

جامعة القديس يوسف
كلية الآداب والعلوم الانسانية
قرع الآداب العربية
بيروت



اتجاهات في المسرح الكويتي
رسالة ماجستير
اعداد الطالبة
هيرمين يوسف خجا دوريان
اشراف
الدكتور
أسعد أحمد علي

٢٦١٧

حزيران ١٩٨٠



11/11/1980

اتجاهات في المسرح الكويتي

هذه دراسة أدبية ، تاريخية نقدية عن : " اتجاهات في المسرح الكويتي ، وقد توحى كلمة " اتجاهات " بمعنى المذهبية الأدبية التي شاعت في الآداب الأوروبية منذ عصر الكلاسيكية الجديدة ، وحتى يومنا هذا باتجاهاتها المختلفة بين النزعة الطحمية ، ونزعات السخط والرفض والعبث ، وما إلى ذلك من عقائد فكرية ، واجتهادات فنية ، فضلاً عن المذاهب القائمة على أسس فلسفية ، ومبادئ جمالية ، هي تعبير عن الواقع المتفسر ، مثل الرومانسية ، والواقعية ، والسريالية ، والوجودية ... الخ .

وليس هذا المعنى هو ما نقصده ، لا لأننا نؤمن بأن هذه المذاهب على اختلافها هي إبداع غربي ، وينبغي أن تظل في إطار أدبها ، وإنه من الصعب تطبيقها بفلسقاتها الخاصة على أدبنا العربي فحسب ، بل بالإضافة إلى ماسبق ، سنكتشف أن الحركة الأدبية والمسرحية بحفة خاصة في الكويت ، حديثة النشأة ، توشك أن تكون وجيدة الاتجاه ، ومن خلال استلهاها الأدب العربي في أقطاره المختلفة ، هذا الأدب الذي لم نجد فيه التنوع والتخالف الحاد الذي نجده في الآداب الغربية عبر المصور المتطاولة من فجر النهضة إلى اليوم .

إن ما نمنيه باتجاهات في المسرح الكويتي ، لن يكون تلمساً لمذاهب ، بل توضيحاً لقيم فكرية ، ومواقف اجتماعية ، ومستويات فنية في معالجة المادة المسرحية لدى كتاب الفن المسرحي في الكويت .

وإذا كانت هذه الدراسة محصورة مكاناً بالكويت ، فإنها محددة زماناً بنحو ربع قرن أو ما يقارب هذا المدى ، وهو عمر الظاهرة المسرحية في الكويت ، إذا ما تجاوزنا الهوادير المبكرة ، حين كان المسرح نشاطاً مدرسياً يزاوله التلاميذ ، ما لا يسهل اعتباره فناً مسرحياً ، وتبدأ عنايتنا بالظاهرة منذ خروجها إلى الحياة العامة بالتعبير عن مشكلات اجتماعية ، يعرضها مثلون هواة ، يهدفون إلى عرضها على جمهور متنوع ، يقبل عليهم للشاهدة ، وفي هذه الجوانب الثلاثة يقوم الفاصل بين العمل المسرحي المدرسي ، والعمل المسرحي الفني الذي يقبل التطور ، ويشارك في تنمية الذوق والوعي العام ، أي أنه يعبر عن مجتمعه ، في المنهج : المؤلف ، والمصن : الجمهور أو المشاهدين .

وقد اخترت هذا الموضوع ، لأنه مسرح جديد ، لم تعبد طريقه بعد ، وقد لا يملك القارئ العربي العام صورة لهذا المسرح ، ونحن نؤمن بإخلاص بأهمية النقد ، وأثره المتابعة العلمية في تنمية الفن ، وترشيد طريقه ، وحراسته من الانحراف .

وكم من حركات أدبية وفنية قد انطفأت أو انحرفت عن طريقها لأنها لم تجد من يهتم بها ويتابعها .

وقد استقرت صورة الكويت في أذهان كثير من الناس ، على أنها بلاد النفط والمال ، وهذه صورة حقيقية ، ولكنها ليست الصورة الوحيدة .

سنرى عبر صفحات هذه الدراسة جوانب من الجهاد الفنى ، والإبداع المخلص لدى كتاب لم يكونوا فى حاجة إلى الفن ليكون مصدرًا للمال أو للثراء ، وإنما كان هدفهم النبيل ، نشر الوعي ، وترقية الذوق ، والمشاركة فى توجيه الرأي العام ، وسنرى أن هذا التوجيه كثيراً ما أخذ وجهة الاحتجاج والرفض للقيم المادية ، واعتبار الثراء هدفاً يفرق بين الناس ، ويستهلك إنسانيتهم .

هناك حركات مسرحية أخرى فى العالم العربى كان يمكن أن نؤثرها بالاهتمام لأنها أكثر تنوعاً وأرق فناً ، ولكن التنوع والرقى ليسا هدفاً فى ذاتهما بالنسبة إلى المدارس الأكاديمية الذى يهدف إلى أداء خدمة ثقافية أصلاً ، وينذر نفسه لأداء دور لا يستطيع أن يؤديه غيره ، من حيث جمع المادة ، وتبويبها ، وتشكيل الصورة لتصبح مفهومة ومقبولة .

ولماذا لا نقول : أن من أهداف هذا البحث التعبير عن عرفان الجميل والتعظيم النفس ببلد قضيت فيه سنوات عديدة ، واتخذت فيه أصدقاء ، وأصبحت لى فيه ذكريات وهذا الجانب الإنسانى الخاص ما لا يمكن تجاهله أو جحوده حقه .

٢ - وقد قسمنا البحث حسب المنهج التالى :

مقدمة ، وتبويب ، وسبعة فصول ، وخاتمة .

وقد اعتبرت التبويب ضرورياً للدخول إلى هذه الدراسة ، إذ بواسطته نتعرف على جوانب الإقليم فى صورته العامة ، وعن الموضوع فى إطاره الشامل من حيث بواعثه وغاياته ، ومصادره ، وقيمه ، وأهمية القائمين عليه .

وقد سميت الفصل الأول : ملامح البداية ، وجعلته قسمة بين الفن المسرحى وفن التأليف المسرحى . حيث أعطيت لمحة موسعة عن بداية المسرح ، وعن انتقاله من مرحلة الارتجال إلى بداية مرحلة التأليف ، التى يحق لنا اعتبارها بداية جديدة تربط الفن المسرحى بفن الأدب ، أو التعبير بالكلمة المنتقاة .

وسميت الفصل الثانى " من المسرح العربى إلى جميعيات النفع العام " ١٩٦١ -

١٩٦٤ . وقسمته إلى :

المقدمة : وتشتمل على تطلع المثقف الكويتى إلى مسرح نصيح ، وإلى وضع شؤون المسرح

بيد حمد الرجيب ، الرائد الأول لهذه الحركة .

وفي الفقرة الأولى تحدثت عن تصور طلبات لهذه الحركة في الكويت ، وكيف كان هذا التصور دافعا إلى تأسيس المسرح العربي عام ١٩٦١ ، وهو ما أدى إلى تقليص دور المسرح الشعبي الذي كان يؤثر المسرحيات العلمية المرتجلة .

وفي الفقرة الثانية ، تحدثت عن تقييم تجربة طلبات بين التأيد والمعارضة ، تلك التجربة التي استمرت زمناً غير طويل (سبع سنوات) ولكنها كانت عميقة التأثير في حركة المسرح .

وأخيراً ، وفي عام ١٩٦٤ ، صدرت قوانين منظمة تخص الشؤون الاجتماعية ، وكسان لها تأثيرها على المسارح ، حيث أشهزت في ذلك العام باعتبارها جمعيات للنفع العام . وفي الفصل الثالث ، رصدت تأثير طلبات في المسرح الكويتي في التأليف والإخراج ، والدكور ، وقسمت هذا الفصل إلى : مقدمة وفيها لمحة موجزة عن تتبع تصدى طلبات ، وتأثيره في حركة المسرح الكويتي .

والقسم الأول من هذا الفصل تحدثت عن تأثير طلبات في جدية اللغة ، وفي جدية الهدف في المسرحية الكويتية .

وأخيراً ، تأثير طلبات في ذلك الجيل من المخرجين الذي اضطلع بمهمة التجربة التي بدأها في فرقة المسرح المصري .

أما وقد راعينا التدرج التاريخي إلى هذه المرحلة ، وأصبح لدينا إلمام مناسب بأطوار المسرح ، وما استمدت من روافد ثقافية وتنظيمية ، فقد رأيت أن اتجه إلى النص المسرحي من خلال المؤلفين المحليين ، وأهم مؤلفاتهم المسرحية .

ولهذا السبب سميت الفصل الرابع " التأليف المسرحي في الكويت " وقسمته إلى : المقدمة ، ثم التأليف المسرحي في الكويت وأهم المؤلفين المحليين وأهم أعمالهم المسرحية . وكان ضرورياً أن نستكمل صورة النشاط الثقافي الإبداعي الذي عرفنا طرفاً منه في مجال التأليف ، بأن نحيط بجهود الذين قدموا لنا المسرحيات المؤلفة خارج الكويت . وهذا كان الفصل الخامس من " الإعداد والتكوين " وقد تدرج هذا الفصل عبر خطوات تحاول أن تلم بمصطلحات الظاهرة ، وأهم ملامحها . فتحدثت بالترتيب عن معنى الإعداد والاختصاص والتكوين ، وعن أسبابه ، وعن أهم النصوص وأهم الممثلين والممثلات ، وعن الإعداد عن أصول أجنبية مجهولة عن طريق المسرح المصري ، والإعداد عن نصوص عالمية ، وعن التكوين وأهم المسرحيات المكونة ، والفروق بين النص الأصلي والنص المكوت ، وفي النهاية ذكرت فقرة تقييمية لأعمال المسارح .

وفي الفصل السادس الذي يحمل عنوان " المؤلفون والثقافة المسرحية " تحدثت عن

أهمية الثقافة المسرحية ، وقسمت هذا الفصل إلى أهم المناصر لبناء المسرحية ، بدءاً بالمقدمة المنطقية ، ثم الحكاية والشخصية ، والحوار ، والصراع .

ثم حاولت مناقشة عدد من المسرحيات في ضوء هذه القيم ، سعيًا وراء اكتشاف مدى إلمام الكاتب المسرحي الكويتي بنظرية الدراما ، وغبرته بأصول المسرح ، وخاصة تلك ، الأصول الدائمة التي لم تخضع لزعزعة .

ووصلت إلى خاتمة المطاف ، إلى الفصل السابع المسوّى " مشكلات المسرح الكويتي " وقسمته إلى مقدمة ، وخمسة أقسام ، وخاتمة .

وتحدثت في أغلب المشكلات التي تعترض الحركة المسرحية في الكويت ، وحاولت في خاتمة بحثي إعطاء بعض الحلول لها .

٣ - وفي رعاية ظاهرة جديدة كالمسرح الكويتي ، لا بد أن يواجه الباحث كثيراً من الصعوبات ، وهذا أمر متوقع ، أما الصعوبات التي واجهتني فهي في جملتها الصعوبات التي تواجه الباحثين في أي مادة علمية أو أدبية ، من السعي والتحصيل المتواصلين ، والدأب على الحصول على أفضل المراجع والمصادر ليكون البحث جيداً ، هذا بصورة عامة ، ولكنني أستطيع أن أظهر إضافة إلى ما سبق الصعوبات الشخصية مع هذا البحث بالذات ، وهذه الصعوبات هي : صعوبة الحصول على النصوص المسرحية ، لأنها غير موثقة ، وليست منشورة نشرًا علميًا ، وكان بعضها معدومًا حتى في مصادره الأصلية ، وبعض النصوص أضيف إليها على المسرح أثناء عرضها ، وتجاوز ما كتب على الورق ، وقد يحدث أن تكون العلاقة وأهمية جدار بين النص الذي تحتفظ به الرقابة على المصنفات الفنية بوزارة الإعلام ، والنسخة المسجلة تلفزيونيًا ، فقد لا يزيد النص أحيانًا على عشرين صفحة ، في حين أن المسرحية تستمر على المسرح أكثر من ساعتين .

ولما فر من الاعتراف بصعوبة شخصية أخرى ، هي صعوبة اللهجة ، إن اللهجة ليست مجرد مفردات ، بل الكلمة تاريخ ، مشبع بالدلالات الخاصة ، والابحاث المستفادة من استعمال معين ، هو وليد الزمان والمكان الخاصين ، لأنها مشحونة بالبيئة الكويتية ، ويمكن أن تضرب مثلًا ببعض الأمثال الشعبية مثل : " مرد الكلب على القصاب " في مسرحية " الثالث " لحسن يعقوب الملقى ، أو " إن القط الكبير لا يدجن " في مسرحية " عشت وشفت " لسعد الفرج .

والاستعمال الخاص لأسماء بعض الأعلام مثل " عارضية " في مسرحية " على هامان يا فرعون " تأليف سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا ، فإن هذا الاسم ليس علمًا على شخص ، بل هو علم على منطقة سكنية كانت أراضيها معروضة للبيع بأسعار مرتفعة ، وحين يكتفى المدارس

غير الكويتي بالقراءة ، فإنه لن يفتن إلى مغزى استعمال هذه التسمية ، وهذه مجرد أمثلة لنوع من صمغات الاختلاف اللهجي ، التي تزيد أحياناً ، لأن أغلب المسرحيات الكويتية كوسيدية ، والمصروف عن الكوسيد يا إسرائفها في العامية ، واستعمالها أحياناً في أسماء لها معانٍ أخرى مثل " رزنامة " و " سبت " في مسرحية " رزنامة " لمبد الرحمان الضويحي ، وما إلى ذلك من إشارات خاصة متعددة وردت في سياق حوار المسرحيات الكويتية .

هذه المعاني لا يفهمها بالضبط إلا ابن البيئة نفسه ، حيث يعايشها منذ نعومة أظفاره ، إنها كالأمثال عنده تجرى على لسانه ، وعلى لسان من حوله ، محملة بالتجربة التي لن يشرك فيها أحد .

ومن أهم الصمغات التي واجهتها ، قلة الكتب والمخطوطات التي تتحدث عن نشأة المسرح الكويتي ، وعن مراحلها حتى اليوم ، وإن أغلب ما كتب عنه ، في الصحف والمجلات الموسمية والأسبوعية والشهرية الصادرة في الكويت ، لذلك اضطررت إلى مراجعة " شعبة الدوريات " ^{بإصرار} حيث ساعدتني في الحصول على بعض الاستفسارات التي وجدت فيها فسي بطون هذه الصحف والمجلات المرثية .

وجدت بالذکر أن أكثر مانجد في هذه الصحف هو من نوع المقالات الخفيفة التي لا تزيد عن كونها انطباعات سريعة ، تفتقد الشمول ، كما تفتقد الأناة ، إذ هي في الغالب لا تزيد عن تقارير ذات طابع وصفى مباشر .

وقد حاولت التغلب على هذه الصمغات وغيرها بتوجيه العناية إلى النص المسرحي ^{أولاً} ، وقد تضمن هذا البحث إشارات إلى عدد غير قليل من المسرحيات المؤلفة بأقلام كويتية ، واستكملت الرؤية بإجراء عدد من المقابلات مع المخرجين والمؤلفين والممثلين في كافة الفرق المسرحية تقريباً ، واعتبرت هذه المقابلات مصدراً من مصادر المصرفة باتجاهات المسرح في الكويت .

وأود أن أؤكد بأهم النتائج التي توصلت إليها من خلال بحثي هذا : إن المسرح الكويتي فن حقيقي ، وفيه فنانون مشهورون ، وهو ابن شرعي للحركة المسرحية العربية يحقق إنجازاتها ، ويقع في سلباتها ، إنه يعيش التجربة العربية بكل أبعادها .

صحيح أن الموضوعات في المسرحية الكويتية لم تخرج عن إطارها المحلي في نقد المجتمع ، والتحدث عن قضايا الساعة لهذا الشعب ، كالزواج والطلاق ، وحرية المرأة ، وسلطة الأب ، وصراع الأجيال ، وآثار الثروة على أنماط الحياة ، وعلاقات الأفراد . . . الخ ، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة أنه كان دائماً محروماً من تطلع إنساني شامل ، فهناك مسرحيات نجد فيها

هذه الروح على المستوى القوي ، وعلى المستوى الإنساني ، كـ"مسرحية" ضاع الديك " التي تناقش قضية إنسانية ، وهي صراع الطبائع ، ومسرحية " شماع " تلك المسرحية التي اتفق فيها الزوجان على عدم الإنجاب ، وعندما اكتشفا عن طريق الصدفة أن أحدهما محروم من النسل ، بدأ الصراع للحصول على طفل ، وتشمل هذا الصراع في ضياع الإنسان عندما يطلب المستحيل ، واكتشاف أن رابطة الزوجية أقوى من أن تكون مجرد طريق إلى التنازل .

ولقد كنت أؤمن قبل البدء في كتابة بحثي ، بأن المسرح الكويتي موجود ، وقد زاد إيماني الآن ، مع يقين حقيقي لما لمست من أناس متحمسين للمسرح ، ولما يحلمون من رغبة صادقة في ترقية هذا الفن ، وجعله في مصاف الفن المسرحي في الدول المتقدمة ، إنهم يحاولون بكل إمكانياتهم وقد راتهم ، وإننا لا يمكن أن نطلب منهم أكثر ، نظراً لحداثة هذا المسرح وصغر عمره الزمني .

وقد سبق رسالتي هذه كتاب تاريخي وتوثيقي للمسرح الكويتي الذي اعتبر الأول من نوعه ، والمرجع اليه لهذه الحركة المسرحية ، والكتاب هو " الحركة المسرحية في الكويت " للدكتور محمد حسن عبد الله ، وقد تحدثت فيه عن نشأة المسرح في المدارس ، وانتقاله إلى النوادي وإلى مرحلة التأليف .

ولقد أعطى الكتاب السابق ذكره الحركة الكويتية حقها ^{من} بالموضوع والشرح ، وإن أغفل الحديث عن التكوين والاعداد بالتفصيل ، ولم يتطرق إلى مشكلات المسرح الكويتي الحقيقية ، ولكنه ذكر بعضاً منها في كتابه الثاني " المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء " . والكتاب الآخر ^{الآخر} عن المسرح الكويتي ^{هو} للدكتور حمادة إبراهيم ، والكتاب عبارة عن رسالة دكتوراه (١) تقدم بها صاحبها إلى السوريين للحصول على درجة علمية في المسرح الكويتي ، لقد تلمس المؤلف مظاهر مسرحية في الكويت قبل نشأة المسرح الكويتي في المدرسة ، وفي مرحلة الارتجال لدى البهواة ، إذ اعتبر الرقصات الشعبية وأغانيتها ، وأغاني البحارة نوعاً من المسرح الاستعراضى ، واعتقد - وهذا رأي الشخصى - أن المؤلف قد تجاوز الحدود المتاحة له كباحث لأن المسرح الكويتي قد بدأ في المدرسة ، ومن المدرسة وصل إلينا ، ولأن المسرح العربي بالذات حديث السن ، ^{السن}

(١) لم يطبع هذا الكتاب في الكويت ، ولم تتوفر لدينا نسخة كاملة عنه سوى بعض أجزاء

ولم يبدأ إلا بظهور أول نص عربي على يد " مارون النقاش " كما سنذكر لاحقاً ، فكيف يمكن تأكيد وجود مسرح كويتي قبل وجود مسرح في الوطن العربي ؟ ، هذا فضلاً عن أن الرقصات والأغاني الشعبية قديمة قدم الوجود الإنساني .

أما لماذا أتت الى موضوع " المسرح الكويتي " فقد ذكرت في بداية حديثي هذا ، وأضيف إلى ما سبق ، أن المسرح جزء مني وأنا جزء منه ، منذ نعومة أظفاري ، وقد عاشته في بلدي وتتمت أخباره وتحركاته ، وحضرت الكثير من المسرحيات ، ولغزق متنوعة ، ولجنسيات مختلفة ، وكنت أعيش مع الممثل وهو على خشبة المسرح ، وقد أردت أن أجسد هذا الحب في رسالة علمية عليها تشفى الغليل ، وتفي الحاجة العلمية .

وأخيراً أودّ أن أرسل تحية إلى كل من ساعدني على بلوغ ما بلغت ، وإلى كل من حفزني وشجعتني لأحقق أملاً طالما راودني ، وعاش معي كل مراحل حياتي ، وهذا الأمل هو العلم والتحصيل .

أخيراً بالشكر المشرف على رسالتي هذه الدكتور أسعد علي الذي كان علمه سناري في طريق تحصيلي ، إضافة إلى أنه ذلل أمامي الكثير من الصعاب ، وخفف عني عناء السفر ومشاقه . وأشكر الدكتور محمد حسن عبد الله علي كل ماقدّمه لي من إرشاد ، ومساعدة ، وأشكره لأنه وضع لي الحجر الأساسي في طريق الكتابة والبحث .

وأشكر الأخ مصطفى الشهاب الذي كان نعم الأخ والزميل . وأخيراً بالشكر الأستاذ سعيد خطاب - فقد كان لي الأب الروحي في إرشادات وتوجيهات السديدة .

ولا يعني إلا أن أشكر أيضاً القائمين على المسارح ، من مؤلفين ومخرجين وممثلين وإداريين فقد افسحوا لي المجال للحصول على كل ما أحتاجه من نصوص مسرحية ، ومعلومات ضرورية ، وملازم صادرة عن مسارحهم ، وأخيراً بالشكر السادة : سعد الفرج ، وأحمد الصالح ، وفؤاد الشطي ، ومحبيب المهد الله وغيرهم .

وقبل أن أختتم مقدمتي هذه أودّ أن أخصّ زوجي بالشكر والصرفان ، فقد كان كالجنسدي المجهول يخطي ويساعد ويشجع .

وأشكر أيضاً موظفي مكتبة حولي ، وعلى رأسهم الأخ فاروق . فألي هلاً جسيماً ، وإلى من تمنّى لي التوفيق والنجاح ، أهدبهم الشكر والامتنان .

الحياة الثقافية ومؤسساتها في الكويت

التمهيد :

١ - الموقع . . . والموضع :

لا يحرف إلا القليل عن تاريخ الكويت ، لأن معظم مصادره تكمن في تقاليد الشعب ، ومشاهدات وانطباعات الرحالة الأوربيين في القرنين الثامن عشر ، والتاسع عشر ، وما لا شك فيه أن البداية كانت متواضعة جداً لا تتجاوز حصناً وبعض ملحقاته المملوكة لأئمة آل خالد ، والكويت تصغير " الكوت " (١) ، وكذلك كانت تسمى في القرن الثامن عشر " بالقرين " (٢) . ولقد سكن الكويت قبل آل الصباح لفيف من البدو وصيادي السمك ، ولما كثر الساكنون فيها ، رأوا أن يؤمر عليهم أمير ، فاختروا صباحاً أميراً عليهم . (٣)

تقع الكويت على الركن الشمالي الغربي للخليج العربي الذي يقع بدوره إلى مقربة من بلاد ما بين النهرين القديمة ، والذي كان وما زال يشكل طريقاً ملاحياً عالمياً هاماً يصل حضارة الشرق الأدنى القديم . (٤)

ولقد لمب موقع الكويت دوراً على جانب من الأهمية في تغذية إحساس سكانها بالتجاوب مع أحداث خارج وطنهم ، فالكويت نافذة من نوافذ الجزيرة العربية على الخليج ، الذي هو بدوره نافذة على المحيط الهندي ، وكما هو متوقع ، فإن البلاد المشرفة على البحار ، وخاصة البحار الدافئة أكثر اتصالاً بالعالم من حولها . وتأثراً بمجريات الأحداث الخارجية لسهولة الاتصال ، وقد حدث شي من ذلك أكثر من مرة في الكويت قبل أن يظهر النفط ، وتفتح أبوابها على مصراعيها للتأثيرات الخارجية المختلفة .

(١) الرشيد بن عبد المزيز . تاريخ الكويت . ص ٣٢ ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧١ .
تطلق " الكويت " على البيت المرتفع المربع المبنى كالحصن والقلمة وغيرها .

(٢) أبو حاكم ، مصطفى . تاريخ الكويت . ص ٩٩ . الجزء الأول ، القسم الأول ، مطبعة الكويت سنة ١٩٦٧ . و " القرنين " تصغير القرن ، بمعنى قرن الحيوان أو بمعنى التل .

(٣) المسى في المصادر التاريخية " صباح الأول " وكان ذلك بين عامي (١١١٠ - ١١٣٠ هـ)
(١٦٩٨ - ١٧١٧ م)

(٤) أبو حاكم ، مصطفى . تاريخ الكويت . ص ٨٥ ، الجزء الأول - القسم الأول - مطبعة حكومة الكويت . ١٩٦٧

ونذكر هنا وثبة مبارك آل الصباح (١) أمين تخلص من أخويه بقصد تركيز السلطنة السياسية في يده ، وصادرت بمقد معاهدة ١٨٩٩ م مع بريطانيا (٢) ، كما نذكر قيام أول معارضة سياسية شبه منظمة حين توفي " سالم بن مبارك آل الصباح " ، واستمد " أحمد الجابر " لتسلم السلطة سنة ١٩٢٣ (٣) ، ثم ما يهرف في الكويت " بحنة المجلس " وتعنى سنة ١٩٣٦ (٤) حين تجمع بعض زوى الرأي ، وقرروا أن يكون لهم دور في أوضاع بلد هم السياسية والاجتماعية ، ويمكن أن نلمح في موقفهم شيئاً من الميل إلى ألمانيا رغبة في مواجهة النفوذ البريطاني المتصاعد في المنطقة ، وتأثراً مباشراً بأحداث المراق في نفس الفترة .

إنَّ المحصلة العملية لهذه المحاولات الساعية إلى مشاركة شعبية أو توزيع السلطنة السياسية بين القبائل ، والتكوينات العشائرية ، لم تؤدَّ إلى تغيير حقيقي في نظام الكويت السياسي ، ولكنها تبقى مؤشراً مهماً للتعبير عن روح التطلع والقلق في الكويت ، كما لها من صلات بالعالم من حولها ، مما يؤكد أنها لم تكن ، قبل النفط - ومع ضعفها الإقتصادي وتأخرها الحضاري - لم تكن بمعزل عن حركة التطور العربي العام ، وإن لم تكن على قدم المساواة مع بلاد أخرى كانت أقرب إلى أوروبا وأسبق اتصالاً بها ، وأخصب أرضاً منها .

٢ - التكوين السكاني :

" الإنسان ابن البيئة " وليس من التعمف القول بأنه عضوى ، ونفسى وفكرى ، المحصلة النهائية لمعطيات تلك البيئة ، وهذا القول بذاته يصدق على المجتمع الكويتي ويصدق على غيره .

- (١) السعيدان ، أحمد . الموسوعة الكويتية المختصرة . ص ٨٥٦ . جز ٢ . ط ١ . ١٩٧١ .
الشيخ مبارك بن صباح الثاني ، حاكم الكويت السابع ، ولد في ١٨٥٣ ، وتولى السلطة في ١٨٩٦/٥/١٧ ، وتوفي في ١٩١٥/١١/٢٥ .
- (٢) اتفاقية الشيخ مبارك والمقيم البريطاني م . ج . ميد . وتنص على موافقة الشيخ مبارك الصباح أن لا يسمح بتسلل أى دولة أجنبية بدون موافقة بريطانيا . الإبراهيم ، على . الكويت . . دراسة سياسية ص ٦٠ . كذلك نجد نصوص هذه الاتفاقية عند : الرشيد ، يعقوب عبد العزيز . الكويت . في ميزان الحقيقة والتاريخ ص ٤٣ .
- (٣) الرشيد ، عبد العزيز . تاريخ الكويت . ص ٢٧٢ . دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧١ .
- (٤) المرجع نفسه ، ص ٢٧٧ . ولمزيد من التفصيل ، راجع كتاب : العدساني ، خالد سليمان . نصف عام للحكم النهائي في الكويت . مؤسسة فهد المرزوق الصحفية ، ط ٢ ١٩٧٨ - الكويت . وقد كان السيد العدساني سكرتيراً للمجلس آنذاك .

كان الكويتيون قبل ظهور النفط وتصديره ، يعيشون في كفافٍ عفيفٍ مع الطبيعة في سهيل تأمين حياتهم ، وخصوصاً أنّ حياة الصحراء وقسوتها لم تؤمن لهم عيشهم ، الأمر الذي دفعهم إلى ركوب البحر ، والفوس فيه بحثاً عن اللؤلؤ وصيد الأسماك . (١) ومن هنا صهروا في بنائهم السفن ، كما برعوا في التجارة برّاً وحرّاً ، حتى أصبحت التجارة صفتهم الغالبة عليهم ، ولكنهم لم يستخدموا الصناعات إلا في الضروريات (٢)

وظهر النفط ، وحصلت طفرة اقتصادية مرت بها البلاد ، غيرت الأوضاع والمفاهيم فيها ، وأصبح مجتمع الهداوة والرحل ، والفوس مجتمعاً مستقراً متحضراً ، ينظر إلى المستقبل بمنظور مختلف كل الاختلاف من المنظار السابق الذي لم يخرج عن نطاق الفوس وصيد الأسماك ، ففى رحلات بحرية تتمدى الشهرين أو تطول . . . ومن هنا برزت مشكلة القديم والجديد ، القديم الذي يدعو إلى الحفاظ على المادات والتقاليد الموروثة ، والجديد الذي يدعو إلى مسايرة ركب التطور الحضاري السريع .

ولكن إلى أي مدى سيشغل هذا الموضوع كتاب المسرح الكويتيين في المستقبل ؟ ؟ ومن الطبيعي جداً أننا سنجد أكثر من دليل عليه في مجال المسرحية على اختلاف موضوعها ، الأمر الذي سيدو مؤثراً حضارياً مهماً لتصور المستقبل في الكويت .

٣ - الوضع الثقافي قبل النفط ومعهده :

عند حديثنا عن أي مرحلة من تاريخ الكويت أو حدث ما ، نعود إلى ذلك التقسيم اللارادي قبل النفط ومعهده .

ومن المتوقع أن يكون التعليم في ظل مجتمع الفوس والرعي متخلفاً ساذجاً ، وقاصراً على سد الحاجات المتواضعة لهيئة محدودة .

وُجد التعليم في الكويت يوم وُجدت ، وكان بدائياً - يجرى في الكتاتيب والملا ، ولا يدرس فيه سوى القراءة والكتابة والحساب ، ومض سور من القرآن الكريم ، لكن مع استهلال القرن العشرين ، كانت تجارة اللؤلؤ الراححة ، والرحلات إلى الهند وغيرها ، وسحاولات الاتصال بحيران الكويت وبالشام ومصر ، قد أتت ثمار الطموح إلى المسايرة والتقليد ، ومن ثم ولدت فكرة إنشاء مدرسة أكثر تطوراً من نظام الملا أو شيخ الكتاب ، فكانت المدرسة المباركية التي

(١) الفيل ، محمد رشيد . سكان الكويت . ص ٣٦ . شركة المطبوعات الكويت . ١٩٦٩ .

ولملي الكويت بذلك نعط فريد بين البلدان من حيث أنها تجمع بين البادية والبحر ، أي أن الهدوى الذي يحترف الرعي ، هو نفسه الذي يحترف الفوس على اللؤلؤ .

(٢) الرشيد ، محمد المميز . تاريخ الكويت . ص ٧١ . دار مكتبة الحياة . بيروت . ١٩٧١ .

ولدت فكرتها في ليلة المولد النبوي الشريف عام ١٩١٠ م في ديوان الشيخ " يوسف بن عيسى " ، أول مدرسة في الكويت ، سميت المدرسة المباركية باسم حاكم الكويت آنذاك وهو الشيخ مبارك الذي يقول عنه " عبد العزيز الرشيد " (١) : إنه لم يساهم بدرهم واحد في هذه المدرسة ، وأنه لو علم بها قبل تأسيسها لما سح بإنشائها .

وفي البدء ، كان التعليم في المدرسة المباركية مثل التعليم في الكتاتيب ، ثم أخذ يتدرج ويتطور بتطور البلد نفسه ، وفي مطلع سنة ١٩٢١ م ، فتحت مدرسة ثانية في الكويت باسم " الأحمديّة " في محل الجمعية الخيرية . (٢)

وهكذا بقيت الكويت إلى سنة ١٩٣٦ م وفيها مدرستان مع انتشار المطوع في الوقت نفسه . وقبل أن نتحدث عن مولد تاريخ التعليم النظامي بالكويت في عام ١٩٣٦ م ، نود أن نشير إلى ما صاحب الفترة السابقة لهذا التاريخ من الموامل الأدبية المهيبة والمهدة التي تمخض عنها ميلاد التعليم الحديث ،

ففي عام ١٩١٢ م ، تم إنشاء الجمعية الخيرية التي كان الفرض من إنشائها التعليم والملاج وإرسال طلاب العلوم الدينية إلى الجامعات الإسلامية في البلاد المصرية .

وفي عام ١٩٢٣ م تأسست المكتبة العملية لتكون منهلًا للقارئ والمتطشين إلى العلم ، وذلك بفضل حمة صلاح الكويت " يوسف بن عيسى " (٣) ، ثم تلاها تأسيس النادي الأدبي عام ١٩٢٣ ، وانضم إليه عدد من شباب الكويت ، وفي رحابه كانوا يتبادلون وجهات النظر في أمور حياتية شتى . (٤)

وفي عام ١٩٢٧ م ، أصدر عبد العزيز الرشيد مجلة " الكويت " أول مجلة في الخليج العربي ، وكانت منبراً حراً للأدباء والشعراء لخط خلجاتهم عليها ، وللتعبير عن وجهات نظرهم .

(١) الرشيد ، عبد العزيز - تاريخ الكويت - ص ٢٢٣ . دار مكتبة الحياة . بيروت - ١٩٧١ .

(٢) الشيخ النوري ، عبد الله . قصة التعليم في الكويت . ص ٦٢ . مطبعة الاستقامة - الكويت . (د . ت)

(٣) الزيد ، خالد سمود . أدباء الكويت في قرنين . ص ٣٩ . الجزء الأول . ط ٣

(٤) المصدر نفسه . ص ٤٠ .

• وكاظمه* أول مجلة طبعت في الكويت (١) ، أصدرها الشاعر* أحمد السقاف* ، رغم أنها عثرت قصيراً إلا أن أثرها كان بارزاً في الحياة الفكرية والأدبية .

وتلا ذلك خطوات إنشائية أخرى ، فأصدرت لجنة الصحافة والنشر لنادي المعلمين مجلة الرائد* ، وبعد سنة تلاها صدور مجلة* الإيمان* .

وتعتبر مجلة* المصري* التي صدرت عام ١٩٥٨ م وليدة حاجة في الكويت والبلاد المصرية (٢) .

وفي عام ١٩٣٦ م تعاون التجار مع الحكومة في تنظيم التعليم ، ورفعته وتحسينه (٣) . فقدوم بعثة تعليمية من فلسطين ، وتوالى وصول المدرسين من البلاد المصرية الشقيقة ، كان ذلك بداية المرحلة النظامية في التدريس ، كذلك أخذت الدولة في إيفاد أبنائها إلى البلاد المصرية لمواصلة تعليمهم .

إن تكوين أول مجلس للمعارف عام ١٩٣٦ ، يعتبر نقطة البدء في التعليم المصري في الكويت (٤) ، وساعد ذلك ظهور النفط وتدفعه ، وازدياد الدخل القوي . لقد بدأت الدولة توفر الخدمات التعليمية للجميع ، وبذلت بسخاء في هذا المجال . يقسم التعليم النظامي العام في الكويت إلى ثلاث مراحل : المرحلة الابتدائية ، والمرحلة المتوسطة أو الإعدادية ، والمرحلة الثانوية ، وهذه المراحل الثلاث مسبقة بمرحلة رياض الأطفال . وحققت الكويت تقدماً ملموساً في مجال التعليم ، وبدل على ذلك الزيادة السريعة في عدد التلاميذ والطلاب والمدرسين خلال الخمس والعشرين سنة الأخيرة ، فقد زاد عدد التلاميذ في المدارس الحكومية من ٤٦٦٥ في العام الدراسي ١٩٤٨ - ١٩٤٩ م إلى ٢٣٥٢٠٣ في

(١) سبقتها مجلة* البعثة* التي أصدرها طلبة البعثة التعليمية الكويتيون بالقاهرة سنة ١٩٤٦ م ، وكانت أعداد منها ترسل إلى الكويت ، أما* كاظمه* فقد صدرت سنة ١٩٤٨ واستمرت تسعة أشهر .

(٢) الزيد ، خالد سمود . أدباء الكويت في قرنين - ص ٤١ - ٤٢ - الجزء الأول - ط ٣ المطبعة المصرية - الكويت ١٩٦٧ .

(٣) الرشيد ، عبد العزيز . تاريخ الكويت . ص ٢٩٧ . دار مكتبة الحياة . بيروت ١٩٧١ . اكتشاف النفط في الكويت قبل الحرب العالمية الثانية ، ولكنه لم يصدر إلا بعد انتهائها في عام ١٩٤٦ م ، على أن أثر عائلاته لم يظهر بتوسع إلا بعد ذلك .

(٤) راجع : عبد الله ، محمد حسن . الحركة الأدبية والفكرية في الكويت . ص ١٣٧ . رابطة الأدباء في الكويت . ١٩٧٣ . وراجع أيضاً الشرباصي ، أحمد . أعلام الكويت . دار الكتاب المصري بمصر ١٩٥٣ . وراجع المبدع الخفوري ، فوزية يوسف . تطور التعليم في الكويت ٩١٢ - ١٩٧٢ . ص ٨٦ . مكتبة الفلاح - ط ١ . الكويت ١٩٧٨ .

المام الدراسي ٧٦ - ١٩٧٧ م . (١)

ويذكر عبد الله المفرج (٢) ، بأن مراحل التهيئة والتعليم بدولة الكويت في المام الدراسي ٦٣ - ١٩٦٤ كانت على الشكل التالي : المعهد الديني ، ومعهد التمريض ، ومعاهد التهيئة الخاصة ، والكلية الصناعية ، والدراسات التجارية ، وكلية المعلمين والمعلمات ، إضافة إلى المدارس الحكومية بمراحلها الثلاث الآتية الذكر . وهذه التخصصات لا تزال موجودة ، وازدادت توسعاً ، كما أضيف إليها معهد المسرح ، ومعهد الموسيقى ، والمعهد التكنولوجي . أدخلت الأساليب التعليمية الحديثة إلى كل مراحل التعليم ، فأنشأت الدولة المبانى الحديثة ، وزودتها بكل الوسائل الضرورية للمطالب ، كالمكتبات المدرسية والمختبرات ووسائل الإيضاح الحديثة ، وجعلت التعليم مجانياً في كل مراحله .

سؤال يطرح نفسه في هذه المجالة ، أين المرأة من كل ماتقدم ؟ وهل كانت سلبية في معركة التعليم أم أنها شاركت الرجل في تطويره التعليمي ؟ وما الفرصة التي أعطيت لها ؟ المرأة عند المتقدمين في السن من سقط المتاع (٣) ، والرجل متفوق عليها عامة ، وخاصة في مجال التعليم ، لأنه كثير الأسفار والاختلاط ، ولاطلاع على المجالات والجرائد . إذا كانت أول مدرسة رسمية للبنين قد افتتحت عام ١٩١٠ ، وهي مدرسة المباركية ، نجد أن افتتاح أول مدرسة للبنات تأخر إلى عام ١٩٣٧ م ، الأمر الذي يؤكد نظرة القوم إلى الفتاة وتعليمها ، حيث كانت المعتقدات القديمة والخرافات سائدة عندهم . ظل تعليم البنات في الكويت حتى تلك الفترة مقتصرًا على الكاتيب (٤) ، ويقتصر الدرس على نشر التعاليم الدينية حيث تنقسم الدراسة إلى السرد ، وتلاوة القرآن الكريم ، والإعراب - منهجية الحروف الأبجدية . وعندما تم الفتاة حفظ القرآن ، تكون قد أتمت مرحلتها الدراسية ، وكذلك وجدت مدرسة / الملاية / ، وهي تعلم الفتاة القراءة والكتابة فحسب . استمرت مدارس المطوعة والملاية حتى حوالي عام ١٩٥٠ م برغم وجود المدرسة الحديثة للبنات منذ عام ١٩٣٧ م بسبب عادة تعليم الفتاة في ظل التقاليد المرمية . (٥)

-
- (١) انظر : المجموعة الإحصائية السنوية . العدد الرابع عشر . ص ٣٣٨ . وزارة التخطيط ، دولة الكويت . ١٩٧٧ .
- (٢) المفرج ، عبد الله إبراهيم - عرض عام عن التعليم بدولة الكويت وتاريخه وتطوره . ص ٩١ . بيروت - الموسكو ١٩٦٣ .
- (٣) القناعي ، يوسف بن عيسى . صفحات من تاريخ الكويت - ص ٧٨ - مطبعة الكويت . طبعة رابعة - ١٩٨٠ .
- (٤) الصالح ، مريم عبد الملك . صفحات من التطور التاريخي لتعليم الفتاة في الكويت - ص ١٣ مطبعة حكومة الكويت - الكويت ١٩٧٥ .
- (٥) المجموعة الإحصائية السنوية - العدد الرابع عشر - ص ٣٣٨ - وزارة التخطيط - دولة الكويت سنة ١٩٧٧ .

على أنه قد تم افتتاح أول مدرسة نظامية للبنات في عام ١٩٣٧ - ١٩٣٨ م (١) وهذا تعليمهن يتدرج من نظام قديم شديد التواضع إلى محاولة اقتراب من صورة ونظام المدرسة المصرية .

أخذت مدارس البنات تكثر ، ويزداد عدد روادها ، ويسير تعليم الفتاة سيراً حثيثاً نحو الأخذ بيد الفتاة من الظلمة إلى النور ، ومن الخيال إلى الواقع ، ومن الجلوس في البيت وانتظار الزوج المرتقب إلى النزول إلى معترك الحياة .

تدل الإحصائيات (٢) ، أن عدد الإناث ارتفع في المرحلة الابتدائية إلى ٤٨٥٠٤ سنة ١٩٧٦ - ٧٦ م ، بينما كان عددهن ٢٣٥١٢ قبل عشر سنوات من ذلك التاريخ ، فكما ترى أن معدل الزيادة مرتفع بدرجة واضحة .

أما في المرحلة المتوسطة ، فارتفع عدد الإناث إلى / ٣٣٣٢٥ / سنة ١٩٧٦ م ، بينما كان سنة ١٩٦٧ / ١٤١١٠ / .

كذلك الحال في المرحلة الثانوية ، كان تعداد الإناث سنة ١٩٦٧ - ٦٦ / ١٦٩٠١ / ، فارتفع سنة ١٩٧٧ - ٧٦ إلى / ١٨٧٢٥ / .

يدل الإحصاء السابق على تغير نظرة المجتمع إلى المرأة ، ودورها في الحياة المصرية ، ابتداءً من التعليم حتى مشاركتها في أغلب ميادين العمل .

وفي عام ١٩٣٩ م أرسلت الكويت أرملة من أبنائها إلى القاهرة (٣) ، كبعثة ترسل إلى الخارج لتحصيل العلم ،

وتتابعت البعثات ، وهذا جيل من المثقفين وحاملين الشهادات يعود إلى وطنه الأم . ولم تتوقف البعثات حتى بعد افتتاح جامعة الكويت ، ولكن تحولت في أغلبها إلى بعثات منوطة لطلاب الدكتوراه ، حيث بلغت عام ١٩٧٧ - ٧٦ / ١٩٤ / منحة دراسية . (٤)

(١) المبدع الفخوري ، فوزية يوسف ، تطور التعليم في الكويت (١٩١٢ - ١٩٧٢) ، ص ٦٨ . مكتبة الفلاح ، طبعة ١ . الكويت ١٩٧٨ .

(٢) الصالح ، مريم عبد الملك . صفحات من التطور التاريخي لتعليم الفتاة في الكويت . ص ١٣ ، مطبعة حكومة الكويت - الكويت ١٩٧٥ .

(٣) عبد الله ، محمد حسن . الحركة الأدبية والفكرية في الكويت . ص ١٤٦ . رابطة الأدباء في الكويت . ١٩٧٣ .

(٤) المجموعة الإحصائية السنوية - العدد الرابع عشر . وزارة التخطيط - دولة الكويت - ١٩٧٧ .

وفي يوم ١٥/١٠/١٩٦٦ ، افتتحت جامعة الكويت ، وصارت حقيقة واقعة ، وفتحت أبوابها لاستقبال وفود الطلاب والطالبات ، وتعددت الكليات فيها ، وأنفقت الدولة بسخاء عليها حيث أنه بلغ الانفاق الجامعي لسنة ١٩٧٦ - ١٩٧٧ م / ٢٣ / مليوناً من الدنانير الكويتية ، وبلغ عدد طلابها / ٢٥٢٨ / طالباً في العام الدراسي ١٩٧٦ - ١٩٧٧ . (١)

شاركت المرأة في التعليم الجامعي ، وتخرجت ، وأصبحت نجد المحامية والمهندسة والطبيبة والمدرسة في كافة مجالات العمل .

وظهرت إلى جانب الحركة التعليمية في الكويت ، حركة فكرية ، ونهضة علمية وأدبية بظهور الشعراء والكتاب ، ونشاط الحركة المسرحية ورواجها ، ولإنشاء المسارح . ولابد أن نشير قبل أن ننهي حديثنا عن الحركة التعليمية في الكويت ، إلى المعاهد الخاصة التي أنشأتها الدولة ، ورعتها لتعليم المحققين وتأهيلهم للحياة كي لا يكونوا عالة على مجتمعهم ، وكى يأخذوا نصيبهم من الحياة العملية ، وكذلك ننوّه بتعليم الكبار ، وبحو الأمية ، حيث فتحت المعاهد أبوابها ليلاً لتعليم من فاتهم قطار العلم ، لينهلوا منه ويشقوا ظمأهم . (٢)

٤ - عناية الدولة بالمشرح :

سنضع في الاعتبار ونحن نرصد الحركات الفكرية للمسرح الكويتي جانباً إنسانياً لا يمكن إغفاله ، وهو ميل المصارعين لأي ظاهرة مستحدثة إلى تضخيمها والإسراف في تقدير قيمتها . من هذا القبيل سنجد حين نلتقي بمؤسسي الحركة المسرحية في الكويت ، أولئك الذين كان من نصيبهم تاريخياً أن يماصروا المحاولة الأولى ، سنجدهم يتماطفون مع تلك المحاولة الأولى حتى ليكن أن يزعم بعضهم أن المسرح الكويتي قد بدأ عام ١٩٣٨ م (٣) حين مثل تلاميذ المباركية تشيلية قصيرة موضوعها " إسلام عمر " ، بل قد يتطوع بعض الباحثين إلى استكشاف عناصر مسرحية في المأثورات الشعبية الكويتية قبل أن يقف أول مثل كويتي على خشبة . ونحن مضطرون إلى تجاوز تلك المحاولات التي ينقصها التدقيق العلمي وصراحة المنهج ، فالحق أنه لا مسرح بدون نص مسرحي ولا عرض مسرحي بدون رعاية لفنون المسرح كعمل فني جماعي يقوم على الاستزاج بين قدرات الممثلين بفنون شتى ، يجتهد منها لتوصيل هذا النص الأدبي إلى جمهور من المشاهدين .

- (١) المجموعة الإحصائية السنوية ، المجلد الرابع عشر ، وزارة التخطيط ، دولة الكويت ، ١٩٧٧ .
- (٢) سنجد صورة طريفة لذلك في مسرحية " عشف وشفت " أو في مسرحية قصيرة كتبها " خالد الرئيس " عن نفس الموضوع " تعليم الكبار " .
- (٣) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية في الكويت - ص ١٥ - مطابع دار السياسة - ١٩٧٦ . وراجع أيضاً مذكرات محمد النشسي بمجلة " عالم الفن " - ص ١٦ في ٣ أكتوبر ١٩٧٦ .

من أجل هذا سنجّه التحية إلى تلاميذ العاركية في حمايتهم لغن التشيل ، ولكننا سنحتفظ بنقطة البداية إلى مرحلة أخرى ، استطاع فيها المسرح أن يفاد المدرسة إلى الحياة المريضة ، وأن يفاد موضوع " إسلام عمر " إلى موضوعات الحياة اليومية وهمومها ، سنمود إلى ذلك كله بشئ من التفصيل ، ولكننا في هذا التمهيد سنتوقف عند جهود الدولة في دعم الحركة المسرحية .

ستلفتنا ظاهرة توجس الحكومات وجماعات العلماء ومعارضتها لتأسيس المسرح في كثير من البلدان العربية عند نشأته . هذا ماواجهه " مارون النقاش " في لبنان (١) ، وواجهه القبانى في سوريا ، ولعل شيئاً من ذلك قد حدث في الكويت حين حاول المسرح أن يفاد المدرسة إلى الشارع ، وأن يفاد الموضوع التاريخي إلى معالجة الواقع ، على أننا سنجد محاولة التشجيع أيضاً تواكب حركة المعارضة ، ويذكر النشى في مذكراته بعضاً مما واجهه من صعوبات ، إلا أنه يذكر أيضاً أن أول إعانة غير رسمية مقدمة من وزارة الشؤون الاجتماعية في عامها الأول من تأسيسها مع كتاب شكر إلى القائمين بمسرحية " عجوز المشاكل " (٢) بادرة خير من الشؤون ، تتبعها خطوات أخرى .

وفي عام ١٩٥٦ م (٣) رغبّت وزارة الشؤون في ضمّ الفرقة المسرحية إليها وتمّ لها ذلك ، لتخلصها مما كانت تعانيه من صعوبات جمة مادية ومعنوية . ثم استقدمت دائرة الشؤون الاجتماعية ، الأستاذ زكى طليمات ، في مارس ١٩٥٨ م (٤) من القاهرة ليدرس أوضاع المسرح في الكويت ، ولينفض به شكلاً ومضموناً ، ويرسّخ أركانه ، ويجعله من الفنون الأدبية الأكثر تقدماً في البلد .

بعد تقرير طليمات الذي درس فيه الجوانب الضرورية للمسرح الكويتي وهيئته ، تقدمت وزارة الشؤون الاجتماعية بمذكرة مرفوعة إلى مجلس الوزراء في ١٩٦٣/٦/٢٢ لتشكيل " المجلس الأعلى لرعاية الفنون الجميلة والآداب " (٥)

(١) ياغي ، عبد الرحمن . مارون النقاش وتجربته الرائدة في المسرح - مجلة " العربي " -

ص ١٠٤ - ١١٠ - العدد / ٢٥٢ / ، ت ٢ ، ١٩٧٩ .

(٢) مذكرات محمد النشى بمجلة " عالم الفن " . ٢٤ أكتوبر ١٩٧١ .

(٣) المصدر السابق - ص ٦٠ . في ٣١ أكتوبر ١٩٧١ .

(٤) عبد الله ، محمد حسين . الحركة المسرحية في الكويت - ص ٥٣ . مطابع دار السياسة

١٩٧٦ . وراجع أيضاً : إبراهيم ، حماده . المسرح في الكويت - مجلة " عالم الفن " -

ص ٢٦ - العدد / ٢٢٢ / في ١٤ مارس ١٩٧٦ .

(٥) عبد الله ، محمد حسن - الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - ص ٢٩٨ - رابطة الأدباء

في الكويت - ١٩٧٣ .

ويذكر النشى في مذكراته (١) ، أنه حدث انقسام بين الفرقة الشعبية المسماة " فرقة المسرح الشعبي " ، وبين فرقة المسرح المسماة " فرقة المسرح العربي " ، حيث أن المسرح الشعبي تابع السير على منواله القديم ألا وهو تنمّي المسرحيات باللهجة المحلية ، والمسرح العربي سار على نهج مؤسسة "زكي طليمات" ، وهوتنمّي المسرحيات العربية ، وتشملها باللفة الفصحى ، ويعتبر إنشاء هذا المسرح في ١٠/١٠/١٩٦١ م (٢) ، بداية مرحلة متميزة فسي تاريخ الحركة المسرحية في الكويت ، ثم أنشئ عام ١٩٦٥ (٣) مركز للدراسات المسرحية تحت رعاية الدولة وإرشادها .

وفي الكويت الآن أربع فرق مسرحية أهلية ، تعتبر من جمميات النفع العام ، حيث أنها تنال معونة الدولة العالية والأدبية ، ولا يخضع لرقابتها إلا لمقتضيات الأمن والآداب الإجتماعية (٤) والفرق الأهلية بترتيب إنشائها هي :

- ١ - المسرح الشعبي .
- ٢ - المسرح العربي .
- ٣ - مسرح الخليج العربي .
- ٤ - المسرح الكويتي .

(٥)

إلى جانب هذه الفرق الأهلية ، هناك فرق خاصة قام بتأسيسها ممثلون ، انفصلوا عن المسارح السابقة ، وأسسوا فرقاً خاصة ، كالسرح الوطني ، الذي أسس على أيدي سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا نجى المسرح العربي ، ومؤسسات خاصة تقوم بتقديم بعض العروض مستعينة ببعض الممثلين من مختلف المسارح ، مثل " مؤسسة البدر " ، حيث قدّمت حديثاً - مسرحية " السندباد البحري " (٦) ، التي تعتبر أول مسرحية من نوعها في الكويت ، حيث أعدت خصيصاً للأطفال .

(١) مذكرات النشى . مجلة "عالم الفن" . ٧ نوفمبر ١٩٧١ .

(٢) مراجع "كتاب الإرشاد" الموجود في أرشيف مكتبة جامعة الكويت تحت رقم ١٥/٥/٨٨٠
النص التالي : أنشأت وزارة الشؤون الإجتماعية والعمل فرقة المسرح العربي كفرقة قومية في ١٠/١٠/١٩٦١ .

(٣) عبد الله ، محمد حسن - الحركة المسرحية في الكويت - ص ٦١ . مطابع دار السياسة - ١٩٧٦ .

(٤) عبد الله ، محمد حسن - المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء - ص ١٥ - مؤسسة دار الكتب الثقافية - الكويت - ط ١ ، ١٩٧٨ .

(٥) مجلة "النهضة" ، العدد ٥٩١ / ، ص ٩٩ ، في ٢٤/٢/١٩٧٩ .

(٦) المرجع السابق .



إلى جانب ذلك ، هناك المسرح الحر ، والمسرح الكوميدي ، والمسرح السور ، والمسرح الجديد ، ومسرح الأحمدى ، والمسرح الأهلى وغيرهما . (١)

إن الدولة تشرف أديهاً على المسارح الآتفة الذكر ، من حيث منحها التراخيص لمزاولة النشاط ، وتجهيز النصوص قبل عرضها ، ومنحها أماكن التمثيل إذ لا تملك هذه الفرق أو غيرها أماكن للمعرض حتى الآن . أما المصونات المالية الصريحة ، فإنها من نصيب المسارح الأهلية الأربع فحسب ، حيث ينال كل مسرح مبلغاً قدره ستة عشر ألفاً من الدينار الكويتية (٢) لمساهمة من الدولة في تنشيط الحركة المسرحية ، ودفعها إلى الأمام ، إضافة إلى صالة العرض - وإن كان البلد بحاجة إلى أكثر من صالة عرض - فتعتبر هذه الصالة - مسرح كيفان أو مسرح عبد العزيز المسعود - مساعدة من الدولة للمسارح لتقديم عروضها ، وهناك مسرح المعاهد الخاصة ، ومسرح جمعية المعلمين ، ويحائى المسرح فى الكويت قلة إقبال الجمهور على مشاهدة العروض ، ومن ثم لم يحدث - غير مرة واحدة - أن تزامن عرضان فى وقت واحد .

إلى جانب ماتقدم ، لم تأل وزارة الإعلام جهداً فى دفع الثقافة المسرحية ، وتقديرهم الجديد إلى الجمهور المسرحى ، فقامت بترجمة النصوص المسرحية العالمية ، مستعينة بخبرة المختصين فى هذا المجال ، وأصدرت كتاباً شهرياً تحت اسم : " من المسرح العالمى " (٣) يتضمن مسرحيات عالمية مترجمة إلى اللغة العربية أو أكثر من مسرحية فى كتاب واحد لمشاهير كتاب الدراما فى مختلف العصور منذ سوفوكليس وإلى يومنا هذا ، مع الاهتمام بالمحاولات الجديدة فى آداب أمريكا اللاتينية وحتى البلاد الآسيوية . وقد صدر من هذه السلسلة حتى الآن عشرون ومائة مسرحية ، وقد يكون من الطريف أن نذكر أن هذا العدد من المسرحيات الذى لا يستهان به ، وقد نشر فى الكويت ، وكتبت عنه صحفها ، لم يصل إلى خشبة المسرح فيها ، فيما عدا مسرحية " ليلة ساهرة من ليالى الربيع " لمؤلفها " انريكي خارديل بونثلا " وعرضها المسرح الكويتى فى موسم ١٩٧٢ ، باسم " سهارى " بعد تكويتها (٤) ومؤخراً وفى مطلع عام ١٩٨٠

(١) أكثر هذه الفرق الخاصة باستثناء المسرح الوطنى ، لم تقدم أعمالاً تذكر ، وإن قام بعضها باستضافة بعض الفرق المسرحية العربية فى الكويت .

(٢) أستقيت هذه المعلومات من مقابلات شخصية مع بعض المهتمين بالمسارح الأهلية .

(٣) سلسلة " من المسرح العالمى " مسلسلات شهرية تصدرها وزارة الإعلام ، ويشرف عليها أحمد مشارى المدوانى .

(٤) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية فى الكويت . ص ١٠٣ . مطبعة دار السياسة ، ١٩٧٦ . واطلمنا أيضاً على الملفات الموجودة فى المسرح الكويتى نفسه .

وراجع أيضاً " من المسرح العالمى " العدد ٢٨ / ١٠ يناير ١٩٧٢ . ألف هذه المسرحية

" انريكي خارديل بونثلا " الأسباني تحت اسم " ليلة ساهرة من ليالى الربيع " ثم كوتت وأعدّها وأخرجها " حسين الصالح الحداد " وعرضت على مسرح كيفان ابتداءً من ١٥ / ١٠ / ١٩٧٢ .

قدّم " المسرح الكوميدي " مسرحية " حرم سمادة الوزير " لمؤلفها " براينسلاف نوشيتش " وقدّمت هذه المسرحية تحت الاسم نفسه (١) ، وما يجد ملاحظته أنّ مسرحية " انريكي " كانت قد مصّرت ، ومثّلت في مصر قبل عرضها بالكويت .

قد يعني هذا نوعاً من الانفصال بين النشاط الثقافي المسرحي ، والمعرض المطبوعة القائمة بالفعل ، والتي تنمو نحو الأسر والأقرب إلى ذوق البيئة وقد رتبتا على التفاعل وأوضاعها الاجتماعية ومستواها الفكري .

ولابد أن ننوّه بما للتلفزيون من دور فعال في رواج المسرح بحماة والمسرح الكويتي بخاصة .

فقد نقل التلفزيون ولا يزال ينقل للجمهور الشاهد مسرحيات عربية مختلفة ، ليطلع الكويتي على ما وراء الكويت ، ولمساير ركب التقدم المسرحي .

إن اهتمام التلفزيون في الكويت باقتناء ، وعرض المسرحيات بصورة شاملة ، له وجه إيجابي وآخر سلبي ، فهو يشتري حق العرض بمسرحي يشجع الفرق على الإنتاج ، ولكنه ، ولكي يتجنب الاتهام بالتمييز يشتري كافة العروض دون انتقاء ، ومسرحي موحد دون تمييز ، مما يضع فرصة التجويد والمنافسة ، وهذا بدوره يؤدي إلى أن هذه الأعمال جميعاً تعمم بعرضها على الجمهور عبر الشاشة سواء منها الفخ والسمين .

ومن الجوانب السلبية أيضاً ما نصرف الجمهور عن الذهاب إلى المسرح ، ومشاهدة العرض علو الخشبة ، مادام يثق في أن المسرحية ستسمى إليه في بيته بعد وقت قصير .
هناك إذن رواج مسرحي ، ولكنه يحتاج إلى تنظيم لكي يؤتي بصورة صحيحة .

وفي ١٩٧٣/٧/٢٢ ، أنشئ " المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب " (٢) ، وألحق بمجلس الوزراء مباشرة ، عن طريق وزير الدولة . وهذا تحرر من كثير من أنواع " الروتين " التي تحدّ حركته . وقد وُضع على رأس جهازه " أحمد المدواني " الذي كان مسؤولاً عن الثقافة فسي وزارة الإعلام . واهتمامات المجلس كما هو واضح من اسمه ، تتجاوز المسرح إلى الموسيقى والفولكلور ، والفنون التشكيلية . وهو يرضي الفنانين الماملين في هذه المجالات من خلال تيسير اشتغالهم بفنونهم سواء عن طريق الممونة المادية أو التفرغ أو اقتناء نتاجهم أو التوصية لجهات عملهم بوضعهم في أماكن تتناسب ومواهبهم .

(١) مسرحية " حرم سمادة الوزير " لمؤلفها " براينسلاف نوشيتش " ، قدّمت في مطلع عام ١٩٨٠ ، وقدّسها المسرح الكوميدي " الخاص " .

راجع " من المسرح المالي " المجلد ١٠٥ / ١ ، أول يونيو ١٩٧٨ .

(٢) مقابلة أجريت مع الشاعر " أحمد المدواني " الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، في ١٩٧٩/١/٢٠ ، في مقر المجلس .

وفيما يخص المسرح ، فإنَّ للمجلس الحق في الاحتفاظ بالفنان المسرحي متفرغاً ، وفي تركيته للتفرغ من جهة عمله فترة المروغ التي يشارك فيها ، وتنشئ عن المجلس لجنة تقوم بمتابعة النشاط المسرحي وتقويمه ، واقتراح الحلول لما تواجه الحركة المسرحية من عقبات ، واختيار الأعمال المسرحية التي تمثل الكويت في الأسابيع الثقافية التي تقام خارج البلاد .

وقد بدأ المجلس مشروعاً على جانب من الأهمية ، وهو القيام بجمع النصوص المسرحية القديمة والاحتفاظ بصورة صوتية ومرئية لكافة المروغ السابقة ، وحفظها في مكتبة خاصة تكون في خدمة الباحثين مستقبلاً .

يمكن القول بأنَّ الحركة المسرحية في الكويت قد ازدهرت ، وأثبتت وجودها الملمى بمد أن أصبح في البلاد أربع فرق مسرحية تغطي الموسم بمروضها كل عام ، ممَّا يستدعي بدوره إيجاد مؤسسة تنظم إمداد هذه المسارح بالفنيين والممثلين والكتاب . (١)

وقد استدعى الأمر تأسيس " مركز الدراسات المسرحية " في أواخر عام ١٩٦٥ (٢) ، أي في أعقاب إشهار المسارح كجسميات للنفع العام ، وتخلي زكي طليمات عن إدارة المسرح العربي . وجد ير بالذكر أن الدعوة إلى إيجاد مؤسسة لملموم المسرح كان قد أشير إليها في تقريره الذي رفعه إلى وزارة الشؤون عام ١٩٥٨ (٣) ، وسها يكن من أمر ، فإن هذا المركز لم يزد عن مؤسسة للتدريب ، ثم نظم المركز ليصبح في مستوى مدرسة ثانوية فنية ، تشترك في إدارته وزارة الإعلام ، ووزارة الترفيه .

وقد استمر في تذييع مساعدين فنيين ليس من اليمير القول بأنهم تركوا أثراً ما في الحركة المسرحية ، إذ تسرب أكثرهم كموظفين ومأشبه ذلك . ثم كان الاقتراح الذي قدَّمه الدكتور " علي الراعي " بتحويل هذا المعهد المتوسط إلى معهد عال ، وبالفعل تم ذلك عام ١٩٧٣ ، واستقدم الأستاذ " سميد خطاب " مدير أكاديمية الفنون بالقاهرة ، لوضع منهج ، وإدارة هذا المعهد المالي . (٤)

(١) ناجي ، عبد الستار المسرح في الكويت . مجلة " النهضة " ، الممدد / ٥٩١ / في ١٩٧٩ / ٢ / ٢٤ .

(٢) عبد الله ، محمد حسن ، الحركة المسرحية في الكويت - ص ٦١ . دار مطابع السياسة . ١٩٧٦ .

(٣) المصدر السابق . وراجع أيضاً : إبراهيم ، حماده . المسرح في الكويت . مجلة " عالم الفن " الممدد / ٢٢٢ / في ١٤ مارس ١٩٧٦ .

(٤) صدر في مارس ١٩٧٦ ، مرسوم أميري ، بإنشاء " المعهد المالي للفنون المسرحية " أستقيت هذه البيانات عن المعهد في مقابلة شخصية مع عميدها " سميد خطاب " وباطلاع على بعض البيانات التي تصدر عن المعهد نفسه . وراجع أيضاً جريدة القصص الممدد / ٢٧٨٧ / في ١٩ / ٢ / ١٩٨٠ .

وانتهى الأمر بتأسيس "المعهد العالي للفنون المسرحية" ليخرج متخصصين في مجالات الإخراج والتشيل ، والديكور المسرحي ، والنقد والأدب المسرحي ، وهو يمنح المتخرج درجة البكالوريوس (١) .

ويهتم نظام المعهد بتقديم مشروع للتخرج في التخصص الذي اختاره الطالب ، فطلاب قسم النقد والأدب المسرحي يقدمون بحثاً عن موضوع مسرحي ، يناقش علانية في المعهد (٢) . أما طلاب قسم التشيل والإخراج ، وطلاب قسم الديكور ، فإنهم يتعاونون لتقديم عرض مسرحي قرب نهاية العام ، يتاح للجمهور مشاهدته ، مما جعل من هذا العرض الدوري جزءاً من حركة المسرح في الكويت .

وطبيعي أن مثل هذه المروءة تجري تحت رعاية أساتذة المعهد ، مما يحفظ لها مستوى لا ثقا .

إلى

وهناك عروضة تميزت بقدر مناسب من الجودة إلى درجة جعلت الجهات المسؤولة في الدولة تعتمد عليها ، وتركيزها للمرض ضمن الأسابيع الثقافية التي تقيمها الكويت في الدول الأخرى . وفي هذا الموسم ١٩٧٩/٧٨ ، قدمت فرقة المعهد مسرحيته : "البطل في الحظيرة" و "الزير سالم" في الكويت ، ثم في مدن المغرب ضمن الأسبوع الثقافي الكويتي . (٣) وقد بدأ المعهد بأعداد متواضعة جداً في شعبه الثلاث ، ولكن طلابه الآن يتجاوزون المائة وأكثرهم من الكويت ، ولكن نسبة عالية من الباقيين هي من دول الخليج ، ويجدر أن نشير أخيراً إلى أن عدداً من الممثلين الكويتيين والمؤلفين الذين شهدتهم خشبة ، وشهد لهم الجمهور بالنجاح ، قد انضموا إلى المعهد للدراسة من جديد .

(١) ملزمة صادرة من وزارة الإعلام باسم "أرقام احصائية" مخصصة للمعهد العالي للفنون المسرحية ، وفيها تقرير وإحصاء كامل عن المعهد . لسنة ١٩٧٨ .

(٢) مثلاً : درجة البكالوريوس التي نالها الناقد والمؤلف المسرحي المعروف "حسن يعقوب الملقى" من المعهد بعد دراسة منهجية دامت أربع سنوات ، وكان البحث بعنوان "الهزل في مسرح مولير" ، في مايو ١٩٧٧ ، بإشراف الدكتور علي درويش . وقدمت "أمل عبد الله الحمد" - المذيعة المصروفة - موضوعاً عن "الحب في مسرح راسين" ، ونوقش هذا البحث في ١٩٧٩/٦/١١ ، بإشراف من بعض أساتذة المعهد .

(٣) أقامت الكويت أسبوعها الثقافي في المغرب ما بين ١٩٧٩/٣/١٣ إلى ١٩٧٩/٣/١٩ ، واشترك فيه المعهد العالي للفنون المسرحية بكل أقسامه .

كما أنه يترتب على ذلك تبادل الخبرات بين طلاب المسرح والفرق المسرحية القائمة بالفعل ، ولن تغفل تأثير أساتذة المعهد في ترقية مستوى العرض المسرحي حيث شارك بعضهم في نشاطات الفرق المحترفة ، خارج المعهد . ونذكر من هؤلاء " كرم مطاوع " ، الذي أخرج مسرحية " المدرة " : عن " الأشجار ثموت واقفة " ، و " أحمد عبد الحليم " - الذي أخرج " المتنبي يجد وظيفة " ، وغير هذين المخرجين ، وهاتين المسرحيتين (١) .

وهذا التمهيد القصير ، نكون قد أعطينا لمحة موجزة عما ينبغي معرفته عن البلد الذي سنرصد حركته المسرحية ، ووضحنا الجوانب المتمردة فيه ، وخاصة الناحية الثقافية ، التي ستكون مفتاح بحثنا في الفصول القادمة ،

* * *

(١) استقيت هذه المعلومات من " المسرح الكويتي " الذي قدم العمل الأول ، ومن " المسرح الشمسي " الذي قدم العمل الثاني ، وقد حضرت شخصيا مسرحية " المتنبي يجد وظيفة " التي عرضت على مسرح عبد المميز المسمود اعتبارا من ١٩٧٩/٢/٣١ . وقد ألفها : " عبد السميع عبد الله " .

(الفصل الأول)

ملاحج البدايه

أولاً : الفن المسرحي :

أ - معنى الهداية :

بدأ المسرح الكويتي هواية وأمنية ، ثم أصبح اليوم علماً وفناً وحياة ، وانطلاقاً من هذه العبارة ، تعود القهقري ، إلى سنين مضت ، وإلى ما قبل عام ١٩٣٦ م (١) ، وبالذات عندما كان تلاميذ الكويت المحدود هم العدد يقضون أوقات فراغهم بتشكيل ماسمونه من إحدى الإذاعات أو محاولة تجسيد ما قرأوه ، من قصص في كتبهم المدرسية ، فكانوا يوزعون الأدوار فيما بينهم ، ويثّلون متخذين من فناء المدرسة منصة لهم ، ومن الكراسي والمناضد ، أدوات تشكيل ، وكان الحضور يدفع ثمن الدخول ، ويذكر " أحمد الشرباص " بحدود ماسبق ذكره " أن أغلبية المدارس تصطنع في تشكيلاتها مسرحاً مؤقتاً ، فلا تتوافر فيه العوامل المريحة . (٢)

وظل هواة الفن الدرامي الصغار ، يشبهون هوايتهم بطريقة المصغرة المرتجلة البسيطة حتى عام ١٩٣٨ م (٣) ، وحد أن صوف النظر عن مسرحية " أحمد شوقي " الشامية " مجنون ليلي " ، لصعوبة حفظها من قبل التلاميذ المبتدئين في مدرسة المباركية ، فقد قدموا أول عمل تشيلي لهم بعنوان " إسلام عمر " تحت إشراف مدرّسهم " محمد نجم " (٤) ، الذي قام بنفسه بدور عمر ، وقام " حمد الرجيب " بدور - فاطمة - أخت عمر ، و " حمد الرجيب " التلميذ في المباركية والذي أصبح فيما بعد رائد الحركة المسرحية في الكويت ، لعب دور المرأة فسمى " إسلام عمر " ، لاستحالة إشراك العنصر النسائي في ذلك الوقت ، بسبب عدم تقبل المجتمع لفكرة ظهور المرأة في تشيلية مدرسة أمام الرجال ، أو سماع صوتها من جميع الناس ، ولا يتوقع على أي حال أن تشارك امرأة في تشيلية مسرحية .

وقد حققت المسرحية السابقة الذكر ، قدراً من النجاح ، ما حداً المشتركين فيها إلى أن يكرروا محاولاتهم ، ويقدموا في نهاية كل عام مسرحية تاريخية يتبعها فصل كوميدي .

(١) إبراهيم ، حمادة . المسرح في الكويت - مجلة " عالم الفن " ص ٢٦ ، العدد / ٢١٩ / في ١٩٧٦ / ٢ / ٢٢ .

(٢) الشرباص ، أحمد . أيام الكويت - ص ٣٧٣ . دار الكتاب العربي بمصر ، ١٩٥٣ .

(٣) مذكرات النشمي - مجلة " عالم الفن " ، ص ٧ في ١٩٧١ / ١٠ / ٣ .

(٤) إبراهيم ، حمادة . المسرح في الكويت - مجلة " عالم الفن " ص ٢٦ . العدد / ٢١٩ / في ١٩٧٦ / ٢ / ٢٢ .

وأول فصل كوميدي كان بعنوان "أم عنبر" ، وهو من إعداد "حمد الرجيب" ، وأشرك معه في التشثيل كلاً من "عقاب الخطيب" و"صالح المجيرى" و"أحمد المدوانى" و"خالد جمفر" و"أحمد مهنا" وغيرهم ، وقام بالدور النسائي في هذا الفصل "محمد النشى" الذى واطب على أدائه الأذوار النسائية فيما بعد ، والذى كان أصغرهم سنًا .

وقد دخل النشى حلبة التشثيل عام ١٩٤٠ م (١) ، عندما كان تلميذاً فى المتوسطة ، مشجعاً من قبل أستاذه "حمد الرجيب" ، وقد شارك النشى فيما بعد فى الحياة المسرحية الكويتية قلباً وقالها ، وتابع نشاطها مؤلفاً ، وممثلًا ، ومخرجاً ، بالمفهوم المتعارف عليه آنذاك . وكان مستوى التشثيل متواضعاً ، يعتمد على الفطرة والسليقة ، وشعاره الارتجال ، وكانت الإمكانيات معدومة ، لذا يمكن أن يقال بأن البداية - بداية المسرح الكويتى - كانت ضعيفة ومحدودة ، وأن التشثيل بدأ فى المدارس ، وكانت فرق التشثيل تحمل أسماءها : الماركسية ، الأحمدية ... الخ .

وتحاكى الفرقة المسرحية القديمة جمهوراً من الكبار أتوا ليروا ويسمعوا موضوعات إجتماعية مأخوذة من حياتهم ، وليرفها عن أنفسهم ، وفى الوقت نفسه ليستعيدوا سيرة أبطالهم التاريخية .

وكان المسرح آنذاك من وسائل الإعلام الرئيسية ، لانعدام التلفزيون ، ولامتلاك القلّة من السكان للمذياع ، ولأن الصحافة كانت قليلة الانتشار ، إلى جانب جهل أكثرهم ببادئ القراءة والكتابة ، لذا كان المسرح بالنسبة لهم كـ"نور لئلا" فى الصحراء الواسعة ، وهارقة أمل لمشاكلهم المتعددة ، التى كانوا يبحثون لها عن حل ، ومتنفس وحيد للوابعجهم التى كان أن يقتلها الفراغ .

وفى عام ١٩٤٠ م (٢) اتسعت دائرة التشثيل حيث ظهرت الفرقة الشرقية وغيرها ، وبدأ الناس يتحدثون عن الفن الذى كان بدائياً فى كل شىء ، فى مراحل الأولى ، ويتخبط لتلمس طريقه عبر عقبات من عادات وتقاليد مضمغة له ، إضافة إلى ندرة الاستعدادات الفنية وجهل بأصول المسرح ومتطلباته ، ومن خصائص هذا المسرح الناشئ ، أنه يقوم بعرض باللغة العربية ، ويتبعه بعرض أو فصل فكاهى مضحك باللهجة الكويتية .

(١) مذكرات النشى - مجلة "عالم الفن" ، ص ٧ - فى ١٠/١٠/١٩٧١ .

(٢) المصدر السابق .

فالأول عبارة عن مسرحية تاريخية مأخوذة من منهج الطالب نفسه ، ويختارها مدرس اللغة العربية عادة أو يقتبسها أو يكتبها ، وكان هدفها تقوية الطالب لغوياً ، وتحسينه من فن الألقاء واللفظ ، إلى جانب بث الحماسة فيه ، وتمريفه على تاريخه التليد ، وإبطاله الميامين ، وهناك جانب تروى في هذه المروى ، وهو تشجيع التلميذ على التحلى بالفضيلة والأخلاق والشجاعة . الخ ، التى هى من الصفات الحميدة ، أما الفصل المضحك الذى كان يتبع المروض التاريخى ، فغايتة الترويح والترفيه ، ونادراً ما كان نقداً للمجتمع ، وكان " حمد الرجيب " يقوم بتفصيل الأدوار وتوزيعها ، وقد سار على منواله تلميذه النشى .

وبخلاصة الأمر ، أن المسرح الكويتى ، وجد فى المدرسة ، وفرق الكشافة ، وشب وترعرع بين صفوفها ، على أيدي أساتذتها وطلابها ، وتطور وكبر بمساعي محبيه وهواة ، ولكنه ضعف عام ١٩٤٨ م (١) ، وأخذ يتحول إلى النوادى لمواصلة نشاطه الفنى ، فاحتضنت النوادى الرجيب والنشى ورفاقهما ، وكانت فترة بقاء المسرح فى النوادى قصيرة ، وكادت تتوقف حين سافر الرجيب للقاهرة ليتخصص فى معهد التمثيل ، وعندما حاول النشى سد الفراغ ، دعى للسفر إلى القاهرة أيضاً ، لحضور " كورس " فى الكشافة والأشبال والحوالة . (٢)

لنعد إلى الوراء مرة أخرى ولنلق ضوءاً على النوادى ونشأتها ، واهتماماتها ، ونشاطاتها ، وأهدافها ، لنصل إلى بهت القصيد ، متهمين الحركة المسرحية فى خطواتها ، سائرين معها على خط سيرها منذ وقف أول تلميذ على خشبتها .

ب - النوادى والمحاولات المفردة :

كان هناك أكثر من نادٍ واحد ، وأكثر من محاولة فى تلك الفترة ، نخص بالذكر النوادى الذى أثر فى الحركة المسرحية ، فالنادى الأهلى ، يرجع تاريخ التفكير فى إنشائه إلى سنة ١٩٤٨ م ، ولكنه أسس فعلاً عام ١٩٥٢ م (٣) ، كفرق رياضية على أيدي شباب أحبوا الرياضة ومارسوها ، ولكن كانت للنادى أهداف بعيدة ، وهى مزاولة النشاط الثقافى تحت ستار النشاط الرياضى ، وكان أكثر أعضاء النادى من خريجي الجامعات فى مصر وأوروبا ، فأخذوا ينشئون المسرحيات وهم بعيدون عن رقابة الشيخ ، أى أن التسلل إلى الثقافة تم تحت مظلة

(١) مذكرات النشى - مجلة "عالم الفن" - ص ٦ ، فى ١٠/١٠/١٩٧١ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) حاتم ، عبد الله . من هنا بدأت الكويت . ص ٢٨ ، المطبعة الموسمية - دمشق .

الرياضة ، ولكن هذا لم يكن كافياً للإيقاظ على النادي ، وسنتحدث عن نادي المعلمين وأثره في دفع الحركة المسرحية إلى الأمام في وقت لاحق ، وكيف أنه مع أعضاء رسخوا الحركة المسرحية الكويتية .

هكذا إذن كانت بداية المسرح في الكويت ، صعبة لأن المسرح بعد ذاته يعتبر من الفنون الأدبية الأكثر التصاقاً بالشعب ، والأسرع إيصالاً للفكرة ، فكانت فكرة الثقافة تخيف الحكام ، ويعتبرونها معمولاً هداماً لصرح الحكم الناشئ الذي كانت الرياح تعصف به أحياناً ، وخوفاً عليه حُدّ من نشاط المؤسسات الثقافية ، وكانت البلاد لم تشهد بعد طفرتها الاقتصادية ، والإمكانات المادية ، كانت محدودة سواء عند الدولة والشعب ، ولكن بدأنا نرى أملاً في الأفق ، جسده " بيت الكويت " ورواده ومجلته البعثة .

ج - بيت الكويت :

أنشئ " بيت الكويت " عام ١٩٤٥ م (١) ليضم الطلاب الكويتيين المرسلين في بعثات للقاهرة ، وكان أغلبهم يدرس في المدارس الثانوية ، وكان البيت بالنسبة لهم مكان التقاء ، يمارسون فيه نشاطهم الثقافي ، إضافة إلى كونه صلة الوصل بين الكويت ومصر . قام " بيت الكويت " بدور ثقافي كبير كواسطة العقد بين البلدين : الكويت ومصر ، وقد سافر الرجيب ، كما أسلفنا مع تلاميذ البعثة إلى القاهرة ، ووجد هؤلاء في الأجواء الطلابية الجديدة ، وفي مساح القاهرة ماثير شجسولهم وطموحهم من جديد ، ومن ثم فقد بدأت الهوية القديمة تتنفس من جديد ، وربما على نحو أكثر صحة ، وقد مارس هؤلاء الطلاب عوايتهم في " بيت الكويت " حيث أقاموا عدة مسرحيات يحفزهم الرجيب والمدواني ، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر تمثيلية " مهزلة في مهزلة " لأحمد المدواني .

وقد أغنى هذا البيت نشاطاته بنشره مجلة " البعثة " التي تعتبر مدرسة الصحافة الكويتية التي خرجت النوابع من التلاميذ الذين يحملون الآن مشعل الحركة الثقافية في الكويت ، وكانت تحمل بين طياتها قصائد المدواني ، وقصص فهد الدويري وجاسم القطامي ، ومقالات عبد الميزيز حسين وعبد الله زكريا الأنصاري ، ومحاولات حمد الرجيب في المسرح ، فنشرت له بين طياتها أول نص كامل لمسرحية كويتية هي " خروف نيام . . . نيام " (٢)

(١) السروي ، محمد . مجلة " البعثة " ، المجلد الأول - السنة الثالثة - يناير ١٩٤٩ .

(٢) نشرت مجلة " البعثة " بأعداد متتالية نص مسرحية الرجيب " خروف نيام . . . نيام " اعتباراً من المجلد الأول - السنة الثالثة يناير ١٩٤٩ إلى المجلد الثامن من السنة الثالثة من نفس العام .

وتمتبر هذه المجلة أيضاً أول مجلة كويتية تنتمي إلى العصر الحديث في تجهيزها واهتماماتها إضافة إلى أنها اهتمت بالتصوير ورسم الكاريكاتور ، وشؤون البيت والرياضة ، وإصدار ملحقٍ لها واهتمام بالخبر المحلي ، وأهم من ذلك تمتبر ، أول مجلة تفتح المجال للحوار الفكري والنقاش والجدل على صفحاتها (١) .

فليبست الكويت ورواده ومجلته البعثة وماقدم فيها من عروض وتشكيلات ، مشاركة كبيرة فسي ترسيخ المسرح الكويتي .

لنعد الآن إلى نادي المعلمين ، ولنحدث عن دوره في دفع الحركة المسرحية وتنشيطها وترسيخها ، فبعد عودة الرجيب والمدواني إلى الكويت من مصر عام ١٩٥٠ م (٢) أسس نادي المعلمين عام ١٩٥١ م ، واعتبر ضمن التنظيم المهني وصيماً عن الممل السياسي ، وعين الرجيب رئيساً له ، فقد كان يشغل في الوقت نفسه وظيفة ناظر لمدرسة الصباح الابتدائية ، وكانت أهداف النادي رفع المستوى الثقافي والرياضي في الكويت ، وتوثيق عرى التعاون العام بين أعضائه ، إضافة إلى استغلال أوقات الفراغ بما يعود بالنفع العام (٣) .

وقد أصدر النادي مجلة " الرائد " بإشراف " حمد الرجيب " وفهد الدوري وأحمد المدواني ، وقد قام النادي في مجالات ثقافية أخرى بتمثيل جملة من المسرحيات المرهبة والإسلامية ، ولا يزال يتابع نشاطه تحت اسم " جمعية المعلمين " ، وهي بمثابة نقابة للمعلمين ، وأخيراً نستطيع أن نقول ، أن أظهر سمات نادي المعلمين في ذلك الوقت هي الممل على نشر الثقافة ، هت الروح الملمية والنزعات الإنسانية في المجتمع الكويتي عامة وبين أعضائه خاصة .

والجدير بالذكر أن نادي المعلمين لم يستطع إكمال رحلته مع المسرح ، وخاصة عندما غادره الرجيب والمدواني ، وانصهرا في بوتقة الروتين الوظيفي .

وقبل الانتقال للحديث عن الرجيب الذي يعتبر بحق رائد الحركة المسرحية الكويتية ، وعن جهوده المتعددة في هذا المجال ، يجدر بنا أن نقف عند مرحلة الارتجال ودوافعها فسي الموقع الطبيعي لحركة المسرح في الكويت .

(١) عهد الله ، محمد حسن . الحركة الأدبية والفكرية في الكويت - ص ١٩١ - ١٩٢ -

رابطة الأدباء في الكويت - ١٩٧٣ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) الشراصي ، أحمد ، أيام الكويت - ص ٣٠٧ - دار الكتاب العربي بمصر - ١٩٥٣ .

د - الارتجال كان المخرج الممكن :

كانت الرحلة المسرحية قبل عام ١٩٦٠ م غامضة ، لأنها لم تترك مخطوطات تذكر ، ولا مرجع سوى مذكرات النشى ، الذى لم يذكر فيها الكثير عن تلك الفترة ، وحتى الأحاديث المنقولة عن أناس عاصروها وعاشوها ، وليس من اليسير الاستسلام لأحكامهم التحمسة ، ومن ثم فلن ماكتب وقيل لا يكفى لتكوين دراسة واضحة وثابتة لتلك المرحلة المرتجلة ، ومع ذلك نعتبرها المرحلة المسهدة الضرورية التى نتج عنها تطور سريع للمسرح الكويتى تأليفاً وتشبيلاً وإخراجاً .

قام المسرح فى الكويت - كما ذكرنا - على جهود أشخاص قليلين ، وطريقة فطرية مرتجلة ، وظل هكذا حتى منتصف الأربعينيات ، حيث شهد المسرح المرتجل ازدهاراً بجهود فرق - المدارس ، ونادى المعلمين الذى عمل على تشجيع الثقافة وتبني المسرح ورعاه ، وقدم فى صالته عروضاً لمسرحيات عربية وإسلامية .

كان المسرح المرتجل إذن اللجنة لهذه المؤسسة الثقافية الفكرية ، وقد استمر الارتجال عند النشى وفرقة حتى عام ١٩٥٢ م (١) ، حيث طلبت دائرة الشؤون الاجتماعية والعمل الآن - أن ينظم المسرح نفسه ويعمل تحت إشرافها .

وقد كان النشى يقوم بالتأليف والتشبيال الارتجاليين ، وكان المسرح آنذاك مرتجلاً فى النص ، وفى كافة الوسائل الفنية الأخرى ، وكانت هذه الوسائل بدائية وساذجة حسبما يذكر النشى ، فى مذكراته ، حيث كان يبنى المسرح من طاولات المدرسين ، وتؤجر الكراسى من المقاهى أو تجلب من دواوين التجار ، والكواليس من أروقة الخيام ، والإفارة عبارة عن فوانيس "لوكس" ، والماكياج بدائياً ، وأحياناً تطلب مساعدة الحلاق ، واللحية مصنوعة من صسوف الأغنام ، وكانت هذه الوسائل تقوم مقام الديكور والأكسسوار والإضاءة والأزياء ، وما أشبه ذلك من المستحضرات والأدوات الحديثة المستعملة فى المسرح المصرى .

وقد بدأ الارتجال الهزلى فى شكل فصل أو فاصل قصير ، يتبع المسرحية الفصحى ، ومن ثم كان باللهجة المحلية ، وكان هدفه الإضحاك ، وكان هذا الفصل بدون نص مكتوب ، لأن واضع الفكرة هو نفسه يوزع الأدوار .

وفى يوم "المرض" ، يحاول كل مثل إظهار برهانه فى الإضحاك بزيادة جملة أو حذف كلمة ، وذلك رغبة فى جلب أكبر قدر ممكن من الإمتاع للمشاهدين ، وقد تطور ونما هذا الفصل ليشفل عرضاً كاملاً ، حين رحل المتعلمون إلى القاهرة وخلا الجو للنشى .

(١) عهد الله ، محمد حسن - الحركة المسرحية فى الكويت - ص ٢٣ . مطابع دار السياسة

١٩٧٣ . وراجع كذلك النشى - مجلة "عالم الفن" - ص ٧٠ . فى ١١/١١/١٩٧١ .

وكان مايجرى على خشبة المسرح الكويتى المرتجل فى الفصل الهزلى ، غير مستغرب ، ولقد مرت حركات مسرحية مشهود لها بمثل هذا التطور المرتجل فى القرون الوسطى ، وفى كوميديات " دى لارتى " بالذات (١) ، لم تكن تلك المسرحية مكتوبة ومقيدة بحوار ، بل كانت عبارة عن مسرحية يجرى تخطيطها بين ممثلها الذين يعالجون موضوعاً متفقاً عليه ، ويتابعون الحوادث والمواقف ، ويتركون لأنفسهم حرية الارتجال فى الحوار على الهدية ، وحسب الانطباع الفورى ، على ألا يخرجوا عن الممانى المرسومة .

وكان النشى يجمع رجاله ، ويوزع عليهم الأدوار ، ويشرح لهم ، مضمون التمثيلية ، وكان الممثلون يقومون باجتهادات شخصية للتعرف على أدوارهم ، وكان الممثل المطلوب منه أدواراً دور طيب مثلاً ، يذهب عند الطبيب ، ويراقب حركاته ، وسكناته ، وفى يوم المرض يقلده فتجى " التمثيلية محاكاة للأصل ، كما يتصوره الممثل .

وعندما ضم المسرح إلى دائرة الشؤون الاجتماعية ، رأى النشى ورفاقه ضرورة الاعتماد على نص مكتوب ، والإلتزام به والتقيد بحرفياته ، ولكن لا يمتنع قرار النشى فى التقيد بالنص المسرحى أن هذا الأخير ، وجد يوم امتحان النشى لقراره هذا ، فقد سبق الرجيب والمدوانى بمرحلة التقيد بالنص ، فكتب الأول تمثيلية " من الجانى ؟ " - وهى تمثيلية من فصل واحد ، وكتب الثانى تمثيلية شعرية بعنوان " مهزلة فى مهزلة " .

إذن لقد وجدت نصوص مسرحية مكتوبة كويتية قليلة فى مرحلة الارتجال نفسها ، أى أن النص المكتوب عاصر مرحلة الارتجال ، ولكن عدده كان من القلة ، فضع فى زجمة الارتجال الذى طغى فى تلك المرحلة .

أما الارتجال فكل فظاهرة فكرية وأدبية ، له سلبيات وإيجابيات ، وفى مسلكه السلبى نقد المجتمع تلقائياً ، بدون أن يسمى لترقية الذوق الفنى ، لذلك المحيط الذى عاصره ، ولكنه فى إيجابياته أكد التلاحم بين المسرح وهموم الحياة اليومية ، ومشكلات المجتمع المتجسدة ، وأكسبه جمهوراً عريضاً ، ما كان ليقبل على المسرح لو بدأ بداية تقليدية .

إن إيجابيات المسرحية المرتجلة هى لجنة للمسرح الكويتى اليوم ، هذا المسرح الذى عمل " زكى طليمات " على ترسيخه ، عندما استدعى إلى الكويت ليقيم بتجدد مساره فى نهاية الخمسينات .

(١) رشدى ، رشاد . نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن - ص ٧٩ . دار العودة - بيروت . ط ١ ، نيسان ١٩٦٢ . " كوميديات دى لارتى " Comedie d'Art - تعنى كوميديات الصنعة ، أى أن الممثلين كانوا محترفين عكس الهواة - وهى نوع من الكوميديات ، نشأت وانتشرت فى إيطاليا فى منتصف القرن السادس عشر .

وقبل أن تنتقل للحديث عن طلبات ، لنا وقفة مع الرجيب ، لأنه لا يمكن لأى دارس للمسرح الكويتى أن يمر بأكورة الحركة المسرحية ، وهو متجاهل لراهدا ، وموسخ أسسها .

د - حمد الرجيب وجهوده :

وضع الرجيب - وكان المسرح فى فترة ارتجاله - نرأول مسرحية كويتية " من الجاني ٢ " ، كما أنه كان قد سبق ووضع أول فصل مرتجل " أم غنير " ، ومثل دوراً نسائياً فى مسرحية " إسلام عمر " ، دور " قاطمة " ، ودور رجل " سراقه " عام ١٩٣٨ (١) ، فقد كان الرجيب تلميذاً ثم أستاذاً فى مدرسة المباركية ، حيث فيها بدأ التلاميذ خطواتهم الأولى فى فن التمثيل ، وفى صيف عام ١٩٣٨ (٢) أيضاً ، أشرف الرجيب على تنظيم تمثيل المسرحيات منها : عاطلت - فى سهيل التاج ، وقد شارك فى الإخراج إلى جانب التمثيل والإشراف ، وصناعة الماكياج والديكورات .

واشترك الرجيب مع المدوانى فى تأليف تمثيلية " مهزلة فى مهزلة " ، وألف منفرداً تمثيلية " من الجاني ٢ " و " غرور نيام . . نيام " ، وقد اختير الرجيب مديراً لنادى الممثلين عام ١٩٥١ (٣) ، وكان يشغل فى الوقت نفسه وظيفة ناظر لمدرسة الصباح الابتدائية . وفى هذه الفترة قدّم مسرحية " وفا " المقتبسة عن رواية جنيفاف " ، واستمر يمارس التأليف إلى وقت قريب ، حيث ألفت للمسرح الشعبى مسرحية " من الماضى " باللهجة الكويتية المحلية ، وقد سبقت مرحلة توظيفه فترة قضاها الرجيب فى القاهرة دارساً للتمثيل . وفى مصر حتى ١٩٥٠ (٤) ، وقد قضى تلك الفترة إلى جانب دراسته النظامية ، معنى ذوقه الفنى بالمطالعات والتردد على المسارح لتنمية هوايته . وفى " بيت الكويت " ، قام بجهود مذكورة فى كتابة المقالات فى الصحف ، وتشجيع التمثيل داخل البيت بالإشراف على الجانب المسرحى فيه ، وجُلّ مقالاته ، نشرتها مجلة " البعثة " التى كانت تصدر عن " بيت الكويت " فى القاهرة ، وقد سبق الحديث عنه .

(١) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية فى الكويت - ص ٣٤ - دار السياسة -

الكويت ١٩٧٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٧ .

وكانت هذه المقالات ، تتحدث عن المسرح وشجونه ، وفي مقالة له عن " المسرح وأثره في المجتمع " (١) ، يتحدث عن حاجة الكويتيين إلى المسرح ، لمحاربة بعض التقاليد والمضادات والمشكلات الاجتماعية الضارة بالنفوس والأجساد والبلاد .

وعندما عاد الرجيب إلى الكويت من مصر عام ١٩٥٠ ، وانتظم في السلك الوظيفي - لحاجة البلاد آنذاك لشبابها المتعلم - لم يقف مكتوف اليدين ، تجاه الفن الذي أحبه ، وتجاه الرسالة التي حمل نفسه بها ، من تشجيع للفنون وصورة خاصة المسرح ، لأنه كان يؤمن به كممود من أعمدة الثقافة الضرورية لأي مجتمع ، لذا بدأ الرجيب ، يعمل على أن يضع المسرح في طريقه الصحيح ، بالعمل له من خلال مهامه الوظيفي في وزارة الشؤون الاجتماعية ، الذي كان المسرح من أبرز مهامها ، وقد كان له الفضل الأكبر في استقدام " زكي طليمات " - أستاذه من القاهرة إلى الكويت ليشراف على تنظيم الحركة المسرحية الكويتية ، ولانزال نامل من حمد الرجيب الكثير للمسن بإرشاده ورعايته .

و - استقدام زكي طليمات والهدى من جديد :

قدم حمد الرجيب الذي كان مديراً لإدارة الشؤون الاجتماعية في ٢٥ مارس ١٩٥٧ (٢) مذكرة إلى المجلس الأعلى ، يذكر فيها أن التقدم المادي للبلد ، يجب أن يواكبه تقدم على المستوى الفكري والثقافي ، وقد أقتنع المسؤولين بضرورة الاستعانة بخبرات البلاد العربية ، لذا دعت وزارة الشؤون عام ١٩٥٨ (٣) ، الأستاذ " زكي طليمات " إلى الكويت للقيام بدراسة على الطبيعة لإمكانات التطور الفني بصفة عامة ، والمسرح بوجه خاص ، وبعد أن أمضى طليمات في الكويت خمسة وسبعين يوماً ، قدم تقريراً رأى فيه أن التطور المسرحي يتم على مرحلتين : الأولى للمستقبل القريب ، ويعني به قيام مسرح مدرسي ، لأنه كان يؤمن بأنه المصنع الذي يعمل في عوادة وشابرة على إيجاد جمهور يفهم المسرح ويتذوقه ، ويقبل على حفلاته ، ويمش على إنتاجه (٤) ، وقد اقترح لهذه المرحلة الأولية أيضاً عدداً تشجيع المسرح المدرسي ، إصلاح المنصات وصلات العرض ، وانتداب مدرسين فنيين مسرحيين ، وتشكيل لجنة لاختيار النصوص الجيدة . كي يقوم هذا الفن على دراسة فنية منهجية ، ويتبع خطة واضحة المعالم والأهداف ،

(١) مجلة " البعثة " - يناير ١٩٤٧ .

(٢) إبراهيم حمادة . المسرح في الكويت - مجلة " عالم الفن " - العدد ٢٢٢ / في ١٤ / ٣ / ١٩٧٦ .

(٣) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية في الكويت . ص ٥٨ ، مطابع دار السياسة . ١٩٧٦ .

(٤) زكي طليمات - المسرح في الكويت - مجلة " الرائد " السنة الأولى - العدد الرابع ، مايو ١٩٧٠ .

وقد اقترح طليعات ، وضع حدٍ لطريقة الارتجال في المسرح الشعبي ، لأنه ينظره هو ، المظهر الكامل للنشاط المسرحي بالكويت من ناحية مواضعه الاجتماعية ، ومن ناحية إقبال الجمهور عليه ، وقد دعا إلى تشجيع الكتاب الناشئين ، وصرف الإعانة وتقييمها حسب جودة المسرحية ، وقال بإقامة المسابقات لأفضل مؤلف مسرحي ، وضرورة تشجيع المنصر الفسائي على الصمود على خشبة المسرح ، وقد لاقى هذا الرأي احتجاجاً كبيراً لدى المتزمتين ، واقترح طليعات أيضاً تكوين مسرح متحرك لتقديم العروض في مختلف المناطق في الكويت ، وزيادة عدد العروض ، وتكوين فرقة مسرحية من المحترفين .

والمرحلة الثانية على المستقبل البعيد ، فقد اقترح طليعات ، إنشاء مركز للدراسات الفنية ، ليكون دعامة الحركة المسرحية المقبلة ، وهو جانب مهم في بناء مستقبل جيد للمسرح جيد ، ويرى طليعات أن يتبع المسرح الشعبي والفنون الشعبية الفلكلورية ، والسينما والمسرح التجريبي أو مسرح اللغة العربية ، أن يتبع كل ما سبق مركز الدراسات الفنية ، واقترح أيضاً إنشاء مبنى حديث يقوم بالفرض المطلوب ، ويحوى فيه استديو سينمائي ومكتبة ، وخشبة مسرح للتدريب ، وقاعة للإجتماعات .

وقد شدد طليعات على ضرورة إرسال بعثات دراسية للخارج ، والاستفادة من ترجمة المسرحيات الأجنبية الجيدة ، ودعا في نهاية تقريره إلى ضرورة وجود المسرحية المكتوبة باللغة الفصحى ، وبالتالي يكون وجود مسرح عربي فصيح غير مستبعد بعد أن ينفذ التقرير بحذافيره . والإصلاحات التي وردت في تقرير طليعات جذرية وناغمة ، وعمَّمت إنجاز أكرمها (١) ، من زهارة بعض الفرق الأجنبية للبلاد ، وإقامة صالات للمعرض في كيفان والشامية والدسة .

ومن أهم إنجازات زكي طليعات " تكوين فرقة المسرح العربي " عام ١٩٦١ م بالتعاون مع إدارة الشؤون العامة ، بعد عودته إلى الكويت ثانية عام ١٩٦١ ، للإقامة فيها ، وسيكون المسرح العربي فيها بعد نواة المسرح الكويتي الحديث . (٢)

وكان طليعات يقول بأن المسرح الشعبي ، كان يخاطب الجمهور الكويتي بلفته ، وعاداته وتقاليده ، بينما يجب أن يكون هناك مسرح يقوم بمهمة إحياء أمجاد المروية ، واستخراج المبرة من تاريخها ، لأنه يؤمن أن من يهمل الماضي لا يستطيع أن يعيش الحاضر .

ومن فوائد إقامة طليعات في الكويت منذ عام ١٩٦١ م ، أن تقريره النظري بدأ يأخذ طريقه إلى التنفيذ ، وتعتبر الخطوات التي نفذت وضمت الكويت في قيادة الحركة المسرحية في الخليج .

(١) إبراهيم ، حماد . المسرح في الكويت . مجلة " عالم الفن " ، ٢٢٢ / في ١٤ / ١٩٧٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

وأما أمنية طلبات الأخيرة ، فلم تتحقق بمدد ، وهي قيام فرقة قومية كويتية من خريجي المعهد ، ومن بعض العناصر العاملة في الفرق المسرحية ، حيث تصبح قادرة على أن تقدم الجيد الممتاز من المسرحيات العالمية المترجمة ، ومن ثم المسرحيات المصرية التي كتبها أقلام نابهة في أقطار الشرق العربي (١)

وقد كتب طلبات أثناء إقامته في الكويت ، كتاباً سماه " التشيل .. المسرحية .. المسرح المصري " ، وقفات وتأملات ، والهدف من كتابة هذا الكتاب ، التوعية المسرحية عامة . وقد ضمنه شرحاً وافياً عن الفن المسرحي قديماً وحديثاً ، وعن المسرحية وعناصرها فسي الجزيرة المصرية . (٢)

ومهما قيل وسيقال عن المسرح الكويتي ، ومهما قدم من اقتراحات لتحسين وضعه ، فلن لم تنفذ هذه الاقتراحات ، سيقى هذا المسرح كالوليد ، يحوّلاً أن يستطيع السير الصحيح قديماً ،

وكون المسرح من الفنون الأدبية الأكثر فهماً لمشاكل المجتمع ، سيقى هذا الفن بحاجة إلى دعم متواصل سواء من المسؤولين مادياً ، أو من الرعي الأول من الهواة معنوياً ، وبهذا أن يبدأ الهواة الأولون ، كتابة مذكراتهم التفصيلية ، كيف بدأوا ، وكيف عبروا تلك الفترة ، وعن الصعوبات والمقبات التي لاقوها وذلّوا بعضها ، وإن إشرافهم الروحي على المسرح سيكون دافعاً قوياً كي ينضج ، ويتابع خط سيره واضعاً نصب عينيه المساعدة الفعالة في حل مشاكل بلده وأمته .

* * *

(١) مجلة " العربي " ، العدد ١٦٧ - ص ٦٥ ، آب ١٩٧٢ .

(٢) ألف زكي طلبات هذا الكتاب ، وهو موجود في الكويت ، وطبعته " مطبعة حكومة الكويت " .

عام ١٩٦٥ م ، وأعيد طبعه ثانية عام ١٩٧١ .

ثانياً : فن التأليف المسرحي :

١ - " تأليف " المسرحية المرتجلة :

لأول وهلة نجد التنافر بين كلمة " تأليف " وكلمة " مسرحية مرتجلة " ، ولكننا في السطور القادمة سيظهر لنا التراطيب بين الكلمتين في الحياة المسرحية في الكويت .
نعود مرة أخرى إلى مذكرات النشئ - الوثيقة الكتابية الوحيدة عن بداية المسرح الكويتي - لنجده يذكر أنه في عام ١٩٥٥ ، وفي مسرحية " مدير فاشل " (١) الفكاهية الدرامية ، استطاع ورفاقه تجديد شخصية ودور كل ممثل ، وكانت هذه المسرحية من تأليف النشئ نفسه - الذي يذكر بأن " التأليف " آنذاك غير ماعو عليه الآن بالمفهوم المتعارف عليه ، فقد كانوا يضمون الأبطال المسرحيين كلمات وأحداث كي لا يخرج الممثل ، وهو على المسرح ، عن الخط العام للمسرحية . ولكنه كان يرتجل الجمل ، ويزيد وينقص بعضها حسب الموقف ، وزيادة في الإثارة والضحك ، ولهذه الطريقة مساوي ، جمة من جملتها ، أن الفنان في محاولته جذب انتباه الجمهور غالباً ما يمتريه الخوف ، فينسى ما كان سيقول ، ويخرج عن الموضوع ، وبالتالي عن خط سير المسرحية . وقد كانت المسرحية السابقة " مدير فاشل " تعالج مشكلة في المجتمع الكويتي ، مشكلة المدير المتجرب الفاشل ، وكانت تحاول بفكرتها لفت الأنظار إلى عيوب المجتمع والمصل على تقاديرها . وقد تتابعت المسرحيات بحد " مدير فاشل " وقدّمت فرقة المسرح الشعبي مسرحية أخرى بعنوان " عجوز المشاكل " ، وخلصتها تسلط الحماية على زوجة الابن ، وخلق المشاكل بين ابنها وزوجته ، وهذه ظاهرة إجتماعية منتشرة في أغلب مجتمعات الشرق خاصة ، والداعي إلى تأليفها تفضيلاً لأحد الممثلين عن الحضور إلى المسرح للتشيل بسبب والدته التي تثير المشاكل مع زوجته في البيت ، وترفض بقاها وحدها مع هذه الشابة ، لذا فرضت على ابنها البقاء في البيت أيضاً لتسليتها .

وإن نجاح مسرحيتي " مدير فاشل " و " عجوز المشاكل " شجع النشئ على مواصلة رحلته مع التأليف بهذه الطريقة التي يمكن أن توصف بالتلقائية والجماعية ، ثم ظهرت مسرحية " مطر صيف " ، ومسرحية " خبير واسكت " تحكي هذه الأخيرة عن غريب أجنبي يعمل في البلاد بخبرة قليلة لا تكفي لملء المنصب الذي يشغله ، ومسرحية " شرباكة " التي تندد بالإهمال السائد في المصالح الحكومية ، و"ضاع الأمل " ، تنبه فيها المسؤولين عن البعثات الدراسية ، وإلى وجوب وضع قيود على الشباب بغية إبعادهم عن الفساد ، إلى جانب مسرحيات أخرى عديدة وضمها النشئ بالتعاون مع بعض أفراد الفرقة مثل عبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح الحداد . (٢)

(١) مذكرات النشئ - مجلة "عالم الفن " . ص ٦ ، في ١٩٧١/١٠/٢٤ .

(٢) الضويحي ، عبد الرحمن . مجلة "عالم الفن " - المجلد ٤٠٨ ، ص ١٢ : ١٥ ، في ٧٩/١٢/٢ .

فقد كان النشئ مجتمع بهؤلاء ، ويمرض عليهم الفكرة الرئيسية للمسرحية ، ويحاول معهم تحديد الخطوط ^{المسرحية} المرسومة فيها ، وتوزيع الأدوار بدون وجود نص مكتوب ، باستثناء مسرحية " تقاليد " التي تعتبر من أوائل النصوص المسرحية الكويتية المكتوبة ، مع أن الرجيب كان قد سبق الرشود بسنوات بتأليف مسرحية " من الجاني ؟ " ، ذات الفصل الواحد ، وخروج نيام . . . نيام ، والمسرحية الطويلة .

وكان الممثلون ، وهم على خشبة المسرح يرتجلون الحوار ، وغالباً ما كانوا يغيرون فيه حسب ما تقتضيه الضرورة والموقف ، وقد كان الجمهور أحياناً يشترك في التأليف سواء في تلميحاته الصادرة أثناء التمثيل ، حيث كان الممثل وهو على الخشبة يلتقطها ، ويعيد صياغتها ، ويذكرها في موقف آخر ، وسواء بمساعدة المؤلف بإعطائه المعلومات الكافية عن الشخصيات التي تصالح على الخشبة ، كما حدث في " مدير فاشل " ، حيث تطوع أحد الحضور - وكان يعرف ذلك المدير المقصود بالتمثيلية ، بإعطائه المعلومات الكافية عن تلك الشخصية الضميمة المهزوزة .

وقد خلق هذا التصرف إشكالات عدة آنذاك بين المدير وهو ذو نفوذ ، وبين مؤلف المسرحية .

ونستنتج إذن أن التعرف على الشخصية ، والالتزام بالفكرة العامة هو الغالب على تلك الفترة ، وأن أسلوب التأليف كان مرتجلاً ، والمسرحية مرتجلة نصاً وأداءً ، وفي كل مستلزمات المسرح الحديث ، من ديكور وأثاث وإضاءة .

وظاهرة الارتجال كونها تقدم عملاً فنياً كانت مزيجاً من تصرفات وأحكام إيجابية وسلبية ، وكان موضوعها يعتمد أولاً على ميل الجمهور إلى لون ما ، ورغبته في رؤيته مثلاً ، ومجسداً على المسرح ، ونفور بعض الناس من مواضيع أخرى ، حتى كان يصل الأمر إلى وقف عرض المسرحية ما عندما لا يرضى عنها الجمهور ، كما حدث في " قرعة وصلوخ " (١) ، وهذه المسرحية هي شبه خرافة ، وفكرتها أن النفط تدفق في ساحة أحد المنازل في ضاحية الدسة ، ويستمرض فيها المؤلف ، تظهر العائلة الكويتية قبل النفط ومعه ، حيث الشراء والهدخ .

(١) قرعة : بمعنى قرعاً . وصلوخ : القار .

وقد رفض الجمهور المسرحية السابقة ، وأوقف عرضها لأنها تسمّ صميم الحياة الماثلية فنى الكويت ، ولكن الأسباب الحقيقية لهذا الرفض غير معروفة لعدم توفر النشئ ، ربما . رفضها - الجمهور لفكرتها ، أو رفض طريقة أدائها ؟

إذن الاعتماد على ذوق الجمهور فى عرض مسرحية ما أو التوقف عن عرضها يعتبر مسـئـلـة السـلـيـكـاتـا المقترنة بالمسرحية المرتجلة ، لأنه لا يمكن الاعتماد على جمهور لم يكن حسه الفنى قد بنى على أسس مدروسة متعارف عليها فى الفنون الأدبية ونقدتها ، ولكن هذه المسرحيات نجحت إلى حد ما ، وأقبل عليها المشاهدون ، لأنها تعالج مشاكله ، وتحاول لفت الأنظار إلى عيوب المجتمع ، وإن كانت الحلول لم تكن معروفة عندها بمد .

واستمر المسرح المرتجل إلى سنة ١٩٥٧ (١) عند النشئ وفرقة ، ولكن إنصافاً للحق نذكر بأن النشئ وأسلوبه فى التأليف المرتجل لم يكن الوحيد فى السيرة الثقافية المسرحية ، وقد أشار هو نفسه فى مذكراته إلى ذلك قائلاً : إن الاهتمام المسرحى تحول من المدارس إلى النوادى على أبواب الخمسينات ، وأنشئ نادى المعلمين كما سبق ذكره ، واتجه النشئ مع زملائه بإرشاد أستاذهم حمد الرجيب إلى هناك ليمارسوا هوايتهم المفضلة فى التمثيل ، وهذا يعنى تقديم أسلوب أرقى فى هذا الفن من خلال مواهب مثقفة ، والاعتماد على النصوص المكتوبة المشهود لها بالجودة .

وقد ذكرت مجلة " البعثة " فى عدد نوفمبر من عام ١٩٥١ ، بأن نادى المعلمين قام بتمثيل مسرحية " وفاة " أو قصة الأميرة الجميلة التى يجلب لها جمالها تماستها وشقاءها . وقد مثل هذا النادى مسرحية جديدة بعنوان " سر الجريمة " ، وأخرجها " حمد الرجيب " الذى استمد لها لتوفير النجاح ، لأن نجاحها ، جزء من نجاح خطة النادى فى السير فى الخط الثقافى الموجه ، ولكن الحفلة فشلت ، ويذكر الخبر أنصاره ، لأن قطاعاً من المجتمع كان يحارص فكرة المسرح ، ويراه خطراً على الأخلاق .

ونستنتج مما سبق أن مرحلة التأسيس المسرحى قامت على اتجاعين فى التأليف : المرتجل والممثل فى النشئ وفرقة ، والمكتوب الممثل فى نادى المعلمين ، وهنئ مسرحيات " بيت الكويت " ، المؤلفة من قبل شباب كويتيين ، كانوا يدرسون فى القاهرة ، وهذا يعنى أن مرحلة النص المكتوب عاصرت المرحلة الارتجالية التى كانت سائدة آنذاك .

ولكل ظاهرة إجتماعية أو علمية أو ثقافية ، ردود فعل مقبولة ومرفوضة ، فقد ظهر النص المكتوب فى التأليف ، وبدأ المسرح يعتمد عن الإرتجال فى أواخر عام ١٩٥٧ (٢) ، وظهرت

(١) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية فى الكويت - ص ٢٣ . مطابع دار السياسة -

١٩٧٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

مشكلة التكيف مع الممثلين القدامى الذين تعودوا على الارتجال فى التأليف والنكته الانيمية
الهدية ، الممتدة على السليقة ، ورفضوا حفظ النص والتقيده به ، والانصياع إلى التعليمات
الجديدة حول المسرح الحديث ، فلم يكن أمامهم سوى طريق واحد لا خيار فيه ، وهو تقبل
الوضع الجديد ، والالتزام بالمعلومات الضرورية ، فقد رفض غالبيتهم الأمر ، وانسحب الواحد تلو
الآخر من خشبة المسرح ، وكان أول المنسحبين "عقاب الخطيب" ، ولحقه "صالح المجيرى"
وغيره .

وهما يكن من أمر هؤلاء مع النص المكتوب ، فقد اثبتوا بانسحابهم من على خشبة المسرح ،
أن مرحلة الارتجال قد انتهت ، وأن السيادة الآن للنص المؤلف ، سواء كان باللهجة العامية
المحلية أو باللغة المصرية الفصحى .

وبعد برهنا ، قبل أن ينتهى هذا الفصل ، القيام بدراسة قصيرة لنصوص مسرحيات مكتوبة ،
وهذه النصوص التى عاصرت مرحلة الارتجال الرائدة آنذاك كانت قليلة العدد ، بالقياس إلى
عدد المسرحيات ذات التأليف المرتجل ، وقد قام بتأليفها شباب يدرسون خارج الكويت ،
وقد تأثروا بمسرح ذلك البلد ، وأخذوا منه ، وأثمر اتصالهم مسرحية "مهزلة فى مهزلة" لأحمد
المدوانى ، وخروف نيام . . . نيام . . . للرجيب وغيرها .

ب - مهزلة فى مهزلة :

تشيلية شعرية وضع فكرتها حمد الرجيب ، ونظمها شعراً الشاعر أحمد المدوانى ، وشئت
فى صالة "بيت الكويت" فى القاهرة ، ونشرت مجلة "الهبة" جزءاً من الفصل الأول إلا أنها
طُبعت فى كتيب صغير فيما بعد .

ومجمل التشيلية أن "حنبل" رجل الأعمال المعروف ، وصاحب الجاه والمال ، رغب فى
عبادة حبيبته "سلى" ، فعهد بأعماله إلى "تنبل" خادمه الخاص ، أثناء فترة غيابه عن المدينة
وتنبل شخصية تافهة ، يحب الظهور والتعالى والفخر ، إلى جانب كسله المشهور ، وسليته
الزائدة ، فنجدته بعد انفراده بالعمل يتجهج : (١)

(بزهو) : إبنى صاحب المحل

بيدى الشغل والمحل

أنا ناه وأمر

ومدى بلا جدل

(١) راجع المسرحية ، الفصل الأول .

وبعض " تنبل " في زهوه وكبرائه بإثبات أصله وفصله أمام " عرنجل " ساعى المكتب الأعرج ، الذى يتمجب من تصرفات مدبره الجديد ، فينتبه هذا الأخير إلى إحتقار ساعى المكتب له ، فيهدده بالفصل ، إن لم يقم نحوه بواجب الإحترام الكامل :

ليس عندي من حنان

لمن رام إحتقارى وامتهانى

إليك الدرب ، إمضى فلست شهما

إذا استدنى مكانك من مكانى . (١)

ويرجع " تنبل " عن قرار فصل الساعى عندما يغير " عرنجل " من سلوكه نحوه ، ويمتدل في مشيته ويكف عن المرح ، ويرضخ للتفخيم الجديد في مكتب المقاولات ، لأن سبيله الوحيد للمعيش هو هنا .

وتستمر المسرحية على هذه الوتيرة ، ويكرر الموقف مع صاحب المقهى ، وعندما يطالب هذا الأخير بحساب المقهى ، ينال سنداً مكتوباً مقابل مطلبه ، ويصلح هذا السند لينا بيت نسي المستقبل على حساب مكتب المقاولات ، ويمنح " تنبل " ، سنداً آخر ماثلاً للمفنى ، وهذا وجه آخر من أوجه الاستهتار بأموال الغير ، وخيانة الأمانة الموكلة إليه .

وفي هذا الموقف الطلى* بالهرج والمرج والفوضى ، يهود " حنبل " إلى مكتبه ليجده قد تحول إلى ديوانية ، ويجد أعماله أصابها الركود والإهمال بسبب طيش " حنبل " وتلاعبه بهال غيره ، ويطلق " حنبل " حسرة يضمنها كل أسفه على تحميل الأمانة لمن لا رصيد له من الأخلاق والمروءة .

أواه يا مكتسبى عزاء

قد حلت من مكتب لحانة ... (٢)

وتنتقل مشاهد المسرحية إلى مواقف أخرى تعتبر منفصلة جزئياً عن الموضوع الأصلي للمسرحية ، وغير ملتحمة معه بالمعنى ، ونجد " تنبل " يفتخر بشجاعته وطولته ، المرعوتين ، وكيف أنه يخاف قتل الفأر ، ولكنه يمسكه بيده بمد مود ليدل على شجاعته وطشه .

" تنبل " (بصوت قوى) :

قد كان فأراً أغـبـرا

تخـالـه ليـث الشـرى . (٣)

(١) راجع المسرحية .

(٢) نفسها .

(٣) نفسها .

وهما هو "عرنجل" يحكى لنا قصة أخرى لكن يبرهن بها على شجاعته وقوته ، خافياً جهنه وخوفه ، وضعفه كما فعل "تنهل" .

وعندما يدخل "عرنجل" غرفته يخاف كثيراً ، لأنه يظن بها لصاً ، فإذا هذا الخيال كان عبارة عن مخدته التى ينام عليها .

وأثناء حوار "تنهل" و "عرنجل" ومحاولة إظهار قوته وشجاعته ، إذا بضيف يدخل عليهما ، ويحييهما قائلاً :

حتى المروءة والمسرّب

حتى الملا حتى الأرب (١)

ومجد السلام والترجيّب ، يطلب الطارق الجديد من "تنهل" و "عرنجل" أن يلبيما نداً الواجب ، ويقوما للدفاع عن فلسطين السليبة ، ويبرهننا فعلاً على شجاعتيهما ووطنيتيهما ، وحبهما لأرضهما .

ويتغير الموقف الآن فيعود "عرنجل" إلى عرجه ، ويمتدّر عن عدم مقدّره للذهاب إلى ساحة الوغى ، بسبب علته . ويتحول "تنهل" بسرعة إلى كفيفٍ ضرير بحاجة إلى مصونة غيره ، وهو بالتالى غير قادر على الدفاع عن وطنه .

لنمد إلى النص ، فنجد مصداق ما قلنا :

الطارق :

قوما لإنقاذ الحقــــــــــــــــوق

من أحابيل الدّــــــــــــــــعى

الحق فوق سطوة المال وصوت المسدّــــــــــــــــف .

"عرنجل" (ممتدّراً) :

وددت لو أننى كنت السليــــــــــــــــما

إذن لرأيت بهى البطل المظيــــــــــــــــما

(يمشى ليبدو عرجه)

إنما دأبى المــــــــــــــــرج

إن تقاعست لاهــــــــــــــــرج

"تنهل" (يدخل متعامياً) :

وددت لو أننى كنت البصــــــــــــــــير

إذن لرأيت بهى ليثاً عصــــــــــــــــورا

ولكنى فتى أعمــــــــــــــــى

فقدت الحزم والمزمــــــــــــــــما

الطارق " (حانقاً) :

ما أرى الأمر هكذا

بل هو الجبن واللجج

ألف تُفَّ عليكم

ليس لي فيكمسا حج (١)

وتنتهى المسرحية بدخول صاحب المقهى مطالعاً بالوعد ، وذلك بصرف سنده ، لأن ورقته فازت باليانصيب ، ويستطيع الآن بناءً منه بمساعدة مكتب المقاولات ، مما حصل من مال اليانصيب ، وفي النهاية ، ينزل الستار ، والكل يخفى ويفرح مع صاحب المقهى .

هذا مجمل مضمون تشيلية " مهزلة في مهزلة " ، وقد انتقل فيها المؤلف من موضوع " هنبل " وكسله واستهتاره بحال غيره إلى موضوع وطني فيه الدفاع عن أرض سليبة ، وفيه الجدبة . . .

لهذا أراد المدوانى ربط الفكرة الاجتماعية الأولى بالفكرة الوطنية الثانية ؟ وكيف أراد أن يبرهن لنا أن الإنسان الذى يخون الأمانة فى عمله ، ويستهتر بحقوق غيره وماله ، هذا الإنسان نفسه ، لا يستطيع أن يكون مواطناً صالحاً ، ولا يمكن أن يكون له دور فى القضايا المصيرية لأمة وشعبه ، وربما - وهو غير مستبعد - أن الشاعر المدوانى تأثر بالقضية الفلسطينية التى كانت شغل الناس آنذاك . أى فى عام ١٩٤٨ ، عام النكبة .

وقد نظم المدوانى تشيلته متأثراً بالأحداث المحيطة به ، وكونه شاعراً ، فهو أقرب من غيره ، وأسرع بالإحساس بقضية كانت الحياة لشعب شرد وعذب .

إن تضافر جهود الرجيب - صاحب فكرة " مهزلة في مهزلة " ، والمدوانى - ناظم التشيلية ، لابد أن ينتج فكرة مرفهة إيصالها إلى العامة .

فالفكرة الرئيسية لهذه المسرحية تقوم على :

" الذى يخون أمانة الممل ، يخون الوطن أيضاً " .

وقد جسّد هذه الفكرة " تنبل " الخادم الخاصر للمدير " هنبل " عندما خان سيده ، واستهتر بأعماله فى المكتب ، وجسّد هذه الفكرة أيضاً " عرنجل " ساعى المكتب ، الذى تحول إلى رجل إنتهازى ، لأجل لقمة العيش على حدّ قوله .

وتمثل شخصية " الضيف " ضمير الإنسان الحى الذى لا يقمس عن واجب ، ولا تسطر عليه عادة ، وقد أظهر لنا هذا الطارق زيف شجاعة " تنبل " و " عرنجل " وضمف وطنيتهما أو - إنعدامها الكلى أثناء الطلمات .

إننا لن نصوص في الدراسة الشكلية لهذه التمثيلية ، ولكننا فقط سنتوقف عند " أحمد الشراصي " ، ونقده لها ، مضيفين وجهات نظرنا فيه .

نقد الشراصي : (١)

بعد عرض هذه المسرحية " في بيت الكويت " في القاهرة ، قام بنقدها " أحمد الشراصي " الذي أعجب أولاً بخلو المسرحية من المنصر النسائي ، ومع هذا لم تفقد قيمتها وهجتها وطريقتها ، وأعجبه اختيار الأسماء بمدلولاتها الخاصة والمنيرة ، والتي تدل على صفات أصحابها ، وأعجب الشراصي أيضاً بقوافي الشعر وسهولته ، وطريقة التقسيم الحوارى للبيت الشعرى الواحد ، وأعجب أيضاً بفكرة المسرحية وحوارها المأخوذ من صميم الحياة .

فيقول الشراصي : " وأعجبني خلو المسرحية من المنصر النسائي ، وهذا بطبيعة الحال يتطلب وضماً خاصاً ، ومجهوداً شاقاً . . . إلى أن يقول " وقد كذب الذين قالوا أن خلو المسرحية الحديثة من المنصر النسائي يفقدها هجتها ومرحها ، فلن المؤلف المسرحى إذا كان قديراً ، يستطيع أن يدخل على أسراع النظارة ، وقلوب المشاهدين أو القارئى المهجة والطرب والحياة بدون نساء " .

هذا رأى " أحمد الشراصي " من ناحية المنصر النسائي فى المسرحية ، ونحن لسنا فى مجال نقد أفكار الشراصي وصادته فى المسرح ، ولكننا فى موقف الدارس لموضوع لا يقبل الجدل فيه : " المنصر النسائي وضروريته فى المسرحية " ، وإذا صادف وخلت " مهزلة فى مهزلة " من المنصر النسائي ، وتم معناها بدونه ، ولكن هذا تخصيص ، ولا يمكن تعميمه بالضرورة على كل المسرحيات .

إن المسرحيات الاجتماعية مثلاً ، عندما تعالج مشكلة اجتماعية ، تعالج جوانبها كلها ، وتدرس شخصياتها ، ولا يمكن قيام مجتمع على الرجال فقط ، فللمرأة دور فى المجتمع ، وبالتالى اشتراكها معناه تطبيق الواقع بالحدث عن المضمون الرئيسيين فى المجتمع : الرجل والمرأة . والمصروف أن " أحمد الشراصي " ، كان مدرّساً فى الأزهر الشريف ، أى أن مجاله بميد جداً عن مجال المسرح وهمومه ، فلذا لا يمكن أن يكون نقده موضوعياً ، ومعالجته للمسرحية وافية من ناحية الشكل والمضمون ، ومن الطريف أنه كتب نقده فى الكويت ، عن مسرحية عرضت خارجها . أى أنه كتب عن النص المسرحى ، وليس عن العرض المسرحى ، الذى لا يملك وصفاً له حتى الآن .

ولنا كلمة أخيرة في نهاية حديثنا عن " مهزلة في مهزلة " ، أن واضع فكرتها ، وناظمها أراد أن يقول ، كل شيء في هذه المسرحية ، وأرادا تحميلها أفكاراً فوق طاقة المسرحية الشعرية ، وفوق طاقة شاعر مبتدى ، ومؤلف مسرحي ناشئ .

ج - خروف نيام . . . نيام : (١)

ألف مسرحية " خروف نيام . . . نيام " ، حمد الرقيب ، وتمتير أطول نغم مسرحي يؤلفه كويتي ، وتدور حوادث المسرحية في أحد القصور الملكية ، وتقوم فكرتها على المطالبة بالحق ، وشخصها الملك وحاشيته وعضو أفراد الرعية .
وتقوم قصتها على أن " خروف الملك " شمدان " ، قد اعتدى على نعمة ، أحد رعايا الملك ، وقد أتى صاحب الحق ، يطالب بحقه من صاحب الخروف - الملك ، فينصح بعدم رؤية الملك ، ونسيان الموضوع وتجاهله خوفاً من غضبه ، لأنَّ للخروف مكانة عنده ، ويتمجب الرجل من هذا الموقف ، ويقرر رفع الأمر إلى القضاء ، فتأتي نصيحة أخرى بإسقاط الدعوى ، وتجاهل الأمر كي لا يجلب لنفسه المشقة والتعب والمذابح ، ولأنَّ للشمدان حقاً كبيراً على كل أبناء المملكة والذي أخذه منك قليل من كثير . (٢)

وهذا الحدث المسرحي يهمل لفترة ليبرز حدث آخر ، وموضوع آخر ، وإن كانت الفكرة واحدة ، فيتشابه الموضوعان في النهاية ويتحدان ، ليجلوا فكرة المسرحية وغايتها .
وأما الحدث الآخر فبطله شخص اسمه " الشمدان " ، يزور المدينة السابقة بما فيها من أحداث سبق الحديث عنها ، ومن غرائب الصدف ، أن تتشابه الأسماء : اسم الشمدان - خروف الملك - ، واسم الشمدان " الرجل الغريب " .
وتحدث مقارقات ومشاكل كثيرة لهذا الزائر ، لأنه عرف بهرجاجة عقله ، وسلامة تفكيره ، وباستقامته منطق ، وأغلب هذه المشاكل جرت بين الشمدان - الرجل - وأفراد الحاشية ، ثم مع صاحب المقهى ، وينتهي به الأمر إلى الطك المتخفى ووزيره ، فيلتقي بهما الشمدان في المقهى ، ويتجرح أمامهما بمعرفته القديمة بالملك ، وصداقته له منذ طفولته ، ولذا فلنَّ له مكانة مرموقة عنده ، وطلباته أوامر تنفذ فوراً .

وهكذا تتسلل الحوادث والمشاهد لنصل إلى العشادة الكلامية بين " صاحب المقهى " و " الشمدان " الذي يرش الماء على صاحب المقهى مردداً : " إنَّ الماء يحمي للحياة النسي والانتعاش . . وينظف كل من يشك في نظافته ونزاهته " . (٣)

(١) نشرت هذه المسرحية في مجلة " البهجة " بأعداد متتالية اعتباراً من العدد الأول -

السنة الثالثة - ١٩٤٩ إلى العدد الثامن ١٩٤٩ .

(٢) المسرحية - المشهد الثاني - مجلة " البهجة " . العدد الثاني - ص ٣٠ ، السنة الثالثة فبراير ١٩٤٩ .

(٣) المسرحية - مجلة البهجة * الفصل الثاني - ص ٣٠ - العدد الخامس - السنة الثالثة مايو ١٩٤٩ .

ويمثل " الشمعدان " أمام الملك لفعلته ولتمنته مع رئيس الحرس ، وكان يهدو عليه الخوف من هذا اللقاء ، وكان يردد بينه وبين نفسه : " أنا لأعرف اللباقة في الحديث مع أصحاب الجاه والسلطان ، فإلى عن هذا الأمر ، وهذا اللقاء " . (١)

ولكن لابد من هذا اللقاء حيث يحاور الملك " الشمعدان " ، ويستفهم منه عن سبب ثورته على نفسه ، وعلى المجتمع ، فيرد " الشمعدان " بأن : المجتمع الذي عشت فيه يريد أن يأخذ مني ولا يعطيني ، إنه مجتمع سيأكل بعضه بعضاً في يوم ما . . . (٢)
هذه جملة قالها " الشمعدان " ، وسكت ، ولكنها أبقت في نفس الملك وعقله الشكوك بمن يحيط به ، وتصرفاتهم مع رعيته .

وكانت الجملة السابقة بمثابة إنذار إلى كل أفراد الحاشية ، لأن الملك عرف أن ملكته تضم أمثال هؤلاء الناس الذين يظلمون الشعب ، ولا يراعون حرمة البيوت ولا المال .
وعندئذ شرح الملك " للشمعدان " كيف أنه اخترع موضوع خروقه " شمعدان " وتعلقه به ليكشف الأعيب وزرائه ، وحاشيته ، لأنه كان قد بدأ يشك بهم ، فأراد أن يتأكد قبل أن يتخذ قراره خوفاً من أن يظلم أحداً .

وتنتهى المسرحية بمغفرة من الملك عن جميع وزرائه ، وحاشيته ، وينهى " الشمعدان " المسرحية بحديث موجه للجميع : بشرى للشعب الذي يكون تحت حكم ، ورعاية مثل هذا الملك الصادق المحب لبلده . (٣)

فكرة المسرحية ونهايتها :

سيطرت على المسرحية فكرة الحاكم والمحكوم ، والظالم والمظلوم ، وكانت تخفى بين طيات حوارها ذكاء حاكم ، وعدالة أصيلة ، وحباً للحقيقة والإصلاح .
وإن اختراع الملك قصة حبه لخروقه " شمعدان " وتعلقه به لحيلة ذكية لكشف الأعيب وزرائه ، ورواد بلاطه ، وليكشف أيضاً مدى تعلق هؤلاء له ، وزيفهم وتلاعهم بحصير الرعايا ، وظلمهم لهم ، مستمد من قوتهم من الملك نفسه ، معتقدين أنهم ينفذون رغبته ، لكنهم في الواقع يرعون مصالحهم الخاصة وراء كل هذا .

(١) راجع المسرحية - مجلة " البعثة " الفصل الثالث - ص ٢٦ . العدد السابع - السنة الثامنة يوليو ١٩٤٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٠ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ٣٥ .

و " الشمدان " الرجل هو الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية الطويلة التي ، فقد قدمه لنا المؤلف على صورة إنسان شجاع تواق للحقيقة (١) ، مقدم في القول والفعل ، ولا يخاف لومة لائم ، ولا عقاب حاكم .

وأما الشخصيات الأخرى كالوزراء والحاشية ، والملك ، ورئيس الحرس ، وصاحب المقهى ، فكلها شخصيات ثانوية جيء بها لإتمام الموضوع المسرحي ، وإبراز الفكرة ووضوحها ، وجلائها . ونحنا المؤلف منحى من سبقه في التأليف ، وهذه المسرحية ، هي دليل قاطع على تأثير الرجيب بثقافة البلد - مصر - الذي كان يدرس فيه ، وبالتالي طعم إنتاجه الباكر بأثر من مكان إقامته ، فقد مزج الفكر بالترفيه ، مثل موقف " الشمدان " في المقهى أمام الملك المتخفى (٢) وقدم الرجيب ، مسرحية طويلة من ثلاثة فصول ، وصب فيها جل أفكاره الشابة الفنية .

مثلت هذه المسرحية على خشبة مسرح " بيت الكويت " في القاهرة ، واشترك في التمثيل طلاب وافدون إلى تلك المدينة ، وقد اجتمع فيهم حب المسرح والتمثيل مع فراغ وغربة ، وقد تجسد كل ذلك على مسرحهم الصغير في " بيت الكويت " .

وحمدا الرجيب عندما ألف المسرحية السابقة ، كان في رحمان الصبا والشباب ، والمعروف عن الشباب التحمس ، وحب الاستطلاع ، والمغامرة ، والتأثر السريع ، وكانت البلاد العربية في ذلك الوقت ، قد أخذت تنفض عنها غبار الاستعمار والاستغلال ، وتستقل الواحدة تلو الأخرى ، فهذه التطلعات التحررية ، والنقلات السريعة من عالم الظلم إلى عالم الاستقلال والحرية ، فجرت عند الرجيب ينابيع الأفكار السياسية والاجتماعية ، وقد صبها في مسرحية " خروف نيام ... نيام " . وهي فكرتها على : لا ظالم ولا مظلوم ، والحق يملو على كل شيء ، وأوجد الملك ووضعه على رأس هذا البلد ، وأعطاه سلطة مطلقة إلى جانب عقل راجح ، وصيتي اجتمعت السلطة مع العقل ساد المدل بين الشعب .

ولا غرو أن صحن " باكورة إنتاج الرجيب ، مزجاً من المواطن والمشاعر ، النابضة من إحساس صادق أمين ، وقد جاءت هذه المسرحية باكورة المسرح الكويتي المكتوب ، لأن المسرحية الكويتية كانت في نهاية الأربعينات ، لا تزال تسير على طريق الارتجال ، ولذا جاءت هذه المسرحية كإبرة أمل يقرب ميلاد المسرح الكويتي مكتوب ، يفتح الطريق لأقلام تنتظر الانطلاق .

(١) ولمزيد من الطلاع على الحقيقة . راجع : علي ، أسعد . مجتمع العرب وشخصيتهم في

الهلافة . ص ١٣ . دار الإنسان الجديد - بيروت .

(٢) المسرحية . مجلة " البهجة " ، الفصل الثاني - ص ٣٠ . الممدد الخامس - السنة الثالثة

ولكن هذا لا يعنى أننا نستطيع اعتبار مسرحية "خروف نيام . . . نيام" ، وتشيلية "مهزلة فى مهزلة" ، فى مصاف المسرحيات الجيدة كإنتاج أولى لمسرح ، كان فى طور التكوين ، ومؤلفين شباب بدأوا أول أعمالهم الكتابية فى هذا المجال كما نقول : لوتابع الرجيب والمدوانى مسيرتهما المسرحية ، ربما كانت عندنا الآن ، نصوص فى مرتبة الجودة شكلاً ومضموناً .

* * *

* الخاتمة *

وقبل أن نلقى عصا الترحال في نهاية هذا الفصل ، نعود لنقول : بأن المسرح الكويتي بدأ على مقاعد الدراسة ، وبين التلاميذ الصغار ، وكان هواية وسداً لساعات الفراغ الطويلة ، وكان في بداية طريقه يتسم بالقطرة ، ويعتمد على السليقة ، متخذاً الموضوعات القريبة منه والتي يمانى منها ، فكرة لمسرحيته ، وكان التلاميذ يمثلون مرتجلين الحوار بعد معرفتهم لفكرة المسرحية الرئيسية .

ونفهم من ذلك أن المسرح الذي بدأ في المدارس ، ثم انتقل إلى النوادي ، وكان مرتجلاً نصاً وتمثيلاً ، وقد وقفت إلى جانب الارتجال ، المسرحية المكتوبة من قبل شباب كويتيين ، إلى جانب تمثيل بعض المسرحيات العربية التاريخية أو الإسلامية ، ويقوم على أدائها وترتيبها مدرسو اللغة العربية في المدارس ، ولا ننسى ما لبثت الكويت في القاهرة من أثر في تنشيط الحركة المسرحية ، حيث ألفوا هناك النصوص المسرحية ، وعندما عاد هؤلاء الطلاب سنة ١٩٥٠ ، إلى الكويت ، شجعوا على تأسيس نادي المعلمين ، الذي كان يقوم بتمثيل مسرحيات عالمية وعربية مترجمة ومشهورة .

ولم تتطور المسرحية الاجتماعية إلا على يد " محمد النشس " ورفاقه ، وفي مسرحه الشمسي ، بالذات ، حيث كان النشس بمساعدة الرفاق يقوم بتأليف المسرحية من ليلة إلى أخرى ، كما سبق أن ذكرنا ذلك .

وقد تضافرت جهود الرجيب والمدواني ، وإنتاجهما المبكر للنص الكويتي المكتوب ، ومجى " زكي طليمات " وتقويته لهذا المسرح ، ووضع الأسرله ، لدفع الحركة المسرحية الكويتية إلى الطريق السليم ، وإلى وضع مبادئ الأسس الفنية لهذا الفن الأدبي الرفيع .

وسنرى في الفصل التالي ماذا فعل " زكي طليمات " في الكويت ، وسنشهد ميلاد أول مسرح كويتي يتكلم باللغة العربية .

(الفصل الثاني)

من المسرح العربي إلى جمعيات التمتع المسرح

١٩٦٤ - ١٩٦١

في الفصل السابق انتهينا إلى التعرف على المناخ الإجتماعي والثقافي ، والفكري ، لمرحلة البداية في المسرح الكويتي . وهي مرحلة يغلب عليها طابع الارتجال والهواية ، وإن احتكت إلى ندى مكتوب ، وتملكها الحيرة والإحباطات ، حتى لقد بدأت أكثر من مرة في المدرسة ، وفي الشارع ، وفي النادي ، وفي تجمع متواضع ، أطلق على نفسه اسم المسرح الشعبي .

لقد كان الأمر في حاجة إلى خطوة جديدة ، أكثر تمكناً ، في تجربة العمل المسرحي ، والإحاطة باتجاهاته . لقد حاولت دائرة الشؤون الاجتماعية ، أن تنهئ الفرقة المسرحية الموجودة بالفعل ، وحاولت أن تعينها بالمال حيناً ، وبالفنيين الذين تستقدمهم من مصر أحياناً ، ولكن كل هذه المحاولات ، ظلت طافية على السطح ، ضعيفة التأثير .

وبما لم يكن بد من البحث في القضية من جذورها ، ووردت فكرة الاستمالة بطليمات ، كمؤسس سابق لمسرح تونس (١) ، ونجم لامع عريق على خشبة المسرح المصري ، لقد عاد الأمر إلى حمد الرجيب مرة أخرى ، عرفناه من قبل معلماً ومشرفاً على فرقة المدرسة ، ومثلاً ومؤلفاً ، ولكنه الآن أول خريج لمعهد المسرح بالقاهرة ، ومن هنا اتجه فكره إلى استقدام أستاذه بحكم منصبه المؤثر في دائرة الشؤون الاجتماعية (٢) ، ليضع تطلعات الأسس الحديثة لمسرح عربي كويتي فيه كل ما يصبو إليه الإنسان المثقف الواعي والمسرحي الأصل .

٢ - تصور زكي طليمات لحركة المسرح في الكويت :

مكثراً وجد تطلعات نفسه في الكويت مسؤولاً عن إنشاء مسرح حقيقي ، يبعث عن القيم الثقافية والفنية الأصيلة ، التي قضى معها شطره ، وقد كنا بحاجة إلى هذه الإشارة الموجزة ، وإلى الجهود التي سبقته ، وإلى ما اقترحه في تقريره (٣) ، عن ضرورة الإصلاح بإنشاء فرقة جديدة تعتمد على النصوص الفصيحة ، لكي نلتصق من خلال ذلك واحدًا من أهم الأسباب التي

-
- (١) مجلة "البقعة" ، العدد ٢٢ / ، ص ١٧ ، سنة في ١٨/٩/١٩٦٧ ، قضى تطلعات في تونس من عام ١٩٥٣ إلى ١٩٥٧ ، أنشأ فيها معهداً للتشيل ، وأول فرقة قومية للتشيل .
- (٢) عبدالله ، محمد حسن ، الحركة المسرحية في الكويت - ص ٣٧ - ٣٩ . دار السياسة في الكويت - ١٩٧٦ .
- (٣) ذكر ملخص تقرير " زكي طليمات " في كتاب : عبدالله ، محمد حسن . الحركة المسرحية في الكويت - دار مطابع السياسة ، ص ٥٣ - ٥٨ . وذكره : إبراهيم ، حمادة - المسرح في الكويت - مجلة "عالم الفن" العدد (٢٢٢) ، ص ٢٦ . في ١٤/٣/١٩٧٦ .

توضح لنا ، لماذا كانت " صقر قريش " - مسرحية محمود تيمور - هي البداية . (١)
إنّ اللغة الفصحى ليست مجرد مستوى في أداء الفكرة ، وإنما هي الفكرة ذاتها ، بمعنى
أنّ العمل الفصيح ، يتضمن من القيم الجمالية والفنية ، ما لا يمكن أن يتضمن العمل المكتوب
باللهجة العامية .

ومرة أخرى ، فإنّ تقرير طلبات ، يشير إلى أهمية التدريب ، وتثقيف الممثلين والمشاركين
في مراحل العرض المسرحي المختلفة .

ولم يكن باستماع طلبات أن ينشئ مدرسة ، ينشئ فيها الكوادر الناشئة ، في التمثيل
والتأليف والإخراج ، لأنّ هذا عمل يطول ، ويحتاج إلى أكثر من شخص من المعلمين ، ولا شك
في أنّ الدولة الجديدة التي أعلنت استقلالها منذ عدة أشهر (٢) ، كانت شديدة اللمهة إلى
إعلان صورتها المصرية على الملأ ، وأنّ حمد الرجيب الشديد الإعتزاز بأسانه طلبات أراد
منه أن يمرض الآمال والطموح للمسرح ، وعلى خشبته ، وفي مدة وجيزة لاتحطها ساهج
الدراسة .

هنا كان اختيار المسرحية الفصحى بمثابة نقطة وفاق ، بين إيمان طلبات بجديّة المسرح ،
وأهمية التدريب ، وإيمان الدولة ممثلة في الرجيب ، واختياره لأستاذه ، وأهمية أن ترى شمار
وضمها المصري ماثلة أمام العيون في وقت قريب .

وهكذا بدأ طلبات يدرب من انتخبهم من ناشئة المسرح الشعبي ، ومن وجد في
نفسه الرغبة ، بدأ يدرّهم على الإلقاء ، والقراءة الصحيحة ، كما يدرب ذاكرتهم على الحفظ
لينتقل إلى الحركة والتمثيل . (٣) ، ولم يكن هذا بالأمر اليسير بين جماعة تمودت التلقائية
والتحدر من أي نظام مفروغ من وجهة نظر أخرى .

على أننا لا نستطيع أن نحصر أمر هذا الاختيار " لعقريش " (٤) ، في إيمان طلبات
بأهمية التدريب على الإلقاء وترقية الذوق الثقافي للممثلين ، من خلال قراءة النصوص الفصحى
وحفظها ، وسنجد أسباباً أخرى قد يكون من بينها أن المسرحية التاريخية تتيح من مظاهر
الإبهار والجلال والعظمة ما لاتتمعه المسرحية الاجتماعية التي يقوم بتمثيلها أشخاص يصيدون
عروض الحياة التي نميش عليها .

(١) قدم " زكي طلبات " عام ١٩٦٢ ، أولى عروض المسرح العربي بمسرحية " صقر قريش " .

(٢) أعلنت الكويت استقلالها في يوم ١٩/٦/١٩٦١ ، ولكنّها تحتفل بالعيد الوطني في
٢٥ فبراير - شباط من كل عام .

(٣) مذكرات النشئ - مجلة " عالم الفن " ص ٦٠ في ١١/١١/١٩٧١ . وراجع أيضاً مجلة
" الرسالة " ص ٨ - العدد (١٠٠) ، السنة الثالثة في ١٦/١٢/١٩٦٤ . بقلم
زكي طلبات مقالة بعنوان " نحو مسرح كويتي متكامل " .

(٤) " صقر قريش " أولى روايات الفرقة التمثيلية التابعة لوزارة الشؤون الاجتماعية . مجلة
" الرسالة " العدد ٣٧ ، ص ١١ . سنة أولى . في ١١/٢/١٩٦٢

أما على المستوى التاريخي ، فستظهر السيوف البراقة ، والخناجر المرصعة ، والطهاليس
الحريرية الزاهية ، والمائم الضخمة كد يكون خيالي المبارات الطنابة ، والجمل الفخم
والخطابية المثيرة التي لا يزال الوجدان العربي ينظر إليها ، كأسلوب أرقى ما يستطيعه التحليل
الهادئ المتأن .

ولماذا لا نقول أن " زكي طليمات " لم يكن باستطاعته أن يبدأ بداية أخرى ، فلم يكن المؤلف
المحلي ، أي الكويتي موجوداً بتاتاً ، وإذا أمكن اكتشافه بمدى شي من الجهد ، فإنه سيكون
مبتدئاً متمشياً بخطى بشكل لا يمكن أن يجاري ذوق طليمات وقدراته في التمثيل والإخراج (١) .
فضلاً عما يمكن أن تثير مسرحية إجتماعية تأخذ موضوعها من الحياة الكويتية ، من مشكلات ،
وتعليقات ، قد تصل إلى صدام جين يشرف على هذه المسرحية رجل غير كويتي ، قد لا يستطيع
التحدث أو التمثيل باللهجة الكويتية .

أ - تأسيس المسرح العربي :

كان المسرح الشمعي الوحيد في الكويت ، عند مجي طليمات إليها ، والمسرحيات
مرتجلة (٢) ، كما سبق وذكرناه ، وتقدم باللهجة الكويتية ، فاقترح طليمات ، وضع حد للارتجال
وتشجيع الكاتب المحلي على الكتابة للمسرح باللغة الفصحى . ورأى أن يطوف المسرح الشمعي
على القرى لتقديم عروضه ، إن لم يرغب في تفسير منهجه اللغوي والفني ، وأن يقوم مسرح
جديد إلى جانب المسرح الشمعي ، ليكون المسرح الجديد النواة لفد مسرحي مشرق (٣) .
بدأت تصورات طليمات وآماله ، بقيام مسرح كويتي راقى الأداء والمنهج ، تتحقق عندما
أنشأت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل ، المسرح العربي ، في ١٠/١٠/١٩٦١ ،
وظلت ترعاه ، إلى أن تمددت الفرق فتخلت الوزارة عنه ، واعتبر من الفرق الأهلية سنة ١٩٦٤ .
وقد خال طليمات عند تأسيس هذا المسرح ، بأن الدور المتوقع منه حضاري قوي يربط
الماضي بالحاضر ، فكن المسرح الشمعي ، الذي سيتابع مخاطبته للجمهور الكويتي بلفظه
وعاداته وتقاليده .

(١) كان " زكي طليمات " يشارك بالتمثيل ، بل كان يقوم بأداء البطولة في مسرحية " صقر
قريش " ، التي أخرجها بنفسه .

(٢) وجهت دعوة رسمية إلى طليمات بعد ثلاث سنوات من زيارته الأولى ، فحضر إلى الكويت
في أبريل سنة ١٩٦١ ، واستقر فيها نحو عشر سنوات .
راجع : مجلة " آخر ساعة " . القاهرة في ٢٢/٣/١٩٦١ : ذكرت هذه الصحيفة النص
التالي : قبل أسبوع استدعت حكومة الكويت " زكي طليمات " ليشرف بنفسه على إعداد فرقة
مسرحية ، ومؤسسة فيها .

(٣) مجلة " الرائد " العدد الرابع - السنة الأولى - مايو ١٩٧٠ ، وراجع أيضاً : إبراهيم ،
حماد . المسرح في الكويت ، مجلة " عالم الفن " ص ٢٨ ، العدد ٢٢٢ في ١٤/٣/١٩٧٦ .

وفهم ما سبق أن طابع المسرحيات التي يتبناها المسرح العربي الطابع الكلاسيكي ، وليس هذا بغير عيب علينا ، لعلنا بثقافة طليعات ، والوظائف والمهمات التي كان قد تولاهما قبل مجيئه إلى الكويت ، فهو يعتبر بحق من رواد المسرح العربي المعاصر ، وقد كان لسنوات خلت ، عميداً للمعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة ، وانتدب إلى تونس عام ١٩٥٣ ، لتأسيس المسرح القومي التونسي ، وبقى فيها حتى عام ١٩٥٧ (١) ، إضافة إلى تمتع طليعات بثقافة عالية في فن المسرح ، تطلقها في جامعات القاهرة ، وفرنسا مع حصة تنتمه أن يمسود القهقري ، ويبدأ بتأسيس المسرح الكويتي على عاظم ضيقة ، وما كان يؤمن به أن عليه أن ينشئ مسرحاً قوياً شواره اللغة الفصحى ، والتراث القديم (٢) ، ليصل إلى معالجة الأمور الاجتماعية بلغة سليمة ، وأسلوب قويم ، وتشكيل جيد .

وإن فقد أنشئ المسرح العربي (٣) ، وأخذ زمام الأمور فيه طليعات ، وبدأ بنفسه خطته ، ولكنه وجد حوله شباباً متحمساً مندفعاً بدون خلفية ثقافية مسرحية ، فبدأ معهم من الخطوات الأولى ، وتحمل المسؤولية كاملة ، وكان المدير والمخرج والممثل أحياناً ، وانضمت إلى هذا المسرح - ولأول مرة - فتاتان كويتتان ، هما : مريم الصالح ، ومريم الفضبان (٤) ، وهما من هواكير الماملات في الكويت ، وفي المسرح الكويتي أيضاً .

وخصصت وزارة الشؤون الاجتماعية لمحترفي المسرح العربي مقابلاً مادياً (٥) ، وكانت مهمة فرقة المسرح أن تكون المدرسة العملية ، حيث يدرس فيها الهواة الكويتيون فن الدراما ، ويمارسونه طبقاً للمفاهيم الحديثة ، لذا يعتبر المسرح العربي إضافة إلى كونه مسرحاً فهو

(١) مجلة "البقعة" ، المجلد (٢٢) ، ص ١٧ . سنة أولى . في ١٨/٩/١٩٦٧ .

(٢) مجلة "الرائد" المجلد الرابع . ص ٤١ . سنة أولى . مايو ١٩٧٠ .

(٣) راجع : كتاب "الإرشاد" في أرشيف مكتبة جامعة الكويت ، تحت رقم ٨٨٠/٥/١٥ .

أنشأت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل في ١٠/١٠/١٩٦١ ، المسرح العربي ، واستمر

يمثل كفرقة قومية حتى ١٤/٧/١٩٦٤ ، وأشهر في ١٥/٧/١٩٦٤ كفرقة أهلية تحت

رقم (٣٠) ، وصدر بالجريدة الرسمية في ٩/٨/١٩٦٤ .

(٤) مذكرات النشئ ، مجلة "عالم الفن" ص ٦ . في ٧/١١/١٩٧١ . وكذلك راجع :

مجلة "أضواء الكويت" في ٨/٨/١٩٦٦ . ص ٤٠ .

(٥) المصدر نفسه .

مدونة أيضاً ، لأنَّ طليعات اتَّبع أسلوب تخصيص شخصين لكل دور (١) ، بمعنى أنَّ هناك فرقتين ، لفرقة واحدة تتبادلان الأدوار المسرحية ، وفي الوقت نفسه ، كان طليعات يلقى عليهم المحاضرات عن المسرح ، وقد ألف لهم كتاباً قيماً بعنوان " التمثيل ... المسرحية ... المسرح العربي " (٢) .

وجعل القول ، أنَّ عنصر التدريب ، كان الغالب على المرحلة الأولى منذ إنشائها المسرح العربي ، وقد بدأ طليعات بالنصوص العربية الفصحى (٣) ، ضمنها كل تجاربه السابقة في فن الأداء ، والإخراج ، والتمثيل .

وقدَّم أولى مسرحياته ، في ١٧ مارس ١٩٦٢ ، وكانت مسرحية " صقر قريش " (٤) من تأليف " محمود تيمور " ، واشترك في التمثيل عدد ضخم من الممثلين أمثال : عبد الحسين عبد الرضا ، وسعد الفرج ، ومريم الصالح ، ومريم الفضهان ، وقد أخرج هذه المسرحية طليعات نفسه ، الذي اشترك في التمثيل أيضاً ، وقدمت المسرحية على ثانوية الشويخ .

ومسرحية " صقر قريش " المأخوذ موضوعها من التاريخ العربي القديم ، تحكى قصة مصروفة عند كل عربي ، قصة " عبد الرحمن الأموي " الذي لقَّبَ " بصقر قريش " ، منذ اليوم الذي لاحقه فيه المباسمون إلى أن اجتاز نهر دجلة سباحة ، ووصل إلى الأندلس ، وأسَّس دولة هناك ، وتحكى هذه المسرحية قصة صراعه النفس نتيجة ماتحملة هذه النفس من مشقات وأرزاء ، منذ نمومة أظفاره ، وإلى أن استتب له الأمر في الأندلس ، إلَّا أنَّ لهذه المسرحية جانباً آخر ، جديراً أن نقف أمامه . (٥)

(١) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية في الكويت - ص ٧٠ . مطابع دار السياسة -

١٩٧٦ .

(٢) ألف هذا الكتاب " زكي طليعات " عندما كان في الكويت .

(٣) مجلة " الرسالة " ص ١٦٠ . في ١٧/١٢/١٩٦١ .

(٤) مجلة " الرسالة " ، العدد ٣٧ ، ص ١١ . السنة الأولى . في ١١/٢/١٩٦٢ .

(٥) زكي طليعات (التمثيل ... المسرحية ... المسرح العربي) ، ص ٢٦٨ . مطبعة حكومية

الكويت . ١٩٧١ .

وإن ما جرى بالمسرحية ، يكاد يكون انعكاساً لأهم ما كان يجري في الشرق العربي في الخمسينيات ، فاختصار تيمور لهذه الصفحة من تاريخ الأندلس ، لم يجر اعتباطاً ، وإنما جرى بتأثر المؤلف بما يدور حوله ، ويحس وقعه في فترة كانت البلاد العربية تمر بمرحلة عصيبة ، مرحلة ما قبل الاستقلال ، وكانت تعمل جاهدة لنيله ، وطرد المحتل من أراضيها .
لذا أراد " تيمور " أن تكون " صقر قريش " ، وسيلة لمخاطبة الحاضر ، ونقداً لأحواله بصراحة دون خوف أو وجل من رقيب .

وكانت هذه المسرحية باكورة ما عرض على خشبة المسرح العربي في الكويت ، وقد تعرضت لها الأقلام بالنقد تارة ، وبالمدح تارة أخرى ، فبيل أن المسرحية تفتقد إلى الترابط بين أجزائها وفصولها ، وشوّهت بعض الشخصيات خاصة " صقر قريش " (١) ، بالإضافة إلى أن ملابس السادة والجواري فخمة جداً ، والأضواء باهتة أثناء العرض ، ولم تتسلط على الممثل المتحرك ، وكانت الموسيقى جيدة ، ولكنها لم توزع توزيعاً صحيحاً ، وأما التشيل والتوزيع فجيد أيضاً .

وقد برهن طليعات - على الرغم من كبر سنه - أنه مثل كبير ، وسبما قيل عن مسرحية " صقر قريش " من مدح وذم ، فإنها اعتبرت فاتحة عهد جيد للمسرح الكويتي الناشئ .
ولكن لماذا اختار طليعات هذه المسرحية بالذات ليهدا بها تجربته مع المسرحية باللغة العربية الفصحى في الكويت ، فذلك لأنها جيدة الصنعة ، ويندر وجود ذلك في المسرح العربي وكان أسلوبها من النوع الراقى ، وهذا ما سيحدو بالممثلين إلى أن يمتدوا والتعامل مع اللغة العربية الجيدة شكلاً ومضموناً ، ثم أنها تقدم عرضاً لمسرحية فيها من عناصر التسلية والمشاهد المضحكة ، والشخصيات الغريبة موضوع الساعة الذي يتجاوب معه المشاهدون . (٢)
كانت تجربة " زكي طليعات " مع " صقر قريش " ، قاسية رغم نجاحها ، لأنه كان يهدف إلى تقديم شيء جيد ، وتدريب الممثلين الكويتيين على الأداء بالفصحى ، تمهيداً للخروج بالمسرح الكويتي إلى دائرة الوطن العربي .

ومن ثم اتجه طليعات إلى " توفيق الحكيم " لبساطة أسلوبه ، ولموضوعاته الشائقة ، من ناحية أخرى ، لذا اختار مسرحية " أريد أن أقتل " ، وقدمها المسرح العربي في ١٩٦٢/٦/١٩

(١) مجلة " الرسالة " ص ٧ . الممدد (٤٢) ، سنة أولى ، في ١٩٦٢/٣/٢٥ .

(٢) إبراهيم حمادة . المسرح في الكويت . مجلة " عالم الفن " ، الممدد (٢٢٤) ، ص ٢٤٥

في ١٩٧٦/٣/٢٨ .

باسم "فاتها القطار" (١) وأخذ "الحكيم" فكرتها الأساسية من إحدى القارئات ، التي عبرت عن رغبتها في قتل أحد من الناس للتخلص من عقبتها النفسية .

وهذه مسرحية مسلية ، يَجِدُ فيها الحكيم الحب ، ويحرم منه في آن ، لأنه يعتقد أن افتقار الفتاة للحب ، دفعها لأن تقتل ، وقد وقع اختيارها على زوجين شاهين متحابين يرغبان أن يضحى كل واحد منهما لأجل الآخر ، كي يبقى حبهما سليماً حياً ، ويظهر زيف هذا الحب عندما تضمهما الفتاة عند نقطة الاختيار بقتل أحدهما ، وعليهما تحديد الهوية ، فيحاول كل من الشاب والفتاة التخلص من الوعد بالتضحية ، ومن ثم تطلق الفتاة المريضة من سدسها الرصاص المزيف ، وتشفى من عقبتها . وهذه المسرحية تظهر لنا زيف الحب الذي كان يظلف الزوجين .

تذكرنا المسرحية السابقة بموقف مشابه في مسرحية "بيت الدمية" لإيسن (٢) ، تذكرنا بزيف الحب الذي كان يدعيه الزوج نحو زوجته ، وكيف ظهرت حقيقة عندما تمرّس لأزمة عاصفة . والمسرحية التي تلتها هي "عمارة المعلم كندوز" (٣) ، وفكرتها مأخوذة من صفحة الحوادث في الصحف اليومية ، وقد كتبها "توفيق الحكيم" في فصل واحد ، وتدور حوادثها حول قصاص تمكن من تزويج بناته الثلاث بواسطة الخاطبة "أم خميس" ، وهيئة منه ، فقد ادعى لكل خاطب أن العمارة مسجلة باسم العروس التي يرغب في الزواج منها ، وهذه الطريقة المحتالة ، زوج الأب ابنته الكبرى ، ثم زوج الثانية ، ومع البنت الثالثة ، حصل التباس بين كون الشاب القادم هو خاطب للبنت أم هو مستأجر للشقة ، وبنته الشاب إلى الموقف المخرج ، ويستغله بإدعائه أنه جاء خاطباً .

(١) جريدة "أخبار الكويت" ، في ١٧/٦/١٩٦٢ ، وفي ٣٠/٦/١٩٦٣ . وراجع مجلة "عالم الفن" العدد (٢٢٥) في ٤/٤/١٩٧٦ .

(٢) القط ، عبد القادر . من فنون الأدب "المسرحية والشعر" . ص ١٢٦ - ١٨٠ . مطبعة دار النهضة ، بيروت ١٩٧٥ . وقد ورد تحليل لهذه المسرحية التي كتبها النرويجي "هنريك إبسن" .

(٣) قدمت فرقة المسرح المصري في مدى ثلاث سنوات حوالي ١٢ مسرحية من أحسن ما كتبه "توفيق الحكيم" ، و "محمود تيمور" ، و "علي أحمد باكثير" ، وهم من أعلام كتاب المسرح المصري ، إلى جانب مسرحيتين كويتيتين كتبهما "سمد الفرج" ، و "حسن يعقوب الملي" .

راجع : مجلة "الرسالة" ص ٨ . العدد (١٠٠) في ١٦/١٢/١٩٦٤ .

وعندما تظهر حيلة الأ. ب حيال الصمارة ، ينضمّ الخاطب الجديد إلى الصهرين ، مما يضطر الأب في النهاية إلى أن يسجل الصمارة باسم بناته الثلاث ، وينتهي الخلاف بين " المعلم كندوز " وبين أزواج بناته .

تصلح هذه المسرحية لأي مجتمع كان ، لأن موضوعها معروف ، وحوادثها متوقعة عند البسطاء ، الذين تتسم حياتهم بالذكا الفطري ، ومن خلالها يسمون لحل مشاكلهم اليومية . لن نسمى إلى تحليل المسرحية شكلاً ومضموناً ، ولكن كل ما نود الإشارة إليه أنها تنتسب إلى الاتجاه الواقعي الاجتماعى المطبوع بالفكاهة والتسلية ، أى أن طلبات سار في اتجاهين في تقديم مسرحياته ، الاتجاه التاريخى الضخم الأداة ، والفخامة في اللغة ، ثم الاتجاه الترفيهى البسيط ، أداة ولغة .

ومن ثم قدم المسرح المصرى مسرحية " ابن جلا " ، وهى من تأليف " محمود تيمور " ، والتي تحكى عن حياة " الحجاج بن يوسف الثقفى " ، صاحب الخطبة المعروفة (١) ، ونطلع من خلالها على حياة الحجاج الخاصة ، أكثر من العامة التى تحدث عنها التاريخ كثيراً ، من حيث ولعه الشديد باستمرار قدراته وملكاته في كل الأمور ، ونراه في وصوليته ، وانتهازيته ، قد وصل الذروة ، ثم نطلع على حياته الخاصة ، وعلى مأكله ومشربه ، ومرضه وضعفه ، إضافة إلى ملامحه الفيزيولوجية من قبح في الخلقة ، وطمع في المناصب ، وحب للسلطة . وانطلاقاً من عقدة النقص التى عنده ، نراه يحرض على الظهور بأحسن حال ، ثم نراه يحاول التوفيق بين عصاميته وعظاميته ، فيوفق أحياناً ، ويمثر أحياناً أخرى ، وأبرزت المسرحية ناحية مهمة في الحجاج ، وهى طريقته الفريدة والفريية في توحيد الولاة لأمير المؤمنين " عبد الملك بن مروان " .

وقد تحدثت " أخبار الكويت " ، عن هذه المسرحية بعد عرضها ، واثنت على اختيار الملابس والاكسسوار ، وعن الحركة الموفقة فوق خشبة المسرح رغم بعض الأخطاء الطفيفة ، قالت : " إنها مسرحية يغلب عليها الطابع التاريخى كمسرحية " صقر قريش " ، وهو اتجاه تبناه طلبات منذ تأسيسه للمسرح المصرى . (٢)

(١) وهى الخطبة التى مطلعها : أنا ابن جلا وطلاع الثنايا

مضى أضح العمامة تعرفونى

ألقاها الحجاج بالمسجد أول توليته إدارة العراق في عهد أمير المؤمنين " عبد الملك بن مروان " . " طلبات ، زكى " (التمثيل . . . المسرحية . . . المسرح المصرى) ص ٢٦٣ . مطبعة حكومة الكويت - ١٩٧١ .

(٢) جريدة " أخبار الكويت " ، الممدد (٢٤٨) ، ص ٤ . السنة الأولى في ٢٤/١٢/٦٢

وقد قدّم طليعات مسرحية فكاعية باللغة العربية ، للكاتب " على أحمد باكثير " بعنوان " أبودلامة " ، والمسرحية من تاريخ الأدب المصري في العصر المباسي ، حيث أودعته - حضارة الإسلام على أيدي بني المباس ، والوجه المصري لأبي دلامة ، أنه كان أحد فرسان الشعر المصري في عهد المهدي ، وكان شاعراً مشهوراً ، بخفة ظله ، ومجونه ، ونكتته البارعة المجلجلة ، وبين دعابات هذا الشاعر تبدو ملامح المجتمع المصري في ذلك الوقت ، بقيام المهدي لتوطيد ملك بني المباس (١) ، وظهور المشاكل التالية : قضية الخوارج الطالبين ، ثورة خراسان ، والمسرحية تتضمن كل هذه الحوادث التاريخية ، وتمطينا فكرة عن الوضع آنذاك ، وتأثيره على الفكر ، وبالتالي على الأدب .

وتحلل المسرحية شخصية الشاعر " أبودلامة " ، وعلاقته بأهل بيته ، كما تركز القصة على غيرة المرأة في عصر كانت فيه سلمة متنقلة ، وكانت الخيزران - زوجة المهدي - جاريته ، فأصبحت فيما بعد زوجته ، وانعكس هذا الوضع على زوج " أبي دلامة " ، وكأن المسرحية تقول : الناس على دين ملوكهم . (٢)

وتتميز هذه المسرحية أيضاً بروح الفكاهة المسيطرة عليها ، وما يجدر ذكره أنها قد سبق وحصلت على جائزة وزارة الشؤون الاجتماعية في مصر عام ١٩٥٠ . (٣)

وقد مثل المسرح المصري مسرحيات أخرى على خشبة مسرحه ، نخص بالذكر " المنقذة " من تأليف " محمود تيمور " ، ومسرحية " استأرثوني وأنا حي " ، وهي أول مسرحية يقدمها هذا المسرح من تأليف كويتي ، وهو " سعد الفرج " الممثل بالفرقة ، وهي مسرحية قصيرة . ثم قدم مسرحية " مضحك الخليفة " ، تأليف " على أحمد باكثير " ، ومسرحية " آدم وحواء " ، اقتباس فتوح نشاطي ، ومسرحية " الكنز " ، تأليف " توفيق الحكيم " ، التي تعتبر خاتمة المسرحيات المصرية التي أخرجها طليعات لفرقة المسرح المصري ، لأنه سبق وأخرج كل المسرحيات التي ذكرت آنفاً . (٤)

(١) مجلة " دنيا العربية " ، الممدد (٣٩) . ص ٣٧ . في ١٦/١١/١٩٦٣ .

(٢) الإمام ، محمد . " أبودلامة يضحك الخليفة في كيفان " ، جريدة " أخبار الكويت " - الممدد (٥٢٤) ، في ٢/١٢/١٩٦٣ .

(٣) إبراهيم ، حماده . المسرح في الكويت . مجلة " عالم الفن " ، ص ٢٧ . الممدد (٢٢٥) في ٤/٤/١٩٧٦ .

(٤) كتاب " الإرشاد " . ٦٨/ من أرشيف مكتبة جامعة الكويت ، رقم ٨٨٠/هـ/١٥ .

ب - خصائص مسرح طليحات :

ركن طليحات ، وكل ما حمل على كاهليه من ماني صنع الفن ، وعركته الممارسة والتجارب ، ومع كل خبرته وثقافته في جامعات عربية وأوربية ، ليس غريباً بعد هذا أن نجده يتجه فسي اختياره للمسرحيات ذات المواضيع التاريخية ، التي تتحدث عن التراث ، وتجسد البطولة والشجاعة ، وتدعو إلى الوحدة والتآلف ، وتتبع أسلوب الإلقاء والخطابة .

إننا نجد " الحجاج بن يوسف الثقفي " ، في مسرحية " ابن جلا " لا يجيد غير أسلوب الخطابة والفخامة في مخاطبة الجمهور ، لأن الأدب ابن البيئة ، والمسرحية فن من فنون الأدب ، وعليها أن تعبر عن العصر الذي تتحدث عنه ، وعن الأشخاص الذين عايشوا ذلك العصر ، وعن الأسلوب اللغوي لتلك الفترة التاريخية .

وربما كان طليحات يفضل أسلوب الخطابة ، لاتجاهه إلى الكلاسيكية (١) ، في اختيار مسرحياته ، وقد أدخل ضخامة الديكور ، وزاد في إتيقانه وترتيبه ، كي يزيد من الانجذاب والإبهار أمام أعين المشاهد ، ويساعد على إنجاح المسرحية ، وإقبال الجمهور عليها ، إلى جانب الإتيقان في اختيار أفخم اللباس وتنويعه ، حتى أنه في مسرحية " صقر قريش " ألبس الخدم أفخر الثياب (٢) ، وهذا مأخذ على طليحات ، وقد كان يختار أيضاً المناظر الجذابة . كقصر فخم أو بيت واسع جميل ، زيادة في تضخيم الديكور .

ولقد تجنب طليحات أثناء اختياره مواضيع مسرحياته المساس بأي جهة ، سواء كانت حكومية أو دينية أو إجتماعية ، منعاً للحزازات التي يمكن أن يثيرها أي التماس في فهم موضوع المسرحية ، لأن الكويت كانت في طور التكوين كدولة ، ولأن تركبتها الاجتماعية - من كويتيين إلى وافدين عرب وأجانب - لا تتحمل مواضيع مثل " المباشرة " (٣) ، المسرحية التي كتبها " عزيز أهاطة " ، وممن غير المستحسن تشيلها في الكويت ، فقد سبق ومثلتها فرقة " يوسف وهبي " في مصر .

(١) عهد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٦٩ ، مطابع دار السياسة . ١٩٧٦ .

(٢) لم يكن هذا المأخذ - على افتراض صحته - يمثل وجهة نظر النشئ وحده ، ويكاد يكون رأياً فنياً عاماً في تقويم تجربة طليحات ، التي نالت رواجاً جماهيرياً في البداية ، ثم انصرف عنه الناس حين بدأ سيل المسرحيات الاجتماعية ذات الموضوعات المألوفة المظهر والمقربة من الحياة الاجتماعية .

(٣) أهاطة ، عزيز . مسرحية " المباشرة " . " مسرح الشمر " . ص ١٣٥ - ١٤٤ . دار الكتاب اللبناني . ط ١ ، ١٩٦٩ - المجلد (١) . وراجع أيضاً : برانق ، محمد أحمد . " الهوامك في ظلال الخلفاء " . ص ١٨١ - ١٨٢ . وراجع أيضاً : مصطفى ، شاكر . " دولة بني المباشرة . قصة المباشرة " ص ٤٦٤ - ٤٦٦ . ط ١ ، ١٩٧١ ، الجزء الأول .

وهي تحكى قصة هارون الرشيد وأخته "المباسة" وجعفر البرمكى ، الذى كان يحاول التقرب إلى أخت الخليفة ، وكان زواجه منها فى حكم المستحيل ، لاختلاف القومية والشرف المرقى (١) ، لذا عقد لهما الرشيد عقداً صورياً كى يستطيعا أن يحضرا مجلسه معاً ، واحتمال تباديهما فى تطبيق هذا المقعد ، كان من الأسباب غير المباشرة لنكبة البرامكة المصروفة فى تاريخ الدولة المباسية - فيما تزعمه بعض الروايات التاريخية - واعتمدت عليه عقدة المسرحية (٢) .

إن احتمال إثارة حزازات كثيرة فى الكويت متوقع ، إذا ما عرضت مثل هذه المسرحية ، وربما أدت آنذاك إلى القضاء على المسرح الناشئ .

ويمكن القول فى النهاية أن مسرح طلبيات قام على أسلوب الفخامة والابهار فى الديكور والأزياء مع اختيار موضوعات من التراث والتاريخ المرقى ، إضافة إلى استخدام اللغة المرحية مع الأداء الجيد المتقن .

ولكن ، هل وفق طلبيات فى مهمته ؟

سنجد جواباً لتساؤلاتنا عند تقييمنا لتجربته .

٣ - تقييم تجربة طلبيات :

إن كل ظاهرة جديدة ، أكانت إجتماعية أم سياسية أم أدبية ، تلاقى ردود فعل متعددة ، إيجابية أو سلبية .

وهذا ما حدث لطلبيات عندما جاء الكويت للإقامة فيها ، حاملاً معه إصلاحات جذرية ، ومبادئ قوية لهناء مسرح حديث ، يقوم على تطبيق كامل لأصول المسرح الجيد . أما القوم هنا ، فقبله بمضهم ، ورحب به ، وساندوه ، وعاضده ، واشترك معه فى أعماله المسرحية ، والهمهم الآخر وقف ضده ، وعارضه ، ورغب فى رحيله ، لترك الناس بمنأى عن مسرحياته وأفكاره .

ولكن هل كان طلبيات يحمل حقاً آراء ثورية فى المسرح ، ويريد أن يقلب الموازين رأساً على عقب ، أم أنه أراد فقط تطبيق تجاربه المسرحية السابقة فى الكويت لإنشاء مسرح حديث يبنى على أسس فنية أكاديمية ؟

(١) كانت "المباسة" سليمة الخلفاء ، أى أنها تنتمى إلى البيت الهاشمى الشريف ، وشجرة النبوة ، أما البرمكى ، فهو مجرد رجل من الموالى حتى وإن كان وزيراً أوله وضعه الاجتماعى عند الفرس .

(٢) برانق ، محمد أحمد . "البرامكة فى ظلال الخلفاء" - نكبة البرامكة . ص ١٨٠ - ٢٦٦ ، دار المصارف - القاهرة . د . ت . وراجع أيضاً : مصطفى ، شاكى . "دولة بنى المباس" أسباب نكبة البرامكة . ص ٤٦٢ - ٤٩٠ . ط ١٩٧٣ (الجزء الأول) .

لنمد إلى طلبات نفسه ، ونستعرض معاً بعض أقواله التي تجسد أفكاره المسرحية ، والتي أراد تطبيقها في الكويت ، والتي وجد أغلبها غائباً عن المسرح الكويتي .

وقد تمجيب لفقدان المنصر النسائي ، وابتعاد المرأة كلياً عن المسرح ، ولوجود نقص في المؤلف المحلي ومشكلة دور الممرض ، إضافة إلى انعدام الثقافة بعامة والمسرحية بخاصة بين العاملين في المسرح آنذاك ، لذلك أمل أن يكون مسرح الغد ، مسرح التمثيلية الجيدة ، والأداة التمثيلية الجماعية المتناسق (١) ، وأن يحترف الممثل الكويتي التمثيل ، ويقود حركته المسرحية .

وكان طلبات يترقب مجيئ اليوم الذي يرى فيه المسرحية الكويتية من إنتاج الأقلام والقرايح الكويتية (٢) ، ويتمنى أيضاً أن يتعاون الأدباء المحليون مع السارح لتوفير النص اللازم ، وإقامة مهارة للتأليف ، وصرف معونة سخية من الدولة لتساعد الفنان على التفريغ ، ومن أمنياته أيضاً ، إرسال بعثات دراسية للخارج ، وقيام فرقة قومية كويتية (٣) من خريجي المعهد ، ومن بعض العناصر العاملة في الفرق المسرحية ، ليصبح في مقدورها تقديم الجيد الممتاز من المسرحيات العالمية المترجمة ، ومن المسرحيات العربية الفصيحة ، بأقلام كتاب مسرحيين في أقطار الشرق العربي .

إن آراء طلبات هذه ، كانت تعتبر غريبة نوعاً ما في مجتمع هو في دور التطوير ، ولم تولد مؤيد من كثراً ، بل قليلون جداً ، هم الذين وافقوا على مقترحاته السابقة ، وقليلون جداً أيدوه في اختياره الموضوعات التاريخية ، أو في أسلوبه في الإخراج ، إلى جانب أن التمثيل عنده كان تدريباً ، لأنه رغب في بناء المسرح الكويتي بناءً هرمياً .

واكتشف طلبات ألمع النجوم - وهذا ما كان يفخر به - أمثال خالد النفيسي ، وسعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا (٤) ، وفتح باب المناقشات بإدخاله المنصر النسائي في التمثيل ،

(١) مجلة "الرائد" ، العدد الرابع . ص ٤١ . السنة الأولى . مايو ١٩٧٠ .

(٢) مجلة "المعرفة" ، العدد (٣٤) ص ٢٤٧ . السنة الثالثة . ك ١ - ١٩٦٤ .

(٣) مجلة "العربي" ، العدد (١٦٧) . ص ٦٥ . ت ١ - ١٩٧٢ .

(٤) مجلة "أضواء الكويت" ، ص ٣٨ ، في ١٩٦٦/٨/٨ وفي ١٩٦٣/٣/٣٠ .

وفي ندوة حول قضايا المسرح على مائدة المناقشة (١) ، أبدى أغلب الحضور مشاركة المرأة للرجل في العمل المسرحي ، وطالب أغلبهم أيضاً بوقوفها على خشبة المسرح كمثلة .

ورد في " أخبار الكويت " رأي صريح يلخص فكرة المؤيدين لطليلات ، والمشجعين لمشروعات المسرحية في الكويت (٢) ، وهذا الرأي هو أن زكى طليبات - الذي تخرج من معاهد أوروبا وخرج جيلاً من الفنانين ، وأخرج (١٣٢) مسرحية عربية وعالمية ، أمام أخطر جمهور مسرحي في مصر ، ينكرون عليه هنا في الكويت ثقافته في الفنون المسرحية ، فكيف يكون هذا ؟ إنسه لا يمكن لإنسان لديه كل هذه المواهب ، وهذه الحصيلة المسرحية الهائلة ، أن يقال عنه إنه لم يفهم المسرح ، ولم يحسن شيئاً ما تعلمه .

أما عن الذين عارضوه ، وهاجموه ، فمعظمهم من الرعيل الأول من المسرحيين الكويتيين ، حيث وجدوا فيه الشخص الذي سيقطب لهم جميع مفاهيم المسرحية ، ويجعلهم يبدأون من الصفر بمودتهم إلى مقاعد الدراسة ، وهذا أمر لن يقلوه أبداً ، وعم رجال المسرح الأوائل في هذا البلد ، لذلك كالأولاء لهم ، جعله المسرح يعتزل الحياة الاجتماعية ، وتنبه المسرحيات العربية الفصحى (٣) ، والتي هي من وجهة نظرهم تخاطب طبقة معينة من أفراد المجتمع ، ولا تخاطب المجتمع الكويتي ككل .

ويؤكد النشئ هذا الاتهام بقوله : إن هذا المربي لا يعرف المجتمع ولا مخاطبة المجتمع الكويتي ، كما أنه لا يعرف ما يعبر عنه الكويتيون من طريق اللفظ ، ومعنى الألفاظ التي يفهمها المتفرج .

كما نقد المسرح العربي الذي أنشأه طليبات ، قائلاً : إن وزارة الشؤون بمساعدتها للمسرح العربي ، قد ألقت بأموالها في البحر . (٤)

(١) مجلة " الكويت " العدد (١٢٣) في ١٦/٢/١٩٦٨ . عقدت ندوة لبحث قضايا المسرح ، ومن بينها قضية مشاركة المرأة في التمثيل ، اشترك فيها كل من : زكى طليبات وسالم الفقمان ، وحسين الصالح الحداد ، وصقر الرشود ، وخالد الصقسي ، وعائشة إبراهيم ، وحسين الصالح . والأشخاص الواردة أسماؤهم آنفاً لهم دور في الحياة المسرحية الكويتية ، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً . وقد أدار الندوة " موفق بنى المرجة " .

(٢) جريدة " أخبار الكويت " ، ص ٦ ، في ٢/٦/١٩٦٣ .

(٣) جريدة " الرأي العام " . المسرح العربي ... والفشل . في ٣/٧/١٩٦٢ .

(٤) المصدر السابق .

ويذكر النشئ في مذكراته (١) : بأنه كانت هناك فرقة محرومة من كل شيء ، وفرقة أخرى تسمى " فرقة العرب " ، تصرف عليها وزارة الشؤون الاجتماعية ، بسخا* منقطع النظير .

وقد هوجم المسرح العربى ، واتهم بالفشل ، كما اتهم مؤسسه بعدم استطاعته دعم أسس الفن المسرحى فى الكويت ، وعدم استطاعته أيضاً على أن يجبر الجمهور الكويتى على الرجوع إلى المسرح ، ويذكر " عبد الله خريبط " (٢) : أن طليعات فشل فى جميع المسرحيات التى قدمها المسرح العربى ، ومنها مسرحية " أبو دلامة " ، وفشل أيضاً معهد الدراسات المسرحية ، لأن الطالب يذهب إليه ليقتضى اشتراكه الشهرى فقط ، وأن مستوى أساتذة المعهد ضعيف .

واقترحت " أخبار الكويت " - وهى تهاجم طليعات وأسلبه ، وتؤكد فشل المسرح العربى - على وزارة الشؤون أن تمنح المكافأة للفرقة الناجحة ، وأن يكتفى زكى طليعات بتدريس الفن فى المعهد . (٣)

ومن جملة الأحاديث التى وردت على لسان معارضيه قولهم (٤) : قبل الهد* بإنشاء مسرح عربى فصيح ، على طليعات أن ينشئ* معهداً تشيلياً ، ومن خريجه يتكون ذلك المسرح ، بمعنى المعهد أولاً ، ثم إنشاء المسرح ثانياً ، قاصدين من وراء ذلك ، القضاء على المسرح والعودة بالمشقف إلى غفوته .

ولكن طليعات ، كان يؤمن بأن إنشاء* معهد للتشيل ، هو بمثابة ولادة مرفق جديد فى الحياة الاجتماعية عامة ، والاقتصادية خاصة ، ويجب أن يهبأ له المجال الحيوى المتمثل بالفرق التشيلية .

وظهرت جماعة أخرى ثالثة ، لاتعارض طليعات بالذات ، ولاعروضه المسرحية فى ذاتها ، وإنما تعارض المسرح كفكرة ، لاعتباره - برأيها - عملاً لا أخلاقياً ، يتيح الفرصة لتجمع غير منضبط بين النساء والرجال ، كما أنه نوع من التهريج الذى لا يليق بصاحب الدين والجديّة ، ولا من يفسى الصلاح فى دينه وديناه ، وقد استفاد هذا الفريق من المعركة الكلامية الدائرة بين طليعات وأنصاره من جهة ، وبين جماعة الرعيل الأول ومؤيديهم للقضاء على المسرح كلياً .

(١) مذكرات النشئ ، مجلة " عالم الفن " ، ص ٦٠ ، فى ١٩٧١/١١/٧ .

(٢) مجلة " صوت الخليج " ، ص ٣٨٠ ، فى ١٩٦٥/٢/٢٥ .

(٣) جريدة " أخبار الكويت " فى ١٩٦٣/٩/١٥ .

(٤) " الحياة الفنية " من ملف جامعة الكويت ، رقم : ١٥٠ / ٥٠ / ٨٨٠ .

أ - الرد على المعارضة :

يا أعدل الناس إلا في معاملتي

فبك الخصام وأنت الخصم والحكم (١)

بهذا البيت الشهير رد " المتنبي " على سيف الدولة " ، الذي صدق أقوال خصوم الشاعر فيه .

فالتاريخ يحمي نفسه ، والمواقف تتكرر ، وصراع المثقف من أجل الكلمة نسمة دائماً يعلو ليفرض نفسه ، صراع يتفاوت من جيل لآخر ، وتبقى الكلمة هي المحور ، والفكرة هي الغاية ، فكانت المعركة الكلامية بين طليعات وممارضه شديدة . فقد دافع الأول عن رأيه في أحاديث كثيرة ، ومقالات عدة نشرتها الصحف والمجلات آنذاك - وقد سبق الحديث عن بعضها في الصفحات السابقة - فتركز دفاع طليعات على اللغة العربية ، وعلى أن تلك التمثيلات تكون مفهومة لدى الجميع ، بينما تخاطب اللهجات الإقليمية ، مجموعة معينة فقط . والمسرح العربي يخاطب الناحيتين (٢) ، وأضاف أن الأشخاص يجب أن يتكلموا في الرواية ، كما يتكلمون في الواقع لأن الرواية العربية ، تعالج موضوعاً ظريفاً ، ينتهي بانتها وقتها ، ولم ينف وجود المسرحية العامة ، إذ أنها يجب أن تقف إلى جانب الفصحى ، لأن هذه هي التي ستخرج المسرح الكويتي من داخل حدوده إلى رحاب العالمية الواسع (٣) ، ولم يكن باستطاعته أن يفعل غير هذا ، لأنه تبنى منذ شبابه ، خط سير مسرحي بدأه بمسرحية " عطيل " ، لذا لا يمكن أن ينهيه أو يكمله بمسرحية " كقرعة وصلبوخ " . (٤)

وقال طليعات إن المسرح الشعبي يتبنى اللهجة العامية ، والمواضيع الاجتماعية الناقدة لوضع التركيبة السكانية ، يمكنه إكمال مسيرته (٥) ، وإرضاء القسم الآخر من الجمهور الذي يفهم ويفضل اللهجة المحلية ، وأما إنشاء المعهد فإنه ضرورة حتمية ، ولكن يجب أن يسبق ذلك مجال هيوى يسهل له ، ويتركز ذلك المجال الحيوي في تدريب العناصر المسرحية على التمثيل أولاً ، ثم إدخال الممثلين المعهد ليكملوا ماتعلموه نظرياً .

(١) البرقوقى ، عبد الرحمن . " شرح ديوان المتنبي " . ص ٨٣ . الجزء الرابع . دار الكتاب العربي ، بيروت (د . ت) .

(٢) جريدة " الرأي العام " . العدد (٣٤) . ص ٢ ، السنة الأولى في ٣٠ ت ٢ ، ١٩٦١ . ندوة المسرح العربي ، واشترك فيها كل من حمد الرجيب ، وزكي طليعات ، وعبد العزيز محمود وزير الشؤون الاجتماعية حالياً ، ومحمد همام الهاشمي ، ومحمد النشوي .

(٣) مجلة " أضواء الكويت " ، لقاء مع طليعات . ص ٣٨ ، في ٨/٨/١٩٦٦ .

(٤) " كقرعة وصلبوخ " مسرحية ذكر تفاصيلها النشوي في مذكراته . مجلة " عالم الفن " ص ٦ ،

(٥) في ٣١ أكتوبر ١٩٧١ . ذكر " زكي طليعات " ، ذلك في تقريره . راجع : عبدالله ، محمد حسن ، الحركة المسرحية في الكويت ، ص ٥٣ ، مطابع دار السياسة . ١٩٧٦ .

وجعل القول : إن التصلب في الرأي سائر الطرفين المتخاصمين ، فحاول كل واحد أن يتشبه برأيه ، ويدافع عنه بدون الأخذ برأي الطرف الآخر ، ومحاولة فهم مضمونه ، وربما لوحظت ذلك لجانب القاري* تلك المشادات الكلامية أولاً ، ولما د تفاهمهما بفائدة جلية على الحركة المسرحية الكويتية .

ب - متى بدأت المعارضة ؟

ظهرت بوادر المعارضة ضد طلبيات منذ تقديم تقريره في ٩ مارس ١٩٥٨ (١) ، إلى دائرة الشؤون الاجتماعية ، وزادت حدتها بعد مجيء طلبيات إلى الكويت للإقامة فيها - سبق ذكر ذلك - . وبدأ يطبق مشروعه من أجل النهوض بالمسرح الكويتي ، عندئذ بدأت المقالات تظهر في الصحف والمجلات ، وأغلبها مقالات معارضة ، ومنها من مثيرة مثل " إعلان إفلاس زكي طلبيات " (٢) ، و " زكي طلبيات بين الأسس واليوم " (٣) .

وقد ظهرت بوادر عملية لهذه المعارضة عندما غادر النشبي عام ١٩٦٥ ميدان المسرح ، واختفى عنه (٤) ، واعتزل . وعدم مد يد العون لطلبيات ، هو تعبير معارض بطريقة سلبية ، وإلى جانب ذلك ، أسست جماعة مكونة من : عبد الله خلف ، وعبد الحميد البهيجان ، وعيسى ياسين ، وغيرهم فرقة " المسرح الوطني " برئاسة البهيجان نفسه عام ١٩٦٢ (٥) ، وحصلوا على موافقة غير رسمية من " حمد الرقيب " - وكيل وزارة الشؤون آنذاك . وأن تأليف فرقة مسرحية جديدة بوجود المسرح العربي المعترف به رسمياً ، لدليل قاطع على احتجاج سلبى قوى ، ورفض على للتعاون مع طلبيات والمسرح الذى أسسه ، ورغبة كبيرة بالاستقلال بمسرح جديد ، ومنهاج مختلف عن مؤسس المسرح العربي .

ج - صقر الرشود والمعارضة :

بعد معارضة النشبي لطلبيات ومن معه من الرعيل الأول من المسرحيين ، نزل الرشود إلى ساحة المعارضة ، بعد أن كان من المؤيدين لطلبيات ، وكان الرشود ، يأمل خيراً بقدم طلبيات ، لما للأول من حب متفان للمسرح ووليه به ، ودأب يتواصل في سبيل نهوضه وتحسينه (٦) ، ولكن بعد احتكاك " صقر " بطلبيات ، وإصرار الأخير على الاعتماد فقط على المسرحيات التاريخية والتراثية ، وعلى استخدام اللغة العربية الفصحى ، كأسلوب وحيد للتعبير ، جعل الرشود

(١) عبد الله ، محمد حسن ، " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٥٣ ، مطابع دار السياسة ٧٦ .

(٢) مجلة " الرسالة " في ١/٥/١٩٦٦ .

(٣) مجلة " الرسالة " الممدد (٣٤٥) ، ص ١٧ في ٦/١٠/١٩٦٨ .

(٤) مذكرات النشبي " مجلة عالم الفن " ، ص ٦ ، في ١٧/١١/١٩٧١ .

(٥) عبد الله ، محمد حسن ، " الحركة المسرحية في الكويت " ص ٤٢ ، مطابع دار السياسة ، ٧٦ .

(٦) استقيت هذه المعلومات من مقابلة شخصية أجريت مع محبوب المبدالله مسؤول في مسرح الخليج العربي .

يعتمد عنه ، لأنه كان يؤمن بأن على طليعات أن يساير البيئة التي هو فيها ، للنهوض بمسرحها على وجه أكمل ، لذا ابتمد عن طليعات مع شبان آمنوا به منذ مجيئة ، وألقوا مسرح الخليج العربي في ١٣/٥/١٩٦٣ (١) ، وكان صقر الرشود ، من المؤسسين ، وقد ألفت مسرحية " المخلب الكبير " باللغة العربية الفصحى ، وتمتبر هذه المسرحية أسلوب معارضة من الرشود ضد طليعات .

ويمكن تأويل الصراع السابق بأنه صراع بين جيلين محترفين ، يمتز كل منهما باتجاهه الفني ، واسلحه في تطبيقه وفهمه له ، من خلال خبرة أو اطلاع .
إن الخبرة الطويلة لا يمكنها أن تكون فعالة ومؤثرة بالقدر الذي تحتاجه وتحترمه الحركة المسرحية ، أنى كانت هذه الحركة ، وعلى أى تربة وجدت .

٤ - إشهار المسارح كجمعيات النفع العام : (٢)

كثرت المعارضة ضد طليعات ، وكثر الحديث عنها في الصحف والمجلات ، وظهرت المناوئين البارزة والمثيرة تحت على اتخاذ قراراً لوقف المهارات ، ووجهت دعوات صحفية على أعمدة الصحف إلى وزارة الشؤون الاجتماعية لتلتفت إلى هذا الموضوع ، وحملت بعض الأحاديث ، النقد لهذه الوزارة نفسها (٣) . وبدأ النشئ ورفاقه يتبادلون الأحاديث اللازمة والموجهة إلى طليعات بالذات ، وعلى أعمدة الصحف اليومية (٤) ، تذكر فيها خلافاتهم وأسبابها ووجهات نظر كل فريق ودعاويه وتفنيداته ، وقد تأزم الموقف أكثر عندما تأسس المسرح العربي . وعندما بلغ السيل الزبى بكثرة المواقف السلبية ، قررت وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل أن تضع حداً لكل هذا ، فتخلصت من العملية كلها ، وأقرت العدل في معاملتها جميع الفرق ، واعترفت رسمياً بوجود الفرق الأربع : الشعبي ، العربي ، الخليج العربي ، الكويتي ، واعتبارها جمعيات من ذات النفع العام ، تستحق مرمونة الدولة مالياً وأدبياً ، وخاصة أن الدولة آنذاك كانت تجتاز مرحلة تنظيم قانوني في أعقاب إعلان استقلالها . (٥)

(١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٨٩ - ٩٠ ، دار مطابع السياسة ، ١٩٧٦ .

(٢) مذكرات النشئ . مجلة " عالم الفن " في ١١/٧/١٩٧١ ، ص ٦ .

(٣) جريدة " أخبار الكويت " في ١٥/٩/١٩٦٣ .

(٤) مجلة " النهضة " ، ص ٤٨ ، في ١٩٦٩/٩/٢ ، وفي ١٩٦٩/١٠/٤ ، ومجلة " الهدف " ، في ٢٣/١٠/١٩٦٣ .

(٥) أعلنت الكويت استقلالها في يوم ١٩ يونيو ١٩٦١ .

وصدر قانون رقم (٤٢) لسنة ١٩٦٢ ، في شأن الأندية وجمعيات النفع العام (١) .

أ - سلبات وإيجابيات هذا القانون :

من خلال دراستنا للقانون السابق الذكر ، بشأن الأندية وجمعيات النفع العام نقول :
إنَّ أعمَّ ما يميزه هذا القانون للفرق المسرحية ، أنه اعتبرها أندية تؤدي خدمة عامة ، مثلها
في ذلك مثل النوادي الرياضية أو الجمعيات الخيرية الاجتماعية ، وهي بذلك تستحق مكافأة
مالية ثابتة ، وتخضع ميزانياتها لمراقبة الوزارة ، ويحظر عليها فصل الأعضاء بغير طريق
التأديب الذي تقره الوزارة ، ولا يحق أن يتشع بمضوقيتها إلا المواطن الكويتي فقط . وكان لهذا
كله جانب إيجابي ، وهو الحماية المادية نسبياً .

أما الجانب السلبي لهذا القانون ، فهو أنه يوافق الجمعيات الخيرية أو الأندية
الرياضية ، بالنسبة للجمعيات الثقافية وإتباعها له ، كان يفضل أن تصدر لوائح تنفيذية
عنه تحدد مجالات الجمعيات بكل فروعها واتجاهاتها ، وذلك لاجتاد نوع من التوازن والتماسك
في بنية المجتمع ككل ، وإنَّ كان روح القانون يشير إلى الالتزام الكامل بمساندة الأجهزة
لهذه المجالات .

وعند الحديث عن المسرح ، يهدو للوهلة الأولى أن القانون أغفله ، ولكن عندما نناقش
قضية الثقافة والأندية الثقافية ، يأخذ المسرح دوره الأساسي في البناء الثقافي ، باعتباره عملاً
متكاملاً اجتماعياً ، وفنياً ، وثقافياً ، والذي لوحظ أن المسرح قد أخذ شكلاً حائراً أمام
الإكتفاء ، بكونه مؤسسة ثقافية تقام فيها الندوات ، وتناقش القضايا المسرحية أم أنه من ضمن
جمعيات النفع العام ، وما يتبعها من مسؤوليات بعيدة عن الثقافة بصورة عامة .

(١) " الكويت اليوم " جريدة رسمية . المجلد (٣٨٩) . السنة الخامسة في ١٢ / ٨ / ١٩٦٢

قانون رقم ٢٤ لسنة ١٩٦٢ ، في شأن الأندية وجمعيات النفع العام في عهد المفقور
له " عبد الله السالم الصباح " ، أمير دولة الكويت ، بعد موافقة المجلس التأسيسي على
القانون الآتي نصه ، وقد صدقنا عليه ، وأصدرناه .

صدر في ٦ ربيع أول ١٣٨٢ ، الموافق ٦ أغسطس ١٩٦٢ .

- أنظر النص الحرفي الأصلي لهذا القانون في ملاحق الرسالة .

ولو نظرنا إلى نمو الأجهزة الثقافية في العالم القريب منا ، أو الهامد ، لوجدنا أن المسرح أخذ كيانه المستقل في شكل مؤسسات ، أو اتحادات بعضها تابع للدولة بشكل مباشر ، وبعضها معانٍ بطريقة أو بأخرى ، والبعض الآخر يعتمد على نفسه اعتماداً ذاتياً كاملاً .

والمسرح الكويتي يحتاج الآن إلى وقفه ، وقد تحتاج هذه الوقفة إلى مراجعة الحركة المسرحية كتيار ثقافي ، أو كفكرة اجتماعية ، ثم بالضرورة سوف تحتاج هذه الوقفة إلى التمرين الفوق في شكل مؤسسة ، أو هيئة ، لابتداف سيطرة جهاز ما على الحركة المسرحية ، ولكن لتحديد المسؤوليات ، والمتابعة ، وإشراء هذه الحركة التي نشمر جميعاً ، أن المسرح الكويتي في حاجة ماسة إليها الآن .

* * *

تطرقنا في الصفحات السابقة للفترة الواقعة بين عام ١٩٦١ - ١٩٦٤ ، وصدر قانون التمتع العام المنظم للجمعيات والأندية ، وتمتد تلك الفترة ، ومجيء طلبات إلى الكويت ، وتأسيس المسرح العربي ، وتبني المنهج الفصح ، نقطة تحول في تاريخ المسرح الكويتي ، حيث أن هذه الفترة سبقت بفترة أخرى كان المسرح فيها يتخبط في ارتجالية ، وانعدام النص المحلي المكتوب ، وغياب الثقافة المسرحية ، وسيطرة العفوية والفطرة على كل تلك الحركة الوليدة .

لذا ، فلنّ تاريخ تأسيس المسرح العربي ، هو نقطة البداية الحقيقية للمسرح الكويتي ، وبدأت تظهر مواهب الممثل الجيد ، وبدأت تثقل بالتدريب والممارسة والإطلاع ، إضافة إلى ظهور النح الكويتي المكتوب .

وبدأت الكويت ترسل شبابها للدراسة في الخارج ، والتخصص في المجال المسرحي بكل فروع ، وأهم من هذا أوداك بدأت تظهر نتائج احتكاك الكويت بثقافات الدول الأخرى الشقيقة من ناحية الفن المسرحي خاصة ، وأخذت الدولة تستقبل بعض الفرق المسرحية (١) كفرقة الناس المغربية ، و " فرقة المسرح القومي السوري " ، وقدمت تلك الفرق الزائرة أحسن عروضها على مسارح الكويت ، ونضيف إلى ما سبق ، ورغم الممارسة التي ظهرت ، وما كتبه الصحف عنها - فقد صحا الجمهور من كهوت ، وبدأ يتساءل عن سبب خلاف القوم (٢) ، ولماذا يختلفون ؟ لقد خلقت تلك المشاركات الكلامية حب الاستطلاع عند العامة ، وبدأ الكويتي يهتم بالمسرح ، وما يدور على خشبته أكثر مما كان عليه سابقاً .

(١) فرقة " مسرح الناس المغربية " الطيب الصديقي : قدمت مسرحية " بديع الزمان الهمزاني " ومسرحية " ديوان سيدنا عبد الرحمن المجذوب " ، على مسرح المعاهد الخاصة فني الفترة الواقعة بين ٢٤ : ٢٩ ك ٢ عام ١٩٧٦ . كذلك فرقة " المسرح القومي السوري " قدمت مسرحية " سهرة مع أبي خليل القباني " ، ومسرحية " الغرابة " في الفترة الواقعة بين ٣ : ١٠ نيسان عام ١٩٧٧ على مسرح المعاهد الخاصة . - أستخدمت هذه المعلومات من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت فني

١٢ / ٥ / ١٩٧٩ .

(٢) يقصد " خلاف القوم " الخلاف بين زكي طلبات ومعارضيه .

(الفصل الثالث)

تأثير زكي طليمات في المسرح الكويتي

في التأليف والإخراج والديكور

* * *

تطرقنا في الفصل السابق ، للفترة المسرحية الواقعة بين عام ١٩٦١ - ١٩٦٤ ، أي فترة مجىء " زكي طليمات " إلى الكويت ، وتأسيسه المسرح العربي ، وإنما في هذا الفصل نقوم بتتبع مدى تأثير طليمات في حركة المسرح الكويتي في مختلف المجالات المسرحية من تأليف وإخراج ، وديكور ، وإضافة إلى ذلك سنبهت بالمثل الجيد الذي أخذ يشق طريقه في عالم التمثيل ، وقد تحسن أدائه عما سبق نتيجة تدريبه وتأهيله ، وتحصيل دراسي ، وإلى جانب ذلك ، انتقل النهج المسرحي المرتجل إلى نص مكتوب ، وقد ظهر في هذه الحقبة بالذات النص باللغة الفصحى " المخلب الكبير " لصقر الرشود ، وربما كان هذا النهج " فصل لتلك الفترة المسرحية ، حيث طُلت لسنوات عدة مسرحيات من التاريخ والتراث باللغة الفصحى ، وكتبها مسرحيين مشهورين ، وقد ظهرت إلى جانب النص الفصيح ، نصوص باللهجة المحلية ، ولكنها عالجت موضوعات اجتماعية تغلب عليها سمة الجدية كمسرحية " سكانه مرته " لمؤلفها " حسين الصالح الحداد " .

وفي الوقت نفسه ، دخل الإخراج مرحلة العمل المحلي ، حيث ظهر حسين الصالح كمخرج لعدة مسرحيات للمسرح العربي ، وهو تلميذ سابق لطليمات ، وقد ساعده في أغلب أعماله السابقة كمسرحيتي " صقر قریش " و " ابن جلا " (١)

وما يهمنا معرفته في هذا الفصل هو وضع المسرح في الستينات شكلاً ومضموناً وفكرة .

* * *

(١) انظر الفصل الثاني ، حيث أشير إلى هذه المسرحيات بإسهاب .

١ - جديّة اللغة وجديّة الهدف :

ويمكن أن نتلمس أهداء الجديّة التي بدأت تكتب بها المسرحية في الكويت ، بدراسة مسرحية " المخلب الكبير " لصقر الرشود ، حيث تظهر جديّة اللغة الفصحى بوضوح عند المؤلف الكويتي إلى جانب الفكرة الهادفة ، والرمز الخفي .

أ - المخلب الكبير :

مسرحية ألفها " صقر الرشود " باللغة الفصحى عام ١٩٦١ (١) ، وطبعتها دار الرأى العام في كتاب صغير ، وهي من أربعة فصول : الرابطة بين الأول والثاني واضحة ، هيّن الثالث والرابع أيهاً ، ولكنها واهية جداً بين القسمين ، وبما كان هذا هو السبب الأساسي إلى عدم تشيلها ، وتزيد صفحات هذه المسرحية عن المائة ، وتنطوي على العديد من الشخصيات ، ولعلّ هذا أيضاً كان وراء محاولة المؤلف التي انتهت إلى تقسيم هذه المسرحية إلى مسرحيتين : حمل الفصل الأول والثاني الاسم القديم " المخلب الكبير " ، وحمل الفصلان الثالث والرابع اسماً جديداً هو " الطين " ، كما حولها من اللغة الفصحى إلى اللهجة العامية الكويتية ، وأعلى أسماء الشخصيات ، وبعض الأحداث نكهة محلية واضحة .

ونحن نعتقد أن النهج الأول الفصحى بمستواه الفكري واللغوي ، قد حمل أهداء من التأثر بالنماذج التي عرضها طليعات ، وأصواتاً من الممارسة للاتجاه الذي سار فيه . كتب " صقر الرشود " على الفلاف الأول لمسرحية " المخلب الكبير " ما يلي :

" إنني أكره القوى الظالم ، كما أكره الضعيف المظلوم . . . أحب المساواة ، فهل مسسّن مساواة وعدل في هذا العالم ليحكمها بين القوة والضعف ؟ " .

وأما على الفلاف الأخير لهذا الكتاب ، فقد خط المبرة التالية :

" إذا نظرت إلى الحياة ، فلا تنظر إليها من جانب واحد . . . إذا نظرت إلى القبح فلا تنس الجمال . . . لأنّ لافضيلة دون رذيلة . . . الحياة ليست أرقاماً ، فإذا كانت أرقاماً فليس هناك معجزات . إذن ليس هناك ميزان ثابت أو قاعدة تمكنك من أن تفصل بين الخطأ والصواب . . . نحن أفكار . . . تسيرنا فكرة . . . فكرة الصراع للبقا . . . مع أنّه لا بقا . . . عجباً . . . "

(١) السريع ، عبد العزيز . " زراعة التحدى " . مجلة " البهان " . الممدد (١٥٧) ،

ويبدأ " صقر الرشود " ، مسرحيته " المخلب الكبير " بهذه الكلمات المتمدة المعنى ، والمختلفة الفكرة ، لأنه لا رابط بين المباراة الأولى والثانية ، ولكنها تعطينا فكرة عن مؤلفها الذى يعتبر من أهم رجال المسرح فى الكويت ، وهو يحمل رسالة فكرية ، وضمها نصب عينيه طيلة كفاحه المسرحى ككاتب ، ومخرج ، إنه يحمل قضية الإنسان فرداً ومجتمعاً ، وقد اهتم الرشود بالمرأة ، أما كانت أو أختاً أو زوجة ، وجعلها قضية الخاصة ، وقد شغلت الجانب الأكبر من مجهوده المسرحى ، وعالج مشاكلها فى أغلب مسرحياته (١) .

إن " المخلب الكبير " ، بمثابة أول عمل مسرحى ، يستمد موضوعه من قضايا المجتمع الكويتى مباشرة ، ويميش عموم الأسرة الكويتية عامة (٢) .

ويبدأ الفصل الأول ، وتظهر لوحة معلقة على جدار إحدى الغرف فى منزل " أبو خليفة " تصور قطعاً أسود ، يضرب بمخلبه حمامة بيضاء ، فالقط يرمز إلى البطش والظلم ، والحمامسة البيضاء ترمز إلى ضحايا البطش ، وقد استخدم الرشود هذه اللوحة ، وجعلها فاتحة لمسرحيته لتوضح لنا بعض ما سيجرى على خشبة المسرح .

وكما سبق وذكرنا أن مسرحية " المخلب الكبير " تتألف من أربعة فصول ، وتجرى حوادثها بين أسرتين لاصلة بينهما إلا " خليفة " ابن الأسرة الأولى ، الذى تركها وتزوج من ابنة الأسرة الثانية ، وعاش معها .

وفى بداية الفصل الأول ، نجد الأب " أبو خليفة " المتدين المتزمت ، والشرى البخيل ، يبحث ابنه على التدين ، ويحاول تزويج ابنته " هيفاء " من رجل عجوز فى مثل سنه يحمل مؤذناً فى المسجد ، وذلك لأنه متدين ، ولينج ابنته من أن تتزوج من ابن عمها - الذى تحبه - لاعتقاد الأب أن ابن أخيه مشهور ومستبهر ، وهو يحرص على مستقبل ابنته ، ويريد أن يتم زواجها من المؤذن . وتحاول الأم " سارة " مساندة ابنتها فى محنتها ، ولكن محاولاتها تذهب تذهب أدراج الرياح ، لأنها نفسها ضحية من ضحايا " المخلب الكبير " ، فهى ضميعة أمام زوجها ، ولا يستطيع أى فرد من العائلة ، وقف جموحه ، ورفض تنفيذ طلباته الظالمة . فنجد سارة تقول :

(١) لمزيد من الاطلاع عن المرأة ، راجع : " المرأة فى القواعد " من كتاب الحقيقة والمرأة .

مكتبة مكاوى . ١٩٧٥ .

(٢) الراعى ، على . مجلة " المسرح " ، العدد (٢٤٣) ، ص ١٩ ، شباط ١٩٧٩ .

سارة : إننى مثلك امرأة ، وليس بيدى أية حيلة . . . إن الرجال يظلمون النساء ، ويفعلون ما يشاءون ، ونحن نرى ، ولا نملك غير الصمت ، والصبر جواباً . . . (١)

كلمات يائسة من امرأة لا حول لها ولا قوة ، أمام فلذة كبدها التى تمنى الأمرين ، من أب فليظ به خيل ، وأخ " خليفة " أقسى واغلظ ، وهى تحاول أن تجد ثغرة تنطلق منها ، لذلك وجدت " هيفاء " الموهنة عند ابن عمها ، لكنَّ الوالد يقف حجر عثرة أمام طريقها ، يسانده " خليفة " الأخ الأكبر ، مع أنه يختلف مع والده فى أمور أخرى ، كحبِّه للحياة والتبذير والكسل ، ولكنه يقف معه ضد زواج أخته من ابن المم ، لكرهه له ، وينتهى الفصل الأول بمصراع بين الآخرين " خليفة " و " وليد " ، حيث يلتمس الأول الثانى بالسكين ، وينزل الستار والسدم ينفجر من ذراع وليد .

وننتقل إلى الفصل الثانى وإلى بيت " فهد " بالذات ، حيث نقابل فيه شخصيات جديدة ، ففهد الرجل المجوز ، ورب هذا الدار ، قد تزوج من فتاة صغيرة اسمها " وفاء " رغبة فى النسل ، ولكنه يحرف فيها بمدِّ مجزئه عن الإنجاب ، من الطبيب ، و " فهد " زوج ابنته الوحيدة " مريم " - الدمية الخلقية - ، من " خليفة " - الابن الأكبر للمائلة الأولى - فقد تزوج " خليفة " مريم ، حباً بها ، وطمعاً فى الخلاص منها يوماً ، لمرثها ، إن مريم تعرف نوايا زوجها ، ولكنها تستر عليه ، لأنها تحبه ، عكس والدها الذى يكرهه كثيراً ، ويرفض أن يكون والد حفيده ، ويحث ابنته على الطلاق من هذا المتلاعب المنافق ، إن وضع " خليفة " فى هذا البيت عكسه فى بيت أهله ، فهو هنا كالجمل الوديع يساير ، ويداعى ، وينافق ، ويسكت على سلاطة لسان عمه " فهد " ، ويحاول استرضاءه بكلمات حلوة لطيفة ، لكنَّ " فهداً " لا يلين :

(خليفة يحاور عمه) :

خليفة عمه ، إننى أقدمك بكل معنى الكلمة .

وفى موضع آخر يقول له :

خليفة أتقبل منك كل إهانة بهدر رجب . . . لقد خسرت أبى ، ولكننى لم أخسر نفسي . . . يا للهول . . . سوف تهوننى قوتى أمام سلطة القدر ، إذا ما أرادت بك مفاجأة لا تسر . . . (٢)

(١) المقلب الكبير ، الفصل الأول . ص ١٨ .

(٢) المسرحية ، ص ٤٥ .

وننتقل إلى الفصل الثالث ، لتظهر " وفا " - وهي زوجة " فهد " - على مسرح الأحداث وتتلعب دوراً مهماً في تصعيد الصراع في المسرحية ، إن " وفا " ، بنداء من شهابها - وهو ما يحدث عادة لفتاة صغيرة تتزوج من عجوز - تحب خليفة الذي يحرضها على قتل زوجها ليتزوجها بعد أن يطلق هو أيضاً زوجته " مريم " ، ولكن " وفا " ترفض فكرة القتل ، ويستيقظ ضميرها ، وتريد أن تتوب عن الميقات أيضاً ، فتعلن لخليفة ومصراحة ، أنها لن تقتل زوجها ، فيثير هذا القول حفيظته ، وتتابع الأحداث بسرعة ، فيموت " فهد " العجوز بظروف غامضة - وربما انتحر - وتخرج " وفا " من بيت زوجها وحيدة ، ويستقبل " خليفة " رفاق السوء في دار الميت ، فيشربون ويهربون دون احترام لقدسية الموت نفسه ، تشور حفيظة الخادم العجوز الوفي " فرج " فيحاول إيقاف هذه التصرفات الحمقاء الشاذة ، ولكن دون جدوى ، وفي هذا الوقت بالذات ، يداهم رجال الشرطة دار فهد ، ويقتادون معهم من وجدوا إلا " خليفة " الذي يتمكن من الهرب .

وفي الفصل الرابع والأخير ، نعود إلى منزل الأسرة الأولى ، لنجد وليداً - الابن الأصغر للمائلة - قد شلت يده من طعنة سكين قام بها " خليفة " في ساعة غضب على أخيه ، والأم - أصابها الحزن من القهر والحزن ، والبنات " عياف " جنت بعد أن ضيق عليها والدها الخناق وضمها من الزواج من ابن عمها ، الذي مات هو الآخر في حادث مجهول .

إننا الآن أمام أسرة مضعفة ، مفككة الأحوال ، فاقدة القدرة على التحكم والتركيز إلا وليداً الذي بقي سليم العقل والنفس ، وعندما يدخل عليهم " خليفة " الهارب من وجه المداللة ، يقع على الأرض مضرّجاً بدماؤه ، تحيطه أمه عليها تخفف عنه الألم ، ولكن أخته تسحب المديّة ، وتلعنه طعنات متتالية ، وهي في أوج غضبها ، وفي حالة فقدت فيها السيطرة على عقلها ونفسها ، وقد نشأت من كتبها بطمن أخيها ، وعندما يدخل الأب عليهم ، ويرى ابنه ممدداً على الأرض ، يلفظ آخر أنفاسه ، يقترب منه متألماً ، فيوجه له ابنه " خليفة " عظة أنهى بها الرشود مسرحيته .

خليفة أنا في سكرات الموت . لا تقاطعني . أنا شق قوي يهلك . أنا فرع من فروع الخليفة . أنت زرعني . لا تحترقني . أنا نفس صنمها الماضي والزمن والظروف (يحاول النهموف ، وعندما لا يستطيع يصق على أبيه) هاك (يقع ميتاً) . (١)

عندئذٍ يحتضنه الوالد ، وينشج بالبكا الحقيق ، وتشاركه زوجته البكا والنحيب ، بينما تضحك " هيفا " ، ويبقى " وليد " صامتاً .

ويسدل الستار على مسرحية " المخلب الكبير " .

١ - السمة الظاهرة في " المخلب الكبير " :

ينبرى الرشود في هذه المسرحية ، ليدافع عن المرأة ، إنها سيدة التي سيطرت على جميع أعماله ، حيث أن المرأة تصطدم دائماً بعائق معين يمنعها من تحقيق آمالها ، والوصول إلى غايتها المنشودة في الحياة ، يدافع عنها الرشود ، وهي زوجة محبوسة داخل جدران البيت ، تقاسي الأمرين من تسلط الزوج وأوامره الكثيرة ، ويدافع عنها وهي ابنة قابضة في الدار عن إشارة الوالد ، ولا تتحرك إلا تحت إمرته ، ويدافع عنها وهي أخت مرفوعة لأخوة غلاظ قساة . إن الرشود رفض يهودية المرأة ، وأحب أن يكون لها دور في الحياة ، تؤديه ، وتشارك في تحمل نصيبها من المسؤوليات الحياتية ، فجسد فكرته في مسرحية " تقاليد " ، وفي مسرحية " المخلب الكبير " ، وفي مسرحية " الحاجز " لاحقاً (١) .

٢ - شخصيات المسرحية :

تعرض المسرحية نموذجاً للرجل المسيطر والأناني ، وقد مثله " أبو خليفة " في علاقته مع أفراد أسرته : من زوجة وابنة وابن ، ومثله فهد في زواجه من امرأة بمرأته ، حباً بالنسل ، فكل واحد فيهم لا يفكر إلا بنفسه ، ويحاول إرضاء أهوائه بتحقيق ما يريد وما يعتقد ، وما يظن أنه صحيح .

" فأبو خليفة " الرجل البخيل يقرّر على عائلته ، ولكنه لا يتورع عن بناء مسجد ، طمعاً في تخليد اسمه ، إنه نموذج للشخصية الشاذة الأنانية ، وظهرت لنا أنانيته بوضوح عندما رفض أن يزوج ابنته " هيفا " من ابن عمها ، وأجبرها على الزواج من مؤذن المسجد ، فهو أيضاً مثال لليهودية الفردية ، فلا يوازيه بها إلا فهد المعجوز - الذي طلق زوجته الأولى بعد عشرة سنين طويلاً ، ليتزوج بمرأته ، وهدفه التهمة والإنجاب ، وتخليد اسمه بولد منه . ومن المسلم به بيولوجياً ، أن الولد يرث عن والده أغلب صفاته وسيئاته ، فخليفة صورة مصفّرة لوالده ، فأخذ عنه الجشع والأنانية ، وحب التسلط والتحكم ، إلى جانب وصوليته - الماكيافيلية " الغاية تبرر الوسيلة " (٢) ، غير أن لخليفة وجهاً آخر داخل أسرة فهد ، فهو

(١) المسرحيات المذكورة من تأليف وإخراج الرشود . راجع ملفات مسرح الخليج العربي .

(٢) نسبة إلى ماكيافيلي - مؤلف سياسي إيطالي ، ولد في فلورنسا (١٤٦٩ - ١٥٢٧) . إن مذهبه في الحياة " الغاية تبرر الوسيلة " له كتاب " الأمير " . راجع : حماد ، غيري . تعريبه . " مطارحات ماكيافيلي " ص ١٤١ - ١٥١ ، ط ١ نيسان ١٩٦٢ .

هناك زوج لمريم القبيحة - ابنة فهد - فقد تزوجها طمعا في مالها ، ورغبة في ورثتها بعد موت والدتها ، لذلك كان يحصر على معاملة عمه السيئة له ، ويداربه باللين والنفاق خوفاً من غضبه ، أما " وفاة " زوجة فهد ، الشابة ، فنجد " خليفة " يتقرب منها ، ويحرضها على قتل زوجها ، ويهينها بالزواج منه ، ويفعل هذا وهو يهدف التخلص من المجوز أولاً ، ومن زوجته ثانياً ، بعد الحصول على مالها ، عندئذ يخلو له الجو ، ويمش كما يرغب وهشاً .

أما وليد الأخ الأصغر لخليفة ، فيمثل الضمير الحي في هذه المسرحية ، لذلك تركه المؤلف حتى آخر لحظة على طبيعته ، وتمقله ، كي تتوازن الشخصيات في المسرحية . فنجد أنه ينصح أخاه خليفة بقوله :

وليده (متحمساً) أى مصيبة هذه . . . أعتقد أنك تخطئ . خطأ جسيماً يا خليفة . . .
ليس في قلبك رحمة ؟

أما نساء المسرحية ، فإنهن أنماط من المخلوقات ، تدور في فلك الرجل ، ورحمته ، فالأم سارة زوجة أبي خليفة - امرأة سلبية ضعيفة الشخصية ، ليس في يدها أي أمر ، تستسلم لواقعها ، وتحاول النصح والتخلي بالصبر .

و " عياف " - الابنة - تصي عيوبها وزلها ، وتحاول تحريرها من السجن المائتس ، ولكنها تفشل ، وهذا الفشل يقودها إلى فقد عقلها ، وتميش في عالم صنعه الحرمان والقسوة . ولا تختلف وفاة - زوجة فهد - عنها فهي بحكم كونها ابنة ، أجبرت على الزواج من رجل بمصر والدتها ، ولم يكن أمامها إلا القبول ، ومريم - ابنة فهد - تدور مصهين في دائرة مفرقة ، تعصى أمر والدتها خوفاً من فقدان زوجها الذي يمثل لديها الحياة بكل جوانبها ، هدونه الفسراغ والوجدة .

عذو النماذج من الشخصيات ، بما تحمل بين طياتها من قيم ، وما يستحوذ على بعضها من سيئات ، تتجاذبها دوافع عدة تقف حيرى أمامها ، هل تثور وتحطم الظلم ، أو ترضخ وتمش قدرها ؟

أراد الرشود أن يختم مطافنا مع شخصياته ، بلقاءنا مع شخصية الخادم " فرج " الأمين الوفي ، المخلص للبيت الذي تربى فيه ، وللمائلة التي عاش معها ، لذلك نجده يحاول بعض الشيء ، الحفاظ على تماسك سمعة البيت ، ولكنه يفشل ، لأن صلاحياته محدودة ، وهو لا يستطيع أن يتخطاها .

يقول فرج (باكياً) : حرام عليكم أن تنجسوا بيت مولاي . . . أرجوكم اخرجوا . بالله عليكم لا تمذبوني . . . اخرجوا . . . اخرجوا . (١)

وإيجاز نقول : إن المؤلف أراد عندما اختار هذه النماذج البشرية المتعددة ومن مستويات إجتماعية متنوعة ، أن يركز على قسوة الرجل على المرأة ، وتحكمه بها ، وسيطرته عليها ، وأن يعمد إلى ذهنا صراع الأجيال - الصراع بين القديم والجديد - فهو صراع أبدي غير محدود .

٣ - ثقافة الرشود وتأثره بالأدب المرمي :

إن " صقر الرشود " الموظف الكتابي في المخزن رقم ١٤ من مخازن دائرة المعارف (١) استفحل علمه ، وأكب على القراءة والمطالعة والتحصيل ، وخرج بحصيلة ثقافية ، انعكست على أغلب كتاباته المسرحية ، فنجد لمحاتها منتشرة هنا وهناك .

لنعد إلى " المقلب الكبير " لنبحث عما نريد إثباته . ففي الفصل الثاني نجد مريم تقول :
(متهلة) أبتاه . . . لقد قيل إن الجريمة لا تورث . . ولا يرثها الابن عن أبيه ، وإنما المجتمع هو الذي يدفع الفرد إليها . . . إذا كان قصدك زوجي فلنأته لم يجرم . . . بل كان يدافع عن نفسه لما اعتدى عليه أخوه وليد . . . جرحه سهواً في كتفه . . . لذلك زج به في السجن ستة شهور . " (٢)

نلمح من خلال الكلمات السابقة صدى لكلمات الفيلسوف الفرنسي " جان جاك روسو " التي جاءت في كتابه " العقد الاجتماعي " ، حيث يرجع سيئات الإنسان إلى المجتمع الذي يدفعه إلى طريق الخطأ والفدر . (٣)

ويذكر الرشود من نفسه ، أنه مر بفترة فراغ قاتل ، ولكنني وجدت في ذلك فرصة ، لأعكف على قراءة شكسبير ، وكامو ، وسارتر ، بالإضافة إلى المجلات الفنية . (٤)

ويذكر أيضاً " عبد العزيز السريح " (٥) صديق رحلته الحياتية والمسرحية : أنه من قراءة " المقلب الكبير " يظهر تأثيره الواضح بالمسرح الكلاسيكي ، والمباراة الشكسبيرية على وجه الخصوص ، والحوار التالي يؤكد ما ذكرناه آنفاً :

(١) عبدالله ، محمد حسن . صقر الرشود مخرجاً مسرحياً - مجلة " البيان " ، العدد ١٥٧ ، ص ٢٦ . نيسان ١٩٧٩ .

(٢) المسرحية ص ٤١ .

(٣) Jean Jacques Rousseau " Le contrat social " (٣)
p. 44 Librairie Larousse. Imprimé en France
Janvier 1973.

(٤) إبراهيم ، حماده ، المسرح في الكويت - مجلة " عالم الفن " - العدد (٢٣٩) ، ص ٢٥
في ١٩٧٦/٧/١١ .

(٥) السريح ، عبد المميز . " زراعة التحدي " . مجلة " البيان " العدد (١٥٧) ص ٤٨ .
نيسان ١٩٧٩ .

- خليفة انتظري يا وفا . . . حتى ينجلي الظلام .
 وفا لما كنت طفلة ، كان يزعني ويرسم لي أشباحاً غريبة كالفلول . . .
 خليفة أنت عاجزة يا صغيرتى الذكية . . . سأوصلك بهدى .
 وفا قل ستدحرجني بها من قمة جبل عال لتهشمني عند سفحه .
 خليفة لا أفهم . (١)

وقد اطلع " صقر الرشود " على الأدب المربى ، وقرأ منه ، وظهر تأثره بتضمينه بعض الأقوال المأثورة لكبار الشعراء ، أمثال " امرئ القيس " (٢) و " أوجا " ذلك في الفصل الثالث من المسرحية ، وأثناء حوار خليفة والشخين :

الشخين (ينظر بذهول) اليوم خمر وغداً أمر . (٣)

ولكن مانسه جودة الحوار واللغة عند الرشود ، وهل مسرحية " المخلب الكبير " قد تجنبت أغلب الأخطاء اللغوية التي يقع فيها كل مبتدى في التأليف ؟

٤ - اللغة والحوار :

إنهما توأمان ، وثرابتهما قوى ومتين ، وعندما يكون الحوار جيد ، تكون اللغة قد أعطته من قدرتها ، وأساليهما لجملة متفوقاً ، ومفهوماً .
 إن المؤلف في هذه المسرحية ، قد أطال أحياناً من الحوار ، وهذا مأخذ فني ، حيث يفقد عمله عنصر التشويق والتتبع .

وفي الفصل الثالث نجده يدور بين وفا وخليفة ، وعلى طريقة الجبل القصيرة المتقطعة ، وقد طال بينهما الحوار الذي دعا إلى السأم ، والمطل منه . (٤)
 وفي الفصل الرابع ، خرج المؤلف عن مفهوم الحوار ، وأكثر من نجوى النفس عند فيصل الذي يعتمد كثيراً عن واقع الحدث المسرحي ، إذ حدثنا عما جرى له في الماضي ، الذي لاقلاقته له بما يجري في المسرحية ، ولا يربطه بها رابط ، من بعيد أو من قريب . (٥)

(١) المسرحية ، ص ٦٤ .

(٢) الأصفهاني ، أبو فرج . الأغاني . ص ٦٨ . الجزء الثامن . الناشران : الخليل ودار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ .

(٣) المسرحية ، ص ٧٠ .

(٤) المسرحية ، من ٥٦ : ٦١ .

(٥) المسرحية ، ص ٧٩ .

وقد وردت على لسان بعض الشخصيات أمثال وحكم متداولة ، فقد حشرها المؤلف فسى مسرحيته حشراً فجاً ، لأنها جاءت على لسان أشخاص ، مقدرتهم معدودة في تحليل الأمور على هذه الشاكلة ، وفلسفتها بالمنطق والحكمة .
نرى سارة تقول في الفصل الأول :

سارة : ... إن طريق الحياة مشهبة كثيرة ... فيها ميادين واسعة ، فيها مسالك وعرة وصعبة ... إن من لم يتعلم تسلق الجبال الشاهقة يقع . (١)

فليس من الواقعي بمكان أن تصدر هذه الحكم من امرأة حبيسة دارها ، أمية ، وكأنني بالمؤلف يريد أن يقول أكثر من شيء ، ويدفمة واحدة في هذه المسرحية (٢) .

أن يحمل المؤلف خلفية ثقافية ، هذا شيء لا جدال فيه ، بل مطلوب منه ومألوف ، ولكن أن يحشر في عمله أفكاراً لا تنفي بالحاجة ، هذا مأخذ عليه من جهة ، ومن جهة أخرى فالقارىء أو السامع يود أن يسمع شيئاً جديداً ، آتياً من أعماق المؤلف ، ومن خلاصة تجاربه في الحياة . وقد وردت في المسرحية جمل سهلة ، بعيدة عن تعقيدات الألفاظ وحوشيتها ، إنها دليل على مقدرة الرشود في التحكم باللغة الصربية التي اهتمت بها عن العامية ، ووضعها في صاف الأسلوب السهل البسيط .

ولابد من أن نقوه ، بأن غاية الرشود في مسرحيته ، كانت إظهار أفكاره ، لا إظهار قدرته في اللغة وتضلعه منها ، إنه يخدم قضية ، قضية المسرح كفن واحد ، أقرب إلى الجماهير من سائر الفنون الأدبية ، وأكثر التصاقاً به .

لم ينس المؤلف الرمز ، فقد لجأ إليه كطريقة ، يؤمن بها ليعزز آراءه فيها ، فقد صوّر مسرحيته بصورة لقط يمد مخليه لقتل حمامة ، وفي الفصل الرابع صوّر طائراً مسجوناً في القفص ، ليرمزه إلى هيفاء الحبيسة في دار أهلها ، وقد أجبرت على تحمل ثقل الماديات والتقاليد القديمة ، التي تحتم عليها الانصياع لأوامر الوالد ، وفي النهاية قادتها جراتها وضجرتها إلى قتل الطائر ، حباً بالحرية والخلاص الأبدى .

(١) المسرحية ، ص ٢٢ .

(٢) هذه الفكرة مأخوذة - برأى - من بيت للشاعر التونسي " أبو القاسم الشابي " من قصيدته " إرادة الحياة " والبيت هو :

ومن يتهبب صمود الجبل
يمشأ بهد الدهرين الحفر .

راجع : ديوان " أبو القاسم الشابي " ، تقديم ودراسة ، إسماعيل وهز الدين . ص ١٩ - ٢٠ .
دار العودة . أغسطس ١٩٧٢ .

هـ - الصراع :

الصراع هو التصادم بين الشخصيات ، أو النزاع بينها . ويؤدي إلى الحدث في المسرحية .
والمرحلية منذ البداية صراع على جبهات عدة : منه صراع بين الجيل القديم والجيل الجديد ،
صراع بين المقلبات القديمة التي لا تريد أبداً أن تخطو خطوة إلى الأمام ، وتساير ركب الحضارة ،
وبين المقلبات المتفتحة التي تريد أن تميش بحرية وكرامة .

هذا الصراع الصاعد يمثل الأب " أبو خليفة " والزوج " فهد " ، ونساء المسرحية كلهن :
هيفاء ، سارة ، وفا . . .

نما هذا الصراع ، منذ رفض الوالد تزويج ابنته " هيفاء " من ابن عمها ، وعندما رفضت
" وفا " قتل زوجها وإرضاء لخليفة ، وعندما سكنت مريم على نفاق زوجها خوفاً من الوحدة .
وهناك صراع جانبي بين الأخوين " خليفة ووليد " ، ويمكن القول : إن الصراع كان بين الشر
والخير ، وبقى وليد - الذي يمثل الخير - محتفظاً بهيأة جاشه ، رغم شلل يده ، وحتى النهاية .
لكن الرشود يود أن يقول لنا : " إن المقل هو السيد ، وكل شيء من بعده فان " .
وهناك صراع جانبي آخر بين المجوز " فهد " ، وزوج ابنته مريم ، فهد لا يحب صهره ،
لأنه مدرك لخفاياه ونواياه الدنيئة ، وهو أيضاً غير مطمئن على حياة ابنته مع هذا الوصولي الجشع ،
لذلك كلما سنحت الفرصة له ، يحاول إقناع ابنته بالمدول عن هذا الزوج ، والاعتماد عنه .
أما " وفا " فصراعها النفس كبير ، وثقيل ، فتراه يوضح عندما ترفض قتل زوجها تحت
إلحاح خليفة ، ويستيقظ ضميرها ، وتحاول القضاء على بذور الشر الذي خلقه فيها والدها ،
عندما زوجها من رجل عجوز .

تشابه أحداث هذه المسرحية ، وتتأزم ، ويحتدم الصراع بين الشخصيات المختلفة ،
لنصل من ثم إلى حلّ تدريجي ، يبدأ بموت " فهد " ، يتبعه مداومة الشرطة لهيته ، وهرب
خليفة إلى بيت أهله ، وموته هناك بين أم عميا ، وأخت مجنونة ، وأب نادم حزين .
وهنّ النظر عن بعض المآخذ التي ذكرناها آنفاً ، والتي رُس بها الرشود من قبل النقّاد ،
يعتبر عمله هذا عملاً ناجحاً وموفقاً .

ب - مكانه مرتبه : (١)

وأما جدية الهدف ، فسندعها في مسرحية " مكانه مرتبه " ، وقد كتبها " حسين الصالح
الحداد " ، وأخرجها " عبد الرحمن الضويحي " ، وعرضها المسرح الشعبي في الكويت .

(١) مكانه = دفة السفينة ، ويقصد بها هنا : أن المرأة استلمت زمام الأمور في البيت .

بتاريخ ٣٠ / ١ / ١٩٦٤ . (١)

وتقوم فكرة المسرحية على سيطرة الزوجة على الزوج والأولاد ، وقيادة البيت حسب هواها ومزاجها ، وعلى سلبية الزوج إذا هذه السيطرة والتحكم ، فالكاتب يعرض لنا ، في بدايته الفصل الأول من هذه المسرحية ، قضية انتقال السلطة من الأب إلى الأم ، وتضعض أوضاع أفراد هذه الأسرة نتيجة فقدان القيادة الحكيمة الصحيحة ، ونلمس ذلك بجلال من خلال الحوار بين " أبي سمود " - الزوج والأب ، وأم سمود - الزوجة والأم . ثم تنتقل إلى مشهد آخر نجد فيه " سماد " - البنت الصغرى للمائلة - تتحكم بأختها " شريفة " الكبرى ، واستهتار الأولى في حياتها الخاصة ، ضاربة عرض الحائط القيم الاجتماعية ، معتمدة على تأييد والدتها ودعمها لها ، إنها عكس أختها " شريفة " التي تزن الأمور قبل الإقدام عليها ، كأن المؤلف أرادها في المسرحية ، لتكون الضمير الحي الذي يقيظ لكل إنسان ، وطرح فكرتها في المسرحية ، وأعطاهما دور الناصح المرشد ، حيث الصراع على السلطة قوى ضمن أفراد هذه العائلة .

إن " سماد " الابنة الصغرى لهذه العائلة ، هي امتداد لشخصية الأم في وضعها في البيت ، أي أنه إلى جانب الشخصيتين الرئيسيتين - الأب والأم - هناك شخصيتان ثانويتان لعبتا دوراً في المسرحية ، وجسدتا دور الحاكم والمحكوم ، وهما " سماد " و " شريفة " .

وتتكون مسرحية " مكانه مرته " من ثلاثة فصول ، ويتخلل الفصل الأول والثاني رقصات

شعبية لفرقة عودة المهنا . (٢)

وببدأ الفصل الأول بحوار ساخن بين الزوج والزوجة حول الخادم السابق ، وتذمر " أم سمود " منه ، ورغبتها بالخلاص من كسله ، وتهديله بواحد يقوم بالواجبات المنزلية كلها ، ونلاحظ منذ البداية ، أن هذا البيت تحكمه امرأة سليطة قوية ، وغير عادلة في أحكامها وتصرفاتها ، ونلاحظ أيضاً ضعف شخصية الأب ، وعدم قدرته إدارة بيته وأولاده ، وترهتهم ، وتوجيههم ، ويتتابع الفصل الأول لنجد أنفسنا أمام حوار ثان بين الأختين : الكبرى والصغرى ، حيث تحاول الأولى تقويم اعوجاج الثانية ، وتذكيرها بواجبها نحو خطيبها " جاسم " ، وتطلب منها أن تسيطر على تصرفاتها ، وتحاول تحسينها وخاصة أن " ابن الجيران " إبراهيم " أتى ليجتج على تصرفات " سماد " .

(١) عبدالله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٨٢ . دار مطابع السياسة ،

١٩٧٦ .

٢ - فرقة كويتية للرقص الشعبي الكويتي .

وكان هذا الاحتجاج الموجّه للأب ، يتضمّن تذكيره بغياب سلطته الأبوية الضعيفة بهجلاً ووضوح ، ونلمحها في الكلمات التالية :

إبراهيم : شنو هذا ماتكتضهون بنتكم . . . أربع وعشرين ساعة فوق السطوح مثل الصخلة . . . طالع اشسوت بفترتى ليش ماتردّها أنت . . . اذا تخاف وخرّ عن أحاجي أم سمود . (١)

ويتتابع الفصل الأول على هذا النمط ، وتظل فكرة المسرحية الرئيسية هي الرائدة في المواقف المتعددة ، وكان المؤلف يتركنا لنعيش هذا الصراع العائلي المتواصل ، ويرسم لنا الشخصيات المتعددة ليزيد التشويق ، وليصل إلى الحل المنشود ، وحين يغيب الأب عن أدائه دوره المطلوب ، فالتوقع أن تتضخم شخصية الأم ، وتتحكم ، وسيكون هذا مبرراً لما نشاهد من إثارة الأم لاهنتها الصغرى ، بالحب والتدليل ، تلك الإهنة - سعاد - التي تعيد تشيّل الدور نفسه مع أختها الكبرى ، فتحاول أن تظلمها ، وتتكبر عليها ، لأنها تكرر تصرف والدتها مع والدها ، ولكن شويقة الماقلة لاترضخ للأمر المغلوط في منزل أهلها ، فتحاول في كل مناسبة إيقاظ الوالد من سباته ، وإرشاده إلى خطئه ، ودفعه ليكون رجل البيت الحقيقي ، فنجدها تقول له :

شريفة : يا به الريال لازم يكون له رأي . . . أنا ماأقولك لاتستثيرها المشورة زيننه ، لكن مو معنى هذا أن مالك رأى بالمرّة . . . أو أنك تتركها تفرض سيطرتها عليك . . . حتى لوأنها أمي . (٢)

تؤكد لنا كلمات " شريفة " القليلة حيرة الوالد وسلبيته ، وعدم رضاه عن وضعه ، وخاصة عن وضع ابنته " سعاد " التي أرخت المنان لحرمتها ، وتكرر خروجها مع السائق " وعيب " .

(١) المسرحية ، الفصل الأول ، ص ١١ .

شرح المعاني : تكتضهون = تمسكون . الصخلة = النجمة .
بفترتى = الكوفية تحت العقال . وخر = إبتعد .
خسن = كي . أحاجي = أكلّم .

(٢) المسرحية ، الفصل الأول ، ص ١٥ .

شرح المعاني : بهه = ياوالدى
الريال = الرجل
الشرة = السهب

بدأت " شريفة " تشك بغياب أختها المتكرر ، وبدأت تتعاطف مع خطيب " سعاد " " جاسم " الذى لم يمدّ يتحمل غياب خطيبته المتواصل عن بيتها ، وأظهر تذمره وشكواه ، ووصل به الأمر إلى حد فسخ الخطبة ، تخلصاً من مصاهرة عائلة تحكمها امرأة ، نراه يقول للأم :

الخطيب طبعاً تربطينها على شانى ... مانى خطيبها ؟ مالى كلمتى ؟ لكن الشرهة مو عليك ، الشرهة على أنا ... أنا خطبت من هو سمود ... مادريت أن سمود هناته محابس بيدى أم سمود ، لكن بيه تدرى اعتبر الخطبة مفسوخة . (١)

وينتهى الفصل الأول بحوار متوشب أيضاً بين الزوج والزوجة ، ويلى الفصل فاصل من الرقص الشعبى " لفرقة عودة المهنا " الكويتية ، ثم يبدأ الفصل الثانى ، وفى بيت " سالم ولد هو سالم " وقد نوى هذا الأخير خطبة " شريفة " ، ويستقبل أخته " عائشة " التى عادت لتوها مطرودة من بيت " أبى سمود " ، ليستطلع منها أخبار " شريفة " ، إنَّ سالماً أحب " شريفة " ، ووجد فيها خميرة طيبة فى عائلة مفككة الأوصال ، ولكنه يبحث عن طريقة ليصل بها إلى الوالد ، ويطلب منه يد ابنته ، فينقذه صديقه " إبراهيم " ، الذى يدخل عليه ، ويجده مهوماً ، ويصر على معرفة السبب ، واعداء إياه بمساعدته فى ظروفه الضيقة ، وعندما يعرف الأمر يمد حوار طويل مع سالم يتذكر أن خاله " أبو صالح " هو صديق " أبو سمود " ، وأنه تواعد مع خاله للالتقاء به فى بيت سالم ، فكان هذه الصدقة ، هى مفتاح أمل لحل مشكلة المحب المختار .

وعندما يقبل " أبو صالح " ، ويعرف الأمر ، يرضى القيام بالوساطة ، وقد أيقظت هذه الكلمة الشجون فى نفسه ، وتذكر ضرورتها فى الدوائر الرسمية ، وفى فنى وإניה المعاملات الحكومية ، وها هو يقول :

أبو صالح سالم بى يمرض ويبنى واسطة ... بيوك الله يلحن هالواسطة مخلت شى . هالواسطة صارت مشا كل للناس ... اللى بى جواز قالوا هواسطة . واللى بى جنسية قالوا هواسطة ... واللى بى قسيمة قالوا هواسطة . . واللى بى تشين قالوا هواسطة ... (٢)

إنها تلميحات من المؤلف ساقها على لسان " أبو صالح " ، ليمرر أهم المشاكل التى كان يعيشها المجتمع آنذاك ، المشاكل التى كان يلاقيها الفرد أثناء معاملاته ، سواء فى إخراج جواز ،

(١) المسرحية ، الفصل الاول ، ص ١٩ .

الشرهة = السبب . دريت = علمت . مفسوخة = منتهية .

(٢) المسرحية - الفصل الثانى ، ص ١٥ .

بى = يريد . بيوك = يا أباك . كلمة للتعجب .

أو حصوله على قسيمة . . الخ من الأمور التي لم تعد تتم إلا بوجود معرفة داخل الدائرة التي تجرى فيها المعاملة .

وينتهي الفصل الثاني و " أبو صالح " سموت بمهمة عند " أبي سمود " ، وفي الفصل الثالث والأخير ، يعود مرة ثانية إلى بيت " أبي سمود " لنجد " أبا صالح " يحاول الحصول على موافقة الأب بتزويج ابنته " شريفة " لسالم ، ولكن صاحب الدار يتردد قبل إعطاء كلمته الأخيرة ، ويطلب مهلة للمشورة وأخذ الرأي .

ومعد خروج الضيف ، يشتد الحوار بين الزوجين من جديد ، " أم سمود " تذكر زوجها بخطبة ابنتها ، لابن عمها خالد " ، الذي يدرس في الخارج ، فتراها تقول له :

أم سمود عيل ما أدري عنك ، شريفو ما حنا ناوينها حق خالد . (١)

وتذكره أيضاً بواجبهم في حفظ العهد ، وخاصة أن الأهل والأقارب على دراسة بهذه الخطبة . فمن الغرابة بمكان ، أن تكون " أم سمود " هي المتشددة للحفاظ على الوعد واحترامه ، وتقدير العلاقات العائلية ، وهي التي اخترقتها باعتدائها على حقوق الزوج ، وأخذ مكانه في البيت كسلطة عليا .

ماذا أراد المؤلف من وراء هذا التصرف ؟ هل أن " أم سمود " تضم بين جنبها مشاعر المرأة الحساسة ، المدركة لواجباتها العائلية ، وقد استيقظت هذه المشاعر لفترة وجيزة ، أم أن هذا مأخذ على المسرحية ، وبالتالي على المؤلف لإسباغه صفة الحسنى ، وتضادها على شخصية واحدة ؟

إن رفض الأم زواج ابنتها " شريفة " من سالم ، وتمسكها بوعده قديم كانت قد قطعتة على نفسها بتزويج ابنتها من خالد ، أيقظ عند أبي سمود " التمرد ضد عهده ، وقد ظهرت هذه المبادرة بوضوح عندما هدّد زوجته بتزويج ابنته على " سالم " رغم أنفها :

أبو سمود : والله لكتب له غصب عليك واللى يصير يصير . (٢)

وصل الصراع في المسرحية إلى نقطة تتطلب النهاية ، ولهذا السبب بدأ المؤلف بهي " الجو للحل الذي جاء بزواج خالد ، ورجوعه مع زوجته إلى بلده ، وعندما علم بأمر ارتباطه " بشريفة " منذ الصغر ، ندم على زواجه من غريبة ، لأنه يفضل عليها ابنة بلده ، وقبل أن تنتهي المسرحية يكشف خالد الطبيب أن سعاد ، أخطأت مع السائق " وعيب " وحملت منه ، وقد هرب هذا

(١) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ١١ .

ناوينها = بمعنى مخطومه منذ الصغر . حق = ل (حرف جر)

(٢) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٣ .

لكتب = كتب الكتاب ، الزواج .

الأخير من البلد خوفاً من العقاب ، إنَّ المائلة الآن أمام مازقِ هائل ، شرفها مزغ ، وسمعتها تشوهت ، لقد أبقت هذه الصدمة الأب ، وجعلته يستيقظ من سباته ، ويرى وضعه على حقيقته وخاصة بعد أن سمع ابنته تلغز كل المشكلة ، وتضع النقاط على الحروف . (١) ، وتنتهى المسرحية ، ويسدل الستار والأب يرد :

أبو سمود : لكن هذا يزأى كل واحد " سكانه مرته " . (٢)

١ - القضية التي قامت عليها المسرحية :

قامت مسرحية " سكانه مرته " على قضية أساسية وهى : من الذى يتولى دفة القيادة فى البيت ، الرجل أم المرأة ؟ ومن له الكلمة الأولى فيه ؟ وإذا تحكمت المرأة فى البيت ، هل ستصل به إلى المستوى اللائق أم لا ؟

إننا سنجد أجوبة لتساؤلاتنا المتعددة خلال تحليلنا لشخصيات المسرحية .

أسند المؤلف إلى الأم دور الزوجة المتحكمة المسيطرة ، وإلى الزوج دور الإنسان السلبى ، الذى يرى ويحس ولكنه مسلوب الإرادة ، ضيفها ، لذا سارت الشخصيتان الرئيسيتان - الزوج والزوجة - جنباً إلى جنب ، على خطٍ واحدٍ فى الصراع طوال أحداث المسرحية ، لم يخرج أحد منهما عن دوره المرسوم له إلا بادرة صغيرة من الأم لاحترام تقاليد العائلة ، وبادرة تمرد من الأب فى نهاية المسرحية ، وقبل نزول الستار ، وصدرت من الأب أيضاً بادرة تمرد ضئيل حيال زوجته ، عندما رغب بزواج ابنته شريفة من سالم ، وانتهى هذا التمرد ، بظهور خالد وزواجه من امرأة أخرى .

وهناك شخصيتان - شريفة وسماد - قد سارتا أيضاً على خطٍ متوازٍ فى اختلاف شخصيتهما وطباعهما وتصرفاتهما ، وكانت الأولى تمثل المقل والمنطق والواقع ، والثانية بتشجيع من الأم تمثل التهور فى القول والفعل ، إنَّ " شريفة " حاولت إصلاح أختها بشتى الطرق ، ولكنها لم تفلح معها ، لأنها كانت تحتاج إلى صلاحيات الأب الفاتية ، لذلك حاولت الحد من سيطرة أختها الصغرى ، التى كانت تريد أن تكون مكانتها عند أختها ، بمثابة الأم عند الأب ، أى أنها أرادت أن تجسّد تصرفات أمها فى شخصها ، وتطبقها على أختها .

وإلى جانب الشخصيات السابقة ، هناك شخصية الخادم الثانوية " عوض " ، حيث كسان دوره جزاً من الترويح فى هذه المسرحية ، هو خادم طيب ، وأقرب إلى البلاء منه إلى الذكاء ، وهو يمجز أحياناً عن واجباته ، فإنَّ حالة الإضطراب التى يعانيها ، وعجزه الواضح عن إرضاء

(١) المسرحية ، الفصل الثالث - ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢) المسرحية ، الفصل الثالث - ص ٢٦ .

يزأى = جزأ ، عقاب .

جميع أفراد البيت لدليل حتى على غياب السلطة المركزية التي يمثلها شخص الأب عادة في البيت الشرقى ، وتنازع أكثر من جهة (الأم ، والإبنة الصغرى) للقيام بهذا الدور .
وإن " عوضاً " الخادم ، ودوره الثانوى فى المسرحية ، قد اشترك مع شخصيات ثانوية أخرى فى تصعيد الحدث ، وزيادة حدة الصراع ، وإبراز عقدة المسرحية ، وانتظار الحل .
سنمطل نهدة صغيرة عن سائر الشخصيات . .

الخطيب " جاسم " شاب مهذب يقف من إصلاح خطيئته ، فلجأ إلى الحل السلى بفسخ الخطوبة ، ولكن سألماً - الذى يرغب فى خطبة " شريفة " - يختلف عن جاسم لأنه رضى تحمل سلطة لسان " أم سمود " ، ويتزوج ابنتها ، لأنه يحبها ، ولأن شريفة ذات أخلاق حسنة ، وسلوك جيد أيضاً .

أما دور " أبى صالح " ودور " إبراهيم " فثانويان ، جى " بهما لإيضاح معالم المسرحية ، والمسير بأحداثها إلى خاتمة المطاف ، وتصرف إبراهيم كصديق يحمى عليه ، فقد وقف إلى جانب سالم ، وسأله فى محنته ، وأظهر عن معدته الأصيل ، فإنه قد مثل دور الصديق على حقيقته عندما يظهر فى الملأ ، ليأخذ بيد صديقه إلى شاطئ " الأمان ، ولا يخفى علينا دور " خالد " القصير ، فقد أتى ليضع حلاً للمسرحية ، ولينطق بكلمات ، أرادها المؤلف لينه للمادة التى أخذت تستثر بين الطلاب الكويتيين المرسلين للدراسة فى الخارج ، بالزواج من أجنبيات ، وما يجلب هذا الزواج من بلهلة فى الأوضاع الإجتماعية ، وفى دولة فى تطور تكونها بالذات ، وقد لخص خالد هذه العادة بقوله :

خالد : تسعين أقول لبح إننى ولو حبيتنى ومهما كان حبيج ، فأنت تحبين شخصى فقط ولكن الفتاة الكويتية إذا أحببتى تحب الميئة اللي تربت فيها (١)

٢ - تطور الشخصية مع تطور المشكلة :

إن المناخ النفسى الذى وضعنا فيه الكاتب منذ الفصل الأول جعلنا نتبع تطور شخصية الرجل السلى ، والمرأة المتحكمة حتى النهاية ، لنجدها على حال واحدة لم تتغير الأوار ، ولم تتغلب الطبيعة الفيزيولوجية لدى كل من الرجل والمرأة ، فقد سارت مسرحية " مكانه مرته " ، على وتيرة واحدة عند الزوج والزوجة ، حيث لا تتغير فى طريقة حياتهما ، مع أن أحداث القصة تطورت ، وظهرت مشاكل عدة تحتاج إلى حزم لحلها ، فقد كان هذا هو المنصر الرئيسى فى التشويق ، وانتظار الحل النهائى المعقول .

(١) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٢٥

لج = لك حبيج = حبيك

إن احتفاظ بعض الأشخاص بأسرارهم "كسماد" مثلاً التي أخفت علاقتها بالسائق -

"وهيب"، مع ترك بعض علامات استفهام عند خروجها المتكرر من البيت، جعلنا نتبع سير أحداث المسرحية، ونترقب الشخص الذي سيكشف النقاب عن ذلك السر، إن الأسرار في المسرحيات تزيد عنصر التشويق فيها، وتشدّ المشاهد إلى خشبة المسرح، وتشدّ القارئ إلى قراءة المسرحيات لمعرفة النهاية، وكشف اللغز، والاستفادة من مقدماتها المنطقية، ومن طهيمة الإنسان حبه للمجهول، ومحاولة الصّور على كنهه.

وينطبق عنصر التشويق أيضاً في سوء التفاهم في معرفة معنى بعض الجمل، وفهم اللهجات المتعددة، ولكن لم ترد في مسرحية "سكانه مرته" مثل هذه الصعوبات لانعدام وجود شخصيات غير كويتية فيها سوى "وهيب" السائق، وقد كان دوره قصيراً، والخادم "عوض" وكان يجيد لغة البلد، وزوجة خالد الأجنبية، وقد كان دورها قصيراً أيضاً.

٣ - الحوار :

إن الحوار يزيد المسرحية رونقاً وجمالاً، ويضفي عليها صفة التشويق والاستماعة، ويلعب دوراً رئيسياً في ربط الأفكار، وتسلسلها وشرح الفكرة، وإظهار شخصية كل فرد، وكما كان الحوار جيد السبك والصياغة، كانت المسرحية تصنف في عداد المسرحيات ذات المستوى الجيد.

وقد جاء الحوار في مسرحية "سكانه مرته" ليمطي حجماً لهذه المسرحية، وليبرز القضية، ويظهر الصراع، ويشرح بالحل، وهو شديد الالتصاق بشخصية كل فرد، الأب السليبي، والأم المتحكمة وحوارهما الأثري، حيث لا غالب فيه ولا مغلوب، وكان الحوار يطول أحياناً في سرد الخبر، وجى به توخيّاً للإضحاك كالحوار الطويل الذي دار بين "أبي سمود" و"أم سمود" في بداية الفصل الأول، وكان موضوعه يتركز حول زواج "شريفة" من سالم، ونجد الحضور الطويل نفسه في الفصل الثاني، بين "سالم" و"إبراهيم"، عندما رغب إبراهيم معرفة سبب هم وغم صديقه سالم، وهناك حوار عاصف طويل في الفصل الأول. بين "أبي سمود"، و"أم سمود"، وخطيب "سماد" - الذي طلب من "أم سمود" ردع ابنتها، ومنعها من الخروج المتكرر من البيت، والحوار القصير أيضاً الذي دار في نهاية الفصل الثالث بين خالد وزوجته حول سبب زواجه منها، وعن ندمه على زواجه من غير كويتية، إن هذا الحوار قد نجح نجاحاً في نهاية المسرحية، لفرغ التشديد والمنع، وإظهار عيب الزواج من الأجنبية.

ويقول خالد في الحوار :

خالد : وأنا أقول ليج أن هالكلام يحرق في نفسى .. في نفس كل واحد تزوج من غير بيئته وطبعاً ما يحسن بها لشي إلا بعد ما يتزوج ...

خالد إذا كل شاب تعلم ، تزوج بالخارج . . بناتنا لمن نخليهم ؟؟ (١)

ولم يكن يقصد من الحوار الذي دار في المسرحية إبراز شخصية كل واحدٍ فيها فقط ، بقدر ما كان المؤلف يرغب في طرح قضية ، وإبراز الفكرة ، وإعطاء استنتاجات .

٤ - قدرة اللهجة المحلية على استيعاب الموضوع :

" سكانه مرته " مسرحية كويتية قلباً وقالباً ، وموضوعاً ونصاً ، وقد ألفت باللهجة الكويتية ، وابتعدت عن الكلمات الحوشية ، وجاءت جعلها محملة بالفكرة ، لذا استطاعت استيعاب الموضوع ، وإظهار تضعيف المائلة التي عندما تقودها امرأة مسيطرة وغير عادلة ، ورجل ضعيف سلبي ، تكون نتيجتها ضياع أفرادها في زحام التكاليف على السلطة .

إن مشكلة هذه المائلة ، إجتماعية بحته ، نجد لها صدى في أغلب المجتمعات ، ولكن ظهورها في الكويت ، والرأي السائد آنذاك أن المرأة من سقط المتاع (٢) ، كان غريباً فعلاً ، فقد كان نادراً ما نجد مثل هذه المائلة هنا ، لأنه لا رأى للمرأة ، لذا أيقظ وضع " أبي سمود " أتراه حتى ابنه ، وأخذوا يحثونه على الخروج عن طاعة زوجته ، واستلام زمام أمور البيت . وإن للهجة الكويتية ميزة وقدرة على فهمها محلياً ، ولكنها صعبة الفهم خارج الكويت لتمدد اللهجات .

وقد وجهت " سكانه مرته " وقت عرضها ، بعض النقد ، وقالت عنها مجلة " دنيا المروية " (٢) إن التمثيلية ليست جديدة الفكرة ، وموضوعها سبق الكلام عنه ، وللاخراج جهد محمد عليه ، ولكن الارتجال كان الطابع المسيطر ، والحركة مرتجلة والديكور ضعيف ، والتمثيل فوق المتوسط ، وقد تطرق كاتب المقال ، بعد مشاهدته لهذه المسرحية ، إلى الحديث أيضاً عن شخصها ، حيث وصف " أبا سمود " بالشخصية الضعيفة المسلوكة الإرادة ، لذا فقد احتل أصدقاؤه ، أما وجود فرقة عودة المهنا ، فقد حشرت حشراً في المسرحية .

وصها قيل عن " سكانه مرته " من حسنات المسرحية ، ومن عيوب وسيئات وما أخذ ، فإنها تعتبر بحق المسرحية الهادفة الجادة في نقد ما لم يصب المجتمع ، وفي محاولتها إصلاحه .

(١) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٢٥ .

(٢) القناعي ، يوسف بن عيسى . " صفحات من تاريخ الكويت " ، ص ٢٨ . مطبعة الكويت

٢ - الإخراج :

وهذا لقاء أجريناه مع حسين الصالح (١) - المخرج المسرحي لأكثر مسرحيات فرقة المسرح المصري ، كما أنه يتولى العمل نفسه في تلفزيون الكويت .

وأهمية هذا اللقاء المباشر تنبع ، من غياب الكتابة الموثقة الدقيقة ، حول كثير من القضايا التي تحتاج إلى قدر من الوضوح والتحديد ، ولأن حسين الصالح كان من أول تلاميذ " زكي طليمات " ، وأكثرهم صحبة له ، كما كان من نصيبه أن مضطلع بإخراج أول مسرحية قدمها المسرح المصري عقب إشهاره ، واعتماده على كوادره الخاصة في التأليف والإخراج والتشيل ، أي أن - " حسين الصالح " ، هو أول شاب كويتي أخذ مكان طليمات في الفرقة ورعايته ، وذلك بإخراج

مسرحية " عشت وشفت " التي عرضت في ١٩٦٤ . (٢)

وقد قدم طليمات إلى الكويت ، و " حسين الصالح " يناهز العشرين من العمر ، كما كان قد توقف عن الدراسة بعد الصف الثاني الثانوي ، ومضى يرضى نزوعه الأدبي بالقراءة الحرة ، في حدود المتاح في تلك الفترة ، ويقول حسين الصالح : إنه كان يتمتع بشئ من الرعاية الخاصة بالنسبة لطليمات ، الذي درّبه على التشيل ، وأشركه في بعض الأدوار ، حيث قام بدور - " عنسه " في مسرحية " صقر قريش " (٣) ، وقام بدور آخر في مسرحيتي " ابن جلا " (٤) ، و " المنقذة " (٥) .

ويقول : إن طليمات كان يعتبر فترة التدريب بمثابة الدراسة الجانب المملئ منها هو الأكثر وضوحاً ، ولكن الجانب النظري كان موجوداً ، وإن يكن قليلاً ، فقد كان طليمات يقضي معنا وقتاً طويلاً في التدريب ، ويشير علينا ببعض القراءات والمراجع في الأدب ، والمسرح المصري والعالمي .

وبالنسبة لحسين الصالح ، فإنه ساعد في الإخراج منذ أول مسرحية أخرجها طليمات نفسه ، وهذا يعني أن طليمات لم يكن يجتهد أعضاء الفرقة في المواقع المختارة لهم ، بل كان ينتقل بهمضهم على الأقل ، بين المواقع الفنية المختلفة في العرض المسرحي ، ويقول عن أسلوب طليمات في التدريب ، إنه كان بعد اختيار المسرحية ، يبدأ بتوضيح جوانبها التاريخية ، وأهم الأفكار التي انطوت عليها ، وطبيعتها الفنية بقصد تهيئة الممثل نفسياً في هذا الدور ، وأدائه على نحو طيب ، وقد تأثرت بهذا الجانب من عمليات الإعداد النفسي للإخراج ، ولذلك فإن

(١) أجريت المقابلة بتاريخ ١٩٧٩/٥/٢٤ في مكتبه بتلفزيون الكويت .

وراجع أيضاً : مجلة " عالم الفن " العدد (٣٨٣) في ١٩٧٩/٥/٢٧

(٢) عبد الله ، محمد حسن ، الحركة المسرحية في الكويت ، ص ٧٤ ، مطابع دار السياسة ١٩٧٦

وراجع أيضاً : إبراهيم ، حمادة : المسرح في الكويت . مجلة عالم الفن - العدد ٢٢٥ في

١٩٧٦/٤/٤ ص ٢٦ .

(٣) مسرحية " صقر قريش " سبق الحديث عنها في الفصل الثاني .

(٤) مسرحية " ابن جلا " سبق الحديث عنها في الفصل الثاني .

(٥) مسرحية " المنقذة " سبق الحديث عنها في الفصل الثاني .

ما اعتز به من الأعمال التي قمت بإخراجها ، هو ما انطوى فيها على فكره ، وأثار قضية ، وعبر عن جدية التصور للواقع أو المستقبل ، وهذا سبب اعتزاي بمسرحيات "عشت وشفت" ، و "خط الطير" . . طار الطير" ، و "إمبراطور يبحث عن وظيفة" (١) ، أكثر من غيرها ، لأنها تعبّر عن هذه الإجابات التي أشرت إليها .

ويضيف "حسين الصالح" ، أنه لا يزال يقرأ ويطلع ، كما ذهب إلى القاهرة ولندن فسي دورات تدريبية على الإخراج المسرحي والتلفزيوني ، ويمتقد أن ما بثه فيه طلبات من جدية واهتمام بالإنسان ، ومشكلته لا يزال يمثل بالنسبة إليه جافراً مستمراً .

-
- (١) مسرحية "عشت وشفت" تأليف سعد الفرج ، وإخراج حسين الصالح .
 ومسرحية "خط الطير" . . طار الطير" تأليف عبد الأمير التركي ، وإخراج حسين الصالح .
 ومسرحية "إمبراطور يبحث عن وظيفة" تأليف "سير سرهان" ومن إعداد وإخراج حسين الصالح .
 راجع ملفات المسرح العربي .

الخاتمة :

وقبل أن نختم الحديث عن الفصل الثالث ، نودّ أن نشير إلى غاية هذا الفصل ، والمراد منه ؟

إننا حاولنا تتبع وتقصى مدى أثر طلبات على المسرح الكويتي في مجالاته المتعددة ، في التأليف والإخراج ، والديكور .

ورب سؤال يطرح نفسه في هذه المجالة .

هل هذا التطور كان نتيجة تطور لشخص طلبات وحركته فقط ، أم أنّ التطور التاريخي الطبيعي هو الذي كان العامل الحاسم في دفع الحركة المسرحية في الستينات ، نحو تقدم أفضل ؟

وسهما تكن وجهات النظر المختلفة حول مدى التأثير أو عكسه ، يبقى شي ثابت لا مجال للشك فيه ، وهو أنّ المسرح في الستينات أخرج إلى ساحة المسرح الكويتي مؤلفين كويتيين كتبوا نصوصهم المسرحية باللغة العربية الفصحى وباللهجة الكويتية بجدية ، وبرز الإخراج - المدروس المتقن مع الديكور المتقن ، إضافة إلى ممثلين قادرين لا يزالون يثبتون وجودهم على خشبة المسرح الكويتي .

(الفصل الرابع)

القائف السرحى فى الكويت

* * *

المسرح فن أوروبي النشأة والموارد والتأثير . ولا قيمة للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة ، لأن اكتشافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبي (١) ، ولأن هذا الفن المنتشر في مختلف الأقطار العربية ، والذي نحاول أن نمطيه ملامح عربية ، ويختلف من قطر إلى آخر بقدر اختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة وتقوم حوله المناقشات والمجادلات ، هو متأثر تأثراً كاملاً بالمسرح الغربي وحده .

ولقد وصل هذا الفن إلينا عبر قنوات عديدة منها الترجمة والمشاهدة ، وصورة عامية ، فلن حركة المسرح المصري قد مضت في خطوط ثلاثة عريضة ، يمكن أن نعتبرها معالم أو حدود الإطار لهذا المسرح المصري .

فهناك الترجمة الباشرة ، التي تحافظ على النص الأصلي في هدفه ، ومرماه ، وشخصياته وأسماء هذه الشخصيات وخصائصها النفسية ، كما تحافظ على البيئة العامة التي جرت فيها المسرحية . ويحفظ لنا تاريخ الأدب المصري عدة أسماء لمرجمين قاموا بهذا الدور في لبنان وسوريا ومصر ، ثم في غيرها من بلدان الوطن العربي .

وهناك فريق آخر كان أكثر صلة بالمسرح ، ليس باعتباره فناً أدبياً ، بل باعتباره فناً يمرض على الجمهور ، ولهذا اتجه هذا الفريق إلى ترجمة النصوص ، ليس من خلال الحفاظ على الأصل ، بل الاكتفاء بالمعنى العام ، ثم تغيير كثير من تفاصيل هذا العمل الفني بما يناسب البيئة المتحركة ، ويغير من أجل هذا كله اسم المسرحية ، وأسماء الشخصيات ، وربما حذف بعض الأحداث إلى آخر ما هنالك من أوجه الإضطراب التي يستدعيها اختلاف البيئات ، وأذواق الجمهور ، ومساحة المسموح به من الحرية الأخلاقية .

ومن هنا وجدت كلمات مثل " التخصير " ، أي اقتباس مسرحية غربية في موضوعها العام ، وإعطائها طابعاً مصرياً ، وكذلك الأمر في " اللبنة " أي إعطاء المسرحية طابعاً لبنانياً ، ثم " التكويت " أي إعطاء المسرحية طابعاً كويتياً ، وهذا الفن محفوف بالمخاطر لاحتمال تضليل المقتبس ليلفتنا إلى مصادره الحقيقية ، ولأن هذه الحركة كثيراً ما اتجهت إلى الأعمال التافهة التي لا شكاد نصرف مؤلفها ، وكثيراً ما اتجهت إلى آداب غير ذائقة بينما نحن العرب ، كالمسرحيات الإيطالية مثلاً التي شاع الاقتباس منها دون إشارة إلى المصدر الأصلي ، بل يحدث أحياناً أن تمصر المسرحية عن الإيطالية مثلاً ثم يكتسب النص المصري دون أن يتعرف الكاتب الكويتي إلى الأصل الإيطالي ، ومن هنا تأتي حيرة الدارس ، الذي لا يستطيع أن يكتشف على وجه الدقة ،

(١) بلبل ، فرحان : مجلة " الحياة المسرحية " ، المجلد (٢) ، ص ١٢٠ . خريف ١٩٧٧ .

كيف سارت الأمور ، وأين موضع التقليد فيها ؟

وأما الخط الثالث فهو خط التأليف الذي يبدأ عادة بنماذج ساذجة وبسيطة ، ثم يتعلق بالنماذج الأعلى فناً ، ويحاول الاقتراب من الأصالة منتزعاً نفسه من تيار الآخرين ، وصانعاً لنفسه تياراً متميزاً .

هذا التصور الشامل لنشأة حركة المسرح العربي وتطورها ، يصدق تماماً على المسرح الكويتي ، فهناك نصوص أجنبية مترجمة عرضت كما هي في الأصل أو أقرب ما تكون إلى الأصل ، ولين لم تكن قد ترجمت خصيصاً في الكويت ، وليست هذه النقطة الجوهرية على أي حال ، والأكثر أهمية أن نعترف واقع الاختيار ، وإمكانات التنفيذ .

وهناك نصوص عالمية كوّنت عن الأصل الغربي المترجم إلى العربية ، أو عن صورة سبق تصورها .

والخط الثالث يستحق عنايتنا ، وهو خط التأليف والبحث عن أصالة موضوعية وفنية للحركة المسرحية في الكويت .

وهنا سنقدم تصوراً شاملاً للاتجاهات الفنية للحركة المسرحية بشكل عام ، ومن خلال الواقع الحي الذي تعيشه تلك الحركة في الكويت ، وسنتوقف عند بعض النقاط متمثلة في جهود المهرزين من المؤلفين بحفة خاصة .

٢ - التأليف المسرحي في الكويت :

تدرج التأليف المسرحي في الكويت من الارتجال إلى النص المحلي المكتوب ، ولذا كانت الحركة المسرحية في الكويت قد واجهت عقبات عدة ، فلنّ التأليف المسرحي من أهم وأخطر هذه العقبات ، لأنّ الضرورة تقتضي وجود المسرحية المحلية الجيدة التي تعالج مشاكل المجتمع الكويتي ، وتعالج الظروف التي يمرّ بها ، وإعطاء حلول لها ، بما تتضمن المسرحية من أهداف إنسانية في إصلاح المجتمع ، وإبراز عيوبه أو مشكلاته .

والكتابة للمسرح تتطلب الموهبة أولاً التي لا بدّ من توفرها في الكاتب المسرحي ، ثم الخيال ثانياً لينطلق به المؤلف إلى عالم يجسّد فيه الوضع الاجتماعي للإنسان الكويتي ، أضف إلى ذلك حاجته إلى الاحتكاك الدائم بالبيئة ، ومعالجة مشاكلها اليومية ، مع إلمامه بثقافة مسرحية واسعة ، لأنها ضرورة لإنشاء نصّ سوى ، تكتمل فيه كل عناصر المسرحية من صراع وحبكة وحوار وشخصيات وأفكار أو قصة . (١)

(١) مجلة " الرسالة " ، ص ٤٠ ، في ١٩٦٩/٦/٢٩ .

ونفهم من هذا أن مهمة الكاتب صعبة ، لأن المؤلف المسرحي الجاد سيجد نفسه مطالباً بدراسة واعية لمكونات المسرحية الجيدة ، وقراءة آثار السابقين قراءة تحليلية ، ومعرفة مصادر القوة والجمال فيها .

ولذا فقد سمعنا أصواتاً تملو قائلة " أعطونا مؤلفاً محلياً نمطكم مسرحاً ناجحاً " (١) ، لأن ندرة الأقلام المحلية تخلق مشكلة النضال في الفرق المسرحية ، وهذا ما يحدو بها إلى الإعداد والاقتباس والتكوير في أغلب الأحيان .

وإلى جانب الأمل المرتقب من المؤلف المحلي ، فهناك من اتهمه بأنه يقتل نفسه (٢) ، ويخون ذاته ، ويميش في زنزانة الموضوعات المستهلكة . . . والدرامات التي عفا عليها الزمن ، واستهلكتها السينما العربية ، والحجة في هذا النقد العنيف هي أن إنتاج المؤلف المحلي ، كإنتاج كبار المؤلفين المرموقين ، وأن هذا المؤلف يجمع رصيده من شخصيات المجتمع وأحداثها ، وأنه يجري وراء التقليد ليصنع أي شيء حتى لو وصل إلى سرقة فكرة أو قصة قديمة ، وإلباسها شيئاً من الواقع .

ومهما اختلفت الآراء النقدية ، الموضوعية منها أو الذاتية ، تبقى الحقيقة ناصعة كالشمس ، وتفرض نفسها ، وتدفعنا للقول بأنه لممت أسماء عدة لمؤلفين كويتيين أثبتوا إصرارهم على إيجاد مسرحية كويتية ، وثبتوا أقدامهم في سبرغور هذا الفن الأدبي ، وتحدوا في أكثر من موقف النقد الجارح ، واستفادوا من النقد الموضوعي ، وساروا في عطايمهم ، ولا يزال أكثرهم يكمل الرحلة الأدبية ، ليثبت جدارته ، وإن كان المطأ قد قلّ نظراً لظروف عدة واكبت التطور السريع للبلد ، والطفرة الاقتصادية السريعة ، وكثرة متطلبات الحياة اليومية .

وتحضرني أسماء مؤلفين بارزين واكبوا الحركة المسرحية منذ إطلالة أول نص مسرحي كويتي مكتوب ، وإلى الآن ، ومنهم من كتب مسرحية واحدة ، ومنهم من كرر المحاولة حتى صنع ما يمكن أن يعتبر اتجاهًا أو طمحا خاصاً .

(١) مجلة " الرسالة " . العدد (٥١٤) ، ص ١٨ ، في ١٩٧٢/٣/٢٦ .

(٢) جريدة " أخبار الكويت " ، ص ٨ . في ١٩٧١/٦/٢٠ .

ملاحظة : إحصائياً نصف ما عرض من مسرحيات في الكويت ، ليس بأقلام كويتية .

ومن الطبيعي أن يعنى الرصد الفنى بأصحاب المحاولات المتكررة التى من حقها أن توصف بأنها صنعت مجرى الظاهرة المسرحية .

والمؤلفون البارزون هم : محمد أحمد النشى ، وحسين الصالح الحداد ، وعبد الرحمن الضويحي ، وصالح موسى ، وسعد الفرج ، وجاسم الزايد ، وسليمان الحزامي ، وعبد الميز السريح ، ورحمن يعقوب العلى ، وسالم الفقماني ، وآخرون غيرهم . (١)

دراسة شاملة وعامة لأعمال أهم المؤلفين

١ - محمد أحمد النشى :

وستكون بدايتنا مع محمد أحمد النشى وأعماله ، لاعتباره من الأوائل الذين خاضوا غمار التجربة المسرحية فى الكويت ، ومن الذين عاشوا معها ولها سنوات عديدة . وقد ساعدته الوظائف الحكومية التى شغلها فى أن يكون على اتصال دائم بالمسرح ، وقد شغل وظيفة مدرس فى المدرسة الجعفرية عام ١٩٤١ ، ثم انتقل إلى الشؤون الاجتماعية عام ١٩٥٥ ، وأصبح فى ذلك الوقت مديراً للمسرح الشعبى ، وضمت إليه ضمن نطاق وظيفته الحكومية مسؤولية الثقافة الشعبية ، إلى أن عين مديراً لرعاية الشباب ، وانتقل أخيراً إلى إدارة الإسكان منذ عام ١٩٦٨ حتى اليوم ، كمدير لإدارة الخدمات (٢) ، ويشغل فى الوقت نفسه مركز " رئيس جمعية الفنانين الكويتيين " ، ورئيس تحرير مجلة " عالم الفن " . (٣)

إن تقلب النشى فى وظائف متعددة ، واتصال أغلبها بالحركة الثقافية فى البلد ، جعله على اتصال دائم بالمسرح ، وفى حديثه فى مجلة النهضة ، تحدث عن أولى خطواته على خشبة المسرح ، وكيف قام بدور المرأة فى أغلب المسرحيات التى مثلها ، وقال بأنه يعد المؤلفات التالية :

- ١ - تاريخ المسرح فى الكويت .
- ٢ - المجتمع الكويتى القديم .
- ٣ - طبع مجموعة من المسرحيات التى مثلت فى الكويت . (٤)

(١) أخذت هذه الأسماء من ملفات المسارح . وراجع أيضاً : إبراهيم حمادة : مجلة

" عالم الفن " العدد (٢٣٩) ، ص ٢٢ . فى ١١/٧/١٩٧٦ .

(٢) جريدة الأنباء ، ص ٢١ ، فى ١٣/٤/١٩٧٩ .

(٣) مجلة أسبوعية تتحدث عن الفن وهمومه ، تصدرها جمعية الفنانين الكويتيين

(٤) النشى ، محمد . مجلة " النهضة " . العدد (٦١٦) ، ص ١٤-١٦ فى ١٨/٨/٧٩

وقد تعدّى دور النشئ في تشيله لدور المرأة في أغلب المسرحيات التي ظهر فيها ، إلى
التأليف المسرحي المرتجل ، ويشير هو نفسه إلى ذلك الموضوع في مذكراته ، كمسرحيتي " مدير
فاشل " ، و " عجوز المشاكل " . (١)

وقد كتب النشئ مسرحيتي " فرحة العودة " و " غرام بوطيعة " ، وقد عرضتا في ١١/٢/١٩٦٣ .
وكانتا من إخراجيه أيضاً ، وقدّسها المسرح الشعبي في عرض واحد . (٢) ثم أعقب
النشئ عمله السابق بمسرحية " حظها يكسر الصخر " التي عرضت في ٢١/١١/١٩٦٤ . (٣)
ومسرحية " بفيثها طرب صارت نشب " ، التي عرضت في ٣/٣/١٩٦٥ ، وقد شارك في التشيل
أيضاً . (٤)

وتقوم الفكرة الأساسية لمسرحية " حظها يكسر الصخر " حول موضوع سبق أن عولج مراراً
في المسرح المصري ، والمصري بالذات :
وخلاصة المسرحية أن رجلاً مسناً رغب بالزواج من فتاة صغيرة ، ولكنه عدل عن الموضوع
في النهاية ، وزوجها لاهنه ، وذلك ليكون حظ الفتاة هو الذي يكسر الصخر . (٥)
وأما مسرحية " بفيثها طرب صارت نشب " ، أي أرادها متممة فوجد ما غماً وهماً ، فقد
عالج النشئ فيها مشكلة تعدد الزوجات ، وشقاء بطل المسرحية - الذي تزوج من أخرى
معتقداً أنه بذلك سينعم بالهناء وراحة البال ، ولكن هذا الزواج الجديد جلب له المديد
من المشاكل التي لا تطاق .

وقد عرف عن النشئ أنه في أغلب مسرحياته يتجه نحو معالجة هبوب المجتمع وسأوته ، ومحاولة
نقده ، أي أن السمة الغالبة عليه هي الاتجاه الاجتماعي النقدي ، الأميل إلى الفكاهة
لإرضاء جمهور ذلك الوقت .

(١) مذكرات النشئ . مجلة " عالم الفن " . ص ٦ - ٧ ، في ٢٤ أكتوبر ١٩٧١ .

(٢) عبدالله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٨١ . مطابع دار السياسة ،

١٩٧٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٩٩ .

نشب : علق ، نحو نشب الثوب في السمار .

ملاحظة : أغلب المسرحيات المذكورة غير متوفرة في المسرح نفسه .

(٥) إبراهيم ، حماده ، مجلة " عالم الفن " ، المجلد (٢٣٨) ، ص ١٩ ، في ٤/٧/١٩٧٦ .

١٩٧٦ .

وهذا اقتربت مسرحياته إلى الفارس أكثر منها إلى المسرحية الهادفة ، ولكنه في مسرحية " فرحة المودة " ، عاد عن خط سيره الممتد ، وعالج - ولأول مرة - موضوع البحر والفوس - وصعهاتهما الجمة ، وسنتوقف في هذه المجالة عند " فرحة المودة " لندرسها ونحلل شخصياتها .

١ - " فرحة المودة " :

قدّم محمد النشّي مسرحية " فرحة المودة " عام ١٩٦٣ (١) ، وقد أعاد طباعتها ، وأدخل عليها بعض التغيرات في الشكل والموضوع ، كإدخاله المنصر النسائي ، وإطالته للحوادث بتحويل المسرحية إلى أربعة فصول قصيرة ، وقد طبع النشّي مسرحيته هذه عام ١٩٧١ فنى كتيب صغير . (٢)

وتتحدث المسرحية عن البحر ، والفوس ، والسفر ، وقيمة ذلك عند الإنسان الكويتي قبل اكتشاف النفط ، وتدفق الثروة ، فقد كان البحر شريان الحياة في الكويت ، لملاقته بالفوس والسفر ، مصدر رزق سكان البلاد ، وكان البحر المحك لصنع الرجال ، وقد أشاد النشّي نفسه في مقدمة كتابه هذا بهؤلاء الرجال الذين كانت حياتهم كل يوم استشهاداً ، أقله التعب ، والذين في كفاحهم وجهادهم امتزج عرقهم ودمهم بماء البحر ورماله (٣) ، ويضيف النشّي ، أنه استوحى وقائع هذه المسرحية من تراث الماضي المجيد للإنسان الكويتي ، وكى يمهّد إلى الذاكرة حياة هؤلاء المكافحين ، وجهادهم في سبيل لقمة العيش ، ولكي يذكر الجيل الحالي ، الذي يعيش في رغد ويسر ، بأن رفاهيته الحالية قد سبقها شقاء وعسر الآباء والأجداد .

تجرو حوادث هذه المسرحية في ديوانية " أبي عبد الله " ، وهو نوحدة مشهور (٤) ، هارح بأسرار البحر ، وقد توارث ذلك عن والده ، والآن وقد دبّ الوهن في جسده ، وأنهكه الشيخوخة ، قرر الابتعاد عن السفر بعد أن تأكد من تعلم ابنه " عبد الله " أسرار المهنة ،

(١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٢١ ، دار مطابع السياسة ١٩٧٦ .

(٢) مسرحية " فرحة المودة " . محمد النشّي . المطبعة المصرية بالكويت . ط ١ ، ١٩٧١ .

(٣) المسرحية ، ص ٥ .

(٤) نوحدة / نوحذ / = ريان السفينة ، وأصل الكلمة " (نا) و (خدا) : أي الإله الجديد ، إله السفينة ، أوروب السفينة ، وهي لفظة فارسية هندية .

راجع : السميذان ، حمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " . الجزء الثالث ، ص ١٥٦٢ ، مطابع دار لبنان ، ط ١ .

والاعتماد على النفس ، وسياسة البحارة ورعايتهم ، فنراه يطلب من ولده إعطاء السلف للبحارة قبل الإقلاع ، وفي الوقت نفسه يفشل في إقناع حفيده " خالد " بالمدول عن السفر كي يتركه بقره لمؤنسه في وحدته ، وشيخوخته .

وننتقل إلى الفصل الثاني ، فنجد أننا في حي قديم قرب المسجد ، وبعض النسوة يقمن بفصل ثيابهن ، مختبئات وراء الصخور ، وقربهن يلعب الصبيان ، ويضايقونهن بلعبهم ، لذا تحاول النسوة طلب مساعدة الشرطي الواقف قربهم لإيقاف عبث الصبية ، ولكنه لم يفلح . ثم تتصايح النسوة فيما بينهن وتتماركن ، ولا تتوقفن إلا بتدخل بعض الشباب العارفين من الجزيرة ، فيفضون النزاع ، ويهينون الأشكال بين النسوة ، وفي الفصل نفسه ننتقل إلى مشهد آخر ، وإلى حوار متقطع فيه لكنه غريبة ، ويدور هذا الحوار بين الحمال الضريب وبين الصبية ، والشرطي واقف في مكانه لا يبدى حراكاً . وفي نهاية الفصل ، وبعد صلاة الجمعة ، يودع البحارة أهاليهم ويركبون " الجالوت " (١) ، ويدأرون رحلتهم الطويلة ، وتسدل الستارة على صوت غناء البحارة الذي يخفت بالتدريج .

وفي الفصل الثالث من مسرحية " فرحة العودة " نسمع صوت عواصف رعدية ، وزواجع تزجر ، إنها العاصفة الشديدة المجنونة التي ستقتلع كل شئ في طريقها ، ونسمع صوتاً يردد :
يا الله - يارب رحمتك - و " عهد الله " - يشجع ابنه ويواسيه وهو على وشك الفرق :
عهد الله لا تشكى يا ولدي ، الرجال ماتكي وقت المتاعب ، وهذي الشدائد هي التي تخلق الرجال ، كثار يا ولدي التي ماتوا في البحر ، ومن التي نعرفهم ،
وبن محمد (٢)

ثم نعلم أن العاصفة الشديدة أطاحت بأغلب ركاب السفينة ، ولكن خالد أ نجا منها ، ووجد نفسه مرمياً على شاطئ جزيرة نائية ، وإلى جانبه والده - وقد اعتقد الولد أن الوالد قد فرق ، وكذلك وجد خالد رئيس بحارة السفينة معها ، وعندما يعود الأب والبحار إلى وحيهما ، يدركان مع خالد الخطب الجليل ، ويعلمون أنهم وحدهم الناجون من العاصفة ، وأنهم بعيدون عن وطنهم ، ومرمبون في جزيرة نائية غير مسكونة ، وأن عليهم أخيراً أن يتدبروا قوت يومهم بالصيد .
وننتقل إلى المشهد الثالث من هذا الفصل ، إلى خيمة صغيرة صنعها الأحياء الثلاثة الباقون على الجزيرة ، وقد تصدروا الآن " عهد الله " ، ونراه قاعداً ، ومتكئاً على عصاه ، وهو يتحسر على حاله ، وعلى صحته المتدهورة :

(١) جالوت = قارب كويتي . وأصل الكلمة إنجليزية *Jaum Boat* أي قارب النزعة .
راجع : السعيدان ، محمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " ، الجزء الأول ، ص ٣١٨ .
مطابع دار لبنان ، ط ١ .

(٢) المسرحية ، ص ٣٨ .

عهد الله الله أقوى ، من عقب ذيك القوة التي لومشيت أهرز الأرض عزرا ، والحين على عماءه ولا أقدر أوقف ، يا الله أنك ماتطول الشدة . مضى علينا ستسعة أشهر بها الجزيرة (١)

وهنا عوف قمة بأسه وقنوطه ، ومناجاته ، يرحمه خالد وعلى إلى الواقع ، ويذكران له الآية الكريمة : " وما من دابة في الأرض إلا على الله رزقها " (٢) ، وهنا هم يتناولون طعامهم ، إذ بشرع يبدؤ في الأفق البعيد ، وعندما يقترب الجالوت منهم ، يلوح خالد لهجارة السفينة الذين أتوا يبحثون عنهم ، وينتهي الفصل الثالث وكل من على الجزيرة مسرور باللقاء ، وسامع أخبار الأمل والأحبة ، وهذا يعود الكل إلى الكويت .

وفي الفصل الرابع يستعد أهل الحي لاستقبال المائدين ، بعد أن وصلتهم برقية من الهند تعلمهم بأن " عهد الله " وابنه خالد ، وعلياً ، أحياء يرزقون . ينتظر الناس الآن ساعة حط الجالوت رجالها على الشاطئ ، وكان على رأسهم " أبو عهد الله " ووجهها وأعيان الحي ، وتقترب السفينة " المهلب " من البر ، وتستقبل اللسا الهجارة برزقاريد المودة ، وقد ارتسمت الفرحة على الوجوه ، وعلت الضحكات .

ويختتم " أبو عهد الله " الموقف المؤثر ، بدعوة الناس للدخول إلى ديوانيته ، ومشاركته فرحة العمر ، ويطلب منهم أن يهرحوا ، ويفرحوا ، لأن اليوم يوم " فرحة المودة " ، ويقب كلامه أصوات الفناء ، وقرع الطبول ، وتنتهي المسرحية ، والكل في سعادة وسرور .

٢ - تحليل المسرحية :

وصل النشئ إلى بغيته في هذه المسرحية ، وكانت رغبته الملحة أن يظهر للجيل الحاضر ما قاساه الآباء والأجداد في سبيل لقمة العيش ، والحفاظ على كيان الأسرة ، ويقارن بين الماضي وما هم عليه اليوم من رغد العيش ونعيمه . فواجههم أن يواصلوا مسيرة الحياة بكل إخلاص ، وصدق ، وتقان .

وقد جاءت المسرحية على شكل قصة " حدوتة " (٣) صغيرة في شكل حوار متقطع قصير حيناً ، وطويل حيناً آخر ، وغال من التشويق ، وقد غابت الحكمة المسرحية ، والتي تعتبر من العناصر

(١) المسرحية ، ص ٤٧ .

عقب = بعد .

(٢) المسرحية ، ص ٤٨ .

(٣) حمادة ، إبراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية المسرحية " ، ص ٢٦٨ ، رقم (٤٧٦)

دار الشعب . مارس ١٩٧١

الأساسية للبنا الدرامى الحديث ، وهكذا لانجد فيها صراعاً قوياً ، بل عادياً . وقد ظهر منه القليل على شاطئ " الجزيرة " ، حيث بدأ الصراع من أجل البقاء ، وتجسد بمحاربة المأس ، والقنوط ، وأن قصة النساء وعراكن وأحاد يشهن من الحشو المفتعل فى المسرحية ، ولم تساعد هذه القضية الجانبية على تصعيد الحدث ، وعلى سير المسرحية ، بل أوقفتها لفترة ، ووضعت القارئ أو المشاهد فى مشهد مختلف ومتعارض مع المعنى الأصلى المراد للمسرحية .

على أننا يمكن أن نقول ، وهنا على الأسس التى وضعها " لاجوس أجري " فى كتابه " فن كتابة المسرحية " . أن " قرحة العودة " مجرد حكاية ، وأنها لا تتضمن فكرة أصلاً أو هى فى أحسن الأحوال - ليست فكرة مسرحية ، حيث لا يمكن صياغتها فى شكل مقدمة منطقية . (١) وقد صاغ " النشى " مسرحيته باللهجة الكويتية القديمة التى توافق زمن حدوث الحدث قبل ثلاثين سنة تقريباً (٢) ، ولكنها تختلف نسبياً عن اللهجة الكويتية المتحدثة الآن ، لا احتكاك الكويتى بالمقيم العربى ، وتأثر لهجته باللهجة عربية أخرى .

وشخصيات المسرحية نمطية تقليدية ، تسير على خط واحد ، وتتحدث بلفظ واحدة ، وتفكر بواقع واحد ، فالجد " أبو عبد الله " رجل مسن ، ونوخذة قديم ، وله تجاربه فى مجال عمله ، ومنهم عن شخصية طيبة مؤمنة ومحبة ، تحب الخير للجميع ، وتسمى إليه . وقد ورث ابنه " عبد الله " وحفيده أيضاً خصاله الحميدة .

والى جانب الشخصيات الرئيسية ، هناك شخصيات ثانوية جى " بها كمناصر إنسانية لإكمال الحدث المسرحى ، إضافة إلى إدخال نكهة فكهة على الجو القاتم الذى يندر بالمصافة . شخصية " أبو صقر " - شخصية ثانوية طريفة ، إنه من الضيوف الدائمين لبيت " أبى عبد الله " وأبو صقر " - حاضر النكتة ، فضولى الطبع ، شحيح اليد ، فيهمخ الخادم " صيد " ، ويصق على وجهه ، ويميزه بيده الضعيفة عندما يسكب هذا الأخير اللبن عليه دون قصد منه ، يقول " أبو صقر " للخادم :

أبو صقر عى عماك . اتفوعليك بأثوال ، أعن أبوك ، يدينك ميتة ، تمشى وتترطرط
والإ عاشق ومفلس ، أعن أبوك مسحور ، فرغت اللبن كله بحضنى . (٣)

(١) أجري ، لاجوس . " فن كتابة المسرحية " . الباب الأول ، ص ٤٤ .

طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك .

(د . ت) .

(٢) المسرحية نفسها تشير إلى حدوث الواقعة قبل ثلاثين سنة .

(٣) المسرحية ، ص ١٢ . أثوال = الثول - نوع من الخيل وعدم المصرفة . ، تترطرط = تتحرك .

ومع أن مسرحية "فرحة المودة" ، قد اتمدت في بنائها المسرحي ، عن البناء المنطقي الذي يخضع له فن الدراما ، والقائم على الصراع ، والحوار المنتظم المشوق ، والمعقدة ، إلا أنها تعتبر من المسرحيات الناجحة التي قدمت على خشبة المسرح الكويتي ، وهو في طور نشأته ، وعلى من المسرحيات التي واكبت باكورة التأليف المسرحي المحلي ، ومن المسرحيات التي كتبت والكويت تعيش الصراع بين القديم والحديث ، بين تقبل الحضارة الوافدة والثقافة الجديدة ، وبين التشبث بالماضي . وتعتبر هذه المسرحية قد أدت هدفها من ناحية الانحياز للماضي ، وتصوير كفافه ، والحث للأخذ بجوانبه الإيجابية .

وقبل أن نختتم الحديث عن محمد النشبي كمؤلف ، علينا أن نفيه حقه من الإنصاف لمعايشته الطويلة للحركة المسرحية ، ومواكبته لها ومساندته إياها .

وتطالعنا الصحف أحياناً بحقالات للنشبي عن المسرح ، وهو يبدى فيها آراءه ، وتوجيهاته المفيدة التي إذا طبق أغلبها تكون الحركة المسرحية قد عادت إلى نشاطها السابق ، فحديثه في مجلة الرسالة ، دار حول التمثيل باللغة العربية (١) ، وشدد على ضرورة الكتابة باللهجة المحلية ، وأوجبه في المسرحيات الاجتماعية ، لأن أثرها أكبر وأفيد للمواطن .

إن الحديث عن الفصحى والعامية في اللغة ، مجاله واسع وطويل ، ولكننا لسنا الآن في مجال مناقشة ذلك الموضوع ، سنتطرق إليه لاحقاً ، ولكننا فقط نستعرض بعض آراء المؤلف النشبي .

وقد طالب النشبي بزيادة العنصر النشائي في المسرح ، وطرح في جريدة "الأنا" عدة قضايا رآها ضرورة للمسرح الكويتي ، كتشجيع المؤلفين ، وإنشاء مقرات جديدة للمسارح ، والاهتمام بالمعهد العالي للفنون المسرحية من ناحية البناء الفكري ، والدعم المادي ، وقد طالب أيضاً بالحد من انتشار الشركات التجارية الفنية ، واعتبرها معولاً لهدم المسرح . (٢)

هذه بعض آراء محمد أحمد النشبي - مؤلف مسرحية "فرحة المودة" ، فقد سبق وبدأ بالمسرح المرتجل ، ثم توصل إلى تأليف مسرحيات قريبة من الجودة في معالجتها القضايا الاجتماعية ، وفي طرحها قضايا الساعة التي جعلها محور اهتمامه ، وركيزة أعماله .

ونختم دراستنا القصيرة عن هذا المؤلف ، بذكر مقالته هو عن نفسه ، "إن المسرح في دمي ولست أعتقد أنني سأبتعد عنه مادمت حياً على وجه الأرض ، وإذا كانت شاغل الوظيفة أهدتني عنه بعض الشيء" فإلى حين . (٣)

(١) مجلة "الرسالة" ، العدد (٣٤) ، ص ١٢ . في ١٩٦٢/١/٢١ .

(٢) جريدة "الأنا" ، ص ٢١ . في ١٩٧٩/٤/٣ .

(٣) المصدر السابق .

ب - حسين الصالح الحداد :

حسين الصالح الحداد ، من المؤلفين المسرحيين الكويتيين ، الذين عاصروا مرحلة الارتجال مع محمد النشى ، وعبد الرحمن الضويحي ، وهو من الذين يحملون أفكاراً تصاغ في مسرحيات نقدية إجتماعية هادفة ، وبأسلوب فكاهي مرح .

فالحداد بثقافته المسرحية المحدودة ، وعوايته الكبيرة ، وخبرته الطويلة في الحياة ، اعتبر من الروافد الأساسية التي دفعت بحركة التأليف المسرحي إلى التقدم ، فقد ألف مسرحيات عدة ، ولا يزال يتابع سير الحركة المسرحية ، ويعيش معها ، ولا نود إطالة الحديث عن المؤلف . الحداد ، فالذى يههنا معرفته ، هو إنتاجه الفكري المتجسد في مسرحياته ، ولكنى أود أن أضيف ملحوظة صغيرة عن الانطباع الذى تركه الحداد فى أثناء لقاءى القصير معه فى مقر المسرح الكويتي . أن الحداد يحمل بين طياته نفس الفنان ، وروحه ، وإحساسه .

تحدثنا فى الفصل السابق عن إحدى مسرحيات الحداد وهى : " مكانه مرته " ، والتي أظهر فيها المؤلف تسلط المرأة داخل نطاق العائلة ، وانعكاس هذه السيطرة على الزوج الفالاذ الإرادة ، وعلى الأولاد والخدم أيضاً . إننا لمسنا جدية الهدف فى " مكانه مرته " وسنلمسها فى مسرحياته القادمة أيضاً ، حيث اهتم الحداد بالموضوع والفكرة أكثر من اهتمامه بالشكل والبناء المسرحي ، ولذا نجد فى مسرحية " ناس وناس " التي مثلت ابتداءً من ١٩٦٦/٢/٢٣ (١) ، اهتمام الحداد بقضية الأصيل والبيسرى (٢) ، ومشاكل إجتماعية هامة أخرى والتي تعتبر من أساسيات الحياة عند الفرد العادى .

فالأب الغنى الأصيل ، يرفض تزويج ابنته من الشاب الجامع البيسرى ، ولكنه يرضخ فى النهاية ، ويوافق على هذا الزواج ليس عن إيمان برفع الحواجز الطبقيّة ، ولكن لشغفه من مرضه حيث أقسم إذا تحسنت صحته سيحقق لابنته رغبته .

إن سمة الطبقيّة - الأصيل والبيسرى - بقيت عالقة فى أذهاننا منذ مسرحية " تقاليد " لصقر الرشود ، ووصولاً لمسرحية الحداد " ناس وناس " ، فقد كانت هذه الظاهرة قوية المفعول فى الستينات ، وضمفت حديثها تدريجياً لأسباب حضارية ، ولتغير مفهوم قيمة الإنسان المعصرى ،

(١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية فى الكويت " ، ص ١٠٠ ، مطابع دار السيامية ١٩٧٦ ، راجعنا ملفات المسرح الكويتي .

(٢) بيسرى = اصطلاح يطلق على الشخص الذى لا ينتمى إلى قبيلة أو عشيرة معينة ، أو لا ينتمى أصلاً إلى العرب .

السعيدان ، حمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " . الجزء الأول ، ص ٢٤٩ ، ط ١ مطابع دار لبنان ، ١٩٧٠ .

ملحوظة : أغلب نصوص مسرحيات الحداد غير متوفرة فى مصادرها الأصلية ، لذا اعتمدنا فى سرد مضمونها على كتيبات صادرة عن المسرح الكويتي ، وعلى لقاءات شخصية مع المؤلف .

الإنسان بإمكاناته لأبأصله ، وإنجازاته لا يجذوره .

وفي مسرحية "عضى وعضك" ذات الفصل الواحد ، والتي مثلت في ١٦/٢/١٩٧٠ (١) ، عاد الحداد فيها للحديث عن الطبقة الإجتماعية ، وقد تطرق ثانية إلى موضوع - الأصيل والميسرى - وقد جاء الحدث في هذه المسرحية متفاعلاً مع الموضوع الإجتماعى الفكاهى المعالج ، وقد تجلّى النقد من خلال الفكاهة الملهوطة .

ويتوقف الحداد عن معالجة الطبقة ، ليفورس في أسلوب الرمز الذى نجده في مسرحية

"شرايكم يا جماعة" ٩ ، التي مثلت ابتداءً من ٢٧/٢/١٩٦٩ . (٢)

إن المسرحية القصيرة السابقة ، تتحدث عن عائلة أصيبت إبتها المتزوجة بخرس مفاجئ ، فحاولت علاجها بالطريقة السريمية التي أدت إلى نتائج عكسية ، فأصبحت الفتاة سليطة اللسان ، تنفخ بالفاظ ينوع عنها السمع ، تكيها إلى جميع أفراد الأسرة بدون تمييز ، الأمر الذى دفع بهذه المائلة إلى الندم على اختيار الطريقة السريمية للعلاج . وتمنت لو أن المرض يعود إليها من جديد حتى تتوقف عن تلفظ المبارات النابية .

فالمائلة الصغيرة هنا ترمز إلى الكويت ، وطفرتها السريمية نحو الحضارة والتقدم ، وهما أراد المؤلف بطرح فكرة مسرحيته هذه ، إظهار الخوف على وطنه ، وتقديمه الحثيث نحو وضع لم يألفه الشعب ، وقد يسيء هذا الشعب التصرف إذا ابتعد عن التخطيط المبرمج .

إنه خوف فنان على بلد أحبه ، خوفه من ضعف مقدرة هذا البلد على استيعاب الطفرة الحضارية السريمية ، وقد جسد خوفه في مسرحية "شرايكم يا جماعة" ؟ تلك المسرحية الإجتماعية القصيرة ، ذات القالب الرمزي ، والمضمون الموضوعي .

ولحسن الصالح الحداد مسرحيات أخر منها : "عتيج الصوف ولا جديد البريسم" ،

التي مثلت في ١٩/٣/١٩٦٧ (٣) ، ومسرحية "مشروع زواج" . ومثلت ابتداءً من ١٥/٦/٦٩ (٤)

(١) عبد الله ، محمد حسن . الحركة المسرحية في الكويت ، ص ١٠٢ ، مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع أيضاً : طقات المسرح الكويتي .

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٠١ .

(٣) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ . عتيج = قديم . البريسم أو بريسم : كلمة فارسية قديمة تعنى الحرير .

ومعنى المسرحية وهى مثل شمسى - أنها تدل على عدم قوة اجتماعه مع أنه ناعم الطمس رقيق الأسلاك .

لشرح المفردات . راجع : السعيدان ، حمد . الموسوعة الكويتية المختصرة ، جزء أول ،

ص ٢٥ . مطابع دار لبنان - ط ١ ، ١٩٧٠ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ١٠٠ .

مسرحية مشروع زواج " وقالها المسرحى " :

ويقوم حدث المسرحية على فكرة كره الحماة لزوجة ابنها . وقد صاغ المؤلف حواراً مبتدئاً
بنقد بعض عيوب المجتمع ، كالتأخر عن الوظيفة ، والنسبة ، ليصل بنا إلى ما يقف عنده من إبراز
الفكرة .

ولمخلص هذه المسرحية أن الأم " منيرة " تتمنى أن تجد زوجة مناسبة لابنها " عبد الوهاب " .
لتنعم بأبنائه فى حياتها ، لذلك تلجّ عليه فى سبيل البحث عن عروس مناسبة لها هى تقول له :
منيرة : لا لكن ، ولا ماكن ، البنية تبيك ، وأهلها ما عندهم مانع ، جانك ممزم
خل أروح أخاطبها لك . . (١)

وذات يوم يعلن الولد لأبيه عن زواجه المفاجئ ، وعن رغبته بإحضار زوجته إلى المنزل
شريطة أن تظل لمدة أسبوعٍ محبوسة فى مقصورة بأعلى الدار لا تكلمها الأم .

توافق الأم على اقتراح ابنها ، ولكنها خلال هذا الأسبوع تهدى شكاوى كثيرة لابنها عن
زوجته التى تهينها ، وتسببها ، وترمىها بالحجارة .

منيرة : حظى . . . بخلف الله على حظى ، الملكة قاعدة بالمقصورة ، وأحنا اللسى
نسوى لها الفدا ، وفوق هذا كله بس يطلع بالها ماتخلى تفال ولا حيار
ما تحدفنا فيه . . . لكن . . الخ (٢)

وبصهر الابن على مضض على شكاوى أمه المتكررة ، ويتحمل تدمير والدته ، وعندما يطفح الكيل ،
يذهب لإحضار زوجته ، وإن بها تمثال حجرى ، وقد لجأ الولد إلى هذه الحيلة ليظهر ادعاء
أغلب الحموات من تمذيب زوجات الأبناء لهن ،

وهدفت هذه المسرحية الاجتماعية إلى إظهار بعض العيوب المتفشية فى المجتمع ، والتى
أصبحت جزءاً من تصرفاته اليومية ، والتى تجلب التماساً والشقاء إلى فئة من الناس ، فتوانى
الموظف عن وظيفته يحطل معاملات الناس ، ويخلق مشاكل فى البيت وفى الحياة اليومية أيضاً .
ولقد سيطرت الفكرة الرئيسية للمسرحية على كل أجزائها منذ الفصل الأول حتى النهاية ،
وسارت خيوطها القصيرة والجانبية معاً مع الخط الرئيسى للمسرحية ، وتجمعت كل هذه الخيوط
ووصلت إلى الفصل الثالث والنهاية .

(١) المسرحية ، الفصل الثانى ، ص ٢

ممزم = مقرر أو موافق .

(٢) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ١٠

تفال = بهاق . حيار - أحجار صغيرة .

وقد جاء الحوار في أغلب المواقف خادماً لفكرة المسرحية ، ومساعداً لها في بنائها الدرامي ، فكان أحياناً قصيراً موجزاً ، وأحياناً أخرى مستطرداً ، يغلب عليه أسلوب النص والارشاد ، كأننا أمام عمل تروى ، وليسنا أمام عمل أدبي ، والذي هدفه أولاً الإمتاع ثم الفائدة ، وتلمح صيغة النص منذ بداية المسرحية .

سالم : لا يا عبد الرحمن ، أنت غلطان ، كل واحد منا عليه مسؤولية تجاه وطنه وأمه ، والوظيفة واحدة من المسؤوليات ، ولازم الواحد يحافظ عليها ويصونها حتى نستطيع تقوى إنتاجنا ، ونقدم اقتصادنا . (١)

إنها لفئة تروية مقدمة من صديق لصديق .

وهناك شخصيتان رئيسيتان يتركز عليهما بناء المسرحية ، شخصية الأم شيرة * ، وشخصية الابن " عبد الوهاب " ، فإنهما يسيران في خطين متوازيين ، ويمثلان فكرة الهناء والسعادة العائلية بوجهات نظر مختلفة ، ومفهوم مغاير ، وتدور إلى جانبيهما شخصيات ثانوية عمت على تفاعل الحدث ، وساعدت على تلاحم النسيج المسرحي ، وأوصلت المسرحية إلى حل مرغوب ومقبول ، فزماً العمل ألبسهم المؤلف أدواراً قصيرة تخدم المسرحية في إكمال بنائها الدرامي . ولا يظهر صراع قوى ومتوشب في هذه المسرحية ، بل هو عادي عادي ، يتمثل في الصراع الداخلي العاطفي عند الأم ، وهذا الصراع هو حب الأم لابنها وخوفها من فقدانه .

وقد جاءت فصول المسرحية متسلسلة ، سارت برتابة إلى نهايتها ، وجاء الحل سريعاً ومفاجئاً ، وكما كان حربياً بالمؤلف أن يبدأ بحل رموز المقدمة منذ بداية الفصل الثالث ، ويهيئ الجو النفسي للنهاية كي يعطى الفرصة للمشاهد ليلتقط أنفاسه .

ولكن النهاية جاءت سريعة وغير متوقعة ، وقيل إسدال الستار بقليل ، وتبقى جانباً معقولة الفكرة أو واقعيته في عمل مسرحي يهدف إلى النقد الاجتماعي أصلاً ، ويكتب بأسلوب فكاهي ، وهذا كان أسلوب الحداد في تطرقه للموضوعات السائدة في مسرحياته ، وهذا ما وجدناه في " مشروع زواج " وفي " شرايكم يا جماعة ؟ " .

وهذه دراسة مجملية ، وموجزة عن المؤلف حسين الصالح الحداد - الذي توقف تقريباً عن الكتابة للمسرح ، واتجه إلى الإخراج المسرحي ، حيث أخرج عدة مسرحيات لفرقة " المسرح الكويتي " ، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر " النوخة " لمؤلفها " سالم الفقمان " والتي مثلت في ١٩٧١/٢/٢٢ (٢) ، ومسرحية " لمبة حلوة ، أولمبة الحب والمصادفة " لماريغو ، والتي مثلت عام ١٩٧١ (٣) إلى جانب مسرحية " سهارى " لانيكى خارديل بونتيل .

(١) المسرحية . الفصل الأول . ص ٥

(٢) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ١٢ مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع أيضاً ملفات المسرح الكويتي .

(٣) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

والتي مثلت عام ١٩٧٢ . (١)

هكذا لو يفكر حسين الصالح الحداد بالمودة إلى مجاله الأدبي في التأليف المسرحي ، ليمود إليه وهو محمل بذخيرة غذتها التجارب ، وصقلتها الأيام ، وأنضجتها الخبرة الطويلة ، ليصبح مجاله أوسع وأقوى في تركيز دعائم المسرحية الكويتية التي هي بأسس الحاجة إلى أمثاله من الكتاب .

جـ - عهد الرحمن الضويحي :

تحضرنى وأنا بصدد الحديث عن " عهد الرحمن الضويحي " المؤلف والمخرج والممثل المعروف ، ماقرأت عنه في مجلة البقعة (٢) تحت عنوان : الضويحي : كره القطن الملتهبة التي تحرق كل شيء : إنه ليس عمقياً . . . ولا رائداً من رواد المسرح . . . ولا صاحب اتجاه جديد فيه . . . ولكنه فنان موهوب يحب بانغماله ، ويرى بوضوح ، ويصبر بصدق . . . وهذا هو السرا الأكبر الذي يمكن وراء نجاح مسرحياته .

يقول الضويحي نفسه عن بدايته مع الفن : (٣)

" بدايتي الفنية كانت منذ مولدي ، وقد اكتشف ذلك ناظر المدرسة " القبلية " المسمى الفاضل " عهد الملك الصالح " ، لقد اكتشف عندي الموهبة والجرأة ، كنت أقرأ القرآن الكريم ، وقد ألهمني الصوت العذب ، والبنقا الفكري ، وكنت أقدم في بعض المناسبات بعض المشاهد على مسرح المدرسة ، وحتى لا تخونني الذاكرة . فقد كان " أدارد يعقوب " ، و " عهد الرحمن عهد الملك " يشاركانني التمثيل . وكان عمره تسع سنوات . وهذا ما ذكره هو نفسه - عندما مثل أول أداره في مسرحية مدرسية ، وكان كما يقول ضالماً في الأعمال الفكاهية ومشهوراً في منطقة - سكنه بالجولات الفنية الكثيرة . وفي عام ١٩٥٦ ، دعى من قبل " محمد النشى " مدير المسرح الشعبي آنذاك ، للانضمام إلى هذا المسرح . (٤)

ثم تتلمذ الضويحي على يد " زكي طليمات " ، وبرز كممثل مرموق عندما شارك طليمات نفسه في دور البطولة في مسرحية " صقر قرش " عام ١٩٦٢ (٥) ، ولعب دور البطولة أيضاً نفسى

(١) عهد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ١٠٣ ، مطابع دار السياسة ١٩٧٦ . وراجع أيضاً ملفات المسرح الكويتي .

(٢) مجلة البقعة ، ص ١٣ ، في ١٩٦٧/٤/٢٤ .

(٣) الضويحي ، عهد الرحمن . مجلة " عالم الفن " ، العدد (٤٠٨) ، ص ١٢ . في ١٩٧٩/١٢/٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٢ .

(٥) عهد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٧١ . مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع المصدر السابق .

سرحيتى " أبود لامة " عام ١٩٦٣ (١) ، وفاتها القطار عام ١٩٦٢ (٢) . وقد سافر إلى القاهرة مع مجموعة من الممثلين في المسرح الشعبى لحضور دورة تدريبية بالفن المسرحى . (٣) وقد تبلورت خبرات الضويحى فى مجموعة من الأعمال المسرحية تأليفاً وإخراجاً ، وقد بدأها بإخراج مسرحية " سكانه مرته " عام ١٩٦٤ (٤) .

إن الفترة ما بين ١٩٦٥ ، ١٩٧٠ (٥) ، هى أخصب ، وأزهر فترة لإنتاجه المسرحى ، إذ قدم خلالها سبع مسرحيات وهى على التوالى : " غلط ياناس " عام ١٩٦٥ ، و " الجنون فنون " عام ١٩٦٦ ، و " أصبر وتشوف " بين عامى ٦٥ - ١٩٦٦ ، و " كازينو أم غنبر " عامى ٦٥ - ١٩٦٦ ، و " انتخبونى " عام ١٩٦٧ ، و " حرامى آخر موديل " عام ١٩٦٧ ، و " زناة " عام ١٩٧٠ (٦) .

وتقوم مسرحيات الضويحى على الفكاهة المزوجة بالنقد الاجتماعى ، وهذا المنحى أساس فى تاريخ الحركة المسرحية المصرية ، بل لعله يمثل طور النشأة فى كل بلد على حده ، حيث يهدف المسرح إلى المزاجية بين التسلية ، وتوجيه النقد .

ويجمع " الضويحى " من أفواه الناس كل ما يتحدثون به فى حياتهم اليومية ، ولكن مصيسته أن أفكاره مبعثرة ، لذلك تصبح المسرحية عنده مجموعة ألفاظ وغميزات اجتماعية سريعة ، وهو يستطيع أن يجعل مسرحياته تنبع من الحالة الاجتماعية بدون أن يحول مسرحه إلى ثرثرة ، وعرض ناذج غريبة من الناس فى إطار جو غريب ، وغيمالى ملو " بالحركات البهلوانية ، والكلمات الدافئة . (٧)

-
- (١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية فى الكويت " ، ص ٧٣ . مطابع دار السياسة . ١٩٧٦ .
- (٢) المصدر السابق ، ص ٧١ .
- (٣) مجلة " عالم الفن " العدد (٢٣٦) ، ص ٢٨ . حزيران ١٩٧٦ .
- (٤) سبق الحديث عن هذه المسرحية فى الفصل الثالث . وراجع طقات المسرح الشعبى .
- وراجع مجلة " البيان " العدد (٩٥) ، ص ٥٠ : ٧٣ . شباط ١٩٧٢ .
- (٥) المصدر السابق .
- (٦) المصدر السابق .
- (٧) محبوب العبد الله . مجلة " البقعة " . ص ١٦ ، فى ١٩٦٨/١/٢٢ .

ويقول آخر عن مسرح الضوحي (١) : بأن مسرحياته خليط عجيب من الناس والمقاعد والأكسسوارات والخطب ، وهو في الكلام يحشد خلاصة أفكاره ، وما يتردد في مسرحياته صوت الضوحي نفسه الذي يقول رأييه في عمله ، ولذا تقترب مسرحياته إلى مهرجان للآراء والخطب .

١ - لمحة موجزة عن مضامين بعض مسرحياته :

والجنون فنون " مسرحية كتبها " الضوحي " وقدّمها عام ١٩٦٥ (٢) ، وهي ثاني أعماله بعد " غلط باناس " (٣) ، وقد انبثق موضوع مسرحيته " الجنون فنون " من واقع البيئة الكويتية ، وتركز فكرتها حول عائلة مكونة من أم وولدها . . . توفي الأب والابن صغير ، فقامت أمه على تربيته ، وقاست الأمرين في تنشئته ، على أمل أن ينفعها في الكبر ، ولكن الابن أصيب بالمعوق ، فتركه على في المقهى ، لاعتقاده أنه عمل وضع ، واتجه إلى ممارسة مهنة المحاماة دون أن يكون مؤهلاً علمياً لممارسة المهنة ، ومن ثم بدأ يتلاعب بالناس وقضاياهم ، وفي نهاية الفصل الثالث تكشف المحكمة أمره أثناء مرافحته في إحدى قضاياها ، ويحكم عليه بالسجن الأم والابن شخصيتان عاديتان ، تقابلهما في أغلب المجتمعات ، الابن يمثل جانب الطموح المتطرف ، والأم تمثل الطيبة والتضحية .

وفي " حرام آخر موديل " (٤) ، يتطرق الضوحي إلى أكثر من قضية ، فيتحدث عن أزمة السكن ، والمجاري ، والتليفونات ، وقضايا أخرى تتعلق بوزارات الدولة ومؤسساتها ، وفي " كازينو أم غير " (٥) ، يضرب الضوحي على اللوتر نفسه ، فيتحدث عن أخطار الإدمان والتلفزيون والهندسة والبنا .

وعنه المسرحية الشعبية الفكاهية تصور في واقع الأمر ، الطفرتين الإقتصادية والحضارية المفاجئتين اللتين ألمتا بالمجتمع الكويتي في السنوات العشر الأخيرة ، وشملت كافة مرافق حياة الإجتماعية والنفسية .

وفي " اصبر وتشوف " (٦) تعتمد الضوحي الضغط على أشد الجروح سمة ، وأكثرها إيلا . . . لقد كان أشبه بالمرضى الذي يؤلمه ضرره ، فهو لا يستكين للراحة حتى يزول الألم ، وكذلك مسرحية " انتخبوني " رغم طابعها الفكاهي ، أرادها الضوحي لتكون في عداد المسرحيات

(١-٢) مجلة " البقعة " ص ١٣ . في ١٩٦٧/٤/٢٤ .

(٣) عبدالله ، محمد حسن ، " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٨٢ - ٨٣ . مطابع دار

السياسة ، ١٩٧٦ . راجع أيضاً " مجلة " عالم الفن " (٢٣٦) ص ٢٩ ، في ١٩٧٦/٦/٢٠ .

١٩٧٦ ، راجع ملفات المسرح الشعبي .

(٣) المصدر السابق ،

(٤) المصدر السابق . ملحوظة : ذكرنا ملخصات المسرحيات السابقة حسب المراجع رقم (٣)

لعدم توفر النصوص .

(٥) مجلة " البقعة " ، ص ١٣ . في ١٩٦٧/٤/٢٤ .

(٦) راجع : ملفات المسرح الشعبي . " مجلة عالم الفن " العدد (٢٣٦) ، ص ٢٩ في

١٩٧٦/٦/٢٠ .

٢ - دراسة لمسرحية رزنامة :

وأودّ الوقوف عند مسرحية " رزنامة " ، باعتبارها من المسرحيات التي ألفها الضويحي في بداية السبعينات ، وهذا توقف تقريباً عن التأليف المسرحي ، وقد عرضت هذه المسرحية عام ١٩٧٠ ، وقدّمها المسرح الشمسي . (٢)

وتناولت مسرحية " رزنامة " قصة موظف أحيل إلى التقاعد لإهماله في عمله ، ووجد نفسه فجأة دون مورد رزق ، فاتجه " سبت " - وهذا هو اسمه - إلى زملائه في العمل : " خميس " ، " جمعة " ، " رزنامة " لمساعدته في محنته ، ولكنهم تنكروا له ، وسخروا منه سخيرة مريرة وخاصة " جمعة " زوج أخته .

وعندما يستدعيه المدير ليسلمه رسالة الاستفناء عن العمل ، يخرج من عنده مكسور الخاطر ، وخوفاً من زيادة سخيرة زملائه ، يعلمهم : أن الشركة قررت إعطائه مكافأة مالية نظير طسول مدة خدمته (٣) ، ويكون لهذا الحديث مفعول السحريين زملائه . . تتحول لهجتهم الساخرة فجأة إلى عبارات تزلف ونفاق ، ويقترحون عليه المشاريع المشتركة لاستثمار مبلغ المكافأة ، ولكن " سبت " يصرّ أن يه ، ويلحّ لهم بقرب سفره إلى لندن للزواج من لندنية .

وفي الفصل الثاني نرى " جمعة " وقد انقطع عن العمل ، وادّعى الجنون محاولاً استدراج عطف زوجته " نافلة " لتقنع أخاها " سبت " بمساعدته مادياً ، واتفق " خميس " مع " رزنامة " على خداع " سبت " أيضاً ، وتحولت " رزنامة " - حسب الخطة - إلى فتاة لندنية ، وتقرّبت من " سبت " محاولة خداعه ليتزوجها ، فتمّ لها الأمر ، وتحضّ الأحداث بالزوجين ، وتكتشف " نافلة " خدعة الزواج ، وتحاول إعلام أخيها باللعبة الدهيرة ضده ، ولكنها تفاجأ بمصرفته للأمر ، ويمتدح لها هو الآخر بحقيقة مانوى ، ويكذب ادعاءاته المالية ، ويذهل الجميع بالخبر الكاذب ويزيد نغولهم الكتاب الذي يصلهم من الشركة ، ويطلب فيه رب العمل اعتمادهم عن مكتبه ، واستفنائهم عن خدماتهم ، لانقطاعهم الطويل عن العمل بدون سبب شرعي .

تتسم هذه المسرحية بسمات الضويحي في أسلوبه اللاهذساخر ، فهو يأتى إلى صميم المشكلة ، ويضع اليد على الجراح ليحوّل الحزن إلى ضحكات تصدر من الأعماق ، ويتجلى ذلك في سياق الحوار الساخر ، إلا أنه كان في بعض الأحيان ضعيفاً متقطعا ، يهتد الملل في النقل (٤).

(١) راجع : ملفات المسرح الشمسي . و " مجلة عالم الفن " العدد (٢٣٦) ، ص ٢٩ . في

١٩٧٦/٦/٢٠ .

(٢) المرجع السابق .

(٣) مسرحية رزنامة - الفصل الأول . ص ١٦ .

(٤) المسرحية - الفصل الأول ، ص ١٢ - ١٣ .

وقد مزج الضويحي الواقع بالرمز ، ودلينا استتماله أسما الأيام والشهور ، كأسما لشخص المسرحية ، ولو جردنا هذه الشخصيات من أسائها لاتضحت لنا قصة واقعية ارتكزت على نقطة أساسية وهي " الفلوس " ، وقد جعل المؤلف السال محور الصراع الذي دار في المسرحية إلى أن أتى الحل في الأخير عندما انتهى الأمر إلى خلاف ما كان الزملاء يمتقدون .

وقد تناولت الأقلام هذه المسرحية بمد عرضها بالنقد والتحليل ، فرأى منهم : أن المؤلف يرسم الشخصيات رسماً كاريكاتورياً ، وعلى الكاتب أن يلاحظ أنه يكتب ولا يفصل الأدوار (١) ، ومنهم من قال مع إشارة المسرحية إلى الرمز إلا أنها جاءت خشوياً لا كبر عدد من الأشكال الشعبية ، والمباريات ذات اللهجات العربية ، وتطعيمها بالمواقف الملائمة لكل منها . (٢) أما مجلة " البحرين اليوم " فقد انصفتها ، وقالت عنها " إن المؤلف وفق كل التوفيق في معالجته لداء النفاق المستشري ، وقدّم عرضاً سيطر عليه الفكاهة ، بالإضافة إلى اللمسات الإنسانية التي انتشرت في مواقف عدة من المسرحية . (٣)

وخلاصة القول : إن مسرحية " رزنامة " وفقت في رسم المواقف الكوسيدية والواقعية والمتخفية بالزيف والنفاق والتزلف .

وهصورة عامة وسواء أنصف الضويحي كمؤلف ومخرج وممثل أم لا ، فهو يبقى الفنان الصادق الاحساس السريح التأثير لمشكلات شعبه ، الراصد الصادق لمحبوب مجتمعه ، إنه يغمس قلبه في صميم مشاكله ، ويتناول أعقد محضلاته ، ويقدمها على خشبة المسرح .

ويحتبر الضويحي من المسرحيين الذين مارسوا التأليف والإخراج والتشغيل ، وقد اتخذ الفكاهة المزوجة بالنقد الاجتماعي هدفه في جميع أعماله ، وكان هذا اتجاهه في التأليف وإن كان قد لجأ إلى الرمز أحياناً في صياغة الأسما في المسرحيات ، ولكن تبقى صفة الموضوعات الاجتماعية من الرائدة في محيط تأليفه ، وقد قلّ إنتاجه في السنوات الأخيرة ، وأكثر من الإخراج ، فقد أخرج للمسرح الشعبي مسرحية " كاهوي في الدبدبة " عام ١٩٧١ (٤) ، تأليف - إبراهيم الحواد " ، ومسرحية " إبراهيم الثالث " من إعداد جعفر المؤمن عام ١٩٧٣ (٥) ، إلا أنه يبقى الضويحي المؤلف في أدبه من عرفه أكثر منه مثل ومخرج .

-
- (١) سليمان الحزامي ، مجلة " البقطة " ، الممدد (١٤٣) ، ص ١٥ ، في ١٩٧٠/٢/٩ .
 - (٢) جريدة أسبوعية . الممدد (٤٢٥) ، ص ١٥ ، في ١٩٧٠/٢/٥ . " جريدة الهدف " .
 - (٣) مجلة " البحرين اليوم " الممدد (٢٤٠) ، ص ١٩ : ٢١ . ك ٢ ، ١٩٧٢ .
 - (٤) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . ص ٨٥ - ٨٦ . مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع ملفات المسرح الشعبي .
 - (٥) المصدر السابق .

د - صالح موسى :

يعتبر " صالح موسى " من المؤلفين الذين ساروا على منهج الفكاهة الاجتماعية الناقدة ، وقد قدّم أغلب إنتاجه للمسرح الشعبي ، وكانت باكورة أعماله المسرحية ، مسرحية " يميل ولا يميل " التي عرضت في ١٩٦٦/١/٢٠ (١) . وبعدها توقف تقريباً عن التأليف ، ولم تعرض له أية مسرحية إلى أن قدّم مسرحية " العلامة هدهد " التي عرضت في ١٩٧٠/٥/١٠ (٢) ، وثالث أعماله " مدير طرطور " وعرضت هذه المسرحية في ١٩٧٢/٢/٧ (٣) . سنعود للحديث عنها لاحقاً - ثم مسرحية " ضحنا بالطوشة " وعرضت في ١٩٧٤/٣/٢٠ (٤) ، و " محكمة الفنانين " التي عرضت في موسم ١٩٧٣ (٥) ، و " شرايح بوعثمان " التي عرضت في ١٩٧٤/١٠/٥ ، و " مفاوضات مع الشيطان " ، وعرضت في ١٩٧٤/١٠/٥ (٦) ، و " ضحنا الماي وطار الديك " وعرضت في صيف ١٩٧٥ (٧) .

مسرحية مدير طرطور :

تعتبر هذه المسرحية ثالث أعمال " صالح موسى " في مجال التأليف المسرحي ، ويسودها الطابع الكوميدي الهادف ، إنها تتناول بالنقد الوضع الاجتماعي من عدة أوجه من حياة الناس وتعرض لمشاكل الطبقة الكادحة في صراعها مع الفلّاح ، وارتفاع المستوى المعيشي والتكلفة - الكبيرة ، وقد كشفت خلال تسلسل أحداثها النفاق ، والكذب ، والزيف ، والجشع والطمع ، وقدّمت أيضاً صورة واضحة المعالم للشباب الكويتي الواعي المخلص ، وجسّدت في شخصية " بدر " الذي وجد نفسه ضحية طمع وجشع عمه التاجر " عبد الله " الذي طرده من العمل ، واستولى على نقوده ، وهضم حقوقه ، عندئذ لجأ بدر إلى " أم خندريس " (٨) الأرملة الطيبة التي أوتته

(١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٨٥ - ٨٦ . مطابع دار

السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع ملفات المسرح الشعبي .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق .

(٤) المصدر السابق .

(٥) المصدر السابق .

(٦) المصدر السابق .

(٧) المصدر السابق .

(٨) أم خندريس : خندريس ، تمر عتيق يابس لا تأكله إلا الماشية ، وعضى الفقراء المقدعين . وخندريس : خمر أيضاً . راجع : السعيدان ، حمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " ، الجزء الأول - ص ٥٢٧ . مطابع دار لبنان . ط ١ ، ١٩٧٠ .

مع أخيه الصغير "محسن" عند وفاة أهلها ، فقد وعدته خيراً ، وقامت لمساعدته ورداً اعتبره واسترداد حقوقه من عمه ، وقد ساعدهما "أبوشارى" صديق العائلة فى محتهم هذه .
ورسم "بدر" خطة تؤدى إلى انتزاع مبلغ من المال من عمه ، يبادل المبلغ الذى استولى عليه منه ، ونفذ خطته بمساعدة صديقه ، "أم خندريس" ، و "أبى شارى" . نجحت الخطة ، ولقن "بدر" عمه الطماع درساً لا ينسى ، وقد تنازل عن المبلغ الذى انتزعه منه بحد أن أفهمه خطأ تصرفه مع ابن أخيه .

بدر الجماعة عديلاً ياعى من نفس طينتك بالضبط . . طبعتمهم من نفس طينتك شوف أنت اشلون بنيت نفسك . . . اشلون بنيت تجارتك . . اشلون جمعت ثروتك . . . لهما جمعتها من الرها . . . جمعتها من العشرة . . الخ (١)
إن هذه الكلمات تحمل بين جوانبها التأنيب والمظة والنصح من "بدر" لعمه .

وسيطر على هذه المسرحية الكوميديّة اتجاه الترفيع مع السخرية من الجشعين ، ونقدهم لأنّ لديهم المال والنفوذ ، يستغلون بهما الضعيف ، وينفذون حكم القوى المتجبر عليهم ، وقد تصرّف "صالح موسى" لمشكلة الخلا ، وتفكك الرباط المائلى ، والاستخفاف بصلة الرحم ، تجمعت هذه الأفكار كلها ، وشكلت الحدث المسرحى ، الذى تأزم على شكل صراع خفى بين المم "عبد الله" وابن أخيه "بدر" ، أى أن الصراع كان بين القوى الظالم ضد الضعيف المظلوم ، وبين الباطل ضد الحق . الذى انتصر فى النهاية ، لوجود عناصر بين الشعب ما زالت تحمل بين جوانبها بذرة الخير ، ومستعدة للمساعدة والتضحية فى سبيل سمادة الإنسان الضعيف .

ووصل الصراع إلى أشده عندما فكر المم بطريقة يتخلص بها من "أم خندريس" و "أبى شارى" ، ويكون بذلك قد تخلّس من ابن أخيه أيضاً لمساندة الثلاثة بعضهم لبعض . فتنهّل عقدة المسرحية عندما يأتى الحل على يد "بدر" بإعلانه عن فشل خطة عمه التى كانت ستوقع به وصديقه ، وانتهت المسرحية بمظة من "بدر" موجهة لعمه ، وتمتبر هذه المظة من الصيوب التى لا يسامح عليها المؤلف المسرحى ، لأن طريقه فى النقد هو غير المباشر ، وعندما يخرج عن هذا السير ، يكون قد ساعد على هدم ركن أساسى من البناء المسرحى .

ويمكن اعتبار "المم عبد الله" و "أم خندريس" و "أبى شارى" و "بدر" - كلها شخصيات رئيسية تفاعلت إلى جانب شخصيات ثانوية ، وقدّمت لنا مسرحية "مدير طرطور" ، لقد خسلا الفصل الأول من الأحداث المثيرة ، إلى جانب شخصية مهمة لم تذكر إلا فى الفصلين الثانى -

والثالث كشخصية التاجر والموظف والمحامي ، وهناك شخصيات أخرى حشرت في المسرحية ، فالزيادة كالنقصان لاتخدم الحدث الدرامي ، ومع هذا يبقى " بدر " بطل المسرحية حيث دارت الأحداث ، ووقفت عند حركاته ، وسكناته ، وكلماته ، وقد كانت هذه الشخصيات ، وما قامت به ، الصورة الناطقة الحية لشريحة من المجتمع التي تجسدت على خشبة المسرح . (١)

ومجمل القول : إن المسرحية استطاعت أن ترسم لنا بوضوح صورة الجشع والطمع إلى جانب الطيبة والخير ، وما يجدر ملاحظته على المؤلف " صالح موسى " أن إنتاجه المسرحي سار على خط عكسي مع إنتاج الضويحي . إذ غزر إنتاج هذا الأخير في السهيمات ، وقلّ أوكار أن ينضب في السهيمات . أما صالح موسى " فقد وجدنا أن أغلب مسرحياته كتبت ومثلت في السهيمات . (٢)

هـ - محمد مبارك الفرج :

ولد محمد مبارك الفرج في قرية " الفنداس " من ريف الكويت ، وظهرت بوادر حبه للمسرح منذ صغره ، وكانت له محاولات في المسرح المدرسي ، والتحق سنة ١٩٥٧ (٣) بالمسرح الوحيد في الكويت آنذاك ، وهو المسرح الشعبي ، واتصل بالنشئ ، وعمل معه أربع سنوات (٤) ، ثم أصبح فيما بعد نجم المسرح العربي الذي أسس بإشراف " زكي طليمات " عام ١٩٦١ (٥) ، وكان الفرج واحداً من مؤسسي هذا المسرح ، وقام بعدة أدوار ، ولعب اسمه كممثل : وأول عمل مسرحي اشترك فيه كان في مسرحية " صقر قريش " (٦) ، إضافة إلى قيامه بعدة أدوار رئيسية في مسرحيات عدة . وقام ببطولة فيلم " بس يا بحر " (٧) أول فيلم كويتي وضع حواراً ، الأمر الذي يؤكد الخلفية الثقافية الموجودة عنده .

(١) حسن يعقوب الملي . مجلة " الرسالة " ، المجلد (٥١٣) ، ص ١٨ ، في ١٩ / ٣ / ١٩٧٢ .
(٢) راجعنا تواريخ عرض المسرحيات للمؤلفين " الضويحي " ، " صالح موسى " ، في ملفات المسرح الشعبي .

(٣) محمد الفرج - مسرحيات " دقت الساعة " ، " عشت وشفت " . مطبعة حكومة الكويت .

(٤) جريدة " أخبار الكويت " في ١٠ / ١١ / ١٩٧١ .

(٥) محمد الفرج ، مسرحيات " دقت الساعة " و " عشت وشفت " - مطبعة حكومة الكويت .

(٦) مسرحية " صقر قريش " سبق الحديث عنها في الفصل الثاني .

(٧) ألف هذا الفيلم : " عبد الرحمن الصالح " وأخرجه " خالد الصديق " وعرض في بداية

كتب الفرج أولى مسرحياته وهي "أنا ماني سهل" (١) ، ثم كتب للمسرح المسرحي - باللهجة الكويتية - مسرحية "استأرثوني وأنا حي" ، أول مسرحية كويتية مثلها هذا المسرح ، وهي من فصل واحد ، وهذه هي المحاولة الثانية للفرج في مجال التأليف ، أخرج هـسـنـه المسرحية "زكي طليمات" ، وسجلت للتلفزيون عام ١٩٦٤ (٢) ، أي في الموسم التالي لمرضها ، وهي من النوع "الفارسي" الفكاهية ، وتقوم فكرتها على الادعاء والتظاهر والإبتزاز ، وتدخلها الفكاهة من بابها الواسع ، ولذا تعتبر بداية المؤلف نحو الاتجاه إلى المسرح الإجتماعي الناقد المزج بالفكاهة ، وقد سار على هذا الخط سواء في تأليفه الفردي ، أو في تأليفه المشترك مع "عبد الحسين عبد الرضا" في المسرحيات التالية :

١ - "بني صامت" وقد عرضت في ١٩٧٥/٥/٥ .

٢ - "ضحية بيت العز" ، وعرضت في ١٩٧٥/١١/٢٦ .

٣ - "على حمامان يافرعون" وعرضت في ١٩٧٧/٨/٣١ (٣) .

ويمكن اعتبار مسرحيتي "عشت وشفت" و "دقت الساعة" - الكويت سنة ٢٠٠٠ (٤) ، قد سارتا على نهج المؤلف في جميع إنتاجه المسرحي .

وكتبت اثنتان المسرحيتان أولاً باللهجة الكويتية ، وقد تمتهما فرقة المسرح المسرحي ، ثم حولهما المؤلف من العامية إلى الفصحى البسيطة التي تلائم المسرح ، وطبعهما في كتاب تحت عنوان "دقت الساعة" و "عشت وشفت" . (٥)

قدّم الفرج مسرحية "الكويت سنة ٢٠٠٠" عام ١٩٦٦ (٦) ، وملخصها : أن المؤلف تصور ماذا سيحدث للمجتمع النفطي عندما ينضب عنه النفط - مورد الوحيد ؟ هذا المجتمع الذي اعتاد الرفاهية والرخاء . يصوره المؤلف ضائعاً ، فقيراً ، يبحث عن لقمة العيش ، فيأتي الحل على يد "قلاوي" ابن العم وظل المسرحية ، بالعمل لأن الطريق الوحيد لحل تلك المعضلة المويضة ، ويبدأ بتنفيذ خطته التي آمن بها قبل نزوب النفط .

(١) عرضت على مسرح سينما الأندلس بتاريخ ١٩٦٢ في أول احتفال بعيد الاستقلال ، أخرجها "عادل صادق" .

(٢) عبد الله ، محمد حسن (الحركة المسرحية في الكويت) ، ص ٧٢ - ٧٣ . مطابع دار السياسة ١٩٧٦ .

(٣) أُستقيت هذه المعلومات من "المسرح الوطني" الخاص الذي أسسه سـمـد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا . وأجريت مع سـمـد الفرج مقابلة شخصية بهذا الخصوص ربيع ١٩٧٩ .

(٤) الفرج . مسرحيتا : "دقت الساعة" ، "عشت وشفت" . مطبعة حكومة الكويت . الكويت سنة ٢٠٠٠ ، أخذت هذه المسرحية هذا الاسم عندما كتبها الفرج لأول مرة ، وعندما طبعها عام ١٩٧٥ في كتاب مع مسرحية "عشت وشفت" غير اسمها وحولها إلى "دقت الساعة" . (استقيت هذه المعلومات من المؤلف نفسه ربيع ١٩٧٩)

(٥) المصدر السابق . (٦) المصدر السابق .

وهذه المسرحية الشعبية ، إجتماعية الموضوع ، اتخذ بها المؤلف منحى الخيال لتشيل الواقعي في المستقبل بعد عدة سنوات ، فهذا النوع من المسرحيات ، يصب الحكم عليها .
وعى كما قال " صالح الحريبي " (١) يمزجها الحق الإجتماعى النفسى ، وإنها تصور واقعاً
حياتياً لاحقاً لحزمة معينة من النماذج البشرية ، وهذا الواقع يعتمد فى تحقيق مادته على
عق الكاتب ، وعلى قدرته على التخيل والتكهن والتحمس ، بالإضافة إلى دقته فى ملاحظة سنة
التطورات النفسية ، والإجتماعية ، والحياتية للشعب فى السابق .

١ . مسرحية " عشت وشفت " :

تعتبر هذه المسرحية علامة أساسية تحمل عن نهاية عصر الارتجال فى المسرح الكويتى ،
وبداية التأليف للكاتب المسرحى ، وقد قدمها الفرج عام ١٩٦٤ ، وقام بدور البطولة فيها (٢)
وعى أيضاً أول مسرحية كويتية تترجم إلى اللغة الانكليزية فى أمريكا ، وتقدم هناك على مسارحها (٣)
وتدور حوادث هذه المسرحية فى الريف الكويتى ، وفى قرية الفنداس بالذات ، وتبدأ
حوادثها عام ١٩٣٩ وتنتهى فى ١٩٦٠ . (٤)
الأرض تدور غصبا عن جدك (٥) : بهذه الجملة أنهى الجد المسرحية . وقد لخص
بها فكرتها التى تقوم على صراع الأجيال الأزلى .
إن " عشت وشفت " تصور حياة الأسرة الكويتية الريفية ، وعى لون من ألوان الحياة
الإجتماعية التى كانت سائدة بالكويت فى ذلك الوقت .
قامت المسرحية على الصراع بين الجيل الماضى بما يحمل من مثل وعادات وتقاليده -
وأعراف قديمة - والجيل الحاضر الذى يريد الانعتاق من قبضة الماضى ، وينطلق بكل
طلاقاته نحو كل جديد ، ويحاول التمسك به . (٦)

(١) الحريبي ، صالح . جريدة " أخبار الكويت " - فى ١٢/٢/١٩٦٦ .

ملحوظة : لم نستطع الحصول على نص مسرحية " عشت وشفت " المكتوبة باللهجة الكويتية
لعدم توفره فى مصادره الأصلية .

(٢) راجع المسرحية ، وأنظر : مجلة " الهدف " فى ٢٣/١٢/١٩٦٤ .

(٣) قدمت هذه المسرحية فى أمريكا . وفى ولاية " كانتاكي " بالذات مترجمة إلى اللغة الإنجليزية
وقدمها " مسرح الممثلين " صيف عام ١٩٧٩ .

استقيت هذه المعلومات من المؤلف نفسه يوم ٢٣/٢/١٩٨٠ .

(٤) الصاوى ، أمينة . مجلة " الهدف " فى ٣٠/١٢/١٩٦٤ .

(٥) المسرحية ، ص ٥٩ .

(٦) على ، أسعد . " الطلاب وإنسان المستقبل " . دار الرايد العربى - بيروت ١٩٧١ .

ستجد تحليلاً مفصلاً لصراع الجيلين .

منذ الفصل الأول نجد " أبا فلاح " ، الأب كيف يشقى مع أولاده ، ويلاقى المصاعب لاستنبات الأرض ، وزرعها ، وسقيها وحصدها . . . ويستعين على شقاء يومه بالأغنية والحداء ، ويظهر هذا الفصل تعاون الفلاحين للتغلب على قسوة الأرض والعمل ، وتظهر المرأة فيه وهي تعمل في البيت والحقل ، وقبل ختام الفصل الأول ، وحدثت " مبروك " ابن الجيران - الذى انتحر ضجرًا من قسوة العمل - نلح بادرة غضب تصدر من " أبي فلاح " لتثبت تمسكه بالقديم ، وذلك عندما ينقد زوجته لتخلفها عن اللحاق به إلى الحقل ، فنسمعه يحدث ابنه بهذا الخصوص :

أبو فلاح أخشى أن أمك تمدت !!

سالم لا والله . . . ما الداعى إلى هذا الكلام يا أبى .

أبو فلاح نحن نريد ما أن تأتى حتى تعاوننا على هذا الزرع . . (١)

إنَّ سالمًا - الابن الثانى لهذه العائلة يذهب إلى المدرسة ، وهو لا يوافق والده على أكثر آرائه القديمة ، ولا يحب العمل فى الحقل بقسوته وصمومته .

وفى الفصل الثانى يمهّد المؤلف للرح فكرته الأساسية التى قامت على الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد .

الأم الآن تربية الفراش ، مريضة لا تستطيع القيام بالواجبات المنزلية ، وفلاح يعمل بالحقل مع والده ، بينما يذهب سالم إلى المدرسة ليتعلم ، وذهب سالم إلى المدرسة علامة تطور فى حياة هذه العائلة أو لنقل بداية التماور ، وعندما يعود الأب مع فلاح من سوق المدينة ، يحدث زوجته ويطلبها على رغبته فى زواج ابنه البكر من ابنة صديقه " حمود الدسم " - الرجل الميسور الحال ، إنَّ فلاحًا " يخاف رفض هذا الأخير تزويجه ابنته لاختلاف المستوى المسمى بينهما ، وينتهى الفصل الثانى بذهاب الأب إلى صديقه لطلب يد ابنته .

وببدأ الفصل الثالث ، وقد مرّت عشر سنوات على حياة هذه العائلة . ماتت الأم ، وتزوج فلاح من ابنة " حمود الدسم " وهى " وضحه " ، وصار عندهما ولد اسمه " حسين " الذى أحبّ جده كثيرًا ، وبأدله الجدّ الحب نفسه ، وقرّبّه إليه ، وخاصة عندما ظهرت بوادر التحرر على ابنه " فلاح " الذى تقبل الوضع الجديد للبلد ، وبدأ يتكيف معه ويبحث زوجته بل ويضبط عليها كي تسير على منواله ، غير أنها كانت تخاف إغضب عمها إن هى أطاعت زوجها ، نجدها تحاوره بهذا الصدور :

وضحة وأنا ماذا أفعل ؟ أنت تقول كلاماً ، وعنى يقول لى كلاماً آخر ، وما أدري من أطيع منكما ؟
فلاح أنا زوجك يا وضحة . . . أنا يجب أن أطاع . . يجب أن تنفذى كل كلمة منى .
وضحة قلت لك أن عنى لا يرضى . . . الخ . (٢)

وفى النهاية تنحاز لطرف زوجها خوفاً من الطلاق ، ويبدأ الكل يتجه نحو الحياة الجديدة المتطورة .

وتنتهى المسرحية برضوخ الأب للأمر الواقع رضاءً عنه ، ونسمعه يردد :

نعم الأرض تدور . . . تدور .

هذا شئ * يصفه أهل القبور . (٢)

٢ - الدراسة الفنية لمسرحية " عشت وشفت " :

جسدت لنا هذه المسرحية مشكلة صراع الأجيال ، صراعهم مع القديم وما يحمل من عادات وتقاليد وأساليب حياتية مخيرة للواقع الحالى . ومع الجديد وما فيه من تطور ، وتغيرات جذرية فى أغلب المرافق الحياتية ، وما يتطلب هذا التطور من تأقلم يصعب على المتقدمين فى السن تحمله والاستجابة له .

وقد تسلسلت أحداث المسرحية منذ الفصل الأول ، وأوضحت الفكرة خلالها ، وبيّنت جوانب القضية المطروحة ، وتحققت الأمور فيها ، وتأزمت فى بداية الفصل الثالث ، عندما دخل التطوير بيت " أبى فلاح " ، الذى حاول صده ، وجراً أفراد العائلة نحوه ، ولكنه لم يفلح ، لذلك أوقف ممارسته عن غير اقتناع بالتغير ، وسكت وسكن ، آخذاً بنصيحة زوج الخالة " أبوعبد الله " - الذى أقنعه بقبول الواقع :

أبوعبد الله يا أبها فلاح ، لقد عشنا فى زماننا كما نريد . فدع غيرنا فى زمانهم

يصفشوا كما يريدون . (٣)

سمة هذه المسرحية الصراع . ويتمثل فى خطين : خط الصراع العام ، ويقوم بين أفراد الأسرة جميعاً ، وبين الوضع الإقتصادى القاسى الذى تواجهه الأسرة كمجموعة وكأفراد عندما كانت تعتمد على الأرض فقط فى تدبير معيشتها ، وأما الخط الثانى للصراع فهو خاص ، ويقوم بين الأب والابن الأول ، وبين الابن الأول وزوجته وولده .

(١) المسرحية ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ص ٥١ - ٥٢ .

(٢) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٦٠ .

(٣) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٥٨ .

وحاولت المسرحية على لسان أشخاصها أن تعبر عن المواطن والانعكاسات والاتجاهات النفسية والفكرية ، ولم تلجأ إلى السرد القصصى ، بل اتخذت طريق الحدث الدرامى .

٣ - شخصيات المسرحية :

الأب " أبو فلاح " ، رجل مسن متمسك بالماضى والقديم ، ويمتدح حياته استمراراً للماضى ، ولكنه فى النهاية يستسلم للواقع ، ويساهل أفراد العائلة - عن غير اقتناع - وعلى رأسهم ابنه الأكبر " فلاح " الذى يمثل الجيل المخضرم المنحاز بسهولة نحو التغيير ، والذى بدأ يواكب الركب الحضارى ، فاستهوته الحياة الجديدة (١) ، ونسى فى زحمتها كل ما يربطه بالماضى . وقد أجبر زوجته على إتباعه ، وجذبها إلى طريقة الحياة الحديثة فى الطبخ والمأكل والسلوك ، والابن الأصغر " سالم " نموذج آخر من شخصيات هذه المسرحية ، فهو يتعلم منذ صغره ، يمثل - الفترة الجديدة بكل مبادئها ووعيها الحضارى والتطورى ، ويرفض القديم ، ولكنه لا يحتقره ، إنه مثال جيد للإنسان الواعى .

الأب " أبو فلاح " و " فلاح " الابن الأكبر ، و " سالم " الابن الأصغر ، و " وضحة " - الزوجة - زوجة فلاح - هم شخصيات رئيسية فى مسرحية " عشت وشفت " ، الذين اشتركوا معاً فى البطولة ، ووقفت إلى جانبهم شخصيات ثانوية ، فكانت أدارها متممة للموضوع الأسمى . ومساعدة لايصال المسرحية إلى حل مرض ، لشخصية الأم " أم فلاح " ، وشخصية الطفل " حسين " . ولقد اتجهت هذه المسرحية فى خط سيرها ، وفى فكرتها ، وصياغتها إلى الاتجاه - الواقعى ، ودخلت فى عداد المسرحية الاجتماعية الواقعية الهادفة ، فهى نقدية موجهة . ولكأن " سعد الفرج " أراد أن ينفى الأرض حقها ، الأرض التى ترعرع عليها ، وتفدى منها وهو صغير ، أن يرد لها الجميل بمسرحية تصور الريف الكويتى ، وتضع جانباً من مشكلاته تحت ضوء الاهتمام العام .

و - جاسم الزايد :

بدأ اهتمام " جاسم الزايد " بالمسرح والتأليف المسرحى مبكراً . فقد كتب عام ١٩٥٨ ، تمثيليات قصيرة ، واشترك فى تقديمها فى خلال الحفلات المدرسية (٢) ، وبدأيته الحقيقية

(١) على ، أسعد . " مجتمع العرب وشخصيتهم فى البلاغة . نجد شرحاً وافياً عن التجديد فى الحياة . دار الإنسان الجديد - بيروت ، (د . ت) .

(٢) الحكيم ، سمير . " محاورات مفاصلة فى المسرح المربى " . الطبعة الحديثة - حماة

للتأليف المسرحي ظهرت عام ١٩٧٤ (١) ، وتشمل ذلك بتأليف العديد من المسلسلات التلفزيونية والمسهرات والبرامج الإذاعية ، وظهور أولى مسرحياته " سبيت حتى لو ميت " (٢) ، التي عرضت في ١٠/٢/١٩٧٦ ، وهي مسرحية إجتماعية فكاهية هادفة تقوم قصتها على القضايا الاجتماعية المتعددة كمشكلة الخدم ، وإهمال الآباء لأولادهم ، ومشكلة عدم الإنجاب ، إلى ما هنالك من المشاكل التي لا حصر لها ، وقد قيل عنها : إنها أسقطت الكاتب والمخرج معاً (٣) ، وقد اعترف المؤلف نفسه بضعف مسرحيته وقال : " إنني أردت أن أقدم المسرحية بشكل رمزي ، ويبدو أني لم أستطع أن أتعامل مع هذا الأسلوب في التجربة الأولى ، جميل بالإنسان أن يعترف بخطأه ، والأجمل منه أن يحاول إصلاح أخطاءه السلوكي أو الأدبي " (٤)

وقد قام " جاسم الزايد " بمحاولة كتابية ثانية ، وكانت مسرحية " هذا الميدان يا حديدان " (٥) التي قدمها المسرح الشعبي في ٢٠/١١/١٩٧٧ ، وأخرجها " عبد الأمير مطر " ، وقد اتجه المؤلف في موضوع مسرحيته هذه نحو الموضوعات الاجتماعية . (٦)

وتدور المسرحية حول فئة من الناس تعيش في رغدٍ من العيش ، لا تفكر إلا بحالهم الخاصة . . . وتهمل كل مسؤولية مترتبة عليها ، وهي غير عابئة بما سينتج عن هذا الإهمال من مضاعفات .

برز في هذه المسرحية الأب المتسلط الذي يقف ضد مستقبل ابنه ، ويجبره على قبول العمل الذي يختاره هو له ، وقد رفض فكرة التصنيع أيضاً ، وفضل الربح السريع بالتجارة ، ولم يهتم بابنه الذي بدأ يحاقر الخمر لينسى واقعه المفروض عليه .

(١) الحكيم ، سمير . " محاورات معاصرة في المسرح العربي " ، ص ١٠٥ . المطبعة -

الحدیثة - حماة ١٩٧٩ .

(٢) عبد الله، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ١٠٢ . دار مطابع السياسة ،

١٩٧٦ .

(٣) مجلة " عالم الفن " ، ص ٨ . في ١٥/٢/١٩٦٧ .

(٤) الحكيم ، سمير . " محاورات معاصرة في المسرح العربي " ، ص ١٠٦ . المطبعة

الحدیثة - حماة ، ١٩٧٩ .

(٥) وهو مثل شعبي كويتي يضرب لوقف المجادل أمام الأمر الواقع .

(٦) استقيت هذه المعلومات من المسرح الشعبي . ومن المؤلف نفسه بمقابلة شخصية معه

صيف ١٩٧٨ م . في مقر عمله - مكتبة المالمية العامة - الكويت .

وقد تحدثت المسرحية عن نماذج من البشر التي تشكل كيان المجتمع ، والتي نلتقى بها في أغلب القطاعات والطبقات ، وقد حشرها المؤلف في مسرحية " هذا الميدان يا حميدان " واتجه بها نحو المسرحية الاجتماعية الناقدة لهيوب الناس وسائرهم . وهذا منحى نحاه معظم المؤلفين المسرحيين الكويتيين ، وقد تجنب " الزايد " في مسرحيته هذه أسلوب الرمز تجنباً للأخطاء التي حصلت في مسرحيته السابقة " سبيت حتى لوميت " .

مسرحية نوره :

وتأتى إلى " نوره " ثالث مسرحيات " الزايد " ، التي عرضت في موسم ١٩٧٩ (١) ، وأخرجها فؤاد الشطي ، ووضع أفانيها فهد بورسلي وفائق عبد الجليل .

تقوم فكرة مسرحية " نوره " - المسرحية الاجتماعية المزوجة بالفكاهة والتراجيديا - على قصة حب تربط بين قلبين شابين يجاهدان لتتويع حبهما بالزواج ، ولكنهما يفشلان ، لأن تيار الطبقة أقوى منهما ، كأن قصة " روسو وجولييت " ، قد عادت إلى الأزمان لما بين المسرحيتين من خط رفيع يربطهما ، وهذا الخط هو صراع الطبقات وأثره في الأفراد وعلاقاتهم الاجتماعية .

وقد اعتمد " جاسم الزايد " في تقديم " نوره " على حكاية صغيرة جداً ، - حكاية الحب بين الشابين - بنى عليها خطة الدراما ، وقدم مسرحية من فصلين يتخللها بعض اللوحات الراقصة . أحب " سالم " نوره " ابنة جارهم الفنى الذى رفض تزويج ابنته لشاب فقير ينتسب لمائلة ضميعة النسب والحسب ، لذا أرغمها على الزواج من رجل مسن ، وفنى ومن مستواهم الاجتماعى . وفرة بين القلبين المحبين ، بعد أن أقام الدينا وأقعد ما على رأس عائلته ، وصب جام غضبه على عائلة جاره ، واتهم ابنه بالانحلال ، والأب يسو تربيته لابنه .

ذهب كل من الشاب والفتاة في سبيله بالحياة ، ليحاول الوقوف من جديد . هذا ملخص موجز وسريع لموضوع مسرحية " نوره " ، الذى لم يخرج عن نطاق " قصة حب " عادية ، يجبر المحبان على أن يعتمد أحدهما عن الآخر ، ينتج عن هذا البعد شوق وحنين ، ورغبة فى لقاء .

لقد رافق عرض مسرحية " نوره " ضجة كبيرة لحدائث طريقة إخراجها ، ولتوقفها عند موضوع واحد ، ومعالجتها إياه من غير أن تتخطاه إلى موضوعات أخرى .

تناولت الأقلام هذه المسرحية بالنقد والتجريح حيناً ، وبالمدح حيناً آخر ، وظهرت المناوون الكبيرة في الصحف (١) ، مثل : نوره ... ورقة خاسرة ... ، وأنهم يقتلون - المسرح (٢) .

تساءل " بلال عبد الله " (٣) ، عن المنزى والهدف من المسرحية ؟ وماهى القضية ؟ هل هى قضية حب أم قضية عداوة ، أم قضية خميسوه ؟ فهوبلا قضية ، ثم يتوجه الناقد إلى المؤلف نفسه طالباً منه أن يركز أفكاره ، ويجمع شتاتها عند صياغته لأى نص مسرحى . وفى مقال آخر موجه إلى المؤلف نفسه (٤) يتهم " عبد الستار ناجى " ، المؤلف بأن لم يخدم المسرح فى هذه المسرحية ، ومثل هذه النصوص تكون معولاً هداماً له . وقد وقف بعض النقاد موقفاً معتدلاً حيال هذه المسرحية ، ونقدوها موضوعياً ، وهينوا وجهه الصواب والخطأ فيها ، وقد ذكر " فكرى سميد " (٥) ، تحت عنوان " نوره مسرحية ناجحة للمسرح المصرى " ، وتناول موضوع المسرحية من جميع جوانبه ، ولكنه أهمل الحديث عن المؤلف ووقف معتدلاً حول موضوع النص .

وقد رد المؤلف " جاسم الزايد " على أكثر منقديه بكلمات موجزة وقصيرة قال : " إن الحاجة إلى فهم كل جديد تحتاج إلى قسط أكبر من المحبة ، ومحاولة التفهم ، وفهم وتقبل وقبول الاتجاهات المسرحية الحديثة التى تهتم برسم الشخصيات أكثر من اهتمامها بسطور العقدة المسرحية والحدث " . (٦)

ونفهم من حديث " الزايد " أنه اتجه فى مسرحيته للأخذ بالاتجاه اللامعقول ، وجعل الرمز فى شخصية " خميسوه " وركز عليه .

ولكن من هو خميسوه ؟ وما دوره فى المسرحية ؟

(١) عبد الله ، بلال . مجلة " النهضة " العدد (٥٧٧) ، ص ٨٤ ، فى ١٨ / ١١ / ١٩٧٨ .

(٢) ناجى ، عبد الستار . " جريدة الرأى العام " ، ص ٩٠ ، فى ١٢ / ١١ / ١٩٧٨ .

(٣) عبد الله ، بلال . مجلة " النهضة " العدد (٥٧٧) ، ص ٨٤ ، فى ١٨ / ١١ / ١٩٧٨ .

(٤) المصدر السابق .

(٥) سميد ، فكرى . " جريدة " القبس " فى ٨ / ١١ / ١٩٧٨ .

(٦) عبد الهادى ، حسن . مجلة " عالم الفن " ، العدد (٣٧١) ، ص ٢١ ، فى ٤ / ٣ / ١٩٧٩ .

إنَّه إنسان دميم الخلقة ، مشوه الوجه ، كالأحديب في قصة " أحديب نوتردام " (١) ،
 إلا أنَّ شخصية " خميسوه " بعيدة نوعاً ما عن ملامح أحديب " هيجو " الأدبية ، فالرابط بين
 الأحديبين ، الشكل ، وحسن النية ، والرغبة في المساعدة ، وحب الخير .
 إنَّ سلوك " خميسوه " غير واضح ، فهو يتصرف كالمعتوه أحياناً ، ونجده تارة أخرى ينطق
 بالحكم والمواظ ، محذراً المستقبل من سلبيات الحاضر ، دون أن تكون لديه القدرة على التصرف
 لإنقاذ صديقه الشاب المحب ، بينما " أحديب نوتردام " يحاول مراراً مساعدة الفتاة الفجرية ،
 وإنقاذها من برائن أعدائها ، أي أنَّه قرن أقواله بأفعاله .
 أما سائر الشخصيات في المسرحية ، فهي أقرب إلى الثانوية عنها إلى الرئيسية ، لأنها
 اشتركت معها في تصعيد الحدث ، وفي إنها " الموضوع " ، إلا أننا نستطيع أن نسلط الضوء
 أكثر على الشاب المحب الذي تقاسم البطولة مع " خميسوه " ، وأنطقه المؤلف بالشعر الفزلي
 الجزل والمذب الذي أصبح نادراً على أفواه الشباب لما للمادة دورها الكبير في تفسير مفاهيم
 القلوب .
 إنَّ " نوره " اتجهت بإخراجها المسرحي نحو الحداثة ، والتفسير ، وعالجت موضوعاً
 واحداً ، ومعكلاً مأخذها نجدتها أقرب إلى القصة الواقعية ، التي تشل الماطفة السامية التي
 تقتلها الطبيعة .

ز - سليمان الحزامي :

المؤلف سليمان الحزامي ، عاصر المسرح في الكويت ، وعاش معه ، وكتب له ناقدًا ، وهو
 لا يزال يؤمن بأن المسرح في الكويت لا ينتهي لأي مدرسة مسرحية ، وهو في الوقت نفسه لم يخلق
 مدرسة جديدة لأنَّ عقلية الكاتب هنا - حسب رأي الحزامي - لا تزال محدودة الثقافة ، والمؤلف
 يكتب بالفطرة . (٢)

والسؤال الذي يطرح نفسه هو ، أين موقع مسرحيات الحزامي من المسرح الكويتي ؟
 وسنجد جواباً لسؤالنا خلال دراستنا لمسرحيته " القادم " .

لقد كتب الحزامي " مسرحية بعنوان " مدينة بلا عقول " ، وطبعها في كتاب صغير عام
 ١٩٧١ ، وهي من ثلاثة فصول (٣) ، ثم صدر له كتاب آخر يتضمن مسرحيتين :

-
- (١) هيجو ، فيكتور . ألف : " أحديب نوتردام " باللغة الفرنسية ، وترجمها إلى العربية ،
 رمضان لاوند . وطبعها : دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٨ .
 (٢) مجلة " البقعة " ، ص ٣١ . الممدد (٢٢٧) في ١١ / ١٠ / ١٩٧١ .
 (٣) الحزامي ، سليمان . مسرحية " مدينة بلا عقول " .

الأولى وهى : "القادم" وكتبها عام ١٩٧٣ ، وهى من ثلاثة فصول أيضاً ، والثانية عسى
 "إمرأة لاتريد أن تموت" ، ذات الفصل الواحد . (١)
 لم تمثل مسرحيات الحزامى على خشبة المسرح الكويتى حتى الآن ، ويذكر هو نفسه فى
 مقدمة كتابه الثانى (٢) ، إن مسرحياته من النوع الحديث الذى يدعو إلى التفكير والاستنتاج
 فهى من الأعمال التى يطلق عليها اسم "اللامعقول" . . . أو مسرح "المهث" (٣) .

(١) الحزامى ، سليمان : مسرحية " القادم " ومسرحية " إمرأة لاتريد أن تموت " .

(٢) مسرحية " القادم " ، ص ٩ .

(٣) راجع عن مسرح " اللامعقول " أو " المهث " . القطل ، عبد القادر . " من فنون الأدب فى

المسرحية والشعر " . ص ٢٣١ . دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٥ + راجع أيضاً

مسرح المهث " مسرحيات عالمية " - الهيئة العامة للتأليف والنشر من ٤٢٧ - ٤٣٣ ،
 X

١٩٧٠ .

ظهرت حركة مسرحية جديدة فى الخمسينات من القرن العشرين ، ولفتت الأنظار بما فيها
 من غرابة وطرافة ، وخروج عام على المؤلف فى المسرح ، وقد اختلف النقاد حولها ،
 وعرفت هذه الحركة بمسرح المهث أو اللامعقول ، وكان من أعلامها كتاب كبار أهرزوا
 شهرة واسعة بين كتاب المسرح فى العالم مثل " صامويل بيكيت " و " يوجين يونسكو " ،
 و " آرتور أداموف " و " جان جينيه " و " جورج شحاده " . والجدير بالذكر أن كتاب المهث أو
 اللامعقول أو الطليحة لا يؤلفون فيها بينهم مدرسة واحدة ، أو حركة متضامنة كما الحال
 بالنسبة للحركة الرومانتيكية أو السريالية ، والمهث أو اللامعقول هو النشار ، هو انعدام
 التناسق ، وهو ماثير الضحك ، بل وماثير الأسى أيضاً هو الخلو من الهدف .

ومسرح المهث - فى موضوعه - يعكس إحساس الكاتب الفرس بعث الحياة المصرية ، وقيامها
 على كثير من الأوضاع (غير المعقولة) ، كالتحلال الخلقى ، وضمف الإيمان بقدرة التقدم
 العلمى على تحقيق السعادة ، ولانجد فى مسرحيات " المهث " موضوعاً بالمعنى المتعارف
 عليه فى المسرح ، ولا تطوراً للأحداث الدرامية ، ولكن تقوم المسرحية على موقف واحد
 ثابت ، يدل بركوده ، وشبته ، ودوران الشخصيات والحوار فيه شبه الدائرة المفلقسة
 على عت الحياة ، وعدم جدواها .

إنَّ مسرحية "القادم" ، من مسرحيات "سليمان الحزامي" ، التي تتألف من ثلاثة فصول ، ومن عدة شخصيات هي : الشاعر ، كعب ، ثعلبة ، حجر ، الطريد ، الفلام ، وتظهر - هذه الشخوص على المسرح لتحاوِر بعضها أو لتلقى ما عندها من كلام ، ثم تفيب عن المسرح . وتبتدى "المسرحية والشاعر يردّد : نحن في الانتظار ، نحن في الانتظار (١) ، الكل في المسرحية ينتظر شيئاً ، وهذا الشيء هو القادم ، وربما كان هذا القادم هو الأمل ، أمل البشرية بفدٍ مشرق براق ، فغداً لا مكان لظالم ولمظلوم ، حيث يقدر الإنسان بقيمة إنتاجه وعمله وعلمه ، ونسمع في نهاية الفصل الأول " ثعلبة " يردّد :

ثعلبة القادم سيصل بعد قليل . (٢)

وينتهى الفصل الأول على صوت الفلام وهو يردّد أيضاً :

القادم سيصل . . سيصل (٣)

ويبدأ الشاعر الفصل الثانى بكلمات جبهة شاعرية ، ثم نسمع حواراً بين شخوص المسرحية ، الذي يدور حول هوية القادم ، إنهم يتكهنون بشخصيته : ربما يكون السيد . ثعلبة لأنَّ القادم من الشمال هو السيد (٤)

لقد كررت في هذا الفصل كلمة الموت التي تدلّ على الفناء ، فناء الإنسان والأشياء ، فناء الكون بأجمعه ، وربما كان القادم يحب الحياة ، أو ربما كان هو المستقبل المنتظر ! تساؤلات كثيرة ليس الآ .

ويبدأ الشاعر الفصل الثالث والأخير من هذه المسرحية ، بكلمات المنمقة الممتادة ،

ويكرر كلمة الموت " الناس موت " (٥) ، ثم يدخل الطريد المسرح ليعلن أنَّ القادم وصل عندما تغيرت الأشياء .

يتساءل كلٌّ من حجر والطريد عن زمن تغير الأشياء ، فإنهما لم يلاحظا تغيراً ، ولا يعلمان بوقت حدوث هذا التحول ، ولم يشعرا به ، وينهى الشاعر الفصل الثالث ، وتنتهى المسرحية وهو يردّد :

الشاعر إنهم مازالوا ينتظرون .

والأقلام مازال أحلام .

وقوم الانتظار . . . الخ (٦)

(١) الحزامي ، سليمان ، مسرحية " القادم . الفصل الأول ، ص ١٢ .

(٢) المسرحية نفسها - الفصل الأول ، ص ٤٥

(٣) المسرحية نفسها - الفصل الأول ، ص ٤٨

(٥) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٧٢ .

(٦) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٨٧ .

(٤) المسرحية نفسها - الفصل الثاني ، ص ٥٤ .

ومسود المسرح صمت رهيب ، وينزل الستار ، وتنتهي المسرحية .

إن سليمان الحزامي ، قد تأثر بكتاب مسرح الميث ومسرحياتهم ، وإذا نظرنا إلى مسرحية " القادم " نجد لها تكراراً لمسرحية " في انتظار جودو " (١) التي هي مسرحية رمزية . (٢)

و " جودو " عند الحزامي هو " القادم " ، الرجل المنتظر أو الأمل المرتقب ، ومن تسلسل مسرحية " القادم " ومن شخصياتها وحوارهم ، نفهم أن الحزامي قد تأثر بمسرحية " بيكيت " السابقة ، وقلدها بتفسير بسيط في الأسما ، وجزء من الحوار والفصول حيث جعلها ثلاثة ، بينما " في انتظار جودو " فصلين .

إن كتابة مسرحية عبثية تتطلب مرونة كتابية أولاً ، وذخيرة ثقافية وخلفية مسرحية واسعة ، وإطلاعات على كل المدارس المسرحية واتجاهاتها ، إضافة إلى كون المجتمع الذي يكتب له مثل هذه المسرحيات يكون قابلاً لهضم مثل هذه الموضوعات الفاضة الشائكة التي تتطلب فكراً عميقاً وثقافة واسعة .

ومع كل هذا فإنها محاولة جريئة من الحزامي " نفسه لتطرق إلى مثل هذه المدرسة العبثية في المسرح ، وتعتبر مسرحياته الثلاث : " القادم " ، " امرأة لا تريد أن تموت " ، " مدينة بلا عقول " خطوة جديدة وتهيئة في المسرح الكويتي ، وفي التأليف المحلي بالذات ، ويعتبر " الحزامي " من المؤلفين المسرحيين الوحيدين في الكويت ، الذين تطرقوا إلى الموضوعات العبثية ، وأرادوا صب أفكارهم فيها .

ح - عهد المميز السريع :

عهد المميز السريع ، هو من العناصر الفاعلة في ميدان التأليف المسرحي ، ومن الذين لهم مساهمة واضحة في قلب الحركة المسرحية الكويتية بكل خفاياها .

ويقول هو عن نفسه ، وعن ثقافته المسرحية : " لم ألتحق بأية دراسة أكاديمية ، ولكن ثقافتني المسرحية تعتمد على قراءتي للمسرحيات العربية والمترجمة ، والدراسات الخاصة بالمسرح . وكذلك الدوريات العربية المتخصصة في هذا الفن (٣) . "

(١) راجع : مسرح الميث - مسرحيات عالمية - مسرحية " في انتظار جودو " ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . ابتداءً من ص ٦٠ .

(٢) جاستر ، جون . ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة رشاد رشدي . " المسرح في مفترق الطرق " . ص ٤٦٥ . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٠ .

(٣) إبراهيم ، حمادة . مجلة " عالم الفن " ، العدد (٢٤٤) في ١٥/٨/١٩٧٦ . ملحوظة : وما يجدر ذكره عن " عهد المميز السريع " أنه التحق مؤخراً بجامعة الكويت ، كطالب في كلية الآداب - قسم اللغة العربية . وقد تخرج عام ١٩٨٠ .

وأثناء عمله أميناً للمخزن (١٣) بوزارة التربية تمرف على صقر الرشود الذي كان يعمل هناك .

وقد أنشأ "السريع" مع بعض الهواة فرقة مسرحية على "فرقة المسرح الوطني" عام ١٩٦٣ (١) وقد انضم إلى مسرح الخليج العربي بعد تأسيسه عام ١٩٦٣ (٢) ، وتعاون معه إدارياً ، وألف له ، فقد وضع السريع فكرة مسرحية "الأسرة الضائعة" ، التي عرضت في ٢٥/١٢/٦٣ واشترك فيها بالتشثيل للمرة الأولى والأخيرة . (٣)

وفي العام التالي ، ألف مسرحية "الجوع" باكورة إنتاجه الفردي ، وعرضت في ١١/٢/١٩٦٤ (٤) ، ثم مسرحية "غندة شهادة" ، التي عرضت في ١٨/١٢/١٩٦٥ (٥) ، ثم مسرحية "لمن القرار الأخير ؟" ، التي عرضت في ٤/١٢/١٩٦٨ (٦) و "فلوس ونفوس" ، التي عرضت في ١٠/٦/١٩٧٠ (٧) ، و "الدرجة الرابعة" ، وهي إعادة لمسرحية "لمن القرار الأخير ؟" ، وعرضت في ٢٥/٧/١٩٧٢ (٨) ، و "ضاع الديك" وعرضت في ٢٣/١١/٧٢ (٩)

إنّ السريع من أغزر كتّاب المسرحية في الكويت إنتاجاً ، من حيث مضمون المسرحيات التي عالجه ، وسهته العمق والتقصّي في سبر أغوار المشكلة ، سواء أكانت إجتماعية أم ثقافية ، وعمو من الذين يدرسون شخصيات الطبقة الوسطى في المجتمع الكويتي متعلقة في التجار والموظفين والجامعيين ، ويؤمن أنّ التطور الاجتماعي ضروري لأي مجتمع نام يريد أن يقف على قدميه ، ويسير ركب الحضارة المتقدمة .

-
- (١) إبراهيم ، حماده . مجلة "عالم الفن" ، العدد (٢٤٤) ، في ١٥/٨/١٩٧٦ .
 (٢) عبد الله ، محمد حسن . "الحركة المسرحية في الكويت" ، ص ٨٩ . مطابع دار السياسة ١٩٧٦ .
 "والبيان" ، العدد (٩٥) ، ص ٥٢ ، شباط ١٩٧٤ . وراجعنا كذلك -
 طقات المسرح الخليج العربي ، ربيع ١٩٧٩ .

(٣) المصدر نفسه .

(٤) المصدر نفسه .

(٥) المصدر نفسه .

(٦) المصدر نفسه .

(٧) المصدر نفسه .

(٨) المصدر نفسه .

(٩) المصدر نفسه .

وقد ذكرنا أن مسرحية "الجوع" ، هي باكورة إنتاجه الأدبي ، وتقوم فكرتها حول أسرة كويتية عادية ، وعلى إظهار مشاكلها . وتمتبر هذه المسرحية رصداً للتقاليد الاجتماعية الراسخة ، والتي كانت مصدر الجوع العام في المسرحية ، جوع البطن إلى الطعام ، والجوع إلى الحب بكل أنواعه ، والجوع إلى الحرية والمصروفة .

وفي مسرحية "لن القرار الأخير ؟" ، يحاول "السريع" رصد مظاهر التغير في البيئة ، وإظهار صراع الأجيال ، ومشاكل الشباب الذي يعيش حراً ، بعيداً عن أسرته ومراقبتها . (١) وعالج "السريع" في مسرحية "فلوس ونفوس" مشكلة التثمين ، وهو شراء الدولة للأراضي والمساكن القديمة بأسعار غالية ، والقصد منها مساعدة الأفراد على التملك والبناء ، وفي مسرحية "عنده شهادة" ، عالج قصة شاب أمضى عدة سنوات غائباً عن الكويت ، في إحدى الدول الأوروبية ، وعاد بعد ما وهو يحمل شهادة عالية ، ومشبعاً بأفكار تلك الدولة ، ويصطدم هنا في الكويت بواقع المجتمع ، وعاداته وتقاليد ، التي تختلف جذرياً عن عادات وتقاليد المجتمع الذي أمضى فيه رداً من الزمن ، فقد صدم بالاختلاف الكبير بين المجتمعين ، وما قبلت هذه الصدمة أن تحوِّله إلى شاب معقد ، وتفصله عن محيط أسرته ، وعن مجتمعه الكبير . ثم كتب "السريع" آخر مسرحياته "ضاع الديك" ، واشترك بعدها مع "صقر الرشود" في التأليف ، وكانت مسرحية "١ - ٢ - ٣ - ٤" ، أولى إنتاجيهما المشترك ، وعرضت في موسم ١٩٧٢/١/٢٧ . (٢)

ومن المعروف عن "السريع" إضافته لمحات من البهجة على أسلوبه ، أثناء رسم شخصه ، ويميل إلى تضمين مسرحياته جوانب فكاهية .

عرش وتحليل لمسرحية "ضاع الديك" :

مسرحية كويتية اجتماعية تنسم إلى حد كبير بالواقعية ، وقد جمع المؤلف خيوطها من نواح اجتماعية عدة لتتجمع في النهاية ، وتطرح مشكلة الصراع الحضاري بين مجتمعين مختلفين ، الصراع الحاد الذي يستجمع من ورائه عادات وتقاليد جيل بأكمله ، صراع حاد - يحاول كسل طرف فيه شد الغيط إليه ، ودعه بحججه ومنطقه .

(١) مجلة "صوت الخليج" ، الممدد (٢٣١) ، في ١٢/١٢/١٩٦٨ .

(٢) البيان - الممدد (٩٥) ، ص ٥٢ . شباط ١٩٧٤ .

وراجع أيضاً :

عبد الله ، محمد حسن ، "الحركة المسرحية في الكويت" ، ص ٩٥ . مطابع دار -

السياسة ، ١٩٧٦ .

و "السريع" في "ضاح الديك" ، يحاول أن يقدم لنا نماذج إنسانية ، تهدف إلى غايات عدة ولم يكن القصد منها الضحك فقط من الموقف الشائك الذي وقعت فيه عائلة "الديك" .
ويبدو أيضاً أن هدف هذه المسرحية الظاهرى هو التحذير من عواقب الزواج من أجنبيات لما له من أثر على المجتمع العربى فى الكويت ، وكأن المؤلف أراد أن يشدد على الفروق نفسى المجتمع العربى والعربى ، وصعوبة تأقلم الفرد فيه . (١)

وقد قام "السريع" بعرض موضوعه فى ثلاثة فصول ، تحكى المسرحية قصة "أبو يوسف" وزواجه من هندية قبل ثلاثين سنة ، ثم طلاقها منه ، وما هو ابنه يوسف - من زوجته الهندية - يملأه بمقدومه إلى الكويت للإقامة فيها .

وتنتاب زوجته الثانية "أم سالم" - "شريعة" - الفيرة الطليعية ، وتحاول خلق الأعذار لتضع يوسف من المجرى إلى الكويت .

وأما المشاكل الحقيقية لهذه العائلة فتبدأ بعد وصول يوسف ، المحمل بمبادئ وتقاليده مغالطة لما عليها فى الكويت ، وتحاول الأسرة تطهيره بالطباع العربية فى المأكل ، والملبس والمشرى ، واللفة ، ثم تأتى مشكلة أخرى يصطدم بها الأب بحقلية القديمة ، وهى مشكلة الحصول على جنسية كويتية لابنه المأود ، وآخر المشاكل وأهمها مشكلة الإعتداء على العرض والشرف ، إذ ينتهك يوسف حرفة ابنة عمه "سارة" - المخطوبة لأخيه "سالم" ، فيتأزم الموقف فى الأسرة ، وتصاب بالهم والفم ، ويحاول سالم على مضطرب منه إقناع أخيه "يوسف" بالزواج من "سارة" ، فيرفض "يوسف" لأنه ينظر إلى ما حدث على أنه مجرد صداقة لا تلزم بالزواج ، وخاصة أنه لم يكن الهادى بالعلاقة .

وعندما يهجره والده على الزواج ، يهرب إلى بلده بريطانيا - إنه يسكن مع والدته هناك منذ مدة ، ويترك والده وكافة العائلة فى زهول وضياح أمام موقف حرج جداً .

لقد لعبت شخصيات المسرحية دورها المحدد لها ، الأب ، والأم - يمثلان القديم ، والأم حازمة ، متزمتة ، ترفض قبول ابن ضررتها فى بيتها ، وتحاول إبعاده عنه وتنجح .
"يوسف" بطل المسرحية ، يمثل الشخصية المحورية التى دارت عليها المسرحية ، وقصد تطوير الحدث المسرحى بحوار وفى بالفرض ، وأكمل الموضوع المراد بهاته .

(١) على ، أسعد . "مجتمع العرب وشخصياتهم فى البلاغة" ، ص ١٢ - ١٣ . دار الإنسان الجديد ، بيروت ، (د . ت) . فيه حديث عن المجتمعين : العربى والعربى .

وفي تعليق آخر " لصالح الفريب " ، عن هذه المسرحية قال : " إن المسرح استطاع أن يهرب بشكل واضح بالمضامين والأفكار التي يحطها عن الرقابة ، من خلال طريقته في إدخال الرمزية طريقاً للحدث إلى الجماهير . " (١)

وهذا يعني بالضرورة ، أن " السريع " اتجه إلى الأسلوب الرمزي ، فالخيال والواقع يدخلان في كل عمل فني ، الواقع يمدّ الفنان بالوقائع ، والخيال يمدّه بالصورة التي تنقل الواقع تصويراً ، وتلويناً . (٢)

في مسرحية " ضاع الديك " ، إضافة إلى مضمونها الاجتماعي الهادف ، الذي صوّه وصفه السريع في شكل حوار منقّق ، هناك دراماتيك مناسك العناصر ، هناك فكرة الصراع ، وفكرة اختلاف عقلية المجتمعات .

انتهت المسرحية بأغنية للأطفال عن " ضاع الديك " ، التي أخذها الكاتب عنواناً لمسرحيته . ونحن نتساءل عن أسباب ضياع يوسف : لقد ضاع مرتين ، مرة حين استنبتت في الغربة ، وعزل عن مجتمعه ، وضاع مرة ثانية حين واجهه هذا المجتمع بغير ترحيب . (٣) وأنهى السريع مسرحيته بنهاية مفتوحة ، وترك المشاهد يتساءل : أهو صراع دائري بين الوراثة والبيئة ، أم بين الغربة والتربية ؟ ؟ .

ك - حسن يعقوب العلي :

١ - نبذة عن حياة الفنانة . (٤)

نحن حيال مؤلف كويتي ، يحمل من القدرات الفنية ما يميزه عن زملائه من المؤلفين المسرحيين الكويتيين .

تتلذذ " حسن يعقوب العلي " على يد " زكي طليمات " في الكويت ، واشترك معه في التمثيل ، وظهر في مسرحيتي " صقر قرش " و " أبودلامة " ، وفارق في تأسيس المسرح العربي عام ١٩٦١ ، وأصبح عضواً فعالاً فيه .

(١) الفريب ، صالح . مجلة " عالم الفن " . الأبعاد الحقيقية لمسرحية " ضاع الديك " ، في ١٠/١٢/١٩٧٢ .

(٢) علي ، أسعد . " مجتمع العرب وشخصيتهم في البلاغة " ، ص ٤٤ . دار الإنسان الجديد بيروت .

(٣) عبد الله ، محمد حسن . " المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء " ، ص ٥٥ . مؤسسة دار الكتب الثقافية ، الكويت . ط ١ ، ١٩٧٨ .

(٤) حصلنا على المعلومات السابقة بعد مقابلة شخصية مع المخرج " فؤاد الشطي " رئيس مجلس إدارة المسرح العربي في يوم الاثنين ٣/٣/١٩٨٠ .

ثم اتجه إلى التأليف والنقد ، فهو كاتب قصة ومسرح ، وله العديد من المسرحيات .
 مارس " الملى " النقد الفني منذ عام ١٩٦٥ (١) ، ويحتبر أول كويتي يمارس هذا الفن بموضوعة
 ودراية لأصوله العلمية ، وله باع طويل في هذا المجال ، وقد نشر العديد من المقالات التي
 تحمل بين معانيها دراسة لجوانب المسرحية أحياناً ، كمقالة " المسرح في الكويت بين أزمتيه
 الثقافية ... وثورة المثقفين عليه " (٢) ، ومقالة أخرى بعنوان : " مشكلة المؤلف الكويتي " (٣)
 كما كان يقوم بنقد بعض المروض المسرحية ، ونذكر على سبيل المثال : نقد مسرحية " العلامة
 حدهد " لصالح موسى (٤) ، ومسرحية " رزنامة " للضويحي (٥) ، ومسرحية " مشروع زواج "
 للحداد (٦) .

وقد ساعدته وظيفته كأمين لمكتبة وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل على تثقيف نفسه ، والإطلاع
 على ما يستجد على الساحة الكويتية الفنية .
 وهو أول كويتي عين معيداً بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، بعد أن تخرج منه عام
 ١٩٧٧ ، بدرجة بكالوريوس من شعبة " النقد والأدب المسرحي " ، وكان بحثه في التخرج
 بعنوان " الهزل في مسرح مولير " في مايو ١٩٧٧ ، وبعد الآن الدكتوراه في إحدى
 الجامعات البريطانية . (٧)

(١) مجلة " الطليعة " ، في ١٣/٤/١٩٧٦ .

(٢) الملى ، حسن يعقوب . جريدة " الهدف " ، ص ١٤ في ٩/٧/١٩٧٠ .

(٣) الملى ، حسن يعقوب . مجلة " الرسالة " ، ص ٢٠ ، في ٢٩/٦/١٩٦٩ .

(٤) الملى ، حسن يعقوب . مجلة " الرسالة " ، ص ١٨ ، في ٢٤/٥/١٩٧٠ .

(٥) الملى ، حسن يعقوب . مجلة " الرسالة " ، ص ١١ في ٨/٢/١٩٧٠ .

(٦) الملى ، حسن يعقوب . مجلة " الرسالة " في ٢٢/٦/١٩٦٩ .

(٧) راجع : ملفات المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت لعام ١٩٧٦ - ١٩٧٧ .

والى جانب عضويته الدائمة فى المسرح العربى ، وممارسته لأكثر جوانب العرض المسرحى :
من إدارة الفرقة ، إلى المساعدة فى الإخراج ، والقيام ببعض الأدوار الصغيرة ، ورئاسة
مجلس الإدارة لفترة سابقة .

وقد فاز المولى بالمركز الثانى فى مسابقتى وزارة الشؤون الاجتماعية والعمل حول التأليف
المسرحى ، وذلك فى مسرحية " وأشرق الشمس " عام ١٩٦٤ (١) ، والتي عرضت خلال أعمال
مسجد الدراسات المسرحية ، وأخرج هذه المسرحية " زكى طليمات " ، والمسرحية الثانية
التي نال عليها جائزة وزارة الشؤون هى " العقل فى إجازة " عام ١٩٦٥ ، ولكنها لم تمثل (٢) .
وكتب مسرحية " الثالث " ، التي مثلت عام ١٩٧٥ ، وأخرجها " فؤاد الشطى " . وسنعود
إليها دراسة وتحليلاً (٣) ، ومسرحية " عشاق هبيلة " ، التي مثلت عام ١٩٧٨ ، وأخرجها
الشطى أيضاً ، ومسرحية " كيف تصبح مليونيراً فى سبعة أيام " ، ولكنها لم تمثل بعد (٤)

٢ - تحليل موجز لمسرحيات المولى :

أ . العقل فى إجازة :

هذه مسرحية قصيرة من فصل واحد ، نال عليها مؤلفها " المولى " جائزة الشؤون الثانية
لأحسن مسرحية .

وطيخها : أن بحاراً كويتياً قديماً فزق البحر سفينته ، وألقى به على شاطئ " زنجبار " ففى
أفريقيا ، وقد فقد كل رفاقه الذين كانوا معه على ظهر هذه السفينة ، وبقي وحيداً . ولهول
الصدمة فقد ذاكرته ، وظل يعيش فى الغربة على هذا الشاطئ " النائى بعيداً عن وطنه ، مدة
تزيد عن عشرين سنة ، وبعد أن استعاد ذاكرته ، أخذ يتابع أخبار بلده الكويت ، يدفعه
الشوق والحنون إلى تراب الوطن والأهل ، ثم حزم أمره ، وقرر العودة إلى وطنه ، وعندما وصل
إلى الكويت ، وجدها قد تغيرت ، عما سبق ، ووجد بيته ومن فيه قد تغير أيضاً . فزوجته -
يشت من عودته ، فتزوجت من أخيه ليرعاها ، وولدها الذى أنجبت من البحار قبل رحلته
المشؤومة . وعندما يتواجه البحار مع ابنه الشاب ، يجد أمامه شخصاً غريباً عنه ، ويحس بفجوة
كبيرة تفصل بينه وبين أهله ، عندها يقرر تركهم ، ويذهب بعيداً كي لا يفسد على عائلته حياتها
الراهنة ، ويتزوج هو من امرأة أخرى ، ويبدأ معها رحلة عمر جديدة .

(١) مقابلة مع فؤاد الشطى فى ٣/٣/١٩٨٠ . تحدث فيها عن " حسن يعقوب المولى " ،
ومسرحياته .

(٢) مجلة الكويت ، فى ١/٦/١٩٦٧ .

(٣) مقابلة مع فؤاد الشطى ، فى ٣/٣/١٩٨٠ بخصوص مسرحية " الثالث " .

(٤) مجلة " عالم الفن " فى ١٩/٢/١٩٧٨ .

هذا ملخص قصير لهذه المسرحية التي يتطرق إلى غربة الإنسان النفسية والاجتماعية خلال فترة زمنية يقضيها بعيداً عن وطنه وأهله . (١)

إن موضوع " الإغتراب " ، أعيد إلى المسرح في مسرحية " ١ - ٢ - ٣ - ٤ " بم (٢) حيث أن الموتى في هذه المسرحية يعودون إلى الحياة ، ويحاولون أن يشدوا الجيل الجديد إلى زمانهم الذين يلبسون ثيابه وأفكاره . إنه شعور الغربة - ولكنهم يفشلون الأمر الذي يدفعهم إلى العودة من حيث أتوا ، وخصوصاً بعد أن يتسوا في إيجاد حل آخر أمامهم . (٣)

ب - مسرحية " عشاق حبيبة " :

تدور فكرة هذه المسرحية حول فتاة اسمها " حبيبة " ، التي ورثت عن أبيها ثروة كبيرة ، وقصراً جميلاً ، وليس لها إخوة . . . ولكن لها أبناء عنومة ، كان لهم ضلع بمقتل والدتها مسموماً ، لذلك أخذوا يحاولون استدراجها ليستولوا على مالها ، وقصرها . إلا أحدهم الذي يكن لها الحب والود ، ويتمنى لها الخير والسعادة ، فوقف إلى جانبها يساعد لها ، ويماضها ضد أعدائها . و " حبيبة " تبادل له نفس الشموخ ، وتثق به ، وتحترمه .

واستفاد الحاكم الصليبي من خصومة أبنائها المم فيما بينهم ، وأراد أن يضم ثروة الفتاة إلى ممتلكاته ، فاستعان " رفيع " ، وهو شخص غريب على هذا الوطن ، إنتهازي ، يتحين الفرص ليستغلها لحسابه هو . الأمر الذي دفعه إلى استفلال خلاف الأقارب عن طريق الدس بينهم ، ونراه ينجح بمحاولته ، لبدأ الصراع مع أنانيته من جديد ، حيث أن نجاحه بالتفرقة بين أبنائها المم الواحد ، دفعه إلى تخطي حدوده التي رسمها له الحاكم الصليبي ، الذي تأثر من حول المفاجأة ، وخصوصاً عندما استطاع أن يكشف خفايا . . . " رفيع " الذي حاول أن يستغله ، فإذا " رفيع " نفسه يستغل الحاكم الصليبي ، ويصل إلى ما يخطط له ، فوقع الحاكم الصليبي وقعة مميته ، ليجلو الجوأمام " رفيع " ، حيث أبنائها الممومة على أشد خلافاتهم ، والحاكم الصليبي يحتضر ، و " حبيبة " تقع فريسة لمخططات رفيع التي جعلتها من ممتلكاته .

(١) سبق " جان أنوى " إلى طرح قضية الإغتراب ، اقتراب الإنسان عن وطنه ومن أهله فسي مسرحيته العالمية العظيمة " مسافر بلا متاع " . ولا مجال للمقارنة ، حيث طرحت قضية الإغتراب في الكويت طرحاً مبسطاً .

(٢) مسرحية : " ١ - ٢ - ٣ - ٤ " بم . تأليف : صقر الرشود ، وعبدالمعز السريع .

(٣) هذه الفكرة قريبة من فكرة مسرحية " أهل الكهف " ، لتوفيق الحكيم ، رغم اختلاف الظروف والأحداث والأشخاص .

هذه مسرحية سياسية ، ولكنها رمزية ، حيث تصور واقع الأمة العربية (أبناء العم) ، وخلافاتها ، نتيجة لاختلاف الأنظمة والاتجاهات . ف " حبيبة " هي " فلسطين " ، ذلك الوطن السليب ، الذي وقع فريسة سهلة في يد الصهاينة الذين يمثلهم " رفيع " الصهيوني الذي استغل الحكم الصليبي " الحكم البريطاني " من أجل السيطرة على أرض فلسطين ، وطرد شعبها ، وأبناء العمومة لا يزالون على خلافاتهم ، كل يرثى ابنة عمه ، ويحفر لها خندقاً . . . ترى هل يستطيع ابن العم المحب الوحيد أن ينقذ شرف ابنة العم ؟ وكيف يستطيع وحده ؟ إن أبناء العم الواحد يتقاتلون على شئ " غير موجود " ، لأنهم لا يعرفون على أى شئ يتخاصمون ، وحتى تنتهى خلافاتهم ، ويمدون يد مساعدتهم لأخيمهم المحب المناضل . تسمو " حبيبة " ، قوية ، قادرة ، على الحياة الشريفة المنتصرة من جديد ، ولكن ، متى يكون هذا ؟

ج - مسرحية الثالث :

سنأخذ نفساً طويلاً عند هذه المسرحية ، وسندرسها ، ولحلل عناصرها الفنية ونعود إلى منابها الأصلية لنعطى فكرة واضحة عن أسلوب مؤلفها " حسن يعقوب العلي " - الذي أراد أن يوظف التراث ويقدمه بشكل عصري ، بتشكيله تشكيلاً درامياً إلى المشاهد المعاصر ، وهذا الجانب ، يمكن أن يكون أقوى أوجه الأصاله في حركة المسرح العربي بشكل عام ، ومحاولة أن يستقل عن أسسه الحضارية ، إذ يعود إلى منابها الحقيقية ، وهي الحكاية الشعبية ، ولغة المسامرة ، وأسلوب التخيل ، وليس هذا بمثابة عزل للكاتب المعاصر عن تيارات الفكر الحديث أو مانسيه قضايا المجتمع ، فإنه من خلال الحكاية المتوارثة ، والأجواء التاريخية ، يستطيع أن يسقط على هذه الحكاية كل ما يريد من آراء في واقعه الاجتماعي ، ويميز عن رؤيته الخاصة من خلال الجوانب التاريخية أو التخيلية .

وأصل مسرحية " الثالث " نجد ما في حكاية أخرى قديمة ، طرفاها : " هارون الرشيد ، و " أبو الحسن المنفل " ، كما جاءت في ألف ليلة وليلة (١) ، وهي تحكى قصة شاب ورث ثروة عن أبيه ، وقرر أن يخفى نصفها ، وأن يتصرف بالنصف الآخر كبلدائه الهوى ، ولقد علمه النصف المفقود من الثروة درساً قاسياً ، وهو أن الأصدقاء لا يقبلون إلا على الأثرياء ، فيحمد أن أجهزوا على أمواله ، انفضوا عنه ، إذ لا يعرفون أنه لا يزال يحتفظ بما أخفى من الثروة .

(١) راجع : " ألف ليلة وليلة " - الليلة (١٥٣ : ١٥٢) - الحكاية عنوانها " أبو الحسن المنفل " ، أو " النائم اليقظان " . الطبعة الكاثوليكية ، سنة ١٨٨٩ . بيروت ، ط ٤ .

ويقرر "أبو الحسن" أن لا يتخذ صديقاً من المدينة ، واتفق بينه وبين نفسه أن يجلس على الطريق يستضيف الغرباء ، وكان حديثه المفضل عن السلطة ، ويتمنى لو يؤول إليه أمر المدينة يوماً واحداً لكي ينتقم من خصومه ويصلح الفساد .

وتسوق الظروف الخليفة "مارون الرشيد" متخفياً في زي تاجر مسافر ، ويسمع حديث "أبي الحسن" ، فيقرر أن يلموه به ، فيقبل ضيافته ، ثم يقوم بتخديره وينقله إلى قصر الخلافة ، ويأمر الجميع بأن يعاملوه كخليفة .

ويستيقظ "أبو الحسن" من المخدر ، فيجد حلمه وقد تحقق ، فيضطرب لتلك اضطراباً شديداً ، ويظل في حيرة من أمر نفسه ، ويصدر أوامر متناقضة ، ويرسل إلى أمه بهدية ، ويسقى المخدر من جديد ، ويهود إلى بيته ليتهم هناك بالجنون ، إذ يتمسك بأنه خليفة المسلمين ، وينتهن أمر المداعبة بأن تصرف الحقيقة .

وقد اعتمد "مارون النقاش" ، رائد المسرح العربي ، موضوع مسرحية "أبو الحسن المفل" على هذه الحكاية (١) ، ولم يغير من القصة الأصلية شيئاً ، وكل الذي صنعه ، أنه حولها إلى حوار مسرحي ، وأفاد في التنويه بحياة "أبي الحسن" ومشكلاته الشخصية ، كعبه لدعد ، ومنافسة أخيه له في هذا الحب ، كما عدّل النقاش في شخصية "أبي الحسن" تعديلاً أساسياً فهو في "ألف ليلة وليلة" متذمر ، يئنس الحق في الحياة ، ويميش على حافة الحلم واليقظة . وأدخل النقاش الرقصات الشعبية اللبنانية ، ويمكن اعتبار هذه المسرحية من المسرحيات الاستعراضية أيضاً .

وكمسرح مبتدئ من الطبيعي أن لا تحمّل الأمور فوق طاقتها ، فالمسرح في عهد "مارون النقاش" ، كان في البداية ، وكان بدلاً لمجالس المسر واللّهو ، ولم يكن الجمهور ينتظر من المسرحية أكثر من التسلية والترفيه ، وسماع الغناء ، ومشاهدة الرقص ، في إطار من الحكاية المشوقة .

أما الكاتب المصاصر ، فلن مهمته مختلفة كثيراً ، واتجاهه إلى التراث لا يعني الهرب من الواقع ، فلن الجمهور لن يقبل منه هذا الهرب .

إن فلن العودة إلى إحياء هذه الحكاية "أبي الحسن المفل" لا بد أن يكون بد واقع تعكس الواقع الاجتماعي ، أو السياسي بشكل مباشر ، وهذا ما يتحقق صدقة تماماً في مسرحية "الثالث" لحسن يعقوب الملى ، كما يتحقق في مسرحية "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس . (٢) .

(١) النقاش ، مارون . تقديم واختيار "محمد يوسف نجم" - المسرح العربي دراسة ونصوص .

٢٣٠ . بيروت ، ١٩٦١ .

(٢) ونوس ، سعد الله . مسرحية "الملك هو الملك" . دار ابن رشد . ت ١ ، ١٩٧٧ .

فى مسرحية " العلى " ، لن نجد من حكاية " أبى الحسن المفضل " إلا الإطار الخارجى للرجل المظلوم الذى يتمنى الوصول إلى السلطة ، يضر الإصلاح ، وينوى تقويم المفاسد ، ثم يصل إلى السلطة ، ويضع أفكاره موضع الاختيار الملقى .

أما " سعد الله ونوس " ، فقد نظر إلى الحكاية بمنظور آخر ، إذ ناقش أكثر من قضية : قضية الملك الثورى ، المحارب حين يستسلم للراحة معتقداً أن ماضيه العظيم يكفى ليربربه واقمه الخامل ، وقضية علاقة الناس بالسلطة ، وهل يرتبط بالولاة الشخص أم بالمنصب ؟ وعمل الإقناع يصل إلى الشعب من خلال شخص الملك أم كرسى الملك ، فكل من يجلس عليه هو ملك مهاب . (١)

لنعد إلى " حسن يعقوب الملقى " ، وإلى مسرحية " الثالث " ، لنجد كيف كانت النتيجة عند " أبى الحسن المفضل " ؟

وصل " أبو الحسن المفضل " إلى حكم الولاية أو منصب الوالى ، وانتقل من صاحب مقهى إلى منصب حكومى رفيع ، دفعة واحدة . إنه يدرك من أول لحظة ، أن أعما الحكم كبيرة ، فنراه يقول لهند :

أبو الحسن أعما الحكم كبيرة وثقيلة . (٢)

ويرغب أن يقيم المدل فى كل مكان ، وهذا ما كان يتناهى دائماً ، ونراه يتساءل :

أبو الحسن سأكون عادلاً . . . المدل هو المدل . . . ولكن كيف أقيم المدل ؟ (٣)

هنا المشكلة ، كيف يقيم المدل ؟ فهذا ابن الشعب الفقير الذى لم يمارس السلطة من قبل ، ولم يتقلد أى منصب حكومى ، فكيف سيتصرف فى ولايته كى لا يخطئ ، ويقيم المدل - والمساواة بين رعيته ، إذا ما اعتمد على العقل ، إنه لشئ سليم ، ولكن المشكلة أنه بدأ يشك بمن حوله من كبار الموظفين ، وأنه أطلق سراح كل السجناء لاعتقاده ببرائتهم ، فالوالى السابق ظلمهم ، وزجهم فى السجن ظلماً .

تتنازع " أبو الحسن " أحاسيس عدة ، إنه لا يزال غير مصدق بمنصبه الحالى ، وبالتالى ثقته بنفسه ضعيفة ، لذلك يشك بكل من حوله ، ولا يثق بهم ، ولكن شعوره لم يتغير نحو أعلاه ، فلم يتكبر عليهم ، ولم ينكرهم ، ولكنه يفضل التريث فى البت فى أمر زواجه من " جوهرة " . خطيئته - ريثما ينجلى الوضع الذى هو عليه ، ويرفع أيضاً توظيف أقاربه لمدم حلهم الكفاءة الضرورية للوظيفة .

(١) مجلة " الحياة المسرحية " ، العدد (٣) شتا ٧٧ - ١٩٧٨ ، ص ١١٧ . والعدد (٤ ، ٥) ربيع صيف ١٩٧٨ ، ص ١٧٩ . نجد دراسة مفصلة لمسرحية " الملك هو الملك " .

(٢) الملقى ، حسن يعقوب - " الثالث " ، الفصل الثانى ، ص ٢٠ .

(٣) المسرحية نفسها ، ص ٣ .

إنَّ والدته رفضت السكنى فى القصر ، ربما أراد المؤلف بهذا الرفض أن يشير للنهاية المتوقعة " لأبى الحسن " ، وأراد أن يخلق مناخاً جويّاً لتقبل التفسير .

وقبل نهاية الفصل الثانى يلقى " أبو الحسن " بكبار التجار ، وكبار موظفى الدولة بالصحن لخيانتهم وجشعهم فى تجارتهم ، وهذا التصرف السريع ، يقع " أبو الحسن " فى متاعب كثيرة ، ويجد نفسه وحيداً فى تحمل أعباء السلطة .

وتستمر المسرحية على هذا النوال من صراع الأبطال فيها بينهم ، إلى أن يصل السلطان والوزير ، ويجدا مآل إليه الوضع ، ويتحدث السلطان مع الوزير بهذا الأمر :

السلطان (حالماً) متى تدرك رعبتى مسؤوليتها . . متى يدرك كل فرد أهمية وظيفته ويعمل بإخلاص ؟ متى تدرك رعبتى نفسها وتعمل بإخلاص من أجل مستقبلها ؟

الوزير عندما يدرك " أبو الحسن " أن مكانه الحقيقى فى مقهاه . (١)

هنا بيت القصيد أو المفزى من المسرحية " الرجل المناسب فى المكان المناسب " . فليست الولاية مكان " أبى الحسن " ، وعليه أن يفادها ، لأنه لم يخلق لها أولاً ، ولأنه بأرائه الجريئة سيحلل المشاكل والشغب للبلد .

وقد رد " أبو الحسن " كلمة المدل مراراً وتكراراً ، لأنها كانت أصعب قبل الوصول للسلطة ، ولكنه فشل فى تطبيقها ، لأن مفهومه لها غيرها فى الحكم . وهذا جانب مسن جوانب الإنسان ، إذ عليه أن يدرك أن معرفة الشئ غير كافية ، فالخبرة والممارسة ضرورتان للنجاح فى تطبيق أى مبدأ كان .

وفى نهاية الفصل الثالث ، يتحاور السلطان والوزير مع " أبى الحسن " ، ويحاولان إقناعه بالعدول عن تلوفه فى الحكم . وتنتهى المسرحية بنهاية مفتوحة ، وهذا الحوار الشائق :

أبو الحسن فاهكم الأمر بيننا يا مولاي . . .

السلطان فماذا ترى يا أبا الحسن .

أبو الحسن الراى الأخير لك يا مولاي . . . فإما أن تقبل أسلوبى وتأخذ به وتصدق على

الأحكام ، وإما . . .

السلطان وإما ماذا يا أبا الحسن ؟

أبو الحسن وإما أن أعود إلى المقهى . (٢)

(١) المسرحية - الفصل الثالث ، ص ٥

(٢) المسرحية - الفصل الثالث ، ص ١٩ .

إنَّ أبا الحسن ، يفضّل في الحكم ، لأنَّ عمله الأساسي - صاحب مقهى - أو بالأحرى لأنَّه غير مناسب لهذه المهمة ، لأنَّ الولاية تتطلب رجلاً يجمع بين الإخلاص والكفاءة .
 إنَّ من أكبر سقطات " أبي الحسن " ، إصدار أحكام شاملة ، فقد عزل بالجملة ، وأطلق سراح المساجين ، ولم تصدر أحكامه عن روية ودراسة . وهذا خلل كبير في أي جهاز إداري ، عندما تكون الأحكام الصادرة من المسؤول ذاتية ومعيّدة عن الموضوعية بأشواط كبيرة .
 لقد طرح المؤلف موضوع الديمقراطية ، وحكم ابن الشعب ، وأعطاه دوراً سلبياً ، وجرده من قدرته على الحكم ، ولكن هذه أمور يمكن الأخذ بها قبل سنوات ، عندما كانت البلاد في بداية نهضتها ، ولكنَّ الآن تغير الوضع كثيراً ، وأصبحت الطبقات الشعبية ذات ثقافة وتجربة وإدراك . فهذه حصيلة كافية لاستلام زمام أية سلطة .

وقد نقدت هذه المسرحية وجاء في المقال :

" أن حسن يعقوب المولى يناقش في مسرحيته مسألة تولية ابن الشعب الفقير للسلطة ، ويفضّل المؤلف أن يتولاها الخليفة ، لأنَّه " معصوم عن الخطأ " ، والكاتب يجنح إلى تأييد الحكم الفردي كما يطرح في الوقت نفسه مقولة في غاية من الرجسية وهي : أن ابن الشعب العادي الفقيه لا يصلح حاكماً .. (١)

نقف عند هذا الحد مع " حسن يعقوب المولى " ومسرحيته " الثالث " ، لنعود قليلاً إلى " سمد الله ونوس " ، ومسرحيته " الملك هو الملك " ، لنرى كيف انتهت مسرحية " ونوس " .
 أراد " ونوس " أن يمرّ بهذه المسرحية ظاهرة السلطة المطلقة ، المنزلة عن الشعب ، وقد وصل الأمر بالملك (السلطة) بعد كل هذه السنوات الطويلة من المَرّ والرفاه اللامحدود أن سئم كل شيء ، وكل ما هو له ، بل بدأ يعتقد أنَّه فوق الجميع ، ونسى الشعب ، ونسى الدعائم التي قام عليها حكمه - الشيخ طه وشهبندر التجار - وأراد أن يتسلّى بشيء جديد ، وهذا ما عرفناه في مجرى المسرحية . ونسمع في خاتمة المسرحية ، بعد أن عاد الملك الأصلي إلى السلطة ، المجموعة تردّد :

المجموعة (ممّا) تروى كتب التاريخ عن جماعة ، ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء . فاشتعل غضبها ، وذهبت ملكها ، ثم أكلته . في الهداية شمروا بالمفص ، ومعضهم تقياً ، لكن بعد فترة صحت . جسومهم ، تساوى الناس وراقت الحياة ، ثم لم يبق تنكر ولا متذكرون . (٢)

(١) مجلة " الحياة المسرحية " ، العدد (١) ، صيف ١٩٧٧ . أريج مسرحيات جادة أخرجت المسارح الخاصة ، ص ٦٢ .

(٢) ونوس ، سمد الله . " الملك هو الملك " ، ص ١٢٦ . دار ابن رشد ، ١٩٧٧ .

استلح " العللى " أن يظهر فكرته بالرمز أحياناً ، وبالتصريح بالكلمات تارة أخرى ، عندما جعل " أبا الحسن " يردد كلمة المدل .. المدل .

وتحدث عن الحكم ومشكلته ، وعن غياب السلطة ، وانتشار الفساد والظلم ، وتحكم فئة فى أخرى . وجاء حواراً عادياً أحياناً ، كما فى بداية الفصل الأول ، ومتحمساً تارة أخرى عندما كان يدافع عن مبادئ وأفكاره ، أو بالأحرى عن أمنيته بالمدل ، ورفض الحيف والظلم ، وفى نهاية الفصل الثالث ، لم يستطيع الصمود أمام حوار السلطان والوزير ، فوضعهما أمام الأمر الواقع ، فأما قبوله وطريقته فى الحكم والإدارة ، أو عودته إلى المقهى .

تخللت هذه المسرحية بعض الجمل والأمثال . فقد دلت على الخلفية الثقافية للمؤلف ، وفى الفصل الأول قال على لسان السلطان : " لقد طفق الكيل وبلغ السيل الزبى يا ابن غانم . (١) وأهم ما فى المسرحية لغتها ، إنها لغة عربية فصيحة ، يفهمها الجميع ، وبالتالى لا يمكن أن تتغلغل فكرتها فى المشاهد العادى دون أن يضع نفسه بجدل عن ماهية اللغة التى ينطق بها . أن يستعملها المؤلف المسرحى : أهى الصامية أم الفصيحة ؟ ولا اتجاه " العللى " نحو هذا النمط سبب يذكره هو بقوله : " إننى مدرك بالدور الملقى على عاتقنا من أجل إيجاد مسرح كويتى فصيح ، إنَّ أن هذا المسرح الكويتى يفتقد مثل هذه الأعمال ، وبالتالى لابد لمسرحنا كعصر عربى أن يتعامل مع لغته الأم ، هذا بالإضافة إلى الأهداف الأخرى التى منها رغبنا فى طرح آمالنا الفنية فى أكبر رقعة من الوطن العربى الكبير . (٢)

والصراع فى هذه المسرحية متنوع ، فقد بدأ بصراع السلطان من سأمه وممله ، وفى الفصل الثانى ، نجد صراعاً آخر بين الوالى وكبار الموظفين ، كل بطريقة يحاول ، ليثبت أقدامه ، ويطبّق أفكاره ، ويحمى مصالحه .

ويشتمل الصراع فى الفصل الثالث ، بين الرعية أو عليّة القوم ، وبين الوالى الجديد ، إلى أن تنتهى المسرحية بنهاية مفتوحة ، وتعطى المجال للمشاهد ليقوم هذا الصراع وينهى حسب ما يراه صحيحاً .

الشخصيات متنوعة وعديدة ، وتقاسم " أبو الحسن " دور البطولة مع " هند " الخادمة .

(١) المسرحية ، الفصل الأول ، ص ٢٠ .

(٢) العللى ، حسن يمقوب . مجلة " عالم الفن " ، ص ٣٢ ، فى ١/١/١٩٧٨ .

"أبو الحسن" وما عرف عنه من طيبة ابن الشعب ، وحب للوطن والناس ، وتقديره للمدلل ، ولجهله في أمور السياسة والحكم ، يتخبط تخبط الأعشى ، فمن أين يمسك طرف الخيط ؟ لذلك نرى شخصيته قد تضرعت ، وفقد ثقته بمن يحيطه ، ولكن إيمانه بالمدلل لم يهضم ، وأصر عليه حتى نهاية المسرحية ، إنه من الشخصيات النامية ، فقد تطورت منذ الفصل الأول إلى نهاية الفصل الثالث .

وقاسمته البطولة "عند" الجارية ، فأعطيت لها مهمة من قبل السلطان كي لا تفارق "أبا الحسن" ، وتماضيه وتكون له "صوت العقل" .

فالجارية عند "حسن يعقوب الملى" ، كما عند "مارون النقاش" أيضاً لها دور أساسي في المسرحية . وهذا ما يحدو بنا أن نقول : إن تأثير الكاتبين : "النقاش" ، والملى" - بالكاتب المسرحي موليير جلّى وواضح ، حيث كان هذا الأخير يلبس خدمه ثوب العقل ، ويطلقهم في المسرحية يتكلمون بلسان المؤلف لا بلسانهم .

أما الشخصيات الأخرى ، السلطان ، الوزير ، وجوهرة ، والتجار . فإنها شخصيات ثانوية ، ساعدت على تصعيد أحداث المسرحية ، وقرّبت نهايتها .

ويمكن القول بأن "الملى" ، باهتمامه عن القضايا المحلية ، والقضايا السطحية ، بشرّ بولادة كتاب عرب وليس كويتيين فقط وهذا مطلب طموح لكل من يرغب في تأصيل المسرح الكويتي ، وقد أثبت المؤلف ، وشكل قاطع أن بإمكاننا تأصيل المسرح العربي من خلال الرجوع إلى تراثنا وتوظيفه ، وتشرح قضايانا من خلال أكثر من رواية ذات مصدر تاريخي أو شعبي . إذ تتصد المروق بين الماضي والحاضر ، وهي الغاية المثلى لوظيفة الفن الأصيل .

ل - صقر الرشود :

وسيكون آخر مطافنا مع المؤلفين المسرحيين الكويتيين عند "صقر الرشود" المؤلف والمخرج والممثل الكويتي المعروف ، والذي توفي في ١٩٧٨/١٢/٢٤ في "أبوظبي" إثر حادث سيارة مؤلم . (١)

بدأ اهتمام "الرشود" بالمسرح عام ١٩٥٨ (٢) ، وكان يقضي وقت فراغه على حد قوله في مشاهدة المسرحيات المرتجلة التي كانت تقدم في ذلك العصر (٣) ، إضافة إلى ثقافته

(١) راجع : المجلات والجرائد الكويتية التي صدرت ، تنص فيها "صقر الرشود" ابتداءً من ١٩٧٨/١٢/٢٥ .

(٢) مجلة "الحياة المسرحية" . الممدد (٧ - ٨) ، ١٨٦٥ - شتاء - ربيع ١٩٧٩ .
وراجع أيضاً طغيات مسرح الخليج العربي .

(٣) إبراهيم ، حماده . "المسرح في الكويت" ، مجلة "عالم الفن" (٢٣٩) ، ص ٢٥ ،
في ١٩٧٦/٧/١١ .

المسرحية التي استقاها من مطالبات المتحددة أثناء فراغه ، وقد قرأ شكسبير ، وكامو ، وسارتر ، وستانسلافسكى ، وتعاون مع " محبوب العبد الله " و " عبد العزيز السريح " ، في إدارة مسرح الخليج العربي ، وكانوا من الأعضاء المؤسسين .

وتتلو حب " الرشود " للمسرح في تأليف مسرحية " تقاليد " ، أولى إنتاجه المسرحي ، وقد عرضها المسرح الشعبي في عام ١٩٥٩ (١) ، ثم تلتها مسرحية " فتحنا " عام ١٩٦٠ (٢) ، والمسرحيتان إجتماعيتان ، وموضوعاتهما مستقاة من الأسرة الكويتية ، وتقوم على الصراع الطبقي ، الصراع بين الأصيل واليهوى ، واستحالة الزواج بين هاتين الطبقتين .

وفي " فتحنا " بهاجم " الرشود " بعض المعتقدات الخاطئة عند النساء ، وقد تطرق فيها إلى موضوع الزواج بالأجنبيات ، وكانت هاتان المسرحيتان بد " انطلاقة المؤلف المستقلة في التأليف ، وقد التفتاه إلى النقد الاجتماعي الجاد ، واتخاذ شعاراً له في اتجاهه الفكري بتوجيه جل اهتمامه بقضايا المرأة (٣) ، ووقف مدافعاً عنها سواء أكانت أمًا أم أختاً ، أم زوجة أم ابنة ، وقد لَوَّن بعض مسرحياته بالرمز مستمبناً به على إبراز أفكاره بحرية أكثر ، كما مر معنا في فصل سابق عند حديثنا عن مسرحيته " المخلب الكبير " .

واشترك الرشود في وضع حوار مسرحية " الأسرة الضائعة " ، والتي عرضت في ١٢/٢٥ / ١٩٦٣ (٤) ، ثم تلتها مسرحية " أنا والأيام " ، التي عرضت في ١٢/٥/١٩٦٤ (٥) ، وتدور فكرتها حول المذاب الذي لاقته الزوجة الشابة على يد أم زوجها ، وقدم الرشود بعدها مسرحية " المخلب الكبير " و " الطين " في ٢٥/٣/١٩٦٥ (٦) ، ومسرحية " الحاجز " التي عرضت في ٦/٤/١٩٦٦ (٧) ، فقد عاد شبح التقاليد القديمة يرفرف على مسرحيات الرشود ، ويؤدي الإسراف في احترام التقاليد وتطبيقها إلى شقاء عائلة بأسرها ، وهذه العائلة تتكون من خمسة أفراد : الأب " حمود " ، والأم " نوره " ، والابن " فارس " ، والابنة " موزي " ، وال بنت الأخرى " عواطف " .

(١) مجلة " الحياة المسرحية " ، العدد ٧ - ٨ ، ص ١٨٦ - شتاء ربيع ١٩٧٩ .

(٢) إبراهيم ، حماده . " المسرح في الكويت " ، مجلة " عالم الفن " (٢٣٩) ، ص ٢٥ ، في ١١/٧/١٩٧٦ .

(٣) علي ، أسعد . " كتاب الأمهات " . دار الأضالة ، بيروت . ودار السؤال ، دمشق ١٩٧٩ . فيه حديث واف عن المرأة ومكانتها ووظيفتها الحياتية ، وكان الرشود يؤمن بدور المرأة في الحياة .

(٤) مجلة " الحياة المسرحية " . " صقر الرشود في سطور " ، العدد (٧ - ٨) شتاء - ربيع سنة ١٩٧٩ ، ص ١٨٤ .

(٥) المصدر نفسه (٦) المصدر نفسه .

(٧) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٨٩ - ٩٦ . دار مطالع السياسة ، ١٩٧٦ .

كانت هذه المائلة تسكن قبل تدفق النفط في بيت قديم وصغير ، ولكنها انتقلت بعده إلى بيت واسع بعد ما أصابت من الثراء والفنى ، وقد توفّر في هذا البيت كل أساليب الراحة الحديثة ، وكان الوالد يصرّ دائماً على رفض قشور هذا التقدم ، ويحاول تقديم نصائحه إلى أولاده ، لكنّ بدوى جدوى ، يحاول منع ابنته الصغرى من الاتصال بابن الجيران ، ولكن هذه الابنة تدافع عن موقفها ، وحبها ، وتحاول إقناع والدتها بقبول ابن الجيران كزوج لها ، ترفض الوالدة الفكرة لأنها لا تؤمن بالحب قبل الزواج ، ولأنّ "موضى" منذورة منذ صغرها لابن عسها ، وتتضخم المشكلة ، وتتمدد الأمور عندما يطلب صاحب موضى يدها من والدها ، وتنقلب الدنيا على رأس الفتاة ، لأنها لم تعد تفرق بين الأصل والبسرى :

يقول خلف :

هذى مهى من مستواك .. أقل من مستواك .. أصيلة . أنت وين بيسرى من
ساير الناس ... والأيام هذى ديمقراطية ... (١)

وتنتهى المسرحية نهاية مفتوحة ، وتبقى المشكلة معلقة ، وقد تركها المؤلف إلى القارىء أو المشاهد نفسه ، وهكذا دائماً النهايات المفتوحة فى الفنون الأدبية - القصة أو المسرحية . قامت مسرحية "الحاجز" على قضية ، وهى من سمات مسرح الرشود ، وقد جعل الحوار فيها قريباً إلى مناقشة منطقية هادئة ، تقارع الحجة بالحجة ، واستخدمه ليجبر عن أفكاره ، وأولى قضايا هذه المسرحية "مشكلة الحرية الفردية" :

على (حبيب موضى) ، حاس كن حريتى مكبوته .. مالى حق الاختيار . (٢)
وقد اعتبر الرشود الحرية مطلباً أساسياً فى الحياة ، وركز على حرية الاختيار عند الفرد ، وقد عاد ثانية إلى مشكلة سيطرة الماديات والتقاليد المتوارثة على مجريات الحياة اليومية الحديثة . وتحدث عن مشكلة الزواج الطبقي ، ونوهت "الطليلة" بهذا الخصوص :

"إنه من حيث القضية التى وضعها المؤلف فى إطارها ، لم يكن موفقاً بها كثيراً ، لأنه يعتقد أنّ مشكلة البيسرى والأصيل يجب أن تكون القضية الرئيسية فى هذه المسرحية ، وأن يركز عليها "الرشود" ، ومع أهمية المواقف الكوميديّة والإطار الفنى لأية مسرحية ، فكان الأفضل أن تكون الدراما أعنف فى هذه المشكلة" . (٣)

(١) الرشود ، صقر . مسرحية "الحاجز" - الفصل الثالث ، ص ٩ .

خلف : صديق ابن الجيران .

(٢) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ٨ .

(٣) مجلة "الطليلة" . الممدد (١٧٥) . فى ١٩٦٦/٤/٢٠ .

وأشادت مجلة "روز اليوسف" القاهرية (١) ، بهذه المسرحية ، بعد أن عرضت فنى مصر ، وقد ذكرت بأن المشاهدين قد رأوا فى تأليفها ، وإخراجها ، وتمثيلها . مستوى فوق ماكانوا يأملون من فرقة وليدة فى بلد عربى لا تتجاوز حياة المسرح فيه بضع سنين .

وما يجدر ذكره ، أنه غلب على مسرحيات الرشود الاتجاه الواقعى ، مع النقد البنسائى القائم على قضية شعب ، يريد أن يرقى ويصل إلى مصاف الدول المتقدمة حضارياً ، وقد لجأ الرشود فى بعض مسرحياته إلى الرمز ، واستخدمه فى صوغ أفكاره ، إلى جانب بعض الرومانسيات الشعبية الخفيفة ، والمسرح الشامل ، كما وجدنا فى مسرحية " شياطين ليلة الجمعة " (٢) التى كتبها بالإشتراك مع السريع .

* * *

(١) القط ، عهد القادر . " مجلة "روز اليوسف" ، فى ١٨/٧/١٩٦٦ .

(٢) مجلة " الحياة المسرحية " ، الممدد (٧ - ٨) ، ص ١٨٧ . شتاء - ربيع ، ١٩٧٩ .

الخاتمة :

وفي ختام مطافنا مع المؤلفين المسرحيين الكويتيين ومسرحياتهم نقول :
 إن أغلبها اتخذت طابع الموضوعات الإجتماعية ، واتجهت بذلك نحو المسرح الهادف ، والمزج
 بالفكاهة ، مع ظهور لمحات من الميلودراما في بعض الأحيان في نهاية المسرحية ، عندما
 يرفض الأهل الرضوخ لرغبات أولادهم ، أو في رفض الرئيس مساعدة مرؤوسيه .
 وقد اتجه بعض المؤلفين إلى الرمز ، لإبراز أفكارهم بأسلوب جديد عصري ، هناك المسرحيات
 الواقعية البحثية ، حيث تصور واقع الفرد الكويتي بعد النفط ، وتعامله مع الحضارة الحديثة
 وقد اتجهت بعض المسارح إلى تقديم مسرحيات من التراث لمؤلفين عرب ، وإخراج محلي
 كمسرحية " على جناح التبريزي وتابمه قفه " . (١)

هذا بالنسبة للمؤلف المحلي واتجاهه في معالجة موضوعاته ، ولكن هل توقف المسرح
 الكويتي عند المؤلف المحلي ، أم تعدى إلى الأخذ بالنص العربي أو بالنص الأجنبي والعالمي ؟
 سنجد في الفصل القادم أجوبة تساؤلاتنا . . .

* * *

(١) في إبريل عام ١٩٧٥ ، أخرج " صقر الرشود " للفرقة الأهلية ، والتي تكونت من
 مجموعة من عناصر المسارح الأهلية الأربعة . مسرحية " على جناح التبريزي وتابمه
 قفه " ، من تأليف " الفريد فرج " . وقد عرضت هذه المسرحية في القاهرة أيضاً ،
 وفي تونس ، والمغرب ودمشق .

(الفصل الخامس)

الإعداد والتكوين

* * *

معنى الاعداد والاقتباس والتكويث

يتداول كتاب المسرح عبارات : الاعداد والاقتباس والتكويث بغير محاولة للبحث في المعالم أو الحدود النظرية التي تفرق بين الكلمة والأخرى ، ولعل إثارة واحدة منها ، وتفضيلها على الأخرى ، يرجع إلى اعتقاد الكاتب المسرحي أن هذه المصاهرة أو تلك أقرب إلى الاعتراف بأهمية تدخله . وأنها لم تنل من قيمة موهبته في توجيه النص ، وإعادة صياغته .

ويحق لنا أن نحاول اكتشاف الفارق بين مدلولاتها ، ونمتد في التحديد على الدلالة اللغوية ، وإيجاد اللفظة أولاً ، ثم على السلوك المعطى الذي آثره كتاب المسرح ، وكيف كان موقفهم من الموضوع والنص الأصلي الذي أعده ، أو اقتبسوا عنه .

ومن غير إسراف في تتبع المعنى الدلالي للفقير نقول : إن الاعداد من الفعل أعد بمعنى عمياً ، وجهز ، أما الفعل اقتبس ، فيدل على عدة معان منها : استفاد ، فيقال : جئت لأقتبس من علمك ، أي طلب الفائدة منك .

وأما التكويث ، فإن اشتقاق صيخته بمعنى جعل الشيء* أو الأمر في هيئة غير هيئته الأصلية ليناسب الكويث ، وشله التصير ، واللينه ، بنسبة إلى مصر ولبنان أيضاً .
فأين يمكن أن نكتشف الفارق بين هذه الكلمات التي تبد ومتداخلة أو على شيء* من التداخل ؟ من التعاريف العديدة التي وردت في مصادر عدة ، نترك أمر استيعابها للقارئ ذاته .

فالاعداد في معجم مصطلحات الأدب بمعنى التهيئة ، و"الاقتباس" ، إعادة سبك عمل فني لكن يتفق مع وسيط فني آخر ، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم ، أو القصة إلى مسرحية ، وهو ما يقصد أحياناً بكلمة الاقتباس في الإعلانات المسرحية بمصر . (١)

وتحت عنوان "التكويث بدل الاعداد" ، عرف "زكي طليمات" التكويث بأنه : تحويل المسرحيات العالمية إلى اللهجة الكويتية ، تمييزاً لها عن الاقتباس أو الترجمة أو المسرحية . (٢)
وأما الاقتباس ، فهو استمارة الكاتب المسرحي من كاتب قصة عقدة القصة ، أو موضوعها ، أو أشخاصها ، ويتصرف بها بقدر كبير من الحرية ، ليتمكن من إخراجها على المسرح ، ويمكن للكاتب المسرحي أن يضع أهدافاً مسرحية للقصة المقتبسة غير تلك الموضوعية أصلاً لها من قبل القصص ، ويتصرف بحرية أكبر مع العقدة ، والشخصيات والموضوع .

(١) ومن معانٍ للاقتباس ما يأخذه المؤلف من كلام السابقين عليه ، ويدخله بنصه في كلامه بقصد التحلية أو الاستدلال . وهذا غير مانحن بصدده .

(٢) مجلة "الرائد" ، ص ٣٨ ، في ١٨/٣/١٩٧١ .

وهذه التمرينات الثلاثة تتفق وما يدل عليه الاشتقاق اللغوي ، ولكن من المؤسف أن من يتمرصون لنقد المسرحيات في الصحف ، لا يلتزمون الدقة في استعمالها ، بل يخلط أكثرهم بينها ، وكأنها مترادفات تدل على معنى واحد هو مطلق التفسير في النص الأصلي ، مهما كانت درجة التفسير ، بل إن من المشتغلين بالنقد المسرحي من يخلط بينها كذلك ، سهوا الاسترشاد بالمعنى اللغوي ، الذي ينفى أن يكون الهداية ، (١)

وأخيراً يمكننا أن نقول عن الأعداد والاقتباس والتكوين ، أن الأعداد بمعنى تفسيراً في أطوار العمل المسرحي ، وتدخل في بعض تفاصيله ، بحيث يصير أكثر مناسبة للأداء بإمكانات مسرحية متغيرة ، وعلى سبيل المثال لنفترض أننا نحاول إخراج مسرحية " لبريخت " فيها مشاهد قتال ، مظاهرات ، أو حرائق . ويرى الكاتب المسرحي العربي أن إمكانات مسرحه لا تتيح إخراج مثل تلك المشاهد ، أو الحصول على العناصر البشرية التي يمكنها أن تؤديها بشكل حسن ، وحينئذ فإنه يتدخل لإلغاء المشاهد من هذا اللون ، ويغير في أطوار العمل المسرحي بما يكسو هذا الجزء ، ولا يشير إليه ، أو يضمنه بطريقة السرد والحوار في مشهد آخر يمكن التنفيذ ، فهذا نوع من الإعداد الخاص .

وأما الاقتباس فإنه يمود إلى الفكرة المسرحية ، أكثر مما يمود إلى التفاصيل ، ولعل هذا عكس الشائع ، ففي الاقتباس يتجه الكاتب المقتبس إلى رواية مثلاً ، يأخذ جوهر فكرتها ، ويصحبها في قالب حوارى كما حدث لكثير من روايات " نجيب محفوظ " ، التي حولت إلى مسرحيات مثل " اللص والكلاب " ، و " زقاق المدق " ، و " عودة الروح " لتوفيق الحكيم . والمباراة الشائعة في كتيبات الدعاية ، أن هذا نوع من الأعداد ، أى أن الكاتب قصد حول الرواية أو القصة ، فأعد ما للمسرح بتحويلها إلى لغة الحوار ، ونرى أنه لم يحول ، وإنما اقتبس .

فالاعتباس يرجع إلى الفكرة ، أما الأعداد فيعنى بالتفاصيل ، وأما التكوين ، فإنه يرجع إلى إسباغ الطابع المحلى على عمل مسرحى ذي طبيعة مفاهيمية ، تغيير كل ما من شأنه أن يلقى المسافة بين المشاهد والنص المسرحي ، وهكذا يمكن أن يأخذ التكوين جانباً من الأعداد ، وذلك حين يتدخل في التفاصيل بإحلال رجل مكان امرأة مثلاً ، أو مهنة مكان مهنة أخرى حسب طبائع البيئة ، فضلاً عن الحوار ، ولغته ، وعلاقات الأفراد ، وحجم الحرية المسموح بها في تلك العلاقات وطبائع أنشطتهم العملية . . . الخ .

(١) على سبيل المثال أنظر : حماده ، إبراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " ، ص ٢٤٦ ، دار الشعب ، مارس ١٩٧١ . وفيه يصرّف المؤلف الأعداد بما هو أدخل في الاقتباس إذ يقول : إن الأعداد هو إعادة كتابة شكل أدبى أو لأدبى في شكل آخر ، أو إعادة كتابة عمل أدبى سبق إعداده من قبل في شكل جديد .

وقد يكون نوعاً من الاقتباس ، بشرط أن تكون تلك الفكرة مستمدة من عمل غير مسرحي أصلاً ، فإن كان مسرحياً ، فهو الاعداد وليس الاقتباس .

٢ - أسباب الاعداد والتكويث :

إن الحركة المسرحية في الكويت ، قامت على النصوص المحلية ، التي تطرقت إلى مشكلات يعاني منها المجتمع الكويتي ، الأمر الذي دعا إلى مجابهة هذه المشكلات ونقد ها ، وخاصة أن المجتمع يعيش حياة متطورة ، فيها بعض المظاهر السلبية التي تعرض لها الكثير من الكتاب المحليين ، وعالجوها في السنوات الأخيرة ، ولكن النصوص قلّت في المدة الأخيرة ، كما قال " أحمد الصالح " (١) ، وأضاف : "إننا أوجدنا البديل ، فكان ، إما نصاً عالمياً أو نصاً عربياً جرى تكويثه ، ليهلّام مع البيئة التي نعيشها ، وحيث أن الكاتب المسرحي عامة فنان بطبعه ، فإنه يستلجح أحوال المجتمع الذي يعيش فيه ، ويصوّره تصويراً دقيقاً ، يجعلنا نستفيد منه بحيث يتناسب مع حياتنا ، ومع بعض التطوير الضروري في عالم الفن المسرحي . (٢)

وتحت عنوان " المسرح في الكويت بين أزمتي الثقافية . . . وثورة المثقفين عليه " ، يقول " حسن يعقوب الملقى " (٣) ما خلاصته : إن الكاتب المحلي كثر نفسه ، وطبع إنتاجه بالصفة المحلية ، وعندما ما شعر البعض بهذا الداء ، اتجهوا إلى الاقتباس أو الاعداد من المسرح العالمي .

وفي مقال آخر للدكتور علي الراعي ، وتحت عنوان " هذه هي هموم النص المسرحي المرهق " (٤) أرجع الدكتور علي الراعي أسباب الأخذ بالاقتباس والتمريب ، إلى قلة رجال المسرح بين الكتاب المسرحيين العرب ، وإلى ندرة النص الجيد ، لهذا اعتمد المسرح المرهق على التمرريب والاقتباس ، بدرجة فاقت ما يحدث عادة من ظواهر مماثلة في المسرح الغربي ، حيث الاقتباس والاعداد ، وتفسير البيئة المسرحية ظواهر معروفة أيضاً .
وما ينطبق على المسرح المرهق ، ينطبق من ثم على المسرح الكويتي ، الذي هو جزء من الحركة المسرحية المرهقة .

(١) الصالح ، أحمد ، هو رئيس مجلس إدارة المسرح الشعبي ، وأحد الفنانين المشهورين في المسرح الكويتي .

(٢) مجلة " الكويتي " ، ص ١٩٠ ، في ١٥/٥/١٩٧٩ .

(٣) جريدة " الهدف " ، ص ١٤٠ ، في ٩/٧/١٩٧٠ .

(٤) مجلة " المرهق " ، العدد (٢٢٨) ، ص ١٠٠ ، ت ٢ ، ١٩٧٧ .

الآراء السابقة هي لأشخاص قاثمين على الحركة المسرحية الكويتية ، ومهتمين بها ، ومتعاملين معها ، فأراؤهم عنها مدروسة وواقعية .

وأود الإشارة أيضاً إلى رأى أحد الكتاب المسرحيين المعروفين في العالم العربي ، وهو " سعد الله ونوس " ، عن الاقتباس - يقول " ونوس " :

إن الاقتباس المسرحي ليس عجزاً ، ولا هو تمبير عن فقر في النصوص المحلية ، كما أنه ليس ترفاً أو سعيًا إلى تقليد ، إنه قبل كل شيء ، حاجة ثقافية موضوعية ، تفرضها وحدة الفكر الإنساني ، بكل ما تحتويه هذه الوحدة من تضاد وتناقضات . (١)

وهو صورة عامة ، إن ندرة النص ومحليته ، وتكرار الموضوعات ، وتطلع بعض المثقفين من المؤلفين المحليين ، إلى الخروج ببيئتهم إلى مستوى الفن المسرحي الرفيع ، المأخوذ من التجارب المسرحية الأجنبية بخاصة ، والمالية بعامة . كل هذا حدا بالقائمين على المسرح إلى الاتجاه نحو الاقتباس والتكوير ، وفي الوقت نفسه جعلهم يرغبون في سد الثغرة التي تركها المؤلف المحلي الذي اتجه إلى بعض شؤونه ، وقل إنتاجه ، أو ربما جعلهم يفكرون في تطعيم الحركة المسرحية الكويتية بالجديد من الفكرة والموضوع ، أي في تنويع التجارب بما لم يكن باستطاعتهم أن يحايشوه علمياً .

هذه هي الأسباب الحقيقية التي دفعت بالمعد ، والمكوت ، والمقتبس إلى الأخذ عن الفن المسرحي المالي ، إيماناً منه بتقدم ذلك الفن في تلك البلاد أشواطاً ، ويتجلى تقدمه في مجالات التأليف والإخراج والتشغيل .

٣ - أهم النصوص المقتبسة والمعدة والمكوتة :

إن المسارح الأربعة المشهورة في الكويت : الشعبي ، والمصري ، والخليج المصري ، والكويتي . قد أخذت عن النصوص الأجنبية والمالية ، ومثلتها على خشبة المسرح الكويتي عن طريق الإعداد والاقتباس والتكوير .

وقد تمددت اتجاهات المواضيع أثناء اختيار هذه النصوص ، فمنهم من اتجه إلى الأخذ بالمواضيع الاجتماعية البنية على الفكاهة الناقدة الهادفة حيناً ، والمضحكة أحياناً أخرى ، مثل مسرحية " ديرة بطيخ " ، المأخوذة عن مسرحية " البرجوازي النحيل " للكاتب الفرنسي " موليير " (٢) ، وهناك مسرحيات تصل إلى الميلودراما أكثر منها إلى الفكاهة منها مسرحية

(١) مجلة " الحياة المسرحية " . العدد (٩) ، ص ٤٣ . صيف ١٩٧٩ .

(٢) عهد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ١٠٢ . مطابع دار

السياسة ، ١٩٧٦ . وراجع أيضاً قائمة المسرحيات الموجودة في فرقة المسرح الكويتي .

"السدره" ، المأخوذة عن "الأشجار تموت واقفة" للكاتب الإسباني الأصل "البيخاندرو كاسونا"^(١) وأهم النصوص المقتبسة ، والمعدة ، والمكوتة عن المسارح الأربعة هي : (٢)

أ- المسرح الشمسي :

"البوم" ، هي أول مسرحية معدة ، ومكوتة لهذا المسرح ، وقد أخذت من الأديب اليوناني "جورج ثيوتوكا" ، وكانت تحمل اسم "جسر أرتا" ، أعدّها في الكويت "محمد الدخيل" ، وأخرجها "عبد الميز الفهد" ، وعرضت ابتداءً من ٣٠/١٠/١٩٧١. (٣) ومسرحية "ابراهيم الثالث" ، أعدّها "جعفر المؤمن" من النزي المصري "ابن مهن بسلامته" ، وأخرجها "عبد الرحمن الضويحي" ، وعرضت ابتداءً من ١٩٧٣/٦/٤ ، وهي من مسرحيات الربيعاني . (٤)

ومسرحية "أربعة واحد" أعدّها "صالح موسى" ، وأخرجها "أحمد عبد الحليم" ، وعرضت في ١٠/١١/١٩٧٥ . وهي من مسرحية "إنهم يقتلون الحمير" تأليف "لينين الرملق"^(٥)

ب- المسرح المصري :

مسرحية "٢٤ ساعة" ، وهي أولى مسرحيات هذا المسرح المعدة من قبل "جعفر المؤمن" وقد أخرجها "حسين الصالح" ، وعرضت في ١٣/٥/١٩٦٧. (٦)

(١) عبد الله ، محمد حسن . "المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء" : ، ص ٧٩ . مؤسسة

دار الكتب الثقافية ، ط ١ ، ١٩٧٨ .

(٢) لقد راجعنا ملفات المسارح الأربعة : الشمسي ، المصري ، الكويتي ، الخليج : بشأن المسرحيات التي عرضتها هذه المسارح .

(٣) الحزامي ، سليمان . مجلة "اليقظة" في ٨/١١/١٩٧١ . ومجلة "الرسالة" نفس

١٩٧١/١٠/٢٤

(٤) الملقى ، حسن يعقوب . مجلة "عالم الفن" . في ٢٤/٦/١٩٧٣ . وراجع أسرتي

ص ٨٢ ، في ٣٠/٦/١٩٧٣ .

وقابلنا الممد "جعفر المؤمن" للتأكد من صحة الاسم الاصلى - صيف ١٩٧٩ .

(٥) عبد الله ، محمد حسن . "الحركة المسرحية في الكويت" ، ص ٨٦ . مطابع دار السياسة ،

١٩٨٦ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٧٥ .

ومسرحية " حظ حيلهم بينهم " ، أعدّها " سمد الفرج " ، وأخرجها " حسين الصالح " ،
وعرضت في ١٩٦٨/٦/٤ . وأعدّت هذه المسرحية في مصر أولاً ، وتحت اسم " عزيزة " أو
" عزيزة هانم " ، وعندما أعدّت في الكويت ، أخذت اسم " البيطري " أولاً ، ثم اسمها الحالي .
ومسرحية " القاضي راضى " ، أعدّها " محمد جابر " ، وأخرجها " حسين الصالح " ،
وعرضت في ١٩٧٠/٦/٢٤ . (٢)
ومسرحية " مطلوب زوج حالاً " ، كوّتها " عبد الحسين عبد الرضا " ، وسمد الفرج " ،
وأخرجها " حسين الصالح " ، وعرضت في ١٩٧٢/١٢/١٥ ، وألفها " أنور عبد الله " (٣)
ومسرحية " عائلة بوصصروية " ، أعدّها " محمد جابر " ، وأخرجها " عبد الأمير التركي " ،
وعرضت ابتداءً من ١٩٧٢/٥/٢٤ . (٤)
ومسرحية " إمبراطور يبحث عن وظيفة " ، إنها مكتوبة بتصرف عن مسرحية " ملك يبحث عن
وظيفة " للدكتور " سمير سرحدان " ، أخرجها " حسين الصالح " ، وعرضت في ١٠ / ١٢ /
١٩٧٤ . (٥)

ج - مسرح الخليج العربي :

مسرحية " لاطبنا ولا غذا الشر " ، أعدّت هذه المسرحية اللجنة الفنية للمسرح ، وهي
مأخوذة من مسرحية " لكل حقيقته " للكاتب الإيطالي " لويجي بيرانديللو " ، وأخرجها " عبد
الأمير مطر " ، وعرضت ابتداءً من ١٩٦٨/٢/١٥ . (٦)
ومسرحية " المرة لعبة البيت " ، التي كوّتها " صقر الرشود " ، وأخرجها " منصور المنصور " ،
وعرضت في موسم ٦٧ - ١٩٦٨ ، وهي للكاتب النرويجي " هنريك إبسن " ، بعنوان " بيت
الدمية " . (٧)
ومسرحية " ثم غاب القمر " ، أعدّها الدكتور " حسين مؤنس " ، وأخرجها " كمال حسين " ،
وهي للكاتب الأمريكي " جون شتاينيك " ، وعرضت ابتداءً من ١٩٦٩/٣/٣١ . (٨)

-
- (١) مجلة " البقعة " ، ص ١٦ . في ١٩٦٨/٦/٢٤ . ومجلة " الكويت " ، ص ١٧ . في ١٩٦٨/٧/٦
(٢) اسماعيل ، اسماعيل ، فهد . " مجلة البقعة " ، في ١٩٧٠/٧/١٣ ، ص ٧١ .
(٣) الربيع ، خالد . " مجلة " عالم الفن " . في ١٩٧١/١٢/١٦ . ص ٢٦ .
(٤) مجلة " الراصد " ، في ١٩٦٢/٦/١ .
(٥) مجلة " عالم الفن " ، ص ٣٢ . في ١٩٧٤/١٢/٨ .
(٦) مجلة " البقعة " ، في ١٩٦٨/٦/٢٤ .
(٧) راجع ملف مسرح الخليج العربي .
(٨) مجلة " الرسالة " ، ص ٦٠ . في ١٩٦٩/٤/٦ .

ومسرحية "الحجلة" القصيرة ، ألفها "لويجي بيرانديللو" ، أعدّها "صقر الرشود" ،
وأخرجها "صالح حمدان" ، وعرضت ابتداءً من ١٩٧١/٣/٢ . (١)
ومسرحية "القاضي خايف" ، مأخوذة من المؤلفات المسرحية "جوردون دافيت" ، أعدّها
"صقر الرشود" ، وأخرجها "منصور المنصور" ، وعرضت مع مسرحية "الحجلة" ، وأصل اسمها
"تذكر قيصر" . (٢)
ومسرحية "الأصدقاء" للكاتب الايرلندي "هيربرت فارجمون" ، أعدّها وأخرجها "عبد
الحزيز السريح" ، وعرضت مع "الحجلة" . (٣)

د . المسرح الكويتي :

قدم مسرحية "غرفة بوصالح" ، تأليف "جون ماديسون" ، ولم يذكر اسم الممثل ، وأخرجها
"سمدون المبيدي" ، وقدمت ابتداءً من ١٩٧٠/٢/١٦ . (٤)
ومسرحية "ديرة بطيخ" كتبها "براك البراك" ، وأخرجها "أحمد الشاهين" وعرضت
ابتداءً من ١٩٧٠/٥/٢٧ . (٥) ، وهي مأخوذة من مسرحية "البرجوازي النبيل" ، لمؤلفها
ومسرحية "لحبة حلوة" ألفها "كارليه ماريغو" الفرنسي الجنسية ، وأعدّها "حسين صالح
الحداد" ، وأخرجها "الحداد" نفسه ، وعرضت ابتداءً من ١٩٧١/١١/٢٠ . (٦)
ومسرحية "شياطين المدرسة" ، أعدّها "محمد مبارك" ، وأخرجها "حسين الصالح" ،
وعرضت ابتداءً من ١٩٧٦/٢/١٠ . وهي مأخوذة من مسرحية "المدرسة الجديدة" لروجه
فرد بناند . (٧)
ومسرحية "السدرية" ، التي كتبها "حسين الصالح الحداد" ، وأخرجها "كرم مطاوع" ،
ومؤلفها هو "البيغاندرو كاسونا" ، الاسباني ، وأصل اسمها "الأشجار تموت واقفة" . (٨)

(١) مجلة "الطلیحة" ، ص ١٨ - ١٩ . في ١٩٧١/٣/١٣ .

(٢) المصدر السابق .

(٣) المصدر السابق .

(٤) عبدالله ، محمد حسن . "الحركة المسرحية في الكويت" . مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ ،
ص ١٠٢ . راجع ملف المسرح الكويتي .

(٥) المصدر السابق .

(٦) مجلة "عالم الفن" ، العدد (٩) في ١٩٧١/١٢/٥ .

(٧) عبدالله ، محمد حسن . "الحركة المسرحية في الكويت" ، ص ١٠٢ - ١٠٣ . مطابع دار
السياسة ، ١٩٧٦ . راجع ملف فرقة المسرح الكويتي .

(٨) المصدر السابق .

ومن هنا نكتشف أن المسرح في الكويت قد عرف الاعداد والتكوين من المسرحيات المترجمة ،
والمؤلفة بالمرحمة أصلاً ، ولكنه لم يحرف الاقتباس ، فلم يقم كاتب كويتي بتحويل رواية أو قصة
قصيرة إلى مسرحية طويلة ، هذا على الرغم من تردد كلمة الاقتباس في المقالات ودعايات المسارح .
وهكذا نكون قد ذكرنا أهم ، وأغلب النصوص المسرحية المعدة ، والمكوتة للمسارح الأربعة
الرئيسية في الكويت .

٤ - أهم الممدّين والمكوتين :

وردت أسماء الممدّين والمكوتين ، أثناء حديثنا عن أهم النصوص الممددة والمكوتة ، وكان
لهؤلاء الفضل في إثراء الحركة المسرحية الكويتية ، وفي تنشيطها ، وفي الوقت نفسه ، فتحوا
المجال للشعب الكويتي للاطلاع على ثقافة الشعوب الأخرى المتمثلة في هذا الفن الأدبي
الرفيع ، فن المسرح .

وسنذكر على التوالي ، وحسب المسارح نفسها أسماء أهم المكوتين والممددين ، الذين
ظهروا في المسرح الكويتي .

أ - المسرح الشعبي :

هناك " محمد الدخيل ، وجعفر المؤمن ، وصالح موسى ، وحمد السبع ، ومبارك الحشاش .

ب - المسرح المصري :

ومن المسرح المصري نسمع من : جعفر المؤمن ، وسعد الفرج - الذي له مجال آخر
في نقل التأليف المسرحي . ، ومحمد جابر ، وحسين الصالح ، وأولهما مثل كوميدي معروف
والآخر مخرج مسرحي وتلفزيوني أيضاً .

ج - مسرح الخليج العربي :

سمعنا كثيراً عن اللجنة الفنية ، أو اللجنة الثقافية لمسرح الخليج العربي ، وهي فسي
الواقع كانت مؤلفة من ثلاثي هذا المسرح : صقر الرشود ، عبد العزيز السريع ، ومحبوب المبد
الله . (١) ولمع اسم الرشود في مجال التأليف والتكوين والاعداد ، وكذلك زميله " السريع " .

د - المسرح الكويتي :

ومن المسرح الكويتي ، لمع اسم " براك البراك " ، الى جانب " حسين الصالح الحداد " ،
الذي ساهم في هذا الحقل إلى جانب تأليف المسرحية باللهجة المحلية ، ثم " محمد مبارك " ،
الذي يهتم الآن بدراسة المسرح المصري . (٢)

(١) أخذت هذه المعلومات من مسؤولي مسرح الخليج العربي نفسه . أيار ١٩٧٩ .

(٢) لقد استعنا بطبقات المسارح الأربعة للحصول على الأسماء السابقة .

ويوضح لنا من ذكر الأسماء السابقة ، أن هناك أكثر من مسرح قد استعان بنفس المصهد أو المكوّن ، كالسرح المبري ، والمسرح الشمي - اللذين أشركا " جعفر الميّن " ، ضمن الممدّين ، والمكوّنين لمسرحهما .
والجدير بالملاحظة أيضاً أن اسم " الرشود " لم يحمّد أول لمسرح الخليج المبري ، إضافة إلى كونه مؤلفاً مسرحياً ومخرجاً .

هـ - الاعداد عن أصول أجنبية مجهولة ، عن طريق المسرح المصري :

لا يمكن الجزم بحقدار التأثيرات الأجنبية على المسرح الكويتي ، وقد تأثر بها بطرق غير مباشرة ، عن طريق النقل من المسرح المصري ، ويمزى السبب في ذلك إلى تقدم مصر عن سائر البلاد العربية ، في مجال ترجمة النصوص المسرحية ، للأخذ بهذا الفن الحديث في الحياة الأدبية العربية ، ولوجود علاقات ثقافية وثيقة بين مصر والبلاد الأجنبية ، ولهذا السبب بالذات ، لم يستلح المسرح الكويتي ، التأثير بالتيارات المسرحية العالمية ، كسرح الكباريه في فرنسا ، والكوميديا ديلارته (١) ، بسبب بعده عن التيارات الثقافية العالمية ، عندما بدأ المسرح بأخذ في النشوء والارتقاء في الكويت .
وقد تأثر المسرح الكويتي في بداية خطواته الأولى بالمسرح المصري ، حيث كانت مصر آنذاك رائدة الحركة الأدبية ، وقد سار المسرح الكويتي منذ البداية على خطوات المسرح المصري ، وتأثر برواده المسرحيين " كنصيب الريحاني " مثلاً .

وأخذ المسرح الكويتي عن المسرح المصري ، مسرحياته المترجمة عن أصول أجنبية ، وكان أكثرها مجهول الهوية والنسب ، وقد كثرت هذه المسرحيات لغلبة الثقافة الأوروبية عند المسرحيين الأوائل ، أمثال " مارون النقاش " و " يعقوب صنوع " (٢) - اللذين تثقفاً بثقافة غربية ، واتجها إلى فن أوروبا المسرحي ، واتخذوا من كتابات " موليير وراسين وجولدوني " نماذج تحتذى .
وترجم أكثر المسرحيين المصريين أعمالاً أجنبية ، وهي غالباً من أصول إيطالية ، وفرنسية من الدرجة الثالثة ، تمثلها الفرق الإقليمية الصغيرة ، وليست من أقلام كبار الكتاب في هذين الأدبين ، ولهذا غلب عليها الطابع الميلودرامي ، أو طابع الفكاهة الصارخة (الفارس) ، التي تعتمد على الحركة ، والمفارقات اللفظية ، والمداعبات ، والاشارات الجنسية وما إلى ذلك .

(١) إبراهيم ، حماده . " عالم الفن " . الممدد (٢٢١) ، ص ٢٥٠ . في ١٩٧٦/٣/٧ .

(٢) الراعي ، علي . مجلة " المبري " . الممدد (٢٢٨) ، ص ١٠٠ ، ت ٢ ، ١٩٧٧ .

وقد استمر هذا التيار إلى مرحلتنا الراحنة تقريباً ، وأخذ المسرح الكويتي ببعض هذه المسرحيات الأجنبية ، وكوّت بعضها ، واقتبس بعضها الآخر ، وقدّمها إلى جمهوره الكويتي المتلهف إلى كل جديد ، وإلى كل ثقافة عريقة ، ولنضرب مثلاً على ماقلناه ، مسرحية " حط هيلهم بينهم " (١) ، التي قدّمها المسرح العربي في الكويت ، ابتداءً من ١٩٦٨/٦/٤ ، وأعدّها حوارها " سعد مبارك الفرج " ، وأخرجها " حسين الصالح " ، وقد ترجمت هذه المسرحية في مصر ، وقدّمت تحت اسم " عزيزة " أو " عزيزة هانم " ، وهي مجهولة المصدر ، وترجمة في مصر .

وزاد الأقبال على المسرحيات المصرية المكتوبة بأقلام مصرية ، فأخذها المؤلف الكويتي ، وأعدّها لمسرحه ، ومثلها على خشبته ، ونالت استحساناً من الجمهور ، لأنها أقرب إليه في موضوعاتها من المسرحيات الأجنبية ، ونذكر على سبيل المثال مسرحية " سلطان للبيع " ، عن المسرحية المصرية " السلطان الحائر " لتوفيق الحكيم ، أعدّها " جعفر المؤمن " ، وقدّمها المسرح العربي ابتداءً من ١٩٧٤/١٢/١٠ (٢) ، وهي من المسرحيات الذهنية ، وقد جسدت مسرح " توفيق الحكيم " الذي كان يقوم على المحاكاة الذهنية ، والمنطقية الجدلية .

ومسرحية أخرى ، أعدّها " حسين الصالح " ، تحت عنوان " إمبراطور يبحث عن وظيفة " وهي معدّة بتصرف من المسرحية المصرية " ملك يبحث عن وظيفة " ، للدكتور سمير سرحان (٣) ، وهي ذات طابع رمزي ، والرمز فيها واضح وجليّ ، وتحكي قصة إمبراطورية غنية ، عاش فيها شعبها في مناء دون أن يفكر في غده . وعندما جاء الجفاف ، وحلّ الفقر في البلد ، وُضع الشعب تحت رحمة القدر ، ما أقرب موضوع هذه المسرحية إلى مسرحية " سعد الفرج " - الكويت سنة ٢٠٠٠ ، أو " دقت الساعة " ، والتشابه حاصل بين الخوف من المستقبل ، وصعوبة الحياة وشظفها بعد فترة من الرخاء ، والهناء والفنى ، إلا أن في المسرحية الأولى لم يحاول الشعب بذل الجهد والعمل ، بل استسلم إلى القنوط . وسلّم أمره لإرادة الله ، أما عند " الفرج " ، فقد ظهر في مسرحيته الشاب " علاوي " ، وحث أهله وأقاربه على العمل والسعي ، وحاول معهم المستحيل ، ولكنه في النهاية يئس منهم ، ومن عجزهم في العمل ، وهمف قد درتهم على الكفاح ، نجده يردد في نهاية المسرحية :

(١) مجلة " البقعة " ، ص ١٦ . في ١٩٦٨/٦/٢٤ .

(٢) مجلة " عالم الفن " ، العدد (٢١٦) ، في ١٩٧٦/٢/١ . وراجع أيضاً : مجلة

" عالم الفن " ، العدد (٢١٤) ، ص ٣٠ ، في ١٩٧٦/١/١٨ .

(٣) مجلة " عالم الفن " ، ص ٣٢ ، في ١٩٧٤/١٢/٨ .

علاوى لم يبق لكم خيار ، إما الموت . إما الهجرة وإما الجوع . . . أنتم حكتم على أنفسكم بهذه النهاية . لو حرمت أنفسكم بعض الشئ لما ضيعتم اليوم كل شئ . (١)

وإلى جانب الاقتباس من المصدر الاجنبى المجهول ، والمأخوذ عن الترجمة المصرية ، وإلى جانب المسرحيات المصرية المكوّنة والممدّدة ، هناك المسرحيات العربية الفصحى ، لأقلام عربية ، مثلت على خشبة المسرح الكويتى ، ونجحت على النطاقين المحلى والعربى ، عندما خرجت إلى بعض البلاد العربية ، ومثلت فيها ، فمسرحية " رسائل قاضى إشبيلية " مثلاً ، من تأليف " ألفريد فرج " ، وإخراج " سعد أردش " ، قدمها المسرح الكويتى فى مارس ١٩٧٨ . (٢) ومسرحية " حفلة على الخازوق " ، ألفها " محفوظ عبد الرحمن " ، وأخرجها " صقر الرشود " ، وقد مها مسرح الخليج العربى فى ١١/١٢/١٩٧٥ ، وعرضت فى مهرجان دمشق السابغ للفنون المسرحية فى مايو ١٩٧٧ ، ونالت رضا النقاد ، واستحسان الجمهور . (٣)

وهذه المسرحية مع سابقتها ، تعتبران من مسرحيات التراث ، التى شهدت الساحة الكويتية ، ونجد موضوع " حفلة على الخازوق " فى كتاب " المحاسن والأضداد " ، المنسوب إلى الجاحظ ، وقد أضاف المؤلف بعض الشخصيات ، كما أعدت النهاية مفزى اليأس السياسى والحكم على معنى التفسير . (٤)

ولم تلاق النصوص الأجنبية المترجمة ، الترحاب الكبير عند البعض ، وذلك خوفاً منهم على عدم ملائمة تلك الموضوعات لبيئةهم .

وقد شدّد " عبد الرحمن المهنا " (٥) على ذلك ، معتقداً أنه يخدم المسرح الكويتى فى تقديم مسرحيات مترجمة ، لأن الجمهور لا يمكنه استيعاب أعمال محلية يراها ، ويحبها ، فكيف به سيتذوق الأعمال التى أعدت لظرف غير ظرفه ، ولمفهوم غير مفهومه ، كفضّل تقديم مسرحيات " هاملت " مثلاً على خشبة المسرح الكويتى .

(١) الفرّج ، سعد . مسرحيتا " دقت الساعة " ، أو " الكويت سنة ٢٠٠٠ " ، و " عشت وشفّت " . مطبعة حكومة الكويت ، ص ١١٧ . ١٩٧٥ .

(٢) راجع ملف فرقة المسرح الكويتى بخصوص المسرحيات التى عرضها .

(٣) مجلة " الحياة المسرحية " ، العدد (٢) ، ص ١٣٦ - خريف ١٩٧٧ .

(٤) الجاحظ ، أبو عثمان . " المحاسن والأضداد " - محاسن القيادة . ص ٢٢٣ - ٢٦٩ .

دار مكتبة العرفان . (د . ت) .

(٥) مجلة " أضواء الكويت " . " المسرح ماله وما عليه " ، ص ١٨ ، ٣١/٣/١٩٦٩ .

ولكن إنصافاً للحق نقول : إن فترة الستينات - حيث كثر فيها الأخذ بالمرحيات الأجنبية ، كانت فترة حرجة للمسرح الكويتي ، لأنه كان يريد أن يقدم كل شيء ، ويفني مسرحه بالثقافات المتعددة ، ويقولب الاتجاهات المختلفة في المسرح العالمي ، ويصهرها في بوتقة المسرح المحلي .

٦ - الاعداد عن تصور العالمية :

ما لاشك فيه أن المسرح فن أوروبي النشأة والمورد والتأثير ، وأن هذا الفن المتشعر في مختلف الأقطار العربية ، والذي نحاول أن نعطيه ملامح عربية ، هو متأثر تأثيراً كاملاً باتجاه المسرح الغربي ، ويسير على طرائقه وفنونه ، ومذاهبه وتياراته (١) ، غير أن أمر التأثير لم يقف عند حد الأخذ بذهب أو اتجاه ، بل تعدى إلى النصوص المسرحية . فترجم المسرح الغربي بعضها ، واقتبس بعضها الآخر ، ومثلها على خشبة مسرحه في أغلب الأقطار العربية ، وتأثرت الكويت بالتيار المسرحي العالمي ، وأخذ مسرحها بنصوصه وخاصة عندما تدر النثر المحلي ، لهذا لجأ إلى التكويت والاعداد من النصوص المسرحية العالمية ، وصارت لدى المسارح الكويتية حصيلة لا بأس بها من المسرحيات العالمية المكوتة أو الممثلة ، نذكر على سبيل المثال لا الحصر مسرحية " ثم غاب القمر " (٢) لجون شتاينبك ، وقد أعدّها للمسرح الكويتي الدكتور حسين مؤنس ، ومسرحية " رجال وبنات " المكوتة والمأخوذة من المسرح العالمي ، ومؤلفها هو " هنري بيك " (٣) ومسرحية " لمبة حلوة " للكاتب العالمي " بيير كازلييه ماريغو " الفرنسي (٤) وأعدّها " حسين الصالح الحداد " .

ولا يخلو أي عمل معدّ من مخاطر وصعوبات ، وأولها وأهمها مشكلة المضمون والشكل ، لأننا أننا أخذنا من المسرح العالمي ، نأخذ الأشكال التي تلائم ظروف بيئة بلد المؤلف ، ويختلف توافق هذه الأشكال مع وضع بلدنا ، هيئتنا ، لأن المؤلف المحلي عندما يكتب للمسرح فإنما يتوجه في كتاباته إلى جمهوره ، ويتحسس مشاكله وقضايا المنطق من واقعه الاجتماعي وإذا ما استخدم أشكال المسرح الأوربي في معالجة قضايا المحلية ، يكون قد سار في الاتجاه المعكسي لغاية المسرح وعده ، ومفهومه الحضاري والثقافي .

(١) مجلة " الحياة المسرحية " ، الممدد (٢) ، ص ١٢٠ ، خريف ١٩٧٧ .

(٢) مجلة " الرسالة " ، ص ٦٠ ، في ١٩٦٩/٤/٦ .

(٣) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٩٤ . مطابع دار السياسة ،

١٩٧٦ .

(٤) مجلة " عالم الفن " . الممدد (٩) ، في ١٩٧١/١٢/٥ .

ويشدّد الناقد الصحفي " محبوب العبد الله " (١) ، على هذه الناحية ، إذ يذكرنا : بأن تكويت المسرحيات العالمية ، وتقدّمها للجمهور الكويتي ، ظاهرة خطيرة تعلن عن إفلاس المؤلف المحلي ، إضافة إلى أن هذه المسرحيات المقدمة باللهجة الكويتية ، لن تخدم قضية المسرح في الكويت ، لأنها لن تمجّر عن مشاعر ومشاكل شعبها ، ويرى أيضاً أن ترجمة المسرحيات العالمية إلى اللغة العربية خير ألف مرة من تكويتها .

وقد تحدّث " عبد المنهز السريع " (٢) ، عن ظاهرة الاعداد من الآداب العالمية فقال : إن الاعداد المسرحي من الآداب العالمية مسألة ضرورية في الوقت الحاضر ، لعدم ابتداعنا لهذا الفن ، وأضاف يقول : بأننا نأخذ من الناس الذين سبقونا في مجال التأليف المسرحي ، وعلمية الاعداد ضرورية للرصيد الضخم للمسرح العالمي ، وللحاجة الملحة لدعم حركتنا المسرحية بأعمال من التراث العالمي ، ولكن ليس كل ما يقتبس جيد ، ولا كل ما يمدّ جيد ، وكذلك ليس كل ما يؤلف محلياً جيد أيضاً .

نوجز فنقول : بأن عملية الاعداد من الآداب العالمية باتت من الضروريات الحتمية لتقدم الحركة المسرحية لأي بلد عربي ، ولما للأدب العالمي من أسبقية علينا ، وخاصة في مجال المسرح

٧ - دراسة شاملة لثلاثة نصوص مكوّنة :

سنقوم بدراسة ثلاثة نصوص مكوّنة من المسرح العالمي ، وسندرسها إنطلاقاً من فكرتها ، وموضوعها ، وشخصياتها ، ونشأتها الدرامي ، إلى أن نصل إلى الأحداث ، والحبكة ، والحوار وقيمها الاجتماعية .

١ - أولى هذه المسرحيات " ديرة بطيخ " : (٣)

وقد قدّم هذه المسرحية " المسرح الكويتي " ، في ٢٧/٥/١٩٧٠ ، وهي مأخوذة من مسرحية " البرجوازي النبيل " أو " المشرى النبيل " للكاتب المسرحي الفرنسي المصطفى " جان باتيست بوككن" الملقب " بموليير " ، الذي كان ناقداً لازعاً لمجتمعه ، ولأنماط البشر من حوله ، فوجد فيه الرواد المسرحيون مبعراً عن رغباتهم في نقد مجتمعهم . (٤)

وقد كوّت هذه المسرحية " براك البراك " ، وأخرجها " أحمد الشايعين " ، وترجمها إلى

(١) مجلة " البقعة " ، ص ١٦ ، في ٢٠/٥/١٩٦٨ .

(٢) جريدة " الهدف " ، في ٢٢/٩/١٩٧٩ .

(٣) ديرة = بلد .

(٤) مجلة " الحياة المسرحية " ، العدد ٢ ، ص ٩٥ ، خريف ١٩٧٧ .

المصرية " الياس أبو شبكة " ، (١)

ومما يجدر ذكره ، أنه سبق لمسرح الخليج المصري تكويت هذه المسرحية تحت عنوان " الله يادنيا " ، وعرضها ابتداءً من ١٩٦٧/٢/١٠ ، ولضباع هذا النص المسرحي ، سنعود إلى " ديرة بلخ " ، وندرس هذه المسرحية المكوتة . (٢)

وتدور قصة هذه المسرحية حول شخصية رجل مشرئ " برجوازي " ، وقد وهبته الحياة ثروة طائلة ، وأراد بها أن يرتفع عن أصله الوضع ، ويملأ إلى مستوى الطبقة البرجوازية ، فأخذ يحاول تعلم طريقة حياة هؤلاء الناس ، ويقلد حياتهم في المأكل والملبس ، والعلاقات الإجتماعية ، وكان كل مرة يقع في مأزق صعبة ومحرجة ، نتيجة جهله لقواعد الحياة ، ونتيجة سلوكه الخاطئ مع الناس ، وقد كان فرصة سهلة للطامعين بالمال ، والتف حوله بعض المنافقين والمفلسين ، من مدرسي الموسيقى ، إلى أستاذ اللغات ، وإلى مدرب الرياضة ، وإلى سيدة برجوازية ، أوعمت بحبها . بينما عشيقها يلف حول " المشرئ " كي يوقعه في شباك تلك المرأة ، ويمتسئ ماله ، أما زوجة " المشرئ النهيل " ، فكانت غير راضية عن تصرفات وسلوك زوجها ، وكذلك ابنته ، وخاصة بعد أن حرم عليها الزواج من حبیبها ، لأنه من طبقة غير نبيلة . وأخيراً يظهر الجيب متكرراً بزي عجيب غريب ، ويضحك على المشرئ النهيل ، ويوعمه بأنه من عائلة كبيرة مشهورة ، وفي النهاية يقتنع الوالد بهذا المريض الفريد ، ويزوج ابنته ، وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة .

هذا ملخص سريع لمسرحية " ديرة بلخ " المكوتة ، وقيل الاسترسال في الحديث والمقارنة بين النص الأصلي والنص المكوت ، أود أن أعطي لمحة صغيرة عن الأسس التي أقام عليها " مولير " مسرحه ، فقد بناء على الفكاهة الساخرة ، الهادفة ، المركزة على الحقيقة المزوجة بالهزل ، المأخوذة من حياة الناس ، وقد جسد لنا هذه الحقيقة في شخصية " المشرئ النهيل " ، وأعطانا الحكمة في نهاية المسرحية ، والتي تقوم على تقهّل الإنسان لوضعه الاجتماعي ، وعدم التمسّالي عليه .

(١) مجلة " النهضة " ، الممدد (١٦١) ، ص ٥٠ . في ١٩٧١/٩/٢٦ .

(٢) استقيت هذه المعلومات من " محبوب العبد الله ، أحد مسؤولي مسرح الخليج المصري ،

ومن مقارنتنا بين النص الأصلي والمترجم ، والنص المكتوب نجد فروقات عدة منها :

فى النص المترجم بقيت الفصول والمشاهد والأحداث ، وتسلسلها كما هى فى نصها الفرنسى (١) ، وهناك اختلاف فى أسماء شخصيات المسرحية ، حيث المكوتة ، اتخذت أسماء محلية بحثة ، وأما الصراع فيها فمتأزم ، وتصل عقدة المسرحية إلى ذروتها ، ليأتى الحل على يد الحبيب بتحايله على الوالد ، وزواجه من ابنة " الشرقى النبيل " .
وتسلسلت الأحداث ، وكثرت المشاهد إلى أن وصلنا إلى الحل النهائي فى الأصل المترجم ، حينما فى النص المكوت ، قد اختصر المكوت من الفصول والمشاهد ، وقصر الأحداث واختصرها ، وحافظ على الفكرة فقط ، وذلك أضف البناء الدرامى للمسرحية ، حيث أن مسرحيات " موليير " مشهورة بإطالة المشجاة بفاجأتها المدهشة . (٢)

وربما جاء حذف المكوت لبعض الأحداث والمشاهد ، لتلائم المسرحية جو المجتمع الكويتى ، وحافظ على سير فكرتها . والشخصيات فى النصين : المصرب والمكوت واحدة . ولكنه فقط غير الأسماء وجعلها كويتية . فبالنسبة للسيد " جوردان " ، " الشرقى النبيل " - بطل هذه المسرحية أصبح اسمه " أستاذ منيع " ، وزوجته السيدة جوردان ، صار اسمها " نوال " ، وهكذا دواليك فى سائر الأسماء .

ونجد الاختلاف الأكبر فى الحوار نفسه ، إذ التزم النص المترجم حرفية الحوار ، وجاء طويلاً وواضحاً ، وصعباً عن غرض المسرحية . بينما فى النص المكوت كان الحوار قصيراً ومقطعاً وغير مترابط ، وخاصة من منتصف الفصل الثانى إلى نهاية المسرحية .

ولعب " منيع " بطل المسرحية دوره بجدارة واستحقاق ، إذ كان محور الأحداث منذ بدئها ، وتأزمها ، إلى نهاية المسرحية والحل السعيد . و " منيع " شخصية نمطية نقابلها فى المجتمعات التى يظهر فيها " أغنيا " الحرب " ، وأما الزوجة ، ومع كونها شخصية ثانوية فى المسرحية ، فإنها كانت صوت العقل فيها ، وكأنى " موليير " ينطقها اعتقاداته فى القيم الاجتماعية ، والمثل العليا . ولكنها كانت تفشل دائماً فى إقناع زوجها ، ورده إلى صوابه ، والشخصيات الأخرى ، كالحبيب ، والابنة ، والخادمة ، والخادم - لمبوا أذوارهم بجدارة ، وتفاعلوا مع الحدث الدرامى ، وساعدوا على إنجاحه .

(١) النص الفرنسى بعنوان : Molière - Le Bourgeois gentilhomme .
Comédie - Ballet - Classique Larousse - 94^{ème} Edition. Août 1933 - Imprimé en France.

وقد ترجمها : الياس أبو شبكة . " الشرقى النبيل " . مكتبة صابر ، بيروت ، ط ٢ ،

١٩٥١ .

(٢) الراى ، على . " مسرح الدم والدعوى " ، ص ٢٠٢ . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

وقد اعتمد "موليير" في أغلب مسرحياته ، على تحريك الحدث المسرحي على شخصية الخدم ، وكان يحركهم حسب مبادئه ، ويحملهم ينطقون المواعظ ، ويلعبون دورهم في تفاقم الأزمة ، وشدة الصراع ، وفي حلّ العقدة المسرحية .

وقد تعرضت "ديرة بطيخ" ، بعد عرضها لتحليل ونقد من الأوساط الفنية المهمة بشؤون المسرح ، وقد جاء على لسان "سليمان الحزامي" مخلصته (١) : أن فرقة المسرح الكويتي قد قدمت عملاً عالمياً بصورة مشوّمة ومرتجلة ، وأضاعت الفرصة على المشاهد للتمتع بأحدى روائع "موليير" الكاتب الانساني الذي نهج الكوميديا في كتاباته المسرحية ، لمعالج بها آفات البشر ، وأمراض النفس البشرية .

وطالب "حسن يعقوب الملقى" (٢) ، المكوث "براك الجراك" . أن يكتفى بتقديم فكرة المسرحية فقط دون الخوض في التفاصيل ، ولو كان فعل لكانت المسرحية أكثر نجاحاً ، لأن غاية النص المسرحي هي تعمير الشرائع البشرية الموجودة في مجتمعنا . وسنعود إلى تقييم هذه المسرحية لاحقاً ، وفي هذا الفصل بالذات .

ب - "المرّة لعبة البيت :

مسرحية "المرّة لعبة البيت" ، التي كوّنها "مقر الرشود" ، وأخرجها "منصور المنصور" ، وقدّمتها مسرح الخليج العربي في موسم ٦٢ - ١٩٦٨ ، مأخوذة من المسرح العالمي ، ولؤلفها النرويجي "هنريك إبسن" (٣) ، وأصل اسم المسرحية "بيت الدمية" ، التي جلبت الشهرة لؤلفها ، ووضعت في مصاف الكتاب العالميين . بل اعتبر مؤسس الدراما الحديثة غير منازع ، وصاحب اتجاه أصيل في حركة المسرح العالمي .

وقد ثار جدل طويل حول هذه المسرحية ، لما في شخصية "نورة" بطلّة المسرحية من تصرف فريد ، كزوجة تكافح في سبيل حريتها الفردية ، وفي سبيل حقوقها ، ومساواتها بالرجل ، وكان مثل هذا التمرد شيئاً فريداً ، إذ أن المسرحية كتبت عام ١٨٧٩ (٤) ، وكان المجتمع الأوربي لا يزال محافظاً ، وحرية المرأة محدودة ، وحق تقرير مصيرها عائد إلى ولي أمرها من أب أو أخ أو زوج . فضلاً عن كونها زوجة مسيحية غادرت بيت الزوجية مع قيام رابطة الزوجية رسمياً مما أثار اعتراضات شتى .

(١) مجلة "البقطة" ، ص ١٨ ، في ١٠/٥/١٩٧٠ .

(٢) مجلة "الرسالة" ، ص ١٨ ، في ١٨/١٠/١٩٧٠ .

(٣) راجع ملفات مسرح الخليج العربي للمسرحيات .

(٤) مسرحية "بيت الدمية" ، ترجمة : يوسف كامل .

وخرج إبسن في مسرحيته هذه على القاعدة المصروفة في البناء المسرحي، بانتهاج المسرحية بحل مقنع . (١) ولكن إبسن أدخل أسلوب المناقشة في الحوار ، وأحله مكان الحل النهائي . وهذا ما جعل النقاد يقفون حيا لها موقف الشك والدارس لجديّة موضوعها ولخروجها على القاعدة المسرحية .

وتبدأ قصة المسرحية المكتوبة منذ الفصل الأول ، ويتمعرف المشاهد من خلاله على شخصياتها ... الزوج " خالد " ، الذي كان محامياً ، ثم أصبح مديراً للبنك . الوجة " نوره " ... صديقتها " غنيمه " ، وصديق العائلة الدكتور " ناصر " ، و " فهد " الموظف في البنك ، والخادم والأطفال .

فالزوج " خالد " مستمد دائماً لحماية زوجته من جميع الأخطار ، بل هو يمتنع لو أن " نوره " زوجته تقع فريسة الأحوال والمصاعب ، ليخفف إلى نجدتها ، ومساعدتها ، والزوجة " نوره " تخفى عن زوجها أمر المبلغ الذي اقترضته من " فهد " ، لكن تسافره مع أطفالها ، وزوجها المريض التماساً لشفاؤه . وأخفت عن الزوج أيضاً أعمال الحياكة والابرة التي كانت تقوم بها لكي تستطيع ردّ القرض ، أما الزوج فقد كان يعتقد أنها ورثت المبلغ عن أبيها ، وعند ما يصبح مديراً للبنك ، يقرر فصل " فهد " من عمله عقاباً له على خطأ قديم كان قد ارتكبه ، وتعيين " غنيمه " صديقة زوجته بدل " فهد " ، لكن هذا الأخير تحرك ليتدارك الموقف ، وليلبّل في الوظيفة ، وبدأ يهدد " نوره " بإفشاء سرها ، وفاتحة زوجها بأمر التزوير الذي قامت به - بتوقيمها على سندات القرض . ان هي لم تضغط على زوجها لأجل بقاءه في وظيفته . وتحاول الزوجة إقناع زوجها بالمدول عن فصل " فهد " ، وفي نفس الوقت تتوسل إلى " فهد " بعدم تنفيذه وعندها لها . ولكنها لم تفلح مع الرجلين ، وتهبّ صديقتها " غنيمه " لمساعدتها بعد معرفتها بمشكلتها ، وأثرت على فهد - حيث كانت تربطها علاقة حب قديمة - وتنجح " غنيمه " في مسماها ولكن فهداً لم يستطع أن يسترجع الرسالة التي كان قد بعثها " لخالد " ، والذي يعمل فيها بكل شيء . ويبلغ صراع المسرحية قمته في الفصل الثالث ، ويأتي الحل في النهاية ، عندما يقرأ الزوج " خالد " ، كتاب فهد ، تشوثر ثأرته ، وينمت زوجته بأقبح الأوصاف ، خالد (وهو يذرع أرض الغرفة) ذمرتنا ، ثمان سنين من حياتنا حطمتها .. أيا مجرمة ، خدعتني طول هالوقت ، وانتي كذابة .. منافقة . (٢)

(١) عرسان ، على عقله . " سياسة في مسرح " ، ص ١٦٦ . منشورات اتحاد الكتاب العرب ،

دمشق ، ١٩٧٨ .

(٢) مسرحية " المرأة لمبة البيت " ، إعداد " صقر الرشود " - الفصل الثالث ، ص ٦٠ . المرأة = المرأة .

وبغير موقفه من زوجته ، عندما تصله رسالة " فهد " الثانية ، يملأ فيها عن تنازله عن كل شيء ، عندئذ يعود خالد إلى ملاطفة زوجته ، وتظهر أنانيته على أوسع نطاق ، ونجده يقول لها :

خالد افتكينا ... افتكينا ... (١)

ولكن "نوره" تفاجأ بمواقف زوجها المتناقضة ، وتملن ثورتها على الحياة الزوجية ، وعلى الزوج بالذات ، وتذكر أنها كانت مجرد لعبة في يديها ، يحركها زوجها حسب أهوائه ورغباته ، واكتشفت أن زوجها لا يحبها ، وإنما هو أناني صرف ، كان ينافقها طوال حياتها الزوجية عندئذ تترك له البيت ، وتخرج منه وهي تصفق الباب وراءها .

وعندما أغلقت "نوره" باب دراجها ، فتحت لها طريقاً جديداً في الحياة ، وكانت هذه الصفة أيضاً بمثابة ميلاد حدث مسرحي وحياتي جديدين .

الفرق بين النص الأصلي والنص المكوّت :

حافظ " صقر الرشود " عندما كوّت " بيت الدمية " على النص الأصلي ، بما فيه الموضوع والحبكة المسرحية ، وغير اسم المسرحية إلى " المرة لعبة البيت " ، وحافظ على أسلوب المناقشة في نهاية المسرحية بدل الحل الذي كان متعارفاً عليه في البناء المسرحي ، وفي المسرحيات المالية الكلاسيكية .

طرح " إيسن " فكرة حرية المرأة وكرامتها ، وحقوقها كإنسانة ، وعالج فكرته معالجة مفيدة وقيمة ، ولم يخرج الرشود عن هذا النطاق ، ولكنه ألهم المسرحية ثوباً محلياً لتلائم البيئة في الستينات - فترة عرض المسرحية . ومحافظة على مضمون المسرحية ، وعلى شكلها ، يكون قد قدّم عملاً ممدداً وموشحاً بالذكاء والتوفيق . والسبب وجيه لأن النص هنا - يحتاج أن يقوم الممدد بخدمته أكثر من خدمة النص له . (٢)

ولا تزيد شخصيات المسرحية الأساسية على خمسة هي : خالد ، نوره ، فهد ، الدكتور ناصر ، وغنيمة . أما الشخصيات الأخرى فثانوية مساعدة لا تكاد تظهر على خشبة المسرح إلا - لدقائق معدودة وهي : أطفال نوره الثلاثة ، خادم ، وحمال .

(١) المسرحية ، ص ٦١ .

افتكينا = تخلصنا من المصيبة .

(٢) مجلة " النهضة " الممدد (٤٩) ، في ١٩٦٨/٦/٦ .

وشخصيات "إيسن" هي نفس شخصيات "الرشود"، ويمكن اعتبار "نوره"، "وخالد" - بطلين المسرحية، لأنهما استأثرا بأغلب الوقت بظهورهما على المسرح، على حين تظل الشخصيات الأخرى مجرد عوامل كاشفة للحركة المسرحية.

ويكاد يكون بناء المسرحية ككل قائماً على تصوير الصراع في نفس "نوره"، ولهذا السبب جاءت الأحداث خادمة له، ووضعت في إطار يبرز هذا الصراع، والتشديد على المناقشة الزوجية في نهاية الفصل الثالث، والحل غير المتوقع من "نوره"، لا يلائم البيئة الكويتية المحافظة آنذاك. تلك البيئة التي لن تسمح لامرأة في أن تفادى ربهت الزوجية، لتستقل في حياتها وفق مشيئتها الخاصة.

وسارت المسرحيتان في النصين ومنذ البداية، في خط محكم مرسوم، لكن تصل إلى غايتها. فالشخصيات القليلة، والأحداث المركزة التي لا تكاد تتجاوز حياة الزوج والزوجة، كل ذلك يفرض على المشاهد وجود قضية قامت عليها المسرحية (١)، وهذه القضية هي ثورة المؤلف والمكوت مما على تقاليد بهيئتهما البالية، وورغتهما في تغييرها، وفي منح المرأة حقوقها كي تكون عنصراً نافعاً وفماًلاً في المجتمع، ويمكن اعتبار "إيسن" مرشداً أخلاقياً، ومناصرراً لحرية المرأة، وما عرف عن "الرشود" خلال مسرحياته التي ألفها، أنه نصير المرأة، والمدافع الأول عن حريتها. وهناك وجه شبه بين شخصية "نوره" وبين "نورسكا" بطلة "أنطون بزهك" في مسرحية "الذبايح"، وهذا الشبه قام على السمات التحريرية المشتركة بين البطلتين. وإذا انتقلنا إلى الحوار نجد بهجرى بهسر وطلاقة عند "إيسن"، ولا ينزلق أبداً إلى المسالك الأدبية أو القصصية. فهو يتدرج من الواقعية الصرفة إلى المبارات التي تمر عن خلجات النفس في لحظات الألم. وهو أطول من النص المكوت الذي جاء حواراً متقطعاً مختصراً في عباراته وجملته، ولكن في كلا النصين فقد كان الحوار خادماً للأحداث، وعند تحويل النص إلى اللهجة الكويتية، فإن هذه اللهجة لم تستطع أن تستوعب كل ما ورد عند "إيسن" من جمل ومبارات.

وقد سار "الرشود" على خط "إيسن" في نهاية المسرحية، فجاءت نهاية واحدة ومفاجئة وغير متوقعة.

وقد رافق تكوين مسرحية "بيت الدمية" إلى "المره لمة البيت"، وتمثيلها على خشبة المسرح الكويتي، النقد الكثير، وقد انقسم النقاد بين مدافع ومهاجم.

(١) القط، عهد القادر. "من فنون الأدب: المسرحية والشعر". ص ١٢٢، مطبعة

دار النهضة - بيروت، ١٩٧٥.

وسا قيل عنها : إنَّ طبيعة المجتمع الكويتي تختلف عن طبيعة أي شعب ، لذا فإن استيعاب أي مضمون عالمي سيرافقه شيء من الصعف والبلبل ، وكذلك اختلاف العادات والتقاليد بين المجتمع الغربي ومجتمعنا . (١) وقد شدّد عهد الله خلف على المضمون ، وألح بالقول : أنه لو كوّت الممدّ المضمون ، وابتعد عن الشكل ، لجأ نصه المكوّن أسلم (٢) ، أي أن " عهد الله خلف " كان يفضل الاقتباس على الاعداد ، والاكتفاء بالفكرة المجردة ، وهو الانتصار للمرأة ، والدفاع عنها ، دون الالتزام بتفاصيل الحوادث ، وتركيب البناء الفني ، وتنويع الشخصيات ، ومهنتها ونشاطها .

وأخيراً ، فإن الحديث عن " بيت الدمية " يطول ، نظراً لكونها أجادت إبراز المضمون باستخدام الشكل المسرحي الجيد السبك والبناء ، ونظراً لنهايتها المختلفة عن باقي المسرحيات ، وهناك تحية من مجلة النهضة " ، إلى شباب مسرح الخليج العربي ، الذي قدم نصاً عالمياً ، واستطاع أن يكون عند مستوى المسؤولية في أهمية دور المسرح في خلق المجتمع الجديد . (٣)

جـ - الأشجار تموت واقفة " أو " السدرة " :

وهي ثالث مسرحية كويتية ندرسها ، ألفها الإسباني " اليخاندرو كاسونا " ، وترجمها الدكتور " محمود علي مكي " (٤) ، وكوّتها " حسين الصالح الحداد " باسم " السدرة " ، وأخرجها " كرم مطاوع " ، وقدمها المسرح الكويتي في ١٠/٢٠/١٩٧٦ . (٥) ويعتبر " اليخاندرو كاسونا " من كبار كتّاب المسرح في الأدب الإسباني ، وعوينتني إلى مدرسة " فيديريكو غرسيه لوركا " ، وقدم كاسونا مسرحيات مشهورة للأدب المسرحي العالمي منها : " الحورية الهاربة " ، و " مركب بلا صياد " . (٦)

(١) مجلة " البقعة " ، الممدد (٦٢) في ١٩٦٨/٧/٨ .

(٢) مجلة " الطليعة " ، الممدد (٣٤٠) في ١٩٦٨/٧/٣١ .

(٣) مجلة " النهضة " الممدد (٤٩) في ١٩٦٨/٧/٦ .

(٤) مسرحية " الأشجار تموت واقفة " ، كوّت باسم " السدرة " ، تأليف اليخاندرو كاسونا ، وترجمة محمود علي مكي . ومراجعة عبد العزيز الأعواني . من المسرحيات العالمية .

١٩٦٥ .

(٥) راجع ملف فرقة المسرح الكويتي .

(٦) راجع مقدمة : " الأشجار تموت واقفة " ، تأليف " اليخاندرو كاسونا " ، ترجمة : محمود علي مكي ، ومراجعة عبد العزيز الأعواني . من المسرحيات العالمية . ١٩٦٥ .

ومسرحية " الأشجار تموت واقفة " ، من أكثر روايات " كاسونا " انتشاراً ونجاحاً في النطاق العالمي ، حيث ترجمت إلى لغات عدة ، ومثلت في أغلب بقاع العالم ، ويقوم مسرحه على المزج بين عالم الواقع ، وعالم العقل الباطن ، وأسرار النفس ، وأبطاله أناس عاديون يتخبطون في عالم الواقع ، ويحققون ما لا يتيسر لهم ، لذا أدى مسرح " كاسونا " إلى السمو بالحياة اليومية المعتدلة ، فهو يتناول حياة الإنسان في كل مكان وزمان .

وتقوم مسرحيته هذه على فكرة الخير ، وتدور حوادثها في إحدى المدن الكبرى - كما جاء في الأصل والتكوين - وفي مؤسسة روحية أنشأها دكتور ، لتكون مكاناً لتقديم المساعدة إلى كل محتاج ، وردّ الابتسامة المفقودة إلى الوجوه الحزينة ، وهي ليست مستشفى لأعراض الجسد ، ولا مصحة عقلية ، وإنما مؤسسة مبتكرة يقوم المتطوعون فيها بالاتصال بمن تعذبهم مشكلة نفسية أو أزمة تؤدي بهم إلى اليأس ، فيتقربون منهم ، ويحلون مشكلتهم أو أزماتهم الروحية .

ونجد في الفصل الأول رجلاً عجوزاً يزور المؤسسة ، ويحكى قصته المؤلمة عن حفيده المهاجر إلى كندا ، ثم يطلب مساعدة المؤسسة في حل مشكلة الجدة المتعلقة بأمل عودة حفيد ها ، الذي كان مدلللاً فاسداً ، لذا طرده الجد من البيت ، وخرج الحفيد ولم يمد ، وهاجر إلى كندا ، واستأنف هناك حياة السوء ، وعندما وجد الجد حالة الجدة تسوء ، بدأ هو يرأسها ويوقع بدل الحفيد ، وفي إحدى الرسائل ، ذكر أنه دخل الجامعة وتعلم ، وتزوج وصار مستقياً . وفي هذه الفترة تصل برفقة حقيقية من الحفيد ، تعلن عن قرب وصوله إلى موطنه الأصلي ، ثم يعقب هذا الخبر فرق السفينة التي يستقلها الحفيد . يكتم الجد الخبر المفجع عن الجدة ، ويذهب إلى المؤسسة طالباً المساعدة والصون في حلّ معضلته .

وفي الفصل الثاني ، نجد أن المؤسسة قد أرسلت إلى بيت الجدة شاباً وفتاة على أنهما الحفيد وزوجته ، واستطاع هذا الشاب أن يقنع الجدة بكونه حفيد ها ، وقد حدثت بمسافر المفارقات ، ولكنه تداركها مع فتاته ، وتستمر هذه اللعبة إلى الفصل الثالث ، بوصول برفقة من المؤسسة - على أنها من كندا - تدعو الحفيد للعودة الماجلة بسبب العمل .

ويظهر فجأة الحفيد الحقيقي ، ويطلب جدّه مبلغ كبير من المال ، لأنه بحاجة إليه ، ويطلب أن يباع البيت في حالة صممة الحصول على المبلغ المطلوب ، يرفض الجد الطلب ، وعندما يلح الحفيد ، ويهدد بإفشاء سر الحفيد المزيف ، تعلن الجدة أنها عرفت الحقيقة ليلة أمس ، وتطرده من دارها ، لأنه أراد أن يشردها .

وتنتهي المسرحية والجدة تودع حفيد ها المزيف وزوجته ، يدموع الصرفان والود ، بعد أن ترشد الزوجة الشابة إلى طريقة صنع الحلوى المفضلة لدى زوجها ، وتطلب منها أن تضع قطرات من ماء الورد لقتل المرارة .

وتسدل الستارة ، والجدة تكرر كلمة المرارة ، وهي شامخة في مكانها مرفوعة الرأس ، كأنها الشجرة التي تموت وهي واقفة .

الفرق بين النصين الأصلي والمكوت :

لقد حافظ النص المكوت على الاطار الخارجى للموضوع الاصلى ، وظل يسير على منواله حتى نهاية المسرحية ، ولقد جاء النص المكوت مطابقاً للنص الاصلى من حيث المضمون العام ، واختلف عنه من ناحية الشكل ، ومن ناحية الإيحاءات الشعرية الجانبية الكثيرة ، أما الشخصيات التى لعبت الأدوار الرئيسية فى المسرحية وهى : الجد ، والجدة ، فالحفيد المزيف وزوجته ، فقد كانوا متضافرين ، صامدين وهم كالأشجار التى تموت واقفة عنوان الكبرياء الإنسانى ، واتساع الأفق الروحى ، الذى يمكن أصحابه من تجاوز الذات الفردية ، والتغلب على الأنانية والأثرة ، لاجل إدخال بسمة على وجه حزين ، والسعادة إلى قلب مكوم .

فقد أجاد الجد والجدة التحكم فى عواطفهما ، وإبراز الوجه المضحك والباسم ، للذين يحيطونهما . فالجد جعل غايته حتى نهاية المسرحية حماية حلم زوجته برؤية حفيد لها ثانية ، وقد حال بينها وبين الفجيمة ، وهذه الأثرة نفسها عند الجدة ، حين تصرف حقيقة ما يدور فى منزلها ، فتجاهل الأمر وتضبط على أعصابها ، وتستمر فى الانخداع راضية ، حتى لا تفسد المحاولات المبذولة لاسعادها ، أى أنها تكافى "عطاءً بحظاً" ، وسعادة بسعادة ، وعلى فى الواقع ، أحبت وليداً - الحفيد المزيف ، لأصاله صادقته التى يسير عليها ، ولا يثارة التضحية وسعادة الغير على سعادته الشخصية .

إن هذه الجدة بقيت شامخة ، واحتفظت بكرامتها حتى آخر لحظة ، ولم تخن عواطفها بل احتكت إلى العقل فى مثل هذا الموقف الحرج ، الذى وجدت فيه ، أن تصرفها إزاء الشابين كشكر صلبن لهما .

وكان " وليد " ، محور الأحداث فى الفصلين الثانى والثالث ، وكان فناً حقاً ، كان مقتعاً فى أدائه دوره ، واضحاً لنفسه . فقد وضع عواطفه جانباً ، ودرس دوره وأجاده ، أما الفتاة ، فلإنها تؤدى دورها بمهارة ، وقد خانتها عواطفها ، وتغلبت عليها فى بعض المواقف ، ولكن " وليد " كان دائماً إلى جانبها يساندها ، ويحثها على السيطرة على نفسها ، وعلى عدم نسيان مهمتها .

وأما أحداث المسرحية فى الأصل والتكويث ، فقد جاءت متسلسلة من جهة ، وخادمة للفكرة من ناحية ثانية ، ووفتها حقها فى تجسيد وإظهار القيم والأخلاق التى نادى بها المؤلف والتى اعتمدها المكوت أيضاً . هذه من إيجابيات المسرحية الأصلية والمكوتة .

أما الناحية السلبية منها ، فقد ظلت المؤسسة المحور الرئيسى فى الفصل الأول ، وكان الأفضل الاختصار والخروج بسرعة فى إطار المؤسسة ، والانتقال إلى البيت ، حيث ستجرى الأحداث ، لأنه لعل علاقة مباشرة للمؤسسة بالحدث الرئيسى - الحفيد - والشخصيات الرئيسية :

الجد والجدة .

والسؤال هو : هل تصلح مسرحية " الأشجار تموت واقفة " للتكوييت ؟

من ناحية الموضوع ، فإن أى موضوع إنسانى من الممكن تقبله فى أى بلد ، على شرط الانتباه إلى العلامات والعلاقات الاجتماعية التى من الأفضل لها أن تكون قريبة إلى بيئته المكوتة أما بالنسبة للحوار ولهجته ، فالأنسب لهذه المسرحية اللغة المرحية الفصحى ، لأنها قادرة أكثر على استيعاب الحوار .

هذا عرض سريع لثلاث مسرحيات مكوتة وهى : " ديرة بطيخ " ، و " المرة لمبة البيت " ، و " السدرة " . وهى قصص عالمية كوتت فى الكويت ، وشهدتها خشبتها ، واعتبرت حدثاً ثقافياً متقدماً فى دولة ناشئة ، ولفن مسرحى حديث .

٨ - دلالة الفروق فى النصوص الأصلية والمكوتة :

أ - مسرحية " ديرة بطيخ " :

إن "موليير" مؤلف النص الأصيل لمسرحية " ديرة بطيخ " أو " المشرى النهيل " ، أو - " البرجوازي النهيل " ، هو من المؤلفين المسرحيين الذين تخطوا بموضوعاتهم حدود اقليميتهم ، وعالجوا موضوعات إنسانية تنطبق على كل بيئة ، وعلى كل عصر . فإننا نستطيع أن نجد الآن ذلك الفنى ، الوضع الأصيل الذى يرغب فى الانتماء من طبقاته ، وبغير عاداته ومحيطه وأصدقائه ، حياً فى المظهر ، فلمبت مقدرة " موليير " على نجاح النص المكوت ، إضافة إلى أن مكوتها " براك البراك " ، من يعيشون فى الوسط الفنى المسرحى ، وله اطلاع فى هذا المجال . وقد جسد مقدرة موليير المسرحية فى النص المكوت الذى جاء وافياً بالفرض وخادماً للفكرة . إضافة إلى قدرات المسرح التنفيذية من ديكور وإضاءة ومثلين يتحركون على خشبة المسرح متقنين لأدوارهم . كل هذا ساعد على نجاح تكوييت " المشرى النهيل " . ويجب أن لا ننسى أن موضوع هذه المسرحية قد نال استحسان الجمهور ، لأن المسرحية عالجت مشكلة اجتماعية بدأت تتفشى فى هذا البلد الناهض ، فى فترة زمنية انهمرت فيها الثروة على كثير من الأفراد لم يكونوا على قدر كاف من الاستعداد والكيفية للإفادة منها أو التوافق معها . فمن الجائز أن المسرحية صادفت مناخاً نفسياً مناسباً جداً فى ذلك الحين .

ب - مسرحية " المرة لمبة البهت " :

إن " هنريك إبسن " ، مؤلف مسرحية " بيت الدمية " ، والمكوتة تحت اسم " المرة لمبة البهت " ، هو من المؤلفين العالمين المشهورين ، الذين جعلوا قلمهم خادماً لفكرتهم ، وقد عالج " إبسن " موضوعات أقرب إلى واقع كل مجتمع في طور التطور التاريخي والاجتماعي ، لذلك جاءت المسرحية مطابقة للكويت التي كانت في الستينات في طريق إعطاء المرأة بعض حقوقها . ولذا لاقت هذه المسرحية المكوتة استحساناً عند الجمهور الكويتي ، لأنها وضعت الأصبع على الجرح ، ومع أنه اتهم هذا الجمهور (١) : بأنه لا يفهم من المسرح إلا كونه كازينو لقضاء الوقت أو ملهى للترفيه ، إلا أنه أثبت أنه يحب رؤية مشاكله ، ومعالجتها على خشبة المسرح في إطار منطقي ، ولا يمكننا افتراض أن أغلب الجمهور لا يفهم ما يجري على الخشبة ، ولكن القلة تفهم وتقدر وتفقد .

وقد أشاد " عهد الله خلف " (٢) بالمعد ، لأنه كان موفقاً في اختيار موضوعه الملازم للكويت ، وسجتمه . ويجب أن لا ننسى أن " صقر الرشود " المعد له خبرة في مجال التأليف المسرحي من خلال مسرحياته المديدة التي عرّفها مسرح الخليج العربي ، وهذا ما أتاح له أن يفهم النص ويكوّنه ، ولأنه أيضاً من المتأثرين بالدراما الواقعية ، وهذا التأثر حدا به إلى الاتكاء إلى " إبسن " (٣) . والمأخذ على " الرشود " في إعداد هذه المسرحية ، أنه نسي أن مثل هذه المسرحيات العالمية تفقد ما لللهجة المحلية التي الكثير من روعتها . ومن جهة أخرى ، فقد ساعد " منصور المنصور " المخرج في نجاحها أيضاً ، إذ وضع النص في إطار فني هادي بلا زحمة الأحداث والشخصيات أو في المناظر والديكور . (٤)

ج - الأشجار تموت واقفة " أو " السدرة " :

مؤلف هذه المسرحية هو " اليخاندرو كاسونا " من أشهر كتاب المسرح الأسباني ، الذين عالجوا قضايا شعبهم الاجتماعية والإنسانية ، وتحدثوا عن المواطنين الكائنة ، وعن الحزن واليأس عند الإنسان المصري ، وعن فريته وحاجته إلى المزايا الروحي والشقاء النفسي قبل العلاج الجسدي ، وقد كوّنها " حسين الصالح الحداد " ، ووفق في عمله ، لكون المسرحية تحمل اسم مؤلف له وزنه في عالم المسرح العالمي ، ولكون " الحداد " نفسه مؤلفاً مسرحياً له باع في هذا المجال الفني .

(١) مجلة " البقعة " - العدد (٦٢) في ١٩٦٨/٧/٨ .

(٢) مجلة " الطليعة " - العدد (٣٤٠) في ١٩٦٨/٧/٣١ .

(٣) مجلة " الرسالة " - العدد (٣٣١) في ١٩٦٨/٧/٣٠ .

(٤) مجلة " النهضة " - العدد (٤٩) في ١٩٦٨/٧/٦ .

وقد استوعبت هذه المسرحية المكوّنة الهنا* الدرامى ، وجعلته صالحاً وناجحاً على خشبة المسرح الكويتى .

وقام بإخراج هذه المسرحية ، المخرج المعروف "كرم مطاوع" ، المشهور فى مجالى الإخراج والتشيل ، وعمل إلى جانب المخرج ، ممثلون محترفون أمثال "محمد المنصور" ، "وحياة الفهد" ، و "محمد المنيع" ، و "سماد عبد الله" ، وكلهم من الممثلين الذين قاموا بأدوار مسرحية ناجحة سابقاً ، وبرزوا فيها .

والسؤال هو . . هل تقبل الجمهور المسرحى فى الكويت هذه المسرحية ؟ وهل استساغها وقبلها ؟

إن الاقبال الشديد على حضور أى عرض ، ليس معنى بالضرورة نجاح هذه المسرحية أو سقوطها ، فتقييمها يتوقف على مدى تقبل الطليقة التى تتمتع بالذوق الفنى والمسرحى لها ، وحكمه عليها .

وفى آخر حديثنا عن النصوص المكوّنة ، لا يسمنا إلا أن نطلب المزيد من الاحتكاك بالمسرح العربى والعالمى ، وانتخاب الجيد منه ، وتجنب الفئ ، ونكون بذلك قد وصلنا إلى مستوى ثقافى ومسرحى جيد .

.....

٩ - نجاح التكويت والإعداد :

عندما نريد تقييم أى عمل أدبى ، وتصنيفه بين الجيد والفئ ، نعلم أول ما نعلم على المقاييس الفنية المتعارفة ، لذلك العمل الأدبى ، فى مجال المسرح ، يترتب على نجاحه وجود النص الجيد ، مع الإخراج المتقن المدروس ، والدكتور الهادى* المناسب ، والإضاءة اللازمة ، إلى جانب الممثلين المحترفين . فإذا اجتمعت هذه العناصر كلها فى عمل مسرحى واحد ، كتب له النجاح . ووضعت المسرحية فى مصاف الفنون الراقية .

وهذا معنى أن عنصر النص الجيد ، ضرورى لنجاح أية مسرحية . وعندما يفتقر المسرح إلى النص الجيد ، عليه أن لا ينتظر المجزة ، بل يحلّ الإشكال بالالتجاء إلى الإعداد والاقتباس .

فليس كل القاصين على الحركة المسرحية فى الكويت من أنصار الإعداد والتكويت ، بل يؤمن بعضهم أن المسرحية المعدة ، لا يمكن أن تمجد بصدق عن مشاكل الفرد فى المجتمع المحلى . (١) ولأنه أيضاً يفتقد النص الجيد الحقيقى لكثير من القيم أثناء التكويت ، إلا إذا حافظ الممد على روح وقيم النص الأساسى فى علمتى الإعداد والتكويت . (٢)

(١) مجلة "الهان" ، العدد (٩٥) ، ص ٤٣ . شباط ١٩٧٤ .

(٢) جريدة "الهدف" . الخميس فى ١٨/١٠/١٩٧٩ .

هنا أن الفن لا يعترف بالحدود الإقليمية أو السياسية ، لأنه لا وطن للفن ، ولأنه أيضاً يجسد أصداء المشاعر الإنسانية المتواجدة في شتى أصقاع العالم (١) ، فلهذا لا ضرر ولا عيب من الإعداد والتكوين ، بل لا بد منها ، وهو يوصل المعد أو المكوث إلى حقيقة التأليف المسرحي ، ويضيف " جاسم النبهان " على ماسبق (٢) : بأن المسرح الإنكليزي الذي بدأ على يدي الممثلة " مارلو " و " شكسبير " ، بأعماله الكبيرة ، نجده قد اقتبس بعض الأفكار والأحداث الدرامية من الدراما الإغريقية ، وحوّرها ثم أسقطها على واقع مجتمعه في ذلك الوقت.

ولكن ما مدى نجاح التكوين والإعداد في الكويت ؟

فمن خلال دراستنا لنصوص عالمية مكوّنة ، كـ " ديرة بطيخ " ، و " السدرة " ، و " المرة لمبة البيت " ، وجدنا أن هذه المسرحيات نجحت بعد تكوينها وعرضها ، وكان مقدار نجاحها نسبياً أحياناً ومتفاوتاً ، وسبب نجاحها ، أنها لا تمت الهيئة الكويتية من حيث المضمون ، وقد أدخلت بعض التفسيرات على الشكل ، فصارت أقرب إلى المسرحيات الكويتية المؤلفة محلياً ، وخاصة مسرحية " المرة لمبة البيت " ، عدا نهايتها التي لا تلام ، والوضع الاجتماعي ، ولا الأعراف السائدة في هذه الهيئة .

ولكن هل نجاح تلك المسرحيات المكوّنة من المسرح العالمي ، وتشملها في الكويت ، يعني بالضرورة نجاح كل المسرحيات المعدّة والمكوّنة ؟

بالطبع لا ، لأن النجاح نسبي أولاً ، وله سلبياته وإيجابياته ، فالمسرحيات التي ناسبت المناخ البيئي ، والجوانب النفسية للجمهور الكويتي نجحت ، وكان حظ بعضها من النجاح قليلاً كمسرحية " مطلوب زواج حالاً " . (٣)

ونستدل ما سبق أن الإعداد والتكوين قد سدا فراغاً في الحياة المسرحية ، وإذا اعتبر الإعداد والتكوين قد قل نجاحهما في الكويت ، لعدم مقدرة الهيئة على استيعاب مثل هذه النصوص العالمية ، ولكن يبقى لهما الفضل في إكمال رحلة الفن المسرحي في الكويت ، وكاننا همزة وصل بين مرحلة نشوء الحركة ومرحلة ارتقاها .

.....

(١) مجلة " عالم الفن " . العدد (٤٠٢) ، ص ٢٤ . في ١٥/١٠/١٩٧٩ .

(٢) مجلة " عالم الفن " . العدد (٤٠٣) ، ص ٢١ . في ٢١/١٠/١٩٧٩ .

(٣) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٧٦ . دار مطابع

١٠ - فقرة تقييمية :

وتشمل هذه الفقرة التقييمية ، إظهار أى المسارح الأربعة الرئيسية فى الكويت كانت أكثر اهتماماً بالتأليف أو التكويت حتى نهاية عام ١٩٧٩ (١) .

أ - المسرح الشعبى :

كان المسرح الشعبى يعتمد بصورة عامة على المؤلف المحلى ، لذلك جاءت أغلب مسرحياته مؤلفة محلياً على يد أبناء الكويت ، وقد زاد عدد ما على أكثر من (٢٤) مسرحية من أصل (٣١) مسرحية .

أما بالنسبة للاعداد والتكويت ، فإن هذا المجال قد قلّ عند هذا المسرح .

ب - المسرح العربى :

قل اعتماد المسرح العربى على التأليف المحلى فى بداية تأسيسه ، لاتباعه خطأ مغايراً عن سائر المسارح الأخرى فى الكويت ، أو بالأحرى عن المسرح الشعبى الذى سار على خط المسرحية الاجتماعية الفكاهية ، وسار المسرح العربى على منهاج مؤسسة " طليعات " ، وقدم المسرحية الفصيحة المكتوبة من قبل " توفيق الحكيم " مثلاً .

لذلك كان التأليف المسرحى عنده قليلاً (١٠) مسرحيات من أصل (٣٠) مسرحية قدمها المسرح العربى منذ بدؤ تأسيسه .

أما التكويت ، فلم يقدم شيئاً ، ولكنه قدّم الكثير من المسرحيات المقتبسة والمعدّة من المسرح العربى .

ج - مسرح الخليج العربى :

اعتمد هذا المسرح على المؤلف المحلى ، وقدم (٢٣) مسرحية مؤلفة من قبل كتاب -

مسرحيين كويتيين ، من أصل (٣٣) مسرحية قدّمها هذا المسرح .

وقد كوّن هذا المسرح عدة مسرحيات ، وأعدّ بعضها الآخر ، وقدمها باللغة الفصحى

مثل مسرحية " حفلة على الخازوق " ، تأليف محفوظ عبد الرحمن ، و " عربس لينت السلطان " ، للمؤلف نفسه .

(١) استقيت هذه المعلومات من المصادر التالية ، وستكون مرجعاً للمسارح الأربعة :

أ - مجلة " البيان " ، الممدد (٩٥) ، شباط ١٩٧٤ .

ب - طافات المسارح الأربعة : الشعبى - العربى - الخليج - الكويتى .

ج - مجلة " عالم الفن " . الممدد (٤١٠) ، ص ٢٤ - ٢٧ ، فى ١٦ / ١٢ / ١٩٧٩ .

د - المسرح الكويتي :

قدم هذا المسرح (٢٨) مسرحية منها (٢٠) تأليفها محلي .
وقد كوّت بعض مسرحيات عالمية ، ومن مصادر معروفة ، وقدّم مسرحية " رسائل قاضي اشبيلية " من مسرحيات التراث ، تأليف " ألفريد فرج " ، وقدمت باللغة العربية الفصحى .

خلاصة :

ويتضح مما سبق أن المسرح الشعبي ، قد اعتمد بصورة رئيسية على المؤلف المحلي الكويتي ، وبهذه بالأهمية المسرح الكويتي ثم مسرح الخليج العربي ، ثم المسرح المصري ، الذي قلّ اعتماده على المؤلف المحلي ، منذ بدء تأليفه ، لذلك جاء إنتاجه المحلي قليلاً بالمقارنة مع سائر المسارح .

أما نسبة الإعداد والتكوين ، فكانت قليلة عند المسرح الكويتي والمسرح الشعبي ، اللذين قدّما إنتاجاً لمؤلفين محليين ، ووسما مسرحيهما بهذا الطابع المحلي المعروف ، وإن كان المسرح الكويتي بخاصة قد كوّت مسرحيات عالمية مشهورة ، ولكن سمة التأليف المحلي كانت الغالبة عليه .

أما مسرح الخليج العربي ، فقد قدّم مسرحيات لمؤلفين محليين ، إلى جانب نسبة متوسطة من الإعداد والتكوين لمشاهير المؤلفين المسرحيين العالميين ، فالمسرح المصري الذي أسسه " طليعات " ، انتهج في تقديم المسرحيات باللغة العربية الفصحى ، لذلك لجأ إلى مؤلفين من خارج الكويت ، ونجح في تقديم هذه المسرحيات ، ثم طعم مسرحه بالإنتاج المحلي الذي جاء قليلاً ومتأخراً .



الاتجاه العام للمسرح الكويتي

اتجه المسرح الكويتي منذ نشأته ، إلى معالجة القضايا اليومية ، وكان الارتجال يجمّد هذه المشاكل ، وينقّس عن أصحاب الهموم ، وعندما ظهر المؤلف المحلي تأثر بالخط الأول للمسرح وخاصة في موضوعاته ، فسار هو أيضاً على هذا المنوال ، ومنج معالجة مع الفكاهة التي يستضيفها المشاهد ، ويقل على المسرح . ولهذا السبب انضم المسرح الكويتي باتجاهه نحو المسرحية الإجتماعية الفكاهية الناقدة ، وظهرت بعض هذه المسرحيات على صورة مسرحية إجتماعية ، ولكنها هادفة وواقعية ، ولم تؤلف لأجل الضحك فقط ، بل وضعت نصب أعينها مشاكل أكبر ، هدأت تتطرق إلى موضوعات أوسع مثل مشاكل الوظائف ، والتشمين ، ومشاكل الطفرة الاقتصادية في البلد ، وما انتجت هذه الطفرة من تغيير في المادات والتقاليد .

والى جانب هذا الاتجاه الإجتماعي ، وجدنا بعض المؤلفين الكويتيين - نتيجة احتكاكهم بالثقافات المختلفة - يقدّمون للمسرح الكويتي مسرحيات ، تميزت بالرمز حيناً ، وباللامعقول حيناً آخر (١) ، واتجه بعض المؤلفين إلى الآداب العربية والمالمية ، فأعدّوا ، وكتبوا الكثير من نصوصها المسرحية ، وجاء بعضها ملائماً للبيئة الكويتية ، وبعضها جافاً لها .

وقبل أن ننهي الحديث في هذا الموضوع ، نود أن يطلع المؤلف والمعدّ والمكوت المحلي على مزيد من ثقافات البلاد العربية والأجنبية ، ويأخذ الجيد ، ويقدمه للمسرح الكويتي ، ليسهم مع سائبر العناصر الفنية من مخرجين وممثلين وفنيين آخرين ، في دفع الحركة المسرحية في الكويت الى الأمام ، وتطعيمها بنصوص مسرحية محلية متقنة ، وبإعداد وتكوين جيد بين ومتقنين .

* * *

(١) الرشود ، صقر . مسرحية " المخلب الكبير " .

والحزامي ، سليمان . مسرحيتا " القادم " ، و " امرأة لا تريد أن تموت " .

(الفصل السادس)

المؤلفون والثقافة المسرحية

إننا حين تعرضنا في الفصل السابق للمؤلفين المسرحيين في الكويت ، إنما كنا نهدف إلى التعريف بفنهم ، واتجاهات هذا الفن من الناحية الموضوعية بصفة خاصة ، ولهذا جاء حديثنا عنهم مجملًا ، وتوجه أكثر الاهتمام إلى " معنى " المسرحية ، ومدى تمثيلها عن الوعي الفكري للكاتب .

وفي هذا الفصل سنغادر القياس الخاص بالنسبة إلى الهيئة ، أو قياس فن الكاتب المسرحي الكويتي بالنسبة إلى زملائه في بيئته نفسها ، وجهده في تطوير محاولات السابقين له . سنغادر ذلك إلى قياس هذا الجهد بالنسبة إلى الأصول الدرامية لفن المسرح ، ومدى انعكاسها على الصناعة المسرحية في الكويت ، ولن نسلك في هذا مسلك السؤال الذي نتوجه به إلى المؤلف ، لنسجل جوابه عنه . فكثيراً ما تكون هذه الأجوبة غير دقيقة ، وتمبر عن أمنية الكاتب تجاه عمله ، لأن واقع هذا العمل في تحقيقه الموضوعي ، ولهذا فإننا سنؤثر أن نعنى بالمسرحيات ذاتها ، تلك المسرحيات التي عرضنا لها من قبل ، لكي نستكشف من خلالها مدى صلة المؤلف الكويتي بالثقافة النظرية المسرحية ، ومدى قدرته على تطويرها لخدمة البناء المسرحي عنده .

وقد لا يطالب جميع الكتاب أن يملكو الوعي النظري الشامل ، بأطوار المسرح العالمي ، منذ عصر الإغريق وإلى اليوم . ولكننا ومن حقنا أن نطالبهم بتحقيق القدر الذي يحس العمل المسرحي من التفسخ ، ويحقق الهدف من المسرحية على الأقل . ومن ثم فلننا نستطيع أن نعتبر هذا الفصل دراسة في الأسس الفنية للمسرحية الكويتية أيضاً .

وهذه عامة سنجد عند المؤلف الكويتي حرصاً على عنصر الحكاية ، وهذا أمر مطلوب ولا شك منذ أصول المسرح الأرسطي وإلى يومنا هذا ، باستثناء حركة مسرح العبث . ولكن هل اقترن هذا الوعي بوعي آخر عن كيفية طرح الحكاية طرحاً مسرحياً من خلال : الصراع ، والشخصيات ذات البناء الخاص ، والحوار ... الخ . ما ينبغي توخيهِ في صناعة مسرحية جيدة ؟ هذا هو ما سنبحث عنه في هذا الفصل .

.....

المعمل الأدبي كيان متكامل الجوانب ، لا يمكن فصل عناصره بعضها عن بعض ، والشكل والمضمون في المعمل الأدبي متداخلان تداخلاً تاماً ، يصعب الحديث عن أحدهما بمعزل عن الآخر ، ولضرورة الدراسة ، سنتحدث عن العناصر الأساسية التي تمتد من مقومات المسرحية الناجحة .

ولعل أول ما نلاحظه على المسرحية من الناحية الشكلية ، أنها تقوم على الحوار ، وتعتمد على القصة أو الحكاية ، وعلى شخصيات تحدث الحكاية وتطورها ، ونتيجة لقاء تلك الشخصيات وعلاقاتها ، ومعايشتها للحدث المسرحي ، ينشأ الصراع في صورة حوار ، ويتم عندئذ للمسرحية بناءها الفني بالتحام كل هذه العناصر بعضها مع البعض .

ويجب أن تبدأ الحكاية من موقف واحد محدد ، ثم ينمو هذا الموقف عبر سلسلة من المواقف الصغيرة ، كل منها يترتب منطقياً على ما قبله ، ويهيئ لما بعده حتى يبلغ الذروة أو قمة الأزمة التي تنفجر عن حل طبيعي منطقي متناسق مع تسلسل المواقف ، وليس فجائياً أو متعسفاً لا يقبله منطق الحوادث المتسلسلة .

وهما أن المسرحية هي فن رواية القصة عن طريق الحوار ، لذا لا يمكن أن توجد مسرحية دون أن تحتوي موضوعاً ما ، مهما يكن ضئيلاً ، ليس من شك في أن قوة الموضوع وأهميته تشكل عنصراً أساسياً من عناصر المسرحية ، وهذه الأهمية كما تتصل بالشعور والمقائد والانفعالات الإنسانية ، يمكن أن تستمد من تعبير موضوع المسرحية عن حاجات قطاع ضخم من الناس . ولكن الفارق بين مسرحية وأخرى لن يكون محصوراً في أهمية الموضوع بهذا المعنى ، وإنما في الموضوع وطريقة معالجته درامياً في الوقت نفسه .

إن الموضوع يقوم على فكرة أساسية يسميها " لاجوس أجري " (١) بالمقدمة المنطقية ، أي أنها الهدف من المسرحية ، وهذا الهدف ينبغي أن يكون واضحاً في صورة مجردة قبل أن يسرع الكاتب في كتابة المسرحية ، فهذا الوضوح للمعنى ، والهدف هو الذي يحى المسرحية من التفسخ .

(١) أجري ، لاجوس . " فن كتابة المسرحية " . ترجمة : د ريني خشبة ، ص ٤٤ - ٤٨ .

طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر . القاهرة - نيويورك ،

ففى مسرحية " عطيل " مثلاً (١) ، المقدمة المنطقية لها تقوم على أن " الفيرة تقضى على نفسها ، كما تقضى على مناط حبها " ، وفى مسرحية " روميو وجوليت " مقدمتها المنطقية فى رأى آجرى هى : " الحب ينتصر على الكراهية ، بل ينتصر على الموت نفسه " .

ويمكن القول إذن أن الفكرة الأساسية فى المسرحية هى بداية العمل فيها ، أى أن المقدمة المنطقية هى مفتاح المسرحية ، ومنها ينطلق المؤلف إلى سبك الموضوع ، وإنشاء الحوار ، ورسم الشخصيات ، وتأزيم الموقف ، وإبراز العقدة ، وخلق الصراع ، ثم الحل " بالحل أو ترك الحل للجسمور نفسه بحمل النهاية مفتوحة .

إن أى فكرة من الأفكار ، أو أى موقف من المواقف لا يبلغان من القوة ، القدر الكافى ، لأن ينتهى به إلى نتيجتهما المنطقية المعقولة دون أن تكون لهما هذه المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية بدون غموض ولا التواء فى التعبير .

وتتألف كل فكرة أساسية من ثلاثة أجزاء (٢) ، حيث أنه لاغنى للمسرحية الجيدة عنها . فالجزء الأول يدل على الشخصية المسرحية ، وخاصة شخصية البطل . والجزء الثانى يؤدى إلى الصراع . والجزء الثالث إلى الحل .

ولكن هل يمكن كتابة مسرحية ما بمقدمتين منطقيتين ؟ إن هذا ممكن من حيث الصياغة ، ولكن ستكون هذه المسرحية على درجة من التفكك ، حيث يصب جمع شتات مواضعها المتمردة المتناثرة ، ومن الأجدى لها أن تكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تنمو أحداثها عبر قنويات صغيرة لتصل كلها ، وفى النهاية للغاية التى أرادها المؤلف من كتابته لهذه المسرحية .

والجدير بالذكر أن الحدث المسرحى ، يقوم على الاختيار والتميز (٣) ، لأنها أساسيان فى كل عمل مسرحى ، فإن المؤلف يختار جانباً من الحياة يراه صالحاً ، ليكون عادة لمطلعه المسرحى ، ثم يميزه عن الجوانب الحياتية الأخرى ، ويركز عليه كل جهوده الفنية والصياغية ، ويصب فيه أفكاره ، ويرسم شخصياته ، ويقدم لنا مسرحية بنسج فنى متكامل .

ولكن ما حكم كل هذا على الحكاية فى المسرحية الكويتية ؟ إن المسرحية الكويتية ، كأى عمل مسرحى متقوم على مقدمة منطقية أو بالأحرى على فكرة أساسية هى نواة كل عمل أدبى .

(١) آجرى ، لاجوس . ترجمة درينى خمبة . " فن كتابة المسرحية " ، ص ٤٤ - ٤٨ . طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك . (د . ت) .

(٢) المرجع السابق .

(٣) القط ، عبد القادر . " فنون الأدب : المسرحية والشعر " . ص ١٢ . مطبعة دار

النهضة ، بيروت ، ١٩٧٥ .

ولكن ما حدود هذه المقدمة أو الفكرة ؟ إنها بصفة عامة ضيقة ، وذات طبيعة إقليمية محدودة برصد ظواهر وتغيرات إجتماعية محدودة بالمجتمع الكويتي الحالي ، والمطالبة بإصلاحه إصلاحاً موضعياً ، وليس من خلال رؤية قومية أو انسانية شاملة ، ومرد ذلك على الأرجح ، رغبة المؤلف الكويتي في معالجة المشاكل الاجتماعية البهيمية أولاً ، والتي كثرت عقب الطفرة الاقتصادية التي شهدتها الكويت ، بعد ظهور النفط فيها . وتأثيره بالتالي على الدخل الفردي .

ولكن هناك قلة من المؤلفين عبرت موضوعاتهم الحدود الاجتماعية ، وطرحوا وناقشت موضوعات يعانى منها كل إنسان أئى وجد ، ففي " المخلب الكبير " لـ " صقر الرشود " (١) ، نقابل كلمة الحرية تتروى على أفواه شخوص المسرحية ، كمطلب فردي ضرورى وعادل ، والحرية بالتالي مطلب كل إنسان على وجه البسيطة .

وفي مسرحية " الجوع " لـ " عبد الميزيز السريع " (٢) ، نجد أنه رمز للجوع بجوع إلى عاطفة الأمومة ، وإلى الحرية ، وإنما عاطفتان إنسانيتان .

دراسة " الحكاية " لبعض المسرحيات الكويتية :

ولنعمد إلى المسرحيات الكويتية التى سبق أن درسناها ، لنستخلص منها المقدمة المنطقية أو فكرتها الأساسية ، التى قامت عليها المسرحية . ففي مسرحية " عشب وشفت " (٣) ، لـ " سمد الفرج " ، نجد أن المؤلف قد استقى فكرته الأساسية من بيئته ، ومن مشاكلها ، وقد قامت مقدمتها المنطقية على :

" المستقبل للتقدم ، ولا بد أن ينتهى التخلف مهما طال ماقاوشه " .

وقد عالج أغلب المؤلفين المسرحيين الكويتيين هذه الفكرة ، لأنها كانت مشكلة الساعة يوم بدأ التحول الحضارى فى الكويت ، بعد اكتشاف النفط . ونتج عن هذا التحول مشاكل اجتماعية وإقتصادية وثقافية ، استلزمات تغيرات كثيرة فى مجالات العلاقات الفردية والاجتماعية ، والصلة بالماضى ، ومفهوم الثقافة ، ومرامى التجديد فى نظام الدولة ، ونظام الحياة بشكل عام . والمقدمة المنطقية لمسرحية " ١ - ٢ - ٣ - ٤ " بم " تقوم على أن : " الإنسان ابن عصره وظروفه ، ومحاولة تجاوزه ، تمنى التناقض ، وقد تؤدى إلى الموت " . (٤)

ملاحظة : إن المقدمة المنطقية من اكتشاف الناقد فى تفسير المسرحية ، وقد تقبل المسرحية تفسيراً آخر .

(١) الرشود ، صقر ، مسرحية " المخلب الكبير " ، ص ٧٦ .

(٢) السريع ، عبد الميزيز . مسرحية " الجوع " .

(٣) الفرج ، سمد مبارك . " عشب وشفت " .

(٤) الرشود ، صقر ، والسريع ، عبد الميزيز . مسرحية " ١ - ٢ - ٣ - ٤ " بم " .

وهذه المسرحية ، التي ألفها الرشود مع السريح ، تتحدث عن أسرة كاملة مكونة من : الجد ، والابن ، والزوجة ، والحفيد . تنبعث إلى الحياة من بعد موت استمر حوالي ربع قرن تصود إلى الحياة فتفاجأ بمظاهر هذه الحياة المتغيرة . وقد اختلفت عما كانت عليه قبلاً اختلافاً مذهلاً .

وفكرة هذه المسرحية كثيراً ما يلجأ إليها المؤلفون ، حين يريدون نقد الحاضر ، فيتوسلون في هذا النقد باستحضار الماضي ، وقد جاء هنا على شكل أفراد ، وهكذا فعل " الحكيم " في " أهل الكهف " . (١)

واتسمت معظم أعمال المؤلفين المسرحيين الكويتيين برسم البيئة وتطوراتها ، وافيها من مشاكل مثل الزواج والطلاق والتأمين ونتائج الطفرة الاقتصادية على الناس ، ورغبة الجيل الجديد من الشباب في الانعتاق من سلطة الأهل الذين يمثلون عندهم الجيل القديم بمقاليته وتقاليد الموروثة .

إن أغلب هذه الموضوعات تهم البلد النامي - الذي يسعى إلى حياة أفضل ولجيل أفضل . وفي مسرحية " سكانه مرتة " ، لـ " حسين الصالح الحداد " (٢) ، نجد مقدمتها المنطقية قائمة على : " تكريس سلطة الرجل بالسخرية الخفية من النموذج المائلي الذي تدير شؤون امرأة قوية " . ويمكن صياغة هذه المقدمة المنطقية في شكل آخر فنقول :

" حين تنقلب أوضاع العائلة ، يصير القائد مموّداً ، فإن الغشل الذريع هو النهاية المحتومة " ومشاكل الجيل القديم مع الجيل الجديد كثيرة ومتنوعة ، لرغبة الأول في السيطرة ، ولرفض الثاني هذه السيطرة . وما ينتج عن هذه المشاكل من حلول إيجابية وسلبية حسب الموقف والوضع . " فجاسم الزايد " في مسرحية " هذا الميدان يا حميدان " ، أقام فكرتها على الرفض : " رفض الشباب تدخل الأهل الكامل في شؤون حياتهم ، سواء كان هذا التدخل في اختيار نوع الدراسة ، أو العمل ، أو شريك الحياة ، وينتج عن اختلاف الآراء ، احتكاك كبير نتيجته غير سليمة في معظم الأوقات .

وهناك موضوع العائلة الأصلية واليسرية ، وقد تكررت هذه الفكرة عند كثير من المؤلفين الكويتيين ، نذكر منهم على سبيل الحصر " صقر الرشود " في مسرحية " تقاليد " ، " وحسين الصالح الحداد " ، في مسرحية ذات الفصل الواحد " عضني وعضك " . (٣)

(١) الراعي ، على . " المسرح في الوطن العربي " . عالم المعرفة . ، العدد (٢٥) ص ٤٢٠ .

(٢) سبق دراسة هذه المسرحية بالتفصيل .

(٣) سبق الحديث عن هذه المسرحيات في فصول سابقة .

ولا يتيح مجال البحث هنا لرصد كل المسرحيات الكويتية ، والتمركز إلى أفكارها الرئيسية ، ولكن يجدر بنا أن نلمح ، أن بعض هذه المسرحيات ، قد جاءت على شكل قصة قصيرة أو " حدوته " ، وكانت غايتهم عرض موضوع ما ، وليست طرح فكرة ، ومما اجتهدنا ، كما مرّ معنا سابقاً في مسرحية " محمد النشوي " ، (فرحة العودة) ، لقد حكّت لنا قصة البحر والفوس وما يتبعهما من مشاكل حياتية جمة .

وكذلك الحال في مسرحية " رزنامة " ، لعبد الرحمن الضويحي . إضافة إلى عنصر الإضحاك في المسرحية ، فقد جاءت مسرودة على شكل " حدوته " قصيرة من ثلاثة فصول ، تحكي حكاية موظف طرد من عمله ، وأراد الاختيال للميش ، فاحتال على أهله ، وأصدقائه الذين حاولوا هم أيضاً خداعه لسرقة ماله المزعوم .

وما يجدر بنا معرفته في مجال الحديث عن الحكاية في المسرحية كأحد العناصر الأساسية في أي تأليف مسرحي : هل سار المؤلف الكويتي في طرح موضوعه على مقاييس تسلسل الحكاية المتعارف عليه منذ أرسطو ؟ وهل قام بعملية الاختيار والفرز أو انتخاّب المادة الموضوعية المناسبة ليصنع منها إطاراً لطرح أفكاره ؟

إننا سنقوم باستنتاج الأفكار الأساسية لمزيد من المسرحيات ، وستكون دراستنا هذه الجواب على تساؤلاتنا السابقة .

فالمقدمة المنطقية لمسرحية " الجوع " (١) ، للسريع - قامت على الفكرة التالية :

" إن الاضطراب الاجتماعي يفعل بالنفس ما يفعله الجوع بالجسد ، فإذا اجتمعا كان الهزل والانحلال " .

إن التقاليد الاجتماعية الراسخة بكل ثقلها كانت مصدر الجوع العام في المسرحية ، ويمكن إرجاع نوع هذا الجوع : إلى جوع البطن إلى الطعام مثلاً في المامل المراقى نعيم ، وجوع القلب إلى الحب الذي تشله " فاطمة " ، الأخت العانس ، وجوع الروح إلى الحرية والمعرفة يمثل " داوود " .

وقد جاء تسلسل الأحداث في هذه المسرحية ، موضعاً مشكلاً كل فرد فيها ، هذه المسرحية التي نتحدث عن مشاكل الكويت بعد النفط ، وتدور حوادثها منذ الفصل الأول في أحد المقاهي حيث الناس فيها يعضون وقتهم في استرخاء ، بعد أن كانوا يكافحون لأجل لقمة الميش ، وعندما حصلوا على ما يريدون ، فقدوا اللذة في الصراع مع الحياة ، لذا يبحثون عن شيء جديد ليفكّهم حياتهم ، كزواجهم من بنت صغيرة السن لأبصار الطل عن حياتهم ، وتضي المسرحية في أحداثها لتحكي لنا قصة " عبد اللطيف " ابن الرجل الفنى الذي يرفض أن يزوج ابنته إلا بمن يريد ، والشاب يحاول عبثاً أن يخطط حياته لكن دون جدوى .

وفي الفصل الثاني تضحل مشكلة " عبد اللطيف " ، أمام مشكلة صديقه " داوود " ، الذي كان قد أصيب بمرض عصبي ، ولكنه لا يزال يحمل على اكتافه لقب " مجنون " ، ومأساة " داوود " تتجسد في إصرار والده على زواجه قهلاً من أخته " فاطمة " ، ويرفض الشاب هذه الفكرة ، وبين رفض الرجلين ، وتمنتهما ، تقف " فاطمة " حيرةً بينهما ، ولا أمل في الاستقرار والحياة الزوجية ، ويضعف الأمل أكثر عندما يرفض الوالد زواج ابنته من " عبد اللطيف " ، لأنه يمتد على حد قول الأب - في معاشه على راتبه فقط ، وتتأزم مواقف المسرحية ، ويحدث النقاش ، وتكثر الاتهامات ، ويطرد الأب ابنته من الدار ، وفي نهاية الفصل الثالث ، تلج الأخت على أخيها في قبول فكرة زواجه ، غير أنه يصرّ أنه يصرّ ، ويرفض الأمر ، ويعتبر نفسه مفقوداً .

هذا الملخص السريع لمسرحية " الجوع " ذكرناه ، لموضح لنا كيفية اتباع المؤلف التسلسل المتعارف عليه بالحكاية .

وفي مسرحية " مدير طرطور " لـ " صالح موسى " (١) ، اتبع المؤلف القاعدة المسرحية في تسلسل الحوادث ، حيث أن الفصل الأول يبدأ بالتمريف بالموضوع والشخصيات الرئيسية ، كالتاجر المخادع " عبد الله " ، والشاب المثقف الواعي " بدر " ، ابن أخى " عبد الله " ، وكذلك الصراع . وتسير الأحداث المسرحية بسرعة إلى أن تجد حلاً لها ، ولنصل نحن إلى الفكرة الرئيسية للمسرحية ، وهي : " الإنسان الواعي والصادق يستطيع أن يتغلب على مشاكله بالمنطق والصبر . "

والى جانب نجاح بعض المسرحيات الكويتية باتباع الأسلوب الصحيح للتأليف المسرحي معتمدة على استخدام العناصر الأساسية في البناء الفني المسرحي ، كالحكاية ، والشخصيات والحوار والصراع ، ومن طرح الفكرة في الفصل الثاني ، وهذا انفراج العقدة في الفصل الثالث . ويحدث أحياناً أن يكون التطلع كبير ، والمرض ناجحاً ، ولكن الحكاية المسرحية لا تستطيع الوفاء بحق الفكرة ، وتمييقها في عقل المشاهد ووجدانه . وهذا الاختلال في نسب التوازن بين الفكرة والحكاية ، تفقد المسرحية قدرتها على الإقناع ، وتصبح مجرد مشهد عابر ، أو حادثة طريفة لا يأخذها المشاهد مأخذ الجد ، لأنها لم تستطع أن تقيم أجواء الإيهام المسرحي في إطار المألوف ، كما لم تقم بمناقشة الفكرة درامياً إذاً أعلنا أن تكون قد قررت من البداية تحطيم الإيهام .

ونضرب مثلاً على هذا الخلل في التوازن ، بالمسرحية القصيرة " شرايكم يا جماعة ؟ " ذات الفصل الواحد ، والتي كتبها " حسين الصالح الحداد " ، فإنها طرحت مشكلة البنت " عائشة " وعلاجها من الهكم . (٢)

(١) سبق دراسة هذه المسرحية .

(٢) سبق دراسة هذه المسرحية .

وقد كان المؤلف يرمز إلى البنت ، للكوييت . وقد جاء علاج البنت بالطريقة السريعة التي أرادها زوجها وأهلها ، وأعطت هذه الطريقة نتيجة سلبية وغير مقنعة . أى أن المؤلف حل المشكلة بخلق مشكلة ثانية . والقاعدة تقول : الخطأ لا يصحح بخطأ آخر ، وبالتاليبقى موضوع المسرحية دون حل منطقي ومقنع .

إننا شددنا على عنصر الحكاية فى المسرحية، وركزنا عليها الضوء ، وأبدينا اعتماداً كبيراً نحوه ، لأنه أساسى فى البناء الفنى للمسرحية ، إلى جانب الشخصيات والحوار والصراع .

.....

٣ - الشخصية المسرحية :

إذا كانت المسرحية تعرض قصة ما عن طريق الحوار والحركة ، فهذه القصة بالضرورة لها دلالات ، وتشتمل بالتالى على شخصيات ، تحدث وقائع هذه القصة . لأنه لأحداث بدون شخصيات ، وكذلك لاشخصيات دون قصة ، وهذا يعنى أن الحدث والشخصية وجهان لعملة واحدة .

وما أن الشخصية هى المادة الأساسية التى لا نفرلنا من العمل معها ، فإن من واجبنا معرفة هذه الشخصية معرفة شاملة بقدر ما نستطيع ، ولنحاول معرفة رأى من درس المسرح وكتب له .

فالشخصية المسرحية عند " لاجوس أجري " (١) ، أهم شئ فى المسرحية ، وهى أهم من المقدمة ، وهو يخالف بذلك أرسطو ، ومن كتبوا عن أصول التأليف المسرحى ، وهى عند " أجري " تتألف من : الكيان الجسمانى ، والكيان الاجتماعى ، والكيان النفسى . هذه الكيانات الثلاثة تتفاعل فيما بينها ، وترسم الشخصية المسرحية .

وقد تعددت أنواع الشخصيات (٢) ، وتركزت حول الشخصية المحورية أو الرئيسية ، وبمثالها غالباً البطل أو البطلة ، وهناك شخصية ثانوية أو شخصيات ثانوية تقابل الشخصية المحورية ، وتخالفها وتخلق المقدمة ، وتزيد الصراع ثم تبحث عن الحل . وكثيراً ما يسرف المؤلف فى إضفاء وجود متميز للشخصية ، فينتهى بها إلى أن تصبح شخصية " نمطية " ، وهى الشخصية التى تنتمى إلى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق .

-
- (١) أجري ، لاجوس . ترجمة : درينى خشبة . " فن كتابة المسرحية " ، ص ١٠٠ . طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك . (د . ت)
- (٢) حماده ، إبراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " ، ص ١٨٥ - ١٨٧ ، دار الشعب . مارس ١٩٧١ . وراجع أيضاً : وهبه ، مجدى . " معجم مصطلحات الأدب " مكتبة لبنان ، ص ١٢٣ - ٤٤٧ ، ١٩٧٤ .

والشخصية النمطية تصلح في المسرحيات الكوميديّة ، وإذا ما تكررت ، فإنها تفقد قدرتها على إثارة الضحك ، لأن المشاهد يألف مظهرها وسلوكها ، ويتوقع ما يمكن أن تستجيب به من أفعال .

وفي حديثنا عن الشخصيات ، لا بد لنا من أن نقف قليلاً عند البطل المسرحي ، لأنه هو الذي يستأثر باهتمام المؤلف ، وأنظار الجمهور ، ولأن معظم أحداث المسرحية تدور حوله ، وتستمد معظم الشخصيات وجودها منه ، وتقيم مقدار صلتها به ، فهو محرك رئيسي للحدث ، والقلب النابض على المسرح ، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أن باقى الشخصيات ضعيفة الوجود في المسرحية ، ولكنها في الواقع هي العامل الذي يساعد على بروز البطل ، وعلى التمتع بحبب مسماء ، أو مساعدته على النجاح .

وقد تغيرت شخصية البطل القديمة التي كانت تعرف بالنبل والشهامة ، كشخصية " هاملت " لشكسبير " ، وشخصية " أوديب " في المسرح الإغريقي (١) ، عنها في العصر الحالي بتغيير مشكلات الإنسان ، وظهور مشاكل لم تكن معروفة آنذاك ، ومن المعروف أن المؤلف المسرحي يستمد شخوصه من البيئة عامة ، وبالتالي تتلون الشخصيات وعلى رأسها البطل المسرحي حسب البيئة التي أخذت منها .

وبصر " أرسطو " على عدم وقوع البطل في الخطيئة ، وإن تسامح معه في الخطأ ، لأن الخطأ يجعلنا تتعاطف معه ، ونشفق عليه ، وعلى مصيره ، بينما الخطيئة ، تجعلنا ننفر منه ونقطع صلة التعاطف بيننا وبينه ، بما يهدد الأثر النفسى التطهيري بالتشتت .
فشخصية البطل " يوسف " في مسرحية " ضاع الديك " للسريع (٢) مثلاً ، يتعاطف معها المشاهد في البدء عندما يقع في بعض الأخطاء اللغوية ، والمعاشية والسلوكية ، لأنه لم ينشأ في البيئة الكويتية ، وغير مطلع على عادات وتقاليد البلد الذي تربطه به رابطة الدم ، ولكن عندما يصل سلوكه إلى درجة الاعتداء على شرف ابنة عمه ، فهذه الخطيئة بنظر الشرقي لا تغتفر ، ولن يتسامح معه أحد ، لأن لخطيئته نتائج سيئة على الآخرين ، وقد أفسدت حياة عائلتين وترك جرحاً لا يندمل بسهولة .

وهنا مفارقة طريفة ومقصودة ، فحيث اعتبرت الصلة بين يوسف والفتاة من وجهة نظر البيئة خطيئة وكارثة . فإن الفتى القادم من الغرب لم يعطها الأهمية نفسها والحكم الأخلاقي ذاته . وهذا ظل المشاهد في موقف ليس بهمد عن التعاطف مع " يوسف " الذي بدأ كضحية للجفاء الذي عومل به من البداية ، وضيق الأفق في تطوير سلوكه ، وفهمه بما يناسب وضعه الجديد .

(١) القل ، عبد القادر ، " من فنون الأدب : المسرحية والشعر " ، ص ٢٨ . مطبعة دار النهضة - بيروت - ١٩٧٧ .

(٢) ملاحظة : الشخصيات التي سنحللها هنا سبق دراستها .

١ - أهم الشخصيات في المسرحيات الكويتية :

من المتعارف عليه علمياً ، أن الإنسان ابن البيئة شاء أم أبى ، فهو الذى تحدد ملامح شخصيته ، وتبلورها فى أطرها العامة .

والشخصيات التى تعتبر شرائح المجتمع المتلاحمة لتكوين نسيج محبوب من الأنواع المختلفة ، سنكتشفها أثناء دراستنا للمسرحية الكويتية من خلال هذه الزاوية - زاوية الشخصية - وسنحاول معرفة مدى تطابقها مع المحيط ، ومدى تفاعل أبطالها مع الشخصيات الثانوية ، لتقديم عمل مسرحى يستوفى للشروط الفنية المتعارفة .

وعنالك أنماط من الشخصيات قد تكررت فى أغلب المسرحيات ، ولكن تكرارها كان على أشكال مختلفة ، وأنماط طريفة .

فوجدنا المرأة الضعيفة إلى جانب المرأة القوية المتسلطة ، والمرأة المحدودة الفكر والثقافة إلى جانب المرأة المتملمة المتفتحة المتطلقة . وقد تطرق أغلب المؤلفين الكويتيين إلى موضوع سلطة الأب الصلقة إلى جانب الطاعة المطلقة لكافة أفراد العائلة لرب الأسرة ، والصراع الذى نشأ بين الحاكم والمحكوم ، بين الأب والأولاد ، وإلى مدى تقبل كل طرف لدوره فى هذه الحياة الجديدة .

ونجد شخصيات أخرى لمبت أدواراً متعددة ، ومثلت على خشبة المسرح الكويتى الشباب المثقف المقلوب على أمره ، والخدام الذكى الشاطر ، والصديق المخلص الوفى ، والاستغلالى والمحتكر ، إلى موضوعات شتى ، قد تجسدت فى أشخاص أحسنوا أحياناً فى أدوارهم ، وفشلوا مرات أخرى .

لنعد إلى المسرحيات المدروسة سابقاً ، ولنفصل ماقلناه .

ففى مسرحية " سكانه مرته " ، نقابل المرأة المتحكمة والمسيطرة على كل أفراد البيت ، بما فيهم الزوج ، وقد بقيت " أم سمود " - وهذا اسمها - على حالها طوال فصول المسرحية ، وكان الزوج يمثل الجانب السلبي ، فهو مسلوب الإرادة ، ضعيفها ، أمام بطش زوجته وجبروتها . إن كبت حرية الإنسان يؤدى إلى إحدى نتيجتين : الأولى إيجابية وهى محاولة إيجساد وسيلة للانعتاق من هذه المبودية ونشندان الحرية ، ونتيجة سلبية ، وهى الرضوخ أو محاولة ممارسة الحرية بالخفاء ، لإرضاء حنين الإنسان ومتطلباته ، وقد ينطبق الحل السلبي على ابنة هذه العائلة " سعاد " ، حيث أقامت علاقة غير مشروعة مع السائق " وهيب " ، لتنفس عن أجواء البيت المتناقضة ، التى تصيغها . وإننا وإن كنا لسنا مع تصرف هذه الفتاة الغاطى ، ولكننا نتعاطف معها إلى حين ، لأن المص الأكبر من خطئها يقع على عاتق الوالدين .

فمن المتعارف عليه أن الرجل الشرقي عامة والمصري خاصة ، هو الذي يسيّر دفة البيت ، أى أن الكلمة الأولى والأخيرة له ، وأن أمره مطاع ، وكلمته منفذة ، ولكن أن نقابل عكس الواقع وفى عائلة كويتية كانت تعيش فى بيئة تحيطها القيود ، فهو شئ " يدعونا إلى التساؤل والبحث عن السبب ، ربما - وهو الأرجح - أن تكون الكمائن الثلاثة لأبعاد الشخصية : الجسمية ، والنفسية ، والاجتماعية - قد أثرت على شخصية الزوجة والزوج ، وهذا ما لم نعرفه فى المسرحية . وإننا نقابل نوعاً متشابهاً للمرأة المتحكمة ، ولكن بأسلوب آخر . ففى " الدرجة الرابعة " لمبد المميز السريع " ، تستوقفنا امرأة شابة متزوجة تريد الانعتاق من الأسرة الحمولية ، والأسرة الحمولية ، تفرض بقاها الزوجة فى بيت أهل زوجها ، وهذا تطوير لشكل القبيلة أو اختصار لها ، وقد رغبت الزوجة " ثريا " أن تستقل فى بيت منفرد عن بيت أهل زوجها لتمارس سيطرتها على زوجها ، ولتثبت ذاتها كإمرأة لها كيان مستقل عن باقى أفراد العائلة الكبيرة .

وعادت إلينا المرأة فى صورة حمة مسيطرة وراغبة فى الحفاظ على حب ابنها فى مسرحية " مشروع زواج " ، " لحسين صالح الحداد " ، كأن المسرحية تقوم على فكرة عقدة أوديت ، التى تمنى فى صورتها المصروفة تزايد تعلق الولد بأمه ، تعلقاً يتجاوز مرحلة العمر التى يمتد عليها فيها .

أما فكرة هذه المسرحية ، فإنها تعكس الصورة بأن تظهر تزايد تعلق الأم بابنها ، ورغبتها فى أن يؤكد لها أن هذا التعلق قائم حتى وإن أظهرت الأم أنه طبيعى أو غير موجود . ومن الملاحظ عند " حسين الصالح الحداد " ، أنه قد ركز على بعض جوانب من طبائع المرأة ، وقد ألبسها الرمزية أحياناً ، كما فى " شرايكم يا جماعة ؟ " ، حيث اعتبر الفتاة هى " الكويت " ، تلك التى صمتت طويلاً ، ثم فجأة نطقت بحد علاج طبي سريع ، وكان المؤلف يفضل أن تأخذ بأسلوب الملاج التدرجى . فالتأور الحضارى لشعب ما يلزمه الوقت ، كسى يستوعب الأفراد هذا التطور وحسناته وسيئاته .

هذه الوقفة القصيرة عند شخصية المرأة فى المسرحيات الكويتية ، أعطتنا لمحة موجزة عن الشخصية النمطية عند " أم سمود " ، فى " سكاينة مرته " ، حيث جسدت هذا الدور بكل أبعادها ، ومثلته على أحسن حال ، وأرثنا كيف تكون المرأة المتحكمة .

وشخصية المرأة النامية فى مسرحية " الدرجة الرابعة " ، ورأينا كيف أن " ثريا " حاولت جهداً أن تعتمد على أهل زوجها ، وتستقل فى حياتها الخاصة ، وكيف استطاعت أن تحول نمط حياة أسرتها حسب رغباتها وأهوائها ، فقد نمت منذ بداية المسرحية إلى نهايتها .

وشخصية المرأة في مسرحية " شرايكم يا جماعة ؟ " ، هي أيضاً تطورت بسرعة ، وقد استطاعت أن تستوعب تطورها ، وتفرض وجودها على جوار البيت .

وفي مسرحية " رزنامة " للضويحي ، وجدنا المرأة " رزنامة " تأخذ دوراً نمطياً ، وتجسيد النفاق ، وتتقلب في عواطفها كي تحقق غايتها ، ألا وهي استغلال الرجل الذي تزوجته . هذه الشخصية النمطية مع سائر شخصيات المسرحية ، استطاعوا إبراز فكرتها .

٢ - شخصية الأب في المسرحية الكويتية :

أعطى المجتمع القديم السلطة بيد الرجل ، وهذا السلطة جعلته وصياً على كافة أفراد الأسرة ، والأسرة السعيدة هي التي تحظى بأب يحترم أبوته ، ويعتدل في أحكامه ، ويجعل أوامر القربى مقياساً لكل سلوكه ، واضماً نصب عينيه أن الطفولة السعيدة تخلق أسرة سعيدة ، والمجتمع ، هو نسج مترابط لهذه الأسر السعيدة المترابطة .

وسنتصرف على شخصية الرجل الكويتي ، كأب أو أخ ، أو زوج ، من خلال شخوص المسرحيات المتوفرة بين أيدينا .

لقد سبق الحديث عن المرأة المتسلطة في " سكاينة مرته " ، وهي نموذج نادر في مجتمع ، السلطة الأولى فيه بيد الرجل . فمن هو هذا الرجل ؟ وأين نجده في المسرحيات الكويتية ؟ وإلى أي مدى استعمل سلطته وصلاحيته ضمن نطاق العائلة ؟ وكيف استطاع المؤلف الكويتي - المسرحي ، رسم هذه الشخصيات وجعلها تنمو وتتطور ؟ وما مدى تقبل الجيل القديم لأفكار الجيل الجديد ؟ وما مدى استيعابه للطفرة الاقتصادية في البلد ؟ ، والأهم من ذلك ، ما مدى تنازلات الرجل عن حقوقه ، وعن سلطته التي هي مصدره للنهي والجزم ؟

نحن أمام عدة تساؤلات متنوعة ، سنحاول إيجاد ما نرغب معرفته خلال تنبهنا لشخصية هذا الرجل ضمن نصوص المسرحيات الكويتية .

" فأبو خليفة " مثلاً في مسرحية " المخلب الكبير " ، " للرشود " ، يمثل شخصية الزوج المتحكم ، والأب الأناني ، فيمكسر شخصيته على ابنه " خليفة " الذي سار هو الآخر على خط سير والده في سلوكه ضمن نطاق عائلته ، ومع أمه وأخته ، ولكن أسلوبه التحكمي تحول إلى رياء ومدح ونفاق مع زوجته ووالدها ، طمعاً في رضاها لمالهما . إن " خليفة " ، يمثل الشخصية المزوجة المهزوزة والانتهازية ، إنها شخصية نمطية نجدها في مجتمع تغلب عليه سمة النفاق والتلاعب أو في محيط الانانية المطلقة . إن " لخليفة " شخصية أخرى مع زوجة " فهد " ، فهو يتقرب منها مظهرراً حبه لها ، ولكنه في الحقيقة يريد استخدامها كسلاح لقتل " فهد " ، والتخلي عنه .

إن "أبا خليفة" وابنه يمثلان أسلوب الرجعية والتقاليد البالية ، هاهي هيفاء تقول :
هيفاء رباه رباه أنتذني ، خذني إليك أنا من عداد الموتى
أنا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد .

فيرد عليها أخوها "خليفة" قائلاً :

خليفة الرجعية والتقاليد .. اسكني وإلا سأكنم أنفاسك (١)

إن المؤلف هنا هو الذي يتكلم لا شخوصه حيث أن حظها من التلميح كان ضئيلاً ، فكثيراً ما يتدخل المؤلف في الحوار ، فيحشر فيه أفكاره .

إننا نتقبل بعض الإضافات ، ولكنها عندما تزيد عن حدّها تقضى على جو المسرحية ، وتضفف من شخوصها ، ونلجح هنا إلى جانب الرجل المتسلط ، المرأة الضعيفة التي لا حول لها ولا قوة سوى الرضوخ والصبر ، وانتظار الفرج .

إننا نقابل أبا آخر "بوحمد" في مسرحية "هذا الميدان يا حميدان" لجاسم الزايد ، يحاول هذا الأب ، بكل ما يملك من سلطة وقوة ومال ومركز أن يفرض كلمته على أفراد عائلته ، ويكفيها حسب رغباته ، وعندما يأتيه الرفض من ابنه "حمد" ، يضبط عليه لفرغش إرادته ، وقتل تطلعاته المستقبلية نحو التمثيل وامتداده له ، ولكن هذا الشاب الواعي لعقيدة ما يدور في خلد والده ، لم يستطع أن يقف أمام الطوفان ، ولم يستطع في الوقت نفسه خنق حبه للفن المسرحي ، فنراه يختصر الطريق ، ويلجأ إلى الخمر لينسى همومه ونفسه وواقعه .

إن اليأس يدور الإنسان ويقضى عليه ، والإنسان الإيجابي يجابه الواقع بكل مشاكله ، ويحاول أن يجد منفذاً له من خلالها ، أما "حمد" - والمتوقع منه المجابهة والصمود - استكان للأسر ، وكان سلبياً حيال مشكلته واختصر الطريق ، وفضل الضياع على الكفاح ، إنه شخصية مهزوزة وضعيفة نسجت لها تربية الأب المتحكم المتسلط ، وهذا الكيان النفسي لعب دوره عند "حمد" وأثر في تكوين شخصيته .

وفي مسرحية "ضحية بيت العز" (٢) ، يقوم "أبو طير" بدور "بوحمد" ، حيث أنهما يمثلان الأنانية الفردية ، والاستغلال والتضحية بالآخرين في سبيل غايات شخصية ، وقد كانا بطلين المسرحيتين ، وسارا في خط أفق مع ابنيهما ، وتقاسما معها البطولة ، وقدما الشخصية المسيطرة بشخص "الأب" ، إن البعد الاجتماعي قد أثر في تكوين شخصية الأب المتسلط ، وقد أعطاه هذا البعد التمثيل في صلاحية الرجل المطلقة في البيت ، التشجيع على ستايمه سيره في الحياة .

(١) الرشود ، صقر . "المخيل الكبير" ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢) تأليف "سمد الفرج" ، "عبد الحسين عبد الرضا" .

وفى مسرحية "الحاجز" ، "لصقر الرشود" ، تمود شخصية الأب للظهور ، ولتلمب دور البطولة أيضاً ، ولتحرك أحداث المسرحية ، وتصعد الصراع المتمثل بين الجيلين : القديم والجديد ، والمقليتين : القديمة والمتطورة ، إلى جانب تلك الفروق الطبقيّة التي كانت ملامحها واضحة بين البيسرى والأصيل ، والتي خفّت حدتها الآن ، وقد عمقها الأب ، وأعطاهما أبعاداً متعددة لتخدم أغراضه ، وأهدافه . وإن كنا نجده أحياناً يتعاطف مع محيطه ، ولكن هذا التعاطف لا يعتمد على الكلام فقط .

وقد لعب الشاب الكويتي المثقف الواعي دور البطولة في أغلب المسرحيات الكويتية ، وقد مثل جبهة الرفض في أغلب مواقفه ، وقرنها بسلوك متضامن مع القضية التي يدافع عنها ، فقد رفض النفاق ، والاستبداد والآنانية والجهل والتخلف ، وطالب بالتعليم ، ورفع القيود عن المرأة ، فنجح مرة وأخفق مرات .

هذا إذا قسنا الفترة التي كتبت فيها هذه المسرحيات ، لقد كانت في معظمها بنت الستينات حيث المائلة لم تحدد بعد موقفها من التطور الحضاري ، وبالتالي الاجتماعي . ولم تأخذ المرأة زمام المبادرة في تحقيق ذاتها بنيلها قسطاً من الحرية وقسطاً وافراً من التعليم في كل مراحله .

"فبدر" في مسرحية "مدير طرطور" ، وقف في وجه عمّه ، وحاربه . ونجح في إظهار عيوبه ورفض المال الحرام ، ليلقن عمه درساً لا ينساه في السلوك المائلي . إن بدرّاً من الشخصيات الشابة القوية التي ظهرت في المسرحيات الكويتية ، ربما يميز حسن سلوكه وأخلاقياته إلى النبع الذي استقى منه ذلك المسلك . إنه الكيان الجسماني - فهو شاب متحمس - مع كيانه النفسي السليم ، مضافاً إليهما الكيان الاجتماعي . فقد تربى باليتم ، وتعلم الاعتماد على النفس ، واستمد قوته من إيمانه المطلق بالحياة .

إن بدرّاً يمثل الشخصية المثالية في عالم غابت عنه المثاليات أو ضمفت .

و"يوسف" عند "السريع" في مسرحية "عنده شهادة" ، هذا الشاب الذي نال شهادة عالية من بريطانيا . أصابه الضرر والكبرياء ، واعتقد أنه يتنازع عن غيره بعلمه وشهادته . ما حدا أن ينظر إلى كل شيء في بيئته بعين الناقد الساخر ، إن غربته المكانية والمقلية خلقت عنده ردّ فعل قوياً ، وظهر عندما عاد إلى وطنه ، واحتك من جديد بمواطنيه ، وجد البون الشاسع بين بلده والبلد الذي أتى منه ، والذي يتقدمه بأشواط كبيرة في العلم والتقدم التقني ، إن "يوسف" هنا ، يمثل المثقف العربي عندما يعود إلى دياره ، يجد نفسه غريباً بين بيئته القديمة والحضارة الغربية الحديثة . وإن هذا التناقض قد ولد عند هذا الشاب الميرة والقلق والسلبية إلى درجة أنه وقف عاجزاً عن الدفاع عن حبه ، إلى أن تدخلت المائلة ، وأنقذته . والشخصية عند "السريع" هي القضية ، لذا يركز عليها ليوضح قضيته ، ويجعلها مقبولة .

و " يوسف " بطل " عنده شهادة " ، يقابله " يوسف " آخر عند المؤلف نفسه في مسرحية " ضاع الديك " .

فالأول غريته مؤقتة ، وهي غربة عقلية لم تستطع أن تمحده عن وطنه الأصلي ، لذلك نجده يهود إليه ، وبعد فترة من الاحباطات النفسية يتأقلم من جديد ، وأما " يوسف " في " ضاع الديك " فغريته روحية وعقلية واجتماعية ، فصلته بأهله في الكويت هي صلة الوراثة ، وبمثلها الأب ، ومن جهة أخرى ، فإن الأسرة بكاملها ، كانت تنظر إليه على أنه جسم غريب عنها ، وقد زادت هذه النظرة سمور الضربة عنده ، مما دفعه عند أول ضغط حقيقى عليه أن يهود إلى بيئته التى نشأ فيها ، وتخلق بأخلاقها ، وتأقلم معها .

فشخصية " يوسف " في مسرحية " عنده شهادة " - شخصية نامية ، فقد تطورت من الضربة والضباع إلى التأقلم مع البيئة ، ولكنه تعاب عليه سلبية إزاء قضايا ، عليه أن يتخذ موقفاً حازماً نابهاً من داخل نفسه ، لا آتياً من الأهل . و " يوسف " في مسرحية " ضاع الديك " ، قد لعب دور البطولة بجدارة ، واستحق لقب الشخصية الرئيسية ، فهو منذ دخوله بيت والده مصمم على التأقلم والتفاهم مع بيئته الجديدة بنسبة لا تقضى على حرمة الشخصية كقرد ، على حرمة يختلف مفهومها من البيئة التى جاء منها ، إلى البيئة التى سكن فيها ، بيئة والده .

وشخصية الشاب " داود " في مسرحية " الجوع " عند " السريح " ، شخصية سلبية ، وقد ظنّه الناس أنه مجنون ، أما هو فيرى نفسه إنساناً أتمبه الجهل ، وتغلب عليه منطق المادة ، وسلبية نوع من الهروب ، وقد تجسدت في رغبته بالابتعاد عن البيت ، والهروب منه لمدام انسجامه مع أهله وأسرته .

وهناك شخصية " علاوى " في مسرحية " دقت الساعة " ، أو الكويت سنة ٢٠٠٠ ، لسعد الفرج إنه شاب واع ، سبق ادراكه زمنه ، وعرف ما سيحل ببلده من أزمة إذا ماتوقف تدفق النفط عنه . وأراد التحذير والتنبيه ، ولكنه قوبل بالصمود والاستهزاء . وفي الختام يحصل ما كان يخاف منه ، فيلجأ إليه الأهل طلباً للمشورة والمساعدة ، فيرشدهم إلى طريق العمل . وتنتهى المسرحية دون حل ، لأن " علاوى " مع كل مبادئه وإيمانه ، لم يكن تصرفه يتسم بالاجابية الصادقة .

وهناك شخصيات نمطية قد مرّت معنا ، جسدت بعض الصفات الانسانية ، وبعض مساوى الانسان وسلوكه . فالموظفون في " مدير طرطور " ، مثلوا النفاق والرياء ، وكان هدفهم الربح فقط ، ومع انهم شخصيات ثانوية ، ولكنهم أثروا على مجرى أحداث المسرحية من تعقيد ، وتأزيم وانفراج ، وحل .

هذا مسح قصير لمعظم الشخصيات الرئيسية التي جسدت أفكار مؤلفيها في المسرحيات الكويتية ، وقد توزعت البطولة بين أب متسلط ، وأم ضعيفة مستكينة أو قوية متسلطة - وهي قليلة الوجود - ، وبين شاب حائر وسط ركام من العادات والتقاليد القديمة ، والحياة الحديثة . وشخصيات تخبأت في صراعات طبقية وعائلية ومالية وسياسية ، وإلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية التي قامت بأدوار البطولة ، وجدت شخصيات ثانوية ساعدت في تفاعل الأحداث ، وتأزم الموقف ، أو ساعدت في حل الصراع ، وقد توزعت أدوارها بين محرض ومهدى* ، وقد تقاسمت هذه الأدوار الخادم ، والموظف ، والسكرتير ، والصديق ، والجار ، كل هذه الشرائح البشرية بهجومها وإفراحها ، استخدمها المؤلف ليصب فكرته فيها . وقد جاءت مناسبة أحياناً ، وناجحة وضعيفة ومهزوزة أحياناً أخرى .

فشخصية " أبوعبد الله " زوج الخالة في مسرحية " عشق وشفت " مع قصر دوره ، فقد استطاع إقناع " أبي فلاح " بقبول وضع عائلته الجديد ، ومسايرة التقدم ، فقد ساعدت هذه الشخصية الثانوية على إيجاد حل لهذه المسرحية ، ونجحت في سماعها . والسكرتيرة " عفت " في مسرحية " ضحية بيت المز " ، تلك السكرتيرة التي اعتدى عليها " أبوطير " - صاحب بيت المز - واعداً إياها بالزواج ، وعندما حملت منه تنكر لها ، لا بل ساعد على تسفيرها إلى بلدها .

فمع قصر دور هذه الشخصية الثانوية استطاعت إظهار بعض الجوانب السلوكية عند الشخصية الرئيسية ، جانب الاستهتار بالناس وشرفهم والتضحية حتى بفلذات أكبادهم في سبيل سمعة العائلة .

وكذلك ابنة هذه العائلة - البنت الصغرى - مع قصر دورها وثانويتها ، استطاعت أن تبرهن على غياب دور الأم الترهوي عن البيت ، فقد جاءت هذه الابنة ، بصبي المصيفة إلى بيت أهلها لتقابل ضاربة عرض الحائط كل القيم الأخلاقية ، فقد نجحت هذه البنت في دورها الثانوي القصير ، وساعدت على تفاعل أحداث المسرحية ، وأسرت بالحل عندما قتل صديقها في بيتها ، وتستر أهلها على ابناتهم ، وادعوا أن المقتول لص ماكر .

و " أم خندريس " ، المرأة الطيبة في مسرحية " مدير طرطور " ، فقد ساعدت بذكاء في محنته ، وأظهرت الجوانب المضيئة للإنسان الطيب ، وفصح دور المم وتلاعبه وغشه ، وهذا دور قصير لشخصية ثانوية ، ومفعول ملموس في مجرى مواقف المسرحية .

والأخت " فاطمة " في مسرحية " ضاع الديك " ، تلك الشخصية الثانوية كانت صام الأمان في عائلتها ، مع أنها تصنف من بين الشخصيات الثانوية .

إن الأمثلة كثيرة لاتحصى عن دور الشخصيات الثانوية ، وعن تصعيد ما للحدث المسرحى ، ولكن هذا لايعنى بالضرورة ، أن كل الادوار الثانوية ضرورية وتكون ناجحة فى المسرحية ، فهناك بعض الادوار الثانوية يتم معنى المسرحية بعد حذفها منها .

وقبل أن ننهى حديثنا عن الشخصيات فى المسرحية الكويتية ، نودّ أن نشير إلى أننا قد سلطنا الضوء فى حديثنا على إبراز الشخصيات الرئيسية ، ووفيناها حقها أكثر من تطرقنا للشخصيات الثانوية .

وقد تركزت دراستنا للشخصيات الرئيسية لما لها من أهمية وفعالية فى مسار أحداث المسرحية ، وانتقينا الأعم منها لأننا لانستطيع أن نلم بكل الشخصيات الرئيسية ، ولمدم توفر كل النصوص المسرحية لدينا ، ولا فى مصادرها الأصلية .

٤- الحوار :

أ- المقدمة :

الحوار هو وسيلة تفاعل بين الأحداث والشخصيات ، وهو الأداة التى تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية ، وتقوم مقام المؤلف فى " الرواية " فى سرد الأحداث وشرحها وتطويرها ، والكشف عن نوازع الشخصيات واتجاهاتها وأفكارها .

وقد وضع الدكتور إبراهيم حمادة أساساً للحوار الذى يتميز بأنه :

١ - يدفع الى تطوير الحدث الدرامى وتجليته .

٢ - يبرعما يميز الشخصية من الناحية الجسمية ، ويتلون حسب تطورها ، وحسب اختلافها .

٣ - يولد فى المشاهد الاحساس بأنه مشابه للواقع .

٤ - يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين . (١)

ويمعرفه " لاجوس أجري " : بأنه الأداة الرئيسية فى المسرحية التى يبرهن بها الكاتب

على مقدمته المنطقية ، ويكشف بها عن شخصياته ، ويمضى بها فى الصراع الدرامى . (٢)

(١) حمادة ، إبراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " ، ص ١٣٥ . دار الشعب

مارس ١٩٧١ .

(٢) أجري ، لاجوس . " ترجمة درينى خشبة . فن كتابة المسرحية . طبع هذا الكتاب بالاشتراك

مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، (د . ت) ، ص ٤٢٠ .

ومن ثم يجب أن يكون الحوار في المسرحية جيداً ، إلا إذا صدر عن الشخصية نفسها ، وتكون هي المصبرة تمبيراً صحيحاً عن مكنونات نفسها ، ولا يتدخل فيها المؤلف ليفرض نفسه على الجوال العام للحوار ، وعليه أن يمتص عن الشخصية المسرحية بأبعادها الثلاثة : الجسدية والاجتماعية والنفسية .

والمؤلف المسرحي الجيد هو الذي يقتصد في استعمال الكلمات ، إلا في حدود ما يتطلبه الموقف ، وما يلزمه لتصعيد صراعه ، وتأزيم الموقف استعداداً للحل ، وهو في الوقت نفسه يتحدث بلغة البهجة ، ويعتمد عن النص والإرشاد المباشر ، وعن الحذقة في استخدام الكلمات ، ويعتمد عن أسلوب الخطابة الذي لا يوافق روح المسرحية كفن رفيع ، والتوجيه الأخلاقي يجب أن يكون ضمنياً ، والمؤلف المسرحي هو الذي يحدد طول الحوار أو قصره ، ويعود ذلك إلى إحساسه بالطبيعة الموقف ومقتضياته ، ويستطيع أن يدخل حواراً الحيوية والقدرة على جذب المشاهد ، وعليه أن ينتبه ليكون حواراً مقتضباً ، ومختصراً في حالات الانفعال الشديد لشخصه ، لأن الجملة القصيرة تفي بالغاية للتعبير عن خلجات الفضب ، والثورة والحقد والألم .

وعندما لا يستطيع المؤلف المسرحي تحليل شخصياته تحليلًا كافياً ، أو لا يستطيع أن يكشف كشفاً مباشراً عما يدور في فكرها ، ووجدانها من أفكار ومشاعر ، يلجأ إلى نجوى النفس ، ليتيح للشخصية أن تتحدث عن نفسها ، وتكشف عن مشاعرها وأفكارها ، وكأنها تفكر بصوت مسموع . والشخصية المسرحية لا تلجأ إلى نجوى النفس إلا عندما تجد نفسها مفلوطة على أمرها ، أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى ، أو من وضع إلى وضع آخر ، وكان أشهر من عرف بنجوى النفس في المسرحيات العالمية " هاملت " شكسبير " ، ونسمعه يقول حين خطرت عليه فكرة الانتحار :

" أكون أو لا أكون . . . هذه هي القضية . " (١)

والإلى جانب نجوى النفس ، هناك " الحديث الجاني " الذي يستعين به المؤلف المسرحي في المواقف اللازمة ، وهو يعتبر من التقاليد المسرحية ، ويقوم على حديث الشخصية إلى نفسها أو إلى شخصية ثانية في حضور شخصيات أخرى يفترض أنها لا تسمع هذا الحديث ، مع أنه يتم على مسمع منها ، وحجة المؤلف في اتباعه هذا التقليد المسرحي ، أن يطلع المشاهد على مآلئوى شخصية ما أن تقوم به من فعل يظل مجهولاً عن سائر الشخصيات .

(١) القبط ، عبد القادر ، من فنون الأدب : المسرحية والشعر " ، ص ٣٥ . مطبعة دار

النهضة العربية ، بيروت ، ١٩٧٥ .

ب - اللغة العامية والفصحى :

من الصعوبات التي تواجه الكاتب المسرحي أثناء صياغة حوار ، موضوع العامية والفصحى في اللغة ، وقد وقف النقاد حيال هذا الموضوع في صفين متناقضين من مؤيد للعامية في المسرحية ومن مناهض لها ، بل وشدد على وجوب كتابة المسرحية باللغة المربية الفصحى . (١)

في الواقع من الموضوعات ما تصلح له الفصحى كالسرحيات التاريخية والفكرية والمترجمة ، لأن حوارها فكرى محض ، ولأن اللغة الفصحى أقدر على احتضان مثل هذا الموضوعات وتقديرها للجمهور ، ومن المسرحيات ما يلائمها العامية ، كالمسرحيات الفكاهية ، والاجتماعية ، ومسرحيات الأطفال ، لأنها تشد المشاهد إليها . وتستطيع أن تصل إلى الجمهور المادى .

وجرت محاولة للتوفيق بين الاتجاهين ، وذلك باستخدام لغة متوسطة بينهما وسميت " باللغة الثالثة " ، وهى لغة الحديث اليوسى المادى في حياتنا ، وهى أقرب إلى اللغة المربية الفصحى منها إلى العامية . (٢)

في الواقع إن القضية فنية فقط ، والمؤلف هو الذى يقدرها حسب طبيعة الموضوع ، وأنواع الشخصيات ، لأن غاية اللغة في المسرحية التعبير عن واقع المتحاورين النفس والفكر والاجتماعى

ج - الحوار في المسرحيات الكويتية :

اتسمت أغلب المسرحيات الكويتية بحوارها القصير والمقطع ، واتبعت أغلبها اللهجة العامية ، وخاصة المسرحيات الفكاهية والاجتماعية - كمسرحيات الضوحي والحداد .

ونجد في مسرحية " مدير طرطور " ، حواراً عادياً عادياً ، وقد تحول في النهاية إلى اللهجة الخطابية ، وجاء ذلك على لسان " بدر " بطل المسرحية ، عندما ألقى خطبة قصيرة وعظمية أمام عمه الجشع . (٣)

(١) القط ، عبد القادر . " من فنون الأدب : المسرحية والشعر " . ص ٣٥ . مطبعة دار النهضة المصرية - بيروت - ١٩٧٥ .

(٢) الحكيم ، توفيق . " مسرحية الورطة " ، ص ١٦٦ - ١٧٦ . المطبعة النموذجية .

وراجع أيضاً : " الصفة " للمؤلف نفسه . المطبعة النموذجية ، ص ١٥٧ - ١٦٠ .

ملاحظة : سنعود إلى موضوع اللغة العامية والفصحى في الفصل السابع .

(٣) موسى ، صالح . نهاية مسرحية " مدير طرطور " .

وفي مسرحية "عشت وشفت" ، "لسعد الفرج" ، اتبع المؤلف أسلوب الحوار العادي ، وقد نشط في نهاية الفصل الثالث عندما تأزم الموقف ، وازداد الصراع بين الوالد والأبناء ، وقد استخدم المؤلف "اللغة الثالثة" في كتابه المطبوع ، والجدير بالملاحظة ، أن هذه المسرحية قد ألفت أصلاً باللهجة الكويتية ، وعند طبعتها في كتيب صغير مع مسرحية "دقت الساعة" - لنفس المؤلف - حولها الفرج إلى لغة مبسطة ، مفهومة من العامة والخاصة . وهذا ما فعل أيضاً "صقر الرشود" في "المخلب الكبير" ، ولكن قد حدث عكس ما سبق ، أي أن "الرشود" قد كتب مسرحيته السابقة باللغة الفصيحة المبسطة أولاً ، والتي تضمنت أربعة فصول ، ثم غيرها إلى اللغة العامية وإلى مسرحيتين : الأولى حملت اسم "المخلب الكبير" ، والثانية "الطين صار اسميت" أو "الطين" فقط .

لنستمع إلى "فلاح" في مسرحية "عشب وشفت" ، يتحدث بلغة سهلة ، مفهومة يقول :
 فلاح هذه أمثال انتهى وقتها ، وقد أمرتك ألا تجربها على لسانك مرة أخرى . . .
 إن الإنسان يوسعه أن يتعلم متى أراد أن يتعلم . . . اسمي جيداً . . .
 من اليوم فصاعداً . . . (١)

وكثيراً ما كان يتخلل المسرحيات الكويتية لهجات غير محلية ، ومرد ذلك إلى التكوين السكاني لهذا البلد ، وإلى تعدد الجنسيات فيه ، ومن المتعارف عليه أن المقيم في الكويت يتحدث بلهجته ، لهجة بلده الذي جاء منه ، ويستخدمها في حياته اليومية ، وقد طمعت بعض المسرحيات الكويتية بها بحكم من بعض الشخصيات المسرحية ، ولكن هذه الشخصيات المتكلمة بلهجة غير كويتية عادة دورها قصير ، وجائز ، ويحاول الكاتب أن يختصر وجودها الظاهر لكي لا يبدد جو الوحدة في مسرحيته ، وقد غلب على هذه المسرحيات إدخال الخادم غير الكويتي كذلك الموظف والسكرتير والطبيب أو صاحب مهنة حرة ، كصديق ابنة "أبي طبر" في مسرحية "ضحية بيت المز" الذي كان عامل مذيعة ، وكالدكتورة في مسرحية "شرايكم يا جماعة ؟" ونجد تلويحاً آخر للهجات في مسرحيات آخر لا مجال لتعدادها ، وما جذب انتباهنا عموماً استخدام العامية والفصيحة في مسرحية واحدة : فهذا "حمد" في مسرحية "هذا الميدان يا حميدان" ، يلجأ إلى "نجوى النفس" ليصبر عن مشاعره وأحاسيسه ومكونات نفسه ، ويستخدم اللغة الفصيحة ، مع أن المسرحية هي بالعامية .

(١) الفرج ، سعد . "عشت وشفت" ، "دقت الساعة" ، ص ٥١ .

نستمع إليه يقول :

حمد أيتها السماء . . . أيتها الرعود ، أقبلي أيتها العواصف أقبلي .

ثم يتحول إلى اللهجة العامية ويتابع مناجاته :

ليش ما يكون أبوى مثل الآباء الآخرين طيب وحنون . (١)

وقد تكررت هذه الجمل عدة مرات في المسرحية ، ومن المعروف أن المؤلف كثيراً ما يلجأ إلى تكرار بعض الجمل لجذب انتباه المشاهد إلى الحدث المسرحي أو إلى القضية في المسرحيات التي تتضمن قضية ما .

وفي " المخلب الكبير " المعدلة ، نجد أن النضوج قد ساد الحوار مع تسلسل هادي ، غير لاهث . فهذا النوع من الحوار يعطى المشاهد الوقت ليلتقط أنفاسه ، ويضحك أحياناً ، ويتأمل ، فهذا " خليفة " يقول لأخته " هيفاء " :

خليفة (لا يلتفت إليه) إنهضى بالتي هي أحسن . إننى سأستعمل معك العنف والقوة ان لم تنفذى طلباتى . . هيا قوصي . . ألا تسمعينى . . ويلك يا غده تحتقرينى إلى هذه الدرجة ؟

سارة (الأم) ما أشدك يا بنى . . هدى أعصابك . . إن هيفاء عليه . (٢)

وفي مسرحية " الحاجز " ، " للرشود " أيضاً ، نجد حواراً سلساً هادئاً يحدد معالم الشخصيات ويوضحها ، وقد لجأ أحياناً إلى أسلوب الحوار الطويل بجمل قصيرة جداً ، أو بكلمات فقط : (٣)

الأم (نوره) ، والابنة (عواطف) يتحاوران :

عواطف يه . .

نوره وصه . .

عواطف يه . .

نوره جب . .

عواطف ليش جب .

نوره جب

(١) الزايد ، جاسم . " هذا الميدان يا حديدان " - الفصل الأول ، ص ٣ - ٥ ، ثم الفصل الثالث ، ص ٦ .

(٢) الرشود ، صقر . " المخلب الكبير " . ص ٢١ .

(٣) الرشود ، صقر . " الحاجز " - الفصل الأول ، ص ١٩ .

جب = اسكت أو اسكتى . يه = يا والدتى .

وقد استخدم المؤلف أسلوب إنطاق الممثل لكلمات تمبر عنه ، وقد شدد على إبرازها في حوار :
خلف مأكو حرية اختيار . . (١)

وعند " السريح " الذي عرف بإنطاق شخوصه لخدمة قضية ما ، قد استخدم اللفظة لإبراز
فكرته أحسن استخدام ، ولهذا السبب نجد في مسرحية " الدرجة الرابعة " نقلات عاطفية
سريعة تدل إما على عدم نضوج الزوجين أو على رغبة المؤلف أن يقول الكثير خلال مدة قصيرة ، (٢)
والحوار في مسرحية " الجوع " شائق وجيد ، وخاصة الحوار الذي دار بين الأخ " داود " وأخته " فاطمة " ،
إن به لمسات إنسانية ، وقد عبرت فاطمة عن نفسها عندما قالت :
فاطمة (تصرخ به) .. ايه .. ابيه يزوجني .. عيب والا عار ، تبيني اقصد
وأبهر .. تبيني انظر لمن يتجمد وجهي ويشيب راسي وانهدل . . .
ما تدري شريفة اليوم زعلت . . . لأنني قتلتها خالتي . . . وصمها حق لأنني
كبرها . (٣)

وفي مسرحية " ضاع الديك " ، جاء الحوار هادئاً أحياناً مبعراً عن شخصية قائله ، ومتلهاً
أحياناً أخرى وعلى لسان " فاطمة " عندما أرادت أن تستعلم من والدها عن حياته الماضية
وخاصة عن حياته مع زوجته الهندية " تريزا " (أم يوسف) .

فاطمة والنتيجة شنبى يه . . . علمنى .
الأب بملك . . . بملك . . . (يضحك) .. بسرعة بملك .
فاطمة أحسن .
الأب شفتها وشافتنى ، وحببتها وحببتنى ، وتزوجنا . (٤)

ويستمر هذا الحوار المشوق الذي يتضمن كل فضول الابنة ، وحبها معروفة ماضى والديها ،
ويتوثب الحوار في نهاية المسرحية بتأزم الموقف ويتوقف عند " لاجل " ، ويسود المسرحية حوار
أوبال أخرى بعض الجمل الفصيحة التي ينطقها " يوسف " الذي عاد لتوه من بريطانيا ، وكان
قد درس اللغة المصرية الفصيحة هناك .

وعند حسن يحقوب الملى " وفي مسرحية " الثالث " بالذات ، تختلف اللفظة عنده ، فإنه وظف
التراث باللفظة الفصيحة التي سادت في كل الفصول ، وعلى لسان كل الشخصيات .
وسننتقل للحديث عن عنصر مهم آخر من عناصر البناء المسرحى .

(١) المسرحية ، الفصل الثالث ، ص ١٣ .

(٢) السريح ، عهد المميز . " الدرجة الرابعة " ، الفصل الاول ، ص ١٧ .

(٣) السريح ، عهد المميز . " الجوع " ، ص ٢٩ . تنى = تريد . أبهر = أصبح عانساً .

(٤) السريح ، عهد المميز . " ضاع الديك " ، الفصل الاول ، ص ١٠ .

شنهى = ما هى . يه = يا والدى .

هـ - الصراع :

أ - تعريفه وأنواعه :

الصراع هو النبح الذى تصدر عنه الرواية التشيلية بتعامها (١) ، وهو روح المسرحية ، والحرارة التى تنبعث فيها . (٢)

والصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات الذى يؤدى إلى الحدث فى المسرحية أو القصة .

وصها تعددت تعاريف الصراع ، فهو فى النهاية عامل أساسى فى المسرحيات جميعاً ، وقد قامت كل المسرحيات عليه ، وعندما ينعدم الصراع فى مسرحية ما ، فإنها تسمى تجاوزاً مسرحية ، لأنها أقرب إلى القصة أو " الحدود " منها إلى المسرحية .

ولهذا السبب يعتبر الصراع قلب المسرحية ومحركها ، ويقسم إلى داخلى نفسى ، وإلى خارجى أو ظاهرى خالص ، فيكون الأول عميقاً فى سبر أغوار الشخصيات ، وتحليلها . وهو الذى يكسب المأساة أو الملهاة الجلالة والرفعة ، ولكن الصراع الخارجى هو الذى يجذب النفوس فى جميع المسارح ، ويقوم بين الفرد والمجتمع ، أو بين فردين ، أو بين جنسين مختلفين . ويعتبر الصراع الداخلى من خصائص المسرحية الحديثة بالقياس إلى المسرحية القديمة ، ويستحيل تبيينه أحياناً لمحة وموضه .

أما الصراع الخارجى فهو لون من ألوان الصراع البدائى المفجع أحياناً . وفى أغلب المسرحيات يسير الصراعان جنباً إلى جنب ، ويمتزجان معاً ، ففى مسرحية " هاملت " ، " لشكسبير " ، نجد صراعاً خارجياً بين " هاملت " والشبح " ، وصراعاً داخلياً - موجوداً فى أعماق عقل هاملت نفسه . (٣)

وللصراع أنواع متعددة حسب تقسيم المهتمين بالمسرح (٤) ، فهو تارة صراع راكد أو ساكن أى أنه يلقى الحركة والتأثير ، ثم هو متوثب ، ويحدث بهلا تدرج ، وتكثر فيه الانفعالات السريعة ، والغضب والثورة .

(١) نيكول ، الأرديسى . ترجمة درينى خشبة . " علم المسرحية " ، ص ١٣٣ . مكتبة الآداب ، ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٨ .

(٢) آجرى ، لاجوس . ترجمة درينى خشبة . " فن كتابة المسرحية " ، ص ٢٣٩ .

(٣) نيكول ، الأرديسى . ترجمة درينى خشبة . " علم المسرحية " ، ص ١٣٦ .

(٤) حماده ، إبراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " ، ص ١٩١ . دار الشعب ، مارس ١٩٧١ . راجع أيضاً آجرى ، لاجوس . ترجمة درينى خشبة . " فن كتابة المسرحية " ص ٢٣٩ . طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك (د . ت) .

ويحتبر الصراع الصاعد المؤثر والمتدرج من أحسن أنواع الصراع . وهو أخيراً صراع راحى
أى أنه على وشك النشوب ، ويستدل اليه بطرف غفى غامض .

ولكن ما حكم الصراع فى المسرحية الكويتية ؟

ب - أنواع الصراع فى المسرحية الكويتية :

السمة العامة للصراع فى المسرحية الكويتية : هى صراع داخلى يتأرجح بين راكد أحياناً ،
ومتوشب طوراً آخر ، وموضوع الصراع غلب عليه : صراع الأب مع أولاده ، صراع الطبقات وخاصة
بين المائلتين : الأصيلة واليهودية ، والصراع بين المقلتين : القديمة والمتطورة .

" فسمد الفرج " فى " عشت وشفت " ، رسم لنا خطين من الصراع :

الأول صراع راكد بين أفراد الأسرة جميعاً ، وهو صراع عام وشامل . ، وصراع بين بين الأب
والابن ، ويرضخ الأب فى النهاية للواقع ، ويردّد لحفده - عن غير اقتناع - حقيقة دوران الأرض :
" نعم تدور ... تدور غصبا عن جديك . (١)

وفى مسرحية " الحاجز " يعالج الرشود موضوع صراع الأجيال بين أب وأم تقليديين من
جهة ، وبنيتين وأخ لهما من جهة أخرى .

وهذا الصراع الصاعد بين جيلين ، وحين عقليتين ، لا يؤدي إلى نتيجة ، سوى النقاش
والجدل الـهـيـزلى المقيم ، فلا أحد يخطو خطوة لفهم الثانى ، يبقى الوضع على حاله ،
والأب على تحجره ، والأبناء على رفضهم السلى ، ويبقى الحاجز فى مكانه .

وفى " المخلب الكبير " يحدثنا المؤلف عن الصراع الذى نشأ فى العائلة الواحدة ، عندما

تكون السلطة الأبوية مطلقة ، فهذا الصراع الخارجى المتوشب يسير فى خط مواز لصراع داخلى

فى هذه المسرحية ، حيث لا يحق للنساء إلا الرضوخ والاستسلام ، وقد عبرت " هيفاء " ، لحدى

نساء هذه المسرحية عن صراعها الداخلى ، وعن مأساتها كبشر ، تريد أن تعيش وتتمتع بالحياة

فلجأت إلى ربه فى مناجاتها ، وفضلت الموت على هذه المعاملة القاسية :

(تقف ثابتة والدموع تسيل ، وقد أخذتها ثورة عصبية)

هيفاء

رباه ... ربه ... انقذنى ، خذنى اليك ... أنا من عداد الموتى ...

أنا من دمرت حياتهم الرجعية والتقاليد . (٢)

(١) الفرج ، سمد . مسرحيتا : " دقت الساعة ، وعشت وشفت " - الفصل الثالث ، ص ٥٩ .

(٢) الرشود ، صقر . " المخلب الكبير " - الفصل الأول ، ص ٢٩ - ٣٠ .

وعند " السريع " وفي مسرحية " ضاع الديك " بالذات ، نجد صراعاً عميقاً خارجياً يدور بين أفراد الأسرة ، وصحة تقبلهم لهذا الجسم الغريب بينهم ، وبين يوسف ، ورضته في التأقلم . وهناك صراع آخر في المسرحية نفسها ، دار بين الأب وزوجته لمدى تقبل هذه الأخيرة لوجود " يوسف " معهم في نفس البيت ، لأنه يذكرها بمررتها ، بفضل الأب التضحية بابنائه لإنقاذ حياته الزوجية .

ويصل الصراع إلى أوجه " في " ضاع الديك " ، عندما يمتد " يوسف " على شرف " سارة " ابنة عمه ، ثارت المائلة بأكملها لهذه الفضيحة ، وصبت جام غضبها على " يوسف " فقتل ، وحملته وزر ما فعل ، ناسية أن " سارة " نصيباً فيما حدث . إن الأحقاد الإنسانية تتجمد في أعماق القلوب ، وتتفجر عند أول بادرة خطر أو هفوة .

إن " يوسف " فضل الهرب ، وهشم الموقف ، لأنه كان مقتنماً ببرائته ، وأنه لم يرتكب جرماً ، ولن يتحمل المسؤولية لوحده .

ونقابل في " عنده شهادة " للسريع أيهاً ، صراعاً آخر ، قريب المعنى من صراع " يوسف " في " ضاع الديك " ، صراع الشاب المثقف المائد لتوّه من بريطانيا بعد حصوله على شهادة علمية عالية ، إنه يعاني الأمرين للتوفيق بين ما وجد في البلاد التي درس فيها ، وبين ما يجده في بيئته .

ومسرحية " الثالث " عند " حسن يمقوب الملي " يتمثل الصراع على أوجه عدة ، منه صراع الفنى ضد الفقر ، الصراع على السلطة ، صراع الموظفين الكبار فيما بينهم ، صراع " أبو الحسن " الداخلي ، وكان على أشده ، عندما أراد أن يطبق ما كان يحلم به الممر كله . وما يصطدم به من صعوبات ومشاكل في سبيل تطبيق مبادئه ، وتوصل به المدول عن السلطة والعودة إلى ما كان عليه ، إن لم يستطع أن يجسّد أفكاره ويطبقها .

ومستقف عند " محمد ون المحطة " (١) ، وهي من تأليف " عبد المزيز السريع " و " صقر الرشود " ، ونبحث عن الصراع في هذه المسرحية ذات التأليف المشترك .

إننا في مسرحية " محمد ون المحطة " ، لانكاد نلاحظ صراع الشخصيات بمقدار ما نلاحظ صراع المؤلفين الداخلي ، ويتجلى هذا الصراع في إيمانها المطلق بالمرورية ، وبالمساواة بين أبناء القومية الواحدة ، حتى وإن تمددت انتماءاتهم الوطنية ، وبين إيمانها الخفى أو لنقل إحساسهما المستكين بالتمييز بين أبناء هذه الأمة الواحدة ، فحين يكون الموضوع في صميمه قصة زواج بين فتاة كويتية وزميل لها في الجامعة اللبنانية ، فإن المؤلفين يلحان إلحاحاً واضحاً على إسباغ أنواع من التمييز على هذا الشاب اللبناني ليصير كفاً لفتاة كويتية ، فلا بد أن يكون من عائلة كبيرة ، وأن يكون ثرياً ، وأن يكون مثقفاً ، وغير طامع في مالها ، وأن يبذل جهده في إقناع

(١) السريع ، عبد المزيز . والرشود ، صقر . مسرحية " محمد ون المحطة " .

والدها بالموافقة على زواجه ، فلا يقتنع . وهكذا يتم الزواج بين الفتاة الكويتية والفتى اللبناني ، وكأنه أبغض الحلال .

وتأكد هذا المنحى النفسى المستكن فى أعماق مؤلفى المسرحية حين نجد مواكب الكويتيين عائدة من المصيف فى لبنان ، فتستقبل أرضها بنشيد كله تعاطف وحنين لأرض الكويت ، وكأنهم كانوا فى غربة بعيدة لأمل فى العودة منها . مع أن المسافة لاتزيد عن ساعتين بالطائرة ، وعلى الرغم من أن الكويتى يزاول حرياته فى لبنان أكثر مما يزاولها فى الكويت .

فلنقل إن هذه المسرحية تمثل خارجياً الصراع بين التقوقع والإيمان الخرافى بالتميز المرقى ، والإيمان بالمساواة بين أبناء الأمة الواحدة ، ولكنها تنطوى على صراع آخر داخلى لانتلمسه فى شخصياتها بمقدار ما نتلمسه فى طوايا النفس عند المؤلفين اللذين تأرجحا بين الدفاع عن هذا الزواج ، والإعتذار عنه ، والدعوة إليه والتحمس له .

* * *

هذا هو الصراع الذى يدور فى أعماق نفوس المؤلفين ، وهو الذى ينعكس على شخصياتهم ، وهو الذى ينعكس على أحداث المسرحية ، وهو الذى ينعكس على الحوارات ، وهو الذى ينعكس على المواقف ، وهو الذى ينعكس على كل ما فى المسرحية .

والصراع الذى يدور فى أعماق نفوس المؤلفين ، وهو الذى ينعكس على شخصياتهم ، وهو الذى ينعكس على أحداث المسرحية ، وهو الذى ينعكس على الحوارات ، وهو الذى ينعكس على المواقف ، وهو الذى ينعكس على كل ما فى المسرحية .

والصراع الذى يدور فى أعماق نفوس المؤلفين ، وهو الذى ينعكس على شخصياتهم ، وهو الذى ينعكس على أحداث المسرحية ، وهو الذى ينعكس على الحوارات ، وهو الذى ينعكس على المواقف ، وهو الذى ينعكس على كل ما فى المسرحية .

بعد دراستنا للحكاية فى المسرحية ، وشروطها ، وفكرتها الرئيسية أو مقدماتها المنطقية ، ثم دراسة الشخصية بأبعادها الثلاثة من عضوية واجتماعية ونفسية ودراسة الحوار بأنواعه المشوق والهادئ* والطويل ، واللهجة واللغة والأسلوب . انتقلنا إلى الصراع وأنواعه ، وفرقنا بين الداخلى منه والخارجى ، ووصلنا إلى خاتمة المطاف فى هذا الفصل .

ولابد قبل إنهائه من تأكيد حقيقة فنية يصرفها رجال المسرح ، وهى أن أى خلل أو نقص فى أحد عناصر المسرحية ، يعتبر خللاً فى المسرحية ككل ، ولبنائها بشكل خاص . وهذا يعنى بالضرورة أن العناصر الفنية من : حكاية ، وشخصيات ، وحوار ، وصراع عناصر مترابطة ، لأنه ليس فى الحياة أحداث مجردة من الشخصيات ، ولا شخصيات قائمة بذاتها دون أفعال وأقوال ، وهدف الكاتب المسرحى فى استخدامه لهذه العناصر مجتمعة هو خلق بناء كامل لموضوع مسرحيته ولأحداثها وشخصياتها ، وما تلاووه من رموز ودلالات وحوار .

ويجب أن لا يغفل المؤلف عنصر التشويق ، فهو ضرورى فى أى عمل مسرحى ، لأنه هو الذى يثير عند المشاهد شوقاً لتابعة الأحداث ، والاندماج فى المواقف ، والاهتمام بالشخصيات ويتعاطف معها أحياناً ، ويرفضها تارة أخرى .

ويرتكز المؤلف لنجاح عملية التشويق إلى رواية الحدث المسرحى ، معتمداً على الحركة الدرامية ، ومعتمداً عن السرد ، وإلى التركيز على الحوار واختصاره قدر المستطاع ، والاكتفاء بأقل عدد من الشخصيات كى لا يضيع المشاهد فى متاهة مشاهمتها ، ويحاول أن يخلق المقدمة لتؤزم الموقف ، وتنمى الأحداث ، وتزيد التوتر .

وتبلغ المسرحية قممها حين ينتهى الصراع إلى غايته ، وترجع كفة على أخرى ، وتنتهى الأحداث .

فالنهاية فى بعض المسرحيات تكون حاسمة ، ويتوقعها المشاهد ، وقد تكون مفتوحة "مرات" ، وتظل مصائر الشخصيات معلقة بحض الشئ* بدون حل لها ، وفى كل الأحوال يجب على النهاية أن توصل الصراع إلى خاتمته ليكتمل البناء الفنى الذى أقامه المؤلف المسرحى لمسرحيته .

(الفصل السابع)

” مشكلات المسرح الكويتي ”

إن الإشارة لمشكلات المسرح " في الكويت قديمة قدم الحركة المسرحية فيها ، وإذا استعرضنا ماكتبه حول المسرح ، فإننا - دون مبالغة - لن نجد غير محاولات النشئ الارتجالية المبكرة وهي وحدها التي تسلم من توجيه النقد ، وإثارة المشكلات .

ولا نبالغ فنزعم أن ذلك بسبب اكتمالها الفني أو تعبيرها عن جمهورها ، وإنما لغياب الوعي المسرحي ، وعدم وجود النقد أصلاً .

وحين بدأت مرحلة التأصيل الفني بقدم " طليعات " ، ظهرت المشكلات على الفور كما تظهر الأمراض عند قدوم الطبيب ، وأجرا الكشف الطبي .

وعلى أي حال ، فإن الحديث عن مشكلات مسرحية لن يكون شيئاً تختص به الكويت ، إن عالمنا العربي كله يعاني الكثير في سبيل إنعاش هذا الفن الوافد ، ولأنه كأى ظاهرة ثقافية تصاب بالذبول والازدهار ، وذلك وفقاً للظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لأى بلد من هذه البلدان التي يقوم فيها المسرح . (١)

ولأننا لا نستطيع أن نزعم أن المسرح قد تأصل أو استكمل ملامح شخصية عربية ضاربة جذورها في أرض الثقافة العربية (٢) ، فإننا نرى أن مشكلات المسرح في الكويت ستختلف بعض الشيء عن كثير من مشكلات أقاليم عربية أخرى ، تختلف عن المجتمع الكويتي في النشاط المصلى والطاقة البشرية ، وتسبقها في أطوار تمدن المجتمع ، ونقصد بتمدينه ، تقليد المدينة الغربية ، والأخذ بقيمها السلوكية ، أو بجانب من هذه القيم .

ولعل قدرنا لا يستهان به من هذه المشكلات يرجع إلى الاحتياج المستمر من المسرح الكويتي للاستعانة بأفراد من خارجها في مجالات التأليف والتشيل والإخراج ، منذ نشأت هذه الحركة وإلى اليوم ، ولا يعنى هذا أن المشكلات ستختفى حين تتوافر الكوادر الفنية التي تغنى الكويت عن الاستعانة بغير أبنائها ، فمن جهة ، ليس المسرح فناً محلياً يرتبط بأرضه ارتباطاً لازماً ، وتنشأ المشكلات إذا ما اقترب أو استعان بغيره ، ومن جهة أخرى فإن البلاد التي تستعين بأبنائها وحدهم - ليلوغها حد الاكتفاء الذاتي - لم تتخلص من مشكلات المسرح وعثراته ، كما قدمنا ، وما نريده في النهاية أن جانباً من " نوعية " مشكلات المسرح في الكويت يرجع إلى الرغبة

(١) عهد الله ، محمد حسن . " مجلة " عالم الفن " . المجلد (٤٠٧) ، ص ١٦ ، في

١٩٧٩/١١/٢٥ . وراجع أيضاً " عالم الفن " المجلد (٤١١) ، ص ٢٤ ، في ٢٣/١٢/٧٩

(٢) مجلة " عالم الفن " الافتتاحية . المجلد (٤٠٢) ، ص ٤ ، في ١٤/١٠/١٩٧٩ .

الممارسة في استمرار العروض ، وتكثيف العمل بطاقة تتجاوز القدرات المحلية الطبيعية ، وهذا بدوره يستلزم الاستعانة بالمؤلف والممثل والمخرج من خارج البلاد ، وفي هذا مافيه من احتمالات الفجوة بين التصور والتطبيق ، بين ما يكتب وما ينفذ ، أو أسلوب تنفيذه ، ولعله ليس مصادفة أن أكثر النقد يتوجه إلى مسرحيات يؤلفها غير كويتيين .

ومعد الاطلاع على آراء أغلب المهتمين بالحركة المسرحية الكويتية (١) ، ومعد حضور بعض ندوات " يوم المسرح العربي " (٢) ، وجدنا أن أغلب مشكلاتها تنحصر في : قلة النصوص ، وغياب الناقد المسرحي المثقف ، وندرة الوجوه النسائية ومشكلة اللغة أو اللهجة . وإلى جانب هذه المشكلات الرئيسية هناك مشكلات فرعية منها : نقص في دور العربي ، وإلى جانب انعدام التخطيط المبرمج ، فضلاً عن مشاكل أخرى سنأتى على ذكرها في حينها .

.....

- (١) حملنا على هذه المعلومات من مقابلات شخصية مع بعض القائمين على الحركة المسرحية الكويتية إضافة إلى اطلاعنا على ماكتب في مجلة " أخبار الكويت " عن هذا الموضوع لعام ١٩٧١ ، وماكتب في أعداد " عالم الفن " من (٤٠١ : ٤١٦) أى في نهاية ٧٩ بداية ١٩٨٠ .
- (٢) يوم المسرح العربي بالتعاون مع جريدة القبس تحت هذا الشعار أقام المسرح العربي يوم الاربعاء الموافق ١٩٨٠/٢/٢٠ ، احتفالاً بتكريم الفن والفنانين المسرحيين في الكويت ، وقد وزعت الجوائز على أفضل الممثلين والمخرجين والمؤلفين لعام ٧٩ - ١٩٨٠ تبعاً للمروى التي قدمت في هذه الفترة . وقد حضر المهرجان وفود من أغلب البلاد العربية ، ومن المهتمين بهذا الفن ، وكان من بين الحضور : نعمان عاشور ، فؤاد الساجر ، فؤاد دواره ، كرم مطاوع ، الدبيب الصديقي ، المنصف السويسي وغيرهم . إضافة إلى اللجنة العليا للاحتفال بهذا اليوم وعلى رأسهم الأساتذة : حمد الرحيب ، فؤاد الشطي ، سعيد خطاب ، الدكتور على الراعي وغيرهم . وعقدت ندوات ابتدأ من ١٩٨٠/٢/٢١ ، ونوقش فيها أمور المسرح من كل جوانبه ، ومشاكله . ومن الموضوعات التي نوقشت : الفريق المسرحي ووسائل الانتاج .

لمحة عامة :

إذا كانت القصة في المسرحية هي أهم عناصرها ، فالنتيجة المنطقية لهذا أن الكاتب هو أهم العناصر في المسرح ، وهذا حق ، لأنه هو الذي يقدم موضوع العمل المسرحي أو فكرته الرئيسية ، والكاتب الجيد هو ذلك الذي بإمكانه التوفيق بين أكبر قدر من وحدة الذوق لدى الجمهور ، والكتابة المسرحية تعاني أزمة دائمة في المسرح المصري (١) ، لأن غالبية كتاب المسرح العرب لم يتركسوا بفن المسرح تروساً علمياً ، ولأنهم لم يعرفوا المسرح من جانبي الخشبة : فنانيين وجمهوريين (٢) . وبعضهم كتب مسرحيات لأنه وجد حركة مسرحية قائمة ورائجة فقرر الانضمام تحت لوائها دون استمداد سابق أو موهبة حقيقية ، وبعضهم ينظر إلى المسرح نظرتة إلى كتاب .

والحقيقة أن الحيرة مازالت تلتف كتاب المسرح المصري في إيجاد صيغة المعادلة الصحيحة . فالفنون اليوم في الشرق بوجه عام ، عبارة عن خليط مضطرب من التأثيرات الجديدة ، ويعترف بعض الكتاب (٣) ، بأن : أعمالهم ليست إلا جسراً سيمبر عليه جيل جديد نحو مسرح المستقبل ، ولأن هذه المسرحية تعتبر آتية الموضوع والصياغة ، وأنه لن يتوفر لها البقاء حتى ولا لبضع سنوات ، وعنا تبرز بوضوح مشكلة الكاتب المسرحي الكويتي ، وقلة إنتاجه الفني ، لأنه كمؤلف يرتبط اسمه بالنسبة المسرحية وجودته وغناؤه وتنوعه ، فلا يصح جيد بدون مؤلف جيد ومعلم . ونقصد بالكاتب الجيد ، المؤلف الذي يمثلنا نصاً يضم بين طياته الجودة الفنية والمتعة النفسية ، ورضا الجمهور على مواضعه المطروحة .

وقد تعددت الآراء حول أزمة المؤلف الكويتي ، وحول النص المسرحي المحلي ، فمنهم من يرى أن المؤلف الجيد موجود ولكنه لم يعط حقه من التقدير المطلوب ، ومن ثم التشجيع المادي والمعنوي (٤) ، ومنهم من يرى أن المؤلف الكويتي عليه أن يراجع نفسه ، ويتابع تحصيله الثقافي المسرحي كي لا يكرر نفسه ، وأن لا يجعل على عاتقه مسؤولية إضحاك الجمهور فقط ، يعتمداً بذلك عن تقديم النص الجيد ، ويرى "عبد العزيز السريع" : أن سبب أزمة النص هو كسل الكتاب

(١) ندوة "المسرح في الوطن العربي : الواقع والمصير" ، ناقش الحضور "أزمة النص المسرحي وحرية التعبير" ، وقد أجمع أكثرهم على وجود أزمة نص في العالم العربي . راجع : "جريدة القبس" ، ص ٦ . في ١٩٨٠/٢/٢٦ .

(٢) الراعي ، علي . "مجلة المصري" . المجلد (٢٢٨) ، ص ١٠٠ . ت ٢ ، ١٩٧٧ .

(٣) عصمت ، رياض . مسرحنا العربي بين الإبداع والابتعا . مجلة "الحياة المسرحية" ، المجلد (٢) ، ص ١١٤ . شريف ١٩٧٧ .

(٤) مجلة "أسرتي" ، ص ٨٨ في ١٩٧٨/٤/٢٩ ، ومجلة "عالم الفن" المجلد ٤١٤ في ١٩٨٠/١/١٣ . ومجلة "أخبار اليوم" في ١٩٧١/١٢/٢١ .

والمخرجين والمنتجين ، ويفضل أن يفصل المسرح عن التلفزيون خشية أن تحترق النصوى المسرحية ، وأضاف أن الكويت بحاجة إلى كتاب مسرحيين جديين ، وإلى كوادري بشرية مسرحية في مجالات أخرى . (١)

أ - الثقافة المسرحية :

يمكن إرجاع سبب قلة النصوص المؤلفة في الكويت بأقلام كويتية إلى ندرة الثقافة بصورة عامة (٢) ، والثقافة المسرحية بصورة خاصة ، لذلك أخذ المؤلف الكويتي يكرر نفسه في أكثر أعماله . إن المسرح الكويتي بحاجة الآن إلى كاتب مثقف مسرحياً تكون لديه المقدرة على كتابة النص الكوميدي ، الهادف ، لأن طموحه غير كاف لتقدم عمل جيد ، ولأن الجمهور باحتكاكه بالثقافات المصرية والمالية قد بدأ يفرق بين الفث والجيد ، ويطالب مؤلفه أن يقدم له ما يرضى حسه وذوقه .

والنص المسرحي الذي يعامل معاملة المادة الإعلامية ، يعيش مأساة الاندثار السريع ، لأنه مطالب دوماً بتلبية الاحتياجات الماجلة ، والمُلحة ، والمؤقتة للمجتمع . (٣) وإلى جانب الفقر إلى الثقافة المسرحية الحققة لدى معظم مؤلفي الكويت المسرحيين الذي سبب ندرة النص الجيد ، نجد غياب رجل المسرح من الأسباب التي ساعدت على ندرة النص (٤) وأزمت الموقف ، وجعلت المهتمين بالمسرح والعاملين فيه يطالبون بوجوده لإيمانهم أن بمقدرته أن يزيل كل الحواجز بين الفرق المسرحية . ويتدارس معهم القضايا باستمرار ، ويحل على حل جميع مشاكلهم التي تعترض طريق النهوض بالحركة المسرحية في الكويت . وإن وجود الرجل المسؤول ذي المكانة في الدولة ، والذي يستطيع أن يقف بقوة إلى جانب المسرح ومشاكله ومتطلباته (٥) ، سيكون له تأثير واضح على هذه الحركة ، لأن غيابه عن الساحة المسرحية من أسباب الأزمة المسرحية الكويتية الحالية .

(١) ندوة المسرح في الوطن العربي - هل هناك أزمة نص ؟ جريدة " القبس " ، ص ٦ في ١٩٨٠/٢/٢٦ .

(٢) علي ، أسعد . كتاب المعلمين - الفصل الثاني : الثقافة الوطنية في التعليم . دار الاصال للطباعة والنشر . فيه شرح واف عن الثقافة عامة .

(٣) إخلاص ، وليد . مجلة " الحياة المسرحية " ، ص ١١٠ . العدد (٢) خريف ١٩٧٧ .

(٤) جريدة " الهدف " ، ص ٢٢ ، في ١٩٧٩/٩/٢٧ . ومجلة " المرسى " العدد (٢٢٨) ص ١٠٤ ، ت ٢ ، ١٩٧٧ .

(٥) مجلة " عالم الفن " ، العدد (٤١٥) ، ص ١٤ ، في ١٩٨٠/١/٢٠ .

والى جانب الثقافة المسرحية الضرورية للمؤلف المسرحى ، وإلى جانب ضرورة وجود رجل المسرح ، هناك قضية احترام المؤلف ، الاحتراف بمفهومه المام ، أن يمارس الانسان عملاً ضمن كفاءاته ومقدرته ، أى أن يوضع الرجل المناسب فى المكان المناسب ، إضافة إلى إعلاء المؤلف تفرغاً مؤقتاً أثناء انشغاله فى كتابة نص مسرحى ، حينئذ تكون المساعدة الحقيقية من قبل المسؤولين للكاتب المسرحى . (١)

أما أن يشغل المؤلف وظيفة بعيدة كل البعد عن مجاله وسيله وتطلعاته ، فهذا يعنى قتل مواهبه أو إخمادها ، ودفعه إلى روتين الوظيفة الذى يمتد كل جهده ، ووقته ، ولا يفيد ولا يستفيد . أما التفرغ الكلى للمؤلف ، فيمكن اعتباره نوعاً من البطالة المقنعة .

ب - الجمهور والمسرح :

إن الكاتب الجيد ، هو الذى يستطيع أن يوفق بين أكبر قدر من وحدة الذوق لدى الجمهور ، وبين ثقافته وفنه .

إن المسرح بحاجة إلى الجمهور الذى يمنح مؤلفه ، ومثله ، ومخرجه ، الثقة والدفع . ورواد المسرح عامة يجذبهم النعرا الجيد ، والمخرج الجيد ، والممثل الجيد ، وهذا الجمهور بحاجة إلى عملية إعلامية مقرونة بكثرة العروض المسرحية المحلية ، إلى جانب العمل على استضافة فرق تشيلية أو استعراضية أو موسيقية ، لأن هذا الجمهور ، هو شكل من أشكال التيار الثقافى المام للبلد .

إن الجمهور المسرحى فى الكويت قد ترسخت عنده فكرة أن المسرحية الكويتية تعنى معالجة قضية إجتماعية ، وتوجيه النقد للقائمين عليها ، وتدور ضمن هذه الدائرة المفلقة نسبة عالية من المسرحيات الكويتية ، لذلك نجد أن هذه الفكرة الراسخة عند الجمهور خلقت قيداً على المؤلف ، ووضعت أمام الأمر الواقع ، فهو إما يكتب ما يرضى الجمهور ويكون قد كرر نفسه ، وإما أن ينسحب من ميدان التأليف ، وهذا ما حدث لمعظم المؤلفين الأوائل الذين عاصروا فترة التأليف المسرحى الأولى فى الكويت .

(١) جريدة " أخبار الكويت " ، فى ٢٠ / ١٢ / ١٩٧١ .

ج - الرقابة على النصوص :

ومن جملة أسباب ضعف المسرح الكويتي في مجال التأليف المسرحي ، الرقابة التي فرضت على النصوص المولفة ، وهذا ما يحد من قدرات المؤلف الفكرية (١) ، لأنها كقيد كبل بها الإنسان ، ومنع من التعبير عن رأيه دون حرج ، لأن المسرح نوع من التعبير الحر ، وهذه الحرية هي التي تفدى المسرح ، وتمده بالهواء اللازم ، ليتنفس بسهولة ، ويقول كلمته بكل وضوح وثقة .

وإن رقابة مسؤولة ، وذات علم وثقافة ، كافية للحكم على الأعمال الفنية ، ومحاولة منع الردى منها ، والتي تسيء إلى الحركة المسرحية ككل ، هي المطلوبة والمرغوبة والمتوقعة في أي دولة تسير في طريق حضارى متقدم .

فالنص الجديد يجب أن يقول الصدق والحقيقة ، بعيداً عن المحاذير التي تقيد المؤلف في معالجه لقضايا ومشاكل يراها ضرورة المعالجة والبحث بها .

وتتعدد اتجاهات الرقابة على الرغم من أنها جهاز واحد تابع لوزارة الإعلام . فهناك الرقابة السياسية والدينية والاجتماعية ، أي أن المؤلف عليه أن يوجه نقده حول مواضيع متعارفة ، ويعنى هذا إن فعل ، أنه لم يقدم جديداً ، بل أخذ فكرته من أفواه الناس ، وجسدها على خشبة المسرح .

إن تحديد صلاحيات المؤلف من قبل السلطة الدينية ، يتيحه تحديد آخر من السلطة الدينية ، حيث أنها لا تحبذ استخدام المواضيع الدينية لمصل مسرحي يقدم على الخشبة المسرحية .

وهناك رقابة ثالثة - اعتبرها غير مباشرة - ولكنها ذات مفعول قوي ، في إنجاح أو إسقاط أي عمل ، فالجمهور المسرحي حكم قاسي أحياناً ، وأغلب حكمه يصدر عن فكرة مترسخة عنده ، فإن خالفه المؤلف بها أعرض عن عمله ، وهجر الصالة .

وهكذا نجد أن ندرة النصوص المسرحية الكويتية ، لا تعود إلى تضيق فكري عند المؤلف الكويتي ، بل هي مجموعة عوامل اجتمعت معاً ، وصعدت أزمة النص ، وقللت منه ، ومن ثم خلقت شرخاً كبيراً في الحركة المسرحية الكويتية .

(١) جريدة " أخبار الكويت " ، في ١٩٧١/١٢/٢١ .

٣ - غياب الناقد المسرحي :

إن النقد المسرحي جزء لا يتجزأ من أي حركة مسرحية ، بل هو مهم جداً ، ووجوده وموضوعيته ، يمكن للحركة المسرحية أن تستمر ، وتنمو ، وتسير نحو الأفضل ، والأكمل ، وترسخ قدمها كفن أدبي راسخ ، وإن انعدام وجود الناقد الموضوعي ، الناقد الذي ينظر إلى العمل المسرحي من خلال مزاجه ، وميوله أو علاقاته الشخصية . إن مثل هذا الناقد يكون عقبة في وجه تقدم الحركة المسرحية ، وغياب الناقد الموضوعي المتخصص ، يخلق فجوة كبيرة ، وشرخاً ملحوظاً في المسرح .

والناقد المسرحي يجب أن يكون مثلاً ، وكاتباً مسرحياً ومخرجاً و - طبعاً - متفرجاً واعياً . (١)
على الناقد أيضاً ، أن يفهم المسرح ومشكلاته من كلا جانبي الخشبة ، أو من وجهة نظر الطاقم الفني المسرحي ، ووجهة نظر الجمهور . وعليه أن يكون متسلحاً بثقافة واسعة تمتد إلى حقل تخصصه .

هذا عن الناقد المسرحي الذي يحمل هذا الاسم عن جدارة وأحقية ، أما ما حال الناقد في الساحة المسرحية الكويتية ، فإنه في الواقع يمكن تصنيفه إلى فئات .

أ - ناقد كويتي :

فهو يتمتع بالجرأة والحرية في التعبير عن رأيه ، ولكنه كان محروماً من الثقافة على الأقل قبل الفترة الماضية ، وقبل جيل متخرجي الجامعة ، وحملة الدكتوراه ، هذا إذا افترضنا أن هؤلاء المتخرجين يصلحون نقاداً بالطبيعة أو أن كل دارس أو باحث قادر تلقائياً على ممارسة النقد المسرحي .

ب - ناقد غير كويتي :

وهذا الناقد لا تموزه الثقافة عامة ، إنه يكون قد مارس النقد في بلاده ، قبل أن يقدم إلى الكويت ، ولعل له فيه قدماً راسخاً ، ولكن تموزه الجرأة في التعبير عن رأيه بصراحة وصدق ، ويموزه أيضاً التحسن السليم لطباع الهيئة ، ويموزه أخيراً اعتماد الماملين في المسرح لتقبل نقده دون إحساس بأنه يتجاوز القدر المسموح به في النقد المسرحي لغير أبناء الكويت .

ج - ناقد كويتي ناضج وغير كويتي إيجابي :

ويوجد إلى جانب هاتين الفئتين - ناقد كويتي وناقد غير كويتي - الناقد الكويتي الناضج وإلى جانبه غير الكويتي الإيجابي ، ولكنهما أمام الفنان المحدود الثقافة ، يواجهان الاحباط

(١) الراعي ، علي . مجلة " المسرح " ، المجلد (٢٢٨) ، ص ١٠٠ . ت ٢ ، ١٩٧٧ .

والإتهام لتعديهما الحدود المسموح بها لهما ، أى أن الممثل أو المؤلف أو المخرج ، حين تموزة الثقافة لن يكون قادراً على فهم ماوجه إليه من نقد ، واستهتار الاقتراحات الهدية ، فضلاً عن اكتشاف حلول للمشكلات التي يطرحها الناقد ، والأخذ بها ودراستها .

ومعد الإطلاع على آراء أكثر القائمين والمهتمين بالحركة المسرحية في الكويت ، وجدنا أن معظمهم قد اتفق على أن : النقاد المتخصصين في مجال النقد المسرحي قلة في الكويت ، وهناك نوعان يكتب وينقد ويقدم ملاحظاته حول العمل ، ولكن دون الدخول في التفاصيل ، ونوع ثالث متناول على فن النقد المسرحي وأصوله . (١)

والنقد الموجود في الساحة الكويتية لا تنطبق عليه في الأغلب القواعد الفنية الأكاديمية . فالنقد أغيراً تفسير ورؤية نافذة في العمل الفني من قبل ناقد متخصص ، وفيما به يعتبر إخلالاً بالحركة المسرحية ككل .

٤ - المنصر النسائي :

ويعتبر ندرة المنصر النسائي في المسرح الكويتي مفضلة كبرى منذ نشوء هذه الحركة حتى الآن ، لأن النظرة الأولى للفن كان يشوبها بعض الغموض ، ولأن الأوضاع البيئية والاجتماعية والدينية كانت لا تشجع دخول المرأة مجال الفن . ولكننا نجد الآن أصناف الممثلات ، والمشتغلات في المجال الفني ، إلا أن العدد قليل ومحدود .

أ - رجال مثّلوا دور النساء :

يذكر حمد الرقيب - الرائد الأول للحركة المسرحية الكويتية - كيف لعب في مسرحية " إسلام عمر " دورين : دور امرأة " فاطمة " ، وألحقها بدور رجل " سراقه " ، كي ينفي عن نفسه صفة تشبهه بالمرأة (٢) ، ولأن المجتمع آنذاك ينظر نظرة ازدراء واحتقار للشخص الذي يقوم بدور النساء .

(١) راجع أعداد مجلة " عالم الفن " ، من ٤١٢ - ٤١٥ ، تاريخ ٣٠ / ١٢ / ١٩٧٤

إلى ٢٠ / ١ / ١٩٨٠ .

(٢) عبد الله ، محمد حسن : " الحركة المسرحية في الكويت " ، ص ٣٤ . دار مطابع السياسة ،

١٩٧٦ .

وقد تمجّب " زكى طليعات " ، عندما زار الكويت فى أوائل عام ١٩٥٨ (١) ، كيف أن الرجال يقومون بأدوار النساء ، وكان يرى أن المسرح بدون المرأة يعتبر لهواً سقيماً ، وطالب فى ذلك الوقت بمشاركة المرأة فى هذا المجال ، ودعاها للنزول إلى العمل المسرحى ، وتقدمت فثتان فقط هما رائدتا العنصر النسائى فى المسرح الكويتى ، وكاتت الأولى مريم (أ) ، كما سماها " طليعات " ، والثانية مريم (ب) . (٢)

ويذكر محمد النشى : أنه مثل دور المرأة ، وتقمص شخصيتها لمدة سبعة عشر عاماً خلت ، وأدى رسالة فنية سامية فى ذلك الوقت الذى خلا فيه المسرح من العنصر النسائى تماماً ، تحت ظروف اجتماعية قاسية ، ولكنه يستنكر الآن مواصلة الرجل لتأدية دور المرأة . (٣)

ومن الذين اشتهروا بتأدية دور المرأة - وما يزال - الممثل " عبد العزيز النشى " - الذى بدأ بتمثيل دور المرأة منذ عام ١٩٦٤ فى مسرحية " سكانه مرته " ، وتابع تمثيله لهذا الدور فى عدة مسرحيات منها " كازينو أم عمر " و " فلف ياناس " و " جنون فنون " . (٤)

وقد عرف بكنية مستمرة لازمته كاسم فنى هو " أم عليوى " المرأة " بنت البلد " المحدثنة الانفعالية الصلّبة المشاعر .

هذه نبذة مختصرة للعب الرجل دور المرأة فى المسرحية الكويتية .

ب - تجنب المؤلف الأدوار النسائية :

ونتيجة لندرة العنصر النسائى فى المسرح الكويتى ، وضمت تلك الندرة قيوداً غير مباشرة على المؤلف المحلى أو بالأحرى وضع المؤلف لنفسه قيوداً ، وكبح جماح تصوراته الفنية ، وطبقه عليه . لأنه من غير المنطق كتابة مسرحية كويتية ، وإدخال أدوار نسائية عديدة ، وعند تقديمها للمخرج سيواجه صعوبة كبيرة أو استحالة صريحة فى تنفيذها على المسرح حين لا يجد الممثلات الصالحات لأداء هذه الأدوار ، ولهذا السبب بالضبط نجد عدد النساء فى المسرحية الكويتية الواحدة قليلاً جداً ، وقد يضطر المخرج أحياناً للاستعانة بممثلة غير كويتية لملء الفراغ كالخادمة أو السكرتيرة أو الزوجة غير الكويتية .

(١) عهد الله ، محمد حسن ، " المعركة المسرحية فى الكويت " ، ص ٣٤ . دار مطابع السياسة ، ١٩٧٦ .

(٢) مريم (أ) = هى الفنانة مريم الصالح .

مريم (ب) = هى الفنانة مريم الفضيان .

(٣) مجلة " النهضة " ، المجلد (٦١٦) ، ص ١٤ - ١٦ . فى ١٨/٨/١٩٧٩ .

(٤) مجلة " عالم الفن " . المجلد (٤١٦) ، ص ٣٤ . فى ٢٧/١/١٩٨٠ .

ج - غياب المسرح الاستعراضى :

إن المسرح الاستعراضى شكل من أشكال الأعمال المركبة التى تحتاج للممثل والراقص والمغنى والمازف ، كما تحتاج إلى تركيبات فنية بشرية ، وعلى رأسها المنصر النسائى النادر فى الساحة الكويتية ، ونتيجة لهذا ، قلّت المسرحيات الاستعراضية الخفيفة فى المسرحيات ، كبعض الفقرات الموسيقية البسيطة أو الفخائية الراقصة ، وهذا ليس بالمسرح الاستعراضى البحت ، ومع ذلك تحتاج هذه الإضافات الخفيفة فى المسرحية المادية إلى عناصر نسائية متعددة ، ولنقى فى عدد المثلثات يطلب مساعدة الفرق الموسيقية التلفزيونية لسد الثغرة وإيفاء الحاجة .

وهذا من الميوب الكبيرة فى مسرح ناضى ، لأنه يحتاج إلى تضافر الأعداد البشرية من الجنسين لأداء الأدوار المطلوبة والقدر اللازم دون تحديد .

د - الشابات يقمن بأدوار عجائز :

ومن الميوب الناتجة عن قلة المنصر النسائى ، وابتعاد أغلبهن عن المسرح بعد الزواج والانجاب ، فقدان العناصر النسائية المسنة ، لتلمد دورها الطبيعى المناسب أثناء الحاجة ، ولذا نجد المخرج يستعين بالشابات ليقمن بأدوار المجائز ، وفى هذا مافيه من افتعال الأدوار والتصنع . ففى مسرحية " السدرة " أو " الأشجار تموت واقفة " (١) ، وجدنا " حياة الفهد " - المثلة المشهود لها محليا بقدرتها على التمثيل - رائمة فى دور الجدة ، رائمة فى التمييز والاقناع ، ولكن خطوطها ومركبتها كانت شابة أكثر مما تستطيع جدة عجوز ، وهذه ثغرة لم تظن إليها المثلة ، وتفادىها يكون أن تقوم امرأة متقدمة فى العمر بهذا الدور ، ليس فقط لأنها سوف تكون ضعيفة ، وقريبة من التكوين العضوى المطلوب ، وإنما لأنها - فضلاً عما سبق - ستكون الأقرب من الناحية الشمورية للاجساس بنفسية الجدة .

وعندنا أمل كبير فى الشابات الكويتيات للانخراط فى المجال المسرحى ، لأن الخشبة بحاجة إلى أدوار نسائية كثيرة ، وأمل آخر فى رجوع المثلثات القديرات إلى ساحة المسرح ، لأنه بحاجة إليهن ، وإلى خبرتهن الطويلة .

(١) سبق الحديث عن هذه المسرحية فى (الفصل الخامس) .

إن اللغة من المشكلات الرئيسية في أزمة المسرح الكويتي ، وهذه المشكلة تتفرع إلى مشكلة العامية والفصحى ، ومشكلة اللهجة المحلية ، وإلى تفرعات أخرى سنأتى على ذكرها على التوالى .

أ - العامية والفصحى :

استقبلت هذه المشكلة معظم المهتمين بالمسرح في العالم العربي من خليجه الى محيطه ، لأنها تتصل بقضية اللغة أو الحوار الذى هو من العناصر الأساسية فى أى مسرحية ، وقد دارت معركة كلامية منذ سنوات بين أنصار اللغة الفصحى فى الكتابة وبين أنصار اللغة العامية . فمن النقاد والمؤلفين والمهتمين بشؤون المسرح من دعا إلى أن تكون العربية الفصحى هى وحدها أداة التعبير فى المسرحية ، إنهم يرون أنها وحدها قادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويراً نفسياً وفكرياً وفنياً ناجحاً ، ويمتقدون بأن استخدام العامية خطر على اللغة الفصحى ، ويرى بعضهم (١) أن العامية أقدر على تصوير الواقع ، والتعبير عن مشاعر الإنسان المصرى الحديث ، وهذا " توفيق الحكيم " يكتب نصف قصته " عودة الروح " بالعامية ، ويقول : " كل مانرجوه ونراه الآن فى الامكان هو العمل على قدر المستطاع على إزالة الوهم بوجود لغتين منفصلتين تقوم بينهما هوة سحيقة . . . فإن هذا الاعتقاد هو الذى جعل كثيراً من كتابنا يعمنون فى تعميق الهوة بدون مبرر أحياناً لا لشيء إلا لتأكيد انفصال العامية ، وإظهارها بمظهر اللغة المستقلة " (٢)

ويقول أنصار العامية ، إن الواقعية المسرحية لا تتحقق إلا إذا أنطقنا الشخص بنفس الكلام الذى يتحاورون به فى الحياة ، فلا يجوز أن نطلق الفلاح السورى بغير اللغة التى يتفاهم بها مع بنى جنسه فى الريف ، ولكن يجب أن لا يفرب عن ذهننا أن المسرح ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للحياة ، بل هو نقد لها ، ولا يخرج عن كونه لوناً من ألوان الفن .

(١) القبط ، عبد القادر ، " من فنون الأدب : المسرحية والشعر " ، ص ٣٨ . دار النهضة

بيروت ، ١٩٢٥ .

(٢) الحكيم ، توفيق ، " مسرحية الورطة " ، ص ١٦٩ . المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب

القاهرة ، (د . ت .) . ومسرحية " الصفقة " ، ص ١٥٢ - ١٦٠ . المطبعة النموذجية ،

مكتبة الآداب - القاهرة ، ١٩٥٦ .

ومن الجدير بالذكر أن من المسرحيات ما يقتضى استخدام اللهجة العامية ، كالمسرحيات الاجتماعية المعاصرة التى تصور مواقف ، ومشاهد من الحياة اليومية ، وتقدم شخصيات "عصرية" ومن المسرحيات والموضوعات ما تصلح له اللغة الفصحى ، كالمسرحيات التاريخية والفكرية والمترجمة لأن طهيمة الشخصيات ، ومهدا التاريخى فى المسرحية التاريخية لا يجعل لها وجوداً عصبياً يتناقض مع حديثها باللغة الفصحى .

وهناك مدرسة وسطى ، نشأت بين هذين التيارين ، وأخذت تنادى بالانزول إلى الواقع ، واستخدام اللغة الفصحى السهلة أو المبسطة التى يفهمها ويتذوقها كل الناس أو معظمهم ، وجربها كثير من الكتاب فى سائر الهلاد المصرية . وقد سماها "توفيق الحكيم" باللغة الثالثة ، واستخدمها فى مسرحيته المعروفة "الصفقة" التى يقول عنها :

"كان لابد لى من تجربة ثالثة ، لايجاد لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى ، وهى فى نفس الوقت ، ما يمكن أن ينطقه الأشخاص ، ولا ينافى طبائعهم ولا جوهياتهم" (١) ويمرّف "توفيق الحكيم" اللغة الثالثة فى موضع آخر ويقول :

"فلفتنا هى لغة التخاطب العادية فى حياتنا اليومية . . . ولكنها مع ذلك قريبة إلى المصرية الصحيحة . . . فهى إذن عند التمثيل لن تحتاج إلى الترجمة إلى ما يسمى بالعامية . . . وذلك لن يكون هناك نصّان للمسرحية الواحدة . . . بل نص واحد هو هذا النص . . ." (٢)

ولقد جربها فى الكويت "سمد الفرج" ، فى مسرحيته "دقت الساعة" وعشت وشفت" ، وجربها أيضاً "صقر الرشود" فى مسرحية "المخلب الكبير" .

وفى الواقع المصرى هناك عاميتان :

١-عامية نائمة :

العامية التى استطاعت أن تتجاوز حدود الاقليم ، وتحظى بقدر من الانتشار والتقبل فى أقاليم أخرى ، مثل اللهجة القاهرية التى خدمتها أغاني الإذاعة ، وأفلام السينما منذ عشرات السنين ، ونسبياً اللهجة البيروتية .

(١) الحكيم ، توفيق . مسرحية "الصفقة" ، ص ١٥٨ . المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٦ .

(٢) الحكيم ، توفيق ، مسرحية "الورطة" ، ص ١٧١ . المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، (د . ت) .

٢ - عامية غير واسعة الانتشار :

والعامية غير واسعة الانتشار كاللهجة الكويتية ، التي يمكن تقبلها في حدود بحيرة ثقافية محدودة بالشاطئ الشرقي للخليج العربي ، أي ما بين البصرة وعمان أو اليمن على أوسع تقدير .
ومانود قوله عن اللفة الفصحى والعامية ، أن كل ما يجب أن تكون عليه لفة مسرحية هو أن تفصح عن واقع المتحاورين النفس والاجتماعي والفكري .
والعلاج بمنحه الزمن والثقافة .

ب - تخفيف الطابع اللهجي :

قلنا أن علاج مشكلة اللغة بمنحه الزمن والثقافة ، ولا نقصد بالزمن المنصر القدرى أو المتداولة ، بل إن التطور التاريخي الطبيعي يتجه نحو تقليص المسافة الواسعة بين اللفة الفصحى واللهجة العامية ، كما أنه من جانب آخر يقلل الفجوة بين العاميات العربية المديدة ، وذلك بانتشار السياحة ، وكثرة فرج الاختلاط بين الشباب العربي ، وانتشار الأعمال الفنية الناطقة التي تقدمها العواصم المختلفة في العالم العربي عبر قنواتي التعبير الشعبيتين المصروفتين أي الإذاعتين . . الرئية والصوتية . إلى جانب رحلات الفرق المسرحية داخل البلد العربي الواحد وخارجه . ويتأكد لنا ذلك حين نوازن بين العامية الكويتية منذ ربع قرن ، واللفة الفصحى ، وبين هذه العامية العامة واللفة الفصحى اليوم ، يتضح مانريده تماماً حين نوازن بين العامية الكويتية منذ ربع قرن مثلاً والعامية الكويتية اليوم .
لقد شهدنا عملياً ، وفي مدى قصير لا يزيد عن عشر سنوات هي عمر إقامتنا في الكويت ، موت مفردات وتراكيب كثيرة كانت ذائعة في ذلك الحين ، وتخلت عن مكانها لكلمات وتراكيب من لهجات عربية أخرى ، ألقت بها في ساحة التعامل اليومي . الأعمال الفنية ، والأغاني ، والكتب ، وآلاف العرب الماملين في الكويت .

مثلاً كلمة " نفوف " تعني الثوب ، فيلفظونها الآن : فستان .

وكلمة " وايد " قد تحولت إلى كثير .

وكلمة " زهن " تحولت إلى كويس .

وكلمة " قوة " تعني السلام تحولت إلى يا هلا .

وفي مسرحية " ١ - ٢ - ٣ - ٤ هم " (١) نجد أن الموتى الذين عادوا إلى الحياة بمد ربع قرن استعملوا كلمات غريبة عن اللهجة الحالية مثال كلمة :
بشتخته : وقد تحولت الى " كبرد " (٢)

وهكذا نجد أن اللهجة العامية بدأ يطرأ عليها تغييرات طفيفة في اللفظ ، والسبب عاملاً الثقافة والتقدم الحضارى .

ج - شخصيات تتكلم لهجة مختلفة :

وقد شاركت شخصيات غير كويتية في أدوار تمثيلية ، وتكلمت لهجة عربية مختلفة عن الكويتية وأحياناً لهجات أجنبية مطعمة بالعربية ، وسبب هذا يعود إلى التركيبة السكانية للكويت ، وكثرة الوافدين ، واختلاطهم مع الكويتيين ، ومشاركتهم العمل . ومن الطبيعي أن المسرحية الكويتية عامة والاجتماعية بصورة خاصة اقتضت احتكاك بعض شخصياتها بأشخاص غير كويتيين ، ويحتسب هؤلاء غالباً بعض المهن والوظائف المخصصة لهم في الكويت ، مثال : الخادم والسكرتيرة والموظف وصاحب المهنة .

إن كل هؤلاء يتكلمون لهجات مختلفة ، وأثناء مشاركتهم العمل المسرحي يدخلون نوعاً من التأميم على المسرحية ، وهم في الوقت نفسه يقومون بتقريب اللهجات بدون قصد ودراية .

د - نصوص مسرحية باللغة الفصحى :

وقد قدمت مسرحيات باللغة الفصحى على خشبة المسرح الكويتي ، ولكنها لم تنل إقبالا من الجمهور ، مع أن أغلب هذه المسرحيات قد لاقى نجاحاً كاملاً في الخارج . فمسرحية - " على جناح التبريزي ، وتألمه قفه " ، التي ألفها " ألفريد فرج " ، وقدمها مسرح الخليج العربي نالت استحساناً كبيراً في مهرجان دمشق للفنون المسرحية ، وكان الحضور ضئيلاً جداً في الكويت ، وكذلك في مسرحية " المتنبي يجد وظيفة " تأليف " عبد المسيح عبد الله " (٣) ، وقدم هذه المسرحية المسرح الشعبي ، وكانت باللغة الفصحى أيضاً .

(١) الرشود ، صقر . السريح ، عبد الميزيز . " تأليف مشترك " مسرحية " ١ - ٢ - ٣ - ٤ هم " .

(٢) بشتخته : وهي عبارة عن صندوق تحفظ فيه الأشياء الثمينة .

كبرد : معرفة من كلمة إنكليزية وهي كبرد - كبرد وتعني خزانة .

السعيدان ، حمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " - الجزء الأول ، ص ١٩٨ ، ط ١ ، مطابع دار لبنان ، ١٩٧٠ .

(٣) يمكن الرجوع إلى مسرحية " على جناح التبريزي ، وتألمه قفه " تأليف ألفريد فرج . ومسرحية " المتنبي يجد وظيفة " تأليف " عبد المسيح عبد الله " ، وقدمت الأولى في يناير ١٩٧٥ وأخرجها " صقر الرشود " ، وعرضت الثانية ابتداءً من ١٩٧٩/٢/٢١ وهي من إخراج " أحمد عبد الحليم " .

٦ - مشكلات أخرى :

والى جانب المشكلات الآتية الذكر ، من ندرة النصوص المسرحية ، إلى غياب الناقد - المسرحي ، وإلى ندرة المنصر النشائي ، ومشكلة اللفة ، هناك مشكلات ثانوية ، ولكنها تعتبر روافد متممة للمشكلات الأصلية ، فإذا ما وجد لها حل ربما دفعت وساندت في حل بعض المشكلات الرئيسية .

ويمكن حصر المشكلات الثانوية بالنقاط التالية :

أ - أزمة دور العرض وتغلغها :

ففي الكويت مثلاً صالة عرض رئيسية واحدة ، وهي دار عرض " عهد العزيز المسمود " - مسرح كيفان سابقاً ، ودار عرض مسرحي واحد يحد من طموحات الفرق بتقديم أكثر من عرض مسرحي أو عرضين في الموسم الواحد ، بسبب صحة الحجز ليوم العرض ، وهذا يخلق أزمت الفرق .

وقد اضطرت الجهات المسؤولة ، حساً للموقف إلى أن تسمح باستعمال مسرح " المعاهد الخاصة " لمرضى الفرق التي يتفق موعداً مع فرقة أخرى . ويجري الآن إعداد مسرح " جمعية المعلمين " وتجهيزه بأحدث الامكانيات الفنية والأجهزة العلمية ليكون صالحاً كدار عرض إلى جانب مسرح " عهد العزيز المسمود " .

ب - مقرات المسارح :

إلى جانب مشكلة دور العرض ، تقف مشكلة أخرى ، وهي مقرات المسارح ، وعدم صلاحية معظمها كمركز ثقافي ، لأن معظمها قديم ، وملوكة لأشخاص يرغبون في إخلائها ، وهذا يخلق خلافات بين أصحاب المسارح ، وأصحاب المقارنات إلى جانب غلاء الإيجارات الذي لا يتناسب والدخل المحدود للمسرح .

ج - انعدام التخطيط المبرمج :

وقد ساهم انعدام التخطيط المبرمج في تفاقم أزمة المسرح الكويتي (١) ، والاهتمام - بالمسرح يختلف تماماً ، إذ لا يلقى الاهتمام بدون خطة مدروسة منظمة للحصول والانتاج لفترة زمنية محددة .

(١) مجلة "عالم الفن" . المجلد (٤٠) ، ص ٢٠ في ١٠/٧/١٩٧٩ . وجريدة

"الهدف" في ٢٧/٩/١٩٧٩ .

د - كثرة المؤسسات :

ومن المشاكل الراهجة التي أثرت على الحركة المسرحية ، كثرة المؤسسات الخاصة الانتاجية المسرحية القائمة ، وإن هدف هذه المؤسسات الربح أولاً ، ولذلك تحولت عن المسرح إلى انتاج الأعمال الإذاعية والتلفزيونية ، مما أضعف الإقبال على حضور المسرحية المصروضة لتوفر السلسلة التلفزيونية والإذاعية المتعددة .

هـ - الإذاعة والتلفزيون :

ويعنى بالضرورة ، أن الإذاعة والتلفزيون هذه الوسائل الحديثة لتوصيل الفنون إلى متناول المشاهد أو السامع ، جعلت الإنسان يفضل البقاء في البيت ، وتقبل ما يرى بدل أن يتحمل مشقة الذهاب إلى المسرح . وأخيراً " الفيديو تيب " هذا الجهاز الحديث وسرعته وسهولته في تقديم كل ما يمتع ويرغب ، خلق فجوة كبيرة بين الناس وبين المسرح . لعل الزمن يصلح هذه الفجوة .

كل هذه المشاكل التي ذكرت سابقاً ، تضافرت لتخلق السوس الذي نخر ولا يزال ينخر في جسم الحركة المسرحية في الكويت .

.....

الخاتمة :

القاعدة العقلية الفلسفية تقول : إن لكل سبب مسبباً ، ولكل علة معلولاً ، كذلك لكل مشكلة حل . وهذا ما سنلج إليه في عجالة ، بصدد حديثنا عن أزمة المسرح الكويتي التي خلقتها المشكلات المتراكمة منذ زمن نشوئها حتى الآن .

أ - الحلول الملصية :

وتبدأ هذه الحلول بوجود رجل المسرح المثقف الذي يستطيع بما أعطى من ثقافة ودراية بهذا الفن أن يزيل الحواجز التي تقف بينه وبين الفرق المسرحية ، ويتدارس معهم القضايا باستمرار ، ويعمل على حل المشكلات التي تعترض طريق النهوض بالحركة المسرحية . (١) ثم نشر الثقافة المسرحية بين الفئة المثقفة في البلد ، وجعل هذه الفئة تهتم بالفن المسرحي ، وتحاول مد يد الصون والمساعدة في إعادة بناءه ، ونشر الوعي الثقافي بين العاملين في الفرق ، وذلك بإقامة الندوات التثقيفية التي تتحدث عن هذا الفن قديماً وحديثاً ، والتحدث عن المسرحيات المالية والعربية ، وتحليلها . والمشاركة في مناقشات حول بعض النقاط التي يراها المجتمعون .

تطلى هذه اللقاءات والندوات مردوداً حسناً لو عمل بها ، واستمرار . وإن تبادل زيارات الفرق المسرحية بين الكويت والدول العربية ، يروج عادة المسرح ويخلق الاحتكاك بين باقي الثقافات ، والاشتراك في المهرجانات المسرحية ، وتبادل الخبرات ، وعقد الندوات ، وإرسال البعثات للدراسة في الخارج ، والتخصص في مجالات المسرح المتعددة من نقد ودكور وإخراج (٢) وإصدار مجلة شهرية تحمل اسم " المسرح " ومهيتها التثقيف المسرحي ، وترغيب الجمهور في المشاركة بهذا الفن ، ودعوته إلى مساندة هذه الحركة الفنية .

وهناك حلول أخرى مقترحة لحل أزمة المسرح الكويتي ، وهي تثقيف الجيل الصاعد من الطلبة ، وتنمية هذا الفن المسرحي فيهم وجعلهم يتذوقونه في المراحل الإعدادية والثانوية ، بإقامة الندوات حول هذا الفن الأدبي الحديث في أثناء نشاطاتهم المدرسية ، وكذلك تدريبهم مادة " المعرفة الفنية العامة " (٣) وتنمو هذه المادة مع الطالب من خلال تربية وجدانه ، ومشاعره ، وتستلهم منه في المستقبل ذواقاً للفنون ، وبالتالي تخلق جمهوراً محباً أيضاً .

(١) راجع أعداد مجلة "عالم الفن" من ٤٠١ = ٤١٦ صدرت في نهاية عام ٧٩ وبداية ١٩٨٠ .

(٢) أرسلت بعثات تعليمية للتخصص الأكاديمي العالي في فنون المسرح المتعددة ، والطلاب المسافرين هم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية .

(٣) مجلة "عالم الفن" . العدد (٤٠٢) ، ١٢ / ١٥ / ١٩٧٩ .

وكذلك الاهتمام بالنشاط المسرحي المدرسي عن طريق عمل مسابقات مسرحية بين المدارس المختلفة ، وإبراز هذه الأنشطة من خلال حفلات عامة ، وتقديم جوائز تشجيعية للطلاب الذين يقدمون فكرة جديدة أو نشاطاً جديداً في هذا الحقل .

ومن الضروري أيضاً وضع سياسة محددة للمسرح أو بالأحرى وضع تخطيط مبرمج على ومدرّس بغية إدخال كفاءات علمية عليه ودراسه .

وأما بالنسبة لحل مشكلة النصوص ، فلقد طرحت في مهرجان دمشق المسرحي الثامن للفنون المسرحية فكرة " تهجير " بعض النصوص المسرحية المتميزة من بلد عربي لآخر (١) ، وقد وافق أغلب النقاد الموجودين في ذلك الاجتماع على هذه الفكرة ، ولسبب وجيه ، هو تحريك الجمود المسرحي المطلق في العالم العربي عامة ، وفي كل بلد عربي خاصة . وهذا التهجير تكون حاجة البلد للنصوص المسرحية قد أخذت قسطاً من الحل الآن لنقصانها ، وفي الوقت نفسه يفتح هذا التهجير جسراً بين المسرحيين في البلاد العربية كلها .

وفي ندوة المسرح في الوطن العربي : " الواقع والمصير " ، تحدث المجتمعون عن أزمة النص أيضاً ، فطالب " سعد أردش " بالاهتمام بالنص ، لأنه الركيزة والأساس في العمل المسرحي (٢) وطالب " سعدون المهيدي " بحدم إسقاط المسرحيات العالمية من المسرح في الوطن العربي ، فهناك مسرحيات تخدم الفكر الانساني ، وتمالج قضية الانسان ككل ، وأنى وجد هذا الانسان . (٣)

وطالب " فؤاد دواره " بحدم النظر إلى الاقتباس بعين الاتهام ، وأضاف : إننا إما أن نقبس أو نبدأ من جديد .

وقد اتفق الجميع في النهاية على أهمية قيام اتحاد للمسرحيين العرب لجمع شمل فناني المسرح العرب ، وتمكينهم من العمل الفني والفكري ، والاجتماعي ، وأن تتاح للفنان فرصة العمل في مناخ تسوده الحرية ، وتلهمه الرغبة في الإنتاج . (٤)

(١) جريدة " الرأي العام " . في ١٩٧٩/٦/٢٦ .

(٢) يوم المسرح العربي بالتعاون مع جريدة " القبس " في ١٩٨٠/٢/٢٦ .

(٣) " جريدة القبس " ، في ١٩٨٠/٢/٢٥ .

(٤) المصدر السابق .

ب - الحلول المحلية :

لقد طرحت فكرة إنشاء " فرقة قومية " كفرقة رسمية تتفق عليها الدولة وتدعمها وتشرف عليها ، وتمثل وجه الكويت الثقافي في المجالات الرسمية خارج البلد وداخله ، وكانت هذه الفرقة من أمنيات " زكي طليمات " (١) ، الذي تمنى " قيام فرقة قومية كويتية " من خريجي المعهد ، ومن بعض العناصر العاملة في الفرق المسرحية ، حيث تتضح قدرة على أن تقدم الجيد الممتاز من المسرحيات العالمية المترجمة ، ثم من المسرحيات العربية التي كتبها أقلام نابذة في أقطار الشرق العربي .

وقد طالب بهذه الفرقة أيضاً أغلب العناصر العاملة في المجال المسرحي في الكويت ، وبالفعل فقد بدأ المعهد المالي للفنون المسرحية تكوين " المسرح الطليعى " من طلبته وخريجيه . (٢)

وهذه الخطوة إذا ما تمت بشكلها الصحيح - يمكن أن تكون نواة أساسية لمسرح قومي يمثل الكويت في المهرجانات المسرحية العربية وغير العربية ، وتكون أمنية " طليمات " وأمنية سائر المهتمين بالمسرح على طريق التحقيق بإنشاء " فرقة مسرحية قومية " تكون تحت إشراف الدولة مادياً ومعنوياً ، وتشكل عناصرها من خريجي المعهد المالي للفنون المسرحية الذين مارس معظمهم التمثيل قبل الالتحاق بالمعهد ، (٣)

وقد أوكل أمر فرقة " المسرح الطليعى " لإدارة المعاهد والفنون التابعة لوزارة الإعلام وقام " النصف السويسى " الذي هو أستاذ بالمعهد المالي للفنون المسرحية في الكويت ، بإخراج أول أعمال هذه الفرقة .

ومن جملة المطالب أيضاً ، زيادة الاهتمام بالمعهد المالي للفنون المسرحية ، وتقديم كل عون له ، لأنه هو الذى سيخرج الكوادر الفنية التى ستكون شملة جديدة لهذه الحركة التى أخذت تخبو وتضعف . وما أن هذا المعهد ، واجهة حضارية كبيرة لمنطقة الخليج العربى لهذا عمدت وزارة الإعلام الى تنفيذ مشروع بناء " أكاديمية فنون " التى ستضم كل أنواع الفنون الحديثة : من مسرح وموسيقى ودكتور الخ) ، وستزود هذه الأكاديمية بكل أنواع الأجهزة الحديثة ، والمستلزمات الضرورية ، إضافة إلى صالة عرض كبيرة ، ومكتبة واسمة .

(١) مجلة العربى ، المجلد (١٦٧) ص ٦٥ . آب ١٩٧٢ .

(٢) راجع أعداد عالم الفن (٧٩ - ٨٠) وأخبار الكويت من ٧١/٩/١٦ - ٧١/١٢/٢٠ .

(٣) ومن جملة طلاب المعهد للعام الدراسى ٧٨ - ١٩٧٩ ، المثلة المعروفة : سعاد عبد الله والممثل المعروف : محمد المنصور .

وإذا كنا قد تحدثنا عن السلبيات الكثيرة للمسرح الكويتي ، فهناك ناحية إيجابية ومهمة فيه ، تكمن في الأمل بمستقبل مشرق للمسرح ، لأن فكرته قد أخذت تشق لنفسها طريقاً إلى نفوس الناس ، ووجدانهم ، وعقولهم ، ولأنه لا مسرح بدون ناس .

لذا سنظل نحتفظ بهذا الأمل ، وسنظل نتذكر آراءه برنارد شو حول المسرح بأنه :
مصنع للتفكير ، ومنبر للضمير ، وموضع للسلوك ، وسلاح ضد المأس والخمول الاجتماعي ،
وهو أخيراً معبد للرقى البشر .

* * *

الخاتمة

* * *

أما عن المسرح المرمي ونشأته ، تسأل الناس . . هل هو قديم قدم المسرح المالي ، أم أنه فن حديث مستورد ؟

إن من المؤكد أن المرمي لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان ، أو في أية صورة أخرى مشابهة . وبالرغم من نقلهم فلسفة اليونان ، وترجمة كتاب " فن الشعر " ، " لأرسطو " الذي يتحدث فيه عن التراجيديا والكوميديا ، ولكن ليس هناك دليل قاطع على أنهم حاولوا نقل المآسي اليونانية إلى اللسان العربي .

إن أول مؤسس لهذا الفن التشيلي في الوطن المرمي هو " مارون النقاش " ، وكان ذلك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وألف " النقاش " أول مسرحية باللغة المرمية وهي " البخيل " ، عام ١٨٤٧ (١) ، ثم انتقل هذا الفن إلى مصر ليعمد مصر عن حكم المثمانين الذين حاربوا هذا الفن ، حيث استطاعوا ، ومتى وجدوا أداة لممارسته .

وظهر " يعقوب صنوع " في مصر ، وترأس المسيرة المسرحية ، وبدأ يرسخ هذا الفن هناك الذي أصبح فيما بعد مركزاً استقطب حبي هذا الفن ورواده .

نخلص مما تقدم آنفاً ، أن الأدب التشيلي يعتبر أديباً مستحدثاً في أدبنا العربي وجديداً . وأما عن نشأة هذا الفن في الكويت ، فإننا سنعود إلى الفصول السابقة ، وسنلخص الخطوات التي سرتنا بها في طريق بحثنا .

* * *

وقد ابتدأنا رسالتنا بتمهيد عام ، قمنا من خلاله بدراسة موجزة عن الكويت من النواحي الجغرافية والاجتماعية ، والسياسية ، وقد ركزنا على الوضع الثقافي قبل النفط وبعده ، وتحدثنا عن جوانب أساسية من هذا الوضع الثقافي من إنشاء المدارس ، وتعليم المرأة ، وبناء الجامعة ، والبحوث التعليمية للخارج ، إلى جانب المجالات التي تصدر في الكويت كالعربي والرائد . . الخ ثم وصلنا بحدوثنا إلى المسرح - وهوبيت القصيد - حيث سجلنا لمحة موجزة عن بدايته ، وارتباطه بالدول التي رعته وساعدته ، وتحدثنا عن المعهد المالي للفنون المسرحية بإسهاب ، والأمل المرتقب من طلابه الذين يتكون معظمهم من مثلمين قدامى ، انخرطوا في سلك الدراسة الأكاديمية ، ليتخصصوا في هذا الفن الرفيع تخصصاً علمياً صحيحاً ، وليساعدوا في بناء مسرح حديث بكل مقوماته الجيدة .

(١) باغى ، عهد الرحمن . " مارون النقاش وتجربته الرائدة في المسرح " . مجلة " المرمي "

وهذا يكون قد استكملنا الحديث عن المؤسسات المعنية بالمرح ، وبالتربية المسهدة لنشأة هذه المؤسسات ، ثم انعطفنا إلى الفصل الأول ، وتحدثنا من خلاله عن نشأة المسرح في الكويت ، الذي بدأ على مقاعد الدراسة ، وبين التلاميذ الصفار ، وكان هواية وسداً للفراغ ، واعتمد على السليقة ، واتسم بالفطرة ، وكانت موضوعاته معروفة من قبل المشاهدين إذ تتصل بموضوعات من الدين أو التاريخ في خطوطه العامة الشديدة الوضوح ، ثم كان طور المسرح المرتجل الذي خرج عن المدرسة إلى المجتمع الواسع .

وكثيراً ما كان الناس يشاركون الممثل في التأليف المرتجل ، ثم انتقل المسرح من المدارس إلى النوادي ، فاتجه إلى النصوص المكتوبة على مستوى أجود ، وهكذا سارت إلى جانب التشيلية المرتجلة المسرحية المكتوبة . ثم بدأ المؤلف الكويتي ، فصرفت المسرحية الكويتية وانطلقت شرارتها من "بيت الكويت" في القاهرة ، على أيدي شباب كويتي همطوا مصمهم إلى هناك هوايتهم القديمة ، وأخذوا يمارسونها في بيئة قادرة على تنميتها وتلقيها .

إن وجود أمثال هؤلاء الشباب من الطلاب "كالرجيب" و "المدواني" في القاهرة ، جعلهم على احتكاك مستمر مع الفن المسرحي الذي كانوا قد أحبوه ، ومارسوه فطرياً في مدارس الكويت ، لذا أخذوا يرتادون المسرح في مصر ، واحتكوا مع أغلب فاعليته ، ونتج عن هذا الاحتكاك فيها بعد مجئ "طليمات" إلى الكويت ، وبدء عصر المسرح الناطق باللغة العربية . وقد لعب في هذه الفترة "محمد النشس" ورفاقه كالحداد والضويحي ، دوراً بارزاً ، وقد كان النشس بمساعدة رفاقه ، يقوم بوضع فكرة المسرحية ، ويشترك مع الباقيين في التأليف المرتجل والتشيل .

وهناك ظاهرة غريبة عاصرت بداية المسرح الكويتي ، وهي لعب الرجل لدور المرأة ، لعدم توفر المنصر النسائي بسبب المادات والتقاليد التي كانت تمنع اعتلاء المرأة خشبة المسرح . وقد تهافرت جهود الرجيب والمدواني ، وجهود النشس ورفاقه ، ومجئ "زكي طليمات" وتأسيسه للمسرح العربي ، لوضع النواة الأساسية للمسرح الكويتي الحالي .

ثم انتقلنا إلى الفترة الواقعة بين عام ١٩٦١ ، ١٩٦٤ ، وهي الفترة التي تطلع فيها المثقف الكويتي إلى مسرح فصح على مستوى جيد من الأداء ، وهي الفترة التي جاء فيها "زكي طليمات" إلى الكويت ، وأسس فيها المسرح العربي الذي تبنى المسرحيات العربية القوية البناء والتأليف .

ولهذا السبب يعتبر تاريخ تأسيس المسرح العربي ، نقطة تحول كبيرة لمسار المسرح الكويتي ككل ، وفي هذه الفترة بدأت تظهر مواهب الهواة الحقيقية التي أخذ طليمات يدرسها ويصقلها ، لتجس "مقاربة نسبها مع المواهب الفنية في أنحاء العالم العربي المتقدم في مضمار هذا الفن الأدبي .

وبدأ النحى المسرحى الكويتى يظهر للوجود ، وبدأت الكويت ترسل شبابها للخارج للتخصص فى المجال المسرحى ، وأهم نقطة فى هذه الفترة احتكاك الكويت بالمجالات المسرحية السابقة عليها فى البلاد العربية الأخرى ، حيث بدأت تستضيف بعض فرقها التى قدمت عروضاً جيدة . ونقطة أخرى مهمة فى هذه الفترة ، وهى ظهور الممارسة الشديدة لطليمات من الرعييل المسرحى الأول ، وما خلفته هذه الممارسة من خصومات كلامية على أعمدة الصحف والمجلات ، فجعلت المواطن العادى يتساءل لم هذه الخصومة ؟ وما السبب ؟

وبدأ الجمهور يسأل عن المسرح ، وتفتق فيه حب المعرفة والاستطلاع ، وأخذت فكرة المسرح تتغلغل فيه ، وظهر اهتمام واضح به نجده ينمو ويكبر إلى أن تثبتت فكرة المسرح ووجوده فى الكويت ، وترسخت عند غالبية المواطنين الذين أخذوا يترددون على دور العرض لحضور ما يقدم على خشبتها .

وكانت الغاية من تتبع صدى تأثير " زكى طليمات " فى التأليف والإخراج والديكور ، وعمل كان هذا التأثير نتيجة حتمية للتطور التاريخى للبلد أم أن طليمات كان هو العامل الأساس فيه . وقد لمسنا أصداً هذا التأثير فى الجدية التى بدأت تكتب بها المسرحية فى الكويت ، وقد تمثلت هذه الجدية فى اللغة ، كما رأينا ذلك عند دراستنا لمسرحية " المخلب الكبير " لصقر الرشود ، ووجدنا جدية الهدف فى مسرحية " سكانه مرته " لحسين الصالح الحداد . وإلى جانب التأليف يقف الإخراج ، وقد تتلمذ على يد " طليمات " بعض الشبان الذين كانوا يعملون معه ، ومن بينهم " حسين الصالح " ، الذى كان " طليمات " يرعاه ويشرکه فى إخراج بعض المسرحيات التى مثلها المسرح العربى منذ إنشائه ، ومن هذه المسرحيات " صقر قریش " و " ابن جلا " ، وقد أخرج " حسين الصالح " أغلب مسرحيات " المسرح العربى " فيما بعد ، وقد أكد ذلك هو بنفسه بمقابلة شخصية معه .

وقد تنبعنا التأليف المسرحى فى الكويت ، وظهور المؤلف المحلى ومحاولاته فى هذا المجال حيث تدرج هذا التأليف من الارتجال إلى النحى المحلى المكتوب . والتأليف من أهم وأخطر المقبات التى واجهتها الحركة المسرحية الكويتية إلى اليوم ، لأنه لا بد من توفر الموهبة عند الكاتب ، ثم الخيال لينطلق إلى تجسيد أفكاره وليخطها البراع على شكل مسرحية مستوفية عناصرها الفنية . .

فصحة المؤلف صعبة ، لأنه مطالب بدراية مسرحية ، وترس بالتأليف ، وخبرة بإمكانيات الخشبة ، وقدرات الممثلين .

وقد لمت أسماء كثيرة في أفق التأليف المسرحي الكويتي ، منها من بدأ مع مرحلة الارتجال واشترك في تقديم المسرحية المرتجلة ، ثم انتقل إلى تأليف المسرحية المكتوبة ، كـ محمد النسي وعبد الرحمن الضويحي ، وحسين الصالح الحداد .

ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء الرواد فريقاً آخر لم يكن شريكاً في مرحلة الارتجال ، ولكنه بدأ التأليف بقدر واضح من النضج ، لعلّه هو الذي يكسب الحركة المسرحية الآن قيمتها ، وقوتها مثل : " سعد الفرج " و " صقر الرشود " و " حسن يعقوب الملقى " وغيرهم .

وتحدثنا عن التكوين والاعداد ، وعرفنا معنى الاعداد والاقتباس والتكوين والفرق بين هذه الاصطلاحات ، وأى من الاتجاه قد نجح أكثر في الكويت ، وتقبله الجمهور هنا واستساغه . ويمكن أن يعزى سبب الأخذ بالاعداد والتكوين إلى نقى النسي المحلى ، ورغبة المسرح في التطلع والاطلاع على ثقافات عربية وعالمية ، وتطعيم المسرح الكويتي فيها .

وكوّت نصوصاً عالمية ، وقد أخذها المكوّت من مصادرهما المترجمة إلى الصهبة ، ولم يحدث أن كوّت مسرحية أو أعدت من مصدرها العالى مباشرة ، وأهم النصوص المكوّنة هي : " ديرة بطيخ " المأخوذة عن البرجوازي النبيل ، لمولير . و " المرة لمبة البيت " ، المأخوذة عن مسرحية " بيت الدمية " لهنريك إبسن وغيرهما .

ثم تحدثنا عن المسارح التى أخذت بالاعداد والتكوين ، متتبعين نشوء المسارح الأربعة الرئيسية في الكويت (١) ، ثم ذكرنا أسماء أهم المحدثين والمكوّنين ، ولم نغفل الترتيب السابق . ثم انتقلنا للحديث عن الاعداد عن أصول عالمية ، كـ مسرحية " ثم غاب القمر " لجون شتاينيك . وقمنا أيضاً بدراسة شاملة لثلاثة نصوص مكوّنة وهى على التوالى :

١ - ديرة بطيخ . ٢ - المرة لمبة البيت . ٣ - السدرة أو الاشجار تعوت واقفة .

وقارنا بين النصين الأصلي والمكوت ، والفرق بينهما ، لنستكشف من خلال ذلك جانباً من قدرة المؤلف المسرحي في الكويت ، واتجاهه الخاص في فهم الدراما .

كما قدّمنا فقرة تقويمية موجزة عن عدد المسرحيات التى عرضت عند كل مسرح ، وقسمناها إلى تأليف محلى وتكوين واعداد ، سواء من التراث العربى أو من المسرح العالى . وعرفنا عن أول المسارح التى أخذت بالاعداد والتكوين .

(١) المسارح الأربعة بترتيب إنشائها هي :

- ١ - المسرح الشمسى .
- ٢ - المسرح العربى .
- ٣ - مسرح الخليج العربى .
- ٤ - المسرح الكويتى .

ثم درسنا الأصول الدرامية لفن المسرح ، ومدى انعكاسها على الصناعة المسرحية في الكويت ، حيث بدأنا بتعريف الحكاية ، وفكرتها الرئيسية أو مقدماتها المنطقية . ثم تنهنا في سيرنا الحكاية في المسرحية الكويتية . وقد شملت دراستنا المسرحيات التي سبق دراستها وشرحها في فصول سابقة ، ثم درسنا الشخصية المسرحية وأبعادها الثلاث من نفسه ، وجسمانية واجتماعية ، وتأثير هذه الأبعاد في تكوين الشخصيات في المسرحيات الكويتية . وتحدثنا عن الشخصية المحورية أو الرئيسية ، وعن الشخصية النماذجية ، وعن الشخصيات الثانوية الأخرى ، وأعطينا أمثلة لكل ما سبق من عناصر البناء المسرحي ، واختصار ، ولكننا توسعنا في دراسة الشخصيات الرئيسية في المسرحية الكويتية : كشخصية المرأة بكل أوضاعها ، وشخصية الأب وسلطته .

ثم عرفنا الحوار بقولنا : إنه الأداة الرئيسية في المسرحية التي يبرهن فيه الكاتب على مقدمته المنطقية ، ويطبقها على كل أجزاء المسرحية ، ويكشف به عن شخصياته ، وتطرقنا إلى العامية والفصحى في الحوار ، وتحدثنا باختصار عن اللفة الثالثة التي أشار إليها " توفيق الحكيم " وفي خاتمة مسرحية " الصفة " و " الورطة " . وألحنا إلى نجوى النفس ، والحديث الجانبي الذي يتخلل حوار المسرحية أحياناً مع أمثلة من المسرحيات المدروسة ، ثم وصلنا إلى القلب النابض للمسرحية ، وإلى نقطة الانفعال فيها وهو الصراع ، وقد تركّز في المسرحيات الكويتية بين العقليتين : القديمة والجديدة ، وبين السلطة الأبوية وبين الأولاد ، إلى جانب مشاكل حياتية أخرى صارع فيها شخوص المسرحية لحل مشاكلهم ، وقد لمبت فوارق الثروة ، واختلاف المرق (الأصيل والبصري) دوراً واضحاً في إنكاس روح الصراع في كثير من المسرحيات الكويتية بشكل مباشر أو غير مباشر .

وقد توقفنا في خاتمة مطافنا عند " مشكلات المسرح الكويتي " الذي هو عنوان الفصل السابع والأخير لهذا البحث ، وقلنا : إن مشكلات المسرح الكويتي قديمة قدم الحركة المسرحية فيها ، وظهرت المشكلات الحقيقية لهذا المسرح الوليد منذ مجيئ " طليعات " ومحاويله تأصيل هذا المسرح ، وما يجب الإشارة إليه ، أن مسرحنا العربي يعاني أغلبه من مشكلات قريبة من مشكلات المسرح الكويتي ، ويحاول جاهداً النهوض بهذا الفن الوافد ، وقد انحصرت هذه المشكلات في المسرح الكويتي بالنقاط التالية : قلة النصوص المؤلفة في الكويت بأقلام كويتية ، وحدائث الثقافة المسرحية والحاجة إلى رجل مسرح ، وإلى احتراف المؤلف ثم الجمهور ودوره في تشجيع هذا الفن ، وتقبل موضوعاته الجديدة ، واتجاهاته الحديثة . ثم وصلنا إلى الرقابة على النصوص التي تشعبت إلى رقابة دينية واجتماعية وسياسية .

ثم قلنا أن غياب الناقد المسرحي الموضوعي من الأسباب المهمة في ضعف الحركة المسرحية الكويتية ، إلى جانب مشكلة المنصر النسائي وندرتة ، ومشكلة العامية والفصحى في اللغة ، ومشكلة اللهجة اللغوية إلى جانب نقص في دور المخرج ، وعدم صلاحية مقرات المسارح ، وعدم وجود تخطيط مبرمج ، وكثرة الشركات والفرق ، ومنافسة الإذاعة والتلفزيون والفيديو للمسرح . كل النقاط السابقة ساهمت في خلق المتاعب للمسرح الكويتي . وقد قدمنا حلولاً علمية وعملية ومن جملتها : البدء بإرسال البعثات للدراسة للخارج ، ونشر الثقافة المسرحية بين طلاب المدارس لأنهم نواة الجمهور المسرحي في المستقبل ، وتهجير النصوص العربية ، وتأليف فرقة قومية تنفق عليها الدولة وترعاها ، وزيادة الاهتمام بالمعهد العالي للفنون المسرحية من الناحيتين : المادية والمعنوية .

هذه بعض الحلول المقدمة في نهاية بحثنا عن " الاتجاهات في المسرح الكويتي " . وقد اتجهت الموضوعات في المسرحيات الكويتية إلى أسلوب معالجة مشكلات المجتمع وقضاياها بطرحها بكل جوانبها أمام الجمهور ، ومحاولة إيجاد حلول لها ، أي أن مضامين المسرحية لم تخرج غالباً عن إطار المسرحية الاجتماعية الفكاهية الهادفة أحياناً ، وقد سار معظم المؤلفين المسرحيين الكويتيين على هذا المسار ، وإن طعم بعضهم مسرحيته ببعض اللغزات الإنسانية أو القومية ولكنها في الحقيقة بقيت في اتجاهها السابق .

أما " سليمان الحزامي " فإنه شذ عن المسار الوحيد للمسرحية الكويتية ، حيث قدم مسرحياته اللامعقولة كالقادم " مثلاً (١) وعذبة المدرسة المسرحية اللامعقولة أو المبت - جديدة على المسرح العربي وأخذها من الغرب . وما يجدر ذكره أن مسرحيات الحزامي لم تمثل حتى الآن على خشبة المسرح ، ويهتجر " الحزامي " الوحيد الذي اتجه نحو المدارس المسرحية الحديثة وكتب وفق منهاجها .

وإلى جانب الاتجاه المبني في المسرحية الكويتية ، هناك اتجاه جديد التطرق في مضامين المسرحية المحلية ، وهو : المسرح السياسي .

نحن نعلم أن هذا الموضوع من أخطر الموضوعات التي تتعلق بالإنسان وعلاقته بالسلطة التي تحكمه ، وخصوصاً أن عصرنا في الوقت الحاضر عصر تحكمه السياسة في جميع نواحيه ، لذلك فالمسرحية السياسية ضرورية ، لأنها تتضمن أبعاداً سياسية واضحة فيما يتعلق بالمواطن والحاكم .

(١) المسرحيات هي : القادم - امرأة لا تريد أن تموت - ومدينة بلا عقول .

إن الكتابات السياسية في عصرنا الحاضر ، قد نشطت وتسقلت إلى المسرح عموماً بشتى اتجاهات ، لأن السياسة تسجل تطلعات الإنسان إلى التغيير ، تفسير واقعه الذى يعيشه وما يمانيه هذا الواقع من مشكلات واضطرابات قد تمود على الفرد والجماعة بسلب إرادتهم إلى ما فيه خير السلطة الجائرة من جهة ، أو تعود عليهم بالخير والمدالة فى الحالات النادرة من جهة ثانية ، إذا كانت السياسة منهجاً انتقادياً لمساوى الحكم القادر على قبول عملية الإصلاح التى يدعو إليها كل مواطن كريم .

ومعملية استقراء سياسة للمسرحيات الكويتية التى تعاملنا بها وعاشناها ، ومثلت عبر الفرق المسرحية الكويتية ، نجد المسرحية الكويتية " الحق الضائع " ، يتيمة فى المسرح الكويتى بتطرقها إلى موضوع المسرح السياسى ، إلى أن ألحقها بعد فترة المؤلف " حسن يعقوب الملى " - بمسرحيته " عشاق حبيبة " .

ومسرحية " الحق الضائع " من تأليف محمد دخيل ومحمد الراشد ، ومن إخراج خالد الصقبي ، وعرضت فى ١٩٦٧/٧/١٠ وقد سما المسرح الشمي (١) .
إنها مسرحية سياسية ، وقد تأثرت بحوادث عام ١٩٦٧ ، وعرضت تلك القضية من خلال هذه المسرحية . (٢)

ومسرحية " عشاق حبيبة " فيها ملامح سياسية ، قريبة من المواقف التى تدعو إلى المدالة ، والديمقراطية ، ولكنها ملامح غير واضحة ، تنقل إلينا بطريق الرمز ، لأن النظام ، نظام فوق ولا يسمح لأحد انتقاده وإن كان الانتقاد دعوة إصلاحية . . . فالديمقراطية أحياناً ديمقراطية دساتير ، لا تخرج من خلال السطور لتنته على أرض المواطنين المشب للفيث السياسى .
وعلى الرغم من وجود هذه المسرحية السياسية ، الرمزية الياح ، إلا أننا نستطيع القول :
أن المسرح الكويتى لم يتعامل مع نصوص مسرحية سياسية وخصوصاً النصوص الكويتية ، الأمر الذى يدعو إلى إعادة النظر فى الخطوات المستقبلية التالية لهذا المسرح ، لأن افتقار المسرح للنصوص السياسية ركن يجعله عاجزاً بدونه ، وأملنا كبير أن تنتهى بعض الأقلام الكويتية بالانمافاة إلى النواحي الاجتماعية ، إلى النواحي السياسية ، لتمطينا مسرحيات مشتركة بين الاجتماع والسياسة حتى تسد هذه الثغرة فى المسرح الكويتى .

(١) عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية فى الكويت " ، ص ٨٤ . دار مطابع السياسة ،

١٩٧٦ .

(٢) مبارك ، محمد . " صراع الأجيال " . مجلة " الرائد " ، فى ١٩٧٥/١٢/٢٥ .

وهناك ثلاث ظواهر مسرحية أود التنويه بها ، لاتصالها بالمسرح . ولأنه اذا ما احتست الدولة بها ، وشجعتها ، ربما صارت سنداً كبيراً ، ورافداً مهما للحركة المسرحية في الكويت .

١ - أولى هذه الظواهر " المسرح الجامعي " ، وما أن النشاط الطلابي جزء من فلسفة الجامعة وهدف من أهدافها التي من أجلها أنشئت الجامعة ، لذلك قامت إدارة الجامعة بتوفير الوسائل والمقومات لمساعدة المسرح الجامعي الذي قدّم باكورة أعماله وهي مسرحية " الثمن " ربيع عام ١٩٧٨ (١) ، وقد اشترك في التمثيل الطلاب أنفسهم ، وأعدّ وأخرج هذه المسرحية - " حسن المتروك " وهو طالب بالجامعة .

٢ - وهناك ظاهرة مسرحية ثانية في الكويت ، لم تقدم في أي بلد في الخليج . إذ قام أطباء وممرضات بتمثيل مسرحية عن الطب ، وهي من تأليف طبيب هو الدكتور " أحمد شوقي الفنجري " ، وهذه المسرحية عن قصة " رفيعة الأنصارية " أول عرضة في الاسلام ، وقدمت هذه المسرحية في نيسان عام ١٩٧٩ . (٢)

٣ - والظاهرة الثالثة - وأود التوقف عندها قليلاً - هي " مسرح الطفل " ، وما أن الأطفال هم شباب المستقبل ، ودعاة الأمة ، فصلينا إذن أن نهتم بتربيتهم ، وأن ننس فيهم روح العلم والثقافة بما فيها المسرح ، كي يشكلوا في الفد جمهوراً واعياً لواقعهم ، ولكي يصبح أطفال اليوم رواد المسرح في المستقبل ، ومن جمهوره المواطنين ، ومن المشجعين لهذا الفن الأدبي .

وانطلاقاً من هذه المبادئ ، أسست السيدة " عواطف الهدر " مؤسسة الهدر للانتاج الفني . وقدمت أول مسرحية للأطفال وهي " السندباد البحري " التي نالت إعجاب الكبار والصغار . وحصلت هذه المسرحية على المرتبة الاولى في مهرجان الطفل الدولي الذي عقد في احتفالات " الفاتح من سبتمبر " في طرابلس - ليبيا العام ١٩٧٩ . (٣)

وقد ألف هذه المسرحية " محفوظ عبد الرحمن " ، وأخرجها " منصور المنصور " (٤) ، وقد ألحقت مؤسسة الهدر مسرحية " السندباد البحري " بمسرحية ثانية هي : " البساط السحري " تأليف " مهدي الصايغ " وإخراج المنصور أيضاً . (٥) فقدّمت هذه المسرحية صيف عام ١٩٧٩ ، ونالت إعجاباً جماهيرياً واضحاً .

(١) مجلة " عالم الفن " . العدد (٣٣٥) في ١١/٦/١٩٧٨ .

(٢) مجلة " عالم الفن " . العدد (٣٧٧) في ١٥/٤/١٩٧٩ .

(٣) مجلة " عالم الفن " . العدد (٣٧٩) في ٢٩/٤/١٩٧٩ .

(٤) جريدة " القيس " ، من ١٠ في ٣٠/١٠/١٩٧٨ .

(٥) المرجع السابق .

وقبل أن انهي خاتمتي ، أود الإشارة إلى ظاهرة أخرى في المسرح الكويتي ، وهي ظاهرة التأليف المشترك ، أي ، أن يشترك مؤلفان مسرحيان في تقديم عمل مسرحي واحد ، نضرب أمثلة على ما سبق وقلناه .

مسرحية " ضحية بيت المز " ، تأليف سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا (١) ، وقد اشترك المؤلفان السابقان في تأليف مسرحيات مشتركة أخرى (٢) . واشترك محمد دخيل ، ومحمد الراشد في تأليف مسرحية " الحق الضائع " (٣) . كذلك ألف عبد العزيز السريع ، وصقر الرشود عدة مسرحيات مشتركة منها : " مسرحية ١ - ٢ - ٣ - ٤ هم " ، ومسرحية " شياطين ليلة الجمعة " ، ومسرحية " بحدون المحطة " . (٤)

إن ظاهرة التأليف المشترك ، انتشرت في الكويت ، وسار على خطاها بعض المؤلفين المسرحيين الكويتيين ، وقد نجحت بعض هذه المسرحيات ، ونالت استحسان الجمهور كله . وأخيراً أود أن أسجل هنا ، بأني قد حاولت قدر طاقتي ، وقد رما أعطيت من إمكانات أن أفنى بحثي حقه ، وأن أقدم موضوعاً عن المسرح الكويتي ، فيه توضيح لبعض جوانبه الفاضلة ولكن هذا لا يعني أنني قد تطرقت إلى كل الموضوعات ، ودرست كل المسرحيات . فهذا غير ممكن لغماب الكثير من المقومات المساعدة . إن البحث يتطلب تقديم الجهد والفن لإعطاء التوضيح الضروري لحركة هذا البلد المسرحية . وهذا ما قمنا به وإن كان تركيزنا الغالب على المسرحيات الجيدة .

بإيمان الباحث بالعلم ، وثقته بتفوقه بموضوعيته ، أتمنى أن أكون قد أعطيت لمحة عن فترة مسرحية وليدة في بلد نام ، حيث ما زلت أؤمن بأن المسرح الكويتي كالطفل في بداية خطواته الأولى ، وأن هذه الخطوات يمكن أن تثبت وتقوى إذا ما تمهدت بالرعاية والمناخ اللازمين ، ومن كل الجهات في البلد .

وكلني أمل أن يتبعني باحثون آخرون ، يأخذون بالدرس والتحقيق هذا الموضوع مرة أخرى ويسدون الثغرات التي ربما تركتها خلال دراستي هذه .

* * *

(١) قدمت هذه المسرحية في ١٩٧٥/١١/٢٦ . راجع : ملفات المسرح الوطني .

(٢) بعض هذه المسرحيات : " بنى صامت " قدمت في ١٩٧٥/٥/٥ ، و " على عامان يا فروعون " في ١٩٧٧/٨/٣١ .

(٣) راجع ملفات مسرح الخليج العربي .

(٤) المصدر السابق .

المصادر والعراجع

أولا : المسرحيات :

(أ) مسرحيات كويتية :

* سمد الفرج :

- ١ - عشت وشفت (مطبوعة) نشر وزارة الاعلام بالكويت ، عام ١٩٧٥ .
- ٢ - استأرثوني وأنا هي (مخطوطة) .
- ٣ - الكويت سنة ٢٠٠٠ أودقت الساعة . (مطبوعة) نشر وزارة الاعلام بالكويت ، ١٩٧٥ .

* حسين الصالح الحداد :

- ١ - سكان مرته . (مخطوطة) .
- ٢ - مشروع زواج . (مخطوطة) .
- ٣ - شرايكم يا جماعة ؟ (مخطوطة) .
- ٤ - عضنى وعضك (مخطوطة) .
- ٥ - عتيح الصوف ولا جديد البريسم (مخطوطة) .

* عبد الرحمن الضويحي :

- ١ - رزنامة (مخطوطة) .
- ٢ - اصبر وتشوف (مخطوطة) .
- ٣ - حرامى آخر موديل (مخطوطة)
- ٤ - الجنون فنون . (مخطوطة)
- ٥ - كازينو أم عنبر . (مخطوطة)

* صالح موسى :

- ١ - مدبر طرطور (مخطوطة)
- ٢ - يمهل ولا يمهل (مخطوطة)
- ٣ - العلامة هدم (مخطوطة)

* صقر الرشود :

- ١ - المغلب الكبير (مطبوعة) مطابع الراى العام بالكويت (د . ت) .
- ٢ - الطين (مخطوطة)
- ٣ - الحاجز (مخطوطة)

* حسن يعقوب الملقى :

- ١ - عشاق حبيبة . (مخطوطة)
- ٢ - الثالث . (مخطوطة)

* عبد العزيز السريـم :

- ١ - الجوع (مخطوطة)
- ٢ - عنده شهادة (مخطوطة)
- ٣ - الدرجة الرابعة (مخطوطة)
- ٤ - ضاع الديك (مخطوطة)

* محمد النشمي :

- ١ - فرحة المودة . المطبعة المصرية بالكويت ، ١٩٧١ .

* جاسم الزايد :

- ١ - نوره (مخطوطة)
- ٢ - غذا الميدان يا حديدان (مخطوطة)
- ٣ - سبيت حتى ولو ميت (مخطوطة)

* سليمان الحزامي :

- ١ - مدينة بلا عقول . نشر ذات السلال ، الكويت ، ١٩٧١ .
- ٢ - القادم . نشر ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٧٨ .
- ٣ - امرأة لا تريد ان تموت . نشر ذات السلاسل ، الكويت ، ١٩٧٨ .

* حمد الرحيب :

- ١ - خروف نيام ... نيام . (مخطوطة)

* احمد المدواني :

- ١ - مهزلة في مهزلة . مطبعة دار التأليف ، مصر ، (د . ت)

* تأليف مشترك :

- ١ - ضحية بيت العز . تأليف سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا . (مخطوطة)
- ٢ - على هامان يافرعون . تأليف سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا . (مخطوطة)
- ٣ - ١ - ٢ - ٣ - ٤ بم تأليف صقر الرشود وعبد العزيز السريـم . (مخطوطة)
- ٤ - بمحمد ون المحطة تأليف صقر الرشود وعبد العزيز السريـم . (مخطوطة)

- ١ - المتنبي يجد وظيفة . تأليف عبد السميع عبد الله . (مخطوطة)
- ٢ - شعاع . تأليف حمد السبع . (مخطوطة)
- ٣ - امبراطور يبحث عن وظيفة . تأليف سمير سرحان . (مخطوطة)
- ٤ - على جناح التبريزي وتابعه قفه . تأليف الفريد فرج . (مخطوطة)
- ٥ - مجنون ليلي . تأليف احمد شوقي . المكتبة التجارية ، القاهرة ، (د . ت) .
- ٦ - صقر قريش . تأليف محمود تيمور . مكتبة الآداب ، القاهرة ، (د . ت) .
- ٧ - ابن جلا . تأليف محمود تيمور . دار المعارف القاهرة ، ١٩٥١ .
- ٨ - المنقذة . تأليف محمود تيمور . دار الكتب الاهلية ، القاهرة ، ١٩٤٢ .
- ٩ - اريد ان اقتل . تأليف توفيق الحكيم ، مسرح المجتمع ، ص ٣٥٠ . مكتبة الآداب ومطبعتها ، (د . ت) .
- ١٠ - عمارة المعلم كندوز . تأليف توفيق الحكيم ، مسرح المجتمع ، ص ٢٩٠ . مكتبة الآداب ومطبعتها ، (د . ت) .
- ١١ - الكنز . تأليف توفيق الحكيم ، ص ٣٢٣ ، مسرح المجتمع . مكتبة الآداب ومطبعتها ، (د . ت) .
- ١٢ - زقاق المدق . تأليف توفيق الحكيم . مكتبة مصر ، ط ٣ ، ١٩٥٢ .
- ١٣ - عودة الروح . تأليف توفيق الحكيم . مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٢ .
- ١٤ - أهل الكهف . تأليف توفيق الحكيم . مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٢ .
- ١٥ - أوديب . تأليف توفيق الحكيم . المطبعة النموذجية ، ١٩٤٩ .
- ١٦ - الصفقة . تأليف توفيق الحكيم . مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٥٢ .
- ١٧ - الورطة . تأليف توفيق الحكيم . المطبعة النموذجية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، (د . ت) .
- ١٨ - أبو دلامه مضحك الخليفة . تأليف على احمد باكثير . مكتبة مصر ، (د . ت) .
- ١٩ - العباسية . تأليف عزيز ابازة . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٦٥ .
- ٢٠ - سهرة مع ابي خليل القبانى . تأليف سعد الله ونوس . دار الآداب ، بيروت ، ط ٢ ، ايلول ، ١٩٧٧ .
- ٢١ - الملك هو الملك . تأليف سعد الله ونوس . دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط ١ ، بيروت ، تشرين الاول ١٩٧٧ .
- ٢٢ - النوخدة . تأليف سالم الققمان . مطابع صوت الخليج ، الكويت ، ط ١ ، ١٩٧٣ .

- ٢٣ - اللص والكلاب . تأليف نجيب محفوظ . مكتبة مصر ، ١٩٦٢ .
 ٢٤ - أبو الحسن المفلح "النائم اليقظان" . تأليف مارون النقاش . المسرح العربي
 دراسات ونصوص . تقديم واختيار محمد يوسف نجم ، ص ٧١ . دار الثقافة
 بيروت ، ١٩٦١ .

(ج) مسرحيات مترجمة للغة العربية :

- ١ - عاملت . تأليف وليم شكسبير ، تصريب خليل مطران . دار المعارف ، القاهرة
 ١٩٥٨ .
 ٢ - بيت الدمية . تأليف هنريك إبسن . مكتبة مصر - القاهرة - (د . ت)
 وكوّت الى " المرء لعبة البيت " .
 ٣ - فى انتظار جودو . تأليف صمويل بيكيت ، ترجمة فايز اسكندر . الهيئة المصرية
 العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ .
 ٤ - الاشجار تموت واقفة . تأليف اليخاندرو كاسونا . ترجمة محمد على مكى ،
 دار الكاتب العربى ، ١٩٦٩ . (وكوّت الى " السدرة ") .
 ٥ - المشرى النهيل أو البرجوازي النهيل . تأليف موليير ، ترجمة يوسف محمد
 رضا . دار الكتاب اللبناني ، ١٩٦٨ . (وكوّت الى " ديرة بطيخ ")
 ٦ - عطيسل . تأليف وليم شكسبير ، ترجمة خليل مطران . الطبعة الخامسة ،
 دار المعارف بمصر ، ١٩٧١ .

.....

(أ) الكتب :

- ١ - أبو حاكمه ، احمد مصطفى . " تاريخ الكويت " . مطبعة حكومة الكويت ، القسم الأول ، ١٩٦٢ .
- ٢ - ألف ليلة وليلة . المطبعة الكاثوليكية ، ١٨٨٩ ، ط ٤ ، بيروت ، لبنان .
- ٣ - الابراهيم ، حسن علي . " الكويت ... دراسة سياسية " . دار البیان ، الكويت ، ١٩٧٢ .
- ٤ - أجرى ، لاجوس . " فن كتابة المسرحية " . الباب الاول . طبع هذا الكتاب بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة - نيويورك (د . ت)
- ٥ - البرقوقي ، عبد الرحمن . " شرح ديوان المتنبي " . الجزء الاول . دار الكتاب العربي ، بيروت . (د . ت) .
- ٦ - برانق ، محمد احمد . " البرامكة في ظلال الخلافة " . نكبة البرامكة - قصة السياسة . دار المعارف ، القاهرة ، (د . ت)
- ٧ - جاستر ، جون . " المسرح في مفترق الطرق " . ترجمة دريني خشبة ، مراجعة رشاد رشدي . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٠ .
- ٨ - الجاحظ ، ابو عثمان . " المعاسن والاضداد " . معاسن القيادة ، ص ٢٣٣ : ٢٦٩ . دار مكتبة المرقان ، (د . ت)
- ٩ - حماد ، خيرى . " مطارحات ميكافيلى . الفاية تبرز الواسطة " من كتاب الامير ، ط ١ ، نيسان ١٩٦٢ .
- ١٠ - حاتم ، عبد الله . " من هنا بدأت الكويت " . المطبعة المصومية ، دمشق ، ١٩٦٢ .
- ١١ - الحكيم ، سمير . " محاورات معاصرة في المسرح المربى " . المطبعة الحديثة ، حماة ، ١٩٧٩ .
- ١٢ - الرشيد ، يعقوب عبد الميز . " الكويت في ميزان الحقيقة والتاريخ " . مطبعة الكويت ، الكويت ١٩٦٣ .
- ١٣ - الرشيد ، عبد الميز . " تاريخ الكويت " . دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧١ .
- ١٤ - الراعى ، على . " مسح الدم والدموع " . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

- ١٥ - الراعي ، علي . " المسرح في الوطن العربي " . عالم المعرفة ، العدد ٢٥ ، مطابع اليقظة ، ١٩٨٠ .
- ١٦ - رشدي ، رشاد . " نظرية الدراما من ارسطو الى الآن " . دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٥ .
- ١٧ - الزيد ، خالد سمود . " ادبا الكويت في قرنين " - الجزء الاول ، ط ٣ ، المطبعة المصرية ، الكويت ١٩٦٧ .
- ١٨ - الشرباصي ، احمد . " أيام الكويت " . دار الكتاب العربي بصرى ، ١٩٥٣ .
- ١٩ - الصالح ، مريم عبد الملك . " صفحات من التطور التاريخي لتعليم الفتاة في الكويت " . مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ١٩٧٥ .
- ٢٠ - الاصفهاني ، أبو الفرج . " الاغانى " . الجزء الثامن . الناشران : الخليل ودار الفكر ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٢١ - طليعات ، زكى . " التشثيل ... المسرحية ... المسرح العربي " . مطبعة حكومة الكويت ، الكويت ، ١٩٧١ .
- ٢٢ - علي ، أسعد . " مجتمع العرب وشخصيتهم في البلاغة " . دار الانسان الجديد ، بيروت . (د . ت)
- ٢٣ - علي ، اسعد . " المرأة في القواعد " . من كتاب الحقيقة والمرأة " . مكتبة مكاوي ، ١٩٧٥ .
- ٢٤ - علي ، أسعد . " الطلاب وانسان المستقبل " . دار الرائد العربي ، بيروت ، ١٩٧١ .
- ٢٥ - علي ، أسعد . " كتاب الأمهات " . دار الأصاله ، بيروت ، دار السؤال دمشق ، ١٩٧٩ .
- ٢٦ - المدساني ، خالد سليمان . " نصف عام للحكم النهائي في الكويت " . مطابع مؤسسة فهد المرزوق الصحفية ، ط ٢ ، الكويت ، ١٩٧٨ .
- ٢٧ - عبد الله ، محمد حسن . " الحركة الأدبية والفكرية في الكويت " . رابطة الادباء في الكويت ، ١٩٧٣ .
- ٢٨ - عبد الله ، محمد حسن . " الحركة المسرحية في الكويت " . مطابع دار السياسة ، ١٩٧٦ .
- ٢٩ - عبد الله ، محمد حسن . " المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء " . مؤسسة دار الكتب الثقافية ، ط ١ ، الكويت ، ١٩٧٨ .
- ٣٠ - عرسان ، علي عقله . " سياسة في مسرح " . منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ١٩٧٨ .

- ٣١ - العهد الففور ، فوزية يوسف . " تطور التعليم في الكويت " . طبع في دار
النقائس ، ط ١ ، بيروت ١٩٧٨ .
- ٣٢ - الفيل ، محمد رشيد . " سكان الكويت " . شركة مطبوعات الكويت ، ١٩٦٩ .
- ٣٣ - قطاية ، سلمان . " المسرح المصري من أين إلى أين ؟ " . اتحاد الكتاب
المصر ، دمشق ١٩٧٢ .
- ٣٤ - القطر ، عبد القادر . " من فنون الأدب : المسرحية والشعر " . مطبعة
دار النهضة المصرية ، بيروت ، ١٩٧٥ .
- ٣٥ - القناعي ، يوسف بن عيسى . " صفحات من تاريخ الكويت " . ط ٤ .
مطبعة الكويت ، الكويت ١٩٦٨ .
- ٣٦ - " مسرح الميث " - مسرحيات عالمية . الهيئة المصرية العامة للتأليف
والنشر ، ١٩٧٠ .
- ٣٧ - مصطفى ، شاكراً . " دولة بني المباس " - قصة المباسة - الجزء الأول
ط ١ ، ١٩٧١ .
- ٣٨ - المفرج ، عبد الله إبراهيم . " عرض عام عن التعليم بدولة الكويت وتاريخه
وتطوره " . المونسكو ، بيروت ، ١٩٦٣ .
- ٣٩ - النقاش ، مارون . " المسرح المصري - دراسات ونصوص " ، تقديم واختيار
محمد يوسف نجم ، بيروت ١٩٦١ .
- ٤٠ - نيكول ، الارديس . " علم المسرحية " . ترجمة دريني خشبة . مكتبة الآداب
ومطبعتها ، القاهرة ، ١٩٥٨ .
- ٤١ - النوري ، الشيخ عبد الله . " قصة التعليم في الكويت " . مطبعة الاستقامة
القاهرة ، (د . ت) .
- ٤٢ - هوجو ، فيكتور . " احديب نوتردام " . ترجمة رمضان لاوند . دار المعلم
للملايين ، بيروت ، ١٩٥٨ .

.....

مصادر أجنبية

- (١) Molière - Le Bourgeois gentilhomme. Comédie Ballet - Classiques Le-Rousse 94em Edition. Août 1933- Imprimé en France.
- (٢) J.J.Rousseau, Le Contrat Social. Librairie Larousse. Page 44 Janvier 1973. Imprimé en France.

(ب) المجلات والجرائد :* المجلات :

- ١ - عالم الفن .
- ٢ - العربي .
- ٣ - النهضة .
- ٤ - البعث .
- ٥ - الرائد .
- ٦ - اليقظة .
- ٧ - الرسالة .
- ٨ - أضواء الكويت .
- ٩ - دنيا المرأة .
- ١٠ - الكويت .
- ١١ - صوت الخليج .
- ١٢ - البيان .
- ١٣ - الطليعة .
- ١٤ - الكويتي .
- ١٥ - اسرتي .
- ١٦ - آخر ساعة (مصرية)
- ١٧ - روز اليوسف (مصرية)
- ١٨ - المعرفة (سورية)
- ١٩ - الحياة المصرية (سورية)
- ٢٠ - البحرين اليوم . (البحرين)

- ١ - اخبار الكويت .
- ٢ - الهدف .
- ٣ - الكويت اليوم .
- ٤ - الرأي العام .
- ٥ - الأنباء .
- ٦ - القيس .
- ٧ - السياسة .

ملاحظة :

وراجعنا أيضا مجلات وجرائد كويتية صدرت يومى ١٩٧٨/١٢/٢٥ ،

١٩٧٨/١٢/٢٦ .

(ج) النشرات والكتب السنوية :

- ١ - ارقام احصائية . ملزمة : احصاء وتقرير عن المسرح . وزارة الاعلام ، ١٩٧٨ .
- ٢ - وهبه ، مجدى . " معجم مصطلحات الأدب " - انجليزى - فرنسى - عربى . مكتبة لبنان ، ١٩٧٤ .
- ٣ - حماده ، ابراهيم . " معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية " . دار الشعب ، مارس ، ١٩٧١ .
- ٤ - كتاب " الارشاد " - الحياة الفنية . جامعة الكويت . رقم الارشيف - ٨٨٠ / ٥ / ١٥ .
- ٥ - السعيدان ، حمد . " الموسوعة الكويتية المختصرة " (ثلاث اجزاء) ، مطابع دار لبنان ، ط ١ ، ١٩٧٠ .
- ٦ - كتاب " المجموعة الاحصائية السنوية " . وزارة التخطيط . دولة الكويت ، العدد الرابع عشر ، ١٩٧٧ .
- ٧ - كتيبات ونشرات صادرة عن المسارح الاربعة فى الكويت .
- ٨ - ندوات " يوم المسرح العربى بالتعاون مع جريدة القيس " . عقدت ابتداء من الخميس ١٩٨٠/٢/٢١ ودامت ثلاثة أيام .
- ٩ - قانون رقم ٢٤ لسنة ١٩٦٢ بشأن الاندية وجمعيات النفع العام .
- ١٠ - منشورات : مذكرات النشى فى عالم الفن من ٣ أكتوبر ١٩٧١ الى ١٧ نوفمبر ١٩٧١ .
- ١١ - منشورات : لرسالة الدكتوراه لحماة ابراهيم فى عالم الفن من العدد (٢١١ : ٢٤٥) عام ١٩٧٦ / ٧٥ .

ثالثا - المقابلات :

- * مع الاستاذ احمد المدواني .
 - * مع الاستاذ سعيد خطاب .
 - * مع المخرج حسين الصالح .
 - * مع المخرج فؤاد الشطوي .
 - * مع السيد سعد الفرج .
 - * مع السيد جاسم الزايد .
 - * مع السيد جعفر المؤمن .
 - * مع السيد محبوب العبد الله .
- ومقابلات اخرى مع رؤساء الفرق المسرحية وبعض المؤلفين والمخرجين والممثلين .
 وحضور ندوات يوم المسرح العربي ، ومشاهدة بعض المسرحيات الكويتية شخصيا
 أو من خلال التليفزيون .

* * *

محتويات الرسالة

* * *

فهرس محتويات الرسالة

١ : أ المقدمة *

التمهيد

١٥ : ١ الحياة الثقافية ومؤسساتها في الكويت *

٢ : ١ ١ - الموقع ... والموضع

٣ : ٢ ٢ - التكوين السكاني

٨ : ٣ ٣ - الوضع الثقافي قبل النفط ومعهده

١٥ : ٨ ٤ - عناية الدولة بالمرح

الفصل الأول

٤٠ : ١٦ ملامح البدايعة *

٢٧ : ١٧ أولا - الفن المسرحي

١٩ : ١٧ أ - معنى البدايعة

٢٠ : ١٩ ب - النوادي والمحاولات المفردة

٢١ : ٢٠ ج - بيت الكويت

٢٤ : ٢٢ د - الارتجال كان المخرج الممكن

٢٥ : ٢٤ هـ - حمد الرجيب وجهوده

٢٧ : ٢٥ و - استقدام طليعات والهد* من جديد

٣٩ : ٢٨ ثانيا - فن التأليف المسرحي

٣١ : ٢٨ أ - تأليف المسرحية المترجلة

٣٥ : ٣١ ب - مهزلة في مهزلة

٣٦ : ٣٥ نقد الشهابي

٣٧ : ٣٦ ج - خروف نيام ... نيام

٣٩ : ٣٧ فكرة المسرحية ونهايتها

٤٠ * الخاتمة

الفصل الثاني

٦١	:	٤١	٠٠ (١٩٦٤ - ٦١) من المسرح العربي الى جميعيات النفع العام
٤٢	:		١ - المقدمة
٤٤	:	٤٢	٢ - تصور زكي طليمات لحركة المسرح في الكويت
٥٠	:	٤٤	أ - تأسيس المسرح العربي
٥٢	:	٥١	ب - خصائص مسرح طليمات
٥٥	:	٥٢	٣ - تقييم تجربة طليمات
٥٧	:	٥٦	أ - الرد على المعارضة
٥٧	:		ب - متى بدأت المعارضة
٥٨	:	٥٧	ج - صقر الرشود والمعارضة
٥٩	:	٥٨	٤ - اشهار المسارح كجميعيات النفع العام
٦٠	:	٥٩	أ - سلبيات وايجابيات هذا القانون
٦١	:		* الخاتمة

الفصل الثالث

٨٤	:	٦٢	* تأثير زكي طليمات في المسرح الكويتي
	:		(في التأليف .. والاخراج .. والديكور)
٦٣	:		١ - المقدمة
٦٤	:		٢ - جدية اللغة وجدية الهدف
٧٣	:	٦٤	أ - المخلب الكبير
٦٨	:		١ - السمة الظاهرة في المخلب الكبير
٧٠	:	٦٨	٢ - شخصيات المسرحية
٧١	:	٧٠	٣ - ثقافة الرشود ، وتأثره بالأدب الغربي
٧٢	:	٧١	٤ - اللغة والحوار
٧٣	:		٥ - الصراع
٨١	:	٧٣	ب - مكانه مرتبه
٧٩	:	٧٨	١ - القضية التي قامت عليها المسرحية
٨٠	:	٧٩	٢ - تطور الشخصية مع تطور المشكلة
٨١	:	٨٠	٣ - الحوار
٨١	:		٤ - قدرة اللهجة على استيعاب الموضوع
٨٣	:	٨٢	٣ - الاخراج
٨٤	:		* الخاتمة

المصـل الرابع

١٣٧	:	٨٥	* التأليف المسرحي في الكويت
٨٧	:	٨٦	١ - المقدمة
٨٩	:	٨٧	٢ - التأليف المسرحي في الكويت
١٣٦	:	٨٩	* دراسة شاملة وعامة لأعمال أهم المؤلفين
٩٥	:	٨٩	أ - محمد أحمد النشمي
٩٣	:	٩١	١ - فرحة الصودة
٩٥	:	٩٣	٢ - تحليل المسرحية
١٠٠	:	٩٦	ب - حسين الصالح الحداد
١٠٠	:	٩٨	مسرحية " مشروع زواج " وقائعها المسرحي
١٠٤	:	١٠٠	ج - عبد الرحمن الضويحي
١٠٣	:	١٠٢	١ - لمحة موجزة عن مضامين بعض مسرحياته
١٠٤	:	١٠٣	٢ - دراسة لمسرحية " رزنامة "
١٠٧	:	١٠٥	د - صالح موسى
١٠٧	:	١٠٥	مسرحية " مدير طرطور "
١١٢	:	١٠٧	هـ - سعد مبارك الفرج
١١١	:	١٠٩	١ - مسرحية " عشتوشت "
١١٢	:	١١١	٢ - الدراسة الفنية لمسرحية " عشتوشت "
١١٢	:	١١٢	٣ - شخصيات المسرحية
١١٦	:	١١٢	و - جاسم الزاهد
١١٦	:	١١٤	١ - مسرحية " نوره "
١١٩	:	١١٦	ز - سليمان الحزامي
١١٩	:	١١٨	مسرحية " القادم "
١٢٣	:	١١٩	ح - عبد الميز السريع
١٢٣	:	١٢١	عرض وتحليل مسرحية " ضاع الديك "
١٣٣	:	١٢٣	ك - حسن يعقوب العلي
١٣٥	:	١٢٣	١ - نبذة عن حياته الفنية
١٣٣	:	١٢٥	٢ - تحليل موجز لمسرحيات العلي
١٢٦	:	١٢٥	(أ) المقل في اجازة
١٢٧	:	١٢٦	(ب) مسرحية عشاق حببية

١٣١	:	١٢٧	(ج) مسرحية الثالث
١٣٣	:	١٣٢	دراسة فنية لمسرحية الثالث
١٣٦	:	١٣٣	ل - صقر الرشود : " مسرحية الحاجز "
١٣٧	:		* الخاتمة

الفصل الخامس

١٦٧	:	١٣٨	* الاعداد والتكوينات
١٤١	:	١٣٩	١ - المقدمة
				(معنى الاعداد والاقتباس والتكوينات)
١٤٢	:	١٤١	٢ - اسباب الاعداد والتكوينات
١٤٦	:	١٤٢	٣ - أهم النصوص المقتبسة والمعدة والمكوتة
١٤٣	:		أ - المسرح الشعبي
١٤٤	:	١٤٣	ب - المسرح المصري
١٤٥	:	١٤٤	ج - مسرح الخليج العربي
١٤٨	:	١٤٥	د - المسرح الكويتي
١٤٧	:	١٤٦	٤ - أهم الممدين والمكوتين
١٤٦	:		أ - المسرح الشعبي
١٤٦	:		ب - المسرح المصري
١٤٦	:		ج - مسرح الخليج العربي
١٤٧	:	١٤٦	د - المسرح الكويتي
١٥٠	:	١٤٧	٥ - الاعداد عن أصول مجهولة ، عن طريق المسرح المصري
١٥١	:	١٥٠	٦ - الاعداد عن نصوص عالمية
١٦١	:	١٥١	٧ - دراسة شاملة لثلاثة نصوص مكوتة
١٥٤	:	١٥١	أ - ديرة بطيخ
١٥٨	:	١٥٤	ب - المره لعبة البيت
١٥٨	:	١٥٦	(الفرق بين النص الاصل والنص المكوت)
١٦١	:	١٥٨	ج - الاشجار تموت واقفة : السدرة
١٦١	:	١٦٠	(الفرق بين النصين : الاصل والمكوت)

١٦٣ : ١٦١	٨ - دلالة الفروق في النصوص الأصلية والمكوتة
١٦١	أ - ديرة بطيخ
١٦٢	ب - المره لعبة البيت
١٦٣ : ١٦٢	ج - الأشجار تموت واقفة أو السدرة
١٦٤ : ١٦٣	٩ - نجاح التكويت والاعداد
١٦٦ : ١٦٥	١٠ - فقرة تقييمية
١٦٥	أ - المسرح الشعبي
١٦٥	ب - المسرح العربي
١٦٥	ج - مسرح الخليج العربي
١٦٦	د - المسرح الكويتي
١٦٦	خلاصة
١٦٧	* خاتمة : الاتجاه العام للمسرح الكويتي

الفصل السادس

١٩٥ : ١٦٨	* المؤلفون والثقافة المسرحية
١٦٩	١ - المقدمة
١٧٦ : ١٧٠	٢ - الحكاية
١٧٦ : ١٧٢	دراسة الحكاية لبعض المسرحيات الكويتية
١٨٥ : ١٧٦	٣ - الشخصية المسرحية
١٨٠ : ١٧٨	١ - أهم الشخصيات في المسرحية الكويتية
١٨٥ : ١٨٠	٢ - شخصية الأب في المسرحية الكويتية
١٩٠ : ١٨٥	٤ - الحوار
١٨٦ : ١٨٥	أ - المقدمة
١٨٧	ب - العامية والفصحى
١٩٠ : ١٨٧	ج - الحوار في المسرحيات الكويتية
١٩٤ : ١٩١	٥ - الصراع
١٩٢ : ١٩١	أ - تعريفه وأنواعه
١٩٤ : ١٩٢	ب - أنواع الصراع في المسرحية الكويتية
١٩٥	* الخاتمة

الفصل السابع

٢٢٦	: ١٩٦ مشكلات المسرح الكويتي
١٩٨	: ١٩٧	١ - المقدمة
٢٠٢	: ١٩٩	٢ - قلة النصوص المؤلفة في الكويت بأقلام كويتية
٢٠٠	: ١٩٩	لمحة عامة
٢٠١	: ٢٠٠	أ - الثقافة المسرحية
٢٠١		ب - الجمهور المسرحي
٢٠٢		ج - الرقابة على النصوص
٢٠٤	: ٢٠٣	٣ - غياب الناقد المسرحي
٢٠٣		أ - ناقد كويتي
٢٠٣		ب - ناقد غير كويتي
٢٠٤	: ٢٠٣	ج - ناقد كويتي ناضج وغير كويتي ايجابي
٢٠٦	: ٢٠٤	٤ - المنصر النسائي
٢٠٥	: ٢٠٤	أ - رجال مثلوا دور النساء
٢٠٥		ب - تجنب المؤلف الأدوار النسائية
٢٠٦		ج - غياب المسرح الاستعراضى
٢٠٦		د - شابات يقمن بأدوار عجائز
٢١٠	: ٢٠٧	٥ - اللفظة
٢٠٨	: ٢٠٧	أ - العامية والفصحى
٢٠٨		١ - عامية ذائمة
٢٠٩		٢ - عامية غير واسعة الانتشار
٢٠٩		ب - تخفيف الطابع اللهجى
٢١٠		ج - شخصيات تتكلم لهجة مختلفة
٢١٠		د - نصوص مسرحية باللفة الفصحى
٢١٢	: ٢١١	٦ - مشاكل أخرى
٢١١		أ - أزمة دور المرأة
٢١١		ب - مقرات المسارح
٢١١		ج - انعدام التخطيط المبرمج
٢١٢		د - كثرة المؤسسات
٢١٢		هـ - الإذاعة والتلفزيون

٢١٦	:	٢١٣	* الخاتمة
٢١٤	:	٢١٣	أ - الحلول العلمية
٢١٦	:	٢١٥	ب - الحلول العملية

الخاتمة

٢٢٧	:	٢١٧	* الخاتمة
-----	---	-----	-------	-----------

المصادر والمراجع

٢٣٢	:	٢٢٩	* أولا - المسرحيات
٢٣٧	:	٢٣٣	* ثانيا - الكتب والمجلات والنشرات
٢٣٨	:		* ثالثا - المقابلات

محتويات الرسالة

٢٤٦	:	٢٤٩	* فهرس محتويات الرسالة
-----	---	-----	-------	------------------------

(النهاية)

* * *