

المسرح في قطر

النشأة والتجربة

الدكتور محمد عبد الرحيم كافود

الدوحة - قطر

٢٠٠٨

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المسرح في قطر النشأة والتجربة

الدكتور
محمد عبد الرحيم كافود

المسرح في قطر النشأة والتجربة

الدوحة - قطر

٢٠٠٨م

المكتبة الوطنية

تحت إشراف وزارة الثقافة

٣٩	حركة التغيير وصراع التقاليد
٥٣	قضايا الأسرة
٥٣	أ- العادات والتقاليد
٦٦	ب- قضية تعدد الزوجات
٧٥	القضايا الفكرية
٨٥	الفصل الثالث : دراسات في المسرح القطري
١٠٠	مسرحية (ها الشكل يا زعفران) بين الحكاية الشعبية والرمز
١٠٨	مسرحية الصغير والبحر ومعاناة الماضي
١١٦	مسرحية المتراشقون المسرح التسجيلي
١٣٦	خاتمة
١٣١	الفصل الرابع : التجربة المسرحية بين التطور والانكفاء
١٣٥	رحلة التجارب المسرحية بين المروحة وأبعاد التغيير
١٣٦	(١) عبد الرحمن المناعي والتجربة المسرحية
١٣٩	مسرحية أهل شرق
١٤٣	(٢) غانم السليطي والمسرح السياسي
١٤٨	(٣) حمد الرميحي وفضاء الحرية
١٥٥	المراجع والمصادر
١٥٩	المسرحيات

مُكَلِّمَةٌ

جاء هذا الكتاب نتيجة لمجموعة من الدراسات ظهرت في فترات متفاوتة، وقد نشر بعضها في دوريات علمية مختلفة، وبعضها لم يتم نشره. ويستثنى من ذلك الفصل الأخير (الرابع) حيث أنجز قبل خروج هذا الكتاب، أو قبل دفعه إلى المطبعة بأيام قليلة. لأنني كما ذكرت أن معظم فصول الكتاب قد كتبت قبل سنوات عدة، وعلى مراحل مختلفة، وأن معظم النصوص والنماذج التي كانت موضع الدراسة شكلت مرحلة أو جزءاً من مسيرة الحركة المسرحية في قطر. ولعل ذلك قد دفعني إلى أن أتدارك هذه المرحلة الزمنية الممتدة - وهي مرحلة شغلتنني خلالها الأعمال الإدارية المتعددة طوال أكثر من خمسة عشر عاماً - فانقطعت صلتني بالبحث والكتابة إلا في مراحل معينة، كنت أحاول أن استرق شيئاً من الوقت لكي أستمتع ببحث هنا أو مقالة هناك، وكانت ثمرة ذلك كتابي: (دراسات في النقد والشعر) عام (٢٠٠١م)، ودراسة نشرت تحت عنوان: (قيم التسامح في الثقافة الإسلامية)^(١)؛ (وإصلاح التعليم واجب وطني)^(٢).

أما هذه الدراسة فقد حاولت أن أصل بها ما انقطع، أو بمعنى أدق أن أكشف في الفصل الأخير من هذا الكتاب عن مدى التغيير والتطور في مسيرة الحركة المسرحية - وهو عمل يحتاج إلى جهد كبير ومتابعة

(١) نشر البحث في كتاب (قيمة الكويت رؤى مستقبلية للتكامل) ٢٠٠٣م.

(٢) ندوة - جامعة الكويت -.

مستمرة تاريخياً - ولكنني قلت: إنَّ ما لا يدرك جلّه لا يترك كله، ولذلك لجأت في الفصل الرابع إلى الوقوف عند بعض النصوص المسرحية التي قدمت أخيراً على خشبة المسرح، واخترت لذلك نماذج لثلاثة كتاب في المسرح، كان لهم دورهم في إثراء الحركة المسرحية على الساحة القطرية، وهذا الدور يقوم على أساس فني، وتاريخي، حيث إن هؤلاء الثلاثة استطاعوا الاستمرارية في الكتابة - ومازالوا - لأكثر من ثلاثة عقود تقريباً. والجانب الآخر هو المستوى الفني لما حققوه من نجاح في بعض أعمالهم التي استطاعوا من خلالها المنافسة على مستوى المسرح العربي.. ومع ذلك فإن هناك العديد من الكتاب الذين أسهموا ومازالوا في الحركة المسرحية، نذكر منهم الدكتور حسن رشيد - وهو كاتب وناقد مسرحي، وقد أمدني مشكوراً ببعض النصوص المسرحية التي احتجتها..

نقول: إن اقتصارنا في الفصل الأخير على الثلاثي المذكور لا يعني خلو الساحة من الآخرين، ولكن للأسباب التي أشرت إليها كان اختياري للنماذج.

وبعد فإذا كان هناك بعض التكرار لنماذج من النصوص فإنه يرجع إلى أن هذا الكتاب يحمل بين دفتيه فصولاً كتبت في صورة دراسات مستقلة، بهدف الوصول إلى نتائج معينة، كما أنها أنجزت في فترات زمنية مختلفة.. وإن جمعت في نهاية المطاف بين دفتي هذا الكتاب، وقد حاولت إجراء بعض التعديلات والإضافات الطفيفة في بعض الفصول.

وهذا جهد المقل، والله من وراء القصد..

الدوحة - قطر

أ.د. محمد عبد الرحيم كافود

٢٠٠٧

الفصل الأول

البدائيات والنشأة

تمهيد

من المعروف أن ظهور أي فن من الفنون وتطوره مرتبط بظروف المجتمع، كالظروف الاجتماعية والعادات والتقاليد، والتطور الثقافي، والإمكانات وغيرها. تلك الظروف التي تؤثر سلباً أو إيجاباً في بروز فن من الفنون أو في اختفائه وانكماشه. ولعل فن المسرح في قطر في نشأته وتطوره مرتبط بمثل هذه الظروف التي أدت إلى تأخر ظهوره حتى أوائل الستينيات.

ولعل الباحث عن فن المسرح ونشأته في قطر لا يستطيع أن يتجاوز نهاية الخمسينيات من القرن الحالي، لكي يبدأ في التأريخ لنشأة فن المسرح في هذا البلد. ولكن هذا لا يعني أنه لم تكن هناك بعض مظاهر الفرجة والتسلية التي تمتد جذورها عبر التاريخ، فكانت بديلاً عن فن المسرح الذي حالت الظروف الاقتصادية والثقافية، والاجتماعية دون ظهوره قبل الخمسينيات من هذا القرن. فقد تمثلت ألوان الفرجة والتسلية في بعض المظاهر الفنية المرتبطة بالفنون الشعبية الغنائية التي كانت تمارس في المجتمع. فهناك العديد من الفنون الغنائية المرتبطة بالبيئة البحرية، أو البيئة الصحراوية، أو ما يعرف

المحتوى

٩	الفصل الأول : البدايات والنشأة
٩	تمهيد
١٢	نادي الجزيرة
١٤	الحركة الكشفية ودورها في نشأة المسرح
١٦	فن المسرح وظهور الفرق المسرحية
١٦	١- الفرقة الشعبية للتمثيل
١٦	٢- فرقة (المسرح القطري)
١٨	٣- فرقة مسرح الأضواء
١٩	٤- فرقة مسرح السد
٢٢	٥- فرقة المسرح العربي
٢٢	٦- الدار القطرية للإنتاج الفني
٢٣	المؤسسات الرسمية ودورها في الحركة المسرحية
٢٣	وزارة التربية والتعليم - إدارة التربية المسرحية
٢٤	وزارة الإعلام - إدارة الثقافة والفنون
٢٦	مسرح الشباب
٢٧	مسرح الأطفال
٣٠	جمهور المسرح
٣٣	الفصل الثاني : القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري
٣٣	تمهيد

التوزيع والتنفيذ الطباعي دار الفكر، دمشق

٠٠٩٦٣ ٩٤٧ ٩٧ ٣٠٠١

٠٠٩٦٣ ١١ ٣٠٠١



المسرح في قطر

النشأة والتجربة

الدكتور محمد عبد الرحيم كافود

الرقم الاصطلاحي: ٠٣٦٩,٠٢١ ت

الرقم الموضوعي: ٨١٢

١٦٠ ص، ٢٢ × ١٥ سم

الطبعة الأولى: ١٤٢٩هـ - ٢٠٠٨م

© جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

بمجتمع البحر، ومجتمع البادية، وهذه الأنماط الغنائية كانت تصحبها بعض الرقصات، والحركات الجسمانية التي تعبر عن بعض المشاعر والعواطف، والمواقف الخاصة التي تعبر عنها تلك الإيقاعات. ففن العرضة (الرزيق) على الرغم من قيامه على الإيقاعات والغناء الجماعي بالدرجة الأولى، إلا أن الحركة المعبرة أحد العناصر المهمة في مشاهد العرضة. وتشكل تلك الحركات في مجموعة من المظاهر، فإلى جانب تشكيلة ضاربي الدفوف والطبول، يقف مجموعة من الرجال في صفين متقابلين يقومون بترديد بعض الأغاني، وتصحبها حركات معينة، تعبر عن الموقف الذي غالباً ما يتسم بالتعبير عن القوة والشجاعة، كما تبرز مجموعة من الرجال وهي تحمل السيوف، وتؤدي رقصات أو حركات معينة، وهي تتحرك بين الصفين اللذين تم تشكيلهما من قبل، وتكون الحركة على شكل دائري حول عازفي الإيقاع. وغالباً ما تكون مثل هذه العروض في المناسبات الوطنية والأعياد، وتعرض في الأرض الفضاء. ويجتمع المشاهدون حولهم على شكل دائري، ويقتصر هذا الفن في أدائه على الرجال فقط.

ومن ألوان الفرجة المعروفة في الفن الشعبي المرتبطة ببعض الحركات التمثيلية المعبرة (فن السامري)، وهو فن غنائي يقوم على إيقاعات الدفوف والطبول وترديد بعض الأناشيد والأشعار، ولكن الحركة عنصر أساسي في هذا الفن، حيث يجلس الرجال على الأرض في صفين متقابلين يرددون الأشعار، ويصحبها حركات معينة، كالتمايل يميناً وشمالاً. وملامسة الأيدي بالأرض، وخفض الرأس إلى أسفل.

ويعد فن (المراده) أحد فنون الفرجة الخاصة بالنساء، وهو فن

غنائي حركي، ولكن يخلو من الأدوات الموسيقية حيث يعتمد في إيقاعاته على توقيع الكف، وضرب الأرجل بالأرض. وتقف النساء في صفين متقابلين يرددن بعض الأغاني، ويتحرك الصفان جيئة وذهاباً في تناوب وبطريقة معاكسة.

وهناك (فن الصوت) وهو فن غنائي، ولكنه يشكل نوعاً من الفرجة في الفن الخليجي، حيث يصحب الصوت حركات راقصة تتسم بخفة الحركة والسرعة، حيث يقوم في كل مرة شخص أو شخصان لتأدية الحركات في داخل حلقة مكونة من ضاربي الدفوف والمتفرجين، والمغنين..

وإذا كانت بداية الخمسينيات هي نقطة تحول في المسيرة التعليمية والثقافية في المجتمع القطري؛ حيث كانت بدايات التعليم الحديث، وافتتاح المدارس الحديثة، ووفود المثقفين من أبناء الدول العربية، فإن هذه التحولات كانت بداية الإرهاصات لظهور فن المسرح في قطر. وقبل أن نتحدث عن المسرح التعليمي أو المدرسي الذي أسهم في نمو وتطور الحركة المسرحية في قطر، لابد أن نقف قليلاً عند بعض الأندية الاجتماعية والثقافية التي كان لها أثر في الحركة المسرحية، وهي نادي الطليعة، ونادي الجزيرة، ونادي كبار الموظفين في أواخر الخمسينيات. ومن خلال هذه الأندية بدأ المسرح الارتجالي. ففي عام ١٩٥٩م تأسس (نادي الطليعة) وكان أبرز أعضائه علي خليفة الكواري، ومحمد حمد الهتمي، وسعى إلى تنشيط الحركة الثقافية، فكان تركيزه على المسرح، وإصدار مجلات الحائط والرحلات.

قدم النادي عدة مسرحيات من أهمها (الفتاش) وهي تصور بأسلوب ساخر عملية الاحتيال والنصب التي يقوم بها بعض المشعوذين حيث

يتحايلون على بعض السذج فيزعمون بأنهم قادرون على شفاء المرضى باستحضار الجن أو ما يعرف (بالزار) وغيرها من التعاويذ والأدعية.

ومن المسرحيات التي قدمها نادي الطليعة مسرحية (بين الماضي والحاضر) وكان موضوع المسرحية يدور حول الموازنة بين الماضي والحاضر، وعملية التغيير في الكثير من مظاهر الحياة التي صحبت ظهور النفط. ولم يستمر النادي طويلاً حيث توقف العمل به في أوائل عام ١٩٦١م^(١)، وكانت المسرحية في هذا المسرح (الارتجالي) عبارة عن مجموعة من الأفكار تطرح وتنسق في إطار عام، فأفكار المسرحية تطرح من قبل مجموعة من الأشخاص، ويقوم شخص أو أكثر بعملية الربط والتنسيق. ولا شك أن هذا الاتجاه غالباً ما يعتمد على أنماط بشرية بارزة على أرض الواقع، فيتخذ منها الممثل وسيلة للإثارة وتجاوب الجمهور.

وفي عام ١٩٦١م تأسس نادي كبار الموظفين (شل)، وكان لبعض الشباب القطري دور فعال في بروز النشاط المسرحي في هذا النادي، وكان في مقدمتهم هتمي أحمد الهتمي، ومبارك الهتمي، وعطية الله النعيمي، وغيرهم. وأهم المسرحيات التي قدمها أعضاء النادي: مسرحية (بداية ونهاية)، ومسرحية (عرب فلسطين)، و (نصيحة أب).

نادي الجزيرة

وكان نادي الجزيرة يستقدم بعض الفنانين المسرحيين في الخليج لهدف تنشيط الحركة المسرحية في قطر^(٢). وقد أسس أعضاؤه (مسرحاً

(١) مقابلة مع الدكتور علي خليفة الكواري عام ١٩٨٩م.

(٢) الحياة المسرحية في قطر، حسان عطوان، ص ٧٠.

خاصاً) ضمن فعاليات النادي، عرف باسم (مسرح نادي الجزيرة) وكان له مساهمات اجتماعية وثقافية وفنية. وقدم العديد من العروض الفكاهية والمشاهد المسلية، والمواقف النقدية الساخرة. وكان من أبرز أعضائه: عطية الله النعيمي، صالح السليطي، حمد السليطي، عبد الله عبد الكريم.

ثم كان لنادي النجاح، والوحدة، وغيرهما من الأندية دور في الحركة المسرحية، حيث كانت تقدم بعض المسرحيات، والمواقف التمثيلية في مناسبات مختلفة، إلا أن كل ذلك لا يخرج عن كون تلك المسرحيات مسرحيات ارتجالية، وأن الممثل والمخرج والمعد، كانوا من الهواة أو من عشاق هذا الفن. فكانت تلك المقدمات في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات مجرد إرهابات وتطلعات لوجود فن مسرحي في قطر. حيث كانت هذه الأندية هي الحاضنة للمواهب الفنية، وكانت العامل لبروز هذه المواهب والحافزة إليه، ومن ثم بث الوعي المسرحي.

ثم يأتي دور المسرح المدرسي والمعسكرات الكشفية رافداً من الروافد التي عملت وأسهمت في نمو المسرح وظهوره، حيث كان لأولئك المثقفين من المدرسين الذين وفدوا للتعليم في قطر أثرهم في إنشاء المسرح المدرسي وتشجيع التلاميذ على الالتحاق بفرق التمثيل التي تكونت في بعض المدارس منذ أوائل الستينيات. بل إن البدايات الأولى للمسرح المدرسي، كمحاولات فردية غير منتظمة، بدأت من أواخر الخمسينيات، ففي عام ١٩٥٩م قدمت مدرسة الدوحة الثانوية مسرحية (بلال بن رباح). التي تصور حياة هذا الصحابي وكفاحه في

سبيل التمسك بدينه^(١). وفي عام ١٩٦٣م قدم المعهد الديني مسرحية (عالم وطاغية) تأليف الدكتور يوسف القرضاوي^(٢)، كما قدمت مدرسة الصناعة مجموعة من المسرحيات منها مسرحية (مطلوب عمال) عام ١٩٦٩م^(٣)

وربما تكون دار المعلمين هي التي أعطت المسرح المدرسي بعداً مؤثراً في الحركة المسرحية، وكانت الدافع لظهور وخروج المسرح من إطاره المدرسي إلى المسرح الشعبي، والمسرح المحترف فيما بعد. ففي عام ١٩٦٩م قدمت مدرسة (دار المعلمين) مسرحية (صقر قريش) التي تناول شخصية عبد الرحمن الداخل ودوره في تأسيس الدولة الإسلامية العربية في الأندلس. ثم مسرحية (حلاوة الثوب رقعة منه وفيه) وهي مسرحية باللهجة المحلية تتناول العادات والتقاليد^(٤).

الحركة الكشفية ودورها في نشأة المسرح

كان المسرح جزءاً من أنشطة الحركة الكشفية المتنوعة، وفي هذا المجال قدمت مجموعة من الأعمال المسرحية والغنائية في معسكراتها الموسمية ضمن حفلات السمر.. حملها الشباب فيما بعد معهم إلى أحيائهم وأنديتهم ومدارسهم. وقد برز العديد من الأسماء التي أسهمت في هذه الحركة المسرحية نذكر منها: موسى عبد الرحمن، ومحمد بوجسوم، وعبد الرحمن المناعي، وموسى زينل، وسيار الكواري..

(١) تقرير عن التربية المسرحية بدولة قطر، ١٩٨١م.

(٢) المصدر السابق.

(٣) مجلة الخليج الجديد، أبريل ١٩٨٠م.

(٤) مجلة الأفلام العراقية، عدد مارس ١٩٧٩م.

وآخرين. فقد كان لتلك الجهود دور في نقل الوعي المسرحي إلى ساحة المجتمع من خلال الفرق المسرحية التي نشأت فيما بعد، وقدمت العديد من الأعمال والعروض (والاستكتشات) الكوميديّة المرتجلة.. ولكن رغم بساطتها وعدم خضوعها لمقاييس فن المسرح - إلا أنها شكلت دافعاً وحافزاً ووعياً بضرورة وجود هذا الفن.

نستطيع القول: إن المسرح المدرسي (التربوي، الكشفية) لعب دوراً كبيراً في نشأة ودعم الحركة المسرحية في قطر.

وفي عام ١٩٧٥م تحقق إنشاء إدارة التربية المسرحية في وزارة التربية والتعليم، وأصبح الاهتمام بالمسرح المدرسي جزءاً من اهتمام الوزارة بالعناية بالموهوب الفنية، فإلى جانب الاهتمام بمسرحة بعض المناهج التربوية، كوسيلة من الوسائل التعليمية لتحقيق الأهداف التربوية، كان هناك أيضاً اهتمام بالعمل المسرحي كعمل فني قائم بذاته. ولا شك أن التربية المسرحية بتوجهاتها هذه، كانت وسوف تظل أهم الروافد التي تمد المسرح الفني بالطاقات والمواهب والكوادر البشرية.

فن المسرح وظهور الفرق المسرحية

١- الفرقة الشعبية للتمثيل

وتدخل الحركة المسرحية مرحلة جديدة بظهور الفرق المسرحية المختصة، ولعل أول فرقة مسرحية منتظمة ظهرت في قطر هي (الفرقة الشعبية للتمثيل) التي أسسها الفنان موسى عبد الرحمن عام ١٩٦٨م ولم تستمر طويلاً حيث توقفت عن العمل بعد سنتين من إنشائها. وقد قدمت مسرحيتين هما (بنت النوخذا) ومسرحية (الدكتور بوعلوص) ولم تخرج هاتان المسرحيتان عن إطار المسرح الارتجالي، وإن كان النص مكتوباً^(١)، ولكن المهم في مثل هذه الأعمال أنها كانت بداية خروج المسرح من إطاره المدرسي إلى إطاره العام والتفاعل مع الجمهور بصورة مباشرة وتناول قضايا ومشاكل الواقع فكانت هذه الفرقة أحد العوامل التي أسهمت في بث الوعي المسرحي، والعمل على ظهور الفرق المسرحية خاصة بعد حل الفرقة، وتوجه الأعضاء إلى التفكير في مزاولة العمل المسرحي. كما أنه تم إعادة تشكيل هذه الفرقة، وقدمت في السنوات الأخيرة مجموعة من الأعمال منها (الفيضان) ١٩٨٥ (باي باي يا مشمش) ١٩٨٦م.

٢- فرقة (المسرح القطري)

تعد فرقة المسرح القطري الانطلاقة الحقيقية لمسيرة المسرح كفن يحتاج إلى الكثير من الجهد والتنظيم، لكي ينمو ويتطور، وهذا ما

(١) مجلة العهد، العدد ١٠٣، ١٩/١٠/١٩٧٦م.

حاول أن يحققه القائمون على إنشاء فرقة المسرح القطري، الذي تأسس عام ١٩٧٢م، وقد تولدت فكرة إنشاء الفرقة من خلال مسرح دار المعلمين الذي تبناه السيد / محمد عبد الله الأنصاري - مدير دار المعلمين آنذاك حيث اتفق مجموعة من الشباب الذين برزوا من خلال مسرح دار المعلمين على إنشاء فرقة مسرحية خاصة (المسرح القطري) وقدمت هذه الفرقة مجموعة من المسرحيات منها: (سبع السبعين) تأليف عبد الله أحمد عبد الله عام ١٩٧٢م. ومسرحية (خارج من الجحيم) تأليف عادل صادق عام ١٩٧٣م. ومسرحية (من طول الغيات) تأليف خليفة السيد، عام ١٩٧٤م^(١).

وقد تم الاعتراف بهذه الفرقة رسمياً عام ١٩٧٣م، حيث بدأت تتلقى الدعم المادي من وزارة الإعلام. ومازالت فرقة المسرح القطري تقدم وتسهم في الحركة المسرحية، ومن أهم أعمالها مسرحية (مرة وبس) تأليف علي ميرزا محمود وكمال محيي عام ١٩٧٤م، ومسرحية (أم الزين) تأليف عبد الرحمن المناعي ١٩٧٥م باللهجة العامية، وتصور المسرحية المرحلة الانتقالية التي عاشها المجتمع القطري من مجتمع الصيد والغوص إلى مجتمع النفط والمؤسسات، وما صاحب ذلك من تغيير في القيم والسلوكيات وهي من أولى المسرحيات التي عرضت لظاهرة التغيير وصراع القيم في المجتمع. ومن الأعمال التي قدمها المسرح القطري مسرحية (البخيل) لموليير ١٩٧٩م. ومسرحية (سوق البنات) تأليف عاصم توفيق وعبد الله أحمد، عام ١٩٨٠م. وغيرها من المسرحيات^(٢). ويلاحظ أن معظم هذه المسرحيات تدور

(١) كتيب خاص بالمسرح عن وزارة الإعلام بمناسبة يوم المسرح العالمي، ١٩٨١م.

(٢) المصدر السابق.

موضوعاتها حول القضايا والمشاكل المحلية البارزة على السطح، مثل مشاكل الزواج وغلاء المهور كما هو الحال بالنسبة لمسرحيات (مرة ويس)، (سوق البنات)، (أم الزين). أو قضايا ومشاكل ذات طابع عام أو إنساني كما هو الحال بالنسبة لمسرحيات (البخيل)، أو (الجريمة) تأليف عبد الرحمن المناعي وهي مسرحية مقتبسة عن المسرحية الروسية (زيارة مفتش)^(١)، وكذلك بالنسبة لمسرحية (إلى أين) تأليف عبد الله أحمد عام ١٩٧٦م فهذه المسرحية رغم تواضعها في ميزان المعايير الفنية إلا أنها تخرج كنص من إطار المحلية والآنية إلى تناول موضوع ذي طابع قومي، حيث تصور المسرحية المعاناة القومية، وأثر الخلافات في مسيرة الأمة. والحقيقة أننا من خلال عناوين هذه المسرحيات - التي قدمتها فرقة المسرح القطري - نلاحظ أن هناك شيئاً من التنوع في طرح القضايا والمشاكل، وإن كان الجانب الغالب عليها هو طرح القضايا والمشاكل المحلية.

٣- فرقة مسرح الأضواء

ويعود تاريخ ظهور هذه الفرقة كفرقة فنية إلى عام ١٩٦٦م، وهي من أقدم الفرق الفنية في قطر، وقد أسسها الفنان عبد العزيز ناصر، وكان اهتمام الفرقة منصباً على الموسيقى والغناء، ولكن كان يتخلل عروضها بعض المواقف التمثيلية، مما دفع بعض الأعضاء إلى التفكير في المسرح عام ١٩٧٥م^(٢).

(١) الأدب القطري الحديث، د. محمد كافود، ص ١٤٥.

(٢) جريدة العرب (القطرية)، ٢٤/٣/١٩٨٣م.

وقدمت هذه الفرقة مجموعة من الأعمال المسرحية من أهمها: اللوحات الثلاث: (الطرار - العمارة المربوطة - كندري الفريج) تأليف حسن حسين. وهذه اللوحات أو المسرحيات تصور بأسلوب ساخر بعض المظاهر والسلوك غير السوي. ويغلب عليها الجانب (الكوميدي) بهدف الترفيه.

ومن الأعمال التي قدمتها هذه الفرقة مسرحيات: (السافرة وما فيها) تأليف محمد عواد. ومسرحية (طبيب رغم أنفه) لمولير. ومسرحية (منصور قاهر العملاقين) تأليف المنصف السويسي، وهي مسرحية للأطفال. ومسرحية (ثلاثة على واحد) تأليف حسن حسين، وهي تطرح قضية تعدد الزوجات بأسلوب انتقادي ساخر. ومسرحية (سواق بالماجستير) تأليف سالم ماجد، وتصور هذه المسرحية بأسلوب انتقادي بعض المظاهر السلبية التي ظهرت في المجتمع القطري بسبب الثراء وحياة الترف، فكانت النتيجة هي تغير الكثير من المفاهيم والقيم وبروز نظرة التعالي في التعامل مع الأيدي العاملة الوافدة. ولكن المؤلف يصور هذه السلبيات بأسلوب مقلوب، حيث يجسد من خلال مسرحيته صورة معكوسة، وهي أن المواطن القطري هو الذي عاش هذه المأساة في أحد المجتمعات الآسيوية.

ومن أبرز أعمال الفرقة مسرحية (هالشكل يا زعفران) تأليف عبدالرحمن المناعي. وما زالت فرقة الأضواء المسرحية تسهم في تطور الحركة المسرحية.

٤- فرقة مسرح السد

وهي فرقة مسرحية نشأت في أحضان نادي السد الرياضي الذي كان

له نشاط اجتماعي وثقافي وفني إلى جانب النشاط الرياضي. ثم تشكلت فرقة المسرح رسمياً عام ١٩٧٣م^(١).

وقدمت هذه الفرقة العديد من الأعمال المسرحية ما بين المحلية والعالمية ومن أهم أعمالها: (بيت الأشباح) تأليف غانم السليطي - مصطفى أحمد وهي مسرحية اجتماعية تصور بأسلوب ساخر بعض العادات والسلوكيات مثل قضية تعدد الزوجات، وزواج كبار السن من فتيات صغيرات السن، ولكن الجشع والطمع يدفع بعض الآباء إلى عقد مثل هذه الصفقات وتكون الفتاة هي الضحية^(٢). وكذلك بالنسبة لمسرحية (خلود) حيث تعرض لقضية الزواج وغلاء المهور ودور المرأة في هذه القضية.

أما مسرحية (علتنا فينا) لمرزوق بشير، ومصطفى أحمد، فتعرض هذه المسرحية بعض المشكلات الاجتماعية، وتطرح صوراً من المعاناة الفردية، ولكنها ذات طابع إنساني. حيث تصور المسرحية بشيء من الرمزية حياة أسرة مفككة يعيش كل فرد منها مأساة أو يعاني من مشكلة ويفكر معظم أفراد هذه الأسرة بالانتحار للتخلص من مشاكلهم. ولعل المسرحية توحى بشيء من الرمزية إلى الواقع العربي.

وتتنوع المسرحيات التي تم عرضها من قبل فرقة (مسرح السد) من حيث موضوعاتها أو مستواها الفني. ثم بدأت الفرقة تتجه إلى الأعمال المسرحية ذات الطابع الآني. كقضية الزواج، وغلاء المهور، وتعدد الزوجات، أو انحراف الشباب... إلخ. ولكن مسرحياتها في السنوات

(١) مجلة التربية، العدد ٤٨، سبتمبر ١٩٨١م.

(٢) مجلة الدوحة، مارس ١٩٤٧م.

الأخيرة أخذت تخرج من هذا الإطار ومن أهمها: مسرحية (مجلس العدل) لتوفيق الحكيم (١٩٨١). ومسرحية (الفيل يا ملك الزمان) لسعد الله ونوس (١٩٨٢) ومسرحية (أنين الصواري) إعداد عبد الرحمن المناعي (١٩٨٤) من أشعار علي عبد الله خليفة. ومن الأعمال البارزة التي قدمتها فرقة السد. مسرحية (يا ليل يا ليل) تأليف عبد الرحمن المناعي عام (١٩٨٠) وهي مسرحية فكرية تصور السيطرة والاضطهاد وتحكم رأس المال في وسائل الإنتاج وهي من النصوص المحلية التي تمتاز ببعدها الرؤية وعمق المعالجة، وسوف نتناولها بالتحليل عندما نعرض لقضايا المسرح. أما مسرحية (بودرياه) التي كتبها حمد الرميحي، فهي تقترب في موضوعها من مسرحية (يا ليل يا ليل) في طرح قضية أو إشكالية العلاقة بين (النوخذا) صاحب السفينة والبحارة أو الغواصين الذين يقومون بالعمل أجراً على ظهر السفينة وفي البحر بحثاً عن اللؤلؤ. ولكن الرميحي يستغل الجانب الأسطوري في بناء الحكمة الدرامية في مسرحيته، وهي أسطورة (أبودرياه) وخلاصتها أن (أبودرياه) وحش يظهر في البحر فيلتهم الناس أو الغواصين فيستغل النواخذة هذه الأكذوبة لاستغلال الناس، وتخويفهم من دخول البحر بمفردهم.

أما مسرحية (نجوم على الرصيف) لسالم ماجد التي عرضها مسرح السد عام ١٩٧٩م فهي ترصد حركة التغيير في المجتمع والصراع بين جيل الآباء المحافظ وجيل الأبناء الذي تأثر بثقافة العصر، وأخذ ينخرط أو ينجذب لمظاهر التجديد متنكراً لقيمه وتقاليده، كما يتصورها جيل الآباء.

٥- فرقة المسرح العربي

أنشئت الفرقة عام ١٩٧٤م وقدمت بعض الأعمال المسرحية منها (الزوج العازب)، (وسوتها واستوت). ولكن هذه الفرقة لم يكتب لها الاستمرار حيث توقفت بعد مدة قصيرة لأسباب مالية، وخلافات داخلية بين أعضاء الفرقة. أدى إلى انسحاب بعضهم وانضمامهم إلى عضوية الفرق الأخرى التي كانت قائمة آنذاك.

٦- الدار القطرية للإنتاج الفني

وهي فرقة أسسها الفنان غانم السليطي عام ١٩٨٦م، وقدمت هذه الفرقة مجموعة من العروض المسرحية منها مسرحية (الزلال) و (دوحة تشريف)، (مفلح في المريخ)، (ووحش الليل) الذي اقتبسه من وحش طوروس للكاتب التركي عزيز نيسين^(١).

وقد كان لتعدد الفرق المسرحية أثرها في ظهور النص المحلي، وبرز بعض الكتاب الذين حاولوا أن يلبوا حاجة هذه الفرق إلى النص المحلي الذي يعالج قضايا ومشاكل الواقع، وهؤلاء الكتاب الذين أسهموا في بروز النص المحلي نذكر منهم: عبد الرحمن المناعي، وحمد الرميحي، وصالح المناعي، وغانم السليطي، ومرزوق بشير، وحسن حسين، وغيرهم.

والحقيقة أن الحركة المسرحية في أي بلد مرتبطة في نموها وتطورها بظهور النص المحلي، لأنه يربطها بالواقع، ويقوم عليه بناء قاعدة جماهيرية للمسرح، خاصة في المجتمعات المحافظة. حيث

(١) القضايا الاجتماعية في الدراما القطرية، د. حسن رشيد.

تصبح النصوص المحلية أقرب لملامسة الواقع، وقربها من الجمهور. ولكن لأسباب فنية وربما مالية فقد رأت وزارة الإعلام - آنذاك - عام ١٩٩٤م دمج الفرق، والاقتصار على فرقتين فقط، حيث دُمجت فرقة المسرح القطري، والفرقة الشعبية تحت مسمى (فرقة قطر المسرحية)، كما تم دمج فرقة مسرح السد، وفرقة مسرح الأضواء تحت مسمى (فرقة الدوحة المسرحية)^(١).

المؤسسات الرسمية ودورها في الحركة المسرحية

مما لا شك فيه أن العمل المسرحي بحاجة إلى إمكانيات مادية وإلى طاقات بشرية، وخبرات فنية، ولا يستطيع القطاع الخاص أو الفرق الخاصة أن تستمر في عملها، لبناء حركة مسرحية جادة ما لم يكن هناك دعم مالي من قبل الدولة، خاصة في بلد تقل فيه الكثافة السكانية، ويعدُّ فن المسرح فيه فناً جديداً، وينظر له جيل الآباء نظرة فيها الكثير من التحفظ. لذلك كانت الحاجة ملحة لكي تقوم الجهات المسؤولة في الدولة بتبني الفرق المسرحية ومساعدتها مادياً وفنياً، لكي تؤدي دورها في بناء الحركة المسرحية ونموها وتطورها.

ومن هذا المنطلق وجدنا أن الدولة متمثلة في العديد من المؤسسات الحكومية قد أسهمت في تدعيم ومساعدة الحركة المسرحية لكي تؤدي دورها في نمو وتطور الحركة الثقافية في المجتمع.

وزارة التربية والتعليم - إدارة التربية المسرحية

أشرنا في موضع سابق إلى أن المسرح المدرسي الذي نشأ في أحضان المدارس كان من أهم الروافد التي عملت على بروز الحركة

(١) دراسات في المسرح القطري، إعداد وحدة التوثيق قسم المسرح، المجلس الوطني.

المسرحية، ومن خلالها نشأت الفرق المسرحية الخاصة. وأن الوزارة في السنوات الأخيرة قد اهتمت اهتماماً كبيراً بالتربية المسرحية وتنظيم التربية المسرحية الدورات وتنظيم المسابقات المسرحية السنوية بين المدارس وترصد لها المكافآت والجوائز^(١).

وزارة الإعلام - إدارة الثقافة والفنون

ولعل إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام هي من أكثر المؤسسات احتكاكاً وتفاعلاً مع الحركة المسرحية، وهي الجهة الرئيسية في تحمل المسؤولية والمتابعة وتقديم الدعم الفني والمادي والبشري لقطاع المسرح. وقد أنشئ في هذه الإدارة قسم خاص بالمسرح لهذا الغرض، حيث يقوم بعملية المتابعة والاتصال بالمسارح المختلفة لتقديم المساعدة ومحاولة حل بعض المشاكل التي تواجه هذه المسارح. ويمكن أن نوجز أهم الجوانب والإسهامات التي يقدمها قسم المسرح في إدارة الثقافة والفنون؛ الدعم المادي للفرق المسرحية فأى عمل مسرحي يتم تقديمه من قبل الفرق يقدم له دعم مادي يقدر بحوالي ستين ألف ريال. بالإضافة إلى أن الدولة تسهم في دفع إيجار المقر الخاص بالفرقة. كما أنه يتم تقديم بعض المساعدات الفنية، وتوفير جميع أو معظم ما تحتاجه خشبة المسرح من وسائل وتقنيات وفنيين. هذا بالإضافة إلى أن قسم المسرح أحياناً يستقدم بعض الممثلين من الخارج وخاصة العنصر النسائي لتأدية بعض الأدوار، ويتحمل القسم تغطية التكاليف للفرق الخاصة^(٢).

(١) الحياة المسرحية في قطر، ص ٨٩.

(٢) جريدة العرب، ١٠/٧/١٩٨٢م.

ولعل من أهم إنجازات وزارة الإعلام في دعم الحركة المسرحية بناء وتجهيز مسرح قطر الوطني الذي تم افتتاحه في عام ١٩٨٢م، وقد تم تجهيزه بأحدث الأساليب والوسائل الفنية والتقنية. ويتسع المسرح لحوالي أكثر من (٥٠٠) متفرج كما أنه مزود بالأجهزة الخاصة بالترجمة الفورية لأكثر من لغة في آن واحد.

وفي أواخر عام ١٩٧٩م حاولت إدارة الثقافة والفنون من خلال (قسم المسرح) تكوين فرقة مسرحية أهلية يتم من خلالها تقديم بعض الأعمال المتميزة والجادة وقد تم اختيار أعضائها من بين الفرق المسرحية المختلفة، وقد قدمت بعض الأعمال المسرحية منها: مسرحية (المغني والأميرة) لعبد الرحمن المناعي. ومسرحية (رحلة جحا إلى جزيرة النزهاء) الذي قام بالأعداد له الفنان المسرحي المنصف السويسي ولكن ظلت أعمال هذه الفرقة محدودة حتى الآن^(١).

ومن خلال ما تهدف إليه الدولة بشأن تطوير الحركة المسرحية كانت تقوم إدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام باستدعاء بعض الخبراء والمتخصصين في شؤون المسرح لوضع البرامج، وتنظيم دورات تدريبية في المجالات المسرحية المختلفة للنهوض بالحركة المسرحية وتطويرها. ومن بين الذين استدعتهم وزارة الإعلام لهذا الغرض: زكي طليمات، وسعد أردش، ونبيل الألفي، والدكتور علي الراعي، والفنان المسرحي المنصف السويسي وغيرهم.

وبعد إلغاء وزارة الإعلام عام ١٩٩٦م تم إنشاء المجلس الوطني

(١) مجلة الخليج الجديد، أبريل ١٩٨٠م.

للثقافة والفنون والتراث، وأصبح المجلس الوطني هو المعني بالأمور الثقافية ومنها المسرح.. وفي عام ٢٠٠٥م أعيد النظر في الفرق المسرحية حيث تمت الموافقة على الترخيص لفرقة مسرحية ثالثة، تحت مسمى (فرقة مسرح الخليج) كما اتخذ قرار زيادة الدعم المالي السنوي إلى خمسين ألف ريال ومئة وثمانين ألف ريال سنوياً إيجاراً، بالإضافة إلى منح مبالغ (٣٠٠) ألف ثلاث مئة ألف ريال للتأسيس.

مسرح الشباب

ولما كان المجلس الأعلى لرعاية الشباب من المؤسسات التي تهتم برعاية الحركة الثقافية والفنية في البلاد فإنه قد تم إنشاء قسم خاص بالمسرح في المجلس الأعلى يقوم بالإشراف والتنسيق على النشاط المسرحي الذي تقوم به الفرق المسرحية في الأندية، والمراكز الشبابية. وقد تأسس هذا القسم عام ١٩٨٣م. وقد أسهم في إقامة العديد من الندوات والدورات التدريبية في مجالات مسرحية مختلفة، مثل دورة في فن الإلقاء، والتمثيل، والإخراج والديكور^(١).

ثم تم تشكيل فرقة مسرحية خاصة بالمجلس الأعلى لرعاية الشباب عام ١٩٨٣م باسم (الفرقة النموذجية للفنون المسرحية) وقدمت هذه الفرقة مجموعة من الأعمال المسرحية منها (حكاية حداد) تأليف عبد الرحمن المناعي عام ١٩٨٣م، ومسرحية (الحقيقة) إعداد عثمان الحمامصي ١٩٨٤م، ومسرحية (حفلة تصادم) حسن حسين عام ١٩٨٥م، ومسرحية (ثمن اللؤلؤ) عبد الرحمن المناعي عام ١٩٨٧م.

(١) تقرير المجلس الأعلى لرعاية الشباب، ١٩٨٣م، إعداد عثمان الحمامصي.

ويقوم المجلس الأعلى مهرجاناً مسرحياً سنوياً على صورة مسابقة بين الأندية، وتقدم فيه جوائز تشجيعية للفرق الفائزة. كما يقيم مسابقات في التأليف للنصوص المسرحية^(١).

ولعل اهتمام المجلس الأعلى بمسرح الشباب قد دفع الكثير من الأندية ذات الطابع الرياضي إلى إنشاء فرق مسرحية خاصة بالشباب.

ويشارك مسرح الشباب في مهرجانات سنوية خارجية يتم تنظيمها بين شباب مجلس التعاون، مما يعطي مسرح الشباب دفعة قوية للنهوض والنمو والتطور من خلال المنافسة والاحتكاك بالتجارب والخبرات الفنية عند الآخرين.

مسرح الأطفال

مما لا شك فيه أن مسرح الأطفال أصبح من أهم الوسائل التثقيفية والترفيهية والتربوية للطفل (التي تلجأ إليها الجهات المختصة سواء على المستوى الرسمي أو القطاع الخاص).

فمن خلال مسرح الطفل يمكن أن تغرس في الطفل الكثير من القيم والمبادئ والمثل الإنسانية النبيلة، ولكن ينبغي أن تقدم هذه المثل والقيم بأسلوب فني جذاب يتمشى مع عقلية الطفل ومراحله السنية. وألاً يتحول المسرح إلى تلقين أفكار تعليمية جامدة، أو يتحول إلى أسلوب دعائي لمبادئ معينة. وقد عرفت بعض البلدان العربية مسرح الطفل منذ القرن التاسع عشر حيث مسرح خيال الظل، والأراكوز، وأسلوب الحكواتي واستخدامه لبعض الحركات والإشارات المصاحبة

(١) المصدر السابق.

الطفل أو مستوى تفكيره وهذا يؤكد ما أشرنا إليه من أن مسرح الطفل بحاجة إلى رؤية خاصة ومقدرة واعية في التعامل مع الطفل^(١)

وهناك العديد من المحاولات لتقديم أعمال مسرحية خاصة بالطفل منها محاولات الفنان موسى عبد الرحمن من خلال (الفرقة الشعبية) حيث قدم مجموعة من المسرحيات للأطفال منها: مسرحية (حلم علي بابا) عام ١٩٨٤م وقد لجأ المؤلف والمخرج إلى الأسلوب الغنائي الاستعراض الراقص.

أما مسرحية (باي باي يا شمش) تأليف موسى عبد الرحمن وعبد المنعم عيسى التي قدمتها الفرقة الشعبية للتمثيل فقد لجأ المؤلفان إلى أسلوب سرد وتجسيد بعض المواقف على ألسنة الحيوانات، ولاشك أن مثل هذا الأسلوب يصلح لسن معينة بالنسبة إلى الطفل.

جمهور المسرح

يعتبر الجمهور (المتفرج) من أهم العناصر التي تشكل نجاح العمل المسرحي فبروز العمل المسرحي على خشبة المسرح بعد عمل وجهد طويل مر من خلاله هذا العمل، بحاجة بعدها إلى جمهور لكي تكتمل عناصر العمل الفني، ونجاح العمل المسرحي واستمراره لا بد أن تكون له قاعدة من المشاهدين، وإلا فلا معنى لعرض مسرحي دون جمهور يشاهد، ويشارك، ويتجاوب مع خشبة المسرح.

وإذا ألقينا نظرة سريعة على العلاقة بين الجمهور والمسرح في قطر فإنه يمكننا أن نوجزها في الملاحظات الآتية:

(١) مسرحية - قطار المرح - عبد الرحمن المناعي.

أولاً: إن قلة عدد السكان له تأثيره السلبي في استمرارية العرض المسرحي ونجاحه من الناحية الاقتصادية، ولذلك فإن المسرح التجاري وأعني به الذي يعتمد فيه المخرج أو الممول على إيراده من مبيعاته ربما يعد مجازفة، ولذلك نادراً ما يلجأ إليه المشتغلون بالمسرح.

ومن هنا فإن الدعم الخارجي أعني به دعم الدولة متمثلاً في مؤسساتها المختلفة مازال هو الأساس في تنفيذ معظم الأعمال المسرحية على مختلف مستوياتها.

ثانياً: إن حداثة التعليم في قطر والتمازج القائم في التركيبة السكانية بين جيلين، جيل (الآباء) المحافظ، وجيل (الأبناء) المتعلم والمتفاعل بصورة كبيرة مع الحياة المعاصرة، له تأثيره على مسار الحركة المسرحية. فالجيل المحافظ بتركيبته الاجتماعية، وثقافته التقليدية، يقف بشيء من الحذر والتحفظ تجاه المسرح، سواء من حيث ارتياده كمتفرج، أو من حيث رؤية البعض لأبنائه أو بناته وهم يعتلون خشبة المسرح للتمثيل.

ومن هذا المنطلق نجد أن معظم جمهور المسرح في قطر هم من الشباب، أو من الجيل المثقف الذي تشرب بالثقافة الحديثة. ومن هنا فإن رواد المسرح من الشباب محدود والعملية بحاجة إلى وقت، وأن تصحبه توعية إعلامية بأهمية المسرح ودوره في المجتمع.

الفصل الثاني

القضايا الاجتماعية والفكرية

في المسرح القطري

تمهيد

مما لا شك فيه أن الأعمال الأدبية - غالباً - هي موقف، أو وجهة نظر الفنان أو المبدع تجاه الحياة أو المجتمع الذي يعيش فيه. ولعل فن المسرح وفن القصة هنا أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة والواقع. ولا سيما في حياتنا المعاصرة.

وأريد في هذا البحث أن أناقش بشيء من الإيجاز قضية مدى مصداقية العمل الأدبي في تعبيره عن الواقع ودقته في هذا التعبير.. أو مدى الرؤية (الذاتية) و (الجمعية) للقضية الاجتماعية التي يطرحها هذا العمل. وهل العمل الأدبي وثيقة علمية تقوم على الملاحظة الموضوعية المباشرة بحيث إن الكاتب يقدم صورة حقيقية وموضوعية لحياة الشخصية التي يتناولها؟

ربما تكون الإجابة عن مثل هذه التساؤلات موضع خلاف بين النقاد والأدباء.. حسب نظرتهم إلى مفهوم العمل الفني ووظيفته.. أو نوعية العمل الأدبي الذي يعبر عن هذه القضية.

وهناك ملاحظة أو قضية أخرى ربما نثيرها في صورة تساؤل؛ وهي ما مدى التفاعل بين الواقع الخارجي (الفيزيائي) وبين الواقع النفسي أو التجربة التي يعيشها المبدع. أو الرؤية الفكرية والموقف الذي يتخذه الفنان من الواقع الخارجي المحيط به؟.

لقد تناول الدكتور عز الدين إسماعيل موضوع العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع^(١). وأستطيع القول: إن ذلك يمكن أن نطبقه على موضوعنا هذا، وهو أن التجربة الأدبية في المسرحية تتشكل في إطار من التفاعل بين عنصرين أساسيين تمدهما مجموعة من المعطيات الثقافية، والاجتماعية والقيم التراثية. وأعني بهذين العنصرين:

أحدهما الواقع الخارجي بكل ما يشكله من أبعاد الصراع والتناقضات. والاختلاف أو الائتلاف والمحافظة أو التغيير.

أما العنصر الآخر: فهو البعد الفكري أو الرؤية الفكرية أو الموقف الذاتي للمبدع الذي من خلاله يطرح القضية.

إن هذين العنصرين بملاساتهما المختلفة، ونتيجة للتفاعل تنبثق التجربة الأدبية.. وهذه التجربة تتفاوت من شخص إلى آخر في حظها بين (الذاتية) و (الموضوعية). وبين الاستغراق الصريح في الواقع أو محاولة الشفافية والتجريد من هذا الواقع، كما أن هذه التجربة قد تكون تجربة عادية تلتقط مظاهر الواقع ومشاكله اليومية بصورة قريبة، وتبرزها أو تعكسها كما هي عليه. وهذا ما سوف نجده عند بعض كتاب المسرح في (قطر) خاصة في بداية الكتابات المسرحية من خلال تناولهم للقضايا الاجتماعية، أو قضايا الأسرة، وفيما اعتقد فإن هذا

(١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٢.

النوع من الأعمال الأدبية أو المسرحية يمكننا أن نطلق عليه من باب التجاوز مصطلح التجربة بمفهومها الدقيق حسبما أشرنا إليه سابقاً.. وإذا كان بعض المهتمين يرى أن العمل المسرحي تتضاءل فيه التجربة (الذاتية) المنبثقة من تفاعل ذاتي داخلي بالواقع الخارجي، حيث تغطي (الموضوعية) والبعد الفكري على الجانب العاطفي في تصوير الموقف إلا أننا مع ذلك نجد أن الموقف الذي يتبناه الكاتب تجاه الحدث أو الموضوع يستدعي وجود رؤية معينة يطرحها الكاتب. وهذه الرؤية لا بد أن تكون محصلة معاشة وتفاعل وصراع بين الكاتب ومحيطه، ومن ثم اتخاذ موقف معين، بيد أن هناك فرقاً بين الموقف السلوكي الذي يتخذه الإنسان في الحياة، وبين الموقف الفني في العمل المسرحي. وكما يقول الدكتور غنيمي هلال: "فإن المرء في الحياة العملية يجابه الواقع بسلوك إيجابي مباشر يحقق فيه ذاته في صلاتها المتعددة مع الآخرين وبواسطتهم.. وأما الكاتب فلا يتطلب منه بحال أن ينقل هذا الموقف كما هو إلى الأدب، لأنه في هذه الحالة لا يكون كاتباً. وعليه أن يختار من بين الأحداث والأشخاص، بحيث يوحي عمله بما يريد دون ضرورة تقييده بتصريح مباشر.." (١).

ولعل هذا ما يدعونا إلى القول: إن التناول السطحي للقضايا أو الموضوعات والمشاكل الاجتماعية والتعبير عنها بصورة مباشرة يرجع إلى أن الكاتب لم يستطع أن يعايش التجربة معاشة فنية، بحيث يخرج بها عن إطارها الواقعي التقريري إلى واقع فني تمتزج فيه مقومات العمل الفني الذي يبعده عن الاستجابة التلقائية وترديد ما يفرزه الواقع

(١) محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، ص ٣٧.

بصوره التقريرية، فالعمل المسرحي انتقاء وتلميح وإثارة وصراع وتوتر وتركيز وموقف.

ومن هنا نقول: إن مثل هذه الأعمال تتضاءل فيها التجربة، وربما تفتقد الموقف الفني إلى جانب الرؤية الفكرية التي تجعل من الكاتب صاحب موقف فكري تصطبغ به أعماله مهما تعددت هذه الأعمال وتنوعت. على أي حال هذا النوع من التجارب يتسم بأنه تجارب ناقصة؛ لأن الكاتب هنا يقتصر دوره على نقل الواقع، أو الجمع بين مجموعة من المشاكل أو القضايا في إطار حوار مسرحي.

وكما يقول (أريك بنتلي): " غير أن التقليد البسيط لن يهيئ لنا عقدة، بل إن الهوة بين الحياة كما هي في خامها، وبين الحياة كما هي في حكايات أساطين الدراما، هوة عميقة لا نكاد نصدق أن الوصل عبرها ممكن^(١) ".

ولكن إلى جانب ذلك نجد هناك التجارب النموذجية، أو التجارب المسرحية التي تتسم بالنضج وعمق المعالجة للقضية التي يطرحها الكاتب، وفي هذا النوع من المسرحيات يستطيع أن يخلق من المادة الأولية التي يقتبسها من الواقع عملاً فنياً حياً، فيه الجدة وفيه الغرابة، بفضل ما يخلعه عليه من خيال شفاف، وبالإيحاء والتلميح والتركيز، فالكاتب هنا بوسائله الفنية المتعددة يستطيع أن يخلق عالماً جديداً فيه الإثارة والمتعة والمفاجأة وفيه الصراع، وفيه المواقف.. وفيه الترابط القوي والدقيق بين الأحداث والأفكار التي تدور في العمل المسرحي. وهذه الأمور لا يمكن أن تتوافر في العمل الفني إذا اعتمد على نقل

(١) أريك بنتلي، الحياة في الدراما، ص ١٦.

الواقع وتصويره بتلقائية، أو نقله حرفياً، ولذلك فإن التجربة الفنية المقصودة هي تلك التجربة التي تهضم المادة الأولية أو الواقع الخارجي، فتذيب وتمحو ثم تخلق - بعد ذلك واقعاً جديداً تتضح من خلاله رؤية المؤلف وموقفه تجاه الواقع الخارجي. وقبل كل ذلك لابد أن نقول: إن هذا الخلق الجديد أو العمل الإبداعي بصفة عامة يقترن به الجمال إلى جانب الهدف أو تصوير الحقيقة.. ومهما اختلفت الآراء والمذاهب، وتفاوتت المواقف حول وظيفة العمل الفني وغايته، فإن الجميع - على وجه التقريب - يؤكدون على أهمية الجانب الجمالي في العمل الفني، لأنه عنصر هام في أي عمل فني، ولذلك نجد البعض قد يتجاوز ويجافي الواقع في سبيل تحقيق الناحية الجمالية في العمل الإبداعي.

وإذا توقفنا عند المسرحيات الاجتماعية، فإننا لا نستطيع أن نقفز عن هذا التمازج الحضاري والتغير الاجتماعي السريع الذي شهدته المجتمعات العربية في منطقة الخليج، وأثر ذلك كله في حدوث هزات عنيفة في البنية الاجتماعية لهذه المجتمعات، وما تركه كل هذا من صدى في الأعمال الفنية والأدبية بصفة عامة، وفي مجال المسرح والقصة على وجه الخصوص، فقد انعكست هذه التغيرات وهذه الصراعات والتناقضات الاجتماعية في القيم والعادات والتقاليد الموروثة والوافدة في الكثير من الأعمال الأدبية، فعملية التحدي والمواجهة قوية وحادة. وبطبيعة الحال فإن المادة الدرامية (الخام) تصبح هنا جاهزة، بل قد تفرض نفسها على الكثير من الكتاب، وخاصة في مجال المسرح. فحركة التغيير وما يصحبها من صراع اجتماعي وفكري ونفسي، لابد أن ينعكس بدوره في الأعمال

(الدرامية). ومن هنا يصبح المسرح وسيلة هامة في رصد حركة التغيير هذه وما يصحبها من مشاكل وما تبرزه من قضايا اجتماعية أو فكرية أو سياسية. كما تصبح النزعة في رصد هذه القضايا والمشاكل مرتبطة عند الكثير من الكتاب برؤية واقعية حرفية - كما أشرنا من قبل - وتصبح القضايا أو المشاكل البارزة على السطح هي أهم الموضوعات التي تجتذب كتاب المسرح في بداية ظهور الحركة المسرحية في (قطر).

وإذا كان بحثنا هذا يركز على قضايا المسرح القطري، أي في محاولة رصد المضمون الفكري والموضوعات التي تدور حولها هذه المسرحيات، فإنني هنا لا بد أن أشير إلى أمرين قبل أن أبدأ في تحليل بعض هذه النصوص:

أولهما أنني قد أضطر إلى تناول بعض النصوص المسرحية التي لا ترقى إلى المستوى الفني المطلوب في العمل الفني. ولكننا قد نتجاوز ذلك لكي نستطيع رصد هموم المسرح وقضاياها منذ بداياته، لأن مثل هذه النصوص تمثل بدايات المسرح (القطري)، وهي لا شك خير شاهد على رصد حركة التغيير وما يصحبها من توتر وقلق وتناقضات في البناء الاجتماعي، لأن التجربة المسرحية هي صورة للواقع الاجتماعي مهما كان المستوى الفني لهذه النصوص.

أما الأمر الآخر: فهو أنني رغم قناعاتي بأن بعض هذه النصوص قد لا يخضع أو لا يصمد أمام المقاييس الفنية، إلا أنني - مع ذلك - ستكون لي وقفات أناقش من خلالها الجانب الفني أو البناء (الدرامي) للنص. وقبل أن نتناول هذه النماذج لا بد من الإشارة هنا إلى أن التجربة المسرحية (في قطر) - كما أشرنا - في بداية الطريق، وطبيعي

أننا لا نطمح في أن تكون هذه التجارب المتواضعة صورة دقيقة لتغيرات الواقع السريعة ومواكبتها، وإذا أضفنا إلى ذلك أن العديد من النصوص المسرحية مقتبسة أو معدة عن نصوص مسرحية عربية أو أجنبية. وبطبيعة الحال فإن النص المعد يظل - إلى حد ما - بعيداً عن الاستغراق في الواقع الذي نريد إسقاطه عليه أو تمثله. ومن خلال استقرائنا لمعظم النصوص المسرحية التي تم عرضها منذ ظهور النص المسرحي المكتوب، وجدت أن هناك ثلاثة محاور رئيسية تدور حولها معظم هذه النصوص هي:

١- قضايا التغيير، وما يصحبها من صراع وتناقضات بين القيم والعادات والتقاليد السائدة، ونزعة التغيير والتجديد وما يعالجها من قيم وسلوكيات طارئة. وتصبح الهوية الثقافية، وتفاوت المواقف بين جيل الآباء المحافظ وجيل الأبناء المتحمس والمتعطش إلى التغيير ومواكبة الحياة المعاصرة، أهم القضايا التي تشكل المادة (الدرامية) لموضوع المسرحية.

٢- قضايا الأسرة، وما ينجم عنها من مشاكل من خلال علاقات الأفراد بعضهم ببعض.. ويندرج تحت ذلك تعدد الزوجات وغلاء المهور، وانحراف الأبناء.

٣- القضايا الفكرية، وتشمل الواقع والرؤية القومية. والبحث عن واقع أفضل.

حركة التغيير وصراع التقاليد

لعل أهم قضية شغلت كتاب المسرح والقصة في المنطقة هي قضية التغيير، والصراع بين القديم والجديد، فالتغيير الاجتماعي السريع كان

نتيجة طبيعية للتغير الاقتصادي المفاجئ الناتج عن تدفق النفط في المنطقة، وما صحبه من تحسن مستوى المعيشة لدى نسبة كبيرة من السكان، أو الثراء السريع لدى بعضهم، فمثل هذه المعطيات ولدت لدى الشباب أو الجيل الجديد رغبة قوية في التغير، وتقبل أنماط جديدة في الحياة والسلوكيات نتيجة لمؤثرات ثقافية واجتماعية وافدة. وفي الوقت نفسه نجد أن جيل الآباء الذين نشؤوا وتربوا في أحضان حياة اجتماعية محافظة تسودها عادات وتقاليد وقيم تمتد بجذورها إلى مجتمع عربي إسلامي محافظ ترفض الكثير من القيم والسلوكيات الوافدة.. وبعد نمو التعليم وتطوره وبفضل التواصل الثقافي والفكري بين المجتمعات الخليجية والمجتمعات الأخرى، أصبحت الهوية الثقافية تشكل بعداً آخر في صراع التغير بين الجيلين.. هذا الإشكال كان موضوعاً لمجموعة من المسرحيات، تناولها فريقٌ تناولاً مباشراً، في حين أشار إليها غيرهم إشارات عابرة. ولعل مسرحية (أم الزين) لعبد الرحمن المناعي كانت أهم المسرحيات التي تمثل هذا الاتجاه؛ في محاولة من الكاتب تصوير تلك النقلة الحضارية من مجتمع الغوص والصيد إلى مجتمع النفط، وما صحبه من تغييرات اجتماعية ونفسية نتيجة الطفرة الاقتصادية المفاجئة. فالمشكلة التي يرصدها الكاتب في مسرحية (أم الزين) هي كيف أن الروح المادية قد غيرت نفسية الناس، وأصبح الطمع والجشع والتكالب على المادة يمثل سلوكياتهم. بعد أن كان الوفاء، والتكاتف، والتعاون هي القيم السائدة في مجتمع الغوص والصيد، ومن ثم يصبح صراع القيم والسلوكيات هو الخط الدرامي في هذه المسرحية. فالتغير المادي والتطور الاقتصادي قد صحبه تغيرٌ في أخلاقيات الناس، حيث إننا نجد شخصية أبي راشد (النوخدة) وما تمثله من مفارقات وتناقضات في سلوكياتها صورة لهذا التحول والتغير

ففي عهد الغوص والصيد نرى (أبا راشد) تتمثل فيه تلك القيم والمثل العليا كالوفاء والعطف حين يعطف على (حمد) و (شريفة) بعد أن توفي والدهما في الغوص فتبناهما وأخذ ينفق عليهما مثل أبنائه، كما أنه كان يعطف على ذلك الرجل البائس (سالم الدكل) الذي فقد ذراعه في البحر وأصبح عاجزاً عن العمل، فقام (أبو راشد) بالإنفاق عليه. ولكن عندما تتغير الحياة ويذهب عهد البحر والغوص ويحجى عهد النفط نجد أن هذه الأخلاقيات قد تغيرت في (أبي راشد) الذي هو رمز للمجتمع ككل - حيث نجده يبعد (حمداً) ويطلب منه مبلغاً كبيراً من المال لكي يزوجه من ابنته (أم الزين) وبعد خروج (حمد) للبحث عن المال نجده يزوج ابنته من رجل ثري طاعن في السن، دفع له من المال ما يرضي شهوته. ولا شك أن بيع (أم الزين) أو تزويجها من هذا الرجل الثري إنما هو رمز لبيع القيم في سبيل المادة. ومن هنا تتضح النظرة المادية التي سيطرت على هذا الرجل فضحى بابنته في سبيل المادة.

أما المفارقة الثانية التي ترمز إلى التغير، وتقهر الماضي أمام واقع الحياة الجديدة، فيتمثل في خروج (سالم الدكل) من عشته القديمة، وتركها بعد أن أحس أنه غير مرغوب فيه عند (أبي راشد) حيث كان يعتمد في قوته على بيت (أبي راشد) وكان خروجه إعلاناً عن هذا التغير.

" مبارك: حتى أنت يا سالم تميت نص عمرك بها لعشه لا تكلم حد ولا تسمع حد حتى انته رحت، عيل من بقى؟ صبح إن الدنيا ادور بسرعة" (١).

(١) مسرحية (أم الزين) فصل (٢)، ص ٣.

وقضية الانتماء للماضي والتمسك به تشكل الموقف الفكري للمناعي في هذه المسرحية، ولعل هذا المنحي وحماسه لتأكيد الماضي، بقيمه وتقاليده هو الذي دفعه إلى عرض أفكاره بأسلوب خطابي مباشر "صبح أن الدنيا تغيرت لكن اللي ينسى ماضيه ما له حاضر.. زمان البحر بيتم نحازي ابيه اليهال في ليالي الشتاء الطويلة.. نص عمرنا يا أحمد شلون ننساه" (١).

ويتخذ المؤلف من مشكلة التعارض الذي يتمثل في سلوكيات بعض النماذج البشرية في المسرحية منطلقاً لتشكيل الخط الدرامي في إدارة الصراع بين الماضي والمستقبل، حيث نجد شخصية (مبارك وحمد وأم الزين) تتجسد عندها دائماً مخاوف التغيير، خاصة ما يمس القيم والتقاليد، ولذلك تحاول هذه النماذج من خلال حوارها وتصرفاتها التأكيد على تمسكها بتلك القيم والعادات، وظلت هذه الشخصيات في بنائها تمثل الجانب القاتم المتخوف من صدمة المستقبل، وما يحمله من رياح التغيير التي سوف تغير كل شيء في حياتهم. "أحمد: الشيء لين تغير لازم ايغير أشياء وياه.. (٢)".

ويأتي سقوط العشة - رمز الماضي - بداية لتقهقر الماضي وتغير الواقع. فتداعي العشة هنا رمز لزوال القيم والعادات التي كانت سائدة. "مبارك: حتى هالعشة التي شهدت حياة طويلة تمت ميودة (٣) روحها لين راح راعيها ويوما قفا تلا يمت.. (٤)".

(١) المرجع السابق، ص ٤.

(٢) مسرحية (أم الزين)، فصل (٣)، ص ٤.

(٣) تمت ميودة - ظلت متماسكة.

(٤) تلايتم - انهارت - تصدعت.

والمسرحية رغم الطابع الاستعراضي الذي يصور إشكالية الصدام والتوتر عند بداية التقاء حضارتين بكل ما تحمله من قيم وتقاليد وأبعاد في رؤياهما الفكرية والاجتماعية - إلا أن الطابع الاستعراضي يمتزج ببعض المواقف والأحداث (الميلودرامية) كغرق (راشد) في البحر عندما تحطمت سفينتهم بسبب الأمواج العاتية. وكذلك مأساة (حمد) وهو يعود بعد فراق طويل ليشهد أن فتاة أحلامه (أم الزين) قد تزوجت من رجل آخر. ثم إن الموال الحزين الذي يتخلل بعض فصول المسرحية يضيف عليها المزيد من جو الحزن والكآبة التي لاشك أنها تشكل أبعاد الموقف الذي يريد أن يرسمه (المناعي) بنظرته المنحازة للماضي.

ولكن مع ذلك نجد أن البناء (الدرامي) في المسرحية يتسم بشيء من الضعف والفتور في الحوار. ويرجع ذلك إلى افتقاره للنظرة التحليلية التي تبنى عليها المواقف.

فالشخصيات في الغالب ليست لها أبعاد، أو تفتقر إلى الرؤية الفكرية التي تستند إليها في مواقفها عندما تتقابل بالمواقف المناقضة لها، ومن هنا أصبح أسلوب البناء للشخصية يقوم على رسم المظهر الخارجي المسطح. ومن هنا كان اعتماد (المناعي) على الممارسة الواقعية لتجسيد المواقف كموقف (أبي راشد) - بروحه المادية - وتنكره (لحمد) بعدم الموافقة على زواجه من (أم الزين)، أو خروج سالم الدكل، أو سقوط العشة إعلاناً عن انتهاء الماضي.. الخ. ولربما يأتي بعد آخر يشير إليه المؤلف بلمحة عابرة - وهو بروز الروح الطبقية نتيجة للتغيرات الاقتصادية، حين تجد من خلال الحوار الذي يدور بين (أبي راشد) و (شريفة) شقيقة (حمد) أن (أبا راشد) يبرر موقفه، وهو

التفكير والسلوكيات. من هنا وجدنا أن شخصيات (المناعي) في مسرحيته تتسم بشيء من التذبذب في صياغة أسلوب حياتها أو عدم وضوح التوجهات أو المواقف التي استند إليها. وربما تتضح قضية الصراع بين القديم والحديث عندما يطفو على السطح نموذج الشاب المثقف من الجيل الجديد، الذي يختلف في أسلوب تفكيره عن الجيل السابق. أو ما يعرف بصراع الأجيال، فجيل الأبناء قد تأثر بالثقافة الحديثة، وحصل الكثيرون منهم على أعلى الشهادات الجامعية، واختلطوا بالمجتمعات المختلفة في عاداتها وتقاليدها، وأساليب حياتها. وبطبيعة الحال فإن نظرتهم إلى الواقع الذي يعيشه جيل الآباء الذي مازال يتمسك بعاداته وقيمه، وأسلوبه في الحياة التي اعتادها مختلفة تمام الاختلاف من هنا بدأت صورة الصراع أو المفارقات تشكل جانباً مهماً في حياة المجتمع وبنيته، وفي أسلوب التفاعل حتى بين أفراد الأسرة الواحدة، وتصبح قضية الصراع شبه (مسرحية) على أرض الواقع. ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات والقصص التي تعالج قضية الصراع أو التناقضات بين الجيلين، وتتضح الهوية الثقافية ليس بين مجتمع ومجتمع فحسب، بل في المجتمع الواحد نتيجة للنقلة السريعة التي عاشتها المنطقة، ففي مسرحية (من فوق هالله هالله) لمحمد مبارك العلي، وهي مأخوذة عن مسرحية (البيت العتيق) لمحمود ذياب - تتضح صورة الصراع بين الجيلين حين نجد (أحمد) الابن المثقف الذي درس الهندسة، وعاد بعدها إلى وطنه، وأصبح مهندساً له مكانته المرموقة في مجتمعه. نجده بعدها يحاول تغيير الكثير من أساليب حياته محاولاً من خلال ذلك التأثير في أسرته لتغيير أسلوب حياتها، خاصة بعد محاولته الزواج من فتاة تنتمي إلى أسرة

ثرية، فهو لكي يجاري تلك الأسرة لابد أن يظهر أمامها بالمظهر الذي تعيشه تلك الطبقة. من هنا يبدأ في تزييف الكثير من الحقائق، محاولاً أن يفرض هذا التوجه على أفراد أسرته حتى لا ينكشف أمره أمام أسرة خطيبته. فيقرر نقل أسرته من بيتها المتواضع في تلك المنطقة الشعبية القديمة إلى منطقة راقية، حيث يستأجر بيتاً، وينقلها إليه، بينما يوافق الأب على مفضض ويخضع للأمر الواقع "الأب: الله يا أم أحمد نسيتي البيت اللي قضيتي عمرج فيه، واللي ربيتني فيه عيالج، لكن تبين الصبح.. أنا مب مرتاح" (١).

وتبدو الأسرة - غالباً - في الظاهر أنها متقبلة للتغيير ولأسلوب الحياة الجديدة في حين أن معظم أفرادها، وخاصة الأب والابن الأكبر **علي** - وهو (عامل) لم يكمل تعليمه، لم يستطع كل منهما أن يتكيف مع هذا التغيير. حيث نجد (علياً) يمثل عدم التقبل، والتمرد والقلق، ورفض الواقع الجديد. "علي: أحنا هناك في بيتنا عزيزين عند هل فريج والحين احنا هنا يعدونه في الفريج همج، ويحسبون ما نفهم شيء.. الله يايه أنت ما تحس باللي أحسه أنا، ما تحس بالخرج، يوم ما يقابلك واحد من هاذلين اللي شايفين نفوسهم ما فوقهم فوق. شلي حشرنا معهم" (٢).

ونجد الأب هو الآخر أكثر تبرماً بهذا التغيير، ويعيش حياة كلها توتر وقلق وصراع نفسي ولكنه لا يستطيع مواجهة هذا الواقع: "الأب: وشتبين أقول يا أم أحمد قولي لي.. تبغين أترجاهم حتى

(١) مسرحية (من فوق هالله هالله)، ص ٣، ف ١.

(٢) المرجع السابق ص ٧.

يحترموني.. يوم كنت قوي.. كنت اخدمهم وأوفر لهم كل ما يرغبونه والحين يوم صرت في آخر عمري، شافوا أنني ما أنفعهم.. وصرت مثل اللعبة بين يدهم.. واحد يشتمني، واحد يعاقبني، واحد يحاسبني والآخر يشيلني من بيتي اللي عايش فيه.. ليش؟ لأنه مهندس ويستحي يعيش في بيتنا ذاك^(١)..

ويتصاعد الموقف (الدرامي) حين يقرر الابن المثقف رفع صورة الأب من صدر الصالة، ويضع مكانها منظرًا طبيعيًا. في حين نجد نبرة الحزن والألم والاستسلام من قبل الأب، وهو يستجيب لاقتراح الابن بوضع المنظر مكان الصورة "الأب: سو اللي تبيه يا أحمد.. تبي الصبح عكس مب لازم يكون اهني، لأنه عكس عتيج.. وثانيًا عكس ناطور من نواطير السوق الأولين.."^(٢).

ولا شك أن الرمز هنا - على الرغم من أنه لا يرقى إلى مفهوم الرمز الفني يدل دلالة واضحة على رفض الماضي والدعوة إلى تغييره. واستبداله بنظام جديد. ولكن مع ذلك نجد أن المسرحية تفتقر إلى أسلوب المواجهة والاحتكاك الذي يذكي الصراع (الدرامي). فعلى الرغم من الرفض واختلاف المواقف، والتردد الذي تعيشه بعض الشخصيات إلا أن المؤلف لم يستطع تصعيد الصراع ومحاولة الدفع به إلى حد المواجهة بين تلك النماذج التي شكلها. فبناء الشخصيات المسرحية المتناقضة وحده لا يكفي، بل لابد أن يتحول التناقض في المواقف إلى ردة فعل ومواجهة بين تلك الشخصيات يللمسه المشاهد

(١) المرجع السابق ص ١٠.

(٢) المرجع السابق ص ١٢.

في صورة حية على خشبة المسرح، أو كما يقول أريك بنتلي: "لقد نشأنا على الاعتقاد بأن ما يهمنا في الحياة على المسرح هو شخصية الأفراد المختلفين، ولكن هناك عاملاً قد يشدنا بفتنة أعمق، هو رؤية تواصل أكفأ، وعلاقات أكفأ بالآخرين، مما نجد في الحياة. هكذا تكون العلاقة في المجابهات الحقيقية"^(١)

وهكذا نلاحظ في نهاية الفصل الثالث، أي في نهاية المسرحية أن الصراع والتوتر اللذين تجسدا في عدم اقتناع الأب ورفضه العيش في البيت الجديد وقراره بالعودة إلى منزله القديم. ظل مع ذلك لا يستطيع أو لا يريد مواجهة الابن (أحمد) وإنما هو يحتج ويتوعد عندما يجلس مع زوجته، أو بينه وبين نفسه "الأب: ولكن أنا أبغي أعرف ليش شاليني من بيتي اللي بنيته بنفسه وبعرق جيني.. ليش عكر حياتنا.. كله علشان زوجته هالبلهاء"^(٢).

وهنا يبدأ خط المواجهة بين موقف الأب الذي يحاول أن يسترد مركزه كأب له السلطة وله الحق في أن يتخذ القرار بما يتمشى مع رؤيته المحافظة، وموقف الابن المثقف (أحمد) الذي بدأ يفقد حماسه للتغيير الذي كان ينشده خاصة بعد خيبة أمله في خطيبته التي اكتشف أنه قد خدع بها فهي فتاة بلهاء، ومتأخرة في دراستها، وتسمم بالغباء والعبط، ولذلك قرر أن ينفصل عنها. من هنا يبدأ الخط التراجعي حيث يضعف موقف الابن المثقف الذي يسعى إلى التغيير، ويقوي موقف الأب الذي يتشبث بالقديم، بل أن ردود الفعل عند رموز النظام

(١) الحياة في الدراما (أريك بنتلي)، ص ٦٩.

(٢) المسرحية، فصل (٢)، ص ٥.

القديم متمثلة في الأب والابن الأكبر (علي) والأم بدأت تتخذ موقفاً أكثر صلابة في وجه التغيير الذي كان يسعى له الأبناء المثقفون.

إن رؤية المؤلف وموقفه من إشكالية تغير القيم، رؤية غير واضحة حتى من خلال إدارة الصراع، حيث لم يتضح الموقف الذي يريده أو يهدف إليه. وإن كنا نستنتج أن المؤلف قد حاول أن يرسم صورة التراجع في موقف شخصياته التي كانت تسعى للتغيير. وفي الوقت نفسه كانت مواقف النماذج المحافظة في شخصياته دائماً تنظر إلى سلوكيات النماذج الأخرى وتصرفاتها على أنها زيف وخداع، وأن حب المظاهر قد يدفعها إلى تزيف الحقائق، فالأخ الأكبر (علي) غير المثقف نجده دائماً يصف أخاه (أحمد) الذي أوتى حظاً من الثقافة بأن حياته زيف وخداع " علي: أنا ما أسوى اللي سواه.. أنا ما أنكر حقيقتي وأبى، أو أزيّفها"^(١).

بل إننا نجد علياً يصف حياة الأسرة ونمط سلوكها بعد انتقالها إلى مسكنها الجديد بأنه زيف وخداع، وحب للمظاهر.

" علي: كل الذي تقوله عن هذي البيت والمنطقة.. كله مزيف تبي تعرف الحقيقة، اكشف غطا الكرسي اللي جدامك"^(٢) شوف مب"^(٣) هو الكرسي اللي تيلس عليه"^(٤) يوم تينا"^(٥) في بيتنا القديم "^(٦).

(١) المسرحية، الفصل (١)، ص ١١.

(٢) اللي جدامك - الذي أمامك.

(٣) مب - أليس.

(٤) اللي تيلس عليه - الذي تجلس عليه.

(٥) تينا - تحيئ إلينا.

(٦) المصدر السابق، ص ١٤.

والحقيقة أن الكاتب ربط عن وعي - أو غير وعي - بين التوجهات التجديدية وبين مظاهر الزيف والبهرج الذي يرى أنه لصيق بالحياة المعاصرة، بل إننا نجد محور البناء للحدث الرئيسي في المسرحية، أو بمعنى آخر عقدة المسرحية تقوم في نسيجها على أساس من الزيف والخداع، فأحمد الشاب المثقف الذي يمثل نموذج التغيير والتجديد، نجد أن الدافع - كما ذكرنا - إلى هذا التظاهر بالعصرية والتنكر للماضي هو حبه (لمريم) ابنة الأسرة الثرية، وهذا الحب من أساسه قائم على الزيف والخداع. فهو قد خدع بملابسها ومظهرها الخارجي دون أن يعرف حقيقة هذه الفتاة. وندرك ذلك من خلال حديثه مع شقيقته (ابتسام) التي رفضها أحد أقارب خطيبته بسبب مظهرها الخارجي وملابسها. "تعرفين ولد خالتها المخرخش.. قايل حق خالته أنا ودي أزوج ابتسام بس ثيابها مب زينه.. هو رفضج علشان ثيابج.. وأنا طرت وراء ثياب مريم المزخرقة"^(١).

والحقيقة أن المسرحية على الرغم من أنها تعرض لقضية هامة وهي الهوية الثقافية وما يترتب عليها من صراع يكاد يكون ممسرحاً في الواقع، إلا أن البناء (الدرامي) اتسم بالفتور والسطحية. والافتقار إلى النظرة التحليلية والرؤية الخاصة في تجسيد المواقف الدرامية. التي تقوم على التعارض، والتناقض، والاحتكاك، كما أن اللغة العادية في الصياغة والعرض المباشر كان له تأثيره في فتور الحوار، ولكن يبقى أن نقول: إن هذه المسرحية رغم بساطتها اتسمت بوحدة الحدث، والترابط بين الأفكار والمواقف إلى حد واضح.

(١) المصدر السابق، ص ١٤.

وإذا كانت مسرحية (أم الزين) للمناعي، ومسرحية من (فوق هالله هالله) لمحمد العلي يغلب عليهما التوجه إلى الانتصار للمحافظة على القيم السائدة وتخوفهما من التغيير والتجديد. وهذا ما نلمسه عند المناعي في معظم مسرحياته مثل (هالشكل يا زعفران)، و(ويا ليل يا ليل) وغيرهما، فالموقف في مسرحية محمد مبارك كما أشرنا غير واضح للمؤلف، حيث يدور الصراع بين المفاهيم والقيم السائدة والقيم والسلوكيات الجديدة، على أساس من التوازن والحيادية. أو بمعنى آخر يترك المؤلف الصراع بين النماذج البشرية التي شكلها دون أن نلمس التوجه الذي يسعى المؤلف أن ينقله إلينا من خلال الصراع الحضاري أو صراع القيم.

قضايا الأسرة

أ- العادات والتقاليد

من المعروف - في الدراسات الاجتماعية - أن الأسرة تمثل وحدة اجتماعية في تركيبة المجتمع الكبير الذي تنتمي إليه وفي بنيته، وأن أي تغيرات أو هزات تحدث في المجتمع لابد أن ينعكس أثرها في الأسرة، كما أن التغيرات التي تحدث في تركيبة الأسرة وما يطرأ عليها من تداخل في أساسيات التركيبة العائلية من علاقات بين أفرادها إنما يؤثر بدوره في المجتمع ككل، أو هو صورة مصغرة لما يحدث في بنية المجتمع الكبير.

لقد أصبحت الأسرة بمشاكلها المختلفة هي النموذج أو المحور الأساسي لكثير من الأعمال المسرحية.. ولكن يجب ألا نغفل أن هذا النموذج المصغر الذي يمثل المادة (الدرامية) للكتاب إنما هو في حد ذاته مثال أو رمز للمجتمع بأسره، فالأسرة بوصفها وحدة اجتماعية مصغرة هي صورة مصغرة للمجتمع الكبير وإحدى لبناته. وكما يقول الدكتور إبراهيم غلوم: " وتتميز الأسرة باستقطابها لشتى معايير الإرث والأخلاق، والدين والسياسة، إنها بمثابة مخزن لثقافة المجتمع وميدان لتنفيذ القوانين، وسير القيم، ولذا فإنه حالما تتعرض حتمية تلك المعايير، أو القيم للتدخل، بتعدد وجهات النظر حولها - فإن الحياة في داخل الأسرة تكتسب عناصرها الدرامية، بما تضم في أحشائها من عوامل الانفجار.. " (١).

(١) إبراهيم غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، ص ١٢٠.

وإذا كان البعض ينظر إلى قضية غلاء المهور ، وأسلوب الزواج على أنهما من الموضوعات التقليدية التي كثيراً ما أثيرت وتناولها العديد من الكتاب في صورة مقالات اجتماعية أو قصص قصيرة أو مسرحيات. إلا أننا في الحقيقة ننظر إليها على أنها رمز للثورة والتمرد على نظام التقاليد بأبعادها المختلفة وليست القضية قضية زواج فحسب، فالنزعة الفردية، والحرية الذاتية، وزوال السلطة الأبوية، ونظام التركيبة الاجتماعية في زواج الأقارب.. وغيرها من المفاهيم السائدة في نظام الأسرة، كلها أصبحت تنطوي تحت هذا الرمز الذي يتمثل في أسلوب الزواج والثورة عليه. إن ظاهرة غلاء المهور في المجتمع القطري برزت بصورة واضحة مع التحولات الاقتصادية والطفرة المادية التي شهدتها المنطقة بعد اكتشاف النفط، ولكنها في حد ذاتها لها جذورها التاريخية في نظام المجتمع من حيث أسلوب الزواج ونظرة المجتمع إلى رأي الفتاة في هذه القضية حيث يصبح الأهل (الأب) هو صاحب الرأي المطلق في اتخاذ القرار. كان هذا النظام أحد العوامل التي أدت إلى تفاقم المشكلة في أسلوب الزواج وغلاء المهور حيث لا مجال للاختيار والتفاهم بين الطرفين صاحبي العلاقة. وقد تناول كتاب المسرح هذه القضية وأسلوب الزواج بالإكراه من زاويتين:

إحداهما النظرة التقليدية والمفاهيم الاجتماعية القاضية بزواج الأقارب. وأحقية أبناء العم، أو الخال بالفتاة لأسباب كما أشرنا - ترجع إلى معايير وقيم لا تستمد أبعادها من الدين، بل من الإرث والنظام القبلي الذي يهدف إلى تحقيق مزيد من الترابط الاجتماعي، والمحافظة على وحدة الأسرة أو القبيلة. وهناك العديد من المسرحيات

التي تتناول هذا الجانب، أو تناقش قضية الزواج والأسرة من هذه الزاوية. ولكن نظراً لعدم نضج التجربة الفنية في هذه المسرحيات سوف نقف على مثال، أعتقد أنه ربما يكون أكثرها نضجاً في هذا المجال، ألا وهو مسرحية (ابتسام في قفص الاتهام) لصالح المناعي، وعادل صقر، التي قدمت على خشبة المسرح عام ١٩٨٥م.

والخط الدرامي يتمحور في عقدة زواج الأقارب وأحقيتهم بالفتاة، فابتسام فتاة تأثرت بالحياة المعاصرة. وتؤمن بحرية الفتاة وحقوقها في اختيار شريك حياتها، ومن هنا تنشأ علاقة حب بينها وبين (أحمد). ولكن الأب يقرر زواجها من ابن أخيه (عتيق) وهو شخص يتسم بالبلاهة والغباء الذي يصل به إلى درجة التخلف العقلي من خلال تصرفاته، ولكن بحكم النسب يصير الأب على زواجها منه. في حين تجد أن الأم تحاول الضغط على الأب والفتاة لكي تقبل بالزواج من ابن خالتها (خالد). ولكن ابتسام ترفض الاثنين، غير أنها لا تستطيع أن تطلعهم على العلاقة التي بينها وبين (أحمد).

ولكنها تؤكد على أهمية أن يكون لها رأي في اختيار شريك حياتها، وأن الحياة الزوجية لا بد أن تقوم على التفاهم، وأسلوب الحياة قد تغير عن الماضي. "ابتسام: الوقت تغير يايبه على الأقل أبي اللي افهمه ويفهمني. أبي الإنسان اللي يكون قريب مني"^(١).

وكيف للفتاة أن تخاطب أهلها بهذا الأسلوب. ومتى كان لها ذلك؟ إنها معطيات الحياة الجديدة. ونمط من أنماط التغيير في علاقات الأسرة. وزوال سلطة الأب أو على الأقل تقلصها أمام النزعة الفردية

(١) مسرحية: ابتسام في قفص الاتهام - صالح المناعي، عادل صقر، الفصل الأول، ص ٦.

للتحرر من المفاهيم القديمة في مواجهة مؤثرات الثقافة الحديثة. وهنا نجد غرابة الموقف بالنسبة إلى الأب "بو جاسم: عجيب والله طالعة لانه بموضه جديدة، واحن عمرنه ما سمعنه به إلا في الأفلام والكتب"^(١).

ويحاول المؤلف أن يجسد الصورة الهزلية لأسلوب الزواج في النظام التقليدي، فحين يشتد الصراع وتتضارب المواقف بين الأطراف الثلاثة، يتم الاتفاق بينهم (الأب - الأم - ابنتهم) على أن تقبل الفتاة الزواج من أول شاب يدخل عليهم البيت، ويتمنى كل واحد منهم أن يتحقق حلمه. فالأب يتمنى أن يكون أول القادمين ابن أخيه (عتيق). والأم تتمنى أن يكون ابن أختها (خالد)، وابنتهم تتمنى أن يكون أولى القادمين (أحمد) الذي تحبه. وتلجأ الفتاة إلى الحيلة فتتصل (بأحمد) هاتفياً وتخبره بالموضوع وتطلب منه سرعة المجيء. ولكنه يتردد في الحضور. ويسبقه (خالد) غير أنها تحتال وتصرفه قبل دخوله، على أمل أن يأتي (أحمد). ولكن تفاجأ بدخول (عتيق) ابن عمها. ويقرر الأب تطبيق الشرط الذي تم الاتفاق عليه. ولكن ابنتهم أمام الأمر الواقع تفضل (خالد) وتعترف بالحقيقة. وأن (خالد) هو أول من قدم إلى منزلهم إلا أنها صرفته. ويتم زواجها من خالد، حيث تعيش حياة كلها نكد وقلق وتمرد على زوجها. مما يدفع بخالد إلى اتخاذ قراره بالسفر والابتعاد عن البلد بحجة الدراسة. وفي لحظة تعود الزوجة إلى صوابها، وتعترف بالخطأ وتقرر السفر مع زوجها.

لأشك أن خاتمة المسرحية انتهت بالمصالحة بين الماضي والواقع،

(١) المرجع نفسه ص ٧.

أو بمعنى أصح نجد أن الكاتبين قد أنهايا المسرحية بانتصار المفاهيم القديمة، وبطلان السلوكيات الجديدة وزيفها. حيث انتهت المسرحية برضوخ الزوجة وقبولها للزواج الذي فرض عليها. فهل هذه النتيجة التي تمخضت عنها المسرحية هي الهدف الذي كان ينشده الكاتب، وهو انتصاره للقيم والمفاهيم القديمة، على أساس أنها الأفضل؟ وهل خط البناء الدرامي، وسير الأحداث يتمشى مع الخاتمة أو النتيجة التي سعى لها المؤلف؟ وللإجابة عن هذا السؤال سوف ندخل في إشكالية التلاحم بين الشكل والمضمون في العمل الفني، فالمسرحية بوقائعها المادية أو الأحداث فيها وسيلة للكشف عن معان وأفكار، أو عن دخائل النفس الإنسانية. والمضمون الفكري أو المغزى في الأعمال الفنية هو استيحاء واستنتاج مستمد في الغالب من طبيعة الحدث. ويجب ألا يقع تناقض بين سير الأحداث وما توحى به والمضمون الناتج عنها، وكما لاحظنا فإن العقدة في الحدث الأساسي، وهو الزواج، قد بناه المؤلف على أساس واه ومضحك، أي بطريقة ساخرة فهو ينتقد هذا الأسلوب التقليدي للزواج، حيث جعله يتم عن طريق الصدفة، فأول داخل للبيت لابد أن ترضى به الفتاة زوجاً لها. وصادف ذلك (خالد) الذي كانت ترفضه من قبل، ولا شك أن المسرحية في أساسها تقوم على نقد هذا الأسلوب المتبع في الزواج وهو إكراه الفتاة على ذلك، لأسباب مادية أو أسرية.

ولكي يبرر المؤلف هذه النتيجة، وينتصر للمعايير التقليدية وتوجيهاتها نجده يصور شخصية (أحمد) الشاب الذي كان على علاقة (بابنتهم) على أنه شاب منحرف غير قادر على تحمل المسؤولية.

ولكن التساؤل الذي يثيره الموقف هنا هو: هل هذا الخطأ في

تقدير الفتاة، أو في عدم صحة الأسلوب الذي اتبعته، يجعلنا نؤمن أو نقر بأن الأسلوب الآخر كان على صواب؟.

هذا ما تمخضت عنه المسرحية في النهاية، والحل الذي ارتضاه المؤلف، وأن شخصية (ابتسام) بطلة المسرحية هي مثال للفتاة المتعلمة التي حاولت طوال سير الأحداث في المسرحية أن ترفض المعايير والسلوكيات التي لا تخضع للعقل والمنطق. وظلت تقاوم ضغط الأسرة، وتواجه الجميع حتى أخيها (جاسم) ذلك الشاب المثقف الذي يتحدث دائماً عن العلم وأهميته، وأنه الأساس في بناء المجتمع وتقدمه. فيرفع شعارات رنانة "عجيب كل حاجة يبونه بصراخ، صراخ. لو احنا كل مشكلة نحلها بالراحة والتفكير والعلم ما كان فينا أحد تعب" (١).

لكننا نجده يقف ضد شقيقته (ابتسام) ولا يحاول أن يتفهم مشكلتها، بل إنه يقف مع الأسرة، ويضغط على (ابتسام) لكي تنصاع لأوامرهم، وتخضع للأمر الواقع "جاسم: البنت هاذي لازم توقف عند حدها، لازم نكسر خشمها. وتكون عبرة وعظة لمن يعتبر، وإن شاء الله يكون على ايدي وايدك، أنا العلامة الفيزيائي الفلكي جاسم ولد بو جاسم.." (٢).

وهكذا نجد تقهقر المفاهيم الحديثة وتراجعها أمام المعايير والقيم والسلوكيات المتوارثة. ويؤكد المؤلف ذلك في شخصية (ابتسام) التي تراجعت عن آرائها السابقة، وخضعت للواقع دون قناعة أو مبررات

(١) مسرحية: ابتسام في قفص الاتهام، الفصل الأول، ص ١٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٠.

يقوم عليها هذا التحول أو التراجع، سوى الخضوع للأعراف وللتقاليد السائدة التي تتمثل من خلال الصوت المجهول الذي هو رمز لصوت المجتمع، بل أعرافه وتقاليده. " الإنسان لا يمكن أبداً ينفصل عن المجتمع. ودائماً الإنسان ما يشوف عيوبه وتصرفاته. كتر ما تشوفها الناس بوضوح. علشان جزيه لازم الإنسان باستمرار يعيد النظر في سلوكه وتصرفاته من خلال احتكاكه بالآخرين علشان يفهم الحياة ويفهم ما حوله وما عليه..

ابتسام : فعلاً أنا غلط وأنت صح

الصوت : اتفقنا هذا أول الخطي

ابتسام : يعني أنا كنت مخدوعة بحب أحمد

الصوت : حب كاذب وهمي أحمد كان يتصرف في الظلام لكن خالد كان في النور، أحمد كان يطلب الدخول من الشباك لكن خالد دخل من الباب. أحمد إنسان فاشل لكن خالد إنسان طموح. ابتسام : فعلاً...." (١).

وهكذا تصبح النماذج للشخصيات المثقفة نماذج تتسم مواقفها بالتراجع والتردد، وعدم قدرتها على مواجهة الواقع. وفي النهاية نستسلم لهذا، وهي أقرب إلى سلوكيات الشخصية الرومانسية في مواجهة الصراع. والحقيقة التي يمكن أن نستنتجها من هذه المسرحية وغيرها من المسرحيات - في الغالب - أن الشخصيات المسرحية عند بعض الكتاب هي مجرد وسيلة لنقل أو تمثيل واقع، أو تصوير حدث من خلال الفعل أو الحوار. وليست الشخصية التي تحمل دلالات

(١) المصدر السابق، ص ٥٩.

معينة، أو تتبنى مواقف محددة. بغض النظر عن نتيجة الصراع الدرامي الذي خاضته من أجل مواقفها. حيث يصبح الموقف بكل أبعاده ودلالاته هو الغاية بغض النظر عن تحقيق ذلك أو عدمه. وإذا كانت معايير القرابة ومفهوم التركيبة الاجتماعية ونظرتها وحرصها على وحدة الأسرة والقبيلة قد شكلت سلوكيات معينة في أسلوب الزواج الذي أصبح يصطدم بالنزعة الفردية نتيجة لمعطيات الحضارة المعاصرة أو مكوناتها الثقافية. وكانت هذه القضية إحدى الزوايا التي بنيت عليها العقدة الدرامية في العديد من المسرحيات، فإن الزاوية الأخرى أو الوجه الآخر لهذه القضية ينبع من معطيات الحضارة المعاصرة نفسها، بل هو نتيجة لها، ونعني بها الروح المادية التي هي سمة من سمات هذه الحضارة. فإذا كانت إشكالية الزواج تخضع لمؤثرات القرابة فإنها أيضاً أصبحت تخضع للروح المادية. حيث أصبحت المبالغة في المهور والنظر إلى الفتاة - عند بعض الناس - كالسلعة التي تباع، من أهم القضايا التي تناولها كتاب المسرحية. وهناك العديد من المسرحيات التي تناولت هذا الجانب من قضية الزواج. مثل مسرحية (سوق البنات) لـ (عبد الله أحمد، عاصم توفيق) ومسرحية (عانس) لـ (عيد أحمد) و (خلود) لـ (محمد مبارك العلي) و (نادي العزويبة) محمد مبارك العلي، وأحمد عبد الملك - وجميع هذه المسرحيات كتبت باللهجة العامية ومعظمها تجارب متقاربة إن لم نقل مكررة، في نماذجها البشرية وأسلوب المعالجة، وذلك راجع كما أشرنا إلى النقل المباشر للحوادث العادية اليومية، دون التعمق في الأبعاد الفكرية، والنفسية أو تحديد رؤية أو موقف معين يريده الكاتب. من هنا يصبح التشابه بين هذه المسرحيات أمراً حتمياً. فعمق التجربة ونضجها هما أساس

التفاوت بين الكتاب وإن كان الموضوع واحداً. فالفكرة العادية، أو المادة الأولية تتفاوت من كاتب إلى آخر حسب أسلوب المعالجة وعمق التجربة لدى الكتاب. أما النقل المباشر والتناول السطحي فإنه لن يغير من طبيعة هذه الموضوعات أو المشاكل اليومية البارزة. ونختار نموذجاً من هذه المسرحيات التي تناولت أو عرضت لقضية غلاء المهور وهي لا تختلف كما ذكرنا في أسلوب التناول عن المسرحيات التي تناولت هذه القضية.

فمسرحية (سوق البنات) التي ألفها عبد الله أحمد وعاصم توفيق من عنوانها تتضح لنا أبعاد القضية التي تفجرها هذه المسرحية، وبمعنى أدق الصورة التي تنقلها لنا هذه المسرحية، التي تقوم فكرتها على زواج الفتاة بالإكراه لأسباب مادية ولروح الجشع التي طغت على حياة بعض الناس. حيث تطرح المسرحية قضية الزواج عندما يتحول إلى سلعة ينظر فيها الأب إلى المتقدم ومكانته المادية ومدى قدرته على الدفع، دون أن يكون للفتاة أي رأي في ذلك. وفي هذه المسرحية تتجسد مأساة الفتاة (لطيفة) بطلة المسرحية التي تنتمي إلى أسرة فقيرة، وتنشأ علاقة حب بينها وبين (جاسم) شاب متوسط الحال يعيش معها في الحي نفسه، ولكن بطريق المصادفة يعجب بها الرجل الثري (عبد الرحمن) ويطلبها من والدها (سعد) الذي يوافق مرحباً سعيداً بهذا الصيد الثمين. " سعد: أنا كل شيء أنساه لكن ما أنسى ذبيج العصرية اللي يوم سمعت طقت الباب وألا عبد الرحمن جدامي.. يه عبد الرحمن بن علي التاجر المعروف ياي بيتي أش يبي أنا تخلبطت أهو وين وأنا وين... " (١).

(١) مسرحية (سوق البنات) عبد الله أحمد، عاصم توفيق، ص ١٠.

توجهات وسلوكيات الجيل الجديد في نزعتة التجديدية وتحرره من الكثير من القيم والتقاليد الموروثة. إذن لابد أن تكون للكاتب رؤية واضحة يستطيع من خلالها طرح البديل. ولا أعني هنا أن تتحول خشبة المسرح إلى منبر أو قاعة للتعليم، أو تتحول الشخصيات إلى وعاظ وخطباء، بل الذي أريده ألا يخرج المتفرج أو المشاهد من صالة المسرح وهو لا يعرف ماذا يريد، أو يجعله يعيش تناقضات الواقع دون أن يلّمح له بالمرجح.

أما الشخصيات في (سوق البنات) فإنها شخصيات مسطحة، لا تحس بأبعادها النفسية أو الفكرية. وذلك راجع إلى التناول الظاهري أو الخارجي للمشكلة دون التعمق بأبعادها المختلفة. ومن هنا جاءت الشخصيات مقولبة في إطار محدد من البداية وحتى النهاية. ولذلك افتقدت هذه الشخصيات مقومات النمو، والحيوية، بالإضافة إلى فتور الحوار وضعف المواجهة. رغم أن عقدة المسرحية تقوم على فكرة التعارض والتناقض والمواجهة.

ب- قضية تعدد الزوجات

من الظواهر الاجتماعية في المجتمع الخليجي ظاهرة تعدد الزوجات، وهي أكثر انتشاراً بين الجيل القديم. ولها أبعادها التاريخية في طبيعة وتركيبه النظام الأسري في المجتمع العربي القديم. ولها أسبابها ومبرراتها ويأتي في مقدمتها حبهم لكثرة الإنجاب، لأن طبيعة الحياة القبلية، وما يحيط بها من ظروف كانت تستدعي ذلك، وجاء الإسلام بقيمه ومبادئه السامية، وأقر هذا النظام أو هذه العادة ولكنه وضعها في إطارها السليم، ووضع لها معايير وشروط، وأسس تنظيم

العلاقة الزوجية. فإباحة التعدد ليست على إطلاقها، وإنما لابد أن تكون هناك دواعي ومقتضيات. وشرط العدل بين النساء هو أهم الضوابط التي تحكم نظام العلاقات الزوجية في حالة التعدد. ولا نريد أن ندخل في تفاصيل مناقشة هذه القضية فقد أفاض فيها العلماء والدارسون. ولكن تعدد الزوجات في المجتمع القطري من خلال ما تصوره بعض المسرحيات قد أخذ بعداً آخر بعد النقلة الحضارية التي شهدتها المجتمع الخليجي. نتيجة للثروة والطفرة الاقتصادية التي كانت ثمرة لاكتشاف النفط. هذه الطفرة أتاحت الفرصة للكثيرين من أبناء المنطقة بالخروج والسفر إلى المجتمعات العربية، وغير العربية، ولاشك أن ارتفاع مستوى دخل الفرد قد أتاح للكثيرين من كبار السن فرصة الزواج، وخاصة من خارج البلاد، ومما لا شك فيه أن تعدد الزوجات له مشاكله الاجتماعية، والاقتصادية، والأسرية، والنفسية على الأسرة ككل فما بالنا إذا كانت المرأة غريبة عن عادات وتقاليد المجتمع فهنا لا بد أن تكون الآثار السلبية والمشاكل المترتبة عليها أكثر تعقيداً. خاصة بين الأبناء، وما يعانونه من ازدواجية الانتماء، وما ينشأ من مشاكل نفسية وصعوبة في التكيف مع إختوتهم أو أصدقائهم. ومع اتساع ظاهرة الزواج من الخارج، وتعدد الزوجات بالنسبة لكبار السن ظهرت العديد من المسرحيات التي تصور هذه الظاهرة في صورة هزلية، هدفها النقد الاجتماعي، لمعالجة هذه الظاهرة والحد منها.

ففي مسرحية (ثلاثة على واحد) ل حسن حسين تتجسد لنا الصورة الهزلية التي يحاول المؤلف من خلالها نقد هذه الظاهرة، والكشف عن العديد من المشاكل الاجتماعية التي تنجم عنها، والخلافات التي تنشأ بين الزوجات، إلى جانب المفارقات المضحكة التي ترمز إلى

عمق الموقف المأساوي لبعض الزوجات الوافدات وعدم قدرتهن على التأقلم مع الحياة الجديدة والعادات والتقاليد السائدة في المجتمع. فأبو خالد (بطل المسرحية)، يمثل نموذجاً لتلك الفئة التي تستغل قدراتها المادية. لتحقيق رغباتها ونزواتها على حساب الآخرين. فيلجأ إلى الكذب والتحايل والخداع ويتزوج عدة نساء. وفي كل مرة يزعم أنه غير متزوج فهو يخدع زوجته الأولى (أم خالد) التي عاشت معه أيام البؤس والفقر - ويزعم بأنه مسافر للعلاج إلى مصر، وهناك يلتقي بفتاة أحلامه (نبوية) فتاة صغيرة السن تكاد تكون في سن أبنائه، فيزعم لها بأنه غير متزوج، وتحت تأثير الإغراءات المادية توافق على الزواج منه. ويصحبها معه إلى قطر، وتكتشف الحقيقة فهو متزوج، وله أولاد. ولكن الحاجة تضعها أمام الأمر الواقع، وتعيش في خلاف دائم مع زوجته الأولى.. وتتسع دائرة الصراع لتنعكس على الابن (خالد) الذي تتحول حياته إلى صراع نفسي وقلق وتوتر، بسبب الخلاف والخصام المستمر بين الأب والأم، فيقرر خالد عدم السفر إلى الخارج لمواصلة الدراسة.. ويتصاعد الموقف الدرامي بأسلوبه الهزلي، عندما يفاجأ الجميع أن (نرجس) الهندية التي أتى بها (أبو خالد) من الهند على أساس أنها خادمة كانت في الحقيقة زوجته الثالثة. وقد خدعها هي الأخرى عندما تزوجها في إحدى سفراته إلى الهند، وزعم لها بأنه غير متزوج وعندما تصل إلى المطار يقنعها بأن تمثل دور خادمة حتى يتمكن من إدخالها إلى المنزل.. ولكي يتجنب ثورة الزوجتين السابقتين. ولكن سرعان ما تنكشف الحقيقة، حيث تحاول الزوجتان استغلال (نرجس) ومعاملتها كخادمة، فتضطر للكشف عن شخصيتها. وتطلب منه الطلاق والعودة إلى بلدها.

لقد حاول المؤلف أن يطرح قضية تعدد الزوجات بأبعادها الاجتماعية وما يترتب عليها من سلبيات مجسدة في أسلوب هزلي ساخر. وهو أسلوب من أساليب المسرح في نقد بعض الممارسات غير السوية، والسلوكيات المرفوضة. فالأسلوب الساخر يجسد لنا مثل هذه العيوب على خشبة المسرح. ولكن ظلت الشخصيات في الغالب شخصيات نمطية غير قادرة على النمو، بسبب التصوير المسطح لأبعاد القضية، أو بمعنى آخر أن المؤلف لم يتجاوز الصورة الخارجية التي تحكم علاقة هذه الشخصيات، لبعده عن الأسلوب التفصيلي للدوافع والنوازع الفردية التي تحكم هذه الشخصيات، وتدفعها لسلوكيات معينة. فشخصية أبو خالد بطل المسرحية تصوره المسرحية في صورة الإنسان المخادع المزواج. لكن دون أن نسير أو نقرب من الدوافع النفسية أو الاجتماعية أو الحضارية التي دفعته إلى هذا النوع من السلوكيات. وكذلك شخصية (نبوية) الزوجة المصرية التي خدعها أبو خالد وتزوجها. ألا يمكن أن نتعمق في شخصية هذه المرأة، ونحس بالمأساة التي تعيشها؟ أليست هي نموذجاً لفئة كبيرة تدفعها الحاجة والفقر إلى أن تقبل بالزواج من شخص مجهول الهوية - إذا صح لي هذا التعبير - وماذا يترتب على ذلك بعد قدوم مثل هذه الفتيات المغرر بهن إلى مجتمع له تقاليده وعاداته التي قد لا تتسجم مع ما نشأت عليه تلك الفتيات؟. وشخصية (الابن) (خالد) من الزوجة القديمة، لم يحاول المؤلف أن يستغلها الاستغلال الأمثل. ويعمق من مأساة الأبناء الذين يمثلون دائماً الضحية للخلافات التي تنشأ بين الوالدين. لكننا نجد أن المؤلف قد أشار إلى هذا الجانب بأسلوب خطابي (خالد:

المهم انكم تجنون علينا.. اخطاءكم احنا اللي انتحملها.. الله يسامحكم ما تفكرون في عواقب الأمور^(١).

وإذا كان المؤلف في نهاية المسرحية استطاع أن يقترب من شخصياته محاولاً الكشف أو تصوير ملامح المعاناة الداخلية لهذه الشخصيات بعد تصعيد الموقف، واكتشاف الحقيقة. حيث بدأت كل شخصية تراجع موقفها في خطوط تراجعية، وأصبحت المواقف هنا أكثر عمقاً درامياً في تجسيد الأفكار التي عاشتها كل شخصية، وما أثارته من نوازع الأسى لدى المشاهد.

ولكن المؤلف قد أجهض هذه المواقف الدرامية بإيحاءاتها حين أنهى مسرحيته بأسلوب الوعظ الذي خاطب به الجمهور على لسان بطل المسرحية أبي خالد.

أبو خالد: لا حد يضحك: ربما الضحك يكون نقمة.. انتوا ضحكتموا عليّ لأجل أنني حاولت إشباع رغباتي، لكن في ذمتكم كم واحد منكم حصلت له مثل ما حصل لي.. صحيح أنني ما فكرت إلا في نفسي، أخطأت في حق الآخرين لكن الحين أنا في حيرة بين الثلاث^(٢).

والحقيقة أن مسرحية ثلاثة على واحد رغم أنها تقف عند تصوير المظاهر الخارجية. ورسم الصورة الخارجية للنماذج التي تتناولها، إلا أن هذه المسرحية قد امتازت بالتماسك والوحدة في سير الأحداث

(١) مسرحية (ثلاثة على واحد) حسن حسين، ص ٣٢.

(٢) مسرحية (ثلاثة على واحد) حسن حسين، ص ٣٢.

وخلوها من حشو الشخصيات. والأحداث الجانبية التي لا تخدم الفكرة الرئيسية أو الحدث الرئيسي.

ورغم تعدد المسرحيات التي تناولت قضية تعدد الزوجات، إلا أنها لا تكاد تختلف عن بعضها في أسلوب الطرح والمعالجة. وذلك راجع كما ذكرنا إلى أن أسلوب التناول لمثل هذه القضايا الاجتماعية، لم يتجاوز المظهر الخارجي، لمسرحة هذه القضايا أو المشاكل. وفي حالة غياب الرؤية الفكرية لتوجهات الكاتب وموقفه من القضية. وغياب البعد التحليلي من أسلوب المعالجة، فإنه بطبيعة الحال لا بد من أن تتشابه هذه المسرحيات في أسلوب المعالجة. ومن هنا فإننا نجد التشابه الكبير في العديد من المسرحيات التي تناولت هذه القضية. فمسرحية (المحتاس) التي كتبها: صالح المناعي، وعثمان محمد علي - هذه المسرحية لا تكاد تختلف عن مسرحية (ثلاثة على واحد) الأنفة الذكر. فالإشكالية التي تطرحها مسرحية (المحتاس) محورها يقوم على الخلافات التي تنشأ بين الزوجات الثلاث. وتدور أحداث المسرحية في هذا الإطار. فشخصية (غانم) بطل مسرحية (المحتاس) تحمل نفس الصفات والسلوكيات التي تحملها شخصية (أبو خالد) بطل مسرحية ثلاثة على واحد. فشخصية غانم في (المحتاس) نموذجٌ للشخصية التي تنقاد لأهوائها وعواطفها وإشباع رغباتها ونزواتها ولو أدى ذلك إلى إهدار كرامة ومستقبل الآخرين.

فكما وجدنا أبا خالد في المسرحية السابقة يكذب ويتحايل ويخدع زوجاته حيث يزعم لكل واحدة يريد الزواج منها أنه غير متزوج، ثم ينكشف أمره وتصبح الزوجة الضحية أمام الأمر الواقع. نجد أن شخصية غانم في المسرحية الثانية تسير على نفس السلوكيات فهو

الآخر يتزوج من الثالثة (ميرفت) المصرية زاعماً لها أنه غير متزوج، وعندما يأتي بها إلى قطر تكتشف أن لديه زوجتين أخريين. ويصبح محور الحدث في المسرحية يدور في إطار الخلافات والخصومات التي تنشأ بين الزوجات الثلاث.

وإذا كان الوفاق في المسرحية السابقة قد تم بين الزوجة القطرية والمصرية في مواجهة الزوجة الثالثة (الهندية). فإننا في مسرحية (المحتاس) نجد الصورة نفسها في ذلك الوفاق بين الزوجتين السابقتين في مواجهة الزوجة الجديدة (المصرية) وهكذا نجد أن الكثير من الأحداث والشخصيات في سلوكياتها وتصرفاتها تتشابه في الكثير من مواقفها في المسرحيتين. ولكن نلاحظ أن في مسرحية (المحتاس) قد استطاع المؤلفان أن يلمسا جوانب ذات مغزى وهي في الوقت نفسه لا تخرج عن الإطار العام لبناء الحدث ووحدة العمل في إشكالية تعدد الزوجات. حيث نجد الزوجة الأولى (حصّة) تنتقد الزوجة الثانية (عائشة) وهي فتاة متعلمة وتعمل مدرسة فتعيب عليها تركها بيتها، وإهمالها لزوجها وخروجها للعمل. وعمل المرأة لا زال عند البعض موضع خلاف.. رغم حسم هذه القضية على أرض الواقع. كذلك من الأبعاد التي لمسها المؤلفان في هذه المسرحية التفكك الأسري الذي ينجم عن إشكالية تعدد الزوجات وما يتركه من أثر على الأبناء. نجد صورة ذلك مجسدة في الحوار الذي يدور بين (سالم) ابن غانم من زوجته الأولى وبين الطبيب الذي جاء لعلاج الأب.

سالم : مب أنت الدكتور؟

الطبيب : أيوه

سالم : وبوي يسمع كلامك..

حلو قوله إذا ما أعطيت ولدك سالم افلوس بتموت

الطبيب : كده بس ده يبق كذب والكذب عيب

سالم : صلى على النبي يا دكتور.. ما في واحد في ها البيت ما يكذب على نفسه وعلى غيره.

الطبيب : لا، دانتو حالتكم صعبة قوي، سلامو عليكم^(١).

ومن الملاحظ أن المؤلف قد صور شخصية المرأة الأمية (حصّة) على أنها الأقوى في مواجهة المشاكل وأنها الأقدر على حسن التصرف بخلاف (عائشة) المثقفة حيث تقف عاجزة عن مواجهة الموقف بعد أن عرفت بزواج زوجها للمرة الثالثة، فتلجأ إلى (ضررتها) حصّة لكي تساعد لها للبحث عن طريقة تعالج بها الموقف الجديد. فنجد أن تلك المرأة الأمية هي التي أصبحت تخطط وتدبر الأمور وتوجه (عائشة) المثقفة التي وقفت حائرة يائسة أمام تصرفات الزوج.

والظاهرة الواضحة في المسرحيات التي عالجت قضية تعدد الزوجات هي أننا نجد أن المرأة الأجنبية تظهر بصورة المرأة المطيعة للزوج وأنها دائماً أكثر قدرة على كسبه والسيطرة على عواطفه. في حين أن شخصية المرأة القطرية - غالباً - ما تظهر بأنها كثيرة الاعتزاز بنفسها. وأنها لا تعرف المجاملة أو تحريك عواطف الرجل. كما يبدو في مسرحيتي (ثلاثة على واحد) و (المحتاس).

وتبدو شخصية المرأة الأجنبية في معظم هذه المسرحيات أنها الضحية وغالباً ما تنتهي بموقف يرفض هذا الواقع، والعودة إلى

(١) مسرحية (المحتاس) - صالح المناعي، محمد عثمان، ص ٣٤.

التجربة المسرحية في قطر، فإننا سوف نتناولها بشيء من التسامح حين ننظر إليها بمعايير ومقاييس فنية ونريد تطبيقها عليها.

والمسرحية لا تخضع لبناء فني متكامل فليس هناك حدث رئيسي تقوم عليه المسرحية، وليست هناك شخصية أو شخصيات متميزة يمكن أن تشكل وحدة بناء في مسيرة الأحداث المتعددة، بحيث إن هذه الشخصية أو أكثر تشكل البعد الدرامي الذي تتمحور فيه عقدة المسرحية. وربما تكون وحدة المكان هي الرابط الوحيد الذي يجمع بين الشخصيات. في الوقت الذي تجد أن الكاتب يطرح العديد من القضايا والأفكار من خلال تعدد الشخصيات. وأغلب هذه الأفكار تتسم بالذاتية والأنانية، فكل شخصية من هذه الشخصيات تعيش في صراع مع نفسها أو مع الآخرين من أجل تحقيق رغبات أو مصالح شخصية. ولكن مع ذلك لا تخلو من بعض الإشارات والتلميحات التي تدين الواقع العربي. أو الجانب السلبي في مواقفنا كأفراد، وما يعكسه من أثر على مسيرة الأمة. فالمسرحية في إطارها العام تصور مجموعة من التناقضات التي تحكمها المصالح الشخصية، بين مجموعة من المسافرين تجمعوا في صالة المطار. وتدور كل الأحداث في هذه الصالة. حيث نلتقي بالتاجر والطالب، والفنانة، ومندوب الشركة، والشاب المراهق، والرجل الطاعن في السن.. الخ. وكل واحد من هؤلاء يكشف عن شخصيته وهدفه من الرحلة من خلال الحوار الذي يدور بينهم في الصالة. وتأخير وصول الطائرة، ثم إلغاء الرحلة المقررة للطائرة الأجنبية، كان المحرك الأساسي للكشف عن الكثير من الجوانب السلبية في نفسيات هذه الشخصيات.

ولكن الجانب الذي نستشفه من ذلك هو أن الكاتب أراد أن يصور

لنا أن الحل والتغيير لمسيرة الواقع العربي يجب أن تنبع من الداخل، ولا ننتظر من غيرنا أن يحل لنا قضايا، أو يساعدنا في حل مشاكلنا. فالطيران الأجنبي قد خذل هؤلاء المسافرين. وفجر في نفوسهم الكثير من المعاناة والمآسي. ثم يأتي الطيران العربي كحل بديل لحل مشاكلهم. ولكن تبقى الجوانب السلبية في بعض الأفراد هي التي تنخر في المسيرة العربية. حيث نجد بعض الموظفين يلجؤون إلى الرشوة وغيرها من الأعمال المزرية البعيدة عن كل القيم والمعايير الأخلاقية لإشباع رغباتهم ومصالحهم الشخصية. وربما قاد الحماس العاطفي المؤلف إلى مهاجمة كل ما هو أجنبي دون تفريق بين ما هو سلبي أو إيجابي. فهو يهاجم أحد وكلاء شركة (الكترون) تقوم بتسويق بعض الأجهزة، ويدعو إلى عدم التعاون معه. وأنه من الأفضل تسويق البضائع العربية.. زاعماً أن هذه الشركات تسعى إلى نشر الغباء والجهل في المجتمع العربي. لأن (الالكترن) واستخدماته تؤدي إلى الكسل والخمول..

نبيل - جالس تلف الوطن العربي وصاير المندوب الوحيد، وجالس بتروج بضاعة أجنبية، وكأنك تبذر بذور الغباء.. بس بصورة مرسومة جميلة.. إلخ^(١)

ويصبح إلغاء الرحلة للطائرة الأجنبية (السي. سي. أو) وما سببه من إحباط للمسافرين، رمزاً أو معادلاً موضوعياً لموقف الغرب من العرب وما يشكله من إحباطات، ومن أنانية وحقد ضد العالم العربي ورغباته في التحرر والتقدم.

(١) مسرحية (إلى أين) عبد الله أحمد.

خالد : سوتها فينا السي. سي. أو.

نورة: حطمت رغباتنا.

غانم: رغباتنا واحدة يا نورة.. احنا السبب.. جهلنا السبب هم مستغلين جهلنا. وتفككنا^(١).

وبلماحية ورمزية شفافة تبرز صورة من المفارقات يرسمها الكاتب للرجل والمرأة في المجتمع العربي من خلال نموذجين من شخصيات المسرحية هما عبد العزيز وزوجته التي اصطحبها للسفر معه. فالزوجة تدخل إلى الصالة وهي مغطاة بملابسها، ولا يكاد يظهر منها شيء على الإطلاق، وتجلس صامتة حتى نهاية المسرحية دون حركة. ويرفض الزوج من موظف المطار أن يتلفظ باسمها عندما يفرز لهم تذاكر السفر. في حين نجد أن الزوج (عبد العزيز) يقوم بمغازلة بعض الفتيات المسافرات وموظفات المطار والتقرب إليهن. وهي صورة مناقضة لموقفه من زوجته التي فرض عليها حاجزاً خاصاً يمنعها ويعزلها عن الآخرين.

فالمسرحية تطرح العديد من القضايا والأفكار، ولكن كما ذكرنا أن الخط الدرامي الذي يشكل الرابط في المسرحية يكاد يكون معدوماً. ويصبح المكان هو الرابط الوحيد بين الأحداث والأفكار المختلفة التي تطرحها المسرحية.

وتأتي مسرحية (يا ليل يا ليل) للكاتب عبد الرحمن المناعي في مقدمة المسرحيات التي تمثل هذا الاتجاه، وبعض المسرحيات التي

(١) المصدر السابق.

تعالج القضايا الفكرية والإنسانية في إطار من التوجهات السياسية. ففي هذه المسرحية يجسد لنا المشكلة الأزلية التي يعيشها الإنسان مع أخيه الإنسان في صورة صراع حين يغيب الضمير الإنساني أو يتغلب جانب الجشع والأنانية في الإنسان، فيحاول أن يستغل أخاه لإشباع رغباته، وتحقيق طموحاته في هذه الحياة، ولو كان على حساب الآخرين.

ومسرحية (يا ليل يا ليل) كتبها المناعي باللهجة العامية، وعندما أراد عرضها في مهرجان دمشق أعاد كتابتها باللغة العربية الفصحى. والحقيقة أن هذه المسرحية تعد من أفضل ما كتبه المناعي من مسرحيات. لبنائها الفني المتماسك، وجدية الطرح. وثناء الفكرة وعمقها. فقد استطاع المناعي أن يوظف التراث بأبعاده الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، ويخلق من خلاله عملاً فنياً معاصراً فالصراع بين الخير والشر هو الخط الدرامي الذي ينسج من أبعاده عقدة المسرحية. وتتلور قضية الحرية والعدالة في هذه المسرحية كمحور أساسي لهذا الصراع، الذي يمسرحه المؤلف من خلال علاقة (النوخذا) صاحب السفينة (بالبحارة) العاملين على ظهر السفينة في رحلات الغوص.

فقد استطاع المؤلف أن يجسد لنا صورة الصراع بين الحرية والعدالة، وبين الظلم والتسلط في تلك العلاقة المتوترة التي تنشأ بين (أبي فلاح) صاحب السفينة، وما تنطوي عليه شخصيته من ظلم وتسلط، وأهل البلدة الذين يتسمون بالطيبة والتسامح وشيء من الاستسلام للواقع. فيستغل هذا المتسلط قوته وثراءه ليتحكم في مصير البلدة. وتبدأ حدة الصراع عندما يمنع أبو فلاح أهل البلدة من السفر، أو بمعنى آخر يرفض السماح لهم بالعمل واستغلال الثروة، وهدفه من

ذلك أن يظلوا بحاجة إليه، وبالفعل يعرض عليهم بعض المال لكي لا يقدموا على السفر والبحث عن وسائل الرزق.

مفتاح: نحن لسنا براضين عن أنفسنا.. ولكن ليس باليد حيلة كل المراكب والسفن لأبي فلاح.. وله الحق في اختيار لحظة الرحيل.

مبارك: مر شهران ولم نخض البحر.

أبو جابر: ما دمنا نأكل ونشرب.. ونقبض نصف أجرنا.. لماذا نتذمر؟.

مبارك: نعم.. ولكن لقمتنا منقوعة بالذل.. إلى متى ونحن على هذه الحال من شروق الشمس إلى مغيبها ونحن في هذا المقهى^(١).

ويستغل أبو فلاح سكوت أهل البلدة واستسلامهم لرغباته، فيستولى على (فرحة) ابنة السقاء بالقوة، ويقف الأب وأهل البلدة موقفاً متخاذلاً دون أن يبدوا أي مقاومة أو احتجاج. وشخصية (فرحة) واغتصابها هنا رمز لاغتصاب الحرية التي جعلها المؤلف تشكل عقدة المسرحية. وقد غيىها الكاتب عن مسرح الأحداث. وهذه رؤية أو توجه جيد حيث أسهم ذلك في البناء الفني في المسرحية، فقد كان غيابها محورياً لتصاعد الحدث، وإثارة الكثير من التساؤلات الحائرة بين شخصيات المسرحية. وهي تساؤلات توحى بأبعاد المأساة.

ويصبح غياب فرحة هو الشغل الشاغل لأهل البلدة فهي رمز الحرية الغائبة. ولا معنى للحياة دون حرية.

"أبو مسعود. العمل أن نفكر، نحن نريد أن نوضح للناس أن هذه

(١) مسرحية (يا ليل يا ليل).

القرية لن تكون بدون فرحة وأن فرحة ابنة خميس السقاء...^(١). ويمكننا هنا أن نعتبر شخصية (السقاء) رمز للشعب أو أهل البلدة، ولعل ذلك يتمشى مع تفسيرنا لفرحة بأنها رمز الحرية. وشخصية المصلح (أبي مسعود) في المسرحية تمثل صورة للضمير الحي الثائر على التسلط والظلم والقهر، فهو يدعو أهل القرية إلى الثورة على ظلم أبي فلاح. إلا أننا في الحقيقة نجد أن شخصية أبي مسعود شخصية ضعيفة في بنائها الفكري، فهي لا تلعب الدور المناسب للموقف الذي أراد المؤلف أن تتبناه هذه الشخصية وتعبر عنه، فأسلوب الحوار والإقناع كان ضعيفاً لدى شخصية المصلح. رغم أن النتيجة التي تمخضت عنها المسرحية كانت إيجابية، وهو انتصار الخير، وظهور بواذر التغيير التي كان يدعو لها هذا المصلح.

وقد استطاع المؤلف من خلال هذه المسرحية أن يعري ويكشف الكثير من السلوكيات المنحرفة، ويجسد تلك السلبيات التي تعيشها بعض النماذج البشرية. فالمصالح الشخصية والأنانية هي التي تتحكم في مواقف الكثير من شخصيات المسرحية، ف (مبارك) عندما ينضوي تحت لواء أبي مسعود لم يكن ذلك عن إيمان بمبدأ، أو دفاع عن عدالة، وإنما كانت تحكمه مصلحة شخصية وهو حبه (لفرحة) التي فقدتها باستيلاء أبي فلاح عليها. فغير موقفه ووقف إلى جانب أبي مسعود. وتتجسد الصورة الهزلية الساخرة بكل ما تحمله من انتهازية، وانهازية في آن واحد في ذلك المشهد الذي يجسد قمة المأساة التي تعالجها المسرحية في تلك المحكمة الصورية التي يشكلها أبو فلاح

(١) المصدر السابق.

للنظر في قضية الفتاة (فرحة) وشرعية ضمها أو استيلائه عليها. فنجد الجميع تحكمهم المصالح الشخصية، والخوف من المواجهة، فيقفون إلى جانب الظالم، ويؤيدون استيلاء أبي فلاح على الفتاة، ويقف (السقاء) حائراً عاجزاً، وهو يشهد هذا الموقف المزري، إذ يرى المجتمع بأسره يقف ضده ويؤيد الظالم، ويقر باغتصاب ابنته. إن المحور الأساسي الذي تقوم عليه فكرة المسرحية هو كيفية استقلالية القرار وحرية اتخاذ الموقف إذا كان صاحب هذا القرار غير قادرة على توفير لقمة العيش لنفسه بحرية.

" أبو فلاح: كلكم هيا اجلسوا فأنا لا أريد سوى مصلحتكم.. وأن تعرفوا صديقتكم من عدوكم، وتعلموا أن الخير لا يأتي إلا ممن يملك الخير، هيا يا (سبات) انظر طلبات الرجال^(١) ".

ولكن التوجه الفكري عند الكاتب يرفض هذا الوضع، فهو نتيجة للتقاعس والتواكل والكسل الذي يعيشه هؤلاء الناس.. وأن التغيير لا بد أن يأتي من داخل نفوسهم.. والموقف نفسه نجده يتكرر عند الكاتب في مسرحيته (حكاية حداد) حيث نجده يركز على موضوع التواكل والتقاعس والروح الاتكالية التي يتسم بها بعض الناس، مما يؤدي في نهاية المطاف إلى التبعية.

إن هذه الرؤية لواقع الشخصيات من خلال علاقاتها وتعاملها واقعياً - كما تصورها المؤلف - قد أثر في بناء بعض الشخصيات فنياً، حيث نجد مثلاً شخصية (مبارك) الذي يمثل موقفاً معارضاً لموقف أبي فلاح، نجد أن المؤلف لم يستغلها أو لم تلعب دوراً بارزاً في معارضة

(١) مسرحية (ياليل ياليل).

الطرف الآخر، بل ظل موقفه ضعيفاً ومتربداً في المواجهة. في حين أنه كان بإمكان المؤلف أن يتخذ من موقف (مبارك) وسيلة لإثارة الصراع بصورة أقوى طوال المسرحية، خاصة وأن دوافع الصراع بين الشخصيتين كانت نابعة من نوازع قوية، وهو حب كل منهما لـ (فرحة)، ولكن رؤية الكاتب لعلاقة شخصياته بمحيطها هي التي دفعته إلى وضعها في مثل هذا الإطار، حتى أصبح الصراع بينها غير متكافئ. ولكن مع ذلك نجد أن الصراع بدأ يأخذ أبعاده وهي المواجهة وردة الفعل في نهاية المسرحية حيث يعلن أهل البلدة تمردهم على أبي فلاح، ووقوفهم إلى جانب (السقاء) حيث يقومون بحرق سفن أبي فلاح، وهي نهاية ينتصر فيه الحق والعدل والحرية على التسلط والظلم. ولا شك أن إحراق السفن هاهنا إشارة إلى تدمير وسائل الاستعباد التي كانت تمكن أبا فلاح من السيطرة على أهل القرية والقضاء عليها.

والحقيقة أن هذه المسرحية تكاد تكون من أنضج وأفضل المسرحيات التي قدمها المسرح القطري حتى الآن، سواء من حيث عمق الفكرة أو من حيث البناء الفني.

وكما أشرنا من قبل فالتوجه القومي، والقضايا الفكرية ذات الطابع النهضوي والإصلاحي بدأت تبرز بصورة واضحة على خشبة المسرح القطري، وبدأت أو كادت تختفي تلك الموضوعات التقليدية ذات المشاكل الآنية. ولعل هذه الظاهرة هي أهم مؤشرات تطور الحركة المسرحية في قطر. كما أن هذا التوجه يتم عن وعي بدور المسرح وأثره في المسيرة الحضارية، ودوره الثقيفي بتوجيهاته نحو القضايا الفكرية الجادة.

أن تكون (مقطرة) ومقتبسة من مسرحيات وقصص عربية أو مأخوذة عن قصص ومسرحيات عالمية.

ويحاول المقتبس أن يسقط عليها من قضايا المجتمع حسب ما لديه من قدرة ونفاذ بصيرة ووعي بهذه القضايا إلى جانب ما لديه من حس فني.. والحقيقة أن هذا الاقتباس أو التقطير قد حاوله العديد من الكتاب، وقدمت بعض المسرحيات، ولكنها كانت ساذجة إلى حد ما في تناول القضايا أو لنقل في إسقاطاتها على بعض القضايا.. وفي أحيان كثيرة يبدو الإقحام والتكلف واضحاً. إلى جانب سطحية بعض المشاكل وابتذالها، بسبب كثرة التركيز عليها. والأسلوب التقريري في معالجتها.

وإذا انتقلنا إلى النص المسرحي المؤلف فإننا نجد في الحقيقة أن بعض النصوص أيضاً تتناول المشكلات الاجتماعية بشكل تسجيلي، أو بتعبير آخر تنقل بعض هذه المشاكل نقلاً (فوتوغرافياً). وقد انحصرت معظم هذه المسرحيات أو المشاكل التي تناولها الكتاب في مشاكل الزواج، وغلاء المهور والجوانب السلبية لدى بعض الموظفين والإدارات، وبعض مظاهر الانحراف لدى الشباب، ونحو ذلك من المشاكل الظاهرة على السطح، والتي لا تتطلب من الكاتب سوى التقاطها وتسجيلها، ثم عرضها بأسلوب تقريرى غالباً ما يقوم على السخرية.

وكل ما ذكرته حول النص المسرحي يعطينا شبه تصور لواقع التجربة المسرحية في قطر وهو أنه حتى الآن مازالت التجربة المسرحية في طور النشأة وبداية الطريق. كذلك لا يوجد هناك الكاتب المسرحي

الذي لديه رؤية أو اتجاه يشكل موقفاً معيناً ينتهجه فيحاول من خلاله معالجة ما يطرحه من قضايا، مهما تفاوت حجمها أو أهميتها، إذا استثنينا الكاتب عبد الرحمن المناعي الذي أبدع مجموعة لا بأس بها من المسرحيات، كما يتضح لديه موقف واضح ورؤية معينة في معظم مسرحياته.

والسبب في ذلك يعود بطبيعة الحال إلى حداثة نشأة المسرح القطري بالإضافة إلى أن معظم الذين كتبوا أو يكتبون للمسرح لا يتجاوز ما كتبوه في الغالب النص أو النصين، وهذا لا يعطي رؤية واضحة يمكن أن نستشفها لدى الكاتب، بالإضافة إلى قلة الخبرة لدى هؤلاء في هذا المجال.

وكتابة النص المسرحي في الحقيقة تكاد تكون إلى حد ما أصعب من غيرها بالنسبة إلى الفنون الأخرى. ولذلك نحس بذلك النقص أو الأزمة في النص المسرحي على مستوى العالم العربي بأسره. إذا قسناه بالنسبة إلى القصة بأنواعها، وغيرها من الفنون الأدبية.

هذا انطباع عام عن الحركة المسرحية في قطر وأقف عند مجموعة من النصوص المسرحية نستجلي منها بعض القضايا الفكرية والاجتماعية والقومية التي تشغل الكتاب وتوجهاتهم الحضارية، فهي تشكل توجهاً جاداً، وتطرح قضايا ومواقف تمس جوانب مختلفة من حياتنا العربية المعاصرة، وتعبّر عن تلك التطلعات والطموحات والآمال التي ينشدها الإنسان العربي. ليتجاوز بها واقعه الحالي إلى آفاق المستقبل المشرق. إن استشراف المستقبل رؤية إنسانية. وكم تكون ملحة وضرورية عندما يشعر الإنسان بأنه يعيش وسط سباق

حضاري لم يشهده المجتمع الإنساني عبر تاريخه الطويل كما هو عليه الحال. من هذا المنطلق تولد لدى الإنسان العربي إحساس المعاناة الحضارية والاغتراب المكاني والزمني. وبرز ذلك بصورة واضحة في معظم نتاجه الإبداعي بمختلف جوانبه. وقد ترتب على هذا التخلف الحضاري الذي يشهده الوطن العربي. إحساس فعلي بغزو حضاري غربي يحمل الكثير من القيم والأعراف والنظم التي لا تتلاءم في الكثير منها مع القيم والعادات والأعراف الإسلامية والعربية. من هنا أيضاً تتولد المعاناة، ويتفجر الصراع الفكري والنفسي والحضاري ليس بين حضارة وحضارة فحسب، بل بين أبناء الحضارة الواحدة أو الأمة الواحدة. فهذه الهوية الحضارية والثقافية التي يعيشها الإنسان العربي قد ولدت صوراً عديدة من الصراع المشوب في أحيان كثيرة باليأس والحزن، أو الارتداد للماضي والحنين إليه وتفضيله على الحاضر. هذه المعاناة وهذه التجارب خلقت مواقف متفاوتة لدى الكتاب والأدباء، وهي في الغالب مواقف تدين الواقع وتستشرف المستقبل. وقد برز ذلك بصورة واضحة في الأدب المسرحي. والمسرح من أقدر الفنون الأدبية على تجسيد الصراع الفكري والحضاري الذي يشهده الكاتب ويعايشه. وإذا كان الموقف ينجم عن علاقة الفرد بالمحيط الذي يعيش فيه وما يدور حوله من تفاعل وتأثير وتأثر - ليس على المستوى الإقليمي فحسب - بل على المستوى الإنساني بصفة عامة، وما يدور حوله من صراع حضاري. فإن هذا الموقف الذي يتخذه الكاتب إنما هو أداة يهدف من خلالها إلى تجاوز الواقع نحو مستقبل أفضل ينشده، ويسعى لتحقيقه. أليس الفن مرآة المجتمع تنعكس من خلالها صورته، ومن خلال هذه الصورة تتجسد همومه وقضاياه، وعليها تبلور مواقفه.

ولكن المتتبع للنصوص المسرحية التي ظهرت حتى الآن يجد أن معظم هذه النصوص كتبت باللهجة المحلية أي (العامية) وهي قضية لا بد أن نقف عندها. لأنها في الحقيقة تشكل ظاهرة سلبية في توجه الكتاب هذا التوجه. ولعل خروج كل هذه النصوص باللهجة العامية هو الذي يجعل الدارس أو الباحث يقف متردداً عن الخوض في دراسة التجربة المسرحية في قطر. وسوف يتضح لنا من خلال الملحق الخاص بأسماء المسرحيات - في نهاية هذا البحث - حجم هذا النوع من النصوص. إن قضية الفصحى والعامية قضية قديمة وكان لمجموعة من المستشرقين وبعض المثقفين العرب دور في إثارة هذه القضية في بداية النهضة الحديثة، وربما كان أساس هذه القضية في البداية له دوافع سياسية (وأيدولوجية) كما هو معروف^(١). وهذا لا يتصل بموضوعنا بصورة مباشرة - إلى حد ما - لكن ظاهرة الفصحى والعامية في موضوع المسرح والقصة اتخذت بعداً آخر. فأنصار العامية يعتمدون في دعوتهم على أساسين تقريباً:

أولهما دعوى الواقعية في المسرح والقصة أو ما يطلق عليه بواقعية الأداء.. وهي مراعاة حال الشخصية التي يدار على لسانها الحوار. فالبعض يرى أنه لا يصح أن يدير الكاتب الحوار بلغة فصيحة على لسان شخصية أمية تجهل القراءة والكتابة. أو كما يقولون: كيف يمكن أن يتحدث الحوذي أو العامل أو البواب بالفصحى^(٢)؟ فهذا النوع من الأداء سوف - كما يتصور بعضهم - يؤدي إلى نوع من التناقض على خشبة المسرح وعدم تقبل الجمهور له لأنه يتناقض مع الواقع. ولذلك

(١) انظر النقد الأدبي الحديث في العراق - د. أحمد مطلوب، ص ١٣٠ وما بعدها.

(٢) ندوة التراث العربي والمسرح - عبد الرحيم الزرقاني، ص ٢٤.

نجد أن البعض قد تساهل في كتابة الحوار باللهجة العامية إذا كان الموقف يقتضي ذلك^(١)..

لأنهم يرون أن اللهجة العامية أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان، وهي أقرب إلى طبيعة الحياة وواقعيتها^(٢). ومن حججهم أن هناك بعض الألفاظ والتراكيب العامية التي لا يمكن تأديتها باللغة الفصحى^(٣) ومن الحجج التي يتمسك بها دعاة العامية أيضاً أن العامية أقرب إلى فهم الجماهير لأنها لغة التخاطب اليومية فالجمهور قد تشرب بهذه اللهجة وتذوق مدلولاتها فهو مهيو للتفاعل معها والتأثر بها بصورة سريعة وعفوية.

هذه هي أهم الحجج والدعاوى التي يستند إليها أنصار العامية من خلال دعوتهم إلى استخدام العامية في كتابة المسرحية والقصة.

ولكن ما مصداقية هذه الحجج؟ وهل نسلم بها كمبررات لكي نهمل الفصحى في هذا المجال؟ علماً بأن فن القصة والمسرحية أصبح هو سيد الموقف قياساً إلى بقية الفنون الأدبية، من حيث شيوع هذين الفنين وانتشارهما بصورة كبيرة في الأدب العربي المعاصر. فهل يصح أن نهدر هذا الكم الهائل ونخرجه من إطار اللغة العربية، ونشتته في لهجات متفرقة، لا يكاد يحصيها الباحث في الوطن العربي لتعددتها حتى في الإقليم الواحد؟

ولنتقف الآن عند بعض هذه الدعاوى مثل قضية واقعية اللغة التي

تكاد تمثل الذريعة الأساسية عند دعاة العامية. فما المقصود بالواقعية في اللغة، وهل، لكي أكون واقعياً، لابد أن أحكي الواقع حرفياً؟ هذه مقولة يرفضها الفن. ويرفضها الواقع نفسه. فلم يعد هناك أحد في الوقت الحاضر يسلم بوجهة نظر أفلاطون التي ذهب فيها إلى أن الفن تقليد للطبيعة بكل ما تحمله كلمة المحاكاة والتقليد من معنى، رغم أن الفيلسوف اليوناني ذهب إلى أن هذا التقليد هو أضعف من الطبيعة المقلدة نفسها^(١).

وكما يقول (تيت): " إن أفلاطون أراد بالمحاكاة معنيين: الأول محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض، وهذه يرجو أن توجد في مدينته المثالية في صورة أنواع بعينها من الشعر. ومحاكاة رديئة تنقل كالمرآة نقلاً حرفياً، وهذه يجب أن تنفى..."^(٢).

ولذلك فإن الصدق الواقعي لا يعني المحاكاة الحرفية، وإلا أصبح الفن عديم الجدوى - كما زعم أفلاطون - فعالم الفن يختلف تماماً عن عالم الواقع. حقيقة أن الفنان يستمد مادته الأولية من الواقع. ولكن الفنان يهضم هذه المادة، وتتفاعل مع نفسه وفكره ويصبغها بعاطفته ومشاعره حتى تتحول إلى خلق جديد. وهذه نفس نظرية (كولردج) في الخيال الذي يذيب ويلاشي لكي يخلق من جديد^(٣).. فكذلك الفنان لا ينتزع مادته من الواقع ليعيدها كما هي، وإنما لابد أن يقوم بعملية خلق وصياغة جديدة^(٤). إذن لماذا لا تكون هذه الإعادة والخلق والبناء

(١) في الأدب - المحاكاة - د. سهير القلماوي، ص ٢٤.

(٢) المصدر، ص ٧٤.

(٣) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - د. محمد زكي العشماوي، ص ٦٢.

(٤) دراسات في النقد المسرحي - د. محمد زكي العشماوي، ص ١٨.

(١) دراسات في القصة والمسرح - محمود تيمور، ص ٢٧٢.

(٢) من فنون الأدب - المسرحية - د. عبد القادر القط، ص ٣٨.

(٣) في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال، ص ٨٠.

الفني المناسب مشتملة على اللغة أيضاً؟ وعلى ذلك فإن الصدق الواقعي لا يعني أو لا يستلزم أن تصور الشخصيات كما هي عليه في الواقع. أو كما يقول الدكتور محمد مندور: " فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع. ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق لسان حالها.. وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأي لغة يشاء^(١) .. " .

إن محاكاة الطبيعة بهذه الدقة التي يريدها دعاة الواقعية يستحيل وجودها على المسرح. وإلا لأصبحنا بحاجة إلى إيجاد الكثير من مظاهر الطبيعة على خشبة المسرح لكي نكون واقعيين، كالبحر أو الحيوان الحقيقي والأشجار ونحوها. وكما يقول العقاد: " إنما يعني الفن المسرحي قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات^(٢) ... " .

ولعل خير مثال يوضح هذه النقطة ويرد على دعاة الواقعية في الفن ما قاله (فيكتور هوجو) وهو يوضح الفرق بين طبيعة الفن والواقع:

" لنحاول أن نبين الحد المنيع الذي يفصل - فيما نرى - بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة.. حقيقة الفن لا يمكن أن تكون حقيقة مطلقة. لا يمكن للفن أن يعطي الشيء نفسه. فلنفرض أن واحداً من غير المتبصرين الذين يدعون إلى الطبيعة المطلقة، إلى الطبيعة مرئية من خارج الفن، قد شهد مسرحية (السيد

شعراً؟ ليس من الطبيعي أن يتحدث المرء شعراً. فإذا قيل له: فليكن، فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقياً مع نفسه: أو يتحدث (السيد) بالفرنسية؟ لا، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته، فلا يمكن أن يتكلم سوى الإسبانية.... وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمساً حقيقية على درج المسرح، وأشجاراً حقيقية، ومنازل حقيقية، بدلاً من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد.. إذن، علينا أن نعترف - خوفاً من التردّي في المحال - أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام التمييز، فالطبيعة والفن شيان لا شيء واحد، وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما..^(١) " .

نخرج من ذلك إلى أن الواقعية الحرفية أمر مرفوض في الفن. وإلى أن تمثل الواقع وصدق الواقع لا يعني أو لا يستلزم أن يستنطق شخصيات القصة أو المسرحية بلسان مقالها، وإنما يعبر الكاتب عن لسان حالها، ويصور خوالجها النفسية وتوجهاتها الفكرية بأسلوب فني. أو كما يقول الدكتور عبدالقادر القط: " فالواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع، ولكنها في رأيهم واقعية فنية تصور ما يمكن أن يكون..^(٢) " .

أما الجانب الآخر من هذه القضية وهي كون العامية أكثر دقة في التعبير عن خوالج ومشاعر الشخصيات. وأن الفصحى تقف عاجزة أحياناً عن أداء هذه المعاني والمشاعر^(٣). فهذه دعوى واهية يدحضها تاريخ اللغة العربية التي استطاعت على مر العصور أن تكون أداة معبرة

(١) في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال، ص ٨٤.

(٢) من فنون الأدب - المسرحية - د. عبد القادر القط، ص ٣٩.

(٣) في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال، ص ٨٠.

(١) في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال، ص ٨٣.

(٢) ساعات بين الكتب - عباس العقاد، ص ١٤٤.

كما فعل (شكسبير) منذ وقت مبكر^(١). إلا أنه مع ذلك يظل لكل فن أصول وقواعد وأسس يعتمد عليها. وهي السمات والخصائص التي تفرق بين الفن وعدمه، بل بين الفنون فيما بينها. فكما أن هناك فرقاً بين القصة الفنية والخبر الصحفي أو المقالة. كذلك هناك فرق بين القصة والمسرحية. فقد يكون الموضوع واحداً، واللغة والحوار واحداً، ونقول: هذه قصة وتلك مسرحية. والسر في ذلك أن لكل منهما (تقنية) وبناء معمارياً يختلف ما بين هذه وتلك^(٢).

فالنص المسرحي بمعناه الفني ليس مجرد (موضوع + شخصيات + حوار)، ثم تقسيمه إلى فصول. فكل هذا لا يعني أو لا يكفي لكي يصبح العمل مسرحياً بمفهومه الفني. إنما لابد من توافر عناصر فنية معينة.

فمثلاً وحدة البناء في العمل المسرحي من العناصر الهامة والضرورية، وهذا ما نفتقده في كثير من الأعمال المسرحية التي سوف نتناولها في هذه الدراسة.

وإذا كان بعض الكتاب والنقاد قد تسامح إلى حد ما في الوحدات التي نادى بها أرسطو. بل تحرروا من وحدة المكان والزمان - فنجد بعض المسرحيات تقع أحداثها في أماكن متباعدة، وزمن قد يمتد إلى أكثر مما كان متعارفاً عليه في المسرحية الكلاسيكية، وهي الدورة الشمسية تقريباً لا تتجاوزها إلا قليلاً^(٣). فمثل هذه الأمور قد تتجاوزها

(١) المصدر السابق ص ٥٩٨.

(٢) دراسات في النقد المسرحي - د. محمد زكي العشماوي، ص ١١.

(٣) من فنون الأدب - المسرحية - د. عبد القادر القط، ص ٤٤.

المسرح الحديث. ولكن وحدة البناء الفني في الحدث الذي هو الترابط بين أجزاء الحدث، أو بين الحدث والأحداث العارضة، والترابط بين الفصول، كل هذا أو ما يطلق عليه الفعل التام، مازال يشكل عنصراً أساسياً في العمل المسرحي^(١). فلا يصح أن تكون المسرحية مجموعة من الأحداث أو الحوادث لا رابط بينها. وأحياناً - كما سوف نشاهد - فصولاً مستقلة بعضها عن بعض.

فالأحداث العارضة التي لا تتصل بالفعل الرئيسي بصورة مباشرة، ولا تسهم في إثراء الحدث الرئيسي ولا تضيف إليه، إذا لم تكن هذه الوقائع كذلك فإنه في مثل هذه الحالة تؤدي إلى ضعف البناء وتخلخله وتفككه. لأنه كما يقول أرسطو: " لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل"^(٢).. " .

فالكاتب المسرحي عندما يريد أن يصور قطاعاً معيناً من الحياة أو جانباً منها، أو شخصية معينة ويتخذ منها موضوعاً لعمله المسرحي، لا شك أنه لا ينقل كل ما يعرفه أو ما يشاهده عن هذه الحياة أو في هذا الجانب أو ذاك. وإنما هو يقف ليختار مادته من تلك الأكوام أي ما يعرف بعملية العزل - ويعيد بناءها المعماري في صورة جديدة متماسكة تنم عن وحدة عضوية مترابطة، أي إن الأحداث تسير على هيئة حلقات متتابعة ينبثق كل منها من الآخر أو ينبني عليه، بحيث يظل المشاهد مشدوداً إلى العرض أو القراءة، وهنا يأتي دور الكاتب، وقوة خياله، ونفاذ بصيرته، ووعيه في إيجاد هذا الرابط بين الأحداث

(١) المسرحية - د. عبد القادر القط، ص ٤٥. وانظر النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال، ص ٥٩٨.

(٢) النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال، ص ٦٦.

والوقائع حتى تبدو مقنعة مسببة، لأن المشاهد أو الجمهور لا يقتنع أو يتفاعل مع الأحداث التي تقع بالصدفة كما لو كانت مسببة^(١). ومن هذا المنطلق أيضاً يمكننا القول: إن هذا التفكك الذي في الغالب ينتج من النقل المباشر، وحشد الكثير من الأحداث دون انتقاء، هو الذي يؤدي إلى ضعف الصراع الدرامي في بعض المسرحيات^(٢) فالحركة الدرامية بحاجة إلى تركيز وخلق مواقف متوترة أحياناً، وإلى نمو الأحداث وتتابعها وتداخلها وترابطها على أساس مقنع.. ولمسها للجوانب الفنية في الشخصيات، كل هذه الأمور من دعائم البناء الدرامي أو الصراع الدرامي في المسرحية. لأن تعدد الأحداث وعدم ترابطها يوزع مشاعر المشاهدين، ويؤدي إلى رتابة وفتور الصراع في المسرحية.. ورغم أن الكاتب المسرحي (برتولد بريخت) هو من أكثر النقاد والكتاب الذين خرجوا على حساب وحدة الحكاية إلا أنه كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال: لم يهمل وحدة الموضوع على حساب وحدة الحكاية، فالأحداث تتعدد لكن يجمعها رابط خفي وقوي ويركزها حول فكرة واضحة. " ولكننا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة، وفي ضوئها رتب الأحداث، بحيث أصبح لوضعها - بعضها بعد بعض - نوع من الإيقاع، يتجلى فيه جهد فني كبير. وهذا الإيقاع الضروري يقوم مقام وحدة الحدث^(٣) .. "

وهناك اتجاه آخر في وحدة البناء الدرامي؛ هو استبدال وحدة

(١) دراسات في النقد المسرحي - د. محمد زكي العشماوي، ص ٣٢.

(٢) مثل مسرحية (المتراشقون) لغانم السليطي، ومسرحية (الناقشة) لحمد الرميحي، وغانم

السليطي، ومسرحية (هوبيل يا المال) لعبد الرحمن المناعي.

(٣) النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال، ص ٦٠٥.

الحدث بالتعمق في تصوير الحالات النفسية للشخصيات، وتكون هذه الشخصيات مترابطة المصير ويواجهها موقف أو عقبة تهدد مصيرها وتحد من قدراتها، فالحالات النفسية لهذه الشخصيات تصبح هي وحدة البناء في العمل المسرحي، بحيث إن المشاهد أو الجمهور يستطيع أن يربط بين الوقائع وحركة الشخصيات وتصرفاتها على خشبة المسرح من خلال تصوير الكاتب لأبعادها النفسية. وبطبيعة الحال هنا يتحول الصراع المادي في الغالب إلى صراع نفسي يعتمد عليه الكاتب في تأزم المواقف والصعود بالصراع الدرامي في العمل المسرحي ومن خلاله أيضاً يتم تهيئة الجو العام أمام المشاهد لتصور الموقف العام في المسرحية^(١)..

الذي نريد أن نخرج به من خلال حديثنا عن وحدة العمل هو أن هذه الوحدة ضرورية ولم يتخل عنها المسرح الحديث، وإنما قد يستبدلها بوحدة جديدة كما ذكرنا. فوحدة العمل الفني عنصر أساسي في عملية البناء الدرامي. والذي جعلنا نقف عندها هو ما نشاهده من تفكك وعدم ترابط في معظم الأعمال المسرحية التي يكتبها بعض الكتاب الناشئين، والذي سوف نشير إليه في تحليلاتنا لبعض هذه النصوص.

كما أن توجه الشباب للكتابة بالعامية، وابتعادهم بصورة واضحة عن اللغة الفصحى، هو الذي دفعنا للوقوف عند قضية الفصحى والعامية. ولذلك فإن تطرقنا لبعض هذه القضايا كان ضرورة ملحة لإيجاد أرضية نقف عليها عند مناقشة وتحليل بعض هذه النصوص.

(١) المصدر السابق ص ٦٠١.

مسرحية (ها الشكل يا زعفران)

بين الحكاية الشعبية والرمز

ومسرحية (ها الشكل يا زعفران) مسرحية تستمد مادتها من حكاية شعبية قديمة، وقبل أن أدخل في تفاصيل المسرحية وتحليلها لابد من عرضها بإيجاز.

تحكي المسرحية: قصة مزارع يدعى (زعفران) يتسم بالبساطة والسذاجة يعيش في قرية صغيرة، كانت له مزرعة اشتهرت بإنتاج الشامام وجودته، وكان يغدق على أهل هذه القرية من شمامه عن رضا وطيب خاطر، وبعد أن سمعت زوجته من جيرانها عن مظاهر الحياة في المدينة ألحت على زوجها أن يذهب إلى المدينة لبيع شمامه هناك، ولكي يحضر لها بعض طلباتها. ويخضع الزوج (زعفران) لطلبها، ويضع الشامام على ظهر بغله، وبينما هو يسير في الطريق يعترض طريقه رجل عجوز، ويدور حوار بينه وبين (زعفران) ثم يسأله هل شبع أهل بلادك من الشامام لكي تبيعه؟ ثم يحذره من المدينة وأخلاقياتها، ويواصل (زعفران) سيره وتعرضه مجموعة من ثلاثة أشخاص يرتدون ملابس صفراء، وبعد حوار مع (زعفران) يستولون على كمية من شمامه دون أن يدفعوا الثمن. وعندما يستفسر يردون عليه (ها الشكل) ثم يلتقي بمجموعة ثانية، وثالثة وكل مجموعة ترتدي لوناً معيناً من الثياب وتستولي على كمية من شمامه..

ثم قبل أن يصل إلى أبواب المدينة يلتقي بامرأة عجوز تقدم الماء إلى البغل، وتمنعه عن صاحبه (زعفران) حتى يرتوي البغل، وبعدها

تسمح له بالشرب. ويدور بينها وبينه حوار يوحي بتدميرها من الحياة والأحياء وحبها للعزلة والابتعاد عن المجتمع.. ثم يدخل (زعفران) المدينة. ويسأل عن السوق، ولكن لا أحد يدلّه عليه، لأن بعضهم لا يعرف، وبعضهم الآخر في عجلة من أمره لا يرد عليه.. ويقرر في النهاية أن يجلس للبيع على أحد الأرصفة. ويأتي إليه ثلاثة أشخاص ويستولون على كمية من شمامه بحجة أرضية. ثم تأتي مجموعة أخرى وتستولي على كمية من المتبقي معه بحجة أنه تسبب في إزعاج الناس.. ويأتي أخيراً اثنان فيأخذان كل ما تبقى معه بحجة مخالفة ارتكبتها..

ويضطر في نهاية الأمر إلى بيع البغل لكي يشرب بثلثه ماء.. ويتبقى معه دينار من ثمن البغل فيكتب به شكوى تظلم إلى صاحب الشرطة. ولكن يرفض طلبه بسبب عدم قدرته على دفع ثمن الطابع.. ثم يلجأ بعدها (زعفران) إلى المبيت في إحدى المقابر. وتدور في ذهنه عند الصباح فكرة، فحواها أن يأخذ ضريبة على كل جنازة يؤتى بها لدفنها، ويستطيع عن هذا الطريق أن يجمع مبلغاً من المال، ولكن ينكشف أمره عندما تموت ابنة السلطان ويحاول أن يأخذ عليها ضريبة.. فيصل أمره إلى السلطان ويكتشف (زعفران) هناك في قصر السلطان أن الحاشية المحيطة بالسلطان من وزراء وصاحب الشرطة وغيرهم هم الذين استولوا على شمامه.. ويحكي قصته للسلطان، وينكشف أمر هذه الحاشية التي تعيش على النفاق والانتهازية والابتزاز. وتضليل السلطان. ليعلن بعدها بداية الإصلاح والتغيير.

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذه المسرحية لي ملاحظة على ما قدم به مؤلف هذه المسرحية من أنها مسرحية كوميدية، ففي الحقيقة وكما رأيت من خلال العرض إنها مسرحية جادة ولا مكان للفكاهة فيها..

وهذا لا يعيب المسرحية، بل هي في الحقيقة يجب أن تكون كذلك، لأن مضمونها كما سوف نرى ذو طابع مأسوي إلى حد ما..

حاول المؤلف أن يحافظ - ظاهرياً - على الإطار العام لهذه الحكاية الشعبية من حيث سير الأحداث ومكانها، والشخصيات وأسلوب تصرفاتها في الحياة، ولكنه مع ذلك استطاع أن يوظف هذه الحكاية الشعبية توظيفاً فنياً فيعبر بها عن قضايا تقع في كل زمان ومكان، وكما هو معروف أن الكتاب والشعراء عندما يلجؤون إلى التاريخ يستقون منه مادتهم من وقائع تاريخية أو أسطورية وخرافية ونحوها، فإنهم إنما يتخذون منها وسيلة لمعالجة قضايا تشغلهم، أو تهمهم عن طريق الرمز أو الإسقاط وبهدف العبرة، وغير ذلك مما يرمي إليه الكاتب أو المؤلف. وبمعنى آخر فالأحداث والوقائع في الأعمال الفنية هي رمز للتعبير عن معاناة الفنان تجاه بعض القضايا التي تشغله.

وكما اتضح لنا من خلال عرض المسرحية أن الحدث أو الأحداث في المسرحية بسيطة من حيث مدلولها الأولي، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار زمن وقوعها. ومهما كان الحدث بارزاً وواضحاً في هذه المسرحية فهي بالدرجة الأولى مسرحية فكرية رمزية.

شخصية (زعفران) بطل المسرحية صورها المؤلف كما ظهرت على المسرح - أراد أو لم يرد - شخصية تتسم بالطيبة إلى حد السذاجة، وفي الوقت نفسه هي رمز للرجل المثابر المنتج أو المواطن الصالح في مجتمعه. وهذه الشخصية على الرغم من حجم الدور الذي أسنده إليها المؤلف، وخاصة بعد انتقال (زعفران) إلى المدينة. إلا أن الصورة أو

الإطار الذي رسمه لهذه الشخصية منذ البداية لا يتناسب مع الدور الذي أراده المؤلف لها. ومن هنا فإن الصراع جاء فاتراً طوال المسرحية؛ لأن هذه الشخصية لم تتطور، وإنما ظلت ثابتة على سذاجتها. وطبيعي أن شخصية بهذا النوع من البساطة لا تستطيع أن تفجر قضايا يتولد عنها صراع ينمو ويتطور.

ومن هنا فقد لاحظنا أن الصراع ظل رتيباً طوال المواقف في المسرحية، مع أن هناك بعض المواقف التي كان يمكن أن يشتد فيها الصراع. كالحوار الذي دار بينه وبين صاحب الشرطة وبين السلطان.. إلخ.

وعلى أي حال فإنني أرى أن المؤلف لم يوفق إلى حد ما في رسم شخصية (زعفران) لتأدية دورها المنوط بها، خاصة إذا تجاوزنا هذا الدور قلنا: إن هذه الشخصية (زعفران)، هنا معادل موضوعي أو رمز للشعب الذي يمثل الطيبة والعطاء والقناعة، وفي الوقت نفسه يكون ضحية للانتهازيين والوصوليين.. أنا لا أشك في أن المؤلف قد أراد ذلك. وموضوع الشمام ليس إلا معادلاً موضوعياً أو رمزاً لأي ثروة كانت تتعرض للسلب والنهب، والابتزاز بمختلف الأساليب.

ثم ما الذي يهدف إليه المؤلف من تعدد الألوان في الثياب التي يرتديها أولئك الأشخاص الذين يعترضون طريق (زعفران) ويستولون على شمامه؟ هل يهدف إلى تصوير الأساليب المختلفة للابتزاز؟ أو إنه يرمز في ذلك إلى اختلاف هذه الأجناس؟ في الحقيقة أرجح الأول ولا أنفي الثاني، لأنه أمر وارد أيضاً.

ونتوقف عند نقطة أخيرة لها مدلولها العميق في هذه المسرحية،

كما استطاع المؤلف أن يتجاوز تلك الموضوعات المستهلكة التي حصر بعض الكتاب أنفسهم فيها مثل، غلاء المهور، ومشاكل الأسرة، وسلوك الشباب.. إلخ التي عولجت وتعالج بأسلوب سطحي وساذج في أغلب هذه المسرحيات.

كما أن للمناعي رؤية معينة تتمثل في موقفه من بعض القيم التي تسود المجتمع، وما جلبته المدينة والحضارة من نزعة مادية طغت على كل القيم والأخلاقيات التي كانت سائدة في الماضي، وهذه الرؤية تتكرر في معظم مسرحياته المشار إليها سابقاً.. ونلمسها أيضاً في هذه المسرحية في عدة صور ومواقف منها: ذلك الحوار الذي دار بين (زعفران) وبين الرجل العجوز الذي لقيه في بداية الطريق. ويسأله عن المكان الذي يعيش فيه وهل يعيش في هذه الغابة فيجيبه العجوز: "انتو اللي عايشين في الغابة أنا أعيش في الطبيعة..". ثم يبرز هذا الموقف في تحذير العجوز لزعفران من المدينة "تحمل من المدينة يا زعفران".

ولسنا بحاجة لتأكيد هذه القضية فهي واضحة أيضاً عندما يضطر (زعفران) لبيع بغله لكي يشرب بثمره ماء.. فكل هذه المواقف يريد المؤلف من خلالها أن يدين الحياة المادية أو مجتمع المدينة بكل ما يحمله من سلبات، ومن سيطرة الروح المادية على حياة الناس.

ويمكننا أن نوجز ملاحظتنا على هذه المسرحية بعد هذا العرض والتعليل فنقول: إن المؤلف وفق إلى حد ما في توظيف هذه الحكاية الشعبية، واستطاع أن يبث فيها الحياة، وأن يقترب فيها من الحياة بواقعها المعاش.

والأحداث التي صورها المؤلف قد عبّرت عن القضية التي يريد أن يفجرها أو يطرحها بطريق الإيحاء والرمز.

ولكن المؤلف لم يوفق إلى حد ما في رسم الشخصيات. حيث إن معظم الشخصيات في المسرحية كانت محدودة الحركة لم تستطع أن تسهم في إضافة أبعاد جديدة إلى نتائج الأحداث الظاهرة. وهذا بدوره أدى كما ذكرت سابقاً إلى عدم تصاعد حدة الصراع في المسرحية. مما كان له تأثيره أيضاً في مستوى الحوار الذي جاء بأسلوب بسيط وعادي. لم يرتفع إلى درجة التأزم والتصادم.. وربما يعود ذلك إلى أن المؤلف في بنائه الفني للمسرحية لم يحاول أن يطور من هذا البناء، وإنما التزم إلى درجة كبيرة بإطار الحكاية الشعبية ليس في إطار تصوير الأحداث فحسب، وإنما التزم ذلك أيضاً في رسم الشخصيات وأسلوب تعاملها مع الواقع، وقد أوضحنا ذلك في أثناء الحديث عن شخصية (زعفران).

ويبقى بعد ذلك أن نقول: إن هذه المسرحية تعد لبنة جديدة تضاف إلى بناء المسرح القطري الذي مازال بحاجة إلى المزيد والمزيد من مثل هذه الجهود ليستطيع مواكبة الحياة ورصدها والعمل على تطويرها. وتأتي مسرحية الصغير والبحر لصالح المناعي لتشكل تقريباً شيئاً من البعد الفكري في المسرحية السابقة ونعني به عملية الاغتراب وعدم القدرة على التكيف مع المدينة التي تمثل التبدل والتغير وضياح القيم، فمسرحية الصغير والبحر وإن كانت تدين الماضي أو مجتمع الغوص وما تسوده من روح استغلالية. إلا أنها مع ذلك تشكل موقفاً رافضاً لكل القيم المادية مهما كان مصدرها.. لأنها تهدر قيمة الإنسان وإنسانيته.

مسرحية الصغير والبحر

ومعاناة الماضي

إن موضوع الغوص يشكل مادة درامية تتمثل غالباً في ذلك الصراع الدرامي بين (النوخذا) سيد السفينة وغيره من الغواصين والبحارة الذين يعملون على ظهر السفينة بمختلف طبقاتهم من جهة أخرى.

وقد استغل معظم الكتاب في منطقة الخليج هذه القضية، وأفاضوا فيها، وتفننوا في استخدامها كمادة للعديد من القصص والمسرحيات. وطبيعي أن تشكل هذه المادة بصورة درامية، أعني بها هنا أنها ذات طابع مأساوي. لأنها تحمل أو تصور ذلك الظلم الذي يقع على العاملين بهذه المهنة (الغوص) بمختلف فئاتهم من قبل (النوخذا). هذه المادة الجاهزة إلى حد ما من الناحية الدرامية فيها. قد استغلها كما ذكرت كتاب المسرح، واختلفت طريقة المعالجة عندهم من كاتب لآخر حسب إمكانية كل منهم من حيث قدراته الفنية، والثقافية وتمثله وهضمه لهذه المادة التراثية. فبعضهم وقف عند النقل المباشر لهذه المادة وصاغها بأسلوب الحوار المسرحي، ولم يتجاوز في عمله تقرير حقيقة وقعت بالفعل وليس كذلك الفن، ولذا فإنه قد افتقدت معظم هذه المسرحيات حيوية الحركة وقوة الصراع. لأن الكاتب لم يخلع عليها أو لم يستطع أن يفيض عليها من مشاعره، وأحاسيسه، وهموم عصره ما ينفخ في هذه المادة الروح التي تذكى عواطف المشاهدين، فيعيد لتلك الذكريات المأساوية الحياة مرة أخرى فيتفاعل معها القارئ أو المشاهد.

وبعض الناس تلقى هذه المادة (موضوع الغوص) بكل ما كان يحمله من مأسى وآلام واستطاع - هذا الفريق - أن يعيد لهذه المادة الحياة مرة أخرى في مسرحياته، بما أضافه إليها من رؤيته وهموم عصره ووعيه وقدراته الفنية، حتى تحس وأنت تشاهد هذه المسرحية أو تلك وكأنك تعيش المأساة أو هي تحدث بالفعل أمامك - مجسدة على خشبة المسرح - فتتفاعل معها، وتتعاطف مع شخصها، وتتألم لما تعانيه هذه الشخصية أو تلك من ظلم، واضطهاد.

وهذا يتحقق كما ذكرت عندما يستطيع الكاتب أن ينفخ في هذه المادة الحياة من جديد، ويخلع عليها من روح عصره وهمومه ما ينفذ من خلاله إلى نفس جمهوره. إذا تحقق كل ذلك في المسرحية، فإننا حينئذ نستطيع أن ندرجها في مكانها المناسب من سلم هذا الفن.

ونعود إلى مسرحية (الصغير والبحر) لـ (صالح المناعي) فهي تستمد مادتها أو يقوم مضمونها على تلك المعاناة وذلك الصراع الذي أوجده مجتمع الغوص بكل قيمه وأعرافه وما خلفه من مأسى وآلام عانت منها طبقة واسعة في المجتمع الخليجي. والمسرحية تدور أحداثها أو لنقل بصورة أدق الحوار فيها بين خالد وحمد بعد رحلة معاناة أو صراع مع الموت على أثر حادثة غرق كان ضحيتها (خليفة) ابن أخت حمد، ثم قذفت الأمواج بحمد وخالد إلى جزيرة غير مأهولة، فيدور الحوار بين الشخصيتين. يستعيد حمد ذكرياته المأساوية، وكيف كان والده ضحية من ضحايا مجتمع الغوص، وما سابه من استغلال وابتزاز من قبل فئة معينة لطبقة كبيرة في مجتمع البحر.

هذه المسرحية التي تتكون من فصل واحد، وتقوم بها شخصيتان

(حمد) و (خالد) تخفت فيها - إلى حد ما - روح الصراع والحركة الدرامية. ولعل السبب في ذلك يعود إلى ما ذكرناه سابقاً، من أنه لا يكفي أن يكون الموضوع المتناول (درامياً) لكي تتحقق في المسرحية حدة الصراع وحيويته، بل لابد أن يخلع عليها الكاتب هذه الحيوية والحركة بأسلوبه الفني، وبما يخلعه عليها من مشاعره ورؤيته للحياة، وما يحدثه من تمازج بين الحوادث التاريخية وقضايا ومشاكل عصره وهمومه، لكي يعمق من حدة هذا الصراع ويتفاعل معه المشاهد.

ورغم واقعية الموضوع الذي تناوله الكاتب في هذه المسرحية، وواقعية الشخصيات أيضاً، إلا أن الكاتب قد غرب المواقف، وجعل الحوار يقوم على سرد معاناة الماضي. ولاشك أن هذا الارتداد الزمني قد أضعف حركة الصراع، حيث أصبحت مأساة الماضي هي محور الحوار الذي يدور بين الشخصيتين في هذه المسرحية.

ونقصد بها تلك المعاناة التي عاشها والد (حمد)، وكيف أنه كان ضحية مجتمع الغوص الذي يشكل فيه (النوخذا) السلطة المطلقة، ويتحكم في مصير الفرد..

حمد : قتلوه.

خالد : من؟

حمد : الكبار.

خالد : لا أفهم.

حمد : ولن تفهم.. أجبروه على الغوص في أعماق البحر.. ليأتي بخيره، ولكنه لم يعد إلينا أبداً.

خالد : لماذا أجبروه؟

حمد : ليسدد ديناً عليه..

حمد : ورجعوا يحملون فراشه إلى أمي..

خالد : إلى أمك.

حمد : وقبل أن يخرج معهم في ذلك اليوم الكئيب الذي طرق فيه سيد البحارة باب دارنا وأجبره على الذهاب.. حاولت أمي أن تمنعه، ولكنها لم تستطع.. فقد كان بين خيارين.. الموت أو الفضيحة.. أذكره وهو يقول لها وفي نبراته ثقة: إنه لن يعود...^(١).

فهذا التوجه في إدارة الحوار والارتداد بالذكريات لوصف الماضي والاستغراق في هذا الوصف أدى إلى فتور في حركة الصراع، وتحول إلى صراع فكري حيث إنه انتفى وجود طرفي الصراع على أرض الواقع. وانعدمت المواجهة التي هي أساس الصراع الدرامي في المسرحية.

ولا شك أن المسرح الفكري أو الذهني تخفت فيه حدة الصراع الدرامي، ويعتمد على الحوار الذهني وإثارة الفكر والقضايا بدلاً من الصراع المادي أو العاطفي. فالواقع والزمن هنا أصبحت معاني مجردة، وهي تمثل الطرف الآخر المقابل لشخصية (حمد) يرفض العودة إلى (القرية) لإحساسه بالغربة. إن هذا الموقف في المسرحية وهو عملية عدم القدرة على التكيف مع الواقع يذكّرنا بموقف (مرنوش) في مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم. حين رفض مرنوش وأصحابه العيش أو الحياة في هذا الواقع الغريب الذي عادوا إليه بعد أن استيقظوا من نومهم الطويل. ووجه الشبه أيضاً بين الموقفين أن

(١) مسرحية الصغير والبحر.. صالح المناعي.

كليهما ينبعان من ردة فعل لواقع مضى، ولكنه مازال يمتد في أعماق الحاضر، ولذلك فلا أمل في المصالحة والمعاشية.

وما دما نربط بين الموقفين في مسرحية الحكيم ومسرحية (الصغير والبحر) على ما بينهما طبعاً من تفاوت في الموقف الفكري والبناء الفني، فإن هذا يدفعنا إلى القول: إن المسرح الذهني أو الفكري بطبيعة بنائه الفني تخفت فيه حركة الصراع الدرامي. لأنه كما أشرنا - غالباً - ما يفتقد عنصر المواجهة المحسوسة على أرض الواقع. فهو نص يقرأ أكثر من كونه يمثل على خشبة مسرح. وهذا ما أكدته توفيق الحكيم في مقدمته لمسرحية (بجماليون) لأنه كما يرى أن هذا النوع من المسرح يقرأ ولا يمثل. ولذلك فشلت مسرحية (أهل الكهف) على خشبة المسرح كما يقول: " رأيت ما توجست منه: إن هذا العمل لا يصلح قط للتمثيل، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس فالممثلون يعرضون مواقف وأزمات لا يرى الجمهور أن مثلها مما يكتب للمسارح لإثارة العواطف..

لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك في عملي، وأؤمن بصواب رأي الناس، فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم ويهز أفئدتهم صراع هو في المسرح الدموي، بين درع ودرع، أو بين ثور ورجل.. وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة.. لكن بماذا هم يشعرون أمام صراع بين الإنسان والزمن، وبين الإنسان والمكان وبين الإنسان وملكاته^(١).

وطبيعي أن تكون المسرحية الفكرية أو الذهنية. تنقلص فيها أبعاد الشخصيات في صراعها المادي. ولكن مع ذلك فإن الصراع الذهني

(١) بجماليون - توفيق الحكيم، ص ١١.

عند الشخصية أو الدراما الداخلية لا بد أن يكون فيها بعد حسي لهذه الشخصية نلمسه من خلال تعاملها بما يدور حولها.. ولكن المؤلف (المناعي) لم يستطع رسم أبعادها النفسية. فالموقف العام تجريدي. والحديث يتسم بالرتابة والركود.

إلى جانب ذلك فإن المسرحية تقوم أو تتكون من فصل واحد والشخصيات فيها محدودة وهذا يؤثر في حدة الصراع وتبلور الحدث ونموه. خاصة وأن الشخصية الثانية في المسرحية (خالد) شخصية غير فاعلة - إلى حد ما - أي إنها لا تسهم بصورة فعالة في إذكاء الصراع وتطوره ونموه.. ومن هنا فإن المسرحية هي أقرب إلى روح الطابع القصصي الذي يقوم على (المونولوج) الداخلي واستذكار الباطن، في تلك الذكريات التي يستعيدها (حمد) من الماضي.

ولكن المسرحية لا تخلو بعد ذلك من مواقف ذات بعد فكري ونفسي يطرحه الكاتب من خلال هذا الحوار البسيط، ولكن له عمقه وأبعاده. فما هذه القرية الغريبة؟ وماذا يعني الخوف منها بالنسبة إلى حمد؟ ولماذا هو غريب عنها؟ وما نوع هذه الغربة؟ وما الذي دعا (حمد) إلى اتخاذ هذا الحكم ضد تلك القرية (المجتمع)؟.

هذه قضية أساسية تثيرها المسرحية بإيماء سريعة. هذه القضية قد تمخضت عن تلك المآسي التي عاناها (حمد)، وكيف تخلى عنه المجتمع بعد أن اختطف منه أباه، ثم سلبه أخته حين فرض عليها واقعهم الاجتماعي أن تتزوج من رجل عجوز لكي يدفعوا ديناً فرضه عليهم هذا الواقع.

إن نغمة الغربة في أدبنا العربي قديمة قدم هذا الأدب نفسه، فقد

مسرحية المتراشقون

المسرح التسجيلي

كنت قد اطلعت على نص (مسرحية المتراشقون) للكاتب غانم السليطي قبل مدة طويلة وقرأتها قبل التمثيل. ثم شاهدتها ممثلة على خشبة مسرح قطر. بعد أن شارك فيها المسرح الأهلي القطري في مهرجان قرطاج في (تونس) عام ١٩٨٥م، وقد فازت هذه المسرحية بجائزتين. ولكن رغم النجاح الشعبي الذي لاقته هذه المسرحية إلا أن لي بعض الملاحظات التي لم تتغير سواء عند قراءتها كنص أدبي، أو عند مشاهدتها على خشبة المسرح. ومنذ البداية أقول: رغم أن الفنان (غانم السليطي) أثبت في كل عمل يقدمه أنه ممثل قدير، ومتألق في أي دور يقوم به، وهو قد أجاد أيضاً وتألق في دوره (مسعود الملحق) في هذه المسرحية. غير أن (غانم السليطي)، كاتباً أو مؤلفاً مسرحياً، فلنا وقفة معه ولاسيما معه في هذه المسرحية.

فكرة المسرحية تدور حول تصوير المأساة القومية التي يعاني منها المجتمع العربي، وهي الخلافات والتناقضات السائدة في المجتمع العربي، وانعكاس هذه المشاكل والخلافات بآثارها السلبية على المواطن، وعلى المجتمع بأسره. هذه القضية القومية طرحها الكاتب بأسلوب فكاهي ساخر مشحون بالمرارة والأسى مع محاولته خلق أجواء وهمية من حيث المكان والزمان والأسماء ليدير فيها الأحداث والتخفيف من الواقع التقريري! فإمبراطورية (عجب العجب) تتكون من مجموعة من الولايات، ولكل ولاية حاكم، وتعيش هذه الولايات في

خلافات وصراعات، تصل فيما بينها إلى إعلان حالة الحرب، دون أن تكون هناك أسباب واضحة لهذه الخلافات. فكل ولاية على خلاف مع جاراتها، والحرب الإعلامية (التراشق) قائمة بينها. وتبرز ولاية (الحبال) وحاكمها (دندان) وولاية (الجبال) وحاكمها (شركان) نموذجاً لهذا الصراع الدائم بين هذه الولايات. وتتجسد معاناة المواطن من هذا الصراع في مجموعة من النماذج البشرية - لكنها كما سوف نعرف نماذج باهتة - مثل شخصية (مسعود الملحق) - الذي دخل بعفوية وسذاجة حدود ولاية أخرى يبحث عن ناقته الهاربة، فيقبض عليه بتهمة التجسس والدخول إلى الولاية بطريق غير شرعي، وهو ينتمي إلى ولاية (الجبال) التي على خلاف مع هذه الولاية، وبعد التعذيب والسجن يعود إلى قريته، فيلقى هناك المأساة نفسها حيث التعذيب والسجن بدعوى التجسس والخيانة أيضاً. وهناك شخصية (الأم) التي جاءت تبحث عن ابنها الذي اختفى دون أن تعلم شيئاً عن مصيره، وهناك شخصية (الشاب) الذي يبحث عن أبيه الذي اختفى هو الآخر دون أن يعلموا بمصيره، فقد كان والده يعيش في قرية الجبال ويعمل في قرية (الحبال) ولكن عندما دب الخلاف بين حاكمي القريتين اختفى والده ولم يعد!

وإلى جانب هذه النماذج التي تمثل معاناة الشعب في الولايتين. نجد أن الولاة يدبجون الخطب بهدف تخدير الشعب وتضليله بالوعود الكاذبة:

شركان : أنتم أهالي قرية الحبال غير شعوب الأرض.. أنتم ذهب مبهز لمعانه.. أنتم كواكب من لآلي البشر... أنتم....

وسياأتكم الخير حبه حبه، يا أحلى ناس، يا أحلى شعب....

والموقف نفسه يتكرر في الولاية الأخرى من وعود وأمانى للشعب، ووعيد وتهديد للوالي الآخر.

وإلى جانب هذه الشخصية نجد شخصية (ضوء المكان) وهو رئيس الكتاب في قصر (شركان) الذي يفرض أن يكتب كلمات التراشق (الشتائم) ضد الوالي الآخر، فيرمي به الوالي إلى السجن. وهنا شخصية ضوء المكان رمز لضمير الشعب ولعل اختيار الاسم (ضوء المكان) له دلالاته الواضحة في هذا التوظيف. وهناك شخصية (أفريدون) حكيم بلاد النور الذي يأتي بدعوى الصلح بين الواليين ولكنه في حقيقته كان يهدف إلى زيادة هوة الخلاف بين الطرفين، وعرض ما لديه من أسلحة لبيعها إلى طرفي النزاع.

وفي الفصل الثاني تختفي معظم هذه الشخصيات، ويقتصر الفصل على شخصيات الولاية تقريباً، حيث يجتمع الولاية لدراسة الأوضاع وإزالة الخلافات، ولكن تنتهي الجلسة، وتنتهي المسرحية والخلافات ما زالت قائمة.

البناء الدرامي والواقع التقريرى:

لا شك أن القضية التي تناولها المسرحية قضية مرتبطة شعورياً وعاطفياً بالدرجة الأولى بوجدان كل عربي، من هنا فهو مهياً للتفاعل معها، ولكن هذا التفاعل يتفاوت، ويتوقف ذلك على أسلوب وقدرة الكاتب على الإثارة والتفاعل وجدانياً وفكرياً مع العمل الفني. وفي العمل المسرحي يأتي العنصر الدرامي، ونمو الحدث، وتطور الصراع إلى غيرها من العناصر الفنية أهم وسيلة لعملية التأثير والتفاعل بين العمل الفني والمتلقي. فهل استطاع المؤلف غانم السليطي في

(المتراشقون) أن يستثمر هذه الجوانب ويعمق من إحساس المشاهد تجاه هذه القضية القومية التي عرضها في مسرحيته؟ وهل تجاوز ذلك الإدراك الواقعي الذي يعيه المشاهد قبل أن يعايش هذا العمل الفني؟ هذه مجموعة من التساؤلات نطرحها قبل أن ندخل في عملية التحليل وإلقاء الضوء على بعض الجوانب في هذا النص المسرحي. كما اتضح لنا من خلال التلخيص أن فكرة المسرحية من الأنماط الجاهزة، من هنا نجد أن المؤلف قد اعتمد على هذه الناحية واهتم بالفكرة أو القضية ذات البعد السياسي، وعرضها بأسلوب تقريرى مسطح، دون أن يحاول إعادة بناء هذا الواقع برؤية فنية. ومن المعروف أن العمل الفني ليس صورة تقريرية للواقع، أي إن المسرحية أو غيرها من الأعمال الفنية ليست انعكاساً مباشراً للواقع، وإنما هي عملية خلق وإبداع لهذا الواقع برؤية فنية فيها الجودة والمتعة واللذة والتأثير، وكما يقول (فيكتور هوجو): " إن الدراما مرآة تنعكس عليها الطبيعة، ولكن إذا كانت هذه المرآة عادية ذات وجه مسطح وصقيل فإنها لن تنقل إلا صورة هزيلة للأشياء لا معالم لها، إنها صادقة ولكنها باهتة. ومن المعروف جيداً أن اللون والضوء يضيعان في الانعكاس البسيط، ومن ثم فإن الدراما يجب أن تكون مرآة عدسية بدلاً من أن تعكس الصورة أضعف مما هي عليه إذا هي تجمع وتكثف الأشعة الملونة حتى تجعل من الشعاع نوراً، ومن النور لهيباً. وعندئذ فقط يمكن أن تعد الدراما فناً بحق ^(١)."

والحقيقة أن التقريرية المباشرة في تناول الواقع قد أثرت في الناحية الفنية والجمالية بصورة سلبية. مع أن الكاتب قد حاول إلى حد ما أن

(١) قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر - د. عز الدين إسماعيل، ص ٢٨.

يغرب من هذا الواقع بلجوئه إلى شيء من الخيال والإيهام من خلال عدم تحديده أو إبرازه لطبيعة الزمان والمكان. وكذلك استخدامه لأسماء ذات بعد (كاريكاتوري) للشخصيات والقرى مثل (قرية الحبال، الجبال، الذهب، الفضة)، والشخصيات (شركان، دندان، رقااص، لماع..). إلا أن التوجه المباشر في طرح القضية قد أهدر الجانب الدرامي والفني بصورة واضحة. لأن الكاتب بسبب حماسه للفكرة انجرف نحو التناول المسطح لعرض هذه الفكرة برؤية عامة ظاهرية، دون تعميق لأبعادها. إن مهمة الفنان هي إدراك لجوهر الحياة، أو الجانب الدرامي فيها، وعليه فهو لا ينقل الواقعة أو الواقع كما هو وإنما هو يختار من هذه الأحداث أو مما يشهده في الواقع العناصر الجوهرية ويركب منها صورة جديدة^(١).

وبسبب هذا التناول القريب غاب الإيقاع الدرامي في بنية المسرحية ككل، وتضاءلت صورة الشخصية ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تكون نموذجاً يحمل معاناة جماعية. علماً بأن شخصية (مسعود) التي كانت تمثل مأساة الإنسان العربي وتمزقه نفسياً ومكانياً، كانت متاحة للمؤلف لكي يجعل منها مأساة (درامية) تنمو وتتطور. وتعبّر عن الصراع الداخلي الذي يعيشه هذا الإنسان أمام هذا الوضع الذي حاول أن يجسده الكاتب بأسلوبه الساخر، إلا أن - الكاتب لم يستطع أن يستغل هذا الموقف. لغياب الرؤية التحليلية أو التعمق في رسم الشخصية والبحث عن الأبعاد النفسية والاجتماعية عندها. ومن هنا فقد برزت شخصياتها بصورة مسطحة تغيب فيها الدوافع والبواعث

التي تنمي الصراع الخارجي. ومن المعروف أن الكاتب لا يهتم بالحوادث المادية بقدر ما يهتم ببواعثها ونتائجها النفسية وما تثيره من صراع.

وكما يقول الدكتور عبد القادر القط: " إن الوقائع المادية لا تقصد في المسرحية لذاتها مهما يكن شأنها في الحياة، بل هي في يد الفنان الحاذق الموهوب وسيلة للكشف عن دخائل النفس الإنسانية، وعرض لأحوال المجتمع الإنساني في صورة فنية قادرة على الإمتاع والإثارة الوجدانية والفكرية. لذلك يكتفي الكاتب المسرحي في معظم الأحوال بأيسر وقائع الحياة المادية، ولا يجعل مسرحيته ممتدة متشعبة تصرفه وتصرف مشاهديه عن إدراك المعاني النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تبرز من خلال معالجة ذلك الحدث وعرضه عرضاً فنياً صحيحاً "^(١).

ومن هنا نجد أن معظم الشخصيات وكأنها أخذت مساراً طويلاً متوازياً حتى لا تكاد تتفاعل بعضها مع بعض، مما تسبب في الانفصال وانعدام الوحدة ولذلك وجد الانفصال التام تقريباً بين الفصل الأول والفصل الثاني. مما دفع بعض النقاد إلى اعتبار أن كل فصل في المسرحية مستقل بذاته^(٢).

فهل يمكن أن نقول: إن غانم السليطي هنا استخدم تكنيك (الأوتشرك) الذي يقوم بعرض مجموعة من الشخصيات بصور متكافئة تقريباً، التي هي أشبه ما تكون (بالريورتاج)^(٣).

ونقف عند نماذج من هذه الشخصيات، وأسلوب تناول الكاتب في

(١) من فنون الأدب المسرحية - د. عبد القادر القط، ص ١٦.

(٢) جريدة الراية الصادرة يوم ١٢/٢/١٩٨٦م.

(٣) المسرح المصري المعاصر - د. محمد مندور، ص ١٩١.

تصويرها، ولا شك أن سلوك الشخصية وحديثها وتصرفاتها هو الذي يحدد مواقفها، وهو الوسيلة لرسم الشخصية والكشف عن بواطنها النفسية ودوافعها الاجتماعية.

والحقيقة أن الكاتب قد وفق - إلى حد ما - في رسم بضع شخصيات للولادة، فشخصية (حنظل) شخصية تميل إلى الفوضوية واختلاق الاختلاف مع الآخرين: حنظل: " قلت كلمتي ولن أغيرها وعموماً سأجتمع حتى لا يؤخذ عليّ هذا الموقف، ولكن ليكن معلوماً لديك أنني جئت الاجتماع لأختلف ومصر على هذا الاختلاف ولن أترشح عن طائفة الاجتماع وأعود إلى بلادي حتى أختلف مع واحد منهم وأترشق معه.... في أي خلاف... سأحضر الاجتماع لكن الله يستر من العواقب.. وأنا على مستوى الترشق.. لن أكون أقل من أي وال في الإمبراطورية.. كلهم مختلفون إلا أنا. لماذا؟ هل أضرعتني نعمة أم أنني وال في إمبراطورية مختلفة^(١) .. "

وشخصية (رقاص) والي قرية الطرب، نموذج للشخصية الضعيفة المستهترة اللامبالية بما يجري حولها، وإنما تعيش في عالمها الخاص:

رقاص: لا أدري دخلوا.. دخلت.. رأيتهم تناثروا تناثرت.. انزروا انزويت.. تعجبني الحركة، الحركة الجميلة.. هيئتهم جميلة وهم يتحركون معاً، ناعمة، ونحن نحب النعومة ونكره الحرب.. فأنا بدلاً من أن أشتري سلاحاً اشتري دفاً.. طبلاً، مزماراً، عوداً.. أنا لست معارضاً.

(١) مسرحية المترشقون، ص ٢٦.

الإمبراطور: يا للعجب.. هيا إذن اذهب لتحضر الاجتماع.
رقاص: أحضر الاجتماع وما المانع.. لكن إذا نهضوا نهضت أو جلسوا جلست أنا معهم.. عليهم عليهم^(١)...

وعلى هذا النمط نجده يصور معظم شخصياته من الولاية معتمداً على النبرة الخطائية والكشف المباشر عن توجهات الشخصية.

ولعل أفضل شخصية من حيث البناء الدرامي كما ذكرنا من قبل شخصية (مسعود)، ولكن الكاتب تجاوزها، بل انتهت مع الفصل الأول. وقد يكون الكاتب قد حاول الاستعاضة بالمجموعة التي كانت تمثل دور الشعب من داخل الصالة. وهي تعبّر عن معاناتها ومطالبها بالهتافات. ولكن البون شاسع بين هذه وتلك، فالأخيرة لا تستطيع أن تذكي الصراع الحقيقي من خلال الهتاف والاحتجاج. ولذلك نجد أن الإيقاع الدرامي الذي ظهر مبدئياً في الفصل الأول لم يتم ولم يستمر، لأن الكاتب لم يستطع تركيب بنية تجسد الصدام والصراع في المسرحية. لأن الانفصال ظل قائماً فكراً وعملاً بين طرفي الصراع.

وهناك شخصية (ضوء المكان) وهو كبير الكتاب عند الوالي (شركان) الذي يرفض أن يخون ضميره في إطاعة الوالي. ولذلك يرفض أن يكتب كلمات الترشق والشتائم ضد أعداء الوالي، لأنه لا يرى أن هناك مبرراً لهذه الخلافات: (ضوء المكان: ... كنت أعيش ممزقاً بين مطلب الوظيفة ومطلب عقلي.. عبارة على الورق سطرها قلمي، وهناك عبارة أخرى تطرق تفكيري بمطرقة الضمير، تؤرقني، تعري كياني، لماذا؟ لا أدري.. اعلم يا شركان أنني منذ اليوم لن

(١) السابق ص ٢٧.

بوهندي، و (اليريور) لعبد الله العباسي، و (سبع ليالي)^(١) لراشد المعاودة.

وفي الكويت: مسرحيات منها (فرحة العودة) لمحمد النشمي، (النوخذا) لسالم الفقعان^(٢) وغيرها من المسرحيات التي تتشابه في موضوعاتها ومضامينها، بل أحياناً في عناوينها.. وقد يتخذ بعضهم منها منطلقاً لمعالجة الواقع بإسقاطاته، أو عن طريق المفارقات بين الماضي والحاضر من حيث القيم والعلاقات الأسرية ونحو ذلك^(٣).

وقضية التحول السريع في بنية المجتمع الخليجي هي صفة مشتركة بين بلدانه، من هنا نجد أن هذه القضية أو هذا التحول وما يصحبه من إفرازات إيجابية وسلبية قد احتل جانباً كبيراً في المسرح الخليجي، وتكاد تتشابه الأنماط المسرحية من حيث مضامينها وشخصياتها في رصد هذا الواقع وما يثيره من صراع فكري واجتماعي بين جيلين. فالنقلة السريعة والتغير الحضاري المفاجئ خلق نوعاً من عدم القدرة على التكيف إلى حد ما... فجيل الآباء ذو الثقافة القديمة المحافظة، الشديدة التمسك، لم يستطع أن يستسلم ويتقبل كل جديد بسهولة، خاصة فيما يتصل بالعادات والتقاليد وأسلوب الحياة.. في حين أن جيل الأبناء الذين نشؤوا وتربوا على مناهل الثقافة الحديثة هم يعايشون العالم شرقيه وغربيه، كانوا أكثر تقبلاً واندفاعاً إلى معاشة هذا الواقع.. وطبيعي أن يخلق هذا نوعاً من الصدام وبعض التناقضات في

خاتمة

إن هذه الدراسة كانت محاولة لرصد جوانب من الحركة المسرحية في قطر من حيث المضمون الفكري والبناء الفني. وهي حركة مازالت في بداية الطريق.. تحاول أن تأخذ مكانتها في بنية المسرح الخليجي، وأقول الخليجي، لأنه الأقرب في تاريخه القريب، وبنيته الفنية، واتجاهاته ومضامينه. فالمسرح هو أقرب إلى الارتباط بواقعه، والمجتمع الخليجي يتوحد في تكوينه السكاني، وتركيبته الاجتماعية، وعاداته وتقاليده. وتطلعاته المستقبلية. ومن هنا لا نجد غرابة في ذلك التشابه، بل نجد التماثل في العديد من المسرحيات من حيث موضوعاتها ومضامينها.. فالكثير من المسرحيات الكويتية والبحرينية والقطرية تتخذ من البحر وعلاقة الإنسان الخليجي به موضوعاً لها.. فتصور مجتمع الغوص وخاصة علاقة (النوخذا) صاحب السفينة بالبحارة، تلك العلاقة التي تتسم بالدرامية والروح الاستغلالية - هذه الصورة أو العلاقة نجدها تشكل محوراً مشتركاً للعديد من المسرحيات..

ففي قطر مثلاً: (أم الزين)، (ياليل ياليل) لعبد الرحمن المناعي.. و (الصغير والبحر) لصالح المناعي.. (بنت النوخذا) لموسى عبدالرحمن.

وفي البحرين نجد مسرحيات: (إذا ما طاعك الزمان) لإبراهيم

(١) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - د. إبراهيم غلوم ص ٩٨.

(٢) المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء - د. محمد حسن، ص ١٨٨.

(٣) الأدب القطري الحديث - د. محمد كافود، الفصل الخاص بالمسرح. وانظر: ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - د. إبراهيم غلوم.

الاجتماعي، وتفاعل الأجيال وما يصحبه من صراع وتناقضات نتيجة لتفاوت في المفاهيم بين الجيلين. هذه بعض الخصائص أو المحاور الأساسية التي تدور حولها وفي إطارها مضامين الكثير من المسرحيات الخليجية. وهي في الوقت نفسه تتفاوت في بنائها الفني.. خاصة وأن معظم المسرحيات التي تدور أو تعالج هذه الظاهرة (التغير) كانت تمثل مرحلة البدايات لمعظم كتاب المنطقة. كما أن معظم الكتاب اتخذوا من اللهجة العامية وسيلة للمعالجة، وهذه قضية ناقشناها في مقدمة هذا البحث.. أما الجانب الفني في عملية البناء المسرحي فهو أمر لا شك أنه يتفاوت من منطقة إلى أخرى، كما يتفاوت من كاتب إلى آخر أيضاً. ولعل الكويت تكاد تكون الحركة المسرحية فيها أكثر نضجاً وتطوراً بحكم سبقها الزمني والاهتمام الكبير بالمسرح منذ أوائل الستينيات. كذلك نجد أن الحركة المسرحية في هذه المنطقة لم تقتصر في مضامينها أو قضاياها على تلك المحاور الثلاثة التي أشرنا إليها كأرضية مشتركة للمسرح الخليجي من حيث قضاياها واهتماماته، وإنما نجد أن القضايا القومية والسياسية والإنسانية أصبحت تشغل اهتمامات الكتاب في المنطقة، وهو ما توقفنا عنده في مسرحية (المتراشقون) لغانم السليطي كنموذج لذلك في المسرح القطري، وهي أكثر وضوحاً في المسرح الكويتي^(١).

وخلاصة القول أن الحركة المسرحية في قطر لا تنفصل عن الحركة في منطقة الخليج العربي، فكلها تقف على أرضية مشتركة أو محاور أساسية من حيث قضاياها أو مضامينها بحكم التشابه والتماثل

كيان الإنسان نتيجة لهذه المفاهيم والقيم، ويحدث نوعاً من المواجهة في المواقف المتفاوتة تجاه الواقع والحياة. ومن هذا المنطلق وجدنا العديد من المسرحيات التي تصور هذا الواقع على الساحة الخليجية.. وترصد حركة الصراع بين مفاهيم وقيم حضارية متفاوتة يعيشها الإنسان الخليجي، فتصبح مادة جاهزة وسهلة التناول - ظاهرياً - لمعظم الكتاب في مختلف بلدان الخليج يصورون من خلالها أوجه الصراع الفكري والاجتماعي، والمواجهة الحضارية.. ففي البحرين تمثل مسرحيات (مالان وانكسر) لراشد المعاودة. و (إمبراطورية بوجسوم) تأليف عيسى الحمر وغيرها من المسرحيات^(٢) تمثل صورة لهذا الصراع الاجتماعي الذي تعيشه الأسرة الخليجية بين التمسك ومحاولة التغير.

وفي قطر نجد الصورة تتكرر في العديد من المسرحيات مثل: (نادي العزوية) محمد مبارك العلي. و (عانس) عبد الله أحمد عبد الله. و (هو بيل يالمال) لعبد الرحمن المناعي. ومسرحيات كثيرة تتخذ من التناقضات الاجتماعية والصراع الحضاري مادة درامية وتتفاوت في بنائها الفني. وهكذا نجد المسرح الكويتي يعيش القضية نفسها، وتصبح عملية التغير الحضاري وما يصحبها من تناقضات اجتماعية وصراع فكري محوراً للعديد من المسرحيات مثل (المخلب الكبير)، (الحاجز) لصقر الرشود^(٣). و (الجوع)، (لمن القرار الأخير)^(٤) لعبد العزيز السريع.. فهذه المسرحيات وغيرها تشترك في تصوير ظاهرة التغير

(١) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - د. إبراهيم غلوم، ص ٢٧.

(٢) الحركة المسرحية في الكويت - د. محمد حسن عبد الله، ص ١٣٩.

(٣) المصدر السابق ص ١٧٤.

(١) الأدب المسرحي في الكويت - د. محمد مبارك الصوري (رسالة دكتوراه) كلية البنات جامعة عين شمس، ١٩٨٤م.

والتمازج الذي تقوم عليه في التركيبة السكانية والبنية الاجتماعية والاقتصادية. وهي بعد ذلك تتشابه في أسلوب التناول - من حيث التركيز على العامة - والرؤية التسجيلية المباشرة - عند الكثيرين منهم إلى جانب أن الحركة المسرحية في هذه البلدان قد اعتمدت في بداياتها على الخبرات العربية الوافدة، نصاً وتنفيذاً. ثم بدأت مرحلة التأصيل أو الخاصية المحلية تأخذ دورها، فتصور الماضي، وترصد الحاضر، وتستشرف المستقبل في عملية تفاعل ووعي بالتغيرات الحضارية، والمنظور القومي والإنساني الذي ينتمي إليه المجتمع الخليجي.

الفصل الرابع

التجربة المسرحية

بين التطور والانكفاء

تحدثنا في الفصل الأول من هذه الدراسة عن بدايات نشأة المسرح والتجارب المتواضعة التي بدأت منذ ستينيات القرن الماضي، وهي تجربة تمتد لأكثر من نصف قرن، يفترض أن تكون هذه التجارب المسرحية قد وصلت إلى مرحلة النضج الفني ووضوح الرؤية، خاصة خلال العقود الثلاثة الأخيرة بعد هذا الانفتاح والتفاعل مع التجارب المسرحية على المستوى العربي والعالمي.

فقد شهد عقد الثمانينيات وما تلاه من بروز المؤسسات الثقافية الرسمية المساندة والداعمة لفن المسرح.. بالإضافة إلى بروز الفرق المسرحية شبه المحترفة أو المتخصصة في هذا المجال. ناهيك عن حضور للفرق المسرحية العربية وغيرها في الساحة القطرية عن طريق الزيارات، والدعوات الرسمية لها، أو المشاركة من خلال المهرجانات الثقافية والفنية.

ومنذ منتصف التسعينيات (من القرن الماضي) شهدت قطر تغييرات كبيرة وتطوراً حضارياً وانفتاحاً ثقافياً، وحراكاً اجتماعياً سريع التغيير.. كل ذلك أتاح فرصة كبيرة، لاتساع وتنوع التجربة المسرحية والتجارب

الفنية بصفة عامة.. حيث إن هذه التغيرات السريعة والكبيرة والصادمة أحياناً لبعض القيم والتقاليد السائدة.. تعطي المبدع زخماً في ثراء وتنوع التجربة المسرحية.. رغم أن هناك اتجاهات يرى أن التغيير المادي والتطور الاجتماعي يستدعي وقتاً لاستيعابه وتمثله في رؤية واعية، وتجربة فنية ناضجة تجسد صراع التغيير وحوار القيم بين الثوابت والمتغيرات من خلال رؤية المبدع.. وبقدر ما يمتلكه المبدع من حس إبداعي، واستجابة واعية، ورؤية استشرافية، تكون قدرته على استيعاب المرحلة، والتفاعل معها بإيجابية؛ فبقدر ما يتأثر بها يكون فاعلاً ومؤثراً فيها، رباناً ماهراً في توجيه المسار، وليس صدى للواقع، أو مترثاً حتى فوات الأوان.. فللمسرح دور كبير وهو جزء من المجتمع فلا بد من تجسيد هموم المجتمع وطرح قضايا ومعالجة مشاكله برؤية واضحة، تتجاوز الواقع وتناقضاته، أي يتخذ الكاتب من ذلك الصراع والتناقضات مادة مسرحية تطرح رؤية استشرافية تحمل وتقود إلى وعي اجتماعي يؤدي إلى التغيير نحو الأفضل، والمسرح كما يقال ظاهرة اجتماعية، ولكنها تتميز بالتحليل والقدرة على التحفيز والإثارة وبث الوعي وتشكيل الرؤية للتغيير نحو الأفضل.

ونعود للقول: إنَّ الامتداد الزمني للتجارب المسرحية، واختلاف وتنوع مصادرها، وأبعاد التغيرات الثقافية، والاجتماعية، وزخم التحولات الحضارية في المجتمع، كل ذلك كان حرياً أن يتمخض عن نضج وتطور ملحوظ في مسار التجربة المسرحية في قطر..

لذلك فهل نستطيع القول: إن الأعمال المسرحية - التجارب المسرحية - الحالية قد واكبت هذه التغيرات واستفادت منها..

إن مشهد الحركة المسرحية في الآونة الأخيرة يمر بمرحلة تراجع في المستوى الفني خاصة في مجال النص المسرحي، قياساً على العمل المسرحي في العقدين (الثمانينيات، والتسعينيات) فالمتتبع للنصوص المسرحية - والعمل المسرحي - بصفة عامة يجد أن هناك تراجعاً واضحاً في مستوى الأعمال المسرحية من حيث مستوى النص، ومعالجة الموضوعات، وتسطيع القضايا، ومن ثم باتت معظم هذه الأعمال تعتمد على قدرات الممثل وحضوره المسرحي من خلال الحركات والتلاعب بالألفاظ، والاعتماد على التقنيات الحديثة في الإبهار واستحضار الأحداث والمؤثرات..

إن عملية الإعداد المسرحي تأليفاً أو تقطيراً أو اقتباساً تمر بمرحلة ضعف ظاهرة وبارزة من خلال ما تشهده الحركة المسرحية في الوقت الراهن. لأن المعالجة كما أشرنا تتسم بشيء من التسطيح، وعدم العمق، وضعف البناء الفني.. ولذلك نجد الشكوى المستمرة لدى الفرق المسرحية من عدم وجود النص المسرحي الجيد. وهذه حقيقة يعاني منها المسرح العربي بصفة عامة وهو غياب النص المسرحي الجيد الذي تتوافر فيه العناصر الفنية والفكرية..

وأستطيع القول: إن الحركة المسرحية هنا ارتبطت بأشخاص معدودين من حيث الإعداد أو التأليف، والتمثيل، والإخراج. فأصبحوا هم العمود الفقري للفرق المسرحية.. وتكاد الفرق أن تكون معطلة أو مشلولة في نشاطها، بسبب النص المسرحي.. ومن ثم نجد أن العمل المسرحي في أغلب الأحيان ينحصر في شخص هو المؤلف، والممثل، والمخرج، والمنتج..

وهذا التوجه قد يؤدي غالباً إلى إضعاف العمل الفني، لأن العمل

(١)

عبد الرحمن المناعي والتجربة المسرحية

يعد الكاتب عبد الرحمن المناعي من أهم كتّاب المسرح في قطر، وله دور بارز في التأليف والإخراج، حيث نستطيع القول: إن مسرحيته الأولى (أم الزين) أول نص مسرحي محلي تحقق فيه خصائص النص الدرامي إلى حد كبير؛ كما أنه أحد الكتّاب الذي استطاع الاستمرارية في العطاء على امتداد أربعة عقود - تقريباً - من تاريخ كتابة أول نص مسرحي تتوافر فيه سمات وخصائص العمل الفني إلى حد كبير، فهي تجربة ثرية في تاريخها مع النص والعمل المسرحي. ولكن المراقب والمتابع لتجربة الكاتب المناعي يلاحظ أن هذه التجربة قد سيطر عليها شغفه بالتراث حتى لا يكاد يخرج من هذه الشرنقة، التي نسجها التراث حول الموقف الفكري والفني لإبداع الكاتب...

ولعل نجاح تجربته الأولى في مسرحية (أم الزين) وما لاقته من نجاح في تلك المرحلة هو أحد الأسباب التي جعلته مشدوداً إلى التراث، وخاصة التراث البحري الذي يتصل بمهنة الغوص والصيد، بالإضافة إلى البيئة التي نشأ فيها الكاتب وعلاقتها بالبحر. فقد وجد المناعي وغيره من الكتّاب، أن المادة الأولية وهي صراع الحياة بين الإنسان وبين مصدر الرزق - في مواجهة البحر - صراع طويل ومرير وشاق كابده الإنسان في هذه المنطقة بصفة خاصة، حيث إن التعامل مع البحر في مهنة الغوص أو الصيد كانت شاقة، إلى جانب قسوة التعامل بين العاملين في هذه المهن بين سيطرة (النوخذا) ربان

السفينة، وبين العاملين عليها.. كل ذلك أتاح فرصة كبيرة للكتّاب للتعامل مع هذه الموضوعات شبه الجاهزة.

ولكن حسب اعتقادي أن الأمر الأهم في اندفاع الكتّاب إلى التراث لتوظيفه في أعمالهم الفنية بصورة عامة يرجع بدرجة كبيرة إلى صدمة التحديث وسرعة التغيير التي شهدتها المجتمعات الخليجية، بعد تدفق الثروة النفطية، حيث إن التغيير الاجتماعي والثقافي، وضعف الترابط الأسري، وصراع القيم قد تمخض عنه قلق إنساني، وصدمة لدى جيل الآباء، الذين شعروا ببوارد الفجوة والجفوة في الوقت نفسه بين جيلهم وجيل الأبناء. فكان الارتباط والتمسك بالماضي يمثل جانباً قوياً في حدة الصراع مع قيم التحديث والتغيير.

وعلى المستوى الحضاري فإن الصراع يكون أشمل وأعمق عند التلاقي والاختلاف بين قيم التحديث الوافدة، وبين قيم وتراث الأمة. ففي مثل هذه الحالات سرعان ما ترجع الأمة من خلال كتّابها ومثقفها إلى تراث الأمة وقيمها للتأكيد على الهوية والخصوصية في مواجهة الآخر الوافد، خاصة في حال شعور المجتمع أن التغيير يكون على حساب الهوية وقيمه التراثية كما يراها. فالتراث دائماً يمثل وجدان الأمة ويجسد هويتها بكل ما تتميز به من قيم وعادات وتقاليد وأنماط الحياة والسلوك، والأساطير، والحكايات الشعبية، والأغاني (والفلكلور). وكل ذلك نجده في العديد من الأعمال المسرحية والفنية تم توظيفه من قبل الكتّاب. ولكن ما مدى نجاح الكتّاب في توظيف هذا التراث؟ وما مدى الوعي الذي يتم من خلاله إدراك وفرز الجانب الإيجابي والسلبي لأبعاد توظيف التراث في خدمة العمل الفني وتحقيق الهدف المنشود من هذا العمل.. فاستدعاء التراث - بأي أسلوب من

أساليب التوظيف والاستخدام - لابد أن يكون أو يسبقه وعي وإدراك للأبعاد المترتبة عليه، أو التي يهدف الكاتب إلى تحقيقها.. وهناك الكثير من الكتاب ممن لجأ إلى توظيف التراث دون وعي وإدراك للدلالة التي يتركها في نفس المتلقي، وقد يكون بعضها يشكل جانباً سلبياً، ولكن حتى الجانب السلبي - نعني بها - بعض العادات التي تمثل سلوكيات وقيم سلبية يمكن توظيفها، لكن بحيث يكون الكاتب لديه الوعي بتجسيد الجانب السلبي فيها لتغيير المشاهد منها.. ولكن نقل وحشو العمل الفني بمضامين تراثية دون وعي غالباً ما يؤدي إلى إضعاف العمل، وتقويض البناء الفني، وربما التناقض بين ما يهدف إليه الكاتب ودلالة ومغزى البعد التراثي وما يحمله من مضامين ودلالات.

وقد استطاع المناعي أن يستفيد من توظيف التراث في معظم أعماله، ووفق في معظم تلك الأعمال مثل مسرحياته: (أم الزين)، و (ياليل ياليل)، و (هو بيل يا المال).. الخ. ولكن تجربة المناعي في إطار التراث ظلت تراوح مكانها فرغم نجاحه الكبير في مسرحياته الأولى التي أشرنا إليها.. إلا أنه في بعضها الآخر نجد أن الكاتب يلجأ إلى إقحام التراث إقحاماً في النص، مما يؤدي إلى عدم الترابط، وخلخلة البنية الفنية للنص، ولعل هوس المناعي بالتراث وعشقه له كبل تجربته المسرحية فرغم أن التراث معين لا ينضب ومن خلال التراث يمكن معالجة الكثير من القضايا كما أنه يمثل ذاكرة الأمة والحصن الحصين لهويتها.. إلخ.

ولكن على الكاتب ألا يحصر نفسه في نطاق تجربة تقوده إلى التكرار، والتكلف والمراوحة في الزمان والمكان.. إن المناعي يمتلك

طاقات فنية قادرة على العطاء وتنمية التجربة وتنوعها، وفي الوقت نفسه مستجدات الواقع الاجتماعي والثقافي والتحويلات الكبيرة في مسيرة المجتمع القطري، كانت فرصة كبيرة لتطوير هذه التجربة، بحيث نرى ذلك الخط التصاعدي في أعماله الفنية.. ولكن ما نلمسه ونلاحظه في أعماله الأخيرة لا ينم عن شيء من ذلك، خاصة إذا توقفنا عند بعض هذه الأعمال الأخيرة، وقارناها بإبداعه وتميزه في أعماله السابقة.

مسرحية أهل شرق

وهي آخر عمل قدمه المناعي من تأليفه وإخراجه. وتدور أحداث المسرحية في بيت قديم في أحد الأحياء القديمة يسمى (شرق). وفكرة المسرحية تدور حول تغير القيم، وكيف أن التغيير والتحويلات في المجتمع قد أفسدا الكثير من القيم، وأصبح الجشع والأنانية هي التي تحكم تصرفات وسلوكيات البشر فضاع الوفاء، والتواصل والتكافل بين الناس بل بين أفراد الأسرة الواحدة، ولم يعد هناك احترام وتقدير من قبل الأبناء والأحفاد للآباء والأمهات.. وكل ذلك نتيجة للتغيرات التي حدثت في المجتمع " أم بدر: والناس وينهم ما شوف حد وياكم...".

بوشريفة: " تنثروا في هالدنيا البر اللي كان حق الذيايه صار وسط البلاد.. ما عدنا نعرف الشرق من الغرب..".

فأحفاد أم بدر (بدر، وشاهين، ولولو) يمثلون جيلاً جديداً تشبع بقيم وأنماط الحياة المادية الحديثة، وتنكر لقيم الماضي وأعراف وتقاليده مجتمعه، وأصبحت المادة هي التي تحكم تصرفاتهم

وسلوحياتهم.. فبمجرد دفن والدهم الذي لم يشاركوا في جنازته فعلياً، أخذوا ينازعون (الجدة) بحثاً عن الميراث، ويدب الخلاف بينهم حول أحقية كل منهم في تلك التركة الوهمية.. هذه الفكرة الأساسية التي تقوم عليها المسرحية، وهي قضية تشغل الكاتب (المناعي) في معظم أعماله وهي قضية الصراع بين قيم الماضي ومعطيات الحاضر، وهو يتجه إلى الانتصار إلى قيم التراث. تجربة طويلة خاضها (المناعي) وهو ينهل من التراث، وقد استطاع أن يبدع في مواطن كثيرة من أعماله وخاصة في بدايات رحلته مع التراث. ولكن يلاحظ أن الكاتب في أعماله الأخيرة مثل: (الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن)، و(رسائل الحويلي)، ومسرحية (أهل شرق). ففي المسرحيتين الأولى والثانية، وهما مسرحيتان فكرتهما - إلى حد ما - مقتبسة من الأدب العالمي مثل مسرحية (الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن) التي اقتبس الكاتب فكرتها عن رواية (اللؤلؤة) للكاتب جون شتاينبك حيث تتمركز فكرة الرواية والمسرحية حول قضية إنسانية هي الصراع بين الخير والشر، واستنجد المناعي بالتراث الخليجي، أو البيئة البحرية في المنطقة لموضعة المكان، وأقلمة الفكرة، لتقريبها من مخزون البعد الاجتماعي والثقافي للمشاهد المستهدف في عمله الفني. وأستطيع القول أن المناعي قد وفق إلى حد كبير في هذا العمل من حيث عمق الفكرة ذات البعد الإنساني في الصراع بين الخير والشر إلى جانب ترابط الفكرة، ومنطقية الحوار. والابتعاد عن الواقعية السطحية؛ بدعوى الموضوعية ومحاكاة الواقع.

أما المسرحية الثانية (رسائل الحويلي) التي يذهب البعض إلى ربط فكرتها - أو تأثر المناعي بمأساة (أوديسيوس) في ملحمة الأوديسا

لهوميروس. وإن كنت لا أذهب إلى ذلك رغم بعض التشابه بين حكاية (الحويلي)، ومأساة (أوديسيوس). فبرغم اختلاف البيئة زماناً ومكاناً، والاختلاف الثقافي والاجتماعي فإن ذلك لا يمنع من التأثير والتأثر.. إلا أن استبعادنا لذلك يقوم على أساس الاختلاف في الأهداف والنتائج، وبناء الشخصية ومقوماتها.. (فأوديسيوس) غير الحويلي، الأول تغلب على كل المعوقات وكان وفاءً لوطنه وزوجته الدافع لذلك في حين أن الحويلي ضحى بتلك الأهداف في تعلقه بامرأة هناك. وكذلك شخصية (تيلماكوس) ابن (أوديسيرس) غير أحمد الحويلي في قوة شخصيته ووضوح الأهداف التي سعى لها واستطاع تحقيقها بعد عودة والده، رغم المكائد التي حاكها له أعداؤه الذين خططوا للزواج من أمه. ولكن يظل هناك تشابه بين أم أحمد في (رسائل الحويلي)، وبين (بينيلوب) في الأوديسا من حيث البعد الأخلاقي والإنساني في صورة الوفاء والإخلاص التي اتسمت به كل منهما.. رغم أننا نوازن بين عمليتين مختلفتين فنياً - بين الملحمة في مبالغاتها وأساطيرها وتفصيلها - وبين المسرحية في موضوعيتها وتركيزها.. الخ. ولكن نعود للتأكيد أن الفكرة الأساسية للمسرحية ليست غريبة أو بعيدة عن مسرح الحياة الواقعية في المجتمعات الخليجية في سياق الحياة البحرية، ومجتمعات مرتبطة بالسفار والإبحار طلباً للرزق، مما يؤدي إلى انقطاع البعض عن أوطانهم لسنوات طويلة، وقد تكون إلى الأبد، حيث يستقر البعض في تلك المدن والمرافئ التي يقصدونها أو يمرون بها.. والحكايات حول مثل هذه الظاهرة كثيرة في تلك الفترة يصل بعضها إلى حد الغرابة، والخرافة.. لما ينسج حولها من مواقف غرائبية.

إذن فكرة المسرحية - غالباً - هي جزء من تراث المنطقة، ولكن ظل النسيج الدرامي أو البنية في المعالجة الفنية لمسرحية (المناعي) ينتابها الضعف وتسطيع المعالجة، وضعف الحوار بين شخصيات المسرحية؛ فلم تستطع بعض الشخصيات أن تجسد الدور الذي وظفت من أجله، وخلاصة القول أن كل الشخصيات الرئيسية في المسرحية انتهت مهزومة أي سلبية ولم تستطع تحقيق أهدافها؛ هذا إذا كانت هناك أهداف أو رؤية للمؤلف يريد إيصالها من خلال هذا العمل. أم أن الأمر هو مجرد لحكاية شعبية صيغت بأسلوب مسرحي. نعم قد يكون العمل فيه بعض المتعة الآنية والتسلية، ولكنه يقف عاجزاً عن إثارة تساؤلات وطرح القضايا، ومن ثم استغرق المشاهد في أبعاد النص وتداعياته الفكرية والأخلاقية التي يثيرها..

(٢)

غانم السليطي والمسرح السياسي

يعدُّ الفنان والكاتب غانم السليطي أحد الكتّاب الثلاثة (المناعي، والريمحي، والسليطي) الذين رسخوا تجاربهم المسرحية، فتكون لكل منهم اتجاه أو ملامح واضحة في مسيرتهم الفنية. فإذا كان المناعي قد سيطرت عليه قيم التراث، وأصبحت جُلُّ أعماله مستمدة من التراث، اكتشافاً، وتوظيفاً، وإسقاطاً، فكانت معظم أعماله مرتبطة ارتباطاً قوياً بالبيئة الخليجية، ومن ثم لاقت نجاحاً لدى الجمهور لأنها لصيقة بواقعه الاجتماعي والثقافي.. في حين أن غانم السليطي هو الآخر اختط لنفسه اتجاهاً واضحاً في تجربته المسرحية حين اتجه إلى دغدغة مشاعر الجمهور العربي من خلال مسرحه السياسي فاتخذ من النقد الساخر وفنه الهزلي وسيلة لذلك. وقد لاقى هذا النوع من المسرح رواجاً، لأن المواطن العربي يعيش معاناة أليمة، فهو ناقد على الوضع السياسي والاجتماعي المتردي، ووجد في الأعمال المسرحية - بغض النظر عن المستوى الفني - متنفساً ومجالاً للتنفيس والتطهر من أدران الواقع المأساوي الذي يعيشه، فكان المسرح عنده يجمع بين مأساة الواقع وهزلية الطرح من خلال السخرية والنقد اللاذع والتهكم، فكانت الاستجابة السريعة والعفوية من سمات هذا النوع من المسرح، حيث إن مثل هذه الموضوعات والقضايا تجارب معاشة على أرض الواقع للإنسان العربي، وهي في الوقت نفسه لا تحتاج إلى جهد كبير من قبل الكاتب، خاصة عندما يلتقط الكاتب المواقف والموضوعات

هذه المسرحية أقرب إلى مصطلح (التراجيكوميديا) التي يمتزج فيها الألم والأسى بالضحك والسخرية^(١).

والحقيقة أن المسرحية تحولت إلى ملهاة هجائية ساخرة من بعض القيم حيث أصبحت المادة والثروة معياراً لتصنيف الناس كما هو الحال بالنسبة لوضع (عنبر) وموقف أفراد قبيلته منه.

والمسرحية إدانة بأسلوب ساخر لضياع القيم الإنسانية والأخلاقية في الحضارة المعاصرة من خلال تلك المأساة التي يعيشها المظلومون والمتهمون في السجون الرهيبة التي تديرها قوى الظلم والقهر، فتهدد كرامة الإنسان لمجرد شبهة، تحت ذريعة محاربة الإرهاب. إن الكاتب استطاع أن يعرض على خشبة المسرح ما يدور، وما تتناوله وسائل الإعلام - فوتوغرافياً - نقلاً مباشراً وغاب عنه البعد الفني، وعمق المعالجة للموضوع. وهكذا المسرح التجاري - وخاصة ذو البعد السياسي - غالباً ما تطفئ القضية على الأبعاد الفنية للعمل.

ولعل مسرحية (المتراشقون) للكاتب (السليطي) كانت إلى حد ما أوفر حظاً في المعالجة وتوافر بعض خصائص النص الفنية في ذلك العمل رغم انجرافه في الخطاب السياسي في الكثير من المواقف، فالخطاب السياسي - يحتوي أبعاد الصراع الدرامي، ويهمش الحوار الذي هو عنصر أساسي في العمل المسرحي مما يؤثر في تنامي الصراع، وعمق المعاناة.. إن الفنان غانم السليطي يمتلك - كما ذكرنا - موهبة فنية كبيرة وثرية قادرة على العطاء والاستمرارية في التمثيل وخاصة في مجال الملهاة، ولكن تبقى مسألة النص وطريقة التناول

(١) الكوميديا والتراجيديا: مولوين ميرشنت وآخرين - ترجمة على أحمد محمود، ص ٦٩.

للقضية هي نقطة الضعف في بعض أعماله، وخاصة عندما ينجراف مع الموضوعات ذات الطابع السياسي والمستهلكة إعلامياً، فلا تستطيع التجربة عنده تجاوز تلك الصور الجاهزة في وسائل الإعلام، ليعيد مسرحيتها نسخة عن الواقع، ولكن مع ذلك فإن مسرحية (المتراشقون) و (عنتر وأبله) كانتا أوفر حظاً إذا قسناهما بمسرحيته الأخيرة (عنبر) واحد عشر سبتمبر).

(٣)

حمد الريميحي وفضاء الحرية

تعد قضية الحرية والعدالة ومحاربة الفساد والظلم محور التجارب المسرحية لدى الكتاب الثلاثة (المناعي، والسليطي، والريميحي) وإن اختلفوا في طريقة المعالجة والطرح، فكان لكل منهم أسلوبه الفني في التناول المسرحي.

فإذا كان المناعي قد لجأ للتراث واتخذ وسيلة لتعرية الظلم والتسلط والاستغلال؛ فإن السليطي قد لجأ إلى (الكوميديا) المسرحية الهزلية الساخرة أسلوباً وطريقة في تعرية الواقع السياسي، وما يكتنفه من ظلم واضطهاد، وتسلط...

تلك القضية هي التي شغلت مساحة كبيرة من تجربة الريميحي، ولكنها تجربة متنوعة بأسلوبها وطريقة التناول تجربة تتسم بشيء من العمق الفكري، وفلسفة المواقف، وتغريب الواقع إلى حد ما، وأعني بالتغريب هنا الغربة، والبعد عن المحاكاة المباشرة، حتى يكاد مسرحه يقترب من مسرح الفكرة، أو المسرح الفكري، قياساً إلى تجارب زميليه في طريقة وأسلوب تناول الموضوعات. كما أن التجربة المسرحية عند الريميحي يمكن رصدتها في صورة متطورة تاريخياً حيث إن أعماله على قلتها يمكن الحكم عليها بأن تجربته في الكتابة عملية تراكمية تتولد من خلالها خبرة تدفعه إلى التجديد والنمو والتنوع وربما إدراكه لذلك جعله يصدر (مجموعته المسرحية) وهي عبارة عن ثلاث مسرحيات بقوله: " إن لذة الدخول في المجهول برغم قسوة التجربة

لها طعم متميز لأنها تفتح الجرح والأفق لتجارب أخرى أكثر نضجاً، وأكثر رسوخاً في عالم المتخيل والمبدع..^(١)

ولذلك نجد الريميحي متجدداً في تجربته المسرحية تتنامى عنده التجربة بصورة واضحة فحين نمعن النظر أو نوازن بين مسرحيته (بودرياه) وهي مسرحية مبنية على حكاية شعبية موضوعها الصراع بين (النوخذا) والغاصة والبحارة - العاملين على سفن الغوص - حيث يتحكم النوخذة بمصير العاملين عنده بالقهر والترهيب^(٢).

فمسرحية (بودرياه) لا تخرج عن ذلك الأسلوب التقليدي في بنيتها الحوارية وبساطة الطرح، ويمكن أن نقول مسرحيتها حوارياً، وفقرها درامياً. إلا أن الريميحي نجده مبدعاً - كما سوف نرى - في مسرحيته القرن الأسود، وأبي حيان - حيث استطاع الكاتب أن يجسد شخصية أبي حيان التوحيدي في صورة درامية من خلال تلك المعاناة التي عاشها ذلك العالم والمفكر الكبير وما لاقاه من صنوف الاضطهاد والملاحقة والتشرد، واتهام بالزندقة والكفر..

فقد استطاع الكاتب (الريميحي) أن يرتقي بأسلوبه الحوارية، وبطرحة الفكري، وتصويره الدرامي لتلك الشخصية وكأن المتفرج، أو القارئ يعيش معاناتها في غربتها وتشردها، وما تعانيه من اضطهاد. كما استطاع بإسقاطاته غير المباشرة أن يوقظ لدى المتفرج والقارئ الوعي بأبعاد التسلط والظلم، وضياح العدل والأمان، في ظل أنظمة فاسدة عشت فيها الحقد والحسد والتناحر، فغابت فيها القيم وفسدت الضمائر..

(١) أبو حيان.. ورقة حب منسية، سجلات رسمية، أبو درياه. حمد الريميحي ص ٥٢.

(٢) انظر المسرحية المذكورة (المصدر السابق).

أبو حيان: غنيت لشهاب شارد من كوكب يئن من أوزار الظلام وأشياء براءة زائفة..^(١).

وكان الريميحي يريد من خلال إسقاطاته أن يقول: "وما أشبه اليوم بالبارحة".

أبو حيان: يا أحباب الخرقه، أعياني العقل، ماذا جرى بأرواح بني يعرب.

الجوقة: الحزن وجه الشام، القبر أغنية بغداد، النيل يندب حظه من الجفاف، مكة لبست ثوباً أسود للزفاف، والمغرب جثة تطلب المغفرة.

أبو حيان: آه يا الله حلم ضوء خطفه السيف، أحب الدنيا، أواه القبر.

.....

أبو حيان: لن أصمت، الصمت لسان ملعون، سأكتب عنهم، عن مفاسدهم، عن حلم قتلوه في شهوة سكرهم، سألعنهم. سأكتب... أكتب..

ابن عباد: اكتب العن، لن يقرأ لك إلا طير أو زمرة حافية الوجد والقدمين.

أبو حيان: التاريخ بيننا.

.....

ابن عباد: يا من لبسك السواد، اخلع خرقتك، تزوج الدنيا، أو اصمت عبداً للآخرة.

أبو حيان: يا الله.. أرواح تأكل لحم الكلاب والجراد، وأجساد تتناسل في أسرة من ذهب، زمن تكذب فيه المعاني آه يا الله.. هل غيرت الفضيلة جلدتها، والله إني في شك من بغداد إلى طنجة^(١).

فالريميحي يحاول من خلال استحضار شخصية تاريخية لها مكانتها وحضورها في الفكر العربي، ولكنها لاقت من الغبن والاضطهاد ما لاقت في عصرها بسبب الفساد السياسي.. يريد هو أن يربط تلك الحقة بما يحدث على أرض الواقع. وكأنه يستحضر مقولة أبو حيان التوحيدي (تجارب المتقدمين، مرايا المتأخرين وكما يبصر فيها ما كان، يتبصر بها ما سوف يكون..)^(٢).

ولكن رغم ما حققه الريميحي من نجاح في مسرحيته هذه إلا أن قضية الحرية والهم السياسي العام والرؤية الفكرية التي يحملها الريميحي قد حدثت من تجذر المعاناة الذاتية في شخصية البطل، وأصبح الهم العام وتعرية الواقع محور الفكرة التي تتحرك فيها معاناة الشخصية. وهذه رؤية ومن حق المؤلف أن يوظف الشخصية التاريخية بما يعبر عن الرؤية التي يحملها.. ما لم يجافي الحقيقة التاريخية.. ولا أعتقد أن الكاتب قد حاد عن تلك الحقائق التاريخية في عمله الفني الرائع. ولكن ربما كان لهذه الإسقاطات أو التسييس أثره على البعد الدرامي لأنه كان على حساب تعميق المعاناة لدى الشخصية.

ويتضح ذلك، لو أخذنا أو قارنا الموقف نفسه في نص مسرحي

(١) المصدر السابق ص ٣٩.

(٢) أبو حيان التوحيدي (مسرحية) خالد البرادعي، ص ٥.

(أبو حيان التوحيدي) للكاتب خالد البرادعي، حيث كان تركيزه على معاناة شخصية التوحيدي.. حتى وصل به الحال من الاضطهاد والظلم والملاحقة والطرده والعوز والفقر إلى أن اضطر إلى بيع زوجته التي كانت ملاذه الوحيد. فرغم ما غمرته من حب وإخلاص وتفانٍ وما كان يمكنه لها من ود وحب، إلا أن الظروف اضطرتة إلى بيعها لكي يؤدي دينه، حين يأخذها إلى سوق النخاسة وبييعها لأحد التجار، ثم يظل هائماً على وجهه في الشارع ويرفض أن يستقبله أعز أصدقائه خوفاً من مساءلة السلطة، وينتهي به المطاف إلى الموت على ضفاف الفرات وهو يلتهم الأعشاب تضوراً من الجوع والبرد^(١)..

حقيقة أن الرميحي استطاع أن يجسد الهم العام، وضياع القيم وفساد الضمائر. فكان عمله مشحوناً ببعد فكري عميق ورؤية شاملة للمأساة الإنسانية في غياب العدالة، وتفشي الفساد والظلم والاضطهاد إلا أن البعد السياسي قد أثر إلى حد ما على البعد الدرامي، مع أن الكاتب حاول أن يجسد ذلك من خلال التطواف بجثمان التوحيدي في الحواضر العربية، فيرفض ولا يجد له قبراً.. وهو يقترب في موقفه من المأساة الإغريقية لسوفيكليرس أحد عباقرة المسرح الإغريقي في مأساة (انتيجونا) حين تحمل جثة أخيها وتتحدى القوة والطغيان وتصر على دفن الجثة. ولكن مما يسجل للرميحي أنه يتميز بقدرته وجرأته وسعة أفقه، فلا يقع أسيراً للواقع، أو متمثلاً للنماذج، ولذلك فإن تجربته المسرحية ثرية بعمقها وتجدها وتطورها باستمرار.

فالرميحي قد انتزع (التوحيدي) من عصور غابرة وجسّد فيه ومن

(١) المصدر السابق.

خلاله مأساة الواقع بإسقاطاته ورموزه برؤية فكرية واعية لأبعادها التراثية ومعاناتها الواقعية في صور حية يتمازج الماضي مع الحاضر في تجسيد المأساة الملازمة لحياة هذه الأمة عبر التاريخ. وهذا الهم الذي يلازم الرميحي في معظم أعماله، نجده في مسرحيته (القرن الأسود) حيث يطرح برمزية شفافه الخطر والضياع الذي يعيشه الوطن العربي في عصر يخيم عليه الظلام، في ظل صراع دموي وغياب الوعي عن حجم المأساة. وقد لجأ (الرميحي) إلى أجواء التراث، فاستعان بأجواء قصور الخلافة، وحكايات ألف ليلة وليلة، وما يدور فيها من أسرار، وما يكتنفها من لهو وعبث وتلميحات جنسية وجوارٍ ومجون.

ولكن الكاتب تناولها برمزية شفافه قد لا تحتاج إلى جهد كبير للكشف عن الأبعاد التي يريد إيصالها للجماهير، وهو غياب الوعي العربي عما يدور حوله في ظل قرن مكلل بكل ألوان الظلم والهيمنة. ولعل الكاتب أراد بهذه الرمزية الشفافة إثارة التساؤلات المحفزة للوعي، فهل (مزيونة) تمثل حال الأمة المغتصبة المغلوبة على أمرها؟ وهل (الغائب) ذلك الخائن المخادع الانتهازي يمثل دور (الآخر الغريب) الذي يسعى إلى تدمير كيان الأمة؟ أم أن للغائب دور آخر في السياق العام للمسرحية..؟

وهل الملك يمثل دور (الزعيم) الذي تشغله أهوائه، وشهواته، عن مسؤولياته وواجباته تجاه مصالح الوطن والشعب.

إن مسرح الرميحي بؤرته الحرية، والعدالة، ولكن تتنوع تجربة الصراع بين الخير والشر من خلال قدرة المؤلف على المزاوجة بين التفاعل مع التراث، وبين الانفتاح على التجارب العالمية في مجال

- ٩- الشنفرى شاعر الصحراء الأبي. د. محمود حسن، ط ٢ مؤسسة علوم القرآن، ١٩٨٣م.
- ١٠- نظرية الاغتراب من منظور الاجتماع. د. سيد علي شتا، دار عالم الكتب للنشر والتوزيع - الرياض ١٩٨٤م.
- ١١- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر. د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربية ١٩٨٠م.
- ١٢- من فنون الأدب - المسرحية - د. عبد القادر القط، دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٨م.
- ١٣- المسرح المصري المعاصر. د. محمد مندور، دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٧١م.
- ١٤- مسرحية المتراشقون. غانم السليطي مطبوعة على الآلة الكاتبة (فصلين).
- ١٥- مسرحية الصغير والبحر. صالح المناعي مطبوعة على الآلة الكاتبة من فصل واحد.
- ١٦- مسرحية هالشكل يا زعفران. عبد الرحمن المناعي مطبوعة على الآلة الكاتبة فصلين.
- ١٧- مسرحية ياليل ياليل. عبد الرحمن المناعي، مطبوعة على الآلة الكاتبة فصلين جريدة الراية، العدد ١٢/٢/١٩٨٦م.
- ١٨- من الأدب - المحاكاة - د. سهير القلماوي، دار الثقافة بالقاهرة ١٩٧٣م.
- ١٩- في النقد المسرحي - د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية بالقاهرة - ١٩٦٥.

- ٢٠- ساعات بين الكتب - عباس محمود العقاد، المكتبة العصرية - بيروت ١٩٧٩م.
- ٢١- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث - د. محمد زكي العشماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٧٨م.
- ٢٢- مشكلات اللغة العربية - محمود تيمور، مكتبة الآداب بالجمايز، القاهرة (د.ت).
- ٢٣- النقد الأدبي الحديث - د. محمد غنيمي هلال، ط ٣. دار مطابع الشعب بالقاهرة - ١٩٦٤.
- ٢٤- النقد الأدبي الحديث في العراق - د. أحمد مطلوب، معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة - ١٩٦٨م.
- ٢٥- بجماليون - توفيق الحكيم، مكتبة الآداب ومطبعها بالجمايز - القاهرة، ١٩٨٦م.
- ٢٦- مسرح توفيق الحكيم - د. محمد مندور، دار نهضة مصر - القاهرة (د.ت).
- ٢٧- الحركة المسرحية في الكويت - د. محمد حسن، مسرح الخليج العربي - الكويت (د.ت).
- ٢٨- المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء - د. محمد حسن، دار الكتب الثقافية، الكويت ١٩٧٨م.
- ٢٩- ظواهر التجربة المسرحية في البحرين - د. إبراهيم غلوم، الربيعان للنشر والتوزيع - الكويت ١٩٨٢م.

٣٠- الأدب المسرحي في الكويت - د. محمد مبارك الصوري، رسالة
دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة، كلية البنات، جامعة عين
شمس، ١٩٨٤م.

المسرحيات

- ١- مسرحية أم الزين عبد الرحمن المناعي ١٩٧٥م
- ٢- من فوق هالله هالله محمد مبارك العلي ١٩٧٠م
- ٣- ابتسام في قفص الاتهام صالح المناعي، عادل صقر
- ٤- سوق البنات عبد الله أحمد، عاصم توفيق
- ٥- ثلاثة على واحد حسن حسين ١٩٨٠م
- ٦- المحتاس صالح المناعي، محمد عثمان
- ٧- إلى أين؟ عبد الله أحمد ١٩٧٦م
- ٨- يا ليل يا ليل عبد الرحمن المناعي ١٩٨٤م
- ٩- حكاية حداد عبد الرحمن المناعي ١٩٨٤م
- ١٠- عانس عبد الله أحمد عبد الله ١٩٧٢م
- ١١- أهل شرق عبد الرحمن المناعي ٢٠٠٦/١١/٩م
- ١٢- المتراشقون غانم السليطي المجلس الوطني للثقافة والتراث
الدوحة، ٢٠٠٣
- ١٣- عنبر واحد عش سبتمبر- غانم السليطي ٢٠٠٦م
- ١٤- أبو حيان التوحيدي - حمد الرميحي المجلس الوطني ورقة حب
منسية للثقافة، ٢٠٠٥

١٥- أبو حيان التوحيدى خالد محيي الدين البرادعي اتحاد الكتّاب -
دمشق، ١٩٨٣

١٦- القرن الأسود حمد الرميحي المجلس الوطني للثقافة، ٢٠٠٥

مؤلفات الدكتور محمد كافود

- الأدب القطري الحديث .
- النقد الأدبي الحديث في الخليج
- ديوان أحمد بن يوسف الجابر - دراسة بالاشتراك -
- دراسات في الشعر العربي المعاصر في الخليج ١٩٩٤م
- إشكالية الثقافة العربية بين الأصالة والمعاصرة ١٩٩٦م
- دراسات في الشعر والنقد المعاصر ١٩٩٦م
- القصة القصيرة في قطر - النشأة والتطور ١٩٩٦م
- القضايا الاجتماعية في المسرح القطري ١٩٩١م
- التسامح في الثقافة الإسلامية ٢٠٠٣م