

# المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي

دراسة في سوسيولوجيا  
التجربة المسرحية في الكويت والبحرين

تأليف د. إبراهيم عبد الله غنوم

جامعة البحرين



---

سلسلة كتب ثقافية شهرية يُصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

# المسرح والتغير الاجتماعي

## في الخليج العربي

دراسة في سوسيولوجيا  
التجربة المسرحية في الكويت والبحرين

تأليف د. ابراهيم عبد الله غانم

---

١٠٥ - ذو الحجة ١٤٠٦ هـ - سبتمبر ( ايلول ) ١٩٨٦ م

المشرف العام :

احمد مشاري العدواني  
الأمين العام للمجلس

نائب المشرف العام :

د. خليفة الوقيان  
الأمين العام المساعد

هيئة التحرير :

د. فؤاد زكريا المستشار  
د. أسامة الخولي  
د. سليمان الشطي  
د. سليمان العسكري  
د. شاكر مصطفى  
د. صديقي حطاب  
د. عبد الرزاق العدواني  
د. فاروق العمر  
د. محمد الرميحي

الملاحظات :

ترجى باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص: ٢٣٩٩٦ الصفاة / الكويت - الصفاة 13100



المسرح والتغير الاجتماعي  
في الخليج العربي

---

---

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها  
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

# المقدمة

تنطوي هذه الدراسة على محاولة ظاهرة للتقدم بتفسير سوسيولوجي للتجربة المسرحية في الخليج العربي ( الكويت ، البحرين ) معتمدة على عاملين أساسيين :

**الأول :** ينطلق من أن هذه التجربة المسرحية ليست مجرد انعكاس طبيعي للموضوعات الاجتماعية ، أو السياسية ، أو الاقتصادية ، وإنما هي انعكاس موضوعي لها . يستهدف الربط بين عناصر العمل المسرحي ، وعلاقات الواقع التاريخي في سياق يلتهب بالحقيقة الجوهرية . ويستكشف « النموذج » أو « النمط » ليس باعتباره صفة جامدة ، أو قانوناً ثابتاً ، وإنما باعتباره مستودعاً للوعي الجمعي أو الرؤية الكلية للواقع .

**الثاني :** يبحث في علاقة الصور والأفكار ، أو الأشكال والمفاهيم بحركة التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي ، في محاولة للاهتمام إلى كيفية تولدها ، وتطورها على نحو يجعل للشكل المسرحي ( وليس مضمونه فحسب ) أعماقاً سوسيولوجية ، لا يمكن بحال من الأحوال أن تكون خارجة عنه ، وإنما لأمناص من أن تكون مفتاحاً لمستغلفاته الداخلية .

وقد وجدنا الأرضية الصالحة للبحث على ضوء ذلك المنهج في الربط بين التجربة المسرحية ، وحركة التغير الاجتماعي في الخليج العربي لما في هذا الربط من التخصيص والإثبات . تخصيص للحقائق الموضوعية ، أو الجوهرية في حركة تتسم بالشمول ، والحتمية ، وهي حركة التغير . وإثبات لخصومة الوعي

الإرادي - الجمعي بحركة التغير في الشكل المسرحي . ولامراء في أن البحث عن العلاقة الجدلية بين المسرح والبنية الاجتماعية يقود إلى الخوض في طبيعة المشكلة الأولى في سوسيولوجيا المسرح ، وهي تحديد نوع العلاقة التي تنشأ بين ظهور المسرح وبنيته الاجتماعية المتطورة ، كما تنبعت لذلك بعض الدراسات المنهجية الجديدة في سوسيولوجيا الرواية<sup>(١)</sup> . ذلك أنه لا يمكن فهم لحظة ابتكار مجتمع من المجتمعات لفن المسرح أو خلقه في مكان ما ، وزمان ما إلا من خلال كون المسرح تجربة واقعة في الوعي الجمعي وموقفاً نابعاً منه بالضرورة ، ورؤية لما يحدث من تغيرات في البنى الاجتماعية والسياسية ، فالمسرح لا ينشأ من تلقاء نفسه أو ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي . وإنما يتشكل من ديناميات التغير ، وفعلها الدرامي المتبلور في الواقع الاجتماعي .

ومن ثم فإن دراستنا للمسرحية في مجتمع الخليج العربي تمتطي الافتراض الذي ينظر الى ديناميات التغير بما للجماعة فيها من دافعية وإرادة ورغبة في التحقق الفردي - باعتبارها خصوصية درامية ، وليست مجرد موضوعات اجتماعية تبحث في تاريخها على المسرح .

وربما لم تحتف حركة مسرحية في الوطن العربي بالتغير الاجتماعي كما احتفت به المسرحية في مجتمع الخليج العربي ، لأن المجتمعات العربية الأخرى لم تواجه ظواهر الانقسام ، والتوتر ، والصراع ، والقلق وعدم التوازن ، التي خلفها ظهور النفط ، وانقلاب نمط الانتاج في فترة وجيزة من الزمن . ولانعني بظهور النفط مجرد « المادة الخام » وإنما نعني به محركاً أساسياً لتطور النظام الاجتماعي والسياسي في ذلك المجتمع . فقد كان الواقع الاقتصادي والاجتماعي للمناطق

---

( ١ ) يرى لوسيان جولدلمان في كتابه ( من أجل سوسيولوجيا الرواية ) أن المشكلة الأولى التي ينبغي أن تواجهها سوسيولوجيا الرواية هي العلاقة بين الشكل وبنية الاجتماعية التي تطورت فيها ، أوبعبارة أخرى ما بين الرواية كنوع أدبي ومجتمع فردي حديث .

Lucien Goldmann , Towards Sociology of the Novel , Tavistock publications Ltd ,

London . 1975 . p6

الساحلية في شرق الجزيرة العربية ( البحرين ، الكويت ، قطر ، الساحل العماني ) يعتمد على نمط الانتاج التقليدي الشائع في كثير من المجتمعات الآسيوية كالزراعة وصيد الاسماك ، والغوص على اللؤلؤ ، والتجارة ، ثم اكتشف النفط في هذه البلاد ، ابتداء من مطلع العقد الرابع ، فعرفت مصدراً حديثاً للطاقة ، والثروة ، وميداناً لنشاط القوى العاملة ، ومحركاً للانتاج الجديد ، وطرفاً تاريخياً حاسماً لسلسلة من التغيرات السكانية ، والحضرية والسياسية والتعليمية . وفسحة عريضة لظهور حركات التحديث والتنمية ، بل ان نمط الانتاج الحديث ( النفط ) جعل هذه البلاد لقمة سائغة للاحتكارات الاجنبية ، وفرصة سانحة لنشوب التبعية الجديدة للنظام الرأسمالي الغربي في قلب المجتمع . .

إن التفاعل بين هذه الوجوه المتعددة لظهور النفط ، وبين الهياكل الاجتماعية التقليدية القائمة جعل مجتمع الخليج العربي في ظرف تاريخي يتميز بظواهر ، ومشكلات مصاحبة للتغير ، ربما لم تعرفها المجتمعات العربية الأخرى بنفس الحدة والتوتر ، والصراع الذي وجدت عليه في ذلك المجتمع ، كظواهر التسريع ، والهوة الثقافية ، والانقسام بين القديم والجديد . والصراع بين التقليدي والمحدث ، وصعود طبقات اجتماعية إلى السلطة ، رغم جذورها الاجتماعية الرثة ، وتلاشي الماضي ، رغم قرب عهده ، وسيطرة الخدمات الاستهلاكية ، رغم لاعقلانياتها . وقلق التغيرات الديمغرافية ، والصراع بين الاجيال ، وسقوط النظام القديم على مرأى من صعود النظام الجديد للحياة الاجتماعية ، ونحو ذلك من مشكلات التغير البنائي في مجتمع الخليج العربي .

وفي مثل هذا الظرف التاريخي المنقسم يتحقق الظرف الجوهري لتحرير ميلاد الحركة المسرحية منذ السنوات الأولى من هذا القرن فتصبح المسرحية المحلية نموذجاً فنياً لديناميات التغير ، ولمضامينها الديمقراطية الراهنة أو البديلة ، ولم يغب عن الحركة المسرحية بسبب ذلك قيامها بدور في غاية الدقة والخطورة ، وهو أن تكون مجالاً لتفتح الحرية ، ومهاداً للاستبصار الديمقراطي لانكاد نجد له مثيلاً في

## التاريخ الاجتماعي والثقافي لمجتمع الخليج العربي .

وفي دراستنا للمسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي تصميم على ضرورة وضع التجربة المسرحية في هذا الجزء من الوطن العربي في سياقها التاريخي الصحيح ، وبحث جاد عن خصوصية هذه التجربة ، لابتدأ السرد التاريخي ، أو الوصف الخارجى ، وإنما بمنطق يستهدف العثور على تلك الخصوصية في سياق مرادفتها لحركة التغير ، وتعبيرها عن وعي القوى الاجتماعية بهذه الحركة . ونفترض من أجل تحقيق كل ذلك فكرتين أساسيتين ، تستكشفهما هذه الدراسة بعناية شديدة ، وتستهدف اثباتهما بحذر أكثر شدة :

الأولى : إن حركة التغير الاجتماعي ليست مجرد موضوع اجتماعي للتجربة المسرحية ، وإنما هي سياق يحور ميلادها ، ويبلور أشكالها ، في حالة ما إذا كانت تلك الحركة مرتبطة ارتباطاً إرادياً بالوعي الجمعي ، أو بالموقف الكلي ، المتحرر ، الذي تفقه المجموعة ازاء الواقع في ظرف تاريخي محدد ، من أجل تحقيق ذاتها .

الثانية : إن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي بديل ظاهر للحرية الغائبة في هذا المجتمع ، أكثر من كونها تعبيراً ظاهراً عن الحرية المتحققة فيه .

وبين الفكرتين السابقتين علاقة جدلية واضحة . ذلك أن التغير المربوط بالوعي الإرادي لا يكون إلا من أجل أهداف ديمقراطية ، من شأنها أن تضع « المجموعة من الافراد » في إطار تاريخي يحقق الوجود لذاتها . كما أن قيام التجربة المسرحية بديلاً للحرية ، أو الديمقراطية ، ماهو إلا التشكيل المأمول للتغير الاجتماعي . فالتغير ( الذي يتحكم فيه وعي الجماعة ) يعني الديمقراطية . والديمقراطية تعني التغير نفسه .

ولامراء حينئذ في ان يكون الكثير مما نراه على خشبة المسرح بديلاً للكثير مما لانتمكن من تحقيقه في حياتنا اليومية . فطالما أن العمل الفني « يمثل لدى المبدع » ولدى المتأمل تخلصاً من الطاقة العليلة التي كانت قد تراكمت لأقصى الحدود

لديها على اتجاهات معينة»<sup>(١)</sup> ، فإن العمل المسرحي سيكون المتميز أكثر من سائر الفنون الأخرى بقدرته على استقصاء المكبوت من الرغبات ، وإزالة الكوابح التي تحول دون التغير ، وتخليص الأفراد من قيود تقف أمام أي « احتمال » أو « ضرورة » .



---

( ١ ) جان برتليمي ، بحث في علم الجمال . ترجمة د . أنور عبد العزيز ، مطبعة نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠ ، ص ١٠١ .





# الباب الأول

## تشكيلات المهزلة الفنية في حركة النغیر



« فهد : يُّبِهْ إِنْتَهِينَا يَا يُّبِهْ رِخْنَهْ يَا يُّبِهْ  
 العم : إِشْصَايِرْ خَيْر . . . تِكَلَّمْ  
 فهد : مِصْبِيَّةَ حَلَّتْ عَلَيْنَا كِلْنَا  
 العم : الْهِنْدَ وَقَفَتْ الْفِلْفُلُ الْيَّيْ تَصْدَرَهْ لِنَا  
 فهد : يَالَيْت  
 العم : تَرَكِيَا وَقَفَتْ مَجْبُوسَ اللَّحْمِ ؟  
 فهد : يَالَيْت يَا يُّبِهْ يَالَيْت  
 العم : « الْمَرْقُ » الْهَوْلَنْدِي مُنِعْ إِسْتِيرَادَهْ ؟  
 فهد : يَالَيْت يَا يُّبِهْ يَالَيْت  
 العم : إِخْنَهْ أَلَجِينْ مِتْنَا مِنَ الْجُوعِ وَإِنْتَ تَقُولُ يَالَيْت  
 فهد : يَالَيْت يَا يُّبِهْ يَالَيْت  
 العم : مُمُوتْ مِنَ الْجُوعِ يَالَيْت !!!  
 علاوي : النَّفْطُ انْتَهَى ؟؟  
 فهد : ( يَهْزُ رَاسَهْ )

« الكويت سنة ٢٠٠٠ » سعد الفرج ١٩٦٦



# تمهيد

في أواخر الخمسينات وصلت البدايات المسرحية ، التي نشأت في المدارس والأندية إلى عزلتها ، وانتهائها كمرحلة تاريخية استوعبت الدروس الماضية للدور الإصلاحي ، لتبدأ في الظهور سيء تجربة مسرحية مختلفة اختلافاً شديداً عن تلك البدايات الأولى . وأبرز مظهر للتغير الذي أصاب التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي هو انتقالها من ساحات المدارس ، والأندية إلى المكان الطبيعي ، المخصص لقيام العرض المسرحي ، بما يحققه من وسائل ، وأدوات لها ضرورتها الفنية . وهذا يعني أن المسرح لم يعد اهتماماً هامشياً ، ينطوي ضمن الاهتمامات العامة ، فقد أصبح تكوين الفرق المسرحية منذ أواخر العقد الخامس استقطاباً لاهتمام جوهرى بالمسرح . واستتبع مثل هذا الانتقال ، مظاهر أخرى ، أطلقت للتجربة المسرحية خصوصيتها في انتزاع الوعي الجمعي ، وتفتحه من الإرادة الذاتية ، التي دفعتها التغيرات الاقتصادية دفعاً متحرراً . من ذلك أننا نجد منذ بداية العقد السادس مولداً حقيقياً للجهود ، الكائن وراء تكامل عناصر العرض المسرحي ، وقد تبلورت جماعية العرض بظهور الفرق المسرحية المتخصصة . كما تبلورت حرارة التغيرات بعمقها ، وتسارعها عن ظهور المسرحية المحلية ، التي تكتب باللهجة العامية ، من أجل أن تعرض لا أن تقرأ . وكان ذلك يعني ، أن التغير في مجتمع الخليج العربي ، بدأ يخلق للتجربة المسرحية طابعاً سوسيولوجياً ، أو سيمولوجياً ، يتميز بتشابهه العضوي مع الظرف التاريخي لحركة التغير .

إن التجربة المسرحية منذ بداية العقد السادس ، ابتداءً ينبثق عن اتجاهات التغير في مجتمع الخليج العربي ، إنها ظاهرة متكونة من تغير البنى الاجتماعية في

هذا الجزء من الوطن العربي ، ولقد بدأت هذه الظاهرة المسرحية تفصح عن معالم واضحة ، كلما ازدادت معالم ذلك التغير وضوحاً ، أو كلما تبلور تمثل الجماعة لمظاهر التغير ، عن مزيد من الحاجة لإشباع الإرادة الفردية ، بالتحقق والاثبات ، ولا يمكن لنا في وقفة سريعة أن نرسم صورة جلية للمعالم الرئيسة في التغير ، لأن حجم هذا التغير من الغنى ، والعمق بحيث أنه أصبح وراء قيام تجربة مسرحية بأسرها ، في فترة لاتتجاوز ربع قرن من الزمن .

أما البرجوازية « المعارضة » ، فهي الأوسع قاعدة ، إنها تستفيد من التنمية ، والتغير دون شك ، ولكنها تقع أكثر من غيرها في دائرة استغلال برجوازية السلطة . إنها لاتمتلك أكثر من دخلها المحدود ، ولذا تقع عليها أعباء الاستهلاك الذي يجعلها دائمة التبرم ، رافضة ، وغير واثقة من الأوضاع السائدة ، ومن ثم أصبحت مثاراً للكثير من المتاعب ، التي تواجهها حكومات المنطقة . ولكن لايعني ذلك إخلاص هذه البرجوازية الدائم للتغير « الديمقراطي » سواء في صورته المتحققة ، أو المأمولة ، لأن مواقف كثيرة من الحيرة ، والقلق ، والنكوص ، والتأرجح ، خرجت منها قبل أن تخرج من غيرها .

من جملة ماسبق ، يمكن لنا أن نلاحظ ، كيف أصبحت ديناميات التغير ، قابلة للتمسرح ، على نحو ليس له مثل في التاريخ الاجتماعي لمنطقة الخليج العربي ، فقد اقترن هذا التغير بشروط جديدة ، لا يمكن أن يؤدي تمثيلها بأي شكل من الأشكال إلا إلى خلق التجربة المسرحية ، وليس تغيرها فحسب ، عما كانت عليه في البواكير المسرحية . وأبرز ديناميات التغير ، نجدها في تلك الطبقة الاجتماعية ، التي اطلقنا عليها « البرجوازية المعارضة » . ذلك أن هذه الطبقة وجدت في المسرح مضموناً حيوياً لإشباع معارضتها للأخلاق ، والعادات ، والقوانين والنظم ، التي أفرزتها التغيرات الجديدة . كما وجدت فيه مضموناً لتفريغ همومها الذاتية ، النابعة من صدامها مع التغير ، وإذا كانت قد صاغت لها مواقف متقدمة ، تمتحن سيكولوجيتها ، امتحاناً مرهقاً في بعض الأعمال المسرحية ، ومواقف حائرة ، قلقه في أعمال أخرى ، ذات طابع ميلودرامي ،

فقد كانت من خلال ابتداء فن المهزلة السلوكية ، أقدر على الخروج معافاة من الصدام مع التغير ، ولذلك تزدهر المهزلة الفنية على يد هذه الطبقة ازدهاراً ملحوظاً ، خاصة بعد أن تلقفت قالب هذا الفن ، جاهزاً من خلال التركة الفنية التي خلفها المسرح المرتجل ، أو الهرجة الشعبية المرتجلة . ولم تكن المهزلة السلوكية شكلاً عميقاً للتوغل في المعارضة ، وإنما كانت شكلاً يتمثل الحل السريع للتعارض مع تناقضات التغير ، وأعبائه المتراكمة . ومن ثم جاءت المهزلة مسرحاً للملاحقة التغير المتسارع عند أغلب كتابها المبرزين ، وخاصة في الكويت ، التي حققت التغيرات الاقتصادية فيها ، معدلاً متسارعاً لم تشهده مجتمعات الخليج العربي ، إن لم تكن المجتمعات العربية بأسرها .

وجملة الأمر فإن المهزلة تؤدي جميع وظائفها تقريباً ، من خلال ارتباطها بالطبقة الاجتماعية المعارضة . لقد اتخذت منها سلاحاً لنقد برجوازية « السلطة » بصفة خاصة . كما اتخذت منها وسيلة للتصحيح الاجتماعي ، وصيانة الأفكار والأشكال الثابتة ، والمستقرة ضد شتى عوامل الابتداء والتصنع ، والتنافر ، التي أتى بها التغير السريع . وأخيراً فإن هذه « البرجوازية المعارضة » تبتدع المهزلة لإثبات وجودها ، وكيانها الاجتماعي ، وهي تحقق - لذلك - ماذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي سلى SULLY من أن الضحك - وهو أداة أساسية في المهزلة - عامل صراع يساعدنا على أن نجاهد في سبيل استبقاء الحياة الجمعية على ما هي عليه ، لأنه يسمح لكل جماعة بأن تحافظ على كيانها في حدود تقاليدها وعرفها . . . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إنه حينما تسخر الجماعة الواحدة من غيرها من الجماعات ( باعتبارها مغايرة لها ) فإنها تحافظ بهذه السخرية على صميم كيانها الاجتماعي » .<sup>(١)</sup>

ونعتقد أن إقرار النظام الديمقراطي في مجتمع الكويت ، يمثل عاملاً أساسياً في تمثيل الوعي الجمعي للمضمون الديمقراطي ، وترسبه في خلق التجربة

---

( ١ ) د . زكريا ابراهيم ، سيكولوجية الفكاهة والضحك ، مكتبة مصر بدون تاريخ ، ص ٦٩

المسرحية ، وخاصة تجربة فن المهزلة لأن هذا النظام من شأنه أن يطلق حرية الفرد ، ويفتح لها المجال للمشاركة الواعية في التغير ، ذلك أن عمر التجربة الديمقراطية في الكويت لا يكاد يقل كثيراً عن عمر التجربة المسرحية . إنها تجربتان متعايشتان على نحو متفاعل وقد منحت التجربة الأولى للثانية ، مقدراتها البالغة في الحوار مع الماضي ، والحوار مع النظم الاجتماعية ، والحوار مع التقاليد ، والقوانين التي أت بها التغير ، والحوار مع الأفكار ، والمفاهيم الجديدة ، في حين منحت الثانية للأولى ، وعياً أعرض لمعنى المعارضة ، فقد جعلت من هذه المعارضة قضية تتبلور بصورة عنيفة في الأسرة ، وبين الطبقات ، وبين الأجيال أيضاً . ومن ثم أصبحت المسارح شأنها شأن الجمعيات والنوادي ، التي أقر الدستور إقامتها ، بمثابة « المحاولة الشعبية لتنظيم الرأي العام ، وتحشيد ، وتركيزه في بؤر مؤثرة على القرار السياسي داخل أروقة مجلس الأمة » . (١)

وقد كانت المهزلة السلوكية المزدهرة على يد محمد النشمي ، وعبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح ، وصالح موسى ، وغيرهم أكثر الأشكال المسرحية تفتحاً ، وسط أجواء الديمقراطية ، ولامراء في ذلك ما دامت نشأة المهلة ترتبط منذ القدم بعهد كان الناس « يحكمون فيه حكماً ديمقراطياً » كما أشار إلى ذلك أرسطو . (٢)

لقد انعكست البنية الاقتصادية الحديثة بعد ظهور النفط في تغير البنى الاجتماعية ، فازدادت معدلات النمو السكاني ، بصورة لم تشهدها مجتمعات الخليج العربي عامة ، وليست الكويت أو البحرين وحدها . وتخلخل الوضع الديمغرافي التقليدي ، فبدأت تنحل - تدريجياً - وحدة القبيلة أو وحدة القرابة . وتعرض نظام الأسرة لطوارئ التغير الاقتصادي الحديث ، بحيث بدأ يفقد طابعه التقليدي الممتد ، ويتجه إلى حجم متناقص تتلاشى معه السلطة الأبوية .

---

(١) د . عبد الله النفيسي . الكويت الرأي الآخر . لندن ١٩٧٨ . ص ٤٩ .

(٢) أرسطو طاليس ، في الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوي ص ١٠ .



وازداد تغلغل أشكال الحراك الاجتماعي في الطبقات الاجتماعية ، كما ازدادت عمليات التقبل ، والتمثل للأوضاع الجديدة ، التي عمقتها معدلات التطور الواسعة في التعليم ، والخدمات المختلفة الناجمة من فائض الثروة ، كنوزيع الحكومة الكويتية ، لجزء كبير من دخل النفط على السكان ، سنوياً عن طريق ما يعرف بـ « الثمين » ( وهو شراء أراضٍ ومساكن من الأهالي بأسعار مرتفعة جداً بهدف التوزيع الديمغرافي الجديد ، وتنفيذ مشاريع التنمية ) . وتدرجياً تحولت الثروة إلى غطاء فضفاض ، ستر الكثير من التناقضات الاجتماعية ، فالطبقة العمالية لم تعد تمثل حجر الزاوية في الصراع الاجتماعي ، نظراً لأنها تتكون من أغلبية مهاجرة مسحوقة ، وأقلية محلية ، تتمتع بدخل مرتفع إلى حد ما . ولذا انتقل الصراع إلى داخل الطبقة البرجوازية ، التي أتت عليها التغير الاقتصادي بالتشردم ، والتناقض بين شرائحها العليا ، والدنيا ، فقد أصبح التناقض الجوهرى قائماً بين ما يمكن تسميته ببرجوازية السلطة ( الشرائح العليا ) وبرجوازية المعارضة ، ( الشرائح الدنيا ) وقد أفادت الأولى من القوانين العديدة ، التي قامت الحكومة بتشريعيها في المجالات الاقتصادية ، والاجتماعية ، والسياسية ، وكانت أول من استفاد من عمليات الثمين . وفي حين اعتمدت شريحة منها على نفوذها القبلي ، والتجاري القديم ، نجد شريحة أخرى تعتمد على مؤهلات ذاتية ، اكتسبتها من واقع التغير ، ودفعت بها نحو النمو في القطاعات المتصلة بالدمج مع النظام الرأسمالي فهي نموذج شائع للبرجوازية المحلية ، التي « تبصّلح مروجّة لطراز الحياة الرأسمالي ، تمتص المستوردات المترفة ، وتدافع محلياً ، وباسمها عن المبادئ الصالحة لحرية المبادرة والاثراء الشخصي » .<sup>(١)</sup>

وأغلب ما في عوامل التغير من تمثل ( ونعني بالتمثل تلك الظاهرة الاجتماعية المماثلة للظاهرة الفسيولوجية التي تتحول فيها المادة الغذائية إلى عنصر حي )

(١) ايف بينوت . ماهي التنمية ، ترجمة سعيد أبو الحسن ، دار الحقيقة بيروت ، بدون تاريخ

ينعكس بصورة متوغلة في ابتداء فن المهزلة ، فضلاً عن انعكاسه بصورة عامة في ابتداء أشكال مسرحية أخرى . الأمر الذي يسوغ لنا النظر ، باهتمام بالغ للكيفية ، التي صاغت فيها تجربة التمثيل الاجتماعي في حركة التغير لأشكال المهزلة الفنية ، أول نماذجها الدرامية . على خلاف ماحظيت به من إغضاء يقلل من شأنها لدى بعض الباحثين .<sup>(١)</sup> وليس الاهتمام ، أو الجدية التي نوليها للمهزلة سبباً في التكبير بدراستها ، وإنما انتشار هذا الفن في فترة سنوات العقد السادس ، والسابع ، وظهوره المبكر بالقياس إلى أشكال مسرحية أخرى ، يجعل منه فناً يحتل مرحلة الابتداء في تاريخ التجربة المسرحية في الخليج العربي .

إن ظاهرة المسرح المهزلي تتمتع بانتشار قد لاتفوقه ظاهرة أخرى ، لأنها تستقطب وحدها الجانب الأكبر من جهود التجربة المسرحية ، طوال سنوات العقدين الماضيين . وإذا كان ذلك يذكي الرغبة في دراستها ، فإنه يثير أسباب الحذر في معالجة الكثير من نماذجها ، ذلك أن هذه الظاهرة لاتخلو أمثلتها ، ونماذجها من التكرار أحياناً . والاضطراب وعدم الوضوح ، أحياناً أخرى ، كما لا يعدو أثر بعضها ، كونه عابراً من غير امتداد ، أو استمرار . ومثل هذه الأسباب تدفع بنا إلى تخير النماذج الواضحة ، التي نراها تتشكل بصدق ، وعفوية من خصوصية التمثيل الاجتماعي لظواهر التغير في مجتمع الخليج العربي .



---

( ١ ) نجد في كتاب « الحركة المسرحية في الكويت » للدكتور محمد حسن عبد الله اهتماماً مطرداً بالمرح الجاد لا يمكن مقارنته بالصفحات القليلة المخصصة للمسرح المهزلي .

## الفصل الأول

### الإستجابة الثقافية للتغير من الارتجال إلى الإنقسام

ابتدأ فن المهزلة في مجتمع الخليج العربي يبدأ من خلال تجربة الارتجال المسرحي ، مما يجعل من البحث في هذه التجربة ، بحثاً عن الجذور الشعبية ، والاجتماعية لهذا الفن ، الذي حقق من الانتشار ، ما لم يحققه فن آخر . ولقد رأينا فيما مضى أن مرحلة البواكير المسرحية تكاد تخلو نصوصها المكتوبة من وسائل المهزلة السلوكية ، باستثناء مسرحيتي « خروف نيام نيام » ، و« مهزلة من مهزلة » . ولا يمكن أن نعتبر هاتين المسرحيتين الأصل ، الذي تطورت منه الكوميديا الهزلية في الستينات . وذلك لأسباب كثيرة ، منها أن حمد الرجب ، صاحب تلك التجربة « الهزلية » المكتوبة ، تنقطع صلته بالمسرح ، ولا يكتب لها الاستمرار ، والتأثير . ومنها أن المسرحيتين لم تعرضا على خشبة المسرح في الكويت حتى يمكن افتراض الأثر ، والامتداد منها ، إذ عرضت « مهزلة في مهزلة » في القاهرة بين جمهور محدود من الطلاب في مناسبة احتفال ديني ( المولد النبوي ) . كما نشرت « خروف نيام نيام » في مجلة البعثة ، التي كانت تصدر شهرياً في القاهرة . وقد انطوت مع طي الصحيفة ، وأصبحت معزولة عن السياق المسرحي . ومنها أن المسرحيتين السابقتين تجربتان لا تخلوان من التأثير الواضح بالجو الشعبي ، فهما مزيجان من ألف ليلة وليلة ، وشخصيات من التراث العربي ، ونماذج من الواقع المحلي ، وهذا يعني أنها تجربتان تضمنتا استلماً غير مباشر لأجواء متحركة من المهزلة الشعبية .

وليس من الغلو القطع بوجود المسرح المرتجل في فترة مبكرة من التاريخ الاجتماعي في الخليج العربي ، شأنه في ذلك شأن المجتمعات العربية الأخرى ، التي كان الارتجال فيها يمثل ظاهرة قديمة ، مرتبطة بفنون أخرى غير المسرح . فقد

عرف المجتمع العربي في الخليج المجالس الشعبية ، أو « الديوانيات » التي تعقد في مداخل البيوت الكبيرة ، وساحاتها الداخلية ، أو الخارجية ، كما عرف هذا المجتمع مواسم من الاحتفال الشعبي ، المعتمد على فنون الغناء ، والرقص ، والايقاع ، وكان أكثرها زحما ، وتأثيرا ، ما يتصل بمواسم ، ومناسبات الغوص والبحر ، كموسم « الرُّكْبَة » و« الكَفَّال » . ومناسبة الاحتفال بالسفينة الجديدة « أَوْشَار » . وبينما كان « الراوي » الشعبي في المجالس يقوم بدور الممثل ، الذي يعرف وسائل السيطرة على الجالسين ، بما يسخر في « سؤالفه » <sup>(١)</sup> من الطرائف ، والحركات المسلية ، نجد الجماعات من الرجال ، والنساء ، وحتى حاكم البلاد يرتجلون في مواسم الغوص ، مشاهد منتظمة من الحركة والغناء . تختلط بمشاعر من الحزن أو الفرح ، الترقب والانتظار ، أو الخوف والانفصال .

ويمكن إضافة ظاهرة الاحتفالات الدينية التي تتخذ في كثير من الأحيان طابعا تشخيصيا ، كالمولد النبوية ، وذكرى عاشوراء ، ففي مجتمع الخليج العربي - وخاصة البحرين - تنتشر طائفة كبيرة من الشيعة ذات أصول عربية غالبا - وتوجد بينهم طقوس كثيرة من التعزية ، في المناسبات الدينية ، يعتمد جانب كبير منها على تمجيد العواطف الدينية ، والمواقف التاريخية في تمثيل مرتجل ، وينتشر ذلك من المآتم الشعبية بصورة خاصة ، وفي مواكب العزاء في شهر محرم ، وكان يعتبر من حسن الطالع للفتاة الصغيرة أن تمثل دورا كدور السيدة زينب ، أو السيدة سكينه بنت الحسين .

وتشير الظواهر السابقة إلى أن الارتجال المسرحي - من الوجهة التاريخية - متوغل الوجود في الزمن الاجتماعي ، لأنه طريقة في التعبير عن الطاقة الجمعية ، لا يمكن تحديدها بزمان معين ، حتى لقد اعتبر الارتجال ، أصلا للملاحم الشعبية ، والاشكال الدراماتيكية ، ومصدرا للكوميديا ، أصلا للملاحم

---

(١) « السؤالف » جمع « سالف » ، تستخدم في لهجة معظم أهالي الخليج العربي للإشارة إلى ما سلف حدوثه من مواقف ، وقصص ، ونوادر . وهي لا تختلف عن الاطار الشعبي للحكايات ، ولكنها أكثر واقعية منها لأنها غالبا ما تدور حول أحداث قريبة العهد .

الشعبية ، والاشكال الدراماتيكية ، ومصدرا للكوميديا الإغريقية والرومانية ، وشكلا مستقرا للكوميديا ، دي لارتي ، الايطالية بصورة خاصة ، ويذكر لنا بعض الباحثين ، أن أساس الكوميديا طقس شعبي ، « كان فيه مجموعة من المهرجين العابثين ، ينتظمون في مواكب ، ويترنمون بالأغاني ، التي لا يعرف اسم مؤلفها بالضبط » (١) .

وحين عرف مجتمع الخليج العربي فن المسرح حدثت ظاهرة تستلفت الانتباه ، وهي أن المسرحيات التي اعتمدت على أسلوب الدرس التاريخي ، أو الأخلاقي في الثلاثينات والاربعينات ، اتخذت لها تطورا منعزلا عن نمو الهرجة الشعبية المرتجلة ، فبينما انتهت الأولى إلى طريق مسدود ، منذ نهاية العقد الخامس ، كانت تلك الهرجة تجد طريقها إلى التفتح ، والنضوج ، والاستواء في شكل المهزلة السلوكية ، ومثل هذا النمو ، يؤكد على أهمية الجذور الشعبية ، والاجتماعية في ابتداء الشكل المسرحي ، لأنها - أي هذه الجذور - تتحول إلى عامل استقطاب جمعي ، لكل ما تسفر عنه عملية التمثيل الاجتماعي من ترسبات جديدة ، يجتذبها موقع الاستقطاب في وجدان الجماعة .

ولقد تعايشت البواكير المسرحية في الأربعينات والخمسينات بأجوائها الكلاسيكية ، وأفكارها الرومانسية مع التجارب الأولى للمهزلة الشعبية المرتجلة ، ولكن بصورة جعلت من الصعب على أحد اللونين ، أو الشكّلين أن يؤثر في نمو الآخر ، أو في طبيعته الفنية ، وهذه سنة لا يمكن حدوث خلافها ، مادامت أصولها مختلفة ، وما دامت هناك نظرة من المسرح الجاد ، أساسها عدم الاحترام للعجوة العابت الهازل في الكوميديا .

ولما كان الهدف الذي يقوم الارتجال المسرحي من أجله مختلفا عنه في المسرحية التاريخية ، فقد شاعت فكرة أن تتخلل الفواصل التمثيلية المرتجلة بين فصول المسرحية التاريخية ، أو الاجتماعية . ويؤكد لنا ذلك بعض من تعقيبات

---

(١) الأرديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نوية ، وزارة الثقافة والإرشاد مصر ، ج

النصحف المحلية ، فقد جاء في تعليق مجلة الرائد الكويتية على نجاح مسرحية « مجنون ليل » قوها : « وختمت الحفلة بفصل هزلي ، عالج بصورة فكهة ، بعض مشكلات الشعب اليومية ، والتي تدور في كل مجلس وناد . » (١) . ولامرء في أن ذلك تقليد شائع في البلاد العربية ، ينحدر إليها منذ الكوميديا الشعبية الايطالية ، والمسرحيات « الساتيرية » الإغريقية . ولا يقلل ذلك من أهميتها ، أو قيمتها . لأن هذا اللون يتمكن من إحكام صلته بالواقع ، أكثر من المسرحيات التاريخية ، أو الأخلاقية لما في طبيعة الارتجال بجذوره الاجتماعية المتحركة من قدرة على استقطاب أجواء الهزل ، والعبث كما ذكرنا .

لقد انتشرت الفواصل الهزلية مع بواكير الحركة المسرحية في الخليج العربي ، وأصبح لها ممثلون يشهد لهم بالمقدرة والذكاء ، في تمثيل مواقف حادة النقد ، والسخرية لبعض الأوضاع الاجتماعية ، بيد أن من الصعب الخروج بصورة واضحة هذا اللون من المسرح الهزلي ، لأن هذه الفواصل التمثيلية المرتجلة ، رغم كثرتها - لم تترك أثراً يسجل صورتها الأصلية التي كانت عليها عند العرض مع أن الأثرين الفني والاجتماعي. اللذين تركتهما في تطور المهزلة ، وانتشارها ، لا يمكن تقديرهما حق قدرهما إلا مع البحث الدقيق ، فيما تمثلته المهزلة السلوكية الشعبية ، أو المكتوبة من مشاكل التغير الاجتماعي .

ولا تقتصر هذه النظرة على الهزلة المرتجلة في مجتمع الخليج العربي ، بل إنها تنسحب بوضوح على المهزلة الشعبية المرتجلة في الوطن العربي ، (٢) وهي - على أي حال - ظاهرة متكررة منذ الكوميديا الايطالية الشعبية ، فعلى الرغم من أن مسرح الكوميديا دي لارتي ، كما يقول الارديس نيكول « لم يمنحنا في الواقع تمثيلية خالدة في هذا الزمن ، فقد انشأ صورة المسرح ، التي لم تزل باقية حتى اليوم ، لقد خلق صورة مسرحية غير جذيرة بالخلود ، غير أنها حظيت بشغف

---

( ١ ) مجلة « الرائد » يونيو ١٩٥٣ .

( ٢ ) انظر حول هذا الموضوع كتاب « الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري » د. علي الراعي .

كتاب الهلال ، مصر ١٩٦٨

أوروبا كلها ، وشمل الإعجاب بها أعظم رجال المسرح في القرنين السابع عشر والثامن عشر<sup>(١)</sup> . وهذا حق لا ريب فيه ، نجد له صدى واسعاً في المسرح العربي ، وفي التجربة المسرحية في الخليج العربي بصورة خاصة ، فقد خرج كثير من الكتاب ، والمخرجين ، والممثلين في هذه التجربة من مدرسة الارتجال ، نذكر منهم محمد النشمي ، وعبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح الحداد ، وعبد الحسين عبد الرضا ، وعبدالله خريبط ، وغيرهم من الكويت ، وراشد المعادة ، ومحمد عواد ، وعبد الرحمن بركات من البحرين .

ويعتبر محمد النشمي رائد المهزلة الشعبية المرتجلة ، ومؤسسها في الكويت والخليج العربي ، ليس لأنه أقدم من ارتجل التمثيل العاثر ، بل لأنه في تقديرنا أول من خرج بهذه الظاهرة من بين فصول المسرحية التاريخية ، وجعلها تتميز بوجود مستقل ، وتألّف من خلالها أهداف واضحة ، لم تكن تقتصر على مجرد التسلية العابرة ، كما كان في السابق ، وهذا يعني أنه حرّر الارتجال المسرحي ، مما علق به من أفكار عوّقت تطوره فترة من الزمن ، حيث لم يعد هذا الارتجال ، وسيلة تتخذ للترويح من جدية التاريخ ، ووقاره ، أو من شحن المواقف وأحزائها ، وإنما أصبح مسرحاً له وسائله الفنية ، وموضوعاته المفسّرة ، للكثير من مظاهر الحياة الجديدة . ومن خلال دراسة الجهود المسرحية عند محمد النشمي يمكن لنا التعرف بوضوح على مظاهر الامتداد ، والاستمرار التي تمثلت في المهزلة السلوكية المكتوبة ، من جراء خروجها عن مدرسة الارتجال المسرحي . وهو يقتضي منا في بدء الأمر أن نتعرف على مفهوم الارتجال عند محمد النشمي ، ليتسنى لنا فيما بعد معرفة أصوله الاجتماعية ، المتمثلة لحركة التغيّر في المجتمع .

والحق أن فكرة محمد النشمي عن الارتجال المسرحي ، لم تكن تختلف عن الشكل السائد للمهزلة الشعبية المرتجلة ، التي عرفها رواد المسرح العربي في لبنان ، ومصر وغيرهما ، وهي أن العرض المسرحي لا يعتمد على النص المكتوب ، وإنما يعتمد على اتفاق مسبق بين ممثلي العرض حول فكرة القصة التي

---

(١) الارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نوية ، ج ١ ، ص ١٩٥ .

يراد تمثيلها ، بعد أن يقدم واحد منهم ( أو بالاتفاق بينهم جميعا ) سيناريو قصير يحدد أدوار كل منهم ، والحركة العامة التي ينبغي أن يلتزم بها ، ومثل هذه العملية تفترض وجود مقدرة عالية في التمثيل ، لاعتمادها الأساس على فنون الأداء .

ورغم أن شكل الارتجال المسرحي قد نشأ كما يرى بعض الباحثين نتيجة تصوّر شعبي للمسرح موضوعا وأراء فإنه تأثر من حيث الحرفية بالمسرح الغربي . بل إن هناك من يتحدث عن نقاط تشابه كثيرة بين مسرح الارتجال ، والكوميديا دي لارتي الإيطالية من أبرزها « اتفاق الممثلين على خطوط رئيسة لقصة المسرحية ثم تمثيلهم لها عن طريق الارتجال »<sup>(١)</sup> . ولعل مما يؤكد هذا التشابه تلك الصورة السائدة عن المهزلة الشعبية الإيطالية ، التي « لاسبيل فيها للعثور على نص مكتوب ، فلم يكن بيد مدير الفرقة غير سيناريو قصير ، يحدد دخول الممثلين وخروجهم مع إشارة موجزة إلى ما يفعلونه في كل مشهد »<sup>(٢)</sup> .

ولم يكن محمد النشمي ، يختلف عن الطريقة السابقة في إقامة العرض المسرحي ، لأنه لم يكن في معزل عن التأثير الخارجي ، وفي مذكراته يسطر لنا جانبا من بداياته المسرحية ، التي برز من خلالها من المدارس ، عندما كان يشارك في التمثيل بمدرسة الأحدية ، وقد ظل منذ عام ١٩٤٠ ، حتى عام ١٩٤٨ ، مشاركاً بارزاً في هذا النشاط التمثيلي ، الذي بدأ يفقد دوره بعد سفر حمد الرقيب إلى القاهرة للدراسة . ويحدثنا النشمي عن ذلك بقوله :

« وهنا كادت تقف الحركة الفنية تماما في الكويت ، ولكنني حاولت أن اسدّد هذا الفراغ ، إلا أنني توجّهت أنا الآخر إلى القاهرة ، لحضور « كورس » في الكشافة والأشبال والحوالة . وبعد مرور ثلاثة شهور أخذت أتردد على مسرح نجيب الريحاني . واختتمت الفكرة في ذهني بأن أكوّن فرقة شعبية بالكويت . .

---

(١) د. علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، كتاب الهلال ، مصر ، ١٩٦٨ ، ص ٨١ - ٨٢ وانظر د. محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، حيث يفترض فيه أن يكون المضحكون المصريون قد اطلعوا على الكوميديا دي لارتي .

(٢) الاربيس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نوبة ج ١ ، ص ٢٨٩ .



عدت بعدها إلى الكويت ، وظللت ثلاث سنوات أبحث عن الأشخاص الذين باستطاعتهم تكوين هذه الفرقة « (١) » .

وقد وجد محمد النشمي من يعتمد عليهم في تكوين فرقته ، من بين الهواة في فرقة الكشف المدرسية ، وما أن حلّ عام ١٩٥٥ ، حتى باشر النشمي في عرض أولى مسرحياته المعتمدة على أسلوب الارتجال الجماعي وهي باسم « مدير فاشل » .

إن هناك ضربين من الخبرة الخارجية ، يتصل بهما محمد النشمي ، قبل أن يبدأ تجربته الحقيقية مع المسرح المرتجل ، يتمثل الأول في خبرة التمثيل المدرسي ، بما فيها من قيود ، وتوجيهات لا تتفق وميوله - دون شك - . ويتمثل الثاني في اهتدائه إلى مسرح نجيب الريحاني ، الذي أيقظ لديه امكانيات المهزلة الشعبية . وقد ضمن هذا الاتصال لمحمد النشمي قدرة كبيرة على تطوير الظاهرة الارتجالية في المسرح ، فهو لم يسرف في وسائل التسلية ، والترويح التي جعلت من الفاصل الهزلي المرتجل في السابق نشاطا لا ينطوي على قيمة فنية . كما انه لا يسرف في المواقف الجادة ، وإنما تتخذ طريقته في مجملها وسائل المهزلة الشعبية المرتجلة ، أداة لمقاومة مظاهر الملق الاجتماعي . وفوق ذلك فإنه حين يفرد للارتجال المسرحي وجوده المستقل ، لا يجعله عرضة للسذاجة غالبا ، كما تصوّر بعض الباحثين ، لأنه كان يحرص على ادماج الظاهرة الارتجالية في ذلك القلب المسرحي ، الذي يحتاج بطبيعته « المعمارية » إلى عناصر الإضاءة ، وعنصر المماثلة لتفاصيل المكان ، أو الطبيعة ، خاصة مع وجود المبدأ الواقعي ، الذي يلح الارتجال عادة على تحقيقه .

وأيا ما كانت الطريقة الارتجالية عند النشمي ، فهي لا تغترب عن التصور الذي نسعى إليه حول الفاعلية السوسولوجية في بناء المهزلة الشعبية المرتجلة ، ذلك أن أساس الارتجال على المسرح هو أن يسعى إلى عنصر دينامي ، كائن في

---

(١) مذكرات النشمي ، الحلقة (٢) مجلة « عالم الفن » ١٠ - أكتوبر - تشرين الثاني ١٩٧١ .

الواقع الاجتماعي ، وهو الاستجابة التلقائية لمظاهر القلق ، المفتحة على نحو يمكن مشاهدته . . أو حصره في الواقع . إنها استجابة لخلل ظاهر ، لا يتداخل مع الحالات النفسية المكبوتة ، أو المستعصية بحكم القانون ، وإنما يتداخل مع الافراز المشاهد للخلل ، ومن ثمّ فهي استجابة لمخاوف ، يكفي من أجل تبديدها ، أن نراها مرترجلة على المسرح ، ونعتقد أن عنصر الاستجابة التلقائية هو الذي يجعل المهزلة الشعبية المرترجلة ، تتشكل فنيا في إطار عملية التمثل الاجتماعي للتغير ، وخاصة في تجربة « ارتجالية » كتجربة محمد النشمي ، التي جاءت بدايتها في عام ١٩٥٥ متزامنة - تاريخيا - مع بداية ظهور ردود فعل التغير الاجتماعي .

ومن اجل التتبع والرصد لأثر عنصر الاستجابة التلقائية ، في تشكيل تجربة الارتجال المسرحي ، عند محمد النشمي سنقوم بتقسيم تجربته إلى مرحلتين : مرحلة الارتجال الخالص التي لم يتخلّف فيها النشمي ، أو أحد من رفاقه أثرا مكتوبا للعروض المسرحية المرترجلة . ومرحلة الارتجال المكتوب التي تنبّه فيها النشمي لأهمية كتابة الشكل النهائي للنص ، أو العرض ، إن شئنا الدقة .

وتمتد المرحلة الأولى من عام ١٩٥٥ حتى مطلع عام ١٩٥٨ ، حيث تّون النشمي في هذه الفترة فرقة الكشف الوطني ، التي سرعان ما تحوّلت إلى فرقة « المسرح الشعبي » في نفس الفترة ، وكان هو المسؤول الأول عن هذه الفرقة ، وقد ظل طوال هذه الفترة يقدم العديد من العروض المسرحية المرترجلة ، وتحظى بنجاح جماهيري عريض ، مما شجع على الاستمرار فيها ، ويمكن نقرا من الممثلين على حذف متطلباتها الفنية في الأداء ، أمثال محمد النشمي ، وعقاب الخطيب ، وصالح العجيري ، وعبد الرحمن الضويحي ، وغيرهم . ورغم أن فكرة كتابة سيناريو العرض المسرحي المرترجل كانت موجودة ( حيث اوكلت لواحد من أعضاء الفرقة ، وهو حسين الصالح الحداد ) إلا أنه لا يتوفر من هذه المرحلة أي شيء مكتوب ، يساعد الباحث على رسم صورة واضحة . وهذه إحدى المشاكل المتلازمة مع الظواهر المبكرة في الارتجال المسرحي . غير أن ذلك لا يحول دون

محاولة التعرف على قسّمات الاستجابة التلقائية في تشكيل موضوعات عروض هذه المرحلة ، وبعض ملاحظاتها الفنية ، من خلال ما يتوفر لدينا من معلومات ، نستحضرها أحيانا ، من مقابلة شخصية مع محمد النشمي .

لقد عرض النشمي حوالي ثماني عشرة مسرحية ، انتزع جميع موضوعاتها ، وأفكارها مع رفاقه من الممثلين من المشاكل الظاهرة ، أو المصاحبة لعملية التغيير الاجتماعي ، فقد كان التغيير وراء الكثير من مظاهر القلق للطبقة ، التي ينتمي إليها النشمي ، ( البرجوازية الصغيرة ) إذ عوّلت هذه الطبقة على تطور الحياة الاجتماعية ، والأجهزة الإدارية ، والوظيفية في البلاد ، بعد ظهور النفط ، ومجيء التغيرات الاقتصادية ، وطمحت في التخلص من مشاكل المجتمع التقليدي المتخلف بمعايير ، وقوانينه ، التي تأتي بالحيف لأبناء البرجوازية الصغيرة غالبا . ولكن ما أن بدأت ردود فعل التغيير تعكس ملاحظاتها ، حتى أسفرت عن مشاكل جمة ، تلاحق ظهورها في سنوات قليلة ، حتى أصبحت عقبة في سبيل التطور ، فالتقليد في الأسرة ، والزواج ، ونحوه لا تزال تسيطر على الأفكار ، كما تسيطر عليها المفاهيم الغيبية الباطلة ، ولا تزال المعايير القبلية ، والقرابية تعمل عملها السيئ ، بينما تقود عشوائية الإدارة ، وغفلتها إلى تخبط واضح ، ومزالق خطيرة . وكل ذلك كان يسفر عن حقيقة ماثلة ، وهي أن المجتمع في الكويت لم يخضع لعملية تمثّل اجتماعي سوية ، بعدما طرأ عليه من التغيرات الاقتصادية العنيفة .

وأمام مثل هذه المشكلة ما كان للظاهرة الارتجالية أن تحرر ميلادها ، إلا مع وجود عنصر اجتماعي هامّ وهو الاستجابة التلقائية لمشاهد هذه المشكلة ، ومظاهرها في الحياة اليومية ، خاصة مع وجود طبقة برجوازية تستمد حساسيتها المتبرّمة أو المعارضة من تلك الاستجابة التلقائية ، بصورة خاصة . ومن ثمّ كان من الجائز لنا ، أن نرد الظاهرة الارتجالية عند النشمي شكلا وموضوعا ، إلى درجات هذه الاستجابة ومدى توترها .

وأبرز مظاهر وجود الظاهرة الارتجالية المنتزعة من الاستجابة التلقائية لقلق

التغير ، نجدها في أن موضوعات الارتجال المسرحي عند النشمي ، تستمد حيويتها ، وعفويتها من وجودها الاجتماعي المتحقق . وكأن التمثل الحادث بين الارتجال المسرحي ، والتغير يجري على النحو التالي : وهو أنه كلما اكتشفت ظاهرة مخلة بالتطور ، أو شخصية غير متقبلة للأوضاع الطبيعية الجديدة ، وجدت على التو من يجسم حجمها ، ويصوغ آثارها ، ففي « مدير فاشل » التي عرضت في أوائل عام ١٩٥٥ يضع النشمي أمام جمهوره ، شخصية كويتية موجودة ، يعرفها الناس الذين أقبلوا على مشاهدة العرض ، وأعجبوا به .<sup>(١)</sup> ويذكر لي النشمي أنه قام بزيارة هذه الشخصية قبل تمثيل موضوعها على المسرح ، أكثر من مرة لفضاء أمور خاصة مع الإدارة ، التي يعمل فيها ، فوجده شخصية صالحة لتجسيدها في شكل هزلي . وينبغي التذكير هنا أن الاستجابة التلقائية للمعنى الكامن في مثل هذه الشخصية ، تجري على نحو طبيعي شامل ، بحيث أن الجانب الهزلي الذي يظهره النشمي ، حول هذه الشخصية لم يكن مقحماً عليها ، وإنما هو متحقق في مجمل العلاقات التي كونت حول هذه الشخصية طابعا هزليا .

إن الوجود الاجتماعي المتحقق للمشكلة ، أو الشخصية ينتج في حالة الاستجابة الارتجالية ، مقاومة عنيفة لموضع المشكلة المطروحة ، فالمدير السابق ، بموقعه الهزلي المتحقق ، يتحول إلى موضوع سخرية مرة ، إنه شخصية لا تمتلك كفاءة الإدارة ، ومسؤوليتها بما يتصف به من غباء ، وعدم القدرة على التصرف . فقد وصل إلى موقع الإدارة ، بحكم الاعتبارات القرابية ، أو العائلية ، التي يعاني المجتمع الكويتي منها كثيرا ، وهو يعتمد على موظفية ، لأنه لا يكاد يعرف القراءة . وهنا تصبح هذه الصورة الهزلية الجاهزة ميدانا لتجسيد الحس المسرحي بالارتجال ، لأن النشمي جعل هذا المدير يوقع على ورقة دسّت إليه . تقضي

---

(١) يشير النشمي في مذكراته إلى أن هذه الشخصية معروفة لدى معظم الكويتيين في فترة تقديم العرض وأنه لم يستهدف بحاربتها سوى الإصلاح الإداري . انظر : الحلقة (٣) من المذكرات ، مجلة عالم الفن ، ٢٤ أكتوبر / تشرين الثاني ١٩٧١ .

باستفالتة من وظيفته ، دون أن يعي هذا التصرف الأحمق . وعلى هذا النحو فإن الاستجابة التلقائية التي يتعايش النشمي ، ورفاقه معها في « مدير فاشل » ، تحقق جانين في العرض : التسجيل لحجم المشكلة والتفسير لها أيضا . وبينما ينحو التسجيل إلى التقاط الحادثة ، أو النموذج وادخاله على الفور في صلب العرض المسرحي ، فإن التفسير ، بوسائله التمثيلية ، والهزلية المرتجلة ، يأتي على مقاومة المشكلة ، ورفضها ، وتعرية نموذجها .

الاستجابة التلقائية إذن ، عملية قوامها الفعل ( التسجيل ) ، ورد الفعل ( التفسير ) ، ولا تبتعد الظاهرة الارتجالية في المسرح عن مثل هذه العملية ، فإذا كانت أدوات الفعل في الارتجال المسرحي هي الحادثة ، أو الشخصية ، أو المشكلة المتترعة من الواقع ، فإن أدوات عملية « رد الفعل » ، هي النقد ، والسخرية ، والضحك ، والهجاء ونحو ذلك مما عرفت به المهزلة الشعبية . وهذا ما يمكن ملاحظته بمتابعة أعمال النشمي الأخرى . ففي مسرحية « عجز المشاكل » ( قدمت بعد سابقتها مباشرة ) نجد تجسيدا لإحدى مشاكل الأسرة ، وهي تسلط الأمهات على زوجات الأبناء . وندع النشمي نفسه يتحدثنا عن كيفية اهتدائه إلى هذه المشكلة فهو يقول : « والذي جعلنا نفكر في معالجة هذه الظاهرة أن أحد الممثلين اعتذر ذات ليلة عن مواصلة التمثيل ، وترك دوره لغيره ، وذلك بسبب تشدد أمه على زوجته . . وخلافه المستمر معها »<sup>(١)</sup> . وقد انتقلت هذه المشكلة مباشرة إلى المسرح ، واتخذت لها مظهرا مقاوما لحجمها ، فالزوج حين واجه قلق المشكلة بين أمه وزوجته ، استجاب لاقتراح أصدقائه عليه ، بأن يزوج أمه ، ليتخلص من مشاكلها . ويزوجها - بالفعل - من إمام مسجد بعد أن زينها ، وركب لها أسنانا من « البلاستيك » ، ثم تكون هذه الأسنان ، سببا في التخلص من سلطة لسان الأم ، حيث اصططكت عليها بعد أن اقتربت من حرارة « التنور » لتصنع الخبز ، وكفت بذلك عن الكلام .

وتأتي مسرحية « مطر صيف » في مايو ١٩٥٧ ، ردا تلقائيا سريعا على أحد

---

( ١ ) المصدر السابق .

القوانين الصادرة في تلك الفترة ، وهو كادر الموظفين ، وقد أطلق على المسرحية هذا العنوان « مطر صيف على ناس وناس » ( مثل شعبي ) ، كناية عن أن الكادر لم ينصف جميع موظفي الدولة ، وإنما ارتقى بمجموعة دون أخرى . أما مسرحية « بلاوي » فهي استجابة تلقائية لتزايد خطر الهجرة الأجنبية على الكويت ، بسبب قلة الأيدي العاملة ، ( وقد سبق لحمد الرجب في عام ١٩٤٩ أن تناول هذه المشكلة بصورة عارضة في مسرحية ( خروف نيام نيام ) . وتعتمد مسرحية النشمي على نقد إحدى الشركات الأجنبية ، التي عذمت على احضار عمال من إيطاليا . كما تتميز بأن « التفسير » ، أو « رد الفعل » في موضوعها المسرحي ، ينطوي على عنصر التوقع ، مما جعل مقاومتها تنحو إلى كشف حجاب المستقبل ، وما ينذر به من أخطار تجلبها الطبقة المهاجرة . وتستمر معظم المهازل الشعبية المرتجلة عند النشمي في الاعتماد على عنصر الاستجابة التلقائية ، إلى حدّ الدخول في موضوعات جريئة ، ساخنة ، كانت تحدث دويًا هائلا ، تحدث عنه الصحافة المحلية باعجاب .<sup>(١)</sup> ولا مرأ في أن مصدر إعجاب الجمهور المسرحي بمسرح النشمي ، ينحدر من قدرته على استثمار عنصر الاستجابة التلقائية ، بصورة جعلت من الظاهرة الارتجالية حربا دائرة مع مرهقات التغير ، فهو - مثلا - حين ينتقد فكرة الاستعانة بالخبراء الأجانب ينطلق في إحدى مسرحياته من حادثة ، أو فضيحة مجلجلة في الكويت ، وهي فضيحة مستشار لبناني استعانت به الكويت ، ثم تورط في علاقة مع امرأة تدعي « أليس » ، كانت تعمل « قوادة » ، عن طريق إحدى محلات « الكوافير » . ومثل هذه الفضيحة جعلت النشمي يقف رافضا بعنف اعتماد الدولة على الخبراء ، الذين يسرقونها ، بدلا من أن يعينوها على الإصلاح ، والتطور . ومن ثم جعل عنوان المسرحية

( ١ ) انظر ذلك في مقال كتبه عبدالرزاق البصير عن إحدى مسرحيات محمد النشمي ، في مجلة « الشعب » ٢٧ فبراير / شباط ١٩٥٨ . ولا يذكر البصير اسم المسرحية ، ولكننا نرجح أنها مسرحية « ضاع الأمل » من خلال المواقف التي يشير إليها . وانظر مقال كتبه عبدالله خلف عن المسرح الكويتي بعنوان « دخول المرحلة الثانية للبناء المسرحي » صوت الخليج ٢٠ كانون الثاني / يناير ١٩٦٦ .

« خير إسكت » ، متضمننا دعوته الصريحة للكفّ عن الاستعانة بالخبراء .

لقد شكّلت الاستجابة التلقائية الطابعين الفني ، والاجتماعي في الظاهرة الارتجالية على المسرح ، ولايسعفنا ضياع العروض المسرحية المرتجلة على معرفة الصورة الواضحة لهذا الطابع ، ولكن ما نعرفه عن موضوعاتها ، يفصح عن مؤشرات هامة . إن أساس هذا الطابع يكمن في أن قوام المسرح المرتجل عند النشيمي كان عبارة عن فعل يعقبه رد تلقائي سريع لهذا الفعل ، ولاتعدو هذه العملية المتجاوبة كونها مظهرا من مظاهر التمثل الاجتماعي ، لأنها تجعل الموضوعات الجديدة التي أتى بها التغير في حوار بين الرفض ، والقبول . . أو بين صورته المخلة ( ما هو كائن ) ، وصورته المأمولة ( ما ينبغي أن يكون ) . وينتهي ( أي هذا الحوار ) دائما بتغليب جانب الرفض ، وتأكيد الصورة المأمولة ، مما يجعل من الظاهرة الارتجالية ، إحدى أشكال المعارضة ، التي تبشر دوما بالتغير ، أو بحدوث التمثل لمظاهره الشديدة القلق .

ولاشك في أن الخصوصية الاجتماعية في ظاهرة الارتجال ، تستدعي ملكات النقد والسخرية وقدرات هائلة على الضحك ، وهو ما نجده بوضوح في تجربة الارتجال المسرحي عند النشيمي ، لأن جميع الموضوعات التي يختارها ، بمساعدة أعضاء الفرقة ، مشتقة من ظرف التغير ، فهي إمّا أفكار قديمة ، وإمّا تقاليد جامدة ، ينبغي القضاء عليها ، أو حالات ومظاهر ، تكشف عن ضيق الجهاز الإداري في الدولة ، وغياب القوانين بصورة جعلت من التمثل الاجتماعي أمرا مؤجلا .

لقد سخر النشيمي كثيرا ، وأضحك الناس كثيرا من التقاليد المتحكمة في الأسرة والزواج ، إنه ينتقد قيام الزواج - مثلا - على أوصاف « الخاطبة » في مسرحية « ليلة عرسه نام على السيف » ، فالرجل يصدّق وصفا كاذبا لجمال فتاة من إحدى الخاطبات ، فيقبل الزواج منها ، ولكن حين تزفّ إليه على الطريقة التقليدية ملفوفة ، مستورة العيوب ، تتكشف له عن عجوز بعكاز ، و« باروكة » ، وعيون زجاجية ، وأسنان مركبة ، فيهرب منها ، لينام على

« السيف » ( الشاطيء ) .

وفي مسرحية « أمك طراز أول » يجسد النشمي مثالا لقلق التمثل الاجتماعي داخل الأسرة . لقد تزوج الأب ، وسافر إلى الهند ، ثم رجع بأفكار جديدة ، ففتح في بيته نافذة ( من المعروف أن البيوت القديمة في الخليج العربي تخلو من النوافذ ) ، واستحدث فيه « بلكونا » ، كما أحضر سريرا هنديا ، يسمى « بلنج » وستائر ، ونحوها لترتيب البيت بصورة حديثة ، غير أن الأم رفضت هذه المستحدثات ، ووقفت ضدها ، في حين سخرت الزوجة منها ، وقالت لزوجها « أمك طراز أول » . ويستمر النشمي في نقد ما يتخلل الأسرة من جمود يتناقض مع حياتها الجديدة ، فيتناول مشكلة الزار والنذور في « على أمة نذر » ، و « يني وأعطبة » . وتميز المسرحية الثانية بقلب الفكرة الشائعة عن تعلق المرأة بالزار ، والجنان . ليجعل من الرجل ، أو الزوج مدعيا صلته بالجنان ، إنه يثور في حالة عصبية ، ويطلب من الزوجة أن تحضر له البخور ، ولكنها تسخر منه ، وتقوم بضربه قائلة له « إذا إنت يني ( جني ) آنه عطبة » .

أما الموضوع الثاني ، الذي سخره النشمي للمكات السخرية والاضحاك ، فهو تحبط الإدارة وغياب القوانين المنصفة ، ونحو ذلك مما يمثل قلقا ، وازهاقا لروح التغير الموجه بالتخطيط . وبسبب حساسية هذا الجانب الذي عاجله الارنجال المسرحي ، بتلقائية مقاومة ، فقد تعرض النشمي ، ورفاقه من الممثلين في المسرح الشعبي لكثير من الضغوط النفسية ، ولكنهم حصلوا في مقابل ذلك على رضا جماهيري واسع ، تمثل في مشاركة الجمهور المسرحي لهم بالارنجال في بعض الأحيان . ولعل مسرحية « مطر صيف » ، مثال صريح على ذلك ، لأن النشمي انتقد فيها بشدة قانون الكادر الوظيفي ، الذي وضعه مسؤول « غير كويتي » ، تمت الاستعانة به لوضع هذا الكادر . والنشمي يكشف عن جانب الارنجال في صياغة هذا القانون ، فهو لم يقدّر ظروف الأسرة الكويتية في الخمسينات ، كما أنه لم ينصف جميع الموظفين ، وبسبب عرض هذه المسرحية لقي محمد النشمي إهانة ، وتجريحا من المدير المسؤول ، كما تعرض لمحاولة



الاغراء المادي بالرشوة ، من أجل أن يُقْلَع عن موضوع نقد الإدارة ، ولكنه لم يستجب لذلك بعد أن أُقبل عليه الجمهور المسرحي ، لمدة عشر ليال ، « لدرجة أن بعض الناس تحمّسوا للموضوع ، وتطوّعوا بتبليغه عن بعض أسرار الإدارة الفاسدة »<sup>(١)</sup> .

لقد كانت الكويت حتى أواخر الخمسينات تعاني من مشكلة عدم توازن ، بين حجم التغيرات المتلاحقة ، وغياب القوانين ، أو ارتجالها ، غالبا ، في صورة تحلّ بعمليات التمثيل الاجتماعي ، وهذا وضع يسفر عن كثير من ردود الفعل القلقة والمربكة للتغير . وكانت الظاهرة الارتجالية على المسرح ، أكثر الأشكال قدرة على ملاحقة ردود الفعل السريعة ، وتتبع حركتها الاجتماعية ، بما اعتمدت عليه من ديناميات الاستجابة التلقائية . ولذا فقد جاء الارتجال المسرحي الساخر من عيوب الجهاز الإداري ، والقانوني بموضوعات جديدة ، نابعة من المعطيات الأولى للتغير الاقتصادي .

إننا نجد المهزلة الشعبية المرتجلة تكشف عن موقف معارض للتخطيط العشوائي ، الذي اتخذته الحكومة في السنوات الأولى من التغير ، لمواجهة التوسع الإداري ، وتحديث البلاد . فقد أرادت الكويت منذ البداية أن تستحدث نظمها ، وإدارتها بتقليد الأنماط الأكثر تقدما ، فاستعانت بالخبرة الأجنبية في الإدارة ، وخدمات البناء ، وأسلمت لها الكثير من الشؤون بلا رقابة . مما أغرى بالتلاعب ، والفساد الإداري ، وهو ما أثار مقاومة أبناء الكويت للعنصر الأجنبي ، الذي أصبح - في نظرهم - غازيا لثروتهم ، أكثر منه محذّا لبلادهم . وقد ارتسم حجم هذه المشكلة بمظهر هزلي ، بالغ التشاؤم في أكثر من عرض مسرحي مرتجل قدمه النشمي ، كما في « مدير فاشل » ، و« مطر صيف » ، و« خير اسكت » . و« بلاوي » .

وفي جانب آخر من اتجاه هذه المشكلة ، لامست المهزلة الشعبية المرتجلة ،

---

( ١ ) مذكرات محمد النشمي ، عالم الفن ، الحلقة ( ٤ ) ٢٤ أكتوبر / تشرين الثاني ١٩٧١ .

ملامح بارزة لصورة الفوضى في توزيع الثروة ، بسبب غياب القوانين المنصفة للمواطن ، وتحكم الاعتبارات القبلية ، أو الطبقية . ففي المسرحية التي عرضت باسم « اصبر وتشوف تاليها » يعالج النشمي حركة التثمين ، وينتقد ما صاحبها من فوضى . فهناك بيوت تخصها الحكومة بالتثمين ، لاعتبارات « الواسطة » ، رغم عدم استحقاقها لذلك . بينما تهمل بيوت أخرى ، أحق بأن ينالها التثمين . وفي مسرحية أخرى باسم « صاروخ شراكة » ، يستخدم النشمي حادثة علمية هي اطلاق الصاروخ الروسي في أواخر الخمسينات ، فيصور نفسه . وقد انطلق في المركبة الفضائية ، وحين استقر في الفضاء ، راح ينتقد الأرض ، وقوانينها ، ففي الفضاء لم يجد الحدود التي ترسمها الحكومة للأراضي ، ولم يجد « البراميل » المصفوفة . ويعتبر ذلك من اللمحات النقدية الجريئة ، التي اتسمت بها سخرية النشمي في مسرحه المرتجل .

لقد كانت السخرية والنقد في المسرح المرتجل مظهرًا لاتساع حجم المعارضة ، دون شك . ذلك أن اعتماد هذه الظاهرة المسرحية على عنصر الاستجابة التلقائية ، يسوّغ لروح النقد ، والسخرية أن تقاوم المشكلة الاجتماعية من خلال حالة متحققة ، أو موجودة . سواء كانت هذه الحالة منتشرة انتشارا ذريعا ، أو مقتصرة على أفراد . ولذا فإن النشمي في جميع عروض الارتجال المسرحي ، لا يغترب اطلاقا ، عن ذلك الشيء الراهن في المجتمع . وهذا شأن المسرح المرتجل ، الذي يأتي على الأغلب ، حصرا للشيء الراهن ، وحوارا مع المشكلة الواقعية المؤرقة .

ولما كان المسرح المرتجل عند النشمي ردا تلقائيا لحالة منتشرة ، أو مقصورة على فرد من الناس ، فقد وقعت المعالجة الارتجالية - أحيانا - على مشاكل ، خلقها التغير حقا ، ولكنها لم تسفر عن رأس متورم حتى فترة الخمسينات ، في حين استفحل خطرهما بشدة بعد هذه الفترة . وذلك يعني ، أن عنصر الاستجابة التلقائية في مسرح النشمي قد أتى على نوع من الإحساس المقبول في التوقع والاحتمال ، جعله لا يخلو من إمكانية التبشير بالتغير . فهو في مسرحية

« بلاوي »<sup>(١)</sup> يجسد صورة متشائمة لآثار الهجرة الأجنبية ، والطبقة الوافدة على الكويت ، مطالباً بضبطها ، وتنظيمها ، وداعياً إلى تفضيل العمال العرب على الأجانب . وقد تحولت مشكلة العمالة الأجنبية بعد مرور أقل من عشر سنوات على مسرحية النشمي إلى أعقد ، وأخطر ما يواجهه مجتمع الخليج العربي من مشكلات .

وفي عام ١٩٥٧ عرض النشمي مهزلة شعبية أكثر تشاؤماً ، وهي « قرعة وصلبوخ في باريس » ، استمد جوّها الهزلي المشائم من فكرة أن المجتمع لم يحسن استغلال الثروة الاقتصادية بعد ظهور النفط ، فبدلاً من أن تكون عاملاً في تغيير أحواله الاجتماعية ، والقضاء على تناقضاته ، وتخلّفه ، أصبحت عاملاً في انحلاله ، وتعميق تناقضاته . وتشتمل المسرحية على فصلين ، يرسم الفصل الأول صورة متعاطفة مع الماضي قبل ظهور النفط ، لما فيه من بساطة العيش . أما الفصل الثاني فيصور الطفرة التي أحلّت بالتوازن الاجتماعي . وينطلق النشمي في هذه المسرحية من « إشاعة أطلقت في الخمسينات على أحد المنازل بمنطقة « الدّسمة » بأن النفط يتدفق في ساحة هذا المنزل »<sup>(٢)</sup> . لقد فوجئت الأسرة الفقيرة بظهور النفط في « جليب » المنزل ، فانتقلت إلى عالم الثراء والبذخ ، وأعادت المرأة العجوز صباها بالوسائل المزيفة ، فهي ترتدي الملابس الضيقة ، وتستحم بالحليب ، وتتناول الغداء في باريس والعشاء في اسبانيا ، بينما الرجل يطعم فرسه اللّوز المقتشر . والابن يبذر الأموال في لعب القمار . ولم يكن هذا النموذج من الأسرة منتشرًا في الكويت خلال الخمسينات ، فقد كانت حركة التثمين في بدايتها ( معروف أن التثمين عامل أساس في تحول الوضع الاقتصادي للأسرة الكويتية ) ، فالأسرة التي نقلها النفط إلى الثروة ، وأسلمت نفسها لحياة مصطنعة ، لم تتبلور بعد كظاهرة اجتماعية ، ولذا كان من السهل على جمهور هذه

---

(١) يذكر محمد النشمي في مذكراته عن مسرحية « بلاوي » أن الممثلين تعرضوا لضغوط خارجية من أجل منع اداء أدوارهم . . انظر عالم الفن ٣١ أكتوبر / تشرين الثاني ١٩٧١ .

(٢) المصدر السابق .

المسرحية أن يدرك الأسرة المقصودة بالنقد ، والسخرية ، مما جعل المسرحية تبدو وكأنها هجاء ، أو لمز متعمد » ، تداركته رقابة الحكومة ، فأوقفت العرض بعد ليلة واحدة (١)

وقد يكون هذا الايقاف نابعاً من تشاؤم هذه المهزلة ، الذي ينطوي على نبرة الانذار ، والتبشير بمستقبل مكفهر للأسرة الكويتية . ولكن مشكلة هذا التشاؤم رغم واقعيته - أنه يصوغ ضرباً من المعارضة ، التي لم يتمثلها المجتمع في الكويت حتى نهاية الخمسينات ، وسنرى فيما بعد ، كيف أن تطور المعارضة ، واستيعاب المجتمع لها في الستينات سوغ لكاتب آخر وهو سعد الفرج أن يعالج نفس المشكلة في مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » من غير أن تؤدي إلى صدام مع الرقابة .

وبعد أن تصوغ مشاعر الاستجابة التلقائية بما فيها من قلق ، وتوتر أسلوب النقد والسخرية ، واللمز والضحك ، كما تصوغ الحلول السريعة ، المعتمدة على أسلوب الخطاب والتعليم ، يثور سؤال هام ، وهو هل تكفي المهزلة الشعبية المرتجلة بما اهتدت إليه من أساليب ، أم أنها تستمر بحثاً عن استقرار شكلها ، وتواصل أدائها ؟ ... إن جميع الدلائل تشير نحو ضرورة استمرار دور المهزلة الشعبية المرتجلة حتى مطلع العقد السادس . فالمجتمع لا يزال يعيش سنوات الاضطراب ، والتملل ، ولم يثق نتائج الاستقرار ، فالتغيرات الاقتصادية تهز جوانبه هزاً ، بينما هولاً يتمثل ، أو يهضم معطياتها . ولقد حاولت الدولة أن تعي هذا الدرس ، فوضعت بعض القوانين في سنوات العقد الخامس ، ولكنها فشلت في ذلك ، لأنها لم ترد عن كونها قوانين مرتجلة . (٢) ويستمر هذا الواقع

---

( ١ ) ذكر لي محمد النشمي أن الفصل الثاني من « قرعة وصلوخ » هو الذي أوقف من قبل الحكومة ، أما الفصل الأول الذي صور حياة الماضي فقد استمر معروضاً كما لو أنه مسرحية مستقلة تحت اسم « من الماضي » مما يبرز الانطباع بتفكك البناء المسرحي للمسرحية المرتجلة وخاصة حين يزيد طولها عن فصل واحد .

( ٢ ) من القوانين المرتجلة التي صدرت عام ١٩٥٥ قانون شؤون الموظفين ، وقانون شؤون =

غير المستقر حتى عام ١٩٦١ الذي طرأت فيه تغيرات هامة على النظام السياسي والاجتماعي ، ومن ثم تستمر الظاهرة الارتجالية غير المستقرة ، باعتبارها شكلاً لعدم استقرار التغيرات الاجتماعية ، ووضوح معطياتها ومؤثراتها .

ويرتبط هذا الاستمرار بمرحلة ثانية ، مرت بها تجربة محمد النشمي مع المسرح ، وهي مرحلة « الارتجال المكتوب » التي خلفت نصوصاً مكتوبة حقاً ، ولكنها مرتبطة ارتباطاً شديداً بمخيلة الارتجال ، وتلقائيته . وتقرن هذه المرحلة بتدخل الحكومة ، ممثلة في وزارة الشؤون الاجتماعية للاشراف على المسرح ، من أجل تطوير الحركة المسرحية فاستقدمت لذلك مصممي الديكور ، والملابس ، ومشرفي الإضاءة ، كما اتفقت مع زكي طليمات عام ١٩٥٩ ، ليتولى عملية التطوير على أسس علمية ، غير أن كل ذلك ، لم يؤثر على مدرسة الارتجال عند محمد النشمي ، لأن هذه المدرسة لم تكن نشاطاً عادياً ، يمكن تغييره بعملية فورية ، وإنما كان ظاهرة اجتماعية ، مرتبطة مع قلق التمثل الاجتماعي ، بصورة قريبة من ارتباط الفعل برد الفعل . ولذا كان لابد لهذه الظاهرة أن تستمر إلى أن تتخذ تجربة التمثل اتجاهها آخر ، ومظاهر سوسيولوجية مختلفة ، عما هي عليه قبل سنوات العقد السادس ، ويشير عرض النشمي لمسرحية « كل سنة عيدان والسنة العيد الثالث » عام ١٩٦١ : الى استمرار وجود الظاهرة الارتجالية على المسرح ، حتى مطلع ذلك العقد .

ان كل مافعلته توجيهات الوزارة هو أنها نهبت محمد النشمي إلى ضرورة الاعتماد على النص المكتوب ، وهذا توجيه لامراء في أهميته ، بالنسبة لتغيير المسرح ، ولكنه ينطوي على هدف رقابي ، يسعى إلى تقييد العنصر التلقائي في الارتجال ، والحد من تجلياته المعارضة ، ومن ثم ، فقد استمر الارتجال المسرحي عند النشمي في هذه الأجواء الجديدة ، متمثلاً في مظهرين : فهو إما أن يكتب

---

== العمال ، وعام ١٩٥٤ صدر قانون السجل العقاري وقانون المطبوعات ، وقد أدخلت الدولة نظام الدوائر الحكومية ولكن مع ذلك ظل ارتجال القوانين وتداخل الصلاحيات إلى أن أقر الدستور وتغير الجهاز الإداري .

النص في صورته النهائية ، بعد أن يمر في فترة التدريب بالارتجال العادي مع مجموعته العاملة في المسرح الشعبي . وإما أن يكتب النص منفرداً ، ولكن بمخيلة الارتجال ، ولكن بمخيلة الارتجال ، وتلقائيتها ، بحيث يجعله قابلاً لاستمرار أجواء الارتجال في الحركة ، والحوار ، والتمثيل .

ومن مسرحيات المظهر الأول « شربكة » و « ضاع الأمل » <sup>(١)</sup> . أما المظهر الثاني ، فتمثله عدة مسرحيات منها « غرام بوطيلة » و « فرحة العودة » اللتان قدمتا في عرض واحد بتاريخ ١١ فبراير شباط ١٩٦٣ . كما أن منها مسرحيتين قدمهما محمد النشمي ، بعد مساهمته في تأسيس فرقة « المسرح الكويتي » وهما « بغيناها طرب صارت نشب » ، و « حفظها يكسر الحصى » ، وقد عرضتا في عام ١٩٦٤ .

وتعتبر هذه الأعمال المسرحية عن تأرجح محمد النشمي وحيرته الشديدة ، بين تكنيك الارتجال المسرحي ، والرغبة في مجاراة قواعد البناء المسرحي للكوميديا ، ولكن الانتهاء من قراءتها أو مشاهدتها معروضة ، يكشف عن نتيجة غاية في الأهمية ، وهي اخلاص النشمي لتكنيك الارتجال ، رغم أن هذه الفترة ، التي كتب فيها تلك الأعمال المسرحية تشهد ظهور نصوص مسرحية ، متحررة من أثر الارتجال ، لكتاب سيقدر لهم فيما بعد ، أن يمسكوا بزمام الحركة المسرحية مثل صقر الرشود ، وسعد الفرج ، وعبد الرحمن الضويحي .

لقد أتت حيرة محمد النشمي بين الارتجال ، وقواعد البناء المسرحي على القيمة الفنية ، التي يمكن أن ترد إلى تلك الأعمال المسرحية ، ذلك لأنها هزت ثقة النشمي في أدواته ، ووسائله المسرحية ، وجعلت اهتماماته عرضة

---

(١) نرى أن مسرحيتي « شربكة » و « ضاع الأمل » كتبنا إما بعد فترة من التدريب عليهما ، وإما بعد عرضهما على الجمهور ، وذلك لأ التوجيهات المسرحية بداحنها تشير إلى مواقف دخول ، وأخروج الممثلين بأسمائهم الحقيقية ، كأن تشير إلى مشهد دخول محمد النشمي ، أو محمد القصار ، أو عبد الله المنيس . انظر المسرحيتين في نسختيهما المخطوطتين ، وهما متوفرتان لدى الباحث .

للانقسام ، وهذا أثر منعكس عن مشكلة كبيرة ، تجرعت نتائجها الشريجة البرجوازية المعارضة ، التي ينتمي إليها محمد التشمي ، فقد انغمست هذه الشريجة في مرحلة عدم الاستقرار خلال سنوات العقد الخامس ، وبعثت كل مالدتها من تصورات متشائمة ، أو معارضة ، وحين توالى اصلاحات الحكومة وتخطيطها لتغيير بعض الأوضاع مع نهاية الخمسينات ، نظرت الطليعة البرجوازية بعين لا تخلو من تشاؤم سنوات الاضطراب ، وعدم الاستقرار ، كما لا تخلو من التفاؤل بالتغيرات الجديدة ، التي قادتها الحكومة . وفي حين أثر البعض - كما تقتضي المصلحة الطارئة - الانغماس في مصالحة نهائية مع النظام ، فإن نماذج كثيرة لم تجد غير الانقسام بين الريبة ، والثقة ، أو بين المسالمة والمعارضة . وإلى جانب ذلك فقد ألف الكثير من الناس أن يجدوا أنفسهم أمام تغيير يجمع بين المتنافرات الثقافية ، والحضارية ، التي تنتج منها توترات نفسية عادة . إن هناك نية للتغيير على صعيد الحكومة ، ولكن لا يجري تطبيقها من نمط إلى نمط كامل ، بل إن الشك في المستقبل ، ( وخاصة مستقبل النظام السياسي ) يجعل من الصعب إحداث تغيير كلي . ومن ثم تعود المواطن على مواجهة التغيرات الجزئية ، التي تبعث التوتر ، أكثر مما تؤدي الى الانسجام ، كأن يوضع قانون للموظفين ، ولكن من غير أن ينصف الجميع ، أو أن يجري تخطيط الإسكان ، وتأمين الأراضي على مناطق دون أخرى . ومثل هذا الوضع يدعو إلى انقسام المشاعر ، فضلاً عن توترها .

ويجسد محمد التشمي مشكلة الانقسام على نحو صريح ، لدرجة أن الخلاف الشديد الذي انفجربينه وبين زكي طليمات ، حين أحضرته الدولة خبيراً لتطوير المسرح ، يجد مصدره الأساسي في مشكلة الانقسام . <sup>(١)</sup> ذلك أنها تبعث لديه

---

( ١ ) أساس هذا الخلاف أن زكي طليمات لم ينظر باهتمام إلى ما يقدمه المسرح الشعبي بقيادة محمد التشمي ، فبدلاً من أن يطور المسرح انطلاقاً من كواد هذه الفرقة ، وإمكاناتها انجه إلى تأسيس فرقة مسرحية بمضمون عربي وإطار كلاسيكي . وقد أهمل فرقة المسرح الشعبي فلم ينصفها حتى من الناحية المادية ، حيث أعطته الدولة إمكانات مادية كبيرة لدرجة أنه

نظرة انتقادية ، متوترة ، تنطوي على بذور الشك ، والدفاع ، وكان غالباً ما يصم بها دوائر الحكومة ، واصلاحاتها ، منذ بدأ مسرحه المرتجل ، وهي التشكيك في جدوى تطور البلاد على ايدي الخبراء ، عرباً كانوا أم أجناب . والنظر اليهم على انهم منافس غير شريف لابناء البلاد ، وقد سبقت الإشارة الى أكثر من عرض مسرحي مرتجل ، تطرق النشمي فيه إلى قضية الاستعانة بالخبراء ، وما يجده المواطن فيهما من حيف لإمكاناته ، مثل « خير إسكت ومطر صيف » و« بلاوي » وقد عاد إليها في ملاحظات نقدية واخلزة ، ولكنها عابرة في « ضاع الأمل » و « شرباكة » .

النظرة المنقسمة في مجتمع نهاية العقد الخامس تؤول ، اذن ، الانقسام الحادث في مسرح النشمي من جراء الجمع بين الارتجال ، والقاعدة المسرحية ، أو بين الرد التلقائي على خلل الأوضاع ومحاولة التعمق فيها ، ولذا كان من السهل علينا ، ألا نعثر على بناء مسرحي ، مكتمل في أعمال محمد النشمي الأخيرة بالقدر الذي يتحرر فيه من تكنيك الارتجال ، ومخيلته التلقائية ، لأن الارتجال على المسرح ، يفترض - بحكم تلقائيته - عدم التسليم بالقواعد المسرحية ، أو الخضوع لقبود الخشبة ، والتمثيل . إن ما يسلم به هو مشكلة راهنة ، ( موضع الاستجابة التلقائية ) تلخصها قصة محدودة المواقف ، يكون الرد التلقائي عليها ، عاملاً في مسرحتها ، واطلاق الشظايا من حولها ، وليس ذلك بدعاً في مسرح النشمي ، فقد كان فنان الكوميديا دي لارتي يعطي نفسه أقصى درجات الحرية في معاملة القصص المسرحية ، ولذا فقد « ركب موقفاً على موقف وأدخل شخصية على بيته ، ولم يحترم في هذا كله إلا تجربته العملية » .<sup>(١)</sup>

في مسرحية « ضاع الأمل » لا تتجاوز « الحدوث » ذلك الطالب المبعوث للدراسة في القاهرة ، الذي ضيع أمل والده ، وبلاده ، بأن انصرف الى اللعب

---

= أحصر من مصر عدداً كبيراً من الممثلين والممثلات برواتب مجزية . وبذا فقد اتخذ طليعات خطوات منعزلة عن الكثير من فنان المسرح في الكويت وعلى رأسهم محمد النشمي .

(١) د . علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، ص ٨٣ .



والمجون ، تاركاً الدراسة ، وقد شاعت المفاجأة أن يقع الأب على هذا التفریط ، حيث باغت ابنه متلبساً بعريدته بين الخمر والنساء ، وكان جزاؤه الحرمان من البعثة ، والطرء من البيت . والنشمي يتوفر على جميع هذه المواقف في الفصل الثاني ، بينما يترك الفصلين الأول والثالث صنيعين للارتجال . فالمشكلة المعروضة تتجسد في فصل واحد ، بقدر مقبول من التأمل ، حتى أنها تكتسب العنصر المسرحي المرسوم ، الذي لا يخلو من التماسك . في حين أن مواقف الفصلين الآخرين ، ينزلان تماماً عن تلك المشكلة ، لأن النشمي يجعلها فسحة كافية لتكنيكه المفضل في الارتجال . ولذا فإن بإمكان المشاهد أن يلم بموضوعات كثيرة ، متراكبة بعضها فوق بعض ، دون أن تكون لها أدنى صلة بالمشكلة ، التي يراد لها أن تكون موضع التأمل .

يبدأ الفصل الأول ، مستغرقاً في نقد تلاعب العمال مع مراقبهم « المهندس اللبناني » وخلودهم للراحة ، تاركين العمل الذي أوكلوا له . وسرعان ما ينتقل النشمي عن ذلك إلى موضوعات أخرى ، يربطها بوجود الشخصية الرئيسة « بودكل » ، لأن المكان عبارة عن المدخل الخارجي للبيت ، بحيث يصبح كل مايعن في حركة الشارع موضوعاً للتعليق ، والسخرية كهجرة الايرانيين ، وتعالى الموظفين والمثقفين ، وعدم محافظة رجال المباحث على سرية المهنة ، ونحو ذلك .

ثم يعود النشمي لهذه الموضوعات ، وغيرها في الفصل الثالث ، فيسخر من خدمات البلدية ، وعدم تشجيرها للشوارع ، وتنظيفها للبواليع ، وينتقد استغلال المواطن ، من قبل أصحاب « كراجات » تصليح السيارات . كما ينتقد استعانة الحكومة بأحد اللبنانيين ليشرف على إدارة المتحف الكويتي . ويدعو إلى تدريب الكوادر المحلية من العمال والإداريين ، كما يدعو إلى تدريب خريجات المدارس على مهنة الخياطة ، بدلاً من الاعتماد في ذلك على الأجانب ، وينتقد مجدداً كادر الموظفين ، والروتين الإداري في استخراج تراخيص البناء ، وايداء المهاجرين لآبناء الكويت ، ويقترح حلولاً لتنظيم التبرعات لحرب الجزائر ، أوتدعو لآنشاء غرفة تجارية بالكويت . أونحو ذلك مما يعبر عن هاجس الحاجة

الشديدة إلى تنظيم الرضعين الإداري ، والقانوني في البلاد .  
وجميع الموضوعات السابقة ، تستحوذ ، على ثلثي حجم المسرحية ، دون ضابط فني ، يحكم صلتها بمشكلة الطالب ، الذي فرط في آمال أسرته ، ووطنه ، مما ساعد على استطالة أسلوب الخطاب والتقرير ، واستطراد مواقف النقد ، والسخرية البالغة ، لأن النشمي مضطر لتقديم الحلول ، والاقتراحات بصورة متوازية مع بحثه ، وتنقيبه في مواضيع الخلل ، والفساد . وفي جميع حلوله ، واقتراحاته ضرب من التأكيد على نزعة الانقسام ، لأنه غالباً ما يظهر تعاطفه مع مشاريع الحكومة ، وخططها في تدريب العمال ، أو إشاعة الأمن ، وخدمات البناء ، ونحو ذلك . ولكن هذا التعاطف مصحوب بالدعوة إلى اتخاذ خطوات أكثر جدية ، ولذا تتكرر عبارات دالة على روح الانقسام ، مثل « ما قصرت الحكومة » ، أو « الحكومة ما هي مَقْصُرة » لأنها تأتي في صميم مأخذه وسخرياته من مواضيع الخلل والتعثر .

إن ملامح التوزع والانقسام واضحة ، وأوضح منها ، اخلاص النشمي لتكنيك الارتجال الذي أفسح له مكاناً في فصلين من المسرحية السابقة . وكذا الأمر بالنسبة لمسرحية « شرباكة » التي عرضت عام ١٩٥٨ .<sup>(١)</sup> فقد بدأها بفصل يعالج مشكلة واضحة متماسكة البناء ، تدور حول التعقيد الروتيني ، الذي لا يتلاءم مع الحركة السريعة في البناء ، والإعمار . فالموقف المسرحي يجمع بين « بوسليمان » الرجل البخيل ، وعمال البناء ، الذين استأجرهم لبناء الحائط ، وأمور البلدية ، واللجنة المسؤولة عن التخطيط ، ويستوعب هذا الموقف بأسلوبه الهزلي ، حجماً عميقاً للمشكلة ، لما جر إليه بناء الحائط من مواقف تتسلسل بذكاء ، وحس درامي جيد ، ولكن ما أن ينتهي هذا الفصل ، حتى يسدل الستار عن مسرحية مستقلة ، بحجمها ، وبنائها . ففي الفصلين التاليين ، لا يبقى النشمي من الفصل الأول سوى شخصية « بوسليمان » . جعله مرة في « سوق الخضار » ، وأخرى في المستشفى ، ليفسح بذلك « المكان »

---

( ١ ) أعادت فرقة المسرح الشعبي تقديم مسرحية « شرباكة » عام ١٩٧٢

لمخيلة الارتجال ، ويشبع رغبته فيها ، فبينما ينتقد في الفصل الثاني ماتعن به حركة السوق ، وزحامه ، ينتقد في الفصل الثالث ماتعن به حركة المستشفى من سوء الخدمات .

وربما خفت حدة التوزع بين مخيلة الارتجال ، أو التوفر على المشكلة الاجتماعية في واحدة من المسرحيات الأخيرة للنشمي وهي « حفظها يكسر الحصى » ، فقد اقتصر الفصل الأول فقط بالتحضير المكاني العام لارتجال الحركة ، وامتداد الحوار ، لأن بطل المسرحية « بوحد » صاحب دكان في حي شعبي ، يستثير حواراً موضوعات شتى . غير أن ذلك لم يكن يعني شيئاً بالنسبة لمادة المسرحية ، وموضوعها ، وحوارها . حيث أن مجمل الأحداث تشي بعدم التخطيط ، والعمق ، وآية ذلك أن « التثمين » الذي حظي به « بوحد » في هذه المسرحية لم يخلق منه نموذجاً لظاهرة اجتماعية ، أو نفسية وإنما حرك فيه رغبة ماضية في الزواج من فتاة في عمر أبنائه ، سرعان ما عدل عنها ، بتدخل ابنه ( حمد ، وعزوز ) . ومن ثم لم يكن تحول « بوحد » من الفقر إلى الغنى مدعاة للتحليل ، والتأمل في حركة التغير ، وإنما كان مظهرًا بالغاً لأجواء المهزلة ، ولاصطناع نماذج بشرية لاتزال قابعة في مخيلة الارتجال .

لقد مسرح النشمي ظاهرة تقع في بواكير عمليات التمثل الاجتماعي لحركة التغير ، وهي الانقسام والاضطراب في أواخر العقد الخامس ، فجعل الخشبة المسرحية استقطاباً للمكان العام ( « الشارع » « السكة » « الدكان » « المستشفى » « الشاطيء » ) بما فيه من شتات التوزع ، وتمثل الايقاع المضطرب في الحياة العامة . وكان ذلك سبباً في عدم احتفاله بالضوابط الفنية قدر احتفاله بخيال الفسحة المكانية ، مما يعزز انغماسه في الظاهرة الارتجالية ، بصورة جعلته لا يخرج عن مقتضياتها ، حتى مع افتراض المكان المحدد بين جدران المنزل ، لأنه حينئذ يلجأ إلى افتراض الحيلة الهزلية البالغة التي تحرر عزلة المكان ، وتعتقه من القيود ، كما فعل في مسرحية « بغيناها طرب صارت نشب » . فقد لجأ الزوج إلى حيلة تخلصه من جحيم أم زوجته ، بأن جعل عمته « أم صقر » ، وابنتها

« بدرية » تملان دور « حماته » الثالثة ، ثم جمع بينهم في مواقف هزلية فاقعة ، تبلغ ذروتها في الفصل الأخير ، الذي اطلق للمكان تلقائيته في توليد المواقف ، والشخصيات اقتحاماً ، أو عوراً ، دون أن تعتمد على منطق مقبول .

وحين كتب محمد النشمي مسرحيته « فرحة العودة »<sup>(١)</sup> لم يستطع الاستجابة لضمون الظاهرة الارتجالية ، التي اشتهر بها ، لأنه لم يقدم فيها سوى زخرفة لعواطفه المشدودة إلى الماضي ، المتمثل في كفاح الرجال ، ومجالدتهم لقسوة الطبيعة في البحر والغوص . ولكنه رغم ذلك استبقى جانباً من آثارها الشكلية ، التي نجدها في استجابة النشمي ، لما يفترضه المكان العام ، أو المفتوح ، وهو « الشاطئ » من شتات واستقطاب للايقاع الاجتماعي . هذا الايقاع الذي ظل بمثابة الحركة في داخل السكون التسجيلي الواصف للماضي ، بحيث بات ذلك علامة على التوزع بين تأمل الماضي ، أو انتزاع الايقاع التلقائي من سكونه .

إن محمد النشمي مبدع لظاهرة لم تستنفد أغراضها ، حتى مطلع العقد السادس من هذا القرن ، وهي ظاهرة المسرح المرتجل . ذلك أن الظرف الاجتماعي لم يكن قابلاً للتخلي عن هذه الظاهرة ، حتى بدء ظهور التخطيط الرسمي لتغيير المسرح . ونعتبر أن المناخ الصحيح لم يتوفر لنبد الارتجال المسرحي الخالص ظهيراً إلا مع بداية سنوات الاستقرار السياسي ، وخروج المجتمع من مفترق طرق نهاية العقد الخامس ، وخاصة مع اقرار الشكل الدستوري في نظام الحكم سنة ١٩٦٣ ، ثم انغماس الكويت في مرحلة اجتماعية ، تتجه فيها حركة التحديث ، والتخطيط والتنمية اتجاهاً أكثر تراثاً ، وعقلانية . وحين جاءت سنوات الاستقرار السياسي والاجتماعي ، أصبحت التجربة المسرحية أكثر قدرة على التخمير ، والمراجعة ، خاصة بعد أن بسطت فيها المهزلة الشعبية المرتجلة ،

---

(١) قدم محمد النشمي « فرحة العودة » مع مسرحية « غرام بوطيلة » في عرض واحد سنة ١٩٦٣ ولكنه عاد لمراجعتها ، ونشرها في كتاب صدر عن المطبعة العصرية ، الكويت ١٩٧١ . وقد اعتمدت على النص المنشور ، أما المسرحيات الأخرى فقد اعتمدت على ماتوفر لدى من بصورها المخطوطة .

التي أبدعها النشمي آثاراً عميقة ، بحيث لم تخرج المهزلة الفنية المكتوبة عند عبد الرحمن الضويحي وحسين الصالح ، وصالح موسى وسعد الفرج وراشد المعاورة ومحمد عواد ، وغيرهم عن كونها امتداداً طبيعياً للمهزلة الشعبية المرتجلة ، بما انتزعت من أساليبها ، وحيلها في النقد ، والسخرية ، والضحك ، والمعالجة . وحتى الميلودراما الاجتماعية عند غير هؤلاء من الكتاب لم تخل من تأثرها بموضوعات المهزلة الشعبية ، بعد أن أخذت منها اهتمامها بقضايا الأسرة المتغيرة ، وما تعرضت له من أشكال الصراع .

إن ما يكفي في توغل الأثر الذي خلفته التجربة الارتجالية على المسرح عند مدرسة النشمي ، أنها خلقت الطابع المحلي لفن كتابة المهزلة ، بحيث جعلت منه سبكة لبنائها فيما بعد ، سواء في لهجة الحوار العامي ، أو في البيئة الطبيعية لمصادر الضحك ، بما فيها من عادات وأفكار ، حتى لقد أصبحت اللهجة العامية ، منذ المسرح المرتجل أساس التلقي ، والمشاهدة في المسرحية المحلية ، بعد أن أصبح من غير الممكن التكرار لخيال هذه اللهجة ، أو لخصوصيتها المحلية الملائمة مع سيميولوجيا المسرح ، وتقنياته المتحررة من الجمود .



## الفصل الثاني

### النموذج الهزلي المقلوب نموذجاً للتغيير

ليس صدفة أن يكون عبدالرحمن الضويحي أسبق وأبرز من يمثل نموذجاً واضحاً ، ومعالجة متماسكة في كتابة الكوميديا الهزلية ، فهو يدين للمهزلة الشعبية المرتجلة بالتكوين المبكر ، لأنه خرج من مدرستها مع مجموعة محمد النشمي ، التي كونت فرقة « المسرح الشعبي » . وقد كان واحداً ممن حلق مهارات هذه المدرسة ، وفنونها في الأداء والتمثيل . وحين بدأ عبدالرحمن الضويحي في التأليف ، والإخراج للمسرح لم يكن الطرفان الاجتماعي ، والسياسي منقسمين في الكويت ، كما حدث مع محمد النشمي في أواخر العقد الخامس ، وإنما بدأ كثير من مظاهر التغير في الحياتين الاجتماعية ، والسياسية ، يتسم بالوضوح والحمية ، والتقدم ، من غير مراوحة ، أو تردد . ولذا فقد تهيأ للضويحي قدر من الوضوح المائل في التأمل ، والمراجعة . سواء في موضوعاته ، أو في طرق معالجتها بأساليب المهزلة الفنية .

وإلى جانب ذلك فقد توفر للضويحي معاشية كاملة مع التجربة المسرحية ، إذ جرب التمثيل المسرحي لفترة طويلة ، ثم جرب الكتابة ، والإخراج ،<sup>(١)</sup> وشارك في الأعمال الإدارية لفرقة « المسرح الشعبي » ، وكان من أجل ذلك قريباً من الخشبة المسرحية ، بصورة يَسُرُّ له امتحان أساليبه ، وموضوعاته ،

---

(١) يعتبر عبدالرحمن الضويحي المخرج الأول لفرقة المسرح الشعبي ، فقد أخرج مسرحياته التي كتبها باستثناء « الجنون فنون » التي أخرجها خالد الصقعي . وأخرج سبع مسرحيات أخرى هي « عجل ولا يهمل » ١٩٦٦ ، و« حكمة الفنانين » ( ١٩٧٣ ) « وصحن الماء وطار الديك » ١٩٧٤ ، وجميعها لصالح مرسى . كما أخرج « كابوي في الدبدبة » ١٩٧١ لإبراهيم العواد ، وورطة خريج ١٩٧٦ من إعداد حمد السبع ، و« إبراهيم الثالث » ١٩٧٣ من إعداد جعفر المؤمن ، « وعمارة رقم ٢٠ ، ١٩٧٨ لراشد المعاودة .

ومسرحتها في اطار يعتمد على الخبرة ، أكثر من اعتماده على المعرفة النظرية ، أو الثقافة المدركة . ولا ينبغي التقليل من أهمية هذه المعاشة باعتبارها عاملا في وضوح تجربة الضويحي على المسرح ، ذلك لأنها تصبح سمة أساسية ، يبرز من خلالها الكثير من كتاب المسرحية ، طوال العقدين السادس والسابع ، مثل حسين الصالح ، ومحمد النشمي ، وصقر الرشود ، وسعد الفرج ، وعبدالعزیز السريّع في الكويت ، وراشد المعاودة ومحمد عواد في البحرين .

إن عبدالرحمن الضويحي يرث قالب المهزلة الفنية عن مدرسة الارتجال ، دون شك ، ولعله أكثر من يستوعب هذا الإرث ، ويستثمره عن دراية وخبرة ، ربما فاقت غيره من الكتاب ، الذين خرجوا معه من مدرسة الارتجال في فترة واحدة ، أو كانوا من جيلها على الأقل ، مثل حسين الصالح وسعد الفرج ، وليس هناك ما يدعو الى التقليل من شأن الإرث المسرحي المرتجل ، وتأثيراته الجمّة في تشكيل المهزلة الفنية . فهي بالنسبة لمجتمع الخليج العربي تعترس التقاليد المسرحية الوحيدة في التاريخ الثقافي والاجتماعي ، التي يمكن للضويحي ، أو لغيره أن يمد بصره إليها ، فلا مراء من أن ترث المهزلة الفنية عند الضويحي ، أو غيره من المهزلة المرتجلة بعض ثماذجها ، أو طرقها في المعالجة ، أو في انتزاع الأجواء المحلية للضحك . لأن في ذلك دلالة على النمو الطبيعي لهذا الفن ، حيث أن تقدم الفن المسرحي في أي مجتمع من المجتمعات لا يحدث من فراغ ، وإنما يولد النوع الجديد ، أو تبرز التيارات الجديدة مما يسبقها عادة من تشكيلات تبلور قالب وجودها .

ولا يعني ذلك أن تجربة عبدالرحمن الضويحي تكرر لتجربة محمد النشمي السابقة ، أو أنها مجرد استلهام لتركة فنية ، وجدت طريقها معبداً ، وإنما هي في تقديرنا امتداد كفي هائل للمهزلة المرتجلة ، بحيث أنها نأت كثيرا عن التأثير المباشر بها ، ونعتقد أن الحدّ الفاصل بين التجريبتين ، لا يكمن في كتابة الضويحي لنصوصه المسرحية ، واتخاذها منطلقا في تنفيذ عملية الإخراج المسرحي ، فقد سبق لمحمد النشمي أن كتب بعض أعماله المسرحية الأخيرة ، ومع ذلك فقد ظل

جوهر عملية الارتجال ماثلا فيها . فالحد الفاصل - في تقديرنا - ينبغي إذن البحث عنه في ظرف الاستجابة الجديدة لعمليات التغير الاجتماعي . فإذا كانت تجربة الارتجال المسرحي ردا تلقائيا حول مشاكل التغير ، فإن المهزلة الفنية تظهر كمنظومة رديفة أو معادلة للتغير ، ومظاهر قلق التمثل الاجتماعي الناجمة منه . فالمهزلة هي الشكل المسرحي الذي سيكون منذ عبدالرحمن الصويحي بروجه خاص بمثابة الرمز المستمر لعملية التحول الاقتصادي والاجتماعي . إنه النموذج المستكن في الوعي الجمعي ، باعتباره سياقاً لما يحدث من تغير . وسنجد ذلك متحققاً ليس عند الصويحي وحده ، بل عند هذا الجيل المؤسس ، والمؤصل لفن الكوميديا الهزلية ، منذ الصويحي مروراً بحسين الصالح وسعد الفرج وصالح موسى .

وما يربط مسرحيات عبد الرحمن الصويحي بمنظومات التغير ليس تعبيرها عما ينعكس عنها من مشاكل فحسب ، وإنما هو رمزها المستمر للتحول بين نمطين ، متقابلين ، قد لا يعبر مباشرة عن موضوع التغير الاجتماعي ، كما في تحول المرأة إلى رجل ، والرجل إلى امرأة في مسرحية « أصبر وتشوف » ، وإنما يعبر عن الذبذبات النفسية لهذا التغير ، وما يتضمنه ذلك من إمكانات المقابلة بين توتر الحالة الواقعية للتغير ، والحالة الرمزية ، أو الرديفة .

لقد شكل الصويحي الكثير مما يتصل بمنظومة التغير ، من خلال الخط الفني ، الذي تنبته أغلب مسرحياته ، وهو الذي يتمثل في بناء ما يمكن تسميته بـ « النموذج المقلوب » ، فقد كتب منذ ١٩٦٤ ، حتى ١٩٧٠ ثمان مسرحيات ، يسيطر عليها أسلوب الكوميديا الهزلية سيطرة تامة ، ولكنها - جميعاً - لانكاد تفقد اتصاها بفكرة النموذج المقلوب ، فهي إما صياغة لانقلاب وظيفي في داخل الحياة الزوجية ، تحل فيه المرأة محل الرجل ، كما في « سكانه مرته » ( التي ساعده في وضع فكرتها حسين الصالح ) ، أو في « أصبر تشوف » . وإما صياغة لانقلاب سلوكي بحيث يتحول الفتى الآمي الجاهل ، محامياً يتلاعب بقضايا الناس ، كما في « الجنون فنون » ، أو ينقلب السارق المتسبب في استلاب الأمن إلى المتعهد



برعاية الأمن ، والسلام في مسرحية « حرامي آخر موديل » ، أو صياغة لانقلاب اقتصادي من الفقر إلى الغنى ، كما في مسرحيتي « كازينو أم عنبر » ، و« رزنامة » ، أو صياغة لتقلبات الغريزة المادية ، وفتحها المضاد للتوازن ، كما في « غلط يا ناس » و« انتخبوني » .

تنطلق هذه المسرحيات - جميعها - من مركب واحد ، لأحداث مقلوبة ، أو معكوسة يفترض عبدالرحمن الضويحي - غالباً - انقلابها ، أو حدوثها ، بصورة عكسية ، ليعبر بذلك عن خطأ فادح في المعايير المتبعة ، أو اختلال جسيم في توازن القيم ، التي يتمثلها الأفراد ، نظير التحول ، والانقلاب الحادث فوق سطح الواقع ، ذلك أن التدخل في منظومة الحوادث الطبيعية ، بقلبها ، أو خلخله موازينها ، عملية تصاحبها مشاعر ، وأفكار لا يمكن تحقيق انتسابها إلا إلى الموقف المعارض ، المغاير لما تجري عليه الحياة من قوانين ، ونظم ألفناها ، واندمجنا مع كوابحها . فالنموذج المقلوب في مسرحيات الضويحي محاولة لوضع الأخطاء ، المصاحبة لقلق التمثل الاجتماعي في إطار لا يمكن التغافل عنه ، أو التقليل من أثره في الإخلال بالتوازن الداخلي للأفراد ، ولذا يتبلور عن هذه المحاولة - غالباً - معارضة تجمع بين رفض الواقع ، والدعوة الصريحة إلى تصحيحه .

ولعل بإمكاننا الوقوف على مظاهر هامة في تشكيل « النموذج المقلوب » لعصب الحالة المخلة بالتوازن ، أو التمثل الاجتماعي من خلال متابعة ما يفترضه موقف الانقلاب الهزلي ، بما فيه من تعقيد ، أو تغيير في سلسلة الاتصال ، فالانقلاب أو الأحداث المتحولة على نحو مفاجيء تقتضي ، - بما فيها من جبر والتواء - دلالة اجتماعية مؤلمة ، وتقتضي - بغرابتها ، وبجدليتها ، وتوتر عالمها - تشويهاً بالغاً للنماذج البشرية ، وأخيراً ، تقتضي - بكونها موقوتة غير مستمرة - حتمية الاعتدال ، والعودة إلى الشكل الطبيعي .

### الدلالة المؤلمة :

الأم لا يتناقض مع أسلوب المهزلة ، وخاصة مع جبرية الانقلاب والتحول ،

بل إنه جوهر الدلالة الاجتماعية للمهزلة عامة ، وحتى إذا نظرنا إلى الضحك ، باعتباره أبسط مظاهرها ، وأكثرها إغراء بالتسلية ، والفردية ، فسنجدله ارتباطا وثيقا بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة ، والقيم المقدسة التي تحيطها الجماعة بالإجلال ، والاحترام من جهة أخرى<sup>(١)</sup> ولذا لا تنفك المهزلة ، عبر الضحك من التعبير عن التناقضات الاجتماعية ، بموقف منحاز دائما إلى جانب « المعارضة » في المجتمع ، والمتبلورة من أشكال الصراع ، وخاصة بين الطبقات الاجتماعية . فنحن إذن نرصد من المهزلة ألما ، ومرارة ، قد لا يُسمح لها بأن تمحיש كاملة ، حتى السطح بسبب الإفراط في الضحك ، ومع ذلك فإن الماء الذي نشربه من المهزلة ، كما يقول أريك ينكلي « فيه شيء » من مرارة يوحى ، بأن ثمت مزيدا منها في الأسفل »<sup>(٢)</sup> .

وعلى الرغم من ذلك ، فإن عبدالرحمن الضويحي قد أجاز لمرارة المهزلة بأن تمحيش في كثير من الأحيان ، ليدفع إلينا من خلالها بشعور ميلودرامي حاد ، يعمل بانهاء المسرحية غالبا ، مثلما انتهت مسرحية « سكاانة مرته » ( عرضت عام ١٩٦٤ بإخراج المؤلف ) بكارثة محققة ، ومثلما انتهى توتر المواقف المقلوبة ، واشتدادها في المسرحيات الأخرى بالسجن أحيانا ، أو بالطلاق ، أو بخيبة الآمال ، وضياح التدبير ، أحيانا أخرى . لقد كفّ الزوجان في « سكاانة مرته » عن القيام بدورهما التربوي ، فقد اصطنع الكاتب لهما موقفا مقلوبا ، أو متنافيا مع النظام السوي في هيكل الأسرة ، إذ سيطرت الزوجة « أم سعود » على زوجها ، وتحكمت فيه بصورة أصبح من جرائها عرضة لسخرية الجميع ، وكما يفقد الزوج قدرته على ضبط الأسرة ، بسبب ضعفه ، وتحاذله أمام سلطان الزوجة ، تفقد هذه الزوجة نفس القدرة ، بسبب سلوكها الشاذ ، ونزعته المتسلطة ، ثم لا يكون الزوج المستلب من ارادته هو الضحية في هذا الموقف ،

---

( ١ ) د . زكريا إبراهيم . سيكولوجية الفكاهة والضحك ، مكتبة مصر ، بدون تاريخ ، ص

( ٢ ) أريك ينكلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ببيروت ١٩٦٨

وإنما تكون الضحية ابنتيه « شريفة » و « سعاد » .

ويبدأ عنصر الايلام بميلودراميته المؤثرة منذ بداية انعكاس الموقف المقلوب على هاتين الأخنتين ، فقد استأثرت « سعاد » بدلال الأم ، في حين لم تجد « شريفة » أدنى عطف منها ، لأنها أكثر حنواً على أبيها ، « ومن ثمّ تصير علاقة الأخنتين كعلاقة الأم بالأب ، فتتحكم الفتاة المدللة في أختها الكبرى المسالمة ، التي لا تجد أمامها إلا استعداد أبيها واستثارة نخوته دون جدوى »<sup>(١)</sup> ولذا تبدأ هذه الأخت « المحرومة » في نسج خيوط الكارثة المؤلمة ، منذ المشاهد الأولى ، التي تبدو فيها مضطهدة والتي استغلها الضويحي استغلالاً جيداً فجعلها منظماً لأجواء الهزل ، وحائلاً دون تفريطها ، ومحركاً لما في قاعها من تبرم وكافهرار ، وربما دلت هذه المشاهد على أكثر الجوانب ارتقاء هذه المسرحية ، وخاصة حين تعكس الأختان التوازن المختل بين والديها ، بحيث تكون الأم سلاح الأخت القوية ، ويكون الأب سلاح الأخت الضعيفة ، كما يبدو ذلك في هذا الحوار القصير بينهما ، بعد أن رفضت سعاد ، أن تصطحب أختها شريفة إلى الخارج ، عندما طلب ذلك خطيبها « جاسم » :

شريفة : إَشْحَقْهُ تَقُولِينَ مَا تَبَيِّحُ إِتْرُوحِينَ وَيَأْنَا . . . فَشَلْتِنِي جِدَامَ الرِّيَالِ .  
سعاد : فِيهَا شَيْءٌ هَذِي مَا تَبَيِّحُ إِتْرُوحِينَ وَيَأْنَا . . . أَنَا وَخَطِيبِي نَبْيَاؤُ شَكُو  
إِنْتِي . . . تِرُوحِينَ وَيَأْنَا . . . عَلِّمِينِي ؟  
شريفة : أَنَا مَسَاغُ أَعْرَفُ آرَدَ عَلِيحَ وَآفَشَلِحَ جِدَامَ خَطِيبِكَ . . . لَكِنْ جِشَمْتُ  
الرِّيَالِ اللَّيْ وَاقِفْتُ وَالْحَشِيمَةَ مُهُولَئِجَ . . . الْحَشِيمَةَ لِيُوي . . . وَلَأْ جَانُ عَلْمَتِجَ .  
سعاد : لَا وَأَنَا لَوْ مَا الْحَشِيمَةَ لَأُمِّي جَانُ عَلْمَتِجَ بَعْدُ ،  
شريفة : الْحَشِيمَةَ لَأُمِّهَا !!!  
سعاد : لَا لِيُوجُ !!! »<sup>(٢)</sup>

---

(١) د. محمد حسن عبدالله ، الحركة المسرحية في الكويت ، الناشر : مسرح الخليج العربي ،

الكويت ١٩٧٦ ، ص ٢٠٧ .

(٢) المصدر السابق ص ٨ .

وحيث تبوء محاولات « بوسعود » في إعادة التوازن للأسرة بالفشل ، يظل الواقع المقلوب متناميا في أجواء مشبعة بالهزل ، حتى لتبدو كأنها ترتب بدقة لحدوث الكارثة ، فقد ازداد تخاذل الزوج ، حتى أغمى على زوجته « بعد أن صرخ عليها نائرا من تشجيعها « سعاد » على التفریط في خطيئها ، ولم يقدر الجميع - باستثناء شريفة - ما يقود إليه انفلات الفتاة المدلّلة ، التي بدأت تستجيب دون حذر لعلاقة جديدة مع السائق اللبناني « وهيب » . وأخيرا تطفو جميع ما رسّبه الحالة المقلوبة في الأسرة من عناصر الألم . لقد حالت الأم دون تزويج شريفة من « سالم » ، الذي أحبها ، مدعية أنها تنتظر الزواج من ابن عمها « خالد » ، ولكن حين يأتي « خالد » يكون قد تزوج من خارج الكويت . وبذا تحرم شريفة من أمانى الزواج . أما سعاد فقد جسدت الأفاقة ، بصورة أكثر عنفا ، إذ وجدت طريقه الفراش « حاملا » بعد علاقتها المخدوعة مع السائق اللبناني ، الذي هرب من البلاد ليترك الجميع في حالة بكاء لما آل إليه وضع الأسرة .

لقد كان الموقف المقلوب من صنع الزوجين نفسيهما ، ولذا فقد جعلها الضويحي السبب في مصير ضيّع آمال الأسرة . وأخلّ بتوازن علاقاتها ، وإمكانية تمثّلها لمتطلبات الحياة الجديدة ، بما فيها من تحرّر ومسؤولية ، لاتخلو من ضوابط وقيود .

ونعتقد أن مسرحية « أصبر وتشوف » ( عرضت عام ١٩٦٥ بإخراج المؤلف ) إمتدادا لحالة القلب في المسرحية السابقة ، ولكن القلب هنا أكثر إغرابا ، وخروجاً عن المؤلف . لقد أحسّ الزوج « جوهر » بمشاعر الأنوثة ، وتمنى لو خلقه الله أنثى ، وأحسّت الزوجة « جوهرة » بمشاعر الذكورة ، وتمنّت لو خلقها الله ذكرا ، بعد أن شَمّ كلاهما نوعا من الغاز الغريب ، ومن ثم يوافقان على إجراء عملية جراحية تقلب أدوارهما بحيث يتحول « جوهر » إلى امرأة ، وتتحوّل « جوهرة » إلى رجل ، ولكنها ما أن بدأ حياتها الجديدة ، حتى دب الخلاف الشديد بينهما ، فقد أراد الزوج الذي كان امرأة ، أن يثأر لعهد الأنوثة

والعبودية ، التي قضاهما تحت سيطرة الزوج القاسي ، فراج يستخدم الضرب والإهانة حتى انتهت حياتهما بالطلاق .

ويجعل الكاتب من هذين الزوجين ضحيتين للتاريخ الاجتماعي ، الذي كرس الموقف المستلب للمرأة في نظام الأسرة . ويدل على ذلك موقف الانقلاب الهزلي الذي قرن سيطرة الزوج وسوء معاملته ، قبل ، أو بعد الانقلاب بشرعية الأمر ، والنهي ، التي يستحوذ عليها الرجل وحده .

لقد بعثت عملية القلب الفسيولوجية في حياة الأسرة عواطف الشار ، والانقمام ، ومجاعة القانون الأبدي في تفوق الرجل ، فكان ذلك عاملا في استثارة الألم والشعور بالرثاء نحو الجميع . . الزوجة المطرودة مشبعة باللعنة ، والزوج المعزول في حالة لن يرحمه الناس ، لأنهم لن ينسوا كونه امرأة ، والطفلان المضيقان بانفصال والدهما . ورغم أن الحوادث المؤدية إلى النهاية تذيبنا نفس الجرعة المرة في كارثة « سكانه مرته » ، إلا أنها أقل إيلاما منها ، بسبب غرايتها وشذوذها ، وأضعف ميلودرامية منها ، لأن العلم يقرّ عملية القلب الفسيولوجية ، التي اعتمدت عليها عقدة المسرحية .

إن نموذج القلب في مسرحيات الضويحي متميز أبداً بعقلانية ، فهو لا يتنكر للعقل ، حتى مع قلب الأدوار الفسيولوجية في المسرحية السابقة . وطبيعة القلب بطابعها الهزلي ، وقالبها الناجز تجعل منه خطاباً عقلياً . لأن الضحك النابع منه ، لا بد له من أن يخاطب العقل المحض ، حسب تحليل « برجسون » للدلالة الاجتماعية في الضحك . <sup>(١)</sup> ومن ثم فإن مظاهر القلق ، وعدم الانسجام ، التي تأتي عليها نماذج القلب في مسرحيات الضويحي ، تنطلق غالباً من أفكار بسيطة ، ولكنها مؤثرة ، مشبعة بأجواء الهزل ، والنقد والسخرية ، ولكنها قليلة العواطف ، محدودة الانفعال ، فالعاطفة عند الضويحي بعيدة بعداً كبيراً عن

---

( ١ ) هنري برجسون ، الضحك ، بحث في دلالة المضحك ، ترجمة د. سامي الدروبي ود. عبدالله عبدالدائم ، دار اليقظة العربية ١٩٦٤ ص ٨ .

ضجيج الميلودراما ، وتصوراتها الرومانسية الجاحمة ، لأنها تنتزع دروسها بمنطق واقعي مألوف .

ومهما أدخلت الحيلة الهزلية من وسائل الاصطناع ، فإن ذلك المنطق لا يفقد واقعيته ، بسبب مضمونه العقلاني ، ومن هنا فقد عملت المواقف المقلوبة في المسرحيتين السابقتين على ترتيب النتائج شديدة الإيلام ، بصورة دقيقة ، كما أن الصورة المثالية ، التي أسبغها الضويحي على شخصية « بوعبدالله » صاحب فندق « أرقط وآمن » في مسرحية « حرامي آخر موديل » ( عرضت عام ١٩٦٧ بإخراج المؤلف ) رتبت بدقة نهايتها المؤلمة . ذلك أن هذا الرجل ، الذي أشاع العطف على مستخدميه من الضعفاء ، وأظهر جديته في البحث عن المجرم ، الذي يعتمد سرقة سكان الفندق ، يتكشف عن سارق يُضبط متلبسا بجرمه ، أمام دهشة الجميع .

إن معظم أبطال الضويحي ، الذين يتعلق مصيرهم بأسلوب القلب الهزلي يعرضون لنا مجتمعاً تنحصر مشكلته الأساسية في حاجته إلى المضمون العقلاني ، إنهم حصيلة لمجتمع تنقلب أحواله بسرعة شديدة ، دون أن تجد لها ترجمة حقيقية في عقل الإنسان ، وسلوكه . فالإنسان هنا بلا مضمون ، رغم أن الأشياء من حوله تكتنز بالإغراءات الجديدة . ونعتقد أن فكرة الحالة المقلوبة تركز على هدف الاستقصاء لهذا النوع من الفراغ ، أو هذا النوع من الشخصيات المجردة من الاعتدال والتمثل .

ويمثل هذا الفراغ المضمون العقلاني ، الذي تعاني شخصيات الضويحي من الحاجة إليه . أنها تنتمي مباشرة إلى هذه المعاناة ، كما نلاحظ ذلك من الادعاء الأجوف الذي يتحوّل إلى ضرب من الجنون في مسرحية « الجنون فنون » ( عرضت عام ١٩٦٥ بإخراج خالد الصقعي ) ، فالبطل « مبارك » الأبن الوحيد لأمه ، يستسلم لعطاء مادي باذخ منها ، ولكنه يفشل في تحقيق أمنيتها ، سواء في الدراسة ، أو في الكسب المادي ، حين وضعت له مقهى . فيلجأ إلى مغامرة ينهي بها مشكلته ، إذ يصطنع لنفسه شخصية محامي ، ويفتح مكتب

محاماة . وتتصدر شخصيته الفارغة موقعا من أحوج المواقع إلى عناء المسؤولية . ولكن لا يلبث الموقف أن يكشف عن الصورة الآسفة التي يدل عليها ، ذلك أن بطل المسرحية أصبح مجنونا يخاطب عقلاء ، ومدعيًا كاذبا يدافع عن حقوق أبرياء . ومثل هذه الحالة المقلوبة تجرد الشخصية من مضمونها الاصطناعي ، وزهوها الخادع ، خاصة بعد أن تكشف المحكمة تلاعبه بقضايا الناس لتسلمه إلى السجن .

وفي مسرحية « كازينو أم عنبر » ( عرضت عام ١٩٦٦ بإخراج المؤلف ) ، نقترّب من نموذج القلب السابق ، بما فيه من مواجهة للادعاء ، وبما يدل عليه من رمز البؤس والخواء في التغير ، لقد انتحلت « أم عنبر » بائعة الباقلاء ، إساءً غير اسمها ، وغنمت بذلك ثروة من إرث جدها المزعوم ، فانتقلت إلى حياة جديدة ، تنكرت فيها للماضي ، واصطنعت حياة ليست حياتها ، وأصبحت بثروتها ، تضع مواصفات الزوج المنتظر ، وتحولت بائعة « الباقلاء » إلى صاحبة « الكازينو » بأجوائه الغربية . ولم تعد بجذورها الشعبية تمنح قدرا من العطف عليها ، فهي ترح في ثراء ليس من صنعها ، وإنما اصطنعت الحيلة في نواله ، وكان لابد من أن تكشف لعبتها ليُزج بها في السجن ، بعد أن أسفرت حياتها المقلوبة عن مضمون بائس .

ويستمر الضوحي في تشكيل النماذج المقلوبة ، التي تخاطب العقل ، بفضل تصعيدها لعنصري الضحك ، والهزل من أكثر الحالات شذوذاً ، وبؤساً ، لتدل على أوجاع لا يمكن مداها عنها ، أو استمرار لعبتها ، فنجد في مسرحية « انتخبوني » ( عرضت عام ١٩٦٧ بإخراج المؤلف ) ، صورة بازغة الدلالة للمخادع ، الذي جاء بضمير الحيلة ، فيقع في مثلها . لقد جاء « شُخَيْر » من البادية يحمل نزقها ، غازيا ثروة أخيه الحضري « بو أحمد » ، وذلك بأن اتفق مع « دُعْمَة » الفتاة البدوية على أن تمثل دور ابنته ، التي سيزوجها من ابن عمها أحمد ، وبينما يزمع أحمد على إخبار والده بالزواج من « خولة » ، التي يجبها ، يفاجئه الأب بخبر قدوم عمّه من البادية ليزوجه من ابنته تحت التهديد بالسلاح

والقتل . ويضطر الابن إلى قبول هذا الزواج ، بعد أن أملى البدوي شروطه المادية الباهظة ، والمستغلة لثروة أخيه . غير أن « أحمد » تزوج في نفس الوقت من « خولة » ، وأدخلها البيت لتعمل خادمة وهنا يقع « شخير » في حبائل الحيلة ، فقد تعلّق قلبه بخولة ، واعترف أمامها بما دبر لأخيه ، وسمع الجميع اعترافه ، فكانت نهايته موجعة .

والكاتب يقرن في هذه المسرحية نموذج « البدوي » بالغرائز المادية السهلة ، كالاستئثار بالثروة ، وهو يبلور بذلك إحدى الصور البائسة في التغير ، قام بتجريبها في مسرحية « أصبر تشوف » ، حيث نجد فيها بدويا ، ( شخصية ثانوية ) قريب الشبه من « شخير » أراد الاستئثار بنصيب أخيه من الإرث . وفي كلتا المسرحيتين يقدم نموذجا صالحا للقلب وهو « البدوي » ، الذي أصبح بعد التغير غمطا لا مضمون له في الحياة الجديدة ، ما لم يندمج في عملية التمثل الاجتماعي .

وفي مسرحية « رزنامة »<sup>(١)</sup> تزداد نظرة الضوحي لبؤس التغير حتمية ، مع ارتبان التغير . بالثروة ، ولهاث البناء المادي ، ويبدو الإنسان بتجويفه الأخلاقي ، الذي يغترب به عن صنع التغير هو مرتبط القلق الدائم عند الضوحي ، فهذه المسرحية عبارة عن سلسلة من مواقف القلب الهزلية ، التي تجعل جميع شخصياتها ، تصطفق بؤسا وفراغا . لقد استلم « سبت » فراش الشركة خطاب الاستغناء عن خدماته ، فراح يقرؤه على زملائه من الموظفين ، مضيفا عليه بأنه حصل على مكافأة قدرها خمسة عشر ألف دينار ، فصدقوه وماتوا عيظا وغيره . وراحوا يتزلفون إليه ، ويضمرون خداعه ، فما إن يعلن عن رغبته في الزواج من أوروبية ، حتى تنكر الموظفة « رزنامة » في زيّ أجنبي فيقبلها زوجة له على أن يكتب لها كل ما يملك ، أو يعطيها مبلغا باهظا كمؤخر صداق ، إن لم يرغب فيها ، وحين يقرر « سبت » استمرار زواجه منها ، تطلب منه أن

---

( ١ ) عرضت مسرحية « رزنامة » بإخراج مؤلفها عبدالرحمن الضوحي في الكويت بتاريخ ٢١ يناير - كانون الثاني ١٩٧٠ كما عرضت في البحرين أيضا بنفس الإخراج عام ١٩٧١ .



يكتب أملاكه باسمها ، فلا تجد غير ملابسه القذرة ، وهنا يتلقن الجميع درسا قاسيا ، إذ لم يقتصر الأمر على رد الخدعة إلى نحرها ، وإنما وصلت إليهم جميعا خطابات استغناء عن عملهم في الشركة ، بسبب تغيبهم عن العمل .

لقد جاءت نماذج القلب في مسرحيات الضويحي مشكّلة لينابيع آلامه ، ومنصته لأشواقه نحو عقلنة المجتمع ، وليس أدل على ذلك من أن الضويحي لم يخضع لبعض العواطف التي اتسمت بجاذبيتها عند معظم كتاب المسرحية تقريبا ، كالعودة إلى الماضي مثلا ، بل إنه حين يرسم مشاهد توحى بانتمائها إلى ما قبل النفط ، يجعلها بالغة الرثاء ، مثيرة لعواطف الرثاء والإشفاق نحو الماضي ، وليس الاشادة ، أو الزهوبه ، كما نجد ذلك في التفاصيل الرثة التي حشدها في الفصل الأول من مسرحية « الجنون فنون » وفي الصورة الممضة للتخلف التي يرسمها في الفصل الأول من مسرحية « كازينو أم عنبر » ، حيث نجد مظاهر الفقر والقذارة ، ونقص الغذاء ، والمرض الذي يداوى بالكوي .

وتتسرب رؤية الضويحي العقلانية في تصويره لشخصية « البدوي » ، التي لم تتداخل فيها ذيول العواطف الرومانسية ، فقد جعل منه نموذجاً سهلاً للإقبال على الثروة ، والإغارة عليها بشتى الحيل ، وأوضح من ذلك كله نظرته العقلانية إلى نماذج « المرأة » . فهو متعاطف معها ، بقدر تجاوزها مع عمليات التمثل ، وإعادة التوازن إلى المجتمع ، ففي حين كانت ليلي في « غلط يا ناس » ، وشريفة في « سكانه مرته » ، وخولة في « انتخبوني » غير منسجمات مع النماذج البائسة ، أو المتقلبة ، لأنهن متعلمات ، فإن « جوهرة » في « أصبر وتشوف » ، و« أم سعود » في « سكانه مرته » ، وأم عنبر في « كازينو أم عنبر » يأتين مندجحات مع عملية الانقلاب البائس ، المجرد من أي مضمون ، لأنهن حاهلات أو غير متعلمات ، ولذا تعاطف الكاتب مع النماذج الأولى ، وانتصر لها ، بينما حمل على الثانية ، وجعل انتهاءها مؤسسا ، وحتميا .

### تشويحات ومضحكات المشهد المقلوب :

لا يمكن تحقيق الحالة المقلوبة في مشهدها الهزلي ، أو تأمل دلالاتها الاجتماعية

إلا من خلال ما تبعته من تشويهات ، وما تكشفه من أخلاق منحرفة . أو أخطاء فادحة . فالأسلوب الهزلي أيا كان قالبه ، ينطلق من فكرة أن ظواهر الأشياء ، التي تبدولنا ببريق أخاذ ، تنطوي على حقائق لا نجرؤ على التصريح بها ، وإنما نسترها بحجاب الخوف من تهدم الكيان الفردي ، ولنا في كوميديا مولير الهزلية ، أفضل الأمثلة على ذلك ، فهي تلجأ إلى أساليب المهزلة ، وخاصة حيل القلب ، وسوء التفاهم من نفس الفكرة السابقة . ففي « المثري النبيل » يتنكر كليونت في هيئة سيد تركي محترم ، لينال حظوة السيد جوردن ، وموافقة على الزواج من ابنته « لوسيل » . وهي حيلة تكشف النقص العقلي لدى برجوازي ، يتصنع المعرفة والذكاء . وفي « السيدات المتصنعات » تنكر الخادم في زي مركز ، فكشف تصنع السيدات ، وغرورهن ، الذي يأبى ظهورا ، وقس على ذلك مسرحياته الأخرى كالبخيل ، « ومدرسة الأزواج » ، « وطبيب رغم أنفه » وغيرها .

وتعيدنا الأمثلة السابقة إلى ما صنعتها مشاهد القلب والحيلة ، ومواقف الخداع والتنكر من مواجهة ، وتعرية للحقائق المخفية وراء النماذج البشرية التي خلقها عبدالرحمن الضويحي كما حدث في « رزنامة » ، التي يعتبر بطلها « سبت » الفراش ريبيا لخادم مولير السابق ، فما أن ادعى حصوله على الثروة ، حتى انفجرت حوله مشاعر الحسد ، والغيرة ، ومكائد التزلف ، والنفاق ، ولكنها لم تئل منه شيئا ، بقدر مانالت من أصحابها . ومرة أخرى تكشف الحيلة الهزلية في مسرحية « انتخبوني » تلك النية المضمرة ، التي بيّتها « شخير » البدوي من أجل السيطرة على ثروة أخيه ، عندما دبرت له « خولة » مكيدة للايقاع به على مشهد من الجميع ، وفي مسرحية « حرامي آخر موديل » ، تكشف الحيلة بأسلوب أكثر فجائية ، نموذجاً من الإجرام ، أكثر تسترا ، وأقوى خطرا ، وذلك عندما يكون رب الدار هو المسؤول عن سرقتها .

وندرك من ذلك أن التشويه الذي تظهره المهزلة عند الضويحي ذو نزعة روحية وحضارية ، تجسم ما هو مستور ، وغل من العادات والأفكار والقيم ، التي من

شأنها أن تؤجل عمليات التمثيل الاجتماعي باستمرار . ولو أن المرء تساءل عن حدود التشوّه الحضاري ، الذي يستطرد الضويحي في بسط تفاصيله خلال المشاهد المسرحية الطويلة ، لوجد أنه تشوّع يضرب في كل اتجاه بسبب ، انه في الأخلاق ، والعادات ، والتقاليد ، والقوانين ، والعواطف ، بل إنه في الأجسام ، والغرائز أيضا . ولا يمكن فصل النسق الواحد من هذه عن غيرها ، لأنها جميعا تشكل منظومة إنسان ينتمي إلى مجمل الظروف المعاصرة في مجتمع الخليج العربي . ولم يكن الضويحي بسبب ذلك معزولا عنها ، إنه في المسرحية الواحدة يمشد كل التفاصيل ، التي من شأنها أن تظهر مجتمعا غير سوي ، تتلاءم أجواؤه الشاذة مع العقدة المسرحية المقلوبة غالبا ، كما رأينا . وكان الضويحي - لهذا السبب - يعتمد إخراج مسرحياته بنفسه من أجل ضمان الإحاطة بكافة التفاصيل ، ومراعاتها ، بل إنه مع الإخراج ، يضيف تفاصيل أخرى ، قد لا توجد في النص المكتوب .

ولا يتسع المجال لعرض التفاصيل غير السوية ، التي بعث بها الضويحي فوق خشبة المسرح ، فهي كثيرة الإفراط ، مكررة التجسيد في معظم المسرحيات ، ولكنها رغم ذلك ترسم فجوة حضارية ، وروحية عميقة في مجتمع تتلاحق فيه أصداء التغير . ولعل من المفارقات البالغة الدلالة أن تلك التفاصيل غير السوية هي المصدر الأساس للضحك الغالب على أجواء الهزل ، فالضويحي في « سكانه مرته » ، يجعلنا نضحك من تلك الأسرة ، التي تلحأ إلى طقوس الزار بحثا عن العلاج لمشاكل ، هي من صنع الزوجين نفسيهما ، كما يجعلنا نضحك من ظاهرة الإكراه على الزواج في مسرحية « انتخبوني » ، التي ينطلق فيها من إحدى تقاليد البادية في تزويج بنت العم لابن عمها . وفي مسرحية « أصبر وتشوف » ، نضحك بمرارة شديدة من التحول الآلي ، لمركز الاستبداد في الأسرة من جراء التحول الفسيولوجي ، الذي طرأ على الزوجين ، فجعل المرأة ، وقد أصبحت رجلا ، تنتقم من عبوديتها السابقة .

وهناك نماذج بشرية شغف الضويحي بملاحقتها في مشاهد مكررة ، مغرقة في

الضحك ، إلى درجة الإسراف ، ولكنها تعبر عن أكثر مظاهر الفجوة الحضارية عمقا . فلا تكاد جميع المسرحيات التي كتبها الضويحي تخلو من مجنون ، أو معتوه ، أو أعرج . قد لا يخرج دوره عن الجملة ، أو الجملتين ، ولكنه بمظهره الجثمانى المشوّه يظل عنصرا هاما في تشكيل العالم المسرحي عند الكاتب .

ومن هذه النماذج البشرية التي جعل الضويحي منها نقائص للتحضر والتمثل الاجتماعي « البدوي » الذي بعثه على المسرح مرتين كما سبقت الإشارة إلى ذلك . ورجل الدين « الملا » ، الذي بعث نموذجه « المشوّه » في أربع مسرحيات هي « اصبر وتشوف » ، « الجنون فنون » ، « حرامي آخر موديل » ، و « انتخبوني » . وفي كل مرة يكون في صورة من يتخذ الدين ستارا لأطماعه ، وميوله الغريزية ، إنه ينال الخطوة والاحترام ، ولكنه أول من تستثيره المادة ، والرغبة الفردية ، فهو رجل يتحرك مع مصالحه بآلية يبرّرها دوما باللاجوء إلى الدين . نجده مثالا في « اصبر وتشوف » يتفق مع البدوي على تبرير حرمان « جوهر » من الإرث بأنه تناول مادة مخدّرة قبل إجراء العملية ، التي حوّلتها من أنثى إلى ذكر . فهو يقول له :

« المادة المخدرة هي البنّج الذي وُضع لك قبل العملية لأن البنّج مخدّر والمخدّر ابن عمّ المسكّر وكل مسكّر حرام »<sup>(١)</sup> .

لقد وجد الضويحي في هذا النموذج ، القابل للتشويه مرتعاً خصباً للضحك ، فجعل منه جسما لا يتحرك ، أو يتكلم على المسرح إلا مصحوبا بعاصفة من الضحك ، وإذا كانت أوضاع الجسم الإنساني - حسب تحليل برجسون - وإشاراته ، وحركاته تكون مضحكة على قدر ما يذكرنا هذا الجسم بمجرد آلة<sup>(٢)</sup> فإننا لانجد مصداقا لذلك أفضل من « الملا وجدي » في مسرحية « حرامي آخر

---

( ١ ) مسرحية « اصبر وتشوف » الفصل (٣) صفحة (٦) مخطوطة : المسرح الشعبي .

( ٢ ) هنري برجسون ، الضحك ، بحث في دلالة المضحك ، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبدالدائم ص ٢٦ .

موديل » ، « أو الملا نوح » مع « المأذون » في مسرحية « انتخبوني » . ذلك أن جميع الأساليب المعتادة في المهزلة من تكرار دوري لكلمة ، أو مشهد ، أو عكس تناظري للأدوار ، ونحو ذلك من الأساليب التي تنبع من مبدأ « برجسون » السابق نجدها مستخدمة مع هذا النموذج أكثر من غيرها في مسرحيات الضوحي . فالملا وجدي « لا يكاد يخرج على المسرح ، حتى يبدأ في إثارة حوار يتسم بالآلية المضحكة ، فهو ما أن يسمع كلمة « مرحبا » حتى يرد عليها : « مرحبتين » . ثم يستمر هذا المظهر في التكرار ، والاتصال في عدة مواقف ، تبدو أحيانا في شكل مفاجيء ، باعث للمضحك الفاقع ، بل إن الضوحي يصعد هذه الحالة ، فيجعله لا يكاد يسمع حروفا قريبة من حروف « مرحبا » حتى يرد عليها : « مرحبتين » كما نلمح ذلك في هذا الجزء من الحوار :

نصيب : إِنزَيْن مَلَا وَجْدِي إِشْوَجْدَكَ عَلَيْهِ تَشْرَبْ  
ملا وجدي : ملا وجدي وَجْدَةٌ عَلَى فُنْيَالٍ إِقْهَوَةٌ إِقْنَدُ رَاسَهُ

نصيب : إِقْهَوَةٌ مُرَّةٌ

ملا وجدي : مَرَجِّبَتَيْنِ

نصيب : أَنَا أَسْأَلُكَ مُرَّةً ( يسد فمه ) يَقُولِي مَرَجِّبَتَيْنِ

ملا وجدي : مُرَّةٌ يَبُهُ مُرَّةٌ

نصيب : ( يضرب الجرس )

بدر : نعم

نصيب : عَطْنَا قَهْوَةً

بدر : مُرَّةٌ

ملا وجدي : مَرَجِّبَتَيْنِ

بدر : مَنْ دَاسَ عَلَى عِصْبِصِكَ إِنْتِ

نصيب : إِلَيْهِ يَبُهُ مُرَّةٌ

ملا وجدي : مَرَجِّبَتَيْنِ . «<sup>(١)</sup>»

( ١ ) مسرحية «حرامي آخر موديل » الفصل الثاني صفحة (٦) المسرح الشعبي .

ويستطرد الضويحي مع آلية الحوار السابقة في موقف لا يكاد « الملا وجدي » يسمع فيه كلمة « مرتاح » ، حتى يرد عليها بآلية : « مرحبتين » . ونعتقد أن هذه الصورة البالغة الهزل لرجل الدين ، رغم اسرافها المقبول ، حسب التقاليد الفنية في المهزلة إلا أنها تظل غير مجردة من مضمونها الانتقادي . « فالملا وجدي » صورة أخرى من بطل المسرحية « بوعبدالله » لأنه لا يختلف عنه في ازدواجيته الجامعة لعنصري الخير الظاهر ، والشر المبطّن . إنه مجرم يتستر بالدين وراء احترام السرقة ، والابتزاز ، ولذا جاءت الآلية السابقة في الحوار ، أو الحركات لتُسيغ عليه ثوبه الحقيقي . فهو جسد مجرد من روحانية الدين ، والضحك الذي يتبنا من الحوار السابق ، إنما هو ضحك من الخواء الروحي لشخصية يفترض امتلاؤها الروحي ، ولامراء في أن ذلك يعد ضربا من التشوه الغائر ، الذي ينبثق - بالضرورة - من ينابيع النموذج المقلوب .

### حتمية الاعتدال والتوازن :

المهزلة تنطلق - غالبا - من فلسفة اجتماعية متفائلة ، ومسالمة ، تتفق وظائف الضحك فيها مع برامج الإصلاح الاجتماعي ، وقد وصف « فرويد » نكات المهزلة بأنها « كثارسية » أساسا ( أي تطهيرية ) إنها تحرير لا إثارة <sup>(١)</sup> . كما وصف البعض ضحك المهزلة بأنه « الثأر السلمي العادل لجماعة الضعفاء ، مما يجعله أدعى لأن يقترن بالوظيفة الاجتماعية النافعة » لا باعتباره أداة محافظة تضمن بقاء التقاليد ، واستمرار الآداب العامة المرعية فحسب ، وإنما باعتباره أيضا وسيلة فعالة لتحقيق ضرب من التغير الاجتماعي <sup>(٢)</sup> . وفي سبيل ذلك لاتهدف وسائل المهزلة إلى أكثر من المحافظة على الكيان الفردي ، واستتباب عمليات الضبط الأخلاقي ، وإعادة الأوضاع المنحرفة إلى شكلها الطبيعي ، وتعديل مظاهر النقض والتشوه ، وتحقيق المصالحة بين الطبقات الاجتماعية ، وربما كانت المهزلة أكثر الأشكال الداعية إلى التقارب بين غماذج الفقر والغنى .

( ١ ) أريك بنتي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٢٣٤ .

( ٢ ) د. زكريا إبراهيم « سيكولوجية الفكاهة والضحك » ، ص ٦٩ .

وتنطبق هذه الوظيفة الإصلاحية مع النموذج الهزلي المقلوب عند الضوحي ، ولكن مع تميزها بالطابع الحتمي ، ذلك أن العقدة المقلوبة لا يمكن استمرارها ، أو قل بأن الوضع الاجتماعي المقلوب لا يُحتمل فترة طويلة من الزمن ، إنه ما أن يبدأ حتى تغصّ الشخصيات اختناقاً باجوائه ، ولذا كان لا بد من الاسراع في تحريرها ، واعتدال الشيء المقلوب ، بالوسائل المتبعة عادة في المهزلة ، وإلا تحولت هذه إلى مأساة . . أو ميلودراما .

وقد نهج الضوحي في إعادة النموذج المقلوب إلى التوازن الطريقة « الكثارسية » ، التي لا تخلو من مضمون الأسى ، والإشفاق ، ولكن من غير اراقة لدماء ، أو سقوط تام للنماذج البشرية . لقد كشفت المحكمة تلاعب « مبارك » عندما انتحل شخصية المحامي في مسرحية « الجنون فنون » ، فزجت به في السجن ، وفي مسرحية « رزنامة » يعاقب جمعة وخيس ورزنامة بخيبة أمل من ثروة وهمية ، وبالإستغناء عن أعمالهم في الشركة . أما المجرم ، الذي خرج بلبوس الخير ، فقد عُري أمام الجميع واقتيد إلى السجن في « حرامي آخر موديل » . ولم يجد « شخير » البدوي في مسرحية « انتخبوني » سوى عزلته ، وخيبة نواياه في استغلال ثروة أخيه . كل هذه حلول مؤسفة حقاً ، ولكنها خفيفة ، لا يثقل احتمالها أمام المتفرج ، لأن فكرتها لا تتجاوز الإصلاح السريع لمظاهر الانقلاب ، والاخلال ، التي لا تتسم بأبديتها في المجتمع .

وأبلغ ما وصت إليه مصائر النماذج المقلوبة في مسرحيات الضوحي نجده في مسرحيتي « سكانه مرته » و« اصبر تشوف » ، فقد ارتد الوضع الهزلي المقلوب في الأولى بكارثة جعلت « بوسعود » يبكي استسلامه ، وخضوعه في مشهد يوحي به بالتطهر ، رغم ما سبقه من ضياع وتفريط . أما الثانية فقد تميّز اعتدال الموقف المقلوب فيها بتطهير ينبعث لنا من اللاوعي ، ذلك أن انقلاب الزوجة المضطّعدة إلى زوج يضطّهد زوجته بعد أن كانت زوجها له ، ثم انتهاء ذلك بكارثة الطلاق ، لم يكن أكثر من حلم رآه « عبدالعزيز » في منامه متأثراً بمعاشته للخلاف الدائر بين أمه وأبيه ، ومن ثم كانت هذه المسرحية من خلال مزاجتها بين الحلم والواقع في

مصير النموذج المقلوب ، أكثر مسرحيات الضوحيي توغلا في تحرير المشاعر ، وأبلغها في استعادة التوازن ، وأقربها إلى الاحتفاء بالتنبؤ المسالم ، الذي يدعو إلى المحافظة على الكيان الاجتماعي للأسرة .

لقد تبلورت أفكار المهزلة عند الضوحيي ، ومعارضتها لتجويقات الفراغ الحضاري في تلك اللحظات التي تتوتر فيها العقدة المقلوبة ، ولا تجد بداً من الاعتدال ، وحين يبحث المطلع في أعمال هذا الكاتب عن أفكاره وفلسفته الاجتماعية لا يجدها في ثنائيا موقف المسرحية ، ومشاهدها ، وإنما يجدها متجمعة في موقف تلفظ فيه الصورة المقلوبة أنفاسها الأخيرة ، لتعيد كل شيء إلى صوابه . ومن أجل ذلك فإن حوار الضوحيي حوار مسرحي محض ، يتمتع بعذوبة ، وعفوية ، طالما الموقف مقلوبا ، محتدا بعدم التوازن ، في حين أنه ينتهي مع انفراج العقدة المقلوبة إلى حوار تعليمي ، وخطاب تقرير ي يستبر الفكرة ، ويبرزها في حجم بالغ . ويمكن ملاحظة ذلك في جميع مسرحياته التي تعرضنا لها ، فهو مثالا يرد الكارثة التي تعرضت لها الأسرة في « سكانه مرته » إلى ضعف شخصية الأب ، من خلال فقرة خطابية أخيرة تلقيها « شريفة » ، وهي في حالة بكاء . وفي خاتمة « حرامي آخر موديل » يقف « معتوقه » ، الذي اتهم بالسرقة بعد أن ضبط « بوعبدالله » متلبسا بجريمة السرقة ، ليقول الجملة التقريرية - الخطابية الوحيدة في النص وهي :

« يا بوعبدالله تستطيع أن تخدع الناس بعض الوقت . . ولكن لا تستطيع أن تخدع الناس كل الوقت . . يا بوعبدالله الحقيقة إنّي ما أنكر معروفك . . ما أنكر فضلك ، لكن الواجب يحتم عليّ أن أقوم بعمل خير قيام بعيد عن العواطف حفظا لسلامة الوطن والمواطنين »<sup>(١)</sup> .

ورغم جفوة الأسلوب التعليمي وسذاجته الغالبة ، التي يقود إليها التسرع في الإفراج عن المواقف المقلوبة ، إلا أن الضوحيي يتنبه أحيانا لخطورة ذلك على

---

( ١ ) مسرحية « حرامي آخر موديل » مخطوطة ، المسرح الشعبي .



البناء المسرحي ، ولذا فقد نأى عنه في آخر مسرحياته ، وهي « رزنامة » . كما أنه استنبط مشهدا مسرحيا لَمَّا حَاقَ في « انتخابوني » استعداد فيه الصورة المعتدلة ، لنماذج البشرية بدلالة موحية . فقد جعل أغلب هذه النماذج ، يعيش « خولة » ، التي دخلت الأسرة كخادمة ، بينما هي زوجة أحمد ، الذي تحبه . . ومن ثم يختصم البدوي ، « وبو أحمد » ، وابنه « الملا نوح » ، و « المأذون » في الاستئثار بحب خولة ، ولكنها تُعرض عنهم جميعا ، وتبادر إلى اختيار حبيبها « أحمد » ، حين أعطيت لها حرية الاختيار قائلة للجميع :

« الحقيقة يا جماعة . . . لا إنت . . ولا إنت . . ولا إنت . . . ولا إنت . .  
كلكم ما تقدرون إتعيشون ويأي . . ما تقدرون تفهموني . . أنه آتخب اللي  
يفهمني ، ويفهم حقوقي ويحقق إمنيائي . . ويشاركني مشاكلي . . اللي بحياته ما  
تمنه غيري . . مؤانثو كل واحد منكم يبى يترك زوجته على شاني . . مثل ما  
بتركون زوجاتكم على شاني اليوم يمكن تتركوني باجر على شان غيري . . أنه  
آتخب حبيبي ونور عيني . . . أحمد . » <sup>(١)</sup> .

ولا شك أن خولة تتكلم هنا بضمير الكويت ، فقد جاء موقفها السابق يحمل أكثر من دلالة ، فهو انتصار للإرادة ، واتجاه إلى ضرورتها القصوى ، من أجل إحداث التوازن المطلوب . وهو أيضا اتجاه يؤكد على أن مستقبل التغير ، مرهون بالجيل الذي خلقتة التغيرات الجديدة . . . جيل « خولة » و « أحمد » . وأن عمليات الإخلال بالتمثل الاجتماعي ، والتوازن في الأفكار ، والقيم مردود إلى الجيل ، الذي لم يحقق الاندماج الكامل ، والتمثل الحقيقي للتغير ، وهو جيل « شعير » البدوي ، و « ملا نوح » ، رجل الدين ، و « بو أحمد » الزوج التقليدي .

ويمكن الانتهاء بعد ذلك - اعتمادا على متابعتنا السابقة - أن المهزلة الفنية عند عبد الرحمن الضويحي ، تبرز نوعاً من التمهصل الآلي في مشاهد السلوك والعادات

---

( ١ ) مسرحية « انتخابوني » الفصل الثالث ، المشهد الثاني ص ١٥ ، مخطوطة ، المسرح الشعبي .

والأخلاق ، التي كانت تتمسرح في الحياة الاجتماعية . وكأن « النموذج المقلوب » الذي تميّز الضوحي باستخدامه هو الشكل الهزلي ، الذي جعل تلك المشاهد على صلة قوية بديناميات التغير ، إذ منحت إمكانات النموذج السابق ، مخيلة حرة في تشكيل الموضوعات الأخلاقية ، والاجتماعية المألوفة ، التي كانت تنصّت لايقاعات التغير ، رغم ضجيج المهزلة ، وأجوائها الزاعقة .

وقد تحكّمت الإرادة الجمالية وحدها - عبر صياغة « النموذج المقلوب » - في مظهر الانصات لحركة التغير ، بحيث بات من الواضح أن تجربة الضوحي مع المهزلة الفنية كانت تتأمل في ردود فعل التغير عن قرب شديد منها . وتعبير آخر فإن أشكال القلب السابقة عند الضوحي هي نماذج لحركة التغير ووسيلة للتحكم في درجات الاقتراب من ذبذبتها ، بصورة أساسية . سواء كان ذلك صادراً عن وعي الكاتب ، أو عن لاوعيه . وقد دلّ ذلك على قدر معقول من التماسك الفني في التجربة السابقة ، بحيث أنها ستلقى آثاراً واضحة لدى بعض كتاب المسرحية ، أمثال صالح موسى في الكويت ، وراشد المعاودة في البحرين ، كما سنرى ذلك في مواقع أخرى من هذه الدراسة .



## الفصل الثالث

### النشكيل الهزلي من "الهوة الثقافية"

تستقطب المهزلة الفنية أبرز مواقف « البرجوازية المعارضة » لتناقضات التغير الاجتماعي . ليس بسبب انتهاء كتابها إلى هذه الطبقة الاجتماعية ، مباشرة فحسب ، وإنما لأن الكثير من تلك التناقضات أصبحت معدة للتمسرح الهزلي ، منذ أن خلقت التغيرات الاقتصادية نماذجها الاجتماعية الجديدة ، كالابن الذي ينتمي إلى أسرة ثرية أوفقيرة ، « أصيلة » أو « بيسرية » ، والغني الذي اكتسب الثروة من غير حق . أو الذي هبط عليه « الثمين » دون غيره ، أو الذي تحول من غمط وسيطي في التجارة إلى غمط آخر ، اقتضته التبعة الجديدة للسوق الرأسمالية . ونحو ذلك من النماذج التي أتت بها الفاعليات الاقتصادية ، مدعمة - على الأغلب - بالمعايير والتقاليد الاجتماعية ، التي حفظت لها مكانتها ، فأصبحت بوضوحها ، وغمطيتها قابلة للتمسرح ، والنموذج الهزلي .

وقد كانت المعارضة منبعاً دينامياً لنموذج عبد الرحمن الضويحي « المقلوب » لأن مسرحياته الهزلية السابقة تنطلق من رفض الانحراف المتطرف ، الذي يصل إلى درجة التعاكس مع سلاسل الاتصال اليومي ، بما فيها من تقدم ، ونزوع أمامي . وما يميز تلك المهزلة عند الضويحي ، أن « الانقلاب » فيها ، يمثل مادة منتزعة من الواقع الاجتماعي المقلوب ، بتناقضاته اللفظة ، كما كان رمزاً لها في آن واحد . ولكن رغم ذلك فإن شخصياته ، لم يكن بإمكانها أن تنغمس مباشرة ، فيما هو جوهري من التناقضات الاجتماعية السائدة ، ذلك أن مسرحياته تبرز - أساساً - التخلخل الداخلي ، الذي تتعرض له بعض الفئات البرجوازية ، كما تبرز عدم توازنها النابع من اهتزاز تركيباتها ، والتشكك الدائم في مؤهلاتها الاجتماعية ، والحضارية ، فليس « بوسعود » ، أو « مبارك » ، أو « جوهر » أو

« أم عنبر » ، أو « يو عبد الله » ، أو « شخير » إلا نماذج معدة أساساً للأنهار ، بحكم أن أوضح سماتها : هشاشة تكوينها الاجتماعي ، والفكري ، الذي يجعلها سريعة السقوط .

لم يكن ابتداء « النموذج المقلوب » ، إذن إلا مواجهة لذلك التهافت الداخلي ، لأن الضوحي مع هذا النموذج إنما يقف شاهداً على ذلك المنظر المؤلم ، الذي تكشف فيه نماذجه الاصطناعية ، تحول آمالها الى أوهام . إن تكنيك « النموذج المقلوب » ينضوي - سوسولوجيا - مع أوهام البرجوازية وادعاءاتها ، التي تزداد حدتها مع سرعة التغير ، وما فكرة انتحال أبطال المهزلة عند الضوحي لشخصيات ، أو مواقف ليست على صلة حقيقية بها إلا ضرباً من الاستقطاب ، لتزايد درجات الدافعية الفردية في التسلق . . . أو التجاوز للقوانين ، وقواعد النظم ، والأخلاق . . . فهل يمكن لمثل هذا التكنيك أن يستمر مع تطور المهزلة الفنية . . وتطور أشكال ردود فعل التغير في المجتمع . . ؟

لا يستمر ذلك التكنيك حين تتجه المهزلة الفنية إلى تشكيل قالبها الفني من بين ردود فعل التغير ، وتناقضاته الأكثر دياكتيكية ، وخاصة مع وضوح الصراع بين رموز النظام القديم ، ورموز النظام الجديد ، أو مع وضوح الصراع حول القيم المتغيرة ، ووضوح مظاهر المفاجأة ، والسرعة في التطور المادي . ذلك أن المهزلة الفنية تستمد وجودها من جديدات التغير باستمرار ، ومادام المجتمع يتفاعل كل يوم بمظهر جديد ، فإن مفهوم المهزلة لا يمكن أن يثبت مع أحد الأساليب الجامدة ، وهذه طبيعة لصيقة بالفن على وجه الأجمال ، لأن « مفهوم الفن المنفصل عن العملية المتعاقبة العامة للتطور الاجتماعي ، إنما هو وهم ، وطالما لا يستطيع الفنان أن يتهرب من تغيير الحياة التي هي دائماً في حالة من التقدم ، فكأن من الأفضل له تقويم موقفه » ، وتأدية دوره في عملية التطور »<sup>(١)</sup> . وهذا

---

( ١ ) هيربرت ريد ، الفن والمجتمع . ترجمة فارس مري ظاهر ، دار القلم ، بيروت ، الطبعة الأولى عام ١٩٧٥ ، ص ١٧٣ .

يعني أن نشاط التجربة الابداعية ، ينبغي له أن يندمج على نحو متكامل مع تلك العملية ، بحكم ضرورة التعاقب والتطور الطبيعية .

وبهذه المثابة كان من الطبيعي للمهزلة الفنية - خاصة بعد أن وضحت أشكال ردود فعل التغير لدى البرجوازية المعارضة ، التي أبدعتها - أن تشكل قالبها الدرامي لا من التهافت الداخلي لإحدى الفئات الاجتماعية ، فحسب ، كما صنع الضويعي في أغلب اعماله المسرحية ، وإنما من صراع أكثر شمولاً وديناميكية ، يتلور - بوجه خاص - من تصادم شرائح البرجوازية ، العليا ، والوسطى ، والدنيا ، بمصالحها الجديدة ، التي حافظت عليها بوسائل الدعم والضبط الاجتماعي ، وخاصة من منظور القيم والعادات . لقد جاءت المهزلة ابتداءً للرؤية الاجتماعية الجديدة ، المتحررة ، وتبشيراً بانتصاراتها ، إنها حصيلة لمعارضة البرجوازية الصغيرة ، التي حررت أفكارها من السلطة الرسمية ، ونفذ القوى الاجتماعية الكبرى .

لقد ظهر منذ منتصف الستينات ، وحتى أواخر العقد السابع العديد من كتاب المهزلة الفنية ، الذين اتجهوا إلى خلق القالب المحلي لهذه المهزلة من معطيات المعارضة ، ومن انغماس تساؤلاتها في حركة التغير باستمرار . وأبرز الكتاب الذين توليهم دراستنا دوراً في خلق ذلك القالب حسين الصالح الحداد ، وصالح موسى . فقد جعل كل منهما ينابيع المعالجة الهزلية في عقدتين : الأولى : عقدة الصراع حول القيم المتغيرة . والثانية : عقدة الثروة المفاجئة . ولاتنصل هاتان العقدتان عن بعضهما في إطار التحليل السوسيولوجي العام ، بحكم ماتصطنعه الثروة الاقتصادية عادة من تغيرات قد تدفع إلى تحديث القيم ، أو تعرضها للاهتزاز . لأن القيم الاجتماعية - كالتقاليد والعادات ومعايير الإرث - مهما اتسمت قواعدها بالثبات ، والتحكم ، إلا أنها تكون عرضة لعمليات التبدل ، والتكيف الاجتماعي ، مع ما يطرأ على الأسرة مثلاً من تبدل في مستوى المعيشة ، أو اختلاف في موقع السكن ، أو خضوع لأشكال الانتشار الثقافي ، عبر تطور وسائل الاتصال ، وانفتاح المجتمع على الأنشطة الاقتصادية الحرة ، واقتنائه

لأدوات التكنولوجيا . ومن أجل ذلك فإن عقدي القيم الاجتماعية المتغيرة والثروة المفاجئة ستكونان في كثير من الأعمال المسرحية الهزلية وجهين لعقدة واحدة وهي « الهوة الثقافية » .

إن « الهوة الثقافية » حصيلة لطبيعة التغيرين الاجتماعي ، والبنائي في مجتمعات الخليج العربي ، اللذين جاءا في كثير من مظاهرها ، نتيجة تغير مفاجيء في الثروة القومية ، ولاشك في أن مشكلة « الهوة الثقافية » تعتبر إحدى مشاكل التغير في المجتمعات المعاصرة ، وليس مجتمع الخليج العربي وحده ، وافترض هذه المشكلة يقوم على فكرة « عدم التناغم الواضح بين النمو التكنولوجي السريع ، وبين التحول البطيء في النظم العائلية والسياسية وغيرها من النظم ، وكذلك في المعتقدات التقليدية والاتجاهات . »<sup>(١)</sup> وتحقق « الهوة الثقافية » بهذا المعنى في مجتمعات الخليج العربي بناء على تفاوت معدل التطور الاقتصادي . مع معدلات التطور الأخرى ، وخاصة فيما يتصل بالنظم والمعتقدات ، فقد لاحظ أكثر من باحث اجتماعي ما يعاني منه المجتمع الكويتي - مثلاً - من مظاهر التخلخل الثقافي ، « والصراع بين القديم والحديث ، وتضارب أساليب التفكير ، والقيم والعادات ، والسلوك ، وغير ذلك من الظواهر النفسية والاجتماعية المصاحبة للتغير الاجتماعي السريع »<sup>(٢)</sup> . كما لوحظ الكثير من المعدلات غير المتوازنة في نمو القوى البشرية ، بحيث اتخذت الزيادة الهائلة في إعداد القوى العاملة في السوق الكويتية ، اتجاهاً غير متوازن بين أعداد الكويتيين ، وغير الكويتيين<sup>(٣)</sup> . وعلى وجه الإجمال فإن المجتمع في الكويت والخليج العربي شهد نوعاً من التغير المتسارع في جوانب الحياة المادية ،

---

(١) بوتومور ، تمهيد في علم الاجتماع دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ترجمة د . محمد الجوهري وآخرون ص ٣٥٠ .

(٢) د . محمود عبد القادر ، التوافق النفسي والاجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته ، رابطة الاجتماعيين ، الكويت ١٩٧٥ ، ص ١١ .

(٣) د . محمد عبده محجوب ، الكويت والهجرة ، دراسة للآثار الديمغرافية والاجتماعية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية بدون تاريخ ، ص ٢٠ .

في الوقت الذي ظلت الجوانب الثقافية أو غير المادية تعاني ببطء شديداً في النمو .

هذه المشكلة بطرفيها سألني الذكر ( القيم المتغيرة - الثروة المفاجئة ) لم تكن بمظهر خفي ، وإنما كانت ظاهرة متورمة أمام فئة البرجوازية المعارضة ، ( ولذا لا يرجع الفضل في تحليلها إلى الدارسين الاجتماعيين الذين كثيراً ما أشاروا إليها في بحوثهم مع بداية السبعينات ) إذ كانت تلك الفئة الاجتماعية تعيش بمرارة شديدة ، ما بعثه التغير الاقتصادي من مشاكل وتناقضات جديدة . لقد وقعت هذه الفئة على السفح من النظام الاجتماعي للجيل الثاني بعد ظهور النفط ، ولذا قدر لها أن تكتشف - بنفسها - مشكلة التخلف ، أو الهوة الثقافية ، لأنها الفئة التي تحملت أكثر من غيرها أعباء الصراع مع التقاليد ، والمعتقدات الغيبية ، والمعايير القبلية ، كما تحملت عنف المواجهة للبرجوازية التجارية ، ونحوها من الفئات الاجتماعية ، ذات النفوذ الاقتصادي الكبير في المجتمع ، وليس أدل على ذلك من أنها ( مشكلة الهوة الثقافية ) أصبحت بفضل البرجوازية المعارضة لها ، أقوى المظاهر الاجتماعية ، التي شكلت القلب الدرامي للمهزلة الفنية ، والدراما المحلية بصورة عامة .

إن تاريخ معالجة هذه المشكلة ، على المسرح يرجع إلى أول مسرحية يكتبها صقر الرشود وهي : « تقاليد » ، التي عرضت بإخراج محمد النشمي عام ١٩٦٠ طارحة على جمهور المسرح لأول مرة نموذجاً للمثقف ، الذي تتعارض نظراته العصرية مع تقاليد الأسرة ، ونظامها القبلي ، فقد تزوج بطل المسرحية ، الذي ينتمي إلى أسرة ذات أصل قبلي من فتاة لاتنحدر من أصل قبلي ، مخالفاً بذلك القيمة الاجتماعية المتوارثة ، ومعرضاً تقاليد الأسرة للتخلخل ، وكاشفاً بذلك عن مضمون « الهوة الثقافية » . وهو أن وثبات التغير الاقتصادي ، لم تأت على قيمة كهذه القيمة ، وإنما تركتها مع ثباتها . . . أو تغيرها للزمن . وإذن فإن معالجة هذه المشكلة على المسرح في فترة مبكرة ، تدل على أنها ظاهرة متمكنة في المجتمع ، كما تدل أيضاً على مدى التوافق الزمني بين الدينامية الكامنة في تلك المشكلة ، والاستجابة لمسرحتها في القلب الدرامي .

ورغم ما في مشكلة « الهوة الثقافية » من طابع القسوة ، وتناقض الأهواء ، والأفكار ، والمفاهيم ، إلا أنها لم تتناقض مع طابع المهزلة الفنية ، بل ظلت التناقضات الحادة في هذه المشكلة ، تمثل الروح المؤلة الشاملة للكوميديا الهزلية المحلية ، لقد شكلت عقدتها الفنية - غالباً - من الفكرتين ، اللتين سبقت الإشارة إليهما : « التقاليد المتغيرة » و « الثروة المفاجئة » ، فبنت مسرحيات حسين الصالح وصالح موسى أفكارها ، وتفصيلها المسرحية من مشاكل لا تخرج عن الفكرتين السابقتين ، كمشكلة التناقض بين « الأصيل » ، الذي يتمتع بالانتماء القبلي ، و « اليسري » . الذي لا يتمتع بمثل هذا الانتماء ، بحيث يعتبر في نظر المجتمع « لأصل له » ، وإلى جانب هذه المشكلة ، نجد مشاكل ردود فعل الثراء المفاجيء ، التي تبعثها المهزلة ، غالباً من خلال عملية « التثمين » ، أو أي شكل من أشكال التحول السريع من الفقر إلى الغنى .

لقد كتب حسين الصالح نحو خمس مسرحيات ، قدمتها فرقة « المسرح الكويتي » ، التي ساهم في تأسيسها ، وهي : « ناس وناس » التي أخرجها محمد النشمي عام ١٩٦٦ ، و « عتيج الصوف ولا جديد البريسم » ، التي أخرجها المؤلف عام ١٩٦٧ ، « ومشروع زواج » ، التي أخرجها سعدون العبيدي في يونيو/حزيران عام ١٩٦٩ ، و « شرايكم يا جماعة » ، التي أخرجها المؤلف في أغسطس/آب عام ١٩٦٩ ، و « عضنى وأعضك » التي أخرجها المؤلف أيضا في فبراير/شباط عام ١٩٧٠ . وتعتبر تجربة حسين الصالح مع الإخراج المسرحي أكثر غزارة ، وتنوعاً فقد أخرج - دون مسرحياته - نحو تسع عشرة مسرحية مؤلفة ، أو معدة عن نصوص عربية ، أو عالمية . (١)

---

( ١ ) أخرج حسين الصالح الحداد اثني عشرة مسرحية لفرقة المسرح العربي وهي على التوالي : اغنم زمانك لعبد الحسين عبد الرضا و « الكويت سنة ٢٠٠٠ لسعد الفرج ، و ٢٤ ساعة إعداد جعفر المؤمن ، وحط حيلهم بينهم إعداد سعد الفرج و « من سبق لبق » لعبد الحسين عبد الرضا و « الليلة يصل عقان » و « القاضي راضي إعداد محمد جابر ، و « حط الطير طار الطير » لعبد الأمير التركي ، و « مطلوب زوج حالاً ، إعداد عبد الحسين عبد =



ورغم أن بدايات هذا الكاتب والمخرج ، قد ارتبطت بمدرسة الارتجال مع عبد الرحمن الضويحي ، ومحمد النشمي ، إلا أنه يختلف عنها في طابع المهزلة ، وخاصة في مزاجها النفسي ، فإذا كان الضويحي قد استمد من الارتجال المسرحي الجانب المسرف في الضحك ، فإن حسين الصالح يستمد جانبه الأكثر رزانة من الاحتفال بالمشكلة الاجتماعية ، وقد بدا ذلك واضحاً منذ أول عهده بالمسرحية المحلية ، عندما اشترك مع عبد الرحمن الضويحي في كتابة مسرحية « سكانه مرتة » . إذ بددت خافتها الميلودرامية أجواء الهزل البالغ ، التي فاضت بها مشاهد المسرحية ، مظهرة بذلك كيف كانت أسباب الخاتمة المؤسية ، تنوغل حياة الأسرة ، في صورة يغشيها الطابع الهزلي ، ويكاد يطمسها أيضاً ، لولا اختيار بعض الملحظات الطافحة بالشجن .

ولقد استمر حسين الصالح في خط يكاد يخرج كثيراً عن الخط الفني ، الذي تم التعرف عليه في مسرحيات الضويحي ، ذلك أن الفكرة ، أو المشكلة الاجتماعية بدأت تستغرق أجواء التشكيل المسرحي ، وتغزو اهتماماتها مظاهر الهزل ، لتجعل آثارها مؤجلة أحياناً ، أو جزئية ، أو مغشية ، وفي كل الأحوال فإن حسين الصالح عكس الآية التي انتظمت من خلالها المهزلة الفنية عند الضويحي ، فبدلاً من أن يكون اللبوس الهزلي للمشكلة الاجتماعية كثيفاً غزيراً ، أصبح في مسرحيات حسين الصالح ضعيفاً رقيقاً ، ويكاد أن يكون قشوراً تذروها آلام المشكلة الاجتماعية .

ولعل من الضرورة التنبيه إلى جانب هام في سياق تشكيل العمل المسرحي عند هذا الكاتب ، وهو أن عدم ثبات التوازن بين تباريح المشكلة الاجتماعية ،

---

= الرضا ، وسعد الفرج ، وعالم نساء ورجل إعداد جعفر المؤمن ، وثلاثون يوم حب إعداد أنور عبد الله ، وإمبراطور يبحث عن وظيفة للدكتور سمير سرحان . أما فرقة المسرح الكويتي فقد أخرج لها سبع مسرحيات وهي « حجي فقير وآخر لحظة » لرضا علي حسين و « التواخذه » لسالم الفقعان و « لعبة حلوة » لماريفو و « سهارى إعداد حسين الصالح ، و « التالي مايلحق » لمهدي الصايغ ، وشياطين المدرسة إعداد محمد مبارك ، و « بوسند في باريس » إعداد فوزي الغريب .

وأجواء القالب الهزلي لا يرجع إلى اختلاف رؤية الكاتب ، وتمايز نظرتة الاجتماعية عن الضوحيي ، بقدر ما يرجع إلى تذبذب تجربته المسرحية بين أكثر من أسلوب ، لدرجة أن أعماله المسرحية لا تتسم بالتماسك المقبول ، إلا بالقدر الذي يعي فيه لضرورة عدم المزاجية بين أساليب لا يمكن الجمع بينها إلا بحذر شديد ، ومعرفة دقيقة بتقاليد الكتابة المسرحية . ويمكن ملاحظة مظاهر انعكاس هذ المشكلة الفنية في أول أعماله المسرحية وهي « ناس وناس » ، التي تعد - بسبب تفكك بنائها الفني - أكثر المسرحيات ارتداداً إلى مرحلة الارتجال المسرحي ، وهي بتكنيكها المميع بين أكثر من طريقة فنية ، وأكثر من مشكلة ، أو موقف إنما تدل على وشائج القربى بينها ، وبين مسرحيات محمد النشمي ( وربما كان إخراج النشمي لهذه المسرحية أحد المظاهر الدالة على ذلك ) .

إن مسرحية « ناس وناس » تنطلق من معارضة قوانين مشكلة اجتماعية ، تدور حول عقدة التقاليد المتغيرة ، التي رددناها - فيما سبق - إلى فكرة الهوة الثقافية . ولكن هذه المشكلة لا تكون موضع تحليل محكم ، بأساليب واضحة البناء ، بل إنها تكون عرضة للتبدد ، والسطحية العابرة ، إنه ما أن يطلق الكاتب لشخصياته عنان الحوار ، حتى تبدأ تخوض عدداً كبيراً من المشاكل والمواقف ، التي يصعب الجمع ، أو الربط الفني بينها . ففي الفصل الأول نجد سلسلة من المواقف حول ضرورة اعتماد الأسرة على التعليم ، وكيفية الأخذ من الحضارة الغربية ، وضرورة التمسك بالتقاليد من غير تعصب . تدور جميعها في حوار تعليمي ، تارة ، وهزلي تارة أخرى ، لتنتهي بمفاجأة تنقلنا إلى الفصل الثاني ، وهي حادثة السيارة المسرعة ، التي كادت تؤدي بحياة « ناصر » .

وتبدأ ملامح المشكلة في الوضوح في المستشفى ، ذلك أن ناصر ابن الأسرة الفقيرة يحب مريم ابنة الأسرة الغنية ، ويمتلك الخلاف بين الأصيل والبيسري يتم رفضه ، ولكنه حين يعود من الخارج طبيباً يكون سبباً في علاج والد مريم ، وحينئذ يوافق على تزويجه بفضل التعليم .

إن من الصعب التحقق ، من أن المسرحية السابقة تستظهر تحليلًا متماسكًا

لمشكلة التقاليد المتغيرة ، وإن كان من السهل معرفة الحدود الواسعة في اعتمادها على العنصر الدرامي الناجز في هذه المشكلة ، ذلك أن الكاتب لا يصطنع خيالا أبعد مما هو كائن ، أو متحقق في سياق مشاكل التغير ، التي تتعرض لها الأسر البرجوازية الصغيرة ، بعد أن طرأت عليها بعض أشكال الحراك « التعليمي » ، أو « المهني » . وهو يختلف في ذلك عن عبدالرحمن الضويحي ، الذي كان ينظر إلى ذبذبات التغير ، ومرهقاته من خلال نماذج يصطنعها بنفسه ، دون أن تنطلق من مبدأ صارم في تحقق وقوعها ، رغم أنها تحمل - على نحو هائل - إمكان حدوثها ، أو احتمالاته المعهودة .

إن قصور الخيال في كتابه « ناس وناس » ، جعل منها مسرحية تخلو من النموذج المطلوب في بناء العقدة لمشكلة التقاليد المتغيرة ، وخاصة في اطار النظرة الاصلاحية ، التي انتهت المسرحية بها ، عندما عقد الكاتب صلحا بين ابن الأسرة « البيسرية » الفقيرة ، وبين ابنة الأسرة « الاصبيلة » الغنية ، في سياق ينم عن فلسفة المهزلة الفنية نفسها ، التي تدعن غالبا لفكرة التقارب بين الطبقات الاجتماعية . لقد احتفلت الخاتمة بقدر معقول من قانون الاحتمال ، حين جعلت التوافق نابعا من اعتراف الأب المتزمت بفضل التعليم ، كما دلّت على مدى ادراك الكاتب للقيمة الحراكية في التعليم ، ولكن رغم ذلك تظل هذه الخاتمة معزولة عن أحداث المسرحية ، فقد جاءت بمثابة الحلّ ، وليس التحليل ، وهو حلّ جاهز ، ندرك مدى إعداد الكاتب له ، منذ المشاهد الأولى ، حتى أنه ليس من المبالغة القول ، بأن المسرحية لاتعدو كونها مَسْرَحَة تعليمية لهذا الحلّ ، فهو طوال الفصل الأول يحدثنا عن دور التعليم في معرفة الأفراد لحقوقهم ، وقدرتهم على تحسين أوضاعهم الاجتماعية . فالأب الفقير يقول لزوجته القلقة على تعب ابنها « ناصر » مع الدراسة :

« لَوْ هَلِي حَاطَينِي بِالْمَدْرَسَةِ وَمَتَّعِلَمَ جَانِّ ضَلَّيْتُ هَالشَّكْل !! آكْرِفْ طَوَّل النَّهَارِ وَمَعَاشِي مَا يَسْوِي رِبْعَ مَعَاشِ زَيْالٍ » .

ويظل التعليم محورا للاهتمام ، الذي يدور حوله حوار جميع الشخصيات في

المسرحية ، بل إن الكاتب يتتزعج إحدى شخصياته ، وهي « بوعلي » من أجل الاستطراد في مناقشة قضية التعليم ، والثقافة العصرية ، لقد جعله متنكرا لأهمية التعليم ، ساخرا من هذا الجيل المقبل عليه بشغف ، ناعيا عليه انصرافه عن احتراف الأعمال ، التي كان يعتمد عليها الآباء ، ولقد بلغ استطراد الكاتب حداً ، جعل المشكلة تبدو ، وكأنها صراع بين جيل لم يتعلّم ، « بوعلي » وجيل يقبل على العلم بشراهة ، ( ناصر - مريم ) فهو يصوّر تبرم الجيل الأول من الثاني ، على هذا النحو مثلاً :

« ناصر : ها خالي شفيك حَمَقان .. عسى ما شَرّ ؟

أبو علي : حَمَقان ونَصّ .. حَمَقان على زِمَانِكُم ها الحُلُو

ناصر : شفيه زِمَانُهُ ؟

أبو علي : شفيه ، شَأَزَيْدُ مِنْ ها المَنَاجِرُ .. لَيْتَ اللّهُ ما خِذْ عَمِرُنَا ولا شِفُنَا هاهوأيّل .

ناصر : غَلْطان يا خالي .. أَقْدَرُ أَقَوْلُكْ إِنَّهُ زِمَانُنا أَحْسَنُ من زِمَانِكُم

أبو علي : ما تَهَبُّونَ إلّا إِنْتَو .. زِمَانِكُم أَحْسَنُ من زِمَانُهُ ؟ .. شَأَحْسَنُ مِنْهُ فِيهِ .. بِالْعَطَالَةِ وإلّا بَلِيعِبَ الطُمْبَاخِيَّةُ . »<sup>(١)</sup>

ورغم التناقض ، الذي رسمه الكاتب بين هاتين الشخصيتين وخاصة في مبدأ الإيمان بدور التعليم ، إلا أنه لا يحاول التوغل أبعد من ذلك ، بل إنه - حتى نهاية الفصل الثاني - إنما يصور شخصيات واعية بايقاع التغير ، خاضعة لمسلّماته دون عناء ، أو مواجهة ، فالأب يزعم أنه من جيل « بوعلي » ، الراض للعلم ، إلّا أنه يقول له : « يا بوعلي اليوم الوَقْتُ تَغَيَّرَ وأَمْسَ مُؤَمِّلُ اليوم ، والعِلْمُ لَهُ قِيَمَتُهُ . كما تردد الأم أمامه أحد الأمثلة الشعبية التي خلقها ذلك الاحساس الشعبي العارم بالتغير ، وهو : « كُلَّ وَقْتٍ ما يَسْتَحِيحُ مِنْ وَقْتِهِ » .

إن المسرحية إذن ، لا تضع مشكلة « الأصيل » و« البيسري » في اطار جدلي ،

( ١ ) مسرحية « ناس وناس » الفصل الأول ، مخطوطة ، المسرح الكويتي ، ص ٥ .

ولانتظر نظرة ديناميكية لحجمها الطبيعي داخل الأسرة ، بتركيبها الطبقي ، أو القبلية ، وإنما تنظر إلى فكرة التعليم باعتباره مسوغا منطقيا ، وحضاريا للقضاء على تلك المشكلة ، أو غيرها من المشاكل المضادة للتغير . ولاشك في أن هذه فكرة تعليمية ، لاتدع مجالاً لبناء الشخصية المسرحية المتناقضة ، وإنما تدع المجال لعرض ، وانتقاء ما يُسفر عنه التغير النسبي في التقاليد من دلالات التطور ، وبذا يكون الكاتب قد أبعد شخصياته عن جاذبية التناقض ، رغم أن جوهر المشكلة يعتمد على الأساس المتعارض . ورغم أن النموذج المطلوب في عقدة الملهاة الهزلية ، إنما هو في « تناقض الشخصيات ، وتوازنها ، الذي يتركز فيه الاحتمال ، ويتجلى منه خيال الكاتب ، وقدرته على الابتكار »<sup>(١)</sup> .

وأيا ما كان الأمر ، فإن عدم وضوح أسلوب الكاتب ، ومزاوجته بين طابع الميلودراما والمهزلة ، قد أتى على المسرحية بالتفكك ، وذهب برؤيتها بعيدا عن الوضوح ، وظلت أغلب ملاحظاته حول مشكلة « الهوة الثقافية » مبتسرة ، أو غير متمسحة . وهو ما حاول التخلص منه تدريجيا في أعماله المسرحية اللاحقة ، نجده - مثلا - في مسرحية « مشروع زواج » أكثر تمكنا في تشكيل العالم الهزلي ، من فكرة الصراع مع تقاليد الأسرة ، ونظمها ، وأفكارها القديمة . فهو يضع بطل المسرحية « عبد الوهاب » في تناقض واضح مع أسلوب الزواج التقليدي ، الذي يخلق بشكل تلقائي - كما يذهب الكاتب - نوعا من علاقة العدا ، أو الغيرة بين الأم وزوجة الابن ، التي تدعي « الجنة » .

لقد شكلت أجواء المهزلة من الأم رمزا للنظام القديم ، المتحكم بأفكاره ، وتوثب مشاعره ، مثلما شكلت من الابن « عبد الوهاب » رمزا للنظام الجديد ، المتعطش للتوازن ، والانضواء في حياة تجمع بين التفاهم ، والاستقلال الفردي . والكاتب ينطلق دوما من الجفوة ، والرغبة في ترويض الرموز المتحكمة في النظام القديم ، مثل « بوعلی » في « ناس وناس » و « بوراشد » في « عضي

---

(١) ل. ج. بوتس . الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة إدوار حليم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١٣٧ .

وأعضك » ، ومن ثم فإنه لا يتعاطف مع الأم « منيرة » في مسرحية « مشروع زواج » ، لأنه وجد فيها عنصرا متزمتا ، صالحا لخيال المهزلة الفنية .

إن عدم التعاطف مع الأم مؤشر الاتجاه إلى وضوح أسلوب المهزلة عند حسين الصالح ، وتبلور نظرتها الاجتماعية للتقاليد المتغيرة ، إذ لو كان الكاتب ينطلق - مثلاً - من تصور ميلودرامي لما وجد في شخصية الأم ( وهي نموذج يحاط غالبا بالمشاعر الرومانسية ) ما يثير الجفاء ، والسخرية ، لقد وظف الكاتب الصورة الهزلية البالغة لسلبية مشاعر الأم ، وتحكمها ، ورغبتها في الابقاء على نظام ثابت لعلاقات الأسرة ، فجعل جميع شخصياته الثانوية على صلة بالنموذج السليبي للأم ، من أجل تعميق الفجوة بين تفكير الأمهات ، وتفكير الأبناء . فالموظف سالم ، الذي يعمل مع « عبد الوهاب » يتحدث عما تخلقته أمه من مشاكل مع زوجته ، وعبدالرحمن يتحدث عن مشاكل أمه مع زوجة أخيه ، والفرّاش « سرور » لا يجرؤ على الزواج خوفاً من أمه ، « وابو داود » يُضرب عن الزواج بسبب هذه المشكلة ، و« سارة » مع « دلال » ، نموذجان للأم المتبرمة من الابن بسبب « الجنة » .

ويسبغ الكاتب في سياق تجسيده للصورة الهزلية البالغة ، نظيراً للمواقف السابقة على « حمامة » نفرت من انشائها بسبب « الحمامة » الأم . إن « أم عبد الوهاب » نفسها تتذكر الماضي فتتحسر على ما لقيته من عذاب مع أم زوجها « أبو عبد الوهاب » المتوفي . وأخيراً يتمسرح التناقض بين « عبد الوهاب » وأمّه على نحو هزلي جيد ، عندما ادعى أنه سيتزوج تلبية لرغبة أمه ، ولكن بشرط امتناعها عن رؤية زوجته لمدة أسبوع ، وحين تقتنع الأم بذلك يضع « عبد الوهاب » في الغرفة العليا غملاً ، ولا تكاد تمضي بضعة أيام ، حتى بدأت الأم تتصنع الشكوى من الزوجة المزعومة ، مدعية أنها ترمي عليها « الحُيَّار » ، وتبصق عليها ، وتكثر من شتمها ، وهنا يكشف عبد الوهاب الستار عن التمثال ، الذي ظنته الأم زوجة ابنها .

ورغم أن الكاتب ينتهي هنا بما يؤكد تحامله على الأمهات ، وخاصة مع اسرافه

في النماذج السلبية السابقة ، إلا أننا نرى ذلك عاملاً ضرورياً في خلق طابع المعارضة ، وقانون التوازن لنموذج الشخصية الهزلية النابعة من التقاليد المتغيرة . وقد طوّر الكاتب سمات التشكيل الهزلي السابق عندما كتب مسرحيتي « عضني وأعضك » و« شرايكم يا جماعة » ، ذلك أنه بات من الواضح في تجربة هذا الكاتب أن بناء العقدة الهزلية من فكرة التقاليد المتغيرة ، لا يمكن له أن يسلم من مظاهر الميلودراما ما لم ينحصر خيال الكاتب في التمرد على المنطق المألوف ، أو في كيفية التحايل على قانون السبب والنتيجة ، لأن تشكيل مادة « العقدة » من التفاصيل الواقعية لفكرة التقاليد المتغيرة ، إنما يستدعي ضرباً من التصور « الطبيعي » ، أو « الواقعي » . ومن ثم تبدو المسألة الأساسية التي يبنى عليها حسين الصالح عقدة المهزلة هي أن التفاصيل المؤسسية في التقاليد الاجتماعية ، لا يمكن صياغتها في قالب هزلي ، دون الاعتماد على وسائط الخيال ، ولغته الخارجة عن الرتبة العادية في الواقع . ولذا نجد هذا الكاتب يلجأ في مسرحية « عضني وأعضك » إلى استخدام نوع من الرمز الهزلي ، بينما يلجأ في مسرحية « شرايكم يا جماعة » إلى استخدام العنصر الفانتازي .

والرمز في « عضني وأعضك » لا يرقى إلى مفهوم الرمز الدرامي ، الذي يشترك مع الواقع ، بصورة تجعله متميزاً بالجدلية ، والإمكانات المتعددة في التفسير . إنه أقرب إلى نوع من التشبيه الإيحائي ، الذي لا ينصرف معه ذهن المتفرج العادي سوى للفكرة المجردة ، التي أراد الكاتب التمعّن فيها . . . إن الفكرة هنا تدور حول مشكلة « الأصيل » و« البيسري » ، يخرجها الكاتب في قالب هزلي ، يتسم بالغربة ، فقد جعل الكلبة « سوسو » تقوم بدور ابنة الأسرة الأصيلة أو الغنية ، وجعل الكلب « دغمان » يقوم بدور ابن الأسرة « البيسرية » أو الفقيرة . وبينما يتحرّش الكلب المتسكّع في الشوارع بالكلبة التي يحبها ، ويحاول التقرب منها ، يقف له الأب « بوراشد » بالمرصاد ثائراً ، مستدعياً « بوناصر » المسؤول عن هذا الكلب . وبعد سلسلة من المواقف الهزلية النابعة من إحياءات هذا التشبيه ، ومفارقاته يتدخل « بعوزوز » للتوسط بين « بوراشد »

و« بوناصر » من أجل اقناع الأول بضرورة تزويج « سوسو » من « دغمان » ،  
فيوافق بوراشد ، وتنتهي المسرحية بمشهد يجمع بين طرفي التشبيه ، فقد زفت  
الفتاة إلى الفتى ، كما زينت الكلبة مع الكلب .

ومن الواضح أن لجوء الكاتب إلى لغة التشبيه بما فيها من رمز وإيحاء ، لم يكن  
إلا من أجل تشكيل قالب المهزلة ، وتأصيل رؤيتها المتحررة من قيد التفاصيل  
الواقعية الصارمة ، من غير أن يحول ذلك دون إفصاحه عن حقيقة المشبه ، وهو  
الفتاة ، كما فعل عندما جعل الكلبة تتحدث بصوت الفتاة لأخيها راشد . وهذه  
سمة تؤخذ على الكاتب أكثر مما تحسب له ، لأن وضع مشكلة « الأصيل »  
و« البيسري » في لبوس بهيمي ، يحلّ الحيوان ( الكلاب ) محلّ الإنسان ، لم يؤد  
إلا إلى إبعاد ذهن الكاتب عن تحليل المشكلة نفسها ، واستغراقه مع مواقف  
« اللبسة » ، وما فيها من إمكانات الاضحاك والتسلية ، رغم أن ذلك اللبوس  
يدرك - في تقديرنا - مغزى هاما يستنبطه مما في الإنسان من بهيمية أوجهالة مسترة  
تحت هذا القناع المموه من التقاليد الاجتماعية .

وأيا ما كان الأمر فإن مغزى الإدراك السابق لا يخرج عن تناقضات « الهوة »  
الثقافية » ، التي شغلت الكاتب بصورة ملفتة للنظر ، ونعتقد أن جميع مسرحياته  
لا تنفصل عن قلق هذه « الهوة » ، منذ أن كانت بازغة بأسلوب تعليمي على  
لسان بطل مسرحيته الأولى « ناس وناس » حين يقول :

« حنّا والله الحمد ماشين في خطوات سريعة . . ولكن للأسف أن الخطأ  
الحضاري سيؤخذ الخطأ العلمي » . وهذه المشكلة قد لا تعبر عنها مسرحية واحدة  
مستقلة بذاتها ، وإنما تعبر عنها جملة الملاحظات التي أتى عليها هذا الكاتب في  
جميع أعماله المسرحية ، وهو ما يمكن ملاحظته من تذبذب أفكاره بين اتجاهين :

الأول : رفض التقاليد المتحكمة في الإرادة الفردية ، المتفتحة مع التغير ، كما  
عبرت عن ذلك أغلب مسرحياته التي عرضنا لها من خلال مشكلة « الأصيل »  
و« البيسري » بصفة خاصة . أما الثاني : فهو الدعوة إلى التمسك بالتقاليد ،



التي تحفظ للشخصية المحلية هويتها ، أوقوميتها . وقد عبر الكاتب عن ذلك على لسان أغلب الشخصيات الرئيسة التي تبشر بسقوط نفس التقاليد المتحكمة في الحرية الفردية . . ناصر في مسرحية « ناس وناس » يدعو « مريم » ، التي يجيها إلى التمسك بالعادات والتقاليد ، حين شاهدها تُقبل على تقليد اللباس الغربي . وعبد الوهاب يقول لصاحبه عبدالرحمن الذي يحدثه عن مغامراته مع إحدى الفتيات :

لا يا عبد الرحمن هذي ميهي عاداتنا لازم تَتَمَسَّكْ بعادات أبوك وبذلك وما المسائل ما مِنها فائدة ، وإذا إنك تحب وَحْدَه إخطبها من أهلها وتزوجها « (١) .

ولا يقف حسين الصالح عند حدّ التنديد بخرق العادات ، بل إنه يكتب إحدى مسرحياته وهي « عتيج الصوف ولا جديد البريسم » معبرا فيها عن ضرورة الاحتفاظ بالماضي ، وعدم التكرار كلية لتقاليده وعاداته . ورغم أن هذه المسرحية من أعماله الأولى ، إلا أنه يتنبه فيها إلى فكرة هامة لصيقة بمشكلة الهوية الثقافية ، وهي أن سرعة التغير في المجتمع أفقدته الانتماء إلى الماضي ، وجعلت الصلة به بعيدة إن لم تكن مقطوعة . لقد كان « جاسم » يعيش سعيدا راضيا مع زوجته « عايشة » رغم الفقر ، وبساطة العيش ، ولكنه عندما اغتنى فجأة ، دفعته الحياة الجديدة إلى الزواج من فتاة صغيرة السن ، ثم أوغل في مجارة هذه الحياة بمظاهرها المادية بأن انفصل عن أسرته ، وتخلّى عن الزوجة الأولى ، التي أخلصت له في عهد الكفاف ، ولكن حين يتعرض للعجز والمرض يصبحو على فراغ حياته الجديدة ، ذلك أن الزوجة الثانية تخلّت عنه بعد مرضه ، في حين وجد الحنان ، وصدق المشاعر في زوجته الأولى ، التي عادت إليه مداوية جروحه .

إن الهوية الثقافية « بآثارها النفسية والاجتماعية مسرحية على نحو صريح في

---

( ١ ) مسرحية « مشروع زواج » حسين الصالح ، الفصل الأول ، مخطوطة ، المسرح الكويتي

هذه المسرحية ، وبأسلوب تعليمي يزاوج بين طابع الميلودراما والمهزلة ، فالكاتب يعبر عن تلمّزه الشديد من عدم الاستجابة المتمثلة في التغير الاقتصادي ، أو عدم التحكم في معدلات التغير المتسارع ، التي تصيب الحياة المادية للفئات الاجتماعية . وبطل المسرحية « جاسم » نموذج لهذه الحالة ، التي يصف أحد الباحثين الاجتماعيين صدمة التغير فيها بنوع من « الإعانات الذي يصيب الأفراد بالتشتت والتمزق عندما يفرض عليهم الكثير جدا من التغير خلال الوجيز جدا من الزمن<sup>(١)</sup> . لقد كانت « عايشة » هي الماضي الأصيل الذي أسرف « جاسم » في الانقطاع عنه عندما أخرجها من البيت اذعاناً للزوجة ، أما « ماجدة » فهي الحياة المادية التي أقبل عليها متصلاً بمظاهرها رغم افتقارها إلى المضمون الروحي . ولا يوجد في بناء شخصية « جاسم » مايوحي بالتكيف ، وهي تتعاش بسرعة شديدة مع تجربتي الانقطاع ، والاتصال . لقد جعل الكاتب الفاصل بين القديم والجديد متمثلاً في انكسار أحد رموز الماضي نفسه ، وهو انفجار « البرمة »<sup>(٢)</sup> وتكسرها ، حين وقعت من يدي « عايشة » في خاتمة مشاهد الماضي ، التي تناولها الفصل الأول . وكأن لحظة الانكسار هذه ، بسرعتها هي معدل التحول في حياة بطل المسرحية .

إن ما يؤكدّه حسين الصالح في هذه المسرحية هو أن جذور الهوة الثقافية ، وتناقضاتها تبدآن مع قطيعة الماضي ، وفي سبيل ذلك يبدي من التعاطف مع هذا الماضي حدا يصل إلى درجة الشوق الرومانسي بنظرته الشديدة الانحياز للماضي . بل إنه يجعل من الماضي معادلاً للأصالة ، والجديد معادلاً للقشرة الزائلة ، كما ندرك ذلك من مقارنته بين « عايشة » و« ماجدة » على لسان إحدى شخصياته ، حيث تقول :

---

( ١ ) إلفين توفلر ، صدمة المستقبل ، ترجمه محمد علي ناصف ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٤ ، ص ٢ .

( ٢ ) « البرمة » وعاء كبير من الفخار ، يستخدم في الصيف لحفظ الماء بارداً . قبل أن تدخل أدوات التبريد الحديثة في المنازل .

« عايشة قطعة ذَهَبَ لكن مغموسة في الطين ، غسليها بِسُوءِ ماي ونظفها  
تَرْجَع ويثل ما كانت ذَهَبَ . . . لكن إنَّي . . . إنَّي تَنَكَّ تَلَمَّعَ واتَّجَلَّ وأصبح براق  
لكن قطرة ماي . . قطرة ماي وَحْدَةُ تُحْلِيه يزنجر ويرجع لطبيعته العادية »<sup>(١)</sup> .

ورغم هذه الصورة الميلودرامية المنتزعة من الدروب الوعرة ، التي لاتسلم منها  
أغلب شخصيات الكاتب ، إلا أن ما يحفظ له نظرة الملهة الهزلية ، دائما هو أن  
شخصياته تعود إلى مثوبتها ، وترتدع عن غيِّ الانحراف ، وتوتر عدم القدرة  
على التمثل الاجتماعي ، بعد أن يروِّضها الصدام مع مشكلة « الهوة الثقافية » .  
وفي هذه العودة ينتصر الكاتب للتوازن ، والانسجام الطبيعي مع التغير ، كما  
فعل عبدالرحمن الضويحي في أعماله المسرحية ، التي عرضنا لها من قبل .

إن الجانب الذي أضعف القلب الدرامي في أغلب مسرحيات حسين الصالح  
هو عدم اعتماده على النظرة التحليلية ، أو الجدلية للمشاكل النابعة من فكرة  
الهوة الثقافية ، فقد ظلت أساليبه تنطلق من الحجم الظاهر في التناقض بين  
الأصيل و« البيسري » والحق أنه لم يتيسر لقلب المهزلة أن يتجاوز - بحد مقبول -  
المعطى الظاهر ، أو السطحي لمثل هذه المشكلة إلا في مسرحيات صالح موسى ،  
ومن جاء بعده في فترة السبعينات . إننا نجد في الأعمال المسرحية التي قدمها هذا  
الكاتب امتدادا واضحا لعبدالرحمن الضويحي ، وحسين الصالح ، ونكاد  
نقول : بأن قلبه المسرحي يدين بتأثيرات قوية من مسرحيات الضويحي ، خاصة  
وأنه لم يكتب أعماله المسرحية إلا بعد أن تعايش مع تلك المسرحيات ، وشاهد  
مراحل إعدادها ، بعد أن انتظم عضوا في فرقة « المسرح الشعبي » ، منذ عام  
١٩٦٥ .

لقد كتب صالح موسى ثماني مسرحيات قدمها « المسرح الشعبي » وهي  
« يمهل ولا يمهل » التي أخرجها عبدالرحمن الضويحي في يناير - كانون الثاني

---

( ١ ) مسرحية « عتيج الصوف ولا جديد البريسم » ، الفصل الثالث ، مخطوطة ، المسرح  
الكويتي ، ص ٥

١٩٦٦ ، «والعلامة هدهد» التي أخرجها إبراهيم الصلال في مايو- أيار ١٩٧٠  
و«مدير طرطور» ، التي أخرجها إبراهيم الصلال أيضا في مارس - آذار  
١٩٧٢ ، و«محكمة الفنانين» وهي مسرحية قصيرة عرضت في إحدى المناسبات  
باخراج الضويحي ، و«ضعنا بالطوشة»<sup>(١)</sup> التي أخرجها عبد الأمير مطر في  
مارس - آذار ١٩٧٤ ، ومسرحيتان اخرجهما عبد الأمير مطر أيضا في عرض  
واحد ، وهما «شرايح بوعثمان» و«مفاوضات مع الشيطان» . وآخر مسرحياته  
هي «صخنا الماي وطار الديك» التي أخرجها الضويحي عام ١٩٧٥ . ومن بين  
هذه الأعمال المسرحية ، جميعها يمكن لنا أن ندرك في أربع ، أو خمس منها ،  
كيف اكتسب قالب المهزلة عند صالح موسى تصورا واقعيا لمشكلة الهوية الثقافية ،  
ذلك أن التقاليد ، ومشكلات الثراء المفاجيء ، لم تعد معزولة عن شبكة  
العلاقات الاجتماعية عند هذا الكاتب ، وإنما أصبحت مغموسة على نحو جدي  
في مجمل العلاقات ، والتناقضات التي تكونها ، وخاصة التناقض الطبقي ،  
الذي ورثه جيل الكاتب .

لقد أفاق جيل صالح موسى في خضم تناقضات خلقتها القوانين المرتجلة ،  
والمعايير اللاعقلانية ، التي عُولَ عليها في توزيع عائدات الثروة النفطية على  
المواطنين ، بحيث أنها ساهمت في إيجاد برجوازية تجارية ذات جذور رثة ،  
وجدت في عمليات التثمين فرصة سانحة لصعودها ، بعد أن استغلت المبالغ  
المالية الطائلة ، التي أعطيت لها عوضا عن بعض الأراضي ، فوظفتها في الأعمال  
التجارية ، وتمكنت في بضع سنوات من أن تكتسب الكثير من سمات البرجوازية  
الكمبرادورية ، بشرائها ، وتفتحها المادي والغريزي . ولم تعد هذه الطبقة  
- وخاصة من وجهة نظر صالح موسى - تخلص لجذورها الاجتماعية الأولى ،

---

( ١ ) عرضت مسرحية «ضعنا بالطوشة» في دمشق بدعوة من المسرح الكوميدي السوري في  
يوليو- تموز ١٩٧٦ ، وهي أول مسرحية يخرج بها المسرح الشعبي عن النطاق المحلي  
«الكويت والخليج» ، أما المسرحية الثانية فهي «المتنبى يجد وظيفة» التي شارك بها في  
المهرجان الدولي للمسرح الذي أقيم بتونس في جولية ١٩٧٩ .

وانتمائها القديم ، وإنما تنكرت له كلية ، وانتقلت من نمطه إلى النمط الجديد ،  
وحين تذرعت بالتقاليد ، ومعايير الإرث لم يكن ذلك إخلاصاً لقديمها ، وأصولها  
الاجتماعية ، وإنما كان وسيلة تذرعت بها للمحافظة على ثروتها ، ومكانتها  
الاقتصادية .

وتتفق هذه النظرة ما ذهب إليه أحد الباحثين الاجتماعيين من أن علاقات  
الانتاج أدخلت على التقاليد العربية تحويراً يناسبها « حيث صُنِّفت العائلات في  
الخليج أنفسها بأنها ذات طبيعة خاصة ، أطلقت على نفسها مصطلح « الأصيل »  
أو العائلات ذات الأصل حتى تسهّل التزاوج بينها . وأطلقت على الأسر  
الأخرى ، والتي لا يملك الكثير منها أي وسائل انتاج ، ويعمل معظم أفرادها  
كأجراء ، مصطلح « البياسر » أو بني خضير ، وهم الذين يعتبرون أقل درجة في  
السلم الاجتماعي<sup>(١)</sup> . وهذا يعني أن الهوة الثقافية المحفورة بضربات التغير  
المتسارع ، أصبحت تكشف عن هوة طبقية ، ربما لم يتنبه لها عبد الرحمن  
الضويحي ، ولا حسين الصالح الحداد ، وإنما تنبه لها صالح موسى في أغلب  
مسرحياته على وجه التقريب .

لقد كانت التفاصيل الواقعية تقود حسين الصالح إلى الميلودراما أحيانا ، في حين  
أنها تبلورت عن رؤية واقعية للمهزلة عند صالح موسى ، ذلك أنه كشف لنا عن  
قدرة جيدة في انتزاع الشكل الهزلي من الهوة الثقافية ، المصاحبة للتغيرات  
السريعة . ومن ثم فقد أضفى هذا الكاتب جانبا حيويا على المهزلة الفنية ، وهو  
انتماؤها إلى تفاصيل الواقع ، وتناقضاته المباشرة ، مما حقق له مقدرة أوسع في  
تحليل المشاكل النابعة من التقاليد ، أو الشراء المفاجيء ، ويمكننا تلمس ذلك في  
أول مسرحياته ، وهي « يمهّل ولا يمهّل » ، ذلك أن شخصياتها على مقربة شديدة  
من التفاعلات الاقتصادية والاجتماعية الجديدة في مجتمع الكويت . فبطلها « بو  
فيصل » نموذج للبرجوازية التجارية بأصولها الرثة ، صعد السلم الطبقي من

---

( ١ ) د . محمد غانم الرميحي ، البترول والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي ، معهد  
البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٧٥ ، ص ٣٦ .

القاع بعد حركة « الثمين » ، فأصبح غنياً ، يتمسك بالتقاليد ، ليدعم بها مركزه الاجتماعي . لقد تقدم إليه أخوه « بوعلی » ، خاطبا ابنته « نورية » لابن عمها « علي » ، ولكنه يرفض مصاهرة أخيه ، لأنه فقير ، بل إنه يسخر منه ، ويهزأ من ابنه الذي يشتغل عاملا ، ويسبغ على رفض ابن أخيه ذريعة « الأصيل » و« البيسري » في موقف يشري أجواء الهزل ، ويرتقي بها ، إذ يقول « بو فيصل » :

« سَمْعِي يَا خَبْلَةَ أَنَا أَمِي وَأَمْ فَيَصِلْ أَصِيلَةَ ، وَلَكِنْ أُخَوِّي الْمَذْفَرِي اللَّيِّ مَا يَسْتَحْيِي وَلَا يَنْتَحِي طَيِّحْ أَصْلُنَا ، تَزُوجْ بَيْسَرِيَّةً ، قَوْلِيهِ مُهُوَ أَصِيلَ كَامِل ، ثَلَاثَةَ أَرْبَعِ أَصِيلَ وَرُبْعَ مَدْغُوشَ ، فَمَا يَصِيرُ آعْطِيهِ بَنِي وَأَخْرَبَ السَّلَكُ اللَّيِّ مَا شِي عَلَيْهِ أَبُوي وَجَدِي »<sup>(١)</sup> .

وعلى هذا النحو يتوغل بنا صالح موسى في الضحك ، والسخرية من ذلك المنطق ، الذي بني عليه « بو فيصل » رفضه لمصاهرة أخيه ، ذاهبا في ذلك إلى ما هو أبعد في نضج التصور الواقعي ، وهو أن محافظة « بو فيصل » على الأصيل ، ليست إلا غطاء للمحافظة على ثروته ، وكيانه البرجوازي المهشّ ، خاصة حين يتناسى جذوره الرثة ، التي يكشفها الكاتب على لسان أخيه « بوعلی » :

أبو علي : الله يَبْلَاكَ قَوْلَ آمِينَ . . . نَسِيتَ أَيَّامَ قَبْلُ . . . جَانُ نَاسِي أَبَذَكَرَكَ أَيَّاهَا الْحَيْنُ . . . نَسِيتَ إِنَّكَ تَشْتَغِلُ مَعَانَا عَامِلَ مَعَ بِنِ بَحْوَةٍ . . . لَا وَاللَّيِّ أَزِيدُ مِنْ هَذَا أَرِيَا حَيِّي . . . يَوْمَ يَا خَذُونِكَ وَأَرْبُعَ يَخْلُونِكَ ، وَالْحَيْنَ إِنْ تَكَلَّمُ عَلَى إُولَدِي . . . عَامِلَ . . . هَا . . . عَامِلَ لَكِنَّ أَحْسَنَ مِنْكَ .<sup>(٢)</sup> .

لقد وضع الكاتب إذن مشكلة « الأصيل » و« البيسري » في إطارها الاجتماعي الصحيح من حيث كونها إحدى القوانين المتفاعلة مع قانون الصراع الطبقي ، والتصادم النابع من مصالح الفئات البرجوازية ، التي لم تعد العلاقات

( ١ ) مسرحية « يمهل ولا يمهل » الفصل الأول ، مخطوطة ، المسرح الشعبي ، ص ٢١ .

( ٢ ) المصدر السابق ، ص ٨ .

القربانية تشفع في التنازل عن جزء منها . ولقد استغل الكاتب من جهة ثانية فكرة الجذور الرثّة للبرجوازية ، التي خلقها « الثمين » ، ليجعل منها بذرة انهيارها ، وتساقط ذرائعها المتخلفة . ذلك أن تلك الجذور ، تقضي على عقلانية المكانة الاقتصادية والاجتماعية ، التي يحتلها « بوفيسل » ، فهو يسيطر على الثروة من غير تدبير ، وبدون مؤهلات حقيقية ، وينطلق من مبدأ ، أنَّ الثروة بإمكانها أن تحقق كل شيء ، تماما كما يقول لأخيه « بوعلي » : ( الحُرْدَة يا مُحْفِي هِي الأُصْل .. هِي السعادة ... ) . وبسبب ذلك يسقط بسهولة ، بعد أن زوّر وكيّلة « بوسليمان » ، بالاتفاق مع السكرتيرة ، جميع حسابات الشركة ، فخر تجارته .

وعلى الرغم من ذلك لا يستوعب « بوفيسل » ذلك الدرس القاسي بسرعة ، بينما يستوعبه ابنه « فيصل » الذي فشل في دراسته بالخارج ، وتلقى الكارثة التي حلت بوالده بصورة مختلفة . لقد عاد إلى البلاد ليصحح أخطاء والده ، فزوج أخته « نورية » من ابن عمها « علي » ، وتعاون معه في العمل ، مستقلا عن حياة والده ، بينما ظل « بوفيسل » معزولا مكابرا ، إلى أن يذعن لحياة متوازنة يفرضها عليه « فيصل » و« علي » ، وهما نموذج البرجوازية المعارضة التي يشهرها الكاتب بمستقبل تصنعه يديها ، وتخطط له بعقلانية ، متمثلة لاختطاء الماضي ، الذي لم تشترك في صنعه أبدا .

إن التشكيل الهزلي الذي نجده في شخصية « بوفيسل » بطل مسرحية « يهمل ولا يهمل » لا ينحصر في دائرة التمسك الظاهري بالتقاليد ، كما رأينا في أغلب مسرحيات حسين الصالح السابقة ، وإنما يحول هذا التشكيل في عدة دوائر ، كاهوة الثقافية ، والهوة الطبقيّة ، وهوة « الأصيل » و« البصري » . وهذه الدوائر تتسع وتضيق ، وتتداخل في سبيل تشكيل أكثر المواقف الهزلية اتصالا بالواقع الاجتماعي المتغير . وقد عاد الكاتب إلى هذا التشكيل في مسرحيته القصيرة « شرايح بوعثمان » ، فالبطل كسابقه « بوفيسل » ، تاجر ، ولكنه رث الجذور ، حظى بالثمين ، الذي نقله إلى الثراء ، بعد أن كان يعيش حياة فظّة ،

عمل فيها بناءً بست « آتات » ، ومع ذلك فإنه يرفض زواج ابنه عثمان من « بدرية » . مدعياً أنها « بيسرية » ، وأن أمها تعمل « فَرَاثَة » في المدرسة . وكما وجد « بوفصل » في المسرحية السابقة من يقول له بأن الأصل الذي يبحث عنه إنما هو الثروة ، فإن « بوعثمان » يجد من يكشف في داخله هذه النزعة المستغلة للتقاليد الاجتماعية ، ويقول له نفس العبارات السابقة في « يمهل ولا يمهل » : « اللَّيْ عِنْدَهُ فُلُوسٌ أَصِيلٌ فِي نَظَرِكَ وَاللِّيْ مَا عِنْدَهُ فُلُوسٌ مَا عِنْدَهُ أَصْلٌ »<sup>(١)</sup> . ويتضح مصداق ذلك بالنسبة لبوعثمان ، عندما تكشفه حيلة هزلية يدبرها « عثمان » مع خاله وأخيه « محسن » ، الذي يدرس في لندن ، فقد بعث « محسن » إلى والده يخبره عن زواجه من فتاة إنجليزية يمتلك والدها مصانع للخمر ، فيوافق « بوعثمان » على هذا الزواج ، بسبب حبه للثروة ، متنازلاً عن فكرة « الأصل » . وحينئذ يستغل الجميع هذه الموافقة بعد حضور « محسن » ، لضرب المنطق المزعوم « لبوعثمان » ، ودفع موقفه المعارض لزواج ابنه من فتاة كويتية متعلّمة . ثم تضاعف خاتمة المسرحية الأثر الهزلي في هذه الحيلة ، بأن يطلب « محسن » من أبيه الموافقة على زواجه من ابنة حارس المخازن . . وبذا يكون « بوعثمان » صهراً لابنة « الفَرَاثَة » ، وابنة « الحارس » دفعة واحدة . وهذه خاتمة طلائعية دون شك ، تجعل « عثمان » و« محسناً » في مصاف « فيصل » و« علي » في المسرحية السابقة ، وفي مصاف « مجرن » و« آمنة » « وشمة » في مسرحية « ضعننا بالطوشة » ، فهم جميعاً يعبرون عن أَمْضَى أسلحة الخروج من مشكلة « الهوة الثقافية » ، لأنهم نماذج تتحرر من وصاية الآباء ، ورموز السلطة البرجوازية ، وتتطلع بشوق إلى مجتمع تصنعه بتوازنها ، وتحكمها في مواجهة التغير الراهن ، أو القادم على السواء .

لقد جعل الكاتب مناط التشكيل الهزلي ، نابعا من ميوعة التركيبة الاجتماعية لاباطاله البرجوازيين ، بأصولهم الرثّة بحيث أصبحت المسرحية عنده ، تحمل

---

( ١ ) مسرحية « شرايج بوعثمان » مخطوطة ، المسرح الشعبي .



موقفاً متشدداً في مواجهة هذه الطبقة ، ومعارضة قوانينها ، ونظمها الاجتماعية  
فالكاتب يجد فيها نماذج صالحة للمسرح الهزلي ، وخاصة حين يجعلها تعيش  
بمرارة شديدة ، وثبة الماضي الرث ، واستنابات الجذور الأولى ، لجعلها من ثم  
باعثة لأوقع المشاهد الهزلية ، وأكثرها حدة ، وإثارة للتعارض وإعداداً للتوازن  
أيضاً .

ولعل أكثر المسرحيات التي بعثت مثل تلك المشاهد « العلامة هدهد » ،  
« ومدير طرطور » . إن « عبد الوهاب » في المسرحية الأولى ، و« عبدالله » في  
الثانية لم يصعدا السلم الطبقي من خلال عمليات التثمين ، كسابقتهما ،  
« بوفصل » و« بوعثمان » ، وإنما تجاوزا أسفل السلم إلى أعلاه بأرخص أساليب  
السرقه والنصب . نجد « عبد الوهاب » في مسرحية « العلامة هدهد » يعثر مع  
زوجته وابنها على صندوق من الذهب ، فيستأثر به ، بأن يتخلص من زوجته  
بقتلها ، ويتخلص من الابن برده إلى أخواله ، ثم يصطنع حياته الجديدة ،  
فيتزوج من فتاة صغيرة السن ، تضمهر استنزاف ثروته مع عشيق لها ، بعد أن  
ادعت أنه من أقربائها . ولكن « عبد الوهاب » لا يهنأ في ثروته ، إذ تتناهب  
الوساوس من انتقام ابن زوجته الأولى ، فيلجأ إلى « الملا » ليعالجه بأساليب  
الزار ، ولكنه يقع تحت يد ابن زوجته الأولى « إبراهيم » . فقد كبر هذا الابن  
وتقمص شخصية العلامة « هدهد » مدعياً العلم والقدرة على شفائه من  
الوساوس ، والخوف ، فيقتنع « عبد الوهاب » بذلك ويفتح له بيته وقلبه ،  
ويعترف له بجرمته ، وينكشف تدبيره وتدمير زوجته على مرأى من الجميع ،  
مثيراً بذلك عواطف قوية من السخط على التدبير الخائن في ماضي الزوج  
وحاضره .

وفي هذه المسرحية يستخدم الكاتب طقوس « الزاوي » بصورة مسرفة ، ليس  
من أجل نقدها فحسب ، وإنما من أجل استكمال النموذج الهزلي في بناء  
شخصياته المسرحية . ومع ذلك فإن الكاتب لم يتخلص مما تبعته تقاليد الزاوي من  
أجواء الهزل ، وأساليب السخرية والنقد للمشعوذين ، والمبتزين لأموال

البسطاء . وهو لا يقدم عالماً جديداً في هذه الأجواء ، بل إنه يكرّر ظهورها على المسرح تأثراً بعبد الرحمن الضويحي في مسرحية « سكانه مرته » وراشد المعاودة في « بيت طيب السمعة » . ولكن رغم ذلك يبقى لصالح موسى ، تمكنه من جانب لم يتحقق لدى غيره ، وهو أنه أحال تقاليد الزار ، وطقوسه إلى ضرب من الحيلة الهزلية ، التي استطاعت بما يتهياً فيها من ظروف الخداع ، والتمويه أن تضع ثروة « عبد الوهاب » موضع الريبة والتساؤل . وخاصة في مشهد اعترافاته ، التي تجري في مثل هذا الحوار الهزلي الخالص ، المبطن بامكانات الكشف والتعرية :

« العلامة : إِنْتَ مَنِينْ جَاتِكِ الثروة ؟

عبد الوهاب : ( يتلعثم ) من عَرَقَ جِبِينِي يَمْعَتْهَا بِبِزَة بِبِزَة .. ( بهمس ) إِيه طَافَتْ .

العلامة : إِنْتَ متزوج ؟

عبد الوهاب : ها ... إِيْنَعَمْ متزوج .. يا فظيلة العلامة ...

العلامة : زوجتك حيّة ؟

عبد الوهاب : « دخلنا في الجو » إِيْنَعَمْ حيّة ..

العلامة : إحلِفْ

عبد الوهاب : آنا طال عمرك تَزَوِجْتَ ثُنَيْن . وَحْدَة ماتت وعِنْدِي وَحْدَة

غيرها .. تَوْنِي متزوج .

العلامة : ماتت مُوتَ رَها ؟

عبد الوهاب : ( بهمس ) كَشَفَ سِرُّنَا اللّهُ يَكْشِفْ سِرَّهُ .. أَقُولُ إِيه .. لا ...

ها ... إِيه .

العلامة : ( بحدة ) شَفِيكَ تَبْلَعُمْتَ ؟ إِيه وَلَا .. ؟

عبد الوهاب : آخاف أَقُولُ لا ... وَبُقُشْ يا فُؤُحِي بالطوفة .. إِنَّا إِلَى

الله ... أَقُولُ بس هذي أسرار يا العلامة .

العلامة : سَرِّكَ في أمان ... وَسُيْدَفَن في هذا المكان .

عبد الوهاب : إِيْنَعَمْ ما ماتت مُوتَ رَها ... آه .. أَنَا شَيَّائِيْنِي اليوم هُنِيه ..

اسراري شأيلها عشر إسنين في قلبي . . . وبدقائق آفشيئها . . . إنا إلى الله وأنا إليه راجعون» (١) .

الكاتب - إذن - يجعل من المهزلة الفنية بمثابة السؤال المتوغل ، بحثا عن مصادر الشراء البرجوازي المفاجيء ، في ظل غياب القوانين ، والعدل في توزيع الثروة . وهو يعمق مضمون هذا السؤال في مسرحية « مدير طرطور » ، إنه يعيدنا فيها إلى تكنيك « النموذج المقلوب » تأثراً منه بعبد الرحمن الصويحي ، فالبطل « عبدالله » نموذج للخادع المخدوع ، لقد أراد « بدر » ابن أخيه أن يتزوج ابنته فرفض تزويجه بتحريض من زوجته وحرمة من حقوقه ، بعد أن عمل معه عشرين عاما . وحينئذ يلجأ بدر إلى التحايل على عمه ، وعندما ينجح في استرداد أمواله كاملة ، يقف في خاتمة المسرحية كاشفا لعمه ، كيف وقع ضحية نفس الأسلوب الذي يتبعه في استغلال الآخرين بالربا ، والاستيلاء على بيوت الفقراء ، بعد أن يرهقهم بالديون ، ولذا يتنازل « بدر » عن الأموال ، التي استردها ، مكتفيا بالهزيمة النفسية التي ألحقها بعمه .

وفي مسرحية مدير طرطور يخلق نماذج قريبة الشبه من نماذج عبد الرحمن الصويحي ك « أم خندريس » و « بومشاري » اللذين لا يختلفان كثيرا عن « أم عنبر » ، و « بوصبح » في مسرحية « كازينو أم عنبر » . كما أن استخدام الكاتب لضعف السمع ، ونحوها من التشوهات الخلقية ، واستخدامه لزخرفة الحوار الفكاهي ، أو الانتقادي ، بكثرة تضمين الأمثلة الشعبية ، والشتائم حادة المزاج ، لاتعدو كونها تكريسا لأساليب المهزلة التي أشاعها كل من محمد النشمي وعبد الرحمن الصويحي وحسين الصالح ، بل إننا نعتبر « بومشاري » في « مدير طرطور » صورة مكررة عن « بو عزوز » في مسرحية « عضني وأعصك » ، التي كتبها حسين الصالح عام ١٩٧٠ .

ورغم مظاهر التأثير السابقة فإن ما يميّز صالح موسى ، هو أنه لايفصل تلك

---

(١) انظر : مسرحية « العلامة مدهد » الفصل الثاني ، مخطوطة ، المسرح الشعبي ، ص ١٨ .

الأساليب الهزلية ، رغم ما فيها من اسراف عن معالجته الواقعية للنماذج البرجوازية الصريحة الانتهاء إلى الجذور الاجتماعية الرثّة . إنه يتنزع تلك الأساليب من هيكلها الاجتماعي ، لأن مفتاح الدخول في عالمها الهزلي إنما يكمن في معرفة المصادر غير الشرعية لثرائها ، وكشف اغترابها المتعمد عن أصولها الاجتماعية . وفي هذا الاطار ، لا تخرج مسرحية « مدير طرطور » عن الدلالة الاجتماعية الواقعية ، التي اكتسبتها المهزلة المحلية بفضل الحسّ الطبقي ، الذي أشاعه صالح موسى فيها ، متسائلا من خلاله عن شرعية ثراء البرجوازية ، أو عدمها .

لقد أصبحت الهوة الثقافية ، التي تشكلها المهزلة عند هذا الكاتب ، مندجة في الهوة الطبقية نفسها ، إنها لا تحفر غورها ، في أفراد بعينهم ، وإنما هي غائرة في طبقة بأسرها ، تعرضت لاقوى ، وأعنف أشكال الحراك الاجتماعي ، في فترة وجيزة من الزمن ، وبدافع من التغيرات الاقتصادية ، التي افتقرت بشدة إلى التخطيط العقلاني .

ويمكن ملاحظة أن أبرز الصفات التي يلصقها صالح موسى بالفئة البرجوازية ، ذات الأصول الرثّة ، تُبرز تماما ، حجم الهوة الثقافية ، التي تعرضت لها ، فهي مقطوعة الصلة بالماضي ، لأنه يذكرها بعهد الكفاف ، بل إنها تنظر إليه بازدراء ، كما فعل « بوفيسل » في « يجهل ولا يهمل » ، حين ازدرى حياة البحر والغوص . ولقد اتخذت قطيعة الماضي عند هذه الفئة شكلا آخر ، أكثر دلالة على توترها ، وعدم انسجامها مع التغير ، وهو أن أبطال المهزلة منذ مسرحية محمد النشمي « حظها يكسر الحصى » ومسرحية « الأسرة الضائعة لعبد العزيز السريع ، ومسرحية « عتيق الصوف ولا جديد البريسم » لحسين الصالح ، مروراً بشخصيات صالح موسى ، التي عرضنا لها ، إنما يمثلون نماذج لظواهر الطلاق ، والزواج القائم على المصلحة ، إنهم يقطعون صلتهم بالزوجة الأولى دائما ، ليجتثوا عن زوجة جديدة ، صغيرة السن ، أو أنهم في أبسط الأحوال ، يُطلقون مشاعرهم الغريزية النافرة من الزوجة الأولى ، تعطشا منهم

لاستكمال المظاهر المادية ، التي يقبلون عليها بنهم شديد .  
لقد كان « بوفيسل » في توتر دائم مع زوجته « أم فيصل » ، ساخرا من تصرفاتها ، في حين كانت مشاعره تتفتح على مجرد سماع صوت السكرتيرة الأجنبية ، وكان « بوعثمان » يمنح زوجته الثانية اهتماما لا يمنحه للأولى ، و« عبدالوهاب » في « العلامة هدهد » يقتل زوجته الأولى ، التي تحملت معه قسوة الحياة ، وشظفها ، ليتزوج من فتاة صغيرة ، تدبر انتهاب ثروة . . كل هذه الأمثلة ، تؤكد على أن الزوجة الأولى إنما تمثل الماضي ، الذي قَطَعَتْ تلك النماذج صلتها به ، وأسرعت إلى تلبية غرائزها المادية النقيضة للاتجاه المتوازن في عمليات التمثيل الاجتماعي . في حين تظل الزوجة الثانية ، تمثيلا للواقع الجديد ، الذي لا يمتلك امثال : « بوفيسل » ، أو « عبدالوهاب » ، أو « بو عثمان » مؤهلات كافية للتكيف معه ، أو الانسجام مع مطالبه الكثيرة . ومن ثم كانت تلك النماذج - في تقديرنا - ألصق التشكيلات الهزلية بالواقعية ، لأنها أعمق انغماسا في رمزي « الهوة الثقافية » ، وهما : الزوجة الأولى ، والزوجة الثانية .



## الفصل الرابع

### الشكل الهزلي من مستقبل التغير ومخاوفه

تظل المهزلة الفنية ، أو ملهة الهزل ، شكلا لا يمكن النظر إليه في معزل عن ديناميات التغير الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي ، وربما كان انتزاع المهزلة من هذا التغير ، أكثر توغلا فيما نفترضه حول الخصوصيات الجمالية التي يشتملها المسرح من العالم المتغير ، ذلك أن المهزلة لا تغرب عن الوجود الاجتماعي ، مهما أسرفت في اصطناع وسائل الضحك ، وتوظيف دلالاته المختلفة ، لأن الضحك أيا كانت مصادره ، لا بد من أن يكون انعكاسا للطابع المحلي . « ولطالما لوحظ أن بعض الآثار المضحكة لا يمكن ترجمتها من لغة إلى أخرى ، فهي مرتبطة بما ألفه مجتمع خاص من عادات وأفكار » .<sup>(١)</sup> . كما أنها مرتبطة بتقاليده ، وبالكيفية ، التي ينظر فيها ذلك المجتمع إلى عوامل الاستمرار ، والثبات في معتقداته . وبسبب ذلك فنحن قد نضحك من مظاهر معينة في شذوذ ما ، أو سلوك ما ، لا يضحك عليها مجتمع آخر . لقد كان « الزوج الغيور » في عهد عودة الملكية بإنجلترا كما يقول الارديس نيكول - شخصا مضحكا لأن غيرة الأزواج شذوذ في العرف والتقاليد ، بينما لم تكن كذلك في عصر اليزابيث .<sup>(٢)</sup> وهذا يؤكد القول بأن المهزلة إنما تشكل عالمها ، وبناءها الفني من مادة سوسيولوجية ، لا تنفصل عن الأيديولوجية المغيرة للشئ السائد ، إنها في أبسط مظاهرها ، تسعى لأن تكون مضحكة والمضحك ليس مجرد تسلية ، نتفكك بها ، أو ليس ظاهرة غريبة ، مستقلة بذاتها ، بل إنه موقف مغاير ، متناقض مع الآخرين ، أو مع أنفسنا

---

( ١ ) هنري برجسون ، الضحك ، بحث في دلالة الضحك ، ترجمة د. سامي الدروبي ود. عبدالله عبدالدايم ، ص ٩ .

( ٢ ) الارديس نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشية ، ص ٣٤٦ .

أحيانا ، أو مع الرتبة العادية التي يستسلم لها المجتمع .

ولقد رأينا فيما سبق أن الشكل الهزلي لم ينزل - حتى في تفاصيله الدقيقة - عن أفكار برجوازية معارضة ، لم تستطع السلطة الرسمية أن تتصالح معها ، أو تستقطب إمكاناتها العقلانية في تحديث المجتمع ، وظلت المهزلة بسبب ارتباطها بطبقة متبرمة ، دوما من ردود فعل التغير الاجتماعي ، تعبر عن استراتيجية المعارضة ، وخاصة في مجتمع الكويت ، كما أوضحت الملامح الكثيرة ، التي أتينا بها في دراستنا لجهود محمد النشمي ، وعبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح الحداد ، وصالح موسى .

ويمكننا أن ندرك ملمحا جديدا في معارضة الملهة الهزلية ، وانتزاعها لثأر البرجوازية المعارضة ، ( المتوسطة ، أو الصغيرة ) نجده في بعض الأعمال المسرحية ، التي شكلت عالمها الهزلي من فكرة التعارض مع ايديولوجية التغير ، الذي لم يخضع لتوجيه عقلاني من النظام السائد في المجتمع ، وإنما خضع لتحالف مزدوج بين هذا النظام ، والأسر التجارية ، أو القبلية ، أو بين هذه جميعها ، والعالم الرأسمالي .

وتنطلق هذه الفكرة من نظرة ثورية تضع الواقع ، والمستقبل موضع المناقشة والتحليل . الواقع المفروض بتغيراته ، والمستقبل المرتقب باكفهراره ، وسوداويته . وهي نظرة رغم عدم انفصالها عن « مشكلة الهوية الثقافية » . إلا أنها تختلف عنها في تشكيل « الهزلي » بصورة واضحة ، ذلك أن تلك المشكلة ارتبطت بالتقاليد والقيم المتغيرة ، بحيث ظل بناء العقدة المسرحية معتمدا على التعارض بين نموذجين محددَي العالم ، يتجه أحدهما لتمكين ما هو سائد على ضوء التقاليد المرعية ، ويتجه الآخر لخلخلة السائد على ضوء النماهير الجديدة ، ويمكن القول بأن استبصار حساسية الهوية الثقافية من خلال التعارض ، وإنما هو اتجاه للجمع بين الواقع ، وعالم الأفكار . وأغلب الجهود السابقة في ملهة الهزل المحلية التي عرضنا لها حتى الآن كانت تؤلف من هذا الجمع جكة مسرحية ،

على قدر مقبول من التماسك ، دون أن تعتمد على مجرد المشاهد التسجيلية الموغلة في تصوير الحياة المعاصرة . في حين أن الملمح الفني الذي اكتسبته ملهاته الهزل من فكرة تعارضها مع استراتيجية التغير ، يسعى إلى تغليب الاحتفاء بالأفكار مع اطراح احتمالات الواقع ، ومألفاته العادية في جانب غير بعيد .

لقد ارتبط تشكيل تلك الفكرة بتوظيف الخيال ، وإطلاق إمكاناته المتحررة من جهود الواقع ، كما ارتبط بعدد محدود من الأعمال المسرحية ، التي انطلقت من الثورة على الجوانب اللاعقلانية في التغير ، واتجاهاتها نحو إيجاد نمط غير انتاجي للمجتمع الاستهلاكي ، واقتصاد الخدمات . ولا تنحصر هذه الأعمال المسرحية في كاتب معين ، بل إنها تنضوي في امتداد تجربة ملهاته الهزل المحلية ، وتطور وسائلها الفنية ، ودلالاتها الاجتماعية ، فنحن نجد صالح موسى يكتب « مفاوضات مع الشيطان » و « ضعنا في الطوشة » ، وحسين الصالح يكتب « شرايكم يا جماعة » ، وسعد الفرج يكتب « الكويت سنة ٢٠٠٠ » . ولا يمكن عزل جميع هذه الأعمال المسرحية عن التجربة الجماعية ، التي أودعت في ملهاته الهزل أشكالا متعددة من التعارض مع مضامين التغير ، ورموزه ، ومع ذلك آثرنا أفراد النظر إليها من أجل البحث في قسما مسرحية ، أكثر تمييزا في تبلوراتها الحاسمة من سياق التغير ، وترسباته الاجتماعية العميقة .

ونحن نفترض أن القسما الفنية ، التي أضفتها الأعمال المسرحية المشار إليها ، تختلف عما سبق التعرض إليه ، لأنها تضاف باعتبارها تعميقا أساسيا للأفكار من ناحية ، ولتشكيلها الهزلي من ناحية أخرى . فمن أفكارها تبرز المخاوف الشديدة من التغير ، الذي أوجد مجتمع الاستهلاك ، كما يبرز الرفض لنموذجه الحضاري البائس ، مع النظرة المتوترة إلى المستقبل . أما تشكيلها الهزلي فهو يبرز عنصر الخيال « الفانتازيا » ، الذي يطلق للشخصية المسرحية الاندماج المباشر مع هواجس التغير ، بحيث أنها لا تناقش ردود فعله ، ونتائجه فحسب ، وإنما تجابهه أيديولوجيته باستبصار مغاير .

وما ينبغي ملاحظته أن ملهاته الهزل لا تقطع أمشاجها بالواقع مع اعتماد عناصر



التجريد ، أو الفانتازيا ، وإنما تعمق أو اصر اتصالها به ، لأنها إنما تكون بصدد الأفكار ، التي يمكن لها أن توجه ذلك الواقع أو تغيره . وهي من أجل ذلك تنطلق من رؤية للتغير ، لا ينقصها الوضوح ، بل إن أسس هذه الرؤية أصبحت من مسلمات البحث الاجتماعي في مستقبل التغير ، وآفاق التنمية في مجتمعات الخليج العربي .

إن أساس الفكرة ، التي ابرزت الصورة الهزلية للمستقبل ، يمكن تحديده في أن الكتاب المشار إليهم ، إنما ينطلقون من رفض نط اللاعقلانية ، أو اللاننتاجية ، الذي بعث به التغير الاقتصادي . ذلك أن عائدات الثروة النفطية لم تخضع لأسلوب عقلاي يدجها في عمليات التحديث والتنمية الاجتماعية ، وإنما خضعت لاعتبارات الابقاء على مصالح النظام السائد ، ومبررات وجوده ، كالتحالف القبلي . . أو التجاري بينه وبين الأسر ذات الامتداد العشائري ، أو الأسر ذات المكانة الاقتصادية . هذا التحالف خلق برجوازية محلية تصدر السلطة الاجتماعية والاقتصادية ، ولكن من غير شعور باستقلالها ، أو وطنيتها ، فهي لاتصطدم بالعالم الإمبريالي ، وإنما تخضع له ، وتكون تابعة للرأسمالية الأجنبية ، ومنذجة في نظامها ، ولم تكن هذه التبعية إلا النموذج الجديد ، في الابقاء على « الأوضاع السائدة » .

إن التبعية للنظام الرأسمالي ، مسؤولة عن المحافظة على النظامين السياسي والاجتماعي ، اللذين أفرزهما التحالف السابق ، كي يستمر ضمان تدفق النفط ، واقتسام مصالح الاقتصاد الجديد . ومن شأن البرجوازية المحلية التجارية أن توفي عملية ادماج المجتمع في النظام الرأسمالي ، حقها من الانجاز بشتى الطرق الممكنة ، كفتح الأبواب للاستثمار ، والعقود التجارية ، والمصارف ، وتجارة السلع الاستهلاكية ، والترويج لأفكار التحديث المحاكية للنفط الغربي . هذا الوضع خلق توجهها أساسيا نحو الخدمات الاستهلاكية ، أو النشاط الاقتصادي اللاننتاجي اللاهث وراء الربح السريع .

وفي مقابل ذلك كله ، نجد أن أكثر من يسحقه وحش الاستهلاك ، ويتعرض

لمشاعر السخرة ، والاغتراب ، والانضواء في حياة مفروضة ، هم أفراد الطبقات الشعبية العريضة من عمال وموظفين ، ومهاجرين . كما أن أكثر من يتبرّم بتلك الحياة ، ويدرك خطورتها تلك الفئة الاجتماعية ، التي نصّفها دوماً بـ « البرجوازية المعارضة » ، والتي ينتمي إليها كتاب الملهاة الهزلية .

لقد كانت هذه البرجوازية أول من أفاق على حجم المخاطر لمجتمع الاستهلاك ، والخدمات ، وأبصر عتمة المستقبل ، التي يندّر بها النظام الاستهلاكي ، وتبشّر بها عشوائية التحديث العاجز عن خلق اتجاه نحو الاستثمار في الصناعة . إن هذه الفئة المعارضة ، تجد نفسها معزولة تماماً عن الانتاج ، والعمل الخلاق ، تستنفد طاقاتها في حياة لاعقلانية ، رغم شعورها بالقدرة على صنع حياتها بنفسها ، وعقلنة المجتمع ، الذي تعزّز بالانتماء إليه . إنها فئة لم يمنحها النظام الاجتماعي ، والسياسي فرص الاختيار ، أو التأثير في القرارات والقوانين المشرّعة . ولذا كانت الملهاة الهزلية التي تتأمل في المستقبل ، وتتمثل مخاطره ، هي البديل عن تلك المشاركة الغائبة للفئات الاجتماعية المعارضة .

إن بذور الاهتمام بتغذية المستقبل منثورة في الملهاة الهزلية منذ ظهور إحدى المسرحيات المرتجلة لمحمد النشمي وهي « قرعة وصلبوخ » ( ١٩٥٧ ) ، إذ كانت رائحة المستقبل ، تنفذ منها من خلال الصورة الهزلية البالغة لشخصيات تستنزف الثروة في سلوك لاعقلاني مثير للضحك ، إنها صورة يراها النشمي ، منتزعة من الواقع ، دون أن يكون المستقبل هدفها الأساس . بيد أن تلك الصورة لاتلبث أن تعود في مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » لسعد الفرج في اطار مختلف ، يسعى لتشكيل رؤية واقعية عن مستقبل تصنعه أخطاء الحاضر .

ومسرحية ( الكويت سنة ٢٠٠٠ ) هي العمل المسرحي الثاني لكتابتها ، من بين أربعة نصوص كتبت في اطار جهود مسرحية متعددة لسعد الفرج ، جمعت بين التأليف ، والاقتباس ، والإعداد والتمثيل ، فضلاً عن اشتراكه في تأليف مسرحيتين مع عبدالحسين عبدالرضا بعد تأسيسهما إحدى الفرق المسرحية

الخاصة ، « المسرح الوطني » وهما « بني صامت » التي أخرجها نجم عبدالكريم ، « وضحية بيت العز » التي أخرجها فاروق القيسي . ويعتبر سعد الفرج واحدا من أبرز نجوم التمثيل المسرحي في الكويت والخليج العربي . ويسيطر على أغلب الأدوار ، التي قام بتمثيلها الطابع الهزلي أو الميلودرامي . وهو نفس الطابع الذي تنقاسمه معظم أعماله المسرحية تقريبا المؤلفة ، أو المقتبسة .

ومن بين ما كتب سعد الفرج في الملهاة الهزلية « استارثوني وأنه حيّ » وهي من فصل واحد ، قام بإخراجها زكي طليمات في فترة إشرافه على فرقة المسرح العربي ، حيث عرضت مع مسرحية أخرى من ذات الفصل الواحد ، وهي « المنقذة » لمحمود تيمور في فبراير - شباط ١٩٦٣ . أما المسرحية الثانية فهي « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، التي أخرجها حسين الصالح الحداد لنفس الفرقة في فبراير - شباط ١٩٦٦ . ولهذا الكاتب محاولتان في كتابة الدراما الجادة هما « عشت وشفت » ، و« الوكيل » ، ستكون لنا عودة إليهما في القسم الخاص بدراسة دراما الأسرة المتغيرة . ورغم توزع الاتجاه في كتابة سعد الفرج لأعماله المسرحية ، وانقسامه بين الملهاة الهزلية ، ( استارثوني وأنه حيّ - الكويت سنة ٢٠٠٠ ) والميلودراما الواقعية ( عشت وشفت - الوكيل ) إلا أنه يكرّس في أغلب تلك الأعمال أفكاراً ، وملامح تبعث أوضح سماتها من ارتباطها الشديد بديناميات التغير ، وحتميات التطور في مجتمع الكويت .

إن « الكويت سنة ٢٠٠٠ » عمل مسرحي يشكل الكاتب العالم الهزلي فيه من وثبة الزمن ، أو المستقبل ، ونشوب أظافره في حاضر « مديني » آيل للسقوط . . الكويت ، هذه المدينة التي تهلكها تخمة النفط ، وتستنزفها حياة الاستهلاك ، والخدمات ، وعدم الانتاج هي الصورة الهزلية بالغة المرارة في هذه المسرحية ، إنها صورة يكون فيها السؤال « ماذا أعددتكم للمستقبل الأسود ؟ هو الواقع . وتكون فيها الإجابة ، هي الخيال . . وفي مزجها معا تتمثل أقصى المواقف الدرامية المتمسحة خوفا من المستقبل ، وهجوما على الواقع . كما أن في مزجها ، يتمثل عنف الملهاة الهزلية ، الذي يضع حدود الفكرة المفجعة ،

باتزانها ، وتشاؤمها في قالب هزلي متخيل .

وببدأ الكاتب نسيج المزج السابق منذ الجمل الأولى في المسرحية ، وحتى نهايتها . . . لقد دخل « علاوي » بطل المسرحية ذلك الصالون في بيت عمه ، حيث الجميع يرقص مع موسيقى صاخبة ، ليزكرهم في حمأة هذا الجنون بالمستقبل :

« علاوي : يا أبناء النفط . . . ماذا أعددتكم للمستقبل الأسود الي ينتظركم ؟<sup>(١)</sup>»

يمثل هذا الحوار ، يدخل الكاتب بنا في قالبه الدرامي ، الذي يمتزج فيه الهزل ، والضحك بالأفكار ، والمشاعر المتبرمة . . و« علاوي » بطل المسرحية هو جوهر هذا المزج ، إنه شخصية تحمل آمال « الشخص المحدث »<sup>(٢)</sup> ، فهو يعارض حياة الاستهلاك ، التي يعيشها أفراد أسرته ، يدعوهم إلى العمل والانتاج والتصنيع ، ولكنه في نفس الوقت يبدو معزولا ، مطاردا من الجميع ، وبينما يكون الوحيد ، المؤمن بعقلنة المجتمع ، نجده أيضا موضعا للاثهام بالجنون ، فعزلته ، ومطاردته ، وجنونه أوتار يخلق الكاتب منها نبرات الهزل التي تتألف مع وقار ما يدعو إليه من أفكار عقلانية . إن « علاوي » لا يتناقض بأفكاره ونبوءاته مع فكرة تكامل العالم الهزلي ، وآية ذلك أنه مهما فتشنا عن نظيره في الواقع فلن نجد . لأنه يظل نسيجا فنيا ، مستقلا من « التمثيل الهزلي » يبتعد عن المنطق ، بقدر ما يثير الضحك ، أو الهزل ، ويقترب منه بقدر ما يكرس لعالم الأفكار .

والكاتب أمام هذا التجاذب بين الواقع والخيال . . الهزلي والأفكار ،

---

( ١ ) مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » الفصل الأول ، مخطوطة المسرح العربي ١٩٦٦ ، ص ١ .

( ٢ ) « الشخص المحدث » شخصية مجددة تهدف إلى تحويل مجتمعا بتنميته ، وتحديثه من خلال نقل نماذج ، أو نظم اقتصادية وتكنولوجية إليه ، أو محاكاتها عن الدول المتحضرة .

لا يخضع لتجسيد غير ممكن ، أو لفتنة غير محتملة ، بل إنه يكاد لا يتجافى عن احتمالات الواقع ، وهو يستبصر احتمالات المستقبل بعد أن تعبر الكويت أربعة وثلاثين عاما ( منذ كتابة المسرحية ١٩٦٦ ) . ففي الفصل الأول نجد الكويت بعد هذه الفترة مدينة لم يتطور فيها شيء سوى الاتجاه الأساسي إلى حياة الاستهلاك ، واستمرار النظام اللاعقلاني ، الذي يعزل المجتمع عن التصنيع والانتاج والعمل . وهو ما يصوره هذا الفصل من خلال أسرة كويتية يخرج من بينها « علاوي » بطل المسرحية ، الذي يحمل باحتجائه على نظام الاستهلاك في أسرته بشارة المستقبل ، ونبوءته المحتملة . إنه يدعو إلى التصنيع ، والانتاج لضمان الابقاء على الحياة بعد أن يأتي يوم ينضب فيه النفط ، وتنتهي مداخيله المستنزفة بنظام الاستهلاك .

بيد أن الأسرة الكويتية - رغم تلك النبوءة - تستمر في حياتها متهممة « علاوي » بالجنون . لقد جعلها الكاتب أسرة تبلور بأفكارها اللاعقلانية ، النظام الاقتصادي الراهن ، الذي حصرت الاحتكارات النفطية في الاستهلاك والخدمات . وسوّج ذلك بدفع أسرة علاوي في موقف يتناقض بشدة مع فكرة ترشيد المجتمع وعقلنته ، خصوصاً حين جعلها تنكر للمستقبل على لسان العم « بوميري » حين يقول ساخرًا من « علاوي » ابن أخيه : « يعني إحنه نذبح أنفسنا ، ونحرمها من كل لذات الدنيا علشان الأجيال القادمة » .

ويستعرض الكاتب مظاهر الاستهلاك ، التي تكرسها الأسرة ، في الوقت الذي يجعل منها مصدراً لأبلغ مظاهر التشكيل الهزلي ، التي تتجاوزها احتمالات الواقع والمستقبل ، ويتنازعها الضحك مع الأفكار . فالأسرة مغرمة بالأسفار السريعة ، متقلبة بين روما وباريس والكويت ، مسترخية حياة لم تعد تصنع فيها حتى الشاي الذي تستورده معلباً ، كما تستورد جميع الأكلات الشعبية .

ومن المظاهر العميقة الدلالة التي يجعلها الكاتب مثاراً « للهزل » تلك العواطف الرقيقة المصطنعة ، فالجميع لا يستغنون عن أجواء الرقص والموسيقى

الأجنبية ، حتى إن الأم تتلقى إيقاف « علاوي » لإحدى الاسطوانات التي ترقص معها على أنه حادثة تحتاج للإقامة منها إلى الراحة ، والغذاء ، والسفر إلى الخارج . لقد وظف الكاتب الصورة اللاعقلانية للأسرة في نسج العالم الهزلي ، في الوقت الذي لم يفصل المظاهر السابقة عن « الفكرة » الأساسية التي يدعو فيها إلى التخطيط العقلاني للمستقبل ، ولعل أكثر ما ينبىء بذلك أنه جعل شخصيات الأسرة « بوميري » ، و« أم ميري » ، و« بوعلاوي » ، و« أم علاوي » تتشكل كأوراق « الكارتون » ، وتحرك باسترخاء ظاهر ، ورقة مصطنعة ، حتى لبتدو هذه الرقة ، وكأنها تُعدّهم جميعا للأحداث التالية في الفصلين الثاني والثالث .

ومع أحداث هذين الفصلين ، يستمر تجاوب الفكرة الموجهة مع توغل المهزلة ، وتصاعد صورها المسرفة ، وليس مبالغة في القول بأن سعد الفرج إنما يبلور عقدة هزلية محضة ، تحقق له اشتقاقات حاسمة للضحك من وراء التأمل في مستقبل شخصيات ورقية ، رغم النظرة العصرية ، التي تدعيها ، والتنقيب في مدينة صحراوية ، رغم « خراسانات » الأسمت التي تدق أعماقها . ذلك أن النظام السابق الذي خضعت له تلك الأسرة الكويتية إنما يسلمها الآن لنظام أكثر ضراوة ، بعد أن تحققت نبوءة « علاوي » ، ونضب النفط ، وفقدت الحضارة معناها ، ومبرر وجودها ، إنها ضراوة متبدية على نحو هزلي ، أعمق مما هي عليه في الفصل الأول .

ولنا أن نتصور مدى التشكيل الهزلي للشخصيات السابقة ، بعد أن مضت عنها الثروة ، وعزّلتها حياة الشظف الجديدة ، وجعلتها تستنجد بمن اهتمته بالجنون . لقد رجعت الأسرة التي استوردت أكالاتها الشعبية من الخارج إلى الجوع ، والنزاع على اللقمة ، والتكالب على « الخثرة »<sup>(١)</sup> . وفقدت الأسرة أيضا مدينتها ، فلم يجد الجميع فرص العمل ، والبناء سوى أن يلودوا بـ « علاوي » الذي افتتح مدرسة لتعليم الحرف والمهن القديمة ، الشائعة في مجتمع

---

(١) الخثرة : أكلة شعبية قديمة يُهرس فيها السمك مع الرز فتبدو في شكل حساء غليظ .

ما قبل النفط . كالغوص على اللؤلؤ ، وجلب المياه ، والبيع على ظهور الحمير ، وحفر « البواليع » ، و« الحدادة » ونحوها .

ولم تكن خاتمة المسرحية سوى ذروة الينابيع المرة في التشكيل الهزلي ، فالأسرة الكويتية ترتدع عن غيِّ اللاعقلانية ، في زمن لا يجدي فيه ارتداعها شيئا . إنها تقبل بتعلم الصناعات التقليدية ، ولكنها لا تستطيع التلاؤم مع قسوتها ، فبينما تواجه مجموعة تتدرب العمل في البحر كارثة الغرق ، يتقدم الأب إلى « علاوي » ليبلغه بلسان الجميع أنهم يفضلون الموت على تحمل مشاق هذه الأعمال ، وهنا يخيّرهم « علاوي » بين أن يموتوا جميعا ، أو أن يهاجروا ، فيختارون الهجرة إلى إحدى البلاد المجاورة . وفي هذه الخاتمة ، لا يكفّ الهزل عن أن يكون صدى للفكرة ، ولا تنفك النكتة عن ترجيع الأسى . ففي أحد مشاهدتها يكون « علاوي » حزيناً من تلاحق فشل العودة إلى المهنة القديمة ، ثم يدخل عليه رجل أعمى مع كلبه ، ملطخين بالطين الأسود ، فيدور هذا الحوار الذي لا يغرب عنه الجواهر الهزلي ، رغم البذرة المفجعة :

« الأعمى : أستاذ علاوي . . . هَذي الشَّغلة المُرِحة ؟ . هَذي الشَّغلة الخفيفة ، نَزِّلُونِي بِبَالُوعة ما هَقيت على الله أَطلع منها علاوي : إِنَّا لله وإنا إليه راجعون  
الأعمى : أستاذ علاوي أَنه بِغيت آموت من الريحة العفنة  
علاوي : حَطَّيت بخشمك بصلة ؟  
الأعمى : أستاذ علاوي أَنا لو أَحصل لبصلة أَكلتها  
علاوي : معلوم تنزلون ببواليع بدون بصل . . . . وربّك وِئْهُمْ ؟  
الأعمى : رُوحوا انْظُرْوهم على فَتَحَات المجاري الّتي على البحر  
خالد : إِنَّا لله ( يدخل أبو علاوي )  
الأب : علاوي . . . تَكْفُهُ يا ولدي شُوف لي غير هالشغلة  
علاوي : شُوفْلك

الأب : أَنا تعبت يا بوك دِخْت ما أَقدر أَشْتَغل لا أَنا ولا ربعي ، تراهم وَاِزِينِي

عليك آبلغك ها الكلام .

علاوي : وأنا شَقْدَر اسْوَيْلكم .

الأب : أنا على لسان الرِّيع آبلغك أني أفضل الموت على هذا الشغل » (١) .

إن مشاهد الخاتمة ، رغم تشاؤمها لا تنفصل عن الروح الهزلية الشاملة في هذه المسرحية ، لأنها انتزاع لغايتها « الكثارسية » وتأكيد على اقترابها من نطاق الروح المفجع ، وهو ما لا يعتبر بدعا في القالب الدرامي للمهزلة لأنه ذائع منذ شكسبير ، وموليير وغيرهما . بل إن سعد الفرج ، ربما لا يتتبع روحا جديدة للمهزلة المحلية ، حين يلجأ إلى خاتمة لا تثير القوى الضاحكة ، بقدر ما تثير الأفكار ، أو المشاعر الوقورة ، كما وجدنا ذلك في سلسلة أشكال العقاب والجزاء ، التي يتلقاها أبطال عبدالرحمن الضويحي ، وحسين الصالح ، ومحمد النشمي .

ونعتقد أن سعد الفرج لو خرج بالخاتمة عما تثيره من نوازع الأسى ، لخرج بذلك عن عنف التخيل الهزلي ، وما فيه من تجاوب منظم مع احتمالات الواقع ، فالمسرحية لا تغترب كثيرا عن وضوح الرؤية الفنية ، كما لا تنفصل عن تشكيل الفكرة الواقعية حول ضرورة ارتباط التطور الاقتصادي بالتخطيط العقلاني للمستقبل . وليس توقف هذه المسرحية عند حد مفجع أو نقطة آسية في خاتمتها سوى ضرب من الاستنفاد للعناصر المنظمة ، لطابع المهزلة ، تلك التي يوظفها الكاتب من تكرار المواقف المؤلمة ، في صميم الأجواء الهزلية ، حتى ليصعب إيجاد الحد الفاصل بينهما .

---

( ١ ) مسرحية الكويت سنة ٢٠٠٠ ، الفصل الثالث ، النسخة المخطوطة ، المسرح العربي ، ص ٣١ . وهي مطبوعة في كتاب باللغة العربية الفصحى ، ولكن مع تغيير عناونها إلى « دقت الساعة » صدرت عام ١٩٧٥ ، مطبعة حكومة الكويت ، وقد اعتمدنا في دراسة المسرحية على النسخة المخطوطة باللهجة المحلية ، لأنها أكثر تلقائية واسلم من التغير الذي وقعت فيه بسبب تحويلها إلى الفصحى ، كما أنها النسخة التي اعتمد عليها العرض المسرحي عندما قدم عام ١٩٦٦ .



وإذا كان للكوميديا أو العناصر الهزلية وظيفة في تنظيم الطابع التراجيدي ، حين تتخلل المأساة كما يذهب « جون ديون »<sup>(١)</sup> فإن العكس صحيح أيضا ، كما يتضح من تنظيم المواقف المؤلة للطابع الهزلي ، طوال مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، بل إن سعد الفرج يشعروا بعنايته المقصودة لمثل هذا التنظيم من خلال جملة يرددها بطل المسرحية ، كلما تكررت صداماته المؤلة مع نظام الاستهلاك ، وهي « دقي يا ساعة دقي » التي يكرر « علاوي » استخدامها حوالي ست مرات لتبدو عاملا في ترتيب الأحداث ، والتحضير لتبديلاتها ، وخاصة حين كثر استخدامها في الفصل الأول قبل أن ينضب النفط ، إنها لمحة مسرحية جعلت من « علاوي » على موعد محقق مع ما هو آت في المواقف ، إنه كمن يعلم علم اليقين بما يخبئه المستقبل من فجعية ، دون أن يرقى ذلك لإثارة الشعور المأساوي العميق ، لأن جميع مظاهر إحساس « علاوي » بتوئب المستقبل ، وخصوصا مع ترديده لعبارة « دقي يا ساعة » إنما تلبس العنصر التنبؤي ثوبا آليا ، يجعله شديد الصلة بالعالم الهزلي .

إن ما يميّز « الكويت سنة ٢٠٠٠ » هو قيامها على جوهر الديالكتيك الهزلي ، فهي تجمع بين الخيال المباشر ، والفكرة الباردة ، دون أن تقع في تعليمية الضوحي ، أو حسين الصالح السابقة ، إنها تتلاعب بين الأثنين ، وتتجاذب العلاقات والاحتمالات بينهما ، على نحو يمثل منه أكثر القوالب الدرامية تماسكا في التجربة المحلية للمهارة الهزل . إنها تخلع القناع عن النظام اللاعقلاني في المجتمع ، وتبعث الكثير من التفاصيل التي تذكر بروائح المأساة ، وتبقى مع ذلك محتفظة بجذلية الشكل الهزلي . وهي تتمرد على الواقع الراهن ، فتخرج عنه نحو زمن لم يأت بعد ، ومع ذلك تظل محتفظة للواقع الراهن بأواصر السود ، فهي تنطلق من مشكلته اللاعقلانية ، كما لا تبتعد في استقراء المستقبل عن احتمالات حدوثه ، وتوئب حقائقه في حياتنا اليومية ، بل إن الكاتب - في تقديرنا - إنما يتخذ

(١) جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة د. زكريا إبراهيم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ،

من المواقف التي ينشأ بها المستقبل وسيلة لبعث المفعول الهزلي بالغ العنف ، بحيث تصبح المهزلة عن طريقه « اشبه بتطرف التطرف » على حدّ تعبير أريك بنتلي (١) .

ولم يستطع الكثير من الملاحية الهزلية أن يتجاوز التماسك الذي حققته مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ، باستثناء مسرحية « عالم غريب غريب » لطارق عبداللطيف التي سيرد التوقف معها في خاتمة هذا الباب . ورغم أن حسين الصالح ، وصالح موسى ، يكتبان للمسرح من خلال أفكار تلتقي مع سعد الفرج في رفض اتجاهات التغير ، ونظامه المفتقر إلى التخطيط العقلاني ، إلا أنهما لا يتجاوزان إلى « الجوهر الهزلي » في الكويت سنة ٢٠٠٠ الذي يغيب فيه الحدّ الفاصل بين أفكار المسرحية ، وتشكيلها الهزلي ، لقد كتب حسين الصالح مسرحية « شرايكم يا جماعة » ، ولم يستطع فيها سوى أن يطوّر قالب المسرحي ، الذي استخدمه في مسرحية « عضني وأعضك » ، فبدلاً من السطحية الظاهرة للتشبيه الهزلي الإيحائي في هذه المسرحية ، لجأ في مسرحية « شرايكم يا جماعة » إلى وسيلة الرمز ، من غير أن تعتمد على فلسفته المرتبطة بالحركة الرمزية في الفن والشعر ، إنه يُلبس الفكرة ثوباً محسوساً من الوقائع الخارجية ، فيكون هذا اللبوس بإحجاءاته النادرة ، هو جوهر التشكيل الهزلي .

والفكرة التي تجول بمخيّلة الكاتب تنحصر في أن مظاهر القلق ، والتوتر ، واللاعقلانية ، التي نجدها في مجتمع الكويت إنما هي أمراض للخطوات المتسارعة في التغير ، وأنه لا بد من الخطوات المتدرّجة لخلق نظام عقلائي في تطور المجتمع ، أو في التخطيط لتغييراته . وهذه الفكرة صحيحة من الوجهة السوسيولوجية ، لأن معدل التغير في المجتمع ، يرتبط بتركيباتنا الداخلية . إنه « يزعزع من توازننا الداخلي ، وبعده من نفس المنهج الذي نسير عليه في حياتنا ، فالتسارع في خارجنا يترجم إلى تسارع في داخلنا » (٢) . وعلى الرغم من

---

(١) أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ص ٢٤٧ .

(٢) إلفين توفلر ، صدمة المستقبل ، ترجمة محمد علي ناصف ، ص ٣٣ .

حيوية هذه الفكرة ، ونضجها ، إلا أن الواقع الخارجي ، الذي يمثلها في المسرحية لا يمكن وصفه إلا بالانغلاق ، بسبب جموده ، وندرة إيماءاته ، وصوره المتحركة في اتجاه الفكرة .

لقد يئست الأسرة الكويتية من علاج ابنتها « عايشة » ، فهي معوقة لانستطيع النطق ، يحيطها أبواها وزوجها بالحب ، ولكنهم لا يجدون وسيلة لعلاجها ، وصدفة ، يعثرون على طبيبة تعرض عليهم طريقتين في علاجها : سريعة ، ومتدرجة ، فتختار الأسرة العلاج السريع ، ولكنها تفاجأ بأمر يذهلها ، ويمزق تماسكها ، فالفتاة ما إن نطقت حتى بدأت ترسل شتائمها على أبويها ، وزوجها ، وتبدي جفوة في التعامل معهم ، ورغبة في التسلط عليهم ، فيحاولون الصبر عليها ، والتريث معها ، ولكنها تزداد قسوة وسلطة . فيضطر الزوج إلى احضار الطبيبة مرة أخرى لإعادة الفتاة إلى إعاقته السابقة .

إن هذه التفاصيل الواقعية لا يمكن تقدير قيمتها إلا باعتبار الفتاة رمزاً للكويت ، « تلك التي صمتت طويلاً ، ثم فجأة نطقت ، وربما كان من الخير لو أنها أخذت بأسلوب العلاج التدريجي لتدرك ما فاتها على مراحل »<sup>(١)</sup> . غير أن مشكلة هذا الرمز هو انغلاق الواقع الخارجي فيه ، وصعوبة إخلائه المكان للواقع الداخلي ( الفكرة أو الرمز ) ، الذي ينبغي أن يتوازن معه في علاقة جدلية ، محورها الإيماء ، والصور ، التي من شأنها أن تلقى بظلال كل من الواقعين على الآخر . لقد جاءت تفاصيل المسرحية ، وجمالها الحوارية منتزعة من حياة يومية بليدة ، ينقصها التأمل والنفاد ، والمؤشر الوحيد الذي يحيل كل من الواقع والرمز إلى الآخر هو حديث الطبيبة عن طريقتي العلاج السريع . . أو البطيء للفتاة . وتلك الجملة التي يطلقها الأب في نهاية المسرحية ، محمداً مشكلة ابنته حيث يقول : « البنت عايشة في جِرمَان من مدة طويلة وأحنا لما عاجلناها ما عاجلناها شَوِي شَوِي »<sup>(٢)</sup> .

( ١ ) د . محمد حسن عبدالله ، الحركة المسرحية في الكويت ، ص ٢١٥ .

( ٢ ) مسرحية « شرايكم يا جماعة » ص ٢٢ ، النسخة المخطوطة ، المسرح الكويتي ١٩٦٩ .

وأياً ما كان أمر الأسلوب ، الذي يحتطه حسين الصالح في هذه المسرحية فإنه يظل باعتباره تجربة - ربما لا تكون مسبقة - ، تغامر باستحداث التشكيل الهزلي من أجواء الرمز ولغته المجردة ، ولكنها لاتغامر في استبصارها للفكرة المنتزعة من مخاوف المستقبل .

وإذا كانت المسرحية السابقة قد احتفظت لكتابها بجديّة المغامرة ، فإن مسرحية مفاوضات مع الشيطان « التي كتبها صالح موسى عام ١٩٧٤ ، تعيد أذهاننا إلى مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » لأنها تعود إلى نفس صفات بطلها « علاوي » ، الذي يخرج على المسرح باعتباره شخصية محدثة « تحقق انتماها المباشر إلى اتجاه التخطيط العقلاني في تنمية المجتمع . لقد لجأ « بوصلوح » مع زوجته إلى القرية لقضاء اجازة قصيرة ، بعيدا عن ضوضاء العاصمة ، ولكنه فوجئ بأن القرية لاتختلف عن المدينة . ان بها نفس العمارات والمطاعم ، و« بيوت الحكومة » إلى جانب الحفريات المشوهة لجمال الطبيعة ، بينما كان يحلم في أن يجد القرية باشجارها ، ومزارعها .

ويقرر « بوصلوح » قضاء وقته في القراءة ، ولكنه ما إن يمسك بالكتاب ، حتى يذهب في نوم عميق ، يحلم فيه بلقاء مع الشيطان ، الذي جاء إليه ليحقق أحلامه في تغيير وجه القرية ، وتنظيمها ، وجعلها مورد الخضراوات ، والفواكه للكويت كلها . وحين يفرح « بوصلوح » ويقبل بتحقيق هذه الأمنية العزيزة يضع الشيطان أمامه شرطا ، وهو ألا يكذب ابداً ، بحيث إذا سئل عن سبب تغير القرية يقول إنه الشيطان . ويقبل « بوصلوح » هذا الشرط ، وإذا بالقرية قد أصبحت كما أرادها في بداية المسرحية ، منظمة على ضوء أحدث خطط التنمية الزراعية ، بيد أنه في نهاية الأمر لا يلبث أن يفيق على صوت زوجته التي توقظه من نومه .

لقد استخدمت هذه المسرحية فكرة اللجوء إلى « الفتنة » من خلال الحلم ، واستبطان اللاوعي ، تغليبا لجانب استبصارها الواقعي ، وهي فكرة ليست

جديدة على التجربة المسرحية ، أو حتى على تجربة الملهة الهزلية<sup>(١)</sup> . إذ استخدمها عبدالرحمن الضويحي في مسرحية « اصبر وتشوف » . فالشكل الهزلي يستمد وجوده من ذات الأسلوب التخيلي ، الذي سبقت الإشارة إليه في دراسة أعمال الضويحي . بيد أن الجانب الذي يبعثه صالح موسى هو الموقف المعارض للنظام اللاعقلاني في تنمية القرية ، فإذا كان « علاوي » عند سعد الفرج يتحدث عن تصنيع الكويت فإن « بوصلوح » ، يتحدث عن ضرورة تنظيم القرية ، والحفاظ على طابعها ، والابقاء على مواردها ، وتطويرها بالأدوات الحديثة .

ولا ينقص ذلك الموقف سوى عدم قدرة الكاتب على تحديد أسباب التخلف في القرية ، وإثاره لجانب التعميم تارة ، أو أرجاع اللوم إلى أهالي القرية تارة أخرى ، فهو يتهم الأهالي بترك قريتهم ، وهجرة مزارعهم ، ولكن دون أن يناقش أسباب هذا الهجر ، وعوامل اضمحلال الزراعة أمام اكتساح المدينة اللاهثة وراء الاستهلاك ، وضآلة انفاق الحكومة على الزراعة<sup>(٢)</sup> . ورغم جوانب القصور في رؤية الكاتب إلا أن موقفه المعارض والمستبصر للمستقبل يتميز بالإشراق والتفاؤل ، على عكس الاستبصار السابق عند سعد الفرج ، ذلك أن الواقع المعطل عن العمل ، والانتاج في القرية يتحول في حلم بطل المسرحية إلى واقع منظم بعقلانية الانتاج الزراعي .

إن مما لاشك فيه أن مستقبل التغير ، لم يكن غاربا عن الجيل الذي يتدع الهزلة الفنية في الخليج العربي ، بل انه من البزوغ بحيث جعل هذا الجيل لا يغادر أخطر المخاوف ، التي يضمورها التغير الاجتماعي<sup>(٣)</sup> وليس أدل على ذلك من أن

---

( ١ ) استخدم الحلم في مسرحية « لما حصلي بطلت أصلي » لعبد الله بركات التي أخرجها أحمد الشاهين عام ١٩٦٩ كما استخدم في مسرحية بحرينية باسم « الملل » لفؤاد عبيد عرضت عام ١٩٧٣ بإخراج يوسف جمال .

( ٢ ) مجموع ما تنفقه حكومة الكويت على الزراعة والثروة السمكية يصل إلى ٥, ٠ % من مجموع الانفاقات . انظر : الميزانية العامة لدولة الكويت ١٩٧٤ - ١٩٧٥ ص ٧١٥ .

( ٣ ) حققت المخاوف من المستقبل ضغوطا على حكومة الكويت في السنوات الأخيرة ، دفعتها =

القلب الدرامي للمهارة الهزل ، يحقق من التماسك والتركيز المسرحي المتوازن في مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » مالا يحققه الكثير من المسرحيات الهزلية التي عرضناها ، ونحن إنما نردّ ذلك إلى حيوية السياق الاجتماعي ، الذي حرّر ميلاد مثل تلك المسرحية وهو الخوف من المستقبل ، فمن شأن المجهول في مستقبل التغير أن يثير الطاقة الجمعية الخلاقة ، ويفجر طلائع طبقة اجتماعية ، ينحى لها المستقبل انتصارات مؤكدة .

لقد وجدت تلك الطاقة نموذجها المصغر للمستقبل الاجتماعي على خشبة المسرح ، حتى لكأن التغير الاجتماعي تنكشف حجبته في مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » أو مسرحية « مقاضات مع الشيطان » قبل أن تنكشف على سطح الواقع ، ولا غرابة في ذلك ما دام « فن التمثيل » و( المسرح ) في مجموعه ، كثيراً ما يكون استباق الحياة للحياة<sup>(١)</sup> . وفي ذلك مصداق لما نذهب إليه دوماً ، من أن حركة القوى الاجتماعية تجدد في المسرح البديل الحقيقي للحرية والمعارضة ، حين تفتقد في واقعها ، الذي يضرب حولها العزلة وعدم المشاركة .



---

٢٠٠٠ لانشاء « صندوق الأجيال المقبلة » وهو نوع من الاستثمار والضمان لمستقبل الكويت عندما ينضب النفط ، وقد خصص له ٥٠٪ من الاحتياط العام ، يضاف إليه سنوياً ١٠٪ من إيرادات الدولة ، فضلاً عن الدخل من استثمارات أموال الصندوق .

(١) جان دوفينيو ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٦ ، ج ١ ، ص ٧٥ .

## الباب الثاني

### دراما الأسرة المفقودة





« حمود : الله أكبر .. الله أكبر ... قَلْبِي يا الدنيا فوق حَدِرْ .. قُولِي جِذِيهِ  
وَقُولِي جِذِيهِ .. وانتَكَلْنَا وَتَحَرَّبْنَا وَالْأَإِحْنَا غير .. المجنون مجنون .. والمطيور  
مطيور ... وَاللِّي سَلَمَ سَلَمَ ... وَاللِّي ضَيَّعَ وَلِيهِ وَاللِّي جَحَدَ عَادَاتِ أَهْلِهِ  
وَجِدَّاهُ وَتَرَكَ رَفَضَهُمْ وَتَعَلَّقَ بِالشَّيْطَانِ وَلَا إِحْنَا فَوْقَ وَلَا إِحْنَا حَدِرْ ...  
معلقين ... بِلَالِهِ .. لَا نَقْدَرُ نَحْدِرْ ... وَلَا نَصْعَدُ . »

مسرحية الحاجز ، صقر الرشود ، ١٩٦٦ .

وليد : أنا آقابل خارج هالبيت ألف وجه ووجه كُلِّهَا نَفَاقَ وكَذِبَ وزيفَ أشياء  
تتنافى مع كل القيم ... أنا أعيش مضطرب في كابوس ... أحس بالرخص  
والابتذال في حياتي ... حرام ... كل هذا قاعد آشوف صورة منه في بيتي ..  
لا تدخلين هالاشياء غرفة نومي ... قاعد آشوف هذا بوجهك .. بتصفيقة  
شعرك ... بفساتينك . بكلامك .. لِعُنْبُو دَارَك صار بيتي مثل الشارع .. مَالَهُ  
أى حرمة .. الناس يَدْشُ وتطلع من دون استئذان .. أنا ما أعرف ألى يدشون  
ويطلعون .. أنا صرت غريب .. غريب حتى في بيتي ومع زوجتي .. وين  
أَفَرَّ .. وين أروح .. »

مسرحية « الدرجة الرابعة » . عبدالعزيز السريع ، ١٩٧٢ .



# تمهيد

المسرح هو النموذج الفني للمجتمع ، الذي تحركه ديناميات التحول من ثقافة إلى أخرى ، والانتقال من المحافظة إلى التفتح ، والصراع بين طبقة تاجر أذبال هزيمتها ، وأخرى تستشرف واقعها الجديد . ولم تكن التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي إلا نموذجاً من هذا القبيل ، فالسبل الاجتماعية التي تمثلتها المسرحية الهزلية . كانت تبرز لنا القالب الهزلي ، باعتباره تخطيطاً درامياً لاستراتيجية التغير . ومن ثم فقد كشف لنا ذلك القالب عن حجم المعارضة لاتجاهات التغير التي تفرضها الطبقة الحاكمة . كما كشفت عن المواقف العقلانية التي لم تدمج في التغير دمجاً كلياً، رغم ما تحدته من اهتزازات ونذر في المجتمع . ونعتقد بعد بذلك أن ديناميات التغير ، ومشكلات التمثل الاجتماعي أكثر نموذجية ، وأوغل تجسيدا في تشكيل دراما الأسرة المتغيرة التي سنبحثها في هذا الجزء من الدراسة .

إن ظهور الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي منذ أواخر العقد الخامس هو الذي يبرز إلى حيّز الوجود سمات الدراما المحلية في سنوات العقد السادس والسابع من هذا القرن سواء في مظاهرها المفجعة ، أو الميلودرامية ، وفي معالجاتها الرومانسية أو الواقعية . ذلك أنه منذ المحاولات المسرحية المبكرة لحمد الرقيب في الخمسينات ، ومنذ مسرحية « تقاليد » التي كتبها صقر الرشود عام ١٩٦٠ ، دخلت الدراما بين جدران الأسرة ثم لم تخرج منها ، أو خرجت الأسرة على المسرح ثم لم تغادره ، لقد أصبحت الأسرة بتقاليدها ، ونظمها ، وهيكلها النموذجي هي الدراما ، ليست باعتبارها مسرحاً لعملية صراع جارية

ودائمة ، وإنما لكونها نموذج التركيب « السوسيودرامي » في العمل المسرحي  
فالأسرة المتغيرة هى النموذج الاجتماعي الشامل للمجتمع المتغير ، وهى  
النموذج الفني الخالص للدراما المحلية الجادة .

وفي الحالة الأولى تمثل الأسرة - كما تدلنا الدراسات السوسيولوجية - وحدة  
اجتماعية من المجتمع الكبير ، بحيث أن ما يطرأ على النظام الاقتصادي ، أو  
السياسي ، أو الايديولوجي من تغير ، ينعكس - بالضرورة - على بناء الأسرة  
وهيكلها . فالتغير في الأسرة نموذج مصغر للتغير في المجتمع ، ما دامت هذه  
الأسرة تكون الوحدة الرئيسة في البناء الاجتماعي . وهذا التصور لم يفصل عن  
رؤيا كتاب الدراما في الحركات المسرحية ، وفي مختلف العصور على وجه  
التقريب ، فقد ظلت الأسرة عند يوريبيدس ، وشكسبير وبرناردشو ، وموليير ،  
وويراندللو ، وتشيفوف ، وابسن وسترنديبرغ ، وشون اوكيزى واونيل ، نمودجا  
يتجاوز الحدود الضيقة التي قد تدل عليها « وحدة الأسرة » ، إنها المجتمع الذي  
ينتمي إليه العمل المسرحي ، بل إنها ربما مثلت خلود النوازع ، والتقلبات في  
المجتمع الإنساني بأسره .

وبذا فإن دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي ستكون دراما لذات  
المجتمع ، كما أن جدلية العقدة في تشكيلها ، ستكون منتزعة من ديناميات  
التغير ، التي تنعكس على الأسرة من جراء حدوثها في المجتمع الأكبر . وليس  
ذلك من قبيل التجاوز ، وإنما هو معطى أساسي للسياق الاجتماعية في المسرح ،  
لأن العالم الذي يستكن في طبيعة الفن المسرحي ، تنتفى منه الفردية الضيقة ،  
ويعتمد فيه النزوع الجماعي والاستجابة للعلاقات الإنسانية ، والتحرر من  
الكيانات المنعزلة ، ورغم أن عصرنا الراهن - كما يقول اريك بنتلى - هو عصر  
الفردية فإن الكاتب الدرامي في أعماق معانيه ، « أقل اهتماما بالفرد منه  
بالمجتمع . وقد قال كارل ماركس إن الإنسان هو مجموع علاقاته بالآخرين ،  
وبهذا تكون روح الكاتب المسرحي ، أصلا ماركسية ، وأن يتناول المجتمع على  
نحو العائلة ، بدلا من الطبقة ، فبدلا من أن يرسم المسرحى صورا شخصية

سكونية كما يفعل الرسام ، فإنه يقدم حركية العلاقات الإنسانية . » (١)

أما في الحالة الثانية -وهي محور هذا الجزء من الدراسة، فإن الأسرة تكون نموذجاً درامياً لما هو رهن من التغير في بنائها ، ولما هو قادم ، أو مستشرف أيضاً ، ذلك أن التغير الذي أصاب الأسرة في مجتمع الخليج العربي ، يتسم بديناميته الشديدة ، التي تبعث بها نسبة المضمون الديمقراطي ، باعتبارها أساساً جديداً في علاقاتها الداخلية ، وقيمة جوهرية في تحقيق مبدأ الحرية الفردية بين أفراد الأسرة .

إن الأسرة التي لم تخلع ثوبها الأرستقراطي ، ولم تقتل جذورها القبلية ، ولم تتخل تماماً عن تكويناتها الممتدة ، ولم تنفض عنها الترسبات الدينية ، هذه الأسرة تخوض ابتداء من الخمسينات، وحتى الفترة الراهنة في تجربة التغير ، فيقتحمها المثل الأعلى البرجوازي ، ليخلخل أسسها الهيكلية ، ويفتت بنائها المستقر ، ويمزحتمية المعايير ، وقيم الإرث ، ويبعث في داخلها أهواء التحديث ، والعقلنة ، فتصبح من جراء ذلك كله النموذج الدرامي الرديف الذي تستقل به دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي .

ولقد تجمعت عوامل شتى حول هذه الأسرة ، فجعلت منها نموذجاً قابلاً للتمسرح ، والتشكيل الدرامي ، فهي متميزة - كما ذكرنا - بكونها وحدة صغرى ، تعكس بصورة تلقائية ما يجري في المجتمع ، باعتباره الوحدة الكبرى ، التي ينشدها المبدع عادة . والأسرة متميزة بقابليتها الشديدة للتغير ، وعلى نحو لا يمكن مقارنته بالوحدات الاجتماعية الأخرى ، كالقبيلة ، أو العشيرة ، أو البدنة ، أو الطائفة ، أو الطبقة أو النخبة ، ذلك أن التغير في هيكل الأسرة أمر محتوم ، بمجرد حساب زمني بسيط ، إنها مثلاً « تختلف في مدى مقدرتها على البقاء والاستمرار عبر الأجيال المتعاقبة بمقارنتها بقدرة الجماعات السياسية القبلية ، فأفراد الأسرة مثل الزوج والزوجة يصيبهم الشيب وتنتهي

---

(١) أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٧١ .

حياتهم خلال فترة متوقعة ، والابناء الصغار يكبرون ويكونون أسرا مستقلة جديدة ، لكن الوحدة القبلية تستمر في الوجود على الرغم من اختفاء تلك الأسر الصغيرة التي تنقسم اليها<sup>(١)</sup> . » .

وتتميز الأسرة باستقطابها لشتى معايير الإرث والأخلاق ، والدين والسياسة . إنها بمثابة مخزن لثقافة المجتمع ، وميدان لتنفيذ القوانين ، وسبر القيم ، ولذا فإنه حالما تتعرض حتمية تلك المعايير ، أو القيم للتدخل ، بتعدد وجهات النظر حولها ، فإن الحياة في داخل الأسرة ، تكتسب عناصرها الدرامية ، بما تضم في أحشائها من عوامل الانفجار ، وخاصة في مقاومتها للميول الاستقلالية ، والفردية ونحوها ، مما يبعث جوهر الصراع للدراما المعاصرة .

وهناك سمة أخرى تميز بناء الأسرة ، وهي تدرج المكانة بين أفرادها ، بصورة لا تختلف كثيرا عن التدرج الطبقي في المجتمع ، وخاصة من ناحية تجسيدها المبدأ عدم المساواة ، الذي تستمد غالبا من غياب المساواة في القوانين ، والمعايير الاجتماعية ، والأخلاقية السائدة في المجتمع . فالأب له امتيازات ، وحقوق تختلف عن امتيازات الأم ، وبحقوقها ، وبالتالي فإن مركز كل منها في الأسرة يختلف اختلافا شديداً ، بحيث باتت الأسرة « أبوية » تمنح السلطة الكاملة للأب في الأسرة ، كذلك تختلف امتيازات الابن عن امتيازات البنت ، وحقوق الابن الأكبر عن حقوق الابن الأصغر ، والبنت الكبرى عن البنت الصغرى ، وكذا تختلف الحقوق القرابية الأخرى ، تبعاً لما تقره المعايير ، أو المكانة الاقتصادية من أحكام يحترمها الجميع .

ولا شك في أن هذا المبدأ القرابي ، والأخلاقي الباعث على القهر ، وعدم المساواة لا يمكن التنبؤ بثباته واستمراره حين يتعرض المجتمع لتغيرات بنيوية عنيفة . لقد زعزعت الحرية الفردية في العصر الحديث الكثير من أسس هذا

---

(١) د. محمد عبده محبوب ، الاتجاه السوسيوانثروبولوجي ، وكالة المطبوعات ، الكويت بدون تاريخ ، ص ٢٤ .

المبدأ ، ليس في المجتمعات الأوروبية فحسب ، بل في كثير من المجتمعات العربية ، ومنها مجتمع الخليج العربي ، لأن الأسرة في هذا المجتمع خضعت لكثير من التغيرات التي تعرضت لها مثلتها في الوطن العربي ، والتي انعكست على بنية الأسرة ، وشكلها ، وحجمها ، « لقد أخذت سلطة الأب تنحسر ، وتراجع الطاعة الواجبة له ، وانتشرت روح التمرد في الأسرة ومن رموزها لدى الأبناء وبدأت تضعف أواصر صلاتهم بأفراد العائلة الآخرين كالأعمام والاقوال وغيرهم . . . كما أخذت علاقات جديدة كالمساواة والديمقراطية ونزعة التحاور ، تحاول فرض نفسها على صيغة العلاقة بين مختلف أعضاء الأسرة ، فاعتبرت غير مألوفة بحد ذاتها »<sup>(١)</sup> ، وعلى هذا النحو فإن الأسرة تمثل استقطابا لبعد آخر من أبعاد الصراع الذي تعتمد عليه قوانين الدراما ما دام المركز الأبوي في الأسرة لم يعد حتميا ، وما دام لكل من الابن ، أو البنت حقه في الاختيار ، وما دام للابن حق الاستقلال عن التبعية ، والتطلع إلى تكوين « الأسرة النووية » تعبيراً عن ميوله الفردية الجديدة .

أن الدراما التي تتخلق من شبكة العلاقات الاجتماعية في مثل هذه الأسرة المتغيرة ليست تراجيديا خالصة ، إنها قد تكون ميلودراما رفيعة ، أو هابطة ، وقد تكون تراجيكوميديا ، أو « كوميلودراما » ، إنها قد تهلك إبطاها ، بصورة مأساوية ، ولكنها تظل تستمد روح الهلاك ، لا من الحتمية ، والتقبل الجبري لدينونة البشر ، وإنما تستمد من الايمان بالإرادة ، والميل الشديد للفردية .

ومن ثم تظل دراما الأسرة المتغيرة في أحسن الأحوال وأكثرها تماسكا ضربا من الدراما الرفيعة ، التي تعتبر نموذجا فنيا مباشرا للطبقة المتوسطة « البرجوازية » ، في حين ان التراجيديا التي عرفت في العصور الكلاسيكية نراها النموذج الفني لطبقة النبلاء والارستقراطية ، ولذا فإنها لن تمت بصلة لدراما الأسرة المتغيرة ، التي نتحدث عنها ، بل ربما كانت نقیضا لها على الإطلاق ، لأنها لا تلائم وسائل

( ١ ) د. زهير حطب ، تطور بنى الأسرة العربية ، مركز الانماء العربي ، بيروت ، ط ١ ،

الدراما التراجيدية ، خاصة إذا أدركنا أن « العصور الكبرى للتراجيديا هي تلك التي تحدث فيها قلاقل اجتماعية ، وتفقد فيها طبقة حاكمة سلطتها ، ونفوذها فجأة<sup>(١)</sup> ». بينا جوهر الصراع لدراما المجتمع المعاصر في الخليج العربي ، يستكن في وجود ضرب من النظام الأسري الذي يتحدى التغير ، إنها - أى الدراما - تجسيد للصراع بين العقبة في داخل الأسرة ، والفردية المقاومة لها ، أو المتخفية لعوائقها . وعلى هذا النحو فإن تكتيك دراما الأسرة المتغيرة لن يغترب في تنوعاته للعقدة الدرامية ، وتشكيلاته للبطلية والحركة على المسرح عن مضمون الظرف المعاصر ، الذي تمرّ به الأسرة في مجتمع الخليج العربي ، وإنما سيندمج التكتيك مع الظرف الاجتماعي في حالة جدلية ، تجعل كلا منها نموذجاً للآخر .

وإذن فإن المفهوم الدرامي سينبثق من علاقات المجتمع الدرامي ، بما يتسع له من ديناميات التغير ، وهذا حق لا شك فيه ، إذ أن لكل مجتمع ، ولكل عصر مفهومه الأساسى ، أو الكوميدي . فالعوائق الحتمية التي أهلكت أبطال سوفوكليس ويوريديس ليس من الضرورة أن تهلك « هاملت » أو « عطيل » أو « ماكبث » أو تهلك أبطال كورنى وراسين ، حتى في حالة توظيف ذات المادة الأسطورية التي رفدت منها العصور المسرحية الأولى . فضرورات الدراما ، وآثام التراجيديا لا يمكن أن تكون طردية الإدراك ، وبمனால் ثابت ، ووتيرة متقلبة ، لأن ذلك يقضى على الأبداع الدرامى ، وينفى عنه القيمة الفنية المتحررة ، التي تمثل منطلقاً أساساً لتطوره عبر العصور .

وقد ظلت التحولات الاجتماعية والسياسية تصبغ المفهوم الدرامى بلونها ، وايدىولوجيتها ، وتناقضاتها المختلفة في العصر الحديث أيضاً ، فالحرب العالمية الأولى تنتج مسرحاً يستوعب آثارها ، وظواهرها الاجتماعية القلقة ، إنه المسرح الذي يعلن الحرب ضد الحرب خاصة مع ازدياد شرور الرأسمالية ، وما أشاعته

---

( ١ ) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربى

للطباعة والشر ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ج ٢ ، ص ١٠٥



من استغلال ، وما خلقتها من انفجار ، وضياح حتى لقد صار جوهر الدراما فيما يبدو صاعقا للمشاعر المتلقى ، أو مبالغتا لانفعالاته ، وممارساته المألوفة .

لقد خرج على المسرح أبطال دراميون يتقيأون ، أو يتبولون أو يحملون الأشلاء الإنسانية ، ولم يعد هذا العصر ، الذي يستولد شرور الحرب والرأسمالية ، يمثل الواقع الحقيقي ، أو المثالي عند كثير من كتاب الدراما المعاصرة ، كأندرية جيد وبريخت ، والمرائس ، واونيل ، وغيرهم . في حين أن الانتصارات الاشتراكية في روسيا أدت إلى ظهور الدراما الدعائية ، أو التعليمية . فإذا كان المفهوم الدرامي يرتبط بعصره ومجتمعه على نحو تلك المثابة ، فإننا لا يمكن أن نتوقع مفهوما لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي خارجا على ظرفها التاريخي المعاصر ، كما أن هذا الظرف لن يخرج على طبيعة المعايير الأخلاقية ، التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية داخل الأسرة .

ومن أجل أن نحقق قدرا معقولا من الاطمئنان لنتائج البحث والدراسة ، فقد رأينا ضرورة التركيز في هذا الباب على التجارب المسرحية الناضجة . التي نتمثلها بوجه خاص في تجربة الكاتيين صقر الرشود ، وعبد العزيز السريع ، مع عدم الإغفال لبعض الكتابات المسرحية الأخرى ، التي لم تفتقر إلى أصالة التجربة ، ولم تنفصل عن نسغ العنصر الدرامي ، النموذج في الأسرة المتغيرة . ونحن نعتقد أن الأعمال المسرحية لصقر الرشود ، وعبد العزيز السريع هي أفصح الأمثلة على فكرة أن الدراما الواقعية في مجتمع الخليج العربي هي نموذج الأسرة المتغيرة ، التي تقتحمها فردية المثل البرجوازي الأعلى ، وهي أيضا أبلغ التجارب المسرحية تعميقا لارتهاان التفكير الدرامي في مختلف قوالبه بدنياميات التغير ، ومضمونها الديمقراطية ، والعقلاني ، في المجتمع . وستكون الفصول القادمة اتجاها في البحث يحاول استبار هذا التخطيط الجدلي لسوسيولوجية التجربة المسرحية في الخليج العربي .

## الفصل الأول

### جدلية الحواجز الدرامية في ثقاليـد الأسرة

لايفصح المفهوم الدرامي في مجتمع الخليج العربي عن تبلوراته الحاسمة ، ولا يستظهر سيـاءه الاجتماعية ، والمحلية إلا بعد أن أصبحت الأسرة وحدة اجتماعية متغيرة ، شأنها شأن المجتمع المتغير ، ذلك أن الشكل الجلي الدرامي في هذه الأسرة ، إنما ينبثق من معدل الشك في حتمية معاييرها ، التي تضبط جبرية السلوك ، وقدرية العقبات بين أفرادها . ونحن لانتوقع خلق الرؤية الدرامية في المرحلة التقليدية التي مرت بها الأسرة في الخليج العربي قبل التغير ، حيث لاوجود للمساواة ، وللحرية الفردية بين أفرادها ، وحيث الكوابت القهرية الهائلة للميول ، والرغبات التلقائية ، وحيث الحالة القمعية المستمرة للأفكار الأخلاقية المضادة ، ذلك طالما أن الأسرة في سكون تام ، أمام الحتمية ، التي تفرضها المعايير ، والقيم التي تكتسب حق القانون الطبيعي في تقدير مصائرهما ، يصبح من المتعذر أن تكتسب الحياة فيها دينامية درامية .

إن الأساس العقلي لدراما الأسرة المتغيرة إذن هو الشك في الحتمية السابقة ، وتحقق ذلك لا يكون في معزل عن ديناميات التغير ، التي تصحب معها مثل الشك والتمرد ، أو الرفض والثورة . وقد شهدت الأسرة في مجتمعات الخليج العربي تغيرا من هذا القبيل ، بعد ظهور النتائج الاجتماعية لحيايتها الاقتصادية الجديدة التي بعثت بها ثروة النفط . فالتعليم ، والدخل المتزايد للفرد ، ومشاريع التنمية ، والتخطيط الديمغرافي الجديد ، واستقرار الحياة السياسية بأحد الأشكال الديمقراطية ( مجلس الأمة ) ، كل هذه المؤشرات ، وغيرها تمثل ضربات عنيفة لحتمية المعايير ، وضبطها لنظام الأسرة ، لأنها بمثابة النوافذ ، التي أشرعت أبوابها لهبوب النزعة الفردية ، ولاقتحام المثل البرجوازي الأعلى للنظام الأسري

التقليدي المغلق .

ونعتقد أن التقاليد هي أبرز معايير الإرث في الأسرة اصطداما بالتغير ، لأنها أكثر القواعد السلوكية معيارية في نظام الأسرة ، لقد توسل بها المجتمع التقليدي قبل التغير ، واتخذ منها سلاحا ماضيا لمجابهة الأشكال الدخيلة عليه . إنها عنصر قهري ، قامع ، يحافظ على مظاهر الاستمرار محافظة شديدة ، ولذا فإنها مؤثر على التخلف الاجتماعي ، لأن الإنسان المتخلف كائن يخضع للتقاليد ، ويتقيد بها في حركته وتفكيره ، ويتوسل بها في تفسير الأمور ، وتأمل الكون . ومن ثم كان تحكم التقاليد في مجتمع ما علامة على جموده ، وتخلفه ، وغياب الفردية فيه غيابا مطلقا .

ولما كانت التقاليد تستمد ثباتها ، وتحكمها في نظام الأسرة من الترسبات الموعلة ، كالسحر والدين والقواعد الأخلاقية ، والقيم القبلية ، أو العشائرية ، وعاداتها ، وأعرافها ، فإنها تصبح أكثر صمودا للتغير ، إذ لا يمكن التحرر منها بين يوم وليلة ، لأن تغييرها نسبي ، لا يقاس بتغير أوجه الحياة المادية . وقد ظلت الأسرة في مجتمع الخليج العربي خاضعة لجمود التقاليد ، طوال النصف الأول من هذا القرن ، رغم تطور الحركة الوطنية ، وتزايد دعوات الإصلاح . ذلك لأن الأنظمة السياسية والاقتصادية ظلت محافظة على شكلها وبنيتها ، ولم تكن التقاليد والمعايير الاجتماعية سوى أحد الأساليب المدعمة للأنظمة التقليدية في الحكم ، بحيث كان الإبقاء عليها إبقاء على طبيعة النظام الحاكم نفسه .

ولعل ذلك يفسر لنا عدم قدرة الدعوات الإصلاحية في الأربعينات على المساس بحق التقاليد في ضبط السلوك ، ومقاومة الفردية ، دون أن نعني من ذلك الغاء دورها في التبشير بمجتمع يمنح الفرد شرعية المقاومة للتقاليد ، وفي أبسط الأحوال ، « يكسب التقاليد مرونة تحول بينها وبين الوقوف في سبيل التطور المنشود »<sup>(١)</sup> كما يعبر عن ذلك الاتجاه الاجتماعي الإصلاحية السائد في صحافة الأربعينات .

---

( ١ ) عبدالعزيز حسين ، مقال مرونة التقاليد ، البعثة ، سبتمبر ١٩٤٨ .

ويقودنا ذلك إلى القول بأن الجوهر الدرامي في التقاليد المتغيرة لم يتبلور ملامحه الأولى ، إلا مع بدايات النصف الثاني من هذا القرن ، عندما دفعت التغيرات الاقتصادية ، وحركة التحديث إلى التشكيك في أحكام التقاليد . ورغم أن المسرح المرتجل عند محمد النشمي ، وجماعة المسرح الشعبي قد وضع بذور هذا التشكيك ، إلا أن دراما الأسرة المتغيرة لم تنطلق من هذا المسرح ، مثلما انطلقت منه أساليب المهزلة الفنية ، إذ لا يمكن خلق هذه الدراما بأسلوب المسرح المرتجل عند النشمي ، وبطريقته في الاستجابة العابرة لمشاكل التغير .

لقد كانت بداية انتزاع المفهوم الدرامي من التشكيك في حتمية التقاليد عام ١٩٦٠ عندما كتب صقر الرشود<sup>(١)</sup> أول أعماله المسرحية وهي « تقاليد » مظهرها فيها الأسرة الكويتية على المسرح - لأول مرة - جاعلا منها نموذجاً للأسرة في مجتمع الخليج العربي ، بصورة عامة . وقد توالى ظهور الأسرة المتغيرة على المسرح بعد ذلك ، واستمرت نمذجتها الدرامية في الكثير من الأعمال المسرحية . ونعتبر صقر الرشود أكثر الكتاب وعياً بالخصائص الدرامية العنيفة في الحياة اليومية للأسرة المتغيرة ، التي تواجه انحلال معاييرها ، وانها رموز نظامها القديم . كما نعتقد أن النموذج الدرامي الذي خلقه صقر الرشود للمسرحية المحلية يتخلق بدرجة عضوية من عصيين يجريان بدماء تلتقي حول بعث النبض المسرحي في أحشاء الأسرة المتغيرة . وتمثل العصب الأول ثلاث مسرحيات هي : تقاليد ١٩٦٠ وأنا

---

(١) توفي صقر الرشود في حادث انقلاب سيارة على طريق الفجيرة ، خورفكان في الإمارات العربية المتحدة حيث كان يعمل فيها خبيراً للحركة المسرحية ، وكان ذلك في ١٩٧٨/١٢/٢٥ ، بينما كان بدء إعارته للإمارات في ١٩٧٨/٣/١ ، وتعتبر هذه الوفاة خسارة كبرى لأبرز وحوه الحركة المسرحية في الكويت والخليج العربي ، لأنه حقق نجاحاً فنياً معترفاً به على صعيد الوطن العربي ، حيث كانت عروضه المسرحية التي تقدم في القاهرة ودمشق وبغداد والمغرب وفي المهرجانات المسرحية موضع حفاوة . وقد كتب الرشود ست مسرحيات وثلاثاً أخرى بالاشتراك مع زميله عبدالعزيز السريع ، وبرز محرجاً لفرقة مسرح الخليج العربي التي أخرج لها معظم أعماله المسرحية . كما أن له مساهماته المحدودة في التمثيل ، وتكوين بعض الصوص العالمية كبيت الدمية لابسن ، والغربان لهزري بيك ، وه الجحلة ، ليراندلو ، والقاضي خايف لجوردن دافيت . وقد نال صقر الرشود بعد وفاته جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي في الفنون والآداب لعام ١٩٧٩ .

والأيام ١٩٦٤ ، والحاجز ١٩٦٦ . أما الثاني ، فتمثله ثلاث مسرحيات أخرى هي : فتحنا ١٩٦٢ والمخلب الكبير ١٩٦٥ ، والطين ١٩٦٥ .

وستقتصر مهمة البحث في هذا الفصل على المسرحيات الأولى لأنها تمثل في تقديرنا نموذجاً درامياً مطرداً ، ومتنامياً لفكرة التشكيك في حتمية التقاليد ، ولعل هذه المسرحيات الثلاث : ( تقاليد ، أنا والأيام ، الحاجز ) لا تخرج عن سياق تصعيدها الدرامي ، والموضوعي لفكرة واحدة تكون المسرحية الأخيرة ( الحاجز ) ذروتها الفنية القصوى ، ومقصدها الفكري البالغ .

لقد كتب صقر الرشود مسرحيته الأولى في فترة لم تكتمل للمسرح صورة واضحة ، لامن الناحية النظرية التي كان زكي طليمات يحرص على خلقها ، عندما استقدم خبيراً للحركة المسرحية في الكويت سنة ١٩٥٨ ، ولان الناحية التطبيقية التي كان محمد النشمي يدشن أسسها الأولى في مسرحه المرتجل ، تأليفاً ، وتنفيذاً على خشبة المسرح . ولذا فإن من المفترض عدم قدرة الرشود في مسرحيته الأولى على تلبية حاجة دراما الأسرة المتغيرة للتماسك الفني .

وكان من المؤلف ألا يمحّص تجربته الأولى مع زكي طليمات باعتباره رمزاً كلاسيكياً جامداً للخبرة المسرحية<sup>(١)</sup> ، وإنما يمحّصها مع محمد النشمي ، الذي تمثّل الرشود في جهوده المسرحية المرتجلة نسفاً متصلاً مع هدف مسرحيته ، وهو التعبير الصادق عن مشاكل المجتمع الكويتي . ومن ثم فقد تقدم الكاتب الشاب - الذي لا يزيد عمره آنذاك عن ثمانية عشر عاماً - إلى المسرح الشعبي كي يتولّى النشمي إخراج « تقاليد » باعتبارها أول دراما للأسرة المتغيرة ، تقدم

---

( ١ ) اتخذ صقر الرشود موقفاً من زكي طليمات شبيهاً بموقف محمد النشمي ، فقد كان ينتقد أسلوبه الكلاسيكي في الإلقاء والإخراج ، وينفر من عدم اندماج المسرح الذي يقدمه في مشاكل المجتمع الكويتي ، وكان لا يعطي زكي طليمات دوراً كبيراً في تأسيس المسرح في الكويت . هذا ما كان يفصح به أكثر من مرة في مناقشاتي المتكررة معه حول هذا الموضوع حين يزور البحرين ، وهذا ما يشير إليه د محمد حسن عبدالله في كتابه « صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية » بل إن الرشود عبر عن ذلك مباشرة في مقابلة أجرتها معه مجلة « الحياة المسرحية » عدد ( ٢ ) ١٩٧٧ ، وزارة الثقافة ، دمشق .

مكتوبة خلافا للأعمال المسرحية المرحلة التي دأب المسرح الشعبي على تقديمها في الفترة ١٩٥٧ - ١٩٦٠ .

ورغم الدور الذي تضطلع به مسرحية « تقاليد » في الحركة المسرحية إلا أن هناك مشكلة تواجه الباحث والمتتبع ، وهي ضياع النص ، وعدم توفر أي جزء منه ، مكتوبا كان ، أو مسجلا . كما لا يتوفر حول العرض الذي قدم في ديسمبر كانون أول ١٩٦٠ ، على مسرح مدرسة الصديق ، أي تعليق صحافي ، لأن جميع الصحف توقفت عن الصدور ، بعد أن أعلنت الحكومة مرسومها بإيقاف الصحف ، وإغلاق الأندية والمؤسسات . وهذا يعني أن هذه المسرحية عرضت في فترة صمت أدبي مطبق ، وتوتر سياسي ظاهر . فما الذي خرقته به « تقاليد » هذا الصمت . ؟ . وما الذي صاغته حول الأسرة المتغيرة ؟ . .

المؤثر الوحيد للإجابة على ذلك نجده في العرض البسيط لأحداث المسرحية ، الذي كتبه صقر الرشود بقلمه ، ويقول عنها :

« وهي مسرحية تعالج قصة شاب « أصيل » يريد الزواج من فتاة أحبها ، وهي من عائلة « بيسرية » فيلاقي اعتراضا شديدا من أسرته وبخاصة والديه ، ولكنه رغم اعتراضهما يقدم على الزواج منها دون رضاها ، ثم يأتي الرضا من الأسرة عن طريق التسليم بالأمر الواقع . وهناك ملاحظة مهمة ، فالأسرة البيسرية أسرة واضحة الثراء ، عكس الأسرة الأصلية الفقيرة ، وعلى حين نجد الأسرة الأصلية الفقيرة تتفق في اعتراضها على زواج ابنها من أسرة غير أصلية - بيسرية - وإن كانت ثرية ، نجد الأسرة بيسرية تنقسم على نفسها ، فأم الفتاة لا تهتم بالأصل ، وتريد لابنتها زوجا ثريا يكافئهم في ثروتهم ، أما والد الفتاة فإنه يعترض على الأم ، ويفضل الشاب الأصيل الفقير زوجا لابنته<sup>(١)</sup> .

---

(١) كتب صقر الرشود ملخص مسرحية تقاليد ، ونقله الدكتور محمد حسن عبدالله فسجله أكثر من مرة في دراساته عن الحركة المسرحية في الكويت بهدف توثيق الجانب المتيسر من هذه المسرحية ، وقد اعتمدنا على جزء من الملخص المنشور في كتابه « الحركة المسرحية في الكويت » الناشر مسرح الخليج العربي ، ١٩٧٦ . ص ١٣٦ .

إن هذا الملخص المتوفر من مسرحية « تقاليد » لأيني الباحث حق الاستبصار من الوجهة النقدية ، ولا يميز على الإطلاق استظهاراً لمشاكلها الفنية ، وطبيعة معالجتها المسرحية ، ونحو ذلك مما لا يمكن معرفته ، دون استتار للأثر المسرحي المكتوب أو المعروض<sup>(١)</sup> .

وما دام العرض السابق لا يقدم ، لنا سوى ملامح لموضوع المسرحية فهو قد يفض جانباً ما في اتجاهها لمشكلة الأسرة المتغيرة . فمن الواضح أن الكاتب رغم توتر الفترة وصمتها المعلن ، يقتحم موضوعه بجرأة ظاهرة ، فالعلاقات الاجتماعية داخل الأسرة الكويتية التقليدية تعتمد على قيم التساند القبلي ، العشائري والتعصب لوحدها المغلقة ، وهذا نظام يرث صلابته وحتمية أحكامه من طبيعة النظام الاجتماعي ، والسياسي الحاكم ، إن هذا النظام لا يخرج عن كونه جماعة مغلقة تستمد سلطتها من حصانة المثل الأعلى القبلي ، لأنه يسيطر نفوذها ، ويحفظ امتيازاتها ، ولذا يصبح الدفاع عن هذا المثل الأعلى دفاعاً عن طبيعة النظام ، والتحاقاً بقيمه ، وعاداته الجامدة . في حين أن الخروج عليه يمثل تمرداً ظاهراً على قوانينه الطبيعية . ومن ثم تكون موضوعية جرأة صقر الرشود في معالجته لمشكلة الأصل والبيسري تاريخياً ، ودرامياً .

لقد بحث ابن الأسرة « الأصيلة » الشك في حتمية التقاليد ، فتزوج الفتاة التي أحبها ، رغم انتمائها إلى أسرة « بيسرية » ، لا تنحدر من أصل قبلي ، وهو ما يعتبر في معيار القبيلة تمرداً على قانونها الطبيعي . ولانجد بطلاً من هذا النوع الذي ينتزعه صقر الرشود ، لافي البواكير المسرحية ، ولا في الأدب القصصي ، الذي عالج في الأربعينات والخمسينات الكثير مما يتصل بتقاليد الأسرة ، دون أن

---

( ١ ) المحاذير التي نضعها هنا تقع على خلاف ما ذهب إليه الدكتور محمد حسن عبدالله سواء في كتابه « صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية » أو في كتابه « الحركة المسرحية في الكويت » فهو يتجاوز التعليق على موضوع المسرحية ليتحدث عن عنصر الحكاية فيها وإجادتها في توزيع عناصر الصراع والخصائص الطبقية ، وكذلك سليمان الخليفي في كتابه « صقر الرشود والمسرح في الكويت » فهو يحدّثنا عن الطابع الرومانسي ، كما يعيد الملاحظات السابقة ، ونعتقد ذلك جميعاً ضرباً من التجوز ، أو التعسف النقدي مادامت المسرحية مفقودة .

يتطرق إلى نموذج البطل المتمرد على معايير السلطة القبلية .

إن جذور النموذج الدرامي لبطل يخرج عن حتمية التقاليد ، لانتقصر على هذا الجانب الذاتي ، إنها تمتد إلى طبيعة الفترة التاريخية لمجتمع الكويت ، ذلك أن نهاية العقد الخامس تمثل نقطة تحول بالنسبة لحركة القوى الاجتماعية . لقد تحمر الكثير من ملامح الصراع الاجتماعي والسياسي ، وقد سبقت الإشارة في موضع آخر من هذه الدراسة إلى أن البرجوازية المتوسطة أصبحت تجاهر بدعوتها من أجل التغير ، فكانت تطالب في الخمسينات بوضع الدستور ، وتحرير البلاد من المعاهدة مع بريطانيا ، وتوجيه المجتمع وجهة ديمقراطية ، والخروج به من مشاكل تحبط الإدارة ، وعشوائية القوانين .

ونعتقد أن صراع هذه الفترة من أجل مزيد من التفتح للفردية ، والعقلانية ، إنما هو خمية الصراع الدرامي في الأسرة ، إنه نموذج بين لاقتحام النزعة الفردية المتمثلة في بطل « تقاليد » ، ثم مقاومة الأسرة التقليدية لها بكل قوة . ويبدو أن الكاتب قد أدرك القانون الجدلي في تسرب هذه النزعة ، حيث جعله مسوِّغاً بوجود الأسرة « البيسرية » ، وب عقلانية يكتسبها بطل المسرحية ، بعد دراسته في الخارج . فالأسرة « البيسرية »<sup>(١)</sup> كانت تمثل أصولاً برجوازية غير مكتملة قبل التغير ، لأنها الأكثر فردية واندماجاً في التجارة الوسيطية المتسمة بحركتها ، وحاجتها المستمرة للمبادرة ، ولذا فقد أصبحت بعد التغير أكثر استعداداً لتقبل المثل البرجوازي الأعلى ، ولاستكمال مكوّناتها الطبقة الجديدة التي تمثل القاعدة العريضة لاستقطاب العنصر الفردي في المجتمع .

ويمكن لنا - بناء على ذلك - أن ندرك مغزى ملاحظة صقر الرشود في عرضه

---

( ١ ) الأسرة « البيسرية » في العرف الشائع هي التي لاتحدر من أصل قبلي ، ولكن هذا لايعني أنها لاتحدر من أصل عربي ، إنها في تقديرنا أسرة منحدر من عشيرة عربية فقدت الروابط القبلية إما بطول استقرارها أو بكمرة هجرات أفرادها ، ولذا يمكن ملاحظة أن أغلب الأسر التي تسمى « بيسرية » في الكويت مهاجرة إليها من بعض المناطق الزراعية كالاحساء ، والبحرين ، والعراق ، والساحل العربي في إيران .



السابق ، حين جعل الأسرة ذات الأصل القبلي فقيرة ، ولكنها تحسم رفضها للفتاة البيسرية ، بينما جعل الأسرة البيسرية غنية ، ولكنها تنقسم على نفسها في زواج ابنتها من الفتى « القبلي » . ففي هذه المقابلة بين الرفض القاطع ، والانقسام المتشكك ، ندرك ملامح نموذجية من جدلية دراما الأسرة المتغيرة ، تعمقها تلك النموذجية الفردية التي أسبغها الكاتب على البطل حين تزوج رغما عن رفض أسرته التقليدية ، ومعارضتها .

إن بذور الانقسام في الأسرة البيسرية - إن صحت صياغتها في هذه المسرحية المفقودة - تعبر بقوة عن وعي الكاتب بجدلية الدراما الاجتماعية ، لأنه يجعل هذه الأسرة مضمونة لأكثر من نقيض ، إنها تمثل نقيضا لحيتمية موقف الأسرة ذات التقاليد القبلية ، كما تمثل نقيضا داخليا لمثلها البرجوازي ، فبينما يقبل الأب تزويج ابنته من الفتى الأصيل ، رغم فقره ، لأنه ربما يستكمل به نقصا واضحا في جذوره الاجتماعية ، نجد الأم ترفض هذا الزواج ، محافظة على الموقع الاقتصادي للأسرة .

ولن يعيننا افتراض القول بحاجة « تقاليد » لتلبية قواعد الدراما رغم شهادة المعاصرين بذلك ، مادام الأثر المسرحي ، غير متوفر للبحث ، ومادام هو العمل المسرحي الأول للكاتب ، ومادام المفهوم الدرامي بدنيماياته الاجتماعية لم يتبلور كاملاً في فترة أواخر العقد الخامس . حيث لم يُحسم فيها الكثير من المعارك بين العشوائية ، وضرورة التخطيط . بين التشئت والتجمع ، بين القبيلة والفردية ، بين الإمارة والدولة ، بين معارضة القوى الاجتماعية واستمرار النظام الحاكم . إن ما يعيننا - حقيقة - هو موضوعها المتبقي ، المتنبئ بحسم المعارك السابقة ، ذلك أن التمرد على النظام التقليدي للأسرة في فترة بالغة الحساسية ، بما تضرره من تغيرات قريبة ، ( إلغاء معاهدة الحماية ، وضع دستور للبلاد ) إنما هو ضرب من التبشير الذي يصعد التوتر ، ويدق على مواضع ، تؤكد انحيازه التام للموقف الآتي .

وأيا ما كان الأمر ، فإن مسرحية تقاليد هي النواة الدرامية لمسرحيتي « أنا

والأيام» و«الحاجز»، ذلك أن هاتين المسرحيتين، تمثلان توغلاً رأسياً للموضوع الذي عالجته الرشود في مسرحيته الأولى، إنه توغل يحمل صفة أمامية، لأن جميع ماهو قابل للنمذجة، أو التمسرح في تقاليد الأسرة، أو معاييرها، بات خاضعاً للتركيز الدرامي الذي بلغ نضجه، وتماسكه في مسرحية الحاجز.

ومرد ذلك أن أعمال صقر الرشود المسرحية لا ينبغي أن تخضع لترتيب زمني عند وضعها تحت المعالجة النقدية، وإنما ينبغي أن تخضع لترتيب نضج الفكرة، وتطور المفهوم الدرامي، لأنها تتواصل مع بعضها بشكل عضوي، فكل مسرحية تندمج في الأخرى، وكل موقف يتسع لموقف آخر، وكل شخصية تخرج من ثوب شخصية سابقة عليها، حتى أفي أكاد أزعم بأن تجربة الرشود مع المسرح، يمكن اختزالها وتكثيف أفكارها في مسرحيتين، هما: «الطين»، و«الحاجز»، فالأولى هي التخطيط النهائي لمسرحيتي «المخلب الكبير» المنشورة بالعربية الفصحى، و«فتحنا». والثانية هي التخطيط النهائي لمسرحيتي «تقاليد» و«أنا والأيام» ولعل ذلك، كان يجيز للكاتب أن يراجع أعماله المسرحية، ويعيد صياغة بعضها. كما فعل مع «المخلب الكبير»... الأمر الذي يجعل الاحتفاء بالتسلسل الزمني لأعماله المسرحية، عاملاً لا يخلّ بتركيبها السوسيودرامي فحسب، وإنما يضلّل الباحث، والناقد أيضاً.

ومسرحية «أنا والأيام» التي عرضت باخراج الكاتب في ١٢/٥/١٩٦٤ هي العمل المسرحي الثاني، الذي يبني فيه الكاتب تكنيك دراما الأسرة المتغيرة من فكرة الشك في قيمها، ومعاييرها السلوكية، والأخلاقية، ولاشك في أن هذه المسرحية قد كتبت بعد «المخلب الكبير» التي نشرها الرشود بالفصحى عام ١٩٦٤. وهو نفس العام الذي عرضت فيه «أنا والأيام»، ونعتقد أن الفترة التي تحمّرت فيها تجربة «المخلب الكبير» هي عام، ١٩٦٢ و١٩٦٣ عندما كان زكي طليمات في أوج توجيهه لفرقة المسرح العربي، ودفعها لتقديم الأعمال المسرحية باللغة العربية الفصيحة، منطلقاً من الفكرة التي يعلنها في تقاريره،

ومقابلاته الصحفية ، وهي أن المسرح في الكويت حتى تلك الفترة لم يخرج من صلبه المسرحية المكتوبة باللسان العربي ، كما لم يقم لها نص مكتوب . وأن المسرحية الكويتية لاتزال تختمر في موضوعها ، ومشاهدها .<sup>(١)</sup>

وبصرف النظر عن صحة هذه الفكرة ، أو عدمها فإن هذا الاتجاه الذي رسمه طليعات لفرقة المسرح العربي ، بعث في نفس صقر الرشود رغبة قوية لدفعه ، ومنافسته ، فكتب « المخلب الكبير » بلغة عربية بيّنة ، ولكن طليعات لم يلتفت إليها ، وربما ترفع عن وضعها في خطته المسرحية بسبب حساسية خلافه مع الرشود نفسه .

ومنذ عام ١٩٦٤ يتدعم الاتجاه إلى تقديم الأعمال المسرحية باللهجة العامية ، بعد أن تخلّى المسرح العربي عن خطة زكي طليعات ، بدأ يخرج إلى الناس بأعمال مسرحية هزلية ، أو اجتماعية ، تعالج المشاكل المحلية التي يضح بها مجتمع الكويت ، مثل مسرحيتي « استارثوني وأنه حيّ » ، و« عشت وشفت » لسعد الفرج . وقد دفع ذلك صقر الرشود إلى أن يتخلّى عن الاطار الكلاسيكي المقيد في لغة « المخلب الكبير » ، ويكتب « أنا والأيام » لتكون أول أعماله المسرحية في برنامج الفرقة التي ساهم في تأسيسها ، وهي « مسرح الخليج العربي » . وقد حرص في هذه المسرحية على أن يستكمل بعض ثغرات « المخلب الكبير » ، وخصوصاً فيما يتصل بتماسك الحبكة الدرامية ، وتسلسل مشاهدها ، وتلقائية حوارها . وسيكون في تباعد الفكرة الدرامية لمسرحية « أنا والأيام » عنها في « المخلب الكبير » ، ثمّ مانحده فيها من تبشير ، تستولد الفكرة الدرامية لمسرحية « الحاجز » مؤثر على أن مسرحية « أنا والأيام » كتبت بعد « المخلب الكبير » .

إن مسرحية « أنا والأيام » سجل لنموذج من البطل الدرامي المحطم الذي

---

(١) انظر مثلاً التقرير المطوّل الذي رعه زكي طليعات إلى دائرة الشؤون الاجتماعية مبيناً فيه خطته في تطوير الحركة المسرحية في الكويت .

تهزمه تقاليد الأسرة وقيمها . وقوانينها ليس لضعفه او انقياده لها ، وإنما لتطلعه الشديد إلى الفردية لدرجة يصبح فيه هذا التطوع أرضاً خصبة لجميع التقلبات الرومانسية ، والميلودرامية التي يخوضها بطل هذه المسرحية . ولا يجد صقر الرشود بطلاً أصح من هذا النموذج الإنساني لمواجهة التقاليد باعتبارها حواجز درامية صلبة ، وعنيدة . فقد أودع هذا الكاتب صفة جوهرية في بطله جعلته مؤهلاً لصياغة فرديته المنغمسة في أكثر من اتجاه . هذه الصفة هي الشك في كل شيء لدرجة أنه شكك في أقرب رموز المثل الأعلى لديه كالأم والأب والأقارب . وتأتي تلك الصفة في وجدان ينشأ في بيئة تقليدية ووسط اجتماعي يضج بقسوة التقاليد والمعايير ، إنه وجدان « غانم » يخرج الكاتب منذ الفصل الأول ضحية للزواج التقليدي الذي ربط بين والديه رغم صغر سن والدته ، ورغم الخلاف العائلي بين أسرتي والديه ، لقد تم الطلاق بين الزوجين على مرأى من « غانم » ومن هنا يبدأ الكاتب في رصد تجارب الانفصال المتعددة التي تنعكس من تجربة الانفصال الأولى وهي الطلاق .

ولا يهتم الكاتب بموضوع التغير المادي الطارئ في رصده لسلسلة تجارب الانفصال لدى « غانم » كالثروة الطارئة ، أو التثمين ، واقتناء أدوات الحضارة الجديدة وإنما يهتم بجدلية التغير في الجانب الثقافي للأسرة كالتقاليد ، والقيم والعادات ونحوها . وآية ذلك أنه يجري أحداث الفصلين الأول والثاني قبل ظهور النفط ، وأحداث الفصلين الثالث والرابع بعد الثروة والنفط ، ومع ذلك فانه لا يحدث تجربة الطلاق إلا منذ الفصل الأول ، وفي وسط اجتماعي ممعن في تخلفه .

ولا يدل ذلك - في تقديرنا - على عدم تعاطفه مع الماضي وإنما يدل على رؤيته الجدلية لطبيعة النظام التقليدي للأسرة ، هذا النظام الذي يرى فيه الرشود قابلية شديدة للانهار ، وأرضاً صالحة لبزوغ الشك الفردي . الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى تجربة الطلاق في هذه المسرحية باعتبارها فعلاً درامياً معبراً عن جنين الثقافة التقليدية المنتهية إلى الشك وحتمية الانهيار للأسرة . و « غانم » هو الذي يصوغ

هذه الحتمية ، ومن ثم لابد من أن يكون ضحيتها السهلة التي تتقاذف عليها  
مظاهر الميلودراما الرومانسية من كل صوب ، فهو مزيج من الخضوع والتمرد  
المسلم والعدواني ، الضعف والجرأة ، الاتصال والانفصال ، ويتضح هذا المزيج  
في علاقة بخمس شخصيات أساسية وهي الأب الذي تبرح به أشواق الانتفاء إليه  
في حين يتراءى له رمز للمضطهد المتسبب في شقاء أمه ومن ثم يرفضه حين جاء  
هذا الأب يشكو ضعفه والأم التي استوعبت عواطفه الرومانسية الجاححة  
وتراءت مثلاً أعلى لم يلبث أن تداعى عندما تزوجت بعد طلاقها . « ويعقوب »  
زوج أمه الذي لم يستطع الاستمرار . في واقع التماهي مع سلطته عندما  
اصطدمت فرديته الجاححة مع مطالب هذا الزوج ، و « فوزية » ابنة خاله التي  
يحبها ويتمسك بها على أنها الحلم الذي يخلق به فوق انقراض الواقع ورغم ذلك  
فإنه يقاومها برغبة فردية مضادة طالعة من أعماق يسيطر عليها الشك وعدم الثقة  
والخوف والترقب . إنه يستمر في تجرّع الأثم الدرامي الذي ينهض من انهيار  
الأسرة التقليدية والذي جعل من غانم يضمم الشك وكأنه يضمم التحول في واقع  
الأسرة نفسها لدرجة باتت المسرحية صورة ميلودرامية بالغة توجه أعنف مظاهر  
الشك حول العلاقات داخل الأسرة المحاطة بقواعد التقديس كالأبوة والأمومة  
ونحوهما .

ويمكن القول : إن نضج فكرة هذه المسرحية وتماسكها يتمثل أكثر ما يتمثل في  
ذلك التناغم الظاهر بين مضمون الشك الذي صاغه الكاتب من خلال جدلية  
الاتصال والانفصال في شخصية غانم وبين القلب المسرحي الذي اعتمد على  
تكنيك « الكوميلودراما » هذا التكنيك الذي استجاب لحركة الاتصال  
والانفصال استجابة دقيقة بحيث كانت بداية الفصول الأربعة تشع ببدايات  
كوميديّة تتفتح منها معاني الحياة وقيم الاتصال لكنها لا تلبث أن تكفهر بنهايات  
مفجعة يكثر فيها حطام الأسرة المنهارة وتنبعث منها قيم الانفصال .

إن ما تنتزعه مسرحية « أنا والأيام » للتجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي  
يشر بامكانات هائلة في خلق دراما الأسرة المتغيرة ، وتأسيس سماتها

الاجتماعية . ذلك أن كاتبها يدرك -بوعي- لعبة الصراع على الخشبة المسرحية ، وأسلوب صنعتها . ويتجلى أعمق مظاهر هذا الوعي في إدراكه لما هو جدي في علاقات الأسرة ، وإحالاته إلى مواقف تتسم بديناميتها ، وصياغته في شخصيات متعارضة إلى حد القسوة ، واستخلاصه للبطلنة الفردية المتفتحة . ولا يضير الكاتب إخلاصه الشديد لتكنيك الميلودراما ، سواء في معالجته للتمرد ، وتصويره للضحايا ، أو في اهتمامه بأسلوب السجلين النفسي ، والاجتماعي لشخصيته المحطمة ، وتحريكها فوق رقعة زمنية ممتدة منذ الطفولة وحتى الشباب ، أو في مزاجته بين مواقف الكوميديا والميلودراما . لأنه رغم كل ذلك لا يمحى ملامح الجدلية الدرامية ، ولا يفسد واقعيتها في الحياة الاجتماعية للأسرة . وفي تقديرنا أن ملامح هذه الجدلية هي التي استولدت أنضج مسرحيات صقر الرشود ، وأكثرها إحكاما ، وهي مسرحية « الحاجز » .

ولا ينبغي معالجة مسرحية « الحاجز » التي عرضت في نيسان/ابريل ١٩٦٦ بعيداً عن « أنا والأيام » ، رغم أن الكاتب يعرض مسرحيتي « المخبأ الكبير » و « الطين » في العام الفاصل بينهما وهو عام ١٩٦٥ . وما ذلك إلا لأن « المخبأ الكبير » و « الطين » معدتان عن مسرحية « المخبأ الكبير » التي نشرها باللغة العربية الفصحى عام ١٩٦٤ كما ذكرنا ، مما يجعل مسرحية « الحاجز » هي المسرحية التي يكابد فيها الرشود تجربة جديدة ، يتواصل فيها مع مسرحية « أنا والأيام » ، ويعمل فيها جانبا من تحصيل الخبرة مع المسرح . فتتخطى بتنقيح مفهومه الدرامي ، وتركيز عناصره ووحداته ، ويحتل هذا التركيز ثقله الدرامي حول ذات الفكرة التي صنعت النموذج الدرامي في مسرحيتي « تقاليد » و « أنا والأيام » وهي الشك في تقاليد الأسرة ، ومعاييرها الجامدة .

وفي هذه المسرحية تستمر صورة البطل ، التي تفصح نموذجيته عن مواقف تتلون بمزيج من القيم الواقعية والرومانسية . وربما تلاشت المظاهر الميلودرامية المؤسسية في هذه المسرحية ، ولكن سيظل تحرك المواقف في أكثر من اتجاه ، وتلوننا بالايقاع الشامل في تغيرات المجتمع حقيقة ، واضحة منعكسة ، رغم مظاهرها

السلبية - عن رغبة في الكتابة للمسرح بواقعية وصدق . وستأخذ شخصيات هذه المسرحية أبرز سمات البطل الدرامي ، ليس في مسرحيتي « تقاليد » و « أنا والأيام » فحسب ، وإنما في طبيعة دراما الأسرة المتغيرة بصورة عامة ، وهي الشعور بالفردية .

إن خالداً في « تقاليد » ، وغائماً في « أنا والأيام » ، وموضي مع أخيها فارس في « الحاجز » يتمون إلى طبقة ليست تلك التي ينحدرون منها ، وأسرّة ليست تلك الأسرة « المحمولة » ، التي يرتبطون بها ، وما ذلك إلا لأنهم نماذج للوعي الاجتماعي الجديد ، الذي يبشر به نضال الطبقة البرجوازية المتوسطة من أجل مثلها الأعلى . ولعل مما ينبغي ملاحظته ، والاهتمام به ، هو أن فكرة التقاليد التي يلون صقر الرشود صورة المجاهبة معها بالأفكار والمشاعر ، تقوم بمجمل التفاصيل المؤدية إلى خلق النموذج الدرامي في مجتمع الأسرة . إنها تجسيد ، وتجريد لأكثر من حاجز . تجسيد للقاعدة السلوكية أو المعيارية ، وتجريد للحاجز الطبقي والقرابي . . . . والعاطفي أيضاً . . . . ولم تكن النماذج التي قطع غانم بطل « أنا والأيام » صلته بها إلا حواجز من هذا القبيل .

ولانشك في أن ما يكسب التقاليد قابليتها فيتعدد الدلالة الدرامية ، هو أنها تقع في الجانب الثقافي من البناء الاجتماعي ، بحيث أنها تكتسب استمراراً ، وصلابة لا يمكن زحزحتها بسهولة « وربما أدت الثورات الاقتصادية ، والسياسية ، والاجتماعية إلى تغييرات كبرى في العلاقات الاجتماعية ولكن الثقافة قد تبقى دون أن تتغير إلا قليلاً »<sup>(١)</sup> . ومع ذلك فإن للصراع الطبقي - في تقديرنا - دوراً باعثاً على التغير الثقافي يفوق الدور الذي يمكن أن تلعبه أشكال الصراع الأخرى ، كالصراع بين الأجيال ، والصراع بين المجتمعات . ولذا سنجد صقر الرشود لا يبحث في خالد بطل « تقاليد » تمرده على مشكلة الأصيل والبيسري إلا لأنه يريد التبشير بالدور الجديد الذي ستلعبه البرجوازية

---

(١) د . عاطف غيث ، التغير الاجتماعي والتخطيط ، دار المعارف ، القاهرة

المتوسطة ، وهو يستبق أيضا - ذات الدور مع غانم بطل « أنا والأيام » الذي تمرد على قوانين الطلاق ، وقطع صلته بأعز الأمثلة الداعية إلى التساند الأسري من أجل تنويع الاحساس الفردي بالانتصار ، ولو كان ذلك فوق الخطام اليائس للأسرة . والسؤال الذي تطرحه مسرحية الحاجز بعد المسرحيتين السابقتين هو : هل يستمر الدور الذي يبشر به النموذجان السابقان ، ( خالد - غانم ) وهل يستمر معه إيمان صقر الرشود بالبرجوازية المتوسطة ؟

ليس افتراضاً أن نقول في الإجابة على ذلك إن الرشود يقلب إيمانه السابق بتلك الطبقة إلى شك واضح في قدرتها على التغيير ، ويبعث ملامح المستقبل للأسرة . بل إننا سنجد جانباً يسيراً من هذا الشك منذ مسرحية « أنا والأيام » ، وفي مقطع من أحد المشاهد التي جمعت بين « غانم » وابنة خاله « فوزية » ، إنه يطلب منها الصراحة ، رغم أنه سيبدو أمامها غامضاً ، ضعيفاً إزاء حقيقة مشاكله وهي تشكوله ضعفها ، واصطدام حريتها بالقيود وتسلم تماماً بعدم امتلاك إرادتها الفردية في الوقت الذي يقف غانم أمام احساسها اليائس موقفاً متناقضاً . فمرة يؤمن بمقولة حكم الزمن ، « هذا يتعلق بحكم الزمن » ، وأخرى يؤمن بضرورة المقاومة ، والنضال « لا بد من أن يكون لكم وجود . . . . ولا بد من أنكم تثبتونه » .<sup>(١)</sup> وحيث أن « غانم » في هذه المسرحية لا يعدو كونه صنيعاً لضرورة المقاومة التي جعلته بطلاً رومانسياً متمرداً في محيط العزلة ، واليأس ، فإن مقولة « حكم الزمن » تبقى في حوارها السابق مظهراً للبارقة الشعورية الفضفاضة ، التي لم تجد ما يُنمي فكرتها في أحشاء بطل متمرد على الفكر التقليدي .

وحين يكتب صقر الرشود مسرحية « الحاجز » يمسك بتلك البارقة التي لمعت في « أنا والأيام » ، ويعمق نظرته إليها . ذلك أنه يجمع بين موقفين يتسمان بحركة التناقض الجدلي ، الموقف المبني على التقليد . . والموقف المبني على حتمية

---

( ١ ) انظر المشهد كاملاً في مسرحية « أنا والأيام » ص ٣٦ .



التطور . ولا يتخطى الرشود حركة الأضداد في هذا التناقض من أجل خلق موقف الجمع ، كما أنه لا يحرق المراحل الجامدة ، باعتبار مخاطبته لمجتمع متخلف ، وإنما يلجأ إلى نوع من التوفيق ، بدعوة كل من الموقعين إلى مسaire الآخر ، وهذا يعني ذات الفكرة الاصلاحية الداعية إلى التعايش بين البرجوازية التجارية والمتوسطة ، ولذا فإن الرشود سيرضخ لنوع من التماهي ، أو المصالحة مع الواقع ، بحيث سترك التغيير مدفوعا برياح الزمن ، ومعلقا بفكرة التعاقب ، والتطور اللذين يحدثان في معزل عن الوعي الاجتماعي . وفي نفس الوقت ستظل الحواجز التي يشيدها التقليد ، وتحتمي بها الطبقة الاجتماعية المسيطرة ، قائمة دون أن يزعزعها الشك .

ويعسر الكاتب عنفوان هذه الأفكار في أسرة « حمود العود » ، فيجعل العلاقات الاجتماعية بين أفرادها ، تجسيدا مسرحيا للصراع الذي تخوضه طبقة اجتماعية - ينتمي إليها صقر الرشود - يرتبط وجودها كثيرا بوجود دراما الأسرة المتغيرة ، وهي الطبقة البرجوازية المتوسطة . وفي هذه الأسرة يتبلور صراع تلك الطبقة مع البرجوازية العليا بكل امتيازاتها . . . وتقاليدها . . . وقواعدها الارستقراطية في القيم والأخلاق ، فالمسرحية حالة من المجابهة بين المثل الأعلى للطبقة المسيطرة ، التي يمثلها « حمود العود » ، والأم وابن العم « مساعد » ، مع المثل الأعلى الذي يستظهره كل من « موسى » ، و« فارس » ، و« عواطف » . وتعتمد هذه المجابهة على جذقٍ بأسلوب حبكة الدراما الاجتماعية المتناسكة التي تركز على الدقة ، والمهارة ووحدة التفاصيل في شبكة علاقات الموقف الدرامي .

إن المجابهة في أسرة « حمود العود » تنتشر مع انقسامها إلى جبهتين تتبنى إحداهما حتمية التقليد ، وتتبنى الأخرى حتمية التطور . بيد أن الكاتب يبني هذه المجابهة على توازن مسرحي دقيق ، قل أن نجد له مثالا في الحركة المسرحية . ولعل مما يجلي هذه المجابهة ويركز مشاعرها ، وأفكارها أن الكاتب يصوغها بأسلوب يجمع بين الواقع والرمز ، في نفس الوقت الذي يسوق لعبة التوازن بين مواقف شخصياته ، ويحركها بعناية منظمة من غير افتعال ، ويدفعها بقصد من

غير مباشرة ، أو اقتضاح . والكاتب يعود إلى ذات التقليد المرتبط بالوحدة القرابية أو القبلية ، الذي كان يشكل النموذج الدرامي في مسرحيته الأولى « تقاليد » . فهل ينقض الرشود هذا التقليد بنفس عناصر التنبؤ والاستباق . . أم يتخير أسلوباً آخر ؟؟

تبدأ مسرحية الحاجز بالتعرف على حالتين تتوغلان في قلب التقليد المتبع حول علاقة المرأة بالرجل . « موسى » البنت الكبرى تتلقى من الشباك رسائل الفتى الذي تحبه « علي الخراز » ، رغم أنها مخطوبة لابن عمها ، ورغم أن من تحبه ينتمي إلى أسرة « بيسرية » . أما الأخت الصغرى « عواطف » فانها تكلم حبيبها عن طريق التليفون ، وتبادل الغزل والحب ، فيكتشفها الأب « حمود العود » ، حين يتنصت إليها . ولكنه لا يعارض علاقتها ، لأنها تحب أحد أبناء الأسر المعروفة بالأصل القبلي . وهكذا تنتهي حالة « عواطف » ، ولكن تبقى حالة « موسى » أساساً لإثارة الانقسام الدرامي في الأسرة ، فقد وجدت أن من حقها اختيار الزوج الذي تريده ، وانه ليس من الانصاف أن يفرض عليها ابن عمها ، ورغم أن « موسى » تجد في أخيها « فارس » دافعاً يشجع ارادتها الفردية ، إلا أنها تفضل مسaire منطق الأب في نهاية المسرحية ، إيماناً بأن التغير قادم مع تقادم الزمن .

والمشكلة في هذه المسرحية ليست بالسهولة الظاهرية التي تقررها الحكاية : إن لها دلالتها العميقة ، وصراعها المركب ، ولذا فقد حظيت المسرحية بالكثير من المعالجات النقدية ، فالبعض يراها تجسيداً للصراع بين الأجيال . . جيل « حمود العود » من جهة ، وجيل « موسى » و« فارس » من جهة أخرى <sup>(١)</sup> .

---

(١) انظر : مقال « صراع الأجيال في المسرح الكويتي » د. سليمان الشطي ، مجلة البيان مارس - آذار ١٩٨١ ، وكتاب المسرح في الوطن العربي د. علي الراعي ، ص ٤١٠ ، وكتاب الحركة المسرحية في الكويت ، د. محمد حسن عبدالله ص ١٥٤ ، وكتاب صقر الرشود والمسرح في الكويت ، سليمان الخليلي ، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٨٧ .

والبعض الآخر يراها تجسيدا لأكثر من مواجهة ، وأكثر من حاجز ، بين « أصيل » و« بيسري » ، أو بين جدد وقدماء ، أو شيوخ وشبان ، أو بين رجال ونساء<sup>(١)</sup> . ورغم أن هذه التأويلات تأتي على جوانب دقيقة في بناء المسرحية ، ورؤيتها ، إلا أننا لن نسلّم بها تسلياً كاملاً . ذلك أن النسخ الحقيقي للصراع في هذه المسرحية ينبض بين طبقة نموذجها الواضح « حمود العود » وأخرى نموذجها الواضح « فارس » ، وأخته « موسى » . والكاتب إنما يصور ميسوعة الظرف التاريخي لهذا الصراع ، وعزلة مواقفه المتداخلة مع تحلف الوعي الاجتماعي . فالمجتمع الكويتي يفتقر إلى وضوح الصراع الطبقي . ذلك أن الطبقات الاجتماعية « باعتبارها مجموعات خاصة فسيحة الأجزاء ، تمثل عالماً تقوم وحدته على خاصيتها فوق الوظيفية ، ومقاومتها لنفاذ المجتمع الإجمالي فيها ، وتعارضها الأصلي فيما بينها »<sup>(٢)</sup> ، هذه المجموعات لا تظهر حسب تحديد « جورج جورفتش » المذكور إلا في المجتمعات الإجمالية المتطورة في الصناعة ، والتي تقدم فيها الوظائف الاقتصادية ، ووسائل الإنتاج . والمجتمع في الكويت والخليج العربي لا يتضمن من ملامح تلك المجتمعات شيئاً . إنه مجتمع استهلاكي ، لا عقلاني ، تقوم أنشطته الاقتصادية على الخدمات ، وتجارة السلع الاستهلاكية ، وأنماطها الوظيفية ، ولذا فإنه مجتمع تفتح الحياة المادية فيه على مصراعها لتقبل المظاهر الجديدة ، في حين ينغلق الوعي الاجتماعي ( الثقافة والأفكار ) إلى حدّ الجمود .

وفي هذا المجتمع تختفي الطبقة العاملة وتزداد رقعة الشرائح البرجوازية لتعكس تناقضاته الجوهرية رغم قناع الثروة . ومن هنا فإن صقر الرشود ينتزع نموذج الصراع الاجتماعي ، من طبيعة الظرف التاريخي الراهن ، بحيث إنه لا

( ١ ) صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، د. محمد حسن عبدالله ، منشورات مجلة دراسات

الخليج والجزيرة العربية ، جامعة الكويت سنة ١٩٨٠ ، ص ١٦٥ .

( ٢ ) جورج جورفتش ، دراسات في الطبقات الاجتماعية ، ترجمة أحمد رضا محمد رضا ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٢٢٦

ينمذج الطبقة بمعناها في المجتمع الصناعي المتطور ، وإنما ينمذج معناها في المجتمع المتخلف . فالأب « حمود » يعكس ارتهان الطبقة المسيطرة بنفوذها التجاري ، ومكانتها القبلية ، إنه صورة للنموذجية السائدة ، سواء في نظام الحكم أو في مجمل الأشكال المتحالفة معه . أما « موسى » مع « فارس » ، و« عواطف » فإنهم يعكسون الذات المغايرة ، أو الاتجاه الطبقي المغاير في المجتمع .

وبما أن الكاتب لا يرصد الحالة المتبلورة في صراع الاتجاهين السابقين ، وإنما ينصت لذبذبات التغير في حالة من التخلُّق ، والتكوين ، التي لم تنبئ بعد عن واقعها ، فإن جوهر المغايرة بين الاتجاهين سيظل أقرب إلى المغايرة في طبيعة الوعي الاجتماعي . بحيث أن الصراع مع « حمود العود » لن يكون حول مركزه التجاري ، ومكانته الاقتصادية ، وإنما سيكون حول أفكاره وثقافته . وهذا الضرب من الصراع أكثر جدلية ، وأوغل في صميم الشكل المسرحي . والسؤال الذي يمكن طرحه الآن هو : كيف يحدد الرشود ميوعة هذا الصراع ، وما هي اشكالاته في مثل هذه المسرحية ؟ .

جوهـر هـذه الميوعة تكشـفه ، النظرة الجدلية التي يتوجه بها صقر الرشود نحو هذه المشكلة ، فهو سيعترف بحق كل من الجبهتين المتقاومتين في البقاء ، وسيقرّ لهما بنوع من التوافق والمسايرة . أما وسيلته في ذلك فهي إعمال الصنعة المسرحية في بناء شخصيات تتوازن مع اتجاهات الصراع الاجتماعي ، وخطوطه بدقة وإحكام . ومن أجل متابعة هذا البناء يمكن البدء بشخصية « حمود » الذي نراه نموذجاً حقيقياً ، منتزعا من وجود الطبقة البرجوازية التجارية ، ذات الامتداد القبلي . وتمثل هذه الطبقة في الكويت الكثير من الأسر المتحالفة مع النظام ، أو التماهيـة مـعه في السلطة . و« حمود » في مسرحية « الحاجز » ، يعكس موقفها من التغير ، إنه ينحاز لحتمية التقليد ، والمحافظة على المكانة الاجتماعية ، ويقف رافضا للتطور ، ولكنه يعبر أيضا عن حيرة شديدة من مشكلة ابنته « موسى » لا يجرؤ على المجاهرة بها ، لأن الجهر بها قد يطيح به . فها الذي يجعل موقفه على

هذا النحو؟؟ . . إنه الايقاع المتسارع للتطور ، والاحساس الغامر بالزمن ، فهو شخصية نابضة بالحياة ، زاخرة بالمعاني المسرحية ، رغم سلفيته ، انه يشعر بوطأة الحاضر ، وتملك الماضي ، ولذا تخلق جديدات الحياة المتطورة حساسية شديدة في نفسه ، يتلقاها بهذه العبارة البليغة الدلالة :

« هذي حكاية لا خبَرناها ولا سَمَعنا فيها من قَبْل . »

إنه يقولها خمس مرات تقريبا ، طوال المسرحية ، مرة يردّها على فكرة التطور التي يدعو إليها ابنه « فارس » . ويقولها حين يستبد به التكرار من سلوك ابنه ، وخاصة حين يدرك بأن « فارس » يعلم أخته الرقص . ويقولها حين يبدي ابنه تبرمه من التجارة ، التي فرضها عليه ، ثم يقولها حين يرفض الحفلة التي سيقمها « فارس » لأصدقائه في البيت ، لأنه لا يقبل الجمع بين الرجال والنساء ، ولا يقرّ بالرقص المشترك بينهم ، ويقولها أخيرا في نهاية المسرحية حين يواجه ثورة ابنه الذي لم يعد قادرا على معايشة الجمود في الأسرة .

ومثل تلك الحساسية المناقضة للتطور ستحدث ردة فعل عنيفة في موقف الأب من مشكلة « موسى » ، التي أحبت ابن الأسرة « البيسرية » ، لأنها ستخلّ بأعز المثل في وعيه الاجتماعي ، وهو الأصل القبلي ، بل إنها ستهدد وجوده ومكانته كما يقول بنفسه :

« مَحَلَّتْهَا عُودَةَ تَبَيَّنَا نُضِيعُ . . بِتَسْوِينَا مِثْلَ الْحَمَامِ الدَّشِيِّ الَّتِي مَالَهُ أَصْلٌ » .

ولا شك أن ذعر الأب من المساس بتقليد الأصل القبلي لا يرجع إلى فكرة التناقض بين الأجيال ، وإنما يرجع إلى الشعور القوي بالاستقرائية الطبقية ، لأن زواج ابنته من « علي الخراز » سيفقده الجانب القوي في هذه المكانة ، وهو يصف موقفه المحافظ على هذه الاستقرائية حين يقول لابنته :

« تَدْرِينَ الْيَوْمَ إِشْكَبُ فَنَلْبِثِي يَوْمَ جَانِي هَذَا . . هَالِي دَارَتَهُ يَحْطُبُكَ . . الْحَفِيزُ كُلَّهُ مَتْرُوسٌ مِنْ أَجَاوِيدٍ وَخَلَقَ . مِنْ تَكَلَّمَ عَنْكَ كَلَّهْمُ قَامُوا يَطَالَعُونِي . . ذَكْنِي الْعَرَقُ . . مَا كُنِّي عَلَى وَجْهِ الْأَرْضِ . . هَالِي دَارَتَهُ مَا فِيهِمْ وَاحِدٌ مَا يَعْرِفُهُ . .

تَدْرِينَ شَيْشَتَغُلْ جَدَّهَ قَبْلَ . . صَغَارُ . . يُرْقِعُ جُدُورَ . . اللَّهُ أَكْبَرُ . . قَلْبِي يَا  
الدُّنْيَا حَذِرْ فَوْقَ»<sup>(١)</sup> .

ولا يخفي النزوع الطبقي عن هذا المنطق ، لأنه يؤكد على حتمية الازدعان  
لارستقراطية « الاجاويد » ورفض المساس بفكرتها الراسخة . بل أن الموقف  
السابق لا يدين بفكرة السوية ولا ينسجم مع الجذب المتوازن الذي يقر به « حمود  
العود » نفسه حين يقول :

« أَهْلُ هَالَوْتْ إِحْنَا وَيَّاهُمْ مَيُودِينَ حَبِلْ لِيَنَّ شَدُوهُ رَحِينَاهُ ، وَلِيَنَّ رَحُوهُ  
شَدِينَاهُ ، تَحْمَلِي . . تَحْمَلِي يَنْقَطِعُ . . خَوْفُنْ لَيَنْقَطِعُ وَتَنْدَمِرُ الدُّنْيَا نَاخِذْ وَنَعْطِي  
شُسُوسِي . . » .

ومثل هذه السوية التي يتذرع بها « حمود العود » أكثر من مرة في المسرحية  
تناقض سلوكه ، المتطرف مع ابنته « موضي » ، وابنه « فارس » ، فالأولى يحول  
بينها وبين الزواج الذي تريده ، والثاني يحول بينه ، وبين الحفلة التي يريد إقامتها  
لأصدقائه في وسط البيت . وعلى الرغم من هذا الموقف ، فإن الكاتب يسرّب إلى  
هذه الشخصية حيرة لا يجرؤ على التصريح بها . إنه ينكفئ عليها ، رغم أنه  
يفصح عن أسرارها مع زوجته « نورة » ، ومصدر ذلك يكمن في ضرب من  
النزعة الإنسانية التي يعبر عنها « حمود العود » ، والتي بعثت في داخله إحساسا  
بعدم الجدوى من صدّ موجات التطور . وقد أعد صقر الرشود لتمثل هذه النزعة  
بفكرة غاية في الذكاء ، وهي أنه جعل الأب يقرّ بالحركة الأمامية للزمن التي تعني  
بالنسبة للكاتب ، أن حتمية التطور أو التمرد ، إذا كانت تمثل مظهرا ثانويا في  
التناقض مع حتمية التقليد ، أو الانقياد ، فإن ذلك لا يعني أن هذا المظهر  
الثانوي لا فائدة منه ، وإنما يعني بأن المستقبل كفيل بحالته إلى المظهر الرئيس  
بحيث سيؤدي انتصاره إلى تغيير كيفي هائل . وهذه هي الفكرة التي ستتمو معها

---

( ١ ) مسرحية الحاجز ، تأليف وإخراج صقر الرشود ، مسرح الخليج العربي ، ١٩٦٦ ،  
مخطوطة ، ص ٣٠ ، وقد عرضت هذه المسرحية في كل من بغداد والقاهرة .

شخصيات المسرحية جميعها في الفصل الثاني ، وخاصة الأب « حمود » .

لقد كان «حمود العود» في الفصل الأول يبدي تدمره من الزمن الراهن ، ولكنه منذ بداية الفصل الثاني يبدو أمامنا شخصية يتوحد في داخلها خليط من الشعور بدينامية الزمن ، والاحساس بالحيرة والتخاذل أمام معطيات العقل ، ففي حوار طويل بين أفكاره ، وأفكار زوجته « نورة » ، يكشف عن جانب من التنازلات التي بدأ يقرّها دون أن يعلنها ، أو يمارسها . فهو يرد على زوجته التي تحرّضه على التشدد ، وتزويج « موسى » من ابن عمها بالقوة ، فيقول :

« أُنْخَ . . . الوَقْتُ أَهْوُ الْبُلُوِي . . وَفَتْنَهَا مُبْ وَقْتُ غَضَبٍ . . زِمَانَهَا غَيْرُ زِمَانًا . . نَظْلِمُهَا يَا أُمَ فَارَسِ » .

وبذا فإن «حمود العود» يقرّ بأن الظرف الزمني يتخطى موقفه السابق ، إنه ظرف يقتضي وجود الاختيار الحرّ ، وليس استلابه . ولذا يعتبر من الظلم إكراه « موسى » على الزواج بمن لا تحب . . . ولكن إلى أين يقود هذا الإقرار ؟ . إنه يقود إلى الحيرة التي يعبر عنها بقوله :

« لَا آقْدَرُ آعْطِيهَا الْيَّ آيَّه . . وَلَا آقْدَرُ آعْطِيهَا الْيَّ تَبَّيَه . . » .

مثل هذا الموقف الحائر ، يأتي حصيلة تنازل غير معلن من الأب يبيده للزوجة وحدها ، حين يظهر لها تعاطفه مع ابنته « موسى » ، وخوفه عليها ، وثقته بانزائها . فالألم تتوجّس الحذر من أن تهرب ابنتها مع « علي الخراز » ، ولكن الأب يؤكد على أنها لن تفعل ذلك لأنها ابنة « أصل » . وحين ترد عليه بأن أصلها لم يردع جانب حبها لعلي الخراز يقول :

« لِي حَبَّتْهُ إِكْفَرْتُ ؟ الْنَفْسُ تَهْوَى . . تَعَشَّقُ . . مَا يَرُدُّهَا أَحَدٌ !! » .

ولن يقف «حمود العود» عند حدّ التسليم بحبّ ابنته ، بصورة تنتكس بموقفه السابق ، الذي قال فيه : ( مَا آرْضَاهَا لَوْ عَلِي قَصَّ إِزْجَتِي . . . إلخ ) وإنما يتعدى ذلك إلى التشكيك في قانونه القبلي ؛ الذي يتمثل لنا في كثير من مواقف الحوار بينه وبين زوجته .

وتكشف هذه الشكوك التي تبرز في أفكار « حمود العود » ، عن التنازل المؤقت ، وغير المعلن . كما تدل على اختباء نزعة إنسانية أثيرة وراء أفنعة الطبقة المسيطرة ، ومعاييرها الجامدة . ولكن رغم هذه النزعة فإن « حمود العود » يتركنا أمام مشكلة واضحة ، نجدها في ازدواجيته . ذلك أن تبدل الموقف الرفض إلى موقف متنازل متشكك في ذرائع التطرف الجامد ، عملية لا يصحها منطق مقبول ، ونكاد نقول إنه تبدل مفاجيء لا يتناغم مع الدائرة السلفية التي يكاد صقر الرشود يغلقها حول شخصية الأب طوال الفصل الأول . فما الذي يسوّغ تبداً كهذا ؟ هل هو غمغمة الشخصية ، أم الانجذاب نحو المفاجأة المثيرة للتأمل ؟ أم غير ذلك كله . . ؟

نعتقد أن هذا الاشكال تنحصر ذريعتيه المسرحية الخالصة في الجدلية التي لا يدعها صقر الرشود تغادر الخشبة المسرحية . فالمثل الأعلى الجوهري الذي تركزت خلاصته في شخصية « حمود العود » لا يفي ، رغم انتصاره ، فكرة أن المستقبل غير كفيل باستمرار هذا المثل أو انتصاره . فهو يثبت مواقعه ، ولكنه ينيء بنقيضه . ومن هنا فإن موقف « حمود العود » الذي يقر بالشك في التقاليد ، والمعايير ، ينطلق من مبدأ حتمية انهيار النظام القديم ، وزوال مثله العليا . فهو إذن نذير بالموقف القادم من وسط الموقف الراهن ، الذي يعارضه تمام المعارضة .

ومن ثم يزول الإشكال السابق لأن « حمود العود » سيدع شكوكه للمستقبل وحده . . . بينما سيخلص لموقفه الراهن الذي يرفض فيه زواج « موزي » من « علي الخراز » . إنه لن يتخلى عن ابنته خوفاً على ضياع مصالحه ، تماماً كما يقول لابنه الذي أراد أن يقنع أباه بتزويج « موزي » من تحب : « نُضِيعُ إحناً . . . يَتَبَرُّونَ مِنَّا أَقَارِبُنَا ، يِعَادُونَا كُلَّهُمْ . . . يَأْبُوكَ نَسَائِرَ الْوَقْتِ . . . » فهو غالباً ما يردّد مفردات الضياع والخسران ، وعدم الربح ، والنزول إلى « سائر الناس » ، حسب التعبير الشعبي .

والحق أن شخصية « حمود العود » حين تشبث بهذا الموقف تجمد في مشهد



الانتظار والترقب السلبي . لقد بدأت ترفض حتمية التطور ، وتمسك بالتقاليد القبلية ، ومصالحها الاجتماعية ، ثم استظهرت شكوكها وتنازلاتها ، وأخيراً لم تجد غير فكرة مسaire الوقت التي تعول على الإراة غير الواعية في التغير . . . وفي ذلك سر جهودها ، وافتقارها إلى عنصر التنبؤ الخالص الذي تتميز به أغلب شخصيات الرشود في أعماله المسرحية . فالشكوك الداخلية السابقة لا تقوم بوظيفة الدفع لسلطة « حمود العود » الفهرية أو اضعافها ، وإنما تقوم بوظيفة العنصر التنبؤي ، غير الواعي ، الذي يرتبط بفكرة الحركة الأمامية للزمن ، وأن التغير مسألة متحققة دون التمرد ، وقسوة الثورة .

ونعتقد أن شخصية الأم « نورة » هي الامتداد العمودي لتزمت الأب ، ولوقفه المغلق ، فقد جعلها الكاتب تشيع الجانب الذي يتطرق إليه الشك في سلوك الأب مع ابنته « موزي » . فبينما يسرف « حمود » في الإعلان عن حب ابنته ، واطهار المعاملة اللينة ، والإعجاب الأبوي برزائنها ، والزهو بتعلقلها ، تكون الأم « نورة » عكس ذلك تماماً ، بحيث تتخذ الموقف ، الأكثر تشدداً مع « موزي » . فلاتغفر لها علاقتها البريئة مع « علي الخراز » بل تقسو عليها ، وتطلق المشاعر النابية من تصرفها ، وتردد قولها : « إِمَّا أَنْ اللَّهَ يَسِّرَ عَلَيْكَ ، وَالْأَ إِنَّهُ يَأْخُذُكَ » ، لتعبر عن نقيمتها الشديدة ، وموقفها المتعنت .

ويظل الموقف المتعنت للأم ضوئاً يوقظ الجانب التسامح في شخصية الاب ، لدرجة أنها تقول أمام الأب مخاطبة ابنتها « موزي » : « آه يا لَيْتِي أَبُوكُ مُبْ أَمَكُ » لتعيد بناء الموقف المتشدد ، وتبقى تصميم المركز الأبوي على تنفيذ السلطة الكابحة للإرادة الفردية . ورغم أن الموقف المتعنت للأم لا يثير المخاوف من تبيد سلطة الاسرة ، والإخلال بمكانتها الارستقراطية ، إلا أنه يعبر عنها بصورة غير مباشرة . فالأم التي يبرزها المجتمع التقليدي في الخليج العربي ، هي التي تحمل حساسية التلاشي مع الولاء للآخرين ، بحكم أن وقوعها تحت سيطرة الرجل ، يجعلها متماهية بقوته ، مفرّة بتفوقه لأسباب دينية واجتماعية . ولذا فهي غالباً ماتحفظ بالموقف المتعنت في حالة ما اذا استعادت صورة التلاشي من خلال زواج

ابتتها - وليس ابنها - ، بمن لاتقرّ له بالتعاطف .

وقد استجاب صقرا الرشود لتلك الخاصية السوسولوجية في شخصية الأم ، فصاغ منها شخصية واقعية سواء في حوارها النابض بخصوصيات مشاعر النساء ، أو في ارتباطه بالسلوك التلقائي . وعلى هذا فإن « نورة » ستذكرنا بأَم الفتاة في مسرحية « تقاليد » التي رفضت أن تزوج ابنتها لابن الأسرة الفقيرة ، رغم انتمائه إلى أصل قبلي ، ورغم انتهاء هذه الأم إلى الأسرة البيسرية . ذلك أنها تعبر في موقف كهذا عن خوف من تلاشي المصلحة الاقتصادية للأسرة . وهو الخوف المشترك بينها وبين الأم « نورة » في مسرحية « الحاجز » . وكل ما هنالك أن هذه الأخيرة تنزع بفكرة التقاليد القبلية ، وتتقنع بها .

وحين تنتقل إلى الذات المغايرة لاتجاه الأب والأم سنجد أماننا « موزي » ، و« فارسا » ، و« عواطف » . وهي شخصيات تنبئ بظهور طبقة جديدة ، تتميز بعقلانياتها في امتلاك إرادتها الفردية . بيد أن خطواتها تتوافق بالمصير الذي يقرره الأب ، والفلسفة التي يواجه بها حركة التغير ، وهي « مسيرة الوقت » ، واتباع « سلك الديرة » وعدم خلط « الحابل بالنابل » ، الذي يعني عدم التزاوج بين الأصيل والبصري . إن هذه الشخصيات تجمد مع جهود الأب ، وترقب ، وتنكفي مع العزلة التي يفرضها . رغم أنها طوال المسرحية تصوغ لنا أيديولوجية مغايرة لأيديولوجية « حمود العود » ، ونقيضه لها تماما .

إن حب « موزي » لابن الأسرة البيسرية ، ورفضها لابن عمها ، يعني معارضتها للقانون القبلي ، والسلطة الأبوية . إنها تنطلق من إرادتها الفردية حقا ، ولكن لاتجد ما ينضج هذه الإرادة في الطرف الاجتماعي الراهن . ومن ثم تحتار العزلة ، والاذعان إلى فكرة « مسيرة الوقت » ، والعزوف عن الزواج ممن تحب بإرادتها ، أو ممن يفرض عليها . وهذا الموقف ، قد لا يرضي جماع السلطة المتمثلة في الأب والأم ، ولكنه لا يغيضها أيضا . لأنه لا يخرج عن قانونها .

وإذن فإن « موزي » شخصية ذات علاقة جدلية بالأب « حمود العود » ، لأنها

تعارضه ، وتساييره ، وتخرج عنه ولكنها ترتد إليه أيضا ، وهي علاقة يصورها  
الرشود بدقة شديدة ، لأنه يجعل لها جذوراً في وعي الشخصيتين . فالأب - مثلاً -  
غالباً ما يمثل صورة أمه المتوفاة في ابنته « موزي » . لأنه أطلق عليها اسمها ،  
ووجد فيها مثلاً للتعقل والزناة والهدوء . وهذه صفات تصدق على شخصية  
« موزي » ، بحيث ستجعل تمردها اللاحق ، مكتسباً بالشكل القشري . وليس  
أبلغ على تواصل الوعي بين « حمود العود » ، وابنته من موقف كل منهما حول  
الرقص ، فالأب يتنكر له ، ويعتبره من باب التقليد الأعمى . وحين يحذر  
« موزي » من هذا التقليد ، يجدها مسايرة لأفكاره لأنها تقول له :

« مُبُّ مِنْ طُوقِ طَبْلِهِ قَالَ أَنَّهُ قَبْلَهُ . . مُبُّ كُلِّ شَيْءٍ يَشُوقُهُ إِنْسُؤِيَّةٌ . . »<sup>(١)</sup>

وعلى هذا النحو فإن « موزي » لا تخلو - منذ البداية - من كونها امتداداً لوعي  
أبيها ، وتلاشياً في سلطته . ولذا كان موقفها في نهاية المسرحية منطقياً ، يتناغم  
مع علاقتها الجدلية به . ذلك أنها تحاصر بعزلة شبيهة بعزلة الأب . وهي عزلة  
الانتظار والترقب ، وإرجاء التغير إلى تقادم الزمن ، وتبدل الظرف . إن  
« فارسا » يجاهد من أجل اقناعها بالتمرد على سلطة أبيها ، ولكنها تنكفيء في  
حالة رومانسية يختلط فيها الامتعاض بالتفاؤل ، والضعف مع الصبر . ويتضح  
فيها خسران الحرية الفردية ، والتواكل في نوالها على الآخرين ، مع الاقتصار على  
رمز رومانسي للفعل المؤدى إليها ، وهو « الحياكة » التي وجدت فيها فعلاً لنسيج  
الأيام ، واستباق الزمن ، وخصوصاً حين انصرفت إليها في همّة ، مع نهاية المسرحية  
متأملّة ما وراء الحاجز الزجاجي في صالة البيت .

ولعل شخصية « فارس » ، تصلح أن تكون مقابلاً للألم « نورة » بحيث  
أنهما تمثلان جانباً في صنعة التوازن بين القوى المتصارعة في هذه المسرحية ، تلك  
الصنعة التي يمكن ملاحظتها بين شخصيات المسرحية ، ومواقفها . فكما كانت

---

( ١ ) « كل من طوق طيلة قال أنه قبله » مثل شعبي تضربه « موزي » لاذم التقليد  
الأعمى .

« موزي » مقابلاً لأبيها ، و « مساعد » مقابلاً لـ « عواطف » ، فإن « فارساً » في خطواته من السطحية إلى التطرف ، إلى الانكفاء والعزلة ، مقابل لأمه ، التي كانت في بداية المسرحية ، امرأة عاجزة عن السيطرة على ابنتها لدرجة لا تسمع البنت الصغرى « عواطف » لها أمراً . ثم مالبت أن اتخذت الموقف المتشدد . وانتهت المسرحية أخيراً - بموقف ليس من صنعها .

ولا تختلف الخطوات السابقة للأم عن خطوات « فارس » فهو الابن « الذكر » الوحيد في الأسرة ، حظي باهتمام الأب من أجل احتوائه في عالم التجارة التي درسها في الخارج ، رغم اختلاف ميوله عنها . وامثل للكثير من مظاهر التطور ، بحكم ثقافته الأوروبية ، ولكنه منذ بداية المسرحية يبدو عاجزاً عن التغيير ، فهو لا يستطيع اقناع والده بحتمية التطور ، أو بجدوى تعلّم الرقص ، ولكن رغم ذلك فهو يمثل مضموناً ، فصيحاً للأيديولوجية الدالة على مدى تقبله لأفكار التمرد على الارستقراطية ، والرفض لقوانين الأسرة « الحمولة » ، ومعاييرها .

إن أكثر ما يميّز به الموقف الذي تختطه شخصية « فارس » هو التلقائية ، ونعني بها جرأة الافصاح ، وعلايتها الصريحة ، وتفصيلها المتوالدة دون تخطيط . ففي البداية يكشف « فارس » عن شعور واضح بعدم سوية الواقع أو « سلك الديرة » ، لتتصاعد من ثم علانية هذا الشعور فتصبح تأكيداً على خلل الحياة وانحرافها . والوعي بهذا الشعور لا ينقصه الوعي بمطلب الاتجاه الصحيح في الواقع ، وادراك ازمتة الجوهرية ، وهو غياب الحرية الفردية التي تعنيها عبارات « فارس » :

« الواحد مُبْ حُرٌّ مع نفسه . . . إِمَّا يَتَّبِعْ هَوَاهُ وَيَنْجَحْ ، وَالْأُذَا عَاكِسْ هَوَاهُ يَضِيعُ . . » .

إذن فإن « فارساً » يعبر عن مبدأ صريح ، جازم ، رسخ في الكثير من المجتمعات من خلال ظهور الطبقة المتوسطة التي حملت لواء الدعوة إلى الحرية الفردية . وفي هذا المبدأ تتجوه رغبة الانفصال عن الطبقة التجارية « القبلية » التي ينتمي إليها « فارس » . وقد بلغت قدرة الكاتب على تصوير هذا الجوهر

حداً بليغا حين أصبحت العادة السلوكية التافهة « التُونُونُ » مجالا للتعبير عن الصراع بين السيطرة ( الأب ) والفردية ( فارس ) . أما لعبة « الحَشِيشَة » أو « الصَّادَة مَا صَادَه »<sup>(١)</sup> فهي الصورة التعبيرية الموحية بالمواجهة القائمة بين رغبتى السيطرة والفردية ، والحرب الناشئة بينهما . ولكن هل المواجهة بهذا القدر من التكافؤ ، والتوازن الذى تعنيه تلك اللعبة بايحاءها الذى يحيل طرفى المواجهة ، أو رغبتها إلى لعبة تدور بين الاختفاء والظهور ، المبادرة والإجفال ، التمسك والتفريط ؟ . .

إننا نراها غير متكافئة على خلاف ما توحى به الصورة السابقة التى صاغ بها « فارس » خلافه مع أبيه . ذلك أنه يظل أضعف من الأب ، وأكثر منه محاصرة بالعجز . ورغم أن الأب يحاصر بعجزه أمام حتمية التطور إلا أنه ليس كعجز ابنه ، لأن الأول قادر على صنع موقفه الراهن بمركزه الأبوى ، ونفوذه الطبقي ، بينما يفقده « فارس » هذه القدرة . فهو حين يدرك حاجته إلى الفردية المفقودة لا يقرن ذلك بأى موقف إيجابى ، وإنما يقول لأبيه الذى يسأله عما سيفعل بعد ذلك :

« وَاللَّهِ فِكْرِي خَالِي . . أَلْحِينَ مَا يَشْتِغَلُ . . مِتَوْقِفٌ » .

ويستمر جهود « فارس » وتوقفه ، وعدم جديته ، بحيث أصبح كلامه بالنسبة لأبيه « خَرَابِيطُ » وبالنسبة لأمه « عَبُو » ، لأنه لم يكن يسلك طريقا منطقيا مؤديا لإقناعهم بأفكاره الجديدة . ومع ذلك فإن الرسود يقلب هذا الموقف بصورة درامية . فيخطو بشخصيته نحو التمرد بعد سلبيتها السابقة . لأنه حين وجد نفسه غير قادر على إقامة الحفلة ، أو تحقيق أى اختيار حرّ في البيت يندفع إلى مقاومة التبعية بمفرده حين يقول :

فارس : قُلْتُ لك هذى استعباد . . . أنا أروح مِتَى ما أبَى أروح وآمشى في أى وقت يعجبني . . . مدرسة قَرَضْتَهَا عَلَى . . . إِلَّا التَّجَارَة . . . إِلَّا التَّجَارَة . . . وما

---

( ١ ) لعبة « الحَشِيشَة » أو « صاده ما صاده » من الألعاب الشعبية التى تكون بين طرفين ، يخفى أحدهما ، ويبحث الآخر عنه حتى يصطاده أو يحبس مغلوبا .

بينى وبين ها التجارة صلة إلا أن أبوى تاجر . . . تِسْخُذِمْنِي لمصلحتك<sup>(١)</sup> » .

لقد اقترب فارس كثيرا من نموذج الطبقى ، ونوال سلوكه الفردى المقاوم . ولعلّ هنا أكثر تنبؤ بانتصار طبقة جديدة تحقق انفصالها عن التبعية للنظام القديم ، وتنال حقوقها الاجتماعية دون وصاية مباشرة من أى طبقة أخرى . ولكن هذا لا يعنى أن الرشود يقدم « فارسا » على أنه شخصية من النمط الثورى . إنه يصوغ تمرد أفكاره ، وتبرّم مشاعره دون أن يرتقى به إلى ذلك النمط .

وكما أن موقف الأم المتشدد لم يكن صانعا لنهاية المشكلة ، فإن موقف « فارس » المتشدد لم يصنع شيئا لذات المشكلة . ذلك أن عصيانه السابق لأبيه لم يغيّر جوهر المشكلة ، فهو لا يستطيع إقناعه بإقامة الحفلة ، ولا يستطيع إقناعه بضرورة تزويج « موسى » ممن تحب ، بل إنه لا يستطيع إقناع أخته - نفسها - بضرورة الوقوف معه في مواجهة الأب كى تنال اختيارها . ولذا يقع « فارس » فى عزلة ، وتتحول أقصى معانى التطرف لديه إلى ضرب من التحفّز أو الترقب غير المستقر ، لأنه بدأ يشعر بالاغتراب في بيته ، كما يقول لأخته : « مُبْ لاقى لِى مكان . . . إنتِ ما إنتِ معَاى . . » . وبدأت صلابته تفقد حدّتها حين يصرف بصره عن لحظة الراهن إلى فكرة « المحاولة » ، وإنّ « بالإمكان ترك أشياء » ، التى تعنى فى جانب ما . . . ، « مسايرة الوقت » وترك الأشياء الممكنة للزمن الكفيل بتغييرها . والموقف الأخير لفارس فى نهاية المسرحية سيكون موحيا بوضوح هذا المعنى ، لأنه ينزوى فى غرفته ، ويبدأ بتشغيل الموسيقى فى الوقت الذى تستلم « موسى » رسالة من جيبها ، ثم تسدل الستارة مع انتهاء هذا الحوار :

« فارس : شَهْوَها المكتوب ؟

موسى : مِنْ عَلِيٍّ . . هاللى فى جِجْرَتِكَ شَهْئِي ؟

فارس : موسيقا . . » .

ونعتقد أن فكرة التوازن ، وصنعتها ، تبلغان ذروتها في هذه النهاية ، فقد استعاد فارس هدوءه مع صوت الموسيقى ، وأصبح الموقف مليئا بأشعاعات الترقب ، و « موضى » التي سارت أباها لا تزال تبقى علاقتها بمن تحب ، وتستلم منه رسائله . فهما ينتظران أو يلتقيان في محطة واحدة . وهما يتحفظان نحو مستقبل واحد . . . ويتطلعان إلى حركة واحدة من التغير . وليس « المكتوب » ، أو « الموسيقى » إلا رَمَز الحِطِط الدقيق في بقاء الاتجاه المغاير الذي تنبىء به شخصيتا « فارس » ، و « موضى » . ذلك الاتجاه الذي لا يدل على صراع الاجيال ، بقدر ما يدل على ارهاصات ظهور الطبقة الجديدة ، وانتصار مثلها الأساسى ، وهو الحرية الفردية .

إن العنصر الدرامى في شخصيات هذه المسرحية يكتسب قيمة مأساوية في جوانب من تجلياتها ، وخاصة حين ترتفع حساسية الخيال الفنى إلى الحد الذى تبلغ فيه مرحلة الإحساس الواعى بالمشكلة المؤسسية . فالابن « فارس » يدعو على وعى بأن مشكلته إنما تنحصر في وجود الحاجز الايديولوجى بينه وبين أبيه ، فيقول :

« اللى آفهمه رَعْتَبْرُهُ خرابيط واللى رَفْهَمُهُ إِنْتِ أَعْتَبْرُهُ آنا خرابيط ، إهْنِيهِ الْعِلَّةُ ، وإهْنِيهِ المشكلة ، بَيْنَا شَيْ يَقْصِلُنَا بالنص . . زَمَن . . مكان . طُوفُهُ . . مادرى . . إهُوَ اللى يَحْلَى مفهومى يتَحَوَّلُ فى نظرك إلى خرابيط ، وبالعكس . » .

أما الأب « حمود » فيحدد وعيه بالمشكلة من خلال مداخلات الجوّ النفسى البازغ فى شخصيته . إنه مشدود إلى موقف يخلص فيه لارستقراطية ، ومشدود أيضا لفكرة « مسaire الوقت » ، ولذا فإنه يرسم طرفه النموذجى الراهن بقوله :

المجنونُ مُجنون والمطيور مطيور واللى سَلَمَ ، واللى صَبِيع وَلَدَهُ جَحَدَ عادات أهْلُهُ وَجَدَّانَهُ وَتَرَكَ رقصهم وتعلّق بالشيطان ، ولا إحنا فُوق ولا إحنا حُدُرُ معلّقين بملأية لا يَقْدَرُ إنحدير ولا نصعد . » .

والأب محق في تحديد المشكلة على النحو السابق لأنه نموذج قُدر له أن يتعايش مع متلين ، أو نظامين اجتماعيين : النظام التقليدي القديم ، الذى تنصر فيه معايير الجماعة ، وتقاليد المكانة المتحكمة في المجتمع . والنظام الجديد الذى يُنذر بانتصار الطبقة البرجوازية المتوسطة . وتتوزع هذه المعاشية ملامح الانقسام والحيرة ، وعدم الثقة بانتصار أحد النظامين . حتى ليبدو الجميع دون استثناء في وسط بينهما ، كما لا حظنا من التحليل السابق للشخصيات ، عندما كانت أفكار الأب تقرّ بجانب من أفكار « فارس » و « موصى » ، والعكس أيضا . وهذا يعنى بأن ايديولوجية المجتمع الكويتي في هذه المسرحية معلقة ، لم ينفذ إليها حسم واضح في ظرفها الراهن ، وهو الظرف الاجتماعى الذى اختصرته صورة « الملائة »<sup>(١)</sup> كما عبر بذلك « حمود العود » .

والابن « فارس » محق أيضا في تحديد المشكلة بوجود الحاجز بين اتجاهين متعارضين في الوعي الاجتماعى ، ومنفصلين بحكم ظرفي الزمان والمكان ، كما أفصحنا عن ذلك عبارته : « بيننا شئ يُفصلنا بالنص . . . زمن . . . مكان . . . طوفة . . . ما أدرى » . بيد أن هذا التحديد من الجوهرية بحيث بات يستقطب جماع رؤية الكاتب ويتنزع أدق معانى الحس الطبقي . وآية ذلك أن صورة « الملائة » السابقة لا تتنامى في ذهن الكاتب ، أو في قلبه الدرامي ، بقدر النمو الذى يصاحب فكرة « الحاجز » ، حتى إن الكثير من الجمل التعبيرية الموحية في الحوار ، تنتزع مباشرة من هذه الفكرة ، ومن اشتقاقاتها النامية .

وفوق ذلك فإن الكاتب يُعمل أدق وسائله المسرحية من أجل إبراز الحاجز بين اتجاهي الوعي الاجتماعى ، كما نجد ذلك في تجسيد « الشباك الزجاجي » على أنه الرمز الدرامي ، الذى يصاحب نمو الفكرة وتكاتف المعانى حولها ، وتكنيك هذا الرمز عند « صقر الرشود » ينطوى على تأثير واضح برموز « هنريك إبسن »

---

(١) « الملائة » وعاء يستخدم في البيوت القديمة لحفظ الغذاء ، ويصنع من الخشب ، أو جريد النخل ، ويكون معلقا بحبال في السقف . وقد استخدم صقر الرشود « الملائة » عنوانا مسرحية في بداية الأمر ثم أبدله « بالحاجز » .



كالبطة الجريحة في « البطة البرية » والمسدس في « هيدا جابلر » والسراج الذي تنيره « نورا » في « بيت الدمية » ، والبحر في « حورية البحر » . وكأن الكاتب قد استوعب بقدرة جيدة مرحلة الكاتب النرويحي ، التي جمعت بين الواقعية والرمز بأسرها . مما جعله يخلص لها في مسرحية الحاجز بصورة ملحوظة . ولعل قدرة الاستيعاب ، والتمثل هي التي جعلت الرشود ، يصوغ رمزه بدقة محكمة ، وتلقائية أصيلة ، تفوق غيره من الكتاب المعاصرين له في الحركة المسرحية . والذين حاولوا مثله اقتحام أسلوب الرمز الدرامي كحسين الصالح في مسرحية « اشرايكم يا جماعة » ، ومحمد عواد في مسرحية « كرسى عتيق » .

آن سمة الرمز الدرامي في مسرحية الحاجز ليست في اشتباكه بالواقع الذي تجول فيه شخصيات المسرحية فحسب ، وإنما في قدرته على تكتيف عالم الأفكار ، وتعميقها إلى حدّ التركيز ، والتصوير الشعري ، الذي جعل الإيحاء في جعل الحوار متعانفا منتشرا منذ بداية المسرحية وحتى نهايتها ، وهناك سمة أخرى في استخدام الشباك الزجاجي رمزا ، وهي أنه يقوم بدمج مشكلتي « فارس » و « موسى » ، وتوحيد هاجسها بصورة عضوية . إن « موسى » تستلم رسائل حبيبها « على » من وراء هذا الشباك ، ولذا تكون دائمة التعلق به ، والنظر إليه والانتظار بجانبه . أما « فارس » فلم ندرك أهمية الشباك بالنسبة إليه إلا حين أراد الاحتفال مع أصدقائه في البيت ، لأنه وجد ضرورة فتح الشباك للحصول على مكان يتسع للحفلة ، بحيث تتصل الصالة الداخلية بالحديقة الخارجية . وتعبّر لنا « موسى » ، عن توحيد مشكلتها مع مشكلة أخيها في هذا الشباك ، حين تقول :

« الشبّاك ما إنْفَتَحْ والأ كان ما صار مِشْكِلْ . . حاسّة بأن هالشباك يَكُونْ لنا شَىءْ مُهِم . . تَبَيّ تَفْتَحْ للحفلة وأنا بَفْتَحْ للحفلة . . أنا وأنت واحد ما أَحْدْ قادر . . . » .

وبإمكاننا أن ندرك معنى الرمز في هذا الشباك الزجاجي ، فهو الحاجز غير المرئى للعزلة التي يفرضها الوعي الاجتماعي الجامد ، المتمثل في « حمود العود »

بعد أن وقف حائلا دون قيام الحفلة ، وزواج « موسى » ففي انفتاح هذا الشابك يتمثل خروج « فارس » و « موسى » نحو الحرية الفردية التي تراءت مثالا وخلاصا لهما طوال المسرحية . وفي إبقائه مغلقا إبقاء لهما في العزلة والعجز والسلبية .

وليس من الغلو بعد ذلك كله ، القول بارتباط تجسيدات الجمع بين الواقع والرمز ، وتفصيلها المحكمة ، بقدرة الكاتب على انتزاع ما هو درامى في تقاليد الأسرة ومعاييرها ، التي تحكم طبيعة الوعى الاجتماعى بين أفرادها . ولعل أبلغ مظاهر موهبة الكاتب لا تكمن في ابداعه للعنصر الدرامى الواقعى من خلال نموذج الشك في تقاليد الأسرة المتغيرة فحسب ، وانما تكمن في قدرته على إحالة فكرة الشك في التقاليد إلى تجسيد مسرحى خالص ، يتسم بجلاء بالنزعة الإنسانية ، دون المشكلة المحلية ، وحدها . مما جعل التناقض الجوهرى بين النظامين المختلفين للوعى الاجتماعى ( التقليدى والفردى ) صورة شاملة لظرفين اجتماعى ، وتاريخى في مجتمع الكويت والخليج العربى . وقد أغرى النموذج الدرامى الذى أتى عليه صقر الرشود عددا من كتاب المسرحية المحلية<sup>(١)</sup> ، ولكنهم لم يبلغوا ما بلغه ، سواء في وضوح موقفه الفكرى ، أو في نضج رؤيته المسرحية بشتى وسائلها المجسدة للمشاعر والافكار .



---

(١) من المسرحيات الكويتية التي اشتقت نموذجها الدرامى من حتمية التمرد على تقاليد الأسرة ، مسرحية « صورة » لعبد الأمير التركى التي أخرجها عبد العزيز الفهد للمسرح الشعبى في يوليو / تموز ١٩٦٩ . ومسرحية « التالى ما يلحق » لمهدى الصايغ التي أخرجها حسين الصالح الخداد للمسرح الكويتى في يونيو / حزيران ١٩٧٤ .

## الفصل الثاني

### جدلية القوى الدرامية في انهيار النظام التقليدي للأسرة

سيختلف النموذج الدرامي في ثلاث مسرحيات لصقر الرشود وهي « فتحنا » و « المخلب الكبير » و « الطين » عن النموذج الدرامي الذي تتبنا ملاحمه في مسرحيات « تقاليد » و « أنا والأيام » و « الحاجز » ، فبدلاً من أن يكون قالب دراما الأسرة المتغيرة منتزعا من فكرة الشك في الحتمية التي تفرضها التقاليد ، أو المعايير ، سيكون هذا القالب في « فتحنا » - المخلب الكبير - الطين « مشتقا من التوغل في نفس الفكرة ، ولكن من خلال التوسع في الرقعة المساوية التي ستشمل الحياة الاجتماعية للأسرة . بحيث أن الدافع الذي يستنبط فكرة الشك ، أو فكرة التسلط ، لن يكون مقصوراً على الرغبة في نوال الإرادة الفردية مع الفكرة الأولى ، أو الرغبة في الغاء النظام التقليدي مع الفكرة الثانية . وإنما ستعدد القوى الدافعة لاستنباط المواجهة ، والشك ، أو التمرد والثورة . وستنمو درجة الدافعية الفردية التي تحرك شخصيات دراما الأسرة ، بحيث ستوزعهم الرغبات ، والاتجاهات السيكولوجية ، وستحلق بهم القوانين ، والتقاليد الاجتماعية ، وستزج بهم النزعات الإنسانية ، والميول الطبيعية في مهالك محققة ، وسيكون البطل خليطاً من الإثم المركب الذي يعصف به في أكثر من اتجاه ، دون أن تنجو ذاته من هذا الإثم ، لأنها ربما كانت أبزغ الدوافع إليه .

وأمام تعدد منابع الدافع الفردي ، تتعدد القوى الدرامية الباعثة على سير الحدث في دراما الأسرة المتغيرة ، بحيث يركز معول النموذج الدرامي في المسرحيات التي سندرسها في هذا الفصل على مدى القدرة في بعث هذه القوى ، وغمذجتها في الشكل المسرحي ، ولانعني بهذه القوى سوى تلك القيم ، والاتجاهات ، والأخلاق التي تتبلور منها أفعال درامية واضحة التجسيد . بما

تتسم به من تطور ، وانحياز خالص لجذورها الكامنة في السلوك الإنساني ، والأهواء البشرية . حيث لاتنفصل هذه القوى عن الأفعال الفردية ، بل إنها نتاج خالص لها . لأن القيم والاتجاهات السلوكية في الحياة الاجتماعية نتاج لتفاعل الأفراد مع هذه الحياة ، وحصيلة لقدراتهم الفردية المستقلة في خلق إمكانات التغير .

إن الفرد في سياق ذلك النموذج الدرامي - بما يتبناه من قيم واتجاهات - يلعب دورا بارزا في تقرير مصير نظام الأسرة . وحين يصبح الفرد نمطا لجمعية ما يتبناه ، يتحول إلى إحدى القوى المقذوف بها في المنطقة الدرامية المؤسسية . لأنه يكون حينئذ النموذج الذي يدخل في العملية الدينامية للتغير ، باعتباره متحدياً لها بموقف سلبي ، أو ايجابي . وهذا ماتقره النظرة السوسيولوجية . فالاتجاه السيكلوجي في التنمية الاجتماعية ، يعزى إلى الدافع الفردي ، أو الحاجة إلى الانجاز ، قدرتها في تحديد معدل التنمية في المجتمع . وهناك من الباحثين الاجتماعيين من لايفصل الأفعال الإرادية الصادرة عن الأفراد عن العناصر المكونة للقوى الاجتماعية « بحيث يمكن القول إن أي فرد يمكن أن يسهم في التغير الاجتماعي ، على الرغم من أن نتائج هذا السلوك الفردي لايمكن أن تتضح بصورة ملموسة إلا عندما يبدأ عدد من الأفراد في التصرف بطريقة جديدة . »<sup>(١)</sup>

ولاشك في أن التجسيد المسرحي لأفراد الأسرة المتغيرة ، بما يعتنقونه من مختلف أشكال التحدي الفردي ، يجعل الكاتب في مواجهة كاملة مع حركة المجتمع ، كماحدث لصقر الرشود في أغلب أعماله المسرحية . فهو يستمد لشخصياته أفعالاً نابعة من الجانب الممنوح للإرادة الفردية ، بمضمونها الديمقراطي البرجوازي ، الذي اكتسبته حركة القوى الاجتماعية في مجتمع الكويت . كما أنه يستمد لشخصياته - بمواقفه الطليعية - جانباً غير ممنوح من الحرية . يدفعها للدخول في الرقعة الدرامية بمواقف لاثخلو من التطرف لدرجة تستدعي معها السلوك المتمرد غير المألوف كأن يبصق الابن في وجه أبيه ، أو

---

( ١ ) بوتومور ، تمهيد في علم الاجتماع ، ترجمة د . محمد الجوهري وآخرون ص ٣٥٤ .

يضره ، أو أن تقتل الأخت أخاها ، أو أن يتبادل الجميع حواراً مليئاً بالاشمئزاز ، والاحتقار ، والكراهية . بصورة تكشف عن معاني الاغتراب الحادة .

ورغم أن سلوكاً من هذا القبيل يعبر عن بعض المصادر التي تأثر بها الرشود من قراءته لدستويوفسكي ، على الأخص روايته المشهورة «الأخوة كرامازوف» ذات الايقاع التراجيدي الذي ينفجر من العلاقات الدرامية في الأسرة . أو من قراءته لهنريك ابسن ، وسارتر وكامو ، وبياندللو . إلا أن الصورة الحادة التي يستظهرها الرشود لأفعال شخصياته ، واتجاهاتها المتطرفة ، إنما هي - في تقديرنا - مظهر درامي تلقائي لصاحب الإخلاص الشديد للفكرة التي توقن بأن نظاماً ما ، عرضة للانهار ، والتداعي ، وأن نظاماً آخر ، لابد من أن يحل محله في وقت ما .

إن فكرة انهيار النظام التقليدي للأسرة ، أوللمجتمع هي الملمح الجوهرى في دراما الأسرة المتغيرة ، إذ تتوالد من هذا الجوهر شتى ملامح النموذج الدرامى ، الذى أتى عليه صقر الرشود . والسؤال الذى ينبغى أن نوليهِ العناية والبحث هو : كيف يجسد هذا الكاتب انهيار النظام التقليدي للأسرة . ؟

إن الأسرة التى يخرجها الرشود على المسرح تنتمى إلى نظام الأسرة الممتدة ، أو المتصلة بما تتبناه من أفكار ، وما تتمسك به من تقاليد ، ومعايير . ورغم أن الكاتب لا يكاد يستوعب الحجم الطبيعى لمثل هذه الأسرة بسبب قيود البناء المسرحى ، إلا أن تصوير هذا النظام يرتبط عنده بتصوير ايدىولوجيته وقواعده السلوكية . ونعتقد أن أبرز ملامح وعي الكاتب بحركة المجتمع نجدها في دأبه على تصوير بذور الانهيار ، وتفجير عوامله من تلك الطبيعة الثقافية في نظام الأسرة ، كما لاحظنا ذلك في الفصل السابق أيضاً . فهو لا يدخل التغيرات التكنولوجية ، أو الاقتصادية السريعة في النظام الاجتماعى للأسرة ، ليتزع منها قلبه الدرامى ، وإنما يجعل النظام نفسه يحمل أسباب انهياره ، وسقوطه .

ولأنشك في صحة مفهوم ذلك الانهيار ، أو في عمق النظرة الجدلية التى سيقوم

عليها . لأن الأسرة التقليدية في مجتمع الخليج العربي ليست مجرد نمط متصل ، أو ممتد يخضع أفرادها لاشراف المركز الأبوي ، وإنما هي تحمل بقايا ما يسمى بـ « أسرة الوصاية » ، لأن أغلب الأسر ذات الامتداد القبلي مرتبطة بالتحالف مع الأسرة الحاكمة عن طريق المصاهرة ، أو المصلحة المشتركة ، أو الوحدة القبلية . . ومن ثم فهي تتلقى منها الصورة المتطرفة للبقاء على النظام التقليدي . وقد كان « حمود العود » في مسرحية الحاجز يستهلم موقفه من التغير من طبيعة ارتباطه ، بوصاية مفروضة عليه ، حين كان يردد عبارته : « نُضَيِّعُ إِحْنًا . . . يَتَبَرُّونَ مِنَّا أَقَارِبَنَا . . . يعادوننا كُلَّهُمْ » . أما في « المخلب الكبير » أو في « فتحنا » فإن سوء استخدام السلطة ، والوصاية ، وبلوغه حداً متطرفاً ، هو الذي سيلهم الكاتب تجسيده لعملية النزاع الدرامي .

وأياً ما كان الأمر ، فإن انهيار نظام الأسرة سيظل مرتبطاً لدى الكاتب بطبيعته التقليدية الممعة ، وبقواعده ، ومعايير الموروثة ، بحيث إنه سيعكس التفكك في محيط العلاقات الاجتماعية . وستشتمل عوامل هذا التفكك على مايسميه بعض الباحثين الاجتماعيين بمفاهيم الصراع « الناتجة عن توقعات أدوار الأزواج والزوجات والآباء والأبناء ، كأن يتوقع الأب من أبنائه الطاعة فيجد التمرد والعصيان . وكذا المفاهيم الناتجة عن حالة تعدد الأدوار ، أو تناقضاتها ، التي تخلق ظواهر عميقة من التبرم ، وخاصة حين تقاوم المرأة استلاب الرجل لحقوقها ، أو إلقاء أكثر من دور على مسئوليتها .<sup>(١)</sup>

وفوق ذلك كله ، فإن ماينبغي ملاحظته أن مصادر انهيار نظام الأسرة ، لن تقتصر على رقعة النظام التقليدي ، لأن صقر الرشود يوسع هذه الرقعة ، بأن يجعل لها لبوساً من التناقضات أو النزعات الإنسانية الدائمة ، أو أن يعمق مشاكل التبرم بانثارة ضرب من الاسئلة الموهلة في الحيرة ، خاصة حين تتناول قوى ما وراء الطبيعة .

---

( ١ ) انظر حول المفاهيم المذكورة لتفكك الأسرة كتاب : الأسرة في عالم متغير ، د . سناء الخولي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة عام ١٩٧٤ ص ٢٦ - ٢٧ .

ونعتقد أن أول الأعمال المسرحية التي تظهر انهيار الأسرة من خلال مايستقطبه نظامها من النوازع والقوى المتجابهة هي مسرحية « فتحنا » التي عرضت بإخراج عبد الله خلف عام ١٩٦٢ . وهي كسابقتها مسرحية « تقاليد » لم تجد من العناية والتوثيق ، ما يحفظها من الضياع . وربما أرجعنا الضياع المتكرر ، لأكثر من مسرحية في فترة متقاربة إلى أن العمل المسرحي في تلك الفترة لم يكن يصدر عن تنظيم ثابت يدرك أهمية العمل الراهن للمستقبل . فبقدر ماتندفع الفرقة المسرحية إلى عملها بحماس ، تنقطع عنه مع مجرد الانتهاء من عرضه ، كما ينقطع عنه الاهتمام أو التوثيق . وقد كان ذلك يناسب روح الفترة التي لم تنظم فيها شؤون المجتمع ، ولم تبلور مؤسساته الاجتماعية والثقافية ، بحيث أن ما يتحقق من الجهود المجمعية ، أو المنظمة لم يكن يصدر عن قدر كاف من الاختمار . ولعل من مظاهر ذلك أن فرقة المسرح الوطني « ما إن تكونت مجموعتها » حتى تحولت بعد عرضها الأول ، وهو « فتحنا » إلى فرقة « مسرح الخليج العربي » . ولذا لم يكن من المستبعد ضياع نص مسرحية « فتحنا » في فترة يسودها روح الارتجال والتلقائية .

وهناك عامل آخر يدفع إلى احتمالات الضياع هدف مقصود من الكاتب . فبعد أن نضجت تجربته المسرحية في « المخلب الكبير » و « الطين » و « الحاجز » ، واستنفد فيها ذات الأفكار ، والموضوعات ، والتجسيدات المسرحية التي أتى عليها في بداية أعماله المسرحية ، وجد في ذلك مندوحة للاغضاء عن كل من « تقاليد » و « فتحنا » . وقد رأينا في الفصل السابق كيف عالج الرشود في أنضج مسرحياته وهي « الحاجز » نفس الموضوع الذي عالجته في المسرحية المقفودة وهي « تقاليد » . ولعله هنا لن يختلف عن ذلك السياق ، لأنه يطلق في « فتحنا » نموذجاً درامياً ينتهي إلى انصاجه في مسرحيتي « المخلب الكبير » و « الطين » .<sup>(١)</sup>

( ١ ) هناك رأي لسليمان الخليفي يقترب مع منطرحه ، ففي كتابه صقر الرشود والمسرح في الكويت ، يرى أن كلاً من « المخلب الكبير » و « الحاجز » هو إعادة نظر : الأول

في شخصيات « فتحنا » والثانية في موضوع « تقاليد » انظر الكتاب المذكور ، ص ٢٩

وما يتوفر من مسرحية « فتحنا » لايفي حاجة البحث في بنيتها المسرحية ، ولا يميز الحكم على شكلها الفني (١) . لأنه لايزيد عن ذلك الملخص المتبسر ، الذي سجل به صقر الرشود أحداث المسرحية . وفيه نلاحظ أن موضوع المسرحية أسرة مكونة من أب وأم وولدين وبنت . ويذكر المؤلف أن هدف المسرحية رصد عوامل تفكك الأسرة . فالأم تؤمن بالزار ، وترهق الأب بمصاريفه . وبينما يفشل الابن الأكبر في حياته الدراسية ، والعملية يسعى الابن الأصغر نحو بناء نفسه ومستقبله . أما الفتاة فتحلم بالانفتاح ، دون أن يتحقق لها ، بسبب تقاليد الأسرة . وفي حين يمثل الابن الأصغر ركيزة الوعي الجديد في الأسرة ، فإن الابن الأكبر يبدو أبرز عوامل الانهيار لأنه يتنازع مع أبيه ، فيضربه ويسرق أموال الأسرة ، ويهرب إلى الخارج ، في الوقت الذي يندفع الأب إلى الخارج ، مخذولاً مقهوراً لتقصي عليه سيارة مسرعة .

وفي الفصل الثاني نجد الابن الأكبر في جوٍّ أوروبٍ يعيش حياة صاخبة يذير فيها الأموال المسروقة ، حتى تنفذ ، فيلجأ إلى الاستعانة بأحد الطلاب الدارسين ليعود إلى الكويت . وفي الفصل الثالث نجد الأم عمية بعد هروب الابن ووفاة الأب ، وفي الوقت الذي يحاول الابن الأصغر انقاذ الأسرة يعود الابن الهارب ثائباً إلى رشده ، وحين يتم اللقاء ، يعود إلى الأم بصرها ، ويلتئم شمل الأسرة (٢) .

وابرز ما يمكن ملاحظته في موضوع هذه المسرحية هو أنه يضع أفراد الأسرة موضعاً يستدعي انهيارها ، فالأب شخصية تنحل سلطتها ، والأم تدعن للقواعد الغيبية ، والابن الأكبر يتمرد على دوره الناقص ، ومكانته الضعيفة . والابن

---

( ١ ) رغم عدم توفر نص مسرحية « فتحنا » فقد وصف الدكتور محمد حسن عبد الله شكلها الفني بعدم التناسب ، انظر كتابه الحركة المسرحية في الكويت ، ص ١٣٨ . كما وصفها سليمان الخليلي بالرومانسية ، انظر كتابه صقر الرشود والمسرح في الكويت ، ص ٢٨ .

( ٢ ) نظر ملخص أحداث مسرحية « فتحنا » الذي سجله د. محمد حسن عبد الله في كتابه ، الحركة المسرحية في الكويت ، ص ١٣٧ .



الأصغر يبشر بالركيزة الجديدة للأسرة المبنية على دعامة التعليم ، والفئة معزولة بالواقع عن التفتح والحلم . وليست هذه الشخصيات سوى النواة الأولى التي يضعها الرشود لنموذجه الدرامي ، فهي تحمل بمقدار التناقض الموجود بينها ، ملامح انقسامها إلى مجموعة من القوى المحمولة على المجابهة في منطقة درامية واحدة . وقد كان صقر الرشود يعبر عن اتجاهه في تحقيق هذا النموذج ، حين قال في ملخص أحداث المسرحية ، واصفا الصراع بين شخصياتها :

« وهكذا تجري أحداث المسرحية في صورة صراع بين هذه الأطراف المتناقضة . » .

إن الأسرة في مسرحية « فتحنا » نط للعلاقات الاجتماعية العاجزة عن التكيف ، أو مجابهة التغير ، دون الوقوع في مأساة التفكك الممض . وما النزاع الذي أظهرته بين الأب والأبن الأكبر إلا دلالة على أن هذه الأسرة ، تحمل تناقضاتها من طبيعة نظامها ، فالأبن الأكبر يثار لفشله ، ويضطهد أباه ، بصورة تكشف عن عمق الهوة بين الآباء والأبناء في نظام الأسرة . ولانشك في أن الكاتب يعبر عن حتمية انهيار هذا النظام من خلال المجابهة في رسم الفعل ، وردود الفعل ، فضرب الأبن لأبيه وخذلانه للدور الطبيعي المتوقع منه ، يوزع ردود الفعل بين السببية البالغة كفقدان الأم لبصرها ، أو العرضية البالغة كموت الأب في حادث السيارة . وبذا فإن الفعل الحاد من التبرم ، تقابله نتائج حادة من فقدان الأسرة لتمامسها .

وتبرز الخطوط العريضة للكثير من الخصائص الفنية للدراما الأسرة المتغيرة في مسرحية « المخلب الكبير » . إذ تتضح فيها ملامح الحتمية الدرامية في انهيار النظام التقليدي للأسرة ، كما تتضح ملامح البطولة ، التي تغلق حول شخصية واحدة ، وإنما تنفتح لأفراد الأسرة ، بحيث أن كلمة « البطل » تفقد معناها لتحل محلها الأسرة ، بما يتمثل فيها من قوى ، وتناقضات صريحة ، وهذا ما يتفق مع قالب المسرحية الاجتماعية الحديثة التي « يتجل في التدهور للبطل بالمعنى الأخلاقي والتكويني والجنسي . فالشخصية الرئيسة تخفى تماما من مسرحيات

تشخوف مثلاً - لتظهر المجموعة على المسرح»<sup>(١)</sup> . وحين تختفى صورة البطل المفرد ، الذى يستأثر بالافعال ، والأحداث ، تتعدد دوافع الحدث المسرحى ، وتشابك علاقات الموقف الدرامى ، لأن كل شخصية تجول فى هذا الموقف ستؤلف حولها مجموعة من القيم والأفكار ، الأمر الذى سيحيلها إلى مجموعة من القوى ، التى يتحدى بعضها بعضاً ، أو يشكك كل منها فى الآخر .

ولعل صقر الرشود قد أدرك منذ « المخلب الكبير » أن دراما الأسرة المتغيرة إنما هى بحر من ذلك التحدى ، وضرب من هذا التشكيك ، مما جعله يركز رؤياها فى مجموعة من الشخصيات التى لا تلتقى بينها شخصيتان حول هدف واضح مشترك ، بل إنها تختلف فيما بينها اختلافاً ظاهراً ، أو حاداً فى كثير من الأحيان . وتباین قدرتها فى دفع الأحداث بمقدار ما يشحن الكاتب فيها من التحدى ، وما يبعث فى داخلها من نزعات التشكيك ، المضادة للواقع . فهى بهذه المثابة شخصيات كالقوى المتعددة ، المدفوعة بحتميات متعددة .

« والمخلب الكبير » من المسرحيات المبكرة للكاتب ، فقد نشرت كما سبقت الإشارة إلى ذلك فى كتابه سنة ١٩٦٤ . وهى لا تخلو من مظاهر الاختمار ، والانمحاء لبعض شخصيات مسرحية « فتحنا » كالأبن والأم ، والابن الأكبر بسلوكه الشرير ، والابن الأصغر بسلوكه العقلانى ، والبنت المقيدة بالتقاليد . كما يستعيد بعض مواقفها أيضاً ، كحادثة السيارة التى قتلت الأب المخذول فى « فتحنا » ، وقتلت ابن العم المخذول فى « المخلب الكبير » ، وحادثة ضرب الابن لأبيه ، ثم عودته تائباً ، وحادثة فقدان الأم لبصرها . . . كل هذه تفاصيل يستعيدا الرشود فى مسرحية « المخلب الكبير » لينضجها ، ويمنحها جهداً فى التشكيل ، وقوة فى التعبير ، المكتوب باللغة العربية الفصحى .

ولما كان الكاتب قد أعاد صياغة « المخلب الكبير » باللهجة العامية ، فحول فصولها الأربعة إلى مسرحيتين منفصلتين ، عرضتا فى عام واحد ، وهما « المخلب

---

(١) روبرت بروساين ، المسرح الثورى ، ترجمة عبد الحليم البشلاوى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، بدون تاريخ ، ص ٢٣

الكبير» و «الطين» ، فإننا سنحاول دراسة النص المسرحي الفصيح في جوانب لم تتلها يد الكاتب بالتغيير على الأغلب ، لنستكمل دراسة الجوانب الأخرى في وقفنا مع المسرحيتين المكتوبتين باللهجة الدارجة . ويدفعنا إلى ذلك أن النص الفصيح لم يعرض على المسرح بل ظل محدودا بنشره في كتاب . ورغم أن الرشود قد أخرج معظم الأعمال المسرحية التي كتبها ، إلا أنه تغاضى عن اخراج هذا النص . مما يوحى بأن إعادة صياغته هي التي جعلته يتخلل عنه ، ولا يفسح له شيئا من الاهتمام .

والجوانب التي سنأق عليها في هذه المسرحية تؤكد اخلاص الرشود إلى تكتيك الميلودراما الرومانسية ، وهو التكتيك الذي يمثل انجاسا واضحا في تجربته منذ مسرحيته الأولى «تقاليد» وحتى مسرحية «أنا والأيام» ، بينما بدأ يتخطى قيود هذا الانجاس دون أن يستمرى إغراءاته الأولى ، حين أعاد صياغة «المخلب الكبير» ، وكتب مسرحية «الحاجز» . ولا نشك في أن هذا التكتيك قد ساعد الرشود على الامساك بكثير من ملامح انبهار النظام التقليدي للأسرة ، أو الثورة عليه . لأنه يستدعى منه البحث عن ضحايا القوانين الاجتماعية ، كما يستدعى منه أن يفلسف المثل العليا من المجتمع ، وليس مما وراء الطبيعة . وأن يكشف عن نوع من الجرائم التي لا تسفك فيها دماء رغم ما فيها من بشاعة وقسوة .

وابرز ملامح هذا المثل الذي يجمع بين عقلانية الميلودراما ومبالغاتها ، وتفتح المشاعر الرومانسية وحدتها ، أو جوحها يمكن استجلاء مفاتحها من خلال منولوج مطّول يلقي به «وليد» أمام أخيه «خليفة» الذي تحالف مع أبيه لتزويج هيفاء من رجل مسن ، ثرى ، متدين . فقد اعتبر هذا الموقف جرما يرتكبه الأب والابن في حق «هيفاء» ، أهون من قتلها . وحينئذ يأتي حوارها بمثابة البؤرة التي يستجمع فيها الرشود ، المثل الفلسفي لتكتيك الميلودراما الرومانسية :

«خليفة : كيف تعتبرن جرما وأنا لم أمسسها حتى ولو بإصبعي .

وليد : ( صامت )

خليفة : تكلم يا صعلوك .

وليد : سيكون كلامى غريبا عليك . . . انت لست المجرم الوحيد من بين أولئك الظالمين . . . المغتصبين الذين يخفون حقيقتهم الباطنية الشريرة الخبيثة تحت ستار من التظاهر بالطهارة والطيبة . . . هم أشد المجرمين فتكا ، وأشرسهم معاملة ، وأكثرهم عددا . . . رصاصهم مسبوك من قول الباطل وتشويه حقيقة الحق . . . مسدسهم متأكد من الطغيان والكفر بحق الغير فى الحياة إلا زناده ( كذا ) فهو مصقول من الأنانية . . . إن كل واحد من هؤلاء إذا ما ملك السلطة على من تسلط عليه . . . أى سلطة . . . أى سلطة كانت .

تفسح له المجال ليتقدم وتسمى له المكان بجانب مسدس الطغيان ليضغط على زناده . . . زناد الأنانية . . . حتى إذا ما ضغط عليه . تنطلق منه طلقة نوعها تشويه حقيقة الحق . فيصيب بها قلب فريسته ثم يتركها تتململ جزعا من الألم . . . وكم تفضل الموت على ما هى فيه من عذاب . أما إذا كانت ضحيته من أهل النفوس العزيزة التى لا ترضى بالذل منزلة . . . فإنها لن تهاب بل ستثور ثورة عارمة . . . تتأثر للكرامة المطعونة . . . تريد أن تتقم ولكنها لا تملك من القوة لمجابهة قوته إلا مسدسا حقيقيا . . . إذن عليها أن تحصل عليه ، وعندما تشتريه بثمن بخس وبرصاصة صغيرة تنطلق مدوية إلى قلب غريمها الجامد فتريده قتيلا . . . وبصوت تلك الرصاصة يدوى صوت العدل<sup>(١)</sup> .

ويكاد هذا الحوار يبلور رؤية الكاتب ، ويلخص أحداث المسرحية ، ويستبق مواقفها ، فالمسرحية تكشف - بوسائل شديدة التأثير بوسائل كتاب الميلودراما الرومانسية أمثال هيجو ، ودوما ، وبيكسريكو - كيف يخلق المجتمع الفاسد ضحاياه ، ويقيم حولها جرائمه ، دون أن يسفك منها قطرة دم واحدة . وليس من العسير أن نعثر على جوهر هذه الفكرة فى الحوار السابق ، ذلك ان «وليدا» يرجع الجريمة التى يرتكبها «خليفه» إلى نوع من المظالم السائدة فى المجتمع ، يخلقها أناس ظالمون يظهرون الخير ، ويضمرون الشر ، ويرتكبون بتشويهم

---

(١) صقر سليمان ، مسرحية المخلب الكبير ، مطابع دار الرأى العام ، الكويت بدون تاريخ ،

للحقيقة واذعانهم للانانية أشد الجرائم فتكا . فالجريمة تستكن في المجتمع بوجودهم فيه ، لأنهم يستلهمون ما فيه من نوازع ، واتجاهات شريرة .

إن « خليفة » في هذه المسرحية هو الشرير الذي يلهمه المجتمع ارتكاب أكثر من جريمة ، منها الجريمة التي يكشفها له أخوه « وليد » ، حين اضطهد أخته ، وقمع عواطفها البريئة مع ابن عمها . والأحداث التي ستشملها فصول المسرحية ، تكشف عن سلسلة هذا النوع من الجرائم . وتمسرح بأجوائها الرومانسية ، والميلودرامية حقيقة المنطق الذي يتمسك به الكاتب على لسان « وليد » . فالأبن الأكبر سرعان ما يستبد به الموقف المتشدد ، الذي يحرم على أخته مجرد اللقاء بابن عمها ، بحيث يدفعه ذلك إلى إيذاء أخته ، وضربها ، ومواجهتها بالسكين . ولكن لا تسيل لهيفاء دماء إلا بمغزى المثال ، الذي استخلصه « وليد » . للجريمة . فهي تنصرف لنفسها بشأ رومانسى بعد أن تأخذها الثورة العصبية ، التي تقول فيها ، وقد انفجرت منها الدموع :  
« رياه . . . رياه انقذنى . . . خذنى إليك . . . أنا فى عداد الموق . . . انا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد . . . » .

وإذن فإن « خليفة » لا يقتل « هيفاء » بسكينه ، وإنما يقتلها بتماهيه في سلطة النظام التقليدى للأسرة . ولذا كان يلذ لهيفاء - وهى في قمة التفتح الثورى الرومانسى أن تُقتل قتلاً مادياً ، لتجعل من جنازتها - كما تقول - « شعلة الحرية والانطلاق لأولئك الفتيات المعذبات ، حبيسات العقوبة المتجمدة » .

وقد أوصل الكاتب الثورة الرومانسية لهيفاء إلى ما هو أبعد ، وعلى نحو يؤكد حرصه على اغناؤه لشخصيتها ، بصورة تفوق غيرها من الشخصيات الرئيسة الأخرى ، التي انتهت بحالات شبيهة بما بدأت بها . فقد صوّرها في البداية مسجونة بأسوار ، توحى بقضبان السجون ، في الفصلين : الأول والرابع . وكان ذلك يلائم حالتها النفسية والاجتماعية ، ولكنه ما لبث أن أوغل في تشكيلها الميلودرامى ، من خلال مواقف بالغة ، أحاطتها بسياج أخرى . فبعد أن قُتل ابن عمها في حادث السيارة ، تنقطع صلتها بأى شكل من أشكال التفتح

أو الحلم . وتصاب بحالة ذهانية من أثر الصدمة ، وتصبح مجنونة في نظر الأسرة . وبذا تكون رهينة نوعين من الاستلاب أحدهما يسجن إرادتها . . . والآخر يسجن عقلها .

ويمعن صقر الرشود في تجسيد الفلسفة المثالية التي صاغها على لسان « وليد » في حوارهِ السابق ، بحيث أنه ينتزع لها أكثر من نموذج ، ويفتح لها زوايا متعددة ، تعمق دلالتها ، وتبرز آثارها . ولن تكون النماذج التي يمسرحها سوى نماذج من ضحايا النظام التقليدي للأسرة . هذا ما نلاحظه من خلال جميع شخصيات المسرحية ، ابتداء من « هيفاء » ، وانتهاء « خليفة » . فهم جميعا ضحايا نظام لا يعرف المساواة التي يبحث عنها « وليد » . ولا الحرية التي تبحث عنها « هيفاء » ، ولا الجمال الذي تبحث عنه « مريم » ولا الثروة الشرعية التي يبحث عنها « خليفة » ، ولا السلف الصالح الذي يبحث عنه « فهد » . وطالما هؤلاء ضحايا ما يبحثون عنه ، فإنهم علامات على سقوط النظام الذي أفرزهم ، وغرس مشاكلهم في رقعة درامية مؤسسية .

وفوق ذلك كله فقد استطاع الكاتب أن يوظف ما هو عارض ، أو ثانوي في تعميق الأثر الشامل لأساس الميلودراما المثالي ، الذي أتى عليه حوار « وليد » السابق . فمقتل ابن العم الذي تحبه « هيفاء » بحادثة السيارة ليس مجرد مفاجأة عارضة ، لأن عرضيتها تحفّ ، وربما تكفّ من خلال ربط الكاتب لها بالأساس المثالي ، فهو يكشف على لسان « هيفاء » ، و « وليد » أن ابن العم كان يقود السيارة في حالة مخدولة يائسة ، سببها حرمانه من ابنة عمه ، مما يجعله ضحية يشملها نظام الأسرة ، واضطهاد السلطة الأبوية .

أما « وفاء » فهي ضحية الخيار الجبري الآخر الذي توزعت « هيفاء » بينه وبين الجنون . وهو تزويجها من رجل عجوز في عمر أبيها بهدف طمع أسرتهما في ثروته . ولذا تكون امتداداً لذات المشكلة التي صرخت « هيفاء » من أجلها . كما تكون انعكاساً لنفس المثال الفلسفي ، الذي يوقن به الكاتب . وهو أنها ضحية لقواعد المجتمع التي أحلت لأبيها جريمته باجبارها على زواج لا تريده . مما يسوّغ

لها أن ترسل نعمتها الحادة نحو هذا الأب ، فتصفه مرة بالقرء ، وتصف تدبيره الطامع فى الثروة بأنه جريمة ، زجت بها فى عذاب مستمر ، كما تصف إجبارها على الزواج بأنه كبيع الجوارى الرخيصات .

ورغم أن « خليفة » يقوم بدور قانع ، ومتسبب فى تدهور نظام الأسرة ، إلا أن الكاتب لا يعزله عن المثال الفلسفى للميلودراما الرومانسية بل يجعله بمثابة التأثير غير الشرعى للقوانين الاجتماعية ، التى أحدثت به ، فهو يقول لأخيه « وليد » :

« إن ساعدتي قد كلاً من العمل بالصدق والشرف ، قل لى ماذا جنيت من مال ؟ إننى لم أجن من الشرف إلا غضب الواقع على . . . لقد ركلنى برجله ركله قوية طرحتنى على بساط الفقر ، وجعلنى موظفا بعد ما كنت تاجرا . . . ولكنى بعد هذه التجربة القاسية اكتشفت موطن الضعف فيه فسأستغله . . . سأناقض ليرضى عني . . سأكذب ليعفو عليّ . . . سأكون غاماً ليجعلنى صديقه الحميم<sup>(١)</sup> » .

إن مضمون هذا التمرد السافر ، يطرح سؤالاً هاماً هو : اذا كانت مصالحة الواقع بالشرف والصدق لم تجعل « خليفة » فى منجى من تنكب الواقع عليه ، وتعتثر الخطوات فيه . فهل ينجو من ذلك بمحاربته والتماهى فى جرائمه ؟ . . . إن المسرحية تجيب بالنفى القاطع ، وتصور ذلك بأبلغ ما فيها من وسائل الميلودراما الرومانسية ، وهو ما نلاحظه فى الأحداث التى تتسم بأجواء التآمر ، والخديعة والمنازعات الحادة ، والخيانة الزوجية ، والمغامرة الدموية . فقد بدأ خليفه يتعامل مع تجارة المخدرات ، وتهريب الذهب فذاهمته الشرطة وتمكن من الحرب ، ولكنه يتشاجر مع أحد المحتالين ، ويُطعن بسكين فى ظهره ، فيلجأ إلى أسرته مطعوناً ، راغباً فى وداعهم ، وحين يلتقى بأبيه لا يودعه ، وإنما يبصق عليه بعد أن يقول :

---

(١) المصدر السابق .

« أنا شيء قوى يهلك . أنا فرع من فروع الخطيئة . أنت زرعتي . . . لا تحتقرني . أنا نفس صنعها الماضي والزمن والظروف . » .

ولا نشك في أن هذا القول يحمل أكثر من دلالة بليغة فهو من ناحية يشير إلى أن خليفة رمز لنظام تقليدى يتهالك ، بعد أن أسرفت فيه نوازع السلطة ، وأمعنت قواعدها الحتمية تحكما . ومن ناحية أخرى يشير إلى أن « خليفة » ، لم يخرج عن كونه ضحية لنفس النظام ، الذى أفرزه . فهو حصيلة جريمة الواقع عليه ، وصنيع ادباره عنه . ومن ناحية أخيرة يشير القول السابق إلى هزيمة فاجعة ، يتلقاها التحدى المضاد للواقع ، والسلوك الثأرى الأجوف الذى يجرد التمرد من أى مضمون إيجابى .

ورغم أن الكاتب قد أولع فى هذه المسرحية بآثاره ضرب من التساؤلات المحيرة التى تُوهم برضوخ شخصياته إلى قوى فوق الطبيعة ، إلا أنها لا تغرى بوجود فلسفة تخرج عما عرضنا له فى ملاحظتنا السابقة . ذلك أن تساؤلاته المحيرة لا تخلق منطقاً تراجمية تحول فيها شخصياته المسرحية ، بسبب صدورها - غالبا - عن تأمل عارض ، أو استفاضة ، وشطط فى الحوار ذى الطابع الرومانسى المغرق . أو رغبة فى اشباع المواقف بالهية ، وتعميق التطرف الميلودرامى بالغموض<sup>(١)</sup> .

إن وليدا يقول : بأن فى « الساء » قوة معقدة تعث فى الأرض « مع أنه طوال المسرحية يعبر عن عقيدة واحدة هى البحث عن المساواة بين الأقوياء والضعفاء ،

---

(١) وضع صقر الرشود فى صدر مسرحية « المخلب الكبير » المنشورة عبارة يقول فيها « إننى أكره القوى الطالم كما أكره الضعيف المظلوم ، أحب المساواة ، فهل من مساواة وعدل فى هذا العالم ليحكم بين القوة والضعف ؟ » وفى الغلاف الأخير من الكتاب وضع أكثر من عبارة تتسم بالتقرير الذهنى أو التساؤل المحير كقوله : « نحن أفكار تسيرنا فكرة الصراع للبقاء . مع أنه لا بقاء . . . عجباً . » . وقد ضللت هذه العبارات وغيرها بعض نقاد المسرحية فاعتبرها تراجمياً . . . كالدكتور محمد حسن عبد الله فى كتابه « صقر الرشود مبدع الرؤية ، وكسليمان الحليفى فى كتابه « صقر الرشود والمسرح فى الكويت » ص ، ٥٦ وما بعدها .



بين المستلب ( بكسر الميم ) والمستلب ( بفتح الميم ) . والأب « فهد » يشكو الأقدار التي لم تمنحه طفلاً « ذكراً » يخلد اسمه ، رغم أن المشكلة التي تقف به على المسرح ، لا علاقة لها بعجزه وعقمه . فهو رمز للسلطة الأبوية المتلاشية التي فقدت قدرتها على الوصاية ، لأنه لم يستطع ردع انته عن الاسراف في حب رجل ييغضه ، ويخطط للاستيلاء على ثروته . وأبلغ المظاهر المؤسسية التي تنتزعها هذه الشخصية ، هو تجسيدها للضعف البشري ، وخاصة حين يواجه تحدى ابنته ، وانتصارها لغريمه .

وتردد بعض الشخصيات الأخرى كخليفة و « وفاء » فكرة أن الزمن ، أو القدر وراء ما يحدث لها من مصائب ، مع أنها في حقيقة الأمر ترقن بغير ذلك لأنها تدرك - كما أوضحت الملاحظات السابقة - أنها نسيج لقواعد المجتمع ، وقوانينه المحدقة بها .

وإذن فإن شخصيات « المخلب الكبير » لا تحركها قوى فوق الواقع ، وإنما تحركها قوى النظام التقليدي للأسرة ، وقيم السلوك الفردي ، واتجاهاته الأخلاقية ، ونوازه البشرية ، وما إلحاح الكاتب على إثارة الاسئلة الموحية بالغموض ، أو المنغمسة في الرؤية الكونية ، إلا تعميقاً وامتداداً لتحرك القوى ، وحتمية القيم ، وتمرد النوازع ، بحيث أنها ستعكس جماع الرؤية الميلودرامية المتطرفة للتمرد الفردي ، أو للانهار الحتمي في نظام الأسرة . إن تساؤلات « وليد » عن المساواة ، والصراع بين الأقوياء والضعفاء ، وجنون « هيفاء » ، وحلمها المجهض بالحرية ، والتزمت الديني المسرف للأب ، ومجابهة « خليفة » للواقع بثأراً لعقلاني ، وتحدي « مريم » لأبيها المستضعف أمام الحاجة إلى الجمال الظاهري ، واختزان الشعور بالعبودية في نفس « وفاء » . . كل هذه ملامح للرؤية الميلودرامية المتطرفة . إنها رؤية « طبيعية » تستمد حركتها من الدينامية الشاملة التي يخضع لها تغير نظام الأسرة في مجتمع الكويت والخليج العربي . ولذا لاعتبر مبالغاتها خرقاء ، لأنها تكتنز بالمشاعر الشديدة . وشدة الشعور كما يقول أريك بنتلي : « تسوغ المبالغة الشكلية في الفن ، كما توجد شدة

الشعور تلك الأشكال المبالغ فيها»<sup>(١)</sup> .

ولعل الجانب الذي يصعب تسويغه في مبالغات صقر الرشود ، هو لغة الحوار بالعربية الفصحى ، التي تميل إلى الفخامة والوقار ، وتولع بالفاء الأسئلة للحصول على أجوبة بارعة يسترسل الكاتب في تفاصيلها ، وتأملاتها على نحو يتسم بالافتعال ، والاستطراد والانشاء ، الذي يخلو من التركيز المسرحي ، ويتجافى مع طبيعته ، دون أن يخلو من الأخطاء اللغوية في التصريف والاسناد والاستعمال<sup>(٢)</sup> . أو أنه يتسم بالطابع الفلسفي ، والروح الخطابية ، اللذين تهبط بهما إلى درجة السرد العادي ، والوصف الخارجي للمواقف دون تجسيدها .

ومما يدلّ على عدم إمكانية تسويغ هذا المظهر اللغوي الفج في حوار المسرحية هو أن الكاتب ينحاز إليه على لسان جميع شخصياته ، فالترتيب المنطقي . . . أو الذهني . . . أو الخطابي لأفكار الأم ، وحوارها لا يختلف عنه في حوار « وليد » ، أو « خليفة » ، أو « مريم » فصاحة ، وبياناً ، وانشاء . مما يرضخ بهم جميعاً بما فيهم الابن الصغير « فيصل » لنسق بياني واحد في الحوار لا يمكن ارجاعه إلا إلى صقر الرشود وحده ، وتأثير قراءاته في بعض نماذج المسرح الكلاسيكي المترجم إلى العربية .

ولقد جمع الكاتب في « المخلب الكبير » بين أسرتين ، جعلها عرضة للانحياز ، ولكنه لم يتمكن من تركيز الأحداث المسرحية حولها ، فقد ظلت المواقف التي نشهدها في أسرة « بوخليفة » خلال الفصلين الأول والرابع معزولة تماماً عن المواقف التي نشهدها في أسرة « فهد » خلال الفصلين الثاني والثالث . مما أوحى للكاتب بتقسيم هذه المسرحية إلى عملين مسرحيين منفصلين ، حين أعاد صياغتها . وقد أطلق على المسرحية الأولى نفس الاسم « المخلب

---

(١) أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، ص ٢٠٩ .

(٢) للوقوف على الأخطاء اللغوية في مسرحية المخلب الكبير ، انظر : المعالجة النقدية المفصلة للجانب اللغوي من هذه المسرحية في كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله « صقر الرشود » مدع الرؤية الثانية « ص ١٣٠ وما بعدها .

الكبير». وكتبها بلهجة عامية لانتخلو من الرصانة والقوة، كما ركز على رؤيتها حول ذات المثال الاجتماعي الذي يكشف عن الجذور الاجتماعية للجريمة، والسلوك غير السوي. وبرز انهيار الأبوة المغلقة، ويفصح عن الأشواق المبرحة للحرية، والمساواة في ظل النظام الاجتماعي للأسرة.

ولكن ينبغي ملاحظة أن الرؤية في هذه المسرحية قد اختلفت بصورة واضحة عندمقارنتها برؤية النص المسرحي الفصيح، فقد تلاشى الكثير من ملامح الميلودراما الرومانسية، ومبالغاتها المكتظة، مما يدل على مدى استعداد الكاتب للنضج، والتفتح المتلاحم مع دينامية المجتمع وتغيراته. ونستطيع أن ندرك في الصياغة الجديدة للمخلب الكبير أن نضج رؤية صقر الرشود، قد ارتبطت بتلورات الحسّ المسرحي، وتنقيحات الوعي بأسرار الخشبة المسرحية، التي ماكان لها أن تبرز لولا دخول الكاتب في تجربة التمثيل والإخراج. فقد جاءت صياغته الجديدة بعد أن قدم خمسة عروض مسرحية بإخراجه وهي: «أنا والأيام» و«بأسافر ويس» و«الخطأ والفضيحة» و«الأسرة الضائعة» و«الجوع». ولذا فإن الخشبة المسرحية لم تغادر ذهنه حين أعدّ الصياغة العامية للمخلب الكبير، بل لقد وضعها في مخيلته لدرجة جعلته يصف الكثير من مشاهدتها ومواقفها على نحو يشكل مافيهما من حركة، أو توقف أو من صمت، أو تكلم.

وتكاد التوجيهات المسرحية التي يضعها مع الصياغة العامية، أن تكون تخطيطاً لإخراج المسرحية فوق خشبة العرض، كأن يقول في إحدى توجيهاته التي يجدد فيها بدء حركة إحدى شخصياته، ثم توقفها: «ترك مكانه ويتجه إلى مقدمة المسرح من اليسار، ويقف في منتصف المسافة بين الكنبوشة، ويسار المسرح». وهذا يعني - في تقديرنا - أن الكاتب قد استوعب جانباً هاماً افتقر إليه النص الفصيح للمخلب الكبير. فقد كانت استفادة الحوار بالسرد الإنشائي، والجمال الخطابية والذهنية المطولة تعطل حركة المواقف والشخصيات، وتنتهي بها إلى الجمود، وتجعل وسائل التجسيد المسرحي معاقبة من حولها، ومؤجلة

بمقدار الاستفاضة ، ومحدودة بقيود السرد .

ولا يقتصر ارتفاع العنصر المسرحي في الصياغة العامة على مجرد الاهتمام بتخطيط الحركة ، بل إن استخدام اللهجة العامة عامل يقع في صميم نضج التجسيد المسرحي ، ذلك أنه حين استخدم اللغة العربية الفصحى في « المخلب الكبير » لم يستطع الإمساك بدينامية العنصر التلقائي ، الذي يستدعي الحوار على المسرح ، وإنما استطاع ذلك حين استخدم اللهجة العامة . مما يعني بأن صقر الرشود أدرك إمكاناته المحدودة مع العربية الفصحى فغادرها ، وأيقظ إمكاناته الهائلة مع التجسيد المسرحي باللهجة العامة ، فأقبل عليها بتمكن .

وإذن فنحن نستطيع تركيز الاختلاف بين النص الفصيح ، والنص العامي للمخلب الكبير في أسس « الرؤية المسرحية » ونعني بالرؤية المسرحية تلك الكيفية الماثلة في التشكيل السوسيودرامي من خلال مفاهيم التجسيد المسرحي ، وتبلورات الإحساس الدرامي . ويمكن رصد ملامح هذه الرؤية ، أو الكيفية على نحو يؤكد كيف استدعى انطلاق نخيلة صقر الرشود من الخشبة المسرحية اختلافاً رؤيويًا نقل تجربته إلى مرحلة ناضجة ، متخطية للامح الميلودراما الرومانسية السابقة .

لقد عني الكاتب في هذه المسرحية - كما فعل في سابقتها الفصيحة - بتشكيل مجموعة من أفراد الأسرة على أنها بمثابة القوى الدرامية التي يتحدى بعضها بعضا ، بما تمثله في الحياة الاجتماعية للأسرة من قيم ، واتجاهات سلوكية . ولكن لم يدعن لذات الوسائل الفنية السابقة ، بل لقد خرج عليها خروجا صريحا . وأكثر مظاهر التشكيل المسرحي التي تفصح عن ذلك بجلاء يميّز أن شخصياته ، ومواقفه لم تعد منغمسة في تساؤلات كونية محيرة . ولم تعد الخواطر الذهنية العابرة ، مدعاة لاهاء الكاتب عن غمو الشخصية ، أو الموقف . إن « وليدا » يتنازل عن تلك السفسطة ، والتجريد الذهني ، والعبارات التي يختلط فيها الغموض بالتناقض ، حين يرد الظلم إلى المجتمع تارة ، وإلى دينونة البقاء للأقوى تارة أخرى . ولا تردد جميع الشخصيات كلمة القدر في حوارها ، كما

لاتشير إلى خضوعها لأي قوة أخرى فوق الواقع . لأن الكاتب يدرك مجافاة ذلك لحركة المجتمع التيستمد منها شخصياته .

والخاصية الجوهرية التي ينضجها الرشود بدلاً من تلك الوسائل ، هي تعويله على دينامية العنصر التلقائي في التجسيد المسرحي ، الذي جعله ينحاز إلى استخدام اللهجة العامية ، ويستغنى عن الكثير من الأفكار الذهنية المطروحة في النص الفصيح ، ويستحدث للأب « بوخليفة » حواراً يتناغم مع أجواء الرؤية الجديدة ، فبعد أن كان حوار في النص الفصيح عبارة عن وتيرة واحدة من الجمل ذات المضمون الديني المتزمت ، أصبح في النص العامي جملاً تتلاءم مع الموقف المحتدم ، وتشارك في اظهاره بتلقائية لاتعوقها أفكاره المتزمتة ، رغم أن بعض المواقف التي يتناغم حوارها معها تتسم بالطابع الهزلي .

والتلقائية التي أدرك صقر الرشود ضرورتها في التجسيد المسرحي ، دفعت إليه نزعة « طبيعية » في قلبه الدرامي ، وجدنا ملامح لها منذ مسرحية « أنا والأيام » التي كتبها بعد النص الفصيح للمخلب الكبير ، كما أشرنا إلى ذلك من قبل . وأساس هذه النزعة الخلود إلى أجواء تمتزج فيها الكوميديا بالمواقف المفجعة ، إيماناً بأن الحياة الإنسانية لاتخلص لعنصر الضحك وحده ، ولالعنصر الأسى وحده لأنها تحتويها معا ، بل إن في الحياة من الحزن ما يضحك، ومن الفرح ما يبكي كما يقول « وليم بليك » . ومن أجل ذلك فإن مسرحية « المخلب الكبير » تتحول بتلقائيتها الطبيعية إلى كوميديا اجتماعية معتمدة ، لأنها أوقفت أجواء الكوميديا إلى جانب أجواء الأسى ، والانهيار . وانتهت بعد ذلك بخاتمة مفجعة ، يقتل فيها الأخ الأكبر « خليفة » برصاصة تطلقها عليه أخته « منيرة » ، التي جنت بسببه .

وتمثل المواقف التي ينبثق فيها الضحك من المشهد الحالك السواد شكلاً مسرحياً متناغماً مع التصور النسبي للشر الذي يحدق بالأسرة . فبعد أن كان « خليفة » في النص الفصيح نموذجاً خالصاً للشر الذي لا يحمل نقيصاً لسلوكه العدواني ، حتى إنه يبصق على أبيه ، وهو في سكرات الموت ، ينقلب - في النص

العامي - إلى نموذج إنساني منقسم ، لا يخلص للشر وحده . إنه يقوم بمظالمه في الأسرة : فيقسو على أبويه ويؤذيها ، ويضطهد أخته ، ويقمع عواطفها ويضربها كما يضرب أخيه ، ويتبع سلوك المجرمين . ولكنه لا يلبث أن يعود للأسرة تائباً طالباً الصفح عنه . راجياً من أخيه « وليد » المغفرة ، ومعلناً استعداداه لتعليم أخيه « فيصل » ، ومعالجة أخته « منيرة » التي تعاني من حالة ذهانية شديدة بل إنه يطلب السلوك العقلاني للأسرة حين يصرخ في أبيه ، الذي يتوسل بالدين في معالجة ابنته ، بأن يقول له :

« يَا يُّيَّةُ إِشْدَبْحَنَا وَلَعَوْرَنَا غَيْرَ عَقْلِكَ هَا الْمَصِينُ .. مُنِيرَةُ يُعَالِجُهَا رَبُّهَا ..  
بدون لا تَوَدِّيَهَا الطَّيِّبَ » .

وقد أدرك صقرا الرشود كيف يحوّل هذه التوبة إلى عنصر درامي نقيض ، يصعد بنمو الموقف المسرحي إلى الخاتمة المفجعة . اذ جعل توبة « خليفة » وحسن نواياه تجابه بالصد ، وعدم الثقة والسخرية . الأمر الذي أوقد الروح المتوترة في علاقته بالأسرة ، وراح يصف الجميع - وخاصة « وليدا » بالسلبية ، وعدم الإنسانية - . إلى أن انتهت المواجهة بمقتله . ويتمثل في ذلك أحد الملامح الفنية لدراما الأسرة المتغيرة عند صقرا الرشود ، وهو أنها لا تنجح إلى توجيه شخصياتها نحو الاتفاق ، بل إنها تستطيع لفكرة تعارض القوى التي تمثلها ، بجميع وسائل التجسيد المسرحي . ولا تكون خاتمة التعارض في هذه الدراما إلا نوعاً من الايغال في التعارض . كما نلاحظ ذلك في جميع مسرحيات هذا الكاتب لدرجة أن توبة الشرير ، وتسامحه عملتا على تعميق الهوة بينه وبين الأسرة . إن خليفة يطلب الصفح ، بينما يهدد الأب بقتله ، ويتعرض لسخرية « وليد » ، وعدم ثقته ، ولثورة « منيرة » ، ونقمتهما . كل هذه الأفعال المضادة ، المتعارضة في شبكة علاقات الأسرة نذير لاهواده فيه بانهار النظام التقليدي للأسرة المتغيرة .

ورغم السيء الرومانسية التي لاتغادر شخصياته ، وخاصة « وليد » ، و « منيرة » ( هيفاء في النص الفصيح ) إلا أن تجسيد الكاتب لها يكون مصحوباً بوسائل ميلودرامية مخففة ، قريبة الصلة من روح المسرحية الاجتماعية الحديثة ،

التي « تكون في الأغلب مكتوبة بالأسلوب الواقعي ، أو الطبيعي الذي هو خير وسيلة للاحتفاظ بالمثل الأعلى الموضوعي » .<sup>(١)</sup>

لقد ظل « وليد » معزولاً بموقفه السلبي طوال المسرحية ، محاصراً بشعور من الضعف وعدم ثقة الأسرة في مستقبله . ولكنه مع ذلك يتبنى مواقف طبيعية مما يجري حوله ، فهو يدافع عن أخته بموقف الضعيف الذي لن يحول دون وقوع الأسى . وهو يدعو إلى التعقل في طريقة تمرد المرأة ، والتدرج في نوال حريتها . وعن طريق هذه الشخصية يبلور الكاتب فكرته الطبيعية حول الصراع الدائر في الأسرة والمجتمع . وهي أن البقاء للأقوى والانتهاز للأضعف . ولذا يكون الانهيار الحادث للأسرة مبنياً في جانب منه على ديمومة هذه الفكرة . وخاصة حين يشكلها الكاتب من خلال مفهوم الحراك الطبيعي ، الذي يقضي بإمكانية انقلاب دور الأقوى إلى الأضعف كما حدث لخليفة الذي فرض قوته على الأسرة ، وخلق له ضحية كبرى هي « منيرة » ، ثم ما لبث أن ضعف ودفع لتقديم الثمن .

إن أعمق ما حرص عليه صقر الرشود في هذه المسرحية ، هو وضع رؤيته في تجسيد مسرحي خالص ، لا يمكن تصوّر إطلاقها ، إلا على خشبة المسرح . وقد بلغت عناية الكاتب بذلك حدا دفع به إلى الاستفادة من أكثر الوسائل تشييداً للعالم المسرحي ، بصرف النظر عن ارتباطها بمذاهب رومانسية ، أو طبيعية ، أو رمزية ، أو نحو ذلك . وهذا يعني أن الرشود يحرر عمله المسرحي من التقليد ، فيخلق سماته الجديدة من خلال تناغم أكثر من وسيلة ، يطلق بها جماع رؤيته المسرحية .

ولن نجد في التجربة المسرحية لمجتمع الخليج العربي كاتباً مؤصلاً للرؤية المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة كصقر الرشود ، ونستطيع ملاحظة ذلك بوضوح ، من خلال التبصر في شخصية جعلها محوراً لرؤيته ، وتجسيدها

---

( ١ ) روبرت بروتستين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، ص ٢٥ .

المسرحية ، وهي « ميزة » . إنها شخصية تحشد بأكثر من وسيلة ، تجعلها أكثر الشخصيات بقاء في ذاكرة المشاهد . ومن هذه الوسائل التي تبرزها « منيرة » في غمار المسرح ، التجسيد الذي يجمع بين الطبيعية ، والتعبير به . كما نلاحظ ذلك في بداية الفصل الثاني عندما يجعلها الكاتب في وضع درامي يكثف فجيعتها . فهي بين اللوحة الزيتية لقط أسود ، يضرب بمخلبه حمامة بيضاء ، وبين قفص بداخله طير صغير . ويتمثلها للقط المرسوم ، والطير المحبوس ، يتجسم حولها رعب الحالة المفجعة .

إن قوة التركيز المسرحي في مشهد منيرة مع القفص والحمامة يحتشد ببعث أكثر من وسيلة طبيعية ، كالتمثيل الصامت ( البانتوميم ) ، الذي يعتمد على الحركة المدفوعة باستدعاء الحالة النفسية . وكالمنولوج الداخلي المندمج في لحظات الشعور بالجزلة ، والارتباك بحالة الاستلاب للحرية . . . ويحتشد التركيز المسرحي ببعث الوسائل المسرحية التعبيرية أيضا ، كاستخدام الأصوات الوحشية ، أو المستغيثة . وربط الشخصية المسرحية « منيرة » بعلاقة نفسية من التماثل بينها ، وبين رموز المكان وأدواته الظاهرة . كالصورة الزيتية ، التي صدر عنها الصوت الوحشي المقترس والطير المحبوس الذي صدر عنه صوت الاستغاثة . الأمر الذي جسم لها رعب الحالة مع آثارها العميقة . فكما تمثلت في صوت القط والقوة الغاشمة من أبيها وأخيها « خليفة » ، فقد تمثلت في صوت الطير صوتها المستضعف .

وقد استمر الكاتب في حشد الخاصية « التعبيرية » ، بحيث أسبغها على معظم التفاصيل المحطمة الموحية . كما أسبغها على معظم حوار « منيرة » في الفصل الثاني ، فمنذ منولوجها الداخلي الطويل في مشهد اللوحة والقفص ، إلى أن تنتهي المسرحية تكون في حالة من الذهان العصبي ، الذي يجعله الكاتب وسيلة يسوغ بها الإمكانات الموحية في الاستعمال اللغوي للحوار . فمنيرة تحاطب الأشياء ، والرموز الجامدة ، كاللوحة والطير ، والمزهرة المكسورة ، من خلال الحالة النفسية ، والاجتماعية المترسبة في شخصيتها ، والشخصيات



المحيطة بها . بل إنها تخاطب الشخصيات الأخرى بلغة ظاهرها الاتصال بما حولها ، وباطنها الاتصال بجسامة فجيعتها .

وقد تشمل تلك الخاصة التعبيرية بعض مقاطع الحوار التي تدعن « منيرة » فيها للأحلام اليقظة . فعلى الرغم من المضمون الرومانسي لهذه الأحلام ، إلا أنها تتوغل مع ذات الإمكانات الموحية في التجسيد المسرحي المركز على الحوار، بحيث تتناغم مع وتيرتها ، التي تنحو نحو التحليل النفسي . وهناك مواقف عديدة تتخيل « منيرة » حدوثها لتستجيب معها في حوار يكشف عن مشاعرها ، ورغباتها المكبوتة ، كأن تنداعى لها صورة ابن عمها الذي فقدته ، لتخاطبه بروح تدل على مدى أشواقها الرومانسية للاندماج في وحدة مفقودة ، أو استعادة حب مفقود .

ويبتكر الرشود في هذه المسرحية مشهداً أثار الاهتمام لدى أكثر من ناقد ، لأنه جمع فيه بأسلوب الرمز بين الواقع الذي يحطم « منيرة » ، والحلم الذي يحسم أشواقها للتمرد والحرية .<sup>(١)</sup> ونعتقد أن هذا المشهد امتداد لوسائل المسرحية التعبيرية ، التي يوظفها صقر الرشود بتركيز وعناية . إن هذا المشهد عبارة عن حوار متدفق ، يجري بين « وليد » و « منيرة » حول فتاة رآها « وليد » تبكي بنقمة شديدة على المجتمع ، لأنها ثارت على تقاليده ، وقوانينه . وبدلاً من أن يتركها الناس تنعم بحريتها عملوا على تشويهاها ، وتحطيم سمعتها برواسيهم المتخلفة . فلم تطق هذه الفتاة تحطيمهم إياها ، بل طلبت العودة إلى مجتمعا ، الذي ثارت عليه .

والحوار حول هذه الفتاة يبرز الواقع والحلم جنباً إلى جنب ، حيث يتمثل الأول في « منيرة » التي تحاصرهما قوانين الأسرة التقليدية ، ويتمثل الثاني في الفتاة المتمردة على هذه القوانين ، التي تعكس بتمردا حلم « منيرة » في نوال الحرية .

---

( ١ ) انظر المعالجة النقدية لهذا المشهد عند كل من د . محمد حسن عبد الله في « صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية » ص ١٤٣ ، وسليمان الخليعي في « صقر الرشود والمسرح في الكويت ص ٦٣ .

ولكن ينبغي ملاحظة أن الواقع والحلم (منيرة والفتاة) إنما هما موقفان متضادان ، لأن « منيرة تمثل الإذعان للواقع ، بينما تمثل الفتاة التمرد عليه ، وهما موقفان يلتقيان حول خلاصة مشتركة ، رغم تضادهما ، لأن الإذعان (حطّم) « منيرة » وقادها إلى الجنون ، والتمرد (حطّم) الفتاة ، وشوه سمعتها ، فطلبت العودة إلى مجتمعتها . ومن هنا فنحن نعتقد أن عنصري التضاد واللقاء اللذين يشع بهما هذا المشهد ، هما أساس شكله التعبيري . لأن كلا من الموقفين المتضادين يمثلحادثة خارجية ضاغطة ، ومثيرة لانفعالات داخلية في الحوار بين « وليد » ومنيرة . فتمرد الفتاة يثير انفعالات « وليد » لأنه لا يقبله رغم اعتزازه به ، وعودة « الفتاة » إلى الإذعان يثير انفعالات « منيرة » لأنها لا تقبله ، رغم معاشتها له . وبذا تصيح « الفتاة » بمثابة التخيل المتسلل من داخل كل منها . ليجسد مخاوف « وليد » ، وأشواق « منيرة » .

ولا تقتصر الدلالة التعبيرية في هذا المشهد على صيغة التحليل النفسي التي يدل عليها ، وإنما تشتمل تلك الدلالة على جانب من فلسفة التعبير بين أيضا ، الذين لا يقرون بوجود حقيقة واحدة ، أو رؤية موضوعية ثابتة . « لأنهم يرون الأشياء ويفسرون الحوادث من خلال ما ينطبع في نفوسهم من تجارب ، وأفكار ، ومصالح » .<sup>(١)</sup> ولذا تتعدد الحقائق ، وتنقسم الرؤية وهذا ما يعكسه المشهد التعبيري بين « وليد » و « منيرة » على نحو يخل بالهدف الموضوعي الذي ينبغي صفر الرشود . فالفتاة التي تثير حوارهما ، تمثلحادثة لاتعكس حقيقة واحدة ، وإنما تعكس الحقيقة ، كما تعبر عنها انفعالات « وليد » ، والحقيقة ، كما تعبر عنها انفعالات « منيرة » . بل إن هذا المشهد ينتهي بمغزى يؤكد على روح الانقسام ، إذ تطلق « منيرة » صرخة بكائية ، تستدعي بها حريتها المفقودة حين تقول :

« آبي نور مَها كانت قيمته . . . حتى ولو كان قاتل . . . آبي نور »

ويكون هذا النور الذي تطلبه . مثاراً للانقسام المحيّر ، وعاملاً في تشكيل

(١) علي عقلة عرمان ، سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ ص .

المشهد التعبيري أمام المتلقى ، فالأم تظنها في حاجة إلى نور « المصباح » ، و « وليد » يراه نور الشمس ، الذي لم يشرق على الأسرة ، بينما لم تطلب « منيرة » من المصباح ، ولا من الشمس نوراً لأنها تستهدف نوراً خاصاً بذاتها . مما يجعلها تطمئن إلى القول بأن « في الدنيا آلاف الشموس » لتعبر عن الخلاصة التعبيرية في المشهد السابق ، الذي برهن لها على انقسام الحقيقة ، وعلى اختلاف الطرق في نوال الحرية .

وسنعتبر استخدام صقر الرشود للرمز في هذه المسرحية صيغة أخرى ، يستغل فيها الوسائل التعبيرية ، من أجل أن يضاعف تأثير موضوعاته . وأفكاره . ولانشك في أن استخدام الرمز شائع عند الكثير من الكتاب الذين تأثروا بالتعبير كبريخت وأونيل ، وشون اوكيزي ، وسترنديبرغ . كما لانشك في تأثير هؤلاء على أغلب أعمال صقر الرشود . ولذا نلاحظ في « المخلب الكبير » أن الرمز يستولي على خيال هذا الكاتب بصورة ملحوظة ، حتى في النص الفصيح ، عندما استخدم اللوحة الزيتية للقط الذي يضرب الحمامة ، واستخدم الساعة « المنبه » التي دق جرسها أمام الأب « فهد » في لحظة اكتتابه ، وضعفه الشديد ، فأصبحت تترأى له كصورة المرأة . لأنها تحدث صمته وهدوءه . تماماً كما تحدث ابنته « مريم » سلطته الأبوية .

والحق أن الرشود لم يستغل « اللوحة الزيتية » استغلالاً جيداً في النص الفصيح ، ولم يوظف من خلالها اشعاعات أفكاره ، كما فعل مع النص العامي للمخلب الكبير . ففي هذا النص المعدل لم تكن اللوحة مجرد إحدى أدوات الاكسسوار الجامدة في الغرفة . بل إنها صيغة معادلة للبناء الدرامي في المسرحية ، كما لا تقتصر علاقتها بوليد الذي يتمسك بالقانون الطبيعي حول البقاء للأقوى ، على نحو ما تجسده اللوحة الزيتية ، التي يحملها معه أينما ذهب . وإنما تتصل علاقتها بالرقعة الدرامية التي تدور فيها سائر الشخصيات بحيث تتساءل كل شخصية عن هذه اللوحة ، وتنشئ معها علاقة ما . حسب الموقع الدرامي الذي تركز عليه . ولعل ذلك يفسر تلك العلاقة المستمرة التي

أوقفها الكاتب بين « منيرة » ( الشخصية المحورية ) واللوحة الزيتية . ففي كثير من المشاهد يفجر الكاتب الواقع حول هذه الشخصية ، ويثير أفكاره حول مصيرها من خلال هذه اللوحة

وليس مبالغة في القول إن صراع القوى الدرامية في هذه المسرحية لم يخرج عن مخيلة اللوحة الزيتية ، فهناك قيم واتجاهات سلوكية بين أفراد الأسرة تمثل مخالِب القط الأسود، وهنا قيم واتجاهات تمثل استكانة الحمامة البيضاء . حتى لقد تكررت جل الحوار التي تجعل « خليفة » يلعب دور القط أمام « منيرة » التي تلعب دور الحمامة . أو التي تجعل « خليفة » يلعب دور الحمامة أمام الأب الذي يلعب دور القط . ورغم مايدل عليه ذلك من بناء للرمز في قلب المواقف ، والأفعال . إلا أن استفحال أسرار هذا البناء ، وافشاء الصريح لمواقف الانحاء ، جعل المرمز يتسم بالسذاجة ، والألفة . وخاصة حين استولد رموزاً أخرى تعمق نزعة الإفشاء المباشر لمضمون الرمز . كالطير المحبوس في القفص . الذي دل على وجود قصص آخر من تقاليد الأسرة حول « منيرة » . والمزهرية التي دل انكسارها على الحب المحطم في قلب الأسرة .

وأيا ماكان الأمر ، فإن جميع الوسائل التي استغل الرشود بناءها على المسرح تكشف عن نضج الرؤية المسرحية التي يستولي بها على قوة التركيز المسرحي ، وهي رؤية - إن كانت قد زاوجت بين وسائل متعددة فما ذلك إلا من أجل خلق تشكيل درامي يتلاءم مع مايشير النظام التقليدي للأسرة المتغيرة من خيالات ورؤى . ولعل ذلك ما ساعد صقر الرشود على انتزاع خاصية هامة في تجربته مع المسرح ، وهي سيطرته على وسائل الرؤية المسرحية ، وقدرته على التركيز عليها ، بحيث أنه بنى عليها جميع أعماله المسرحية ، سواء التي كتبها بنفسه أو التي قام بإخراجها لغيره من الكتاب . وقد لاحظنا ذلك في مسرحية « الحاجز » التي عرضناها في الفصل السابق ، كما نلاحظه أيضا في المسرحية الثانية التي صاغها الرشود باللهجة العامية ، اعتماداً على أحداث الفصلين الثاني والثالث من النص الفصيح للمخلب الكبير ، وهي مسرحية « الطين » .

ويستمر تنقيب الكاتب في مسرحية « الطين » عن أكثر الوسائل المسرحية تركيزاً ، وامعاناً في تشكيل المعالم الدرامية لانهايار النظام التقليدي للأسرة ، ورغم أن هذه المسرحية قد حفلت بإثارة التفاصيل المعمقة لفكرة أساسية ، جعلها تحرك انهيار الأسرة في النص الفصيح للمخلب الكبير ، وهي أن المجتمع يخلق جرائم دون أن تسفك فيها قطرة دم . إلا أنه استطاع أن يميزها بفكرة درامية بعثت الكثير من مشاعر الحنق والثورة التي تستهدف بها إعادة بناء المجتمع . وهي الصراع حول ثروة الأسرة التي جمعها الأب « فهد » ، وشغل عمره تحصيلاً وحفاظة عليها .

والثروة في هذه المسرحية لاتعني جانباً مادياً ، تتسابق الشخصيات في اقتنائه والاستثمار به ، وإنما تعني مقاليد التغير في المجتمع ، ونظامه المتحكم في المستقبل . وكأن المسرحية تستهدف السؤال التالي : من هو الجدير بهذا التحكم ، وتلك المقاليد في مجتمع الكويت والخليج العربي . ؟ ومن هو صانع التغير ، والمستحق الطبيعي للثروة ؟ هل الطبقة الاجتماعية التي يستتب نظامها التقليدي الراهن بالسيطرة والسلطة ؟ أم طبقة أخرى متطفلة . . . أم طبقة أخيرة مستلبة . ؟

تجيب مسرحية « الطين » على هذا السؤال بصياغة مركزة لنماذج لم تألفها خشبة المسرح في الكويت والخليج العربي ، فإذا كان صقر الرشود قد خلق عناصر التركيز والرؤية المسرحية في « الحاجز » و « المخلب الكبير » من خلال شخصيات يستدعي قسماتها ، بما يتضافر حولها من الرموز الخارجية للمكان ، فإن عناصر التركيز الدرامي ، التي يستمدّها لشخصيات « الطين » لاتكاد تغادر رقعتها الداخلية الذهنية ، والسيكولوجية . بحيث أن ملامح تشكيله الدرامي ، تبدأ وتنتهي من هذه الرقعة ، دون الاستعانة برموز خارجية صريحة ، بحكم أنها ستكون مغموسة في سياقها الذهني ، أو النفسي الرامز ، الذي سيحدد حركتها الدرامية العنيفة ، وجوهر الخيال الذي يحدد ذلك المظهر الدرامي لشخصيات « الطين » ينبثق من كونها نماذج لقوى اجتماعية ، ترتبط ببعضها على أساس

درامي ، محمول بدافعين مديبين هما : المصلحة والتحدي .

ولا يخفي ، ما في العلاقة القائمة على المصلحة . . والتحدي من الاستقطاب للحركة الدرامية من جانب ، والنزعات البشرية من جانب آخر ، فكما تدل هذه العلاقة على جدلية الواقع الذي يتحرك فوقه أفراد الأسرة ، تدل أيضا على ذلك النزوع الفردي - الأبدي - للأنا الذي يتعارض تماما مع التركيب الجماعي المتساند في نظام الأسرة التقليدية . فضلاً عن تعارضه مع أي مجتمع لم تبعث فيه الديمقراطية انتصاراً حاسماً . إن هذا الأساس الجدلي - الإنساني ، هو الذي يميز شخصيات « الطين » ويجعل التمسرح قائماً ، مما في داخلها من تمرد المشاعر والأفكار ، على نحو يصير كل منها سؤالاً فظاً ناشباً في نظام المجتمع .

والأساس السابق هو مناط التركيز حول خمس شخصيات مسرحية ، يحول الكاتب بينها ، وبين التفاصيل الواقعية الغثة في الحركة ، والحوار . الأب « فهد » نموذج المركز الأبوي المغلق ، يستهدف التحدي ، في وقت يستهدفه تحدي الآخرين . ويبحث عن مصلحته التقليدية في الأسرة في الوقت الذي يبحث الآخرون عن مصلحتهم من خلاله . وما ذلك إلا لأنه بمثابة الوريث غير الشرعي للتغير الراهن ، أو القادم في المجتمع ، والابن الشرعي المخلص للماضي . لقد امتلك الثروة الطائلة التي ليست من صنعه وحده ، وأراد أن يبقى حركة المجتمع في يده . وبينما تقضي مصلحته الابقاء على نظام الماضي ، يكون التغير متحدياً له ، مكشراً في وجهه من مختلف الجهات . لقد تحداه العقم ، فلم يستطع أن ينجب سوى البنات ، فتزوج من فتاة صغيرة السن لعلّه ينجب منها ولداً . فلا ينقطع ذكره ، ورضيت « وفاء » بزواجها منه ، رغم كبر سنه لأنها مدفوعة بمصلحة أسرتها ، الطامعة في ثروته . ولكنها لم تدعن كلية لتخطيط أسرتها ، إذ تمردت بمشاعرها الغريزية على هذا الزواج ، واستطابت خيانتها مع غيره ، فأصبحت تتحدى معايير الأخلاقية وبات يعلم بخيانتها ، ولكنه لا يستطيع ردعها ، لأنه يستهدف مصلحته في الانجاب منها .

وتمثل « مريم » ، ابنة « فهد » ، جانباً آخر من التغير الذي يتحدى قوانين

الأب وسلطته الأخلاقية . لقد أرغمته على أن يزوجه من « خليفة » الرجل الشرير لأنها أحبته بجنون ، كاد يفضح كبريائه ، ويشوه سمعته الأبوية بين الناس . فرضي بزواجها خوفاً من أي عار قد يجلبه . ولكنه لم يسكت على تصرفها ، فحين رآها حاملاً طلب منها أن تقتل الجنين ، أو أن تطلق « خليفة » فيكون موقفها من هذا الخيار باعثاً لمزيد من تحدي الواقع للأب ، ومن هوة التناقض بينه وبين التغير ، ذلك أنها تتحدى إرادته ، فتمسك بزوجه ، وتبقى جنينها ، ليكون رمزا لاضمار التحدي ، واستمراره في المستقبل .

أما زوج ابنته « خليفة » فهو أوضح مظاهر التحدي لـ « فهد » ، وأكثرها بزوغاً ، وإثارة لمشاعره المتبرمة من التغير . ذلك أن « خليفة » نموذج صريح للشر الخالص غير المنقسم ، الذي يسعى للإطاحة بأي نموذج آخر ، ينقسم على نفسه ، سواء كان فهداً أو مريم أو وفاء . إنه مجرم مطرود من أسرته التي تسبب في ايذائها ، تسيطر عليه رغبة جارفة في الحصول السهل على ثروة تنقذ وضعه الشاذ ، فيجد في زواجه من « مريم » وسيلة لتحقيق هذه الغاية . وهنا يشعر الأب « فهد » بتحدي القوة الشريرة ، ومطاردتها لتروته . لأنه يعلم علم اليقين أن « خليفة » إنما تزوج ابنته القبيحة الشكل ليستغلها في أغراضه . ويعلم أنه يدبر فرصة مواتية للتخلص منه ، والاستيلاء على ثروته .

وقد أقام الكاتب علاقة درامية قوية ، قائمة على التحدي والمصلحة بين « خليفة » و« فهد » ، فهو يربط « خليفة » مع الأسرة بعلاقة زواج مع ابنته « مريم » ، وعلاقة تأمر ، وخيانة مع زوجته « وفاء » . الأمر الذي أوحى بقوة التحدي المنبعث من الواقع الجديد لأسرة « فهد » ، وهو زواجه الثاني من « وفاء » ، ومن الواقع التقليدي المتزعزع وهو أبوته لمريم . و« خليفة » نموذج لطبقة طفيلية تتسلق الواقعين معا لتحقيق أغراضها . إنه يغري « وفاء » بحب خائن مضمونه المصلحة المادية التي يسعى إليها ، فيحرض تمردها على زوجها المسن ، ويدفعها للتورط في قتله . وهو يغري زوجته « مريم » بحب يذمها أمامها ، من أجل أن يضمن له البقاء ، والإرث الشرعي في ثروة الأسرة .

ولأنشك في أن « خليفة » ما كان له أن يلعب دورا كهذا الدور لولا أنه نموذج درامي يتخطى الوضع الطبقي المتطفل ، ليكون نموذجا إنسانيا ، في أي مجتمع تثوب في أحشائه اتجاهات حضارية خطيرة ، وحاسمة في التغير ، وقد سبق للكاتب أن طرح هذا النموذج بصورة تعليمية أخلاقية مباشرة ، دون تجسيد مسرحي في النص الفصيح للمخيل الكبير ، ولكنه في « الطين » يتمسرح بقوة في قالبها الدرامي ، فقد جعله الكاتب يمتلك مؤهلات ظاهرية براقة كالوسامة ، والمنطق الرجولي التي تستلب مشاعر المرأة ، وتستولي عليها ، في وقت يمتلك مؤهلات أخرى ضالعة في الاجرام . ولذا تكثر الضحايا من حوله . و« مريم » هي أولى هذه الضحايا ، لأنها تتقاسم معه المصلحة الفردية ، فهو يعطيها المظهر الرجولي ، والقشرة الجمالية التي تفتقدها في حين تعطيه الثروة . وهي راضية بذلك ، لأن كلا العطاءين ثروة في نظرها . وهذه النظرة تفسح المكان لبلوغ التركيز المسرحي حول شخصية « مريم » حدّ التوغل الدرامي . ذلك أنه يحيل نظرتها نحو جمال الرجل على أنه ثروة « فلوس » ؛ إلى ضرب من الشعور المأساوي المستمد من الواقع ومن الغريزة الطبيعية ، فهي تقول متحدية أباه : « .. أوهمت نفسي بالمعنى .. تجعّد وجهي من إيماني بالروح ... لقيت الدنيا مظهر الزخرف ياكل .. القشور لها صوت .. الايمان بالروح خفي ... الناس ما تبحث عنه لأنها كسلانة .. مظهر .. مظهر .. حطمني وحطمتك المظهر يا بيا »<sup>(١)</sup> .

إذن فإن « مريم » تحمل تجسيدا طبيعيا لهاجس مأساوي ، تستدعيه المشاعر الإنسانية ، ومبعث هذا الهاجس وعي « مريم » بالجدلية القائمة بين وجودها ، ووجود « خليفة » . فالأب المريض ، المستضعف ... المستهدف بالتحدي ، يثير في نفسها الإشفاق والرثاء ، ولكنها لاتستطيع أن تتخلى عن النسخ الطبيعي الذي يصلها بـ « خليفة » بحيث إنها تقول لأبيها : « موْتني ولا تموت »

(١) مسرحية « الطين » تأليف واحراج صقر الرشود ، مسرح الخليج العربي ، مارس ١٩٦٥  
مخطوطة ص ١٨ . وقد نشرت في مجلة « البيان » الكويتية ، أبريل / نيسان ١٩٧٩ .



مظهري » ، لتُظهر استعدادها الواعي في أن تكون ضحية لمن يحقق الوجود لغرائزها الطبيعية ، وهو « خليفة » . وقد أدرك صقر الرشود كيف يجعل الهاجس المساوي عند مريم متناغما مع الرؤية المسرحية لدراما الأسرة المتغيرة . فقد جعله يصدر - كما رأينا في حوارها السابق - عن انغماس فيما يقره المجتمع ، وما تقره أهداف الناس ومثلهم . وبذا تكون « مريم » هي جذور الحجة « الطبيعية » المسوغة للشر ، وهي ذريعتا الاجتماعية التي يركبها المجتمع الفاسد ، حين يجوز الشر اذعاناً لقيوده ، وأغراضه ، وتماهيا مع قوانينه وتقاليده .

وليست « وفاء » كسابقتهما - رغم أنها الضحية الثانية لخليفة - ذلك أن جانباً منها ، يمثل امتداداً له ، وجانباً آخر يمثل انقساماً عليه . في الجانب الأول نجد استمراءها لخيانة الزوج ، ورغبتها في موته . لأنه واقع مفروض عليها دون إرادتها . وفي الجانب الآخر نجد عدم اذعانها الكلي لأن تكون وسيلة للقتل ، فما أن يعرض عليها « خليفة » طريقته في التخلص من زوجها ، حتى يستيقظ شعورها الإنساني ، فترفض مجاراته دون أن تخشى تهديده بالفضيحة .

وتكتمل الضحايا حول « خليفة » بالموت الاختياري للأب « فهد » ، الذي ينتزع له الرشود جوانب دقيقة من التركيز ، والتجسيد المسرحي ، لأن هذا الاختيار رمز جدلي لحتمية انهيار النظام التقليدي للأسرة ، واستباق لأفوله التام في المجتمع . ومبعث هذه الدلالة الدرامية البازغة في موت « فهد » يكشف لنا عن نفاذ الرؤية المسرحية المشعة ، التي يحرص الرشود على حضورها في قلب المواقف والأفعال على المسرح . فالموت في الحياة العادية مصير يتسم بالضرورة والحتمية ، ولكنه على المسرح ، وبرؤية الدراما الواقعية في مسرحية « الطين » يتسم بالخيال ، والإحساس الغامر بالميلاد .

ويتمثل ارتباط الموت بالخيال في تعدد ضرورات الموت . هناك المرض الطبيعي الذي يحاصر الأب « فهدا » ، وهناك « خليفة » الذي دخل الأسرة للتخلص منه ، والاستيلاء على ثروته . وإلى جانب ذلك هناك ضرورتان منتزعتان من فكرتين دراميتين طالما يثيرهما الرشود في أعماله المسرحية : الأولى

هي أن الموت شاخص في الذهن بوجود القوانين القاهرة ، والنزعات الشريرة في المجتمع ، ولذا فإن شخصيات « الطين » التي تجاهه هذه القوانين والنزعات تصارع شعوراً بأن تحيا مع فكرة الموت الشاخصة في ذهنها . إن « مريم » تقول لزوجها « خليفة » الذي يبادلها الحب المزيف : « إنت تَقْتَلِنِي مليون مرة . و » وفاء » تقول عن زوجها المريض المسن : « إندَ بَحْت من خَيَاسِيَة » لأنها ترى في زواجها منه جريمة . و « مرزوق » خادم الأسرة المستعبد يتراءى له شبح الموت فيقول : « أُبُوِي أَكَلُوْ فُلوسه وغلُوْه في البحر ياكله السمك . . وَاَنَا بِيَكَالُوْنِي وَيَحْرِقُونِي بِالكَاز » .

أما الأب « فهد » فيختلف عن تلك الشخصيات ، ذلك أنه لا يستطيع الاستمرار في مقاومة الموت بالحياة ، لأن الشخصيات في المسرحية لعبت دور المتحدي لوجوده ، ابتداء من ابنته « مريم » ، وانتهاءً بخادمه « مرزوق » . ولذا فهو يقول : « كُلُّ يَوْم أَنذِبُ عَشْر مَرَاتٍ وَاللَّيْ يَذْبَحُونِي مَا يَمُوتُونَ . . . من يَقْدَرُ يَسْمِيها جريمة ؟ . . وإهْيِي ما فيها شهود وأدلة » . وحين يسعى إلى الانتحار اليائس في غرفته العليا يكون كمن ينتحر وهو ميت .

أما الضرورة الدرامية الثانية التي استمد منها الرشود موت الأب ، فهي أنه شخصية مضادة للتغير ، في حين أن التغير حقيقة بازغة كالحياة . بل إنه الحياة ذاتها التي لا يمكن ادراكها من غير حركة التغير . ومن يرفض الحياة فإن عليه أن يموت . هذه خلاصة انتحار « فهد » عند صقر الرشود ، فقد جعله نموذجاً لسلطة أبوية مغلقة لاتدعن للتغير ، وإنما تريد من التغير أن يذعن لقوانينها ، ويبقى على سلطتها . ولذا يغمر فهذا شعور عارم بالانتهاء للماضي ، الذي يحن إليه ، ويطلب عودته . فقد كان فيه آمناً يخصوص البحر فلا يخاف أسماكها المفترسة . أما الآن فالخوف يطارده رغم أنه على أرض يابسة ، وبين بشر .

إن مصدر ذلك الخوف هو عدم الاقرار بالتغير ، والتنكر للحياة الجديدة التي يراها مضادة لرغباته ، وسلطته التقليدية . فالأسرة تتغير بعنف يأتي على وجوده الجامد ، المعزول عن حركتها ، ولاتسفر جميع محاولاته في إيقاف التغير إلا عن

قرب انهياره ، فقد غابت إرادته عن ردع الروجة الخائنة ، واستعادة إذعان العبد « مرزوق » ، كما غابت إرادته عن التخلص من « خليفة » ، أو من الجنين الذي طالب بقتله ، فكان رد ابنته عليه بهذا المغزى البليغ :

« كِلْ شَيْءٌ نَبِي تَوَقَّفْ يَا بِنَا . حتى الحياة في بطني نَبِي تَوَقَّفْهَا . . كِلْ شَيْءٌ نَبِي تَوَقَّفْ عَلَى كَيْفِكَ . . أَوْقِفْ . . لكن ما كوشى يوقف » .

ومغزى إيقاف الحياة عن الجنين يجعل من الأب رمزا لإرادة مضادة للحياة ، ولذا فإنه حين ينتحر إنما يلبي صوت هذه الإرادة .

وهكذا تعددت ضرورات الموت الاختياري فوق أرضية الخيال الدرامي لمسرحية « الطين » ، مفسحة المجال لبزوغ الاحساس النائر بالميلاد ، ولتوطئة استباق الحياة الجديدة ، التي تُقَرُّ فيها الحقوق المستلبة . فأين يمكن لنا أن نلتمس الميلاد والحياة فوق تلك الأرضية . ؟ سنلتمسها في شخصية « مرزوق » . وسنجد رائحتها في صمته ، وصوته . وفي ثباته ، وحركته . فهو بطل هذه الدراما التي لم يغادر رقعته على الإطلاق . إنه عبد أسود يعمل خادما لأسرة « فهد » . وكان أبوه يعمل عند نفس الأسرة ، عندما كان « أبو فهد » حياً في فترة الغوص والبحر . ولذا فإن الثروة ناتج لعمل « مرزوق » ، وعمل أبيه وغيرها من الكادحين .

« والسؤال الذي تبعته شخصية « مرزوق » في خضم جرأتها ومطالبها بحققها ، وقيمة جهدها : هو كيف تلعب تلك الشخصية دورها في الرقعة الدرامية لانهيار الأسرة ؟ » .

الدور الذي يلعبه « مرزوق » هو انعكاس لحركة الفعل ، ونموه . وقد يجوز لنا القول بأنه انعكاس الحياة من الموت . كما كان « فهد » ، و« مريم » ، و« خليفة » ، و« وفاء » يعكسون لنا الموت من الحياة . ويمكن ملاحظة أن « مرزوق » يرتبط بخاصية درامية دقيقة ، تعبر عن نموه ، واستباقه للحياة ، وهي أنه يخرج على المسرح صامتا قليل الحوار ، ثم لا يلبث أن تستنطقه الأحداث من

حوله حواراً ، يتعاضم إلى أن ينفجر صوته مجلجلاً في نهاية المسرحية .

وكما يمكن قياس حوار « مرزوق » ببنية المواقف المسرحية ، يمكن قياس أفعاله بذات البنية ، فهو يقوم بدور المراقب للأحداث سواء كان حاضراً ، أو خارجاً عن مشاهدتها ، فلا يتدخل فيها إلا حين تحدى بالخطر . ولا نرى في ذلك ما يدل على الموقف السلبي العاجز ، بقدر ما نرى فيه من الادخار لخلق الموقف الثوري في ظرفه المناسب . إنه لا يتدخل إلا في موقفين حاسمين ، لعلهما أكثر مواقف المسرحية توتراً : الأول يحول فيه بين « خليفة » ، وبين إرغام « وفاة » على تنفيذ محاولة قتل زوجها . وفي الثاني يحول بين « خليفة » أيضاً وبين تحقيق هدفه الأخير ، بالاستيلاء على الثروة بعد انتحار الأب « فهد » . وفي هذا الموقف تكون ثورة « مرزوق » ، وامتناله لها برغبة عنيفة في الحياة ، يشتتها لامن موت « فهد » فحسب ، وإنما من موت المحيطين به ، الذين كانوا يرددون احساسهم بالموت فيما مضى . وليس لدينا أبلغ في التعبير عن الميلاد ، الذي نلتسمه في « مرزوق » من صوته الثائر في نهاية المسرحية :

« مرزوق : عَظَّمَ اللَّهُ أَجْرَكَ بطارق .. مهو بأبوك ... ( يتجه إلى السلم وينظر إلى الدور العلوي ) وأنت عَظَّمَ اللَّهُ أَجْرَكَ لنفسك .. تَوْنِي عَزَيْت بنتك ولا جاوبتي ساكتة .. صارت مثلك .. ماتت وإهي تتحرك .. وأنت ما تسمعني لأنك نائم لكن إهي ليش ما تسمعني ... عَلَامَ البيت ساكت .. وينكُم يا اللي فوق .. وين ضحكك يا طارق .. ما أحمُ فيكم يبي يضحك .. ساكتين ... أنا بضحك عنك يا طارق ( يضحك ويتضح في ضحكته الألم ) ضحكتي ما تفيد ما أحمُ يسمعها ما عندي وحده مثل مريم .. وَهْمُ بَكْرِي ما تفيد .. ليش ما تبكي يا اللي فوق .. ( يتلاشى الضوء تدريجياً ) هي .. إنت مِتْ وإلا تكذب لا تُعْشِنِي طول عمرك تكذب عليّ لكن في موتك ميهي معقولة .. شوف .. شوف عروق أبوي نابتة بالطوفة وين عروقك ؟ ليش ما إنبتت مثله بالطوفة ؟ وين عروقك .. عروق أبوي كاهي ما فيها دم ( يسود الظلام ) لا تبْلُغني بالظلام مثل ما بلعت دم أبوي .. لا تقتلني بلوني وإلا أغلُ لوني عليك

وَأَحْلِيهِ يَقْتُلِكَ . . . أَنْتَقِمُ مِنْكَ بَلُونِي قَبْلَ تَكَلُّمِ وَأَنَا سَاكِتٌ أَكْثَرُ مِمَّا تَكَلَّمْتُ  
أَلْحِينَ وَأَنَا أَتَكَلَّمُ . . . هِيَ . . . رَاعِي الْأَسْمِيتِ . . . لَيْشَ تُغَيِّرُ الدُّنْيَا عَلَى كَيْفِكَ لِأَنَّ  
يُوسُجَ الْإِثْرِيكَ عِنْدَكَ وَلَأَنَّكَ فَوْقَ . . . أَنَا بَرَكَبٌ لَكَ . . . »<sup>(١)</sup> .

ولأنشك بعد انتهاء هذا الصوت، وانغمار الظلام على المسرح في أن الكاتب إنما  
يفك الارتباط العاطفي بين « مرزوق » والأسرة . بحيث تنهار روابط الحماية ،  
أو الوصاية . ويتضخم الشعور بالغبن ، والتبخيس الذي تدل عليه الخلجات  
المؤلمة في الصوت السابق ، وهو الشعور الذي لا ينتهي إلى التوقع ، وإنما على  
العكس . ينتهي إلى انفجار التحدي ، والتخلص التام من الاغتراب ، الذي  
تدل عله العبارة الموحية ، المتكررة بأن عروق « مرزوق » وأبيه نابتة بالجدار . كما  
ينتهي أيضا إلى التמוضع بالدور الجديد في الأسرة ، الذي يضحك فيه . .  
ويتكلم . . . وينتقم ويركب .

وبهذه المثابة فإن « مرزوق » رمز للثأر الحتمي غير السلمي ، القادم من طبقة  
اجتماعية استُغلت ببشاعة مع اقتصاد البحر التقليدي ، ومع حضارة النفط  
الحديثة . ففي الماضي كل والده من العمل ، ولم يجد ناتجا لعمله ، وإنما ألقى به في  
البحر ، وبعد التغير والنفط لم يجد « مرزوق » ناتج عمله أيضا ، وإنما وجد  
الجميع يستغل الثروة لمصلحة فردية مزيفة .

وكما أن « مرزوقا » ثأر الماضي والحاضر ، فإنه نذير المستقبل في التغير ،  
وحليفه الحقيقي في رؤية الكاتب . لأنه تجسيد لطبقة مسترقة ، أغفلتها الطبقة  
المسيطرة في النظام الاجتماعي ، ولم تحسب لوجودها شأنًا في حركة التغير ، وإنما  
عزلتها بممارسة قهرية ، استلبت منها كل شيء وألقمتها الطين « الذل » .

والطين كلمة تعبيرية موحية يرددها « مرزوق » في أكثر من خمسة عشر موقعا  
من نص المسرحية ، دون أن يتفق مراده منها في وتيرة واحدة ، فهي تارة توحى  
بمعنى الذل ، وتارة بمعنى عطاء الكفاف ، وتارة بمعنى العمل والجهد ، وتارة

( ١ ) المصدر السابق ، ص ٣٨ .

أخيرة بمعنى ناتج العمل ، بل ربما أراد منها الكاتب أن تدل - أحيانا - على معنى فائض القيمة في عملية الانتاج . وهناك جمل عديدة من حوار « مرزوق » تشترك فيها كلمة الطين بتلك المعاني ، مما يدل على جوهرها ، وصلتها بالخيال المسرحي ، المتفتح لتعدد الرؤى . . ذلك الخيال الذي لا تستنبطه هذه الكلمة فحسب ، وإنما تستنبطه بنية الحركة الدرامية لمرزوق بكل تفاصيلها المدروسة بتحكم وتركيز شديدين .

وليس مبالغة في القول بعد ذلك كله إن التجربة المسرحية في الخليج العربي - وخاصة في الكويت والبحرين - قد اكتسبت ذاكرة قوية ، تخرج فيها الكثير من الشخصيات المسرحية منسلةً من ثوب « مرزوق » العبد ، الذي استدعى الحياة من موته ، أو « فهد » السيد الذي استدعى الموت من حياته ، أو « مريم . الخجة » « الطبيعية للشر ، أو « منيرة » ، الشوق الرومانسي للحرية <sup>(١)</sup> .



---

(١) من المسرحيات التي تعتقد أنها تترسم اتجاه صقر الزشود في الكتابة المسرحية « هدوا تسلسل » خمد السع ، التي أخرجها عبدالأمير مطر للمسرح الشعبي عام ١٩٧٣ .  
« حق لصانع » التي أخرجها خالد الصقعي لنفس الفرقة عام ١٩٦٨ . وطرباش لوماش  
سالم الفقعان التي أخرجها عبدالرحمن الشايحي للمسرح الكويتي عام ١٩٧٣ . ومسرحية  
اح - س ( خليفة العربي ) التي أخرجها لفرقة مسرح اوال البحرينية ، وبيت طيب  
لسمعة راشد المعاودة التي أخرجها سلطان سالم لأسرة فناني البحرين عام ١٩٦٩ .  
و « أزيور » التي أخرجها ناصر القلاف لنفس الفرقة عام ١٩٧٤ .

## الفصل الثالث

### الحتمية الدرامية في حتمية التغير المادي للأسرق

يمكن القول : إن الحتمية الدرامية ، التي يكثر استخدامها لها ، تعني مفهوماً قريباً من قانون الاحتمال والضرورة عند أرسطو الذي قال في كتابه « الشعر » بأن : « الأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال ، أو بحسب الضرورة » .<sup>(١)</sup> وهما القاعدتان اللتان تسوقان الفعل ، باعتباره غاية درامية في نظره ، إما بشكل تعرف ( وهو انتقال من جهل إلى معرفة يؤدي إلى انتقال في المشاعر ) . أو بشكل تحول ( وهو إنقلاب الفعل إلى ضده ) . ونعتقد أن الفعل الدرامي ، كما يبلوره الاطار الأرسطي السابق حين يشترك مع نسيج العلاقات الاجتماعية ، يكتب سياء الحتمية الدرامية التي نراها خاصة واضحة في دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي .

إن التعرف ، والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح إلا في سياق احتمالات الواقع ، أو ضروراته ، التي لامناص من الاستجابة لها . والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياً ، أو محتملاً إلا إذا كان مرادفاً لشروط التغير وعوامله . سواء كان - أي الفعل - يستمد ضرورته من حتمية التغير ، أو كان يستمد احتماله من نسبة التغير . ومن ثم فإن الحتمية الدرامية التي سنبحث عنها في الاعمال المسرحية لهذا الفصل لن تختلف كثيراً عن فكرة الشك في حتمية التقاليد والمعايير . أو حتمية انهيار النظام الاجتماعي القديم ، الا في جانب واحد لا ريب في جوهرية مضمونه الاجتماعي ، وأهمية تأسيسه لبنية الفعل الدرامي ، وهو أن الحتمية الدرامية في الأعمال المسرحية التي سنعرض لها ، يرتبط أثرها ،

---

( ١ ) أرسطو ، في الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي . ص ٢٦

وتشكيلها المسرحي بتفاعل الأسرة مع مجموعة من الظواهر المادية في التغير البنائي ، سواء ما اتصل منها بأشكال الحراك الاجتماعي كالتعليم ، والعوامل الديمغرافية ، والحضارية الجديدة . أو ما اتصل منها بقوانين توزيع الثروة ، وتبدل نمط الانتاج .

وسيدكرنا التشكيل الدرامي لتلك الظواهر بالتشكيل الهزلي من « الهوة الثقافية » الذي عرضنا له في الباب الأول من هذه الدراسة . ذلك أن انتزاع القلب الهزلي من تناقضات التغير المتسارع ، وقلق التكيف معها ، يعد ظاهرة مسرحية مبكرة في التجربة المسرحية ، وجدنا آثارها الصريحة منذ مرحلة الارتجال المسرحي التي صاغت مشاكل الثروة المفاجئة ، والادارة ، و « الثمين » . بيد أن هذا القلب يختلف عن دراما الأسرة المتغيرة اختلافاً شديداً . نظراً لارتباطه بفترة ازدهار الدور الاصلاحى في الخمسينات من هذا القرن . ولاعتماده على فلسفة القلب الهزلي ، التي تنحونحو المضالحة مع الواقع في نهاية الأمر ، مهما اظهرت في البداية من أشكال التناقض الحادة معه . في حين أن دراما الأسرة المتغيرة لن تقر بهذه النظرة الاصلاحية ، ولن تتذرع بوسائل الرؤية المسرحية للمهزلة ، التي عرضنا لها في الباب السابق . وهو ما سنحاول القيام بتتبعة في أربعة أعمال مسرحية هي : « الأسرة الضائعة » و « فلوس ونفوس » لعبد العزيز السريع و « عشت وشفت » لسعد الفرج ، و « هدامة » لمهدي الصايغ . وستتخذ من ملاحظات هذا العرض توطئة لدراسة أعمال الكاتب المسرحي عبد العزيز السريع بصورة خاصة ، بسبب تميز استيعابه البالغ لكثير من قضايا الأسرة ، ومشاكلها الحضارية بعد التغير .

وتشارك الأعمال المسرحية المذكورة آنفاً ، في أنها تنتزع قلبها الدرامي من حتمية التغير ، بحيث أنها توقن بأن التغير ، هو ذلك المصير الشائك الذي خلق انقساماً حاداً في المجتمع ، بين تقييد ابنائه بفكرة الثبات ، أو انطلاقهم مع فكرة التغير . . . بين ارتباطهم بالماضي أو مجاراتهم للحاضر . . . بين الفقر أو الغنى . . . وبين غنى النفس أو فقرها الروحي .



ويوحي الانقسام السابق بوجود صراع ايديولوجي أفرزه التغير الاقتصادي بعد ظهور النفط ، ورسبه عاملان جوهريان : أحدهما الحراك والصراع بين الأجيال ، وثانيهما : الحراك والصراع الطبقي . ذلك أن فترة الستينات التي تبلورت فيها الأعمال المسرحية المذكورة هي أكثر الفترات تعبيراً عن الصراع بين جيل الآباء ، الذين عايشوا ظهور النفط ، دون أن يستوعبوه بمؤهلات حضارية كافية ، وبين جيل الأبناء ، الذين تفتحت أعينهم على ظهور النتائج الحضارية للنفط ، ومن ثم فقط استوعبوا التغير بمؤهلات مختلفة ، ونظرة مغايرة ، وفترة الستينات هي فترة ازدهار البرجوازية « المعارضة » ، التي اتسعت رقعتها بفضل انتشار التعليم ، وكثرة خريجي الجامعات ، واتساع الأجهزة الإدارية في المجتمع ، وانتشار الوعي الاجتماعي المتحرر من التقاليد الجامدة . وكانت أكثر المواجهات والصدامات التي خلقها ازدهار هذه الطبقة هو محاربتها لجمود النظام التقليدي القديم ، الذي تحالفت حوله الأسر البرجوازية الكبرى التجارية ، أو القبلية .

إن هذا الانقسام الحاد بجذوره الاجتماعية الراسخة ، هو أساس الانقسام داخل الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي ، وهو سبكة البناء الدرامي في الكثير من الأعمال المسرحية الاجتماعية . والمسرحيات موضع دراسة هذا الفصل تتميز بأنها لاتشيد عالم الانقسام الدرامي في الأسرة بتشخيص الجانب الثقافي في حياتها كما فعل صقر الرشود . فهي لاتبرز الشك في التقاليد أو المعايير ، والقيم أساساً لقيام العالم المنقسم ، وإنما تبرز الجانب المادي الذي يقتحم ثبات الأسرة ، ويحرك جهود نظامها القديم ، ويبعث - من ثم - الانقسام في عالمها الروحي . ولذا فإن هذه المسرحيات تتعرض - دون غيرها - لحركة تشمين الأراضي التي قامت بها حكومة الكويت منذ الخمسينات ، من أجل توزيع عائدات النفط على المواطنين . وتعرض لحركة التعليم ، وللمفاهيم الجديدة المرتبطة بدخول الأسرة في مجتمع عصري ، تقتني فيه وسائل الانتشار الحضاري ، كالأدوات التكنولوجية ( تليفزيون - راديو - سيارة - ونحو ذلك ) .

وسيجعلنا ذلك كله أمام منظور درامي لمشكلة « الهوة الثقافية » التي صاغت  
القالب الهزلي من قبل ، وهو المنظور الذي نجده جلياً ، ومباشراً منذ مسرحية  
« الأسرة الضائعة » التي أخرجها صقر الرشود لمسرح الخليج العربي في ديسمبر  
١٩٦٣ . (١)

والقيمة التي ترتبط بها مسرحية « الأسرة الضائعة » هي رصدها المبكر في  
تاريخ الحركة المسرحية لنموذج الأسرة المتغيرة ، التي يتموضع في هيكلها أثر  
التغير الاقتصادي السريع ، مما يجعلها إحدى المسرحيات الرائدة التي بنت العالم  
الدرامي للأسرة استناداً على المنظور السوسولوجي البازغ ، وهو أن الكثير من  
أوجه الصراع غير المفهوم كالصراع بين الأجيال أو بين الآباء والأبناء ،  
والزوجات والأزواج ، يمكن تعقب مصادرها الأساسية في الاستجابة المتفاوتة  
للايقاع المتسارع في خطوات التغير ، كما يرى ذلك الكثير من الباحثين  
الاجتماعيين . (٢)

ولعل الاهتمام المغالي بالرصد ، وغط الحالة ، هو الذي يفسر اتساع الرقعة  
الزمنية في هذه المسرحية . فالفصل الأول ينقسم إلى مشهدين تدور أحداث  
الأول حول فقر الأسرة ، ومعاناتها الفظة ، قبل أن تنعكس عليها آثار التغير  
الاقتصادي . وبعد مرور فترة تأتي أحداث المشهد الثاني ، مبنية ارتفاع مستوى  
معيشة الأسرة ، بسبب حصول الأم على إرث مادي ، وتتمين جزء من بيت  
تمتلكه . وفي الفصل الثاني يتحول وضع الأسرة بعد أن نالت حظ « الثمين » .  
وينعكس هذا التحول الاقتصادي ، والديمقراطي ( لأن الأسرة تغير موقع سكنها )  
على العلاقات الاجتماعية بين أفراد هذه الأسرة ، بحيث تصبح الغاية الدرامية  
للكاتب رصد الاستجابة المتفاوتة للتغير الطارئ في تلك العلاقات .

- 
- ( ١ ) تضطرب نسبة « الأسرة الضائعة » لعبد العزيز السريع بسبب التعديلات التي أضافها المخرج  
بإشراف اللجنة الثقافية في مسرح الخليج العربي لدرجة أن الكاتب يرفض نسبتها إليه .  
( ٢ ) انظر : إلفين توفلر ، صدمة المستقبل ترجمة محمد علي ناصف ، ص ٤١ . وبوتومور تمهيد  
في علم الاجتماع ، ص ٣٥٣ . وايزنشتات ، من جيل إلى جيل لندن ، ١٩٥٥ ،  
بالانجليزية .

ورغم أن وسائل التركيز المسرحي ، تقصر عن اتمام غايتها الدرامية بسبب مغالاة التركيز حول شخصيات دون أخرى . إلا أن جدلية العقدة تحتفظ بدينامية الأفعال ، والاتجاهات الموازية للتغير ، ونتائج حركة التثمين . فتستبطن خيالها من مخاطبة ردود فعل ذات طابع حتمي ، تواجهه شخصيات المسرحية بنوع من الخلود الرومانسي إلى التبرم ، المشوب بالضعف . رغم أن هذا الخطاب ، لا يخلو من ملامح الرؤية الموضوعية للتغير النازح إلى الأسرة . لأنه لا يخرج عن الحتمية الطبيعية لوضوح اتجاهين جوهريين في قلب ردود الفعل ، التي تخوض غمارها « الأسرة الضائعة » :

ويتمثل الاتجاه الأول في حتمية انهيار الأسرة ، وتفكك علاقاتها الاجتماعية ، على نحو يكون بمثابة المصير الميلودرامي ، الذي يستمد منطقة من الوجود الطبيعي للأسرة في مجتمع الكويت والخليج العربي ، فهي أسرة تعاني من مشكلتين : الفقر ، والتزمت الأبوي المغلق . وهما مشكلتان تلخصان حجم التخلف الذي يلح عليها ، بحيث أن التغير المادي لن ينقذ وضعها المتخلف ، بقدر ما سيجرها نحو مصير الانهيار .

لقد صور الكاتب جميع الشخصيات في حالة صريحة من معاناة التخلف ، فالأب « بوجاسم » تسيطر عليه عقلية جامدة يستغل فيها سلطته الأبوية ، فيحجب التعليم عن ابنته « سارة » ، ويفرض أوامره ، ونواهيه الأخلاقية . وفي نفس الوقت يشكو من حالة الفقر ، وييدي مشاعر التبرم من بخسه حقه ، حين يرى نفسه محروما أمام حظوة غيره بالتثمين .

إن الأب نموذج مركّب من الجمود العقلي ، وقسوة الفقر ، والإحساس بالغبن ، والتعطش للثروة . ولن يكون بذلك قابلا للتكيف مع الثروة حين تهبط عليه بعد التثمين ، الذي كان ينتظره . بل إنه أكثر من سيفقد السيطرة على توازنه مع التغير ، لأنه يستغل مركزه الأبوي استغلالا فاحشا ، فيستضعف زوجته ، ويتنكر لها ، رغم إخلاصها له في محنة فقره ، ورغم أنها مصدر ثروته . إنه يستلب كافة حقوقها الطبيعية ، مما يستدعي تفكك علاقة الزواج بينهما ، ليس

بالطلاق ، وإنما بما هو أكثر فظاظة منه ، وهو هجرها إلى زوجة ثانية .

وبذا تصبح الزوجة ضحية سهلة في إطار ذلك المنطق الطبيعي للأسرة الأبوية ، وقد ظلت توحى بذلك منذ بداية المسرحية . ففي مرحلة فقر الأسرة تنذرع بالصبر غالبا ، أو تجد العزاء لابنتها المعذبة « سارة » بما وجدته في صباها من عذاب مضاعف ، لن تحتمله ابنتها لو لحق بها . وفي أحيان كثيرة تذود عن المنطق الأبوي في الأسرة ، فلا تقف مع حاجة ابنتها للتعليم ، وتلبية مشاعرها الإنسانية البريئة ، وإنما ترى في تبرمها على الأب عيبا . وبسبب ذلك تكون عاملا في استضعاف موقف ابنتها « سارة » التي تطلق في وجهها هذه الصرخة الغاضبة : « بَسْ يَا يَمَّة . . . إِنِّي عَذُوبَتِي . . . إِنِّي خَلِيتِي ضَعِيفَةٌ » . . . وكل ذلك يوحي بأن الأم شخصية جاهزة ، تستمد ضعفها في الأرضية الدرامية للأسرة من ضعف موقفها الطبيعي ، وضيق احتمالاته التي لا تقبل توقع الشك ، كما تقبله احتمالات مواقف الأبناء . وهو ما يعتبر توطئة لغياب موقفها ، أو نسيانها تماما في تطور الأحداث الأخيرة .

والمسرحية بنزعتها الطبيعية ، تجعل من جميع شخصياتها . تقريبا - علامات بازغة على التخلف الاجتماعي للأسرة . بحيث أن هذا التخلف لن يمهّد إطلاقا لعملية التكيف مع الثروة . « سارة » تشكو من شظف الحالة الاجتماعية ، وقيامها بدور كادح في أعمال البيت . في الوقت الذي لا تُلَبِّي لها الأسرة حاجاتها الطبيعية . بحيث يحول الأب بينها وبين التعليم ، فتكون أكثر من يتجرع نتائج العزلة عن التغير .

وليست « سارة » أو الأم - وحدها - أساس البناء الرنخو الذي يستقبل التغير الاقتصادي بالقلق الشديد ، بل إن جميع الشخصيات تجسد بتفاوت التركيز المسرحي حولها هذه الرؤية . « بدر » الصغير ينطلق دون ضابط تربوي يهdy تصرفاته المؤذية ، و« سعد » يفقد قدرته على مواصلة الدراسة ، و« عبدالله » يمزقه فقر الأسرة ، وفشل حياته الدراسية . وبذا يتوزع الفراغ الحضاري ، أو العقلاني في الأسرة بين جميع أفرادها ، بعد أن رضخت للجمود ، وقطعت

صلتها بالتعليم ، وعطلت الحاجة إليه .

وإذا كانت شخصيات « أم جاسم » ، و« سارة » ، و« عبدالله » ، و« سعد » ، و« بدر » يمثل بعضها مواقف مغموعة ، ويمثل بعضها الآخر رغبات ، واتجاهات عقلانية مغمورة لم تنج من الاستكانة ( أم جاسم - سارة ) ولا من التبرم السلبي ، ( عبدالله - سعد ) ، فإن هناك شخصية أخرى تمثل امعانا بالغاً في رخاوة بناء الأسرة وانتكاسا ظاهراً لآمالها في استعادة التماسك ، وهي شخصية « جاسم » . إنه أكبر الأبناء ، يعمل في وظيفة عسكرية تبعث آمال الأسرة ، ويصبح - بسببها - مؤهلاً لانقاذ وضعها الاجتماعي . بل إن « سارة » وهي أكثر من يواجه شقاء البيت تراه مثلها الأعلى حين تقول له : « أنا أتمنى أني أكون إنثى » . وترى فيه خلاصها من الشقاء حين تقول : « إنثى أملي الوحيد في هـا البيت ، ماكو أحد يفهمنى إلا إنثى » .

ولكن رغم الصورة الخلاصية التي يتراءى فيها « جاسم » فإنه يجيب جميع الآمال ، فالوظيفة العسكرية باغراءاتها ، ومثالها العملي الناصع ، لاتصاحبها مواقف عملية ، وإنما تصاحبها أحلام جوفاء ، واحساس غامر بالضعف البشري . إنه يحلم ببناء قصر من الفرح لأسرته ، وخوض معارك شريفة ، وأمجاد عظيمة . ولكنه ما أن يرى خوف أمه عليه حتى يقر لها بأن ذلك مجرد كلام في الهواء . وما أن تظهر هذه الأم خوفها من الموت ، بسبب مرضها ، حتى يرتد إلى حالة من الضعف ، والضيق .

إن شخصية تجابه قسوة الواقع بهذا الضعف إنما تكون عاملاً في إثارة قلق الأسرة ، ومضاعفة مخاوفها ، بعد أن كانت تنظر إليه عاملاً في خلاصها . بل إنها تسوِّغ حتمية انهيار الأسرة بضعفها البشري ، وظلامها الداخلي . وتكون أقسى ضحاياها لأن « جاسم » وقف عاجزاً أمام انقاذ نفسه ، وليس انقاذ الأسرة فحسب . فبدلاً من أن يواجه الواقع المفروض عليه من أب متزمت ، يعارض زواجه من الفتاة التي أحبها ، ويلجأ إلى عزلة يائسة مع ظلال الأيام وذكريات الماضي ، المتبقية مع بقاء الظل ، والضوء في اللوحة الزيتية للفتاة ، التي يطيل

التأمل فيها باستمرار . وليس من شك في أن التخطيط السابق لغياب الملامح الحضارية ، والعقلانية عن شخصيات « الأسرة الضائعة » إنما هو اتجاهه إلى القول : بأن حتمية الضياع ، والتفكك الذي يحمل مصير الأسرة نحو الانهيار ، بعد مجيء ثروة النفط الهائلة ، إنما هو بسبب غياب تلك الملامح ، وافتقار المجتمع الكويتي إليها افتقاراً شديداً .

أما الاتجاه الثاني الذي تخاطب به هذه المسرحية ردود فعل التغير فهو انحراف الاستجابة لمشكلة « الهوية الثقافية » . فقد فاجأت الحضارة المادية للنفط مجتمعا جامدا لا عقلانيا . أفقدته صواب الاستجابة وقدرة التكيف : وفي المسرحية عبارة ترد على لسان إحدى شخصياتها تقول : « وإحنا مقلوبين عذلين . . وإحنا عذلين مقلوبين » . وتعني هذه العبارة أن معدل التغير الذي جابهته الأسرة يضاهي انقلاب السوية الطبيعية ، وتبدل الأوضاع رأسا على عقب . وليس في هذه الصورة انحياز لتحويل النتائج البالغة الشذوذ ، بقدر ما فيها من المغزى الدرامي الحاد ، المدفوع بدينامية الفترة اللامعيارية ، التي يمر بها المجتمع الكويتي .

وقد صاغت مسرحية الأسرة الضائعة « فكرة الاستجابة لتلك الفترة بأسلوب لا يبحث عن الحلول ، بقدر ما يبحث عن نسغ المشكلة في حركة المجتمع ، فهي تبرز مظاهر الاستجابة للهوية الثقافية في صورة الانقسام الحاد ، بين أفراد الأسرة ، الذي عبرت عنه المسرحية على لسان الأبْن العايب « عبدالله » ، بقوله لأخيه « جاسم » :

« آنا بسألك ؟ هل آنا أفهم أبوي ؟ أو هل آنا أفهم أمي أو أمي تفهمني ؟ هل آنا أفهم إختي أو إختي تفهمني ؟ هل آنا أفهمك أو انت تفهمني ؟ لا بتاتا . . ما أحد فينا يفهم الثاني . . . إحنا مثل الغرفة اللي لها أربع أركان كل واحد منزوي في ركن ولازم الصمت » .<sup>(١)</sup> .

---

(١) الأسرة الضائعة . مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٦٣ . ص ٢٠

ويتجسد هذا الانقسام في المسرحية بانشغال كل عضو في الأسرة بمشكلته ،  
ونأيه عن التفاهم مع مشكلة غيره . « سارة » تعاني الجهل ، وتزمت الأب .  
فلايستجيب لمشكلتها أحد . بل إنها تشعر بمزيد من العزلة والضعف بسبب  
المواقف السلبية من حولها . إن « جاسا » معزول عنها بمشكلته الخاصة ، التي  
يتجرع فيها ضياع أحلامه . و« عبدالله » معزول عنها ، بتمزقه وكثرة صدماته مع  
والده ، والأم معزولة عنها بالتماهي في سلطة الأب .

ولا تتمكن الثروة التي يزداد حظ الأسرة منها من حلّ مظاهر الانقسام ، وعدم  
التفاهم ، بل تتوغل بها إلى حدّ المواقف الميلودرامية . وفي ذلك اتجاه للقول : بأن  
التغير الاقتصادي أوقع جيل الأبناء ( وهم يمثلون ايدولوجية البرجوازية الصغيرة  
أو المعارضة ) في مجاهة لم يستطع الخروج منها معافي ، لأنه يتحمّل من جرائها  
الارهاق والقلق ، في حين يستأثر جيل الآباء ( وغالبا ما يمثلون ايدولوجية  
البرجوازية التجارية أو القبلية ) بقطف الثمار الأولى للتغير الاقتصادي . فقد  
سيطر الأب على ثروة الأسرة ، وتحكم في توجيهها دون اقرار بحق الزوجة  
والأولاد . واستجاب لميوله ، ورغباته السهلة . فهجر الزوجة الأولى ، وقطع  
صلته بالماضي ، وتزوج من فتاة لبنانية جميلة ، أرغمت على الزواج منه طمعا في  
ثروته . بيد أن كل ذلك لا يخرج عن كونه امعانا في الفردية ، واستجابة غير سوية  
للتغير . وليس أدل على ذلك من أن الكاتب يجعل النمط البالغ من الحياة المادية  
الباذخة ، بمثابة التفسير الحقيقي لعبارته القائلة على لسان « جاسم » : « إحنّا  
نكمّل نقصنا المعنوي بشيْ مادّي » . ومغزى هذه العبارة يشير بوضوح إلى أن  
سلوك الأب هو الصورة البالغة القسوة لانحراف الاستجابة ، وهو خلاصة  
الحكم على جيل كامل ينحدر منه . يقع فريسة لفراغ حضاري ممض ، واكتناز  
مادي أجوف .

إن مسرحية « الأسرة الضائعة » توحى بأن التغير الاقتصادي في الكويت دخل  
على الأسرة بممارسة قهرية غير مباشرة ، لأنه لم ينقذ وضع الأسرة من تخلفها بل  
إنه أقصّ مضجعا كان آمنا قبل التغير . وليس أبلغ في التعبير عن المشكلة

الاجتماعية التي أحدثها ذلك التغير من تلك الصورة التي يصف فيها الكاتب الأسرة بعد ثرائها : « إحنًا مِثْلُ دِرْوَازَةِ الْجَهْرَةِ . . . »<sup>(١)</sup> حوالها الأشياء جميلة لكنّها في أعماقها قَدِيمَةٌ » . وهذه الصورة امتداد للرؤية السابقة المحمولة بالادانة الشديدة لحركة التحديث الاقتصادي للأسرة . لأنها خلقت طبقة اجتماعية لاهثة وراء وسائل الإثراء السهلة ، ومتكالبه على قشور التطور ، في اشباع ميولها الفردية والغريزية ، على حساب التفريط في قيم التكاتف والتساند الاجتماعي .

ورغم ما في هذه الرؤية من ملامح المثل الواقعي الموضوعي ، إلا أن معالجتها الدرامية لم تنج من تفاوت التركيز المسرحي ، فقد تبدد الكثير من آثار هذا التركيز الممكن فوق المتسع الزمني العريض ، بين الأحداث والمواقف . وفضلا عن هذا المتسع ، هناك مصدر آخر لذلك التفاوت ، وهو إعادة الصياغة التي فرضها المخرج صقر الرشود على النص الأصلي للمسرحية . ويمكن ملاحظة مظاهر كثيرة لهذا المصدر ، نجدها في تفاوت لغة الحوار بين الجمل التصويرية الموحية التي تميزت بها مسرحيات الرشود ، وبين جمل الحوار العادي التي تميزت بها مسرحيات عبدالعزيز السريع ، ونجدها في إحاطة الضحية «جاسم» بعزلة قريبة الشبه من العزلة ، التي أحاطت « منيرة » في « المخلب الكبير » . فقد توزعت ملامح هزيمته بين تأمل اللوحة الزيتية للفتاة التي أحبها ، وبين التمثال الصغير الذي كسرت قدمه . فأصبح هذا المشهد ، نواة لذلك المشهد التعبيري ، البازغ بضغوط الوسائل الخارجية ، التي توزعت فيه مشاعر « منيرة » بين اللوحة الزيتية للقط ، وبين الطير المحبوس في القفص .

ومن مظاهر صياغة المخرج صقر الرشود ، التي استدعت تفاوت التركيز المسرحي ، إشباع حوار بعض الشخصيات كـ « عبدالله » ، و« سارة » بمشاعر حادة ، دون غيرها ، لأنه يفترض منها التبرم المتوقع أكثر من غيرها . وأخيراً فإن

---

( ١ ) « دروازة الجهرة » بوابة كبيرة للسور الذي كان يحيط بمدينة الكويت القديمة ، وقد هدم السور بعد إعادة تخطيط الكويت ، وأبقيت البوابة كالأثر التاريخي ، وسط سوارع جديدة تزيئها الأشجار .



من مظاهر صياغة الرشود لهذه المسرحية ، أنه لم يرجع انهيار الأسرة ، وضياعا ، لحركة التثمين وحدها ، وإنما أبرز إلى جانب العامل الاقتصادي المفاجيء ، عوامل أخرى ، وجدناها في تصوير تحلّف الأسرة ، وجود تقاليدها ، وتحكم السلطة الأبوية فيها . وتوطئة التغير للأسرة بمثل هذه العوامل هي أساس الاختلاف بين الرؤية التي تستدعيها إعادة صياغة صقر الرشود للأسرة الضائعة ، وبين إعادة صياغتها على يد كاتبها الأصلي عبدالعزيز السريّ عام ١٩٦٩ تحت اسم « فلوس ونفوس » .<sup>(١)</sup>

وتختلف مسرحية « فلوس ونفوس » التي عرضت في يونيو ١٩٧٠ بإخراج صالح الحمدان ، عن إعادة الصياغة التي فرضها صقر الرشود في المسرحية السابقة ، رغم أن المسرحيتين تنطلقان من النص الأصلي للأسرة الضائعة ، الذي قدمه عبدالعزيز السريّ ، كما سبقت الإشارة لذلك من قبل . وجوهر هذا الاختلاف يقع في صميم الرؤية الموضوعية للأسرة الفوقية والتحتية ، نجدها في « فلوس ونفوس » أمام تغيّر مرهق ينبعث لها من تبدل المستوى الاقتصادي في معيشتها .

وبينا كانت « الأسرة الضائعة » تواجه بذور التفكك ، قبل مفاجأة الثروة ، نجدها في هذه المسرحية عكس ذلك تماما . ففي الفصل الأول تعيش الأسرة في أجواء تقليدية يسيطر عليها القدم ، والرياسة ، والفقر ، دون أن يخلخل ذلك من تماسكها . ويرسم عبدالعزيز السريّ صورة بالغة لفقر الأسرة توازي الصورة البالغة لما هي عليه من تسائد . فالأب « بوعبدالله » يعمل « فراشا » ، ويعول زوجته وأبناءه ، ويشكو حالة شديدة من الفقر ، والغبن . فقد تجاوزته قوانين تثمين الأراضي ، بينما شملت غيره بالغبى . ورغم ذلك فإنه يعطف على زوجته ، وأولاده ، ويصرّ على ضرورة تلبية حاجاتهم ، أما « الأم » فنعكس مثالا صافيا للزوجة الحريصة على دعم تماسك الأسرة ، والإخلاص للزوج في محنته .

---

( ١ ) كانت مسرحية « فلوس ونفوس » باسم « التثمين » ولكن الرقابة اعترضت على هذه التسمية ، فأقر لها الكاتب العنوان المذكور وهو « فلوس ونفوس » .

فلا تستسلم لأغراءات أخيها الثري ، الذي جاء يستغل العطف عليها من أجل شراء بيت زوجها ، والاستئثار بالثمين ، بل إن هذه الزوجة تقف إلى جانب زوجها في خلافة مع أخيها ، إلى أن يأتي الطارق حاملا إلى الأسرة بشري « الثمين » .

ولكن هل حافظت الأسرة على تماسكها ، بعد خضوعها للتحديث الاقتصادي ( ثمين الأراضي ) ، وانتقالها إلى الثراء . هنا تقع المفارقة الدرامية الحادة التي يشتقها الكاتب من حركة المجتمع الكويتي ، ومن مثَل موضوعي اجتماعي ، واضح الملامح . فالأسرة في أي مجتمع من شأنها أن تتعرض لقلق شديد من جراء اقتحام النمط الاقتصادي الحديث ، بأفكاره ، وأدواته التكنولوجية . ومن حيث الوجهة السوسولوجية فإن النظرة الوظيفية تقر بأن النموذج السابق من التغير يؤدي إلى تفكك الأسرة وفقدانها لوظائفها الأساسية . وهو ما نجد له صدى واضحا في الأسرة المتغيرة التي تصورها مسرحية « فلوس ونفوس » . فبعد أن كانت وحدة طبيعية ، ونفسية متكاملة ، يؤدي فيها كل عضو دوره استجابة للحاجات الاقتصادية ، نجدها بعد « الثمين » تفقد تلك الوحدة ، وتتجه نحو التحلل ، والانحيار ، والانشقاق إلى أكثر من اتجاه .

إن الزوج يفقد دوره المتساند مع زوجته بعد أن بدلت الثروة أخلاقه ، ومعاييره . لقد خلع ثوب « الفراش » وأسمال الفقر ، وليس ثياب الغنى ، وقناع الانتهازية اللاهثة وراء الثروة ، المفرطة في اشباع الميول الفردية . ومن الطبيعي حينئذ أن تنحل روابط الماضي وقيمه . فقد كان يؤمن بأن قيمة الإنسان بما يحققه من نجاح في التعليم ، يتقن به قسوة الأيام . أما الآن فإن قيمة جميع الأشياء ترتبط بالمادة ( الثروة ) . ولذا يقف معترضا على سفر ابنه « عبدالله » للخارج من أجل اتمام الدراسة . وهو الذي كان يحرضه عليها .

أما تقتير الماضي ، وحرمانه فقد تحوّل إلى انكباب ، لتحقيق مطالب اللذة الفردية . فالزوجة التي جمّلت فقره الماضي ، باتت مثارا لاشمئزازه ، وتتغلب فرديته نحوها على قيد التساندد معها ، فيقرر الزواج ، من فتاة لبنانية .

وإذن فإن التغير الذي يرجعُ أصداءه القوية في الأسرة ، يَحُلُّ بالدور الوظيفي للزوج . والاختلال هذ الدور المصحوب بالتغير السابق . من شأنه أن يوزع في أركان الأسرة أدواراً جديدة من التكيف ، أو الرفض ، أو التقبل . وتقوم الزوجة - في هذا السياق - بتمثيل مظاهر الارهاق الشديدة لدور التكيف مع الواقع الجديد ، الذي فرضته الثروة . فهي ترتدي الملابس الحديثة ارضاءً لمطالب الزوج ، واخلاصاً لمجاراته ، ولكنها لاتدرك بأن هذه الملابس تلغى ملابسها التقليدية القديمة ، بل إنها تزواج بين المظهرين على نحو يجلب لها سخرية الزوج .

وحين يقرر الأب الزواج من امرأة ثانية ، لاتملك الزوجة دفعا لموقفه ، كما لا تملك قدرة على تحقيق حياة مستقلة بالطلاق منه ، لأنها لاتزال مدفوعة بتحقيق دور الأم في الأسرة من أجل تلبية حاجة الأبناء . ولذا تعلق آمالها على الابن الأكبر « عبدالله » الذي يعود في الفصل الثالث ، منهاياً دراسته بالخارج ، مصحوباً بـزوجة أجنبية ، ولكنه بدلا من أن يخلص أمه من ظلم الأب ، يكون المتقبل لوضعها الجديد .

ويمثل هذا الابن دور التقبل على أكمل وجه ، فقد أخفى أمر زواجه عن أمه ، بينما أظهره لأبيه . ويقف مناصرا الأب الذي يقرر اخراج الأم من البيت ، كي يستفيد من بيعه ، متقبلاً بهذا الموقف عودة أمه لواقع غير محتمل مع شريكها في زوجها ، ومتذرعاً بمبدأ : « هَذِي طَبِيعَةُ الْأَشْيَاء » ، ورافعاً شعار « إِنْخِذْ مَا تَيْسَّرُ وَخَلِّ مَا يَعْسُرُ » بعد أن وجد أباه هو الأقوى ، لأن الثروة معه ، والدين معه ، والقضاء معه في كل ما فرضه على الأسرة من تغير .

أما الابن الأصغر « سالم » فيقوم برفض ما يحدث لأمه من اجحاف . ولم يكن متوقعا منه هذا الدور ، لصغر سنه . ولذا كان موقفه مباغتا للجميع . فقد رفض الخروج من البيت مع أمه متحدياً أباه وخاله ، وقاد المسرحية إلى نهاية صعبة ودقيقة . ففي الوقت الذي شكلت حتمية تغير الأسرة مضمونا لاتنتصر المنطق الأبوي - الطبقي الجديد ، تظل ذات الحتمية نذيرا بمضمون ذى حساسية

مغايرة ، نجدها في المؤشر المسرحي بليغ الدلالة لخاصة المسرحية . فقد وقفت الأم ، واحتضنت ابنها « سالم » بقوة ، بينما تركزت حزمة من الضوء حول رأسها ، موحية بما في موقفها من اشعاع ، في الوقت الذي غمر الآخرين الظلام .

إن مثل هذه الخاصة المفتوحة ، تنبض بحركة الصراع الاجتماعي المدفوعة بآثار التحديث الاقتصادي للأسرة ، فالطبقة البرجوازية التجارية ، التي خلقها هذا التحديث ، وانتصر لفرديتها ، وانتهازيتها ، وتماهيها مع قيم الدين ، وعادات المجتمع ، لا تمثل الضرورة النهائية ، أو المعطى الأوحد للتغير ، لأن الاستجابة البشرية في أي مجتمع متغير ، تتوغل في حدود كثيرة ، ومعطيات جمّة ، وهو ما ينطلق منه المثل الموضوعي في مسرحية « فلوس ونفوس » لأنها لم تسلم بمنطق : « هذه طبيعة الأشياء » ، أو « أخذ ما اتخذ » وإنما أقرّت ملامح المستقبل ، وأنبأت بمواقف تنبئ هي الأخرى بالتغير ، كما نستوحي ذلك من مباحثة « سالم » المتحدة للجميع ، ومن المناهضة العقلانية لحقوق الأم التي تبناها « جاسم » زوج البنت « سارة » .

والموقف الدينامي المحكم الذي تنتهي إليه هذه المسرحية ، إنما هو بمشابة الضرورة الموضوعية لبنيتها الدرامية المحكمة . فالعقدة تعتمد على خيال ينطلق من أسباب ، ومسببات التغير الاقتصادي ، الذي اجتاحت الهيكل الاجتماعي للأسرة في الكويت ، بيد أن هذا الخيال يخضع لتخطيط الدراما الاجتماعية الذي يجعل العقدة لبوساً للمشكلة الاجتماعية المركزة ، والمواقف التي يمكن أن تنتزع منها ، وليست لبوساً لتفاصيل المشكلة ، أو تفريعاتها المضلّلة ، كما حدث في مسرحية « الأسرة الضائعة » ، عندما لم تحقق العقدة الدرامية فيها وحدة التركيز المسرحي ، حول الشخصيات والمواقف المنبعثة من حتمية التغير .

إن ما تحقّقه « فلوس ونفوس » ، لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي هو نموذجيتها الدرامية لاستجابة المجتمع للتغير ، ومسرحتها لأوجه المجابهة ، بين الماضي . ( الأم » ، والراهن ( الأب ) . والمستقبل « سالم » .

وابقائها لحتمية هذه الأوجه جميعا . فهي ذات متسع دينامي يقبل الماضي ويرفضه ، ويقبل التغير ويرفضه أيضا . وهذا اتجاه تستقل به الدراما الاجتماعية عند عبدالعزيز السريّج ، وخاصة في مسرحيته السابقة . ويختلف فيه عن الاتجاه الذي رسمته مسرحية « الأسرة الضائعة » ، لأن هذه المسرحية انطلقت من رفض الماضي ، والارتهان بالتغير ، رغم ما يستدعيه ردود فعل مفاجئة .

وهناك مسرحيتان نرى ضرورة دراستهما في هذا السياق ، لأنها تتوغلان بالاتجاهين السابقين نحو خصائص درامية ، تبلور النموذج الدرامي المتزع من حتمية التغير . الأولى مسرحية « عشت وشت » لسعد الفرج ، وهي امتداد لمجابهة التغير في مسرحية « الأسرة الضائعة » والثانية « هدامة » لمهدي الصايغ ، وهي امتداد لمجابهة التغير في مسرحية « فلوس ونفوس » . وقد عرضت المسرحية الأولى باخراج حسين الصالح الحداد في ديسمبر ١٩٦٤ . أي بعد عام واحد من عرض « الأسرة الضائعة » .

وسنفترض منذ البداية أن تتميز مسرحية « عشت وشت » عن سابقتها بجوانب كثيرة في نمذجتها الدرامية للتغير ، لأنها لم تنظر إلى حتمية تغير الأسرة في مجتمع مدني منقسم ، وإنما نظرت إلى هذه الحتمية في مجتمع ريفي ، يواجه انقسامًا حادًا بين الثبات والتغير . ولنا أن نقدر حدة هذا الانقسام من ادراكنا لطبيعة المجتمع الزراعي في الريف ، فهو مجتمع يتسم بالثبات الشديد ، ويقرّ مواضع الحياة بتقاليد راسخة ، وقيم مترسبة ، تساعد على تحقيق الاستجابة المتعقبة للثبات الطبيعي ، الذي يتصل به مع الأرض المزروعة . ومسرحية « عشت وشت » أول الأعمال المسرحية التي عاجلت الانقسام الدرامي في هذا المجتمع ، ورغم أنها المسرحية الثانية للكاتب بعد الملهاة الهزلية التي كتبها باسم « استارثوني وأنه حي » ، إلا أنها تدلّ على الكثير من ملامح النضج المسرحي ، وسمات الرؤية الواضحة لحركة التغير .

وينبغي ملاحظة أن التغير الذي تصوغه « عشت وشت » لا يستدعي انحراف الاستجابة ، ونزيف التمثيل المرضي ، كما في « الأسرة الضائعة »

و« فلوس ونفوس » ، وإنما يستدعي الحتمية العقلانية للتغير ، التي يعني استدعاؤها ، المجابهة بينها وبين النمط التقليدي الثابت في القرية الزراعية ، والتخلي عن جميع القيم ، والنظم التي يفترضها هذا النمط ، مهما كانت أثيرة ، وعزيزة . بما فيها من إلزام بالأشكال العرفية للتضامن الاقتصادي ، والتماسك الاجتماعي . ومسرحية « عشت وشفت » تمسرح ذلك الاستدعاء ، والتخلي ، من أجل تشييد عالم عقلاني ، يزداد فيه وعي الفرد بالقوانين العلمية للتطور . هذا ما تتمثله في أسرة « بوفلاح » ، التي كانت تستسلم لنمط متماسك من الحياة ، وتمارس نشاطا اقتصاديا تقليديا بزراعة قطعة من الأرض ، وتلتزم بقيم التساند ، والتضامن . ولكن لاتبث قواعد هذا النمط أن تحل ، تدريجيا بعد أن دخل التعليم القرية ، وشملها التحديث الاقتصادي « المدني » ، ( تميم الأراضي ) .

كان « بوفلاح » قد دفع ابنه « سالم » لتعلم القرآن تلبية للحاجة إلى الدين ، ولكن بعد سنوات عرفت القرية نظام المدارس الليلية فدخلها ابنه الأكبر « فلاح » وتعلم أفكارا جديدة غيرت مفاهيمه نحو الزواج ، وبسبب هذا التعليم أفاق « بوفلاح » ليجد نفسه محاطا بعزلة تامة عن ولديه وماجد في حياتهما من قيم وأفكار . لقد خلخل التعليم القواعد التي تعارف عليها الأب ، وأصبح هذا التعليم مضمونا للضرورة في الفعل الدرامي التي توظف لمجابهة حتمية التغير ، وتؤسس ومن ثم الجوهر المستمر في دراما الأسرة المتغيرة وهو الانقسام الدرامي المتطرف .

ويأتي العنصر الدرامي في الانقسام المتطرف بين رفض جمود الماضي ، وضرورة الارتهاق بعقلانية التغير ، أو التنكر كلية لهذه الضرورة ، وإبقاء الصلة بذلك الماضي . لقد تبرّم « بوفلاح » بالأفكار الجديدة ، التي يدخلها الولدان على الأسرة ، واعتبر قولها بأن الأرض تدور ، وأن المطر يسقط من بخار الماء ، وأن هناك أقمارا صناعية كفرا . . . وجنونا . . ولم يرض بالعادات الجديدة ، التي يريد لها ولدا . كما وقف معارضا تميم البيت ، أو إعادة بنائه ، لأنه أراد

البقاء للماضي ، والسلطة لمركزه الأبوي ، ومن ثمّ يزداد التطرف داخل الأسرة فهل تبقى مثالا للأسرة « الحموله » الأبوية التي يهيمن فيها «بوفلاح» بمعاييره ، على الأبن وزوجته « وضحة » ، وحفيده « حسين » . أم ينتصر أفرادها للنزعة الفردية ، ويستقلّ « فلاح » بالمثال الاجتماعي الفردي ، الذي يربطه بزوجته ، وابنه الصغير ؟

إن الانقسام حول هذين المثالين أعنف ما في مسرحية « عشت وشفت » من مظاهر الصدام والمجابهة ، فقد استجابت « وضحة » لمطالب الأب ، ودخلت معه في عزله اليائسة من التغير ، ولكنها تدفع ثمننا باهظا لذلك ، بعد أن وقفت موثّعة ، بين ما يرفضه « بوفلاح » وما يرفضه « فلاح » . فتجرعت الحيرة ، وتلقت التهديد بالطلاق ، فاضطرت من ثم مجازاة مطالب الزوج ، بذهاها للمدرسة الليلية ، وحاءت تطلب موافقة « بوفلاح » فكان رده عليها يحمل أبلغ معاني اليأس « أنا موافق . . إن لم يطعك الزمان فأطعه » .

وكما انعتقت الزوجة من السلطة التقليدية للأب ، ينعتق منها الحفيد « حسين » ، بعودته إلى المدرسة بعد أن أخرجه « بوفلاح » منها ، ومن ثم أصبح هذا « الجد » الذي استنكف من التغير ، بحزم شديد ، رمزا للاذعان الحتمي للتغير في نهاية المسرحية ، فقد دخل عليه « حسين » يقرأ في كتاب :

« الأرض تدور حول نفسها ، والأرض تدور حول الشمس . والمطر يتكون من بخار البحار والمحيطات » .  
فيرد عليه « بوفلاح » :

« نعم تدور . . وتدور غصبا عن جدك » . .

ولن نجد في الدراما المحلية أبلغ في التعبير عن حتمية التغير في الأسرة ، كما نجدها في العبارة السابقة ، فقد جاءت ، لا لتقرّ بدوران الأرض ، وإنما لتقرّ بكل ما اقتحم الأسرة من تغيّر . فهي اعتراف بعدم الثبات ، وتسليم بعدم الرجوع إلى الماضي ، واذعان لعقلانية شاملة . وتتناغم جميع هذه المعاني مع كون العبارة التي أطلقها « بوفلاح » خلاصة لضرورة التحول في البنية الدرامية .

وترتكز ضرورة التحول في مسرحية « عشت وشففت » على مجموعة من الخصائص الدرامية ، التي تميّزت بها في تجسيد القبول بحتمية التغير . ومن هذه الخصائص دقة الصورة التضامنة في الماضي ، لأن الكاتب يربط هذا الماضي بمجموعة من أشكال التعاون ، والتبادل التي تقوم بوظيفة المحافظة على تماسك الوحدة الإقليمية . مثل نظام « المفازعة »<sup>(١)</sup> .

ولقد اتسعت الصورة الواقعية للقيم في المجتمع الزراعي . . . بتوظيف الطابع التسجيلي الذي استدعى رصد الكاتب لمجموعة من العادات المألوفة في ذلك المجتمع ، كاحترام الشديد لرب الأسرة ، والاعتماد عليه في اختيار القرينة ، والاستشفاء بقراءة القرآن ، واستعادة المنسيّ بشرب الماء ، ونحو ذلك من العادات ، والقيم التي تسجلها المسرحية للواقع الاجتماعي في القرية قبل التغير . ونعتقد أن دقة هذه الصورة التسجيلية عامل في تشخيص أجواء الانقسام ، والتحول . فقد جاءت المفاهيم ، والأفكار الجديدة المضادة لتلك الصورة لتجسم حجم الماضي من جهة ، وحجم الضرورة الجديدة من جهة أخرى .

ومن خصائص الحتمية الدرامية في مسرحية « عشت وشففت » عدم التشبث الرومانسي بالماضي ، أو الازدعان لصورته الأثيرة . فالكاتب لا يسوّغ البقاء للماضي ، رغم ما يميز به من قيم التضامن الاجتماعي . وبدل ذلك على رؤيته الواقعية للتغير ، لأنه لو أذعن لسلطة الماضي ، لما كان التحول الدرامي في منبج من التلبّد بالمشاعر الرومانسية ، التي تعرقل الشك في الماضي .

وقد أمكن لسعد الفرج أن يشكك في الماضي ، بتوظيف خاصية أخرى ، وهي الطابع الميلودرامي ، الذي يصاحب الصورة التسجيلية السابقة . فإذا كان ذلك الماضي ، يشرق بمظاهر التضامن ، فإنه يرزح على كاهل الأسرة بأثقال الشقاء

---

(١) يعرف مجتمع الخليج العربي قبل التغير الاقتصادي نظام « المفازعة » في حدود العلاقات القرابية ، أو القبلية ، أو الإقليمية ، أو علاقات الجوار ، وهي تعني المساهمة بالعمل لمن يحتاج إليه دون مقابل ، وبدافع الدخول في عملية التضامن



التي تبعث رائحة الموت . لقد انتحر العبد « مبروك » فرمى نفسه في « قليب » المزرعة المجاورة تخلصاً من بؤس العمل المستمر في الحقل . وتقرحت يدا « مطلق » من جبال « الدلو » حتى أكلت القطعة من يده ، وهو مستغرق في النوم ، بعد عمل كادح ، من أجل أبنائه ، وأبناء أخيه المتوفي . أما أسرة « بوفلاح » فإنها تواجه العمل في الحقل بشعور يائس ، يستبد بها إلى حد تفضيل الموت ، كما في العبارة التي يرددوها « فلاح » : إن الموت أرحم بنا من هذه الحياة . وكل هذه ملامح ميلودرامية تنحاز لضرورة التغير ، وإمكانية الشك في الماضي .

ونجد من بين خصائص التحول الدرامي في هذه المسرحية ، ذلك التركيز المقبول حول المفاهيم ، كما يفصح عنه الحوار الآتي :

فلاح : اليوم يتزوج الإنسان ليأتي لنفسه بشريكة حياة ، تشاركه أفراحه وأحزانه وتخفف عنه همومه ومشاكله .

ابو عبدالله : وزوجتك التي كنت تكثر من مدحها وتحدث عن فضائلها كل وقت ؟ . .

فلاح : نعم كانت زوجة مثالية . . أما الآن فقد تغير الوقت وتغيرت أنا . . وتغير كل شيء . . أما هي فما تغيرت بل بقيت كما هي . . «<sup>(١)</sup> .

ومن الواضح ، أن « فلاحا » في الحوار السابق يتبنى مفهوما جديدا حول الزواج ، يتناقض مع مفهوم ابن القرية ، فلم تعد الزوجة خادمة بيت ، وإنما شريكة حياة . وليس من شك في أن التحول في المفاهيم يقع في صميم قواعد

---

( ١ ) مسرحية عشت وشفت ، لسعد الفرج ، مطبعة حكومة الكويت ، بدون تاريخ ، ص ٥٦ . والكتاب يضم مسرحية أخرى للفرج هي « دقت الساعة » ، ونرجح صدوره عام ١٩٧٥ . وقد كتبت المسرحيتان وعرضتا باللهجة العامية ، ولكنها نُسرتا بعد تحويلهما إلى العربية الفصحى . واستدعى الكاتب لذلك جهدا لغويا من صديق له هو يحيى الكيلاني فوقع النص الفصحى في عيوب التقعر اللغوي ، والبيان المتكلف الذي أتى على التلقائية المسرحية في النص العامي . ولولا تعذر عثورنا على هذا النص لما استخدمنا شواهد من النص الفصحى المنشور .

الدراما الاجتماعية الحديثة ، لأنه ينتزع لها عالم الأفكار ، ويخطط فيها بنية الأفعال الدرامية ، ومن ثم فإن ذلك التحول ، بمثابة المضمون للفكر ، والذريعة للفعل ، والدافع للحركة بأسرها في دراما الأسرة المتغيرة ، كما أفصحت عن ذلك مسرحية « عشت وشفت » .

وإذا كانت المسرحية السابقة قد أحالت ضرورة التغير ، أو حتميته التي بدأت بها مسرحية « الأسرة الضائعة » إلى ارتهان عقلائي بذات الضرورة ، فإن مسرحية « هدامة » لمهدي الصايغ ، تحيل الرؤية النقدية للتغير التي وجدنا ملامح منها في مسرحية « فلوس ونفوس » إلى نهج عقلائي لا يكتفي بمجرد الرفض ، وإنما يتخطى ذلك إلى الثورة . -

ففي « هدامة » نجد حساسية الانقسام الدرامي بين الماضي والتغير ، مضمونا منغمسا في حساسية الانقسام الطبقي ، وكلا الانقسامين معطى جوهرى لقوانين التحديث الاقتصادي ( تامين الأراضي ) ، فقد خلقت هذه القوانين هوة طبقية سحيقة بين الأخوين « بوناصر » ، و« بوصقر » ، لأنها أتاحت فرصا غير متساوية بينهما ، بحيث شملت الأول « بوناصر » ، فجعلته يستغل ضعف أخيه ، ويسرق ثروة الثمين ، ليتركه في بيت قديم متهدم . وبينما جعلت الثروة « بوناصر » نموذجا للانتهازية ، والاستغلال ، والشراسة ، جعل الغبن والبخس اللذين لحقا بـ « بوصقر » منه نموذجا مستكينا ، يستجير بالماضي ، ويستمد منه صمودا مهزوما . فقد ذهب منه كل شيء ، ولم يبق سوى البيت القديم ، المتداعي الذي يجمع الكاتب بداخله رموز المجتمع الكويتي ، واتجاهاته الحضارية . إن هذا المجتمع قديم متداعٍ كهذا البيت ، رغم ضربات التحديث الاقتصادي ، التي تجلجل بها القوانين الجديدة . فهو صورة قديمة آيلة للسقوط ، ولكنه مستودع الثروة الهائلة . ولا أحد يستدل على ذلك سوى « بوناصر » ، الذي اكتشف أن البيت يقع في خارطة الثمين . ولذا يقول : بأنه « يَسْوِي وَزْنَهُ ذَهَبٌ » . ومن ثم يسعى مرة أخرى لاستغلال أخيه ، وشرء البيت ، كي يستأثر دونه بالثروة ، وينتهاز فرصتها القادمة . وبينما يرفض الأب

« بوصقر » بيع البيت لأخيه ، يعرضه للبيع على الآخرين ، دون أن يشتره أحد .

ويمكن الكاتب من أن يجعل جميع الشخصيات مرتبطة بالبيت القديم في علاقة تحكم بمصيرها ، وترسم مستقبلها .<sup>(١)</sup> . فالابن الأكبر « صقر » حالم بالثراء ، لا يؤمن بالعمل والانتاج ، وإنما ينتظر هبوط الثروة ، فيخلد إلى النوم طوال مشاهد المسرحية ، وحين تتراءى له فرصة سهلة للحصول على المال ، يسعى إليها ، فيتآمر مع عمه من أجل اقناع والده ببيع البيت . فهو نموذج لبلادة المطلب المادي اللاعقلاني . أما الابن الأصغر « سعود » فإنه نموذج لبقاعة المطلب الاجتماعي ، الذي لم تتحدد ملامحه بعد ، لأنه ينساق مع إرادة الأب المتعلق بالماضي ، فيقوم بترميم البيت المتداعي ، رغم أنه يعرف عدم الجدوى من ذلك ، وأقصى ما يفعله ، أن ينتظر معه بيع البيت ، لأن ذلك قد يعني انتهاء تبعيته ، فهو يرجو من أبيه البيع ، ويقول له ، متحرقا للعالم الخارجي : « مِشْتَهِي أَطْلَعُ . . آشوف الدنيا . . وَيُصِيرْ لِي رِبْعٌ . . » .

أما « موضى » ابنة « بوصقر » فتروعها حالة ضعف أبيها ، وتشمئز من بلادة أخيها صقر ، وتستنكف استغلال عمها ، فتتطلع نحو المستقبل ، الذي رسمه لها ابن عمها « ناصر » ، بعد أن ارتبطت بحبه ، واشتركت معه في أهدافه . ولذا لا تطلب بيع البيت إلا من أجل المستقبل ، كما تقول : « فِكْرِيْنَا إِنْسَ الْمَاضِي عِلْشَانُ الْمُسْتَقْبَلِ . . » .

وأهم ما في مسرحية « هذامة » روائح المستقبل العقلاني ، التي لا تحبوقدتها في مجتمع البيت المتداعي . ولا يرتهن هذا المستقبل بظهور طبقة اجتماعية ، أو بثورتها على الاستلاب ، وإنما يرتهن بقدرة التركيبة الاجتماعية الراهنة في المجتمع الكويتي على تخطي الانتهازية واللاعقلانية ، في هذه المرحلة اللامتنتجة . هذا ما تستنبطه شخصية « ناصر » ابن العم الذي انسلخ عن ثروة أبيه ، واغراءاتها

---

( ١ ) لعل ذلك يذكرنا بمسرحية ستان الكرز لانطون تشيخوف ، حيث يكون الوجود الدرامي لكل شخصية فيها مرتبطا بفعل واحد ، وهو انقاذ ستان الكرز .

الميسورة ، ولجأ إلى بيت عمه « بوصقر » ، ليعمل من أجل انتاج علمي ، واختراع يحقق به أهداف الجموع الكبيرة . فهو ينحدر من ذات الطبقة المستغلة التي استفادت وحدها من ثروة الثمين ، وخلدت للراحة ، وعدم الانتاج ، بعد أن أصبحت التجارة العقارية وسيلتها في ثراء سهل ، لا تحل له . ولكنه رغم ذلك لا يتبنى ايديولوجية هذه الطبقة ، ولا يقرّ بالانتماء إليها ، وإنما يقرّ بالانتماء للبيت القديم المتداعي ، الذي لجأ إليه . فهو إذن رمز لدينامية التخطي والتجاوز في حركة القوى الاجتماعية .

ولابأس بهذا المثال الموضوعي في تحديد المستقبل العقلاني ، كما تدل عليه الدينامية البانية لشخصية « ناصر » ، لأنه ينتهي إلى نوع من الخلاص للمجتمع الكويتي ، المتمثل في ذلك البيت القديم . ففي نهاية المسرحية يتمكن العم « بوناصر » من التآمر على أخيه « بوصقر » ، وشراء البيت عن طريق وسطاء بينه وبين أخيه . فيقع البيت الذي يساوي وِزْنَهُ ذَهَبٌ في قبضة « بوناصر » ، القادر على السيطرة ، والاستغلال ، والانتهازية . بيد أن مصائر من في البيت لاتقع في هذه القبضة ، أو تنتهي مع هذه الإرادة . حقا لقد تلاءمت أحلام « صقر » مع أهداف عمّه . ولكن تظل حركة المجتمع حبلً بارادات جديدة تتمثل في خلاصين : الأول خلاص نكوّصي ، يتمثل في عملية الاحتفاء بالماضي ، والاندماج فيه إلى حدّ الرضا الكامل بمصير الانهيار ، الواقع عليه ، كما فعل الأب « بوصقر » الذي جلجل صوته في خاتمة المسرحية برفض البيع المتآمر عليه ، وتشبث بصمود ناكص يشبه الانتحار . فقد أخذ يهز أركان البيت القديم ، ويستدعي انهياره ويتقبل سقوط التراب ، والاحجار ، وأشتداد أصوات التداعي ، إلى أن يظلم المسرح ، مع علوّ صرخته المطالبة بخروج الجميع من البيت .

ويقابل الكاتب بين ذلك الخلاص النكوّصي الذي لا يتسّر على الرغبة الأتانية الهادمة ، وبين الخلاص العقلاني الثاني الذي يضع البديل الواضح للإرادة الانتهازية عند « بوناصر » ، والإرادة الهادمة عند « بوصقر » . ونجد هذا

الخلاص في الطريق الذي رسمه « ناصر » متحررا فيه من جهود الماضي ،  
ولاعقلانية الحاضر . إنه ، ما إن يتم البيع المتآمر على البيت القديم حتى يسك  
« ناصر » بخرائطه ، وأدواته الميكانيكية التي يعمل بها من أجل انتاج علمي .  
ويقرر الخروج من البيت ليرتاد الطريق الطويل .

ولا يقف « ناصر » وحده مع هذا الاختيار العقلاني ، وإنما تقف « موضى »  
متشبثة بهذا الاختيار ، لتخرج معه قائلة : « عَقْلِي معاك » . وقد كانت تقول له  
فيما مضى : « قلبي معاك » . وحتى الابن الأصغر « سعود » يطلب هذا  
الاختيار ، فيركض نحو « ناصر » ، و« موضى » ، ممسكا بكتبه المدرسية قائلا  
لأبيه :

خَلَنِي أَطْلَع آثِمٌ هَوَا جُدِيدٌ . . آشُوف حَيَاة جَدِيدَة . . أَبِي آسَمَعُ مَكَائِنُ  
تَشْتِغِلُ ، وَنَاسٍ يَنْضَحُ مِنْهُمْ الْعَرَقُ . . نَاسٍ يُدَبِّينُهُمْ تَشْتَغِلُ قُلُوبُهُمْ عَامِرَة  
بِالْخَيْرِ . . هِذْنِي . . هِذْنِي . . <sup>(١)</sup>

وإذن فإن هؤلاء الثلاثة يمثلون خلاصا عقلانيا ، إن لم تستقم ملاحمه كاملة في  
المجتمع الكويتي الراهن ، فإن احتمالاته القادمة في الوعي الاجتماعي المتولد من  
ضغوط الحركة الديمقراطية ، تلهب ذلك المجتمع ، بضرورة أن تستمد القوى  
الاجتماعية خلاصها العقلاني بنهج عملي ، يصرف كل الجهد في العمل  
والانتاج . وهذا هو الهدف الواضح الذي يصاحب المعالجة الثورية لواقع الأسرة  
المتغيرة في مسرحية « هذامة » ، ويميّزها عن معالجة عبدالعزيز السريع لذات  
الأسرة في « فلوس ونفوس » .

لقد انتهت « هذامة » برفض التغير المجرد من مضمون الانتاجية ، لتحل

---

( ١ ) مسرحية « هذامة » لمهدي الصايغ ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٧٦ ، ص  
٢٠ . وهي من فصل واحد ، أخرجها صقر الرشود مع مسرحيتين قصيرتين تحت أسم  
« الواوي » عام ١٩٧٦ . وهذه المسرحية الثانية للكاتب بعد « التالي ما يلحق » . التي  
قدمتها فرقة المسرح الكويتي عام ١٩٧٤ . وعام ١٩٨١ قدم مسرح الخليج العربي مسرحية  
ثالثة للكاتب وهي « تنزيلات » بإخراج منصور المنصور .

مكانه البديل العقلاي . بينما انتهت « فلوس ونفوس » برفض أشكال الغبن التي فرضها التغير ، دون أن ترسم بديلا واضحا ، مقيمة رفضها على أساس الاكتفاء بتفجير المشكلة الناشبة في هيكل الأسرة . بل إن الضحية ( سالم مع أمه ) ظلت بين أنياب المشكلة في خاتمة المسرحية ، شاحخة ، أمام تبرير الواقع للغبن . ولا يعني ذلك تجريد « فلوس ونفوس » من ثورتها الاجتماعية ، فالتأثير الاجتماعي كما يقول بروتستين : « قلما يقترح بديلا محمدا لما يريد . . . لأن أساس ثورة الكاتب الاجتماعي أن يركز جهده على الإنسان ومجتمعه في صراعه مع المجتمع والحكومة والأسرة . »<sup>(١)</sup> .

ويعني لنا ذلك أن معيار المعالجة الثورية في دراما الأسرة المتغيرة ليس في بدائلها المقترحة ، بقدر ما هو في تجسيدها المسرحية للمشكلة ، وتشخيصها الدقيق للأسباب والمسببات ، ورؤيتها الجدلية لقوانين الفعل الدرامي المحتوم ، أو المحتمل ، في موازاتها لضرورات الواقع المتغير ، واحتمالاته الهائلة . وإذا صحّ افتراض كل ذلك ، فإن دراستنا للمسرحيات السابقة ، كشفت عن معالجة درامية من ذلك القليل . ولعلنا بعد ذلك كلّه نجد أبعادا جديدة لثورة الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي ، على الواقع ، واهابها بجلدته بمزيد من الضربات في دراستنا لبقية جهود عبدالعزيز السريع المسرحية في الفصل القادم .



---

( ١ ) روبرت بروتستين ، المسرح الثوري ، ترجمة عبدالحليم السلاوي . ص ٢٧ .

## الفصل الرابع

### الدرامي من الأرضية العادية والسيكولوجية للأسرة المتغيرة

لقد كان صقر الرشود هو التأثير الرومانسي الذي لم ينزعه أحد من الكتاب في ثورته على النظام التقليدي للأسرة والمجتمع . كما رأينا فيما مضى من هذه الدراسة . ولولا التقدم المنطقي لأفكار هذا الكاتب المتغيرة في قالب الدرامي ، لما عرفنا للرشود خدينا واقعيًا ، يقر في كتابته لمسرحيتي « الحاجز » ، و « الطين » فكرة الردع للنزعة المندفعة نحو التحرر الشامل ، والمثالية الأخلاقية ، التي كانت عليها شخصياته في أعماله المسرحية الأولى . ومع ذلك فإن هذا الخدين لم يستطع أن يخلص القالب الدرامي من ملامح الميلودراما ، أو أن ينزع قشور الفصاحة الفلسفية من أجل عمق سيكولوجي ، لاتضل فيه الأفكار ، ولا ينفطر فيه الاهتمام بالأفراد . وربما كانت شخصية المخرج في ثوب صقر الرشود أكثر تناغمًا مع هذا الخدين الواقعي ، وخاصة حين أخرج سلسلة من المسرحيات العربية كـ « على جناح التبريزي » لألفريد فرج ، و « حفلة على خازوق » ، و « عريس لبنات السلطان » لمحمود عبد الرحمن . وهي مسرحيات تميزت بتشخيص الواقع العربي ، مقروناً بتوظيف القالب الدرامي المتنوع من التراث .

وعلى الرغم من ذلك فإن الخدين الواقعي الذي كان يطل من آخر مسرحيات الرشود ، وهي « الحاجز » لا يتموضع في القالب المسرحي لدراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي إلا بجهود الأيدي الأصلية ، التي أسداها عبد العزيز السريع في عدد من أنصج أعماله المسرحية ، وهي « الجوع » و « عنده شهادة » و « لمن القرار الأخير » ، التي أعاد صياغتها في مسرحية « الدرجة الرابعة » .

وفي هذه الأعمال المسرحية يتخطى الكاتب ملامح الميلودراما الرومانسية التي دك صقر الرشود في أجوائها صرح النظام التقليدي للأسرة ، ويبدلها بالشكل

الواقعي الفصيح ، والوسائل السيكلوجية الصريحة ، رغم أن كلا من « السريع » و « الرشود » يلتقي حول مطلب عصري واحد ، يخلخل هيكل الأسرة . وهو الدعوة إلى الحرية الفردية . ورغم أنها يدعوان إلى ذلك من ردهة واحدة ، يتحرك في أركانها نموذج واحد للأسرة في مجتمع الخليج العربي ، وهو الذي يتمثل في النظام التقليدي لذات الأسرة ، التي ينتميان إليها ، ونعني بها الأسرة « المتصلة » أو « الحمولة » ذات الأصل القبلي . إنها ربيان لظروف ، وأهداف مشتركة ، خرجت بها حركة القوى الاجتماعية في الستينات ، واستطابت فيها المذاق الدستور الذي أقر في نوفمبر/ تشرين الثاني ١٩٦٢ .

وقد برهن صقر الرشود وعبد العزيز السريع على أنها ينتميان مباشرة إلى الحركة التقدمية في المجتمع ، فجاءت أعمالهما المسرحية بمهمة مزدوجة . فهي من جهة أولى تكشف المفارقة بين ما يكفله الدستور من الحريات ( كالحرية الشخصية ، وحرية الرأي ، وحرية الاعتقاد ) ، وبين ما يستلبه الواقع ، بمعاييره وأعرافه من تلك الحريات ، وهي من جهة ثانية تنضج الواقع من أجل خلق مواجهة عقلانية للتغير المضاد ، واستتباب المضمون الديمقراطي في قلب المجتمع ، وفي شبكة علاقاته الاجتماعية ، وفي كلتا الحالتين لاستتقيم المهمة التاريخية ، التي يلتزمان بها ، إلا باقرار المثل الأعلى للحرية الفردية .

والخط الذي تبتدعه أعمال عبد العزيز السريع المسرحية هو انتزاعها لأعمق المشكلات السيكلوجية ، التي يخلفها البحث عن المثل الأعلى للحرية الفردية من أبسط ظواهر الحياة العادية في مجتمع الأسرة ، ومسرحتها للأفكار الواقعية ، والعقيدة الثورية في أشد الأفعال المسرحية إحكاماً ، والتزاماً بشروط العقدة الدرامية . فالمسرحية عند هذا الكاتب تستمد مثالها الراقى بين الفردي ، والموضوعي . بين المرتن بالواقع ، والثائر عليه .

وتزود تلك المواجهة المتأرجحة كل واحدة من المسرحيات التي أشرنا إليها بسباق درامي مزدوج ، تعايش فيه وسائل الدراما السيكلوجية مع وسائل الدراما الواقعية أو الطبيعية ، وتتعانق فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ،



والعقدة . فكما يمد الاساس السيكولوجي والفكري الكاتب بالتمرد والثورة ، فإن العقدة الطبيعية أو « العادية » تمده بالرؤية الموضوعية . وكل ذلك لايعني تحول الاساس العقلي والسيكولوجي في دراما الأسرة المتغيرة ، بقدر ما يعني تأصيلها ، أو اشتقاقها لمزيد من الخصائص المسرحية الحديثة القادرة على التمثل العميق لحركة التغير .

ولعل من أبلغ مايدل على أن الخصائص الدرامية المستجدة في مسرحيات « الجوع » ، وعنده شهادة ، و « الدرجة الرابعة » ، خلاصة البحث الحيادي عن مبدأ الحرية الفردية ، والتعقب المتزن لحراكها القيمي في واقع الأسرة ، هو أن تلك الخصائص ماهي إلا توظيف درامي بالغ الحساسية لمشكلات التكيف الوظيفي مع متطلبات التغير الاجتماعي ، ومظاهر قلق الحراك القيمي ، التي اقتضت ظهور بنية جديدة للأسرة في مجتمع الكويت والخليج العربي . ويطلق على هذه الأسرة في البحث الاجتماعي « الأسرة الزوجية » أو « الأسرة النواة » .<sup>(١)</sup> التي تعبر عن أقرب المضامين إلى المثالية الفردية في تغير البنية الاجتماعية للأسرة .

وليس من الصعوبة أن ندرك بأن المسرحيات الثلاث سياق درامي متماسك للمعطيات الواقعية ، المتحققة مع ظهور تلك البنية الاجتماعية الجديدة . فالمسرحية الأولى « الجوع » تتعقب انبجاس المثل الفردي والإرادة المستقلة . والثانية « عنده شهادة » تتعقب التأسيس العقلاني ، وتقر المنطق العصري الجديد في رابطة الحب ، والتفاهم لقريبي الزواج . والثالثة « الدرجة الرابعة » امتحان لايمحو من الضراوة لمثل الأسرة النواتية ، واستبار يستفهم عن حقيقة بنيتها ، واستلهاهم يردع سيكولوجيتها المنعزلة . ولانشك في أن تعقب المعطيات المتحققة مع ظهور البنية الجديدة للأسرة ، هو الأرضية الاجتماعية الجديدة في مسرحيات عبد العزيز السريع ، ومن خلالها يحدد هذا الكاتب بخصائصه المسرحية ، التي

---

(١) الأسرة النواتية : هي البنية الحديثة للتركيبة للأسرة التي تقوم على دعم الإرادة الفردية بحصر تركيبها المصغرة في الزوجين وأبنائهما .

يتعايش فيها ماهو من عالم الأفكار مع ماهو من عالم الأفعال .

إن أول مسرحيات التعايش بين الخصائص المسرحية السابقة هي مسرحية « الجوع » التي أخرجها صقر الرشود في نوفمبر/تشرين الثاني ١٩٦٤ . وهي أول الأعمال المسرحية للكاتب بعد « الأسرة الضائعة » ورغم أنها تمثل بداية عهده بالكتابة المسرحية ، إلا أنها تمثل بازغ لمعظم خصائصه المسرحية التي استقر عليها في أغلب أعماله المسرحية ، فيما بعد . فهي كسائر هذه الأعمال تواجه الباحث بمداخل متعددة ، ومحيرة ، سببها تعايش أكثر من خاصية مسرحية ، جوهرية في بنيتها الدرامية . إنها تباغتتنا بتلك الأرضية العادية ، التي تجعلها وثيقة طبيعية لوسط اجتماعي ، غني بوجود اللحظة التاريخية . وتلجأ في نفس الوقت إلى وسائل الدراما السيكولوجية . وهي تبرز شأن الفكرة بدعوة إن تكن غير مكشوفة ، فهي تتوخى الإقناع بضرورة أن يتحرر مفهوم الزواج في الأسرة من جميع أشكال الوصاية ، التي تفرضها الأسرة الأبوية « المتصلة » . وتستخدم في نفس الوقت عقدة صريحة الاهتمام بالفعل المسرحي ، وكثيرة الإعداد له بالنمو . والحق أن الحيرة التي تسببها هذه المداخل ، لاتطول إذا أدركنا أن كلا منها يستمد وجوده من أجل غنى الآخر ، وأنها بمثابة الأوجه التي تسفر عن حقيقة أكثر وضوحاً . والمعالول التي تحفر للمشكلة العادية وجوداً اجتماعياً أكثر عمقاً . وكأن القاعدة التي تحرك خيال الكاتب وتحفز طاقته هي أن تتلازم كل الوسائل المسرحية من أجل وحدة التركيز الدرامي .

الأسرة المتغيرة (وهي تعني المجتمع المتغير) في هذه المسرحية تمثل واقعاً كاذباً ، يتشبث بالانتهازية والأنانية ، وعدم الثقة ، وأساليب التراضي ، والتواطؤ . واتهام الواقع بكل ذلك ، تجعله المثل الأقصى من الجوع إلى القيم المثالية . والكاتب لا يلجأ إلى الإغراب في شرح هذه الرؤية على المسرح ، وإنما يلجأ إلى الوجود العادي لشخصيتين بينهما امتداد ، وتضاد . لأنها خلاصة لمشكلة واحدة ، ومعطى لموقفين متناقضين ، لا يوازئهما سوى التناقض بين الواقع ، والمثالية العليا . والعقدة تربط هاتين الشخصيتين ، وهما « عبد

اللطيف » و « داود » بمنطق مقبول ، من أجل فعل مسرحي ، يبلور الفكرة النهائية في المسرحية . نجد « عبد اللطيف » في الفصل الأول قد ضرب على نفسه عزلة مثيرة للتساؤل ، وآلى على نفسه عدم التكلم مع أحد ولكن ما إن يرى « عبد اللطيف » حتى يرمي على كتفه باكياً ، مفصحاً له عن أسباب صمته . فقد أحب فتاة فقيرة ، بينما أراد له أبوه الزواج من ابنة عمه ، بحجة الحفاظ على ثروة العم المتوفى ، وعدم التفريط بها للغريب .

ورغم دلالات الاحتجاج التي تظهرها لهجة « عبد اللطيف » في ادانته للواقع الذي لا يحقق له المثال الأعلى في الحب إلا أنه يرغب في أن يكون إنساناً عادياً متراضياً ، لا إنساناً مثالياً متمرداً ، لأنه لا مكان للمثالية في واقعه ، حسب تعبيره القائل : « الأمثال أمامي كثيرة وكلها تؤكد لي أن الانسان المثالي ما يقدر إيعيش هنية » . . . وفي نهاية الأمر لا يكون « عبد اللطيف » ضحية للواقع المفروض عليه من الأب ، وإنما يكون ضحية لحيرته النفسية . ففي جوانبه يحمل جوعاً للاستقلال ، والحرية الفردية ، يعبر عنها بقوله : « آبي آتعب علشان مصلحة نفسي . . . آبي أنا آبحث وأصنع حياتي ومُستقبلي . . . ما آبي أَحَد يفكر عني . . » . ورغم هذا الجوع الشديد للإرادة الفردية إلا أنه يقع فريسة الضياع بين تحقيق مطالب هذه الإرادة ، ومطالب الواقع المفروض عليه .

ومشكلة « عبد اللطيف » التي تبدو هامشية بين تفاصيل العقدة المسرحية ، إنما هي خلاصة لمجمل التفاصيل التي يأتي عليها الفعل المسرحي بأكمله . إنها المسرحية ملخصة في إحدى شخصياتها الثانوية . ولذا فإن من الحق لنا أن نتساءل عن مدى قيمتها المسرحية في النص . إنها ليست مجرد استهلال بخلاصة مصغرة للعقدة ، وإنما هي مضمون لسؤالين : أحدهما دامن الالقاء ، يطرحه الكاتب مع هذه الشخصية منذ الفصل الأول لتوطئة الإجابة عليه بحساسية الشائر الاجتماعي . والسؤال هو ما الذي يجوع أفراد الأسرة ، ويغير مفاهيم الزواج بنيتها . . . ؟ وثانيهما مباشر تستنبطه شخصية عبد اللطيف في خاتمة الفصل الأول حين يقول : « هذي حياتي . . . حياة بسيطة وعادية ، وتُصير مع كثير من الناس

ما أعرف ليش أنا أتألم . . . هل أنا مجنون . . . ؟» .

وإذا كان السؤال الأول مدخلاً لعالم الأفكار ، الذي تشيده هذه المسرحية ، فإن سؤال عبد اللطيف هو المدخل لعالمها السيكولوجي . . . فما الذي يخفيه باطن الأرض العادية لمشكلة شاب يرغب على الزواج من أجل تحقيق المصلحة الفردية للآخرين ؟ سنجد الباطن السيكولوجي لمثل هذه المشكلة العادية في شخصية « داود » . وستكون هذه الشخصية الرابط الدرامي القوي ، بين العالم السيكولوجي ، والعالم الفكري . . . ويتحدد أكثر فإنها ستكون العاطفة في اللبوس الفكري للمسرحية . . . والفكر في اللبوس العاطفي . . . وهذا يعني إجابتها على تساؤلات الفصل الأول ، التي تسيطر عليها الحيرة ، والشك ، والارتباك بالواقع .

ورغم أن الفصل الأول ، لا يهدف لمشكلة بطل المسرحية « داود » بالأسلوب التقليدي ، الذي ينحون نحو التعريف بهذه الشخصية ، وتصوير وسطها الاجتماعي ، إلا أننا نعتقد أن قصة « عبد اللطيف » السابقة بمثابة توطئة خارجة عن المجرى العادي لمعظم التفاصيل التي ستحيط بمشكلة « داود » . فضلاً عن ذلك فإن الفصل الأول لا يخلو من إبراز الملامح الأولى للمثالية التي سيجنح بها « داود » في خاتمة المسرحية مثل دفاعه عن العامل العراقي المضطهد .

إن « داود » شخصية مفتونة بالقيم ، وستتحول هذا الافتتان ، عندما يخوض أعباء مشكلته ، إلى مثالية نائرة ، لا يستنكر الكاتب أي جزء منها . لقد اتسع سخطه السابق على جيل « بوسالم » ، وبات يسقطه على الأسرة ، التي يعيش فيها ، فهو - كسابقه عبد اللطيف - متهم بالجنون ، بعد أن أعاقته مشاكله عن مواصلة الدراسة ، ولكنه رغم ذلك شديد الطموح ، مفرط الحساسية ، يرتبط مع الواقع حوله بعلاقة متوترة . لأن معايير هذا الواقع لا تحقق له المثل العليا التي يرسمها لنفسه . فهو يجب فتاة ، تحول بعض العقبات دون زواجه منها ، رغم أن الأسرة تحيطه بالكثير من الضغوط النفسية والاجتماعية ، من أجل أن

يقدم على زواج لا إرادة له في اختياره . فالأب يطالبه بالزواج ، كي يفسح الطريق أمام زواج أخته « فاطمة » ، لأن التقاليد تقضي بالآلا تتزوج الأخت الصغرى قبل أخيها الأكبر .

ومن ناحية أخرى فإن « الأب » يربط زواج ابنه بضرب من الأنانية ، والمصلحة الخاصة ، فقد تزوج من امرأة صغيرة السن بعد وفاة « أم داود » ، ولم تنجب له سوى ولد يعاني المرض منذ طفولته . ولما كان رجلاً كبير السن ، فقد خاف على زوجته من ابنه الشاب ، وأراد أن يعزله عنها بتزويجه . وزوجة الأب « شريفة » تجد هي الأخرى مصلحتها في تزويج داود ، لأنها ترى في ذلك حماية لحقوقها ، وحقوق ابنها المريض من ميراث الأب . ولذا تكون اللاهثة أكثر من غيرها وراء زواج كل من داود ، وأخته فاطمة . وهكذا تتواطأ مصلحة الآخرين ( الأب - الزوجة - الأخت ) في دفع داود نحو زواج ، يرغمه على مصالحة زائفة مع الواقع .

والحق أن « داود » البطل المثالي ، لا يرضخ لهذه المصالحة إلا بدافع من المثالية التي يعتنقها ، ويزيل بها القناع عن الوجه الشاحب للقيم في مجتمعه . فليست ضغوط الأب ، ولا ضغوط زوجته ، هي التي تدفعه إلى زواج ، يهادن فيه إرادته الفردية ، وإنما هي ضغوط الأخت « فاطمة » ومواجهتها له بما يؤجج في داخله جذوة المثالية . فقد تقدم « عبد اللطيف » لخطبتها ، ليسد بالزواج منها جوعه السابق إلى الاستقلال والفردية . ولكن الأب يرفضه ، معلقاً موافقته بزواج داود أولاً . ويصبح هذا الزواج المطلوب من الجميع ، مفتاحاً لأبواب العزلة المغلفة على فاطمة .

ويمكن اعتبار مشهد المواجهة بين فاطمة وأخيها داود ، من أعمق المواقف الدرامية المحتدمة ، التي تحتشد فيها دوافع الفعل المسرحي ، رغم المشكلة العادية التي انفجرت منها . فقد طالبت أخاها في هذا المشهد بالتضحية ، والمثالية التي يعتنقها من أجل دفعه للزواج :

« داود : سُوفِي أَنَا مَاعِنْدِي إِسْتِعْدَادٌ أَصْبَحَ حَيَاتِي مَرَّةً ثَانِيَةً . . . يَكْفِيَنِي إِنِّي فَشَلْتُ بِدِرَاسَتِي وَطَلَعْتُ مِنَ الْمَدْرَسَةِ مَا أَبَى أَفْشَلَ بُزْوَاجِي . . . أَنَا مَا أَقْدَرُ أَصْحَى . . . حَتَّى لَوْ كَانَ عِلْشَانُكَ إِنْتِي . . . فَهَمَّتِي .

فاطمة : إِشْفَهْمْتُ . شَتَبْتَنِي أَفْهَمَ . . . أَنَا نَيْتُكَ . . . تَبَيَّنِي أَفْهَمَ إِنَّكَ مَاعِنْدَكَ رَجُولَةٌ . . . أَنَا اخْتِكَ . . . أَنَا عَرَضْتُكَ أَنَا إِذَا قَعَدْتُ مَا تَزَوَّجْتُ دَمَرْتُ حَيَاتُكَ وَلَعَبْتُ بِشَرِّفِكَ . .

داوود : بَسَّ بِالْعِينَةِ .

فاطمة : تَبَيَّنَ النَّاسُ تَأَثَّرَ عَلَيْكَ بِالشَّارِعِ . . . وَتَقُولُ هَذَا أَخُو فَلَانَةٍ . . .

داود : إِنِّجَنِي ( يَصْغِفُهَا ) مَا كُنْتُ أَظُنُّ عِنْدَكَ الْجُرْأَةَ عَلَى هَالِكَلَامٍ يَا لِعِينَةٍ .

فاطمة : هَذَا عَيْبُكُمْ تُحْسِبُونَ خَوَاتِكُمْ مَلَائِكَةً . . . إْحْنَا بَشَرٌ . . . مِثْلُكُمْ . . . مِثْلُكُمْ بِالضَّبْطِ . . . لَنَا قُلُوبٌ وَمِشَاعِرٌ . . . »<sup>(١)</sup>

لقد وضعت « فاطمة » نفسها أمام أخيها في موضع يثير الإشفاق عليها ، والتضحية من أجلها ؛ الإشفاق على غريزتها الجائعة ، وعواطفها البخسة ، وعزلتها المهدة بعنوسة أبدية ، والتضحية من أجل سَمَوِ المثل الأعلى للأخوة ، وردع الأنانية ، والتمسك بالشرف ، ولكنها رغم هذا الوضع المتمخض بالقسوة ، تدفع أخواها إلى امتحان عسير لمثاليته . فهذا البطل المفتون بالمثل العليا يبحث عن القيم بين الناس فلا يجدها ، ويبحث عنها في الأسرة ، وبين علاقاتها الحميمة الصلة به ، فلا يجدها أيضا . فهو يعاني من الجوع إلى مثال الأمومة ، لأنه فقد أمه منذ كان صغيرا . ويعاني الجوع إلى مثال الأبوة ، بعد أن انقسا عليه الأب ، وتزوج بأخرى ضاعفت من الاضطهاد ، الذي يتلقاه مع أخته ، حتى أنه يقول لأبيه مفصحا عن الحاجة إلى ذلك المثال : « عِنْدَكَ لَنَا الْآبُ الَّتِي نَفْقَدُ . . . » . فهي ضحية لواقع يتناقض مع مثاليته ، في حين أن المجابهة الحادة

(١) مسرحية « الجوع » تأليف عبدالعزيز السريع ، مسرح الخليج العربي ، مخطوط ، ١٩٦٤ ، ص ٣٠ .

بينه وبين أخته تجعل منها ضحية له .

ولا توجد في هذه المسرحية حجة منطقية لتحوّل الفعل المسرحي إلى أبلغ من حجة الطعن الصريح في مثالية بطلها ، أو الاستنكار الجزئي ، المؤقت لوجودها في ذاته . فمن المقبول للمثالي أن يكون ضحية ، أو يكون متمردا ثائرا ، ولكنه ليس من المقبول أن يكون جزءا من الاضطهاد ، والتبخيس الذي يلحق بغيره . إنه في هذه الحالة إما أن يسقط سقوطا ذريعا ، فيكون عنصرا مضادا للمثالية ، وإما أن يرتفع بعقيدته المثالية ، ويتلقّى - وحده - الضربات الموجهة لغيره . وبدهي أن خيار الثائر الاجتماعي ، لا يستقر إلا مع الخيار الثاني ، الذي يكشف فيه بسموّ العقيدة ، وبسالتها ، زيف الآخرين وجنهم . وهذا هو خيار « داود » في مسرحية « الجوع » فالبطل الذي جرّد اباه من معنى الأبوة ، يتلقى هذا الاستنكار البليغ الدلالة من أخته فاطمة : « وإنت . . . إنت . عرّفت معنى الأخوة . ؟ » . وحينئذ لا يكون أمام داود إلا أن يرتدع أمام الاستنكار المؤقت ، وينتصر لعقيدته المثالية ، فيتزوج « بدرية » بينما تتزوج أخته « عبداللطيف » . ولما كانت الشكوك تحيط بزواج « داود » من « بدرية » ، فإن الفعل المسرحي بمسبباته المنطقية السابقة ، يظل مكتنزا بالاستقطاب لأبعد ما فيه من نتائج ، وردود أفعال تقتضيها - دون شك - جدلية العقدة الدرامية ، وشبكاتها المعقدة ، فالشكوك التي تحيط بزواج « داود » ، تجعل من هذا الزواج رمزا المداهنة الواقع ، وبرهنة على قبول التراضي معه . لأنه لم يقبل به في لحظة امتلاكه لأقرب الرغبات من مثاليّ الدراما الاجتماعية ، وهي الرغبة الفردية ، وإغا قبل به مدعنا لضغوط التضحية ، والاشفاق . فضلا عن أن زوجته « بدرية » تثير تناقضا شديدا مع عقيدته المثالية ، لأنه يقول عنها : « مأكو تقارب بيني وبينها . . . كلّ شئ يرجع لإصله . . . » .

إن زواج داود هو الفعل المسرحي البازغ بمتطلبات العقدة الدرامية ، لأنه أصبح مضمونا جوهريا لأكثر الخصائص الدرامية عمقا في هذه المسرحية . نجدها في كشف القناع عن إحدى التناقضات البشرية . . كما نجدها في ازاحة

الكوايت عن الباطن السيكولوجي . أما قناع التناقض الإنساني أو البشري ، فقد دلت عليه ثنائية الدافع إلى ذلك الزواج ، بين المثالية والواقع . . بين الذاتي والموضوعي . لأنه اذعان لمثال الأخوة ، والتضحية . كما رأينا فيها مضى ، وارتها بضغط الواقع ، وتقاليد الممثلة في ضغوط الأب ، ومطالبه . ولنا أن نقدر ما يمكن أن يجرّ إليه هذا التناقض أمام بطل درامي كداود ، لا يرضخ لانقسام شخصيته ، وإنما يخلص لدعواها المثالية إخلاصا شديدا .

ولعل فكرة الانقسام بين المثالية والواقع ليست جديدة على الدراما الاجتماعية الحديثة ، لأنها حالة نموذجية من التناقض البشري ، تنحدر من المسرح الكلاسيكي الذي بلور الصراع بين العاطفة ، والواجب عند كل من كورني وراسين بوجه خاص . ورغم ذلك فإن الدراما الاجتماعية المعاصرة تختلف عن أصولها الكلاسيكية في أنها لا تبريء بطلها الثائر ، واقعيا كان ، أم رومانسيا ، من الانقسام المؤقت . ولنا في « داود » بطل الجوع خير مثال على ذلك . فقد رضي بالزواج من بدرية مدة أربعين يوما ، كان فيها عرضة للانقسام المحض ، الذي أتى على عقيدته المثالية بالإرهاق . إذ كان عليه أن يتوازن مع سطحيته الذهنية ، واهتمامها بالمظاهر والقشور . وكان عليه أن يقبل بتقاليد مفروضة عليه ، من أب قاس « لا يعرف معنى الأبوّة » . وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يتحمل هذا الانقسام المؤقت . فلا يلبث أن يلفظ زوجته « بدرية » ، ويرفض سطحيته منتصرا لمطالب إرادته الفردية ، ومُعلياً نموذجها المثالي .

وجميع ردود فعل الزواج بين « بدرية » و« داود » تتصاعد نحو دفع الاستنكار ، أو الانقسام في مثالية بطل هذه المسرحية ، فالإحساس القوي بأن التفاهم والحب مفقودان في هذا الزواج ، يحرره من خداع الزوجة ، أو الكذب عليها كما يقول : « ما أَقْدِرُ أَخَذَعُ نَفْسِي وَأَخْدَعُهَا أَكْثَرَ مِنْ هَذَا الشَّكْلِ . . » . وقد جعلت ردود الفعل رغبة التحرر من الزواج رمزا لرغبة عارمة ، تحرره من جميع ضغوط الواقع ، المتناقض مع دعواه المثالية ، وخصوصا ضغوط الأب والأخت فاطمة ، فهما يدافعان عن ذلك الزواج ، ويصران على ابقائه بكل



الوسائل . لأنه الواقع الذي فرضته مصالحهما . وكأنها يتشبشان بذاتها ، ويخلصان لمشاعرهما الأنانية مع التشبث بهذا الزواج ، وإخلاص النصح فيه . بيد أن كل ذلك لا يجدي أمام استعادة داود لكامل دعواه المثالية ، لقد طرد أخته ، وقال لأبيه الذي أراد أن يجمع رغبته في الطلاق : « آبِي أَنْجَبَ . . (١) وآبِي آسَكِتَ . . لكن بإرادتي أنا . . ويأمرني أنا مؤياردتك ولا بأمرك . . » ومن الحق أن نقول بأن جميع ردود الفعل المسرحي ( الزواج ) ، قد أحكم الكاتب غمها صُعدا في سبيل خلق ضرورة درامية عند خاتمة المسرحية ، فإذا كان الزواج السابق نابعا من احتمالات الانقسام في مثالية التأثير الاجتماعي ، فان كيفية الطلاق ، التي تمخضت عنها ارادة داود الفردية ، تنبع من إخلاص التأثير الاجتماعي لدعواه المثالية . ويمكن لنا أن نتأمل تلك الكيفية في هذه الخاتمة المشعة :

« نَعَمْ طَلَّقْتَهَا . . . الْحَيْنَ أَحْسَنَ بِمَا أَنْطَرْنَا نَحْيِبَ مِنِّي إِعْيَالٍ وَيَتَشَرَّدُونَ وَأَصْبَحَ مَجْرَمٌ مَرَّتَيْنِ بِدَلٍّ مَرَّةً وَاحِدَةً . . . وَإِذَا كَانَ عَمَلِي جَرِيمَةً . . فَهِيَ جَرِيمَتُكُمْ . . جَرِيمَتُكُمْ إِنِّيؤ . . تَفْضِلُوا ( يرمي ورقة الطلاق ) هَذِي وَرَقَتَهَا . . . مَا صَبِرْتُ . . الْحَيْنَ كَتَبْتُهَا . . بَعْدَ هِيَ تَارَهُ . . إِخْذُوهَا . . هَذِي لَكُمْ كُلَّكُمْ . . مَا هِيَ هَا بَسَ . . لَكَ إِنْتَ يَا بُيَّة . . وَلَكِ إِنْتِي يَا فَاطِمَةُ . . وَلَكُمْ كُلَّكُمْ هَا الْوَرَقَةُ . . وَأَنَا لِي الْجُوعُ لِلْمَعْنَى لِلْمَبْدَأ . . لِلْإِسْتِقْرَارِ حَتَّى أَلْقَاهُمْ . . » (٢)

لقد أصبح الواقع في هذه الخاتمة متهما ، مرفوضا ، معزولا . وهذه ضرورة لامناص منها ، أمام ثورة البطل في الدراما الاجتماعية ، أو في دراما الأسرة المتغيرة على السواء . لأنها تموضع « المثل » الذي يسعى إليه ذلك البطل ، دون أن يعتوره لبس أو استنكار ، وتموضع « الواقع الذي يهدف إلى تغييره ، ويدبر

( ١ ) « أنجب » أصلها الفصحح في اللغة العربية « أنكب » وتستخدم في العامية للرد القامع على الفعل .

( ٢ ) المصدر السابق ، ص ٤٨ .

عنه دون تردد ، أو انقسام .

وليس أدلّ على ذلك من أنه يجعل ورقة الطلاق رمزا لطلاق الواقع ، وكشفا لأقنعه الزائفة التي ضربت عليه عزلة الجوع ( الأب ) . ووصمته بخيانة المثال ( فاطمة ) . ويجعل من ذلك الطلاق استدعاء شرعيا لصورة المثال المتسامية بالبحث عن المعنى ، والمبدأ ، والاستقرار . وهي صورة متأتية من أقصى ردود الفعل المسرحي ، وموظفة لشرح اغتباط الكاتب . بخلاصة محققة ، تشخص جوع الأسرة وتحقق واقعها المريض برغبة التغير ، ذلك أن الصورة السابقة ، تكشف عن افتقار الواقع للتوازن بين الأخلاقي والاجتماعي ، وبين الروحي والمادي . كما تكشف عن انحياز تام للتغير ضد الاستمرار . وللفرد ضد المجتمع ، وللمثالي ضد الواقع .

إن داود في مسرحية الجوع مثالي مخلص لدعواه . وقد رأينا فيما مضى أن دعواه المثالية هي التي دفعته إلى التحول عن دعواه المثالية ، وساقته إلى الفعل النقيض ، وهو الزواج من بدرية . كما رأينا أيضا أن دعواه المثالية هي التي حررتة من وصمة الخيانة ، أو التراضي مع الواقع . وجعلته المنبئ بالتغير في بنية الأسرة . والتطور الذي خضعت له العقدة الدرامية بين مثالية ثائرة ، ثم متراضية ، ثم ثائرة ، يدفع بنا للتساؤل عن ذرائع الكاتب ووسائله في التجسيد الدرامي للتحول في الفعل المسرحي ؟ . . وهذا التساؤل يجعلنا نشب إلى إحدى خصائص هذه المسرحية ، وهي وضع ذلك التحول في سياق التحليل النفسي .

إن الفعل المسرحي الذي جعل داود متراضيا مع الواقع ، ثم ثائرا عليه ، لم يكن ليقنعنا ، لولا أن الكاتب توغل في عملية دقيقة ، قوامها إزاحة الكوابت عن العالم السيكلوحي . وقد رأينا فيما مضى أن زواج داود من بدرية ، فعل مدفوع بضغوط نفسية داخلية ( مثالية داود ) ، وخارجية ( مصالح الآخرين ) . وكانت تلك الضغوط كافية لتبرير الانقسام المؤقت . أما دفع الانقسام ، والعدول عنه إلى التطرف المثالي فهو ما يحتشد بازاحة الكوابت عن اللاوعي ، فضلا عما يصاحبها من ضغوط الواقع . وتدل الأرضية الدرامية المحتشدة بوسيلة التحليل

النفسي على المقدرة المسرحية العالية ، قبل أن تدل على مقدرة الكاتب في التحليل النفسي ، فقد جعل انقسام مثالية داود بالزواج هي المتسع الطبيعي لازاحة كوابت اللاوعي ، مما يدل على تواجد العقدة الدرامية ؛ وترباط أواصرها ، بتوليد الفعل . وهذا مايمكن ملاحظته في استخدام مشهد الحلم عند بداية الفصل الثالث ، بعد أن تزوج « داود » من « بدرية » .

يزيح الكاتب في مشهد الحلم الستار عن بعض القوى المنزوية ، والميول الطفلية المؤثرة في سلوك داود ، وفي توجه بنيته الشخصية نحو العقيدة المثالية . ويبدأ الحلم بوجود داود نائما في فراشه في زاوية من المسرح ، وباضاءة شاحبة تميل إلى الغموض ، بينما يبدو - نفسه - في زاوية أخرى طفلا صغيرا مع أخته الصغيرة « فاطمة » ، وقد وضع كلا منهما رأسه في حضن أمه ، وأخذتا يتداولان حوارا يكشف عن تعلقهما الشديد بهذه الأم المتوفاة ، وكرههما الشديد للأب القاسي . ثم لا يلبث « داود » النائم في فراشه أن ينهض ، ويدخل في زاوية الحلم ، ليتحول المشهد - من ثم - إلى مجابهة بين الوعي ( داود ) واللاوعي ( داود الصغير مع أمه وأخته ) .

ورغم أن هذه المجابهة محض حيلة مسرحية ، إلا أنها جعلت لمشهد الحلم عمقا سيكولوجيا بعيدا . ففي هذا الحلم نتعرف على الميول العدوانية نحو الأب منذ الطفولة ، لأنه كان يقسو في معاملته له ، ومعاملته لأمه . وفي هذا الحلم ، نتعرف على رغبة داود اللاواعية في موت أبيه ، وأخته فاطمة . وثورته الداخلية على الزواج ( وهي ثورة لم يصرَّح بها في الوعي قبل هذا الحلم ) . وفي هذا الحلم ، نتعرف على صفاء المثال الأمومي ، ونقف على اندماج « داود » فيه منذ الطفولة .

ويمكن القول : إن ظهور شخصية الأم المتوفاة ، مثار حيوي للمجابهة المسرحية بين الوعي واللاوعي . ذلك أن دخول داود في منطقة الحلم ، وحركته فيها ، وتبادل الحوار مع أمه ، ومع نفسه عندما كان صغيرا ، جعل من اظهار شخصية الأم ، فرصة للتعبير عن حالة نفسية دقيقة ، ذات أثر دافعي عميق في

صياغة الفعل المسرحي . فالزواج الذي رضى به « داود » زج به في حالة من القلق ، والاحساس بالذعر والخطر . ومن ثم فإن لقاءه بأمه في مشهد الحلم يصبح ضربا من الاحتواء بالأم للتخلص من قلق الواقع ، ولو اذا بها من ضغوطه المفترسة لمثاليته ، وطمأنينته . فالأم التي كانت في الماضي مثالا للحب تصبح رمزا للحماية ، والتصدي في خاتمة المشهد : « تعاليّ سوفيّ أبوي شلون قاسي . . لأنّي ليش رحتي . . ( يصرخ وينهض ) . . تعاليّ إنقيديني من العذاب من الألم . . من الضيم . . » .

ولما كان الاحتكام إلى الأم ، والاحتواء بعطفها البالغ طوال مشهد الحلم يعد من الوجهة السيكلوجية . نكوصا سلبيا - لأنه يدل على الذوبان في الآخرين واللجوء إليهم في التصدي للخطر المحدق ، فإنه يظل - على الرغم من ذلك - مضمونا بدائيا لنقمة داود على الواقع ، وإعدادا سيكلوجيا لضرورة التصدي له .

وإذا كانت هذه دلالة اندماج شخصية « داود » في مثال الأمومة ، فإن دلالة مشهد الحلم بأسره ، تكشف عن الاختمار الحقيقي لضرورة التحوّل في الفعل المسرحي ، من الانقسام إلى المثالية الثائرة . ( تطليق الواقع ) ، فقد أظهر ذلك المشهد رغبة الموت للجميع ، بما فيهم زوجته « بدرية » ، ورغبة الحياة للأُم ، لأنها مناط الاحتواء بالمتال . وهاتان الرغبتان تجسدتا بصورة بازغة في خاتمة المسرحية .

إن أكثر ما يميز مسرحية الجوع ، كما كشفت ملاحظتنا السابقة ، هو ذرائعها السيكلوجية ، وخلاصتها المتوازنة لمثالية التأثير الاجتماعي ، وتشخيصها لكل من الوسيلة ، والغاية فوق أرض اجتماعية مألوفة ، تقرّ شخصيات المسرحية بحجمها العادي ، كما رأينا فيها مضي . وقد استمرت هذه الخصائص في مسرحيات عبد العزيز السريّع تتراوح بين بلوغ الكثافة المسرحية المركزة ، وبين اقتضاها ، وإعمال جانب منها في صالح جوانب أخرى ، على الرغم من أن مسرحية « الجوع » تعد سبيكة قوية لتلك الخصائص .

ولعل مسرحية « عنده شهادة » التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر - كانون أول ١٩٦٥ ، هي المثال الفصيح على اقتضاب الدرائع السيكلوجية ، ونأيا النسبي عن الاقتناع . رغم أن هذه المسرحية نموذج صريح لمسرحية الفعل في دراما الأسيرة المتغيرة . ورغم أن الفعل المنتزع فيها - وهو التحول في عقيدة البطل ومشاعره - هو الجوهر المسرحي المشتق من توظيف مضمون التغير الاجتماعي ، ومعطياته الخامسة .

وفي هذه المسرحية يخلع البطل لبوس الثائر الاجتماعي الذي خرج به داود في مسرحية « الجوع » ليرتديه الكاتب نفسه ، تاركا بطله في حالة أشبه ما تكون بالعري . وبينما كان « داود » في المسرحية السابقة هو الذي يعرّي الواقع ، ويكشف أقنعتة الزائفة ، فإن الواقع في مسرحية « عنده شهادة » هو الذي يعرّي بطلها « يوسف » ، ويزيل عنه ستار العزلة ، وهذا يعني أن بطل عبدالعزيز السريع في « الجوع » نموذج لعافية التغير ، وبطله في « عنده شهادة » نموذج لمرضه ونفاجه .

لقد تخلى الكاتب - قليلا - عن فكرة بناء الرؤية من وجود الثائر الاجتماعي فوق أرضية عادية أو سيكلوجية ، وجعل أساس هذه الرؤية مبنيا على تشخيص الظاهرة الاجتماعية المريضة ، فوق نفس الأرضية السابقة . ولانزاع في أن ذلك لايعني اخلاء الأرضية الدرامية من الرغبة الموضوعية في تغيير الواقع ، بل إنه يعني في تقديرنا الانشغال بتنظيم الواقع ، واختراق سطوحه ، وفضح أكاذيبه ، وتعريه نماذج العاجزة . وعند هذا كله تنهض المهمة الثورية ، في القدرة على التشخيص المسرحي للظاهرة ، كما سنرى .

إن الفرد الذي دافع عنه الكاتب ازاء مطالب الواقع ، ومساومته في مسرحية الجوع ، يتلقى في مسرحية « عنده شهادة » أعنف الهجمات ، ولايخلت المزاج الحيادي للكاتب بين الدفاع والهجوم ، على الرغم من أن بطل هذه المسرحية حالة مغرية بالتطرف . . إنه نموذج للمثقف الذي أغوته الثقافة الغربية ، وضلّته برجوازية المجتمع الأوروبي ، لقد اتصل بهذا المجتمع ، وتلقى من تلك

الثقافة ، ونال الشهادة العالية ، ولكنه حين عاد إلى مجتمعه ، أراد منه أن يرتقي إلى المستوى الغربي ، الذي لقنه ، ويصطنع البرجوازية الأوروبية التي ملأته بالغرور والاعجاب ، فوقع في خيبة أمل شديدة . كما أوقع مجتمعه ، وأسرته ، وحبيبته في حالة أشد من هذه الخيبة ، لأنه أصبح نموذجاً للسلبية العازقة عن التغيير ، فالمجتمع الذي وجده متخلفاً ، ينتظر منه العمل . والأسرة التي ما برحت بتقاليدها ، تنتظر منه المشاركة في مسؤولياتها ، والخطيبة التي نظر إليها كغيرها من الفتيات الكويتيات الجاهلات ، تنتظر منه أن يخلصها من العزلة ، ومرارة الانتظار ، ولكنه يواجه أطراف هذا الواقع بالسلبية . ويمكن أن نقف مع جوانب هامة من هذه المواجهة في حوار الآتي مع أخيه أحمد :

« يوسف : . . . . روح أوروبا شُوف إنطلاق الناس  
أحمد : مُهو ضروري أروح أوروبا عِلْشانْ آكون سعيد  
يوسف : لا . . إذا رِحْتُ هناك تُعرِّف حقيقة حياتك اللي تَعيشُها . . أنا شِفْتُ  
السعادة هناك . . . لكن بَعْدَ ما جِيتْ تَحَوَّلْتُ إلى هباء . . ما لقيت شئ  
أمامي . . كل شئ على حَظِّه . . مأكوشْء تَغَيَّرْ حتى أمي . . على مرضها . .  
وأبوي على عقليته . . »<sup>(١)</sup> .

وفي مشاهد أخرى من المسرحية ينفر يوسف من أبيه نفوراً شديداً ، ويقابل نصائحه بالفتور والملل ، ويصف عقليته بالجمود ، وتستمر هجمات يوسف المعاكسة ، فنجد أنه لا يفسر عدم مشاركته العملية إلا بما يبرئ نفسه ، ويلقي التهمة على الآخرين ، كأن يعلل امتناعه عن العمل في وظيفة ما ، بأن يصف كبار الموظفين بالجهل ، وحِطَّة المستوى ، فيقول ساخراً : « آصيرُ مُوظَّف تحت رئيس مايعرِّف كُوعه من بُوعه . . . لا يمكن . . . » ويُرجع عزله ، التي يُقرُّها ، في حوار مع أخته « حصه » ؛ إلى أن المجتمع هو الذي لا يفهمه ، ولا ينسجم معه .

---

(١) مسرحية عنده شهادة ، عبدالعزيز السريّ ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٦٦ ،

إذن فإن « يوسف » يواجه التهمة الصريحة التي يلصقها المجتمع به ، برد سيكولوجي قريب الصلة من عملية الإسقاط العصبية ، التي يميل فيها المريض عادة إلى تحويل ما يزعجه ، ويلقى التهمة عليه إلى الخارج . مثلاً في اتهام الآخرين . ولعل هذا ما دأب عليه بطل « عنده شهادة » طوال العرض التشخيصي ، الذي أعمله الكاتب في بنيته الشخصية . . . الذهنية والنفسية . ونستطيع أن نمسك بمبضع هذا التشخيص في إثارة مشاعر الذنب نحو المجتمع ، والأب ، والأخ والأخت ، كما رأينا منذ قليل . وفي تشكيل النفس للتهمة الملصقة في حجم نَزْوَى شديد التعصّب ، وبالحظوظ ، كما نلاحظ ذلك في عبارته التي يرددها أمام المرأة ، مخاطباً نفسه : « ماكو فأيدة يا يوسف . . ما أحوّ فاهمك في هالبيت . . . ولا بالبّد كِلّها . . . »

والخطورة التي تدل عليها هذه النزوة هو طابعها التبريري للعجز ، والضعف ، ودلالاتها الموحية بالخفاء « الرمزي » ، والتضخم الذاتي في البنية الشخصية ، فهي بمثابة لواء اختياري بالعزلة ، واقصاء للذات عن الدخول في إقامة علاقات اجتماعية سوية ومتوازنة . وقد استطاع الكاتب أن يستكمل تشخيصه لنزوة الإسقاط باستتار عواطفه ، وتمحيض أقرب المساحات الشعورية إلى ذاته ، من خلال علاقة الحب بينه وبين « فاطمة » . فقد حصر الكاتب المأزق الذي يتلقاه « يوسف » في مشكلة هذه العلاقة ، وجعلها مناط النّمّو الدرامي لشخصيته . لأنه يرتبط مع « فاطمة » بعقد زواج لم ينجز مراسيمه النهائية ، منذ ست سنوات . ولكن اعترى علاقته بها الكثير من البرود ، بعد أن أصبحت « فاطمة » جانباً في التهمة التي يلصقها بالمجتمع .

وقد أدرك الكاتب كيف يضمّر مشاعر الذنب التي يكتبها يوسف نحو خطيبته ، في سبيل خلق تركيز مسرحي دقيق حول العقدة الدرامية ، وتحقيق انتهاء « عنده شهادة » الانتباء الكامل لمسرحية الفعل . ذلك أن يوسف يدأب على التهرب من مواجهة هذه المشكلة ، رغم أنها على حافة الانفجار لأن مواجهتها تقتضي عودته للواقع ، وإقراره بالذنب . فالأب يذكره بها ، والأخ ، والأخت ،

وأخيراً عائلة « فاطمة » نفسها بدأت تلوح بشكوكها في نوايا « يوسف » ، وتثير ضرورة فسخ الخطوبة ، وإعلان الطلاق ، ردعاً لحديث الناس ، وخوفاً على مستقبل ابنتهم .

ورغم ما يبلغه الموقف من التوتر ، والجهامة في محيط الأسرة ، وخاصة لدى الأب ، والأخت « حصّة » فإن « يوسف » يزداد تهرباً ، إلى أن يطرده أبوه من البيت ، فيلجأ إلى بيت أخته ، وبعد محاولات جاهدة تتمكن الأخت من دعوته للاعتراف بموقفه ، والاقرار بمشاعره . ففي موقف عصيب ملء بالمواجهة ، وحوار الأفكار الذي يذكر بما يدور من المناقشات العائلية في مسرحيات إيسن وبرناردشو . تسأل « حصّة » أختها عن ثقته في فاطمة ، فيرد عليها بقوله : « البنت الكويتية بصفة عامة ما آثقتُ فيها . . . بنت جاهلة فعيّدة بيت . . . ما أقدرُ أنا أربطُ مصيري بإنسانة تعيش عصر الحريم . . . أنا إنسانٌ في مستوى » ومثل هذا الموقف الذي يصرح به « يوسف » نحوفاطمة وغيرها ، إنما يندمج في مشاعر الإسقاط العصبي ، التي يعاني منها ، لأنه يصف فاطمة بالتهمة الموجهة إليه ، وهي العزلة ، وينفي سلبيته نحوها ، بالسلبية الاجتماعية التي يلصقها بها .

والحق أن التشخيص السيكولوجي السابق ، رغم دقته ، ومرادفته المتوازنة لمتطلبات الفعل المسرحي ، وشروطه الفنية ، إلا أنه لا ينتهي بتحول مقنع ذلك أن يوسف الموصوف على لسان الجميع بالعناد ، والمحكوم عليه بالعزلة المرضية البالغة ، سرعان ما يذللّه لسان أخته « حصّة » ، ويقلب موقفه « العصبي » إلى شعور بالذنب ، وإقرار بجفاء الآخرين . فالعبارات التي حدثته عن قراءات الفتاة الكويتية لسارتر ، وموباسان ، وسومرست موم ، وتنسي وليامز ، وتوفيق الحكيم ، والعقاد ، وطه حسين تنسيه مواقفه المتعنتة ، وتدفعه للاقتناع بأنه المتهم بالعزلة ، والإقرار برد الذنب إلى نفسه . كما يقول : « أنا حاس . . . حاس بأنّي حطمت نفسيات واجدّة » . .

ولا يغفر للكاتب هذه الصورة المقتضبة للتحويل سوى محاولاته المقصودة لفك



العزلة النفسية ، والاجتماعية عن بطل المسرحية ، وردع مشاعره العصبية المسقطة بأسلوب العلاج النفسي ، ونلاحظ ذلك من طريقة معاملة أخته « حصّة » ، فقد جرّبت معه أسلوباً سيكولوجياً في العلاج ، عندما دبرت لقاء مفاجئاً بينه وبين فاطمة ، معتقدة أن اللقاء والتفاهم بين الاثنين هو الفرصة الكفيلة بازاحة جدار العزلة بينهما . وقد فشلت هذه التجربة ، وتحولت إلى ورطة ، لأنها لم تكن مربوطة باختيار الطرفين ، وقبلهما لمبدأ اللقاء . ومن ثم لجأت « حصّة » بعد ذلك إلى أسلوب الاقناع والمناقشة العقلية .

ونلاحظ أسلوب العلاج النفسي في معاملة الأب لابنه ، بعد أن استنجد به يوسف من أجل استعادة فاطمة ، والتراضي مع أسرتها ، فقد طلب منه هذا الأب أن يعتمد على نفسه ، ويصلح ما هدمه بيديه ، كما يقول للأُم ، التي توبّخ لعدم مساعدته ابنها : « أَنَا سَوَيْتُ هَالشَّكْلَ إِلَّا آبِيَهْ يَحْتَدُّ وَيَعْرِفْ شُلُونُ يَسْنَعُ أُمُورَهْ بِإِيْدَهْ . . . » .

وفضلاً عن ذلك فقد جعل الكاتب جميع أفراد الأسرة ، يقومون بدور العلاج - غير المباشر - لابنها المنحرف ، لأنه ينطقها في مواقف المسرحية بلسان العقلانية ، والسوية المعتدلة . وكأنهم - جميعاً - رمز لاستقامة الواقع الذي ينبغي أن يقتدى يوسف به ، ويتناغم معه في علاقة متوازنة ، ووجود معافي . ولا مراء - حينئذ - في أن يكون « يوسف » في هذه المسرحية نموذجاً للذاتي ضد الموضوعي ، وللشذوذ ضد السوية ، وللعدوانية ضد الحذب والحماية . وهو نموذج يرتبط بضرورة التراضي مع الواقع ، والقبول بمعطياته الإيجابية . وتجري على لسان الأب عبارات بازغة الدلالة في هذا السياق ، يقولها بعد أن استعادت الأسرة ابنها ، وقومتها بالاعتدال :

« لَوِ يَرِدْ مَرَّةً ثَانِيَةً يَلْمِيْذَهُمْ آوْدِيَهْ يَتَعَلَّمْ . وَاحْنَا بِحَاجَةِ لِلْعِلْمِ . . . وَاللِّيْ شِفَقَتَهْ مِنْ يَوْسُفْ مَا يَخْلَلِيْنِيْ آيَاسْ » .

وأبرز ما تدل عليه هذه العبارات رغم ما بها من دعاوة ، هو أن الواقع لا يلصق

التهمة بالمتعلم حين يؤدي وظيفته باعتدال ، وسوية وإذا دلت - أي تلك العبارات - على أن يوسف بطل ( سايكودرامي ) مريض ، فلا لبس في ذلك . ولاغموض . ذلك أن تطورات الفعل المسرحي ، دأبت على تشخيص « الحالة » وتحديد « العلاج » . وبينما كانت العقدة الدرامية تنمو في الفصلين الأول والثاني نحو أقصى التوتر الذي بلغه « الحالة » بإقرار الذنب ، كانت نفس العقدة ، تنمو في الفصل الأخير نحو التمثل الصحيح للعلاج ، وتحقيق التراضي بين يوسف وفاطمة . ولاتعني التبرئة الثابتة للواقع ، أو تصحيح الحالة المرضية المؤقتة للبطل ، سوى غلبة المعالجة للفرد على المعالجة للنمط في مسرحية « عنده شهادة » .

ورغم معالجة الفرد ، واقتضاب دوافع التحول في الفعل المسرحي ، - سرعة اقتناع يوسف - والثقة غير المعهودة في الواقع ، فإن « عنده شهادة » تتميز بتحويل الأرضية الدرامية ، العادية إلى مختبر للعلاج النفسي ، وإحالة دوافع التحول ، ومسببات الفعل إلى نوع من التراضي العقلي ، ورغبة الشخصيات في اقناع بعضها بعضا بالأفكار . وقد اعتمدت هذه الدوافع في مسرحيات صقر الرشود على التراضي العاطفي ، والصدمات الانفعالية . مما جعلها تمسرح ردود الفعل ، وآثار الحدث . بينما تَحَلَّى عبد العزيز السريع عن ذلك ، منذ مسرحية « عنده شهادة » لأنه اهتم بمسرحة الفعل المقترن بمسبباته العقلية ، ومن ثم اعتمد في حوارها على المناقشة ، والتساؤل وطرح الأفكار التي تلامس الجانب المادي في الواقع . ويرتبط أسلوب المناقشة الذي يبهنا باقترابه الشديد من الحياة العادية ، بأقوى خصائص مسرحية الأفكار التي اكتسبتها دراما الأسرة المتغيرة في مجتمع الخليج العربي على يد عبد العزيز السريع . ولعل هذا قد أدرك . امكانية تأصيل هذا الأسلوب فوق خشبة المسرح في مسرحية « لمن القرار الأخير » التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر / كانون أول ١٩٦٨ .

وفي هذه المسرحية يستقر أسلوب المناقشة في قلب الفعل المسرحي ، أو أنه يندمج في ديناميته من غير تأجيل ، وتَمَيَّع يستدعي رتبة ردود الفعل ، أو انفلاتها

دون شروط . بل إن الكاتب يستحدث في هذه المسرحية شخصية ذات هدف تغريبي واضح ، وهي شخصية « سامي » ، يرمى بها إلى تعميق أجواء المناقشة ، وتقريبها من الذهن العادي ، ووضعها في سياق من المشاركة بين هذه الشخصية ، وبين المتلقى ، ومنذ بداية المسرحية ، تستدعي هذه الشخصية هدفها المسرحي بعلانية مكشوفة ، فهي تطلب التغيير ، وتحث على التفكير بأسلوب قادر على التوصيل ، واختراق الصفوف بين الناس . فتجد ذلك في منطق المناقشة العقلانية كما يقول سامي :

« مَنطِقُ الْعَقْلِ ... مَنطِقُ الْمَنَاقِشَةِ ... الْمُنْطِقُ الَّذِي لَا زِمَ يَعِمُّ ... كُلُّ وَاحِدٍ لَا زِمَ يَتَسَاءَلُ كُلُّ وَاحِدٍ لَا زِمَ يَشُكُّ ... يَنَاقِشُ ... يَتَكَلَّمُ ... » .

وقد أعمل الكاتب جهداً مضنياً ، بارعاً في توظيف الدعوة التي اطلقها على لسان سامي في بداية المسرحية ، فجعل جوهر الفعل المسرحي متحققاً في حوار درامي ، متصل حول فكرة استغلال الأسرة الزوجية ( النواتية ) . وطرح على لسان الزوجين « ثريا » ، و « وليد » الكثير من التساؤلات والأفكار ، من أجل التوصل إلى كيفية متوازنة ، تحقق المتطلبات الوظيفية في البنية الاجتماعية الجديدة للأسرة ، وتستبر مافيه من شكوك أيضاً . فالزوجة تطلب الانفصال عن نموذج الأسرة التقليدية الممتدة ، والخروج منها إلى بيت مستقل مع زوجها ، يحققان فيه مطالبهما الفردية ، ويحلان به مشاكل تبعيتهما للأسرة الأبوية . ولكن تعترض هذه الدعوة إلى الاستقلال بعض العقبات ، ينحصر جانب منها في تردد الزوج ، وحيرته بين الاستقلال ، أو الأبقاء على التبعية . وينحصر جانب آخر في صعوبة إمكانات الاستقلال ، وثمرته الباهظ الذي ينبغي أن يدفعه الزوجان من فرديتهما ، في مقابل ما سيفتقدانه من تبعيتهما . وينحصر جانب آخر في المستوى الاقتصادي الذي يستلزمه الاستقرار .

وفي خضم تلك العقبات تبدأ العقدة الدرامية في هذه المسرحية محتدمة بسؤال بازغ ، وهو هل يمكن استقلال هذين الزوجين ، بتركيبتهما الاجتماعية التي لا تخلو من الشكوك المضللة لوضوح الهدف الفردي ؟ . فالزوج « وليد » يعاني من

حيرة عاجزة ، يقربها على نحو مباشر بقوله : « أنا مُشكِلتِي إِنِّي مالي موقف . . .  
ماني عارف شلون أتصرف . . أمي تَقْنَعْنِي بكلامها وزُوجَتِي تعقني بِمَوْفِقِهَا . .  
وَأَنَا مُتَذَبِّذٌ ما أدري آوافق زُوجَتِي وأستقل مَعَهَا في بيت . . . أو أقتنع بكلام  
أُمِّي وآهين زُوجَتِي وآعوذُهَا على الحياة مع أهلي . . . ما أدري . . »<sup>(١)</sup> .

وإذا كانت مشكلة الزوج تنحصر في افتقاره لوضوح الشخصية الفردية ،  
وانفصامه السافر بين الفردية والتبعية ، فإن مشكلة الزوجة تستكمل الشك  
الصريح في الاستقلال ، وتكوين الأسرة الزوجية . بعدم مشاركتها مع الزوج في  
الحياة العملية للأسرة . فهي لا تمارس العمل ، ولا تساهم في اقتصاد الأسرة .

وبإمكاننا القول : إن شكوك الزوج ، هي التي تدمج أسلوب المناقشة في قلب  
الفعل المسرحي ، وتجعل الحركة الدرامية نابعة من الأفكار المطروحة في حوار  
المسرحية . ولعلنا هنا أمام أول عمل مسرحي ، تستدعي فيه الشخصيات  
المسرحية أسلوب المناقشة ، بدوافع الفعل المسرحي ، ومسببات العقدة  
الدرامية ، دون أن يتخللها أثر تعليمي ، يربك تلقائيتها ، أو يظلم إبهارها  
الواقعي .

وقد أشاع الحوار المسرحي ، الذي يعتمد على مناقشة الأفكار ، أجواء درامية  
متفتحة ، تسيطر عليها الاحتمالات دون الضرورات . والمرونة دون الرعونة ،  
والديمقراطية دون الفردية . فالآباء لا يفرضون سلطتهم التقليدية على الزوجين ،  
وإنما يفسحون الطريق لاستقلالهما . والزوج يطلب مشاركة زوجته في التدبير ،  
والتخطيط للمستقبل . ويفتح أمامها أبواب النقاش في مواقف كثيرة ، قائلاً لها  
بمثل هذه العبارة : « تَعَالِي يَافِثِيَا خَلِّينَا نَتَبَاصَّرُ . . » ولا يعني « التباصر » الذي  
يطلبه الزوج ، سوى البحث المشترك ، والمناقشة المعتدلة لمشكلة استقلالهما .

والتصعيد الدرامي الحاد ، الذي تنتقل إليه هذه المسرحية ، بعد سؤال

---

( ١ ) مسرحية « لمن القرار الأخير » عبد العزيز السريع ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٨

وليد : « شَلُونْ أَقْتِنَعْ بِأَنَّهَا كَفَوْ بَيْتْ ؟! » يترادف مع انتقال الأفكار ، وتحول المناقشة نحو الاجابة على سؤال آخر ، اقتضته حياة الاستقلال ، التي خاض الزوجان تجربتها بمرارة ، وهو هل يمكن استقرار وليد وثرثا في ظل بنائهما لهيكل أسري مستقل ... ؟

وتتضح رؤية الكاتب مع الإجابة على هذا السؤال ، بفضل قوى التعايش بين مسرحية الأفكار ، ومسرحية الفعل في « لمن القرار الأخير » . ذلك أن السؤال ، مشتق من سابقه ، كما أن الإجابة عليه متزعة من الإجابة السابقة التي عملت على التشكيك الصريح في تركيبة الزوجين الاجتماعية ، ومدى تناغمها مع إقامة البنية الأسرية الجديدة . ومن ثم يبدو الأمر وكأن جميع الأفكار التي دفعت إلى حيرة الزوج ، وتردده بين التبعية والفردية ، وبين اعتناق الثقة بزوجه أو الكفر بها . . . تطرح الرؤية مع انعكاس العقبات التي يخوضها الزوجان من شكوك الحيرة السابقة . فالزوجة لم تستطع التكيف مع دورها الوظيفي الجديد ، فتقدمت بمطالب ، تعينها على القدرة على إقامة هذا الدور ( كالحادمة ، والصبي . . . . ونحو ذلك ) وهي مطالب ، ترهق الزوج ، ولاتتناسب مع وضعه الاقتصادي المحدود .

إن مسرحية « لمن القرار الأخير » من أكثر الأعمال المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة تحقيقاً للتعايش بين عالم الأفكار ، وعالم الأفعال ، ونعتقد أن قالب التعايش هذا هو الشكل التلقائي الذي يتناغم مع دينامية تغير الأسرة من بنيتها التقليدية الأبوية إلى بنيتها الزوجية الحديثة . لأن تشخيص هذه الدينامية فوق خشبة المسرح مشروط - على الأغلب - بتشخيص الأفكار ، والأفعال والدوافع . وقد أعمل الكاتب جل وسائله المسرحية في تشخيص الأولين ( الأفكار والأفعال ) بعناية ظاهرة ، ودقة مدروسة ، ولكنه قصر كثيراً في تشخيص الدوافع . فهو يحمل « وليدا » على الحيرة إزاء استقلال حياته الزوجية بدوافع مقتضبة ، سوغت له في نفس الوقت أن يحمله على موافقة الاستقلال مع ثريا في بيت منفرد ، بدوافع سطحية . ذلك أنه لا يوافق مقتنعاً ، وإنما من أجل تجريب

الاختيار الذي الحث عليه زوجته . وربما دلت مراجعة الكاتب لهذه المسرحية على النقد الذاتي ، الذي يستدرك به عبد العزيز السريع تقصيره السابق في تشخيص الدوافع . ذلك أنه أعاد كتابتها في مسرحية « الدرجة الرابعة » ، وعرضت في يوليو/تموز ١٩٧٢ بإخراج صقر الرشود . والحق أن التباين الذي تعكسه مراجعة الكاتب في هذه المسرحية لا يمس اختلافاً جوهرياً بين المسرحيتين ، لا من حيث الأفكار ، ولا من حيث الفعل المسرحي ، المتعايش معها ، وإنما يلامس اختلافاً جوهرياً في تعميق الدوافع التي كانت مقتضبة كما أشرنا الى ذلك منذ قليل .

إن تعميق الدوافع في مسرحية « الدرجة الرابعة » . نابع من مقتضيات المراجعة التي نشاء للكاتب أن يلتقي بشخصيات « لمن القرار الأخير » بعد مضي أكثر من ثلاث سنوات ، الأمر الذي يستدعي منه مزيداً من المشاركة لأهداف شخصياته ، والمعايشة لدوافعها . فالمراجعة تقتضي - بالضرورة - معرفة أوسع بالدوافع ، لأنها تقرب المنشئ من شخصياته ، كما هو معروف في العملية الإبداعية . وقد تحققت معايشة الكاتب لدوافع شخصياته على نحو جعل هذه المسرحية أكثر تماسكاً ، وتميزاً من سابقتها .

ويوظف الكاتب في هذه المسرحية وسائل التركيز المسرحي من أجل تعميق درجة الدافعية ، فيأتي على الكثير من التفاصيل الواقعية التي تكشف الأرضية العادية ، والسيكولوجية لمشكلة الزوجين . إن وليداً في « لمن القرار الأخير » يردد عبارات الحيرة الخالية من المضمون السيكولوجي . فتبدو بمثابة الحالة التقريرية التي لاتسعفها الدوافع ، بينما هو في « الدرجة الرابعة » لا يكاد يقول عن نفسه بأنه متردد ، على الرغم من أنه يبدو أمامنا في أشد الحالات النفسية ، حيرة ، وتغزقاً . وما ذلك إلا لأن الدوافع النفسية المتناقضة تلهب حركته على المسرح بحساسية مغايرة ، ربما لم تألفها تجربة الكتابة المسرحية في الكويت والخليج العربي . فالحيرة التي تعتمل في شخصية « وليد » ليست طارئة ، وإنما ترتبط بمكونات شخصيته منذ الطفولة . وكذا العناد ، والإصرار اللذان يميزان شخصية « ثريا » يرتبطان بطفولتها ، عندما كانت تلعب مع ابن عمها وليد وأخيها سامي .

ويلعب هذا التباين السيكولوجي ، بين وليد وثرى دوراً قوياً في توجيه معظم الدوافع التي تحركها نحو الاستقلال بحياتها الزوجية ، أو التي يوجهان بها الاستقرار ، بعد أن أنفردا مع أولادهما في بيت أنيق . فهو يحلم بالاستقرار في بيت يكون به أسرة مستقلة ، ولكنه مأسور بعاطفته نحو أمه التي تعاني المرض ، فلا يريد أن ينفصل عنها مع زوجته ، ويتركها في وحدة ، مع أبيه . وهو أيضاً ، يحب زوجته تريا ، ويحترم مشاعرها ، ورغبتها الفردية في أن يكون لها بيتها المستقل ، بعيداً عن خلافاتها مع أمه . ولكنه يشكك في قدرتها على تحمّل مسؤولية البيت ، وتحقيق مطالبه ، لأنه لا يثق في إمكاناتها كما يقول : « مَا أَقْدَرُ آتِصُورُ إِثْنًا رَبَّةَ بَيْتٍ وَكَفَوُ . . الثِّقَّةُ مُحْدُوْدَةٌ » . كما أنه في بعض الأحيان ، يظهر خوفاً عليها من وحشة البيت ، وعزلة الاستقلال ، وتترأى له المسؤولية الجديدة التي سيقبل عليها من الضخامة بحيث تستلزم حيرته وتردده ، وتفكيره العميق ، حسب قوله لها : « الْمَسْأَلَةُ كَبِيْرَةٌ يَا ثَرِيَا . . وَهَذَا مَصِيْرُنَا . . لَا زِمَ كُلُّ شَيْءٍ تَفَكَّرْ فِيهِ زَيْنُ . . نَبْحَثُ كُلَّ أُمُورِنَا . . وَنَعْرِفُ شَيْئَهُيْ إِمْكَانَاتِنَا » . . وإذا كانت هذه المسؤولية تشعره بالرهبة ، والتضائل ، فانه في أحيان أخرى ، يزيح عن نفسه هذا الشعور ، مطمئناً إلى أن المتاعب التي سيجريها استقلاله مع زوجته متاعب عادية ، ومألوفة في حياة الكثيرين .

إذن فإن جميع الدوافع المتناقضة ، كفلت للكاتب تشخيصاً بارعاً لحيرة الزوج<sup>(١)</sup> دون أن يعثر هذا التشخيص دينامية الفعل المسرحي . إنه ينتهي إلى موقف يحسم فيه « وليد » تلك الحيرة ، رغم تمكنها في بنيتها الشخصية . ولا تقل دوافع هذا الحسم تركيزاً وتمكناً عن دوافع الحيرة ، فهو لا يقبل باختيار زوجته من أجل أن يجرب مطلبها ، كما فعل في « لمن القرار الأخير » . وإنما يقبل هذا

---

( ١ ) نعتقد أن تشخيص الحيرة يمثل جانباً بارزاً في موهبة عبدالعزيز السريع ، ولعله أكثر الكتاب في الخليج العربي قدرة على تحليل هذا الجانب ، والاهتمام به ، سواء في أعماله المسرحية ، أو في بعض أعماله القصصية القصيرة التي نشرها في الصحافة المحلية ، بل إنه كتب تمثيلية تلفازية قصيرة بعنوان « حيرة البداية » قدمها تلفزيون الكويت . وفيها يتشخص دوافع متناقضة بين الوعي واللاوعي في شخصيتين تنتهيان إلى إقامة علاقة عاطفية بينهما .

الاختيار بحجج نابعة من محيطه النفسي ، ومحيطه الخارجي . نجدها مثلاً في ضعف براهينه أمام إصرار زوجته ، وقوة شخصيتها ، وقدرتها النافذة في التأثير عليه . وقد وصف وليد هذا التأثير بقوله : « بُسْرَعَة تَأْتِرُ عَلَيَّ . بعض المرات يَنْشَلُ تَفْكِيرِي بِسَبَبِهَا » . ومصدق هذا التأثير واضح في سلوكه معها ، لأنه لا يكاد يغضب عليها ، حتى يستعجل مرضاتها . ويقابل صراخها ، وثورتها بعدم المواجهة ، والبرود . بل إنه كثيراً ما يواجه أفكارها ، ومحاولاتها في إقناعه بعبارة : « إِنِّي وَوَقْفِينُ نَحْيُ » . التي يكشف فيها عن جموده أمام حركتها ، وضعفه أمام قوتها ، وخوفه أمام جرأتها ، وكما يقع تحت قوة تأثيرها عليه ، يقع تحت قوة حبه لها ، وشدة احترامه لحقوقها ، وفرديتها .

أما المحيط الخارجي الذي يدفعه نحو حسم حيرته فنجدته في الشخصيات الثانوية ، التي لاترجح براهين الحيرة ، بقدر ما ترجح براهين الحسم ، فالأب يشجعه على الاستقلال مع زوجته ، ولكن على ألا يترك نفسه مطيةً لزوجته . وابن عمه سامي يُبَسِّطُ أمامه المشكلة ، ولا يرى فيها ما يبعث على الحيرة المعقدة ، فهو يقول : « مُسَوِّينُ مُشْكَلَة مِنْ عَدَمٍ . . » وأما صديقه « أحمد » فهو الذي يحدثه بضمير عقلائي مخلص ، فيحرضه نحو حسم حيرته ، بموقف يكون في صالح اختيار زوجته ، ويقنعه بفكرة : أن استقلال الفرد بحياته الزوجية أمر لا مَقَرَّ منه . ولم تخرج شخصية « أحمد » طوال المسرحية عن هذا الدور « الدافعي » الذي يتحرك في المحيط الخارجي لدوافع بطل « الدرجة الرابعة » . وهو الشخصية الوحيدة التي أضافها الكاتب على شخصيات « لمن القرار الأخير » مدلولاً بإضافتها على رغبته الحارة في تعميق الدوافع ، ومعايشة شتى تفاصيلها المقنعة .

ويمكن ملامسة اختلاف الدوافع ، وتباينها في هذه المسرحية عندما ننقل إلى ملامسة الدوافع المتلازمة مع تحول الفعل المسرحي . ففي الفصل الثاني استقر الزوجان في بيتهما الأنيق ، الذي يدل على البذخ ، والإسراف . ولكن تبدأ مشكلات التكيف في الظهور . ويمكن ملاحظة أن مشكلة ثريا في هذه المسرحية



ليست في عدم قدرتها على التكيف مع الوضع الجديد فحسب ، كما وجدناها في « لمن القرار الأخير » وإنما مشكلتها في أنها باتت في موقع طبقي لا يقف على أرض صلبة . فقد خرجت من تبعيتها الماضية ، ووجدت نفسها لاتبني أسرة مستقرة ، وإنما تبحث عن التحرر من عزلتها الطبقية ، المحصورة في الانتفاء إلى أسرة تقليدية معزولة بوضعها الاجتماعي عن الواقع البرجوازي المفتوح ، بأسباب التحرر ، وعوامل الثراء ، لقد أطلقت لنفسها التحليق في أجواء لن تستطيع التنفس فيها لفترة طويلة ، لأنها ليست أجواءها الطبيعية ، فتقلدت مظاهر الترف ، والنعمة الكاذبة ، وأقامت الحفلات الباذخة ، وراحت ترتدي الفستان مرة واحدة ، كما تفعل نساء الطبقة البرجوازية العليا ، وأخذت تجاري تصنع هذه الطبقة ، ومجاملاتها ورغبتها المحمومة في « الاستعراض » ، التي تستبد بالطبقات الميسورة عادة في المجتمع المتخلف . وأصبحت مشدودة بالتكرار لوضعها كمتخلفة ، ومدفوعة باحاطة نفسها بكل مظاهر الواجهة المادية .

إذن فإن ثريا نموذج واضح المعالم لحالة يعاني منها المجتمع في الكويت ، وتختلف آثار شديدة في بنيتها الاجتماعية ، وهي « حالة الاستعراض » التي جعلت هذه البنية متمثلة في تشييد أرقى الصالونات و« الفلل » المشدودة بوسائل الاستهلاك الحضارية في وسط اجتماعي متخلف ، ولم تكن « ثريا » بهذه الملامح الاجتماعية الواضحة في « لمن القرار الأخير » ، لأنها حين طالبت زوجها بإحضار « خادمة » و« صبي » باتت تحت التهديد بالطلاق ، إن لم ترض بمستواه المادي المحدود . أما في هذه المسرحية فقد أرادت لمطالبها جناح السرعة في التنفيذ ، فأغرقت زوجها بالديون إلى حد التفريط اللاعقلاني .

ويصبح « وليد » في مواجهة الواقع الجديد ، الذي قاده « ثريا » بلاعقلانيتهما أكثر عرضة للقلق ، والتمزق ، فهو يرى زوجته تنهات أمامه في حياة مصطنعة ، وأهداف مضيعة ، ولكنه لا يمتلك القدرة على إيقافها لأنه لا يزال يخوض في مستنقع الخيرة ، إنه يحبها ، ولكنها تستغفه ، ويحترم فرديتها ، ولكنها تستغله ، ويمنح باعتدال ، ولكنها تأخذ بتطرف . ويطلب الاكتفاء ، فتشكو الكفاف .

ولم يعد التباين بين وليد وثريا في ظل ذلك التناقض محمولا باختلاف درجة الدافعية الفردية فقط ، كما هو حادث في مسرحية « لمن القرار الأخير » وإنما أصبح محمولا بالدافع الطبقي أيضا . ذلك أن « ثريا » تنسلخ عن طبقتها الاجتماعية ، وتصطنع واقعا باذخا من الناحية الظاهرية ، وبدوافع لا تخلو من رد الفعل المرضي الذي تعوَّض به مشاعر النقص الذاتية . سواء بالنسبة لها ، أو بالنسبة لطبقتها . أما وليد فإنه يحتفظ باعتدال ، بموقفه الطبقي ، فلا يتجاوز البرجوازية الصغيرة ، المنمذجة في رتبته الوظيفية ( الدرجة الرابعة ) التي أطلقها الكاتب عنوانا للمسرحية .

وكما يتقدم الكاتب بسلوك ثريا نحو انسلال غير معافي من الواقع الذي تنتمي إليه ، يتقدم بمعاناة « وليد » إزاء ذلك السلوك نحو مشاعر الاغتراب عن الواقع . ويبدو اغتراب وليد عن الواقع الجزئي ( الممثل في زوجته ) ، امتدادا لاغترابه عن الواقع الكلي ، لأن ثريا تنفل له صورة فجأة مما يعجّ به الواقع من « استعراض » كاذب . كما أشرنا إلى ذلك فيما مضى . ويفصح « وليد » عن هواجس دافعية في مشاعر اغترابه ، كما تدلّ على ذلك مجابته التالية لزوجته :

« أنا أقابل خارج هالبيت ألف وجه ووجه كلها نفاق وكذب وزيف . . أشياء تتنافى مع كل القيم . . أنا أعيش مضطّر في كابوس . . آجس بالرخص والابتذال في حياتي . . حرام . . كل هذا قاعد آشوف صورة منه في بيتي . . لا تدخلين هالاشياء غرفة نومي . . قاعد آشوف هذا بوجهك ، بتصفيفة شعرك . . بفساتينك . . بكلامك . . لعنو دارك صار بيتي مثل الشارع . . ماله أي حرمة . . الناس يدش وتطلع من دون إستذان . . أنا ما أعرف اللي يدشون ويطلعون . . أنا صرت غريب . . . غريب حتى في بيتي . . . ومع زوجتي . . وين آفر . . وين آروح »<sup>(١)</sup>

---

( ١ ) مسرحية الدرجة الرابعة ، ص ٦٣ .

ولعل من الواضح أن الكاتب يدفع بوليد لأن يكون نموذجاً لحيرة البرجوازية الصغيرة في مجتمع الكويت والخليج العربي ، ولاغترابها أيضاً عن الواقع الذي ينقمع فيه صوت العقل ، في وسط ضجيج « الاستعراض » . وهذا النموذج عادة ما يكون ضحية لطرفين في اغترابه ، « الواقع الاستعراضي » الذي لا يستطيع اللحاق بركبه ، لأنه لا يُقَرَّبُ به غالباً ، ولا يمتلك صفاته . والفردية الناقصة التي لم تنل حق المشاركة في التغيير . وبينما يدفع الطرف الأول إلى التبرم ، يدفع الثاني إلى التضاؤل والانكفاء ، فيكون الاغتراب مزيجاً من هذين الحاصلين ، اللذين وقفنا على وجودهما في الاستدلال السابق بحوار « وليد » .

وقد اعتمدت دوافع الخاتمة المسرحية بتشخيص الاغتراب في بطلها ، من خلال طرفيه المشار إليهما ، وهو ما لم ترق إليه دوافع الخاتمة ، في مسرحية « لمن القرار الأخير » . ذلك أن وليداً - مع انفجار مشاعر اغترابه ، واستفحال القلق الذي دفعته إليه زوجته - يقرر ضرورة الفصل في هذه القضية ، فيما ألا يستمر التباين بينهما ، كنموذجين متصارعين . وإما أن يهددها بالطلاق . . . ويتمكن من ردعها بهذا الموقف الذي جمع المبررات الكافية لاستغفارها ، وقولها : « فِعْلاً أَنَا سَبَّيْتُ لَكَ ضَيْقٌ وَاذْعَاجٌ . . أَنَا طَوَّلَ هَالَوْقُتْ ضَايَعَةٌ . . وَلِلْجَيْنِ آجِسْ أَنِيَّ ضَايَعَةٌ . . » .

ورغم هذا الاقرار الصريح بكون ثريا مضيعة الأهداف ، فإنها لا تنكاد تنهي عباراتها المتعهد بالارتداع ، والالتزام بأهداف زوجها ، حتى تنكث ذلك باستجابتها لإحدى الحفلات التي دعيت إليها ، في حوار مع صديقتها في نهاية المشهد الختامي ، تاركة زوجها وليداً في منتصف السلم ، وقد جلس ينظر إليها باعياء . ومثل هذه الخاتمة تستجيب - تماماً - لما في اغتراب « وليد » من تبرم رغبته بحسم التباين ، ومن تضاؤل وانكفاء ، دلَّ عليهما اليأس والاعياء في اللمسات النهائية لصورة « وليد » على المسرح . ولعل في جلسته تلك ، عند منتصف السلم ، إشارة بليغة إلى معاني الانقسام . . والتوزع . . والحيرة التي يبلغها بطل المسرحية .

إن وليدًا في الدرجة الرابعة ، يتموضع في أبزغ النماذج الواقعية ، التي صاغتها تجربة عبدالعزيز السريّ على المسرح بعد أن صقلته الدوافع السيكولوجية ، فهو أقلّ مثالية من « داود » في مسرحية « الجوع » وأكثر ثورية من « يوسف » في « عنده شهادة » . إنه البطل الوحيد الذي بنفرد في دراما الأسرة المتغيرة بحوار متصل ، يلهج بأفكار ديموقراطية لم تحسن زوجته « ثريا » استغلالها ، من أجل تدعيم استقلال البنية الاجتماعية الجديدة للأسرة . وهو البطل المسرحي الوحيد ، الذي ينزف قلقا من الفردية التي منحها لزوجته ، دون أن يتراجع عنها .

ولعل « وليدا » هو البطل المسرحي الوحيد ، أيضا الذي ظل طوال المسرحية في حوار متصل مع ذاته ، واستبار مستمر مع أفكاره . إنه يناقش نفسه ، ويتلقى من أرضيتها دوافعه السيكولوجية ، ويناقش المحيطين به ، ويتلقى من أرضيتهم دوافعه الطبيعية . ومن أجل ذلك فإنه من أبطال دراما الأسرة المتغيرة القلائل الذين يمثلون مضمونا صادقا ، ومتميزا لحوار مسرحي ، يتوزع بين الأسلوب العادي في إدارة الحوار ، وبين المنولوج الداخلي . ويفتح الكاتب مشاهد المواجهة بين « وليد » ، و « ثريا » في بعض المواقف فوق جبهتي هذا الحوار . فيبدو وكأنه يسجل حوارا ، وصراعا بين الوعي عند كل منهما . . وحوارا ، وصراعا بين اللاوعي عند كل منهما .

لقد أنضج عبدالعزيز السريّ جميع خصائصه المسرحية في مسرحية « الدرجة الرابعة » . فاستقرت له فيها جميع الوسائل المسرحية ، التي تفجر الأرضية العادية للمشكلة ، وتجعل البطل المسرحي فوقها على حافة الانهيار .<sup>(١)</sup> كما

---

( ١ ) يمكننا أن نجد نموذجا لهذا البطل المسرحي في التمثيلية القصيرة التي نشرها عبدالعزيز السريّ في الملحق الأدبي لمجلة الرائد الكويتية دون أن يطلق عليها عنوانا . وتدور حول شخصية واحدة يدفعها الشعور النفسي العميق بالوحدة والكبت إلى الأوهام والكوابيس ، حتى يترأى لها مقبض الباب مسدسا مصوّبا إليها ، ويشير مخاوفها النفسية الى حدّ الانهيار . انظر : الملحق الأدبي ، مجلة الرائد ، بدون تاريخ .

استقرت له الوسائل المسرحية التي تزيح عن أبطاله كوابت الوعي ، أو التي تكفل تعايشا سلميا بين مسرحية الأفكار ، ومسرحية الفعل ، أو التي تمزج بين فردية البطل المسرحي ، ومغنيته . وتجعل الخط الفاصل بينهما من الدقة بحيث لا يمكن ادراكه بسهولة .

ولم يخرج الكاتب في جميع الوسائل المسرحية التي يؤصلها عن الهدف الجوهرى ، وهو البحث عن الاستقرار للقلب المسرحي ، الذي يستوعب معطيات الأسرة المتغيرة برؤية واقعية . والحق أن تنقيبات عبدالعزيز السريع في الأرضية الدرامية لهذا القلب ، تحفر اتجاهها واقعا بارزا ، لاتزال التجربة المسرحية ترفد منه ، في كثير من الأعمال المسرحية<sup>(١)</sup> ، ولكنها لم تنضج لدى تجارب أصحابها بعد ، كما نضجت لدى عبدالعزيز السريع .



---

( ١ ) هناك عدة مسرحيات نراها ترفد من هذا الاتجاه منها : مسرحية « الصبح يبقى » لإبراهيم العواد . ومسرحية شعاع لحمد السبع ، وهذا الميدان يا حميدان وصبيان وبنات لجاسم الزايد ، ومتاعب صيف لسليمان الخليفي ، و٣×٣ لرضا علي حسين وغيرها .

## الفصل الخامس

### خيال الرؤية المسرحية الجديدة من التطور الاجتماعي للأسرة

لقد استقطبت سنوات العقد السادس من هذا القرن أكثر الجهود المؤصلة للخصائص المسرحية في دراما الأسرة المتغيرة . فما إن تمضى خاتمة هذا العقد ، حتى تكون تلك الدراما ، قد أسست لها الكثير من تقاليد المسرحية الاجتماعية ، وقد رأينا فيها مضى من الدراسة في هذا الباب عمق الصلة بين نموذج تلك التقاليد ، ونموذج التغير البنائي في الأسرة . كما تدل دراستنا لمسرحيات صقر الرشود وعبد العزيز السريع على أن وراء تلك الصلة انشغالا أساسيا للقوى الخلاقة ، - سواء لدى هذين الكاتبين ، أو لدى غيرهما - بأكبر عمليات التمثيل الاجتماعي ، التي صحبت التغيرات البنوية في هيكل الأسرة . ذلك أن شتى الموضوعات التي توليها الجهود المسرحية في الستينات بالتركيز والعناية ، إنما تجعل الكاتب المسرحي مفتونا بمواجهة التغير . وهو إنما يستمد هذا الافتتان من وجود الاحساس الشعبي العارم بدينامية التغير . حيث لم يعد هذا الاحساس مقصورا على فئة « محدثة » تنطلق من هموم تحديث البلاد . ولا مقصورا على طبقة تقف فوق أرضية الحراك الاجتماعي ، لتركب موجات رمالها المتحركة . وإنما أصبح هذا الاحساس مزوجا بالايقاع الشامل في الحياة الاجتماعية .

إن الإنسان العادي في أى موقع من مواقع تلك الحياة يقر بدخوله في دينامية التغير ، سواء كان متضامنا معها أو متألبا عليها . ويردّد احساسه بهذه الدينامية في أمثال شعبية ، يتردد استخدامها في مسرحيات صقر الرشود ، وعبد العزيز السريع بصورة ملحوظة . لأنها تكشف عن ذلك الموقف المنقسم للإنسان

العادى . إنه حين يكون متقبلاً للغير يقول : « كَلَّ وَقْتُ مَا يَسْتَجِى مِنْ وَقْتِهِ » .  
ويقول : « الْأَوَّلُ يَحُولُ » . « وحين يكون متألباً عليه يقول : « اللى مَالَهُ أَوَّلُ  
مَالَهُ تَالِي » ، أو « اللى مَالَهُ عَتِيقُ مَالَهُ يَدِيدُ » ، أو « عَتِيقُ الصُّوفِ وَلَا جَدِيدُ  
الْبُرَيْسَمِ » .

ويمارس الانسان العادى هذا الانقسام فى حياته الاجتماعيه ، وفى طريقة تقبله  
للمعايير ، بحيث إنه لم يعد ممكننا التنبؤ باحكامه ، وتصرفاته ، لأن الشك بدأ  
يقتحم تقاليده يشراسة لا هوادة فيها . وليس مبالغة فى القول بأن «خالدا» فى  
مسرحية « تقاليد » ، الذى حمل لواء الشك فى تقاليد الأسرة ذات الامتداد  
القبلى ، ما كان إلا بطلاً يستمد قوته ، وصلابته من الجذور الشعبية للانقسام .  
فالمجتمع الذى ينحدر منه ، يردد اصداء المثل الشعبي : « حَلَاةُ الثُّوبِ رِقْعَتُهُ مِنْهُ  
وَفِيهِ » ، داعياً لترسيخ القيم القرابية بالزواج من الأقارب . كما يردد اصداء المثل  
الشعبي : « رُوحٌ بَعِيدٌ وَتَعَالَى سَالِمٌ » ، لاهجاً بالشك فى تلك القيم نفسها .  
وإذن فإننا لم نكن نتوقع للمسرحية فى مجتمع الخليج العربى سواء فى قالبها  
الهزلى ، أو فى تشكيلها لدراما الاسرة ، أو فى بنائها الدرامى لنماذج السلطة  
القهرية ، إلا أن تمتطى دينامية الانقسام ، لتبسط أرضيتها المسرحية فوق  
مضمون التغير بمختلف اتجاهاته .

ولن يتعذر علينا بعد دراسة الجهود المسرحية فى الستينات عند كل من صقر  
الرشود وعبد العزيز السريّع أن نقول : بأن هذين الكاتبين توجهها بالقلب  
المسرحى فى دراما الأسرة المتغيرة توجهها منفثاً ، لا يقر بالثبات والجمود . وكان  
انفتاح مفاهيمها المسرحية وراء انفرادهما بين سائر كتاب المسرحية المحلية بظاهرة  
إعادة كتابة النص المسرحى ، ومراجعته ، بعد مرور فترة من الزمن .

ولاشك فى أن أعظم ما يكفله تفتح مفاهيم التجربة المسرحية عند الرشود  
والسريّع هو استعدادهما للنضج ، وسعيهما للتطور ، والاستمرار فى تجريب  
الوسائل المسرحية . إن التغير فى تجربتهما المسرحية هو الفعل المسرحى ، بلحظاته  
التاريخية اللاهبة الحرارة ، وبقواه المشدودة فى جميع اتجاهات الزمان والمكان ،

وقد كشفت دراستنا فيما مضى الابعاد المختلفة التى توغلت فيها أعمال كل منها ، سواء فى استبرار حتمية التغير ، أو فى التعرية التدريجية لمساوئه ، أو فى التنبؤ والتخطيط لمستقبله . ومن الحق لنا أن نتساءل بعد الآن . . . إلى أين تتجه تجربة هذين الكاتبين مع المسرح . . ؟

إن دينامية التغير فى أى مجتمع من المجتمعات عملية مستمرة ، لا توقف فيها ، ولا نكوص . وربما اكتسبت بعض الحقائق الاجتماعية ، أو الميتافيزيقية صبغة الخلود ، ولكنها أمام مرأى التغير لا بد من أن تكتسب تشكيلتها ، وخصوصيتها المرتبطة بال لحظة التاريخية التى تحتشد بها دينامية التغير ، فى زمان ما . . . . . ومكان ما . . . . . والمسرح هو صيغة التعبير عن هذه اللحظة ، لأنه القادر على احتواء ما فيها من اجمال وكثافة . ولأنه النموذج الديمقراطي فى الإبداع القادر على اطلاق تلك اللحظة من عقال الجمود « التاريخى » ، وثبات النمط « الاجتماعى » . ومن ثم فإن هذا المسرح هو الذى يتلقى - دون غيره - ضربات التغير بالعناق ، لا بالتضاد . لأنه يتغذى بمبادئها الحيوية ، ويتمثلها فى بنيتها ، تمثلاً تلقائياً . ولعلنا قد أدركنا ذلك بوضوح من خلال ما مضى من هذه الدراسة . ذلك أن التجربة المسرحية فى الكويت والخليج العربى أنفقت وجودها الكامل فى الستينات من أجل ان تكون تمثيلاً على الكثافة للتغيرات البنيوية فى المجتمع ، والأسرة . وهو تمثيل لم يسلك طريق الحياء ، بل جعل أبزغ موافقه تعتمد الانحياز المتطرف لحتمية التغير العقلانى ، والشوق المستمر لامتلاك الإرادة الفردية الواعية .

وظلت دراما الأسرة المتغيرة فى جميع تقلباتها ، خروجاً على قانون الثبات ، ونضالاً من أجل دينامية خلاقة ، لا تتكهن بمصائر التغير فى حياة القوى الاجتماعية فحسب ، وإنما تنبأ بها على وجه اليقين . ومن ثم فقد تضامنت دراما الأسرة المتغيرة فى الستينات مع فكرة المعارضة الشديدة للنظام الاجتماعى والسياسى . إن هذه الدراما تزرع جميع الحجج والبراهين التى تبرر استئثار السلطة - بمعناها المطلق - فى يد الطبقة التجارية ، القبلية ، وتطيح بمعايير نظامها



الاجتماعى من خلال اطاحتها بمعايير نظام الأسرة التقليدى ، رغم أن الحركة الوطنية فى هذه الفترة تحولت إلى مجرد « كتلة معارضة » داخل مجلس الأمة ، تقرّ بشرعية السلطة ، وتتعاون معها - بسبب أقليتها - فى اصفاء الطابع الديمقراطى ، لكل ما يصدر عنها من أحكام ، وقوانين . وتتبع فى معارضتها نهجا اصلاحيا يرمى إلى تحقيق ما يمكن تحقيقه من مكاسب وطنية .

وليس من المبالغة القول إن المسرح فى سنوات العقد السادس ، دلّ على مضمون التفتح العقلانى ، أكثر مما دلّت عليه لهجة برامج عمل المعارضة فى المجلس النيابى ( منذ مجلس عام ١٩٦٣ ) . لأن هذا المسرح يلهج بتكثيف التجربة الحقيقة للمعارضة فى حركة القوى الاجتماعيه ، فيستتب وجودها من جذور رومانسية ( منيرة فى المقلب الكبير ) ، أو واقعية ( مرزوق فى الطين ) ، أو مثالية ( داود فى الجوع ) ، أو فردية ( وليد فى الدرجة الرابعة ) . وليس هذا فحسب ، بل إن التجربة المسرحية تضى فى تمثيل التغيرات البنوية بمواقف طليعية ، ورؤى عقلانية ، كما أفصحت عن ذلك مسرحيات صقر الرشود وعبد العزيز السريّ وسعد الفرج .

ولا تكاد تطلّ آفاق السبعينات حتى يتجه الكثير من مظاهر اللاعقلانية فى التغير إلى عمق أشد ضراوة . فقد ازداد تحكم النظام الاقتصادى ، الذى يستخدم الثروة فى أغراض الاستهلاك ووجدت تلك الظواهر عمقها ، وتحكمها تحت مظلة التطور الاقتصادى ، ففى هذه الفترة خرجت الصورة الواضحة لـ « مجتمع الرفاهية » من بين الازدهار الاقتصادى الهائل لعدد قليل من السكان ، وأصبحت هذه الصورة تغشى جنون اللاعقلانية ، بلمساتها الرقيقة ، وذرائعها الديمقراطية . وتتلازم الصورة السابقة مع فراغ الساحة من وجود التنظيمات السياسية الرائدة .

كما تتلازم صورة مجتمع الرفاهية مع الكثير من الظواهر السلبية ، والمصاحبة للسلوك الفردى . فالمجتمع الذى يضج بأغراض الاستهلاك جعل الفرد مقيدا ، يستجيب لصالح الفردية ، وينفر من مصالح الجموع . أما الطبقات

الاجتماعية ، فقد ازدادت انغلاقا رغم ادعاء الرفاهية للجميع . وآية ذلك أن الطبقات ذات النفوذ الاجتماعى ، لا تتنازل عن التقاليد الجامدة ، والمعايير المتخلفة . رغم أنها تقود خدمات التنمية . و« تستعرض أفكار التحديث . لأنها تحتفظ عن طريق تلك المعايير ، بوجودها الراسخ فى سلطة النظام الاجتماعى ، وتستغل - من ناحية أخرى - سيطرتها على بعض الظواهر السلبية كـ « الوساطة » ، والتطبيق الجزئى للقوانين ، بأن تجيز لنفسها ما يمنعه القانون ، أو تمنع على غيرها ما يميزه القانون أيضا .

إذن فإن مؤشرات التطور الاجتماعى فى السبعينات لم تخل من الضربات القوية الباعثة للحراك الاجتماعى ، والمتوغلة بالتغيرات البنائية فى الأسرة نحو اتجاهات أكثر عمقا . فقد ازداد تدهور الماضى أمام استعراض التطور المادى ، وازمحل الجانب الإنسانى فى التغير ، وركب الجميع موجة الرفاهية المصطنعة ، وفى أعقاب ذلك كله ، وجدت دراما الأسرة المتغيرة الظرف المناسب لإجمال مضمون « اللحظة التاريخية » ، ولتكثيفها فى بنية درامية ، تخضع لتطور نمطى ، يأتى على الكثير من خصائصها المسرحية بحجم أكبر ، وانفتاح أعمق ، وخيال أوسع .

وإذا كان التطور النمطى فى دراما الأسرة المتغيرة محمولا بمضمون اللحظة التاريخية للتطور الاجتماعى فى السبعينات ، فإن له فى سياق التجربة المسرحية ، عاملين أساسيين يميلان تطور الدراما الاجتماعية نحو تحقيق مكاسب فنية ، محققة . وهما : وضوح شخصية المخرج ، وقيام تجربة الاشتراك فى التأليف المسرحى . ولكل من هذين العاملين بذوره المنغمسة فى مؤشرات التطور الاجتماعى . أما وضوح شخصية المخرج فتعنى بالنسبة لنا تحريرا لخشبة المسرح ، وتقديم أهمية العرض على أهمية النص ، واشباعا لرغبة القيادة ضد الخضوع ، ولرغبة العمل ضد القعود . وتعنى بالنسبة لنا وعيا بأن للمسرح لغة مندبجة فى الحيز المكاني للعرض . ودعوة لمشاركة وعي الجموع المقبلة عليه ، وتشكيلا بديلا للتظاهر ، أو لمهرجان العقلانية الغائبة .

وقد تحددت في السبعينات الملامح الأساسية لأكثر من تجربة في الإخراج المسرحي ، نجدها في أعمال حسين الصالح الحداد ، وعبد الرحمن الضويحي ، وعبد الأمير مطر وغيرهم . ولكنها لم تكن بالوضوح اذى نعينه لشخصية المخرج . لأن ملاحظتها لم تخرج سوى من ثوب المؤلف نفسه ، بسبب اعتمادها على فكرة التنفيذ الأمين لتفاصيل النص المسرحي ، ولتوجيهاته المكتوبة . أما التجربة التي دلت على وضوح شخصية المخرج حقاً ، فهي تجربة صقر الرشود . لأنه خرج عن الرؤية « التنفيذية » المندمجة في النص الى رؤية ، تعتمد على التفسير ، وتوقن بضرورة استيعاب الحيز المكاني لديناميات الخيال . وهذه رؤية كفيفة بقلب الشروط التقليدية للعرض المسرحي ، وخلخله الوجود السائد للوسائل المسرحية القائمة في الغرفة العائلية المغلقة .

ونعتقد أن وضوح شخصية المخرج ضرورة قصوى لوضوح التجربة المسرحية في أى مجتمع من المجتمعات ، لأنه ينقلها من مرحلة الافتتان بالابهار الأدبي ، إلى مرحلة الافتتان بالابهار التشكيلي للحيز المكاني . بل إن الطاقة المسرحية لا تتحرر إلا بمقدار « ما يصبح الإخراج المسرحي فناً ينفصل فيه الحيز المسرحي عن اللعبة المغلقة ، ويفتح للإنسان مجال أعمال متعددة ، كما ينشأ فيه الزمان والمكان عن تركيب جمالي مقصود<sup>(١)</sup> » .

وتعني تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي بالنسبة للحركة المسرحية في الخليج العربي ، ذلك اللقاء المتميز ، الذى تم بين عبد العزيز السريّع كاتباً ، وصقر الرشود كاتباً ومخرجاً في ثلاثة أعمال مسرحية هي : « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ، « وشياطين ليلة الجمعة » ، و« بحمدون المحطة » . وستكون هذه المسرحيات الثلاث مع آخر المسرحيات التى كتبها عبد العزيز السريّع منفرداً وهى « ضاع الديك » ، موضع البحث فى تطور الرؤية المسرحية لدراما الأسرة المتغيرة ، وفى مرادفة صيغها ، وتقنياتها الدرامية مع حركة التغير فى فترة السبعينات .

---

(١) جان دوفينيرو ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالى ، ص ١٩٠ .

إن ما يميّز اللقاء بين عبد العزيز السريّع وصقر الرشود في تأليف مسرحى مشترك يمكن الاهتمام إليه في أكثر من جانب ، فهناك العنصر المسرحى المحض المتحقق من الاندماج بين وضوح شخصية الكاتب ( السريّع ) ووضوح شخصية المخرج ( الرشود ) . وهناك الظرف المسرحى المناسب ، الذى جعل تجربتهما المسرحية المشتركة استقطابا دقيقا ، لتفتح مسرحى مشترك بينهما ، وخلاصة جوهرية لخبرتهما الفنية مع المسرح ، وتركيبا انتقائيا لمفاهيمهما ، وأفكارهما المتحررة . وكأن تجربتهما المشتركة بمثابة اندماج لخبرتهما المسرحية ، المنفردة فى الستينات عند ملتقى حيوى لا نزاع فى أهميته بالنسبة لتطور العمل المسرحى فى أى مجتمع . وهو ملتقى السيطرة الارادية على امكانات الطاقة المسرحية .

وأخيرا فإن هناك جدلية درامية دقيقة ، تحقّقها تجربة اشتراك الرشود والسريّع فى التأليف المسرحى . ذلك أنها تجمع بين مزاجين متناقضين ، يستولد الاحتكاك بينهما الحساسية الدرامية المغايرة . ففى شخصية صقر الرشود رغبة جاححة للكشف عن الجانب الإجرامى ، وغير العادى انعكست فى شخصياته التى عرضنا لها فيما مضى من الدراسة . فقد كان من الصعب على شخصياته أن تخوض فى الانقسام فى عواطفها ، أو أن تسلك سلوكا عاديا مألوفا . وفى شخصية عبد العزيز السريّع رغبة حيادية للتفاعل القوى مع الجانب الايجابى ، والعادى . انعكست فى شخصياته المسرحية التى عرضنا لها من قبل ، فجاءت شخصياته - غالبا - بعيدة عن التطرف ، تتفاعل مع جميع احتمالات الواقع ، ومطالبه المألوفة . ومن ثم فإنها غالبا ما تخوض فى تجارب الانقسام ، والحيرة .

وينعكس اختلاف هذين المزاجين فى بنيتها الدرامية ، فقد كانت حبكة الفعل المسرحى فى أغلب مسرحيات الرشود ، تعتمد على ردود الافعال ، بأن تكون الشخصية فى حالة وصف غالب ، لما حدث لها ، واستدعاء ظاهري للبلاغة الرومانسية فى حوارها . لأنها ضحايا ملفوظة ، ومبعدة عن المشاركة فى التغيير ، ومعزولة فى لحظات واقعة بعد الفعل . بينما حبكة الفعل المسرحى فى أغلب مسرحيات السريّع تعتمد على أفعال راهنة ، تقوم بتحديد حركة الشخصية ،

وضبط سلوكها ، واستدعاء حوارها العادي ، ومشاركتها في التعبير ، فلا تكون ضحايا ، بمقدار ما تكون مضحية ، لأنها تندمج في فعل تصنعه بنفسها .

وعندما ينضم المزاجان المتناقضان في تأليق مسرحي مشترك تضاف لدراما الأسرة المتغيرة في السبعينات جدلية درامية ، مستمدة من جدلية الواقع الاجتماعي المتطور في هذه الفترة . ففي الأعمال المسرحية التي اشترك الرشود والسريع في كتابتها تتضح الغلبة للخيال ضد الواقع ، وغير العادي ضد العادي ، والتطرف ضد الحياء ، والإنسان ضد اللانسان . وهذه أهداف عزيزة على نفس صقر الرشود . وتتضح في نفس الوقت غلبة التفتح ضد الانغلاق ، والاعتدال ضد الجمود المتراصى ، والاقناع ضد الاحكام ، والمشاركة ضد الاستلاب ، والفعل ضد ردود الفعل ، وهذه أهداف عزيزة على نفس عبد العزيز السريع .

إذن فإن التميّز الذي تأتى به تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي ، لا يمكن مغادرته ، دون تنقيب في مؤثراته الإرادية التي تستبق خصائص مسرحية جديدة لدراما الأسرة المتغيرة . ويستدعى هذا التنقيب ، مهمة الوقوف عند أوجه الرؤية المسرحية في تجربة عبد العزيز السريع المنفردة بكتابته لمسرحية « ضاع الديك » في عام ١٩٧٢ ، أو المشتركة مع صقر الرشود في مسرحيات : « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بـ » ، و« شياطين ليلة الجمعة » و« بحمدون المحطة » . وستمثل في هذه الأعمال المسرحية ثلاثة أوجه ، انفتحت عليها الرؤية المسرحية في السبعينات ، وتمثلت في وسائلها الفنية استهلالا قويا ، يصف على وجه الدقة امكانيات التطور المسرحي ، الإرادى للتجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي .

وتكاد الجهات التي سنعرض لها ترتبط بخاصية درامية مشتركة بين المسرحيات المذكورة ، تدل على يقين الكاتبين في سعيها نحو تخليص العمل المسرحي من الثقة التامة بالواقع المتدهور . وهى أن تفاصيل العالم الدرامي لا ينبغي تشييدها من التفاصيل الواقعية المباشرة ، وإمكاناتها القصوى في التحقق ، والوقوع ، وإنما ينبغي تشييدها فوق واقع درامى مستقل ، يلعب الخيال فيها دورا

أساسيا ، كما سنتبين ذلك في أوجه الرؤية المسرحية التالية :

### اولا : الخيالى ضد التقليدى :

يخرج عبد العزيز السريّح في آخر المسرحيات التى كتبها منفردا ، وهى « ضاع الديك<sup>(١)</sup> » عن خريطة الأرضية الدرامية العادية فى مسرحياته السابقة ، ويختار بدلا منها وجهة أقرب إلى مستويات الخيال . والوظيفة الأساسية التى يبنى عليها الكاتب هذه الوجهة هي أن تكون بمثابة الصدمة العنيفة للمعايير المغلقة فى شبكة علاقات الأسرة ، فكل ما سيبدو فى العقدة الدرامية لهذه المسرحية من خيال ، إنما يوظفه الكاتب لأن يكون نقيضا للمجتمع التقليدى . ورغم أن مواجهة كهذه توحى بالفصل بين الخيال والواقع إلّا أن الكاتب لم يشأ ذلك على الإطلاق . فقد كان هدفه ان ينتزع الخيال من الواقع ، ليحوّله إلى قذيفة ، ترتد إلى نحو الواقع المتبلد بالتقاليد المختلفة .

ويتضح عنصر الخيال فى مسرحية « ضاع الديك » فى أن الكاتب يفاجئنا الأسرة الكويتية بآبن يحمل جواز سفر انجليزى ، يقتحم حياتها المألوفة ، المستقرّة بما يثير فى داخلها التصدع ، والانهيار . وينحدر هذا الابن من صلب الأب فى تلك الأسرة . ففي الماضي عندما كان الأب يعمل فى البحر ، مسافرا إلى الهند ، اضطرتة غربة السفر إلى الزواج من امرأة هندية ، ورجع إلى الكويت دون أن يخبر زوجته بذلك ، ثم تكرر سفره إلى الهند ، فطلق زوجته الهندية فى إحدى المرات ، وهاجرت هذه الزوجة إلى إنجلترا ، بعد أن انجبت منه ولداً ، سمته « يوسف » . واصبح إنجليزيا ، بحكم البيئة التى نشأ فيها ، دون أن يعلم الأب عنه شيئا . ثم كبر « يوسف » . وأدرك بأنه من أب كويتي ، فقرر الذهاب إليه . ومن ثم تستقبل الأسرة الكويتية ابنها الإنجليزى فى أجواء مليئة بالحدب عليه ، والحذر منه .

---

(١) أخرج صقر الرشود « ضاع الديك » فى نوفمبر ١٩٧٢ ، ثم عرضها فى البحرين مدة أسبوع .

وليس من الصعوبة أن ندرك ، أن الكاتب إنما ينشئ عالمه الدرامي في هذه المسرحية من الصلة غير المألوفة بين « يوسف » ، وأسرته . فبمقدار ما ينتزع ل تلك الصلة من المواقف الكوميديّة التي تصل إلى درجة التطرف الهزلي ، ينتزع لها المواقف الصدامية المؤسسية . ولاتنفصل هذه ، عن تلك . لأن القسوة الصدامية التي لا هوادة فيها ، ستكون متخفية في ذات المواقف الكوميديّة غالباً ، فقد كان على « يوسف » أن يتقبل العيش مع الأسرة بنوايا بيضاء ، وكان على الأسرة أن تحذب عليه كسائر أبنائها . ولم يخف « يوسف » محاولاته في التكيف مع أسرة لا ينتمي ، اطلاقاً ، إلى بيتها ، لأنه ارتدى « الغترة » و « العقال » وتعلم العربية ، والقواعد المرعية في احترام الأب . كما لم تخف الأسرة تقبلها الحادب للابن الإنجليزي . وخاصة الأب ، الذي وجد فيه روائح زكية من الماضي .

ورغم مظاهر التكيف والتقبل فإن تلك الصلة غير المألوفة تخفي تحت ستارها « هوة عميقة » لن تستطيع النوايا الطيبة ، أو الحادبة إلا أن تقود إليها بالضرورة . فالكاتب لا يلبث أن يستدرج الأسرة إلى ضرب من « الهوة الثقافية » ، مستخدماً كل ما يقتدر عليه من قوى التركيز الدرامي الشديد . إنه يدق لخطوات الأسرة نحو تلك الهوة بتفاصيل مشبعة باجواء الكوميديا دون أن تخفي نذرها المتجهمة . ولا بأس بتلك التفاصيل لأنها تعد الأسرة لثلاث خطوات متلاحقة ، ففي البداية يرغب « يوسف » عن طعام الأسرة ، ويطلب لحم خنزير أمام الأب ، الذي يرد عليه غاضباً : « أَعْقَبُ ... وأخس ... لا يا الخسيس ... خنزير يا خنزير ... لِعَنْبُودارك هذا حرام ... حرام ... زَقُومٌ يَالِيٍّ ما تخاف من الله ... » ثم تكتشف الأم بعد ذلك أن « يوسف » يستضيف بعض الإنجليزيات المقيمات في منطقة « الأحدي »<sup>(١)</sup> فبلغ الأب ، وتثور ثأثرته ، ويحاول أن ينصحه بأن هذا التصرف يطعن في تقاليد الأسرة ، ولا يقتنع

---

( ١ ) « الأحدي » مدينة من مدن الكويت ، تتركز فيها إقامة الواهدين من الأجانب كالإنجليز ، وغيرهم من الذين يعملون في شركات النفط ، مؤسسات الباء والاستثمار وبحورها

« يوسف » بذلك ، فيدفعه الأب للخروج من البيت ، والإقامة في منطقة « الأحدي » .

وتأتي الخطوة الثالثة التي تهوى الأسرة بعدها في أعماق حالات الانهيار ، عندما يخرج « يوسف » مع ابنة عمه « سوسو » في إحدى سهرات العبت ، دون أن يعلم بأن أخاه « سالم » يحبها ، ويعد للزواج منها قريباً . وتتجمع في هذه الخطوة أبلغ الضربات الموجهة للأسرة الأبوية ، التي تضرب التقاليد حولها هوة تعزلها عن التطور .

وتمضي آثار الصدمة في تسلسل درامي محكم ، فقد بدأت بالأخت فاطمة التي تلقتها بدهشة ، غادرتها بسرعة إلى نضال مستميت في سبيل احتواء آثارها بأخف الأضرار . ثم انتقلت إلى « سالم » فأخفقت بمثله وصدعتها . . . وأخيراً ترتطم تلك الصدمة برأسي الأب « يوسف » والعم « بوعبد الله » ( والد سوسو ) ، فتصهر مفاهيمهما ، وتفترس ما يتمسكان به من شرف ، وتقاليد للأسرة . ويحاولان ترقيع الفضيحة بتزويج « يوسف » من « سوسو » . فتعد الأسرة نفسها لزواج لم تحسب حسابه ، ولكنها تفاجأ بما يعيد إليها الدور السابق للصدمة . فقد سافر « يوسف » من حيث أتى ، وترك لأخيه « سالم » بضع كلمات يقول فيها : « آسف أنا مضطر آسافر لأني ما أرغب في الزواج . . . » أما الأب والعم فقد قصم يوسف ظهريهما ، وتركهما يدوران على خشبة المسرح ، ويرسمان بحركتهما في خاتمة المسرحية دوائر يتجمع فيها حطام المعايير والتقاليد ، ولا تكون أمامهما أي فرصة تشع بخروجهما منها ، كما لاتدع للمتلقي أي فرصة لانتزاع موقف يسنح بانفتاحها . .

إن خيال الكاتب في هذه المسرحية لا يغادر الرؤية المسرحية المقصودة بوعي وإرادة . وهي أن يكون - أي الخيال - تخطيطاً درامياً محكماً يواجه الأسرة الأبوية المخلقة بطريق مسدود ، رسمة مشهد الخاتمة المسرحية بعناية فائقة ، سواء من حيث تطرف الاستجابة للفعل ( سفر يوسف ) أو من حيث التحدي السافر لتقاليد الأسرة . وليس هناك أبلغ في التبشير بسقوط هذه التقاليد من تركها في



مهيب الريح ، وجعل مصيرها مقررًا بخيال محتوم ، منفسح أمام بصيرتنا كالمدى . وهو ما بلغته خاتمة المسرحية ، حقا ، عندما تركت مصير الأسرة في موقف زاحر بمعاني البداية ، يختصر التفاصيل إلى حد الانقباض . لأن المهمة التي اقتحمها خيال الكاتب ، تستنفذ أغراضها ، وتحقق أهدافها الفاصلة ، عندما تصل إلى تجسيد معنى البداية المختصرة من التفاصيل .

ولانزاع في أن إصابة الكاتب لهدفه ، وهو الحكم بسقوط الأسرة الأبوية ، محمولة بمقدرته على التحكم الإرادي في الخيال الدرامي . فالشخصيات لا تتلقى ردود أفعال عشوائية ، وإنما تقع في قلب الفعل الدرامي ، فتتحرك مع حركته بدقة شديدة ، وربما كان من الصعب أن نجد في التجربة المسرحية تشكيلاً مسرحياً للعقدة ، ترتبط تفاصيله الصغيرة والكبيرة بقلب الفعل المسرحي ، كما نجده في مسرحية « ضاع الديك » ، فحوار جميع الشخصيات ، ومواقفها ، ومفاهيمها يستغرق وجوده الكامل حول علاقة الأسرة الكويتية بابنها الإنجليزي ، سواء كانت مبنية على التقبل ، أو الرفض . وبدل ذلك على أن كلا من الخيال ، والإرادة الواعية يتم لها الحضور المستمر في كافة التفاصيل ، من أجل الامساك بأقوى مشاهد الحكم بسقوط النظام التقليدي في الأسرة المتغيرة . وقد رأينا منذ قليل كيف أمسكت خاتمة المسرحية بمشهد من هذا القليل ، كما لم تمسك به أي مسرحية أخرى في تاريخ التجربة المسرحية .

لقد أنشأ خيال العقدة الدرامية وجوده في « ضاع الديك » منذ الماضي البعيد في حياة الأب ، لأن « يوسف » إنما ينحدر إلى الأسرة من زواج قديم ، ظل الأب يخفيه عن زوجته ، وأولاده إلى أن امتثل الماضي في مرأى الأسرة بظهور « يوسف » في حياتها . ورغم أن هذه التقنية تحمل وجه شبه بتقنيات إيسن الدرامية ، وخاصة في مسرحيات كـ « بيت الدمية » و « حورية البحر » و « هيدا جابلر » و « البطة البرية » ، إلا أن اختلافاً ظاهراً يباعد عبد العزيز السريع عن التأثر بطريقة استخدام إيسن للماضي في الصيغة الدرامية . فالماضي في « ضاع الديك » لا يتخذ منه الكاتب وسيلة لإصدار الحكم ، أو

لمطاردة الشخصيات بمصير محتوم ، كما يفعل إبسن ، وإنما يتخذ منه وسيلة فنية محضة ، تجعل من الخيال واقعاً خلواً من الفتنة المجردة . فهو أداة استتبار للخيال ، وحيلة تقارب بينه وبين الواقع .

أما الحكم بضرورة سقوط الأسرة الأبوية المغلقة في هذه المسرحية فلا علاقة له إطلاقاً بالماضي ، لأنه يصدر عن مسببات إحدى مشاكل التغير البنائي في الأسرة ، وهي مشكلة الهوية الثقافية . ذلك أن التطور السريع في الجانب المادي من حياة الأسرة يتناقض بحدّة مع تحلف المفاهيم ، وجهود المعايير في بنيتها الاجتماعية . ومن ثم فقد كان الزّج بوجود شخصية « يوسف » في أسرة « ضاع الديك » وسيلة مسرحية فذة تستبر جانباً لم يتغير في الأسرة ، وهو تحلفها الثقافي الشديد .

### ثانياً : الفتنة ضد الفتنة :

تزداد عدم ثقة عبد العزيز السريّ وصقر الرشود في محاكاة الواقع الاجتماعي وضوحاً عندما يكتبان معاً مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم » ، التي أخرجها صقر الرشود في يناير ١٩٧٢ ، ذلك أنها يتجرّدان فيها من المحاكاة المباشرة للتفاصيل الواقعية . وكأنها ينظران إلى هذه الفكرة على أنها تستجلب الوقوع في بواطن الواقع ، وخداعات مجتمع الرفاهية . وكانت وسيلتهما المسرحية في هذه الفكرة اللجوء إلى الفانتازيا ، أو الخيال اللاعقلاني .

ويختلف هذا الخيال اختلافاً ظاهراً عن الخيال في « ضاع الديك » ، لأنه لا يكتسب صفة العقلانية ، كما رأينا فيما مضى ، ولا يهدف إلى المقاربة بينه وبين الواقع . وإنما يكتسب صفة مناقضة هي صفة اللاعقلانية ، من أجل وظيفة مختلفة أيضاً ، وهي أن يكون الخيال اللاعقلاني صيغة درامية للثورة على الواقع اللاعقلاني .

وقد سبقت الكوميديا الهزلية في الستينات إلى تجربة استخدام الفانتازيا في عدة مسرحيات عرضنا لها بالدراسة في الباب الثاني . منها مسرحية « اصبر وتشوف »

لعبد الرحمن الصومجي ، و « الكويت سنة ٢٠٠٠ » لسعد الفرج ، و « مفاوضة مع الشيطان » لصالح موسى . ولكن صيغة الفانتازيا في هذه المسرحيات لم تكن تصدر عن حتمية التغير ، بقدر ما كانت تصدر عن احتمالات المستقبل ، ونذرهما المجهولة الباعثة على الخوف . ومن ثم كان الخيال في نماذج الكوميديا الاجتماعية الهزلية السابقة . وسيلة تنبؤ واستشراف . لدرجة أن الكاتب الهزلي اتخذ فيها دور « المتكهن » ، أو « المُحدث » غالباً . في حين أن الخيال اللاعقلاني في مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ينتظم من أجل كبح جماح اللاعقلانية في الواقع الراهن ، وبناء رؤية عقلانية ترتفع فوق الانقراض ، وتمنح الكاتب جسارة القيام بدور الثائر الاجتماعي ، الذي لا يخلو وجدانه من بقايا المثل الرومانسية .

إن المنظومة اللاعقلانية التي تنطلق منها الفانتازيا في « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » ترتبط بظاهرة المجتمع بلا جذور . أو الماضي الذي يتلاشى تماماً أمام ضربات التطور المادي المتسارع . ذلك أن مجتمع الرفاهية قطع صلته بالماضي . أو قل إنه تبرأ من ذلك الماضي ، رغم أنه لا يبتعد عنه كثيراً في حساب الزمن . وليس أدل على ذلك من أن تركة أقرب الأجيال إلى الستينات والسبعينات وهو جيل الآباء ، تتحول إلى حقل تراثي ، ينظر إليه أبناء السبعينات نظرتهم إلى أي غط بال . يفقد حيويته ، واتصاله بالواقع الراهن .

وقد شهدت الكويت هذه الظاهرة بصورة ملحوظة بعد إعادة تخطيط مدينة الكويت نفسها ، واستحداث المشاريع الديمغرافية الجديدة ، التي سحقت آثار الماضي ، وأزالت بقايا المباني القديمة ، بعد أن أغرى أصحابها بـ « ترميم » مالي باهظ . ولاشك في أن وراء الماضي المتلاشي ، والمجتمع بلا جذور هجمة لاعقلانية للتطور ، جعلت المجتمع لا يهتدي إلى عافية مستقرة ، أو يفوق على صبح مترابط بالأمس . وقد دلت عقدة الفانتازيا في مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » على احتشاد الهجمة اللاعقلانية في سياق التطور الاجتماعي . ففي عام ١٩٤٥ سقط منزل في حادثة ، وتوفيت بداخله أسرة كاملة مكونة من الجد « بوشايح » والأب « شايح » ، وزوجته ، وابنه « سعود » الذي بلغ الثانية عشرة

من عمره . ثم عادت هذه الأسرة إلى الحياة مرة أخرى عام ١٩٧١ ، لتقوم برحلتها في تطور المجتمع الكويتي ، بعد أن تم استقرارها في منزل حديث لولديها « سالم » و « مبارك » .

ولعل من الواضح أن اختيار عام ١٩٤٥ له دلالة ظاهرة ، ففي هذا العام تم تصدير أول شحنة تجارية من النفط الكويتي ، مما يدل على أن أسرة « بوشايع » لم تتصل بوجودها الاجتماعي في مرحلة النفط ، والنشاط الاقتصادي الحديث ، ولم تلحق بأي بادرة من بوادر هجماته . فهي لم تخرج من أعماق التاريخ كما خرجت شخصيات أهل الكهف لتوفيق الحكيم ، ولا من القرن السابع عشر ، كما خرج بطل حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي . وإنما خرجت أسرة « بوشايع » من فترة قريية العهد بذاكرة « سالم » و « مبارك » و « فضة » . بحيث أن ما يفصل بين هؤلاء الأحفاد الثلاثة ، وبين ماضيها القريب ، الذي امتثل أمامها فجأة بعودة الجد ، والأب ، والأم ينحصر في التغير الحضاري المصاحب لظهور النفط . وأيا ما كان الأمر فإن المغزى البالغ في قرب العهد بين موت أسرة « بوشايع » ، وحياة أبنيهما « مبارك » و « سالم » يتضح في تعبيره عن حجم التسارع ، وفي اجماله للأحكام الحضارية ، والإنسانية حول التغير المرحلي ، المسؤول عن تدهور العلاقات الاجتماعية ، وتفاقم ظواهر الرفاهية وانعدام الأصالة .

إن قرب العهد بين عامي ١٩٤٥ و ١٩٧١ مستهدف من الكاتبين بعناية دقيقة . فهو يسمح لهما بخلق عقدة درامية تشابك فيها تركيبة الفعل المسرحي مع مضمون التغير الاجتماعي ، بصورة عضوية ، تجعل من الصعب على أي استبصار نقدي أن يقوم بفك الاشتباك بينهما . ونعتقد أن هذه سمة أساسية من سمات دراما الأسرة المتغيرة . فقد مصت دراستنا في الفصول السابقة إلى الوقوف مع ملامح من ذلك القليل ، تشير إلى مدى حضور الظاهرة الاجتماعية في قلب الفعل المسرحي . حيث كانت لهذه الخاصية جذور قوية في مسرحيات صقر الرشود ، وعبد العزيز السريع ، وسعد الفرج . ولكنها تبلغ درجة عالية من

التحقق والوضوح في مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » . فالفعل المسرحي لا يغادر سياقها الفانتازي ، الذي يرمي إلى محاكاة الفعل بصيغة لاعقلانية ، لأنه يقوم بتمثيل المواجهة المباشرة بين الماضي ، والراهن .

ومثل هذه المواجهة المفترضة من خيال الكاتين لاتسعى إلا إلى تحديد الغياب المفجع للماضي في التغير المتسارع . فقد اقتحمت أسرة « بوشايع » حياة « سالم » ، و « مبارك » عام ١٩٧١ فوجدتها بلا جذور . وشهدت فيها موتاً حقيقياً ، لا لوجودها الجسدي فحسب ، وإنما لوجودها الحضاري . وتمضي المسرحية في تجسيد هذه الرؤية بدقة شديدة في ثماني لوحات مترابطة ، ومؤيدة كل منها إلى الأخرى . فاللوحة الأولى تحيطنا بالذهول الذي اعترى استقبال « سالم » و « مبارك » و « فضة » لأسرتها الميتة . والثانية تحيطنا بذهول المجتمع ، وتكالبه على سرقة النظر إلى هذه الأسرة ، كما يتكالب زوار المتحف لمشاهدة قطعة أثرية حديثة الاكتشاف . ثم تمضي بقية اللوحات في تركيز المجابهة بين فريق الماضي الميت ، المتمثل في أسرة « بوشايع » ، وفريق الواقع المتغير ، ممثلاً في الأحفاد الثلاثة « سالم ، مبارك ، فضة » .

وتتصاعد كثافة تلك المجابهة حول تفجع كل من الفريقين بوجود الآخر ، ذلك أن أسرة « بوشايع » تتصل بأحفادها بنفس النمطين الاجتماعي ، والحضاري ، اللذين كانت تعيشهما قبل ( ٢٥ ) عاماً . فتتبع التوقيت العربي ، وتصحو مبكرة لتلتهم افطارها تمرراً وقهوة ، وحين يكتشف الجد أن سالماً ومباركاً يتبعان التوقيت الإنجليزي يقول كالفجوع : « حَتَّى بِالْوَقْتِ يَبْعُوثُهُمْ » . ثم يمضي الأب والجد في استعادة أجوائهما القديمة داخل المنزل الحديث فيطردان الخادم والسائق والمزارع الذين يستخدمهم سالم ومبارك في توفير الرفاهية ، بينما تستولي الأم على « دار الكيل » ، لتسيطر بنفسها على خدمة المنزل ، وخلال ذلك يستمر احساس أسرة بوشايع بالمفارقة الحضارية فيردد الأب : « زين الي متنا وآنه ابوك المقبرة أحسن من حياتكم هاذي » .

وكما يفجع الواقع المتطور أسرة « بوشايع » ، يفجع الماضي حياة « سالم

ومبارك». وخصوصاً حين يصّر الجد مع الأب على هدم أجزاء من المنزل الحديث، وبناء غرفة من الطين، وحفر «جليب» (قليب) في أرض البيت، وهو ما جعل سالم يقول متبرماً:

«كُلُّ يَوْمٍ أَكُوشِي عَتِيقٌ . . . كَلِمًا لِنَا نِعْتَقُ . . . دَقَّ بِرِجْلِهِ الْآ غُرْفَةَ هَالطِينِ ،  
وَصَارَتْ . . . وَإِذَا بَنَسَكْتُ وَنَحْلِيَهُ عَلَى كَيْفِهِ بَيْتُنَا هَذَا كُلَّهُ بِيَصِيرُ طِينٌ يَهْدِمُهُ ،  
وَيَبْنِيهِ مِنْ عَتِيق . . . وَكَلِمًا لِنَا يَزْدُ وَرَى . . .»<sup>(١)</sup>

إذن فإن هجمة الماضي تحتاج الأسرة المتغيرة، وتستبر الحجم البالغ في تقطع أسبائها بالجذور الأولى. وقد استطاع الخيال الدرامي عند الكاتبين أن يحيل تلك الهجمة إلى افتراس حقيقي لطمأنينة الواقع الرفاهي (نسبة إلى الرفاه). وانذار ثأري بتفتيته، وقهره على نكوص، يستنطق العطف عليه، أو الرثاء له. فالجد والأب يسرفان في فرض سيطرتهم، واستعادتهما لمظاهر الحياة القديمة، طالما يكتشفان مزيداً من الظواهر الجديدة، التي تعمق اغترابها عن مجتمع الرفاهية. وترسخ رغبتها في التطهر منه بالانعزال، والاحتفاء بالماضي. وخصوصاً عندما يمدان بصرهما إلى خارج البيت، ليجدا الكويت بأسرها قد خرجت عن «السور»، ونفضت عنها الطين، وتلاشت الأخلاق الأصيلة، بما تقوم عليه من تساند، وتضامن. وتمزقت العلاقات الاجتماعية بالفردية المتطرفة.

ولانتقف مظاهر الاحباط التي يكتشفها الجد والأب عند هذا الحد بل إنهما يكتشفان في المجتمع المتغير أبشع ظواهر الانحلال الاجتماعي، كظاهرة تعدد الزوجات، وظاهرة المزارع الحديثة التي يتخذها أبناء مجتمع الرفاهية وسيلة لاشباع غرائزهم من غير حدود، أو قيود إنسانية. وكل ذلك يتمثل في مرآى الجد والاب خطراً ساحقاً يلوذان بالفرار منه، والاحتفاء بالحياة القديمة، فيستعيدانها باصرار، وعزم، يأتيان على حياة ابنيهما سالم ومبارك بنذر متجهمه. فالأول يهرب زوجته إلى بيت عائلتها، بعد أن نفذ صبرها على هجمة الماضي.

---

(١) مسرحية «١، ٢، ٣، ٤، ٥» م «مسرح الخليج العربي، مخطوطة ١٩٧٢. ص ٤٨.

ثم تطلب الطلاق منه والثاني تتبرم منه خطيبته التي يكن لها الحب . وكل ذلك يؤكد لنا على أن خروج أسرة « بوشايع » من ماضي يتسم بالصلاية ، والتناقض الشديد مع مجتمع الرفاهية ، يمثل خطراً محدقاً بهذا المجتمع .

وكما استطاع خيال الكاتين أن يدفع الأسرة إلى مرحلة دقيقة ، وشديدة الخطر . بإثارة الكثير من الدوافع لهجمة الماضي ، فقد استطاع ذلك الخيال أن يرد على تلك الهجمة بتخطيط معاكس يوجه محاكاة الفعل المسرحي للتوصل ، في خاتمة المسرحية ، إلى فكرتي : الحتمية الطبيعية للتغير ، والحتمية الطبيعية للتلاشي صورة الماضي . فقد بدأ « مبارك » ، و « سالم » ، و « فضة » يعملون على احتواء الجد والأب والأم والأخ الصغير « سعود » ، واغراء ميولهم بوسائل التطور الحديثة . وحين تقف صلاية الجد أمامهم دون تحقيق أغراضهم يلجأون إلى حل غير محمود من الناحية الإنسانية ، إذ يتفقون على التخلص من مسؤولية الارتباط بهم . بأن تأوى « فضة » أمها في بيت زوجها . ويأخذوا « سعوداً » إلى إحدى الاصلاحيات ، ويدفعوا بالأب للعمل حارساً ، ويقصدوا بالجد إلى دار العجزة . ويتمكن « بوشايع » من الانصات لهذه الخطة المبيتة ، ليقوم ، من ثم بدعوة ابنه شايع مع زوجته ، وابنه سعود ، من أجل أن يعودوا جميعاً إلى قبورهم أمواتاً ، وحينئذ ينشق لهم جدار على المسرح ، ليخرجوا منه إلى الموت في مشهد رهيب .

وتجتمع في هذه الخاتمة ملامح الهزيمة ، والانتصار لكلا الفريقين ، فالماضي ينسحب على مرأى التغير ، ويجر أذياله مخذولاً ، بعد أن لفظه مجتمع الرفاهية ، ولكنه بعد أن انتزع منه معنى من معاني النصر . لأنه وجه اليه أعظم الضربات الموجعة . فكشف لنا عن بؤسه الأخلاقي ، ودلنا على أن وراء تلك الصورة الزاهية للتطور في مجتمع الرفاهية صورة بشعة لوحش كاسر ، يبتلع كل ماله صلة بالماضي ، ولو كان فيه ما يدل على الأصالة ، والإنسانية العميقة . وفي هذه الصورة جوهر اللاعقلانية المذكية للخيال اللاعقلاني . فالمجتمع الرفاهي لا يرفض الماضي رفضاً عقلاًياً يستنكر مافيه من جمود ، وإنما يرفضه بدون

أهداف واضحة ، وفي ظرف لاهث وراء التطور . وقد جلى الكاتبان هذا الموقف اللاعقلاني ، على لسان « بو مساعد » الشخصية التي أغوتها الرفاهية اللاإنسانية فهو يقول : « كُلُّ شَيْءٍ عَتِيقٌ يَنْتَبِرُ مِنْهُ . . يَنْفَتِكُ . . كَأَنَّهُ عِلَّةٌ عَلَى كُبُودُنَا . . يَنْتَطَوِّرُ يَنْتَمُنُ . . وَلَا نَدْرِي وَبَيْنَ إِحْنَا رَايِحِينَ وَلَا شَنْيِي . . » .

وتنعكس ملامح الهزيمة والانتصار في هجمة التطور أيضا ، فقد كان اضطراب الماضي للإياب والموت دلالة على عدم إمكانية منازعته للتطور، خصوصاً حين جثم الماضي بوجوده الكامل على الواقع ، وأصبح عبئاً ثقيلاً عليه ، لأنه يقيد جدليته ، وقوانينه الدينامية . وفي هذه الحالة يوظف الكاتبان مواقف الكوميديا المشبعة بالضحك ، الصادر عن مشاهد المفارقة ( عندما تستعيد أسرة « بوشايح » تفاصيل حياتها القديمة ) من أجل استظهار الجانب الموجه في جمود الماضي ، واستدعاء هزيمته بالضرورة . وعلى الرغم من ذلك فإن تلك الحاقمة تهزم الجانب الإنساني في مجتمع الرفاهية ، لأنها تسفر عن مغالاة « سالم » و « مبارك » و « فضة » ، وتفريطهم الظاهر في عواطفهم الإنسانية ، والقرابية نحو الأسرة .

ورغم ما في ملامح الهزيمة والانتصار لكل من « الماضي » من جدلية تقرها النظرية العلمية في التطور ، إلا أن الكاتبين لم يخفيا عطفهما الشديد على الماضي ، وأشواقهما المبرحة لأخلاقه ، وطرائقه السلوكية الأصيلة التي لا تفتقر إلا إلى قدر قليل من التمثل والاستيعاب لكي تصبح سلوكاً حضارياً ، يتناغم مع موجات التطور . وأياً ما كانت نتائج الموازنة في رؤية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ » إلى الماضي ، فإن مما لا شك فيه أن العناصر الماضية في تلك الرؤية ، لاتعدو كونها أثراً من آثار المواجهة الدرامية المتطرفة بين الخيال اللاعقلاني . . . والواقع اللاعقلاني . . وأثراً من آثار الفعل المسرحي المتشابك مع مضمون التغير الاجتماعي . (١)

---

( ١ ) عرفت الحركة المسرحية في الخليج العربي العديد من المسرحيات التي سيطرت عليها مشاعر العطف مع الماضي ، وقد عرضنا لبعض منها في الباب الأول كمسرحية « عتيق الصوف ولا جديد البريسم » لحسين الصالح « و فرحة العودة » لمحمد النشعي ، وعرضنا في الفصول ==



ولهذه الرؤية نظير سائد في تاريخ المسرح العربي والعالمي ، نجد نماذج منها في مشاعر العطف مع لماضي عند نعمان عاشور ، وانطون تشيخوف في بعض مسرحياتها . ولاندل هذه المشاعر - في تقديرنا - على رجعية الرؤية حين تصدر من خيال يتأمل فتك النظام الاجتماعي الصاعد بالنظام الاجتماعي القديم ، بقدر ما تدل على عمق الرؤية ، وانحيازها الشديد لما هو إنساني ، ضد ما هو شيطاني .

### ثالثا : استفتاح الرؤية من التفتح المسرحي :

تمضي تجربة الاشتراك في التأليف المسرحي نحو الوضوح والتفتح ، عندما تتحد أهداف عبدالعزيز السريع مع أهداف صقر الرشود في مسعى القضاء على الشكل التقليدي ، بوضعهما مسرحيتي « شياطين ليلة الجمعة » و « بحمدون المحطة » . ولم تستطع الجذور الكلاسيكية في ثقافة صقر الرشود المسرحية بوجه خاص الحيلولة دون أن يحقق هذا المسعى أغراضه الهامة في توجيه التجربة المسرحية نحو رؤية مغايرة ، قادرة على منازلة الواقع الاجتماعي المتدهور ، ومحاكمته ، بحرية ، تنزل عليه العقاب ، والثواب بصراحة غير معهودة ، وقسوة لا هوادة فيها .

والحق أن هذين الكاتبتين يمتلكان مؤهلات الخوض في التجارب المحفوفة بالدقة والخطورة . ويدركان مستلزمات الدخول في مهمة تاريخية كمهمة « التغيير المسرحي » . فهما منذ بدء تجربتهما على المسرح لم يتركا الفرصة لانغلاق مفاهيمهما الفنية . وإنما جعلاهما خاضعة لذات الدينامية المتسارعة في مجتمعهما . ولعلمهما يتبعان هذا النهج ، لامن أجل تطور مسرحي محض ، وإنما من أجل القدرة ، والصلابة على الوقوف فوق أرضية اجتماعية تتحرك بنظام متسارع غير معهود .

= الماضية من هذا الباب . مسرحيات « فلوس ونفوس » لعبد العزيز السريع « وعشت وشفت » لسعد الفرج . وهداية لمهدي الصايغ ، واخيرا « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ » التي جعلت للماضي وجوداً درامياً متميزاً ببيانه الشديد اللهجة في الحكم على هجمة التطور . أما في الباب الاخير من هذه الدراسة فسنرى ظواهر أخرى في الالتفات إلى الماضي سنعرض لها في موقعها .

إن للقوى الخلاقة حساسية دقيقة في مراقبتها لدينامية التغير . وربما اكتسبت هذه الحساسية جانباً يفسرها من طبيعة التغير الذي يمرّ به المجتمع . وفي ضوء ذلك ، لا نستبعد أن يفسر لنا نظام التغير المتسارع ظاهرة عرفتها الحركة المسرحية في مجتمع الكويت والخليج العربي وهي سرعة استجابتها للوسائل المسرحية الجديدة ، على الرغم من تاريخها القصير بالقياس إلى تجارب مسرحية أخرى في الوطن العربي . فمثل هذا المجتمع الذي يتفاعل مع معدلات متسارعة في التغير ، وضربات متلاحقة في التطور ، لا بد من أن يفرز تناقصاً في عمر التجارب ، والخبرات التي يمرّ بها الفرد . ولا بدّ له من أن يقضي على عناصر ثباتها ، وجودها . ويعيننا في هذا السياق أحد الآراء العلمية الدقيقة الذي يقدمه لنا الباحث الاجتماعي الفين توفلر . فهو يفترض أن الأشياء والأمكنة ، والناس ، والمؤسسات والأفكار ، هي المكوّنات الأساسية لجميع المواقف . وهذه المكوّنات « هي بالذات العلاقات التي تبدأ في التقلّص والتناقص عندا يقع التسارع في المجتمع »<sup>(١)</sup> .

ومن ثم فإن بإمكاننا النظر للتغيرات المسرحية من خلال مؤثرات الغير المتسارع في المجتمع ، فالفاهيم ، والوسائل المسرحية التي كان يقرها صقر الرشود وعبدالعزیز السريّع وحسين الصالح وسعد الفرج وعبدالرحمن الضويحي ، عندما بدأوا يؤسسون للتجربة المسرحية خصوصيتها المحلية في بداية الستينات ، لا يمكن لها أن تستمر بذات الاهتمام والتأثير ، بعد مضيّ بضع سنوات ، لأن خطوات التطور الاجتماعي ، التي تجري في أعقابها ، من السرعة ، والعمق بحيث لا بدّ من استيعابها برؤية مفتوحة على جميع التوقعات ، والاحتمالات<sup>(٢)</sup> . ولم يستوعب أحد من الكتاب المحليين شروط هذه الرؤية ،

---

(١) إلفين توفلر ، صدمة المستقبل ، ترجمة محمد على ناصف ، ص ٤٧ .

(٢) هناك مثل يدعم ما نذهب إليه في هذا السياق وهو مسرحية الكويت سنة ٢٠٠٠ التي كتبها سعد الفرج عام ١٩٦٤ . فقد تنبأت هذه المسرحية بحدوث ظواهر جديدة لنظام الاستهلاك واللاتاج في عام ٢٠٠٠ كاستيراد « المجوس » و « الدقوس » و « المرق » =

وقوانينها على المسرح ، كما استوعبها صقر الرشود وعبدالعزیز السريّع .

ولعل ما يدل على تطور الرؤية المسرحية لدى هذين الكاتبين ، اصطفاء لنزعة متأصلة ، ونتاج لمخيّلة متفتحة ، هو أن أعمالهما المسرحية المنفردة لم تكن تخلو من جذور « التغيير المسرحي » الذي انتهيا إليه في السبعينات ، فقد استخدم صقر الرشود الوسائل التعبيرية ، ووسائل الرمز الدرامي ، ولعله أبرع من استخدام مثل هذه الوسائل في « المخلب الكبير » ، وفي « الطين » ، و« الحاجز » . أما عبدالعزیز السريّع فقد استخدم وسائل مسرحية تتناغم مع أهداف التحليل النفسي كالحلم ، والمنولوجات الداخلية . ثم استخدم بعضا من وسائل التغريب الملحمي في « لمن القرار الأخير » ، و« الدرجة الرابعة » . ولكن استخدامهما لجميع هذه الوسائل لم يكن من الشمول ، بحيث يؤسسان عليه قالباً مسرحياً يقضي تماماً على التقليد . إن القضاء المبرم على الشكل التقليدي لم يرخ لهما عنان التفتح المسرحي إلا في مسرحيتي « شياطين ليلة الجمعة » و« بحمدون المحطة » . ففي هاتين المسرحيتين يقتحمان خشبة المسرح بوسائل مسرحية ، إن تكن مألوفة في التراث المسرحي العالمي ، أو العربي ، فإنها بالنسبة لتاريخ التجربة المسرحية في مجتمع الخليج العربي جديدة كل الجدة .

وتوجّه مسرحية « شياطين ليلة الجمعة »<sup>(١)</sup> . ضربات لاذعة وموجعة للتدهور الاجتماعي في مجتمع الرفاهية . إنها تواجه هذا التدهور في أكثر من زاوية . بأن تفتّت الحدث المسرحي ، وتخلّ بالتركيبية التقليدية للفعل المسرحي ، الذي تحرص العقدة على محاكاته كما هو معروف في التقاليد الأرسطية . وقد جعلت وسيلتها للخروج عن الوحدة المألوفة لهذا الفعل ، أن تنقسم إلى مواقف قصيرة ،

---

== والسفر إلى أكثر من بلاد أوروبية في يوم وليلة ، وتبأت ميسوعة السلوك الاجتماعي وانحلاله . بيد أن مراجعة سريعة للظواهر الاجتماعية منذ السبعينات تكشف أن الكثير مما تنبأ به سعد الفرج قد تحقق قبل سنة ٢٠٠٠ . وفي ذلك دلالة على أن سرعة التعبير في مجتمعات الخليج العربي خانت توقعات الكاتب وتساوته

(١) عرضت مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » باخراج صقر الرشود في ديسمبر- كانون أول عام

١٩٧٣ ، ثم عرضت بنفس الاخراج في بيروت ، ودمشق ، والمغرب

ليس من الضرورة أن تكون بينها روابط منطقية ، وإنما من الضرورة أن تلتزم بذات الهجمة الغاضبة على المجتمع .

نجد في اللوحة الأولى ( كما تسمى في النص ) نموذجاً شياً للظاهرة البيروقراطية ، بما تستدعيه عادة من أمراض تدل على سلطان الفردية المطلق في نظام الطبقة الاجتماعية الصاعدة ، « كالواسطة » ، وتعطيل القوانين ونحو ذلك . كما فعل مدير الإدارة ، الذي يعطل جهازه البيروقراطي خدمة المواطن العادي ، بينما تفتح أبواب هذا الجهاز على مصراعيها من أجل توفير معاملة التاجر « بوحمدة » . وفوق ذلك يقوم المدير نفسه بتوصيل هذه المعاملة إلى دار ابن الطبقة التجارية الصاعدة . وفي اللوحة الثانية تطارد « الوساطة » « عبدالمحسن » ، ابن الطبقة الكادحة . إنه يعول أسرة كاملة براتب لا يفي بمطالبها ، ومع ذلك ابتلى بشرب الخمر . والخمر من المحرمات التي يُمنع بيعها ، ولكنها تباع رغم ذلك في الفنادق لفئات دون أخرى . وينتشي بها الزائر ، والوافد بينما يتحرق الكويتي عطشاً ، وهو سألها . وقد لجأ عبدالمحسن لأحد الفنادق ، فكاد يطرد منه لولا أن لجأ إلى « واسطة » شاب كويتي ، أعانه على شراء نصف زجاجة من الخمر . ويتناب عبدالمحسن من هذا الموقف شعور بالاعتراب عن الواقع ، والسخط عليه ، خاصة بعد أن يردد على مسمعنا قوله : « يا خوك قهر . . دِيرْتَنَا مَا نِسْتَانِسْ فِيهَا . . » .

وتختلف بقية المواقف في اللوحات الأخرى . نجد في واحدة منها موقفاً انتقادياً لادعاء من اللاعقلانية الاقتصادية في مجتمع الكويت . فتجتمع بين موظف ، ومستثمر ، يتضاءل الأول ، ويعلوصوت الثاني ، داعياً إلى ازدهار التجاري ، وناعياً حياة الموظفين ، وباعثاً الهمة على استغلال الوضع الاقتصادي النشط في البلاد . لأن هذا الوضع كالربيع العابر ، كما يقول : « يُبَنِّ دِيرْتَنَا رَبِيع طَائِفَ كُلِّ من إستفاد منها » . وتدل صورة كهذه على جهامة الرؤية ، واستفزازها التنبؤى للواقع ، وتحريضها على التنبيه إلى وهلية الثروة القومية الوفيرة . ثم يرينا الكاتبان في اللوحة الرابعة الأساليب غير المشروعة ، لصعود الطبقة الجديدة ، التي أصبحت

لها نفوذ ظاهر مع التطور الاجتماعي . فتجتمع بين صديقين في مزرعة . تربيا معا ، ودرسا في مراحل واحدة ، ولكن أحدهما اغتنى فجأة بالاختلاس ، والرشوة ، وأصبح من ذوي الملكية ، بينما ظل الآخر في فقر مدقع ، يفجر سؤالا دامغا موجعا لضمير الأول .

وتعالج اللوحتان الأخريان موضوعين مختلفين ، أحدهما يكشف استغلال الطبقة التجارية الصاعدة لجهاز الصحافة . ودخولها فيه بأسلوب تجاري ، رخيص من أجل مصلحة فردية مطلقة . وثانيهما يكشف عن الأسلوب الفج ، الذي دخلت به تلك الطبقة في انتخابات مجلس الأمة . فقد تسَلَّحت بأساليب الدسّ والادعاء . ولهجت بالدعوة إلى التصحيح ، وتلبية مطالب الجموع . ولكن كل ذلك لم يصدر عن وعي سياسي ، ودوافع وطنية ، وإنما صدر عن أبواق المصلحة الفردية ، التي تستبق الفوز في الانتخاب بالاغراءات المادية .

ورغم الاختلاف الظاهر في الموضوعات التي عالجتها « شياطين ليلة الجمعة » فإنها تتحد في هجمة مشتركة ، لم تغادر الطبقة البرجوازية التجارية . فقد أشهرت هذه المسرحية كل أسلحتها من أجل تعرية نماذج تلك الطبقة ، وأرجعت أغلب ظواهر مجتمع الرفاهية إليها . وكأن الكاتبان ، يوجهان إليها تهمة ابتداء هذا المجتمع . ذلك أنها كشفت عن أنانيتها الشرسة في أغلب اللوحات الأولى من المسرحية . ثم جعلنا خاتمتها بلوحة المرشحين ، التي جمعت نماذج من تلك الطبقة ، تلهج بشعار الرفاهية للجميع ، من أجل ذات النزعة الأنانية المتمثلة في اعتلاء كرسي مجلس الأمة .

إذن فإن تجزئة الفعل المسرحي إلى مجموعة مواقف ، تبدأ بأكثر من بداية ، وتنتهي بأكثر من نهاية ، إنما هو تخطيط درامي جديد ، يهدف إلى احتواء الأزمة المتدهورة في المجتمع الكويتي ، بالتصدي لها أنى أظهرت لها تورماً ، وآلاماً . ويهدف أيضاً للخروج عن النمطية الضيقة . فالنماذج البرجوازية التجارية التي تصيدت المسرحية أخطاءها ، تنسم بعدم الثبات ، والاستقرار . إنها قادرة على اكتساب الصفات الجديدة يوما بعد يوم ، وتبديل جلدها ، حسب الظروف

والملايسات المستجدة في المجتمع . ومن ثم فإن مواجهتها بأسلوب مسرحي يتلقى تبدلاتها ، ويتعقب صفاتها المتجددة مظهر من مظاهر تفتح الرؤية المسرحية في حين أن مواجهتها بأسلوب منمط يبني الفعل بدقة القلب المصنوع ، وحذق الحبكة المحكمة ، ويصوغ الشخصية بالتفاصيل الثابتة ، إنما هو مظهر لعجز « الوسيلة المسرحية » ، وانغلاقها أمام صعود الطبقة البرجوازية التجارية ، وتلون مواقعها بطواهر شتى في السبعينات .

ولانزاع في أن تحوّل المنظومة المجزأة للفعل المسرحي إلى صيغة درامية ، ذات حساسية بالغة القدرة على استيطان التغير ، لا يمكن التحقق من آثاره ، وظلاله الممتدة ، مالم يصطحب معه تغيراً ظاهراً في الوسائل المسرحية . فمن البدهي لتلك المنظومة أن تكون المهاد الطبيعي لعملية القضاء المبرم على التقليد المسرحي . وإذا شئنا الدقة فسنقول بأن من المؤلف لتجزئة الفعل المسرحي أن تضع أقدام صاحبها فوق أرضية المسرح الملحمي - غالباً - لأن هذا المسرح - وخصوصاً عند مؤسسه ( برشت ) هو الذي يحول المحاكاة الطبيعية للفعل المسرحي إلى نقيضها . فبدلاً من أن تكون المحاكاة مدعاة للاندماج في الواقع تكون مدعاة للانفصال عنه ، بموقف يعارضها . فالفعل المسرحي - وإن كان من باب التفاصيل العادية - لابد من أن يكون في ضوء مختلف عما هو مسلم به في الواقع . بحيث يتخذ صيغة الحكم عليه ، لاصيغة الرصد له . ومن ثم ، فقد كان لمسرحيات بريشت مهمة واحدة : أن تعلم المتفرج أن يصل إلى حكم «<sup>(١)</sup>» .

ولم تكن هذه المهمة عازبة عن كاتبها مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » ، فقد كانت المواقف التي عرضنا لها فيما سبق ، مضموناً صريحاً للحكم على نماذجها ، وظواهرها . ولذا ترسّمت بعض الخطوات ، أو المؤثرات التفريرية المعروفة في المسرح الملحمي ، فاستخدمت شخصيتين رئيسيتين هما : « زيد » و « عبيد » لتقوموا بدور لا يختلف عن الدور الذي يقوم به الراوي . فهما يمهدان لتمثيل

---

(١) روبرت بروتستين ، المسرح النوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، ص ١٣٢ .

المشاهد ، ويقدمان لها هدفاً تغريبياً . ولكنها لا يقفان خارج المشهد التمثيلي ، وإنما يشاركان فيه بالدور الأكبر ، بحيث يمثلان أغلب النماذج التي عرضت هنا لوحات المسرحية . وهذه المشاركة جعلتهما كمن يروي الحدث من قلب الفعل المسرحي ، في وقت لا يفرطان فيه بمهمتهما الرئيسة ، وهي الغاء المسافة الفاصلة بين الممثل ، والمتفرج .

لقد تضافر الجهد الأكبر لكاتبتي « شياطين ليلة الجمعة » حول تجسيد الوسائل المسرحية ، القادرة على تحقيق المشاركة بين الممثل والمتفرج ، والتقليل من الأسلوب السائد في الاندماج العاطفي ، ومحاولة اجتياز الاسلاك « المغناطيسية » للأيهام . فلجأت إلى خيال العرض الملحمي ، الذي يدعوا إلى الدخول في المخيلة الدرامية . بأن يطلب منه علانية المشاركة في استكمال التفاصيل ، التي لا يأتي عليها العرض . ومن ثم فقد سقط الحائط الرابع ، وساد الاختصار الشديد في الدلائل الواقعية للمحيط الخارجي ، بحيث اقتصر على رموز بسيطة من قطع الأثاث ، وأدوات الاستعمال اليومي ، ذات الصلة المباشرة بحركة الممثل . واستخدمت بدلاً من التفاصيل الواقعية لوحات غنائية ، تتولد من ذات الموضوع الذي يعالجه المشهد المسرحي ، وملابس مزركشة تهدف إلى الإيحاء ، والتشكيل ، وحركات إيقاعية مستمدة من التراث الشعبي . وأصبح المسرح - مضموناً ومعماراً - مسرحاً حقيقياً ، يسعى بهدف مقصود ، نحو منع الارتباط بين المتفرج والممثل ، مفسحاً المكان لوسائل الصلة بين المتفرج ، والحقيقة الناصعة ، التي يقوده إليها الممثل .

إن « زيداً » و « عبيداً » لا يخفيان ملاحظاتها المستمرة ، بأن ما يقفان عليه مسرح حقيقي ، يختلف عن الواقع السائد . ومن ثم فقد جرى التمثيل بمناول يهتك خطوط الوهم بإرادة واعية . فالممثلون لا يريدون أن يظهروا أنفسهم أمام المتفرج العادي إلا على أنهم ممثلون ، فيذكرونه دوماً ، في عدد من جمل الحوار ، بأن ما يقومون به مجرد تمثيل . كأن يقولون : « جئنا قاعدين نُمَثِّلُ » أو «هُوَ كُلُّهُ تمثيلٌ » ، أو « إيه إيشفيها تمثيل » . ولا تهدف هذه الجمل إلى نفي الواقعية ،

بقدر ماتهدف إلى ايقاظ المتفرج ، والاقتراب منه . ويدلنا على ذلك أن « زيداً » و « عبيداً » لا يكتفيان بالالحاح على أن ما يقدمانه تمثيل ، وإنما يصحبان ذلك بتذكير المتفرج على أن ما يمثلونه حقيقة متصلة بوجوده الاجتماعي . ففي أحد المشاهد يقوم « زيد » بالتمهيد لها ، قائلاً : « لَوْ حَتَّى إِلَى بَعْرُضِهَا عَلَيْكُمْ الْحَيْنُ أَخَذْتُهَا مِنْ إِحْدَى هَالِدَوَايْنِ الْحُكُومِيَّةِ . . يُمْكِنُ بَعْضُكُمْ يَشُوفُ فِيهَا دَايِرَةَ يَعْرفُهَا . . لَكُمْ حَبْطُوبُ الْكُمِّ . . تَرَى هَذَا يُمَثِّلِي الدَّوَاثِرَ . . وَاللِّي عَلَى رَاسِهِ بَطْخَةٌ يَحْسَسُ فِيهَا . . » (١) .

وسواء كان صقر الرشود وعبد العزيز السريع يقيمان وسائل الصلة بين الخشبة وصالة الجمهور اختلاصاً من تأثيرات بريشت ، أو يقيمانيها من تأثيرات بيراندللو ، أو نحوه ممن عرف بالتمرد على التقليد الأرسطي في المسرح ، فإن مما لاشك فيه أن اهتداءهما إلى التأثير بالصيغ المسرحية الجديدة لم يصدر عن تنقيب عشوائي في التراث المسرحي ، ولا عن رغبة محضة في التجديد الشكلي ، ولا عن نزعة خالصة في الترف الذهني . وإنما يصدر ذلك التأثير عن وعي إرادي ، يهدف إلى التخطيط في مواجهة الواقع . ويصدر عن حساسية درامية متفتحة ، تتجدد مع تجدد الواقع ، وتتوتر مع توتره ، وتتسارع خطواتها نحو التجريب من أجل اللحاق بنفس الخطوات المتسارعة في الواقع . وأبلغ ما يدل على ذلك كله ، هو التلازم الواضح ، الذي صحب تجربة الكاتبين في « شياطين ليلة الجمعة » ، و« بحمدون المحطة » ، بين انتقائهما الإرادي للوسائل المسرحية المتفتحة ، وبين اتجاههما الواقعي لمعالجة القضية الاجتماعية ، برؤية أكثر طليعية ، واعتقاد أكثر تقدمية . وقد رأينا فيما مضى ، أن مواقف « شياطين ليلة الجمعة » لم تعتمد صيغة الحياد على الإطلاق ، وإنما اعتمدت على أحكام يدرك كل من « زيد و « عبيد » حتمية الانتهاء إليها ، لأنها لا يريدان أكثر من لحظة المتفرج لما تؤسسه أحكامها من الإدانة الشاملة للنظام الاجتماعي ، والسياسي ، والاقتصادي .

إن تأسيس الإدانة الشاملة جعل الأسرة المتغيرة لاستقل بوجودها الاجتماعي

(١) مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » مسرح الخليج العربي ١٩٧٣ ، ص ٧ .



الضيق في هذه المسرحية ، وإنما تكون جزءاً من الكل الشامل ، فمشكلة « عبد المحسن » الموظف البسيط الذي يعول أسرته الفقيرة في اللوحة الثانية لاتنفصل عن إدانة القوانين القائمة لأنها تلهج باحتجاج سافر على قانون تحريم الخمر ، الذي أقر في مجلس الأمة الكويتي . وقد ظلت جميع نماذج البرجوازية التجارية في مواقف المسرحية تعكس روائح تستفز بمشاعر المتفرج نحو النظام السائد ، قبل أن تستفز بمشاعره نحو أي نظام آخر .

وتعكس أجواء الوسائل المسرحية الخارجة على الشكل التقليدي ، إمكانات أخرى لتفتح الرؤية في مسرحية « بحمدون المحطة » التي أخرجها صقر الرشود في ديسمبر ١٩٧٤ . فهي تعالج مشكلة اجتماعية ذات آثار مدوية ، وجذور متأصلة ، لا تختلف عن آثار وجذور مشكلة الأصيل والبيسري ، إن لم تكن صورة أخرى منها . وهي موقف الأسرة الأبوية « الحاملة » ذات الأصل القبلي من زواج ابنتها من أجنبي . وإذا كانت هذه المشكلة امتداداً واضحاً لمشكلة الأصيل والبيسري ، فلا بأس من التذكير بأنها عولجت من قبل في مسرحيات صقر الرشود ، فنظر إليها برؤية متطرفة في مسرحية « تقاليد » ، ثم نظر إليها باهتمام لايخلو من ميوعة الرؤية في « الحاجز » . لأنه لم يهدم الحاجز القائم في هذه المشكلة ، وإنما تركه للزمن كفيلاً بهدمه .

وقد تعدد اختلاس النظر إلى هذه المشكلة في مسرحيات أخرى كمسرحية « صورة » لعبد الأمير التركي ، التي لم تعد كونها صيغة ميلودرامية فجأة لهذه المشكلة . ومسرحية « التالي مايلحق » لمهدي الصايغ ، التي تبعثت فيها الرؤية فوق أرضية الصراع بين الأجيال . ومسرحية « نورة » لجاسم الزايد التي اكتفت باحتجاج رومانسي معزول عن دينامية هذه المشكلة في المجتمع . وتختلف رؤية « بحمدون المحطة » عن وجهات الرؤية السابقة . فلانتظر إلى الزواج من الأجنبي في زوايا العزلة والانغلاق ، المترسبة بالتقاليد القبلية ، ولا تستمد نظرتها من اخفاق المثل الرومانسية في المجتمع ، وإنما تنظر إلى ذلك الزواج برؤية متقدمة . تستمدها من يقين عارم بتفتح المستقبل . وأكثر مايدفع إلى تقديمه

الرؤية ، وتفتحها في هذه المسرحية هو بناؤها في عالم مسرحي ، يصطفى الوسائل المسرحية الجديدة اصطفاً إرادياً واعياً .

وتصور مسرحية « بحمدون المحطة » موسم هجرة الأسر الكويتية للاضطهاد في لبنان . فقد سافرت أسرة « بوتوفيق » والتقت « نسيم » بالفق اللبناني « غسان » الذي أحبه منذ أيام الدراسة في الجامعة اللبنانية . واتفقا على الزواج ، فتقدم « غسان » إلى والدها « بوتوفيق » خاطباً ابنته ، فرفضه ، وثار غضبه على ابنته ، لأنها تريد به الخروج عن تقاليد الجماعة والأسرة ، و« الأصل القبلي » .

ولا ترضخ نسيم لهذا المنطق الأبوي المغلق . وإنما ترضخ لفرديتها ، فتهرب مع غسان ، لتزوجه بصفة شرعية . وتقع الأسرة في ورطة شديدة ، ويشرف الأب على ان الانهيار . خصوصاً بعد أن لحقت به ضربة ثانية ، وجهها « فهد » ، ابنه الذي يدرس في أمريكا ، بأن تزوج من فتاة أمريكية قبيحة ، وسلك تقاليد ليست من حياته . ولكي لا تلبث كربة الأسرة أن تنفجر بزواج ابنها الأكبر « توفيق » من « خزنة » الفتاة الكويتية التي أحبها حباً جارفاً . وفي نفس الوقت بدأت أسرة « بوتوفيق » تعثر على منطق عقلاني يبرر الزواج المتمرد لابنتها « نسيم » ، بعد أن استبصرت هذه الأسرة واقعاً جديداً يوحى لها بأن عرافة الأصل قضية إنسانية ، لا تقتصر على الأسرة الكويتية وحدها ، كما أنها لا ترتبط بمجرد الأصل القبلي . ومن هنا يتمثل « توفيق » في « خزنة » ( وهي اسم شعبي بمعنى مستودع الأشياء الثمينة ) مستودعاً لمثال ينطلق من المبدأ السابق . فهو يصفها بقوله : « شَافِتْ فيكْ كُلَّ الليَّ آبيه . . . إنسانة ، مُهَذَّبَة مِترِيَّة ، مُتَعَلِّمَة ، وكويتية ، ومن عائلة طيبة . كل هالصفات فيك شلون ما آجبك . . » ولا يتطرق هذا المثال إلى معيار الأصل القبلي ، وإنما يؤكد على الصفات الإنسانية .

أما زواج نسيم من غسان فينسحب عليه الرضا بالمبدأ الإنساني السابق . وقد أودع الكاتبان آراءهما حول هذا الزواج على لسان شخصية « بوعزوز » صديق

الأسرة ، وصهرها بعد أن تزوجت ابنته « خزنة » من توفيق « فهو يدافع عن هذا الزواج بدعوى أن الشرف والاسم مبدأ عام لا يقتصر على أحد دون أحد .

وتستمر سيطرة الاهتمام بالمبدأ الإنساني ، والمساواة في الدفاع عن هذا الزواج على لسان « بوعزوز » . وخصوصاً حين يحرص على اقناع أسرة « بتوفيق » بجذور ذلك المبدأ في المجتمع الكويتي ، فيقول لتوفيق : « يَا بُوكُ مَا صَارَ إِلَّا الْخَيْرُ رَجُلُهَا مِنْ عَائِلَةٍ طَيِّبَةٍ نَاسٍ مَعْرُوفِينَ . . أَهْلُ دِينٍ وَطَاعَةٍ ، نَسَبُهُمْ شَرَفٌ ، مَا يَنْبَغِي تَسْوُونَ كَذِبَهُ . . . طول عمرنا في الكويت يا بُوكُ نَحْنُ نَحْشِمُ النَّاسَ وَنُعْرِفُ أَقْدَارَهُمْ ، مَا يَجِيئُنَا غَرِيبٌ إِلَّا نَعِدُّهُ مِنْ أَهْلِنَا » . . (١) .

وحين يتسلل المبدأ الإنساني في أسرة « بتوفيق » ، وخصوصاً بعد مصاهرتها لشخصية « بوعزوز » الذي لهج بالدعوة الصريحة إلى ذلك المبدأ ، تتكسر حدة التعصب ، وترسخ نزوة الأب الغاضب لرغبة جديدة في التقبل ، والتراضي . فيغفر لابنته ، ويستقبلها مع زوجها غسان ، بحذب ورعاية . بل إنه يطلب المغفرة منها ، فتارة يقول لابنته : « سَأَحْبِبُنَا يَا بُوكُ » ، وتارة يقول لغسان : « سَأَحْبِبُنَا يَا بُوكُ . فوق ذلك فانه يقر - نادماً - بما في موقفه السابق من ظلم ، ويشعّ المبدأ الإنساني في هذا التراضي ، والحذب على الزوجين ، بعد أن كانا مرفوضين . ويلتقي اشعاع هذا الموقف مع اشعاع المثال الصافي ، الذي خلقه « توفيق » في الأسرة بعد زواجه من « خزنة » . كما تم في ضوء الاشعاع السابق ، رفض الأسرة لزواج « فهد » من الفتاة الأمريكية القبيحة ، لأنه يمثل موقفها الإنساني من الوجهة القبيح لأمريكا ، الذي أغوى ابنها « فهداً » في صعلكة « الهيبز » ، وضياعاها .

إن الرؤية الإنسانية المتفتحة ، لأكثر المشكلات الاجتماعية استعصاء ، وانغمار المسرح بخاتمة متفائلة يسيطر عليها التراضي ، والمساواة بين الجميع ، بعد أن كانت الجهامة القائمة تنذر حياة الأسرة بالانهار ، وعودة الأسرة الكويتية

---

( ١ ) مسرحية « بحمدون المحطة » مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٧٤ ، ص ٧٨ .

إلى بلادها مصحوبة باجواء غنائية تعزف على أوتار الحس الوطني ، نشوة بانتصارها على العزلة والإقليمية . . . أقول : إن كل ذلك إنما يقتزن في مسرحية « بحمدون المحطة » بتوظيف ذات الوسائل المسرحية الجديدة ، التي سبق للكاتبين أن اصطفيا منها الصيغة الدرامية لمسرحية « شياطين ليلة الجمعة » فالمؤثرات التغريبية في « بحمدون المحطة » كالراوي ، والغناء والأقنعة ، وأساليب التجريد المسرحي ، تحتضن العلاج العقلاني المتفتح للمشكلة الاجتماعية المستعصية . فتستدعي إليها حكماً يفك مغلقاتها . وتفسح المكان لبروز آراء الكاتبين ، وخصوصاً على لسان الشخصيات التي قامت بمهمة الراوي . وهي : « الشاعر ، والطفل ، والراوي » لأنها تدخل في حوار تعليمي ، ينتزع الحكم ، ويستطلع الأسباب المباشرة للمشكلة . ففي أحد المشاهد الغنائية يشترك الشاعر في حوار مع مجموعتين ، تنقسمان في الحكم على هروب نسيمة ، وزواجهما من الفتى اللبناني ، فترجع الأولى السبب إلى الأب ، الذي غفل عن تربيتهما . وترجع الثانية السبب إلى الأم التي احتضنتها . بينما يبرز لها الشاعر ، ليرد تمردها إلى المجتمع ، وغياب الحرية ، وعدم الانصاف والمساواة في الحقوق المعطاة للرجل والمرأة .

وتمضي المؤثرات التغريبية في « بحمدون المحطة » في تحقيق جوانب فنية أكثر دقة مما كانت عليه في مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » ، ذلك أن حوار الشخصيات التي تقوم بدور الراوي أكثر تعليمية ، وقدرة على انتزاع الأحكام المباشرة وفوق ذلك يتنبه الكاتبان إلى جانب آخر في وظيفة الراوي على المسرح ، وهو الربط بين الأحداث والمواقف ، واختصار ما بها من تفاصيل غثة ، لا يستدعيها الوجود الدرامي بالضرورة . مما ساعد على التثبيت بسياق الفعل المسرحي ، والابقاء على روح الحكبة . أما أدق ما يتنبهان إليه في فهم مهمة الراوي فهو الاتجاه للمتفرج بأن ما يجري على المسرح إنما يقع على علم مسبق من الشخصيات التي تقوم بدور الراوي . فبينما يفاجأ الجميع بهروب « نسيمة » مع « غسان » ، يقول الطفل ، مؤكداً معرفته بما حدث :

« كَيْلُ شَيْ عَارِفِهِ وَوَأَصْلِي نِي مِنْ زَمَانِ » (١) .

وليس من المتعذر علينا الآن ، أن نقول : إن التحكم الإرادي في اصطفاء الوسائل المسرحية الجديدة ، قد استدعى انفتاح الرؤية المسرحية على أكثر الجهات التي تحررت فيها دراما الأسرة المتغيرة من الخليط العجيب بين الواقعية والرومانسية ، والميلودراما والكوميديا ، الذي ظل سائداً في الكثير من الأعمال المسرحية في سنوات العقد السادس ، سواء لدى عبد العزيز السريّ ، أو صقر الرشود ، أو لدى غيرهما من كتاب المسرحية المحلية . ذلك أن « شياطين ليلة الجمعة » ، و« بحمدون المحطة » انتصرتا للواقعية ضد ذلك الخليط العجيب ، كما انتصرتا أيضاً للمسرح ضد الواقع . فأصبحت دراما الأسرة المتغيرة من خلالها أكثر واقعية ، وأقوى صلة بالمسرح .

وما كان لهذه الدراما أن تواجه هذا « التغير المسرحي » في السبعينات لولا صلتها الجديدة بالخيال . إن هذا الخيال هو الذي يحقق في مسرحية « ضاع الديك » أعنف الصدمات الموجهة للنظام التقليدي في الأسرة ، دون إراقة للملامح الميلودراما ، أو اشاعة لأجواء الرومانسية . وهو الذي ينتزع للتطور الاجتماعي في الأسرة أقصى الأحكام ، وأكثرها رغبة في تغيير نظمة ، فيصدر في مسرحية « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ » حكماً أبدياً يقضي عليه بالإنسانية . لأنه قطع المجتمع عن جذوره ، وجعله بلا تاريخ . وفي مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » ، يكيل الهجمات للطبقة البرجوازية التجارية ، الصاعدة لأنها المتهمه الأولى ، بتكريس قواعد المجتمع الرفاهي . ثم يتصدر حكماً بغياب الحرية في مسرحية « بحمدون المحطة » ، رغم أنها شعار الفترة المحمومة بالتطور . وأخيراً فإن خيال العرض الملحمي في « شياطين ليلة الجمعة » ، و« بحمدون المحطة » ، هو الذي أوجد الصلة المباشرة بين النظام السياسي ، والنظام الاجتماعي للأسرة . وجعل لما يدور بين جدران الأسرة أسباباً تتصل بما يصدر في البلاد من قوانين سياسية .

( ١ ) المصدر السابق ، ص ٤٥ .

ونعتقد أن الثقة في خيال العرض المسرحي ، أيا كانت الصيغ الدرامية الجديدة ، التي يبتكرها ، يمكنها أن تستدعي الخطوات الثابتة في مستقبل دراما الأسرة المتغيرة ، طالما استمدت تلك الصيغ الدرامية نسعها من ديناميات التغير . فالخيال ، مهما بلغت ثورته ، لن يغترب عن الواقع . بل إن العلاقة الجدلية بينهما ، تمنح الخيال عمقاً أكثر ، لأن ديناميات التغير مع الخيال لا تكون مقيدة بشروط الواقع ، بقدر ماتكون مقيدة بشروط العمل الفني ، الذي ينتظم فيه . ومن ثم كانت رؤية الخيال مفتوحة ، لا يمكن إغلاقها أمام أي بصيرة نقدية . وانفتاحها بهذا المعنى ، يجعلها الصيغة القادرة أكثر من غيرها على الإمساك بدينامية التغير ، والتوغل في لحظاتها التاريخية الدقيقة ، والتنبؤ بما وراء حدودها الراهنة .



## الباب الثالث

### مَسْرَحَةُ نماذج السُّلْطَةِ القَهْرِيَّةِ





« سعيد ( الأب ) : أأحد يتكلم وأنا هنيه ؟ أأحد يرفع لسانه وأنا موجود . . ما أأحد له كلمة فى هالبيت غير كلمتى . . . »

مسرحية « مالان وانكسر » راشد المعاودة ١٩٧٢ ص ١٠

« احمد : الغواص كان يتعامل مع كائن خرافى ما يرحم اسمه البحر نبهان : واسمه « النوخلة . . . » .

مسرحية « تنزيلات » مهدي الصايغ ١٩٨١ ص ١٨



# تمهيد

يعكس الاهتمام بالنماذج أو الشخصيات النموذجية في الحركة المسرحية جانبيين لها أهميتهما البالغة في هذه الدراسة : - الأول : هو الإقضاء بالعمل المسرحي نحو الواقعية . والثاني : هو تكثيف الدلالة السوسولوجية للعمل المسرحي ، وإحالتها إلى رمز ، أو بديل حقيقي للحرية الغائبة في مجتمعات الخليج العربي .

وليس من العسير علينا ان نستدلّ على ثلاثة نماذج عليا ذات وجود جوهري في حبكة الفعل المسرحي للكثير من الأعمال المسرحية :

- الأب ، نموذجاً منتزعا من معايير الأسرة الأبوية ، وأساسا دراميا للمسرحية الاجتماعية .

- النوخذة<sup>(١)</sup> - ( ريان السفينة ) نموذجاً منتزعا من التقسيم الطبقي في المرحلة الاقتصادية التقليدية ، التي سبقت ظهور النفط ، وأساسا دراميا لاستبصار الماضي .

- السلطان ، نموذجاً منتزعا من واقع النظام السياسي ، وملتحما بالأفعال والأفكار والعواطف ، وأساسا دراميا للصيغة السياسية المباشرة على المسرح .

وتكتسب هذه النماذج الثلاثة حالة نمطية محددة جعلت الأعمال المسرحية التي عاجلتها ، وبسطت تجسيدها على المسرح لا تحفل بالأفراد والنوازع الذاتية للشخصية المسرحية ، قدر احتفالها بما هو نمطي . فهي تسعى إلى تشكيل ما هو جوهري ، ومشترك ، دون ما هو ثانوي ، أو شاذ ، وهي تطلب التصميم على

---

(١) « النوخذة » مفردة مستمدة من اللغة الفارسية ، وتعني ذلك الرجل الذي تؤهله معرفته بشؤون البحر ، ومكانته بين الناس لأن يقود رحلة الغوص على اللؤلؤ .

رؤية العام دون الخاص . والظرف شديد الخصوصية ، دون الحالة أو الظاهرة العابرة . وطبيعىّ ألا تقتصر النمذجية - ما دام همّ الكاتب هو البحث عن الجوهرى فى الصراع الاجتماعى - على الآباء ، أو « النوخدة » ، أو السلاطين ، ذلك أن الوضعية التى تبدأ بها المسرحية فى مجتمع الخليج العربى لا تعزل الحالة النمذجية فى شخصية الأب وحده ، أو « النوخدة » وحده ، والسلطان وحده ، وإنما تدمج هذه الحالة فى نسيج العلاقات الاجتماعية ، وتلتحم بها فى سياق المرحلة الاجتماعية والتاريخية ، التى تمرّ بها منطقة الخليج العربى . الأمر الذى يستدعى التشكيل النموذجى فى الشخصيات الرئيسة ، والثانوية على السواء ، ومن ثم فإننا حين نفرد الاهتمام بالنماذج الثلاثة ( الأب - النوخدة - السلطان ) لا نغفل عن غيرها من النماذج المنبثقة فى المحيط الاجتماعى ، والمتشكلة فى العالم الدرامى الذى تحول فيه النماذج الثلاثة . فكما أن من السهل استراق السمع لوجود الآباء ، « والنواخذة ، والسلاطين فى الكثير من الأعمال المسرحية ، فإن من السهل الانصات بوضوح لصوت المكبوحين من الأبناء ، والمسحوقين من عمال البحر ، والمظلومين المضطهدين من قبل الحكام .

ومما لا شك فيه أن النموذج ، أو النمط يمثل معيارا رئيسا للواقعية فى العمل الأدبى ، أو الفنى كما يذهب إلى ذلك منظرو الواقعية ومؤصلوها فى الفكر الأدبى المعاصر أمثال بلينسكى ، وجورج لوكاتش ، ولوسيان جولدمان وغيرهم . فالشخصية النمذجية عند بلينسكى مثلا ، هى تلك التى تعبر عما هو كلى ، وفردى فى آن واحد . ولثل هذه النمذجية ضرورتها القصوى فى التمثيل الفنى ، والفكرى للواقعية فى العمل الأدبى ، لأن هذا العمل ما لم يشتمل على ما هو « نموذجى فلن يجد القارئ فيه أى شىء طبيعى ، مهما كان الوصف صادقا ، وطبيعيا »<sup>(١)</sup> . وقد عمّق لوكاتش مثل هذا المفهوم للنموذج أو النمط ، وطوّره بصورة واضحة ، فجعله مقولة رئيسة للأدب الواقعى ، ورأى فيه ذلك « المركب

---

(١) جورج لوكاتش ، دراسات فى الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير إسكندر ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٢ ص ٢٨ .

الغريب الذى يربط الخاص والعام معا ، بطريقة عضوية فى كل الشخصيات والمواقف . وما يعطى للنمط جوهره ليس كونه ممثلا للمتوسط الحسابى للنوع الذى ينتمى إليه ، وليس مجرد وجوده الفردى ، مهما كان تصوره عميقا ، ولكنها تلك التحديدات الأساسية الإنسانية والاجتماعية التى نجدها متمثلة فى أوج تطورها ، وارتقائها فى أقصى تفتح للإمكانات الكامنة فيها ، فى ذروة عرضها لأطرافها البعيدة ، مجسدة بذلك قمم وحدود الناس والمراحل التاريخية<sup>(١)</sup> .

إن المفهوم السابق للنموذج يطرح علينا سؤالا بالغ الأهمية حول نماذج : الأب و « النوخذة » ، والسلطان التى شغف الكتاب بمسرحتها ، وصياغة القالب الدرامى من محيطها وهو : هل يعمل النموذج على تقليص الشخصية المسرحية ، واختزال بنيتها حول صفة أخلاقية واحدة ، ضيقة جامدة ، أم انه لا بد من أن ينتزع نموذجيتها من قدرتها على صياغة الجوهرى فى حركة التغير الاجتماعى . . . ؟ وبعبارة أخرى يمكن أن نقول : هل يتناول كاتب المسرحية نموذج الأب ، أو « النوخذة » ، أو السلطان ، باعتباره مادة درامية جاهزة ، يعمل على صياغتها ، كما هى فى الحياة . أم يتناول الحياة الداخلية للنموذج ، ليعيد صياغتها بالصورة التى ينبغى أن تكون عليها فى الحياة . ؟

إننا نعتقد أن النموذج ، لا يمكن ان يفضى بالعمل المسرحى نحو الواقعية إلا حين تكون له عيون ترأب المرحلة التاريخية بانحياز تام لحركة القوى الاجتماعية الناهضة ، وتمضى بأهدافها إلى الأمام ، ولا تدع فرصة للنكوص إلى الوراء ، أو الإطلال على الماضى بتردد ، وحيرة ، وإنما تحصر اهتمامها من أجل ضمان تطور القوى الاجتماعية ، وانتصارها فى خاتمة المطاف . ولن يتفق للشخصية المسرحية النموذجية ارتقاؤها ، واكتسابها لأدق الخصائص الدرامية ، وهو تشكيلها لما ينبغى أن تكون عليه الحياة ، دون تجسيدها الفوتوغرافى لما هو سائد فيها ، الا من خلال جمعها بين العام ، والخاص ، وتمييزها بين الجوهرى والعارض . ومن ثم

---

( ١ ) تستمد مقولة بيلنسكى عن النموذج من جملة مقولات عرض لها لافريتشكى فى كتابه « فى سبيل الواقعية » ترجمة د . حميل نصيف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٧٤ ص ١٠٦ .

فإن بحثنا في هذا الجزء من الدراسة لن يهدف إلى وصف النماذج التي أتت عليها الأعمال المسرحية ، وبسط تاريخها فوق خشبة المسرح ، وإنما يهدف إلى معرفة الشروط التاريخية المقترنة بنموذجية الآباء « والنواخذة » ، والسلاطين ، ومعرفة الخصائص السوسيودرامية في بنيتها ، وعالمها الذي اتصلت به ، فالأهمية التي نوكلها لبزوغ هذه النماذج في الحركة المسرحية ليست في شيوعها ، وكثرة استخدامها ، وإنما في قدرتها على النمو بالطاقة الدرامية ، وتأسيس أفعالها النمطية ، المنتزعة من دينامية التغير في مجتمع الخليج العربي .

والحق أن صياغة النماذج في الحركة المسرحية ، لا تغرب عن طبيعة الطرف التاريخي ، الذي يرمّ به مجتمع الخليج العربي ، بل إنها تتركب منه ، وتندمج فيه بصورة عضوية ، وأقرب الوسائل التي تحقق إثبات صلة الشخصيات النموذجية بالمرحلة التاريخية ، هو معرفة ما تحتزنه من صفات ، وخصائص مشتركة ، تخلص فيها بالدرجة الأولى لحركة التغير الاجتماعي ، والسياسي والاقتصادي في المجتمع . فالنماذج الأساسية الثلاثة ( الأب - النوخدة - السلطان ) ، بشبك وجودها بالتركيب الهيكلي للمجتمع . إن الأب هو الرمز الأعلى للبنية الاجتماعية في الأسرة الأبوية . « والنوخدة » هو الرمز الفصيح للبنية الاجتماعية في المرحلة الاقتصادية التقليدية ، وخاصة في دلالاته على الانقسام والصراع الطبقي . والسلطان هو رمز الهيكل السياسي للمجتمع العربي ، بصفة عامة ، والمجتمع في الخليج العربي بصفة خاصة .

ولعل من الصعب تحقيق الاختلاف بين النماذج الثلاثة ما دامت تؤسس لقيام وسط اجتماعي ، يتسم بنموذجيته الواضحة ، ويتميز بخصائصه الدرامية العالية النبرة ، بل إنه كثيرا ما اندمجت أدوار النماذج الثلاثة ، بعضها مع بعض في كثير من الأعمال المسرحية ، بحيث أصبحت الشخصية تقوم بدور الأب و « النوخدة » في آن واحد ، أو أنها تقوم بدور « النوخدة » ، والحاكم ، أو السلطان في آن واحد .

إن الاختلاف بين بنية النماذج الثلاثة مسألة ظاهرية ، لأنه يخفى تحت سطحه

اندماجا ، وتسلسلا ، يربط بينها جميعا ، حول دلالات ووسائل تهدف إلى تكثيف العالم الدرامى ، الكامن فى خصوصيات الشخصية المسرحية ، وطاقتها المعبرة عن المسرح . وأكثر ما يدلنا على حقيقة الاندماج بين الآباء ، و« النوخذه » والسلاطين هو أن كتاب المسرحية إنما يوعزون بها ، نحو صفة اخلاقية مشتركة ، وهى الاستبداد ، وخاصية وظيفية مشتركة ، وهى القدرة على السيطرة ، والتحكم ، ومكانة اجتماعية مشتركة ، وهى المركزية التى تجعل النماذج الثلاثة تقف فى أعلى التركيب من الهيكل الطبقي فى المجتمع . فضلا عن أن مسرحية النماذج الثلاثة تؤسس وسيلة فنية مشتركة للثورة الشاملة . . . الثورة على الأسرة الأبوية ( نموذج الأب ) والثورة على أرباب العمل ، نموذج النوخذه والثورة على الاستبداد السياسى ( نموذج السلطان ) .

إننا على يقين بأن الجذور الاجتماعية ، والتاريخية للنماذج الثلاثة ، متصلة ومندمجة فى تركيب اجتماعى معقد . ذلك أن بقاء السلطة التقليدية للأب مرتبط ببقاء سلطان الحاكم ، وبقاء الرمز القهرى فى شخصية « النوخذه » ، مرتبط ببقاء النظام السياسى ، واستمرار سلطته القهرية . فالكل يغرس جذوره فى طبيعة النظام الاجتماعى ، الذى تفرزه المرحلة التاريخية المعاصرة فى تطور المجتمع فى الخليج العربى . إن هذا الاندماج يحقق فى تقديرنا حساسية درامية مطردة ، يشترك فى النفاذ إلى خاصيتها الدينامية معظم كتاب المسرحية المحلية . وما ذلك إلا لأن التشكيل المسرحى للحركة الداخلية ، والخارجية للنماذج الثلاثة ( الأب - النوخذه - السلطان ) إنما يمثل زاوية حادة من زوايا المعارضة لنظام المجتمع السائد ، سواء فى بنيته الاجتماعية ، أو الاقتصادية ، أو السياسية . ومن ثم كان من الجائز ان نعتبر هذه النماذج ، بشتى الأساليب المسرحية التى استخدمت فيها على المسرح ، انعكاسا موضوعيا لظرف تاريخى ، تتسع فيه اشكال الهوة بين حركة القوى الاجتماعية ، وطبيعة النظام السياسى ، ويكون فيه للمسرح ، مندوحة الدخول فى حوار متصل مع رموز هذا النظام ، المتمثلة فى النماذج الثلاثة ، التى سندرسها فى هذا الباب .

وما ينبغي التأكيد عليه ، أن الجوهرى فى مفهومنا للنماذج ، ليس له علاقة بكونها مجرد صيغة مستقاة ، لإحدى التصنيفات الأخلاقية التي أقرّها وعى الجماعة ، وإن كان بعض الكتاب ينحرف إلى هذه الصيغة فى بعض الأحيان - وإنما الجوهرى فى مفهومنا لنماذج الأب و« النوخذه » ، و« والسلطان » يتعلق بكون هذه النماذج ، تدل على ثمت العلاقة الجدلية المتطورة بين الحركة المسرحية ، وحركة التغير الاجتماعى . فإذا كانت أشكال التسلّط ، والقهر تتمثل عارية أمام قوانينها ، ومنطقها ، واقنعتها ، حين يبعث المسرح تلك النماذج ، ويخلق أشكال الوقوف معها ، فوق أرضية واحدة . فان الكثير من أهداف حركة القوى الاجتماعية نجد صياغتها للديمقراطية ، وتختلس مجالات تحقيقها المأمولة من خلال الممارسة المسرحية ، التي تفتح فيها الحوار مع رموز السلطة القهرية فى المجتمع ، وترتفع فيها نبرة الخطاب ، وحدّته بين نموذج غير شرعى للمتسلط أباً ، كان ، أم نوخذه ، أم سلطاناً ، وبين نموذج شرعى يُمضي بحركة المجتمع إلى الأمام مطالباً بالعدل والحرية والعقلانية ، ابناً كان ، أم بحاراً ، أم فرداً عادياً ، وهكذا لم يعد المسرح مسرحاً معزولاً عن حركة المجتمع ، ولم يعد المجال قابلاً للشك فى أن المسرح الذى يشكل تلك النماذج ، إنما يمثل بديلاً طبيعياً للديمقراطية الغائبة فى حركة التغير .

إن هناك كماً هائلاً من المعايير ، والتقاليد ، والقوانين ، والمواضعات فى مجتمع الخليج العربى ، تمثل شبكة كثيفة من الكوابح ، التي تحول دون قيام أى شكل من أشكال الحوار مع النماذج العليا للنظام المتسلط . والمسرح الذى يرتبط فى علاقة عضوية مع العوامل الاجتماعية والتاريخية ، لا ينفصل عن الموقع الإيجابى بين ردود الفعل لمنظومة الكوابح ، التي تمثلها النماذج العليا من الآباء و« النواخذة » ، والسلطين . إنه يقوم بدور الثورة على تلك المنظومة ، فيشكل أساليب التحرر من التقاليد ، والقوانين المفروضة ، ويصوّر السمات الجوهرية للصراع بين الإنسان ، ومنظومة الكوابح ، وينحاز نحو الدور الإيجابى للحرية ، والنشاط الخلاق فى حركة التغير . ومن ثمّ فإننا نجد أن الحركة المسرحية فى مجتمع



الخليج العربى ، قد وضعت الأب فى منزلته « الطبيعية » فى الأسرة ، ثم أقامت معه الحوار ، مستهدفة إسقاط منزلته التقليدية ، ومستظهرة الآثار المفجعة لنظامه المتسلط . كما وضعت « النوخذه » فى مرتبته « الطبيعية » من اهيكل الطبقي التقليدى ، وأقامت معه الحوار ، مستهدفة منه الثأر لجموع الفقراء ، ومنبئة بالمستقبل للكادحين . ووضعت السلطان فى موقعه « الطبيعى » متحكما فى المصائر ، وممسكا بزمام الأمور ، وأقامت معه الحوار ، مستهدفة تعرية ما يقوم عليه من أسس لا شرعية . وبذا فإن المسرح فى هذه الحالة يصبح البديل عن الحرية الغائبة فوق نفس الأرضية التى نشأت عليها منظومة الكوايح من التقاليد ، والمعايير ، والقوانين والمواضعات ، وأشكال الثقافة ، وأنماط الحياة المفروضة .

وتكشف لنا مسرحة النماذج ، عن أحد خطوط التطور ، الذى مرت به التجربة المسرحية ، فالنماذج الثلاثة التى سنأتى على دراستها ، تمثل تطورا متصلا لرمز واحد ، يقع فى صميم حركة المجتمع ، وهو الذى يتموضع حول نظام السلطة التقليدية المغلقة . ولذا يمكن ملاحظة أن مسرحة النموذج الدال على مثل هذا النظام بدأت أول ما بدأت فى الحركة المسرحية متمطية الوجود الاجتماعى الجاهز لشخصية الأب فى الاسرة الأبوية ، ثم انتقلت من هذا الوجود إلى وسط أكثر اتساعا ، وشمولية ، وجدته فى شخصية « النوخذه » ، وأخيرا كانت شخصية السلطان ، أو الملك هى النموذج الذى لم يعد الحوار من خلاله مع النظام السياسى مضيئا ، أو معميا ، رغم حذر الكتاب ، وحرصهم على وضع سلاطينهم فى أجواء المادة التاريخية ، وقصص التراث العربى والشعبى . ذلك أن ظهور السلطان شخصية نموذجية على المسرح ، لم يدع مجالا للشك فى أن عواطف الإنسان ، وأفكاره وصراعاته ، لا تنفصم عن السياسة على الإطلاق ، بحيث باتت مسرحة الكتاب لوجودها ، وتوظيفهم لنمطيتها ، تصعيدا للوجود الاجتماعى السابق فى نموذجى الأب و « النوخذه » . ولذا سنجد أغلب الكتاب يبدأ بالأب نموذجا لحواره مع النظام المتسلط ، وينتهى ب « النوخذه » ، أو السلطان .

إن مثل هذا الانتقال المتصل جدليا بالعوامل الاجتماعية ، والتاريخية يبرز لنا دون شك تطورا حادثا فى الوعي الاجتماعى ، ونضجاً حقيقياً لبعض المفاهيم السياسية ، كما يبرز تطور حجم المعارضة لرموز النظام السياسى فى المجتمع . الأمر الذى سيعزّز لنا جانباً هاماً ، وهو أن حبكة الشخصية النموذجية إنما تؤسس عالمها الدرامى من حركة المجتمع ، وتغذى وجودها من تغيّراته ، وتحولاته التاريخية .



## الفصل الأول

### مَسْرَحَةُ الآبَاءِ

تكاد جميع الأعمال المسرحية التي تمسح الأب نموذجاً للنظام الاجتماعي القهري المتسلط تمثل بداية تجارب كتابها مع المسرح ، رغم أن تاريخ علاقة الآباء بالأبناء فوق خشبة المسرح قديمة ، إنها تبدأ منذ بواكير الحركة المسرحية في الخليج العربي ، عندما كانت الدروس الأخلاقية تسيطر على مختلف الجهود المسرحية ، وخصوصاً ما اتصل منها ببدايات التأليف المسرحي، حيث كان الأب يرمز إلى صفة أخلاقية أبدية ، تنتزع من الأبناء حرية اختيار الزوجة . وحين ازدهرت المهزلة الفنية سواء في مرحلة الارتجال المسرحي ، أو في مرحلة الانحياز إلى القواعد ، والتقاليد الدرامية خرجت شخصية الأب من حدود علاقتها بالأبناء ، وبدأ عالمها الدرامي يحول في مثلث يتكوّن من الأب ، والأبناء ، والزوجة . وأصبح النظام الأساسي الذي تقوم عليه الحركة الدرامية في هذا المثلث منتزعا من الصبغة المثالية ، العقلانية التي حملت لواءها الطبقة البرجوازية المتوسطة ، بعد أن وضحت ردود فعل التغير الاقتصادي في سنوات العقد السادس من هذا القرن .

أما حين أصبحت الأسرة المتغيرة أساساً عقلياً ، يوازي أسس النظام الاجتماعي ، فقد بدأت علاقة الآباء بالأبناء تتخذ لها طابعاً نموذجياً ، يجعلها قريبة الصلة من مقولات الواقعية ، رغم اتساعها بالتزعزعات الميولودرامية ، والرومانسية في كثير من الأحيان . والسمة الواقعية الرئيسة التي اكتسبتها المسرحية في الخليج العربي ، بعد أن أصبحت الأسرة المتغيرة ، نموذجها الفني ، وقاعدتها الجوهرية ، هي أن الشخصيات المسرحية من الآباء والأبناء والزوجات لم تكن تؤسس وجودها الدرامي من الحركة الخارجية للواقع فحسب ، وإنما

تؤسّسه أيضا من الحركة الداخلية - الذاتية ، مما جعل نماذج هذه الشخصيات عند صقر الرشود وعبدالعزیز السريّ على وجه خاص - بعيدة عن كونها نماذج بشرية جاهزة ، أو غير نامية .

إذن فإن طاقة التعبير الدرامي ، التي ظلت شخصية الأب تهبها في مختلف أوجه الجهود المسرحية في الخليج العربي ، لن تحول دون النظر من جديد إلى هذه الشخصية بمثال عقلاني ، مضاد لأشكال القسر الخلفي ، وبحساسية درامية مغايرة ، تقتضي ظهور هذه النظرة بصورة متلازمة مع حجم ردود فعل التغيرات البنوية في المجتمع .

ورغم أن يناهض المثال العقلاني ، التي تؤسس للشخصية النموذجية للأب على المسرح ، تمثل امتدادا لينايع ذات الشخصية في دراما الأسرة المتغيرة ، إلا أن نمو شخصية الأب إلى المرحلة التي تكون فيها رمزا كاملا للنظام القهري المتسلط في المجتمع ، لا بد من أن يكون مصاحبا لبعض التفجيرات الداخلية في مجتمع الحركة المسرحية ، فإذا كان الأساس العقلي في دراما الأسرة المتغيرة ، ينظر إلى سلطة الأب على أنها سلطة آخذة في التلاشي ، وأن دعائمها التقليدية آيلة إلى السقوط ، بفعل ما يطرأ على الأسرة من تغيرات تخلخل بنيانها ، وتهز قواعدها الهيكلية . فإن الأساس العقلي لمسرحة الأب نموذجاً للنظام المتسلط ( وكذا نموذجي « النوخة » والسلطان ) ينطلق من نظرة مغايرة ، قوامها استمرار سلطة الأب ، وبقاء المرتبة ، أو الامتيازات التي يحتلها ، سواء في هيكل الأسرة ، أو في هيكل المجتمع بأسره .

وإذا كانت التغيرات الاقتصادية ، قد صيّقت المكان على الأب ، وقلّلت من صدى سلطته ، فإن ذلك لا يعني خاتمة للصراع بين الآباء والأبناء ، ذلك أن ما يفقده الأب لا يضاهاه شيئا يسيرا مما يفقده الأب في ظل الوصاية الأبوية ، ومراقبة الأسرة ، وآية ذلك ان تاريخ السلطة الأبوية في الأسرة ، لا يزال يمثل رمزا رومانسيا ، ضافيا للتماسك الاجتماعي ، والتفعيد الخلفي ، والتحالف البشري ، ليس في مجتمع الخليج العربي وحده ، بل في سائر المجتمعات

العربية ، ومن ثم كانت الأسرة الأبوية بمثابة الملاذ ، الذي تحافظ بعض المجتمعات من خلاله على جميع أشكال التماسك ، وضوابط الزجر والنواهي ، وخاصة في الفترات التي يمرّ فيها المجتمع ببعض التحولات الخطيرة ذات الآثار المدمّرة أو القلقة .

إن بقاء الأسرة الأبوية رمزاً للتحالف ، والتضامن ، يرسّب في بنية المجتمع عوامل نفسية واجتماعية ، من شأنها أن تؤدي إلى الإقرار بنظام هذه الأسرة ، والتسليم بضوابطها ، وسلطانها القهرية ، التي تحول دون التقدم نحو مرحلة عقلانية متكاملة في تطور المجتمع . وقد لاحظت بعض الدراسات الرائدة حول علاقة السلطة الأبوية بالأبناء أن هذه السلطة تؤسس في سيكولوجية الأبناء «أنا أعلى» تضاف إلى إحدى عوامل بقاء النظام القهري في الأسرة ، ذلك أن مقارنة نسبة امتثال الأبناء للآباء بالقياس إلى نسبة قوة المنع ، وأفعال القمع الصادرة من الآباء تؤدي إلى نتيجة هامة وهي : « أن قوة الامتثال في نسبتها هي أكبر إجمالاً من قوة المنع ونسبتها ، وهذا ما يسمح لنا بالقول بأن السلطة الأبوية تتحول إجمالاً وبشكل عميق إلى عناصر بنيوية ودينامية . وتظهر على شكل سلطة «أنا أعلى» ملكية أكثر من الملك ، وسلطوية أكبر من السلطة »<sup>(١)</sup>

التطور الاجتماعي للأسرة إذن - وخاصة في مجتمع الخليج العربي المعاصر لا يؤذن بانتهاء مرحلة الأسرة الأبوية ، أو أنه - على الأقل - لا ينبيء بزوال نظامها في عهد قريب ، ذلك ان دعائم النظام السياسي في مجتمعات الخليج العربي ، الذي تستمد منه الأسرة الأبوية سلطتها التقليدية لاتزال قائمة . كما أن ايدولوجية هذا النظام ، لاتزال تحتفظ بالكثير من وسائل الدعم ، والضبط ، والاستمرار . وما يحدث من تغييرات عميقة في الهيكل الاجتماعي للأسرة . أو في أشكال الحراك لبعض الطبقات ، أو في بعض المؤسسات والهيكل الاجتماعي ، لا يمكن مقارنته بالتغييرات الشكلية - الإدارية التي طرأت على

( ١ ) د. زهير حطب ، ود. عباس مكي . السلطة الأبوية والشباب ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، بدون تاريخ ص ١٦٣ .

انظمة الحكم ، واجهزته في مجتمع الخليج العربي .

وفوق ذلك فإن هناك عوامل أخرى ، لاتؤهل الأسرة في الخليج العربي للدخول في مرحلة تفقد فيه نظامها القهري ، من ذلك مثلاً عدم السماح لأنظمة المجتمع بشرعية ظهور الأحزاب ، والتنظيمات السياسية ، التي يمكن لها بما تتمتع به من سلطات موضوعية أن تستقطب انتماء الأبناء إليها ، وتجذب امتثالهم لبرامجها ، بدلا من الخضوع القهري للأسرة ، فضلا عن ذلك فإن المؤسسات الاجتماعية والثقافية كالأندية والجمعيات غير مؤهلة لمثل هذا الاستقطاب ، رغم عدم حظر قيامها ، وكثرة تنظيماتها في المجتمع ، ذلك أن مثل التنظيمات إنما تقوم بدور الضبط الرسمي ، أو شبه الرسمي وتعمل - من ثم - على دعم القواعد السائدة ، وتكريس ايديولوجيتها الاخلاقية .

ولعل من العوامل التي ترسخ جذور السلطة الأبوية في مجتمع الخليج العربي أن القاعدة العريضة للأسرة الأبوية في هذا المجتمع تنتمي إلى البرجوازية الصغيرة أو المتوسطة المتميزة بكثرة طموحاتها وأحلامها ، وترتفع نسبة الاتجاهات السلبية للأبناء في هذه الطبقة نحو آبائهم كما لاحظت بعض الدراسات الميدانية<sup>(١)</sup> ولا يختلف ذلك عن موقف البرجوازية الصغيرة ، أو المتوسطة في بعض البلاد العربية فهي تمارس قمعا أكبر - نسبيا - لحرية الشباب في التصرف مقارنة بالطبقات الدنيا والعليا .

إن العوامل التي كرّست بقاء السلطة الأبوية في هيكل الأسرة ، تمثل حلفية تاريخية طبيعية لنمو رمز الأبوة في الحركة المسرحية ، فضلا عن أنها تؤسس النظر إليه من زاوية يتم فيها الخطاب بين النظام السياسي ، والقوى الاجتماعية الناهضة ، وقد دفعت هذه الطبيعة المزدوجة التي تجمع بين النمو والتأسيس إلى أن تزود خاصية البداية لظهور رمز الأبوة على المسرح ، فالأب الذي يقوم بدور النظام المتسلط ، يمثل بداية حقيقية لظهور صوت الخطاب بين المسرح ، والنظام

---

( ١ ) د محمود عبدالقادر ، الحراك المهني للأبناء واتجاهاتهم نحو مستقبل آبائهم في الكويت والبحرين ، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية العدد ٤ السنة الأولى ١٩٧٥ .

السياسي . وأغلب الكتاب الذين حرصوا على تجسيد الأب في مثل هذا الدور إنما يؤسسون - من خلال هذا التجسيد - بدايتهم مع التجربة المسرحية مثل راشد المعاودة في مسرحتي « بيت طيب السمعة » و« مالان وانكسر » . ومحمد عواد في مسرحية « السالفة وما فيها » وعبدالرحمن المناعي في مسرحية « أم الزين » .

ولعل ما يؤكد هذه الخاصية المزدوجة أن الأعمال المسرحية ، التي سندرسها في هذا الفصل ، لاتنفصل من حيث زمانها عن السنوات التي ازدهرت فيها دراما الأسرة المتغيرة ، وإنما تتعايش معها في نفس الفترة ، بل إن الكتاب الذين سنأتي عليهم ربما حملوا بعض المؤثرات الهامة من مسرحيات كل من صقر الرشود وعبدالعزیز السريّع ، وهما الكاتبان اللذان عملا على تأصيل الوجود السوسيودرامي للأب في الحركة المسرحية . وقد ساعدت هذه المعاشة على تغذية جانب النمو لرمز الأبوة ، والانتقال به إلى مرحلة التجسيد للنظام القهري في المجتمع .

ولا يخفى علينا بأن الامتداد الذي يصل بين دراما الأسرة المتغيرة ، ورمز الأبوة للنظام المتسلط ينطوي على ازدواجية أخرى تجمع بين وجود الخط الفني ، الذي نما بشخصية الأب إلى مستوى جديد في دلالاته الدرامية ، وبين وجود الخط « الطبيعي » الذي جعل رمز الأبوة خلاصة مباشرة للأبوة المغلقة في دراما الأسرة المتغيرة . وهذا يعني أن جميع الكتاب ، أيا كانت أساليبهم في نموذجية الأب إنما يستندون مؤثراتهم الدرامية من معايير الأسرة التقليدية ، سواء كانت أسرة وصاية ، أو أسرة أبوية . ومن هنا فإن معالجة الأب نموذجاً للسلطة ستظل متممة بالطابع الاجتماعي ، وستظل نبرة الخطاب مع النظام السياسي القهري ، متوارية خلف المشكلات الاجتماعية العامة التي تثور عادة بين الآباء والأبناء ، وإن كانت لهجة الاستنكار للسلطة الأبوية ستزداد فظاظة مع تسليم أغلب الكتاب بوضع أساسي ، ينطلق منه البناء الدرامي ، هو رفض السلطة الأبوية ، ومعارضة عوامل الابقاء عليها في هيكل النظام الاجتماعي .

ولما كانت مسرحية شخصية الأب مضمونا حقيقيا حرية الحوار مع النظام

المتسلط فقد امثل الكتاب حلول تتراوح بين الإصلاح ، والديمقراطية ، والثورية ، وهي حلول تكشف عن مراوحة رمز الأبوة على خشبة المسرح ، بين أن يطفو فوق السطح ، وبين أن يغوص بدلالته الدرامية في الأعماق . بل إن تعدد الحلول ، التي يفترضها وجود الأب على المسرح ، وازدواجية الجذور التي يقوم عليها ، أتاحت الفرصة لأن تتزاحم العناصر الجادة مع العناصر الهزلية ، والعناصر الواقعية مع العناصر الرومانسية ، أو الميلودرامية في بنية العمل المسرحي ، الأمر الذي جعل مضمون رمز الأبوة يتحرك صعودا وهبوطا ، بصورة تبعث على تنافر العالم الدرامي من حوله . بل إن الخليط السابق يؤسس أرضية صالحة لأن يقوم بعض الكتاب باسقاط رمز الأبوة على غير الآباء كالأخ الأكبر ، أو العم أو الأم على أن يقوموا بذات الدور الذي يقوم به الأب في نظام الأسرة الأبوية وهو أن يكون حسب تعبير ولهم راينخ « الرمز الحي للدولة السلطوية ، والمجتمع السلطوي داخل العائلة ، وأن تكون الأسرة القائم عليها كمعمل للايديولوجية السلطوية والبنى الذهنية المحافظة »<sup>(١)</sup> .

ويمكن القول : إن الجذور الحقيقة لرمز الأبوة يبدأ توغلها في العمل المسرحي منذ مسرحيات صقر الرشود ، وخاصة في مسرحيته « المخلب الكبير » و« الحاجز » فقد كان الأب « بوخليفة » والأبن الأكبر ، « خليفة » يتبادلان التعبير عن رمز الأبوة ، ويخلقان عالما دراميا ، قائما على أساس الانقسام بين من يقوم بدور الرب في الأسرة ، ومن يقوم بدور الخاضع المسلوب الإرادة . أما في مسرحية « الحاجز » . فإن الأب « حمود العود » يجاهر أكثر من مرة بالدفاع عن مكانة الجماعة ، وليس عن مكانته الفردية أمام التشكيك القوي من الأبناء في التقاليد القبلية للأسرة .

والدور السابق للأب في مسرحية « الحاجز » يجد له امتداداً ظاهرا في مسرحية « ضعننا بالطوشة » لصالح موسى ، فقد عمل الأب على كبح الحرية في بيته ،

---

( ١ ) ولهم راينخ ، الثورة والثورة الجنسية ، ترجمة محمد عيتاني ، دار العودة بيروت ١٩٧٢ ، ص ١١٤ .



فحرم على الزوجة والأخت والأبناء أبسط التصرفات التلقائية ، معتمدا على ايديولوجية قهرية تطابق الايديولوجية التي يؤسس النظام السياسي عليها بنيتها فهو يقول : « الحُرِّيَّة جُرْبَتِي أَنَّهُ وَبَس .. حُرِّيَّة هَالِكُوخ ( مشيرا إلى رأسه ) الشَّيْءُ الَّذِي يَصْلُحُ لِي يَصْلُحُ لَكُمْ .. يَا لِلَّهِ عَاذُ .. يَا لِلَّهِ .. بَيْتِي وَعِيَالِي أَنَّهُ مَسْئُول عَنْهُمْ .. عَادَاتُنَا وَتَقَالِيدُنَا أَنَّهُ الْمَسْئُول فِيهَا » <sup>(١)</sup> .

وقد دفع الكاتب وجه التطابق بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن المواردية ، والظهور في مواقف درامية تتوازى حركتها - مباشرة - مع حتمية ما يحدث في الواقع . فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته ، ورضي بالحل الديمقراطي ، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل ، واطلاق حرية الغرائز . ومن ثم ضلَّ الجيل الجديد طريقه إلى الحرية ، وجاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكرهم بأن للحرية قيودها ، فكما لا يصلح الاستعباد في تأسيس دعائم الحكم ، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضا . وبذا فقد أدان الكاتب المجتمع المحافظ ، والمجتمع المتحرر على السواء ، واعتبر الطرفين ضياعا ، وهذرا لإمكانات الأجيال ، وطاقتها متخذة من جيل الآباء رمزا للسلطة القهرية « المستعبدة » ومن جيل الأبناء رمزا لرخاوة المجتمع ، ولغرائزه البشرية المطلقة .

ولما كانت المسرحية تدين ايديولوجية الأبناء بفظاظة لا هوادة فيها ، فإن خاتمة المسرحية المفتوحة لم تحل من الانجاء بحتمية العودة إلى ايديولوجية الأب ، خاصة إذا أدركنا بأن هذا الأب « بومجرون » هو الذي أشهر بندقيته في نهاية المسرحية ، وأوقف انحلال الأبناء بعنف ، وحسم ظاهرين وكان الكاتب يوحى لنا في ذلك ، بأن الخيار الديمقراطي الذي اتجهت إليه الكويت لم يكن من العقلانية بحيث يقضي على ايديولوجية الأب . فالمجتمع لا يزال يسلم بالدور الايديولوجي المحافظ للأب ، ولا تزال التغيرات المحدودة ، التي تطرأ على ( ١ ) مسرحية « ضعنا بالطوشة » صالح موسى ، إخراج عبدالأمير مطر ، المسرح الشعبي ، عرضت بالكويت في ١٩٧٤/٣/٢ وبدمشق في يوليو / تموز ١٩٧٦ .

النظام السياسي ، لاتنبيء بزواله على الإطلاق .

ومن بين مسرحيات عبدالعزيز السريّ يمكن اعتبار مسرحية « فلوس ونفوس » المسرحية الأكثر ارهافا ، وتكثيفا لرمز الأبوة القهرية . ذلك أن اضطهاد الأب لم يقتصر على تنكره للزوجة ، التي احتضنته بحنانها في أيام الفقر ، وإنما انتقل هذا الاضطهاد إلى الأبناء ، وتوزع عليهم حسب موقفهم من سلطته الأبوية الفظة . فالأب يتذرع بشرعية الطلاق ودوره كزوج لتطبيق أحكامه القهرية ، وهذه الشرعية ذات الصبغة الدينية الكابحة لن تحول دون ارتفاع صوت الحوار معها على لسان « سالم » حين يقول لأبيه :

« إِنْتَ مَا حَسِبْتِ حَسَابِي . . أَنَّهُ مَعَ أُمِّي . . مُسْتَعِد لِكُلِّ شَيْءٍ . . . سألت وفهمت كل شيء . . مأكو أيّ قُوّة تَقْدَرُ تَطْلَعُنَا مِنْ بَيْتِنَا . . أبدا » (١) .

وهناك جانب له دلالته الخاصة في هذه المسرحية ، يرتبط بالتصوّر الاجتماعي ، الذي يشكل رمز الأبوة القهرية ، وهو أن هذا الرمز أداة استنكار حادة يشن الكاتب بها هجومه العنيف ، وتحامله الشديد على الجوانب المدمرة في التغير الاقتصادي . فقد تراجع الإنسان المثابر في أعماق هذا الأب . ودخل في تيار الاستبرار لتقاليد السلطة ، وتحول الأب الساخط على المجتمع قبل مجيء « التثمين » إلى ذلك الأب المتماهي في قوانين الدولة بعد مجيئه . وهذا ما يؤكد لنا بأن رمز الأبوة القهرية قرين لطبيعة النظام السياسي ، ورديف له ، وطالما كانت سلسلة التغيرات الاقتصادية ، تجري في صالح النظام السائد لمجتمعات الخليج العربية ، فإنها لا يمكن بحال أن تؤدي إلى اضمحلال السلطة الأبوية ، وإنما قد تؤدي بها إلى الاشتداد ، والضرارة في تطبيق الأحكام القهرية على الأبناء .

ونجد صدى واضحا لذات الرؤية السابقة في مسرحية « أم الزين » (٢) لعبد

(١) فلوس ونفوس ص ٤٩ .

(٢) عرضت مسرحية « أم الزين » عام ١٩٧٤ بإخراج هاني صنوبر (مخرج مسرحي أردني) وكاتبها عبد الرحمن المناعي هو الكاتب الوحيد من قطر الذي سنشبر لبعض أعماله المسرحية في هذا الباب ، وذلك لما تنطوي عليه كتاباته في المسرح من ملامح فنية واضحة ، وأهداف فكرية جادة .

الرحمن المناعي ، فهي ترصد التحول الاجتماعي والاقتصادي من مرحلة الاعتماد على البحر إلى مرحلة الاعتماد على النفط ، وتقدم لنا خليطا من الشخصيات ، بعضها ينظر إلى الماضي بحسرة وشوق ، وبعضها ينظر إليه بازدراء ، وبعضها يقبع في حيرة تمزقه ، وتجعله منقسما بين صفاء الماضي ، ويريح الحاضر ولو أننا نحثنا عن الحساسية الدرامية في هذه المسرحية لما وجدناها في ذلك الخليط المضطرب من الشخصيات ، وإنما وجدنا مصادرها تلتهم حول شخصية واحدة هي الأب « بوراشد » . فهي الشخصية الوحيدة التي لا يمكن تصنيفها بين ذلك الخليط . ذلك أن السمة الجوهرية التي يعكسها هذا الأب ، تنحصر في اقتران تمثيلية للسلطة الأبوية مع التغير الاقتصادي ، وظهور النفط ، فبعد أن كان أبا يحتضن « حمد » و« شريفة » ، ويعاملهما كابنيه « راشد » و« أم الزين » ، يتحول إلى عامل من العوامل الكابحة ، والمضطهدة للعواطف البريئة . فقد وضع شروطا ياهظة أمام « حمد » ، تحول دون زواجه من « أم الزين » وحين ثابر « حمد » على تحقيق شروط الأب غدربه ، ووجده يزوج « أم الزين » من رجل مسنّ ، وثري .

إن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي تجعل الأب نموذجا ومثالا أعلى للسلطة السائدة ، وكأن التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية ، وتحويلا أساسيا في هيكلها من تلك البنية الهشة التي كانت عليها قبل التغير ، إلى بنية أكثر قوة وصلابة . هذا ما كان يقوله الكثير من المسرحيات الهزلية التي كشفت عن الجذور الرثة للآباء قبل النفط ، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط ، سواء عند محمد النشمي ، أو عند حسين الصالح الحداد ، أو عند صالح موسى ، أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت والبحرين .

ولكن ثمت فارق جوهري بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيدا للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة ، وبين تلك المسرحيات الهزلية التي عرضنا لها فيما مضى . وهو أن الحوار بين الآباء ، والأبناء

في المسرحيات الهزلية ذو نزعة اصلاحية ، وأهداف سليمة ، فمهما باعدت التغيرات بين الأب وأبنائه ، فإن خيال المهزلة ، ووسائلها كفيلة بإعادة الصواب للأبناء ، وانتزاع الثأر للأبناء . أما حين تكون مسرحية الآباء نموذجاً للحوار مع النظام السياسي فإن العمل المسرحي يكتسب نزعة أكثر صدامية مع الواقع ، ويرتبط بأهداف أكثر ثورية ، بل إنه يستصحب معه في هذه الحالة مقولات شتى ، تستهدف المعالجة الشاملة ، وتبحث عن الحلول المطلوبة . وسنحاول القيام بدراسة تنويعات هذه النزعة المصطدمة مع الواقع ، الذي تسيطر عليه أشكال السلطة القهرية في ثلاثة أعمال مسرحية ، وهي « الوكيل » لسعد الفرج و« حـ ب » لخليفة العريفي و« بيت طيب السمعة » لراشد المعاودة .

ونعتبر مسرحية « الوكيل » أفصح الأمثلة في سياق البحث عن نماذج السلطة الأبوية ، وأعظمها دلالة ، وإصابة للجوهر الدرامي في رمز الأبوة ، إنها بالنسبة لكاتبها « سعد الفرج » لاتستخلص منه بداية عهده بالتجربة المسرحية ، وإنما تنتزع من تجربته مع المسرح جماع ما فيها من خصائص درامية ، وجدت مرتعها الخصب في أفكار الكاتب الديمقراطية - الليبرالية ، فهذه المسرحية هي آخر ما قدمه الكاتب لخشبة المسرح تأليفاً ، قد تزداد فيها القوى الدرامية الهزلية بالقياس إلى مسرحية « عشت وشفت » ، أو مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » ولكنها أبداً - لا تؤدي إلى اضمحلال نزعته العقلانية التي عرفناه بها في جميع ما كتب للمسرح . بل إن القوى الهزلية ربما دفعت بالكاتب في هذه المسرحية إلى مزيد من الازدراء للسلطة القهرية في المجتمع ، لأن هذه القوى من شأنها أن تخلخل الوجود الجاد لمسوغات النظم القهري ، وتجعله عرضة للاقتضاح ، وتجسده عارياً ، رغم طلاء الشرعية ، وثيابها المزركشة ، التي يتظاهر بها .

يتلاشى في هذه المسرحية ذلك العالم الواقعي الصلد ، بتفاصيله الشديدة الوضوح ، التي كنا نلمسها في مسرحيات سعد الفرج السابقة ، وخاصة في مسرحية « عشت وشفت » . فقد كانت تلك التفاصيل الطبيعية مألوفاً ، ولها ضرورتها الفنية أيضاً ، مادامت تمثل سبيكة للعالم الدرامي ، ذلك أن رفض

« سوفلاح » للتطور قائم على اشتباك حياته بوشائج رومانسية مع الأرض والماضي ، والبيت القديم ، أما « علاوي » في مسرحية « الكويت سنة ٢٠٠٠ » فقد كان مذعورا من المستقبل ، لأنه يلمس في الحياة الراهنة المعتمدة على الاستهلاك ، واللائحجية تفاصيل مغذية لذعره ، وتعارضه مع نظام الأسرة الأبوية . أما في مسرحية « الوكيل » فإن العلاقة بين الشخصية والوسط الطبيعي تنحل ، لأن الخطة الدرامية لا تستهدفها على الإطلاق ، وإنما تستهدف تغذية العلاقة بين الشخصيات النموذجية بعضها مع بعض ، من خلال فعل الاضطهاد ، أو التسلط القهري . ولذا كان الكاتب في هذه المسرحية في غنى عن تفاصيل الواقع الملموس .

ولما كان فعل الاضطهاد ، والتسلط يفترض تجاوز الحركة الدرامية في اتجاهين رئيسين : الأول هو اتجاه الفاعل ، أو القائم بالعدوانية ، والثاني هو اتجاه الضحية أو الواقع في العدوان . . فإن التخطيط الدرامي لمسرحية « الوكيل » يجري على منوال حركة ذلك الفعل ، مفسحا المجال لتزوج رؤية الكاتب حول مفهوم السلطة السائد في مجتمعات الخليج العربية . وقد جعل سعد الفرج الأرضية الدرامية ، والطبيعية المستقطبة لأداء هذا الفعل مبنية على هيكل أسري قريب الصلة من الهيكل الذي تقوم عليه أسرة الوصاية . ولا يخفى علينا أن التركيب الاجتماعي الذي يقوم عليه هذا النموذج للأسرة إنما هو رمز موضوعي ، يعكس ذات التركيبة الاجتماعية التي تؤسس بنية النظام السياسي ، ففي أسرة الوصاية يكون الأعضاء أوصياء على اسمها ، وأملاكها ، ونسبها ومكانتها . ومن ثم كان لابد من وجود سلطة كبيرة على الأفراد يستمدوا الزوج ، أو الأب من كون هذه السلطة « قوة منبعثة من دوره كوصي على الأسرة ، ومن تحمله مسؤوليتها ، وتنظيم الأسرة في عشاير لتكون الدولة في نهاية الأمر »<sup>(١)</sup> . ولا تغرب مصادر السلطة السياسية التقليدية في مجتمع الخليج العربي ، عن ذلك

---

(١) د. سناء الحولي ، الأسرة في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،

١٩٧٤ ، ص ٦١ .

الشكل القريب الصلة من الصورة البدائية لأسرة الوصاية ، التي تقوم مسرحية « الوكيل » بتجسيدها على المسرح .

ويتمثل النموذج السابق للأسرة في وجود شخصيات نموذجية متعددة ، يقوم الجدد بوظيفة الحاكم ، أو القوائم بدور الوصي الأعلى عليها جميعا ، ويطلق الكاتب على هذه الوظيفة اسم « الوكيل » كما يظهر ممارستها على المسرح ، بصورة توحى بالبدائية القائمة على القمع والسيطرة ، الأمر الذي يفسح له المجال للتوغل في كثير من المشاهد ، والمواقف الهزلية . ولن تعنينا متابعة الوسائل المسرحية التي اتبعها الكاتب في مثل هذه المواقف ، وإنما تعنينا متابعة ملامح الانقسام الدرامي ، التي يقتضيها وجود فعل الاضطهاد مع وجود السلطة الأبوية الغاشمة في هذه المسرحية .

يتجلى ، الانقسام الدرامي في وجود رد فعل الاضطهاد الذي يتمثل في « مساعد » وأمه ، وابنة عمه « أمل » وصاحبهم « صالح » . ورغم الجمود الذي يوحى به تصنيف الشخصيات المسرحية إلى مجموعة مضطهدة ( بكسر الهاء ) ومجموعة مضطهدة ( بفتح الهاء ) . . إلا أن الكاتب لا يستسلم له طوال العرض ، ذلك أنه يحرص على تنمية الفعل المسرحي ، المنبجس من الاضطهاد ، وتحريكه بعصيين يبتان في سائر الشخصيات نبضا سريعا ، الأول : هو ارتفاع صوت المجموعة المضطهدة مطالبة بحقها ، والثاني : هو علاقة الحب التي جمعت بين « مساعد » و« أمل » . ولا يمكن الفصل بين هذين الدافعين ، لأن حدث الاضطهاد ينمو من خلال تشابكهما الدقيق .

لقد قرر العم « بوأمل » ان يزوّج ابنته لـ « مسلم » من أجل دعم السلطة الأبوية ، التي يقتسمانها في الأسرة ، لكن « أمل » لا ترضخ لحطة والدها ، وإنما تعلن حبها لـ « مساعد » ، ومن ثم تصبح علاقتها العاطفية بمثابة الخروج عن وصاية الأسرة ، لأن الأب « بوأمل » لا يسلم بشرعيتها ، كما أن « مساعدا » عضو منبوذ داخل الأسرة ، سواء من « الجدد » ، أو من « مسلم » أو من « أمل » . إن مقاومته لاستبداد السلطة الأبوية تلتقى مع مقاومة « أمل » ولذا

يرتفع صوته ويعرض مشكلته على مجلس العائلة ، ولكن شكواه تنقلب عليه ويتحول إلى متمرّد ينبغي كبته .

وينمو فعل الاضطهاد بصورة أوضح ، عندما يتعاظم رد الفعل من « مساعد » ويزداد الصراع بينه وبين « مسلم » الطامع في الزواج من أمل ، وقد حرّك الكاتب شخصية « مسلم » بدقة وبيّن مواقف متشعبة من التحدي والمواجهة ، فجعلها تقف أمام جميع الشخصيات الأخرى ، بتماسك محكم ، فكانت بذلك عاملا قويا في بعث حركة فعل الاضطهاد ، الذي يؤسس عقدة المسرحية برمتها . إن جميع الشخصيات تضطرب أمام أهدافها بينما « مسلم » يزداد ثباتا ، وجميع الشخصيات يرتد تدبيرها إلى نحره بينما تكون ضربات « مسلم » دقيقة الإصابة ، وجميع الشخصيات تنمو في خط درامي متعرج ، بينما تنو شخصية « مسلم » في خط مستقيم .

ولم يكن التميز الدرامي الذي ينصب حول شخصية نموذجية شريرة كـ « مسلم » إلاّ باعثا على تغذية فعل الاضطهاد ، والهابة بمزيد من التوتر الدرامي . بل إن السمات السابقة لهذه الشخصية جعلتها تعبر عن المضمون الحقيقي لاضطهاد السلطة ، أكثر مما تعبر عنه شخصية « الجد » . فقد أهله تلك السمات لأن يسحب بساط السلطة من تحت أقدام الجد ، ولم يجعل بينه وبين ذلك أي شيء ، فهو يخدع العم بؤمل ، ويوقعه في حائل كذبه ، وحيله ، ويجعله خائما في أصبعه ، ثم يستدير للجد ، ويجابه بسلوك انتهازي فج يؤدي به إلى التنازل شيئا فشيئا عن سلطاته لـ « مسلم » . ويستدير لأمل فيرضخها على الزواج منه ، كي يذلها ، ويستلب إرادتها الحرّة ، ويضطهد عواطفها البريئة نحو « مساعد » . ويبقى الكاتب « مساعد » فوق أرضية الصراع رغم هجمة « مسلم » عليه لايلدل على إيمانه بالثورة ، وضرورة التخطيط للقضاء على السلطة القهرية فحسب ، وإنما ليكون رمزا لبقاء فعل الاضطهاد ، واستمراره عوامله في البنية الاجتماعية . وليس أبلغ في التعبير عن هذه الوضعية المستمرة من تلك المشاهد التي يتنازل فيها الجد عن سلطاته ، ويقدمها لـ « مسلم »

قائلا :

« الرَّاي رَأَيْكَ يا مُسْلِم ، والقُولُ قَوْلُكَ ، وَيَشْهَدُ اللهُ يا مُسْلِمُ إِنَّ من اليوم ورايح آتِيَّةُ مُسْلِمُكَ الخِيط . . وانت فَصْلٌ وإِحنًا نَلْبَسُ . . »<sup>(١)</sup> . وبيننا يتقلد « مسلم » مكانته الجديدة في الأسرة ، ويردد الجميع النشيد تمجيدا في الجدة ، تبدأ الاضواء في التلاشي ، فلا يبقى منها إلا خيط من النور يسלט على باب « أم مساعد » الذي كتب عليه « اجتماع » .

إنَّ أعمق ما تدلّ عليه البنية الدرامية في مسرحية « الوكيل » ، هو تداخلها العضوي الدقيق مع مغزاها السوسيولوجي ، فلم يكن بالإمكان إعادة رسم خططها الدرامية إلا من خلال معرفة جوهرها الدقيق ، وهو الكشف عن الطبيعة الدرامية الكامنة في ايدولوجية السلطة الأبوية التقليدية . ورغم ما توحى به هذه المهمة من اخلاص للواقع ، ورضوخ لما هو كائن ، فإن القلب الذي مزج العناصر الهزلية مع العناصر الجادة ، والحركة الخارجية للشخصيات ( نمطيتها ) مع الحركة الداخلية ( همومها الذاتية ) ، لا يمكن إلا أن يشرح جدار الواقع الكائن ، ويقتحم القشرة الطبيعية ، ذلك أن الكاتب ينطلق من ازراء النظام الاجتماعي المغلق ، الذي رمز إليه بالسلطة الأبوية ، ويسلم بضرورة تعريته ، وإزالة ثياب اللاشعورية عن جسده ، ومن ثم فقد ربط وجود ذلك النظام بالاتجاه الفاعل للاضطهاد وجعله نابعا من المثل الأعلى البدائي لأسرة الوصاية لكي يبشر بانهيائه ، وتفككه في المستقبل ، كما أنه ألهب فعل الاضطهاد ، من أجل أن تنمو المعارضة في قلب البنية الاجتماعية للسلطة ، واخيرا فإن توزيع العناصر الهزلية والعناصر الجادة بين شخصياته المسرحية ينطوي على إحدى دلالات التعارض بين الكاتب والواقع السائد للنظام السياسي ، ذلك أنه اتخذ من أساليب المهزلة وسيلة يبي بها رموز النظام القهري في الأسرة ، فالجد والعم و« مسلم » وجميع من يقف في موالاتهم ، يتحركون في جو مشبع بالهزل ، أما العناصر الجادة فقد

---

(١) مسرحية الوكيل ، سعد الفرج ، المسرح العربي ، مخطوطة ، ص ٥١ .



كانت وسيلة بنائه لشخصيات «مساعد»، وأمه وابنة عمه . ولاشك في أن توزيع عناصر القالب الدرامي على هذا النحو يطبع رؤية الكاتب بالانحياز إلى النماذج العقلانية الجادة والتحقيق لنماذج المنطق المحافظ الهش .

وبينما تستخدم «الوكيل» قالب المسرحية التي جمعت جمعا محكما بين العنصر الهازل والعنصر الجاد ، مستهدفة ، رؤيتها النقدية الواضحة للواقع نجد مسرحية «ح - ب» لخليفة العريفي تسلك خطة متنافرة ، لبنية الفعل المسرحي ، وحركة الشخصية ، فهي تبدأ مشدودة نحو صياغة القالب المحكم ، وتنتهي إلى خليط من التفاصيل النفسية ، وتبدأ من ناحية أخرى - مسترسلة مع أجواء الكوميديا الهزلية ، ولكنها سرعان ما تحلّ هذه الأجواء ، لتأخذنا نحو قلب الفجيرة .

وطالما لم يصدر ذلك التنافر عن خطة درامية مدروسة فإنه لا بد من أن يلحق بالعمل المسرحي جانبا مصطنعا . لقد خلف الأب في هذه المسرحية وصية بعد موته تقضي بتوزيع الثروة لجميع من في البيت من أبنائه ومن العاملين في خدمته ، ولكن الأخوة الثلاثة «حسن» و«إبراهيم» و«عبدالله» لم ترضهم هذه الطريقة في توزيع الثروة . فأقروا العزم على الاستئثار بالثروة ، فأبعدوا عن طريقهم أحتهم «مريم» ، والأسرة الفقيرة التي تعمل في خدمتهم ، والمكونة من «بدرية» ، وأخيها ، وأبيها . ولا تمضي المسرحية بعد ذلك مع الخطة الدرامية المدفوعة بفعل الوصية ، والصراع حول الثروة ، وإنما تندفع بلا هوادة نحو شخصية «حسن» الأخ الأكبر لتكشف من خلاله مواقف بالغة الحدة لفعل الاضطهاد . فقد أصابت «حسن» حالة ذهانية شديدة ، جعلته يمارس القسوة على جميع من حوله ، ولم يتورع عن قتل أخته و«سعد» الخادم ، وتهديد إخوته جميعا بالقتل ، إن وقفوا في طريق استيلائه على الثروة ، أو اعترضوا على أسلوبه القهري المتحكم في البيت .

ولاشك في أن القضية الأساسية ، التي شغلت ذهن الكاتب هي الصراع على الثروة ، وبعث التناقض بين نزعات الشر ، التي جعل نموذجا الأعلى متمثلا في

شخصية « حسن » ونزعات الخير ، التي يتمثل نموذجهما الأعلى في شخصية « بدرية » ، أو بعث التناقض بين المثل الأعلى للسلطة القهرية المألوفة ( حسن ) وبين المثل الأعلى للإنسان المقهور ( بدرية ) . ومن ثم فقد رمز الكاتب لأوجه التناقض بين هاتين الشخصيتين النموذجيتين بحرفي حـ - ب ، وأطلقهما عنوانا للمسرحية<sup>(١)</sup> . وطالما أن « حسنا » هو الشرير في هذه المسرحية فإنه هو الشخصية الفاعلة للاضطهاد كسابقه « مسلم » في مسرحية « الوكيل » . وفوق ذلك فهو الشخصية النامية ، رغم التصاقه بصفة أخلاقية جاهزة ، وآية نموه تطوّر فعل الاضطهاد من خلال حركته الداخلية ، بحيث أنه بات الشخصية الوحيدة القابلة لاستقطاب رمز الأبوة القهرية ، من خلال هيمنته على البيت ، واستثارة بالثروة .

وما دما نرى في « حسن » شخصية نموذجية ، تمثل نبضا دراميا حقيقيا لفعل الاضطهاد في مسرحية ( حـ - ب ) فإن من الجائز لنا الآن نعوّل على استرسال الكاتب مع المواقف الهزلية ، أو نحوها من الاستطرادات ، التي لم تكن تصب في أعماق فعل الاضطهاد . ذلك أنها أمام وضوح شخصية « حسن » ، وأحكام حركتها الداخلية ، تمثل جزءا مصطنعا في قالب الدرامى ، بأسره . وما يدفعنا إلى مثل هذا التفتيت ، والعزل بين حدود التنافر ، هو رغبتنا في استخلاص القيمة الدرامية الأساسية في فعل الاضطهاد المقترن بحركة الشخصية النموذجية الوحيدة وهي « حسن » .

إن الخاصية الدرامية الجديدة التي تستصحبها شخصية « حسن » هو تجسيدها للاضطهاد من خلال التفاصيل النفسية ، فقد أصبحت هذه الشخصية رمزا للاضطهاد المتفاقم ، لا من خلال مكانتها الطبيعية في النظام الاجتماعى ، وإنما من خلال دخولها في حالة نفسية شاذة ( شافزرونيا ) ، أو انفصام الشخصية ، بحيث أنها تقوم بتمثيل فعل الاضطهاد تمثيلا أيديولوجيا ، يتصف بالديمومة

---

( ١ ) انظر : إبراهيم عبدالله علوم ، ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص ٩٨ .

والختمية . فتتقمص شخصيات تاريخية ، تُعد رموزاً لهذا الفعل ، مثل « نيرون » ، و « هارون الرشيد » ، و « الحاكم بأمر الله » . ثم تمارس الاضطهاد بارتداء ثياب هذه الشخصيات ، ليتحرك من خلالها في شكل سيناريو تمثيلي ، يجسد أحلامها اليقظة ، التي تمثل الشكل الواعي لحالتها الذهانية - العصابية . ونعتقد أن التجسيد السيكولوجي لفعل الاضطهاد في هذه المسرحية ، يبرز لنا أكثر من جانب ، فهو يهتم بالحركة الداخلية للاتجاه الفاعل في عملية الاضطهاد ، أو القهر دون العلاقة التي تربطه بالاتجاه الثاني في هذه العملية وهو الضحية أو المضطهد المقهور . واهتمامها بذلك يجعل مخاطبتها لايديولوجية النظام المتسلط أكثر حدة ووضوحاً ، مما كان عليه الحال في مسرحية « الوكيل » .

وإذا كنا نأتي على سمة درامية خاصة في مسرحية الشخصية النموذجية من خلال عرضنا السابق لمسرحية ( ح - ب ) ، رغم أنها العمل المسرحي الوحيد لخليفة العريفي<sup>(١)</sup> ، فإننا نجيز لأنفسنا الإطلال على مسرحيتي « بيت طيب السمعة » ، و « مالان وانكسر » لراشد المعاودة رغم ضعف بناءهما الدرامي ، وتمثيلهما لبدائيات الكاتب مع المسرح ، من أجل نفس الغاية التي نسعى إليها ، وهي البحث عن القسمات المتميزة في مسرحية نماذج التسلط ، والقهر التي يدل عليها الهيكل الاجتماعي التقليدي للأسرة .

تشارك المسرحيتان السابقتان في تعبيرهما عن معنى متجانس لفعل التسلط والاضطهاد ، وهو المعنى الذي نستمد من تسلط التقاليد البدائية الجامدة ، واضطهادها للفكر الفردي ، ومنها - من ثم - للموقف النقدي من ظواهر التخلف في هياكل المجتمع وأنظمتها . ورغم أن المسرحية الأولى « بيت طيب السمعة »<sup>(٢)</sup> تسقط رمز الأبوة على شخصية الأم في الأسرة ، إلا أنها تدمج

---

( ١ ) تمحّول خليفة العريفي بعد كتابة وإخراج ( ح - ب ) عام ١٩٧٥ إلى الإخراج . وقد أخرج مسرحيات « سرور » و « السلطان الحائر » و « قابيل لكل العصور » وغيرها . ولم يكتب بعد ( ح - ب ) سوى مسرحية بعنوان « المهرج » عام ١٩٨٢ .

( ٢ ) قدمت أسرة فناني البحرين مسرحية « بيت طيب السمعة » ، وإخراجها سلطان سالم عام ١٩٦٩ ، وعرضت في الكويت خلال العام نفسه .

شخصية الأب وراء تصرفات الأم وسلوكها ، بحيث تجعلها يمثلان سلطة تقليدية ، تضهد التحرك الفردي لأبنائها . فالأم تؤمن بطقوس الزار ، وتدعي القدرة على معالجة المرضى عن طريق الحفلات والندور ، ونحو ذلك من الممارسات اللاعقلانية ، والأب ، يقف معها ، بينما يقف الأبناء مواقف متباينة تكشف عن عمق ردود فعل « التسلط » ، ومقدار الاضطهاد العقلي الذي تسببه لهم الأم . « صالح » المثقف المثالي يجد نفسه عاجزا ، أمام سلطة الأم والأب ، فيتركها وشأنها ، هاربا نحو العزلة وشرب الخمر . و« أحمد » متمرد يدعو إلى اصلاح الوضع السائد في الأسرة ، وتوعية الأهالي ، كي يكشفوا كذب أمه ، وخداعها ، ولكنه - مع ذلك - يضعف أمام نفوذها ، ويختار السكينة . و« أمينة » تنفرد بموقف أكثر لجلجة ، وخطابية ، ويشاركها في ذلك أخوها « عبدالله » ، إنها تدعو إلى تغيير ، يقضي على سلطة أمها ، ويبحث جذور التخلف ، وتجاهر بذلك قائلة : « لَوْ كَانَ فِي يَدَيَّ سُلْطَةٌ جَانٌ قَتَلْتُهَا مِنْ زَمَانٍ » .

ولاشك في أن التصنيف المنمط لمواقف الأبناء السابقة ، لا يضيف شيئا للمسرحية ، بقدر ما يؤدي بحركتها إلى النضوب ، ويقود شخصياتها إلى الجمود ، وآية ذلك ، أن جميع شخصيات المسرحية تنتهي عند ذات النقطة التي تبدأ بها ، حتى لكأن مواقفها السابقة قد فرضت عليها من الخارج ، لأنها لم تحرك شيئا - ولو يسيرا - في عالمها الداخلي ، فالأم تظل في خاتمة المسرحية سادرة في اضطهادها العقلي ، لأبنائها ، لأن الجميع رفض بذعر شديد فكرة التخلص منها ، بأي شكل من أشكال العنف ، بل إن « أمينة » التي تمت الموت لأُمها هي أكثر من تطامن لحالة الذعر السابقة ، فسقطت لهجتها الثائرة في هوة عميقة من الصمت والاندحار .

إن الجانب اليقظ في مسرحية « بيت طيب السمعة » هو مخاطبتها للاضطهاد العقلي ، رغم محاولتها اليائسة في ربط التخلف بالسلطة القهرية للنظام الاجتماعي ، وإذا تغاضينا عما بها من ركافة ، وخطابية جوفاء ، سنجد أنفسنا أمام موقفها النقدي الذي شنت من خلاله تحملها الهجائي المقذع ، سواء نحو

الاضطهاد النابع من الوسط الاجتماعي المتخلف ، أو انحورد الفعل المثالي لفعل الاضطهاد . ولم يستطع راشد المعاودة في مسرحيته الثانية « مالان وانكسر »<sup>(١)</sup> إلا أن يطوّر ذلك الموقف الناقد للاضطهاد العقلي ، فهولا يسقط رمز الأبوة إلا على الشخصية التي تعبر عن الطاقة الديناميكية لهذا الرمز ، وهو الأب « بويوسف » . ومن ثمّ كان أكثر قدرة على خلق شخصية نموذجية متماسكة ، لاتلتصق بها صفة الاضطهاد ، إلا من أجل نموّها ، وتحريكها على خشبة المسرح .

ورغم اخلاص الكاتب في هذه المسرحية للقلب الهزلي المسالم لفعل الاضطهاد ، فإن الخطّة الدرامية ترسم شخصية الأب بأخلاق غير متحجرة ، لأنها تخضعه لامتحان مرهق من قبل الأبناء يؤدي إلى تهديد سلطته ، والتنبؤ لها بالتدهور . ، والانزمام . لقد فرض « بويوسف » سلطة تقليدية متجافية مع من في البيت إلى حدّ بلوغ الفعل الحقيقي للاضطهاد . فهو يشهر هذه السلطة بقوله : « ما أخذ لَه كَلْمَه في ها البيت غَيْرُ كَلْمَتِي . . » ثم يحيل هذا القول إلى تطبيق عملي ، فيجعل أسرته في عزلة تامة عن الاختلاط بمظاهر المجتمع المتمدن ، بحجة المحافظة على الشرف ، والتمسك بالدين .

وقد مضت أساليب المهزلة في هذه المسرحية نحو تأليب كل القوى ضد سلطة الأب التقليدية ، بكل ما تستدعيه من أشكال الزجر والاكراه ، رغم أن أحداً في البيت لم يستطع الإفلات من قبضة الأب « بويوسف » . وعندما أراد الكاتب أن يوجه ضربة مباشرة إلى هذا الأب لم يجد وسيلة تلائم شخصيته الفجّة سوى حيلة المهزلة ، فقد تمكن الابن المضطهد « يوسف » من الايقاع بالأب ، بأن أوهمه بوجود بعض الأرواح الشريرة في البيت ، وأنه - أي الأب - لا يراها كما يراها جميع من في البيت ، ثم ما لبث أن أقنعه بضرورة السفر للعلاج من حالته اليائسة . ومن ثمّ انفتحت الأسيرة المغلقة بعد سفر الأب ، وبدأ « يوسف » يخطط لمستقبل

---

( ١ ) قام بإخراج مسرحية « مالان وانكسر » مؤلفها راشد المعاودة في مايو - أيار عام ١٩٧٢ ثم أعيد عرضها عام ١٩٧٨ بإخراج عبد الرحمن بركات .

أختيه « فاطمة » و« علي » . فيشرع في تزويجهما ممن تحبان ، وما أن تعدّ الأسرة عدتها لزفاف البنتين حتى يهبط الأب عليهما غاضبا ، بعد أن اكتشف اللعبة التي دبرها « يوسف » ، فيطرده ابنه ، ويهّم بتطليق زوجته ، ويحاول ترضية « فاطمة » و« علي » فتقبلان عليه ، ولكنهما تضرعان له الحيلة في الابقاء على علاقتهما بخطيهما .

إن « يوسف » شخصية نموذجية لرمز الأبوة ، لم يحل دون صياغتها الدرامية - الطبيعية كونها تحول في وسط هزلي مشبع بالحيل ، وسوء الفهم ، بل إن صلابته بناء هذه الشخصية ، وفجاجة أفكارها المستمدة من التقاليد البدائية - القهرية في الأسرة مصدر قوي لتماسك جميع الشخصيات الأخرى ، وبؤرة ضابطة لحركتها أيضا . ولا يمكن مقارنة الصيغة الدرامية المحكمة لهذه الشخصية ، بصيغة الأم في مسرحية « بيت طيب السمعة » ، التي أسقط عليها الكاتب رمز الأبوة ، فالدور الذي أقحم على شخصية الأم باعد بينها وبين رسوخ صيغتها ، وأظهارها في تجسيد نموذجي حيّ ، ولعل ذلك ، يؤكد لنا أن مسرحية رمز الأبوة لم تصب أهدافها الدرامية المتأصلة في الحركة المسرحية إلا من خلال استقواء هذا الرمز من الوجود الطبيعي ، لشخصية الأب في بنية النظام الاجتماعي للأسرة .

لقد أوغلت الحركة المسرحية في الخليج العربي في اهتمامها برمز الأبوة من أجل مواجهة أشكال التخلف الاجتماعي ، التي يرثها المجتمع التقليدي عادة بعد ازدياد ضربات التغير ، والتهاب حركتها بالموجات العقلانية ، ومن ثمّ باتت شخصية الأب ذات وجود ديناميّ في مخيلة كتاب المسرحية . ولعل الجانب الذي نستخلصه من سيطرة دور الأب على المسرح ، لا يكمن في تعبيره عن تاريخ الموضوعات الاجتماعية ، التي وضعها الكاتب على خشبة المسرح ، وإنما يكمن في قيامه بدور الطاقة الدرامية المفتوحة ، التي استطاعت أن تضع في مأدبة الكاتب المسرحي عنصرا مغزيا هاما ، لاغنى عنه من أجل تحقيق وجوده الذاتي ، والموضوعي في الحياة ، وهو ذلك المقدار من حرية التعبير التلقائي عن المعارضة

العقلانية لكوابح السلطة القهرية ، التي تقف وراء الكثير من أشكال التخلف الاجتماعي في مجتمع الخليج العربي .

الأب الذي حاولنا استقصاء صياغته الدرامية على المسرح إنما هو نموذج فني ، يستهدف التجسيد لما في رمز هذه الشخصية من كثافة شعورية ، وغير شعورية ، رسّبتها حركة المجتمع ثم تمثلتها الحركة المسرحية في شكل حساسية درامية متميزة ، ولانعني بذلك أن الدور الذي يلعبه رمز الأبوة على المسرح سمة خاصة بالحركة المسرحية في الخليج العربي ، فطالما يتمتع الأب في أي مجتمع من المجتمعات بسلطة قوية غير مهددة بالتدهور ، فإنه لابد من أن ينتزع وجودا ظاهرا من أعماق تراث المجتمع الثقافي ، وخاصة في المسرح والأدب الشعبي . إننا نراه يلعب دورا رئيسا في المسرح الغربي ، كما يقول بير آجييه توشار - من المآسي الإغريقية حتى مسرحيات نهاية القرن العشرين . « وقد خلف لنا الإغريق في أنتيجونا والكيترا ، وأوريسست أكثر الأنماط تأثيرا علينا ، أنماط للحب البنوي ، والخضوع للأب ، حتى لو كان الأب ساقطا » .<sup>(١)</sup> وتظل هذه الأنماط ذات سيادة ممتدة في كثير من الحركات المسرحية ، وخصوصا في الوطن العربي ، الذي تزدهر فيه فكرة أن الأب هو رب العائلة ، ورمزها الحي في المجتمع .

وأيا ما كان الأمر ، فإن أنماط الأبوة التي تصوغها الجهود المسرحية في الخليج العربي ، لا يمكن إلا أن تكون ذات دلالة عميقة ، على مدى إمكانية توظيف رمز الأبوة باعتباره طاقة درامية متفتحة ، تجعل المسرح في مقدمة الحركات التي تخوض برزخا مظلما من الصراع مع السلطة القهرية في المجتمع ، وإذا كنا سنعتبر مقياس وجود مثل هذه الطاقة الدرامية فيما تخلّقه من خلود لنماذج الأبوة فوق خشبة المسرح فإننا لاندكر من الأعمال المسرحية التي مضت في مسرحة تلك النماذج إلا الشخصيات التي لعبت دور الأب ، وصاغت أبعاده الموهلة في هيكل النظام الاجتماعي ، بتماسك محكم ، هذه الشخصيات هي : « حمود العود » في

---

( ١ ) بير آجييه توشار ، المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٦٥ .

مسرحية « الحاجز » لصقر الرشود ، و« الأب » في مسرحية « فلوس ونفوس » لعبدالعزیز السریع ، و« مسلم » في مسرحية « الوکیل » لسعد الفرّج ، و« حسن » في مسرحية « ح- ب » لخليفة العريفي ، و« يوسف » في مسرحية « ملان وانكسر » لراشد المعاودة وبوراشد في أم الزین لعبد الرحمن المناعي ونحوها من الشخصيات النموذجية الحية .

وأكثر ما يتميز به هؤلاء الآباء وقوعهم في بؤرة الكثافة الدرامية المتخيلة ، وانحدارهم من صميم الرؤية الواقعية ، وقد وجدنا دلائل على ذلك في وضوح تلك الشخصيات ، وفي غمطيتها غير المتحجرة ، وفي نموّها الدرامي المتناسك ، وفي استقطابها للحركة واشعاعها بالرؤية ، لجميع من حولها ، ولأنشك في أن هذه الملامح المتميزة للآباء ، تمثل استبصاراً درامياً حياً لنموذج السلطة الأبوية في مجتمع الخليج العربي المعاصر ، لأنها جعلت هذا النموذج أرضية درامية يزدهر فيها الحوار بين النظام السياسي ، والقوى الاجتماعية الناهضة ، كما تنمو فيها الطاقة التعبيرية لشخصية الأب فوق خشبة المسرح .





## الفصل الثاني

### مَسْرَحَة "النواخذة"

لعل ما يمكن التسليم به ، أن الطاقة الدرامية التي تدل عليها الشخصية النموذجية - الواقعية تتنافى مع التحجر والجمود ، فكلما دخل النموذج على المسرح بين جدران التصنيفات الأخلاقية المختزلة ، وظل حبيساً في مساحتها الضيقة ، بات من الصعب استمرار الطاقة الدرامية في أعماقه ، بل إنه يتحوّل مع مضي الزمن إلى نموذج مبتوت الصلة بحركة المجتمع ، تتلاشى منه العناصر الديناميكية ، مالم تبعثها ، من جديد يد بصيرة ، مبتكرة تعيد إلى النموذج تفتحته ، وديناميته .

ونستطيع القول : إن الطاقة الدرامية التي دلت عليها شخصية « الأب » لم تنعزل عن دينامية التغير في مجتمع الخليج العربي ، كما لم تفقد توترها الدرامي ، اللهم إلا في بعض الأعمال المسرحية الركيكة ، التي لانستهدف الانشغال بها في هذه الدراسة ، ولا يعود نمو الحضور الدرامي لشخصية نموذجية كالأب إلى التاريخ الزمني القصير ، الذي مرت به الجهود المسرحية في الكويت والبحرين ، وإنما يعود بدرجة أساسية إلى نمو الرغبة الواعية في الحوار مع حركة التغير .

في مجتمع الخليج العربي ، وتعاضم أشكال المعارضة لها ، بين طبقات المجتمع ، وتفاقم ضروب المواجهة لعوامل التخلف الاجتماعي، وخصوصاً في أوساط الطبقة المتوسطة ، أو البرجوازية الصغيرة ، سواء كان ذلك الحوار في لهجة ثار سلمى أو في صيغة تقويض ثوري . فالتبقات البرجوازية العليا والمتوسطة والدنيا يزداد نموها مع التطورات الاقتصادية لأن حراكها الاجتماعي أوضح وأيسر بكثير من حراك التجمعات المغلقة كالطوائف . والنخب

الارستقراطية ومع نمو تلك التطورات تتراكم مشاعر السخط ، وتتعاظم مظاهر الوعي بالتبخيس في جنات الطبقة البرجوازية ، المدنية - الصغيرة ، التي تتميز بنموها الشديد ، واتساع قاعدتها في مجتمعات الخليج العربي ، فهي تدرك بمزيد من اليقظة أنها أكثر المجموعات حرماناً من المشاركة في التغيير الاجتماعي ، وأنها أكثر من تقع على كاهله تكاليف الحياة المعتمدة على الاستهلاك اللاعقلاني ، فكأنها تدفع دون غيرها - ثمن التبعية الكاملة للبلدان الرأسمالية .

وإذا كانت حركة التغير غير المتوازنة أحد عوامل تطور حركة القوى الاجتماعية ، والبلوغ بها مرحلة ، تستهدف فيها الأخذ بموقعها التاريخي - الطبيعي من حركة التغير الاجتماعي ، وإعادة التوازن إلى المجتمع ، فإنها - أي حركة التغير غير المتوازنة - تدفع الحركة المسرحية الى الانغماس في أشكال التفتح العقلائي من الجمود والتخلف . فقد انعكست من خلال المسرح صورة جلية لنمو ردود الفعل الواعية نحو جميع أساليب التسلط والقهر ، التي يمكن ممارستها ، وفرضها على حياة الإنسان الاجتماعية والاقتصادية ، وحتى العاطفية أيضا . ونعتقد أن المظهر البارز لهذا النمو يمثل لنا في اسناد الشكل النموذجي للتسلط إلى شخصية « النوخدة » بدلاً من اسناده إلى شخصية « الأب » .

وترتبط شخصية « النوخدة » بذات الأساس العقلي ، الذي كان يؤسس لقيام شخصية الأب وهو أن تكون نموذجاً لتشكيل أفعال السلطة القهرية من جانب ، وتجسيد أفعال السخط الثوري من جانب آخر . وإذا كانت الشخصيتان تشتركان في التعبير عن الكثير من تفاصيل الطاقة الدرامية الكامنة في وجودها الاجتماعي - النموذجي فإن هناك جوانب عديدة ، تميز شخصية « النوخدة » عن شخصية الأب منها :

١ - تدل شخصية « النوخدة » على مفهوم أوسع للسلطة القهرية ، إنه وسيلة فعالة لإخراج ذلك المفهوم من دائرة الأسرة ، وتخليصه من الصبغة الاجتماعية ، التي ظلت موضوعات الأسرة والزواج ، تشيعها حول مفهوم السلطة .

٢ - تمتاز شخصية « النوخذة » بكونها تنحدر من مكانة اجتماعية قوية ، وموقع طبقي واضح المعالم ، ذلك أن سلطته ترتبط بالسلطة المباشرة على قوة الانتاج ، لأنه يمتلك موضوع العملية الانتاجية غالباً ( السفينة ) فضلاً عن أدواتها التي يقوم عمال البحر من « غواويص » و « سيوب » و « رصفاء »<sup>(١)</sup> وغيرهم باستعمالها . ومثل هذه السلطة تجعل شخصية « النوخذة » ، أكثر دلالة على فكرة الانقسام ، والصراع الطبقي من شخصية الأب .

٣ - وبما أن « النوخذة » يسيطر سيطرة كاملة ، على عملية الانتاج ( صيد اللؤلؤ ) ، فإنه يمثل بدون شك الرمز الحي للسلطة السياسية داخل تلك العملية الاقتصادية ، لأنه ينقل مفاهيمها ، ويصوغها في طريقة قيادته ، وسلطته على انتاج البحر ، ومن ثم كان أغلب « النواخذة » ينحدرون من أسر ذات امتداد قبلي ، متحالف مع الأسر الكبرى المتمتعة بالنفوذ والسيطرة .

٤ - وتعد شخصية « النوخذة » تمثيلاً رئيساً لإحدى المراحل التاريخية التي مرت بها مجتمعات الخليج العربي مما يجعل التجسيد النموذجي لشخصية « النوخذة » ، يضعنا مباشرة أمام أحد أشكال استلهاام المرحلة الاجتماعية الماضية ، ويفجر أماننا الكثير من شروط استبصار الماضي ، كيفية استعادته فوق خشبة المسرح .

إن الملامح السابقة التي تشكل البنية الاجتماعية والنموذجية لشخصية « النوخذة » يتضمن التفسير الطبيعي لظاهرة تضرب لها جذوراً قوية في الكثير من الأعمال المسرحية ، التي قدمت في العقدين السادس والسابع من هذا القرن ، وهي جعل المثل الأعلى في صياغة الفعل الدرامي ، مشتقاً من النظر إلى الماضي ،

---

( ١ ) السيوب جمع « سيب » وهو البحار الذي يقوم بمساعدة الغواص ، بأن يمسك له أدوات الغطس في حالة النزول ، او يسحبه من قاع البحر في حالة الطلوع . والرضفاء جمع « رضيف » وهو بحار حديث عهد بالبحر ، يقوم بتعليم إحدى المهنتين السابقتين .

والتمثيل المطابق للشخصية النموذجية الكائنة في تلك المرحلة التاريخية ، التي سبقت ظهور الأنشطة الاقتصادية الحديثة ، وفي محاولة كهذه لأبد من التساؤل عن طبيعتها الدرامية ، وجوهرها الايديولوجي القائم على استبصارها للماضي ، بدلاً من انتزاعها للمادة الاجتماعية الراهنة ؟

نعتقد جازمين أن ربط المثل الأعلى في شخصية نموذجية كـ « النواخذة » بالمادة التاريخية - الماضية ، لا يدل على اتجاه ماضوى ، ترسمه الحركة المسرحية في أدق المراحل الاجتماعية والتاريخية ، حرجاً وصعوبة ، إنها لاتستهدف تمجيداً محضاً للماضي ، ولاتستلهم الحياة الاجتماعية الأولى للأبناء والأجداد ، من أجل بعثها ، أو التعبير عن الشوق إليها ، كما يفعل الرومانسيون عادة ، بل إن ماتستهدفه الصيغة المسرحية للحياة الاجتماعية الماضية هو الطاقة الدرامية الكامنة في أعماق هذه الحياة . تلك الطاقة ، التي وجد فيها كثير من الكتاب المسرحيين قدرة هائلة على صياغة الشخصيات ، والأفكار ، والقيم صياغة نموذجية شاملة ، تمكنهم من التحديق في جوهر التناقضات الاجتماعية الراهنة ، رغم اعتمادها على مادة « الماضي » ، وتصلهم بحوار متفتح مع رموز السلطة القهرية الراهنة ، رغم مخاطبتها لما هو نموذجي من كوابح الماضي .

وليست مهمتنا الاستطرد في تحليل المجتمع التقليدي القديم في مجتمع الخليج العربي ، وإنما مهمتنا تحديد ما إذا كان خيال كتاب المسرحية قد ارتبط بذلك المجتمع القديم من خلال مثل أعلى رومانسي ، أو ارتبط بمثل أعلى درامي - واقعي . وماينبغي معرفته لتحديد ذلك هو أن العلاقات الاجتماعية في المجتمع القديم كانت تحددها ملكية مجموعة معينة من الأفراد لوسائل الانتاج في البحر ، يكونون عادة من « النواخذة » أو « الطوايش » ( تجار اللؤلؤ ) او نحوهم من التجار ، وأرباب الأسر الكبيرة . وقد حدد هذا النوع من الملكية نمطاً من العلاقات الاجتماعية القائمة على الصراع الطبقي ، فقد تراكمت الثروة في أيدي طبقة « النواخذة » والتجار ، وأصبحت تمثل فائضاً لقيمة العمل الذي يقوم الوسط الكادح من عمال البحر بتقديمه مقابل أجر زهيد .

إن هذه الطبيعة السائدة بين العلاقات الاجتماعية ، تمثل نموذجاً حياً لأشكال الصراع والتناقض ، وقد ظلت تلك العلاقات الاجتماعية في مجتمع الخليج العربي ، حتى بعد ظهور النفط . بل إنها تطورت بصورة ملحوظة مع تحول وسيلة الانتاج من البحر إلى النفط ، و حدوث التبعية للعالم الرأسمالي . وشيئاً فشيئاً تحولت النسبة القليلة من عائدات النفط التي يحصل عليه الوسط الكادح المقهور إلى غطاء يحجب الشكل المبلغ للتناقضات الاجتماعية . وعندما توارثت تلك الصورة النموزجية المباشرة لتناقضات المجتمع القديم ، خلف أنشطة « الاستعراض » لحركة النمو والتحديث ، أصبح رجوع كتاب المسرحية ( وكذا الشعر والقصة القصيرة ) إلى صورة المجتمع القديم ضرباً من المواجهة لما يتخمر تحت السطح ، وبحثاً لاهوادة فيه عن جذور الصراع الاجتماعي ، وتأكيداً فقطً على أن مجتمع الثروة والنفط ، الذي خرج توا من مجتمع تقليدي تسوده مظاهر الانقسام الطبقي الحاد ، لابد من أن يكون مشبعاً بملاحم متطورة من ذات الانقسام الماضي .

إذن فإن استعادة المجتمع ، الذي يسيطر فيه « النوخذه » على وسيلة الانتاج فوق خشبة المسرح لن يكون لواداً بالماضي ، ولا بحثاً عن نفاوة العهد القديم ، وإنما سيكون استبصاراً درامياً لما في الماضي من عناصر الصراع والتناقض ، وأفعال الاضطهاد والسخره ، فكأنه - أي الماضي - بمثابة الأرضية الدرامية - الطبيعية لتجسيد ، رمز السلطة القهرية في المجتمع . لأن استعادته على المسرح ، لن تشغل على الاطلاق بزخرف الماضي ، وإنما ستشغل بالكيفية الدرامية ، الرامية إلى إطلاق نموذج السلطة القهرية فوق خشبة المسرح . فما هي خطوط تلك الكيفية ، وماهي معالمها الدرامية الأساسية في النص المسرحي ؟

ليس من العسير علينا أن نقول ، إن الحركة المسرحية في الخليج العربي عرفت ضربين من الرؤية المستبصرة للماضي ، أو للنموذج الذي نعني بدراسته في هذا الفصل « النوخذه » تجمع الرؤية الأولى بين جهود التسجيل الطبيعي للواقع ، ونبض الاستبصار الميلودرامي . أما الرؤية الثانية فتجمع بين التفسير التاريخي

حركة المجتمع ، والدعوة السافرة لتغيير النظام الاجتماعي الراهن .

## الرؤية الأولى :

تمثل هذه الرؤية في عدد من الأعمال المسرحية التي تعدّ من الوجهة التاريخية ، مؤسسة لوجود الشخصية النموذجية في مجتمع يعتمد على الغوص والبحر ، وهي مسرحية « النواخذة » لسالم الفقعان ، ومسرحيتي « سبع ليالي » و « توب توب يابحر » لراشد المعاودة ، ومسرحية « باليل دانة » لعبد الرحمن المناعي ، ومسرحية « نورة » لجاسم الزايد ، ونحوها من المسرحيات . وربما كانت المسرحية الأولى « النواخذة » التي عرضت في يناير ١٩٧١ بإخراج حسين الصالح الحداد هي أول مظهر لاستعادة الماضي ، برؤية نقدية فوق خشبة المسرح ، ففيها تحدت ملامح الغاية الجوهرية من وراء تصوير الماضي . وأصبحت من ثم غاية مشتركة سعى إليها جميع الكتاب الذين اعتمدوا على الرؤية التسجيلية للواقع ، وهذه الغاية هي تجسيد فعل الاضطهاد ، والسخره الذي وقع على كاهل الوسط الكادح من عمال البحر .

ولا تتردد نغمة الشوق إلى الماضي في مسرحية « النواخذة » ، كما لانستبين منها صور طاغية لنقاء العهد الأول ، وإنما تنه هذه المسرحية بأوجاع الماضي ، وآلامه وتناقضاته المؤسسية . وتستهدف كشف قوانين هذه التناقضات من خلال تقديم صورة مطابقة لها في الواقع الطبيعي للعهد الماضي ، وقد وجدت خير وسيلة لذلك في ربط حركة الفعل المسرحي بثلاث جهات تستدعي تركيز الانتباه - مادامت الرؤية قائمة على مطابقة الواقع الطبيعي ، الجهة الأولى : تهتم بالصورة المكثفة لنموذج التسلط في شخصية « النواخذة » ، والجهة الثانية : تهتم بانعكاس تلك الصورة ، وتغامرها في الوسط الطبيعي الرث « البيئة » والجهة الثالثة : تهتم بردود الفعل الطبيعية للاضطهاد ، والحرمان اللذين يلاقيهما الوسط الكادح . ولا يمكن الفصل بين خطوط هذا التركيز ، أو بين اتجاهات هذه الكثافة ، لأن الفصل بينها يعني تفتيت عناصر الفعل المسرحي ، وتجزئته بصورة تبعث على الارتباك . ولكن يمكن لنا بسهولة أن نميز أكثر تلك الجهات استقطاباً للكثافة

الدرامية ، وهي شخصية « النوخذه » « بومطلق » . ذلك أن تركيز الكاتب على فعل هذه الشخصية ، وحركتها يلقي ضوءاً باهراً على الصيغة العامة للفعل المسرحي برمته ، بحيث أنه من الجائز لنا التعبير عن هذا الفعل بما يمكن أن نسميه : مسرحية « النواخذة » .

وحين نمضي مع الخطوة السابقة ، سنجد أنفسنا وجها لوجه أمام « النوخذه » « بومطلق » ، باعتباره شخصية نموذجية تستقطب رمز السلطة القهرية ، على نحو أكثر ضراوة ، وأشد عنفاً ، مما كان عليه نموذج الأب . فهو يمارس تلك السلطة دون رقابة ، ومن غير وازع ، أو ضمير . لأنه ينطلق في سلوكه من كونه « شيخ الفريخ » الممسك بمصائر الآخرين في يده ، والمتصرف في أقدارهم ، يتضح لنا ذلك من خلال الصراع ، الذي تجسده المسرحية بين « النوخذه » ، وبين عدد من الشخصيات المنتمية إلى الوسط الكادح ، فتجدأولا « يوسف » يعيش مع أسرته في فقر مدقع ، بعد أن كان بحاراً كبيراً . لقد تنكر له الزمن . واضطهده « النوخذه » بومطلق حين طالبه باداء « الدين » أو المال الذي اقترضه عندما كان يعمل معه بحاراً ، أو بأن يعمل معه ابنه « يوسف » ، دون مقابل ، أو أن يجعل بيته ، رهناً تحت تصرف « النوخذه » .

وتستحوذ فكرة « الدين » على تحرك فعل الاضطهاد ، لما تتضمنه هذه الفكرة من عناصر مسرحية مثيرة للتناقض ، لأنها تمنح « النوخذه » شرعية منطقية للقيام بذلك الفعل .

ورغم أن « الدين » - في تقديرنا - لا يعدو كونه جزءاً من فائض القيمة ، الذي يتراكم في جيوب « النواخذة » ، وتجار اللؤلؤ إلا أنه يظل يمثل منطقاً قوياً ، يمنح أي « نوخذة » الحق في اطلاق سلطته ، وفرضها بشتى الطرق الممكنة . وتستند نموذجية السلطة عند « بو مطلق » في مسرحية « النواخذة » على هذه الشرعية اللاانسانية ، التي تمنحه الحق في ممارسة كل ما يستطيع من أشكال القهر . وبوسعنا أن نقدر مايمكن أن تتمادى معه النزعة البشرية الطبيعية ، حين تركبها فكرة التمسك بمثل هذا الحق . إنها لابد من أن تكون أقرب المظاهر للتعبير عن

المثل الأعلى للسلطة المركزية .

ويمكننا ملامسة ذلك ، حين نمضي مع خيال الكاتب ، في تجسيد شخصية « بومطلق » فقد طالب هذا « النوخذه » بالبيت مقابلاً للدين ، وحين صمدت الأسرة أمام هذا الخيار الصعب ، لجأ « النوخذه » إلى اخفاء الابن « يوسف » واحتجازه دون علم والديه ، وبذا تعاظمت صورة فعل الاضطهاد ، إلى درجة قال فيها ابن « النوخذه » لأبيه . . . « أكيد صرنا حكومة . . » .

وتتمو حركة الفعل الدرامي ( الاضطهاد ) في هذه المسرحية بعد اختفاء « يوسف » ، حيث دخلت شخصيات ثانوية أخرى ، يقع عليها الفعل السابق أبرزها شخصية أم الفار التي فقدت زوجها وطاردها النوخذه بالدين وبيع بيتها ، وتمكن من الزواج منها لكنها تمكنت . من الثأر منه ، لأنها أحرقت سفينته ، ثم أشاعت أن « يوسف » هو الذي أحرقها ، بعد هربه من سجن « النوخذه » .

إن علاقة « أم الفار » بالنوخذه ، تدفع إلى غو فعل الاضطهاد ، وتتجه به رأساً ، نحو التوغل ، في مصير أسرة « بويوسف » ، لأن الاشاعة التي روجتها « أم الفار » ، جعلت « النوخذه » يزداد ظمًا وتمادياً في إذلال « بويوسف » ، وينشب أظافره في مصيرها ، قائلاً بلهجة ضارية : « سَمَعُوا ظَالِمٌ وَإِلَّا مَا آتَى ظَالِمٌ . . إِمَّا إِنَّكُمْ تَعْطُونِي الرَّادِيَّ إِلَيَّ عَلَيْكُمْ . . . وَتَعْطُونِي فَجَّةً شَوْعِي ، وَالْأُتُشُوفُونَ شَيْءَ طُولِ عُمُرِكُمْ مَا شِفْتُوهُ . . » .

لقد أضفت شخصية « أم الفار » الكثير من الأجواء الميلودرامية ، فقد بدأت قصتها مع « النوخذه » مضطهدة ، يستلب منها زوجها في حادثة مفاجئة ، ثم أصبحت امرأة في أحوج ما تكون إلى الشفاق والعطف ، ومع ذلك ينالها اضطهاد « النوخذه » بقسوة شديدة . وحين أرادت أن تخرج من صورة الضحية الميلودرامية ، التي تتكالب عليها قسوة الواقع ، لم تجد سوى وسيلة الثأر الميلودرامي ، فقد أحرقت السفينة وبهت « بومطلق » من صنيعها ، فطلقها ، ولكنها ردت عليه قائلة :



« طَلَيْتُ الْحَيْنَ وَسَوَّيْتُ تَيْبَهُ ، عَذَّبْتُ ، وَعَذَّبْتُ وَلَدِي مِنْ قَبْلِي . لَكِنْ سَوَّيْتُ  
الَّتِي أَبِيهِ وَحَرَقْتُ قَلْبُكَ مِثْلَ مَا حَرَقْتُ قَلْبِي . . الشُّوعِي وَجَرَقْتَهُ ، وَالْبَيْتَ  
وَأَخَذْتَهُ . . وَيُوسُفَ كَمَا هُوَ عِنْدَ أَهْلِهِ ، وَسَوَّيْتُ تَيْبَهُ الْحَيْنَ . . » (١) .

ولا يقابل هذه الصورة الميلودرامية المشفوية من فعل الاضطهاد ، سوى تلك  
الصورة الميلودرامية المتضائلة إزاءه ، والمتمثلة في موقف « يوسُف » ، الذي  
لاحول له ، ولا قوة . فهو يقول بعد اختفاء ابنه : « مَنْ عِنْدَهُ أَشْتَكِي . . إِنْهُوَ  
بِرُوحَةٍ يَأْخُذُ مِنَ الْمَسَاكِينِ وَلَا يُعْطِيهِمْ » . . ولا تقتصر دلالة هذه العبارة عند حدِّ  
تعبيرها عن مفهوم السلطة ، التي تجسدها شخصية « النوخدة » ، وإنما تتجاوز  
ذلك إلى التعبير عن أقصى مراحل ردود فعل الاضطهاد الميلودرامية اليائسة .

ويتناغم الطابع الميلودرامي ، الذي اتسمت به ردود الفعل على الاضطهاد مع  
الوسط الطبيعي ، الذي يتحرك به ، فيحشد الكاتب من التفاصيل الطبيعية  
للوَاقِعِ الرَّثِّ ، ما يجعل من المكان بمثابة الأعماق المعتمة للثأر اليائس ، الذي  
تلقاه « النوخدة » . فالمكان المشيع بمظاهر الفقر المدقع ، والشخصيات المشوَّهة  
بالعجز « يوسُف » ، والعاهة البدنية « خميس » والبطالة « يوسُف » . كل ذلك  
جعل الحركة المضادة للاضطهاد في الوسط الكادح ، لا تتلمس لها طريقاً  
واضحاً ، ولا تستهدي بموقف منظم ، وإنما تكتفي بالحق ، والتبرم المكبوح .

لقد أصبحت كثافة جميع العناصر الدرامية في مسرحية « النوخدة » مرتبطة  
بوجود الشخصية النموذجية ، وهي « بومطلق » ، فلولاها ما كان لفعل  
الاضطهاد تلك البنية الدرامية الملموسة في حركة الشخصيات . ولولا أخلاقها  
الشريفة ، ما تصاعدت أبخرة الميلودراما ، التي لم تخل من رغبة الاقتصاص لفعل  
الاضطهاد . أمّا التفاصيل الواقعية ، التي يستغرق الكاتب في تسجيلها ، فلا  
تضفي طابعها الميلودرامي ، ورؤيتها النقدية إلا حين يترجّع فيها صدى انعكاس

( ١ ) مسرحية « النواخذة » سالم الفقعان إخراج حسين الصالح الحداد ، المسرح الكويتي ،

١٩٧١/٢/٢٢ . مخطوطة ص ٤٢ . ونشرت في كتاب صدر عن « مطابع صوت الخليج »

الكويت ، ١٩٧٣ .

فعل الاضطهاد ، الذي يقوم به « النوخة » « بومطلق » . بل إن الماضي ، الذي يستعاد كاملا في هذه المسرحية لا يخرج من صمته ، إلا من خلال ما تمثله شخصية « بومطلق » من صفات تجعلها صورة مطابقة للواقع الراهن .

ونستطيع أن نعتبر مسرحية « سبع ليالي » لراشد المعاودة التي عرضت في يوليو / تموز ١٩٧١ بإخراج عبدالرحمن بركات أكثر الأعمال المسرحية في البحرين والكويت تصعيذا لأوجه الكثافة الدرامية ، والميلودرامية ، التي أتت عليها مسرحية « النوخة » لسالم الفقعان . ففي مسرحية « سبع ليالي » يتمازج الاضطهاد ، وحدث الجوع في فعل واحد ، وتزداد العتمة في تفاصيل الواقع الاجتماعي الممض ، من أجل استيعاب التعبير عن ذلك الفعل ، أما ردود الفعل في الوسط الكادح ، فإنها تصل إلى مرحلة الانفجار ، أو الثورة .

وما كان لراشد المعاودة ، أن يستبصر كل ذلك من الماضي ، لولا عنايته الدقيقة في اختيار أكثر مواقع المجتمع القديم أنينا ، واحتداما بالصراع والتناقض ، ذلك أنه لم يعتمد على سياق عشوائي في استعادة الماضي على المسرح ، وإنما لجأ إلى فترة تنبئ بحراكية المجتمع ، ونضال القوى الاجتماعية المضطهدة ، رغم السيطرة المحكمة لطبقة « النواخذة » ، والتجار . وهي فترة الثلاثينات التي شهدت فيها سنة ١٩٣٢ انتفاضة عمال البحر ، ( هدة الغواويص كما يسميها الأهالي )<sup>(١)</sup> .

ومن أكثر سمات الفترة ، التي يلجأ إليها الكاتب في مسرحية « سبع ليالي » وجود شيخ الحرب العالمية الثانية ، وتفاقم الأزمة الاقتصادية بصورة بعثت على كساد تجارة اللؤلؤ ، ودفعت نحو غلاء المعيشة والحصار الاقتصادي الأمر الذي جعل من الثلاثينات فترة جوع وتضوّر اجتماعي ، تدفع - حقيقة - إلى الانفجار ، وإعلان السخط ، كما حدث ذلك في « هدة الغواويص » .

---

( ١ ) يضع راشد المعاودة في صدر مسرحيته تاريخا مغائرا لما ذكرناه عن « هدة الغواويص » وهو عام ١٩٣٩ . والصحيح ما أثبتناه اعتمادا على مطالعنا للوثائق البريطانية في المكتبة الهندية ومكتب الخارجية في لندن .

وأبرز ما تصوغه مسرحية « سبع ليالي » من عهد اجتماعي ، يتصف بالجوع ، ويلقّه الحصار الاقتصادي ، هو تحريكها للفعل المسرحي ، بإيقاع الجوع نفسه ، وتنظيمها للواقع الطبيعي ، مهما تنافرت فيه ملامح الميلودراما ، من خلال تواتر ذلك الايقاع ، فمن العسير علينا أن نعثر في هذه المسرحية على شخصية ، تستقل ببنيها الدرامية عن حدث الجوع والاضطهاد ، ومن العسير علينا أن نجد فيها موقفا مسرحيا ، لا يرتبط بصورة مباشرة مع هذا الحدث ، فالمسرحية لا تتميز ببراعة تذكر في صياغة الشخصية ، ولا بتأسيس أحداث درامية ، مادية أو ملموسة ، وإنما تتميز بقدرتها على أن تشتق الرؤية الواقعية ، المنبثقة بالخلاص ، من صميم الآثار الميلودرامية ، المتفجعة لحدوث الجوع . ولا مراء في أن أكثر الملامح التي تقتضيها طبيعة حدث الجوع ، والاضطهاد هي إحالتها خشبة المسرح إلى رقعة ، تستوعب وقوف عدد كبير من الشخصيات فوقها ، بحيث أن أي شخصية ، مهما قل شأنها ؛ أو عظم ، يمكن لها أن تجول في ذلك الحدث الكبير ، ويشملها بأثر من آثاره ، ونستطيع أن نجد صدى هذه الطبيعة الدرامية في مسرحية « سبع ليالي » . فهي تقدم لنا في عدد قليل من الصفحات ١٤ شخصية ، يبعثر الكاتب وجودها الاجتماعي فوق رقعة الحدث العام « الجوع » ، والمكان العام ( قرية في جزيرة من جزر الخليج العربية ) . ثم لا تكاد تصل إلى معظم الشخصيات ، يد التحليل ، والاستقصاء . وكأن الأساس الذي يزوج بها على المسرح ، هو أن تكون بمثابة التفاصيل المتجمعة في لوحة الجوع ، فالكاتب يجعل منها وسيلة لتغذية جوع القرية ، دون أن يخلق لهذه الشخصيات ، وسائل تغذيتها . وإذا كان مثل هذا الأساس قد أتى على معظم الشخصيات بالجمود ، وقذف بها على المسرح كالدمى ، فإنه يأتي على حدث الجوع والاضطهاد بغذاء وافر ، ويهيء له الانتقال من مرحلة التأثير الميلودرامي الفاجع إلى مرحلة الاستبصار الواقعي .

سنجد مرحلة التأثير الميلودرامي لتحرك الجوع والاضطهاد ، لا تقتصر على مجرد المبالغة في عرض تفاصيل الواقع الرث ، الذي يلم به ذلك الحدث ،

كالجدار المهتم ، والملاح المزرية للمقهى ، الذي تتجمع حوله الشخصيات ، والملابس الرثة ، والتقاط الأطفال لحبات النوى ، ونحو ذلك ، وإنما يتجاوز التأثير الميلودرامي - الطبيعي ذلك العرض إلى الشخصيات نفسها ، باعتبارها تفاصيل لحدث الجوع ، وتعتمد خطة الكاتب في ذلك على فكرة قريبة الصلة من المذهب الطبيعي ، وهي المطابقة ، أو التمثيل الأمين لتفاوت ردود الفعل البشري ، حول أي حادثة طبيعية أو اجتماعية ، وتمضي شخصيات « سبع ليالي » من ثم - في أكثر من اتجاه ، يتوغل بها جميعا نحو أجواء الميلودراما الباحثة عن الأثر البالغ الشدة ، إن هناك أكثر من شخصية ، يقودها الجوع ، وتفقد فيها الاتزان ، والتماسك ، فتطلق مشاعر التذمر والشكوى ، وتعرب عن فقدانها للصبر ، وتطرق كل الأبواب من أجل فك حصار الجوع دون فائدة . ولذا تصل حالتها إلى البكاء الشديد ، والرغبة في الانتحار ، عندما تجد نفسها ذليلة أمام كبرياء « النواخذة » . كما حدث لـ « بونتيوم » . أو تصل حالتها إلى رجم أسرة كاملة بالموت ، كما حدث لـ « بوسند » الذي يقول : « تَمُوتُ رُوحِيَّي !! وَمُوتُونُ غِيَالِي !! وَآيَكُهُمُ الدَّهْرُ كَلَّةٌ وَلَا الْكَلِمَةُ النَّاقِصَةُ » . أو تصل حالتها إلى هستيريا غير متزنة ، ولكنها شديدة التعبير عن عتمة الجوع ، واغفاله في مصير الشخصية ، كما حدث لـ « سعيد » ، الذي يدخل على المسرح ، وقد أَلَمَتْ به نوبة ، تشرف به على الهلاك ، فيبدو أمامنا وكأنه يخنق جوعا ، وخاصة حين يقول :

« آيَّ هَوَا .. آيَّ آتَنَفَس .. آيَّ هَوَا .. آيَّ آتَنَفَس .. إخْتِنَقْتُ .. هَوَا هَوَا .. تَمُرُّ .. حُزْبُ .. تَمُرُّ ... !!! » .

أما أبلغ الحالات المعبرة عن قتامة حدث الجوع ، فنجدها في شخصيتي « حبيبي » ، و« لطيفة » . فكلاهما ، مقذوف به على المسرح في حالة جنون مطبق ، ولايكاد الكاتب يبحث في مصادر جنونها بائهماك ، كما نجد ذلك في الدراما السيكلوجية عادة . ولكن حوارهما الهلاسي على المسرح رغم قلته ، يكشف لنا عن اختباء مصادر جنونها في حدث الجوع والاضطهاد . فنحن نجد

في حوار « حبيبي » شكلا واعيا ، يصلنا برغباته الداخلية ، وهي الحصول على الغذاء ، والعثور على الكنز ، الذي سيخلص القرية من بؤسها ، فهو يقول :

« مَا تُصَدِّقُ . . خَذْتُني مِنْ يَدَيَّ وَوَدَّعْتِي فِي وَسْطِ الْحَوْشِ . . وَبَحَثْنَا الْأَرْضَ أَنَا وَبَاهَا . . . أَنَا بِالْهَيْبِ وَإِهْيَ بِالصَّخِينِ . . وَبَحَثْنَا وَبَقَسْنَا تَرَابَ . . وَبَحَثْنَا وَلَقِينَا حَصَى . . وَبَحَثْنَا وَلَقِينَا طِينَ . . وَبَحَثْنَا وَلَقِينَا صُنْدُوقَ . . وَكِسْرْنَا الصُّنْدُوقَ وَلَقِينَا ذَهَبَ أَحْمَرَ يَلْمَعُ ، وَفُصُوصَ تَأْخِذُ نَظْرَ الْعَيْنِ . . شَيْءَ أَبْيَضَ . . وَشَيْءَ خَضَرَ . . وَفُضَّةَ بَيْضَةَ . . وَجَنِينَاتِ حُمْرٍ وَبِسْمِكَ مَقْلَتَيْنِ وَمَعْصُورٍ عَلَيْهِ لُومِيَّ وَيَأْهُ خُبْرَ حَارٍ فِي صَحْنٍ مُشِيرٍ ، وَدَخَاخِينَهُ إِنْطَائِرٍ . . . » (١) .

إن جذور الصورة السابقة لكنز الذهب والخبز والسمك ، التي يبعثها خيال « حبيبي » مغروسة في حدث الجوع والاضطهاد ، ذلك أنه يظل طوال المشاهد ، التي يخرج فيها على المسرح ، يردد الحوار السابق معتقداً بوجود خزانة من الذهب والغذاء ، ينبغي البحث عنها ، أو استرجاعها . وكذا الحال بالنسبة لشخصية « لطيفة » ، فهي تنتظر عودة ابنتها المفقودة « شيخة » ، وتعيش في هذيان مستمر ، مع صورتها المتخيلة ، وهي تشترك مع حبيبي « في حلم هلاسي واحد ، وكل ما هنالك أن « الخزانة » ، التي ينقب عنها « حبيبي » ، تتحول إلى « الفارس » الذي تنتظره « لطيفة » ، كي يعيد إليها ابنتها ، ويقلب جوعها إلى شبع . كما تقول : « الْفَارِسُ يَبْوَصِّلُ وَبِنَاكِلُ لَحْمٍ . . وَبِنَاكِلُ شَحْمٍ . . وَبِنَفْرَجٍ سَبْعَ لِيَالِي وَلِئَلْتَيْنِ وَلِيلَةٍ . . »

ولاتجري معظم شخصيات « سبع ليالي » على النحو السابق من التشوه ، وانعدام الوزن ، وفقدان الصلة الواعية بالواقع ، بل إن هناك شخصيات تلعب دوراً متوازناً ، في ضبط ردود الفعل اليائسة ، حول فعل الجوع والاضطهاد . إنها

---

( ١ ) مسرحية « سبع ليالي » راشد المعاودة لإخراج عبد الرحمن بركات ، مسرح أوائل يوليو تموز ١٩٧١ . مخطوطة ص ١ . وقد عرضت المسرحية بنفس الإخراج في مهرجان دمشق

تحمل في أعماقها استجابة ميلودرامية لهذا الفعل ، ولكنها مع ذلك أكثر صلابة ، وأقوى تمرداً . فهي لاكتنفي بالبحث عن الغذاء ، كما فعلت الشخصيات السابقة ، وإنما هي تبحث عن أسباب حدث الجوع والاضطهاد ، لتنتزع اللقمة منها ، ومن ثم فهي مؤهلة أكثر من غيرها ، لأن تنقل الفعل المسرحي إلى مرحلة الاستبصار الواقعي . . . . وهو استبصار لا يبتعد فيه الكاتب عن النمطية ، التي نهجها مع شخصياته السابقة ، لأننا حين نقف مع شخصيتي « جisman » ، و « محمد » سنجد في الأول مثلاً لثائر القرية ، وخلصها وفي الثاني مثلاً لمتقفها « البرجوازي » ، المثالي النزعة .

إن ما يفقده « محمد » من جراء حدث الجوع والاضطهاد ، يدخل عنصراً جديداً في تجسيد الاستجابة الميلودرامية لهذا الحدث ، وهو العنصر ، الذي يأتي على العواطف بالاضطهاد ، والحرمان ، فهو يجب « شيخة » ، ولكن الجوع ، يحول دون زواجه منها ، فلا يستطيع توفير المهر ، والبيت مع الضائقة التي تمر بها القرية ، ومن ناحية أخرى ، يضطر والد « شيخة » ، لتزويج ابنته من أحد « النواخذة » ، وهو « الحجي سالم » رضوخاً ، لسيطرته ، وانقاداً لنفسه من الجوع . وبذا تتعرض عواطف « محمد » و « شيخة » للكبح والاضطهاد على مرأى منهما ، بينما ظل « محمد » ، ذلك الإنسان البيوريتاني الذي لا يتصور نفسه في موقف العدوان على الآخرين ، إنه يحسن الظن إلى حد السذاجة ، ويتذرع بالصبر إلى حد الضعف ، ويحلم بالسعادة للقرية ، دون أن يحرك ساكناً .

أما الاستجابة الميلودرامية التي يبثها الكاتب في شخصية « جisman » ، فتتخذ بعداً آخر في تحريك فعل الجوع والاضطهاد ، ففي أعماق هذه الشخصية ، ينبعث أنين الجوع ، ويتسع تاريخ الاضطهاد ، ويرتفع صوت الثائر ، ومن ثم لا يستطيع « جisman » احتمال الحدث ، إلا بتصميم على الثأر من « النواخذة » ، والتجار ، كما نلاحظ ذلك في معظم عباراته ، المتلونة بصور الاستجابة الميلودرامية البالغة ، فمن ذلك مثلاً ، أنه يرد على « محمد » ، حين يطالبه بالصبر والتريث : « ما عِنْدي صَبْرٌ . . تَحْطَمَتْ أعصابي . . الحياة مَاتَتْ

مِنْ حُويلٍ .. ماتت العصفير .. ماتت القطاوة .. مات الكلام .. والهوى  
تَلَوْتُ .. النور تحوّل ظلام .. واللّيل صار ما ينتهي .. والنهار صار ظهوره ما  
يَبْعَثُ على الأمل .. أحسّ نفسي في قَفْص .. أحسّ نفسي آخِثًا .. أشباح  
الموت إترأكض جذام عيوني .. ما أقدر يا محمد .. ما أقدر !!! »<sup>(١)</sup>

وحين ندرك أن شخصية « جسمان » ، تمثل جوهر الاستبصار الواقعي  
للكتاب ، فإن بإمكاننا أن نفهم سر اكتناز هذه الشخصية بحساسية درامية  
مميزة . سواء في مواقفها العنيدة ، أو في حوارها الميلودرامي ، المنق بالصور ،  
كما رأينا في المقطع السابق ، أو في طريقة تمثيلها للخلاص من حدث الجوع  
والاضطهاد ، كما نرى ذلك في الأسلوب ، الذي انتهى إليه « جسمان » في خاتمة  
المسرحية . إنه يشهر سكينه ، ويؤلب أهالي القرية ، فيحملوا عصيهم ،  
ويتقدمهم في لهجة واحدة نحو « النوخذه » « الحجي سالم » .

وأعمق ماتوحي به تلك الهجمة من دلالات الاستبصار الواقعي - الدرامي ،  
هو أنها تعيد إلى ذاكرتنا شخصيتي « حبيبي » و« لطيفة » . وتجعل من حلمها ،  
أو هلاستها حول « الخزنة » و« الفارس » ، بمثابة الأفق البعيد ، الذي يلوح فيه  
استبصار الكاتب للواقع الجديد ، فبينما يخرج « جسمان » والمجموعة ثائرين على  
« الحجي سالم » يرتفع صوت « حبيبي » : ( الخزانة يا جَسْمَان ) أما لطيفة  
فيتراءى لها الفارس في « جَسْمَان » وتصرخ : ( هَاتْ شَيْخَةَ يا جَسْمَان ) وحينئذ  
يرقص « حبيبي » وترغرد « لطيفة » .

لقد استهدفت مسرحية « سبع ليالي » قالباً واقعياً في بناء التفاصيل المحيطة  
بإرتياد عمال البحر ، لسخطها ، وثورتها على اضطهاد « النواخذة » ،  
والتجار . فاستطاعت أن تؤسس لذلك شكلاً مسرحياً ، يستعيد الماضي على أنه  
قطعة نابضة من الحياة . وهذا يعني أن عناية راشد المعاودة لم تنصب الاهتمام لتسجيل الواقع .  
أجل خلق كيان مسرحي ، محدد المعالم بقدر ما نصبت الاهتمام لتسجيل الواقع .

( ١ ) المصدر السابق ص ١٥ .

ففي الوقت الذي يضمحل تركيز الكاتب على العقدة المسرحية ، يزداد تركيزه على الاستعراض التسجيلي للشخصيات . وفي الوقت الذي يزداد افتقار المسرحية للأفكار ، والمواقف ، يزداد احتشادها بتفاصيل الوسط الطبيعي . وقد ظل هذا الأسلوب ملازماً للكثير من المسرحيات ، التي وجدت في « عهد الغوص والبحر » فتحاً لاستقطاب عناصر الصراع ، والتناقض ، وكشفاً عن أرضية درامية صالحة للحوار ، بين الماضي والحاضر .

ولانتفح استعدادة راشد المعاودة للماضي مرة ثانية في خلق كيان مسرحي متماسك ، فقد كتب رابع أعماله المسرحية وهي « توب توب يا بحر » التي عرضت في يوليو/تموز ١٩٧٥ بإخراج سعد الجزاف . وجاهد في هذه المسرحية على أن يشتق من « عهد الغوص والبحر » ، قالباً يركز الاهتمام فيه على الحبكة والمشكلة الاجتماعية ، ولكنه لم يستطع الفكك من الأساس السابق ، الذي اعتمدت عليه مسرحية « سبع ليالي » و « مسرحية » النواخذة . وهو النظر إلى عهد الغوص والبحر على أنه واقع زاخر بعناصر الصراع والتناقض ، وأنه لا بد من تقديم أي رقعة من هذا العهد ، كما كانت عليه دون الصاقها بأي تأكيد خيالي لم يكن عليه ذلك العهد .

إن في مسرحية « توب توب يا بحر » تصميمياً خفياً على إيجاد الحبكة ، ولكن سلطة الماضي على مشاعر الكاتب ، تبعثر الفعل المسرحي ، وتحجب إمكانات تشكيل العقدة ، ففي المسرحية ملامح لقصة واضحة ، لا يسيطر عليها الفعل العام كما في مسرحية « سبع ليالي » وإنما تتجه نحو علاقة محددة بين « النواخذة » الذي يقوم بفعل الاضطهاد ، وبين فرد معين من أفراد بحارته وهو « ناصر » ، فقد خطط « النواخذة » للتلاعب في توزيع الحصص المالية على البحارة ، واكتشف « ناصر » ، هذا التلاعب فثار عليه . ثم بيت « النواخذة » خطة للتخلص منه ، فالزم جميع البحارة بدخول البحر ، رغم انتهاء موسم رحلة الغوص ، واستطاع أن يقضي على « ناصر » ، ولكنه لم يستطع أن يقضي على سؤال كبير فجرته الأم ، التي فجعت في ابنها ، فقد أصيبت « أم ناصر » بصدمة



عاطفية شديدة ، وفقدت عقلها ، وباتت تعتقد ، أن ابنها لم يمِت ، وأنه لابد من أن يرجع إليها .

وهناك عوامل شتى ، لاتسمح بانقاذ الحبكة السابقة من التميع ، أو الاسترسال في عرض تفاصيل الواقع الطبيعي : منها الاختفاء السريع لشخصية « ناصر » ، فقد انتهى دورها بصورة مفاجئة ، رغم أنها شخصية غير مكتملة . ومن ثم توافر الاهتمام ، والتركيز لعرض التفاصيل الميتة ، وإثارة المشاهد ، وجمل الحوار المتهلهلة من فرط التكرار ، والركاقة . وقد دفع اختفاء « ناصر » السريع إلى الزج بعامل آخر ، لم يأت على حبكة الفعل المسرحي إلا بالتعرج ، والاتواء ، وهو محاولة استقصاء الحالة السيكولوجية ، التي المت بأم ناصر ، بعد موت ابنها . وباتت دراسة الكاتب لجنون هذه الشخصية ، ومتابعة هذيانها غير المنقطع ، هو الوسيلة القادرة على ملء الفراغ الذي خلفه اختفاء « ناصر » . ولم تكتسب المسرحية من هذا التعرّج إلا تعمية لمظاهر وجود الحبكة ، واستمراراً لظهور مشاهد العرض لتفاصيل الواقع . والجانب الذي تستبقي شخصية « أم ناصر » ، عمقه هو إدانة فعل الاضطهاد ، ومجاهرة العداء لمثله الأعلى ، المتمثل في « النوخذه » ، ولو أننا شدبنا وجودها الدرامي ، مما لحق به من تكرار في الحوار ، أو الحركة لوجدناها نسخة ثانية من شخصية « لطيفة » في مسرحية « سبع ليالي » فقد كانت حالتها الذهانية تقتضي التصديق بعودة ابنتها المتوفية إليها ، كما اقتضت حالة « أم ناصر » ، التصديق بعودة ابنها أيضا .

لقد ظلت المسرحية التي تستعيد الماضي ، على أنه قطعة من الحياة لاتستبصر من عهد الغوص والبحر سوى ذلك الفعل النمطي ، المرتبط بشخصية « النوخذه » ، وهو فعل الاضطهاد . ولما كان هذا الفعل يتراءى لها فوق « قطعة من الحياة » ، فقد أصبح في منأى عن الاهتمام بالحبكة ، وكأن الاتجاه إلى استعادة الماضي على هذا النحو يجري معاكساً للاتجاه الذي رسمته دراما الأسرة المتغيرة ، عندما حرصت على الموازنة الشديدة بين الحبكة والشخصية ، وبين الفكرة ، والواقع الطبيعي ، الذي يغذيها . ومن ثم فإن عناصر الميلودراما

ووسائلها البالغة لم تغمر هذا الاتجاه كما غمرت الأعمال المسرحية التي استعادت عهد الغوص والبحر ، بحكم أن هذه العناصر رديف طبيعي ، لنمطية فعل الاضطهاد ولا لعقلانيته .

ولا يعني اشباع الماضي بأجواء الميلودراما تشويه عهد الغوص والبحر ، كما قد يتبادر ذلك إلى الذهن ، بل إنه يعني الكشف عن القوانين الاجتماعية - الطبيعية - المتحكمة في الوسط الطبيعي ، الذي استهدفت معظم المسرحيات الانغمار في تفاصيله . وقد نقل لنا أريك بتلي عن الكاتب الطبيعي وليم آرشر تعريفاً للميلودراما ، يذهب فيه إلى أنها « مأساة لامنطقية . . . وأحياناً لعقلانية »<sup>(١)</sup> وينطبق هذا التعريف بصورة دقيقة على وصف الوضع الاجتماعي لمرحلة الغوص والبحر . بل إن هذا التعريف ، يلخص لنا الأساس الدرامي ، الذي بنى عليه الكتاب رؤيتهم النقدية للماضي ، واستعادتهم الفضفاضة لتفاصيله الممضة ، لأنهم لم يستلهموا لخيالهم من تلك المرحلة سوى الفكرة القائلة بأن العلاقة النمطية السائدة بين « النوخة » ، والبحار لم تقم إلا على قوانين خارجة عن المنطق الطبيعي ، والإنساني .

ويكشف لنا الأساس السابق عن سبب دقيق لتلك المجافاة بين قالب المسرحية ، التي تستعيد الماضي باعتباره قطعة من الحياة ، وبين قالب مسرحية الحبكة ، أو مسرحية الأفكار ( التي تعتمد على توظيف الحبكة لإثبات الفكرة ) . فقد ظلت غطية فعل الاضطهاد ، المنبجس من طبقة « النواخذة » لا تستثير في مخيلة الكتاب إلا مزيداً من الإغراق في تفاصيل الواقع ، المأزوم بالمأساة اللامنطقية ، ومزيداً من الاشباع لأجواء الميلودراما . ولم تتمكن الوسائل المسرحية الجديدة ، التي دخلت في إخراج الكثير من الأعمال المسرحية من تخفيف حدة الاعتماد على تلك الركيزتين . بل إنها ساعدت على تفتيحها . إذ كثر استخدام المواويل ، وأهازيج الغوص الخزينة على المسرح . ولم تخل خشبة

---

( ١ ) أريك بتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص ٢٢٢ .

المسرح ، حين ترتدي تفاصيل العهد القديم من صوت « النهام »<sup>(١)</sup> ، وإيقاعات الغناء الشعبي ، المعروف في منطقة الخليج العربي .

وقد ساعد كل ذلك على تكريس الصبغة الطبيعية - الميلودرامية ، ولم تنج منها بعض الأعمال المسرحية ، التي تحايلت من أجل تخفيف تلك الصبغة بإسباغ روح الحكاية الشعبية ، كمسرحية عبد الرحمن المناعي « ياليل ياليل » التي عرضت عام ١٩٧٩ بإخراج الكاتب . أو بإسباغ القلب الرومانسي كمسرحية جاسم الزايد « نورة »<sup>(٢)</sup> التي عرضت عام ١٩٧٩ بإخراج فؤاد الشطي . وعلى الرغم من ذلك فقد تمكنت مسرحيتا « ياليل ياليل » و « نورة » من تقليل الجفوة السابقة في مسرحيات « النواخذة » و « سبع ليالي » ، وتوب توب يابحر » ، بين قالب استعادة الماضي ، وقالب مسرحية الحبكة . ويرجع ذلك إلى اعتماد « ياليل ياليل » على قالب الحكاية الشعبية ، واعتماد « نورة » على عقدة رومانسية لحدث الاضطهاد ، لأنها جعلت من قصة الحب بين « سالم » ابن البحار الفقير ، وبين « نورة » ابنة « النواخذة » الغني أرضية طبيعية لهذا الحدث ، فكان ذلك كافياً لئلا يفلت زمام الإمساك بالتفاصيل ، ولا يتسع الحدث ، أو تجول الشخصيات خارج حدود العلاقة التي جمعت بين « سالم » و « نورة » .

### الرؤية الثانية :

نعتبر اتجاه بعض كتاب المسرحية الى مسرحية « النواخذة » فوق أرضية الماضي ، برؤية تجمع بين الرغبة في التفسير التاريخي ، والدعوة إلى التغيير الاجتماعي ، امتداداً متطوراً لاتجاه الرؤية الطبيعية - الميلودرامية ، التي تتبنا آثارها فيها مضي من دراستنا للأعمال المسرحية في هذا الفصل . فقد ظل عهد

---

( ١ ) النهام هو المغني الذي يصاحب البحارة في رحلة الغوص ، يشد لهم المواويل الشعبية بحنجرة قوية ، بينما يشاركونه بالإيقاع والتصفيق .

( ٢ ) كتب جاسم الزايد أربع مسرحيات عرضت جميعها في الكويت وهي : « سبيت حي لوميت » التي أخرجها سعد المنير في يناير كانون ثاني ١٩٧٦ ، و « هذا الميدان يا حميدان » التي أخرجها عبد الأمير مطر عام ١٩٧٧ . و « صيان وبنات » لنفس المخرج عام ١٩٨٠ . ومسرحية « نورة » التي نراها أنضج مسرحيات الكاتب وأجدرها بالإشارة .

الغوص والبحريثيران حساسية درامية شديدة لتوتر لدى كثير من كتاب المسرحية في الخليج العربي . ولم يستنفد هذا العهد قدرته على مdahمة الواقع الجديد ، بخيال يهتك الحواجز الصلبة ، التي وضع لها النفط سبائك قوية ، لأن اللجوء إلى هذا العهد ، أصبح وسيلة تهدم تلك الحواجز ، التي دأبت على فصل العهد الماضي عن الواقع الجديد . كما نجد ذلك في عدد من الأعمال المسرحية منها مسرحيتا « إذا ما طاعك الزمان » و « سرور » لإبراهيم بوهندي ، ومسرحية « تنزيلات » لمهدي الصايغ ، ومسرحية « ياليل ياليل » لعبد الرحمن المناعي .

وفي هذه الأعمال المسرحية ، تتم إزالة بعض الحجب التي حالت دون استبصار الماضي ، وصياغة شخصية « النواخذة » على المسرح ، برؤية واقعية - درامية . فلم يعد الهدف من استبصار المؤلف المسرحي للماضي ، مجرد التمثيل الأمين للوسط الطبيعي في عهد الغوص ، والبحر ، ولم يقتصر الأمر في نموذجية « النواخذة » على مخاطبة الجوانب اللامنتطقية ، وإنما أصبح الهدف من مصاحبة الماضي ، توظيفه ، ووضعه في عملية ، قوامها تفسير حركة المجتمع ، وتحليلها ، كما أصبحت نموذجية « النواخذة » تستلخص من فعل الاضطهاد ، ضرورة تاريخية وهي انتصار الطبقة المستضعفة ، وتوسلها بالحلول الراديكالية .

ولامراء في أن رؤية كهذه لن تجد لها وجوداً درامياً ، مقنعاً في قالب المسرحية الطبيعية - الميلودرامية ، وإنما ستجد وجودها الدرامي المقنع في استخدامها وسائل مسرحية أكثر تفتحاً ، واستجابة لطبيعتها الديناميكية . ولم يكن من الصعب عثور إبراهيم بوهندي ومهدي الصايغ وعبد الرحمن المناعي على مثل هذه الوسائل ، بعد أن مهد كل من صقر الرشود وعبد العزيز السريع الطريق إليها . فقد سعيا إلى تأصيل الأساليب الفنية لدراما الأسرة المتغيرة ، ووضعها أيديهما على ماهو ميلودرامي ، ورومانسي ، وتعبيري ، وملحمي من أجل تعميق صلتها بحركة التغير في الأسرة والمجتمع . وكان من أكثر الوسائل الفنية ، التي طبعت الحركة المسرحية بعد تأصيل ذلك الكاتين لها ، وسائل المسرح الملحمي ، فقد جربها كثير من كتاب المسرحية في الخليج العربي ، وغاث فيها

بعضهم تحبطاً وتقليداً ، ولكن البعض أصاب بها أهدافاً ، ومكاسب جوهرية للحركة المسرحية . ونعتقد أن من بين المسرحيات التي تحقق هذه الإصابة ، في تجربتها لتلك الوسائل مسرحيات « إذا ماطاعك الزمان » ، و « سرور » ، و « تنزيلات » ، و « ياليل ياليل » .

لقد اتجهت وسائل المسرح الملحمي ، التي استخدمها الكتاب في المسرحيات السابقة إلى احتضان استبصار الماضي ، برؤية تستهدف التفسير التاريخي ، بحيث أنه ليس من العسير علينا القول : إن أبرز خاصية تميز مسرحيات إبراهيم بوهندي ، ومهدي الصايغ وعبد الرحمن المناعي ، عن مسرحيات سالم الفقعان ، وراشد المعاودة هو اشتراكها في استخدام تلك الوسائل الفنية ، القدرة على استبطان رؤيتها المغايرة . وبإمكاننا أن نلمس ذلك بوضوح شديد منذ مسرحية إبراهيم بوهندي « إذا ماطاعك الزمان » التي عرضت بإخراج محمد عواد عام ١٩٧٣ . ففي هذه المسرحية ، تتلاشى التفاصيل ، وتختصر إلى حد التجريد ، وتشتع فيها بعض أجواء الحكاية الشعبية ، عندما تفسح المجال للتداخل بين أكثر من زمن عن طريق شخصية الراوي . كما يتصاعد الميل إلى الكثافة التعبيرية ، سواء كان ذلك في الحركة التي جسدها المخرج ، موغلة في التجريد ، أو في اللغة التي حرص الكاتب على أن تكون شعراً باللهجة العامية . وفي أجواء مسرحية من هذا القبيل ، ماعاد الماضي قطعة متزعة من حياة الغوص والبحر ، وإنما عاد تشكيلاً لجوهر فعل الاضطهاد السائد بين علاقات الإنتاج في ذلك العهد ، ووسيلة للتحديق في حقيقة مغفلة ، وهي أن نمطية فعل الاضطهاد المتحسمة في طبقة « النواخذة » تنحدر إلى الواقع الراهن في صورة نمطية متطورة .

إن المسعى الذي تجاهد مسرحية « إذا ماطاعك الزمان » لارتياحه هو إثبات أن « النواخذة » في عهد الغوص والبحر ، تحولوا إلى نواخذة « جدد في عهد النفط ، والتبعية للعالم الرأسمالي ، وأن عمال البحر تحولوا إلى عمال شركات النفط ، المتحالفة مع النظام السياسي وتطرح علينا مثل هذه الفكرة مشكلة ظاهرة ،

تعكس مدى قصور الكاتب في البلوغ بمسرحيته إلى مرحلة الاقناع ، وهي أننا لاندرك الفكرة السابقة في سياق فعل مسرحي ، يسعى لإثباتها بالطرق المسرحية المعروفة ، وإنما ندركها في سياق السرد التقريري لعملية التحول من « نواخذة » ، وعمال في عهد البحر إلى « نواخذة » ، وعمال في عهد النفط . ولذا لم يكن استخدام الراوي ، والقذف بشخصيات متذمرة على المسرح إلا عاملاً في أن يرتع أسلوب الخطاب ، والسرد على خشبة المسرح .

لقد اغرقت المسرحية جزءاً غير هين منها في تصوير اضطهاد « النواخذة » لعمال البحر ، وجعلتنا ندرك مايتعرض له عمال البحر من شظف وقسوة ، سواء من طبيعة العمل البدائي في البحر ، أو من طبيعة علاقات الانتاج . ولندرك ذلك في مواقف مسرحية مجسدة ، وإنما ندركه في حوار مسرحي مسرود . إن « دانة » تروي لنا كيف فقدت أباه وأخاه وزوجها ، بسبب العمل المضني في البحر ، و« أم سعد » تروي فقدانها لزوجها ، وعمها . والموقف الوحيد ، الذي يبرزه الكاتب في شكل مسرحي ، هو موقف وداع « دانة » لزوجها « بوفهد » مشعباً بمشاعرها المتذمرة ، لتتقبل خبر موته في البحر بعد ذلك مشبعة بالزغاريد ، والطبول في الخارج ، معلنة زواج ابنة « النواخذة » من أحد الأغنياء . وأعمق مايفصح عنه مثل هذا التشكيل ، هو أن البحر يمنح الموت للطبقة الكادحة ، ويمنح الترف والثروة لطبقة « النواخذة » ومن ثم كان جوهر فعل الاضطهاد ، الذي يعلن عنه الكاتب في هذه المسرحية ، يكمن في انفصال الطبقة الأولى عن الانتاج ، أو العمل ، الذي تقوم به في البحر ، فهو يقول على لسان الزوجة المتذمرة من حال زوجها :

« دانة : إِنْتَ تِمْرَمَرَمَر  
أَوْ غَيْرَكَ مِنْ عُقْبَ غِرْبَالِكَ إِيْبِيعَ الذَّهَبِ  
تَدْخُلُ تَلْقَطُ حَصَاصِيَّ ..  
يَرْجَعُ إِيْكِلُ التَّعَبِ

لَهُمُ الزَّيْنُ وَلَكَ الْبَاقِي . . . شَقَا . . . » (١)

لقد كانت مسرحيات المعاودة السابقة توحى أحياناً بفكرة الانفصال عن العمل ولكنها لا تجعل منها وسيلة لنزع القشرة التي تستر بها الطبقة المسيطرة ، في حين أن مسرحية « إذا ماطاعك الزمان » تنزع هذه القشرة بهدف تحليل حركة المجتمع وليس تصويره ، فنحن نجد النوخذه في الفصل الأخير يتحالف مع الغريب « رمز الأجنبي أو العالم الرأسمالي » وتتفق معه على مشروع جديد للإنتاج ( النفط ) . وهنا يبدأ أسلوب جديد في الاستغلال يستخلصه الكاتب على لسان إحدى الشخصيات مؤداه استمرار فعل الاضطهاد ، بعد انتهاء مرحلة الغوص فهو يقول :

« راشد : الِّي رَاخْ

دَرَسْ يَعلَمَنَّاهُ وَيَاقِي

وَاللِّي فِي وَدْهَمْ تَعَبْنَا فِي الْبَحَرْ

إِهْمَة فِي فَأَيْدَة تَعَبْ بَاكِرْ وَاهْمَة

وَاهْمَة فِي لَيْلِنَا يَشُوفُون السِّفَرْ

بَسْ يَغْيَرْ عِنْدْهُمْ دَرْبِ الْخَطَرْ

أَوْ يَبْدَلْ عِنْدْهُمْ شَكْلِ الْقَهَرْ . » (٢)

لامراء - اذن - في أن استبصار الكاتب للماضي ، موجه للواقع الجديد ، ومدفوع لتثوير نوع الحياة ، بعد ظهور النفط ، فهو لم يربط الفعل النمطي للاضطهاد بما في الماضي من تناقض ، أو بما تضعه شخصية نموذجية ك « النوخذه » من دلالات فصيحة لذلك الفعل ، وإنما ربط نمطية فعل الاضطهاد ، بحركة التغير في المجتمع ، لدرجة يتبين لنا فيها ، أن جانباً خفياً في مسرحية « إذا ماطاعك الزمان » يمثل أساساً لبنيتها الدرامية ، رغم غياب

---

( ١ ) مسرحية « إذا طاعك الزمان » لإبراهيم بوهندي ، وإخراج محمد عواد ، مسرح اوال

١٩٧٣ ، مخطوطة ص ٢ .

( ٢ ) المصدر السابق ص ٢٣ .

الحبكة ، وتضالّل عناصر الفعل المسرحي فيها ، وهو ان نمطية « النوخذه » تستقيم بدقة متناهية ، للتعبير عن حركة التغير في مجتمع الخليج العربي تعبيراً درامياً صافياً .

ويستمر الأساس الدرامي السابق لشخصية « النوخذه » في المسرحية الثانية لإبراهيم بوهندي وهي « سرور » التي عرضت في أغسطس/آب ١٩٧٥ بإخراج عبد الرحمن بركات . ولكنه يتجه إلى وضوح أكثر مما كان عليه في مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » . ففي مسرحية « سرور » ، يزداد ميل الكاتب إلى الاستفادة من قالب الحكاية ، فيلجأ إلى قصة معروفة وهي قصة « سرور » التي تخلصت فيها زوجة الأب الشريرة من ابن زوجها بقتله ودفن يديه ورجليه ، ورغم رغبة الكاتب في إيجاد الشكل الشعبي للمسرحية إلا أن الكثافة الدرامية التي عبرت عنها شخصية « النوخذه » غمرت شخصية زوجة الأب ، وظلت شخصية « النوخذه » من ثم شكلاً نمطياً لتاريخ فعل الاضطهاد بين عهدي ما قبل النفط وما بعده . ولذا فإن تركيز الكاتب على النوخذه واغفاله لـ « مرت الأبو » ارتياد سهل للجانب النمطي الأعمق في الشخصية الأولى ، وانتزاع لطبيعتها الدرامية الجاهزة ، رغم إمكانية التعبير عن ذات الفعل النمطي للاضطهاد من خلال الشخصية الثانية التي زجت بها الحكاية الشعبية ( مرت الابو ) .

وما دام قالب الحكاية الشعبية يضمحل ، بسبب سلطة الوجود الدرامي ، الذي دلّت عليه شخصية « النوخذه » بوعلی « فإن من الصعب علينا أن نغيّر مسرحية « سرور » عن مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » بتقليد مسرحي جديد . ذلك أن « بوعلی » نسخة مطابقة للنوخذه « أحمد » ، واستمرار لشكلها ، ومضمونها السابقين في مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » ، فهو الذي يستغل البحارة بשרاسة في عهد الغوص والبحر ، وهو الذي يتحالف بلا هوادة مع الضيف ( وهي تسمية مرادفة للغريب في المسرحية السابقة ) . والرغبة التي استبدت بالكاتب في ربط فعل الاضطهاد ، الذي يقوم به « النوخذه » برقعة زمنية عريضة ، تستقطب الماضي والحاضر . . . تعود للظهور مرة ثانية في شكل



فني ، يتجه للارتداد نحو الماضي . فقد كان « بو فهد » في مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » يحكى لابنه تاريخ الاضطهاد ، في الماضي ، رغم أنه يعيش نفس الاضطهاد . وما فعله « الخادم » في مسرحية « سرور » لا يختلف عن ذلك ابداً ، فهو يحكى للطفل « سرور » قصة من الماضي ، ولكنها تلتقي مع الحاضر عند نقطة واحدة ، وهي استمرار فعل الاضطهاد .

إن للماضي دورا كبيرا في البنية المسرحية عند إبراهيم بوهندي ، لأنه يؤكد به على صفة الديمومة للفعل النمطي « الاضطهاد » . ونعتقد أن تأكيداً كهذا يتناغم مع نزعة يختلط فيها التشاؤم مع المعارضة ، واليأس مع الإيمان بالمستقبل . وبدلنا على ذلك ما ذهب إليه أحد الباحثين من أن الماضي يلعب دوره في تنظيم الحدث الدرامي ، « في تلك العصور التي اختفت فيها ، أو قل التي لم تظهر فيها بعد حتمية القيام بمجابهة منظمة للوضع التاريخية القائمة من جانب القوى الاجتماعية الجديدة التي أخذت تنضج في أعماق هذه الوضعية »<sup>(١)</sup> . ولا مرأى في أن مقولة عدم ظهور حتمية القيام بالمجابهة المنظمة هي القوام الصحيح للنزعة ، التي يعبر عنها إبراهيم بوهندي في تكراره للارتداد بالماضي ، ومزجه بالحاضر . لأنه إنما يتفاعل مع عصر لم تظهر فيه إمكانية تغيير الأنظمة السائدة ، أو احتمال اقصائها . ولكن تتفاقم فيه نزعة تسلّم بضرورة هذا الفعل الثوري ، ومن ثمّ كان ذلك داعياً لاختلاط التشاؤم ، واليأس مع المعارضة ، والإيمان بالمستقبل .

وبغض النظر عما عاد به الارتداد بالحدث إلى الماضي في مسرحية « سرور » من التنظيم ، والتوضيح للكثير من مظاهر الارتباك والغموض ، التي سيطرت على مواقف المسرحية ، وحوارها في الفصل الأول ، فإن الغاية الدرامية المثلّ لهذا الارتداد ، لم تبارح الفعل النمطي للاضطهاد ، فخلاصة هذا الارتداد ، تتجه

---

(١) نظرية الأدب ، تأليف عدد من الباحثين السوفييت ، الجزء الخاص بالدراما ، م . س . كوركيينيان ، ترجمة د . جميل نصيف الكركبي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ ص ٧٠٦ .

نحو صياغة الديمومة المتشائمة لهذا الفعل ، كما نرى ذلك في تعليق الخادم :

الخادم : اللى قَلْتَه صَايِرْ وَكُلْ يَوْمْ يَصِيرْ  
نَاسْ تَرُوحُ السَّمَاءَ وَنَاسْ تَمُوتْ  
نَاسْ الْيَوْمْ يَنْدِفِنْ فِى الْأَرْضِ وَبَاجِرْ تَنْبِئِى فَوْقَهُمْ بَيُوتْ  
تَمْشِى خَطْوَةً  
يَلْقَى عَشَّةَ حَوَّطَةٍ بِسُورٍ وَحَرِيحَةٍ  
تَمْشِى خَطْوَةً يَلْقَى جِدَامِكْ قَصْرْ  
دَارْ مَا دَارَه حَديقَةٌ  
هاذِى يَا سُورُ الْحَقِيقَةِ  
هاذِى يَا سُورُ الْحَقِيقَةِ<sup>(١)</sup> : .

ويصوغ المقطع السابق - فضلا عن دلالاته المتشائمة - تفسيراً لحركة المجتمع ، وهو أن لكل عهد « تواخذه » جِداً ، وأن طبيعة فعل الاضطهاد ، لا تنحسر عن الواقع الجديد ، ما دامت طبيعة علاقات الانتاج السائدة فيه هى الشكل المتطور عما كان سائداً فى عهد « نواخذه الغوص والبحر » ، من علاقات اجتماعية ، ولم تغادر شخصية « النوخذه » باعتبارها أساساً درامياً لمثل ذلك التفسير ، مسرحيتى « يا ليل يا ليل » لعبد الرحمن المناعى ، و « تنزيلات » لمهدى الصايغ ، بل إنها عادت للظهور فى شكل مسرحى ، أكثر رصانة ، وقدرة على استيعاب وسائل التفرغ فى المسرح الملحمى ، لقد خفت فى هاتين المسرحيتين صوت الخطاب الفجّ ، الذى كان متفشياً فى مسرحيتى إبراهيم بوهندى ، وازدادت العناية بالحبكة ، رغم الانهماك فى توسعة الدور ، الذى يلعبه الراوى ، والجوقة مع مسرحية « يا ليل يا ليل » ، أو الانشغال الظاهرى بقالب المسرح داخل المسرح مع مسرحية تنزيلات .

وتلتقى مسرحية « سرور » مع مسرحية « يا ليل يا ليل » فى جانب أساسي مع

---

(١) مسرحية « سرور » ص ٣٤ .

رؤيتها لحركة المجتمع ، وهو التأكيد على أن سيطرة طبقة « النواخذة » على وسائل الانتاج ، لا تستند على أسلوب شرعى عادل ، وإنما تستند على انحطاط أخلاقى سافر ، فالعم « بو على » فى مسرحية « سرور » استولى على الثروة بعد أن قتل أخاه . أما « النواخذة » فلاح « فى مسرحية « يا ليل يا ليل » فقد أغوى « أم فرحة » ، وافترق معها على سرقة أموال زوجها على أن يتزوجها بعد ذلك ، ولكنه خدعها ، وتحلّى عنها ، بعد حصوله على الثروة ، وارتدائه ثوب « النواخذة » ، وحين كبرت « فرحة » وأصبحت فتاة مثيرة الجمال ، عاود « النواخذة » « فلاح » رغبة السيطرة عليها ، كما فعل مع أمها من قبل ، واستخدم من أجل ذلك نفوذه ، وأخلاقه الشرسة ، ولكنها - أي فرحة - نجت من براثن « النواخذة » هذه المرة . لأن جميع البحارة ، وجدوا فيها الفرحة التى يحلمون بها . فحرروها من سلطة « النواخذة » وحرروا أنفسهم من التراضى ، والبلادة اللذين فرضهما عليهم « بوفلاح » .

إن سياق الفعل النمطى للاضطهاد فى شخصية « النواخذة » فلاح لا يختلف عن سابقه فى شخصية العم « بو على » فكلاهما يؤسس لحركة مضطردة ، تبدأ بأخلاق عدوانية منحطة ، وتمزّج بشريعة الاستقلال الاجتماعى للوسط الكادح ، وتدخل بعد ذلك فى مرحلة الديمومة ، وبُعد الشقة ما بين تكبير الحاضر ، وتحرير المستقبل .

وإذا كانت مسرحية « يا ليل يا ليل » قد تعانقت مع مسرحية « سرور » حول سياق واحد ، وباتت امتدادا متطورا ، وخصوصا لقلبها الفنى ، فإن مسرحية « تنزيلات » هى الامتداد المتطور لمسرحية « إذا ما طاعك الزمان » . إنها تنبئ من الصراع الطبقي بين طبقة « النواخذة » ، وعمال البحر أساسا دراميا للفعل المسرحى ، وسياقا جوهريا لاثبات فكرة الديمومة ، « المتشائمة » لفعل الاستغلال الاجتماعى ، وتطور طبيعته ما بين عهدى « الغوص » و « النفط » . لقد ظلت هذه الفكرة فى مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » تطفح فوق سطح الحوار التعليمى ، دون أن تجد لها أرضا درامية تغوص فيها ، وتخصب صلتها

الأساسية بالمتلقى . بينما لم تعد كذلك في مسرحية « تنزيلات » . ذلك أننا نجد الكاتب في هذه المسرحية أكثر قدرة على إثبات فكرته ، واقتناع المتلقى بها ، لأنه يصوغها بعد تجربته الناضجة في مسرحية « هدامه » ، التي عرضنا لها فيما مضى ( الباب الثاني ) . وبعد أن استقام له المجال ، لتقويم تجارب غيره ، ممن أغرتهم مرحلة الغوص والبحر بالتجسيد على المسرح .

وأبرز مظاهر اقتدار الكاتب في إثبات فكرة انحدار فعل الاستغلال الاجتماعي في عهد النفط من ذات الفعل ، الذي كان سائدا في عهد الغوص والبحر ، هي سيطرته على الوسائل المسرحية ، وتحكمه في قالبها ، بطريقة باعثة على الشعور بالاقتناع ، والرضا من الفكرة المستهدفة . فهو يستخدم شكل المسرح داخل المسرح ، مؤكدا على عدم إمكانية العزل بين العهدين ( البحر ، والنفط ) ، ويكسو الخشبة بوسائل من مسرح بريخت ، تجمع بين الرغبة في كسر الايهام المسرحي ، والرغبة في بث مشاعر السخرية ، فالممثلون يتكلمون حوارا عاديا ، ولكنه مليء بالالهام . ويؤدون حركتهم بايقاع كاريكاتوري متسارع ، تتضاءل فيه فرص التقمص ، دون أن تهبط بالطاقة الدرامية إلى مستوى السذاجة ، بفضل الاجراء التعبيرية ، التي تبثها عناصر الالهام في الحوار ، والإضاءة ، ودور المؤثرات الفنية الأخرى من غناء ، ومواويل ، وتمثيل صامت . . ( بانتومايم ) ونحوها .

وأيا ما كان الدور الذي لعبته هذه العناصر ، والمؤثرات في تعميق أفكار الكاتب ، فإن مما لا شك فيه أن استخدام الكاتب لأسلوب المسرح داخل المسرح هو الذي يحقق القدر الأكبر من التحكم المسرحي لرؤيته المفسرة لحركة المجتمع . ففي هذه المسرحية يلتقى مجموعة من أعضاء فرقة للتمثيل ، ويجرى بينهم في البداية حوارا مضطربا حول بعض مشكلات المجتمع الكويتي ، مشيراً الى الفكرة المذاعة بشكل رسمي في الكويت ، وهي أن الدخل الفردي للمواطن يبلغ ١٤٨٩٠ دولاراً سنوياً . ليمضى بعد ذلك في إثبات أن المواطن الكويتي ، الذي يتمتع بأعلى معدل عالمي من الدخل الفردي انما هو صورة أخرى متطورة من

ذلك المواطن المستغل في عهد الغوص والبحر . فإذا كان اقتصاد البحر يدرّ ربحاً وفيراً في جيوب طبقة « النواخذة » ، والتجار ، فإن غط الاستهلاك ، الذي يعيشه المواطن الكويتي بعد النفط ، جعل المعدل المرتفع من دخله الفردي يصب في خزينة الطبقة البرجوازية التجارية ، المسيطرة على النشاط الاقتصادي . وكما كان البحار يدفع طول عمره « أقساطاً » من القيمة الزهيدة لعمله الشاق ، لأنه مضطر دوماً للاقتراض من « النواخذة » دفعاً لجوع أسرته ، فإن المواطن الكويتي في ظل الاقتصاد الحديث ، يدفع « أقساطاً » شبيهة بأقساط « السلف » التي يدفعها البحار . إنها أقساط اعتماده المفرط على أدوات الاستهلاك ، من سيارة ومكيّف ، أو أثاث ، أو نحو ذلك .

وتمضى المجموعة في فرقة التمثيل بعد ذلك من أجل اقناعنا بالتفسير التاريخي - المادي لحركة المجتمع ، على غرار التفسير ، الذي استهدفته مسرحية « إذا ما طاعك الزمان » . ولكن مع خلاف بسيط ، وهو أن هذه المسرحية صاغت التحول التاريخي ، الذي مرت به المنطقة من اضطهاد ، يتعرض له عمال البحر ، إلى اضطهاد ، يتعرض له عمال شركات النفط . . . بينا التحول التاريخي ، الذي تصوغته مسرحية « تنزيلات » يسجل الانتقال من استغلال قيمة العمل في الوسط الكادح من عمال البحر ، إلى استغلال قيمة الدخل السنوي المرتفع في الوسط المستهلك العريض من المجتمع . وقد وجد مهدي الصايغ خير وسيلة للاقناع بمثل هذا التحول ، القيام باستبصار الماضي عن طريق قيام أعضاء فرقة التمثيل بجميع الأدوار القادرة على تجسيد طبيعة العلاقات الاجتماعية في عهد الغوص والبحر .

وحين استعاد الممثلون أدواراً من الماضي ، أمكن القول : بأن الواقع الراهن إنما يرث من الماضي الشكل المتطور لفعل الاضطهاد والسخرية ، فنحن نرى « عبد الله العريشان » ، الذي يصبّ المواطنون دخولهم الفردية في خزائنه هو نفسه ذلك « النواخذة » ، الذي بدأ يتدرّج بأخلاق ووصولية إلى أن تمكن من الاستحواذ على ثروة « عجيل العريشان » ، بعد زواجه من إحدى بناته ، وحينئذ

شدّد قبضته على عمّال البحر ، وأخذ يملئ عليهم شروطه ، ويفرض سيطرته ،  
تحت ضغط « السلف » ، الذى ينوء به كاهلهم ، والظروف المتدهورة ، التى تمرّ  
بها تجارة اللؤلؤ .

إن العامل الفنى الذى يسّر للكاتب إثبات فكرة التحول من أقساط الغوص  
إلى أقساط النفط يكمن فى وعيه باستخدام أساليب التغريب الملحمى ، فهو يمزج  
بالمثليين فى أدوار الماضى ، ولكنه لا يقطع صلتهم بحقيقة يدركون مسبقاً أنه لا  
بد من الوصول إليها ، ولذا نجدهم - مثلاً - يخترقون تقمّص الأدوار ، التى  
يلعبونها ، بتلقائية متواصلة ، كما نجد ذلك فى هذا الحوار :

هيفاء : مشكلة أقول نجم تجارة اللؤلؤ أثّرت على ناسٍ ثانيين .. مشكلة مثّل  
هذى يطبخ على رؤس المساكين الغوايص وأمثالهم ..  
إبراهيم : المساكين اللى كانوا عرقانين بأقساط من نوع ثانى ...

نبهان : بالضبط مثّل حاج  
أم سعد : أقساط متعلّقة بأرقائهم ... أقساط ما لهم فيها خيار .. الحاجة  
نبهان : بالضبط مثّل حاجتك للبيت .. والأثاث والسيارة ... ( يلتفت إلى  
هيفاء ) بسّ مو سيارة إبخمسة آلاف دينار ...

أم سعد : المسألة بالنسبة لهم أكبر من هذى .. حياة أو موت ... أقساط تتعلّق  
بأكلهم وشربهم .. نعم .. يأكلون ويشربون بالأقساط ..  
أحمد : الغواص كان يتعمّل مع كائن خرافى ما يرّحم .. إسمه البحر  
نبهان : واسمه النوخذه<sup>(١)</sup> .

وما كان للكاتب أن يقتحم سياق الفعل المستعاد من الماضى ، بالطريقة  
السابقة ، لولا أنه وضع الحوار التعليمى السابق فى قالب المسرح داخل المسرح .  
لأن أعضاء فرقة التمثيل فى المسرحية ، اتفقوا منذ البداية على التنقيب فى تاريخ  
النمط الجديد لـ « النوخذه » فى عهد النفط ، وهو « عبد الله العريشان » ، هذا

---

(١) مسرحية تنزيلات ، مهدى الصايغ ، اخراج منصور المنصور ، مسرح الخليج العربى ،  
يناير ١٩٨١ مخطوطة ص ١٨ .

الاتفاق الذى جعل الماضى ، حكماً مباشراً على الحاضر ، كما جعل الحاضر حكماً مباشراً على الماضى ، ولم يكن استخدام المسرح داخل المسرح إلا الأسلوب ، المتناغم مع طريقة التنقيب عن الماضى ، أو شكل استصدار الحكم منه أو عليه .

وأياً ما كانت الوسائل التى اتبعتها مسرحية « تنزيلات » أو غيرها فى بعث الطاقة الدرامية من شخصية « النوخذه » ، فإن الخلاصة التى نرى ضرورة التأكيد عليها ، هى أن نمطية الفعل المرتنن ب « النوخذه » ، تنعق من صفات الجمود ، حين يكون استبصارها على المسرح غير مقيّد بمفاهيم ووسائل مسرحية جامدة ، وهذا يعنى أن نموذجية « النوخذه » ، لن تستند طاقتها الدرامية طالما كان استبصارها مرتبطاً بدينامية المجتمع ، وبتغيراته المستمرة . تماماً كما لم تستند نموذجية الأب ، هذه الطاقة منذ عهد الإغريق ، وحتى الآن .

سيظل « النوخذه » أساساً درامياً ، يمكن أن ينعكس من خلاله ما يطرأ على الطبقات الاجتماعية فى مجتمع الخليج العربى من أشكال الحراك ، وما تتعرض له معارضة القوى الاجتماعية الناهضة للأنظمة السياسية من تطوّر ، وما يمرّ به نظام الدولة أو السلطة من تغيّر . ولن تخرج شخصية « النوخذه » من الذاكرة أو المخيلة مع مختلف الأجيال القادمة ، ومع شتى الظروف المتباينة ، طالما أنها منحوتة فى ذاكرة ، أو مخيلة شعبية تفصح عنها - فى أبسط المظاهر - تلك الأغنية القديمة التى كانت النساء يرددنها على شواطئ البحر :

لا تُصَلِّبْ عَلَيْهِمْ      يا نُوحِذاً هُمْ      لا تُصَلِّبْ عَلَيْهِمْ  
غَضِبَ عَلَيْهِمْ      تَرَى الْبَحْرَ تَارِدَ      غَضِبَ عَلَيْهِمْ  
قَطَعَ إِيذِيهِمْ      تَرَى جِبَالَ الْغَوْضِ      قَطَعَ إِيذِيهِمْ



## الفصل الثالث

### مَسْرَحَةُ السَّلاطِين

تختلف شخصية السلطان ، أو الملك عن كل من « الأب » و « النوخذه » اختلافاً شديداً ، رغم اشتراكها معها في بعث الطاقة الدرامية ، المتحاوره مع رموز الأنظمة السياسية في المجتمع . وجوهر اختلاف هذه الشخصية هو أنها ليست رمزاً للسلطة أو الدولة ، وإنما هي المثلثة « الطبيعية » لها . . . . بينها كان الأب و « النوخذه » رمزين لها داخل الأسرة والمجتمع ، فلا يمثلانها إلا بمقدار استجابتهما لقوانين السلطة ، ومفاهيمها ومثلها الأخلاقية . ومن ثم كان لابد من أن يتم لقاء المخلية المسرحية مع شخصية السلطان فوق أرضية درامية متميزة ، لأن الصورة المثلثة لـ « طبيعة » السلطة السياسية في المجتمع ، ليست كالصورة المنعكسة لذات الطبيعة في المرآة ، أو فوق سطح الماء . والشخصية المسرحية التي تنتزع نموذجيتها عما يشترك ، أو يتشابه معها في دوافع الفعل ، والسلوك ، ليست كالشخصية المسرحية ، التي يختلط في بنيتها ماهو فردي مع ماهو نموذجي .

وإذا كانت الصورة « الطبيعية » لشخصية السلطان ، تفترض لها استجابة درامية مغايرة في خيال الكاتب المسرحي ، فإن من اللازم التساؤل عن الجوانب المؤسسة لمنظومة السلطان ، أو المؤسسة لنموذجيته ، لأن معرفة هذه الجوانب من شأنها أن تساعد على معرفة الكيفية الجمالية ، التي تقتحم بها شخصية « السلطان » خشبة المسرح .

ربما كان من الجائز أن ينظر إلى السلطان الذي استولى على عرش السلطة بالوراثه ، أو بالقوة على أنه « شخص لانيوذجي » كما ذهب إلى ذلك جان دوڤينيو . ذلك أنه لا يستطيع الاعتماد على أي قاعدة من القواعد ، التي تصلح



لبقية الناس فهو لا يشبه أحداً ، ولا يشبهه أحد . فليس بينه وبين الآخرين قاسم مشترك ، وكذلك فإن القواسم المشتركة ، لاتصلح له ، إنه محكوم عليه بأن يكون « فرداً » بحكم الاعتراف الذي هو موضوعه <sup>(١)</sup> . ولاتغري فرديته إلا بالاصطفاء الاجتماعي ، الذي نصبه ملكاً ، ثم عزله عن بقية الناس ، واستبعده عن الضمير المشترك ، وجعله من الشخصيات التي تقاوم بالعزل ، أو النبذ ، أو القتل .

وعلى الرغم من المنطق السوسيولوجي الدقيق الذي تتفحصه النظرة السابقة لفردية الملك ، أو السلطان . فإننا نعتقد أن تلك الفردية لاتستقطب جانبها الخاص في بنية هذه الشخصية إلا لأنها تؤسس لقيام الجوانب النموذجية في ذات البنية . فحين لا يشترك مع السلطان فرد آخر في بلوغ أعلى مراحل السلطة ، فإن الكثيرين يبلغون ما يبلغه من القدرة على تجسيد فعل الاضطهاد ، والتسلط ، حسبما تقتضيه مكانتهم الطبيعية من التدرج الاجتماعي ، أو حسبما تقتضيه نوازعهم البشرية بين ميول عنصري الخير ، والشر ، ونحن لانفك نعزو الآثار الخالدة للكثير من المآسي الإغريقية والإنجليزية والإسبانية والفرنسية إلى وجود شخصيات كالمملوك ، أو القواد ، أو نحوهم ممن يتوغلون في صدر كل واحد منا ، رغم بعد الصلة بيننا ، وبين عصورهم ، ورغم أننا لانشبه أحداً منهم . ولايزال « أوديب » الملك رمزاً للكثير من نزعاتنا وآمالنا المحطمة ، والصامدة على السواء . كما لاتزال نجد في اضطهاد المملوك لشعوبهم في التاريخ ، أو فوق خشبة المسرح اضطهاداً لوجودنا الإنساني ، بينما نجد في مقاومة هؤلاء المملوك ، وعزلهم ، أو قتلهم وعدداً لنا بواقع جديد .

والوظيفة التي تناط بها شخصية السلطان تعني الكثير من الجوانب النموذجية لايديولوجيتها . فالمراث الطويل من الدين ، والمجتمع ، والسياسة في هذه الشخصية صير منها رمزاً للحق الإلهي ، الذي يجعل من السلطان امتداداً طبيعياً

---

( ١ ) جان دوفينيوت ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، ح ١ ص ٣١٤ .

للالة ، ورمزاً للذات ، التي يصونها القانون ، دون أن تصونه ، ومثلاً أعلى لاستقرار الأخلاق ، وثبات السيادة ، والسلطة على المجتمع . ورغم كل ذلك فإن أعمق مافي نموذجية الملك ، أو السلطان لا يقتصر على أيديولوجيتها ، وإنما يتجاوز ذلك إلى صياغتها لما هو جوهري من النزعات والأخلاق ، والقوانين السائدة في المجتمع . لدرجة أصبح فيها التاريخ لا يعنى بالحياة العادية للأفراد ، قدر عنايته بحياة الملوك ، وتقلبات الأحوال السياسية التي يعيشونها ، كما أصبحت المأساة في أزهى عصورها الكلاسيكية ، لاتجد نسيج فلسفتها الأخلاقية في شخصية عادية ، وإنما تجدها في حياة الملوك . ويقودنا ذلك للقول في تعبير أكثر دقة . إن ماهو نموذجي في شخصية الملك ، يتصل بتعبيرها عن منظومة « الجوهري » في تاريخ المجتمع ، أكثر مما يتصل بتعبيرها عن منظومة التصنيف النمطي لأيديولوجيتها .

ومسادم السلطان شخصية يلتقي في أعماقها الفردي مع النموذجي مع الجوهري ، فإنه - بلاشك - أكثر تركيباً ، وتعقيداً من نموذجي الأب « والنوخة » وربما كان من العسير على الكاتب العادي أن يخوض في تلك الأعماق المضطربة بمأمن من الغرق في جانب منها . لقد تسر ذلك لبعض العبقریات المسرحية مثل سوفوكليس وشكسبير . وخاصة في مسرحيتي « أوديبوس » و « هاملت » . ولكنه ليس من الهين تمثيل الخليط المعقد لشخصية السلطان في المراحل الاجتماعية التي لا يحظى فيها نظام السلاطين بالشرعية المقبولة . ذلك أن اظهار السلاطين والولاة ، والأمراء على المسرح في فترة تزداد فيها عزلتهم ، وعدم إمكانية تنظيمهم العقلاني لحركة القوى الاجتماعية ، مصحوب دوما بالانحياز لما هو نموذجي ، أو جوهري في شخصية السلطان . حيث لا بد من إيجاد القاسم المشترك ، لكل سلطان يستولي على العرش بأساس غير شرعي . ولا بد من خلق فعل غمطي يتلائم مع سلوكه وأخلاقه . ومن ثم فإن بإمكاننا القول : إن مجتمع الخليج العربي ، لم يمر بفترة تتبلور فيها عزلة الأنظمة كما يمر بها في المرحلة الاجتماعية المعاصرة ، التي ظهرت فيها المسرحية ، وخرج فيها السلاطين على

خشبة المسرح .

وربما انطبق ذلك على المجتمع العربي بصورة عامة ، فحين كانت عزلة السلاطين والخلفاء في العصور الإسلامية مستورة بكثير من العوامل الاجتماعية ، والسياسية ، والاقتصادية ظلت صورة هؤلاء السلاطين منقسمة بين أخيار ، وأشرار ، كما نجد ذلك في سلاطين « ألف ليلة وليلة » ونحوها من قصص التراث العربي ، أما حين كشفت حركة القوى الاجتماعية الحجب عن تلك العزلة في مرحلة الاستعمار ( العصر الحديث ) ، فإن صورة السلطان لم تعد باعثة لأساس الانقسام الدرامي ، وإنما عادت باعثة لنموذج الايديولوجية المرفوضة ، ومط الفعل ، المبتوت الصلة بضمير الجماعة .

إذن فإن شخصية السلطان ، شأنها كشأن الأب « والنوخة » لم تخرج على المسرح إلا من أجل تشكيل الحوار مع ايدلوجيتها . ولعل ظهور هذه الشخصية فوق خشبة المسرح في الخليج العربي ، يمثل امتداداً متطوراً للحوار مع نموذجي السلطة القهرية السابقين ( الأب والنوخة ) . فرغم أن تاريخ ظهور شخصية السلطان أسبق من تاريخ ظهور نموذجي الأب ، و « النوخة » ، لأنه يرجع إلى بواكير الحركة المسرحية في الثلاثينات ، والاربعينات ، إلا أن ذلك لايعني أن ادانة السلطة التقليدية ، قد اقترنت بظهور السلطان على المسرح ، منذ ذلك التاريخ . ذلك أن الكثير من الأعمال المسرحية المقتبسة ، أو المؤلفة لم تكن تقاوم شخصية السلطان ، أو تدينها . ويكفي التذكير بمثال ناصع لذلك ، وهو مسرحية « خروف نيام نيام » لحمد الرجيب ، التي أظهرت المثل الأعلى للعدالة والحق ، وانصاف المظلوم من خلال شخصية السلطان . لقد كانت مقاومة هذه الشخصية متمثلة في ادانة رموزها داخل الأسرة والمجتمع ، كما رأينا ذلك في دراستنا لنموذجي الأب « والنوخة » ، باعتبارهما رمزين اضافيين للسلطة القهرية في المجتمع التقليدي . وظلت الأعمال المسرحية التي درست هذين الرمزين ، لا ترفض شكل السلطة التقليدية فحسب ، وإنما ترفض جميع مترادفاتهما في المجتمع . كرجل الدين الموصوم بالتماهي مع السلطة القهرية في أغلب أعمال

راشد المعاودة المسرحية .

لقد أصبح المسرح مع تمثيل ايديولوجية الملك سياسياً ، لا بالمعنى الواسع لهذه الكلمة . وإنما بالمعنى المحدد في مخاطبة الجانب « الجوهري » من الحياة ، الذي تنبعث منه مشاكل الإنسان العادي ، وأفكاره ، وعواطفه ، كما تنصب فيه أيضاً . وذلك هو الجانب الايديولوجي في نموذج الحاكم . ولما كانت مناقشة هذا الجانب محفوفة بمخاطر القوانين التي شرعت في المجتمع فإن الكاتب المسرحي لم يلجأ إلى بناء تفاصيلها الدرامية من الوسط الطبيعي لصراعات السلطة السياسية ، ومشاكلها الجمة مع الاستقرار ، أو التغير في البنى ، وإنما لجأ إلى تمثيلها ، ومغزجتها في وقائع تبدو في شكلها الظاهر ، معزولة عن تفاصيل الحياة الاجتماعية الراهنة ، ولكن مضمونها ، وباطنها قوي الصلة بهذه الحياة ، لدرجة لم تستطع النفاذ في كثير من الأحيان من الأجهزة المحكمة للرقابة الرسمية .

ويعتمد الكاتب المسرحي في خلق مواجهة من هذا القبيل على وسائل توظيف التراث الشعبي تارة ، وعلى وسائل الاطلاق ، والمطابقة ، ونسبية المكان والزمان ، تارة أخرى ، وانعكس استخدام هذه الوسائل على شكل البنية الدرامية ، ومضمونها فأحل الحوار المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى محل الحوار المكتوب باللهجة العامية ، واستمد الفعل المسرحي تماسكه من اجواء الحكايات الشعبية - العربية . ومن الميراث الهائل لشخصية الملك . وبات هذا الفعل أكثر طواعية ، وقدرة على احتضان الأفكار ، وتحريك الشخصية على المسرح ، وإن لم يبلغ درجة التلقائية في تشكيل الفكرة ، أو القضية التي بلغتها دراما الأسرة المتغيرة عند صقر الرشود وعبد العزيز السريع .

وأكثر من لجأ الى توظيف التراث الشعبي العربي ، أو استعان بزخرفته ، واخيلته حسن يعقوب العلي في مسرحيته « الثالث » و« عشاق حبشية » وخلف أحمد خلف في مسرحية « مصباح علاء الدين » وأحمد جمعة في مسرحية « شهر زاد الحلم الواقع » وعبد الرحمن المناعي في مسرحيتي « المغني والأميرة » و« هالشكل يازعفران » ومحمد عواد في مسرحيتي « العطش » و« حسن وفرارة الخير » .

وتتشترك جميع هذه المسرحيات في عدة خصائص مسرحية ، فهي تناقش مشكلات الحكم والديمقراطية في قالب تهيمن نغليه ايدولوجية الملك أو السلطان ، وهي تعني بتوجيه الخيال الدرامي ، الذي تشع به أجواء الحكايات الشعبية نحو المطابقة الشديدة لما في الواقع من تناقضات ، وصراعات ، وإن سلكت في ذلك طرقاً ملتوية ، وأساليب متعسفة في بعض الأحيان . وهي تروض حركة الشخصيات ، بما فيها شخصية السلطان ، بجعلها مغموسة إلى الأذقان في قسمة ميلودرامية بين أن تكون خيرة ، أو أن تكون شريرة ، وبين أن تكون ظالمة ، أو أن تكون عادلة ، وبين أن تكون مضطهدة ( بكسر الهاء ) ، أو أن تكون مضطهدة ( بفتح الهاء ) ، وهي تسرف في تكبير الرؤية الدرامية بالحتمية السائدة في الواقع ، لدرجة لا تختلف فيها عن الاستبصار الفتوغرافي للماضي عند كل من سالم الفقعان وراشد المعاودة ، ثم لاتكاد تخرج عن حتمية الاستمرار الايدولوجي للملك إلا باستشراف رومانسي غالباً .

لقد أعاد كثير من كتاب الحركة المسرحية في الخليج العربي عدداً من سلاطين ألف ليلة وليلة الى الظهور ، وكان « حسن يعقوب العلي » في مسرحية « الثالث » التي عرضت عام ١٩٧٦ بإخراج فؤاد الشطي ، أكثر من وضع شخصية السلطان في سياق الحتمية السائدة في الواقع ، وغمسها في بحيرة عميقة من الحيرة والبلبله اللتين نجد مصدرهما في عاملين : الأول عدم نضج أفكار الكاتب حول مشكلات الحكم والديمقراطية ، والعدالة ، والثاني سيطرة قالب الحكاية الشعبية التي استمدها الكاتب من قصص « ألف ليلة وليلة » وتأثيرها عليه بدرجة بلغت حد التكبير لخياله ، فبطل هذه المسرحية صورة أخرى من « ابي الحسن المغفل » في ألف ليلة وليلة ، الذي لقيه هارون الرشيد مع وزيره جعفر البرمكي متكرين ، وأرادا أن يتسليا معه فأسبغا عليه مظاهر الاحترام والمكانة الكبيرة ووضعاه في موضعها ولكنها مالبتا أن كشفا له حقيقته ، بعد أن كاد يصدق ماحدث له من تحول .

ولاتفجر شخصية « أبي الحسن » في مسرحية « الثالث » أكثر من ذلك الشيء

الجوهري الذي تصب فيه مشكلات الناس جميعها ، وهو ايديولوجية الحاكم ، وفيما عدا ذلك فإن هذه الشخصية لا تخرج على الاطلاق من ثوبها الهزلي في « ألف ليلة وليلة » ، الذي جاهد مارون النقاش في فترة مبكرة من تاريخ المسرح العربي على زخرفته بألوان زاهية في مسرحية بعنوان « أبو الحسن المغفل » .

لقد تنازل السلطان في مسرحية « الثالث » عن ايديولوجيته لابن الطبقة الشعبية بعد أن أعيته السبل في الوصول إلى حل لمشكلات الفقر ، والظلم المنتشرة في بلاده . وقد رأى مع وزيره ، أن خير من سيشيع العدل هو من تجرع مرارة الظلم . ومن ثم يتنكران ، ويبحثان عن هذا الفقير المظلوم ، الذي سيقوم ميزان العدالة ، فيجذانه في « أبي الحسن » صاحب المقهى .

انتقلت الولاية إلى الفقير المظلوم ، الذي يحمل في صدره نقمة شديدة على الاغنياء ، والتجار . وقد حكم « أبو الحسن » على نفسه منذ البداية ، فقال في لهجة صارمة للحاجب ، الذي لم يعد يولّيه ثقته : « يظل الإنسان عندي مظلوماً مادام فقيراً فإذا اغتنى أصبح ظالماً . » . ورغم عرضية هذه العبارة بالنسبة للتخطيط الدرامي سواء في الأصل الشعبي للحكاية ، أو في بنائها المسرحي الجديد ، فإنها تفصح عن رغبة شديدة في مقاومة الايديولوجية اللاديمقراطية ، وتلقى بظلال من الشك على النزعة الحيادية ، التي مضت المسرحية في تجسيدها . فقد أصبح استلام أبي الحسن للولاية ذريعة درامية باعثة على الكثير من التناقضات حول مسألة الحكم والعدالة ، ومثيرة للسؤال حول فكرة يريد الكاتب أن يوجهنها إليها ، من خلال الحجاج ، والبراهين المطروحة في أجواء الدور ، الذي لعبه ابو الحسن . ؟

ورغم غبار الأحكام المسبقة التي تنور في حوار المسرحية ، إلا أن ما يستهدفه الكاتب حقيقة هو القول بحتمية بقاء الظلم ، مادام الحكم قائماً على ايديولوجية الفرد . ولن يختلف حجم الظلم مع اختلاف الجذور الطبقيّة للحاكم ، وإنما يظل تقديره مسألة نسبية ، كما انتهت مسرحيته « الثالث » إلى ذلك . فما إن تولى ابو الحسن الحكم ، حتى بدأ يعزل ، ويولي من يشاء ويطلق سجناء الوالي السابق

ويعود لمصالحة أبي غالي إكراماً لابنته جوهرة ، ويستقصي أعمال الولاية فيجد السجن عقاباً للجميع ، وحين وصلته شكوى من ارتفاع الأسعار ، أصدر قراراً يلزم التجار بتخفيض أسعارهم إلى النصف ، فثاروا عليه مطالبين بخلعه من الولاية . وفي الوقت الذي أمر أبو الحسن باعتقال كبير التجار ، ومصادرة أمواله ، بحجة الاحتكار ، كانت شكوى التجار قد وصلت إلى السلطان ، فقرر النزول إلى الولاية للاطلاع على ما فعل أبو الحسن بأمورها .

ونعطي المسرحية بعد ذلك إلى غايتها ، حين تجمع أبا الحسن مع السلطان ، والوزير ، وكبير التجار ، وتجعله أمام الجميع في صورة تحتل الانقسام إلى موقفين متعارضين : أحدهما يدينه ، ويقاومه . والآخر يتعاطف بالدفاع عنه . فالوزير يشكك بقوة في عدل أبي الحسن ، ويراه ظالماً في أحكامه التي أصدرها في حق التجار ، ومتسبباً في الفوضى عندما أطلق سراح السجناء ، بما فيهم المجرمون . ومحابياً للمجرم عندما عفا عن أبي غالي ، ومثيراً للرعب بانتزاعه اعتراف المذنب تحت التعذيب . أما أبو الحسن فقد دفع جميع هذه التهم ، وردّها إلى نحرها ، فالتجار محتكرون للسلع ، ومغالون في طلب الربح ، ومن ثم وجب ردع جشعهم بالقوة ، والسجناء الذين أطلق سراحهم ، أخذوا إلى السجن في عهد ظالم . وأبو غالي أذنب حقاً ، ولكنه تاب فعفا عنه . أما سجناءه الذين أرغمهم بالقوة على الاعتراف ، بما اقترفوا ، فقد أخذهم بذنوب محققة ، إيماناً منه بأن : « العدل لا يستتب إلا بالسوط » . وأن المذنب لا يعترف طواعية بذنوبه .

ولم ينته الانقسام السابق إلى خاتمة واضحة ، وإنما ظل الاحتمال قائماً ، فاغراً جميع إمكاناته للحيرة ، والسؤال والاختيار اللذان طرحهما أبو الحسن في نهاية المسرحية بقوله : « الرأي الأخير لك يا مولاي ، فيما أن تقبل أسلوبي وتأخذ به وتصدق على الأحكام ، وإما . . . وإما أن أعود إلى المقهى » .

وعلى الرغم مما في هذه الخاتمة المفتوحة من عناصر الحياء ، والبعد عن إصدار الأحكام القاطعة ، فإن سياقها المسرحي الذي يقود إليها لم يرسم بالصورة غير

المنحازة نفسها . لأنه يحفل بكثير من الحجج ، والأحكام التي نراها بمثابة التعليق الحتمي على جميع شكوك الوزير وردود أبي الحسن . فالاحتمالات المتوقعة في خاتمة المسرحية ، محكوم عليها على لسان أكثر من شخصية ، وفي مواقف متعددة . وأبلغ هذه الأحكام أن أبا الحسن يقر بعدم قدرته على تحقيق العدل ، لأنه يجد نفسه بمفرده في بحر متلاطم من الظلم . . . إنه يتساءل : « كيف أقيم العدل ؟ » فتجيبه الجارية هند : « عندك العقل يامولاي فاسمع شكاوى الرعية ، واستشر ، وفكر بها ثم احكم . . » ولكنه يرد عليها بقول يائس : « لكني واحد . . . واحد بين عشرات الظلمة في دوائر الولاية . . » .

ويتردد صدى تشكيك الكاتب في عدالة الحاكم الفرد على لسان السلطان ، الذي كثيراً مايرد الظلم إلى عدم الإحساس بالمسؤولية لقد قال بذلك قبل أن يعطي الولاية لأبي الحسن ، وقال به - أيضا - بعد أن أحس باستمرار الظلم ، رغم وقوف الفقير المظلوم حكماً على الظلم . مما يعني أن هناك شعوراً قوياً ، بأن القضاء على الفقر ، والظلم لا يكون بأيديولوجية الفرد ، وإنما يكون بالأيديولوجية الديمقراطية ، التي تشرك الجميع في مسؤولية القرار ، أو الحكم .

ويوجه الكاتب تشكيكاً دقيقاً في عدل الحاكم ، الذي يجعل القوة والظلم وسيلتين لاستتباب العدل، بدلاً من أن يجعل الحوار ، والمشاركة وسيلتين لهذه الغاية ، كما فعل أبو الحسن ، الذي استخدم العنف لاشاعة العدل ، فبات ظالماً للجميع . فالكل - حتى أقرب الناس إليه ، كجوهرة حبيته ، وهند جاريته - يشكك في عدله ، بينما هويقول لهم بلا هوادة « العدل لايعرف الرحمة » . بل إننا نلمح في مشهد لقاء « أبي الحسن » مع « سرور » ، حامل السوط في عهد الوالي السابق « ابن غانم » أن الكاتب لايفرق بين ظلم « ابن غانم » ، وظلم « أبي الحسن » ، لأن كليهما يستهدي بالعصا لبلوغ العدل ، كما يدل على ذلك هذا الحوار :

« سرور : ( داخلاً ) مولاي !!

أبو الحسن : انت الذي كنت تحمل السوط .



سرور : أنا عصا الوالي يامولاي .  
أبو الحسن : عصا الظلم والطغيان .  
سرور : وأنا الآن عصا العدل في يدكم يامولاي .  
أبو الحسن : انت الذي أخفت عنبر وهددته بالضرب .  
سرور : وأنا الذي قبضت على ابن غانم وسلمته إلى مدير السجن . . » (١)

إذن ، فإن أبا الحسن حمل عصا الظلم ، والطغيان ، التي حملها غريمه « ابن غانم » ، وطبق حكمه الصارم « العدل لا يعرف الرحمة » . فرجم التجار ، واتساع الوالي بأحكام ، دون أن يناقشهم فيها ، وعمل على تأنيبهم بشتى الطرق ، من أجل أن يبرر لنفسه العدوان عليهم . ومن ثم انتهى إلى نفس المأزق ، الذي انتهى إليه الوالي « ابن غانم » ، وهو قيامه بفعل الاضطهاد ، وتمثيله الصحيح لنمطيته ، وخاصة عندما أصبح بمثابة المثل الأعلى لمن يطلق العنان للعدوانية الذاتية .

وبماكاننا القول بعد كل ذلك إن الاحتمالات التي انتهت اليها خاتمة المسرحية ، وتعليقها النسبي على ايديولوجية أبي الحسن ، تمثل في تقديرنا النهائي توجيهها مصطنعاً لأحداث المسرحية ، ولياً لجذعها النابت . فالبطل الذي يقرر نمطه الايديولوجي منذ البداية بمقولته السابقة : « يظل الإنسان عندي مظلوماً مادام فقيراً فاذا اغتنى أصبح ظالماً » ، لا يمكن أن يكون نموذجاً محتملاً للعدل ، والديمقراطية بنفس وضوح أي نموذج آخر محتمل . ولو كان « أبو الحسن » كذلك لحكمنا بفداحة رؤية الكاتب ، وخطورتها السلبية على موهبته ، لأن من « يرى كل الأشياء بدرجة واحدة من الوضوح لا يرى منها في الحقيقة شيئاً » . . . كما يقول بيلينسكي (٢) . في حين أن أبا الحسن لم يكن سوى نموذج مضاد للايديولوجية الديمقراطية . وفي يقيننا أن البلبلة التي تثيرها خاتمة المسرحية ،

---

( ١ ) مسرحية « الثالث » - ص ٥ .

(٢) انظر ذلك في معرض تنفيذ الناقد الروسي بيلينسكي للاتجاه الموصوعي الحيادي ، التوراتي في كتاب « في سبيل الواقعية » . مؤلفه لافريشكي ترجمة د . جميل نصيف . ص ١٤٣ .

وخصوصاً في تظاهر الكاتب، بعدم القطع بحكم واضح على ايدولوجية أبي الحسن ، إنما هي أثر من آثار التزام الكاتب بقلب الحكاية الأصلية في « ألف ليلة وليلة » ، وانخداعه بما في خاتمها من بريق درامي ، لم يكن يستهدف المقاومة الصريحة لشخصية السلطان على الإطلاق .

ولو أننا نظرنا إلى مسرحية « الثالث » مجردة مما لحق بمخيلتها الدرامية من بعض تفاصيل الحياء ، والمطابقة لأجواء القصة الشعبية ، لوجدناها تبقى ادانتها الشديدة لايدولوجية الفرد ، ومقاومتها العنيفة لأي نموذج من نماذج الحكم المناقضة للديمقراطية . سواء انحدر الحاكم إليها من ذات البطانة ، المؤصلة لايدولوجية السلطان ، كـ « ابن غانم » . أو انحدر إليها من حي شعبي فقير ، كـ « أبي الحسن » .

وإذا كان القلب الخارجي المستمد من الحكاية الشعبية قد لعب دوراً مزدوجاً في مسرحية « الثالث » ، بأن أطلق لفكرة الكاتب امكانية هائلة للثبات ، ثم عاد ، وأمسك بتلابيبها في دائرة ضيقة ، فإن القلب الخارجي ، الذي استمده الكاتب لمسرحيته الثانية « عشاق حبيبة » ، التي عرضت عام ١٩٧٨ بإخراج فؤاد الشطي يفرض سيطرته المحكمة على أفكار الكاتب ، وشخصياته ، لدرجة تكون فيها سائر التفاصيل ، عرضة للانحراف في النمطية الجامدة . ومرد ذلك أن القلب الخارجي في هذه المسرحية ، قائم على المطابقة الشديدة للحتمية السائدة في الواقع العربي . فالشخصيات والمواقف ، والأفكار ، ليست سوى مادة يزخرف بها الكاتب التصميم الخارجي ، الذي فرضه على مخيلته . ولا يتحدى أجواء التاريخ المصطنعة لهذا التصميم في الخروج من دائرة الجمود ، وإنما تبقى قيوده على الكاتب ، حتى نهاية المسرحية .

لقد لجأت مسرحية « عشاق حبيبة » إلى فترة سلاطين ، العهد الأيوبي ، ورسمت في أجوائها الشكيلة ، خارطة سياسية للوطن العربي ، تنطبق بوضوح شديد على فترة الاستعمار ، التي خسر فيها العرب الكثير من الثروة والأراضي . واستخدمت لذلك أسلوباً يجمع بين الرمز والواقع . فجعل من « حبيبة » ،

شخصية مركزية يطلب الجميع حبها ويرمز بها للوطن أو فلسطين ، ومحيطها  
باطماع حاسم صليبي ومساعدته اليهودي « رفيع » فضلاً عن أبناء العم  
الأربعة .

وبينما تؤثر « حبيبة » ابن عمها « أحمد » الذي يخلص في حبها ، وصون  
كرامتها ، والدفاع عنها من الأطماع المحيطة بها ، تمضي بنا الشخصيات  
النموزجية حولها . نحو أهداف لا يتوقع المتلقى على الإطلاق ، أن تحيد عنها ،  
وتنحرف عن مسارها . فالحاكم الصليبي يبدأ باعتقال « أحمد » وإبعاده عن  
« حبيبة » ، وحين لا يجد منها غير الكراهية ، يبدأ في تنفيذ الخطط ، التي يدبرها  
له مساعدته اليهودي . « رفيع » ضد أحمد ، وضد أبناء العم الذي انقسموا إلى  
أطماع متعارضة .

ولسنا في حاجة للثبات بأن الوقائع السابقة ، إنما تستهدف المطابقة لما هو  
سائد في الواقع العربي المعاصر ، وإذا كانت تتمكن من تحقيق هذه المطابقة ، بما  
أوتي الكاتب من مقدرة على ضبط عناصر الفعل « الطبيعي » فإنها لا تتمكن من  
النظر إلى الواقع إلا في حدود جلده الخارجية ، فالشخصيات مرغمة على أن تكون  
شديدة النمطية ، والمواقف تجري في مسار محفور لها سلفاً ، فوق قشرة الواقع ،  
بحيث لا يمكن توقع جريها ، خلافاً لما هو معروف من تناقضات الواقع العربي ، في  
ظل المرحلة الاستعمارية . ولذا فنحن لا نتوقع من الكاتب في هذه المسرحية أن  
يأتي برؤية جديدة ، تقفز فوق أسوار « الحتمية السائدة » . كما لا نتوقع لشخصية  
الحاكم أن تخرج عن غمطيتها المسطحة في ممارسة فعل « اضطهاد المستعمر » ،  
لدرجة أن سرقة « رفيع » اليهودي لقافلة السلاح لم تكن وسيلة لإثارة دماء جديدة  
في عروق الوسط الدرامي - الطبيعي . وإنما كانت وسيلة لتنميط شخصية  
الحاكم ، وبلوغها درجة الجمود .

ولعل بإمكاننا أن نلاحظ من خلال تجربة « حسن يعقوب العلي » في مسرحتي  
الثالث و « عشاق حبيبة » أن مقاومة أيديولوجية الحاكم ، وجدت قالبها الدرامي  
المحكم في سياق الأجواء ، والموضوعات التي رسخت وسائلها ، وحيلها ،

وقيمها ، وشخصياتها في التراث الشعبي . سواء ما اتصل منها بقبصص « ألف ليلة وليلة » ، أو غيرها من القصص الشعبية القديمة ، بينما لم تجد ايديولوجية الحاكم نفس السيطرة الدرامية المحكمة عندما وضعت في قالب المطابقة الشديدة للحتمية السائدة في الواقع .

ومن العوامل التي تساعد على تماسك القلب الدرامي مع توظيف التراث الشعبي ، أن كثيراً من موضوعاته القديمة ، قد عولجت من قبل على أيدي بعض الكتاب ، كما هي الحال مع حكاية « أبي الحسن المغفل » ، ونحوها من قصص ألف ليلة وليلة ، الأمر الذي يجعل التناقض السابق ، لاثير أمامنا غرابة ، وخروجاً عن المؤلف ، خاصة وأن « تاريخ المسرح » أوضح دائماً أن بعض الموضوعات المسرحية ، التي عولجت بقوة من قبل على أيدي الكتاب المسرحيين في الماضي ظلت تضيي سحرها الأبدى على المؤلفين المتعاقبين .<sup>(١)</sup> وإلى جانب ذلك ظل الكثير من الأساطير ، والقصص ، وأحداث التاريخ تغري بمعالجتها ، واستعادتها فوق خشية المسرح ، دون أن تفقد أثرها ، ورونقها بل ربما ساعد استبصارها عند أكثر من كاتب ، وفي أكثر من عصر ، على ان يستمر غو الطاقة الدرامية في داخلها ، بما يتضافر لها من غذاء ، تتمثله كل مرة في مغزى جديد .

ويمكننا أن ننصت لصدى انعكاس أجواء التراث الشعبي ، وأجواء المطابقة للحتمية السائدة في بعض الأعمال المسرحية ، التي نراها أكثر افصاحاً عن مظاهر القيود ، ومظاهر التحرر في صياغة ايديولوجية السلطان من مسرحيتي حسن يعقوب العلي . ومن ذلك مثلاً مسرحيات : « العطش » لمحمود عواد ، « وشهر زاد الحلم والواقع » لأحمد جمعه ، و « المغني والأميرة » ، و « هالشكل يازغوان » لعبد الرحمن المناعي .

لا تختلف مسرحية « العطش » عن مسرحية « عشاق حبيبة » ، من حيث

---

(١) آلارديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ترجمة د . نور شريف ، ج ٥ . ص ٣٣٤

تقنيتهما في مطابقة الحتمية السائدة في الواقع . إنها توغل في هذه المطابقة ، لدرجة تجعل لها اطارين أو شكلين من أشكال المطابقة للصراع السائد ، أحدهما أزلي - مطلق ، وهو ذلك الصراع القائم بين القوى والضعيف ، والآخر نموذجي - مطلق ، وهو ذلك الصراع القائم على وجود الايديولوجية القهرية للسلطان . وتحكي لنا مقدمة المسرحية قصة الصراع الأزلي الأول في زمان نسبي ( الأمس ) ، ومكان نسبي أيضا ، ( مكان ما في الأرض أو السماء ) . وبأسماء تنطوي على دلالة الانقسام . فهناك « بار » ( وهي تسمية شعبية مستمدة من الإنجليزية يراد منها القوة ) الذي يرمز إلى القوة المتمردة ، وهناك « سلام » الذي يرمز إلى الضعف والقعود ، يتحدثان في جويوحي بالجفاف ، والجمود عن لعنة « العطش » التي حلت بمدينتها المنفيان منها . وفي هذا الحوار ، يقر « بار » العزم على العودة إلى مدينته بعد أن أدرك لعنة العطش ، بدعة اختلقها الأقرباء للسيطرة على الضعفاء . وسرعان ما يتقل الكاتب الانقسام السابق بين « بار » و « سلام » إلى مدينة زمانها نسبي أيضا ، ( الحاضر ) مستهدفاً التصوير ، والمطابقة للنموذج المتحقق من الصراع ، والانقسام بين القوة والضعف في المجتمع المعاصر . فقد تحول « بار » إلى « سعد الغريب » ، الذي يدخل مدينة يهلكها العطش ، دون أن يحرك الأهالي فيها ساكناً ، والعطش بدعة اختلقها سلطان المدينة ، اضطهاداً منه للمتمردين على سلطته ، هذا السلطان الذي يسبب العاهات للأعرج المتمرّد ، ويجعل منه أداة رؤية لتخويف الأهالي ، في الوقت الذي يتحالف مع « الصاحب » ( تسمية شعبية تعني الأجنبي ) ويمنحه حق استباحة أراضيه في مقابل حماية ايديولوجيته السائدة . كل هذه أسرار يكشفها سعد الغريب للأهالي ويحرضهم على الثورة على سلطان المدينة ومستعمرها .

ومن غير العسير أن ندرك أن الكاتب لم يستهدف سوى المطابقة الشديدة للظروف الخارجية التي كان فيها مجتمع الخليج العربي مرتبطاً بالأيديولوجية متحالفة مع الاستعمار البريطاني . بحيث أصبح الواقع الخارجي المتحقق في سلسلة متصلة من الوقائع العامة ، بمثابة التصميم الذي يفرض على الكاتب رسم جميع

الخطوط الدرامية المطابقة له . ولامراء في أن مثل هذه المطابقة تظل عاجزة عن تحقيق رؤية جديدة ، أو ابتكار موضوع مؤشر مهما جاهدت في سبيل ذلك بوسائل الزخرف الطبيعي ، ومظاهر التعمق الميتافيزيقي ، كما هو في مسرحية « العطش » ، فنحن نجد الكاتب يهتم بجملته من الوسائل ، التي من شأنها أن تضلل المتلقي عن الاهتداء إلى طريق المطابقة ، وتكسو أجواء المسرحية برغبة في عدم الاكتراث بالواقع ، فالأسماء ذات دلالة رمزية مرتبطة بالشخصية النموذجية . والزمان والمكان مطلقان ، والصراع ينحدر من حتمية مطلقة ، وتفصيل الجفاف ، والعطش ذات دلالة تعبيرية تضفي على العرض المسرحي انبهاراً خارجياً ذا تأثير شكلي ، فالشأن في هذه المسرحية ليس لتفاصيل المكان ، وإنما لمجaraة الواقع . إنها لم تخلق من أجل تجسيد فكرة تتخطى حدود الواقع ، كما يفعل كتاب الدراما الرمزية أمثال ميتزلنك وبيكيت ، ويونسكو وغيرهم ، وإنما خلقت من أجل الزخرفة الشكلية لمطابقة الحتمية السائدة في الواقع . فنحن ما ان نخرج من تلك التفاصيل ، حتى نجد نماذج الواقع « الطبيعي » تتراحم في صدامها بمتابعتها ، ونعود حينئذ إلى الاتصال المتراخي بتلك النماذج . لان كل ماسيقوله الكاتب عن فعل الاضطهاد ، الذي يمارسه السلطان و« صاحب » ، أو فعل المقاومة التي يمثلها « سعد » ، والأهالي نكاد نتوقع حدوثه عن طريق ماينبئ به من إمكانات التقابل مع الواقع .

وهناك وسيلة أخرى ، لم يستخدمها محمد عواد إلا من أجل زخرفة أسلوب التوافق مع الحتمية السائدة ، وهي انتزاع بعض الأسماء من أجواء التراث الشعبي ، مثل « خيل ابليس » ، و« بار » ، و« صاحب » ، ومثل « طائر الرخ » ، الذي رآه « سلام » في منامه . و« الوحش » ذى الرؤوس السبعة ، الذي تنكر « صاحب » في صورته . ولم يكن استخدام مثل هذه الأسماء قادراً على زحزحة الفعل الطبيعي عن حركة الفعل المسرحي ، لأنها لم تزد عن كونها رداء تنكرياً ، تتخفي وراءه نموذجية سافرة ، تطبع حركة الفعل ، وحركة الشخصيات بين طرفي الاضطهاد ، والمقاومة .

وربما كان الجانب الوحيد الذي أصاب الكاتب في توظيفه لا يترأى إلا في استخدام « خيل إبليس » ، إذ لم ترتبط دلالة هذه التسمية ارتباطاً ميكانيكياً بإحدى الشخصيات النموذجية ، وإنما ارتبطت بسياق الفعل المسرحي .

فسلطان المدينة هو الذي يرغم الأهالي على التصديق بأن ذلك الأدمي الأعرج المشوه يتنحل شخصية خرافية « خيل إبليس » ، من أجل ترويض نزعته العقلانية المتمردة ، وكبحها بالفكر الغيبي . ومن ثم فقد لامس الكاتب ، بتوظيف هذه التسمية الشعبية ، جانباً دقيقاً من اضطهاد الايديولوجية الحاكمة ، وهو بعث مظاهر العجز ، والإحساس بالقهر عن طريق الاعتراف بالسيطرة الخرافية ، وإشاعة التصديق بها في حياة الانسان العادي .

ولما كان مثل هذا الجانب مرتبطاً بايديولوجية السلطان ، فقد استهدف الكاتب مقاومته على لسان « سعد » ، الذي يقول : « خيل إبليس خرافة يرفضها العقل . . . ويبدو أنها نوع من التبرير لخورفهم . . . » . بل إن الكاتب يحرص طوال المسرحية على أن يجعل بطلها ثائراً على السيطرة الخرافية ، ومحارباً النزوع الغيبي ، في تفكير الأهالي ، لأنه سبب بلادتهم ، وتسليمهم بالعجز .

لقد ظلت الوسائل التي زخرف بها محمد عواد مطابقته للواقع ، معزولة تماماً عن امكانية التجسيد لأي فكرة تتخطى التصميم الخارجي للواقع ، وكأنها بمثابة الادعاء الكاذب بالرمز أو بالكثافة والتجريد . وربما لم يعن ذلك إلا مزيداً من الالتزام بالخطية السائدة من جهة ، والمقاومة لايديولوجية السلطان من جهة أخرى . إن هذا الالتزام هو الجهد ، الذي أنفقه الكاتب حقاً من مسرحيته .

وأبلغ مظاهره تجلج في ادانة التشويه الجوهري المزمّن ، وهو تناقض ايديولوجية السلطان مع الديمقراطية والعقلانية ، فالبطل الذي أدرك العلاقة السببية بين فعل القهر ، والسيطرة الخرافية على الواقع من شأنه أن يدرك ماهو أخطر من ذلك ، وهو أن عطش الأهالي الحقيقي ، ليس إلى الماء ، وإنما إلى الحرية .

فالسلطان يغريه بتحقيق مايريد للمدينة ، فلا يطلب الماء ، وإنما يقول : « أريد تحريرها وتحرير أهلها . . أريد لهم الحرية . . » . ومن ثم أصبحت غاية

« سعد » هي أن يروي عطش الأهالي إلى الحرية ، وأن ينتزع لهم حقوق المشاركة في السلطة . وهذا كفيل يجعله العنصر الأساسي في مقاومة ايديولوجية السلطان . بل إن الكاتب لم يشغل نفسه بشيء قدر اشتغاله بهذا العنصر الدرامي في مسرحيته ، بحيث أتى ذلك على بنيتها بالترهل ، كما أتى على لغتها بالاسترسال ، والخطابة الفجة في كثير من المقاطع ، وخاصة على لسان « سعد » ، ناثر المدينة ، ومخلصها من العطش .

والمظهر الأساسي لميوعة حوار المسرحية ، ينبعث من أن مواقف المواجهة بين « سعد » ، وبين السلطان ، والصاحب محدودة ، ومحصورة في زاوية تناقض مكشوف بينهم ، ولكن الكاتب مع ذلك يجعلها معجونة بكثير من الجمل الحوارية الفضاضة . وكأن المشكلة الفنية التي خلقها محمد عواد لمسرحيته ، أنه جعل الفعل المسرحي المحدود ، في قالب لغوي ممطوط . ويمكننا أن نلاحظ جانباً من هذه المشكلة في المقطعين الجارين على لسان السلطان في حوارهِ التالي مع الصاحب .

الصاحب : ( مفكراً ) أصمت . . . .

سلطان : كيف أصمت . . وأفكاره هكذا . . كيف أصمت ومكره وحيله تفوق مكرنا وحيلنا انني اتوقع زوال سلطاننا وجبروتنا على يد هؤلاء البهائم . . انني أحلم كل ليلة حلماً مزعجاً يوقظني من نومي . . ويبعث الرجفة في أوصالي . . انني مريض ياسيدي . . . عليل منهمك . .

الصاحب : ( ناثراً ) أصمت عليك اللعنة وعلى أحلامك . . . دعني أفكر . . . أريد هدوء للتفكير . . . هل فهمت . . . أريد أن أفكر .

سلطان : فكر . . فكر . . . ياجناب الصاحب . . . أما أنا فقد عجزت عن التفكير . إن هذا اللعين يكاد يتغلب علينا بأفكاره وحيله . . . إنه داهية مخطط . . . والأفضل أن تفكر في وسيلة نتخلص فيها منه قبل أن يتخلص منا ويخمد أنفاسنا . . . هذا ما أحلم به كل ليلة . . . »<sup>(١)</sup> .

( التأكيد منا على الجمل المكررة )

---

( ١ ) العطش ، مجلة كتابات ، عدد ٣ ، السنة الثانية ١٩٧٧ ، دار الغد البحرين ص ١٦٥ .



إن المسرحية محشوة بالكثير من الجمل ، والمقاطع التي تحذو صياغتها حذو المقطع الثاني في الحوار السابق على لسان السلطان . ولانشك في أن مثل هذه الصياغة ، تعطل حركة الفعل المسرحي ، وتستلب منه أعز خصائصه المسرحية ، وهو التوازن التلقائي بينه وبين الحوار . والحق أننا لانستغرب تضخم المشكلة السابقة في مسرحية العطش ، إذا ما تذكرنا أن الوسائل التي أغرق الكاتب بها مسرحيته كالرمز ، ودلالات التراث الشعبي ، والاطلاق النسبي للزمان والمكان ، لم تتجاوز بأثرها الزخرفة السطحية للفعل المسرحي . لقد ظلت تحوم حوله ، كما مضينا إلى توضيح ذلك فيما سبق ، دون أن تتداخل في مواقفه ، أو تمتزج بطاقته الدرامية المؤسسة من المواجهة بين فعل الاضطهاد ، وبين الدعوة إلى الديمقراطية .

وإذا كانت مسرحية « العطش » هي مثالنا الفصيح على أن ايديولوجية السلطان تصل إلى مرحلة النمطية الجامدة ، كلما ازداد سياقها المسرحي ارتباطا بالحمية السائدة ، واقتراً بقيود المطابقة لأحداثها الخارجية ، فإن مسرحية « شهرزاد الحلم والواقع » لأحمد جمعه <sup>(١)</sup> هي مثالنا على أن ايديولوجية السلطان ، تتحرر من بعض قيود النمطية الجامدة حين تكون مستلهمة من مادة التراث الشعبي . فالجوانب النموذجية لشخصية السلطان في هذه المسرحية لاستتأصل دوافعها الذاتية ، ولاندعوها إلى الانغلاق في أفعال نمطية غير نامية فوق خشبة المسرح ، وإنما تدعوها لاستقطاب الطاقة الدرامية لفعل الشخصية ، ولأفكارها . ونعتقد أن ذلك أثر غامر من آثار حكاية شهرزاد مع الملك شهریار ،

---

( ١ ) كتب أحمد جمعه بعد « شهرزاد الحلم والواقع » مسرحيتين : الأولى بعنوان « الصعود إلى المنحدر الرمادي » ونشرت في مجلة الأفلام العراقية عدد ٦ عام ١٩٨٠ . والثانية بعنوان « أبو نواس يرقص الديسكو » نشرت في كتاب عن دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ . وتميز الأولى ببحثها السيكولوجي في رصد خيانة نموذج الطبقة المثقفة لأفكاره النضالية ، أما الثانية فتتبع كثيراً من الوسائل الفنية التي اتبعها الكاتب في مسرحية « شهرزاد » بأن جعل جميع الأبواب مفتوحة بين الأجواء التاريخية ، والأجواء الراهنة . ومن أجل ذلك رأينا الاكتفاء بعرض وتحليل مسرحية « شهرزاد . . » فهي تعطي صورة كافية لتجربة الكاتب مع المسرح .

على الكاتب . ليس من خلال أصلها الشعبي المعروف فحسب وإنما من خلال استلهاها المتكرر في غميلة بعض الكتاب المسرحيين العرب أيضا .

لقد عالج قصة شهرزاد عزيز أباطة في مسرحية شعرية بعنوان « شهریار » فاستطاع أن يبرز من خلالها صورة معتمة للحاكم المستبد ، الذي ينعكس سوء حاله بعد خيانة زوجته مع العبد الأسود على سوء الحال الاجتماعية ، وعالجها على أحمد باكثير في مسرحية « سر شهرزاد » من زاوية يؤكد فيها على أن قتل شهریار لزوجه ليس إلا صورة مفرطة لنزواته ، ومظهراً لإطلاق شهواته بسفك دماء العذارى بعد التمتع بهن . وقد اتخذ أسلوب التحليل النفسي ، وسيلة لإثبات ذلك فجعل « شهرزاد » توقف عقل الملك ، وتقنعه بترك عادته البشعة مع العذارى عن طريق حكاياتها ، ولكن دون أن تزحزح مشهد الخيانة من نفسه اللاواعية . وعالجها أيضا توفيق الحكيم في مسرحية « شهرزاد » في ضوء فلسفته الذهنية القائمة على ضرورة التوازن بين مطالب الجسد ، ومطالب الروح . فجعل شهریار ملكاً مهزوم الروح قبل أن تحكي شهرزاد حكاياتها عليه ، ولكنها بعد حكاياتها هزمت انتصاره على أجساد العذارى ، وأصبح يجد في شهرزاد انعتاقاً لروحه ، وهزيمة لجسده ، وظل ينساق وراء الإخلاص المحض لهذه الروح ، إلى أن أصبح في حكم المقضي عليه في النهاية . ومن ثم كان شهریار مثلاً للتطرف ، وعدم التوازن في كلتا الحالتين .

وتكاد مسرحية « شهرزاد الحلم والواقع » لأحمد جمعة تستفيد من معالجة المسرحيات السابقة ، فهي تهتم بإبراز الأثر الاجتماعي لاضطهاد الملك شهریار ، كما فعل عزيز أباطة . وتجعل الفصل الثاني مسخراً لتصوير مظاهر العبودية البشعة . كما تظهر مواقف كثيرة للنائحات على بناتهن اللاتي سفكت دماؤهن ظلماً وبهتاناً . فضلاً عن أنها تظهر اضطهاد الملك لوزرائه ، وازدراءه لهم . وتهتم أيضا بجوانب سيكولوجية في شخصية الملك شهریار ، كما فعل علي أحمد باكثير ، فتحاول استقصاء نزواته في معزل عن أثر الخيانة الأولى لزوجه . ونحن منذ البداية نشاهد شهریار ، يفصح لنا عن جذور نزوة الاضطهاد في ذاته

فيقول :

« أنا شهريار ، أنا الدم ، أنا زهرة الموت ، أيتها العذارى سأطركن بدمي  
القاني ، لن أكون شهريار إذا لم أفعل ذلك ( بانكسار مؤقت ) أريد امرأة تحبني  
( برجاء ) أريد امرأة تشفق علي ( بتضرع ) أريد امرأة تغسل هذا الجرح من  
قلبي . . . »<sup>(١)</sup> .

إذن فإن الإعلان عن الصورة الدموية ، والافضاء برغبة الاضطهاد ، تقترب  
مع غياب المثل الأعلى للمرأة في شخصية « شهريار » لدرجة يمكن القول : بأن  
الاضطهاد هو النزوة المعبرة عن ذلك الغياب ، والمخففة لآثاره النفسية المتوترة .  
وتظل شخصية شهريار طوال مسرحية أحمد جمعه غير معافاة من أمراضها ، كما  
كانت عند باكتير والحكيم . وربما كانت تزواتها المرضية أكثر تأثراً بنزوات شهريار  
في مسرحية توفيق الحكيم بوجه خاص ، كما سنرى ذلك من العرض والمقارنة .

إن أحمد جمعه يتبع منهاج الحكيم في جعل دوافع الفعل الدرامي للمسرحية  
مرتبطة بالتغيرين السيكلولوجي ، والذهني ، الذي أصاب شهريار ، بعد أن فرغت  
شهرزاد من حكاياتها ، وربما أفسح أحمد جمعه جزءاً من مسرحيته لتصوير شخصية  
الملك قبل هذه الحكايات ، ولكن ذلك لا يعني اختلافاً بيناً في طريقة الاستقطاب  
للطاقة الدرامية الكامنة في شخصية شهريار . فقد ظلت عناصر الفعل عند أحمد  
جمعه نابعة من رصده للتغير ، الذي أحدثته شهرزاد . تماماً كما كانت هذه  
العناصر قائمة على نفس المنبع في مسرحية الحكيم .

وتعكس وحدة الأساس الدرامي في المسرحيتين على قيام مظاهر متفرقة ،  
تبين لنا مدى سلطان مسرحية توفيق الحكيم على مسرحية أحمد جمعه . فالحوار  
تسوده نزعة ذهنية ، تنحدر إليه من شهرزاد الحكيم . وشهرزاد نفسها لم ترد عن  
كونها مثلاً أعلى للمرأة يتسامى أمام شهريار إلى أن يتغلغل في أعماقه ، ويزيح

---

( ١ ) مسرحية « شهرزاد الحلم والواقع » مجلة « كتابات » عدد ١١ السنة الثالثة عام ١٩٧٨ دار

الغد . البحرين ٥١ .

عنه قناع « الملكية » ويستبدله بشخصية أخرى . وهذه نفس المهمة التي ترتادها شهرزاد في مسرحية الحكيم ، بل إن الفلسفة التي تعتنقها شهرزاد عند أحمد جمعه ، والغموض الذي تتلفع به ، والشبهة التي أثبتت حول اختيارها المقصود لهزائم الملوك ، وانتصارات الشعوب في حكاياتها ، وصفاتها الشخصية التي ملكت بها زمام الملك ، أقول : إن كل ذلك يعكس لنا آثار الأقدام التي تذرعها شهرزاد توفيق الحكيم في مسرحية أحمد جمعه .

ونعتقد أن التأثير المستمد من مسرحية الحكيم لايفرغ مسرحية أحمد جمعه من مكابحتها الدرامية في بعث بعض الأصدقاء الجديدة لحكاية شهرزاد . فإذا كانت هذه الشخصية النموذجية ، الملهمة ، وسيلة مشتركة عند توفيق الحكيم وأحمد جمعه لاستبصار ايدولوجية الملك ، وخلخلة بنيانها الروحي والمادي ، فإن تأثيرها الدرامي على الملك شهريار عند كلا الكاتبين يعكس جوانب الاختلاف والمغايرة . فتوفيق الحكيم يستهدف رؤية ذهنية خالصة ، تسعى لتأصيل فلسفته التوفيقية ، أو التعادلية من خلال استباره لايدولوجية الملك ، القائمة على التطرف ، وعدم التوازن ، بينما يستهدف أحمد جمعه رؤية سياسية خالصة ، تسعى لبيان الأسس اللاعقلانية أو اللامنطقية في ايدولوجية الملك . ومن ثم كانت شهرزاد عند الحكيم رمزاً للمطلق في كل من الروح ، والعقل ، والطبيعة . بينما كانت عند أحمد جمعه رمزاً للحرية والعقلانية .

ويمكن القول : إن الكاتب استغل فكرة الأصل الشعبي للحكاية ، التي جعلت شهرزاد منقذة لبنات جنسها من نزوة « اضطهاد الملك » ، فجعلها مرة أخرى منقذة ، وثائرة ، ولكن ليس من أجل العذارى فحسب ، وإنما من أجل الإنسانية كلها وليست حكاياتها للملك شهريار إلا تمثيلاً حقيقياً لثورتها البيضاء على حكمه المستبد ، فقد أخذت تقنعه بحتمية زوال ملكه ، من خلال عرضها المستمر لهزائم الملوك ، وانتصار الشعوب فيما تحكي من قصص . فاستطاعت في البداية أن تثير رعب الملك ثم مالبت أن جعلته محباً مسجوناً في حكاياتها ، وحين تنبه بعض الوزراء لخطورة شهرزاد أثاروا حولها تهمة التآمر عليه ، وطلبوا

امتحانها أمام العالم أبي الفضل . فخذلتهم جميعا ، وأفحمت منطق أبي الفضل ، وانتصرت على نوايا الملك ، وشكوكه ، فازداد تعلقه بها . ولكنها بلغت مرحلة اليأس من تغيير ايدولوجيته ، ولم تجد حينئذ سوى أن ترفض البقاء في القصر ، وتتحول إلى نقيض مطلق لايدولوجيته .

وحيث تترأى شهرزاد تمثيلاً للحرية التي لا تقربها ايدولوجية الملك شهريار ، يكون المجال مفتوحاً أمام الكاتب لاسباغ الدلالة الذهنية على حركتها . فعندما تقترب المسرحية من خاتمتها ، تتجرد شهرزاد من ثيابها الواقعية والأسطورية ، وتنكشف عن كونها حقيقة مطلقة لقيمة الحرية . وهنا يعود أحمد جمعة للالتقاء مع توفيق الحكيم عند نقطة هامة من تطور الفعل الدرامي ، وهي بلوغ الملك شهريار مرحلة الانغمار بمثل أعلى يخلخل ايدولوجية الملك تحت أقدامه . لقد استمد شهريار الحكيم من شهرزاد وعياً جديداً ، جعل ايدولوجيته النزوية تواجه انقلاباً فظاً ، لأنها أطلقت من عقال غرائزه إلى ديمومة لاقرار فيها . وها هو يقول لها علانية :

« لأريد أن أشعر ، كنت قبل أشعر ولا أعي . . . اليوم أنا أعي ولا أشعر كالروح <sup>(١)</sup> ومن ثم فقد انهزم « الملك » في شهريار ، وأصبحت شهرزاد نبوءة العهد ، الذي لم تستطع أن تحققه للملك ، كما نفهم ذلك من قولها : « أنت إنسان معلق بين الأرض والسماء ينخر فيك القلق . . . لقد حاولت أن أعيذك إلى الأرض فلم تفلح التجربة . » .

ونجد شهريار في مسرحية أحمد جمعة يواجه انقلاباً متوازياً من الوجهة الدرامية ، مع الانقلاب السابق لشهريار الحكيم ، فالمثل الأعلى للحرية يهزم المثل الأعلى للايدولوجية المغلقة ، والعقلانية تهزم اللاعقلانية . إن جبروت شهريار لا يستطيع ارغام شهرزاد على البقاء في القصر ، وماعاد هذا الملك قادراً على أن يحتمي بايدولوجيته ، أمام شهزاد ، وإنما عاد يطلب الاحتواء بالمثل الأعلى في

---

( ١ ) توفيق الحكيم ، مسرحية « شهرزاد » دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٧٣ . ص ٩٥ .

شخصية شهرزاد . نلاحظ ذلك بوجه خاص في المواقف الأخيرة من المسرحية .  
فالقائد يحمل إلى الملك نبأ تمرد الجيش عليه ، ولكنه لا يحرك ساكناً ، وإنما يضع  
شهرزاد في خيار بين أن تقبل إحتواءه بها أو يقضي شهریار على التمرد ، لكن  
الرغبة في الإحتواء بشهرزاد تنمو نحو دخول شهریار في حالة عقلانية ، واعية ،  
يقر فيها بحتمية سقوط ايدولوجيته ، كما أقر شهریار الحكيم بذلك من قبل . إنه  
يقول للقائد ، الذي يريد أن يفتك بشهرزاد : « أنا دخلت منطقة الوعي . . .  
فأيقنت أن هذه المملكة تصير إلى الزوال ما لم تمنحها هذه السيدة من قوتها  
ووعياها . أما أنت فلا زلت عبد القوة . . . كنت مثل شهریار . . . »<sup>(١)</sup>

وتنتهي المسرحية بنبوء واضحة ، سافرة المغزى ، تتضاءل فيها القيم الشعريّة  
التي كانت تتضمنها نبوءة شهرزاد في مسرحية « توفيق الحكيم » فالملك يسقط على  
الأرض بعد أن يقول : « هذه المملكة قد آن لها أن تحتضر لقد مضى  
عصرها . . . وأن لعصر آخر أن ينبعث ، أليس هذا ما حاولت أن تقوله  
يا شهرزاد ، فإذا صدقت . . . صدقت نبوءتك . . . » ولا يقف الكاتب عند هذا  
الحد من الإفصاح ، والتقرير ، وإنما يمضي إلى استباق تحقق النبوءة ، فالملك  
ينفجر بالدماء ، وصوت القائد ينادي : « احرقوا شهرزاد . . . » بينما تصدر  
صرخة عميقة من شهرزاد ، وتنطفئ الأضواء ، لتعود بعد ذلك في شكل قطع  
بيضاء فوق انقراض الجميع . وكل ما سعت إليه هذه الخاتمة من قوى الإثبات  
والتقرير ، وضجيج الوسائل المسرحية من موسيقا ، واضواء ، و « أصوات »  
الباريتون ، والكورس المترنمة بشعر شيللر ، تكاد تكون مختزلة في خاتمة توفيق  
الحكيم ، التي يبلغ الحوار فيها مرتبة الشعر :

« العبد ( يتبعه بأنظاره حتى يختفي ) لقد ذهب .

شهرزاد: لا مفر له من هذا .

العبد : أقسم أنها دماء زوجاته ! هي دماء زوجاته مضى عهد الدماء . لكن هذا  
ما صار إليه الرجل .

---

(١) أحمد جمعه ، مسرحية شهرزاد الحلم والواقع كتابات ، ص ١١٢ .

شهرزاد: ( كالمخاطبة نفسها ) دار وصار إلى نهاية دورة .  
العبد : ( يتحرك فجأة ) أستطيع أنا أن أعيده اليك .  
شهرزاد: خيال ! شهريار آخر يولد غضباً ندياً من جديد . أما هذا فشعرة بيضاء  
قد نزعت ! »<sup>(١)</sup>

لقد جرى أحمد جمعه إذن ، وراء نفس المهمة التي ابتكرها توفيق الحكيم  
لشهرزاد ، وهي أن تبلغ بالدائرة إلى حتمية الانغلاق ( دار وصار إلى نهاية  
دورة ) . وكل ما هنالك أن أحمد جمعه لم يجعل مهمته تصب من منابع ذهنية أو  
فلسفية محضة ، وإنما جعلها تصب من منابع رؤية تخاطب « الجوهري » المشترك  
بين ايديولوجية شهريار النزوية ، وايديولوجية الظرف الاجتماعي ، والسياسي  
الراهن في المجتمع العربي ، وقد لانعيب على الكاتب حدود الاستفادة التي بلغها  
من توفيق الحكيم ، أو من غيره ، بقدر مانعيب عليه غلواء اللغة التقريرية في  
الحوار ، واستجابتها المباشرة ، والمتعسفة أحيانا لفكرة الإسقاط على الاوضاع  
الراهنه . كأن يقتحم الحوار إشارة ما إلى الفلسطينيين ، أو إلى  
الحرب اللبنانية ، ومذبحة تل الزعتر . ذلك أن مثل هذه الاشارات الحارقة  
لأجواء التراث الشعبي ، لاتنجم من سداجة الايماء في كثير من الأحيان ، بل  
إنها غالباً ماتعلق بخيلة المتلقى ، وتفرض عليه ضرباً من الوصاية . فما لم يكن  
الفكر ، والفعل المسرحي واضحين ، متوغلين في مخاطبة « الجوهري » فإن أي  
إشارة عارضة لن تجدي في الاقتراب من « الجوهري » على الاطلاق . وقد كان  
أحمد جمعه غنياً عن جميع اشارات الاسقاط العارضة بجملته الماحة وردت على لسان  
شهرزاد ، وهي قولها للملك : « جئت من هذي الديار ومن هذا العصر . »

وأياً ماكان الأمر فان مسرحية « شهرزاد الحلم والواقع » تعمق وضوح الظاهرة  
التي ارتبطت بها مسرحية السلاطين ، فهي كسابقتها مسرحية « الثالث » تخاطب  
ما هو نموذجي - جوهري في ايديولوجية السلطان ، وتبعث المعاشية الخلاقة بين

---

( ١ ) توفيق الحكيم ، شهرزاد ، ص ١٦٧ .

أفكارها السياسية المعاصرة ، وبين القيم الدرامية المتأصلة في الحكاية الشعبية .  
وتقوم بجس نبض الواقع الاجتماعي ، والسياسي الراهن ، لابلامة جلده ،  
وإنما بازالتها ، والنظر لما هو أسفلها من مشاكل جوهرية . بينما لم تتمكن مسرحيتها  
« عشاق حبيبة » و « العطش » في ظل عنايتها المسرفة بوسائل المطابقة للحتمية  
السائدة من تحقيق الشكل المتناسك لتلك المعاشة . وقد ظلت جميع الأعمال  
المسرحية التي تبحث عن مظاهر الطاقة الدرامية في شخصية السلطان لا تحقق  
أغراضها في هذا البحث إلا من خلال الاتجاهين الأساسيين ، وهما :

- توظيف التراث الشعبي ، أو اصطناع أجوائه .

- توظيف وسائل الإطلاق ، والمطابقة للحتمية السائدة في الواقع .

ويمكن القول : إن الشكل المسرحي مع مسايرة الاتجاه الأول لم يفقد عافيته  
وتماسكه في أغلب الأعمال المسرحية كمسرحية « حسن وفرارة الخير »<sup>(١)</sup> التي  
كتبها محمد عواد للأطفال بعد مسرحية « العطش » . ومسرحيات « المغني  
والأميرة » و « هالشكل يازعفران » و « الحذاء الذهبي » لعبد الرحمن المناعي<sup>(٢)</sup>  
ومسرحيات « مصباح علاء الدين » و « النحلة والأسد » و « وطن الطائر »  
لخلف أحمد خلف<sup>(٣)</sup> .

ورغم أن أغلب هذه الأعمال المسرحية كتب للأطفال ، إلا أنها لم تخل من  
البحث في عناصر الطاقة الدرامية الظاهرة أو المستترة لايدولوجية السلطان ، بل

---

(١) عرضت فرقة مسرح الأضواء في قطر مسرحية ( حسن وفرارة الخير ) بإخراج الكاتب عام  
١٩٨١ .

(٢) أخرج عبد الرحمن المناعي بنفسه مسرحيتي « المغني والأميرة » و « الحذاء الذهبي » . الأولى  
عام ١٩٨٠ . والثانية عام ١٩٨١ . أما مسرحية « هالشكل يازعفران » فقد عرضتها فرقة  
مسرح الأضواء القطرية في يناير/كانون ثاني ١٩٨٣ .

(٣) نشرت مسرحية « مصباح علاء الدين » في مجلة الأعلام العراقية ، العدد الخاص بالأدب في  
البحرين . عدد ٥ سنة ١٩٨٠ . وقام بإخراجها في الكويت منصور المنصور تحت اسم  
« العفريت » عام ١٩٨١ ، وطاف بعرضها في البحرين والإمارات العربية . أما « وطن  
الطائر » فقد أخرجها عبد الله يوسف لمسرح اوال عام ١٩٨٢ .



لقد حرصت على نموذج التعايش السابق بين هذه العناصر ، وبين افتنانها بقوالب الحكايات الشعبية . مع ملاحظة ، أن التعايش الذي تحرص عليه لايعني ذلك التوازن ، الذي تمثله مسرحيتا « الثالث » و « شهرزاد الحلم والواقع » بين مقاومة السلطان وبين استبصار طاقته الدرامية من الأصل الشعبي . فهناك بعض المسرحيات التي لم تكابد سوى إعادة صياغة الحكاية القديمة في شكل مسرحي ، يزهو بحوار جيد ، ووسائل مسرحية ضافية ، بينما لا تخرج مقاومة ايدولوجية السلطان فيه عن الاطار الدرامي في الأصل الشعبي ، ذلك الاطار الذي لا يتجاوز الطاقة الدرامية القائمة على فكرة الانقسام بين الخير والشر ، وهو ما ينطبق على مسرحيات « حسن وفرارة الخير » و « الحذاء الذهبي » و « هالشكل يازعفران » .

وهناك بعض المسرحيات التي لم تلتزم بأصل شعبي محدد ، وإنما تصنعت أجواءه وأخيلته ، وبعض شخصياته النموذجية ، ثم عمدت إلى تشكيل مقاومتها العقلانية لايدولوجية السلطان ، متحررة من الأطر القديمة للصراع في الحكايات والأساطير الشعبية ، وهو ما ينطبق على مسرحيات « المغني والأميرة » و « النحلة والأسد » و « وطن الطائر » . وقد انعكس عدم التوازن السابق على الشخصية النموذجية للسلطان بصورة واضحة ، حيث وجدناها شخصية منقسمة على نفسها . ومصدراً لخليط من الأفكار غير المنظمة ، أو الموظفة بوضوح في المسرحيات الأولى ، بينما وجدناها شخصية غير منقسمة ، ومصدراً لانتظام الفكرة ، ووضوحها في المسرحيات الثانية .

أما الشكل المسرحي مع الاتجاه الثاني ، وهو المطابقة للحتمية السائدة في الواقع فقد ظل عاجزاً عن تحرير امكانات الطاقة الدرامية في ايدولوجية السلطان من قيود التطابق ، وسذاجة التقابل ، وقد رأينا كيف أحوالت هذه القيود المحاولات الرامية إلى الرمز ، والتكثيف في مسرحيتي « عشاق حبيبة » و « العطش » إلى مجرد ادعاء مؤقت ، ينكشف بدون عناء ، طالما الواقع الخارجي ، يشع في خيلة المتلقي ، ويستبق حدوث الفعل المسرحي على مرأى

منها . وقد حاول بعض الكتاب الاهتداء إلى أسلوب مسرحي ، يخوض تجربة المطابقة للواقع ببعض الصيغ المسرحية الثائرة على التقاليد ، كتجربة سليمان الحزامي في مسرحياته الثلاث « مدينة بلاعقول » و « القادم » و « امرأة لاتريد أن تموت »<sup>(١)</sup> . وتجربة خلف أحمد خلف في مسرحية نشرها بعنوان « اللعبة » .

وتقع تجربة سليمان الحزامي في تناقض واضح ، وهو أنها تغامر بارتداد أجواء مسرح العبث واللامعقول ، دون أن يستوعب صاحبها تلك الفلسفات ، أو الأزمت الروحية والفكرية التي كانت بمثابة الأساس العقلي لذلك المسرح . ومن ثم فقد ظلت الأجواء المسرحية الجديدة مصطنعة ، ومنقولة إليهما من غير تمحيص ف « القادم » صيغة مبيلة لجودو في مسرحية صمويل بيكيت المشهورة « في انتظار جودو » . والأسماء المغرقة في الرمز في مسرحية « مدينة بلاعقول » صيغة شكلية ، توحي بتحرر العالم الدرامي ، في حين أنها تنطوي على نفس النمطية الجامدة في مسرحيتي « عشاق حبيبة » و « العطش » . فبدلاً من أن تكون المدينة محكومة بسلطان ، أصبحت محكومة بعبد الآلات الأكبر ، وبدلاً من أن يكون فعل الاضطهاد نابعاً من مقاومة أيديولوجية الحق الإلهي للسلطان ، أصبح نابعاً من مقاومة « أسطورة » الرجل الأوحده . ولتختلف جميع المبررات التي يتخذها السلاطين لوجودهم الشرعي عن مبررات الاضطهاد التي يرفع « عبد الآلات الأكبر » لواءها ، لأنه لا يسعى إلا لأن يكون « أفضل رجل . . . احسن رجل . . . أقوى رجل . . . وهكذا حتى يصبح عند أبناء هذه المدينة ما يسميه علماء النفس بالعقدة الكاملة . . . »<sup>(٢)</sup> .

أما غلط الانقسام الذي يبعث لفعل الاضطهاد طاقته الدرامية ، فلا يختلف عما

---

(١) مسرحية « مدينة بلاعقول » نشرت في كتاب سنة ١٩٧١ توزيع دار العودة بيروت ، ولم تعرض على المسرح . أما المسرحيتان الأخريان ( القادم ، وامرأة لاتريد أن تموت ) فقد نشرتا في كتاب صدر عن دار ذات السلاسل ، الكويت ، سنة ١٩٧٨ ولم تعرضا على خشبة المسرح أيضاً .

(٢) سليمان الحزامي ، مدينة بلاعقول ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧١ ص ٢٥ .

ألفناه في المسرحيات السابقة ، فكما يكون حول « العبد الأكبر » نماذج للولاء ،  
والمسايرة يكون حوله نماذج للسخط والمقاومة . إنها متوزعة الوجود في المسرحية ،  
من أجل مطابقة الانقسام السائد في الواقع ، وتخوض في الصراع لامن أجل تحليل  
مشكلات الواقع ، وإنما من أجل التوصل إلى إثبات تقريرى ، بعتمية زوال  
الايديولوجية اللاعقلانية ، كما نلمس ذلك بوضوح في خاتمة المسرحية . فقد  
تمكنت « منظمة التحرير من الآلة » من القضاء على مخطط العبد الأكبر ، وسقط  
منهاراً متسائلاً : « كيف حدث ذلك ؟ » فيجد الجواب هذه الحتمية من الفتى  
الأول ، الذي يقول له :

« لاجواب عندي . . . الشمس تشرق ولأحد يعرف كيف تشرق . . .  
والحرية تأتي . . . عندما تصرخ النفوس أين الحرية . . . ؟ وانت ياسيدي كنت  
فاشلاً في تعاليم الحرية . . . لذلك ضاع منك أنت كل شيء » .<sup>(١)</sup>

إن من الضرورة بمكان أن يتم للكاتب استيعاب فلسفة الشكل المسرحي ،  
الذي يريد تجريبه ، لامن أجل إثبات الفلسفة التي يقوم عليها ، وإنما من أجل  
ازالة جميع المخاطر المحفوفة بارتياك الأشكال المسرحية الجديدة . وقد ظلت  
الأشكال الفنية مطروحة أمام مخيلة الكاتب في كل مكان ، وفي مختلف العصور ،  
رغم اختلاف الفلسفات التي أنجبته ، لأنه « بمجرد أن يترجم المضمون إلى  
شكل فمن الممكن اقتباس الشكل واستخدامه كوسيلة تكتيكية بحته بدون  
الخلفية الايديولوجية التي انبثق منها »<sup>(٢)</sup> . وإذن فإن أساس نفينا لمقدرة سليمان  
الحزامي على التحرر من قيود المطابقة للحتمية السائدة نابع من سلطة هذه  
المطابقة على أفكاره ، ومخيلته . ففي الوقت الذي لم يستوعب فيه فلسفة المسرح  
عند بيكيت أو يونسكو أو غيرهما ، لم يستطع التخطيط لأفكار بديلة ، تمكنه من  
خلق التلاؤم بين ما ينفع به من أفكار ، وما يفتن به من أشكال . ونستطيع أن  
نلمس مصداقية هذا الأساس في مسرحية « اللعبة » لخلف أحمد خلف ، فهي

( ١ ) المصدر السابق . ص ٩٠ .

( ٢ ) أرنولد هاوزر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، جـ ٢ ص ٥٠٧ .

مثال واضح على أن بلوغ مرحلة التلاؤم السابق ، كفيل بالترويج المقنع لاستخدام الأشكال المسرحية الجديدة .

لقد استخدم خلف أحمد خلف التكنيك ، الذي اشتهر به الكاتب الايطالي لويجي بيراندللو وهو المسرح داخل المسرح ، واستوعب جوانب هامة من الأهداف الفلسفية عند الكاتب الايطالي ، كالتماثل بين الواقع والدراما . . . أو صورة الإنسان كممثل والحياة كلعبة هي لعبة الأدوار . . .<sup>(١)</sup> كما جاء في تعبير اريك بنتلي ، عما حققه بيراندللو للدراما . ثم إنه استوعب جانباً مهماً ، استطاع به أن يخترق الجلد السميك الذي بسطه الالتزام بمطابقة الحتمية السائدة . وهو كشف التناقض بين الواقع والحلم . فالكاتب لا يستهدف مطابقة الواقع إلا من أجل تحليل ذلك التناقض ، وبيان مدى تأثيره في خلق شرعية الاستمرار لنفس الواقع المرفوض . . . وماكان لمثل هذه الرؤية « النقدية » أن تثبت بجرأة ، وشراسة إلا في شكل مسرحي رديف للشكل ، الذي ابتكرته مسرحيات : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » و « الليلة نرتجل » و « كل شيخ له طريقة » و « هنري الرابع » .

والخطة الدرامية في مسرحية « اللعبة » معدة تمام الإعداد للكشف عن التناقض بين الحلم والواقع . فلكل من وجهي التناقض بطله ، أو نموذجه الايديولوجي . ونموذج الوجه الأول ( الحلم ) كاتب مسرحي أراد أن يخلق شخصية ، يدع أمامها كل السبل لأن تنمو بشكل تلقائي ، دون مواصفات مسبقة ، وبعد تفكير عميق يهتدي إلى أن الشخصية الوحيدة القادرة على التحرك التلقائي ، دون أن تؤثر عليها وصاية خارجية هي شخصية « الحاكم » ، التي تمثل نموذج الوجه الثاني ( الواقع ) . ومن ثم فقد أحضر بمساعدة صديقه ممثلاً مسرحياً ، وطلب منه أن يخوض في التجربة ، التي يريدها له ، وهي أن يمثل شخصية حاكم فعلي ، وأن يتجاهل وجوده ( اي وجود الكاتب ) ويتعامل مع الأحداث والشخصيات دون الرجوع اليه .

---

(١) أريك بنتلي ، الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ص ١٩٧ .

وببدأ الممثل القيام بالدور ، فإذا هو حاكم فعلي تستبد به رغبة جارفة لأن يغير التاريخ ، ويصنع الأقدار عن طريق عقد اتفاقية سلمية بينه وبين أعداء يحتلون جزءاً من أراضي الوطن . ورغم معارضة الوزير والشعب إلا أنه يمضي في خطته الرامية إلى إقامة سلام مع الاعداء .

ولا يغفل خلف أحمد خلف طوال المسرحية عن وجهى التناقض ، الذى اراد تفجير مشاعرنا نحوه ، بحيث يمكن القول : إن نمو الفعل المسرحى ، وتحولاته لا تتمثل فى الدور ، الذى لعبته شخصية الحاكم ، وإنما تتمثل فى تطور احتدام التناقض بين شخصية « الكاتب » ، وشخصية « الحاكم » فما أن يبدأ الممثل فى القيام بدور الحاكم حتى تبدأ شخصية « الكاتب » تفقد قدرتها تدريجياً على توجيه ذلك الدور ، ، ففى البداية يعلق الكاتب على القرارات الفردية التى يتخذها الحاكم بقوله : « لقد خدعنى الملعون » . ثم لا يلبث أن يصفه بالوحشية والشراسة ، وعندما يمضى دور الحاكم نحو مواقف أكثر خطورة ، يتضح لنا بمزيد من العمق ، أن الهوة الحادثة بين ما يقوم به الحاكم ، وما يشعر « الكاتب » و « الصديق » بالحاجة إليه هى نفسها تلك الهوة الفاصلة بين أحلامنا ، ورغباتنا الشعورية الواعية . وقد بدأ خلف أحمد خلف يزيح الستار عن هذه الهوة ، بأسلوب لا تنقصه الجرأة على الواقع ، ولا السخط على الحلم . ففى الوقت الذى يبلغ فيه اضطهاد الحاكم مرحلة خطيرة يعلق « الكاتب » ، و « الصديق » بمثل هذا الحوار :

الكاتب : يبدو أنك نسيت أنها تجربة .  
الصديق : أى والله . . لقد نسيت . . (ثم مستدركاً) ومع هذا فإن هذه التجربة تخلق موقفاً خطيراً لا بد من أن نتدخل لمناقشته .  
الكاتب : ( ضاحكاً ) عجباً . . تريد التدخل فى تجربة لتناقشها وترى كل ما يجرى على رقعة الوطن الكبير وتسكت !!<sup>(١)</sup> .

---

(١) خلف أحمد خلف ، مسرحية « اللعبة » مجلة « كتابات » عدد ١٥ السنة ٤ ، دار الغد ، البحرين . ١٩٧٩ ص ، ١٠٣ .

وربما كانت العبارة الأخيرة من الحوار السابق أكثر عبارات الكاتب استخلاصا للتناقض الدرامى ، الذى تستهدفه مسرحية « اللعبة » وهو صياغة الحرب الباردة بين الواقع وبين المشاعر الواعية أو اللاواعية ، فى مشاهد تبلغ درجة عالية من التوتر والصدام . فقد مضت علاقة شخصية الكاتب بدور الحاكم نحو منعطف بليغ الدلالة ، نشاهد فيه الحاكم يواجه الكاتب بنفس التحدى الذى يواجه به الأصوات المعارضة لايدىولوجيته ، فكلما دفع الكاتب بشخصية قوية أطاح بها الحاكم ، وعندما أراد الكاتب أن ينبهه إلى الدور التمثيلى ، الذى يقوم به قوبل بالسخرية ، ثم حاول أن يدبر له انقلابا ، ينهى به كابوس التجربة ، ولكنه قضى على « الوزير » زعيم الانقلاب ، ومثّل به ، وبلغ التناقض بين الحاكم والكاتب طريقا مسدودا ، لأن المشكلة أصبحت كما يصفها صديق الكاتب : « هل ما سمعناه جريمة فى مسرحية ، أم جريمة فى الواقع ؟ » . ولا تنتهى صورة ذلك التناقض إلا بالإجابة عن هذا السؤال ، فقد تدخل الصديق والكاتب ليقاف الممثل عن مواصلة دوره التمثيلى ، ولكنها فوجئا به بوجه إليهما تهمة التآمر عليه ، ويأمر بالتخلص منها .

لقد كان احتدام الصراع بين الكاتب والحاكم هو المظهر الدرامى القوى لاحتدام التناقض بين الحلم والواقع ، وكانت وسائل الشكل « البييراندولى » أقدر من غيرها على إثبات مثل هذا التناقض ، وتقديمه بصرامة مؤلمة ، فقد استطاع تكنيك المسرح داخل المسرح أن يفصل بين وجهى التناقض ، ويجعل الطاقة الدرامية نابعة من وجودهما معا على خشبة المسرح . وأبلغ ما يحققه هذا الفصل لمسرحية « اللعبة » تجسيدها لعنصر جوهرى جديد ، لم تألفه فى المسرحيات السابقة وهو أن أحلامنا ومشاعرنا واعية بوجود الفعل اللاعقلانى للاضطهاد ، وواعية بضرورة تغيير أعنت رموزه ، المتمثلة فى ايدىولوجية الحاكم أو السلطان ، ولكنها - رغم هذا الوعى - تقف عاجزة مصلوبة ، تجرفها السلطة اللاعقلانية بقسوة شديدة .

ولا تخلو الخلاصة السابقة من التشاؤم المؤلم ، الذى لا يمكن رده إلا لقيود

المطابقة ، والتقابل مع الحتمية السائدة في الواقع ، فالمظهر اللاعقلاني لايدولوجية الحاكم في مسرحية « اللعبة » استلهم صريح لزيارة الرئيس المصرى « أنور السادات » للقدس عام ١٩٧٧ ، وتخطيطه لعقد اتفاقية صلح منفرد مع إسرائيل . وتشاؤم خلف أحمد خلف في ترديد آثار هذه الزيارة ليس إلا ثورة غاضبة على صورة ردالفعل (العربي) التى امتلأت بالهياج العاطفى ، والانفعال الميكانيكى ، دون أن تقرر الاتجاه السليم إلى الحل العقلانى . وما كنا لنصف تشاؤم الكاتب بالثورة لولا اقترانه بالدعوة لعدم التسليم بالحتمية السائدة ، والتخلص من ذنوب التناقض . بل إن هناك رجفة تعترى المتلقى من صرخة « الكاتب » فى خاتمة المسرحية بقوله للمتفرجين :

« تفرجون ... تفرجون على جريمة حقيقية ... تحركوا ... اتركوا مقاعد الفرجة<sup>(١)</sup> ... » . ومصدر الرجفة فى صرخة الكاتب أنها تذكرنا بعنصر الاستمرار فى عذابنا الجوهرى ، وعنصر الإقرار بتناقض مشاعرنا مع الواقع .

ونعتقد أن التصوير الدرامى لعملية الخلق الفنى فى مسرحية اللعبة يستمد شكله من خلاصة عنصرى الاستمرار والإقرار السابقين ، ففى البداية كانت شخصية الكاتب تسلم بأن الخلق الفنى عملية واعية ، يسيطر الكاتب فيها على أفكاره ، ولكنه حين بعث شخصية الحاكم على المسرح ، انفلت منه زمام السيطرة على حركتها ، وامتزج الخيال بالواقع ، كما رأينا ذلك فى المصير ، الذى انتهى إليه الكاتب مع صديقه على يد « الحاكم » . وأصبحت الحقيقة الماثلة أمامنا هى أنه بدلا من أن يتحكم خيال « الكاتب » فى خلق التجربة أصبح الواقع هو الذى يمسك بزمام هذه التجربة ، حتى نهايتها الفاجعة . وإذا كانت هذه الحقيقة ، تعكس اخفاقا ظاهريا لأفكار خلف أحمد خلف حول عملية الخلق ، فإنها تعمق خطّة التناقض الدرامى بين الحلم والواقع ، وتبنى للواقع أسسا ايدولوجية لا عقلانية صلبة ، فى مقابل بنائها لقعود المشاعر ورخاوة مقاومتها

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٦ .

لتلك الأسس .

ورغم ما تحقّقه مسرحية « اللعبة » من مظاهر الاستيعاب للشكل التجريبي ، والانفعال بوسائله الدرامية ، فإن اضافتها الجوهرية ليست في تجربتها ، وإنما في اتجاهها نحو اثبات أن أبلغ مصادر الطاقة الدرامية نعثر عليها في ايديولوجية الحاكم أو السلطان ، لأنها الايديولوجية الوحيدة القادرة على أن تبني من الحاكم رمزا دراميا للواقع . وقد كان هذا الاثبات دأب الكتاب المسرحيين الذي أغرّتهم وسائل المطابقة للحتمية السائدة ، كحسن يعقوب العلي ، ومحمد عواد ، وسليمان الحزامي ، وغيرهم . ولكن اثبات هؤلاء لم يبلغ وسائل الاقناع الدرامي التي بلغت مسرحية « اللعبة » .

وربما كنا على يقين الآن من أن مسرحيات « الثالث » و « شهرزاد الحلم والواقع » و « اللعبة » أدركت كيف تعزّو للسلطين ، أو الحكام امكانات هائلة لعملية استقطاب الطاقة الدرامية في طرفين اجتماعي ، وسياسي حالي السواد ، وخلقت في التجربة المسرحية ثنائية جديدة ، غير مألوفة تجمع بين الهواجس الدرامية ، والهواجس الايديولوجية ، ولوأن حركة التغير في مجتمع الخليج العربي لم تصل إلى مرحلة تتموضع فيها عزلة الأنظمة السياسية عن حركة القوى الاجتماعية لما كانت هنالك ضرورة تدفع الى ذلك الاستقطاب ، وما كانت المخيلة المسرحية في حاجة إلى خلق تلك الثنائية . بل إننا نستطيع أن نرد جانباً كبيراً من ثقة الكتاب المسرحيين في وسائل المطابقة للحتمية السائدة إلى ما بلغته تلك العزلة من درجات التوتر ، لأنها ألقت بثقلها « الطبيعي » على ذهن الكاتب المسرحي ، وخرجت من ثمّ ، في شكل فعل مسرحي جاهز .

ونستطيع أيضاً أن نرد ظهور الكثير من نماذج التشوّء الميلودرامي الفاجع في مسرحية السلطين - وكذا في مسرحية « النوخذه » - إلى توتر تلك العزلة اللاعقلانية . فالسلطين - ومثلهم النواخذة - نماذج دائمة للأفعال المتطرفة وانعكاس طبيعي للعلاقة غير المتوازنة مع الواقع ، ومن ثمّ دأبت المخيلة المسرحية على الرد عليها بأفعال متطرفة ، وعلاقات أو نماذج غير متوازنة تقابلها ،



وتقاومها ، كالمجانين ، والمعتوهين والحمقى ، ومشوّهى الخلقة ، والساخرين  
الساخرين ، ومن أمثلة هذه المقاومة الميلودرامية « عمران » الخادم الساخط في  
مسرحية « عشاق حبيبة » ونظيرة « عنبر » في مسرحية « الثالث » ، والأعرج في  
مسرحية « العطش » والفتى مع الفتاة اللذين ينوءان بأثقال العبودية في مسرحية  
« شهرزاد الحلم والواقع » ، و « نصار » المجنون في مسرحية المغنى والاميرة .  
والتوأمان الأحقان « فهمان ونبهان » في مسرحية « وطن الطائر » ، والرجل  
الطبل في مسرحية « مصباح علاء الدين » ، ونحوهما من النماذج المعذبة .

والنماذج المشوّهة السابقة التى بعثتها عزلة الأنظمة السياسية عن الطبقات  
الشعبية ، تؤكد لنا أن مقاومة ايدىولوجية تلك الأنظمة لا يمكن وقفها ، أو  
التكهّن بحدودها ، فهجماتنا تتصاعد من القاع ، وتنبىء بعهد جديد ، قد  
يطول انتظاره ، ولكنه آت بلا ريب . ولم تكن هذه الوظيفة التنبؤية غريبة عن  
استبصار الطاقة الدرامية من « النواخذة » أو « الآباء » ، بل لقد كانت أحد  
الشروط المستهدفة من وراء مسرحتها ، ومقاومتها . إنها تشترك مع مسرحية  
السلطين في بعث نزعات الحرية والعقلانية فوق خشبة المسرح ، ولذا كانت  
تشترك معها في اعتناق المثالية الأخلاقية التى تنبىء بها حركة القاع . وقد سبق لها  
أن أخرجت نماذج مشوّهة عديدة أحاطتها بالحدب ، والعطف كـ « خميس » في  
مسرحية « النواخذة » و « حبيبي » مع « لطيفة » في مسرحية « سبع ليالى » ،  
و « طريف ومرشد » في مسرحية « مالان وانكسر » ، و « أم ناصر » في مسرحية  
« توب توب يا بحر » ، ومحمد « في مسرحية « حـ ب » و « السكران » في  
مسرحية « سرور » ، و « بومسعود » في مسرحية « ياليل ياليل » ، و « خميسوه »  
في مسرحية « نوره » ، و « نشمي » في مسرحية « تنزيلات » . وأغلب هؤلاء  
مجانين ، وبعضهم مشوّهون ، ولكنهم مع ذلك يخاطبون اللاعقلانية ، ويقاومون  
ثبات الواقع ، ويقربون المسافة بينهم وبين ظهور النظام العقلانى في المجتمع .

لقد غاب الحوار مع السلطة المطلقة في مجتمعات الخليج العربى ، كما تقضى  
بذلك الحتمية السائدة في الواقع ، ولكنه لم يغيب على الإطلاق فوق خشبة المسرح

منذ عهد الارتجال المسرحي . وأعمق ما تحقّقه مسرحية « السلاطين » « في سياق ندائها للحرية والعقلانية ، أنها لم تجعل هذا النداء مستورا بالرموز ، أو مدفوعا في بعض الطرق المتعرجة ، كما توحى بذلك مسرحية الآباء و « النواخذة » ونحوهم من مترادفات نماذج السلطة القهرية ، وإنما جعلت هذا النداء مكشوفاً في فترة كشفت فيها الايديولوجية السائدة عن جميع أقنعتها ، ومدفوعاً بتأصيل مهمتين حضاريتين : تأصيل القالب الدرامي بوسائل التراث الشعبي ، وتأصيل الايديولوجية الديمقراطية بوسائل عقلانية . وهما مهمتان لا تتعايشان مع الحتمية الراهنة في مجتمع الخليج العربي .



## الخاتمة

تعقبت هذه الدراسة ، بالاستقصاء ، والتحليل ثلاثة اتجاهات رئيسة ، لم تخرج عن سياقها جميع الآثار الفنية التي خلفتها التجربة المسرحية في الخليج العربي . ففي الباب الأول تبينت اتجاهات ظاهرة الفلسفة المهزلة الفنية ، ولتشكلاتها النابعة من اشكالات حركة التغير . لدى كل من محمد النشمي ، وعبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح الحداد ، وصالح موسى ، وسعد الفرج ، ومحمد عواد . وفي الباب الثاني تبينت اتجاهات ظاهراً للتشكيلات الدرامية الدالة على تشكيلات الانقسام ، والصراع داخل الأسرة المتغيرة . مؤسسة ( أي تلك التشكيلات ) لقيام ملامح دراما اجتماعية - واقعية . لدى كل من صقر الرشود ، وعبد العزيز السريع ، وسعد الفرج . وفي الباب الثالث تبينت اتجاهات ظاهراً لتشكيلات المواجهة ، والصراع مع رموز السلطة ودلالاتها والكيفية التي بعثت بها على خشبة المسرح ، في سبيل خلق معالجة درامية ، سياسية - واقعية . لدى كل من راشد المعادة ، وسالم الفقعان ، وسعد الفرج ، ومهدي الصايغ ، وعبد الرحمن المناعي ، وحسن يعقوب العلي ، ومحمد عواد ، وأحمد جمعة ، وخلف أحمد خلف .

ويرتبط الاتجاه الأول بأقوى حركات التغير البنائية في مجتمع الخليج العربي ، وه تحول البنى الاجتماعية ، والاقتصادية مع تحول غمط الانتاج من وسائل الاقتصاد التقليدية ، إلى وسائل الاقتصاد الحديثة . واستدعى مثل هذا التغير ، تغيراً جوهرياً في المسرح ، كان أبرز مظاهره ، انتشار المهزلة الفنية ، وذوب فلسفتها الساخطة على المعايير ، والقوانين ، والطباع . ومن أجل ذلك فقد سخرت الدارسة جهداً بئناً من أجل تحليل التشكيلات الهزلية ، وكيفية اندماجها في حركة التغير البنائي . وكان أوضح نتائج هذا الجهد هو أن جوهر فلسفة المهزلة

الفنية، قائم على تعارضها الشديد مع جميع أشكال التوجيه الرسمية لحركة التغير، وجميع أشكال التنظيم « العشوائي » اللاعقلانية، لما هو راهن في التغير، ولما هو قادم فيه أيضا .

وتقدم لنا الهزليات، أو المهرجات المسرحية المرتجلة أول النماذج، الدالة على فلسفة التعارض السابقة. فالكيفية التي كان يقوم عليها الارتجال المسرحي، هي تعقب الفعل ( وهو التغير الحادث في المجتمع )، باستجابة تلقائية لرد الفعل ( وهي المعارضة الساخطة ). ومن ثم فقد تشكلت من هذه الاستجابة، وسائل فنية، لاتقر بالقواعد، والتقاليد المسرحية، وإنما تقر بضرورة ملاحقة أعباء التغير، بأسلحة تفتك بمظاهر الارتجال، في تشريع القوانين، وتنظيم الإدارات، وتحديث المجتمع .

وظلت جذور مرحلة الارتجال المسرحي راسخة التأثير في المهزلة الفنية، المبنية على القواعد المسرحية. فقد نقلت إليها الكثير من الخيل، وأساليب السخرية. ونقلت إليها وسائل الإفصاح السيميولوجي، التي تكتنز بها اللمحة الشعبية الدارجة. ونقلت إليها صلتها العضوية بحركة التغير. وكان أبلغ نتائج ذلك كله، أن أصبحت نماذج الانقلاب الهزلي عند عبد الرحمن الضويحي رمزاً لانقلاب الأخلاق، والعادات، والمعايير، بعد مجيء التغيرات البنائية في المجتمع. وأصبحت « الهوة الثقافية » الحادثة من تلك التغيرات عاملاً جوهرياً في تأسيس الفعل المسرحي، أو في تشكيل العقدة، التي تنبني عليها المسرحيات الهزلية. وأصبح الخوف من مستقبل تلك التغيرات المتسارعة عاملاً في بعث خيال المهزلة الفنية، ودفعه لاستخدام وسائل الفانتازيا، من أجل ردع المظاهر اللاعقلانية، بحدس التنبؤ، والاستشراف. وأخيراً أصبحت التطورات الاجتماعية المتجهمة، تخلي المهزلة الفنية من قوى الاضحاك، وتفسح المكان للرد على تلك التطورات بجهامة أكثر شدة، وامتعاض أكثر مرارة. ومن ثم تغلبت احتمالات ظهور الكوميديا الهزلية الواقعية، وتملكت البعض رغبة في استخدام الرمز، والتحليل النفسي، والخيال المتطرف.

ولم يكن يعني ذلك كله إلا وضوح نتيجة واحدة ، وهي أن التشكيلات الهزلية التي أتينا عليها ، انعكاس موضوعي للاشكالات الاجتماعية التي يعث بها التغير البنائي في المجتمع ، وأن هذا الانعكاس لم يتخذ منهجاً حيداً في تشكله المسرحي ، وإنما اتخذ أكثر الصيغ نزوعاً إلى الديمقراطية ، وأعمقها تعبيراً عن إمكانات التحرر الفردي ، المكبوة في مجتمع الخليج العربي .

ويمضي الاتجاه الثاني في تفسير الكيفية التي تبلورت من خلالها مفاهيم الدراما الاجتماعية ، من خلال ماطراً على الأسرة في مجتمع الخليج العربي من تغيرات بنائية . فتستكشف الدراسة ، مع تمحيص هذه الكيفية وتحليلها عن تقاليد جوهرية تؤسس - دون شك - لوضوح خصائص الدراما الاجتماعية ، ولتأصيل قواعدها في الحياة المسرحية . وأبرز ما تؤصله من « تقاليد » لهذه الدراما ، هو فكرة الشك في حتمية المعايير السائدة في نظام الأسرة ، والانقسام حولها بين نائر عليها ، و متمسك بمطالبها ، وزواجرها ، و متمناه بسلطتها القوية . ولم تكن الأسرة في مجتمع الخليج العربي تعرف بطلاً يحمل لواء مثل هذا الشك ، أو يثير روح هذا الانقسام ، بين أفرادها قبل حدوث التغيرات البنائية في هيكل الأسرة ، وهبوب رياح النزعة الفردية بين أعضائها . لقد دخل مثل هذا البطل على الأسرة مع دخول تلك التغيرات ، ومع حراك القوي الاجتماعية ، وتطور معارضتها للنظام الاجتماعي ، والسياسي في سنوات العقد السادس

ومن بين التقاليد الأساسية التي تؤصلها هذه الدراسة في سبيل خلق الدراما الاجتماعية ، امتزاج الشك ، والانقسام السابقين مع تعدد منابع الدوافع الفردية ، من أجل تحقيق الثورة الشاملة على النظام التقليدي للأسرة . فالبطل لا يستهدف انهيار هذا النظام بدافع من الشك وحده ، وإنما يستهدفه بدافع من رغباته ، واتجاهاته السيكلوجية ، وبدافع من القوانين المحدقة به ، أو النزعات البشرية المحرضة لأفعاله ، بحيث يصبح بطل الدراما الاجتماعية بعد ذلك كله ، خليطاً من الإثم المركب ، الذي يدفعه للعصف بأكثر من جهة ، لدرجة لانتجواذاته من هذا الإثم .

ويتجلى بعد ذلك تقليد آخر للدراما الاجتماعية ، وهو أن الطابع الختمي ، والمادي في التغيرات البنائية ، سواء ما اتصل منها بأشكال الحراك الاجتماعي ، أو ما اتصل منها بقوانين توزيع الثروة ، وتبدل نمط الانتاج . . . أقول : إن هذا الطابع الختمي يستنبط حتمية درامية لاتجاهات الفعل المسرحي في الدراما الاجتماعية . بحيث انه سيشير- بالضرورة- أشكالا من التعارض ، والانقسام داخل الأسرة المتغيرة . خاصة بعد الاستفادة من تناقضات « الهوة الثقافية » الناجمة عن التغير المتسارع ، وعدم تزامن التغيرات المادية مع التغيرات اللامادية .

ويقترن التغير في حجم الأسرة ، وانفتاح أبوابها لدخول المثل الأعلى للفردية الحديثة ، بتبلور جملة من المعالم الأساسية للدراما الاجتماعية من بينها تعايش الأفعال مع الأفكار فوق أرضية درامية واحدة ، واستنباط الأفعال الدرامية العنيفة من مظاهر الحياة اليومية ، العادية للأسرة . أو بعثها على خشبة المسرح من أجل ازاحة الستار عن الجانب السيكولوجي لفردية بطل الدراما الاجتماعية . وخصوصا حين تلتهب في داخله رغبة الانفصال عن قوانين أسرة الوصاية .

والتنويعات السابقة ، بكل ماتوصله للدراما الاجتماعية من تقاليد مسرحية ، إنما هي ابتكار مسرحي ، لم يخلق إلا من أجل بعث عناصر التناقض مع النظام التقليدي في الأسرة . بل إن جميع ماتحرره تلك التنويعات من ميلاد ، لوسائل مسرحية حديثة ، وجميع ماتستوظفه من أساليب ، سواء أكانت من تقاليد الميلودراما ، أم من فلسفة الرومانسيين ، والتعبيريين ، إنما دفعت الكتاب المسرحيين لتشكيلها على المسرح ، من أجل خاصية وظيفية أساسية ، وهي إعلان الثورة الشاملة على نظام الأسرة التقليدي في مجتمع الخليج العربي ، وإلهاب ظهر « رموزها » بالضربات الموجهة .

وهناك نتيجة هامة أيضا ، وهي أن تلك الثورة العارمة ، التي رفعت دراما الأسرة المتغيرة لواءها ، تستقطب- بسبب شموليتها ، وعنف انتيائها على النظام

الاجتماعي التقليدي ، أبعداً متفتحة من الخيال ، إنها لاتمنح الفرصة للتعارض بين الخيال ، والواقع . بل إنها تستعين بالأول على الثاني . ومن أجل ذلك فإن الوعي الجمعي ، حين يدفع إلى تشكيل الفانتازيا - مثلاً - إنما يدفع بالمرسح نحو مواجهة حادة مع الواقع السائد . بحيث يجعل من خيال الفانتازيا نقضاً لتغير حادث ، وتمثيلاً لتغير لم يحدث في آن واحد .

ولابدع الاتجاه الثالث في هذه الدراسة المجال للنزاع حول نتيجة أساسية ، وهي أن مخاطبة رموز السلطة القهرية في مجتمع الخليج العربي ، إنما هي صياغة جوهرية ، دالة على أن التغيرات الاجتماعية الحادثة في هذا المجتمع ، لم تحقق حركة القوى الاجتماعية شكلاً ديمقراطياً « واقعياً » يستتب طاقاتها المكبوحة . ومن ثم فقد كان ابتداء التجربة المسرحية لنماذج « الآباء » ، و « النواخذة » و « السلاطين » بعثاً للطاقة الدرامية الملتهبة من ناحية ، وتحقيقاً للديمقراطية الغائبة من ناحية ثانية .

وجميع ماتستخلصه الاتجاهات الثلاثة من نتائج ، وما تجمله من خصائص ، وأحكام ، إنما يدعم لنا خلاصة جوهرية ، ذات شقين ، تنهض عليهما هذه الدراسة منذ أشواطها الأولى : الأول يفضي بنا نحو حقيقة لم نعد في ارتياب منها ، وهي أن المعيار الذي يولّد تشكيلات ، واتجاهات التجربة المسرحية في الخليج العربي إنما هو في وعي القوى الاجتماعية الارادي بحركة التغير : في سياق يستهدف التحقق الذاتي لوجودها . والثاني أن التجربة المسرحية في ذلك المجتمع لم تكن تعبيراً عن الحرية المتحققة فيها ، بمقدار ما هي بديل عن غيابها ، وعدم تحققها .

وفي كلتا الحالتين من هذه الخلاصة ، فإن ما ينظم في التجربة المسرحية من تشكيلات ، أو موضوعات ، أو أفكار ، لم يكن نتيجة جهد فردي ، ضيق . بل إنه معطى نابع من جهد مشترك لمجموعات اجتماعية ، متماثلة . جعلت من التجربة المسرحية أقوى التجارب تعارضاً مع الواقع السائد في التاريخ الثقافي لمجتمع الخليج العربي ( الكويت والبحرين ) .

# المراجع والمصادر

## أولاً : المراجع

- ١- إبراهيم ، د. زكريا .  
سيكولوجية الفكاهة والضحك ، مكتبة مصر ، بدون تاريخ .
- ٢- ارسطو  
في الشعر ، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت .
- ٣- برتليمي ، جان  
بحث في علم الجمال ، ترجمة د. أنور عبدالعزيز ، مطبعة مصر ، القاهرة ١٩٧٠ .
- ٤- برجسون ، هنري  
الضحك ، بحث في دلالة المضحك ، ترجمة د. سامي الدروبي ، د. عبدالله عبد الدايم ،  
دار البقطة العربية ، دمشق ١٩٦٤ .
- ٥- بروتاين ، روبرت  
المسرح الثوري ، ترجمة عبدالحليم البشلاوي ، الهيئة المصرية للتأليف والنشر القاهرة ،  
بدون تاريخ .
- ٦- بتلي ، أريك  
الحياة في الدراما ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية بيروت ، ١٩٦٨ .
- ٧- بوتسي ، ل ، ج  
الملهاة في المسرحية والقصة ، ترجمة ادوار حليم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة القاهرة ،  
١٩٦٥ .
- ٨- بوتومور  
تمهيد في علم الاجتماع ، ترجمة د. محمد الجوي وآخرون ، دار المعارف مصر ، ١٩٨٠ .
- ٩- بينوت ، إيف  
ما هي التنمية ، ترجمة سعيد ابو الحسن ، دار الحقيقة ، بيروت بدون تاريخ .
- ١٠- توشار ، بير آجيه  
المسرح وقلق البشر ، ترجمة د. سامية أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ،  
القاهرة ، ١٩٧١ .
- ١١- توفلر ، الفين  
صدمة المستقبل ، ترجمة ، محمد ناصف ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٤ .



- ١٢ - جاسكوين ، بامبر  
الدراما في القرن العشرين ، ترجمة محمد فتحي ، دار الكاتب العربي ، القاهرة بدون  
تاريخ .
- ١٣ - جورفتش ، جورج  
دراسات في الطبقات الاجتماعية ، ترجمة أحمد رضا محمد رضا ، الهيئة المصرية العامة  
للكتاب ، ١٩٧٢ .
- ١٤ - جولدمان ، لوسيان  
من أجل سوسولوجيا الرواية ، ( بالإنجليزية ) منشورات تافيسترك ، لندن ١٩٧٥ .
- ١٥ - حداد ، قاسم  
المسرح البحريني .. التجربة والأفق ، مطبعة وزارة الإعلام ، البحرين ١٩٨٢ .
- ١٦ - حطب ، د. زهير  
تطور بني الأسرة العربية ، مركز الإنماء العربي ، بيروت ط ١ ، ١٩٧٦ .
- ١٧ - حطب ، د. زهير / مكّي ، د. عباس .  
السلطة الأبوية والشباب مركز الإنماء العربي ، بيروت ، بدون تاريخ
- ١٨ - الخلفي ، سليمان  
صقر الرشود والمسرح في الكويت ، دار العروة للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨٠ .
- ١٩ - الخولي ، د. سناء  
الأسرة في عالم متغير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
- ٢٠ - دوفيتو ، جان  
سوسولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق  
جزءان ، ١٩٧٦ .
- ٢١ - ديوي ، جون  
الفن خيرة ، ترجمة د. زكريا إبراهيم ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة .
- ٢٢ - الراعي ، د. علي  
الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، كتاب الهلال ، مصر ، ١٩٦٨ .
- ٢٣ - رايع ، ويلهلم  
الثورة والثورة الجنسية ، ترجمة محمد عيتاني ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٢٤ - الرميحي ، د. محمد  
البحرين ... مشكلات التغير السياسي والاقتصادي ، دار ابن خلدون ، بيروت ،  
١٩٧٦ .
- ٢٥ - الرميحي ، د. محمد  
البتروك والتغير الاجتماعي ، في دول الخليج العربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ،  
القاهرة ، ١٩٧٥ .

- ٢٦- ريد ، هربرت  
الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ظاهره ، دار العلم ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٥ .
- ٢٧- عبدالقادر ، د. محمود  
التوافق النفسي والاجتماعي للشباب الكويتي ومشكلاته ، رابطة الاجتماعيين ، ١٩٧٥ .
- ٢٨- عبدالله ، د. محمد حسن  
الحركة المسرحية في الكويت ، منشورات مسرح الخليج العربي ، الكويت ١٩٧٧ .
- ٢٩- عبدالله ، د. محمد حسن  
المسرح الكويتي بين الحشية والرجاء ، دار الكتب الثقافية ، الكويت ١٩٧٨ .
- ٣٠- عبدالله ، د. محمد حسن  
سفر الرشود مبدع الرؤية الثانية ، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ، الكويت ، ١٩٨٠ .
- ٣١- عرسان ، علي عقله  
سياسة في المسرح ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٨ .
- ٣٢- غيث ، د. عاطف  
التغير الاجتماعي والتخطيط ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- ٣٣- غلوم ، إبراهيم عبدالله  
ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت ، ١٩٨٢ .
- ٣٤- فروم ، أريك  
الخوف من الحرية ، ترجمة مجاهد ، عبدالمنعم مجاهد ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٢ .
- ٣٥- كوركينيان ، م. س  
نظرية الأب ، ترجمة د. جميل نصيف ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهورية العراقية ، ١٩٨٠ .
- ٣٦- لافر تيسكي  
في سبيل الواقعية ، ترجمة د. جميل نصيف ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٤ .
- ٣٧- لالو ، شارل  
الفن والحياة الاجتماعية ، ترجمة عاد التوا .
- ٣٨- لوكانشي ، جورج  
دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير اسكندر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- ٣٩- محجوب ، د. محمد عبده  
الكويت والهجرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، بدون تاريخ .

- ٤٠ - محجوب ، د. محمد عبده .  
الاتجاه السوسيو انثروبولوجي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، بدون تاريخ .
- ٤١ - النفيسي . د. عبدالله  
الكويت الرأي الآخر ، لندن ، ١٩٧٨ .
- ٤٢ - نيكول ، الارديس  
علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة ، مكتبة الآداب ، القاهرة
- ٤٣ - نيكول ، الارديس  
المسرحية العالمية ، ترجمة عثمان نويه ، وزارة الثقافة والارشاد القومي مصر ، ج ١ ، بدون تاريخ .
- ٤٤ - نيكول ، الارديس  
المسرحية العالمية ، ترجمة د. عبدالله عبدالحافظ متولي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، ج ٣ ، مصر ، بدون تاريخ .
- ٤٥ - نيكول الأرديس  
المسرحية العالمية ، ترجمة ، د. نور شريف ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ج ٥ ، ١٩٦٦
- ٤٦ - هاووز ، أرنولد  
الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ( جزءان ) ١٩٦٩ .

#### ثانيا : الدوريات

- ١ - البعثة ( كويتية ) سبتمبر ١٩٤٨ .
- ٢ - البيان ( كويتية ) ابريل ١٩٧٩ ، مارس ١٩٨١ .
- ٣ - الحياة المسرحية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، دمشق ، عدد ٢ ، ١٩٧٧ .
- ٤ - دراسات الخليج والجزيرة العربية ( جامعة الكويت ) اكتوبر ١٩٧٥ .
- ٥ - الرائد ، كويتية ، يونيه ١٩٥٣ .
- ٦ - الشعب ( كويتية ) ٢٧ فبراير ١٩٥٨ .
- ٧ - صوت الخليج ( كويتية ٢٠ كانون الثاني ١٩٦٦ ) .
- ٨ - عالم الفن ( كويتية ) - ١٠ اكتوبر - ٢٤ اكتوبر ١٩٧١ ، ٣١ اكتوبر ١٩٧١ .
- ٩ - كتابات ، ( بحرينية ) عدد ٣ - اكتوبر ١٩٧٩ - عدد ٣ السنة ٢ ، ١٩٧٧ .
- ١٠ - مجلة الكويت ، ١ - يناير ١٩٦٩ .
- ١١ - مجلة كلية الآداب والتربية ، جامعة الكويت ، يونيه ١٩٧٦ - ديسمبر ١٩٧٦ .
- ١٢ - النهضة ، كويتية ، ١٤/١٢/١٩٦٨ .
- ١٣ - اليقظة ، كويتية ، ١٦/١٢/١٩٦٨ .

ثالثاً : مصادر الدراسة من الأعمال المسرحية التي وقعت الاحالة عليها :

- بوهندي . ابراهيم
- ١ - اذا ما طاعك الزمان ، مسرح أوام ، مخطوطة ، ١٩٧٣
- ٢ - سرور ، مسرح أوام ، مخطوطة ، ١٩٧٥ .
- جمعة . أحمد
- ٣ - شهرزاد الحلم والواقع ، مجلة كتابات ، عدد ١١ ، السنة ٣ ، ١٩٧٨ .
- ٤ - ابونواس يرقص الديسكو . دار الفارابي ، بيروت ١٩٨٢ .
- الحزامي ، سليمان
- ٥ - مدينة بلا عقول ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ .
- ٦ - القادم ، دار ذات السلاسل ، الكويت ١٩٧٨ .
- الحداد ، حسين الصالح
- ٧ - ناس وناس ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ١٩٦٦ .
- ٨ - عتيق الصوف ولا جديد البريسم ، المسرح الكويتي مخطوطة ، ١٩٦٧ .
- ٩ - مشروع زواج ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ، ١٩٦٩ .
- ١٠ - شرايكم يا جماعة ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ، ١٩٦٩ .
- ١١ - عضني وأعضك ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ، ١٩٧٠ .
- الحكيم ، توفيق
- ١٢ - شهرزاد ، دار الكاتب اللبناني ، بيروت ١٩٧٣ .
- خلف ، أحمد خلف
- ١٣ - اللعبة ، مجلة كتابات ، عدد ١٥ ، السنة ٤ : ١٩٧٩ .
- الرشود ، صقر
- ١٤ - أنا والأيام ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٤ .
- ١٥ - المخلب الكبير ، مطابع الرأي العام ، الكويت ، بدون تاريخ .
- ١٦ - المخلب الكبير ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٦٥
- ١٧ - الطين مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٦٥ .
- ١٨ - الحاجز ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٦٦ .
- الرشود والسريع ، صقر / عبدالعزيز
- ١٩ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ بم مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٢ .
- ٢٠ - شياطين ليلة الجمعة مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٣ .
- ٢١ - بحمدون المحطة ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ، ١٩٧٤ .
- سالم ، سلطان
- ٢٢ - نادي المتفرجين ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٤ .

- السريّع - عبدالعزيز
- ٢٣ - الأسرة الضائعة ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٣ .
- ٢٤ - فلوس ونفوس ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٠ .
- ٢٥ - الجوع ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٤ .
- ٢٦ - عنده شهادة ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٥ .
- ٢٧ - لمن القرار الأخير ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٨ .
- ٢٨ - الدرجة الرابعة ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧١ .
- ٢٩ - ضاع الديك ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٢ .
- ٣٠ - ضاع الديك ، شركة الربيعان للنشر والتوزيع ، الكويت ١٩٨١ .
- ٣١ - تمثيلية ، ملحق مجلة الرائد ١٩٧٢
- السريّع ، محمد
- ٣٢ - بمنون سوسو ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٤
- ٣٣ - بخور أم جاسم ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٦٩ .
- الصايغ ، مهدي
- ٣٤ - هدامة ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٧٦ .
- ٣٥ - تنزيلات ، مسرح الخليج العربي ، مخطوطة ١٩٨١ .
- الضويحي ، عبدالرحمن
- ٣٦ - سكانه مرته ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٤ .
- ٣٧ - أصبر وتשוב ، المسرح الشعبي ، شريط فيديو ١٩٦٥ .
- ٣٨ - الجنون فنون ، المسرح الشعبي ، شريط فيديو ١٩٦٥ .
- ٣٩ - كازينو أم عنبر ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٦ .
- ٤٠ - حرامي آخر موديل ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٧ .
- ٤١ - انتخابوني ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٧ .
- ٤٢ - رزنامة ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٧ .
- عبد اللطيف ، طارق
- ٤٣ - عالم غريب غريب غريب ، المسرح العربي ، مخطوطة ١٩٧٦ .
- العريفي ، خليفة
- ٤٤ - حـ. ب مسرح أوّال ، مخطوطة ١٩٧٥ .
- العلي ، حسن يعقوب
- ٤٥ - الثالث ، المسرح العربي مخطوطة ١٩٧٦ .
- ٤٦ - عشاق حبيبة ، المسرح العربي ، مخطوطة ١٩٧٦ .
- عواد ، محمد
- ٤٧ - كرسي عتيق ، المسرح البحريني ، مخطوطة ١٩٧١ .

- ٤٨ - السالفة وما فيها ، مسرح أوال ، مخطوطة ١٩٧٢ .
- ٤٩ - العطش ، مجلة كتابات ، عدد ٣ - السنة ٢ - ١٩٧٧ .
- الفرج ، سعد
- ٥٠ - الكويت سنة ٢٠٠٠ ، المسرح العربي ، مخطوطة ١٩٦٦ .
- ٥١ - عشت وشت ، مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ١٩٧٥ .
- ٥٢ - الوكيل ، المسرح العربي ، مخطوطة .
- الفقعان ، سالم
- ٥٣ - التواخذة ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ١٩٧١ .
- منشورة في كتاب ، مطابع صوت الخليج ، الكويت ١٩٧٣ .
- المعاودة ، راشد
- ٥٤ - بيت طيب السمعة ، اسرة فناني البحرين ، مخطوطة ١٩٦٩ .
- ٥٥ - سبع ليالي ، مسرح أوال ، مخطوطة ١٩٧١ .
- ٥٦ - مالان وانكسر ، مسرح أوال ، مخطوطة ١٩٧٢ .
- ٥٧ - توب توب يا بحر ، مسرح الجزيرة . مخطوطة ١٩٧٥ .
- المناخي ، عبدالرحمن
- ٥٨ - أم الزين ، المسرح القطري ، مخطوطة ١٩٧٤ .
- ٥٩ - يا ليل يا ليل ، مسرح السد ، مخطوطة ١٩٧٩ .
- ٦٠ - المغني والأميرة ، مسرح السد ، مخطوطة ١٩٨٠ .
- موسى - صالح
- ٦١ - يهمل ولا يهمل ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٦٦ .
- ٦٢ - العلامة هدهد ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٧٠ .
- ٦٣ - محكمة الفنانين ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٧٤ .
- ٦٤ - ترايج بوعثمان ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٧٤ .
- ٦٥ - مقاضات مع الشيطان ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٧٤ .
- ٦٦ - ضمتنا بالطوشة ، المسرح الشعبي ، شريط فيديو ١٩٧٤ .
- الشمي ، محمد
- ٦٧ - ضاع الأمل ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٥٨ .
- ٦٨ - شرباكة ، المسرح الشعبي ، مخطوطة ١٩٥٨ .
- ٦٩ - بغيناها طرب صارت نشب ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ١٩٦٤ .
- ٧٠ - حظها يكسر الحصى ، المسرح الكويتي ، مخطوطة ١٩٦٤ .
- ٧١ - فرحة العودة ، المطبعة العصرية ، الكويت ، ١٩٧١ .

# المحتوى

مقدمة ..... ٥

## الباب الأول

### تشكيلات المهزلة الفنية في حركة التغير

- تمهيد ..... ١٥
- الفصل الأول : الاستجابة الثقافية للتغير من الاحتمال إلى الانقسام ..... ٢١
- الفصل الثاني : النموذج الهزلي المقلوب نموذجاً للتغير ..... ٤٨
- الفصل الثالث : التشكيل الهزلي من الهوية الثقافية ..... ٦٩
- الفصل الرابع : التشكيل الهزلي من مستقبل التغير ومخاوفه ..... ٩٦

## الباب الثاني

### دراما الأسرة المتغيرة

- تمهيد : ..... ١١٧
- الفصل الأول : جدلية الحواجز الدرامية في تقاليد الأسرة ..... ١٢٤
- الفصل الثاني : جدلية القوى الدرامية في انهيار النظام التقليدي للأسرة ..... ١٥٧
- الفصل الثالث : الحتمية الدرامية في حتمية التغير المادي للأسرة ..... ١٩٣
- الفصل الرابع : الدرامى من الأرضية العادية والسيكولوجية للأسرة المتغيرة ..... ٢١٧
- الفصل الخامس : خيال الرؤية المسرحية الجديدة من التطور الاجتماعي للأسرة ..... ٢٤٨

## الباب الثالث

### مسرحية نماذج السلطة القهرية

- تمهيد ..... ٢٨٥
- الفصل الأول : مسرحية الآباء ..... ٢٨٣
- الفصل الثاني : مسرحية النواخذة ..... ٣١٥
- الفصل الثالث : مسرحية السلاطين ..... ٣٤٦
- خاتمة ..... ٣٨١
- المصادر والمراجع ..... ٣٨٦

## المؤلف في سطور

٢ - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين عام ١٩٨١ .  
- يعمل منذ فبراير ١٩٨٦ استاذاً زائراً في قسم اللغة العربية بجامعة الكويت .

- دكتور إبراهيم عبدالله غلوم حسين ولد في مدينة الحد - البحرين عام ١٩٥٢ .  
- حصل على دكتوراه الدولة من كلية الآداب والعلوم الإنسانية - الجامعة التونسية في الأدب العربي الحديث عام ١٩٨٣ .

- استاذ مساعد في كلية البحرين الجامعية .

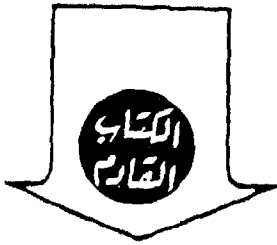
- عضو ورئيس سابق لأسرة الأدباء والكتاب - البحرين .

- رئيس تحرير مجلة كلمات التي تصدرها أسرة الأدباء والكتاب .

- عضو ومدير سابق لفرقة مسرح أوائل البحرين .

- كتب العديد من الأبحاث والدراسات حول القصة والمسرحية والحركة الثقافية بصفة عامة في منطقة الخليج العربي ، كما صدرت له مؤلفات منها :

١ - القصة القصيرة في الخليج العربي ، دراسة نقدية تحليلية . عام ١٩٨٠ .



المتلاعبون بالعقول  
تأليف : د. هربرت شيللر  
ترجمة : عبد السلام رضوان



## صدر عن هذه السلسلة

- ١ - الحضارة      تأليف : د/ حسين مؤنس
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر      تأليف : د/ إحسان عباس
- ٣ - التفكير العلمي      تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي      تأليف : د/ أحمد عبدالرحيم مصطفى
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر      تأليف : زهير الكرمي
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها      تأليف د/ عزت حجازي
- ٧ - الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية      تأليف : د/ محمد عزيز شكري
- ٨ - تراث الإسلام ( الجزء الأول )      ترجمة : د/ زهير السهوري
- ٩ - أضواء على الدراسات اللغوية المعاصرة      د/ شاكور مصطفى
- ١٠ - جمعا العربي      مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١١ - تراث الإسلام ( الجزء الثاني )      تأليف : د/ نايف خرما
- ١٢ - تراث الإسلام ( الجزء الثالث )      تأليف : د/ محمد رجب النجلر
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب      ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٤ - جمالية الفن العربي      إحسان العمدة
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة      مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٦ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية      تأليف : د/ أنور عبد العليم
- ١٧ - الكون والثقوب السوداء      تأليف : د/ عفيف بيني
- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا      تأليف : د/ عبد المحسن صالح
- إعداد : رؤوف وصفي      تأليف : د/ محمود عبد الفضيل
- مراجعة : زهير الكرمي      إعداد : رؤوف وصفي
- ترجمة : د/ علي أحمد محمود      مراجعة : زهير الكرمي
- مراجعة : د/ شوقي السكري      ترجمة : د/ علي أحمد محمود
- د/ علي الراعي      مراجعة : د/ شوقي السكري

- ١٩ - المخرج في المسرح المعاصر  
٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعوج  
٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي  
٢٢ - البيئة ومشكلاتها  
٢٣ - السرقة  
٢٤ - الإبداع في الفن والعلم  
٢٥ - المسرح في الوطن العربي  
٢٦ - مصر وفلسطين  
٢٧ - العلاج النفسي الحديث  
٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي  
٢٩ - العرب والتحديث  
٣٠ - العدالة والحسنة في فجر النهضة العربية الحديثة  
٣١ - الموشحات الأندلسية  
٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني  
٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية  
٣٤ - قضايا أفريقية  
٣٥ - تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي (١٩٣٠ - ١٩٧٠)  
٣٦ - الحب في التراث العربي  
٣٧ - المساجد  
٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة  
٣٩ - ارتقاء الإنسان  
٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر  
٤١ - الشعر في السودان
- تأليف : د/ سعد أردش  
ترجمة : حسن سعيد الكرعي  
مراجعة : صدقي خطاب  
تأليف : د/ محمد علي الفراء  
تأليف : رشيد الحمد  
محمد سعيد صباريني  
تأليف : د/ عبدالسلام الترماني  
تأليف : د/ حسن أحمد عيسى  
تأليف : د/ علي الراعي  
تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن  
تأليف : د/ عبدالستار إبراهيم  
ترجمة : شوقي جلال  
تأليف : د/ محمد عماره  
تأليف : د/ عزت قرني  
تأليف : د/ محمد زكريا عثاني  
ترجمة : د/ عبدالقادر يوسف  
مراجعة : د/ رجا الدريني  
تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله  
تأليف : د/ محمد عبدالغني سمودي  
تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري  
تأليف : د/ محمد حسن عبدالله  
تأليف : د/ حسين مؤنس -  
تأليف : د/ سعود يوسف عياش  
ترجمة : د/ موفق شخاشيرو  
مراجعة : زهير الكرعي  
تأليف : د/ مكارم الغمري  
تأليف : د/ عبده بدوي



- ٧٠- نظريات التعلم ( دراسة مقارنة )
- ترجمة : د/ علي حسين حجاج
- مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
- ٧١- الاستيطان الاجنبي في الوطن العربي
- تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
- ٧٢- حكمة الغرب ( الجزء الثاني )
- ترجمة : د/ فؤاد زكريا
- ٧٣- التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي
- تأليف : د/ مجيد مسعود
- ٧٤- مشاريع الاستيطان اليهودي
- تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
- ٧٥- التصوير والحياة
- تأليف : د/ محمد نيهان سويلم
- ٧٦- الموت في الفكر الغربي
- ترجمة : كامل يوسف حسين
- ٧٧- الشعر الاغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً
- مراجعة : د/ إمام عبد الفتاح
- ٧٨- قضايا التبعية الإعلامية والثقافية
- تأليف : د/ أحمد عثمان
- ٧٩- مفاهيم قرآنية
- تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٨٠- الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام)
- تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
- ٨١- الأدب اليرغلافي المعاصر
- تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
- ٨٢- تشكيل العقل الحديث
- تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
- ترجمة : شوقي جلال
- ٨٣- البيولوجيا ومصير الإنسان
- مراجعة : صدقي خطاب
- ٨٤- المشكلة السكانية وخرافة المalthusية
- تأليف : د/ سعيد الحفار
- ٨٥- دول مجلس التعاون الخليجي
- تأليف : د/ رمزي زكي
- مستويات العمل الدولية
- تأليف : د/ بدرية العوضي
- ٨٦- الإنسان وعلم النفس
- تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم
- ٨٧- في تراثنا العربي الاسلامي
- تأليف : د/ توفيق الطويل
- ٨٨- الميكروبات والإنسان
- ترجمة : د/ عزت شعلان
- مراجعة : د/ عبد الرزاق العدوانى
- د/ سمير رضوان
- ٨٩- الإسلام وحقوق الإنسان
- تأليف : د/ محمد عماره
- ٩٠- الغرب والعالم ( القسم الأول)
- تأليف : كافين وايلى
- ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
- د/ هدى حجازي
- مراجعة : د/ فؤاد زكريا

- ٩١ - تربية اليسر وتختلف التسمية  
٩٢ - عقول المستقبل  
٩٣ - لغة الكهنة عند الكائنات الحية  
٩٤ - النظم الإعلامي الجديد  
٩٥ - تغيير العالم  
٩٦ - الصهيونية غير اليهودية  
٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني)  
٩٨ - قصة الأنثروبولوجيا  
٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع  
١٠٠ - الوراثة والإنسان  
١٠١ - الادب في البرازيل  
١٠٢ - الشخصية اليهودية الاسرائيلية والروح العدوانية  
١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون  
١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء
- تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال  
ترجمة : د/ لطفي فطيم  
تأليف : د/ أحمد مدحت اسلام  
تأليف : د/ مصطفى المصمودي  
تأليف : د/ أنور عبد الملك  
تأليف : ربييتا الشريف  
ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز  
تأليف : كاين رايلي  
ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري  
د/ هدى حجازي  
مراجعة : د/ فؤاد زكريا  
تأليف د. حسين فهميم  
تأليف : د. محمد عماد الدين اسماعيل  
تأليف د. محمد علي الربيعي  
تأليف د. شاكر مصطفى  
تأليف د. رشاد الشامي  
تأليف د. محمد توفيق صادق  
تأليف : جاك لوب  
ترجمة : أحمد فؤاد بليغ

الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الافراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقيا ثقف - تلکس ٤٤٥٥٤ TLX No 44554 NCCAL



| البلد              | سعر النسخة  |
|--------------------|-------------|
| * الكويت           | ٥٠٠ فلس     |
| * السعودية         | ١٠ ريالات   |
| * العراق           | دينار واحد  |
| * الأردن           | ٧٥٠ فلس     |
| * سوريا            | ١٥ ليرة     |
| * لبنان            | ١٥ ليرة     |
| * ليبيا            | دينار واحد  |
| * المغرب           | ١٥ درهم     |
| * تونس             | ١ ١/٤ دينار |
| * الجزائر          | ٢٠ دينار    |
| * مصر              | ١ جنيه      |
| * السودان          | ١ جنيه      |
| * عمان             | ١ ريال      |
| * اليمن الجنوبية   | ٨٠٠ فلس     |
| * اليمن الشمالية   | ١٠ ريالات   |
| * البحرين          | ١ دينار     |
| * قطر              | ١٠ ريالات   |
| * الامارات العربية | ١٠ دراهم    |

Bibliotheca Alexandrina



0271234