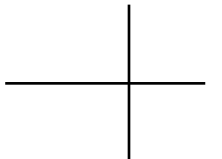
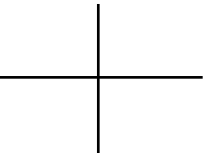
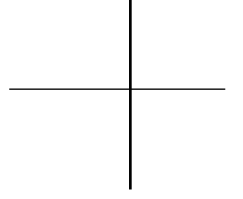
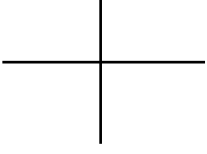


المسرح في الخليج
بين الواقع والمستقبل

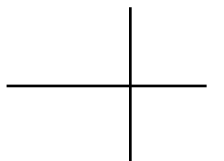
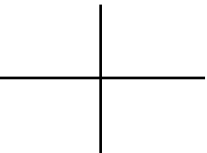


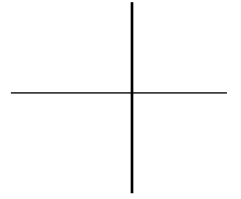
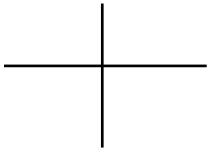


سلسلة أبحاث وتجارب تصدرها
اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية
في دول مجلس التعاون
(3)
المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل
الطبعة الأولى
البحرين 2001م

الإخراج الفني والتنفيذ
عبدالنبي الديري

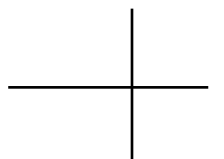
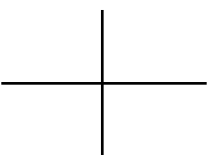
(الناشر)





سلسلة أبحاث وتجارب تصدرها اللجنة الدائمة
للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون
بإشراف الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم
(3)

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل



اعضاء اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية
في دول مجلس التعاون

- | | | |
|----------|---------------|----------------------------------|
| البحرين | رئيس اللجنة | 1 - الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم |
| البحرين | الأمين المالي | 2 - السيد إبراهيم بحر |
| الكويت | عضواً | 3 - السيد عبدالعزيز السريع |
| الكويت | عضواً | 4 - السيد إبراهيم الصلال |
| الكويت | عضواً | 5 - السيد سالم الفقعان |
| الإمارات | عضواً | 6 - السيد عمر عبيد غباش |
| الإمارات | عضواً | 7 - السيد سعيد سالم |
| السعودية | عضواً | 8 - السيد إبراهيم الحمدان |
| السعودية | عضواً | 9 - الدكتور بكر فهد الشدي |
| عمان | عضواً | 10 - الدكتور خالد الزدجالي |
| عمان | عضواً | 11 - السيد خليفة البلوشي |
| قطر | عضواً | 12 - السيد حمد عبدالرضا |
| قطر | عضواً | 13 - السيد محمد البلم |

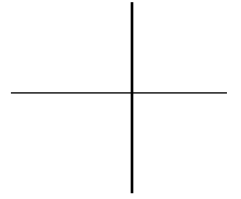
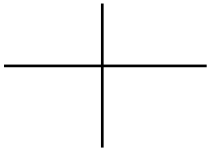
المقدمة

تواصل سلسلة أبحاث وتجارب إصداراتها بظهور الكتاب الثالث «المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل» ، وهذا العنوان هو الذي ارتكزت عليه أعمال الندوة الفكرية الثالثة للمهرجان المسرحي للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون ، لقد انعقدت هذه الدورة في أبوظبي عام 1993 ، وفي ظروف صعبة لم يكن لينعقد فيها المهرجان ولا الندوة الفكرية لولا التنسيق المتزن الذي قامت به اللجنة الدائمة ، ولولا التفهم والتعاون الذي تم بين هذه اللجنة ومدراء الثقافة والفنون بوزارات الإعلام والثقافة في دول المجلس ، والأخوة المسؤولين في الأمانة العامة لمجلس التعاون.

وقد طرحت هذه الدورة موضوع المسرح في الخليج بعد تردد ، إذ مضت دورتان نادى كثيرون خلالهما بطرح هذا الموضوع ، لكنه استبعد نظراً لأن اللجنة الدائمة كانت معنية ، بالإشكاليات الساخنة في الحركة المسرحية ، سواء تعالقت مع راهن الحركة المسرحية في الخليج ، أو تعالقت مع مستجدات المسرح العربي بشكل عام . وكانت استراتيجيتنا في ذلك عدم الانغلاق على مانحن عليه من مشاكل وحدود ، لقد كنا جمعياً ننظر إلى المسرح في الخليج بوصفه امتداداً لما يجري في الساحة العربية ، ولم نكن نرى تميزاً أو خصوصية نحاول بهما أن ننعزل ، ونبتعد عن تيار المسرح ، وما يثيره من تجدد وانفتاح . ولذا أجلنا مراراً طرح قضية المسرح في الخليج ، وآثرنا التعامل مع الإشكاليات الكبرى ، بل لقد حاولنا التقدم بموضوعات راهنة في حساب متغيرات المسرح العالمي أيضاً حينما طرحنا إشكالية تكوين الممثل المسرحي في الدورة الثانية ، وسينوغرافيا العرض المسرحي في الدورة الرابعة .

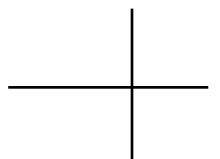
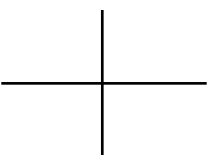
إننا حين نعالج قضية المسرح في الخليج واقعاً ومستقبلاً لا نحاول الابتعاد عن التيار الذي خرجنا منه وهو خصوصية المسرح العربي ، ولا ننوي الانفراد بواقع معزول ، وإنما نحاول أن نرى الموقع الذي بلغناه بواقعية عملية ، وبرؤية مستقبلية ترينا كم من المسافات التي نحتاج اجتيازها كي نكتشف عمق المسرح الذي نتعامل معه ، وكي ندرك تقاطعات الصورة المسرحية مع الصورة الحياتية ، وكي نكون مهيين وقادرين على إضافة شيء مآ إلى التراكم الفني والفكري لسيرورة الحركة المسرحية . ومن أجل ذلك سيتمحور هذا الكتاب أمام ثلاث مسارات رئيسية : الأول سيعالجه الدكتور سليمان الشطي متناولاً فيه المسرح في الخليج ، وكيفية تعامله مع القضايا المصيرية وحرية التعبير ، والرقابة . والثاني يعالجه الدكتور محمد حسن عبدالله متناولاً فيه منطقة مترامية من حركة المسرح في الخليج ومتعددة الجوانب وهو تأثر هذا المسرح بالتيارات المسرحية العربية والعالمية ، ومثل هذا الموضوع يثير منجزات أساسية للمسرح في الخليج رغم أنه يدور في نطاق التأثير والتثاقف . أما المحور الثالث فيعالجه الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم متناولاً فيه مستقبل الحركة المسرحية بعيداً عن لغة التنبوء ، والحفر في الاحتمالات اللامنظورة .. إنه يعالج التصور للمستقبل من خلال فحص ميكانيزما المسرح كوجود وكلفة/صورة وكنسق . وأعتقد أن هذه المحاور استطاعت - فعلاً - أن تقدم صورة حية لثقافة مسرحية استطاعت أن تقيم تقاطعات الواقع والمستقبل للظاهرة المسرحية في الخليج رغم حداتها وظروفها الثقافية المغايرة بالقياس إلى المجتمعات العربية الأخرى .

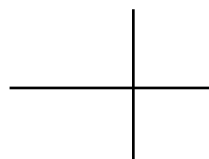
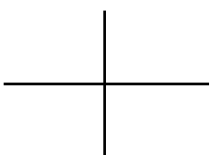
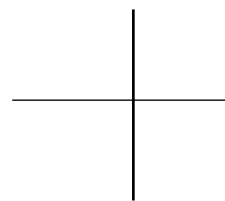
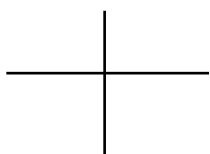
رئيس اللجنة الدائمة
د. إبراهيم عبدالله غلوم



المسرح الخليجي
والتعامل مع القضايا البصرية
وحرية التعبير - الرقابة

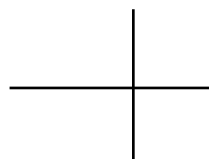
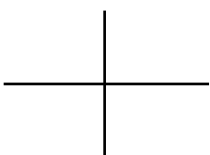
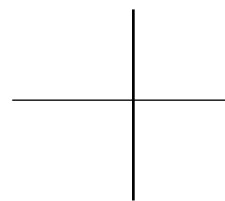
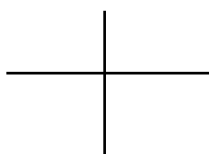
د. سليمان الشطي





الدكتور سليمان الشطي

- تخرج من جامعة الكويت وحصل على الماجستير منها .
- حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة القاهرة .
- له مؤلفات عديدة منها :
 - ❖ الصوت الخافت (مجموعة قصص) .
 - ❖ رجال من الرف العالي (مجموعة قصص) .
 - ❖ الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ .
 - ❖ رسالة إلى من يهمله أمر هذه الأمة .
 - ❖ وله عدة دراسات في المسرح والقصة والنقد الأدبي .
- عضو في رابطة الكتاب في الخليج العربي .
- عضو في مسرح الخليج العربي .
- عضو اللجنة العليا للمسرح في الكويت .
- يشغل الآن منصب أستاذ النقد الأدبي في كلية الآداب بجامعة الكويت.



الحرية أولاً

ونحن نحرك أعيننا على أساسيات موضوع المسرح والقضايا المصرية ستطفو على سطح المناقشة أربع مفردات متجاوزة وأساسية هي : المسرح - القضايا المصرية - حرية التعبير - الرقابة . إن ثمة تلازماً وتتابعاً بين هذه العناصر الأربعة ، كل واحد منها يؤدي ضرورة إلى الثاني إيجاباً إذا نظرنا من جهة ، وسلباً إذا نظرنا من جهة أخرى ، فنحن إذا قلنا المسرح فنعني بدهاءة معنى محدداً يشير إلى فن ذي نوعية خاصة ، مختلف في طبيعته عن غيره من الفنون ، فهو ذو صفة جماعية من حيث الإبداع والتلقي ، إذا اشتركت معه فنون أخرى في كونها تعتمد على العمل الجماعي في الإبداع ، فليس ضرورة أن تكون هناك صفة جماعية لازمة عند التلقي ، فلا يلتقى الجمهور في ساحة واحدة ولحظة زمنية محددة للقيام بتلقي الرسالة الفنية المرسلة . وحتى لو اشتركت بعض الفنون بهذا، فإن المسرح بالذات فيه سمة الحضور البشري الواجب توفرها ، وهذا الحضور التام الكامل بين الفنانين ، أي المجموع المنتج لفن ما ، مع المجموع الآخر المتمثل بجمهور حي يتلقى الإبداع ، ينقلنا إلى ما هو مشترك بين هذين المجموعين ، وهنا تأتي الحلقة الثانية والمتمثلة في أن ما يجمع هؤلاء هو أمر ذو خطر وأهمية ، أدركه أرسطو عندما عرف المأساة بتعريفه المشهور ، ونذهب نحن بلغتنا المعاصرة إلى القول بأنها قضايا مصرية.

ولأن صفة العموم والشبوع والعلنية والتجمع مقومات أساسية لفن المسرح . فإن

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

هذا استدعى أن تكون متطلباته واضحة والمخاطر التي يتعرض لها واضحة أيضاً. فهو حين تتاح له فرصة الانطلاق تتبلور إبداعاته ، كما أنه لارتباطه بالقضايا المصرية ، يعني ضرورة أن يمس الجوانب الخطرة الملمس ، فأصبح هو الأكثر من غيره تعرضاً لضغوط لا حصر لها .

إذن التلاقي بين الأول ، أي المسرح ، والموضوع الثاني : القضايا المصرية تلاق مفروض لا فكاك منه ، وإلا لفقد المسرح إحدى خواصه الأساسية ، لذا فليس غريباً أن يكون هو الأكثر تعرضاً للضغط والانتهاك والمراقبة ، وعادة تسعى الجهات المنفذة لمحاصرة أثره بالسيطرة عليه أو بوضع أسيجة من القوانين المنظمة له ، إضافة إلى الرقابة النشطة والدؤوبة .

ولعل هذه النقطة تصلنا بالنقطة التالية أو العنصر الثالث المتصل بالحرية : حرية التعبير التي لا خصم لها إلا العنصر الرابع ، أي الرقابة بأنواعها المختلفة. فنحن نقف بين حالتين أولاهما حالة المسرح الإيجابية حين يقرن بالقضايا المصرية فيفيد ازدهاره أن حرية التعبير متوفرة ، فالرقابة مرفوعة أو غير مانعة للحرية العامة .

أما الحالة الثانية : السلبية ، فهي تلك التي توجي بهيمنة الرقابة وصولاً إلى الحد من حرية التعبير ، وهذه تمس عادة ، أو تحد وتضيق مجال تناول القضايا المصرية وهنا يفقد المسرح إيجابيته المطلوبة . وهكذا يتشكل الخطان : إذا أضيئت نقطة الحرية على خشبة المسرح خفت هيمنة الرقابة ، وإذا انعكس الأمر وكان مركز التحكم في يد الرقابة توارت رسالة المسرح .

الحرية ، إذن ، هي مطلب أساسي ، وتوفير المناخ المناسب لها شرط جوهري من

شروط ازدهار ونضج الحركة المسرحية ، وأوضح وأول مطلب لهذه الحرية يتبدى لنا في أبسط صورة ، هي أن يتحرر المبدع من رقابة السلطة المباشرة التي تحول دون حقه في المساحة التي يحتاجها للتعبير عن فكره أو تصوراته . ولعل هذا الجانب ، ولأنه متصل بجهة ضغط عامة ومنتشرة وواضحة ، اتخذ وضع المهيمن على أي مناقشة تتحدث عن الحرية ومن ثم الرقابة المفروضة عليها . ولكن من المستحسن أن لا نقع تحت أسر هذه النظرة الأحادية التي تحجب مناطق أخرى لا تقل أهمية ، بل إنها أخطبوط كبير يحاصر انسيابية الفنان ، لهذا وجب التخلص منه وتجاوز أذرعه ، فثمة عوامل أخرى تعمل على تحجيم مساحة الحرية. وخاصة في الفنون الجماعية وهي ذات سطوة لا يمكن لأحد أن يتحداها، وقد يجد حرجاً داخلياً إذا تعرض لها ، لأنها تمثل قيماً أخرى سائدة ، أو مؤسسات اجتماعية ذات سيطرة أو جذب جماهيري ، وقد توجد مرتكزات فكرية تهيمن على الفنان نفسه ، أو حتى سيطرة المؤسسة المسرحية . تتدخل كل هذه لتحد من هذه الحرية المفترضة .

الفكر رقيباً

قد يكون من المخالف للعادة أن نذكر بأن سطوة الحد من الحرية خارج إطار السلطة السياسية والإدارية المتحكمة قد تكون أكثر قسوة في بعض الأحيان ، وهذا رمز مثير للحزن والتأمل في الوقت نفسه ، فتحن نجد رجال فكر وفنانين عظماء لا يشك أحد بإخلاصهم وحرصهم على الإنسانية وشفقتهم عليها وحبهم للخير لها ، هذا الحب للخير والحقيقة دفعهم اجتهادهم وتجاربهم إلى أن يحيطوا الفن بطوق من القيود وطرق للحجر على الحرية الرحبة . إنه من باب استعادة

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

مدارسة المعلومات المشهورة المنتشرة والمتداولة بيننا ، نتذكر - على سبيل المثال لا الحصر - اسمين من أعظم الأسماء زجا بنفسيهما ، بل وسخرا قسماً من فكريهما لوضع القيود والحدود المراقبة ، فأفلاطون رأيه مدون معروف ، وعندما نستعيد بعض أطرافه سنجد كيف أنه سلط سيف النظرة الواحدة على المفهوم الأخلاقي في الفن ، وذلك حين رأى أن الأخلاق لن تقوم إلا بإخضاع كل جوانب الفن لحدود عقلية تحافظ على الروح وصحة السلوك الإنساني ، ومن ثم وجب التدخل ، فأعطى لحكمائه سلطة الإشراف والهيمنة التي كانت بيد السياسيين . لقد كان حكمه قاسياً وبيانه لا يختلف عن أي بيان سلطوي ، فهو قد تدخل باسم الأخلاق ومصالح الدولة التي ينشدها . إننا عندما نتذكر عبارته المشهورة التي يقدم فيها برنامجه المنظم للفن والذي ينص فيه على أن الفنان الذي يرفض الخضوع للتنظيم الاجتماعي سيتم إخباره بأنه لا يسمح له بالوجود في هذه الدولة ، فالقانون يحظر وجود أمثاله ، وأنه سيرحل إلى دولة أخرى ، إن هذه العبارة ، رغم الإكليل الأفلاطوني الذي سيزين به رأس الفنانين المبعدين ، تذكرنا بحالات الإبعاد التي يتعرض لها الفنانون في العصر الحديث سواء تم توصيلهم مخفورين إلى المطار أو طلب منهم المغادرة خلال ساعات أو أيام ، فالمبررات والحكم واحد وإن جاء على لسان أكثر الفلاسفة شاعرية وصاحب أجمل المحاورات وأرشقها . لقد استند في رأيه إلى هوميروس واهزيود وأمثالهما الذين يصورون سلوك الشر عند آلهة العصر القديم وأبطاله ، ويخلقون الأكاذيب ويقدمون الناس وهم يفعلون أشياء غير سارة ، فالقضاة يتسلمون الرشاوي والعالم الآخر كئيب معتم وهذا يعد من البطولة والفداء ، الخ وهذا تأثير مفسد ، ومن ثم كان تساؤله الإنكاري ، يقول : هل ندع أطفالنا يعيرون أسماعهم لأية

أقصوصة يرويها أي شخص ، وتلقى أذهانهم آراء هي في الغالب مضادة تماماً لما نريدهم أن يكونوا عليه حين يشبون ؟ لذا يجب أن توجد بعض الضوابط ، وهو لا يرى لمفسي الطبع وهادمي سعادة المجتمع أية حرية ، إننا عندما نستعرض هذه الأفكار التي مفادها أن الحرية الفنية ستمنح فقط لأولئك الذين ترضى عنهم الدولة فقط ، وسوف لا تتاح الحرية لمن تتفق أغانيه مع حكم القوانين مهما كانت جودتها ، إنما نحس أن الذي صاغها رقيب قابع في كهوف المخابرات لا فيلسوف ملأ دنيا الفلسفة حباً وجمالاً .

ويمتد سلب أفلاطون لحرية الفنان ابتداء من مرحلة التشكيل والخلق ، حينما يدلل على أن الفنان مسلوب الحرية والإرادة . يأتيه الفن عن طريق الإلهام لا التفكير العقلي المنظم ، فنشاطه ضرب من الجنون ، وصولاً إلى غاياتهم المشكوك فيها ، فهم لا يهتمون إلا باجتذاب الجمهور ، ومن ثم فإن أعمالهم ينبغي ألا تنتشر بين الجمهور إلا بعد أن يقرها المسؤولون في المجتمع ! وقد تم الحجر كذلك على حرية الفنان في محاولته للتجريب والبحث عن قوالب وأساليب جديدة ، اكتفاء بالقوالب الفنية التي سبق أن اتضحت فائدتها الأخلاقية . (لقد كتم أفلاطون أفواه الفنانين وفرض قيوداً قاسية على التذوق الجمالي . وهو قد سلبننا أعز قيمنا ، باسم «الأخلاق» و«مصالح الدولة» وهو تعبير مشؤوم على أذن الإنسان الحديث)⁽¹⁾ .

إن خطورة رأي أفلاطون بالنسبة لموضوعنا تأتي من أن أفلاطون وجه شوكاته الجارحة بالدرجة الأولى إلى الفنون الدرامية حينما أشار صراحة إلى أن فناني الدراما والملحمة ، يثارتهم لحالات الضعف وإثارتهم للمشاعر ، تضعف المقدرة على تحمل الآلام ويقل نفوذ العقل ويزداد نفوذ العاطفة⁽²⁾ .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

وهكذا تكتمل أمامنا شروط أشهر وأذكى رقيب في التاريخ ، وهو رقيب تركت آراؤه أثراً كبيراً فانهاالت القيود من خارج الفن ومن داخله تحاول أن توفق بين النظرتين: حرية الانطلاق وقيود المصلحة المفترضة عند من يتبناها . لذا وجدنا الكلاسيكيين يهربون من مواجهة سطوة النظرة الخلقية بإضفاء صفة الأخلاق على الفن ، فهو ممتع ومفيد ، وهو أحياناً ما ينبغي أن يكون حسب قوانين الأخلاق⁽³⁾ . وهذا التوقّي والحذر والخضوع للقيود المضروبة أدخلت إلى الفن المسرحي مفهوم العدالة في داخل الفن ، حيث ينتصر الخير غالباً ، وكان هذا تسويةً كافياً كي يغض الطرف عن كثير مما لا يرضى عنه أصحاب النظرة المقيدة للحرية .

ليس هذا تاريخاً قديماً فقط ، كما أنه ليس مصدره أناساً يعيشون خارج إطار الفن والأدب ، فنحن عندما نغض الطرف متجاهلين الفيلسوف المتنكر لشاعريته ، فإن صدمة أكبر ستواجهنا عندما يواجهنا رأي مشابه يحمله فنان ينتمي إلى عصرنا الحديث ، بل إن مجده تشكل من إبداعه الروائي والمسرحي ، فتولستوي ، هذا المبدع المتميز ، حينما تحول من مبدع متميز إلى مصلح ، جاءت ردة فعله قوية ورافضة للفن إلا القليل منه ، فقد رأى فيه محطماً للإنسان العادي . ومن ثم فإنه يرى أن البشرية تقدم تضحيات في سبيل فن وهمي هدفه التلذذ فقط . ويشن حملة على ما يسمى بالفن الراقى الذي تجهله الأكثرية من الشعوب . وركز على أن الفن الحديث ينقل إلينا النزوات الجنسية ويشيع فينا الملل . وأن كل الروايات والملاحم والأشعار ، من بوكاشيو وحتى مارسيل بريفو تنقل أحاسيس الحب الجنسي بكل أشكاله . وأن المسرحية لا تعد مسرحية إذا لم تظهر تحت أي مبرر امرأة عارية الصدر أو الساقين (لا أدري ماذا سيقول لو رأى نتائج الفن السابع الباهرة في هذا الميدان) .

ويشير تولستوي إلى معاناته حين شاهد عرضاً مسرحية هاملت ، حيث يقول : نمت أعاني من محتوى المسرحية ذاته ، ومن تصور الآلام التي تنتجها الأعمال المزيفة تحت اسم الفن ، ويؤكد أن الفنانين هجروا الفن الديني الرفيع واختاروا بدلاً منه أكثر الفنون وضاعة ومضرة .

ويقول عن أوبرا « زيغفريد » لفاجنر بأنك ترى وتسمع فيها صوت الألماني (ضيق الأفق الواثق بنفسه وصاحب الذوق والنبرة الرديئين والذي لديه أكثر المفاهيم رياء وكذباً حول الشعر ، والذي يحاول بأكثر الأساليب فظاظة وبدائية أن ينقل إلينا تصورات الباطلة حول الشعر)⁽⁴⁾.

والخط ، بعد ذلك ، متصل عند عدد ليس بالقليل من المهتمين بالفن وتقنيته ، أو السيطرة عليه من وجهة نظر فكرية .

إذا كان هذا يحدث عند الذين قد رسخ الفن المسرحي عندهم ، وتأصلت قواعده وأصبح جزءاً من عقيدتهم الفنية ، بل وسيلة من وسائلهم الدينية والإصلاحية ، فماذا نقول نحن الذين تلقينا هذا الفن وقد جاء مع رياح نتوقاها ، وثقافة نتخوف منها ، وتقاليد مخالفة لنا ؟ لاشك أن ورطتنا كبيرة وجهادنا لإقرار جانب الحق في هذا النشاط ، يتطلب . ولا يزال ، مجهوداً شاقاً لمواجهة عقبات كان أقلها ، تاريخياً ، توفير الحد الأول أو الرغبة الأولى بقبوله والاعتراف به .

مصادرة حق الوجود أو رفض فكرة المسرح

إن أول عناصر المصادرة في مجتمعاتنا تكونت مع حركة الرفض المعارضة والمحاربة لفكرة المسرح من حيث كونه نشاطاً ، فمحاربة المسرح من حيث كونه

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

فكرة هو حد من الحرية في أول درجاتها المتصلة بحق الوجود ، لقد وصم هذا الفن، ابتداء ، بالفساد ، فنظرة التشكك إليه متصلة بوجوده ، لذا فليس عجباً أن نجد أن الإحباط وصل إلى درجة أن هناك من يقبل على هذا الفن مع إدراكه أن فرصة استوائه أو وجوده غير ممكنة ، فمثلاً يكتب حسين عبدالله سراج عدداً من المسرحيات ، رغم علمه أن تجسيدها على المسرح أمر مستبعد ، وقد اكتفى بأن تكون أديباً يقرأ لا فناً يقدم ، ونموذجاً للكتاب والمؤلفين وإلرساء (فكرة) ⁽⁵⁾ الدراما، وهذا يعني أن مجرد خلق شكل خارجي وإقامة جسر أولي من التفهم لفن المسرح، وليس تقديمه ، هو هدف عزيز يسعى إليه ويكتفى به .

ولعل هذا الذي نذهب إليه يبدو واضحاً عند د. عصام خوقير الذي يصرح بأنه حين كتب مسرحياته كان يأمل أن يجعل من الشكل المسرحي فناً مقبولاً للقراءة ، فقد كانت الكتب التي تقرأ هي الدواوين والقصص وبعض الروايات ، ولهذا أراد هو أن يجعل من المسرح فناً أدبياً (لاحظ كلمة أدبياً) ككل الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب السعودي ⁽⁶⁾.

والدلالة واضحة من أنه قانع بأن يكون المسرح فناً مقروءاً لينال القبول . وينضم إلى أقرانه ليصبح فناً أدبياً .

لذا نلاحظ أن الدعوة إلى المسرح كانت تحاط دائماً بمقدمات أخلاقية ، أو توضع له أهداف مقبولة ، كي تكون مسوغاً لدخول مثل هذا الفن إلى منطقة الرضا والقبول ، ونجد مثل هذا في بعض المقالات التي يكتبها الرجيب في مراحل أولى من نشأة المسرح في الكويت في الأربعينات ، ونلمسها كذلك في تمهيدات زكي طليمات التي قدمها في صورة محاضرات ، وقد نبه إلى أن ثمة عداً قد ينشب بين المسرح وأطراف ترفض قبوله أو تعاديه ، وقد حصرها في أربع جهات : البيئة الدينية التي

ترى في هذا الفن بدعة ، والعرف السياسي القائم عليه نظام الحكم الذي يجد فيه مادة خطيرة ، والعرف الأدبي الذي يرى فيه عنصراً معطلاً لإحياء اللغة العربية ، والعرف الاجتماعي الذي يرى أن المسرح يقول كلاماً صريحاً أكثر مما يجب (7) .

وهذه المخاوف لها ما يبررها ، فقد عايشنا طرفاً منها عندما تعرض المسرح آنذاك لهجوم كاسح من على منابر المساجد ، وقد وضع صدى هذا في مقالات وأحاديث تلميحات نفسه حيث أشار إلى بعض الجمعيات الدينية التي تصدت له ، وقد تفجر جدل عنيف حول هذا الموضوع (8) .

لذا وجدنا أن أي تمهيد للمسرح أو دعوة له أو شروع في عمل ما يخص هذا القطاع، ترافقه ، عادة ، مبررات أخلاقية ودينية ، فعندما تقدم مدرسة من البحرين عملاً فنياً تاريخياً ، يكون التعليق على الرواية بأنها رواية عربية وغايتها «إظهار شهامة العرب وتمسكهم الشديد بالمحافظة على أخلاقهم وعاداتهم وحماية أعراضهم وأنسابهم» ، أو يكون التعليق بأنها تشتمل على أخلاق وتغرس في النفوس حب الخير والاندفاع في تحقيقه ، وتوصف مسرحية أخرى بأنها رواية ترسم لنا الأخلاق والوفاء العائلي والتضحية النزيهة في سبيل الشرف (9) .

ويركز الأستاذ عبدالرحمن المعاودة في تقديمه لمسرحيته التاريخية على إبراز أنها مستمدة من التاريخ الإسلامي المجيد ، وأن فيها صراعاً بين الحق والباطل وبين الإيمان والشرك (10) .

وبداية أنه من باب أولى أن تركز على مثل هذه الأهداف وتبرزها الخطة العامة للتربية المسرحية في المملكة العربية السعودية ، فمع الأهداف التربوية هناك مبادئ الدين الصحيح والقيم الدينية والاجتماعية المرتبطة بأصالة التقاليد

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

«وحتى تتوفر الحماية من التيارات المستوردة»⁽¹¹⁾.

إن هذه القيم ليست بعيدة عن الفن المسرحي حتماً ، فهو أحد الوسائل الأساسية في تأكيدها وإقرارها ، وأي عاقل حريص على سلامة البنية الاجتماعية حريص عليها ، فتحن لا نسوقها لأنها دعاوى سلبية ، ولكن لأن التأكيد عليها وإبرازها ، والإلحاح عليها إنما يحمل في طياته شعوراً بالضعف ، أو كأن مثل هذه القضايا ليست من صلب هذا العمل الفني الجماهيري . وهي في الوقت نفسه تساق للرد على دعوات مناهضة تضع الفن المسرحي في زاوية الاتهام ، فمثل هذه الأقوال إما أنها ملاطفة ومجاملة لها أو رد عليها .

إن زاوية الشك هذه ، والتي وضع فيها الفن المسرحي ، تمثل كابحاً خطيراً يحد من حرية انطلاق الفنان ، وكانت محاولة الخروج عليها أو تخطيها تمثلت بالالتفاف على هذا باللجوء إلى سرد التبريرات أو تقديم الأعمال التي تصور التاريخ تصويراً ذا طبيعة متميزة تحفها هالات التقديس ، أو الدخول إلى الأعمال الفنية دخولاً وعظيماً مباشراً ، ونظرة مستعرضة لبدائيات المسرح العربي ومراحل نشأته التي استطاعت النفاذ من المحاصرة ، سنجد أنها قد جادت بالشفيع التاريخي المقبول أو الأخلاقي ، فهي مسرحيات عن حوادث تاريخية مجيدة ، أو عن شخصيات موقرة ، أو حكايات عن المروءة والكرم والشجاعة ، وكأنما دروس الوعظ المباشر انتقلت من السرد إلى التشخيص ، وحتى هذا لم يكن مقبولاً في بعض الأحيان ، فمثلاً في الوقت الذي نسمع ونتناقل فيه ، يوماً ، قصة عمر بن الخطاب المشهورة مع الرجل الذي عقب على قوله : إذا رأيتم اعوجاجاً فقوموه ، فعلق الرجل لو رأينا فيك اعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا . وكذلك قول رجل آخر لم تعجبه مقولة لعمر ، فقال له اتق الله ، ولما زجره أحد الحاضرين قال عمر

كلمته المشهورة : ويحك دعه يقلها لا خير فيكم إن لم تقولوها ولا خير فينا إذا لم تقبلها .

إن هاتين الواقعتين اللتين ترددهما مجالس الوعظ كانتا محل جدل ، هل يسمح بتمثيلهما أم تحذفان خشية من سوء الفهم ؟ وقد حسم الأمير الخلاف بالإبقاء عليهما⁽¹²⁾ .

إن هذا التخوف ليس مرده المقولتين ، ولكن طبيعة التشخيص والخوف من التأثير القوي الذي يتركه المسرح في النفوس ، وهذا لا ينفي أن فكرة المسرح ذاتها كانت تعاني دائماً من مثل هذه الوقفات .

إذن ليس بمستغرب أن يتحرج ويتردد الأستاذ زكي طليمات حين الاستعداد لعرض مسرحية (صقر قريش) في شهر رمضان ، مع أنها مسرحية تاريخية إسلامية الإطار، أخلاقية المنزع ، وكان السبب هو الخوف من أوكار المتزمتين والرجعيين. وحتى لا تهاجم الفرقة وتتهم بأنها لم توفق شهر الصوم التوقير كله⁽¹³⁾ .

إن هذه النصوص تنطق ، ولا توحى فقط ، بالفكرة الأساسية التي نشير إليها ، وهي أن المصادرة الأولى للحرية في المسرح متضمنة في هذا الموقف الممتلئ ريبة وشكاً وإصراراً على إخراج هذا الفن المتميز من دائرة الفن الجاد والجدير بالاحترام .

وإذا كان تأجيل العرض حادثة يمكن قبولها ، أو أن نتائجها محدودة ، فإن التحرج ، أو وضع النشاط المسرحي في زاوية الاتهام ، قد حال دون بدء النشاط المسرحي في المملكة العربية السعودية ، حينما حاول الشيخ أحمد السباعي أن يقوم

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

بمحاولة لتقديم عرض مسرحي سنة 1960 ، فهذه المحاولة قوبلت بالاستحسان، ومع ذلك تم إغلاق دار العرض ، رغم أن السلطات الرسمية كانت مقتنعة ، إلا أن (الآخرين) لم يقتنعوا . ولأن العمل المسرحي مناط بقبول الناس له فقد أجهضت هذه المحاولة حتى ولو كانت تحت مسمى (دار قريش للتمثيل الإسلامي) ، وقد تحول المكان إلى مستودع⁽¹⁴⁾ .

وللتذكير نقول إن قاعات العرض الثلاث الأولى التي تم إنشاؤها في أوائل الستينات في الكويت بقيت اثنتان منها معطلتين سنوات طويلة بحجة أنهما قريبتان من المسجد ، وقد توالى عرائض كثيرة تطالب بإيقاف العروض المسرحية ، وقد نجحت أكثرها وبقيت قاعة كيفان وحيدة لزم من ليس بالقصير .

ومع ذلك كان في تلك المحاولات التي حاولت أن توجد للمسرح موضع قدم نقلة نوعية هامة ومفيدة .

إذن ، فنحن لا تحدثنا فقط ، القيود الرسمية ، وما شابهها ، فالحد من الحرية والخوف منها أو مراقبتها تجاوزت هذا الحد الأولي ، فثمة أفكار مؤثرة تحدد إطار الحرية وتدعو إلى وضع عين مراقبة للمبدع تتابع خطواته ، ولا نريد التطرف فنقول تحصيلها ، وهي أفكار محملة بإرث اجتماعي يزداد طوقه ضيقاً وإحكاماً كلما سعى أو اقترب الفن من الجماهيرية ، والمسرح ، لأنه أكثر الفنون جماهيرية ، فهو ، تبعاً لهذا أكثرها تعرضاً للعين المراقبة ولتحديد المجال . ومن هنا تتضخم بل تتعمق الرقابة وتحيط به من كل جانب .

هناك مجموعة من الرقابات التي تحاصر الحرية ، لذا فمن الحصافة الانتباه إلى كل الرقابات الأخرى أو غابات الرقابات المتربصة بالفن تحاصر المبدع من كل

جانب ، والتي تكون الرقابة الرسمية تعمل لصالح أو خاضعة لفئات أو اتجاهات معينة ، فالضغط الشعبي أو الفكري أو الفتوي على السلطة ، قد يدفعها ، منعاً للحرج أو الإزعاج ، إلى مصادرة أو منع الفنان ، في سبيل إرضاء هذه الشرائح ذات النفوذ أو التأثير ، ولعل خطورة هذه العناصر الضاغطة في مجتمعاتنا الخليجية أنها بارزة مهيمنة لا ينافسها أحد ، وهي تستند إلى التمسك بكل الإرث القديم وتعتمد على مرجعيات ذات صبغة أو تأثير شعبي تمكنها من الحد من مساحة الحرية المتاحة للفن ، وما أكثر الاجتهادات التي منعت أو صادرت لصالح هذه الفئات أو المرجعيات ، حتى ولو كانت السلطة متفهمة للأمر .

وإذا كانت الشواهد السابقة تثبت أن الفن المسرحي عانى من ضغوط كثيرة تصادر حقه في الوجود ، فإنه ، أيضاً ، عندما فرض وجوده ، استمرت محاصرة حريته ، فاستمرت المراقبة مع كل نص يخرج بعد ذلك ، وظلت القوى المقاومة تأتي فتفرض المحاصرة قبل خروجه فتوقفه أو تفرض تعديلات عليه ، ولا تنتهي عند هذا الحد فهي تتابعه ، ومع طبيعة ردة الفعل التي يشكلها العمل الفني تتخذ هذه الجهات الضاغطة مواقف أخرى ، فتتدخل أثناء العرض بالمراقبة والمنع والتحفيز والتعطيل والمصادرة ، وتتجاوز هذا كله إلى استخدام القانون لمعاكبة الفنان .

كل هذه مخاطر تحيط بحرية الفنان وتخلق شعوراً من الخشية والخوف لا يمكن التخلص منه أو التحرر من أثره ، وسنعرض في صفحات قادمة عدداً من أقواس الخوف التي تحيط بالمبدع قبل الرقابة الرسمية المعهودة ، وسنرى إلى أي حد أن حريته مؤطرة بأوهام كثيرة نقنع بها أنفسنا أو نرتضيها حتى نقوى على مواصلة الإبداع ، فلا يقضي عليها إحباط القيود التي هي سمة من سمات حياة

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

البشر ، وضريبة من ضرائب العيش في مجتمعات مثقلة بتقاليدها وقيمها وموروثاتها التي هي نتيجة من نتائج القهر السياسي .

هاجس الرقابة الرسمية

سيطرة السلطة هي المثال الظاهر والشائع والأكثر حضوراً ، فسطوة التحكم المباشر تلقي بأكثر من قيد على حرية الفنان ، والحد من مدارات التحرك الإبداعي عنده ، وهذه السلطة ماثلة أمامنا بقوة ، سواء في دول الخليج أو في غيرها من الأقطار العربية ومن حولها العالم الثالث ، أما مزالق كبت الحرية في المجتمعات المتقدمة فهذه لها مقاييسها الخاصة التي تخرج عن إطار بحثنا ، فمثل هذا الحديث ترف لسنا مخولين بالحلم به .

في المجتمعات التي يعيننا الحديث عنها تتكيف القوانين والتشريعات والتوجهات المكتوبة وغير المكتوبة لإحكام السيطرة على الفن ، فيتم التوافق بين سلطتين متداخلتين متعاضدتين تعتمد إحداهما على قوة الدولة والثانية على سلطة النفوذ ، فهاتان معاً تضعان وترعيان القيود السابقة والمرافقة واللاحقة لأية عملية إبداعية جماعية . وعندما تتوافق هاتان السلطتان تبدأ أجهزة الدولة الإدارية بتطبيق هذا الحصار - المراقبة ، من خلال تنفيذ التشريعات والقوانين واللوائح .

ولعل قوانين الرقابة المسبقة والمرافقة والملاحقة للعمل الإبداعي هي خط المعاناة الأول الظاهر والمعروفة مر تكزاته الأساسية وما يتفرع عنها أو ما تفرخ من أبناء وحفدة تابعين . وسنجد أن ثمة مناطق لا يقترب منها أو يكون الحذر على

أشده حين الوصول إلى مسمياتها التي يأتي في مقدمتها البعد السياسي . وهو بعد عجيب وطويل وغير محددة معالمه خاصة إذا ارتبط بالمقولة المشهورة : المصلحة العامة .

لم يكتب أحد من الذين تصدوا للتعليق أو الكتابة عن المسرح إلا وكانت حرية المبدع المسرحي قضية أساسية في التناول ، ويشير أكثر هؤلاء الكتاب بوضوح إلى السلطات الرسمية ، وأن العقليات التي تتعامل مع الفن المسرحي عقليات متخلفة ، فيعلق ، مثلاً ، الأستاذ قاسم حداد على طبيعة الرقابة المشرفة على النصوص فيرى في هذه الطبيعة جهلاً وتحجراً اجتماعياً لا يتناسب مع المحاولات الطموحة ومع الواقع الاجتماعي ، وأنها مارست دوراً تخريبياً في حق المواهب الفنية والمحاولات الصادقة ، وأن هذه النصوص تتعرض للتشويه والمنع تحت مقاييس لا يمكن التكهّن بها⁽¹⁵⁾.

ويعلل هؤلاء الكتاب نواحي النقض أو المشكلات المسرحية الدائمة بردها إلى فقدان الحرية ، فيشايح د. إبراهيم عبدالله غلوم زميله قاسم حداد بالإشارة إلي أنه لا ينبغي البحث عن تاريخ متكامل لقضايا الإنسان البحريني المعاصر في تجربة مخنوقة ، وأنه ليس ثمة مفر من الاعتماد على ذكاء الكاتب المسرحي وقدرته الفنية لاجتياز قوانين حظر التنفس المسرحي⁽¹⁶⁾.

ولكن حركة إضعاف المسرح ومحاصرته أثمرت ، فانعدام حرية التعبير طبعته بطابع جعلت الفنان المسرحي تنحصر جهوده في معالجة الشؤون الاجتماعية العامة . وابتعدت عما يمس النظام الذي حصن نفسه بقوانين وتوجيهات تمنعه من التعرض لكل ما يتصل بالسياسة ، ومثل هذا التوجيه يسقط ، لا محالة ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

مشاكل المجتمع العامة ، لذا تشكلت صورة مضطربة للنشاط المسرحي ، ومرد
تعرثر الواقع المسرحي هذا لحاجته إلى جو ديموقراطي ملائم لطبيعة المسرح ،
ومن ثم تبرز سلطة الرقابة واعتمادها على معايير خارجة عن تكنيك الإنتاج
المسرحي⁽¹⁷⁾ .

وعندما نأتي إلى سلطة الرقابة الرسمية ستبرز أمامنا هيمنة السلطة المباشرة
التي لا فكاك منها ، فهي الأوضح حين تعد المعوقات ، وهي الأكثر شيوعاً عندما
تناقش مشكلة الحريات ، لذا يصبح التوقف عندها تحصيل حاصل يذكر من باب
تعداد المظالم لا استنباطها ودراستها .

ولكن ثمة أمراً أكثر خطورة يسبق الرقابة بمفهومها الشكلي ، إلى يد الرقابة
الأقدر ، حيث تأتي الهيمنة المباشرة على النشاط المسرحي من أجهزة الدولة .
ومن خلال التخطيط والإدارة الفعلية أو الإشراف العام المطعم بالمساعدة
والمعونة . وإذا وضعنا نصب أعيننا أن الفن المسرحي له متطلبات مادية ،
وخدمات مكلفة مالياً ، تصبح مثل هذه الهيمنة ممكنة وطريقها ميسراً ، وحينئذ
تصبح الحرية ، التي يأملها رجال المسرح ، حرية منقوصة تنوشها ظروف كثيرة
وتغلها اعتبارات عديدة .

لقد ولدت وتشكلت الحركة المسرحية في كثير من دول الخليج تحت سمع وبصر
وإدارة وإشراف وتخطيط من الإدارات الرسمية مباشرة ، وهذا ، كما أوضحنا ،
كاف لأن يجعل الحرية تحيطها أطر كثيرة معوقة مهما كانت درجة التسامح أو
الوعي عند من يتولى الإشراف الرسمي ، لقد ولد المسرح مهيمناً عليه ولم يستطع
التحرر إلا قليلاً وبوسائل فنية شتى أو طرق إدارية ملتوية .

وعندما نستشهد بتجربتي البحرين والكويت ، حيث تشكلت بعض الفرق فيهما خارج إطار الإشراف الإداري الرسمي مباشرة ، أو أنه كان إشرافاً محدوداً ، سنلاحظ أن المسارح الأهلية استغلت مساحة الحركة في قوانين جمعيات النفع العام ، فتسللت من تحته ، وإن بقيت المعونة المالية - بالنسبة للفرق الكويتية - يداً ذات سطوة في الحد من الحركة تساعد الرقابة الرسمية المعهودة .

ولعل من الطريف الإشارة إلى قصة التسلسل الذي استطاعت الفرق المسرحية به أن تكتسب صفتها القانونية ، لقد شهدنا كيف أنه في الوقت الذي فتح فيه الباب لإنشاء الجمعيات والنوادي والروابط والنقابات ، نجد أن هناك إصراراً على وضع المسرح تحت وصايتها مباشرة ، وعندما تقدم بعض الشباب إلى وزارة الشؤون عام 1962 م . للإذن بتأسيس فرقة مسرحية ، لم يوافق رسمياً (لأن الوزارة لم تألف وجود مسرح أهلي غير خاضع للدولة !) ومهما كانت التبريرات ، فإن التخوف من هذا الفن الجماهيري وراء عدم إطلاق يد العاملين فيه ، ولو لا أن وكيل الوزارة ، آنذاك كان الأستاذ حمد الرجيب ، وهو فتان مسرحي لما أتيحت هذه الفرصة الذهبية ، فقد قدم التسهيلات اللازمة ، وتم إشهار هذه الفرقة فيما بعد ولكن تحت اسم «جمعية» ؛ لتدخل تحت مظلة جمعيات النفع العام. وقد اشترط أن تكتب كلمة «جمعية» على اللافتة التي تحمل اسم هذه الفرقة المسرحية!!⁽¹⁸⁾.

رقابة مباشرة :

وتسلمنا هذه النقطة إلى الرقابة المباشرة التي هي موضوع النقاش دائماً ، ولا نضيف شيئاً جديداً ، فهي الأوضح ، والتي يستدعيها الذهن كلما تقلبت أوجه

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الحديث حول الحرية ، فالقيد المباشر ضغط لا يخفى على أي ناظر .
ولابد ، هنا ، من التنبيه إلى حقيقتين من المفيد تذكرهما ، الأولى هي أن وقوع النشاط المسرحي تحت سيطرة وإشراف الدولة مباشرة ، جعل قضية الرقابة محصورة في الأطر الرسمية ، لا يعرف أحد خارجها المحظورات التي تم وضعها قبل أن يخرج هذا العمل أو ذاك إلى النور ، ومن ثم فالمؤسسات الرسمية هي التي تراقب لنفسها وتخطط لما يعرض أو لا يعرض ، يعالج أو لا يعالج ، وماهي الكيفية التي سيتم بها تناول الموضوع المطروح ، وحدود الحرية المسموح بها . لذا يخرج العمل الفني مغسولاً نظيفاً محددة مساحته ومقاييسه .

الحقيقة الثانية هي أن الرقابة المسبقة على الأعمال التي تنتجها الفرق أو النشاط المسرحي العام الذي لا يخضع للإشراف الرسمي المباشر ، سواء كان صادراً عن قطاع خاص أو من إنتاج الفرق غير الخاضعة لمثل هذا الإشراف ، هذه الرقابة المسبقة تحد من إطار العمل ابتداءً ، ومن ثم لا يمكن أن يتسرب أو يخرج عن حواجز الحد من الحرية إلا النادر الشاذ ، ونحن لا نعرف إلا القليل من حوادث الحد من الحرية لأنها ، عادةً ، تحل بسرية تامة بين صاحب العمل والجهات المختصة ، وفي أوسع التقديرات تكون معروفة فقط عند الوسط الفني المباشر ، وتتم عادة مناقشات ومساومات ، وتأتي بعدها تنازلات ، ويخرج العمل الفني وقد حظي بمباركة الرقابة ، والتي لا تدعه يتحرك بعد ذلك بحرية ، فهي تتابعه لتعيد مراقبته عندما يكون جاهزاً للعرض ، ثم تبقى العين الحريصة تراقبه أثناء العروض حتى لا يخرج عن الصراط المستقيم الذي حدد له فيه المسار ، وتبقى بعد ذلك هوامش من حرية محدودة يتحرك فيها الممثلون حين تتاح لهم الفرصة ، وقد يتخلل هذا غضب ولفظ نظر وإنذارات .

ولكن مع هذا قد تطفو على السطح أخبار تسجل لنا حالات من التوقيف والمنع اللاحق ، مع وجود كل التحريزات السابقة ، وفيها مؤشرات على رغبة كامنة في انتزاع بعض الحقوق أو توسيع المساحة الممنوحة للحركة الإبداعية ، وهذه الحوادث يعود أكثرها إلى المراحل الأولى من نشأة المسرح ، حيث كانت التنظيمات في بدايتها لم تحكم حلقاتها بعد ، إما لأنها بدائية أو غير نشطة ، أو أنها لم تكتسب حنكة التعامل مع خيارات البحث عن الحرية الفنية وهي كثيرة . ونجد أن أسباب ومبررات المنع اللاحق تختلف وتتعدد ، فبعضها يعود إلى أيام الهيمنة الأجنبية ، ففي الخمسينات تدخل الحاكم العسكري البريطاني في الشارقة ليفلق المسرح بالشمع ، وكان اعتراضه هو أن العرض يحرض الناس على أشياء يعملونها ، ولم تكن هذه (الأشياء) إلا أن المسرحية التي عرضها نادي الشعب كان اسمها « وكلاء صهيون » وهي ، كما أشار راوي الخبر تنادي بالعروبة والقومية⁽¹⁹⁾ . ولعل استنتاج الحاكم العسكري لم يكن بعيداً عن الصواب ، فقد ذكر رواية تلك الفترة أن الشعور القومي كان جيشاً ، وقد قدم الفنان جمعة غريب من دبي عرضاً مسرحياً اسمه (الإسلام والتعاون) ، وكانت ، كما قال ، مسرحية هادفة ، ظهر فيها التأثير القومي ، لذا ، وبعد عرض المسرحية تظاهر الناس بعد خروجهم من المسرح⁽²⁰⁾ .

وسلسلة المنع بأمر الرقابة ، سواء كانت ظاهرة مذكورة أو طويت صفحتها بين أصحاب الشأن ، لا تنقطع ولأسباب متعددة ، قد تكون سياسية أو اجتماعية أو من منظور ديني أو أخلاقي الخ . ويمكننا هنا أن نذكر عرضين تم إيقافهما بعد أن تم عرضهما ، أحدهما في الكويت ، حيث توقف عرض مسرحية (عائلة بوصعورة) بأمر الرقابة⁽²¹⁾ ، وقد ذكر الأستاذ خالد سعود الزيد أنها أوقفت بسبب خروج

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

بعض الممثلين عن النص⁽²²⁾، ومن البديهي أن أمر التوقيف لم يأت لأسباب فنية، وقد تعرضت مسرحية (سبع ليالي) لراشد المعاودة من البحرين للتوقيف من السلطة بعد أن عرضت ليلتين فقط⁽²³⁾.

لا ينبغي أن نرسم صورة قاتمة لحدود الحرية، فلسنا ممن يجهل أن أي عمل ثقافي محاط بمثل هذه المنغصات، كما أنه محفوف بهامش من المخاطرة، كما أننا لا ننفي أن ثمة قوانين وأنظمة يجب أن تتبع، كما أننا نتفهم أن ليس كل منع أو مصادرة تكون تعسفية أو أنها تفتقد الأساس السليم، فقد تكون هناك مبررات تنطلق من حماية حقوق الآخرين وقيمهم، خاصة حين يسرف البعض في استخدام هامش التحرك المتاح لهم، ولكن هذا ليس السبب الرئيسي في وجود هذه المساحة العريضة التي منحت الرقابة الرسمية لنفسها، فهذه المساحة العريضة والمتشعبة كانت وراء الشكوى منها، فكان طلب رفع يدها عن المسرحيين مطلباً أساسياً متكرراً، وهو لا شك يستند إلى وقائع ومواقف عانى منها الكثيرون.

هذه، إذن، مرتكزات البعد الرقابي، ولن نضيف جديداً إذا استعرضنا قوانين الرقابة الموضوعية، فتلك نصوص متشابهة جامدة تكيف تبعاً للمفهوم أو المرجعية التي يتكئ عليها منفذ هذا القانون أو المسؤول الرقابي، والذي يكون في أغلب دول الخليج العربي إدارياً قاطعاً في أحكامه، بحيث تصبح المراجعة القانونية غير مجدية إلا في أضيق الحدود، وفي حالات الانفراج السياسي، بمعنى أن التظلم القضائي شبه مغلق لانتفاء القنوات التي تسمح بهذا.

وحتى في الحالات الاستثنائية، حين تتاح مساحة أكبر من حرية الرأي إبان سيادة

الحياة النيابية في بلد مثل الكويت ، نجد أن مساحة هذه الحرية تتمتع بها الصحافة فقط ، لأنها تحررت من الرقابة المسبقة ، أما بالنسبة للمسرحيات ، فإنها لم تسقط عنها الرقابة المسبقة بحكم تعقد العملية المسرحية ، فلكي تنتج مسرحية ، تحتاج إلى مجموعة من الأمور ، منها إجازة النص مسبقاً ، والحصول على القاعة المناسبة للعرض إضافة إلى التسهيلات الأخرى الخاصة بالإنتاج وترخيص الإعلان ثم تحقيق عائد مادي من تسجيلها ، أو تسويقها حكومياً ، فوسائل العرض كلها رسمية . كل هذه حلقات تحاصر المبدع المسرحي كي يضعها في اعتباره قبل أن يخط حرفاً أو يرسم حركة .

إن هذه الخلايا العنكبوتية تجعل الكاتب خاضعاً خضوعاً مباشراً ، ليس فقط للقانون ، ولكن للتوجيهات الإدارية العامة حتى يتمكن من إنجاز عمله الفني ، لذا قد نجد أن القانون الأصم هو الحلقة الأكثر وضوحاً ، من الممكن التعامل معه لولا تلك التفسيرات الخاصة والخلايا الأخرى التي تجعل من التصورات الإدارية حكماً نافذاً .

رقابة السلطة لصالح عناصر الضغط

تراقب السلطة وتضغط وتحدد مساحة الحرية لصالحها في الغالب الأعم ، ولكن هذه المساحة المتسعة لا يمكن حصرها فقط في الرغبات الداخلية للسلطة ، فقد اتضحت لنا جوانب تصبح معها القوانين هي الأخف ضغطاً ، فإذا كانت بعض شرائح المجتمع تتحرك لتمارس ضغطاً تسلب به حق الفنان في التعرض لها ، فإن هناك شرائح اجتماعية ، أو مناطق تمثل عنصراً ضاغطاً على السلطة كي تصادر أو تمنع أو تضيق لصالح «الغير» في الداخل والخارج ، وغير خاف على أحد أن

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الضغوط الخارجية على دول صغيرة تحاول المحافظة على لعبة الوفاق والتوازن حولها تجعلها تكبح جماح انطلاق الفنان حتى لا يعرضها للوم أو يخلق فتوراً أو قلقاً بينها وبين غيرها . أما في الداخل فتأتي ضغوط المؤسسات التجارية والدينية والقبلية والطائفية ، فهي مناطق تحميها السلطة كي تضمن لنفسها السيطرة واستقرار المجتمع الداخلي . فكل توسع للفنان في عمله حول هذه المناطق بحيث يثير السخط يدفع إلى أن يضحي بحريته في سبيل بقاء كل شيء على ما هو عليه .

وتحت هذا تدخل مجموعة من المناطق التي تشع خطراً وتستخدم هذه المقولة أو ما تفرع منها ، فتتجلى المحظورات التي تعتمد العقيدة الدينية ، وتجاوز هذا التصور أو الفهم الأخلاقي الخاص ، وغالباً ، في مثل هذه الحالة ما يكون مستند المنبع أو المصادرة هو الجنس أو ما يدور حوله أو يفسر على أنه جنس فاضح .

ويتبع السابق مرتكز آخر متصل به ، ولكنه في الوقت نفسه يعطي مؤشرات جديدة إضافية ، ونقصد به ما يسمى بقيم المجتمع وعاداته أو المناطق التي يجب الأنتثار حولها الشكوك . وطبقاً لهذه المرتكزات توضع القوانين المقيدة . وتسمى عادة المنظمة للفن ، وهي تضيق وتتسع طبقاً لتفريعاتها وتبعاً لمساحة الحرية المسموح بها .

إن المبدع في منطقتنا إذا تجاوز العقبات السابقة وتغلب عليها ، فإن حاجزاً آخر من حواجز الحد من الحرية يعترض طريق انفتاحه على حريته المفترضة ، وهذا الحاجز ، في هذه المرة ، يمثل نقطة وسطى بين إطارين من أطر المحاصرة ، فهو حصيلة لضغطين أولهما داخلي وثانيهما خارجي ، فهو مقسوم بين المبدع

والمتلقي يشتركان معاً متعاضدين في تقليص مساحة الحرية ، ففي مجتمعاتنا الصغيرة التي تضيق فيها الشرائح الإنسانية ويتقارب الأفراد وتتجاور العائلات والمشائر والقبائل وتتداخل ، مشكلة المدينة - القرية ، فإن وضعاً يتخلق أمامنا ، ففن المسرح فن مدينة تتسع فيها القضايا وتتعدد المشكلات وتتخذ وضعاً أو تتكون مسافة بين الأفراد والمجموعات داخل هذا العالم المتسع كما ونوعاً ، وتتوعد النماذج ، فتكون المعالجة ذات صيغ عمومية يسمح لها الإطار المتشعب والمتسع بالتحرك ، وتكون القضية المطروحة عادة تمس مجموع الأفراد أو الفئة أو الطبقة ولكنها لا تقصد فرداً بعينه أو عائلة أو قبيلة ، فهذه العلاقات تضاعف دورها التأثيري في مجتمع المدن ، وإن وجد فهي لا تعتمد على ذاتها ولكن على تحالفات معقدة يفرضها المجتمع المدني. ولكن مجتمع المدينة - القرية مختلف، فالتأثير الشخصي المباشر والصلة اليومية، والوجه المتألقة والأكتاف المتلامسة تقرض قيدها ببقى مائلاً ، ولهذا تنقلص مساحة الحرية عند المبدع لأنه جزء من كل متقارب ، لهذا يتضخم أمامه حضور المتلقي.

المتلقي ، إذن ، هو أحد عناصر الضغط المؤثرة في حرية الكاتب ، وهو متلق مختلف عن المتلقي الآخر العام الموجود في المدن ، لذا يشهد عنصر ضغطه ، خاصة إذا تمثلنا ما هو معلوم من خلال الدراسات الأدبية أو ما أكدته دراسات علم الاجتماع الأدبي ، ورصدته دراسات تاريخ الأدب حين أكدت الصلة المؤثرة والعلاقة المتبادلة بين الاثنين - المبدع والمتلقي والتي لعبت دوراً جوهرياً في تأطير حرية الكاتب أو إطلاقها تبعاً لنوعية هذه العلاقة ، ولسنا معنيين إلا بالتذكير فقط بما تتداوله الدراسات الأدبية العامة التي أكدت الرابطة بين طبيعة المجتمع اليوناني والجمهور المتلقي وأثر هذا على تكوين التراجيديا اليونانية ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

وكذلك طبيعة المجتمع الأرسقراطي في القرن السابع عشر ومتطلباته الخاصة التي حكمت الفن الأدبي ، ويكفي أن نتذكر من قواعد الفن الكلاسيكي تلك الإشارة إلى ما سمي بمبدأ اللياقة أو اللائق وغير اللائق ، وصلة هذا بالذوق السليم عندهم . فهذا كان مرتبطاً بجمهور أرسقراطي ولم يكن أدباً شعبياً . المتلقي ينتمي إلى طبقة محددة ، وهناك تأثير متبادل بين نظرة هذه الطبقة للفن والحياة ، ولهذا أصبح كل ما يصدر لها من الفن مقنناً ، فحب هذا المتلقي للنظام يقتضي احترام السلطة والخضوع لها ، وهذه السلطة يجدها في كل ما يحيط بتجاربه الإنسانية السياسية والدينية والاقتصادية والأخلاقية والاجتماعية ، والمحافظة على هذه أصل من أصول العمل الفني ، لذا أخضع للقواعد التي سنتها الهيئات الحافظة من كنيسة وبلاط⁽²⁴⁾ .

وهذه اللياقة تتمثل في الانسجام داخل العمل الفني ومع الوسط المتلقي ؛ لذلك توالت الشروط والقواعد الكلاسيكية المعروفة التي حددت حتى نوعية ومصادر أسماء أبطال المسرحيات واللغة وما ينبغي أن يخفى أو يظهر ، فكان من القيود مثلاً تجنب كل حديث يخدش الحياء وتجنب كل مشهد مكدر أو مقرز ويكتفى فقط بسرده .

وهذا التوافق بين المبدع والمتلقي استمر أثره باقياً ومرافقاً مع كل التيارات الأدبية التالية ، فالرومنسية تراعي الطبقة البرجوازية الصاعدة ، والواقعية تراهن على المجتمع العمالي في المجتمع الصناعي فتتأثر به وتخضع لشروطه أو لأطروحاته الفكرية .

ليس هذا استطراداً ولكنه تذكير بحقيقة ، فالمجتمع المستهلك يتحكم بما يقدم

له سلباً وإيجاباً ، وإذا كان هناك من يرى في هذا توجيهاً للكاتب وليس حظراً على حريته ، فإنه من المؤكد أن هامش تحرك الكاتب مرتبط بهذا التوجه العام الذي يتحكم بالكاتب شعورياً أو لا شعورياً على الأقل .

ولعل من أطرف الضغوط تلك التي تدخل في أخص خصوصيات المبدع ، هو ذلك الحظر على مناطق لا يحسن الاقتراب منها ، فتضييق مساحة التناول في الأعمال الدرامية في عمومها ، فتحن نلاحظ في كثير من الأعمال الدرامية ، في التلفزيون على الأخص . ومن ثم المسرحيات ، حيث نلاحظ أن ثمة شرائح معينة من المجتمع تحول المحظورات دون التعرض لها ، وإذا كان رجال القضاء يمثلون منطقة مشتركة في محاولة الحرص على عدم التعرض لهم في كثير من البلاد العربية ، وإن كان هذا يضييق ويتسع تبعاً لرسوخ التقاليد الفنية . لهذا منع تصوير الكثير من الانحرافات التي تحيط بساحة العدالة ، وتعرضت بعض الأعمال التي حاولت الاقتراب من هذه المنطقة إلى هجوم وتضييق .

ولكن الدائرة لم تقف عند هذا الحد ، فقد اتسعت لتشمل الشرطة ورجال الجيش والأطباء ، بل ومسمى كبار الموظفين الموصوفين بصفاتهم إلا القليل . لذلك نجد المشاهد المتكررة التي نلاحظها حين تفتح الستارة أو المشهد والذي يكون غالباً في مكتب شركة أو صالة منزل تهرباً من الدخول مباشرة في الأجهزة الحكومية .

وإذا كانت الأخيرة قد خفت سطوتها وأصبح الاقتراب منها ممكناً ، بعد حدوث كوارث قضت على التحجج القديم ، أو أن حكم التطور أفسح مجالاً يسمح بالتجوال في هذه المناطق المحظورة ، إذا كان هذا قد حدث ، فإن ثمة حاجزاً آخر يعلق على شماعة المجتمع وعلاقاته الداخلية ، فيحظر الإشارات المباشرة أو غير

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

المباشرة إلى فئة أو قبيلة أو طائفة خوفاً من الوقوع في مزالق الحساسية التي تخلق تناقضاً أو تثير وجع دماغ لا تريد الجهات المعنية أن تتعرض له ، ومن ثم فالجهة الأسهل والممكن السيطرة عليها هي المؤسسة الفنية التي يسهل منعها ومصادرة حيز من حريتها المفترضة . وهناك أيضاً المحافظة على سمعة المجتمع والتي أقيم لها تصور يجعلها مبرأة من أي سلوك أو انحراف مهما كان محتملاً أو متوقعاً في أي مجتمع ، فمثلاً على الفنان أن يتردد كثيراً في جعل المواطن الخليجي يظهر على خشبة المسرح مهرباً للمخدرات أو منحطاً سافلاً ، فهذه إن وجدت يجب أن تغطي أو تخفف من خلال أفراد أو إشراك فئات من جاليات غير خليجية ، حتى يزول الحرج ، أما جعل فتاة خليجية تحترف الدعارة أو ذات سلوك أخلاقي منحط ، أو أسرة منحلة انحلالاً واضحاً مقززاً فهذا أيضاً يثير عليك دبابير المتحمسين للبراءة المطلقة .

هذه وغيرها حواجز تقف ممثلة حجر عثرة أو هي مناطق يضيق حولها التناول ، فلا تمس إلا رمزاً أو إيحاءً ، أو من خلال إشارات عامة لا تحدد ولكنها تغطي المناطق المقززة حتى تحافظ على مشاعر المجتمع المتلقي .

ولا تكتفي سطوة المتلقي في الخليج للفن المسرحي عند هذا الحد ، ولكنه يضيف أعباء أخرى تتجاوز التوجهات العامة ، فالمتلقي في الخليج محكوم بظروف بيئته ودرجات الوعي والمكونات الثقافية البعيدة عن تفهم أساسيات الفن المسرحي . هذه وغيرها تضيف ضغطاً كبيراً على المبدع ودرجة حركته ، ولعل أبسط هذه الضغوط وأقربها إلى الذهن هو أن درجة الوعي الدرامي عند المتلقي الخليجي ، وإن تسلب ببعض المعرفة الدرامية ، إلا أن منابع ومرجعية ثقافته بعيدة بعض الشيء عن الحس الدرامي ، فهو قد يكون ذا وعي خاص بالشعر والفنون النثرية

المعهد ، وحتى فن النثر القصصي الذي نجد بعض ملامحه في الأدب الرسمي المعتمد ، أما الفن الدرامي فهو شيء جديد يحتاج إلى جهد جهيد لتبيين دقائقه وشروطه الخاصة .

ونحن هنا لا نسعى لتقليل أثر النقلة النوعية ، ولا التشكل الثقافي المتراكم خلال العقود الأخيرة ، والتي كان لها تأثير قوي وبارز ، ولكن هذا مقتصر على فئات قليلة ، أما خارج هذه الشريحة المحدودة فإن الموقف مختلف تماماً ، خاصة أن المتلقي عادة يكون أكثر احتراماً في التلقي للفنون الضاربة في جذور ثقافته ، فهو يقدر قديمه ويخضع لشروطه ، كما نلاحظ بالنسبة للموقف من الشعر ، وليست هذه ميزة فقد تكون قيداً أحياناً ، ولكن الذي يعنينا هنا هو الموقف من الفن الدرامي الذي يستند إلى هذه التجربة المحدودة عند المتلقي ، كما هي عند المبدع ، وهذه التجربة المحدودة تثمر لنا متلقياً ذا مقدرة محدودة التلقي . وهذا التدني في المقدرة يلقي بأعباء على الفنان في معالجته الفنية ، فهو لا يتحرك في الهواء منفصلاً ، خاصة ، كما أكدنا ، أن الفن الدرامي فن جماعي في الإبداع والتلقي ، لذا كان من البد أن يكون هذا المتلقي حاضراً فاضاً شروطه الخاصة على المبدع من حيث تكوينه لعمله الفني ، وهذا يمثل عامل ضغطٍ وحدٍ من مساحة الحرية التي يتمناها المبدع ، بل إن هذا يخلق ، أحياناً ، انفصلاً مؤلماً عند المبدع الذي يطلع عادة على التجارب الفنية العالية ، ويتابع الأعمال التجريبية التي تحظى بقبول في مجتمعاتها ، ويحس أنه حين يتمثلها ، أن حاجته ملحة إلى أن يعطى مساحة للإبداع . ولكنه يصطدم بواقع ضغط المتلقي في مجتمعه وحاجته إلى نوع معين من العروض ، وإذا حاول أن يتحدى هذه الرغبة الخارجية يعيش انفصلاً قاسياً عن مجتمعه ، وبين هذين يعيش المبدع حيرة المسلوب

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

جزءاً من حريته ويعاني من المساحة المتاحة له والتي تزداد ضيقاً أكثر فأكثر . وتتكاثر عناصر ضغط المتلقي على المبدع حين تصل إلى المفاهيم ، وهذه أكثر خطورة من سواها . فهنا تأتي درجات التماس المرتبطة والخالقة لنا الكثير من سوء الفهم ، حيث يبرز لنا ذلك المفهوم المسطح عند المتلقي حول علاقة الكاتب بموضوعه في الأعمال الدرامية ، فيدخل في وهم فهمه أنه ليس هناك فرق جوهري ومسافة فاصلة بين المبدع وما يقدم من موضوع أو يجسد من شخصيات ، وأن ما يقدمه إنما هو فن مخلوق ومستوحى ومشكل ومركب ضمن عالم خاص يفرضه الموضوع وليس بالضرورة أنه يمثله ، أو يقدم أحداثاً من حياته أو من حياة من حوله تقديماً حرفياً تسجيلياً ، إن هذا الفهم المسطح لا يفصل بين أمرين مختلفين ، معتقداً أنه إذا كتب الكاتب أو أخرج المخرج أو مثل الممثل فإن هذا كله ينسب أو ينظر إليه على أساس أنه جزء من هذا المبدع ، وهذا التصور الخاطيء يقيم سوراً من الخوف عند هذا المبدع يجعله يتردد ويبتعد عن استقصاء ما حوله والتبصر فيه تبصر الناقد المحلل ، وهذا التردد إنما هو قيد آخر على حرية الانطلاق ، لأن وهم الناس الذي تشكل لم يدرك أنه إن وجد تشابه بين حياة المبدع وحياته أو محيطه ومعارفه إنما هو تشابه شكلي ، فليست هذه العوالم إلا مصدرراً من مصادر التجربة وهي ، عادة ، تحوّر وتغيّر وتخرج على الأصل الذي صدرت عنه ، وإذا بقيت بعض خطوط التشابه الخارجي فإن هذا لا يعني أن ثمة تطابقاً داخلياً ، فالمبدع الموظف مثلاً عندما يكتب أو يجسد الوسط المعاش له لا يعني حدود نفسه أو وسطه ومثله المحامي والصحفي الخ .

وهذا الربط الساذج تزداد خطورته وضرارته عندما يصل إلى التأثير أو محاسبة الرأي ، حينما تتدخل المفاهيم الخاطئة لتقييم رابطاً أو تعجز عن تبين الفارق بين

حرية الرأي وإبدائه فنياً ، والعلاقات الشخصية ، فالفنان حين يقدم أو يتبنى عملاً فإنه يقدم وجهة نظر خاصة أو تصوراً يستخلص عادة من مجمل العمل الفني بنماذجه الإيجابية والسلبية ، وهي قضية منفصلة عن معالجة النماذج البشرية أو مفردات الحوادث أو الإطار المكاني أو الزماني الذي تدور فيه الأحداث ، فالحدث أو النموذج البشري يفترض أن ينظر إليهما ضمن وسطهما والسياق الذي جاء فيه ، وإن أي تشابه مع محيط الفنان ، فهو لا يمثل شخصياً . وهذا الفهم لا يلغي أن مستوى الرؤية العامة وطبيعة التصور يعنيان ، ولا شك في هذا ، رؤية ورأياً للفنان المبدع ، وهذا الجانب يحتاج ، ضرورة ، إلى هامش أساسي من الحرية ، وهنا تبرز أماننا العقبة الكأداء ، والتي تتحكم في مسارات كثيرة من حياتنا ، عندما نعجز عن إدراك أن الرأي لا دخل له في العلاقة الشخصية ، وأن الفنان حينما يناقش أو يتبنى رأياً يمس شريحة أو موضوعاً ويبيدي وجهة نظره في قضية ما فإن هذا لا يعني أنه على المستوى الشخصي يعادي أو يحارب كل الوسط المقصود بهذا العمل .

ومع ذلك فإن هذا السيف المسلط الذي يحاسب الفنان على حرية رأيه ، يجعله يخسر أصدقاءه ومعارفه وجهات لا يحمل لها خصومة ولا يقصدها بذاتها ، ومن ثم يصبح منبوذاً أو على الأقل منهمكاً بصد كل الرماح الموجهة إليه باذلاً وقتاً وجهداً في التوضيح والتبرير والشرح مما يحد من تحركاته المقبلة وتصبح حريته في هذا المجال مشوبة بقلق كبير .

إن آثار هذه الصلات الشخصية تلعب دوراً واضحاً في محاصرة الحرية في زاوية ضيقة ، فضيق الشريحة المخاطبة والتي توجه إليها هذه الأعمال ، ومعرفة الناس لبعضهم ، كل هذا يخلق نوعاً من الإحراج الشخصي الذي يكون بدوره ضاغطاً

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

على الحرية المفترضة ، فالمبدع مستهدف مراقب محاسب على كل شيء ، بما فيه سوء الفهم أو شطط التأويل ، والذي يرافقه عادة أقوال متناثرة تشعل النار تحت أقدامه⁽²⁵⁾ .

وهذه النقطة تقربنا من أخرى نخالها حرجة وفعالة في محاصرة الحرية في منطقة الخليج . فهذا المجتمع الصغير معقد في داخله تعقد المجتمعات الكبيرة ، فهو تحكمه أولاً علاقات داخلية تمثل انتماءً داخلياً موازياً للانتماء الوطني ، وتتعلق هذه الانتماءات الداخلية فتصل إلى منازعة الانتماء الوطني نفسه ، حين تصل إلى مستوى المبدأ أو العقيدة الراسخة التي لا يسمح لها بأن تمس ، فمن الممكن أن تسهل الإشارة إلى العلاقات الطبقية ، رغم أنها علاقات قوية ومتشابكة تشابك مصلحة ، ولكنها عندما يكون بجوارها سلطات أخرى تعزز توزع الانتماء مثل السلطة القبلية ، وهي قوية وكبيرة تتضخم فيها كمية الواجبات التي يتحملها الفرد حتى لتكاد تصبح دولة داخل الدولة ، لها شروط انتماء تقدم على ما سواها ، ومثل هذه السلطة العائلية الكبيرة التي تصل عند بعض العائلات إلى مستوى المفهوم القبلي ، بل تزيد عليه أحياناً لأنها تعتمد الوسائل الحديثة في الدخول إلى كل جهات المجتمع ومؤسساته بحيث تكون عيناً مراقبة وعنصراً ضاعطاً يحمي هذه العائلة - القبيلة . ويضاف إلى هذا كله الطائفية التي لا يجهل أحد دورها وأثرها ، وينضم إلى هذه الفئات التكتلات الضاغطة الحديثة مثل التجمعات الدينية والنزعات السياسية التي تكون عادة أشبه بالعصبية القبلية منها إلى الرؤية الحديثة القابلة لأي حوار أو نقد أو اختلاف .

إن مثل هذا التوزع والتغلغل لمثل هذه القوى في مجتمعات صغيرة ، واعتبارها مناطق لا تمس ، وتضخم الإحساس التآزري عند أفراد هذه الشرائح حيث يتحكم

فيها ميراث المجتمعات القديمة ، فالكل يمثل الكل ، وأية إشارة أو فكرة تعني أن هذا أو ذاك المجتمع مقصود مستهدف من هذه الحركة أو تلك الفكرة ، كل هذه تجعل مخارج الفنان إلى الحرية ضيقة صغيرة لا تكاد تسعها ثيابه ، فهو لا يستطيع تجاهلها أو تجاوزها لأنه غالباً ما يكون منتمياً أو محسوباً على إحدى هذه الفئات ، وهذا يقف حائلاً بقوة دون التعرض لما يمسه أو يناقش العلاقات فيما بينها ، وإذا أخرجها وعلاقاتها ، من دائرة الإطار الذي يتحرك فيه ويعبر عنه فكأنما يخرج أكثر المجتمع من دائرة العمل الإبداعي .

إنها أشواك مسنونة تحاصر المبدع ، فلنا أن نتساءل عن أية حرية بات يملكها من تقام أمامه هذه الحواجز واحداً يعقب الآخر وكلها تحول دونه ومادته الأساسية .

إن هذه التقاليد و قدسية هذه الصلات تستند إلى تاريخ قديم ، وإلى أبعاد عشائرية وقبلية وعقائدية ، ومن ثم تصبح مواجهتها محفوفة بالمخاطر ، لأنها مستقرة ساكنة في زاوية القداسة ، أو كما يقول عنها الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم (هناك كمّ من المعايير والتقاليد والقوانين والمواضع في مجتمع الخليج تمثل شبكة من الكوابح التي تحول دون قيام شكل من أشكال الحوار مع النماذج العليا للنظام المتسلط) (26) .

ويبقى بعد ذلك العقل الجماعي ، أو ما نسميه ، أحياناً ، بالتوجه العام والمتمثل بالضغط الشعبي ، فهناك دائماً أفكار سائدة أو توجهات عامة تسود مرحلة ما أو فترة زمنية معينة تجعل الذوق العام أو الرأي العام مضاداً أو مندفعاً في خصومة أو متعاطفاً مع فكرة أو توجه أو وجهة أو قضية . فهذه تصبح حالة من حالات التحكم والسيطرة تجعل الفنان غير قادر على عرض الوجهة الأخرى المضادة أو تصويرها إلا من خلال المنظور السائد ، فيدين ما أدانه الرأي العام ويمجد ما

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

يمجده . ويمثل الخروج عن هذا الخط طريقاً محفوفاً بالكثير من المخاطر ، لذلك نجد أن الفنانين حين يقدمون - وما أكثر ما فعلوا ! - على معاداة السائد أو مخالفته يدفعون ثمناً غالياً وتضحيات جسيمة .

ضغوط النوازع الداخلية عند المبدع

الحلقات السابقة تخلق نوعاً من الضغط الداخلي عند الفنان ، فتمارس دورها في تقليص مساحة الحرية عند المبدع ليس في الخارج ولكن في داخل الفنان نفسه ، حينما تتحكم فيه التجارب والصدمات والهواجس فيصبح رقيقاً على فنه ، ليس من جهة الرقابة الفنية المطلوبة التي تشد الأفضل والأكمل في التجربة الفنية ، ولكنها رقابة الخوف وتوقي الشرور ، أو على الأقل الرغبة في أن ينفذ من الحصار كي يتصل بالجمهور .

إن هذا النوع من الرقابات هو الأخطر والأجدر بالانتباه إليه والتخلص منه ، لأنه نابع أو صادر من المبدع نفسه ، حيث تستبد به نقطة تحكم تسيطر وتوجه التجربة الفنية ، ومن ثم تنكمش رغبة التمرد ، خاصة حينما تتضخم هذه النقطة بفعل محاصرة الواقع وظروف ومتطلبات الإنتاج للإبداع الفني .

إن الفنان يصبح حينئذ رقيب نفسه ، يتحكم به حذر المقياس الرقابي فيفكر بمنطق صادر عن سواه ، ويضع أمامه مجموعة من المحظورات ويحاول التلاؤم معها أو يخطط لطريقة يقفز من خلالها عليها .

وهذه المرحلة خطيرة جداً وفاصلة ، لأنها تقدم لنا سقوط الحرية الفنية في مراحلها الأولى ، وهي تستبد بالكاتب الخليجي بالذات لأسباب كثيرة ، يأتي في

مقدمتها أننا لا نستند في ثقافتنا إلى عمق وإرث ثقافي يكون لنا حصناً نلجأ إليه، إذا غابت النظرية العامة أو المبدأ المتبلور بفكرة يدافع عنها المؤلف بفهم وصلابة ، فغياب النظرية والحماية الثقافية يسهلان الطريق لعناصر الخضوع للسيطرة المفروضة ، فتأتي الأعمال الفنية وقد ترسمت خطى محددة لا تتجاوزها.

المبدع ، في مثل هذه الأحوال يتحول إلى صانع متأقلم ومحافظ على الخطوط المرسومة له مسبقاً . فهو إذن قد فقد جزءاً أساسياً من حريته ، حرية التفرد والإبداع ، وانتزع منه فتيل السيطرة على طاقاته التي يفترض أنها لا تحد عادة بحدود أو قيود . وتأتي خطورة هذا الحد من الحرية من أن الفن بطبيعته إبداع يتجاوز ما هو متعارف عليه. وهو عادة لا يسلم ولا يصوغ تجاربه على مثال سابق، بل إن سر إبداعه آت من أنه يتجاوز أو يسعى لتجاوز الأمثلة السابقة ، فإذا اضطر إلى الخضوع إلى معيار سابق على التجربة ذاتها ، أو راعى شروط هذا المعيار ففي هذا انتقاص ، ولا شك ، من حريته . إن تقابل الرغبتين ، رغبة التحدي وميل الانصياع أو التطبيع . يحدان من مساحة الانطلاق التي توفرها الحرية ، ومن ثم يخف التوهج وتتوالد أشكال من الفن تتسجم مع هذا الاسار مستجيبة لهذه الظروف في حدها السلبي ، فيقع الفنان في أسر التسطيح أو التكرار والتفكك على غير أساس أو خلق موضوعات ذات هلامية بعيدة عن الوقاع المباشر ، وتتوارى الثقافة المسرحية الأصيلة وتذوب المواقف فيتساقل الفن المسرحي ويخرج من حد الفن الناضج إلى حيز المسامر والمهرج⁽²⁷⁾.

وهذه النقطة تقودنا إلى منطقة أخرى يفقد فيها المبدع استقلاله ومن ثم حريته، فيضعف الإبداع عنده ، وافتقاده إلى التجارب الناضجة يدفعه إلى اتباع التجارب

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

العالمية . وهذا منهج قويم ولا شك . لأن التجارب الإنسانية العالمية هي مصدر إثراء وتنمية ، وهي تقدم إضافات وبوابات كثيرة يدخلها الفنان جانباً منها ما تحمله من عوالم ثرة تنمي معارفه وتفتق جوانب الإبداع في دواخله ، ولكن هذا الجانب قد يتحول في كثير من الأحيان . وخاصة في العالم الثالث ، وبالذات في الدول الحديثة العهد بمثل هذه الفنون الجديدة ، قد يتحول إلى تبعية تفقد هذا التابع إرادته القادرة على تمكينه من تقديم فن جديد ، فالمبدع في الخليج حينما يخضع للثقافات والتجارب الأكثر نضجاً ، عربية كانت أو أجنبية ، ويقف موقف العاجز أو المسلوب المأخوذ فكراً ، وخاضعاً خضوع المنبر ، قد يؤدي هذا إلى تسرب حريته الذاتية ، وبدلاً من أن يكون متلقياً هاضماً متمثلاً لكل التجارب محتفظاً بعقله وتصورات ومقومات النقد ، والاختيار والتجارب ، يتحول إلى أداة أو صدى يردد ما يملأ عليه دون إرادته ، وهذه مصادرة خطيرة للحرية الذاتية ، وهي نابعة من مناطق العجز الداخلية عند هذا الفنان ، ويكون عادة مقصراً من جهتين ، فلا يصل إلى مستوى تلك التجارب الناضجة ، ويبقى في الوقت نفسه بعيداً عن محيطه منفصلاً عنه . ولعل بعض التجارب المسخ التي شهدتها المسارح الخليجية توضح هذا ، حينما دخلت في تقليد التجارب الحديثة دون أن تعي ، ولا نقول تتمثل ، الأصول التي صدرت منها تلك التي أخضعنا إمكاناتنا الخاصة لها ، ولعل هذه النقطة تكاد تكون مشتركة في كل مناطق العالم الثالث الذي استطاع في العقود الأخيرة فقط أن ينفذ ضغط التبعية ليقدم تجارب جديدة وناضجة نالت اهتمام العالم .

إن ثمة ظروفاً فنية بيئية واجتماعية واقتصادية ترتب أوضاعاً مستحدثة وتخلق مشكلات جديدة ، وهذه تتطلب فناً أو نوعية من الفن صادراً عن إنسان يملك

حرية الانفعال والتأثر والتفكير والمعالجة المناسبة ، ومن ثم فإن هناك حاجة إلى نوع من الانفصال أو وضع مسافة تسمح لنا بالتأمل والنقد والاختيار والتمثل ولا نقول الانقطاع ، فالاتصال مطلوب ، بل إنه أصل لا فكاك منه ، ولكن ضمن تلك المسافة المفترضة التي تسمح للفنان بالاحتفاظ بذاتيته وشخصيته ، وهذه المسافة إذا لم يستطع الفنان أن يحافظ عليها فإنه فاقد لحرية لا محالة . وكل هذه خطوط خطرة تحيط بالفنان في الخليج ، زاد من خطورتها انفتاحه المتأخر على آفاق الفنون الحديثة ، وهذا جعله يسير على هذا الدرب الشائك الذي يحتاج إلى وعي وفطنة وتنبه .

الخروج من دائرة الحصار

وبعد :

فإن الخروج من هذه الدائرة المغلقة المحكمة ليس مستحيلاً فهو ممكن ، ليس فقط من بوابة التحدي ولكن من منفذ التفرد الفني ، فالفنان حينما يتحرر من الداخل سيجد حتماً وسائله القادرة على مساعدته لممارسة حرية مع بقاء هامش المغامرة ، فليس هناك إبداع لا تدعمه مغامرة شجاعة ، ولكن مع التأكيد على أن قبل وجود المغامرة أو شجاعة التهور هناك المقدرة الفنية التي نراهن عليها ، فالكاتب المحيط بفننه والتمكن من وسائله يستطيع أن يخلق دوائر إبداعه .

ولكن سنرى ، في المقابل ، أن هذا الأسلوب في التحرر من خلال إمكانات الفن الرحبة ، وخلق عوالم جديدة مؤثرة ومتملصة على عين الرقيب ، مهما كان ، تحتاج إلى مقدره خاصة في استخدام وسائل الإيحاء أو الرموز أو الأساطير أو

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الاستحضارات التاريخية أو التمويلات الموصلة معناها ، دون أن تقع في دوائر التبسيط أو تكون هدفاً للعيون المراقبة . وهنا سنلمس أن الكاتب غير المتمكن أو غير المحيط بموضوعه سيسقط وتتسطح معالجته فتتكشف أهدافه ، أو يقع في إسار الغموض والتغريب فيكون فاقداً لشفافية الإبداع وغير قادر على التوصيل ومن ثم التأثير .

لقد توفرت بعض المنافذ التي سمحت بالاقتراب من بعض المناطق المحاطة ببعض الأسوار ، ولعل أبسط تلك المنافذ وأقربها ذلك الدخول السهل الهضم ، مثلاً ، الفنان الجماهيري المحبوب الذي يختار طريقاً مقبولاً ، ويملك المقدرة على التصرف مع حساسية الموقف ، فقد يقبل منه ما لا يقبل من غيره ، مثلاً في بعض حالات تصوير الفنان حسين عبدالرضا وأمثاله لبعض الشخصيات والمواقف - مسرحية سوق المناخ مثلاً - أو إطلاقه بعض الإشارات التي لو صدرت من غيره لأولت تأويلات شتى ، ولكن مثل هذه الحالات مرتبطة ، عادة ، بشخصيات فنية معينة وليست قاعدة يركن إليها ، كما أنها لا تلغي الخط العام الذي نتحدث عنه حول حق كل فنان بالتمتع بمساحة من الحرية تسمح له أن يعبر عن خواجه وتصوراته .

ولكي ينفذ الفنان المسرحي الأصيل صاحب الموقف المتميز من هذا الحصار المفروض ، ولكي يحقق شيئاً من حرته المستلبة لجأ إلى الخروج من هذا المأزق باستخدام المخارج في الوسائل الفنية ، والاختيارات التي تسمح له بأن يتحرك في مساحات أوسع .

ونستطيع أن نتلمس عدداً من الوسائل التي لجأ إليها الفنانون للخروج من هذه

المأزق مثل :

❖ الاعتماد على الرمز ، ففي المساحة غير المحددة التي يهبها تجريد الرمز ، مجال وهروب من عدم التحديد أو الإشارة المباشرة ، فالتجهيل وعدم التحديد وتوسيع الإطار والتهويم ، كل هذه مخارج تسمح للتعبير الفني بأن يأخذ مداه في الوقت الذي يقلل من الدخول في مناطق الخطر ، علاوة على أن هذا فيه استخدام مشروع ومريح من الناحية الفنية ، فالرمز أساس فني رفيع المستوى يسمح لخيال الفنان أن يحقق ذاته باستعراض إمكانياته .

ويدخل في هذا استخدام الأنماط أو الاستخدامات الخاصة لبعض النماذج البشرية في محاولة للخروج عن المباشرة ، أو إسقاط وإكساب بعض هذه أبعاداً لدلالات خفية ، ولعل من المفيد الإشارة إلى الأنماط الثلاثة التي أدار حولها الدكتور إبراهيم عبدالله غلوم الحديث حول نماذج السلطة القهرية والتي تمثلت عنده في الأب والنوخذة والسلطان ، فوجد فيها نماذج رامزة لقضايا معاصرة ملتهبة ، فهي مثلاً أوغلت في اهتمامها برمز الأبوة من أجل مواجهة أشكال التخلف الاجتماعي التي يرثها المجتمع التقليدي عند ازدياد ضربات التغيير ، وهذا الرمز يقدم طاقة درامية منفتحة وضعت أمام الكاتب المسرحي عنصراً مغزياً لها ومحققاً الوجود الذاتي والموضوعي في الحياة ، من خلال هذا المقدار من التعبير التلقائي عن المعارضة لكوابح السلطة القهرية ، والتي تقف وراء أشكال التخلف في مجتمع الخليج⁽²⁸⁾ .

❖ الاستتار وراء التاريخ ، أي حدث في زمن آخر ، وهذا يحمل في داخله ابتعاداً ، أو وضع مسافة فاصلة تسمح بإلغاء التفسير الشخصي المباشر إلى العمومية

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

التي تقلل من حدة انفعال التلقي الشخصي .

❖ قذف القضية إلى الخارج ، أي حدث في مجتمع آخر ، وفي هذه الحالة يكون الركون والاعتماد على النصوص العربية ، التي تكون قريبة المأثى والدلالة ، للتشابه والترابط اللذين يسمحان بمس القضايا المحلية بصفتها جزءاً من القضايا العربية العامة .

وزيادة في التستر أو تحقيق الذات الفنية في مجال تجاوز الطوق المفروض ، يلجأ إلى الأعمال الفنية العالمية التي تتيح فرصة لانطلاق الفنان مع تلك النماذج العالمية ومس القضايا الهامة والأجزاء الملتهبة منها دون أن يدخل تخوف أو تهيب المحاسبة واللوم والمطاردة .

❖ إضافة إلى ماسبق نجد أنه قد تتضمن الأعمال المسرحية بعض النماذج من خارج المجتمع الخليجي ، ويأخذ الفنان فرصته لتصوير الانحرافات والأمراض والقضايا التي يريد أن يأخذ حريته في تناولها منسوبة إلى (غير الخليجي) . وقد سببت هذه إحراجات سياسية وضغوطاً خارجية وانتقادات محقة قللت أيضاً من التوسع في استخدام هذا المخرج .

❖ وقد يعمد الفنان إلى الخلط بين العربي أو العالمي بالمحلي ، وفي هذه الحالة ، يقوم بالتمويه والتغيير ، فيصبح عنده منفذان يستفيد منهما ، فهو يقدم العالمي الذي يتحدث عن مجتمع آخر ، وتكون هذه ذريعتيه ، وفي الوقت نفسه يكسبه إطاراً محلياً ، أو شكلاً ينبىء عن المحلية وبهذا يكون قد استنفر الجانبين معاً مستفيداً منهما .

هذه بعض الوسائل التي حاول الفنان المسرحي من خلالها أن يسترد شيئاً من حريته ويوسع الإطار الضيق الذي حوَّصر فيه ، وقد خاض خلال الخمسين سنة الأخيرة معارك وتعرض لمضايقات ولكن الأمل والتصميم ترافقا سعياً وراء إرساء هذا الفن المتميز ، فإذا المسرح مؤسسة اجتماعية رائدة لا يستطيع أحد أن يقلل من أهميتها أو يلغي دورها .

وهذا التاريخ النضالي لا يحسن أن يتوقف ، بل إن على الأجيال الحالية والقادمة أن تمتد خطواتها إلى الأمام فلا تستسلم ، فالمطالبة بالمزيد من الحرية المباشرة والصريحة دعوة جديرة بالاستمرار ، فحق الفنان في إطلاق إبداعه هو حق لا يملك التنازل عنه لأنه متعلق بحق الوعي الشعبي الذي يتحمل الفنان مسؤولية خاصة تجاهه .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الهوامش والمراجع

- 1 - جيروم ستولنيتز ، النقد الفني ، تر : د. فؤاد زكريا ، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة : 1974 ، ص 514, 517 ، 519 ، وانظر كذلك موجز النقد الأدبي لفيرنون هول ، تر : د. محمود شكري مصطفى ، عبدالرحيم جبر ، دار النجاح ، بيروت . ص : 13, 14, 15 .
- 2 - لسنا في مجال تجاهل الحس الإنساني والغرض التربوي اللذين كانا يمثلان الدافع الأساسي في موقف أفلاطون ، فقد جاء موقفه المفرط في لومه في سياق حديثه عن تربية النشء والمحافظة عليه .
- 3 - د. محمود الربيعي ، في نقد الشعر ، دار المعارف ، القاهرة : ص 40.
- 4 - تولستوي . ماهو الفن ، تر : محمد عبدو النجاري ، دار الحصاد ، دمشق ، ص: 59 ، 89 ، 90 ، 100 ، 186 ، 199 ، 170 .
- 5 - عبدالرحمن الخريجي ، نشأة المسرح السعودي ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، الرياض ، 1986 ، ص 42.
- 6 - السابق : ص 43 .
- 7 - د. محمد حسن ، الحركة المسرحية في الكويت ، الكويت ، ص 49، وانظر كذلك خالد سعود الزيد ، المسرح في الكويت ، شركة الربيعان ، الكويت ، 1983 ، ص 49 .

- 8 - انظر المرجع السابق ، حيث يشير إلى مقالة عنيفة وجهها طليمات إلى الإرشاد والمرشدين ، ويقصد بها جمعية الإرشاد الإسلامية وقد نشر القسم الأول من المقالة (ومع أن المجلة وعدت بنشر البقية في العدد التالي إلا أنها لم تنشره مما يدل على أن معارضة أو سلطة قد رأت إيقاف هذا اللون من الحوار). ص 52 .
- 9 - مبارك الخاطر، المسرح التاريخي في البحرين، البحرين ، ص 39 ، 40 ، 41.
- 10 - السابق ، ص 107 .
- 11 - عبدالرحمن فهد الخريجي ، المسرح السعودي ، ص 46, 47.
- 12 - خالد سعود ، المسرح في الكويت ، ص 20.
- 13 - خالد سعود ، المسرح في الكويت ، ص 86.
- 14 - محمد الخريجي ، المسرح السعودي ، ص 40 ، 41.
- 15 - قاسم حداد ، المسرح البحريني ، وزارة الإعلام ، البحرين ، ص 35 ، وانظر دعوة أحمد المناعي ومناقشة قاسم حداد لها ، ص 43, 45.
- 16 - د. إبراهيم عبدالله غلوم ، ظواهر التجربة المسرحية ، شركة الربيعان، الكويت ، ص 63.
- 17 - السابق : ص 69 ، 107 .
- 18 - د. محمد حسن عبدالله ، الحركة المسرحية في الكويت ، ص 43 .
- 19 - عبدالإله عبدالقادر ، تاريخ المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة ، دار الفارابي ، اتحاد كتاب وأدباء الامارات 1988 ، ص 168 .
- 20 - المصدر السابق ، ص 167.

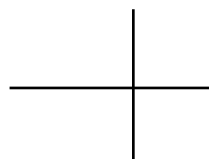
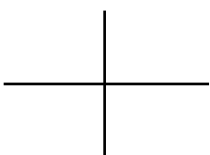
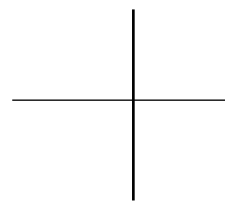
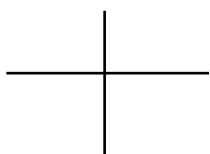
المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

- 21 - د. أمين العيوطي ، فرقة المسرحي العربي ، مسيرة ربع قرن ، الكويت ، 1986 ، ص 325 .
- 22 - الأستاذ خالد سعود الزيد ، المسرح في الكويت ، ص 254.
- 23 - الأستاذ قاسم حداد ، المسرح البحريني ، ص 52.
- 24 - فرد ب . ميليت ، جيرالد ايدس بنتلي ، فن المسرحية ، تر : صدقي حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ص 301 .
- 25 - عندما قدم النشمي في إحدى مسرحياته نموذجاً بشرياً التقطه من الواقع المحيط به ، ربط الناس بين النموذج والشخصية وتبرعوا بتقديم معلومات إضافية . وفي الوقت نفسه أشار النشمي إلى أن بعض الممثلين تعرضوا لضغوط خارجية ، مذكرات النشمي ، ص 405 ، 406 من كتاب (أدباء الكويت في قرنين) ج 3 لخالد سعود الزيد .
- 26 - د. إبراهيم عبدالله غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ، عالم المعرفة ، الكويت ، ص 290 .
- 27 - نشير إلى ما لمسه قاسم حداد من تراجع المعاودة عن المكانة التي اكتسبها ، حيث يعلق على عمله الثاني بعد أن تم توقيف مسرحيته (سبع ليالي) يقول حداد عن المسرحية الثانية : بأنها لا تمثل تراجعاً فنياً بالنسبة للمؤلف فحسب ، بل تعتبر تراجعاً موضوعياً ، متورطاً في فكر اجتماعي متخلف ، ص 54 ولعل صدمة المسرحية الأولى جعلته يصبح رقيباً على فنه .
- 28 - المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي : 312 - 313 .

المعقب

* الأستاذ أحمد عبد الحليم

- مخرج وممثل مسرحي عربي من مصر .
- خريج المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة .
وأكاديمية الفنون الملكية .
- ساهم في إنشاء مسرح المائة كرسي .
- له العديد من المسرحيات إخراجاً وتمثيلاً .
- شغل منصب مدير المسرح القومي بالقاهرة .
- يشغل الآن منصب أستاذ مادة التمثيل
والإخراج في المعهد العالي للفنون المسرحية
في الكويت .



التعليب

❖ كلمة حق ينبغي أن نفضح عنها وهي الامتتان الكبير إلى المسؤولين والمنظمين جميعهم الذين قاموا على إعداد وتنظيم هذا المهرجان المسرحي الخليجي الثالث لمجلس التعاون لدول الخليج العربية في أبوظبي ، إن إقامة مثل هذه المهرجانات تعتبر محطة هامة من أجل التزود بمعان ذات حركة ديناميكية تحرك من جمود الحركة المسرحية ، إذ تدفعها إلى التحدي في ظل ظروف صعبة يجياها العالم العربي بصفة عامة ومنطقة الخليج بصفة خاصة .

❖ فشكراً عميقاً للمسؤولين والفنانين ولوزارة الإعلام والثقافة في دولة الإمارات العربية المتحدة لما قاموا به من جهد وكرم وضيافة إزاء زملائهم وإخوانهم من الفنانين والأدباء والنقاد الذين أتوا للمشاركة في تلك التظاهرة المسرحية الرائعة والتي من شأنها أن تخلق مناخاً طيباً للحوار المفيد البناء الذي يكون إضافة وتأكيداً لضرورة وجود المسرح كظاهرة حضارية حتمية تستكمل بها أية أمة كيائها ووجودها .. هذا فضلاً عن العروض المسرحية المتنافسة التي تقوم بها دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية .

يقول أرنست فيشر، من أبرز نقاد الفن الاجتماعيين في العصر الراهن، « إن عمر الفن يوشك أن يكون هو عمر الإنسان » .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ويقول رينيه ويج ، أستاذ سيكولوجية الفنون التشكيلية في الكوليج دي فرانس :
« ليس الفن لهواً أو مجرد ترف ، مهما يكن هذا الترف رقيقاً ، بل الفن ضرورة ملحة من ضرورات النفس الإنسانية في حوارها الشاق المستمر مع الكون المحيط بها .. فإذا صح القول أن لا فن بلا إنسان .. فينبغي القول كذلك أن لا إنسان بلا فن » .

❖ يقول المصور موندريان « بيتر موندريان / عام 1872 - 1944 » وهو رسام هولندي « إن الفن يمكن أن يختفي وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن ، إذ لم يكن الفن في جوهره إلا تعويضاً عن انعدام التوازن في الواقع الراهن ، ويقول ... « إن الفن سيختفي عندما تصل الحياة إلى درجة أعلى من التوازن » .

وهو بهذا يرى في الفن بديلاً للحياة ، ووسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه .. وهي فكرة تحوي اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن وضرورته .. ولكن وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى في أرقى أشكال المجتمع .. ومن هنا نستطيع أن نستنتج حتى من هذا الرأي ذاته .. أن الفن سيكون ضرورة في المستقبل كما في الماضي .. ومن ثم فإن فن المسرح وهو أحد روافد فنون التعبير أصبح وجوده ظاهرة حتمية لمجتمعاتنا التي دخلها هذا النوع من الفنون منذ وقت قصير قياساً للمجتمعات الأوروبية التي احتضنته كمنبر من منابر التعبير الإنساني والتي استطاعت أن تقفز قفزات نوعية مما ساعد على ظهور تيارات مختلفة .. بينما نحن في مجتمعاتنا العربية بصفة عامة وفي منطقة الخليج بصفة خاصة أصبحنا متلقين لهذا الفن الوافد الذي جاءنا متأخراً نتيجة ملاسبات عديدة لا مجال لذكرها في هذا الوقت ، إلا أنه أصبح ذا ضرورة حيوية

بوجوده الحي وذلك بما نراه من اهتمام المسؤولين ونشاط الفنانين أنفسهم
بدليل وجود مثل هذا المهرجان اليوم .

❖ من هذه المقدمة التي سردت فيها أهمية ضرورة وجود هذا الفن
المسرحي في مجتمعاتنا فإنني أردت أن أشير إلى البحث والدراسة المتأنية والتحليل
الموفق الذي قدمه لنا الأستاذ الدكتور سليمان الشطي الذي يعتبر من الأدباء
والمفكرين الذين لهم دور متميز في رصد حركة المسرح في الكويت وفي منطقة
الخليج ، وبما أعرفه عنه من حماس بالغ وعشق لفن المسرح ، فلا أنكر أنني
استمتعت حقاً بتلك الدراسة التي هي بمثابة مكاشفة صريحة لما يعانيه المسرح
بصفة عامة في منطقة الخليج وفي الكويت بصفة خاصة .. والموضوع الذي أثاره
من خلال تلك الدراسة حي وبالغ الأهمية لما له من أثر كبير على المنتج الفني ..
ألا وهو المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصرية .. حرية التعبير - الرقابة.

❖ قال أحد النقاد العرب المعروفين (المسرح لسانه طويل) بما يعني أنه
يتطرق لموضوعات حساسة قد تمس شريحة اجتماعية لها تأثير قوي على السلطة
بما يؤثر بالسالب على العرض المسرحي وذلك من خلال أجهزة الرقابة .. والأمثلة
على ذلك كثيرة .

❖ حقيقة لا نستطيع أن ننكر أن المسرح قد فرض وجوده رغم كل المعوقات ،
إلا أن دوره يظل قاصراً نتيجة للظروف الاجتماعية والتناقضات الطبقيية بما يحد
من انطلاقته الفنية الموضوعية التي تعتبر أحد ركائزه الهامة ، وقد وافانا الأستاذ
الدكتور سليمان الشطي بالحقيقة كاملة إذ أصبح المسرح في كثير من الأحيان يلجأ
إلى التاريخ أو إلى الرمز البعيد أو إلى وسائل كثيرة تعتبر تحايلية من أجل تمرير

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

العمل من تحت أيدي الرقابة .. سيان كانت الرقابة حكومية أو رقابة ذاتية فرضت على الفنان نفسه من خلال كل الظروف والملابسات التي خلقت كثيراً من المحظورات ، بحيث أصبح الفنان نفسه رقيباً على ذاته .. ومن ثم تخرج الأعمال ناقصة وعاجزة عن أن تحقق الأهداف التي يتأملها الفنان المبدع ، فتخرج في صورة ملغزة ومطلسمة قد يكون من أثرها معاناة المتلقي في الاستجابة للأعمال المقدمة على المسرح مما يعكس نتيجة سلبية وهي هروب المتفرج من ناحية .. وعزوف الفنان المبدع نفسه عن استمراره بهذا الأسلوب الذي يجد من حركته بالصورة التي ينبغي للفنان أن يريدها .

❖ إذا نظرنا إلى الواقع المسرحي فسوف يتأكد لنا بأن ما يقدمه المسرح الآن ليس هو الطموح وليس هو المسرح الحقيقي ، بل أصبح مسخاً مشوهاً بعيداً عن كل ما نلهم به ، اللهم إلا بعض الأعمال الفنية التي يقوم بها قلة من الفنانين وذلك بمناسبة المهرجانات فقط وبعدها ينفذ المولد ويعود المسرح إلى صورته التقليدية البغيضة .

❖ إنني أعتقد بأن المسرح بدخوله علينا متأخراً قد بدأ بقله من الفنانين والمهتمين وفرض وجوده دون توعية جماهيرية ، فأصبح هذا المسرح يشد المتلقي دون قناعة داخلية بأن المسرح ظاهرة حضارية .. والمفارقة هنا تظهر وتوضح بأن الرأي السائد عند المتلقي هو التسلية والترفيه .. اللهم إلا قلة من الذين يستشعرون أهمية وجود المسرح ، إذ نجد أن لهم مذاقاً خاصاً تجاه المسرح ، إذ يعتبرونه أداة فنية ذات أهداف تعليمية وتثقيفية وتنويرية وترفيهية .. وهناك أمثلة كثيرة تصادفتني كثيراً إذ أتقابل مع طبيب أو مهندس أو مدرس وأدعوه مثلاً لمشاهدة مسرحية ما .. فيتعلل بأسباب واهية عن عدم قدرته للحضور .. ولكن

الحقيقة هي أن النظرة مازالت متخلفة ، إذ ينظر إلى المسرح أو إلى الفنانين باعتبار أنهم (مشخصاتية) وليسوا أكثر من مجال للتسلية .. وهذا هو الخطأ بعينه الذي يشكل معوقاً كبيراً لمسيرة المسرح .

❖ إذن فإن السواد الأعظم من المتلقين لا يعرفون أهمية وجود المسرح ، على العكس من الإنسان الأوروبي الذي ينظر إلى المسرح على أنه جزء هام من برنامج الحياتي .. ذلك لأن الوعي الجماهيري أو وعي المتلقي العربي والخليجي ليس واضحاً ، مما يثير الخلافات الحادة بالنسبة للمسرح ، ومن ثم فإن المسرح بدأ في عالمنا العربي والخليجي من خلال مبدعين ولم يبدأ من خلال متلقيه الذين يشكلون حجر الزاوية للمسرح ، إذ بدونهم لا يكون هناك مسرح .

إن تقييد حرية التعبير وفرض رقابة غير واعية على المبدع جاءت نتيجة عدم تضافر جهود المتلقي مع المبدع في فرض حرية التعبير وفك قيد الرقابة عن أعناق المبدعين .. وأعتقد أن هذه المشكلة ، أساساً ، هي وليدة عدم التخطيط منهجياً وعلمياً .. فإنه لم يراع في التخطيط العلمي أهمية وجود الفن ، مما خلق اختلافات وتناقضات في فئات وطبقات المجتمع التي هي بطبيعتها موجودة . فعندما مثلاً يتعرض المسرح إلى إحدى قضايا انحراف العدالة في شخص ما (قاضي مثلاً) فإن جمعية القضاة .. أو النقابة ، تقوم قيامتها وذلك بالتأثير على السلطة التنفيذية مما يساعد على إلغاء العمل أو تعديله بما يشوه صورته .. لكن عندما يكون هناك وعي كبير عند المتلقي فإن مثل هذه الأمور لا تثير حساسية ما .

❖ إن بحث الأستاذ الدكتور سليمان الشطي بما يشكله من أهمية بالغة في قضية المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصرية (حرية التعبير / الرقابة)

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

قد أفادني كثيراً إذ فتح لي باباً ربما يساعدني أو يساعد في استكمال هذه القضية من جوانب أخرى .

❖ إن مسؤولية الدولة حقيقة تجاه المواطن ، هي أن تأخذ بيده من طفولته وحتى يخرج من الجامعة ، وذلك من خلال التعليم الذي يؤهل هذا الكائن لأن يكون إنساناً متعلماً .. وهذا دور تقوم به الدولة حقاً .. لكن يظل التعليم ناقصاً بكل المقاييس .. وذلك لأن المسألة ليست موضوع حشو العقل بالمعلومات فقط ، بل إن الارتقاء بمشاعر وأحاسيس ووجدان الإنسان من خلال معلومات فنية ومبرمجة على مدار السنوات المختلفة ضمن مناهج التعليم تساعد على التربية التعليمية والفنية ، بما يخلق في النهاية إنساناً متعلماً ومتذوقاً للفنون التعبيرية .. وربما نجد في النهاية فنانيين مبدعين .. وأيضاً متلقين .. واسمحوا لي أن أقول مبدعين .. فإن تلاقي الفنان المبدع مع المتلقي هي حالة خاصة وفريدة في نوعها .. فوعي وإدراك المتلقي لماهية الفن وأهميته يخلق مناخاً طيباً ، وربما تذوب كل التناقضات القبلية والعائلية والطائفية والمهنية بما يساعد في النهاية على فرض حرية التعبير بصورة عامة .. وهذا لن يحدث على الفور .. ولكن أمامنا وقت طويل حتى يتحقق لنا الحلم الجميل وهو التمازج العقلي والفني والوجداني بين المتلقي والفنان المبدع دون حساسية ودون فرض وصاية .. فالفن المسرحي ضرورة هامة .. ولن يكتمل له الارتقاء والتألق دون وجود المتلقي الواعي والمدرك والمستبصر لآفاق المستقبل الزاهر .

❖ لقد استشهد الأستاذ الدكتور سليمان الشطي بصورة من صور الحجر على انطلاق الفنان المبدع فيقول إن أفلاطون دلل على أن الفنان مسلوب الحرية والإرادة ، يأتيه الفن عن طريق الإلهام لا التفكير العقلي المنظم .. فنشاطه ضرب

من الجنون ، ويصل إلى غايات الفنانين المشكوك فيها .. فهم لا يهتمون إلا باجتناب الجمهور ، ومن ثم فإن أعمالهم ينبغي ألا تنتشر بين الجمهور إلا بعد أن يقرها المسؤولون في المجتمع .. كما أشار الأستاذ الدكتور الشطي إلى تولستوي بأنه فنان مبدع ومتميز إلا أنه تحول من مبدع متميز إلى مصلح جاءت ردة فعله قوية ورافضة للفن إلا القليل منه .. فقد رأى فيه محطماً للإنسان العادي ، ومن ثم فإنه يرى أن البشرية تقدم تضحيات في سبيل فن وهمي هدفه التلذذ فقط ، ويشن حملة على ما يسمى بالفن الراقى الذي تجهله الأكثرية من الشعوب ، وركز على أن الفن الحديث ينقل إلينا النزوات الجنسية ويشيع فينا الملل ، ويستمر الأستاذ الدكتور الشطي في القول بأنه إذا كان هذا يحدث عند الذين قد رسخ الفن المسرحي عندهم ، وتأصلت قواعده وأصبح جزءاً من عقيدتهم الفنية ، بل وسيلة من وسائلهم الدينية والإصلاحية .. فماذا نقول نحن الذين تلقينا هذا الفن حديثاً. لا شك أن ورطتنا كبيرة .

❖ الرد على هذه الجزئية هو الظروف الاجتماعية والسياسية والإنسانية للمجتمعات في الوقت الذي قيلت فيه تلك الأفكار ، فربما تتوافق ظروف تلك المجتمعات في الماضي مع الظروف التي نعاصرها في العالم العربي بصفة عامة ومنطقة الخليج بصفة خاصة ، في الوقت الحالي .. وإذا ما نظرنا إلى العالم الأوروبي في الظروف المعاصرة فسوف نلمس تطوراً للفن المسرحي وانطلاقاً نحو تحقيق الحد المعقول فخرية التعبير .. ولا يفوتني أن أركز على جملة قيلت ضمن البحث في الفقرة الخاصة بتولستوي (عندما قام تولستوي نفسه بشن حملة على ما يسمى بالفن الراقى الذي تجهله الأكثرية من الشعوب ..) هذه الجملة الأخيرة (تجهله الأكثرية من الشعوب) هي بداية الخيط في محاولة مني للربط الموضوعي

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

بين المتلقي والفنان المبدع .. فإذا كان المتلقي غير قادر على استيعاب الفن الراقي .. فليس هذا بخطئه . ولكن يرجع هذا أساساً إلى عدم التجانس الفكري بين المتلقي المتذوق والفنان المبدع .. فإذا كان الفنان المبدع قد عشق فن المسرح فينبغي أن يكون المتلقي على قدر ما من التمتع بإمكانية التذوق .. وهذا ما أريد أن أصل إليه بأنه لا يمكن أن يكون لدى مجتمع ما فنان مبدع وألا يكون هناك متلقٍ متذوق، وإلا فإن العلاقة الجدلية بين المتفرج والفنان المبدع تكون مفقودة تماماً .. ولا شك أن العالم الأوروبي استطاع أن يخلق توازناً بين المتلقي والمبدع من خلال برامج معينة ومحددة تحفظ للمواطن العادي حق التمتع بالحد المعقول لتذوق الفنون والإيمان بها يحفظ للأمة أو لكيانها الوجه الحضاري .

❖ يظل المسرح الخليجي والتعامل مع القضايا المصيرية مسألة حساسة تضع الفنان المبدع أمام قيود تكبله من محاولة الانطلاق بالأفكار ، رغم محاولته المضنية في إيجاد حلول جذرية للقضاء على تلك المفارقة التي تؤثر بشكل سلبي على مسيرة المسرح ، من اللجوء إلى الرمز أو الإيحاء أو التستر وراء التاريخ ، فبقدر ما تكون هذه حلاً مؤقتاً إلا أنها ستجعل الفن المسرحي مؤطراً ومحددأً بملامح ثابتة لا تتغير ولا تتجدد ، وهذا ضد الفن . فالمسرح دائماً حركته متجددة ومعبّر حقيقي عن مجتمعه .. ومن ثم فإن المسرح الخليجي يقف في مفترق طرق خصوصاً مع الظرف الآني نتيجة الاعتداء العراقي الغاشم على دولة الكويت ، مما يجعلنا نضطر إلى التفكير جدياً في إعادة صياغة جديدة تساعد المسرح على الانطلاقة التي تحقق له الازدهار .. فإذا كنا في كثير من الملتقيات تحدثنا عن هموم المسرح والمعوقات التي تقف حائلاً بينه وبين المتلقي ، وذلك قبل الحدث الجلل الذي حدث للأمة العربية ، فما بالنا الآن وقد حدثت هذه الأمور وتفاقت

الأحداث .. لقد أصبح علينا الآن بكل المقاييس أن نعاود إعادة الحسابات ، وذلك بالدعوة إلى إيجاد حلول جذرية لكثير من القضايا التي تهتم المسرح منها الآتي :

1 - الانفصال التام بين المتلقي والمبدع مما ألجأ الفنانين إلى تقديم تنازلات كثيرة تجعلنا نرى الصورة واضحة ، وذلك بتأثير موجة الإسفاف والتسطيح في كثير من الأعمال المسرحية بحيث أصبحت السمة العامة ، بينما المسرح الحقيقي يتوارى وينكمش ..

2 - التأليف للمسرح أصبح عملة نادرة مما ساعد على دخول كثير من المؤلفين الذين لا يملكون موهبة التأليف إلى ساحة المسرح من النواخذ .

3 - قصور التعليم في تضمين مناهجه مواد مرتبطة بتاريخ الفنون ومدى أهميتها للمجتمعات ، مما ساعد على عزوف معظم الجماهير عن ارتياد المسرح تحت تأثير فكرة أن المسرح ما هو إلا دار للهو .

4 - أصبح دخول المسرح مقصوراً على فئة محددة وهي التي تستطيع أن تدفع ثمن التذكرة جرياً وراء مشاهدة نجم معين .

5 - الساحة المسرحية أصبحت مشاعاً لكثير من المنتجين الذين لا يبغون إلا الربح السريع .

6 - تأثير وسائل الاتصال كالتلفزيون والفيديو على المتلقي .

❖ كل هذه الأمور جعلت المسرح في طريق مسدود ولم يتبق إلا التفكير جدياً في إيجاد الحلول التي تساهم في فتح الطريق أمام الفنان المبدع .. فمن بمقدوره

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

أن يساعد في حل هذه القضايا ؟ أقول إن الدولة في تخطيطها الاستراتيجي لبناء الأمة لابد أن تضع الفن في مخططاتها وأن تكون عاملاً مساعداً في تذويب الطبقات الاجتماعية وتذويب الحساسيات من أجل أن نستشرف فناً حقيقياً بعيداً عن النفاق والرياء ليؤكد حضارة الأمة .

❖ وختاماً فإنني لا أملك إلا أن أقول أو بمعنى آخر أستعير مقولة نعرفها جميعاً (أعطني رغيفاً ومسرحاً أعطك مجتمعاً) وشكراً للأستاذ الدكتور سليمان الشطي على دراسته الطيبة وشكراً لكم .