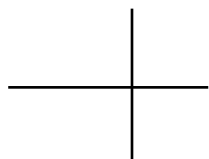
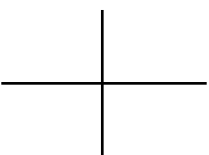


المسرح الخليجي
تأثره بالتيارات المسرحية
عربياً وعالمياً

د. محمد حسن عبدالله



الباحث

الدكتور محمد حسن عبد الله

- أستاذ النقد والأدب الحديث .
- عمل في دولة الكويت ودرّس في جامعتها
- فترة طويلة ثم عاد إلى مصر أستاذاً
للنقد الحديث .
- ناقد أدبي وكاتب قصصي صدرت له
مؤلفات منها :
- 1 - الواقعية في الرواية العربية .
- 2 - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت.
- 3 - الحركة المسرحية في الكويت .
- 4 - صقر الرشود مخرج الرؤية الثانية .
- 5 - المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء.
- 6 - ديوان الشعر الكويتي .
- وكتب وأبحاث أخرى .

الموضوع والمنهج

هذا الموضوع مترامي المسافات ، متعدد الجوانب ، كثير المطالب ، في مقدمتها دقة المتابعة لكل ما يعرض أو يكتب من مسرحيات على امتداد الخليج ، وتوافر الجانب التوثيقي من نصوص المسرحيات ، ومتابعات النقاد ، ودراسات الباحثين . والجانبان كلاهما يعانيان قصوراً لا فكاك منه على المدى القريب ، ربما كان هذا هو السبب في محاولة هذه الدراسة أن تنتقي لنفسها منهجاً لا يعتمد على الجانب الإحصائي وتحليل الأرقام ، مع أن الاعتماد على الإحصاء واستخلاص التوجهات من مؤشرات الجداول ، يعطي إحساساً بالثقة العلمية ، وراحة اليقين ، وحياد الموضوعية . غير أنه يبقى في حالة من السكون البارد ، لا يتفاعل مع خبرة كاتب ، ولا يحفز موهبة ناشئ ، ولا ينير صناعة ممارس . ويمكن أن نشير إلى هذا الجانب أوداك حين نجد لهذه الإشارة أهمية خاصة ، أما المنهج الذي ناسب الموضوع - كما نراه - فقد جمع بين انتقاء الظواهر ، وتمييز بعض الأعمال بذاتها ، وكان التحليل والنقد - المحكومان بالعنوان المحدد لأهداف البحث - هو الأسلوب الذي اثرناه .

غير أن المساواة بين التأثير العربي ، والتأثير العالمي (كما يدل ظاهر العنوان) يوقع في لبس قد يؤدي إلى نتائج غير دقيقة ، فالمسرحية الخليجية هي أيضاً مسرحية عربية ، ولست أقصد بهذا ، الدخول في مباحكة قومية ، أو دعاية سياسية ، إن هذا ما أعنيه تماماً ، إن المسرحية الخليجية في تعاملها مع مسرحية عربية - غير خليجية - لم تغادر إطارها الشامل ، إنها تتعامل مع اللغة نفسها ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ومع القضية المثارة بذاتها ، مع الشخصيات كما هي في جوهرها ، وإذا فإن حدود التغيير (أو الحذف والإضافة في حالة الإبقاء على النص) ستكون محدودة جداً ، ومحكومة باختلاف اللهجة ، وما يقارب هذا من تغيير للأمثال الشعبية وبعض المهن المثيرة لحساسية معينة في تلك البيئة أو غيرها ، والاستغناء عن بعض الشخصيات النسائية ، أو الرقصات أو ما أشبه ذلك لندرة العنصر النسائي المشتغل بالمسرح في بعض بلدان الخليج ، أو لكوابح الرقابة الرسمية أو الشعبية.. إلخ . وفي حال التأثر بمسرحية عربية دون الاعتماد على النص أو الإشارة إليه سيكون موقف المؤلف المسرحي الخليجي محرراً إن لم يقدم «رؤية» مختلفة تماماً ، لأنه يتعامل مع نفس الجمهور العربي ، ولن يغفر له هذا الجمهور أن يحاول مخادعته .

ولا يفوتنا هنا أن نشير إلي أن فرقاً خليجية كثيرة قد أعطت المسرحية العربية - المؤلفة خارج الخليج - فرصة العرض بنصها ، أو مع تعديلات طفيفة جداً أقرها المؤلف ، مكتفية - هذه الفرق - بالإخراج والتمثيل ، وكما يدل هذا على نقاء السريرة الفنية عند تلك الفرق ، فإنه يدل على أنها لم تفقد هويتها المميزة ، إذ فرضت رؤيتها الإخراجية والأدائية ، ولم تقصر مفهوم الإبداع على تأليف النصوص . نذكر هنا المحاولة الكويتية المبكرة في «علي جناح التبريزي» (1976) التي ألفها ألفريد فرج ، والمحاولة البحرينية في مسرحية «السيد» (أو السيمفونية الهادئة - 1986) التي ألفها وليد فاضل . نستطيع أن نقدم في هذا المسار عدداً هائلاً من المسرحيات ، قدمتها أقلام توفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، ومحفوظ عبدالرحمن ، ومحمود دياب ، ومحمد الماغوط ، وسعد الله ونوس ، وغيرهم . ولا شك أن هؤلاء جميعاً قد تركوا أثراً مختلفاً وساعدوا على

تتمية الذوق المسرحي ، وصقل الوعي الفني ، وفتحوا منافذ الوعي الفكري على جوانب مختلفة من سلبيات حياتنا ، ومكامن قوانا المطمورة في معاناتنا اليومية القاسية .

إن «تصيد» تأثيرات متداخلة ، تسربت في فن الكاتب الخليجي ليس له نفع من الناحية العملية ، وهو يهبط بمستوى الدراسة الفنية إلى نوع من الملاحقة البوليسية أو الضريبية ، وكأننا نتقاضى حقوق الإفادة ، وهذا سينال في أننا أمة واحدة ، ذات فكر واحد ، ومجتمع واحد ، تعددت مساربه ، كما أن هذا المسلك - لو أنه حدث - سيكون مبنياً على أساس احتمالي ، وربما على أساس خاطيء تنزل فيه الأوهام منزلة الحقائق ، فإذا قلنا إن فلاناً أخذ هذه الحادثة أو هذه الجملة ، أو بنى هذه الشخصية على ما سبق إليه فلان (الآخر) في مسرحية كذا ، كان القرار هنا مجرد ظن أو زعم ، لأن طبيعة الصناعة المسرحية لا تسفر عن نفسها بمثل هذا اليسر ، وخبرات الكاتب المسرحي تتداخل وقراءاته تتمازج ، ولحظة الإبداع عنده ليست محسومة المنابع ، مكشوفة المصادر ، بالقدر الذي يطمئن إليه الدارسون حين يؤلفون بحوثاً ، ولو أنهم عانوا الإبداع لكان لهم في تأثيرات المبدع قول آخر .

هذا الأمر - على كل حال - يصدق بشأن التأثير العربي ، والتأثير العالمي ، وإن صح أنه أدق مطابقة للتأثير العربي ، إذ أن متابعة ما يؤلف بالعربية ، ويعرض على المسارح العربية هي أقرب وأيسر بالطبيعة ، من المسرحيات الأجنبية . لهذا لم نخرج لاستثارة صيد هو سراب ، أو أمنية ، ولم نلحف في «ملاحقة» التأثيرات العربية إلا أن تكون على شكل ظاهرات ، أو تيارات فنية . حين يسمي حسن يعقوب العلي مسرحيته باسم «الثالث» فإن علينا أن نجتهد في اكتشاف مغزى هذا الرقم ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ولن تتمكن من ذلك إلا بمعرفة الأول والثاني ، وهل هما : النوم واليقظة ، فيكون الثالث هو « حلم اليقظة» أو «الأمنية» ، أو هما : مارون النقاش وسعد الله ونوس ، اللذان سبقا إلى حكاية النائم اليقظان ، أو « أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد» كما جاءت في ألف ليلة ؟ وحين يكتب حمد الرميحي مسرحية «عرب سات» فإن المسرح السياسي صيغة واسعة الانتشار لا يوصف مجترحها بأنه متأثر ، (كاسك يواطن) ، وطريقة نهاد جاد في «ع الرصيف» فإن التأثير هنا ليس من ذلك النوع السرابي ، ولا من الإشعاع العام «المتسرب» ، إنه مباشر ، وعلينا أن نتوقف عند هذا النص لا لكي نثبت حق «الضرائب» في الكسب المشروع ، وإنما لنرى إلى أي مدى استطاعت أن تكون هذه المسرحية ملكاً لمؤلفها ، وتستحق الوصف بأنها عمل إبداعي ؟!

وبالنسبة للمسرحية العالمية ، فإن تطلع مثقفي الخليج إلى التواصل مع حركة الأدب العالمي ، ومنه المسرح ، مبكر جداً إذا قيس إلى إنشاء الفرق والاعتماد على نصوص عربية . في زمن واحد مثلت فرقة نادي المعلمين في الكويت مسرحية «مجنون ليلي» ومسرحية مأخوذة عن رواية بعنوان « جنفياف» وكان إبراهيم العريض في البحرين يكتب عن المعتصم ، وشكسبير ، ويؤلف باللغتين العربية والإنجليزية في نفس الوقت . وفي أواسط الخمسينيات ترجم توفيق أحمد ثلاث مسرحيات عن موليير ، ونشرتها له دائرة المطبوعات في الكويت ، قبل أن تكون في الكويت فرقة قادرة على تمثيل موليير ، واستيعاب أسلوبه في الكوميديا . وقد بذلت الفرق المسرحية الخليجية جهداً عظيماً في عرض المسرحيات العالمية ، ودون تورط في التعميم لن نجد فرقة مسرحية لم تتطلع إلى تقديم نص عالمي أو أكثر ، قد يكون هذا نتيجة لغياب أو بقاء المؤلف المحلي ، ولكنه - في حالات كثيرة - سيكون

ثمرة لطموح مبكر ، يتجاوز القدرة الذاتية في تشكيل نص له مستوى رفيع .

ولقد عبرت الحركة المسرحية الخليجية عن تطلعها الفني ، وأفقها الواسع ، واستلهاها النشط ، فقد تنقلت بين إسبن ، وبيك ، وكاسونا ، وتشيكوف ، وبين أسماء معاصرة هي أدخل في المسرح التجريبي ، ومحاولات التحديث ، وقد يكون «المعد» أو «المخرج» الخليجي تاق إلى تجديد رؤيته الفنية من خلال هذه الأساليب غير التقليدية ، وقد يكون «المضمون» الإنساني ، أو الثوري ، هو الحافز والمحرك . تقدم هنا مثلين أحدهما خاص ببعض الفرق ، والآخر يتوسع في إطار التحرك .

مسرح الجزيرة «البحريني» منذ إشهاره رسمياً (1974) وحتى عام 1987 في نشرته المعتمدة التي رأى أن يحدد فيها ما ينبغي أن نعرفه عن عروضه ، أشار إلى عشر مسرحيات ، كانت كالاتي :

(1) خمس منها محلية ، من تأليف : الشاعر عبدالرحمن رفيع ، وراشد المعاودة ، ويوسف السند (وله مسرحيتان) وفريد أحمد وعبدالحميد أحمد بالاشتراك .

(2) وأربع مسرحيات عربية : تأليف الكاتب المغربي أحمد الطيب العليج - رجل طيب في ثلاث حكايات : تأليف الكاتب المصري محمود دياب - كيش لكل زمان أو : مقام إبراهيم وصفية ، تأليف الكاتب السوري وليد إخلاصي - السيد - أو : السيمفونية الهادئة : تأليف الكاتب السوري وليد فاضل .

(3) ومسرحية واحدة (عالمية) هي مسرحية ممثل الشعب ، تأليف الكاتب اليوجوسلافي برانسيلاف نوشيتس .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

أما الحركة المسرحية في قطر ، فإنها عبر مداها القصير ، مثلت من المسرحي العالمي : طبيب رغم أنفه لموليير (1966) وعطيل لشكسبير ، والجريمة عن مسرحية المفتش لجوجول ، وحكاية الرجل الذي صار كلباً ، لأوزفالد داركون ، وفصيلة على طريق الموت لألفونس تاشتري . وجوهر القضية لناظم حكمت .. وغيرها . ومن المسرح العربي اختارت - من بين ما عرضت - مجلس العدل لتوفيق الحكيم ، والفيل يا ملك الزمان ، وفصد الدم لسعد الله ونوس - وأنشودة الدم لمصطفى محمود ، والغرباء لا يشربون القهوة ، لمحمود دياب .

إن علاقات الأرقام داخل نشاط فرقة معينة ، تختلف عن علاقات الأرقام بالنسبة لحركة مسرحية شاملة ، ومع هذا فإننا حين نتمعن قليلاً سنجد أن النسب تكاد تكون ثابتة ، لأن عدداً من هذه المسرحيات العالمية قد اختير ليعرض في مناسبة «يوم المسرحي العالمي» - بعبارة أخرى : إنه محاولة اقتراب (فنية) في مناسبة عالمية ، وليس صادراً عن حاجة جماهيرية أو ظرف اجتماعي عام ، ولهذا يمكن اعتبار هذه العروض «علمية» بدرجة ما ، أو تعليمية ، وسنجد مثل هذا حين نراجع قوائم المسرحيات التي تؤديها فرق الطلاب في المعاهد المسرحية العالية في الخليج ، وبين أيدينا ما قام المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت بتقديمه عبر اثني عشر عاماً (1976 عام تخرجت فيه الدفعة الأولى - وحتى عام 1985) وهو أربعة وعشرون عملاً (قد يكون مختارات مركبة من مسرحيات ، أو مسرحية كاملة) ، وقد تحرك الاختيار ما بين موليير ، وجوركي ، وسارتر ، ودو كوبرا ، وروبلس وغيرهم ، وفاز الاختيار العربي بنسبة الربع (ست مسرحيات) كانت لصالح عبدالصبور ، وألفريد فرج ، ومجدي فرج ، وتوفيق الحكيم ، وعبدالعزيز حمودة ، وسعد الله ونوس .

بصفة عامة ، اتجهت اختيارات المسرحيين الخليجيين ، من المبدعين ، والمخرجين ، واللجان الثقافية في الفرق المسرحية ، إلى ما يشبع الرغبة في التحرر الفكري ، والتعبير عن أزمة الإنسان أمام تصاعد سيطرة القوى العالمية ، ثم إشباع الميل إلى مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية والبحث عن صيغ جديدة .

على أننا لا نستطيع أن نحصر التأثير العالمي في حدود ما انعكس بشكل مباشر في بعض النصوص المسرحية ، حتى ولا في تلك الشذرات المتسربة التي أشرنا إلى مشكلتها من قبل . إن هناك تأثيرات أخرى غير محددة ، لكنها موجودة ، وذات فاعلية ، نذكر مثلاً مبدأ التأليف الجماعي ، أو الورشة المسرحية (انظر مثلاً مسرحية «دار» التي قام بتأليفها جماعياً أعضاء فرقة المسرح العربي بالكويت) ، وكما اقتنع الخليج من التجربة الغربية مبدأ التأليف الجماعي ، فقد استلهم من بين مبتكرات المغرب العربي العود إلى التراث الحكائي العربي القديم ، فحين عرضت «سيدي بنادم» و«مقامات بديع الزمان» ارتدت الموجة واستقرت على رمال الخليج في سلسلة من المسرحيات التي تتوكل على التراث الحكائي العربي ، كما في ألف ليلة ، والتراث الحكائي الخليجي الشعبي ، وفي هذا المجال تتصدر أسماء عبدالرحمن المناعي صاحب «هو يا مال» ، و«ها الشكل يا زعفران» و«مقامات بن بحر» ، وغانم السليطي صاحب «المتراشقون» وفيها جميعاً كان النسيج المسرحي يوازى ويوازن بين مآثرات البيئة الخليجية ، والأشكال المستحدثة (حتى المسرح داخل المسرح) ويمنح المزيج دلالة عصرية ، تنتمي إلى مؤلفها ، وزمانها ، وحاجات المجتمع العربي الروحية والاجتماعية .

وفي مجال البحث عن التأثير الوافد ، هل يمكن أن نتجاهل أن الشكل المسرحي نفسه ، مستورد ؟ كانت لنا فنون للعرض ، والترفيه ، في مجالس السمر الشعبية ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

وفي قصور الأثرياء ، هذه حقيقة ، ولكنها لم تكن الأساس الذي نهضت عليه الظاهرة المسرحية على يد روادها الأول : أبي خليل القباني ، ومارون النقاش ، وغيرهما . لقد احتاجت حركة «إعادة التأسيس» إلى نحو قرن من الزمان من الانصياع المطلق للشكل المطلوب ، فتحدث توفيق الحكيم عن « قالبنا المسرحي » وظهر مسرح الحكواتي في لبنان ، والمسرح الاحتفالي في المغرب ، وتعددت الاتجاهات ، وحتى في صميم محاولات التجديد في الشكل لم نتوقف عن «الاستيراد» ، فظهرت المسرحية في شكل لوحات متتابعة ، والمسرحية الوثائقية ، والمسرح الشامل أيضاً ، مع أن هذا النوع الأخير له جذوره القريبة العهد في أدبنا المسرحي ، إذ أنه يكاد ينطبق على مسرحيات القباني والنقاش ومحمد عثمان جلال وأبي نظارة وسلامة حجازي ، حيث يمتزج الغناء والرقص بالشعارات والمشاهد العنيفة (الميلودرامية) .. إلخ .

مع كل هذا يبقى الرصد الدقيق لمنابع التأثير الخارجية مسألة احتمالية ؟ فضلاً عن أنها محدودة الفائدة من الوجهة العملية ، وسيكون الفصل بين مؤثرات أجنبية خالصة ، ومؤثرات عربية خالصة ، ومؤثرات عربية هي بدورها متأثرة بمصادر أجنبية متداخلة ، سيكون الفصل بين هذه الخيوط المتشابكة المتقاربة ، عملاً ليس بعيداً عن التعسف ، وضرباً من المغامرة غير المأمونة .

قد يكون مناسباً أن نبدأ بوقفه ، هي بمثابة إشارة لدعم المنهج الذي أثرناه في طرح قضية التأثيرات المتداخلة ، هذه الوقفة الإشارة مع مسرحية «رصاصه داخل السوق» ، وهي نتاج حديث لمسرح الشارقة الوطني (يوليو 1991) أما حسين المسلم فقد وصف عمله بأنه «إعداد» ، وهذا يعني اعتماده على مادة سابقة لم يحددها ، كما أنه أتبع عنوان المسرحية بإعلان أو دعوة أو وصف له دلالاته ، في عبارة تقول:

«مشروع نحو مسرح خليجي». وقد يصح أن نبدأ بمحاولة استنتاج أساس المشروع من النص ، ما دام الكاتب لم يقدم له أو يعقب عليه بشرح أو إيضاح يحدد معالم هذا المشروع المقترح . والمسرح - أي مسرح - لا يستحق وصف الانفراد إلا حين يقدم شكلاً جمالياً مستقلاً ، نابعاً من رسالته الخاصة ، وهو يظل مجرد اقتراح ، أو محاولة تجريبية ، إلى أن تثبت صلاحيته لأداء محتواه المتميز ، وهذا يتأكد بتكرار المحاولة أو التعديل فيها استجابة لأصداء المشاهدة المتكررة ، أو تأمل النظر الجمالي ، أو التحقيق في الرسالة الهدف . إن «رصاصة داخل السوق» لم تخضع لشيء من ذلك بعد ، وقد يحدث ، وقد يكون مهماً أن نشاهدها على المسرح مرات ، في مواقع خليجية مختلفة ، وأن نرصد الانطباع الجماهيري وأقوال النقاد حولها ، ومن ناحية الشكل ، المسرحية ينتظمها كابوس مستمر ، تتغير أطرافه ولا يحيد عن هدفه ، فباعثه القهر ، وحلمه البعيد المضطهد هو الحرية ، والكابوس - من حيث هو حلم مزعج - يتخطى حواجز الزمان والمكان ، والواقع ، ويحطم الخصائص أو يخلط بينها ، فيعود الإنسان إلى حيوانيته الأولى ، أو يتحدى قوى الغيب ، أو يفقد إحساسه بالآخر . الخ . وفي هذه المسرحية نجد اسم بعض المسرحيات : حفلة على الخازوق (مسرحية محفوظ عبدالرحمن) ، وعشت وشففت (مسرحية سعد الفرج) أما المرتكز الذي يمثل بؤرة الفعل المسرحي ، فنجدته في حادثة الأذان في غير وقت الصلاة احتجاجاً على الظلم ذكرها القاضي التنوخي في كتاب «الفرج بعد الشدة» ، فجاء حسين المسلم فاصطنع للشيخ الخياط المؤذن في بغداد القرن الثالث الهجري ، ابناً شهد الحادثة ، وشهد مصرع أبيه من جناة لا يرهبون العقاب ، فراح هو بدوره يؤذن حتى صرعه الرصاصة ، واستمر كابوس الظلم ، وتفرع ، بعد غياب النذير ، حتى اقتحم على الناس حياتهم ، وضيق عليهم

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ما وسع الله من لغتهم . على أن هذه الحادثة المشعة على المحتوى العام للمسرحية ليست هي التي تصنع هيكل التشكيل الفني ، لقد أفاد الكاتب من تقاليد المسرح الكلاسيكي باعتماد بعض المشاهد على الكورس (المجموعة) وأخذ من المسرح الملحمي شخصية الراوي ، كما أسقط الحائظ الرابع بتلك العلاقة الحميمة المتداخلة المستمرة بين الصالة ، والخشبة ، وامتداد مكان العرض إلى أطراف القاعة، وظهر تأثره بالمسرح الاحتفالي في الاعتماد على الغناء الشعبي ، والترديد، وتسيير المواكب ، والاهتمام بالجوانب الطقوسية ، وأخذ من العبثيين بعض تخليطهم في ظهور الشخص نفسه أمام الجمهور ولكن بغير صفته السابقة (القضاة الثلاثة هم أنفسهم رجال الشرطة الثلاثة) على أن المسرح السياسي يتجلى في النقد المباشر الساخر لبعض ما نردد من عبارات رنانة (مثل وصف : المناضل) فقدت مدلولها الحق . وإذا كان الكابوس قد انتهى بمحاولة إفاقة للجمهور ، وإعادة وعيه إلى صورته المتعادلة في آخر المسرحية ، فإننا لا نشك في أن هذا الجمهور نفسه سيكون قد اجتاز حالات من الضحك السعيد ، والضحك الهستيري ، والانقباض والرعب ، توصله - ربما - إلى الصورة التي أرادها الكاتب من مسرحيته ، إننا في سوق ، يصعب تكييف حالته ، أو وصفه ، وهو سوق محكوم بقبضة حديدية ، يأكل فيه الناس بعضهم بعضاً ، أو يتلهى بعضهم ببعض ، دون أن يفكروا فيمن أطلق الرصاصة القاتلة ، أو يجدوا لديهم الوسيلة لمناقشة قرار الحرمان من استخدام بعض أصوات اللغة .

إن هذه المسرحية تضع أمامنا قضية شديدة الحساسية تتعلق بالخط الفاصل بين التأليف والإعداد ، كما أنها خير موضح لصعوبة أن نفصل القول - بالثقة العلمية المطمئنة - في مصادر التأثير التي استمد منها كاتب ما بعض خيوط عمله

المسرحي، وبخاصة أن الكاتب قد لا يكون على وعي كامل بمصادر تأثره ، كما أن المؤثرات العالمية ذاتها، كما تتمايز، يحدث أن تتداخل ، وهذا يعني - في النهاية - أن انتخاب عدد من الأعمال المسرحية ، التي أخذت عن أصل واحد ، قد يكون أكثر نفعاً من الواجهة العملية ، وأقرب إلى الدقة العلمية من الواجهة النقدية .

وهذه مسرحية أخرى قصيرة مثل سابقتها من فصل واحد ، ولكنها « أوغل» في الالتزام بصيغة « المونودراما». على أن استيراد القالب لم يتعارض مع خصوصية التجربة الخليجية ، والقضايا الإنسانية التي تشغلنا الآن ، وعلى رأسها قضية الحرية ، ومشكلة التطور الاجتماعي وانهيار مؤسسة الأسرة الحمولة ، وظهور الأسرة الصغيرة واستقلالها : مسرحية «الأسير» كتبها حسن رشيد ، عام (1990) مونودراما من فصل واحد ، بطلها - شخصيتها الوحيدة - مبارك الذي اختطف من شواطئ أفريقيا طفلاً ، وعاش عمره على شاطئ الخليج ، إنه الآن تقدمت به السن ، في وحدته بداره يسترجع مراحل العمل ، ومعنى رحلة الحياة . ماتت الزوجة ، هجره الولدان ، يحن توقاً إلى حفيده ، يألم بشدة أن حفيده الآخر منعه أمه من ملاعبته ، يهرب من معاناة الواقع إلى واحة الخيال في زمن الغابة ، جوهر المسرحية نزاع المخيلة والواقع ، التشبث بالثبات في عالم يقوم على التغير .. حين يصر على أنه «لاجديد في الكون» فإنه يعبر عن رؤية فلسفية تجسدها حيرته بين معاني الحرية واحتمالات صورها ، إنه يتساءل : «هل أنا حر ؟ هذا هو السؤال الأزلي». إن الدراما تتولد من تناقض الظاهر والباطن ، تعاكس الماضي والحاضر، وما يعني الولد لرجل لم يعرف أباه ، ولم يستبق من أمه غير ملامح باهتة . كان عبداً أسيراً في بيت سيده «أبو ناصر» ، مع هذا لم يشعر أبداً بوطأة العبودية ، تزوج ، وأنجب ، وغنى ، ورقص ، وتجول في مركب سيده بين أركان

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

العالم ، هو الآن حر ، لكن أية حرية وهو يعاني قهر الوحدة ، وقسوة العزلة ،
وجحود الأبناء ؟

إنه يطرح التساؤل الإنساني الخالد المتولد من الصور الذهنية المخترنة في
سراديب الذاكرة البشرية : ماذا لو ؟ لكنه ولد ، واختطف من الغابة ، وتزوج ،
وأنجب واجتاز تجربة الوجود ، مع هذا يتساءل عن معنى الموت ، ويجيب من واقع
معاناته ، بما يؤكد أنه ميت . إذ انقطعت علاقته بالآخرين ، بمن يعيش بينهم ، في
حين تتحرك في ضميره ذكريات الحياة في الغابة ، بما يدل أنه يعيش أسيراً في
ماضيه ، أسير الغابة وذكريات أهله هناك ، فكأنما يطرح من جديد حدود الواقع ،
ومعنى الوجود ، وقيمة الموقف الإنساني . حين نقرأ هذه المسرحية يكون من
الصعب أن نحدد ماذا فيها من آثار مجلوبة ، وما الذي ينبع - تماماً - من فكر
مؤلفها ، وبخاصة أن هذه القضايا بنوعيتها : الشكلي الجمالي مثل المونودراما ،
والفكري ، أو الموضوعي ، مثل طرح ماهية الوجود ، ومعنى الحرية وحدودها ، لم
تعد ملكاً لثقافة ، أو تنتمي إلى تراث ، إنها - الآن - ثقافة شائعة ، ملكية عامة
ويبقى وصف «الإبداع» حقاً لمن يحسن الأداء ، ويربط المواقف والملامح بتجربته
الخاصة ، وملامح الإقليم ومعطيات الحياة فيه ، بحيث لا نشعر بانفصال «الدرس
المستخلص» ، أو «الموقف» عن التكوين الشامل للمسرحية . وهذا ما استطاع حسن
رشيد أن يحققه إلى حد كبير .

من عمق التراث

والمنبع التراثي أحق بالتقدم ، ليس لأنه ينبع من أرضنا الخاصة وحسب ، وإنما
لأنه الأسبق وجوداً ، وحين نعود إلى نصوص القباني والنقاش ، سنجدتها قُسمت

بين ما أخذاه عن أصول أجنبية صريحة محددة ، تحمل أسماءها الأصلية ، ولومع بعض التحريف ، ونصوص وضعها مستلهمين الشكل المسرحي المؤلف (في حدود طاقتها على استخدامه) ولكنها مستمدة من التراث العربي ، بصفة خاصة من حكايات ألف ليلة ، وكتب قصص العرب .

سنجد شهرزاد تحظى باهتمام خاص ، وقد سبق إليها الحكيم ، وطه حسين ، وعزيز أباظة وبالكثير لكن اتجاه كتاب المسرح الخليجين يختلف كثيراً: إن شهرزاد - عندهم - أو الحكايات التي ترويها ، لا تنتمي إلى تأملات الفكر وقضايا الوجود ، بقدر ما تجسد صراعات المجتمع ، ومشكلات التطور ، ومواجه السياسة.

التفت الكاتب المسرحي إذاً إلى حكايات «ألف ليلة وليلة» منذ بواكير البداية المسرحية ، وقد أتاح استمداد الحكايات للمسرحيين العرب الأوائل فرصة إقناع القطاع المعارض من الجمهور بأن ما يقدم إليه هو حكايات عربية ، ومواعظ تاريخية ، ليست مقحمة على ثقافته ، ولا مجافية لتوجهاته ، كما أتاحت لجمهور المسرح القادم من الملاهي الليلية أن يستمتع بالغناء والموسيقى والرقص أحياناً . كانت المعالجة المسرحية الفنية شبه معدومة ، إن لم تكن مفقودة تماماً ، مع هذا يبقى للرعييل الرائد فضل الالتفات إلى هذا المنجم الذي لا ينفد «ألف ليلة وليلة» ، الذي قدّم للمؤلف المسرحي العربي الطابع الملحمي ، والغرائبي ، وأسقط الحاجز بين الواقع والوهم أو الخيال ، قبل أن تعرف أوروبا ومسارحها هذا اللون من الكتابة الأدبية ، وتقييمه على أسس فلسفية خاصة بتراثها وطابع حضارتها . ولا يعني هذا أن كاتبنا المسرحي العربي استطاع أن يستخلص من حكايات «ألف ليلة» هذه المعاني والأساليب الفنية العصرية ، إنه - في الحقيقة - لم يأخذ منها غير الهيكل الخارجي ، ولم يتحرك عن هذه البداية الساذجة إلا مؤخراً جداً ، ومع هذا

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

جاء التحرك في الاتجاه الخاطئ ، أو القاصر من الوجهة الفنية ، إذ لم يتجاوز «التصرف» المسرحي المعاصر عن إضافة بعض الإسقاطات الانتقادية الموجهة إلى المجتمع حيناً ، وإلى السلطة أحياناً ، ومهما كان من شأن هذه الإسقاطات فإننا لا نستطيع أن نعتبرها إنجازاً فنياً ، أو شكلاً جديداً يضاف إلى تجاربنا أو محاولاتنا في مجال الشكل المسرحي أن نخترق النمط الغربي الذي طال اعتمادنا له في تشكيل قضايانا ، وترفيه جمهورنا على حد سواء .

هناك محاولات اتسمت بالجدية ، ومع أنها تستلهم حكايات ألف ليلة فإنها تقع في دائرة «الإبداع» ، وليس مجرد إعادة توزيع الكلام وإضافة بعض شخصيات لإسباغ الشكل الجماعي ، أو كسر الدائرة الضيقة أو إضحاك الجمهور بالطابع الهزلي المفروض . هنا نذكر «علي جناح التبريزي وتابعة قفة» مسرحية ألفريد فرج ، وهي مبكرة نسبياً في استمداد أجواء وقصص ألف ليلة ، دون الوقوع في أسر المحتوى أو الدرس الأخلاقي الذي تنتهي إليه عادة ، لقد كانت «التبريزي» غاية في الجدية - فكرياً - وغاية في الطرافة - فنياً - وهي مسرحية تنتمي لتراثها ، وروح أمتها العربية المبدعة ، لغة ، وبناء ، وهي عصرية تماماً في مطلبها الأساسي ، وهو «إعادة توزيع الثروة» ، ولو على يد صعلوك مغامر ، يعتق الحلم الجماهيري ، ويعرف كيف يستدرج إليه خصومه ، وتقارب «حفلة على الخازوق» - مسرحية محفوظ عبدالرحمن - هذا المستوى من حفظ التوازن ، ودقة النسب ، بين استمداد الحكاية التراثية ، وتقديم «رؤية» - وليس مجرد إسقاطات انتقادية - تنتمي لعصرها ، وتعبر عن «موقف» من مجريات ما نعيش من أحداث جسام .

ومن هذا القبيل مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» ، التي صدرت عن «رؤية» وفلسفة ، وإذا لحقت بعض الظنون بمصدر فلسفتها ، وأنه مستجلب من

الغرب (ولا نجد في هذا عيباً ما لم يكن مقحماً على فكرنا وجذور اعتقادنا) فإنها حققت شرط «الرؤية» الأصيلة ، مع الحرص على رعاية مطالب العرض المسرحي، دون أن تكون هذه المطالب - بالضرورة - قائمة على أساس غربي .

لقد أدلى الكاتب المسرحي الخليجي بدلوه في هذا المضمار ، استمدت حكايات ألف ليلة في أكثر من مسرحية ، في أكثر من موقع ، وقد لا نملك دليلاً على أن هذا الالتفات نبع من اهتمام ذاتي بالنص التراثي ، أو أنه ترتب على تأثير أو تنبيه قام به مثير حديث ، أو عصري ، هو القباني أو النقاش ، أو فرج أو ونوس . إن الاحتمال الثاني هو الأرجح في ظننا ، ليس لأن أصحاب المحاولات الأولى كانوا ممن درس المسرح وأدبه دراسة منهجية ، مما ترتب عليه التعرف على النصوص العربية السابقة وتوجهات أصحابها ، وحسب ، (نذكر هنا حمد الرجيب ، وحسن يعقوب العلي) فالكتابة للمسرح لن تتم إلا بعنصر إنساني مسرحي يملك التطلع والمعرفة وقدراً من الخبرة بالمحاولة وأهميتها ، ولكن اعتماداً على أن استمداد الحكايات الأصلية دون مرور بمرحلة «الوسيط العصري» الذي سبق أن فعل ذلك ، لا يتاح لكاتب مبتدئ ، هذه أولى كتاباته . كانت «خروف نيام نيام» المحاولة الوحيدة في الكتابة المسرحية للرجيب (ماعداهها لا يدخل تحت مسمى المسرح ، بل هذا النص نفسه يجد صعوبة في ذلك ، لولا ما بذلت اللجنة الثقافية في المسرحي العربي «الكويتي» لإعادة تشكيل النص)، كما كانت مسرحية «الثالث» المحاولة الأولى للعلي (ومسرحيته المبكرة - من فصل واحد : باسم «العقل في إجازة» ليست لها قيمة فنية وحتى مسرحيته الثانية ، والأخيرة : «عشاق حبيبة» ، لا ترتفع إلى مستوى مسرحية الثالث).

إننا الآن إزاء أربع مسرحيات خليجية ، استمدت حكايات ألف ليلة ، ونسجت على

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

منوال بيئتها وأسلوبها ، وهي :

- 1 - خروف نيام نيام : حمد الرجيب .
- 2 - الثالث : حسن يعقوب العلي .
- 3 - كان يا ما كان : يوسف السند .
- 4 - حكاية لم تروها شهرزاد : عبدالرحمن الصالح .

إن الموضوع السائد (الثيمة الأساسية) في مسرحية الرجيب هو «فساد أعوان السلطان» ، وتدليسهم عليه ، وإنزال الظلم على الرعية باسمه ، وتنبهه لهذا ، بنفسه ، أو من واعز آخر ، وتدبيره للإيقاع بالمنحرفين ، من الوزراء أو المستشارين والقضاة .. الخ ، ومن ثم : إقامة العدل . هذا الموضوع نسج عليه تماماً يوسف السند في : (كان يا ما كان) وتمرد على مقاربتة عبدالرحمن الصالح في : (حكاية لم تروها شهرزاد) ، أما حسن يعقوب العلي في : (الثالث) فقد اختلط لنفسه طريقاً آخر .

وينبغي أن ننبه هنا إلى أمرين : أننا لن نحصر اهتمامنا بهذه المسرحيات في «الموضوع» أو «القضية» ، لأن المسرح ليس مجرد موضوع أو قضية ، فهناك الجوانب الفنية المهمة ، ولهؤلاء الكتاب أنفسهم اجتهادات تستحق أن نتوقف عندها . وأنه ما يعني أن نبحت إلى أي مدى كان موضوع المسرحية يستجيب لمطالب حياتنا العربية في مرحلة معينة ، ذلك لأن العودة إلى التراث ستكون ذات دلالة فلسفية ، تحتمل التناقض قد تعني : «ما أشبه الليلة بالبارحة» ، وقد تعني : «هذه عناصر قوتنا التي ينبغي أن نظهرها لنعيشها من جديد» . وقد تعني غير ذلك أيضاً ، مما تؤدي إليه «القراءة الخاصة» لحادثة معينة ، لها دلالتها في ذاتها ، دون أن نعني

بالضرورة أنها رمز على موقف من التراث العربي ، أو من تجربتنا التاريخية بوجه عام .

يمكن أن نضع الصورة الأولى لمسرحية «خروف نيام نيام» - كما نشرت في حلقات بمجلة البعثة (عام 1947) والصورة المعدلة التي أعدتها اللجنة الثقافية بالمسرح العربي عام 1981 (لنقل إن المخرج فؤاد الشطي هو الذي تولى إضفاء الحركة ، وإضافة شخصيات وتعميق المعنى ، وبناء الحوار مسرحياً مع تغييرات في الشكل لصالح الاتجاه السائد في الثمانينيات من الطابع الشعبي ، والهزلي) يمكن أن نضع هاتين الصورتين في علاقة «موازنة» أو مناظرة ، لنرى حركة المسرحي الخليجي ما بين «الثقافة» و«الفن» - أو النص المكتوب والنص المشاهد ، ولنرى أيضاً تطور وسائل الترفيه ومدى حساسية الجمهور في تلقي «الهزل» . في مطلع النص المعدل يقرأ نص الفرمان الذي يحدد حقوق الخروف شمعدان ، قد كانت هذه الحقوق في النص القديم أنه «سايب» يفعل ما يستطيعه خروف مطلق السراح، وبذلك انحصرت التهمة الموجهة إليه في أنه أغوى نعجة لأحد البدو ، الذي جاء يطالب بها . أما صيغة الفرمان - في النسخة المعدلة فتقول : «يحق لخروفنا المفضل شمعدان أن يذهب ويحل في أي مكان ، وفي أي وقت وزمان ، ويفعل ما يشاء بما كان ومن كان ، مهما كان من شأن ، وأن يقترن بمن شاء من الدواب والإنس والجان ، إناثاً ونساء كن أو غلمان ، ولا يقبل في ذلك أي اعتراض أو احتجاج ، حتى لو كان من الديوك أو الدجاج».

لن نتوقف لاستخلاص أي مغزى فني أو أخلاقي أو اجتماعي من مثل هذه الإشارات ، على أهميتها بالنسبة للغة الفن المسرحي ، وأخلاق المجتمع ، وأنها تحدد مستوى الاندماج أو التلقي من الجمهور المشاهد لموضوع المسرحية (مع

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

أهمية هذا الجانب) ونكتفي بهذا الاقتباس ، في الصفحة الأخيرة من المسرحية ،
يقوله أربعة من الرواة :

- وهكذا يا سادة ياكرام
- اتضح لوالي مدينة نيام نيام
- أن وزيره رأس الظلم والإجرام
- فتأسف على ما فات
- وأكدت له الدلالات
- أنه على جميع الولاة
- أن يكونوا حذرين من هذه المغبات
- وبهذا انتهت حكاية الخروف شمعدان
- بعد أن ردها الناس في كل مكان
- حتى وصلت إلينا في هذا الزمان
- وقد رويناها لكم بكل دقة وأمان
- لكي تكونوا يقظين
- لكل ما يدور حولكم
- أو ما يحدث لكم
- وتكونوا لولاكم مساعدين
- في كشف الجناة الأثمين

وتنتهي المسرحية ، لنجد هذا «التوجه» الختامي سائداً (فيما عدا مسرحية
عبدالرحمن الصالح : حكاية لم تروها شهرزاد) . إنها تتطابق مع ما انتهى إليه
يوسف السند في «كان ياما كان» ، فهناك القاضي أبو الأرواح متمتعاً «بالرفقة

الهنية ، رقدة الغزلان في البرية» ، يجري الأحكام في الولاية - في غياب الوالي - على هواه ، ويجب أن يكون المظهر العام مستقراً ولو بالكبت والعسف ، والمسرحية تجاري حكاية «الصبية المقتولة (ينص مؤلفها على هذا) ولكنها مجازاة سطحية، لم تتعمق دلالات الحكاية على قلق الضمير ، وضرورة العدل لإقامة الدولة . إن القاضي - في النهاية - رجل فاسد ، والجريمة ارتكبتها مجرم عريق يتخفى في زي الدراويش ، ويكتشف الوالي منكرات دولته بالمصادفة ، ويتدخل خارجي لم يكن هو مصدره ، ولا شعر بأهميته ، ففي الصفحة الأخيرة - أيضاً - يهرب القاضي الفاسد ، والمجرب المتخفي ، ويصدر أمراً بالقبض عليهما ، وترتفع هتافات : «يحيا العدل» ، ويقول بدر الدين ومرجانة (وكانا على حافة الإعدام ظلماً) للوالي الذي لم يصنع شيئاً : «ما قصرت يا حضرة الوالي» !! وتحاول المسرحية أن «تتمحك» في الرمز ، دون أن تنطوي على أية دلالات رمزية ، وذلك بأن تكرر أكثر من مرة ، وتختتم بعبارة : «التفاح ياما شكل ناس في ناس ، وهو طاح بعرش ناس ، وبسبب التفاح ضاعت ناس» .

وحتى مسرحية «الثالث» التي نعتبرها أكثر المسرحيات الخليجية التي استخلصت حكايتها من ألف ليلة توفيقاً من الوجهة الفنية الخالصة ، هذه المسرحية ، قدمت «رؤية» خاصة بها ، لقد تولى «أبو الاحسن المغفل» السلطة في لعبة غير محسوبة (كما حدث عند سعد الله ونوس في الملك هو الملك) فقد أعلن السلطان ضيقه بأعوانه ، وتمادى ولاته في ظلم الرعية ، فرجح لديه أن هذا بسبب أنه يختارهم من الأثرياء الأقوياء ، الذين تعودوا إخضاع العامة لسيطرتهم ، ومن ثم قرر أن يختار والياً جرب الظلم وعانى من سطوة الظالمين ، وهكذا أصبح أبو الحسن والياً، ولكنه أبقى أن يكون مغفلاً ، بل أصبح صارماً في الفصل الثاني ، صورة من

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

«المستبد العادل» في الفصل الثالث معلناً أن هذا منهجه في الحكم «الشمولي» ،
ويضع استقالته إلى جانب منهجه في الحكم ، تاركاً اتخاذ القرار للسلطان !!

المسرحية في صميم أزمة الديمقراطية ، وكانت على أشدها في الكويت حين
عرضت هذه المسرحية (سبتمبر 1976) وقد وضعت المشاهد أمام خيارين : إما
فوضى الاستغلال ، وإما المستبد العادل . ولقد ذهبت الاجتهادات في أكثر من
اتجاه لتفسير المراد من «الثالث» ، فهل هو ترتيب المحاولة الكويتية المستمدة من
الأصل (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) بعد النقاش وونوس ؟ أو هو «المستوى
الثالث بين اليقظة والنام ، والمسرحية تجري بينهما أو تهدم الحائط الفاصل بين
الواقع والأمنية ؟! أما إن كان المقصود بالثالث هو الحل الذي يرفض فوضى
الاستغلال تحت شعار الحرية والديمقراطية ، كما يرفض عنف الحكم الشمولي
وصيغة المستبد العادل بكل ما ينطوي عليه هذا المصطلح من تناقض يؤكد
استحالته ، فإن هذا الحل «الثالث» لم تتضمن المسرحية أية إشارة ترشحه ، وليس
فيها شخصية واحدة تتبناه ، أو تذكر به ، أو تقترحه ، ولهذا نظر بعض النقاد إلى
مسرحية «العلي» على أنها جاءت في توقيتها لتبرير توقعات إجراءات معينة .

تلقتي «حكاية لم تروها شهرزاد» مع مسرحية يوسف السند في شخصية رجل
الدين (القاضي عند السند ، والمفتي المنحرف عند عبدالرحمن الصالح) ، وهو
عند الصالح ذيل للسلطة ، جاهز لإصدار الفتاوى التي تسبغ المشروعية الزائفة
على إجراءات بينة الظلم والتعسف ، إنه لا يجهد نفسه في طلب تعليل لأحكامه ، أو
تبرير لفتاواه ، إنه يفتي بصحة ما اتخذ من إجراء بالفعل ، فهو صورة لمن يطلق
عليهم في زماننا «تَرْزِيَّةُ القوانين» وتلقتي المسرحيتان أيضاً في تعميق الشعور
«بالحدوتة» الشعبية ، فلا السلطان يعيش عيشة السلاطين ، ولا الخادم أو

الحاجب يلتزم بحدود موقعه أو علاقته بسيدته ، إنه أقرب ما يكون من مكانة «خادم» لدى رجل من «الطبقة المتوسطة» يمكن أن يطرح التكليف ، ويتدخل دون إذن ، بل يمكن أن يتحول من خادم إلى مستشار ، بل ناصح مؤتمن على النصيحة ، وعلى تنفيذها كذلك .. ولكن إيجابيات مسرحية عبدالرحمن الصالح ليست في هذا الجانب بقدر ماهي في نقدها لحكايات ألف ليلة ، وانعكاس الوعي الاجتماعي والسياسي في مقولتها النهائية . إن حكايات شهرزاد جميعاً ، إذا ما دارت حول السلاطين جعلت السلطان شخصاً وحيداً ، قد يتصل بشعبه ، ولكنه يبقى في مستواه المتعالي ، الرائد ، فإذا انتصر من بعد ظلم أو مكيدة أنزلت به فإنما ينتصر بمبكية مضادة ، يصنعها ، أو تأتي بها معجزة لم تكن متوقعة . لم تفكر شهرزاد في الناس ، في العامة ، على هذا المستوى من علاقة الحاكم بالرعية ، وهذه هي الإطلاقة النقدية التي وجهها الصالح إلى تراثنا التاريخي ، والحكائي بصفة عامة ، الذي يغفل دائماً دور الجماهير ، ويصور الحاكم كمنقذ وحيد ، وسابق بالتدبير . إن السلطان محاصر بأطماع زوجته ، ابنة عمه ، وصهره (ابن عمه) الذي يبدو أقوى منه وأحكم تدبيراً ، ففي حين يكتفي السلطان بالكلام ، ينفرد ابن العم بإحكام قبضته على أرزاق الناس من خلال أجهزته القمعية ، والقانونية ، الظالمة . إن الحلقة تضيق حول السلطان ، ويجرد من حقوقه يوماً بعد يوم ، فلا يفادر دائرة الشكوى والتوعد ، ها هو ذا ابن عمه (عقربة) - وهو نفسه أخو السلطانة - يهدد الناس ويصرفهم عن لقاء السلطان في اليوم الذي خصصه السلطان للقائهم .

السلطان : (لخادمه) أدخل الرعية يا مسرور ، لنرى ما لديهم .
مسرور : لقد ذهب الجميع يا مولاي ، لم يبق أحد منهم .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

السلطان : لم فعلت ذلك يا عقربة ؟ إلى أين تريد أن تأخذني ؟ بأي حق تتصرف في كافة أمور البلاد بدون إذني وأخذ مشورتي ؟ هل صرت أنت حاكم هذه البلاد والأمر والنهي فيها ؟

عقربة : بل أنا خادمك المطيع وابن عمك المخلص ووزيرك العارف ببواطن الأمور. أنا أكثر منك دراية وخبرة بإدارة شئون البلاد .

السلطان : ولكني بلغت من العمر عتياً ، وأنت لا زلت مصراً على وصايتك علي ، إنني أمنعك يا عقربة ، وعليك أن تمتثل لأوامري .

عقربة : أنا طوع أمرك ورهن إشارتك ، ولكن جد في الأمر جديد ، وهناك ما يستوجب الإسراع في الاجتماع بأهل الرأي والمشورة .

هكذا يلعب الوزير ، ابن العم ، بأعصاب السلطان ، فيوهمه بأخطار لا حقيقة لها، والعلة الحقيقية يكشف عنها عقربة للكليبي ، فيلسوف السلطة أو كما تدعوه المسرحية (صاحب الأفكار) ، إن أفكاره تلتقي مع فتاوى رجل الدين ، كلها لتبرير قرارات صدرت بالفعل ، ولهذا يقول الوزير للكليبي ، موجهاً لأفكاره ، بدلاً من الإفادة منها :

عقربة : المهم أن تعرف ما يجب عليك عمله ، وتعمل بوصية والدي ، فالسلطان صار يتمادى كثيراً في لقاء العامة ، ووالدي متضايق من هذا الأمر ، وعلينا أن نعيد للسلطة هيبتها أمام الرعية والآخرين .

ويدبر عقربة صناعة جو مريب لإرهاب السلطان ، ففي حين يحدثه عن مؤامرة تستهدف قتله ، يتولى هو توجيه إنذار إليه :

عقربة : (للسلطان) والذي سيغضب كثيراً إن لم تكف عن مخالطة الناس ، وستتحمل النتائج وحدك في ذلك الحين .

وفي موجات مرسومة متتابعة لإغراق السلطان في التشتت ، والقلق ، والخوف ، تقدم إليه أكوام من الملفات ، تحمل مشاكل الناس وشكاواهم ، فيغوص فيها ، ويفقد صفاء رؤيته لما ينبغي أن يمارسه من سلطات بين الناس ، وليس بين الأوراق ، وقد يحدث أن يفيق على الحقيقة المرة ، فيثور ويرفض المكتب ويبعثر الملفات :

السلطان : أريد الناس يا مسرور ، أريد الناس ، هل تسمعي ، لقد تعبت ، تعبت يا مسرور ، اجمعوني بالناس .

ويتدخل عقربة ، فيجمع عدداً من عملائه ليمثلوا الدور المطلوب ، ولكن السلطان يواجههم :

السلطان : (ثائراً) أنتم لستم بناس ، أريد أن أرى عامة الشارع ، أريد بشراً لديهم همٌّ أشاركهم فيه .

ولكن ، لأن الطريق إلى جهنم مفروش بالنيات الحسنة التي لا تتحول إلى عمل ، فإن السلطان تحول إلى سلطان من ورق ، كما يعبر هو عن نفسه صراحة ، حتى يضطر إلى الاختفاء خوفاً على مصيره .. هذا هو الجانب الذي لم تروه شهرزاد في حكاياتها : ضرورة أن يستند السلطان إلى الشارع . ولكن الأهم من هذا أنه حين نكّل السلطان عن اتخاذ الخطوة الصحيحة ، وتحويل شعاراته إلى فعل ، قام الشعب نفسه بذلك ، وخرج يبحث عن سلطانه ، ووضعه بإرادته رمزاً لرغبته في إقامة العدل ، ولكن بعد أن لقنه درساً في الالتزام ، حتى تتحدث إليه امرأة (وهي

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

لا تعرفه) بأنها لا تظن أن السلطان رجل بحق ، وتردد العبارة التاريخية التي قالتها أم أبي عبدالله الصغير آخر ملوك غرناطة ، وهو يسلم مقاليد وطنه لأعدائه باكياً : لا تبك بكاء النساء على ملك لم تدافع عنه دفاع الرجال . فتقول أم هناة لسلطانها «المتخفي» هرباً من خصومه ، وتفجعه بأنها تعرفه :

أم هناة : لن أسكت يا غانم السلطان ، لن أسكت لسلطان يبكي كائنساء ، هيا امسح دموعك ، وافعل فعل الرجال !!

لأنستطيع أن نزعم أن سلبية السلطان تقابلها إيجابية شعبه ، إن هذا التصور كان يذكي الصراع ، ويضع المسرحية في موقع خاص بها ، غير أن الكاتب - متأثراً بالواقع العربي المتخاذل في قطاعات كثيرة - يرسم صورة قاتمة لرد الفعل العام حين اكتشف الشعب أن سلطانه اختفى - بطريقة مجهولة - أن جماعة المتسلطين استولت علي السلطة . إن «عفير» يمثل هذا الاتجاه العام ، حين يعلن أنه منهمك «في كتابة رقعة شديدة اللهجة ، عنيفة الوطأة ، وموجعة في المعنى» . وهذا المشهد - قرب الختام - غني بالإشارات والدلالات ، فالوعي والإيجابية واستنهاض السلطان والشعب معاً ، يبدأ بأم هناة ، بامرأة ، رمز الخصب والاستمرار ، وعلامة الإدانة لسلبية الرجال وتواريهم خلف الحلمات . تصيح بعفير :

أم هناة : (وقد جن جنونها ، تلقي بخمارها وتشق جيبتها وتصيح) : يا لخبية الرجال ، ياللفضيحة والعار ، الرجال غشيتهم الغاشية والسلطان غائب .

عفير : (يحتج) أقول لك أكتب احتجاجاً وتقولين غشيتنا الغاشية ؟! هيا استري شعرك وصدرك ولا تفضحيننا

د . محمد حسن عبدالله

المسرح الخليجي تأثره بالتيارات المسرحية عربياً وعالمياً

إن كل ما يراه «الرجل» في «المرأة» صدرها وشعرها والفضيحة ، أما «الضياع التاريخي» فيحارب بكتابة رقعة شديدة اللهجة ، موجعة المعنى !! .

وتبدأ الحركة الحاسمة ، أو بلوغ ذروة الفعل المسرحي بأم هناة ، إذ توجه حديثها إلى السلطان :

أم هناة : تهدم القصر يا غانم السلطان .

السلطان : بكم نعم ، وبدونكم لا ..

مسعد : نتقدمك يا مولاي ، إن كنت جاداً فيما تقول ، سنتقدمك .

السلطان : بل أنا أولكم ، فلا خير في قصر يسوؤكم ، ولا يقيم حدود الله .

ثم يأتي مشهد الختام (سينمائياً) «يمثل خروج المدينة كلها خلف السلطان ، ومن معه» !!

هذه المسرحية إحدى القراءات النقدية لحكايات ألف ليلة ، فهذا المستوى من الإيجابية ، والجماعية ، والبدء بالشارع ، وقيادة الجماهير ، لم تروه شهرزاد فيما روت من حكايات ، وتولت هذه المسرحية تقديمه .

وهنا لنا إضافتان :

الأولى تتعلق باستخدام التراث الشعبي بوجه عام وتوظيفه لهدف (سياسي) .

فإذا كان من الصعب أن نمسك ببداية محددة لاستخدام الجو التراثي الشعبي سببياً لاقتحام الموضوعات الشائكة أو المناطق الحساسة عن طريق التنظير والإسقاط ، فإن صعوبة أخرى تبدو في محاولة حصر الأعمال المسرحية التي آثرت

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

هذا الإتجاه ، أو حصر القضايا التي أثارها . على أن الأمر سيختلف ، أو يتدرج ، في أصالة الانتقاء من أحداث التراث (التاريخي أو الشعبي) وجدية ما يمكن تحميله للحادثة المنتقاة ، أو الشخصية المختارة من المعاني والأهداف المسقطة عليها . لقد رأينا نماذج ناضجة إلى حد كبير ، وقد يعني «النضج» دقة الاختيار وتحديد الدلالة بما يسمح بالعرض المسرحي ، أما في مسرحية «العبة» لحسن رشيد ، فإنها تجري منذ ألف عام ، في بغداد أو غيرها ، وبعد حوارات صارخة بالتنديد السياسي والأخلاقي للسلطان ، وحاشيته ، وأسلوب حياته ، يستشير السلطان راقصته الأثيرة في الطريقة التي يحصل بها على من يشغل منصب مسؤل الخزانة ، ولا تعدو الطريقة المقترحة أن تكون حيلة فيها طرافة ، ومفاجأة ، وكشف لأقنعة الزيف ، ولكنها لا ترتقي إلى جدية القضية المطروحة عن الفساد ، والبحث عن العدالة . لقد أقيم حفل الاختيار في قاعة يوصل إليها ممر طويل خافت الضوء ، بعثت على جنباته التحف وبدرات الذهب بلا رقيب ، حتى إذا اكتمل الجمع طلب من كبراء الدولة أن يشاركوا في الرقص ، فاعتذروا بأسباب مختلفة ، ولكن الحقيقة التي تم فضحها هي أنهم يخشون إذا رقصوا أن تتساقط أكياس الذهب المسروق ، وهكذا لم يرقص في الحفل غير البريء النزيه ابن الشعب الفقير ، الذي استحق تولي المنصب !!

الإضافة الثانية تتعلق بمؤلف «حكاية لم تروها شهرزاد» . سيكون من الطريف أن تجرى مقارنة بين هذه المسرحية «حكاية لم تروها شهرزاد» ومسرحية أخرى - بعدها ، للمؤلف نفسه - عبدالرحمن الصالح ، اختار لها عنوان «حضرة المحترم» إن الموضوع مختلف ، ولكن الاختلاف ظاهري ، إذ أن محاور الاهتمام واحدة . في المسرحية الأولى تطرح قضية الفساد السياسي والاجتماعي على مستوى

«السلطان» وتطرح في الأخرى على مستوى «هلال» المحترم ، وفي عنوان المسرحية رمز ، وفي تسمية «البطل» رمز أو تأكيد للرمز ، وفي المسرحيتين تبدو المرأة القوية، والأعوان المتنازعون الفاسدون . والناصح الأمين المستبعد . وإذا كان للمسرحية الأولى من فضيلة إيقاظ الحس التراثي ، فإن للأخرى فضيلة التعبير عن الواقع المباشر وتحديد زمانها بجيل مشاهديها ، إن «هلال» المحترم بعد أن أهين بقسوة يسقط متورماً ، فلا تستدعي ذاكرته غير تعبيرات أيام الغوص القريبة ، يقول متألماً : «أحس بشري في كل اينوبي ، شري يا محماس ولا شري الدول» !! أما محماس نفسه فإنه يبحث عن علاج سيده «عمه» في الزيت والكركم ، وحين يحزبه أمر لا يستطيع دفعه ينادي : «يا هلال تلاحقنا قبل ما يطبع جالبوتنا ونغرق» !! ليس من فرق في اتساع دائرة المسموح ، أو ضيق دائرة المحظور ، ما بين موضوع يتقنع بالتراث الشعبي ، أو يسفر عن وجه الأسرة الخليجية بشكل جلي ، فالحق أن مسرحية «حضرة المحترم» قالت كل ما تريد ، ولم تترقق بالسلبيات ، ولم تجمل القبح ، بل جعلته مستكراً يستحق الازدراء ، وهذا يعني أن قضية الحرية ترتبط - إلى حد كبير - بقضية «الفنية» ومستوى التعبير ، والقدرة على خلق الموضوع المسرحي والحكاية القادرة على أداء الفكرة ، وليس الصراخ بها ، أو تحويلها إلى شعار .

وهذه محاولة فريدة ، وطريفة ، تركز على التراث - على نحو خاص بها - تستحق أن نتوقف عندها :

«حليمة ومنصور» مسرحية عيسى الحمر كوميديا سوداء ، طرحت قضية خطيرة، ليس مشكلتها أنها لم تقدم لها حلاً ، أو أن الحل جاء عديمياً تدميراً ، فإنها لم تنفرد بهذه الرؤيا القاتمة للصراع الإنساني في سبيل القوة والسيطرة والاستمتاع

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

بخيرات الأرض ، فربما كانت مشكلتها الأساسية أن القضية ليست من قضايا الكوميديا ، فحين تطرح القضايا المصيرية (التراجيدية بطبيعتها ، الجادة فيما تثير من أفكار في ضمير القارئ أو المشاهد) بشكل ساخر ، عابر ، هازئ ، بل هازل ، فإنها توقع المتلقي في حيرة ، وتنتهي به إلى السطحية ، إذ يتوقف فكره عن الامتداد إلى ما وراء الكلمات ، مادام الحوار الرامز الجاد يقود إلى الضحك والسخرية. ليس هذا القول إدانة لمسرحية «حليمة ومنصور»، فهي مسرحية جيدة، استمتعت بمشاهدتها ، وكان الإخراج الموفق ، والأداء المناسب ، سببين في تغطية فجوات أو انكسارات النسيج الدرامي في تتابع مواقفها ، إننا لم نفكر في التقليل من قيمتها ، وإنما نثير الانتباه إلى أنه كان من المستطاع أن تكون أكثر تماسكاً في جوها الانفعالي المثار ، أو أقل صعوداً وهبوطاً ، ما بين مستوى الرمز ، ومستوى الواقع . ومن الإنصاف أن نقول إن عيسى الحمر عرض لمشكلة ، قد يكون من الصعب ، إن لم يكن من المحال ، أن يعرض لها المسرح ، في وطننا العربي بصفة خاصة ، بغير هذه الطريقة التي تمت بها ، بل لا نتردد في وصفها بالجرأة في تصوير المواقف ، واستخلاص المعاني والدلالات .

لقد سارت «حليمة ومنصور» في سياق «أولاد حارتنا» لشيخ الرواية العربية نجيب محفوظ ، واستعان بمصادر أخرى ، قد استعان بها نجيب محفوظ أيضاً ، غير أن المسرحية ، ربما تقديراً لإمكانات الأداء المسرحي ، وقدرة المشاهدين على تلقي الإشارات (والمُشاهد غير القارئ) ما كان باستطاعتها أن تغوص في الدوافع الإنسانية ، والإشارات القدرية ، كما فعلت «أولاد حارتنا» ، وأيضاً يمكن أن نضيف إلى هذه التغييرات التي استدعتها الصناعة المسرحية ، وإمكاناتها أن المشهد الختامي عبّر عن رؤية فلسفية (رومنسية) مستقلة تماماً عن جميع المأثورات ، إذ

يتحول «شمسان» - ابن العم - من مَصْدَرٍ للغواية وسبب في إذكاء روح التمرد على العملاق صاحب البستان ، ومحبذ لاستمرار هذا الشرخ وتوسيعه بين بداية الإنسان في الجنة ، وحياته الشقية المثقلة بالمعاناة على الأرض ، يتحول شمسان في النهاية ، وبعد أن يؤدي هذا الدور المرسوم ، إلى شهيد يدافع عن الفضيلة التي حُرِّمَهَا ، والطهارة التي رَفَضَهَا ، ويدفع حياته ثمناً لإنقاذ ابن عمه ، وتحريضه على مغادرة دار العناء !! ولكن هيهات .

لا ينحصر مجال استمداد التجربة الفنية (من ناحية الشكل) في عمل محدد كما انحصرت اتجاه التجربة من الناحية الموضوعية ، وقد نتذكر ما سبق إليه علي أحمد باكثير في «سر شهرزاد» في تجسيد الحلم ، ورمزية الجنس ، ونتذكر «الطعام لكل فم» مسرحية توفيق الحكيم ، التي عرض فيها الفكرة المعقولة في شكل غير معقول، واعتبر هذه الثنائية - كما شرحها في تعقيبه على المسرحية - فارقاً بين اللامعقول والعبث . غير أننا لا بد أن نضع هذا التذكر في حجمه الحقيقي ، فليس ما يمنع أن تكون مجرد تداعيات قارئ يميل بطبيعته إلى تصنيف قراءاته ، استناداً إلى ملامح مشتركة دون أن تدل بالضرورة على أن اللاحق تأثر حُطى السابق ، ذلك لأن التشكيل الفني لمسرحية الحكيم يختلف كثيراً ، وهذا الاختلاف لصالح «الطعام لكل فم» التي ركزت المجال ، وكثفت الحدث ، وعمقت التجربة ، فأصبحت بهذا الانحصار الشديد في صميم البنية الدرامية التي تقوم على الفوص وراء الدوافع ، وليس الامتداد الزماني والمكاني الذي مضت فيه فصول «حليمة ومنصور» فكانت بذلك أقرب إلى طابع الحكاية القصصية .

ومن واجبنا - على أي حال - أن نرى كيف حاولت المسرحية أن تعيد بناء أو تصور قصة مستقرة بأطرافها ، ومراحلها ، وأهدافها ، لتجعل منها عملاً فنياً (مسرحياً)

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

بصفة محددة) ينضوي على المرونة التي يتميز بها التعبير الفني ، كما يحاول ألا يتعسف بمخالفة مقررات لها حتميتها لدى جمهور المشاهدين . لقد كانت حليلة ومنصور يعيشان في حديقة مترامية تحت سلطة عملاق ، وقّر لهما كل ما يحتاجان ، ولم يشترط عليهما - في مجال الحظر - غير شرط واحد . هذا الشرط في القرآن عدم الأكل من الشجرة ، وعند نجيب محفوظ عدم الاطلاع على الوصية ، وفي المسرحية : الامتناع عن الإنجاب . لقد كان هذا حلاً موقفاً تماماً ، لأنه - قبل كل شيء - يناسب عقدة مسرحية قابلة للنمو ، ولأن الكاتب سيستثمر قضية الإنجاب كعامل ضاغط على الوجدان البشري ، والوفاق الاجتماعي ، حتى بعد مغادرة الجنة ، والهبوط إلى الأرض ، أو كما صورت المسرحية : الطرد من الحديقة ، والالتحاق بابن العم الذي زين لهما الاتجاه إلى المدينة المفعمة بالخيرات . إن «الشجرة» في القرآن ، و«التفاحة» في العهد القديم قابلان لتفسير الرمز بالميل الجنسي الغريزي ، كما أن «الشجرة» - بصفة خاصة قابلة لأن تكون رمزاً للمعرفة ، وهو ما أثره صاحب «أولاد حارتنا» . لابد - في نقطة البداية - أن يلفتنا تغيير الكاتب لترتيب الاسمين ، فقد سمى مسرحيته «حليلة ومنصور» فجعل المرأة أصلاً ، ولها الصدارة في حين أن مألوف القول أننا نستخدم : « آدم وحواء» ، ولم يكن هذا التغيير في المدخل إلا إعلاناً عن تغيير في الأدوار ، فحليلة (التي تشارك حواء في الحرف الأول من اسمها) أقوى إصراراً على الاحتفاظ بالحمل حتى تحصل على الطفل ، وهي التي تغري بالاتجاه إلى المدينة ، وحين تكتشف أن رسائل شمسان (الذي يشارك الشيطان في الحرف الأول من اسمه) كانت قد سبقت إلى زوجها تزين له أن يهجر الحديقة ، ويترك العملاق ، ويتجه إلى الحياة البراقة المثيرة في المدينة ، فإن هذا يعني أن مغادرة الجنة لم تكن كلها نوعاً من

«الطرد» بل تمت بتدبير إنساني مسبق . وهنا يدخل الكاتب مشهداً يتكرر في حكايات ألف ليلة ، كما يتكرر في «الحواديت الشعبية» ذلك الصندوق الذي لا نعرف مصدره ، يفتح عن ثلاثة أشباح (والطريف أنهم رجلان وامرأة) وهنا يتطور أو يتحرك الحدث ، وكأن كل فعل يتم مقسماً على خطين متوازيين : عالم البشر ، وعالم الهيولى ، كما تصور أفلاطون بصندوقه المعروف ، أو كما فعل الحكيم في «الطعام لكل فم» إذ تصاعدت أحداث المسرحية في خطين متوازيين : فهناك قصة الزوجين العقيمين في الواقع ، وقصة الأسرة التي تتحرك على نشع الحائط ، والقصتان قد تتقاطعان أو تلتقيان ، وهو مالم يأخذ به عيسى الحمر ، لأنه جعل من الأشباح عناصر خيرة ، كوميدية ، جاءت لتخفف من لوعة الفقد وقسوة الضياع ، وجاءت لتقوم بدور الناصح والموجه في بعض الأحيان .

لقد أشرنا من قبل إلى المخالفة في نهاية شمسان ، الذي مارس دور الغواية والتجارة بكل شيء ، ثم انقلب إلى ثائر من أجل شرف ابن عمه . هناك نقطة أساسية في طرح هذا التصور ، وهي من «اجتهادات» شعراء الرومانسية الأوربيين، الذين صوروا الشيطان - في قصائدهم - في صورة «الضحية» فهو محكوم عليه بأن يكون ملعوناً ، وأن يكون سيئاً ، ومن ثم فإن صبره على الحكم القدري الإلهي هو نوع من النقاء وسلامة الطوية ، حتى لو كانت التصرفات المعلننة تقول عكس ذلك . لقد فعل عيسى الحمر شيئاً من ذلك ، لا نقول إنه هو بكل دقة التطابق ، ووجه الاختلاف أن مؤلف المسرحية وضع في المدينة «قوة» مطلقة متحكمة بكل من فيها ، وما فيها ، وإن يكن الفساد الضارب إلا صورة مصغرة لانشغال تلك القوة الكاسحة بنزواتها الشخصية ، ومآربها المادية الخاصة . هذه القوة ذاتها هي التي محقت شخصية شمسان . لم يكن شمسان طيباً ، أو مسالماً ، كان زوجاً لثلاث

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

نسوة ، ويعول عدداً من الأطفال ، ولكنه كان مسخراً لعمل شاق يكسب منه أخص العيش بأشد الجهد ، تابعاً ذليلاً لبقال المجمع (المدينة) ، فلما التقى ببو جلتهم ، المتحكم في كل شيء ، ورأى اتجاه رغباته ، لوح له بأنه سيكون مطيعاً - بغير تحفظ - لكل ما يراد منه ، ومن زوجاته الجميلات ، تحول شمسان من عامل كادح شقي يعاني ، إلى موظف مترف له هيئة ووجاهة .. إنه ضحية ، يؤدي دوراً ليس من اختراعه ، بل لا يؤديه لأنه يجد فيه متعة ، وإلا لسعى إليه منذ البدء ، إنه يؤديه لأن كل الظروف الموضوعية التي بنيت عليها نظم الحياة في المدينة تدفع إليه دفعاً . إن هذا المستوى من الرؤية الفلسفية لا يؤكد أصالة الكاتب فكراً وحسب ، وإنما يؤكد أيضاً سلامة بصيرته المسرحية ، لأن هذا الاختيار يعلي من حرارة الصراع ، ويقرب الشخصيات ذات البعد الغيبي من الواقع ، ومن ثم تجد طريقها معبداً إلى وجدان المشاهد ، فتحن نعرف أن الرصيد الحقيقي لأي عمل فني إنما يعتمد على قدرته في استدعاء مكنون التجربة الذاتية للمتلقي ، والتجربة الشاملة للجنس البشري ، فإذا كان رمز الشيطان في المسرحية يعاني تناقضاً داخلياً بين حلم الطهارة وأمنية الكرامة ، وبين الاستسلام لقسوة الترددي في معاناة واقع المجتمع الملوث ، المبني على أسس عميقة الجذور في الفساد ، فإنه بهذا وحده يمكن أن يترجم في وجدان المشاهد إلى شريحة من حياته وتجربته الخاصة ، أو مرحلة من تطوره ، كما يترجم إلى إطار موسع لملاحظة الفرد على التطور الاجتماعي البشري في الماضي والحاضر أيضاً .

ولقد أجاد الكاتب شق طريق الكلمات ، والصفات التي تحدد الشخصيات والمواقف بين الواقع والرمز ، كما أجاد «مخادعة» المشاهد عن التنبيه المبكر للمستوى «الغيبي» الذي تمثله الشخصيات والحوادث ، لقد أوشكنا - منذ المشهد

د . محمد حسن عبدالله

المسرح الخليجي تأثره بالتيارات المسرحية عربياً وعالمياً

الأول - أن نعتقد أننا بازاء «مهزلة» ليس أكثر ، حتى تقول حليلة لزوجها عقب إقراره بالعجز عن مواجهة العملاق : «لماذا تقف مثل الرجال إذا ؟» . «حليلة : عيل ، ليش واقف مثل الريايليل جديه ؟» .

فلا يجد في سخريتها إهانة مثيرة أو مستفزة ، بل يجذبها إلى مستوى الواقع - الرمز ، بعيداً عن روح المهزلة ، إذ يقول ببساطة :

« منصور : الخوف » .

ثم لا يلبث أن يغادر المستوى الشعوري للحدث ، إلى المستوى المادي ، فالعملاق قدم لهما كل شيء بحيث لا مجال لرغبة محرومة ، لولا :

« حليلة : (تمسح شعره) لو ما هالشرط ، كنا عايشين في الجنة » .

لقد جاءت كلمة «الجنة» في سياقها وموقعها المناسب ، كما اعتبر شرط عدم الإنجاب موافقاً تماماً ، ومتعسفاً بوضوح (في حدود الحدث المسرحي) . فماداما يعيشان معاً ، رجلاً وامرأة ، كيف يمنعان من استكمال معنى وجودهما ، كيف يمكنهما الحفاظ على هذا الوجود معلقاً بين أن يكون وألا يكون ؟

وتقوم الأشباح الثلاثة ، كمعادل أو خط موازٍ مستمر ، بدور «الكورس» أو الجوقة في التراجيديا الكلاسيكية ، إنها تكشف ما في الضمير ، وتمهد للحدث ، وتعلق على ما جرى ، وتشير احتمالات التوقع :

شبح 2 : (بحدة) يواجهه

شبح امرأة : يهادنه ويفتك .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

- شبح 1 : وأنا أقول يطلع من البستان .
شبح امرأة : البستان أرضه وبيته لازم يبقى .
شبح 1 : الدنيا وسيسة ، وهوها أنظف ، يطلع .
شبح 2 : حياته وحياة عياله فوق الأرض اللي شربت عرقه . يبقى .
شبح 1 : الحياة في المغامرة إلخ .

وهكذا يتحول «منصور» (آدم) من رمز للعصيان ، أو الخطيئة ، إلى رمز للمغامرة، والكبرياء ، إنه يرود أرضاً جديدة ، يقوده الحلم ، أو الوهم ، ولن يتبين حقيقة ما ينتظره إلا بالتوغل في التجربة مهما كانت عواقبها . إن منصور وحليمة يطبقان شرط «الوجودية» في معنى الإنسان ، إنه «مشروع وجود» يظل معلقاً إلا أن يواجه الخطر ، ويقبل المغامرة ، ويقتحم عالماً جديداً ، يحقق فيه ذاته ويشكل فيه علاقته بالآخرين وفق ما يستهوي مذاقه الخاص . لقد أعلن الشبح رقم 2 أن «الحلم سيد الواقع» ، وهذا مبدأ وجودي أيضاً ، غير أن الحلم ينتمي إلى عامل الوجود الناقص ، أو مشروع الوجود ، حتى يعانق معاناة التولد بالممارسة .

وعلى مساحة المسرحية تنتشر العلامات الهادية ، تحدد مسار الرمز فالزوجان في رحلتهم ما بين البستان والمدينة فقدوا البوصلة التي كانت تحرس وجهتهما ، وشمسان يثور بصاحب العمل الذي يأبى عليه إلا أن يشيل هموم الدنيا وهمومه وهموم الناس جميعاً ، ثم هموم عياله !! ، لهذا يتمرد على العمل ، وبرباط وحيد على إحدى العينين يتحول إلى متسول فيكون خير شاهد على خيبة الأحلام الإنسانية قبل أن تبدأ ، لكنه (ونحن نعرف ما يرمز إليه) يتصل من الصور الوردية التي حملتها رسائله ، فقد كان عليهما أن يفكرا :

« شمسان : ... قليل من الشك كان يمكن يحميكم .
حليمة : ما تعودنا نشك كل اللي حوالينا واضح ، ويسطع .»
وبعد حوار يأس يقدم نصيحته المتأخرة جداً :
« شمسان : رجعو مكان ماجيتو يا حليمة ، رجعو مكان ما جيتو يا منصور
رجعو البستان
منصور : قلت لك ما تقدر نرجع ، حليمة حامل وما تقدر على التعب » .
أما حين يشاهد منصور وحليمة صاحب المجمع (المدينة) الذي يعيش حياة البذخ والانحلال ، فإنهما يتهامسان :
«منصور : (يشرد) كأني شايفه من قبل .
حليمة : أنا بعد» .
وإذ يجلسان مرهقين بحثاً عن التقاط أنفاسهما ، يتحرش بهما وكيل صاحب المجمع ، لما رأى من جمال المرأة ، ووحدة الرجل ، فيأمرهما بالانصراف .
«حليمة : احنا قاعدين في أرض الله .
الوكيل : (بعنف) هذي مو أرض الله ، أرض الله هناك (يشير للبعيد) ذاك الصوب ، أما الأرض هذي .. البيوت والدكاكين ملك بوجلثم ، الريال الطيب اللي كان واقف هني» .
أرض الله هي الجنة ، أما هذه الأرض فهي ملك لقوانينها ، تعمل بآليات نابغة من وضعها ، وهذا المدى الفلسفي أعطى الحدث المتنامي قوة زاخرة بالإثارة ، ومعاودة

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

التأمل :

«الوكيل : حملتي؟!»

منصور : ليش ، الحمل والولادة ممنوعة عندكم ؟

الوكيل : إلا بإذن رسمي من البلدية ، ومن المستشار ، وانتو خالفتو القانون .

منصور : يعني عندكم اللي بيفتح دريشه ، واللي بينجب ولد كله واحد ؟

الوكيل : لازم ياخذون رخصة من البلدية .»

هذا هو عالمنا ، خلقه الله ، نعم ، ولكنه خلقه بقوانينه الخاصة ، وترك هذه القوانين تعمل بقواها ، ومن خلال البشر .

لقد تحدثت الأشباح الثلاثة إلى منصور ، تواسيه في انتكاس حلمه ، وتبين له أنه لم يكن على خطأ ، فالحلم أساس الوجود ، وعلى من يرغب في تحقيق حلمه أن يكون عنده «عقل المجنون» و«قليل من فدائية العاشق» مع تحقق هذا الشرط في منصور ، فإنه لم يحقق حلمه ، بل أحس بأن عالمه كله مهدد ، بالفساد ، بالعضن ، ولا تطهره إلا النار المشتعلة ، وقد كان ، فكانت هذه الكوميديا السوداء ، النابعة من عمق تراجيديا المصير الإنساني ، وكأنا - بصورة أخرى - مع محاولة علي سالم ، حين حمل مأساة أوديب إلى مستوى الكوميديا ، مع هذا ، فإن مغامرة علي سالم مأمونة إلى حد كبير ، إذ عرضت لمعنى جزئي ، عن الجماهير والبطل ، أما هذه المسرحية فإنها تحضر تحت جذور شجرة الوجود الإنساني ، في أعماق أرض مجهولة ، لا يستطيع أن يقاربها غير الحلم والشعر والأسطورة ، فكانت هذه

د . محمد حسن عبدالله

المسرح الخليجي تأثره بالتيارات المسرحية عربياً وعالمياً

المحاولة الفريدة ذات الطابع الخاص ، علامة على جدية الفكرة ، واستقلال الرؤية ، حتى وإن لحقت بها بعض جوانب القصور .

مستويات الإعداد

قد لا يكون مطلوباً منا ، وليس هنا مجال الخوص في تحقيق المصطلحات والفروق الدقيقة بين : «الإعداد» و«المسرحة» والتكويت والتقطير والبحرنة ... الخ .. سنكتفي بالدلالة العامة ، أو القدر المشترك ، وهو تدخل كاتب مسرحي خليجي بأعمال التعديل (بدرجة ما إعادة صياغة) في نص مسرحي متداول ، ليكون هذا النص أكثر تقبلاً في صيغته الجديدة ، لدى المشاهد الخليجي . إن درجة «التدخل» أو الإعداد للعرض ، تتدرج ما بين مجرد مراعاة اللهجة وأسماء الشخصيات وبعض المهن التي تشغلها ، وما إلى ذلك من أمور سطحية ، والتدخل في تطويع الفكرة الأساسية (يسمىها لاجوس آجري : المقدمة المنطقية) التي قامت عليها المسرحية ، ومهما كانت درجة التدخل بالإعداد ، فإن اختيار النص في ذاته سيكون له دلالة اجتماعية وفنية . لقد اخترنا أربعة أعمال ، تمثل أربع درجات من الإعداد :

- (1) بيت الدمية ، التي أصبحت : المرة لعبة البيت ، قضية اجتماعية ، احتفظت بالأساس والهدف .
- (2) الثمن ، التي احتفظت باسمها ، مسرحية نفسية ، وبهدفها .
- (3) الغرباء لا يشربون القهوة ، التي أصبحت : الجيران الذين شربوا القهوة ، فتغير المغزى تماماً .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

(4) موت موظف ، التي أصبحت ، عطس وفطس ، فتغير الشكل الفني من القصة القصيرة إلى المسرحية .

1 - المرة لعبة البيت :

«بيت الدمية» مسرحية هنريك إبسن ، النرويجي ، أصبحت «المرة لعبة البيت» في الكويت، بعد أن مرت بقلم صقر الرشود، عام 1968، بعد قرن كامل تقريباً، من تأليفها. إنها ليست عن حرية المرأة، لقد كانت «نورا» حرة، مؤتمنة على مشاعرها وسلوكها تجاه أسرتها ، وفي المجتمع ، ولم تكن نوراً - النرويجية - وحدها تستمتع بهذه الثقة الامنة ، إن نورة - بالتاء المربوطة - الخليجية تحظى بنفس القدر ، كما تمنها المَعْرَب «المُكْوَت» ، ولس كما يطبق واقع السلوك الاجتماعي ، وقدرة الأعصاب العربية ، المتلهبة عادة بروح القلق والتحدي ، إلا من عصم الله . إن نورة لا تقف عند حد إشعال السيجار للدكتور ناصر (العجوز المريض ، الوحيد ، الثري) صديق الزوج (بديل الدكتور رانك) إنها تحلم به بطلاً منقذاً ، يقبل عثرتها المالية التي توشك أن تتفجر ، ولا بأس بأن يهاها بشرط ألا تعرف هي بذلك ، إلا بعد رحيله عن الدنيا ، ليذهب بسرعه معه ، ويأتيها الإنقاذ المالي خالصاً من الريبة ، بريئاً من الظنون . إن هذا الحلم الملتوي عند نورا النرويجية ، ونورة الخليجية ، حين يحاول أن يتنفس - على مستوى الواقع - يصطدم بأمرين : أحدهما يرجع إلى ضعف شخصية «الدمية» الحاملة ، التي تريد أن يظن الآخرون إلى ما تحتاج ، ويقدمونه دون جهد منها في طلب العون ، ولهذا ترجعت دون أن تقضي بحاجتها إلى المال ، إلى صديق الأسرة ، الذي يخصها هي بوذ خاص ، مع معرفتها بهذه المنزلة الخاصة ، وبأن المال لا يعني الكثير بالنسبة إليه ، وأنه سيكون سعيداً بأن يحقق لها أمنية ، أو يرفع عنها كَرْباً.

الثاني أن الدكتور العجوز الذي أحس دبيب الموت ، وأن مرضه الوراثي بلغ مداه وأنذر بالنهاية ، رأى ألا يذهب . حتى يفضي بسرّه ، إنه ينطوي على هوى دفين للزوجة الشابة . كيف كان رد الفعل على هذا الإعلان عن المُحبّ ، الذي كانت تعرفه الزوجة الشابة ، ولا تجد فيه ضرراً بل تتقبله وتغذيه باصطفاء هذا الرجل، وإظهار الابتهاج بالحديث إليه .

قالت نورا النرويجية : كفى ، كفى ، ألسنت خجلاً من نفسك يا دكتور رانك ؟ وحين يعتزم مغادرة المكان ، تعيد بلباقة تصحيح العلاقة ، بأنها بين الدكتور من جانب، وبينها مع زوجها من جانب آخر ، ولا يصح أن تكون لها هي خصوصية فيها، فتقول له وهو يهجم بالخروج ، وهي تبتمس له : لن تمضي عنا بغير عودة ، فتورفالد (هيلمر زوجها) وأنا ، لا نستغني عنك !!

كان هذا المشهد النرويجي يجري بين صديق الأسرة وزوجة صديقه ، في منزل الزوجية والزوج نفسه مشغول في مكتبه ببعض عمله ، فما كاد الدكتور رانك يفرغ شحنة قلقه بالإفشاء بسرّه ، ويتلقى «التوجيه» المهذب من نورا ، حتى اتجه إلى المكتب ، ليشارك صديقه في جلسته ، كأن لم يحدث شيء . نتأمل هذا المشهد النرويجي ، دون أن نتورط في اتهام ساذج بالضّعة ، أو اتهام سيء بالقدرة على التلوين . إن الكلمات - عندهم - دالة على معانيها ، والمشاعر والعواطف محددة بما تعنيه الكلمة ، وليست الكلمات مصائد للاستدراج ، أو بالونات اختبار .. لهذا انصرف الدكتور رانك إلي مجلس صديقه دون شعور بالخطأ أو الخطيئة ... وبخاصة أنه رجل في سبيله إلى موت عاجل .

فكيف تصرف نوره - الخليجية - في نفس الموقف ؟

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

إنها تطلعه على جواربها ، وتعطيه الحق في أن «يطالع إلى الساق بس» مثل أصلها النرويحي ، لكنها حين تلاحظ كيف ينظر إليها ، تداعبه ، ولكن كيف ؟

«نورة (تركز نظرها فيه لحظة) قلة حيا .. (تضربه على أذنه بالجوارب) هاه .. تستاهل (تطوي الجوارب مرة أخرى) .

الدكتور : مو مسموح لي أشوف أبعد من ها الشكل ؟

نورة : لا ، لأنك قلت حياك (تقلب في الصندوق ، وهي تدندن).

الدكتور : (بعد لحظة صمت) ما تتصورين أشكتر أرتاح لما أدخل هالبيت ؛ لأنني أسولف وياك بمودة ، وبدون تكلف .

نورة : (باسمة) أعتقد أنك تحس بينا كأنك واحد منا وفينا .

ومادامت نورة تسمح للدكتور بمشاهدة جواربها ، وتضربه بها على أذنه مداعبة ، وتتحدث معه عن حدود المسموح بمشاهدته من جسدها ، فلماذا لا يفضي إليها بحبه ؟ لتأمل هذا الختام للمشهد ، والمفارقة ، أو المسافة الواسعة بين دوافعه (الشرقية) ونهايته (الغربية).

الدكتور : أنا حلفت إنك لازم تعرفين الحقيقة قبل لا أموت ، والحين إنتي عرفتي شعوري نحوك يا نورة .

نورة : (تنهض في عزم وهدوء) خلني أطوف من فضلك .

الدكتور : يفسح لها طريقاً لكي تعبر من أمامه ، ولكنه يبقى في مكان جلوسه ساكناً) نورة .

نورة : (عند باب الصالة) مرزوق ، شب الاتريك من عندك (تتجه إلى المدفأة) دكتور ناصر ، طريقتك ماهي عدلة ترى .

الدكتور : علشان حبيتك ، طريقتي ماهي عدلة ؟!

نورة : ماكو داعي تكشف أسرارك .
الدكتور : تقصدين إنك كنتي تدرين ؟!

(يضاء المكان)

هكذا يبدأ الموقف ، وينتهي بإضاءة المكان ، بأنه يعرف ، أنها كانت تعرف أنه يحبها ، وهي الزوجة (الدمية) الفاضلة . فهل يطبق واقعنا مثل هذا التقارب ؟ إن المُعْرَب لم يكن غافلاً عن الفرق بين الممكن ، والمحتمل ، والمرفوض إعلانه من عبارات المجاملة ، فضلاً عن مؤشرات الحب ، لكن الرشود رأى - وهو على حق - أن هذا الموقف مما يمكن حذفه ، ولا تغييره ليس لأن شخصية الدكتور العجوز المريض تؤدي دوراً لا يمكن الاستغناء عنه بالنسبة لذاته ، فالحق أنه لو أهمل تماماً ما كنا لنشعر بغيابه كشخص ، ولكننا - في نفس الوقت - ما كنا لنستوعب أبعاد شخصية نورة ، ونصل إلى أعماق منطقة «الحلم» في قرار ضميرها ، ونلامس هشاشة مفهوم «البراءة» عندها ، وتتجلى أمامنا المساحة الشاسعة بين أحكامها النابعة من تصورها الخاص حيث تتطلق أوهاام البطولة والنقاء ، وأحكام المجتمع الصارمة التي لا تلقي بالأل إلى النيات . إن السيدة التي يسمح ضميرها بأن يتعلق بها رجل ، وتستبقي مودته ، وتلقاه آملة في هبة كبيرة منه ، شريطة ألا يخدش المظهر الخارجي فيلعلن حبه لها ، هي بذاتها السيدة التي أذنت لنفسها أن تزور توقيع والدها على صك الدين ، ولا ترى في هذا ما يصم كرامتها ، مادامت جادة في أداء أفساط الدين حريصة على السداد .

أما المشهد الذي يجا في واقع الحال عندنا ، ويحتاج إلى كثير من التسامح كي نقبل بقاءه في الصيغة الكويتية ، فهو المشهد الأخير في المسرحية (أو المشهد الإجباري

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

حسب مصطلحات لاجوس آجري) . لقد أعاد فيه - موظف البنك المفصول لسوء سلوكه - (كروجشتاد) صك الدَّيْن إلى خالد ، فاطمأن باله على الفور ، ولم يجد حرجاً في أن يستدير مائة وثمانين درجة ، يحاول أن يسترضي زوجته المفجوعة باكتشافها - الذي تأخر طويلاً - للجانب المسكوت عنه من شخصيته ، إن نورا النرويجية لم تعبأ بتوسلات هيلمر وصمتت على مغادرة بيت الزوجية دون أن تفرق الكنيسة بينها وبين زوجها ، وصدفت الباب خارجة ، تلك الصفحة التي وُصفت بأنها ظلت تدوي في أذن أوربا زمناً طويلاً ، لهذا السبب الديني (وقت منع عرض المسرحية في النرويج نحو ربع قرن لهذا السبب نفسه) أما في ملتنا السمحاء فإن المرأة تستطيع أن تغادر بيت الزوجية دون إذن الزوج ، ودون استئذان أية سلطة دينية ، وكل ما يمكن وصفها به أنها «ناشز» وهو حكم أدبي ، له آثار مادية محدودة ، غير أنه لا يجبر الزوجة على العودة كرهاً إلى زوج رفضته . فإذا تأملنا واقع الممارسة سنجد أن الزوجة الأوروبية قد انتزعت حق الانفصال ، لم تعبأ بالكنيسة ، وهذا عكس الزوجة المسلمة التي انتزع منها حق «النشوز» واخترع لها بيت الطاعة ، فلم تسترد ما هو من حقها إلا مؤخراً جداً ، ولعلها لا تحظى به في مواطن كثيرة . نعود إلى هذا المشهد الإجماعي ، وقد صممت نورة على مغادرة بيت الزوجية ، وهذا من حقها اليوم ، كما كان من حقها عام عرض المسرحية (1968) ولكن دون هذا الحق ، أيامها وأيامنا كثير من أهوال التهديد ، والضرب ، والادعاء والاتهام إلخ

غير أن صقر الرشود كان له رأي آخر ، أو رؤية أخرى ، هكذا رسم حالة الأسي المترفع ، والحزن النبيل ، والانسحاب الرومانسي الذي صممت عليه نورة ، وهكذا صور حالة الجزع للفقْد ، والأمل في الغد ، ودمائة الأخلاق والندم على تجاوز الحد

عند خالد .

نورة : لا ، (تلتف بالوشاح) مع السلامة يا خالد ، مانني خايفة على الجهال
لأنني أدري إنهم في أمان وأنا ما أفيدهم بشيء .

خالد : بمرور الزمن يا نورة بمرور الزمن .

نورة : من يدري ؟ من يعرف المستقبل .

خالد : لكنك زوجتي حتى لو تغيرت الأحوال .

نورة : اسمع يا خالد . يقولون إن الزوجة إذا تركت بيت زوجها مالها أي حق ،
وأنا مبريتك ، مالي أي حق عندك ، خلاص انتهى اللي بينا ، وكل واحد
يشوف طريقه ، هاك خاتمك ... وعطني خاتمي.

خالد : حتى الخاتم يا نورة ؟

نورة : حتى الخاتم .

خالد : هاك .

نورة : والحين انتهينا ، والمفاتيح هناك ، والخدم أعرف مني في البيت ، وأنا
باكر أذ غنيمة تأخذ باقي الأغراض .

خالد : انتهى كل شيء . ما انتي مفكرة فيني بعد اليوم يا نورة ؟

نورة : فكري كله بينشغل عليك وعلى عيالي ، وعلى هالبيت كله .

خالد : أقدر أكتب لك ، وإلا أكلمك بالتليفون ؟

نورة : لا ، أرجوك لا تتصل فيني .

خالد : اسمحي عى الأقل أرسل لك .

نورة : لا ، لا ..

خالد : من حقي إنني أساعدك إذا احتجتني .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

- نورة : لا ، أنا ما أقبل المساعدة من غريب .
خالد : نورة .. ما تبيني أكون لك أكثر من غريب ؟
نورة : إذا حدثت معجزة المعجزات يا خالد .
خالد : أي معجزة ... قولي لي .
نورة : ننسف أفكارنا ونغيرها ... الخ .

كما نلاحظ ، هذا فراق «باريسي» من مستوى رفيع ، لا أمل في وجوده في بلاد الدماء الساخنة والأعصاب الملتهية ، وإذا حدث (نادراً) فإنه يشير إلى خلل في العلاقة الزوجية دفين ، وهو ما لا يمكن تصوره في «خالد» الذي كان يهدر بالسباب والاتهام والسخط وينزل العقوبات الماحقة منذ لحظات ، فكيف «بلع» صقر الرشود هذا المشهد ، وبأي مبرر أراد لنا أن «نبلع» إمكان حدوثه في الكويت (وهو ما ينبع مؤولية) ؟

السر ينكشف في زلة قلم ، لم يجد ما يكملها «ننسف أفكارنا ، ونغيرها» فقد قالت نورة في بقية الجملة الحوارية : «أوه ، أنا ما أوّمن بالمعجزات يا خالد » . الرشود يريد أن ننسف معه المنظر التقليدي الصاخب في فراق بيت الزوجية .. يريد أن نعود إلى أهم معنيين دار حولهما مسرح الرشود تأليفاً وتعريباً وإخراجاً أيضاً: الحرية ، الإنسانية . مع هذا ، هناك تعسفات كان يمكن تجنبها ، سقطت فيها محاولة الرشود ، مع إمكان البديل ، دون إلحاق أي درجة من الأذى بجو المسرحية الأصل . إذا كان الرشود استطاع أن يفرق بذكاء فطري يقظ بين ضرورة أن ينص على أن مرض الدكتور الذي يهدد حياته سببه الوراثة عن أبيه (وسبب هذه الضرورة أن الوراثة كعامل مؤثر في تكوين الشخصية صفة أساسية في فن إسبن ، وقد أدار عليها مسرحيته الأخرى : الأشباح ، ولم يهملها في البطة البرية) وتجنبه

- في نفس الوقت - أن يسمي المرض باسمه ، فلم يصرخ أمام الجمهور بأن الدكتور ضحية مرض الزهري (السفلس) ، وكذلك استطاع أن يفرق بيني ضرورة النص والتأكيد على أن «فهد» شخصية شريرة ، انتهازية ، وأن في حياته «خطأ» عوقب عليه ، وأن يتجنب وصفه بما وصف به كروجشتاد ، بأنه يتعامل بالربا ، لا بد أن «فهد» أقرض نورة بالربا أيضاً ، ولكن الرشود لم يُرد أن يسجل على مواطنه ، أمام جمهوره المسلم أنه يتعامل بالربا ، فظلت هذه النقطة مسكوتاً عنها .. وهذه حساسية ولباقة من الرشود لاشك فيهما ، غير أن المحيّر حقاً أن تقع نورة الكويتية أسيرة نورا النرويجية في أمر تافه ، في مفتتح المسرحية حيث يستولي عليها فرح صبياني وهي عائدة من السوق ومن خلفها حمال ، يحمل شجرة الميلاد ، إن هذا يخدش واقعية الشخصية والحدث ، ومثل ذلك تلك الحفلة التنكرية (التي لم نشاهدها على المسرح) وقد دعا إليها بيت الفوّاز ، واستعدت لها نورة برقصة التارانتيللا (وهو اسم أنثى العنكبوت المشهورة بافتراس زوجها) والكويت تعرف الحفلات جيداً ، وتقيمها بيوت كافة المستويات لأدنى مناسبة كما يقال ، ولكنها لم تكن تنكرية ، ولم تصل إليها تلك البدعة الفارغة ، فما الذي أغرى الرشود بذكرها ؟ هل هي أحلام التغريب !! أن تصيح الكويت قطعة من أوروبا ، (كما تمنى الخديوي إسماعيل لمصر) مع هذا فإنه جعل نورة تتكسب إبان مرض زوجها بالخياطة والتطريز ، ولم يتماد فيجعلها صورة من أصلها النرويجي ، وقد كانت تطرز وتخييط وتنسخ القضايا لمكاتب المحامين !! وإذا كان يعرف أنه ليس في استطاع زوجة عربية أن تنسخ قضايا المحامين في بيتها ، لمجافاته للممكن وقدرة الشخصية (في ظروفها ومرحلتها) فكيف ساغ له أن تقول غنيمة لصديقتها نورة: «ما يحق لك تتسلفين وزوجك ما يدري . القانون ما يوافق على هذا» فعن أي قانون

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

تحدثت! رغم هذه العبارات الشاردة ، فإن الملاحظة الأساسية أن الرشود استطاع أن يحافظ على جوهر فن إبسن المسرحي ، بالحرص على أفكاره الأساسية التي تعرف قيمتها من تكرارها في مختلف أعماله . في «البطة البرية» كان الصراع حول مفهوم السعادة ، وهل هي فيما تعتقد أنك سعيد به ، حتى لو كنت واهماً ، أو أن السعادة في معرفة الحقيقة مهما كانت مُرّة أو قاسية . وقد جاء هذا المعنى على لسان غنيمة ، التي رأت أن الزوج لابد أن يعرف ما تورطت فيه زوجته ، ولا ترى خطراً في العاصفة المتوقعة : «لازم ننقذ هالبيت ، ونكشف الحقيقة فيه ، هالبيت مبني على الكذب ، وإذا كشفنا السر لخالد ، راح يكون بينه وبين زوجته تفاهم ، ويعيشون سعداء».

وقد ظلت نورة حريصة على كل ما انطوت عليه صاحبها النرويجية ، وقد رسمت بدقة متناهية في الحقيقة (بصرف النظر عن شجرة الميلاد ورقصة التارانتيلا) فهي امرأة تتوق إلي أن تكون بطلة ، أن تشعر بالخطر ، أن تصنع شيئاً خارقاً يبهر الآخرين ، تريد أن تكون شهيرة أو ضحية .. ولأن خيالها شديد النشاط فإنها لم تكتشف ما في زوجها من صلف ، وقسوة وأنانية ، رغم عشر سنوات من الزواج ، إنها لم تعرفه على حقيقته ، كانت تعتقد كل ما تسمع من معسول كلامه ، وتظن أن مشكلتها الحقيقية أنه سوف يضحى بنفسه ، أو يحول بينها وبين التضحية بنفسها ، لهذا كانت الصدمة بالغة البشاعة ، إنها لم تتمرد على موقعها كدمية ، لقد تقبلت هذا طوال المسرحية ، فهي القطة والعصفورة ، إلخ ، وهي تخبيء الكاكاو وتأكلها رغم تحذير الطبيب ... إنها مقتنعة بأنها دمية ، وتعامل نفسها على هذا الأساس ، وما كان تدخلها للسلف من أجل إنقاذ زوجها خطوة خارج نطاق مستوى الدمية ، بقدر ما كان تأكيداً لها ، إنها بطولة طفولية ، عمل خارق وأحمق .. ومع هذا فقد

كنا معها في صدمتها ، وفي تمردھا ، وفي دعوتھا لنا أن ننسف أفكارنا تجاه المرأة الدمية ... بشرط ، ألا تكون المرأة في نظر نفسها - مجرد دمية ، فهذا هو جوهر القضية.

2 - الثمن :

بعد عشرين عاماً كاملة من «بيت الدمية» يتجه عبدالعزيز السريع (عام 1988) إلى آرثر ميللر ويختار من بين أعماله مسرحية «الثن» يضع على غلافها عبارة تحدد دوره أو نوع تدخله : «أعدھا للهجة الكويتية بتصرف محدود» . إن القضية الأساسية في مسرح ميللر هي الصراع الإنساني المعاصر ، الذي يطحن القيم ، ويجتاح الأحلام ، ولا يبقي على شيء من طموح الفرد إلى المثالية ، أو حرص الجماعة على الحياة في سلام ، هذا من الوجة الفكرية ، أما من ناحية المعالجة الفنية فإن عبقرية ميللر تتجلى في كشفه عن أقتعة الناس طبقة بعد طبقة ، حتى تتداخل ألوان الوجوه ، وتختلط أشلاء العواطف ، فمسرحياته ليست صراعاً بين الخير والشر ، أو الصلاح والفساد ، إنها صراع بين أمشاج مختلطات من كل العواطف البشرية ، التي يمور بها وجدان الفرد المعار ، وإن كان من فرق بين شخص وآخر ، فإنه اختلاف في النسب ، وحجم المعرفة ، وقوة المواجهة ، وليس فرقاً في الإيمان الداخلي ، لأن الجميع - في النهاية - قد صبت قوالبهم في هذا المجتمع (الأمريكي) الذي لا يرحم.

إن السؤالين المهمين هنا يتلخصان في : دلالة اختيار عبدالعزيز السريع لمسرحية «الثن» ومدى إمكان تحويل النص المرتبط ببيئته وزمانه إلى نص عربي ، خليجي ، كويتي ، قادر على الوصول إلى وجدان مشاهده المتوقع عندنا .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

وفيما يتعلق بالقضية الأولى فإن الدافع الشخصي لا يمكن إغفاله ، إنه نقطة البدء ، وسأذكر توقعاً - لم يصح - يدل على درجة القرابة بين فن ميللر ، وفن السريع . لقد بدأت قراءاتي بالنص المعد - ربما اعتماداً على أنني سبق أن قرأت مسرحية ميللر مترجمة إلى العربية (عام 1977 - صدرت عن وزارة الإعلام بالكويت فلما طالعت في صفحتها الأولى التعريف بالشخصيات . وجدت أن منصور الفراج الشرطي (فيكتور فرانز) متزوج من ابنة عمه وسَمِيَّة الفراج (ايستر فانز) فقلت في نفسي : هذه إضافة «سريعة» فزواج ابنة العم «لازمة» لم تفارق مسرحيات كاتبنا الكويتي ، إنها تجربته الشخصية المباشرة ، وهي أيضاً - تصدر عن رؤية اجتماعية محافظة - أو غير متوثبة لكسر الأنماط ، غير أنني حين عدت إلى النص الأصلي ، وجدت الزوجين ابني عم أيضاً !! لا أجد ضرورة للزعم بأن هذه الصلة مثلت أهمية خاصة لدى السريع ، فالقرابة الفنية أهم ، وميللر يتجنب القضايا المثيرة ، الضخمة ، ذات الضجيج ، إنه يتسلل بهدوء إلى عمق النفس الإنسانية ، وخداع العواطف وأبخرة الأفكار والأوهام المتوارثة حين تحجب الرؤية الصحيحة . لقد فعل عبدالعزيز السريع هذا في مسرحيات عديدة ، ربما قبل أن يقرأ ميللر (حين أُلّف «الجوع» مثلاً) مع هذا لا بد أن نتأمل الفرق بين «هموم» المجتمع الخليجي حول عام أن عرضت «بيت الدمية» في صورتها المستعربة ، وكيف كانت قضية المرأة ، حقوقها ومنزلتها في السلم الاجتماعي موضع اهتمام وكلام كثير متناقض ، واهتمامات هذا المجتمع نفسه بعد ربع قرن تقريباً ، ولم تعد للمرأة مشكلة (بل أصبحت هي المشكلة) وقد استقرت علاقاته على السطح ، ولكن عوامل التغيير ، وآثار الطفرة ، وقلق المثل الأعلى نتيجة لما يتعرض له من العاملين السابقين صارت هي التحدي المثير أمام الكاتب المسرحي،

ولكي يستطيع اقتحام هذه المساحة الغامضة العميقة الساكنة ، فإنه لابد أن يكون كاتباً شديد الحساسية في رصد المشاعر ، يملك دقة التعبير عن أدق الخوارج النفسية ، قادراً على نقد الحياة الخليجية ، لا يرضى بالمداورة ، وأنصاف الحلول، التي تنتهي بالغناء لكل الأشياء ، وهنا سيكون السؤال : إلى أي مدى يناسبنا اختيار هذا النص ؟ وهل استطاع الكاتب الكويتي أن يقدم إلينا نصاً تتجاوز «كوبيتيته» حدود اللهجة ، والملاحم الظاهرة للشخصيات ؟ بعبارة أخرى : هل استطاعت الصيغة المستعربة أن تضعنا أمام صراع اجتماعي ينتمي إلينا ، أم أنها ظلت «خناقة خواجات» يتضاربون على أرضنا ويصطنعون لهجتنا ؟ هذا قياس دقيق لابد من تحديد جوابه ، غير أننا لا نغفل «التحدي الفني» - إن جاز التعبير - الذي تمثله مسرحية ميللر ، وقد أشرنا من قبل إلى غياب الأحداث المثيرة ، ودقة اللغة في التسلل إلى مكامن الشعور وجذور الأفكار في العقل ، بحيث تتكشف طبقات المعنى ، وأقنعة السلوكيات ، طبقة بعد طبقة ، وقناعاً بعد الآخر ، حتى يتعري الجميع ، ويقتنع الجميع بأنه أدى واجبه ، أما هذا التحدي الفني - الأخير - فيتجلى في أن المسرحية ، (وهي من فصلين يغطيان مساحة أمسية مسرحية مكتملة) تقوم على أربع شخصيات فقط ، وهي - باستثناء السمسار اليهودي (سولومون) في الأصل ، والبدوي (بن عجاج) في النص المعد - خالية من عناصر التشويق المألوفة ، إنها أقرب ما تكون إلى طبيعة شخصيات القصص القصيرة ، كما وضع (توصيفها) رواد هذا الفن (موباسان وتشيكوف) إذ تقوم على شخصيات عادية تعمل في ظروف عادية . إن التقاء أخوين بعد قطيعة طويلة جداً ، هو أمر مثير بالطبع ، يستفز حاسة التوقع ، مع هذا كان اللقاء عادياً تماماً (في الأصل) ومهذباً بأكثر مما نطبق (في الإعداد) ولم يتم «التسخين» إلا في

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الموقف الأخير ، في الأصل والإعداد على السواء ، أما كيف احتفظ ميللر باهتمام مشاهده ، فإن هذا يعود إلى ثقافة المشاهد نفسه ، وهذا الشرط يتخلى عن ظروف المحاولة المستعربة، ولهذا لا أرجح أن النص المُكوّت نال استحساناً عاماً، لقد شاهدته على المسرح ، وأخذ حقه من إعجاب أهل الاختصاص ، ولكن المشاهد العام (لست أجد الوصف الدقيق المناسب ، هل أقول : «هو المشكلة» أو «هو المقياس الحاسم؟» وهنا لا بد أن أعتز بأن فكرتنا عن موقع مسرحية ميللر في مجتمعها غير محدد أيضاً ، فهل شاهدها وأعجب بها «الشارع الأمريكي» أم أنها ظلت «مسرحية مثقفين» . هناك ، من ذلك النوع الذي أعجب به ، وسخر منه وولتر كير ، في كتابه العذب ، المفيد « عيوب التأليف المسرحي» ، وبقيت حالة «ورقية» حتى التفت إليها مثقفونا - لمضمونها النقدي بالنسبة للحضارة الأمريكية - فقاموا بنقلها إلى العربية ، لهذا السبب ؟

لقد حافظ عبدالعزيز السريع على جوهر القضية ، وعلى مكونات الشخصية الأساسية ، وهي في تصوري :

1 - هناك ثمن يدفعه الناس ، وقد دفعه الأخوان كل بطريقة تناسب سلوكه وطموحه.

2 - حان الوقت لكي يعرف كل من الأخوين الآخر ، بمواجهة الماضي ونقده.

وهنا لا بد أن نقر للصيغة المستعربة بأنها استطاعت أن تجد من تطور الحياة الاجتماعية في بلدان الخليج ، ومن طبائع الشخصية العربية مرتكزاً لكل حدث أو سلوك مقابل لما في الأصل ، يمكن أن يقنع المشاهد الخليجي . هذا بالنسبة للجزئيات ، والتفاصيل ، أما القضية - في مجملها - فإنها أقل إقناعاً ، بل لا نعتقد

أن المشاهد الخليجي يشعر بأنها نابعة منه ، أو تمثل أمراً ضرورياً يقلقه ، حتى ذلك القلق اللاشعوري الذي لا يعرف مصدره .

لقد أحسن كاتبنا استخدام «الظروف الخاصة» التي يمر بها المجتمع الخليجي . هنا الكساد الأمريكي (العالمي إبان انهيار بورصة نيويورك . وما ترتب عليه من ملايين المتبطلين . وكان في الخليج كساد مرحلي أيضاً (ربما باكتشاف اللؤلؤ الصناعي ، وربما في أعقاب انتهاء الحرب العالمية الثانية وتوقف الحاجة إلى تجارة المهربات عبر البحار) لكن الكاتب لا يفوته أن «الطفرة الحضارية» تمثل الكساد الأكبر ، بالنسبة للجيل الماضي ، الذي ينتمي إليه الأب . هنا يضع السريع صورة شاعرية ، لأنها من مخزون ذاكرته ، ولأنها تتصل بوجوده الخاص ، المؤمن بكبرياء الماضي ونقائه :

منصور : «.... طلعت أتمشى ، لقيت مجموعة من ربهه متجمعين في عاير ، بعضهم كان على سكبته القديمة ، البشت والمسباح والنعول النجدية اللي تلمع ، لكن الجيب خالي (ينظر إلى الكرسي) وحسيت في أبوي وجيله ، بعضهم ما قدر يمشي مثل الناس بين يوم وليلة چك بك ، لقي نفسه كل شيء متغير عليه ، تدرن أو ما تدرن ، كانت عندهم عزة نفس ما يعرفها إلا اللي عاشهم ، تلقاه الجوع ذابحه وتعزمه يقول لك الحمد لله تعشيت ...».

هذا الاقتباس يقع قريباً من نهاية المسرحية ، غير أنه يكشف عن جهد «التأصيل» في حدود نص صعب مثل مسرحية «الثلث» : الصورة اللغوية الخاصة جداً ، المفردة في خليجيتها «بعضهم كان على سكبته القديمة » ، الدلالة النفسية هنا

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

من رؤية الكاتب ، إن هذا البعض «ثابت» أو «صامد» ، وهي تختلف كثيراً عن «جامد» أو «غير قادر على التكيف مع الأوضاع الجديدة» . ثم هذه الصورة «الشاعرية» لتناقض الظاهر والباطن ، إنها معاكسة تماماً لموقف فيكتور (الأصل) الذي وقفت مداركه عند مشكلة أبيه خاصة ، فكان يتكلم عن العجز الجالس على الكرسي يتطلع إلى الفضاء ، ولم تمتد نظرتة إلى مشكلة جيل يعاني الانهيار ، وفي مقابلة كان أخوه وولتر يتحدث عن ذلك الجيل ، ويرفض أن ينظر إلى أبيه كحالة خاصة (على الأقل بالنسبة إليه) بل يقول ساخراً من إحساس أخيه الشرطي بانفرادية قضية الأب ، وواجبهما نحوه :

«وولتر : من كان هو؟ ملك معزول؟ ماذا كان يعمل مائة وخمسون مليون شخص آخر في عام 1936؟ كان سيعيش».

لعلنا نتأمل هذا «التصرف» من كاتبنا العربي ، فيما أسند إلى منصور ، وخالد (الشرطي ووكيل الوزارة) في مقابل الأصل فيكتور ، وولتر (الشرطي والطبيب) إن الأخ المتمرد «وولتر» يساند تمردة على الالتزام بحق الأب والأسرة بتصور عام عن المجتمع ، فالكل يعاني البطالة ، ويتكبد مشاق الحياة الكاسدة وليس الأب حالة مفردة (هنا يلغي خصوصية العلاقة ، بل يتهكم بأبيه : من كان هو؟ ملك معزول؟) في مقابل فيكتور الذي ضحى من أجل أبيه (وحده) ولم يشعر بأن له واجباً تجاه القضية العامة . إن هذا يعني أن تداخلاً حدث بين مفاهيم الفضائل ، والردائل (إن صح القول) في سلوك الأخوين وفكرهما ، في حين قام عبدالعزيز السريع «بإعادة توزيع» بحيث جمع منصور بين الفضيلتين : الإحساس بمحنة جيل الآباء كله ، والالتزام بإعانة الأب حتى النهاية . وكما يدل هذا على تسطيح قدر من المشاعر العميقة والأفكار المتضاربة التي يعج بها اللاشعور (وتظهر عند فلتات

الغضب والثورة) في شخصيات ميللر ، فإنه يدل على أن حاسة العدالة ، والطبيعة الانفعالية ، لدينا نحن العرب ، قد فرضت نفسها في هذا الموقف ، كما فرضته في مواقف أخرى ، فلكي يتبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود ، لابد أن تكون الفضائل واضحة ، والذائل محددة لتكون الشخصية مستحقة للبراءة ، أو العقوبة بحكم حاسم لا لبس في حيثياته . سنجد هذا ماثلاً في حوارات ومواقف أخرى :

مثلاً في تكوين أسرة الأخ الذي يمكن أن نطلق عليه صفة «الجاحد» ، لأنه استقل عن الأسرة ولم يساعد والده إلا بالنزر القليل ، إنه - عند ميللر انهمك في صراع المادة وجلب المكاسب من أشد الأوجه مساساً بأزمات الإنسان المعاصر (العزلة والمرض النفسي) حتى إذا صار غنياً أنهك وسقط فريسة المرض العصبي بدوره ، وفي هذا من العقوبة ما يكفي (عندهم) وإذا كانت زوجته قد فارقتة فإن هذا مترتب - كاحتمال منطقي - على انهماكه في العمل وجريه وراء المادة . فيما عدا هذا فإن له أولاداً نعرف منهم - على التحديد - جين ، أفضلهم ، مهندسة دكتور نشرت عنها مجلة التايمز مقالاً كبيراً ، والباقون فيهم رقة ليست في والدهم ، إذ نعرف أنهم يدرسون الجيتار ، ويعترف وولتر أنه لا يراهم إلا نادراً . أما نظيره ، خالد الخليجي ، فإنه يشاركه في هذه الصفات ، غير أنه لم ينجب ولداً مثل «راشد» ابن أخيه منصور ، وهنا لا يتردد منصور في المفاخرة بالولد (الذكر) فيقول لأخيه عقب إيصاله إلى حالة من اليأس من مصالحته : «اللي سويته أنا ما يسويه إلا الرجال ، وأنا أبو رويشد ، وماكو ندامة» !!

ليس مستغرباً - على أية حال - أن ترتفع درجة الانفعال والحدة في الصيغة العربية لمسرحية أصلها أوروبي أو أمريكي ، فكما أن التكوين الثقافى مختلف ، فإن

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

«الوراثة»، وانعكاسات الطبيعة مختلفتان أيضاً. ويبدأ سلم التغيير بوولتر (الطبيب الناجح) الذي حمل اسم خالد، وأصبح «الحين وكيل وزارة، وعضو منتدب بكم شركة، وله مصالح في كل مكان) هكذا تختلف مظاهر الأهمية ومقاييس النجاح الاجتماعي. وحتى السمسار سولومون (اليهودي) لا يغير جلده عند ميللر، إنه نمطي تماماً، ينظر بريية إلى السيف، وحين تصيبه أزمة صحية عارضة يقول: «ماء لا أريد، قليل من الدم يمكن أن يفيد». ويسأل عن صك الملكية ليتثبت من شرعية الصفقة، وبعدها بقليل لا يجد حرجاً في أن يعرض على البائع إعانته على اختلاس حق غيره، ويكشف عن ماضيه المبعثر بين نشأته الروسية، وخدمته في الأسطول البريطاني وحتى تسرحه منه، ثم هجرته إلى أمريكا، وكان هذا من مفاخره: «كنت بهلواناً، كل عائلتي من البهلوانات... اليهود كانوا بهلوانات منذ بداية العالم». أما نظريه بن عجاج (البدوي) فإنه طوف بين الحجاز ونجد والهند وأفريقيا، ولا يلبث أن يفاخر بحفيده، الذي ليس على يقين من وظيفته، لكنه موظف في الحكومة ولا بأس بأن يقول إنه وكيل أو مدير !!

ونتمهل بعض الشيء عند عنصر «الانفعالية»، الحوار عندنا، والأحكام أيضاً، أقوى تدفقاً وأكثر سخونة، في بداية المسرحية، يتصل فيكتور تليفونياً بأخيه الذي لم يتصل به ستة عشر عاماً، فلا يحظى بمكالمته، ويذكر هذا لزوجته، فيكون الحوار هكذا:

«ايستر: هل اتصلت به؟»

فيكتور: (ينظر بعيداً كما لو كان الأمر مشكلة) طلبته هذا الصباح مرة أخرى
كان لديه استشارة.

ايستر: هل كان في مكتبه؟

فيكتور : نعم ، ذهبت الممرضة وتحدثت معه لدقيقة - لا يهم ، أستطيع أن أوصل أنا ما دمت قد أبلغته .

(ايستر تكتم تعليقاً ، وتتناول مصباحاً) .

أما المقابل العربي ، فإنه يصاعد في كل الإتجاهات ، ليكون على هذا النحو :

«وسيمة : ليش ما رحت لأخوك ودخلت عليه ؟

منصور : قلت للسكرتيرة .. ما قدر يطلع لي .

وسمية : كلب حقير - ما يستحي .

منصور : شاسوي له . هذا هو دائماً ، ما عنده ذرة من الإحساس» .

إن منصور (الكويتي) يملك تليفوناً مثل الذي يملكه فيكتور (الأمريكي) ، إن لم يكن أجود ، ولكنه لم يتصل ، وإنما « راح » ، فلم يؤذن له بالدخول ، فكان رد الزوجة - ابنة العم قاسياً مهيناً ، وكان تعقيب الزوج على نفس المستوى تقريباً . وهذه الانفعالية تتكرر ، حتى في مواقف يمكن أن تتسم بالدماثة ، وكأن استئثار الموضوع في ذاتها تكفي ، فهاهو منصور (المحب لزوجته الرفيق بها) يبرىء نفسه من تهمة التقصير في الاتصال بأخيه :

«منصور : قاعد أقول لك تليفون ماردا عليه . شلون اتفق وياه ، بالهوى بالإشارة ، بالتين !!»

وهكذا تتعدد وسائل تأكيد المفارقة ، المحركة للانفعال ، حتى مهنة الأخ (الطبيب) في تحولها إلى (وكيل وزارة) تحدد نقطة العجز عند الشرطي ، وحين نتأمل كيف اتخذ فيكتور قراره بالتقاعد ليبدأ عملاً خاصاً جديداً ، نجده يفكر لنفسه ، ولا

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

يستشير أحداً غير زوجته ، ورأيها مجرد استشارة ، أما عندنا فالأمر لا يعتبر مسؤولية فردية ومباشرة ، إن منصور يأخذ طريقاً مختلفاً ليصل إلى القرار (إذا أمكنه أن يصل) إنه يستشير أصدقاءه :

«منصور : بعضهم يقول لي شكك بالتقاعد ، باكر تمل وتتجسف ، وبعضهم يقول لي والله زين تسوي» .

مع هذا الاختلاف في طريقة استخلاص القرار، فإنهما يلتقيان عند نقطة واحدة: الملل من الواقع ، الرغبة في التغيير ، عدم الاطمئنان إليه . هناك بالطبع تغييرات أخرى استلزمها الصيغة العربية ، ليست جوهرية ، وإن كانت ضرورية ، فالزوج هناك يختلف مع زوجته ، فتتفرد بحياتها في منزل خاص بها ، أما هنا فيقول الزوج : «خليت لها البيت ، وسكنت في السرداب ، مع باقي أغراضي» . لكن، حتى هذه ، إلى أي مدى هي ممكنة في المجتمع الخليجي ، أو مقبولة في مقاييس السلوك العام ؟!

وكذلك فإن السريع يعكس التسلسل في علاقة الأخوين ، إذ يصبح الأخ الأصغر ، هو الشرطي ، الذي ضحى من أجل الأب ، وكان هذا التغيير في صالح المسرحية ، إذ يكسر النمط المألوف من اعتيادنا التقليدي أن ننظر للأخ الأكبر على أنه استمرار للأب ، وأنه «مطالب» بالضحية من أجل إخوته الذين ضحى الأب من أجلهم !! إن رفضه للضحية مبرر بقوة إذ يقول لأخيه (الشرطي - الأصغر - الذي ضحى) عن أبيهما :

«خالد : أنا اللي عاصرته بعزة قبلك ، أعرفه أكثر منك ، لأنني الكبير» .

وإذاً فإن اقتناع خالد بأنانية الأب ، لدرجة استعداده بأن يضحى بأولاده ، لا أن

يضحي من أجلهم ، هو أحد دعائم المساندة لموقفه (الجاحد) فهذا كله طبيعي في أسرة لم يكن بين أفرادها شيء من الحب ، وبذلك لا تكون المسرحية عن «شخصية» أو حتى عن «أسرة» بمقدار ما أنها عن «مجتمع مأزوم» ، إن النمط السائد في تصورنا الجاهز أن الولد الكبير في الأسرة استمرار لشخصية الأب ، بكل ما يستدعي هذا من تضحيات ، في حين يكون الولد الصغير مدلاً ، تخدمه الفرص المتاحة ، وهنا نجد الصورة معكوسة بمبررات مقنعة.

«توابل» المجتمع الخليجي ، ومشكلاته حاولت أن تمنح النص مذاق بيئتنا الخاصة ، فالسمسار يعرف والد منصور ، الذي كان يطلق عليه «اليابس» هذا ممكن في مجتمع صغير ، وغير محتمل عند ميللر ، واختيار الاسم «الكودي» مؤشر مبكر ، يمهد لمفاجأتنا بأن هذا الأب الذي شهد تضحية ولده بإتمام تعليمه ليساعده ، كان يخفي أربعة آلاف دينار ، يستعين بريعتها على حاجاته الخاصة . كما أضفى السمسار نفسه نكهة مميزة بلجوئه إلى الأمثال العامة بغية الإقناع والتنظير (فعل هذا ست مرات ، وفعلته الشخصيات الثلاث الأخرى مرة واحدة لكل منها) ، أما محنة الأب فسببها الطفرة الحضارية والانقلاب الحاصل في قنوات العمل : «كان النواخذة والطوايش والمجدمية والبحارة ، كلهم اللي ما تلاحق عمره ، وغير مهنته طاح ، وما أحد تلقى اللي طاحوا إلا الشئون ، الله يديم النعمة ، شذبنا غير الفسق» .

أما الحركة الأخيرة - بيع الأثاث القديم - فإنه يتجاوز الرمز الدال على تصفية حسابات «بايئة» بين الأخوين إلى أن المنزل سيهدم ، اجتاحه (نعمة / نقمة) التثمين :

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

«منصور : شفيك متضايقه ، كل يوم يهدمون ، ما بقى من بيوتنا القديمة شي ، كلنا بنصير بدون ذكريات .

وسمية : تدري شمعناه هذا - معناه أنهم يكبرونك ، تحس إنك مقطوع».

ولا تلبث وسمية أن تستدعي شجناً آخر ، لا يقل إيلاًماً عن اجتياح عالمها القديم :
«وسمية : أتذكر السبعينات والناس تبع الجناسي».

بل يدلي السمسار البدوي بدلوه في هموم الخليج الخاصة ، إذ انتحرت ابنته إذ حال بينها وبين الزواج ممن تحب ، لأنه لم يكن من أقاربها ، كما تحبذ تقاليد القبيلة :

«أنا ما بغيت إلا الزين ، بناتك ما تبي تزوجهم ماهب ودب ، لازم من جماعتك ، من مواخيدك ، ومن مواخيدنا الله ياخذهم ، ما أحد تجدم».

ثم تبقى إضافة ثالثة ، جوهرية ، بعد استخدام الأمثال الخليجية الخاصة وإسقاط هموم الواقع المحدد على السياق ، وهي تتصل بأسلوب المعالجة . إنه ينتمي إلى طريقتنا التي تتسم بالإسهاب - نسبياً - والشرح ، وتصوغ المعنى في عبارة حادة قابلة لإثارة صدام ، وهذا مثل واحد .

سولومون (السمسار) يخادع فيكتور ويريد ارهاقه بالمداورة ، ليحصل على الأثاث بأقل سعر :

«فيكتور : ألف وثمانمائة ؟ ... (مندهشاً وينظر إلى سولومون) لقد قاربت التسعين؟!»

سولومون : نعم يا ابني ، لقد تركت روسيا منذ خمسة وستين عاماً ، كنت حينئذ في

الرابعة والعشرين من عمري، ولقد بعثرت حياتي كلها، شربت،
وطارحت الغرام مع أي فتاة سمحت لي بذلك . وما حاجتي الآن لأسرق
منك ؟

فيكتور : منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة ؟».

أما الصيغة العربية فتمضي في هذا السياق :

«منصور : الله ، 89

السمسار : يعني قل تسعين ولا تخاف ، بهالهمر تبيني أبوك .

منصور : العمر ماله علاقة بالموضوع .

السمسار : شلون ماله علاقة ؟

منصور : شفت حرامية بمهنتي أشكال وألوان ، كبير وصغير ، وغني وفقير ،
ورجال وحرمه».

الهدف الفني لم يتغير ، السمسار يطيل حتى يرهق ضحيته ، لكنه هناك يستطرد
إلى جوانب من حياته الخاصة ، فإذا بلغ النقطة الحاسمة جاءت مقتضبة . أما
عندنا فإن الإطالة متبادلة ، ولكل غايته ، والإسهاب لشرح المعنى المكثف ، لقد
تحولت عبارة : «منذ متى يحتاج الناس إلى مبرر للسرقة ؟» إلى عرض مطول
لأنواع اللصوص» وقد ثبت أنه لا حدود لهم ، ومثل هذا نجده في وصف السلوك
العام الذي أصبح يجد في السوق متنفساً للملل ، عكس الماضي .

أما «الرصاصة الحاسمة» ، الطلقة الأخيرة ، فكان لابد أن يطلقها فيكتور/
منصور ، ويرد عليها وولتر ؟ خالد ، بنفس الحدة ، والعنف ، لأنها تحمل قوة
«كبسولة» تفجير كل الحوارات المهادنة ، والمراوغة ، والمهذبة بنعومة الخجل من

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

جرح مشاعر الأخ ، والمؤجلة ، إنه «المشهد الإيجاري» الذي لا يمكن تأجيله :

«فيكتور : حضرت من أجل التصافح من أجل أن تنال رضائي ... الشيء الذي لا يستطيع شخص غيري أن يقوله لك وتصدقه ، وهو أنك شخص لم تؤذ أحداً في حياتك ! حسناً ، لن تحصل على هذا ، إلا إذا حصلت أنا على ما أستحقه !»

وولتر : وأنت ؟ ألم تكن لي أي كراهية أي رغبة في أن تراني محطماً ؟ الانتقام إلى النهاية ؟ (يخاطب ايستر) إنه يضحي بحياته من أجل الانتقام ... لتتبت بفشلك أني خائن ابن كلب ! لتشنق نفسك في عتبة بابي !».

إن تكوين هذا الحوار الحاد (على غير المؤلف في تبادل الأخوين الحوار) - اتسم بالكياسة والدقة ، بل إنه أقوى تعبيراً عن رؤية «وولتر» للماضي الذي يحاول أن يعبّرَ فوقه واصطدم بموانع أخيه ، فبعد سلسلة التثديد ، يخاطب الزوجين :

«كيفكم ، أنا اللي عليّ سويته ، ما تستاهلون ، تعلمتو على الفقر ، يعني علبالكم هذا زين ، خلك حاي في مقرود ، حظك ردي مثل أبوك ، أنا ، ما حد له فضل عليّ ...».

هكذا سقط قناع السعي إلي المصالحة ، أمام اللكمة المباشرة ، وتجلى وولتر هو نفسه رجل الماضي ، صاحب المقولة الهائلة «إننا نخترع أنفسنا» . على أننا - قبيل هذا المشهد الختامي ، نجد منصور يقول لأخيه : بس خالد بس ، ساعات أحس إنك غريب ، أجنبي ، إنكليزي ،، فهل كان اتجاه محاولة السريع يعبر عن غزو سيكولوجية الغرب لطبائع العرب ، أم كان غير مطمئن إلى أنه صنع «مسرحية

عربية» ، وأن شخصياته المعربة احتفظت بقبعاتها فوق رؤوسها ونسيت أن تستبدل بها الغُرة والعقال !؟

3 - الجيران الذين شربوا القهوة :

إن اكتشاف «وجه شبه» بين القضية التي بنيت عليها المسرحية (الأصل) وظروف التطور الاجتماعي أو السياسي أو الحضاري بوجه عام ، هو الدافع الأول لتوجيه الاختيار نحو النص ، وإعادة النظر فيه ، بإعداده ، أو إضفاء الطابع المحلي عليه بدرجة ما . وقد يتم هذا من خلال ما يمكن أن يعتبر «إعادة تشكيل للمادة الدرامية» ، أو «قراءة جديدة» أو «معارضة» لذلك الأصل ، هذا ما نجده في محاولة ناجي الحاي ، مع مسرحية محمود دياب الشهيرة : «الغرباء لا يشربون القهوة» ، ويجدر بنا أن نذكر هنا أن هذه المسرحية القصيرة إحدى ثلاث مسرحيات متضامة ، هي «الغرباء لا يشربون القهوة» ، و«الرجال لهم رؤوس» و«اضبطوا الساعات» ، وهي جميعاً تحت عنوان واحد هو «رجل طيب في ثلاث حكايات» ، ولكن الأولى - دون الآخرين - هي التي حظيت بالشهرة العريضة ، وأقبلت عليها فرق الجامعات والهواة ، وفي رأينا أن هذا يعود إلى أمرين : أنها تحمل الطابع التجريبي ، والتجريدي معاً ، من حيث اعتمادها على ممثل واحد في الأساس ، وسيطرة المونولوج ، وإحكام التطوير للفكرة ، وأيضاً لما فيها من إحياءات سياسية رمزية ، تتعلق بتسلل الغرباء إلى «البيت» العربي ، واكتفاء صاحب البيت بإظهار القلق والضجر والتظاهر بعدم الخوف ، والثقة في «حقه الراسخ بالأوراق الثبوتية» ، في حين أنه مهزوم من الداخل ، لا يكف عن التراجع ، والتلفت حوله دون نصير . في المسرحية جوانب إيجابية فنية أشرنا إلى أهمها ، ولكنها تنطوي على ضعف في مقارنة الرمز (أو مطابقته) وفي سلبية المشهد

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الختامي ، وتعلله بالذكريات والآثار ، في مواجهة الزحف العملي المستفز . غير أن الإقبال عليها غطى على هذا الضعف ، وأضفى عليها رونقاً وتجديداً . ولعل هذا ما وضعها في بؤرة الضوء ، ووجه ناجي الحاي إلى معالجتها درامياً لتوافق مبتغاه منها ، وما يريده الكاتب واضح في تعديله لعنوانها ، إذ أصبح : «الجيران الذين شربوا القهوة» . ولقد ثبت - في النص المعالج - أن الجيران الذين شربوا القهوة عند جيرانهم ولاقوا إكرامهم ومساندتهم ، لم يكونوا أقل شراً وطمعاً من الغرباء الذين رفضوا شرب القهوة . هنا يتضح الرمز السياسي المباشر ، الذي عاصرناه إبان النصف الثاني من عام 1990 ، ويضع المعد من علامات توجيه المعنى مالا يترك مجالاً لاجتهاد ، فهذا الجار الطامع اسمه «عبدالجبار» ، وهو كثير الشجار مع جار آخر ، وأبو عبدالله أسدى إليه معروفاً ومساندة من منطلق أنه «ابن الفريخ» رغم أنه البادئ بالاعتداء ، وقد استمرت هذه المساندة ثماني سنوات ، غير أنه لم يقنع بهذا ، وبعد هذه البداية - المختلفة تماماً عن الأصل - تتطور المسرحية ، ليكون كبير المجموعة هو نفسه عبدالجبار ، نكتشفه في النهاية ، ونكتشف أن أعوانه لابس الأقتعة هم أبنائه الذين يسطو بهم على جيرانه . في المسرحية المعدة اختلافات ليست جوهرية ، رؤي فيها أن تكون مناسبة للمشاهد في البيئة الخليجية ، فالزوجة سنية ، أصبح اسمها فاطمة ، والصديق الذي مات : عبدالقدوس أصبح اسمه عبدالسلام ، والزوج : الرجل يخرج من الوصف بالأنوع إلى العلمية ، فاسمه راشد ، وكنيته أبو عبدالله ، وفي النص (الأصل) مفارقة طريفة ، تزداد طرافة حين نراقب موقف المعالجة الدرامية الإماراتية ، فالرجل حين يقرأ في طالعه بالصحيفة أن صفقة طيبة في انتظاره ، يقول : «كيف تأتي الصفقة الطيبة ، وأنا موظف حكومي لا تاجر !!» ولأنني اعتمدت في قراءة

المسرحية على النسخة الموجودة بمكتبة المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة (طبعة الهيئة العامة للكتاب ، عام 1974) فقد أجريت تعديلات طفيفة على النص بالقلم الرصاص ، فبدلاً من أن يقرر «الرجل» أنه بقيت له عدة أشهر ليحال إلى التقاعد ، نعرف أنه تقاعد بالفعل ، أو بلغ سن المعاش ، وهكذا تم شطب عبارة : «وأنا موظف حكومي» لتصبح : «وأنا موظف على المعاش» . وفي ظني أن الفرق بين العبارتين لا يتعلق بالعمر ، بل بالأخلاق ، والسلوك الوظيفي وأمانة العمل ، ففعل الموظف الحكومي يجد فرصته - أيضاً - في عقد صفقة «طيبة» - أو خبيثة !! - مستغلاً منصبه ، فأراد من أجرى الشطب والتعديل أن يتجنب هذا الإيحاء المحتمل ، وفضل أن يكون الرجل بعيداً عن أي منصب ، وبهذا انقطع أمله تماماً في أي صفقة طيبة ! أما ناجي الحاي - الذي لم يعرف بأمر الشطب والتعديل - فقد أجرى تعديلاً بما يناسب تطويع الحالة خليجياً ، فاحتفظ «لأبو عبدالله» بالوظيفة الحكومية ولكن : «كيف تبي الصفقة الطيبة ، وأنا موظف حكومي مب تاجر ، والمصيبة أن لا عندي مشروع تجاري ولا عمري سويت رخصة» !!

من هذه التعديلات الموضوعية تقليل عدد الرجال المتقاطرين على البيت والباسهم ملابس لاعبي الكراتيه (مع الاحتفاظ بالقناع) ، والإشارة إلى أن الجيران استغرتهم مشكلات الحياة ، وانصرف بعضهم إلى السكر ، وفي النص (الأصل) سيظهر في النهاية جار سكران ، ولكن التعديل في جوهر الفكرة استبعده ، وقد لا نجد أهمية لتتبع هذه التغييرات المحدودة ، أما ما يمس جوهر الفكرة ، وفنية التشكيل الدرامي ، فيمكن أن نجده في :

أ (أن المغزى اتجه إلى الجار الغادر ، وليس الغريب المتسلل ، ولأن صاحب البيت توجس قلقاً من عبد الجبار ، فكان ضرورياً أن يظهر في أول المسرحية وأن

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

يكون المشهد الختامي فيها ، دون ظهور لجيران السكن .

ب) ظهرت الزوجة (فاطمة) في النص المعدل ، وتبادلت الحوار مع زوجها ، وإن يكن محدوداً ، وبذلك لم تعد مسرحية الممثل الواحد . على أن هذا التعديل أدى إلى تعديلات أخرى عمقت درامية الشكل الفني ، فمثلاً حين راح أبو عبدالله يمن على جاره عبدالجبار أنه وقف إلى جانبه في صراعه مع الجار الآخر - ظالماً أو مظلوماً ، لم تمض هذه الإشارة دون تعقيب وكأنها موقف أخلاقي لا غبار عليه ، فتحفظت فاطمة على قول زوجها ، ولامته على مناصرة الظالم ، وتوقعت أن تنقلب هذه المناصرة على زوجها بالشر ، وكذلك يذكر (الرجل) عند محمود دياب - أنه يرى أشباحاً وتوقفه الكوابيس في البيت الواسع شبه المهجور ، أما الحاي فقد جعل هذه المخاوف من نصيب الزوجة ، وهو ما يناسبها .

ج) أما المسرحية (الأصل) فتنتهي بوعيد ، أنهم إذا عادوا فسيواجههم الرجل بالساطور ، ومعه زوجه بالسكين ، ويقرر أنه سيرسل لابنه برقية أن يعود ومعه بندقية !! ومع أن هذا الوضع المتأهب تأخر إلى الدقيقة الأخيرة ولم يسبقه من سلوكيات الرجل ما يجعلنا نصدق في إمكانه ، إذ غلب الخذلان والتعلق بالأوهام كاحتمالات ، على قدرته على قراءة الواقع والتعامل معه بمنطق المواجهة ، فإن هذه «النبوءة المعتدي الأخيرة» استبعدت تماماً في حالة أن المعتدي جار قديم ، وانحصرت المطالب في مطلب واحد : أن يعود الإبن المغترب «لأن الجيران صاروا غرب».

إننا - بالطبع - لا نفكر في الحكم بين الأصل والتعديل ، فلكل ظروفه ودوافعه

ومطالبه ، ومع هذا يمكن القول إن هذا التعديل ، أو تلك القراءة المختلفة استطاعت أن تبت روحاً في عدد من المواقف ، وأن تقوي من عنصر الحكاية ، وما ترتب عليه من تماسك الحكمة ، ومن ثم أمكن تقريب الرمز ، دون أن تفقد المفاجأة أثرها الفني والنفسي .

4 - عطس وفطس :

ليس مستغرباً أن يتجه مُعدُّ مسرحي إلى قصة قصيرة ، لتتشكل في حوار تتحول به إلى مسرحية من فصل واحد ، فقد نشأ فن القصة القصيرة بتوجيه من أصول المسرحية الكلاسيكية ومقاربة شرائطها ، ولعله لم يكن مصادفة أن يكون أحد مؤسسي فن القصة القصيرة في الأدب الحديث كاتباً معدوداً في فن المسرح أيضاً ، وهو أنطون تشيخوف (الآخر المعاصر له جي . دي . موباسان) بل لعل هذه الصلة - أو الخبرة الباطنية بالنسبة لتشيخوف - قاربت بين طبيعة الفنين ، بحيث لم يكن عسيراً القيام بعملية تحويل أحدهما إلى الآخر . و«موت موظف» ، قصة قصيرة جداً ، إذ لا تزيد عن ثلاث صفحات حجماً ، وتمتد زماناً على مساحة يومين ، وتقوم على شخصين فقط ، هما الموظف «تشرفياكوف» والجنرال العجوز «بريزجالوف» أما زوج الموظف فقد شاركت بجملة واحدة ، اكتسبت أهمية خاصة فيما يتعلق بموضوع القصة . لم تتسع القصة القصيرة لغير مخاوف الموظف ، أو همومه الخاصة ، وتوقعاته المذعورة ، التي انتهت به إلى موت فجائي «تراجيدي» ، إنه مصرع البطل المجرد من البطولة !! كل شيء (وكل صفة) مقنن بدقة متناهية عند تشيخوف ، الذي يتعامل بحساسية نادرة مع اللغة والمشاعر ، والحركات ، كان الموظف يجلس في الصف الثاني ، من صالة عرض مسرحي ، يتطلع في المنظار ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ثم كانت «العطسة» ، والصلة بين الاختلاف الفجائي في مجال الرؤية وانعكاس الضوء على العين ، وبين العطاس مقرر علمياً ، أما أنه كان يشاهد من المنظار - «أجراس كورنيفيل» فهذا موضع النبوءة والتوقع ، فالأجراس نذير خطر دائماً ، وقد حدث هذا حين عرف أن الجالس أمامه الذي أصابه رذاذ العطسة - هو الجنرال !! تحرك عقل تشرفياكوف الوظيفي العملي ، وحسبها بسرعة ، فمع خطورة اللقب ، والمهنة فقد تعادل هذا مع «أنه ليس رئيسي ، بل غريب» ، وأدى التعادل إلى شعور بالحرع ، وتحرك لتصحيح الوضع «ينبغي أن أعتذر».

تقبل الجنرال الاعتذار بشيء من الترفع والبساطة معاً : «لاشيء ، لاشيء» وأن الآخر «موظف» فإن عقليته المركبة على التدقيق في كل كلمة ، والتحقق من كل توقيع ، فإن هذا «التسامح العام» لم يكن مقنعاً له ، إنه يريد عبارة محددة ، مؤكدة ، تهيبه الاطمئنان الكامل بأن الجنرال لا يحمل له أية ضغينة ، ولا يضمّر تجاهه نية سيئة ، من هنا «بدأ القلق يعذبه» ، وبدأت لعبة «القط والفأر» ، ويأبى الفأر إلا أن يتعرض للقط . ملحفاً في استفزازه من حيث يظن أنه يسترضيه ، حتى تأتي النهاية التي أرادها هذا الفأر وأصر عليها ، وأنزلها بنفسه . أما زوج الموظف فقد ساهمت بجملة واحدة ، حين حدثها عما جرى ، لقد «جزعت» فقط ، ولكنها اطمأنت حين عرفت أن الجنرال ليس رئيساً لزوجها ، ومع هذا قالت جملتها الوحيدة :

«ومع ذلك اذهب إليه واعتذر ، وإلا ظن أنك لا تعرف كيف تتصرف في المجتمعات»!

حجم المخاوف عندها مرتبط بعلاقة الزوجية ، أما الجانب السلوكي ، وتعليقه ،

فإنه يصدر - بدقة متناهية - عن إدراك سيده !! ومن المؤكد أن هذا التعليق «البريء» من الزوجة دفع بالحادثة العابرة وما ترتب عليها إلى موقع أشد وعورة، فقد ذهب الموظف إلى مكتب الجنرال ليعتذر مجدداً ، وكان يرتدي حلة جديدة !! إنه يريد أن يبدو كمن يعرف كيف يتصرف في المجتمعات . لقد أدى هذا إلى أن الجنرال لم يعرفه للوهلة الأولى ، مما اضطره لأن يشرح موضوع العطسة من أوله ، وأغلب الظن أن الحلة الجديدة جعلت المفارقة حادة ، والمسافة شاسعة بين مظهر الشخص والموضوع الذي يلح في طرحه ، فكان الرد : «يا للتفاهات» وإهماله تماماً ، وهكذا امتدت سلسلة سوء الفهم من الموظف ، الذي يأبى إلا أن يلصق سوء الفهم (وسوء النية المحتمل ، بل المؤكد الآن) بالجنرال ، تماماً مثل جميع الكتبة الشديدي الخضوع ، والملق ، والخوف من رؤسائهم ، ومع هذا يضمرون باقتناع يصل حد العقيدة أنهم يفهمون في العمل أكثر من الوزير نفسه !! «أخرج من هنا» عبارة صريحة محددة ، لا لبس فيها ، تكررت مرتين على سبيل التأكيد ، ولهذا ، خرج الموظف من الحياة ، بمجرد عودته إلى منزله !!.

بعد تأليف القصة بقرن كامل ، يزيد عدة أعوام (ألقت عام 1883 م) ، اختارها يوسف الخليل ، ليعدها للمسرح وقد شاهدها بإخراج عبدالله ملك ، حين عرضت في أحد مهرجانات المسرح الخليجية ، وبقدر ما كنت دهشاً لندرة اختيار النص ، فقد كنت بعد المشاهدة متجاوباً مع المحاولة ، ومقتنعاً بالأسلوب الذي آثره المخرج، إذ دل هذا الأسلوب على تفتن دقيق لجوهر فن تشيخوف ، الذي يشق طريقه بين الواقعية والشاعرية من تكثيف ، في المعاني ، واستثارة للرموز ، وبكل ما تقوم عليه الواقعية من هموم الحياة ، والعناية بالتفاصيل المادية .

والان ، نتوقف عند النص المُعَرَّب ، المُسرح ، وهذا يعني أننا سنتحرك مع يوسف

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

الخليل عبر خطين متوازيين : كيف تحولت القصة القصيرة إلى الشكل الحوارى الحركى ، وصارت مسرحية ؟ ثم ، مرة أخرى : إلى أي درجة استطاعت هذه المسرحية . أن تكون عربية ، بل خليجية على وجه التحديد ؟ .

ربما كانت القضية «الشكلية» متمثلة في إجابة سؤال متبادر : كيف تتحول الثلاث الصفحات الأصلية إلى عشرين صفحة ؟ وكيف تتحول الحركة النفسية الداخلية (في القصة) إلى حوار وحركة منظورة (تناسب المسرح) وكيف نتغلب على رتبة المشهد فيما لو اكتفينا بشخصية الموظف - وحدها - في بؤرة المنظر المسرحي ، واحتفظنا بالرئيس (أو الجنرال) في هامش الرؤية .

من هنا كان «إغداق» التفاصيل النفسية والفكرية والحركية ، وإضافة عدد من الشخصيات ، وليس عيباً أن نقول إن هذه الإضافات استهدفت ملء المساحة الزمنية المطلوبة لمسرحية ذات فصل واحد ، بل نقرر أن هذه الإضافات هي التي منحتها شخصيتها المسرحية أولاً ، والخليجية ثانياً . وحين نعيد توزيع العناصر المكونة للمسرحية تحت عناوين تسمح لنا باكتشاف أو تحديد الركائز التي اعتمدت عليها عملية التشكيل .

إن الموظف الروسي لم يتجاوز تكوينه الوظيفي ، ومن ثم ظلت مخاوفه من الجنرال وظيفية فقط ، وحين طالبته زوجته - أو اقترحت عليه - أن يتصرف بدافع اللياقة الاجتماعية (جنتلمان) فإن هذا العامل كان مؤثراً سلباً في استرضاء (المعتدى عليه) إذ دل على إلحاح وتنطع لا ضرورة له . في «المسرح» الأمر يختلف ، وفي صياغة عربية ، يكون أكثر اختلافاً ، فإذا كان نص القراءة (القصة) يعتمد على الحساسية اللغوية ، وعمق التحليل ، فإن نص المشاهدة (المسرحية) يعتمد على

التصعيد ، والحدة (تنامي الصراع) . كما أن طريقتنا في تصور الأشياء ، والأشخاص ، ومنهجنا في اتخاذ القرار ، وأسلوبنا في تنفيذه ، أو الرد عليه ، تختلف كثيراً عن طريقتهم هناك ، (في روسيا أو في أوروبا عامة) وهذه الجوانب هي التي تضمن تحويل القصة الروسية إلى مسرحية عربية ، أو خليجية تحديداً .

لقد توازت خطوط ثلاثة ، تأزرت لتكسب المسرحية شخصيتها الخليجية :

(1) الموظف وموقعه في السلم الوظيفي ، وقدرته في (أو عجزه عن) حماية نفسه من خلال القوانين ، أو السطوة الشخصية .

(2) الموظف من حيث هو فرد في المجتمع ، عليه مسؤوليات خاصة ، ومحكوم بالقيم الاجتماعية السائدة ، وأنماط السلوك العامة .

(3) الموظف من حيث هو «ذات» تنتمي إلى سلالة ، لها خصائصها الانفعالية والعقلية ، المحكومة بميراثها «التاريخي» في موقعها الطبيعي أو «الجغرافي» .

وهذه المنطلقات الثلاثة وإن كانت تظهر أقوى ما تكون في شخص «الموظف» باعتباره الشخصية الرئيسية التي تقود الفعل المسرحي ، فإنها ألفت بانعكاساتها على كافة مكونات النص المسرحي :

الإطار الشامل للمسرحية نوع من الاستعادة ، يجري أكثرها على طريقة «الFLASH باك» ، ولهذا تتاح الفرصة - بسهولة - للنقلات المكانية واختلاف الأشخاص ، مع استبقاء شخصية «الرجل» الذي يحكي له ما جرى ، فيما عدا المشهد الأخير الذي يجري ويعرض في نفس الوقت . إن البداية نفسها تنتمي إلينا ، فقد كان الموظف شديد الانزعاج لما جرى ، كان «يكلم نفسه» فيتضاعف ذعره الداخلي ، استمع إليه «رجل» لا نعرف من أين جاء ، ومع هذا فقد أصبح - على الفور - مهموماً بالموضوع ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

مستمعاً لخلفان ، ناصحاً صادق النصيحة ، ولم يبخل عليه خلفان بسرد أدق التفاصيل ، والإفشاء بكل المخاوف . وهذه العلاقة «العابرة» ، التي تتحول إلى «مشاركة» يمكن أن تحدث هناك بين رجلين في حالة سكر ، لكنها - هنا - تحدث بين أي اثنين ، ولو كان اللقاء مؤقتاً ، لجارك في القطار أو الطائرة. أما بدر (الصديق) فإنه الذي يتولى - في البداية - لفت انتباه الموظف إلى ما حدث منه، وإثارة مخاوفه ومجاراته في تهويل الاحتمالات ، ولكنه يعود في الاتجاه المعاكس حين تبلغ المخاوف ذروتها : في المشهد الأول يقول بدر : «روح له روح له ، أشوفه يخزنا بعيونه» ، ويقول عن الكبراء وتصميمهم على الانتقام : «هادول من يحطون الواحد براسهم ينسون؟». لكنه في نفس المشهد ، قرب نهايته ، يقول مهوناً من سوء التوقع: «وانت على بالك هادول الناس مثلك فاضيين ؟ هذا من ايدش بيته ينام بدون تأخير . وأصلاً المسألة كلها ما تستاهل هالحجي»!!

هذا التناقض ليس نتيجة إهمال من المؤلف (فهي شخصية من ابتداء المعدّ وليس لها أساس في أصل القصة) في تبين طبيعة بدر ، إنه صديق خلفان ، فيبينهما وجه شبه (القلق) ولكن بدر أقرب إلى المعرفة بالرؤساء لأنه «سكرتير» لهذا كان الأسرع تنبهاً لاتجاه العطسة وأهمية الاعتذار عنها ، والأسرع تراجعاً عن التماذي في الخوف ، حين جاوز الخوف حجمه العادي ، لأن هؤلاء الرؤساء - عادة - مشغولون بما هو أهم . وتتجلى أبهة السلطة وسطوة الوظيفة حين نعرف أن «سبيت الشاعر» (الذي يأخذ مكان الجنرال - وقد وصف بأنه «يعمل في مصلحة السكك الحديدية») صاحبنا الخليجي : «مسئول عود بس ما أدري بأي وزارة» . هنا نص على «الوزارة» ، وإن لم يكن وزيراً ، وأنه مسئول ، وليس مثل زميله الروسي : يعمل في مصلحة !! وتكتمل السطوة بأن خلفان حين ذهب إليه - أثناء الحفل -

للاعتذار، جمجم الكبير بكلمات غير واضحة ، وتصدى أتباعه «رَبَّعَه» لصرف الرجل وإنهاء الموقف . وكذلك يجد خلفان مشقة - مع أنه موظف وليس صاحب حاجة - في الوصول إلى مخاطبة المسئول الكبير، في حين استطاع صنوه الروسي، ببساطة شديدة ، ودون أي حاجز ، أن يجد نفسه في مكتب الجنرال ، الذي فوجيء بوجوده أمامه . وفي الصيغة الخليجية يشغل «السكرتير» مكاناً مهماً ، وفي المسرحية سكرتيران وليس واحداً ، في حين لم تحتج إليهما قصة تشيخوف .

أما آخر هذه المفارقات ، أو الاختلافات العامة ، التي تعود إلى تشكيل المسرحية وما ينعكس عليه من قيم المجتمع ، أن كلمة الختام «القاتلة» قالها الجنرال ، وكررها : «أخرج من هنا» . هذه العبارة نفسها مسجلة في المسرحية ، ولكنها جاءت من السكرتير : «اطلع بره»، ولكن لأننا لا نأخذ كلام السكرتيرين مأخذ الجد ، ولأننا أقل حساسية من الروس ، (وإن ادعينا عكس ذلك) بدليل أن موظفنا لم يمت بعد توجيه الإهانة إليه ، فإنه - رغم التذُّر - اندفع إلى مكتب المسئول الكبير، ليؤكد له أنه لم يكن هازلاً أو مداعباً حين كرر اعتذاره (أو يتغشمر) فما كان من المسئول الكبير إلا أن قال : «اطلع بره يا حمار» !! وليس هذا دليلاً على طريقة معاملة كبار الموظفين لصغارهم ، والمستوى الذي تنتمي إليه لغتهم فقط ، إذ أنه دليل - كذلك - على الطريقة المألوفة للإقناع في حالات ليست قليلة !!

ثم نعود إلى الموظف : خلفان بن مخلوف ، لاسمه دلالة خطأ التوقع ، والإصرار عليه (أو التكرار) على أنني ظننت أن مُعد المسرحية كان يفكر في بطل قصة «المعطف» الشهيرة ، التي كتبها الروسي الآخر ، «جوجول» ، وكان موظفاً أيضاً ، وبأثساً محروماً كذلك ، وكان اسمه «أكاكي أكاكيفتش»، وإذا كان المُعد اختار الأسماء المساعدة من تلك المشهورة في البيئة مثل بدر ، ومريم ، وسالم ، وعبدالله ، فإن

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

«سببت الشاعر» اختيار ليدل على عكس اسمه ، فقد كان بعيداً عن رقة الشاعرية ،
ودمائه السلوك .

المشكلة السيكولوجية في تركيب خلفان بن مخلوف (العقلي) أنه «يتوهم» ثم يبيني
على أوهامه نتائج يتعامل معها على أنها «حقائق» وليست مجرد احتمالات ضعيفة
قابلة للمناقشة . لقد عطس ، مثل زميله الروسي ، وخاف احتمالات الغضب عند
المسئول الكبير ، مثله أيضاً ، وأصر على توضيح موقفه وأن اعتذاره جاءً قائم على
تقدير الشخص ، مثله كذلك ، ولكن جيل الهموم الذي تجمع واستقر فوق رأس
خلفان بن مخلوف لم يخطر بخيال «تشرفياكوف» ؛ فبعد أن اطمأن هذا الأخير أن
الجنرال العجوز ليس رئيسه ، انحصرت القضية في «اللياقة» والأدب الاجتماعي ،
وَألا ينسب إليه ما لم يقصده . أما خلفان ، فقد تكاثرت المخاوف في نفسه كما
تتكاثر البكتيريا (بطريقة الانقسام) حقاً إنه ليس رئيسه ، ولكن الرؤساء كلهم
طبقة واحدة ، وهذا رجل كبير و«إيده لاحقة» ، ومن ثم ليس مستبعداً الفصل من
الوظيفة ، بل - كما يقول خلفان - «أبسط شيء فيها الفنش ، ويمكن توصل للسجن
وطق طراقات ، وإذا قطنوني في السجن تطير عليّ شهادة حسن سير وسلوك ، وهذا
معناه ما ألقى شغل ثاني طول حياتي» .

لقد اتسعت المسافة جداً بين البداية (الواقعية) والنهاية (الموهومة) بحيث لا
يمكن عبورها إلا من خلال عقل مضطرب ، ونفسية تعاني عقدة الاضطهاد ،
وتستهدف لضغوط اجتماعية مؤلمة . هناك الأب الذي جاء يطلب معونة للعلاج في
بُمبي . وأقساط السيارة المستعملة ، فضلاً عن الحساسية الشاملة المسرفة التي
عبرت عنها زوجته : «..... مستحيل ينام أو يهدأ إذا حس إنه غلط في حق أحد .
مستحيل» .

وإذاً ، فإننا نعيش في مجتمع كلمة كبرائه هي القانون ، وأهواؤهم هي الحكم ، ومن حولهم الأعوان الذين «يضحكون يوم يضحك كبيرهم» ، والموظف -بطبعه - عرضة للتقصير في واجباته ، لهذا يكون أول هواجسه المخيفة «أن أحد حاشية المسئول الكبير ، كان قد تردد على خلفان من أجل «معاملة» ولم ينجزها ، إنه الآن على استعداد لذلك . وفي هذا المناخ تنشأ الشخصية الادعائية حتى يقول خلفان لصديقه : «أنا مب جبان ، لا وراسك الغالي ، بس إنت تدري اشبصير لي يوم اتفنش» . إن دولة الإمارات العربية المتحدة (التي تنتمي إليها المسرحية تعطي الفرصة لمواطنيها كي يرضوا طموحهم في أي مجال اختاروه من العمل الحر أو الوظيفة . مع هذا يظل جهاز الدولة ، والانتماء إلى وزارة محددة بمثابة الارتكاز إلى الأرض الصلبة ، حقيقة الحقائق ، أن «الدولة» في تلك المجتمعات قريبة العهد بالقبيلة ، التي لم تعرف أجهزة الإدارة المعقدة إلا حديثاً جداً ، هذه «الدولة» تكتسب قداسة ورفعة ، تصل بها إلى حد «الرمز» المتفرد الذي يخضع له الجميع دون إحساس بالضعف أو التنازل ، إن الشعور المناسب هو «الخضوع بدافع الخشوع» ، قد لا يصل الأمر إلى ما ادعاه نيتشه في «تأليه» الدولة (وجسده نجيب محفوظ في روايته : حضرة المحترم) ، ولكن الموظف في هذه المسرحية لم يبتعد كثيراً عن هذا الشعور الخاص نحو الدولة ، ولكي يصبح مقبولاً من زاوية واقعية فإن «تأليه الكرسى أو المنصب» ، تنفس في «تأليه» الجالس عليه ، هذا خلفان ليلة قلقه العظيم ، يحاول أن يعرف أين يصلي المسئول الكبير الفجر كل صباح ، ليذهب إليه مسترحماً :

«خلفان : (يفكر) الكندورة الرصاصية .

مريم : اشفيها بعد ؟

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

خلفان : نظيفة ومكواة ؟

مريم : من الصبح .

خلفان : اشرايح لو ألبس وياها الفترة الحمرا ، كشخة مب جذيه ؟

مريم : وانت رايح صلاة الجمعة وإلا العيد ؟ ...

خلفان : أبغي أكون شيء ، هيبة وكشخة ، وأوقف عداله (في مقابله) وقبل لا

أروح له أصلي من كل قلبي وأرفع يدي جدام المنبر وأقول في سري ...

يارب اكفيني شر اللي ملعوزني».

فهنا يتجلى سلطان الدولة ، شاملاً ، حاداً ، ماحقاً ، إنها «إله» ، ولكنه إله قادر

على إنزال الضر :

«خلفان : أي خير وأي خرابيط ؟ وين الخير يوم يرفع سماعة التلفون ويتصل

بمديري في العمل ويقول له عندك موظف تعبان أهان كرامتي ،

تفتكرين مديرنا هذا يقدر يجلس مرة ثانية على كرسيه ؟!».

بهذه الطريقة السلسلة الهادئة ، قدمت المسرحية نموذج «الموظف» عندنا وتحركت

ما بين هموم حياتنا الاجتماعية «السلف من البنوك - الواسطة - تسلط المديرين

- تقصير الموظفين - سيطرة السكرتيرين ... إلخ) ، وثوابت السيكولوجية

الخاصة: الخوف من المستقبل ، والنظر إلى الحياة على أنها شر في جوهرها ، وأن

لحظة الفرح لا بد أن نعاقب عليها (كان خلفان مدعواً للحفل ، وكان يعتقد ، وهو

الآن أكثر اقتناعاً بذلك - أنه ليس في موقعه الصحيح ، وأن الذهاب إلى حفل هو

غلطة يستحق عليها ما جرى له) وأن أهل القمة طبقة واحدة ، وكلمتهم كالقضاء

والقدر ، لا معقب عليه . ولكي يسخر المُعد من هذا الجزع التاريخي ، لم يمه

مسرحيته بموت الموظف - جسدياً - واكتفى بمعاقبته معنوياً ، فكانت : « اطلع بره يا حمار» تعليلاً حقيقياً لأسباب الخوف (جفوة الرؤساء وإطلاق ألسنتهم في الآخرين) والعقوبة المستحقة عليه ، وهي السخرية والتوبيخ ، وأي توبيخ !!؟

آثار أخرى

في محاولة رصد ألوان من التأثير المنعكس لمسرحيات عالمية ، وعربية على المسرح الخليجي ، نتوقف عند بعض الكتاب ، في أعمال معينة ، نتخذ منها مؤشرات على توجهات خاصة ، تصدر عن ظروف مميزة ، أو ثقافة معينة ، أو تعلق بالأسلوب . وهنا ستكون لدينا المسرحيات :

- 1 - البطيخ الأزرق : للكاتب السعودي محمد العيثم .
- 2 - مدينة بلا عقول ، والقادم : للكاتب الكويتي سليمان الحزامي .
- 3 - بودرياه ، وعربسات ، للكاتب القطري حمد الرميحي .

لا بد أن نضع في اعتبارنا ونحن نعرض لتحليل مسرحية سعودية ، كتبت للتمثيل ، وليس للقراءة ، مجموعة الظروف ، أو المحاذير التي ينبغي أن يضعها الكاتب في اعتباره . حين نقرأ «البطيخ الأزرق» سنجد - في الصفحة الأولى - التعريف بالشخصيات ، ومن بينها الزوجة «أم عبدالله» ، وأمام اسمها كتب المؤلف عبارة «لاتظهر» . ومع هذا فإن هذه الشخصية النسوية الوحيدة لها حضور في سياق النص ، عبر لوحاته ، يتكلم عنها زوجها مرة ، وتشير إليها مختلف الشخصيات مرة أخرى ، بل إنها تنجب طفلاً ، يعطي العمل بعداً رمزياً يضاف إلى الرمز المحوري المائل في «البطيخ الأزرق». وليس من شك في أن هذا القيد - عدم

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ظهور المرأة على المسرح ، يضع عائقاً كبيراً أمام الكاتب المسرحي ، ويمثل قيداً يصعب تخطيه .

وقد كان التعقيب النقدي على هذه المسرحية من نصيبي حين عرضت في أحد مهرجانات المسرح الخليجي بالكويت ، ورأيت ، ولا أزال على رأيي ، أنه لا مناص من ظهور المرأة على المسرح ، وأن هذا العائق يمكن أن يكون حافزاً للإبداع في مجال الشكل الفني ، ووسائل العرض التقنية ، فإذا كان ظهور المرأة عليه محاذير ، فإن مشاهدة صورتها لا تخضع لنفس القاعدة ، ومن ثم ، يمكن استخدام السينما ، والمانوس السحري ، والصور المتحركة ، والمشاهد الممزوجة في العرض المسرحي الواحد .

مع هذا يغلب على الظن أن اختفاء المرأة من بين قطع الديكور في هذه المسرحية لم يلحق بها ضرراً بيئياً مما يعني - أيضاً - أن الكاتب السعودي يضع كافة « الكوابح » أمام فكره منذ البداية ، أي اقتناص موضوع التجربة . فالبطل الحقيقي في المسرحية هو «البطيخ الأزرق» وهو رمز يشع على الشخصيات وعلاقاتها الآنية ، والمستقبلية ، ويحدد رؤيتها للحياة أيضاً .

سنلاحظ تجاه هذا البطيخ الأزرق عدة أمور : أن منشأه مجهول ، واللجوء إليه مرفوض ممن يملك حق الرفض ، وأن صفاته متناقضة لدى الأشخاص ، وفيما بعد لدى الشخص الواحد ، بمعنى أن ردود الفعل تجاهه مختلفة حتى لدى نفس الشخص ، وقد انتهى هذا إلى أن من رفض زراعته سابقاً عاد يعتبره شيئاً نادراً يجب الحرص عليه .

كانت الأرض الصحراوية العطشى في انتظار حفر بئر لري القمح ، إن الآراء

مجتمعة على أن القمح محصول المستقبل ، ومفيد للأرض ذاتها ، لهذا يجدّ العمال في حفر البئر . حين يتفجر الماء يرضاه صاحب الأرض ، والمهندس التنفيذي ، ولكن «الخبير» يأبى إلا الاستمرار في الحفر لبلوغ الماء الصافي غير المحمل بآثار الكبريت . لقد استمر الحفر ، ولكن الحديث عن الماء انقطع ، ليبدأ الحديث «السري» عن البطيخ ، وحين يظهر أنه بطيخ غير تقليدي «أزرق» تتفجر النفوس بالرغبات والأمال .

في البدء يقول الخبير : البطيخ مخالفة يعاقب عليها . ألم أمنعكم من زراعة البطيخ ؟ في البدء يضطرب موقف صاحب الأرض (أبو عبدالله) ، يقول : نحن نحتاج بيتاً للشتاء ، ولذلك لا بأس أن نزرع البطيخ ونكذب ... ثم لا يلبث أن يفكر في النبش تحت الشجيرات ليقنتها ، خوفاً من غضب الخبير ، وربما تحسباً للآثار بعيدة المدى ، القمح يملك السنابل الذهبية ، ويترك في الأرض عافية ، أما البطيخ فإنه يمتص الأرض ويرميها قشرة لا نفع فيها ، كما تفعل أم عبدالله حين تمتص عصير برتقالة وترمي بقشرتها .

في البدء تحيط الطنون والخبائث بالبطيخ ، فمصدره ليس معروفاً -يقيناً- وكل ما يذكره أبو عبدالله أنه سقط نيزك ، وأنه لا ينبت من سقوط النيازك غير الزقوم ، لهذا يبدو بغيضاً .

أبو عبدالله : لا ، لن ألمسه ، بل سأحرقه ، والله سأحرقه ، ألا تذكر عندما سقط النيزك ، هذا منه ، لعل بذور الزقوم سقطت في حقلي ، ماذا فعلت يا إلهي ، إن كنت أذنبت فأنت الغفار ، هذا زقوم ، حرام أكله ولسه ، انظر ، أليس كرؤوس الشياطين ؟؟ .

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

ستعكس المواقف تماماً ، في النهاية نلاحظ التدرج في موقف الخبير ، فهو - الآن - يعتبرها مجرد تجربة ، لا يصح أن تُخفى عنه ، ثم لا يلبث أن يظهر إعجابه الصريح : «ما أجمله ، أزرق بلون السماء ، أوراقه ندية كالسحب» ولكن التدرج في موقف صاحب الأرض (أبو عبدالله) هو الأكثر شمولاً ، والذي باستطاعته تحديد آفاق الرمز ، فقد أصبح أكثر اعتزازاً بملكية الأرض ، وبحُرّيته في أن يزرع فيها ما يشاء من جميع ألوان البطيخ ، وبعد أن كان زقوماً ، راح يحمد الله على نعمائه وأفضاله ، ويصفه بأنه «يانع طازج بارد ، كأنه من ثمر الجنة» . متناسياً منبته المجهول ، واقتران زراعته بظهور الثعابين في الحقل ، ثم يكون التدرج الأخير ، لقد تحول أبو عبدالله ومعه عبدالسلام (المهندس التنفيذي) إلى حارسين يمسكان سلاحهما لحراسة أسوار حماية البطيخ ، ويتشكيان من الأعداء التي ظهرت لهما ، وفي سياق الحرص على حماية البطيخ يتواجهان ، كل يسدد بندقيته إلى صدر رفيقه . هذا المشهد الختامي يتحرك في اتجاه أكثر حدة واستفزازاً ، لأنهما معاً ، وقد أشفقا على نفسيهما من احتمال المواجهة ولو بالخطأ ، يوجهان سلاحهما معاً إلى البطيخ الأزرق ، ليعود العمال إلى الغناء من جديد ، غناء محروماً عن « هذا القصر الحزين الأغبر» كما كان في البداية .

البطيخ إذا هو النفط ، وهو رمز محمل بكل موروثات الأمثال الشعبية عن «البطيخ». وسنلاحظ أن «عبدالسلام» - المهندس الأجير ، هو الذي يقف إلى جانب البطيخ ولا يستنكره منذ البداية ، إنه يحلم بمغادرة زمان الحرمان ، غير أنه يوجه إليه سلاحه مثل الآخر ، حين يتأكد له أن الأرض هي الضحية .

في المسرحية اتجاه تعريبي واضح ، فالشخصيات لا تثبت على فكرة ، ولا تلتزم بموقف ، والتداعيات تتداخل فتحدث المفارقة ، على أن تكثيف الدلالة حول الرمز

هي التي صنعت العماد الأساسي للمسرحية ، وهذا الاستخدام له نظائر متعددة في المسرح العالمي ، وفي مسرحيات عربية كثيرة أيضاً . على أن أساس «الرمز» في القصة والمسرح ، قد تكون له جذور عربية ضاربة في التراث الحكائي الشعبي ، ولكن الاستخدام الفني ، بهذه التقنية التي نجدها في «البطيخ الأزرق» لم نعرفه إلا بعد الاتصال بالمدارس الأدبية الغربية ، وفي مقدمتها المدرسة الرمزية .

أما سليمان الحزامي فقد بدأ مشاركته «الأدبية» في المسرح بصدور مسرحية «مدينة بلا عقول» في كتاب ، عام 1971 ، وقد انتظرت نحو عشرين عاماً لتجد من يستطيع إخراجها للمسرح ، أو الظرف الذي يجعلها سائغة للجمهور ، ثم صدر له كتاب يحمل مسرحيتين عام 1978 ، الأولى بعنوان : «القادم» والأخرى : «امرأة لا تريد أن تموت» . وسليمان الحزامي نتاج مسرحي آخر ، لا يدخل في دائرة موضوعنا . وقد كتبت عن المسرحيات الثلاث في إطار تناولي للحركة المسرحية في الكويت ، مايلي :

«المسرحية الأولى : «مدينة بلا عقول» ، تصطنع الرموز لتعبر عن مأساة العصر ، تحكم الآلة في الإنسان الذي اخترعها ، ويفترض أنه اخترعها لتخدمه وتسعده ، ولكنه يسقط في براثن الآلة ، التي تأخذ شكل سيطرة العلم على الحركة الحرة للإنسان والطبيعة . هكذا يستعبد الإنسان بمخترعاته ، غير أن قانون الوجود هو الأقوى ، وهذه لمسة تهازل احتفظ بها الكاتب إلى نهاية المسرحية ، فقد استطاعت منظمة التحرير من الآلة أن تقضي على خطة العبد الأكبر ، لأنها أقامت صراعها الإنساني منسجماً مع قوانين الوجود البشري أصلاً .

هذه البداية تذكرنا ببدايات توفيق الحكيم ، وإن يكن الحكيم قد اتجه إلى

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

التراجيديا الاغريقية ، فإن له من ظروفه وتكوينه الثقافي ما يدفعه لذلك ، في حين أن الحزامي مشغول بقضية عصره : زحف الآلة على النشاط البشري ، بل على التفكير البشري أيضاً ، وقد كان وهو يختار هذا القالب العبثي يفكر في الواقع الحضاري على المستوى الإنساني . مقدمته تقول ذلك .

«القادم» استدعت إلى الأذهان بقوة مسرحية بيكيت «في انتظار جودو» قد يكون المعنى المنتظر فيهما : الأمل ، أو المستقبل ، أو اللاشيء ، على أن «امرأة لا تريد أن تموت» يمكن أن تستدعي -بدرجة ما - «إيزيس» توفيق الحكيم ، وقد كانت امرأة لا تريد أن تستسلم أيضاً».

إن فن الحزامي المسرحي يتواصل بقوة مع الاتجاهات العالمية والتجريبية ، ولا يتوقف عندما يطلق عليه القضايا الاجتماعية والهموم المحلية ، وهذه النزعة الإنسانية الشاملة تتبع من ذاته واتجاه قراءاته ، مع هذا فإنه لم يبذل محاولة لتكييف هذا التوجه الإنساني مع معاناة أمته العربية ، ففي المسرحية الأولى لم تكن «الآلة» من همومنا ، فربما كان العكس صحيحاً ، فالملايين من الأمة العربية ، وعشرات الآلاف من الأيدي العاملة الخليجية ، لا تزال بدائية القدرة أو عاجزة ، واستخدامها للآلة لا يتجاوز جوانب الخدمة المألوفة ، ولم نلق إليها بعد تدبير شئونها . أما السؤال الآخر فهو : إلى أي مدى تناسبت الرموز المطلقة ؟ هذا «القادم» الغامض الذي ألقاه بيكيت أمام المشاهد الأوربي ، وتركه على مفترق الطرق الحضاري ليتفكر فيه ، لم يقدم إلى المشاهد العربي مسانداً بالإشارات أو الإيحاءات التي تجعل منه قضية «عربية - ليس بالمعنى العرقي أو الإقليمي ، وإنما بالمعنى الحضاري الذي يخلق القدر المطلوب من التفاعل بين المشاهد والمسرحية ، فهذا التفاعل لن يتم إلا إذا وجد المشاهد «بعض نفسه» أو «بعض ما

يشغل فكره» فيما يعرض أمامه أو يقرأه .

أما مسرحيتا حمد الرميحي ، الذي درس الإخراج المسرحي دراسة منهجية ، فقد امتزج فيهما الوعي النظري بحرفة المسرحي وأصوله ، والاتجاهات الحديثة في فنون العرض ، والإفادة من أفكار وأشكال مسرحية عالمية ومحلية .

في «بودرياه» يتجلى المرتكز الأساسي على خرافة شعبية ، عن مخلوق عملاق متوحش ، يعترض سفن الصيد والغوص ، ويغرق من بها . إن بن مطر ، النوخذة الثري القوي هو «بودرياه» الحقيقي ، الذي يفرض سيطرته بكل وسيلة ، ولا يتراجع عن سطوته حتى يستولي على كل رموز الحياة في القرية : المنازل ، والرجال ، والنساء ، وبئر المياه ، ويقضي على كل احتمال للمعارضة ، وذلك بتلويث براءتها ، حتى «الوعي» و«التنوير» الذي تمثله يصبح رفضه ، وطرده ، مطلباً شعبياً عاماً ، بدعوى الحفاظ على الجماعة !!

سنعيش في حدود قرية خليجية بمفرداتها البشرية المألوفة ، والطبيعية المعروفة ، والعمرانية المحدودة ، ولكننا سنجد شعوراً يتنامى مع تصاعد الصراع في المسرحية ، إن هذه القرية على شاطئ الخليج تحمل شياً من «طيبة» ، وأن الصراع الحقيقي فيها يقوم على حرية الإرادة وهل يملك الناس مصائرهم ، أم يملكها الوحش الرابض بين أمواج الخليج ، أو على شاطئه ، وقد أخفى وجهه بقناع النوخذة بن مطر ١٩٩!

هنا سنجد بعض «المقابلات» التي استخدمت بكثير من الذكاء المسرحي ، ف «الفتاشة» تقابل عراف معبد دلفي ، أو غيره ممن له في الكهانة ، ولكن هذه الشخصية التي تنتمي إلى التراث الشعبي الخليجي تتحرك في المستوى الواقعي،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

إنها مجرد «أداة» في يد من يملك، توجهها حاجاتها كامرأة، فالسلطة العليا التي تملك زمامها ليس لها قوة «المطلق» المجرد من الأهواء، إنها «الأهواء» ذاتها. وإذا نتأمل شخصية «بن مطر» فإن الدلالة الاجتماعية والدلالة السياسية، تتواشجان فيه، مما يعني أن المصالح هي التي تحكم، وليس العقل، وأن الخوف على الأرزاق الشحيحة أقوى من التطلع إلى الكرامة. أما صالح السعد، الذي يُقتل (فيما يزعمون) ويعود من جديد، وحمود بن الصقر، فقد التقت في تكوينهما تأثيرات من «أوديب» الأولى أو الأصلية عند سوفوكليس، والقراءات المعاصرة لها من أندريه جيد، حتى محاولة علي سالم في كوميدياه السوداء التي كتبها بعنوان: «أنت اللي قتلت الوحش». إلى الأصل ترجع تهمة الوباء، وضرورة إخراج المتسبب فيه، وإلى القراءات الحديثة تستند وعود صالح السعد بأنه لن يستسلم «للعنة» الإخراج من المدينة، واتهامه بأنه سبب الوباء، وأنه ملعون، من يلمسه ينتقل إليه المرض الماحق. وإلى محاولة علي سالم يرجع الحرص على جماعية التحرك، ورفض «البطل» الفرد، بنفس القوة التي يرفض بها «الخوف» الفرد، أو القوة الفردية المتسلطة، حتى صالح السعد، وضع إلى جانبه حمود بن الصقر، وليس لأحدهما القوة الخارقة التي تفرضه على طبائع القرية، إنها محكومة بقوانينها الخاصة، لهذا يتعرض حمود (البطل المعارض المنبوذ) لمحنة الخضوع، حين يقبل «السلف» من خصمه، ويوافق على زواج ابنته ممن لا يليق بها، إن صالح السعد ينقذه، ولكنه لا يملك التدبير الذي ينقذ به نفسه، وقد عانى النفي الاختياري مرة، وهاهو ينفي إجبارياً هذه المرة، إن القرية لم تتوحد في نوع الألم الذي تعانيه، ولم تتوحد في نوع القهر الذي تتعرض له، وهذا يعني أن «زعيمي الإصلاح» لم يحسنا تبليغ رسالتهما إلى الجماعة، مما أدى إلى أن ظهر الثورة بقي

عاريماً مكشوفاً ، وبذلك تمكن بن مطر من توجيه المشاعر ضد من هم الأحق بأن تحتشد المشاعر لحراستها والحرص عليهما .

أما مسرحية حمد الرميحي الأخرى ، بعنوان «عرب سات» - وقد كتبها بالاشتراك - ففيها إفادة مباشرة - على مستوى الشكل الفني ، وبعض المكونات ، من مسرحيات عربية معروفة ، لدريد لحام ، ونهاد جاد في مسرحيتها «على الرصيف»، وقد نجد في «البت التلفزيوني العربي الموحد» صوراً سبقت إليها محطة «عرب كارلو»، وسيبقى الوجه المميز لمسرحية «عرب سات» ماثلاً في أمرين ، سبق للرميحي أن أحسن استخدامهما في مسرحيته الأولى : الأول تقني يتصل بفن العرض ، إذ نجد النقلات السريعة ، مع ثبات الديكور والمشهد ، أو مع تبديلات محدودة جداً ، إن فن «السيناريو» قد أمد المؤلف بخبرة خاصة ، جعلته لا يستسلم لإغراء العبارات الخطابية ، أو الاستطرادات الذهنية ، إن المعنى يصل عن طريق العمل ، والحركة ، ثم الجملة ، وهي مركزة تماماً ، وبعيدة عن البهرجة ، وادعاء البلاغة (هذا الأمر غير محسوم في المسرحية الأولى التي تم تغيير صيغتها من العامية القطرية إلى نوع من المزج بينها وبين العربية الحديثة ، أو الفصيحة ، مما أدى إلى شيء من الاضطراب في الصيغة التي توفرت لنا) أما «عرب سات» فقد تم تقسيم المسرح إلى مستويين ، وأجرى الانتقال ، والتداخل ، والتقاطع ، ببراعة مخرج تليفزيوني يعرف متى يقطع ، ومتى يصل ، وبهذا لم تسيل دماءً عربية كان من المحتمل أن تسيل - ولو بحسن نية - في هذه الهجائية الشاملة ، لآمة عجزت عن تحقيق أملها في الوحدة السياسية ، وأخذت تتراجع في مساحة الحلم ، حتى عجزت عن تحقيق الوحدة الترفيهية ، عبر البث التلفزيوني العربي الموحد ، إذ بدأت بعرب سات ، ثم تكرر الصيغ بعدد الدول العربية ، وظهر

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

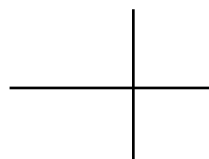
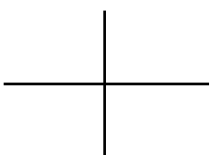
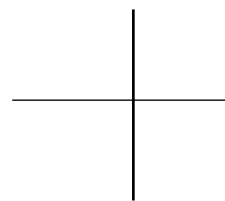
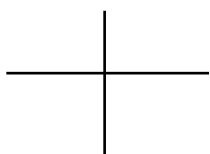
أن (كُلُّ حَرْبٍ بِمَا لَدَيْهِمْ فَرِحُونَ) قانعون ، لا يرضون عنه بديلاً ، ولا يقبلون له نقداً ، لقد كانت الإفادة من فن السيناريو في هذه المسرحية أكثر توفيقاً من سابقتها لأن الموضوع بطبيعته يقوم على الاحتمال ، والاستطراد ، وليس محكماً بحتمية التطوير المنطقي للشخصيات فليس في «عرب سات» شخصيات بالمرّة ، هناك التصوير الذهني للقضية ، ومحاولة طرح المفردات المؤدية إليه .

أما الأمر الثاني فقد تجسد في تحقيق قدر من التوازن الفني المطلوب ، بين ماهو خليجي ، قطري ، وماهو عام ، عربي ، ولم يكن هناك مهرب من مراعاة هذا المقتضى ، لأن المسرحية مؤلفة وفي فكر صاحبها أنها للمشاهد الخليجي أصلاً ، ثم للعربي بعد ذلك . ولقد وجهت إحدى الشخصيات نقداً إلى المحتوى - في سياق المسرحية - إلى أنها عُنيّت بالخليج ومصر ، أكثر من غيرهما . والنقد صحيح ، ولم يكن عن هذا الاتجاه بديل ، فالمسرحية مكتوبة للمشاهد في الخليج - كما ذكرنا - وفي مصر يتضح أمران أكثر مما يتضحان في أية بقعة أخرى من الوطن العربي : وضوح الشخصية باللهجة ، والعبارات المأثورة ، والفرن بوجه عام ، ووضوح مواضع النقد التي يمكن توجيهها إلى الحياة فيها ، وارتفاع قدرة هذه الشخصية إلى تحمل ما يوجه إليها من نقد ، لايهدد كيان المسرحية ، ولا يفسد انسيابها ، ولا يشوش على عرضها . مع هذا فقد تم انتقاء «المشكلات» ، وانتخاب «النزعات» ، بقدر من التوازن الذكي ، الذي يؤصل شخصية كل إقليم من أقاليم الوطن العربي ، ويقدم - في النهاية - الصورة المكتملة لألوان المعاناة ، أو أهم هذه الألوان ، التي تحول دون نجاح تجربة الوحدة ، حتى على هذا المستوى الترفيهي .

قد تنقد المسرحية برامج الأطفال بأسلوبها الرتيب الساذج ، والاهتمام بالكرة ،

دون سائر أنشطة الرياضة ، وتداخلها حتى في البرامج الثقافية ، والمسلسلات المحرّفة للقيم (المعلّمة لا شغل لها غير الحب ، والبدوي ينحصر وجوده في الثأر) ... الخ . ولكن من وراء هذا ، وحين نجرد من هذه المسرحية هيكلًا سيكولوجياً للأمة العربية سنجد أنها تقدم صورة مطابقة لسلبيات الوجود ، والتاريخ معاً ، إذ تأخذ الإدعاءات والقرارات المرتجلة شكل الحقائق القائمة على البحث والتعمق (انعقدت لجنة من البرامجيين والاجتماعيين والنفسانيين العرب لوضع خطة لبرامج الأطفال ، فقررت ، ثم ووجهت برفض الأطفال ، فقررت العكس) ، ثم يأتي دور الحساسية المظهرية المسرفة ، المائلة في الصراخ بالشعارات ، والمبالغة في تسمية الأشياء ، ثم التوهم بأن العالم مشغول بنا ، والإساءة إلينا عن قصد (حتى البقرة في مسلسل أمريكي عن الكابوي ، هناك من تساءل : ألا يجوز أن يكون العرب مقصودين بهذه البقرة التي يتنازعها شخصان ؟) وهناك أيضاً نفاق من المثقف ، وضغط السلطة على المتقفين ، وانشغال وسائل الإعلام بأصحاب المناصب ، وليس بأصحاب المواهب والعمل ، ثم يأتي العجز عن صياغة مشروع قومي عربي ، والاتفاق على حد أدنى من المبادئ التي يتوق العربي إلى تحقيقها .

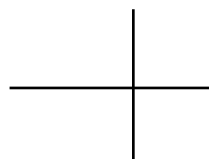
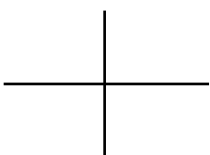
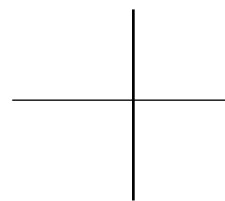
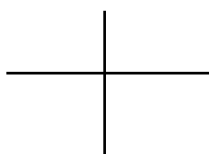
إن المسافة شاسعة جداً بين من يحلم بالرفاهية ، ومن يحلم بالستر ، وهذا يعني أن الفروق الاقتصادية ، كما أنها تضع الجميع في موقع العجز ، فإنها تفرق بينهم في نفس الوقت ، وتجعل حلم الوحدة العربية ولو على المستوى الترفيهي مجرد حلم غير قابل للتنفيذ .



المعقب

الدكتور حمدي الجابري

- أستاذ ورئيس قسم النقد المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة .
- يعمل الآن في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت بنفس العمل .
- تخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية .
- حصل على درجة الدكتوراه من المجر عام 1979 .
- مارس النقد المسرحي في الصحف والمجلات العربية منذ منتصف الستينات .
- عضوية هيئة التدريس بقسم النقد والأدب المسرحي بالقاهرة منذ عام 1968 م معيداً فمدرساً ثم أستاذاً مساعداً ثم أستاذاً .
- شغل منصب المشرف العام للمركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية .
- عضو اللجنة التأسيسية لمهرجان المسرح التجريبي في القاهرة .
- شغل منصب مقرر اللجنة للرقابة على المصنفات الفنية .
- نشر له مؤخراً :
 - ❖ كتاب المخرج المسرحي العربي ناقلاً ومبدعاً .
 - ❖ كتاب المحبظون ، الفن المسرحي الذي ظلمناه .



التعليق

لاشك أن مهمني اليوم في التعليق على بحث الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله (المسرح الخليجي .. تأثره بالتيارات المسرحية عربياً وعالمياً) ليست سهلة لسببين .. الأول وهو الأيسر أن الفترة الزمنية المتاحة لقراءة البحث وكتابة التعليق بعد الاعتذار المفاجيء لناقدنا الكبير الأستاذ رجاء النقاش لا تتعدى سويعات غير كافية حتى لمجرد القراءة الأولى ، والثاني وهو الأصعب أن صاحب البحث هو الدكتور محمد حسن عبدالله الذي يعد مرجعاً للحركة المسرحية في الخليج التي تابعها بصبر شديد ودأب أشد لسنوات طويلة دارساً ومحللاً وموثقاً للأعمال المسرحية ، ومرشداً ومبشراً بكل ماهو جديد في الحركة المسرحية الكويتية خاصة والخليجية عامة ، حتى نالت أعماله ، ما تستحق من تقدير واحتلت بجدارة مكانتها في المكتبة العربية لدى المهتم بالمسرح العربي والخليجي ، كما أنها كانت في نفس الوقت - وما زالت - زاداً ومرجعاً لا غنى عنه لكل دارس للمسرح في هذه المنطقة العربية ، وبالتالي تصبح مهمة التعليق حقاً صعبة لأنه يبحر في منطقة هو أدري بشعابها .

قسم الدكتور محمد حسن عبدالله موضوع البحث إلى أربعة أجزاء يكمل كل منها الآخر بالضرورة ، بداية من الموضوع والمنهج ليصل إلى عمق التراث شارحاً مستويات الإعداد ، وكلها عناوين اختارها بعناية لتدل على ما يحتويه كل جزء ،

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

أما الجزء الرابع والأخير فإنه يحمل عنوان آثار أخرى ، والعنوان هنا أيضاً يعني أن هذه الآثار أو المسرحيات بعيدة عن عمق التراث ومستويات الإعداد أو أنها تحتمل جديداً متفرقاً لا يمكن إغفاله .

وبالطبع فإن هذا التحديد قد أكده الباحث الكريم بسبب إدراكه هو نفسه مدى صعوبة الموضوع واتساع نطاقه ، فهو لا بد وأن يتعامل مع المسرح الخليجي وقبله مع المسرح العربي والمسرحي العالمي حتى يتوصل إلى حقيقة تأثر المسرح الخليجي بهما .

هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإن الدراسات في مثل هذا الموضوع تكاد تكون نادرة على المستوى العربي وليس الخليجي فقط ، ويحضرني منها الآتي .. دراسة متميزة بعنوان (المؤثرات الغربية في المسرح العربي) للدكتور حسن محسن وإن كانت كما يتضح من عنوانها أنها قد اقتصرت على المؤثرات الغربية فقط ، وكتاب الباحثة الروسية تمارا المعروف عن المسرحي العربي وآراء الناقد فاروق عبدالقادر في بعض المقالات المتفرقة وإشارات هنا أو هناك عن هذا الموضوع الذي ولاشك قد شغل كثيراً من المفكرين المسرحيين ، ومع ذلك فإنه مازال يستحق مثل هذه الدراسة الجادة التي قدمها الدكتور محمد حسن عبدالله .. وأعتقد أن الابتعاد الملحوظ عن هذا الموضوع قد يعود إلى غياب التوثيق لمسرحنا العربي أو اقتصار النقد المسرحي غالباً على مجرد التغطية السريعة بعيداً عن تناول الجاد الذي لم يأخذ مكانه اللائق به في حياتنا الثقافية ليس فقط في الصحف والمجلات بل وأحياناً في بعض الدوريات المتخصصة على قلتها الشديدة في عالمنا العربي ، وربما يكون من المفيد هنا أن نتذكر معاً بجانب ما سبق أن النقد المسرحي في العالم ومنذ القرن الماضي قد اعتمد كثيراً على

الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية دون أن يشعر الناقد بالمهانة بسبب ممارساته النقدية في وسائل نشر لا يحترم أحد من أصحابها أو قرائها في معظم الأحوال ما يكتبه ، فاحترام المسرح هناك في أمريكا وأوروبا قد فرض احترام النقد وأصبح نقاد الصحف والدوريات من أعلام النقد المسرحي لديهم .. ولدينا نحن أيضاً !!

ولا شك أننا جميعاً نتذكر اريك بنكي وجورج جان ناثن وستاين وماكس بيربوم وكولروج وجيمس آجيت وستارك يونج وبرناردشو وقبلهم سانت بيف نفسه وغيرهم من الذين مازال الكثير من مؤلفاتهم أو بالأحرى مقالاتهم النقدية في الصحف تدرس في جميع أنحاء العالم ولدينا أيضاً ، ومع ذلك مازالت الصحف لدينا على ماهي عليه دون أن تستوعب الدرس المتاح !!

أما النشاط المسرحي نفسه فلم يكن أسعد حظاً على الأقل في بدايات نشأته أيضاً عربياً وخليجياً ، حيث كان الاستعلاء والإهمال سبباً في ضياع النصوص المسرحية ذاتها وهو ما تقوم عليه الدلائل بمجرد زيارة المركز القومي للمسرح في القاهرة ، والأدلة في الكويت يمكن اكتشافها بمجرد تذكر المسرحية الضائعة لصقر الرشود ، والأصدقاء الأستاذ عبدالعزيز السريع والدكتور محمد حسن عبدالله يعلمان ربما على وجه التحديد المسرحيات الضائعة .

هذه الإشارة السريعة ليست جديدة عليكم وإنما أعتقد أنها ربما تلقي بعض الضوء على جزء يسير من إجابيات بحث الدكتور محمد حسن عبدالله الذي حدد منهجاً لبحثه بعيداً عن الجانب الإحصائي وتحليل الأرقام واستبدله بمنهج يصيب بخيبة الأمل .. من يتصور أن البحث سيكشف الستار عن المصادر التي قد يكون بعض

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

كبار المبدعين المسرحيين قد نقل عنها .. فهذا الوهم سرعان ما يزول لأن الباحث يعلن منذ البداية أن (تصعيد تأثيرات متداخلة تسربت إلي فن الكاتب الخليجي ليس له نفع من الناحية العملية) وأيضاً فإن ذلك يجعل الدراسة أقرب إلى (نوع من الملاحقة البوليسية أو الضريبية) وحتى لا يحدث ذلك اعتمد منهجاً أقرب إلى الموضوع وهدفه وأكثر مناسبة وإفادة ، وأيضاً أكثر من مجرد متعة مشاهدة ملاحقة بوليسية على حد تعبيره ، هذا المنهج قد اعتمد على تحديد الظواهر المراد بحثها ، وفقاً لهدف البحث مع تناول عدد من الأعمال المسرحية بالتحليل والنقد للوصول إلى نتيجة في الموضوع ، وللعلم فقط كانت الأعمال التي تناولها الدكتور محمد حسن عبدالله في البحث أكثر من خمس عشرة مسرحية من كل بلاد الخليج العربي ، وهذا تأكيد جديد ليس فقط على مدى دقته ومتابعته حيث شاهد معظم هذه الأعمال إن لم يكن جميعها ، وإنما أيضاً تدل على مدى صبره وسعيه الحثيث من أجل تقديم مايفيد ويبقى ..

وحتى يضيق مساحة التعليق لحسن الحظ هذه المرة فإنه يبادر إلى توضيح أي لبس قد ينتج عن الفصل بين المسرحية الخليجية والعربية ، فالمسرحية الخليجية مسرحية عربية بالطبع ، ولكن الفصل هنا فقط ينصب على إبداع كل من المؤلف العربي غير الخليجي وبالعكس أيضاً .. وبالتالي عن طريق المقارنة يمكن تحديد مناطق وأسباب التأثير والتأثر بعيداً أيضاً في نفس الوقت عن التعديلات والتدخلات البسيطة لتغيير اسم شخصية أو حرفتها ليناسب النص العربي المجتمع والمشاهد الخليجي ، وهنا أيضاً يتأكد من جديد أن البحث جاد تماماً في التعامل مع عناصره مع الأخذ في الاعتبار أن بداية المسرح العربي عند النقاش وصنوع قد استفادت من الأصول الأجنبية بينما استفاد القبانى من التراث

العربي، وقد استمر هذا الأمر بعد ذلك في عالمنا العربي ، والخليج جزء لا يتجزأ منه بالطبع ، ومثلما عاش مسرحنا العربي في مراحلہ الأولى على الإعداد والاقْتباس والتمصير مثلاً ، كان من المنطقي أن يستمر الأمر في المسرح الوليد في الخليج حتى يتم استنبات المؤلف المحلي ليصبح التأليف المرتبط بالإنسان والأرض هو الغالب على المسرح الخليجي ، وهو ما لا بد أن يحدث لأن الفنان الخليجي سواء في تعامله مع التراث أو اختياراته لمسرحيات أجنبية ، كما يخبرنا الباحث ، قد اتجه إلى ما يشبع الرغبة في التحرر الفكري والتعبير عن أزمة الإنسان أمام تصاعد سيطرة القوى العالمية ثم إشباع الميل إلى مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية والبحث عن صيغ جديدة .

وإن كان من اللافت للنظر هنا أن هذه الاختبارات قد حددها الدكتور محمد حسن عبدالله فقط في « المسرحيين الخليجيين من المعدين والمخرجين واللجان الثقافية في الفرق المسرحية» دون المؤلف الخليجي فيما قد يعطي مزيداً من السيطرة للمعدين والمخرجين واللجان الثقافية وجميعهم ليسوا من المؤلفين ، ولا أتمنى أن نضع في أيديهم وحدهم دفعة الحركة المسرحية حتى لا نغلق أبواباً أمام المؤلف .. حتماً ستفتح يوماً مع الممارسة والتجربة التي قد يخطئ فيها قليلاً أو كثيراً حتى يكتمل نضجه .. خاصة وأن التاريخ القريب للمسرح العربي يشير بقوة إلى أن دعوات التجديد في المسرح العربي قد جاءت على أيدي مؤلفين مثل توفيق الحكيم في (قالبنا المسرحي) ويوسف إدريس في (نحو مسرح عربي) والناقد الكبير الأستاذ الدكتور علي الراعي في (الكوميديا المرتجلة) بينما قد يتوهم المخرج أنه قادر على التأليف أيضاً مادام أنه خالق العرض المسرحي وصانعه الذي تلهث خلفه وسائل الإعلام عادة ، مع تسليمنا بأنه بالفعل

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

مؤلف العرض المسرحي ولكن ليس النص المسرحي ، وحتى الاحتفالية التي تراجعت قليلاً حدة الحماس الإعلامي لها الآن .. قد اعتمدت أيضاً على المؤلف عبدالكريم برشيد ، وإذا كنا في مجال التوثيق المسرحي قد بدأنا ندرك أهميته .. فإنني لا أشك في أن المؤلف المحلي يجب الاهتمام باستنباته وإتاحة الفرصة أمامه ليس بابتعاد المخرج المسرحي الكبير صاحب الرؤية والقدرة على التعامل مع عناصر العرض المسرحي بل بمعاونته والاستفادة من خبرته .

هذا وقد أشار الدكتور محمد حسن عبدالله إلى ميل الفنان الخليجي إلى «مغادرة الشكل التقليدي للمسرحية والبحث عن صيغ جديدة» وأشار أيضاً إلى المونودراما التي تم استيرادها في ثانيا تحليله للعروض المتأثرة بالتراث العربي ، وقد نبهني ذلك إلى أن بعض المحاذير التي أودّ الإشارة إليها .

من المعروف أن المونودراما قد ظهرت في منتصف قرن العقل .. القرن الثامن عشر بين الأنواع الدرامية التي ظهرت لأول مرة في هذا القرن مثل الدراما البورجوازية والعاطفية ، ولكن المونودراما لم تكن نتيجة التطور الفكري الذي ساد هذا القرن وأدى إلى زعزعة أهمية ومكانة الكنيسة والسلطة وفرضت ظهور بطل درامي جديد يمكن أن تتضح معالمه إذا تذكرنا مسرحية (الابن الطبيعي) لديدرو (توكاريه) للوساج ، وهو بطل لم تتح له فرصة الظهور من قبل في ظل سيطرة الكلاسيكية الجديدة بكل قيمها المرتبطة بالطبقة السائدة .. ورغم التغيير الفكري الجديد الذي أدى إلى ظهور بطل درامي جديد بل وتغير المفهوم التراجيدي فإن ربط المونودراما بهذا القرن وكأحد إفرازاته بشكل مطلق يجب أن يتم التعامل معه بحذر .. خاصة وأن كون المونودراما كعرض لممثل واحد بمصاحبة الموسيقى يمكن أن يخدمنا في ظل ظروف مسرحنا في منطقة الخليج

كما سيتضح فيما بعد ، والأهم الآن الإشارة إلى عرض المونودراما منذ أن بدأ على يد جورج برانديز ظل فناً فردياً وإن كان يتيح للممثل الفرصة لإبراز قدراته على التنقل بين الشخصيات والانفعالات المختلفة ، كما أنها منذ ظهورها قدمت ويمكن أن تقدم في أضييق الأماكن .. ولا أريد أن أقول إنها اخترعت خصيصاً لتقدم في أضييق الأماكن .. فالحقيقة أنها كفن فردي لا لا تتفق مع فن المسرح الذي بدأ واستمر فناً جماعياً توصلت إليه الجماعة ليقدم بالجماعة وللجماعة ، ومع ذلك ونتيجة لظروف خاصة بممثل ألماني لم يجد فرصته كمثل في فرقة مسرح هامبورج الكبيرة لذلك لجأ إلى اختراع المونودراما وتقديم عروضها في التجمع السكني الذي لا يقطنه غير من ينتمي إلى ديانته ، وبالطبع وجدوا في المونودراما التسرية المناسبة في ليالي الشتاء الطويلة الباردة .. واستمر الأمر حيث كانت تظهر بين سنوات متفرقة من حين لآخر مونودراما لبعض كبار الكتاب مثل تشيخوف وسترنديج ، وهذا أيضاً لا اعتراض عليه في أوروبا .. ولكن .. ليس كل ما يأتي من الغرب يسر القلب .. خاصة مع ظروف مسرحنا العربي بشكل عام والمسرح في منطقة الخليج بشكل خاص حيث أن دور العرض المسرحي قليلة .. ومعاناة الفرق في الحصول على الميزانية معروفة .. وتعثر العروض المسرحية بسبب قلة العنصر البشري ليس خافياً على أحد .. كل ذلك يمكن أن يدفعنا إلى المونودراما .. خاصة وأنها الأسهل والأرخص ، فما أسهل أن يحمل فرد واحد ديكوره واكسسواره بنص كتبه وأخرجه لينتقل بين المهرجانات المسرحية العربية ليقدم لهم فن بلاده التي يشارك باسمها .. وهو ما حدث فعلاً مع عبدالحق الزروالي وعزيزة وعزه بليغ وغيرهم .

ولكن هل كانت أعمالهم رغم كل الحماس الإعلامي بل والنقدي أحياناً تمثل

المسرح في الخليج بين الواقع والمستقبل

حقيقة الحركة المسرحية في بلادهم ؟ أشك في ذلك كثيراً لأن هذا الفن رغم كل الدعايات والسهولة وضآلة التكاليف لم ينجح في إقالة المسرح من عثرته .. باختصار لأنه مسرح ضد المسرح .

تبقى الإشارة إلى أن المقارنات التي أجراها الدكتور محمد حسن عبدالله بين الأعمال المؤلفة (بيت الدمية) و(الثلث) و(الغرباء لا يشربون القهوة) و(موت موظف) وبين الإعداد العربي لها والتحليل النقدي لها والذي يشغل أكثر من ثلاثين صفحة يستحق دراسة متأنية خاصة .

وفي النهاية .. رغم ضيق الوقت فقد أثار البحث القيم والمتميز للدكتور محمد حسن عبدالله الكثير من التساؤلات في نفسي ، بفضل أسلوبه الرصين والمتميز ومنهجه في البحث ونتائجه ، تلك النتائج التي حرص على ألا يذكر شيئاً عنها في نهاية بحثه ربما حتى لا يجد من اتساعها وقدرتها على إثارة الكثير من القضايا الهامة ليس فقط في المسرح الخليجي ولكن في مسرحنا العربي . عموماً فله مني كل تحية وتقدير على إنجازاه العلمي المتميز .. ولكم الشكر على .. صبركم الطويل .