تجربة مسرح الخليج العربي في الكويت (دراسة مرحلية)

أحمد أبو مطر *

بداية الحركة المسرحية في الكويت

يحتاج المسرح ـ كظاهرة فنية ـ الى مجموعة من العوامل يجب توفرها في اية بيئة مقدمة لظهور المسرح كعمل فني ممارس ، والى هذه العوامل ، ومدى توفرها في المجتمعات المختلفة ، سبق المسرح في بيئة معينة مثيله في مجتمع اخر . **وفي الكويت ، ارتبط ظهور المسرح بالعملية التربوية والتعليمية في المدارس ،** لانها كانت العامل الاقوى من بين العوامل المختلفة الاخرى ، ففي الوقت الذي كان ينعدم فيه تقريبا الاستقرار البشري الكثيف ، والعامل الاقتصادي المؤثر ، بدات الالحاحات الانسانية نحو المعرفة تتوق الى تأسيس المدارس طريقا للتحصيل العلمي ، وقد بدأت الحركة المسرحية مواكبة في ظهورها علمية انشاء المدارس . ويذكر ان **اول مسرحية كانت من طلاب مدرسة المباركية في عام ١٩٣٨ ،** قام بتشكيلها الاستاذ محمد محمود نجم بعد عودته من القاهرة متأثرا بحركتها المسرحية ، وقدمت هذه الفرقة مسرحية (مجنون ليلى) من تأليف الشاعر أحمد شوقي ، اقتصر عرضها على الفصلين الاول والثاني ، وذلك بغرض حذف الادوار النسائية ، ومن الذين قاموا بالادوار : أحمد العدواني ومرزوق الغنيم وخالد جعفر وخالد الغربللي وعقاب الخطيب وغيرهم . هناك محاولة سابقة لهذه المحاولة تمت في عام ١٩٣٠ ، الا انها تبدو مقطوعة الجذور بما بعدها ، وهي المحاولة التي يقال أنها قدمت في حفل افتتاح المدرسة الاحمدية عام ١٩٣٠ ، ويذكر أن التمثيلية كانت من تأليف الشيخ عبد العزيز الرشيد الذي أقر بها اسلوبا

---

* درس في مدارس الكويت .

من كتاب البيان والرائد نشر مقالات وأبحاث في النقد . اهتم بالثقافة والادب في الكويت ، تابع حركة المسرح فيها .

ألف كتاب : الشاعر اللامنتمي (عرار) .

جديدا للدعوة الى التعليم ، وقد مثل أدوارها : أحمد الفارسي وفيصل الزبن وعبد المحسن الحمد .

واستمرت المحاولات المسرحية مرتبطة بالمدارس ، اذ تشكلت في عام ١٩٣٩ فرقة مدرسة الاحمدية ، وفي عام ١٩٤٠ فرقة مدرسة الشرقية . وقدمت مدرسة المباركية مسرحيتها الثانية (عمر بن الخطاب) من اعداد واخراج محمد محمود نجم ، واشترك في التمثيل فيها : حمد الرجيب وخالد جعفر وصالح شهاب وعبد اللطيف الكاظمي وغيرهم . ولا شك في أن المدارس شهدت آنذاك نشاطات تمثيلية اخرى ، كانت موجهة في الاساس لطلابها ، وبالتالي فهي لم تمارس تأثيرا واضحا في البيئة المحيطة بها . أما من الناحية الفنية ، فقد كانت هذه الجهود تعتمد على المستلزمات البدائية والضعيفة ، ويجب ان نسجل ان نظرة المجتمع الى فن المسرح ـــ آنذاك ـــ كانت تعتبره منافيا للعرف والتقاليد .

اسهم الاستاذ احمد الرجيب اسهاما فاعلا في وضع اسس الحركة المسرحية في الكويت ، وتطويرها نحو الافضل . وقد مثل اول مسرحية عام ١٩٣٨ بعنوان « اسلام عمر » وعندما عين مدرسا في مدرسة الاحمدية ، استمر يواصل نشاطه المسرحي في مدرسته ومدارس اخرى تأليفا واعدادا واخراجا وتمثيلا ، ثم أوفد عام ١٩٤٨ الى القاهرة لدراسة فن التمثيل ، وعاد في عام ١٩٥٠ ليواصل جهوده من خلال عمله الرسمي ، اذ كان مشرفا على النشاط التمثيلي الذي كانت تقوم به ادارة المعارف ، وقد مثلت بعض المسرحيات منها « عدو الشعب » لفريق ادارة المعارف ، و « غزوة بدر الكبرى » لفريق الاحمدية . وفي هذه المرحلة تذكر جهود الفنان **محمد النشمي** كواحد من الرعيل الاول واضعي اسس المسرح الكويتي . ويذكر النشمي أن أول محاولاته التمثيلية كانت في عام ١٩٤٠ حين كان طالبا في المرحلة المتوسطة اذ وقع عليه اختيار أستاذه حمد الرجيب لينضم لفريق مدرسة الاحمدية ، ومثل مسرحية (ام عنتر) التي عرضته الى غضب اهله ونقمتهم.

في عام ١٩٤٨ انتقل النشاط المسرحي من المدارس الى النوادي والجمعيات الاهلية ، اذ انشأت جمعية المعلمين (ناديا) للتمثيل ، بغرض زيادة دخلها المادي عن طريق دخول التمثيليات ، ومارس التمثيل من خلال هذا النادي الفنانان حمد الرجيب ومحمد النشمي ، وقدم هذا النادي مسرحية (وفاء) و (مجنون ليلى) للشاعر شوقي . وحينما سافر الفنان حمد الرجيب الى القاهرة للدراسة ، واصل جهوده في (بيت الكويت) فقدم مسرحية (مهزلة في مهزلة) التي وضع هو فكرتها وصاغها شعرا أحمد العدواني .

وبعد عودته من القاهرة **اسس حمد الرجيب فرقة المسرح الشعبي في اوائل**

عام ١٩٥٥ ، وقدمت أول مسرحية مرتجلة في اسمها (مدير فاشل) من تأليف محمد النشمي . وكان هذا النوع من المسرحيات يعتمد على (فكرة) يقدمها أحد الممثلين ، ويحدد ملامحها العامة ، ثم يصعد الممثلون الى خشبة المسرح ، معتمدا كل منهم على البديهية في اجزاء الحوار المناسب لمقتضيات الفكرة المتفق عليها مسبقا . وهذا يعنى أن المسرحية الواحدة تقدم كل ليلة بشكل يختلف عن الليلة السابقة واللاحقة ، وقدم من هذا النمط مسرحيات عديدة منها : « عجوز المشاكل » و « مطر صيف » و « بلادي » وغيرها . وفي عام ١٩٥٦ ضمت الفرقة لوزارة العمل ، فاستقدمت لها بعض الفنيين المختصين ، وفي عام ١٩٥٧ اتجهت النية لتقديم أعمال مسرحية مكتوبة ، فقدمت الفرقة مسرحية « تقاليد » للفنان صقر الرشود ، ولاقت نجاحا فنيا وجماهيريا .

دور زكي طليمات

في عام ١٩٥٨ استقدمت وزارة العمل والشؤون المسرحية الفنان الكبير زكي طليمات ليدرس واقع الحركة المسرحية في الكويت ، ويضع عنها تقريرا مفصلا ، فمكث في البلاد قرابة الشهرين ، محاولا ترسيخ المفاهيم الجديدة في البيئة لتقبل الفن المسرحي ، مع الاقناع بأنه ليس خرقا للتقاليد والعادات . ثم **قام بتأسيس فرقة (المسرح العربي) في عام ١٩٦١ لتشكل بداية جديدة في تاريخ المسرحية** في الكويت ، اذ حاول زكي طليمات أن تكون هذه الفرقة تجاوزا للمسرح الشعبي السابق الذكر ، وكان يرى أن دور الفرقة الجديدة دور حضاري قومي يخاطب مستوى مختلفا من الجمهور ، ويقوم بوظيفة مختلفة في المجتمع هي ربط الماضي بالحاضر ، وقدم هذا المسرح العناصر النسائية لاول مرة على خشبة المسرح بالكويت ، وكانت أول مسرحية قدمتها هذه الفرقة هي « صقر قريش » في عام ١٩٦٢ من تأليف محمود تيمور واخراج زكي طليمات نفسه .

ثم أعقب ذلك ظهور عدة فرق مسرحية أهمها « المسرح الكويتي » و « مسرح الخليج العربي » ثم أعقبها في السنوات الاخيرة عدة فرق « أهلية » بمعنى أنها لا تتقاضى اعانة مالية سنوية مثل الفرق الاربعة الاولى .

بداية مسرح الخليج العربي

حتى عام ١٩٦٣ ، عرفت الكويت فرقتين مسرحيتين رسميتين هما : المسرح الشعبي والمسرح العربي وقبل ذلك بمدة بسيطة تجمع عدد من الشباب المثقف هواة المسرح منهم : عبدالله خلف وعبد الحميد البعيجان وعيسى ياسين وعلي جمعة وعبد العزيز الخطيب ، وقرروا تأسيس فرقة مسرحية باسم (المسرح الوطني) وتقدموا بطلب التأسيس الى حمد الرجيب وكيل وزارة الشؤون ، ولكنه

لم يوافق بشكل رسمي على الطلب الا انه لم يعارض في اقامة حفلة لهذه المجموعة من الشباب ، فقدمت الفرقة مسرحية « فتحنـــا » من تأليف صقر الرشود وعلى مسرح مدرسة الصديق ، الذي أعطي للفرقة ليلة الحفلة فقط ، أما البروفات السابقة لليلة الحفلة فكانت الفرقة تجريها في قرية الجهراء ، وقد نجح الحفـــل المذكور نجاحا كبيرا .

وفي عام ١٩٦٣ عندما سمحت الدولة بتكوين الجمعيات الثقافية والادبية ، تقدمت المجموعة نفسها بطلب جديد للاستاذ حمد الرجيب لتكوين مسرح جديد ، تحت اسم جديد ، فوافق شريطة أن تسمى الفرقـــة الجديدة « جمعيـــــة » ، وفي ١٩٦٣/٥/١٣ تأسست الفرقة الجديدة التي عرفت باسم « جمعيـــة مسرح الخليج العربي » . ان هذا الاصرار عند مؤسسي المسرح ، وتحملهم للعقبات والصعاب ، يدل على الحماس الفني لديهم ، هذا الحماس الذي سيقود فـــي السنوات اللاحقة لسنة التأسيس الى تجاوز واضح وملحوظ في مسيرة المسرح في الكويت ، وستقود هذه الفرقة الحركة المسرحية في الكويت الى آفاق متقدمة ، مواكبة لحركة المسرح في اقطار الوطن العربي العريقة في هذا الفن ، ومتقدمة على كثير منها .

ان ذكريات أعضاء الفرقة عن مرحلة التأسيس ، تدل على عزم هـــــذه المجموعة على التحدي والصمود ، ففي بداية الفرقة مرت بظروف مادية صعبة ، لولا هذا العزم ، لتوقفت الفرقة عن مواصلة العمل ، فكم يدهشنا حين نعرف أن الفرقة بدأت في عام ١٩٦٣ بمبلغ لا يتجاوز المائة دينار ، وكيف أقامت الحفلة تلو الحفلة ، تدعو اليها من تتوسم فيهم الخير تجمع من هنا قرشا ومن هناك دينارا ، لتتوطد في النهاية دعائم فرقة مسرحية أهم ما يميزها انها تعرف : لماذا تأسست وماذا تريد أن تقدم ، وهذان السؤالان مهمان عند تأسيس اية فرقة مسرحية ، فبدون وضعهما ،والاجابة عليهما ، ستكون الفرقة نسخة طبق الاصل للفـــرق السابقة لها ، لا تتجاوزها ، انما تركض معها مقلدة . ولان المجموعة التي تأسست « مسرح الخليج العربي » طرحت هذين السؤالين مسبقا ، كان هذا التجاوز في سنوات قليلة ، وهو تجاوز ملحوظ جدا مكن للفرقة أن تقدم أعمالها في بغـــداد ودمشق والبحرين والقاهرة وقطر والمغرب ، لتنال في كل عاصمة منها الاعجاب والتقدير ، واغلبها عريقة في فن المسرح ، وقد سبقت في مضماره بسنوات طويلة خاصة القاهرة ودمشق وبغداد ، وسيتضح ذلك عند استعراض ما قيل عن هذه الفرقة في تلك العواصم .

تشكلت المجموعة المؤسسة للمسرح من السادة التالية أسماؤهم : عبد الله خلف ، نوره الخميس ، سالم الفقعان ، صقر الرشـــود ، مكي القلاف ، يوسف

الشراح ، عبد الله عبد الرحمن الرومي ، حمد المؤمن ، سعيد يعقوب الرفاعي ، حياة الفهد ، جاسم شهاب ، مساعد الفوزان ، أحمد القطان ، وليد أحمد الخالد ، منصور المنصور ، عبد العزيز المؤذن ، وقد كان رقم الاشهار (١١) بتاريخ ١٩٦٣/٥/١٣ ، ونشر في مجلة (الكويت اليوم) في عددها (٤٢٧) الصفحة (٥٠) بتاريخ ١٩٦٣/٥/١٩ ، من سنتها التاسعة .

وقد تشكل أول مجلس ادارة للمسرح من : عبد الله خلف ، سالم الفقعان ، صقر الرشود ، مكي القلاف ، عبد العزيز الفهد ، منصور المنصور ، وتسوره الخميس . أما أول لجنة ثقافية للمسرح فقد تشكلت من : صقر الرشود ، عبد العزيز السريع ، ومحبوب العبد الله .

النشاط الثقافي للفرقة

قلنا أن ما يميز هذه الفرقة المسرحية من بين سائر الفرق المسرحية في الكويت ، انها بدأت العمل المسرحي ، وهي تعرف لماذا بدأت ، فقد أجابت على هذا السؤال مسبقا ، لذلك كانت خطواتها واضحة ومتزنة ، وتعرف الخطوة اللاحقة للخطوة الحالية ، ومن هناك كان هذا النجاح الذي أحدثته في الساحة المسرحية المحلية ، وذلك الاحترام الذي لقيته في الساحات العربية : دمشق وبغداد والقاهرة وقطر والبحرين ولبنان والمغرب حيث قدمت عروضها ، وذلك ايمانا منها بالاخذ والعطاء ، بالتعلم والتعليم .

مجلة « الكلمة »

منذ البداية ، وعقب التأسيس في عام ١٩٦٣ ، كان أول ما قام مجلس الادارة تشكيله (اللجنة الثقافية) ايمانا منه بدور الثقافة في خلق شخصية (الفنان المسرحي) ، وقامت اللجنة الثقافية بأول عمل لها وهو اصدار مجلة ثقافية ، باسم (الكلمة) ، وقد صدر منها سبعة أعداد ، ورغم توقفها السريع الا انها كانت علامة مضيئة في مسيرة الحركة المسرحية في الكويت .

اتخذت المجلة شعارا لها كلمة للقائد الراحل جمال عبد الناصر يقول فيها : « من السهل أن نبني المصانع والمستشفيات ولكن من الصعب أن نبني الرجال » . وهو شعار يجسد الطموحات التي كانت تجيش في صدور القائمين على أمر هذا المسرح ، لذلك ليس غريبا أن نقرأ في العدد الرابع من مجلة (الكلمة) — يناير ١٩٦٥ — في كلمة التحرير قولهم : « .. **ندن نحيا وسنظل نحيا على خشبة المسرح ، وسنموت في أحضان الكلمة والحرف والاسلوب ،** حياتنا حرب على المادة التي غزت هذا المجتمع فأثرت في النفوس ، وسنحارب كل من يريد القضاء

على الروح والجوهر ، ولن نخفق في مسعانا ، فقد قلنا سابقا بأن الكلمة تجذب محبيها ، وتستهوي كل من يحيا في رحابها .. » .

وخدمة للغرض نفسه كتبت المجلة في عددها الخامس (فبراير ١٩٦٥) كلمة موجهة للمؤتمر الاول للصحفيين العرب الذي عقد في الكويت ، قالت فيها : « ... ليس امامنا الا ان نتطلع اليهم ـــ تقصد الصحفيين العرب ـــ بعين الامل في أن يحققوا لصحافتنا العربية كل العزة ، وأن يخلصوها من المنتفعين والدخلاء وان يرتفعوا بها الى القمة بعيدا عن الاقليمية والانحراف ... » . وفي العدد نفسه كتب عبد العزيز السريع يقول : « الذي نلاحظه أن كثيرين من الصحفيين العرب قد جاءوا الى الكويت وكتبوا عنها كثيرا وترددت في كتاباتهم كلمات مثل (درة الخليج) و (مدينة الفارابي الفاضلة) و (قطعة من أوربا في الصحراء) .. الخ . ماذا تعني هذه العبارات ؟ ماذا يستفيد منها القاريء العربي ؟ انها تعبر عن منتهى السطحية ، اذ أن الصحفي يكون قد نزل في ضيافة احدى الوزارات او في احد الفنادق المشهورة ، وهناك سيارة تحت تصرفه ومواعيد الزيارات معينة ، يستقى منها موضوعا مكررا سخيفا مليئا بالمغالطات » . ان هذا النقد الصدامي يدل على الخلفية الاساسية التي ينطلق منها المسرح وأعضاؤه .

الندوات والمحاضرات

ايمانا من مسرح الخليج العربي بضرورة ايجاد الفنان المثقف الدارس ، والجمهور الواعي لابعاد الحركة المسرحية ، نظمت لجنته الثقافية ، ضمن نشاطاتها ، سلسلة من الندوات والمسرحيات ، كبديل عن مجلة (الكلمة) التي توقفت بعد عددها السابع . وقد شملت الندوات والمحاضرات مساحات واسعة من المسرح المحلي والعربي والعالمي ، ومن هذه الندوات :

١ ـــ ندوة عن وليم شكسبير ـــ حياته واعماله ـــ قدمها سليمان الشطي .

٢ ـــ ندوة عن « نشأة المسرح في العالم العربي » لمحبوب العبد الله .

٣ ـــ الكاتب المسرحي توفيق الحكيم ـــ أعدها وقدمها عبد الرحمن الصالح .

٤ ـــ الشعر العربي الحديث ـــ وليد أبو بكر .

٥ ـــ المسرح العالمي نماذج وشخصيات ـــ عبد العزيز السريع .

٦ ـــ ندوة عن مسرحية (الحاجز) اشترك فيها الدكتور محمد حسن العبدالله ، ومؤلفها ومخرجها صقر الرشود ، وعبد العزيز السريع ، ومحبوب العبد الله .

٧ ــ ندوة عن الكاتب الايطالي لويجي بيراندييللو .

٨ ــ ندوة عن العامية والفصحى في المسرح .

٩ ــ ندوة مع الاستاذ جيفري بولو المتخصص في مسرح شيكسبير بمشاركة الاستاذ نعمان عاشور والدكتور محمد اسماعيل الموافي .

١٠ــ ندوة عن مناهج الاداء التمثيلي في العصر الحديث للاستاذ الفنان محمود مرسي .

١١ــ أوزبورن ومسرح الغضب للدكتور ابراهيم النادي .

١٢ــ ندوة حول (تذوق الموسيقى) اشترك فيها صالح حمدان ونجم عبد الكريم .

١٣ــ ندوة حول مسرحية (ضاع الديك) اشترك فيها الدكتور محمد حسن عبد الله وحمادة ابراهيم وأحمد أبو مطر .

ومجموعة أخرى من الندوات والمحاضرات المتنوعة ، تدل في مجموعها على طموحات معينة ، تسعى الفرقة لتحقيقها في الساحة الكويتية ، التي ابتليت بداء (المادة) التي أفقدت الحياة جوهرها وروحها ، وجعلت السباق المادي هو كل شيء ، وما عداه ، فلا قيمة له . في مثل هذه الظروف يصبح الصدام مع البيئة أمرا ضروريا ، اذا اردنا تخطي الحاضر وصولا الى مستقبل بناء ، يحقق للمواطن انسانيته وكرامته .

الموسم الثامن ١٩٧١/٧٠

في بداية عمله المسرحي ، ومن خلال اعمال الموسم الاول ١٩٦٤/٦٣ ، كان مسرح الخليج العربي يعتقد أن المسرح اداة لحل قضايا المجتمع السائدة ، ثم تطور فكر المسرح ونظرته للعلاقة بين المجتمع والمسرح لتصبح المشكلة الاجتماعية في الموسم الثاني ١٩٦٥/٦٤ موضوعا يمكن من طرح قضايا أكثر عمقا من النواحي الاجتماعية والفكرية ، فضلا عن تعميق المعادلة عن طريق الرمز . وفي هذا الموسم الثاني بدأ التجريب مع المسرح العالمي ، بتقديم مسرحية « صفقة مع الشيطان » للكاتب الانجليزي جيروم ك. جيروم . وعادت الفرقة الى هذا الاتجاه الذي يتعامل مع المسرح العالمي في الموسم الرابع ١٩٦٧/٦٦ بتقديم مسرحية « الله يا الدنيا » عن « الثري النبيل » لموليير الفرنسي . وكذلك الموسم الخامس ١٩٦٨/٦٧ ، الذي تعاملت فيه الفرقة كليا مع المسرح العالمي في مسرحيتين : « لا طبنا ولا غدا الشر » عن مسرحية « لكل حقيقة » للكاتب الايطالي لويجي بيراندييللو ، و « المراة لعبة البيت » عن « بيت الدمية » للكاتب النرويجي هنريك أبسن . ان هذا الانحياز الى التعامل مع المسرح العالمي كان يحكمه عاملان : الاول ، ندرة

النصوص المحلية ، بدليل اقتصار مواسمه الخمسة الاخيرة على مسرحيات محلية وعربية ، عندما توفرت هذه النصوص ، والثاني ، هو الانفتاح على الاعمال المشهورة في المسرح العالمي ، وقد اتضح ذلك من الاعمال التي قدمها فهي من اشهر أعمال المسرح العالمي .

في الموسم السادس ١٩٦٩/٦٨ زاوج المسرح بين الاعمال المحلية والعالمية ، اذ قدم مسرحيتين : « لمن القرار الاخير » تأليف عبد العزيز السريع ، و « ثم غاب القمر » لجون شتاينبك . وهنا يظهر وعي المسرح في اختيار أعماله ، ففي العام ١٩٦٨ ، وعقب معركة الكرامة ، غدا العمل الفدائي الفلسطيني نقطة مضيئة في ساحات الوطن العربي،وأعطاه الامل الوحيد من وسط ركام الهزيمة — النكسة . نتيجة لهذا الوعي من مسرح الخليج العربي ، وايمانا منه بدور المسرح الفاعل المؤثر في مجتمعه ، كان اختيار مسرحية « ثم غاب القمر » وعن سبب هذا الاختيار قالت اللجنة الثقافية للمسرح آنذاك : « .. ان الشعار المرفوع الان هو أن كل شيء في خدمة المعركة ، وكل الطاقات يجب أن توجه نحو المعركة ، لاننا نعيش مرحلة من ادق مراحل تاريخ هذه الامة العريقة وأخطرها ، ولهذا فاتجاهنا في الاختيار كان منصبا على هذا الجانب ، لان هذه المسرحية التي نقدمها لكم من أحسن المسرحيات التي تخدم القضية ، بل انه لولا أن كاتبها من أمريكا ، لقلنا أن الذي كتبها كاتب عربي يعبر عنشعبنا فيالارض المحتلة». وفي الوقت نفسه لمتنس اللجنة الثقافية أن توضح الجانب المشين من مواقف كاتبها جون شتاينبك ازاء مواقفه المعادية لنضال الشعب الفيتنامي ، فهي تقول : « .. شتاينبك هذا عليه اكثر من ملاحظة ، خاصة بالنسبة للشعوب المكافحة ، ذلك لان موقفه من الحرب الفيتنامية معروف ومشهور، بل انه غريب، وغريب جدا أن يقف كاتب حر له مواقف انسانية كثيرة ضد الشعب الفيتنامي المكافح ، لذلك كان لزاما على اللجنة الثقافية في المسرح أن تفسر سر هذا الاختيار ، لهذا الكاتب بالذات ! ... بالنسبة لمواقف شتاينبك من الحرب الفيتنامية فاننا نشجبه بشدة ، بل نعتبره سقطة انسانية غير مغتفرة له ، ومن جانب اخر نعتبر أن شتاينبك الفنان والانسان قد مات منذ زمن بعيد ، بعيد جدا ، منذ أن كتب روائعه الاولى : عناقيد العنب ، عن الرجال والفئران ، شارع السردين المعلب ، أرض الله الصغيرة ، طريق التبغ .. وغيرها بالاضافة الى قصة « ثم غاب القمر » . هذه هي النوافذ التي نطل من خلالها على شتاينبك ونحن نرى فيه الانسانية بصفائها ورونقها الاصيل ، أما ذلك الصوت النشاز ، فهو أبعد ما يكون عن شتاينبك الذي نعرفه ، ان هذا الرجل الاخر قد خرج من مداخن المخابرات المركزية الامريكية ، أما شتاينبك الذي نعرفه منذ البداية ، فهو ابن الفن والنقاء » .

تلك هي النظرة التي حكمت تعامل مسرح الخليج العربي مع النصوص

الاجنبية ، مرتبطة بندرة النص المحلي احيانا، والتعامل مع النص المشهور المناسب للفترة الحياتية التي يعيشها المواطن أحيانا أخرى .

ومن المنطلقات نفسها عاد المسرح في موسمه الثامن ١٩٧١/٧٠ لتقديم أعمال من النصوص العالمية ، فقدم في هذا الموسم برنامجين : الاول « رجال وبنات » اعداد صقر الرشود عن مسرحية (الغربان) لهنري بك ، واخراج صقر الرشود نفسه . وموضوع المسرحية انساني ، يحدث في أي مجتمع ، ففيها عائلة سعيدة : أب وأم وبنات ثلاثة وولد وخادمة ، حياتهم سعيدة مرحة في ظل الاب المسؤول عن توفير كل متطلبات العائلة . ويموت هذا الاب فجأة ، تاركا العائلة دون مقدرة على التصرف ، فهي أصلا لم تتعود التفكير ، لان كافة أمور حياتها ميسرة دون تفكير ونقاش . أما شركاء الاب واصدقاؤه فقد تحولوا الى (غربان) ينهشون من بقايا الثروة ، حتى النهاية ، الى أن وجدت العائلة نفسها أمام حالة فقر يصعب تصورها ... ويتخلى عنها الجميع ، مما يضطر الفتاة الوسطى أن تقبل الزواج من (الغراب الكبير) ، شريك الاب الراحل ، مكرهة على قبول شريك الشر زوجا لها ، كي تحمي الاسرة من التدهور المستمر .

واضح تماما أن المسرحية تناقش نمطا من العلاقات الاجتماعية القائمة في المجتمعات الرأسمالية ، حيث الحرية الفردية مكفولة ، وبالتالي الحياة للقوي فقط . فمثل سلوك (الشريك المسن) — الغراب الاكبر — لا يمكن حدوثه في مجتمع متكافل تسوده العدالة الاجتماعية .

ان الاعتراض الوحيد على اختيار هذه المسرحية ينبع من خاتمتها الانهزامية ومن كونها مقدمة من مسرح الخليج العربي الذي يطمح دوما للانفلات من أسر العلاقات الاجتماعية البالية ، التي تقتل روح الانسان وانسانيته . صحيح أن الصراع أزلي بين الخير والشر ، الا أن دور المسرح الملتزم بمصلحة الجماهير ، لا يقبل منه تقديم مثل هذا العمل الذي ينتهي برضوخ الاسرة الى شريك الشر — الغراب الاكبر — وتزويجه ابنتها الوسطى ، طمعا في رضاه وحمايته . ان المسرحية تكريس لانتصار الشر ، وعند الجماهير غير المثقفة في معظمها ، وهي في غالبيتها جمهور المسرح في مجتمعنا ، تصبح هذه الخاتمة تدجينا لهذه الجماهير ، في ظل غياب الوعي والعمل المنظم . آخذين في الاعتبار التفسير المقابل الذي يرى أن مثل هذه المسرحية تعرية لهكذا سلوكيات لا انسانية من طبقات معينة ، بقصد التمرد عليها .

وقد لاقت هذه المسرحية اعتراضا كبيرا ، وهجوما شديدا في الصحافة المحلية ، للحيثيات التي ذكرناها ، واخرى غيرها ، الى الحد الذي اعتبرها البعض (اختبارا ميتا) .

وفي برنامجه الثاني للموسم الثامن ، واصل مسرح الخليج العربي تقديم مسرحيات عالمية ، فقدم ثلاث مسرحيات قصيرة أطلق عليها اسم (المسرح الضاحك) وهي : « القاضي » اعداد صقر الرشود عن (روري سالف الذكر) لجوردون دافيون ، و « الحجلة » من اعداد الرشود نفسه عن (الجرة) لبيراندييللو الايطالي ، و « الاصدقاء » اعداد واخراج عبد العزيز السريع عن مسرحية هربرت فارجيون .

وقد كانت نظرة مسرح الخليج العربي الى هذا البرنامج الضاحك غير مقبولة من مسرح ملتزم . فهو يقول عن هذا البرنامج : « ان هذا البرنامج ليس الا تجربة سريعة ، ونتاج أيام قليلة ، ومحاولة في اصطياد الوقت الضائع ، انه محاولة في اكتشاف الطاقات والامكانيات ، ومحاولة في اكتشاف ماذا يريد الجمهور » . في تصوري أن صدور هذا المنطق عن مسرح الخليج أمر غريب ، فليس هو المسرح الذي يبحث « عما يريده الجمهور » لانه في ظل الاوضاع السائدة في الوطن العربي ، لا يكون (ما يريده الجمهور) هو (المطلوب) لهذا الجمهور . ولانه في ظل هذه الاوضاع أيضا ، أصبح الجمهور لا يريد سوى المسرح الضاحك ، المسرح الذي يغرقه في الضحك الوقتي فقط ، في حين أن دراسة واقع هذا الجمهور تفرض نوعا اخر من المسرح ــ المسرح الناقد ، والملتزم ، الذي يعري الاوضاع الفاسدة بدون صراخ ، وبدون خدمة هذه الاوضاع ، المسرح الذي يبني هياكل جديدة ، تعطي خطوات الى الامام . « ان الفرد الذي يحرك طاقته تبعا لاحتياجات الناس والجمهور ليس فنانا على الاطلاق . اننا جميعا نعترف فيما بيننا بالهزيمة الحضارية لمجتمعنا العربي .. وجميعنا حين نصل الى حد المواجهة مع هذا المجتمع نختار السلامة ونلجم رغبتنا وطموحنا في صفع هذه الهزيمة الحضارية ، بسبب خوفنا من قوتها الشرسة . نحن بذلك نختار الانضمام الى الهزيمة الحضارية ، ويصبح نتاجنا جزءا منها ، ويصعب حينذاك تسميته فنا . انه لا بد من القتال من الداخل ، كي نستطيع انتاج شيء حقيقي ، ولا بد من محاولة قتل هذا التراكم الحضاري الممنوع من الحركة الى الامام . وهنا تصبح تلبية حاجات ورغبات الجمهور بدون معنى ومرفوضة ، لان الحقيقة والذين يتعاملون معها ، هم الذين يقودون هذه الجماهير ، لا يقودهم تكلسها وعجزها » ــ سميح سمارة جريدة السياسة الكويتية ٨ مارس ١٩٧١ ــ .

انطلاقا من هذه المفاهيم ، قوبل العرض الضاحك، بهجوم شديد في الصحافة المحلية ، خاصة عند الاقلام التي كانت ــ وما تزال ــ تعلق امالا كبارا ، وطموحات معينة ، على مسرح الخليج العربي . وقد كتب محبوب العبد الله ــ عضو المسرح، وعضو اول لجنة ثقافية فيه عام ١٩٦٣ ــ في مجلة اليقظة بتاريخ ٢٢ مارس ١٩٧١ يقول : « .. المسرحيات الثلاث التي قدمها مسرح الخليج العربي (الاصدقاء ــ

القاضي ــ الحجلة) رغم انها مأخوذة أو معدة عن نصوص مسرحية اجنبية الا انها لم تحقق الهدف الكوميدي الصحيح ، لانها تحولت على المسرح الى لون من المسرح المرتجل المهزوز ، كما هو سائد في كل البلاد العربية ، وهو مسرح يزيف الواقع ، لانه يعتمد على الكلمات المطلوبة ، والحركات والمواقف المفتعلة ، والمفارقات الكلامية ، والشخصيات المشوهة ، وسوء التفاهم غير المنطقي ... ان هذا اللون من « المسرح » مسرح بلا نظرية ، ولا هوية ، ولا زمان أو مكان ، وهو بعيد كل البعد عن مناهج الاداء التمثيلي المشهور في عالم المسرح ، أما القول بأن الجمهور يريد هذا اللون ، فهو قول مردود ، وفكرة ستثبت الايام فشلها .. » .

بداية الصدام والمواجهة

في مسرحيته (الدرجة الرابعة) من تأليف عبد العزيز السريع ، واخراج صقر الرشود (الموسم التاسع ١٩٧٣/٧٢) ، بدأ التوجه الاعمق لمسرح الخليج نحو اعماق المجتمع الكويتي ، بشكل يجعلنا مطمئنين الى ان هذه المسرحية (بداية الصدام والمواجهة) مع الزيف والافتعال ، آخذين في الاعتبار ــ قصدوا أم لم يقصدوا ــ مفهوم ارنست فيشر الذي طرحه في كتابه (ضرورة الفن) ، اذ يقول : « في هذا العالم الذي نعيش فيه كالغرباء ، لا بد من عرض الحقيقة الاجتماعية بطريقة آسرة ، وفي ضوء جديد وذلك بايجاد فاصل بيننا وبين الموضوع والشخصيات ، وعلى العمل الفني أن يتملك المتفرجين لا عن طريق المطابقة السلبية بينه وبينهم ، بل عن طريق مخاطبة العقل ودفعه الى اتخاذ مواقف وقرارات . ان المسرح ينبغي أن يعالج القواعد التي يضعها الناس لسلوكهم على انها قواعد مؤقتة وغير عادلة ، وذلك حتى يدفع المتفرج الى عمل شيء اكثر قيمة من مجرد المشاهدة ، ويحفزه الى اعمال فكره مع المسرحية ، ثم في النهاية الى اصدار حكمه : ما هكذا ينبغي أن تسير الامور .. ان هذا يجب أن يتوقف » .

تطرح المسرحية العديدمن قضايا المجتمعاتالتيبدات تتسلق السلم الحضاري بطريقة القفز ، دون الاهتمام بالناحية العقلية والفكرية ، فيصبح المجتمع ــ خاصة طبقاته البورجوازية بمختلف شرائحها ــ لا هم له الا الجري وراء المظاهر الاستهلاكية لهذا الوضع الحضاري الطاريء عليه ، غير ناظر لوضعه الطبقي الحقيقي قبل حدوث هذه القفزة . صحيح انه بدأ يتسلق السلم ، الا انه في اعماقه مشدود الى ذلك الوضع من ناحية اقتصادية ، وبالتالي تتفاوت افعال شرائحه ، من منقاد الى الوضع الطاريء لاهث وراءه الى متعقل يود كبح هذا الجماح والسيطرة عليه .

تجسد مسرحية (الدرجة الرابعة) حقيقة المسرح الذي يجب أن يكون خاصة في المجتمعات النامية . ان دوره كدور (المدرسة تماما) . فهو يعد لمعالجة كافة قضايا المجتمع ومشاكله . ان المزيد من الالتصاق بالبيئة معناه الوعي الكامل بالدور المناط بالمسرح كمؤسسة تتعايش ضمن واقعها . ان وعي (مسرح الخليج العربي) لهذا الدور جعله يأخذ خطا معاكسا لما انتهجته (المسارح الكويتية) في اغلب اعمالها ، فهو لم ينزلق في لعبة الاضحاك والتسلية والترفيه التي يظهر مردودها في دخل الشباك فقط ، اما ممارسة اي دور اجتماعي على المستوى الايجابي فلا يتوفر . فالمسرح اما أن يكون أو لا يكون ، ومن طبيعة المجتمعات النامية أن تتعلق بكثير من مشاكل المرحلة الانتقالية ــ خاصة الظرف الذي مرت به أقطار الخليج العربي النفطية ــ المتمثلة في المظاهر التي عادة ما تصاحب هذه الطفرة : الرغبة العنيفة لدى الجيل الحالي في هذا المجتمع ، وهذه المرحلة ، في العيش على المظاهر الهامشية والتطلع دوما الى اعلى لارتقاء درجات الوضع المعيشي ، حتى ولو احتاج الامر الى المزايدة والمكابرة . من صفات هذا المجتمع الذي شنت عليه المسرحية حملتها العنيفة العيش المزيف دون الالتفات الى جوهر الحياة،وطبيعة المرحلة.تختار المسرحية(شريحة)من شرائح هذا المجتمع المزيف عبر الحياة الخاصة لزوجة مع زوجها.الزوجة (ثريا) ــ سعاد عبدالله ــ تقحم زوجها (وليد) ــ منصور المنصور ــ في مستويات من الحياة الاجتماعية لا يستطيعها ولا تتناسب مع وضعه الاجتماعي ، مع ما يصاحب هذه الحياة المقحمة من عادات وتقاليد ومظاهر تأباها أخلاق الزوج الواقعي الذي يود العيش في حدود مستواه الاجتماعي ، بعيدا عن بريق المظاهر الحضارية البراقة المزيفة البعيدة عن عرفه واخلاقياته ، لانه يدرك عدم ضرورة تغيير سيارته التي لم يمض على شرائها عامان ، ويدرك أكثر عدم ملاءمة هذه الحفلات لوضعه ، وذلك سمة من سمات المجتمعات البورجوازية التي تبدأ عملية قفز السلم الحضاري عشوائيا دون ارتقاء عقلي مصاحب لهذه العملية . وقيمة المسرحية في انتشالها هذه الشريحة من خضم حياة المجتمع ووضعها تحت الميكرسكوب لتشخيصها وابرازها كمظهر شاذ يعود اليه السبب في فشل الحياة الاجتماعية لكثير من الرموز البشرية التي تمارس الحياة عبر هذا الوسط ، لان تكرار الشذوذ يجعله (عاديا) وهنا الدور الحقيقي للمسرحية في اعادة هذا الوضع الشاذ الانحرافي الى مكانه الطبيعي : شاذا ، انحرافيا، يحتاج الى الدرس والعلاج، بقصد الخلاص من هذا الواقع المزيف ككل.

مؤلف المسرحية عبد العزيز السريع مغرم بدراما الواقع والمجتمع فهي اعمق انواع الدراما واكثرها قربا من نفس الجمهور المتلقي الذي يشكل طرفا من أطراف الصراع القائم والمتأزم الماثل للحل ، سلبا أم ايجابا . وهذا الاطار يجمع كافة نتاجه المسرحي . وهو في (الدرجة الرابعة) يقترب أكثر من واقعه المعاش ، يكثف لحظاته السلبية ، التي تسري سلبيتها الى ما يجاورها من بؤر صالحة

للعيش ، ويشخصها للمشاهد كخلايا يجب القضاء عليها ، وسلخها بعيـــدا للوصول الى واقع أفضل . وميزة أخرى يمتاز بها مسرح عبد العزيز السريع كونه لا يجعل التسلية والترفيه هدفا رئيسا، لان القصد عنده المعالجة والتشخيص وتسليط الاضواء على (الشرائح) الاجتماعية المطلوب تعريتها واصلاحها .

أما طريقة تعامله من الشخصيات فقد نجح المؤلف في تشييد البناء الدرامي للعمل ، وفي رسمه للشخصيات بخاصة شخصية « وليد » ـــ الزوج الشرقي الطيب المتردد ، كذلك شخصية « ثريا » الزوجة المتمردة على تقاليد المجتمع .. المحبة للمظاهر الكاذبة والبراقة ، وكذلك كان المؤلف موفقا الى حد ما في جعله شخصية « سامي » شقيق « ثريا » يأخذ دور المعلق على احداث المسرحيـــة وهو ما يساير طبيعة وجوهر العمل الفني الذي يناقض قضية لها وجود فـــي المجتمع .. كان المؤلف ذكيا حين جعل « سامي » يتحدث الى الجمهور مباشرة معلقا على الاحداث مخاطبا عقولهم .. يخرجهم بذلك من الابهام ليجعلهم يفكرون فيما يرونه » . (صلاح المعداوي ـــ مجلة الرائد (عدد ٩٠) ١٩٧٢/٧/٢٧) .

اخـــراج المسرحيـــة

قوبل اخراج صقر الرشود للمسرحية (الدرجة الرابعة) باستحسان شديد اذ انه كاخراج مسرحية (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم) كما سنلاحظ بعد قليل ، استطاع أن يعطي كل شخصية بعدها المناسب ، الا انه كان يجب احكام دور (سامي) ـــ سليمان الياسين ـــ أخ الزوجة ، وتقييده ضمن حدود معينة ، كي لا يبـــالغ في حركاته ، الى الحد الذي اعتقد معه أن دوره ـــ عند المؤلف والمخرج ـــ كان لمقتضيات خاصة بطبيعة الجمهور ، مثل شخصية (الصحفي) في مسرحيـــة (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم) . « .. وللمرة الاولى يستطيع مخرج مسرحي في الكويت أن يخرج من أطر البلادة في تحريك الممثل وادارته ، وفي تحريك الخشبة ، وتحريك الحدث المسرحي، وأيضا تحريك العلاقة بين الخشبة والجمهور » سميح سمارة ـــ جريدة السياسة ١٩٧٢/٧/٢٩ . ان تطوير العلاقة بين الخشبة والجمهور الى حد فعال ، بحيث تنعدم الفواصل والحواجز تماما ، سيظهر عند صقر الرشود في الاعمال القادمة الى حد يصبح معه الجمهور (ممثلا) ، والممثل (جمهـــورا) ، مع استخدام متطور للفلوكلور الشعبي بطريقة جماهيرية .

هـــل يصلـــح الهـــروب كحـــل

كما في نص المسرحية ، يئس الزوج (وليد) في اصلاح مسار حياة زوجته (ثريا) .. وفي لحظات الاحساس بالعاطفة الجياشة استجابت الى طلباتـــه ، تحت الاحساس الوقتي بخطورة لهجته في الحديث معها لاول مرة ـــ تهديد مبطن ـــ

وحاولت أن تعدل من هذه المسيرة الخاطئة ، الا ان (أول تليفون) من صديقة لها تدعوها الى سهرة ، يجعلها تترك المنزل ، مضحية بكل شيء ، كي لا تفوتها الحفلة . ولا يجد الزوج عندئذ الا الهروب من البيت لان حياته وصلت الى حد لا يطاق .

والسؤال المطروح : بعد تعرية المؤلف والمخرج لهذه الاوضاع الاجتماعية المنحرفة ، غير الملائمة لطبيعة المرحلة حسب تصور (الزوج) على الاقل .. هل يكفي (هرب) الزوج حلا لهذه الاوضاع ؟ ان هذه النهاية مفتوحة ، لا تتضمن حلا محددا ، فالمسرحية عرت الاوضاع ، وأبقت الزوجة على حالها ، واعطت الزوج فرصة (الهروب) فقط .. اما في مواقف اخرى سابقة للنهاية ، فقد مهدت المسرحية لهذا (الهروب) بشكل تعميمي يقلل من وطأة الاوضاع الشاذة التي عمدت المسرحية الى تكثيف الهجوم عليها . « هذا المجتمع من يغيره ؟ وشلون .. مستحيل .. لو كنت مكان وليد لأهج (اهرب) . لكن وين وكل هالدنيا خربانة » وهذا التعميم يعطي بعض المبررات للتقليل من أهمية وفداحة (انحراف) سلوك الزوجة . ان خطأ هذا التعميم انه يعطي عطاء ومواساة لانفسنا ، كما أن اعتماد (الهروب) كحل ، يعطي هاجسا خفيا بالانسحاب من هذه الاوضاع ، ولا أعتقد ان هذا هو الحل ، الذي يطرحه مسرح ملتزم . « ان تقديم صورة سيئة عن وضع ما يجب أن يرافقه توضيح لماذا هذه الصورة سيئة ؟ وما هي الظروف التي قادتها لان تكون كذلك وأيضا امكانية تصحيح هذه الصورة .... ولذا يمكن القول أن ثريا — الزوجة — قد وجدت لها جمهورها المتعاطف معها ، كما أن وليد — الزوج — قد استحق الشفقة من المشاهدين ، وكذلك تحاملهم عليه لضعفه البادي وسلبيته الواضحة ، وسيكون تأثير « الدرجة الرابعة » تأثيرا سلبيا ، اذ ستتسع رقعة الطموح البورجوازي ولن يواجهها ما يحدها ، نتيجة لتعاطف الجمهور مع شخصية ثريا .. تلك الشخصية الآسرة » — مجلة اجيال ١٩٧٢/٧/٣٠ .

ان هذا الحل السلبي ، سيطرأ عليه مزيد من التعديل ، بمواقف أكثر جذرية وصدامية مع هذا الواقع ، وذلك لان « الدرجة الرابعة » كانت بداية الصدام والمواجهة .

اوجه الصراع

تتصارع في بنية أي مجتمع نام تيارات مختلفة ، بنسب تختلف حسب تركيبة كل تيار ، وفاعلية رموزه البشرية ، وتأثيرات هذه الرموز الاجتماعية والاقتصادية، خاصة في مرحلة (تمركز) وسائل الانتاج في يد (تيار) واحد . وقد ظهر هذا (الصراع) في مجتمع (كويت ما بعد النفط) على عدة أوجه ، كانت كلها

تشكل الصورة العامة لهذا (الفعل المتنامي) في داخل تركيبة المجتمع الجديد ، محاولا الوصول الى شكل افضل ، واطار أوضح . وقد اتخذ هـذا الصراع ـ الفعل المتنامي ـ عدة وجوه في أعمال مسرح الخليج العربي :

اولا : صـراع الاجيـال

كان من الطبيعي أن يحدث ظهور النفط نقلة كبيرة في بنية المجتمع الكويتي ، لانه استحدث مفاهيم جديدة ، وممارسات طارئة ، جعلت الدارسين يتحدثون عن (كويت ما قبل النفط) و (كويت ما بعد النفط) ، فحتى عام ١٩٤٥ تقريبا ، كان الغوص وصيد السمك العمل الرئيس للمواطن الكويتي ، وقد تميزت تلك المرحلة بقسوة الحياة ، وشظف العيش الى حد كبير ، مما طبع سلوك المجتمع بأخلاقيات معينة ، طرأ عليها الكثير من التغير في المجتمع (كويت النفط) الذي تميز بسهولة الحياة ، وتوفير اغلب احتياجات المواطن دون مشقة وعسر . اذ وجد في طريقه تفكير المجتمع ما يمكن تسميته بـ (المفاهيم القديمة) وما يتبعها من سلوكيات ، و (المفاهيم الجديدة) الطارئة وما أحدثته من ممارسات ، وهو ما أطلقنا عليـه اسم (صراع الاجيال) ونعني به (جيل الغوص) و (جيل النفط) .

هذا الجانب من الصراع كان موضوع مسرحيـة « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم » التي الفها عبد العزيز السريع وصقر الرشود ، وأخرجها الثاني ، وقدمها المسرح في موسمه التاسع ١٩٧٢/٧١ . تروي المسرحية قصة عائلة كويتية توفي بعض افرادها في حادث تهدم منزل عام ١٩٤٥ ، وفجأة يعودون للحياة ، ليلحقوا بأفراد العائلة الذين بقوا على قيد الحياة (الولدان والبنت) ، ومن هذا اللقاء غـير العادي ، يدور الصراع بين الموتى (جيل الغوص) ـ الذين عادوا للحياة فجأة ـ وبين الاحياء اصلا (جيل النفط) ، لان (الموتى) عادوا للحياة بنفس قيم وتقاليد عام ١٩٤٥ ، ونفس الافكار والسلوكيات في مناحي الحياة كافة ، ومن الطبيعي أن يصدمهم كل ما وجدوه عند (جيل النفط) سواء في الملبس أو المسكن أو طريقـة التفكير والمعاملة .. حاول (جيل النفط) جرهم الى (مواقع متقدمة) ، دون فائدة، ومع احتدام الصراع ، يتشبث كل (جيل) بأخلاقياته وممارساته ، وعندها يقرر (جيل الغوص) العائد الى الحياة ، أن يعود الى (المقبرة) مرة اخرى ، فهي في نظرهم افضل من الحياة الطارئة التي وجدها . ووقف أمامها مستغربا ، مندهشا ، مستنكرا ، كما جاء على لسان الجد (أبو شايع) ـ ابراهيم الصلال ـ : « هذا مهو مكانا .. هذيلا ما يتشاهدون .. تف .. عليكم وعلى غاربتكم .. شايع .. يا الله يا ولدي يا الله .. مالنا الا مكانا .. نرد المقبرة ابرك واحسن » .

ذلك هو موضوع المسرحية واحداثها ، الا ان السؤال هو : هـل تعيش تركيبة المجتمع الكويتي حاليا هذا الصراع ، أم ان المؤلفين قصدا (استحضـار

الماضي) بغرض (تعرية) سلبيات (الحاضر) تمهيدا لانطلاقه الى الامام ؟ ان الذي يجيب على هذا التساؤل هو طبيعة التركيبة الاجتماعية للكويت السائدة الان ، ومدى تقبل الناس لمجتمع (ما بعد النفط) وما افرزته هذه التركيبة من (مواقف) ازاء هذا المجتمع الطارىء بأخلاقياته وسلوكياته .

ان المجتمع الكويتي — كما أرى — لا يعيش هذا الصراع ، لان الطفرة المادية التي جاءت مع النفط ، شملت الجميع ، بنسب متفاوتة ، وأثرت في مفاهيم الجميع ، وغيرت من سلوكهم العام والخاص . وقد كان طغيان هذه الطفرة جارفا ، بمعنى أنه لم يترك الفرصة أمام أي فئة كي تتحسر على (الماضي) وأخلاقياته ، وان حدث هذا التحسر ، فهو نظري فقط ، لان الجميع لحقوا — أو حاولوا اللحاق — بمقتضيات المرحلة الجديدة ، وان كان اللحاق شكليا فقط ، اذ بقي الجوهر في أغلب الاحوال قديما متوارثا . ان الفئة التي ما تزال متمسكة بأخلاق ما قبل النفط لا تشكل في المجتمع الحالي تيارا واضحا له أثره في المسيرة الحاضرة ، كما انه — من جانب اخر — لم يكن مجتمع ما قبل النفط بمثل هذا النقاء الذي يحاولون تصويره به ، فقد كان ينطوي على الكثير من الظلم والذل والاستعباد ، خاصة في عمليات (الغوص) على اللؤلؤ التي كانت تشكل مورد الاغلبية .

لذلك فان الفهم الصحيح لهذه المسرحية — الذي يتفق مع تكوينة المجتمع الكويتي — هو أن المؤلفين قصدا استحضار الماضي — خاصة جانبه المضيء — ليتم من خلاله الانقضاض على (سلبيات) الحاضر التي تعرقل الانطلاقة الكاملة ، بدليل أن المسرحية بعد أن تم لها تعرية سلبيات الحاضر ، انتصرت لهذا الحاضر ، باعادتها الجيل الماضي الى (المقبرة) ، وذلك قناعة منها بأن مفاهيم الماضي ونظرته لا يمكن أن تواكب متطلبات المرحلة الحاضرة ، وفي الوقت ذاته من الممكن أن تستفيد المرحلة الحاضرة من بعض ايجابيات المرحلة الماضية . وهي نفس النظرة العامة التي تحكم قضية العلاقة بين الثقافة المعاصرة والتراث ، اذ لا يمكن أن يكون التراث عائقا في وجه (المعاصرة) ، وللمعاصرة أن تستفيد من التراث في حدود ما يهيىء لها الانطلاق والتقدم . هذا على الرغم من قوة منطق (جيل الماضي) وتماسكه ، وما ظهر عليه (جيل الحاضر) من ضعف وفقدان لمبررات مقنعة لممارساته . ان المسرحية لم تقف على الحياد كما فهم البعض ، بالعكس ، فهي منحازة للجديد والحاضر ، بدليل اعادتها (الماضي) الى المقبرة ، بعد بيان سلبيات الحاضر ، بقصد الخلاص منها . ان المسرحية تدرك الكثير من الشوائب الشكلية ، التي علقت بمسيرة المجتمع الحالي ، من جراء الطفرة المادية الطارئة ، تلك الطفرة التي أعمت الاغلبية ، وجعلت مسيرتها لهاثا وراء المادة والشكليات الحضارية الهامشية ، ناسية في هذا الخضم الكثير من السلوكيات والاخلاقيات

طلوبة ، التي كان (الماضي) يتمتع ببعضها ، ولا نقول كلها ، ادراكا منا بمثل هذه الممارسات الخاطئة التي عرفها (الماضي) ، وان اختلفت أشكالها وميادين ممارستها . ان هذا الشكل المفتوح في طريقة بناء المسرحية جعل البعض يتساءل : « هل هي دعوة للجمود ؟ هل هي رفض للحضارة .. وأساليب الحضارة » — مجلة مرآة الامة عدد ٣٠٦ — ٧٢/١/٣٠ — . الا أن السائل نفسه أعطى تفسيرا قريبا عندما أجاب على تساؤله : « نعم بالنسبة لاخلاقيات الماضي .. لاصالة الماضي .. لكفاح الماضي .. لكننا نقول : لا .. ثم لا .. لتخلف الماضي .. للبالي من تقاليد الماضي .. لمعوقات الحضارة .. لجمود الفكر .. لكل محاولة يائسة لدفع عجلة الزمن الى الوراء » . وربما كان تساؤل الدكتور محمد حسن عبدالله قريبا من ذلك عند قوله : « .. ولا تدري هل يرصد الكاتبان واقعا ، أو يعبران عن حلم يختفي تحت مسايرة البيئة التي تميل الان — بعد أن استوعبت رد الفعل — الى ابراز الماضي واجلاله في صورة لائقة من التأسي به واشهار جوانبه المضيئة ومحاولة اعادته الى الحياة في صورة عصرية مقبولة » — الحياة الادبية والفكرية في الكويت ص ٦٠٥ .

التطـور في الاخـراج

يكاد يطلق على الفنان صقر الرشود لقب (مخرج مسرح الخليج العربي) ؛ فمن بين ثلاثين عملا قدمها المسرح من بدايته في عام ١٩٦٣ ، حتى عام ١٩٧٦ ، أخرج صقر الرشود (تسعة عشر عمـلا) . ويثبت دوما أن لديه المقدرة على الابداع والتطور ، مستفيدا من قراءاته الخاصة ، وتتبعه لما يقدم في الحـركة المسرحية العربية والعالمية . في مسرحية (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .. بم) عمد بذكاء الى اشراك الصالة في العمل المسرحي ،بشكل جعل المشاهد جزءا اساسيا مـن العمل ، يأخذ منه ويتفاعل معه . وأهميتها بالنسبة لمفهوم غالبية جمهور المسرح في الكويت فائقة ، فهذا الاشراك في العمل المسرحي من شأنه أن يعطي صدمة معينة للجمهور الذي لا يفهم من المسرح الا الترفيه والتسلية . لذلك كان متطورا وذكيـا في بدايته للعمل المسرحي منطلقا من الصالة نفسها ، حيث الجمهور ينظر كالعادة فتح الستارة ، فاذا المسرحية تبدأ من وسطه ، معطية اياه الاحساس بالمشاركة في العمل المسرحي ، على عكس توقعاته ، وقد تعاون النص مع ذلك ، باشتراك المخرج أصلا في تأليفه مع الكاتب عبد العزيز السريع . أما الحركة فقد ميزهـا المخرج بوضوح ، فجيل الاربعينات متثاقل ، يبدو وكأنه متعب ، بينما في حـركة جيل السبعينات نشاط وخفة . « .. هناك ضرورة الترحيب الحار بتلك التفجيرات الصغيرة المدهشة التي حققها صقر الرشود في اخراجه ... وهي تفجيرات تعني شيئا أساسيا يقول : ان صفة التقدم عن بقية الفرق المسرحية في الكويت ، التي تتوفر في اذهان بعض العناصر القيادية لمسرح الخليج هي صفة حقيقية ، أو أنها

تحمل قسطا من الحقيقة ... كانت حركة اطفاء الانوار فور عبور الذهنية القديمة المقبرة موفقة جدا وغير متوقعة وباهرة .. حركة اشراك الصالة في العمل المسرحي ، ومحاولة ايجاد رابط فعلي بين الصالة والخشبة ، يدل دلالة اكيدة على المتابعة الجدية ــ وان جزئية ــ لاشكال التنفيذ المسرحي لدى صقر الرشود» سميح سمارة ــ جريدة السياسة ١٩٧٢/٢/١ .

ثانيا : الصراع الحضاري

لقد استحدث ظهور النفط في الكويت مفاهيم جديدة ، واستقدم تأثيرات كثيرة قامت بدور في بنية المجتمع الكويتي ، من هذه التأثيرات ما استقدم من (الحضارة الغربية) التي وفدت مع عالم (النفط) ، سواء عن طريق (الرموز البشرية الوافدة) معه ، أو عن طريق الاحتكاك العام بين الحضارات وما يحدثه من افعال وردود أفعال ، وهو ما يعبر عنه بـ (الصراع الحضاري) . وقد شهد المجتمع الكويتي جانبا من هذا الصراع ، الذي يعتبر التيار الثاني من التيارات التي عالج مسرح الخليج العربي من خلالها مشكلات المجتمع الكويتي ، وما أعقبها من تفاعلات في كافة الميادين .

وقد ظهر هذا الجانب في مسرحية «ضاع الديك» من تأليف عبدالعزيز السريع واخراج صقر الرشود ، التي قدمها المسرح في موسمه العاشر ١٩٧٣/٧٢ . وفيها نجد صورة اجتماعية ، متنوعة الابعاد ، جمع المؤلف خيوطها من نواح متعددة ، كي تتجمع في النهاية ، في بؤرة واحدة ، يطرح من خلالها حدة (الصراع الحضاري) بين مجتمعين مختلفين في القيم والعادات . صراع حاد لا يوفر كل طرف من اطرافه ما لديه من أسلحة وحجج ، ليسحب الطرف الاخر الى مواقعه سالما ، متناسيا مواقعه القديمة . في هذه المسرحية ــ كأغلب أعمال السريع ــ استعمل طريقته البارعة في ادارة الاحداث وتحريكها عبر الشخصيات المتفاعلة ، موصلا اياها الى قمة الحدث ، مع ترك البلورة النهائية ، من حق القاريء والمشاهد ، لذلك تتخذ أعمال (نهايات مفتوحة) يجتهد القاريء والمشاهد في وضع تفسير لهذه النهاية حسب فهمه للحدث وطبيعة الشخصية ، وأيا كان هذا التفسير لن يبعد عن مجريات الاحداث المسرحية المتفاعلة مع شخصياتها ، المرسومة عنده بدقة فائقة .

في مسرحية (ضاع الديك) ، أدار المؤلف استحضار نموذجين من مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم ، كي يتصارعا معا ، ليتضح في النهاية المناسب منهما لمواكبة التطور والعصر ، في المسرحية نواة لصراع حضاري بين الحضارة الغربية الوافدة ، وبين التقاليد المحلية التي تشكل ضمن اطارها العام حضارة محلية ، لها أطرها وخصائصها المتوارثة . ورغم ذلك يبقى التساؤل الذي

طرحه الدكتور محمد حسن عبدالله (١) بحاجة الى تفسير ، فهو يتساءل : هل يحتاج ذلك الى التمحل بانجاب صبي كويتي وتركه بعيدا عن أهله ثلث قرن من الزمان ؟ هذا مع تذكيره بأن اي (خواجه) يعمل في الاحمدي أو شارع الجهراء يمكن أن يؤدي نفس الدور . اذا ما الذي اراده المؤلف من هذه المسرحية .

تحكي المسرحية قصة شاب كويتي ، ولد من أم هندية تزوجها والده في احدى رحلاته التجارية الى الهند في عام ١٩٤٠ عندما احتجزته الحرب هناك ، وفي مرة ثانية أصرت (الهندية) على العودة معه الى الكويت ، فرفض ، لانه كان متزوجا من أخرى في الكويت .. وفي زيارة ثالثة ، بحث عنها ، فلم يجدها ، اذ هاجرت مع طفلها (يوسف) الى انجلترا بسبب ظروف الحرب . وعندما يكبر الطفل ، يبحث عن أهله ، ويعود اليهم في الكويت وعمره ثلاثون عاما . ويحاول أن يكيف نفسه مع المجتمع الجديد الذي وفد اليه بعادات ومفاهيم مختلفة ، وينتاب حياته الكثير من مواقف المد والجزر ، التأقلم والرفض ، الرغبة في البقاء ، والطمع في الهروب ، الا انه يقع في خطيئة كبرى عند اعتدائه على عفاف (سارة) ابنة عمه المخطوبة لاخيه .. ووسط التفكير الملح في علاج هذه المشكلة ، يبحثون عن (يوسف) فلا يجدونه .. فقد هرب (ضاع) الديك ...

ونعود الى سؤالنا : ما الذي اراده المؤلف من هذه المسرحية . في البداية أؤكد أن موضوع المسرحية — كما لخصناه — يحتمل أكثر من تفسير ، لذلك ليس غريبا أن يختلف في فهم مضمونه الكتاب والنقاد ، ويفسره كل منهم تفسيرا مختلفا من هذه التفسيرات ما طرحه الدكتور محمد حسن عبدالله (٢) اذ يرى أن المؤلف « أراد أن يكشف عن جانب من الصراع بين الوراثة والبيئة أو الغريزة والتربية على نحو ما فعل « بريخت » في مسرحيته الشهيرة (دائرة الطباشير) ... » وهناك من رأى أن المؤلف حاول « أن يمزج الملهاة بالمأساة من خلال تصعيده لمشكلة العائلة المنكوبة بولد اجنبي اللكنة والفكر والعادات والتصرف . وفي تصعيده لهذه المشكلة عبر أحداث ومفارقات مضحكة كان يقصد الى الايحاء باستحالة تعايش الفكر البيىء مع الفكر الغربي » (٣) . وقريب من هذا التفسير ما قاله وليد أبو بكر (٤) ، اذ اعتبرها « مسرحية مواجهة » ففيها مواجهة حاسمة بين حضارة وحضارة ، وما يتولد منها ، من قيم وتقاليد وعادات أفراد ، ويفصل هذا فيقول : « ان حضارة العصر فيها قيم ايجابية ، لا يجوز أن نقف أمامها جامدين ، لانها الثغرة التي تنفذ منها الى صميمنا ، لتهاجم وتحطم .. دون أن تمس .. ولكن علينا أن نتقبل هذه الحضارة ، تقبلا موضوعيا ، حتى ننظر اليها بتعقل ... فلا ننهار ولا نفقد شيئا من قيمنا الاساسية أمام ضربات العصر القوية، أما الجمود فلا يضير حضارة العصر بقدر ما يضيرنا . تلك كانت كلها تفسيرات يحتملها (موضوع المسرحية) ، أما التفسير الذي اقحم عليها اقحاما ، فهو ما

قاله صالح الغريب (٥) عندما اعتبر ان المسرحية تناقض « وجود الفرد العربي في الكويت ومدى عمق علاقته بالفرد الكويتي » . وهو تفسير لا يعايش المسرحية، ولا يدرك طبيعة القضية التي نعالجها ، ولا أدري كيف توصل الى هذا الفهم ، لان هناك بديهيات أساسية تفترض في أي تفسير عدم التعسف ، وأن يرتبط وينبع من طبيعة العمل الفني ، والسؤال هنا : كيف نفهم (يوسف) نموذجا للمواطن العربي الوافد الى الكويت ؟ وما معنى أن يكون هذا العربي من (أب كويتي) و (أم هندية) وقضى ثلاثين عاما من عمره في انجلترا .

أرى أن المؤلف كان يود استحضار نموذجين من مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم ، كي تتصارع هذه المفاهيم المختلفة ، وبالتالي يتضح المناسب منها لمجتمع دون غيره، وبتعميم اشمل تحتوي المسرحية على بذور الصراع الحضاري العام ، أما هذا التمحل — الذي طرحه الدكتور محمد حسن — حول انجاب صبي كويتي وتركه بعيدا عن أهله ثلث قرن من الزمان ، ثم استحضاره في حين أن أي (خواجة) من الاحمدي يستطيع تمثيل الدور موضوعيا ، في ذلك أرى أن الصراع القائم بين مجتمعين مختلفين في العادات والتقاليد والمفاهيم ، وتكون نتيجته نبذ كل منهما للاخر ، يكون وقعه لدى المشاهد عاديا ، لانه من الطبيعي ، ما دام الاختلاف قائما ، أن تكون النتيجة اما النبذ أو الاستقطاب . الا أن المؤلف اراد التركيز على قضية (النبذ) هذه ، فهيأ لطرف من الاطراف عناصر تقربه من الطرف الاخر ، وبالرغم من عناصر التقريب هذه ، كانت النتيجة : (النبذ والاختلاف) . فمع أن نموذج (يوسف) اذا اعتبرناه مثالا (للحضارة والمفاهيم الغربية) ، تتوفر له نقاط اقتراب من النموذج العربي المحلي ، الذي أصبح في صراع معه ، ممثلا في كونه من (دم كويتي) .. الا أن النتيجة كانت نفسها .

هل أراد المؤلف أن يحلل ويقدم لنا عبر المسرحية عدم صلاحية النموذج الغربي لاوضاعنا المحلية ، مهما كانت هذه المفاهيم ، وأن احتواء هذا النموذج من قبلنا ستكون نتيجته الخسارة الفادحة الممثلة في عمل « يوسف » مع « سارة »، بالرغم من انها ابنة عمه ، ويعرف انها مخطوبة لاخيه من أبيه (سالم) . يزيد المؤلف حدة الصراع واحتدامه عن طريق البناء الدرامي لشخصية (يوسف) ، حيث اظهر استعداده الكامل لاستيعاب ما يمكن من الحياة التي طرأت عليه ، أو طرأ هو عليها ، ومع ذلك لم يتوفر الحد الادنى من الاتفاق بين الطرفين ، كان الخلاف اصعب وأمر ، عانى منه (يوسف) ما لا يستطيعه .

أرادت المسرحية أن تؤكد على أن الحضارة الطارئة على بيئة ما ، ان لم تجد الجو القابل لمتطلباتها ، المهيء نفسه لما استجد معها ، فهي تحمل معها

بذور الدمار والتحطيم . و (يوسف) كان مثالا لهذه (الحضارة) التي وجدت الصد والهروب ، فكان أن وجدت (متنفسا) مدمرا ، ظهرت نتيجته فيما حدث بين (يوسف) و (سارة) وهو أمر شديد الصدمة بالنسبة لبيئتنا العربية . هذا ، في حين أن هذه البيئة لو حاولت تفهم المعايير التي جاء بها (يوسف) كنموذج للحضارة الغربية ، لما حدث ما حدث ، لان هذا التفهم كان من شأنه أن يوجد القاسم المشترك بين الطرفين ، وعبر الممارسة العملية سيصلان الى الحد الاقصى من التفاهم وتكييف ظروف (الحضارة) القادمة مع متطلبات البيئة المحلية.

هذا ما أرادت أن تعالجه المسرحية ، فبعد المرحلة الاولى (صراع الاجيال) التي انتهت بانتصار الجيل الجديد (جيل ما بعد النفط) ، كان لا بد أن يواجه هذا الجيل (التحدي الحضاري) القادم مع (يوسف) ، وهو الوجه الثاني من الوجوه التي عالجت اعمال مسرح الخليج العربي من خلالها أوضاع المجتمع الكويتي . ان الهروب من الحضارة الغربية ليس هو الحل ، انما (الحل) يكمن في تقبلها وتكييفها مع أوضاعنا وظروفنا ، فكل الحضارات تأخذ من بعضها ، وتفيد من خبراتها ، وعلى الرغم من الخاتمة التي اختارتها المسرحية ، الا أن سياقها الفني يحمل كلامنا بضرورة البحث عن الديك (الحضارة) ، واعادتها كي تعمل في حياتنا وتطورها .

ثالثا : الصدام المباشر مع المجتمع

في الوجهين السابقين من أوجه تعامل مسرح الخليج العربي مع مجتمعه الكويتي ، كان التعامل يأخذ طابع تشخيص القضايا ، مع التركيز على العوامل الفعالة المؤثرة في الارضية العامة التي تحكم مسيرة المجتمع . وفي بداية موسمه المسرحي الحادي عشر ١٩٧٤/٧٣ أدرك المسرح أن التشخيص العام لم يعد يكفي ، فلا بد من صدمة تجعله يدرك ادراكا محسوسا الامراض التي تنخر في بنيانه دون أن يدري ، من هنا بدأ المسرح ما يمكن تسميته (الصدام المباشر مع الجوانب السلبية التي تعوق انطلاقة المجتمع نحو الافضل) وقد انطلق مسرح الخليج العربي في ذلك من ايمانه بضرورة أن يكون له دور مؤثر في مجتمعه ، لذلك نجده دوما مؤرقا للغاية بالمشكلات الانسانية ـ الحضارية للمواطن الكويتي ، وبخاصة تلك التي وجدت بعد القفزة الحضارية في الجانب المادي بعد ظهور النفط . وهذا الاهتمام ليس وليد الصدفة ، انما ينبع من رؤيا واضحة لدور المسرح في مسيرة المجتمعات ، فلم يعد المفهوم المسرحي يقتصر على الاضحاك والتسلية بل تعدى ذلك ليكون له دور التوجيه والتأثير الفعال ، وهذه الرؤيا المسرحية الفاعلة تتمتع منها الرموز البشرية لمسرح الخليج العربي بقسط وافر ، وقد رسخت هذه الرؤيا كتابات عبد العزيز السريع وصقر الرشود ، وظهرت في دورها الناضج الواعي في مسرحيات « الدرجة الرابعة »

و « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... بم » و « ضـــاع الديـــك » و « شياطين ليلة الجمعة » و « بحمـــدون المحطـــة » . وقد صاحب ذلك من الناحية الفنية طموحات كبيرة تهدف الى تحقيق أشكال فنية متقدمة في صنع العرض المسرحي ، معتمدين في ذلك على ما حققه المسرح العربي والعالمي ، وقد استطاع المسرح في ذلك أن يصل الى حالة (تمسرح) تحقق انسجاما بين الجمهور والممثلين . وقد بدأت خيوط هذه الحالة في الصيغة الفنية التي قدمت بها مسرحيـــة « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ... بم » و « ضاع الديك » الى أن تبلورت واضحة في مسرحية « شياطين ليلة الجمعة » . ان هذم الصيغة متأثرة بوضوح بصيغة المسرح البريختي التي عرفها المسرح في أوائل القرن العشرين ، وهو المسرح المعتمد على احداث متفرقة يجمعها خيط واحد ، ويسيطر عليها نفس واحد . وفي هذا تناقض مع المسرح التقليدي الذي يعتمد على موضـــوع واحد ، أو حـــدث واحد ، له بداياته وتطوره وعقدتـــه ثم انفراج أزمتـــه .

بدأ المسرح (صراعه المباشر مع المجتمع) في مسرحية (شياطين ليلة الجمعة)، وقد أقام مؤلفا المسرحية عبد العزيز السريع وصقر الرشود هيكلها الفني عـــلى محتوى موضوعي من سبع لوحات ، ست رئيسة ، وواحدة هامشية ، جـــاءت للوصل والربط بين اللوحات ، وعبر مضمون هذه اللوحات التقليدية الانتقادية الهادفة ، يعالج المؤلفان أوضاعا اجتماعية عفنة جاء أغلبها نتيجة القفزة التـــي حققها المجتمع الكويتي في الجانب المادي من السلم الحضاري ، مع بقاء الجانب الفكري ــ العقلي على تخلفه . من خلال مضمون هذه اللوحات يتصدى المؤلفان ، بشكل انتقادي حاد لتلك الاوضاع الزائفة التي تشوه وجه المجتمع ، ومنها :

(١) في اللوحة الاولى التي أعطاها المؤلفان اسم ــ الرجل المناسب ــ تعرية بشكل لاذع وساخر لتلك الرموز التي وصلت عن طريق نفاقها ووساطاتها الى مناصب ادارية ليست مؤهله لان تكون فيها ، والنتيجة بالتالي تعطيل مصالح المواطنين ، وتغليب النظرة المزاجية الخالصة في الحكم على الامور .

(٢) في اللوحة المسماة ــ المادة ١٠٦ ــ عرض مصاحب بالرقص والغناء لجوانب من ازدواجية الشخصية التي يعيشها بعض المواطنين ، خاصة فيما يتعلق بشرب الخمر ، الذي صور الفاصل الغنائي تصويرا لاذعا .. « واي .. منكم واي .. تصبون الخمرة في الغوري وتقولون شاي » .

(٣) اللوحة الخاصة بالصحافة ورؤساء التحرير ، وقد كانت أكثر ايلاما فـــي سخريتها ، حيث اظهرت بسخرية فائقة جهلا مطبقا عند بعض رجـــال الصحافة ، وبالذات بعض رؤساء التحرير ... جاء في الحوار :

رئيس التحرير : هو انت في غير الكويت كنت تصـــير صحفي .
المحـــــــرر : وانت في غير الكويت كنت تصير رئيس تحرير .

(٤) اللوحة التي سميت المسرحية باسمها « شياطين ليلة الجمعة » وهي نقل حي على الهواء مباشرة ، لما يدور ليلة الجمعة فيما يعرف بـ (المزارع) ، وما يقوم بها شياطينها من فسق وفجور وشرب حتى الثمالة واللاوعي . وقد طالت هذه اللوحة بطريقة لم تقدم كثيرا بشكل مكثف عن حياة هؤلاء الشيـــاطين وكان يكفي فيهـــا اللمس السريع ، فهدفهـــا اظهار الحيـــاة التي يعيشها هؤلاء الشياطين ، وما تجـــره عليهم من سقوط اخـــلاقي ، وانحراف اجتماعي مدمر ، يضر بالفرد ، وينعكس ضرره على المجموع بشكل مخرب لكافة العلاقات الاجتماعية .

ويبدو جليا تأثر السريع والرشود بالمسرح البريختي في المضمون والاداء ، ففي مواطن كثيرة كان يتفصل الممثل عن دوره ليعلق على المضمون ، ويخـــاطب الجمهور مباشرة محققا بذلك ارتباطا عضويا ، واتصالا مباشرا بين الممثل وجمهوره الى حد كاد ينعدم فيه الفاصل بين الممثل وجمهوره ، فالجمهور ممثل ، والممثل من الجمهور ؛ خاصة عند استغلال (الصالة) لاجزاء من العرض المسرحي ، اذ احدثذلك حالة من الالفة والانسجام بين الطرفين بتواجد الممثلين فيها وانطلاقهم منها ، وعودتهم اليها . . .

ان دور الراوي او المعلق على الاحداث ، والمقدم لها ، اتخذ مسارا اساسيا في كل اللوحات التي تفردت من بينها لوحة ـــ يا حلو الاستثمار ـــ بمباشريـــة شديدة . وقد جاءت في مجملها ـــ كعمل فني متكامل ـــ مثالا جيدا ، وربما مقصودا بوعي من المؤلف والمخرج ، لما يسميه الدكتور علي الراعي « الكاباريه السياسي »، الذي يعرفه بقوله : « هو نوع من المنوعات اللاذعة ، يقوم على لقطات قصيرة وصاخبة تكشف مواطن الضعف في الحياة السياسية والاجتماعية لبلد ما . ويراعي هذا النوع من المسرح أن تكون اللقطات قصيرة وسريعة الايقاع ، وأن يصحبها نقد فكاهي يثير الضحك ، ويلقي ضوءا ساطعا على نواحي النقص على أن يتم هذا كله في اطار من المرح النابض وخفة الظل » . وهذا التعريف تمثله مسرحيـــة « شياطين ليلة الجمعة » تماما في مضمونها وطرق ادائها .

لقد مثلت المسرحية صدمة عنيفة لكثيرين من أفراد المجتمع الذين ظنوا أن مجتمعهم بلغ حد الكمال ، فاذا بالمسرحية تفتح عيونهم بشكل مثير على كل أوجه الزيف والنفاق والتضليل التي تكاد تغطي مساحات واسعة من حياة المجتمع ، ومن هنا جاء النجاح الذي لاقته عند عرضها ، خاصة عند الفئات التي تنشـــد

تخليص المجتمع من كافة معوقات انطلاقته الحقيقية ، سنرى هذا الصدام مع المجتمع يتصاعد في عمل اخر هو مسرحية (بحمدون المحطة) .

طريقة الاداء

اشرنا قبل قليل الى اقتراب هذه المسرحية من صيغة المسرح البريختي في عدم اعتمادها على موضوع واحد ينمو من خلال العرض المسرحي ، ويتفاعل تدريجيا ، انما كان اعتمادها على الاحداث المتفرقة التي يجمعها خيط واحد ، ينمو ويتفاعل بشكل معين في نفسية المشاهد ، لانه يحس أن العرض واحداثه جزء من حياته التي يعيشها من خلال مجتمعه .

ان مجمل الطريقة التي قدمت بها المسرحية تدل على أن رموز مسرح الخليج العربي مغرمون الى حد كبير بالتجريب ، فهي لا تخاف الخوض في (تجارب) مسرحية غير مضمونة النتائج ، ومع ذلك لاقت المسرحية تجاوبا كبيرا ، خاصة في (الجانب الغنائي) فيها ، فهو امتداد لتلك الفواصل الغنائية القصيرة التي شاهدنا منها طرفا في مسرحية (ضاع الديك) ، الا انها في هذا العمل تميزت بخاصتين متقدمتين :

الاولى : استغلالها لمزيد من التوضيح ، وربما الشرح لبعض المواقف ، كما في فاصل لوحة (المادة ٢٠٦) ، واحيانا كفاصل مسرحي في ظل سقوط الجدار الرابع المتمثل في عدم وجود شاشة مسرحية ، كفاصل لوحة (الواسطة والغلاء) .

الثانية : اقتراب هذه الفواصل الغنائية من المسرح الغنائي ، الذي لا يزال غير ناضج التكوين في المسرح العربي ، ما عدا بعض التجارب اللبنانية وهذا الاقتراب من المسرح الغنائي كان واضحا من المقدمة الغنائية واللوحة الغنائية الختامية . وهذا يعني الاشادة بالجهد الذي بذله الفنان يوسف المهنا في تقديم هذه الالحان .

المسرحية في الصحافة المغربية

قدمت المسرحية على مسارح المغرب (الرباط) في مارس ١٩٧٤ ، ولقيت نجاحا كبيرا لدى الاوساط المسرحية هناك واشادت الاقلام الفنية بايجابيات المسرحية وخطواتها المتقدمة . من المآخذ التي سجلت على المسرحية ، ما ذكره خالد الجامعي (٦) عن جدوى « تقديم مشاكل الشعب الكويتي فوق الخشبة ، ما دام هذا التقديم سطحيا ، بمعنى انه لم يتعمق في ابراز خلفياتها السياسية

والاقتصادية والفكرية في المجتمع الكويتي » وهو يرى (٧) أن الناس في الكـويت وفي كل بقاع العالم يعرفون مشاكلهم لانهم يعيشونها عن قرب . والمطلوب مـن العمل الفني أن يذهب الى ابعد من طرح المشاكل فقط ، ولكن يجب أن يضع اليد على خلفياتها العميقة » . وهو نفس ما سجله حمدي غيث في قوله (٨) : « .. نعم لقد قدمت المسرحية بعض مشاكل الانسان في الكويت ، لكنها لم تسلط الاضـواء على مسبباتها .. » . كما طرح ايضا موضوع نهاية المسرحية فاتهمها بنعيس الفاسي بأنها انهزامية لانها قالت في نهايتها (لا حل) .

الا أن المسرحية لم تغفل في نهايتها (الحل) خاصة في اطاره العام الذي لا يضع خلاصا جزئيا لكل معضلة ، انما الحل الشامل على مستوى الوطن ، وربما لم ينتبه البعض الى هذا الحل لانه جاء خلال اللوحة الغنائية الختامية :

كل الشدايد تهون لو ربعك
ربع تعاونوا ما ذلوا
كل الامل فيك انه ولدي
قوم انتخى ريحة هلي
شد العزم واركب على كفوف الخطر .

لقد حققت هذه المسرحية قفزة نوعية في مسـيرة المسرح في الكويت ، مسجلة لمسرح الخليج العربي السبق في المغامرة الناضجة والتجريب الواعي ، والنظرة الجدية للمسرح كمدرسة فاعلة في صفوف المجتمع .

ثم استمر الصدام مع المجتمع في الموسم الثاني عشر ١٩٧٥/٧٤ حيث قدم المسرح مسرحيتي « بحمدون المحطة » تأليف عبد العزيز السريع واخراج صقـر الرشود ، و « يا غافلين » تأليف محمد السريع واخراج منصور المنصور وقـد تعمدت « بحمدون المحطة » تعرية اوجه الفساد في المجتمع ، وكي يتوفر مزيد من الحركة والنقد ، اقتاد المؤلف شخوصه الى ساحة خارج المجتمع المحلي (بحمدون المحطة) ، كي يترك كل شخصية تتحرك على هواها بعيدا عن اي رقابة ، وقد تمكن أن يصل الى اعماق بؤر الفساد ، وازدواج الشخصية ، التي تعشش في نفوس بعض الناس ، وتحكم تصرفاتهم .

الخـروج مـن النطـاق المحـلي

لا ينكر أحد الدور الفعال والمهم الذي يمكن أن يلعبه « المسرح » كفـن ، اذا أحسن توجيهه ، واحكام الدور الذي يجب أن يقوم به ، لذلك أكد الكثيرون

من المفكرين والمنظرين السياسيين اهمية هذا الدور ، ولفتوا الانظار الى القاعدة الكبيرة التي يؤثر فيها « فن المسرح » وبالتالي الى توجيهها ، وتعبئة طاقاتهـا نحو الجبهة التي يريد أن يخدمها « المسرح » وسواء اكان ذلك لحساب السلطة أم لحساب طبقة من الطبقات أو ايدولوجية معينة ..

ومن بين الفرق المسرحية في الكويت تفرد **« مسرح الخليج العربي » بخط ملتزم ، يدل على « فكرة » مسبقة تحكم كافة أعماله ، والاخيرة منها بالـذات ، وهذا يفسر عدم انخراطه في لعبة الاضحاك والتسلية التي لا تأخذ في اعتبارها سوى « ما يريده الجمهور » و « دخل الشباك » وقد ركز المسرح كثيرا عـلى « سلبيات » المجتمع الكويتي المحلية ، وبالذات الناتجة عن القفزة الطارئة مـن الجانب المادي من السلم الحضاري ، دون أن تواكبها قفزة مماثلة في الجـانب الفكري الثقافي ، وقد وصل « ضدام » المسرح مع « سلبيات المجتمع » أشده في « شياطين ليلة الجمعة » و « بحمدون المحطة » بعد أن أعطى « أرضية » معقولة لذلك في « ضاع الديك »** .

الا أن ما يميز « الخازوق » (موسم ١٩٧٦/٧٥) ، هو كونه قد بدأ يرتفع عن المستوى المحلي في المعالجة ، الى اطار أوسع ، يغطي الساحة العربيـة جميعها ... ففي « علي جناح التبريزي » قدم لنا شوق الانسان العربي ومعاناته من ناحية مهمة ، تغطي بأثرها عموم المنطقة العربية ، وهي الشوق الدائم الى ضرورة اعادة توزيع الثروة .. ويتحسس المسرح اليوم في « خازوقه » الجانب المظلم في حياة « المواطن العربي » في المساحات العربية . هذا الجانب القائم على قمع السلطة « للانسان » ، وبالتالي عدم توفر الحد الادنى من « انسانيته » كانسان ، ومن ثم يعيش ايامه في الخوف والظلم والاستبداد .

ولا ينكر أحد أن هم المواطن العربي ، هو في أحيان كثيرة الخوف من قمع السلطات وارهابها ، ويشكل هذا السبب الحقيقي في شيوع نظرية « خلينا ناكل عيش » لدى المواطن العربي في انحاء الوطن العربي ..

ويأخذ مسرح الخليج العربي على عاتقه تقديم هذا (الجانب المظلم) ، في مسرحيته « حفلة على الخازوق » من تأليف محفوظ عبد الرحمن واخراج صقـر الرشود ، بطريقة مكثفة ، تجعلك كمشاهد ، تحس فعلا انك أنت شخصيـا المعني بهذا الامر ، وان « الخازوق » ينتظرك في أي لحظة ، ما دام الامر متروكا للحيثيات السائدة في عموم الوطن العربي .. فمن يدري أنني لا أكون « أنا » أو « أنت » أو « هي » حسن عبدالله ــ محمد السريع ــ .. هذا المواطن الساذج البريء الذي جمعوا له الادلة الكاذبة ، ليصبح متآمرا على «الوالي» ــ السلطة ــ لمجرد انه شوهد قرب أسوار القصر .. وما أن يدخل « المخفر » حتى يصبـح

ذلك المتهم خطيرا ، الذي ينتظره « الخازوق » .. ومن هنا لا يحس بعذابات المواطن العربي ، تلك العذابات التي قدمتها « هند » ـ سعاد عبدالله ـ وكلاب السلطة تلاحقها ، كل يريد افتراسها من أجل « تبرئة » خطيبها (البريء) ...

في العرض الدرامي لهذه العذابات تقدم المسرحية أربعة رموز لها ، كل منها رمتـــه ظروفه السيئـــة تحت اقدام أدوات السلطـــة .. هذه الرموز الاربعـــة هي مدير السجن ـ خالد العبيد ـ ، المحتسب ـ ابراهيم الصلال ـ ، الوزيـــر ـ سليمان الياسين ـ ، المساعد ـ محمد المنصور ـ ، من بين هذه الادوار ، يلفت النظر تقديم دور « المحتسب » فبدلا من أن يكون حامي العدالة ، والسنـــد الذي يلجأ اليه المواطن الباحث عن الحق نكتشف انه جزء من اللعبة ، وأداة من أدوات القهر ... ولقد غطت الرموز الاربعة بشموليتها كل الادوات القمعية التي يعاني منها المواطن العربي ..

في الحوار الدائر بين مدير السجن ومساعده تكثيف شديد مقصود من المؤلف لبيان عدم توفر احترام انسانية المواطن كانسان ... فعندما يطلب حسن بن عبدالله من مدير السجن « أن يفهم » سبب المجيء به الى السجن ، يقهقه المدير عاليا ، وتزداد سخريته لمجرد ان المواطن يريد أن يفهم « ... وتلك مصيبة ما بعدها مصيبة » .

ان المسرحية في شكلها العام ، تصنف ضمن اطار « المسرح السيـــاسي » الذي اقتحم حركتنا المسرحية بشكل مفاجيء بعد عام ١٩٦٧ ، دون أن يعني ذلك فقدان هذا النوع قبل هذا التاريخ ، الا أن نكسة عام ٦٧ اجتاحت كل المشاعر العربية ، وفتحت أعين الجميع على ضرورة أن يكون للمسرح دور في مجال التعبئة السياسية ، ويذكر البعض تلك الجماهيرية التي حققتها مسرحية سعدالله ونوس « حفلة سمر من أجل ٥ حزيران » ، على الرغم من أنها كانت تخدم « النظام » اكثر من خدمتها « للجماهير » فقد اكتفت بدور « التنفيس » عن المشاعر والالام المكبوتة ، لدى هذه الجماهير ، دون أن تطرح لها « البديل الجذري » .. وفي هذا المجال ايضا لا يمكن أن نتناسى « ضيعة تشرين » لدريد لحام .. فعلى الرغم من انها كشفت الكثير من الاوضاع بصورة مكثفة أمام المشاهدين ، الا أن «دريد لحام» كان فيها الى جانب « حكام » ضد « حكام » اخرين ، في القطر نفسه .. وقدمت « حفلة على الخازوق » هذا الجانب السلطوي ، عندما جمعت في نهايتها المتهمين الاربعة في الصناديق الخشبية : (النجار ، المحتسب ، الوزير ، ومدير السجن) ... وقد استقدم المؤلف (الوالي) نفسه صقر الرشود لمحاكمتهم وتعريتهم .. وقد أدانهم جميعا ، وأمر بمحاكمتهم لينالوا الجزاء المناسب ... ولو انتهت المسرحية عند هذا الحد لمارست دور النفاق السياسي نفسه ، لانها تكون عندئذ ملقيـــة

بأسباب القهر والظلم على الرموز المنفذة . ولكن كانت المفاجأة الصاعقة لـ « هند » — ممثلة هنا للجماهير كلها — عندما قدم «الوالي» «المساعد» ليحكم بدلا من المتهمين الاربعة .. وهنا لم تملك « هند » الا الصراخ والاحتجاج ، فالوالي يستبدل رموز الظلم الاربعة بمخطط الظلم ومنظره « المساعد » ... فهو العلة والداء ..

في تلك اللحظة المسرحية ، لم يكن بوسع المشاهد المتحسس لالام « الانسان العربي » ، الا أن يشد شعره ، أو « يخرج » من ملابسه ، فكم كانت تلك اللحظة المسرحية مكثفة لمسيرة « الالم العربي » .. فهي تريد أن تقول أن المسؤولية في الوطن العربي تعطي لذوي « الفهلوة » الذين يجيدون « التمثيل » فعلا ... لذلك كان لجوء « الوالي » لـ « المساعد » ، الذي كان مخططا لكل التهم التي لحقت بحسن بن عبدالله ، ومسهلا الطريق أمام كل الذين حاولوا افتراس « هند » ..

المسرحية تريد أن تهز المشاهد .. تود أن تجبره على ان يعي الحفرة التي يتردى فيها دون أن يدري .. تصرخ فيه أن يصحو .. فالحفرة تتسع وستطيح بالجميع ان لم يتداركوا الامر .. تصرخ فينا بأن الماضي بظلمه متصل بالحاضر ، مستمر في المستقبل ، فالحيثيات هي نفسها ، والرموز المدانة ذاتها ، شخوص الحلبة .

ربما يعتقد القارىء أن مثل هذا الموضوع ليس أمام المخرج الا ان يقدمه بالشكل المباشر التقليدي ، الا أن المخرج صقر الرشود ، استطاع أن يقدمه ضمن اطار فني حديث متماسك ، فهو من البداية يود أن يجعل المشاهد طرفا في أحداث المسرحية ، لذلك الغى « الستارة » ليزداد احساس المشاهد بالعملية العميقة بالذات .. كما أن اخراج « حسن بن عبد الله » البريء المتهم ، من وسط الصالة، جعل المشاهد في نهاية المسرحية يحس أن « موقف » حسن بن عبد الله هذا ، من الممكن ان يواجهه شخصيا في أي لحظة .. كذلك لا يمكن التغاضي عن جماعية الاداء ، وذلك عبر تخطيط مسبق .. فلو سئلت عن بطل المسرحية ، لما تمكنت من التحديد .. فالجميع كانوا أبطالا .. بشكل جماعي ، لانهم يتحركون ضمن اطار بحث مشكلة متشعبة الجوانب ، تشمل ابعادها المأساوية « الجمهور » كله .

ومن الانجازات المهمة في هذا العمل ، أن مسرح الخليج العربي يقدم عمله الثاني باللغة العربية الفصحى ، بعد « التبريزي » .

وهذا يعني ان الفصحى لم تعد عائقا أمام المسرح ، بعد النجاح الهائل الذي لاقاه « التبريزي » والذي نتوقع أن يلاقيه « الخازوق » كذلك ننوه بأن

« المسرح الملتزم » لا يجري وراء « الجمهور عايز كده » .. بل يرتفع بذوق الجمهور ، فلكونه « طليعة » عليه أن يشعر الجمهور بالمآزق التي يحشر فيها ، ويتضرر منها .. لا أن ينخرط في لعبة التسلية والاضحاك .. ومسرح الخليج يكرس من نفسه مسرحا ملتزما ، يعي بشكل مسبق الدور الذي يقوم به ، والابعاد التي ينظر لها ، والنتائج التي يود الوصول اليها ..

خلاصة

ان دراسة هذه المرحلة من تجربة فرقة « مسرح الخليج العربي » بالكويت ، توضح بشكل بارز الخطوات المتقدمة التي حققتها هذه الفرقة في مجال الشكل والمضمون المسرحي ، فقد أثبتت أنها قادرة على الوقوف مع طليعة الفرق المسرحية العربية التي سبقتها بسنوات كثيرة كما أكدت حقيقة هامة في عالم المسرح ، وهي ان الاعمال الجادة الملتزمة لا تعني الجمود والتقليدية في وسائل التناول ، فالموضوع الجاد الملتزم كان يترافق عندها مع الشكل الجديد والتجريب الفني في وسائل الاخراج وطرقه .. انها فرقة آمنت بـ « الانسان » فوضعته نصب عينيها في اعمالها كافة ، لذلك أدركت أن للمسرح رسالة انسانية مهمة ، فرضت عليها الجدية في العمل ، بعيدا عن وسائل الاضحاك والتسلية الخالية من المضمون ، فجاءت اعمالها تحمل التزاما في الموضوع ، وتجديدا في الشكل .

الهوامش

(١) جريدة السياسة — عدد ١٥٧٣ بتاريخ ١٠ نوفمبر ١٩٧٣ .
(٢) المرجع السابق .
(٣) انطون بارا — جريدة الايام ١٩٧٢/١١/١٦ .
(٤) مجلة الهدف ٢٥ يناير ١٩٧٣ .
(٥) مجلة عالم الفن ١٩٧٢/١٢/١٠ .
(٦) عدد ٩ مارس ١٩٧٤ .
(٧) المرجع السابق .
(٨) المرجع السابق .

مجلة البحوث والدراسات العربية

المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم

تصدر سنويا عن معهد البحوث والدراسات العربية

صدر العدد الاول من المجلة في مارس (اذار) ١٩٦٩ .

- هيئة تحرير المجلة يسرها ان تدعو الباحثين والاساتذة من اعضاء هيئات التدريس بالجامعات العربية وغيرهم لنشر بحوثهم ودراساتهم العلمية في المجلة وخاصة في المجالات المتعلقة ببحث ودراسة المشكلات العربية المعاصرة من جوانبها السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية والقانونية . كما تعنى المجلة ايضا بابراز الملامح الرئيسية للادب العربي المعاصر وبخاصة ما يعكس منها الروابط الفكرية بين شتى اقطار الوطن العربي الى جانب اهتمامها الخاص بالدراسات الفلسطينية .

- ترجو هيئة التحرير من السادة الاساتذة الذين يرغبون في نشر ابحاثهم باللغة العربية ان يرفق كل منهم ببحثه ملخصا بلغة اوروبية حديثة فيما لا يزيد عن الف كلمة كما يرجى ايضا ممن يرغب في نشر بحثه بلغة اوروبية حديثة فيما لا يزيد عن الف كلمة كما يرجى ايضا ممن يرغب في نشر بحثه بلغة اوروبية حديثة ان يقدم ملخصا باللغة العربية بما لا يزيد ايضا عن الف كلمة ، ويراعى في الحالين ان يتراوح المقال او البحث بين ستة الاف وثمانية الاف كلمة .

- كما ترسل كافة المكاتبات والابحاث المتعلقة بالمجلة على العنوان التالي :

الاستاذ الدكتور محمد صفي الدين ابو العز

رئيس معهد البحوث والدراسات العربية .

- تقدم ادارة المجلة لكل السادة المشتركين في تحريرها ببحوثهم على سبيل الاهداء العدد الذي تنشر به البحث بالاضافة الى خمس وعشرين نسخة

- كافة الابحاث والدراسات المنشورة بهذه المجلة تعبر عن آراء كتابها ولا تحمل بالضرورة وجهة نظر المعهد او اية جهة اخرى يرتبط بها صاحب البحث .