محراب الحوار المسرحي انقذني من عجز لغة القص

فؤاد التكرلي

كتبت حتى الان نحو عشرين حوارية والحوارية هي التسمية التي اطلقتها على ما يشابه المسرحيات ذات الفصل الواحد تحرجت ان ادعي بانها مسرحيات معدة كي تمثل في الفصل المسرحي وتتجسم شخصياتها على خشبة المسرح .. كانت هذه النصوص نتيجة لماض بعيد ففي السنوات الاربعين الاخيرة حين تفتحت نفسي وذهني على الادب والافكار اثار اعجابي ما كان يكتبه (توفيق الحكيم) من مسرحيات قرأت له خلال تلك المدة وما بعدها (شهرزاد) (واهل الكهف) و (رصاصة في القلب) و(الايادي الناعمة) ومجموعة ضخمة من المسرحيات القصيرة والجميلة فتشبعت في هذا الحوار بالظريف والرائع الذي كان (الحكيم) يملك ناصيته بعد ذلك حين كنت منعزلا في بعقوبة وتملكني هوس قراءة المسرحيات العالمية قرات مسرحية او مسرحيتين من الادب اليوناني القديم (سوفوكل) و(يوربيدس) ومسرحيات (لايسن) وبعض المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية (اندروماك) لراسين، والسيد (لكورني) ثم جذبني المسرح الانجليزي باناقته اللغوية اللافتة وبلغ حماسي لمسرحية (الدائرة) من تاليف (سومرست موم) التي انكفات عليها اترجمها الى العربية ..

اما مسرح (اوسكار وايلد) فقد فتنني بحواره ولغته المذهلة وخفة روحه التي لاتضاهى ولكم احزنني على الدوام وانا أقرأ عن ما آلت اليه حياه هذا الفنان الكبير وكيف عومل بقسوة ولا مبرر لها من قبل المجتمع الانكليزي الذي اراد ان ينتقم من وايلد بدلاً من ان يقيم له تمثالا من الذهب الخالص .

تلك الايام في بعقوبة بداية الخمسينيات بدات بيني وبين نفسي اتدرب على كتابة الحوار كنت اريد ان اميز الشخصيات عن بعضها بما تتكلمه اعني ان احاول رسم الشخصية وحدودها من خلال الحديث الذي تتبادله مع الشخصية الاخرى .

الالتزام بالحياد

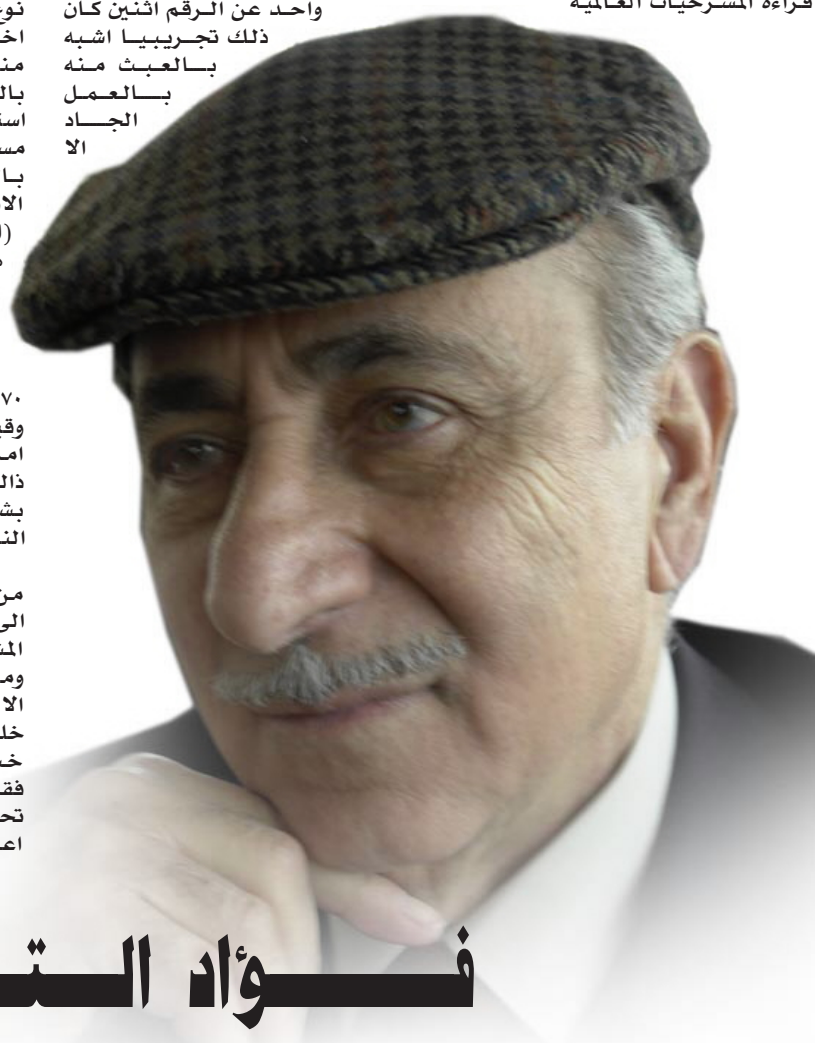
كنت اضع ارقاما بدل الاسماء ملتزما بالحياد وابذل جهدي كي يتميز الرقم واحد عن الرقم اثنين كان ذلك تجريبيا اشبه بالعبث منه بالعمل الجاد الا انه منحني بشكل من الاشكال سهولة التعامل بادارة الحوار وباختيار الجمل المباشرة ذات الادلة دون لف او دوران وبالرغم من هذه الجهود فان اول مسرحية طويلة كتبتها على النمط الانكليزي كانت من الثقل اللغوي وبطء الايقاع بحيث تركتها قبل ان ينشر فصل منها وبعد ان نشر هذا الفصل صرت اكره نفسي لانني كتبتها . كنت اجد اننا بحاجة الى تجديد كل ما في المسرح العربي بدءاً من البشر الى الحبكة والحوار والاخراج . اما ان تقفز بغباء الى اول الصفوف الى المجددين الى المسرح العالمي فتلك هي الكارثة المبكية. شاهدت سنة ١٩٥٦ في باريس مسرحية صاموئيل بيكت المشهورة في انتظار كودو، لم تعجبني كثيرا ولكنني وجدتها ملائمة ومنسجمة مع عالمنا المعاصر انذاك. كان بيكت يمثل مرحلة متطورة بشكل طبيعي ومتدرج مع ماضي المسرح العالمي . كان مبدعا على طريقته الخاصة ولم يكن بهلوانا يقفز الى الصفوف الامامية دون وجه حق . لم اشاهد مسرحيات كثيرة وكنت افضل التمتع بمشاهدة مسرحية عراقية صميمة وغير متقنة على مشاهدة مسرحية اجنبية يمثلها عراقيون كنت اجد في هذه الاعمال الاخيرة غشا من نوع ما لم أستسغه . حوالي سنة ١٩٦٩ اخذت تساورني افكار مجردة ترمي الى مناقشة الاوضاع السياسية او لها صلة بالسياسة فلم اجد بدا من كتابتها كما استطيع وكما يحلو لي . لم افكر في انها مسرحية يمكن ان تمثل ولم يخطر على بالي سوى ان اتخلص من عبء هذه الافكار، فكتبت مسرحية او حوارية (الصخرة) ادهشني بعد ذلك ان يلاقي هذا النص اصداء مختلفة عما اردته وان يفهم على انه نص خطير وليس عبثا مسرحيا. لقد منعت هذه الحوارية في مصر حين ارسلتها الى صديقي الفنان احمد مرسي سنة ١٩٧٠ لينشرها في مجلة (كالري ٦٨) وقيل لي ان الرقابة المصرية حارت في امرها فرفعتها الى وزير الثقافة حين ذاك محمد فائق فابقاها عنده مترددا بشأنها حتى توفي الرئيس جمال عبد الناصر وخرج هو من الوزارة .

ترجمة الصخرة الى البولندية

من جهة اخرى ترجمت هذه الحوارية الى البولندية ونشرت في مجلة (حوار) المشهورة كما ترجمت الى الكرواتية ومثلت في مدينة (زغرب) بيوغسلافيا الا انني لم اعلم بنوع الاصداء التي خلفتها هذه الحوارية حين وضعت على خشبة المسرح اعلم فقط انها مثلت فقط في العراق مرة او مرتين وكانت تحقق فشلا مسرحيا ذريعاً ولانني لا اعد نفسي كاتباً مسرحيا بل كاتباً متطفلاً على هذا الفن العظيم فقد تركت التفكير في ان تمثل هذه الحواريات وتابعت سبيلي في كتابتها كنصوص ذات منحى رمزي سياسي وكنت مكتفيا بان اراها تنشر ومع مرور الوقت واختلاف الازمنة والامكنة والبلدان التي كنت اعيش فيها صارت هذه النصوص تتجه الى الابتعاد عن الرمزية السياسية واخذت تعالج مواضيع شبه واقعية تمتلك ناحية غامضة ذات دلالة فكرية وعاطفية . وفي بعض الاحيان كانت المقدرة تخونني على صياغة فكرة ما قصصيا فكنت الجا في اخر الامر الى محراب الحوار المسرحي الذي انقذني عدة مرات وكنت سعيدا بهذا الحال. هذا الميل الغريب الى المسرح اعاد الي بعض ذكريات الطفولة التي مضت عليها اعوام طويلة. بدت لي احداث تلك الذكريات ذات دلالة على الرغم من سذاجتها كنا نسكن في بدايات الثلاثينيات من القرن العشرين منزلا قديماً ذا سرداب عميق في محلة باب الشيخ وكنت في سن الرابعة أو الخامسة وكان اخي نهاد في سن العاشرة ولا ازال لااعرف الى الان كيف ولماذا كانت تواتينا فجاة فكرة القيام بتقديم مسرحية الى الجمهور وما ان تنبثق هذه الفكرة في رؤوسنا حتى نباشر ببناء هيكل المسرح في زاوية رطبة باردة من سردابنا العتيق وكنا نضع فراشا على جهة لجلوس المتفرجين ثم نبذل جهدا كبيرا لتركيز قماش الستارة من احدى نواحي الزاوية الى جهتها الاخرى بحيث يمكننا التحكم بفتحها واغلاقها حين نشاء . كانت تلك مهمة شاقة تكتنفها صعوبات جدية ولكننا غالبا ما كنا ننجح في توضيبها اما ارضية المسرح فكنا نفرشها ببساط قديم ناخذه خلسة دون علم والدتي المشكلة الغامضة كانت تهيئة المسرح وترتيبه كما نحب تستغرق منا اكثر من ساعتين وحين كنا ننتهي من هذه المهمة المعقدة كنا ندعوا بضجة مفتعلة جمهورنا من المتفرجين الى القدوم واتخاذ الاماكن المعدة لهم

جمهورنا كان بسيطا يتكون من شقيقتي الصغيرتين ومن الخادمة وكن اطفالا مثلنا ياتين بتردد وبعض الدهشة ويجلسن على الفراش امام المسرح حينذاك تبرز المشكلة الغامضة التي كان اخي نهاد وانا نخفيها عن انفسنا ماذا نمثل لقد جهزنا كل شيء المسرح والستارة والمتفرجين الا اننا نسينا او لم يهمنا بالمسرحية او بالعرض الذي نريد ان نقدمه تلك كانت مشكلة عويصة لذلك وكحل اني كنا نسرع نحن الاثنين للظهور على المسرح ونبدا بالمصارعة امام الجمهور وكان ذلك بطبيعة الحال امرا مملا للمتفرجات الصغيرات فكن لايصمدن الا دقائق ثم يقمن منصرفات وهن في غاية التذمر هذه الممارسة المسرحية اللا مجدية عادت الي بعد سنوات قليلة فقد قررنا نحن اطفال الدرب الترابي الضيق ٢٨٣ في محلة باب الشيخ الى ان نشكل فرقة ونمثل مسرحية (وليم تيل) للشاعر الالماني الكبير شيلر . وكنا ٦ او ٧ اطفال في اعمار تتراوح بين ١٠ او ١٢ سنة وكنا لانزال في الصفوف الابتدائية من دراستنا وكيف خطر لنا ان نمثل هذه المسرحية لا ادري كيف حصلنا ليس على نص المسرحية الاصلي بل على فكرتها فقط لا ادري الهب مشاعرنا ذلك المنظر الذي يقف فيه وليم تيل حاملا قوسه ونشابه ليوجه السهم الى التفاحة الموضوعة فوق راس ابنه وكان يطيع امرا من الامير الظالم وكان قد اخفى سهما اخر في جعبته ليرمي فيه الامير في حال اصابة ابنه باي اذى. كنا في قمة الحماسة ونحن نتجادل بحمية في تفصيلات المسرحية وكيفية تمثيلها وبعد ساعات من النقاش جاءت اللحظة الحاسمة حيث توجب اختيار واحد من افراد الفرقة ليقوم بدور ابن وليم تيل. انذاك وعلى حين غرة اصابنا الاحباط من كل جانب فقد رفض جميع اعضاء الفرقة القيام بهذا الدور . وكان رفضا قاطعا لارجعة فيه حاول كل واحد منا ان يقنع احد رفاقه بعدم وجود أي خطر من القيام بالدور دون جدوى خفنا كلنا من السهم الذي يفترض ان يوجه الى من يقوم بدور وليم تيل الى التفاحة التي يضعها الابن بسذاجة . وعدنا للنقاش والجدل الطويلين كنا نريد ان نصل الى حل نجده معقولا ولم يكن ذلك سهلا الا اننا ولحسن الحظ اهتدينا بعد حوالي الساعة الى حل سحري بدا لنا اقرب الى طبيعة الامور الى ان وليم تيل تماشيا مع المنطق ومع توتر اعصابه لايستطيع ان يصيب التفاحة بل يصيب ابنه في مقتل عند ذاك يستخرج السهم الذي اخفاه في جعبته ليقتل الامير الظالم انتقاما لابنه .

كان حلا سعيدا وموفقا جدا الا انه لم يكن ناجحا لقد رفض الجمع مرة اخرى القيام بدور الابن ومن ثم تلقي السهم القاتل هذه المرة كان الاصرار على الرفض اكثر شدة فمن يقوم بدور الابن سيقتل او يصاب باصابة خطرة على ارض الواقع المرير هذا . لقد أبى الاحباط ان يترك فرقتنا المسرحية الوليدة ومع الحل المنطقي الذي اتبعناه انحلت فرقتنا المسرحية قبل ان تبدأ مسيرتنا وتشتتنا في مجالات الحياة الواسعة ولم تساورنا بعد ذلك اية اوهام مسرحية .



فؤاد التكرلي مسرحيا

ضياء خضير

لاتؤلف الكتابة المسرحية في حياة فؤاد التكرلي وادبه جانبا خطيرا يشبه ذلك الذي تحتله القصة .. ففؤاد التكرلي قاص لايمكن دراسة تاريخ القصة العراقية في الخمسينيات من هذا القرن خصوصا دون ان يترك له الدارس حيزا مهما من دراسته وفؤاد التكرلي روائي ايضا اثبت في روايته الوحيدة (الرجع البعيد) انه قادر على ان يعطي الادب القصصي في العراق ما اصطلح بعض النقاد على تسميته (روايته الاولى).

ومع ذلك فقد كتب فؤاد التكرلي مسرحيات او- حواريات- كما يسميها وواظب على متابعة اهتماماته بهذا النوع من الكتابة منذ اوائل الخمسينيات وحتى الان بحيث صار مما كتب له مجموعة جرى نشرها او نشر بعضا منها في كتاب صدر عن دار الشؤون الثقافية ببغداد عام ١٩٨٦ وما تجدر الاشارة اليه هنا قبل أي شيء اخر هو ان فؤاد التكرلي المسرحي هو غير فؤاد التكرلي القاص فبين الاثنين من الاختلاف والتباين مالايستطيع القارىء ان يتبين الصلة بينهما الا بصعوبة هذا اذا استطاع ان يتبينها اصلا وتوجد علاقة بين الاثنين سواء على صعيد الموضوع ام الاداء والامر هنا لا يتعلق طبعا بالاختلاف الذي تفرضه معالجة كاتب مالنوعين أدبيين يختلفان في طبيعتهما اختلافا جوهريا وانما لروح الكاتب واسلوبه ولغته البعيدة في القصة عنها في المسرحية الى الحد الذي يكون فيه من الصعب احيانا نسبة الاثنين الى كاتب واحد خصوصا اذا ابقى الدارس في ذهنه صورة ذلك الكاتب القصصي الخمسيني التي جهد التكرلي في صنعها لنفسه وجعل منها خصيصة نادرة من خصائص الادب القصصي في العراق في مرحلة خصبة من مراحله تعتمد جوهريا على تناول (خامة) الواقع العراقي ونماذجه البشرية المختلفة وفق الرؤية الفنية الشديدة النضج والحساسية . جهد النقاد عندنا في دراستها واحلالها المقام الذي يليق بها في خارطة الادب القصصي في العراق منذ مقالات الدكتور سهيل ادريس بمجلة الاداب اللبنانية في الخمسينيات حتى دراسة الدكتور عبد الاله احمد الرائدة حول القصة العراقية بين الحربين، والتي ظهرت عام ١٩٧٧ .

غير ان الاختلاف الذي يجده القارىء بين قصص التكرلي ومسرحياته او حورياته لايقلل من اهمية هذه الاخيرة لحساب الاولى، وان كان الدارس مضطرا الى الاعتراف بان كل ما كتبه التكرلي من مسرحيات لايرتفع به الى ان يكون كاتبا مسرحيا يمكن الاهتمام بالمسرحية على نحو الاهتمام بمسرح يوسف ادريس في مصر على سبيل المثال . وكلا الكاتبين عانيا من الكتابة المسرحية باعتبارها هما ابداعيا اخر يضاف الى الاهتمام بكتابة القصة والرواية على ان هذا الاختلاف بين مسرح التكرلي وقصصه لايخلو من فائدة باعتبار ان هذه المسرحيات تضع يد الدارس على وثائق جديدة يمكن من خلالها تعميق معرفتنا بعالم الكاتب الفكري ووصلته بالادب الدرامي الغربي، او بنماذج معينة منه : بدات في الفترة الاخيرة خصوصا تلقي بظلها على كتابته القصصية نفسها بحيث نجد من غير الممكن احيانا دراسه هذه التجارب دون محاولة ربطها بطية الموقف الفكري والفني الذي جرى التاكيد عليه في كتابته ذات الشكل الحواري والدرامي المشار اليه اعلاه .

ترجع محاولات فؤاد التكرلي المسرحية الاولى الى فترة مبكرة من حياته فهو يقول انه جرب المسرح قبل كتابة القصة ورغم ما كتب عنه من دراسات تناولت فنه القصصي فان أي دراسة جادة لم تكتب عن مسرحياته ويبدو ان ذلك راجع الى مجموعة من العوامل ياتي على راسها ان هذه المسرحية قصيرة في الغالب وانها ذات بناء فكري وفني خاص يصعب معه تقديمها على خشبة المسرح وما قدم منها في الواقع لم يحرز نجاحا كبيرا . يضاف الى ذلك الى ان المؤلف لم يجمع مسرحياته في كتاب كما ذكرنا الا في فترة متاخرة وهو كتاب لم يضم كل المسرحيات ..

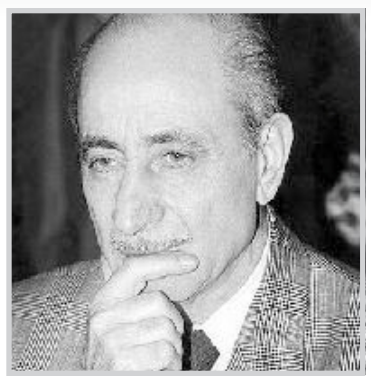
لقد اظهر بعض الدارسين اثر الرواية الغربية في كتابات التكرلي القصصية اما في كتاباته الدرامية فان ثمة اثراً واضحاً للمسرح الجديد الذي ظهر في فرنسا بشكل خاص منذ بداية الخمسينيات على ايدي يونسكو وبيكيت لقد كان ما يسميه الناقد عبد الاله احمد مذهب (الواقعية الجديدة) يسيطر على كتابات التكرلي القصصية وهي تعتمد على ابرز قسمات الواقع المحلي وفق رؤية فنية واسلوبية متطورة بحيث ان خامة هذا الواقع الغبي حسب كلمة المؤلف نفسه –تتحول على يديه الى اعمال ادبية رائعة . وقد وجد الدكتور عبد الاله احمد ان قصص التكرلي لاتطرح مشاكل الشكل الفني وما يقتضيه من ترصد لعيوب الكاتب واخطائه الفنية بمقدار ما تفرض على الباحث مهمة تحليل وتفسير عوالمه الفكرية والنفسية وان هذه العوالم تكشف عن رؤية فيها الكثير من التكامل والثبات غير انه سيكون من الصعب القول مع الدكتور عبد الاله احمد ان منطلقات التكرلي الفكرية وقيمه الفنية ظلت واحدة منذ بداية الخمسينيات حيث ظل الكاتب كما يضيف الناقد يعيش ضمن عالم خاص بعيدا عن الصراعات والتمزقات التي اصابت الحركة الوطنية بعد ثورة ١٩٥٨,

وقبل تناول اهم المسرحيات للتكرلي بالدراسة ونتبين علاقتها بالمسرح الجديد في فرنسا نود ان نسجل هنا ملاحظتين اساسيتين على المستوى العام لهذه المسرحيات..

الاولى : ان شخصيات هذه المسرحيات واقعة دائمة في محنة او مشكلة ذات طبيعة استثنائية واحيانا غير منطقية وهي تحاول بمفردها او بالتعاون مع غيرها الخلاص منها لانها تهدد وجودها وتفقدها الشعور بالامن ولكن البحث عن حل لازمة هذه الشخصيات ينتهي دوما الى نتيجة سلبية يوحي الكاتب من خلالها بأن السعادة غير ممكنة على هذه الارض وان البحث عنها ضمن الشرط الانساني القائم هو العبث بعينه ويمكننا ان نستشهد على ذلك بمسرحياته الثلاث (متهمون سياسيون و الصخرة والطوف) حيث تمتزج المأساة بالسخرية تلك السخرية المستمدة من شرط انساني خاص يلعب دورا كبيرا في تكريس روح الياس التي ينتمي اليها الفعل الرامي في هذه الاعمال فالصخرة التي تنبثق على حين غرة وسط احد البيوت لاتفتأ ان تتضخم وتهدد بالانفجار وتدمير حياة العائلة المعنية . وابطال (المتهمون السياسيون) يتحولون بعد هروبهم من السجن الى مخلوقات غريبة تثير السخرية والعطف لدى زوار حديقة الحيوانات التي كانوا ينتظرون الاوامر فيها .. الثانية : هي عزلة الانسان ووحدته الوجودية القاتلة وذلك هو جوهر المحتوى الاكثر حضورا في حواريات التكرلي القصيرة والتي كتبها بشكل خاص خلال اقامته الاخيرة في فرنسا . ومن هذه المسرحيات (زوج السيدةم) و(المخبر) و(الشال) فهناك دائما انسان وحيد في هذه الحواريات مغلفة اناه في حجاب سميك ليس من السهل فكه والكشف عما في داخله وثمة شيء خفي يجعل الشخصية منفصلة عن الجماعة متصادمة معها اننا نصادف مثل هذا الانسان وحيدا في بار ينتظر شيئا مجهولا لاياتي كما في (زوج السيدة م) او قابعا في عربة قطار فارغة كما في المخبر اوالشال حيث يتحول القطار نفسه الى رمز لكوكب غريب ينطلق بركابه نحو المجاهيل الكونية لايعرف هذا الراكب نفسه ما هي وحين يحصل اللقاء بين واحد او أكثر من هذه الذوات المستوحدة ينقطع في اللحظة الدرامية نفسها التي ننتظر فيها ان يتحول هذا اللقاء الى وسيلة للكشف والتواصل الانساني الحميم وهناك بطبيعة الحال علاقة قوية بين هذين القسمين من المسرحيات على الرغم من ان القسم الاول مشغول بالدرجة الاولى .. بالهم الاجتماعي والسياسي في حين ان القسم الثاني مسكون بهم وجودي ذي طبيعة ميتافيزيقية مبعثها الاساسي الغموض الكائن في قلب الاشياء وفي علاقة الانسان بالكون .. وان يكن الباعث على الاحساس به ذا جذر اجتماعي يتصل بالحياة الشخصية المسرحية نفسها ..

قراءة في مسرحية حوارية الأشباح لفؤاد التكرلي

عبد الخالق كيطان



يبدو من المبكر جداً إطلاق أحكام نقدية بصدد القاموس اللغوي الذي بدأ المبدعون العراقيون استلهامه في نصوصهم الجديدة التي كتبت بعد التاسع من نيسان ٢٠٠٣، وذلك لأن هذا القاموس قد أخذ بالانوجاد إذعاناً لسلطة قهرية جبارة تحكمت بهذه النصوص ومبدعيها على السواء. لقد ولى الزمن الذي يحبس فيه المبدع العراقي، والمبدع بشكل عام، نفسه بعيداً عن مشاكل عصره وهموم أبناء لغته بالدرجة الأساس. وفي الحالة العراقية فقد أصبح كابوس الإرهاب الوافد والمقيم حالة يومية لا يكتوي بنارها المواطنون فحسب بل المبدعون أيضاً، ولقد خسر المشهد الثقافي العراقي بالفعل العديد من رموزه ومبدعيه بسبب الإرهاب بعد أن كانت خسارتنا قبل التاسع من نيسان بسبب جور الديكتاتورية وظلم الطغاة.

هذه التقدمة أجدها مناسبة وأنا أقرأ النص والروائي الكبير فؤاد التكرلي والمعنونة(حوارية الأشباح... والمخطوف العراقي).

والنص الذي بين أيدينا هو نص الواقع بامتياز، وبالرغم من قصره، فهو في مشهد واحد، ولكنه نص يمنحنا تصوراً واضحاً عن واحدة من المفردات الجديدة والوافدة في المشهد العراقي، وتتعلق بظاهرة خطف المواطنين.

يبدأ النص بجمل واضحة عن شخص معصوب العينين ومقيد اليدين إلى كرسيه، وبعد لحظات نرى الشخص الذي قام بفعل الخطف أو ممثل جماعة الخاطفين، والذي يصفه التكرلي بكونه "رجل متين الجسد، يرتدي ثياباً خشنة ورخيصة، بملامح فظة غير متناسقة، في حوالي الخمسين من عمره" فيما الرجل المخطوف يجلس إلى كرسيه " بملابس أنيقة يلوثها الطين والتراب في مواضع عدة". ونفهم بعد ذلك بأن الرجل المخطوف ثري عراقي مسن ومريض كان غادر العراق بعد العام ١٩٩٠ بعام أو عامين ثم عاد إلى وطنه بعد سقوط الصنم الصدامي على غير إرادته:

– قلت لها مرات عدة، لا يمكنني العودة إلى تلك المدينة بغداد، إلى ذلك البلد الملعون.. قلت لها وكررت القول ألف مرة. لا يمكنني.. لا يمكنني..لكنها لم تجد وصفاً تصفني به إلا الجبن.. الجبن والخوف والاختباء والتراجع وحتى خيانة الحقوق، وبماذا يمكن أن أجيبها وقد أكملت الثالثة والسبعين؟ تقول ماذا تبقى لك كي تخشاه؟

يفضح المونولوغ السالف الكثير من صفات الشخصية المخطوفة، عمرها، مستواها الطبقي، ورؤيتها للحياة ولبلدها.. وهي تلمح ولا تفصح حول شخصية المرأة في هذا المقتطف، وقد نتصورها زوجة الشخصية بالنظر لعمر الشخصية ذاتها. تحريض الزوجة، إذن، لزوجها بالعودة إلى بلادهما قاد الزوج إلى أيدي الخاطفين، هؤلاء الذين لا يريدون منه سوى ثمن رأسه، وهو كما يخبره الخاطف ٢٥٠ ألف دولار أمريكي قابل للزيادة بالنظر لعمليات المتاجرة بالمخطوفين السائدة بين الجماعات الإرهابية في العراق.

ويتبدى القاموس العراقي الجديد في هذا النص بوضوح شديد، كما يتبدى الموضوع الجديد في المسرحية العراقية، والثقافة العراقية بشكل عام، وهو موضوعة الخطف. وفي بنية النص نرى أن النص بوصفه مشهداً وليس مجموعة مشاهد يمثل أول ملامح نجاحه، فيما يمثل مشهد الرجل الخاطف والرجل المخطوف في غرفة قميئة ذروة حدث بشع مثل حدث الاختطاف، وبالتالي تصبح عمليات اللف والدوران الدرامية، إذا جاز التعبير، حول هذه الفكرة محض مضيعة للوقت، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن حصر الحدث بمشهد واحد سيتيح للمؤلف، ومن بعده كادر عرض المسرحية فيما لو قدر لها أن تعرض على المسرح، أن يحتفظوا بقدر معقول من التوتر الدرامي بسبب من انشداد أجزاء المشهد نفسه.

حبكة المسرحية، كما أشرنا في سياق تحليلها، بسيطة للغاية، ولكنها مشحونة بالعاطفة، والعاطفة ليست من حيثيات الدراما الطارئة، وهي حبكة تراجيدية في النهاية، ولكنها من نوع تراجيديا الواقع، إنها من تلك الحكايات التي يمر الناس عليها بكثرة في الشوارع والباصات العامة وتتداولها الألسن باعتبارها حدثاً عادياً، الدراما هنا تقوم بتصعيدها إلى منطقة الخلود، منطقة الفعل التراجيدي المؤثر، أو لنقل بلغة أكثر وضوحاً، أن الدراما تخلق منها نموذجاً.

فؤاد التكرلي لا يعبأ كثيراً هنا بشروط درامية محددة، فهو أمين على أبرز قوانين الدراما: الزمان، المكان، والشخصية والحدث. كل شيء واضح منذ أولى لحظات النص، ولكن ما هو غير متوقع يكمن في نهاية النص، لقد كانت نهاية باردة ولا شك، ولكننا نعتقد أنها باردة لأسباب كثيرة أهمها احساس الخاطف ببرودة الحدث وعاديته!، فهو بالنتيجة، كما يقول، يخدم نفسه ويركض وراء مصلحته لا أكثر ولا أقل.

وإذا كان الإيقاع المتوتر في مثل هذه النص يمثل عامل تقوية، بل بمثابة بناء محكم الحبك فإن موضوعة المسرحية تحتفظ هي الأخرى بمستوى عال من التوتر في ظل رغبة محمومة بتسفيه الحياة من قبل الشخص الخاطف ورغبة محمومة بالبقاء على قيد الحياة بالنسبة للشخص المخطوف. على أن المؤلف يحاول أن يبذر بعض البذور التي قد يطورها قارئ فتكبر في اتجاهات شتى، ومن هذه البذور قصة الولد وأمه اللذين طردهما الرجل المخطوف في سالف الزمان وعلاقتهما بالرجل الخاطف أو الرجل الذي دفع مبلغاً أكبر من أجل الحصول على رأس المخطوف. نستطيع هنا أن نقول بيسر أن عملية الخطف تمت على خلفية ثأر شخصي، أو هذا ما يريد النص أن يقوله ببساطة شديدة، وهو قول يسخف الكثير من المقولات التي كثيراً ما تبجح بها من يسمون أنفسهم(مقاومة) في عراق اليوم عندما ينفذون عمليات خطف تدينها الشرائع السماوية والدنيوية على حد سواء.

ولا يبدو مصادفة أن يكون الشخص المخطوف في الحوارية رجلاً ثرياً، فهو يمثل عامل جذب لشبكات خطف الأبرياء في العراق، فالرجل الخاطف يقول لضحيته بوضوح في بداية الحوارية بأنه "قطة سمينة جداً ولا يمكن أن تمر بسهولة" ، مضيفاً:(أنت سمكة كبيرة لا تستطيع أن تخترق شباكنا).

اضاءة

احلام فؤاد التكرلي

علي حسين

كانت المرة الاخيرة التي شاهدت فيها وجه فؤاد التكرلي هي قبل عام حين حضر فعاليات اسبوع المدى الخامس في اربيل .. تعب في العينين وثقل في الحركة ورعشة خفيفة في اليد وصوت مرهق يحمل شيئاً من صدى ايام مضت وابتسامة يختلط فيها الشرود بالحزن حينها ايقنت ان السندباد التكرلي سيحط رحاله .

وان هذه خاتمة رحلة طويلة كان فيها التكرلي الكاتب الذي يتجول في شوارع بغداد يصطاد حكايات العراقيين واحلامهم واحزانهم وضياعهم والامهم ومسراتهم في روايات واعمال ادبية احتلت موقعا رياديا في الادب العراقي ومكانا طليعيا في الثقافة العربية فكانت هذه الاعمال علامة بارزة في مسار الادب العراقي بقدر ما كانت علامة في تطور الادب العربي الباحث عن الواقع .

كان التكرلي يتنفس داخل الكتابة ويعيش لاجلها وقد استطاع خلال رواياته ومسرحياته المفعمة بالابعاد الاجتماعية والسيكلوجية والسياسية ان يتغلغل الى ادق التفاصيل والجزيئات التي يحفل بها الواقع العراقي معبرا اصدق تعبير عن هموم الناس باشكال ادبية غنية في فن السرد والحوار وبناء الشخصيات والحبكة في اختيار الرموز وانتقاء الاحداث وقد تبدى ذلك واضحا في مجمل اعماله الروائية والقصصية والمسرحية التي جاءت لتؤكد هوية هذا الكاتب وشهادة صادقة عن اعمال الروائي والكاتب الاصيل .

كتب التكرلي العديد من المسرحيات للمسرح العراقي كان ابرزها الصخرة واوديب والملك السعيد ولعبة الاحلام والطوف وزوج السيدة م ومرض . وغيرها وقد اصر التكرلي على ان يطلق على هذه المسرحيات وصف (حوارية) بدلا من مسرحية مؤكدا ان هذه ليست مسرحيات بالمعنى الحرفي والمتفق عليه للكلمة انها بالاحرى محاولات في الحوار استغلت بعض قابليات المسرح لتقديم الواقع منظورا اليه من زاوية نظرا مختلفة وغير مالوفة .

حواريات مسرحية تلك هي الصفة التي تعامل معها المسرح العراقي مع مسرحيات فؤاد التكرلي فلم تجد لها قبولا كبيرا لدى صناع المسرح العراقي لطغيان الافكار وغياب الفعل على حد تعبير احد المخرجين الا ان بعض هذه المسرحيات وجدت من يقدمها فقد اخرج الدكتور طارق العذاري مسرحيتين هما الصخرة واوديب والملك السعيد وقدم سامي عبد الحميد مسرحية الصخرة فيما اعدت فرقة المسرح العراقي الحديث روايته القصيرة الوجه الاخر لتقدم باسم الرهن واخرجها سامي عبد الحميد .. يرحل فؤاد التكرلي تاركا لنا احلام اديب واوجاع صخرة سيزيف تاركا لنا صدى رجعه البعيد كاننا نراه في مسرات العراقيين واوجاعهم ونقرا طالعه في خاتم الرمل .. يغيب فؤاد التكرلي تاركا لنا ارثا ادبيا كان المسرح فيه هاجسه الذي رافقه لسنوات طوال . يغيب فؤاد التكرلي صاحب الاحلام المعذبة التي رافقته طيلة حياته حيث قدم لنا من خلال هذه الاحلام انساننا العراقي بنبضه ودمه بمسيرته الانسانية بفعله البطولي واحلامه المنكسرة التي نتمنى ان تجد لها صدى طيبا على خشبة مسرحنا العراقي ..

يرحل فؤاد التكرلي تاركا لنا احلام اديب واوجاع صخرة سيزيف تاركا لنا صدى رجعه البعيد كاننا نراه في مسرات العراقيين واوجاعهم ونقرا طالعه في خاتم الرمل .. يغيب فؤاد التكرلي تاركا لنا ارثا ادبيا كان المسرح فيه هاجسه الذي رافقه لسنوات طوال . يغيب فؤاد التكرلي صاحب الاحلام المعذبة التي رافقته طيلة حياته حيث قدم لنا من خلال هذه الاحلام انساننا العراقي بنبضه ودمه بمسيرته الانسانية بفعله البطولي واحلامه المنكسرة التي نتمنى ان تجد لها صدى طيبا على خشبة مسرحنا العراقي ..