقاتها وقدراتها بقضايا الشعب العراقي المحلية والقومية[3].

كما شهد المسرح في العراق نوعًا من الانتشار بعد قيام الحكم الوطني فيه عام 1921م لأسباب سياسية وثقافية، وأصبح هناك تطور واضح على صعيد التأليف المسرحي الذي بدأ تدريجيًّا يبتعد عن التعبير المباشر والطابع التعليمي. كما كان للفرق المسرحية العربية الوافدة إلى العراق تأثير واضح في رفع مستوى الهواة العراقيين ووضع الأسس الفنية الأولى للمسرح في العراق، وبالخصوص فرقة الفنان جورج أبيض (1880_1959م) التي تفاعل معها المجتمع العراقي آنذاك واستطاعت أن تغير نظرة الناس إلى هذا الفن[4]، وقد انعكس ذلك على الطابع العام للمسرح العراقي تأليفًا وتمثيلاً.

وتعود البداية الحقيقية الراكزة لانطلاق المسرح في العراق إلى أربعينيات القرن العشرين ؛ إذ بدأت في حينها تتعالى الأصوات الداعمة لهذا النشاط، ووجد بعض المثقفين المسرحيين حاجة ضرورية إلى التعبير الصادق عن حركة الإنسان الطبيعية في الحياة، وتعززت هذه الدعوات بتأسيس فرع التمثيل في معهد الفنون الجميلة ببغداد عام 1940م على يد الرائد

(1) ينظر: علي محمد هادي الربيعي، المسرحيات المفقودة لنعوم فتح الله سحار: دراسة ونصوص، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع ومؤسسة دار الصادق الثقافية، 2014م، ص31_32.
(2) ينظر: محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847_1914، بيروت، دار صادر، 1999م، ص195_196.
(3) ينظر: أحمد علاوي، "بدايات المسرح العربي في العراق"، في مجلة (قضايا عربية)، بيروت، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العدد 3، 1974م، ص148.
(4) ينظر: علي الزبيدي، المسرحية العربية في العراق، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967/1966م، ص123.

المسرحي الأستاذ حقي الشبلي (1913_1985م) ؛ إذ بدأ المسرح يُدَرَّس بشكل علمي وأكاديمي، وبدأ الطلبة المحبون لهذا الفن التوافد على المعهد والدراسة فيه وتَعَلُّم آخر ما وصلت إليه علوم المسرح على يد أساتذة متخصصين في هذا الفن، وقد تخرج بمرور السنين عدد كبير منهم مما ساعد على تنشيط الحركة المسرحية، وكان خير تجسيد عملي لهذا التنشيط هو كثرة الفرق التمثيلية التي تأسست في الأربعينيات وقامت بتقديم نتاجات مسرحية عراقية خالصة تأليفًا وإخراجًا وتمثيلاً[1].

وفضلاً عن ذلك فإن ما كان ينشر من دراسات وترجمات لكتب ونصوص المسرح في مصر وبلاد الشام قد انعكس بدوره على المثقفين العراقيين وخاصةً المؤلفين والمخرجين والممثلين المسرحيين الذين بدءوا يتعرفون على المسرح العالمي مما زاد وعيهم الفني، وبدأت ممارساتهم لهذا النشاط تتأثر شكلاً ومضمونًا بعض الشيء. كما لعبت الصحافة دورًا في نشر الوعي المسرحي بين الجمهور، ولعل أقرب مثال على ذلك صدور مجلة (السينما)[2] في الخمسينيات ببغداد، إذ لعبت دورًا بارزًا في تبسيط الأفكار الفنية الجديدة وتقديمها، ويظهر ذلك جليًّا من خلال الاطلاع على ما كان ينشر فيها من دراسات وترجمات اهتمت بالتجارب المسرحية العالمية وبالمذاهب والتيارات المسرحية الحديثة[3].

ويرصد مؤرخ المسرح العراقي اشتغال عدد من المهتمين بالحركة المسرحية في العراق بكتابة المسرحية الاجتماعية، وأن ذلك يعود إلى أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين بفعل التبدل والتحول الذي أصاب البنية الاجتماعية العراقية، وكان هذا إيذانًا بظهور المدرسة الواقعية في المسرح، تلك المدرسة التي كانت ترى في الأدب صورة صادقة للواقع وتعبيرًا عن مشكلاته وأداةً لخدمة الشعب والمجتمع.

ويرى الباحث أن من بواعث ظهور هذا الاتجاه في المسرحية العراقية انتشار الأفكار اليسارية بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بين الأوساط الاجتماعية والسياسية في العراق ، واللجوء إلى (لغة العامة) لأنها في نظرهم لغة أبطالهم الحقيقية، ولأن العامية هي التي تستطيع أن تحقق الغرض الذي من أجله يكتب هؤلاء، ولأنهم يدركون أن المسرح مدرسة للشعب، وهذا ما يؤكده الدكتور عمر الطالب في كتابه (المسرحية العربية في العراق) ؛ إذ يرى أن الكتاب المسرحيين الاجتماعيين امتاز "أسلوبهم برشاقته وخفته وبعده عن التعثر والتكلف، ويستشف من كتاباتهم رغم خفتها وميلها للدعابة نغمة حزن دفين وقد ترجع (هذه) النغمة الحزينة إلى الطابع الغالب على المزاج الشرقي وبخاصة للمبتدئ في التعبير الفني عند البوح بأشجانه المبكرة"[4].

ويعد الفنان والكاتب شهاب القصب (1925_1950م) رائد هذا الاتجاه في المسرحية العراقية ؛ إذ كتب عددًا من المسرحيات الاجتماعية منذ أن كان طالبًا في الدراسة المتوسطة، ثم اشترك معه في التأليف الكاتب (يوسف العاني)، واشترك الاثنان في كتابة العديد من المسرحيات الاجتماعية، كما اشتركا في الوقوف على المسرح كممثلين. وكان (القصب) سريع البديهة وذا شخصية قوية على خشبة المسرح، فلم يكن المسرح عنده مجرد رغبة عارضة أو هواية عابرة، بل كان إيمانًا حسيًّا ومعتقدًا عميقًا يجد مداه ودوره الكبير في تطوير المجتمع وفتح الآفاق الرحبة أمام الناس. وترد في قائمة أسماء المسرحيات التي كتبها (القصب) هذه المسرحيات: (المعذبون في البيت، عودة الولد المهذب، قيس وليلى في القرن العشرين، نُصّ عقل)، ويلاحظ أن أغلب هذه المسرحيات فكاهية هزلية يغلب عليها طابع التنكيت والنوادر[5].

وقد كتب عبد الستار العزاوي (1930_1968م) مسرحية (الأشقياء) عام 1948م والتي صور فيها شخصية أحد الأشقياء الذي يقوم بالسرقة ويشاركه في ذلك ابنه، وتعترضهما في إحدى جولاتهما زمرة من اللصوص قاموا بسلب سلاحيهما، ولكن الموضوع ينتهي عند هذا الحد، فقد أراد المؤلف من وراء موضوع المسرحية وفكرتها أن يؤكد حقيقة اجتماعية وهي أن

(1) ينظر: عبد المنعم حامد الجادر، من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث، بغداد، مطبعة بغداد، 1950م، ص34.
(2) بعد مدة من صدورها تحول اسمها إلى مجلة (الفنون).
(3) ينظر: عبد الله حسن، "تطور المسرح العراقي في سنة"، في مجلة (السينما)، بغداد، إصدار كاميران شفيق حسني، العدد 55، السنة 2، في 1956/10/10م، ص14.
(4) عمر الطالب، المسرحية العربية في العراق، ج2، النجف، مطبعة النعمان، 1971م، ص186.
(5) ينظر: يوسف العاني، بين المسرح والسينما، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م، ص12.

هؤلاء اللصوص هم ضحايا المجتمع الذي يغلق في وجوههم أبواب العمل والرزق، فيدفعهم إلى طَرْقِ أبواب مشبوهة. ومن الواضح أن المؤلف قد أفاد من ظاهرة الشقاوات التي كانت تسود العراق إبان حكم العثمانيين، وهي تعطي صورة واضحة لما كان عليه المجتمع العراقي آنذاك من تركيب وقيم، وقد كان الشقي من الناحية الاجتماعية يعد من الأبطال الذين تفتخر بهم مناطقهم ويشار إليهم بالبنان، وإن كان في الغالب يمتهن اللصوصية والسطو على البيوت، لكنه في الوقت نفسه لا يخالف القيم المحلية السائدة، فهو في مَحِلته شهم ومغوار، يحمي جاره ويحافظ على حق (الزاد والملح)، ويراعي تقاليد العصبية والنجدة[1].

فأبطال مسرحية (الأشقياء) هم من قاع المجتمع في نهاية الأربعينيات الذي خرج لتوه من إعصار مدمر هو الحرب العالمية الثانية، فأصبحت البطالة ظاهرة اجتماعية تلقي بظلالها السلبية المعقدة على شريحة اجتماعية واسعة، إلا أن المؤلف ينهي المسرحية بمعركة حامية متكلفة يهدف منها عادة إلى هدف تعليمي، فيترك الرجل الشقي الذي يعيش عالةً على غيره، فيفتح له دكانًا للبقالة يتعيش منه، ومن الناحية الإنسانية الواقعية نشاهد أفرادًا يتسم كل منهم بصفاتٍ شخصيةٍ ملموسة مغايرة، وهذا ما جعلها تتحرك دراميًا، كما أضفى الجو الشعبي على المسرحية صدقًا ومسوغات لأفعال الشخصيات المختلفة، مثل وقوف أهل المَحِلة الواحدة بعضهم إلى جانب البعض الآخر، ومثل علاقات الجيران الوطيدة، وهي أنماط من العلاقات الاجتماعية التي سادت المدينة العراقية طوال تلك المرحلة[2].

ويرى الباحث أن رؤى الكاتب المسرحي العراقي في مرحلة الأربعينيات شخصانية بحتة، فالكاتب يستعرض سيرته وسيرة المحيط الذي ينتمي إليه، فيصبح البطل أنموذجًا اجتماعيًا، والفكرة التي يتعرض لها فكرة اجتماعية عامة، وقد وجدنا في تاريخ المسرحية الواقعية في العراق تَوْقًا إلى تأكيد النمط الشخصي البارز.

ويلاحظ في مسرحية (الخبز المسموم) التي كتبها جيان[3] (1926م _) عام 1957م جهدًا فنيًا بذله المؤلف للارتقاء بالنص المسرحي الاجتماعي، والمسرحية يقترب موضوعها من موضوع مسرحية (الأشقياء) للعزاوي، فكلا المسرحيتين تعرضان شخصية سلبية تقتات على السرقة وأخذ قُوتها بالقوة من أفواه الضعفاء، فيظهر بطل المسرحية (صالح) المجرم الشرير و(خليل) الرجل البسيط الذي يعمل مضطرًا مع العصابة حتى يصحو ضميره ويبقى مترددًا بين كشف العصابة وإبلاغ الشرطة وبين الخوف منهم، فالصراع في المسرحية بارز بين شخصيتين متباينتين، بين (صالح) الذي يمثل الشر، و(خليل) الذي يمثل الخير، فتتصادم هاتان الإرادتان وينتصر الإنسان على الجريمة، فرغم وجود عوامل خارجية تدفعه إلى سلوك شاذ إلا أنه سرعان ما يفيق ويعود إلى طريق الخير عندما تتاح له الفرصة، وهو حل إيجابي وضعه المؤلف للمسرحية[4]. وقد جعل المؤلف الشخصيات المختلفة في المِزاج والأخلاق والعقيدة تتقابل فيشتد الصراع بينها حتى تصل إلى النهاية السعيدة دائمًا، فالعقدة في هذه المسرحية ليست مجرد حوادث، بل هي سلسلة تشترك فيها كل الجزئيات، ولا تسير هذه السلسلة في زمان أو مكان معينين ثم يتوقفان، بل تتكتل إلى أزمة يظهر من خلالها المغزى كله وتنتهي بحل.

لقد ارتبط المسرح العراقي بحميمية مع الجو العام للنشاط الثقافي الذي كان سائدًا، وساير النهضة السياسية والفكرية والاجتماعية مسايرة دقيقة، فالحياة السياسية لها تأثير كبير في الكتابة المسرحية خصوصًا بعد ثورة 14 تموز 1958م، إذ وجد العراقيون أنفسهم أمام تحول وتغير سياسي يدعو إلى التفاؤل بتغير النمط الاقتصادي والنمط الاجتماعي الذي كان الفرد العراقي يعيشه من خلال النظر إلى كل الحركات التحررية والتقدمية في العالم، وقد أدت هذه التحولات إلى بروز تعددية سياسية فيما بعد الثورة، وقد عملت هذه التعددية السياسية على خلق تعددية فكرية، ولهذا كانت مساهمات الكتاب العراقيين فعالة في عملية بناء الإنسان العراقي من خلال النصوص التي كتبت.

---

(1) ينظر: علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج1، قم، مطبعة أمير، 1992م، ص23.
(2) ينظر: تيسير عبد الجبار الآلوسي، تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، بنغازي، جامعة قاريونس، 1998م، ص161.
(3) جيان: اسم مستعار لـ(يحيى عبد المجيد بابان).
(4) ينظر: جيان، "حول مسرحية الخبز المسموم"، في مجلة (الفنون)، بغداد، إصدار كاميران شفيق حسني، العدد 23، 1957م، ص8.

**الفصل الثاني**

**الكاتب والمجتمع في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين**

**مواجهة المحتل وقضايا القومية العربية**

تمتع العراق بأهمية إستراتيجية كبيرة عبر حقب التاريخ، إذ كان لموقعه الجغرافي دور كبير في رسم سياسة العالم القديم، وقد لعبت الحضارة العراقية عبر حقبها وأدوارها دورًا متميزًا في تشكيل خارطة الشرق وحضاراته. وازداد دور العراق في عهود الدولة الإسلامية، فكانت أرضه منطلقًا للجيوش العربية الإسلامية لنشر الدعوة في عموم شرق آسيا، وازداد هذا الدور أهمية عندما أصبحت بغداد عاصمة للخلافة العباسية لما يقرب من خمسة قرون ونصف. وحديثًا تميز دور العراق إقليميًا وعربيًا وعالميًا ولا سيما بعد اكتشاف النفط فيه، حيث أسهم في قضايا دول المنطقة وأصبح شريكًا فاعلاً ولاعبًا مهمًا في صنع قراراتها.

ولتقديم صورة واضحة عن المتغيرات التي أصابت العراق خلال حقبة الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين كان لابد من التوقف عندها وتعرف حيثياتها، خصوصًا الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية وتعرف مفاصلها والتغيرات الحاصلة فيها على الصعيد الداخلي من جهة، ومعرفة الحراك الذي أصاب البنية العراقية من جراء علاقاته مع العالم العربي والغربي وتأثيرات تلك العلاقات على بنيته من جهة أخرى.

- **الجانب الاجتماعي والسياسي:**

تعرض المجتمع العراقي كغيره من المجتمعات المأزومة عبر عقود من الزمن لتغيرات هيكلية كبيرة امتدت إلى عمق البِنَى والمؤسسات المجتمعية، وبالتالي فقد انعكست على مجمل أوضاع الأمن الإنساني، هذه التغيرات تفاعلت فيها مجموعة من العوامل الداخلية والخارجية وتركت آثارًا سلبية واضحة على مجمل الطاقة البشرية، وأحدثت تصدعًا عنيفًا في بِنَى ووظائف المؤسسات والنسيج المجتمعي، كما شهد المجتمع العراقي توالدًا متواصلاً للمشكلات الاجتماعية والاقتصادية بسبب العجز البنيوي وافتقار الإرادة الاجتماعية، وضعف أدوات تمكين المجتمع من التعامل مع هذه المشكلات.

وبقيت الحياة الاجتماعية في العراق تحمل طابعها الذي كان يميزها في أواخر القرن التاسع عشر، ويظهر ذلك جليًا من خلال التباين الكبير بين بنية الريف والبادية والمدينة، فالعراق كان يعيش في ظل الحكم العثماني في شبه عزلة اجتماعية حجبت عنه جملة المتغيرات الحضارية التي كان يمارسها العالم بالفعل خارج حدوده.

ومع مطلع القرن العشرين لم يكن الشعب العراقي شعبًا واحدًا أو جماعة سياسية يغلب عليها التوحد " وهذا لا يعني الإشارة فقط إلى وجود الكثير من الأقليات العرقية والدينية في العراق، كالأكراد والتركمان والفرس والآشوريين والأرمن والكلدانيين واليهود واليزيديين والصابئة وآخرين. فالعرب أنفسهم الذين يؤلفون أكثرية سكان العراق كانوا يتشكلون، إلى حد بعيد، من جملة من المجتمعات المتمايزة والمختلفة فيما بينها والمنغلقة على الذات، بالرغم من تمتعهم بسمات مشتركة"[1]. ومع هذا يمكن القول بأن النهضة العراقية لاحت كمشروع نهضوي في عهد الدولة العراقية، وكانت استمرارًا لتلك المستحدثات النهضوية التي طالت بنيته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لأنها شكلت ذاكرة العراقيين وأساس تصور مثقفيهم لمفاهيم التحديث المختلفة[2].

لقد تفتحت الآفاق أمام العراقيين في أثناء الحرب العالمية الأولى، فعلى الرغم من كل السلبيات التي لحقت بهم من جراء الحرب وويلاتها وما تمخض عنها إلا أن بنيتهم أخذت في التغير والتبدل، ويبدو أن الاحتلال البريطاني قد مَثَّل مقدمة

(1) حنا بطاطو، العراق _ الكتاب الأول: الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية في العهد العثماني حتى قيام الجمهورية، ترجمة: عفيف الرزاز، طهران، منشورات فرصاد، 2005م، ص31.

(2) ينظر: فاطمة المحسن، تمثلات النهضة في ثقافة العراق الحديث، بيروت، منشورات الجمل، 2010م، ص42.

الاحتكاك المفاجئ بمظاهر الحضارة، وهو احتكاك كَبُرَ حجمه فيما بعد لينقل العراق من تخلفه الاجتماعي الشديد إلى ما يشبه أن يكون انفتاحًا واسعًا على المتغيرات الحضارية في المجتمعات الأوروبية.

والواقع أن الاحتلال البريطاني كان وراء الهزة القوية التي حدثت للمجتمع العراقي، فقد نبهته إلى صياغة جديدة لحياته الاجتماعية، لكن العراقيين لم تتحرك كل إرادتهم في عملية التغيير، فقد انقسم الناس إلى محافظين وتقدميين، وكان المحافظون ينظرون إلى هذه المتغيرات على أنها من البدع التي تنبو عنها مأثوراتهم الاجتماعية، وربما أضافت الدعاية العثمانية إلى ذلك أن هذه المتغيرات هي جزء من حملة الغزو التي جهزها الكافر لتصفية الطابع الإسلامي كله في مواجهة الخلافة العثمانية[1].

كانت العزلة الاجتماعية الطويلة التي صرفت العراق عن أن يحتك بالحضارة الغربية جديرة بأن تثير حماسة بالغة نحو الحرص على القديم والتمسك بتقاليده، وكانت مفاجأة العراق هي ذلك الغزو الحضاري الذي يتميز بمعطياته العجيبة سواءً ما اتصل منها بالنظم، أو ما اتصل منها بالمخترعات الجديدة. ويبدو أنه في زمن ما وراء الاحتلال وفي عهود الاستقلال بخاصة كان منطق التطور ينتصر انتصارًا كبيرًا على ما كان يلاحظ أنه من عوائق الطريق نحو حياة اجتماعية متحضرة، والواقع أن الأقطار العربية المتصلة بالقسم الشرقي من البحر المتوسط بما فيها مصر هي التي سبقت إلى الاحتكاك بالحضارة الغربية[2].

والحق أن المدى لم يكن طويلاً بين ما كان يسود المجتمع العراقي من تطرف في المحافظة على القديم وما ساده فيما بعد من تسامح في النظرة إلى المعطيات الحضارية الجديدة، ولم يكن من المبالغة أن تشيع مقولة تربط بين الثقافة الحديثة واللا دينية وتزعم أن الإنسان لا يمكن أن يكون متدينًا ومتمدينًا في آن واحد، وتلك ظاهرة كان يقتضيها الواقع المتمثل في التهافت الذي كان يقع فيه رجاله في مواقفهم المتناقضة.

ففي أيام الملك فيصل الأول (1883_1933م) كان التشديد الرئيس للسياسة الملكية يتركز على المهمة العاجلة والبالغة الصعوبة لإقامة روابط ثابتة من المشاعر والأهداف المشتركة بين عناصر العراق المختلفة، وكان الملك (فيصل) قد كتب في مذكرة سرية له يقول: " قلبي ملآن أسًى أنه في اعتقادي لا يوجد في العراق شعب عراقي بعد، بل توجد كتلات بشرية خيالية خالية من أي فكرة وطنية متشبعة بتقاليد وأباطيل دينية، لا تجمع بينهم جامعة، سمّاعون للسوء، ميالون للفوضى، مستعدون دائمًا للانتفاض على أي حكومة كانت، نحن نريد والحالة هذه أن نشكل من هذه الكتل شعبًا نهذبه، وندربه، ونعلمه، ومن يعلم صعوبة تشكيل وتكوين شعب في مثل هذه الظروف يجب أن يعلم أيضًا عظم الجهود التي يجب صرفها لإتمام هذا التكوين وهذا التشكيل"[3].

ومن خلال جهوده لإعادة تكوين العراق على أسس قومية تابع الملك (فيصل) مسيرته بعناية، مركزًا اهتمامه لا على ما هو مرغوب فحسب، بل على ما يمكن إنجازه عمليًّا في الواقع، ومن الطبيعي أن الملك في عمله هذا كما في الخطوط السياسية الأخرى لم يكن مدفوعًا بتكريس البحث عن الذات من أجل مصالح شعبه، إذ كان يرسي أيضًا أسس السلطة لعائلته، وإن كان في ذلك يرسي أيضًا أسس دولة متماسكة.

ولم يكن حكم الملك غازي (1912_1939م) بعيدًا عن السياسة التي كانت سائدة في زمن والده ؛ إذ بقي النظام السياسي العراقي يسير على الخطوات الأولى نفسها التي اختطّها الملك فيصل، كما حافظ المجتمع العراقي على الروح القبلية التي تَعَزَّزَ وجودها في زمن الملك (فيصل). وقد كان لوجود الملك المتركز في بغداد مغزًى اجتماعي متعارض مع أوضاع مشايخ العشائر الذين كانوا هم الحكام الفعليين لجزء كبير من الريف، فقد كان الشيخ يمثل مبدأ المجتمع المفكك أو التعددي

(1) ينظر: علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، بغداد، مطبعة العاني، 1965م، ص341.
(2) ينظر: أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت، دار العلم للملايين، 1998م، ص204.
(3) عبد الرزاق الحسني، تاريخ الوزارات العراقية، ج3، صيدا، مطبعة العرفان، 1953م، ص293.

(كثير من العشائر)، وكان الملك يمثل فكرة المجتمع الواحد (شعب عراقي واحد)، وبتعبير آخر فإن المشايخ كانوا حماة (العراق) العشائري التقسيمي، وكان الملك ممثل القانون الوطني الموحد[1].

لقد تغير المعنى الاجتماعي للملكية في عهد وصاية الأمير عبد الإله (1913_1958م)، وتعود أصول التغير المذكورة إلى الفترة (1936_1941م)، ففي تلك السنوات رأى كبار الضباط الشريفيون السابقون أسلحة الجيش _ الذي كانوا قد ساعدوا في تكوينه والذي شكل القاعدة الأساسية للسياسة الملكية _ تنقلب ضدهم، وبطريقة ما فإن سلسلة الانقلابات العسكرية التي وقعوا في شراكها قد ارتدت عليهم نتيجةً لمحاولاتهم استخدام الجيش لخدمة أغراض فئوية[2].

لقد قاسى العراقيون كثيرًا خلال الحرب العالمية الثانية، وانعدمت الحريات، وأُعلنت الأحكام العرفية، وصدرت القوانين التي قيدت الحريات الشخصية وحرية الصحافة، وارتفعت الأسعار، وفُقِدت الحاجات الأساسية، وكان العراقيون يَتُوقون إلى انتهاء الحرب والحصول على الحياة الجديدة التي وُعِدوا بها، وقد ساعد على ذلك انتشار الوعي السياسي والإذاعات الموجهة وخصوصًا (إذاعة برلين) التي كانت تبث أخبارها باللغة العربية، حيث كان الألمان يَعِدُون الشعوب العربية ولا سيما العراقيين منهم بالخلاص الآتي على أيديهم، وقد كان الإعلامي العراقي يونس بحري (1903_1979م) خير من يمثل الإعلام المتحمس الرامي إلى التغيير. وهكذا وَعَدت الحكومات الشعب بالحياة الجديدة عقب انتهاء الحرب، وتطور الحركة الوطنية واشتداد ساعدها، حيث تهدف إلى الحصول على الاستقلال التام، وجلاء الجيوش الأجنبية المحتلة وإلغاء أو تعديل المعاهدة العراقية البريطانية[3].

- **الجانب الاقتصادي:**

عند دراسة وقائع التاريخ الاقتصادي للعراق يتبين لنا بوضوح طبيعة النظام الإقطاعي الذي كان سائدًا في العراق منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كما يظهر الدور الذي أداه الإقطاع في تبعية الاقتصاد العراقي لأسواق البلاد الرأسمالية المتقدمة.

وقد أدى النظام الإقطاعي دورًا بارزًا في تفكك الأحلاف العشائرية في مختلف أنحاء العراق وتغيير مركز الشيوخ من رؤساء عشائر تربطهم روابط اجتماعية بأفراد قبائلهم إلى كونهم رؤساء مجتمعات زراعية تقوم على العلاقات المادية بين أفرادها، وهكذا فقد حطم التحول الاجتماعي إلى حد كبير الحدود المغلقة التي أحاطت بالاقتصاد العراقي لسنوات طويلة، حيث إن الأحلاف العشائرية والإمارات الإقطاعية كانت تَحُول دون ظهور السوق الوطنية الواحدة والاقتصاد الوطني الواحد[4].

لقد عانى الفلاح العراقي من سيطرة الإقطاع واستغلاله، فقد حكم على الفلاحين بالجوع والبؤس نتيجة ضخامة ما يستحوذ عليه الإقطاعيون، حيث كان الإشراف على الزراعة والأمور المتعلقة بها من مهام صغار الرؤساء (السراكيل)[5]، وقد ساعد غياب الدولة وضعف سلطتها في الأرياف على طغيان هؤلاء السراكيل حتى أصبحت سلطتهم تَفُوق أية سلطة أخرى في الريف. وكان التعامل المحلي يقضي بإعطاء الفلاح حصة من المحاصيل مقابل جهوده في الأرض، وكانت هذه الحصة تختلف من مكان إلى آخر، وبعامة فإنها كانت تتراوح ما بين 2/1 و5/2 في الأراضي السيحية، ولكنها تنخفض إلى الثلث عندما يجهز الشيخ أو الملاك البذور، وفي الأراضي التي تروى بالمضخات تنخفض هذه الحصة كثيرًا[6].

---

(1) ينظر: حنا بطاطو، العراق _ الكتاب الأول، المرجع السابق، ص46.
(2) ينظر: صلاح الدين الصباغ، فرسان العروبة في العراق، دمشق، مطبعة الشباب العربي، 1956م، ص21.
(3) ينظر: إبراهيم خليل أحمد وجعفر عباس حميدي، تاريخ العراق المعاصر، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، 1989م، ص135.
(4) ينظر: هوشيار معروف، الاقتصاد العراقي بين التبعية والاستقلال: دراسة في العلاقات الاقتصادية الدولية للعراق قبل 1 حزيران 1972، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1977م، ص228.
(5) السركال: من ينفذ أوامر شيخ العشيرة الإقطاعي، وهو منتفع منه ومستغل للفلاحين.
(6) ينظر: عماد الجواهري، الإطار القانوني والسياسي لتسوية حقوق الأراضي وإصلاح نظام الملكية الزراعية في العراق 1932_1958، النجف، دار الضياء للطباعة، 2009م، ص10.

إن الاستغلال الكبير والاستهتار الذي وقع على الفلاحين جعلهم يتركون مهنهم ويهاجرون إلى المدينة، أما الطبقة العاملة التي نشأت في ظل سيطرة الاستعمار المباشرة فقد اختارت طريق الكفاح والمقاومة، واتخذت وسائل الكفاح الثوري الواعي، الأمر الذي وضعها في مركز مرموق بين الطبقات الوطنية الأخرى، فقد عانى العمال من ظروف معيشية سيئة للغاية، من انخفاض الأجور وعدم وجود الضمان الاجتماعي، ومن السكن غير الصحي، وتفشي الأمية والمرض والجهل، كل هذه الأمور جعلت العمال يشعرون بالاستغلال ثم بالنقمة والتمرد[1].

ويمكن أن يضيف المتتبع لهذه الصورة ولواقع التناقض بين التيارات الفكرية السائدة _ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار _ أن هذه التيارات كانت بحكم الظروف العامة والخاصة وبتأثير من طبيعة تركيبها تنطوي على تناقضات في داخلها، وحقيقة أن ذلك كله كان يجري في مجتمع يموج بين العلم والجهل، والرجعية والتقدم، والتدين والإلحاد، والشك واليقين. كل هذا إلى جانب صورة الوضع الاقتصادي المتدهور لبلد يمتلك ثروات طائلة، وإلى جانب حقيقة التفاوت الكبير بين أكثرية فقيرة وأقلية مترفة ومتخمة، إلى جانب اختلال التوازن بين الريف والمدينة وبين الزراعة والصناعة، وبين ارتفاع الأسعار وانخفاض الأجور، وبين ازدياد الحاجات ونقص الإمكانيات، كل هذه العوامل ما كانت إلا لتترك آثارها العميقة متمثلةً في القلق وعدم الاستقرار والخوف وارتباك صورة المستقبل والنزوع إلى التغيير[2].

لقد عانت جماهير العراق خلال سنوات الحرب العالمية الثانية وما تلاها من وضعٍ معيشي سيِّئ كان من مظاهره قلة الخبز والكساء والدواء وضيق المساكن، وارتفاع الأسعار وانخفاض الأجور، وقد لعب الاحتكار والمضاربة دورًا أساسيًّا في التدهور المعيشي.

- **الجانب الثقافي:**

بقي التعليم في العراق مهمَلاً أشد الإهمال حتى الحرب العالمية الأولى، فالذين يشرفون عليه كانوا جهلاء لا خبرة لهم فيه، وحتى مشاعرهم ظلت تتميز بالحقد على العربية وبالكراهية لأبنائها، والواقع أن المدارس الدينية القديمة وخزائن كتبها الثمينة كانت المصدر الثقافي الوحيد الذي حافظ على العربية لغةً وتراثًا[3].

ويشتد الإقبال بعد ذلك على التعليم، فتظهر حاجة ملحة لإعداد المعلمين والمدرسين، وكان لابد من أن تؤسَّس لذلك معاهد تسد الحاجة، وأن يستعان على ذلك بخبرات الأشقاء العرب الذين سبقوا العراق في هذا المضمار، ثم إن التطور الاجتماعي الكبير الذي امتد إلى كل جوانب الحياة وراء الحرب العالمية الثانية وما بعدها بخاصة اقتضى أن يصار إلى توسيع التعليم العالي ليسد هو الآخر حاجة العراق إلى المتخصصين في مختلف الحقول، حتى فُتحت الجامعة ونُفِّذ قانونها عام 1957م[4].

لقد فرض استقلال العراق الحاجة إلى وجود وظائف للأجهزة الحكومية، وكان لابد من التوسع في التعليم، وكان التعليم يضمن طموح طبقات فقيرة من الجماهير إلى الخروج من دائرة الأمية والفقر معًا، ولما كان ارتفاع درجة التعليم يتيح في الأجهزة البيروقراطية زيادة في الدخل ازداد الإقبال على التعليم الجامعي.

أما الصحافة فمما لا شك فيه أنها وسيلة مهمة من وسائل الشعب للتعبير عن مطامحه واهتماماته، فما تُسَطِّره من مقالات نستطيع من خلالها تلَمُّس آراء الناس ومشكلاتهم واتجاهاتهم وسلبيات واقعهم السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي، وقد عكست الصحافة العراقية ذلك منذ نشأتها ؛ حيث تؤكد الوقائع التاريخية أن العراق عرف الصحافة أواخر الستينيات من القرن التاسع عشر، وذلك في عهد الوالي مدحت باشا (1822_1884م) الذي أصدر جريدة (الزوراء) باللغتين

(1) ينظر: ليث عبد الحسن جواد الزبيدي، ثورة 14 تموز 1958 في العراق، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1979م، ص37.
(2) ينظر: علي الوردي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، المرجع السابق، ص164_165.
(3) ينظر: يوسف عز الدين، الشعر العراقي: أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر، بغداد، مطبعة الزهراء، 1958م، ص25.
(4) ينظر: عبد الرضا صادق، في أدب العراق الحديث، بيروت، دار الفارابي، 2009م، ص437.

العربية والتركية، ثم ظهرت عقب صدور الدستور العثماني في عام 1908م صحف ومجلات كثيرة شارك في تحريرها أدباء عراقيون مشهورون أمثال معروف الرُّصافي وجميل صدقي الزَّهاوي ومحمد مهدي البصير وغيرهم، ولم تكن هذه الصحف والمجلات تعيش طويلاً لأن البنود التي كانت تقيد حركة الفكر في قانون المطبوعات التركية كانت من القسوة والكثرة بحيث تئد كل فكر يمكن أن يفسَّر لصالح الحركة الوطنية في العراق[1].

ولا يمكن أن نغفل الدور السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي الذي قامت به صحافة الحزب الشيوعي الذي يعد من أبرز الأحزاب السرية العراقية وأقدمها، إذ تأسس عام 1934م، وقد أصدر عند ذاك جريدة سرية باسم (كفاح الشعب)، وكان في منهاجه الذي أصدره في حينه يؤكد مناداته وعمله على استكمال استقلال العراق والنضال ضد الرجعية والاحتكار والاستعمار والإقطاع الذي يعده مبعث فقر الشعب وبؤسه، فأولت الصحافة العراقية السياسة اهتمامًا كبيرًا، وكان انتشارها ونفوذها يعتمدان على مدى جرأتها في معالجة الأوضاع السياسية، ولهذا فلقد كانت الصحافة العراقية تنطوي على مستوى فكري متقدم، ولقد أدت الصحافة العراقية دورًا بارزًا، وقد أدى انبثاق الحياة الحزبية عام 1946م إلى تثبيت المفاهيم الديمقراطية والوطنية، وبسبب وجود أحزاب يسارية مجازة فقد ساد تيار تقدمي انعكس على الصحافة واستقطب المثقفين والثوريين الماركسيين، ولكن ذلك لم يدم سوى فترة قصيرة[2].

كما أسهمت الصحف كذلك في التوعية الانتخابية، وقامت بنشر مقالات حول ضرورة إجراء انتخابات حرة، وضمان الحرية للمنتخِبين، ودعت إلى انتخاب الشخص الذي ينفع البلد ويعمل على رقيه وتقدمه، وفوق هذا وذاك كانت الصحافة في العراق أداة من أدوات التأثير السياسي والاجتماعي والثقافي، باستثناء صحف قليلة وضعت نفسها خارج سياق التاريخ.

ومن القَسَمات الواضحة الدالة على تفاعل صحافة العراق وأدبه مساهمة الدكتور علي الوردي (1913_1995م) في تنشيط الحياة الفكرية وبعث روح الجدل والمناظرة في الأوساط المثقفة، لأن ذلك يعيد إلى الأذهان الجو الفكري المتأجِّج الذي ساد العراق، وهكذا يكون الأدب العراقي قد قطع أشواطًا ومراحل شتى ظل خلالها صنوًا ملازمًا للصحافة اليومية ومرادفًا لها.

والواقع أن الكاتب العراقي في تلك الحقبة المتأججة كان تواقًا إلى سبر أغوار فن الترجمة التي عدها نافذة مهمة لتلاقح الآداب بين الشعوب، فما إن أطل القرن العشرون حتى بدأ المثقفون العراقيون يفتحون نوافذ للآداب الأجنبية، ومن الجدير بالذكر أن الكاتب العراقي كان يترجم عن اللغة التركية التي تعلمها بحكم الظروف التي سادت في البلاد من حيث حكم العثمانيين الذين كانوا يستخدمون اللغة التركية في دوائر الدولة، كما وجدنا أيضًا الأدب الذي كان مشبعًا بالتأثير الفرنسي الذي جاء نتيجة إقبال الكتاب الأتراك على تلك اللغة وإعجابهم بآثار أدبائها، ومن أبرز المترجمين العراقيين معروف الرُّصافي (1875_1945م) الذي نقل رواية (الرؤيا) للشاعر التركي نامق كمال (1840_1888م)، ومحمود أحمد السيد (1903_1937م) الذي ترجم القصص التركية وقام بكتابة البحوث الصادرة عن الأدباء والشعراء الأتراك عن الصحف التركية، ويضاف إليهم شيخ المعجبين بالأدب التركي خلف شوقي الداوودي (1898_1939م) الذي كان يميل إلى ترجمة روايات مشاهير الكتاب الروائيين[3].

وحينما نأتي إلى أوائل الثلاثينيات نجد أن العراق بدأ بإرسال البعثات إلى أوروبا بأعداد متزايدة للتخصص في شتى العلوم والآداب والفنون، وكان لعودة هؤلاء المثقفين من الخارج بعد إنجاز مهامهم العلمية _ ولا سيما التقدميين منهم _ أثر في تطور الوعي والثقافة بشكل خاص في المحيط الجامعي، ولقد انصرف عدد من المثقفين خلال هذه السنوات إلى التأليف وترجمة الآثار الثقافية والفكرية التي أعجبوا بها، وقد تأسست لهذه الأغراض دور نشر محددة، ومكتبات تابعة لبعض التيارات الفكرية، كمكتبة بغداد التي كانت تنشر أغلب الكتب التقدمية المترجمة في مصر ولبنان.

---

([1]) ينظر: عبد الرزاق الحسني، تاريخ الصحافة العراقية، ج1، النجف، مطبعة الغري، 1935م، ص11.
([2]) ينظر: فائق بطي، صحافة العراق تاريخها وكفاح أجيالها، بغداد، مطبعة الأديب، 1968م، ص110_111.
([3]) ينظر: عبد القادر حسن أمين، القصص في الأدب العراقي الحديث، بغداد، مطبعة المعارف، 1956م، ص29.

وقد شهد الأدب العربي في العقدين الثالث والرابع نشاطًا واضحًا في عالم الأدب، حيث يمكن أن يشار إلى المساهمات البارزة في مجالات النقد والقصة والرواية والمسرحية التي تضمنتها نتاجات طه حسين (1889_1973م) وتوفيق الحكيم (1898_1987م) ونجيب محفوظ (1911_2006م) ومحمد مندور (1907_1965م) وسواهم، حيث صاحب صدور هذه النتاجات اهتمام بنقل بعض روائع الأدب العالمي إلى اللغة العربية، وتعرف العرب على عدد من أعمال وليم شكسبير (1564_1616م)، وموليير (1622_1673م)، وفكتور هوجو (1802_1885م)، وشارل بودلير (1821_1867م)، ويوهان غوته (1749_1832م).

فإذا كانت الأربعينيات لم يكن ثمة مناص فيها للأدب، فقد وقع هذا الأدب تحت مجمل التأثيرات التي عرفناها سابقًا، ونهض بها، وكان من أسباب ذلك سرعة الأحداث التي شهدتها الأربعينيات مقرونةً بواقع التخلف الذي كان يعيشه العراق، ثم القصور الذاتي في حركة التطور نفسها ممثلةً في القوى الفكرية والسياسية التقدمية، فقد كانت الحركة السياسية في العراق تمثل الوجه الأكثر صدقًا لطبيعة حركة التغيير والأكثر فاعليةً.

ويرى الباحث من خلال العرض السابق أن التبدل الذي أصاب البنية الاجتماعية والثقافية العراقية كان نتيجة حتمية للتغيرات السياسية وانعكاساتها الاقتصادية، فالمعروف أن الحاضنة الطبيعية لكل منجز معرفي لابد أن تحتكم إلى موضوع مؤثر فيه، ولما كانت الحاضنة السياسية العراقية قد قامت على أساس عنيف من التغيير والتبديل لذلك جاء الأدب والفن العراقي بشكل يتماشى مع هذه المتغيرات.

**الفصل الثالث**

**نماذج تحليلية من البنية الواقعية في مسرح يوسف العاني**

اتخذ الباحث عينتين من البنية الواقعية لدى (يوسف العاني) وذلك لكونها _ أي الواقعية _ من المراحل التي اهتم بها (العاني) في كتابته الدرامية، منطلقًا مع ما يدور في المجتمع العربي والعراقي، مركزًا على عِلَل وهَنات هذا المجتمع بطريقة واقعية ساخرة من السلطات آنذاك، ولعل (العاني) قد كتب عددًا لا يستهان به من المسرحيات الواقعية باللغة الدارجة في خمسينيات القرن المنصرم، ومن أهم هذه المسرحيات: راس الشليلة 1951م، ماكو شغل 1952م، فلوس الدوة 1954م، آني أمك يا شاكر 1955م، وهذه المسرحيات عبرت بشكل حقيقي عن الواقع المعيش أيام ذاك.

وقد اختار الباحث مسرحية (راس الشليلة) وذلك لكونها تمثل البداية الحقيقية للمسرح الواقعي لدى (العاني)، ومسرحية (آني أمك يا شاكر) التي تمثل التطور الواضح في تجربته وتسجل أول تأثير للأدب الاشتراكي في المسرح العراقي.

**أولاً / مسرحية (راس الشليلة)**

تبلورت فكرة مسرحية (راس الشليلة)[1] حول الفساد الإداري إبان الحكم الملكي في العراق، فامتازت المسرحية بالواقعية المغرقة في المحلية ؛ إذ هَدَف (العاني) من خلالها إلى نصرة المظلومين من أبناء الشعب لما يحدث لهم من استغلال وتعسف وظلم، فالنظام الإداري في العراق كان يعاني من تأخر في تشكيله النامي سَبَّبَ سوء الإدارة وفقرة المعلوماتية، وتمثل هذه المسرحية البداية الحقيقية للمنهج الواقعي الذي اتخذه (العاني) بدايةً لمشواره الإبداعي الراصد لهذا الواقع.

تضمنت المسرحية مجموعة من النماذج يتحسس بها القارئ/المتلقي شخصية المواطن العراقي، بل يكاد يعرفها، لكنها تختلف عن نماذج الواقع الحياتي بامتلاكها مقومات التأثير الفني من خلال المسرح، فقد تُرى شخصية واحدة تبدو غير واقعية

(1) كتب يوسف العاني مسرحية (راس الشليلة) عام 1951م وقدمت لأول مرة على مسرح معهد الفنون الجميلة ببغداد ضمن فعاليات جمعية جبر الخواطر التي أسسها يوسف العاني، وصدرت ضمن منشورات الثقافة الجديدة في بغداد عام 1954م، وأعيد نشرها ضمن مجموعة (10 مسرحيات من يوسف العاني) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام 1981م، والتي سيعتمدها الباحث في تحليله لهذه المسرحية.

في سلوكها وموقعها وموقفها تقنعنا بواقعيتها وتصرفها، حتى إن هذه الشخصيات التي قد يُرى فيها سلوكٌ فيه مبالغة، فالمؤلف هنا أراد في هذه المبالغة أن يثير (حالة الفضول) في متابعة أمثال هذه الشخصيات، فعَبْرها وعَبْر فكرها يمكنه إيصال فكرته وهدفه الفني والفكري.

**أولاً / علاقة العلامات والمحاور بالسياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي:**

استطاع الكاتب (يوسف العاني) في مسرحية (راس الشليلة) أن يرسم صورة كاريكاتورية للنظام العراقي الحاكم في بداية الخمسينيات، وأن يضع الجهاز الحاكم هدفًا للنقد والانتقاد من خلال تصوره الاجتماعي القائم على العلاقة المختلفة بين الحاكم والمحكوم، في مجتمع ينخر فيه الفساد وتشيع فيه المصالح الذاتية في رؤوس النظام، ضاربةً بمصالح الناس ومصائرهم عرض الحائط دون وازع من قانون أو ضمير.

جاءت المسرحية في جوهرها لتسخر من سلوك مرفوض، وهو مفروض على الناس البسطاء، ثم لتُدين أولئك الذي يقدسون الجهاز الحكومي، فالمسرحية تُضحك المتلقي وتبهجه لكنها في الوقت ذاته تجرحه، لأن المؤلف أراد من هذا المتلقي أن يحمِل موقفًا عميقًا، بمعنى أنه أراد من التسلية أن تكون وسيلة يُمَرِّر بها أحكامه في الجهاز الحكومي.

ظهرت في مسرحية (راس الشليلة) " صور ووضعيات من حياتنا الاجتماعية تتميز بالتناقض المثير للسخرية والضحك، كاشفًا من وجهة نظر تقدمية عن مدى السوء والتأخر اللذين تنطوي عليهما هذه الحياة وداعيًا من خلال ذلك إلى استنكارها ورفضها وحاملًا المُشاهد على التفكير بتغييرها"[1].

ويرى الباحث أن هذه المسرحية لعلها أول محاولة من محاولات المسرح العراقي الجاد، ذلك المسرح الذي يصفه (العاني) بأنه مسرح واقعي ناقد يسخر من الحالات اللامنطقية السيئة ثم يرفضها ويحفز نحو اتخاذ موقف منها، ولم يكن غريبًا أن يتجه (العاني) هذا الاتجاه الفني ؛ إذ إنه كان محسوبًا على المعارضة واليسار من قِبَلِ السلطة، وبالفعل فصلته السلطة الحاكمة من عمله في كلية التجارة بعد عام واحد من تعيينه بسبب نشاطه السياسي[2].

وهكذا نتلمس أن (العاني) قد ارتبط مسرحه _ وخصوصًا المرحلة الأولى منه_ بالمجتمع ارتباطًا وثيقًا بما يتناوله من موضوعات تلامس الجرح العراقي وتقدم حلولًا عن طريق السخرية والفكاهة وتجعل من المسرح هدفًا ساميًا ونبيلًا لتطور المجتمع.

**ثانيًا / خطاب المؤلف: Author's Speech**

**(1_2) العنوان: Title**

يتألف العنوان من الجملة اللغوية التالية:

- **راس الشليلة:** يتكون هذا العنوان من كلمتين، وهما تنطقان باللهجة العامية العراقية، فكلمة (رأس) التي بهمزة تنطق بلا همزة (راس)، أما (الشليلة) فهي مضاف إليه للمضاف الذي قبله، وهذه الجملة تعطي معنى: (هذا رأس الشليلة)، والشليلة في اللهجة العراقية هي الوشيعة، والوشيعة هي مجموعة الخيوط المترابطة التي لا يمكن فكها إلا بأن نعرف رأسها أي بدايتها لنستمر في معرفة استمرار الخيوط، أما المعنى البلاغي فهو كناية عما وراء هذا المعنى ليدل على أن الأمور ضائعة ومرتبكة وأن هناك صعوبة في الإصلاح.

---

([1]) جميل نصيف التكريتي، الخلق الفني ومسرح العاني، ضمن كتاب (يوسف العاني فنان الشعب: سيرة ومسيرة)، عمان، شركة مطابع الأديب، 2008م، ص52.

([2]) ينظر: نهاد صليحة، أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص248.

ومن خلال استقرائنا للمسرحية نرى أن المؤلف يقصد بذلك الفساد الذي استشرى في الدولة والمجتمع وخاصة عند المسؤولين الكبار، لذلك كان من الصعوبة بمكان أن يفكر المؤلف في إيجاد الحلول الناجعة لمعالجة مثل هذه المشكلات وفك (راس الشليلة).

**(2_2) الزمان: Time**

حدد المؤلف زمان المسرحية عام 1951م في دائرة من دوائر الدولة، وهو بذلك يجعلنا أمام حالة اجتماعية حقيقية أراد من خلالها أن يبين ما كان يدور في دوائر الدولة من بطش وجهل في خمسينيات القرن المنصرم، فالمؤلف يقصد أن يؤرخ لزمن محدد قد عاشه، ومن الجدير بالذكر أنه كتب المسرحية وعَرَضَها في نفس التاريخ، أي عام 1951م، وهي خطوة تُحْسَب له في موقفه من السلطة وتَحَمُّله أعباء ذلك، وبالفعل فإنه قد فُصِل من دراسته لمواقفه النضالية.

**(2_3) المكان: Place**

اتخذ المؤلف من (العراق) مكانًا تدور فيه مسرحيته (راس الشليلة)، وهي دلالة على انشغال المؤلف بواقعه الذي يعيشه عن كَثَب، هذا الواقع الذي امتاز بالتناحرات السياسية وعدم الاستقرار، فنجد المؤلف في هذه المرحلة من الكتابة المسرحية يهتم بالواقع العراقي وبيان سلبياته وما يدور فيه، ليوثِّق تاريخ العراق المعاصر بشكل مسرحي يقترب من الواقع المفرط في المحلية.

**(2_4) أسماء الشخصيات: Character Names**

ترد أسماء الشخصيات في النص على النحو الآتي: (الموظف عبد الجبار، الموظف كامل، المراجع _ الفقير، الفراش، المدير، قريب المدير، الصديق، مراجع، المراجع البدين، المراجع الراشي، المراجِعة، المراجع المنافق، المراجع صاحب الكارت).

ومن خلال رصد أسماء الشخصيات كجزء تمهيدي من خطاب المؤلف نجده يختار شخصيات واقعية من المجتمع في دائرة حكومية، ونلحظ أيضًا اختيار الأسماء بشكل ساخر، وهي دلالة يقصد بها المؤلف أن الرشوة قد أصابت المجتمع من الخارج والداخل، أي من المراجع والموظف، كما يبدو لنا تنوع المجتمع من خلال تنوع التسميات (البدين، صاحب الكارت، المنافق)... إلخ.

**(2_5) الإرشادات المسرحية: Stage Directions**

**(1) إرشادات خارج الحوار**

خلت هذه المسرحية من إرشادات خارج الحوار.

**(2) إرشادات داخل الحوار**

كتب المؤلف هذه المسرحية من فصل واحد متخذًا مكانًا محددًا لها، فكانت الإرشادات ملازمة لحوارات الشخصيات لتسلم الحوار من شخصية لأخرى، ومن ثم تعطي دلالة التعامل مع الإكسسوارات (جريدة، معاملة، حقيبة، أوراق)، كما اهتمت الإرشادات بدخول وخروج الشخصيات (تُقاطِعها، يضحك، ينهض من مكانه، يَخرج)، وهذه الإرشادات ارتبطت بشكل مباشر مع حوارات هذه المسرحية من بدايتها حتى النهاية.

اتسمت حوارات المسرحية بقصرها وكثافتها مع تحديد مكان ثابت لينقل المؤلف لنا حالة حقيقية بشكل فني معبر، مبتعدًا عن إعطاء إرشادات لتوصيف المؤثرات الصوتية والموسيقى والإضاءة، وسوف نأخذ مثالًا على هذه الإرشادات حسب مكانها في النص المسرحي، كما هو مبين أدناه:

| الإرشادة | الوظيفة | الدلالة |
|---|---|---|
| (بعد فترة قصيرة يدخل المراجع ومعه كامل وقد ارتسمت على محياهما ابتسامة عريضة)[1]. | الإعلان عن دخول المراجع والموظف كامل وهما قد قاما بفعل يشير إلى الابتسامة. | تحمل هذه الإرشادة إشارة إلى رشوة الموظف كامل حتى ينجز معاملة المراجع، وقد جعل المؤلف هذا الفعل خارج المسرح ليعطيه دلالة أكثر تأثيرًا ورمزيةً. |

**ثالثًا / خطاب الشخصية: Character Discourse**

اتخذ المؤلف من إحدى الدوائر الحكومية مكانًا ليعكس فيه الصراع القائم بين الموظف والمراجع، كما أراد أن يعكس ما فيها من انحطاط متمثل في كسل ولا مبالاة الموظفين الذين لا يعملون إلا عن طريق أوامر تصدر من الكبار والمرتشين، وهي مشاكل كان يعانيها المجتمع العراقي إبان فترة الخمسينيات من القرن المنصرم، ولهذا تميزت هذه المسرحية بواقعية شخصياتها وحواراتها الحياتية، فيأتي خطاب الشخصية لينقسم على طرفين: خطاب الموظفين ومن يقف معهم، وخطاب المراجعين بتعدد شخصياتهم وصفاتهم.

ويمكننا رصد خطاب الموظفين ومن يقف معهم في الشكل الآتي:

**(3_1) خطاب كامل:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| يخاطب عبد الجبار:<br>(بطلته الممثلة الأمريكية مارلين مونرو أو مانرو، جبار تسلب عقل المشاهد، حين تمشي تقفز على الأرض مثل الكرة، لكنها كرة من شحم ولحم !!)[2]. | يكشف لنا هذا الخطاب عن مدى قصور الموظفين في أدائهم الوظيفي وانشغالهم في حوارات جانبية وشخصية، والابتعاد عن العمل الحقيقي في الوقت المحدد له، وهذه حالة ربما تتكرر في حوارات عديدة، كما تعطي وظيفة استرجاعية لمشكلة تعانيها دوائر حكومية عديدة. |

**(3_2) خطاب الصديق:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| يخاطب الصديق الموظفين عبد الجبار وكامل:<br>(والله صحيح ! المدير ترك الدائرة، وبعده بدقائق أغلقت الغرفة من الداخل وتسللت من الباب المؤدي إلى الممر دون أن يعلم أحد. حتى المراجعين اعتقدوا أنني ما زلت في الغرفة!)[3]. | يبدو هذا الخطاب معرفيًا ؛ إذ نتلمس ذلك من خلال لسان شخصية الصديق الذي يؤكد أن الكسل واللامبالاة لدى الموظفين هو مرض مُسْتَشرٍ في دوائر حكومية عديدة، وذلك أن هذا الصديق هو صديق للموظف كامل وعبد الجبار اللذين لا يعملان بصدق وإخلاص. |

ومن خلال رصد خطاب الموظفين ومن يقف معهم، نجده خطابًا إخباريًّا ومعرفيًّا، يعرفنا بتصرفات الموظفين والمدير والفراش والصديق، وهي الجهة التي مثلها المؤلف بالجانب الذي يبحث عن الرشوة والكسل والخراب المجتمعي، فنجد المؤلف يكشف عن سطحية هؤلاء وجهلهم وعدم فهمهم، فَهُمْ لا يقرءون سوى المجلات التافهة، ولا يشغلهم سوى كيفية قضاء السهرة، ولا يهتمون بما يدور في العالم، وهمهم الوحيد هو تأخير معاملات المراجعين، وهنا يبين لنا المؤلف علاقة الخداع والزيف التي تربط المدير بالموظفين والمقربين إليه من أصدقاء وأقارب وربما حتى تصل إلى الفراشين.

بينما يمكننا رصد خطاب المراجعين كما يأتي:

**(3_3) خطاب المراجع:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| يخاطب الموظف عبد الجبار:<br>(رحمة لأبيك، هل أنا شحاذ لأستجدي؟ هل أنا غريب عن هذا البلد ومسقطة الجنسية عني ؟ المعاملة كلها تحتاج إلى توقيع وقِّعوها ودعوني أذهب!)[1]. | يعكس هذا الحوار مدى تعذيب المراجع ومعاناته في إنجاز معاملته، وهي حالة تتكرر دائمًا في حوارات عديدة لتثير مديات تأزم هذه العلاقة، وربما توجد هذه الإشكالية بين الموظف والمراجع حتى يومنا هذا. |

(1) يوسف العاني، مسرحية راس الشليلة، ضمن مجموعة (10 مسرحيات من يوسف العاني)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م، ص45.
(2) المصدر السابق، ص31.
(3) المصدر نفسه، ص38.

**(3_4) خطاب المراجع المنافق:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| يخاطب الموظفين عبد الجبار وكامل:<br>(الحق يقال إن دائرتكم أحسن الدوائر، والأشغال عندكم تسير بانتظام كالساعة، والله يا جماعة الله سبحانه وتعالى انعم علينا بوجودكم، لأنكم تعرفون واجبات الموظف وكيف يؤدي هذا الواجب وكيف يعامل المراجعين، والله يا جماعة لو أحدثكم عن زماننا في العهد العصملي _ أي العثماني _ كيف كانت الدوائر متسيبة بلا ضابط ولا رابط الموظف لا ينجز أي معاملة إلا إذا ابتز منه مبلغًا من المال.. أي عكسكم تمامًا. الموظف خشن مع المراجع، يشتمه، يهينه، يطرده، أي عكسكم تمامًا. والموظف لا يأتي إلى الدائرة إلا متأخرًا، أي عكسكم تمامًا...)[2]. | يأتي هذا الخطاب التلفيقي ليشير إلى مدى إمكانية الضحك على عقول الموظفين لتمرير المعاملة بأسرع وقت ممكن، وهنا نجد التنوع والتفاوت بين المراجعين بتعدد مرجعياتهم وثقافاتهم وأساليبهم المتنوعة، فهذا المراجع المنافق هو جزء من خراب المجتمع، حيث يبحث عن الرشوة والضحك والمصلحة، كما نتلمس طابع السخرية في التعامل مع هؤلاء الموظفين، فهذه السخرية هي سخرية مبطنة من الداخل، إن تمدحهم فإنك في ذات الوقت تذمهم، وهم في نفس الوقت لا يدركون أنهم المقصودون بذلك. |

ومن خلال رصد خطاب المراجعين بتنوع مستوياتهم وتفكيرهم وأساليبهم، يتبين لنا أن المؤلف أراد الكشف عن مدى تنوع أطياف الشعب، إلا أن هذا التنوع يواجه حكومة واحدة متمثلة في هذه الدائرة التي تتمثل في الرشوة وعدم النظام وتضييع الوقت في أمور تافهة تؤخر من تطور المجتمع. ويرى الباحث أن المؤلف في هذه المسرحية صاغ خطابه وفق رؤية سياسية اجتماعية وبشكل واقعي محلي ليحيلنا إلى ظاهرة سياسية واجتماعية واقتصادية كان يعاني منها الفرد العراقي طيلة فترة الحكم الملكي، وهذا ما يميز مسرح (العاني)، وهو قربه واهتمامه بما يدور في مجتمعه.

**ثانيًا / مسرحية (آني أمك يا شاكر)**

تتبنى مسرحية (آني أمك يا شاكر)[3] موضوعها من التطورات السياسية التي حدثت في العراق في خمسينيات القرن المنصرم، فتتمحور المسرحية حول عائلة عراقية تسكن في حي شعبي بسيط، لم تعش نعمة الاستقرار والأمان بسبب إدانة أحد أولادها وسجنه بتهمة سياسية، فتقوم الأم بتحمل أعباء هذه الأسرة التي تمتاز بالنضال، هذا النضال الذي يشمل أبناء المَحِلة (الحارة) الذين وقفوا مع هذه العائلة رافضين الظلم والتعسف الذي حصل لهم من خلال قتل الابن الكبير وسجن الابن الثاني ومشاركة أختهم النضال نفسه لتَنْحَى مَنْحَى أخويها أيضًا، فنجد الأم تخرج على رأس المجموع لكي تواصل نضال أولادها الذين فقدتهم، لا سيما أن هذه الأم مرتبطة بجذورها في التربة التي أنجبتها، فأنجبت هي، أيضًا، الأبناء القرابين، وأنجبت معهم صفاتهم، وهي لا ريب صفات موروثة من أم عراقية عريقة.

من هنا تبدأ المسرحية باستهلال يكشف التوتر والقلق من الخطر القادم، فنكون هنا أمام حالة اجتماعية لعائلة عراقية أعطت الكثير من التضحيات في هذا المجال. وبهذا تصبح هذه المسرحية تجسيدًا للفكرة التي تحمل معنًى إيجابيًّا هو تحدي الشر، هذه هي الفكرة التي انطلقت منها المسرحية لتقوم على الجمع بين الأجواء الاجتماعية بما تحملهُ من قيم إنسانية من ناحية، والأجواء السياسية المتوترة من ناحية أخرى، فنجد الشخصيات متصلة بالواقع الاجتماعي وبالبيئة الاجتماعية التي اختارها الكاتب لكي تكون معبرة عن البيئة على نحو صادق ودقيق، فالمؤلف أفاد من هذا التضاد الحاصل بين تلك الأجواء في تقديم حالة واقعية عراقية معيشة في ظل تلك الظروف، وبأسلوب واقعي أيضًا.

---

(1) المصدر نفسه، ص34.

(2) المصدر نفسه، ص48.

(3) كتب يوسف العاني مسرحية (آني أمك يا شاكر) عام 1955م، وقدمتها فرقة المسرح الحديث على مسرحها عام 1959م، من إخراج الفنان الراحل إبراهيم جلال، صدرت ضمن مجموعة (مسرحياتي) عن منشورات الثقافة الجديدة في بغداد عام 1958م، وأعيد إصدارها في مجلة الثقافة الجديدة البغدادية في عددها السادس، كانون الثاني 1959م، ونشرت أيضًا ضمن مجموعة (10 مسرحيات من يوسف العاني) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت عام 1981م، وسيعتمد الباحث على إصدار منشورات الثقافة الجديدة في تحليله للمسرحية.

**أولاً / علاقة العلامات والمحاور بالسياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي:**

لقد عاش (العاني) التحولات السياسية عن كَثَب، كمشارك وكفنان، فهو مُوَظِّف جيد لنضال الجماهير، حيث نراه يستقي موضوعاته من مجرى الحياة العام، ومن تلك الحالات الفردية التي شاهدها وعاشها رابطًا إياها بمجرًى سياسي واقتصادي. فـ(العاني) خلال مسيرته نجده واقعيًّا، تَلَبَّس بالانتقادية في فترته الأولى، وبالطبيعية والتاريخية في فترته الثانية، وبذلك يقترب (العاني) من صورة الفنان الذي يواكب مسيرة مجتمعه، ويكتب جزءًا من تاريخه برؤية فنية.

ففي مسرحية (آني أمك يا شاكر) نجد أن هناك تطورًا واضحًا في تجربة (يوسف العاني) المسرحية ؛ إذ سجلت هذه المسرحية أول تأثير للأدب الاشتراكي في المسرح العراقي رغم وجود هذا التأثير في الأدب والفكر داخل الشريحة المثقفة آنذاك، فكان له الفضل في إرساء دعائم المسرح الواقعي، ورغم أن هناك تأثيرات واضحة على مسرح (العاني) أخذها من (مكسيم غوركي) و(أنطون تشيخوف)، إلا أنه استطاع أن يوظفها لمذاق عراقي خاص يتوافق مع احتياج المجتمع[1]، وتأكيدًا لذلك نستند إلى قول (العاني) حول تجربته المسرحية هذه: " كانت هذه المسرحية بالنسبة لي علامة تحول جديد في كتابتي المسرحية"[2].

كما تعد مسرحية (آني أمك يا شاكر) أول مسرحية سياسية تضع الأم العراقية في موقعها الصحيح، الموقع التاريخي والنضالي، ليس في مرحلة معينة فحسب، وإنما عبر أجيال وتاريخ بعيد، فمنذ خلقت هذه الأم كان الدفاع وسيلة من وسائلها، تدافع عن أولادها وحريتها ووطنها الشرعي، وما إلى ذلك من كرامة وبسالة وحب للحياة، فهي أم الشهيد وأم المناضل والمناضلة وأم العراقيين. ورغم أن (العاني) لم ينكر تأثره برواية غوركي (الأم) إلا أنه أكسبها ملامح عراقية، كانت خلاصة كاملة لموضوعه الأساس واستكمالاً لملامح الشخصية الشعبية التي اعتمدها كثيرًا في مسرحه.

وفي هذه المسرحية يوجه (العاني) اهتمامه إلى الصدام السياسي / الاجتماعي مع السلطة، حيث نجد ثمة أُمًّا لثلاثة أبناء: الأول وهو الأكبر يقتل في السجن، وفيه يمثل المؤلف كل الشهداء الذين سقطوا كمناضلين في الشوارع والسجون، والثاني تحجزه السلطة بسبب اشتراكه في المظاهرات، أما الثالث فهو ابنتها الهاربة، وفيها يمثل المؤلف كل إمكانات المستقبل، فالزمن الدرامي الذي تدور فيه المسرحية يوضح تاريخًا طويلاً من النضال، الموت في الماضي والمجابهة في الحاضر والمستقبل. فـ(يوسف العاني): " يستوحي أحوالنا الاجتماعية الراهنة أو القريبة عهدًا بهذه الأحوال، يستوحيها كقاعدة انطلاق له، يستند إليها في الارتقاء إلى آفاق الفن اللامحدودة يوظفها دراميًّا وفنيًّا ومسرحيًّا من أجل إبداع صورة حقيقية أمينة تعكس المجتمع"[3].

ورغم أن المسرحية تحكي أوضاع ما قبل ثورة 14 تموز 1958م إلا أن (العاني) كان يستشعر حجم وفعالية النضال الجماهيري، وكان بارتباطه السياسي يجسد التفاؤل الثوري عمليًّا، كما كانت هذه المسرحية انعكاسًا للانتفاضات الوطنية ضد الحكم الملكي الذي تقف من ورائه بريطانيا، فالمسرحية تخاطب المتلقين لتنير لهم الدرب النضالي الجديد الذي يسعى إلى التخلص من المحتل والعيش في بيئة خالية من الظلم والتعسف من قِبَل السلطات آنذاك، ورغم أن (العاني) لم يعط ملامح هذا النظام الذي تواجهه الشخصيات إلا أنه ركز على جمل خطابية رنانة تهدف إلى الكشف عن بطولاتها.

لقد أراد المؤلف أن يثبت _ من خلال الثقافة والاطلاع والرأي الحر الذي رسمه في شخصياته بجعل الأم تقرأ الكتب، والبنت طالبة جامعية مثقفة، ووجود مكتبة في البيت _ أن للثقافة إسهامًا كبيرًا في تطوير المجتمع، وخصوصًا في الأماكن الشعبية التي تفتقد التعليم الصحيح.

---

(1) ينظر: عقيل مهدي يوسف، نظرية العرض المسرحي، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، 2010م، ص138_139.
(2) يوسف العاني، التجربة المسرحية: معايشة وانعكاسات، بيروت، دار الفارابي، 1979م، ص61.
(3) يوسف عبد المسيح ثروت، "المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي الراهن"، في مجلة (الأقلام)، بغداد، إصدار دار الشئون الثقافية العامة، العدد 6، السنة 15، 1980م، ص64.

وهكذا تأتي أهمية مسرحية (آني أمك يا شاكر) في كونها قد فتحت مجالاً جديدًا لكتابة مسرحية عراقية سياسية، إضافةً إلى تأكيدها على الدور التحريضي للمسرح الذي كان يفتقده المسرح العراقي آنذاك.

**ثانيًا / خطاب المؤلف Author's Speech**

**(2_1) العنوان: Title**

يتألف العنوان من الجملة اللغوية التالية:

- آني أمك يا شاكر: وهي جملة مكونة من مبتدأ (آني) (باللهجة العامية العراقية) أي: أنا، وخبره (أمك) مضافًا إلى ضمير يفسره المنادى التالي المسبوق بحرف نداء، وهذه الجملة تعني توكيد الأمومة إلى المنادى شاكر.

ومن خلال استقرائنا للمسرحية نرى أن المؤلف يقصد بأم شاكر هنا أم العراقيين، الأم الحنون التي تقف وراء تربية أولادها على الخلق القويم وحب الوطن وترابه، فهي هنا تعتز وتؤكد كينونتها وانتماءها إلى جيل الأبطال المناضلين ضد الاستعمار وضد ناهبي الوطن وموارده.

**(2_2) الزمان: Time**

حدد المؤلف زمن المسرحية خلال الفترة ما بين عامي 1952م و14 تموز من عام 1958م، وهي فترة تميزت بالتحول السياسي الذي شهده العراق إبان فترة الحكم الملكي ومجيء ثورة 14 تموز / يوليو 1958م، هذه الثورة التي رحب بها أبناء الشعب العراقي بكل أطيافهم ؛ إذ شعروا في ذلك الوقت بأمل عظيم وتفاؤل بالمستقبل، فأخيرًا اعتقد الكثيرون أن الحكومة جاءت إلى السلطة لا لتحرر البلاد فقط من التبعية لإنكلترا ونفوذ عملائها بل لتتيح سياسات تتجه نحو الوفاء بمصالحهم، حيث يشاركون فيما يُطرح من الآراء، كما أنهم كانوا يعتقدون أنه إذا أمكن تحرير بلادهم فسوف يوضع كل شي آخر في محله الصحيح بصورة طبيعية.

**(2_3) المكان: Place**

حدد المؤلف المكان الذي تدور فيه أحداث مسرحيته في (بغداد)، والمؤلف هنا ينقلنا لواقع قد عاشه عن كثب، هذا الواقع الذي تمركز في العاصمة بغداد، هذه العاصمة التي احتضنت التيارات السياسية المختلفة التي عكست ما تَحْمِلُه على المجتمع الذي تَحَمَّل أعباء الأخطاء والممارسات السياسية المتنوعة، فأراد المؤلف أن ينقلنا إلى هذا الواقع بشكل واقعي انتقادي لما كان يدور حينئذ.

**(2_4) أسماء الشخصيات: Character Names**

ترد أسماء الشخصيات في النص على النحو الآتي: (أم شاكر، كوثر: ابنتها، أم صادق: الجارة، الخال: قدوري، الطبيب: فؤاد، فراش الطبيب، مفوض مع شرطيين).

ومن خلال رصد أسماء الشخصيات كجزء تمهيدي من خطاب المؤلف نجده يختار شخصيات واقعية، عائلة عراقية ضمن مجتمع يشارك فيه الطبيب والجار، المعاناة نفسها تصيب هذه العائلة، وهي دلالة يقصد بها المؤلف المجتمع بمختلف طبقاته وانتماءاته وتناقضاته السياسية، بين مؤيد لها ورافض لما يصيب المجتمع من إساءة وظلم واستبداد.

**(5_2) الإرشادات المسرحية: Stage Directions**

**(1) إرشادات خارج الحوار**

تحمل المسرحية إرشادات خارج الحوار، نذكر منها:

| الإرشادة | الوظيفة | الدلالة |
|---|---|---|
| الفصل الأول:<br>المنظر (فناء دار قديمة ذات أثاث منتشر هنا وهناك.. على يمين المسرح باب يؤدي إلى غرفة.. وعلى يساره باب آخر... عدة درجات من سلم خلف المسرح من جانبه الأيمن.. تبدو صورة شاب معلقة في وسط الجدار بشكل واضح)[1]. | تقدم هذه الإرشادة بداية توصيف للخشبة والأماكن التي قسمت إليها بكل تفاصيلها الدقيقة، كما تدل على بداية المسرحية. | تحمل صفات المكان الذي يدل على بيت قديم بسيط تقليدي واقعي، إضافةً إلى وجود صورة في منتصف جدار المسرح، وهي دلالة على وجود شخص تتمركز حوله أحداث المسرحية.<br>فتبقى هذه الصورة طيلة الحدث كله، لهذا وُضعت في مركز السيادة لارتباطها الوثيق بفكرة الكفاح الثوري. |

**(2) إرشادات داخل الحوار**

حملت مسرحية (آني أمك يا شاكر) إرشادات داخل الحوار، وتلك الإرشادات تشير في قسم كبير منها إلى دخول وخروج الشخصيات، إضافةً إلى رسم تحركات الشخصيات وتحديد أبعاد المكان، وهناك إرشادات لها دلالات متنوعة، نذكر منها:

| الإرشادة | الوظيفة | الدلالة |
|---|---|---|
| (كوثر جالسة تقلّب عدة كتب.. تضع قسمًا منها في جانب والقسم الآخر في الجانب الثاني... يبدو عليها قلق واضح.. تذهب إلى المنعطف الأيسر في مؤخرة المسرح ثم تعود إلى عزل الكتب)[2]. | توصيف للمكان، كما توضح هذه الإرشادة قلق الشخصية وتوترها من خلال حركتها على خشبة المسرح. | تشير هذه الإرشادة إلى وجود مكتبة في المنزل الذي تدور فيه الأحداث، وهي دلالة على أن عائلة أم شاكر عائلة مثقفة لها اهتمامات بالقراءة، كما أنها تتداول الكتب السياسية الممنوعة. |

**ثالثًا / خطاب الشخصية: Character Discourse**

تحمل المسرحية خطابًا اجتماعيًّا سياسيًّا بالدرجة الأولى، وينقسم الصراع في هذه المسرحية إلى جبهتين، جبهة العائلة (عائلة أم شاكر) ومعها جارتها والطبيب الذين يمثلون جماهير الشعب المسحوق الرافض لأي استسلام، ضد جبهة السلطة والمؤيدين لها كالخال الجبان المتخاذل (قدوري) الذي يقف ضد أخته، بل إنه يرفض الاعتراف بها بسبب مواقفها النضالية ووقوفها ضد الظلم والتعسف الذي أصاب المجتمع الذي تعيش فيه. ويمكننا رصد خطاب العائلة ومن يقف معهم في الشكل الآتي:

**(3_1) خطاب أم شاكر:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| تخاطب ابنتها كوثر:<br>(يا أوصل اله.. ما خلوني أوصل باب المركز الا بطلعان الروح.. اله آني أمج على بختج.. حرت اشسويت بيهم ودكيت رجل بالكاع كلتلهم ما اطلع اله أشوف سعدي وانطيه الأكل)[3]. | يحمل خطاب الشخصية دورًا تحريضيًّا، إذ نجد الأم تزور ابنها في الموقف (السجن) وتصر على مقابلته وإعطائه الأكل. |

**(3_2) خطاب أم صادق:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| تخاطب أم شاكر:<br>(الله ليرضه عليهم. مثل مدا يمرمرون هلشباب ومثل مدايعذبون أهاليهم)[1]. | يحمل هذا الخطاب مرجعية اجتماعية تعكس ما يدور في المجتمع من فساد وظلم وتعسف. |

(1) يوسف العاني، مسرحية آني أمك يا شاكر، ضمن مجموعة (مسرحياتي)، ج1، بغداد، مطبعة المعارف، منشورات الثقافة الجديدة، 1958م، ص7.
(2) المصدر السابق، ص8.
(3) المصدر نفسه، ص12.

ولو تمعنا في خطاب (العائلة) ومنه خطاب (أم شاكر) لوجدناه خطابًا يقوم بوظيفة مرجعية، فهو خطاب تلك الأم التي عانت من السلطة لما تقوم به في كافة أطياف المجتمع، كما يبين رفضها للوضع الذي طال كثيرًا، إنها تبحث عن التغيير والتطور من أجل العيش في بيئة صحيحة خالية من كل أشكال الظلم والتعسف. كما يحمل خطاب (أم شاكر) وظيفة معرفية من خلال وصف بطولات أبنائها النضالية (شاكر) الشهيد الذي توفي في المعتقل، و(سعدي) الذي بقي مسجونًا طيلة أحداث المسرحية، و(كوثر) الطالبة الجامعية المثقفة التي تشارك في المظاهرات ضد السلطة وما تقوم به ضد أبناء الشعب.

بينما يمكننا رصد خطاب السلطة ومن يقف معها كما يأتي:

**(3_3) خطاب الخال:**

| الحوار | الدلالة |
|---|---|
| يخاطب أخته أم شاكر:<br>(هسه بلله مو أني لاكت هو.. يعني أكول لو يجوز من هلطلايب ويتعهد لهم بعد ما يسوي شي.. بلكت اكدر اسويله جاره. اكو جماعة اعرفهم يكدرون يتوسطوله ويروحوله على..)[2]. | يشير هذا الخطاب إلى تواطؤ الخال مع السلطة والوقوف معها والقبول بمواقفها ضد المجتمع.<br>وهنا دلالة على خيانة الخال لوقوفه ضد أهله وأبناء مدينته. |

وهكذا فإن خطاب (الخال) يمثل صوت السلطة والقبول بمواقفها وما تعمله في أبناء عائلته ومدينته رغم المفارقة الدرامية الطريفة التي وظفها المؤلف حينما جعل الشرطة تداهم بيت (أم شاكر) بحضور الخال ليقرر رجال الشرطة/ السلطة أن يأخذوه مكان ابنة أخته (كوثر) الهاربة من الشرطة التي تبحث عنها بسبب مواقفها النضالية ومشاركتها المظاهرات بشكل مستمر.

يرى الباحث من خلال دراسة المسرحيتين السالفتين والتعرف على بنيتيهما، أن (العاني) قد بدأ يخطو خطوات صحيحة في كتابة المسرحية، لأنه قد أطلق لقلمه العنان والحرية في الكتابة، إلا أن هذه الحرية تقف وراءها دراية علمية حقيقية في الكتابة، حيث استفاد (العاني) في ذلك من اطلاعه على فنون الكتابة الصحيحة، ولذلك كله تكون الكتابة المسرحية لدى (العاني) في هذه الحقبة بالذات متأثرة بالمسرحية الواقعية التي فهمها وعرف أبعادها.

**الخاتمة (النتائج)**

(1) اتسمت الصورة الأساسية للمجتمع العراقي بشكل عام بتناقضات حادة، أنتجت حالات من القلق وعدم الاستقرار، كما أنها في الوقت نفسه دفعت إلى التطور وحفَّزت له، وقد انعكست هذه الصورة بدورها على المسرحية العراقية منذ نشأتها، وعرفت تغيرات كثيرة منذ تلك البدايات الساذجة التي امتلأت بالعيوب في بنيتها حتى أصبحت تمتلك ملامحها الخاصة على وفق مراحل: النشأة والتأسيس والتأصيل والتجريب.

(2) تبدلت البنية الدرامية للمسرحية العراقية في النصف الأول من القرن العشرين وذلك لتطور الممارسة المسرحية من ممارسة مسرحية كنسية إلى ممارسة مدنية في المدارس والأندية والفرق، وقد استوجب أن يكون هناك طائفة من الكتاب المسرحيين الجيدين، وظهر جهد هؤلاء الكتاب واضحًا في صياغة المسرحية على وفق النهج الغربي، فجاءت المسرحية مطابقة لما هي عليه في الغرب.

(3) تبدو نظرة (يوسف العاني) منفتحة على الهَمِّ الإنساني وكيفية علاج هذا الهَمِّ الذي يحيط بالمجتمع العراقي، متخذًا شتى الأساليب والطرق الفنية لإيجاد حلول ناجعة لتخليص الإنسانية من الظلم والاستبداد، وهي سمة في جميع مسرحياته.

(4) تنوعت الأفكار والموضوعات التي تناولها (يوسف العاني) في مسرحياته والتي استمدها من المجتمع ونقده وتجسيد هموم الإنسان الذي يدافع عنه ويشاركه همومه.

---

([1]) المصدر نفسه، ص21.
([2]) المصدر نفسه، ص30.

(5) جاءت اللغة عند (العاني) واقعية تنقل أفكار وثقافات الشخصيات مبتعدةً عن تراكيب الجمل وزخرفاتها وقواعد اللغة الميتة والكلمات الرنانة، وهي سمة في مسرحياته جميعها.

(6) صوَّر (العاني) حالة سياسية عاشها المجتمع العراقي إبان فترة الخمسينيات من القرن المنصرم وهي حالة الاعتقالات والخوف من النظام الذي يبطش بكل من يقف ضده.

(7) أكد (العاني) على شخصية (الأم) باعتبارها امتدادًا نضاليًّا للأم العراقية التي وقفت ضد الأنظمة البائدة من خلال مواقفها الوطنية والإنسانية الصامدة.

(8) سلط (العاني) الضوء على الفساد الإداري المستشري إبان الحكم الملكي في العراق وعرّاه ليكون مسرحه بذلك مرآةً عاكسة للواقع المعيش، وهذا يعد خصيصة مهمة من خصائص مسرح العاني لأنه قد سبق الكتاب الآخرين في هذا التوجه النقدي.

**قائمة المصادر والمراجع**

**& الكتب**

**أولاً / المصادر العربية**


1. الآلوسي، تيسير عبد الجبار، تطور البنية الدرامية في المسرحية العراقية، بنغازي، جامعة قاريونس، 1998م.
2. أحمد، إبراهيم خليل وجعفر عباس حميدي، تاريخ العراق المعاصر، الموصل، دار الكتب للطباعة والنشر، 1989م.
3. أمين، عبد القادر حسن، القصص في الأدب العراقي الحديث، بغداد، مطبعة المعارف، 1956م.
4. بطي، فائق، صحافة العراق تاريخها وكفاح أجيالها، بغداد، مطبعة الأديب، 1968م.
5. التكريتي، جميل نصيف، الخلق الفني ومسرح العاني، ضمن كتاب (يوسف العاني فنان الشعب: سيرة ومسيرة)، عمان، شركة مطابع الأديب، 2008م.
6. الجادر، عبد المنعم حامد، من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث، بغداد، مطبعة بغداد، 1950م.
7. الجواهري، عماد، الإطار القانوني والسياسي لتسوية حقوق الأراضي وإصلاح نظام الملكية الزراعية في العراق 1932_1958، النجف، دار الضياء للطباعة، 2009م، ص10.
8. الحسني، عبد الرزاق، تاريخ الصحافة العراقية، ج1، النجف، مطبعة الغري، 1935م.
9. _____، تاريخ الوزارات العراقية، ج3، صيدا، مطبعة العرفان، 1953م.
10. الربيعي، علي محمد هادي، المسرحيات المفقودة لنعوم فتح الله سحار: دراسة ونصوص، عمان، دار صفاء للنشر والتوزيع ومؤسسة دار الصادق الثقافية، 2014م.
11. الزبيدي، ليث عبد الحسن جواد، ثورة 14 تموز 1958 في العراق، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1979م.
12. الزبيدي، علي، المسرحية العربية في العراق، القاهرة، معهد البحوث والدراسات العربية، 1967/1966م.
13. صادق، عبد الرضا، في أدب العراق الحديث، بيروت، دار الفارابي، 2009م.
14. الصباغ، صلاح الدين، فرسان العروبة في العراق، دمشق، مطبعة الشباب العربي، 1956م.
15. صليحة، نهاد، أمسيات مسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.
16. الطالب، عمر، المسرحية العربية في العراق، ج2، النجف، مطبعة النعمان، 1971م.
17. العاني، يوسف، بين المسرح والسينما، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1967م.
18. عز الدين، يوسف، الشعر العراقي: أهدافه وخصائصه في القرن التاسع عشر، بغداد، مطبعة الزهراء، 1958م.
19. المحسن، فاطمة، تمثلات النهضة في ثقافة العراق الحديث، بيروت، منشورات الجمل، 2010م.

20. معروف، هوشيار، الاقتصاد العراقي بين التبعية والاستقلال: دراسة في العلاقات الاقتصادية الدولية للعراق قبل 1 حزيران 1972، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1977م.
21. المقدسي، أنيس، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، بيروت، دار العلم للملايين، 1998م.
22. نجم، محمد يوسف، المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847_1914، بيروت، دار صادر، 1999م.
23. الوردي، علي، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، بغداد، مطبعة العاني، 1965م.
24. _____، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج1، قم، مطبعة أمير، 1992م.
25. يوسف، عقيل مهدي، نظرية العرض المسرحي، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، 2010م.
26. العاني، يوسف، التجربة المسرحية: معايشة وانعكاسات، بيروت، دار الفارابي، 1979م.

**ثانياً / المصادر المترجمة**

27. بطاطو، حنا، العراق _ الكتاب الأول: الطبقات الاجتماعية والحركات الثورية في العهد العثماني حتى قيام الجمهورية، ترجمة: عفيف الرزاز، طهران، منشورات فرصاد، 2005م.

**ثالثاً / النصوص المسرحية**

28. العاني، يوسف، 10 مسرحيات من يوسف العاني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1981م.

**& الدوريات والنشريات**

29. ثروت، يوسف عبد المسيح، "المضمون الاجتماعي في المسرح العراقي الراهن"، في مجلة (الأقلام)، بغداد، إصدار دار الشئون الثقافية العامة، العدد 6، السنة 15، 1980م.
30. جيان، "حول مسرحية الخبز المسموم"، في مجلة (الفنون)، بغداد، إصدار كاميران شفيق حسني، العدد 23، 1957م.
31. حسن، عبد الله، "تطور المسرح العراقي في سنة"، في مجلة (السينما)، بغداد، إصدار كاميران شفيق حسني، العدد 55، السنة 2، في 1956/10/10م.
32. علاوي، احمد، "بدايات المسرح العربي في العراق"، في مجلة (قضايا عربية)، بيروت، إصدار المؤسسة العربية للدراسات والنشر، العدد 3، 1974م.