# التوظيف الإعلامي في المسرح الكويتي

د. نرمين يوسف الحوطي

# المقدمة

من المعروف أن المسرح عبر التاريخ كان أداة انعكاس وبلورة لمعطيات الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والحضاري، ومراحل تطوره. والمسرح الكويتي ليس استثناءً من هذه القاعدة، بل إنه يأتي في مقدمة المسارح المعاصرة عبر العالم في حرصه على الالتزام بقضايا هذا الواقع المحلي والإقليمي وعلاقاته وتأثيراته بالواقع الدولي المعاصر سواءً بالسلب أو بالإيجاب. ومن هنا كان المسرح الكويتي مسرحاً نقدياً تعرض بالنقد والتحليل بل والهجوم والسخرية من معظم سلبيات المجتمع الكويتي المعاصر في منطقة جغرافية معينة، وهي المنطقة العربية، لا تسمح معظم دولها بالحرية التي تمتع بها المسرح الكويتي دون حسابات تذكر.

وهذا التوجه النقدي الواضح للمسرح الكويتي، كان بمثابة القاعدة التي انطلق منها التوظيف الإعلامي له، إذ إن جوهر العملية الإعلامية يكمن في شتى أنواع النقد السياسي والاقتصادي والاجتماعي والثقافي والحضاري. ومن هنا كانت أيضاً القاعدة التي انطلقت منها هذه الرسالة، حتى يترك المسرح الكويتي على قدم المساواة النقدية والتحليلية التي تمتعت بها فنون جماهيرية أخرى مثل السينما والتليفزيون. ففي كتاب "الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة" تقول نسمة البطريق-:

**" ترجع أهمية دراسة الدلالة في السينما والتليفزيون خاصة في دول العالم العربي لعاملين أساسيين:**

**<u>أولا</u>: ازدياد أهمية القوة التأثيرية للسينما والتليفزيون في تلك الدول حيث تتفاقم مشكلات اجتماعية وثقافية وتعليمية تربوية كبيرة وعلى رأسها قضايا الأمية التعليمية والفكرية، وقضايا البطالة بأنواعها الظاهرة والمقنعة وقضايا المرأة والأسرة والتفكك والأزمة الاقتصادية.. والهجرة من الريف إلى الحضر والتهالك في هياكل البنية الأساسية في المجتمع.. وقضايا البيئة.**

**تلك القضايا وغيرها جعلت السينما والتليفزيون من الأدوات**

الإعلامية والثقافية والترفيهية الأكثر أهمية في حياة الأفراد، قد تكون الوحيدة في حياة هؤلاء وخاصة محدودي الدخل لأسباب عديدة يمكن إرجاعها إلى عوامل اقتصادية واجتماعية يخرج شرحها عن الإطار المخصص لهذه الدراسة ونكتفي بالقول في هذا الصدد أنه لعدة عوامل يحتل المضمون السينمائي والبرامج المتنوعة للتليفزيون الجزء الأكبر من أوقات الفراغ المتاحة (شرط توافر أعداد كافية من دور السينما وأجهزة الإرسال والاستقبال وانتشارها في الريف والمدن).

ولهذا الاعتبار أصبحت العناية بهاتين الوسيلتين وخاصة التليفزيون بعد التطور الهائل في تكنولوجيا الإرسال والاستقبال والبث المباشر من خلال الأقمار الصناعية أمراً حيوياً في هذه المجتمعات لما يقدمه من برامج متنوعة يمكن عن طريقها التأثير على أفراد هذا المجتمع، لتحقيق بعض أهداف التنمية الفكرية والاجتماعية، وخاصة إشراكهم في بعض ملامح تلك القضايا والمشكلات وإرشادهم إلى بعض الحلول.

ثانيا: وهناك عوامل أخرى ترتبط بلغة التلفزيون أو لغة الصورة الفيلمية والسينمائية هذه العوامل نحن نراها في العديد من العناصر المرتبطة بالفكر الإنساني وأسلوبه في الحوار ونواياه المتعددة خاصة من خلال تلك اللغة التي تستغل عوامل الإبهار والألوان وما ينتجه التطور التكنولوجي والعلمي والصناعي؛ وعلوم الفنون والعمارة والتشكيل من مفردات إبهارية لتنسج بنية سطحية تدعم البنية العميقة والعقلية للفكر؛ لتفسر العديد من الثوابت التاريخية والثقافية والاجتماعية للمجتمعات بموضوعية أو بطريقة تجافي المنطق والواقع الفعلي خاصة في هذه الفترة الزمنية من تاريخ الأمة العربية والإسلاميةتج (١).

---

(١) نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٤ – ص ٢٥، ٢٦.

وإذا كانت نسمة البطريق قد ركزت جهودها العلمية والأكاديمية على مجالي السينما والتليفزيون، فإن الباحثة تسعى بدورها إلى الاستفادة بهذا المنهج التحليلي والنقدي والسوسيولوجي في التطبيقات على المسرح الكويتي الذي وضع كل هذه الاعتبارات الثقافية والفكرية والحضارية في حسبانه، سواءً على مستوى الشكل أو المضمون حتى تكتمل المنظومة النقدية اتجاه هذا الفن الذي لعب دوراً حيوياً وحاسماً في بلورة ملامح المجتمع الكويتي. وكان توجه نسمة البطريق في دراستها للدلالة الفكرية في السينما والتليفزيون قومياً أكثر منه إقليمياً، ولذلك كان من الممكن استخدام هذا المنهج أيضا في تحليل العلاقة العضوية بين المجتمع الكويتي والتوظيف الإعلامي للمسرح الذي انطلق من معطيات هذا المجتمع الكويتي.

وتكمن أهمية هذا البحث في أن ثورة الإعلام الحديثة قد طورت أدواته وآلياته ومناهجه وأساليبه بحيث أصبح يتسلسل في كل مناحي الحياة، والفنون في مقدمتها خاصة الفنون الجماهيرية مثل السينما والراديو والتليفزيون والمسرح، وهي فنون استفادت من هذه الثورة كثيراً خاصة في مجال تقنين أنواع التلقي وتشكيل سيكولوجية المتلقي لكي يستوعب أكبر قدر ممكن من الرسالة الإعلامية التي ينطوي عليها المضمون الفكري للعمل المسرحي.

وقد عالجت نسمة البطريق في كتابها "الإعلام والمجتمع في عصر العولمة:" دراسة في المدخل الاجتماعي ثورة الإعلام الحديثة ومستقبل ثقافة الأمة، وموضحة حتمية ارتباط الثورة الإعلامية الحديثة بالجوانب الثقافية والفكرية والتي بدونها تفقد التكنولوجيا دورها الثقافي والفكري، وهو نفس المنهج الذي ينطبق على المسرح الذي لابد أن يرتبط بنفس الجوانب الثقافية والفكرية ويعمل على توصيلها إلى المتلقي من خلال التوظيف الإعلامي لأدواته. تقول نسمة البطريق:

**ز لا يمكن التسليم بأن الثورة التكنولوجية والصناعية في مجالات وسائل الإعلام والمعرفة يمكنها القيام بوظائفها المتعددة على المستوى الدولي والقومي دون مضمون معرفي وثقافي متعدد الاتجاهات والأهداف.**

فخطورة وأهمية هذه الثورة الصناعية والتكنولوجية تنطلق من خطورة ما تحتويه من معلومات وتبثه وتنشره من قضايا وحقائق ومعارف. قاطعة المسافات والقارات في فترة وجيزة لا تتعدى الثواني والدقائق.

إذ يمكن التفريق بين الدول الغنية والدول الفقيرة ليس فقط على أساس التفوق العلمي والتكنولوجي والصناعي وارتفاع الدخل القومي فقط.. بل وأيضاً على أساس التفوق في الإنتاج الثقافي والمعرفي الغزير والتفوق في البحث العلمي وتحديث المناهج في مجالات التربية والتعليم؛ وتهيئة البيئة العلمية لمزيد من الإنتاج والإبداع الفكري والعلمي في مجالات العلوم الطبيعية، والإنسانية لتحليل وتفسير الواقع الاجتماعي والثقافي بموضوعية كخطوة ضرورية لمعرفة الأسباب وبحث العوائق حتى تضع الحلول العلمية للتطوير والإجادة.

فالثورة الإعلامية الحديثة إذ ترتبط أشد الارتباط بالجوانب الثقافية والفكرية والتي بدونها تصبح التكنولوجيا أدوات صماء بكماء تزيد من قضايا الإنسان وتعرقل من نموه الفكري.

وكما تشير الأبحاث المتعددة أن الثورة الصناعية في تكنولوجيا الإعلام والمعرفة كقوة ثورية قد تساهم في تنمية قدرات الإنسان الخلاقة وتمكن الفرد والجماعة من السيطرة على قوانين الطبيعة وتحقق للمجتمع مزيداً من الإنتاج والرخاء الاقتصادي؛ ويمكنها أن تحقق التقدم الاجتماعي والثقافي؛ ولكن قد تنقلب تلك القوة إلى نقيضها فتصبح هذه التكنولوجيا والصناعات والعلوم أدوات تهدم الإرادة الفردية إذا لم توظف لخدمة الفرد والمجتمع وتخضع لمتطلبات التنمية لتحقيق مزيد من رخائه الفكري والمعنوي؛ خاصة في دول العالم النامي؛ فثنائي العلم والتكنولوجيا في تلك الدول يجب أن يخضعا بالتوجيه لخدمة المجتمع وتنمية قدرات الفرد والجماعة لأنه بدون توجيه من أجل تحقيق التقدم المعرفي والاجتماعي وتنمية العقل فإنهما يتحولان إلى أدوات للاستغلال والسيطرة بل أدوات لتغييب الذات والجمود الفكري والمعنوي.

**وهذا يعني أن الثورة الإعلامية والتكنولوجية والتي نحن نعيش عصرها تنطلق من خلال ثنائية صناعة التكنولوجيا كأدوات وكشكل صناعي من جانب ومن جانب آخر الإنتاج الثقافي والمعرفي الغزير القائم على البحث والتحليل والتفسير لعناصر القضايا والمشكلات الاجتماعية والسياسية والثقافية. . وكل ما يتصل بقضايا الفرد الإنسانية والمواقف والحقائق السياسية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية.**

**إن خطورة الثورة الإعلامية الحديثة على مجتمعاتنا النامية والعربية بصفة خاصة تكمن في تلك التحديات الفكرية والمعرفية خاصة في هذا العصر الحديث عصر العولمة الثقافية والاقتصادية والسيطرة الفكرية، وما تواجهه مفردات ثقافتنا من تحديات خاصة من خلال تلك الثورة الإعلامية والتي تصوب في اتجاه مجتمعاتنا تج(١).**

وبالرغم من أن المسرح الكويتى قد بدأ منذ منتصف القرن العشرين، أى أن عمره يزيد على نصف قرن بقليل، إلا أنه امتلك من قوة الدفع ما جعله كبيراً فى نظر الكثيرين، سواءً أكانوا كويتيين أم عرباً. وقد تمثلت قوة الدفع هذه فى أنه مسرح حمل هموم وطنه ومجتمعه منذ البداية، ولم يتخل عن هذه الرسالة إلى حد كبير، وكان هذا الارتباط الوثيق بالمجتمع وقضاياه وهمومه وإنجازاته ونكساته بمثابة المحرك الذى ألهم الكتاب والمخرجين والقائمين على العروض المسرحية بصفة عامة، بمادة لا تنضب ولا تقع فى سلبيات التكرار والملل واجترار الأفكار والتوجهات نفسها، لدرجة أنه يمكن القيام برصد تحليلى للمراحل التى مر بها المجتمع الكويتى، من خلال المسرحيات المتتابعة التى يمكن القول بأنها استطاعت إلى حد كبير أن تغطى معظم قضايا المجتمع الكويتى.

من هنا كان التوظيف الإعلامى لهذا المسرح علامة مميزة لمعظم عناصره، سواءً فى التأليف أو الإخراج أو أساليب الالتحام بالجمهور. وكانت الرسالة الإعلامية فى معظم الأحايين بمثابة المضمون الخصب والثري الذى جدد منابع الإبداع الدرامى فى الوقت

---

(١) نسمة البطريق: الإعلام والمجتمع في عصر العولمة دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٤ – ص ١٣ ، ١٤,

نفسه. فلم يكن مسرحاً دعائياً يبشر بتوجهات السلطة كما حدث فى بلادِ عربية أخرى، ولم توضع الهالات حول شخصيات القادة فى شتى المجالات، بل كان مسرحاً نقدياً بمعنى الكلمة، ومنبراً ديمقراطياً يعكس مدى الحرية التى يتمتع بها المبدع الكويتى فى ظل عدم فرض رقابة صارمة على العروض إلا فى حالات استثنائية وقليلة للغاية نظراً لبعض الظروف الصعبة التى مر بها المجتمع الكويتى سواءً أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية.

من هنا كان الدافع لكتابة هذا البحث الذى يتناول التوظيف الإعلامى فى المسرح الكويتى يمثل رسالة نقدية تحليلية للمسرح الكويتى كنشاط فنى درامى له رسالة سوسيولوجية أو سياسية. وخاصةً أن هذا المسرح لا يتخلى عن التوظيف الفنى لعناصر الكتابة والعرض وذلك على سبيل تجديد أدواته الفنية. ولذلك لم يجعل من نفسه بوقاً أجوف للتيارات السياسية السائدة بل وضع المضمون الإعلامى نفسه تحت مجهر النقد، دون أن يقع فى حالات كثيرة فى خطأ الخطابة والتقرير المباشر والشعارات الرنانة، ولذلك امتلك هذا المسرح نوعاً من التوازن الدقيق بين المضمون الإعلامى والشكل الفنى.

تلك الرسالة الإعلامية التى ميزت المسرح الكويتى لا تعد ظاهرة غريبة أو مقحمة عليه، ذلك أن معظم المسارح فى مختلف بقاع الأرض كانت مهمومة بهذا المضمون الإعلامى منذ بداياتها الأولى ابتداءً من أرستوفانيس فى المسرحيتين الكوميديتين "الضفادع" و"السحب". وإذا عبرنا خمسة وعشرين قرناً سنجد أن برناردشو قام بنفس المهمة تجاه المجتمع الإنجليزى فى العصر الفيكتورى، وتلك الأمثلة على سبيل المثال لأنها تصعب على الحصر. لذلك يمكن القول بأن المسرح الكويتى بحرصه على رسالته الإعلامية بل الثقافية والحضارية، قد سار على نهج التقاليد المسرحية العريقة التى أكدت أن الدور الأساسى والحضارى للمسرح يكمن فى قدرته على تطوير المجتمع ودفعه نحو آفاق حضارية جديدة، بصرف النظر عن التيارات والنظريات المسرحية العديدة والمتتابعة التى تتراوح بين التراجيديا والكوميديا، بل وبين الميلودراما والفارس، وكذلك مختلف المدارس

المسرحية من كلاسيكية ورومانسية وتعليمية وتعبيرية وملحمية وغير ذلك.

كانت هذه البداية من المسرح الكويتى منطلقاً للمسيرة التى قطعها عبر نصف قرن، ولم تكن مفتعلة أو مصطنعة لأنها نهضت على التقاليد العريقة للمسرح الذى يلتحم بقضايا ومشكلات ومآزق ومحن مجتمعه المعاصر، وفى الوقت نفسه يحرص على أدواته الفنية التى تمنح الجمهور إثارة ومتعة لا تتأتى لوسائل إعلامية مباشرة أخرى، ولذلك كانت أكثر المسرحيات تأثيراً فى مسيرة المسرح الكويتى، هى التى حرصت على توظيف الأدوات الفنية والدرامية، بل وتجريب الجديد منها، وهذا ما جعل الجمهور الكويتى يقبل على هذا المسرح الذى يجمع بين الجدية الفكرية والمتعة الفنية، بحيث يمكننا القول بأن الكويت شهدت حياة مسرحية بمعنى الكلمة، وضع أساسها الرائد المسرحى زكي طليمات الذى كان له دور فعال فى ترسيخ قواعد هذه الحياة المسرحية الصحيحة.

والمجتمع الكويتى قد يبدو استثناءً من مجتمعات أخرى تطورت تدريجياً عبر مراحل متتابعة، فقد مر هذا المجتمع بطفرة اقتصادية كانت نوعاً من الانقلاب الاجتماعى والثقافى والفكرى بل والسلوكى، وهو انقلاب امتد ليشمل كل أبناء الكويت بمختلف طبقاتهم، وكانت الطفرة سريعة بل وحادة بحيث أفقدت البعض توازنهم، خاصةً هؤلاء الذين عجزوا عن استيعاب هذه المتغيرات المتلاحقة، لذلك كانت الرسالة الإعلامية التى جسدها المسرح الكويتى ضرورة ملحة للقيام بدوره التنويرى والتثقيفى، وفى الوقت نفسه كانت تلك الطفرة بمثابة قفزة واسعة لمسرح يعتبر حديثاً. لكن هذا المسرح استطاع أن يستوعب هذه القفزة، بل واتخذ منها مصدراً درامياً خصباً لصراعات وتناقضات وتأثرات تجسدت فى العلاقات الشائكة بين مختلف الشخصيات، وبذلك لعبت هذه القفزة دور الصراع الدرامى الذى منح مسرحيات عديدة الحيوية والتطور المتدفق، وهذه إيجابية تحسب للمسرح الكويتى الذى استطاع أن يستوعب ويوظف هذا الانقلاب الاجتماعى والسلوكى توظيفاً ناضجاً، برغم أن عمره لم يتجاوز نصف القرن.

وقد تمثل هذا التوظيف الإعلامى والفنى الناضج فى عناصر أساسية مثل استخدام

شخصية الراوى الذى يربط بين المنصة والجمهور من أجل توصيل الرسالة الإعلامية بأسلوب متبلور وواضح بحيث يصل إلى أبسط المشاهدين، ولعب بعض الكتاب المسرحيين بحيلة الشخصية الدرامية التى تعبر عن آرائهم فى الرسالة الإعلامية التى يريدون توصيلها، بل وكانوا من الذكاء والدراية بحيث رسموا هذه الشخصية بطريقة مقنعة عندما تنطق بهذه الرسالة فى الحوار الجارى على المنصة من قبل الشخصيات. فهى شخصية تمتلك من الوعى أو الثقافة أو الخبرة ما يؤهلها للحديث الواعى عن القضية المطروحة، بحيث لا يشعر الجمهور بأنها مجرد آراء وجمل وضعها المؤلف على لسان الشخصية لكى تكون المتحدث الرسمى بلسانه. يقول سى. هوفلاند-:

**" تتمتع الوسائل السردية والدرامية بقدرة متجددة على النفاذ إلى فكر الجمهور الذى يمكنه مشاهدة العرض المسرحى أو السينمائى أكثر من مرة، مما يرسخ القضية المطروحة فى ذهنه. أما الوسائل الإعلامية التقليدية أو المباشرة، فغالباً ما يقتصر دورها على اطلاع الجمهور عليها مرة واحدة، ثم يصرف النظر عنها تماماً. وهذا ما يحدث بالنسبة للصحيفة أو البرنامج الإذاعى او التليفزيونى. أما العمل المسرحى أو السينمائى فيمكن أن يعيش عبر أجيال متتابعة حاملاً نفس الرسالة الإعلامية أو التنويرية بمعنى أصح "(١).**

وقد حرص الكثير من الكتاب على إلغاء الحائط الوهمى المعروف باسم الحائط الرابع. وذلك بهدف إيجاد علاقة عضوية بين المنصة والقاعة، إذ ربما جعل هذا الجسر بينهما نوعاً من التوحد تجاه القضايا المطروحة، ولم يمنع ذلك من إشراك بعض أفراد الجمهور فى الحوارات الجارية التى تتطلب نوعاً من القدرة العميقة على ممارسة الارتجال، وكانت الجوقة من أهم أدوات تحطيم الحائط الرابع، بأفرادها الواقفين على يمين المسرح ويساره، أو الداخلين من الكواليس فى موكب حافل بالحوار الذى يعمل على توصيل الرسالة للجمهور أو غير ذلك من الحيل المسرحية.

---

(١) C. Hovland Communication and Persuasion, (London: Penguin Books, 1973) P.129

وإذا كانت هذه الجوقة تقليداً متبعاً فى المسرح منذ حوالى خمسة وعشرين قرناً، وهو التقليد الذى ابتكره الإغريق القدامى، فإن كتاب المسرح الكويتى سعوا إلى ترسيخ هذه الأداة الفنية فى التربة الكويتية المسرحية عندما استلهموا دور الراوى الذى عرفه العرب عبر قرون متتابعة عندما اشتهر الرواة بسرد السير الشعبية وفى مقدمتها "سيرة أبو زيد الهلالى" إذ كان إلقاء الجوقة مشابهاً لأسلوب الراوى وإن خلا من الربابة الشهيرة، وبذلك لم تكن الرسالة الإعلامية دخيلة على النص أو العرض المسرحى بل كانت مصدراً لربط الجمهور بالمنصة فى وحدة وجدانية وفكرية لاشك أنها أبعدت بلا شك كثيراً من احتمالات الملل. وهو ما يذكرنا بقول المخرج الإنجليزي الرائد إدوارد جوردون كريج:

**" إن وظيفة المخرج المسرحي وظيفة فكرية وفلسفية وليست مجرد وظيفة تقديم العرض المسرحي بأسلوب معين. ولذلك يتحتم على المخرج أن يكون واعياً تماماً بأبعاد المضمون الفكري الذي ينطوي عليه الشكل الفني للمسرحية، لأن هذا الوعي سيساعده على صياغة الحركة والأداء، بل الديكور والضوء وغير ذلك من عناصر العرض المسرحي. عندئذ لن تكون هناك أية ثغرة بين الشكل الفني والمضمون الفكري لأنها في حقيقتها شئ واحد، أو وجهان لعملة واحدة هي العرض المسرح "** (١).

من هنا كان المحور الدرامي والإعلامي بمثابة العمود الفقرى لهذا البحث، فقد حرصت الباحثة على إبراز علاقتى التأثير والتأثر بين المسرح والإعلام فى الكويت، فلم تكن الدراسة درامية نقدية فقط بل كانت إعلامية تنويرية، ونظراً لعدم وجود المراجع التى تتناول هذا الموضوع فى المسرح الكويتى بصفة خاصة، فقد اعتمدت الباحثة على النصوص أو العروض كمادة أساسية لهذا البحث، مع الاستعانة بالمراجع والدراسات التى يمكن أن تعتبر عامة سواءً فيما يتصل بالمسرح الكويتى أو المسرح العالمى، كنوع من استخراج

---

(١) Edward Gordon Craig: On the art of the theatre, ( London, William Heinmann, 1962) P. 328

المعايير النقدية وتطبيقها على المسرح الكويتى، كذلك استعانت الباحثة بمراجع إعلامية أساسية كانت بمثابة المعايير التحليلية للتوظيف الإعلامى فى المسرح الكويتى.

وقد انقسم البحث إلى ثلاثة أبواب، تناول الباب الأول التوظيف الإعلامى للمضمون الاجتماعى من خلال ثلاثة فصول، دار الفصل الأول حول قضية "الزواج والعنوسة"، والفصل الثانى حول "التعليم والإعلام وحرية المرأة"، فى حين سلط الفصل الثالث الأضواء الإعلامية على السلبيات الاجتماعية، ومن الواضح أن الفصول الثلاثة تتناول خطوطاً متشابكة ومضفرة تشكل نسيجاً اجتماعياً كان بمثابة مضموناً دراماياً وإعلامياً فى الوقت نفسه.

أما الباب الثانى فيتناول التوظيف الإعلامى للمضمون الاقتصادى من خلال ثلاثة فصول أيضاً، تمثل ثلاثة انقلابات اقتصادية مر بها المجتمع الكويتى فى النصف الثانى من القرن العشرين وتركت بصماتها غائرة سواءً على سيكولوجية الإنسان الكويتى وسلوكه أو على المجتمع الكويتى وحراكه الجمعى.

يدور الفصل الأول حول الانقلاب الاقتصادى الأول الذى تمثل فى ظهور النفط وظاهرة "التثمين" فى حين تناول الفصل الثانى الانقلاب الاقتصادى الثانى الذى تمثل فى قضية "القروض والتلاعب بالأسعار"، أما الفصل الثالث فيتناول الانقلاب الاقتصادى الثالث الذى يتمثل فى كارثة "سوق المناخ" وهذه الدوافع والإحباطات الاقتصادية كانت بمثابة مادة خصبة وثرية سواءً فى مجال الصراع الدرامى أو التوظيف الإعلامى.

أما الباب الثالث فيحتوى أيضاً على ثلاثة فصول، ويعالج التوظيف الإعلامى للمضمون السياسى من خلال "قضية الرأى" التى ركز عليها الفصل الأول، "والأبعاد السياسية لأزمة الكويت" التى تناولها الفصل الثانى، ثم "المنظور الإعلامى والدرامى للتيارات المتطرفة" كما ورد فى الفصل الثالث. وهذه القضايا تعرض لها المسرح الكويتى الذى لا ينفصل عن المسرح العالمى. يقول إريك بنتلى:

**" كانت القضايا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التى تبناها المسرح الحديث بمثابة قوة دفع متواصلة لكى يستمر فى طريقه. ولولا هذه القضايا لتعثر وعجز عن مواصلة مسيرته. وكان برناردشو قد بنى كل مجده على هذه القضايا، وفى الوقت نفسه لم يهمل الضرورات الفنية والدرامية التى يحفل بها مسرحه، بالرغم من هجوم الكثيرين عليه. وهناك بديهية لا يمكن إهمالها، وهى أنه لم ولن يوجد النص أو العرض المسرحى الذى لا ينطوى على مضمون، قد يكون مباشراً أو غير مباشر، لكنه فى النهاية مضمون ينطوى على قضايا فكرية وإنسانية " (١).**

ونظراً لأن الدراسة تناولت المسرح الكويتى على مدى ما يزيد على أربعة عقود، فقد شكلت أبوابها وفصولها نوعاً من الرسم أو الخط البيانى الذى رصد حركاته صعوداً وهبوطاً، وكان التحليل النقدى والإعلامى بمثابة المعيار الأساسى سواءً للشكل الفنى الذى كتبت به المسرحيات أو المضمون الفكرى الذى احتوت عليه، مما جعل هذه الدراسة تنطلق من قاعدة نقدية وسوسيولوجية لإبراز عنصرى التأثر والتأثير سواءً بين الشكل والمضمون أو بين الدراما والإعلام.

وإذا كانت هذه الرسالة تعد الأولى من نوعها فى مجال الربط بين الإبداع المسرحى والتوظيف الإعلامى فى الكويت، فإن الباحثة ترجو أن تكون رسالتها بمثابة مدخل لأبحاث أخرى فى هذا المجال الحيوى، خاصةً بعد أن بذلت أقصى ما فى وسعها فى جمع الدوريات والدراسات التى استخرجت منها ما يشير إلى جوهر بحثها، وإن كانت الحصيلة قليلة، لكن النصوص والعروض فى حد ذاتها أغنتها عن النقص الحاد فى المراجع والدراسات النقدية.

---

(١) Eric Bentley: The Life of the Drama, (New York: Atheneum, 1964) p. 210

الباب الثاني

# التوظيف الإعلامي للمضمون الاجتماعي

# الزواج

# و

# العنوسة

الزواج والعنوسة خطاً اجتماعياً وفكرياً فى المسرح الكويتى، لدرجة أنه يشكل العمود الفقرى لمسرحيات عديدة سواء على مستوى المضمون أو الشكل. ذلك لأن لموضوع الزواج فى المجتمع الكويتى خصوصية ناتجة عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والدينية والثقافية بل والسياسية التى تؤثر فى حركة التيارات التى تحكم هذا المجتمع. وقد يكون للزواج خصوصية مميزة له فى كل مجتمع على حدة، لكن هذه الخصوصية فى المجتمع الكويتى تبدو وكأنها مصير للشخصيات المنهمكة فى الصراع الدرامى الذى هو صدى للصراعات التى تحكم المجتمع.

وهذا الفصل سيتناول هذه القضية على مستويات اجتماعية اقتصادية وثقافية متعددة، لإبراز مدى اهتمام وتركيز الكتاب المسرحيين على هذا الموضوع الذى يهم بالتالى رواد المسرح الكويتى. وهناك تفريعات .. "تيمات" عديدة على هذا الخط الأساسى. منها على سبيل المثال الانتعاش الاقتصادى المفاجئ الذى لم يكن المجتمع مستعداً له، سواء على مستوى الفكر أو السلوك، وبالتالى فإن تكوين الشخصيات وسلوكياتها تجاه الشخصيات الأخرى قد تأثرت إلى حد بعيد بهذه الطفرة الاقتصادية التى ترتبت على ظهور النفط فى ظروف لها خصوصياتها أيضاً، خاصة فى التأثير على المفاهيم المختلفة للزواج.

كان ظهور النفط نقطة فاصلة بين مجتمعين، لدرجة أن المجتمع الكويتى قبل النفط يكاد يختلف شكلاً ومضموناً عن مجتمع ما بعد النفط. فى المجتمع الأول كان السكان يعتمدون على صيد اللؤلؤ والأسماك من البحر، أما فى الحياة على البر فقد كان رعى الأغنام هو مصدر الدخل لقطاع من قطاعات المجتمع. لكن الدخل الاقتصادى سواء من صيد اللؤلؤ والأسماك أو رعى الأغنام كان محدوداً للغاية، وتشكلت العلاقات الاجتماعية سواء بين الأفراد أو الأسر أو العشائر بصفات خاصة جعلت الزواج مرتبطاً بتقاليد وأعراف قبلية إلى حد كبير مثل زواج الشاب من ابنة عمه أو فتاة من نفس القبيلة. هذا على المستوى العشائرى أو القبلى، أما على المستوى الاقتصادى فكان زواج الطبقة من التقاليد التى لا يمكن تجاهلها. فالغنى يتزوج من الفتاة الغنية، والفقير يتزوج من الفتاة الفقيرة، مما وقف سداً عالياً فى وجه أى تفاعل اجتماعى حقيقى بين مختلف أفراد المجتمع الأمر الذى أصابه بنوع من

الجمود نتيجة للتقاليد المفروضة عليه والتى تمنع أى تطور حقيقى له. وكان من الطبيعى أن يؤدى هذا الركود إلى مشكلة العنوسة، إذ أن القيود الصارمة والشروط المجحفة التى كان يفرضها الآباء على بناتهم، كانت سبباً فى استحالة الزواج فى حالات كثيرة. فلم يكن للفتاة أى رأى أو إرادة فى اختيار شريك حياتها. فإذا لم تتوافر الشروط العشائرية والشروط الطبقية والاقتصادية والإثنية، فقد كان يحكم على الفتاة بمنتهى البساطة أن تقضى عمرها عانساً ولا أحد يتنبأ بما سوف يجري لها. وكانت من الظواهر الشائعة وجود بنات لم يتزوجن فى أسر كثيرة نتيجة لهذا الجمود الذى أوقف ديناميكية الحراك الاجتماعى فى مجال الزواج.

وهناك موانع أخرى للزواج، ترتبط بالفوارق الإثنية بين الشباب الكويتى والشباب القادم من مناطق أخرى مثل البصرة أو الأهواز في العراق أو المحمرة وعبدان فى إيران، لدرجة أن الألقاب التى كانت تطلق على الشباب القادم من هذه المناطق كانت تهدف إلى الإقلال من شأنهم بل وتحقيرهم فى بعض الأحيان. فمثلاً كان يطلق على الشباب القادم من البصرة "البيصرى" والقادم من إيران كان يسمى "العيمى" لتصغير أو تحقير لقب أعجمى. وبالتالى فقد كانت هذه بمثابة حواجز لا يمكن اختراقها او تخطيها للزواج من ابناء دول الجوار.

وكانت ظروف المجتمع الكويتى قبل النفط تؤدى إلى ممارسة الزواج المتكرر. الذى كان قاصراً إلى حد كبير على الطبقة الميسرة القادرة على الصرف على أكثر من زوجة، ومن الملاحظ أن الزوجة الأولى كانت غالباً ابنة العم. أما الزوجات الثلاث التاليات فكن من الطبقة الفقيرة، نظراً لأن زوجة أخرى من مستوى الزوجة الأولى كانت ترفض أن تكون مجرد ضرة، فى حين أن الزوجات الفقيرات كن بمثابة خادمات للزوجة الأولى. فمثلاً كان كبار تجار اللؤلؤ من الذين يملكون السفن التى تبحر حتى سواحل الهند لصيد اللؤلؤ، وكانوا يغيبون عن أرض الوطن مدة يمكن أن تصل إلى ستة أشهر. وكان من الطبيعى أن يتزوج من هندية ويعود بها إلى الكويت لتصبح فرداً من الأسرة، وإن كانت النظرة لها متدنية.

وكان ظهور النفط فى النصف الثانى من خمسينات القرن العشرين بمثابة انقلاب جذرى فى كل مناحى الحياة الكويتية سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم سياسية أم ثقافية. ذلك أن التطورات الجارفة اكتسحت فى طريقها معظم التقاليد التى كانت راسخة

عبر أجيال طويلة. وكان الزواج فى مقدمة هذه التقاليد التى أخذت أشكالاً ومفاهيم مختلفة إلى حد كبير عما كان سائداً قبل ظهور النفط. فقد وجد المجتمع الكويتى نفسه فجأة يملك قدرة على الشراء والامتلاك لم تكن متاحة له من قبل، فتحت أمامه آفاق لم تكن تخطر علي باله من قبل، وكان من الطبيعى أن تصاب نظرته من الحياة بنوع من الاهتزاز أو البلبلة، إذ أنه لم يكتشف بعد المسارات أو التقاليد أو الأعراف التى يمكن أن يسير على نهجها.

وكان الزواج فى مقدمة هذه التقاليد التى أصابها ما يشبه الزلزال، فمثلاً أصبح المستوى المعيشى والاقتصادى لمعظم أبناء الشعب الكويتى مرتفعاً ومرموقاً، مما جعل الشباب الذى استطاع أن يكون ثروة أن ينظر إليه نظرة مرموقة أيضاً حتى لو لم يكن ينتمى إلى أصول عريقة. ذلك أن سلاح المال عندما يصبح قوياً وفعالاً، لا تستطيع الأعراف الاجتماعية التقليدية أن تقف حجر عثرة فى طريقه. كذلك فإن الفتاة أصبحت قادرة على رفض من يتقدم لطلب يدها إذا لم تقتنع بشخصيته وفكره، حتى لو كان من اختيار أبيها. فقد أصبح من شروط الفتاة ممن يريد الزواج منها أن يكون متعلماً وأن يكون قريباً منها فى السن، لا أن تتزوج من هو فى عمر أبيها أو أكبر لمجرد عراقة أصله أو ضخامة ثروته. هنا اكتسبت العنوسة مفهوماً جديداً، فبعد أن كانت مفروضة قسراً على الفتاة فى زمن ما قبل النفط، أصبحت نتيجة لآرائها الشخصية إذ لم تجد من يناسبها. فقط تفتحت عيناها على العالم الخارجى الذى سمعت عن فتيات فيه يعشن بلا زواج. فلم تعد وصمة أن تظل الفتاة بلا زواج إذا لم تجد الزوج المناسب، ذلك لأن الزوج غير المناسب يمكن أن يحيل حياتها جحيماً وربما أدى بها إلى التخلص من هذه الحياة.

وقد واكب ظهور النفط قضية أخرى قل أن نجد لها مثيلاً فى مجتمعات عربية أخرى، وهى قضية "التثمين". فقد أدى ظهور النفط إلى مشروعات تعميرية واقتصادية ضخمة غيرت شكل الحياة على أرض الكويت، مثل شق الطرق طولاً وعرضاً وإقامة المشروعات الضخمة التى احتاجت إلى نزع ملكية أراض كثيرة يملكها مواطنون. ولم تلجأ السلطة الكويتية إلى أى نوع من عقود الإذعان التى تمنحها الصلاحية لتثمين الأراضى كما تشاء حتى لو كانت بالبخس. ونظراً لحرص الدولة على إرضاء المواطنين فقد رفعت الأسعار إلى

حدود أرضت جميع الأطراف المعنية. بل إن المالك في بعض الحالات كان يحصل على المبلغ الذى يريده حتى لو لم يكن غير متوقع. وقد أدى هذا إلى ظهور طبقة موسرة جديدة، بالإضافة إلى دخل النفط الذى ارتفع بمستوى المعيشة بصفة عامة. وكان من الطبيعى أن يتأثر الزواج أيضاً بهذه التطورات الجذرية، إذ إنه كان هناك من الفقراء الذين يعيشون على أرض أصبحت ملكهم بوضع اليد، أن تحولوا بين عشية وضحاها إلى أثرياء القوم وهو ما شكل مواقف درامية كثيرة فى المسرحيات التى سنتناولها بالتحليل والدراسة فى هذا الفصل. ذلك أن الأساس الاقتصادى للزواج كان العامل المؤثر عبر العصور فى ممارسة هذا التقليد الذى نهضت عليه حياة الأسرة .

ومع مطلع الثمانينات دخل المجتمع الكويتى مرحلة جديدة فيما يتصل بموضوع الزواج. فلم يعد القدر الذى يتحكم فى حياة الفتاة بالسلب أو الإيجاب ولم تعد العنوسة مصيبة أو كارثة مثلما كانت فى أجيال سابقة فقد أصبحت الفتاة الكويتية تعيش حياتها الاجتماعية بلا عقد أو مركبات نقص يمكن أن تترتب على عدم زواجها، بل أصبحت لها أهداف لا تقل فى قيمتها عن الزواج إن لم تزد عليه، مثل الاستمرار فى الحياة العلمية حتى بلوغ أعلى الدرجات العلمية أو شغل المناصب التى أظهرت فيها كفاءة لا تقل عن كفاءة الرجل إن لم تزد عليه. وهذا يرجع إلى انفتاح الكويت ثقافياً وإعلامياً على حضارة العصر. بل أصبح من المعتاد أن تسافر الفتاة الكويتية إلى دول الحضارة المعاصرة لكى تشاهد بنفسها ما بلغته هذه الدول من آفاق حضارية جديدة، ولعل العولمة الإعلامية والاقتصادية قد لعبت دوراً مهماً فى هذا المجال، عندما أضعفت القيود والحواجز التى كانت تفصل بين مختلف دول العالم.

ومن الواضح أن التوظيف الإعلامى لقضايا المجتمع المعاصر فى المسرح الكويتى كان من العناصر التى أثرت سواء على الشكل أو المضمون منذ بداية نشأة هذا المسرح وحتى آخر عروض تناولها هذا البحث بالدراسة والتحليل، خاصة فيما يتصل بقضية الزواج كمحور من أهم محاوره. فلم يلجأ المسرح إلى التطرف فى استخدام الأساليب الطليعية التى قد تجنح إلى الغموض أو على الأقل الابتعاد عن الفكر المباشر الذى يريد توصيل رسالة اجتماعية لجمهور المشاهدين.

وهذا التـوظيف الإعـلامى هو السبب الأساسى فى طرح القضـايا الاجتـماعـية والاقتصادية والسياسية على ألسنة الشخصيات، عندما تدخل فـى حوارات بينها، كذلك فإن الشكل الفنى العام للمسرحيات قد استخدم هذه القضايا كعمود فقرى يحكم البناء وحركته منذ البداية حـتى النهاية. وهذا التوجـه واضح فى قضيـة المعالجة الدرامـية والإعلاميـة لموضوع الزواج والعنوسة. ولابد أن يحـسب للمسرح الكويتى أنه استطاع إلـى حد ما أن يوازن بين المضمون الفكرى من خـلال التوظيف الإعلامى لـه وبين الشكل الفنى بضـروراته الدرامية حتى لا تتحـول المسرحية إلى نوع من الخطب التى تلقيها الشخصـيات على المشاهدين، ذلك أن العـلاقـة بين التـوظـيف الإعـلامى للمـضـمـون وبين الصـراع الـدرامى الذى تخـوضـه الشخـصيات عـلاقة عضوية بحـيث لا يمكن الفصل بين كـيان الشخصـية وما تقـوله. فهي لا تخطب أو تعظ أو ترشد كأن الموضوع لا يخصها شخصياً، بل هى تتحاور وتتكلم من خلال الصراع الذى تخوضه أو تتورط فيه لدرجة أنه فى بعض المسـرحيات كان صراعاً مصيرياً بالنسـبة لهـا لان كل الأحـداث التي تتـابعت بعد هذه الحـوارات كـانت نتيـجـة طبيـعية لنقـاط التنوير التى أبرزتها الشخصيات من خلال حواراتها بحيث أصبح المشاهدون واعين بالمعاني والدلالات الكامنة وراء هذه السلوكيات. يقول جيورجى كبس:

**"إن المعركـة بين الرسـالة التنويـرية وبين الرسـالة الدرامـيـة داخل العمل المسرحي مـعركـة مفتـعلة، ذلك أن هذا العمـل إذا فقد القـدرة على التنوير، فإنه يصـبح غرفـة مظلمة خـانقة، وإذا فقـد الطاقة الدرامـية، فـإن الرسالة التنويرية تصبح عظة مملة لا يحـتملها المشـاهدون الذين سيـتحـولون إلى مـستـمـعين، لأن مـا يشـاهدونه يمكن تجـاهله لعدم وجود وظيـفـة فنيـة أو دراميـة لـه. ولذلك فإن العـبرة في النهـاية تتمـثل فى التوازن الحـساس بين التوجه الفكري للمسرحية وبين تقنياتها الفنية"(١).**

فإذا تتـبعنا موضـوع أو " تيمة " الزواج والعنـوسة عبـر المسرحيـات التى عرضت منذ بداية المسرح الكويتى وحـتى الآن، سنجد أن هذا الموضوع كان نـغمة بارزة فى مسـرحيات

---

(١) Gyorgy Kepes: Language of Vision, (Chicago: P. Gheobold, 1974) p. 39.

متتابعة، سواء أكان نغمة أساسية تدور حولها أو من خلالها الأحداث والمشكلات أو كان نغمة ثانوية تتفاعل مع النغمة الأساسية بحيث تمنحها أبعاداً اجتماعية وإنسانية. ذلك أن المسرح الكويتى، مثله فى ذلك مثل أى مسرح آخر لا يمكن الفصل بين الخطوط الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية أو الثقافية أو السلوكية، فيما يتصل بالموضوعات أو المضامين الأساسية التى يجسدها فى نصوصه. فإذا كان المجتمع الإنسانى هو منظومة تتفاعل فيها هذه الخطوط وتتشابك، فإن المسرح بدوره لابد أن يصور ويجسد هذه التشابكات والتعقيدات، وإن كانت بعض "التيمات" تسيطر على الخط الاساسى فى المسرحية وتحيل الأخرى إلى خطوط فرعية أو ثانوية، لكن هذه الخطوط الفرعية يمكن أن تتحول إلى خطوط أساسية ومحورية فى مسرحيات أخرى. ففى النهاية يعالج المسرح الجوانب المختلفة للمجتمع ويلقى عليها الأضواء الفاحصة كنوع من التنوير الفكرى للمتفرج من خلال بناء درامى يتفاعل مع فكر المشاهد ومشاعره. وهو ما سوف نجده فى المسرحيات التى جسدت هذا الموضوع طبقاً لتسلسلها الزمنى حتى يتبلور أمامنا صعود هذا الخط أو هبوطه عبر السنين، والأسباب التى أدت إلى هذا أو ذاك.

ففى عام ١٩٦٣م عرضت لعبد العزيز السريع مسرحية "الأسرة الضائعة"، ولعل العنوان نفسه يوضح منذ البداية التأكيد على الرسالة الإعلامية التى تنطوى عليها المسرحية، فقط وصف المؤلف منذ أول لحظة الأسرة بأنها "ضائعة" وبالتالى فإنه حدد مسارات الأحداث والصراعات. لكنه لم يضعف عنصر التشويق لأنه آثار عقل المتفرج فى البحث عن الاسباب التى أدت إلى هذا الضياع. وتتكون المسرحية من ثلاثة فصول، تدور حول موضوع الزواج الثانى كخط محورى أو عمود فقرى لجسم المسرحية كله. فقد شهدت هذه الفترة بدايات الانتعاش الاقتصادى الذى أثر تأثيراً إيجابياً وسلبياً فى بنية المجتمع الكويتى. ذلك أن الشخصيات ارتقت إلى مستويات اقتصادية واجتماعية عالية، لكنها لم تكن مؤهلة فكرياً وثقافياً للتعامل على هذه المستويات. كان الخلل الاجتماعى هو المشكلة الحقيقية التى ولدت الصراع الدرامى فى المسرحية، خاصة إذا كان الزواج الثانى غير متكافئ. كانت التناقضات التى أفرزها الثراء المفاجئ نوعاً من الدخول فى مناخ اجتماعى لم تستعد الشخصيات له من قبل خاصة فى مجالات المظاهر الاجتماعية والاستهلاكية والثقافية الوافدة من الغرب.

فقد فجر قانون التثمين تغيراً كبيراً، سريعاً ومفاجئاً فى المجتمع الكويتى بحيث هبطت ثروات ضخمة كان من الصعب استغلالها بأسلوب حضارى واع ،لأن هذا المجتمع لم يكن مستعداً لتوظيف هذه الثروات الضخمة توظيفاً حضارياً. وخاصة إنه لم يكن للإعلام دور فى توعية الناس بالوسائل الإنسانية والمجتمعية التى يجب أن تتبع حتى لا تتحول هذه الثروات إلى مجرد وسائل للبحث عن المتعة الشخصية التى غالباً ما أدت إلى نهايات مأسوية فى حالات كثيرة.

ينتقل بطل المسرحية وهو الأب من بيت متواضع للغاية إلى بيت كبير فاخر، فيه كل مظاهر الثراء، بحيث تحدث هذه الانتقالة فى حد ذاتها هزة نفسية وفكرية لكيانه، تكاد توحى بفقدانه الحقيقى للتوازن الذى يجعله يرى الأشياء فى ضوئها الحقيقى. فهو يسارع إلى الزواج من فتاة لبنانية صغيرة وكأنه يحاول أن يجدد شبابه من خلال الثروة الضخمة المفاجئة التى هبطت عليه. ولابد أن الفارق الكبير فى السن بينهما كان تجسيداً أو تنويعاً درامياً آخر على الحدود بين حياته القديمة الفقيرة وحياته الجديدة الثرية. ذلك أن التواصل بين الحياتين يكاد يكون شائكاً بل ومستحيلاً مثل التواصل بينه كرجل مسن وبين الفتاة الصغيرة التى تزوجها.

وفى الواقع لم يتزوجها ولكنه اشتراها بماله، وبذلك فهو لا يزال يعيش بعقلية عصر الحريم وسوق الجوارى. أى أن الثروة المفاجئة التى هبطت عليه ساعدته على ممارسة هذه القيم الرجعية بدلاً من أن تجعله ينطلق إلى آفاق حضارية على مستوى العصر. وكانت النتيجة أن الأسرة بأكملها انهارت لأن هذا الزواج غير المتكافئ كان بمثابة بذرة غريبة على الكيان الطبيعى لهذه الأسرة فسرت كالسوس فى عظامه، وتحولت حياة الأسرة إلى كابوس متصل. وعندما حاولت الفتاة اللبنانية "لمياء" أن تنفصل أو تطلق عن زوجها وقف القانون ضدها لأنها لا تملك القدرة على الحصول على الطلاق إلا بموافقته.

وتتجلى المفارقة العجيبة فى أن أهل الفتاة كانوا ضد محاولات الطلاق لأنهم كانوا مستفيدين اقتصادياً منه. فلم يكن يهمهم على الإطلاق سعادة ابنتهم أو مستقبلها مع زوج يزيد عمره على عمر أبيها. ذلك لأن النظرة الاستغلالية متبادلة، فالزوج يستغل شباب

الفتاة ليستمتع بها فى حين أن أهلها يستغلون زواجها للحصول على أكبر قدر ممكن من العائد الاقتصادى، وهذا الخط الدرامى كان يبلور اتجاهاً سائداً فى الكويت عندما انطلق الرجال للزواج من "بنات الشام، كنوع من التطلع إلى صنف جديد من الحريم، وخاصة أن المستوى الاقتصادى الكويتى كان أعلى بكثير من المستوى الذى عاش عليه أهل الشام. وكان "توفيق" أخو "لمياء" يمثل تنويعة أخرى من الانتهازية والاستغلال، إذ كان يقف بكل قوته لاستمرار الزواج بين أخته الصغيرة وزوجها المسن، تحت دعوى أنه يريد أن يحافظ على حياتها الزوجية بعيداً عن أى احتمالات مأساوية لانهياره، فى حين كان هدفه الحقيقى استمرار هذا الزواج كمصدر للدخل الاقتصادى المريح.. وهو ما يتجلى فى الحوار التالى بين "لمياء " وأخيها"توفيق" وزوجها-:

**توفيق:** شايفك يا لمياء مبسوطة كتير.. انبسطى.. هيدى السعادة .. بدياكى تكوني دايماً مبسوطة مفرفشة منعنشة (لمياء تلتفت إليه بضيق وبغيض).

**لمياء:** الله يخرب بيت هالعيشة.

**توفيق:** شوبدك أكتر من هيك .. سيارات ومجوهرات وملابس ومصاري كمان.

**لمياء:** انت تهمك المصارى.

**توفيق:** أنا ما بدى شئ .. بدياك تعيشى مع جوزك.

**لمياء:** (تصرخ بقوة) انت جبان .. أنا باكرهك .. باكرهك (تبكى).

(الأب يدخل والمؤلف يقصد الزوج)

**الأب:** علامك يا لمياء يا بعد روحى .. عسى ما شر تبكين .

**لمياء:** ما عيب أنك تتجوز وحدة قد بنتك .. وحرام تقتلنى بشبابى.. طلقنى مابدياك .. مابحب أن عيش معك.

**الأب:** ليش تبكين الله يهديك إن شاء الله يجى الصيف وورديك حق أهلك وما يصير خاطرك إلا طيب.

**لمياء:** انا بدى أروح هله.

**الأب:** الحين ما أقدر أورديك الحين .. عيل أهى لعبة حسبالك السفر هين أنا رجال

وراى أشغال لا تقعدين تأذيني.

فى مثل هذا الموقف تبرز الرسالة الإعلامية التى يوجهها المؤلف إلى الجمهور من خلال هذه العلاقات غير الطبيعية التى أدت إلى نهاية مأسوية تمثلت فى انتحار لمياء التى لم تستطع أن تتخلص من كابوس هذا الزواج الغريب، فتخلصت من حياتها بنفسها، وهذه إدانة واضحة من المؤلف لهذه المنظومة الاجتماعية الجديدة الفاسدة التى تجعل المال هو المحرك الاساسى لكل السلوكيات الإنسانية. فالمال هو الذى يمنح الأب المسن القدرة على إلقاء زوجته الأولى كماً مهملاً فى البيت بعد أن ساندته طوال سنوات الفقر، وهو الذى مكنه من الزواج من الفتاة التى تصغر سن أبنائه. وهو الذى جعل اسرة لمياء ترحب ببيع ابنتها له، فإنه لم يكن زواجاً بالمفهوم الإنسانى الطبيعى، بل كان عملية بيع وشراء، لكن المأساة تكمن فى أنه إذا كان الزوج قد اشترى سعادته بالحصول على هذه اللعبة الجميلة فقد كان من الطبيعى أن تحطم هذه اللعبة نفسها عندما وجدت أن حياتها عبارة عن جحيم مقنع. ولذلك انتهت نهاية مأساوية عندما قتلت نفسها بشرب السم، ومن المعروف دراماياً أن المأساة عندما تقع لا تحيق فقط بضحيتها ولكنها تعم حتى من كان السبب فى وقوعها. فالزوج نفسه فقد كل شئ الأسرة والزوجة الثانية وكل ما أنفقه عليها نظراً لأن أسرتها لم تكن لترفض أى شئ حصلت عليه عن طريق ابنتها البائسة:

**لمياء:** يا رب خلصنى . . موتنى . . أنا كرهت نفسى . . كرهت نفسى . . خلاص

(صمت على المسرح ثم ينطلق صوت الكمان حزيناً، وفى هذه اللحظة تدخل الأم وهى ترتدى ملابس ليست أنيقة وإنما متوسطة وبيدها ابنها الصغير بدر)

**الأب:** اشتبين أنت جاية يا وجه السوء.

**بدر:** يا ليش ما تجينا (يندفع نحو أبيه ويمسك برجله) ييا، ييا، ليش هديتنا، ليش ما تجينا ياييا.

(الاب يجر نفسه منه ويتجه إلى طرف المسرح)

**الأم ( زوجة الأب الأولى):** (تتبعه) نستنى نوبة وحدة يا أبو جاسم . . نسيت عيالك . . نسيت العشرة الطويلة . . طردتنا من البيت ليش

**الأم:** احنا جايين نشوفك بدر وسعد كلهم يبونك أنا جاية علشان عيالك ترى.

**الأب:** إذا عيالى يبونى يجون يعيشون وياى.

**الأم:** من يعيشون وياه . . يعيشون ويا مرت ابوهم مرة ما تراعيهم ولا تعطف عليهم مثلى أنا ما أقدر أهيت عيالى عند مرة غيرى.

**لمياء (الزوجة الثانية):** أنا مثلك . . أنا باعطف عليهم . . أنا باعطف على كل مظلوم بس اعطفى على انت . . دخيلك . . دخيلك . . دخيل أولادك خذيه خليه يتركنى خليه يسيبنى، قوليله خليه يتركنى . . قوليله خليه يتركنى.

**الأب:** شفتى يا وجه السوء . . شفتى شسببتى لى . . ياالله لا تخربطين طلعى.

(الأم تمسك بابنها وتهم بالذهاب. لمياء تتعلق بها)

**لمياء:** الله يخليك يا أم جاسم خدينى معك خدينى معك الله يخليك.

**الأب:** (يمسك لمياء ويحاول أن يعيدها) ردى ياالله ردى . . ياالله انت ذلفى لا توقفين . . طلعى.

**لمياء:** ما بدى أظل معك. . ما بدى أعيش معك اتركنى . . اتركنى أروح مع أم جاسم.

**الأب:** أنا ما عندى حريم يتطاولون عليه. . يا الله انثبرى . . قعدي ترى الحين أطقلك . . أنا بروح وبرد ياويلك لو تتحركين . . وأنا باعرف شغلى مع هالملعونة ( يخرج الأب).

**لمياء:** (وهى تجيش بالبكاء( لا . . لا . . بدو يضربنى . . لا . . لا . . بدى انتحر . . بدى أنتحر. . (ثم تهرول إلى الداخل ثم تعود وهى تتألم ألماً شديداً وتسير بخطوات ثقيلة . . حينئذ يدخل توفيق فيراها على حالتها).

**توفيق:** لمياء . . لمياء . . شوبيك.

**لمياء:** (وهى تعصر بطنها) قتلتونى . . قتلتونى . . أنا خلاص ، قتلت نفسى بدى أموت . . قتلتنى يا توفيق.

**توفيق:** (يسندها ثم يتجه بها إلى المقعد وهو يصيح) اختى لمياء حبيبتى ليش عملتى هيك.

**لمياء:** (وهى تتأوه) أنا خلاص .. خلاص يا توفيق .. أنا بموت، باموت السم بيقطع لى بطنى.

**توفيق:** لا .. لا .. لا يا لمياء .. أروح جيب الحكيم.

**لمياء:** (تلفظ أنفاسها الأخيرة).

**توفيق:** (يهزها محاولاً تصحيتها) لمياء أختى .. أختى بدياك تعيشى .. أنا بدياك تعيشى.. أنا مجرم .. سامحينى يا لمياء .. سامحينى يا لمياء.

ومن الواضح أن اللغة الدرامية فى هذه المسرحية بصفة عامة وفى هذه الخاتمة بصفة خاصة تبلور الحتمية الدرامية التى كانت لابد أن تحدث نتيجة للصراعات والتفاعلات السابقة، وفى الوقت نفسه تعبر فكرياً عن توجهات الكاتب الذى يقوم بتوصيلها من خلال شخصياته، وإن لم تتحول إلى متحدثين باسمه .. وفى هذا يقول نبيل راغب:

**"اللغة الدرامية هى فى معظم الأحيان أداة التعبير عن قرارات شخصية وأفكارها ومعتقداتها ومشاعرها وآمالها وآلامها .. وأحياناً تتحول إلى أداة تعبير عن توجهات الكاتب الذى يجعل من الشخصيات متحدثين باسمه"** (١).

ويبدو أن عبد العزيز السريع كان واعياً بالرسالة الإعلامية التى يريد توصيلها إلى الجمهور، لكنه لم يجعلها تسيطر على مواقفه الدرامية. ذلك أن انتحار لمياء لم يكن مجرد أداة لتوصيل هذه الرسالة الإعلامية، بل كان أيضاً حتمية درامية لابد أن تقع، لأن التكوين السيكولوجى للبطلة لم يكن يسمح لها بأن تتقبل هذا الوضع الشاذ على علاته. مهما كانت وطأة الانتهازية التي تمثلت في أسرتها بصفة عامة وأخيها بصفة خاصة، إذ أنها منذ البداية كانت تتصور أن شيخوخته لن تسمح له بأن يعيش أكثر من أشهر معدودة، وبعد ذلك سوف

---

(١) نبيل راغب – فن العرض المسرحي – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمال ١٩٩٦ – القاهرة ص ٣٢

تشارك فى هذا الميراث الضخم، أو أن أسرتها تغريه أو تدفعه بطريقة أو بأخرى إلى أن يكتب باسمها كل ما يمكن أن تحصل عليه.

لكن المفارقة المأسوية تتجلى في الحقيقة التى تؤكد أنه ليس كل ما يتمنى المرء يدركه، أو "تقدرون فتضحك الأقدار". فبرغم أن المسرحية الحديثة تخلصت من الأقدار الميتافيزيقية التى بدأها المسرح الإغريقى فإنها تغلغلت بعد ذلك فى عصور متتابعة من التأليف المسرحى، وأصبح القدر بمفهومه الحديث متمثلاً فى الضغوط التى يمارسها المجتمع على الأفراد بقسوة لا تعرف الرحمة، ولذلك جمع المؤلف في هذه المسرحية بين الجانب الاجتماعى الملموس متمثلاً فى الزوج العجوز والأسرة الطامعة فى ثروته، وبين الجانب الميتافيزيقى الذى يتبلور فى قضية الموت الذى لا يعرف أحد متى يحدث. فقد قررت لمياء أن زوجها المسن سوف يقضى نحبه فى وقت قصير، وهى الشابة الصغيرة التي سوف تحصل على ميراث ضخم، لكن القدر أثبت خطأ هذه الحسابات إذ أنها بنفسها قضت على حياتها عندما اكتشفت إن من أرادت أن تصطاده قد اصطادها وعندما عجزت عن الفرار من المصيدة، فرت من حياتها. ومع كل هذه الحتمية الدرامية التى تعرضت لها البطلة، فإن التوظيف الإعلامى لمثل هذه المواقف كان تعبيراً عن الانفعالات المتناقضة التى تدور داخل المتفرجين:

**" والإعلام بصفة عامة هو التعبير الأمين عن عقلية الجماهير وميولها ووجدانها واتجاهاتها بمعنى أن الإعلام فى جوهره الحقيقى حركة جماهيرية تأخذ مادتها من الجماهير وتعود به للجماهير صاحبة المصلحة الأولى والأخيرة فى العملية الإعلامية . . هذا يعنى أيضاً أن حاجة الجماهير للإعلام المعبر عنها تشتد كلما واجهت الجماهير خطراً يهدد كيان" (١).**

وهناك جانب حيوى آخر سواء بالنسبة للبناء الدرامى أو التوظيف الإعلامى ويتمثل فى المفاهيم المتعددة والمختلفة للسعادة البشرية. فقد كانت كل الشخصيات فى المسرحية تبحث

---

(١) إسماعيل فهمي - الإعلام والمخدرات - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٤ - القاهرة ص ١١٨

عن هذه السعادة، كل من وجهة نظره، سواء أكانت انتهازية أو بريئة. فالذين تصوروا أن المال هو المصدر الرئيسى أو الوحيد للسعادة، قد خاب ظنهم، لأنه فى النهاية عبارة عن مادة صماء لابد أن ينحسر دورها كمجرد وسيلة وليست غاية فى حد ذاتها. فقد كان المجتمع الكويتى بصفة عامة يظن أن عملية التثمين سوف تعود على أفراده وأسرته بسعادة غامرة لم يكن يحلم بها من قبل. وهذا توقع طبيعى لأن الثراء أفضل من الفقر الذى مجدته بعض الروايات والمسرحيات الرومانسية. ذلك لأن الاتجاه الواقعى الصارم الذى سار فيه عبد العزيز السريع، قد مكنه من دحض الشعارات وتمزيق الأقنعة التى تؤكد أن السعادة فى جمع المال، فقد هبط المال على هذه الأسرة، لكن النتيجة كانت مضادة لكل التوقعات التقليدية التى تتميز عادة بضيق الأفق بل والجهل، إن المال هو وسيلة حقيقية لإسعاد الإنسان، بشرط أن يمتلك الوعى اللازم لتوظيفه فى المكان والزمان المناسبين، وإلا يفقده القدرة على رؤية الأشياء فى ضوئها الحقيقى، فإذا فقد هذه القدرة، فلابد أن يدخل فى طرق مسدودة أو حلقات مفرغة أو متاهات جانبية قد لا يستطيع الخروج منها، وهو ما جرى لبطلى المسرحية (لمياء) فقدت حياتها بنفسها فى حين أن كل حسابات الزوج قد انهارت واجتاحت أسرته التى قضى معها معظم حياته من قبل. وكانت هذه النهاية المأسوية بمثابة الانطباع القوى الذى تركه المؤلف فى داخل المشاهدين على سبيل التركيز الدرامى للرسالة الإعلامية.

ومن الواضح أن عبد العزيز السريع كان رائداً بمعنى الكلمة فى كتابة المسرح الاجتماعى. فهو مهموم بقضايا المجتمع المعاصر، ووجد فى المسرح الأداة المؤثرة والمثيرة لأفكار الجمهور وانفعالاته. ففى عام ١٩٦٤م عرضت له مسرحية "الجوع" التى يركز فيها أيضاً على قضية الزواج المتكرر الذى كان مجرد لعبة فى يد الرجل للاستمتاع، ولكنه أضاف فى هذه المسرحية تنويعة جديدة على هذه التيمة تتمثل فى قضية "العنوسة".

فى هذه المسرحية أيضاً لا يتورع الرجل من اختيار زوجة يكون الفارق فى السن بينهما كبيراً للغاية. لكن الفتاة هذه المرة واسمها "شريفة" تتميز بواقعية أكثر خبثاً ودهاءً من لمياء التى انتحرت فى نهاية مسرحية "الأسرة الضائعة". ولكن عنوان المسرحية ذاته يكاد

يحدد الرسالة الإعلامية التى يجسدها عبد العزيز السريع فى مسرحيته مثلما فعل فى مسرحية "الأسرة الضائعة". "فالجوع" فى هذه المسرحية "تيمة" أساسية تتفرع منها تنويعات أخرى تشكل النسيج العام للمسرحية. فهناك تنويعة الجوع التى تتمثل فى "شريفة" الشرهة لأموال الزوج الذى تزوجته، إذ كانت كل أفكارها وتصرفاتها بمثابة جوع يطلب دائماً المزيد ولا تعرف الشبع أبداً. وكل خططها وأفكارها كانت مكرسة لهذا التوجه. أما زوجها فكان كله جوع للتمتع بفتاة جميلة صغيرة دون أى اعتبار لفارق السن الكبير بينهما، وكأنه يريد إشباع جوعه للشباب والجمال بعد أن عانى من هذا الجوع طويلاً فى حياته السالفة، وكان على استعداد لأن يساند هذه الزوجة الصغيرة ضد كل أسرته حتى بدون أية أسباب موضوعية لمثل هذه المساندة. فهى محور حياته وبدونها لا يجد الشبع الذى يجده معها باستمرار، لدرجة أنه اتخذ موقفاً مجحفاً لابنته بحجة أنه مصر على زواج أخيها الأكبر قبلها برغم أن هذا السلوك ليس تقليداً سائداً فى المجتمع الكويتى، لكنه تعلل به حتى تواصل الابنة تواجدها فى المنزل كى تكون عيناً على أخيها خشية أن يقترب من زوجة أبيها وتبدأ بينهما علاقة غرامية نظراً لتقارب السن بينهما-:

**الأب:** مربوطة.. ما أزوجها إلا عقب ما تتزوج انت..

**فاطمة:** وأنا شذنبى.. إذا أخوى مهو متزوج.. أنا أقعد وأبور.

**الأب:** انت اليوم لسانك طال.. ما تقولين لى من اللى خربك.

**داوود:** انت.. وبتخربها بعد أكثر إذا ما رضيت تزوجها.

**الأب:** قلتلك هذا بيدك.. إذا بتصير آدمى وتتزوج.. ازوجها.

**داوود:** وانت ليش رابط مصيرها بمصيرى.. ليش.

**الأب:** مهو شغلك.

**داوود:** لا شغلى وستة.. ليش ما تتكلم الصراحة لا بيه.. ليش ما تقول الحقيقة اللى تحسبنا ما نحس فيها.

**الأب:** شنهى.

**داوود:** قول أنك مخلى فاطمة حارس على.. عيب ياييه.. عيب.. شلون تقدر

تعيش وتقدر تكلمنى وانت براسك فكرة وسخة . . عيب ياييه . . هذى مهما يكون زوجتك . . هذى مثل أمى . . لو أنا حيوان ما أمد إيدى عليها . . لو ألمسها بدنى ينشل ياييه . . ليش ما تشيل هالفكرة من راسك .

وكان هذا الموقف المجحف غير المبرر سبباً فى عنوسة ابنته، لكنه لم يكن يعبأ بأى اعتبار إنسانى طالما أنه يواصل إشباع جوعه وتنفيذ رغباته بلا قيد أو شرط، ومن المعروف أن العنوسة غالباً ما تكون مصدراً للجوع العاطفى الذى تعانى منه الفتاة . لكن هذا لم يكن فى اعتبار الأب أبداً، وهو ما دفع بها إلى التفكير فى الانحراف لدرجة أنها تصارح أخاها:

**فاطمة:** شفهمت . . شتبينى أفهم أنانيتك . . تبينى أفهم أنك ما عندك رجولة . . أنا أختك . . أنا عرضك . . أنا إذا قعدت ما تزوجت دمرت حياتك ولعبت بشرفك .

**دوواد:** بس يا لعينة .

**فاطمة:** تبى الناس تأشر عليك بالشارع . . وتقول هذا أخو فلانة .

**داوود:** انجبى . . ( يصفعها ) . . ما كنت أظن عندك الجرأة على هالكلام . . يا لعينة .

**فاطمة:** هذا عيبكم . . تحسبون خواتكم ملائكة . . احنا بشر مثلكم . . بالضبط . . لنا قلوب وعقول ومشاعر .

وهذا الموقف يبلور النسبية التى تفرق بين وجهة نظر الجمهور وبين وجهة نظر الكاتب الذى يبلور رفضه لهذا الأسلوب الذى يتم به الزواج، فجمهور المسرح الذى يمثل المجتمع الكويتى بصفة خاصة يتعاطف مع الفتاة التى كانت تسعى لهذا الزواج من أى شاب يناسبها، وهو حقها الطبيعى فى الحياة، وإن كان الأب قد منح نفسه الحق فى زواج مثله برغم من أنه لا يناسب سنه أو مركزه .

ومسرحية "الجوع" تجمع بين تناقضات صادرة عن الزواج فى صوره المختلفة فى أسرة واحدة حيث أن لكل فرد رؤية تشكل هدفاً يختلف عن سواه . . فالأب قد تزوج بعد وفاة زوجته الأولى والتى لم يكن على وفاق تام معها . . ولكنه يرى فى زواجه الثانى

فرصة لإشباع الرغبة التى لم يستطيع تحقيقها فى الماضى ولكن الابن داود يقف حائلاً بين إتمام تلك الأمنية حيث يفتقد الأمان إلا فى تواجد الأخت التى تكون بمثابة الرقيب على الأخ أمام الزوجة.. وهكذا يضيع الهدف من الابنة أو يكاد يصبح سراباً حيث أن الأخ يشكل عقبة أمام تحقيق آمالها فى الزواج وقد رأت كل من فى سنها قد تزوجوا و أنجبوا وهى تقف مكانها فى انتظار المجهول. أما الأخ فالهدف بالنسبة له كان سراباً نظراً لرفض أبيه زواجه من فتاة أحبها بحجة أن مستواها المادى والاجتماعى لا يليق به. والنتيجة جمود الموقف العام فى هذا البيت مما شكل التحدى بين الأب والابن من جهة والابنة من جهة أخرى. كل تلك العوامل خلقت جواً متوتراً داخل البيت ليشمل الأسرة كلها فيما عدا الابن الصغير الذى لا حول ولا قوة له فقد ولد مريضاً لأسباب تتعلق بالضعف الجنسى لدى الأب الذى جعل نتاجه هشاً، وإن كان هذا فرضاً لا يمكن إثباته علمياً. والحوار الذى يدور بين أفراد الأسرة كان صريحاً كاشفاً ما بداخل الشخصيات.. و فى هذا يقول عبد العزيز شرف-:

**" إن الشخصيات فى الرواية يمكن أن تنجح وتستطيع أن تحيا وأن تكون حقيقة لو كانت الشخصيات (حرة) إذا كان لديها الحرية التى لدى البشر فى العالم الذى تحياه.. وإلا فإن الشخصيات المخترعة لن تكون مثيرة أو مقنعة إذا شككت بأن الحوادث المستقبلية للبطل قد تحددت مقدماً "** (١) .

والكاتب يتعرض من خلال هذه المسرحية لقضية تؤرق المجتمع الكويتى فى ظل تغير سريع بسبب الطفرة الاقتصادية الهائلة التى جعلت الفرد يقبل على أى شئ يمكن أن يحقق له المتعة، وكان زمام الأمر فى يد الرجل الذى تؤول إليه الثروة ويكون وحده المتصرف فيها.. وذلك واضح فى هذه المسرحية حيث يتورط الأب في زواج ثان بعيد عن التكافؤ العمرى ضارباً بمصالح الآخرين عرض الحائط لكى تتجسد المشاكل.. إنجاب طفل مريض.. حرمان البنت من الزواج.. التدخل فى مستقبل الابن الأسرى حيث يفرض الأب عليه زوجة يرتضيها هو دون احترام شعور الابن نحو ميله لها.. رغم أن الابن

---

(١) عبد العزيز شرف - التفسير الإعلامي للأدب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٢ - القاهرة ص ,٦٥ .

يرتبط عاطفياً بفتاة يتمنى أن تكون له زوجة ولكن الأب يقف عثرة أمام تحقيق هذه الأمنية.. ثم يتطور الصراع الدائم والتمرد الصاعد سواء من الابنة وهى تطالب بحقها الشرعى أو الابن الذى يصر على تحقيق حلمه ولكنه لا يتحقق فيكون التمرد على كل شئ هو البديل الطبيعى للفشل الذى وصل إليه ليس بإرادته ولكن تضحية لسعادة الآخرين، وفى هذا يقول على عقلة عرسان-:

**" إن الناس الذين زودوا بشحنة فى المسرح فإنهم يذهبون ليترجموا هذه الشحنة إلى إرادة تغير فى نفوسهم أو فى الواقع.. وتستمر هذه العلاقة الجدلية التحريضية بين الفنان والمجتمع.. تشحنه الحياة الاجتماعية والطبيعية بمعطيات رؤى وأحاسيس جديدة يعترض ويتمرد ويشعر بعدم التلاؤم والغربة عن الحياة والناس إلا أن يفرغ هذه الأحاسيس فى شكل عمل فنى يبثه فى الناس ويشاركهم وضعهم ويشاركونه وضعه"(١) .**

إن الكاتب قد نقل هذا المعنى حينما كتب هذه المسرحية التى جسد فيها التمرد والرفض بالنسبة للواقع الذى يقف عقبة فى سبيل تحقيق الكثير من آمال الجيل الجديد فى المجتمع الكويتى آنذاك فى فترة الستينات بداية الانتعاشة الاقتصادية التى غيرت كل شئ مادياً ومعنوياً.. والفنان لم يكن غريباً عن تلك المتغيرات ولكنه يرصدها بعين الناقد والمراقب والدارس لنفسية أفراد المجتمع وكانت المحصلة أن جمع عدة متناقضات فى عمل مسرحى ليناقش من خلاله قضايا الساعة. والحوار السابق يبرز مأساة تتجسد فى ذلك البيت حينما تجد الابنة عمرها ينقضى بمرور الأيام وهى تقارن نفسها بزوجة أبيها التى تصغرها سناً. وكذلك كل من فى سنها وقد تزوج وأنجب وهى ما زالت تنتظر والأمل يتلاشى بعد الرفض المتكرر لكل من يتقدم للزواج منها. والسبب واضح وهو وجود داود الأخ فى البيت الأمر الذى يرفضه تماماً الأب.. فإذا تزوجت الابنة فسوف يصبح الابن وحده مع زوجة الأب التى تعد غريبة عنه فهى ليست أمه مع تقارب السن بينهما والتفاوت الواضح بالنسبة للأب.. وعلى نفس الخط يكون الرفض أيضاً من داود للزواج المفروض عليه من الأب باختيار زوجة يرتضيها دون مراعاة القبول من صاحب الشأن ـ الابن ـ ولو ترك الأمر

---

(١) علي عقلة عرسان – سياسة في المسرح – دار السؤال للطباعة والنشر – دمشق ص ٢٠ .

للابن ووافق الأب على اختياره هو لكان قد تم زواجه من سنوات كثيرة ولكن إصرار الأب على اختياره هو أفرز الرفض من الابن والضحية فاطمة الابنة التى أوشكت على فقد الأمل الذى تجدد مرة أخرى وربما لآخر مرة . . لذلك فهى تتمسك به وبشدة وقد خرجت عن المألوف بمصارحتها الأخ بخطورة حالتها وما يمكن أن ينتج عن ذلك.

لقد اعترفت الفتاة بالصراع الداخلى الذى يمزق كيانها وهى حيال ذلك لم تعد تحتمل فكان رد الفعل أمام الأخ الذى كان حائلاً بين إتمام زواجها من سنوات وما زال والفرصة الأخيرة توشك أن تتلاشى هو ما رمته به وجهاً لوجه "لعبت بشرفك" وهذه قمة المأساة والخطورة التى أراد الكاتب أن ينبه أفراد المجتمع إلى نتائجها إذا لم يعيدوا حساباتهم بصورة إلى ما قبل الانتعاش حيث كانت تلك الأمور تسير طبقاً لتقاليد موروثة.. ومشكلة العنوسة تلك انتشرت حتى أنها عولجت فنياً فى أكثر من عمل مسرحى والأسباب انحسرت فى السبب الذى ناقشته مسرحية "الجوع" وأيضاً أسباب أخرى فى مسرحيات أخرى سوف نتعرض لها بالدراسة والتحليل.

والإعلام فى هذا الصدد يلعب دوراً هاماً حينما تتم مناقشة القضايا في العروض المسرحية أمام الجمهور للحكم على ما يراه ويسمعه ولاسيما بعد أن يتأثر به سواء من خلال الكلمة أو الأداء الذى يكون وسيلة اتصال مباشرة بين المنصة والقاعة فى تواصل دائم مما يساعد على تفهم المشكلة والتعاطف مع نتائجها التى تكون غالباً مأساوية.. وكان هذا التوظيف الإعلامى للمضمون المسرحى دليلاً على أن المسرح الكويتى حرص على الربط بين الدراما والإعلام-:

**" إن عملية الاتصال الإعلامى تقوم على أساس التناغم أو تشابه الخبرات والصور التى فى رأس كل من المرسل والمستقبل، فالمرسل ينظم الرموز والمستقبل يفهم هذه الرموز ويفسرها ثم يستجيب لها، برموز أو أفعال والإنسان يعيش حياته هكذا، يستقبل رموزاً من المجتمع يفهمها ويفسرها ثم يستجيب لها برموز يرسلها هو الآخر أو أفعال يقوم بها "** (١).

---

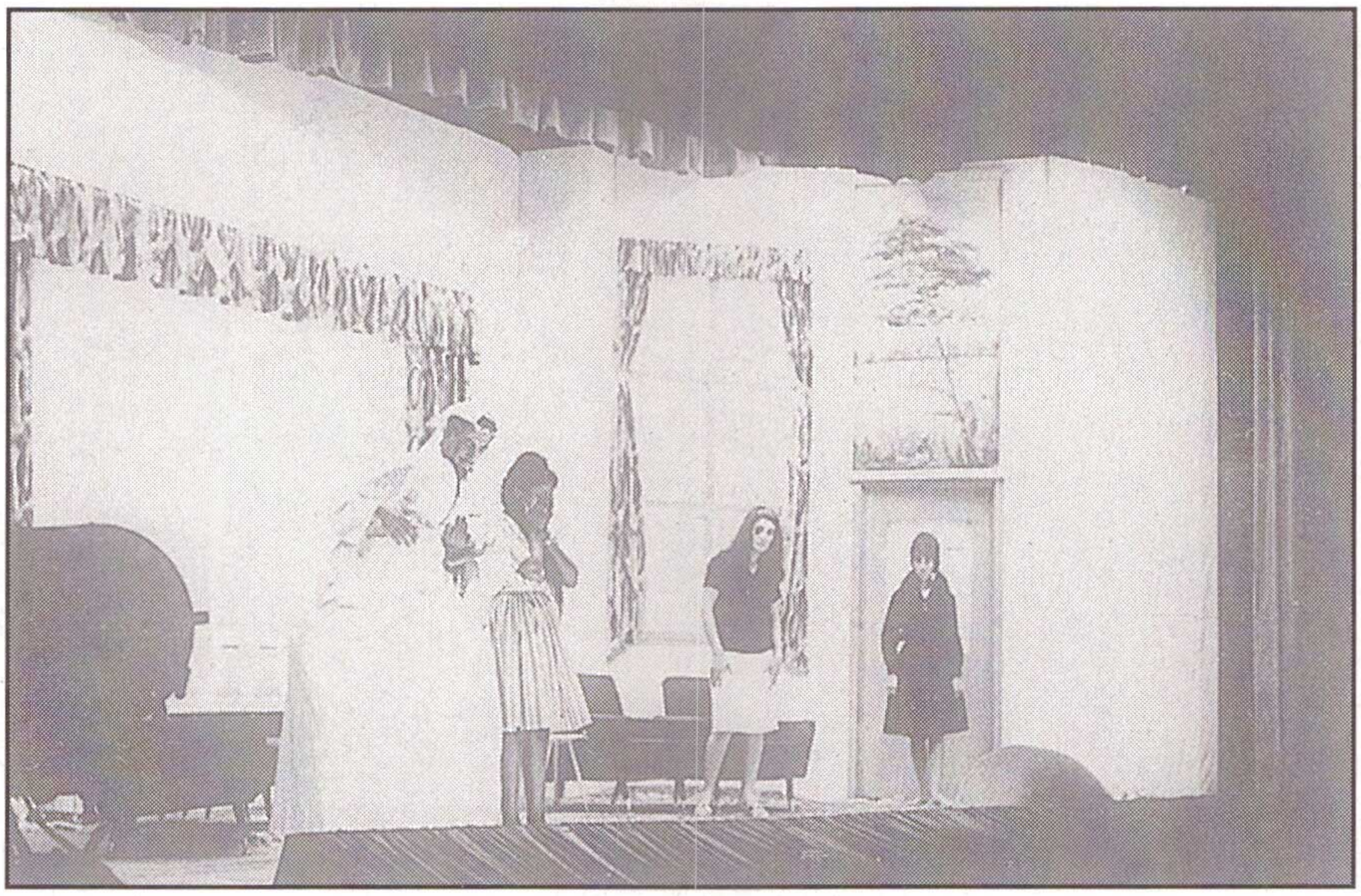
(١) إبراهيم إمام – فن العلاقات العامة والإعلام – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٦ – القاهرة ص ١٩٩ .

فى عام ١٩٦٥ عرضت مسرحية "غلط يا ناس" لعبد الرحمن الضويحى الذى قام بإخراجها أيضاً. ومن العنوان ذاته يبدو التوظيف الإعلامي للمسرح، إذ أن المسرحية توضح بطريقة تكاد تكون إعلامية، الأخطاء التى يرتكبها الناس نتيجة لضيق أفقهم، ويمكن أن تؤدى إلى نتائج مأساوية بمعنى الكلمة. ذلك إن المفاهيم الخاطئة لابد أن تؤدى إلى أخطاء قد تدفع بعض الشخصيات ثمنها من حياتها. ويلعب الزوج دور العمود الفقرى لكل الأحداث التى تكون بنية المسرحية. ويصدر الصراع الدرامى من عدم التكافؤ الذى يدخل الشخصيات فى طرق مسدودة وحلقات مفرغة ومتاهات جانبية تعجز عن الخروج منها.

إن "ليلى" بطلة المسرحية نموذج رائد فى المسرح الكويتى، يكاد يلعب نفس الدور الرائد الذى لعبته نورا هيلمر فى مسرحية ابسن الشهيرة "بيت الدمية" فهى فتاة لا تعتبر الزواج هدفها الوحيد فى حياتها، بل هو هدف مكمل لأهداف أخرى فى مقدمتها إكمال تعليمها الجامعى. ولعل من أهم الخصائص التى تدل على أصالة شخصيتها، إنها ابنة لساع فقير يعمل فى إحدى الشركات.. ومع ذلك لم يدفعها الفقر إلى اللهاث خلف الثراء، وتتزوج عجوزاً فى سن أبيها أو أكبر، لكن يبدو أن ريادتها فى هذا المكان كانت مبكرة أكثر من اللازم، إذ إن تيار المجتمع لم يكن يسمح بعد بمثل هذا الانطلاق المتحرر للفتاة الكويتية. لم يكن التعليم الجامعى للفتاة أمراً ضرورياً فى نظر الجيل القديم.

كانت أم ليلى قد ماتت وهى فى سن صغيرة، فتزوج أبوها حتى تكون هناك فى بيته من هى قادرة على إدارة شؤونه وملئ بالفراغ الذى تركته الأم، وكانت زوجة الأب واسمها "أم على" تمثل القيم التقليدية السائدة فى المجتمع الكويتى خاصة فيما يتصل بقضايا الزواج والثروة. لم تكن العلاقة بينها وبين ابنة زوجها متوترة كما هو نموذج تقليدى فى العلاقة مع زوجة الاب. لكن هذا لم يمنع زوجة الأب من أن تتحمس لزواج "ليلى" من رجل ثرى حتى لو كان فى سن أبيها، وبذلك تضرب عصفورين بحجر واحد.. فإن البيت سوف يخلو لها تماماً بعد انتقال ليلى إلى منزل الزوجية، كما أن الزوج الثرى سيصبح مصدراً لخير وبركات كثيرة يمكن أن تحل بهم.

وبرغم التوظيف الإعلامى لهذا المضمون، فإن عبد الرحمن الضويحى لم يهمل البناء الدرامى المتسق للمسرحية. فهو لم يفرض عليها أية أحداث أو مواقف من خارج سياقها لكى يطورها. بل لجأ إلى خاصية توليد المواقف والأحداث من داخلها. فنحن نعلم أن الأب يعمل



غلط يا ناس للكاتب عبد الرحمن الضويحي - ١٩٦٥

فى شركة يملكها رجل ثرى (أبو وليد ) الذي يقرر طرد . . ولكنه يعلم من صديق له أن للأب أبنة (ليلي ) ذات جمال أخاذ تفوق مثيلاتها فتنة وانوثه . . يقرر أن يتزوجها وكأنه وجد دمية جميلة يريد أن يمتلكها بصرف النظر عن أى اعتبارات أخرى. وعندما يعرض الأمر على أبيها يصل الحوار بينهما إلى درجة تهديده بالطرد من عمله إذا وقف عقبة فى سبيل زواجه من ابنته، برغم فارق السن الكبير بينهما، وعدم حصوله على درجة كافية من التعليم، وحرصه على تعدد الزيجات كأنها لعبته المفضلة.

**ليلى:** لا يا مرت أبوى أنا ما عندى نية زواج. . والزواج لاحقة عليه . . وأنا اللى أقرر مصيرى.

**أم على:** أقطع الله مصيرك )وهى ضاحكة( هو تبين أحسن من هذا . . دلال . . وعز . . وخدام . . وطباخ. . وسيارة . . وسائق . .

**ليلى:** لكن أنا باسأل هالسؤال. شنهوا السر اللى يخلى بو وليد الغنى يخطبنى أنا ليش ما خطب من ناس أغنياء مثله. . بمستواه ؟

**أم على:** هذا حظك قايم . . انتى تبين تصيرين أكبر من هالكبر. . انتي بعد جم سنة وتلحقيني بالعمر . . أنت متأكد أنه خاطب ليلى.

**أبو على:** أهو فيه نيشان . . اشدرانى عنه . . اشتقولين ييوك ؟

**ليلى:** ياييه لا تنسى إنه بووليد مشهور بتعدد الزوجات . . وأنه أكبر منك . . و لا يناسبنى سناً. . ولا علماً.

**أم على:** اشعليك منه كل يوم يتزوج ويطلق . . مدام عنده فلوس . . المهم إنك تبين عيال منه علشان يحوشنا من الورث شئ ؟

**ليلى:** لا يا مرت ابوى . . مو هذا هدفي بالحياة . . انا مستعدة آخد فقير مسكين ويكون مثقف ويفهمني أخير من العم مالكم.

**أم على:** هذا اللى يقول حصل لها.

**أبو على:** ييوك هددنى بالطرد من الوظيفة إذا ما وافقت على زواجك منه.

**ليلى:** شفت يابه أن أغراضه دنيئة.



مسرحية (غلط يا ناس) للكاتب عبد الرحمن الضويحي - ١٩٦٥

وعندما يموت الأب .. وتننقل ليلي للاقامة في بيت عمها الذي يخيرها مابين ابو وليد مرة ثانية و(ناصر ) أبنه المعتوه فلا تجد الفتاة سوي الموافقة علي ابي وليد .. وبالفعل يتم الزواج، لكن يبدو أن قانون "لا يصح إلا الصحيح" لا يمكن الهروب منه أو تجاهله. فالزواج غير الطبيعى أو غير المتكافئ لا بد أن يولد مشكلات أو شكوكاً تسرى كسم فى حياة كل الأطراف المعنية، ففى المنزل كان هناك فتى اسمه "سلطان" يعمل خادماً، وكان فى منتهى الإخلاص لسيده وسيدته، فقد كان نموذج الخادم المتفانى فى عمله والذى لا يتأخر لحظة فى تلبية طلبات البيت. وكان يحترم سيدته ولم ينظر إليها نظرة واحدة تحمل فى طياتها أية رغبة أو شهوة. ومع ذلك فإنه نظراً للعقد المترسبة فى داخل الزوج الهرم الذى لابد أن يشعر بنقص تجاه زوجته الصغيرة المتفجرة بشباب وحيوية. ففى موقف مأسوى يضع حداً لأحداث المسرحية كلها، يعود الزوج إلى البيت وهو فى حالة سكر بين فيجد سلطان فى منتصف الليل فى حديث برئ مع زوجته، لكن الموقف يشعل الشك فجأة فى داخل الزوج، إذ كيف للخادم أن يقف مع سيدته يتحدث معها فى مثل هذا الوقت المتأخر من الليل، برغم أن سلطان كان يطلب من سيدته أن تدخل لتنام وسوف يظل هو فى انتظار سيده، لكن السيد لم يلتفت لمثل هذا الحوار البرئ، وظن أن هناك علاقة بين زوجته وسلطان الذى يقربها فى السن. ومع هذه الشكوك وحالة السكر البين الذى أفقده القدرة على التحكم فى مثل هذه الهواجس، يتناول السكين لكى ينتقم لشرفه الذى لم يمسه أحد ويلقى بها بالفعل على زوجته لكن سلطان افتداها وضحى بحياته عندما تلقى الضربة فى صدره بدلاً منها. وذلك بعد أن دار هذا الحوار:-

**سلطان:** و الله يا عمتى أما ما يهمنى أنه يردنى الأرزاق بيد الله.. لكن يهمنى فراقك وأنا تعلمت عليك .. واعتبرك مثل اختى.

**ليلى:** والله يا سلطان طلعتك من البيت صعبة على.. انت اللى خادمنى .. وانت اللى قاضى حاجتى وأنا عارفة يوم بطردك يبيني أظل وحيدة.. يبى يمللنى لكن الله أقواه .. (تبكى)..

**سلطان:** بس يا عمتى .. لا تبكين ولا تكدرين نفسك .. لازم أن كل يوم أفوت

عليك . . وتطمن عليك ( يحاول أن يقبل يدها ـ يخرج أبو وليد ويراهم بهذا المنظر ويثور . . ويتناول السكين ) .

**أبو وليد:** يا خاينة يا مجرمة . . أنا سمعت كل شئ . . أنا شفت كل شئ . . اتخدعينى فى بيتى . . ( يهم يطعنها فيتلقى الطعنة سلطان ) ذبحته . . ذبحته . . انتقمت .

وكانت هذه النهاية المأساوية بينهم بمثابة الصرخة الإعلامية التى أكدت ما ورد فى عنوان المسرحية " غلط يا ناس "، فقد تجلت المأساة التى تعتبر من النوع التراجيدى المرير فى أن الذى دفع ثمن هذه الأخطاء التى ارتكبت طوال المسرحية، إنسان برئ كان مثالاً للإخلاص والتفانى واحترام سيديه، لكن الشك الذى اشتعل داخل الزوج كانت نتيجة طبيعية للزواج غير المتكافئ سواء في السن أو العقلية . . ومن المعروف أن الرسالة الإعلامية يمكن أن تتعامل مع مشاعر الناس وأيضاً مع عقولهم . . وقد طرح عبد الرحمن الضويحى أو جسد هذه الأحداث والمواقف المثيرة لتفكير جمهور المشاهدين وكذلك انفعالاتهم التى بلغت قمتها فى موقف رمى السكين وموت سلطان .

ومن الواضح أن الضويحى وضع فى اعتباره كلا من التوظيف الدرامى والتوظيف الإعلامى حتى يكونا الأداة المناسبة لتوصيل الرسالة المطلوبة التى ألقت أضواءً خاصة على عيوب الواقع المعاش ونفدت أسبابها حتى تكون درساً لجمهور المشاهدين أنفسهم .

<u>ولذلك يقول على عقلة عرسان –:</u>

**"الإنسان المبدع بحكم تكوينه ومهامه . . أديباً كان أم فناناً . . يضطلع بدور طليعى ريادى يتطلب منه أن يخوض مخاطر الكشف وأن يتحمل نتائج مخالفته للمعتاد والمألوف . . على هذا فإنه يرى عيوب الواقع ويفند أسبابها أو يوجه الاهتمام إليها "**(١) .

وفى عام ١٩٦٩ كتب عبد الحسين عبد الرضا مسرحية "من سبق لبق" وهى من المسرحيات التى تكاد تضع الجانب الدرامى فى خدمة الجانب الإعلامى، وإن كانت تتوسل

---

(١) علي عقلة عرسان – سياسة في المسرح – ص ١٢ .

بالمواقف الكوميدية حتى لا تتحول إلى مجرد أداة إعلامية لتوصيل المضمون الاجتماعى. ويبدو أن المسرحية تحمل فى طياتها بذور الاقتباس عن نصوص أجنبية، إذ أنها تقترب بشدة من نصوص مسرح الريحانى التى عربها "نجيب الريحانى" و"بديع خيرى" بتمكن جعلها تبدو مصرية قلباً وقالباً. ويتجلى هذا فى الأنماط التى قدمها عبد الحسين عبد الرضا وفى مقدمتها نمط الحماة التقليدية التى اشتهرت فى تمثيلها الفنانة الراحلة "مارى منيب" وهى الحماة الجشعة التى ترى فى المتقدم للزواج من ابنتها مجرد ثروة أو مصدر مالى لحياة جديدة مرفهة. فهى لا تضع فى اعتبارها أى قيم إنسانية تفترضها فى هذا الخطيب أو الزوج. مما يشعل الصراع من خلال هذه المواقف والمفاهيم المتناقضة.

لكن معالجة عبد الحسين عبد الرضا كانت كوميدية أساساً، وهو ما يؤكد تأثره بمسرح الريحانى. فليس هناك نتائج مأساوية ترتبت على هذه الصراعات، سوى أن الفتاة أصبحت ضحية الطلاق أكثر من مرة، مما جعل موضوع الزواج بالنسبة لها موضوعاً شائكاً ومعقداً بل ومستحيلاً، ودليلٌ على ذلك أن الشاب الذى أحبته فى نهاية المسرحية، وتمنت الزواج منه، رفض قبولها كزوجة، بعد أن أصبحت فى نظر الجميع مجرد سلعة معروضة للبيع فى المزاد لمن يدفع أكثر. لكنها نهاية لا تعد مأساوية بالمفهوم التقليدى، بل هى تجسيد للثمن الذى تدفعه المرأة نتيجة للضغوط الواقعة عليها سواء من أمها بصفة خاصة أو من المجتمع بصفة عامة. ولذلك ختم المؤلف مسرحيته بالمونولوج الذى تلقيه "أمينة، وفيه تقول-:

**أمينة:** أنا أنا خلاص صرت مثل البضاعة الرخيصة.. طاح حظى.. بعد أحلم أنى أتزوج واحد مثل موسى.. لكن أستاهل.. أستاهل كل هذا.. لأنى كنت مسيرة مو مخيرة.. مالى كلمة.. مالى رأى مالى شخصية وعلشان جذية أنا راضية باللى انا فيه.. أحمد ربى اللى لقيت واحد مثل أبوج يتزوجنى ويعيش معاى (وهى تبكى).

وعلى الرغم من أن هذا المونولوج يعبر عما فى داخلها من صراعات وإحباطات مرت بها بطول المسرحية، فإنه فى الواقع يكاد يكون رسالة إعلامية موجهة إلى الجمهور، تؤكد

## من سبق لبق

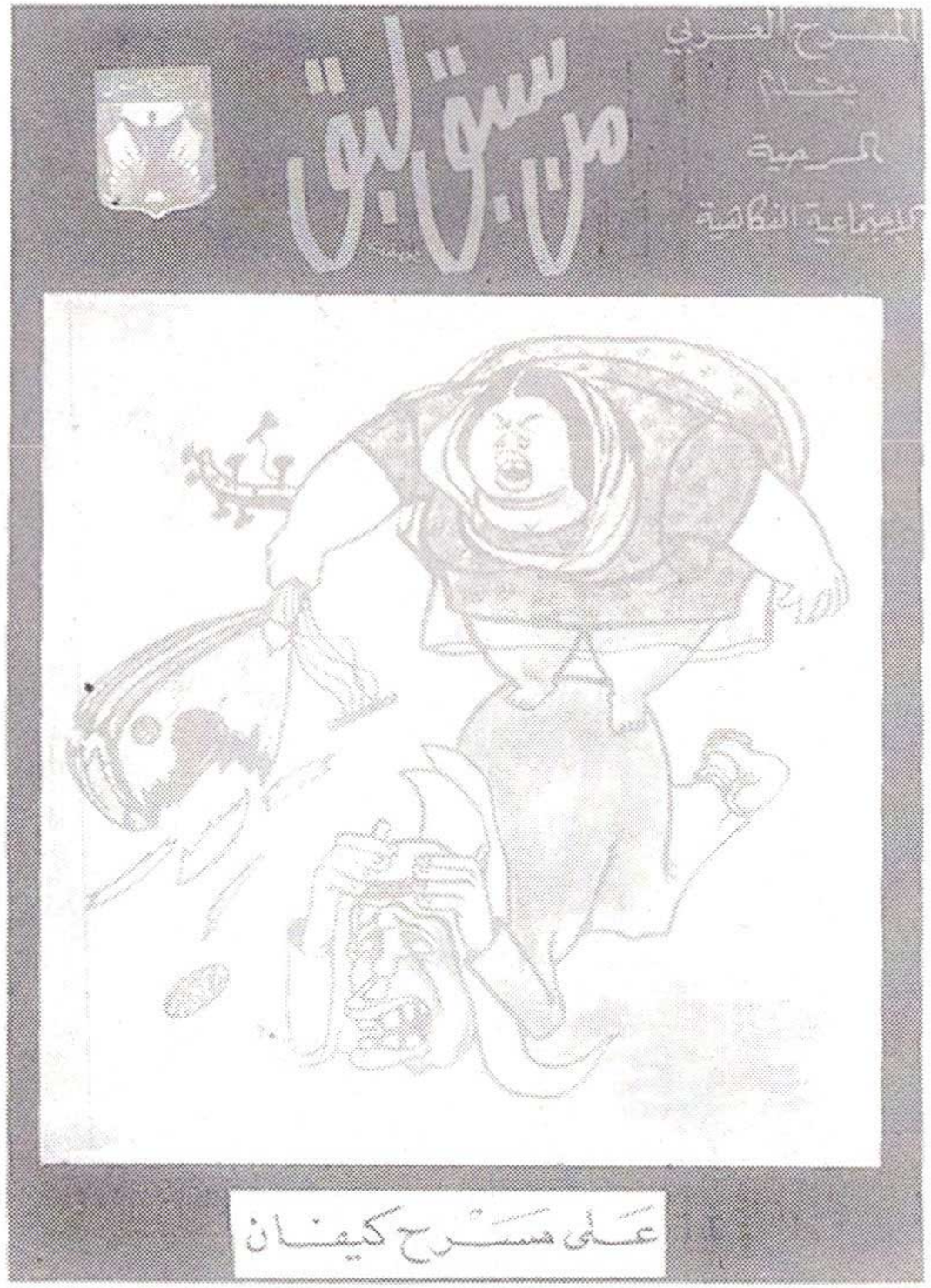
**تأليف : عبد الحسين عبد الرضا**
**اخراج : حسين الصالح**

### * العرض المسرحى :

| | | |
|---|---|---|
| على البريكى | فى دور | محسن |
| عائشة ابراهيم | ،، ،، | أمينة |
| عبد الحسين عبد الرضا | ،، ،، | موسى |
| مريم الغضبان | ،، ،، | أم الزهور |
| خالد النفيسى | ،، ،، | أو ونوس |
| أنيسة الأعظمى | ،، ،، | سعيدة الخادمة |
| أمينة المصرى | ،، ،، | فدوى |
| صالح حمد | ،، ،، | أحمد |
| فؤاد الشطى | ،، ،، | طباخ |
| عبد المجيد قاسم | ،، ،، | دنوس |
| الهام مبروك | ،، ،، | فتحية (خادمة) |
| فردوس رضا | ،، ،، | مزهرية |

### * الفنيون :

| | |
|---|---|
| الادارة المسرحية | أسد محمود حسين |
| الاعداد المسرحى | كمال عبد العزيز |
| تصميم الديكور | وهيب الحسينى |
| معد الديكور | عمر الربان |
| منفذ الديكور | ابراهيم عثمان |
| الاكسسوار | عبد المجيد قاسم |
| التنظيم المسرحى | محمد خضر |
| التلقين | عادل حلوانى |
| الماكياج | محمد عبد الحميد ، حمد ناصر |
| المؤثرات الصوتية | عدنان حامد |
| الاضاءة المسرحية | محمود نصير ، حبيب الخراز |
| حياكة الملابس | بشير صوفى |



له من خلال المواقف الدرامية التى نهضت عليها المسرحية، إن قيمة الإنسان الحقيقية لا يمكن أن تقاس بأى قيمة مادية مهما كانت ضخمة أو كبيرة.

ولعل المرأة الكويتية تشكل المحك الحقيقى لاختبار خطورة أو جدوى هذه القضية. فعندما تتحول المرأة إلى مجرد سلعة فى سوق الزواج فإن هذا التوجه المادى الضيق والمتخلف، لا يمس كيانها الإنسانى الحقيقى فحسب، بل هو يمس المجتمع الكويتى بصفة عامة. ذلك أن الرجل الذى يرضى لنفسه أن يشترى زوجة بماله، هو فى واقع الأمر يفتقد إلى الممارسة الحقيقية لحريته، لأنه من المعروف أن الإنسان الحر لا يرضى العبودية للآخرين، فهو يحارب أو يكافح من أجل حريتهم كما يحرص على حريته هو. فالحرية مبدأ لا يتجزأ. ومن هنا كان الانطباع العام الذى تتركه هذه المسرحية فى داخل الجمهور من خلال هذا المونولوج الذى يكون مباشراً فى توجهه إلى هذا الجمهور.

ونظراً لأن المؤلف يريد أن يدفع الجمهور إلى التفكير من خلال رسالة إعلامية واضحة، فإنه اعتمد أساساً على المعالجة الكوميدية التى تمنح الجمهور فرصة التفكير الموضوعى بل والساخر للقضية المطروحة فى النص. فى حين أن المعالجة التراجيدية تثير الانفعالات أكثر من إثارتها للتفكير وبالتالى يمكن أن تضيع الرسالة الاجتماعية وسط خضم هذه الانفعالات المتضاربة التى قد تجعل الجمهور ينسى القضية المتجسدة فى المواقف والشخصيات. فالكوميديا خير وسيلة درامية لتعرية القضايا الاجتماعية الشائكة تحت أضواء فاحصة، بحثاً عن توجهات جديدة تعيد الأمور إلى نصابها الصحيح.

وكان المؤلف موفقاً فى اعتماده على كوميديا الموقف الذى ينطوى على مفارقات تجعل الجمهور يضحك ويفكر فى الوقت نفسه. وعلى الرغم من أن الكوميديا اللفظية كانت واضحة فى أكثر من موقف، على سبيل المثال-:

**موسى:** لا خوش جو عندى حق الألحان.. عنبوك أنا حتى ساكن أبكراج مهو بيت.. أمك مرة تسألنى عن ماشاتها ومرة تجينى وتسألنى عن الإيدام أش تاكل اليوم ومرة مرة وراح على الوقت وأنا قاعد منزعج وما كل تبن.

**أم الزهور:** اللى يسمعه يقول عنه محمد عبد الوهاب.

**موسى:** محمد عبد الوهاب لو كان يسكن عندج شهر يهون عن الغناء ويتوب ويصير محمد عبد التواب.

إلا أن المفارقات التى جسدتها المواقف استطاعت أن تخرج بالمسرحية من نطاق المسرح المحلى فى الكويت، إلى المسرح العربى القومى، وخاصة أن السلبيات الاجتماعية التى تعتور المجتمع الكويتى تنتشر فى مجتمعات عربية أخرى. والدليل على ذلك أن مسرح الريحانى الذى عالج سلبيات المجتمع المصرى وسخر منها فى الأربعينات والخمسينات، أثبت أن صلاحيته مستمرة فى مجتمعات أخرى مثل المجتمع الكويتى فى الستينات والسبعينات.

لكن المعالجة الدرامية لموضوع الزواج لم تكن كوميدية دائماً، بل هناك من الكتاب من وظف الأساليب التراجيدية لإثبات أن هذا الموضوع ليس بالسهولة التى يمكن أن تعالجه ببساطة هادئة أو يمكن تكون باردة. فالتراجيديا ترفع من سخونة المواقف لتأكد احتمال نتائج مأساوية مترتبة على هذه الأوضاع غير الإنسانية وغير الطبيعية. ففى موسم١٩٧٥/١٩٧٦ قدم المسرح الكويتى مسرحية من فصل واحد وهى "مجنون سوسو" للكاتب محمد السريع ومن إخراج صقر الرشود ضمن عرض واحد يحتوى على ثلاث مسرحيات تحت عنوان "مسرحية الواوى" (١). ولكن ما يهمنا فى هذه المسرحيات الثلاث هو مسرحية "مجنون سوسو" التى تعالج قضية الزواج من منظور مختلف عن ذلك الذى مر بنا فى المسرحية السابقة "من سبق لبق". ففى مسرحية "مجنون سوسو" يرصد الكاتب التحولات الواضحة التى طرأت على الواقع الاجتماعى والتى تمثلت فى الزواج الثانى الذى لا يخضع لمقاييس تناسب طرفى الزواج سواء فيما يتصل بالسن أو البيئة أو الثقافة أو التربية .. الخ. إذ يبدو أن المال هو المحور الأساسى الذى تدور حوله معظم المسرحيات التى تتناول قضية الزواج. فالغنى بصرف النظر عن صحته وسنه، يشترى المتعة والجمال فى حين أن الفتاة الصغيرة الجميلة "سوسو" تقع ضحية الضغوط التى تمارسها أسرتها عليها للزواج من رجل يكبر أباها

---

(١) الواوى :- حيوان من فصيلة الذئاب أشبه إلى الثعلب وهى كلمة عراقية الأصل.

بكثيـر لأن هدف هذه الأسرة أن تحصل على أكـبر قدر ممكن من الفائـدة المادية من هذا العجوز الثرى. أما حب هذه الفتاة الصغيرة الجميلة لابن عمها، فليس له أدنى اعتبار عند أسرتها.

وترصد هذه المسرحية أيضاً التطورات التى طرأت على المجتمع الكويتى الذى انفتح على مجتمعات أخرى، خاصة المجتمع اللبنانى المتفرنج. ذلك أن زسوسو" بطلة المسرحية هى فتاة لبنانية، ونظراً لأن اللبنانيين رأوا فى الزيجات الكويتية مصدراً سهلاً للثراء، فلا مانع من بيع البنات لمن يتقدم بأعلى سعر.

الوقت.. التاسعة صباحاً.. فصل الربيع.

تفتح الستارة على فتاة جميلة فى العشرين من العمر ترتدى ملابس النوم شكلها ملفت للنظر (مغرية) تتنقل على المسرح ويبدو أنها تنظف وتمسح تدعى سميرة.. يدخل رجل مسن حاملاً بيده لفة صغيرة.. الرجل فى الستين من عمره وملابسه قصيرة ويبدو متواضعاً يدعى أبو خالد يقف ينظر لها وهى تمسح..

**أبو خالد:** يا بعد كبدى يا سمورة.. (يقترب منها) يا بعد قلبى هاللى يخم.

**سميرة:** (تفزع وتنظر إليه ولا تلبث أن تعود لتمسح دون أن تعيره اى انتباه).

**أبو خالد:** آه منك.. تسوين روحك زعلانة (يبتسم).

**سميرة:** (لا ترد).

**أبو خالد:** تدرين اشجايب لك.

**سميرة:** (تنظر إليه).

**أبو خالد:** عرفى اشجايب لك ( وهو يبتسم).

**سميرة:** أنا زعلانة.

**أبو خالد:** عيل انا اشحقه ياى الحين.. ادرى فيك زعلانة.. بس أدرى فى قلبك طيب.

**سميرة:** (تبتسم).

**أبو خالد:** تعالى أحبك.. تعالى..

**سميرة:** (تهرب منه) لا مبدى ما بدى.

**أبو خالد:** تعالى شوفى هذى (يفتح العلبة التى فى يده).

**سميرة:** أنا بأرب منك بس تواعدنى .. ما تزعلنى تانى (فى دلع).

**أبو خالد:** سامحينى أنا غلطان بعد أمرى.

**سميرة:** كل مرة بتقول هيك (وهى تقترب منه ضاحكة) وبترجع تزعلنى.

**أبو خالد:** أنا ودى أزعلك.. ما ودى انتى حياتى وعمرى كله هاك (يطاولها قطعة ذهب من العلبة وما تزال فى يده).

**سميرة:** الله بتجنن (تاخذها وتضعها على عنقها) هايدى لآلئ.

**أبو خالد:** أنا من عندى غيرك (يخرج قطعة أخرى) بعدهاك.

**سميرة:** (تفرح) كمان حلقات.

**أبو خالد:** حلقات .. وكلشى.. تعالى أنا ألبسك التراكى (تراجي).

وكانت سوسو تجسيداً حياً لهذا المفهوم المادى غير الإنسانى. ويبدو أن المبدأ القانونى الذى يقول أن ما بنى على باطل فهو باطل ينطبق أيضاً على المعايير الدرامية، فهذا الزواج غير الطبيعى لابد أن يؤدى إلى نتائج متفاقمة نظراً للفجوة الواسعة والعميقة بين الزوج العجوز والفتاة الصغيرة.. فقد اجتاح الشك الزوج العجوز من أي شاب يمكن أن يتحدث إلى زوجته أو حتى يقترب منها فى أدب وحياء:

**فهد:** لا يه ما يصير لازم تزورونا ما يصير.

**خالد:** أنا باجر أمرك أوديك مع أختى السينما.

**أبو خالد:** شلون.

**فهد:** أنا وأختى وخالد وسميرة نروح السينما.. فيها شئ.

**أبو خالد:** طبعاً فيها شى.. مرة ما تدل ولا تعرف وين توديها.

**خالد:** (يضحك) اشدعوه عاد اهى بتروح بروحها احنا وياها.

**فهد:** كل يوم بنمر عليها ما يصير تقعد بروحها.

**أبو خالد:** لا محد يمر عليها.. أهى فوضى.

ولعل من الأدوات الدرامية التى استخدمها محمد السريع أن البيت تحول إلى سجن حقيقى للزوجة، فهو يغلق عليها البيت بالمفتاح ولا يسمح لها بالاتصال بأى مخلوق، بعد أن تحولت الغيرة والشكوك إلى جحيم يصطلى بناره ليل نهار. وتأتى النهاية المأساوية عندما يفاجأ بوجود ابن اخت زوجته الذى جاء من لبنان بحثاً عن وظيفة فى الكويت. ولعل المصادفة المأساوية تتجلى فى أن زوجها نسى لأول مرة أن يغلق الباب بالمفتاح عليها، فعاد مسرعاً ليفاجأ بوجود ابن اختها معها. وتصرفت ببراءة مؤكدة له أنه ابن اختها، لكن الشك لم يترك له أى ثغرة لتصديقها، مما جعله يعتقد أنه ابن عمها الشاب الذى كان سيتزوجها. ويتعقد الموقف بحضور ابنيه لدرجة أن الأب يفقد عقله ويطلق النار من مسدسه فى الهواء ثم يرقص وتكون نهايته مستشفى الأمراض العقلية-:

**أبو خالد:** (يجلس على الأرض ويغنى- يرن جرس الباب- خالد يفتح الباب ويدخل شابان يرتديان ملابس الصحة).

**خالد:** أهلاً تفضلوا تفضلوا.

**الأول:** خير إنشاء الله.

**خالد:** والله الوالد تعبان شوى.

**الثانى:** وينه داخل.

**فهد:** لا كا هو ( مشيراً إلى والده).

**أبو خالد:** لا والله مهو داخل (يقف ويقترب من خالد غاضباً) قبل ثلاثة أشهر ما كانت

عندك ليلى وعقبها أنا وياج يجى شهر .

**خالد:** أنا وين طلعت وياك؟

**فهد:** (لخالد) أنت منت صاحى.

**أبو خالد:** عطينى بوسة (لفهد).

**خالد:** (ينظر لفهد) ما تعطيه بوسة.

**الأول:** يا جماعة تسمحون لنا.

**فؤاد:** شوف شغلك يا أخى.

**أبو خالد:** حتى أنا بروح وياكم.

**الثانى:** (يفتح شنطة فى يده) تسمحون لنا (يخرج من الشنطة مريول أبيض ويقف)

**خالد:** (يقترب من والده) يبه الجماعة يبونك.

**الأول:** ماكو داعى تسأله (وهو يقترب).

**أبو خالد:** ليش الكيو بكم !

**فهد:** يا جماعة شوفو شغلكم.

**خالد:** يبه الجماعة بياخدونك معاهم أشفيك؟

**الثانى:** (يقترب من أبو خالد ويحاول أن يلبسه المريول يقترب الأول وفهد وخالد وفؤاد لمساعدته أبو خالد يضع يده فى جيبه الجميع يفزعون خوفاً من المسدس (الأول والثانى يتساءلون).

**الأول:** إشفيكم.

**الثانى:** اشصاير (وما زالت يد أبو خالد فى جيبه وينظر لهم).

**خالد:** لا ماكو شى.. معاه مسدس.

**الأول والثانى:** (يفزعان) مسدس؟

**أبو خالد :** (يخرج من جيبه محفظة ويخرج النقود وبعد) ٤٥ - ٥٣ - ١٧ - ٤١ .

**الجميع:** (ينظرون إليه ويضحكون بهمس ويقتربون منه محاولين مسكه ولكن أبو خالد يقترب من الأول ويصافحه بحرارة).

**الأول:** أهلاً وسهلاً.

**أبو خالد:** (يصفع الثانى كف).

**الثانى:** انا اشعلى.

**الجميع:** (يهجمون على أبو خالد ويمسكونه ويلبسونه المريول بقوة).

**أبو خالد:** (بعد أن يلبس المريول يضحك وينظر لهم) والله وناسة اشفينى هالشكل؟ (تخرج فى هذه اللحظة سميرة وتنظر إلى زوجها وتقف صامتة دون ألم ولا مبالات).

**أبو خالد:** (ينظر إلى سميرة وينذهل) الله طلعت الشمس (يسحبونه إلى الخارج وهو يغنى) أكلك منين يا بطة أكلك منين.

**سميرة:** (واقفة تنظر إليه وهو خارج دون مبالاة).

وفى عام ١٩٧٩ أصدرت الكاتبة المسرحية إلهام عبد الله مسرحيتها التى تعالج قضية العنوسة التى تترتب على الرفاهية التى دفعت الأم إلى رفض كل من تقدم لطلب يد ابنتها، رغم قبحها وسمنتها المفرطة وكان عنوان المسرحية "المرأة ريال البيت" وكلمة ريال باللهجة الكويتية تعنى "الرجل". لكن لابد أن نسجل للكاتبة إلهام عبد الله موضوعيتها فى نقد المرأة الكويتية أيضاً. ذلك أن هناك من الكاتبات من يتحمسن للمرأة بصرف النظر عن السلبيات

التى تعتور سلوكهن. فمن يقرأ عنوان هذه المسرحية يظن لأول وهلة، إن المرأة الكويتية أصبحت مؤهلة لكى تقوم فعلاً بدور رجل البيت، لكن المسرحية تؤكد أن التخلف الفكرى الذى أصاب الرجل كان لابد أن يصيب المرأة من باب أولى. وبالتالى فإن أم منيرة وهذا هو اسمها تتسبب فى عنوسة ابنتها منيرة لرفضها المستمر لمن طلبوا يدها، لأنها كانت تطلب امتيازات مادية مجحفة، وتمضى الأيام لكى تبور ابنتها، فى سوق الزواج ويصيبها الترهل والسمنة المفرطة بحيث ينصرف الشباب عنها، ولا تجد فى النهاية سوى أن تتزوج من ممرض، فلم يكن بعد أمامها اختيار آخر سوى هذا الاختيار المتواضع. بل وهناك لمسة إنسانية تضيفها إلهام عبد الله إلى شخصيته وهى حبها بالفعل لهذا المرض.. على سبيل إثبات أن الحب يمكن أن يتجاوز أو يتخطى العقبات المادية خاصة بعد أن أوشك على التحول إلى سدود يمكن أن تقضى على كل أمل لها فى حياة طبيعية:

**منيرة:** يا يبه أرجوك حاول تقنع أمى.. يمه )تصرخ( يعنى شنوتبين أجابلك طول عمرى.. يمه أنا كبرت وأبى أشوف يهالى.

**أبو منيرة:** وأنا أبى أشوف أحفادى.. وانتى يا أم منيرة ما ودك تشوفين أحفادك.. ما ودك هالبيت ينترس يهال يطامرون ويصارخون.

**أم منيرة:** والله كان هم يهال مطر.. أحذفهم من الدريشة.

**منيرة:** (تقترب من أمها متوسلة وشبه باكية) أمى.. إذا لم تزوجينى فسوف أنتحر.. نعم.. سوف أغرب عن وجه هذه الدنيا.

**أبو منيرة:** (يكلم نفسه) ووجهك بالأخص.

**أم منيرة:** شهالخرابيط، هذا حكى بنت عاجل بسنك.

**منيرة:** يا يمى ما يصير.. يعنى تبينى أمشى والناس أتأشر على كاهى العانس.

**أبو منيرة:** صدقينى يا أم منيرة، هذا الزواج المناسب لمنيرة.. وراح تكتشفين بعدين أنه كلامى صحيح.

**أم منيرة:** ويه عاد ما أدرى أنت متى طلع كلامك صحيح .. لأنه عمرك ما تدخلت فى شئ بهالبيت.

**أبو منيرة:** بنرد حق اسطواناتك المعهودة.

**أم منيرة:** لا محنا رادين لأن ما منها فايدة" سمعى يا منيرة أنا راح أوافق وأنا مومقتنعة.. بس أنى شايفتك مصرة انت وأبوك وأنا واثقة أنك ما راح تمين عنده ٤ شهور. راح تزهقين من مجابل أمه.. ومن الفقر اللى يعيشك فيه.. أنا عارفة انك ما راح تتحملين تعيشين فى مستوى أقل من مستواك.

ولعل من اللمحات أو المفارقات المثيرة للسخرية فى هذه المسرحية أن أم منيرة ليست مطلقة أو أرملة ولكن زوجها لا يزال على قيد الحياة ويعيش معها فى المنزل. ولكن دوره كان سلبياً لدرجة أن وجوده كان مثل عدمه. وهذه يمكن أن تكون رسالة إعلامية غير مباشرة تأكد بها إلهام عبد الله أن الرجل الذى قد يبدو فى مسرحيات أخرى جباراً قادراً على فرض رأيه وإرادته على الآخرين، يمكن أن يكون كياناً سلبياً بلا رأى أو إرادة على الإطلاق لدرجة أن زوجته يمكن أن تصبح بالفعل رجل البيت.

ولابد أن نذكر لإلهام عبد الله أنها ضمنت رسالتها الإعلامية فيما يتصل بقضايا الزواج والعنوسة فى مواقف درامية غير مباشرة، فهى لم تحول شخصياتها إلى أبواق تعبر عن هذه الرسالة الإعلامية، بل تركت تطور المواقف والشخصيات يجسد للجمهور هذه الرسالة الإعلامية. وقد حاولت الباحثة إجراء لقاء مع إلهام عبد الله لكنها لم تستطع العثور عليها. وكانت تريد أن تناقشها فى الأسباب التى أدت إلى عدم عرض هذه المسرحية ومع ذلك فإن هذه المسرحية أثبتت ما قاله الناقد الأمريكى "جون جاسنر" فى كتابه "المسرح فى مفترق الطرق:-"

**"إذا كانت المسرحية الاجتماعية قد أثبتت وجودها فذلك لأنها تعتمد على التعبير الفنى الصادق.. لقد كان الإبداع الفنى وليس الإثارة الاجتماعية هو ما جعل المسرحية الاجتماعية شكلاً متميزاً من أشكال المسرح الحديث"** (١).

---

(١) نبيل راغب - مجلة الفن المعاصر - مقالة بعنوان (الأدب والعلوم الإنسانية) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٧ - القاهرة صـ ١٧٥.

وبرغم الموضوعية الدرامية التى تميزت بها هذه المسرحية، فإن دلالاتها الإعلامية كانت واضحة بحكم أن المسرح الكويتى مسرح جديد يريد أن يربط نفسه بقضايا المجتمع كى يضرب على الأوتار المشدودة داخل الجمهور، على أساس أن النشاط الإعلامى. هو نسيج فى ضمن أنشطته سواء أكانت فكرياً أم ثقافياً أم سياسياً أم اقتصادياً.. وفى هذا يقول حسين أبو شنب-:

**" النشاط الإعلامى فى أى مجتمع لا يعمل فى فراغ، ولا يعمل بمعزل عن الأنشطة الأخرى، فهو أداة يستخدمها الجميع استخداماً رشيداً فى خدمة أهدافه الوطنية.. داخلياً وخارجياً جنباً إلى جنب مع الجهود السياسية والاقتصادية والاجتماعية والعلمية المختلفة .. كما يسهم فى البناء المعنوى والمادى.. والإعلام فى حركة مستمرة شبيهة بالجهاز العصبى فى جسم الإنسان"** (١).

وفى عام ١٩٨٠ عرضت للكاتب خالد رمضان مسرحية "للصبر الحدود" من إخراج عبد العزيز المنصور، وفيها يبلور القضية التى تبدو ملحة سواء فى المجتمع الكويتى أو المسرح الكويتى وهى قضية الزواج الثانى من خارج الكويت سراً والتداعيات التى يمكن أن تترتب عليه، فالمسرحية تبدأ بسفر الزوج "أبو عبد الله" لكى يستقدم خادمة لتساعد زوجته فى عمل البيت الكبير الذى عجزت على نظافته بمفردها، وذلك بعد أن أصبح ميسوراً يمكن الأسرة من أن تعيش فى مستوى أعلى بكثير مما اعتاده من قبل. لكن اللعبة التى مارستها شخصيات كثيرة فى مسرحيات سابقة تعود لتفرض نفسها على هذه المسرحية-:

**أبو محمد:** وهناك تذكرت حنة أم محمد.. أنا تعبانة.. أنا دايخة من شغل البيت ..

محملتنى هما وهمى .. قلت لنفسى ليش ما اتشبب.

**بو عبد الله:** شسويت ؟

**أبو محمد:** تزوجت..

---

(١) حسين أبو شنب - سياسات الاتصال في دولة الكويت - مطابع الرسالة - الكويت ١٩٧٨ - صـ ٢٢ .

**بو عبد الله:** شنهو ؟ تزوجت ؟!

**أبو محمد:** شسوي مهو حرام . . ولا عيب.

**بو عبد الله:** أفا عليك يا خوى . . عقب هالعمر . . عيالك رجاجيل.

**أبو محمد:** أى سويت . . منكر؟

**بو عبد الله:** أى والله منكر . . رايح تجيب خدامة . . جبت لك مرة . . ما فكرت بمرتك وعيالك.

**أبو محمد:** شنو أنا باقطهم بالشارع ؟! هذا أنا معاهم . . بيقعدون فى بيتهم معززين مكرمين ولا عليهم قاصر.

**بو عبد الله:** وشكبرها المرة.

**أبو محمد:** مرة كاملة . . قول عشرين.

**بو عبد الله:** يعنى جاهل.

ولعل من أهم الدلالات الإعلامية فى هذه المسرحية إن الزواج السرى لا يمكن أن يظل سراً . . وخاصة فى حالة هذه الزوجة السكندرية التى تزوجته على سنة الله ورسوله وتملك من الشجاعة والحرية بحيث تعلن زواجها على الجميع. لكن الأحداث والمواقف التى مرت قبل إفشاء هذا السر. قد زخرت بسوء التفاهم والأكاذيب والمغالطات التى كانت الهدف منها تغطية هذا السر بقدر الإمكان. وهو ما أتاح للكاتب توليد مواقف كوميدية من هذه الأوضاع غير الطبيعية، إذ كان كل هم الزوج أن يهرب من المواقف التى قد تؤدى إلى كشف حقيقة زوجته الثانية وفى هذا يقول عبد العزيز حمودة-:

**" فى الوقت الذى يعتمد المؤلف التراجيدى فى تضخيم الخطأ المأسوى والمبالغة فيه حتى ينجح فى النهاية فى إثارة عاطفتى الخوف والعطف "نظرية التطهير" فإن مؤلف الكوميديا هو الآخر يعتمد على المبالغة فى**

مشهد من مسرحية (للصبر حدود ) التى عرضت عام ١٩٨٠

تأئيف خلد رمضان



**تصوير الخطأ الكوميدى . . مما يترتب على ذلك من مواقف مضحكة "** (١).

ويتجلى الخطأ الكوميدى في هذه المسرحية فى زواج الأب من الخادمة. وتتفاقم المواقف الكوميدية نتيجة لعدم معرفة الشخصيات بحقيقة هذه الزوجة التى لم تكن خادمة فى الواقع. فالأم تغار منها وكذلك الابنة لإحساسها الدفين أن سلوكها لا يمت إلى سلوك خادمة بصلة. . كذلك فإن الابن الأكبر محمد يقع أسيراً لفتنتها. وتتعقد الأمور حتى تصل المواقف إلى ذروتها حينما تعجز سوسن عن الدفاع عن نفسها أمام الهجوم الشرس من أفراد الأسرة، وهى ترى زوجها من موقف سلبى يدفعها إلى أن تعترف بحقيقتها كزوجة وليست خادمة ومع تأزم الأمور لا تجد أمامها سوى الهرب من هذا الوضع غير الطبيعى وتعود إلى بلادها وقد تجسدت فى شخصيتها أنه فى النهاية لا يصح إلا الصحيح.

★★★★★★★★★★★★★★★

يتضح من هذا الفصل الذى تناول قضية الزواج فى المسرح الكويتى بالدراسة والتحليل، أنه شكل المضمون الرئيسى لمسرحيات عديدة منذ ظهور هذا المسرح وحتى أواخر السبعينات. فقد كان الزواج بمثابة مؤشر أو "ترمومتر" سواء للعلاقات بين الجنسين أو لكيان الأسرة ومدى قدرتها على الاستمرار والتطور أو بالنسبة للمجتمع الكويتى بصفة عامة. ولذلك كان سبباً فى صراعات اجتماعية ودرامية طرحت وجسدت هذه القضية سواء فى المواقف المتتالية فى المسرحيات أو الشخصيات التى مرت بها أو عانت منها.

ونظراً لأن هذه القضية كانت محفورة فى وجدان الجمهور الكويتى ومسيطرة على تفكيره وسلوكه، فقد لجأ عدد كبير من الكتاب إلى توظيف النبرة الإعلامية التى تكاد تكون مباشرة فى أحيان كثيرة، سواء على لسان بعض الشخصيات التى تعبر عن وجهة نظرها أو وجهة نظرة المؤلف تجاه الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والطبقية للمفاهيم المتنوعة لقضية الزواج. وأحياناً كان المؤلف يلجأ إلى شخصية الراوى الذى يعبر فى حالات كثيرة عن

---

(١) عبد العزيز حمودة – البناء الدرامي – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢ – القاهرة صـ ٨٨ .

وجهة نظر المؤلف، وعلى سبيل المثال ـ مسرحية "الأسرة الضائعة" للكاتب عبد العزيز السريع ـ نجد المؤلف جسد شخصيته وصب آراءه فى شخصية جاسم ليستطيع أن يوصل لنا رسالة إعلامية معينة عن المفهوم الخاطئ للزواج فى المجتمع الكويتى:

**أم جاسم:** يا وليدى بعد هاللى تحاجيك فيها خير . . مثل ما كلمتك تبى تكلم غيرك .

**جاسم:** يا يمه اشهالسخافات . . حرام عليك .

**أبو جاسم:** اسمع حطنى على بالك . . اترك عنك هالخرابيط الفلة وقاعد ابنيها لكم والسيارة بشتريها بعد يومين . . ولين بغيت تتزوج خل أمك تخطب لك بنت الحلال . . لا تنزل نفسك للقاع واللى ما يسوون . .

**جاسم:** يا يبا احنا فى القاع . . البشر كلها على القاع . . البنت شريفة . . انا اشعلى من جدتها .

**أبو جاسم:** اللى يعيب جدتها يعييها .

**جاسم:** هذا غلط . . غلط . . أهى اشعليها من جدتها . . اشذنبها .

**ام جاسم:** ما لقيت إلا هالبنت . . الكويت خلت من البنات . . يا وليدى أنا أروح باكر اخطب لك بنت الحلال . . مزيونة . . مستورة .

**جاسم:** المسألة مهى حظك نصيبك .

**أم جاسم:** أجيب لك صورتها . . تشوفها .

**جاسم:** شسوى بصورتها أنا . . أنا حبيت هذى ولازم اتزوجها .

**أبو جاسم:** أنا أقول لك ما تتزوجها .

**جاسم:** إذا بغيت أتزوجها . . أتزوجها .

**أبو جاسم:** إذا تزوجتها لا يكون أشوفك . . ولا يطق لسانى لسانك . أنا أتبرى منك .

**جاسم:** ليش يا يبـا هالعـداوة ؟ انا كـفرت . . اخطـيت فى حـقكم هذه حيـاتى وأنا اللى بتصرف فيها .

وأيضاً نجد فى مسرحـية "للصبر حدود" للكاتب خالد رمضان ، الذى جسـد لنا شخصية الجد التى استبدلها بشخصية الراوي لتقوم بالتعليق على المواقف الدرامية فى المسرحية وتقوم بالتوجيه وتوصيل رأى المؤلف للجمهور-:

**الأم:** نعم عمى . . تبى شي .

**الجد:** أيه . . وأنا عمك . . مالنا غناة عنك . . انتى رأس المال . . ترى أنا أشره عليك .

**الأم:** على أنا .

**الجد:** إيه وأنا عمك . . أفـا عليك . . اللى صار . . صار . . شحـقه عاد جذى . . صـاكة على روحك لا تحـاكين أحـد . . ولا أحـد يشـوفك . .لا . . مـوجـذى . . البـيت بيتك . . انتى أولى فيه . . إن كان ريلك سـواها . . وتزوج عليك . . لا تهدينه . . ولا تباعدين عنه ترى خيرته لك . . وحق عيالك .

ولنأخـذ مثـالاً آخر من تـلك التي تتحـشد بـها هذه المسـرحيـات ، فنجـد مسـرحيـة "نورة" للكاتب جاسم الزايد ـ الذى جسد فى مسرحيته شخصيـة الراوى وبجانبها أيضـاً أقام عنصر الجوقـة ـ والذى من خلاله لم يتم الكشف عن سر مـجهول لا يجرؤ أحـد أن يقوله وهو "حب سالم ونورة-:"

**خميسوه:** (ينادى) سالم حق نورة . . ونورة حق سالم

سالم حق نورة . . ونورة حق سالم .

يا أهل الديرة . . لا تخلون الحوتة تأكلنا . .

يا أهل الديرة . . الدنيا خفس . . خفس . . خفس . . (يخرج) .

## مسرحية نـورة للكاتب جاسم الزايد - ١٩٧٨



(تخرج مجموعة من الرجال والنساء والأطفال)

**المجموعة:** (يغنون)

يا زين واصلنى من الشباك

لى صارت الجيات ممنوعة

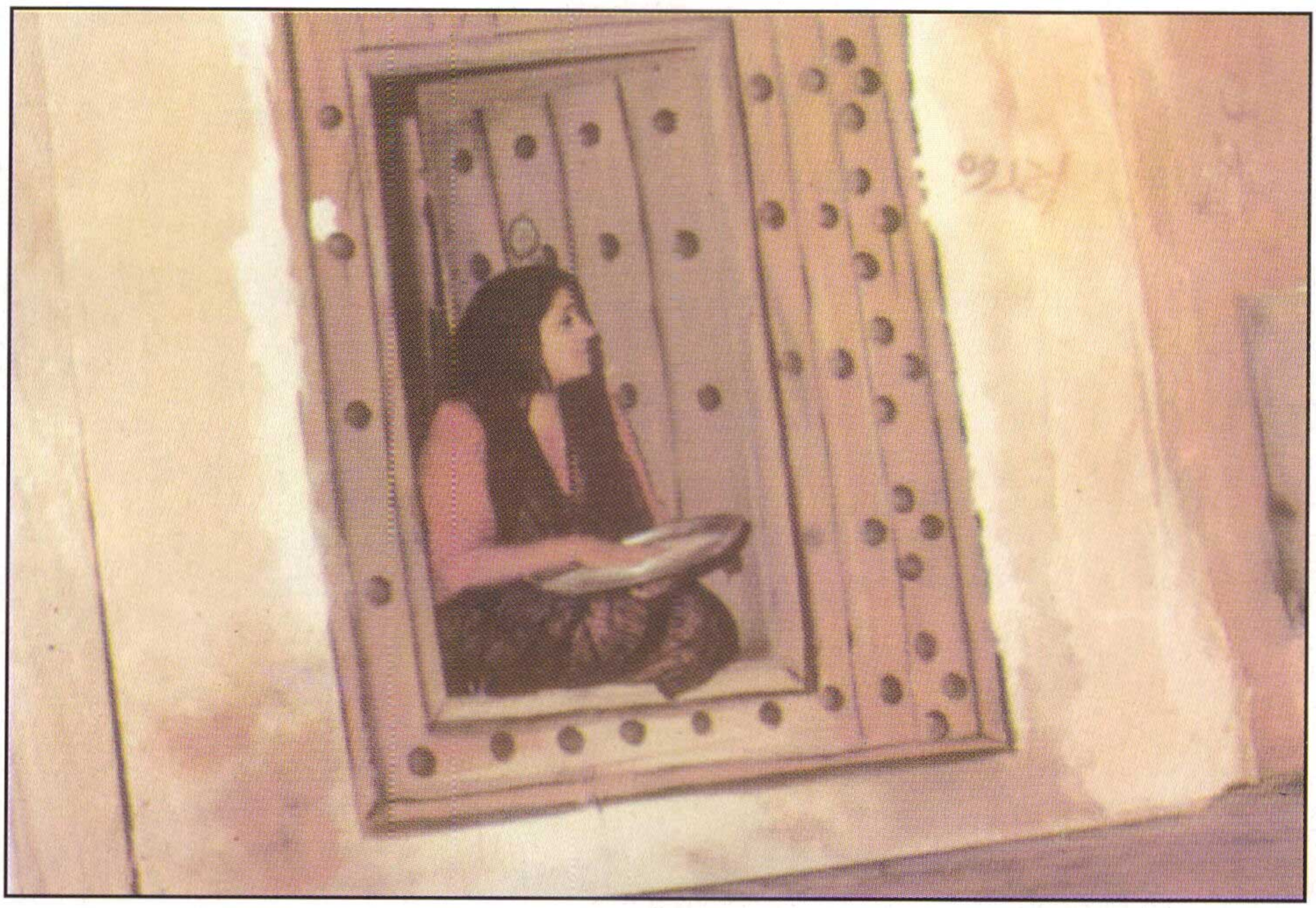
ارحم محب بالهوى يفداك.

لا تقطع العادات وتروعه

وعلى المستوى الإعلامى فإن شخصية الراوى شخصية موغلة فى التراث العربى. فقد تناقل الرواة السير الشعبية لأبى زيد الهلالى والأميرة ذات الهمة وعلى الزئبق وغيرهم بالروى والسرد على جماهير المستمعين فى شتى أرجاء الشرق العربى، وبالتالى فإن المسرح الكويتى عندما استعان بشخصية الراوى فقد ضرب عصفورين بحجر واحد: الأول توظيف خاصية تراثية يستمتع بها الجمهور العربى، والثانى أنه كان توظيفاً إعلامياً وضع يد الجمهور على الجوانب المتعددة لقضية الزواج حتى يدرك المعانى والدلالات الكامنة وراء المواقف والشخصيات.. وبذلك جمع المسرح الكويتى فى هذا الشأن بين المتعة من خلال الصراعات الدرامية والمفارقات الكوميدية وبين التوظيف الإعلامى الذى لا يبدو تعليمياً مباشراً من خلال ما يقوله أو يرد به الراوى على الجمهور.

ومنذ مطلع الثمانينات التى شهدت تطوراً فى وضع المرأة الكويتية التى بدأت فى نيل حظها من التعليم والحصول على شهادتها الجامعية وشغل المناصب المرموقة فى المجتمع، فإن سيطرة مضمون الزواج على توجهات المسرح الكويتى، قد تراجعت إلى الظل، بحيث لم يعد الزواج هو النغمة الرئيسية التى يعزفها سواءً المؤلفون أو الشخصيات. ذلك إن الوعى العلمى والثقافى الذى نالته المرأة الكويتية، وانطلق بها إلى آفاق لم تبلغها من قبل، قد أشعرها بأن هناك مجالات وميادين أخرى يمكن أن تحقق فيها ذاتها بل وتتفوق فيها، بحيث

## مسرحية نـورة للكاتب جاسم الزايد - ١٩٧٨



لم يعد الزواج هو أملها الوحيد الذى يتيح لها حياة تقليدية قد تكون مملة وفاقدة للمعنى عندما تدرك أن دورها فى البيت لا يزيد عن دور المربية، فى حين أن الزوج من حقه أن ينطلق ويتحرك ويمارس الزواج من أخريات لأنه لا يضع زوجته فى اعتباره كثيراً.

فقد أصبحت المرأة الكويتية تملك من الثقافة والوعى ما يمكنها من المحافظة على حقوقها الشخصية، مثل الوعى بقوانين الأحوال الشخصية التى تتيح لها الحصول على نصف المنزل إذا ما وقع الطلاق أو تزوج الزوج بأخرى، وقد اصبحت فى إمكان الزوجة أن تذهب إلى قسم الشرطة لكى تشكو المعاملة السيئة التى قد تعانى منها مثل اعتداء زوجها عليها بالضرب أو أى نوع آخر من الإهانة البدنية أو النفسية. وقد تطور الأمر مع مطلع التسعينات بأن أصبح من حق المرأة الكويتية أن تتزوج من غير كويتى مع احتفاظها بحقوقها الشخصية مثل حصول أطفالها على حق الإقامة ودخول المدارس الحكومية والعلاج المجانى على حساب الدولة. وبذلك انطلقت المرأة الكويتية إلى خارج النطاق الخليجى بعد أن اكتسبت هذه الخطوة الواسعة فى ممارسة حريتها الشخصية.

وفى مجال التوظيف الإعلامى سواء على المستوى الدرامى أو المستوى المباشر، فقد أصبحت المرأة الكويتية قادرة على متابعة ما يدور فى المجتمع، وإبداء الرأى الحر فيه، بما يساير تطلعاتها وآمالها، فهناك صحفيات مرموقات مثل هداية السلطان صاحبة ورئيس تحرير "مجلة المجالس"، وبيبى المرزوق صاحبة ورئيس جريدة "الأنباء الكويتية" وليلى العثمان، وفوزية الدريع وغيرهن.. فلم يعد صوت المرأة يسمع فقط من خلال مسرحيات يكتبها رجال وإنما أصبح مسموعاً من خلال الصحف وبأقلام نسائية وجدت أن المعالجة الإعلامية مباشرة لقضايا المرأة يجب أن تكون على قدم المساواة مع المعالجة الدرامية فى النصوص والعروض المسرحية.

لكن هذا لا يعنى أن المرأة الكويتية قد صرفت النظر عن المسرح كأداة إعلامية وتنويرية وثقافية، خاصة مع مطلع التسعينات التى شهدت محنة الغزو العراقى للكويت.

فقد أدركت المرأة الكويتية التى انصهرت فى بوتقة هذه المحنة أن الزواج ليس قدراً مصيرياً مثل تلك الصورة التى بدت عليها في المسرحيات التى عرضت منذ البداية في المسرح الكويتي وحتى أوائل الثمانينات فقد أدركت المرأة الكويتية أن هناك قضايا مصيرية لا تهدد وضع المرأة فحسب، بل المجتمع الكويتى بأسره. وتألقت كاتبات جديدات مثل: حياة الفهد، وفجر السعيد، ونورا العتال، وغيرهن من اللاتى ملكن من الجرأة ما قد لا نجده عند الرجال فى تناولهم لقضايا المجتمع فى مسرحياتهم. فلم يعد الزواج هو الموضوع الأثير فى مسرحيات هؤلاء الكاتبات بل انطلقن للمعالجة الدرامية والإعلامية للقضايا المصيرية التى تهدد المجتمع ككل مثل المخدرات، والشذوذ الجنسي وممارسة السرقة للحصول على المال اللازم لشراء السموم البيضاء، والتفكك الأسرى الذى تمثل فى إهمال الأب لأسرته وحياته خارج البيت معظم الوقت. بل لأن هؤلاء الكاتبات المسرحيات قد ملكن من الموضوعية بحيث هاجمن السلبيات التى تعتور سلوك المرأة، فلم يدافعن عنها لمجرد أنها امرأة، ومن هنا كان رفضهن لسلوك بعض النساء اللاتى أهملن بيوتهن عندما انهمكن فى ممارسة العمل خارجها، أو الإقبال على الزيارات المتبادلة لشرب الشاى والثرثرة.. الخ.

ومن التطورات الجديدة التى ترتبت على محنة الغزو، إن المرأة الكويتية بدأت لأول مرة تطالب بحق التصويت فى الانتخاب فى مجلس الأمة حتى تعبر عن نفسها بأسلوب أفضل وأعمق واصدق من عضو مجلس الأمة الرجل الذى لابد أن يعبر عن رأيه فى النهاية، وهو رأى لا يساير بالضرورة توجهات وتطلعات المرأة الكويتية ولم يقتصر هذا التوجه على الصحافة النسوية بل تسلل بقوة إلى المسرحيات التى كتبتها كاتبات مسرحيات مثل مسرحية "شيكات بدون رصيد" لحياة الفهد، ومسرحية "قناص خيطان" لفجر السعيد.

ولم تتوقف المرأة الكويتية عند حدود مطالبتها بحقوقها السياسية، بل اقتحمت مجالات كانت بعيدة عنها تماماً مثل مجالات الاقتصاد بحيث أصبحت هناك سيدات أعمال بمعنى

الكلمة، يملكن مؤسسات وشركات اقتصادية بمعنى الكلمة، بل إنها مارست العمل فى سوق الأوراق المالية "البورصة". وهى وظيفة اقتصادية ليست سهلة، وتتطلب دراية وعلم ويقظة بالتطورات التى تمر بها الحياة الاقتصادية التى لا تتوقف عن التطورات بل والتقلبات، وهذا يحسب للمرأة الكويتية التى خاضت هذه المجالات الحساسة والشائكة بجرأة لم تتوافر في نساء أخريات ببلاد عربية أخرى.

وكانت الخطوات التى اتخذتها المرأة الكويتية فى العقد الأخير من القرن العشرين واسعة وجريئة لدرجة أن السفيرة نبيلة الملا شغلت منصب مندوب الكويت فى الأمم المتحدة، وهو ما لم تحققه امرأة عربية أخرى، أيضاً فى مجال التعليم العالى شغلت الدكتور فايزة الخرافى منصب مدير جامعة الكويت والتى تم ترشيحها لفترتين، وأيضاً الدكتور رشا الصباح التى شغلت منصب وكيل وزارة التعليم العالى على مدار أكثر من خمسة عشر عاماً، وغيرهن ممن أثبتن قدرتهن على إدارة المناصب القيادية على خير وجه.

ونستطيع القول بأن هذه الآفاق الجديدة للمرأة الكويتية يمكن أن تشكل موضوعات جديدة لمسرحيات تدور حول نساء لم يعد كل همهن وأملهن فى الزواج، أو كل خوفهن من الطلاق وضياع البيت أو العنوسة. لذلك فقد تغيرت صورة المرأة فى المسرح الكويتى وبالتالى أصبحت التوجهات الإعلامية لهذا المسرح مختلفة فيما يتصل بهذا الشأن.

الفصل الخامس:

# التعليم والإعلام وحرية المرأة

كان التعليم بمثابة القضية أو المحك الذى تقاس به المراحل أو الدرجات التى مرت بها حرية المرأة الكويتية. ونظراً للعلاقة الوثيقة بين التعليم والإعلام فإن التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى قد ركز إلى حد كبير على العلاقة العضوية بين التعليم وحرية المرأة. ومهما قيل فإن منهج الإعلام لا يختلف عن منهج التعليم، فإن كليهما يبدءان من نفس المنطلق ويصبان فى نفس المجرى. فكلاهما يهدفان إلى التعليم والتثقيف والتنوير والتوعية بمعطيات الحضارة القومية والإنسانية وبمعطيات العصر. ولعل الفرق الأساسى بينهما يتمثل فى المساحة التى يحتلها كل منهما. فالتعليم يمارس من خلال المؤسسات المنوطة به ابتداء من مراحل التعليم الأولى فى المدارس وحتى المراحل النهائية فى الجامعات والمعاهد العليا. فى حين أن الإعلام هو ممارسة يومية وعلى الجميع، بل إنه استطاع أن يتخطى عقبات انتشار الأمية فى بلاد كثيرة لأنه لا يعتمد على القراءة والكتابة بل يصل إلى مختلف قطاعات الجماهير من خلال الاستماع والمشاهدة.

وقد شكل التعليم قضية ملحة وخطيرة منذ بداية تبلور مؤسسات الدولة الكويتية. ففى دراسة كتبها بدر الدين عباس الخصوصى فى سلسلة "دراسات فى تاريخ الكويت". أوضح فيها " - : **والعالم العربى لم يكن فى حالة تسمح له بمسايرة الغرب الذى وضع يده على معظم الدول العربية استعمارياً لاسباب كثيرة اقتصادية واجتماعية. . ودولة الكويت واحدة من هذا العالم العربى الذى منى باحتلال إنجليزى حيث كانت تعانى من أوضاع كثيرة متردية والتعليم كان على قمة هذه الأوضاع فقد بلغ عدد الجامعيين الكويتيين١٦٨ جامعياً، ١٢ جامعيا ـ وشكلت نسبة الأمية ٤٩٪ وكانت مساهمة المرأة الكويتية فى قوة العمل لم تزد عن ١٪ من عددهن وهى نسبة منخفضة للغاية**" (١).

ويضيف المؤلف إلى هذه القضية منظوراً آخر يؤكد فيه أن التعليم فى الكويت مر بعقبات كثيرة، لم تتراجع إلا مع ظهور النفط واهتمام الدولة بكل أبعاد العملية التعليمية:"**ولا سيما بعد أن نالت الكويت الاستقلال عام ١٩٦١ وأصبح تطور التعليم وتنظيمه مما يكفل عدم تخلف الكويت عن الركب العربى"المتحرر خصوصاً بعد الانتفاضة الوطنية التى**

---

(١) بدر الدين عباس الخصوصي - دراسات في تاريخ الكويت - دار السلاسل - الكويت ١٩٨٣ ، صـ ١٣٥ .

**عمت أجزاء كثيرة فى الوطن العربى. مصر وفلسطين بوجه عام والعراق جارتها فى الشمال بوجه خاص، واستقدام البعثات التعليمية اللازمة للنهوض بالتعليمّ** (١) .

وعندما نتصدى بالدراسة للآفاق المسرحية والإعلامية التى بلغها المجتمع الكويتى فى مطلع الستينات، ولا بد أن نذكر إنجازات الرائد الكبير الشيخ عبد الله السالم الصباح الذى قام بما يشبه الثورة الهادئة التى انطلقت إلى آفاق متعددة ومتزامنة جعلت من الكويت بلداً جديداً بمعنى الكلمة. ففى مجال التعليم جلب أساتذة ومدرسين من الخارج لفتح أبواب المعرفة الحديثة على أبناء الكويت. كذلك أرسل الطلبة الكويتيين إلى الخارج لكى يطلعوا بأنفسهم على الإنجازات التعليمية والثقافية والإعلامية ويحصلوا على الشهادات والمؤهلات التى تمكنهم من القيام بدورهم الحضارى بعد عودتهم إلى بلادهم.

وكان التعليم والإعلام والثقافة والمسرح على وجه الخصوص فى مقدمة هذه الآفاق التى بلغتها الكويت ضمن استراتيجية حضارية شاملة ومتعددة الجوانب، فقد تم وضع الأسس التى نهضت عليها الحركة المسرحية فى الكويت التى استقدمت الرائد المسرحى الكبير زكى طليمات ومعه كوكبة من خبراء المسرح المصرى، وتم إنشاء مركز للدراسات المسرحية فى عام ١٩٦٥م، ثم استمر هذا المركز إلى عام ١٩٧٣ إلى أن قام المعهد العالى للفنون المسرحية، وقد كان بمثابة القاعدة العلمية التى أمدت الحياة المسرحية بالأساليب والمناهج والأدوات التى تمدها بالقدرة على الاستمرارية والتطوير. وقد واكب الإعلام هذه الصحوة المسرحية من خلال إنشاء التليفزيون الكويتى عام ١٩٦١م. وقد بدأ المعهد العالى للفنون المسرحية نشاطه التعليمى والأكاديمى بصفته أحد الأجهزة أو الإدارات التابعة لوزارة الإعلام. ولم يتم الفصل بينهما إلا فى عام ١٩٩٢ بعد التحرير من الغزو العراقى، عندما أصبح المعهد تابعاً لوزارة التعليم العالى.

وهذه العلاقة الحميمة بين المعهد ووزارة الإعلام، كانت سبباً فى بروز وبلورة التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى، وهذه كانت ظاهرة طبيعية لمسرح ناشئ يسعى إلى المشاركة بأدواته الفنية فى التنوير الإعلامى للجمهور الكويتى. وهذا ليس عيباً لأن النبرة

---

(١) المرجع السابق ، صـ ٣٤ .

الإعلامية فى المسرح الكويتى لم تصل فى أحيان كثيرة إلى درجة التوجيه والوعظ والإرشاد المباشر، لأن القائمين على الحركة المسرحية كانوا واعين بأصول الحرفة المسرحية. وبالتالى لم يتحول المسرح الكويتى إلى مسرح تعليمى فج.

ولاشك أن الفضل يرجع فى كل هذا إلى الشيخ عبد الله السالم الصباح الذى كان صاحب استراتيجية حضارية شاملة، تجلت فى حرصه على أن يمارس الشعب الكويتى حياته فى حرية تكفل له التعبير عن الرأى بلا خوف، سواء فى الراديو والتليفزيون، أو فى معاهد التعليم. وكان مجلس الأمة الذى أنشأه الشيخ عبد الله السالم الصباح بمثابة البوتقة القومية التى انصهرت فيها كل التيارات فى حرية ليس لها سابقة فى المنطقة العربية. ولم تقتصر ممارسة الحرية على الرجل بل امتدت لتشمل المرأة أيضاً. فلأول مرة تحصل المرأة على حقها الكامل فى التعليم، بل والسفر إلى الخارج للحصول على أعلى الدرجات الأكاديمية، وشغلت مناصب قيادية جديدة خاصة فى مجال التعليم وغير ذلك من الأنشطة الاجتماعية.

وكان للمسرح نصيب وافر من هذه النهضة التى تجلت فى الدور الإيجابى الذى قامت به المرأة فى الكتابة له وكان من نجومه فى الكتابة المسرحية حياة الفهد وفجر السعيد ورقية الكوت وعواطف البدر ونورا العتال وأنعام سعود وغيرهن. وفى مجال التمثيل تألقت عايشة إبراهيم ومريم الصالح وحياة الفهد ومريم الغضبان وغيرهن بحيث حللن محل الرجل الكويتى فى أداء الأدوار النسائية وأحياناً كان المخرجون يلجأون إلى استقدام ممثلات من خارج الكويت للقيام بهذه الأدوار. وهذا يعنى أن الحركة المسرحية اكتسبت قوة كبيرة للدفع ليس فقط على مستوى الرجل ولكن على مستوى المرأة ككل. وكانت الحركة المسرحية من الخصوبة والتعددية بحيث تشكلت أربع فرق مسرحية هى المسرح الشعبى عام ١٩٥٦ والمسرح العربى ١٩٦١ والمسرح الكويتى ١٩٦٤ وأخيراً مسرح الخليج العربى عام ١٩٦٤، مما أدى إلى نوع من المنافسة الإيجابية والخلاقة فيما بينهما، كانت بمثابة قوة دفع جديدة للحركة المسرحية.

وكانت الصحافة بمثابة جانب آخر من جوانب هذه الاستراتيجية الحضارية إذ صدرت عدة صحف كبرى مدعومة حكومية مثل جريدة الرأى العام ١٩٦١م وجريدة السياسة ١٩٦٨م، مما فتح آفاقاً واسعة على مصراعيها للإعلام المقروء بالإضافة إلى الإعلام

المسموع الذى يتمثل فى الراديو والإعلام المرئى الذى يتمثل فى التليفزيون. وبرغم أن المسرح فى بدايته لم يأخذ نصيباً وافراً من اهتمام الصحف به، إلا أن الأمر فى بدايته اقتصر على التحقيقات وتغطيات صحفية للحركة المسرحية تمثلت سواء فى الحوارات التى أجريت مع الرواد من أمثال زكى طليمات وسعيد خطاب أو مع القائمين على الحركة المسرحية من أبناء الكويت أمثال حمد الرجيب وعبد الرحمن الضويحى وصقر الرشود وعبد العزيز السريع وغيرهم. ثم تطور الأمر بعد ذلك بسنوات قليلة إلى تغطية العروض المسرحية صحفياً على سبيل جذب جمهور القراء لكى ينضم إلى جمهور المسرح. يقول ماثيو شابل:

**" هناك خصائص مشتركة بين جمهور الصحف والراديو والتليفزيون وجمهور المسرح والسينما وتتمثل فى أن الغاية واحدة وإن اختلفت وسائل الوصول إليها وتحقيقها وتكمن هذه الغاية فى المحاولات التى لا تتوقف عن التأثير فى عقول الجماهير ومشاعرها. ومهما قيل فى أن المضمون الإعلامى يصيب المسرحيات بالهزال الدرامى، فإن أعظم المسرحيات التى تركت بصماتها على خريطة المسرح الإعلامى، تحمل فى طياتها رسالة إعلامية وإن كانت تتراوح بين الأساليب المباشرة المعرفية والأساليب الدرامية غير المباشرة "** (١).

وقبل العهد الذى تجلت فيه هذه الاستراتيجية الحضارية والثقافية، عانت المرأة الكويتية من مرحلة شائكة أبعدتها عن أن تنال قسطاً ولو غير وافر من التعليم، ونظراً لهذا الوضع المتدنى للمستوى التعليمى فقد انعكس علّى معاناتها من النظرة السلبية للرجل إليها، برغم أن تقاليد المجتمع الكويتى تتحمس كثيراً لزواج الشاب من ابنة عمه لكن سفر الشباب إلى الخارج جعلهم يرون نساء متفتحات وناضجات إذا ما قورن بالكويتيات القابعات فى عقر دارهن. وبحكم أن الشباب كان يملك حق الزواج من أجنبية، فقد تراجع موقف المرأة الكويتية إلى الظل وإذا كانت قد حصلت على قدر معقول من التعليم، لاستطاعت أن تجذب إليها الشاب الكويتى، وكان هذا الموضوع مضموناً لأكثر من مسرحية مثل تلك التى كتبها عبد العزيز السريع "عنده شهادة".

---

(١) Mathew Chappel: Aduience Measurement, (New York: Stephen Daye, 1981) p. 132

ومن الواضح على المستوى العملى أن التعليم هو شرط أساسى لكى يمارس الإنسان حرياته وليس فقط المرأة. ذلك أن الحرية مسئولية ومن الصعب على الجاهل أو الأمى أن يتحمل هذه المسئولية. وما فعله عبد العزيز السريع فى مسرحياته كان محاولة درامية لوضع اليد على جذور السلبيات القديمة التى أعاقت انطلاق المرأة. وكأنه هو وزملاؤه فى الحركة المسرحية أرادوا أن يشاركوا مسرحياً وإعلامياً فى منح قوة دفع للاستراتيجية التى وضعها الشيخ عبد الله السالم الصباح، بحيث تتم تعرية هذه السلبيات فى محاولة علمية وفنية واجتماعية للتخلص منها، فقد كانت هذه الطفرة التى شهدها المجتمع الكويتى قد انطوت على سلبيات وتناقضات ومفارقات كانت نتيجة لعدم قدرة العقل على استيعاب هذه النقلة السريعة. ففى المسرحية يسافر يوسف إلى الخارج للحصول على درجة علمية تؤهله للمساهمة فى النهضة التى تمر بها البلاد لكن العقد النفسية تنجلى فى أنه يعود إلى بلاده وقد ظن أن هذه الشهادة الأجنبية تفتح له الطريق الوظيفى إلى أبعد آفاقه، وتمنحه الحق فى أن يتجاوز من هم أكثر منه خبرة ودراية وسناً، وكأن الشهادة صنم لابد أن يتعبد الجميع فى محرابه. وتتجلى التناقضات فى أنه يرفض العمل تحت إمرة من لم يحصلوا على هذه الشهادة:-

**أحمد:** (يهز رأسه).. يعنى حرام الواحد يتكلم وياك.

**يوسف:** (يبتسم) تعال.. تكلم (يمسك بيد احمد ويجلسه على أحد الكنبات) طبعاً بتتكلم عن الشغل والزواج.. قول بهدوء اشتبينى اشتغل..

**أحمد:** اختصاصك.. الشهادة شمعنة أخذتها.. علشان تنام.

**يوسف:** يعنى تبينى أصير موظف.

**أحمد:** وليش لأ.

**يوسف:** مستحيل.. بالوضع الذى أشوفه لا يمكن (ينفعل ساخراً) أصير موظف تحت رئيس ما يعرف كوعه من بوعه.. لا يمكن.

**أحمد:** ليش تتصور الناس أقل منك.. يعنى ضرورى شهادة وإلا ما يفهم شي.. الخبرة ما ليها قيمة عندك.

**يوسف:** أى خبرة الله يهداك . . لا دام أغلبهم تلقاه ما يعرف الإنكليزية .

**أحمد:** وهى عاد ضرورى الإنكليزية . . يعنى مانعيش بدونها .

**يوسف:** هذا أقل ما يمكن . . رئيس وما يعرف لغة من اللغات الحية .

**أحمد:** ولغتنا ميتة . . يعنى على هذا الأساس تقعد بطال .

**يوسف:** أحسن من وظيفة احتقرها .

بل نجد ان هذه العقد النفسية تمتد لتؤثر فى سلوكه الاجتماعى والإنسانى بصفة عامة. فهو يرفض الزواج من ابنة عمه، لا لعيب فيها سوى أنها لا تحمل شهادة، لأن صور الفتيات الإنجليزيات اللاتى مررن به فى أثناء وجوده فى إنجلترا، قد صورن له أنه لابد أن يتزوج من واحدة على نمطهن، فى حين أن هذا طلب مستحيل بل وسخيف نظراً للفروق الشاسعة بين المجتمع الإنجليزى وبين المجتمع الكويتى .

لكن هذه الفوارق بين المجتمعين لم تكن تعنى أن المجتمع الإنجليزى فى القمة فى حين أن المجتمع الكويتى فى القاع . فقد كانت الكويت قد فتحت أبواب الحرية. والتنوير والانطلاق إلى آفاق العصر على مصراعيها . وقد أكد عبد العزيز السريع هذا التوظيف الإعلامى من خلال شخصية حصة التى جسدت دور المرأة الكويتية الحديثة بكل تطلعاتها الفكرية والحديثة، وهو التوجه الذى يتبلور فى الموقف التالى-:

**يوسف:** البنت الكويتية بصفة عامة ما اثق فيها . . بنت جاهلة قعيدة بيت . . ما اقدر أنا اربط مصيرى بإنسانة تعيش عصر الحريم أنا إنسان لى مستوى . . ابختلط بمجتمعات راقية ولما أتزوج لازم أصحب زوجتى . . وإذا تزوجت فاطمة أو غيرها . . هل باستطاعتى أنى أظهرها معاى للمجتمع لو جاء واحد يكلمها أو وحدة شنهو موقفى .

**حصة:** عجيب . . هذا هو منطقك .

**يوسف:** أنتى اللى جبرتني على الكلام . . وهذا أنا اتكلمت .

**حصة:** كلامك هذا خطير . . كان لازم تقوله من زمان، انت عايش بغفلة شنيعة . .

البنت الكويتية شئ آخر مهو اللى تفهمه أنا معاك ان التفاهة موجودة فيه اللى

ما تفهم أبعد من فستانها وزينتها.. لكن بنفس الوقت فيه النوعية المثقفة.

**يوسف:** أى مثقفة هذى.. وينها..

**حصة:** اتركنى أوضح لك أشياء ما تفهمها.. انت قرأت لسارتر؟ والعقاد؟ قريت لجى دى موبا سان والحكيم وطه حسين، قرأت بحوث ونقد..

**يوسف:** (يدقق غير مصدق) شنهوا هذا.

**حصة:** هذى مستوى قراءاتنا.. إذا ما نتثقف عن هالطريق افتكر ان احنا أو أى إنسان ممكن يصير فيه خير حتى لو كان يحمل أو لا يحمل أى شهادة.

**يوسف:** لا تحاولين تثيرينى.

**حصة:** أنا ما أثيرك.. أنا أنورك.. أحنا طايحين من عينك بينما يمكن أشياء كثيرة تفوتك من الأشياء اللى احنا فاهمينها احنا نتابع آخر الأخبار الأدبية والفكرية وحتى السياسية.

وهذا الموقف يدل على أنه من الممكن أن تمتلك المرأة الكويتية رأياً وموقفاً أكثر نضجاً من موقف الرجل الذى يأخذ الأمور من الناحية المظهرية، فى حين أن المرأة الكويتية كما تتمثل فى حصة يمكن أن تكون أكثر نضجاً من الفتيات الإنجليزيات أو الغربيات بصفة عامة، واللاتى بهرن يوسف الذى اغتر بالمظهر ولم يدرك الجوهر. ولاشك أن التوظيف الإعلامى الذى أكده عبد العزيز السريع، قصد به إن المسألة ليست الحصول على شهادة التى يمكن أن تتحول إلى ورقة لا تعنى الكثير، وإنما العبرة فيمن يحمل هذه الشهادة التى يجب أن تكون خطوة عملية للنضج والأفق الواسع واستيعاب معطيات العصر. ومن هنا كان عنوان المسرحية "عنده شهادة" للكاتب عبد العزيز السريع التى قدمت فى عام ١٩٦٥.

وفى عام ١٩٦٦ عرض صقر الرشود مسرحية "الحاجز" التى انطوت على توظيف إعلامى حيوى يتمثل فى مفهوم الحرية التى بدأت رياحها تهب على المجتمع الكويتى. وقد أكد هذا التوظيف أن الشئ الذى يزيد على حده ينقلب إلى ضده، فالحرية إذا لم تكن واعية وناضجة وتنطوى على مسئولية تجاه المجتمع، فإنها تنقلب إلى فوضى يمكن أن تصيب هذا المجتمع بنكسات متتالية إذ لم يتم تداركها. وقد تجسد هذا التوظيف الإعلامى فى شخصية "عواطف" التى ظنت أن

الحرية هى التسيب بعينه. فهى تمارس حياة صاخبة متسيبة لا تتناسب على الإطلاق مع مجتمع الستينات بصفة خاصة :-

**عواطف:** لكن أنا أبيك تصير بيتلز.. خنفوس.. تكذب.. قول بذمتك.. صبر صبر خلنى أشوف ماكو أحد. أخاف أبوى يشوفنى وأنا اتكلم )تترك السماعة وتذهب نحو الباب الكبير وحينما تطمئن من خلو المكان تعود للمكالمة ثانية(.. آلو .. ايه.. اشكنا نقول.. معلوم أخاف من أبوى.. أهو ما يقول شئ لكن انا احترمه.. علامك تنسى بسرعة قلت لك طلعت من ثانية ثانوى.. مانى مكملة.. ما احنا بحاجة.. أبوى الحمد الله خيره وايد وفلوسه تكفينا وتكفى عيال عيالنا.. اش ورى المدرسة غير السهر والتعب.. يضيع عمر الواحدة في الدراسة.

ولم يقتصر هذا التسيب على "عواطف" بل امتد ليشمل أخاها "فارس" الذى مارس هذه الحرية المجنونة .ولم يقتصر التوظيف الإعلامى فى المسرحية على الجانب السلبى، بل كانت هناك شخصيات تمثل الجانب الإيجابى الذى يريد صقر الرشود أن يرسخه فى الفكر الكويتى، وهو الذى تمثل فى شخصية الأخت "موضى" التى بلورت المنهج الفكرى والعقلانى الناضج الذى وقف بالمرصاد وبالنقد والتوجيه بل وبالهجوم على السلبيات والمخازى التى جسدتها المسرحية على الجانب الآخر-:

**موضى:** قلت لك.. الحياكة أحسن.. فيها إنتاج .. حيك وياى.. اشترى لك واحدة مثلها.. واشترى لك شوية صوف..

**فارس:** اشهالاهانة.

**موضى:** أهون من الفراغ.. تسلى نفسك فيها.. وتنتج فنايل.

ومن الواضح أن عنوان المسرحية "الحاجز" كان معادلاً موضوعياً للحاجز الذى يتحتم على الشخصيات أن تقف عنده إذا ما تجاوزت حدودها المعقولة. فهذا الحاجز ليس قيداً على الحرية، ولكنه بمثابة تقنين لها حتى لا تنهار حواجز المسئولية التى تجنب الحرية تحولها إلى فوضى، وذلك على سبيل التجسيد الدرامى والتأكيد الإعلامى للمبدأ الذى يقول أن كل شئ يزيد على حده ينقلب إلى ضده. ولذلك كانت الحرية والمسئولية هما الركيزتان اللتان نهضت عليهما المسرحية.

وفى عام ١٩٧٠ عرض عبد العزيز السريع مسرحية "فلوس ونفوس" التى بلورت مرحلة التثمين التى مر بها المجتمع الكويتى والتى كانت بمثابة هبوط ثروات مفاجئة على أناس لم يجتهدوا فى تحصيلها، لمجرد أنهم باعوا الأراضى والبيوت القديمة للدولة التى سعت لاستكشاف احتمالات النفط فى تلك الأراضى. وكانت النتيجة الإنسانية والاجتماعية على مثل هؤلاء الناس، نتيجة سلبية. فبدلاً من أن تتحول الثروة إلى طاقة إنتاجية ومثمرة، أصابت الشخصيات بنوع من الاسترخاء أو التكاسل المأسوى لأن الشخصيات لم تجتهد فى الحصول على هذه الثروة. وكأن عبد العزيز السريع يؤكد أن الإنسان هو الثروة الحقيقية لأى وطن، وعندما يفسد عقل هذا الإنسان، فإن الفلوس تتحول إلى عوامل للتدمير وليست للبناء والتقدم، فمثلاً كان الأب فى أيام فقره يعيش حياة زاخرة بالقيم الإيجابية برغم ضيق ذات اليد. فكان محباً لزوجته وأسرته، مضحياً بقدر الإمكان من أجلها، وكان حريصاً على أن يحث ابنه على الذهاب إلى المدرسة احتراماً منه لقيمة التعليم بصفته سلاحاً سوف يحصنه من مشاكل الفقر والحاجة التى عانى منها هو شخصياً-:

**سارة:** هو ... . ما رحت المدرسة.

**سالم:** لا ... ... . . مانى رايح.

**الأم:** ليش يا وليدى . . تبى يطقك أبوك وأخوك.

**سالم:** مانى رايح ... أنا ساقط.

**سارة:** الله يهديك (تذهب إلى الخارج).

**الأم:** يا وليدى صير رجال . . تبى تنشف ريجى ويا أبوك . .

(يدخل الأب ثائراً بملابس فراش وبيده عصا)

**الأب:** يا حمار . . (يتجه إليه ويمسكه من أذنه بينما الأم تمسك الغلام وخائفة عليه).

**الأم:** خله يا بو عبد الله . . لا تعور هالجاهل.

**الأب:** هديه . . هديه أقو لك . . يلى روحى مناك . . ما مخربة إلا أنتي.

(الطفل يبكى ويرتجف بين يدى والده)

**الأب:** ليش مـا رحت المدرسة.. ليش يا كلب .. تبى تصيـر حمـال.. أنا تـعذبت وياكم.

فعندمـا هبطت عليه ثروة التـثمين المفـاجأة، لم يكن مستعـداً لها نفسـياً أو فكرياً، أفـقدته قـدرته على الإدراك السليـم والتـمييـز العـقلانى، فظن أنه طـالما أن المال قـد هبط عليـه من السمـاء، فلا داعى لقيم الكفاح والـكدح وإعمال الفكر. بل أن المفارقـة المأساوية تبلغ قـمتـها عندما يـحصل ابنه على درجـة علمية تؤهـله للسفر للـخارج للمزيد من الـتعليم، فإذ بـه يضغط عليه، لأن يظل فى بلده، إذ لا جدوى من الـتعليم والثقافة لأنه يملك من المال مـا يكفيه ويزيد. وهذا الفهم القاصر لقيمة المال قد جعل منه غاية بدلاً من أن يكون وسيلة لحياة أفضل وأرقى:-

**الأب:** شفيكم جنكم بجنازة ... اشسويت انت ؟ . . (مشير إلى عبد الله).

**عبد الله:** بقى ثلاثة أيام على سفرنا.

**الأب:** شـايف يا جـاسم.. شـايف شلون هالمخ.. الحين فلوس عنـدك وكل شى عندك تروح وتدرس شحقه.. إنت مجنون؟

**جـاسم:** يا عـمى الفلوس مـا هى كل شئ.. الـفلوس تروح وتجى.. لكن الشـهادة.. العلم..

**الأب:** اوهوه.. حـتى انت.. "يقف ثـائراً".. طالع نفـسك يا جـاسم.. شـوف انت شلون.. لا رحت درست ولا عندك شهادة ولا يحـزنون.. اشضرك أشوف وظيفة عودة.. ومركز زين وخلاص.

**جـاسم:** يا عـمى انت تحسـبنى راضى.. والله إذا شـفت اللى أصـغر منى جـايين وماخـذيين مراكز أحسن منى وصاير لهم قيمة فى المجـتمع .. أنا أتأسف أن الفرصة ما سنحت أنى أتعلم وأصير مثلهم.

**الأب:** خـرابيط.. اسـمع بقولك شـئ.. أنا أكبـر منكم ومـجـرب.. عندك فلوس انت طيب وزين.. ما عندك انت ولا شئ.

وقد وظف عبد العزيز السريع الحوار فى مسرحيـته لتجسيد هذه التحولات والمستويات المتـعددة التى نتـجت عن هبوط الثـروة المفاجـئة عليـهمـا. وكان الحـوار مشـوقاً لأن المتـفرج

حرص على أن يتابع التطورات بحثاً أو انتظاراً للنتائج المحتملة أو المتوقعة. ولم يكن هناك انفصال بين الجانب الدرامى والتوظيف الإعلامى فى المسرحية، نتيجة لمهارة المؤلف فى إدارة الحوار الذى ناسب مستوياته الفكرية والطبقية والاقتصادية والمستويات التى تحركت بينها الشخصيات. فى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه النقد الفنى:-

**"لا يعيب المسرح أن يعتمد على الحوار.. فهذه هى طبيعته.. لكنها فى الوقت نفسه معادلة صعبة أن يملأ فراغ ساعتين أو ثلاث بالحوار الذى يحمل على أجنحة الأداء التمثيلى"** (١).

وكانت الأم تؤكد بموقفها الأصيل التوظيف الإعلامى الذى يريد المؤلف توصيله إلى الجمهور. فلم تؤثر الثروة المفاجئة على إدراكها السليم للأمور. لدرجة أنها لم تترك بيتها القديم، ولم تغير قيمها وسلوكياتها، بحيث ظلت على أصالتها تجاه الآخرين وفى مقدمتهم زوجها وأسرتها بصفة عامة. وهذا إيحاء من المؤلف بأن المرأة البسيطة يمكن أن تكون أكثر أصالة ونضجاً من الرجل الذى لم يستطع مقاومة الثروة المفاجئة ففقد الإدراك السليم للأمور.

**الأم:** أخوى.. الله يطول عمرك.. لا تدخل.. خلنى أتفاهم ويا ولدى.. والا بعد.

**الخال:** شهالحكى هذا.. أنا يا أم عبد الله.

**الأم:** والله ما ودى أطول حسى معاك.

**الأب:** عجيب.. حتى أخوك ماله حشيمة.

**الأم:** أخوى.. انت لعبت فيه.. كلهم خليتهم بخدمتك.. أنا فقيرة.. ما عندى شئ يطمعون فيه.. كان كلهم وياى الحين.. خلنى ساكتة.

**الأب:** لا.. شحقة تسكتين.. كان عندك شئ طلعيه.. اها.. الحلال اللى بقته منك أخذيه (ينفض جلبابه).

**عبد الله:** يبه.. اذكر الله.. أفا عليك.

**الخال:** (يبدو مرتبكاً وقد جرح فى كرامته).. يوم أقول لك.. أنا لا تدخلنى بينكم.

---

(١) نبيل راغب: النقد الفني - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ١٩٩٦ - القاهرة ٢٣٨ .

**الأم:** كان تدخلت بالخير- كان تدخلت بالحق- أنا أختك يا.. استغفر الله العظيم..

**الخال:** بس.. بس.. ما بقت لى قعدة هنيه.. أنا جاى للإصلاح.. نيتى زينة.. الله يعلم.. أنا أخوك وجاى.. وباخذك عندى.

**الأم:** لا مشكور.. كثر الله خيرك.. أنا مانى بالسكة.

وموجز القول إن شخصية الأم لم تتغير ولم تدخل فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو حلقات مفرغة فإذا كانت قد اختارت الوقوف مع الزوج فى مواجهة حاسمة مع أخيها الذى كان يضغط عليها لبيع البيت، فهى فى النهاية تصر على مواصلة الحياة فى بيتها مع ابنها الصغير فى مواجهة متجددة هذه المرة مع كل من الزوج والأخ. فهى تمارس حريتها فى رفض الواقع الجديد ولذلك كان متسقة مع الشخصية التى رسمها لها المؤلف وفى هذا تقول الدكتورة نسمة البطريق:-

**"إن الشخصية لا يجب أن تغير مسارها فى الخط الذى وضع لها.. فلكل شخصية إطارها وخطها الذى وضعه الكاتب لها وفقاً للهدف النهائى للعمل الدرامى ولكل كاتب أسلوب فى رسم إطار شخصيته الاجتماعى والفكرى والعاطفى والحسى"** (١).

وفى عام ١٩٧٢ عرض عبد العزيز السريع مسرحية "الدرجة الرابعة" التى تنطوى على توظيف إعلامى رائد للمسرح الكويتى فى مجال تصوير الطفرة التى مرت بها المرأة الكويتية. وكان توظيفاً إعلامياً ناضجاً، لأنه لم يدافع عن المرأة من منطلق الحماس الأجوف لقضيتها، ولكنه حرص على أن ينقد سلبياتها التى تترتب على التحولات الاجتماعية التى اجتاحت المجتمع الكويتى نتيجة لمفاهيم التحرر التى سادته. فقد كانت "ثريا" وهى البطلة الرئيسية للمسرحية نموذجاً للزوجة التى تصورت أن التحرر هو فقط فى المظهر وليس فى الجوهر. ولذلك خرجت إلى المجتمع الجديد لتتردد على حفلاته التى كونت من خلالها صداقات كلها مظهرية. وقد فقدت القدرة على التمييز الناضج ووضع اعتبارات أسرتها الاقتصادية فى الحسبان. ذلك أن زوجها كموظف كان على الدرجة الرابعة التى اتخذت منها المسرحية عنوانها. وهى درجة لا تسمح بكل هذا التبذير أو المصاريف التى

(١) نسمة أحمد البطريق: نصوص السينما والتليفزيون - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٥ - القاهرة.

تنفقها ثريا التى تريد أن تتألق فى الوسط الاجتماعى. ولعل عبد العزيز السريع عندما اختار لها اسم "ثريا" كان يقصد نوعاً من الاستعارة المجازية التى تجعل منها الثريا المضيئة وسط المحافل أو المجتمعات التى تغشاها، وذلك برغم أنها لم تكن تملك الإمكانيات الاقتصادية التى تؤهلها لهذا البذخ.

ولم يكن من الممكن أن تسير الأمور على هذا المنوال المضاد لطبيعة الحياة فى هذه الأسرة. كان "وليد- "زوج - "ثريا" محباً لها بمعنى الكلمة، وكان يحاول بين الحين والآخر إصلاح هذا الاعوجاج المتمثل فى عشقها للمظاهر الزائفة. ولم تكن هى بدورها تدخل فى صراعات بسبب هذا الموضوع. لكنها لم تكن تملك الشخصية الواعية الناضجة التى تجعلها قادرة على اتخاذ القرار السليم فى الوقت المناسب. ولعل من أمتع الصراعات الدرامية التى جسدها المؤلف فى شخصيتها، إنها كانت توافق زوجها على كل ما يقوله خاصةً بشأن هذه المصاريف التى لا لزوم لها، والتى تبدو ضرورة ملحة للبيت الذى يعد فى أشد الحاجة إليها. لكنها بمجرد أن ترد على مكالمة هاتفية لإحدى صديقاتها بشأن حفل جديد، تنسى تماماً اتفاقها السابق مع زوجها وتهرع لحضور الحفلة كنشاط مظهرى أدمنته ولا تستطيع أن تتخلى عنه:-

**ثريا:**- لبيك يا وليد.. أنا عبدتك بين إيديك.

**وليد:** لا .. لا يا ثريا.. انتى زوجتى وحبيبتى.. يهمنى أحافظ على كرامتك لأنها كرامتى.

**ثريا:** قوم نصعد فى غرفتنا.. نتكلم بروحنا.. من زمان ما حكينا مع بعض.

**وليد:** (يتحرك معها إلى السلم).

(التليفون يظهر صوته بعد أن يصلا إلى منتصف السلم.

ثريا تلتفت ناحيته ثم تهبط الدرجات)

**وليد:** (يراقبها).

**ثريا:** (بنبرة حزينة هادئة) آلوه.. أنا ثريا.. ما فينى بشئ.. اليوم .. لا والله ما أقدر.. اسمحى لى.. ما أقدر.. اليوم هذا ما اقدر.. "تتردد وتنظر إلى وليد".. من معاكم؟ حصة.. وبعد.. سبيكة وشاهه.. زين ما يخالف

أحاول.. ايه أحاول يمكن أقدر..زين.. زين.. لا تحلفينى.. آجى لا..

والله العظيم آجى.. خلاص الساعة ست أنا عندكم.

وليد: (يجلس بإعياء على الدرجة التى وقف عليها من السلم).

وكانت معظم الأحاديث بينهما تنتهى بصمت "وليد" زوجها الذى يشعر بأن كلامه المنطقى يمكن أن يذهب هباء بمجرد أن تتصل بها إحدى صديقاتها. لكن حبه لها جعله يطيل من حبال الصبر لعلها تصل إلى الدرجة أو النقطة التى تحسم فيها أمرها. وتثوب إلى رشدها، فهى إنسانة طيبة فى نظره ويمكن أن تتحول هذه الطيبة إلى رؤية تنور لها طريقها وتلتفت إلى حياتها الزوجية فكراً وسلوكاً. ولذلك كانت معظم الحوارات أو المواقف تنتهى بينهما بصمت "وليد" لعلها تستوعب ما دار بينهما. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدب":-

**"يقدم الصمت المسرحى فرصة للمتفرج كى يستوعب الأبعاد السيكولوجية الخفية للشخصيات والمواقف، وهى الحيلة الدرامية التى يستخدمها المؤلف الذى يفضل عدم وضع النقط على الحروف وترك الأمر للمتلقى كى يستوعبه بلا كلمات مباشرة تقريرية"** (١).

ولكن يبدو أن أحاسيس الحب الصادق والأحلام الجميلة بحياة مستقرة لم تكن كافية لأن تستمر الأمور على ما يرام. فليس بالأمانى وحدها يستطيع الإنسان أن يحقق ما يهدف إليه، بل لابد أن تتحول هذه الأمانى إلى سلوك إيجابى عملى. لكن هذا لم يحدث فى حالة ثريا التى كانت مترددة وموزعة النفس بين حبها لزوجها وبين ميلها القوى للحياة الاجتماعية المظهرية التى تمارسها مع صديقتها. وهذا التردد جسده شكسبير فى "شخصية هاملت" الذى ظل طوال المسرحية ضحية للتمزق بين القول والفعل، حتى انتهت المسرحية بماساة دموية عندما انطلق لينفذ كل الافكار التى نهشت عقله ووجدانه. لكن المأساة فى حالة مسرحية "الدرجة الرابعة" لم تكن بهذا العنف لأن عبد العزيز السريع كان يهدف من توظيفه الإعلامى للمسرحية أن يجعل الجمهور يفكر فى هدوء وتأن، بعيداً عن الانفعالات الجياشة التى تثيرها المآسى الدموية:-

---

(١) نبيل راغب - موسوعة الإبداع الادبي - الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - القاهرة ١٩٩٦ .

**ثريا:** هذا شئ أنا أبيه.. طيعنى والله ما تندم.. خلنا نبنى عشنا.. حالنا حال الناس.

**وليد:** نبنيه إن شاء الله. بس نبنيه على أسس واقعية.. ما نبنيه حلم.

**ثريا:** وليد .. أترك لى الفرصة حتى أخدمك.. والله أبى أحطك فى عيونى ما تقدر تتصور اشكثر أعزك.. ودى أخدمك.. ودى أربى عيالى على كيفى.. ودى أبين لك شلون زوجة عندك.. أنا الحين مالي رأي ولا بيدى أى شئ ابعد من غرفتى..

**وليد:** أنتى تحلمين.

**ثريا:** ما أحلم بشئ كبير.. أحلم بشئ انت تقدر عليه.. لأن اللى أقل منك شوية.. انت رجل والبنات يحسدونى عليك.. طيب ومحترم بين الناس ولك سمعة ممتازة .. وأنا طول وقتي أفتخر فيك..

**وليد:** وانتي علبالك رخيصة عندى.. هم .. أنا فخور بيكى.. وأعزك.

**ثرياً:** وليد الله يخليك اترك لى هالفرصة.. خلينى اشوف الدنيا وأخبرها ما طلبت منك مستحيل .. أبى أسعدك وأبى أحيطك بجو من الحنان والحب.. والله يا وليد عندى قلب دافئ مليان بالحب والعاطفة .. أبي أغمرك بفيض.. صدقني بسعدك وبحول أيامك إلى جنة..

ولذلك كانت شخصياته الرئيسية تتطور أمام الجمهور الذى يستوعب بدوره الأسباب الكامنة وراء هذا التطور بصرف النظر عن نوعيته.. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدبى ": -

**" إن الشخصيات الرئيسية تتطور بطريقة ديناميكية من خلال احتكاكها بمحاور الصراع الدرامى، الذى يؤثر بالحتمية على أفكارها وافعالها، ولا يهم إذا كان التطور إلى الأفضل أو إلى الأسوأ لأن القوانين الطبيعية ومنها قانون الصراع الدرامى، لا تعبأ بسعادة الإنسان أو بشقائه"** (١).

ونظراً لأن مبدأ "لا يصح إلا الصحيح" هو من القوانين التى تعتمد عليها الدراما، فقد كان من الحتمي أن تدفع ثريا ثمن هذا التردد الذى أفقد الأسرة توازنها، وطالما أنها ظلت

---

(١) المرجع السابق - ص ٢٣٣ .

عاجزة طوال المسرحية عن حسم هذا الموقف المصيرى، فقد كان من الضرورى على زوجها وليد أن يفعل ما عجزت عنه هى، بعد أن ذهبت كل تمنياته بأن تغير من سلوكه، أدراج الرياح. ولم يكن هناك حسم سوى الطلاق الذى يعد الثمن المأسوى الذي دفعته ثريا عندما فقدت زوجاً لم يكن لها سوى كل حب وإخلاص.

وفى عام ١٩٧٥ اشترك كل من سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا فى تأليف مسرحية "ضحية بيت العز" التى جسدت طفرة أخرى فى حياة المرأة الكويتية نتيجة لارتفاع مستوى الدخل الذى أثر بدوره فى سلوكها. فقد امتلكت المرأة من الجرأة والإقدام ما جعلها تصر على رغبتها فى الزواج من أجنبى، بعد أن كان هذا من المحظورات التى لا يمكن تجاهلها بأية حال من الأحوال. فقد كانت "هيفاء"، وهى بطلة المسرحية، بمثابة التجسيد الحى لهذه القيم المستجدة على المجتمع الكويتى، وقد شاركتها هذه البطولة امرأة أخرى هى أمها، مما يدل على أن تركيز الكتاب المسرحيين على البطولات النسائية كان هدفاً مقصوداً، لوعيهم بأن المرأة هى المعيار الصادق الذى يمكن أن يقاس به تطور المجتمع، سواءً أكان إيجابياً أو سلبياً. وكانت النظرة النقدية الواعية للكتاب المسرحيين تجاه التطورات التى طرأت على سلوك المرأة بارزة فى مسرحيات كثيرة، مما يبلور الوعى الحضارى والإنسانى لهؤلاء الكتاب الذين لم يبهروا بالحرية التى أحرزتها المرأة الكويتية، إذا ما قورنت بالكبت الذى عانت منه المرأة العربية فى بلادٍ أخرى، بل كانوا بالمرصاد لكل السلبيات التى يمكن أن تدخل المرأة فى متاهات جانبية نتيجة لسوء فهمها لهذه الحرية الوليدة:-

**الأم :** ألو أملوه.. بتطلعون الشاليه هالجمعة.. ترى احنه كلها أيام ومسافرين.. لا حتى إذا بتطلعون نستعد زين.. هو من قالج.. لا والله مغلوبة ١٠٠٠ دينار.. وهم تراهنت مع خالتج على سميح وغلبتنى.. لا مو وايد من ٥٠٠ دينار.

(تدخل الابنة هيفاء بسرعة)

**هيفاء:** يمه.. يمه.. يمه.

(تضع الأم يدها على سماعة التليفون)

**الأم:** هو يا هيفاء الله يهداج.. ما تشوفينى أحجى بالتليفون.

**هيفاء:** يمه آنه مستعجلة أبى أقولك شئ.

**الأم:** هوما فيج صبر.. ما يعلمونكم فى المداس أدب المكالمات الهاتفية. لحظة يا امل اشعندج؟ اشتبين؟

**هيفاء:** أبى ١٠٠ دينار.

**الأم:** هو اشحقه؟ مهو أمس أبوك معطينج ٥٠ دينار.

**هيفاء:** يمه آنه الحين الحين أبى ١٠٠ دينار.

وقد بلورت العلاقة بين "هيفاء" وأمها هذا التيه أو الشتات الذى يمكن أن تجرف إليه المرأة دون أن تدرى.. وعلى الرغم من اختلاف الأجيال بين جيل الأم وجيل الابنة فإن الحرية التى هبطت عليهما، كان بمثابة إغراء لا يقاوم جعلهما تنطلقان إلى خارج البيت للتمتع بالحفلات والعلاقات الاجتماعية التى هى فى حقيقتها نوعٌ من المظهرية الجوفاء. ذلك أن البيت هو الحجر الأساسى للمجتمع بأسره، ودور المرأة فى بناء هذا البيت وترسيخه، هو بمثابة ضرورة لا يمكن تجاهلها، بصرف النظر عن أى اعتبار آخر، وخاصةً الثراء الذى يغرى بالاسترخاء والتكاسل والحياة الرغدة التى تمارس دون أى هدف إنسانى حقيقى.

ولابد أن نسجل للمسرح الكويتى ريادته الإعلامية فى هذا المجال الحيوى، فقد فجر قضايا حيوية حاسمة على سبيل تنوير الجمهور وتوعيته بالمخاطر الذى يمكن أن ينزلق إليها لو خلط بين مفهوم الحرية ومفهوم الفوضى والتسيب. فلم يقم الإعلام التقليدى بدوره فى هذا المجال. لأنه لم يتعرض لمناقشة أو تحليل قضية الحرية التى هبطت على المجتمع دون أن يكون الكثيرون مستعدين للتعامل معها بنضج واتزان. وهذا ينطبق على الصحافة والراديو والتليفزيون وهى الأجهزة الإعلامية المتخصصة فى طرح هذه القضايا وتحليلها وتفسيرها. فلم يشهد عقد السبعينيات دراسات أو تحليلات تعمل على توعية الجمهور الكويتى بالسلبيات التى يمكن أن تترتب على هذه السلوكيات. فلم يبدأ هذا التيار إلا فى بداية الثمانينات عندما استفحلت هذه السلبيات وأصبحت تهدد التوازن الاجتماعى فى الصميم. وهذا يعنى أن المسرح الكويتى كان سباقاً فى التحامه بالمجتمع الذى لابد أنه استفاد كثيراً بما ورد فى هذه المسرحيات الرائدة التى حرصت على التوظيف الإعلامى للأدوات الدرامية بهدف التأثير الفكرى المباشر فى جمهور المسرح.

ولم تتبلور معالم الريادة لأجهزة الإعلام إلا فى نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات

عندما صدرت المقالات والدراسات وبرامج الراديو والتليفزيون لكى تعالج الأسباب الموضوعية التى أدت إلى هذه السلبيات. فمثلاً فى كتاب الإعلام والمخدرات، يقول إسماعيل حلمى:-

**" الإعلام يجب أن يكون تعبيراً صادقاً وأميناً عن الجماهير التى يوجه إليها فى عاداتها وتقاليدها وميولها واتجاهاتها مصوراً لآمالها وآلامها مناسباً لثقافات وتفكير هذا المجتمع"** (١).

وقد تطورت الأحداث فى مسرحية "ضحية بيت العز" تطوراً مأساوياً انتهت بجريمة قتل برغم أن المعالجة السابقة للأحداث والشخصيات كانت كوميدية وساخرة إلى حد كبير.. وقد يكون من الصعب أن يتقبل النقاد كوميديا تنتهى بجريمة قتل حقيقية بل ومأساوية، لكن من حق الكاتبين "سعد الفرج وعبد الحسين عبد الرضا" أن يوظفا المعالجة التى يمكن أن تؤثر فى الجمهور بأكبر قدر ممكن. ذلك أن المعالجة الكوميدية قد جعلت الجمهور يفكر فى التسيب الذى ميز سلوك كل من الابنة والأم.

**الأم:** قولى اشعندج.. اللى يسمعج يقول كلش..

**هيفاء:** يمه.. يمه.. اشرايج فى أكرم..

**الأم:** أحسن غسال اهدوم.. ولا اللى قبله حرق اهدومنا..

**هيفاء:** يمه أنه أبى رايج فيه كشخص..

**الأم:** كشخص بعد شنهو.. واحد من ساير الناس..

**هيفاء:** بس أنه عندى من أحسن الناس..

**الأم:** انتى كيفج احنه اشعلينه منح..

**هيفاء:** يمه أكرم يه وخطبنى..

**الأم:** اخطبج من منه..

**هيفاء:** هو خطبنى .. منى..

**الأم:** عسى أخذتى رأى عنبر..

---

(١) إسماعيل حلمي : الإعلام والمخدرات ، ٧١ .

**هيفاء:** يمه لا تتطنزين..

**الأم:** عيل اشتبينى اقولج.

**هيفاء:** يمه أنا أحبه.. وهو يحبنى.. وهو موناقصه شئ.. عنده المصبغة.. وبعدجم يوم بيفتح مع أخوه مخبز فى النقرة.

**الأم:** خوش.. خوش. عيل الخبز والزيتون والجبنة بتطلع علينه ببلاش.

**هيفاء:** يمه أنا أكلمج جد. وانه ابيج تسعدينى وتكلمين أبوى.

**الأم:** (بجد) هيفاء سمعينى.. انتى ما انت صغيرة.. انتى تعديتى سن الانهراق.. وجه الوقت اللى تفهمينى انج ما انتى من عائلة صغيرة.. انتى بنت عبد الرحمن بوطبر.. يعنى زواجك لازم يكون من عايلة مثلنه.

**هيفاء:** يمه بس كلنا أبونا أدم وأمنه حواء.

**الأم:** ايه عاد احنه اشقلنه.. كانه نقوم ونقعد مع اللى يسوه والليما يسوه ونصادقهم بعد.. بس ماننا سبه ولا يناسبونه لا.

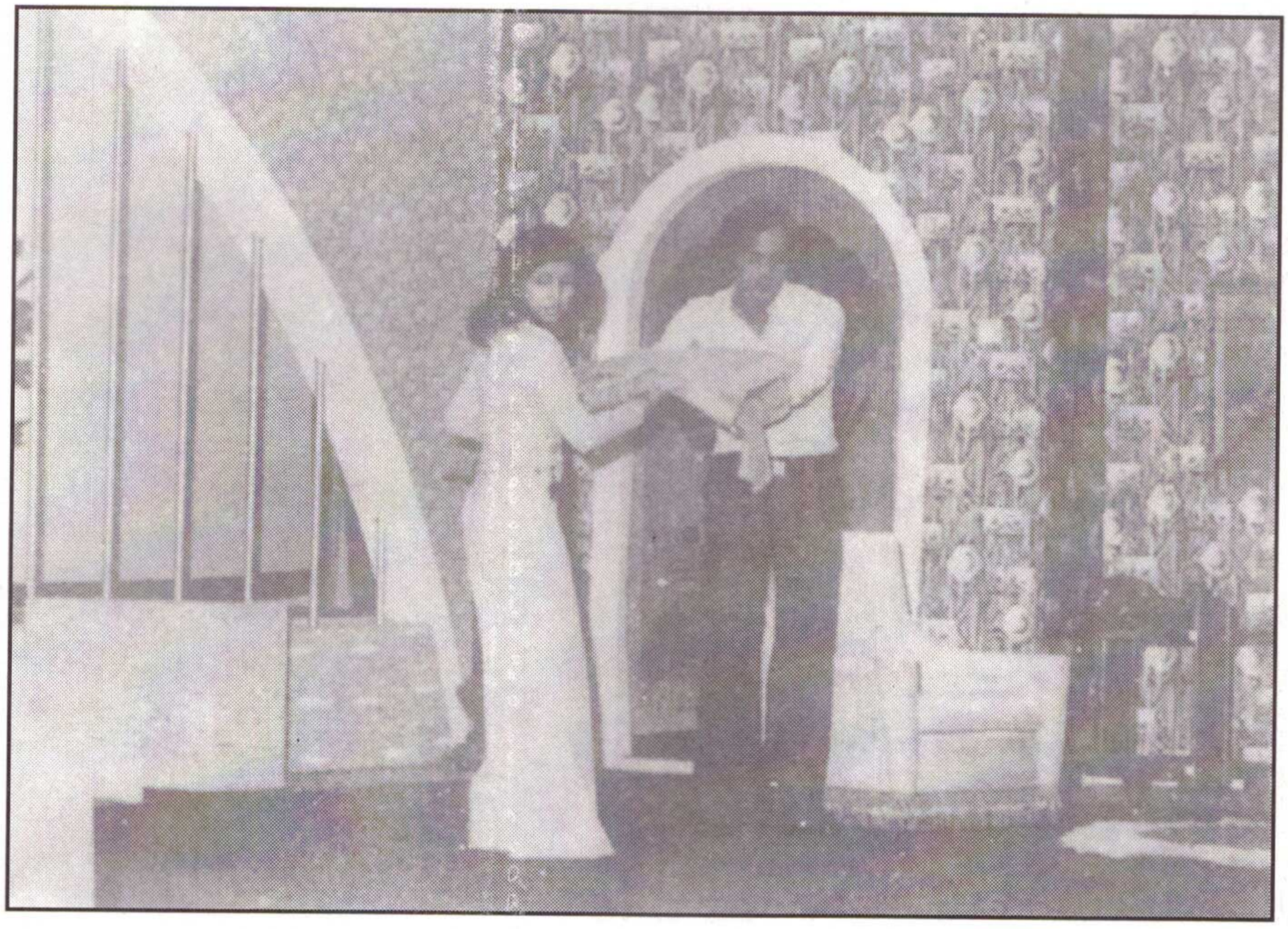
**هيفاء:** بس يا يمه آنه أحبه.. أحبه..

**الأم:** ايه حبيه من رادج.. ويه علبالى عندج سالفة.

ولكن هذا التسيب الذي عولج كوميدياً أدى إلى نتائج مأساوية عندما أصرت "هيفاء" على الزواج من غسال هدوم سورى "أكرم" وهو ما رفضته الأسرة فى حين أن الأب لم يكن يدرى بهذا الوضع غير المقبول فى نظر الأسرة. لكن "هيفاء" التى اعتادت أن تحصل على كل ما ترغب فيه قررت الزواج منه. بل وبلغت بها الجرأة أن تسمح له بزيارتها ليلاً. وكانت ترتب الأمور بحيث لا تعلم الأسرة شيئاً عن هذه الزيارات الليلية لكن تشاء الظروف أن يكشف الأمر عندما تطلب الأم من "سيف" سكرتير زوجها أن ينتظر بالمنزل حتى ساعة متأخرة بالليل ليقابل زوجها للحصول منه على توقيعه لبعض الأوراق العاجلة، وذلك قبل سفرهم إلى لندن فى الصباح. ويأتى الأب ليجلس إلى السكرتير لتوقيع الأوراق فى حين أن العشيق كان مختفياً فى حجرتها كعادته. وتشعر الأم بحركة غير عادية فتظن بأن لصاً قد اقتحم المنزل، وعندما تصيح يتكهرب كل من فى المنزل مع صيحات الاب والخادم لسكرتيره "سيف" لمواجهة اللص وقتله:-

مشهد من مسرحية (ضحية بيت الغز ) والتي عرضت عام ١٩٧٥

تأليف سعد الدين الفرج ، حسين عبد الرضا



(تصرخ الأم من الداخل وهى خارجة بقميص النوم وشعرها القصير وتتبعها طيبة)

**الأم:** حرامى . . حرامى . . وبيده سكين اشطولها .

**أبو طبر:** سكين . .

(يدخل مسرعاً إلى المكتب ويخرج مسدس)

خـذ يا سـيف المسـدس . . اليـوم يومك . . ديـر بالك لا يذبحـك . . حطهـا بالرأس . . حطها بالرأس . .

**سيف:** (يأخذ المسدس) أشوف . . عطنه المسدس . . وينه وينه هو . .

**أبو طبر:** من يدرى هو فوق . . تلقاه منخش فى محل . . شئ . . دير بالك يا سيف دير بالك .

(يتجه سيف إلى غرف النوم ويختفى)

(يتمشى أبو طبر على المسرح والأم ترتجف من الخوف وطيبة ملتصقة بأمها)

**أبو طبر:** روح يا عنبر ساعده روح . .

(يتجه عنبر إلى فوق ونسمع أوصات ضرب وتكسير حاجيات ويرجع عنبر مسرعاً وممسكاً بهيفاء . . يستقبلها الأب ويجلسها ويطمئنها)

لا تخافين يا بنتى . . لا تخافين . .

**هيفاء:** يمه . . يمه . .

(يرجع عنبر قرب المدخل يصف ما يدور)

**عنبر:** سيف قاضبة قضبة عدلة .

**أبو طبر:** كفو

**عنبر:** أخ . . فلت منه . . أهطقه بكس . . يه . . طاح المسدس من ايد سيف .

**أبو طبر:** لا يا الردى . .

**عنبر:** (فرحاً) قامله سيف . . خوش سيف برك فيه . . صار مطارح .

**أبو طبر:** المسدس من بيده .

**عنبر:** المسدس طايح يمهم . . الحق عمى أخذ المسدس .

**أبو طبر:** منواللى أخد المسدس.

**عنبر:** الحرامى.

**أبو طبر:** أفه.. اخ.

**عنبر:** لكن سيف لايت إيده اللى فيها المسدس.. أخ راح سيف مات سيف.. مات الحبيب.

(يهرب عنبر على أثرها)

**أبو طبر:** مات الحبيب. لكن لا يموتنه وياه.. بطله الباب.. بطله الباب.. خل يطلع.

**طيبة:** مات سيف.

(يتجه عنبر ويفتح الباب)

**الأم:** مات سيف.. مسكين والله ما يستاهل..

**أبو طبر:** مات سيف الله يرحمه.. ما أحد يموت قبل يومه.. المهم احنه احنه.

(يظهر سيف ساحباً أكرم الملطخ بالدماء.. وتسقط هيفاء مغمى عليها وتمسك بها أختها وتخرجها يساعدها عنبر)

**هيفاء:** أكرم .. ذبحت أكرم.. ذبحت حبيبى.

**أبو طبر:** هاه.

**الأم :** أكرم .. وى عليه أكرموه راعى المصبغة ذبحته يا الظالم.

**سيف:** أكرم راعى المصبغة؟ يعنى انتو تعرفونه.

**أبو طبر:** سيف انت.. انت اشلون ذبحته.

**الأم :** مجرم.. مجرم ما فى قلبه رحمه .

**سيف:** هاه.. ؟ عمى أنه ذبحته دفاعاً عنكم.

**أبو طبر:** دفاعاً عنه تذبحه.. آنه ظنيت أنك بتخرعه.

**سيف:** بس هو فى بيتك وآنه ذبحته دفاعاً عن عرضك شرفك وبعدين آنه لو ما ذبحته جان ذبحنى.

**أبو طبر:** انت مال الذبح.. انت مجرم..

**سيف:** آنه..

**الأم:** إيه انت..

**سيف:** آنه..

**أبو طبر:** عيل اللي يذبح شيسمونه.. آنه لازم اسلمك وأخلى العدالة تأخذ مجراها معاك.. لكن المصيبة ان المشكلة صارت فى بيتنى.. آنه وين أودى وجهى من الناس.. باجر الصحف والمجلات بتفضح الدنيا.. وينفضح بيتنا.

(سيف ينظر إلى أبو طبر بمرارة)

**سيف:** ينفضح بيتك لا.. لا تخاف.. آنه اللى بسلم نفسى للعدالة (يتجه إلى جثة أكرم ويرفعها)

**سيف:** آنه المجرم وآنه اللى بدفع الثمن.. مثل ما دفع غيرى الثمن.. حتى ينحفظ وينصان بيت الكرامة.. بيت الطهارة.. بيت العز.

(سيف يسحب أكرم ويخرج)

**أبو طبر:** (ينادى) طيبه.. هيفاء.. يالله يا مره.. يا الله لا يطوفنه.. موعد الطيارة.

وتنتهى المسرحية بهذه المأساة التى تحدث بالفعل فيقتل السكرتير عشيق الابنة دون أن يعرف أحد فى بادئ الأمر شخصيته إلا "هيفاء".. وتصل المأساة ذروتها عندما يتعرفون عليه بعد قتله من خلال "هيفاء" وتقوم أصابع متوجهة على عاتق السكرتير البائس "سيف"، فى حين تستعد الأسرة بمنتهى اللامبالاة للسفر فى الصباح الباكر. وبهذا كان كل من السكرتير والحبيب هما ضحية بيت العز.. وهو عز ينطوى على كل بذور المأساة الاجتماعية الحديثة.

وفي عام ١٩٧٨عرض راشد المعاودة مسرحيته "عمارة ٢٠" من إخراج عبد الرحمن

الضويحى، وهى مسرحية تبلغ القمة فى تعرية فضائح المجتمع وسلبياته بلا هوادة. وكأن المؤلف ترك قلمه جانباً ليستخدم مشرط الجراح فى عملية جراحية معقدة وصعبة. وحرجة لما يجرى لسكان هذه العمارة التى تمثل المجتمع بتكثيف درامى واجتماعى قل أن نجد له نظيراً فى المسرح العربى المعاصر بصفة عامة. وهو مسرح يعانى من قيود الرقابة السياسية والدينية وغير ذلك من أساليب الكبت بل والقهر التى تضغط عليه لكى تجنده ليصبح مجرد بوق أجوف لتوجهات السلطة الحاكمة. وهذا لا يعنى أن المسرح الكويتى لم يكن يعانى من قيود الرقابة، لكنه فى هذه المسرحية بالذات قدم للمسرح العربى مسرحية بالغة الجرأة والعمق والتعددية الفكرية التى تصل إلى قاع المجتمع وتسلط الأضواء على أغواره بلا حرج.. ولذلك تعد هذه المسرحية ظاهرة فريدة من نوعها عندما قدمت فى عام ١٩٧٨ أى منذ حوالى ربع قرن. والآن ونحن فى مطلع القرن الحادى والعشرين لا نجد نظيراً لها، بعد أن دخلت المنطقة العربية كلها فى نكسة مسرحية وفكرية واجتماعية، ولا تعرف كيف أو متى تخرج منها.

ولعل من أسباب أهمية هذه المسرحية بالنسبة لهذه الرسالة انها بلورت بأسلوب فنى ودرامى العلاقة العضوية بين الإعلام والمسرح فى الكويت، إذ أنها تبدو علاقة حرجة وحساسة من خلال شخصية البطل الصحفى الذى لا نعرف اسمه فى المسرحية كما لو كان المؤلف يقصد به الصحافيين والإعلاميين بصفة عامة. فقد اتفق مع رئيس التحرير أن يصادق بواب العمارة وأن يكسب ثقته حتى يدلى إليه بكل أخبار بل وأسرار الساكنين فى العمارة. ومن الطريف أن البواب قد أحبه وساعده فى مهمته لدرجة أنه كان يقدمه إلى سكان العمارة على أنه قريب له.

ويبدأ الصحفى مهمته فى جمع كل ما يستطيع من أسرار ومعلومات بحيث تتحول المسرحية برمتها إلى رحلة بحثه المشوقة والمثيرة فى أغوار المجتمع الكويتى وكهوفه الغامضة التى كانت هذه العمارة معادلاً موضوعياً لها. أى أن أحداث المسرحية كانت بمثابة كشف المستور، خاصة ما يدور منه فى ليلة الجمعة، وهى ليلة المغامرات والغراميات وغير ذلك من الأحداث والمواقف التى تستدعى السهر حتى مطلع الفجر. ويبدو أن المؤلف قد منح البواب اسم "خميس" كناية عن ليلة الجمعة. وبصفة عامة فإن كل شخصيات المسرحية لم

تكن لها أسماء معينة بل كانت تتحرك فى المسرحية إما بصفتها الشخصية أو الوظيفية أو الاجتماعية وكأنها ترمز بصفة عامة إلى القطاعات أو الطبقات أو الفئات التى جاءت منها. واقتصرت الأسماء على امرأة غير كويتية لكنها عربية تسمى "أم عذارى" ومن الواضح أن المؤلف قد منحها هذا الاسم الزاخر بالسخرية والتهكم لأنها كانت تدير شقتها فى العمارة لترتيب مواعيد ولقاءات الغرام بين الفتيات وكبار رجال الأعمال وذوى المناصب الهامة. وكان منهم على سبيل المثال صاحب العمارة نفسه، الذى لم يشأ أن يفوته مهرجان المتعة الدائر فى عمارته. وهذه السيدة بهذا السلوك المشين لا يمكن أن تكون كاسمها "أم عذارى"، إذ أنها كانت تقدم العذارى ضحاياً لمتعة كبار السن.

وهذا يقودنا إلى شخصية "الدكتور عصام" الذى لم يكن كويتياً أيضاً، شأنه فى ذلك شأن "أم عذارى"، والذى فتح عيادته فى العمارة لإجراء عمليات الإجهاض للفتيات اللاتى يحملن سفاحاً. ويبدو أن اسمه أيضاً كان يحمل كثيراً من التهكم على دلالاته المباشرة. فهو اسم يوحى بالعصمة والاعتصام بقيم الدين والأخلاق، لكنه على أرض الواقع يفعل غير ذلك تماماً. فقد كانت العيادة بمثابة الجانب المظلم من المجتمع والذى تقع فيه الفتيات ضحايا الطيش والنزوة وضعف الرقابة المنزلية عندما ترتب الفتيات مع إخواتهن طرق الخروج السرية من البيت دون أن يدرى الأهل عنهما شيئاً، وهؤلاء الأهل أساساً مشغولون بحياتهم الاجتماعية التى تتمثل فى ارتياد الحفلات بصفة خاصة. وهى الحرية التى هبطت عليهم دون أن يدركوا وجهها الآخر وهو المسئولية التى يجب أن تكون مواكبة بل ملتحمة بها:-

**الفتاة:** (تتقدم من خميس والصحفى) مساء الخير..

**الجميع:** مساء النور.

**الفتاة:** (تتقدم من التليفون وترفع السماعة ثم تدير القرص) آلو يمه؟ أنا بتأخر الليلة.. معزومة عند صديقتى هدى.. ايه لا لا .. تقريباً الساعة إحدى عشر أيه اختى نوال معزومة بعد؟ ما اطلعت؟ عطينى إياها.. (تنظر إلى خميس تبتسم) آلو نوال (بهمس).. أقول المفتاح خليه عند الباب أنا بيى قبلج.. يا الله باى باى (تضع السماعة ثم تتقدم نحو سلم العمارة) شكراً.

**خميس:** العفو.

**الفتاة:** أم عذارى فوق؟

**خميس:** أينعم.

**الفتاة:** شكراً.. (تصعد السلم).

**الصحفى:** علمنى منهى هذى أم عذارى؟

**خميس:** صاحبة الصالون اللى فوق..

وكانت النتيجة أن تحولت هذه الفتيات إلى ضحايا نتيجة للحرية التى تحولت إلى فوضى. وفى الحوار التالى بين "خميس" - البواب - وإحدى هذه الفتيات، دليل درامى ومأسوى على هذا الضياع الذى تمثل فى فتاة حملت سفاحاً. ومعظم هؤلاء الفتيات كن من العائلات الراقية التى نعمت بالثروة وبوقت الفراغ الذى أفسدها. كما نجد فى الحوار التالى:-

**الفتاة:** (تبكى) أنا خايفة.

**خميس:** اشمنه؟!

**الفتاة:** من اخوى.

**خميس:** توج أتفكرين فى أخوج.. أخوج ريال لا هى بتجارته ما يدرى عن الدنيا.. رقدى وآمنى.

**الفتاة:** أشلون.. آمن وأنا بخطر..

**خميس:** (بدهشة) بخطر!؟ اشقصدج؟!

**الفتاة:** (تبكى بحسرة).

**خميس:** هاه. ليكون أحد اتصل بأخوج.

**الفتاة:** يا ريت..

**خميس:** عيل واحد فيهم يعرف أخوك.

**الفتاة:** جان زين.

**خميس:** عيل أكيد أخوج قاعد بينهم..

**الفتاة:** (تبكى بمرارة) يا ريت يا ريت.

**خميس:** (بدهشة) هاه.. عيل اشصاير.

**الفتاة:** (بتردد) أرجوك أنا باجر بيجى هنيه الصبح وأبيك تشوف لى الدكتور عصام..

**خميس:** (بدهشة) دكتور عصام؟ (بزفرة) حاضر.

**الفتاة:** لا تنسى (تخرج).

**خميس:** لا .. لا .. إن شاء الله باجر ألقاه ويصير خير..

**الصحفى:** (يقترب) هاه.. الدكتور عصام اشفيه ؟!

**خميس:** الدكتور عصام دكتور أمراض نساء..

**الصحفى:** (بدهشة) هاه؟! أمراض نساء؟

**خميس:** أينعم.

**الصحفى:** قصدك البنت.. لا حول الله .. لا حول الله. اللهم انجدنا يا رب.. يا رب سترك يا رب.

أما بالنسبة لاسم رئيس التحرير وهو "أبو بدر" فإنه ينطوى على عنصر تهكمى آخر، لأنه يفترض فيه أن يكون بدراً منيراً بل وأنه كان أبا البدر نفسه. لكن المسرحية تنتهى بسخرية مريرة ولاذعة عندما نعلم أن هدف رئيس التحرير من النشر هو إثارة أكبر قدر ممكن من الفضائح حتى يزداد توزيع النسخ وبالتالى الإعلانات التى تنهال على الصحيفة مما يدعمها اقتصادياً فى مواجهة الصحف الأخرى. أى أنه مؤمن بكل حيل الصحافة الصفراء التى تهتم بنسب التوزيع وعدد الإعلانات بناء على أن الغاية تبرر الوسيلة، وهى فى الواقع تصل إلى درجة صحافة الفضائح. وعندما يكتشف الصحفى هذه الحقائق الإعلامية البشعة التى يصارحه بها رئيس التحرير، يشعر أن التحقيق الصحفى المثير والخطير الذى انجزه يمكن أن يتحول إلى طلقات رصاص فى صدور الكثيرين عندما يتم نشره. هنا تأتى المفارقة الدرامية العجيبة التى تدفعه إلى ان يرفض هو نفسه ٧٨ نشر هذا التحقيق، برغم أنه كان من الممكن أن يشكل خبطة صحفية مدوية. فقد أراد مؤلف المسرحية أن يجسد فى شخصية الصحفى المثل أو النموذج الذى يجب أن يحتذى به شباب الصحفيين



مسرحية عمارة رقم ٢٠ للكاتب راشد المعاودة - ١٩٧٨

والإعلاميين الذين قد يفرحون بسبق صحفى قد يؤدى إلى مآسى لا حصر لها. فهناك فرق شاسع بين من شاهد بعضاً من هذه المآسى مثله، وبين القراء الذين يمكن أن يتمتعوا بقراءة هذا التحقيق كما لو كان قصصاً مسلية لملء وقت الفراغ. فالعمارة معروفة للمجتمع بصفة عامة وكل من يسكن فيها يمكن أن يتحول إلى وصمة فى نظر هذا المجتمع. ولذلك يرفض الصحفى أن يقدم تحقيقه إلى رئيس التحرير غير عابئ باحتمال أن يعاقبه رئيس التحرير، وإن لم يركز المؤلف المسرحى على ما جرى بعد ذلك إذ يبدو أنه اعتبر أن قضية استمرار الصحفى فى عمله أو طرده قضية خارجة على السياق العام للمسرحية. ولذلك تنتهى المسرحية بقول الصحفى لرئيس التحرير:-

**الصحفى:** (يقدم للمدير مجموعة من الأوراق) تفضل طال عمرك.. هذى التحقيق كله بالصور..

**المدير:** (يأخذ الأوراق ثم ينظر إليها ويقف) .. جميل.. انشر على طول..

**الصحفى:** آسف بو بدر.. ما أقدر أنشر التحقيق..

**المدير:** (بدهشة) هاه؟ ليش؟ شالسبب؟

**الصحفى:** اللى شفته يخلينى أعارض.. وأرفض أن احنا ننشر المقال هذا بأى طريقة.

**المدير:** عجيب.. أنا صاحب المجلة وأطلب نشره وعلى مسئوليتى.

**الصحفى:** وأنا اللى قمت بالتحقيق هذا وأرفض نشره.

**المدير:** أيه ليش؟

**الصحفى :** أنت عارف أن الأغلبية كانت نهايته مؤسفة. نهاية فيها خراب بيوت.

**المدير:** قلعتهم من قالهم يمشون بالطريج هذا. كل واحد بإمكانه يعرف مصلحة نفسه بس مو بالطريقة هذى.

**الصحفى:** التحقيق يضر بالمجتمع يابو بدر.

**المدير:** من مصلحة المجتمع أن يتعرف على هالنماذج هذي علشان يرفضها ويحاربها واحنا من واجبنا نعرف المجتمع عليهم.

**الصحفى:** الناس كلها تدرى . . تدرى بكل شئ ومع هذا ما تبى تقرأه أو تسمع عن الموضوع هذا لأن الأغلبية منهم.

فقد اتبع مؤلف المسرحية حيلة درامية تؤكد أن سكان العمارة رقم (٢٠) هم أيضاً جمهور المتفرجين فى المسرح، وذلك على سبيل هدم الحائط الرابع بين خشبة المسرح وبين قاعة المتفرجين. ذلك إن الصحفى يوضح أن النشر الصحفى لم يعد غير ذى موضوع بعد أن طرحت القضية بكل أبعادها على المجتمع الكبير متمثلاً فى المجتمع الصغير الذى يشكله المتفرجون. ولعل هذه كانت نقطة التنوير التى بلورها مؤلف المسرحية راشد المعاودة سواء بالنسبة للعرض المسرحى أو التوظيف الإعلامى له. ذلك أنه طرح قضية الشروط الأخلاقية والقيمية التى يجب أن تتوافر فى العمل الصحفى الذى يجب أن يكون رسالة قبل أن يكون تجارة. وبرغم أنه ضرب المثل فى السعى وراء موضوع خطير ومثير، إلا أن الجانب الأخلاقى والإنسانى قد انتصر فى النهاية ورفض الصحفى نشر تحقيقه برغم كل الجهد الذى بذله فيه. وكانت حجته فى ذلك إن الرسالة الإعلامية قد وصلت إلى جمهور المسرح الذى يمثل جمهور المجتمع الكويتى بصفة عامة. بل إن هذا الصحفى يؤكد فى حديثه إلى رئيس التحرير، إن هذا الجمهور يعرف خبايا معظم ما دار من أحداث ومواقف فى المسرحية، وبالتالى فإن النشر يفقد جدواه الإعلامية ويتحول بذلك إلى مجرد نشر للفضائح التى تتحول إلى سيوف على أعناق الضحايا. ولذلك تنتقل نهاية المسرحية من على المنصة عندما تتحول إلى الجمهور الذى يجب أن تتغير نظرته إلى مفهوم الحرية التى يجب ان تظل مسؤولية إنسانية واجتماعية وأخلاقية من الطراز الأول.

وقد أثارت المسرحية جدلاً على صفحات الصحف الكويتية بين معارض ومؤيد سواء أكانت هذه المعارضة نتيجة لسوء فهم أو ارتباط بقضايا اجتماعية وإعلامية تقليدية بل أن بعض النقاد الذين تعرضوا لهذه المسرحية لم يعرفوا الفرق بين المؤلف والمعد، إذ كتب بلال عبد الله فى صحيفة "الرأى العام" الكويتية-:

**"وهناك نقطة هامة لا أدرى كيف مرت على المعد والمخرج رغم مبالغتهما فى أنهما السبب المباشر فى إنقاذ النص، ألا وهى السؤال الحرج الذى طرح فى نهاية العمل الفنى، فبعد أن اكتشفت الشرطة الجرائم المرتكبة فى العمارة تراجعت الصحافة عن نشر الحقائق رغم مبادرتهما الأولى**

**والسباقة. وهنا إجحاف تام لدور الصحافة ومكانتها فى كشف الحقائق وتسليط الضوء على النقاط الهامة التى تدور فى المجتمع وما كنا نريد أن تنتهى المسرحية بهذا السؤال الذى بقدر ما كان حرجاً كان سخيفاً وهامشياً وغير مجد"(١).**

لكن عندما كتب محمود الريماوى فى صحيفة "الوطن" كان أكثر موضوعية فى تحليل الآليات التى نهضت عليها المسرحية، فيقول:-

**"وكما يتضح من هذا العرض، فإن ذروة الصراع فى المسرحية، تضمحل، فى الوقت الذى كان ينبغى أن تتجه حسب منطق الأحداث وتتابعها، إلى التبلور. وقد بدأ تساؤل الصحفى عن النشر أو عدمه، غير مقنع ويفتقد الوجاهة، سيما بعد أن ألقت الشرطة القبض على المتهمين، بما يحقق الجانب )الأخلاقى( للمسرحية، الذى يفيد بأن الجريمة تؤدى بصاحبها إلى السجن والوقوع فى قبضة العدالة. فما قيمة التساؤل عن النشر بعد أن تم كشف الجريمة ومعرفة الفاعلين. ربما أراد المؤلف الإيحاء بأن الصحافة لا تعكس بأمانة، ضمير المجتمع، وأنها فى ساعة الامتحان، تتردد عن القيام بواجبها. ولكن طرح التساؤل على الجمهور، أخرج القضية من يد الصحافة كطرف، ومجرد الشك فى أن الجمهور قد يتردد فى الكشف عن جوانب الفساد، يكشف أن المؤلف نفسه - الذى يفترض أن يكون صاحب رؤية وموقف - يشك هو فى نفسه فى إمكانية مواجهة هذا الموقف.**

**إنها باختصار، مسرحية اجتماعية، تتمتع بكافة مزايا هذا اللون من المسرح الانتقادى، الساخر، الذى يعتمد العفوية، والتلاعب بالألفاظ والحركات الجسدية، كما تتمتع بعيوب وسلبيات هذا اللون، الذى يفتقد فيه المشاهد، حواراً محبوكاً، ونصاً يجب الالتزام به" (٢).**

ويتواصل التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى فى مسرحية "صبيان وبنات" للكاتب "جاسم الزايد" والتى عرضت عام ١٩٨٠، فقد بلغت قضية المرأة الكويتية ذروة جديدة عندما تتولى "أم عادل" رئاسة جمعية تطالب بحقوق المرأة. لكن نظراً لفقدانها التوازن

---

(١)بلال عبد الله "مسرحية العمارة رقم ٢٠ " - " جريدة الرأي العام " - الأحد ١٨ / ٦ / ١٩٧٨ .
(٢) محمود الريماوي - "العمارة رقم ٢٠ ينقصها طابق " - "جريدة الوطن " - الثلاثاء - يونيو ١٩٧٨ .

الفكرى الذى يجعلها تعادل بين القضيـة العامة للمجتمع والقضية الخاصة لبيـتها، فإنها تشغل كل وقتها فى المطالبة بحـقوق المرأة، لكنها فى الوقت نفسه تهمل بيتها بعد أن التـهمت الجمعية معظم وقتـها وجهدها. ويتـجلى التوظيف الإعلامى للقـضية فى أن السيدات الـلاتى اشتركن مع أم عـادل فى إنشاء الجـمعيـة، لم يدركن إن القـضـية أخطر بكـثيـر من مـجرد اللقـاءات والاجتـماعات والشـعارات والأضواء الإعـلامية، إذ أن هذا فى الـنهاية مجـرد جعجـعة بلا طحن. ولعل من أهم مميزات أو إنجـازات المسرح الكويتى بصفـة عامة، أنه لم يفـقد نظرته الإعلامـية والنقدية لما يـجرى على أرض الواقع. وكان حـريصاً دائماً على أن يـتسلل خلف الواجـهات البراقـة لكى يعـرى السلبيـات التى تكمن فى طياتهـا. فقـد كان من الممكن لمسرح ناشئ مـثل المسـرح الكويتى أن ينبـهر بشـخـصيـة "أم عـادل" وصديقـاتهـا بصـفتـهن رائدات لتـحـرير المرأة، ويلقـهن الأضـواء المبهـرة التى توحـى للجـمهـور أنهن اسـتطعن أن يحـقـقن إنجـازات فعليـة على أرض الواقع، فى حين أن إنجـازاتهن لم تتـجاوز مـجـال الشعـارات. ومن هنا كـانت قـيـمـة التـوظيف الإعـلامـى للمـواقف والأحـداث والشـخـصيـات لكى يرى الجمهور حقيقة ما يدور بأسلوب موضوعى.

ولكى يتـوازن البناء الـدرامى للمـسرحـيـة فقـد بلـور المؤلف "جـاسم الزايد"، الجـانب الإيجـابى فى شـخـصـيـة كل من "الابنة ابنة أم عـادل" وشـخـصـيـة الجـد وخـالد الصـحـفى وإلاعلامى وهو خطيب "دلال" فى الوقت نفسه. فمن خلال هذه الشـخصيات الثلاث تتجلى الحرية بـصفتـها مـسؤوليـة من الطراز الأول. ولعل هذه المسـرحية "صـبيـان وبنات" تمتلك دلالة إعلامية توضح أنه ابتداء من عقـد الثمانينات، لم يسع الرجل الكويتى لإعاقة المرأة من أن تنال كل حـقوقـهـا الأساسـية. ولـذلك فإن مـعظم المسـرحيـات التى عـرضت فى العقـدين الأخيرين من القرن العـشرين، قدمت نماذج من الرجال المؤمنين بحرية المرأة ومسـؤوليتها ليست عن البـيت فـقط ولكـن عن المجـتمـع ككل. وربما كـان هذا يرجع إلى جـذور ثقـافيـة وحضـارية قديمة تمثلت فى خـروج الرجال إلى البحـر شهور طويلـة لأعمال صـيد اللؤلؤ، وبالتالى كان على المرأة أن تنهض بكل مسؤوليات البيت والمجتمع. ولذلك أصبح من الشائع أن تتناقل الألسنة عبـارة "المرأة رجل البيت" دون إثارة لأية حسـاسيات أو مواقف جـدلية لا لزوم لها. ولعل هذا التـفتح الفكرى الذى يحسب للرجل الكويتى يتمـثل فى هذا الحوار الذى يدور بين دلال والجد وخالد اللذين يمثلان جيلين "الماضى والحاضر" :-

**دلال:** (تفتح الجريدة) اسمع يا يدى . . العنوان بالبنط العريض )الحرية المسئولة( .

**الجد:** (فى اعتزاز) حلو . . هذا أكيد رد على اللى يتشدقون بالحرية . . وما هم فاهمين شنهي ومعناها . . قولى يا بنيتى . . كتابات خالد دائماً فى الصميم .

**دلال:** الثقافة ضرورية للمرأة . . فالمرأة المثقفة تحمى نفسها من كل منزلق قد يسئ إلى كرامتها . . والمرأة المثقفة تعرف كيف تتعامل مع الحرية . . الحرية التى منحت لها . . أو التى استطاعت أن تكسبها فى مجتمعها .

**الجد:** نعم . . هذا صحيح .

**دلال:** وحتى تحافظ المرأة على هذه الحرية الممنوحة أو المكتسبة عليها أن تضع لها حدود مع نفسها ومع الآخرين . . إنها الحرية المسئولة .

**الجد:** نعم هذا هى الحرية المسئولة . . الحدود الآمنة .

**دلال:** اسمع يا يدى . . اسمع .

**الجد:** سمعينى جزاج الله خير .

**دلال:** لقد استطاعت المرأة فى وقتنا الحاضر أن تخرج إلى الشارع . . وأن تذهب إلى أى مكان تريد . . دون رقابة أو حراسة .

**الجد:** هذا اللى حاصل .

**دلال:** وأصبحت تعمل جنباً إلى جنب مع الرجل .

**الجد:** (معلق) أبد جتفها يم جتفه .

**دلال:** (تقدم له الجريدة)خذ يا خالد . . كمل انت نبى نسمعه بصوتك .

**خالد:** (يبتسم) حاضر . . وين وصلتى .

**دلال:** (تشير إلى حيث وصلت) إهنى .

**خالد:** حاضر .

**الجد:** قول . . الله يعطيك العافية .

**خالد:** (يقرأ) وإذا تكلمنا عن المرأة . . فهذا لا يعنى غفل الموضوع الرجل .

**الجد:** حلو . . نصفين يكملون البعض .

**خالد:** والذى ينطبق على المرأة.. ينطبق على الرجل.. ولكن ينصب اهتمامنا على المرأة فى الدرجة الأولى لعلمنا أنها كانت فى الماضى القريب.. حبيسة المنزل.

**الجد:** عدل.. عدل يا بوك ولا تشوف اعتبة الباب.

**خالد:** ولكن.. نتيجة للقفزة السريعة.. والمذهلة جداً فى تطور مجتمعاتنا الحديثة.. نالت المرأة حريتها بنفس السرعة والانطلاقة. وخرجت من محبسها كالطائر الذى أفلت من محسبه.

**الجد:** والله عدل.. وضاعت وسط الزحمة.

**دلال:** (تضحك) ملهوف طايح بوسط عصيدة.. (تضحك).

**خالد:** ومن هنا.. وجب علينا تطبيق شعار "الحرية المسئولية" فليس من العدل أن نترك المرأة تتخبط فى تعاملها مع حياتها الجديدة.. حياة الانطلاق بعد الحبس.. بل الواجب أن تثقف.. وتعى هذه الحياة الجديدة عليها.. فالثقافة وحدها هى الرقيب والحارس الأمين لحرية مسئولة.. حرية تحفظ للمرأة كرامتها وتصون عزتها.. وترشدها إلى الطريق السليم.

وتتجلى المفارقة الدرامية فى أن الجد الذى ينتمى إلى الجيل القديم، يملك وعياً أعمق وأنضج من "أم عادل" - زوجة ابنه - التى لا تعرف من المدنية الحديثة سوى مظاهرها المزيفة وتعتقد من خلال جمعيتها التى تطالب بحقوق المرأة، إنها هى المدنية الحقيقية التى يجب أن تنشرها فى كل أرجاء المجتمع الكويتى. ولعل المأساة تتجلى فى أن الحرية عندما تهبط فجأة دون مقدمات أو دون كفاح مرير من أجل الحصول عليها، تصيب عيون الحاصلين عليها بنوع من عشي البصر الذى يفقدهم القدرة على الرؤية الصحيحة والموضوعية لحجم الأشياء وحقيقة القضايا المطروحة. وكانت مأساة أم عادل تتمثل فى هذا النقص من الوعى بمعطيات المجتمع الجديد فى ظل الحرية. ولذلك فهى تمثل المعاصرة المزيفة، فى حين أن الجد يمثل الأصالة الحضارية العريقة التى يمكن أن تستوعب مستجدات العصر دون أن تدخل فى متاهاتها، ودون أن تفقد جذورها الحضارية الراسخة التى

عاشت على هديها عصوراً متتابعة :-

**الجد:** (بتهكم) عفيه عليج . . لا شاطرة . (يدقق النظر فيها) واشها اللبس اللى لابسته .

**أم عادل:** (مستغربة) بو عبد الله . . اشفيك الله يهداك !!!

**الجد:** (يواصل التهكم) واشها الشعر الحلو اللى حاطته على شعرج ؟؟

**أم عادل:** (فى ضيق) أوه اشهالحجى . . جنك توك شايفنى؟

**الجد:** (مستمر فى التهكم) لا . . بس تونى أحاجيج (يصمت قليلا) استغفر الله العظيم . . سمعينى يا بنيتى . . خافى على نفسج .

**أم عادل:** اشمنه أخاف؟؟

**الجد:** انت إنسانة . . والإنسان مو معصوم من الخطأ . . حاولى تنفردين بنفسج قبل لا يفوت الأوان .

**أم عادل:** (متضايقة) . . أوه . . وشمسويه أنا . . واشها الكلام اللى ماله معنى؟!

**الجد:** (يتنهد) أى . . الحقيقة تجرح . . هذه مأساة . . وجم مأساة صارت فى بيوت محافظة . . شريفة . . والسبب الجرى ورا مدنية مزيفة . . جم من مرة . . ساقطة اسحبت معاها سقوطها نساء بريئات ما كانوا يفكرون أنهم ينجرفون . .

**أم عادل:** (تصرخ بصوت عالي) بو عبدالله . . شنهو هذا . . اشقاعد انت تقول؟

**الجد:** (يهز رأسه متألماً)تسألين شنهو هذا . . سمعى عيل . . هذا هو الضياع )بتهكم( يا صاحبة مشروع حقوق المرأة الحديثة .

**أم عادل:** (تصرخ) لا . . أنا ما اسمحلج تقول هالحجى .

**الجد:** (يصرخ) انا اللى لا يمكن اسمح ابها الفضايح . . لا . . لا يمكن اسكت . . لازم أحافظ على بيت ولدى . . لازم أوقف كل شئ عند حده .

ومما يؤكد حقيقة وموضوعية رأى الجد أن هيفاء الأخت الصغرى لدلال ، لم تستطع أن تصمد للتيار لفقدانها الوعى الناضج الذى يسلحها بما يمكن أن تحافظ به على نفسها ، إذ

تبلغ مأساتها الذروة عندما تحمل سفاحاً من صديقها الذى يتهرب منها ويتركها وحدها فى محنتها. وهو الأمر الذى بلغ أسماع الجد الذى يعلق عليه وكأنه يقوم بدور الراوى فى المسرحية أو أنه يعبر عن رأى المؤلف فيما يدور من أحداث.. ولذلك ففى الموقف التالى يتبلور التوظيف الإعلامى للقضية على لسان الجد :-

**هيفاء:** أنا متأكد أنه صاج.. وضرورى بيوفى بوعده.

**دلال:** (متضايقة) لو هو صاج ما انتظر كل هالمدة.. وينه من زمان ؟

**هيفاء:** ما يدرى.

**دلال:** لا يا هيفاء.. سمعى يا أختى.. أنا أعرف هالأشكال من الشباب.. الأحسن تقولى لأمى.

**هيفاء:** (فى فزع) لا.. أرجوج.. لو درى أبوى يذبحنى.

**دلال:** أنا خايفة عليج.. خايفة يضحك عليج.

**هيفاء:** لا.. أهو قال الليلة يتم كل شئ.

**دلال:** أتمنى يكون صاج.. إذا صدق هذه معجزة.. ومن حظج.

(تهم هيفاء بالخروج متضايقة)

**دلال:** (مندهشة) هيفاء.. وين رايحة ؟؟

**هيفاء:** (فى ألم) متضايقة.. أبى أشم هوا.

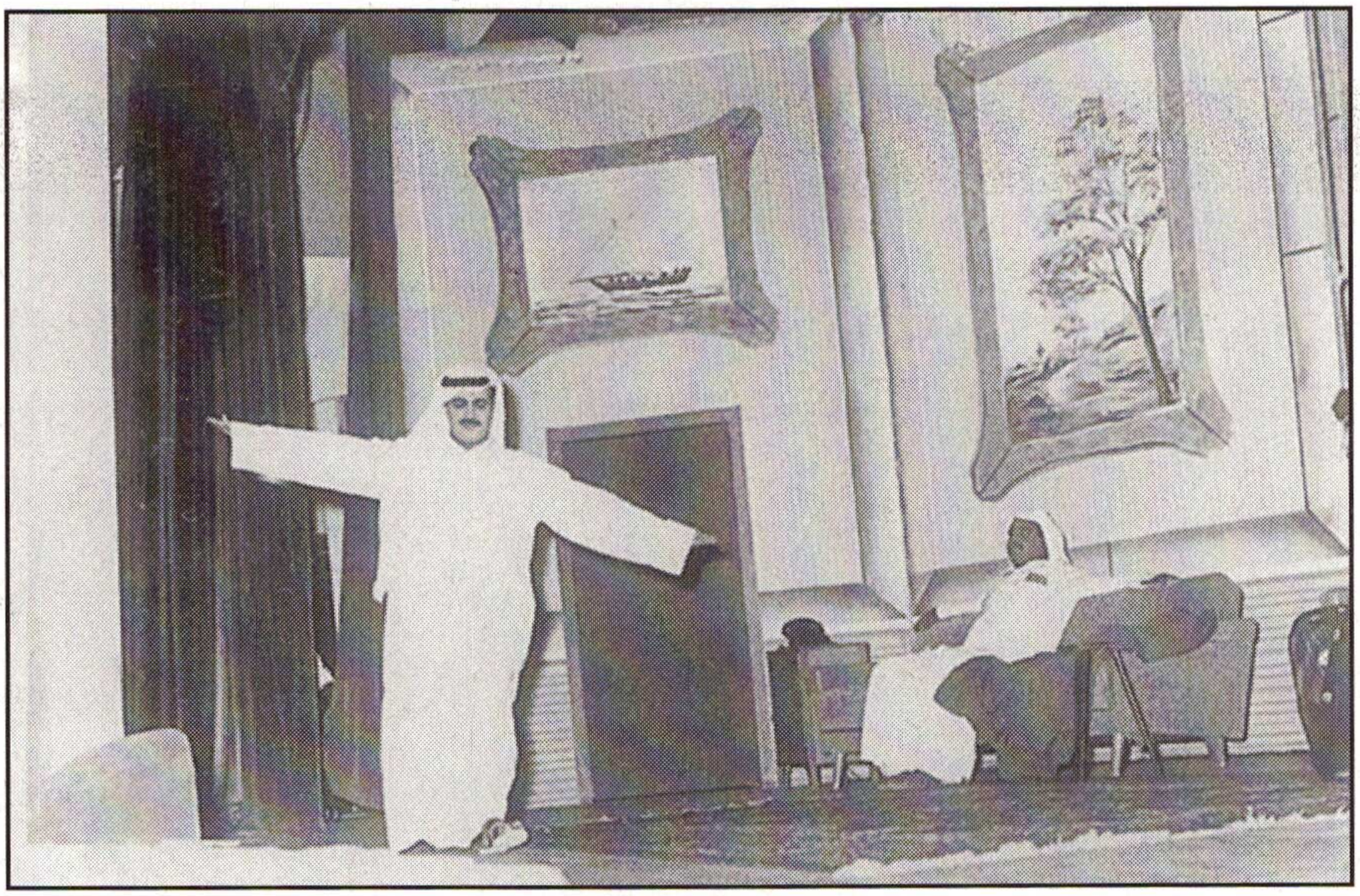
**دلال:** وقفي.. أروح معاج.

(تخرج هيفاء بسرعة – تتبعها دلال )

(ويظهر الجد وقد انهار تماماً – أخذ يهبط السلم مترنحا متالما ).

**الجد:** (فى اسفل السلم) ضاع الشرف.. ضاعت السمعة.. وين أنودى ويهنا بعد اليوم (يهز رأسه متألماً) هذا جزاء اللى يتساهل فى هالأمور.. هذى نتيجة السكوت على الغلط.. شالرأى الحين.. شالرأى يا أهل الرأى.. تعالوا.. حلوا المشكلة.

وقد وجد هذا التوظيف الإعلامى للقضية المطروحة فى المسرحية صدى عميقاً فى الإعلام الكويتى إذ تعرضت له جريدة "الوطن" عندما كتب "محمد مبارك" نقده المسرحى



مسرحية صبيان وبنات للكاتب جاسم الزايد - ١٩٨٠

لها قائلاً :-

**"فى الوقت الذى تسجل فيه المرأة بعض انتصاراتها الاجتماعية وترسخ أقدامها فى ميادين العمل بإيجابية، محققة مكاسب جديدة فى مجالات اجتماعية جادة، يأتى المسرح ليزج بشريحة كبيرة من الشخصيات النسائية السلبية، فى قضايا تكاد تكون فى الظل، مما يجعله بعيداً عن ارتباطه والتزامه بالرؤية الاجتماعية للقضايا الملحة.**

**هذا ما طرحته مسرحية جاسم الزايد (صبيان وبنات) التى يقدمها المسرح الشعبى حالياً على خشبة مسرح كيفان.. والتى حاولت أن تبرز قضية حقوق المرأة المعاصرة بمغالطات لا رؤية ولا دراية فيها، مركزة على مركز المرأة الاجتماعى من خلال أنشطتها فى الجمعيات النسائية المتعددة النشاط، متهمة إياها بالقصور والسلبية دون تقديم الصورة المنطقية المدروسة ذات المعادل الموضوعى لهذه الصورة والظاهرة الاجتماعية، بوجود الشخصية النسائية القيادية، فأغرقت شخصياتها النسائية بالسلبية والسطحية وبفهم سطحى للدور القيادى للجمعيات النسائية" (١).**

ونجد أيضاً فى جريدة "السياسة- " يقول عبد القادر كراجة فى نقده للمسرحية :-

**"من بين أبرز قضايا المسرحية قضية مطالبة المرأة بحقوقها.. وهل لهذه المطالبة حدود.. وكيف تكون حرية المرأة المسئولة ومن يضع لها الإطارات الصحيحة للحد من تصورات المرأة الجامحة لتحقيق كل المكاسب من منطلق فهمها هى لهذه المكاسب التى ترضى غرورها واهتماماتها الشخصية ونحن فى مسرحية"صبيان وبنات" أمام عمل مسرحى يمكن أن يصنف تحت قائمة الأعمال الدرامية الاجتماعية التى تحاول أن توجد صلة بين ما يقدم على خشبة المسرح وبين المشاهد المعنى بالأمر.. وهى فى الغالب تحمل الكثير من الأهداف المركزة التى من شأنها- إذا ما طرحت بشكل فنى متقن - أن تحدث التغيير المناسب فى مفاهيم وسلوك الأفراد بطريقة أو بأخرى" (٢).**

---

(١)محمد مبارك الصوري : صبيان وبنات - " جريدة الوطن " - الأحد ٢٤/٤/١٩٨٠ .
٢١) عبد القادر كراجة : صبيان وبنات - " جريدة السياسية " - الثلاثاء ١٣/٢/١٩٨٠ .

وهذا يدل على أن الصحافة الكويتية كانت مواكبة للقضايا التى طرحها المسرح الكويتى فى مجال التعليم وحرية المرأة والإعلام، ابتداءً من عقد الثمانينات. لكن تظل الريادة الإعلامية معقودة تاريخياً لأنها كانت فى مقدمة أهدافه الفكرية والحضارية والإنسانية منذ بداياته فى الخمسينات.

وفى عام ١٩٨٦ عرضت مسرحية "أرض وقرض" للكاتب محمد الرشود - والمخرج نجف جمال. وفيها تكتسب المرأة الكويتية دوراً دراماياً وإنسانياً جديداً، نتج عن الامتياز الاقتصادى الذى حصلت عليه، ومنحها من الأمن الاجتماعى والاقتصادى ما جعلها قوية وقادرة على أن تعبر عن رأيها دون أن تخاف من مغبة هذه الجرأة التى لم يتعود عليها الرجل من قبل. فقد منحت الحكومة الكويتية من خلال قانون اعتمده مجلس الأمة، الحق للزوجة أن تملك نصف بيت الزوجية حتى بعد طلاقها. وهى خطوة حاسمة تجعل الرجل يفكر كثيراً قبل أن يقدم على مثل هذا الإجراء الخطير الذى قد يكون ناتجاً عن مجرد هفوة عابرة. وكان لابد أن نذكر للمسرح الكويتى ريادته الدرامية والإعلامية فى مجال تجسيد هذه الطفرة أو القفذة الكبيرة التى طورت من موقف المرأة تطويراً جذرياً فمثلاً فى المسرحية نجد حواراً يدور بين الزوجة وأمها والزوج:-

**أم قسيمة:** هدينى زين.. هالبيت مثل ما هو بيتك أهو بيتها ومسجل باسمها معاك وما يحق لك تطردها منه.

**صالح:** مين اللى قال؟

**أم قسيمة:** القانون اهو اللى قال.. اقرأ ورقه البيت أولاً وبعدين تحكى.. يا الله يا قسيمة دشي داخل ورجعى جناطك (يدخلون ويحملون الحقائب بمصاحبة مارش مفرح. طالعة السلالم يا ماشا الله عليها قسيمة هانم والعقد فى ايديها.. طالعة السلالم.. ويبقى صالح على الخشبة منفرداً).

**صالح:** (مكلماً نفسه) ما يصير.. مو معقول.. شلون أعيش معاها فى بيت واحد وأنا مطلقها.. لا الله يرضى ولا أخلاقياتنا.. ما يصير.. أهى الحين محرمة على.. وما يجوز أن أختلط وياها.. شلون أسكن معاها فى نفس البيت.. وين الدين.. وين العادات.. وين العقل.

وهذا يوضح أن الحكومة الكويتية كانت واعية لأهمية ترسيخ دور المرأة فى المجتمع

وهو الموقف الذى رحبت به أجهزة الإعلام بصفة عامة والمسرح بصفة خاصة، دون أى توجهات رسمية صادرة إليها بهذا الشأن. فقد كان هذا القانون خطوة حضارية لا يرفضها سوى المتخلفين وضيقو الفكر والأفق.

وفى عام ١٩٩٠ - عرضت مسرحية "مضارب بنى نفط" للكاتبين سعد الفرج وعبد الأمير التركى، وفيها تنطلق المرأة الكويتية إلى مجالات غير تقليدية لم تطرقها من قبل. فلم تعد مشاكل الزواج والطلاق والعنوسة وتربية الأطفال هى المحور الأساسى لحياتها، بل بدأت تشارك الرجل فى ريادة وقيادة مواقع جديدة. ففى شخصية "سعاد" بطلة المسرحية، تتمثل المرأة الكويتية بصورة مبهرة فى حديثها بل ونضالها من أجل أهداف جديدة مثل تغيير السياسة التعليمية، وإصرارها على رفض استيراد الخبراء الأجانب لإصلاح التعليم، إيماناً منها إن "أهل مكة أدرى بشعابها". وبالتالى فإن الخبير الأجنبى مهما كان حاصلاً على أعلى درجات التخصص والخبرة، فإنه لم يتعامل مع آلات أو أجهزة أو أبنية صماء بل مع بشر. ولا يستطيع أن يفهم البشر سوى أبناء وطنهم الذين يشاركونهم التقاليد والعرف والعادات والمفاهيم بصفتها المنطلقات والآفاق التى تمتد جذورها فى الماضى لكى تنطلق بهؤلاء البشر إلى المستقبل.

ولذلك تنادى "سعاد" بأن أبناء الوطن لا ينقصهم سوى الخبرة العملية فى هذا المجال، وإن كانوا يمتلكون الخبرة العلمية. وبالتالى فإن الحصول على الخبرة العملية لا يشكل معضلة صعبة التحقيق. وهذه نظرة حضارية أثبتتها كل النظريات الحديثة فى علوم الإدارة. ذلك أن التعامل مع البشر هو توجه إنسانى يتطبع بطباع كل شعب على حدة، وليس مجرد آلية صماء قابلة للتطبيق بصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان-:

**سعاد:** السياسة اللى ماشيين عليها مهى مرتبطة باحتياجات البلد.

**أبو زيد:** عجيب.. وانت ماكوشئ عندنا عاجبك؟

**سعاد:** احنا انعانى من الندرة السكانية.. احنا انشكل ٢٨٪ من عدد السكان.. يعنى البنية التحتية فى البلد بيد غير أبناء البلد.. التعليم، الصحة، الطرق، الكهرباء، الماء، خدمات ضرورية فىَ الحياة.. كل اللى ماسكينها غير مواطنين.. هالوضع أمنيا خطير..

**بو زيد:** الكلام هذا ما ينقال لنا.. احنا وزارة تربية.. كلمة والثانية وقلت خطير

وأمنيا.. روحى قولى هالكلام لوزير الداخلية.. وهو يرد عليك.

**سعاد:** الكلام هذا موجه لكم بالدرجة الأولى.. لأن السياسة التعليمية لازم تضع حلول لها الثغرات.. اللى يخطط لازم يكون منا وفينا.. مو كل يوم جايين لنا خبير من برة.. غريب عن مشاكلنا واحتياجاتنا يخطط لنا.. يمكن يكون خبير تخطيطه جيد لبلده.. لكن يفشل عندنا.. لأن سياسة الكميرون غير سويسرا، غير سياستنا.. كل دولة لها احتياجاتها وتركيبتها الاجتماعية وظروفها.. العيب فى السياسة التعليمية عندنا انها توضع بمعزل عن احتياجات المجتمع.

إن هذا الحوار يكشف ازدواجية الحركة لدى الفنان إحداها يشاهدها الجمهور بالعين والاخرى تتحقق داخله على شكل صراعات فكرية. ويقول جيفرى وايتورث:

**"إن الحركة فى العرض المسرحى ليست مقصورة على ما يراه المشاهدون فحسب، بل تمتد لتشمل الأفكار السائدة أو السارية بين طياته. فهناك حركة فكرية ونفسية متفاعلة مع الحركة المادية المرئية الملموسة بطول العرض المسرحى منذ أوله وحتى نهايته. وبدونها تفقد الحركة المادية دلالاتها ومعناها، كما أن الحركة الفكرية أو التنويرية تعجز عن الوصول إلى الجمهور إذا ما انفصلت عن الحركة المادية التى يجب أن تتقمصها. وهو بديهية العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون"** (١).

وهذا الوعى الحضارى العميق الذى تمتلكه "سعاد"، ليس مقحماً على شخصيتها، أو أنها تعبر إعلامياً عن الآراء التى يريد الكاتبان بثها فى ثنايا المسرحية. ذلك إن سعاد مدرسة ومربية فاضلة ولذلك فهى تعلق عن آرائها بوضوح فكرى غير مفتعل. وتتناول القضايا الحضارية والمصيرية للوطن برؤية ناصعة مثل تحليلها للوضع الاستراتيجى والاقتصادى والحضارى للكويت. وهو الوضع الذى يحتم استراتيجية خاصة تضع كل هذه الاعتبارات فى الحسبان مثل حديثها عن الطاقة الشمسية التى تعتبرها أحد مصادر الثروة القومية. ذلك إن النظرة الشاملة لا تقتصر على وضع الكويت كدولة نفطية تقليدية فقط. كما ركزت على

---

(١) Geoffrey Whitworth: Theatre in Action, (London: The Studio, 1988), p. 178

مسرحية مضارب بني نفط للكاتبين سعد الفرج و عبد الامير التركي - ١٩٩٠



مشكلة الندرة السكانية، واضعة فى اعتبارها أن التوازن الديموجرافى ضرورة لا يمكن صرف النظر عنها فى تقدم البلاد. كما ألقت الأدوار التحليلية الفاحصة على قضايا التعليم التى تسعى لبناء الإنسان وتنمية قدراته ليحمل مسؤوليات المستقبل. ولم يفت "سعاد" أن تركز على أهمية الدور الذى يمكن أن ينهض به المسرح فى بناء العقل والوجدان الكويتى-:

**سعاد:** محو الأمية شى والوضع سياسة تعليمية شئ ثانى.. اهنا دولة نفطية، بحرية صحراوية انعاني من الندرة السكانية.. احنا دولة تطل على البحر.. والبحر لازم يحتل جزء كبير من السياسة التعليمية.

**بو زيد:** اشلون بالله نقعد نعلمهم غناوى البحر والحداق.. شئ لطيف.

**سعاد:** انفهم شنهوا البحر واشفيه من خيرات ونوضح لهم أهميته كمصدر غذائى ودولة نفطية.. لازم انفهم الإنسان من طفولته أنواع النفط ومشتقاته لأن مستقبلنا متعلق بالنفط.. نشرب الطفل ثقافة نفطية حتى إذا كبر يصير عنده نزوع للنفط.. ويتجه من كيفه يتخصص ابها المجال.. ولما ينهى تعليمه نقدر نقول للغريب كش ترى جيه ولدنا.. والصحرا مهى مجرد رمل وطوز.. الصحرا هى الطاقة. الطاقة الشمسية واليوم يشترونها مشترى.. والصحرا بعد جغرافى.. إما بالنسبة للندرة السكانية اللى انعانى منها.. احنا اقليه فى بلدنا.. إسرائيل مثلاً.

**بو زيد:** خلاص يبه هونا انتهت المقابلة.

**سعاد:** إسرائيل إذا مات لهم واحد تصير عندهم مناحة.. وإذا أسروا لهم جم واحد قعدوا يساومون ويقولون نعطيكم ٥٠٠ وعطونا ثلاثة.. ليش !.

**بو زيد:** انا ابها المواضيع لا تسئلينى.. وكفاية الرقابة ما تسمح؟

**سعاد:** أنا باسئلك .. منهو اللى حط الرقابة؟

**بو زيد:** الحكومة.

**سعاد:** ومنهو اللى يبى يبنى الإنسان؟

**بو زيد:** الحكومة.

**سعاد:** يعنى الحكومة ما جاءت من فراغ ووضعت برامج للتطوير ولبناء الإنسان لازم ادرست مجتمعها وعرفت أمراضه.

**بو زيد:** اى بس هذا شغل الحكومة.. تبى أدخل المسرح بشغل الحكومة !.

**سعاد:** روح اقرأ عن دور المسرح فى حياة الشعوب.. اقرأ عن دور المسرح فى روسيا وفى النيرويج وحتى تعرف المسرح اشسوى فى أيرلندا وبعدما تقرأ هذا ما اعتقد انك بترجع وبتقولى اشدخل الحكومة ؟

ويعلق غانم الصالح فى حواره مع محمد زغلول دياب فى جريدة "القبس"، مركزاً على الدور الحضارى والإعلامى للمسرح الكويتى، موضحاً أن الفن المسرحى لابد أن يكون محركاً للفكر الحضارى وليس مجرد أداة لتسلية عابرة، يقول غانم الصالح-:

**"هذا العمل هو المرآة الحقيقية التى تعكس قضايا المجتمع ومواكبة الأحداث أولاً بأول. فى هذا العمل، القضايا التى تطرح فيه تمس أعماق الناس. ربما اسم المسرحية لا يطابق المضمون، لكن يوجد تحليل لهذا الاسم من خلال لوحات العرض، فالعمل يناقش العقل والوجدان والعاطفة والولاء والوفاء. كل هذه المميزات الطيبة نجدها فى هذا العمل، ولكن بالدرجة الأولى تناقش حب الأرض والكويت وبناء الإنسان الكويتى عموماً "** (١).

وبهذا يبلور غانم الصالح مهمة التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى عبر مسرحيات عديدة منذ نشأته، مما يدل على أن رواد هذا المسرح كانوا حريصين على أن يحاولوا بقدر الإمكان حل المعادلة الصعبة التى توازن بين المضمون الفكرى والشكل الفنى، خاصةً فى مسرح وليد مثل المسرح الكويتى. ولذلك لابد أن نسجل لهذا المسرح أسلوبه الجاد فى بلورة هذه القضايا الحيوية حتى يزداد الشعب الكويتى وعياً بها.

ونحن لا نعلم إذا كان رواد هذا المسرح على علم بالمنهج المسرحى والإعلامى عند برناردشو أم لا. لكن المحصلة النهائية تؤكد أنهم جعلوا من المسرح الكويتى منصة درامية ممتعة وجادة لتجسيد كل القضايا والمشكلات التى يمكن أن تقف عقبة فى سبيل التقدم الحضارى. فقد كتب برنارد شو فى كتابه "دليل المرأة الذكية-:"

---

(حوار غانم الصالح - محمود زغلول دياب - "جريدة القبس" - الثلاثاء ١٩٩٠/١/٣٠ .

**"لقد سعيت أن أجعل من مسرحيتى الأولى (مهنة المسز وارن) أن أجعل من المسرح الإنجليزى منصة ممتعة فكرياً واجتماعياً واقتصادياً وسياسياً لمناقشة كل القضايا بصراحة وحرية. فقد رفضت كل حيل المسرحية المحكمة الصنع التى لا تهدف إلا إلى التسلية الرخيصة والعابرة بحيث يخرج الجمهور من المسرح ولم يتغير فكره على الإطلاق، مما جعل المسرح مرادفاً للكباريه"** (١).

وفى عام ١٩٩٣ عرضت مسرحية "انتخبوا أم على" للمؤلف محمد الرشود وإخراج نجف جمال، وفيها يصل التوظيف الإعلامى للمسرح قمته فى بلورة كل القضايا والمشكلات والسلبيات التى تعتور المسيرة الحضارية فى الكويت. وقد نوقشت هذه القضايا، درامياً وفكرياً من كل جوانبها وابعادها وأعماقها من خلال حيلة فنية ومسرحية لجأ إليها المؤلف بتقديم نوع جديد من الراوى، لا يبدو مفتعلاً على الإطلاق، وذلك من خلال مذيعة فى التليفزيون تقدم برنامج باسم "قضايا الديرة" وهى تقدم البرنامج بقولها-:

**المذيعة:** أعزاؤنا المشاهدين برنامج رأي الناس يحييكم ويتمنى لكم قضاء وقت مفيد وممتع مع فقرات برنامجنا اللى يعتمد على آرائكم ووجهات نظركم في القضايا اللي نطرحها للنقاش مثل ما تعرفون أيضاً يعتمد على طرح وتجسيد قضية من القضايا التى تهم المجتمع وتثير جدل بين الناس.. وقضينا الليلة عن حق المرأة فى الانتخاب والترشيح لمجلس الأمة. تعالوا معانا نتخيل لو أن المرأة حصلت على حق الترشيح شنو ممكن بيصير.. هذى طبعاً الصورة اللى تخيلها معد البرنامج وممكن طبعاً تكون هناك صور ثانية عندكم.. ممكن نتفق مع هالصورة أو نختلف والمسألة وجهات نظر.. تابعوا معانا هذى المشاهد وخلونا نعيش مع المرة اللى بتدش المجلس.. ونعرف الأسباب اللى خلتها تخوض التجربة والمفارقات التى حصلت معاها.. خلونا نشوف أم على وتجربتها الجديدة.

من هذا المقتطف يتضح مدى حرص المسرح الكويتى على القيام بدوره الحيوى فى التوظيف الإعلامى. وفى الوقت نفسه ليس هناك أدنى إقحام لهذا التوظيف، نظراً لأن

---

(١) Bernard Shaw: The Intelligent Woman's Guide, (London: Nelson, 1951) P.83

الشخصية نفسها هى مذيعة فى التليفزيون الكويتى، وتبدأ حديثها بإلقاء الأضواء على قضية ترشيح المرأة لنفسها لمجلس الأمة. كى تشارك فى الحياة السياسية والاقتصادية بدور أساسى فاعل. وذلك من خلال حكاية "أم على" بطلة المسرحية. وهى تتبع أسلوب الراوى المسرحى فى دعوة جمهور المشاهدين لمتابعة مسيرة "أم على" واحتمالات نجاحها أو فشلها فى مسعاها الجديد. والمسرحية برمتها هى تجسيد درامى وفكرى لهذه المسرحية.

وشخصية "أم على" شخصية تمثل الشخصية العادية للمرأة الكويتية التى تنتمى إلى الطبقة المتوسطة. فقد حصلت على قسط متوسط من التعليم، لكن عقلها التلقائى كان يملك القِدرة على أن تتحرك فى المجتمع بحرية كفلت لها أن تعرف كل الجوانب التى تشكل بنية هذا المجتمع. فقط قررت أن تعمل فى تجارة الأحذية، ليس من خلال محل أو مقر مستقر لها ولكن من خلال التردد على المنازل على سبيل توصيل الطلبات إلى الزبائن. ومن خلال دخولها هذه المنازل، أصبحت على دراية عميقة وشاملة بكل التكوين الطبقى والفئوى للمجتمع الكويتى، واستطاعت الحصول على نظرة شاملة جعلتها ترى ما قد لا يراه الساسة التقليديون.

ولابد أن نسجل للرجل الكويتى العادى سماحة فكره واتساع أفقه من خلال شخصية "أبو على" زوجها فقد كان يساعدها فى عملها ويتردد معها على منازل الزبائن دون أن يخاف من أن يوصف بأنه "زوج الست" أو تابعها. ففى مجال كسب الرزق لا يوجد هناك سيد أو مسود. فالرزق من الله ويهبط على الساعى المخلص إليه بصرف النظر عن كونه رجلاً أو امرأة. ومن الطريف أن خبرة الاثنين فى هذا المجال التجارى المثير، قد حفز "أبو على" أن يشجع زوجته على أن ترشح نفسها لدخول مجلس الأمة، بعد أن وجد أنها تملك من الوعى الاقتصادى والاجتماعى والسياسى ما يؤهلها لذلك، وغنى عن القول أنها لم تحصل على هذه الخبرة أو الوعى من دراستها فى معهد أو كلية أو أكاديمية، بل من تجارة الأحذية والتردد على مختلف البيوت والمنازل.

وتبدأ "أم على" مرحلة من حياتها الجديدة بخوض الانتخابات وفوزها فيها، وكان دخولها هذا المجلس بمثابة تيار هواء متجدد، خاصة عندما قامت بجرأة تحسد عليها، بتعرية

كل المظاهر السلبية والشكلية التى تستنفذ جهد أعضاء المجلس فى حضور الحفلات والمناسبات التقليدية والشكلية التى لا طائل من ورائها. لكن الدوامة السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى المجلس كانت أقوى من أم على بحيث جرفتها بعيداً عن حياتها العائلية والأسرية التى تعتبر قاعدتها الأساسية فى الحياة.

وهنا تكمن النظرة الموضوعية للكاتب محمد الرشود، فقد كرس فنه الدرامى لتجسيد المسيرة المثيرة لأم على حتى دخلت مجلس الأمة، لكن الحتميات الدرامية قد ابرزت الجانب السلبى الآخر من هذه المسيرة، وهى إهمالها لبيتها، مما يبلور على المستوى الإعلامى العام قضية الصراع أو التوازن الدقيق الذى يجب أن تتمتع به المرأة بين حياتها الخاصة وحياتها العامة. ومن خلال الحوار التالى بينها وبين زوجها تتضح لنا هذه القضية الحيوية :-

**أم على:** بو على أنا ما أدرى شفيك.. من صرت عضوة وانت متغير علي.

**أبو على:** أنا ما تغيرت.. لا تلقين التهمة على.

**أم على:** أنا ما أتهمك.. بس أنا ملاحظة أنه تصرفاتك مو طبيعية.

**أبو على:** تصرفاتى مو طبيعية لأنه حياتنا مو طبيعية لأنه الوضع اللى عايشين فيه غلط.

**أم على:** الوضع هذا انت اللى خلقته.. انت اللى خليتنى ارشح نفسى.. وقفت معاى بالانتخابات ليما نجحت.. مو هذا اللى بغيته.. اللى بغيته صار.. كانى الحين عضوة.. المفروض تفرح مو تصارخ وتزعل.. انت اللى حطيتنى بها القفص ولما دشيت فيه صحت عليى حرامية.

**أبو على:** أنا ما كنت متصور انه حياتنا بتنقلب فوق حدر.. وانه بيتنا بينعفس.. علاقتنا تفككت.. انتى بصوب العيال بصوب وأنا ضايع.. انتى ما تلاحظين انه احنا ما نشوف بعض الأيام..

**أم على:** وشتبينى أسوى.. اترك المجلس.

**أبو على:** أنا ما اقول لك هدى المجلس.. انا ابيك توفقين بين المجلس والبيت.. بيتك له حق عليك ولازم تهتمين فيه.

**أم على :** عطنى وقت وأنا حاضرة.. وين الوقت أنا قاعدة أقطع روحى عشرين

قطعة.. المجلس واللجان ومعاملات الناس ومجاملتهم بالأفراح والأحزان وأى تقصير فى أى جهة الناس ما ترحم.. إذا انت مو راحمنى .. الناس بالله شلون ترحمنى.

**أبو على:** نظمى وقتك.. اللجنة مو مهمة.. يكفى أنك تحضرين الجلسات.

**أم على:** اللجنة أهم من الجلسات.. الشغل الصجى والمشاريع كلها تطلع من اللجان.

**أبو على:** والعروس والحفلات وأعياد الميلاد هم تطلع منها قرارات.

**أم على:** مجاملة الناس ضرورية.. أنا عضوة ولازم أجامل كل الناس وأشاركهم أفراحهم وأحزانهم.

**أبو على:** والمراجعين اللى رايحين وجايين على البيت فى كل وقت.. ما لهم حل.

**أم على:** هالناس أهم اللى وصلونى للمجلس.. ولما كنت محتاجتلهم وقفوا معاى.

**أبو على:** الناس وقفوا وياك علشان يستفيدون منك. وبيعصرونك مثل الليمونة ولما تخلص مصلحتهم منك بيقطونك.

**أم على:** لا يكون أبو على انت غيران منى.. لأنى صرت عضوة.. ترى أنا مهما صرت ومهما كبرت ترى أنا أظل مرتك ام على اللى تحبك.

**أبو على:** انتى مجنونة.. أنا أغير منك بالعكس أنا أفرح لك.. أنا لو كانت عندى هالعقد ما وقفت وياك ولا ساعدتك.

**أم على:** أنت ساعدتنى أيام الانتخابات والمفروض أنك تساعدنى الحين وتوقف معاى أنا محتاجة لك أكثر.. وأوعدك أنى بحاول أهتم بالبيت.. المراجعين باخصص لهم يوم بالأسبوع.. والمناسبات اللى مو مهمة باعتذر عنها.. المهم انك ما تزعل.. زين؟

**أبو على:** نشوف.

وتنتهى المسرحية بتلميح درامى حساس، يترك الحكم للجمهور. ذلك أن النهاية تلمح بأن "أم على" قررت أن تعود إلى بيتها. وإن كان هذا لا يعنى نكوص المؤلف عن الدعوة لمشاركة المرأة فى الحياة السياسية طالما أنها تملك القدرة على التوازن الدقيق بين حياتها

الخاصة وحياتها العامة :-

**أبو على:** أنتى مو وعدتينى انك تنظمين نفسك . . وتهتمين فى بيتك .

**أم على:** بو على هالموضوع ما نناقشه اهنى . . وجدام الناس . . اجله . . أجله الله يخليك .

**أبو على:** (هازئاً) أجله . . أجله ها . . لأنه ما يهمك لو الموضوع يهمك انجان ما قلتى اجله حاضر أنا راح أجله بس انت اللى تتحملين المسئولية . . هاك المكتوب اقريه عدل وفكرى وقررى وأنا فى انتظار قرارك )يخرج( . . )أم على تفتح الرسالة وتقرأ بصوت أبو على( زوجتى العزيزة أم على . . اكتب لك هذه الرسالة ومشاعر الحزن والألم تجتاحنى وتعصف بى . . من كل جانب . . اكتب أليك بمداد الحب ورباط العشرة التى امتدت سنين طويلة صهرتنا وجعلت منا شخصاً واحداً وقلباً واحداً . . لقد تعودنا أن نخطط لحياتنا سوياً ونأكل ونفكر سوياً . . عشنا على الحلوة والمرة والآن أراك تأخذين الحلوة وتتركين لى الجانب المر . . تفكرين لنفسك فقط . . وتخططين بفردك . . أننى وحيد وأشعر بالغربة . . أننى متزوج ولكن مع وقف التنفيذ . . وأكاد أقول بأننى عازب . . اعيش حياة العزاب بلا زوجة ترعانى وتهتم بشئونى وتوفر لى الراحة النفسية . . أننى أعانى وأنت تعرفين أسباب معاناتى ومبرراتها . . وبيدك الحل أما أن تعودى إلى البيت وتعيدى تنظميه وترتيبيه . . أو اننى مضطراً أن أنهى حياة العزوبية هذى بأى صورة كانت . . حتى لو لجأت إلى الزواج من أخرى . . أنا مضطر ولا أهدد بل أنه الواقع . . فأنا أحتاج إلى تجميع ذاتى التى ضاعت . . وأشعر بالراحة والهدوء . . القرار بيدك . . وأنا بانتظاره أما أن تعودى إلى بيتك أو فاعذرينى (لحظة صمت . . تسقط الورقة من يد أم على . . تمشى صامتة) .

**أبو أحمد:** ها أم على وين رايحة .

**أم على:** (تنظر إليه) رايحة البيت (تمشى وتخرج).

كما أن لجوء المؤلف إلى المعالجة الكوميدية للموضوع، كان مقصوداً فى حد ذاته، إذ أن الكوميديا تمنح جمهور المشاهدين القدرة على التفكير الموضوعى المتأنى بعيداً عن انفعالات التراجيديا التى قد تعصف بكل نظرة موضوعية للقضية المطروحة. ولذلك فإن هذه المسرحية دعوة موضوعية وراقية لمناقشة هذه القضية المصيرية من شتى جوانبها وأعماقها. وبناء على هذا التوجه فإن "أم على" نفسها تطلب من زوجها أن يؤجل مناقشة هذه القضية معها لحين عودتها إلى المجلس وعرضها أمام جمهور الأعضاء. ومن الواضح أن هذا الجمهور إيحاء بالمشاهدين فى المسرح والذين يمثلون بدورهم المجتمع الكويتى. أى أن القضية مطروحة على المجتمع الكويتى برمته حتى يتخذ فيها قراراً من منطلق أهدافه ومصالحه الاستراتيجية. وفى هذا يقول محمد مبارك الصورى فى تعليقه على العرض المسرحى فى جريدة "الأنباء":-

**"يتميز نص مسرحية"انتخبوا أم على" فى تقديم الدعوة المباشرة والصريحة والخاصة بدخول المرأة للبرلمان، مع أمنية مؤلفه"محمد الرشود" بوجود هذا المكسب الاجتماعى الحضارى، فى وقت تزامن فيه تقلد المرأة الكويتية للكثير من القيادات المتميزة والمراكز الحساسة. والواقع الفنى يشير إلى أن هذا النص قد أدخل المرأة المواطنة خشبة المسرح طالباً منها أن تحقق أمنيته هذه، فعل ذلك دون أن يبرز المفارقات والمستجدات التى قد تنتج على السطح المحلى حين دخول المرأة الكويتية قبة البرلمان فهى فى نظرة مجرد معوقات طبيعية تقليدية الصورة قد تصادف أياً كان من المرشحين، دون تخصيص ثوابت لهذه المعوقات تتصل بطبيعة المرأة ونظرة المجتمع إليها. فلم نعرف إن كانت هذه هى رؤية هذا النص. أم أن مثل هذا التوجه يمثل أحد إخفاقاته فى فهمه للمدلول السياسى المتعلق بوجود المرأة داخل المجلس ؟ النظرة إلى هذا الوضع كانت جادة، فهو لم يتخذها وسيلة للاستهزاء أو التهكم والاستهلاك المحلى، فقد قدم موازنة شبه منطقية بين شخصية"أم على" وزميلة لها جاءت للإضحاك"والتضحيك" فالفكرة المطروحة**

**جادة بلا ريب لكنها انحرفت برغم توازنها المنطقى- نحو الشكل المسلى والظريف، نحن أمام توجه جاد تم طلاؤه بالكوميديا خارجياً "** (١).

ولعل خير ما نختم هذا الفصل الذى يدور حول "التعليم والإعلام وحرية المرأة" هو المقتطف الذى ورد فى حوار مع الناقد المسرحى الكبير الراحل محمد مبارك الصورى عن التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى حين قال فى جريدة "الرأى العام":-

**"الحركة المسرحية فى الكويت من أهم الحركات الأدبية والفنية التى يجب أن تسجل ضمن حركة التغيير فى بلدنا وضمن تاريخ الإنسان فى الكويت ذلك أن هذه الحركة ساعدت على اكتمال أو شاركت فى بناء الشكل الثقافى والفنى للشخصية الكويتية أو الفكر الكويتى، وأى حركة لابد أن تواجهها أزمة أو يخلق منها أزمة، فمن الخطأ أن نقول أن الحركة المسرحية فى الكويت تعيش أزمة ولكن قد يخلق منها أزمة، فهناك فرق بين أن يخلق منها أزمة أو تواجه أزمة، فالحركة المسرحية فى الكويت خلق من ذاتها أزمة ولا تواجه أزمة لأننا اذا اعتبرنا أن الفن هو الأداة الديمقراطية التى يعبر بواسطتها الفرد عن ذاته وإذا كان التاريخ بيروقراطى النزعة فإن الفن ديمقراطى النزعة لأن الفن يتجه إلى القاع، إلى هموم الناس، إلى البسطاء من الناس على عكس التاريخ الذى يهتم بالقادة والعظماء، وإذا كان المجتمع والفن بحاجة إلى المعاناة، فالفن لا ينمو إلى فى جو تسوده المعاناة أولاً ثم الوسيلة وهى الحرية ثانياً من أجل وصوله إلى هدفه "** (٢).

---

(١ نقد مسرحي "انتخبوا أم علي" - محمود الصوري - "جريدة الأنباء - ١٩٩٤/٣/٥ .
(٢) أدب المسرح في حوار مع د. محمد مبارك الصوري - "جريدة الرأي العام" - ١٩٨٦/٦/٢٤ .

# الأضواء الإعلامية

# على

# السلبيات الاجتماعية

إن المسرح بصفة عامة يركز منذ بداياته الأولى على تعرية السلبيات الاجتماعية بهدف كشفها والتخلص منها. ويمكن تتبع هذه الظاهرة المسرحية الأصلية حتى الكاتب الإغريقى أرستوفانيس خاصة فى مسرحية "الضفادع". ولم يحدث أن تراجع هذا التيار أو خفت عبر التاريخ المسرحى الإعلامى، حتى فى الدول الشمولية التى تلعب فيها الرقابة الحكومية على النصوص والعروض دوراً يصل إلى درجة المنع. ومن الطبيعى ألا يخرج المسرح الكويتى عن هذا التقليد العريق، وخاصة أنه مسرح ناشئ فى مجتمع شرع فى الانطلاق إلى الحياة الحديثة بمعنى الكلمة، منذ فترة غير طويلة. ولابد أن نسجل لهذا المسرح الوليد ريادته فى هذا المجال. وهذه الريادة تدين بالفضل للحرية التى يتمتع بها المجتمع الكويتى فى طرح قضاياه بلا حرج أو حساسية. ولذلك تميز هذا المسرح بجرأة قد يصعب أن نجد لها مثيلاً فى دول عربية أخرى كان لها تاريخ أقدم فى المسرح من المسرح الكويتى.

وعندما نتعرض لريادة المسرح الكويتى فى مجال تعرية السلبيّات الاجتماعية، نجد أنه اتخذ من العلاقات الأسرية محوراً يستطيع أن ينتقل منه إلى كل أرجاء المجتمع الكويتى الذى يبدو فى النهاية منظومة تتأثر فيها عناصرها من خلال علاقات جدلية ومتبادلة فيما بينها. فقد بدأت العلاقات الأسرية فى التبلور بقوة قبل عصر النفط، إذ كانت الأسرة متماسكة وتحكمها التقاليد والعادات الراسخة التى جعلت المرأة تقوم بدورها التاريخى فى تحمل عبء البيت والمسؤوليات المترتبة عليه، خاصةً فى غياب الأب. فقد نهضت الأسرة على احترام متبادل بين الأفراد، وبحكم أن الأسرة هى النواة الصغرى للمجتمع ككل، فقد انتشرت نفس التقاليد الإيجابية وترسخت فى المجتمع الكويتى. وكانت بمثابة قوى دافعة لجيل صلب صامد فى مواجهة تقلبات الطبيعة القاسية وظروف الحياة التى تميزت بالصرامة فى ظروف متدنية. ولذلك كان المجتمع الكويتى مجتمعاً قوياً يتحمل كل أنواع المسؤولية سواء على مستوى الفرد أو مستوى المجموع.

وظلت هذه الحالة مستمرة حتى منتصف القرن العشرين حين ظهر النفط على شكل طفرة اقتصادية لم يكن المجتمع مستعداً لقبول تداعياتها الاجتماعية والثقافية والحضارية والفكرية والسلوكية. لقد أحدث عائد النفط تغيراً مفاجئاً وسريعاً فى مجتمع الكويت بدايةً بالأسرة الصغيرة التى وجدت أمامها الفرصة المعيشية والمادية السهلة التى وفرتها الدولة

# الكويت سنة ٢٠٠٠

**تأليف : سعد الفرج**
**اخراج : حسين الصالح**

## * العرض المسرحى :

| | | |
|---|---|---|
| مريم عبد الرازق | فى دور | ميرى |
| عادل الحلوانى | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| على البريكى | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| خالد النفيسى | ،، ،، | علاوى |
| عبد الحسين عبد الرضا | ،، ،، | العم / ابو ميرى |
| عائشة ابراهيم | ،، ،، | زوجة العم / أم ميرى |
| عبد المجيد قاسم | ،، ،، | عوعو |
| سعد الفرج | ،، ،، | الأب / ابو علاوى |
| ابتسام عيسى | ،، ،، | الأم / أم علاوى |
| غانم الصالح | ،، ،، | فوفو |
| جوهر سالم | ،، ،، | عيسى يوسف |
| صالح حمد | ،، ،، | خالد محمد |
| عباس عبد الرضا | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| يوسف الخميس | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| عبد الرازق نصيف | ،، ،، | أحد الحاضريم |
| أحمد اسماعيل | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| محمد جابر | ،، ،، | الأعمى |
| فاطمة عيسى | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| أنيسة الأعظمى | ،، ،، | أحد الحاضرين |
| فؤاد الشطى | ،، ،، | الفراش |

كاظم القلاف ،، ،، المندوب

## * الفنيون :

| | |
|---|---|
| الادارة المسرحية | أسد محمود حسين |
| الاعداد المسرحى | كمال عبد العزيز جاب الله |
| مصمم الديكور | وهيب الحسينى |
| ساعد فى الديكور | عبد الخياط |
| منفذ الديكور | ابراهيم عثمان |
| الماكياج | محمد عبد الحميد |
| الاضاءة المسرحية | محمود نصير |
| المؤثرات الصوتية | عدنان حامد |
| حياكة الملابس | بشير صيوفى |
| التلقين | أمين عبد الله |
| الاكسسوار | عباس عبد الرضا |
| التنظيم المسرحى | فؤاد الشطى |
| | محمد الخضر |




وذلك على المسرح العربى بكيفان

لكى تعيش فى مستوى أفضل اقتصادياً من المستويات التى جربتها فى عهود سابقة. وبحكم أن الإنسان يعشق الحياة المترفة والسهلة، فكان من الطبيعى على الإنسان الكويتى أن يرحب بهذه الطفرة، بل ويقبل فى نهم على قطف ثمارها التى لم يشق فى زرعها واستنباتها. ولابد أن نرصد للمسرح الكويتى ريادته فى التنبؤ بهذه النتائج والتداعيات التى لم تتوقف منذ أن ظهر البترول. وهى تداعيات انتشرت لتشمل النواحى الاجتماعية والثقافية والسلوكية بحيث يمكن القول إن المجتمع الكويتى مر بانقلاب سلمى غير فيه ملامح وخصائص كثيرة جعلت من ظهور النفط نقطة تحول فارقة بين مجتمع ما قبل النفط وما بعده. وهناك مسرحية بعنوان" الكويت سنة ٢٠٠٠" للكاتب سعد الفرج الذى كتبها وتم عرضها فى عام ١٩٦١م أى أنه كان يتنبأ بما يمكن أن يحدث للمجتمع الكويتى بعد حوالى أربعين عاماً. وهذه القدرة على التنبؤ سمة من سمات كبار الأدباء والكتاب الذين يستطيعون تجسيد نبض شعوبهم وتلمس الطرق التى يمكن أن يجوسوا من خلالها فى المستقبل، خاصةً إذا كانت زاخرة بالسلبيات الاجتماعية التى ترتبت على التطورات والتغيرات الطارئة. يقول "علاوى" وهو الشخصية المحورية فى المسرحية التى تتحدث بلسان المؤلف وكل مخاوفه على المجتمع الكويتى مما هو قادم عليهم. فنجده فى هذا الحوار يقوم بالمناقشة مع ابنة عمه "خطيبته" وعمه.. مما يوضح لنا من خلاله تنبؤات المؤلف :-

**العم:** بس لا تقول لى يا عمى قول لى يا أبو ميرى من فضلك.

**علاوى:** عندك ولدين تخليهم يولون وتسمى نفسك أبو ميرى.. والله زمن دقى يا ساعة دقى.

**العم:** علاوى جوزعنى راسى تره بينفجر منك (ينادى) يا ميرى.. يا ميرى اعطينى قوطى جاى.

**علاوى:** حتى الجاى ما تسونه فى البيت.. تستوردونه من برة.

**العم:** وانت شكو وصى علينه.

**علاوى:** آسف آنه غلطان إلى احجى.

(تدخل مريم تحمل علبة تحملها في صينية وبها مصاص.
تقدمها للأب يأخذها ويبدأ يشرب)

**مريم:** هاه بيه شلونك ويه علاوى.

**العم:** آنه ويه علاوى شى. شى. شى.

**علاوى:** وشى بعد.

**مريم:** زين الحمد لله.

**العم:** وين امج يا ميرى ليش تأخرت.

**مريم:** ليمه للحين ما خلص شعرها.

**علاوى:** مرة عجوز كل يوم تسوى شعرها كوفير.. والله حاله .. دقى يا ساعة دقى.

**مريم:** علاوى.

**علاوى:** آنه غلطان آنه غلطان (وينظر إلى العم ويضحك ويضحك العم معه مجاملة).

**مريم:** بيه ترى أمى داقة بريلها إلا تروح باريس اليوم.

**العم:** لكن هى الخميس اللى فات كانت بروما يعنى كل خميس سفره.. الله يهداها.

**مريم:** تقول اليوم الجو زين والصاروخ يكون مريح ولا تقدر تطوف السفرة.

(يكون فى هذا الإثناء علاوى يتصفح فى كتاب فيرفع صوته فى القراءة)

**علاوى:** وعندما اتخذ مجلس الأمة الكويتى قراره بمنع المشروبات الروحية بين قوسين (الخمرة) وذلك سنة ١٩٦٤ اتجه الكويتيون إلى البصرة لقضاء أجازة الأسبوع هناك. (يغلق الكتاب) زين قلنا قبل كانوا يسافرون علشان يشربون الخمر لكن الحين ليش السفر ما دام أصبح هم الكويتيون الذين يصنعونه هذا كله من بركات قرار مجلس الأمة ١٩٦٤ أصبح أحسن ناس فى صناعة الخمرة الكويتيين وبدل ما يخلون لنا المصانع التى نستفيد منها صرنا نستورد المجبوس من اليابان.

**ميرى:** بيه.. الله يهداك.

**العم:** انتى ما تسمعين شيقول.

**علاوى:** آنه كلامى غلط يا سبحان الله يعنى ليش آنى أقول ليش تسافر زوجتك لكن يابيه حتى السفر من الكويت صار عادة عند الكويتيين.

**ميرى:** علاوى.. علاوى..

**علاوى:** حاضر.. دقى يا ساعة دقى.

ومن هذا المقتطف يبدو لنا حرص سعد الفرج على التوظيف الإعلامى لمسرحياته، إذ أنه أدرك بحسه المسرحى أن المسرح الكويتى لا يحتمل رفاهية "المسرح من أجل المسرح" أو "الفن من أجل الفن" أو "المسرح من أجل المتعة والتسلية وإزجاء وقت الفراغ". وهذا الوعى الحضارى المبكر كان السبب الأساسى فى إصرار معظم كتاب المسرح الكويتى على التوظيف الإعلامى له، وهو التوظيف الذى اتخذ أحياناً أشكالاً صريحة ومباشرة، وأحياناً أخرى أشكالاً فنية وغير مباشرة. لكن المحصلة النهائية دلت على أن المسرح الكويتى لم يفقد البوصلة أبداً، خاصةً فى مجال توصيل رسالته الفكرية والثقافية والاجتماعية والسلوكية من خلال قنوات تمزج بين الدراما والإعلام.

كان كتاب المسرح الكويتى مدركين تماماً لأبعاد وأغوار الطفرة النفطية التى لم يكن المجتمع مستعداً لها، خاصةً بعد أن تغير كل شئ تقريباً فى المجتمع الكويتى، فى المسكن أو الملبس أو المعيشة بصفة عامة، فقد انطلق الجيل الجديد إلى آفاق مستحدثة فى مجالات التعليم والثقافة والترحال وتبنى وسائل مستحدثة بل ودخيلة لممارسة الحياة وهى وسائل توافرت نتيجة للرواج التجارى وتثمين العقارات وغير ذلك من التغيرات الجذرية. ويقول بدر الدين عباس الخصوصى فى "دراسات فى تاريخ الكويت:"

**"على هذا النحو تغير شكل المجتمع الكويتى. فهذا بفضل الثورة النفطية برز مجتمع آخر يختلف فى كمه وكيفه عن ذلك المجتمع القديم، وغدا فى متناول المواطن الكويتى نوع من الرخاء الاجتماعى لم يكن فى مقدور أشد الناس تفاؤلاً الوصول بأحلامهم إليه، فقد أحدثت الثورة العمرانية انقلاباً فى شكل مسكن الكويتيين ونمط معيشتهم"** (١).

---

(١) بدر الدين عباس الخصوصي : دراسات في تاريخ الكويت ، ١٦٧ .

وكانت هذه التغيرات أو الطفرات الجذرية تنطوى على عناصر سلبية داست فى طريقها على كثير من القيم العريقة التى اكتسبها المجتمع الكويتى ومنحته الصلابة والرسوخ فى وجه أية متغيرات قادمة. لكن يبدو أن ظهور النفط كمتغير طارئ كان أقوى وأعتى من قدرة هذه القيم على الصمود فى وجهه. وخاصةً إنها كانت قيماً روحية وفكرية أكثر منها قيماً مادياً واقتصادياً. ومن هنا كان لابد أن تتغير العلاقات الأسرية داخل البيت كما تغيرت العلاقات الاجتماعية خارجه، وذلك على شكل انقلاب ينطوى على قوة نفوذ جديدة لا يمكن مقاومتها وهى المال الذى شغل الأب فى كثير من الأحيان عن أبنائه بل وزوجته التى منحتها الثروة الطائلة قدرات لم تكن متاحة لها من قبل. وجعلتها تنصرف إلى ممارسة أنشطة اجتماعية مثل التردد على المحافل أو الحفلات المختلفة أو السفر إلى الخارج فى رحلات سياحية وغير ذلك من الأنشطة الجديدة التى لم تكن متاحة من قبل. وكانت نتيجة ذلك أن تراجع دور الأب والأم فى الأسرة التى أوشك عقدها أن ينفرط خاصةً بعد أن وجد الأبناء أنفسهم، وهم لا يزالون فى سن الصبا أو المراهقة أو صدر الشباب، وقد امتلكوا المال دون أن يكون لديهم البوصلة التى تهديهم سواء السبيل. وكان المسرح بالمرصاد لكل هذه السلبيات الطارئة على أساس أنه يملك من القدرة ما يمكنه على إعادة صياغة شكل الحياة حتى لا تدخل فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو حلقات مفرغة. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه زفن العرض المسرحي :-

**"الحياة لا تسير على وتيرة واحدة برغم خضوعها لحتمية زمنية رتيبة، ونظراً لأن الدراما تستمد مادتها من الحياة وليس من الزمن، فإنها تملك مطلق الحرية الدرامية فى اختزاله وتكثيفه وتوظيف دورته فى خدمة أهدافها الجمالية والفكرية والشعورية والانفعالية "** (١).

فقد استطاع المسرح الكويتى أن يمارس الحرية الديمقراطية فى اختزال الزمن وتكثيفه وتوظيف دورته فى خدمة الأهداف الإعلامية الفكرية والجمالية والشعورية والانفعالية. فقد كان من الجرأة بحيث ألقى من الأضواء الإعلامية ما فضح قضايا شائكة للغاية مثل الإدمان والشذوذ الجنسى وغير ذلك من السلبيات بل والمآسى التى قد لا نجد لها مجرد أصداء فى مسارح عربية أخرى. ولم يقتصر التوظيف الإعلامى والنقدى للمسرح الكويتى

(١) نبيل راغب: فن العرض المسرحي ، ص ٢٤,

على فترة ما بعد ظهور النفط بل وامتد ليشمل ما قبلها عندما جاء الخبراء البريطانيون إلى الكويت للقيام بعمليات الكشف عن النفط، ومارسوا حياتهم كما لو كانوا فى بلادهم، خاصةً فيما يتصل بشرب الكحوليات. وكانوا بمثابة نموذج يمكن أن يحتذيه الشباب الكويتى، خاصةً الشباب الذى كان يحلم بالسفر إلى الخارج لمشاهدة ما سمع عنه من حياة مبهرة. ووجد فى البريطانيين المقيمين فى الكويت نموذجاً حياً لهذا المجتمع. وعندما أصبحت الفرصة سانحة أمام الشباب الكويتى للسفر، ارتبط أكثر بهذه التقاليد الدخيلة على مجتمع الكويت. فمثلاً فى مسرحية "ضاع الديك" للكاتب "عبد العزيز السريع" والتى عرضت فى عام ١٩٧٢ :-

**الأم:** طباعه ما هى مثل طباعنا.

**الأب:** معلوم تبينه يصير مثلنا.

**الأم:** لازم ما دام يعيش معنا لازم يصير حاله حالنا انت أبوه ولازم تنصحه.

**الأب:** أيه شمسوى يوسف.

**الأم:** ما أدرى والله، أخاف أقول.. تقولى تكرهينه وتفتنين عليه، عشان أهو مو ولدى.. بس والله يا أبو يوسف أنا خايفة.. واحنا عندنا عيال.. وفاطمة مرة.. ما ودى يفتحون على هالعمايل اللى يسويها يوسف الله يهديه.

**الأب:** ايه شمسوى.

**الأم:** كل يوم يرجع سكران، ويدخل بنات فى بيتنا.

**الأب:** (ينهض) شنهو.. سكران - وبنات.

**الأم:** أول أمس دخل البيت ومعاه واحدة ما أدرى من وين.. والاثنين سكاره.

**الأب:** تقولين سكاره.. وتقولين بنت.. أى بنت.. مين بنته.

**الأم:** إنجليزية.. يوم سألته عنها قال أنها بتشتغل معاه فى الأحمدى.

**الأب:** يا قليل الحيا.

**الأم:** الشعر الأشقر - والعيون الزرق - والتفتوت قصير وشفاف، وكل شئ باين منه.

ولم يتوقف الإدمان عن حدود الكحوليات، بل امتد ليشمل المخدرات والسموم البيضاء

فى مطلع التسعينات. وهى مظاهر الفساد والانحراف والتمدن المزيف. وكان المسرح الكويتى جريئاً وصريحاً للغاية فى تعرية هذه المأساة سواء بأسلوب إعلامى وفكرى أو بأسلوب درامى فنى. فمثلاً فى مسرحية "دقت الساعة" التى عرضت فى عام١٩٩٤ للكاتبين "سعد الفرج وعبد الأمير التركى". نجدها رسالة إعلامية صريحة للغاية للجمهور الكويتى من خلال الحوار القائم بين شخصيتى "منى" و"ناصر" وهما يعتبران أحد المحاور الأساسية فى المسرحية :-

**منى:** انت ما تقولى ليش ما تعيش مثل ما الناس عايشه؟

**ناصر:** تبينى افتح بيتى كبريه.

**منى:** ومنهو اللى فاتح بيته كبريه؟.

**ناصر:** وهالمجعرة اللى كانت عندك قبل شوى.. يسكرون ويرقصون ويحششون ويتلاممون ويتباوسون.. شتسمين هذا.. ندوة فكرية.. أن برأي الكبريه أشرف.. على الأقل معلنينها كبريه.

**منى:** إلزم حدودك وعن الغلط.. أنا ما أسمح لك..

**ناصر :** (مقاطعاً) أنا اللى ما أسمح لك تستمرين بلى انت فيه.. كل يوم واحد لامك على صدره ويتهزهز وياك. وين الأخلاق وين القيم.. بيتكم يدخل الخمر.. والحشيش.. وينشرب.. احنا يا منى ما كنا جذيه ولا نرضى نكون ابها المستوى.. البيت كان له حرمة عندنا.. صاحب البيت اللى هو صاحب البيت ما يدخل بيته إلا متنحنح ويصيح بأعلى صوته.. درب.. درب.. لكن اليوم الخدم من مختلف الأجناس يتمخطرون بالبيت ويدشون عليك بدارك من غير احم ولا دستور.. يتنقلون من الصالات إلى غرف النوم من غير رقيب ولا حسيب.. صارت عورتنا مكشوفة لهم وفقد البيت حرمته وما عادت المراة عورة وتبينى أسكت.. اسكت.. لا يا منى لا.. الشى هذا ما ينسكت عليه.. احنا لنا جذورنا.. لنا عاداتنا وتقاليدنا ولازم نتمسك فيها بضروسنا.. منى.. انت انسانة متعلمة.. وشابة طموحة.. ما اعتقد أن البهرج يغرك ولا تأثر عليك قشور المدنية.. فكرى.. فكرى بكلامى زين.. وحطى إيدك بيدى وخلينا نعلنها ثورة على الفساد.

مسرحية دقت الساعة للكاتبين سعد الفرج عبد الامير التركي - ١٩٩٤



ومثل أى مجتمع إنسانى، كان الشذوذ الجنسى أحد الظواهر المسكوت عنها بصفة عامة، ولكن كان للمسرح الكويتى ريادة إعلامية فى هذا المجال. فمثلاً فى مسرحية "بخور أم جاسم" التى عرضت عام ١٩٦٩م نجد أن الكودية أم جاسم تستعين بشاب يساعدها فى القيام بطقوس حفلات الزار. وهذا الشاب يكاد يكون نمطاً شائعاً للشاذ جنسياً فى تصرفاته سواء مع النساء أو الرجال. ومن الواضح أن المؤلف "محمد السريع" أراد بهذه الشخصية أن يلمح إلى نمط مريض نفسياً وموجود فى المجتمع الكويتى، ومن الطبيعى أن يتعرض له فى مسرحيته بحكم أن هذه هى الوظيفة الطبيعية بل والإعلامية للمسرح. تقول نسمة البطريق:

**"إن الحقيقة والواقع يمكن رؤيتها ومعالجتها من جوانب أو زوايا متعددة أو أدوات مختلفة. أذ إنه كانت الحقائق والظواهر الأدبية والتاريخية والاجتماعية ثابتة لأنها تمثل المراجع الأساسية لكاتب النص.. إلا أنه يمكن تقديمها من منطلقات مختلفة وذلك للتباين فى وجهات نظر المفكرين والكتاب والمبدعين حول هذه الحقائق الفكرية سواء ارتبطت بقضايا معاصرة أو تاريخية" (١).**

وفى عقد الثمانينات عرضت مسرحية "فرسان المناخ" التى كتبها عبد الحسين عبد الرضا والتى يظهر فيها نمط الشاذ جنسياً، لكنه تحول فى هذه المسرحية من "صبى كودية" إلى قائم على شؤون المزاج والمتعة "لفرسان المناخ" بصفتهم الأثرياء الجدد الذين يبحثون على المتعة أينما كانت فهو يعمل على الاتصال بالفتيات الجميلات ليقدمهن للفرسان الجدد. كما يشرف على إعداد المآدب والحفلات. ونظراً لأن الانحراف يشوب شخصيته، فقد وظفه الكاتب المسرحى لكى يقوم بوظيفة منحرفة أيضاً. وهذا تلميح درامى وإعلامى من الكاتب بأن هذا العنصر الفاسد لا يقتصر فى أثره على صاحبه بل يمتد ليشمل المجتمع على قمته الاقتصادية الجديدة.

وفى عام ١٩٩٢ عرضت مسرحية فى منتهى الجرأة على أعضاء مجلس التعاون الخليجى. وكان اسم المسرحية "فرحة أمة" من تأليف "عبد الحسين عبد الرضا" الذى قدم فيها لأول مرة نوعين من الشذوذ الذى يمارسه أخ يتقمص دور الفتاة، وأخت تتقمص دور

---

(١) نسمة أحمد البطريق : نصوص السنيما والتليفزيون ، ص ٦٦ .

الفتى، وهذه جرأة غير مسبوقة فى تناول هذا الموضوع الشائك بهذه الصراحة. والدور الذى تقوم به كل من هاتين الشخصيتين، دور أساسى ورئيسى يكاد يصل إلى مستوى البطولة المسرحية، وقد زود المؤلف كل من الشخصيتين بكل السمات والخصائص والسلوكيات التى تميز شخصية الشاب المخنث أو الفتاة المسترجلة، فالشاب المخنث، أمده المؤلف بكل ما يمت للفتاة بصلة من حيث الملبس والشكل والشعر وأدوات الزينة حتى الصوت والاسم مما جعل المشاهد لا يفرقه عن النساء-:

(صوت ضجيج من الخارج مع زغاريد.. ينفتح الباب الخارجى يدخل أربعة من الشباب ثلاثة منهم يرتدون الملابس النسائية وهم صغار فى السن ومعهم شاب صغير وهو ابن العائلة المدلل سامى ويلبس الملابس الأفرنجية الضيقة وعلى وجهه المكياج وحول عنقه السلاسل الذهبية ويتمخطر فى مشيته مقلداً حركات النساء أما الثلاثة الآخرون فيرتدون الملابس النسائية الزاهية والصارخة ويضعون الباروكات النسائية المختلفة لا يفرقهم المشاهد عن النساء.. يدخلون مهللين)

**بو زيد:** (مندهشاً من هذا المنظر ويهم بالوقوف احتراماً لهم ويعتقد بأنهم فتيات) الظاهر بيتك مدرسة مشتركة يا بو سامى؟

**سامى:** (يقدم أصحابه للضيوف واحد بعد الآخر) أقدم لكم:-

**شادى :** (يقدم نفسه) شادية.

**مياد:** (يقدم نفسه) ميادة.

**طارب:** (يقدم نفسه ) طروب.

**بو زيد:** أم كثلوم شخبارها ؟

**سامى واصحابه :** (يضحكون) هذا لطيف وايد.

**شادى:** (لا بو سامى) شلونك عمى.

**مياد:** الفال لنا إن شاء الله.

**طارب:** وى استحى أسلم على الريايل (يغطى وجهه).

**بو زيد:** (مشير إلى طارب) ايه هذى البنت الحياوية الخجولة تستحى لى شافت

الرياييل. .(يهمس لابنه) البنت أم الأصفر وجهه سمح الله يستر عليها (مشير إلى أحد الشباب).

**بو سامى:** (يحاول أن ينقذ الموقف) يا الله روحوا غيروا هدومكم.

**سامى:** لا يبه ربعى جايين يشاركونا بفرحتنا جايين يرقصون شرقى وغربى فى عرس أختى.

ولم ينس المؤلف أيضاً فى مسرحيته تجسيد صورة الفتاة المسترجلة من خلال شخصية سليمة الأخت الكبرى، وهى تعد من الشخصيات المحورية فى المسرحية، فأمدها بكل ما يمت للرجل بصلة، فجعلها ترتدى البدلة الرجالية مع تغيير شكل الشعر فجعله قصيراً جداً إلي أن جعل من يراها لا يفرق بينها وبين الرجل-:

**بوزيد:** شنهو الأجناس اللى قاعدين نشوفها فى هالبيت.

**طارب:** (يشير إلى سليمة) هذى من الجنس الرابع.

(ضحك من الأولاد سليمة تبكى)

**سارة:** (تصرخ فى طارب) بس احترم نفسك.

**سليمة :** (بألم) خليه يقول اللى يبى.. كلامه عدل، هذا الحجى اللى يومياً اسمعه فى الفريج.

**زيد :** (بصوت خافت لسارة) الجنس الرابع يعنى وشو؟

**سليمة:** يعنى فتاة لابس بنطلون أو بدلة رجالى. ضعت قمت ما أعرف نفسى إذا أنا بنت ولا ولد اشوف أخوى سامى هالمايع يتحرك مثل البنات كرهت حركة البنات اللى أنا منهم.

ولعله من الجدير بالذكر أن هذه المسرحية لم تعرض سوى مرة واحدة، لكنها عرضت فى الوقت نفسه على الجمهور الكويتى التى شاهدها على شاشات التليفزيون من خلال البث المباشر لها. وهذه ريادة إعلامية لابد أن تذكر للتليفزيون الذى عرض هذه المسرحية الجريئة رغم أنه يدخل جميع البيوت أمام كل المراحل السنية لأفراد العائلة. وذلك بالإضافة إلى أن البث المباشر لا يتيح الفرصة للمسؤولين كى يعملوا على قطع أو قص ما يمكن أن يكون منافياً أو جارحاً للمجتمع الكبير بصفة عامة ومجتمع الصغار بصفة خاصة.

وعندما يتصدى الدارس لمفهوم العلاقات الأسرية فى المسرح الكويتى، يجد أنه يشكل قاعدة ضخمة لسلبيات اجتماعية عديدة تعتور سبيل تطور الأسرة على أسس ثقافية وسلوكية متينة. ويبدو أنها كانت قضية ملحة منذ بداية الوعى المسرحى الكويتى. وقد عثرت الباحثة على نسخة نادرة من مسرحية "من الجانى" التى كتبها الأستاذ حمد الرجيب ونشرها فى مايو عام ١٩٤٧ فى مجلة "البعثة" التى كانت تصدر فى القاهرة. والمسرحية لم تعرض، لكن لأهمية مكانتها لابد أن نستشهد بها لأنها من تأليف واحد من أهم رواد المسرح الكويتى الذين وضعوا أسسه منذ البداية. وفى هذا النص يلجأ حمد الرجيب إلى الحوار المباشر بين الشخصيات لتوصيل رسالته إلى الجمهور. فقد كان الجانى الذى تساءل عنوان المسرحية عنه، هو الأب الذى جرفه حب الثروة وحمى جمعها إلى إهمال ابنه ورعايته، فضل الابن الطريق وانجرف بعيداً عن القيم الأسرية لدرجة أنه لم يتورع عن سرقة أموال أبيه. وبرغم هذه السرقة فقد كان الأب هو الجانى الحقيقى الذى أدى جشعه إلى هذا الانحراف. ويلجأ حمد الرجيب إلى الأسلوب الإعلامى المباشر فى تقديم شخصية هى بمثابة المتحدث بلسانه كى يوصل الرسالة الإعلامية محددة إلى الجمهور. وكانت هذه الشخصيات هى "نجيب" المدرس ابن عم الشاب الذى انحرف. فهو الذى يواجه الأب الذى هو عمه فى الوقت نفسه بحقيقة الموقف عندما يتم ضبط الابن اللص ويشرع أبوه فى إنزال العقاب به. عندئذ يواجه نجيب بحقيقة أن الفتى اللص ليس جانياً أو مجرماً وإنما ضحية الإهمال والتربية السيئة التى عانى منها فى البيت. إن الأب هو المسئول الحقيقى عن انحراف ابنه لانصرافه التام لجمع المال، اعتقاداً منه بأن المال هو كل شئ. ولم يدرك أنه مجرد وسيلة يجب أن تكون فى خدمة الإنسان بصفته هو الغاية الأساسية فى هذه الحياة-:

**نجيب:** لا يا عمى، لا تقل هذا الكلام، فهو ليس بشرير ولا سارق، فى الحقيقة أن لكل شئ سببا.

**الوالد:** هل يمكنك أن تقول ما سبب سلوكه هذا؟

**نجيب:** نعم وبكل صراحة تربيتك يا عمى هى السبب.

**على (صديق الوالد ) - باستغراب:** تربيته؟ ماذا تقول؟ (لسعيد صديق نجيب مدرس مثله) كيف يكون هذا ؟!

**سعيد:** وهل فى هذا شك، انظر هذا نجيب أليس هو ابن عم خالد؟ إنه أستاذ محترم يؤدى واجبه نحو وطنه وأبنائه، وهذ المسكين جاهل محتقر.. لماذا؟ الأول اعتنى به والده وعلمه والآخر أهمله والده، فعاش فى الشارع وتخلق بأخلاق أبنائها. قل لى يا أبا خالد.. هل لك أن تبين لنا ما هى وجهة نظرك فى عدم إدخال ابنك المدرسة وأنت ذو ثروة عظيمة؟

**الوالد:** (بتأثر) ظننت أن الثروة فوق كل شئ وأنها تغطى كل عيب فى الإنسان (بغضب) ولكن دعونا من هذا.. أريد أن أعرف السبب الذى من أجله ترك بيتنا ثم عاد ليسرقنا.

**نجيب:** نعم، لأن الثروة ليست كل شئ فى الحياة، فهى عرض زائل، أما العلم والأدب فهما الكنز الذى لا يفنى، وهذا أنت ترى ما حل بابن الثروة والعز والجاه كما تقول.

**الوالد :** (يتأثر) حقاً يا نجيب، إنى أعترف الآن بخطئى وأقر بأنى أنا المذنب فى حق ابنى، لم أعرف أن لكل وقت لباساً، فقد أهملته لا عمداً منى ولكن جهلاً بالمستقبل الذى لا يقوى عليه إلا من كان سلاحه العلم والأدب )لولده(، ولكن سأجعل ثروتى تحت تصرف من يعلمك وينتشلك مما أنت فيه.

وفى عام ١٩٦٣ عرضت مسرحية لعبد العزيز السريع تعلو فيها النبرة الإعلامية الحادة منذ أن تقع عين القارئ على عنوانها وهو "الأسرة الضائعة". ففيها يواصل نفس النهج الإعلامى الذى بدأه حمد الرجيب عام ١٩٤٧ فى مسرحية "من الجانى". بل إن قضية الروابط الأسرية ومشكلاتها قد أصبحت أكثر حدة عند عبد العزيز السريع فى ١٩٦٣، إذ أن النفط كان قد ظهر وغير كثيراً من مفاهيم الروابط الاسرية. ولابد أن نذكر ريادة المسرح الكويتى وحرصه على بلورة قضية الروابط الأسرية، إيماناً من كتابه بأن الأسرة هى النواة الحقيقية للمجتمع الكويتى. وأى مساس لكيانها هو مساس لكيان المجتمع ككل.

لقد تحقق للأب أمنياته وهى الثروة التى هبطت عليه نتيجة حصوله على إرث زوجته، بحيث انتقل من طبقة إلى أخرى، لكنه لا يملك القيم التى يمكن أن تساعده على السير فى الطريق القديم. فقد استطاع بريق المال أن يعشى بصره فهجر الزوجة التى

استولى على إرثها الذى جعله من أثرياء المجتمع. وبمنتهى البساطة تنكر لها وتزوج من فتاة تصغره كثيراً وشيد لها بيتاً جديداً فاخراً. ويركز عبد العزيز السريع الأضواء الإعلامية والدرامية على الانحراف الذى أصاب الأب الذى كان همه الأكبر هو إشباع ملذاته لدرجة أنه لم يهتم بأن زوجته الثانية لمياء فى سن بناته وإنها لا يمكن أن تحبه بعد أن أجبرت من أسرتها على الزواج منه جرياً وراء ثروته. وفى الحوار التالى يدور حوار له دلالة كبيرة بين الزوجة الأولى التى يذكرها المؤلف بكلمة الأم بصفتها أم الأولاد، وبين الأب والزوجة الجديدة لمياء :-

**لمياء:** يا رب خلصنى.. موتنى.. أنا كرهت نفسى.. كرهت نفسى خلاص..

(صمت على المسرح، ثم ينطلق صوت الكمان حزيناً فى هذه اللحظة تدخل الأم وهى ترتدى ملابس ليست أنيقة وإنما متوسطة وبصحبتها ابنها الصغير بدر).

**الأب:** اشتبين أنت جاية يا وجه السوء.

**بدر:** يا ليش ما تجينا (يندفع نحو أبيه ويمسك برجله) يبا.. يبا.. ليش هديتنا ليش ما تجينا يا يبا.

(الأب يجر نفسه منه ويتجه إلى طرف المسرح)

**الأم :** (تتبعه) نستنى نوبة وحدة يا أبو جاسم..نسيت عيالك .. نسيت العشرة الطويلة.. طردتنا من البيت لكن احنا جايين نشوفك بدر وسعد كلهم ييونك انا جاية علشان عيالك ترى.

**الأب:** إذا عيالى ييونى يجون يعيشون وياى.

**الأم:** من يعيشون وياه.. يعيشون ويا مرت أبوهم مرة ما تراعيهم ولا تعطف عليهم مثلى أنا .. أنا ما اقدر اهيت عيالى عند مرة غيري.

**لمياء:** أنا مثلك.. أنا باعطف عليهم.. أنا باعطف على كل مظلوم بس اعطفى على انت.. دخيلك .. دخيلك.. دخيل أولادك خذيه خليه يتركنى خليه يسيبنى.. قوليله خليه يتركنى قوليله خليه يتركنى.

**الأب:** شفتى يا وجه السوء.. شفتى شسببتي لي.. يا الله لا تخربطين طلعى.

(الأم تمسك بابنها وتهم بالذهاب . . لمياء تتعلق بها)

**لمياء:** الله يخليك يا أم جاسم خدينى معك خدينى معك الله يخليك .

**الأب:** (يمسك بلمياء ويحاول أن يعيدها) ردى يالله ردى . . يالله انت إذلفى لا توقفين . . طلعى .

**لمياء:** ما بدى أظل معك . . ما بدى أعيش معك اتركنى . . اتركنى أروح مع أم جاسم .

ومن المنظور الإعلامى يوازى المؤلف بين كفاح الزوجة الأولى أو "الأم"إلى جانب زوجها فى كل الأزمات التى مر بها فى صدر حياتهما الزوجية، لكن المفارقة الدرامية تتجلى بأن الثروة التى هبطت على الزوج نتيجة للإرث الذى حصلت عليه زوجته، قد أصابته بجشع أعماه حتى عن التفكير فى أن هذا المال هو مال زوجته أساساً. وكانت زوجته منذ البداية رمزاً للزوجة المثالية التى تنظر إلى أسرتها كقيمة أساسية فى حياتها ويجب الحفاظ عليها بكل الوسائل. فقد كان زوجها ينوى طرح بيته فى عمليات التثمين حتى يحصل على قدر من المال يرتقى به اجتماعياً واقتصادياً. لكن مثالية الزوجة جعلتها تصر على عدم بيع البيت، ولكى تجعل زوجها يتخلى عن إصراره قدمت له ما ورثته عن أسرتها لأنها لم تكن تعتبر هذه الثروة أغلى من زوجها ومن بيتها. لكن الثروة التى كانت عبر التاريخ بمثابة الامتحان الذى رسب به كثيرون، فإنها سرعان ما جرفت الأب وكشفت عن كل مصادر ومنابع الجشع. ومن هنا كان التحول الدرامى الذى يؤكد فى النهاية أنه لا يصح إلا الصحيح. ونظراً إلى أن الزوجة الأولى والثانية كانتا من ضحايا هذا الزوج الباحث عن ملذاته، أى أنهما كانتا فى خندق واحد، إيماناً منهما بأنه لا قيمة سواء أكانت ثروة أو عقاراً تعلو على قيمة الإنسان الذى أثبتت الزوجة الثانية أنها غير قابلة للشراء وأن الروابط الأسرية أسمى من أى اعتبارات مادية. وكان عبد العزيز السريع موفقاً فى الصياغة الدرامية رغم حرصه على الجانب الإعلامى لها. ولذلك ينطبق عليه رأى روجر. م. مسفيلد فى كتابه فن الكاتب المسرحى - عندما يقول: -

**"إن الشئ الدرامى يقدر أن يعرف أنه درامى بحالته التى هو عليها إلا إذا كان مزوداً بسمات معينة. وعمل الكاتب المسرحى هو أن يأخذ المادة الخام**

**ثم يتبين ما فيها من إمكانيات. ثم ينفث فيها الحياة الضرورية حتى يمكن بذلك أن تقف فوق خشبة المسرح أمام الجمهور من المتفرجين وتحدث فيهم استجابة ملموسة "**(١) .

وفى عام ١٩٦٥ عرضت مسرحية "المخلب الكبير" لصقر الرشود، الذى يقدم فيها نموذجاً للأب العاجز عن الالتحام الحميمى لأسرته. وهو نموذج تكرر كثيراً فى مسرحيات سابقة ولاحقة، نظراً لأن الأب فى أجيال سابقة كان يقضى وقته بعيداً عن المنزل فترات طويلة طلباً للرزق. وفى أجيال تالية لعبت الثروة التى هبطت نتيجة لاكتشاف النفط والتثمين دوراً فى إضعاف الروابط الأسرية بدلاً من تدعيمها وترسيخها. فقد جرفت المادة فى طريقها قيماً كثيرة واصبح الكيان الأسرى فى مهب الريح، لكن صقر الرشود فى مسرحيته "المخلب الكبير" يعزف تنويعه أخرى على هذا اللحن الأساسى فى المسرح الكويتى، وهو أن الأب مغلق التفكير وغير قابل لأى نوع من التجديد أو التطوير، إذ إنه يصر على استيعاب مظهر من مظاهر المدنية الحديثة التى كانت أمواجها تضرب شواطئ الكويت بعنف. فقد كان الأب يعامل أبناءه بطريقة عفا عليها الزمن تماماً إذ من السهل عليه أن ينهال على ابنه بالصفعات والإهانات مما أدى إلى انحراف الابن لدرجة أنه اعتاد أن يسرق أموال أبيه بعد أن تقطعت أواصر الحب والتفاهم بينهما. ولابد من التنويه بأن هذه التيمة الإعلامية والدرامية التى تدور حول الابن الذى تحول إلى لص قد بدأت بمسرحية حمد الرجيب "من الجانى" عام ١٩٤٧, ذلك الابن عندما يرى أن الهم الأساسى عند الاب هو الاحتفاظ بالثروة والسطوة والجبروت، فإنه من الطبيعى أن يتصرف الابن من نفس المنطلق فلماذا لا يحصل على المال بطريقته الخاصة إذ إنه لم يجد فى سلوك أبيه ما يحض على الالتزام بالمثل والقيم الرفيعة.

وكان صقر الرشود واضحاً فى إدانته الإعلامية لسلوك الأب لدرجة أن عنوان المسرحية وهو "المخلب الكبير" كان معادلاً موضوعياً لشخصية الأب بصفته الشخصية المحورية التى دارت حولها معظم أحداث المسرحية ومواقفها :-

**سارة:** (تمسكه من زنده بقوة) عيل ليش فتحت كبت أبوك.. ليش فتحته.

**خليفة:** آنه ما فتحته أهو بروحه مفتوح.. اشعليلك منى.. هدى إيدى.

---

(١) روجر . م. مسفيلد : فن الكاتب المسرحي ، ص ١٢٦ .

**سارة:** ما أهدها لين أعرف اشقاعد تسوى يا العبث . . "تحاول فتح يده" ورنى . . أشوفك اشبيدك . . أهو .

**خليفة:** هدينى . . ما عندى شي . .

**سارة:** أهو . . افتحها ولا أطقك . . أهو (تفتح يده) خمس دنانير . . أيا البواق . . أيا الحرامى . . خلف الله على . . ما أدرى من وين طلعت لى . . لا خالك ولا عمك باقو قبلك .

**خليفة:** يمكن أنتى بقتى يا يمه .

**سارة:** جب . تعال يا حمار .

**خليفة:** (يحاول أن يهرب) .

**سارة:** (تلحق به) أيا الملعون أخاف بقت أزيد . . ورنى مخباتك . .

**خليفة:** (خائفاً) لا . . هدينى . . هدينى . . مانى موريك . . هدينى .

**سارة:** أشوف .

**خليفة:** هدينى . . ربعى ينطرونى . . (يحاول أن يفلت) .

**سارة:** اشبلاك . . اشبلاك تخبلت . . اصبر (تدخل يدها فى جيبه وتخرج منه عقبى سيجارتين) الله أكبر . . الله أكبر . . طفا . . طفا . . بجاه النبي المصطفى . . زكاير . . تشرب زكاير وانت هالكبر . . هين لين جا ابوك اعلمه .

**خليفة:** بالك تعلمينه . . إذا علمتيه ترى بكيفك .

**سارة:** والله لاعلمه وأقول عن كل شئ يا الخبيث .

(تلقى بالسجائر على الأرض)

**خليفة:** إذا قلتى له أنا هم أقول أنك تسلفتى من مرة فهد عشر دنانير .

**سارة:** وى أضحك وياك . . صدقت يا خليفة .

ولا يقتصر صقر الرشود على تنويعة الابن فى مواجهة أبيه، بل يدخل تنويعة أخرى تتمثل فى ابنته "منيرة". ذلك أن التفكير المتحجر للأب يدفعه إلى معاملتها كأنها حيوان لا حق له فى أن يمارس حياة البشر كما يجب أن تكون . وهذا يعنى أن الأب لو تقمص أساليب

الحياة الغربية، فإنه يضل طريقه لعدم قدرته على استيعاب جوهرها. بل أن معاملة الأب الهمجية لابنه تدفع هذا الابن إلى أن يمارس المعاملة نفسها مع أخته على سبيل التنفيس على الذل الذى يعانيه من أبيه بإذلال أخته "منيرة". أى أنها حلقة جهنمية تدور فيها الشخصيات تحت رحمة المخلب الكبير الذى يمثله الأب الذى ينهشها جميعاً. وفى الحوار التالى يصبح الموت هو الأمنية الغالية التى تحلم بها منيرة ليل نهار :-

**خليفة:** (يهز رأسها بشدة) . . ليش تبكين . . دموعك ما تفيدك (وهو يصفعها) تكلمى.

**منيرة:** (تحمى رأسها بيديها) ما أدرى . . ما أدرى . . أنا ما أذنبت حتى أنضرب بهالصورة . . عمرى ما شفت السعادة ولا حسيت بالدلال مثل بنات الناس . . صبرت . . وتفاءلت . . ماكو فايدة شسوى !!

**خليفة:** (يدفعها) بعد اللى من فصيلة الحيوانات كفو تتكلم.

**منيرة:** (تنزل يدها عن رأسها) نعم من فصيلة الحيوانات . . حيوان . . حيوان . . حيوان . .

**خليفة :** (يتقدم إليها ثائرا) تشتمين . . أنا حيوان . . ايا الفاجرة (يصفعها على خدها).

**منيرة:** (تقف ثابتة وقد أخذتها ثورة عصبية)يا ربى . . ربى فكنى . . خذنى عندك . . أنا من الميتين بالدنيا . . ليش تخلينى . . موتنى . . موتك أهون من أبوى . . أنا من اللى حطمت حياتهم الرجعية.

**خليفة:** (ساخراً) الرجعية . . سكتى وإلا أقطع خمرتك.

ونظراً لأن المأساة لا تلد إلا مأساة مثلها أو أفظع منها فإن الأحداث تتطور نتيجة للضغوط التى تتصاعد بقسوة لا ترحم الابنة. فقد تقدم شاب لطلب يدها وظنت أن الفرج قد جاء أخيراً، لكن عندما يرفضه الأب بصرامته المعهودة، فإنها تتأكد أن جميع المنافذ نحو مستقبل إنسانى معقول قد سدت فى وجهها تماماً، ويبلغ بها اليأس درجة تقرر فيها التخلص من حياتها فتمسك بالمسدس وتطلق على نفسها رصاصة. وقبل أن تحاول "منيرة" الانتحار فإن صقر الرشود يضع على لسانها الرسالة الإعلامية التى يحرص على تأكيدها فى ذهن الجمهور حتى تكون بمثابة الانطباع النهائى الذى لا يمكن أن ينسى:

**منيرة:** اذبحنى.. ريحنى من هالحياة المظلمة.. أنا شايفة فى الموت فايدة أكثر من حياتى.. يمكن تكون جنازتى المفتاح اللى يكسر كل القفول السود.. اللى شلتوها وطفتو فيها بالطريق.. كل البنات بيغنون ويرقصون.. لأنك ذبحت وحدة منهم.. افرحوا.. افرحوا يا حبيسات العقول المتحجرة .. الجدران اللى حواليكم ترى أرحم وأذكى من العقول اللى حابستكم.. افرحوا.. وينكم فيه.. أنا ما أشوفكم عيونى أعماها الظلام والسهر والدموع.. لكنى أعرفكم بالعذاب اللى انتو فيه.

لكن الرصاصة تطيش وتصيب أخاها الذى يروح ضحيتها.. وقد يقال إن هذه الرصاصة الطائشة كانت مفتعلة دراماياً، لكن على المستوى الفكرى والإعلامى كانت تجسد فكرة إن الحياة التى تحياها الأسرة بأكملها هى حياة طائشة يمكن أن يحدث فيها أى شئ، طالما أن الشخصيات تحت رحمة المخلب الكبير.

وفى عام ١٩٨٠ كتب جاسم الزايد مسرحية "صبيان وبنات"، وفيها بلور مدى الضياع الذى أصاب الأسرة الكويتية نتيجة للثروة التى لعبت برؤوس الجميع دون أن تكون هناك بوصلة تهديهم سواء السبيل. فالأب يمارس هوايته المفضلة باستمرار وهى قضاء معظم وقته فى "الديوانية" التى هى بمثابة الجلسة المفضلة مع أصدقائه المقربين الذين يقضون معه وقت فراغهم. أى أن الرجال أو الآباء مشغولون طوال اليوم بأعمالهم فى مشروعاتهم التجارية، لكنهم عندما يعودون إلى البيت فإن الهواية المفضلة تتمثل فى "جلسة الديوانية" (١) حيث يتابعون برامج التليفزيون أو يلعبون "الكوتشينة والدومينو" والثرثرة فى شتى الموضوعات الخفيفة والجادة على حد سواء، وشرب الشاى وتختم بالعشاء. ولا تنتهى السهرة إلى بعد الواحدة صباحاً. وهذا يدل على أن هؤلاء الرجال والآباء منعزلون عن أسرهم أو أبناءهم سواء أكانوا فى أعمالهم طوال النهار أو فى الديوانية إلى بعد منتصف الليل.

**بو عادل:** (مندهش) أنا . . خير . . اشفينى ؟!

---

(١) الديوانية : هي مجلس للرجال ، يجتمعون به يومياً ويوجد في كل بيت في الكويت غرفة معيشة وتسمي "الديوانية"

**الجد:** (بتهكم) لابس . . وكاشخ . . طبعاً بتطلع؟

**بو عادل:** إى . . اشفيها ؟!

**الجد:** وطبعاً رايح الديوانية؟!

**بو عادل:** (يبتسم فى استغراب) يبا الله يهداك اشفيك الليلة . . دائماً اطلع ما تسألنى . . مو شئ يديد توك عارفة.

**الجد:** أدرى . . لكن اليديد اللى أقوله لك الحين . . ماكو طلعة ماكو ديوانية . . ماكو.

**أم عادل:** (تقاطعه) ماكو مخ. واسمحلى أقول لك إياها . . أنا رئيسة جمعية حقوق المرأة الحديثة . . أنا.

**الجد:** (يقاطعها) انتى بس ولا كلمة.

**بو عادل:** (فى دهشة) ييا . . أفا عليك.

**الجد:** أفا على الردى . . قاصين علينا انت وياها . . ديوانية . . جمعية . . حفلة . . محاضرة . . ما أدرى شنهو . . هادين بيتكم وعيالكم ولا تدرون شئ عنهم موليهم.

**الأب:** (يقاطعه) ييا أرجوك . . ماكو داعى حق هالكلام.

**الجد:** اشلون ماكو داعى . . انعبوكم انتو ما تحسون . . صايرين أغراب على بيتكم وأعيالكم . . سمعوا . . أنا وقفت هالموقف إلا يوم شفت كل شئ طاف حده.

وفى هذا الحوار نجد أن العبث لا يتمثل فى الأب فقط بل يتمد ليشمل الأم أيضاً، فهى تقضى معظم وقتها مع صديقاتها فى الثرثرة وشرب الشاى والخوض فى سير الأخريات. والطريف أن هذه الأم تتزعم إحدى الجمعيات النسائية وهى لا تدرى شيئاً عن المهام الحضارية والاجتماعية والثقافية والإنسانية التى يجب أن تنهض بها مثل هذه الجمعيات. ذلك أن رئاستها لإحدى هذه الجمعيات، هى نوع من الوجاهة المظهرية التى تجعلها تبدو وكأنها إحدى قائدات المجتمع، فى حين أنها عاجزة على أن تقود حياتها الأسرية بل وحياتها الشخصية، لقد كانت رؤية الكاتب ترجمة صادقة لبعض سلبيات تسربت داخل المجتمع الكويتى بعيداً عن الأعين فأراد كشفها حتى يصدر الحكم من المشاهد الذى يمثل المجتمع.

ويقول روجر فراي عن هذه الرؤية الفكرية :-

**"إن الرؤية الفكرية للعمل المسرحى لا تمثل عالة عليه أبداً، بل تلعب فى معظم الحالات دور المحرك الاساسى لتطوير الشخصيات والمواقف. فهى الدلالة أو المعنى الذى يكمن وراء الحوار والحركة والإيماءة بل ولحظات الصمت والسكون فى العرض المسرحى الذى إذا افتقر إلى هذه الرؤية فإنه يصبح مثل السفينة التى فقدت بوصلتها أو دفتها، ويمكن أن ترسو على شاطئ لم تقصده أساساً، أو حتى تتوه بين الأمواج، وربما غرقت فى النهاية"** (١).

ولا يقتصر الخلل الأسرى والاجتماعى والسلوكى على الأب والأم، باستثناء الابنة "دلال" التى جعل منها المؤلف نغمة معارضة لهذا الضياع على سبيل التوازن الدرامى والاجتماعى، بحيث تمثل بؤرة أمل مضئ ولمحة أمل وسط هذه المظاهر من اليأس والتى تتمثل فى الابنة "هيفاء" التى فقدت عفافها نتيجة لتغرير صديق أخيها بها. إذ أنها لم تكن لديها المناعة الكافية لكى تجنبها هذا المصير السيئ.

**هيفاء:** أنا متأكدة أنه صاج.. وضرورى بيوفى بوعده.

**دلال:** (متضايقة) لو هو صاج ما انتظر كل هالمدة.. وينه من زمان؟

**هيفاء:** ما يدرى.

**دلال:** لا يا هيفاء.. سمعنى يا أختى.. أنا أعرف هالأشكال من الشباب.. الأحسن نقول لأمى.

**هيفاء:** (فى فزع) لا.. أرجوج.. لو درى أبوى يذبحنى.

**دلال:** أنا خايفة عليج.. خايفة يضحك عليج.

**هيفاء:** لا .. أهو قال الليلة يتم كل شئ.

ونجد أن الضياع لا يقتصر على ذلك فى حين أن الابن عادل يصل به الأمر إلى أن يدخل السجن نتيجة لحادث ارتكبه بسيارة صديقه عندما صدم أحد المارة وهو مخمور. وهى جريمة يعاقب عليها القانون الكويتى بشدة لأنها تهدر أرواح البشر.

---

(١) Roger Fry: Vision and Design, London: (Chatto & Windus, 1970), p. 76

ويلعب الجد دوراً محورياً فى المسرحية بحكم أنه يمثل القيم الاجتماعية الرفيعة التى عاصرها فى شبابه والتى يريد ترسيخها فى جذور المجتمع المعاصر. ونظراً للحكمة التى يتحلى بها ونظرته طويلة المدى والتى تتمثل فى أفكاره وآرائه، فإن المؤلف جعل منه الراوى الذى يبلور الرسالة الإعلامية التى تتردد أصداؤها بين الحين والآخر بطول المسرحية، لدرجة أنها تلعب أحياناً دور العمود الفقرى الذى يمسك بجسم المسرحية ككل، بل ويمنحها شخصيتها المتميزة :-

**الجد:** (فى اسفل السلم)، ضاع الشرف.. ضاعت السمعة.. وين أنودى ويهنا بعد اليوم (يهز رأسه متألماً) هذا جزاء اللى يتساهل فى هالأمور. هذى نتيجة السكوت على الغلط.. شالرأى الحين.. (يحاكى الجمهور) .. شالرأى يا أهل الرأى.. تعالو.. حلو المشكلة.

ولم يقتصر المؤلف على منحه دور الراوى بل قام فى أحيانٍ كثيرة بدور الرقيب الذى يهاجم السلبيات ويفضحها بجرأة وقوة نظراً للاحترام الذى يتمتع به من كل أفراد الأسرة ولذلك وضع المؤلف على لسانه كثيراً من الآراء والأفكار التى يريد توصيلها والتى تناسب حكمته وخبرته الطويلة، أى أنها ليست مدسوسة أو مقحمة عليه. فقد شارك فى صنع الحديث باسلوب إيجابى لم يقتصر على مجرد التعليق أو إبداء الرأى السلبى-:

**الجد:** (بتهكم) عفيه عليج.. لا شاطرة.. (يدقق النظر فيها) واشها اللبس اللى لابسته.

**أم عادل:** (مستغربة)، بو عبد الله.. اشفيك الله يهادك!.

**الجد:** (يواصل التهكم)، واشها الشعر الحلو اللى حاطته على شعرج؟

**أم عادل:** (فى ضيق) أوه. اشهالحجى.. جنك توك شايفنى.

**الجد:** (مستمر فى التهكم) لا بس تونى احاجيج (يصمت قليلا) أستغفر الله العظيم.. سمعنى يا بنيتى.. خافى على نفسج.

**أم عادل:** اشمنه أخاف؟!

**الجد:** انت إنسانة.. والإنسان مو معصوم من الخطأ.. حاولى تنفردين بنفسج قبل لا يفوت الأوان.

**أم عادل:** (متضايقة) أو . . وشمسويه أنا . . واشها الكلام اللى ماله معنى؟!

**الجد:** (يتنهد) أى . . الحقيقة تجرح . . هذه مأساة . . وجم مأساة صارت فى بيوت محافظة . . شريفة . . والسبب الجرى وراء مدنية مزيفة . . جم من مرة ساقطة اسحبت معاها سقوطها نساء بريئات ما كانوا يفكرون أنهم بينجرفون .

ومن السلبيات التى ألقى المسرح الكويتى عليها بالأضواء الدرامية والإعلامية، قضية الخدم الذين يقومون بدور مهم فى بنية الأسرة الكويتية. وقد مرت هذه القضية بمراحل بدأت من مطلع الستينات إلى أواخر السبعينات حين كان الخدم عرباً، أى من جنسيات عربية ولم تكن لهم سلبيات أو مشكلات يمكن أن تمس كيان الأسرة فى الصميم، إذ أن الطباع والأخلاقيات العربية هى التى كانت سائدة، وهى متقاربة فيما بينها إلى حد كبير، وبالتالى فإن عوامل الاستيعاب والتفاهم كانت سلسة إلى حد كبير. وكانت هذه الألفة العربية بين الخدم وأفراد الأسرة قد جعلت منهم نوعاً من المربيات أو حتى الصديقات التى تبوح الفتيات لهن بأسرارهن طلباً للنصيحة. ومن يتابع دور الخدم فى المسرح الكويتى يكتشف مدى التشابه مع دورهم فى مسرحيات بديع خيرى ونجيب الريحانى. وهم جزء عضوى فى الأسرة الكويتية، بل إن بعض المربيات يقضين عمرهن كله فى خدمة الأسرة.

لكن منذ بداية الثمانينات أصبح الخدم من القادمين من دول شرق آسيا. ومن الواضح أن الفوارق الاجتماعية والثقافية والأخلاقية كانت عميقة وواسعة، مما أدى إلى مشكلات أسرية خطيرة هددت الكيان الأسرى فى الصميم. ومن هذه الفترة اتخذت قضية الخدم منحنى جديداً وخطيراً، انضم إلى السلبيات الاجتماعية الأخرى التى أثرت فى المجتمع الكويتى. ويبدو أن بعض المسرحيات كانت جريئة لدرجة إنها لم تعرض. فعلى سبيل المثال كتب مبارك الحشاش فى عام ١٩٩٤ مسرحية "كوكب الخدم"، وفيها يتعرض إلى تنويعات مختلفة بل ومثيرة لهذه القضية، فمثلاً يقدم العمل المسرحي شخصية هى امرأة لكن يتضح فيما بعد أنها خادم وليست خادمة-:

**أحدهم:** (يدخل وهو يدفع أمامه فتاة شعرها قصير وتبدو نحيفة، يدفعها بقوة أمامه) يا الله لا بارك الله فيكم ولا فى المكاتب اللى يابتكم.

**بو خالد:** (ينظر إليه بدهشة) اشوى اشوى على البنية يا يبه، اشوى اشوى.

**أحدهم:** (بسخرية وسخط) هيه.. ابنيه. هذى ابنيه؟

(يقوم بنزع الباروكة من فوق رأس الفتاة فتظهر شاباً وليس فتاة)

هه تفضل.. هذى ابنيه؟

(الجميع ينظرون إليها بدهشة وذهول)

**أبو خالد:** (يقترب من أحدهم وهو ينظر إلى الشاب بدهشة) شنو هذى؟

**أحدهم:** قول شنو هذا، مو شنو هذى.

**بو خالد:** يعنى أشلون؟

**أحدهم:** يعنى انتو عطيتونا وحدة على أساس أنها بنت، أطلعت ريال.

وتنويعة خطيرة أخرى تتمثل فى إهمال الزوجة لبيتها وقضاء وقت طويل خارجه مما يؤدى إلى توثيق العلاقة بين الزوج والخادمة، بل إن المأساة تصل ذروتها عندما يظهر حمل الخادمة منه، أى بعد أن تقع الفأس فى الرأس ويصبح كيان الأسرة كله فى مهب العاصفة:-

**المحقق:** (يشير إلى سونيا) هذى اللى واقفة جدامك.

**الشايب:** ايه شتقول؟

**المحقق:** تقول أنها حامل منك.

**الشايب:** (يتردد)هاه.. والله يا حضرة الضابط صاجة.

**المحقق:** هاه.

**فتحية:** (بدهشة) هاه شتقول.

**الشايب:** (يخرج من جيبه ورقة ويقدمها للمحقق). أنا تزوجتها على سنة الله ورسوله.. وهذى ورقة المحكمة.

**فتحية:** اشلون.. شتقول (تهجم على الشايب تحاول ضربه).

**المحقق:** (يبعدها) بس يا حجة بس.

**فتحية:** لا تقولى لي بس.. قول لى هل من مزيد.. هذا أنا اليوم بسويه دنبك.. يخلي يلده يصير يلد طار.. أنا اتزوج على هالعمولة اليابسة ؟

**الشايب:** شسوى .. إذ أنتي من عرس لعرس.. من حفلة لحفلة وراج سفره البحرين وسفر الإمارات.. وأنا مجابل هالمسكينة اتبارينى.. وتهمز أريولى.. وتقبلني قبل لا أنام.. اشلون ما اتجوزها يا حضرة الضابط اشلون؟

(المحقق يهز رأسه بصمت)

وتنويعة ثالثة تتمثل فى مدى الإهمال الذى أصاب سلوك الأمهات، إذ أنهن يفضلن الذهاب إلى جلسات الثرثرة والنميمة على حضور مجالس آباء المدارس التى يذهب إليها أولادهن. وتبلغ السخرية المريرة قمتها عندما يرسلن الخادمات بالنيابة عنهن لحضور هذه الاجتماعات التى تهدف أساساً إلى الحرص على مستقبل الأبناء والبنات:

**الناظرة:** (غاضبة تنهر السائق) يالله عاد طالت وشمخت أشوف؟ لا تقعد تسوى لك سوالف ترى الحين أطردك برة الاجتماع.

**السائق:** (يصرخ) أنا ماكو أحد يقدر يطرد أنا برة.. أنا امعذب مال أنا كويتى.

**الناظرة:** انت كويتى؟

**السائق:** نعم (يضع يده فى جيبه) وعندي جنسية (ويخرج جنسية سيده) تفضل.. شوف.. تعال.. تعال.

**الناظرة:** (تنظر إلى الأبلة باستغراب) يا الله تغربله عنده جنسية معزبة؟

**الأبلة:** ما خلو شئ معازبهم حتى جناس عطوهم.

**الناظرة:** (للأبلة) شفتى شلون؟ حتى الجنسية مخلينها عند الخدم.

**أحدهم:** (يعيد الجنسية إلى السائق) هاك يود حسبالنا والله صج عندك جنسية.

**السائق:** (يأخذ الجنسية ويصرخ) أنا مثل بابا مال أنا أنته مو يقولون جلب مال مدير يصير مدير؟.. أنا جلب مال بابا.

**الناظرة:** (بحسرة) هذى مأساة من مآسى الاجتماعات "تلوم الأبلة" مرة ثانية ليكون اتقولون نبى اجتماع أولياء الأمور؟ أنا بعد خلاص من اليوم برفع كتاب

للمسئولين بناشدهم فيه بإلغاء شئ اسمه أولياء الأمور بقول لهم خدم أمور مو أولياء أمور.

وفى عام ٢٠٠٠ عرضت مسرحية "الحكومة أبخص" لبدر محارب وأحمد جوهر، وكلمة "أبخص" هنا تعنى أن الحكومة تعرف أكثر فى تدبير أمور الشعب فى مختلف طبقاته. والمسرحية تعالج تنويعات متعددة ومن هذه التنويعات تنويعة لقضية الخدم، فيعرض علينا قضية خاصة وهى هروب الزوج مع الخادمة. بل وتعلو النبرة الإعلامية من خلال شخصية "أبو فرحان" الرجل المسن الذى يمثل ضمير الشعب فى مواجهة هذه المشكلة. فهو يجلس إلى جانب الضابط فى المخفر الذى جاء إليه لحل مشكلة له. وتتوالى أمامه مشكلات المجتمع ومآسيه من خلال الجمهور الذى يتردد على مكتب الضابط. ويكاد يقوم بدور الراوى فى تعليقه على المشكلات المعروضة وفى مقدمتها مشكلة الخدم. وفى الموقف التالى تبرز لنا القضية فى أبشع صورها:-

**السيدة:** (تدخل تستنجد) وين الضابط.. أبى الضابط.

**الضابط:** خير حجية شفيج.. عسى ماشر.

**السيدة:** سيلانيتى.. باقت ذهبى وانحاشت.. الله يأخذ عمرها.

**بو فرحان:** ليش انحاشت.. أكيد انتي طاقتها وللا مأذيتها.

**الضابط:** لو سمحت لا تدخل انت (ملتفتاً إلى السيدة) انتى متأكدة أنها انحاشت.. أخاف أنها راحت اهني ولا أهناك.

**السيدة:** لا أنا متأكدة أنها انحاشت.. والفضيحة موبنحشتها. أهى طز فيها.. بس اللى انحاش معاها.

**الضابط:** منو اللى انحاش معاها.

**السيدة:** ريلى.. أبو عيالى.

**أبو فرحان:** ريلج منحاش مع السيلانية.. الله أكبر. شهالزمن هذا.. البلد متروسة حريم.. ينحاش مع سيلانية.

**الضابط:** وشنو المطلوب منى الحين.. إذ هى انحاشت معاه وبرضاها..

**السيدة:** خرب البيت كله.. لأنه طلقنى علشانها.

**أبو فرحان:** نص المشاكل البلد من الخدامات.. وإلا قبل اشزينا بالبيت بدون خدامة.. تاكل من إيد أم العيال.. تنام مرتاح.. والمرة مجابلة البيت. لكن الحين شوف المشاكل.. الرجال والمرة برة البيت والخدامة تمسك بها التليفون وتطيح له سوالف.. وهذا غير البوق اللى ما ندرى عنه.. واللى ألعن من هذا كله.. إذا عندك ولد بسن المراهقة وتهده بالبيت وتطلع.. وانت عارف الباجى.

ولم يقتصر تركيز المسرح الكويتى على السلبيات الاجتماعية التى تناولناها بالتحليل والنقد فى هذا الفصل، بل ألقى أضواء على سلبيات أخرى قد تعد ثانوية أو جانبية، لكنها فى المجتمع الكويتى تعتبر عنصراً أساسياً يؤثر فى سلوك الشخصيات سواء بالسلب أو بالإيجاب. وفى مقدمة هذه السلبيات قضية الوساطة التى تؤثر بالسلب على جوهر العلاقات الموضوعية بين الناس. وهى تبدو صدى لقضية كانت قد أثيرت فى مصر فى الستينات من خلال مقالات محمد حسنين هيكل رئيس تحرير جريدة "الأهرام" فى ذلك الوقت والذى كتب أكثر من مقالة فى ملحق الجمعة تحت عنوان "أهل الثقة وأهل الخبرة" وبرر فيها لجوء قادة ثورة يوليو إلى توظيف ما أسماهم بأهل الثقة حتى لا تحدث ثغرات أو مشكلات أو سلبيات فى مسيرة الثورة، حتى ولو لم يكن هؤلاء من أهل الخبرة. وكان هذا بمثابة تسويغ أو تقنين لقضية "الوساطة". ذلك أن الفصل بين الثقة والخبرة قضية خطيرة للغاية لأنه من المستحيل الثقة فيمن ليست له خبرة. إن الخبرة هى الشرط الأول والأساسى للثقة. ويبدو أن هذا النموذج الذى ضربته ثورة يوليو فى مصر قد أثر على مختلف البلاد العربية حيث تذرع المسؤولون بهذا المنطق لكى يكون غطاء لممارسة الوساطة وبالتالى تعيين الأقارب والأحباب فى مناصب قد لا يكونون مؤهلين لشغلها. وكانت النتيجة أن انتشرت هذه الظاهرة لكى تغطى قطاعات كثيرة من أجهزة الدولة، خاصة مع ظهور النفط حين أصبحت المصالح والمنافع كبيرة للغاية وأدت إلى وجود مناصب جديدة مرموقة واختصاصات متعددة وإدارات مختلفة فى شتى المصالح الحكومية.

مسرحية الحكومة ابخص للكاتبين بدر محارب و أحمد جوهر -٢٠٠٠



وللحقيقة والتاريخ فقد هرعت السلطة إلى مقاومة هذا التيار الجارف، مستخدمة فى ذلك كل صلاحيتها وفى مقدمتها الإعلام المقروء والمسموع والمرئى، والذى ألقى الأضواء الفاحصة على كل دوامات هذا التيار فى محاولة جادة لتعريته وفضحه بهدف العمل على استئصاله. وكان المسرح الكويتى كعادته يقظاً تجاه هذه السلبية أيضاً. فهو إذا كان قادراً على إمتاع الجمهور وتسليته، فهو قادر أيضاً على تنويره وتوعيته. ولذلك مزج بين المواقف الدرامية الساخنة والمشوقة وبين الأضواء الإعلامية التى تحاول الوصول إلى أبسط قطاعات جمهور المسرح. وقد استطاع كل من صقر الرشود وعبد العزيز السريع أن يلمسا السلبية الاجتماعية من خلال مفارقات درامية تظهر ما يعتور النفس البشرية التي تسعى الى المصلحة وهي تطبق في ذلك مبدأ "الغاية تبرر الوسيلة"، ففي مسرحية "شياطين ليلة الجمعة" التي كتبها كل من عبد العزيز السريع وصقر الرشود وعرضت عام ١٩٧٣، نجد أن معاملة حكومية قد تستغرق أياماً يمكن أن تنجز بظرف دقائق حينما تكون هناك مصلحة متبادلة بين مسئول وصاحب المعاملة، فتلغى في هذه الحالة العقبات ويختصر الوقت ويلقى صاحبها كل الترحيب، في حين تقف كل تلك العوائق في وجه من لا يمتلك تلك الوساطة:

**أبو حمد:** السلام عليكم.

**عبيد:** (يقف مرحباً) يا هلا.. ويا مرحبا.. شهالساعة المباركة حصلنا الشرف والله مكتبى نور.

**أبو حمد:** حياك الله بو زيد.. والله قالوا لى أنك هنيه.. زين.. وصرت مدير..على البركة.. والله من مثلك يستاهل.

**عبيد:** الله يسلمك.. آمرنى يا عمى.

**أبو حمد:** أبداً والله.. بس هالمعاملة.

**عبيد:** ولا يهمك.. الحين.. دقيقة.. )يبدو عاجلاً( ناد عمر ناده.

**الفراش:** عمر.. حاضر طال عمرك.

**عمر:** (يدخل) نعم.

**عبيد:** عمر.. خذ هذى.

**عمر:** شنو.. (يتفحصها).

**عبيد:** خلصها بسرعة وجيبها.

**عمر:** ما بتخلص اليوم.. مطولة.

**عبيد:** تخلص اليوم .. روح ودها بإيدك الحين.. خل يأجلون كل شئ بديهم ويخلصون هذى.. دقيقة بس وإييها. على طول.. يا الله إذلف )ينصرف عمر مدهوشاً.. ويتجه يتحدث مع أبو حمد( يه .. توما تبارك المكان..

**أبو حمد:** زين.. أنا مستعجل أبو زيد.. بروح المكتب.

**عبيد:** زين.. على راحتك.. بعده مكتبكم بشارع فهد السلام.

**أبو حمد:** ايه بمكانه.. أوديلك السايق ياخدها بعد شوى .

**عبيد:** لا ما يحتاج.. أنا أجيبها.

**أبو حمد:** شحقه هالعبالة.

**عبيد:** يا بو حمد.. تعبكم راحة.. ما ننسى أفضالك ومعروفك .. أنا أجيبها.. برسم الخدمة.

بل إن المؤلف المسرحي الكويتي قد أعلن أكثر من مرة في مسرحيات متعددة أن الوساطة أصبحت قاعدة وليست استثناء، ففي مسرحية "زوجة من سوق المناخ" التي كتبها إبراهيم العواد وعرضت عام ١٩٨٢، نجد أن التعيينات تتم في الوظائف والمناصب بسهولة إذا كان المقصود بالتعيين هو ابن أو قريب أحد كبار المسئولين:

**حصة:** شسوى.. أما متزوجين وإلا بيطلعون تقاعد.. شياب.. هذا حظى وإلا أنا حلوة ... مانى قاصرة.

**الأب:** الحقيقة انت حلوة.. بس يبى لج شويه روتوش.. جربى هالوزارة يمكن تلقين لج ريل.. (يبحث فى الدليل) وين رقم وكيل هالوزارة.

**حصة:** بتكلم الوكيل يا بيه؟

**الأب:** وكيل كله طايح عندنا هنيه بالسوق.. وأطالبه فلوس ليهنيه )يشير إلى جبهته(.

**حصة:** ويه بيه.. ماكو أحد بهالديرة ما تطلبه فلوس.

فى هذه الحالة تتلاشى جميع العقبات والعوائق البيروقراطية وكأنها ليست موجودة

لقطة مسرحية (زوجة من سوق المناخ) للكاتب ابراهيم العواد - ١٩٨٢



على الإطلاق، فى حين يصور مؤلفا المسرحية الجانب الآخر من الشعب ممثلاً فيمن ليست لهم وساطة، واللذين تبرز أمامهم العوائق البيروقراطية كأنها سدود عالية لا يمكن القفز فوقها. ويبدو "إننا كلنا فى الهم شرق" على حد قول أمير الشعراء أحمد شوقى، فمثلاً فى مصر نجد من الأمثال الشعبية الرائجة" :من له ظهر لا يضرب على بطنه"، ومثل آخر" : يا بخت من كان النقيب خاله". وفى الكويت يقول المثل" :الذى عنده ظهره لا ينضرب على بطنه".

وفى مسرحية "كويتى كامل الدسم" التى كتبها بدر محارب وعرضت عام ١٩٩٤، وهى عبارة عن لوحات مسرحية متتابعة تكشف السلبيات الاجتماعية التى برزت على وجه الخصوص فى أعقاب التحرير، وكانت الوساطة فى مقدمتها، وإن كانت من نوع جديد مختلف عما سبق، نتيجة للتغيرات التى طرأت على المجتمع الكويتى بعد التحرير. فمثلاً أصبحت المظاهر الشخصية البراقة تلعب دوراً حيوياً فى شغل المناصب، خاصة عندما تكون الفتاة المتقدمة للوظيفة بارعة الجمال وتحظى بإعجاب بل وانبهار المسؤول على التعيين.

وهى المواقف التى عالجها أحمد جوهر بسخرية زاخرة بالمرارة. ففى أحد المواقف تتقدم للاختبار الشخصى فتاة بارعة الجمال وأخرى ليس لها نصيب منه، فيلقى المسؤول بسؤال يعرف إجابته أى شخص، وهو عن اسم بلد المليون الشهيد:

**القبيحة:** ما أدرى شنو شروطكم؟

**جيكر:** احنا شروطنا بسيطة. أسئلة فى المعلومات العامة . . يعنى مثلاً كم عدد القارات الخمس . . ياللى جاوبى؟ (الجميلة تفكر).

**الجميلة:** والله ما أدرى . . قوللى أول حرف.

**القبيحة:** خمس بعد شنو.

**جيكر:** طبعاً هذا مو السؤال . . أنا قلت مثلاً . . الحين السؤال )للجميلة( شنو عاصمة مصر؟

**القبيحة:** (بسرعة) القاهرة.

مسرحية كويتي كامل الدسم للكاتب بدر محارب - ١٩٩٤



**جيكر:** (بسرعة) مثلاً (للقبيحة) طبعاً لا تستانسين.. لأن هذا مو السؤال.. الحين السؤال الأول لك (للجميلة) والسؤال الثانى لك أنتى.. (يشير إليها دون أن يلتفت إليها) السؤال ما هو بلد المليون شهيد؟ (الجميلة تفكر بينما جيكر يحاول أن يغششها بحركات من يده وفمه، يهمس للجميلة) .. الجزائر.. الجزائر.. الجزائر.

**الجميلة:** الجزائر.

**جيكر:** صح .. (للقبيحة يوجه لها السؤال دون أن يلتفت إليها) .. قولى أسماءهم؟

**القبيحة:** أسماء منو؟

**جيكر:** المليون شهيد؟

**القبيحة:** ما أعرفهم!

**جيكر:** عيل أنا آسف.. وانتى (للجميلة).. مبروك عليكى الوظيفة الجديدة.. روحي الحين حق عصمت عشان يوريك مكتبك.. (تخرج الجميلة وتقف القبيحة بعصبية).

وتبلغ المأساة ذروتها عندما يتخلى مجلس الأمة عن وظيفته كمجلس نيابى قومى يعبر عن كل مصالح الشعب، إلى مجرد أداة لتخليص مصالح كل دائرة انتخابية على حدة من خلال نائبها. ولا يستطيع وزير أو مسئول كبير أن يتجاهل طلبات هذا النائب الذى يمكن أن يشوه صورته فى المجلس من خلال استجوابات مفتعلة ومصطنعة. وبالتالى فإن دور النائب يتحول من الاهتمام بالقضايا العامة للدائرة إلى تحقيق المصالح الشخصية الضيقة لأبناء هذه الدائرة طبقاً لدرجة العلاقات الحميمة بينهم وبينه. ولا يهم فى ذلك المؤهلات أو الإمكانات أو الخبرات التى تؤهل هذا أو ذاك لهذا المنصب أو ذاك:-

**الأعمى:** سلام عليكم.. اسمع يا ولدى هذا جمعه ولدى ... كويتى.. يبى يشتغل وما عنده شهاد ولا خبرة.

**الوزير:** عيل شعنده.

**الأعمى:** عنده هالكارت هذا (يخرج الكارت من جيبه).

مسرحية كويتي كامل الدسم للكاتب بدر محاربُ - ١٩٩٤



**الوزير:** شنو هالكارت؟ (ينظر إلى الكارت).

**الأعمى:** والله يا ولدى.. ما أدرى شنو المكتوب بس التوقيع اللى فيه يشق ويخيط.

**الوزير:** ما شاء الله.. والله الكارت ثقيل.. يخرع.

**الأعمى:** يا الله يا خوى.. اقرأه ورده.

**الوزير:** ليش بعد؟

**الأعمى:** يفيدنا حق وزارة ثانية.

**الوزير:** (يمسك الكارت ويقرأه) أرجو مساعدة حامل هذا الكارت التوقيع (يهمهم) ويعيد الكارت إلى الأعمى.

**الأعمى:** (يوزنه) أى هذا هو الكرت.

**الوزير:** انا حاضر بأى مساعدة تطلبها.

**الأعمى:** يا ولدى.. أبيك توظف ولدى بوظيفة ما فيها تفكير ولا تعب وايد.

**الوزير:** وظيفة ما فيها تفكير ولا تعب.. يعنى مدير.

يقول محمد مبارك الصورى فى كتابه "الأدب المسرحى فى الكويت:"

**"تعد الحركة المسرحية فى الكويت فى مقدمة الفنون والنشاطات الاجتماعية وقوام هذه الحركة المسرح الاجتماعى وبخاصة بعد مرحلة ظهور النفط وجاءت المسرحية عامية وعربية فصيحة لتمتص السلبيات أو تمحصها مستخدمة التحليل والمواجهة كى تضع المجتمع أمام مشكلاته الجادة ولاسيما بعد أن مارس أسباب الرفاهية الاجتماعية على نحو أوقعه فى مجموعة كبيرة من الأخطاء"** (١).

* * * * * * * * * * * * * *

من هذا الفصل يتضح لنا مدى العلاقة الوثيقة بين الأدوات الدرامية المستخدمة فى التأليف المسرحى، وبين التوجهات الإعلامية التى تحرص على ترسيخ التوجهات والأفكار التى يريد المؤلفون ترسيخها فى نفوس الجمهور ويبدو أن الوعى الإعلامى عند هؤلاء المؤلفين كان راسخاً لإيمانهم أن هناك قطاعاً من الجمهور يتميز بالعفوية والبساطة فى

---

(١) محمد مبارك الصوري : الأدب المسرحي في الكويت - مطبعة حكومة الكويت - الكويت ١٩٩٦ ، ص ١٨٧ .

الاستيعاب والتفكير، وقد لا يلتقط الرسالة الفكرية والاجتماعية التى تشكل المضمون الفكرى للمسرحية، من خلال مواقف درامية غير مباشرة، وتحتاج إلى عقلية متدربة على استيعاب أصول الفن الدرامى. ولهذا القطاع من جمهور المسرح، كان التوظيف الإعلامى للمسرح ضرورة ملحة لتوصيل رسالته الاجتماعية والإنسانية. وهو التوظيف الذى برز فى ثنايا الحوارات، أو الشخصيات التى تصارح الجمهور بحقيقة القضية المطروحة فى حديثها مع الشخصيات الأخرى، أو من خلال شخصية الراوى التى تقوم بعملية السرد والحكى، لكن هدفها الأساسى يتمثل فى بلورة القضية الأساسية سواء بأسلوب صريح أو غير مباشر.

ومن هنا فرضت قضايا الزواج والعنوسة والتعليم وحرية المرأة والروابط الأسرية والخدم والوساطة نفسها على المسرح الكويتي، وهى قضايا لا يمكن تجاهلها سواء على المستوى الدرامى البحت أو المنظور الإعلامى فى مسرح يسعى سعياً حثيثاً لمعالجة قضايا المجتمع دون الوقوع فى خطأ الدعاية المباشرة الفجة.

ويقول محمد حسن عبد الله فى كتابه "المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء-:"

**"لم تعد غيبوبة المشاهدين عن واقعهم هى مقياس نجاح المرحلة إنما على العكس صار تنبيههم إلى واقعهم، وإن ما يشاهدونه إنما هو تمثيل ويجب أن تفطنوا إلى الأصل إلى المشكلة الأساسية أو القضية، صار ذلك هو المقياس، وهكذا الحائط الرابع الذى يفصل الممثل عن الجمهور، وأصبح تذكير الجمهور بأن ما يشاهده ليس بديلاً عن الحياة وإنما هو مجرد بداية "** (١).

---

(١) محمد حسن عبد الله : المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء - الشركة المتحدة للتوزيع - الكويت , ١٩٨٧

# التوظيف الإعلامي للمضمون الاقتصادي

يمكن تقسيم التيارات الاقتصادية التى مرت بها الكويت منذ عام ١٩٥٤ حين ظهر النفط وأحدث ما يشبه الانقلاب الاقتصادى فى المجتمع الكويتى، إلى ثلاث مراحل أو ثلاثة انقلابات شكلت المسار الاقتصادى للكويت وحددت ملامح خريطته.

بدأ الانقلاب الاقتصادى الأول مع ظهور النفط، وأدى إلى الظاهرة التى عرفت بظاهرة التثمين والتى دفعت السلطة إلى تعويض أصحاب الأراضى والعقارات عن ممتلكاتهم التى استولت عليها الحكومة بحثاً عن احتمالات النفط المتوفر فى الأراضى الكويتية. وكانت النتيجة أن حصل الملاك على مبالغ ضخمة نتيجة تثمين ممتلكاتهم ومع هذه الطفرة الاقتصادية كان من الطبيعى أن تتغير مظاهر الحياة الاقتصادية والاجتماعية بل والحضارية فى الكويت. فقد أدت القوة الشرائية الجديدة إلى تغيير مفاهيم وسلوكيات الناس على كل المستويات. لقد كان النفط بمثابة الدماء التى ضخت فى عروق الجسم الكويتى فاكتسب حيوية وقدرة على الانطلاق لم تكن متاحة له من قبل. وبصرف النظر عن عجز البعض عن المجاراة الثقافية والفكرية والسلوكية لتداعيات هذه الطفرة الاقتصادية، فإن وجه الحياة فى الكويت تغير فيما يشبه الانقلاب الذى يمكن أن يكون علامة فارقة بين عهد وعهد أو عصر وعصر. ولذلك يمكن القول بأن الكويت ما قبل النفط تختلف جذرياً عن كويت ما بعده.

هذا على مستوى الشعب العادى خاصةً هؤلاء الذين حصلوا على نصيب كبير من أموال التثمين. أما على مستوى الحكومة أو السلطة فقد أصبحت هناك طاقة اقتصادية كبيرة مكنتها من تغيير وجه الحياة على الأرض. فقد أصبح فى الإمكان إقامة كل أنواع المشروعات سواءً أكانت صحية أم تعليمية أم سكانية أم ثقافية.. الخ. وظهرت المؤسسات والهيئات والمصالح الحكومية لتدل على أن السلطة الكويتية أيضاً اندفعت إلى الأمام لتحقق آفاقاً لم تكن متاحة من قبل. ومن يدرس خصائص الدولة الكويتية بعد النفط، يجدها مختلفة شكلاً ومضموناً عنها قبل النفط. وهذا يدل على أن التغيرات الاقتصادية التى مرت بها الكويت نتيجة ظهور النفط، كانت تشكل انقلاباً بمعنى الكلمة. وإذا كنا نسميه انقلاباً اقتصادياً، فإنه كان أيضاً انقلاباً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً بحكم أن الاقتصاد هو عصب الحياة فى كل مظاهره فمثلاً يكفى أن نستشهد بإنشاء مجلس الأمة الذى أصبح برلماناً حراً إلى حد كبير فى مناقشة القضايا السياسية فى وقت لم تكن فيه بلاد عربية أخرى تملك هذه الحرية.

وفى أوائل السبعينات من القرن الماضى، برزت ظاهرة اقتصادية جديدة، كانت بمثابة الانقلاب الاقتصادى الثانى الذى كان نتيجة لبعض الفئات من المواطنين الذين لم تثمن أراضيهم أو ممتلكاتهم لأنها لم تكن تحتوى على أية احتمالات لوجود النفط. وقد أدى هذا إلى نوع من الشرخ فى البنية الاجتماعية، حين أصبح هناك من الأثرياء من يعيشون حياة الرفاهية نتيجة لأموال التثمين التى حصلوا عليها، فى حين أن هناك من عجز عن الارتقاء بمستواه الاقتصادى نتيجة لعدم حصوله على أى نصيب من كعكة التثمين. وقد أجبر هؤلاء الناس على السعى للحصول على قروض بضمان مرتباتهم على سبيل مواكبة الطفرات الاقتصادية التى اجتاحت المجتمع كأمواج لا يمكن مقاومتها. فقد انطوى الأمر على مآسى لا يمكن تجاهلها. من هذه المآسى ما دفع بعض الفئات فى الديون لعدم قدرتها على الوفاء بها من خلال مرتباتها. وانتقل الأمر من ساحة الاقتصاد إلى ساحة القضاء، وقد تعرض المسرح الكويتى لهذه المآسى التى أظهرت أن الانقلاب الاقتصادى لم يكن نعمة عمت الجميع، بل كان له ضحايا ظهروا فى شخصيات مسرحية متعددة.

ولم يقتصر الأمر فى هذا الانقلاب الاقتصادى الثانى على مآسى القروض، بل امتد ليشمل التلاعب بالأسعار وكذلك بنوعية السلع المعروضة للجمهور، بهدف الحصول على مكاسب ضخمة حتى ولو لم تكن شرعية. فقد تلاعب كبار التجار بنوعية السلع المعروضة، فكانوا يقللون من السلع المعروضة بهدف رفع أسعارها، أى أنهم كانوا يتلاعبون بقانون العرض والطلب. وكذلك لم تكن هناك رقابة صارمة على نوعيات السلع المعروضة، إذ كان من الممكن عرض أو بيع سلع انتهت صلاحيتها دون أن يعاقب مرتكب هذه الجريمة. فقد كانت الدولة منهمكة فى عدة ميادين وبالتالى لم تكن قادرة على الحسم الفورى لمثل هذه القضايا. وقد عانت الجماهير من هذه السلبيات إلى أن استطاعت الدولة أن تمسك بزمام الأمور فى هذا المجال من خلال إنشاء الجمعيات الاستهلاكية بأسهم يدفع ثمنها سكان المنطقة، ويحصلون أيضاً على نصيبهم من الأرباح العائدة على هذه الجمعيات. فقد نشأت أجهزة رقابية خاصة فى مجال الأطعمة بحيث لا يمكن التلاعب بصحة الجمهور طمعاً فى الكسب المادى. وقد تكفلت بهذه المهام أجهزة وزارة الصحة ووزارة التجارة ووزارة البلدية، بل أنه تم إنشاء جمعية ذات سلطة لا يمكن تجاهلها وهى جمعية حماية المستهلك.

وفى أوائل الثمانينات وقع ما يمكن تسميته بالانقلاب الاقتصادى الثالث، وكان بمثابة الانهيار الذى أدى إلى تداعيات سلبية تفاقمت إلى حدود لا يمكن تصورها خاصةً مع الغزو وبعده. وقد اصطلح على تسمية هذا الانقلاب أو الانهيار باسم أزمة سوق المناخ، والتى كانت نتيجة مباشرة للتلاعب بالأسهم والسندات فى سوق الأوراق المالية. فقد ارتفعت أسعار الأسهم لدرجة غير مسبوقة ودون مبرر واضح. ذلك أن العملية برمتها كانت بمثابة انقلاب خفى خططته أيد تجيد التلاعب بمصائر الناس. ومن المستبعد أن تكون هذه الأيدى كويتية لأن الخطة كانت من الدهاء والخبث والخفاء بحيث وضعت مصير الكويت كلها فى مهب الريح. فمع الارتفاع الجنونى لاسعار الأسهم، هرع الجميع إلى شرائها طمعاً فى المزيد من الربح، إذ أن الارتفاع كان مستمراً. فقد شعر الجميع بأن الثروات أصبحت تنهال عليهم دون أى جهد سوى شراء الأسهم، فباعوا البيوت والعقارات والممتلكات بهدف شراء المزيد من الأسهم، وهم لا يدركون أبعاد اللعبة الاقتصادية الخفية، ذلك أن الأسهم هى مجرد أوراق مالية، وكلمة "أوراق" هنا لها دلالة خطيرة إذ أنها يمكن أن تطير مع الرياح مع أول هبة لها. عندئذ لن يجد الإنسان من الأصول ما يمكن أن يستند إليه بعد أن بدد منها كل ما يملك. وعندها يمكن أن تواصل الأيدى الخفية طرح المزيد من الأسهم مما يجعل أسعارها تهبط بنفس الجنون التى صعدت به. وأدى هذا إلى انهيار أسر وخراب بيوت نتيجة لحمى الجشع التى اجتاحت الجميع الذين لم يدركوا النفق المظلم الذى كان فى انتظارهم. وهو النفق الذى تمثل فى المديونات التى لا يزال الكثيرون يعانون منها حتى الآن مهما كانت مكانتهم رفيعة فى المجتمع.

وقد كان المسرح الكويتى مبادراً كعادته فى مواكبة هذه الأحداث المصيرية سواءً بالنقد المباشر الذى يوظفه إعلامياً لتوصيل رسالة معينة للجمهور أو بالكوميديا التى تعرى السلبيات التى أدت إلى هذه المآسى الإنسانية حتى يمكن تفاديها فى المستقبل. ومن هنا كان تقسيم الباحثة هذا الباب إلى ثلاثة فصول تتناول المعالجة الدرامية والتوظيف الإعلامى للمسرح لهذا الجانب الاقتصادى الذى كان بمثابة مراحل مصيرية تركت بصماتها واضحة على وجه الحياة فى الكويت.

الجزء الأول

# الانقلاب الاقتصادى الأول

## ظهور النفط.. التثمين

من الواضح أن المسرح الكويتى كان مواكباً ومتفاعلاً مع كل التغيرات التى اجتاحت المجتمع، خاصةً تلك التى كانت بمثابة نقاط تحول مصيرية فى مسيرتها المعاصرة. ونظراً لأن ظهور النفط وعمليات التثمين التى جرت نتيجة لشراء الدولة للأراضى التى تحتوى فى باطنها على النفط، قد قلبت البنية الاقتصادية رأساً على عقب، لدرجة أنه يمكن القول بأن الكويت دخلت عصراً جديداً مع ظهور النفط وممارسة عمليات التثمين. ولم يتخلف المسرح الكويتى كعادته فى خوض هذه القضايا والتحولات الاقتصادية والاجتماعية المصيرية، فقدم من المسرحيات ما جسد كل الروافد والتفريعات والتداعيات التى ترتبت على هذا التحول.

وكان من الطبيعى أن تعلو النبرة الإعلامية سواءً فى الحوارات أو فى المواقف حتى يتسنى للجمهور أن يرى التحولات التى اجتاحته فى مرآة درامية مثيرة، وتنطوى فى الوقت نفسه على الأبعاد الفكرية والثقافية والسلوكية التى ترتبت عليها. لكن المسرح الكويتى الذى حرص على التوظيف الإعلامى لأدواته، حاول قدر إمكانه أن يتجنب الدعاية الصريحة المباشرة للأفكار التى كمنت فى ثنايا مسرحياته. ونظراً لهذا التوجه الناضج، لم تحد هذه القضايا المحلية البحتة من انطلاقة هذا المسرح إلى الآفاق العربية الأخرى التى لم تمر بلادها بمثل هذه التغيرات والتحولات. ومن هنا كان الصدى العميق الذى لاقاه المسرح الكويتى عند اشتراكه فى المهرجانات المسرحية فى مختلف الأقطار العربية.

وقد حلل بدر الدين عباس الخصوصى فى كتابه "دراسات فى تاريخ الكويت" أبعاد هذا التحول الاقتصادى والاجتماعى، وذلك من خلال المقارنة بين عصر ما قبل النفط والتثمين وعصر ما بعده. فقد قدم صورة للمجتمع الكويتى أيام صيد اللؤلؤ ورعى الغنم، والحياة التجارية التى ارتبطت بهما، فيقول: -

**" ظاهرة اقتصادية.. أبرز ما فيها ذلك الرواج أو الركود الاقتصادى الذى يواكب بداية موسم الغوص، ونهايته، فقبيل الموسم تزدهر حركة البيع والشراء وتروج الأسواق عندما ينهض البحارة لشراء ما قد تحتاجه بيوتهم وأسرهم مما قد أفاء الله عليهم به من السلف التى تناولوها من نواخذهم، ويكاد أسطول الغوص يغادر الكويت حتى يحل بالأسواق الهدوء والركود فى انتظار انتهاء**

**موسم الغوص لكى يدب النشاط فى المدينة مرة أخرى نتيجة للكسب الذى جاء به رب البيت بعد عودته من رحلته الطويلة سالما"** (١) .

وقد ترددت أصداء هذه الحياة على ألسنة الشخصيات فى عدة مسرحيات، خاصة الشخصيات التى كانت تنتمى إلى الجيل القديم بكل قيمه ومثله التى تختلف عن الجيل الجديد. وهذه التغيرات الاجتماعية والاقتصادية كانت محركاً أساسياً خلف التطورات الدرامية التى جرت فى عدة مسرحيات. وهذا يدل على أن الحراك الاجتماعى كان بمثابة قوة الدفع وراء الحركة الدرامية بل والتوجهات الإعلامية التى ترددت فى بعض المواقف والحوارات. وفى هذا يقول إبراهيم عبد الله غلوم:-

**" إن التعرف والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح إلا فى سياق احتمالات الواقع، أو ضروراته، التى لا مناص من الاستجابة لها، والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياً، أو محتملاً إلا إذا كان مرادفاً لشروط التغيير وعوامله سواء كان أى الفعل- يستمد ضرورته من حتمية التغيير، وكان يستمد احتماله من نسبة التغيير"** (٢) .

وكانت الدولة واعية لهذه التحولات الجذرية، فاتخذت قرارات استطاعت أن تواكبها، خاصة أن العالم كله كان يمر منذ نهاية الحرب العالمية الثانية بما عرف بدولة "الرفاة الاجتماعى" طبقاً لنظرية العالم الاقتصادى البريطانى ليونارد كينز فى كتابه "الدخل القومى وضريبة العامة ورفاهية المواطن" الذى صدر عام ١٩٤٦، وكان بمثابة الدستور الذى سارت عليه الدول الأوروبية بل والولايات المتحدة نفسها. وهو ما عرف بمبدأ كينز الذى يوضح أن رفاهية المواطن هى أفضل استثمار للدولة، لأنه سيصبح وحدة إنتاجية مثمرة للدولة بأسرها. ويبدو أن التواجد البريطانى فى الكويت، وهو التواجد الذى لم ينته رسمياً إلا فى عام ١٩٨٩، كان قد أثر فى الفكر السياسى الكويتى، خاصةً فيما يتصل بدولة الرفاة الاجتماعى. وكان التثمين من أهم مظاهر الرفاة الاجتماعى، فلم تبخل الدولة على المواطنين الذين ارتفعت مستويات معيشتهم إلى آفاق لم يحلموا بها من قبل. ولا شك أن هذه النقطة إنسانية وحضارية لابد أن تحسب للدولة. لكن كانت لها سلبيات من جانب آخر وهى

---

(١) بدر الدين عباس الخصوصى: دراسات فى تاريخ الكويت ـ ص, ٢٢٢

(٢) إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى ـ, ١٩٣

عدم تعود المواطنين على الجمع بين الرفاهية والعمل الجاد الدؤوب المثمر، فعاشوا حياة الرفاهية دون الحرص أو العمل من أجل ترسيخ البنية الاقتصادية الوطنية بحيث لا تعتمد فقط على النفط المتدفق من الأرض.

وكانت هذه قضية ملحة جسدها المسرح الكويتى فى مواقفه وحواراته التى أظهرت وعياً بهذا الحراك الاقتصادى والاجتماعى الذى اجتاح المجتمع والذى تناولته دراسات كويتية عديدة بالدراسة والتحليل. منها على سبيل المثال دراسة عبد الرسول الموسى وكيث ماكلاكلن:-

**"يتمتع الاقتصاد الكويتى بتاريخ خاص جعله ذا طابع فريد من عدة نواح هذا بالرغم من وجود ما يدعو لتصنيف الكويت ضمن الدول المعتمدة على الاقتصاد النفطى، كما رأى ذلك موسنار رحمانى وفيشار اكى . . حيث أنه من خلال هذا التصنيف، ينظر إلى الكويت كمنتج هامش بطاقة ٣-٢ مليون برميل يومياً، أو ينظر إليها من الناحية الطبولوجية، كدولة اقتصاد نفطى صحراوية بحسب كاتوزيان، بينما يعتبرها مكلاكلن دولة اقتصادية معتمدة على النفط بشكل أساسى، إن تميز الكويت ناشئ عن اختيارها الحكيم والمبكر فى إنفاق ثرواتها على دولة رفاة اجتماعى، لقد كان قرارا توفير الرفاهية انعكاساً لتوجه تدفعه رغبة فى تحسين ظروف أناس ولدوا فقراء فى بيئة قاسية وحياة صعبة"** (١) .

وكان الكاتب المسرحى عبد العزيز السريع رائداً كعادته فى توظيف هذه القضايا إعلامياً فى مسرحياته، مثل مسرحية "عنده شهادة" التى عرضت عام ١٩٦٥ فى بدايات الانتعاشة النفطية. وقد اتخذ من قضية التعليم محوراً لتجسيد الرؤى والتوجهات الجديدة التى صدرت عن هذه التحولات. إن بطل المسرحية واسمه "يوسف" كان قد سافر إلى الخارج للحصول على أعلى مؤهل كى يعود به إلى بلده ليشارك فى بنائه. وكان قبل سفره مرتبطاً بابنة عمه "فاطمة" التى أحبها وخطط حياته للزواج منها بعد عودته، طبقاً للتقاليد التى كانت سائدة فى المجتمع قبل الانقلاب النفطى. لكنه فى الخارج وقع له ما يمكن أن يسمى "بغسيل المخ". فقد تغير فكره تماماً تجاه الحياة وانقلبت نظرته إلى العالم راساً على

---

(١) عبد الرسول الموسى، كيث ماكلاكلن: الكويت: مجتمع النخبة المترفة، ص, ٣١

عقب. وقد بدا عليه هذا الانقلاب منذ عودته إلى الكويت، عندما رفض الوظيفة المناسبة لمؤهله، ثم رفض فكرة الارتباط القديم بابنة عمه "فاطمة"، إذ أنه قارنها بنماذج الفتيات الغربيات اللاتى اشعلن غروره بالفوز بواحدة مثلهن. فقد أصابته العنجهية والتكبر ولم يعد قانعاً أو راضياً بظروف بلده الذى أرسله لكى يتعلم على نفقته.

ولعل المفارقة الدرامية الأساسية تكمن فى أن والد البطل كان من فئة التجار الذين لاقوا رواجاً هائلاً لتجارتهم مع الانقلاب النفطى وعمليات التثمين. وقد وجد عبد العزيز السريع بهذه المفارقة الدرامية فرصة لكى يدق ناقوس الخطر أمام جيل لم تصهره بوتقة الصعاب التى صهرت الجيل السابق واختبرت معدنه، ففقد الاتجاه ولم يعرف المسار الصحيح الذى يجب عليه أن يواصله من أجل حياة إيجابية مثمرة. ويتجلى التوظيف الإعلامى لهذا المفهوم فى الحوار التالى الذى دار بين "يوسف" وصديقه "أحمد-:"

**يوسف:** مستحيل.. بالوضع اللى اشوفه لا يمكن (ينفعل ساخراً) أصير موظف تحت رئيس ما يعرف كوعه من بوعه.. لا يمكن.

**أحمد :** ليش تتصور الناس أقل منك.. يعنى ضرورى شهادة وإلا ما يفهم شئ.. الخبرة ما ليها قيمة عندك.

**يوسف:** أى خبرة الله يهداك. لا دام أغلبهم تلقاه ما يعرف الإنكليزية.

**أحمد:** وهي عاد ضرورى الإنكليزيه.. يعنى احنا ما نعيش بدونها.

**يوسف:** هذا أقل ما يمكن.. رئيس ما يعرف لغة من اللغات الحية.

**أحمد:** ولغتنا ميتة.

**يوسف:** أنا ما أقول هذا.. بس لغتنا وحدها ما تكفى.. ثانياً حتى اللغة العربية نصهم ما يعرفها بإجادة.

**أحمد:** يعنى على هذا الأساس تقعد بطال.

**يوسف:** أحسن من وظيفة أحتقرها.

**أحمد:** أو بالأصح تتعالى عليها.. انت تبى رأساً وكيل وزارة.

**يوسف:** ووكيل الوزارة أحسن منى؟

**أحمد:** (ينفعل) قوم زين ما عندك سالفة.. وكيل الوزارة ما وصل لمنصبه إلا بعد عشرين سنة.. أو خمسة وعشرين سنة.. وانت ما اشتغلت ولا ساعة واحدة ونافع نفسك.

**يوسف:** (ساخراً) شدعوه حمقت.

**أحمد:** زاد كلامك مو معقول.. اعطوك رئيس شعبة رفضت.. رئيس قسم رفضت.. ما يصير.. انت شعلبالك الشهادة.. شهادة .. شهادة أذيت الناس فيها يا أخوى.

وهذه المفارقة الدرامية تتجلى فى أنه يفترض فى أن يكون النفط خيراً وقوة دفع إلى الأفضل بالنسبة للجيل الجديد، لكن ما جرى كان عكس ذلك لأن عدم استيعاب جوهر هذه المتغيرات أدى إلى ما يشبه العقد النفسية التى تعود بمن يعانى منها إلى مواقف ذاخرة بالسلبيات الفكرية والثقافية والسلوكية فى حين أنه كان يفترض أن تكون قوة دفع إلى الأفضل. وكان عبد العزيز السريع واعياً بجوهر هذه المتغيرات، فاستفاد بها فى إنشاء جدلية درامية بين الاستقرار والتغيير، وفى هذا تقول نهاد صليحة :-

**"إن تاريخ البشرية على مر العصور يمثل فى جوهره جدلية بين الاستقرار والتغيير، فإن المسرح باعتباره أكثر الفنون اتصالاً بالجماهير يعكس على طول تاريخه هذه الجدلية فى الرؤية بوضوح ويترجمها من حيث الشكل إلى جدلية فنية بين المحافظ على القيود المسرحية والتمسك بها من ناحية.. وبين رفضها أو محاولة تبديلها أو تعديلها من ناحية أخرى.. وهذه الجدلية بين الاستقرار والتغيير ليست مقصورة على بلد معينة أو ثقافة بعينها "(١).**

وقد واصل عبد العزيز السريع تجسيد هذه المتغيرات بشتى أنواعها، فقدم للمسرح عام ١٩٧٠ مسرحية "فلوس ونفوس"، وهو عنوان يوضح العلاقة الجدلية بين الفلوس والنفوس. ذلك إن أى تغيرات أو انقلابات اقتصادية لابد أن تؤدى بالضرورة إلى مثيلاتها فى النفوس. إن سلوك الإنسان يتأثر تلقائياً بما فى جيبه. وهو المضمون الذى قدمه عبد العزيز السريع فى أكثر من مسرحية له، ففى مسرحية " فلوس ونفوس" تتجلى المشكلة من خلال أسرة تعيش على دخل العائل وهو "الأب" الذى كان يعمل فراشاً. أى أن حياة

---

(١) نهاد صليحة: المسرح بين الفكر والفن ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ١٩٨٥، ص ,١٣٨

الأسرة كانت فى منتهى التواضع ولم تكن تملك أية قدرة على الانطلاق إلى مستويات أعلى. وكان الخال ـ أخ الأم ـ الذى حصل على تثمين وانتقل إلى حياة الرفاهية التى تتجلى فى السيارة الفاخرة والمسكن العصرى والأثاث المستورد والسيولة النقدية، قد خلق صراعاً بين قطبين متنافرين كلما تمت المقارنة بين حياة الأسرتين، وذلك رغم أن الأم كانت حريصة على قيم أسرتها برغم المتاعب الاقتصادية التى كانت تعانى منها، اعتقاداً منها أن المال ليس كل شئ. وهو ما يتجلى فى الحوار التالى الذى يدور بينها وبين أخيها-:

**الأم:** تفضل.. حياك الله يا خوى.. هذى الساعة المباركة؟

(يبدو الخال بملابس نظيفة وعباءة مقصبة).

**الخال:** الله يبارك فيك (يجول بنظره فى أنحاء الغرفة ومن نظراته يتضح الاشمئزاز).

**الأم:** (بما يشبه التحدى..) علامك أخوى ؟

**الخال:** شفيكم على حالتكم.. الناس تتطوروا لحين.. الكويت تغيرت..

**الأم:** اشتبينا نسوى "تشير له إلى جانب من الغرفة" استريح يا أبو عبد اللطيف.

(يجلس على طرف السرير) هذا اللى الله قاسمه لنا.

**الخال:** لا .. ما يصير.. شوفو لكم طريقة.

**الأم:** أى طريقة.. إذا صار أبونا يشتغل فراش.. والتثمين بعد ما حشنا اشتبينا نسوى.. نطير.

**الخال:** لا تطيرون ولا يحزنون.. البيت الثانى خل يبيعه.. ما تطالعين حالتنا اشلون صارت البيت زين والثلاجة والغسالة والكنديشن والسيارة والمحل الكبير.. الخدم .. نمشى على فلوس.. تطيعين شورى.. خل رجلك يبيع بيته.

**الأم:** البيت ما يبيعه .. وانتو الله يديم النعمة عليكم ويزيد من خيركم.. احنا طول عمرنا عايشين هالشكل.

**الخال:** على كل حال.. شوفى .. لا تردك إلا نفسك وأنا أخوك.. بيتى بيتك.. أى وقت.. تبين تفضلى.. أنا موهامنى إلا إنتى.

**الأم:** لا . . أرجوك يا خوى . . لا تكلمنى عن هالشئ . . انت قلت لى كام مرة . . أرجوك سد هالباب .

لكن الطوفان كان أعتى من كل محاولات الأم للتصدى له . فقد كان كل من الأم والأب فى البداية حريصين على تعليم ابنهما كأسلوب حضارى للارتقاء بهما إلى مستوى معيشة أفضل . لكن هذا المفهوم الحضارى سرعان ما اندثر عندما اجتاحت الأب حمى التثمين الذى انتقل به، فيما يشبه الأحلام، إلى مستوى حياة أخرى وجد فيها ضالته من الرفاهية والمتعة، فى حين أن الأم ظلت تصارع بأقصى ما فى وسعها لكى تحافظ على البيت من الضياع، لكن بريق الثروة أعشى عين الأب الذى لم يعد مهتماً بأن يواصل ابنه تعليمه، إذ اكتشف أن التعليم لن يعود عليه ولو بقدر ضئيل من الثروة التى هبطت عليه نتيجة التثمين . بل إن التطورات لا تقف عند حد معين . ذلك أن النفس الأمارة بالسوء تجد فى الثروة ضالتها، ولذلك يبدأ الأب، الذى قضى حياته فراشاً، فى التفكير بالزواج من أخرى بعد أن أصبح هدفه فى الحياة هو ممارسة الرفاهية والمتعة، فى حين أن عبد العزيز السريع كان حريصاً على أن يجسد فى الأم القيمة التى تمنى أن تظل راسخة فى المجتمع الكويتى، بناءً على المفهوم الإنسانى الواسع الذى يؤكد أن الإنسان هو الغاية فى حين أن المال هو الوسيلة وليس العكس . وكان صوت المؤلف فى توظيفه الإعلامى لهذا المفهوم واضحاً حتى يمكن أن يصل إلى مختلف قطاعات الجمهور من المشاهدين . وهذا يتجلى فى الحوار الذى جرى بين الأب والأم حول إصراره على الزواج من أخرى-:

**الأم:** الله يهديك يا بو عبد الله .

**الأب:** الله لا يهدينى . . زين .

**الأم:** هو . استغفر الله العظيم . . شفيك؟

**الأب:** بتزوج .

**الأم:** (يخيم على صوتها الألم والحسرة) وهذى آخرتها . . سمعتك قبل شوية تقولها . . لكن قلت يمكن الله هداه بعد كلام أخوى وياه .

**الأب:** أنا ما نى ملزوم فى أخوك .

**الأم:** أنا اشسويت لك يا بو عبد الله. . أنا مقصره فى حقك. . مأذيتك.

**الأب:** نعم أذيتنى. . شفيها إذا اتزوجت كل الناس ياخدون على ثلاث وأربع والدين حلل للرجل يأخذ على كيفه.

**الأم:** لا تقصى على نفسك ـ والله اللى شار عليك ما ينفعك. .

**الأب:** طبيعي شوري وخلي العناد عنك انتي في مكانك محشومة ومكرومة ولا بينقص من حقوقك شئ ـ اللهم إلا أنى باخذ لى مرة ثانية ـ شعليك منى.

**الأم:** الله . . الله يا الدنيا ـ يا ما نقدت على الناس ـ كذيه الفلوس سوت فيك.

**الأب:** لا تكثرين الربربة ـ أنا رجال بتزوج ـ بتزوج يعنى بتزوج.

فقد أدت الثروة إلى اعتبار الزواج مجرد لعبة ممتعة ومثيرة ومسلية، وليست مسؤولية مشتركة بين الزوج والزوجة لبناء أسرة متماسكة هى فى حقيقة أمرها النواة الصلبة لبناء المجتمع ككل. ويصل الأمر بالأب إلى أن يهددها بالطلاق ولا يتراجع عنه إلا نتيجة لإحساسه بأنه شئٌ حرام. وكان سوء الفهم العام للثروة التى هبطت نتيجة للتثمين أن الأغنياء الجدد ظنوا إن الحاضر ليست له أدنى علاقة بالماضى، فى حين إن الزمن منظومة مستمرة، وسلسلة متواصلة الحلقات لا يمكن فصل حلقة عن أخرى. فمهما اختلف الحاضر فى مظاهره عن الماضى، فإن الحاضر يظل نتيجة طبيعية للماضى ذلك أن الكيان الإنسانى للمواطن لا يمكن أن يتغير بين يوم وليلة ومن يظن ذلك فإنه يفقد الاتجاه تماماً، لأنه يقطع أواصره بجذوره وفى الوقت نفسه يعجز عن مجاراة الحاضر لأنه لا يملك أدواتها الحقيقية التى تتعامل مع الجوهر ولا تقتصر على المظهر، وفى هذا يقول محمد الرفاعى فى كتابه "الحقيقة والقناع :-

**" المسرح أصبح نقطة تقاطع بين عالمين مختلفين فى الزمن. فملكة الدراما حيث يلتقى الماضى بالمستقبل. وما زال بعدها فى لحظة واحدة. . أن ما ندعوه عادة الحاضر فى الدراما هو مناسبة للتقويم الذاتى. . فمن الماضى يولد المستقبل الذى يناضل من أجل التحرير من كل ما هو شائع وكل ما يقف فى سبيله "** (١) .

---

(١) محمد الرفاعى: الحقيقة والقناع ـ مطابع هيئة الآثار المصرية ـ القاهرة ١٩٩١، ص, ٣٠

وقد تجلى هذا التوظيف الإعلامى لهذه القضية كأعلى ما يمكن فى مسرحية "هدامة"، وهى من فصل واحد للكاتب مهدى الصايغ التى عرضت عام ١٩٧٥، ضمن عرض كبير بعنوان "الواوى" واشتمل على مسرحية "مجنون سوسو، تحت المرزام، هدامة"، وكلمة "هدامة" فى التراث الكويتى تعنى نفس كلمة "النداهة" فى التراث المصرى وهى ترمز إلى أى إغراء غامض يجذب الإنسان إلى متاهات قد لا يعود منها. وكانت هدامة فى هذه المسرحية هبوط ثروة التثمين على الأسرة التى بلغت مأساتها حد أن يقتل الأخ أخاه، كترديد لأول جريمة قتل ارتكبت فى تاريخ البشرية عندما قتل قابيل هابيل.

وبالإضافة إلى هذه الدلالات التراثية فإن المؤلف مهدى الصايغ يوظف الدور الدرامى للجوقة فى تأكيد التوظيف الإعلامى الذى يرسخ فى ذهن الجمهور مدى بشاعة التداعيات التى ترتبت على هبوط هذه الثروة المفاجئة دون استعداد فكرى أو سلوكى.

ولم يؤثر التوظيف الإعلامى للفكرة تأثيراً سلبياً على العنصر الدرامى فى المسرحية، فليست هناك أحاديث تقريرية مباشرة بخصوص هذا الانقلاب الاقتصادى والاجتماعى الذى خلخل قواعد المجتمع، باستثناء أحاديث الجوقة التى حرص المؤلف أيضاً أن يربطها بمؤثرات صوتية فنية درامية حتى لا يتحول حديثها إلى خطب مباشرة. بل إن المؤلف مهدى الصايغ لجأ إلى معادل موضوعى رئيسى احتوى بناء المسرحية ككل. وهو المعادل الذى تمثل فى بيت الأسرة القديم الآيل للسقوط إيحاءً منه بأن المجتمع القديم كله أصبح آيلاً للسقوط. وكان الصراع المحتوم طوال المسرحية بين الأخ الغنى والأخ الفقير مثل بوادر زلزال خفى يهدد هذا البيت فى أية لحظة للسقوط. وكان السقوط حتمياً إذ أن الصراعات المادية لم تترك أى أمل للمهادنة أو المسامحة بين الأخين. ولذلك لم يجد الأب مناصاً من أن يفقد الأمل تماماً فى استقرار الأوضاع الجديدة، فيلجأ بوعى أو بدون وعى إلى إزاحة الدعامة أو "السقالة" التى كانت تمنع البيت من السقوط وبالتالى فإن البيت ينهار بأسلوب مأسوى، إذ أن الأخ الفقير الذى كان يحارب من أجل الحفاظ على كيانه الإنسانى يلقى حتفه، فى حين أن الأخ الغنى لا يصاب بأى سوء، وهذا دليل على أن التيار المادى الجديد الذى يملك القوة الاقتصادية الباطشة هو الذى أصبح يمسك بمقاليد الأمور فى المجتمع بكل مستوياته.

**بو ناصر:** يا بو صقر البيت اللى بعته عليه تثمين ويعادل وزنه ذهب وانت بعته بخمسة آلاف.. أنا بنفسى شايف خرايط التثمين كلها.. علشان تعرف الوقت مو وقتك.. حقك محفوظ عندى.. أنا أقدر احفظه حق عيالك ومستقبلهم.

**بو صقر:** (ينهض مستجمعاً آخر قوة لديه) طلعوا عن بيتى مانى بايع.. طلعوا.. طلعوا.

**بو ناصر:** بو صقر.

**بو صقر:** (يمسك بأحد العواميد ويهزه بعنف) طلعوا عن بيتى.. طلعوا عن بيتى.. طلعوا طلعوا.. (صوت تهدم بناء يشبه الرعد.. يتلون المسرح بألوان زرقاء تشبه العاصفة ويتساقط تراب وأحجار على الجميع).

**صقر:** (يجر والده) بيه وخر.. وخر لا تذبحنا كلنا.

**بو صقر:** طلعوا عن بيتى.. طلعوا.. طلعوا.

**بو ناصر:** (يمسك بو صقر) اطلع يا مجنون.. اطلع.. اطلع البيت تهدم (يظلم المسرح أكثر وتشتد أصوات التهدم).

**بو صقر:** (يصيح) طلعوا عن بيتى.. بيتى بيتى.. (بصوت منخفض وكأنه يلقى آخر أنفاسه).

ومن الدلالات الدرامية الخصبة التى تحتوى عليها هذه المسرحية ذات الفصل الواحد أن الأب كان قد سعى إلى بيع البيت لكن أحداً لم يفكر فى شرائه نظراً لسوء حالته. وتتجلى الصراعات بين القيم القديمة والتطلعات الاقتصادية الحديثة فى أن الأخ الغنى "بو ناصر" يعرض على الأب شراء البيت، لكن الأب يصر على الرفض لأنه كان يعلم جيداً نوعية المصادر التى استقى منها أخوه ثروته الطائلة.

وبرغم أن المنظور الإعلامى للمسرحية لا يغيب عن أحدٍ من المشاهدين، فإن الصراع الدرامى بدلالاته المتعددة والمتنوعة جعل منه مأساة إنسانية، وضعت الإنسان أمام قدر من نوع جديد وهو الطغيان الاقتصادى الذى يطحن الجميع فى زحفه الذى لا يرحم. فقد كان البيت بالنسبة للأب هو الماضى والحاضر وربما المستقبل، ولكن الواقع الجديد كان أقوى من

كل هذه القيم. ذلك إن الأخ الغنى كان يعلم بتسجيل البيت فى مشروع التثمين. ومن هنا كان حرصه وإصراره على شرائه، ودفع ما يحدده الأب الذى لم يعرف قيمته الحقيقية بعد تسجيله فى مشروع التثمين. لكن الأخ الغنى مثل معظم رجال الأعمال لا يتراجع عن هدفه أبداً. والحوار التالى يعكس إصرار الأخ الغنى على قتل أخيه الفقير نفسياً ومادياً فى آن واحد، خاصةً عندما لجأ إلى الحيلة لعجزه عن تحقيق عملية الشراء العلنى، فيلجأ لعملية الوكالة من خلال رجل وامرأة بصفتهما الزوجين يتقدمان لشراء البيت، لكن الأب وأبناءه يساورهم الشك فى تلك الصفقة التى يحاولون إتمامها بسرعة مريبة. وبالفعل يتم تحرير العقد الابتدائى لبيع البيت مقابل خمسة آلاف روبية وهو مبلغ يفوق المتوقع ويحصلان بالفعل على أوراق البيت بعد توقيع العقد فى حين أن الأب لم يكن يعرف التوقيع:-

**المرأة:** (تخرج من عبائتها علبة) أشوف اعطنى صبعك. (تمسك بإصبعه وتبصم على الورقة).

**الرجل:** مبروك.. مبروك تفضل هذى ثلاث آلاف والباجى عقب التسجيل.

(الوالد يأخذ النقود ببطء دون حماس ثم يتجه إلى باب الوسط بانكسار وانهزامية..

الاثنان ينظران إليه بشئ من الدهشة والعطف).

**الجوقة:** (غناء بحرى أثناء دخولهم وخروجهم)

(يدخل بو ناصر من باب السكة بالجهة اليسرى )

**بو ناصر:** ها ابشروا.

**الرجل:** كل شئ تمام.. وهذا العقد ينطر توقيعك.

**بو ناصر:** كفو والله كفو الله (يأخذ الورقة ويوقع).

**المرأة:** والله تعبنا معاه وايد يا بو ناصر.

**بو ناصر:** الألف روبية تنسيكم التعب.

**الرجل:** بس يا بو ناصر.. انت اشتبى بها الخرابة وانت وعندك ما شاء الله.

**بو ناصر:** هذا مو شغلك.. ياللا مع السلامة.. (يخرجان من الجهة اليسرى ويبقى بو ناصر بمفرده يتحدث مع نفسه).. لو تدرون هذه الخرابة شوراها.. سنة.. سنة ونص.. وهالبيت يعادل وزنه ذهب. (يخرج إلى خلف المنزل بين السور حائط المبنى).

**الجوقة:** غناء بحرى.

لكن المشكلة لم تحل كما توقع الأب، ولذلك يلجأ الكاتب إلى توظيف الجوقة فى توضيح الكارثة المجهولة التى يمكن أن تقع بناءً على هذا الخداع. فبعد أن يجرى الحوار التالى بين "أبو ناصر" وابنه يأتى دور الجوقة للتأكيد الإعلامى لما قيل وجرى:

**بو ناصر:** تزوجها.. بس رد حق أبوك.

**ناصر:** موضى ما لها علاقة بالموضوع.

**بو ناصر:** وشنهو الموضوع.. تحب الدهون والسكاريب.. مستعد افتح لك أكبر كراج.. بس تزوجها.

**ناصر:** شلى غير رأيك بموضى.

**بو ناصر:** بنت عمك وما لها غيرك.

**ناصر:** انت أول من وقف بينى وبينها.

**بو ناصر:** مو أنا لازم اشترى هالبيت.

**الجوقة:** (صوت غناء بحرى ونهمة مرتفعة).

الله يا أهل البيت.. كل من ينطر موتك.. كل من ينطر ترابك.. ييون يسون منه رخام والمنيوم حتى أن أبى فراقك.. أنا اللى انولدت فيك وربيت على ترابك.. اشصاير يالدنيا.. الريال يدفن وجهه بالتراب.. والكلاب تضحك.. تضحك.

وقد أوضح نبيل راغب فى كتابه "فن العرض المسرحى" الدلالات الإعلامية للدور التى تنهض بها الجوقة والذى يمكن أن يسد بعض الثغرات المعلوماتية التى من شأنها أن تكمن الصورة فى ذهن المشاهدين. ولابد أن نسجل لمهدى الصايغ إصراره على التجسيد الدرامى والفنى حتى فى الأقوال التى تلقيها الجوقة على الجمهور. يقول نبيل راغب-:

**"أفراد الجوقة أو الكورس لا يتوقف دورهم على البداية والنهاية فحسب، بل ويستمر ويواكب أحداث المسرحية كلما استدعت تدخلهم لإضافة معلومات ضرورية أو تعليقات جوهرية أو تفسيرات تنويرية وغالباً ما يشمل دورهم المقدمة أو البرولوج والخاتمة أو الأيبولوج"** (١)

---

(١) نبيل راغب: فن العرض المسرحى - ص, ٢٧

لقد وظف الكاتب الجوقة لكى يجسد للمشاهدين السياق التاريخى الممتد للحدث الرئيسى للمسرحية. فالمشاهدون يلمسون ما جرى فى الماضى حين تم بناء البيت فى عصر الرخاء الحرفى قبل ظهور النفط وامتهان الحرف البحرية كالصيد أو الغوص أو السفر للتجارة. وكم كانت لحظات مؤثرة عندما كان الأب يتأمل ملابس البحارة التى ترمز إلى مرحلة عزيزة من حياته، خاصةً بعدما باع البيت. وتتوالى الدلالات الرمزية عندما يتأمل الأب صندوق الملابس وغيرها من الأشياء المثيرة لشجن الذكريات. فمثلاً يخرج عباءة أبيه ويتلمسها مستعيداً كل الذكريات الأثيرة للماضى الذى لن يعود. وهى الدلالات التى تجلت فى الفقرة التالية للجوقة:

**الجوقة:** (غناء بحرى وصوت أمواج).. آوه يا موى.. أوه يا موى.. لما الاخ ينسى أخوه.. أوه يا موى.. وينك يا بحر تشهد على رجال البلد.. أوه يا موى.. نسوا العمل نسوا الصبر.. أوه يا موى.

ومن الواضح أنه يمكن إجراء مقارنة تحليلية بين مسرحية "بستان الكرز" لأنطون تشيكوف وبين مسرحية "هدامة" لمهدى الصايغ. فقد كان "بستان الكرز" رمزاً للمجتمع الروسى الاقطاعى الأرستقراطى الذى بدت عليه علامات الاندثار والإعياء فى أواخر القرن التاسع عشر. لكن الجيل القديم من أصحاب البستان كانوا مصرين على عدم التفريط فيه بأى شكل لأنه رمز أمجادهم الماضية كلها. ومع ذلك يبدو أن التطور الاقتصادى الحتمى كان أقوى من أية مشاعر رقيقة أو مثالية. ولذلك كان "لو باخن" العامل فى البستان والذى يمثل الطبقة التى تنبأ لها تشيكوف بأنه ستمسك بمقاليد الأمور، "لو باخن" هذا هو الذى وضع يده فى النهاية على البستان إيذاناً بالدور الذى ستلعبه طبقته فى السيطرة على مقاليد الأمور وتسيير دفتها فى المجتمع الروسى.

هذا المعادل الموضوعى الذى يمثله "بستان الكرز" عند تشيكوف، هو نفسه الذى يمثله "البيت" عند مهدى الصايغ فى مسرحيته "٨هدامة". وهذه الحيلة الفنية المثيرة للإحساس والفكر والتى جنبت المسرحية كل الأساليب الإعلامية المباشرة. وذلك رغم أن الرسالة الإعلامية لم تكن مبهمة أو معماة أو غامضة وخاصةً أن النهاية المأساوية التى وقعت فى

ختام المسرحية بموت الفقير تحت أنقاض البيت، أكدت إن القضية ليست مجرد مشكلة اجتماعية يمكن تجاوزها بسهولة بل هى مأساة إنسانية وضعت الإنسان الكويتى أمام اختيارات صعبة، يتحتم عليه أن يحسم أمره بشأنها وهذه هى خصائص البطل التراجيدى الذى يجد نفسه فى مواجهة قدر لا يرحم وعليه أن يختار بين أمرين كلاهما مر. وهو ما يذكرنا بمأساة "هاملت" لشكسبير والتى تمثلت فى مناجاته الشهيرة التى تبدأ" :أكون أو لا أكون تلك هى المعضلة" ولم تنته هذه المعضلة إلا بالقضاء عليه. وهو ما جرى فى مسرحية "هدامة" التى وصلت فيها المعضلة إلى نهايتها بوفاة الأخ الفقير. فقد كان من نتائج التثمين ضياع روح الأسرة التى تميز بها المجتمع الكويتى قبل ذلك. وفى هذا يقول بدر الدين عباس الخصوصى فى كتابه "دراسات فى تاريخ الكويت":-

**"ولقد كان من أبرز ملامح التغيير الذى أصاب مجتمع ما بعد ظهور البترول هو أن المجتمع الكويتى فقد تلك الروح الجماعية التى كانت من ابرز سماته فى السابق، لكى تحل مكانها الروح الانعزالية الفردية "** (١) .

* * * * * * * * * * * * * * *

وكانت معالجة المسرح الكويتى لقضية التثمين التى يمكن اعتبارها "الانقلاب الاقتصادى الأول"، سواءً على المستوى الدرامى أو الإعلامى معالجة ساخنة وغير محايدة لأنها أخذت جانب المطحونين وضحايا التحولات الاجتماعية التى يمكن أن تصنع من المحاور ما يسحق هؤلاء البسطاء. ولذلك حرص كتاب المسرح على إثارة الحوار العقلانى الجاد بالإضافة إلى إثارة المشاعر الإنسانية المرهفة التى بدونها يتحول المجتمع إلى غابة. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "المذاهب الأدبية" :-

**" إن وظيفة الأدب ليست فى دغدغة حواس المتلقى فى محاولة مستميتة للوصول إلى عقله ولكنه طريق حاسم ومباشر إلى عقله فوراً دون محاولة التمسح بحواسه فى الطريق. . إن المسرح مثلاً يجب أن يتحول إلى جدل**

---

(١) بدر الدين عباس الخصوصى: دراسات فى تاريخ الكويت الاجتماعى والاقتصادى فى العصر الحديث ص, ٤٠٥

عقلانى بحت بين الممثلين أو حتى بين الممثلين والمتفرجين إذا أمكن، فالمسرحية ليست سوى محاولة فنية لإثارة الحوار العقلانى الجاد حول مشكلات الساعة وقضايا العصر" (١).

(١) نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ١٩٨٤، ص, ١٦١

الفصل الثانى

# الانقلاب الاقتصادى الثانى

## (القروض ـ التلاعب بالأسعار)

يمكن تحديد الانقلاب الاقتصادى الثانى الذى كان بمثابة منعطف أو منحنى خطير فى مسيرة المجتمع الكويتى منذ منتصف عقد السبعينات. ولم يكن أثره يقل بحال من الأحوال عن الأثر الذى أحدثه التثمين قبل ذلك. بل إن هذا الانقلاب كان حلقة فى سلسلة متتابعة سبقتها فيها حلقة التثمين. ذلك أن العائد من النفط وقيمة التثمين العالية قد أوجد طبقة من التجار سيطرت على كثير من نواحى الحياة التى تشعبت وتعقدت مساراتها الاقتصادية، مما أشعل رغبة عامة فى الكسب المادى بكل الوسائل الممكنة وربما غير الممكنة. فلجأ البعض إلى وسائل غير مشروعة لزيادة الدخل، وقد تمثلت هذه الوسائل فى عمليات القروض والتلاعب بالأسعار.

لقد عاش المجتمع الكويتى بعد ظهور النفط فى النصف الثانى من القرن العشرين حياة اقتصادية راقية تنطوى على قدرات شرائية غير عادية. ونظراً لهذه الإمكانات الاقتصادية الجديدة التى استمتعت بها بعض الطبقات، فقد ظهرت فرص سانحة للتلاعب فى قيمة أى شئ يمكن الاستفادة منه بطريقة أو بأخرى. وكانت هى القروض التى تحققت للكثير من الأفراد دون الاهتمام بمبادئ الشرعية والقانون. وهى الإمكانات أو الميزات التى حرم منها المواطن المحتاج الذى لا يملك المقابل لهذه الأساليب من التلاعب الاقتصادى.

فقد كان هناك نوع من التسيب الاقتصادى الذى تمثل فى قدرة أى موظف فى الدولة فى أن يحصل على قروض من البنوك بضمان مرتبه، لكن البنك المعنى لم يكن يبلغ جهة الصرف بمثل هذا القرض، فكانت النتيجة إن هذا الموظف يحصل على قرض من أى جهة أخرى (شركات التسهيلات التجارية على سبيل المثال)، بالإضافة إلى إمكانية شراء أى سلعة بالتقسيط. مما أدى إلى تضخم خطير فى المشتريات والمقتنيات دون أن يكون دخل المشترى أو المقترض قادراً على الوفاء بسداد هذه القروض أو الأقساط. وهو ما أدى إلى مآسى أدخلت بعض الضحايا السجون. كذلك فإن التلاعب بالأسعار كان نتيجة مباشرة لاحتياج المجتمع لسلع معينة لا غنى عنها. وطبقاً لقانون العرض والطلب فإن الفرصة أتيحت لزيادة السعر والربح السريع.

وكانت قضية القروض والتلاعب بالأسعار من القضايا الملحة التى تصدى لها المسرح الكويتى فى كثير من الأعمال الجادة، سواءً على المستوى الدرامى الفنى أو على

المستوى الإعلامى التنويرى، وذلك بهدف إلقاء الأضواء الفاحصة والكاشفة لهذا الخلل الاقتصادى وبالتالى الاجتماعى الذى يتيح الفرصة لممارسة الاستغلال على مستويات كثيرة. ولذلك لم يتوان المسرح الكويتى عن كشف هذه السلبيات سواءً بالتجسيد الدرامى المؤثر أو بالتنوير الإعلامى والعقلانى. ويقول السيد عليوة فى كتابه "استراتيجية الإعلام العربى":-

**" الإعلام هو تزويد الناس بالأخبار الصحيحة والمعلومات السليمة والحقائق الثابتة والتى تساعدهم على تكوين رأى صائب فى واقعة من الوقائع أو مشكلة من المشكلات بحيث يعبر هذا الرأى تعبيراً موضوعياً عن عقلية الجماهير واتجاهاتهم وميولهم. فالإعلام تعبير موضوعى وليس ذاتياً "** (١) .

وكانت لعبة بيع وشراء الأوراق المالية مع التلاعب بها خاصةً عند بعض ضعاف النفوس من المسؤولين، مادة درامية مثيرة لأن مصائر الشخصيات كانت تتعلق بهذه اللعبة الخطيرة ونتائجها المأسوية فى مواقف كثيرة.

وهذه الإعلانات الاقتصادية تصدى لها الإعلام مباشرة على شكل تحقيقات إخبارية متشعبة فى أجهزة الإعلام المقروءة والمسموعة والمرئية، لكنها كانت محدودة لأنها لم تكن تملك الأدوات الدرامية والانفعالية المثيرة التى يمتلكها المسرح وتشكل عقل المشاهد ووجدانه على حد سواء. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدبى":-

**"إن الفن يبتكر من الاتجاهات الفكرية والوجدانية والأنماط السلوكية والحياتية ما يحفز المتلقى على محاكاتها وتقاليدها، خاصةً وأن الفن يملك القدرة على الإقناع الفكرى، والإغراء العاطفى، والذى قد لا يقتصر دوره على دفع المتلقى إلى المحاكاة فحسب، بل إلى التقمص والتوحد أيضاً "**(٢) .

لقد خلق الرخاء العام فى الكويت جشعاً لا يشبع، وعطشاً لا يروى للمزيد من المكاسب الشرعية وغير الشرعية. فقد رفع الجميع شعار "هل من مزيد؟؟"، وكان الكاتب المسرحى نواف أبو الهيجاء من الرواد الذين تناولوا هذه الظاهرة الخطيرة فى مسرحية "تحت المرزام" التى عرضت عام ١٩٧٥، والتى يثير عنوانها دلالات درامية وإعلامية متعددة. ذلك إن

---

(١) السيد عليوة: استراتيجية الإعلام العربى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٧٨، ص, ١٦٢

(٢) نبيل راغب: موسوعة الإبداع العدبى، ص, ٣٤٥

المرزام باللهجة الكويتية هو "الميزاب" أو "المزراب" بالعامية المصرية. أى الماسورة التى تثبت فى سطح البيوت أو سطح الشرفات للتخلص من مياه الأمطار أو مياه المسح والتنظيف. وعندما يجد المجتمع نفسه وقد أصبح يعيش "تحت المرزام"، فلابد أن نتوقع أن كل القاذورات يمكن أن تغرق الرؤوس. وهذه دلالة درامية ورمزية وواقعية توضح مدى الخلل الذى جرى للمجتمع فى وقت يظن فيه الجميع أنهم بلغوا من الرقى الاقتصادى ما جعلهم يعيشون فى حلم جميل لا يريدون الاستيقاظ منه.

ويتجلى التوظيف الإعلامى لهذا المضمون الاقتصادى فى المسرحية فى الأنماط البشرية التى تقطن العمارة. فهى تمثل معظم شرائح وقطاعات المجتمع الكويتى. وكان الصراع الذى دار بين صاحب العمارة والسكان هو صراع اقتصادى فى المقام الأول. فقد طلب دفع الإيجارات لكنهم وقفوا له بالمرصاد كتلة واحدة ضد هذا الاستغلال. فما كان منه إلا أن قرر هدم العمارة بأسرها، متسلحاً بالتبرير القانونى الكافى الذى يتيح له هدمها إذا كانت قد أصبحت غير مناسبة للسكن نظراً لقدمها واهتراء مرافقها الصحية.

**المرأة:** السخان بتاعنا بقاله شهر مابيشتغلش يا واد وأنا قلت الكلام ده ليك مية مرة.. جرى لك إيه.

**كاظم:** أى .. أنا قلتله ... . بس هوه يقول ما عليه.

**المرأة:** (بعصبية) ما عليه يعنى إيه؟ هو مش ما بيأخذ الإيجار بتاعه كل شهر؟ ناقص عليه إيه يا عينى؟

**كاظم:** يابه لا زم تصلحون كل شئ انتوا زيادة إيجار ما تريدون تعطون. آنى شسويلكم (يذهب من اليسار ويختفى).

**المرأة:** ينيلك راجل (تضرب كفاً بكف) كل يوم من ده؟ إيه الحال ده يا ربى (تدخل من الباب ما إن تقفل حتى يظهر آتيا من اليسار عبد الفتاح يرتدى ملابس عامل ميكانيكى فى نهاية العقد الرابع من العمر وفى الوقت ذاته يدخل من اليمين الأستاذ سامى وهو أقل عمراً بقليل من عبد الفتاح).

**عبد الفتاح:** صباح الخير يا أستاذ سامى.

**سامى:** (قبل أن يتصافحا) صباح النور.. كيفيك يا أبو العبد. ( يتصافحان).

**عبد الفتاح:** هيانا بندفش بهالدنيا..

**سامي:** بتهون يا زلمة ولا يهمك..

**عبد الفتاح:** مش عارف كيف بدها اتهون.. وانت شايف الحال.. أنا والله ما قاهرنى إلا هالملحق الفلتر بتاع المى خربان.

**سامى:** صلحه يا أخى.

**عبد الفتاح:** بدنا نظل نصلح وآخرته الفلتر والسخان وتنكرات الماى بدهن أكثر من أربعين دينار.

**سامى:** الله يكون بعونك.. أنا بصلح لحالى والله.

**عبد الفتاح:** هذا صاحب العمارة زلمة مش مصلى على النبى.. كل يوم والثانى وهو طالب زيادة.

وقد حصل بالفعل على أمر بالإزالة وخروج السكان بحثاً عن أماكن أخرى للعيش.. وبصرف النظر عن ادعاءات الاستغلال والجشع وكل ما هو غير إنسانى، فإن السطوة فى النهاية لصاحب المال. وبرغم أن المسرحية لا تنطوى على نغمة إعلامية أو دعائية مباشرة، لكن المواقف الدرامية تبرز هذه الرسالة الإعلامية بطريقة أقوى من الأسلوب المباشر الصريح. وإن كان الكاتب قد وظف شخصية ابن صاحب العمارة فى أن يقوم بدور متحدث باسمه إلى حد ما. ولعل المقتطف التالى يدل على ذلك:-

**الأب:** شف وأنا أبوك صر ذيب لا تأكلك الذيابة.

**الابن:** أفا عليك يبه احنا والدنيا بخير.

**الأب:** الخير شنهو؟ ولا تصير غشيم وياك مليون تسوى مليون وياك فلس تسوى فلس ما وياك شئ ما تسوى شئ.

**الابن:** وإذا جذى عيل خل الواحد يروح من هالدنيا.

**الأب:** (منفعلاً أكثر) حطها بعينك.. القوى هو اللى وياه الخردة والفلوس وكل ما زادت فلوسه زادت قوته وكثر احترامه بين العالم وجان تبينى أرضى عليك وأقول ولدى مالك غير التغيير ونمشى عليه.

**الابن:** بس هذوله مساكين يبه.

**الأب:** (ضارباً كفاً بكف) انت بنى آدم لو تفكر معاى.. شغل هالدماغ شوى شوف الدنيا ظالم ومظلوم شئ ثالث ماكو موليه إما ظالم أو مظلوم شحقه تصير مظلوم.. خلك ظالم.

**الابن:** جذيه؟

**الاب:** أى جذيه تبى قلب قاسى صخر كل شئ اليوم له قيمة ما يسلم عليك أحد إلا إذا لف منك شئ (بعد صمت) فهمت.

**الابن:** يعنى.

**الأب:** شيلنى وشيلك.. بس والحين بتشوف أشلون ربعك اللى ضحكوا عليك وردوك.. حط بالك شوف شبسوى فيهم.

**الابن:** نشوف.

**الأب:** الحين أراويك اشلون أعفسهم (يلتفت يمنة ويسرة) كاظم أكويظم (بصوت عالى) مش يا كاظم ( لابنه ) انت قلبك رقيق أييهم لك الحين بالطيب.. لكن إذا ما فاد الطيب.. ( يرتب على جبينه مرة أخرى) أبا خليهم جدامك أرانب (يدخل كاظم).

ولعل من أهم تجليات التوظيف الإعلامى فى المسرحية، إنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً، سواء على المستوى الدرامى أو الإعلامى، بالتطورات الاقتصادية الجذرية التى جرت فى المجتمع الكويتى. لقد أفرزت الطفرة الاقتصادية طبقة ملاك جدد نتجت عن التثمين ثم النفط، مما أتاح إمكانات وقوة اقتصادية لم تكن موجودة من قبل. وكانت العقارات والعمارات من أهم مصادر الكسب السريع دون جهد أو عناء. وفى حالات أخرى جسدتها هذه المسرحية، فإن احتياج السكان جعلهم يرضخون لأصحاب العمارات لأن البديل لم يكن سوى طرد إلى الشارع. أما فى المسرحية فقد رسم الكاتب صورة لهذه الطبقة من خلال الأب الذى تسلق السلم الاجتماعى بسرعة خاطفة، وتمكن من قطف الثمار الاقتصادية فى وقت قياسى. ورغم أن ابنه فى المسرحية يقوم بنغمة المعارضة له تعاطفاً منه مع السكان الذين يجدون أنفسهم تحت رحمته، فإن الأب يشكل الكفة الراجحة فى الصراع بناءً على أن

البقاء للأقوى وهو ليس مستعداً لكى يأوى فى ملكه غرباء يستفيدون به دون أن يدفعوا المقابل المناسب ذلك أن المعيار فى النهاية هو معيار اقتصادى بحت بعد أن جرفت المجتمع أمواج التثمين والنفط.

وتتجلى انتهازية صاحب المال فى أنه يسعى للاتفاق مع أحد سكان السطح ويدعى أبو بدر، ليوظفه لإغراء السكان أو الضغط عليهم لكى يرضخوا فى النهاية ويدفعوا الإيجارات، مقابل أن يظل أبو بدر على دفع نفس الإيجار القديم مقابل هذه الخدمة-:

**الأب:** عاد أبى من الله ومنك تعاونى.

**أبو بدر:** شلون.

**الأب:** أبيك تقول للجماعة أنك موافق على الزيادة.

**أبو بدر:** تقول ما انت زايد على.

**الأب:** ايه . . ما عليه. . بس كذيه جدامهم.

**أبو بدر:** (يبتسم) يعنى أكذب عليهم.

**الأب:** كذبة بيضاء. . ما فيها شئ. . يا خوك هم ما عليهم قاصر. . وأكثرهم. . تلقى الأبو يشتغل بالنهار وبالليل والأم تشتغل والبنت تشتغل والولد يشتغل والنسيب يشتغل ودخلهم أكثر من ستمية دينار وقاعدين على حسابنا. . يربعون ويطاردون من بنك إلى بنك ومن بريد إلى بريد وتحويل بهالفلوس وحنا ما غير عيونا طايرة وحاسدين بعضنا. . لا تصير غشيم يا بو بدر. . لا تطالع نفسك تراك مثل حالى على الله وعلى المعاش.

**أبو بدر:** أنا عند وجهك.

**الأب:** أخوى أبو بدر. . باعتمد على الله وعليك.

**أبو بدر:** عيل سوى عقد ونوقع عليه.

**الأب:** لا ما يحتاج ما بينى وبينك عقد.

**أبو بدر:** علشان أراويهم إياه.

**الأب:** لا يهمون. . شعليك منهم. . ما انت ملزوم تراويهم . . بس إذا سألوك قول

لهم أنا موافق على الزيادة والباقى على.

وعندما تفشل الخطة الخبيثة يلجأ صاحب العمارة إلى توظيف القانون فى هدمها لقدمها وطرد السكان جميعاً. وهذا يدل على أن الصراع الدرامى فى المسرحية كان قوة الدفع التى بلورت المنظور الإعلامى له. فقد عانى المجتمع الكويتى لفترات متعددة من مشاكل التلاعب بالأسعار، وهو فى حقيقة الأمر تلاعب بالبشر. ومع غياب كثير من الرقابة وتطبيق القوانين، حدثت مشكلات مأساوية، وقف المسرح الكويتى لها بالمرصاد لكى يعرى أوجه الخلل. وبذلك يمكن القول أن هذا المسرح لعب فى أحايين كثيرة دور الرقيب أو الضمير اليقظ الحى الذى ينير الطريق للجمهور. وهو ما يذكرنا بقول ألكسندر بيرايرا:-

**"إن المسرح يجب أن يظل موضوع حوار واهتمام يومياً، ومن الضرورى أيضاً وجود تيار محدد سواء فى النبض أو فى المسرح وعندما لا يكون هناك نبضات كافية يموت الجسد ويزول المسرح "(١).**

وفى عام ١٩٨١م عرض خالد عبد اللطيف مسرحية "عزل السوق" المشحونة بكل أنواع التوظيف الإعلامى للقضايا والسلبيات التى كانت تنهش المجتمع الكويتى فى مرحلة حرجة من التاريخ الحديث، مثل إخفاء بعض السلع الحيوية لشخصيات معينة ذات سلطة وقدرة فى المجتمع.

(جاسم وحامد يدخلان الخشبة من اليمين)

**حامد:** وين مدخلنى هنى الله يهداك.

**جاسم:** بس آخذ الإيدام.. الوالد محرصنى.. خبرك من أهل الأول يموت على الزفرة.

**حامد:** لو أدرى.. بتجى هنى كان ما شبرت معاك.. أنا طفارتى السمك.

**جاسم:** بس خل ناخد سمكنا.. ونمشى.

**حامد:** مو تقعد تدور وتقلب السمك.. ترى أهدك وأمشى.

---

(١) ألكسندر بيرايرا- لماذا نحتاج إلى المسرح ترجمة: أحمد عبد الفتاح وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩، ص,١١٧

**جاسم:** كل عيل الله يهداك . . صبرك علينا شوى .

(يقتربان من البائع الذى يتوسط الخشبة)

**جاسم:** حسين . . قوة (يثبت البائع من جاسم).

**البائع:** هلا عمى . . ها . . أنت ولد بو سالم.

**جاسم:** الزبيدي مال الوالد زاهب.

**البائع:** قصر حسك عمى . . لا أحد يسمع.

**حامد:** ليش . . حشيش شنهو.

**جاسم:** ما يبيعون . . إلا على اللى يعرفونه.

**حامد:** عجيب . . مهرب؟

**البائع:** شنسوى عمى . . ما يقدرون على سعره . . ويدوخونا .

**حامد:** حطوه اشكره . . واللى يقدر يشترى واللى ما يقدر يشترى غيره.

**البائع:** عاد احنا ليش نعور روسنا . . زباينا معروفين . . يأخذون أيدامهم بسكات

(يناول كيس السمك لجاسم).

**جاسم:** زين . . وبكم الكيلو اليوم.

**البائع:** بثلاث دنانير.

**حامد:** قطة . . قطة . . ول . . ذهب؟

**جاسم:** صبر الله يهداك . . اشلون اقطه.

**حامد:** بثلاث دنانير . . وتشتريه . . وين رأيك . . وإلا تحرمه على غيرك . . تحلله على نفسك.

**جاسم:** لو المسألة راجعة لى . . كان ما مديت إيدى عليه . . لكن الوالد شاريه وخالص . . وموصينى أمر وآخذه ما تقولى شسوى.

**حامد:** بسيطة . . فهمه أن هذا ابتزاز.

**جاسم:** عيزت معاه . . لكن ريال كبير . . وين يقتنع.

**حامد:** عيل أشلون بتقنع الناس بأفكارك.

**جاسم:** خلها على الله.. كل شئ راح يجى بوقته.

وبجانب هذا نجد عندنا رفع الأسعار والتلاعب دون أى سيطرة من السلطة عليها مما يؤدى إلى خلل فى الكيان الاقتصادى للمجتمع، وخاصةً أن هذا الخلل يأخذ فى معظم الأحيان شكل التضخم الاقتصادى الذى يؤدى إلى كثرة الأموال فى السوق، يقابلها ندرة فى السلع، مما يؤدى إلى مزيد من رفع الأسعار وبالتالى يدخل المجتمع بأسره فى دائرة جهنمية من الصراع الاقتصادى، ولم يتوقف الأمر على هذه السلبيات بل امتد ليشمل مظاهر متعددة من الغش التجارى بغية للكسب الحرام، حتى لو كان هذا الغش ممثلاً فى غذاء الناس، مثل التلاعب بالمواد الحافظة للأطعمة بحيث تضاف إليها نسبة من الماء قد تؤدى إلى فسادها مما يهدد الصحة العامة:-

**سالم:** هافؤاد.. اشسويت؟

**فؤاد:** قلت آخذ رأيك عمى.

**سالم:** ابعت لهم تلكس.. وخلي يخلون الوزن أميه وثلاثين غرام بدل أميه وخمسين..

**فؤاد:** والعبوة..

**سالم:** بنفس العبوة.. نفس الحجم العلبة. خل يزيد الماي شوى.. من بيلاحظ.. المرأة إذا بغت تطبخ.. بتظل تشوف شكثر بزاليه فى العلبة؟

**فؤاد:** يمكن..

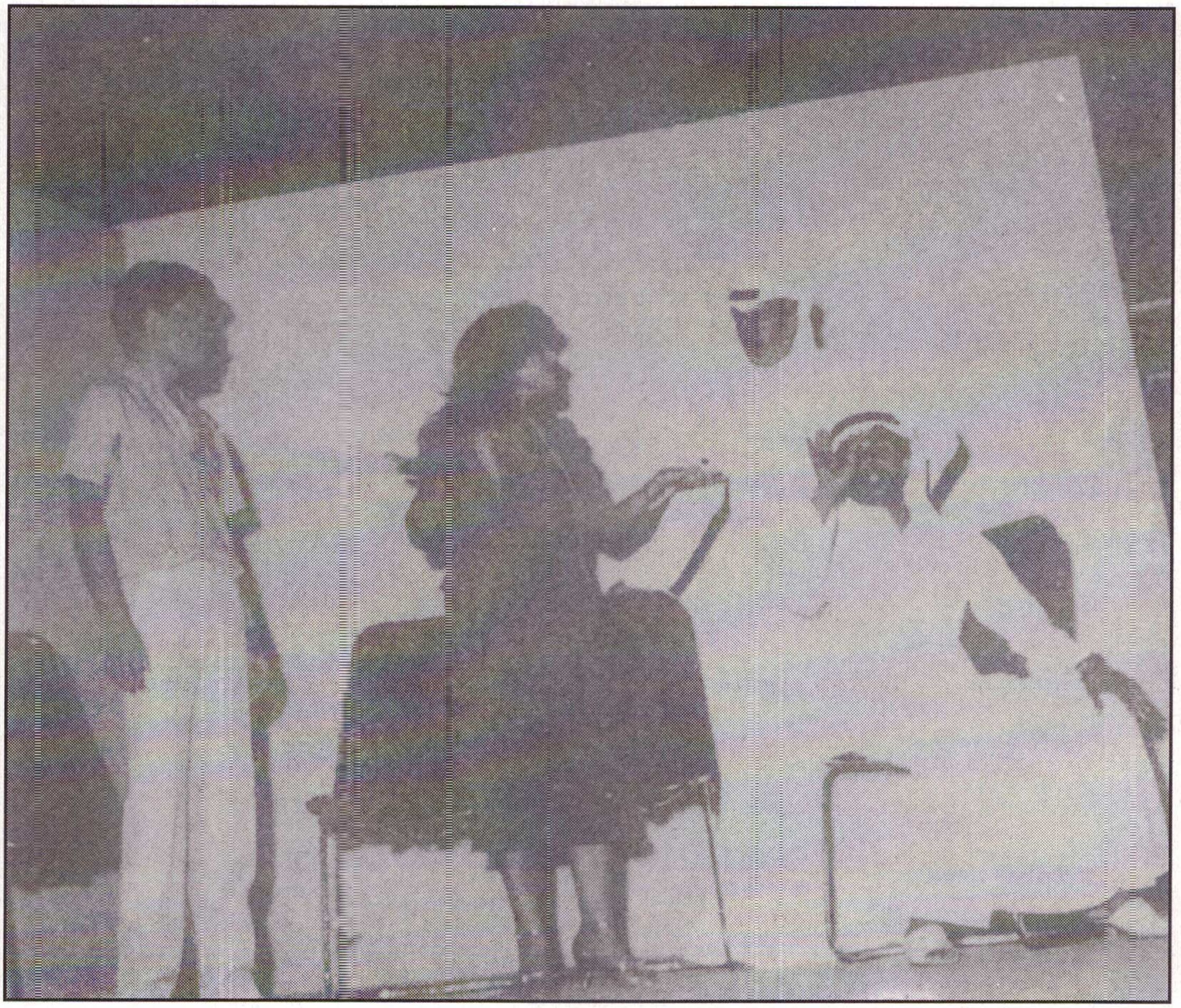
**سالم:** لا بيه.. ما أحد يلاحظ.. وبهالطريقة نأخذ الكمية بنفس السعر القديم

**فؤاد:** ونخلى أسعارنا زي ما هيه.

**سالم:** أفا عليك.. واحنا مثل ما عندنا عقل.. ما تشوف الأسعار مرتفعة عالمياً.. طبعاً لازم نرفع حالنا حال غيرنا.. انت ما تفهم.. أخ لوما هالثوارة اللى تجيك بعض الساعات.

**فؤاد:** خلاص.. فهمت..

مشهد من مسرحية عزل السوق للكاتب خالد عبد اللطيف - ١٩٨١



**سالم:** يالله روح . . الحين دز التلكس حتى نكسب الوقت .

**فؤاد:** أمرك عمى . . تأمر بشئ ثانى .

**سالم:** لا . . بس بلغ العملاء بالسعر الجديد .

وتكمن المفارقة المأساوية فى أنه يفترض فى الرخاء الاقتصادى أن يكون من أهم أسباب التقدم والازدهار فى مختلف أنواعه، وفى هذا يقول دين كيث سايمنتن فى كتابه "العبقرية والأبداع والقيادة:-"

**" يرى العديد من المؤرخين، أن الرخاء الاقتصادى هو أساس الإنجازات الاجتماعية والثقافية . . فالعصر الذهبى لحضارة ما هو العصر الذى يحدث فيه ذلك الرخاء . أنه العصر الذى يشترى فيه الفراغ العظمة"** (١).

لكن الوضع الاقتصادى كان يحمل فى طياته مفارقات مأساوية، جعلت دوره سلبياً فى مواقف كثيرة، خاصةً عندما يرتبط الرخاء الاقتصادى بالاستغلال والجشع والتكتلات الاقتصادية الخفية والمريبة. ومن هنا كانت المهمة الملقاة على عاتق المسرح الكويتى الذى لم يتخل عنها، بل أصر على القيام بها بشكل واضح. وخاصةً أن هذا الرخاء الاقتصادى كان مقصوراً على فئة قليلة لا تمثل المجتمع بصفة عامة. وفى هذا يقول بدر الدين عباس الخصوصى فى كتابه "دراسات فى تاريخ الكويت":-

**" أما فئة كبار التجار فهى لا تشكل سوى نسبة ضئيلة من السكان وهى تسيطر على الحياة التجارية والشركات والبنوك والمقاولات والمؤسسات الاقتصادية . هى تتمع بنفوذ اقتصادى وسياسى كبير، ولها تأثير كبير فى رسم السياسات الداخلية للدولة"** (٢).

لكن المجتمع الكويتى كان من اليقظة بحيث وقف فى مواجهة هذه الفئة القليلة التى تسعى لكل أشكال الاستغلال والجشع. وكانت الفكرة العملية التى طبقها الشعب الذى يتمثل فى شخصية "جاسم" فى المسرحية، قد تمثلت فى إقامة جمعية لحماية المستهلك، وهى تمتلك من الأساليب الاقتصادية العملية ما يمكنها من الوقوف فى وجه تيارات الاستغلال والجشع.

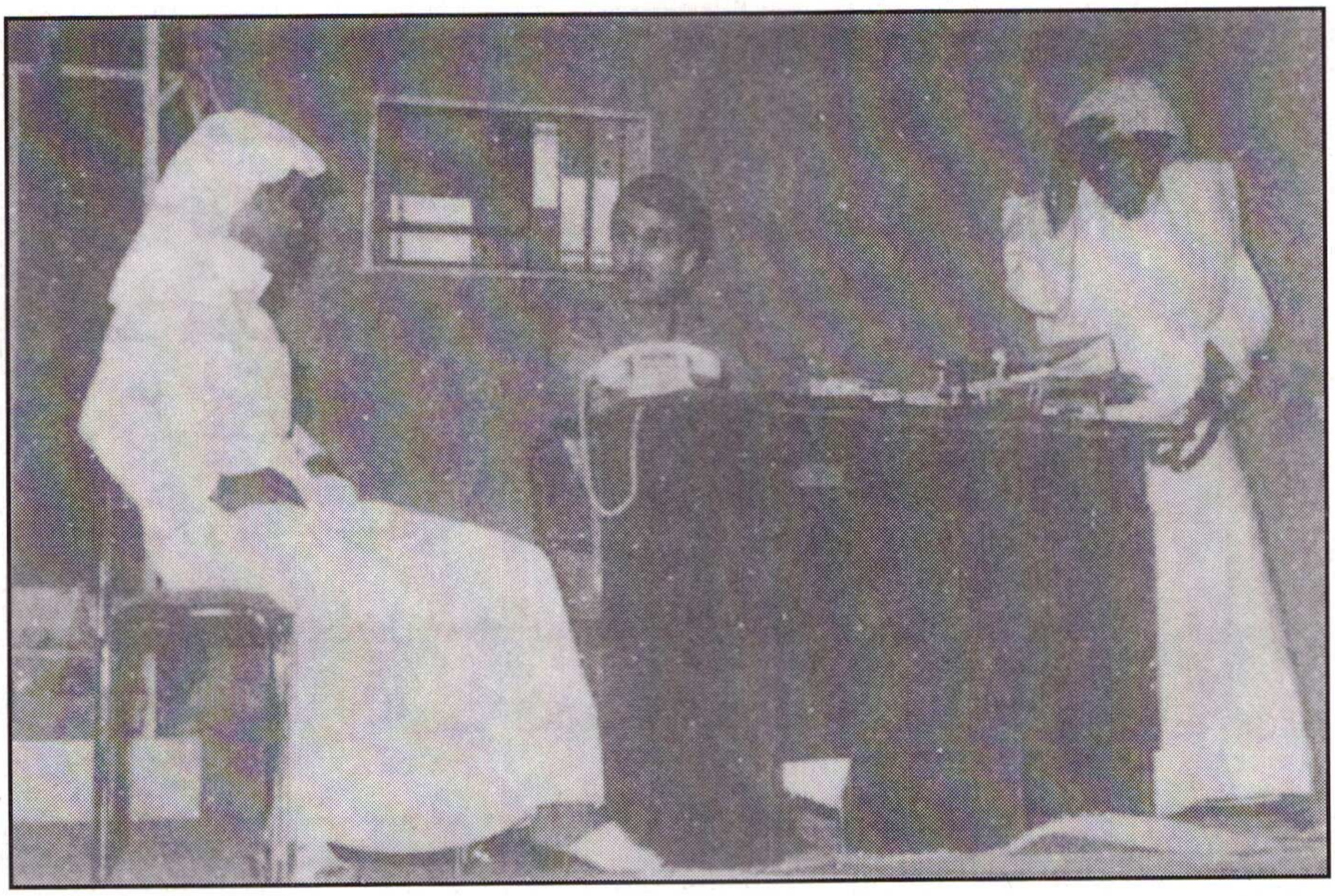
---

(١) دين كيث سايمنتن: العبقرية والإبداع والقيادة - ترجمة: شاكر عبد الحميد سلسلة عالم المعرفة الكويت -١٩٩٣ عدد ١٧٦، ص, ٢٢٠

(٢) بدر الدين عباس الخصوصى: دراسات فى تاريخ الكويت، ص, ١٢٦

مشهد من مسرحية عزل السوق

تأليف خالد رمضان والتي عرضت عام ١٩٨١



إذ إنها ستقف ككتلة اقتصادية صلبة فى مواجهة كتلة كبار التجار الجشعين والمستغلين، لأن قانون الصراع الدرامى يكاد يشبه قانون الصراع الاقتصادى، ولأنه فى النهاية لا يفل الحديد إلا الحديد:-

**حامد:** وصلتنا شكاوى ما لها أول ولا آخر من أسعار الخضرة والفواكه.

**جاسم:** فعلاً.. سمعت عنها.

**نادر:** وانتو شكو بالخضرة.. ان شاء الله بتسوونا مراقبين بالبلدية.

**جاسم:** الموضوع خطير.. الأسعار بسوق الخضرة يانه.. لازم نقوم بخطوة.

**نادر:** شنسوى؟

**جاسم:** ننزل إعلانات يومية فى كل الجرايد.. نطلب من الناس يقللون استهلاكهم حد ما يقدرون من الخضرة والفواكه.

**حامد:** وبس.

**جاسم:** عندك خبر.. إذا لقينا الاستجابة شراح يصير.

**نادر:** من يقدر يستغنى عن الخضرة.

**جاسم:** ما قلنا يستغنون.. كفاية يأخذون حاجتهم مافى داعى للتخزين.. الشئ الضرورى بس. مو لازم الفواكه.. بس كم يوم.

**حامد:** وبعدين؟

**جاسم:** بعدين.. المخازن تضيق بالبضاعة. وتخيس.. وعلشان ما تخيس لازم البياعين.. يرخصون أسعارها.

**نادر:** وتالى يرفعون أسعارهم ونرد.. من جديد وجديد.

**جاسم:** لا إذا عرفوا أن الناس واعيين.. يحسبون ألف حساب قبل لا يرفعون أسعارهم.

**حامد:** وبهالطريقة.. تصير الاسعار معتدلة.

**جاسم:** عليك نور.. والحين همتكم يا شباب.. نصيغ التوجيهات باكر لازم تنزل بالجرايد.

ولعل الصراع الذى دار فى مسرحية "عزل السوق" يذكرنا بمسرحية "عسكر

وحرامية" التى كتبها ألفريد فرج عام ١٩٦٥ وعرضت عام ١٩٦٦, ويقدم فيها جوقة أو كورس العمال الذين يعملون فى أحد فروع المؤسسة الاستهلاكية التى أنشئت خصيصاً لحماية المستهلك من أية محاولات لممارسة الجشع والاستغلال. فمن خلال جوقة العمال نلمس الصراع الأساسى فى المسرحية بين البطل الذى يمثل الوعى والإدراك والنزاهة والأمانة وبين زملائه فى المؤسسة الذين يمثلون الخداع والغش والريبة والفساد وكل مظاهر الجشع الاقتصادى. ويتواصل الصراع الدرامى بين الطرفين، وهو الصراع الذى يفسره ويؤكده كورس العمال من حين إلى آخر، كى يبرر فى النهاية أنه "لا يصح إلا الصحيح" وكما حدث فى مسرحية "عزل السوق" بانتصار رموز الشعب فى نهايتها على المستغلين الجشعين، فإن مسرحية "عسكر وحرامية" تنتهى بنفس المحصلة، مما يدل على التشابه بين القضايا والسلبيات التى تعانى منها المجتمعات العربية" (١).

وفى عام ١٩٨٣ عرضت للكاتب "عبد الحسين عبد الرضا" مسرحية "فرسان المناخ" المكونة من لوحات متتابعة تشكل بانوراما المجتمع الكويتى فى مطلع ثمانينات القرن العشرين. وفى اللوحة الثالثة تدور الأحداث فى أحد البنوك الأهلية بحيث يتضح لجمهور المشاهدين مدى الخلل الذى عانى منه الكيان الاقتصادى وهو الذى أدى إلى كارثة المناخ. فتكمن المفارقة أن المواطنين الذين يسعون للحصول على بعض القروض الصغيرة يقابلون بالرفض لأنهم لا يملكون من القدرة أو الوساطة ما يمكنهم من الحصول على هذه القروض حتى لو كانوا قد استوفوا شروطها. هذا يحدث فى حين أن هناك من الأشخاص الواصلين (مثل أبو يعقوب فى المسرحية)، من يستطيعون الحصول على قروض فلكية دون أن يكون لديهم المبررات أو المستندات التى تؤهلهم لذلك. مما جعل الحياة الاقتصادية وكأنها أصبحت "على كف عفريت". إذ أن رأس المال بطبيعته مثل الدماء التى تجرى فى عروق المجتمع، فإذا ما حدث أى تصلب أو انسداد أو ثغرة فى هذه العروق فإن الجسم كله ينهار. وهذا ما جرى فى مأساة القروض التى خلخلت القاعدة الاقتصادية فأصبحت هشة ومتهالكة وبالتالى فقد الكيان الاقتصادى قدرته على الرسوخ والتطور والتقدم.

**سليمان:** الطلب الأول من على عبد الله محمد طالب قرض ٢٠٠٠ دينار.

---

(١) نبيل راغب: لغة المسرح عند ألفريد فرج الهيئة المصرية العامة للكتاب, ١٩٨٦

**الجميع:** مرفوض .

**سليمان:** يوسف درويش ٢٠ ألف تسهيلات مقابل كفالة.

**الجميع:** مرفوض .

**سليمان:** مفلح دغش طالب قرض ٥٠٠ دينار.

**الرئيس:** دغش؟ هذا يخوف مرفوض .

**سليمان:** عبد اللطيف المزيون طالب خصم شيك مليون دينار بدون ضمان .

**الرئيس:** موافقين . . المزيون يضمن نفسه.

**سليمان:** حمود السبتى طالب خصم شيك بمليون ونص .

**الرئيس:** ما نقدر نرد له طلب .

**الجميع:** موافقة.

**سليمان:** بس بدون ضمان . ،

**الجميع:** (بعصبية) يستاهل .

**الرئيس:** (يرن جرس التليفون فيرفعه الرئيس) . . ألوه . . نعم . . نعم . . معاك هلا بو يعقوب وينكم مو مجتمعين اليوم؟ لا باجر؟ احنا اليوم اجتماعنا . . لاخوي مشيناهم لك ولا خصمنا لك ٦ شيكات . . أقول بس هالله هالله بيشكتنا أنا دازهم لك . . لا صاحبك هم مشيناه . . والله أنا ما أعرفه بس علشانك يا الحبيب . . بس هالله هالله بيشكنا بأمر بو يعقوب . . حياك الله (يسد التليفون) كمل سليمان .

لقد كانت مشكلة القروض نتيجة انتعاش اقتصادى شهده المجتمع الكويتى، لكن فى غياب من الضمير العام أمكن كسر اللوائح أمام الكثير ممن يتمتعون بحماية أو بقرابة لذوى الأمر فى الأماكن التى تمنح ذلك المال العام "البنوك" وقد شاركوا أنفسهم مع المستفيدين من الغنيمة فقد كشفت جريدة "السياسة" مصادر ذات صلة حقيقية:-

**" معلومات يمكن أن تشكل صدمة حقيقية بالنسبة لتوجهات استخدام المال العام فى معالجة أزمة الديون البنكية. فقد أفادت هذه المصادر بأن ما نسبته**

مسرحية فرسان المناخ - عبد الحسين عبد الرضا ١٩٨٣



**٩٠٪ تقريباً من حجم الديون البنكية تعتبر ديوناً على أعضاء مجالس إدارات البنوك والشركات المملوكة لهم أو لأقاربهم أو الذين تحت كفالتهم "** (١).

وفى عام ٢٠٠٠ عرضت مسرحية "الحكومة أبخص" للكاتب "أحمد جوهر" التى أوضحت أن التداعيات الاقتصادية التى ترتبت على مأساة القروض المتسيبة لم تصل لدرجة الحسم الرسمى إلا فى مطلع الألفية الثالثة. وكان هدف "أحمد جوهر" من هذه المسرحية أن يثير عدة قضايا حيوية فى مقدماتها القروض حتى لا تتكرر مرة أخرى خاصةً بعد الانهيار الاقتصادى الذى تسببت فيه. ولم تحسم القضية رسمياً أو حكومياً إلا بعد سبعة عشرة عاماً. ولم يكن هذا بمثابة تقصير من السلطة، بل كان نتيجة للظروف الضاغطة والمتتابعة التى كانت بمثابة نزيف سياسى واقتصادى واجتماعى للمجتمع بأسره. ففى عام ١٩٨٣ بدأت قضية القروض وفى طياتها أزمة المناخ، وظلت تتفاعل إلي أن وقع غزو الكويت ١٩٩٠م. وتداعت المواقف المأساوية حتى بعد التحرير فى عام ١٩٩١م. يكفى أن نذكر حرق القوات العراقية لآبار البترول التى تشكل المصدر الاقتصادى الرئيسى للدولة. كذلك فإن من المآسى الإنسانية التى عانى منها المجتمع الكويتى كانت مأساة الشهداء والأسرى الذين أصبحوا مع الأيام فى عداد الشهداء إذ أن أحداً منهم لم يرجع إلى وطنه. وبعد غزو العراق فى عام ٢٠٠٣م، ثبت بالدليل المادى أن النظام العراقى قد قتلهم جميعاً وألقى بهم فى مقابر جماعية.

ولعل عنوان المسرحية "الحكومة أبخص" بمعنى أن الحكومة أدرى، قد أوضح الدور الحيوى والضرورى الذى يتحتم على الحكومة أن تنهض به. وهو ما اتضح فى هذه المسرحية، عندما تم تقنين القنوات الاقتصادية بالشروط المحددة والضمانات اللازمة والمستندات التى تحدد لمن تجرى الأموال ولأى هدف. وكانت النتيجة أن الحياة الاقتصادية أصبحت تمتلك من الشفافية والوضوح والتحديد ما لم يكن متاحاً من قبل. وهو ما دعم البنية الاقتصادية للمجتمع. ومنح المواطنين الثقة والطمأنينة فى التعاملات المالية، مما سهل دوران عجلة رأس المال. وهو الدوران الضرورى لأى ازدهار اقتصادى، إذ أنه يضخ الدماء الجديدة فى عروق الاقتصاد ويجنبه الإصابة بأعراض الكساد أو التضخم.

---

(١) المحرر الاقتصادي: جريدة السياسة مقالة بعنوان "٩٠ ٪ من إجمالي الديون على مجالس إدارت البنوك وأقاربهم" بتاريخ ١٩٨٥/١١/٢٤

وكان المنهج الدرامى الذى تبعه الكاتب هو التزامن بين عصور متباعدة لإيجاد نوع من الإسقاطات اللماحة والذكية على العصر الحديث. فقد استدعى "أحمد جوهر" شخصيات "عنتر وعبلة وشيبوب" من العصر الجاهلى لكى يمروا فى المجتمع المعاصر بمفارقات تكشف نوعية العلاقات التى تحكمه. فمثلاً يذهب شيبوب إلى البنك الذي يبدو على شكل خيمة فى صحراء شاسعة، لكنه بنك حديث يمارس كل الأساليب المعاصرة. فيطلب شيبوب قرضاً عبارة عن ٥٠ ناقة لكن مدير البنك يطلب كفيلاً كى يضمنه، فى حين تدخل سيدة أنيقة من أسرة عريقة. وقبل أن تطلب القروض التى جاءت من أجلها، يفاجأ المشاهدون بأن البنك قد أعد القرض بكل مشتملاته. ولم يكن أمامها سوى أن تشرب الشاى وأن تتعطر بالعطر المقدم لها. وهى لاشك صورة كاريكاتيرية تبدو زاخرة بالسخرية عندما تقارن بالصورة التى ظهر بها شيبوب العربى البسيط الساذج القادم من الجاهلية:-

(المنظر عبارة مكتب على شكل بعير وخلفية المشهد صحراء تظهر فيها بعض الشجيرات الصحراوية ويجلس وراء المكتب عمارة الزيادى يفترض أنه مدير قروض بمكان ما وخلفه شخص يرش عليه العطر)

**عمارة:** (وهو يتحدث بهاتف شكله غريب) العطر يا ولد . . نعم. . نعم يا أخى معاك عمارة الزيادي. . أى نعم مدير القروض بنك البادية. . والنعم. . أنت تآمر. . انت تآمر. . ولا يهمك. . قرضها بمشيه. . (صوت فوضى وشجار) . . شنوهالفوضى. . منو هذا. . (يدخل رجل مسرعاً).

**الرجل:** عمى عمارة. . الحق. . هذا شيبوب داش علينا ومعصب وبعيونه شر.

**عمارة:** يا شيبوب. . ألف مرة قلت لك معاشك ما يغطى قيمة القرض اللى طالبه. . وطلبنا منك كفيل. . يا أخى روح جيب كفيلك وأنا حاضر أمشى لك الطلب.

**شيبوب:** كفيل شحقه. . أنا طالب قرض ٥٠ ناقة. . مو ألف.

**عمارة:** يا شيبوب. . يا بعد جبدى. . راتبك ناقتين وخروف بالشهر متى بالتسدد القرض بعد ٥٠ سنة؟!

**شيبوب:** هذا آخر كلامك.

**عمارة:** أى نعم ولا تعطلنا.. (تدخل سيدة بزى عربى قديم).

**السيدة:** هاعمارة قوة.

**عمارة:** هلا والله هلا.. (ملتفتاً إلى الرجل الذى يقف خلفه) العطر ييه.. العطر يا ولد.. أمرى ييه.. قرضج جاهز.. بس تفضلى معاى داخل نوقع على بعض المعاملات.. (يخرجان).

**شيبوب:** (إلى الرجل) هذا منهي.. اللى مشوا قرضها بدون معاش وبدون أى شئ.

**الرجل:** هذى نعمانة بنت نعمان ابن المنذر التاجر البلية.

**شيبوب:** وهذى شتبى بقرض.. عندها بلاوى.

* * * * * * * * * * * * * * * * * * * * *

ومن الواضح أن الكتاب المسرحيين الكويتيين كانوا على وعى عميق بالحراك الاجتماعى الذى اجتاح الكويت، لكنهم استطاعوا أن يوجدوا نوعاً من التوازن الحساس بين البناء الدرامى وبين التوظيف الإعلامى له وبالتالى لم نجد المسرحيات زاخرة بخطب صاخبة، بل استطاعوا أن يقدموا المتعة للمتفرجين، ومن خلال هذه المتعة تمكنوا من توصيل رسالتهم الإعلامية والفكرية والثقافية والحضارية. وفى هذا تقول نهاد صليحة فى كتابها "المسرح بين الفن والفكر":-

**" الدراما هى نشاط مسرحى واع حركى جماعى تمثيلى بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية استحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسد رؤية افتراضية فى شكل محسوس، وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلال طبيعته القوى المصارعة.. ويتتبع مسار الصراع فى مراحل احتدامه وتأزمه ثم انفراجه سواء عن طريق المصالحة أو الفصل بين قوى الصراع "** (١).

---

(١) نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، ص ١٩ .

الفصل الثالث

# الانقلاب الاقتصادى الثالث

## (سوق المناخ)

تمثل الانقلاب الاقتصادى الثالث فى الكويت فيما عرف بأزمة أو مأساة "سوق المناخ" التى أصابت المجتمع كله فى الصميم. لم تكن الكويت محصنة ضد التلاعب فى سوق الأوراق المالية التى يمكن أن تحتوى على تعاملات مالية مرتهنة بأوراق ليس لها سند من عقارات أو شركات منتجة بمعنى الكلمة. أى أن الموضوع كله عبارة عن ورق فى ورق، ومن يملك القدرة على التلاعب بهذا الورق حتى إذا لم تكن لديه أية عقارات أو مؤسسات أو أية اصول عينية، يستطيع أن يركب الموجة المدنية ويوجهها حينما يشاء.

وإذا كان النفط هو العمود الفقرى للاقتصاد الكويتى، فإن الأوراق المالية تظل القيمة الأسمية أو الرمزية لهذه الثروة القومية التى تصبح بالتالى تحت رحمة المتلاعبين بالأوراق المالية. ولعل لعبة القروض بضمانات ورقية كانت السبب الأساسى فى التضخم الاقتصادى الذى أصابت الكويت. وفى هذا يقول مصطفى الصراف:

**"إن أزمة سوق الأوراق المالية الحالية هى أزمة غير عادية. كما أنها ليست مجرد أزمة لسوق الأوراق المالية. بل هى أزمة اقتصادية واجتماعية مصيرية. وعلينا أن نعالجها من هذا المنطلق. صحيح أن الذين تسببوا فى هذه الأزمة هم أفراد. وعليهم أن يتحملوا مخاطر أفعالهم. وصحيح أن الكويت تعتمد حرية التجارة. ولكن ما حدث فى السوق لا يمكن أن يعفى الحكومة من مغبة المساهمة فيه"** (١).

إن هناك فرقاً شاسعاً بين حرية التجارة وفوضى التجارة. والمسؤولية لا تقع على عاتق المستفيدين من الانتعاشة الاقتصادية فحسب بل تقع أيضاً على كاهل الحكومة التى تركت الأمور تجرى فى أعنتها. ومهما كان الاقتصاد حراً، فهو يظل قوة شبه عمياء تحتاج إلى من يرشدها سواء السبيل، خاصةً عندما تدخل فى طرق مسدودة أو دوائر مفرغة أو متاهات جانبية. وكانت "أزمة المناخ" تشتمل على كل هذه السلبيات.

لقد وجدت تلك القلة من المستفيدين فى الانتعاشة الاقتصادية باباً يمكن الدخول فيه وجمع أكبر عائد دون الاهتمام بالوسائل التى تعددت وتشابكت لكى تخفى الحقيقة أمام الناس الذين أزاغ زيف الواقع أعينهم فأسرعوا بإيداع كل ما يملكون من أموال وعقارات

---

(١) مصطفى الصراف: أزمة المجتمع وسيادة القانون، جريدة القبس ١٨ سبتمبر ١٩٨٢.

بغية الحصول على العائد الكبير والسريع وامتلاك الأسهم الاسمية لشركات وهمية أحياناً ومشروع شركات أخرى معلنة على الأوراق فقط ومكاتب التجار تقوم بالتحصيل تحت ضمانات بنكية لشيكات مؤجلة حتى أن البعض اتخذ من القرض رأسمال يشترك به مساهماً فى إحدى هذه المقفلات ذات العائد الكبير.

لقد انتعش سوق المناخ فى بدايتها ووجد كل من يملك مالاً طريقاً إلى هذه السوق حتى تضخمت معاملاته من خلال أفراد معدودين ومعروفين يمتلكون زمام الأمور وقد نشأت علاقات مشبوهة مع بعض المسئولين فى الدولة والذين كانت لهم معاملات مالية مع هؤلاء التجار وأصبحت المصالح الشخصية تفوق غيرها لكى تشكل إنذاراً بالخطر الجاثم على كاهل الدولة وقد استشرى ليطوق المجتمع محذراً بانفجار يحطم قواعد الاقتصاد الوطنى مخلخلاً الركائز الاجتماعية. فهو بكل المقاييس نذير شؤم جثم على مقدرات البلاد.

إن قضية خطيرة سميت "أزمة المناخ" كانت بمثابة قنبلة موقوتة يمكن أن تنفجر، والمواطن الكويتى لا تصله الحقيقة وهو مشارك فى واقعها ووسائل الإعلام تقدم التحقيقات التى لا تصل رسالتها بالقدر الكافى إلى المواطن والمشكلة تزداد تعقيداً وما يحاك فى الخفاء لم يكن إلا لإنقاذ أصحاب المصلحة وهم طائفة التجار وشركاؤهم من كبار المسئولين.

يقول مصطفى الصراف:

**"إن أزمة سوق المناخ أصبح لها صدى عالمى تكتب عنها الصحف فى مختلف دول العالم بما فيها صحافتنا المحلية. فمنها من يتندر ويسخر ومنها من يتخذ من الأزمة مادة صحفية فحسب وما قيل اليوم فى بعضها وأصبح يتردد على بعض الألسنة بأن أزمة سوق المناخ هى ليست بالأزمة المعضلة ولكن الكويت تفتقد إلى القدرة لمعالجتها" (١).**

لقد تسابقت أجهزة الإعلام فى كشف جوانب الأزمة، كلٍ بأسلوبه. وكان هذا التشتت فى المعالجة أحد أسباب تمييع المشكلة التى تفرقت خطورتها بين مختلف التحقيقات ولم يبلور هذا الموقف الصعب سوى المسرح الذى كان سباقاً منذ نشأته للتصدى للسلبيات. وكان الكاتب الكويتى قد رسم صورة صادقة للمشكلة وأبعادها منذ البداية وتشعب الخطر وأسبابه

---

(١) المرجع السابق.

وأهدافه وغاياته لكى يترجم هذا الواقع فى عمل مسرحى يرصد من خلاله الحقيقة بجرأة لكى يراها المشاهد ويسمع حواراتها التى دارت بين جدران المكاتب على شكل اجتماعات مغلقة أو بواسطة الهاتف للتصديق على قروض وتمرير موافقات لإنشاء شركات قائمة على الورق يحصل صاحبها على مقابل الأسهم التى يتم طرحها للجمهور على أمل استثمارها ولكن الحقيقة لم تكن بهذا الشكل إنما تعقدت الأمور فى السوق وأصاب الشلل الحركة وتوقفت العائدات وانكشف الكثير من أرصدة تلك الفئة وأصبحت تشكل تهديداً أصاب الجميع حينما طالب المستفيد بحقه ولم يجده لتجد الدولة بكافة سلطاتها ناتج تلك المشكلة ملقى على عاتقها فهى الملاذ الأخير لذوى المصالح من صغار المستفيدين.

تلك كانت صورة واضحة تمكن الكاتب المسرحى الكويتى أن يجسد معالمها ويوضح خطوطها المتشابكة منذ النقطة الأولى وحتى خط النهاية لكى يقدمها فى عرض حى لأبعاد المأساة. لقد حرك المسرح الكويتى كافة وسائل الإعلام على اختلاف اتجاهاتها إلى كشف خبايا تلك المؤامرة التى رسمتها فئة بغية ترسيخ سلطاتهم واستغلت فئة أخرى هذا الخطر لكى تسايره للحصول على بعض عائده لرفع شأنهم الاجتماعى والاقتصادى كخطوة للاقتراب من السلطة السياسية.

لقد كان لأزمة سوق المناخ صدى واسع كشف مفارقات كثيرة على المستوى الداخلى لدولة الكويت، بل وداخل الأسرة التى حركتها عائدات تلك السوق بشكل فوضوى يبرزه الكاتب خلال مشاهد مسرحيته لكى يقف المشاهد الذى ربما يكون أحد ضحايا ذلك المستفيد حتى يرى مدخراته التى جمعها بشتى الوسائل الممكنة تهدر بطرق مستهترة بعيداً عن أية مسئولية رغم أنها كل ما يملك وهذا يكشف حنين الكويتى بعد الانتعاش لماض قريب كانت التجارة تمثل فيه جانباً مهماً ليس متوافراً إلا لقلة والفرصة قد تمثلت أمامه فى رخاء الدولة فهو يأمل أن يحقق ذاته بالاشتراك فى نهضة اقتصادية ذات عائد كبير.

**"لقد كشف سوق المناخ أن لدى الكويتيين حاجة مكبوتة للمشاركة فى الأنشطة الاقتصادية. لكن لم يتوافر آنذاك القطاع أو البنية الاقتصادية التى تستوعب ذلك، لقد استمرت خطط التنمية الكويتية وسياسات الإنفاق العامه فى تجاهل هذا**



زوجة من سوق المناخ للكاتب ابراهيم العواد - ١٩٨٢

**التوجه من الحياة الاقتصادية باستثناء ما يتعلق منه بالجانب الاستهلاكى"** (١).

وهكذا حركت تلك الفئة القليلة سوق المناخ واستخدمت البوق الإعلامى لترويج مخططهم الذى لم يكن يهدف إلى شئ سوى تحصيل أكبر عائد وتحقق لهم ذلك بغية عائد كبير للطرف الآخر الذى تبخرت مدخراته داخل بذخ لا محدود وسوء إدارة وانعدام خبرة وسط السوق الكبير.

لقد اتخذ المسرح الكويتى من الصراع الاقتصادى والاجتماعى والسياسى فى أزمة المناخ مادة جسد من خلالها حقائق المؤامرات الاقتصادية التى لعبت فيها الأطماع الدور الرئيسى. أراد الكاتب أن يكشف حقيقتها أمام المشاهد حتى يقف على الواقع المزيف الذى سقط الكثيرون فيه وذلك من خلال مسرحية "زوجة من سوق المناخ" للكاتب إبراهيم العواد ١٩٨٢، حيث كشف النقاب عن مسيرة تلك السوق ورجاله والتحايل فى المعاملات مع الآخرين حتى أصبحت قضية تؤرق المجتمع الكويتى. والحوار التالى الذى يدور بين رجل السوق الأول "أبو فهد" والسكرتير تبين جانباً من الصورة:

**أبو فهد:** روح حول التليفونات على مكتبى.

**السكرتير:** (خارجاً) حاضر يا سعادة الباشا.

**أبو فهد:** (يفر أكمامه ويستعد لمعركة التليفونات تبدأ التليفونات تدق.. يحمل واحد)

ألو.. أبو مطلق.. بجم وصل الديك الفصيح.. السهم ٦٠٠ فلس.. طلبه ٧٥٠ فلس (يحمل تليفون ثالث) ألو بو مطلق..جم وصل سهم الديك الفصيح ٨٥٠ فلس طلبه بدينار واشتر كل الموجود.. تعلم يا غشيم.. (يحمل تليفون آخر) ها بو خالد.. جم وصل دبدبكو.. شفت شلون يا غشيم.. تقولى نبيع بعشرين.. صعد.. ألحين وصل ٢٣ دينار.. طلبه على ٢٥ دينار واشتر السوق كله.. كل المعروض.. (تليفون آخر).. هاه بو مطلق وصل دينار بالسوق.. بيع.. دح هالتجار خل يأكلونها (تليفون آخر) هاه بو خالد دبدبكو على خمسة وعشرين.. بيع.. جم (ينظر إلى التليفونات المفتوحة أمامه) أنت بيع مليون.. انت اشتر

---

(١) عبد الرسول الموسى، كيث ماكلاكلن: الكويت مجتمع النخبة المترفة، ص ٨٠.

مليونين . . انت اصبر . . انت غش . . انت تلاعب . . انت احبل . . انت اجذب . وحيد . . وحيد .

**السكرتير:** (داخلاً بسرعة) أيوة يا باشا .

**أبو فهد:** قلبى . . قلبى . . حبة القلب .

**السكرتير:** (يعطيه حبة فيتلعها) بالهنا والشفا .

**أبو فهد:** حول التليفونات عليك . . بس بعد ما أقدر (يجلس متمدداً على الفراش) .

والموقف فى هذا المشهد يعكس السيطرة التى تمتع بها بعض التجار ومنهم "أبو فهد" الذى أمسك بزمام الأمور فى هذه السوق يحركه كيف يشاء وقتما يشاء حتى يتحول الربح فى النهاية لحسابه الخاص وقد استعمل البعض كأداة محركة للسوق بأمر مسبق منه .

والكاتب يستلهم من الكوميديا اللفظ والموقف حتى يتصدى لمثل هذه القضايا الخطيرة . وخاصة أن الكوميديا قادرة على توصيل الرسالة الإعلامية المتبلورة بسهولة إلى المتفرج لأنها تدفعه إلى التفكير وليس مجرد الانفعال . ومسميات الشركات "الديك الفصيح . . دبدبكو . . " ثم التناقض الواضح لشخصية أبو فهد أحد فرسان المناخ الذى يدير حركة ذلك السوق الضخم بكل ما فيه من أسهم ومضاربين من مكتبه بالهاتف لينتهى به الأمر ممدداً فى الفراش كجثة هامدة . . ذلك الأسلوب يخفف من واقع الصدمة على المشاهد مؤقتاً ولكن الانقلاب يقع بعد ذلك . يختفى ذلك الأثر الكوميدى حيث تتجسد القضية كأمر واقع مثل الكابوس . فالضحك فى الكوميديا غالباً ما يعقبه تأمل لكشف حقائق مأسوية .

يقول محمد عنانى فى كتابه "فن الكوميديا:"

**" تركز الكوميديا دائماً على أخطاء الإنسان التى يمكن إصلاحها وتلك العيوب أو النواقص فى النفس البشرية عادة فى أخطاء التركيب أو البناء الاجتماعى والعلاقات البشرية التى تشوبها أخطاء يمكن تلافيها "** (١) .

إن ذلك التاجر "أبو فهد" الذى وصل إلى تلك المكانة فى السوق ومن على شاكلته فى غياب الرقابة الإدارية من الجهات المختصة سيطروا على حركة التغيير لصالحهم ومن

---

(١) محمد عنانى : فن الكوميديا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٥٠ .

يساعدهم على حساب المجتمع الذى وثق بهم ظاهرياً وإعلامياً وهم الذين انتفت عنهم الخبرة والعلم، كما جاء بالمسرحية على لسان أبو فهد فى حوار مع أحد مساعديه "أبو مطلق" الذى يطلب مساعدته بقوله "لا .. لا تخاف راح نسجلك فيها.. ليش أنى مع أبو خليفة متفقين نوزعها على كل اللى كانوا الحمير معانا ذلك الأيام".

والمسرح كوسيلة إعلامية يفجر من خلال تلك القضية حقائق شكلت فى الواقع الأسس التى خلقت تلك الأزمة من خلال فئة قليلة ملكت الثروة بأية وسيلة مشروعة أو غير مشروعة وهى كثيرة منها التثمين والقروض والتلاعب بالأسعار واستغلال التجارة وغيرها لكى يرتقوا اقتصادياً وتكون الأسهم والشركات أحد الوسائل التى تدر أرباحاً وتخلق المكانة التى تعلو على ما سواها.

إن الكاتب من خلال الحوار على لسان أبو فهد يرسم صورة لازدهار السوق وهبوطها وما دامت الحركة بيد المتلاعب الخبير فلن يكون أبداً فى موقع الخاسر وليذهب الآخرون إلى جحيم المضاربة. والأسلوب هو النصب والاحتيال كما جاء على لسانه.. انت اصبر.. انت غش.. انت تلاعب.. احبل.. اجذب.. الخ" وكلها طرق تصل إلى نهاية واحدة لكلا الطرفين.. مكسب .. خسارة.

إن الكاتب يكشف أمام المشاهد هذا الخلل الذى أصبح يهدد كيان الدولة، وإهدار بنيان المجتمع. ويقول آلان كاستى:

**"إن المجتمع الذى يشكله المشاهدون فى قاعة المسرح، هو صورة مصغرة للمجتمع الكبير خارج المسرح، وبالتالى يمكن تعديل أساليب وسائل الإعلام (الصحيفة والراديو والتليفزيون) طبقاً للصدى أو الأثر الذى يحدثه العرض المسرحى فى الجمهور بخصوص القضية السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية والمواقف ومن هنا كانت ضرورة أن يملك رجل المسرح حساً إعلامياً ليعرف كيف يؤثر فى الجمهور، وكذلك ضرورة أن يملك رجل الإعلام حساً مسرحياً ليعرف كيف يصوغ مشاعر الجماهير لحساب قضيته المطروحة"(١) .**

---

(١) Alan Casty: Mass Media and Mass Man, ( New York: Harpers, 1968,) p.84

إن أزمة سوق المناخ لم تكن وليدة فترة.. بل نبتت مع طفرة الكويت الاقتصادية حيث ركبت تلك الفئة الموجة العالية وأرادت إن تعلو معها سريعاً بعدما أصابهم الماضى بألوان من الشقاء بعوائد محدودة للغاية وهى نتيجة منطقية طبقاً للحالة الاقتصادية آنذاك ولكن التاجر أسقط ذلك المنطق من حساباته وأراد أن ينطلق لكى يعلو على ما عداه متخذاً من الوسائل ما يساعده على تحقيق شطحاته المادية والتى اعتقد أنه تفتح له كل الأبواب المغلقة. وكان له ذلك فى غياب الضمير العام وتفضيل المصلحة الشخصية على صالح البلاد وهى فترة سيطر فيها التفكير المادى مما أدى إلى اشتداد الأزمة.

إن أبا فهد فى الموقف السابق هو رمز للتاجر الكويتى "الشاطر" أو لتلك الفئة المتسلقة. والكاتب يبرز الدور الذى لعبه فى الواقع على خشبة المسرح من خلال مكتبه والهاتف وتحريك أسعار الأسهم كما يحلو له والكل يعمل على تنفيذ تعليماته فى هبوط الأسهم لكى تصل إلى أدنى قيمة ليشتريها لحسابه تمهيداً لرفع سعرها بواسطة عملائه إلى أعلى قيمة والمضاربون يثقون فى تلك الشخصية والكل يشترى لكى يشتعل السوق ويتسابق الجميع للحصول على ذلك السهم الصاعد ويبيع التاجر كل ما عنده ويكسب على حساب خسارة الآخرين الذين جمعوا بين خسارتين فى البيع والشراء. وحركة السوق لم تستفد شيئاً سوى اعتلاء واحد على أشلاء الآخرين بعيداً عن أية تنمية حقيقية.

لقد كانت أزمة سوق المناخ نتيجة طبيعية لقيام بعض التجار بمشروعات وهمية تحت مسميات ساند الإعلام فى رواجها ولاقت استحساناً لدى المجتمع من حيث قيمة المشروع ومنفذه وعائده والأحلام التى راودت الكثيرين فى حالة المساهمة طبقاً لمقدرة كل منهم المادية حتى أن البعض باع أملاكه والآخر اقترض للحصول على أكبر نسبة من أسهم المشروع الذى تضخم إعلامياً وهو فى مرحلة الفكرة. ومن هنا كانت خطورة الدور الذى لعبه الإعلام فى غسيل المخ الجمعى، فى حين أن التوظيف الإعلامى الذى مارسه المسرح الكويتى كان بمثابة تصحيح إعلامى لهذه السلبيات.

والكاتب يناقش تلك القضية التى تشعبت وتعقدت لكى تصل الحقائق إلى المشاهد والاحتيال الذى يلجأ إليه المستفيد بعيداً عن فكر المجتمع حتى يقف على ذلك الفكر المريض أو المتخلف فى الحوار الذى يدور بين التاجر "أبو فهد" وابنته حصة وزوجها حامد.

**أبو فهد:** قبل كام يوم مريت صوب الجمعية ولا السيارات طابور قلت شعندهم هذيلا.

**حصة:** عسى مو صدمة.

**أبو فهد:** لا يبه أى صدمة.. واقفين يشترون بنك من راعى البنك.

**حامد:** لاه.. واشتريت بنك "بسخرية".

**أبو فهد:** تنطز يالهيس. اسمع علشان تعرف الرجال شلون يشتغلون.

**حصة:** إيه يبه كمل ما عليك منه.

**أبو فهد:** سألت راعى البنك كم يربح بالخيشة.

**حامد:** هم حسدت راعى البنك بعد.

**حصة:** بس عاد (لحامد).

**أبو فهد:** لقيته يربح ليقبل .. وماكو خسارة.. طرق خيشة البنك والعثل على البحر والفلوس.. والجيلة باميه..

**حصة:** ايه يبه وتالى.

**أبو فهد:** نغمس الكومبيوتر.. فكرت قلت ليش ما أسوى شركة مقفلة لبيع البنك.

**حامد:** (يتعجب) بنك .. مقفلة بنك.

**أبو فهد:** البنك الكبير.. مو أى بنك.. البنك الصغار مو شئ.

**حامد:** وشلون كسبت ملايين.

**أبو فهد:** بالإعلان بالجرايد كتبت "شركة البنك الكبير" الناس شقروها.

**حصة:** شقروها.

**أبو فهد:** قروها شركة البنك الكبير وأبو فهد مسويها قالوا الناس راح يصير أكيد بنك بالكويت والشرق الأوسط وما ضرب على الأسهم.. وصل السهم ٣٠ دينار.. ومضاربات .. وبيع بالأجل اللى باع عماراته واللى باع بيته.. واشتروا لا تبقى.. وشنو يبه البنك الكبير ومنو مسوية أبو فهد.

**حامد:** هذا نصب واحتيال.

**حصة:** روح بس انت عاد.

**أبو فهد:** هذى التجارة.. تعرف وين تضرب.

**حصة:** شسويت يبه تالى.

**أبو فهد:** تالى.. تالى بعت كل أسهمى.. دجيت تجار السوق خوش دجة.. قبضت لى جم مليون وطلعت منها.

**حامد:** والناس اللى حطوا فلوسهم.

**أبو فهد:** كلهم الحين يبيعون بنك.. ما شفت اللى عند باب المسرح يبيع بنك.

والموقف يبين أحد أساليب التجار الذين سلكوا مختلف الطرق حتى تزيد ثرواتهم ولكى يصلوا بسوق المناخ إلى ذروة الكارثة الاقتصادية. والحوار يوضح إحدى الوسائل التى تفتق عنها ذهن التاجر أبو فهد حينما يلتقط اللفظ العابر بائع سلعة "البنك" لكى يجد فيها وسيلة لزيادة الثراء على حساب المجموع من المواطنين وهو يعلم أنهم يتخلصون من أملاك لهم أو يحصلون على قروض مآلها كلها إلى زوال.

وقد استغل بعض التجار انتشار أسمائهم فى المحيط الاقتصادى والاجتماعى كأحد وسائل الشهرة لكى يطلقوا مسميات لمشاريع كبرى تساندهم فى ذلك وسائل الإعلام المختلفة كصفقة إعلانية مدفوعة الأجر ومزايا أخرى كلها جشع وإغراء اقتصادى لا يقاوم. وهو يرى رواج تلك السوق كشكل خارجى لكى يسارع الجميع إلى الوساطة لدى التاجر لكى يقبله مساهماً ومن خلال مساعديه يرتفع ثمن الأسهم وتنفذ فى السوق ويحصل أبو فهد على قيمتها تاركاً الأمر لهم لكى يستيقظوا على كارثة والقانون لا يحمى الجاهل بالأمور.

والمسرحية بمواقفها المختلفة بهذا الوضوح والمعايشة توصل الرسالة الإعلامية إلى القاعة حيث المشاهد يرى ويسمع مؤامرات اقتصادية اضرت بالوطن والمواطنين وربما يكون هو أحدهم والمستفيد فرد واحد يسقط الجميع لكى يعلو هو.

يقول بيجى جروتوفسكى فى كتابه "دروس من مسرح جروتوفسكى التجريبى:"

**"ثمة قيمة واحدة ليس بمقدور الفيلم ولا باستطاعة التليفزيون الوصول**

إليها أو استعادتها من المسرح ألا وهى الصلة المباشرة التى تتوالد ما بين الموجودات الحية فيه. هذه الصلة التى تؤدى بأن يكون كل حدث مستثار من قبل الممثل كل ظاهرة تنبعث من سحره تصبح شيئاً كبيراً نادراً.. من هذا البركان المتوهج للعلاقة المباشرة لا يوجد شئ يمكن أن يفصل المتفرج عن الممثل بل يجعله وجهاً لوجه يشعر بأنفاسه وعرقه فى آن واحد" (١).

ومن ذلك نتوصل إلى أن تأثير المسرح إعلامياً يفوق مثيله من الوسائل الأخرى.. بل أنه يضع الأسس التى تنطلق منها الوسائل حينما يكشف الجوانب والأهداف التى من أجلها تتجسد القضية لتصل إلى مستوى يهدد بالخطر العام.

لقد عرى المسرح الكويتى بعض الحيل التى لجأ إليها التاجر مع أقرانه لاستغلال السوق.. حيث تاجر المستفيدون من الوهم الذى جسدوه أمام المواطنين كحقيقة معاشة فى حين أن الكل يطمع فى الزيادة التى تتصاعد فعلاً. ومسرحية "فرسان المناخ" للكاتب عبد الحسين عبد الرضا عام ١٩٨٣ تكشف بعض هذه الحيل فى الحوار الذى يدور بين كبار التجار.

**منصور:** (يدخل منصور) من هذا مبارك؟

**الفراش:** هذا عمى ملاحظة وكتبته لك (يناوله التليفون).

**منصور:** عطنا قهوة (يتحدث) هلا على.. الله بالخير.. صار.. توكل على الله.. لا وقته الحين.. الساعة ١٢ أى على اتفاقنا أخوى.. طيب مثل ما اتفقنا البارح.. خوش.. وأنا بعد دزيت ٣ من الربع يشترون لا لا.. ما يخالف.. خلهم يشترون من ½ مليون وطالع.. والبيع والشراء بواسطة دلالنا صاحبنا بوبدر اللى اتفقنا وياه البارح.

(الكل يستمع من خلال التليفون إلا منصور بوحظين وهم يهزون الرأس وحوار صامت بما يدل على المتابعة من الثلاثة لمنصور).

**صخى:** بس ما تعتقد إن ½ مليون وايد؟

---

(١) بيجى جروتوفسكى: دروس من مسرح جروتوفكسى التجريبى : ترجمة "هناء عبد الفتاح" مطبعة هيئة الآثار المصرية - القاهرة ١٩٩٣، ص, ٤٧

**منصور:** لأ. النويتش لا شافوا إن الكميات التى تنباع كبيرة يدشون.. ويتبدى الطلب منهم.

**نايف:** طيب.. تبى تحرك التأسيس ولا الاكتتاب؟

**منصور:** التأسيس .. التأسيس يالأثول.. لا تنس أن احنا عندنا ٢٠٠ مليون سهم تأسيس.. لا خلينا ربعنا يشترون ١٠ ملايين عززنا السهم..ويدشون هللى عندهم على ٣٠-٢٠ ألف دينار ركضة.. ويزيد الطلب.. ولا زاد الطلب نبيع أسهمنا بواسطة شركاتنا علشان لا يحسون إن احنا اللى نبيع.

**على:** لا يالشيطان .. هذى لبيدة.. زين تهقه السوق يتحمل هالكمية الكبيرة؟

والصورة كما وضحها الكاتب تبين أقطاب السوق الثلاثة يترأسهم منصور بوحظين العقل المدبر واليد المنفذة والآخرون شركاء فى دفع المسيرة المأسوية إلى نقطة النهاية التى تشكل خطين أحدهما مكسب والآخر خسارة لكى تستمر المهزلة الاقتصادية حينما يتفتق الذهن عن فكرة فى المساء ثم تتحول إلى شركة فى الصباح وتطرح الأسهم ويتداخل الشركاء لتحريك التعامل فى السوق ويسقط الضحايا وهكذا تتعقد الأمور ويعيش المجتمع فى ذلك التيه.

والكاتب فى هذا الموقف يعرى أسلوب الغش والخداع الذى يلجأ إليه التاجر فى شركاته وعمله وفى كل شئ خارج تلك السوق لإنفاق جزء من هذا العائد على محرمات لا يقرها القانون.

إن أزمة سوق المناخ لم تكن وليدة حاضر ولكنها نتاج عوامل متشعبة أهمها عدم تواجد الخبرة العملية أو العلمية لدى التاجر الذى سيطر برأسمال هبط عليه بدون كفاح مشروع كالتثمين على سبيل المثال يسانده الدخل الكبير الذى امتلكه المواطن الكويتى من الدولة ويؤيده بعض الشركاء الذين على شاكلته وفى الوقت نفسه كانت قوانين الدولة التى تفتح خزائنها للعاملين الذين ازدادت أعدادهم على شكل قروض تسدد على مهل.. فالمواطن يحصل على خمسة عشرة ألف أو أكثر كقرض والتاجر يرى فى ذلك الموقف فرصته لابتلاع هذه القروض التى تصل إلى ملايين كثيرة والمقابل مجرد سندات.. وريقات مطبوعة.

ثم إن ازدياد حركة تلك السوق فى السبعينات أوجد لبعض المسئولين منفذاً لا يتيسر لسواهم لزيادة دخلهم وهو اللجوء إلى القروض من البنوك فى غيبة القانون العام للدولة والذى يساوى بين الجميع فى عملية القرض المحدود بالنسبة لهم.. فكانت القروض الكبيرة التى تمنح بلا قيود وكلها بعيدة عن الشرعية.

لقد لعب منصور بو حظين من خلال السوق دوراً متقناً أداه بحرفة وهو يعرض ٢٠٠ مليون سهم ليقوم أحد أتباعه بشراء عشرة ملايين أمام رواد السوق ثم يقصر عملية الشراء على ½ مليون سهم فأكثر وهو شرط يساند عملية شراء العشرة ملايين ليجد المواطن نفسه أمام فرصة يتمسك بها مهما كان الثمن الذى اختلف فى أحوال كثيرة من الحصول على قرض أو بيع عقار أو رهن آخر لكى يفوز بنصيب من تلك الأسهم. وهو ما يشبه إلى حد كبير ما جرى بالنسبة لمؤسسات توظيف الأموال فى مصر.

لقد كانت مسرحيات تتحقق فى الواقع والكل يشترك فى التمثيل والإخراج بشكل متقن وتوزيع الأدوار متفق عليها والأحداث تتوالى والصراع مستمر والتأزم وارد فى كل نهاية.. مسرحية ولكنها بلا جمهور. الكل يؤدى ولا أحد يشاهد حتى يصدر حكماً.

يقول جميل أبو صبيح فى جريدة الأنباء:

**"تعتبر هذه المسرحيات من أقوى المسرحيات التى تعرضت للأحداث منذ سنوات، كما يمكن اعتبارها من أقوى المسرحيات العربية فنياً، وأكثرها التزاماً بالواقع الجماهيرى من حيث تعرضها لواقعة اقتصادية تركت بصماتها على المجتمع فى الخليج العربى"(١).**

لقد كانت تلك المأساة الاقتصادية بمثابة بركان الغضب الذى حرك المجتمع الكويتى من سبات فكرى حيث فضح الكاتب بعض الأساليب التى اشترك فيها كثير من عمالقة السوق لسلب البسطاء مدخراتهم وقروضهم وأملاكهم وتحويلها إلى حساباتهم الخاصة. وكان للمسرح الكويتى سبق إعلامى تفرعت منه توجهات إعلامية متنوعة ضربت على نفس الوتر لكى يكون الصوت مدوياً يسمعه ويحسه أهل البلاد بل تعدى ذلك ليكون حديث المجتمع العالمى الاقتصادى فى تلك الفترة.

(١) جميل أبو صبيح: مقال بعنوان "فرسان المناخ .. كوميدية انتقادية راقية" جريدة الأنباء، فى١٩٨٣/٦/١٢ .

والكاتب ينتقى من الحيل التى اتخذها هؤلاء المتاجرون باقتصاد البلاد بعضها ويكشفها أمام المشاهد ويبين كيف أن المصلحة الشخصية طغت على ما عداها من المصالح العامة وذلك فى الحوار الذى يدور من طرف واحد لوكيل إحدى الوزارات وذلك فى اللوحة السادسة من نفس المسرحية:

(مكتب وكيل وزارة ما - بالجانب الآخر من المسرح بعض الناس فى انتظار الإذن للدخول على الوكيل - ولكنه منهمك بأعماله الخاصة واتصالاته الهاتفية - والتى منها نعرف أنه مشغول بالمناخ وليس بالوزارة).

**الوكيل:** (بالتليفون) لا لا بو على . . أنا اشترى ما أبيع . . اللى آخر السنة اشترى منك . . حط مليونين مجموعة الشارجة وحط السعر.

(يرن تليفون آخر ويرفعه الوكيل)

لحظة بو على ها اشعندك بعد؟ اشكثر الكمية ؟ مليون؟ اشلون تمويل ياخد منى ويرد على . . خوش يعنى شيك بشيك اعتمد فى أمان الله . . (يقفل التليفون ويعود للآخر) . . هاه بو علي شقلت؟ سر المهنة ما اعلمك . . اشتريت بعد ولا لأ . . اعتمد (يرن التليفون الآخر ويرفعه الوكيل) هلا بو محمود لا توني شاري منه إذا عندك غيره هات (يقفل) . . (يرن تليفون آخر يرفعه الوكيل) . . هلا . . البيع مدة ٤ أشهر والسهم مقضوب . . ايه زهيرى يعنى يظل عندى ليما تحل مدة الشيك . . (نسمع بالجانب الآخر ضجة وتذمر من المراجعين).

**سالم:** ما صارت يا خوى كل يوم جايين ورادين.

**المدير:** رجاء هدوء الوكيل عنده اجتماع يعنى قابل يخلى أعمال الوزارة المهمة ويجابلك.

إن الوكيل وهو رمز لكثير من أصحاب الوظائف الهامة قد استغل المكان والزمان والمكانة لمشاركة تلك الفئة انتزاع ممتلكات الشعب الخاصة جداً وتحويلها لأرصدتهم على حساب المصالح المعطلة والتى يمكن أن يتوقف عليها مستقبل البعض ومشاكل تؤرق البعض الآخر، ثم إن تلك المكانة تخضع الطرف الآخر وهو التاجر لتسهيل الكثير من الميزات التى

تحـرم على سواه وليس ذلك من قبيـل المجاملة أو لذات الشـخص ولكن للمكانة وحـدها التى سوف يستفيد منها التاجر بشكل أو بآخر وكلها أمور لا يقرها القانون.

لقد تحولت أزمة سوق المناخ إلى لعبـة خطيرة لم يفطن أحد للمأساة التى سوف تنتج فى نهـايتهـا وكـان على المسرح أن يدق ناقـوس الخطر مـعلناً التـعبئـة للرأى العام الذى تحـرك متأخراً تسانده وسائل الإعلام الأخرى لكشف أبعاد المأساة.

والكاتب يعـرض بعض هذه الأسـاليب وهى كثـيرة ومـتنوعـة ويتناول أيضاً الصـورة التى تهـدد كـبار المسـئولين ويفضح الأسـبـاب كـاشفاً ضـياع هذه المدخـرات التى آلت إليـهم بطريق الاحـتيال، وذلك مـن خلال الحـوار الذى يدور بين أقطاب السـوق حـينمـا تتكشف الأزمة.

**منصور:** أنا قريت من كم يوم إن واحد من فعاليات السوق زوجته ساحبة ٥ ملايين.

**على:** ما عليك انزين هذه اشاعات.

**منصور:** أخاف انت بس؟

**على:** أنا ؟ الله يسامحك أنا فين لى ٥ ملايين؟

**نايف:** (يفكر) مشكلة عويصة.. مشكلة ما حسبنا حسابها.. بنينا آمال فى الهوا.

**منصور:** (ساخراً) الحين تقول فى الهـوا؟ نسينا؟ تشرب لك بيـك وتشترى عـمارات بالليل.. العمارة اللى ما تساوي ٢٠٠ ألف تشتريها مليونين بالليل.

**نايف:** أشـوف قلبت على؟ شدعـوه انت مـا غلطت؟ نسيت ذيك الـليلة بنيس؟ يوم تكود على رقم ٣٦ هالكثر فيش نسيت؟ نسيت اشكثر حطيت ذي الليلة بالقمار؟

**منصور:** (بغضب) تبى تحاسبنى على حلالى؟ حلالى وكيفى.

**صخى:** وانت يا نايف ناسى نفسك.. نسيت ذيك الليلة يوم تـصير قـاع وشريت شـقة لراعية البار؟

**نايف:** حلالى وكيفى.

والكاتب فى هذا الحوار يكشف جانباً من حقيقة فعلية مأسوية لأن المتحاورين هم أنفسهم أبطال اللعبة التى انتهت وفى انتظار إعلان النتيجة التى تعكس مفاجآت كانت خافية عن المشاركين فيها والتى تمت فى وضح النهار وبمباركة وسائل الإعلام من خلال الإعلان المدفوع.

والنتيجة لم تكن فى صالح المجتمع لأن الأمانة ضاعت فى أوجه صرف مختلفة كلها تشكل جريمة يعاقب عليها القانون. والبذخ بلا حدود كان السمة المشتركة بين أبطال اللعبة.. وما جمع بالنهار ضاع بالليل. فى الظلام بعيداً عن أعين الناس أصحاب رأس المال الذين يأملون فى عائد كبير لكى يفاجأوا بكارثة تحطم تلك الآمال. وكما جمع المال بطرق الاحتيال يكون الرد من "منصور" و"نايف" على الاتهامات بتبديده وهما أعلم الناس بأسلوب صاحبه "حلالى وكيفى". وهذا يكفى لإثارة الغضب والرفض من الجانب الآخر وهو المشاهد الذى يرى ويسمع مأساة تمت وانتهت والضياع هو المحصلة النهائية لأعضاء المجتمع.

هذا نموذج من كثير تحقق من خلال أزمة سوق المناخ الذى كان مثار أهل الكويت والكل يطمع فى أسهمه التى لم تكن سوى وريقات مطبوعة تحمل معنى الأمل المفقود والأمل ينفق كما يحلو لصاحبه فى جلسات الخمر وموائد القمار بالدول الأجنبية بعيداً عن أعين أصحابه الأصليين.

لقد كانت القضية بمثابة كارثة قومية انتشرت معالمها وأصبحت حديث الساعة فى السوق الخارجية وكذا الأوساط السياسية التى تدخلت بكل ثقلها حتى تعيد الأوضاع إلى ما كانت عليها كى لا تتوقف المسيرة.. وكان الإعلام الذى كشف المستور كل بوسيلته، وكان المسرح فى مقدمته بوسائله المختلفة وعناصره المتعددة وحيويته الفنية والدرامية.

وكان التوظيف الإعلامى الذى انتهجه المسرح الكويتى فى قلب هذه القضية التى لم تكن عادية بل معقدة الخيوط ومتشعبة الأطراف فقام بدور الكاشف والمحلل والمنقذ للخروج من دهاليزها لكى تعود السوق إلى سابق عهدها.

فى كتاب "الكويت" مجتمع النخبة المترفة" يقول الكاتبان عبد الرسول موسى وكيث مكلاكلن:

**"كانت سوق المناخ عام ١٩٨٢ قطاعاً غير رسمى لتبادل الأسهم يعتمد بشكل**

**كبير على شيكات مؤجلة الدفع، ففى عام واحد كلفت هذه السوق الحكومة مبالغ تقدر بـ ٢٦ بليون دولار لكى تنقذ الأفراد من الضربات التى تلقوها نتيجة لانهيار السوق"** (١).

لقد كان لتدخل الحكومة فى حل هذه المشكلة أثر واضح، على سبيل إنقاذ ما يمكن إنقاذه.

واستمراراً للتصدى لهذه القضية من خلال المسرح الكويتى الذى تعرض بشكل قوى لكشف الخلل والتحايل من قبل بعض التجار وخلف جيلاً آخر تمكن من التسلق للوصول إلى تلك الفئة التى تحكمت فى مسيرة الاقتصاد الكويتى بعيداً عن القانون يناقش الكاتبان سعد الفرج وعبد الأمير التركى فى مسرحية "دقت الساعة" التى عرضت عام ١٩٩٤ بعض القضايا منها أزمة سوق المناخ بداياته ومراحله ونتائجه المتولدة من تلك المقدمات، وكذلك اشترك بعض الافراد الذين ينتمون لعائلات معروفة وبيدهم لعبة السوق والسطوة القبلية يحركون عجلة التجارة كما يحلو لهم بعيداً عن القواعد التى تنظم تلك الحركة لضمان المسيرة الصحيحة والوصول إلى نهاية مأمونة.

والكاتب يتجه اتجاهاً مغايراً فى تعرضه لتلك الأزمة لكى يكشف الجديد.. فالسوق قد سارت على نهج واحد وهو اختلاق الشركات والأسهم والمضاربة فى أسعارها لصالح التاجر الكبير.. ثم ماذا؟ هذا ما يكشف عنه الكاتب فى حوار يدور بين أحد هؤلاء التجار الذين سيطروا على السوق وحركوه كما يحلو لهم. إلى أن بدأت الأزمة تسيطر على الجو العام وتحركت بعض الأجهزة المسئولة لكى تكون طرفاً فعالاً لإنقاذ ما يمكن إنقاذه والحوار الذى يدور بين شاهين وزوجته يكشف جانباً من سلبيات هذا السوق وأهدافه الحقيقية بعيداً عن المسيرة الاقتصادية التى تدفع بالمجتمع إلى تنمية إيجابية.

**الزوجة:** شاهين.

**شاهين :** (لا يرد).

**الزوجة:** يا خيه ما أدرى شاسوى ايها الريال شايل هموم الدنيا كلها على راسه (تقترب منه أكثر).. يا شاهين الدنيا ما تسوى.

---

(١) عبد الرسول الموسى، كيث مكلاكلن: الكويت: مجتمع النخبة المترفة، ص,١٨

**شاهين:** وين الجنطة؟

**الزوجة:** أى جنطة؟

**شاهين:** جنطة الفلوس . . الفلوس .

**الزوجة:** راحت ويا الجناط .

**شاهين:** ما يحتاج أوصيك . . من أول لحظة توصلين فيها باريس . . أبيك تسلمين الفلوس وكيلنا بطرس . . وتوصينه يدخلها باسرع وقت فى حسابنا السرى بسويسرا وهو يعرف شغله مهى أول مرة نكلفه ابهالشي .

**الزوجة:** ولا هي أول مرة أقوم ابهالمهمة .

**شاهين:** بارك الله فيك . . بارك الله فيك .

**الزوجة:** ودعتك الله .

**شاهين:** (لا يرد) .

**الزوجة:** ودعتك الله .

**شاهين:** زين . . زين . . بالسلامة انشاء الله .

لقد كشف الكاتب جانباً آخر من الهدف الكبير الذى سعت وراءه تلك الفئة من التجار على حساب الاقتصاد القومى من مدخرات وقروض أعداد كبيرة لكى تضيع حسبما يرى كل منهم. والحوار يوضح إحدى الوسائل التى يلجأ إليها "شاهين" للهروب بتلك الأموال كلما تجمعت وبمساعدة زوجته التى تؤيده فى ذلك ولم تكن تلك العملية هى الأولى ولكن سبقتها عمليات أخرى لم يذكرها الكاتب تاركاً التقدير للمشاهد .

لقد كانت أزمة سوق المناخ متوافرة كاملة تهدف لهدم الاقتصاد الوطنى من خلال الحركة المتداولة للأسهم والشراء بالأجل مقابل نسبة كبيرة لا يقرها قانون السوق التجارى ولكن حركة المناخ كانت تدار بعيداً عن ذلك القانون وبفكر وتدبير من هؤلاء التجار الذين سيطروا على مسيرته بالإضافة إلى فئة أخرى وصلت إلى مصاف التجار أصحاب النفوذ لكى يشتد الصراع داخل السوق ويزداد العرض لكافة أنواع السندات والشراء والبيع بالأجل بالشيكات التى لا تساوى شيئاً .

إن حقيبة النقد التى تحتوى على ملايين العملات المختلفة ما هى إلا حصيلة أسهم طرحت تحت مسمى إنشاء شركة ليس لها وجود سوى داخل ذلك الإنسان المسمى "بشاهين" وأمثاله حينما يعلنها مدوية داخل السوق وخارجه من خلال أتباعه، يؤيد ذلك وسائل الإعلام مقابل سداد القيمة طارحاً ملايين الأسهم التى تتصاعد قيمتها بمعرفة الأتباع لكى يقبل عليها الآخرون ويحصل هو على القيمة لكى يبحث عن مشروع آخر، وهكذا دون أن يتقدم الاقتصاد خطوة واحدة بل يكون التقهقر لخطوات.

والكاتب يكشف من خلال تلك السوق جانباً آخر حيث أن جوانبه لا تنتهى فى الحوار الذى يدور بين "شاهين" وزوجة أخيه وأخيه والذى لا يخرج عن أخبار السوق التى لا تنضب فالمال يحركها ويضمن استمرارها والمكسب قوتها وعائدات البترول لا تنقطع وهى تصب فى أيدى المجتمع بطرق مختلفة لكى تعود بعد دورتها إلى أيدى أصحاب تلك السوق.

**شاهين:** سارة شاخبار السوق؟

**سارة:** السوق بازدهار . . وهذا أنا جايتك استشيرك بموضوع.

**العم:** احنا تناقشنا بالموضوع . . ونصحت أم ناصر أنها تأخذ رأيك فيه.

**شاهين:** خير يا أم ناصر؟

**سارة:** عارضين على قطعة أرض على البحر بثلاثين مليون دينار.

**شاهين:** نقدى.

**سارة:** كشكش . . كاش . .

**شاهين:** لا مبلغ هايل . . ثلاثين مليون دينار ميزانية دولة.

**سارة:** بس أنا عندى مشترى لنفس الأرض ولمدة ٦ أشهر بخمسين مليون دينار.

**العم:** لا تخاف عليها ذيبة . . ما تخطى خطوة إلا وحاسبة مليون حساب.

**سارة:** وأبهالطريقة أحمى نفسى من الشيك اللى بيستحق على بعد سنة.

**شاهين:** معطية شيك عقار . .

**سارة:** أى نعم شيك مؤجل باربعين مليون قيمة مجمع الزهور السكنى اللى شريته.

**العم:** هو مجمع ناطحة سحاب . . توفقت، توفقت فيه . . وابشرك اسم العايلة يلعلع فوقه كتبناه بالنيون.

**شاهين:** واللى بتبيعينه مده مضمون.

**سارة:** مضمون.. هذا ولد صالح التبه ما يتعامل إلا بمئات الملايين.

هذا الأسلوب فى التعامل التجارى كان أحد الأسباب فى وصول سوق المناخ إلى تلك الأزمة التى جثمت على كاهل المجتمع الكويتى وسط أطماع التجار الذين خلقوا قوانين خاصة تمهد لهم السيطرة على تلك السوق التى تفتقر إلى العلم والخبرة.

والكاتب يوضح من خلال ذلك الموقف سيطرة بعض التجار الذين ينتمون إلى عائلات معروفة في السوق حتى أن المرأة أصبحت طرفاً مؤثراً وسط الحركة التجارية التى تحركها تلك الفئة بحثاً عن العائد بعيداً عن سداد القيمة حيث أن الشيك قوة مالية ما دام مصدره معروفاً.

والحوار يكشف ما للمرأة من قوة ونفوذ مادى فى تلك السوق الذى يصبح أخباره داخلها حتى أن الرجل "شاهين" وهو من أكبر التجار يتساءل عن أخباره منها وهى زوجة أخيه الذى لم يكن له خبرة فى التجارة ولكن الواقع وبريق المال كان دافعاً قوياً ولكثير من أهل الكويت الذين قنعوا بحياتهم المرفهة نسبياً إذا قيست بالماضى القريب.

**"إن الكويتيين ومن خلال المعلومات الواضحة يقنعون بأسلوب حياة هادئة أكثر من أن يشاركوا فى الأعمال التجارية. لكن مع ذلك فإن فترة سوق المناخ أظهرت أن الكويتيين وربما ٢٥ ألف منهم قبل الخوض فى مخاطر هائلة بالمشاركة فى هذا السوق المالية وهى مخاطر مشابهة لمخاطر المراهنات القمار"** (١).

لقد فتح سوق المناخ حينما تغيرت اتجاهاته إلى فلسفة تحكمها الأطماع مجالات واسعة لكبار رجاله أضيف إليهم ذووهم ونفر تمكنوا من التسلق خلسة حتى تمكنوا من خلق مكان قوى لتكون المواجهة الشرسة متكافئة ومن هنا انحرفت المسيرة وأصبح لكل منهم أسلوبه فى التحايل لكسب أكبر عائد لكى يصل السوق إلى الهاوية.

---

(١) المرجع السابق، ص, ٧٩

والحوار الذى يدور بين "شاهين" و"سارة" يكشف اللعبة التى تدر ملايين الدينارات.. شراء بالأجل لمدة سنة.. ثم شراء بالدفع نقداً بمبلغ ٣٠ مليون دينار لقطعة أرض على البحر يطلبها آخر بالأجل لمدة ستة أشهر بخمسين مليون دينار بضمان عائلته والعائد ملايين دون عائد لتنمية المجتمع، كما أن النتيجة النهائية مجهولة.

هكذا انطلق السعى والبحث عن كل جديد يمكن أن يشترى ويباع والدفع غالباً ورقة والقيمة ملايين كثيرة والتنمية صفر والعائد مفقود فى ملذات غالباً خارج البلاد وهى أيضاً التى ينقل إليها كل ما تبقى فى حسابات غير معلنة. إن اقتصاد البلاد القوى يتحول من خلال السوق إلى الخارج والنتيجة انهيار يحتاج إلى علاج سريع وحاسم.

يقول ماضى الخميس:

**"لم يعرف الاقتصاد العالمى أزمة مالية بحجم أزمة سوق المناخ فى الكويت فإذا كانت هذه الدولة الصغيرة قد امتازت عن غيرها بنعمة الخير التى من بها الله عليها فى الديمقراطية والثروة النفطية فإن ما لا خلاف عليه بين اثنين يكمن فى أن حجم سوق الأوراق المالية فاجعة كبرى ليس على مستوى الكويت فقط بل على مستوى الاقتصاد ككل"** (١).

لقد سيطرت مشكلة هذه السوق على المجتمع حينما حاصرته من الجهات الأربع حتى أن الفرد لم يجد سبيلاً للخلاص من سلبياته بل سقط فى مغرياته التى فتحت أمامه الأبواب لتحقيق متطلباته التى تعددت والتى لم يكن يستطيع الحصول على جزء منها لضيق ذات اليد برغم الدخل الثابت الذى ضمن له حياة كريمة فيما قبل هذا الطوفان الاستهلاكى المتنوع والمتغير.

إن الفئة القليلة التى شكلت الخطر الهائل من خلال تلك السوق لم تترك فرصة إلا واستغلتها لجمع عائدات النفط من أيدى المواطنين بكل الوسائل حتى أن البعض أقام أسواقاً لكل احتياجات الفرد والمجتمع بداية من المواد الاستهلاكية إلى أحدث موديلات السيارات الفارهة دون مقابل مادى ولكن أيضاً بالأجل مع المغالاة فى السعر.

يجسد هذه الصورة الكاتبان عبد الأمير التركى وسعد الفرج فى مسرحيتهما الكوميدية

---

(١) ماضى الخميس: الأنباء - مركز المعلومات - تحقيق صحفى بعنوان "أى مستقبل للمسرح الكويتى ١٩٨٣/١٠/١.

"مضارب بنى نفط" التى عرضت عام ١٩٩٠ والتى جمعت فى مناقشتها عدة قضايا ساخنة هى حديث الساعة وتشكل سلبيات المجتمع الذى وصل إلى حافة هاوية يمكن أن تقضى عليه فى حالة استمرارها.. ولأن المسرح كوسيلة إعلام كاشفة للأحداث تحاكيها وتعايشها وتصل بها أحياناً للحل الأمثل أو تتركه للمشاهد حتى يقف على حقيقة الواقع بعيداً عن الزيف الذى جسده نفر من المستفيدين.

والحوار الذى يدور يصدر من طرف واحد "معلن" ورواد السوق يستمعون تمهيداً لاختيار ما يناسبهم.. وذلك فى المشهد الثانى من الفصل الأول من داخل سوق المناخ الذى يمتلئ على آخره بالبضائع المختلفة حيث يجد كل زائر ضالته دون عناء.

**المعلن:** اليوم وأنا أخوك لا تفكر ولا تحتار.. مشاكلك الاقتصادية خلها علينا.. الحلول موجودة عندنا.. حنا همنا الوحيد راحتك وراحة بالك.. بيتك واقف انكمله لك.. أثاثك ناقص انكمله لك.. ثلاجتك خالية نترسها لك.. مكيفك خربان نبدله لك.. موهمنا الربح.. همنا نرسم الابتسامة على شفايفك.. وتدخل السعادة ابيتك.. وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

(تسقط حزمة ضوئية من أعلى المندوب رقم (١) وهو ينادي بأعلى صوته)..

**مندوب(١):** ثلاجات.. أدوات كهربائية.. فديوات.. تليفزيونات.. رادوات. عصارات.. فرامات.. وبأقصاد مريحة وبدون مقدم وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

**مندوب(٢):** سيارات جديدة ٨٩ وبدون مقدم والكفيل ما نبيه ولا لنا شغل فيه ومعفى من الأقصاد الثلاث شهور الأولى.. تأمين شامل لمدة سنتين وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

(تسلط حزمة ضوئية على الجانب الآخر من المسرح للمندوب رقم (٣) وهو ينادي والجموع تتحول إليه قائلاً)..

**مند وب(٣):** خرفان.. تيوس بربرية، دجاج، وز، بط، نعام، غزلان، زرافات، جبدة الفرس.. وكلها بدون مقدم وبالأقصاد المريحة والذبح إسلامى وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

**مندوب(٤):** تذاكر سفر.. فنادق، شقق مفروشة ومربيات للأطفال وبأى مكان بالعالم.. سافر وادفع بعد العودة وبالأقصاد المريحة وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

(تتقل المجاميع إلى المندوب الخامس وهو ينادي قائقا)..

**مندوب(٥):** شيكات سياحية تسليم فورى.. تحويل عملات لأى مكان فى العالم.. عشر شهور من راتبك ندفعها لك فوراً وتسددها بأقصاد مريحة وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

(يسلط الأضواء على المندوب السادس)..

**مندوب(٦):** خدم.. مسلمات.. مسيحيات.. بوذيات، خريجات، أنصاف متعلمات، أميات .. حلوات..جياكر.. اتفضل عندنا واختار على الكتالوج والصور بالألوان.. شرط السكين.. جرب الخادمة ثلاثة شهور والدفع بالأقصاد المريحة وبعد التجربة وكل اللى نبيه منك توقيعك الكريم.

إن المشهد بما يحتويه من عروض مختلفة تغطى احتياجات المواطن الكويتى دون عناء وذلك فى البداية الوردية التى خلفتها تلك السوق ليس لصالح الإنسان كما يبدو ظاهرياً ولكن لغرض آخر خفى خططت له تلك الفئة الطامعة.

والصورة التى قدم من خلالها الكاتب تلك العروض عكست الجدية فى ظاهرها ولكن الأسلوب حمل الهزل فى أرقى معانيه. والكوميديا المشوبة بالمرارة تكمن فى معانيها حينما يسعى الإنسان إلى إشباع الحاجة الاستهلاكية دون مقابل سوى التوقيع على ورقة.

وقد تولدت الكوميديا فى هذا المشهد من المعنى الذى أفرزته الشخصية بالإعلان الذى يشمل حياة الإنسان المجانية إلا من ورقة تبدو عديمة القيمة حتى لو شملت التوقيع الكريم.. ولكن النهاية هى الخطر المأسوى الذى مهد له هذا المعنى الكوميدى والإعلامى فى الوقت نفسه.

<u>يقول محمد عنانى:</u>

**" تقوم الكوميديا لا على أساس أن أشخاصها أقل فى المكانة أو من حيث**

**(الشحنة) البشرية على أشخاص التراجيديا ولكن على أساس أن الصراع المتولد فيها مرتبط بأوضاع معينة يمكن تغييرها عن طريق التفهم واستخدام العقل ومن ثم يمكن حله والتوصل إلى التآلف والتوافق"(١).**

لقد حقق الكاتبان فى هذا المشهد رؤية شاملة لأحد الأسباب الرئيسية والهامة لوصول سوق المناخ إلى أزمته الطاحنة حيث أشرك المجتمع بأسره فى اللعبة التى قامت على أبطال وآخرين كمبارس وهم تجار السوق والمستهلكون الذين يتحملون تكاليف تلك اللعبة.

لقد خلق ذلك الأسلوب المخرب دنيا جديدة فى التجارة الخارجة عن القانون أشارت إليها المسرحية فى مشهد قصير حينما لجأ أحدهم لشراء سيارة وهو يملك القيمة ولكنه يلجأ إلى أسلوب الاستغلال لكى يمارس الشراء بالأجل ويساومه.. السيارة قيمتها خمسة آلاف دينار والمشترى بالأجل سيحصل عليها مقابل توقيع فقط ولكن بقيمة تسعة آلاف دينار وأحدهم هكذا يمتلكها بثلاث آلاف دينار نقداً يحتاجها الآخر ربما لسداد أحد ديونه. هذه صورة تتكرر كثيراً فى تلك السوق فى غياب رقابة إدارية من الدولة التى تركت الفوضى تتزايد تحت شعار حرية التجارة.

لقد انتشر هذا الأسلوب الذى أفرز سماسرة يحصلون على مكاسب من لا شئ ليظل الدين يثقل كاهل الإنسان الكويتى ويشكل فى حياته عقبة مستمرة وفى نفس الاتجاه تزداد عمليات القروض للوفاء بمتطلبات الرواج المفتعل وتتوالد الشركات ذات الأسهم التى تصل لملايين ومنها ما لا يرى النور وأكثرها كلمات فى عقود مروج لها فى وسائل إعلام حصلت على المقابل السخى وزبانيتها يتكالبون على شرائها بما يملكون من مال وعقار وحلى وقروض.

لقد وصل سوق المناخ إلى قمة التلاعب العبثى الذى يعتمد على الفهلوة التجارية التى تخرج من فكر فئة لا تملك الرؤية المستقبلية ولكنها تبحث عن الثراء السريع والكبير حتى ولو كان المقابل دمار البنية الاقتصادية وكان المسرح وما تناوله للكشف لكى يضع المجتمع أمامه كل الحقائق المرة.

---

(١) محمد عناني: فن الكوميديا ، ٧٨ .

مضارب بني للكاتبين سعد الفرج و عبد الامير التركي - ١٩٩٠



" بدخول أزمة سوق الأوراق المالية مراحلها النهائية لابد من الإشارة إلى أن مجلس الأمة قد لعب دوراً كبيراً فى مناقشة وبحث الأزمة والتعاون مع الحكومة فى المسعى لإيجاد الحلول الشاملة والنهائية لها. الأمر الذى أفلح فى النهاية إلى التوصل إلى محطات أمكن من خلالها اتباع أقصر الطرق إلى الحل النهائى" (١).

لقد لعبت الدراما فى المسرح الكويتى الدور الرائد الذى حرك وسائل الإعلام المختلفة لتناول تلك القضايا.. فالدراما فى جوهرها الدائم هى صراع وتطور نحو لحظة كشف وتنوير. ورحلة بحث عن الخلاص الذى يتمثل فى عودة الحياة إلى مسارها الصحيح.

(١) الأنباء - تحقيق صحفى بعنوان "المناخ" ٣ من آزار ١٩٨٣ .

# التوظيف الإعلامي
# للمضمون السياسي

# قضية الرأي

تجلى التوظيف الإعلامى فى المسرح الكويتى عند تناوله للقضايا المتعددة والشائكة للرأى العام، سواءً أكانت قضايا سياسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم ثقافية أو فكرية. وهذا الحرص على إبراز قضايا الرأى فى المسرح الكويتى دليل واضح على مواكبته الفكرية والدرامية للأحداث والتيارات التى تشكل مسيرة المجتمع بصفة عامة. ولابد أن نذكر أن بروز قضية الرأى سواءً على قمم الأحداث الدرامية أو فى حوارات الشخصيات، لم يؤثر بالسلب على الجانب الفنى والدرامى لبناء المسرحيات أو تطوير الشخصيات أو إدارة الحوارات، وإن كانت هناك بعض الجوانب المباشرة التى تتجسد فى توظيف الجوقة التى تواجه الجمهور وتخاطبه كنوع من تحليل وتفسير القضايا الشائكة المطروحة على الساحة. كذلك لابد أن نذكر أن معظم الكتاب الكويتيين لجأوا إلى الجوقة أو الراوى وتقديم شخصيات تمثل وجهات نظرهم، وهى فى النهاية حيل درامية لتوصيل الرسالة الإعلامية دون التطرق إلى استخدام الأساليب المباشرة التى قد تجعل بعض أجزاء المسرحية نوعاً من الخطب أو العظات أو التوجيهات المملة التى يمكن أن تضعف الصلة الفكرية والسيكولوجية التى يمارسها الجمهور فى تتبعه لما يجرى على منصة المسرح.

وهذا يدل على أن إرشاد الرأي العام للقضايا الملحة كان من أهم توجهات المسرح الكويتي سواءً من خلال إدارة الحوارات أو رسم الشخصيات أو تطوير المواقف حتى تصل الرسالة الإعلامية من ثنايا هذه العناصر وغيرها بأسلوب درامي مؤثر. ولم يحدث أن قدمت دراسة من قبل لتحليل هذا التوظيف الإعلامي للمسرح الكويتي، وإن كانت هناك دراسات في قضية تكوين الرأي العام من خلال التليفزيون أو صحيفة خاصةً في دول العالم النامي. وفي هذا تقول نسمة البطريق في كتابها "الإعلام والمجتمع في عصر العولمة: دراسة في المدخل الاجتماعي:-

**" فمهمة الأعلام الأساسية خاصة في دول العالم النامي تنحصر أولاً في طرح المشكلات والقضايا الأساسية على الرأي العام لتوجيهه وإرشاده لخطورتها وقد تقدم أهم الحلول المقترحة فيما بعد لحلها أو لحصرها. ولكن أهم الأدوار في رأينا هي طرح المشكلة وتحديد جوانبها وتعتبر تلك الخطوة من أهم الخطوات الإيجابية للدور التنموي للإعلام.**

**وتتفاوت أدوار ووظائف الرسائل الإعلامية المختلفة في تحقيق هذا الدور الرائد وهو طرح المشكلات والقضايا من خلال مخاطبة الرأي العام بكل فئاته، أي تتحدد مقدرة كل وسيلة وفاعليتها على تحقيق هذا الانتشار الأقصى أي وصول الخبر والمعلومة الثقافية أو الفنية أو الإخبارية من خلال وسائل الإعلام الأكثر شعبية وكفاءة، بصورة موضوعية وصادقة.**

**ويمكن على ضوء هذه النظرة تحديد أهمية الصحيفة والإذاعة والتليفزيون كأدوات أفرزها التطور الثقافي والحضاري في المجتمع ومن خلال قدرة كل وسيلة على إرشاد وتوجيه الرأي العام للقضايا الملحة "(١).**

ويمكن بدورنا أن نحدد أهمية المسرح في ضوء هذه النظرة كوسيلة أو كأداة قادرة على إرشاد وتوجيه الرأي العام للقضايا الملحة. وخاصة أن قضية الرأي العام تشكل عنصراً لا يمكن تجاهله فى الشخصية المميزة للعقلية الكويتية. فمنذ تبلور الكويت كدولة على الساحة العالمية، عرف المجتمع ظاهرة "الديوانية" التى كانت بمثابة جلسات يومية أو أسبوعية تعقد فى رحاب معظم الأسر الكويتية سواءً أكانت كبيرة أم صغيرة، أرستقراطية أم متوسطة. وكانت هذه الديوانيات بمثابة مجالس لتبادل الرأى فى كل شؤون الحياة. وبرغم الخصوصية الأسرية التى ارتبطت بها، فإن تأثيرها على الرأى العام كان كبيراً، لأنها لم تكن مغلقة على ذاتها. ذلك أن الحاضرين كانوا يترددون على مختلف الديوانيات مما جعل الآراء والتيارات تنتقل من المحيط الأسرى إلى المجال المجتمعى العام. ولم تكن قاصرة على المواطنين العاديين بل كانت تسعد وترحب بكبار المسؤولين الذين يأتون للحضور للمس نبض الجمهور ومعرفة احتياجاته ومطالبه والاشتراك فى الحوار الحر حول كيفية تحويلها إلى واقع مادى ملموس. ولم يكن هناك أى خوف من أن تكون السلطة قد ثبتت بعض عيونها السرية لحضور هذه الديوانيات وتبليغها بما يجرى فيها، إذ أن كبار المسؤولين فى السلطة يحضرون هذه المناقشات بصفتهم المعروفة، وخاصةً إذا كان هؤلاء المسؤولون يعقدون الديوانيات الخاصة بهم فى بيوتهم. ويمكن للمواطنين العاديين أن يحضروا هذه الجلسات دون أى حرج أو حساسية، ومن هنا كانت الحرية التى يتمتع بها الحاضرون فى تبادل وجهات النظر التى يمكن أن تتحول إلى سياسة أو استراتيجية قابلة للتطبيق.

---

نسمة البطريق: الإعلام والمجتمع في عصر العولمة – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ٢٠٠٤ – ص ٤٣، ٤٤.

ومع ظهور المسرح الكويتى كانت لهذه الروح الحوارية الحرة قدرة على الامتداد والسريان فى داخل نصوصه وعروضها. وخاصةً أن مؤلفى هذا المسرح، بصفتهم من كبار المثقفين الكويتيين كانوا يحضرون هذه الديوانيات ويشتركون بالقسط الأكبر فى الحوارات ووجهات النظر المتبادلة. وكان من الطبيعى أن تتحول مناقشات الديوانيات الخاصة إلى حوارات على لسان الشخصيات فوق منصة المسرح. بل ويمكن القول بأن هذه المسرحيات كانت امتداداً درامياً وفنياً لهذه الديوانيات. ربما كانت هذه الظاهرة هى السبب فى اكتساب المسرح الكويتى لمذاق خاص به. وهو المذاق الذى يتضح فى الحرية التى تمتع بها خاصةً فى تعامله مع القضايا القومية التى برزت فى بعض المسرحيات مثل مسرحية "دقت الساعة" التى ألفها عبد الأمير التركى وسعد الفرج وعرضت عام ١٩٩٤، إذ أنها تتجه بالحوارات إلى ما يشبه إعلان وإبراز رأى الشعب للمسؤولين حتى تكون المسرحية بمثابة جسر بين الشعب والسلطة.

وقد انتقلت هذه المسرحيات بقضية الرأى إلى آفاق ومجالات أبعد وأشمل من تلك التى بلغتها الديوانيات. ذلك أن الجمهور المتجمع، ليلة وراء ليلة، هو أكبر حجماً ووزناً وأثراً من رواد الديوانيات، ولذلك كان التوظيف الإعلامى الذى مارسه المسرح الكويتى أعرق وأشمل أثراً من ذلك الذى مارسته الديوانيات. ومع ذلك لا يمكن إنكار أثر هذه الديوانيات فى صياغة الرأى العام. بحكم أنها كانت التمهيد القومى المحلى للطريق الذى شقه المسرح الكويتى واكتسب به شخصيته المتميزة.

وكان أحمد العشرى فى مقدمة النقاد العرب الذين لمسوا الدور الذى يمكن أن يلعبه المسرح السياسى فى الوطن العربى. ففى كتابه "المسرحية السياسية فى الوطن العربى:-

**"المسرح السياسى لا يقتصر في وظيفته على تصوير الواقع الخيالى الحالى فى المجتمع فقط. وإنما يتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره فهو فى عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية يتناول الواقع كنقطة بداية متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع"** (١).

ومن هذا المفهوم كان اهتمام وسائل الإعلام بالقضايا التى أثارها المسرح الكويتى من

(١) أحمد العشرى: المسرحية السياسية فى الوطن العربى - دار المعارف - القاهرة ١٩٩٢، ص, ٤٧

منظور إعلامى يلقى الضوء على العرض لكى يحلل عناصره الفنية والأدبية. وذلك بغية إثارة نقاط المضمون السياسى الذى اتخذه الكاتب لكشف الواقع أمام المشاهد للوصول إلى نقطة التوازن فى القضية المثارة، وهى أيضاً نقطة التوازن التى يدور حولها الموقف الدرامى.

إن المنظور الإعلامى للمضمون السياسى فى المسرح الكويتى لم يكن ينفصل عن رؤية الكاتب ولكنه كان امتداداً لتلك الرؤية كعامل انتشار واسع ينقل الصورة ويوضحها ويمهد لرد فعل من الجمهور لمناقشة القضية أو المشكلة فى إطار ديمقراطى يتقبلها فى النهاية ألو الأمر.

يقول ماضى الخميس:

**"إن الأعمال المسرحية التى تقدم فى الكويت لا يمكن فصلها عن الحياة السياسية. فالسياسة هى الحديث الذى لا ينقطع بين أهل الكويت وخاصة فى الديوانيات التى تعتبر تجمعهم اليومى والبرلمانات الصغيرة التى يعبرون من خلالها عن آرائهم ويوليها المسئولون من الوزراء والنواب أهمية كبيرة"** (١).

وقضية الرأى بالمفهوم الفنى تساهم في بلورة الخط السياسى للدولة والذى يتجمع لكى يشكل نظاماً وأسساً يبنى عليها المجتمع مستقبله فى الداخل وعلاقاته الخارجية كمنهج يلتزم به الجميع.

وقد كان للمسرح الكويتى إسهامات فى هذا الاتجاه كانت بمثابة مادة خصبة لوسائل الإعلام المختلفة عند مناقشتها وتحليلاتها بل وامتد تأثيرها إلى خارج البلاد معلنة الانفتاح الثقافى كى تثبت للعالم ديمقراطيتها. وقد أعلن عن ذلك حمد الرجيب فى مسرحيته "خروف نيام نيام١٩٨٢ متخذاً من الموقف والشكل الكوميدى وسيلة لتوصيل المعنى الكامن داخله حتى يشرك المجتمع فى الرؤية الحضارية والثقافية للقضايا المطروحة، وهو ما يقترب من المفهوم الذي أبرزه ألبيج في كتابه "الرأي العام الحديث".

**" لقد لعب المسرح دوراً فى صياغة الرأى العام، لا يقل فى أهميته عن الدور الذى لعبته الصحيفة والراديو والتليفزيون، بل أنه قد يكون أعمق تأثيراً منها لأنه لا يقتصر على التفاعل مع المادة المعلوماتية، بل يمتد دوره ليؤثر فى**

---

(١) ماضى الخميس: مجلة الوسط ـ تحقيق صحفى "أى مستقبل للمسرح الكويتى"، ١٩٩٥/١٠/٢٢ .

**عواطف ومشاعر الجماهير التى قد تخرج من دار المسرح وقد كونت لنفسها رأياً بل وموقفاً تجاه القضية المثارة فى العرض المسرحى"** (١).

والكاتب من خلال الخط السياسى يقيم الرأى من خلال حدث يتطور لكى يتولد منه أحداث متصاعدة يناقش من خلالها قضية الظلم الذى يستمد منه الإنسان القوة والمكانة على حساب الآخرين تحت سيطرة الوهم الذى يجسد له البقاء طالما استمر النظام والكل راض تحت وطأة الحاجة.

والكاتب يتخذ لعرض مسرحيته المكان والزمان على المستوى الرمزى حتى لا يقع تحت طائلة المساءلة.. ولكن الحدث لابد أن ينطق بالحقيقة أما الزمان فهو يتسع للحدث إذا ما وصل المعنى وسوف يكتشف المشاهد أن ثمة أوجه شبه ما بين الماضى والحاضر. مما جعل المسرحية تصل إلى مستوى الإسقاط السياسى الذى يمكن إدراك دلالاته المتعددة.

والكاتب يلجأ إلى تزويد الجمهور بخلفية القضية بواسطة المجموعة "الجوقة" التى ترسم له الصورة الكاملة لما قبل البداية حتى تكون المتابعة متسقة ويصل المعنى كاملاً. ويعرف المشاهد دلالة المكان "نيام نيام" وأهمية الخروف "الشمعدان" بين أهل البلدة وسطوته من خلال حارسيه.

يقول نبيل راغب فى كتابه "فن العرض المسرحى:"

**"الدراما التى تستخدم الكورس بطول العرض المسرحى لا تجد صعوبة فى عملية تنويع السياق والأسلوب من حلقة إلى أخرى.. لأن انتقال الأحداث من على المنصة إلى الكورس وبالعكس يقدم تنويعاً سلساً يعتبر عبئاً على الكاتب المسرحى الذى لا يلجأ إلى استخدام الكورس"** (٢).

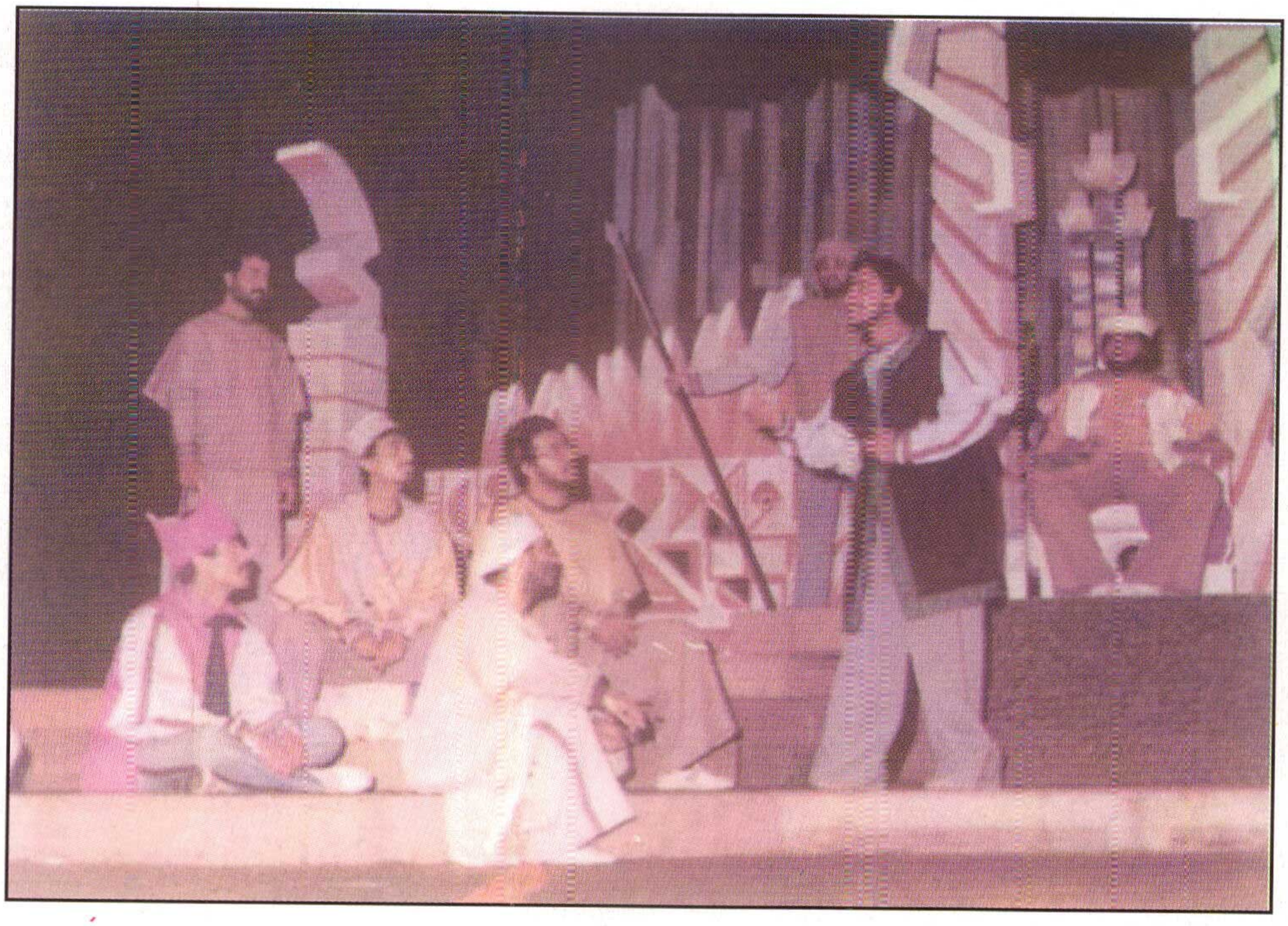
وتتجلى الدلالات الرمزية منذ البداية فى مسرحية "خروف نيام نيام"، فالشعب هنا نائم ولا يدرى ما يدور حوله من أحداث تجسد مدى الظلم الواقع عليه، كما يرمز "الخروف" الذى يدعى "الشمعدان، إلى الحيرة والاضطراب بل والغيبوبة التى يعانى منها الشعب، فالمفروض فى "الشمعدان" أنه ينير الطريق نحو آفاق جديدة، لكن الشمعدان

---

(١) W.Albig: Modern Public Opinion, (New York: Mac Graw, 1956), p.47

(٢) نبيل راغب: فن العرض المسرحي ص ٤٥ .

## خروف نيام نيام للكاتب حمد الرجيب - ١٩٨٢



يحدث أثراً عكسياً إذ أن ضوءه الساطع يعشى الأبصار مما يؤدى إلى المزيد من الحيرة والاضطراب والغيبوبة. كذلك فمن الواضح أن الخروف فى المسرحية، هو فى النهاية مثل أى خروف آخر، لكن ربطه بالشمعدان الأثرى الثمين المبهر فى ضوئه، يجعل منه خروفاً أسطورياً. وكأن حمد الرجيب يذكرنا بالحبكة التى نهضت عليها ملحمة "الإلياذة" التى كتبها الشاعر الإغريقى هوميروس، والتى دارت أحداثها المثيرة حول حتمية قيام البطل الإغريقى الأسطورى "جاسون" ومعه أبطال الإغريق وفى مقدمتهم هرقل وأورفيوس إله الغناء وغيرهم من الأبطال الذين خاضوا الأهوال فى رحلة بحرية اخترقوا بها مضيقى الدردنيل والبوسفور وواصلوا الرحلة البحرية المميتة حتى بلغوا آخر حدود الأناضول "آسيا الصغرى" حيث كانت هناك فروة ذهبية لخروف أسطورى يحميها تنين بسبعة رؤوس حتى لا يستولى عليها أحد. وقد دخل هؤلاء الأبطال فى صراع مميت مع هذا التنين واستطاعوا أن يقطعوا رؤوسه السبعة وعادوا بالفروة الذهبية إلى الإغريق حتى يرتديها الأمير المرشح للعرش. لأنها الأداة الوحيدة لمنحه شرعية حكم البلاد.

وإذا كان حمد الرجيب يتخذ من شخصية الخروف محوراً للصراع الذى دار فى المسرحية بين الظالمين والمظلومين، فإن الدلالات الرمزية لم تصل إلى المستوى الملحمى الذى بلغه هوميروس فى "الإلياذة". فلم تكن هناك هالات ملحمية تحيط بشخصيات الرجيب، ذلك أن النقد الاجتماعى لم يتح للمواقف أن تقرب الشخصيات إلى قلب الجمهور كى يتوحد معها أو حتى يعجب بها، فقد كان هدف المؤلف بدايةً هو إظهار الجانب الآخر بل والمعتم من السلبيات التى يعانى منها المجتمع المعاصر رغم أن الأحداث تبدو فى زمن آخر. ومن الواضح أن هذا الخروف الذى هو خروف الوالى الذي يوحى أو يلمح بأن الوالى نفسه هو المقصود بهذا النقد الاجتماعى. والحوار الذى يدور بين المجموعة "الكورس" والحارس يجسد هذا المعنى للحدث حتى يقف المشاهد على حجم المشكلة وقوة تأثير الشمعدان على الناس لكونه خروف الوالى-:

**المجموعة** : (التى كانت تقترب منه وتلتف حوله شيئاً فشيئاً وتفاجأه من خلفه) كيف بالله عليك حدثنا.

**الحارس:** (يلتفت إليهم بابتسامة وهدوء ثم يعود لوضعه) أنا .. وزميلى هذا (يشير للحارس الثانى) ما نأخذ مرتباتنا من خزائن الوالى.

**المجموعة:** عجيب.

**الحارس:** أى يبه.. عيل شعلى بالكم.. معاشنا على كادر خاص.

**المجموعة:** كادر خاص؟ !!!

**الحارس:** خاص جداً ما أنا وزميلى هذا.. نأخذ معاشاتنا من الخروف.

**المجموعة:** من الخروف؟ !

**الحارس:** طبعاً أنا وزميلى هذا.. لنا حق التصرف فى إنتاج هذا الخروف.

**المجموعة:** من الصوف.

**الحارس:** لا يبه.. لأن ما يقدر يمس شعره من صوف الخروف.

**المجموعة:** عجيب؟!!

**الحارس:** أى عيل شعلى بالكم.. أنا وزميلى هذا انبيع الوقية من إنتاج هذا الخروف بمبلغ خمسين دينار من الذهب.

**المجموعة:** ذهب؟!

**الحارس:** نعم .. ذهب.. ليش لأنه ثبت للعلماء.. بما لا يدع مجالاً للشك إن إنتاج شمعدان من النوع الممتاز يعنى سوبر كوالتى.

**المجموعة:** عجيب؟!

**الحارس:** الحقيقة ثبت علمياً أنه إنتاجه مركز ويفوح منه الروائح العطرة وهذا يخلى الزرع ينمو بشكل سريع جداً.. الثمار تنضج وبكثرة وفيرة.. وبالتالى كلما زاد إنتاج هذا الخروف كلما زاد دخلنا.

وهذا الموقف يبرز أهمية هذا الخروف الذى يرضخ الناس لمتطلباته التى يعبر عنها حارساه اللذين عاثا فى الأرض فساداً واستغلالاً لتجار البلد باسم "الشمعدان" الذى لم يستطع أحد أن يرفض له طلباً. وكانت النتيجة أن شاع الظلم فى كل مناحى الحياة. وقد أدى هذا إلى شلل فى التفكير وتميع الهوية القومية تحت وطأة الزيف والنفاق والجرى وراء المكاسب الاقتصادية والتشبث بكراسى السلطة. وكان حارسا الخروف أو "الشمعدان تجسيداً لكل الآثار المزيفة التى مارسها هذا الوهم على الجمهور فى مختلف مجالات الحياة. ونظراً

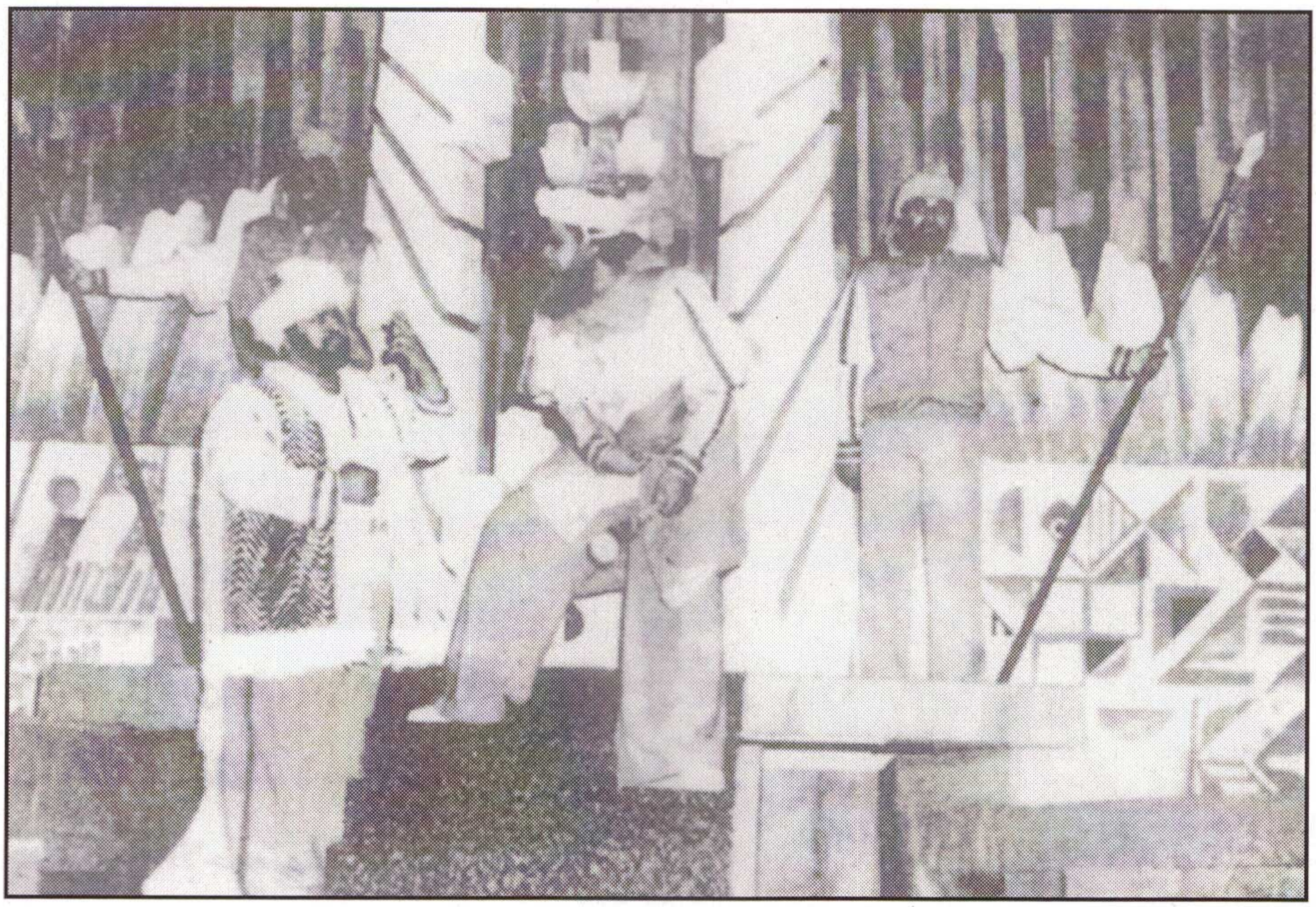
لأن الجمهور هو "نيام نيام"، فهو يصدق كل الأوهام التى تشيع عن السر الباتع للخروف الذى يمكن أن يفعل الأعاجيب دون أى جهد أو تفكير من هذا الجمهور. وبذلك يمكن القول بأن الخروف هنا هو معادل موضوعى لخلل جسيم فى نظام الحكم. وإذا كان الناس فى ذلك البلد "نيام نيام" وهو لفظ أطلق على أهلها فهم فى غفلة عن كل شئ ارتضوا بواقع أليم خوفاً من واقع أكبر ألماً قد استسلموا تماماً لقانون الشمعدان الذى يسمح له بالحصول على أى شئ وكل شئ دون معارضة وإلا كان السجن جزاء أى معارض.

لكن الصورة العامة ليست بهذه القتامة، فهناك شخصية "عبد الله" الذى يمثل الجوهر الحقيقى الكامن داخل الشعب والذى يبرز فى أوقات المحنة على وجه الخصوص. فقد كان عبد الله صاحب النعجة التى اغتصبت منه هو أول من اعترض على هذا الظلم، بل وأصر على أن ينال حقه كاملاً مهما كلفه ذلك. ويواصل إصراره برغم محاولات الآخرين لإثنائه عن عزمه. وتتفاقم الأمور لدرجة أن يتهم "عبد الله" بمحاولة الاستيلاء على حق الوالى ويتم القبض عليه مع الآخرين. وكان "عبد الله" قبل إلقاء القبض عليه قد عبر عن رأيه بصراحة فى جلسته فى المقهى الذى دار فيه الحوار التالى، والكاتب يوضح ذلك الحوار بواسطة الجوقة أو الكورس الذى وظفه طوال أحداث المسرحية ليكون وسيلة لنقل الحدث وتطوره وخلق الصراع الذى يصل فى النهاية إلى ذروته لكى تنفرج الأزمة ويبرز الرأى الذى أراد الكاتب أن يصل إليه من خلال الحوار والأحداث والصراعات وتجسيد صورة الظلم وتأكيده.

وإذا كان أهل هذه البلدة قد ارتضوا ذلك النظام ولم يعترض منهم أحد فإن الكاتب قد أوجد من يعلن الرفض وهو "عبد الله" صاحب هذه النعجة رجل من أطراف البلد. غريب لجأ سريعاً للبحث عن ما فقده "النعجة" ويدور حوار لاستكشاف المكان والضالة ويتمسك الرجل بحقه كاملاً مهما كلفه ذلك من جهد وينهاه الآخرون عن ذلك حيث أن هذا الحق أصبح فى ذمة الشمعدان الذى لا يرد له طلب بأمر الوالى ويستمر الحوار الذى يتصاعد حتى يصل به إلى الاتهام بالاستيلاء على حق الوالى أى السلطة والملك ويقبض عليه مع الآخرين. والحوار الذى يدور فى المقهى بين عبد الله والآخرين يوضح الصورة :

مشهد من مسرحية خروف نيام نيام للكاتب حمد الرجيب

والتي عرضت على مسرح كيفان بتاريخ ١٩٨٢/٣/٢



**عبد الله:** والله لآخذها لو أن الدم يوصل للركب.

**الجاسوس:** يعنى بتاخذ ملك الوالى.

**عبد الله:** هذا ملكى.. حلالى.. باخده ولو على قص رقبتى.. انت بس علمنى الوالى هذا وينه فيه.. ها.

**الجاسوس:** (يتركه مسرعاً ويأخذ الورقة من الأعرج ويهمس له) خل بالك عليه وأنا ماشى (الأعرج يهز رأسه بالموافقة).

**عبد الله:** (للجاسوس) تعال انت وين رايح.

**الجاسوس:** جاى.. جاى.. انتظرنى.. (يخرج).

**عبد الله:** (يلتفت لأبى إسماعيل) تعال انت.. هات جاى (بوسماعيل يتجه نحوه) اسمع (أبو إسماعيل يقف بالقرب منه وبيده الصينية) أبيك تدلنى بيت الوالى (يكفهر الجو.. تسقط الصينية من يد أبى إسماعيل).

**أبو إسماعيل:** (بخوف) حجى.. أنا ريال فقير مسكين.. عايش أنا وعيالى على الله وعلى القهوة.

وقد تم القبض على "عبد الله" نتيجة لوشاية أحد جواسيس السلطة به. فقد كانت الأعين مبثوثة فى كل مكان يمكن أن تمشى فيه الذات المصونة للخروف. وكان المقهى هو أحد هذه الأماكن. وتتطور الأمور بعقد المحكمة التى يقدم إليها "عبد الله" ومن معه بصفتهم خائنين، لكى يواجه عقوبة قاسية وبشعة تتراوح بين السجن والجلد والموت. ومع تصاعد المواقف يصل الأمر إلى الوالى الذى يعلن أن الاعتراف هو سيد الأدلة وشرط ضرورى لتنفيذ الحكم. ويلجأ الوزير الظالم الذى كان يستغل سلطته أسوأ استغلال طوال المسرحية، إلى حيل عديدة لإثبات التهمة على الرجل، معتمداً فى ذلك على ثقة الوالى به.

وقد اكتسب موقف "عبد الله" الإنسانى والوطنى الكبير، شعبية سرت بين الجماهير ومنحتهم أخيراً الجرأة لكى يتحدوا ويتصدوا للظلم الذى حاق بهم. ويبدو الشعب فى آخر المسرحية كتلة متماسكة لأول مرة فى مواجهة بطش السلطة، واكتسابه الجرأة لمصارحة الوالى بكل ما يدور فى الدهاليز المعتمة للمجتمع والتى كانت خافية عنه. والحوار التالى

يوضح هذه النهاية المنتصرة للشعب، وإن كان انتصاراً يرجع فيه الفضل إلى موضوعية "عبد الله" الذى وقف إلى جانب الحق، ورفض مناورات مراكز القوى حوله-:

**الوزير:** اتفضحنا.

**رئيس الحرس:** رحنا وطى.

**الوزير:** شيل عمرك يا مسعود (يحاولان الخروج من اليمين).

**الوالى:** اقبضوا عليهم (الحرس يسرعون إليهم.. الوزير ورئيس الحرس يعودان مسرعين من جهة اليسار يقابلهما الحرس الآخرين.. وعندما يضيقان عليهما الخناق يهربان من الصالة إلى خارج المسرح والوالى مستمراً) اقبضوا على المجرمين.. امسكوهم.

**الراوى (١):** وهكذا يا سادة يا كرام.

**الراوى (٢):** اتضح لوالى نيام نيام نيام.

**الراوى (٣):** إن وزيره رأس الظلم والإجرام.

**الراوى (٤):** فتاسف على ما فات.

**الراوى (١):** وأكدت له الدلالات.

**الراوى (٢):** إنه على جميع الولات.

**الراوى (٣):** أن يكونوا حذرين من هذه المغبات.

**الراوى (٤):** وبهذا انتهت حكاية الخروف شمعدان.

**الراوى (١):** بعد أن رددها الناس فى كل مكان.

**الراوى (٢):** حتى وصلت إلينا فى هذا الزمان.

**الراوى (٣):** وقد رويناها لكم بكل دقة وأمان.

**الراوى (٤):** لكى تكونوا يقظين.

**الراوى (١):** لكل ما يدور حولكم.

**الراوى (٢):** أو ما يحدث لكم.

**الراوى (٣)**: وتكونوا لولاتكم مساعدين.

**الراوى (٤)**: فى كشف الجناة الآثمين.

وهذا الموقف الدرامى الحاسم ينطوى على منظور إعلامى يبلور قضية الرأى العام التى أكدتها الجوقة فى نهاية المسرحية حتى تثبت الرسالة الإعلامية النهائية فى ذهن المشاهدين وهم يغادرون المسرح بعد هذا العرض. وهذا يدل على أن المسرحية لم تكن مجرد مرآه لصراعات المجتمع بل كانت بمثابة الضمير الواعى لهذا المجتمع. وفى هذا يقول نبيل راغب:-

**" إذا استعرضنا تاريخ الفن على مر العصور وفى مختلف مناطق العالم سنجد أنه العامل الأول والفعال فى تغيير الحياة ودفعها إلى الأفضل فالفن ليس مجرد مرآة تعكس ما يدور فى المجتمع دون إدراك للأبعاد والظروف التى تتحكم فيه. ولكنه الضمير الواعى الذى يرى الماضى فى ضوء الحاضر ويلقى ببصره إلى آفاق المستقبل ليستشرف الآمال التى يمكن أن يصل إليها هذا المجتمع"** (١).

وفى المسرحية التالية "بالخليجى الفصيح"، والتى استطاعت الباحثة العثور على نصها الذى لم يذكر فيه اسم مؤلفها أو تاريخ تأليفها، كما أنها لم تعرض أيضاً، هذه المسرحية بلورت قضية الرأى العام على المستوى القومى الشامل، فالمسرحية تقع فى فصلين ويمكن تحديد فترة كتابتها بعد تحرير دولة الكويت، إذ أنها كتبت خصيصاً بمناسبة انعقاد مجلس التعاون الخليجى للمرة الأولى بعد التحرير. فهى تتعرض لمأساة الغزو العراقى الغاشم والتجاوزات التى مارسها جنود الاحتلال على أفراد الشعب المسالم الأعزل. وكانت القضية المصيرية التى جسدتها هذه المسرحية تتمثل فى غزو الكويت ثم تحريرها، مع إسقاطات سياسية ودرامية على الدور الذى كان يتحتم أن ينهض به مجلس التعاون الخليجى فى تكتيل الوحدة الخليجية لصد الغزو العراقى الغاشم. ذلك أن قضية الرأى هنا تتمثل فى أن الاتحاد قوة وكان يجب على دول مجلس التعاون الخليجى أن تكون بمثابة الدرع الواقى لكل عضو من أعضائه، والحوار الذى يدور بين "بو بدر" و"بو صالح" يوضح جانباً من القضية برأى جاد يغلب عليه الصراحة والشفافية-:

---

(١) نبيل راغب: مجلة الفن المعاصر - مقال "الأدب والعلوم الإنسانية" ص ١٧٢ .

**بو بدر:** أشوفك سارح وساكت يا بو صالح .

**بوم صالح:** اشتبينى أقول يا بو بدر؟!

**بو بدر:** أبى رأيك بلى صار وبلى قاعد يصير .

**بو صالح:** اللى صار واللى قاعد يصير مهو خافى على أحد. لكن انت ما سألتنى ولا قلت لى شلى لازم يصير .

**بو بدر:** اللى لازم يصيرهم ما ظنتى خافى على أحد.. محنة الكويت يا بو صالح لازم تكون درس وعبرة.. ولا نحاول ننساها.. هذى لازم تظل نذكر فيها أعيال أعيالنا .

**بو صالح:** كلامك ما عليه خلاف.. لكن هم ما وصلت للى أعينيه .

**بو بدر:** وضح لى يا بو صالح وادلى بدلوك.. وأنا متأكد إذا أدليت بدلوك منكم بنستفيد .

**بو صالح:** انت ما تشوف إن الوحدة الخليجية مطلب شعبى بكل دول الخليج .

**بو بدر:** ويبونها اليوم قبل باجر .

**بوم صالح:** عيل شننطر.. ما فعلنها؟!

**بو بدر:** ما تعتقد أنها لازم تأخذ وقتها اتسوى على نار هادية.. حتى تذوب شعوب المنطقة مثل ما يقولون فى بوتقة واحدة .

**بو صالح:** ياييه ذابوا.. ومحنة الكويت أكدت هذا .

**بو بدر:** أى بس هذى ما تبى عجلة.. تبى ترتيبات وتخطيط ودراسات وتأنى .

والحوار يكشف رؤية الكاتب فى الإعلام عن أمنية تحقيق وحدة خليجية بالمفهوم السياسى العصرى، ويقول ليو بوجارت:

**"لا يقتصر الإعلام على مجاله المتخصص فحسب، بل يمتد ليتسلل إلى مجالات أخرى مثل المسرح والسينما اللذين يعتبرا من الفنون التى تهتم بالتسلية والترفيه، وأحياناً الفكر والفلسفة. ففى إمكان الكاتب المسرحى أن يدس مادة إعلانية فى مسرحيته بأسلوب لا يبدو مباشراً. يكفى أن**

**تظهر سلعة متميزة فى يد ممثل أو على مائدة فى مشهد مثلاً لكى يلحظها المشاهدون. وهذه السلعة تكتسب مصداقية أكثر من تلك التى يكتسبها فى إعلان صريح ومباشر لأنها لم تهدف إليه أساساً" (١).**

ويلمح المؤلف إلى الدور الذى تقوم به اتحادات أخرى مثل الاتحاد الأوروبى فى حماية الدول الأعضاء فيه. بل إن اتحاد دول مجلس التعاون الخليجى يملك من الإمكانات والطاقات ما لم تملكه الاتحادات الأخرى، إذ أنه يتمتع بالاشتراك فى اللغة والدين والثقافة والفكر والعادات والمصالح المشتركة. والمسرحية فى مجملها عبارة عن رسالة إعلامية موجهة من المنصة إلى القاعة لكى تنير الطريق أمام الجمهور عندما يلمس الحقائق المصيرية بنفسه.

إن قضية الرأى فى المسرح الكويتى كانت وما تزال تفرز الكثير من المقترحات الجريئة التى تثير تساؤلات وتكشف عن خلل على كافة المستويات والاتجاهات اجتماعية واقتصادية وسياسية بعيداً عن التحفظ إذ تستند على حرية الرأى المستمد من ديمقراطية الحكم وفلسفته.

تقول نهاد صليحة فى كتابها "المسرح بين الفن والفكر:"

**"إن صفة المسرح السياسى ينبغى أن تقتصر على ذلك النوع من المسرح الذى لا يكتفى بأن يتخذ من فلسفة الحكم خلفية مسلحاً بها للصراع بل يتخطى ذلك إلى اتخاذ فلسفة الحكم نفسها مادة للصراع أى يصبح موضوعه السلطة والفلسفة التى تساعدها والقوانين التى تفرزها ومظاهر تطبيقها". (٢).**

وقد سيطرت الرسالة الإعلامية على المسرحية سيطرة شبه كاملة، لدرجة أن الحوارات لم تخل منها فى معظم أجزائها، وكأنها رسالة سياسية موجهة على وجه التحديد إلى أعضاء مجلس التعاون الخليجى فى انعقاده للمرة الأولى بعد تحرير الكويت.

إن الكاتب على لسان الشخصيات يبرز قدرته على تحقيق الرأى بإقامة وحدة تكون قوة لدول مجلس التعاون بداية من جيش موحد يدافع عن الأرض والعرض إلى منظومة

---

(١) Leo Gogart: Strategy in Advertising, (New York: Mac Graw, 1967) p. 113

(٢) نهاد صليحة: المسرح بين تافن والفكر. ص ٩٩.

سياسية تتصل بالخارج تتوحد فى أهدافها تنتهى بالمعاملات المالية وبخاصة المساعدات التى تخرج من صناديق باسم هذه الدول.. ليكون صندوقاً واحداً وحينما تذوب تلك المسميات فى مسمى واحد سوف تتغير كثيراً من المفاهيم المتباعدة إلى مفهوم متحد فى كل شئ. ويؤكد الحوار التالى على التماسك والإصرار لتحقيق هذا الرأى:

**بو بدر:** وشلى يمنع ما اتحقق ها الأمانى.

**بو صالح:** هذى مهى أمانى.. هذى مطالب.

**بو بدر:** دام إنها مطالب شعبية.. شلى يمنع ما اتحقق وبسرعة.

**بو صالح:** لأنها بحاجة إلى قرار.

**بو بدر:** ومن بيده القرار ؟!

**بو صالح:** القرار انت تدرى يا بو بدر من بيده القرار.

**بو بدر:** أدرى من بيده القرار.. بس ما أقدر أقول.

**بو صالح:** أنا أقول أن القرار بيد أولى الأمر.. واحنا الليلة بمجلسهم.. واسمعونا.

واسمعوا من خلالنا صوت الشعب الخليجى.. وأنا متأكد يا بو بدر.. أن أى قرار فيه مصلحة منطقتنا.. ويعود بالخير علينا.. ما يترددون فيه وبإذن الله بيصدرون القرار وبالخليجى الفصيح.

إن قضية الرأى فى دولة الكويت كانت هدفاً ركزت عليه وسائل الإعلام وفى مقدمتها المسرح الذى تناولها من كافة جوانبها فلم تكن دخيلة على المجتمع الكويتى الذى نشأ وتربى فى أحضان الديوانيات التى تبنت تنشئة الأجيال على الرأى الحر لصالح المجتمع من خلال المستويات الإعلامية المتعددة.

أما مسرحية "انتخبوا أم على" التى ألفها محمد الرشود وعرضت عام ١٩٩٣، فإنها تتعرض لقضية رأى حيوية للغاية لأنها تمس نصف المجتمع فى الصميم. ولذلك كانت النبرة الإعلامية واضحة بطول المسرحية لأنها أكدت أكثر من مرة على فكرة إشراك المرأة فى عضوية مجلس الأمة كشريك مساوٍ للرجل بعد أن أثبتت جدارتها فى ميادين متعددة، ووصلت إلى أرقى المناصب الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، ولم يعد أمامها سوى الميدان

السياسى لكى تحقق فيه طموحاتها. لكن المشكلة أن التقاليد والرواسب سواء الواعية منها أو غير الواعية شكلت عقبات فى طريقها إلى مباشرة حقوقها السياسية التى تمتلكها بحكم مواطنتها كالرجل تماماً.

ويقدم محمد الرشود أحداث مسرحيته فى سبعة مشاهد تبلور الجوانب المتعددة للقضية المطروحة من خلال شخصية البطلة "أم على". التى تلعب دور سيدة أعمال ناجحة. وهى القضية التى لا يأخذها المجتمع التقليدى على محمل الجد. لدرجة إن الزوج والابنين "جمال" و"على" يمزحون معها لكى تجرب عضوية مجلس الأمة بحكم أن مؤهلاتها تضمن لها القيام بهذا الدور. لكن المشاهدين يلحظون من ثنايا الحوار التفكير التقليدى للزوج والابنين لعدم اقتناعهم بأن تقوم "أم على" بهذا الدور الريادى. لكن "أم على" تملك من الجرأة والشجاعة والإقدام ما يجعلها قادرة على أن تقوم بهذا الدور كامرأة تستطيع أن تجعل المجتمع كله ينظر إلى عصره نظرة مغايرة لتلك التى اعتادها مجتمع الرجال الذى أدى انفراده بكل القرارات السياسية بأن جعل المجتمع يسير على ساق واحدة لأن الساق الأخرى كتب عليها البقاء فى الظل بل والشلل. وكانت شخصية "أم على" مقنعة على المستوى الإنسانى لأنها لم تتقمص منذ البداية نمط المرأة الثورية لأن المجتمع التقليدى لا يسمح ببروز هذا النمط بهذه السرعة المفاجئة. ولذلك فهى تناقش الموضوع مع زوجها وابنيها "جمال" و"على" على سبيل السخرية، لكنها السخرية الواعية التى تنطوى على وعى كامن سوف يبرز مع تطور الأحداث فى المسرحية. إن السخرية تدل على أن الشخصية تنظر نظرة ثاقبة للمجتمع وإن كانت عاجزة فى لحظتها الراهنة على اتخاذ خطوة إيجابية حاسمة. وفى الحوار التالى بين "أم على" وزوجها وولديها. تؤكد بسخرية أن طول اللسان من أهم الأسلحة التى يجب أن يمارسها عضو مجلس الأمة، وهو سلاح تملكه "أم على" بقوة وتستطيع أن تمارسه باقتدار. كما أنها تملك خبرة لا يملكها الرجال وتتجلى فى معرفتها العميقة والواسعة بما يجرى فى البيوت وبين الأسر من خلال التجارة التى تمارسها فى بيتها وهى بيع الأحذية سواء للنساء أو الرجال أو الأطفال:-

**جمال:** ازين يما.. ما دام انتى وايد مشهورة والناس كلهم يعرفونك ويحبونك..

ليش ما ترشحين نفسك حق الانتخابات وتصيرين سيناتور فى المجلس.

**أم على:** أنا أدش المجلس؟!. انت جنيت.

**جمال:** شحقه ما تصيرين ليش.. القانون يسمح لك.

**أم على:** لا.. أنا ما أعرف.. خل أبوك يترشح أحسن.

**على:** أى والله يبا.. ليش ما ترشح نفسك وتصير عضو ترى فيها خردة وايد.

**أبو على:** لا .. أنا أبعدونى.. مجلس الأمة يبيله نجره ومداحر.. وأنا ما أحب النجرة أمكم أحسن منى أهى نجرية ولسانها طويل وتقدر تداحر الوزراء.

**أم على:** (بغضب) أنا نجرية ولسانى طويل.. مشكور يا بو على ما قصرت.

**أبو على:** (متراجعاً) أوه.. هذى زعلت.. شيفكنا منها.. انتى ييه نجرية بس بالحق.. ولسانك يصير طويل إذا انظلمتي.. بس بالأوقات العادية انتى هادية وناعمة وشزنيك.

**أم على:** (برضى) إذا كذا قصدك ما يخالف.. بس أنا ما أعرف حق مجلس الأمة.. مجلس الأمة يبيله واحدة دارسة القوانين وسياسية وأنا مانى سياسية.

**أبو على:** مجلس الأمة يبيله واحد مخلص ويحب الديرة وحقانى وانتى مخلصة وحقانية والقوانين سهلة تدرسينها وراح تفهمينها.

وقد تبلور التوظيف الإعلامى للمسرحية من خلال الأداء التى تبادلته الشخصيات بحرية وصراحة إلى أبعد الحدود. وكان محمد الرشود من الذكاء المسرحى والإعلامى بحيث وظف سلاح الكوميديا والسخرية عند طرح هذه الآراء. فهو يدرك جيداً أن الكوميديا من أهم الأسلحة الدرامية التى تدفع المتفرجين إلى التفكير المتأنى والموضوعى بعيداً عن الانفعالات الجياشة التى تثيرها التراجيديا. فتعطى المشاهدين القدرة على التفكير والتأمل فى الآراء والأفكار المطروحة على ألسنة الشخصيات، والمتبلورة من خلال المواقف.

ومن المعروف أن مطلب المرأة الكويتية فى الاشتراك بالحياة السياسية بصفة عامة ومجلس الأمة بصفة خاصة كان مثار جدل إعلامى واسع لم تحسم القضية من خلاله، وذلك لعجز المشاركين فى الحوار عن بلوغ نقطة التقاء فى الرأى المثار. وبذلك يمكن القول بأن المسرح الكويتى سعى إلى إيضاح القضية المطروحة على الساحة الإعلامية. فقد جسد

محمد الرشود من خلال شخصية "أم على" الإرادة البازغة للمرأة للحصول على حقها السياسى. وتنجح بالفعل بوسائل غير تقليدية فى مجال الدعايات الانتخابية. وكان زوج "أم على" نموذجاً للرجل الكويتى الذى كثيراً ما ترك بيته فى أجيال سابقة بحثاً عن الرزق فى حين استطاعت المرأة الكويتية أن تدير البيت فى غيبته على أحسن وأفضل حال. وهذا يدل على أن هذه المرأة كانت تملك فى داخلها الصلابة التى اشتهر بها الرجال عبر التاريخ. ومن هنا كان من الطبيعى أن يتحمس "أبو على" لكى تخوض زوجته معركة الانتخابات لدخول مجلس الأمة.

لكن محمد الرشود كان يملك من الوعى الإعلامى والإنسانى والحضارى ما جعله ينأى عن الشخصيات النمطية التى تجعلنا ننظر إليها من زاوية واحدة. إذ أن القضية لم تقتصر على مجرد نجاح أم على فى دخولها مجلس الشعب، بل كان ينظر إليها من زاوية أخرى وهى زاوية الزوجة والأم. فقد انشغلت "أم على" تماماً بالقضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية عن الاهتمام بشؤون بيتها. وهنا وضع محمد الرشود بطلته بين شقى الرحى، بحيث تحتم عليها أن توازن بين مسؤوليتها الاجتماعية العامة ومسؤوليتها الأسرية الخاصة. فقد اكتشف "أبو على" إن زوجته قد انجرفت فى التيار السياسى ولم تعد تملك وقتاً أو جهداً لمباشرة شؤونها الأسرية. وهو ما يتضح فى الحوار التالى بينهما-:

**أم على:** بو على أنا ما أدرى شفيك.. من صرت عضوة وانت متغير على.

**أبو على:** أنا ما تغيرت.. لا تلقين التهمة على.

**أم على:** أنا ما أتهمك.. بس أنا ملاحظة أنه تصرفاتك مو طبيعية.

**أبو على:** تصرفاتى مو طبيعية لأن حياتنا مو طبيعية.. لأنه الوضع اللى عايشين فيه غلط.

**أم على:** الوضع هذا انت اللى خلقته.. انت اللى خليتنى أرشح نفسى.. ووقفت معاى بالانتخابات ليما نجحت.. مو هذا اللى بغيته.. اللى بغيته صار كانى الحين عضوة.. المفروض تفرح مو تصارخ وتزعل. انت اللى حطيتنى بها القفص ولما دشيت فيه صحت على حرامية.

**أبو على:** انا ما كنت متصور أنه حياتنا بتنقلب فوق حدر.. وانه بيتنا بينعفس.. علاقتنا تفككت أنتي بصوب والعيال بصوب وأنا ضايع انتي ما تلاحظين أنه احنا ما نشوف بعض بالأيام.

**أم على:** وشتبينى أسوى.. أترك المجلس.

**أبو على:** أنا ما أقول لك هدى المجلس.. أنا أبيك توفقين بين المجلس والبيت.. بيتك له حق عليكى ولازم تهتمين به.

**أم على:** عطنى وقت وأنا حاضرة.. وين الوقت أنا قاعدة أقطع روحى عشرين قطعة.. المجلس واللجان ومعاملات الناس ومجاملاتهم بالأفراح والأحزان وأى تقصير فى أى جهة.. الناس ما ترحم.. إذا انت موراحمنى.. الناس بالله اشلون ترحمنى.

وتتصاعد الأحداث بحيث يرسل "أبو على" ورقة إلى زوجته يخبرها فيها بأنه سيتزوج من أخرى إذا واصلت الانجراف فى التيار السياسى الذى يشغل وقتها ليل نهار حتى لو كانت فى البيت. ولم يكن "أبو على" متعسفاً بل عبر عن رأيه هذا أكثر من مرة وعندما اكتشف أنه فقد زوجته وحياته الأسرية، أرسل إليها هذه الورقة حين كانت تمارس نشاطها السياسى فى إحدى جلسات مجلس الأمة. عندئذ مرت بما يشبه لحظة التنوير، إذ اكتشفت إنها يمكن أن تتخلى عن نشاطها السياسى دون خسارة كبيرة لكنها إذا تخلت عن دورها الأسرى فإنها تكون قد خسرت حياتها كلها. وتنتهى المسرحية بأن تلقى بالورقة. تهم بالخروج من القاعة وعندما يسألها الأعضاء الحاضرون عن السبب فى سلوكها هذا تقول لهم بمنتهى الصراحة إنها ذاهبة إلى بيتها كى تمارس مهمتها الأساسية فى الحياة. وكان هذا الاختيار اختياراً موضوعياً ومعقولاً لأنه تحتم على "أم على" أن تختار، وكان اختيارها العودة إلى البيت لممارسة مهمتها الأساسية. فليس الموضوع مجرد شعارات رنانة تحض على دخول المرأة معترك السياسة حتى ولو كان الثمن هو بيتها وأسرتها.

وفى عام ١٩٩٤ عرضت مسرحية "دقت الساعة" من تأليف" عبد الأمير التركى وسعد الفرج"، وهى مسرحية تجمع ما بين التطور الدرامى للمواقف والتوظيف الإعلامى لها من

خلاله الجوقة التى تقدم وتركز بل وتؤكد على القضايا المطروحة من خلال أسرة تتجسد فيها المشكلات والقضايا التى يعانى منها المجتمع الكويتى المعاصر. وتكاد كل شخصية تمثل تياراً من هذه التيارات، ومع تشعب هذه التيارات يقع التصادم فيما بينهم وبالتالى يتولد الصراع الدرامى. ومن خلال الجوقة فى افتتاحية المسرحية يتجلى التوظيف الدرامى والمدخل الفكرى للمسرحية كلها على النحو التالى-:

**الجوقة:**

يـــا سادتى يا رفاقه صلوا على سيد الأخيار

صلوا عـليـه يا رفاقه ثم اسمعوا ما جرى وصار

هـذى حكـاية مدينـة كانت عروس المداين

كـان البحر وهو رايح يحسد عليها السفاين

أهلها ربع أو عشيرة وهى عليهم سهيرة

فيهم تحدت زمنها وهم بنوا حولها أسوار

صلوا على سيد الأخيار

هذى البلد يا رفاقه كانت كما النهر جارى

كانت كما البدر سارى يسهر لكى يسعد الناس

لكن ذوى المطامع . . طبل يسد المسامع . . يقتل بها كل إحساسوالناس

المال عبداً أو سيد والناس رافض مؤيد

ما بين هذا وهذا يا سادتى صار ما صار

صلوا على سيد الأخيار

يا سادتى صدقونى الدار مثل العيون

شالتكم أصغار وكبار شيلوها يوم الزمن والدار

صلوا على سيد الأخيار

وتمثل الجوقة رأى الحكمة والوعي القومي والحضاري في مواجهة السلبيات التي ترسبت مع بداية الغزو الفكري على وجه الخصوص. وكان المشهد التالي بداية لهذه البانوراما من خلال حفلة تقام في بيت هذه الأسرة وفيها تتبدى كل السلبيات التي طرأت

على بنية المجتمع الكويتي مثل تناول الخمور والمخدرات والرقص الخليع والانحرافات الجنسية التي أضاعت الفوارق الجوهرية بين الذكر والأنثى. وهنا يعود دور الجوقة التي تمثل ضمير المجتمع. ولذلك فهي توضح لنا رفض المجتمع وخيبة أمله في الجيل الجديد الذي كان الأمل معقوداً عليه بعد تجاوز هذه الأزمة كي ينطلق بالوطن إلى الآفاق المرجوة، لكن النتيجة كانت عكسية ومأساوية. تقول الجوقة:-

يا خيبة طبى وانزلى فلى الضفاير وانسلى

رقصى على حدود الوطن اللى شبابه منفتن

بالديسكو والفن الغريب اللى يجره للمغيب

والديرة تسهر تنطره متى يهل فيها قمرة

يا خيبة طبي وانزلي يا خيبة رقصي وهللي

رقصي بقدر المستطاع رقصي بأعراس الضياع

يا خيبة طبي وانزلي يا خيبة رقصي وهللي

الكل هلك ارقصى يا خيبة وخذى من الديرة زمنها الجاى

خلى أملها ينكسر يا خيبة ويصير سهم فى يد الرماى

حطى على درب الندم خطوتها بيعى باسواق الظلام قمرتها

خيطى من خيوط الندم هدمتها رزى على جبال الوهم رايتها

صيرى لها نهامها أو ديرتها

ويتضح لنا الحسم الواعى الذى يجسده الكاتبان من خلال الجوقة، بطريقة قد تبدو مباشرة وتقريرية لكنها عندما تقدم من خلال الجوقة فإنها تكسب الصيغة الفنية الدرامية بحكم أن الجوقة هى شخصية اعتبارية تلعب نفس الدور الدرامى الذى تلعبه الشخصيات الأخرى بصورة شخصية. وتكاد تكون الجوقة هى العمود الفقرى لأحداث المسرحية وبالتالى فإن الجانب الإعلامى يكاد يكون هو هيكل بناءها بصفة عامة:

**الجوقة:** الأزمة صارت وحصلت وبلحظة شبت وكبرت

والريبة باعت واشترت وفى ربكة الأحوال

غنت ألف موال

لما الأمور تتخالط والدنيا فوضى امخامط

تكثر سكيك المزامط ويجيك مليون مفتى

كل موضوع يفتى يحل لك كل إشكال فى

ويغني للأزمة موال

صارت مشاكل بلدنا أزمة وحل أو قوانين

وراها حل أو قوانين ونضيع فى كل ساعة

ما بين صج وإشاعة نضيع بين القوانين

راعى البلد صج مسكين راعى البلد صج مسكين

صارت ابلاده معاره ما بين صج أو عيارة

هو يا عينى ما كاره ما بين كثر القوانين

راعى البلد صج مسكين وهو بصريح العبارة واختصار القول

باب الخراب انفتح دخلوا يا حسادة

زرع المشاكل طرح حصدوا يا حصاده

دخلوا فى قلب المدينة وخذوا الفرح والسكينة

طاح الجمل بما حمل واحنا سكاكينه

واللى ربحوا بالجمل صاروا سكاكينه

ياللى مشيتو فوق درب الخطر ترى دخلتو فى حدود الخوف

يوم انسرقتوا من بلدكم فجأة يوم خرجتم من زمنكم لحظة

ياللى سكرتوا بنشوة الغفلة يحتى وصلتوا آخر الحفلة

وصار وقت الحساب شك وظنون واغتراب

عيدوا النظر يالربع شوفوا وصلتم وين

ويبدو حديث الجوقة فى ختام المسرحية نوعاً من الكورال الحديث الذى يضع يده

بصراحة وبحرية تامة على الأمراض والأوجاع والآلام والإحباطات التى يعانى منها المجتمع الكويتى بعد مأساة الغزو. فالمأساة تعم الجميع من القمة إلى القاعدة، وليس هناك من يستطيع أن يقول إنه برئ من هذه الكوارث، فكل فرد مسؤول بطريقة أو بأخرى. وكأن الجوقة فعلت ما كانت تفعله من قبل فى المأساة الإغريقية عندما كان جسد البطل المقتول يحمل على خشبة المسرح وتقال فيه الكلمات التى تحلل وتفسر أسباب هذا الضياع وهذا الموت. وكان جسد الأزمة هو الذى قدمته الجوقة فى مسرحية "دقت الساعة" لكى يتجمع الكل حولها ويتعاونوا على حلها والتخلص من نتائجها التى لا يعلم مداها إلا الله. وهذه النبرة التراجيدية الحزينة هى صفعة إعلامية للجميع حتى يفيقوا من الغيبوبة التى يرزحون تحت وطأتها. ومع ذلك فإن النبرة الساخنة لتتابع مشاهد المسرحية قد استطاعت أن تجنب المسرحية الجانب التقريرى المباشر، إذ أنها وظفته درامياً لكى تؤثر فى الجمهور فكرياً وانفعالياً. فقد دقت الساعة لتنذر بكوارث لابد من تجنبها حتى تصحح المسيرة نحو آفاق المستقبل.

# الفصل الثالث:

# الأبعاد السياسية لأزمة الكويت

رغم أن دولة الكويت من الدول التى تسعى دائماً إلى الاستقرار والسلام، ليس بالنسبة لها فحسب ولكن بالنسبة للدول العربية بصفة عامة، إلا أنها لم تسلم من المشكلات بل والمحن وكانت دائماً تهدد استقرارها وسلامها بل وكيانها عندما تصل الأزمة السياسية والأمنية إلى ذروتها. ومن الطبيعى أن الثروة النفطية فى الكويت كانت دائماً ملتقى أطماع القوى الخارجية التى تجد فى نفسها القدرة على تهديد دولة صغيرة آمنة مثل الكويت. وغنىٌ عن الذكر ما كانت العراق تنوى عمله فى بداية الستينات عندما كانت تحت حكم "عبد الكريم قاسم"، وكان طاغية من هؤلاء الذين نكبوا بهم العرب، ولولا الضغوط الدولية الخارجية، لكان "عبد الكريم قاسم" قد فعل ما فعله "صدام حسين" بعد ذلك بما يقرب من أربعين عاماً.

ولذلك يمكن القول بأن الكويت كدولة آمنة ظلت بصفة شبه مستديمة فى مهب العواصف التى لم يكن لها فيها يد. وكانت التوازنات الدولية الحساسة هى التى تشكل المسارات التى تجتازها الكويت سواء شاءت أم أبت. وكانت المطامع العراقية فى الثروة الكويتية لا تختلف كثيراً عن المطامع الأمريكية فيها. ويكفى أن نذكر أن السبب التافه غير المقنع الذى تمثل فى أن السفيرة الأمريكية فى بغداد "إبريل جلاسبى" قد صرحت "لصدام حسين" أنها لا تهتم كثيراً إذا ما غزا صدام الكويت وكأن الأمر بيد أمريكا تسمح به أو لا تسمح. وهنا يبرز تساؤل خطير للغاية وهو:- هل كان من المحتمل أن لا يغزو صدام الكويت إذا لم تضئ السفيرة الأمريكية هذا الضوء الأخضر الباهت لكى يفعل فعلته؟ وهل كانت أمريكا تسعى لتوريطه فى الكويت بحيث تصبح هى المنقذ الوحيد للكويت من هذا الوحش الكاسر وبالتالى فإن الثروة النفطية الكويتية تصبح رهن إشارتها؟ وهكذا كانت الكويت فى مهب الرياح بين قوة عراقية غادرة ومخطط أمريكى بعيد المدى. وقد استغلت أمريكا غزو العراق للكويت لكى تبدأ عصر العولمة العسكرية بقيادتها وكأن العالم كله أصبح فى صف الكويت ضد العراق، فى حين أن التوازنات العسكرية كانت تؤكد إن قوات "المارينز" الأمريكية بمفردها كانت قادرة على تحريرها من القوات العراقية. لكن المخطط كان أشمل من ذلك وتحول إلى مستنقع لم تغرق فيه الكويت وحدها ولكن كل البلاد العربية التى تقف الآن على حافة انهيارات لم يحدث مثيل لها من قبل وذلك بعد الغزو الأمريكى للعراق.

وهكذا لم تكن أزمة الكويت عربية وعالمية مجرد أزمة عابرة بل كانت بمثابة بوابة الجحيم التى فتحت على المنطقة العربية بأسرها. وبرغم كل هذه المأساة فإن العرب ظلوا فى غيبوبتهم التقليدية وكأن الأمر لا يعنيهم من كثير أو قليل. ومن الواضح أن المستقبل ينطوى على مخاطر لا حدود لها بعد أن تحولت العراق نفسها إلى بؤرة لتصدي كل عوامل الدمار والخراب لمختلف أنحاء العالم العربى. وقد أبرز يونان لبيب رزق فى كتابه "قراءات تاريخية على هامش حرب الخليج":-

**" أن الرئيس العراقى حينما استولى على الكويت، وما ترتب على ذلك من مضاعفات ساهم فى صنعها من خلال رهانات مرجحة للخسران فى كل ذلك فهو لم يراهن على مستقبله السياسى أو حتى على مستقبل العراق بل راهن على المستقبل العربى ككل. وهو رهان تؤكد كل الدلائل أنه فى غير صالح هذا المستقبل وفى صالح خصوم العرب التاريخيين"** (١).

لقد عمل الغزو العراقى للكويت على طمس الهوية العربية التى كانت الأمل المنشود لبلوغ الهدف القومى لاستعادة الحق الفلسطينى المغتصب حينما تفرقت القوة وتلاشت واتجهت الأنظار فى العالم إلى قضية قبرت الحق الفلسطينى وأصبحت حديث الساعة حيث كان اجتماع الدول على كلمة سواء وهى تحرير الكويت من المغتصب العربى "العراق" واتحد الجميع لأول مرة فى التاريخ الحديث على هدف واحد وهو فك الاشتباك بين جارين شقيقين أو هكذا كان المعتقد.

<u>ويضيف يونان لبيب رزق فى كتابه-:</u>

**" إن الاحتلال العراقى للكويت قد أتاح الفرصة للتأكيد إن ما حدث من متغيرات على صعيد العلاقات الدولية خلال النصف الثانى من الثمانينات قد صنع نظاماً جديداً قائماً على "وحدانية القطبية" بعد تلك القطبية الثنائية التى استمرت ما يزيد عن اربعين عاماً بعد الحرب العالمية الثانية"** (٢).

ولقد كان المسرح الكويتى سواءً على المستوى الدرامى أو الإعلامى يسعى لإلقاء

---

(١) يونان لبيب رزق: قراءات تاريخية على هامش حرب الخليج الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢، ص, ٥٥

(٢) المرجع السابق، ص, ٥٩

الأضواء على الحقائق والأسباب والتداعيات التى أدت إلى هذه الأزمة المأسوية التى نتجت عن مأساة إنسانية أخرى تمثلت فى قضية الأسرى الذين اختطفهم النظام العراقى، برغم أنهم كانوا مجرد مواطنين مدنيين مسالمين، لكنها الخسة التى تسعى إلى البطش بالضعيف المسالم لعله يصبح ورقة فى يدها عند ممارسة الضغوط أو المفاوضات.

وكانت مسرحية "أرض الرباط" التى عرضت عام ١٩٩٢، أى بعد أن اجتازت الكويت الأزمة، بمثابة تكثيف درامى وإعلامى لكل أبعاد المأساة. وهى تقع فى فصلين: الأول يسجل من خلال الديوانية قصص البطولة التى تحققت من خلال رجال المقاومة الكويتيين وتصديهم للجنود المحتلين، وذلك لإثبات أن الدول مستعدة للدفاع عن كرامتها وكيانها بصرف النظر عن حجمها أو إمكانياتها. وتدور أحداث الفصل الثانى فى معتقل يعرى مآسى الأسرى الذين زجوا فى سجون العراق دون إثم اقترفوه. وبذلك فالمسرحية تقدم نوعاً من التوازى بين بطولة المواطن الكويتى فى مواجهته للغزو والقهر وبين مأساة هذا المواطن عندما يقع أسيراً ويصبح تحت رحمة عدو غادر لا يقيم وزناً لكل القيم الإنسانية والمعاهدات التى نصت على احترام الأسرى وعدم المساس بأمنهم خاصةً معاهدة جنيف.

وفى الفصل الأول يدور حوار متعدد الدلالات فى الديوانية بين ثلاث شخصيات هم "أبو عيسى وأبو ناصر وأبو محمد" بصفتهم معاصرين أو شهود لما جرى. وهو حوار يحاول لمس الثوابت الحقيقية التى تنهض عليها الشخصية الكويتية-:

**بو ناصر:** اطمئن يا أبو عيسى.. عندما صارت الأزمة أظهرت معادن الناس الطيبة.. وصرنا إيد واحدة.. وأسرة واحدة.

**بو محمد:** والمحتل ما فرق بين كويتى وكويتى كلنا كان يعتبرنا مخربين.

**بو ناصر:** وترى ما فيه فرق بين أهلنا بالداخل والخارج.

**بو عيسى:** أكيد! ما فى واحد منا سواء كان داخل الكويت أو خارجها إلا اشتغل حق الكويت.

**بو محمد:** واحنا عندنا قاعدة تقول اللى فى الداخل مأجور.. واللى فى الخارج معذور.

**بو عيسى:** يعنى.

**بو ناصر:** واضحة . . اللى فى الداخل أجره على الله . . واللى فى الخارج ما خرج إلا معذور .

**بو عيسى:** بس صراحة هالأزمة أثبتت صلابة الأم الكويتية . . وأنها ربت وأحسنت التربية . . والدليل قائمة شهداء الكويت من الشباب والشابات اللى ضحوا بحياتهم . . علشان تبقى الكويت حرة .

**بو ناصر:** الله يصبرها بعد على أسيرها حتى يرجع .

**بو محمد:** يا جماعة قولوا آمين .

**بو ناصر:** آمين .

**بو محمد:** إن شاء الله أسرانا السنة هاذى يرمضون عندنا .

**بو ناصر:** يسمع منك الله .

لقد جمعت هذه المسرحية ما بين السرد فى الفصل الأول الذى يكشف عن حياة المجتمع فى الفترة التى شهدت الغزو وبين مواقف الفصل الثانى من داخل المعتقل لمجموعة من الأسرى والعلاقات التى تربطهم والصدام بينهم وبين النظام العراقى .

لقد كشفت الأزمة أصالة معدن الشعب الكويتى الذى رفض أن يغادر بلده فى أحلك الظروف واختار الصمود والتصدى بل والشهادة ، رافضاً الاستسلام برغم كل الظروف المستحيلة المحيطة به ، ولذلك ركزت المسرحية على هذه الخاصية القومية بأسلوب إعلامى أكثر منه أسلوباً درامياً . وفى هذا التوجه يقول أحمد العشرى فى كتابه "المسرحية السياسية فى الوطن العربي":-

**" المسرح السياسى المباشر قد يسهم فى توجيه الرأى العام باتجاه معين فى فترة محدودة . . ولكنه يسهم فى ترسيخ القيم فى تفكير وسلوك الإنسان بشكل ثابت وأصيل ، لأن القيم التى يثيرها ويحرص عليها المسرح السياسى المباشر ليس عيباً فقد أدى الفن إحدى وظائفه"** (١) .

وإذا كانت الأزمة قد كشفت عن الأصالة الكامنة داخل الإنسان الكويتى . فإنها تسببت فى وقوع محن ومآسى على قطاع من المواطنين وهم الشيوخ والنساء والأطفال

---

(١) أحمد العشرى : المسرحية السياسية فى الوطن العربى ، ص٩٢ .

الذين أخذوا أسرى فى محاولة يائسة لانتزاع اعترافات تكشف عن رجال المقاومة الذين صمدوا فى بطولات تسعى المسرحية لتسجيلها والحوار التالى الذى يدور بين بعض الأسرى يوضح الأسلوب الذى لجأ إليه جنود النظام العراقى فى اختيارهم للأسرى وهو أسلوب أبعد ما يكون عن القيم الإنسانية:-

**خالد:** انت شنو تهمتك؟

**بلال:** إمام مسجد؟

**خال:** شلون يعنى؟

**بلال:** تعرف الجمعة الأخيرة اللى قبل التحرير؟

**خالد:** إيه اللى مسكوا فيها الشباب من المساجد؟

**بلال:** عدل . . وأنا كنت إمام مسجد. . خذونى معاهم. .

**خالد:** انزين. . ووليد مبارك وولده. شلون امسكوهم؟

**بلال:** وليد كان نازل البصرة قبل الحرب الجوية علشان يشترى خضرة.

**خالد:** وطبعاً اخذ معاه ولده خالد.

**بلال:** عليك نور.

**خالد:** انزين ليش ماخلاه عند أمه؟

**بلال:** لأنه طلع أهله كلهم برة الكويت خصوصا الحريم.

**خالد:** وليش ما طلع وليد مع أمه.

**بلال:** لأن وليد هذيك الساعة كان عند جده. . وهذه سالفة ثانية تطول شرحها. .

المهم. . حين صارت الضربة الجوية. . وشلختهم شلخ. . هم جنوا عدل. .

وصاروا يمسكون بالعالم.

**خالد:** ومنهم وليد وابنه.

**بلال:** وهذا انت تشوفه معانا.

**خالد:** يعنى بس جذيه بدون تهمة.

**بلال:** شلون بدون تهمة يا طويل العمر تهمته أنه كويتى.

ويوضح هذا الحوار مدى التخبط الذى أصاب جنود الاحتلال فى كل تحركاتهم برغم قدرتهم على القهر والبطش. وقد تجلى هذا التخبط فى أخذ الأطفال والشيوخ والنساء أسرى حرب، بل إن رجال الدين أنفسهم لم يسلموا من هذا البطش. وكل هؤلاء لم يكن لهم دور حقيقى فى عمليات الصمود والتصدى والمقاومة. والمسرحية تلقى أضواءً فاحصة على الأساليب المتبعة لنزع الاعترافات سواء بالحيلة أو القوة والتعذيب. والحوار التالى الذى يدور بين ضابط مخابرات عراقى ومواطن كويتى أسير يوضح أبعاد هذه المأساة الإنسانية:

**بو حيدر:** انت ما حنيت الأهلك.

**فهد:** أكيد.

**بو حيدر:** خوش حجى.. آنى أوصلك للحدود بشرط واحد.

**فهد:** وشنو هالشرط؟

**بو حيدر:** قلنا منو من ربعك فى السجن بالمقاومة منو بلجان التكافل.

**فهد:** يعنى تبينى جاسوس على ربعى.

**بو حيدر:** ولويش هالكلمات الكبيرة.. يا هو جاب سيرة للجاسوسية وعميل مزدوج.. كل اللى نريده اسماء مخربين.. وبعدها تروح لأهلك سالم.

**فهد:** إذا تسمى اللى يدافع عن وطنه مخرب أنا أعرف مخرب كبير.

**بو حيدر:** (وقد بدا عليه الاهتمام والتلهف) منو هذا؟

**فهد:** واحد اسمه فهد سعود.. أنا.

وتتجلى بطولة الإنسان الكويتى العادى عندما يستجوب ضابط المخابرات العراقى "بو حيدر" المواطن الكويتى البسيط "فهد" وهو يعده بإطلاق سراحه إذا اعترف على زملائه أو معاونيه المشتركين فى المقاومة، لكن الحوار ينتهى بأن "فهد" يعترف على نفسه برغم أنه لم يكن من المقاومة، وذلك لأنه لم يكن يريد أن يبوح بأى سر يعرفه عن زملائه، مهما كان هذا السر بسيطاً. وبالتالى كانت معظم الحوارات التى تدور بين الضباط العراقيين وبين الأسرى الكويتيين تدور فى حلقات مفرغة.

وعلى المستوى الدرامى لم تكن المسرحية تهدف لإقامة صراعات وأحداث درامية مثيرة تنتهى بنصر أو هزيمة، بل كان الهدف الإعلامى هو الأساس الذى جعلها تركز على تسجيل الوقائع لتعرية الأسباب الحقيقية التى دعت النظام العراقى لكى يفعل فعلته. هذا بالإضافة إلى الصمود الكويتى برغم قلة إمكانات هذا الصمود فى مواجهة جنود مدججين بكل أنواع السلاح. وبالفعل فإن الغزو العراقى قد انتهى بالفشل الذريع الذى فضح كل عوامل الخيانة والغدر والمؤامرة التى انطوى عليها، فى مقابل بطولات ومواجهات سجلها الشعب الكويتى وكان من الطبيعى أن يسجلها المسرح الكويتى، كنوع من الوثيقة الدرامية التى تمزج بين الإبداع الفنى والتنوير الإعلامى.

وكان النقد المسرحى فى الكويت واعياً لهذه الحقائق من قبل فقد نشر محمد مبارك مقالة بعنوان "صبراً يا مسرح فهذه ليست الصحافة" فى جريدة "الوطن" بتاريخ١٢/٥/١٩٨٢ ، قال فيها:-

**"المسرح عطاء إنسانى يقوم على التفاعل مع أهداف المجتمع، ذلك أن المسرح يعتبر وسيلة فنية حضارية من وسائل الإعلام الحية المعاصرة وإن كانت الحركة المسرحية بالكويت اليوم تتقدم وتتطور.. وتتمايز فإن هذا التمايز لا يعنى غياب النوعية المسرحية المتواضعة فنياً "(١).**

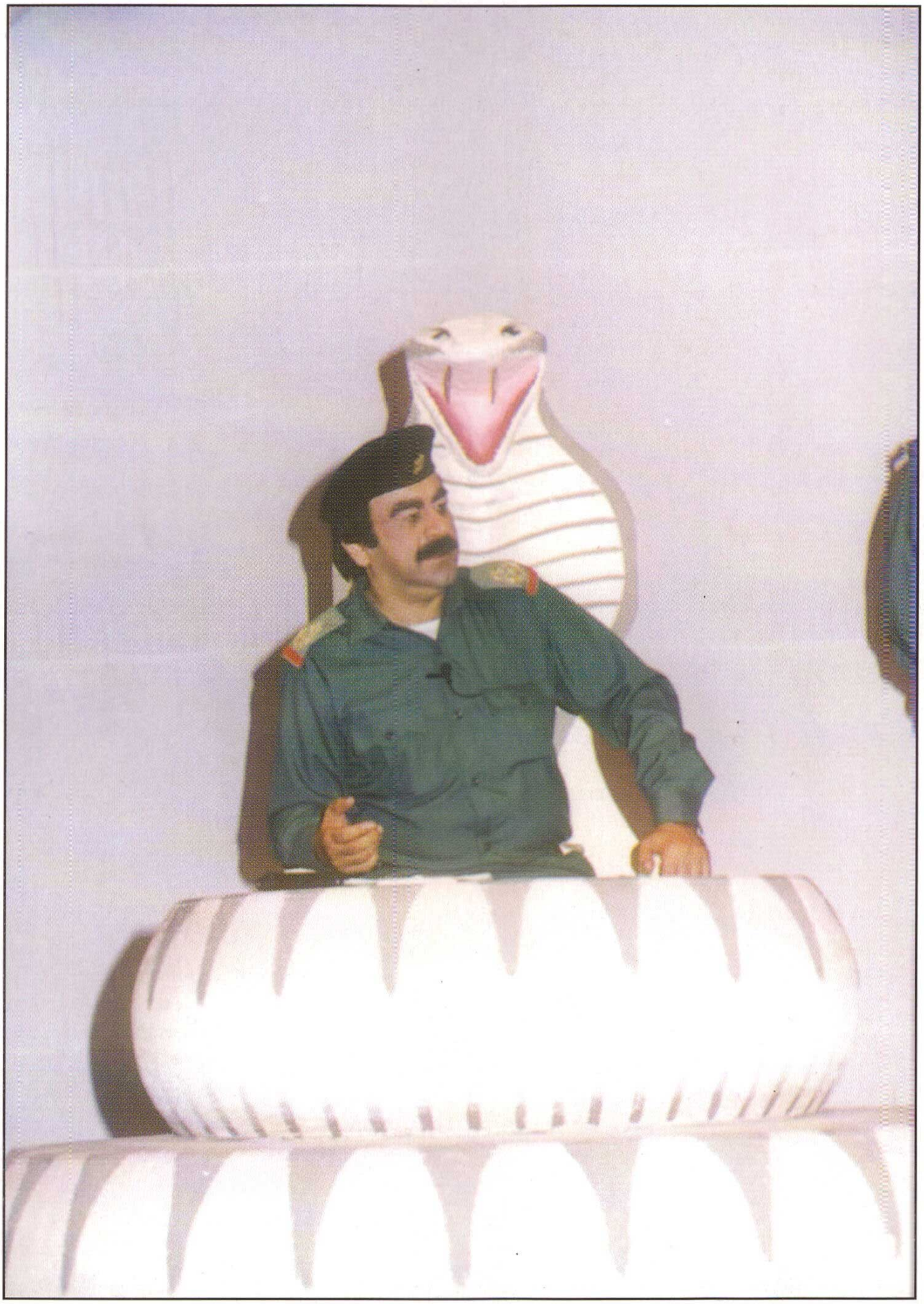
وهذا يدل على أن الوعى المسرحى فى الكويت كان مهتماً بالمزج بين التقنيات الدرامية والأساليب الإعلامية، دون أن يضفى أحدها على الآخر.

وفى نفس العام "١٩٩٢" عرضت للكاتب عبد الحسين عبد الرضا مسرحية "سيف العرب" التى جسد فيها أبعاد الأزمة فى فترة الاحتلال وأساليب السلب والنهب والقوة الباطشة التى مارسها الجنود العراقيون فى مواجهة مواطنين عزل. وذلك فى الفصل الأول فى المسرحية. ثم يأتى الفصل الثانى لينتقل المشهد إلى بغداد حيث يتكلم رئيس النظام العراقى فى حضرة رجاله وهو يحرص بكل قوة على قلب الحقائق رأساً على عقب، وكأنه لا يمارس دوراً خسيساً سوف يصبح بمثابة وصمة فى جبينه. وفى حوار يدور بين جنود

---

(١) محمد مبارك: مقال بعنوان "صبراً يا مسرح فهذه ليست الصحافة" الوطن، ١٢/٥/١٩٨٢,

مسرحية "سيف العرب" للكاتب عبد الحسين عبد الرضا - ١٩٩٢



وعائلة كويتية يبرز المؤلف مدى القهر والوحشية التى عومل بها أبناء الكويت من خلال حملة تفتيش دورية بحثاً عن الفدائيين والأبطال ورجال المقاومة وشباب الكويت الذين تصدوا لهم بكل قوة حتى أفقدوهم الصواب، وهم الذين كان النظام العراقى يسميهم بالمخربين. ويفشل الضابط فى الحصول على معلومات تؤدى إلى القبض عليهم، ومع ذلك فهو يواصل لعبته القذرة:-

**ضابط المخابرات:** خلونا بالأهم.. مشاركة منكم في المعركة القومية ألا وهى أم المعارك.. قررنا أخذ خمسة سيارات مساهمة منكم فى هذه القضية العادلة.. وين.

**بو عبد الله:** (يسحب الدرج) تفضلوا المفاتيح.. إذا احنا ما نساهم فى أم المعارك عيل منو يساهم؟

**ضابط المخابرات:** فى أمان الله.. (يخرج الجميع بسرعة).

**أم عبد الله:** هلة وغلة.. لا تقاطعون ترى البيت بيتكم.. وانتو حسبة عيالنا (بصوت خافت) طاعون يصيبكم.

**أم خالد:** الله عماهم عن السرداب ولا جان علوم.

**بو خالد:** تلومينى لين قلتلج نطلع.. تلومينى لين قلتلج يا نطلع (يخرج عبد الله من السرداب).

**بو عبد الله:** (يلتفت إلى عبد الله) بشر يا عبيد عسى طلعوا الرصاصة من جسمه؟

**عبد الله:** إيه بيه وعطاه أبرة ونام.

**بو عبد الله:** والدكتور وينه؟

**عبد الله:** عقب ما سمعنا حسهم خشيناه فى دار الجيل (صوت تشغيل سيارات فى الخارج.. أم عبد الله تتجه إلى الشباك بحسرة).

**أم عبد الله:** ياعلكم ما تتهنون فيها قولوا آمين.

وعندما يعجز العراقيون عن الحصول على أية معلومات، فإنهم يرفضون مغادرة المكان إلا بعد الحصول على أي مغنم وكان هذا المغنم قد تمثل فى سيارات خمس استولى

مسرحية "سيف العرب" للكاتب عبد الحسن عيد الرضا - ١٩٩٢



عليها. وإذ كان "أبو عبد الله" قد استجاب للعدو بهذا الشأن، وأخرج مفاتيح السيارات عن طيب خاطر فإن الضابط العراقى يغادر المكان منشرحاً بعد أن فاز بهذه الغنيمة التى اعتبرها أغلى من كل رجال المقاومة الذين يبحث عنهم. وهذا يدل على أن الضباط والجنود العراقيين لم يأتوا إلى الكويت إيماناً بقضية معينة، وإنما كانوا مجرد قطيع يسوقه النظام العراقى لتنفيذ أهدافه المدمرة.

وبرغم كل أبعاد المأساة الدرامية فإن المؤلف لجأ إلى الخط الكوميدى للسخرية من الأحداث التى سعى النظام العراقى لتحقيقها، والتى تجسدت فى ضابط المخابرات العراقى وهو يستجدى الحصول على السيارات. فقد كانت هذه هى الأهداف الحقيقية التى سعى إليها الضباط والجنود العراقيون لتحقيقها بأية وسيلة، وكأنهم كانوا نماذج مصغرة "لصدام حسين" الذى كان يسعى لنهب الثروة الكويتية الممثلة فى النفط. ويبدو أن المؤلف شعر بأن الجمهور فى حاجة إلى بعض الارتياح النفسى حتى يستطيع أن يفكر بأسلوب عقلانى وهادئ بعيداً عن التوتر الذى استمر بطول المسرحية. وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدبي" :-

**"إن الارتياح الكوميدى يساعد المتفرج على التحلل المؤقت من تعاطفه المستمر المرهف مع البطل التراجيدى.. فالكوميديا بطبيعتها ضد الضعف وهى تمنح المتفرج فرصة للتفكير العقلانى الخالى من التشنج.. ومن ثم فإن درجة استيعاب الأحداث عند المتفرج تزيد سوءاً بالنسبة للموقف الكوميدى الراهن أو بالنسبة للمواقف التراجيدية التالية والمتصاعدة"** (١).

ولعل إحدى المفارقات الكوميدية تتجلى فى الحوار التالى حينما تفاجأ نفس العائلة بتفتيش آخر بعد ما فقدت سياراتهم، وحينما يفشلون فى العثور على أحد الفدائيين يسعون إلى أخذ أحد الأبناء وكأن الأمر مسألة عدد:-

(الجنود يأخذون الولد)

**أم خالد:** حرام عليكم.. الولد شنو ذنبه؟؟

---

(١) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، ص ٥٣.

**الضابط:** (يتجه إلى بو خالد) يا هى منهم زوجتك؟

**بو خالد:** (يشير إلى أم خالد).

**الضابط:** (يشير إلى الجنود) تركو الولد وأخذو زوجته بداله.

**بو خالد:** جنة بتنهان الكرامة . . اسمع (يفقد) لا انت ولا جد جدك ولا الريس مالك ولا أبو الريس مالك يأخذها وأنا حى.

**أم عبد الله:** صلو على النبى . . صلو على النبى . . هذى مرة جبيرة ما لها ذنب وهذا ريال عود لا تؤاخذونه.

**الضابط:** آه تغلط على الريس يا خسيس؟

**بو خالد:** احنا ماْ عندنا ريس . . عندنا شيخ . . شيخنا جابر وبس.

**الضايط:** (يلتفت إلى أحد الجنود) منجل.

**منجل:** نعم سيدى.

**الضابط:** شنهى عقوبة اللى يسب الريس؟

**الجنود:** الله يحفظه.

**منجل:** (يسحب المسدس ويطلق عدة طلقات نارية فى رأس بو خالد ويسقط على الأرض ويفارق الحياة . . الجميع بصمت ورعب . . يخرج الجنود بعد قتل بو خالد).

ومن الواضح أن الحوار ينتهى نهاية مأسوية بقتل "أبو خالد" وخروج الجنود من المنزل. ذلك أن المؤلف لم ير أى تناقض بين السخرية وبين النهاية المأسوية، وكأنه يطبق المثل العربى" :- "شر البلية ما يضحك".

وننتقل إلى الفصل الثانى حيث تعود روح السخرية للسيطرة على الموقف الذى يدور فى مقر الرئاسة فى بغداد والذى تبدو فيه شخصية الرئيس ووزرائه فى صورة كاريكاتورية بعد أن نجح المخرج فى وضع قناع على وجه الممثل يحاكى تماماً ملامح "صدام حسين":-

**الشاعرة:** عاش ليث القادسية بطل الأمة الأبية

الجماهير: ( تردد على شكل هوسة)

عاش ليث القادسية بطل الأمة الأبية

**الرئيس:** إنهم يريدون السيطرة على ثرواتنا.. وكما تعلمون هذه الثروة الهائلة ليست بأيدى أمينة.. فيجب علينا أن نقطع هذه الأيادى ونسترجع ثرواتنا ونقوم بتوزيعها على جميع الشعوب العربية.. والإسلامية.. والإفريقية.. فتوزيع الثروات واجب قومى.

**وزير المالية:** (وهو يقدم للرئيس بعض الأوراق.. وبصوت خافت) سيدى الرئيس لقد جهزنا أسماء المستحقين بهذه الثروة.. لو تتفضل تقرأها ممكن تفيدك (الرئيس يأخذ منه الأوراق)

**الرئيس:** هواية مستعجلين بتوزيع الثروة.. موخلونا نخلص من هذه العلة.. من بوش وربعه.. وبعدين نتقاسم.. أيها الخيرين من شعبنا فاليعلم بوش وشمطاء بريطانيا مدام توسو بأننا لن ننسحب من أرض الفرع لو استمرت المعركة ألف عام.. لذلك سميناها أم المعارك.

**الشاعرة:** إنسان مثلك سيدى ما انخلق إنسان

من غير ما احجى لك بوجهك العنوان

تحكم بحكم العدالة بالكيل والميزان

اشقد طهارة بيك مع صفوة الإيمان

**وزير الخارجية:** اسمح لى سيدى أكمل رسالتكم التاريخية.. إن شعبنا المظلوم المضطهد بالكويت الذى عانى الكثير.. وتحمل الكثير.. وتأخر عن شعوب العالم المتحضر بثقافته وحرية الرأى.. وانحرم من خيرات أرضه.. لقد عاش هذا الشعب بظلام دامس بعيدين كل البعد عن التقنية والتكنولوجيا الحديثة.. لدرجة أنهم ما يميزون بين الجت والنعناع.

**الرئيس:** (بغضب) أكو أكثر من هيج ظلم.. تصوروا إن هناك ناس منهم مدا يميزون بين التليفزيون والبوتاغاز.. بين الثلاجة والدولاب.. عاشوا بظلم وقهر يسمحون للبعض بامتلاك سيارة.. ولكن يحملونهم أعبائها.. فتجد قيمة السيارة مثلاً ألفين دينار يأخذون منه عشرة آلاف دينار ضريبة.. مما جعل أكثرهم يمشون على الأقدام.. ويمتطون وانتو بكرامة بعض الماشية.. يسمحون بدخول السيارات إلى البلاد.. ويمنعون استيراد التايرات.. فتجد هذا الشعب المسكين دائماً فى حيرة من أمره.. هذا غير الأشياء الضرورية الأخرى المحروم منها مثل التليفزيون والفيديون والراديون.. لهذا قررنا ما يلى) وهو يشير لوزير المالية( تفضل يا ماليتنا.

**وزير المالية:** بيان صادر من أبو الضعفاء.. وناصر الفقراء.. حفيد الرسل.. زعيم الشرفاء.. حبيب الأرامل.. وأمل البؤساء.. إليكم ما يلى:

١- إرسال عدد ٢٠٠٠٠٠ جهاز تليفزيون

و٢٠٠٠٠٠ جهاز فيديون وتوزيعها على

الكويتيين من شعبنا بالمجان.. هدية سيدى الرئيس

لأبنائه وذلك لمشاهدة قائدهم.. وتسجيل مقولاته

ومشاهدة بطولاته ومدى حرصه على سلامتهم

وأمنهم.

**الرئيس:** يستاهلون ولدنا.

وقد انتهت المسرحية بسخرية شديدة من رجال النظام العراقى وهو ما يدل على أن هؤلاء المجانين أو المعتوهين قاموا بهذا الغزو لأنه لا يصدر إلا عن عقلية منحرفة تنطوى على كل العقد والأمراض النفسية وفى مقدماتها جنون العظمة وعقد النقص وغيرها من التى تؤدى بصاحبها إلى الهلاك. لكن المأساة تتجلى فى أن هذا الهلاك نفسه لابد أن يطبق على ضحايا هذا النظام الذين واجهوه بقوة وشجاعة وبطولة. وكانت الكويت هى البلد الذى دفع ثمن هذه المأساة غالياً.

وفى نفس الفترة كتب جديع فهيد العجمى مسرحية "مضارب بنى يعرب" التى بلور فيها جذور المأساة قبل وقوعها، إذ ان الهدف الأساسى لغزو الكويت كان الطمع فى الثروة التى ينعم بها أهلها، فى حين كانت هناك دول عربية أخرى قد بددت ثرواتها نتيجة للمقامرة فى حروب أكلت الأخضر واليابس، وذلك تحت سيطرة حكام أصابهم جنون العظمة حتى النخاع، وخرجوا من هزيمة ليدخلوا فى أخرى فى حين أن إعلامهم المزيف كان يجعجع على كل المستويات بانتصاراتهم الوهمية. ففى هذه المسرحية يدور الحوار بين جانبين من العرب أحدهما يبث حقده على الجانب الآخر نتيجة ازدهاره ورفاهيته التى هى حق مشروع ومن خلال اجتماع قمة لكل جانب ويرمز إلى اجتماع القمة الذى عقد فى القاهرة فى أعقاب الغزو وقد رمز الكاتب لهم بألوان تحمل أعلامهم فالجانب الحاقد يمثل العلم الأصفر والرمادى والأسود، والجانب المسالم الذى لم يبخل أبداً بمساعدة الآخرين يمثله العلم الأبيض والأخضر والأزرق. ولا يخلو النقاش من تهجم دائم من الجانب الأول الذى لا يتورع عن استخدام الألفاظ الفاحشة، ودفاع منطقى هادئ بعيد عن التجريح من الجانب الآخر:-

**العلم الأسود:** (بعصبية) من الواضح أن النقاش لا يجدى مع هؤلاء الرجعيين.

**العلم الأزرق:** سامحك الله يا أخى.

**العلم الأصفر:** خونة.. عملاء حتى النخاع

**الرئيس:** أرجو التزام الهدوء وضبط الأعصاب أيها الأخوة.

**العلم الرمادى:** جبناء.. امبرياليين.

**العلم الأخضر:** للأسف إن ذلك هو أبجديات الحوار عندكم.

**العلم الأصفر:** انكم دولاً لا يجدى معها إلا العنف.

**العلم الأخضر:** إن دل هذا على شئ يا شقيقى فإنما يدل على أنكم دول لا حوار فيها ولا نقاش.

**العلم الأسود:** إننا نشك فى عروبتكم أيها الخونة.

**العلم الأخضر:** وهل من العروبة أن يتحول رئيس دولة إلى زعيم عصابة تسرق دولة وشعب شقيق.. ليس هذا من العروبة ولا من شيم الرجال العرب.

**العلم الأصفر:** إن حكوماتكم ديكتاتورية.

**العلم الأزرق:** إن سياسة حكومات دولنا كما تعلم جيداً لا تقوم على الاستبداد والانفراد بالقرار والسعى لتحويل أشخاص حكامنا إلى معبودين لشعب مفروضين عليهم من فوق.. كما هو معمول به لديكم.

**العلم الرمادى:** إنى أرثى لحال شعوبكم التى فرضتم أنفسكم عليهم.

**العلم الأبيض:** إن أساس حكوماتنا فى السلطة هو مبايعة شعوبنا لها.. ولم تأتي حكوماتنا كما أتت حكوماتكم من خلال الظلام أو من على ظهر دبابة.

**العلم الأخضر:** ولم تضع حكوماتنا شعبونا وبلادنا كحقل لتجارب مهلكة ومدمرة هدفها الأول والأخير كرسى الحكم.

**العلم الأصفر:** لا.. إن هذا شئ لا يطاق.

(ظلام مع إضاءة منقطعة وسريعة.. حيث يتشاجر المؤتمرين)

فقد كشف المؤلف عن نية مبيتة لاغتصاب دولة، بل إن المغتصب لم يكن بمفرده بل شاركته الرأى وتعاطفت معه دول أخرى على أساس منفعة عابرة، لكنها ساندت المخطط المزمع تنفيذه بهدف تحقيق هذه المنافع. فقد كشف الكاتب بعض أسباب الأزمة والمؤامرة التى خطط لها النظام العراقى بمساندة بعض الأنظمة الأخرى، كما أنه لم يغفل الدور الإيجابى الذى لعبته دول أخرى وقفت بجانب الحق دفاعاً عن الشرعية والسيادة. وكان اختيار الكاتب لألوان الأعلام تعبيراً رمزياً عن الدوافع الكامنة داخل كل فريق. فكانت ألوان الجانب الحاقد" -:الأصفر.. الرمادى.. الأسود" وكلها تعبر عن الحقد والغيرة والكراهية..الخ، وفى المقابل كانت ألوان الجانب المسالم" -:الأبيض.. الأخضر.. الأزرق" تعبر عن الأمل والنماء والحياة.. الخ. وهذا التناقض بين الألوان تجلى فى المفردات المستخدمة بين الفريقين، إذ لجأ الفريق الحاقد إلى الاتهامات والادعاءات بالألفاظ فى حين سعى الجانب المسالم إلى احترام الحضور بقدر الإمكان.

وهذه المسرحيات التى تناولت أزمة الكويت سواءً بأسلوب درامى أو إعلامى تثبت أن المسرح الكويتى لم يكن على مستوى الحدث، إذ يبدو أن الطوفان الذى أحدثه الغزو قد أثر

أو شتت تفكير بعض كتاب المسرح الذين وقفوا مذهولين أمام تداعياته المأساوية. ولذلك فإننا عندما نقارن بين الدور الإيجابى الذى مارسه المسرح الكويتى فى القضايا التى بلورها درامياً وإعلامياً فى الفصول السابقة، نجد أن دوره بعد مرحلة الغزو لم يكن بنفس الإيجابية المؤثرة. ومع ذلك فإن المسرحيات التىْ تناولناها فى هذا الفصل توضح أن المسرح سعى للمشاركة بأدواته الفنية والإعلامية فى إلقاء الأضواء الفاحصة على هذه الأزمة الإنسانية التاريخية، بقدر الإمكان وبقدر ما يمكن أن تتيحه الظروف المأساوية والضغوط النفسية الراهنة.

# المنظور

# الإعلامي والدرامي

# للتيارات المتطرفة

كان المسرح الكويتى منذ بدايته مواكباً لكل المتغيرات والتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية والثقافية التى تجتاح المجتمع، لدرجة أن من يدرس خريطة هذا المسرح يدرك أن التعامل الترفيهى فى حد ذاته يكاد يختفى تماماً من مضمون معظم المسرحيات. فهناك دائماً قضية أو أكثر مطروحة ومتجسدة فى العرض المسرحى، وتحاول أن تثير تفكير الجمهور تجاهها بحيث يكون رأياً بل وينهج سلوكاً نتيجة لهذا التأثر الدرامى والإعلامى. ويجب أن نسجل للمسرح الكويتى جرأته فى تناول هذه القضايا مهما كانت شائكة ومثيرة للجدل بل والحساسيات، إذ يبدو أن كتاب المسرح الكويتى كانوا يشعرون أن القلم الذى فى أيديهم يمكن أن يقوم بدور مشرط الجراح. إنه قد يؤلم بل وقد يسيل الدماء من جسد المريض، لكنه فى النهاية سوف يمنحه الصحة والعافية عندما يتخلص من مواطن الداء. فلم يلجأ هذا المسرح إلى المسكنات أو المغيبات التى تلهى الجمهور عن قضاياه المصيرية، فليس هناك الكوميديا الهزلية أو الرخيصة التى تهدف إلى الإضحاك من أجل الضحك، بل إن المواقف الكوميدية التى كانت ترد فى المسرحيات المفرطة فى الجدية، كانت تهدف إلى نوع من الارتياح الكوميدى الذى يريح أعصاب الجمهور فيمنحه فرصة لمواصلة التفكير فى القضايا المتجسدة فى المواقف الدرامية، وفى هذا يقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدبى":-

**" والارتياح الكوميدى دليل عملى على مقدرة الكوميديا على وضع نفسها فى خدمة التراجيديا، كما أن التراجيديا يمكن أن تضيف لمسات من الجلال والوقار إلى الكوميديا، فهذا من شأنه أن ينوع الإيقاع، فليست هناك قاعدة ذهبية تفرض على الجمهور أن يضحك طوال العرض الكوميدى، أو أن يبكى وينفعل طوال مشاهدته للتراجيدي!"** (١).

وربما كان السبب فى هذه الجدية أنه مسرح غير تجارى، وغير مضطر إلى استجداء ضحكات الجمهور بتسليته العابرة حتى يحصل على عائد مادى كبير. ومن هنا كانت قدرة كتاب المسرح على ممارسة أنواع متعددة من الجدية الفكرية والإعلامية دون خوف من عدم إقبال الجمهور. بل إنه قد يبدو أن الجمهور الكويتى عندما اعتاد أو تربى على هذا المسرح الجاد، وجد أن هذا هو النموذج المسرحى الذى لا يستهين بعقله وبالتالى كان الاحترام متبادلاً بينه وبين جمهوره.

---

(١) نبيل راغب-: موسوعة الإبداع الأدبى، ص, ٥٧

وربما كان للغزو المأسوى بعض التداعيات السلبية التى أصابت هذا المسرح، إذ يبدو أن وقع المأساة كان شديداً لدرجة أن بعض الكتاب المسرحيين لجأوا إلى بعض الحيل الهزلية والمثيرة للضحك العابر كنوع من تعويض الجمهور عن المحن التى عاشها أثناء الغزو الذى كان بمثابة كابوس الليل والنهار. فبعد أن واكب المسرح النتائج التى ترتبت على الغزو، وقدم مسرحيات فى منتهى الجدية الفكرية والإعلامية حتى عام ١٩٩٦ على وجه التقريب. بعد ذلك دخل المسرح فيما يشبه الاسترخاء بعد هذه الشدة. وهو استرخاء اقترب به من مجالات المسرح التجارى الذى يسعى إلى الربح من خلال الهزل. ومع ذلك يبدو أن الروح الجادة الكامنة فى المسرح الكويتى سواءً على المستوى الدرامى أو الإعلامى قد استطاعت أن تبرز على السطح مرة أخرى، حين سارعت الدولة فى الأخذ بزمام المبادرة مرة أخرى من خلال المجلس الأعلى للثقافة، وتم بالفعل عقد اجتماعات وإجراء دراسات شارك فيها معظم خبراء المسرح سواءً من الجيل القديم أو الجديد. وتواصلت هذه الجهود الإيجابية بطول شهر سبتمبر عام ٢٠٠٤ بهدف وضع استراتيجية مسرحية وإعلامية تجنب الدخول فى أي نفق مظلم قد يقضى على آفاق التنوير التى استطاع أن يرفعها عالية منذ منتصف القرن العشرين.

وتمثل التيارات المتطرفة، خاصةً الدينية منها، ذروة المتغيرات والتحولات التى جرت للمجتمع الكويتى بعد الغزو فقد تغيرت نظرة الشباب إلى القضايا التى تمس الدين والدنيا، وتحرم باسم الدين كثيراً من منافذ الحياة بحيث تعوق حركة التطور التى أصبحت أكثر إلحاحاً بعد النكسات التى عانت منها الكويت نتيجة للغزو. فقد انتاب المجتمع تيارات مثل الحمى الخفية والغامضة التى قد يتعذر إدراك أسبابها أو وضع الأيدى على الفاعلين الحقيقيين، ولم يتخل المسرح الكويتى عن التصدى لهذه التيارات فى أكثر من مسرحية، موضحاً على المستوى الإعلامى أنها أفكار واردة من خارج المجتمع، ومدسوسة على بنيته الأصلية، بهدف إحداث قلاقل توقف مسيرة التنمية الشاملة التى حققتها الكويت فى زمن قياسى.

وكان الكتاب المسرحيون من الذكاء بحيث لجأوا إلى التلميحات الموحية بهذه المتغيرات، تجنباً للصراحة المباشرة التى يمكن أن تحدث حساسيات قد تؤثر على استمرار العروض المسرحية. لكنها كانت واضحة فى سياق المسرحيات بحيث يسهل التقاطها

واستيعابها وتكوين رأى فيها. فقد وردت هذه التيارات المتطرفة مع بعض العاملين الذين جاءوا من خارج الكويت ونجحوا فى استقطاب بعض السذج من الكويتيين، واستطاعوا تكوين حركات سياسية ودينية تحمل معنى زائفاً للوطنية والتراث. كذلك فإن بعض شباب الكويت الذين رحلوا إلى الخارج لتحصيل العلم من بلاد مختلفة سواءً أكانت عربية أو أجنبية، تأثروا بثقافات هذه الدول لدرجة مسخت هويتهم الوطنية، وتحولوا إلى أبواق تنادى بالإصلاح والتغيير تحت شعارات النهضة التى تنطوى على خليط مشوش من أنظمة الحكم الديمقراطى والشمولى والرأسمالى والاشتراكى والدينى دون استراتيجية متبلورة تهدى هؤلاء الشباب سواء السبيل. ومن هنا دخلوا فى طرق مسدودة، ومتاهات جانبية، وحلقات مفرغة كشف عنه المسرح الكويتى على سبيل مواصلة دوره فى التنوير، إذ أن هذا المسرح لم ينس أبداً هذا الدور الذى جعل الإعلام سلاحاً مؤثراً فى يده بصفة شبه مستديمة. ولذلك يقول فاسلاف هافل رئيس جمهورية التشيك والكاتب المسرحى الكبير فى الاحتفال بالمهرجان المسرحى الكويتى الأول فى مارس ١٩٩٤ :-

**" إن المسرح يمثل المنظار المكبر الذى نستشرف من خلاله المستقبل وأنه يجسد آمالنا.. وليس ذلك نتيجة لأن المسرح يهدف إلى وصف ملامح عالم أفضل من عالمنا الحاضر أو إلى بناء رؤية لمستقبل أكثر إشراقاً بل لأنه يمثل الرجاء الأكبر للبشرية الآن.. الرجاء فى ميلاد مجتمع بشرى جديد"** (١).

**ألقتها نيابة عنه الفنانة سعاد عبد الله**

**نائب رئيس الهيئة العالمية للمسرح**

من هذا المنطلق تصدى المسرح الكويتى لقضية التطرف الفكرى سواءً أكان وارداً من الخارج أو صادراً عن الداخل أو متفاعلاً بينهما. ولم تكن هذه التيارات المتطرفة مفاجئة فى ظهورها، بل كانت ناتجة عن التطور الاجتماعى والاقتصادى المتنامى لمجتمع لم تبخل الدولة عن فتح كل منافذ الازدهار أمامه، مما أثار حقد الآخرين الذين أرادوا أن يصاب المجتمع الكويتى بنكسات يمكن أن تقضى على هذا الازدهار المثير للأحقاد.

---

(١) فاسلاف هافل: كلمة بمناسبة الاحتفال بالمهرجان المسرحى الكويتى الأول: القبس - فى ١٩٩٤/٣/٢٦ .

وفى عام ١٩٩٢ عرضت للكاتب عبد الحسين عبد الرضا مسرحية "فرحة أمة" التى نهضت على حدث رئيسى وهو الزواج الذى يقع داخل أسرة تمثل معظم التناقضات التى أصابت المجتمع الكويتى. فقد انقلبت الأوضاع إذ تخصص الزوج فى تجارة الإكسسوارات النسائية فى حين تحولت الزوجة إلى سيدة أعمال تتعامل مع كبار رجال الأعمال. أما الأبناء فينقسمون إلى معسكرين يصعب الالتقاء بينهما، ذلك أن أحد الابنين ينتسب إلى جنس ثالث "مخنث" والآخر متطرف متشدد وملتح. أما بالنسبة للابنتين فالكبرى عانس والصغرى عروس. وكانت هذه المفارقات مصدراً للتوليد الكوميدى الذى مكن الكاتب من التصدى لقضية التطرف دون إثارة حساسيات هو فى غنى عنها.

ففى المسرحية مشهد يجمع بين أفراد الأسرة مع والد العريس استعداداً لعقد القران، ويظهر الحوار الدائر بينهم التيار الدينى المتطرف الذى أصبح أحد سمات الحياة الفكرية المعاصرة فى الكويت:-

(يدخل الابن الأكبر صالح وهو شخص ملتحى متدين كثير النصح والإرشاد لا يعجبه الوضع الذى فى بيت أبيه ويحاول دائماً إصلاح هذا البيت بالقوة.. يدخل صالح ومن حواره تعرف أنه على معرفة بهؤلاء.. صالح يضع يده على عينيه ويدخل المنزل محتجاً على ما يراه من مناظر لا تعجبه).

**صالح:** إلى جهنم وبئس المصير.. إلى جهنم فى الطريق السريع.

**بوسامى:** كملنا وصل وكيل شركة الكدر العالمية.

(صالح يوجه اتهام للشباب)

**صالح:** ما هذا.. ما هذا الذى تعملونه.. ما هذا الافتراء.. (إلى أمه) أماه.. لماذا هذه الزينة؟ (إلى أبيه) لماذا كل هذا يا هذا؟

**أم سامى:** الليلة ملجة أختك.

**صالح:** ما عندى علم بذلك.

**بو سامي:** مولازم ننشر الصحف علشان يكون عندك علم..

**أم سامى:** انت أحد يشوفك علشان يقول لك شئ.. طول النهار قاعد بدارك وتسجل

أشرطة وتوزعها على الناس عسى ما نشوفك عشر دقائق إلا وحطيت فينا ستين عيب.. هذا فسق وهذا فجور.. وهذا حلال وهذا حرام.

**بو زيد:** أكيد إذا جيتوا تكلمونه تتصلون بالدولة الصديقة.

**بو سامى:** ماكو إلى جذى.

**بو زيد:** (لابنه) حتى ولدهم مسويله جبهة رفض بروحه.

**طارب:** ليش ما تسلم علينا.. الله أكبر.

**صالح:** ابعد عنى.. ابعدوا عنى يا زناديق يا كفره يا قلعمة المجتمع.. الشيطان يدخل بيتنا.. (القلعمة.. السفلة من الناس).

**بو زيد:** (بغضب) من يقصد؟

**صالح:** لعنة الله على من تشبه بالنساء.

**بو سامى:** تصدق مرة لمس التليفزيون بالغلط راح توضى من جديد.

**صالح:** لا يغفر الله له يوم القيامة من يسمح بدخول الفيديو.

**بو زيد:** من سمح بدخوله البيت أو من سمح بدخوله الجمارك؟ وضح.

**أم سامى:** تعوذ من الشيطان يا وليدى واقعد شاركنا فرحتنا.

**صالح:** أعوذ بالله يا أماه.. ألم أقل لك أن تحتشمى واترك زيف الدنيا وتهيئ للأخرة.

وهذا الموقف يذكرنا بما قاله "محمد عنانى" فى كتابه "فن الكوميديا" حين أوضح أن الكوميديا يمكن أن تكون عاملاً ملطفاً لقضايا كان يمكن أن تشتعل وتتفجر بدونها، فيضيع الهدف الإعلامى والتنويرى منها:-

**"إن الكوميديا تعتمد فى جوهرها على إمكانية التوفيق بين العناصر المتضاربة والمتناقضة لحياة الإنسان.. لذلك فهى دائماً ما تبقى على الأمل والتصالح والهناء مهما حدث من تصارع وتنازع بين القوى التى تشترك فى الحدث الدرامى.. أى أنها تؤكد نزوع الإنسان إلى التقارب وتخطيه الصعاب"** (١).

---

(١) محمد عنانى: فن الكوميديا، ص, ٤٩

ومن السهل إدراك بعض اللمحات الكاريكاتيرية التى رسم بها المؤلف شخصية "صالح" الشاب المتطرف المتزمت فى التعامل مع الآخرين والحكم على المواقف مستخدماً مفردات جامدة تتنافى مع الطبيعة المتطورة مع العصر، وقد قامت الأم بتعرية صورة هذا الابن أمام الحضور واتهامه بالتقصير فى حق الأسرة والوطن باتجاهه المتطرف الذى يعمل على قطع صلة الرحم التى تعد من أهم التعاليم الدينية. وكانت الحجة الأساسية التى استغلها "صالح" فى إعلان رأيه أو موقفه نماذج الشباب الذين عادوا إلى الكويت وتقمصوا ما وجدوه في الخارج بأساليب مرفوضة أخلاقياً ودينياً. ولذلك اتهمهم بالانحراف والكفر، بل إن تفكيره امتد ليشمل كل مظاهر الحضارة الغربية.

ويصل الحوار إلى نقطة يتخذ منها صالح منطلقاً وهو إعلان موقفه الذى لا يحيد عنه، وهو موقف كان له فيه كثير من الأقران والزملاء، إذ أنه ليس مجرد قضية شخصية بل هو قضية لقطاع كبير من الشباب:-

**بو زيد:** (يضحك).

**صالح:** كثرة الضحك تميت القلب يا قبليط (قبليط خبيث).

**زيد:** يعنى شو؟

**بو زيد:** بعدين أعلمك.

**سارة:** احترم الناس يا صالح.

**زيد:** اللى ما احترم أمه وأبوه تبينه يحترم الغريب.

**صالح:** (يشير إلى نفسه) رباه لقد ظابحت الآثام ولكنها اصلهبت فى أفئدتهم (يشير إلى زيد) لقد رأيت هذا القندعل وهو يدخل السينما اصلهبت امتدت..

(القندِعل.. الأحمق).

**زيد:** قندعل يعنى شو؟

**بو زيد:** بعدين أقولك (ويواصل كلامه) لو كل اللى يدشون السينما يدشون النار كان النار من زمان امغبطه.

**صالح:** ملعون بائع الفيديو وشاريه.

**سليمة:** أبوى اللى شاريه.

**صالح:** ملعون اللى يسمع الأف أم.

**بو سامى:** أنا باسمع بس الأف.

**صالح:** يدخل الجنة من أقنع عشرة أشخاص بعدم دخول المسارح.

**زيد:** واللى يحب التمثيل.

**صالح:** عن كل دور مائة جلدة.

**بو زيد:** اشوه اللي ماطلعت ممثل جان ياني بشبع طق..

**أم سامي:** واللي يكفرون أبهاتهم وإخوانهم.. واللي يتدخلون بشئون غيرهم.. واللي يأذون جيرانهم يدخلون الجنة؟

**بو زيد:** يا بنى الدين هو المعاملة.. والدين يسر مو عسر.. والإيمان فى القلب مو بالقول ومو بالشكل.. أنا ما أقول منت على حق بس اللى تسويه مع أهلك وايد.. خذهم برحابة صدر.. انصح بالتى هى أحسن.. لا تفرق بين إخوانك وانت واحد منهم.. فكر بشئ يفيدك ويفيدهم ويفيد وطنك.. بالتسامح بالتعاون والتفاهم نقدر نوصل للشئ اللى نبيه مو بالشتايم والصراخ والتهجم على الناس خليك محبوب بين إخوانك يا بنى.

ويحرص الكاتب على تقديم نماذج من الشخصيات المعتدلة المتزنة مثل "أبو زيد" - والد العريس - الذى سخر بهدوء ورزانة من تطرف "صالح"، وحاول أن يعلمه أن لكل إنسان نظرته الخاصة به للحياة وبالتالى فليس من حق أحد أن يفرض رأيه على الآخرين وكأنه يملك وصاية عليهم إذ أن الدين نفسه يؤكد بوضوح أن "أمرهم شورى بينهم" وبالتالى فإن المتطرف يصبح شخصية مريضة سيكوباتية تحاول أن تحقق وجودها بإلغاء وجود الآخرين وليس من خلال التفاعل الجمعى مع هذا الوجود. إن المسرح الكويتى لم يكن بعيداً عن نبض المجتمع حين ساهم فى حينه فى فك الاشتباك الذى يهدد مسيرة البلاد. وتقول نسمة البطريق فى كتابها "نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعى":-

**"أصبح العرض المسرحى أكثر قوة وتلقائية فى التعبير عن الدلالات ورموز النص الأدبى الأصيل. . خاصةً الدلالات الحسية والمعنوية وأيضاً الاجتماعية والتاريخية. . أى أن العرض المسرحى ونتيجة للارتقاء والتقدم فى أدوات الإخراج وإمكانات العرض وأيضاً نتيجة لتعقد البناء الاجتماعى وظهور مشكلات اجتماعية ونفسية وفكرية جديدة أصبح المسرح قادراً على صياغة الأفكار والمعانى المتعددة "(١).**

وتصل المسرحية إلى ذروة هى بمثابة مفاجأة غير متوقعة للجمهور، وهى أن "صالح" يقوم بسرقة حقيبة المجوهرات التى أتى بها الجواهرجى إلى البيت لكى تختار منها - أم العروس - ما يناسبها، فيهجم "صالح" عليه ويأخذ منه الحقيبة ويهرب إلى الخارج وتصرخ "أم سامى" مستنجدة وتجرى خلف ابنها ومعها الجميع فى مشهد فاضح لكل الشعارات التى ينطق بها "صالح".

وهذا يدل على حرص المسرح الكويتى على توظيف التيارات التى تجتاح المجتمع سواء على المستوى الإعلامى أو على المستوى الدرامى. وفى هذا يقول غانم الصالح فى مقاله "بجريدة القبس":-

**"منذ نشأة المسرح الكويتى وهو يعالج القضايا السياسية بحرية مطلقة. . ففى الستينات تطرقنا إلى الحياة فى الكويت عام ٢٠٠٠ من خلال مسرحية "الكويت سنة ٢٠٠٠" وتخيلنا الحياة فى الكويت بعد ظهور النفط وهو كما يعرف الجميع المورد الوحيد الذى تعتمد عليه الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية" (٢).**

وهناك مسرحية أخرى هى مسرحية "دقت الساعة" التى عرضت عام ١٩٩٤ ولعب فيها تيار التطرف خطا رئيسياً فى تسلسل الأحداث سواءً فى علاقاته مع الدين أو السياسة أو الاقتصاد. فقد حرص المؤلفان "سعد الفرج وعبد الأمير التركى" على تجسيد الصدامات الدرامية التى يمكن أن تنتج عن التيارات المتطرفة التى تحاول أن تؤثر على مسارات الدولة لأهداف خاصة بها. وبالتالى فإنها تنحرف بعيداً عن الطريق الذى يقره القانون والدولة

---

(١) نسمة البطريق: نصوص السينما والتليفزيون والمنهج الاجتماعى، ص٦٤ .

(٢) غانم الصالح: مقال "أى مستقبل للمسرح الكويتى؟"، القبس، ١٩٩٥/١٠/٢٢ .

والمجتمع حتى لا يختل ميزان العدل وتسود الفوضى ويختلط الحابل بالنابل.

فى الفصل الأول من المسرحية يعرى الكاتبان بعض التيارات المتطرفة التى تسعى للتأثير فى الاقتصاد واستنزافه لأغراضها سواءً أكانت قصيرة أم طويلة الأجل. وفى الفصل الثانى تدخل المسرحية منطقة شائكة درامياً وإعلامياً خلال الانقسامات الطائفية التى تتولد عن اختلاف المفاهيم بين "سنة وشيعة". والحوار التالى الذى يدور بين ابنى العم "ناصر وعبد الله" يبلور مدى الاختلاف فى الرؤية إلى المجتمع المعاصر:

**ناصر:** ما تؤمن فى العدالة الاجتماعية والبيعة السياسية؟

**عبد الله:** هذا مطلب أساسى عندنا.

**ناصر:** ما تؤمن بمعاداة الاحتكار ومحاربة التبعية للخارج؟

**عبد الله:** طبعاً.

**ناصر:** عيل احنا اشعليه مختلفين؟

**عبد الله:** يمكن أخوى ناصر احنا مختلفين بأن موقفكم العام من الدين والمتدينين سلبى أكثر من إنه إيجابى.. أنا أذكر يا خوى كنت أقرأ كتبكم ومنشوراتكم وتصويركم للمتدينين على أساس صورة الشيخ متلوف وملا مصلح وسائر الصور الكاريكاتيرية اللى فيها تهكم وازدراء وشئ من الاتهام.. يمكن هذا اللى خلى بينا حاجز نفسى وخلانا حضيرتين بدل حضيرة واحدة.

**ناصر:** وانتوا ما قصرتوا.. كفرتونا وسويتونا زنادقة وملحدين.. هل كل القوميين والوطنيين زنادقة وملحدين؟

**عبد الله:** احنا متأكدين ان عندكم بعض النظرات اللى ما تتفق مع دينا فى مسألة الله وذات الله والخلق والكون ويوم الحساب والجنة والنار.. وهى أمور تعتبر مسلمات بالنسبة لنا.. ونسمع إن لكم نظرات أخرى فى القضايا هذى.. ويمكن هى بالذات اللى تخلينا مختلفين فما أدرى شنهو ردك يا خوى ناصر.

**ناصر:** الخلاف اللى بينا هو خلاف بين عقليتين.. عقلية نظرتها للأمام وعقلية نظرتها للخلف.. احنا بحاجة للنظر للمستقبل ومواكبة التطور السريع اللى حاصل فى العالم ولا احنا بحاجة للى يجرونا للخلف من خلال ربطنا بالماضى وجزئياته وهمومه وخلافاته من مصلحة القوى الخارجية إن احنا نشتغل بالثانويات والتمزق وعدم الالتفات للقضايا الجوهرية والأساسية فى حياتنا.

وقضية التيارات المتطرفة فى الكويت هى قضية سياسية أكثر منها قضية دينية. وهذه هى الحقيقة التى تؤكدها مسرحية "دقت الساعة". وهو ما يذكرنا بمقولة على عقلة عرسان فى كتابه "سياسة فى المسرح":-

**"وهكذا نجد إن الإبداع أدبياً كان أم فنياً يغير الفرد من الداخل أو عن طريق الإبداع نجد وبأسلوب غير مباشر الفكرة تنفذ إلى الشعور وتتربع داخل النفس الإنسانية وتبدأ عملها فى تغيير الفكر والسلوك والقناعات باتجاه معين.. مسلحة بوسائل الإبداع وقدراته.. ويتوقف مقدار نمو الفكرة وفعاليتها وديموميتها على صحتها وقوة الشخصية التى ترافق نقلها إلى المتفرج"** (١).

وتتجلى الملامح المأسوية للتيارات المتطرفة فى أن كل تيار منها لا يتخطى أفقه الضيق مما يعرض المصلحة القومية للخطر. وهذا ما يتضح فى الحوار المستمر بين "عبد الله وناصر" والذى يحاول فيه كل منهما إقناع الآخر برأيه حتى لو تعارض مع مصلحة البلاد:-

**ناصر:** خلافنا بالضبط مثل الخلاف الطائفى عندنا.

**عبد الله:** الاختلاف الطائفى هذا مهو من اليوم الاختلاف هذا نشأ من ١٤٠٠ سنة.

**ناصر:** أون هذا أصبح تراث.. شنهو اللى يخلينا نثيره بعد ١٤٠٠ سنة ويخلينا نبنى عليه قضايا مالها داعى.. وبصراحة هذه متفشية بالحركات الدينية عند الطائفيين.

**عبد الله:** قلت لك.. إن الحركات الدينية غير مسئولة تاريخياً عن الطائفية..

---

(١) عقى عقلة: سياسة فى المسرح، ص٢١.

والطائفية يا ناصر ظهرت بشكل واضح حتى فى بداية الحركة الوطنية.. علماً بأن الحركات الوطنية حركات علمانية لا تؤمن بأن الدين يدخل فى السياسة.. ومع هذا فرقت.

**ناصر:** ما اعتقد أنها كانت موجودة.. والدليل على كلامى رفضنا للدخول فى الانتخابات الفرعية واللى انتو دخلتوها ومستمرين فيها.. وكلامى هذا موجه للحركات الدينية عند الطائفيين.

**عبد الله:** لازم تعرف أخوى ناصر إن الانتخابات الفرعية عملية سياسية تتأثر بقضايا وأحداث المرحلة ولا يخفاك إن انتعاشها اليوم عندنا ترى راجع أساساً لاستمرار الحرب فى المنطقة.. ترى هى تفريعه من تفريعات الحرب. ليش ما شفنا انتخابات فرعية فى مجلس ٦٣، ٦٧، ,٧٥. لأنه ما كان فيه أحداث تولد ردود الفعل هذى والناس عموماً يتأثرون بلى حاصل ومو بالصحيح من الأفكار.

**ناصر:** فى المجالس السابقة ٦٣، ٦٧، ٧٥ ما سبقتها انتخابات فرعية لأن الصراع كان محصور بين قوى المعارضة وقوى اليمين وعناصرهم من الطائفيين.. لكن بروز الحركات الدينية عند الطائفتين أوجد هالتفرقة وهالتتاحر الطائفى بشكل يخوف وخطير.

وكما ذكرنا فى الفصول السابقة كان دور الجوقة أو الكورس واضحاً فى المنظور الإعلامى الذى يكشف حقيقة التيارات المتطرفة. وتمزج أقوال الجوقة بجوار الشخصيات بهدف تركيز وتكثيف هذا المنظور الإعلامى-:

**عبد الله:** أنا معاك.. بس الحوار اللى أطالب فيه أنا أقبل المشاركة فيه إذا كان يركز على المسائل العملية وليس كون الحركة الدينية حركة تخلف ورجوع إلى الوراء والحركة الوطنية حركة تقدم وللأمام.

**ناصر:** وبغير هذا ما يتم لقاء.

**عبد الله:** ما أعتقد.

(اختفاء الإضاءة على خشبة المسرح . . يضاء الركن الأيمن حيث الجوقة)

**الجوقة:** كانت بلدنا صغيرة لكن كبيرة بأهلها .

كانت بلدنا فقيرة لكن غنية بأهلها .

أهلها أعيال بطنها أهل الخصال الأصيلة .

اللى شربوا من لبنها كل المعانى الجميلة .

كانو جماعة فى واحد الدين والرب واحد .

كل البلد قلب واحد عند الفرح قلب واحد .

عند الحزن قلب واحد عند الخطر درع واحد

واللى بنى السور شاهد

وفى هذا تبدو الجوقة كأنها جهاز إعلامى يركز فى ذهن الجمهور المفاهيم التى سعت المسرحية إلى ترسيخها منذ بدايتها . لقد كانت مقولات الجوقة مركزة على الأبعاد المتعددة للوحدة فى كل شئ . ذلك أن الوحدة الوطنية هى القاعدة المتينة التى إذا أصابتها الشروخ فإن المجتمع بأسره عرضة للانهيار الوشيك .

أما فى مسرحية "بالخليجى الفصيح" فهى تبرز التناقضات بين الجيلين القديم والجديد، بل إن الجديد نفسه ينطوى على تناقضات متطرفة تجعله أبعد ما يكون عن التناغم أو التناسق أو الوحدة، فالفصل الثانى من المسرحية يبرز الحوار بين أخوين "ناصر وصالح" مدى التناقض فيما بينهما برغم أخوتهما . فالأول يدعو إلى الديمقراطية كأساس للحكم والآخر يرى فى الدين منهجاً أو قاعدة لإقامة المجتمع، وكأن هناك هوة لا يمكن تجاوزها بين الديمقراطية والدين . وقد نجح مؤلف "بالخليجى الفصيح" فى توظيف الحوار لتجسيد مدى التناقضات المتطرفة بين الشخصيات . ويقول نبيل راغب فى كتابه "موسوعة الإبداع الأدبى":-

**"من خلال الحوار تتم موازنة الشخصيات فى مواجهة بعضها البعض، ومن ثم فنحن نلاحظ المفارقات أو الفروق فيما بينها، مما يجعلها أكثر حيوية وتحديداً دون تدخل مباشر من المؤلف، ومما يشعل الصراع**

**الرئيسى ويدفعه إلى الأمام مطوراً بناء المسرحية كله"** (١).

وهكذا نجد أن المسرح الكويتى لم يشعر بأى حرج أو حساسية فى تصديه لقضايا التيارات المتطرفة على اختلاف أنواعها. صحيح أن المسرحيات التى تصدت لها ليست كثيرة، لكنها فى الوقت نفسه توضح أن عين المسرح الكويتى ساهرة لكى ترصد وتحلل أى نوع من السلبيات التى يمكن أن تخلخل بنية المجتمع وتعوق مسيرته نحو الحياة الأفضل. وكان التوظيف الإعلامى لهذه القضايا بمثابة توظيف للمسرح لكى يقوم بدوره فى تصحيح المسار الذى يجب أن ينتهجه المجتمع نحو المستقبل المنشود.

---

(١) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبى، ص١٣٨ .

# الخـــــــ

يتضح لنا من هذا البحث أن الرسالة الإعلامية فى المسرح الكويتى، كانت من الأهمية والحيوية بحيث لا يمكن تجاهلها أو إهمالها سواءً درسنا المسرح الكويتى من ناحية الشكل الفنى والدرامى أو من ناحية المضمون الفكرى بكل توجهاته الإعلامية، وقد ثبت أن التوظيف الإعلامى لم يكن عبئاً على البناء الدرامى، بل شكل فى مسرحيات كثيرة نوعاً من قوة الدفع للصراع الدرامى وتطوير المواقف والشخصيات.

ولم يكن التوظيف الإعلامى - إلى حد كبير- مقحماً على النسيج الدرامى بصفة عامة والحوار بصفة خاصة، إذ لجأ الكتاب المسرحيون إلى حيل درامية تقليدية أو مبتكرة، جنبتهم اللجوء إلى الأسلوب الإعلامى المباشر الذى قد يحيل الحوار إلى نوع من الخطب التى تحض المشاهدين على اتباع أو رفض آراء ومفاهيم وتوجهات معينة، من هذه الحيل كان اللجوء إلى أسلوب الجوقة الذى عرفه المسرح منذ حوالى خمسة وعشرين قرناً عند الإغريق. وكذلك الاستعانة بأسلوب الراوى الذى عرفه التراث العربى منذ أزمنة غابرة عندما كان سرد السير الشعبية هى المتعة المفضلة عند رواد الحانات والمقاهى فى الشرق العربى ليستمعوا إلى سير مثل "سيرة أبى زيد الهلالى" وغيرها، وبالتالى أحيا الكتاب المسرحيون المعاصرون تراثاً عربياً عريقاً كاد أن يندثر فى زمن الراديو والتليفزيون.

فهناك أيضاً حيلة درامية لجأ إليها الكتاب الكويتيون عندما بثوا بعض آرائهم على لسان شخصياتهم، سواءً فيما يتصل بالقضايا الاجتماعية أو الاقتصادية أو السياسية. ولكى لا يحدث فصام بين تكوين الشخصية الفكرى والثقافى والسلوكى وبين ما تنطق به فى ثنايا الحوار الدائر على المنصة، فإنهم كانوا من الذكاء والوعى الدرامى بحيث منحوا هذه الشخصيات من القدرة الفكرية والوعى الثقافى ما يجعل ما ينطقون به طبيعياً ومسايراً لفكرهم وطبيعتهم، بحيث لا يشعر جمهور المشاهدين أن هذه آراء المؤلف وقد وضعها على ألسنتهم لدرجة أنه جعل منهم مجرد متحدثين رسميين للسانه.

وبرغم أن التوظيف الإعلامى للمسرح الكويتى كان تابعاً بل وخاضعاً للحتميات الدرامية، فإن دوره الاجتماعى كان من القوة والتأثير بحيث وقف على قدم المساواة مع الأجهزة الإعلامية المباشرة مثل "الصحيفة والراديو والتليفزيون"، بل إن هذه الأجهزة

المباشرة لا تمتلك القدرة على إثارة الانفعالات المقصودة التى يمكن أن تمسك بخناق المشاهدين، وتصل فى تأثيرها عليهم إلى آفاق بعيدة، ذلك أن الأجهزة الإعلامية المباشرة تقتصر على بث المعلومات أو صياغتها بأسلوب مقصود لتوجيه الرأى العام، لكنها لا تمتلك المناخ الانفعالى المثير والمؤثر الذى يمتلكه الفن المسرحى.

ومن الحقائق الراسخة فى المسرح الكويتى أنه مسرح مدعم من الدولة إلى حد ما - لكنه يختلف فى هذا المكان عن مسارح أخرى فى دول عديدة تعيش على دعم الدولة، مما يجعلها فى أحايين كثيرة نوعاً من الأجهزة الإعلامية المباشرة للتعبير عن توجهات الدولة. وهى المسارح التى اشتهرت بها الدول الشمولية. أما المسرح الكويتى فقد امتلك توجهاً إعلامياً جريئاً، جعل منه فى بعض الأحيان وكأنه حزب الظل أو حزب المعارضة الذى يلقى الأضواء الساطعة على السلبيات التى تكون قد وقعت فيها الدولة بلا أى حرج أو حساسية، والحالات التى تدخلت فيها الرقابة لمنع نص أو عرض معين كانت من الندرة بحيث لا تشكل أية ظاهرة، فقد اتسع صدر الدولة لكل الانتقادات التى جسدتها كل المسرحيات المختلفة والمتتابعة، مما جعل الحضور الإعلامى للمسرح الكويتى قوياً سواءً بالنسبة للحكام أو المحكومين.

وبرغم المصاعب التى مر بها المسرح الكويتى كصدى للمصاعب التى مر بها المجتمع، مما أثر على قوة دفعه خصوصاً فى السنوات الأخيرة من القرن العشرين، فإن القوة الكامنة فى هذا المسرح والتى تجاوز عمرها نصف قرن، قادرة على أن تمنحه من الانطلاق ما يعوض التعثر الذى أصابه. ذلك أن المجتمع الكويتى فى أشد الحاجة إلى هذا الفن، ليس لمجرد التسلية وقضاء الوقت الممتع ولكن أيضاً بهدف التنوير الإعلامى الذى يمنح الجمهور النظرة الثاقبة والرؤية البعيدة لاحتمالات المستقبل، خاصةً فى زمن أصبح فيه العالم مجرد قرية كونية صغيرة كما قال الرائد الإعلامى الكندى "مارشال ماكلوهان"، وهى العبارة التى أحالت الإعلام إلى منظومة دولية فى عصر العولمة، ولاشك أن المسرح الكويتى لابد أن يضع هذا فى حسبانه عندما يسعى للانطلاق إلى مستقبل جديد سواءً على مستوى الإبداع المسرحى أو على مستوى التنوير الإعلامى.

# Summary

# The Informative Function in the Kuwaiti Drama

Although the Kuwaiti theatre is considered one the newest theatres in the world because it has started its activities since the middle of the twentieth century, it proved to own a very strong momentum, especially in dramatizing the great issues of the nation and society. Such issues were a real inspiration to most playwrights and producers who dealt with them in one way or another. These issues are an inexhaustible source for new themes and treatments from different angles and attitudes. They help playwrights avoid repetitions and prototypes.

Studying Kuwaiti drama shows its ability and capacity to deal with most of the political, economical, social and cultural issues in their different stages within the second half of the twentieth century.

For this reason, the informative function in the Kuwaiti drama has been on the most important and vital elements in its content and form. In the meantime the Kuwaiti theatre s aim was not pure or direct propaganda to propagate the issues of the state or the government as it is the case in many Arab countries. There is no glorification for the characters of the leaders who are severely criticized and attacked, sometimes made fun of, in many plays, either directly or indirectly.

The Kuwaiti drama is satirical in its essence due to the democratic and free atmosphere enjoyed by the playwrights who do not really suffer from the tyrannic censorship which is a common phenomenon in other

Arab countries. Not more than three plays were banned since the early beginning of the Kuwaiti theatre until now. Such ban was rare due to exceptional political circumstances.

This has been the reason beyond this Ph. D. dissertation which tackles the issue of the informative function in Kuwaiti theatre from the sociological, political and dramatic points of view. There is some sort of a sensitive balance among these points of view, attitudes and conception. In this respect, the Kuwaiti theatre is not an exceptional case among different theatres in the history of world drama. There, has been always a message delivered by any play, in one way or another, even if it is absolutely denied by its writer.

The Kuwaiti playwrights were highly conscious of the classical and modern traditions and tools of world drama. They made use of them, especially those which cope with the ancient traditions of Arabic literature such as the role played by the chorus or the narrator or the characters who present the attitude or the point of view of the playwright who was clever enough to endow such characters with intellectual and cultural abilities which enable them to speak and act in a dramatically convincing way. In other words, they speak themselves not the playwright s ideas and conceptions.

The relation between the theatre and society in Kuwaiti is an organic one. It emphasizes the importance and the vitality of its informative function which gives a real push leading to its artistic and dramatic horizons. The Kuwaiti society has gone through successive and sometimes fatal changes, since the discovery of oil. These changes were not only economical, but political,

social and cultural as well. It has become a completely different society with new conceptions and hopes. The Kuwaiti theatre has been in the middle of this dilemma which inspired it with vital themes and suitable forms for its informative function.

Consequently, this dissertation has two poles. The first one is critical and analytical concerning the dramatic and artistic element, and the other one is informative and illuminative concerning the political, social and economical message. The dissertation is a thorough analysis of the organic relation between form and content. It is formed of three parts, each part is formed of three chapters, covering the most important dramatic and informative issues:

The first part tackles the informative function of the social content in three chapters. The first chapter deals with the issue of marriage and spinsterhood, while the second one deals with the issue of education, mass-media and woman s freedom and the third one deals with the informative lights on the social defects.

The second part in the dissertation tackles the informative function of the economical content in three chapters. The first chapter deals with the issue of the first economical cataclysm as a result of discovering oil and the phenomenon of the price marking of real estates. The second chapter deals with the issue of ioas and the tricks of economical evaluation as the second economical cataclysm. The third chapter deals with the issue of the third economical cataclysm as presented in the crisis of Al Manakh Market.

Such economical frustrations were a very thrilling content for many plays, whether in the field of dramatic conflict or informative function. These frustrations left

their traces and results deep in the psychology and the behaviour of the Kuwaiti people and the evolution of the society.

The Third part in the dissertation tackles the informative function of the political content in three chapters. The first chapter deals with the issue of opinion, while the second on deals with the political dimensions of the Kuwaiti crisis, and the third one deals with the informative and dramatic perspectives of the extremist trends.

This dissertation is an analytical study of the Kuwaiti theatre in not less than five decades, and thus it has drawn a detailed map for its points of strength and weakness, whether in its dramatic from and informative content. For this season, the dissertation is the first of its kind in showing the mutual influence between theatrical art and mass-communication. It may hopefully pave the way for further studies of a field worthy of them.

It has become evident that the informative message in the Kuwaiti theatre is so important and vital that it cannot be ignored because it is not an obstacle in the way of its maturing development. In fact, it gives a special and national character to most of its plays, a momentum for the dramatic conflict and a development for characters and situations.

The informative function, to a great extent, is not imposed on the dramatic texture in general, and on the dialogue in particular. The Kuwaiti playwrights were clever enough to make use of many theatrical tricks, whether conventional on innovated, Arabic or Greek. Thus, the Kuwaiti theatre proves to be able to introduce both thought and entertainment. It initiates the

audiences to think and contemplate and enjoy themselves at the same time. Here lies its attraction and influence.

Although the informative function in the Kuwaiti theatre is a mere raw material liable to make new dramatic forms, its social impact was so effective and strong that is gives the theatre a role parallel to the of the newspaper, the radio and the television; bearing in mind that these mass-media concentrate on communicating ideas and events to the people, while the theatre has more thrilling tricks which arouse the feeling and sensations of the audiences.

In Spite of the difficulties which the Kuwaiti theatre has suffered as a result of the crises suffered by the whole society especially in the last decade of the twentieth century, it has proved to be able to stand ups and downs, owing to the intellectual and artistic force, it has gained since its early beginnings. The government has always keen to consolidate it economically and commercially without imposing certain attitudes on its productions.

In addition to this, the Kuwaiti society has always been in need of this popular art which mixes pleasure with thought. Many vital and advanced attitudes were embodied in many plays, practising great influence on the way, the audiences think and behave. For this reason, the informative function in the Kuwaiti theatre, forms a very essential subject or theme to study and analyse its content and form as well.

# المراجع والمصادر

# المسرحيات

| الرقم | المسرحية | المؤلف | تاريخ العرض |
|---|---|---|---|
| ١ | زوجة من سوق المناخ | إبراهيم العواد | ١٩٨٢ |
| ٢ | المرأة ريال البيت | إلهام عبد الله | ١٩٧٩ |
| ٣ | أرض الرباط | اللجنة الإعلامية بلجنة الدعوة الإسلامية | ١٩٩٢ |
| ٤ | بالخليجي الفصيح | ب. م. | ب. ت. |
| ٥ | الحكومة أبخص | بدر محارب وأحمد جوهر | ٢٠٠٠ |
| ٦ | كويتي كامل الدسم | بدر محارب | ١٩٩٤ |
| ٧ | صبيان وبنات | جاسم الزايد | ١٩٨٠ |
| ٨ | نورة | جاسم الزايد | ١٩٧٨ |
| ٩ | خروف نيام نيام | حمد الرجيب | ١٩٨٢ |
| ١٠ | للصبر حدود | خالد رمضان | ١٩٨٠ |
| ١١ | عزل السوق | خالد عبد اللطيف | ١٩٨١ |
| ١٢ | عمارة ٢٠ | راشد المعاودة | ١٩٧٨ |
| ١٣ | الكويت سنة٢٠٠٠ | سعد الفرج | ١٩٦١ |
| ١٤ | مضارب بني نفط | سعد الفرج عبد الأمير التركي | ١٩٩٠ |
| ١٥ | ضحية بيت العز | سعد الفرج عبد الحسين عبد الرضا | ١٩٧٥ |
| ١٦ | دقت الساعة | سعد الفرج وعبد الأمير التركي | ١٩٩٤ |
| ١٧ | الحاجز | صقر الرشود | ١٩٦٦ |
| ١٨ | المخلب الكبير | صقر الرشود | ١٩٦٥ |
| ١٩ | سيف العرب | عبد الحسين عبد الرضا | ١٩٩٢ |

| الرقم | المسرحية | المؤلف | تاريخ العرض |
|---|---|---|---|
| ٢٠ | فرحة أمة | عبد الحسين عبد الرضا | ١٩٩٢ |
| ٢١ | فرسان المناخ | عبد الحسين عبد الرضا | ١٩٨٣ |
| ٢٢ | من سبق لبق | عبد الحسين عبد الرضا | ١٩٦٩ |
| ٢٣ | غلط ياناس | عبد الرحمن الضويحي | ١٩٦٥ |
| ٢٤ | الأسرة الضائعة | عبد العزيز السريع | ١٩٦٣ |
| ٢٥ | الجوع | عبد العزيز السريع | ١٩٦٣ |
| ٢٦ | الدرجة الرابعة | عبد العزيز السريع | ١٩٧٢ |
| ٢٧ | ضاع الديك | عبد العزيز السريع | ١٩٧٢ |
| ٢٨ | عند شهادة | عبد العزيز السريع | ١٩٦٥ |
| ٢٩ | فلوس ونفوس | عبد العزيز السريع | ١٩٨٠ |
| ٣٠ | شياطين ليلة الجمعة | عبد العزيز السريع - صقر الرشود | ١٩٧٣ |
| ٣١ | مضارب بني يعرب | فهيد العجمي | ب.م. |
| ٣٢ | كوكب الخدم | مبارك الحشاش | ١٩٩٤ |
| ٣٣ | أرض وقرض | محمد الرشود | ١٩٧٦ |
| ٣٤ | انتخبوا أم علي | محمد الرشود | ١٩٩٣ |
| ٣٥ | تنزيلات | مهدي الصايغ | ١٩٨١ |
| ٣٦ | الواوي: تنقسم إلى ثلاث مسرحيات | -- | ١٩٧٥/ ١٩٧٦ |
| | مجنون سوسو | محمد السريع | |
| | هدامة | مهدي الصايغ | |
| | تحت المرزام | نواف أبو الهيجاء | |

## لمراجع العربية


(١) إبراهيم إمام
فن العلاقات العامة والإعلام
مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة , ١٩٨٦

(٢) إبراهيم عبد الله غلوم
المسرح والتغيير الاجتماعى فى الخليج
مطابع الرسالة- الكويت , ١٩٨٦

(٣) أحمد العشرى
المسرحية السياسية فى الوطن العربى
دار المعارف-القاهرة , ١٩٩٢

(٤) أحمد المغازى
الإعلام والنقد الفنى
دار المعارف-القاهرة , ١٩٧٨

(٥) إسماعيل فهمى
الإعلام والمخدرات
الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة ١٩٩٤ .

(٦) السيد عليوة
استراتيجية الإعلام العربى
الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة ١٩٧٨ .

(٧) بدر الدين عباس الخصوصى
دراسات فى تاريخ الكويت
دار السلاسل-الكويت , ١٩٨٣

(٨) جلال العشرى
المسرح فن وتاريخ
الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة , ١٩٨٩

(٩) حسين أبو شنب
سياسات الاتصال فى دولة الكويت
مطابع الرسالة-الكويت ١٩٨٧

(١٠) خالد سعود الزيد
مسرحيات يتيمة
شركة الربيعان للتوزيع والنشر- الكويت - ١٩٨٣ .

(١١) خالد سعود الزيد
المسرح فى الكويت
شركة الربيعان للتوزيع والنشر-الكويت - ١٩٨٣ .

(١٢) رشاد رشدى
نظرية الدراما .
مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة - ١٩٩٢ .

(١٣) **سليمان الخليفى**

صقر الرشود والمسرح فى الكويت

مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع- الكويت

(د.ت).

(١٤) **سمير سرحان**

النقد الموضوعى

الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩٠ .

(١٥) **طلعت منصور**

دراسات فى الآثار النفسية والاجتماعية للغزو العراقى لدولة الكويت-مطابع السياسة- الكويت - ١٩٩٥ .

(١٦) **عبد الرسول موسى**

الكويت مجتمع النخبة المترفة

**كيث مكلاكلن**

دار الساقى- بيروت - ٢٠٠٠,

(١٧) **عبد العزيز حمودة**

البناء الدرامى

مكتبة الأنجلو المصرية-القاهرة - ١٩٨٢ .

(١٨) **عبد العزيز شرف**

اللغة الإعلامية

الشركة المصرية لفن الطباعة- القاهرة - ١٩٨٠ .

(١٩) **عبد العزيز شرف**

فن التحرير الإعلامى

الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٧ .

(٢٠) **فوزية فهيم**

الإعلام والمرأة

الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة ١٩٩١ .

(٢١) **محمد الرفاعى**

الحقيقة والقناع

مطابع هيئة الآثار المصرية-القاهرة ١٩٩١

(٢٢) **محمد حسن عبد الله**

الحركة المسرحية فى الكويت

دار السياسة- الكويت ١٩٧٦

(٢٣) **محمد حسن عبد الله**
المسرح الكويتى بين الخشية والرجاء
الشركة المتحدة للتوزيع- الكويت - ١٩٨٧

(٢٤) **محمد عنانى**
النقد التحليلى
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩١

(٢٥) **محمد عنانى**
فن الكوميديا
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩٨

(٢٦) **محمد غانم الرميحى**
الأعدقاء
دار سعاد الصباح- الكويت - ١٩٩٦

(٢٧) **محمد مبارك الصورى**
الأدب المسرحى فى الكويت
مطبعة حكومة الكويت الكويت - ١٩٩٦ .

(٢٨) **مصرى حنورة**
الخلق الفنى
دار المعارف القاهرة - ١٩٧٧ .

(٢٩) **نافع حورى**
صرخة الكويت
مطابع المدينة- الرياض - ١٩٩١

(٣٠) **نبيل راغب**
دليل الناقد الأدبى
دار غريب للطباعة- القاهرة - ١٩٨١

(٣١) **نبيل راغب**
المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية
مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٨٤ .

(٣٢) **نبيل راغب**
لغة المسرح عند ألفريد فرج
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٨٦

(٣٣) **نبيل راغب**
مسرح التحولات الاجتماعية فى الستينات
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة - ١٩٩٠

(٣٤) **نبيل راغب** فن العرض المسرحى
الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان-
القاهرة- ١٩٩٦ .

(٣٥) **نبيل راغب** النقد الفنى
الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان-
القاهرة- ١٩٩٦ .

(٣٦) **نبيل راغب** موسوعة الإبداع الأدبى
الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان
القاهرة- ١٩٩٦ .

(٣٧) **نبيل راغب** العمل الصحفى
الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان-
القاهرة- ١٩٩٩ .

(٣٨) **نسمة أحمد البطريق** نصوص السينما والتليفزيون
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٥ .

(٣٩) **نسمة أحمد البطريق** الإعلام والمجتمع في عصر العولمة
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة ٢٠٠٤ .

(٤٠) **نسمة أحمد البطريق** الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة
دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع- القاهرة ٢٠٠٤ .

(٤١) **نهاد صليحة** المسرح بين الفن والفكر
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٨٥ .

(٤٢) **وزارة الإعلام** الكويت حقائق وأرقام
إدارة المطبوعات الإعلامية- الكويت (د.ت).

(٤٣) **يونان لبيب رزق** قراءات تاريخية على هامش حرب الخليج
الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ١٩٩٢ .

# المراجع المترجمة


(١) **ألكسندرا بيرايرا، فرانك راداتس** لماذا نحتاج إلى المسرح
ترجمة: أحمد عبد الفتاح وآخرين
مطابع المجلس الأعلى للآثار- القاهرة - ١٩٩٩ .

(٢) **أندريه ريشار** النقد الجمالى
ترجمة: هنرى زغيب
منشورات عويدات - بيروت - ١٩٧٤ .

(٣) **باتريس بافيس** المسرح فى مفترق طرق الثقافة
ترجمة: سباعى السيد
مطبعة هيئة الآثار المصرية- القاهرة - ١٩٩٣ .

(٤) **بيجى جروتوفسكى** دروس من مسرح جروتوفسكى
ترجمة: هناء عبد الفتاح
مطبعة هيئة الآثار المصرية- القاهرة - ١٩٩٣ .

(٥) **دون دوفينيو، جون لاجوت** المسرح المعاصر
ترجمة : نورا أمين
مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون
القاهرة - ١٩٩٤ .

(٦) **جيروم ستولنتيز** النقد الفنى
ترجمة: فؤاد زكريا
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ١٩٨١ .

(٧) **دين سايمنتن** العبقرية والإبداع والقيادة
ترجمة: شاكر عبد الحميد
مطابع السياسة سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ١٩٩٣ .

(٨) روجرز. م. مسفيلد فن الكاتب المسرحى
ترجمة: درينى خشبة
مطبعة نهضة مصر- القاهرة - ١٩٧٨ .

(٩) فرانسيس. ج. برجين الإعلام التطبيقى
ترجمة: إبراهيم سلامة
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة - ١٩٩٥ .

(١٠) ماجنوس فلورين اتجاهات جديدة فى المسرح
ترجمة: أمين العياط وسامح فكرى
مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون القاهرة - ١٩٩٥ .

(١١) هيربرت ريد التربية عن طريق الفن
ترجمة: عبد العزيز توفيق
مطابع جامعة القاهرة- القاهرة ,١٩٦٨

(١٢) هايز جوردون التمثيل والأداء المسرحى
ترجمة: محمد سيد
مطابع المجلس الأعلى للآثار القاهرة - ١٩٩٩ .

**(١) الأنباء** جميل أبو صبيح مقال فرسان المناخ كوميدية انتقادية راقية ١٢ /٦/ ١٩٩٤ .
تحقيق صحفى المناخ آزار ١٩٨٣ .
محمود الصورى نقد مسرحية انتخبوا أم علي ٥ / ٣ / ١٩٩٤ .

**(٢) الرأى العام** بلال عبدالله مقال مسرحية العمارة رقم ٢٠ ١٨ / ٦ / ١٩٧٨ .
محمد مبارك الصورى أدب المسرح حوار ٢٤ / ٦ / ١٩٨٦ .
محمد مبارك الصورى مقال عن أدب المسرح ٢٤ / ٧ / ١٩٨٦ .

**(٣) السياسة** عبد القادر كراجة صبيان وبنات ١٣ / ٢ / ١٩٨٠ .
المحرر الاقتصادي تحقيق ٩٠٪ من إجمالي الديون على مجالس إدارات البنوك وأقاربهم ٢٤ / ٢ / ١٩٨٥ .

**(٤) القبس** مصطفى الصراف مقال أزمة لمجتمع وسيادة القانون ١٨ / ٩ / ١٩٨٢ .
غانم الصالح حوار ٣٠ / ١ / ١٩٩٠ .
فاسلاف هافل كلمة بمناسبة الاحتفال بالمهرجان المسرحى الكويتي الأول ٢٦ / ٣ / ١٩٩٤ .

**(٥) الوطن** محمود مبارك الصورى مقال صبيان وبنات ٢٤ / ٤ / ١٩٨٠ .

## المجلات


**دراسات** عبدالفتاح صبرى النظام وأثره فى الثقافة والمسرح العدد السادس ١٩٩٣ .

**الفن المعاصر** نبيل راغب مقال الأدب والعلوم الإنسانية عدد ٣ - ٤ عام ١٩٧٨ .

**الفنون** عبدالحميد يونس - أبريل ١٩٨٠ .

**الوسط** ماضى الخميس تحقيق أى مستقبل للمسرح الكويتى ٢٢ / ١٠ / ١٩٩٥ .

# محتويات الكتاب


| الموضوع | من صفحة | إلي صفحة |
|---|---|---|
| المقدمة | – | – |
| **الباب الأول** | – | – |
| **التوظيف الإعلامي للمضمون الاجتماعي** | | |
| الفصل الأول | ٤ | ٥١ |
| الزواج والعنوسة | | |
| الفصل الثانى | ٥٢ | ١٠٥ |
| التعليم والإعلام وحرية المرأة | | |
| الفصل الثالث | ١٠٦ | ١٤٦ |
| الأضواء الإعلامية على السلبيات الاجتماعية | | |
| **الباب الثانى** | ١٤٧ | ١٥١ |
| **التوظيف الإعلامي للمضمون الاقتصادي** | | |
| الفصل الأول | ١٥٢ | ١٦٩ |
| الإنقلاب الاقتصادي الأول | | |
| ظهور النفط والتثمين | | |
| الفصل الثانى | ١٧٠ | ١٩١ |
| الإنقلاب الاقتصادي الثاني | | |
| القروض والتلاعب بالأسعار | | |
| الفصل الثالث | ١٩٢ | ٢٢٠ |
| الإنقلاب الاقتصادي الثالث | | |
| سوق المناخ | | |

| | | |
|---|---|---|
| **الباب الثالث** | – | – |
| **التوظيف الإعلامي للمضمون السياسي** | | |
| الفصل الأول | ٢٢٤ | ٢٤٨ |
| قضية الرأي | | |
| الفصل الثانى | ٢٤٩ | ٢٦٧ |
| الأبعاد السياسية لأزمة الكويت | | |
| الفصل الثالث | ٢٦٨ | ٢٨٣ |
| المنظور الإعلامي والدرامي للتيارات المتطرفة | | |
| الخاتمة | ٢٨٥ | ٢٨٨ |
| Summary | ٢٨٩ | ٢٩٥ |
| المراجع والمصادر | ٢٩٩ | ٣٠٨ |