مكتبة البنجد
قسم الدوريات

جامعة قطر

حولية
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية

غير مسموح بمغادرته من المكتبة

العدد الحادي عشر
١٤٠٩ هجرية - ١٩٨٨ ميلادية

دراسات في المسرح القطري

بين الرؤية الفكرية والبناء الفني

د. محمد عبد الرحيم كافود
أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية

لاشك أن فن المسرح يعد فناً جديداً بالنسبة للأدب العربي بصفة عامة . وهو أكثر حداثة وجدة في الأدب الخليجي . وإذا نحن توقفنا عند التجربة المسرحية في قطر فإننا نجد أن هذا الفن لا يتجاوز عمره عشر سنوات بالطبع ، واضعين في اعتبارنا هنا المحاولات الأولى لخلق حركة مسرحية التي لاشك كانت في بدايتها محاولات ارتجالية .

وقد أشرت إلى نشأة هذه الحركة في كتابة سابقة[1] ولا أريد هنا أن أتطرق إلى هذه البدايات . ولكن من خلال تتبعي لبعض المسرحيات التي عرضت هذه الأيام أستطيع القول أن المسرح القطري لازال يحبو ببطء وهنا لا أقصد من حيث الكم في المسرحيات التي تعرض ، وإنما من حيث النوع . وأريد أن أكون أكثر دقة في التعبير فأقول إن النص المسرحي المكتوب بالذات لم يتبلور بصورة واضحة ونعني بذلك النص المسرحي الذي يتسم بعمق المعالجة لقضايا الواقع مع توافر العناصر الفنية فالنصوص المسرحية التي نشاهدها في الغالب إما أن تكون (مقطرة) ومقتبسة عن مسرحيات وقصص عربية أو مأخوذة عن قصص ومسرحيات عالمية .

---

١ ـ الأدب القطري الحديث . . الفصل الخاص بالمسرح .

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

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

وكل ما ذكرته حول النص المسرحي يعطينا شبه تصور لواقع التجربة المسرحية في قطر وهو أنه حتى الآن لازالت التجربة المسرحية في طور النشأة وبداية الطريق . كذلك لا يوجد هناك الكاتب المسرحي الذي لديه رؤ ية أو اتجاه يشكل موقفاً معيناً ينتهجه الكاتب فيحاول من خلاله معالجة ما يطرحه من قضايا ، مهما تفاوت حجمها أو أهميتها ، إذا استثنينا الكاتب عبد الرحمن المناعي الذي له مجموعة لا بأس بها من المسرحيات كما يتضح لديه موقف واضح ورؤ ية معينة في معظم مسرحياته .

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

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

هذا انـطبـاع عام عن الحـركة المسرحية في قطر وأقف عند مجموعة من النصوص المسرحية نستجلي منها بعض القضايا الفكرية والاجتماعية والقومية التي تشغل الكتاب وتوجهاتهم الحضارية فهي تشكل توجهاً جاداً وتطرح قضايا ومواقف تمس جوانب مختلفة من حياتنـا العـربية المعـاصرة ، وتعبر عن تلك التطلعات والطموحات والآمال التي ينشـدهـا الانسان العربي . ليتجاوز بها واقعه الحالي إلى آفاق المستقبل المشرق . إن استشراف المستقبل رؤ ية انسانية . وكم تكون ملحة وضرورية عندما يشعر الانسان بأنه يعيش وسط سباق حضاري لم يشهده المجتمع الانساني عبر تاريخه الطويل كما هو عليه الحال . من هذا المنطلق تولد لدى الانسان العربي إحساس المعاناة الحضارية والاغتراب المكـاني والـزمـاني . وبـرز ذلـك بصورة واضحة في معظم نتاجه الابداعي بمختلف جوانبه . وقد ترتب على هذا التخلف الحضاري الذي يشهده الوطن العربي . إحساس فعلي بغزو حضاري غربي يحمل الكثير من القيم والأعراف والنظم التي لا تتلاءم في الكثـير منهـا مع القيم والعادات والأعراف الاسلامية والعربية . من هنا أيضاً تتولد المعـانـاة ، ويتفجـر الصراع الفكـري والنفسي والحضاري ليس بين حضارة وحضارة فحسب بل بين أبناء الحضارة الواحدة أو الأمة الواحدة . فهذه الهوة الحضارية والثقافية التي يعيشها الانسان العربي قد ولدت صوراً عديدة من الصراع المشوب في أحيان كثيرة باليأس والحزن ، أو الارتداد للماضي والحنين إليه وتفضيله على الحاضر . هذه المعاناة وهذه التجارب خلقت مواقف متفاوتة لدى الكتاب والأدباء وهي في الغالب مواقف تدين الواقع وتستشرف المستقبل . وقد برز ذلك بصورة واضحة في الأدب المسرحي . والمسرح من أقدر الفنون الأدبية على تجسيد الصراع الفكري والحضاري الذي يشهده الكاتب ويعايشه . وإذا كان الموقف ينجم عن علاقة الفرد بالمحيط الذي يعيش فيه وما يدور حوله من تفاعل وتأثير وتأثر ـ ليس على المستوى الاقليمي فحسب ـ بل على المستوى الانساني بصفة عامة وما يدور حوله من صراع حضاري . فإن هذا الموقف الذي يتخذه الكـاتب إنما هو أداة يهدف من خلالها إلى تجاوز الواقع نحو مستقبل أفضل ينشده ، ويسعى لتحقيقه . أليس الفن مرآة المجتمع تنعكس من خلالها صورته ، ومن خلال هذه الصورة تتجسد همومه وقضاياه ، وعليها تتبلور مواقفه .

ولكن المتتبع للنصوص المسرحية التي ظهرت حتى الآن يجد أن معظم هذه النصوص كتبت باللهجة المحلية أي (العامية) وهي قضية لابد أن نقف عندها . لأنها في الحقيقة تشكـل ظاهرة سلبية في توجه الكتاب هذا التوجه . ولعل خروج كل هذه النصوص

باللهجة العامية هو الذي يجعل الدارس أو الباحث يقف متردداً عن الخوض في دراسة التجربة المسرحية في قطر . وسوف يتضح لنا من خلال الملحق الخاص بأسماء المسرحيات ـ في نهاية هذا البحث ـ حجم هذا النوع من النصوص . إن قضية الفصحى والعامية قضية قديمة وكان لمجموعة من المستشرقين وبعض المثقفين العرب دور في إثارة هذه القضية في بداية النهضة الحديثة، وربما كان أساس هذه القضية في البداية له دوافع سياسية (وأيديولوجية) كما هو معروف[١] . وهذا لا يتصل بموضوعنا بصورة مباشرة ـ الى حد ما ـ لكن ظاهرة الفصحى والعامية في موضوع المسرح والقصة اتخذت بعداً آخر . فأنصار العامية يعتمدون في دعوتهم على أساسين تقريباً : أولهما دعوى الواقعية في المسرح والقصة أو ما يطلق عليه بواقعية الأداء . . وهي مراعاة حال الشخصية التي يدار على لسانها الحوار . فالبعض يرى أنه لا يصح أن يدير الكاتب الحوار بلغة فصيحة على لسان شخصية أمية تجهل القراءة والكتابة . أو كما يقولون كيف يمكن أن يتحدث الحوذي أو العامل أو البواب بالفصحى[٢] ؟ فهذا النوع من الأداء سوف ـ كما يتصور البعض ـ يؤدي إلى نوع من التناقض على خشبة المسرح وعدم تقبل الجمهور له لأنه يتناقض مع الواقع . ولذلك نجد أن البعض قد تساهل في كتابة الحوار باللهجة العامية إذا كان الموقف يقتضي ذلك[٣] . . .

لأنهم يرون أن اللهجة العامية أقدر على التعبير عن مشاعر الانسان وهي أقرب إلى طبيعة الحياة وواقعيتها[٤] . ومن حججهم أن هناك بعض الألفاظ والتراكيب العامية التي لا يمكن تأديتها باللغة الفصحى[٥] ومن الحجج التي يتمسك بها دعاة العامية أيضاً أن العامية أقرب إلى فهم الجماهير لأنها لغة التخاطب اليومية فالجمهور قد تشرب بهذه اللهجة وتذوق مدلولاتها فهو مهيأ للتفاعل معها والتأثر بها بصورة سريعة وعفوية .

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

---

١) أنظر النقد الأدبي الحديث في العراق ـ د. أحمد مطلوب ـ ص ١٣٠ وما بعدها .

٢) ندوة التراث العربي والمسرح ـ عبد الرحيم الزرقاني ـ ص ٢٤ .

٣) دراسات في القصة والمسرح ـ محمود تيمور ص ٢٧٢ .

٤) من فنون الأدب المسرحية ـ د . عبد القادر القط ـ ص ٣٨ .

٥) في النقد المسرحي ـ د محمد غنيمي هلال ـ ص ٨٠ .

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

ولنقف الآن عند بعض هذه الدعاوى مثل قضية واقعية اللغة التي تكاد تمثل الذريعة الأساسية عند دعاة العامية . فما المقصود بالواقعية في اللغة وهل لكي أكون واقعياً لابد أن أحاكي الواقع حرفياً ؟ هذه مقولة يرفضها الفن . ويرفضها الواقع نفسه . فلم يعد هناك أحد في الوقت الحاضر يسلم بوجهة نظر أفلاطون التي ذهب فيها إلى أن الفن تقليد للطبيعة بكل ما تحمله كلمة المحاكاة والتقليد من معنى ، رغم أن الفيلسوف اليوناني ذهب إلى أن هذا التقليد هو أضعف من الطبيعة المقلدة نفسها[1] .

وكما يقول (تيت) « إن أفلاطون أراد بالمحاكاة معنيين : الأول محاكاة مثالية لم توجد بعد على الأرض ، وهذه يرجو أن توجد على مدينته المثالية في صورة أنواع بعينها من الشعر . ومحاكاة رديئة تنقل كالمرآة نقلاً حرفياً ، وهذه يجب أن تنفى . . . »[2] .

ولذلك فإن الصدق الواقعي لا يعني المحاكاة الحرفية وإلا أصبح الفن عديم الجدوى ـ كما زعم أفلاطون ـ فعالم الفن يختلف تماماً عن عالم الواقع . حقيقة أن الفنان يستمد مادته الأولية من الواقع . ولكن الفنان يهضم هذه المادة وتتفاعل مع نفسه وفكره ويصبغها بعاطفته ومشاعره حتى تتحول إلى خلق جديد . وهذه نفس نظرية « كولردج » في الخيال الذي يذيب ويلاشى لكي يخلق من جديد[3] . . فكذلك الفنان لا ينتزع مادته من الواقع ليعيدها كما هي وإنما لابد أن يقوم بعملية خلق وصياغة جديدة[4] . إذا لماذا لا تكون هذه الاعادة والخلق والبناء الفني المناسب يشمل اللغة أيضاً . وعلى ذلك فان الصدق الواقعي لا يعني أو لا يستلزم أن تصور الشخصيات كما هي عليه في الواقع .

---

١) في الأدب ـ المحاكاة ـ د . سهير القلماوي ـ ص ٧٤ .

٢) المصدر ـ ص ٧٤ .

٣) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ د . محمد زكي العشماوي ـ ص ٦٢ .

٤) دراسات في النقد المسرحي ـ د . محمد زكي العشماوي ـ ص ١٨ .

أو كما يقول الدكتور محمد مندور : « فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة ، بل واقعية النفس البشرية ، وواقعية الحياة والمجتمع . ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية ، بل يستنطق لسان حالها . . وللأديب أو الكاتب بعد ذلك أن يعبر عما يفهمه بأية لغة يشاء[1] . . » .

إن محاكاة الطبيعة بهذه الدقة التي يريدها دعاة الواقعية يستحيل وجودها على المسرح . وإلا لأصبحنا بحاجة إلى إيجاد الكثير من مظاهر الطبيعة على خشبة المسرح لكي نكون واقعيين ، كالبحر أو الحيوان الحقيقي والأشجار ونحوها . وكما يقول العقاد : (إنما يعني الفن المسرحي قبل كل شيء بتمثيل الحالات المعنوية لا بنقل الألفاظ وحكاية النبرات[2] . . .)

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

« لنحاول أن نبين الحد المنيع الذي يفصل ـ فيما نرى ـ بين الحقيقة على حسب الفن والحقيقة على حسب الطبيعة . . حقيقة الفن لا يمكن أن تكون حقيقة مطلقة . لا يمكن للفن أن يعطي الشيء نفسه . فلنفرض أن واحداً من غير المتبصرين الذين يدعون الى الطبيعة المطلقة ، الى الطبيعة مرئية من خارج الفن ، قد شهد مسرحية (السيد) شعرا ؟ ليس من الطبيعي أن يتحدث المرء شعراً . فإذا قيل له : كيف تريد إذن أن يتحدث فإنه سيجيب ليتحدث نثراً . فإذا قيل له فليكن ، فلن تمر لحظة حتى يقول من جديد إذا كان منطقياً مع نفسه : أو يتحدث (السيد) بالفرنسية ؟ لا ، بل تريد الطبيعة أن يتحدث بلغته ، فلا يمكن أن يتكلم سوى الاسبانية . . . . . وليس من سبب لكيلا يتطلب بعد ذلك شمساً حقيقية على درج المسرح ، وأشجاراً حقيقية ، ومنازل حقيقية ، بدلاً من هذه الأشياء الكاذبة خلف المشهد . . إذن ، علينا أن نعترف ـ خوفاً من التردي في المحال ـ أن مجال الفن ومجال الطبيعة متميزان تمام

---

١) في النقد المسرحي ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ص ٨٣ .

٢) ساعات بين الكتب ـ عباس العقاد ـ ص ١٤٤ .

التمييز ، فالطبيعة والفن شيئان لا شيء واحد ، وبدون ذلك لا وجود لهما كليهما . . .[1] » .

نخرج من ذلك إلى أن الواقعية الحرفية أمر مرفوض في الفن . وإلى أن تمثل الواقع وصدق الواقع لا يعني أو لا يستلزم أن يستنطق شخصيات القصة أو المسرحية بلسان مقالها وإنما يعبر الكاتب عن لسان حالها ويصور خوالجها النفسية وتوجهاتها الفكرية بأسلوب فني . أو كما يقول الدكتور عبد القادر القط : « فالواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع ولكنها في رأيهم واقعية فنية تصور ما يمكن أن يكون . . .[2] .

أما الجانب الآخر من هذه القضية وهي كون العامية أكثر دقة في التعبير عن خوالج ومشاعر الشخصيات . وأن الفصحى تقف عاجزة أحياناً عن أداء هذه المعاني والمشاعر[3] . فهذه دعوى واهية يدحضها تاريخ اللغة العربية التي استطاعت على مر العصور أن تكون أداة معبرة عن حياة المجتمع في مختلف المجالات والفنون والعلوم . ولعل عدم الالمام والتمكن من الفصحى هو الذي دفع البعض إلى مثل هذه الأحكام .

واللغة العربية لغة مرنة قد سايرت الركب الحضاري لهذه الأمة في أوج ازدهارها في العصر العباسي فكانت وعاء استوعبت جميع العلوم والمعارف التي نقلها العرب عن الاغريق والفرس وغيرهم .

وهذه المرونة أكسبت اللغة العربية خصائص جمالية . فحركات الاعراب وما تعطيه من اختلاف في الدلالات هو الذي أكسبها هذه الميزة وجعلها تتسم بالمرونة في حين أن العامية تفتقد هذه الميزة . وهو اختلاف حسب حركات الاعراب . . كما أنها كانت معبرة عن جميع المصطلحات العلمية والفقهية والتشريعية التي ظهرت على يد العلماء والأدباء .

ونأتي إلى موضوع الكتابة بالفصحى ومشكلة الأمية التي تسود قطاعاً كبيراً من الشعب العربي ، فالبعض يرى أن استخدام الفصحى في كتابة المسرحية وحتى القصة سوف

---

١) في النقد المسرحي ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ص ٨٤ .

٢) من فنون الأدب المسرحية ـ د . عبد القادر القط ـ ص ٣٩ .

٣) في النقد المسرحي ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ص ٨٠ .

يفوت الفرصة على نسبة كبيرة من هؤلاء غير المتعلمين ، لأنهم لا يفهمون أو لا يستطيعون التفاعل مع المسرحية أو القصة بسبب صعوبة استيعابهم للفصحى . وربما يكون هنا شيء من الصواب في هذا الرأي ، ولكن إذا أخذنا بهذه النظرة وهو مدى انتشار أو انكماش العمل الفني بسبب نوع اللغة التي يكتب بها فإننا في الحقيقة سوف نجد أن جمهور العامية أيضاً محدود ، لأن لكل بلد عربي لهجته الخاصة ، بل في البلد الواحد نجد أكثر من لهجة فبأي لهجة نكتب ؟ . . ولذلك فإن الفصحى في مثل هذه الحالة هي الأكثر انتشاراً وشيوعاً على الساحة العربية . ثم إذا كان هدف دعاة الواقعية هو أن يكون الأدب وسيلة للارتقاء بالمجتمع ، ووسيلة للتغيير والتطوير . فليكن أحد هذه الأهداف هو الارتقاء بذوق الجمهور ، والعمل على تثقيفه والاهتمام بلغته التي هي أهم مقومات الوحدة والتفاهم والتفاعل بين الناطقين بها . فالكاتب رسالته أن يكون رائداً وموجهاً نحو حياة أفضل ولا ينبغي أن يجاري الجمهور ، بل عليه أن يرقى بذوقه وينمي من قدراته .

وقبل أن نبدأ في تحليل بعض النماذج من النصوص المسرحية لابد أن نقف وقفة قصيرة عند معالم البناء الفني في المسرحية ولو بصورة سريعة لكي يتضح لنا بعدها ما مدى توفيق كتابنا في بنائهم الفني والدرامي في مسرحياتهم التي كتبوها .

حقيقة أن تعداد المدارس المسرحية والتطور الذي شهده تاريخ المسرح منذ عهد أرسطو حتى وقتنا الحاضر ، جعل من العسير أن تحدد قوانين وقواعد ثابتة يسير في إطا البناء الفني بصورة دقيقة . بل ان الفن بصفة عامة فيه المرونة ، والقدرة على التطور والنمو بما يتمشى مع تطور الحياة والاتجاهات الأدبية . ومنها المدارس المسرحية ، ولكن رغم تعدد المدارس المسرحية ورغم تحرر المسرح الحديث من بعض القواعد التي عرفها المسرح الكلاسيكي والتي ورثها عن المسرح الاغريقي الذي وضع أسسه أرسطو بوحداته الثلاث ، التي كانت أهم دعائم (التكنيك) الفني لبناء المسرحية عنده[1] » .

رغم تجاوز المسرح لهذه الوحدات أو التحرر منها أو من بعضها كما فعل (شكسبير) منذ وقت مبكر[2] . إلا أنه مع ذلك يظل لكل فن أصول وقواعد وأسس يعتمد عليها .

---

١) النقد الأدبي الحديث ـ د . غنيمي هلال ـ ص ٦٦ .

٢) النقد الأدبي الحديث ـ د . غنيمي هلال ـ ص ٥٩٨ .

وهي السمات والخصائص التي تفرق بين الفن واللا فن ، بل بين الفنون بعضها البعض . فكما أن هناك فرقاً بين القصة الفنية وبين الخبر الصحفي أو المقالة . كذلك هناك فرق بين القصة وبين المسرحية . فقد يكون الموضوع واحداً واللغة والحوار واحداً ونقول هذه قصة وتلك مسرحية . والسر في ذلك أن لكل منهما (تقنية) وبناء معمارياً يختلف بين هذه وتلك[1] .

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

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

وإذا كان بعض الكتاب والنقاد قد تسامح إلى حد ما في الوحدات التي نادى بها أرسطو . بل تحرروا من وحدة المكان والزمان ـ فنجد بعض المسرحيات تقع أحداثها في أماكن متباعدة ، وزمن قد يمتد إلى أكثر مما كان متعارفاً عليه في المسرحية الكلاسيكية وهي الدورة الشمسية تقريباً لا تتجاوزه إلا قليلاً[2] . فمثل هذه الأمور قد تجاوزها المسرح الحديث . ولكن وحدة البناء الفني في الحدث الذي هو الترابط بين أجزاء الحدث ، أو بين الحدث والأحداث العارضة ، والترابط بين الفصول ، كل هذا أو ما يطلق عليه بالفعل التام ، لازال يشكل عنصراً أساسياً في العمل المسرحي[3] . فلا يصح أن تكون المسرحية مجموعة من الأحداث أو الحوادث لا رابط بينها . وأحياناً ـ كما سوف نشاهد ـ فصولاً مستقلة عن بعضها .

فالأحداث العارضة التي لا تتصل بالفعل الرئيسي بصورة مباشرة، وبأن تسهم في إثراء الحدث الرئيسي وتضيف إليه ، إذا لم تكن هذه الوقائع كذلك فإنه في مثل هذه الحالة تؤدي إلى ضعف البناء وتخلخله وتفككه . لأنه كما يقول أرسطو : « لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءاً من الكل[4] . . » .

---

١) دراسات في النقد المسرحي ـ د . محمد زكي العشماوي ـ ص ١١ .

٢) من فنون الأدب المسرحية ـ د . عبد القادر القط ـ ص ٤٤ .

٣) المسرحية ـ د . عبد القادر القط ـ ص ٤٥ ، وانظر النقد الأدبي الحديث د . غنيمي هلال ـ ص ٥٩٨ .

٤) النقد الأدبي الحديث ـ د ـ محمد غنيمي هلال ـ ص ٦٦ .

فالكاتب المسرحي عندما يريد أن يصور قطاعاً معيناً من الحياة أو جانباً منها ، أو شخصية معينة ويتخذ منها موضوعاً لعمله المسرحي ، لاشك أنه لا ينقل كل ما يعرفه أو ما يشاهده عن هذه الحياة أو في هذا الجانب أو ذاك . وإنما هو يقف ليختار مادته من تلك الأكوام أي ما يعرف بعملية العزل ـ ويعيد بناءها المعماري في صورة جديدة متماسكة تنم عن وحدة عضوية مترابطة أي أن الأحداث تسير على هيئة حلقات متتابعة يتمخض كل منها عن الآخر أو ينبني عليه ، بحيث يظل المشاهد مشدوداً إلى العرض أو القراءة ، وهنا يأتي دور الكاتب وقوة خياله ونفاذ بصيرته ووعيه في إيجاد هذا الرابط بين الأحداث والوقائع حتى تبدو مقنعة ومسببة ، لأن المشاهد أو الجمهور لا يقتنع أو يتفاعل مع الأحداث التي تقع بالصدفة كما لو كانت مسببة[1] . ومن هذا المنطلق أيضاً يمكننا القول أن هذا التفكك الذي في الغالب ينتج من النقل المباشر وحشد الكثير من الأحداث دون انتقاء هو الذي يؤدي إلى ضعف الصراع الدرامي في بعض المسرحيات[2] فالحركة الدرامية بحاجة إلى تركيز وخلق مواقف متوترة أحياناً ، وإلى نمو الأحداث وتتابعها وتداخلها وترابطها على أساس مقنع . . ولمسها للجوانب الفنية في الشخصيات كل هذه الأمور من دعائم البناء الدرامي أو للصراع الدرامي في المسرحية . لأن تعدد الأحداث وعدم ترابطها يوزع مشاعر المشاهدين ، ويؤدي إلى رتابة وفتور الصراع في المسرحية . . ورغم أن الكاتب المسرحي (برتولد بريخت) هو من أكثر النقاد والكتاب الذين خرجوا على وحدة الحكاية إلا أنه كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال لم يهمل وحدة الموضوع فالأحداث تتعدد لكن يجمعها رابط خفي وقوي ويركزها حول فكرة واضحة . « ولكنا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة وفي ضوئها رتب الأحداث ، بحيث أصبح لوضعها ـ بعضها بعد بعض ـ نوع من الايقاع ، يتجلى فيه جهد فني كبير . وهذا الايقاع الضروري يقوم مقام وحدة الحدث .[3] . . » .

وهناك اتجاه آخر في وحدة البناء الدرامي هو استبدال وحدة الحدث بالتعمق في تصوير الحالات النفسية للشخصيات وتكون هذه الشخصيات مترابطة المصير ويواجهها موقف

---

١) دراسات في النقد المسرحي ـ د . محمد زكي العشماوي ـ ص ٣٢ .

٢) مثل مسرحية المتراشقون لغانم السليطي ، ومسرحية المناقشة لحمد الرميحي ، وغانم السليطي ، ومسرحية هوبيل يا المال لعبد الرحمن المناعي .

٣) النقد الأدبي الحديث ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ص ٦٠٥ .

أو عقبة تهدد مصيرها وتحد من قدراتها ، فالحالات النفسية لهذه الشخصيات تصبح هي وحـدة البناء في العمل المسرحي بحيث أن المشاهد أو الجمهور يستطيع أن يربط بين الـوقـائع وحركة الشخصيات وتصرفاتها على خشبة المسرح من خلال تصوير الكاتب لأبعادها النفسية . وبطبيعة الحال هنا يتحول الصراع المادي في الغالب إلى صراع نفسي يعتمد عليه الكاتب في تأزم المواقف والصعود بالصراع الدرامي في العمل المسرحي ومن خلاله أيضاً يتم تهيئة الجو العام أمام المشاهد لتصور الموقف العام في المسرحية [1] . . .

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

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

---

١) النقد الأدبي الحديث ـ د . محمد غنيمي هلال ـ ص ٦٠١ .

مسرحية (ها الشكل يا زعفران)
بين الحكاية الشعبية والرمـــز

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

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

ثم قبل أن يصل إلى أبواب المدينة يلتقي بامرأة عجوز تقدم الماء إلى البغل وتمنعه عن صاحبه (زعفران) حتى يرتوي البغل وبعدها تسمح له بالشرب . ويدور بينها وبينه حوار يوحي بتذمرها من الحياة والأحياء وحبها للعزلة والابتعاد عن المجتمع . . ثم يدخل (زعفران) المدينة . ويسأل عن السوق ولكن لا أحد يدله عليه لأن البعض لا يعرف ، والبعض الآخر في عجلة من أمره لا يرد عليه . . ويقرر في النهاية أن يجلس للبيع على أحد الأرصفة . ويأتي إليه ثلاثة أشخاص ويستولون على كمية من شمامه بحجة أرضية . ثم تأتي مجموعة أخرى وتستولي على كمية من المتبقى معه بحجة أنه تسبب في إزعاج الناس . . ويأتي أخيراً اثنان فيأخذان كل ما تبقى معه بحجة مخالفة ارتكبها . .

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

وقبل أن ندخل في تفاصيل هذه المسرحية لي ملاحظة على ما قدم به مؤلف هذه المسرحية من أنها مسرحية كوميدية ، ففي الحقيقة وكما رأيت من خلال العرض بأنها مسرحية جادة ولا مكان للفكاهة فيها . . وهذا لا يعيب المسرحية بل هي في الحقيقة يجب أن تكون كذلك لأن مضمونها كما سوف نرى ذو طابع مأسوي إلى حد ما . .

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

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

شخصية (زعفران) بطل المسرحية صورها المؤلف كما ظهرت على المسرح ـ أراد أو لم يرد ـ شخصية تتسم بالطيبة إلى حد السذاجة ، وفي الوقت نفسه هي رمز للرجل المثابر

المنتج أو المواطن الصالح في مجتمعه . وهذه الشخصية على الرغم من حجم الدور الذي أسنده إليها المؤلف ، وخاصة بعد انتقال (زعفران) إلى المدينة . إلا أن الصورة أو الاطار الذي رسمه لهذه الشخصية منذ البداية لا يتناسب مع الدور الذي أراده المؤلف لها . ومن هنا فإن الصراع جاء فاتراً طوال المسرحية لأن هذه الشخصية لم تتطور وإنما ظلت ثابتة على سذاجتها . وطبيعي أن شخصية بهذا النوع من البساطة لا تستطيع أن تفجر قضايا يتولد عنها صراع ينمو ويتطور .

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

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

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

ونتوقف عند نقطة أخيرة لها مدلولها العميق في هذه المسرحية ونعني بها لجوء (زعفران) إلى المقبرة فبالرغم من أنه ظاهرياً قد وجد ـ في هذا المكان بطريق الصدفة ،(راكد في مقبرة وأنا ما أدري لا إله الا الله مقبرة ، أظن كل ليلة باركد اهنيه لين الله يفرجها) . . إلا أن الحقيقة أن لهذا الموضع مغزاه ومدلوله . إن اللجوء إلى المقبرة ـ في الغالب ـ يوحي باليأس والقنوط والهروب من مواجهة الواقع ، ويشكل الانهزامية أمام قوى الاستبداد والقهر والتسلط . ولكننا في هذا الموضع نجد أن المؤلف قد اتخذ من هذا الموضوع بالذات نقطة للانطلاق والتحدي والمواجهة . فمن بين قبور الموتى يبدأ الكفاح ومن هناك كانت بداية التغيير التي كشفت الزيف والنفاق والابتزاز وكل السبل الملتوية

التي تتمثل في الأنانية والوصولية . . ومن هنا بدأت الحياة الحقيقية التي يجب أن يحياها الانسان . حياة تسودها العدالة والحرية وتخلو من النفاق والابتزاز والأنانية . .

ويذكرنا هذا الموقف بموقف الشاعر بدر شاكر السياب في قصيدته المشهورة (حفار القبور) ، فحفار القبور عند السياب متعطش إلى الموتى يتمنى أن تتوالى عليه الجنائز ، يتشوق إلى الحروب والدمار لأنها وسيلة لاشباع رغباته وهي المزيد من الموتى ففيها حياته وعليها يعيش .

يا رب ما دام الفناء
هو غاية الأحياء ، فأمر يهلكوا هذا المساء !
سأموت من ظمأ وجوع .
إن لم يمت ـ هذا المساء إلى غد بعض الأنام ،
فأبعث به قبل الظلام !
يا رب أسبوع طويل مر كالعام الطويل ،
والقبر خاو ، يفغر الفم في انتظار . . في انتظار ،
مازلت أحفره ويطمره الغبار ـ)[1] .

ولكن روح النقمة والثورة تجاه المجتمع شديدة وعنيفة عند السياب أو عند بطله (حفار القبور) . فهو ييأس من التغيير أو من الاصلاح ويعود إلى مقبرته مرة أخرى من حانة اللهو والخمور التي يرمز بها للمجتمع ويظل يحلم بالعودة :

ويظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثر الخطوات . . يحلم باللقاء ، بالخمور ![2]

أما بطل مسرحية المناعي فإنه ينتصر على الواقع الزائف من بين جثث الموتى . ومن هناك يبدأ التغيير والاصلاح الذي ينشده ويهدف إليه المؤلف . . . وهذه في الحقيقة نقطة تحول عند المناعي ، حيث نجد في معظم مسرحياته أن جانب الخير هو الذي يهزم

---

١) ديوان السياب ص ٥٤٦ .
٢) الديوان ص ٥٦٢ .

في نهاية المطاف . ويضيع صوت الحق . كما في مسرحية (أم الزين)، (هو بيل يا المال) ، وغيرهما . . بخلاف هذه المسرحية .

ومن أهم السمات البارزة في هذه المسرحية بالاضافة إلى ما سبق أن المؤلف استطاع أن يتخلص من كل صور المبالغات والتهويل الذي يلجأ إليه البعض بهدف الترويج لأعماله وانتزاع الضحك من المشاهد مهما كان رخيصاً . .

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

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

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

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

والأحداث التي صورها المؤلف قد عبرت عن القضية التي يريد أن يفجرها أو يطرحها بطريق الايحاء والرمز .

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

ويبقى بعد ذلك أن نقول إن هذه المسرحية تعد لبنة جديدة تضاف إلى بناء المسرح القطري الذي كم هو بحاجة إلى المزيد والمزيد من مثل هذه الجهود ليستطيع مواكبة الحياة ورصدها والعمل على تطويرها .

وتأتي مسرحية الصغير والبحر لصالح المناعي لتشكل تقريباً شيئاً من البعد الفكري في المسرحية السابقة ونعني به عملية الاغتراب وعدم القدرة على التكيف مع المدينة التي تمثل التبدل والتغير وضياع القيم ، فمسرحية الصغير والبحر وإن كانت تدين الماضي أو مجتمع الغوص وما تسوده من روح استغلالية . إلا أنها مع ذلك تشكل موقفاً رافضاً لكل القيم المادية مهما كان مصدرها . . لأنها تهدر قيمة الانسان وإنسانيته .

مسرحية الصغير والبحر
ومعاناة الماضي

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

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

والبعض تلقى هذه المادة (موضوع الغوص) بكل ما كان يحمله من مآسي وآلام واستطاع ـ هذا البعض ـ أن يعيد لهذه المادة الحياة مرة أخرى في مسرحياته ، بما أضافه إليهـا من رؤ يتـه وهمـوم عصره ووعيه وقدراته الفنية ، حتى تحس وأنت تشاهد هذه المسرحية أو تلك وكأنك تعيش المأساة أو هي تحدث بالفعل أمامك ـ مجسدة على خشبة المسرح ـ فتتفاعل معها ، وتتعاطف مع شخوصها ، وتتألم لما تعانيه هذه الشخصية أو تلك من ظلم ، واضطهاد .

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

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

هذه المسرحية التي تتكون من فصل واحد وتقوم بها شخصيتان (حمد) و (خالد) تخفت فيها ـ إلى حد ما ـ روح الصراع والحركة الدرامية . ولعل السبب في ذلك يعود إلى ما ذكرناه سابقاً من أنه لا يكفي أن يكون الموضوع المتناول (دراميا) لكي تتحقق في المسرحية حدة الصراع وحيويتـه بل لابد أن يخلع عليها الكاتب هذه الحيوية والحركة بأسلوبه الفني ، وبما يخلعه عليها من مشاعره ورؤ يته للحياة ، وما يحدثه من تمازج بين الحوادث التاريخية وبين قضايا ومشاكل عصره وهمومه لكي يعمق من حدة هذا الصراع ويتفاعل معه المشاهد .

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

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

حمد : قتلوه .

خالد : من ؟

حمد : الكبار .

خالد : لا أفهم .

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

خالد : لماذا أجبروه ؟

حمد : ليسدد دينا عليه .

خالد : ماذا . . ؟ دينا عليه . .

حمد : ورجعوا يحملون فراشه إلى أمي . .

خالد : إلى أمك .

حمد : وقبل أن يخرج معهم في ذلك اليوم الكئيب الذي طرق فيه سيد البحارة باب دارنا وأجبره على الذهاب . . حاولت أمي أن تمنعه ولكنها لم تستطع . . قد كان بين خيارين . . الموت أو الفضيحة . . أذكره وهو يقول لها وفي نبراته ثقة بأنه لن يعود . . . [1]

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

ولاشك أن المسرح الفكري أو الذهني تخفت فيه حدة الصراع الدرامي ويعتمد على الحوار الذهني وإثارة الفكر والقضايا بدلاً من الصراع المادي أو العاطفي . فالواقع والزمن هنا أصبحت معاني مجردة ، وهي تمثل الطرف الآخر المقابل لشخصية (حمد) . وهذه الشخصية تشكو من معاناة الماضي والواقع مجرد شكوى دون أن تصل معهما إلى مرحلة المواجهة ، بل نجد أن هذه المواجهة تتسم بالسلبية من جانب شخصية (حمد) يرفض العودة إلى (القرية) لاحساسه بالغربة . إن هذا الموقف في المسرحية وهو عملية عدم القدرة على التكيف مع الواقع يذكرنا بموقف (مرنوش) في مسرحية (أهل الكهف) لتوفيق الحكيم حين رفض (مرنوش) وأصحابه العيش أو الحياة مع هذا الواقع الغريب الذي عادوا إليه بعد أن استيقظوا من نومهم الطويل . ووجه الشبه أيضاً

---

١) مسرحية الصغير والبحر . . صالح المناعي .

بين الموقفين أن كليهما ينبعان من ردة فعل لواقع مضى ولكنه لازال يمتد في أعماق الحاضر ولذلك فلا أمل في المصالحة والمعايشة .

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

لقد خرجت تلك الليلة وأنا أشك في عملي ، وأؤمن بصواب رأي الناس ، فلقد وجد المسرح ليشهد فيه النظارة صراعاً يستثير التفاتهم ويهز أفئدتهم صراع هو في المسرح الدمسوي ، بين درع ودرع ، أو بين ثور ورجل . . وهو في المسرح التمثيلي بين عاطفة وعاطفة . . . لكن ماذا هم يشعرون أمام صراع بين الانسان والزمن ، وبين الانسان والمكان وبين الانسان وملكاته [1] . .

وطبيعي أن تكون المسرحية الفكرية أو الذهنية . تتقلص فيها أبعاد الشخصيات في صراعها المادي . ولكن مع ذلك فإن الصراع الذهني عند الشخصية أو الدراما الداخلية لابد أن يكون فيها بعد حسي لهذه الشخصية نلمسه من خلال تعاملها بما يدور حولها . . ولكن المؤلف (المناعي) لم يستطع رسم أبعادها النفسية . فالموقف العام تجريدي . والحدث يتسم بالرتابة والركود .

إلى جانب ذلك فان المسرحية تقوم أو تتكون من فصل واحد والشخصيات فيها محدودة وهذا يؤثر على حدة الصراع وتبلور الحدث ونموه . خاصة وأن الشخصية الثانية في المسرحية (خالد) شخصية غير فاعلة ـ إلى حد ما ـ أي أنها لا تسهم بصورة فعالة

---

١) بجماليون ـ توفيق الحكيم ـ ص ١١ .

في إذكاء الصراع وتطوره ونموه . . ومن هنا فإن المسرحية هي أقرب إلى روح الطابع القصصي الذي يقوم على (المونولوج) الداخلي واستذكار الباطن ، في تلك الذكريات التي يستعيدها (حمد) من الماضي .

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

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

إن نغمة الغربة في أدبنا العربي قديمه قدم هذا الأدب نفسه فقد ظهرت عند الشعراء الصعاليك في الجاهلية وأحسوا بأنهم غرباء في مجتمعهم أو في قبائلهم ، غربة تولدت من إحساسهم ـ في الغالب ـ بالظلم والاضطهاد وضياع الحقوق .

فها هو الشاعر الجاهلي الشنفرى الأزدي يحس بالظلم والاضطهاد وخذلان قومه له فيقرر الرحيل والاغتراب . فالقوم ليسوا بقومه والعشيرة ليست بأهله . بل أصبح يحس بأن الصحراء ووحوشها أقرب إليه وأحن عليه من هؤلاء الأهل :

أقيموا بني أمي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميل
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرىء ... سرى راغباً أو راهباً وهو ويعقل
وفي الارض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزل
ولي دونكم أهلون : سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيال[1]

وإلى جانب الغربة المكانية ، هناك الغربة الزمانية ، والغربة النفسية التي عاشها ويعيشها الكثير من الأدباء والشعراء ، وتكرر هذه النغمة على مر التاريخ حتى تبلورت

---

١) الشنفرى ـ د . محمود حسن ١٢٥ .

في العصر الحديث عند العديد من الشعراء والأدباء بسبب الاستعمار والاضطهاد . والتغير الحضاري وما صحبه من أزمات وصراع نفسي وفكري واجتماعي . فالانسان يشعر بالغربة وإن كان يعيش في مجتمعه إذا أحس باختلال القيم وضياع العدالة . وتلك هي الغربة النفسية التي نجدها في أشعار العديد من الشعراء المعاصرين[1] . .

ولعل الغربة التي تجسدها مسرحية (المناعي) هنا هي تلك الغربة التي يعنيها الفيلسوف الألماني (هيجل) وهو ما أطلق عليه باغتراب الشخصية الذي هو نتيجة للصراع بين ما هو ذاتي وما هو واقعي . أو الاغتراب الفكري الذي هو نتيجة للقهر والطمس الناجم عن خضوع شخص ما لشخص آخر يمارس نفوذه وإرادته على تلك الشخصية[2] .

ويبقى بعد ذلك أن نقول إن هذه المسرحية جهد طيب ، وعمل جيد ، ومما هو جدير بالتنويه أيضاً هو كتابة هذه المسرحية باللغة الفصحى التي يتهرب منها الكثير من الكتاب بحجة الواقعية وغيرها من الحجج الواهية .

---

١) انظر الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث د . ماهر حسن فهمي .

٢) نظرية الاغتراب من منظور الاجتماع د ، سيد علي شتا .

مسرحية : ياليل ياليل

لبنة جديدة تضاف في سبيل بناء المسرح القطري ، ولا أبالغ إذا قلت إن هذه المسرحية تعد من أفضل مسرحيات المناعي من حيث قوة الحوار وحيويته . إلا أن هذه المسرحية قد أثر على فكرتها العميقة ومضمونها الجاد بعض الأمور منها :

(عنوان المسرحية) الذي لم يكن له من القوة والجاذبية ما يتمشى وفكرة المسرحية ذات المضمون الفكري والجاد والحيوي . فهذه التسمية (ياليل ياليل) توحي للمتلقي بأنها مسرحية استعراضية غنائية ، يغيب فيها المضمون وسط الاستعراض والمواويل الحزينة تلك هي الفكرة التي تنطبع في ذهن المتلقي لعنوان المسرحية . . ولكن عندما تشاهد المسرحية وتعي مضمونها وتفك رموزها فإنك ولاشك سرعان ما يتغير ذلك الانطباع وتجد نفسك أمام مسرحية ذات فكرة عميقة ومضمون سام يتسم بالثراء والجدية والحيوية والمعاصرة . فالاطار العام للمسرحية يوحي موضوعياً بأنه نص تاريخي ذو مسحة درامية يشتد فيها الصراع بين الخير والشر ويتخذ المؤلف من الماضي نموذجاً لادارة هذا الصراع حيث يبرز ذلك كله من خلال علاقة (النوخذا) صاحب السفينة (بالبحارة) وكيف كان يتحكم (النوخذا) في مصير الذين يعملون عنده . هذا هو المفهوم الظاهري للمسرحية . إلا أن المسرحية فكرة ومضموناً تمثل قضية من أهم القضايا ألا وهي قضية (الحرية) والعدالة تقابلها قضية التسلط والظلم والانتهازية والتضحية بالقيم والمبادىء في سبيل المصالح الشخصية .

(فأبو فلاح) صاحب السفينة وصاحب القوة والنفوذ يمثل التسلط والظلم والقهر التحكم في مصير أهل (البلدة) التي يقطنها . فهو يرفض السفر أو قل يرفض السماح للناس بالعمل واستغلال الثروة ، ويكتفي بإعطائهم بعض المال لكي يتمكن من السيطرة عليهم . وإشعارهم أنهم بحاجة إليه لقاء ما يتصدق به عليهم .

أبو جابر : طالما أبو فلاح صاحب الملك . . ليس بيدنا شيئاً . . وهو سبب بطالتنا .
مفتاح : اخفض صوتك . . (مشيراً لسبات) .
مبارك : ما العمل ؟ أبو مسعود لا يرضى عنا .

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

مبارك : مر شهران ولم نخض البحر .

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

مبارك : نعم . . ولكن لقمتنا منقوعة بالذل . . إلى متى ونحن على هذا الحال من شروق الشمس إلى مغيبها ونحن في هذا المقهى .[1]

ويتمخض عن هذا الموقف السلبي الذي يقفه أهل القرية وعدم قدرتهم على مواجهة (أبو فلاح) ، أن ينتهز فرصة سكوتهم وتخاذلهم ليستولي على (فرحه) ابنة السقاء ، التي أخذها عنوة من أبيها ، ووقف الجميع دون أن يبدوا أية مقاومة وما استيلاء (أبو فلاح) على (فرحة) ابنة السقاء إلا رمز لاغتصاب الحرية ومصادرتها . وأن التسلط والظلم لا يقف عند حد معين .

مبارك : لا ليعرفوا جميعاً أن الذي سرق فرحة وتجرأ علينا جميعاً باستطاعته أن يسرق واحدة من بناتهم ويفعل أكثر من ذلك مقابل اللقمة الذليلة التي يمنحها لهم . . . .) .

فشخصية (فرحة) هنا رمز للحرية المغتصبة . ولذلك نجد أنها تشكل المحور الأساسي لحديث وحوار الشخصيات الأخرى في الوقت الذي غيبها الكاتب ـ تقريباً ـ عن مسرح الأحداث . وهذه رؤية أو توجه جيد من قبل الكاتب يخدم البناء الفني في المسرحية كما تمثل شخصية خميس (السقاء) الانسان المكافح الذي يعمل من أجل الآخرين . أما ابنته فرحة فهي رمز الحرية المسلوبة .

(ابو مسعود) : العمل أن نفكر ، نحن نريد أن نوضح للناس أن هذه القرية لن تكون سعيدة بدون فرحة وأن فرحة ابنت خميس (السقاء) .

وإذا اعتبرنا أن شخصية (السقاء) هنا هي رمز أو تعبير عن الشعب فهل يمكن أن نقول بأن شخصية (فرحة) ومحاولة الكاتب لاثبات أنها ابنة (السقاء) هو تأكيد للحرية التي ينشدها لهم .

---

١) مسرحية ياليل ياليل ـ عبد الرحمن المناعي .

أمـا (أبـو مسعود) ذلك الواعظ (المصلح) الثائر على التسلط والظلم فإنه يتهم بالجنون من قبل (ابو فلاح) وأعوانه . لأنه يدعو أهل القرية للعمل وعدم الركون للذل والتسلط الذي يفرضه عليهم أبو فلاح .

وشخصية المصلح أو (الواعظ) من الشخصيات التي تتكرر كثيراً عند المناعي في العديد من مسرحياته[1] . إلا أننا نجد أن شخصية أبي مسعود شخصية ضعيفة في بنائها الفكري ، ودورها على خشبة المسرح من حيث الحوار ، رغم النتيجة التي تمخضت عنها هذه المسرحية وهو انتصار الخير وظهور بوادر التغيير التي كان يدعو لها هذا (المصلح) .

إن المؤلف حاول أن يعري بعض السلوكيات المنحرفة ، ويجسد تلك السلبيات التي تعيشهـا بعض النماذج البشرية . فالمصالح الشخصية والانتهازية هي التي تتحكم في مواقف الكثـيرين من شخصيات المسرحية ـ وعندها يغيب صوت الضمير الحي ـ فـ (مبارك) عندما ينضوي تحت لواء أبي مسعود لم يكن ذلك عن إيمان بمبدأ أو دفاع عن عدالة وإنما كانت تحكمه مصلحة شخصية وهو حبه (لفرحة) التي وجد أن أبا فلاح قد استولى عليها من هنا نجده وقف إلى جانب أبي مسعود .

وعندما يعقد محكمة صورية يشكلها أبو فلاح للنظر في قضية ضم الفتاة اليه ، نجد الجميع يدلون بشهاداتهم يقفون إلى جانب المغتصب (أبو فلاح) ، خوفاً على مصالحهم الشخصية . في حين نجد (السقاء) يقف عاجزاً عن الكلام وهو يرى المجتمع بأسره يقف ضده ويقر باغتصاب ابنته .

إن المحور الأساسي الذي تقوم عليه فكرة المسرحية هو كيفية استقلالية القرار وحرية اتخاذ الموقف ، إذا كان صاحب هذا القرار غير قادر على توفير لقمة العيش لنفسه بحرية .

(أبو فلاح) : كلكم هيا اجلسـوا فأنـا لا أريد سوى مصلحتكم . . وأن تعـرفـوا صديقكم من عدوكم ولتعلمـوا أن الخـير لا يأتي إلا ممن يملك الخـير ، هيا يا (سبات) انظر طلبات الرجال . .) .

---

١) مثل مسرحيات : باقي الوصية ، أم الزين . . .

ولكن التوجه الفكري عند الكاتب يرفض هذا الوضع ، فهو نتيجة للتقاعس والتواكل والكسل الذي يعيشه هؤلاء الناس . . وإن التغيير لابد أن يأتي من داخل نفوسهم . . ونفس الموقف نجده يتكرر عند الكاتب في مسرحيته (حكاية حداد) حيث نجده يركز على موضوع التواكل والتقاعس والروح الاتكالية التي يتسم بها البعض ، مما يؤدي في نهاية المطاف إلى التبعية . ولعل هذا الضعف الواقعي في الشخصيات هو الذي جعل الكاتب يهمل شخصية (مبارك) ولا يتخذ منها وسيلة لاثارة الصراع بين مبارك وأبي فلاح حول حبهما لـ (فرحة) لأن الصراع هنا غير متكافىء لذلك وجدنا الكاتب لا يستغلها فنياً . ولكن بوادر التغيير والصحوة بدأت تظهر وتنمو مع تطور الحدث الرئيسي . وهو تمادي (أبو فلاح) واستيلائه على الفتاة (فرحة) مما دفع بعض أهل القرية إلى رفض هذا الواقع وتنتهي المسرحية باحراق سفن أبي فلاح . وهي نهاية ينتصر فيها الحق والعدل والحرية على التسلط والظلم . فاحراق السفن اشارة إلى تدمير والقضاء على وسائل الاستعباد التي مكنت (أبا فلاح) من السيطرة على أهل القرية .

وملاحظة أخيرة على هذه المسرحية تتصل باللغة . فمعظم مسرحيات المناعي مكتوبة باللهجة العامية . وهذه المسرحية كتبها أول الأمر بالعامية إلا أنه أعاد صياغتها باللغة الفصيحة وهو عمل جدير بالاشادة . ولكن هناك بعض الهنات في الأسلوب والتراكيب . إلى جانب بعض الأخطاء النحوية التي نرجو أن يتلافاها المناعي في مسرحياته القادمة ، مثل (أرسلتني والدتي للعم أبو فلاح)[1] .

(لابد أن نخبر أبو فلاح)[2] وقوله (يدخل سبات وهو صاحب المقهى . . . . .) فلا داعي هنا لاستخدام الضمير وهو . . .

وكذلك التعبير في (لا تتدخل في أمور القرية يا أبو مسعود ها ايه وماذا في ذلك)[3] إلا أن ذلك لا يقلل كثيراً من أهمية هذه المسرحية وكونها من الأعمال الجيدة من حيث بناؤها الفني .

---

١) المسرحية ص ٥٧ .

٢) المسرحية ص ٥٨ .

٣) المسرحية ص ٦٦ .

مسرحية المتراشقون
والمسرح التسجيلي

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

وفكرة المسرحية تدور حول تصوير المأساة القومية التي يعاني منها المجتمع العربي وهي الخلافات والتناقضات السائدة في المجتمع العربي، وانعكاس هذه المشاكل والخلافات بآثارها السلبية على المواطن وعلى المجتمع بأسره . هذه القضية القومية طرحها الكاتب بأسلوب فكاهي ساخر مشحون بالمرارة والأسى مع محاولته خلق أجواء وهمية من حيث المكان والزمان والأسماء ليدير فيها الأحداث والتخفيف من الواقع التقريري ! فامبراطورية (عجب العجب) تتكون من مجموعة من الولايات ، ولكل ولاية حاكم وتعيش هذه الولايات في خلافات وصراعات تصل فيما بينها الى إعلان حالة الحرب ، دون أن تكون هناك أسباب واضحة لهذه الخلافات . فكل ولاية على خلاف مع جاراتها والحرب الاعلامية (التراشق) قائمة بينها . وتبرز ولاية (الحبال) وحاكمها (دندان) وولاية (الجبال) وحاكمها (شركان) نموذجاً لهذا الصراع الدائم بين هذه الولايات . وتتجسد معاناة المواطن من هذا الصراع في مجموعة من النماذج البشرية ـ لكنها كما سوف نعرف نماذج باهتة ـ مثل شخصية (مسعود الملحوق) ـ الذي دخل بعفوية وسذاجة

حدود ولاية أخرى يَبحث عن ناقته الهاربة فيقبض عليه بتهمة التجسس والدخول إلى الولاية بطريق غير شرعي ، وهو ينتمي الى ولاية (الجبال) التي على خلاف مع هذه الولاية وبعد التعذيب والسجن يعود إلى قريته ، فيلاقي هناك نفس المأساة حيث التعذيب والسجن بدعوى التجسس والخيانة أيضاً . وهناك شخصية (الأم) التي جاءت تبحث عن ابنها الذي اختفى دون أن تعلم شيئاً عن مصيره ، وهناك شخصية (الشاب) الذي يبحث عن أبيه الذي اختفى هو الآخر دون أن يعلموا بمصيره ، فقد كان والده يعيش في قرية الجبال ويعمل في قرية (الحبال) ولكن عندما دب الخلاف بين حاكمي القريتين اختفى والده ولم يعد !

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

شركان : أنتم أهالي قرية الحبال غير شعوب الأرض . . أنتم ذهب مبهر لمعانه . . . أنتم كواكب من لآلىء البشر . . . أنتم . . . .

وسيأتيكم الخير حبه حبه ، يا أحلى ناس ، يا أحلى شعب . .)

ونفس الموقف يتكرر في الولاية الأخرى من وعود وأماني للشعب ووعيد وتهديد للوالي الآخر .

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

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

البناء الدرامي والواقع التقريري :

لاشك أن القضية التي تتناولها المسرحية قضية مرتبطة شعورياً وعاطفياً بالدرجة الأولى بوجدان كل عربي ، من هنا فهو مهيأ للتفاعل معها ، ولكن هذا التفاعل يتفاوت ويتوقف ذلك على أسلوب وقدرة الكاتب على الاثارة والتفاعل وجدانياً وفكرياً مع العمل الفني . وفي العمل المسرحي يأتي العنصر الدرامي ، ونمو الحدث ، وتطور الصراع إلى غيرها من العناصر الفنية أهم وسيلة لعملية التأثير والتفاعل بين العمل الفني والمتلقي . فهل استطاع المؤلف غانم السليطي في (المتراشقون) أن يستثمر هذه الجوانب ويعمق من إحساس المشاهد تجاه هذه القضية القومية التي عرضها في مسرحيته ؟ وهل تجاوز ذلك الادراك الواقعي الذي يعيه المشاهد قبل ان يعايش هذا العمل الفني ؟ هذه مجموعة من التساؤلات نطرحها قبل أن ندخل في عملية التحليل والقاء الضوء على بعض الجوانب في هذا النص المسرحي . كما اتضح لنا من خلال التلخيص أن فكرة المسرحية من الأنماط الجاهزة ، من هنا نجد أن المؤلف قد اعتمد على هذه الناحية واهتم بالفكرة أو القضية ذات البعد السياسي وعرضها بأسلوب تقريري مسطح ، دون أن يحاول اعادة بناء هذا الواقع برؤ ية فنية . ومن المعروف أن العمل الفني ليس صورة تقريرية للواقع ، أي أن المسرحية أو غيرها من الأعمال الفنية ليست انعكاساً مباشراً للواقع وإنما هي عملية خلق وإبداع لهذا الواقع برؤ ية فنية فيها الجدة والمتعة واللذة والتأثير وكما يقول (فيكتور هوجو) : « إن الدراما مرآة تنعكس عليها الطبيعة ولكن إذا كانت هذه المرآة عادية ذات وجه مسطح وصقيل فإنها لن تنقل إلا صورة هزيلة للأشياء لا معالم لها ، إنها صادقة ولكنها باهتة . ومن المعروف جيداً أن اللون والضوء يضيعان في الانعكاس البسيط ، ومن ثم فان الدراما يجب أن تكون مرآة عدسية فبدلاً من أن تعكس الصورة أضعف مما هي عليه إذا هي تجمع وتكثف الأشعة الملونة حتى تجعل من الشعاع نوراً ، ومن النور لهيباً . وعندئذ فقط يمكن أن تعد الدراما فناً بحق »[1] .

والحقيقة أن التقريرية المباشرة في تناول الواقع قد أثر على الناحية الفنية والجمالية بصورة سلبية . مع أن الكاتب قد حاول إلى حد ما أن يغرب من هذا الواقع بلجوئه إلى شيء من الخيال والايهام من خلال عدم تحديده أو إبرازه لطبيعة الزمان والمكان . وكذلك استخدامه لأسماء ذات بعد (كاريكاتوري) للشخصيات والقرى مثل (قرية الحبال ،

---

١) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر ـ د . عز الدين اسماعل ص ٢٨ .

الجبال ، الذهب ، الفضة) ، والشخصيات (شركان ، دندان ، رقاص ، لماع . .) . إلا أن التوجه المباشر في طرح القضية قد أهدر الجانب الدرامي والفني بصورة واضحة . لأن الكاتب بسبب حماسه للفكرة انجرف نحو التناول المسطح لعرض هذه الفكرة برؤية عامية ظاهرية ، دون تعميق لأبعادها . إن مهمة الفنان هو إدراك لجوهر الحياة ، أو الجانب الدرامي فيها ، وعليه فهو لا ينقل الواقعة أو الواقع كما هو وإنما هو يختار من هذه الأحداث أو مما يشهده في الواقع العناصر الجوهرية ويركب منها صورة جديدة[1] .

وبسبب هذا التناول القريب غاب الايقاع الدرامي في بنية المسرحية ككل ، وتضاءلت صورة الشخصية ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تكون نموذجاً يحمل معاناة جماعية . علمًا بأن شخصية (مسعود) التي كانت تمثل مأساة الانسان العربي وتمزقه نفسياً ومكانياً ، كانت متاحة للمؤلف لكي يجعل منها مأساة (درامية) تنمو وتتطور . وتعبر عن الصراع الداخلي الذي يعيشه هذا الانسان أمام هذا الوضع الذي حاول أن يجسده الكاتب بأسلوبه الساخر ، إلا أن ـ الكاتب لم يستطع أن يستغل هذا الموقف . لغياب الرؤية التحليلية أو التعمق في رسم الشخصية والبحث عن الأبعاد النفسية والاجتماعية عندها . ومن هنا فقد برزت شخصياتها بصورة مسطحة تغيب فيها الدوافع والبواعث التي تنمي الصراع الخارجي . ومن المعروف أن الكاتب لا يهتم بالحوادث المادية بقدر ما يهتم ببواعثها ونتائجها النفسية وما تثيره من صراع .

وكما يقول الدكتور عبد القادر القط « إن الوقائع المادية لا تقصد في المسرحية لذاتها مهما يكن شأنها في الحياة ، بل هي في يد الفنان الحاذق الموهوب وسيلة للكشف عن دخائل النفس الانسانية وعرض لأحوال المجتمع الانساني في صورة فنية قادرة على الامتاع والاثارة الوجدانية والفكرية . لذلك يكتفي الكاتب المسرحي في معظم الأحوال بأيسر وقائع الحياة المادية ولا يجعل مسرحيته ممتدة متشعبة تصرفه وتصرف مشاهديه عن إدراك المعاني النفسية والاجتماعية التي يمكن أن تبرز من خلال معالجة ذلك الحدث وعرضه عرضاً فنياً صحيحاً »[2] .

---

١) نفسه ص ٤٩ .

٢) من فنون الأدب ـ المسرحية ـ د . عبد القادر القط ص ١٦ .

ومن هنا نجد أن معظم الشخصيات وكأنها أخذت مساراً طولياً متوازياً حتى لا تكاد تتفاعل مع بعضها ، مما تسبب في الانفصال وانعدام الوحدة ولذلك وجد الانفصال التام تقريباً بين الفصل الأول و الفصل الثاني . مما دفع بعض النقاد الى اعتبار أن كل فصل في المسرحية مستقل بذاته [١] .

فهل يمكن أن نقول إن غانم السليطي هنا استخدم تكنيك (الأوتشرك) الذي يقوم بعرض مجموعة من الشخصيات بصور متكافئة تقريباً ، التي هي أشبه ما تكون (بالريبورتاج) [٢]

ونقف عند نماذج من هذه الشخصيات ، وأسلوب تناول الكاتب في تصويرها ولاشك أن سلوك الشخصية وحديثها وتصرفاتها هو الذي يحدد مواقفها وهو الوسيلة لرسم الشخصية والكشف عن بواعثها النفسية ودوافعهاالاجتماعية .

والحقيقة أن الكاتب قد وفق ـ إلى حد ما ـ في رسم بضع شخصيات الولاة فشخصية (حنظل) شخصية تميل إلى الفوضوية واختلاق الاختلاف مع الآخرين . حنظل : « قلت كلمتي ولن أغيرها وعموماً سأجتمع حتى لا يؤخذ على هذا الموقف ولكن ليكن معلوماً لديك أني جئت الاجتماع لاختلف ومصر على الاختلاف ولن أتزحزح عن طاولة الاجتماع وأعود إلى بلادي حتى أختلف مع واحد منهم واتراشق معه . . . . فيني خلاف . . . سأحضر الاجتماع لكن الله يستر من العواقب . . وأنا على مستوى التراشق . . لن أكون أقل من أي والى في الامبراطورية . . كلهم مختلفون إلا أنا . لماذا ؟ هل أرضعتني نعجة أم أني والي في امبراطورية مختلفة[٣] . . . » .

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

رقـــاص : لا أدري دخلوا . . دخلت . . رأيتهم تناثروا تناثرت . . انزوا انزويت . . تعجبني الحركة ، الحركة الجميلة . . هيئتهم جميلة وهم

---

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

٢) المسرح المصري المعاصر ـ د . محمد مندور ص ١٩١ .

٣) مسرحية المتراشقون ص ٢٦

يتحركون معاً ، ناعمة ، ونحن نحب النعومة ونكره الحرب . . فأنا بدلاً من أن أشتري سلاحاً أشتري دفأ . . طبلاً ، مزماراً ، عوداً . . أنا لست معارضاً .

الامبراطور : يا للعجب . . هيا إذن أذهب لتحضر الاجتماع .

رقـــاص : أحضر الاجتماع وما المانع . . لكن إذا نهضوا نهضت أو جلسوا جلست أنا معهم . . عليهم عليهم[1] . . . .

وعلى هذا النمط نجده يصور معظم شخصياته بالنسبة للولاة معتمداً على النبرة الخطابية والكشف المباشر عن توجهات الشخصية .

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

وهناك شخصية (ضوء المكان) وهو كبير الكتاب عند الوالي (شركان) الذي يرفض أن يخون ضميره في إطاعة الوالي . ولذلك يرفض أن يكتب كلمات التراشق والشتائم ضد أعداء الوالي لأنه لا يرى أن هناك مبرراً لهذه الخلافات : (ضوء المكان : . . . كنت أعيش ممزقاً بين مطلب الوظيفة ومطلب عقلي . . عبارة على الورق سطرها قلمي وهناك عبارة أخرى تطرق تفكيري بمطرقة الضمير ، تؤرقني ، تعرى كياني ، لماذا ؟ لا أدري . . اعلم يا شركان أنني منذ اليوم لن أوظف قلمي للهواء . . لا والف لا (يخرج قلمه) ويكسره ويرميه[2] . . . . .

فهذه الشخصية جعلها الكاتب رمزاً للكلمة الشريفة والضمير الحي . ويلمس

---

١) مسرحية المتراشقون ص ٢٧

٢) المتراشقون ص ١٢ .

الكاتب فيها الجوانب والبواعث النفسية لمساً خفيفاً . ولاشك أن اختياره للاسم (ضوء المكان) تأكيد للمضمون أو للدور الذي يريد أن تعبر عنه هذه الشخصية .

وهناك شخصية أخرى قد وفق الكاتب والمخرج في رسمها وتوظيفها في هذه المسرحية وهي شخصية (أفريدون) التي لعبت دور الوسيط الذي جاء من بلاد النور لكي يصلح بين الولاة المختلفين . فشخصية (أفريدون) رمز للتدخل الأجنبي ولذلك جعله يتحدث بلغة فيها لكنة أعجمية ـ وأخذ يعمل على بث روح الخلاف بين أبناء الأمة الواحدة بحجج المساندة والمساعدة والحفاظ على مصالح هذه البلدان . في حين نجده (أفريدون) يعرض على كلا الواليين تزويدهما بالسلاح . وقد جسد الكاتب (أو مخرج المسرحية) هذا التغلغل حين جعل من (أفريدون) قائداً للفرقة الشعبية التي تقدم (العرضة) الأغاني الشعبية وهو نوع من المفارقات فأي معنى أن يقوم هذا الأجنبي بقيادة الفرقة وتلقين المنشدين (الشيلة) التي يرددونها !!

إنهاصورة للتهكم الساخر الذي يريد الكاتب من خلاله أن يدين الوضع السياسي

والحقيقة أن طبيعة المسرح التسجيلي الذي يهتم بالقضايا والمواقف في الغالب يتضاءل فيه الاهتمام بالبناء الدرامي للشخصيات ، أو نمو الشخصية وما يصحبه من تحولات في مواقفها ، وما يصحبه من صراع . لأن الكاتب كما أشرنا يهتم بنقل صور من الواقع . ودور الشخصية عنده هنا يتمثل فقط في نقل هذه الصور . ومن هنا وجدنا أن شخصيات المسرحية ـ كما ذكرنا ـ افتقدت الرؤ ية التحليلية والبناء المتنامي لهذه الشخصية .

خاتمـــة :

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

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

وفي البحرين نجد مسرحيات : (إذا ما طاعك الزمان) لابراهيم بوهندي ، و (اليريور) لعبد الله العباسي ، (وسبع ليالي)[1] لراشد المعاودة .

وفي الكويت : مسرحيات منها (فرحة العودة) لمحمد النشمي ، (النوخذا) لسالم الفقعان[2] وغيرها من المسرحيات التي تتشابه في موضوعاتها ومضامينها بل أحياناً في عناوينها . . وقد يتخذ البعض منها منطلقاً لمعالجة الواقع باسقاطاته أو عن طريق المفارقات بين الماضي والحاضر من حيث القيم والعلاقات الأسرية ونحو ذلك[3] .

---

١) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين د . ابراهيم غلوم ص ٩٨ .

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

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

وقضية التحول السريع في بنية المجتمع الخليجي هو صفة مشتركة بين بلدانه من هنا نجد أن هذه القضية أو هذا التحول وما يصحبه من إفرازات ايجابية وسلبية قد احتل جانباً كبيراً في المسرح الخليجي ، وتكاد تتشابه الأنماط المسرحية من حيث مضامينها وشخصياتها في رصد هذا الواقع وما يثيره من صراع فكري واجتماعي بين جيلين . فالنقلة السريعة والتغير الحضاري المفاجىء خلق نوعاً من عدم القدرة على التكيف إلى حد ما . . . فجيل الآباء ذو الثقافة القديمة المحافظة الشديدة التمسك لم تستطع أن تستسلم وتتقبل كل جديد بسهولة خاصة فيما يتصل بالعادات والتقاليد وأسلوب الحياة . . في حين أن جيل الأبناء الذين نشأوا وتربوا في مناهل الثقافة الحديثة هم يعايشون العالم شرقيه وغربيه ، كانوا أكثر تقبلاً واندفاعاً إلى معايشة هذا الواقع . . . وطبيعي أن يخلق هذا نوعاً من الصدام وبعض التناقضات في كيان الانسان نتيجة لهذه المفاهيم والقيم ، ويحدث نوع من المواجهة في المواقف المتفاوتة تجاه الواقع والحياة . ومن هذا المنطلق وجدنا العديد من المسرحيات التي تصور هذا الواقع على الساحة الخليجية . . . وترصد حركة الصراع بين مفاهيم وقيم حضارية متفاوتة يعيشها الانسان الخليجي فتصبح مادة جاهزة وسهلة التناول ـ ظاهرياً ـ لمعظم الكتاب في مختلف بلدان الخليج يصورون من خلالها أوجه الصراع الفكري والاجتماعي ، والمواجهة الحضارية . . ففي البحرين تمثل مسرحيات (مالان وانكسر) لراشد المعاودة . و(امبراطورية بوجسوم) . تأليف عيسى الحمر وغيرها من المسرحيات[1] تمثل صورة لهذا الصراع الاجتماعي الذي تعيشه الاسرة الخليجية بين التمسك ومحاولة التغيير . .

في قطر نجد الصورة تتكرر في العديد من المسرحيات مثل : (نادي العزوبية) محمد مبارك العلي . و(عانس) عبد الله احمد عبد الله . و(هو بيل يالمال) لعبد الرحمن المناعي . ومسرحيات كثيرة تتخذ من التناقضات الاجتماعية والصراع الحضاري مادة درامية وتتفاوت في بنائها الفني . وهكذا نجد المسرح الكويتي يعيش القضية نفسها وتصبح عملية التغير الحضاري وما يصحبها من تناقضات اجتماعية وصراع فكري محوراً للعديد من المسرحيات مثل (المخلب الكبير) ، (الحاجز) لصقر الرشود[2]

---

١) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين د . ابراهيم غلوم ص ٢٧ .

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

و(الجوع) ، (لمن القرار الأخير)[1] لعبد العزيز السريع . . . فهذه المسرحيات وغيرها تشترك في تصوير ظاهرة التغير الاجتماعي ، وتفاعل الأجيال وما يصحبه من صراع وتناقضات نتيجة لتفاوت في المفاهيم بين الجيلين . هذه بعض الخصائص أو المحاور الأساسية التي تدور حولها وفي إطارها مضامين الكثير من المسرحيات الخليجية . وهي في الوقت نفسه تتفاوت في بنائها الفني . . . خاصة وأن معظم المسرحيات التي تدور أو تعالج هذه الظاهرة (التغير) كانت تمثل مرحلة البدايات لمعظم كتاب المنطقة . كما أن معظم الكتاب اتخذوا من اللهجة العامية وسيلة للمعالجة وهذه قضية ناقشناها في مقدمة هذا البحث . . . أما الجانب الفني في عملية البناء المسرحي فهو أمر لاشك أنه يتفاوت من منطقة إلى أخرى كما يتفاوت من كاتب إلى آخر أيضاً . ولعل الكويت تكاد تكون الحركة المسرحية فيها أكثر نضجاً وتطوراً بحكم سبقها الزمني والاهتمام الكبير بالمسرح منذ أوائل الستينات . كذلك نجد أن الحركة المسرحية في هذه المنطقة لم تقتصر في مضامينها أو قضاياها على تلك المحاور الثلاثة التي أشرنا إليها كأرضية مشتركة للمسرح الخليجي من حيث قضاياه واهتماماته ، وإنما نجد أن القضايا القومية والسياسية والانسانية أصبحت تشغل اهتمامات الكتاب في المنطقة وهو ما توقفنا عنده في مسرحية (المتراشقون) لغانم السليطي كنموذج لذلك في المسرح القطري وهي أكثر وضوحاً في المسرح الكويتي[2] .

وخلاصة القول أن الحركة المسرحية في قطر لا تنفصل عن الحركة في منطقة الخليج العربي فكلها تقف على أرضية مشتركة أو محاور أساسية من حيث قضاياها أو مضامينها بحكم التشابه والتماثل والتمازج الذي تقوم عليه في التركيبة السكانية والبنية الاجتماعية والاقتصادية . وهي بعد ذلك تتشابه في أسلوب التناول ـ من حيث التركيز على العامية ـ والرؤية التسجيلية المباشرة ـ عند الكثيرين منهم إلى جانب أن الحركة المسرحية في هذه البلدان قد اعتمدت في بداياتها على الخبرات العربية الوافدة ، نصاً وتنفيذاً . ثم بدأت مرحلة التأصيل أو الخاصية المحلية تأخذ دورها ، فتصور الماضي ، وترصد الحاضر ، وتستشرف المستقبل في عملية تفاعل ووعي بالتغيرات الحضارية ، والمنظور القومي والانساني الذي ينتمي إليه المجتمع الخليجي .

---

١) المصدر السابق ص ١٧٤ .

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

الصغير والبحر
مسرحية من فصل واحد
بقلم : صالح المناعي

الشخصيات :

* حمد
* خالد

المنظر :

جزيرة يحيطها البحر . . بها مرتفعات صخرية . .
يصعد من أعلى وسط المسرح شخصان يبدو عليهما الاعياء والبلل وكأنهما كانا يصارعان الامواج منذ فترة طويلة . .

حمد : آه . . أكاد أموت من الاعياء والتعب . .

خالد : هيا لنصعد بسرعة . .

حمد : أين نحن . . ؟

خالد : فوق جزيرة . .

حمد : ما الذي حدث . . ؟

خالد : العاصفة هبت علينا . . وأغرقت القارب الذي كنا فيه . .

حمد : أجل . . أجل تذكرت . . . كانت عاصفة قوية قاسية .

خالد : وقد سبحنا حتى وصلنا هذه الجزيرة . . . الحمد الله . .

حمد : سبحنا . . . ؟ لا . . ولكن حملنا التيار .

خالد : أجل . . أجل . . ولا تكثر من الكلام فأنا أريد أن ارتاح قليلاً حتى أستطيع أن أفكر فيما سيحدث . . وكيف ننجو من هذه الورطة .

حمد : أحس أنني لا استطيع أن أحرك كتفي . .

خالد : أجل . . المياه كانت قوية وقد سبحنا مسافة طويلة حتى وصلنا إلى هنا .

حمد : وأين هو . . ؟

خالد : من تعني . . ؟

حمـد : خليفة ابن أختي . .

خالد : غاص في أعماق البحر . .

حمـد : (صارخاً) أعماق البحر . . (يستمر في الصراخ) . .

خالد : صه . دع عنك هذه الولولة . . ولنفكر حتى نصل إلى حل . .

حمـد : خليفه . . ابن أختي . . (صرخات قوية) . .

خالد : أعرف ذلك . . أعرف أنه ابن اختك الأكبر . . وأعرف مدى اعزازك له ولكن هل صرخات ، هذه ستعيده من أعماق البحر . .
آه . . لولا . . رغبتك الملحة في الصيد هذا اليوم ما وصلنا إلى هذه المصيبة . . .

حمـد : وهل كانت رغبتي أنا . . . أم . .

خالد : اسكت : ودعنا نفكر . .

حمـد : فيم نفكر . . ولم يعد هناك مجال للتفكير .

خالد : (يرد على سؤال حمد) كيف نصل إلى القرية قبل غروب الشمس .

حمد : ماذا أقول لأختي . . . ؟ ماذا أقول لزوج أختي . . ؟ ماذا أقول ؟

خالد : كفاك نواحاً . . ودعني للحظة واحدة أفكر . .

حمـد : تفكر . . أنت . . ولا افكر أنا . . لماذا ؟

خالد : فكر كما تشاء . . المهم أن أفكر كيف أصل الى القرية . . ؟

حمـد : المهم . . ماذا أقول لأختي ؟

خالد : ليس هذا مهمًا . .

حمـد : فكري يسرح في أعماق البحر المظلمة . . آه لك يا خليفة . . .

خالد : سوف تحمله الأمواج الى الشط . . وسيعرفون . .

حمـد : أجل المياه تلعب بنا كما تشاء . . والأسماك تنهش جثثنا .

خالـد : اصمت قلت لك . .

حمـد : أريد أن أتكلم . . دعني أعبر عن مشاعري كما أشاء . .

خالد : صوتك يزعجني . .

حمـد : يزعجك . .

خالد : نعم . .

حمـد : تريدني أن أصمت . .

خالد : نعم . .

حمـد : إنك تكرهني . .

خالد : نعم . .

حمـد : وتتمنى لو لم تخرج معي .

خالد : نعم . .

حمـد : والآن تلعن نفسك لأنك جئت معي . .

خالد : نعم

حمـد : إذن ما الذي جاء بك معي . .

خالد : إني أسأل نفسي . . ؟

حمـد : تسأل نفسك . . أما كانت هي رغبتك ؟

خالد : رغبتي . . .

حمـد : اجل . . رغبتك انت . . انت الذي طلبت مني أن نخرج اليوم . .

خالد : انا . .

حمـد : أجل وبالحاح شديد . . أليس كذلك . . .

خالد : أنا . . أنا . . لا أذكر شيئاً الآن .

حمـد : لا تتناسى . .

خالد : دعني أفكر . .

حمـد : أنا خائف . . .

خالد : ماذا . . ؟

حمـد : كياني ممتلىء بالخوف . .

خالد : ممن . . ؟

حمـد : ألا تعرف ممن . . أنا خائف . . ألا تتكهن بذلك . . ؟

خالد : ممن . . ؟

حمـد : هي . .

خالد : من هي . . ؟

حمـد : القرية . .

خالد : القرية . .

حمـد : نعم أخافها . . أخاف أهلي : . أهلها . . كياني ملىء بالرعب . .

خالد : غريب . . وهل هم مخيفون أنا لم أشعر بذلك .

حمـد : لأنك واحد منهم .

خالد : لا أفهم . .

حمـد : ليس مهمًا أن تفهم . . أختي منهم أيضاً . . وزوجها . . ذلك الكهل الذي تعدى الستين . . ذلك الصقر الذي انقض على أختي الشابة الصغيرة . . . الحمامة الجميلة . . ليمتص جمالها . . وهي لم تتعد العشرين بعد . .

خالد : وما دخل أختك الآن . . ؟

حمـد : الغريق ابنها الوحيد . . دفؤها في صقيع الزوجية الفاشلة زواج دون رضا زواج بالضغط والاكراه . .

خالد : الخوف . . ؟

حمـد : الخوف من الجوع . . من الفقر . . من التشرد . . رحمة الله عليك يا أبي

خالد : أبوك . . . لقد مات منذ عشر سنوات . . أو يزيد . .

حمـد : قتلوه . .

خالد : من . . ؟

حمـد : الكبار . .

خالد : لا أفهم . .

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

خالد : لماذا أجبروه . . ؟

حمـد : ليسدد دينا عليه . .

خالد : ماذا . . ؟ دينا عليه . .

حمـد : ورجعوا يحملون فراشه إلى أمي . .

خالد : إلى أمك . .

حمـد : وقبل ان يخرج معهم في ذلك اليوم الكئيب الذي طرق فيه سيد البحارة باب دارنا وأجبره على الذهاب . . حاولت أمي أن تمنعه ولكنها لم تستطع . . قد كان بين خيارين . . الموت أو الفضيحة . . أذكره وهو يقول لها . . وفي نبراته ثقـة بأنه لن يعود . . ارعى الصغار يا امرأة . . لابد أن أذهب . . ارعي

الصغار يا امرأة . . لاتستسلمي لا تضعفي . . ارعي الصغار يا امرأة . . كوني لهم أمـا وأبا . . لا تتركيهم يخرجون إلى الحياة . . إلا وقد أعددتهم ليصارعوا هذا الزمن المر . . ارعي الصغار يا امرأة ارعي الصغار يا امرأة . . جلست أمي تبكي وتـولـول وتنـوح . كانت تعرف أن أبي ذهب إلى الموت بقدميه . . وجلسنا أيضاً نبكي كالأفراخ تحت ذراعيها . . يبكي ، ينخـرط في بكاء مرير) .

خالد : ماذا يفيـد البكاء الآن ؟

حمـد : لأفرج عن نفسي . . كلما تذكرت هذا اليوم الأسود أبكي . . ومن يومها صرت ألعب . . أنا وأختي داخل البيت تحت أنظار أمي التي كثيراً ما تحلق في الأفق بعينيها . . منتظرة قدوم أبي . .

خالد : اصمت قليلاً . . لا داعي للذكريات . . دعني أفكر في حل لي . .

حمـد : (مستمراً) . . وفجأة فتح الباب ودخل بحار من أصدقاء أبي يحمل فراشه وقـال . . رحمـه الله . . صرخت أمي . . انشق الكـون بصراخهـا . . احتضنت فراش أبي . . وانهارت تبكي بلا صوت حتى بكى البحار .

خالد : البرد شديد . .

حمـد : لقد ذقنا البرد والفقر معاً .

خالد : كيف الطريق إلى القرية ؟

حمـد : لم نعرف طريق السعادة أبداً . .

خالد : أراك تحدثني عن الماضي .

حمـد : كان ماضياً جميلاً رغم قساوته . . نجري وراء أمنا كأفراخ صغيرة وهي تكد في سبيلنا . .

خالد : حمد . . أتسمعني ؟ . .

حمـد : أسمعك . . أسمع صوت سيد البحارة عندما اقتحم بيتنا ليطردنا منه . . أو نسدد له دينا على أبي . .

خالد : أتسمعني . . أنت لا تسمعني . .

حمـد : باعت أمي كل ما لديها . . كل شيء إلا الشرف . . كي تحافظ لنا على ذلك البيت . . ولكنها لم تستطع . . فقد جاءها واحد من سادة البحارة طالباً أن تزوج زهـرتهـا اليانعة إلى بائع التمر المسن العجوز مقابل سداد الدين . .

حاولت أمي أن ترفض في البداية . . قاومت ولكنها استسلمت في النهاية وزوجت صغيرتها لهذا الكهل الثري .

خالد : يكفينا قصص عن أبيك وأمك وبائع التمر . . دعني أفكر . .

حمد : ألم تر أباك وهو ميت . . ؟

خالد : لم أراه . .

حمد : هل بكيت ؟

خالد : لا أذكر . . ؟

حمد : هل نسيت . . ؟

خالد : كما ينسى كل حي أي ميت . .

حمد : إن قلبك حجر . .

خالد : قلبي . .

حمد : نعم فأنت منها . .

خالد : ممن . . ؟

حمد : القرية . . ؟

خالد : ولكن ماذنبي ؟ . .

حمد : هكذا انتم جميعاً . .

خالد : أف لك . . ألا تريد أن تسكت . . لقد سئمتك . . وسئمت كلامك . .

حمد : لا فرق بينك وبينهم . . نفس ما يأمرون . . ونفس ما يعملون . .

خالد : أنت تمرضني بكلامك . .

حمد : وأنا أتمزق ألماً . .

خالد : ليتني كنت أعرف . .

حمد : ماذا تعرف . . ماذا تريد أن تعرف . . أتعرف شيئاً عن طفل يصارع الأمواج بلا أدنى أمل في النجاة .

خالد : سيمر علينا الوقت ونحن هنا . . فلنحاول شيئاً للخروج من هذه الجزيرة اللعينة هيا بنا قبل أن يضيع الوقت . .

حمد : لم يعد للوقت قيمة . . . .

خالد : انهم ينتظرونني الآن . .

حمد : وأختي تنتظر طفلها الصغير . .

خالد : لقد مات . . وانتهى الأمر . .

حمد : سترى دموعها تحفر خديها . . وتشاهد شفتيها ترتعشان . . وهي تنوح بكلمات تقطع نياط القلب . .

خالد : سوف تبكي في البداية ثم تنسى . .

حمد : لانك لا ترى إلا ما بنفسك .

خالد : ماذا تقصد . . . ؟

حمد : أنت تعرف . .

خالد : القرية . . ؟

حمد : نعم . .

خالد : أنت لا تعرفها جيداً .

حمد : بل أعرفها منذ ولادتي . . أعرفها . . أعرف شوارعها الصغيرة . . أعرف كلماتها الجارحة أعرف خباياها . . كل فضائحها . . أعرف من يملك كل شيء . . يملك الماء والأمر . . ونحن لا نملك إلا الطاعة . . أعرفها وقد مسحت بيدي هاتين دموع المضيعين فيها .

خالد : ستغرب الشمس ولا أراك أمامي إلا باكياً . .

حمد : يجب أن يعيش مثلهم تماماً . .

خالد : أحب أن اعيش كما أريد أن أعيش . .

حمد : لا كما يعيش أمثالي . .

خالد : ماذا . . ؟

حمد : أمثالي ليسوا مثلك . . أنت تعرف كيف تعيش .

خالد : لم أسمع جيداً . .

حمد : لأنك لا تسمع غير صوتك أنت . .

خالد : ماذا . . . ؟

حمد : لم يفهم بعد معنى هذه الكلمة . .

خالد : أمرك غريب . . .

حمد : وهي الآن غريبة . . مضيعة . . ثكلة . . تجوب الشوارع كالمجنونة تبحث في كل مكان . . تسأل كل إنسان . . تبكي . . تصرخ . . وتولول . . . سائلة عنه . . عن طفلها الصغير . . الذي غرق . . .

خالد : لن تراه بعد اليوم . .

حمـد : أنت لن تراه . . أمـا هي ستراه في عينيها . . في قلبها . . في كل دمعة تسكبها أم . . ستراه وتحدثه وتناجيه . . وتدلله كما كانت . . وستحدث عنه كل من يراها . .

خالد : أنت يا من تكلم نفسك . . ألم تكتف بعد . .

حمـد : نفس كلامهم . . نفس تصرفاتهم . .

خالد : سأعود وحدي . .

حمـد : مثلهم بالضبط . .

خالد : يحير ني أمرك . .

حمـد : تحير كما تشاء . .

خالد : نعم . .

حمـد : النتيجة واحدة . .

خالد : وماذ ابعد . .

حمـد : أين هو الآن . . ؟

خالد : أقسم بالله أني سأجن إن لم تكن أنت مجنوناً بالفعل

حمـد : لأنك لا تفهم شيئاً . .

خالد : لماذا أحضرته معنا . .

حمـد : لأنـه كان يريد ذلك . . كان يحلم به . . بركوب البحر . . تعلق بي . . قال . . خالي . . خذني معك . . أحب البحر . . خفت عليه . . ولكن كان في قلبي اشفاق . . على رد حلمه قالت أختي خذه معك يا أخي فلم أستطع أن أرد لها طلبها . . .

خالد : إذن هي المسئولة . .

حمـد : كلا . . . كلا . . . .

خالد : من إذن المسئول . . أنا . . إياك أن تقولها . .

حمـد : . . . . . (صامت)

خالد : القرية بعيدة . . (يكاد يبكي) أريد أن أعود . . .

حمـد : ستعود . . .

خالد : لماذا لا . .

قائمــة بأسمــاء المسرحيــات

هذه قائمة تشمل معظم المسرحيات التي ظهرت وكلها باللهجة المحلية إلا ما نص عليه بأنه مكتوب بالفصحى . . وهذه المسرحيات جميعها مكتوبة على الآلة الناسخة . . ولم ينشر شيء منها حتى الآن . باستثناء مسرحية الصغير والبحر التي نشرت في مجلة الدوحة وهي منشورة ضمن هذه الدراسة . وقد اخترنا هذه القائمة مراعين فيها : أن يكون النص من تأليف الكتاب القطريين . وعلى ذلك استبعدنا النصوص المنقولة أو المقطرة .

م	إســم المسرحيــة	المؤلــف	التاريــخ	ملاحظــات
١	عانس	عبد الله أحمد عبد الله	١٩٧٢	
٢	اللي ما يطيع يضيع	محمد سلطان الكواري	ب ، ن	
٣	مرة وبس	على مير زا محمود	١٩٧٤	
٤	من فوق ها الله ها الله	محمد مبارك	١٩٧٥	
٥	السر المكتوم	خليفة عيد الكبيسي	١٩٧٧	
٦	خميس في باريس	سامي المناعي	١٩٧٦	
٧	الفسيجرة	عبد الرحمن المناعي	ب ، ن	
٨	سبع السبنبع	عبد الله احمد عبد الله	١٩٧٢	
٩	الى أين	عبد الله أحمد عبد الله	١٩٧٦	
١٠	سواق بالماجستير	سالم ماجد	١٩٨٢	
١١	هوبيل يا لمال	عبد الرحمن المناعي	١٩٧٦	
١٢	ام الزين	عبد الرحمن المناعي	١٩٧٥	
١٣	المغني والاميرة	عبد الرحمن المناعي	١٩٧٨	
١٤	باقي الوصية	عبد الرحمن المناعي	١٩٧٥	
١٥	المتراشقون	غانم السليطي	١٩٨٥	بالفصحى
١٦	يا ليل يا ليل	عبد الرحمن المناعي	١٩٨٤	بالفصحى
١٧	الصغير والبحر	صالح المناعي	١٩٨٤	بالفصحى

م	اسم المسرحيـــة	المؤلـــف	التاريـــخ	ملاحظـــات
١٨	المناقشة	حمد الرميحي	١٩٨٣	
١٩	اللعبة	صالح المناعي	ب ، ن	
٢٠	ها الشكل يا زعفران	عبد الرحمن المناعي	١٩٨٣	
٢١	من طول الغيبات	خليفة السيد	١٩٧٤	
٢٢	طماشة	خليفة السيد	١٩٧٦	
٢٣	الجريمة	عبد الرحمن المناعي	١٩٧٨	
٢٤	بيت الأشباح	غانم السليطي	١٩٧٤	
٢٥	علتنا منا وفينا	مرزوق بشير		
٢٦	نادي العزوبية	محمد مبارك العلي	١٩٧٥	
٢٧	الحذاء الذهبي	عبد الرحمن المناعي		
٢٨	اللوحات الثلاث (الطرار ـ العمارة المربوطـــة ـ كندري الفريج) .	حسن حسين		
٢٩	الحب الكبير	حسن حسين		
٣٠	من يضحك أخيراً	عبد الرحمن المناعي	١٩٨٣	
٣١	حلاوة الثوب رقعته منه وفيه .		١٩٧٢	
٣٢	ثلاثة على واحد	حسن حسين	١٩٨٠	
٣٣	ابتسام في قفص الاتهام	صالخ المناعي		
٣٤	دكتور أبو علوص	موسى عبد الرحمن	١٩٧١	
٣٥	بنت النوخذا	موسى عبد الرحمن	١٩٦٩	
٣٦	بنت المطوع	موسى عبد الرحمن	١٩٦٨	
٣٧	مطلوب سكرتيرة	موسى عبد الرحمن	١٩٧١	

المصـــادر

١) الأدب القطري الحديث .
د محمد كافود
ط ٢ دار قطري بن الفجاءة . الدوحة ـ قطر ١٩٨٢
٢) ديوان بدر شاكر السياب . دار العودة ـ بيروت ١٩٧١ م .
٣) الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث . د. ماهر حسن فهمي .
ط ٢ دار القلم الكويت ١٩٨١ م .
٤) الشنفرى شاعر الصحراء الأبي . د. محمود حسن .
ط ٢ مؤسسة علوم القرآن ١٩٨٣ .
٥) نظرية الاغتراب من منظور الاجتماع . د. سيد علي شتا
دار عالم الكتب للنشر والتوزيع ـ الرياض ١٩٨٤ م .
٦) قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر . د. عز الدين اسماعيل
. دار الفكر العربي ١٩٨٠ .
٧) من فنون الأدب المسرحية . د. عبد القادر القط .
دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٧٨ .
٨) المسرح المصري المعاصر . د . محمد مندور .
دار نهضة مصر ـ القاهر ـ ١٩٧١ .
٩) مسرحية المتراشقون . غانم السليطي مطبوعة على الآلة الكاتبة (فصلين) .
١٠) مسرحية الصغير والبحر صالح المناعي مطبوعة على الآلة الكاتبة فصل واحد .
١١) مسرحية ها الشكل يا زعفران . عبد الرحمن المناعي مطبوعة على الآلة الكاتبة فصلين
١٢) مسرحية ياليل ياليل . عبد الرحمن المناعي مطبوعة على الآلة الكاتبة فصلين جريدة الراية ـ عدد ١٢ / ٢ / ١٩٨٦ .
١٣) من الأدب ـ المحاكاة ـ د. سهير القلماوي .
دار الثقافة بالقاهرة ـ ١٩٧٣ .
١٤) في النقد المسرحي ـ د . محمد غنيمي هلال .
دار النهضة العربية بالقاهرة ـ ١٩٦٥ م
١٥) ساعات بين الكتب ـ عباس محمود العقاد .
المكتبة العصرية ـ بيروت ١٩٧٩ .
١٦) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ـ د. محمد زكي العشماوي .
الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط ٢ ـ ١٩٧٨ م .

١٧) مشكلات اللغة العربية ـ محمود تيمور .
مكتبة الآداب بالجماميز ـ القاهرة ب ، ن .
١٨) النقد الأدبي الحديث ـ د. محمد غنيمي هلال ـ ط ٣ .
دار مطابع الشعب بالقاهرة ـ ١٩٦٤ م
١٩) من فنون الأدب ـ المسرحية ـ د. عبد القادر القط.
دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٧٨ م.
٢٠) النقد الأدبي الحديث في العراق ـ د. أحمد مطلوب.
معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة ـ ١٩٦٨ م.
٢١) بجماليون ـ توفيق الحكيم .
مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز ـ القاهرة ـ ١٩٨٦ م
٢٢) مسرح توفيق الحكيم ـ د. محمد مندور
دار نهضة مصر ـ القاهرة ب ، ن .
٢٣) الحركة المسرحية في الكويت ـ د. محمد حسن
مسرح الخليج العربي ـ الكويت ب. ن
٢٤) المسرح الكويتي بين الخشبة والرجاء ـ د. محمد حسن.
دار الكتب الثقافية ـ الكويت ١٩٧٨ .
٢٥) ظواهر التجربة المسرحية في البحرين ـ د. ابراهيم غلوم.
الربيعان للنشر والتوزيع ـ الكويت ١٩٨٢ .
٢٦) الادب المسرحي في الكويت ـ د. محمد مبارك الصوري.
رسالة دكتوراه مطبوعة على الآلة الكاتبة كلية البنات ـ جامعة عين شمس ١٩٨٤ .