قضايا المرأة في المسرح السعودي

د. نرمين الحوطي



لوحة من أعمال
الفنان سامي محمد

قضـــــايا المـــــرأة
فـي المسـرح السـعودي

عنوان الكتاب: قضايا المرأة في المسرح السعودي
المؤلف: د. نرمين الحوطي
التصنيف: مقالات
تصميم الغلاف:
التدقيق اللغوي:
الإخراج الفني: هند محمود كمال
عدد الصفحات: 455
مقاس الكتاب: 17 × 24
الطبعة: الأولى 2025
رقم الإيداع:
الترقيم الدولي:



6 أكتوبر- ميدان الحصري - شارع السوريين
01007009898 - 01003010254
dar.idaat@gmail.com

مكتبة إضاءات **idaatlibrary@gmail.com**
@idaatlibrary **idaat_library**

جميع الحقوق محفوظة ©

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول، ولا تعبر بالضرورة عن رأي الدار وتوجهها.
جميع حقوق النشر والتوزيع محفوظة لدار إضاءات للنشر والتوزيع، ويحظر إعادة طبع هذا الكتاب أو جزء منه أو نسخه أو الاقتباس منه بأي صورة أو الترجمة أو التسجيل المرئي أو المسموع إلا بإذن كتابي.

قضـــــــايا المـــــــرأة
فــي المســرح الســعودي

د. نرمين الحوطي

إهداء

إلى من كانت البداية..
إلى أمي.. الدكتورة فوزية محمد مكاوي
التي زرعت في قلبي حب المسرح وحفرت في وجداني إيمانًا لا يخفت بأن
المرأة تستحق أن تروي قصتها كاملة وبصوتها هي.

منكِ بدأت الحكاية.. من كلماتكِ..
من دفء عينيك حين تتحدثين عن المرأة..
من سطور كتابك "صورة المرأة في المسرح الكويتي" الذي كان أول نافذة
فُتحت للضوء لتسلط الضوء على قضايا المرأة في المسرح الخليجي.

رحلتِ جسدًا.. لكنك في كل سطر أكتبه تكونين حاضرة..
وعن كل قضية تخص المرأة أقوم بتسليط الضوء عنها وأكتب عنها أراكِ أنتِ.

إلى كل امرأة تنبض بالحياة على المسرح..
إلى من وقفت على الخشبة.. أو كتبت في الظل..
أو قاومت بصمت.. أو صدحت بصوتها رغم العتمة..
إلى من نزفت الكلمة من قلبها دفاعًا عن امرأة تشبهها..
إلى كل رجل احتضن حكايتها ولم يخش أن يحمل همها..
ولم يتردد أن يكون صدى صوتها.

أهدى كتابي (قضايا المرأة في المسرح السعودي)
لكم وبكم ومنكم، امتنانًا وإجلالًا ووفاءً.

نرمين يوسف الحوطي

مقدمة

عندما استغرقتني فكرة تأليف هذا الكتاب، عادت بي الذاكرة إلى لقاءات المسرحيين السعوديين في التظاهرات والمهرجات المسرحية، ومشاهدة عروضهم المسرحية، متابعة الندوات النقدية، الورقات البحثية حول المسرح السعودي.

عندما قمت بدراسة بعض النصوص المسرحية لبعض الكاتبات السعوديات، وجدت أنهن أنتجن أعمالًا مسرحية تستحق العناية والقراءة النقدية والاهتمام، كما استحقته أعمال مسرحيين آخرين. لما استغرقتني النصوص بغنى ثيماتها وتنوع أساليب صياغتها وتعدد المدارس الفنية التي تنتمي إليها، تأكد لي أن هذا المسرح في المملكة يُرسخ فكرة وجود مسرح نوعي جاد يواكب المسرح المتطور في العالم العربي.

حيث يُشكل المسرح في المملكة العربية السعودية عنصرًا مهمًا من عناصر الثقافة، قد استأثر باهتمام كبير من قبل رجالات المسرح فيها، ومِنْ قبل القائمين على الظاهرة الثقافية، والمؤسسات والوزارات المعنية بالشأن الثقافي.

لكن هذا المسرح لم يحظ بكثير من الدراسات والأبحاث التي تتناول نشأته وتطور مساراته، وأعلامه، كتلك التي طالت حال المسرح في العالم العربي وأرخت له وقدمت دراسات نقدية عنه.

هذا مع العلم بأن المسرح في المملكة بدأ يتزاوج مع الثقافة السعودية، بدأ يتطرق إلى مشكلات مصاحبة للتغيير الذي اتسمت به الحالة الثقافية والفكرية التي يفترض أن يجسدها المسرح، هذا المسرح الذي لم تستهوه الموضوعات الاجتماعية فقط، بل استهوته موضوعات أخرى كالفجوة الثقافية والانقسام بين القديم والجديد، الصراع بين التقليدي والمحدث، الصراع بين الأجيال، ذلك بهدف وسمه بخصوصية درامية؛ لأن المسرح عامة هو معادل فني لديناميات التغيير.

منذ أن ابتكر المسرح كان منوطًا بالأهداف السامية إذا لم نشأ أن نستخدم مصطلح الالتزام الحديث الذي يبدو ناشزًا في سياق الكلام على المسرح ونشأته عند الإغريق القدماء.

فوظيفته الطقوسية للتعبير عن الحيوية الربيعية رافقت مراحله الأولى عندما كان ينطوي على الاحتفال الغنائي (الديترامب) لتمجيد الخصب وفرح الطبيعة في أعياد (دونيسيوس)، و(أسخيلوس) 525 – 456 ق.م، فالمسرح لم يكن أداة عبث ولهو بقدر ما كان حمال رسالة والمعبر عن مهمة عظيمة.

كما يقول **جان دوفينو:** "هو الأداة التي تبدع الإنسان عندما تمثله وتجعل من الوجود خلقًا مستمرًا". ولأن المسرح يلتزم بالتعبير عن اللحمة الحية للتجربة الجمعية، كان لابد له من أن يكون مغروسًا في نسيج الجماعة الفكري والنفسي والاجتماعي.

لذا فأهمية الدراما والمسرح لا تنحصر في زمان أو مكان مهما تعددت الأزمنة والأمكنة، بل تجذرت تجذرًا فطريًا في طبيعة الإنسان وفي سلوكه منذ أن وجد على هذه الأرض.

قد يعتقد القراء أن الدراما والمسرح ليسا إلا للمتخصصين والمسرحيين فحسب. هذا اعتقاد يجانبه الصواب فالدراما كمصطلح نشأت من كلمة (دراؤن) وهي كلمة يونانية تعني الفعل ومحاكاة الفعل، فقد فُطر الإنسان على المحاكاة منذ الإنسان الأول إلا أنها ارتبطت بشكل جلي بالفنون المسرحية بالرغم من كونها هي الأداة الأولى في جميع الآداب والفنون.

الناقد هو المنوط به التشريح والتحليل للأعمال الفنية ومقاربتها لعقلية الجمهور المشاهد والمتابع للعملية الإبداعية وفق المنهج النقدي الذي يستخدمه، المؤلفة تمتلك من أدواتها النقدية ما يحيل هذا الكتاب إلى متعة للقارئ دون الخوض في مصطلحات النقد الجافة، خاصة أن هذه بعض فصول الكتاب لا تخص عروضًا مسرحية بعينها، لكنها تتناول بشكل عام الظاهرة المسرحية وعوامل نجاحها أو قصورها وتركيزها على الدراما كغريزة فطرية وأساس العمل الإبداعي.

قد ارتأينا في هذا الكتاب معالجة نشأة المسرح في المملكة لتتبع مساره، لرصد مساقات التطور فيه، بالأخص متابعة سيرورة التأليف المسرحي، بدءًا من النصوص الأولى في المملكة وصولًا إلى النصوص الحديثة التي أُلفت في هذه المرحلة، دون أن يعنى ذلك مواكبة نقدية شاملة للتجربة المسرحية في المملكة، أو التأريخ للنصوص، مع العلم أن هناك حاجة ضرورية للتوثيق لهذا المسرح، نظرًا للغياب الذي تشكو منه عملية التوثيق، الذي أدى إلى صعوبة

تحديد تاريخ معين لبدايات المسرح في السعودية، على الرغم من المبادرة التي قامت بها جمعية الثقافة والفنون بطباعة عدة نصوص، وتوثيقها ضمن أرشيف خاص بالجمعية.

للتعرف إلى هذه النشأة خصصت جزءًا من الكتاب يؤرخ لبدايات التأليف المسرحي التي تكشف عن طبيعة هذه النشأة ومكوناتها الفنية والفكرية، تكشف أيضًا عن رؤية هؤلاء الرواد ضمن سياقها التاريخي وتطمح إلى الكشف عن مسار التأليف المسرحي، ذلك بهدف تقصي صيرورة التأليف في المسرح السعودي والتطور الذي يتمتع به.

قد تعددت مصادر المؤلفة في جمع ذخائر المسرح في السعودية منها ما أطلقت عليه المؤلفة البدايات المنسية، حيث تواجه هذه الذخيرة المسرحية ما تواجهه الذخائر الأخرى في الآداب العالمية.

هل للمسرح أن يكتفي بإخراج أعماله على الخشبة دون أن يثني بطبعها أو يقوم بالأمرين معًا؟ يمكن أن نميز أن كثيرًا من الأعمال المسرحية في العالم تستقر في مخازن الأرشيف بشكل (مونوغراف) والقليل منها يحظى باعتراف الأدب الرسمي وتكريمه فيُطبع ويُكرس.

لعل هذا السبب من جملة العوامل التي أدت إلى ضياع الذخيرة الكلاسيكية للمسرحين اليوناني والروماني، فنحن اليوم لا نعرف إلا القليل من أعمال أسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس وأريسوفان وميناندر وسنيكا وبلوتس. نعرف أسماء فقط لأعمال مسرحية. أما النصوص فضاعت، إما لأن الزمن عفا على مخطوطاتها، أو لأن غاية المسرح التمثيل لا طبع العمل المسرحي في كتاب أو حفظه في مخطوطة.

حتى شكسبير عبقري المسرح لكل العصور، فنصوصه قد جمعت من بعده وطبعت، أصبحت محل أستاذية جامعية من حيث التحقق والصحة والانتحال وما إلى ذلك.

فالتجسيم على الخشبة هو غاية المسرح إذن، إلا أن فن المسرح ينطوي على شقين: الشق الحرفي الفني ألا وهو إخراج النص على الخشبة، والشق الثاني: هو أن ما يكتب للمسرح من أعمال تندرج تحت جنس أدبي أساسي من الأجناس الأدبية الخمسة المعروفة، أعني الغنائي الملحمي، والقصصي، والمسرحي، والتعليمي.

فهناك أدب مسرحي منه ما يُمثل ويُطبع، ومنه ما يُطبع ويُقرأ ولا يمثل. لعل توفيق الحكيم ليأسه في مطالع القرن من تطور المسرح الخشبة ارتضى بالمسرح المقروءة في أول الأمر.

إلا أن الدراما تطورت حتى إن المسرح اليوم لا يطمح إلى إخراج ما كتبه الحكيم وأمثاله من نصوص راقية تستحق أن تُقرأ أو تُمثل، بل إن كثيرًا من الروايات في العصر الحاضر يعاد تشكيلها دراميًا. هكذا يتفاعل جنس الرواية والمسرحية وكانا من قبل في غرف معزولة.

إذا كانت جمعية الثقافة والفنون السعودية لم تصدر غير ثلاث مسرحيات من الذخيرة التي مثلت على خشبتها وبرعايتها وكتاب واحد عن نشأة المسرح، فهذا لا يعني بأنها لن تستمر في نشر النصوص التي ما تزال محبوسة في الخزائن وأن تقوم دراسات أخرى لما تم من إنجازات تمثيلية على الخشبة السعودية، وإن كانت غالبيتها بالدارجة، والقليل منها بالعربية الفصحى.

نرى أن هذا لا يجب أن يكون عائقًا للدراسة، بل يندرج في باب نقد الأدوات، فازدواجية لغة المسرح ظاهرة عامة في الأقطار العربية، الافضل أن نطوقها وندرسها ونقومها من أن ندير لها ظهورنا بحجة هذه الازدواجية التي لا ترقى إلى مستوى مطامحنا الأدبية التي يمكن أن توصف وتُحلل وتُصنف وتُصوّب وتقوم من خلال معاييرنا.

ما تم من دراسات في ميدان المسرح السعودي حتى الآن على مستوى المخطوطات والكتب المطبوعة، لا يتجاوز أصابع اليد.

أولى هذه الدراسات بعنوان (بدايات المسرح السعودي) (95) صفحة لعبد الرحمن عبد الله المقرن، وهي أطروحة تقدم بها لأكاديمية الفنون المعهد العالي للفنون المسرحية القاهرة، بإشراف الدكتور رشاد رشدي لنيل شهادة البكالوريوس (1987 - 1979م).

ثانيها بعنوان (مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة العربية السعودية)، لناصر الخطيب، وهي أطروحة بإشراف الدكتور جلال حافظ تقدم بها الخطيب للحصول أيضًا على دبلوم من المعهد نفسه في القاهرة في يونيو عام 1404 هـ - 1984م.

أما الكتاب المطبوع فهو نشأة المسرح السعودي عن جمعية الثقافة والفنون السعودية لعبد الرحمن فهد الخريجي 1407 هـ - 1986م.

وهناك مصدر آخر من نفس الجمعية (1403 هـ - 1983م) وهو عبارة عن ثلاث مسرحيات: (آخر المشوار) لعبد الرحمن الشاعر، و(بيت من ليف) لناصر المبارك، و(مين يكمل الثاني) لمحمد رجب، و(الأدوار الثانوية) لسليمان الحماد الرياض (1409 هـ - 1989م).

باقي الأعمال المسرحية التي أخرجت على المسرح السعودي منشورة هنا وهناك لدى المؤلفين أو بعض المخرجين أو الممثلين ولا يوجد لها أرشيف فني موحد في مركز الجمعية في الرياض أو في فروعها من مدن المملكة.

هناك المقالات والتقارير التي تعلق وتنظر العمل المسرحي وتحتاج إلى عملية مسح شاملة.

هذا إذا قيدنا الدائرة بالمسرح العام، أما المسرح الجامعي والمدرسي ومسرح المرأة والطفل، فكلها تحتاج إلى عناية خاصة وتدقيق وبحث.

أما مصادر الكتاب وأهميته، فتمتاز دراسة القرني بأنها أول دراسة موضوعية للمسرح السعودي، له السبق في ذلك. أضف إلى أنه من الممارسين للعمل المسرحي في وجوهه المختلفة.

يقوم القرني بدراسة تفصيلية لأثر بعض الآثار المسرحية المعروضة، إن على الطاقم التمثيلي وتقلبه بين الهواية والاحتراف أو في الجمهور والمجتمع. يستتبع ذلك بعمل أرشيفي إذ يجمع في أعقاب دراسته المقالات الصحفية التي علقت على المسرحيات المعروضة وأغلبها صحف ومجلات من المملكة العربية السعودية من الرياض وجدة. يحمد له أنه انصب على التحليل ونقد النصوص كما يحمد له استكشاف الإرهاصات التمثيلية الأولى في الوسيلتين المسموعة والمرئية. إلا أننا يجب أن نركز الاهتمام عند الكلام عن المسرح على المسرح المحض ولا نمزجه أو نخلطه بالفنون الدرامية الأخرى. فالمسرح شكل وتقنية، ولغة، ووسط، وتفاعل.

أما دراسة ناصر الخطيب فهي أوسع وأشمل وأكثر تنظيمًا وأقوى منهجًا، ذلك لأنه عاد فضيق الدائرة إلى المسرح ولم يشتمل اهتمامه على دراما الأجهزة الاعلامية. لكنه توسع في مسرح الهواة ومنه مسرح الطفل، فخص عبد الرحمن المريخي باستجواب عرفنا بأعماله وملامحه وبداياتها بشكل عام، يغطي أعمالًا مسرحية أخرى أنجزت بين 1979 و1984م أي خمس سنوات أخرى من حياة المسرح السعودي، فهو يدرس المسرح السعودي المنشور والمخطوط ويقوم بالتحقيق التاريخي من خلال لقاءات واستجوابات مع أحمد السباعي وحسين سراج وعصام خوقير وإبراهيم الحمدان.

لكنه يكتفي بجمع المادة المسرحية يقرأها ويحللها ويصنفها وينتقل إلى التنظير ويتلمس تحركات الجهات المعنية بالمسرح من رسمية وشعبية وتربوية. لكنه يبالغ في الاعتماد على الوثائق الحية ولا يحقق خارجها، إلا أنه يستكشف نمو الحركة المسرحية

ويتلمس اتجاهاتها التاريخية والتعليمية والميلودرامية والترفيهية والواقعية الانتقادية والتجديدية، يهتم بالوثائق الرسمية والصحفية والحية ويرسم خصائصها المسرحية العامة. يحاول أن يشتمل على أغلب المجهودات المسرحية في المدرسة والجامعة والنادي وجمعية الثقافة والفنون بلمسات عامة سريعة بارزة، لكن نزعة الاشتمال هذه عنده تسوقه إلى الكلام عن المسرح النسائي من خلال نشاطات صحفية لا تسمن ولا تغني من جوع، رغم أنه يرسم لنفسه من حيث المنهج مسارًا تاريخيًا تحليليًا، إلا أنه أميل إلى الوصف والتنظير منه إلى النقد والتحليل الدرامي الذي رأيناه عند القرني، لكن الدراستين تتكاملان وهما جهد طيب وخدمة مهمة للحركتين الثقافية والفنية في المملكة.

وأما الكتاب المطبوع فقد أوجز نشأة المسرح السعودي بلمسات تاريخية وصفية سريعة معتمدًا على المصدرين الأنفين واستتبع ذلك بمختارات من مسرحيتي (ثلاثي النكد) و(النص والإنتاج) مثبتًا أسماء المؤلف والمنتج، والممثلين، والفنيين، والمخرج.

أما ما اجتازه الأستاذ ناصر الخطيب من دراسة، ما أسماه بالمسرح المقروء، فقد أكملته فاطمة الوهيبي في ورقة بحث في درس الأدب المسرحي بجامعة الملك سعود بعنوان (مسرحية التراث والبنية الفنية في الأدب المسرحي السعودي) نشرته جريدة الرياض على ثلاث حلقات في (الرياض الثقافي) في ثلاثة أسابيع وهو بحث أتمته الكاتبة في مادة الأدب المسرحي في جامعة الملك سعود.

وعلى حين أن السيد الخطيب انتقى نماذج من هذا المسرح المقروءة (السعد وعد) للدكتور عصام خوقير 1981م - 1401هـ و(الشوق ألف) الحسين عبد الله السراج (1982) - 1402هـ. كما أضاف له مسرحيته الشعرية (غرام ولادة).

عند الحديث عن مصادر الكتاب عبر الاتجاه التاريخي، فإن الآنسة فاطمة الوهيبي قامت بعملية مسح شامل للمسرح الأدبي (المقروء) وحققته في دراسة موثقة وأوردت ما لا يقل عن خمس عشرة مسرحية مطبوعة وسلطت اهتمامها على نزعة مسرحة التراث السائدة وعلى البنية الفنية لهذه المسرحيات، ثم قامت بمسح كامل لما ورد من المقالات المسرحية في مجلة قريش ووثقت بحثها بثبت عن المسرحيات السعودية المطبوعة.

يبقى المسرح السعودي بعد هذا الجهد الطيب دائرة مفتوحة للضوء والدراسة وهو ظاهرة مهمة وتهم عالم الاجتماع كما تهم الناقد الدرامي وتهم الفنان المسرحي كما تهم الأدب المقارن. فظاهرة المسرح في المملكة العربية السعودية تقدم مادة دراسية غنية للناقد الأدبي والفني.

فهناك جيل من الكُتّاب الشباب يجربون التقنية المسرحية ليعبروا عن وجهات نظرهم بشكل موضوعي كما تقتضيه اللعبة الدرامية وبنودها المشهورة من الوحدات الثلاث إلى قانون الحبكة ورسم الشخصية والسيطرة على الأدوات من لغة وحوار ومنظر وهيئة وما إلى ذلك.

مع أننا لا يمكننا أن نفصل هذه الظاهرة المسرحية الجديدة في الأدب السعودي الحديث عن القصيدة الحديثة والقصة القصيرة والمقالة والرواية وكلها تقنيات مكتسبة وافدة، إلا أن خصوصية المسرح تفرض على الكاتب أن يتعامل مع أدوات إبداعه بشكل متميز والتركيز طبعًا على اللغة المنطوقة في المسرح فسواء كتبت الدراما بالدارجة أم بالفصحى لابد من مراعاة هذه الخصوصية، ولا بد أيضًا من التعاون الاجتماعي لإخراج العمل الفني والوصول إلى المتلقي بينما في الأنواع الأخرى تكاد تكون العلاقة مباشرة بين المبدع والقارئ.

ولأن المسرحية صيغة إبداع لم تكن متوفرة في حياتنا الأدبية السالفة، فإن الكتاب المسرحيين السعوديين يبحثون عن نماذج في الخبرات العربية المشابهة وأقربها إليهم الكويت، ويلعب التلفاز والكتاب المطبوع دورًا أساسيًا في وصول هذه الخبرات إليهم، كما تلعب البعثات إلى الخارج أو منه إلى المملكة دورًا حيًا مماثلًا.

كما أن ظاهرة المسرح تقدم مادة غنية أيضًا للمؤرخ الثقافي وعالم الاجتماع، فالمسرح إن هو إلا تقليد فني حديث يدخل إلى آخر معاقل الثقافة العربية وقيمها الراسخة المطمئنة. فالمسرح قيمة غربية إغريقية شئنا أم أبينا، لكن الكاتب والفنان السعوديين أمام جاذبية هذه القيمة لم يقفا مشدوهين ولم يتبنياها حرفيًا، بل أجريا على صيغها تعديلات تلائمها للوسط الثقافي وقيمه ومعتقداته وتقاليده وليست الشرائح الاجتماعية كلها تفتح ذراعيها لهذه الصيغة الفنية، مما يعبر عن تيارات تعددية في المجتمع الواحد، لكنها في النهاية تعدل من مواقفها لتوازن قوى الاندفاع والضبط في المجتمع الواحد وليتوصل قادة الفكر إلى معادلة ملاءمة مقبولة.

فالفنان لا يمكن أن يتجاهل قطاع عادات المجتمع، هذا القطاع بدوره لا يمكنه أن يوصد الباب بوجه الحاجات الإبداعية الجديدة عند الأجيال الطالعة، طبعًا هذه القراءة للوضع تختلف عن القراءة الاستشراقية التي تعطي للنخبة والطليعة علامة الظفر على القطاعات الأخرى وتدمغ القوى الأصولية والحركات المشابهة بدمغة التزمت أمام قوى التحديث بحوافز غربية.

وقصة أحمد السباعي مع العلماء دون ريب قصة مهمة لأنها تعبر عن مواقف شرائح المجتمع الواحد من قضية الفن وأشكاله، هنا تتداخل مصادر الكتاب وتتجاذب بين عالم

الاجتماع الأدبي والمؤرخ الثقافي والناقد الأدبي. الأمر الذي يستدعي مناقشة جديدة لقضية الفن والدين التي استوقفت المستشرقين طويلًا ووثبوا منها إلى استنتاجات تلائم مناهجهم وتحيز بعضهم في البحث العلمي.

كما أن ظاهرة المسرح بشكل عام والمسرح السعودي ليس استثناء تهم دارس الأدب المقارن، لأنها تعبر عما يسميه المقارنون بهجرة الأنواع.

هنا نوع أدبي وفني له نظرياته وتطبيقه ومدارسه ينتقل من تقاليد أدبية وفنية إلى تقاليد أخرى وفي هذا الخصوص نلفت النظر، بالإضافة إلى مسألة هجرة هذا النوع الفني إلينا إلى صورة المؤلف الغربي في الشرق وبالعكس، أي صورة المؤلف الشرقي في الغرب، كمسألة موليير العربي بعامة والسعودي بخاصة، لاسيما إذا تذكرنا أن أول مسرحية سعودية عرضت على الخشبة، كانت معارضة لبخيل موليير، وإن أول مسرحية أيضًا عرضت على الخشبة السعودية كانت (طبيب بالمشعاب) المعارضة لمسرحية موليير الأخرى (طبيب رغما عنه) لإبراهيم حمدان.

فإذا تمت المقارنة بين النص الأصلي والنص المحول، تتجلى لنا مسائل لا يمكن أن تتجلى للناقد الأدبي المحض والمؤرخ الثقافي أو لعالم الاجتماع الأدبي. لكننا إذا لم نغير موقفنا والزوايا التي ننظر من خلالها إلى التطورات الأدبية الحديثة، فإننا نستمر في تجاهل الآخر، بمعنى آخر يستمر البعض في تجاهل الحوار والحرية ويرفض أن يعترف بوجود ظاهرة المسرح الجديدة في المملكة العربية السعودية، الإنسان عدو ما يجهل كما رفضت قطاعات واسعة من المجتمعات العربية أن تعترف بالقصيدة الحديثة إلى زمن غير بعيد.

لكن في النهاية ماذا حدث؟ انتصرت التنمية المادية والمعنوية في هذه المجتمعات وانتصرت أشكالها وصيغها ومقولاتها وأخذت قيمنا تستوعبها وتمثلها فتنقلب من صيغ غازية إلى مادة يسيطر عليها الفنان والشاعر ويحولها باتجاه ما يخدم شروطنا الحضارية وشخصيتنا العربية.

البحث اليوم دائب بين كبار مسرحيينا العرب عن شكل عربي للمسرح يتجاوز الصيغة الإغريقية الغربية، لكن هذا البحث لا يمكن أن يتم خارج الممارسة الفعلية للصيغ التي جربناها منذ محاولة مارون النقاش 1847م، كما أن المسرحيين السعوديين لابد لهم أن يصلوا إلى نموذجهم من خلال الممارسة أيضًا وقبل أن يمدوا أصابعهم إلى طينة وجودهم وحياة بيئتهم، لا يمكنهم أن يعيدوا تشكيل هذه التقنية والوافدة على مقاس مطامحهم

وسمعتهم. هكذا تفرض ظاهرة المسرح علينا دلالاتها وتدعونا إلى أن ننظر إليها من خلال تاريخها الفني وأشكالها المجربة وتجاربها الحية ونظرياتها الفنية المتنوعة.

هذا الكتاب في الجوهر فعل محبة وتعاطف مع المسرحيين السعوديين الذين لم يصلوا بعد إلى أحلامهم وتصوراتهم، لكنهم يسوقون رياح العمل باتجاه أشرعتهم وأفق المستقبل.

وعلينا سواء منا المؤرخ الثقافي والناقد الأدبي وعالم الاجتماع الأدبي أو رجل الأدب المقارن أن نتلقى محاولاتهم بالعناية والاهتمام.

كل ما سبق سوف نطرحه بالقراءة النقدية، ابتداء من المسرح المستلهم من التراث، الذي يستلهم شخصيات تاريخية أو حدثًا مستلًا من المأثورات أو الاحتفالية الشعبية والأسطورة، مرورًا بالمسرح الاجتماعي الذي ناقش فيه بعض الكتاب القضايا الواقعية في المجتمع السعودي، ودراسة العروض المتعلقة بالهوية. كذلك معالجة النصوص التي استخدمت الاتجاهات المسرحية المتنوعة كاتجاه ما بعد الحداثة بصفة عامة، والمسرح النسوي بصفة خاصة.

حيث يستكمل هذا الكتاب ما سبق من دراسات، بدأتها والدتي الدكتورة فوزية محمد مكاوي بالإصدار الأول تحت عنوان المرأة في المسرح الكويتي، التي أوحت لي باستكمال ما بدأته، فكان الإصدار الثاني المرأة في المسرح الإماراتي للمؤلف الإماراتي إسماعيل عبد الله أنموذجًا، ثم الإصدار الثالث لمسرح المرأة في الخليج العربي، حيث نقف وقفة منهجية أمام تجربة المرأة في المسرح السعودي لكونها تجربة تعكس نضج الفكر التنويري وتعكس توجيهه الواعي للمرأة في الكتابة المسرحية في خدمة مجتمعها السعودي والخليجي، بل عالمنا المعاصر الذي يحتم على المجتمعات المنغلقة فكريًا أن تتخلص من العربي في نمطية التفكير والتقوقع في المكان دون إحساس بحركة الزمن.

فالثبات في المكان دون الدوران به مع حركة التطور العصري، يؤدي بالمجتمع إلى الجمود والركون إلى استهلاك الإنجازات الحضارية للشعوب المتقدمة بحجة أنها مُسّخرة لخدمتنا دون وعي منا أننا تابعو الإرادة وأن صانع الإنجازات التكنولوجية والحضارية يمكنه حجبها عنا، أو حجب ما يجعل مستهلكيها قريبًا منه.

إن المسرح النسوي في المملكة السعودية يلح على فهم ضرورة التطور والخلاص من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمن وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين، لذلك نرى تصوير ما يطرأ على المكان والناس من تغيرات، يلفت النظر إلى حال الناس في المسرح النسوي السعودي معنيًا مجتمعه وموقفهم الواقعي من التغيير والمأمول منهم فعله.

تظل كتابات كاتبات المسرح السعودي هي اللفتة المسرحية التي تتعرض لموضوع التغيير الذي هو سنة الحياة. ويظل المسرح النسوي هو أهم تيارات المسرح الخليجي لانشغاله بقضية التنوير وحضه الدؤوب للعقل العربي على رفض ثقافة الإذعان ونفض غبار الرسوبيات الثقافية.

كي يتسنى للعامة قبل الخاصة الاطلاع بوعي تام لماهية المسرح وما هو عليه وما يجب أن يكون، فالمسرح هو الدائرة المحيطة بالوعي الإنساني المسرحية والنقدية في الوطن العربي. وتتمتع بحس لو لم يكن متخصصًا فيه لأنه الأداة النافذة إلى عمق إبداعي ناقد لا يجف منبعه ولا يضمحل ماؤه.

تظل مسألة الكتابة عن تاريخ المسرح في المملكة العربية السعودية مسألة شائكة معقدة؛ ذلك لأن كثيرًا من تلك الجهود في بداياته كانت مغيبة عن التوثيق والرصد الدقيق، ناهيك عن أن معظم الدراسات والكتب التي صدرت عن المسرح في المملكة تحتوي على مغالطات وأخطاء تاريخية كثيرة، هذا في ظني بسبب المصادر التي اعتمدت عليها، كذلك عدم التمحيص والتدقيق من قبل الباحثين في ما يردهم من معلومات خاصة الشفهية، في هذا الكتاب أقدم دراسة شاملة عن المسرح في المملكة العربية السعودية وقد حرصت على أن يكون هذا الكتاب دراسة تاريخية توثيقية دون أن يكون لها أي جوانب نقدية للأعمال المسرحية، أهدف من ذلك أن أقدم أرضية تاريخية صحيحة وموثقة قدر الإمكان تكون مفتاحًا لدراسات لاحقة، قد لا حظت من خلال بحثي على مدى سنوات عديدة أن المؤسسات الثقافية بشكل عام تفتقد للتوثيق والأرشفة، الجهات التي تعنى بالمسرح بشكل خاص؛ لذلك حرصت أن أدعم هذا الكتاب ببعض الجوانب الإحصائية التي ستفيد المسرح السعودي في رسم سياسته المستقبلية، لا أدعي أني قدمت في هذا الكتاب كل ما يحتاجه الباحث أو القارئ عن تاريخ المسرح في المملكة؛ لأن هذا يحتاج إلى عدة كتب ودراسات وذلك لاختلاف مستويات العمل المسرحي على الصعيد الرسمي والأهلي وتنوع الجهات التي اهتمت او تهتم بالمسرح كمجال من مجالات الأنشطة التي تقدمها، لكن في الوقت ذاته أتمنى أن أكون قد غطيت كل الجوانب المتعلقة بالجهود المسرحية لمنح المرأة السعودية دورها ومكانتها في الحراك الثقافي عام، والمسرح النسوي السعودي خاصة.

الذي يشهد تطورات ملحوظة في الآونة الأخيرة، يرجع جزء كبير من هذا التطور إلى الدور المتنامي للمرأة السعودية في مختلف مجالاته، من التمثيل والإخراج إلى الكتابة والإنتاج.

هذا هو المحور الرئيسي للكتاب الذي يدور في فلك دور المرأة في المسرح السعودي قبل وبعد الملك محمد بن سلمان، وقد شرعت المؤلفة في تقسيم ذلك إلى مراحل عدة:

المرحلة الأولى: دور المرأة في المسرح السعودي قبل الملك محمد بن سلمان

نتعرض لفترة ما قبل المسرح، التي كانت مشاركة المرأة في الفنون المسرحية محدودة للغاية، اقتصرت على بعض العروض النسائية الخاصة، ذلك بسبب العادات والتقاليد الاجتماعية السائدة.

ثم فترة بدايات المسرح النسائي التي ظهرت أولى بوادره في السعودية في سبعينيات القرن الماضي، من خلال عروض مسرحية نظمتها جمعيات نسائية وكليات ومدارس بنات.

عارضت تحديات المسرح النسائي الذي واجه العديد من التحديات، منها قلة الدعم المادي والمعنوي، وتحديدًا قلة فرص التمويل، حيث تواجه بعض المشاركات في المسرح صعوبة في الحصول على تمويل لعروضهن المسرحية. وصعوبة إيجاد أماكن مناسبة للعروض، ورفض بعض العائلات السماح لبناتهن بالمشاركة.

فلا تزال بعض العادات والتقاليد تشكل تحديًا أمام مشاركة المرأة في المسرح، خاصة في بعض المناطق المحافظة.

إضافة إلى تعرض بعض المشاركات في المسرح لانتقادات سلبية من قبل بعض أفراد المجتمع، خاصة عندما يتم تناول قضايا اجتماعية جريئة.

كما تتناول تلك الفترة أهم رائدات المسرح النسائي، من الممثلات والمخرجات السعوديات في هذه المرحلة، مثل: خديجة ال قاسم، ونزهة القاضي، وفاطمة الجاسم.

من خلال طرح أعمال مسرحية نسائية تناولت قضايا اجتماعية تهم المرأة السعودية، مثل: التعليم، والعمل، والزواج.

المرحلة الثانية دور المرأة في المسرح السعودي بعد الملك محمد بن سلمان

دعم الملك محمد بن سلمان المسرح، حيث شهد المسرح السعودي نقلة نوعية بعد تولي الملك محمد بن سلمان ولاية العهد، حيث تم تقديم دعم كبير للمسرح بشكل عام، بما في ذلك المسرح النسائي.

وإنشاء مسرح الملك عبد العزيز في عام 2019، أول مسرح حكومي في السعودية مخصص للعروض النسائية.

بالإضافة إلى زيادة مشاركة المرأة في مختلف مجالات المسرح بشكل ملحوظ، حيث أصبحت تتولى أدوار البطولة في العديد من المسرحيات، كما برزت العديد من الكاتبات والمخرجات السعوديات، وتقديمهن العديد من الأعمال المسرحية النسائية المميزة التي ناقشت قضايا اجتماعية مهمة، مثل: العنف ضد المرأة، والتمكين الاقتصادي للمرأة، والزواج المبكر.

كما تم تنظيم العديد من المهرجانات المسرحية النسائية في السعودية، مثل: مهرجان مسرح جدة، ومهرجان مسرح الرياض.

في الختام نطرح تصورًا لمستقبل المرأة في المسرح السعودي، الذي تبدو مؤشراته والبيئة الحاضنة له الآن، في أن تجعله يتمتع بمستقبل واعد، ذلك بفضل الدعم الكبير الذي يتلقاه من القيادة السعودية، وازدياد مشاركة المرأة في مختلف مجالاته، نظرًا لامتلاك المرأة السعودية إمكانيات هائلة للإبداع في مجال المسرح، من شأنها جعل المسرح النسائي يلعب دورًا هامًا في كسر الحواجز الاجتماعية، ونشر التوعية بقضايا المرأة، وتعزيز دورها في المجتمع.

في هذا المقام لا بد من الإشارة إلى اهتمام وزارة الثقافة والإعلام من خلال وزيرها الشاعر المثقف بدر بن عبد الله بن فرحان، ورؤساء مجلس إدارة جمعية الثقافة والفنون وأعضائها.

وقد قسمت الكتاب إلى مجموعة من الفصول:

- **الفصل الأول:** المسرح السعودي وخصوصية الهوية.
- **الفصل الثاني:** اتجاهات وقضايا المسرح السعودي.
- **الفصل الثالث:** المسرح النسوي السعودي.
- **الفصل الرابع:** قضايا المسرح النسوي السعودي.

وما هذا الكتاب إلا محاولة، فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فبنعمة من الله وفضله.

المؤلفة

الفصل الأول

المسرح السعودي وخصوصية الهوية

تعمدت أن يشمل هذا الطرح دراسة عن قضية الهوية، ومتابعة السيرورة المتعلقة للهوية في ثيمات الأعمال المتنوعة، حيث البحث في مدى تمتع هذه الأعمال بخصوصية سعودية نابعة من البيئة وإشكالات مجتمعية، لأنه كلما اشتبك المسرح مع هذه البيئة، كلما عكس قضايا المجتمع اقترب من هويته وحافظ عليها.

كذلك الأمر بالنسبة للنصوص التي استلهمت التراث؛ ذلك لأن التراث لا يتعلق فقط بالماضي، بل بالحاضر أيضًا.

كما نطرح قضية تأصيل الهوية من خلال الإنتاج المسرحي بكافة اتجاهاته، من خلال المسائلات التالية:

ما هوية المسرح السعودي التي نبحث عنها، إذا كان المسرح في حد ذاته كائنًا مستوردًا؟ هل هي هوية المضمون؟ أم هوية الشكل؟

لكننا قبل الرد على هذه المسائلات نجد أنه من الضروري البدء بتحديد مفهوم هذه الهوية من خلال ثنائية العلاقة بين التراث والهوية، وبين النظام العالمي والهوية؛ لأن التقنية الحديثة، قد تستطيع إلغاء المكان الجغرافي إلى درجة تهدد فيها خصوصية الهوية، وإن كانت لا تفصل بين الثقافات وتعمل على التفاعل الثقافي.

الهوية كمفهوم

إن الهوية تقال بالترادف المعنى الذي يطلق على اسم الموجود، وهي مشتقة من (الهو)، كما تشتق الإنسانية من الإنسان، هذا يعود بنا إلى مفهوم الهوية أو الذاتية كما نص عليه منطق أرسطو الذي يعتبر الهوية تماثل الشيء مع ذاته.

كذلك نجد في التعريفات للجرجاني، أن الهوية هي الأمر المتعقل من حيث امتيازها عن الأغيار والامتياز هنا بمعنى (الخصوصية) و(الاختلاف) لا بمعنى (التفاضل).

لعل ابن خلدون قد استطاع أن يبرز هذا المعنى أكثر وضوحًا بقوله في كتاب (المقدمة):

"لكل شيء طبيعة تخصه... وعلى هذا فانتفاء خصوصية الشيء هو انتفاء لوجوده ونفيه".

وفي مجال آخر يمكن تحديد مفهوم الهوية والخصوصية كمعنيين متلازمين فالهوية:

هي عبارة عن مركب من العناصر المرجعية المادية والاجتماعية والذاتية المصطفاة التي تسمح بتعريف خاص للفاعل الاجتماعي.

تكشف هذه التعريفات للهوية عن السمات التي تتسم بها، وهي إن الهوية متغيرة غير ثابتة غير أن التغير لا يعنى الاتيان بجديد مطلقًا، إنما نقصد به ثبات بعض الملامح والصفات عبر رحلة المجتمع الذي تطور كثير من عناصره وصفاته، بتطور صفات الإنسان ومعطياته الاجتماعية؛ ذلك لأنها جزء من النسيج الثقافي للجماعة بمثل ما أن الشخصية جزء من النسيج النفسي للفرد، الذي هو- أي النسيج- بدوره متفاعل، أو يفترض أن يكون متفاعلًا، مع متغيرات الحياة إجمالًا، ولا يتساءل عن الهوية وهاجسها، لأن الإنسان كائن متغير متبدل، يتبدل فكره وتكوينه من فترة لأخرى وفقًا لحالة التأثر والتأثير دون محو هويته وتذويبها في شخصية الآخر.

والسؤال المطروح هنا:

كيفية تعامل المسرح السعودي مع قضية الهوية ومع سماتها المتغيرة والثابتة؟

هل جاءت رؤية الكتاب المسرحيين في نصوصهم مغايرة عن تكوينه والبيئة التي عاش فيها؟

هل عالج موضوعات لأفكار لا تنتمي لهويته؟

هل ظل يعتبر أن أي تغيير للشكل المسرحي هو تغريب وغربة؟

هنا نطرح إشكالية الهوية في المسرح العربي عامة والمسرح في المملكة السعودية خاصة على مستوى الممارسة المسرحية، من خلال مسارين:

المسار الأول: تعامل فيه المسرحيون السعوديين بصفة عامة مع بعض مكونات التراث.

المسار الثاني: تعامل فيه المسرحيون السعوديين مع اتجاهات المسرح الغربي واعتماد بعض قوالبها وأغلب مضامينها.

في المسار التراثي، عمل المسرحيون السعوديون على اختيار ثيمة النص الدرامي من التراث، عملوا على توظيف مجموعة من الظواهر والممارسات الثقافية المحلية، من خلال ممارسة تنفتح على انصهار قيم جماعية تغاير الفردية، حيث إنها لا تمارس إلا داخل وحدة ينصهر فيها الفرد بالجماعة recrutement التي تنيطها به استنادًا إلى مجموعة من التقاليد، والتمثلات، والأعراف، والأساطير.

قد برز في هذا المسار عدد كبير من كتاب المسرح في المملكة منذ ثلاثينات القرن العشرين، استلهموا التراث والواقع والمرأة.

فقد وجد هؤلاء ضالتهم في مفهوم المسرح الاجتماعي والواقعي، وسلكوا مسارًا ينحو نحو الدلالة بالتضمن connotation من وراء الدلالة الحقيقية denotation حيث تكتسب العلامة المسرحية حتمًا معاني ثانية لدى الحضور الذي يردها بدوره إلى القيم الاجتماعية والأخلاقية والإيديولوجية المعمول بها داخل الجماعة التي ينتمي اليها الكتاب والمؤدون والمتلقون.

على أن يتم ذلك في سياق يحدد أن مؤشرات الدال بالتضمين تعتمد على قوة الاتفاقات الدلالية المعمول بها، مرده إلى ذلك الرابط الثقافي الذي ينجلي من خلال النص، فهو - حسب باختين - نشاط اجتماعي لا تنبثق فيه المنطوقات من منطقة نفسية داخلية، شخصية وفردية، ثم تتسرب بعد ذلك إلى السياق الاجتماعي، بل العكس صحيح، فاللغة تنبثق في العالم الخارجي ثم تتسرب إلى المجال الفردي، المجال الفردي هنا هو ما ضمته التجارب المتنوعة في كثير من جوانبها من توظيف التراث الخليجي والعربي، وما عملت عليه.

في إطار الإعداد للكتاب وجمع المادة العلمية، لاحظنا أن عددًا من النصوص قد عالج القضايا المعاصرة المستندة إلى أُطر وأشكال تراثية، مثل: الحكواتي الشخصية التاريخية

كطرفة، وابن المقرب القباني، المعتصم، أحمد السباعي، شخصيات مسرح سعد الله ونوس، السيرة الهلالية، وقصص ألف ليلة وليلة وغيرها.

هي في أغلبها استلهمت التراث المتحرك، الذي يحمل في طياته بذور النماء ونسخ التطور، ينتقل من مرحلة الجمود إلى زمن التبدل والتحول. وظف هؤلاء المسرحيون ثيمات نصوصهم الدرامية لعدة أغراض، منها: طرح القضايا السياسية والخلافات بين القبائل والأنظمة السياسية في العالم العربي، كذلك قضايا الفساد والاستغلال والقمع والدعوة للتحلي بالشعور الوطني والقومي العربي والسياسي. سعوا من وراء ذلك لعملية تأصيل المسرح؛ كي يطرحوا رؤية معاصرة، تمكن من جعل مسرحهم منبرًا يتلون من خلاله قضاياهم المعاصرة؛ لأن عملية استلهام التراث لا تعني ولا تهدف إلى إحياء التراث وبعثه، ليست الغاية من هذا البعث هو تجديد التراث وتحويله إلى نسخة تتماهى مع التقليد، بل هي تهدف إلى التأصيل في سياق يؤدي إلى مراجعة الذات في ضوء تحديات ورهانات الواقع، وإعادة وتنظيم مفاهيم وقيم جديدة كتلك التي عبر عنها الحكيم في كتبه (التعادلية)، و(المسرح الذهني)، و(مسرح المجتمع) ذلك بهدف صوغ وظائف جديدة لهذا التراث نابعة من حاجات المواجهة الراهنة للذات وللواقع وللغير.

هناك مسألة ينبغي أن تراعى لدى استلهام التراث، وهو أن التراث لا ينبغي أن ينحصر في التراث المحلي والعادات والتقاليد، بل يمكن أن ينفتح على تراث الآخرين، لذا يجب التركيز على سمة هامة من سمات التراث، وهي أن التراث هو تراكم تجارب الآخرين وثقافتهم وحضارتهم، إلى جانب كونه مرتبطًا بالعادات والتقاليد الشعبية.

وقد أكد على ذلك (توفيق الحكيم) بقوله:

"إن مسرحنا المصري إذن يجب أن يستلهم البيئة المصرية الحاضرة ومشاكلها وتراثنا الشعبي الفولكلوري، كما يستلهم في نفس الوقت الماضي الفرعوني والإغريقي والعربي، وبغير ذلك يكون مسرحنا فقيرًا محدودًا بالنسبة إلى المسارح العالمية الشاملة لكل نوع".

بذلك يلتقي استلهام التراث مع سياقات المثاقفة، والمثاقفة كما يصنفها الأنثروبولوجيون على ثلاثة أشكال:

- **مثاقفة عفوية:** عندما لا يكون هناك اتصال دائم بين الجماعتين المعنيتين، فتصبح العلاقات التجارية استيراد إيديولوجيات.

- **مثاقفة قسرية:** عندما يفرضها السياق أو الوضعية، لكن إيقاع هذه المثاقفة وكيفيتها يتركان إلى حد ما لمبادرة الجماعات والأفراد.
- **مثاقفة إجبارية:** عندما يخطط أشكالها الجهاز الحاكم ويفرضها على جميع السكان.

وفي هذه الحالة تطرح المسألة التالية:

إلى أي شكل من الأشكال الثلاثة تعود آلية استلهام التراث في نصوص المسرح السعودي؟

تخضع آلية استلهام التراث في النصوص الدرامية لهدف التأصيل لخصوصية الهوية في المسرح، إلى الأشكال الثلاثة من المثاقفة التي ذكرناها، ذلك في سياق يدل على أن هذه النصوص تفيد من تراث الآخرين، وتتحرك ضمن حدود مرسومة أحيانًا، إذ أن استلهام التراث في بعض النصوص كان ملجأ أو هروبًا من مواجهة الواقع، وهذا ما ينطبق عليه الشكل الثالث من المثاقفة المفروضة والمقيدة، بالإضافة إلى الشكل الثاني وهو المثاقفة العفوية المحصورة بالتراث المحلي؛ لأنه من هذه المثاقفة يجب وضع شروط مرنة للممارسة المسرحية لتأسيس هذه الهوية المحكومة بالطموح إلى توحيد الأنا المحدودة بوجود وعي جماعي وإنساني عن طريق المسرح، حتى تصبح فرجته في الإبداع المسرحي الأصيل جماعية في رؤيتها.

في المسار الثاني في هذا الشأن يرى الحكيم أن الفن دائمًا يبدأ من النقل وينتهي إلى الأصالة. يبدأ من المحاكاة وينتهي إلى الابتكار.

هكذا سار الفن المسرحي العربي، بدأ من النقل والاقتباس عن المسرح الأوروبي، سارت عملية النقل عن أوروبا ابتداءً من مرحلة السامر، إلى مرحلة الترجمة والاقتباس، إلى أن وصل إلى مرحلة التأصيل.. في هذه المرحلة الأخيرة كان كل ما تصبو إليه هو أن يكون مبلغ أصالتنا احتواء أعمالنا على قدرة من الطعم الخاص والرائحة التي ينم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد الغير.

يثير هذا المسار إشكالية ينبغي تجاوزها كي ننتج مسرحًا غير تقليدي متطور، انجلى ذلك في عدد كبير من الأعمال المسرحية السعودية التي تأثرت بالاتجاهات الغربية: العبث واللامعقول في مسرح ما بعد الحداثة، مثل مسرحيات: (ذهان) و(صفعة) في المرآة) و(حالة) (قلق) و(المزبلة الفاضلة) و(الإكليل) و(الرقص مع الطيور) وغيرها من الموضوعات التي تجاوزت التقليد، لكن وعلى الرغم من الملاحظات التي وضعها النقاد في قراءتهم النقدية

والتحليلية للنصوص؛ نرى أنها تنطلق من معاناة الإنسانية عامة لتحط رحالها على ضفاف الإنسان السعودي ومعاناته الخاصة.

وقد تفاعل هؤلاء المسرحيون مع الغرب؛ ذلك لأن طبيعة التواصل الحاصل بين هؤلاء المسرحيين ومسرحيي المجتمعات الأخرى - دول العولمة - تنطلق من تصورات ورؤى ثقافية وحضارية محددة، تحمل في تفاعلها هذا خصوصيتها الحضارية والثقافية، حيث تكون هذه العملية المستمرة والدائمة بفعل التراكم الزمني لعملية التواصل، سمة ثقافية تنطبع عليها أغلب - إن لم يكن - كل الثقافات البشرية، لا من حيث الإزاحة، لكن من موقع أن هذه المفردة (ثقافة العولمة) لم تعد ملكًا لثقافة دون غيرها.

بين مفهوم التأصيل ومفهوم الأصالة

أولا: التأصيل

هو الرجوع بالفروع إلى أصولها، فالأصل يمثل البنية الأم، التي تتفرع منها عدة في مجموعها الأسس التي تقوم عليها الكتابات البحثية والمنهجية في النقد. والتأصيل العلمي يعني اتباع الطرق العلمية في البحث والدرس، كتحقيق المادة القديمة على هدى منجزات النقد الحديث والمعاصر بأسلوب علمي لإعادة النقد المحلي نظريًا إلى ساحة الدراسات الأدبية والفكرية العالمية.

ثانيا: الأصالة

فهي مصطلح ثقافي أدبي، حيث يلجأ المبدع إلى التراث ليقتبس قيمه النافعة ليفيد منها مجتمعه، ذلك في مواجهة قيم الحضارة المعاصرة التي يرى إخلالها بقيم أمته ومعتقداتهم وعاداتهم، كذلك رغبة في الحفاظ على ذلك التراث القومي.

إذن فمفهوم الأصالة قد ارتبط بمفهوم القومية، أو هو المقابل الثقافي لمفهوم القومية الذي يعد مفهومًا سياسيًا، فهما وجهان لعملة واحدة، إذ حين يوجد مفهوم القومية وتقوم الدعوة للقومية يبرز مفهوم الأصالة، وحين يغرب مفهوم القومية أو يأفل نجمه في مجتمع ما وفي زمن ما، فإن مفهوم الأصالة يحتجب لتظهر مفاهيم أخرى كالحداثة وكالمستقبلية.

بين مفهوم المعاصرة والتحديث

أولًا: المعاصرة

هي أن تعيش أمة ما في العصر.. تتجاوب معه بجوهر عقيدتها ومقوماتها بانفتاح لا انطواء فيه.. وبمواجهة لا انزواء معها.. وبشجاعة لا خذلان بها.

ثانيًا: التحديث

هو التطور التقني والتطور الحضاري لأساليب الحياة، وهو سابق على الحداثة.. فلا حداثة دون تحديث.

بين مفهوم المستقبلية والحداثة

أولًا: المستقبلية

هي دعوة ظهرت في إيطاليا في مطلع هذا القرن، حيث نادى أصحابها برفض القديم على الإطلاق والأخذ بالجديد فقط، حيث اعتقدوا إن تحقيق الغد والوصول إلى مرحلته يعني ببساطة رفض القديم، بل تحطيمه.

ثانيًا: الحداثة

ذلك المفهوم الثقافي الذي طال الجدل حوله في الأوساط الثقافية العربية، فقد أثار من الجدل حول مفهومه عند نشأته وتغير ذلك المفهوم في عصرنا فلقد كتب (نيتشه) في عام (1882م) قائلًا:

"إن الفنان الحديث يلقي بنفسه في أحضان الماضي لأنه يحتاج التاريخ باعتباره المخزن الذي تحفظ فيه كل الأزياء. يلاحظ الفنان أنه لا يوجد زي يناسبه.. فيستمر في تجربة زي آخر وآخر".

كما يُعرِّف (عبد العزيز حمودة) الحداثة بصفة عامة:

"هي التعبير بأشكال أدبية وفنية جديدة عن التغيرات في العلاقات الإنسانية التي تتبع التغيرات المادية أو التحديث حيث لا توجد حداثة دون تحديث وإن كان العكس ممكنًا بالطبع".

ويصف الناقد الإنجليزي (أرنولد) العناصر الأساسية للحداثة:

"بأنها قوة اللاعقلانية والفوضى والاكتئاب الذاتي العميق والقوى الاجتماعية".

خلاصة الأمر، إن مفهوم الحداثة بوصفها تعبيرًا فنيًا يرتبط بالفنون والآداب، ولما كان الأدب قد ارتبط بالنص المكتوب قبل أن يجسد عملًا فنيًا في مجال الرواية أو القصة أو المسرحية.

فالمجتمع الخليجي وكذلك المجتمع السعودي لا يركز على المفاهيم الثقافية نشاط تخصصي إبداعي أو غير إبداعي؛ لأن المثقفين الخليجيين والسعوديين على وجه أكثر خصوصية - مشغولون بقضايا مصيرية تتعلق بوجود الإنسان العربي الخليجي أو السعودي نفسه تتعلق بجوهر وجوده.. بكينونته. في حين إن المفاهيم الثقافية تدخل ضمن إطار صيرورة ذلك الوجود الثقافي كيفية التعبير والتفكير وأساليبها، في حين أن المثقف العربي والخليجي ما زال يناضل من أجل الحصول على حق التفكير وحق التعبير، فيصبح من غير المنطقي الانشغال بأساليب التعبير المعاصرة أو غير المعاصرة قبل امتلاك حق التعبير، بل حق التفكير نفسه.

إن القضية عندئذ لا تدور حول المفهوم الثقافي السائد، تدور حول حق المثقف العربي - أولًا - ثم العربي الخليجي - ثانيًا - في التعبير وحدود هذا الحق قياسًا على معتقداته الدينية وتقاليده وعلاقة المثقف بالحكم.. حق المبدع أن يعبر عن أفكاره، أحاسيسه، معاناته، عن الفكر الجماهيري العام ومعاناته.. هذه هي القضية الحالية في حقل الثقافة العربية الخليجية. وحين توجد إجابة إيجابية على هذا السؤال تحين الخطوة الثانية.. وهي البحث عن الأساليب المناسبة أولًا للتعبير عن ذلك، ثم الترف في استخدام أساليب جديدة غريبة.

فما هو الأسلوب الأدبي الفني الأمثل للتعبير عن القضايا والأفكار والأحاسيس والقيم بما يلائم مجتمعات شبه الجزيرة والخليج العربي؛ لأنها ليست ذات بيئة ثقافية واحدة مع أنها ذات وحدة جغرافية وتوجه سياسي واقتصادي واجتماعي وتعليمي متوافق ومتجانس في ظل سياسات مجلس التعاون العربي الخليجي، إلا أن التوجهات الفكرية والنظرية للمثقف الخليجي شيء والتوجهات السياسية شيء آخر؛ لأن المثقف غالبًا ما يكون في جانب مواجه للتوجهات السياسية الرسمية في صالح الوطن نفسه وليس ضده.. بالإضافة إلى تباين التوجهات الثقافية الخليجية من بيئة إلى بيئة أخرى.. فالبيئة السعودية وتوجهاتها الثقافية

غير التوجهات الثقافية الكويتية، أو القطرية، أو البحرينية، أو الإماراتية فما يلزم به المثقف السعودي ويلتزم به طواعية لا يلزم به مثقفو الكويت.

المجتمع السعودي قبل النهضة بين المحافظة والتشدد

يحيد الغموض بالمصدر الذي جاءت منه صفة المحافظة أو التشدد بالنسبة للمجتمع السعودي، فيما يتعلق بالفنون، أهذه الصفة أُلصقت بالمجتمع بسبب وجود الحرمين الشريفين؟ ربما، لكن في إطار العودة بالتاريخ، لوجدنا المسؤولين القدامى وأولي الأمر بالمملكة السعودية أكثر مرونة من المسؤولين اللاحقين عليهم فترة ما قبل النهضة، أو ممن يلصقون صفة التشدد إلى المجتمع السعودي. ففي عام 1934 دخل الراديو (الإذاعة) إلى المملكة بصورة رسمية.

بما أن الراديو يضم مسلسلات وأغاني وبرامج... إلخ، فما كان على المسؤولين، إلا أن أجازوا إدخال الراديو (الإذاعة) إلى جميع أرجاء المملكة، ومنعوا إدخال آلات الراديو في المدينتين الطاهرتين مكة والمدينة. هذا إجراء منطقي، ولعله يُطبق بالنسبة للمسرح وبقية الفنون فيما مضى، بذلك لا تُحرم المملكة بأكملها من وجود الفنون بها لفترات طويلة.

وعن بداية ظهور المحافظة أو التشدد بالنسبة للتمثيل في خمسينات القرن الماضي، يذكر (عبد الرحمن المريخي) قائلًا:

"المسرح تقريبًا بدأ من خلال ما كان يقوم به بعض الظرفاء والحكائين والمقلدين للترفيه عن حضور حفلات الأعراس أو غيرها من جلسات الوجهاء والأثرياء.. بحيث كانوا يقومون ببعض المشاهد الحوارية لإثراء الجلسة بحوار بسيط غالبًا ما يتم بين شخصين أو ثلاثة.

على سبيل المثال، منه ما يقع من خلاف بين الزوج وزوجه الجاهلة المتسلطة، أو بين الجار وجاره، أو بين الأديب والجاهل، أو البدوي والحضري. ونخص بالذكر بعض الأفراد الممثلين الذين ما زال البعض يتذكرهم، الذين برزوا قديمًا من خلال الاحتفالات الإحسائية.. منهم: الحسيوي، وعبد الله المصباح، وخالد بوتليف، وحسين بن طويرش، وصالح يحو.. وغيرهم.

هؤلاء الكبار في السن عملوا بعض المشاهد التمثيلية الارتجالية التي ترفه عن الحضور خلال جلسات الأفراد القديمة وبالأصح فيما يعرف (بالمجيلس) التي تقام في المزارع والبساتين.

وتشتهر عيون الإحساء، بشكل خاص باحتضان مثل هذه الجلسات رغم حرص الجهات المسؤولة بمنع مثل هذه التجمعات الفنية الطربية، رغم قدمها الذي تعدى الخمسين سنة"[1].

وما يهمنا من هذا السرد، توضيح أن المسؤولين في المملكة كانوا حريصين على (المنع) وليس (التحريم) أي المحافظة لا التشدد.

كما يعقب (عبد الرحمن المريخي) قائلًا:

"وهذه مسألة قديمة ربما تعدت الخمسين سنة، والكلام عائد على موقف المسؤولين، لا على القصة نفسها، أي أن الكاتب يريد أن يقول إن هذه المحافظة المُبالغ فيها، كانت منذ خمسين سنة أي لا وجود لها الآن".

ويحكي المريخي أيضًا قصة مهمة، تُظهر مدى مرونة بعض أعضاء هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر بالنسبة للعروض المسرحية. ففي عام 1971 كانت جمعية الثقافة والفنون بالإحساء تلجأ إلى هذه الهيئة لأخذ التصريح بإقامة أي عرض مسرحي خاص بها، وكانت الهيئة تعطي الجمعية التصريح بعمل نشاطها المُراد تنفيذه تحت مسؤولية أحد أفراد إدارتها، وغالبًا ما كان الأستاذ (عبد الله العثيمين) - رحمه الله - يتعهد بنفسه بتحمل مسؤولية نتائج ما سوف يُحدثه الحفل لاحقًا من شغب أو سوء تصرف من الجمهور، أو من المشاركين في الحفل الفني، كل هذه كانت تضحية تقع على كاهل الأستاذ (العثيمين) ويتحملها بكل شجاعة وثقة.

وهذه الشهادة تؤكد أن أعضاء هيئة الأمر بالمعروف رغم تشددهم المعروف إلا أن بينهم أعضاء من التنويريين.. المحبين للفنون.. المؤمنين برسالة المسرح.

وهذا الأمر لم يستمر طويلًا، حيث تعرض المسرح السعودي لعدة عقبات وانتكاسات بسبب الوضع الاجتماعي، وتغير الموقف الرسمي نحو المسرح فلم يعد يجد الدعم الذي كان

(1) عبد الرحمن المريخي، نشأة المسرح السعودي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، 1986، ص42.

يجده من قبل خصوصًا في بداية التسعينات، حيث تعرّض المسرح السعودي لحالة ركود، وتعالت الأصوات التي ترفضه، بل وتطالب بمصادرته، وهذه المطالبة تأتي ضمن حزمة المطالبات التي نمت في تلك الفترة بمصادرة كل ما يمت للفن والجمال بصلة، واستمر هذا الوضع حتى منتصف 2000 م، وبعدها بدأ يظهر من هنا وهناك حراك مسرحي بخجل وبحذر ورغم ذلك فقد واجه العديد من الاعتراضات التي وصل بعضها للصراع والعنف والتكسير.

وفي هذا الصدد يستكمل الصورة الأخيرة (سامي الجمعان) قائلًا:

"إن محافظي القرن الحادي والعشرين لا يعرفون للحوار سبيلًا، فالبطش والإقصاء والضرب وسيلتهم الناجعة لإيقاف المسرح، وتؤكد لنا ذلك الأحداث المؤسفة التي جرت في كلية اليمامة بالرياض في 2006/11/27 أثناء عرض مسرحي أقامته الكلية، تحت عنوان (وسطي بلا وسطية)، تتلخص الأحداث بمباغتة الممثلين بعد دقائق معدودة من افتتاح العرض بهجمة شرسة ومنظمة نفذها عدد من المتشددين دينيًا، بصعودهم العنيف على منصة المسرح حاملين العصي بُغية إيقاف العرض وإفساد المشروع، و(تأديب الممثلين) على خطيئة التمثيل التي ارتكبوها. وقد تعاملت السلطات السعودية مع هؤلاء المتشددين وحكمت عليهم بالسجن"[1].

ومما سبق يتضح أن (المحافظة/التشدد) داخل المجتمع السعودي، هي مسألة نسبية، ليست مطلقة تتفاوت في القوة والضعف تبعًا للمكان والزمان، فكما مُنع دخول الراديو في مكة والمدينة، سُمح له في بقية مناطق المملكة، وكما تشدد المسؤولون في منع جلسات التمثيل الترويحية في خمسينات القرن العشرين، وجدنا هذا المنع أصبح من الماضي ولا وجود له في الحاضر، كما يوجد أعضاء متشددين في هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، نجد منهم أعضاء متنورين مؤمنين برسالة المسرح كعبد الله العثيمين، كما يوجد من يحطم المسارح ويؤدب الممثلين، توجد سلطة تضرب بيد من حديد على أمثال هؤلاء وتحكم على تشددهم بالسجن وهذه الأمثلة في مجملها تعطي الأمل بأن التشدد في طريقه إلى الزوال، من خلال الحوار توقف هذا التشدد، ويحل محلة فكر تنويري مؤمن بأن المسرح له رسالة إيجابية.

(1) حوار افتراضي مع الدكتور سامي الجمعان، مجلة إثراء، 2020.

وهذا الحوار ما كان له أن يُقام إلا بعروض مسرحية قوية، تستطيع أن تجعل المتشدد يُعيد التفكير في أفكاره المتشددة.

المفاهيم الثقافية السائدة ومظاهرها في الحياة الثقافية السعودية

رغم أن الأصل في المفهوم هو أنه الصياغة المعرفية النظرية النهائية للاستنتاج العلمي في مجال من المجالات أو قضية من القضايا الفكرية لحقل من حقول المعرفة الطبيعية أو الإنسانية سواء أكانت حية أو حدسية: إدراكية أو ظنية، إلا أن كل عصر من العصور الثقافية لا يتعامل مع المفاهيم الفكرية والعلمية والثقافية السائدة في العصر الثقافي السابق.. بوصفها قانونًا فكريًا حاكمًا يضبط المعرفة ويحفظها في أطرها ويحفظ لها عناصرها كل حقل من حقول العلوم الطبيعية أو الإنسانية - كل على حدة - حتى لا تتداخل المفاهيم وتختلط مع بعضها البعض، مما يتعذر معه القياس الذي يمثل الأصل الوظيفي للمفهوم، يشكل الأساس المنهجي للمعرفة ومعلوم أنه مع كل اكتشاف علمي يتغير المفهوم. أي تغير حدود المعرفة الخاصة بكل نتيجة علمية معرفية مكتشفة بما يميزها عن غيرها من الحقائق المعرفية المختلفة، يحوطها بإطار ذلك العلم. هو إطار ثابت ومستقر، إلى أن تكتشف حقيقة علمية إضافية أو جديدة في الحقل نفسه، مما يستلزم تغييرًا في المفهوم السابق، بما يشكل إطارًا معرفيًا جديدًا يسجل خصائص تلك النتيجة العلمية الجديدة المكتشفة.

لقد مر بالحياة الثقافية العربية العديد من المفاهيم العلمية والثقافية.. منها التراثي العربي، ومنها العصري، ومنها المحلي/العربي، ومنها الوافد/الأجنبي، ومنها ما التصق بالحياة الثقافية العربية تبعًا لتقبل البيئة لهذا المفهوم وحاجته إلى القياس وإلى التجدد.

لهذا تفاعلت بعض المفاهيم الثقافية في بيئة عربية مع الحركة الثقافية، ولم تتفاعل مع الحركة الثقافية في بيئة عربية أخرى أو تفاعلت في عصر، ولم تتفاعل في عصر سابق على ذلك العصر.

ومن المفاهيم الثقافية على سبيل المثال لا الحصر، يمكن الوقوف على ما يأتي:

الأصالة - المعاصرة - الحداثة - التحديث - التبعية - الهوية - الخواء - العمق - الاغتراب - التغريب - التراث - الرؤية - القدوة - الاقتباس - الانتماء - التقليد - الوسطية - الأطر -

الخطاب - التأصيل - التهميش - المداخلة - المشاركة - الفاعلية - الاجتهاد - اللامبالاة - اللا انتماء - التجهيل - التنوير - السيادة - المستقبلية - الجمود - التغيير.

فكل تلك مفاهيم تداخلت بين عالم الثقافة وعالم الاقتصاد وعالم السياسة وعالم الاجتماع: غير أن بعضها التصق بعالم الثقافة وأصبح جزءًا من حركتها بوصفه وليد بيئتها ومناخها وتفاعلاتها الميدانية والفكرية والعلمية مثل مفهوم: الأصالة - المعاصرة - الاغتراب - التراث - الرؤية - الاقتباس - المداخلة - التجهيل - التنوير - المستقبلية - الحداثة.

ولا شك أن (الأصالة والمعاصرة والمستقبلية والحداثة والاغتراب) هي أبرز المفاهيم الثقافية المتشجرة في عالم الثقافة العربية المعاصرة.

لقد ظهر هذا الاشتجار بين المثقفين العرب المعاصرين في بلاد عربية مثل مصر أكثر من غيرها، إلا أن ذلك ظهر شاحبًا في بلاد أخرى في حين أنه ظهر هامشيًا في بعض البلاد العربية مثل بلاد الخليج العربي.

لكن قبل الوقوف عند تعليل ذلك أرى ضرورة الوقوف عند بعض من هذه المفاهيم ومنها:

الفاعلية الثقافية: وهي قدرة الثقافة على تحويل الطاقات الفكرية والمعرفية المخزونة في اللاوعي إلى إنتاج فكري وإبداعي نافع ليس للمجتمعات المحلية فقط، ولكن للإنسانية بعامة.

ونرى أن الفاعلية الروحية إذا لم تتحول إلى خير للمجتمع فإنها تصبح (عزلة ورهبانية)، وإذ نقف على تعريف الفاعلية، ننطلق منه إلى محاولة قياس مدى فاعلية بعض المفاهيم الثقافية مثل الأصالة والمعاصرة والمستقبلية والحداثة والاغتراب ومدى الحاجة إلى مواجهة الآخر تحقيقًا لمبدأ الأمن الثقافي.

المفاهيم الثقافية السائدة في المجتمع السعودي وأثرها على المسرح

كل بيئة ولها مفاهيمها الخاصة في شتى انشطتها الاجتماعية والإنسانية، غير أن الكثير من المفاهيم تعد مفاهيم عالمية، نظرًا لارتباطها بظواهر إنسانية، أي متكررة في كل المجتمعات على اختلاف البيئات والفترات الزمنية المتباعدة. وقد يطرأ على هذه المفاهيم

التغيير تلو التغيير غير أن مدلولاتها تظل كما هي متوحدة من حيث الإطار. ومن هذه المفاهيم ما هو اجتماعي أو اقتصادي أو ثقافي.

غير أنه من الملاحظ أن المفهوم الثقافي هو أكثر المفاهيم تعرضًا للإضافة والحذف والتعديل، بل للتغيير في أحيان كثيرة، ربما لأن الثقافة متغيرة ومتنقلة عبر البيئات والعصور نتيجة للتفاعلات الإنسانية في الأفكار وفي القيم وعوامل التأثير والتأثر الناتجة عن تلك التفاعلات من ناحية، ونتيجة للطبيعة القلقة التي يتسم بها المثقفون بشكل خاص من علاقتهم بالسلطة من ناحية وعلاقتهم بالشعب من ناحية أخرى، أو تأرجحهم بين السلطة والشعب، أو وقوفهم موقفًا حياديًا، أو التنقل فوق هذه المستويات جميعها.

أما من ناحية التأثير الذي تحققه الثقافة والتأثر الذي يطرأ عليها بين الحين والحين، فإن الفكر عابر للقارات وللعصور.

ولما كانت المفاهيم مجمع الأفكار الجلية المحددة للأساس النظري لكل نشاط تأسس على الفكر، فإن المفاهيم أيضًا عابرة للقارات وللعصور.

فإذا كانت الحضارات تولد فتشب وتكهل وتشيخ ثم تموت، فإن الأفكار لا تموت بموت الحضارة، مع أن الفكر العظيم هو نواة الحضارة. إلا أن الحضارة تموت ويخلد الفكر الذي تأسست عليه أو ولدت على يديه، فالفكرة العظيمة السامية هي المحققة للحضارة العظيمة. الفكر لا يموت لأنه خاصية بشرية، وقد يموت صاحب فكرة فيتلقفها غيره، فيضيف إليها أو يحذف منها لتتلاءم مع عصره أو بيئته، فتتجدد وتنمو وتتفاعل مع العصر فتعيش، وهكذا يتكرر الفكر وتوارده ومن ثم خلوده، طالما كانت هناك بشرية.

ومع كل حركة تجديد للفكر في مجال من المجالات المتخصصة والنوعية تتجدد المفاهيم.

فقد اتسمت ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة بسمات التبعية للثقافة الأجنبية الغربية فلا غرو أن تشيع في مجتمعنا الثقافي العربي الحديث مفاهيم الثقافة التي نتبعها أو نقلدها.

فإذا كانت تلك حال ثقافتنا العربية الحديثة، فإن المفاهيم الثقافية والأفكار والقيم تنتقل عبر الوسائل والأجهزة الثقافية، والإعلامية، فقد شغلت بعض المفاهيم الثقافية الأجنبية الحياة الفكرية والثقافية العربية، وبرزت من خلال الكتابات النقدية والبحثية الأكاديمية وأثرت في أساليب الكتابة الأدبية وإبداعات الشعراء والروائيين والمسرحيين والفنانين العرب، فإن ذلك يشكل دليلًا على تشبع الثقافة العربية بها في مقابل سلب هويتنا

الثقافية العربية، وإذا كانت تلك المفاهيم الثقافية قد ظهرت أيما ظهور من خلال الوسائل المطبوعة، فإلى أي مدى نقلت الندوات الثقافية عبر التليفزيون والإذاعات الخليجية للمجتمع الثقافي الخليجي تلك المفاهيم الحديثة، وإلى أي مدى أثر ما نقل من هذه المفاهيم الثقافية عبر القنوات الفضائية العربية الخليجية في المثقفين الخليجيين وفي حركة الإنتاج الإبداعي العربي في دول الخليج وفي المملكة وخاصة في فن المسرح بشكل عام، وفي المسرح النسوي السعودي بشكل خاص، على أن ذلك يتضح مع الوقوف عند مفهوم الثقافة وأزمتها في عالمنا العربي الأمر الذي يفتح الباب على اتساعه أمام التيارات الثقافية الوافدة.

تأخر المسرح السعودي عن مواكبة الثقافة العربية

يتردد كثيرًا على أذاننا بالمهرجانات المسرحية والفعاليات الفنية ما يُسمى بـ(خصوصية المسرح السعودي)، وهي خصوصية استطاع الدكتور سامي الجمعان أن يُجملها ويتصدى لها بمهارة فائقة في بيانه الأول المُسمى بـ(**المسرح السعودي: قمم الخصوصية.. وأمل الانعتاق**).

ونرى أن الجمعان قبل أن يشرع في إظهار هدفه من هذا البيان، قام بتهيئة القارئ نفسيًا؛ كي يتقبل ما لا يُمكن تقبله، عندما أقرّ بأن تجربة المسرح السعودي تختلف عن أية تجربة مسرحية في أي دولة خليجية أو عربية، لأنها تجربة صادفت ظروفًا اجتماعية خاصة، ورغم ذلك، أصرّ الجمعان أن الوجود التاريخي للمسرح السعودي، والمحاولات الفردية لبعض أفراده، تستوجب الالتفات إليه كحق مشروع.

ورغم وجاهة هذا الطرح، وقبل أن يفكر القارئ في قبوله أو رفضه، أسرع الجمعان بضرب مثاله الدّال، عندما استحضر تجربتي: مارون النقاش في لبنان، والقباني في سوريا، ووضع نظيرهما تجربة أحمد السباعي في السعودية.

وهذه المقارنة مقبولة نظريًا، ومرفوضة منطقيًا؛ لأن تجربتي: النقاش، والقباني حدثتا في القرن التاسع عشر، أما تجربة السباعي في السعودية فحدثت في منتصف القرن العشرين، أي بعد مائة عام تقريبًا، وهذا يعني أن الجمعان يريد من القارئ في القرن الواحد والعشرين أن يتقبل تجربة المسرح السعودي التي بدأت في القرن العشرين، ولكن بعقلية القرن التاسع عشر.

وحتى لا يترك الجمعان أية فرصة للقارئ كي يُفكر في التراجع عن قبول طرحه، أسرع بقوله: **"إن المجتمع في السعودية به تيار يرفض بشدة فنون المسرح، بل ويرفض كل أشكال الفنون، فضلًا عن حساسيته الشديدة تجاه لفظة (فن) على وجه التحديد، وهو ما كان قد قضى على بدايات المسرح السعودي الأولى حين شمّر (أحمد السباعي) عن ساعديه ليؤسس لتجربة مسرحية سعودية لم يُكتب لها النجاح"**[1].

وأمام هذا القول، لا يملك القارئ سوى التعاطف مع المسرح السعودي، وتقبله كما هو وبخصوصيته المفروضة اجتماعيًا، والمرفوضة فنيًا وعقليًا ووجدانيًا.

وبهذه المهارة في الطرح، نجح سامي الجمعان في إقناع قُراء بيانه الأول بتقبل خصوصية المسرح السعودي، وعندما تأكد من قبول تلك الخصوصية عند القُراء؛ كشف عن تفاصيل هذه الخصوصية؛ المتمثلة في ست نقاط:

- **الأولى:** أن المجتمع السعودي مجتمع محافظ.. متشدد.. غير مرن.. مؤمن بأن ما نعرفه خيرًا مما نجهله.
- **الثانية:** مشاركة المرأة المعلقة في هذا المسرح حتى فترة ما قبل النهضة.
- **الثالثة:** عدم وجود مشروع تنموي لفن المسرح تتبناه الدولة، على الرغم من وجود جمعية للمسرحيين السعوديين.
- **الرابعة:** عدم وجود حاضنة أكاديمية متخصصة ترعى المواهب المسرحية السعودية، وتعمل على تسليحها أكاديميًا بعلوم فن المسرح.
- **الخامسة:** جمعية الثقافة والفنون هي الجهة الرسمية الوحيدة التي ترعى جميع الفرق المسرحية، مما أدى إلى ظهور إنتاج مسرحي رسمي بيروقراطي.
- **السادسة:** تمثلت في عدم وجود مسرح اجتماعي جماهيري يؤثر ويتأثر بالمجتمع وبالرأي العام، مما أدى إلى شيوع المسرح التجريبي المُسمى بعروض المهرجانات.

هذه النقاط الست، شكّلت مصطلح الخصوصية للمسرح السعودي، وهي النقاط قد أطلق عليها سامي الجمعان اسم (المعوقات القاهرة)، أي إنه يعترف صراحة أن خصوصية المسرح السعودي، ما هي إلا معوقات قاهرة، والغريب رغم هذا الاعتراف أننا نجده يرفض

---

(1) سامي الجمعان، الموضع السابق.

مصطلح الخصوصية، ويقترح مصطلح (الهوية) بديلًا إيجابيًا مقبولًا، بدلًا عن مصطلح (الخصوصية) بوصفه مصطلحًا سلبيًا ممقوتًا.

ويوضح الجمعان هذا الأمر قائلًا:

"إننا لا نطرح موقفًا معاديًا من مبدأ الخصوصية، بيد أننا نشترط أن تتحول أولًا إلى مصطلح أدق علميًا هو الهوية الخاصة، بوصفها سمة لكل مجتمع إنساني تحكمه ظروفه الخاصة وثقافته وملامحه المميزة له، فتتحول إلى باعث لتطوير هذا المجتمع، وتصبح محفزًا لسير عجلة فنونه ومختلف إبداعاته، بفعل من مقوماتها الخاصة التي تميزها عن الهويات الأخرى، بل وتسهم إيجابيًا بخلقها شيئًا من الحضور المتفرد الإيجابي لحامليها".

وهذا التفسير لتبديل مصطلح الهوية بدلًا عن الخصوصية يرفضه العقل والمنطق جملة وتفصيلًا، فالمعطيات لا تؤدي إلى النتائج لأن (المعوقات القاهرة) في الخصوصية؛ كيف تصبح في (الهوية): سمة مجتمع إنساني، أو ملامح مميزة، أو باعثًا لتطوير مجتمع، أو محفزًا للفنون، أو إسهامًا إيجابيًا، أو تفردًا إيجابيًا.. إلخ؟

فقد أجهد الجمعان نفسه في محاولة إقناع القارئ تقبل مصطلح (الهوية) كمصطلح إيجابي، بدلًا عن (الخصوصية) كمصطلح سلبي، من أجل قبول خصوصية المسرح السعودي - أي المعوقات القاهرة - قبولًا إيجابيًا لا سلبيًا.

وبمعنى آخر: أراد الجمعان بكل وسيلة ممكنة أن يجعل قُراء بيانه يقتنعون بمصطلح (الهوية)؛ لأنهم من خلاله سيشاهدون عروض المسرح السعودي، ويستقبلون رسائله، ويقرأون نصوصه، ويؤمنون بطرحه كأنه مسرح طبيعي، كامل النمو، خالٍ من أي سلبيات أو نواقص أو معوقات.

وبذلك يبتعد المتلقي عن (الخصوصية)، التي حدد الجمعان موقفه منها قائلًا:

"الخصوصية التي أُلصقت بالمسرح السعودي تحولت إلى (بعبع) يعطي إيحاءً بتجربة متعثرة خاملة، وبضعفها، وأحيانًا بعدم استحقاقها حتى المشاهدة والالتفات، تلك هي الخصوصية التي نمقتها ونعمل على تصحيح مساراتها المحبطة، كونها تحولت إلى موقف سلبي مثبط تبناه النقاد في التعاطي مع التجربة المسرحية السعودية"[1].

(1) سامي الجمعان، الموضع السابق.

من خلال هذا الموقف يظهر هدف الجمعان من صياغة بيانه الأول ونشره، فسامي الجمعان يريد تصحيح مسار الخصوصية من مسار سلبي باعتراف الجميع إلى مسار إيجابي يتعاطى معه الجميع. لكن كيف السبيل إلى ذلك؟

السبيل من وجهة نظر سامي، هو قبولنا المسرح السعودي كما هو الآن، بمعوقاته القاهرة أو بخصوصيته أو بهويته، ومحاولة البحث عن إيجابيات خفية أو مستترة تظهر من حين إلى آخر وسط هذه المعوقات.

وبمعنى آخر: قبول المسرح السعودي بصورته الراهنة، وعدم الاهتمام بأن عروضه تجريبية مهرجانية، ولا غضاضة في غض الطرف عن كونها لا تؤثر في الجمهور، ولا تتأثر بالحياة الاجتماعية المتشددة، ويُفضل قبول المسرح أعرجًا دون عناصره النسائية، ونسيان أن القائمين على الحركة المسرحية غير متخصصين، مع التهليل برسمية المسرح وبيروقراطيته.

هذا هو هدف سامي الجمعان من بيانه الأول. والحق يُقال: إن الجمعان نجح نجاحًا ساحقًا في استفزاز الوسط الثقافي بصورة كبيرة.

حقيقة أخرى أعترف بها: أن سامي الجمعان استطاع بمهارة كبيرة أن يضع يده على مفاتيح كثيرة في بيانه هذا، وهذه المفاتيح ستخدم حركة المسرح السعودي مستقبلًا، لا سيما لو أضفنا إلى بيان سامي الأول بيانه الثاني، وخرجنا من البيانين بمشروعه التأليفي، الذي نجح نجاحًا كبيرًا، ساهم في تغيير مجرى المسرح السعودي بأكمله.

كانت كتابات الجمعان المسرحية - نصوصًا وبيانات - تشعرنا أن المسرح السعودي يستحق من الجميع الاهتمام به، حتى يخرج من كبوته ويتخلص من معوقاته القاهرة أو خصوصيته المقوتة أو هويته المنبوذة، ليصبح مسرحًا خليجيًا عربيًا كاملًا.

وتعقيبًا على ما يتعلق بالخصوصية، بل ردًا على مناشدة سامي الجمعان في ختام بيانه الأول، عندما قال:

"أناشد عبر هذا البيان المسرحي وباسم كل سعودي تشرّب المسرح روحه، أناشد المسرحيين العرب على اختلاف توجهاتهم المسرحية أن يراجعوا مواقفهم، وأن يفتحوا على قمقم الخصوصية شرفةً ينبعث منها الهواء، ويتسرب إليه منها شيء من أمل الاعتراف بهذا المسرح، لعله يسنح لرؤية جديدة، قد يجدوا من خلالها داخل هذا المسرح شيئًا ذا بال،

ولربما اكتشفوا فيه مفردات فنية تستحق أن يحاوروها، بل حتمًا سيجدون في إطار هذا المسرح (المهمّش) قلوبًا تنبض بفن المسرح، وعقولًا هامت شغفًا وحبًا فيه، ولربما كانت الخصوصية هوية يتفرد بها المسرح السعودي ويصنع حالته الخاصة من خلالها.

وقد تأثرت المؤلفة - كما تأثر الجميع - بهذه المناشدة، وكم لمست وجداننا صدق كلماتها، فقرر العديد من المبدعين تلبية نداء صاحبها؛ لأنهم بالفعل يومنون بوجود طاقات فنية مسرحية سعودية، تستحق الظهور وأخذ مكانها وسط رموز المسرح الخليجي.

فكم من سامي الجمعان في المملكة بفكره المسرحي المستنير.

وكم من فهد ردة الحارثي بإبداعه المسرحي المتميز.

وكم من محمد العثيم بنصوصه المسرحية الغزيرة.

وكم من أحمد الهزيل بطاقته الفنية الإدارية.

وكم من حليمة مظفر بدراساتها الأكاديمية الرصينة.

وكم من أمل بنت أحمد الحسين في جرأة طرحها النقدي المسرحي.

وكم من سناء يونس كرائدة متخصصة.

وكم من عبد الناصر الزاير كفنان رائد في تخصص المسرح.

مناشدة الجمعان تُطالب الجميع بتقبل خصوصية المسرح السعودي كما هي، البحث في قمقمها عن بذور صالحة لتشكيل كيان مسرحي سعودي، يتقبله الجميع.

هذه المناشدة تطرحها المؤلفة على طاولة النقد لقناعتها بهدف صاحبها النبيل، لكن بصورة مخالفة تحقق الهدف نفسه.

ذلك من خلال عدم تقبل الخصوصية؛ بل اقتحام مفرداتها أو معوقاتها أملًا في إنهائها، أو تقليصها، أو تهذيب بعض نقاطها، أو تقويم البعض الآخر.

لقد حدد الجمعان خصوصية المسرح السعودي - أو معوقاته القاهرة - في ست نقاط:

1. المجتمع المحافظ المتشدد غير المرن.
2. مشاركة المرأة المعلقة في المسرح.
3. عدم وجود مشروع تنموي.

4. عدم وجود حاضنة أكاديمية.
5. رعاية الجمعية بوصفها جهة وحيدة للمسرح.
6. أخيرًا عدم وجود مسرح يؤثر ويتأثر بالمجتمع.

إشكالية المسرح السعودي عبر العصور الثقافية

مر العالم من حيث العصور الفكرية وصولًا إلى المعرفة بعدة ثورات أهمها: الثورة الأسطورية - الثورة الأيديولوجية - الثورة المعلوماتية. وقد صاحبت الثورة الفكرية الأولى عصر الإقطاع، في حين رافقت الثورة الفكرية الثانية عصر التصنيع ورأس المال، برزت الثورة الفكرية الثالثة مع عصر الاتصالات.

لقد كان المسرح بوصفه أحد الإنجازات الفكرية التعبيرية الوجدانية وسيلة من أهم الوسائل التي اعتمد عليها العصر الإقطاعي ومن بعده العصر الصناعي الرأسمالي، فلما جاء عصر الاتصالات لم يعد المسرح هو الوسيلة الفنية الأكثر تأثيرًا في أكبر قطاع من القطاعات الاجتماعية ولم يعد بنفس التأهيل والكفاءة اللازمين في عملية الاتصال السريع والمؤثر بسبب الثورة في مجالات الاتصال ووسائلها الحديثة المتلاحقة.

أولًا: إشكالية المسرح السعودي المعاصر

استنادًا إلى ذلك التمهيد النظري يكون الوقوف - اضطراريًا - على وضع المسرح في عصر الأسطورة ثم في عصر الأيديولوجيا لنصل إلى توصيف حالته في عصر المعلوماتية وعندها نستطيع أولًا فهم حجم المشكلة، فيكون فهمنا لمشكلة المسرح السعودي الذي بدأ في عصر الأيديولوجيات في حين أن فكر المملكة هو الفكر الديني الإسلامي الذي يرفض الأساطير كما أنه يرفض الأيديولوجيات - فهمًا يفسر مدى ارتباط كتاباته بالأصالة وبالحداثة معًا.

ثانيًا: المسرح السعودي في عصر المعلومات

لما كان المسرح وسيلة تفاعل اتصالي حاضر ومؤثر عبر الإمتاع وصولًا إلى التأثير والإقناع، فقد اعتمد المسرح على الأسطورة في عصر الأساطير فكان أكثر سحرًا وإمتاعًا. ثم اعتمد على الفكر الأيديولوجي في عصر الأيديولوجيا، فازدحم بالقضايا وشغل بالقيم وتحزب بالفكر السياسي والحزبي.

وحين حل عصر المعلومات وأصبحت وسائل الاتصال والإعلام أكثر فاعلية من المسرح في نقل المعلومات، وظل المسرح يرتكن إلى الأسطورة - غالبًا - إلى الفكر الأيديولوجي - أحيانًا - مع الاعتماد على تقنيات الاتصال، فقد تأثر المسرح في الغرب وتحول عن السحر عن طريق عناصر القصة والأحداث والبناء والحوار واستبدلها أو حاول ذلك بوسائل آلية وبلغة الجسد، والحركة، وفنون الموسيقى، والغناء. ولقد تأثر بذلك الاتجاه إلى حد كبير المسرح العربي.

إذا كانت نشأة المسرح السعودي بعيدة عن استخدام الأسطورة، ونافرة من الفكر الأيديولوجي - تبعًا لتقاليد البلاد - فماذا يتبقى لهذا النشاط الفني كي ينمو ويتطور في المملكة في عصر المعلومات.

لقد انتفع المسرح التسجيلي الذي تبلور منهجه واتضحت أبعاده على يد الكاتب المسرحي الألماني (بيتر فايس) بالثورة المعلوماتية بحثًا عن طبيعة الظاهرة التاريخية، كذلك انتفع المسرح الوثائقي. فإذا كان المسرح التسجيلي مسرحًا يحض على الرفض والتمرد والثورة، فإن هذا اللون لا مكان له في المجتمع السعودي.

كما أن استرجاع الحادثة التاريخية وفق تصوير يباعد بين المرسل والرسالة وبين المرسل والمتلقي وبين الرسالة والتلقي، مما يصيب المتلقي بالدهشة ليعي بعدًا آخر لمحتوى الرسالة يعد لونًا غير مقبول أيضًا لاعتماده على إخماد حرارة اللقاء أو التواصل بين المؤدي والرسالة أو الخطاب المسرحي وذبول شعلة المشاركة الوجدانية واستبدالها بنشاط إدراكي وذهني.

إذ ليس في هذا اللون من الأداء المسرحي ما يثير وجدان المتلقي السعودي، بل المتلقي العربي بعامة - وهو أمر سبق تجريبه في مصر في مسرحيات ملحمية كبيرة مثل (دائرة الطباشير القوقازية)، و(الإنسان الطيب)، و(الاستثناء والقاعدة)؛ لأن طبيعة المشاركة في المجتمع العربي وربما الشرقي وجدانية أكثر منها مشاركات عقلية أو ذهنية وعلى وجه الخصوص في الفنون إلى جانب ما تتقصده هذه الاتجاهات من إثارة لقضايا أيديولوجية، لا مكان لها في المجتمع السعودي.

لا غرو أن المجتمع السعودي والمجتمعات الخليجية مجتمعات استهلاكية تعتمد على فتح أسواقها أمام سيل المنتجات الأجنبية الأوروبية والأمريكية واليابانية والأسيوية حتى حاجتها إلى الفنون تتجه اتجاهًا استهلاكيًا عامًا.

وإذا قلنا إنه لا يوجد عمل إبداعي أدبي أو فني يخلو من خلط بين الاتجاهات الفنية بشكل أو آخر، على اعتبار أن المبدع لا يضع المقاييس الفنية لاتجاه فني يحتذيه عند الشروع في الإبداع، فالرمز كامن في كل عمل إبداعي، والتوجهات التعبيرية والملحمية، بل السيريالية أحيانًا قد تجدها بشكل جزئي في كل عمل من الأعمال الإبداعية في الأدب أو في الفن.

لذلك يمكننا أن نجد في بعض الأعمال المسرحية لكاتب سعودي أو آخر ما يشتمل على عناصر أو ملامح خليطة من اتجاهات فنية. وقد نجد ذلك الخلط المقبول في عمل مسرحي واحد. تلك طبيعة التفاعل مع الفنون والآداب والثقافات الأجنبية التي تسربت إلى المجتمع العربي وتشرب كتابنا وفنانو العرب الكثير من روح الاتجاهات الفنية الغربية، وتبنّى الكثير منهم عددًا من المفاهيم الثقافية التي سادت حقل الثقافة في بلاد العرب.

الهوة الثقافية ومحاذير الانفتاح

تعتبر مشكلة الهوة الثقافية إحدى مشاكل التغير في المجتمعات المعاصرة، وليس مجتمع الخليج العربي وحده بصفه عامة والمجتمع السعودي بصفة خاصة، وافتراض هذه المشكلة يقوم – حسب رؤية (ابراهيم غلوم) – على فكرة عدم التناغم الواضح بين النمو التكنولوجي وبين التحول البطيء في النظم، كذلك في المعتقدات التقليدية والاتجاهات، وفي هذه الحالة، هل يسمح هذا الانفتاح على الآخر وإحداث القطيعة مع الماضي بإيجاد هوية ذات خصوصية سعودية؟

يرى الكثيرون أن الانفتاح على الآخر يجب أن تحده أطر تمنع التجاوزات التي تخالف البنية الأساسية للمجتمع وقيمه مما يحتم وصف العلاقة مع الآخر بالعقلانية والانتقائية، أي بالأخذ بما يفيد وبترك ما لا يصلح، شرط تأكيد الاتجاه السائد الملتزم بقيم المجتمع، ذلك – حسب ما يرى (محمود أمين العالم) – بضرورة استيعاب الحضارة الحديثة رغم سيطرة الطابع الرأسمالي عليها فهي ذلك حصيلة تراث وإنجاز إنسانيين بالدرجة الأولى، ويرى كذلك أن استيعاب هذه الحضارة لا ينال من الخصوصيات القومية والهويات الثقافية، حيث لا تعبر هذه الخصوصيات وتلك الهويات عن جواهر مطلقة ثابتة، بل هي مشاريع منفتحة على مختلف التجارب والممارسات.

من هذا المنطلق نرى أن على هؤلاء الكتاب الذين صاغوا نصوصهم من أجواء وسمات مسرح العبث واللامعقول ومسرح ما بعد الحداثة، أن يستوعبوا تلك الفلسفات، أو الأزمات الروحية والفكرية التي كانت بمثابة الأساس العقلي لذلك المسرح، وألا تكون المناخات المسرحية الجديدة التي خلقها هؤلاء الكتاب في مسرحهم مصطنعة، منقولة من غير تمحيص؛ لأنه من الضروري استيعاب الكاتب فلسفة الشكل المسرحي الذي يريد تجريبه لا من أجل إثبات الفلسفات التي يقوم عليها، إنما من أجل إزالة جميع المخاطر المحفوفة بارتياد الأشكال المسرحية الجديدة.

لكن ما السبل التي اعتمدها هؤلاء لممارسة طرح خصوصية الهوية في المسرح؟

هل تم ذلك عبر الرابط الثقافي والنمذجة والذوتتة؟

في مسار يحمل رؤية فكرية وجمالية مماثلة تتسم بأنها متمردة، متجاوزه ومجددة، وينتمي إلى نتاج مرحلة ماضية ظهرت فيها نصوص مسرحية لكتاب جدد مثل: فهد الحارثي، ورجا العتيبي، وعباس الحايك، وياسر آل حسن، وملحة العبد الله، وشادي عاشور، وياسر مدخلي.

نصوص ترسخ الاحتجاج وتسهم في تكوين مفهوم الذات، بمعنى أن نصوصهم لا تختزل في المجتمع، لكنها تستبطن رؤى عميقة للحياة، تحتمل عدة مستويات للتأويل تدل على معالجة عوالم إنسانية عامة، فلا خصوصية لهم ككتاب يعالجون الواقع السعودي، لكن الذاتية العالية احتلت نصوصهم، فباجت هذه النصوص بمكنونات النفس، وفجرت المسكوت عنه، لكنها دخلت تجربتها في سياقاتها الأفقية وليست العامودية، أي أنها لم تغص في عمق القضايا الخاصة بمجتمعها كما أنها لم تنطلق من الخاص إلى العام، بل حاصرها العام فأطلقته وسجنها وأسرها ضمن مقولات وقضايا إنسانية عامة، تماشت مع بنية النص المسرحي الذي يستخدم بكل عناصر بنيته، أما خطابها فقد ظل يحلق في فضاء القضايا الإنسانية وهموم الإنسان والعولمة.

خصوصية الهوية السعودية وملامح التحديث والانفتاح في النص السعودي

نجد أن التحديث والتغيير قد برزا في النصوص المسرحية المعاصرة التي تقصينا سماتهما ورصدنا القضايا التي يطرحها الجيل المسرحي الذي مارس المسرح في الثمانينات والتسعينات وحتى مرحلة ما قبل النهضة الحالية.

لكن هذا التحديث قد كشف عن تواصل بعض هذا الجيل مع الأجيال السابقة، إذ أن أغلبه قد انفصل عنه وأحدث - حسب معجب العدواني - هوة واسعة تفصل بين الجيل الحالي من الكتاب والمثقفين السعوديين، والجيل السابق، قد تصل إلى حد قطيعة بين جيلين.

لقد مارس الكتاب السعوديون أنواعًا من التمرد الكتابي في الأشكال والمضامين. ذلك أن نمو حركة التحديث في الكتابة - حسب بن زيدان - قد أوجدت تيارات متباينة المشارب لا تؤمن ولا تطمئن إلى الأجيال الماضية، بل تحاول أن تمد جسورها إلى خارج الوطن لتستلهم النظريات والمناهج في النقد أو الأعمال الإبداعية.

إن هذا الانقطاع - الذي يراه (الزهراني) - قد كشفت عنه النصوص المسرح السعودي، وقد تبلور في صيغ وأشكال وبنية مسرحية مغايرة، ورؤية فكرية متجاوزة تتساوى مع الرؤى الإبداعية الأخرى التي تجاوزت الاتجاهات السابقة واعتمدت شكلًا مختلفًا ولغةً مختلفةً.

أيضا قد انجلى هذا التغاير في نصوص: (حالة قلق) و(الإكليل) و(صفعة في المرآة) و(ذهان) و(يوم العنادل)، وغيرها من نصوص درامية، تستند في بنيتها إلى بنية النص الغربي، وتتأثر باتجاهاته المتنوعة بين الواقعي والما بعد حداثي وتستمد منه قوالبها.

تداعيات الواقع الثقافي في المسرح السعودي

تأثرت نشأة النص المسرحي بالمشهد الثقافي الذي عم المملكة، وبنتاجاته الأدبية كالشعر والقصة والرواية والمسرح؛ لأن نشأة المسرح تتطلب بيئة ثقافية ووعيًا اجتماعيًا وجماليًا عاليًا، كما أنها تتطلب أيضًا احتضانه واحتواءه من قبل النخبة المثقفة والمطلعة والعارفة بالبنية المسرحية؛ لأنه أي المسرح، يأتي في سياق التفكير في سؤال الثقافة في البلد.

فالمسرحي السعودي وإن كان يهمه أن يتفاعل مع الآخر، فهو يبقى دائمًا واعيًا لأسس مجتمعه فلا يخالفها، وهو يواجه مشكلة الاختيار بين أفكار مترابطة بعضها يصلح لبيئته والبقية تخالفها، وهو في الوقت نفسه يعي أهمية دور المسرح اليوم، باعتبار أن المسرح يجسد تطور الحالة الثقافية أو تخلفها في أي بلد كان، ويعبر عن الحراك في الواقع على كافة الأصعدة الإنسانية والثقافية والاجتماعية، يرصد اتجاه عملية البناء الحضاري.

فالمسرحي السعودي يسعى للامتداد في العالم العربي كي لا يظل يستشعر غيابه عن المشهد المسرحي الثقافي العربي العام إلى ذلك الغياب الذي عمل المثقفون على إزالة كل مبرراته، عندما تحولوا إلى نقد للذات وعملوا بجدية كي تتسع وتنشط حوافز السعي باتجاه تدارك هذا الغياب، مما أدى بالضرورة إلى بداية امتداد التجربة الثقافية السعودية إلى العالم العربي، ولاسيما المسرح، حيث بدأ يؤكد حضوره الإبداعي، ويؤسس لمكانة له بين الفعل المسرحي العربي، ليشكل جزءًا هامًا وحيويًا منها.

حيال ذلك تضعنا الحالة المسرحية في المملكة العربية السعودية - ولاسيما حالة التأليف المسرحي - على المسائلات لتفكيك الثقافة في المملكة، ولإعادة ربطها ووصلها بكل عناصرها الإبداعية التي يعتبر المسرح عنصرًا مستجدًا في تكوين بنيتها - أي حسب (البازعي) - تخوم نتاجًا لما جاءت به الحداثة في مرحلة السبعينات.

وهي المسائلات التي تكشف عن وتيرة متصاعدة من النشاط الفكري والتراكمات الثقافية والمعرفية على مستوى الداخل، وعوامل أخرى ترتبط بالتثاقف والتواصل على مستوى الخارج، التي كان لها الأثر الكبير في تفعيل التأليف المسرحي وتنشيطه كي يكتسب نضجًا أكبر، وإدراكًا أعمق.

ولعل الفولكلور الشعبي بإيقاعه البهي وثيابه الزاهية الذي يمارسه المقتدرون من الهيئة الاجتماعية، يشاركون في رقصاته وتشكيلاته، مما يلبي بعض الحاجات الدرامية والجمالية للمجتمع السعودي وقيمه الموروثة.

فـ(العرضة) هي رقصة إيقاعية يرافقها الغناء تعبر عن روح الفروسية والحرب سواء اتخذت شكل الحلقة المفتوحة أو نصف الدائرة أو الصفين المتقابلين.

يقوم قائدها المتبدل بإيقاعات وحركات إشارية إيمائية برقصة السيف ويحاكيه في ذلك أعضاء المجموعة إيقاعًا وإنشادًا وحركة، ويقود حركة الرقص بالتناوب واحد من المجموعة.

وفي المهرجانات القومية والمناسبات الحميمة، قد يقود الرقصة الملك أو ولي العهد أو أي شخصية من المسؤولين الرسميين تعبيرًا عن التلاحم والوحدة.

ثم رقصة السامري التي يرافقها النشيد، وهي من السمر وتعبر عن عواطف أكثر سعادة وفرحا لكنها إنشاد لأغنية واحدة مشتركة بشكل متناوب.

ثم رد الشعر وهي عبارة عن صفين متقابلين من المنشدين لكل منهما قائد يتباريان بارتجال الشعر الشعبي حول موضوعات محددة ينشد القائد المغني فتردد ارتجاله مجموعته، ثم يرد عليه القائد الآخر، وهكذا ويرفقون ذلك كله بتصفيق موقع.

رد الشعر في أصلها فلكلور بدوي ولعلها معادل مدني له، إلا أنه أكثر إيقاعًا وحركة، ويعبر عنه برقصة (المزمار) ويقوم به فريقان لكل منهما قائد يقود جماعته ويتحاوران غناء وإيقاعًا وحركات باللعب بالخيزرانة، ولكن الغناء هنا بخلاف صيغة رد الشعر، هو غناء محفوظ لا مرتجل.

وفولكلور المشاهد البحرية التي تنتشر في أغلب بلدان الخليج وما شابهها كلها صيغ وأشكال فولكلورية تنطوي على تعبير درامي لكونها تمسرح الجسد في الجسد في تشكيلات اجتماعية، ويمكن الاستفادة من تقنياتها بإعادة تشكيلها في صيغ أكثر درامية وحركة.

الراوي الذي يقابله الحكواتي في بلاد الشام ما يزال يلبي بعضًا من الحاجات الدرامية بما يقصه على حلقات السمر وتجمعات الناس حول بيوت الشعر وفي المضافات، أو ما يسمى بالديوانية من قصص الحب والفروسية بما يذكر بقصتي عنترة وعبلة، وقيس وليلى، ولا سيما قصة فارس ونجود المشهورة في الصحراء والبادية بين الشام والعراق ونجد.

كذلك سبقت ظاهرة النص المسرح نشوء المسرح في المملكة العربية السعودية، ولعل التأليف المسرحي الذي تداولته بعض الأقلام السعودية مبكرًا منذ مطالع الثلاثينيات من هذا القرن، يعكس لنا وعي النخبة السعودية لأهمية المسرح كما يصور لنا المؤثرات التي فرضت نفسها عليهم بانتشار هذا النوع الأدبي الجديد الذي يعد من انجازات النهضة الأدبية في العصر الحديث.

وقد نشرت المطابع العربية والسعودية على الأقل سبعة نصوص مسرحية باللغة الفصحى قبل أن يخطو المسرح السعودي خطوته الناجحة في عام 1973 ويظهر إلى الوجود. هي:

- (فالظالم نفسه) تأليف الحسين عبد الله السراج 1932.
- (جميل بثينة) للمؤلف نفسه 1942.
- (الهجرة) لأحمد عبد الغفور عطار 1946.
- (غرام ولادة) الحسين عبد الله السراج 1952.
- (العم سحنون) لعبد الله عبد الجبار 1954.
- (الشياطين الخرس) للمؤلف نفسه 1954.
- (في الليل لما خلى) لعصام خوقير 1970.

كلها نصوص نشرت قبل أن ينشأ المسرح السعودي، ربما كانت هناك مسرحيات مخطوطة لم يضع عليها الباحثون أيديهم بعد هذا، إذا لم نعد بينها مسرحية (فتح مكة) للكاتب محمد عبد الله مليباري و(مسيلمة الكذاب) لعبد الوهاب العباسي، التي كان الشيخ أحمد السباعي يزمع إخراجها في دار قريش.

وقدم جيل السبعينيات مسرحيات تمثل ولا تُقرأ تصلح للخشبة ولا تصلح للقراءة كسابقتها المسرحيات الفصيحة.

هذان التيارات بين فصيح يُقرأ ودارج يُمثل متوفران في أغلب الآداب العالمية، لكن هذه القاعدة التي يستسهلها كثير من المخرجين والممثلين فيفضلون النصوص المنطوقة على المقروءة، يكسرها المبدعون في كثير من التقاليد الأدبية العالمية سعيًا وراء المسرح المثال الذي لا تعوزه الوسيلة، وإلا كيف يمكن أن نستبعد شكسبير، وغوته، وموليير، وراسين، وكورني، وشيللر، إلى آخر السلسلة من الخشبة؟

كلهم لجأوا لا إلى الفصحى من لغاتهم فحسب، بل دخلوا إلى المسرح من الشعر أعلى مستويات هذه اللغات.

وإذا غلب على جمعية الثقافة والفنون السعودية اهتمامها بالنصوص الدارجة تمثيلًا ونشرًا، فإن المسرح الجامعي في المملكة جعل من الفصحى أداته المفضلة، وهذا ليس بالأمر الضئيل إذا عرفنا أن في المملكة سبع جامعات لا تخلو واحدة منها من النشاطات المسرحية.

أيًا ما كان الأمر، أن يسبق النص المسرحي نشوء المسرح ظاهرة تدعو إلى التأمل ومؤشر واضح يرهص بالحاجة إلى نشوء مثل هذا المرفق الذي تأخرت ولادته زمانًا طويلًا.

وإذا كان المسرح اليوناني قد انصب على الأسطورة في نشأته واستفاد من صياغتها صياغات جديدة تلقى ضوءًا على مصير الإنسان وقضاياه الخطيرة، فإن مسرح السباعي وضع نصب عينيه أن يشكل القصص التاريخي بأشكال درامية تستفيد منها الأجيال الطالعة.

هذا لاريب، يتضح من توجيهات السباعي أو طلباته لكل من الاستاذ محمد عبد الله المليباري الذي كتب (فتح مكة) والاستاذ عبد الله العباسي الذي كتب (مسيلمة الكذاب).

وإذا كانت الأسطورة هي الرصيد الأهم في تراث اليونان الذي تعاطى معه المسرحيون الإغريق الأوائل وحركوا قضاياه وأبطاله على الخشبة وفي ذاكرة الحضارات المختلفة، فإن للتاريخ في رؤية السباعي جماله وحيويته ونبضه وهو المحرك للخشبة العربية ورؤياها وقضاياها، لكن الاستاذ السباعي قد أُسيء فهمه ولم يصل إلى حلمه المنشود.

التفاعل المسرحي السعودي وعقبات البدايات

إن ولادة أي ظاهرة ثقافية لا تبدأ من فراغ، بل هي نتاج تثاقف وتفاعل داخلي وخارجي، على أن تجد لها أرضية خصبة تؤهلها لاستقبال عملية التثاقف والتعامل معها برؤية ذات سمة مميزة تضفي على النتاج الثقافي خاصيته وخصوصيته.

وقد عرفته الخشبة المسرحية الخليجية وخاصة السعودية انطلاقًا من هذا المنظور التفاعلي، فسلك هذا المسرح في المملكة مساره وبدأ الكتاب المسرحيون بتأليف نصوصهم الدرامية التي تطورت من إرهاصات الطقوس والاحتفالية الشعبية ومرت بالمسرح الهزلي وصولًا إلى التاريخي والاجتماعي.

لذا يدرك المعنيون بالحياة الثقافية والفنية في المملكة، بأن نشوء المسرح فيها لم يكن لترضى عنه الشريحة المحافظة؛ لأنه يرتبط عند بعضهم بفساد الأخلاق، وانحلال القيم وهو أقرب إلى نوادي الليل الحمراء منه إلى مؤسسة تعنى ببناء الإنسان وتقويم المجتمع ودفع عجلة القيم باتجاه صاعد.

لذلك نرى أن المحاولات الأولى لإنشاء المسرح في السعودية باءت بالفشل وولادته كانت ولادة مجهضة قضى عليه في المهد.

لم يكن المسرح أو مفهومه واضحًا لدى الذين لم يرضوا عن عمل الشيخ السباعي رغم اتجاهه الإسلامي الذي يبدو من العملين اللذين كان ينوي إخراجهما.

ماذا حدث بين 1960 وعام 1973م؟

لماذا لم يوفق الشيخ أحمد السباعي في استكمال مشروعه المسرحي برغم أنه كان يصرف عليه من ماله؟

لماذا وفق إبراهيم الحمدان برعاية الدولة ورعاية أعلى مؤسسة ثقافية فيها؟

يربط النقاد المسرحيون في السعودية نشأة المسرح بالشيخ السباعي، ومحاولته هذه في الستينيات من هذا القرن (1960) لكنها كانت محاولة مُجهضة، لم تبصر النور ودخلت في تاريخ المسرح، لا في المسرح ذاته، حتى أخرج إبراهيم الحمدان مسرحية (طبيب بالمشعاب) في الرياض (1973)، وهي أول مسرحية سعودية يراها الجمهور السعودي، لقد موّلها تلفزيون الدولة ورعى إنتاجها وعرضت ثمّ صوّرت على مسرح التلفزيون وعرضت من خلال الشاشة الفضية على المشاهدين في منازلهم، وهي عمل فني يدعو إلى الاعتزاز؛ لأنها برغم الاقتباس الذي ألمحنا إليه سابقًا، لكن العناصر التي اشتركت فيها عناصر سعودية محضة.

هل تغير مفهوم المسرح لدى المعنيين بالإدارة الحكومية ونظرتهم إلى الثقافة والفن والمؤسسات اللازمة لخلق ثقافة وطنية تنطلق من أرض المملكة وتنشر قيمها ووجهات نظرها؟

هل غيرت الشريحة المحافظة موقفها من مسألة المسرح؟

هل أبصر ممثلوها ما يمكن أن يجني من فوائد في تربية الأجيال الجديدة وتعهدها بالأخلاق والقيم؟

الواقع أن هذه الشريحة ماتزال تنظر إلى المسرح بعين الحذر وتدعو إلى التمسك بالأصول. لكن شريحة التحديث هي التي نمت وتطورت وأصبحت قاعدة دينامية متحركة للدولة السعودية الحديثة التي ترى من واجباتها أن تقيم حياة حديثة متوازنة فتنعم بكل ما تنعم به الأمم الأخرى من مرافق الدولة في الميادين السياسية والاقتصادية، والإدارية، والثقافية، والفنية.

لذلك نجد أن التلفزيون في عام (1965) والإذاعة في الأربعينيات، يدخلان حياة الدولة بقرار على أعلى المستويات؛ لأنهما وسيلتان لبناء مواطن واعٍ على الأصول والقيم المرعية، وإنشاء سبع جامعات والاهتمام بالتعليم العالي للذكور والإناث على حدّ سواء يدخل في جوهر المشاريع التنموية للدولة.

لا يعقل أن تكون هناك مؤسسة للمسرح قبل أن تقرّ الدولة وحدتها على أسس القانون والنظام اللذين وحدا المملكة، وأن تقوم الدولة السعودية الحديثة (1936) ويكون لهذه الدولة رؤية واضحة من الحاضر والماضي والمستقبل، وحين استقر نظام الدولة وبنيتها الداخلية وتوضحت رؤيتها، ونظرتها وتتابعت مشاريعها التنموية في كل الميادين بما فيها الثقافة والفنون والمسرح كمؤسسة رسمية في طليعة ذلك كله.

لقد بادر المسؤولون في التخطيط الثقافي والفني في المملكة في إطار عدد من الجامعات السعودية إلى احتضان المواهب المسرحية وتعهدها بالعناية تأليفًا، وإخراجًا، وإعدادًا، وتمثيلًا. رصدوا الميزانية الضرورية لرعاية هذا المرفق، وأرسوا الأسس اللازمة لذلك، تعاقدوا مع بعض الخبرات المسرحية العربية، لا سيما في الإخراج وصناعة الديكور وهندسة الإضاءة واستدعوها على الرحب والسعة إلى المملكة لا إلى الإذاعة والتلفاز فحسب، بل إلى الجامعة وجمعية الثقافة والفنون التي تأسست بناء على القرار رقم 43 بتاريخ 1393/11/26هـ، اضلعت بالمهام الفنية الثقافية ومنها المسرح ومركزها الرياض، لها فروع في جدة والطائف، والدمام، والاحساء، وأبها.

وللجنة الفنون المسرحية فيها نصيب كبير في دفع الحياة المسرحية في المملكة إلى مستويات لائقة. فقد أخرجت هذه الجمعية العديد من النصوص المسرحية منذ تأسيسها في المركز والفروع، وقامت بعروض اجتماعية وتاريخية ووطنية كثيرة، ثمانية منها في كل عام توزعها ما بين الرياض والفروع الباقية.

كما حظي بعض إنتاجاتها بالعرض على الشاشة التلفزيونية (طبيب بالمشعاب) و(قطار الحظ)، هكذا تيسر للقاعدة العريضة من المتفرجين أن يشاهدوا أعمالًا مسرحية سعودية لأول مرة في عقر دورهم.

إن استقرار الدولة وازدهار مشاريع التنمية ونمو الحركتين التعليمية والثقافية في المملكة، من الأسباب التي دعت إلى نشأة المسرح في المملكة العربية السعودية.

مع أن العديد من صيغ الفنون الدرامية التي تنشر من خلال المذياع أو التلفاز أو الفيديو أصبحت غذاء يوميًا لا غنى للمواطن السعودي في حياته النامية، إلا أن المسرح في المملكة بكل معني الكلمة ما يزال فتيًا ناشئًا برغم الرعاية الرسمية.

وجمهور هذا المسرح فتي ناشئ معه، أغلبه من الطلاب والنخبة المتنورة، وبعض الإداريين والرسميين الذين يرعون الحياة الثقافية والفنية.

فالحركة المسرحية في المملكة في ذلك الوقت كانت تحبو، برغم المسرحيات الخمسين التي أنتجها المعنيون بالمسرح منذ نشأته في عام 1973م، وقد عُرض أغلبها على مسرح الجمعية السعودية للثقافة والفنون في الرياض أو غيرها من المدن، حيث تتوفر فروع الجمعية.

وأغلب هذه النصوص يُعرض لمرة واحدة وينسى أو يدخل في الأرشيفين الثقافي والفني للمملكة، لا لضعفه أو عدم أهميته، بل لأن الادارة المسرحية لم يتيسر لها بعد إمكانات الطبع وبعضها يتجدد عرضه كمسرحية (المهابل) التي استمرت أسبوعين، وبعضها الآخر يُعرض ويُصوّر للتلفزيون، وتراه القاعدة العريضة للمتفرجين عبر الشاشة الفضية.

المأمول أن تستفيد المملكة من هذه الذخيرة الناشئة وأن يتبادل العروض المسرحية منتجوها بين مركز الجمعية في العاصمة وفروعها في أنحاء المملكة، أو بينها وبين النوادي الأدبية التي عليها أن تغير من عاداتها الثقافية. فبدلًا من الاستماع إلى محاضرة أو أمسية شعرية، نشاهد مسرحية كما فعل نادي الرياض الأدبي برعايته للإنتاج المسرحي.

بكلمة أخرى لا يجد المشاهد صعوبة في التوصل مع نص كُتب باللهجات المصرية والسورية والكويتية والسعودية؛ ذلك لأن العاميات العربية موصولة بالفصحى في غالبية المفردات والأفعال والأدوات اللغوية وإن اختلف النطق وتبدلت بعض الأنساق والقواعد، ولأن وسائل الاتصال المرئي والمسموع والمقروء قربت الشقة ما بين الفصحى والدارجة، فتطورت اللغة العربية دون أن تكسر أصولها، وإن لم يحز على سلامة الحس اللغوي مئة بالمائة، لكنه

يستجيب استجابة سليمة إلى دواعٍ حضارية وفكرية ونفسية لم تكن موجودة من قبل مما استدعى مسارًا تبسيطيًا للصيغ اللغوية في المفردات والعبارة في هذه الوسائط.

اتجاهات ومسارات بدايات المسرح في المملكة السعودية

لا شك أن بداية التعرف على المسرح في وطننا العربي كانت عن طريق ترجمة النص المسرحي من لغته الأوربية إلى لغتنا العربية.

لكن عندما حان دور استخدام المسرح وسيلة للتعبير في المجتمع العربي، فإنه لم يعتمد على النصوص المترجمة في البداية، لكن الاعتماد على الاقتباس من تلك النصوص المسرحية الأصلية وهذا ما فعله الرواد المسرحيون الأول.

غير أن اللافت للنظر أن الحركة المسرحية في السعودية لم تمر بمراحل الترجمة للمسرح ثم الاقتباس والإعداد أو تبدأ كما بدأ المسرح العربي بالاقتباس، والإعداد، والترجمة، والتأليف.

لكن المسرح السعودي بدأ بالتأليف مباشرة ولم يمارس الاقتباس ولم يمر بمرحلة الإعداد، وهما مرحلتان تمهيديتان لمرحلة التأليف وتاليتان لمرحلة الترجمة.

لذلك يجوز القول: إن المسرح السعودي تبدى في عجلة من أمره، ولما كان هذا القول يحتاج إلى أسانيد من إنتاج الكتابات المسرحية السعودية نفسها إلى جانب الكتابات النظرية وكذا الوثائقية المتعلقة بنشأة المسرح السعودي.

فقد وقفت أمام كتاب **د. نذير العظمة بعنوان (المسرح السعودي – دراسة نقدية)** لأبحث فيه عن شواهد تنفي ما افترضته حول هذا الموضوع، ولقد وجدت في مقدمة هذا الكتاب ما يشايع وجهة نظري حول بداية استنبات المسرح في عالمنا العربي حيث يقول:

لقرن من الزمان أو نيف، تحركت حيويتنا المسرحية في مجار ثلاثة:

- **أولًا: مجرى التحويل.**
- **ثانيًا: مجرى التشكيل.**
- **ثالثًا: مجرى الابتكار أو الإبداع.**

ولكل من هذه المجاري محرك مختلف، فالتحويل يحركه التقليد، ويحرك التشكيل المحاكاة، أما الابتكار فيحركه الإبداع، والقدرة على التحويل أدنى من القدرة على المحاكاة والتشكيل وأقل درجة، وفيما تتحرك الحيوية المسرحية في مجالات التحويل والتشكيل، فإن غايتها هي الوصول إلى الإبداع، ولئن كنت لم أفهم كيف أن الإبداع هو محرك الابتكار، مع العلم بأن الابتكار يخص العلوم، والإبداع يخص الفنون، والابتكار هو أن يسبق أحد العلماء غيره في الوصول إلى حقيقة شيء من الأشياء كانت مجهولة مع أنها موجودة، في حين أن الإبداع هو الإتيان بجديد لم يكن موجودًا.

ولعله في مجمل عباراته الآتية ما يشأ يعني أيضًا إذ يقول:

"وليس التحويل من أدوات الإبداع في المسرح، لكنه يمهد له ويفرش الطريق إليه، لاسيما في صور الاقتباس التي يتخذ فيها موقف الرفض والقبول موقف الاختيار، بالحذف والإضافة على الأصل، وهو صورة متقدمة من صور التحويل التي تمهد للمحاكاة أو التشكيل"[1].

ولئن وجد د. نذير العظمة في كتابات إبراهيم الحمدان محاولة للاقتباس من مسرح موليير، فليس هذا دليلًا على أن المسرح السعودي مرّ بمرحلة التطور المسرحي التدريجي من الترجمة إلى التأليف مرورًا بالاقتباس والإعداد، فالأصل في عملية المراحل أن يكون لكل مرحلة مظهرها العام والمستقل عن غيرها من المراحل، بحيث تكون كل مرحلة ماثلة في سيادة ظاهرة ما في مرحلة معينة، وليس مجرد وجود عنصر أو ملمح واحد عابر.

والمسرح السعودي بدأ بظاهرة التأليف ولم تتمثل فيه ظواهر الترجمة والاقتباس والإعداد وفق المراحل الفنية التي مر بها تاريخ النص المسرحي العربي.

أولًا: عناصر نشأة الحركة المسرحية في المملكة

عند نشوء حركة مسرحية لا بد من توافر عدة عناصر مثل:

1. وجود نص مسرحي – مترجم، أو معد، أو مقتبس، أو مؤلف.
2. وجود فرق مسرحية متعددة.
3. وجود تمويل مالي للنشاط بوصفه هواية وبوصفه تجارة وبوصفه رسالة.

(1) نذير العظمة، المسرح السعودي دراسة نقدية، النادي الادبي، الرياض، 1992، ص40.

4. وجود دور عرض مسرحية مجهزة.
5. وجود جمهور يرتاد المسارح.
6. وجود علاقة تنظيمية بين النشاط المسرحي والدولة وبين الجماهير.

ثانيًا: عناصر تطور الحركة المسرحية

من البداهة أن تطور الحركة مرهون بنشوء سابق لتلك الحركة وله رسوخ وعليه إقبال جماهيري، ولا بد أن يكون فن المسرح مطلوبًا كي يتطور مع تطور حاجات المجتمع الذي يطلبه، وكي تتطور الحركة المسرحية لابد من توافر عدد من العناصر التالية:

1. حركة استيعاب للتراث.
2. حركة ترجمة مسرحية نشطة لرفد النشاط بأحدث الاتجاهات، والنظريات، والنصوص، والرؤى.
3. حركة اقتباس وإعداد مسرحي.
4. حركة تأليف مسرحي محلية.
5. حركة نقدية أدبية وفنية.
6. حركة دعاية وإعلام.
7. حلقات نقاش على شكل ندوات.
8. حركة دعم من الدولة ومن خاصة الجمهور المحب للمسرح.
9. الانتقاء في تقديم ما يمس وجدان الجماهير ويشبع حاجاتها إلى الاستمتاع.
10. حركة تبادل مسرحي بين الفرق العالمية والفرق المحلية للاحتكاك واكتساب الخبرة.
11. التمويل وحركة الإنتاج المسرحي والترويج والتشجيع.
12. نشر الدراسات المسرحية المترجمة والمؤلفة والتشجيع عليها.
13. نشر البحوث المسرحية الأكاديمية ونشر إبداع الكتاب الجدد وتوجيه من كان إنتاجه دون مستوى النشر.
14. إقامة المسابقات في التأليف وفي الترجمة وفي الإخراج والتصميم وفق برنامج.

15. إقامة المهرجانات المسرحية المحلية والعربية والعالمية المدروسة والمدعمة بكل الإمكانات.

فإذا كان الأمر كذلك فلا يتبقى لنا قبل الحديث عن المسرح السعودي - نشأته وتطوره - إلا أن نرى ذلك وفقًا لهذه الأسس المنهجية قبل الكلام عن تقييم نشاطاته في فن النص المسرحي، وفي فنون العرض وفي الحركة النقدية المهدة للنشاط أو المواكبة له.

فما الذي تحقق للمسرح السعودي في نشأته كي يقف على أعتاب مرحلة التطور، هذا ما لا يمكن الوقوف عليه دون استقراء لواقع المسرح السعودي من حيث معطيات نشاطه في النص وفي فنون العرض. ومدى توفر تلك الركائز المنهجية المؤهلة لنشوء صحيح للنشاط ومن ثم حركة التطور المسرحي.

وحيث انتهينا إلى أن نشأة المسرح السعودي بدأت خلال اشتعال الموقف بين الفكر الغربي الرأسمالي وقضاياه والفكر الشرقي الأوروبي والأسيوي الشيوعي وقضاياه. فيما عرف بصراع القيم الغربية الرأسمالية مع القيم العربية الشرقية الشيوعية، مما أوجد سيادة لبعض القيم الفكرية الثقافية الغربية كالحداثة وغيرها، وبعض القيم الفكرية الثقافية الشيوعية كالتغريب والانعكاس والتوليد والالتزام، ولا شك أن المسرح السعودي قد تأثر بهذه القيم والمفاهيم الثقافية السائدة في الغرب الرأسمالي وفي الشرق الشيوعي.

مراحل تطور المسرح في المملكة العربية السعودية

بدأت مراحل وتطورات المسرح السعودي من إرهاصات وطقوس شعبية، نشأة تحيلنا إلى بدايات المسرح الإغريقي وطوافات ديونيسوس Dyonisos وعربة ثسبيس Thesis، وهي بمنزلة احتفالات شعبية تأسست عليها بنية الدراما وعناصر العرض.

هي شعائر وطقوس لم يخل منها أي تراث حضاري من تراث الحضارات لدى الشعوب.

لكن ما أسهم في تطور بعض هذه الإرهاصات، ومنها الإغريقية، هو البناء الفلسفي الفكري الذي ارتكزت عليه في هندستها للنص الدرامي ولعناصر العرض الأخرى، والحالة الديمقراطية والمناخ الثقافي الذي تمتعت به أثينا في تلك المرحلة مرحلة أرخت لنشأة المسرح الغربي.

هذه الإرهاصات لم تقتصر على أثينا، بل كانت هناك إرهاصات تنتشر في الثقافات والحضارات البابلية والأشورية والفرعونية والآسيوية والعربية، لكن الفارق بين هذه الحضارات وبين الحضارة الإغريقية الهللينية، هذا الفكر الفلسفي والوعي الثقافي الذي كانت تتمتع به، الذي جعل لهذه الطقوس ركيزة ثقافية وفلسفية وفكرية وتربوية انطلقت منها لتؤسس مسرحها، وقد اعتمدت هذه الركيزة وبالدرجة الأولى على كتاب (فن) الشعر لـ(ارسطو Aristote) الذي ثبت دعائم المسرح اليوناني وقوانينه، مما مهد لانتشاره في الثقافات الأخرى.

بينما لم تجد الإرهاصات التي ظهرت في العوالم والأمكنة الجغرافية الأخرى من يسندها ويطورها ويدعمها، سواء أكان ذلك في الإرهاصات الأولية المسرحية الفرعونية مع ظهور نص (إيزيس وأوزيريس)، أو ملحمة (جلجامش) البابلية أو غيرها، فاضمحلت وتوقفت عند ظهورها الأول، ولم تتمكن هذه الإرهاصات والملاحم من أن تنمو وتتطور لتشكل بنيانًا دراميًا كما نمت وتطورت ملحمة (هوميروس Homeres) (الأوديسة Odyssee)، ثم شكلت الأساس الدرامي للأعمال المسرحية اليونانية، ولم تتمكن من وضع اللبنة الأساسية للمسرح الفرعوني أو البابلي أو الأشوري أو حتى الآسيوي كالمهابهاراتا Mahabharata التي أهملت وظلت أسيرة النفس الملحمي الديني، إلى أن جاء المسرحي العالمي بيتر بروك Peter Brook وصنع منها مسرحًا وفيلمًا سينمائيًا.

إذن من الظواهر والطقوس المنبعثة من الجذور الشعبية، والاجتماعية والثقافية، عمل رجال المسرح اليوناني على ابتداع الشكل المسرحي لأنها - أي الجذور - تحولت إلى عامل استقطاب جمعي لكل ما تسفر عنه عملية التمثل الاجتماعي من ترسبات جديدة، يجتذبها موقع الاستقطاب في وجدان الجماعة.

لكن هذه الطقوس ظلت مأسورة في إطار النشأة ونسيت أو طوى عليها النسيان وشاحه، فتلاشت ولم يبق منها سوى العنصر الذي يحمل في طياته نسغ تطوره. والأمر نفسه ينطبق على العالم العربي، حيث كان الأولى أن يكون العرب من أوائل الذين يطورون الإرهاصات والطقوس والملاحم المتغلغلة في تراثهم، ولا سيما أن أول من ترجم كتاب أرسطو (فن الشعر) وقوانين المسرح بنوعيه الكوميدي والتراجيدي هو الفيلسوف العربي ابن رشد، لكن ما أعاق هذا التطوير عدة أسباب منها الأسباب الثقافية والدينية التي عملت على قمع

هذه الإرهاصات في مهد النشأة، لكنها - أي الإرهاصات - تحدت وتطورت لتصب في قالب مسرحي بنيته غربية.

تتألف المملكة العربية السعودية من ثلاث مناطق جغرافية تتركز حولها النشاطات الثقافية ومنها المسرح:

- المنطقة الشرقية وأهم مراكزها الأحساء والدمام.
- والمنطقة الوسطى وتضم الرياض والقصيم.
- والمنطقة الغربية ومنها عسير وأبها وجيزان وجدة ومكة المكرمة والمدينة المنورة.

والمملكة العربية السعودية هي من أبرز دول العالم الثالث لأسباب كثيرة منها ما هو ديني كونها تحتوي على الحرمين الشريفين في مكة المكرمة والمدينة المنورة، قبلة لعالم إسلامي يقارب تعداده المليار نسمة.

منها ما هو اقتصادي بحت كالنفط، ومنها ما هو نهضوي حضاري كون المملكة من أهم مراكز التنمية في العالم الثالث، وأن مشاريع التنمية لا تقتصر على الحقلين الزراعي والصناعي فحسب، بل أنها تتناول الميادين الإدارية والثقافية ومؤسساتهما، من تربية وتعليم وصحافة وفن وقنوات اتصال داخلي وخارجي، وضعت بحق المملكة على خارطة القرن العشرين في عقود قليلة من السنين.

برغم أن المسرح في المملكة لا يتجاوز عمره العقدين من السنين، وقد تأخر ظهوره أكثر من قرن على بعض البلاد العربية الأخرى مثل لبنان وسورية ومصر، إلا أننا نستطيع القول إن السعودية اليوم تهتم اهتمامًا ظاهرًا بالمسرح على المستويين الرسمي والشعبي لأنه مقولة من مقولات التنمية التربوية والثقافية، وأداة فعالة من أدوات النهضة وبناء الشخصية الإنسانية.

لعل غرض التنمية الأساسي في الحقول الزراعية والصناعية والثقافية لا يرمي إلا إلى تكوين هذه الأخيرة، أي الشخصية الإنسانية ودفعها في تيار الحاضر لتشارك العالم خبرتها ومعاناتها، لا عن طريق الاقتصاد والمادة فحسب، بل عن طريق الفكر والنفس في إطار المسرح وغيره من مقولات الثقافة والنهضة.

لذلك فإن الدولة ترعى الحركة الفنية والثقافية من خلال الجامعات والأندية والمهرجانات الإقليمية والعربية كالجنادرية وغيرها من المهرجانات الموسمية.

البدايات الأولى للنشأة المسرحية في المملكة العربية السعودية

لم تختلف بدايات المسرح في المملكة ونشأتها عن مثيلاتها في العالم وثمة تشكلات مسرحية مبكرة أو صيغ جنينية للمسرح، ظهرت فيها كما ظهرت في غيرها من دول الخليج العربي، في أشكال متنوعة، يصفها (عباس الحايك) على هذه الشاكلة قائلًا:

"تتباين العادات والتقاليد واللهجات بفعل شساعة جغرافية لها، بشر احتاجوا لممارسات شبه مسرحية بنية الترفيه، أو الوعظ، أو الطقسية الدينية"[1].

ففي الوسط السعودي، حيث المجتمع الصحراوي، كانت الرقصات الفولكلورية كالسامري والعرضة.

وفي الشرق حيث البيئة البحرية، كان يمارس الناس هناك فنونًا وألعابًا تراثية مستمدة من بيئتهم ومن انتماءاتهم الدينية، كطقس الشبيه أو التشابيه، وفي الغرب وتحديدًا منطقة الحجاز، رقصة المزمار وبعض الألعاب الشعبية.

ومن الظواهر المشتركة تقريبًا بين كل شعوب الأرض، هي ظاهرة الراوي أو الحكواتي، كانت ظاهرة منتشرة بين الشعب السعودي قبل وصول المسرح أو اختراع التلفزيون وفي كل البيئات الصحراوية الجبلية والبحرية.

لكن هذه الظواهر رغم وجودها القديم إلا أنها لا يمكن أن تؤرخ لبداية المسرح في أي بلد ومنها السعودية.

لم تتمكن هذه الجذور الشعبية من التطور لتأسيس مسرح سواء أكان ذلك في المملكة أو في سائر بلاد العالم العربي، مما أدى إلى تأخر ظهوره، وعدم التعرف إليه إلا نقلًا واستنباتًا، ذلك عندما قدم المسرحي اللبناني الرائد مارون النقاش مسرحية (البخيل) في العام 1847، على خشبة المسرح في بيروت، اقتبس فكرتها عن نص (بخيل) L'Avare للكاتب الفرنسي (موليير) وصاغ منه حوارات وبنى فيه شخصيات عربية/ لبنانية، بمعنى آخر لقد جاء مارون النقاش بالمسرح هذا الذهب الإفرنجي المسبوك غربيًا وألبسه الحلة العربية.

(1) عباس الحايك، مدخل إلى تاريخ المسرح في السعودية، سرد تاريخي، 2000.

لكن ذلك المسرح لم يستقطب أو يحتضن بشكل يسهم في نموه وتطويره، بل تعرض لمهاجمة رجال الدين، مهاجمة أدت إلى منعه وإقفال أبوابه ومحاربة المسرحيين. تدل على ذلك تلك الحادثة التي يذكرها محمد يوسف نجم ومفادها:

إن الشيخ السوري (سعيد الغبرا) لجأ إلى والي دمشق العثماني، شاكيًا له حضور هذا الشيء المرعب والمعيب هو المسرح، بقوله:

"أدركنا يا أمير المؤمنين وئد الشرف وذهبت الأخلاق، واختلط الرجال بالنساء"[1].

وأوعز إليه بمحاربته، مما أدى إلى إقفال مسرح أحمد أبو خليل القباني في دمشق، والهزء به، ولم يقتصر الأمر على محاربة رجال الدين الإسلاميين للمسرح، بل رفضه وحاربه رجال الدين المسيحيون أيضًا، ولا سيما في لبنان فقد حارب هؤلاء مسرح مارون النقاش، ثم أوعزوا إلى العثمانيين بإقفاله.

تؤشر هذه المعطيات إلى صعوبة ولادة هذا المسرح في العالم العربي، وإلى التحديات التي واجهها رجال المسرح النهضويون المتنورون مثل مارون النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، في سبيل تأسيس مسرح ببنية مكتملة وعلى أسس غربية، عندما تعرضا لقمع السلطات العثمانية، فلجأ القباني إلى مصر. وكذلك سليم النقاش، وخليل مطران، وفرح أنطون، وجورج أبيض، بحيث تمكنوا من ممارسة المسرح لتوفر عاملين اثنين:

- **أولًا:** الحرية التي كانت تتمتع بها مصر في تلك الفترة، والتحديث الذي قام به محمد علي، ومن ثم إسماعيل باشا.
- **ثانيًا:** توفر مناخ قومي عربي كان يطمح لتأسيس فكر نهضوي عربي آنذاك.

في هذه البيئة، بدأت عروض المسرح العربي تقدم على الخشبة المصرية مع المسرحيين المصريين كما بدأ المسرحيون العرب بكتابة نصوصهم وبترجمة نصوص أخرى واقتباسها، ومن هؤلاء الكتاب برز مارون النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، وسليم النقاش، ويعقوب صنوع، وسلامة حجازي، وخليل مطران، وفرح أنطون، وغيرهم.

(1) عباس الحايك، المرجع السابق.

كانت معظم أعمالهم تتناول القضايا القومية، تُناهض الاحتلالات الغربية الفرنسية والبريطانية والإيطالية وغيرها، تطرح القضايا الاجتماعية ولا سيما ضمن فرقة إحياء التمثيل العربي في مصر.

تنطبق حالة المنع والتحريم على نشأة المسرح في المملكة السعودية، يُشير إلى ذلك (نذير العظمة) قائلًا:

"إن نشوء المسرح فيها لم يكن لترضى عنه الشريحة المحافظة؛ لأنه يرتبط عند بعضهم بفساد الأخلاق، وانحلال القيم، ويعتبرونه أقرب إلى نوادي الليل الحمراء منه إلى مؤسسة تعنى ببناء الإنسان وتقويم المجتمع ودفع عجلة القيم باتجاه صاعد. لذلك نرى أن المحاولات الأولى لإنشاء المسرح في المملكة قد باءت بالفشل وولادته كانت مجهضة قضي عليها وهي في المهد"[1].

المسرح المدرسي السعودي والبدايات الأولى لأبي الفنون

انطلق المسرح في المملكة من حفلات السمر والحفلات الختامية في آخر العام فتعرض فيها (اسكتشات) هزلية أو مسرحيات تاريخية تعليمية تطغى عليها اللهجة الخطابية واللغة المفخمة. لعل المدرسين الذين وفدوا إلى المملكة من البلدان العربية المجاورة لاسيما مصر والشام والعراق رعوا مثل هذه النشاطات وأداروا أقسامًا تمثيلية منها. إلا أن المربين السعوديين لا يقلون عن الوافدين اهتمامًا بالمسرح وبرواية معالي الدكتور عبد العزيز الخويطر.

كان المعلم (صالح بن صالح) في عنيزة يعلم طلابه التمثيل ويصقل مواهبهم الفنية حتى إن بعضهم كان يمثل أدوارًا متعددة وأغلب التمثيليات كان يستخرج من الموروث بحوارات مسرحية لا تخلو من جاذبية المسرح. وهناك أكثر من رواية تتنازع انطلاقة المسرح المدرسي الأول من الدمام أو الأحساء أو مكة وإن توفرت فيها جميعًا، منها ما قام به الأستاذان (عبد الرحمن الملا وأخوه محمد) بإعداد نص عن جميلة بوحيرد وهي جان دارك حرب التحرير الجزائرية في أواخر الخمسينيات في الأحساء في مدارس الفلاح 1374هـ.

(1) عباس الحايك، المرجع السابق.

كل ذلك يؤكد انطلاقة المسرح من المدرسة أولًا ثم الجامعة، وإن موضوعاته لم تكن كلها هزلًا في هزل، بل إن الاتجاه الجاد في طرح القضايا التاريخية والمصيرية فرض نفسه، ونرى هذا الاتجاه في المحاولة الأولى التي قام بها الشيخ أحمد السباعي، وتحضير نصين ينتميان إلى هذا الاتجاه الهادف وهما بعنوان: (فتح مكة، ومسيلمة الكذاب).

ويؤكد ذلك ما يرويه المليباري في مقالة له في قريش عدد (94) في 1381/4/2هـ بعنوان أول المسرح في هذه البلاد، قائلًا:

"أما بلادنا فلم تعرف المسرح إلا المسارح التي كان يشيدها عبد الله خوجه في أول هذا العهد السعودي الزاهر أيام كان يقيم حفلات مدرسة النجاح الليلية، ومن بعده أخذت بعض المدارس تحذو حذوه في حفلاتها ومهرجاناتها"[1].

لقد سبق ظهور الممثل في المملكة وجود المسرح، ولاسيما الممثل الذي يعتمد على المحاكاة، وقد اشتهر في الخمسينيات (عبد العزيز الهزاع)، كان يقوم بأدوار عدة شخصيات في آن واحد من خلال ستارة، أعجب به الملك سعود وأضافه إلى حاشيته. كما استدعي إلى بغداد وسجل العديد من تمثيلياته في الإذاعة العراقية 1955م، ومن أهم أعماله (بدوي في طيارة) وحواریاته بين العجوز، تعتبر من الإرهاصات الأولى للتمثيلية الشعبية، وقد قلّد أكثر من ثمانية عشر صوتًا، وهو أول ممثل سعودي يقلد على الخشبة في حوار درامي يقوم به شخص واحد.

لكن فنه كان يلائم الإذاعة أكثر؛ لذلك استغلته محطة جدة في مسلسل اجتماعي من ثلاثين حلقة. لعبد العزيز الهزاع وسعد النهامي.

بدايات المسرح السعودي والحراك الاجتماعي

إذا أمعنا النظر في المسرح السعودي، نجده لغزًا محيرًا بين الكدر واللذة، بين التاريخ الطويل والنهضة، بين السكون والحركة، في موج المسرح العربي إعلاميًا وتفعيلًا، فالمجتمع السعودي في هذه الحقبة يشابه حال المجتمع في أوروبا إبان عصر النهضة، فلعلنا نستفيد من تجارب نهضة المسرح بين مجتمع ينظر إلى المسرح نظرة تدن نظرًا إلى سطوة التقاليد،

(1) محمد عبد الله المليباري، مقال أول المسرح في هذه البلاد، مجلة قريش، 1381هـ.

فطوعوا المسرح نظرًا إلى ظروف الحالة الوجدانية كي يتساير معها ولا يتصادم، فصدام فكرة المسرح مع فهم المجتمع وفكره، يخلق نوعًا من التراجع وهذا هو حال المسرح السعودي، فالكل يتساءل عن كثرة العروض وتدني فكرة المسرح في الحراك الثقافي والاجتماعي.

وإذا أمعنا النظر في تاريخ المسرح السعودي، نجد أنه كان يحقق استحسانًا وإقبالًا في الستينات؛ لأنه كان يتلاءم مع أفكار المجتمع، ولنا في سيرة (عبد العزيز الهزّاع) خير مثال وكيف كان كل المجتمع يحبه ويتابع تمثيلياته وعروضه. ومن منا لا يذكر برنامج (أم حديجان)؟

فإذا أردنا مسرحًا يحظى بإقبال واستحسان، فعلينا أن نعيد النظر فيما يُقدم على المسرح بأن نقدم مسرحًا كلاسيكيًا أخلاقيًا عقائديًا واضحًا، دون تجريب أو تغريب؛ كما فعل نقاد عصر النهضة.

مسرحية فتح مكة بين المنع والتحريم

تكتسب مسرحية فتح مكة أهميتها بأنها أول مسرحية يكتبها السيد محمد عبد الله مليباري لمسرح قريش الذي كان المرحوم أحمد السباعي يزمع أن يفتتحه في مكة في 1960م.

يتضح أمر الإخراج في الشروح التي أثبتها المؤلف في النص بين الأهلة، فهي موجهة لا للقارئ، بل للمخرج لكي يستكمل النص معناه بالمؤثرات التي تصاحبه من ديكور وثياب وأصوات تنبعث من خلف المسرح أو موسيقى مصاحبة للتمثيل.

بالفعل فقد أخرج فتح مكة الاستاذ (محمد مشيخ) الذي يعود اهتمامه بالمسرح إلى مرحلة الدراسة الثانوية حيث اشترك بأعمال مسرحية هادفة من النوع التاريخي، حاول أن يقنع بجدواها ونفعها التربوي بعض المعارضين الذين يتوجسون خيفة من النشاطات المسرحية.

من هنا نفهم انضمامه وفئة من الشباب المتحمسين إلى مشروع السباعي الذي أجهض في المهد.

ومسرحية المليباري لم تدرج في قائمة مؤلفاته في دليل الكاتب السعودي، عن جمعية الثقافة والفنون (1404 هـ - 1984م) لذا نعتقد أنها لم تُنشر أو تُطبع.

ربما أهمل المليباري طبعها أو تضمينها في بعض أعماله القصصية المنشورة لما صاحب إخفاق مشروع السباعي المسرحي من جدل ومنع، رغم قيمة المسرحية التاريخية وأولويتها وعلاقتها بأول مشروع مسرحي سعودي.

أيضا فنيتها من حيث الشكل الدرامي ومضمونها وفكرتها؛ لأن المنع على ما يبدو لا يتصل بهذا المضمون الذي يؤدي خدمة عملية في إلقائه ضوءًا لفن الحدث التاريخي الذي ثبت مصير الدعوة وأعطى لمكة ومن ثم للعالم الوجه الإسلامي المشرق.

لم يكن المنع تحريمًا بقدر ما كان احترازًا لأسباب اجتماعية وأخلاقية لا دينية.. لأن النوع المسرحي لم يدخل تاريخنا الأدبي قبل مارون النقاش اللبناني (1847م) الذي عارض مسرحية بخيل موليير، مستعيرًا حبكتها وبعض شخصياتها الرئيسية بمسرحية عربية تحمل عنوان البخيل نفسه.

تحدثنا المصادر عن المسرح البديل في موروثنا الفني منذ الخليفة المتوكل في القرن التاسع الميلادي عن فرجة خيال الظل التي شاعت وازدهرت ونمت وتضمنت مواقف انتقادية وأخلاقية وترفيهية فاستوعبتها بلاطات بعض الخلفاء.

والمستشرقون الذين يسحبون موقف الفقه من الصورة على المسرح مخطئون في استقرائهم واستنتاجهم معًا.

أيًا ما كان الأمر، فإن مسرحية (فتح مكة) تعتمد على رواية ابن هشام في السيرة الذي اعتمد بدوره على ابن اسحق. والمليباري في عمله المسرحي يقتبس منه ويعيد صياغته ويلتزم حتى بالشخصيات التاريخية.

فهو لا يضيف عليها بقدر ما يجسمها ويضعها في سياق درامي، ويبتكر لها الحوار المناسب من المادة التاريخية إياها بشكل نابض ورشيق.

ويستفيد المليباري من التقابل بين الوثنية والتوحيد، لكنه لا يعدو أن يسرد لنا حبكة هذا التقابل في الفصلين الأول والثاني، ويروي لنا الأحداث من خلال حوار الشخصيات التي اشتركت بهذه الحقبة التاريخية إن خلف الجدران في بيت صفوان أو الندوة بين أبي سفيان والعباس ورجالات قريش الذين ناهضوا الدعوة.

ويغير المليباري إيقاع المسرحية من الرواية والسرد، إلى تقنية مسرحية مركبة في الفصل الثالث.

فبعد أن ينتهي بنا إلى انتصار الدين الجديد وفتح مكة وإسلام أبي سفيان بواسطة العباس عم الرسول صلى الله عليه وسلم في خاتمة الفصل الثاني، يعود ويجسم لنا في الفصل الثالث استرجاع أبي سفيان FLASH BACK الحوارات التي جرت بينه وبن أبي جهل، وبينه وبين أبي ضمضم الغفاري الذي استأجره ليدافع عن عير قريش قبل موقعة بدر بعد أن استولى عليها المسلمون، وبينه وبين الأسود بن المطلب الذي مات أبناؤه الثلاثة في موقعة بدر.

ويميل المليباري بين الحلم والواقع، ففي نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث يعيدنا من التذكر الحالم والاسترجاع لزمن ما قبل الفتح إلى ما بعده، ويدمجنا في الواقع مرة أخرى في خاتمة فتح مكة عندما يذهب أبو سفيان والمجموعة التي لجأت إلى بيته إلى الرسول الذي أمن الجميع على حياتهم وأموالهم عشية الفتح.



مسرحية فتح مكة، تأليف السيد محمد عبد الله مليباري، إخراج محمد مشيخ، مسرح قريش.

يربط تقنية الاسترجاع بتقنية التدوير، ففي خاتمة المسرحية يربطنا مرة أخرى بفاتحتها حيث تركنا صفوان وعمير يتحاوران حول التحاق الأخير بالدين الجديد وشك

صفوان بقدرة الأصنام على الحركة والحياة والعون وتردده في قبول إيمان صديقه عمير في الوقت نفسه.

ومما يدهشنا أن المليباري يلجأ إلى تقنية مسرحية دينامية فيجعل من الصنم الذي لا يتحرك في فاتحة المسرحية شخصية درامية في خاتمتها تترك قاعدتها الحجرية وتهجر صمتها وتعبر عن أحاسيس المهانة والعجز وتتحسر على ما كانت عليه في الماضي فيما وصلت إليه من ذل وتطلب الرحمة والشفقة من صفوان الذي كان يتعبدها إلى زمن قريب.

هذه التقنية المسرحية مناسبة، وقد استغرقت المنظر الأخير كله من الفصل الثالث برغم أن المليباري لم يستغل طاقاتها الدرامية استغلالًا كاملًا بميله إلى تكثيف اللعبة في المنظر الأخير في مساحة محدودة من المسرحية.

فيدخل عمير على صفوان والصنم لينقلنا إلى الخاتمة عندما يقوّي عمير صفوان ويشدّ عزيمته للقضاء على الصنم. فيغمد صفوان سيفه في عنقه ملتحقًا بالدين الجديد أسوة بصديقه عمير بين هتافات المجموعة من الخارج: الله أكبر.. الله أكبر.. الله أكبر.

يدهشنا المليباري بهذا العمل المسرحي وبهذه التجربة لبدايات المسرح السعودي التي لم يقيض لها أن تبصر النور على الخشبة برغم أنها كتبت وتدرب الممثلون عليها وبني المسرح وكتب النص وأخرج، لكنه انزلق إلى عتمة الأرشيف والذاكرة، ينتظر من ينفض عنه الغبار والتراب ليكون وثيقة حية تشهد على الجهود المسرحية الخيرة والصادقة في بناء مسرح وفن سعوديين حديثين.

عند طرح التركيب المزدوج للمسرحية على طاولة النقد، نجد عدم التوازن بين الفصلين الأولين والفصل الثالث، فالأولان طرحا دراما الفتح من خلال السرد والخبر اللذين لم يغير الحوار والتقابل المسرحي من إيقاعهما شيئًا، فالحكاية التي لا توثب الحركة الدرامية هي المهيمنة على حركة الفصلين الأولين، بينما يسيطر الاستحضار أو الاسترجاع على الفصل الثالث الذي ختمه بالتدوير، وتقنية من هذا النوع أوثق صلة بالرواية أو ربما السينما والدراما التلفزيونية منها بتركيب المسرح لأن مدارها التأمل ومدار المسرح الفعل.

وبرغم اعتماد المليباري على المادة التاريخية والتزامه مسارها في بناء عمله الدرامي وتناميه، إلا أنه لجأ إلى تركيبة الفصول والمشاهد بشكل متقن.

برغم أنه لم يزد على الشخصيات الحقيقية في التاريخ شخصية واحدة والتزم بها، إلا أنه أبدى مهارة ملحوظة في استنطاق الشخصيات وإسناد الأدوار وإجراء الحوار بلغة فصيحة سليمة، لكنها حية ورشيقة.

وقد احتفظ بطاقته المبدعة للفصل الثالث الذي جعل من المسرحية وحدة مركبة. فبالإضافة إلى وحدة الموضوع وتناميه في مشاهد ومناظر وفصول تناميًا طبيعيًا، يستخدم المليباري بمهارة الخاتمة المدورة، أي يختتم المسرحية بما بدأه بها فيجعلها بذلك أكثر قوة وحبكة.

كما يستخدم أيضا الاهتزاز أو التأرجح بين الواقع والحلم ليتمكن من عرض جانبي الشرك والتوحيد في الشخصيات والأحوال على حدّ سواء ويلجأ إلى تقنية الاسترجاع FLASH BACK ويقابل بين انتصار الرسول صلى الله عليه وسلم وفتح مكة وما قبله من أحوال المشركين وقلقهم وانكسارهم في بدر ورجائهم في ألا يفوز المسلمون بفتح مكة.

إن صفوان وعمير بن وهب وأبا سفيان والعباس وعكرمة وابن أبي سرح وغيرهم، كلهم أشخاص تاريخيون من لحم ودم، وأدوارهم التي يسندها إليهم المؤلف هي أدوارهم عينها في الحدث التاريخي. ونحن هنا لا نتكلم عن الأمانة التاريخية؛ لأنها ليست مطلوبة في الحدث الدرامي إلا بما يساعده وينمي عقده وحله.

لكننا يمكن أن نجد في نص المليباري واقعية تاريخية لا يحيد عنها في الحادثة والشخصية وإن أغناهما بالحوار والحركة ووصف المنظر وبيان الهيئة والثياب واستعان بالمؤثرات الصوتية، مما يدل على وعي مسرحي موضوعي بالفن الدرامي عند المؤلف.

لعله أحس بوطأة هذه الأمانة التاريخية فأراد أن يعوضها بتقنيته المركبة المتقدمة لاسيما في الاسترجاع والتدوير لكنه حشدهما حشدًا واحدًا في الفصل الأخير. هذا كله من جهة التطبيق، أما من ناحية النظرية فيبدو أن المليباري كان على اطلاع حسن على فن المسرحية وتاريخ المسرح القديم عند اليونان وسبق المصريين لهم في المسرح الطقوسي أو الأسطوري.

غير أن هذا الالتفات إلى تاريخ المسرح القديم يدلنا على كفاءة الأشخاص الفنية ووعيهم لخطورة المحاولة التي يزمع أن يقوم بها المرحوم السباعي ويتضح هذا من مقال الأستاذ المليباري في جريدة قريش وهو يزف نبأ المحاولة وتكليف الأستاذ السباعي له بكتابة التمثيلية الأولى التي تمثل على خشبة دار قريش لتمثيل القصص التاريخي.

هذه الدار التي ستكون فتحًا جديدًا في النهضة الحالية وسيكون لها في التاريخ دور هام لأنها الدار الأولى من نوعها في هذه البلاد، إذ لم يسجل تاريخها في صفحات ما يدلنا على أن سبق ان أنشئ فيها دار للتمثيل، وسيكون الاستاذ السباعي أول رجل في تاريخ المسرح السعودي.. ولعله أراد حينما عهد إلى المليباري بكتابة المسرحية الأولى أن يشركه في شرف دخول هذا التاريخ.

وبهذا الوعي والوثوق، أعطى السباعي الفرصة لمناهضي المسرح أن يتحركوا بسرعة لإخماده بعد أن تم كل شيء ولم يبق إلا الافتتاح الذي أغلقت في وجهه السبل برغم الرخصة الرسمية.

ورواية المليباري عن نشأة المسرح الأولى تتطابق في خطوطها العامة مع ما أورده ناصر الخطيب في مقابلة استبيانية مع المرحوم أحمد السباعي.

وختامًا ينطوي الأرشيف المحلي لمنطقة الاحساء على معلومات حول البدايات المبكرة للمسرح تهملها الدراسات التي تمت في المسرح. وأهمية هذه البدايات أنها تمت قبل تأسيس جمعية الثقافة والفنون في الرياض.

ففي عام (1970) - (1971م) تأسست جمعية للفنون الشعبية، اتخذت لنفسها مقرًا استأجرته وفرشته ليكون مركزًا للنشاطات الفنية والمسرحية.

من أعضاء هذه الجمعية: عبد الله باروت، عبد الرحمن الرقراق، حسن العبدي، حسن المنال، إبراهيم الضويحي. وقد احتوى مقر الجمعية على غرف للقراءة والموسيقى والرسم والفنون الفولكلورية ومتحف صغير، وأقاموا مسرحًا صغيرًا مثلوا عليه ما لا يقل عن عشر مسرحيات. عندما تأسست رسميًا جمعية الثقافة والفنون في الرياض (1973م) انضموا إليها وأصبحوا فرعًا منها.

ويورد (عبد الله عيسى الباروت) مسؤول لجنة الفنون المسرحية في دليل بمناسبة إخراج عقاقير وعقارات القائمة التالية للأعمال الفنية التي تمت: من طق طبله قال أنا قبله - ومن تدلل يوم تعذب دوم - الطريق - وجوه ولآلئ -غلط في غلط - ماطور النور - ريشه - السبع - الزوج الثاني - طريق الزلف - العظيم الهش - من طمع طبع - سراير برايز - رزه والبطن خالي.

وقد كتب الحمد وأخرج سبعًا منها، كما أخرج له العيدي مسرحيتين، وأخرج العبدي لنفسه مسرحية (ريشه)، كما أخرج محمد ناصف (رزه والبطن خالي).

ولعل المناخ الثقافي والفني لمنطقة الأحساء ومجاورتها للكويت، ساعد في ازدهار الحركة التمثيلية والفنية ووسائلها من إذاعة وتلفزيون ومسرح مبكرًا قبل قيامها في المملكة، مما مهد لهذا التعبير المبكر عن بداياته المنسية.

عقدي السبعينات والثمانينيات وعهد جديد في تاريخ المسرح السعودي

شكلت سبعينات وثمانينيات القرن العشرين ذروة النشاط المسرحي في مدن المملكة الرئيسة، الأمر الذي يعود لإنشاء فروع الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، وفاعلية مسارح الجامعات في المملكة، وتأسيس الأندية الأدبية في الرياض، ومكة، وجدة، والمدينة، وجازان، والطائف. كما برزت أعمال المسرح التجاري، تحت رعاية أمانات وبلديات المناطق والمحافظات، التي كانت تزدهر في مواسم الأعياد والمناسبات الوطنية والعطل الصيفية.

لعب المسرح السعودي دورًا مهمًّا في إبراز المواهب المحلية وتمكين الفنانين السعوديين المبتدئين ومنحهم فرصًا ذهبية لممارسة الفن المسرحي والمساهمة في صقل مهاراتهم الأدائية والتمثيلية، ذلك في مطلع الثمانينات من القرن العشرين، سواء على صعيد الكتابة والتأليف المسرحي أو التمثيل أو الإخراج، وتمثل مسرحية تحت الكراسي من كتابة أحمد الدبيخي، التي عرضت عام 1405هـ/ 1985م، أحد النماذج التي قدمت مجموعة من أهم الفنانين السعوديين الذين انطلقوا بعد ذلك في مسيرة حافلة بالأعمال السعودية الخالدة، مثل: ناصر القصبي وعبدالله السدحان، ومحمد العلي وخالد سامي ومحمد الكنهل، وراشد الشمراني وعبدالله عسيري وبشير الغنيم، وغيرهم من الأسماء التي أصبحت معروفة ولامعة في الوسط الفني لاحقًا.

كان قطاع المسرح قبل أن تتولاه وزارة الثقافة أحد القطاعات التي تشرف عليها وزارة الثقافة والإعلام (الإعلام حاليًا)، ثم أُلحق بوزارة الثقافة في 1439هـ/2018م، التي أفردت للمسرح هيئة خاصة تحت اسم (هيئة المسرح والفنون الأدائية) عام 1441هـ/ 2020م، إذ جرى التعامل مع المسرح بصفته التزامًا ضمن أهداف برنامج جودة الحياة، منذ الإعلان

عن رؤية المملكة 2030، كأحد البرامج التنفيذية التي تهدف إلى التنمية الاجتماعية والاقتصادية.

وفي عام 1440هـ/2019م أسست وزارة الثقافة أول مسرح وطني سعودي حمل اسم المسرح الوطني في مركز الملك فهد الثقافي، وكانت مسرحية (درايش النور)، أول الأعمال المسرحية التي قدمها المسرح في عام 1441هـ/ 2020م.



مسرحية درايش النور، تمثيل إبراهيم الحساوي، نايف خلف، شيماء الفضل، رند الشهيلي.

إبراهيم الحمدان ونقطة التحول في نشأة المسرح السعودي

قبل أن يتبنى إبراهيم الحمدان مسرحية موليير طبيب بالإكراه (1973) أو رغمًا عنه - كما ترجمها أبو شبكة، وتُخرج على المسرح في الرياض، أنتج عدة تمثيليات للتلفاز السعودي منها الفرصة الأخيرة (1970)، وقصة رعب بعنوان بيت الأشباح، وأحلام سعيدة 1971.

ولقرابة العقدين كان إبراهيم الحمدان مؤلف درامي ومدير مسرح ومخرج أحيانًا، ومتعهد الحركة المسرحية بالرعاية ليس بالشيء الهين لمن يدرس الحركة المسرحية في المملكة.

بعد أن أنهى دراسته الأولية في مكة والقاهرة، أرسلته المملكة في بعثة إلى الولايات المتحدة - في طفرة البعثات - ليدرس في جامعة سيراكيوز في نيويورك. لكن كان قلبه مع المسرح وما يزال ضمن الحدود المتاحة.

في القاهرة كان يحضر أسبوعيًا مسرحية من مسرحيات نجيب الريحاني أو غيره من أعلام الملهاة.

لعل هذا يفسر لنا لماذا أسقط الحمدان موضوع دراسته الأصلية واتجه كليًا إلى المسرح، وانتقل من الهواية إلى الاحتراف وهو يشغل رئيس لجنة النشاطات المسرحية بجمعية الثقافة والفنون السعودية منذ تأسيسها 1973م.

وتحمل حياة المسرح القصيرة في المملكة العربية السعودية دلالات مهمة للدارس، لأن المسرح السعودي لم ينشأ من تماس مباشر مع المسرح الفرنسي كما كان الأمر في لبنان مع مارون النقاش (1847م) أو يعقوب صنوع في مصر (1887م) في محاكاته المسرح موليير وتقنيته المسرحية، بل إن المسرح السعودي دخل الحياة الفنية متأخرًا بما يزيد عن القرن، لكنه مدين أيضًا إلى موليير عبر قنوات الترجمة، وذلك عندما قدم سعود إبراهيم الحمدان مسرحية موليير الطبيب رغما عنه وحولها موضوعًا وشخصيات وحبكة ومفردات إلى اللهجة السعودية الدارجة بعنوان (طبيب بالمشعاب)- والمشعاب يعني عصا معقوفة - وأخرجها حمدان نفسه على الخشبة، مما حفز الجهات الرسمية بعدها إلى تأسيس جمعية الثقافة والفنون السعودية في الرياض وهي مؤسسة ثقافية من مؤسسات وزارة رعاية الشباب، ولها الباع الأطول في رعاية الحركة المسرحية.

فإبراهيم الحمدان الذي ألم بالفنون الدرامية في الولايات المتحدة لا يستعود نصًا أمريكيًا أو انجليزيًا بقدر ما يلجأ إلى الخزانة المسرحية في المسرح العربي ويتخذ منها نصًا لموليير بعد أن تداولته أيدي المثلين المصريين والمغاربة وغيرهم، فترجموه وعربوه ومصروه وحاكوه واستوحوا منه.

فجاء إبراهيم الحمدان ليعطيه شكله السعودي ويحوله إلى نص تقبله الأوضاع الاجتماعية في المملكة وترضى عنه الأذواق، فكانت محاولته أكثر تعقيدًا من التعريب أو الترجمة لأنه في تحويله للنص الفرنسي في صيغته المترجمة، أخذ يفتش عن المعادل الاجتماعي النفسي واللغوي اللهجي بالنسبة لمشاهد سعودي لا يعرف جملة. إلا من خلال الشاشة الفضية أو أفلام الفيديو، لذلك لم يكتف إبراهيم الحمدان بتحويل الموضوع أو الشخصيات والحوار إلى سياق سعودي معاصر، بل أسقط كليًا العنصر النسائي من النص واستبدله بالرجال ليضمن لعمله فرصة العرض والقبول على خشبة سعودية لها معطيات ومواقف

فكرية واجتماعية من المسرح تختلف عن الخشبة في مصر والبلاد العربية والمسرح الفرنسي جملة.

فإذا كان لا يسمح للمرأة بالاختلاط في الساحة الاجتماعية في المملكة، فكيف يكون لها مثل هذا الحق على خشبة المسرح.

من هنا دعت الضرورة والحاجة - وهي أم الاختراع - إلى ابتكار نص يستغني عن العنصر النسائي، ويبقى نصًا ناجحًا من الناحية العملية. بهذا فتح إبراهيم الحمدان الباب أمام المسرحيين الشباب أن يكتبوا نصوصًا مبتكرة باللغة السعودية الدارجة لا تنطوي على أدوار نسوية لتحظى بنعمة الإخراج على الخشبة.



إشكاليات الكتابة والتأليف في المسرح السعودي

تقول الشاعرة والكاتبة المسرحية (حليمة مظفر) عن ظروف الكتابة المسرحية في المسرح السعودي:

"إن الكاتب المسرحي السعودي دون غيره، قد يقع ضحية لتآمر ظروف المسرح في مجتمعه، فتغرر به وتوقعه في هذه الإشكاليات، ومن أهم هذه الظروف العلاقة المتوجسة والمرتابة من قبل المجتمع والرقيب الرسمي مع المسرح السعودي، نتيجة التخوف من تحوله إلى أداة هدم لعاداته".



وتضيف حليمة مظفر:

"إن هذه الرؤية تتسبب في حالة شديدة من القلق والإرباك لأدوات الكاتب أثناء عملية بناء نصه المسرحي، الذي لن يكتب له الحياة بمعزل عن المجتمع، فهذه الحالة من القلق قد تنعكس بدورها على ملامح النص، نتيجة قلق الرقيب الذاتي لدى الكاتب، فيهدم قبل أن

يبني، خوفًا من المساس بالدوائر الحمراء أثناء فعل الكتابة، مثل استخدام (المرأة) التي كانت لا يسمح بوجودها ممثلة على منصة المسرح السعودي من قبل"[1].

تشير مظفر إلى أن هناك عاملين آخرين، هما من أهم العوامل إرباكًا وقلقًا للكاتب المسرحي، وتتضح ملامح تأثيرهما على النص المسرحي السعودي، وهما غياب الدراسة الأكاديمية المتخصصة للمسرح، ما يضطره لأن يجتهد في تكوين أدواته المعرفية الدرامية، بجانب غياب المسرح السعودي ككائن مكاني يحتل موقعًا في ثقافة الشارع السعودي وكفعل اجتماعي منظم.

وضمن ورقة بحثية للدكتورة السعودية ملحة عبد الله بعنوان: **(إبداع الجزر المنعزلة داخل الجزيرة العربية)**، استطاعت أن تلخص التجربة النسائية في المسرح السعودي بتمهيد مدروس لمسألة القانون القبلي، الذي يحكم المجتمع الخليجي، وتاليا البدوي في سلوكه تحت مسمى (شرف الصحراء) والخوف من اللوم.



فالانتماء القبلي عند العرب ليس له مضمون تنظيمي إنما هو رمز من رموز المنزلة الاجتماعية وبه أعراف قبلية تتساوى مع الشرع الديني. ربطت بين هذا الوضع والمسرح

(1) حليمة مظفر، دار قريش للتمثيل القصصي، مسرح السباعي للأعمال التاريخية في مكة، صحيفة الشرق الأوسط، 2004.

كفكرة مستحدثة متسائلة كيف يمكن للفكر القبلي استقبال المرأة في الإبداع المسرحي. وحول نشأة المسرح في الجزيرة العربية، قالت د. ملحة عبد الله إنها بدأت كشعيرة دينية ثم تطورت إلى فن التمثيل أو الدراما، فالمسرح ينشأ ويزدهر إلا في ظل دولة لها مقوماتها السياسية. ربما كان إقرار النظام الديمقراطي في مجتمع الخليج عاملًا أساسيًا في خلق التجربة المسرحية وخاصة تجربة المهزلة.

توصلت د. ملحة عبد الله إلى أن اليمن أقدم البلاد في شبه الجزيرة العربية في استقدام المسرح حيث كانت تفد إليه فرق هندية في القرن الثامن عشر أبان الاستعمار الانجليزي، وأن أول عمل مسرحي مطبوع ومتداول في اليمن (بجماليون) قام بكتابتها عن الأسطورة اليونانية محمد علي لقمان (1948)، وهي الفترة التي كتب فيها تيمور بحصري وحسين سراج مسرحًا شعريًا بالسعودية. أما دخول المسرح إلى الوطن العربي فكان عبر فاروق وسليم النقاش في سوريا ومصر. وأوضحت هدفها في إيراد التواريخ معرفة كيف يتقبل البدوي سيكولوجيا المسرح، وكيف اخترق هذا الأخير البنية الصعبة مع قناعتها بأن الموجود في الوطن العربي هو مظاهر مسرح، فعمر هذا الشكل الفني يعود إلى أكثر من 300 سنة قبل الميلاد في العالم، ولم يتجاوز لدينا المئة سنة. قالت إن أول كاتبة مسرحية نسائية هي (هروستغيث)، واعتبرت أن البحث في دراما المرأة يشبه التنقيب عن إبرة في بئر بترول تحت أعماق المياه، والكتابة للمسرح تحتاج فهمًا دقيقًا بقلب الكاتبة ومدارسها وتقنياتها لاختلافها اختلافًا كليًا عن الكتابة في الأجناس الأخرى.

الإرهاصات الأولى للتأليف المسرحي في المملكة السعودية

إذا كان المسرح قد بدأ في لبنان وسوريا ومصر، في منتصف القرن التاسع عشر، بعدما تطور وانطلق من الإرهاصات والظواهر المسرحية الأولى، ليبلغ مرحلة البنية المسرحية المكتملة العناصر والنص المؤلف والمترجم والمقتبس، فإن ظهوره قد تأخر عن هذا التاريخ في مناطق عربية ولا سيما في المملكة العربية السعودية لأسباب اجتماعية وثقافية أعاقت ظهوره وتطوره.

لكن على الرغم من هذا المناخ القامع والمانع الذي عانى منه المسرح عامة في نشأته، انبرى كتاب ورجال شغوفون بالمسرح في المملكة في ثلاثينات القرن العشرين، وقبلوا التحدي وسعوا

لتقديم مسرح يتوقون إلى إضافته إلى الظاهرة الثقافية المقبولة اجتماعيًا وأخلاقيًا، ولم يألوا جهدًا للمشاركة في هذه الظاهرة في معزل عن أي تخطيط رسمي، شأنه شأن المسرح في العالم العربي، الذي لم يكن في يوم من الأيام وليد سياسات وتشريعات ثقافية مقترنة باستراتيجية شاملة، وإنما كان وليد الوعي بإرادة التحقق الفردي الذي لم يتبلور في مجرد الجهود المسرحية التطوعية الأهلية وإنما تبلور في مجمل الفعل الوطني التحرري.

في هذا الإطار بدأت بوادر ظهور التأليف المسرحي - حسب ما تشير الدراسات - مع بعض المثقفين والشعراء في المملكة عندما قاموا بتأليف نصوص تلاءمت بنيتها مع ملامح المرحلة أي مرحلة ثلاثينات القرن العشرين فألف في العام 1932م الشاعر (حسين عبد الله سراج) النص المسرحي الشعري (الظالم نفسه)، وفي العام 1943م ألف نصًا مسرحيًا آخر حمل عنوان (جميل بثينة)، ثم عام 1952م كتب (غرام ولادة)، ثم صدر له أيضا (الشوق إليك) عام 1974م.

ويعتبر الشاعر حسين عبد الله سراج أول من أوجد المسرحية الشعرية السعودية، بفضل معايشته لأدباء مصريين لهم باع في هذا المجال أمثال: أحمد علام، ومحمود تيمور، وعزيز أباظة.

وقد أعرب عن ذلك (إبراهيم الحجي) في مقال له بجريدة (الجزيرة):

"بدأ المسرح في مكة المكرمة بداية أكثر إيغالًا في الزمن من وقت المسامرات الأدبية"[1].

كما ظهر أول نص مسرحي نثري كتبه (عصام خوقير) الذي يعتبر من رواد المسرحية النثرية السعودية، ويقول خوقير في هذا الصدد:

"لم اكتب هذا النص بدافع المتعة والهواية، حين كتبت هذه المسرحيات لم يكن المسرح فنا مقروءًا، وكانت الكتب التي تُقرأ هي الدواوين والقصص وبعض الروايات، لهذا أردت أن أجعل من المسرح فنًا أدبيًا ككل الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب السعودي"[2].

كما كتب في هذا السياق نصًا حمل عنوان (الدوامة)، ثم قام بمحاولة تأليفية أخرى بعنوان (السعد وعد) وقد حولت فيما بعد إلى مسلسل تلفزيوني، ولم يتم تنفيذها مسرحية بسبب نقص الإمكانيات وغياب العنصر النسائي.

---

(1) إبراهيم الحجي، ومضات مسرحية، جريدة الجزيرة، 2001.

(2) عصام خوقير، طبيب وجد ضالته في الأدب، جريدة اليمامة، 2009.

وحسب نذير العظمة كلها نصوص نشرت قبل أن ينشأ النص المسرحي السعودي ببنيته المتكاملة وربما كانت هناك مسرحيات مخطوطة لم يضع عليها الباحثون أيديهم بعد، هذا إذ لم نعد بينها مسرحية (فتح مكة) للكاتب محمد عبد الله مليباري، التي كان أحمد السباعي يزمع إخراجها.

وقد كتبت هذه النصوص بالفصحى، وتعزى كتابتها بالفصحى إلى المسرح المكتوب الذي يُقرأ ولا يُمثل واستبعدت هذه المسرحيات من عملية الإخراج واهتمام المخرجين بعد إنشاء المسرح السعودي، ولعل سبب ذلك يعود إلى عدم توفر هذه المسرحيات على العنصر النسائي.

ثم بدأ التطور يتسرب إلى النصوص المسرحية التي ظهرت في الأربعينيات، لتتوغل في بناء درامية القصيدة، لتتحول إلى نص شعري درامي عولجت فيه الثيمات التاريخية، أو الأخلاقية دون أن تنزاح عن الاتجاه الهزلي.

وفيما بعد صار النص المسرحي في المملكة يمر بمراحل منقطعة وغير متواصلة، ففي الأربعينيات والخمسينيات تعايشت البواكير المسرحية بأجوائها الكلاسيكية وأفكارها الدينية، كانت تنظر إلى المسرح نظرة جادة حيث شاعت المسرحية التاريخية والاجتماعية في المدارس والمعاهد والأندية الرياضية الموجودة في مدن المملكة الرئيسية.

لكن مسارات البنية المسرحية كانت قد تشكلت من خلال جهود أحمد السباعي، أحد أعلام المسرح في المملكة العربية السعودية، أول من قام بتأسيس فرقة مسرحية للتمثيل في مكة، كما أنه يعتبر أول من أنشأ بناءً خاصًا بالعروض المسرحية، وأول من استقدم مخرجًا للأعمال المسرحية، كان في طور القيام بالاستعدادات لتقديم أول عرض مسرحي، غير أن الظروف حالت دون ذلك وأغلقت دار العرض. الأمر الذي يستدعي طرح المسائلات التالية:

ماذا حدث بين 1960 و1973، لماذا لم يوفق أحمد السباعي في استكمال مشروعه المسرحي برغم أنه كان يضع لإنجازه إمكاناته الفكرية والمادية؟

يقول السباعي الابن:

"إن والده عشق المسرح بعد أن عكف على مشاهدة المسرحيات المصرية خلال زياراته للقاهرة كمطوّف للحجاج المصريين وخصوصًا مسرحيات عميد المسرح العربي يوسف وهبي"[1].

ويضيف أسامة السباعي:

"كان من الطبيعي أن يكون المسرح هاجسه وهو يرى بلادنا تخلو من مسرح للجمهور العام، إلا من محاولات فردية مبعثرة داخل أسوار بعض المدارس... فأراد أن يحقق الحلم - الهاجس عبر إنشاء مسرح في مكة المكرمة، وبعد أن شجعه بعض الأصدقاء والمسؤولين على تبني فكرته، تقدم أحمد السباعي عام 1381هـ 1961م إلى وزارة الإعلام بطلب إنشاء المسرح باسم (دار قريش للتمثيل القصصي) على أن يقام المسرح على الأرض الواسعة التي يملكها بجوار منزله في حي جرول بمكة المكرمة"[2].

يذكر أسامة أن والده بنى المسرح على أرضه بماله الخاص دون مساعدة على الرغم من انتقادات اجتماعية محافظة وصفت المسرح بالبذرة التي قد تشعل حرائق اجتماعية غير مقبولة.

ويقول:

"إن المسرح حمل اسم (قريش) لأنه كان يصدر حينها مجلة تحمل الاسم نفسه من دار (قريش للطباعة والصحافة) كانت أول مسرحية أعدت للتمثيل على خشبة دار قريش كانت بعنوان (فتح مكة)، وقد ألفها الراحل محمد عبد الله المليباري".

يوضح أسامة السباعي أن والده كان يخشى أن يتدخل المحافظون ليلة الافتتاح فيحدث بينهم وبين الجمهور ما لا يحمد عقباه؛ لذلك توجه قبل الافتتاح إلى بعضهم ليدعوهم ضيوفًا تلك الليلة. لكن الإجابة أتت بأنهم معارضون لفكرة إنشاء المسرح، وأن مسرحه قد يقدم اليوم (فتح مكة). لكنه قد يتحول غدًا إلى ملهى يقدم رقصات يختلط فيه النساء بالرجال، ولا تنس أن التمثيل حرام لأنه كذب، فعندما يتقمص الممثل شخصية فلان ابن فلان، فهو ليس في الحقيقة فلان ابن فلان، هذا خداع وتضليل وكذب يحرمه الإسلام.

---

(1) أسامة السباعي، مسيرة السباعي، مجلة قبلة الدنيا، 2013.

(2) أسامة السباعي، الموضع السابق.

عندها ردّ عليهم بأن مسرحه (خُصص لتقديم الأعمال التاريخية الإسلامية ومثله يترفع عن تحويله إلى ملهى، كما أن العنصر النسائي لن يكون له وجود). على الرغم من ذلك، بقي أحمد السباعي على موقفه المرحب بهم، غير أن المحافظين سعوا إلى إيقاف الافتتاح بحجة (ما) سيكون بعد فتح أبواب المسرح.

ويستطرد السباعي الابن:

"صدرت تعليمات رسمية في اليوم التالي بالإيقاف حتى عودة الملك سعود إلى أرض الوطن. ولم يكن لديه الوقت ليبحث الموضوع وعلم والدي أن الظروف لم ولن تسمح بإعادة الحياة إلى حلمه فبقي المسرح بكل ديكوراته حتى عشش فيه العنكبوت لسنوات طويلة"[1].

مع ذلك ظلت محاولات الممارسة المسرحية تزاول هواجس المسرحيين في المملكة، فظهر من أقبل على هذا الفن رغم علمه أن فرصة استوائه أو وجوده غير ممكنة، لذلك لجأ الكتاب المسرحيون إلى دوافع مقنعة وقادرة على تجاوز هذه الحجج ودحضها، فكتبوا نصوصًا درامية تدعو العرب إلى التمسك الشديد بالمحافظة على الأخلاق والعادات وحماية الأعراض والأنساب أو ترسم الأخلاق والوفاء العائلي والتضحية في سبيل الشرف.

كذلك ركزت مسرحيات أخرى على التربية ونشر مبادئ الدين، كتجربة (حسين عبد الله سراج) الذي كتب عددًا من المسرحيات رغم علمه أن عرضها على المسرح أمر مستبعد، وقد اكتفى بأن تكون أدبًا يُقرأ لا فنًا يُعرض، ونموذجًا للكتاب والمؤلفين بهدف إرساء فكرة الدراما.

والأمر نفسه اختاره (عصام خوقير) حين كتب مسرحياته كان يأمل من جعل الشكل المسرحي فنًا مقبولًا للقراءة، لهذا أراد أن يجعل من المسرح فنًا أدبيًا ككل الأجناس الأدبية الأخرى في الأدب السعودي.

نواة التأليف السعودي الأولى بين الاقتباس والترجمة

لم يكن للمسرح وجود في العالم العربي باستثناء بعض الأشكال الفرجوية الما قبل/ مسرحية التي ستوظف لاحقًا في الكتابة الدرامية الحديثة باعتبارها سندًا فنيًا، لهذا كان من

(1) نفس الموضع.

اللازم انتظار حلول منتصف القرن التاسع عشر ليتم احتضانه كفن إلى جانب الفنون الأخرى، ذلك على يد مارون النقاش الذي قدم سنة 1847، مسرحية (البخيل) لموليير في صيغة تخلخل النص الأصلي، وهذا يعني أن عمله كان مجرد اقتباس حر.

عليه فإذا كان هذا النص قد سجل بداية تاريخ المسرح العربي، فإن نصوصًا أخرى ستكون مصدر ازدهاره بفضل إسهام كُتاب حرصوا على التعريف بالمسرح الأوروبي، وتقديمه إلى جمهور لم يتعود مشاهدة عروض على الطريقة الإيطالية، لكنه على استعداد كبير ليأخذ نصيبه من متعة المشاهدة والتسلية متى سنحت الفرصة بذلك الشيء الذي جعل المترجمين الرواد يتعاملون مع الكوميديا قبل تعاملهم مع المآسي والنصوص الروائية.

من هنا نرى إذا كانت ترجمتهم تعد في الغالب (تبيئة) محلية للنص الأجنبي أو اقتباسًا له، فإن علينا أن نقر بأن الترجمة أصبحت فعلًا شائعًا إلى درجة أن مئات المسرحيات تم نقلها إلى اللغة العربية في نهاية القرن التاسع عشر، وأن خمس عشرة منها هي التي عرفت طريق النشر لأن المترجمين ارتأوا أن النصوص المترجمة لم تكن موجهة للقراءة، وإنما للإنجاز المسرحي.

كذلك سلك المسرحيون السعوديون سبل الإعداد والاقتباس من المسرحيات العربية والعالمية التي تعالج في أغلبها القضايا العربية عامة.

مثال على ذلك ما تجسد في مسرحية (طبيب بالمشعاب) 1973م لـ(إبراهيم الحمدان)، المقتبسة عن النص العالمي طبيب رغم أنفه لموليير.

نرى أنه جدير بالذكر التنويه أن للمخرج العراقي (محسن العزاوي) تجربة مبكرة في تحويل نص لـ(روبلز) بعنوان (ثمن الحرية) أخرجه في الرياض ولعب دور البطولة فيه الممثل السعودي المعروف عبد العزيز الحماد برعاية صاحب السمو الملكي الأمير سلمان بن عبد العزيز أمير الرياض (1969م).

ففي أقل من عقد من السنين منذ 1960م تعود المحاولات المسرحية لتعلن عن نفسها في المملكة برعاية رسمية خرجت بها إلى النور دون أن تلقى مصير محاولات السباعي السيئة الحظ.

ما قبل تأسيس جمعية الثقافة والفنون الشعبية في الأحساء عام 1391هـ

بعد هذه الانطلاقة في تأليف النص ظهر في الجمعية كتاب ومخرجون مسرحيون تنوعت ثيماتهم وتعددت الاتجاهات المسرحية التي انتمت إليها نصوصهم وعروضهم مسرحيون، حيث تناولوا المسرح في اتجاهات فنية وفكرية متنوعة ومتعددة، ونتبين ذلك من خلال النصوص المسرحية التي تتابعت وحملت تاريخ كتابتها أسماء برزت وأثرت السجل الكتابي للمسرح السعودي، منهم: عبد الرحمن محمد إبراهيم السلمان، وصالح عبد الرحمن الزيد، وإبراهيم الخميس، ومحمد سالم الهويريني، وغيرهم.

وظهر بعدهم العديد من رجال المسرح أمثال: عبد الرحمن المريخي وإبراهيم الحمدان، وعبدالرحمن الحمد، ومحمد خضر عريف، وعلي الهويريني، وسليمان الحماد، وأحمد الدبيخي، ومحمد عبدالرحمن، ومحمد العثيم، وراشد الشمراني، وعلي السعيد، ومشعل الرشيد، وفهد الحوشاني، ومحمد الهويمل، وفهد ردة الحارثي، وعبد العزيز السماعيل، وعبد العزيز الصقعبي، وسامي الجمعان، وعبد الله الباروت، وغيرهم من الذين يمثلون زخمًا في الحركة المسرحية السعودية، وأيضًا غيرهم ممن أغفل نتاجه لأنه تم في المراحل المبكرة من تاريخ الحركة المسرحية السعودية، فلم تتح له فرصة الطباعة والنشر، أو ممن أخرج نتاجه قصديًا من دائرة التدوين لكتابتهم لنصوص مسرحية سعودية، كانت على شكل اسكتشات كتابية، أو مشاريع غير ناضجة من الناحية الفنية.

وقد شغلت ثيمات بعض هذه النصوص البيئة السعودية في مستوياتها الثقافية فكرهم، واحتلت حيزًا كبيرًا من نصوصهم الدرامية، وتناول البعض الآخر منها القضية الاجتماعية التي شكلت هاجسًا كبيرًا من هواجسهم تمامًا كما شغلت هذه القضايا النصوص الدرامية والأعمال المسرحية الخليجية أيضا، كتلك التي بدأت في دولة الكويت تحديدًا حيث احتلت القضية الاجتماعية الحيز الأكبر من مسرحها.

وظهر كتابها في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين كعبد العزيز السريع، وصقر الرشود، وسعد الفرج، وحسين المسلم، وخالد عبد اللطيف، وغيرهم من المسرحيين الذين أكثروا من التركيز على الأسرة وصراع الأجيال، والفساد الاجتماعي، والطمع والغدر، إلى ما هنالك من مساوئ مجتمعية استغرقت سلوك الكثير من المؤسسات والإدارات، كما تركزت موضوعاتها على المرأة ودورها في الأسرة.

ولم يختلف الأمر كثيرًا في البحرين، فظهرت هذه الموضوعات في نصوص إبراهيم العريض، ثم يوسف الحمدان، وعبد الله السعداوي، وخالد الرويعي.

وفي دولة قطر التي عالجت موضوعات مشابهة في مسرح حسن رشيد، وغانم السليطي، وعبد الرحمن المناعي، وحمد الرميحي.

كذلك الأمر في دولة الإمارات التي عالجها حاكم الشارقة سلطان بن محمد القاسمي بموضوعات تاريخية هامة، هذا إلى جانب القضايا الإنسانية العامة التي تناولها عدد من الكتاب مثل: إسماعيل عبد الله، وجمال سالم، وسالم الحتاوي، ومرعي الحليان.

لقد قدم جيل السبعينات نصوصًا مسرحية لا تمثل، ولا تصلح للقراءة، ولا تصلح للخشبة كسابقتها المسرحيات الفصيحة، ربما لم تستوف هذه النصوص الشروط الدرامية الكفيلة بتشكيل ظاهرة تأليف مسرحية تتوافر فيها شروط العرض. ونستدل على ذلك بوجود تيارين يقعان بين فصيح يقرأ ودارج يمثل، وهما متوفران في أغلب الآداب العالمية.

في موازاة هذه النصوص المؤلفة، كان المسرح في المملكة يتعامل مع نصوص أجنبية مقتبسة خولت له تحقيق طفرات بعيدة على مستوى الإنتاج المسرحي الجيد، كما خولت له التعامل نصوص غربية كلاسيكية لبعض أعمال شكسبير كهاملت، وعطيل مثلًا، وأخرى طليعية لصموئيل بيكيت في عمله الدرامي في انتظار غودو.

ضمن هذا السياق الساعي إلى وضع اللبنة الأساسية لبنيان المسرح، حاول هؤلاء الكتاب أن يؤسسوا لمسرح في المملكة، وأن يطوعوا الدراما المسرحية انطلاقًا من المفهوم الغربي للبنية المسرحية ووفقًا للمؤشرات الاجتماعية والأخلاقية السائدة في بيئتهم.

مسرحية موليير وبدايات سعودة النص

تتألف مسرحية (الطبيب رغمًا عنه) لموليير من ثلاثة فصول، وهي ملهاة من ملاهي موليير، وقد ترجمت مرات عديدة إلى اللغة العربية. تتلخص فكرتها حول سغاناريل حطاب سكير يهمل زوجه ويمعن في الاستهتار والشرب برغم أولاده الأربعة منها، ويستمر بينهما النزاع والنكد، فيحاول في المشهد الثاني أن يصلح بينهما صديقه روبر، لكنه يعنف من كليهما بعد أن ادعيا أن نزاعهما هذا ضروري لاستمرار لهب الحب.

في المشهد الثالث من الفصل الأول يتبادل الزوجان المتنازعان الغزل بعد علاقتهما الحميمة. وحين يترك الزوج الخشبة تفصح الزوج عن رغبتها في الانتقام منه، فتدعي للوكاس وفالير – في المشهد الخامس اللذين يبحثان عن طبيب أن زوجها طبيب نطاسي، لكنه يفضل التواضع برغم علمه الغزير وهو غريب الأطوار ينكر أن يكون طبيبًا.

وفي المشهد السادس يلتقي لوكاس وفالير بالزوج الحطاب مقتنعين بالمقلب الذي دبرته الزوجة المنتقمة. فحين يعلن الزوج أنه ليس بطبيب لا يصدقانه ويرغمانه تحت الضرب على الذهاب معهما لتطبيب لوسندا، وهي فتاة عاشقة تدعي أنها فقدت القدرة على الكلام وترفض أن تتزوج العرسان الأغنياء الذين اقترحهم عليها أبوها وتفضل أن تتزوج حبيبها الفقير (لياندر).

أما الفصل الثاني فيجري في بيت جيرونت أبي (لوسندا) العاشقة ويعلن كل من لوكاس وفالير وقوعهما على طبيب عظيم يقدر أن يشفي ابنته لوسندا. فتعترض جاكلين زوج لوكاس المرضعة أن الحل الوحيد هو الزواج ممن تحب. يدخل في المشهد الثالث الحطاب سغاناريل رغمًا عنه كطبيب. ويحاول أن يبرر لقبه بالتظاهر بعلم الطب بشكل هزلي. وفي المشهد الرابع يغازل الطبيب رغمًا عنه زوج لوكاس مرضعة أحد أولاد جيرونت بشكل ساخر. المشهد الخامس يستمر الطبيب بالإكراه في غزله لزوج لوكاس فيظهر هذا غضبه بينما تظهر زوجه احتجاجها بأنها قادرة على حماية نفسها. ويمهد المشهد الخامس لدخول لوسندا المريضة العاشقة بينما يستمر الطبيب في حركاته نحو زوج لوكاس.

أما المشهد السادس فيجمع كل الشخصيات الآنفة معًا ويكشف الطبيب على لوسندا ويقرر أنها خرساء ويتبجح بعلمه وقدرته على تشخيص المرض ليغطي جهله وعجزه. ويستشهد بأرسطو وأبقراط ويردد مصطلحات لاتينية ليشرح لهم كيف شخص المرض، ويصف لها علاجًا بأن تمدد في السرير وتعطى خبزًا مغمسًا بالنبيذ. ففي تألف العاشقين تكمن قدرة استعادة حاسة الكلام.

أما المشهد السابع من الفصل الثاني فيضم جيرونت أبو المريضة وسغاناريل الحطاب وجاكلين المرضعة ويحاول هنا أن يطبب المرضعة، ويليه المشهد الثامن ويضم جيرونت وسغاناريل وموضوع الدفع. فالأول يلح والثاني يأبى لكنه يتلقف الدراهم بلهفة.

أما المشهد الثامن فيضم لياندر الذي يكشف عن هويته كعاشق للطبيب المزيف ويرشوه بالفلوس على أن يساعده في الحصول على الزواج من حبيبته بنيت جيرونت.

يأتي الفصل الثالث في مكان مجاور لمنزل جيرونت ليحل تأزم الحبكة. لياندر والطبيب يدبران مؤامرة وصول الحبيب إلى المشهد الأول والثاني يدخل على الطبيب فلاحان تيبو وابنه، يطلبان منه أن يعالج زوج تيبو المريضة، فيقبل أن يعالجها بعد أن يجزلا له العطاء. ويتغير المشهد الثالث إلى بيت جيرونت حيث يجتمع سغاناريل وجاكلين يبوح لها ويمدح جمالها ويحرضها على لوكاس. وحين يجد عندها أذنًا صاغية يفصل بنيهما لوكاس بشكل مفاجئ قاطعًا عليه الفرصة.

أما المشهد الرابع فيضم جيرونت ولوكاس ويفضي قصره إلى المشهد الخامس حيث يجتمع لوسندا المريضة وجيرونت أبوها ولياندر العاشق الذي لا يعرفه الأب وجاكلين المرضعة والطبيب رغمًا عنه. هنا تُفصح لوسندا عن عزمها على الزواج بلياندر متشجعة بظهوره بينما يصر أبوها على زواجها من هوراس الثري. يعرض الطبيب المتآمر خدمته لشفاء هذه الحالة الطارئة، ويستمر في الكلام عن الدواء الجيرونت.

تأتي المفاجأة إذ يعلن لوكاس الجيرونت هرب ابنته مع عشيقها لينادر المتنكر بزي صيدلي يصاحب الطبيب.

أما في المشهد الثامن من الفصل الثالث والأخير فتظهر مرتين زوج الحطاب التي تعلم أن زوجها سوف يشنق لأنه ساعد لوسندا على الهرب مع عشيقها لياندر.

في المشهد العاشر يركع الطبيب أمام الأب ويرجو العفو وعقوبة الضرب لا الشنق.

يظهر في المشهد الحادي عشر لياندر مرة أخرى أمام جيرونت وسغاناريل وزوجه ويعلن أنه لا يرغب أن يتزوج ابنة جيرونت دون رضاه، لاسيما أنه قد ورث ثروة كبيرة من عمه وتنتهي المسرحية بالنهاية السعيدة، ويفرج عن سغاناريل الذي وقع في هذا المقلب من انتقام زوجه.

هكذا نرى أن الفصل الأول يضم سبعة مشاهد، والثاني تسعة، والثالث أحد عشر.

وتنطوي مسرحية موليير الأصلية على أحد عشر شخصية.

أسلوب المسرحية ساخر هازل فيه قدرة على النفاذ إلى النفس الإنسانية من خلال السخرية، الحادة وهي تتضح بمعرفة موليير باللاتينية واليونانية ومهارته على رسم الشخصية، وعقد الحبكة وحلها من خلال الوحدات الثلاث التي التزمها الكلاسيكيون الفرنسيون في المسرح.

اقتبس إبراهيم الحمدان موليير في مسرحية طبيب رغما عنه، وبنى عليها حبكة جديدة، وأقول هذا لأنه لم يتبع حبكة موليير أو يتبناها، فقد استبقى تركيب الفصول الثلاث في المسرحية، لكنه أسقط الكثير من مشاهدها، لاسيما تلك التي تحتوي على عنصر المرأة.

فقد أسقط زوج الحطاب واستبدل الزوج والزوجة بصديقين على وحسن يعيشان معًا وأحدهما يعمل والآخر بطال يعيش عالة على الآخر.

بهذا استبقى السياق الأصلي أو ما يشابهه، وأسقط حرفية الشخصية، وجعل (عليًا) يدبر مقلب الطبيب بالمشعاب، بينما (مرتين) زوج الحطاب هي التي دبرت ذلك في مسرحية موليير الفرنسية.

وعوضًا عن لوسندا العاشقة، جاء الحمدان بصالح وأبي صالح، واستبقى سياق العرض والزواج، وأسقط العشق والفقر والغنى وما إلى ذلك.

ثم أسقط المرضعة جاكلين زوج لوكاس، بهذا أسقط مغامرة الغزل المكشوف التي استغرقت خمسة مشاهد بعينها من المسرحية أو قسمًا كبيرًا من بعضها. بإسقاطه شخصية لوسندا لم يعد هناك من ضرورة للعاشق للتنكر كصيدلي (لياندر) الذي تشكل مؤامرته مع الطبيب المزيف، بينما يشكل إكراه سغاناريل الحطاب الحبكة العميقة والخفية، وبالتالي حسن في المسرحية السعودية هو الحبكة الظاهرة والسطحية.

بهذا يمكن القول إن حبكة طبيب رغمًا عنه العربية، هي جزء من الحبكة الأصلية لا كل الحبكة، أضف أن الحمدان قد حذف مشاهد جاكلين كلية، وهي جزء أيضًا من الحبكة الداخلية للمسرحية الأصل، فالحمدان إذن، لم يترجم المسرحية الأصلية، ولم يعربها، بل سعود الترجمة العربية أو سعود فكرتها، لأنه أبقى الفصول وأسقط المشاهد المتضمنة عنصرًا نسائيًا وبسط الحبكة، واستبقى منها ما يخص سوء التفاهم بين الصديقين حسن الصديق العالة، وعلى الذي يدبر له مقلبًا يضعه في مأزق لا يخرج منه إلا في نهاية المسرحية.

غني عن القول إن الصورة الفنية للمسرحية وتركيبها الداخلي وحبكتها ولغتها والديكور والثياب كلها خضعت لاعتبارات السعودة التي تنطوي على موقفين استلزما من الحمدان أن يقوم بهذه التبديلات الأساسية للمسرحية الأصل.

فقد أسقط من شخصية حسن الذي أصبح طبيبًا بالإكراه للاعتبارات الأخلاقية والدينية الخصائص الشخصية الرئيسية التي كانت في بديله في المسرحية الأصل حطابًا وزوجًا سكيرًا،

وداعرًا، فأسقطها الحمدان وجعله في النص السعودي صديقًا عالة تدبر له المقالب، وهذا الاعتبار دفع الحمدان أيضًا إلى تغيير صورة العبارة والكلمة كما غير الصورة الداخلية للمسرحية بما يتناسب مع القيم العربية والإسلامية، فالقسم بحق إبليس أو الشيطان الذي يردده الحطاب في مواقف عديدة لم يعد له مكان في النسخة السعودية.

كما استبدل الطب اللاتيني بالطب العربي بشكل موفق، واستشهد بأمثال وشواهد عربية بدلًا من الشخصيات والعبارات اليونانية واللاتينية لاعتبارات ثقافية تضمن التواصل مع الجمهور ونجاح عمله فنيًا.

وهكذا فإن خلف صياغة الحمدان ولتعبيره وعمله الذي وصفه (بالطابع السعودي) أسبابًا أخلاقية دينية وأخرى ثقافية فنية، ومع هذا كله خرج الحمدان بعمل فني ناجح. لأنه لم يستورد التقنية المسرحية الجاهزة، ولم يتبن الملهاة المولييرية كما هي، بل أعاد صياغتها بما يلائم المجتمع والجمهور السعوديين حبكة وشخصية ولغة. بهذا أمكن الحمدان أن يجعل من موليير الفرنسي موليرًا سعوديًا.

المرونة والتكيف والتحويل النصي للسعودة

بعد طرح الأعمال المسرحية التأسيسية لإبراهيم الحمدان الذي استنبت الدراما وفن المسرحية في التقاليد الأدبية في المملكة يمكننا القول إن فن المسرح فن مهاجر إلى المملكة وباقي الأقطار العربية، ولكن هجرة هذا الفن إلينا ليست بالسهولة التي نتصور، هناك حواجز من كل الأنواع لا يستطيع المسرحي أن يدير ظهره إليها، لا بد من مواجهتها حتى يتم لمهمته النجاح في بلده ومجتمعه.

هذا يستدعي مرونة عظيمة وقدرة على التكيف مساوية، لاسيما أننا هنا في معرض مبادلات أدبية وفنية بين حضارتين أو فنين وأدبين مختلفين، فمن الطبيعي أن يقابل هذا الاستنبات بالاستهجان، إن لم نقل المقاومة.

التعاطف الذي تحظى به الحركة المسرحية من شريحة التحديث، هو الذي فتح أمامها السبل وكان نقطة التحول في تاريخ المسرح في المملكة. هذه كلها صعوبات خارج النص، أما الصعوبات التي تنشأ من النص المسرحي فتستدعي منا اهتمامًا أكبر.

عندما نستعير فنًا كالمسرح له مصاحبات حبات فكرية واعتقادية وجذور تاريخية وننبته في أرض غريبة، يقتضي ذلك منا أن نكيف النص ونتكيف معه، لا بما يتناسب مع ذائقتنا الفنية فحسب، بل بالنسبة إلى ما يصاحب النص دلاليًا وجماليًا في السياق الاجتماعي، والتقليد اللغوي، والفني، والأدبي.

هذه الصعوبات عينها، يواجها الدراميون الأوروبيون عندما ينقلون نصًا من لغة أوروبية أو غيرها إلى لغاتهم.

لكنها أقل من الصعوبات التي نواجها نحن، فتراكم التجارب المسرحية والفنية يجعل الحلول متاحة لهؤلاء، لأن وحدة الثقافة الأوروبية، ووجود قاسم مشترك في المعتقد الديني، وقرابة في الأواصر الاجتماعية واللغوية، تجعل المسرحيين الأوروبيين يستعيرون بعضهم من بعض بأكثر سهولة منا، ولا يعني أن نفهم هذا أن هناك تطابقًا في العادات، والمعتقدات، والتقاليد، واللغات. فخصوصيات هذه الأمور تلعب دورًا كبيرًا في صياغة الترجمات بينها وبين أية من اللغات الأوروبية، صياغة تختلف اختلافات أساسية في الوضع اللغوي والسياق الفني والاجتماعي، وتبقى وظيفة المترجمين، هي كيف يفسرون نص المسرحية وكيف يترجمونه لجمهورهم.

وبكلمة أخرى إن إخراج شكسبير في موسكو يخضع لاعتبارات ثقافية هي غيرها في إخراجه في لندن. وإذا جئنا للترجمة فإن هذه الاعتبارات تلعب دورها الفعال في إعادة صياغة مؤلف ما من بلد إلى بلد. فموليير الإنجليزي نسبيًا لا يتطابق مع موليير الفرنسي، لذلك شكسبير الفرنسي والألماني اعتبر شعارًا للرومانسية من قبل الأخوين شليغل وشيلر وغوته في ألمانيا، وفيكتور هوغو وأنصار الرومانسية في فرنسا، وهو ليس رومانسيًا بالمعنى الدقيق والتاريخي للكلمة.

فليس غريبًا إذن، أن تخضع إعادة صياغة موليير في المسرح السعودي إلى ما خضعت إليه، إذا توخى المرء عوامل النجاح، بل من الغريب أن يتبنى المرء تقنية ما أو نمطًا ما بكل ما فيه دون أن يغيره بقراءة جديدة تعبر عن قدرته على تجاوز المحاكاة إلى الإبداع، وعن التلاؤم مع شروط ثقافية وفنية واجتماعية ولغوية يفرضها على مجتمعه.

وإذا حللنا مسرحية (بخيل موليير) التي افتتح بها مارون النقاش دخول هذا الفن إلى أدبنا العربي لوجدنا النتائج نفسها؛ لأن النقاش لم يترجم ولم يعرب، بل استعار الحبكة

وأعاد الصياغة بما يتلاءم مع الاعتبارات العربية للجمهور والمجتمع في عصره من خلال الخصائص التالية:

1. إنه يستوعب شخصيات موليير وحبكته وعناصر الإضحاك في المسرحية الأصل، وينسج على منوالها دون أن يترجم حرفيًا.
2. البنية المسرحية كما عرفها الطليان لا الفرنسيون خلط الأوبرا بالمهزلة في بخيله.
3. استخدم مزيجًا من العامية والفصحى وطرح مشكلة ازدواجية الأداة التي ما زال يعاني منها مسرحنا العربي.
4. الصيغة الغربية للدراما شكلت إجهاضًا للصيغ العربية الممكنة في (مسرح التعزية)، (الحلقة)، (البساط).
5. لم يبحث عن صيغة عربية يطورها واكتفى بالصيغة المستوردة والتتلمذ عليها.

كذلك فعل بعده يعقوب صنوع الذي لقبه الخديوي بموليير مصر، الذي كتب اثنتين وثلاثين مسرحية استعار في الكثير منها، أو حاكى هزليات موليير، وفي اقتباساته هذه خضع لما خضع إليه النقاش من قبل وما خضع إليه الحمدان من بعد.

على ذلك نقيس (شكسبير العربي) الذي ترجمه أكثر من مرة خليل مطران وجبرا ابراهيم جبرا على خلاف بين الأسلوبين يعكس تطور الأسلوب الشعري للعصرين.

كذلك (غوته العربي)، و(ت. إس اليوت العربي)، كلاهما ترجم ترجمات عديدة تمكننا من دراسته على الطراز الذي ألمحنا إليه، عوضًا من أن تقتصر جهودنا في الأدب المقارن على ترجمة الأسس والمبادئ النظرية لهذا العلم منذ مطالع القرن حتى منتصفه.

وآن الأوان كي نستخدم مناهجه بما يفيد هويتنا الحضارية وتطورها من خلال العلاقات الأدبية.

هذه كلها أسئلة وجيهة، لكن البحث عن مسرح يعبر عن عقيدة المجتمع بحياة أفضل، ويرضي ذوقه وتطلعاته، لا يمكن تجاهله.

من هنا يمكن أن نفهم نزعة التجريب التي تهيمن على العديد من كتاب الدراما الشباب في المملكة. كما نفهم أيضًا مشروعية الدعوة إلى مسرح عربي أو إسلامي أو سعودي إلى آخر

السلسلة، من خلال معاناة الكائن الإنساني. لكنها تبقى كلها تجريبية أيضًا، لأنها تنطلق من حضارية معينة، إن لم نقل نظرة محددة للحياة والكون والفن.

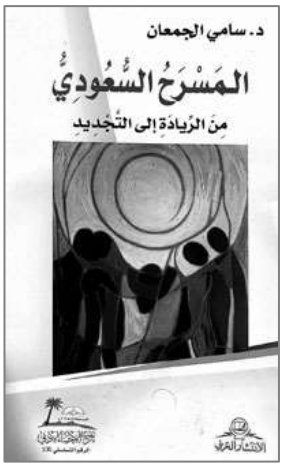
والكفاءات المسرحية التي نتطلع إليها هي التي تخلق لنا بنية درامية عربية تستطيع أن تعبر عن هويتنا الحضارية ومطامحنا البعيدة. المشكلة ليست في المضامين، إنها في الأشكال الدرامية التي تستهلك النمط الواحد فيستهلكها بدوره. عندما يسيطر نمط بعينه يؤدي بالمبدع إلى رتابة النظم الذي لا يهز الوجدان ولا يحرك النفس، فالشكل المسرحي وحده لا يكفي، وطرح المضامين المنتمية وحدها لا تكفي، لابد من انبثاق الشكل من المضمون، لابد للتقنية العربية بعد تمثل التقنية الغربية واستيعابها من أن تنطلق من التجربة والهوية العربيتين، وعلى هذا فالمشكلة في المسرح ليست أخلاقية أو عقائدية إنها مشكلة فنية مشكلة الأدوات والتقنيات والأشكال التي تستطيع أن تحمل إلى الآخر الرؤيا كائنًا ما كانت. فالمسرحي الذي لا يكون فنانًا لا يستطيع أن يبلغ رسالة عمله وإن تشبث بالرسالة دون استكمال النضج الفني يأتي تشبثه وعظيًا لا قيمة له ولا تأثير.

إن التبشير أو التعليم المباشر، يعرقل الرسالة إذا لم تتخذ صورة فنية أخاذة، والجمال الفني وحده كفيل بأن يجعل الصيغ الدرامية نافذة ومؤثرة، وهذا أكثر فاعلية لرسلة المسرح.

في هذا الإطار تأتي المسرحية السعودية قطار الحظ في الصدارة من حيث النجاح، لأنها أقامت توازنًا بين الرسالة والتقنية المسرحية، أمسكت بلبها، فهي تجربة مرموقة وتمثل تطورًا ملموسًا على مسرحية حمدان السابقة (طبيب بالمشعاب).

إجمالًا لما سبق نورد ما رصده الناقد المسرحي سامي الجمعان في كتابه: **(المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد)** للعشرات من الأعمال المسرحية لمسرحيين سعوديين من الرواد مقدمًا تحليلًا لكل عمل منها، ليزيح الكثير من الغموض لدى الكثيرين ممن فقدوا قنوات التواصل مع هذا المسرح والقائمين عليه، فتكونت في أذهانهم صورة نمطية مفادها أنه لا مسرح في هذه البقعة من الوطن العربي، بينما يذهب بالبعض منهم الظن بأن المسرح من المحرمات في المجتمع السعودي.





يرى الجمعان أن هذه الأفكار المسبقة تسيدت الأذهان ردحًا من الزمن إلى أن اقتحم المسرح السعودي التظاهرات المسرحية والمهرجانات والمناسبات على امتداد الوطن العربي، وسجل حضورًا متدرج الصعود من حيث المستوى، وهو ما أسهم في تغيير كثير من المفاهيم المغلوطة عنه وتعديلها، فنمت التجربة، وتطورت الأدوات، وصار لهذا المسرح وجود يفوق حدود المشاركة إلى مستوى التنافس.

يؤكد الجمعان أن المسرح السعودي بسبب طموحه وتفانيه وتضحياته أظهر رغبة في التطور والنمو، على الرغم مما يواجه من إشكاليات، حدت كثيرًا من قوة صعوده، وسرعة تناميه.

لذا يمكننا التصريح بأن المسرح السعودي يستحق أن نطلق عليه المسرح العصامي، بعد أن قذف به حب هذا الفن إلى خضم رجراج من العقبات المتلاحقة، لكنه آمن بقدرته الجبارة، التي صنعت منه ممثلًا ومؤلفًا ومخرجًا سينوغرافيًا وناقدًا، إلى درجة أن بعضهم بادر إلى إطلاق لقب (جوقة المناضلين) على المسرحيين السعوديين، ذلك لكونهم واجهوا تلك العقبات بصبر وجلادة ومثابرة منقطعة النظير.

يرى الجمعان أن الأدهى والأمر، أن بعض النقاد العرب وغيرهم اتخذوها مبررًا لعدم الاكتراث لهذا المسرح ولمنتجه الإبداعي، إلى درجة أن بعضهم ضعفت لديهم الدافعية تجاه هذه التجربة برمتها، وتضاءل مستوى النظر إليها بشيء من الجدية، مع العلم أن المسرح السعودي قدم تجارب تستحق التقدير ونشط نشاطًا لافتًا في العديد من الفترات.

لذا وخشية من أن يقوض موضوع المرأة عطاء هذا المسرح وتضحيات مريديه، وخوفًا من تعاظم صلابة موقف البعض، باتخاذ هذا مسوغا لسلب المسرح السعودي قدرته البديهية على الفاعلية الاجتماعية المفترضة رغم المعوقات، وتفريغه من حقه المشروع في تقديم مشروعه، طالما بقي في نظرهم (سجين حالته العرجاء) بحسب الوصف الذي روجه بعضهم عنه.

يسعى الجمعان في طرحه إلى رفع الغطاء عن ذلك المسرح السعودي الذي تفانى كثيرًا في سبيل تجاوز فقر الإمكانات وضعف بنى مسرحه التحتية، وتجاسر كثيرًا كي يستطيع التعايش تعايشًا استثنائيًا مع سلطتي الرقابة الإعلامية والرقابة الدينية المحتسبة.

لقد توجه تركيز الجمعان صوب فكرة صمود التجربة المسرحية السعودية ضد ما سبق من تحديات، ويقدم أدلة دامغة وحججًا حية ملموسة، على أقل تقدير ردًا على السؤال الكارثي الذي روجه البعض حتى من النخبة السعودية المثقفة، أو بعض نقادنا العرب، والمتعلق بوجود مسرح بالسعودية من عدمه، لذا جمع الجمعان الأدلة والأسانيد التي تشكل ردًا على أن المسرح السعودي تجاوز مستوى الوجود إلى مستوى الفاعلية والحضور والتميز.

حيث إن تراكم المنتج المسرحي السعودي يدحض الأحكام المتسرعة ويدعو لمراجعة تلك المواقف مقدمًا مؤشرًا على أن المسرح حاضر، ولأنها مرحلة هدم الكيانات الثابتة والنماذج الراسخة، سجل جرأة الكاتب المسرحي السعودي على تقويض الحكاية بمفهومها التقليدي في النص، أي المنبثق من النظرية الأرسطية، تلك التي تبنى على التسلسل والتنامي التدريجي والمنطقيّ، وهي بحسب نظامها التقليدي لا تحدث خلطًا ولا مزجًا ولا تشابكًا بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات، لكنها تحت طائلة فلسفة ما بعد الحداثة قابلة لإحداث هذا كله بكل جرأة وقوة.

يلفت الجمعان إلى أن المسرح السعودي لم يتقاعس عن دوره في تأكيد الشعور الجمعي الذي يربط أبناء الوطن الواحد، المملكة العربية السعودية، بوصفه الخيمة التي وحدت الصفوف، حتى وإن تباينت أيديولوجياتهم وتوجهاتهم الفكرية، فقدم المسرحيون عروضهم من أجل تكريس قيم الوحدة ومفاهيمها معبرين عنها بصور الانتماء إلى الأرض وعاداتها وتقاليدها ومقدرات إرثها.

هذا النوع من العروض المسرحية التي تعتني بطرح قضايا الوحدة الوطنية، يمكن تسميتها بالمسرح الموجه، أي الهادف إلى تحقيق غايات محددة مسبقًا، شرط أن تكون

الغايات واضحة تمام الوضوح في ذهن المؤلف والمخرج وفريق عملهما، بحيث يكون منتجهم المسرحي هذا متقصدًا توعية المواطنين بالوحدة الوطنية، والالتفاف حول الوطن، وتقزيم كل ما من شأنه مخالفة هذه الغاية الوطنية الوحدوية البحتة. أيضًا هذا النوع من المسرح تحركه الأزمات الوطنية، وتزداد وتيرته في ارتفاع صوت الصراعات، كأزمات الطائفية، أو الضربات الإرهابية، أو الحملات الإعلامية المبثوثة ضد المملكة، ومن محركاتها أيضًا تعرض المملكة العربية السعودية لجملة من الهجمات الإرهابية التي استهدفت الوطن وأمنه وأمانه.

رواد المسرح السعودي بين التخصص والخصوصية

في عام 1981، كانت المملكة العربية السعودية على موعد مع القدر، عندما تخرجت (سناء بكر يونس إبراهيم) في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، بوصفها أول فتاة سعودية متخصصة في التمثيل والاخراج المسرحي، فهذه الفتاة تألقت تألقًا كبيرًا - وهي ما زالت طالبة - عندما انضمت إلى (فرقة المسرح الطليعي الكويتي) فقد تكاتفت عوامل عدة، أدت إلى ظهور هذه الفرقة، وتكونها من خريجي المعهد ومن بعض الدارسين. ومن هذه العوامل: ضعف الحركة المسرحية في الكويت، والمناداة بتشكيل فرقة مسرحية من خريجي المعهد، لا سيما ارتفاع مستوى عروض طلابه، ناهيك عن وجود كوكبة من أساتذة المعهد المرموقين فنيًا، هذا بالإضافة إلى تجانس الخريجين وتوافقهم فنيًا ومسرحي مع بقية الطلاب ممن لم يتخرجوا أمثال سناء بكر يونس.

ففي يونية 1980، خرجت إلى النور التجربة الأولى لفرقة المسرح الطليعي، متمثلة في عرض مسرحية (السؤال) لمحيي الدين زنكنة، ومن إخراج المنصف السويسي، ومن تمثيل: سعاد عبد الله، دخيل الدخيل، خليفة خليفوه، كاظم الزامل، سناء بكر يونس، أحمد مساعد، عبد الله غلوم، خليل زينل، مبارك سويد.

بهذا العرض خرجت فرقة المسرح الطليعي، إلى النور لتقدم أعمالًا مسرحية، تُعيد بها للمسرح الكويتي أمجاده؛ فأعضاء هذه الفرقة - ومنهم سناء يونس - مزجوا الموهبة بالدراسة، وهم أصحاب رصيد كبير من التجارب الفنية المميزة، ووصل الأمر بهذه الفرقة إلى عرض إنتاجها الأول (السؤال)، في مهرجان المنستير المسرحي بتونس.

وأدى نجاحها في هذا المهرجان إلى تعالي الأصوات في الكويت تنادي بتحويل هذه الفرقة إلى فرقة قومية مسرحية كويتية.



قبل تخرج سناء يونس من المعهد، قدمت مع فرقة المسرح الطليعي، تجربتها الفنية الثانية – والأخيرة – وهي مسرحية (لعبة الزمن) لنعمان عاشور، من إخراج سعد أردش 1981، قام بتمثيلها كل من: محمد المنصور، سعاد عبد الله، أحمد مساعد، كاظم الزامل، سعد العنزي، مبارك سويد، خليل زينل، خليفة خليفوه، سوزان محمد، إبراهيم الحربي، حميدي مشعان، عبد الله غلوم، شريدة الشريدة، وسناء بكر يونس.

هذه التجربة نجحت كسابقتها نجاحًا ساحقًا.

وفي نهاية العام الدراسي 1981، تخرّجت سناء يونس – كأول سعودية متخصصة في التمثيل والإخراج – بعد أن قدّمت مشروعين للتخرج: الأول يوم 1981/3/6 وهو مسرحية (تانجو) لسلافو مروجيك، تحت إشراف المخرج أحمد عبد الحليم، والآخر يوم 1981/6/7، وهو – مسرحية (الخال فانيا) لأنطون تشيكوف، بإشراف المخرج سعد أردش.

وقام بتنفيذ هذين المشروعين زملاء سناء في التخرج طلبة البكالوريوس: محمد عبد الله خليفة المنصور، عبد الله عبد الملك أحمد، ابتسام حسين علي راضي، علي حسن علي العلي، مريم دعيج خليفة خميس زيمان، ولها العديد من الإسهامات الفنية في أكثر من دولة خليجية.

عملت بعد تخرجها في إذاعة الرياض كمخرجة ومُعدّ ة برامج أطفال، ثم انتقلت إلى تلفزيون البحرين حيث تعمل مذيعة ومُقدمة برامج إلى جانب مشاركتها في العديد من النشاطات الفنية سواء المسلسلات أو البرامج التلفزيونية.

وهذا التعريف الأخير، يوضح وبجلاء أن هذه الرائدة المتخصصة في التمثيل المسرحي وإخراجه، لم يستثمر تخصصها داخل المملكة، بعكس استفادة دول الخليج الأخرى من تخصصها وفنها.

كما يتضح أيضًا أن المسؤولين في المملكة، تعمدوا وضعها خلف الميكروفون، ووسط الأطفال حتى لا تظهر علانية بوصفها امرأة لا يصح ظهورها أمام الجماهير. وكأن المسؤولين اعترفوا بشهادتها وتخصصها ورقيًا ووظيفيًا؛ وفي الوقت نفسه لم يعترفوا بموهبتها وفنها وقدرتها على العمل الفني، لأنها امرأ ة، ولا يجوز لها التعامل مع الفن، وبالأخص الفن المسرحي.

وهذا المعنى أقرّت به سناء يونس في لقاء معها عام 1982، قائلة:

"عملي بالمملكة العربية السعودية محصور في إعداد برامج الأطفال فقط، وهوايتي وميولي التمثيل، لكن المعروف أن بلادي تمنع الفتاة من التمثيل وظهورها على شاشة التلفزيون".

في العام التالي، تجرأت الفنانة سناء يونس وصرّحت بحديث مهم إلى المسؤولين في المملكة، وأرسلت إليهم من خلاله عدة رسائل مهمة، عندما أجابت عن سؤال يقول: أين المسرح السعودي الآن؟

فأجابت قائلة:

"لا يزال المسرح السعودي يبحث عن هوية، وهو لا يزال يحبو ويحاول أن يستفيد من الآخرين، لكن كلمة صغيرة أقولها في أذان المسؤولين والمسرحيين في السعودية، وهي أنه يد واحدة لن تصفق (والمعنى في قلب الشاعر)".

ربما هذه الرسالة كانت أول رسالة من فنانة سعودية نادت بوقوف المرأة على خشبة المسرح بجانب الرجل، حتى ولو جاء النداء بالتضمين لا بالتصريح.

من شجاعة هذه الفنانة أيضًا، أنها لمست بيدها في هذا الحوار إشكالية التخصص المسرحي في المملكة، فأرسلت رسالتها إلى المسؤولين قائلة:

"المسرح في السعودية يتم ويقوم على أيدي هواة ليسوا متخصصين ولا متفرغين له".

كأنها تندب حظها العاثر، كونها أول سعودية متخصصة في المسرح، ولا يستفاد منها مسرحيًا داخل وطنها.

وعند تتبع مشوار سناء يونس الفني بعد تخرجها ولمدة خمس سنوات، نجدها تشارك في مسلسلات عراقية، وتحضر مهرجان الكويت للتلفزيون الخليجي، تشارك في مسلسلات إماراتية، مسرحيات قطرية، سباعيات كويتية...إلخ.

لكن أين كل هذا النشاط من المسرح السعودي؟ أين هذا من استفادة المملكة من أول متخصصة رسمية في مجال التمثيل المسرحي وإخراجه؟

من سخرية القدر أن سناء يونس، عندما يُطرح عليها سؤال يقول: أي الأعمال الفنية التي اشتركت فيها، ولها أثرها الخاص في نفسك، تُجيب قائلة:

"كل عمل قمت فيه وأنا في المعهد سواء كان مشهدًا أو مسرحية كاملة اعتز فيه جدًا لأنني عشت معه من البداية وحتى خرج بأحسن صورة... والعمل المسرحي الذي أحببته واعتز فيه هو مسرحية (السؤال) للمؤلف العراقي محيي الدين زنكنة وإخراج الأستاذ منصف السويسي مع فرقة المسرح الطليعي التي شاركنا فيه في مهرجان المنستير في تونس".

هذا الاعتراف الصريح، يؤكد أن سناء يونس بوصفها أول سعودية متخصصة في المسرح، لم تشعر بكيانها كفنانة مسرحية إلا عندما درست المسرح في الكويت، دون أن تمارسه في وطنها، دون أن يقدر وطنها قيمتها كمسرحية متخصصة، وكل تاريخها المسرحي وذاكرتها المسرحية، محصورة في نشاطها الدراسي، لا نشاطها العملي أو الاحترافي.

يشاء القدر أن تكون المملكة في العام التالي 1982 على موعد آخر مع القدر، عندما تخرّج (عبد الناصر حسن حسين الزاير) في قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالي للفنون المسرحية بدولة الكويت، بوصفه أول شاب سعودي متخصص في التمثيل والإخراج المسرحي.

فهذا الشاب قدم ثلاثة مشاريع للتخرج، الأول مسرحية (الرهائن) للدكتور عبد العزيز حمودة، بإشراف أحمد عبد الحليم، وتم عرضها في يناير 1982، والمشروع الثاني، كان بعنوان (أوديب بين سوفوكليس والمعاصرين) بإشراف سعد أردش، وهو عرض مُثّل في

فصلين، ويقوم على معالجات أسطورة أوديب عند جان كوكتو، وسينكا، وسوفوكليس، وأندرية جيد، وتوفيق الحكيم، وفوزي فهمي أحمد.

ومن أجل الارتباط بين الفكر المسرحي العربي والأوربي - من خلال هذه الأسطورة - اختار طلبة البكالوريوس - ومنهم الزاير- مع سعد أردش، أن يقدموا هذا المشروع في إطار دراسة نقدية فكرية عن الأسطورة.



أما المشروع الثالث والأخير، فكان مسرحية (موتى بلا قبور)، لجان بول سارتر، بإشراف د.سناء شافع. ومن خلال هذه المشاريع، تخرّج عبد الناصر الزاير مع زملائه، وهم:

على فريج، فتحية عبد النبي، سالم الجحوشي، صالح الحمر، إبراهيم بحر، فايزة كمال، فخري عودة، بدر أحمد غانم، إبراهيم خلفان.

إذن في عامين متتاليين - 1981 و1982 - حصلت المملكة على أول متخصصَين رسميين في مجال المسرح تمثيلًا وإخراجًا، بذلك تخطت المملكة أكبر عقبة في مجال المسرح، وهو عدم وجود المُتخصص، بل ومن حُسن الطالع أن المتخصصين أحدهما شاب، والآخر شابة، أي أن القدمين سليمتان متساويتان ليسير المسرح السعودي بهما نحو الرقي والتقدم.

بناءً على ذلك فمن المؤكد أن المسرح السعودي أصبح ذا شأن كبير بعد تخرج هذين المتخصصين.

ومن المفترض أن المملكة احتفت بهذين الرائدين المتخصصين، إلا أن حظ المتخصص المسرحي الثاني عبد الناصر الزاير، لم يكن بأفضل من زميلته سناء يونس، حيث إن نشاطه المسرحي قدّمه وهو طالب في المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، هذا المتخصص النشيط، عندما عاد إلى وطنه تسلم وظيفة مشرف الفنون في رعاية الشباب بالدمام.

وهذه الوظيفة كان يتوقعها، حيث أجاب أحد الصحفيين على سؤاله: ماذا عن مرحلة ما بعد التخرج من المعهد؟

فأجاب الزاير قائلًا:

"مرحلة ما بعد التخرج من المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت، مرحلة محيرة بالنسبة للتوجه، بمعنى في أي قطاع أذهب للعمل، الإذاعة، التلفزيون، رعاية الشباب، المسرح المدرسي، إلخ".

نلاحظ أنه لم يتحدث مطلقًا عن قطاع المسرح السعودي بحكم تخصصه الدقيق.

وفي موضع آخر أبان الزاير عن رفضه للوظائف الإدارية؛ لأنه تخصّصَ كفنان لا كموظف إداري وفي ذلك يقول عن مرحلة الوظيفة:

"هذه المرحلة كانت صعبة جدًا، كانت هناك طموحات لتحقيق أشياء كثيرة؛ لكن اصطدامي بالظروف الموضوعية المحيطة بي، أحبطت نوعًا ما من هذا الحماس والطموح، لذلك كانت هناك مرحلة ركود، بالتالي أستطيع أن أتكيف مع الوضع الجديد وهو الوضع الوظيفي. على هذا توظفت في رعاية الشباب - المركز الرئيسي لرعاية الشباب في المنطقة الشرقية - كمشرف فنون، ولسد الفراغ، تعاونت مع جمعية الثقافة والفنون، فعملت رئيسًا لقسم المسرح، لكن هذا لم يدم طويلًا لعدم رغبتي الذاتية في العمل الإداري، وبالتالي لم أستطع التكيف في المناصب الإدارية التي توظفت بها، هذا لأنني أردت أن أخدم بلدي من الناحية الفنية وليس من الناحية الإدارية لأنني فنان ولست إداريًا".



وإحقاقًا للحق، فقد منحت المملكة الزاير فرصة ظهوره كفنان مسرحي متخصص، عندما أعطته فرصة إخراج عمله المسرحي الوحيد داخل المملكة - في ذلك الوقت - وهو مسرحية (زواج بالجملة) التي عُرضت على مسرح جمعية الثقافة والفنون بالدمام، من تأليف أبو حسام، وتمثيل: علي السبع، وناصر مبارك، ومحمد الشريدي، وسمير الناصر، وإبراهيم السويلم، ومحسن النمر. وفكرة المسرحية تدور حول تعدد الزوجات، وبالمسرحية ثلاث شخصيات نسائية، قام بأدوارهن الرجال.

هذه التجربة لم يكررها الزاير مرة أخرى داخل الوطن، لعل الناقد الكويتي (بلال عبد الله) استطاع أن يضع يده على مفاتيح عزوف الزاير عن تكرار هذه التجربة، عندما كتب الناقد مقالة عن مسرحية (زواج بالجملة)، أبان فيها:

"إن حدود المسرح السعودي ضيقة، لذلك سيظل الفنان حبيس حدود ضيقة يتحرك بها، وهذا ما صادف الزاير في عرضه المسرحي"[1].

كما أن الناقد لمس أكبر عقبة في العرض، وهو غياب العنصر النسائي وقيام الرجل بالتحدث بلسان المرأة ومناقشة قضاياها.

(1) بلال عبد الله، فنانو الأمس كانوا على الفطرة، مجلة الجريدة الكويتية.

بعد هذه التجربة المريرة، اقتنع الزاير كأول شاب سعودي متخصص في المسرح بأن فرصته كفنان مسرحي لن يجدها في وطنه، فذهب إلى موطن فنه الكويت، كما ذهبت من قبله أول متخصصة مسرحية سعودية إلى البحرين.

هذه قصة أول سعوديين متخصصين في مجال المسرح، لعل قصتهما هذه تكررت مع غيرهما فيما بعد، لأن المتخصص السعودي في مجال المسرح أصبح وجوده نادرًا وأكبر دليل على ذلك صدور كتاب (رجال من المسرح السعودي) عام 2005، بوصفه - كما جاء على غلافه - أول كتاب يتحدث عن أعلام المسرح في المملكة العربية السعودية.

ورغم شمول العنوان ووضوحه؛ لم يضمّن هذا الكتاب - ضمّن أعلامه - أهم علمين وأول متخصصين مسرحيين سعوديين (سناء يونس، وعبد الناصر الزاير)، وفي مقابل هذا التجاهل، ترجم الكتاب لأكثر من خمس وأربعين شخصية مسرحية سعودية، لم يتخصص منهم في مجال المسرح سوى سبع شخصيات فقط.

وبناءً على ما سبق، يتضح أن المسؤولين عن المسرح السعودي آنذاك، لم يهتموا بالمتخصص المسرحي، ولم يعطوه الفرصة المناسبة؛ كي يتقدم بالفن المسرحي السعودي نحو المكانة اللائقة به، ولم يتركوا هذا المتخصص كي يتنفس فنه، الذي تخصص فيه، بالتالي لم يتشجع آخرون لتكرار تجربة التخصص فيما بعد، فظهر غير المتخصص ونال حقوقًا ليست من حقه، تقلد مناصب أكبر من إمكانياته وتخصصاته، فهبط المسرح السعودي بدلًا من صعوده.

الأقنعة والرمز في بدايات المسرح السعودي

لقد أخرجت دراما الطفرة الكتاب الدراميين من مواقعهم وأجبرتهم على طرح موضوعاتهم طرحًا مباشرًا لأنه في مراحل كهذه لا نستطيع أبدا أن نتحمل ترف الرمز.

فنستجيب للصاعقة التي انقضت علينا من تخلخل الميزانين الاجتماعي والاقتصادي بتجاوز المواضعات والمجاملات حتى الترفع الفني إلى مجابهة الواقع ومحاولة وعيه والفعل فيه ولو عن طريق الفن.

في مثل هذا الضوء نستطيع أن نقدر الاستجابات الفورية في مسرحيات الطفرة وما حققته من مستويات تقنية درامية في التحليل والتشخيص وإخضاع اللغة للعلاقات الإنسانية اليومية والخروج من الفخامة إلى البساطة.

إن سيطرة الاتجاه الواقعي على مسرحيات تلك المرحلة أمر لا يجادل فيه، لكن ما كادت تستقر النفوس من الصدمة وتعود الموازين أدراجها إلى العلاقات الطبيعية حتى عادت الرغبة عند المسرحيين إلى الخروج من المباشر إلى غير المباشر في تعبيرهم الدرامي.

يتضح هذا عند العثيم كما يتضح في اتجاه الرمز عامة عند الشمراني والسعيد.

لكننا في جزء دراما الأقنعة فيما يلي نجد عودة المؤلفين إلى الطروح غير المباشرة من قناع الذات إلى قناع التاريخ وقناع الفولكلور والموروث الأدبي وقناع الرمز وقناع الطفولة، وهذه الأقنعة لا تعني أن الدراما قد هاجرت من التصدي إلى الواقع إلى دهاليز النفس والرمز بقدر ما تعبر عن طموح المسرحيين باكتشافات تقنيات فنية تنسجم مع موضوعات ما بعد الطفرة التي تتميز بانتمائها كمسرح الطفرة إلى الاتجاهات الواقعية لكن موضوعاتها أكثر سعة وشمولًا من موضوعات الطفرة وإن رأينا أن بعضها ما يزال يتراوح نفسيًا في خصوصيات الطفرة.

أيا ما كان الأمر فإن تقنيات دراما الأقنعة أكثر تقدمًا من دراما الطفرة وإن انتمى كلاهما إلى الاتجاه الواقعي.



قناع الذات والدراما ذات الصوت الواحد

فيما ينهمك المسرحيون السعوديون في رصد التحولات الاقتصادية التي تترك أثرها البالغ على التبدلات الاجتماعية للمجتمع السعودي، ويتوسلون أشكال الكوميديا المولييرية والميلودراما البورجوازية، يتجاوز عبد العزيز الصقعبي الأنماط والقوالب الجاهزة ليكسر الايقاع السائد بحيوية مسرحية تعود أدراجها إلى المونولوج الداخلي أو الـ(MONODRAMA) بعنوان (صفعة في المرآة) تحت مؤثرات برختية وفرويدية معًا وقد قدمها في مهرجان المسرح المتنقل الأول في الرباط بالمغرب ممثلا بلاده (1984م).

المسرحية تعرض خيبة أمل لشاب يتوسل صديقًا له كي يخطب له عروسًا، لكن الصديق يسرق الخطبة والعروس معًا. فالممثل على الخشبة يقف وحده، لكنه في فاجعة الحب والصداقة يخلق للذات إيقاعها المحاور مع وسائل ثلاث:

صورة الموناليزا التي يسقط على صمتها وابتسامتها الحزينة صمت صديقه الذي فجع به، وحزنه هو من جراء هذه الفاجعة. هذه التقنية إن هي إلا عين الوسيلة الثانية التي لجأ إليها الصقعبي، ألا وهي المرآة التي كان يحاور فيها شخصه، كأنها موناليزا أخرى إلا أنها أكثر تصويرًا لملامح الحزن والكآبة وإن فتحت المجال أمام حوار أكثر.

أما الوسيلة الثالثة فهي الهاتف الذي يثبت المسافة بين الأنا والآخر أكثر مما يحذفها فهو يسأل عن صديقه حسن من خلال الهاتف، ويتلقى أنباء الفاجعة من خلاله أيضًا.

بهذا يتميز عن صورة الموناليزا والمرآة معًا اللتين تنعكس عليهما الذات بينما يحمل له الهاتف الذات الأخرى التي تلبس الأقنعة وحين يرن الهاتف للمرة الثالثة تستولي عليه الدهشة والحيرة مما ينقله إليه صديقه السارق حسن من أخبار أن الحادثة كلها مزاح. أبو الخطيبة ليس له بنات ولم يشأ أن يخبره ويخبر صديقه حسن عندما ذهبا إليه للمرة الأولى من أجل الخطبة، وأراد أن يعطيهما الفرصة كي يكتشفا الحقيقة بنفسيهما.

هنا تختلط على بطل هذه المونودراما الأصوات والرؤى فيسأل عن حسن، لكن حسن هو الذي يكلمه. فالحقيقة غير الحقيقة وخيبة الحب والصداقة إنما هي وهم في وهم. فينهار البطل المفجوع بالوهم في الخاتمة وهو يردد:

"سيدي لماذا لم تخبرني بأنه ليس لديك بنت وأن صديقي حسن ليس بصديقي وأنني أنا لست بأنا"[1].

وقد لاقت هذه المسرحية التنويه والاستحسان، فهي ليست تقنية تعويض عن غياب المرأة ولا صدى لتأثير آلي.

كما قد قدم عبد العزيز الصقعبي من قبل مونودراما بعنوان (واحد صفر) أخرجها له عامر الحمود ومثلها ناصر القصيبي.

والفوارق وتياره الذي لا يخضع للمنطق والمعقولات الأرسطية من زمان ومكان وأسباب.

فاللعبة المسرحية لا يمكن أن تسقط من حسابها الجمهور، لا سيما وعندنا وهو جمهور ناشئ لا يمكننا أن نغامر به وهذا لا يعني أن نحرم على كتابنا المسرحيين التقنيات الممكنة بقدر ما يعني أن نختار التقنية الملائمة للجمهور حتى نتواصل معه وننفذ إليه.

مسرحية عويس التاسع عشر أنموذجًا

هي مسرحية انتقادية هادفة من خمس لوحات يستخدم فيها الشمراني تقنية النموذج المقلوب ليكشف عن الإهمال والاستهتار بالمصلحة العامة وعدم الإحساس بالمسؤولية وتبذير الجهد العام والإنسان رأس مالنا الذي لا يرى غير الاستغلال من المؤسسة الاقتصادية.

وهكذا ينتقل الشمراني من إسماعيل الحارة الفران إلى شركة المشروع الأخضر التي تدخر أموال العمال، لكنها لا تحقق حلم مشروعها بعد تراخي مدة ربع قرن من ابتدائه. فالهم ما يزال عند الشمراني هما اقتصاديًا اجتماعيًا في إطار اغتراب الإنسان والبحث عن هوية حضارية تضيع في زحمة الممارسات المنحرفة.

(1) مسرحية صفعة في المرآة، عبد العزيز صالح الصقعبي، دار وزارة الثقافة والإعلام، 1982.



مسرحية عويس التاسع عشر، تأليف راشد الشمراني.

من خلال المسرحية يأمل الشمراني أن الفن يعيد التوازن إلى هذه الحالة اللا متوازنة. ويستفيد المؤلف من تجربته في رسم الشخصية فيعطينا في التاسع عشر شخصيات أكثر قوة ونضجًا وتحركًا في وسط درامي متكامل.

إسماعيل مع الخيل يا عربان بدا وسيلة لبث أفكار المؤلف وقلقه، فكونه فرانًا يمكنه من أن يحتكر الخبز، يمكن أن يحتكر الماء بدافع تراكم الثروة، لكن إسناد احتكار السلاح يوسع ملامحه الشخصية ويخرجه عن المعقولية المسرحية إلى وسيلة مكشوفة لتعرية الوضع الإنساني والاجتماعي الذي يؤرق الشمراني.

فكرة هذه المسرحية تدور حول الفقر وحرمان الحب والزواج، تتمثل في عبيد وهو بائع كماليات على عربية يسميه الحي بالمنقذ لأنه يسعف سكانه بأغلب الحاجيات لحياتهم اليومية، عبيد هذا يحب سعدية بنت سالم، لكن ينافسه عليها حسين وهو أفضل منه حالًا وثروة، يشكل تهديدًا سيكولوجيًا له لحرمانه من البنت التي يحبها.

يستعين الصقعبي على الخروج من المونولوج إلى الديالوج بأن يتصور نفسه مرة سالم أبا سعدية فيحاوره. كما يستعين بالتلفون، لكن بشكل عابر ويركز على المؤثرات الصوتية في الخاتمة، سيما وأنه يعثر في الطريق على عشرة آلاف ريال تصبح آمله في الخروج من الفقر

وتحقيق حلم العمر بالزواج من سعدية، لكنه يهدده خطر الوسواس بأن المال مال حسين، وأن شرطة النجدة في أثره للقبض عليه، فيتخلى عن هذه الثروة التي عثر عليها.

ويختتم وهو ينادي:

"حسين خذها خذها أي العشرة آلاف ريال واترك لي سعدية... سعدية... سعدية.."[1]

تبدو مونودراما (صفعة في المرأة) أكثر نضجًا وحركة من (واحد صفر) برغم أن الزواج يصبح في صفعة.. الموضوع الرئيس، بينما معه الفقر في مسرحية (واحد صفر) كما أن التقنية المسرحية لكسر رتابة المونولوج في الأولى أكثر رهافة سواء بالحوار مع صورة المونااليزا أو بالكلام بالهاتف من الصديق الذي ينازعه بالوهم الزواج أيضًا من خلال المرآة والنظر لها.

ولعل (واحد صفر) التي سبقت زمنيًا (صفعة في المرآة) كانت تمهيدًا وممارسة أولية لإتقان لعبة المونودراما التي تحتاج إلى مراس طويل ومقدرة تقنية ومهارة.

وفي كلا العملين يسيطر الصقعبي على الصياغة الضرورية، فجملته قصيرة متوثبة وعبارته نابضة وهو لا يثقلها بالإنشاء والزينة، ويمضي إلى موضوعه مباشرة بعمق مضامينه الإنسانية الهادفة التي تتصل ببيئته ومعاناته لا من خلال البنية الموضوعية، بل عبر وساوس الذات.

قناع التاريخ والمسرح السعودي

تطرح مسرحية (الكرمانية) للدكتور أحمد عبد الرحمن على المشاهد مشكلة مزدوجة فهي مسرحية اجتماعية تتنكر بإطار تاريخي. يريد الكاتب أن يطرح من خلالها مشكلة فساد الأخلاق في عصرنا الحاضر سيما الطمع بالثروة دون السعي الحلال إليها. والاستسلام إلى الرغبات الحسية، والشهوات المادية دونما وازع أو مانع. ويتخذ الكاتب من أسرة الكرماني ذات الهيبة الاجتماعية والثروة والغنى وسيلة ليعرى فساد الهمم وانحلال الخلق.

فالكرماني وابنه إياس على ما بينهما من تقابل مسرحي من حيث الشخصية كالتضاد بين الأمانة والخسة والهمة واختلال النخوة والطمأنينة إلى القيم والاستهتار بها إلى تآمر

(1) مسرحية صفعة في المرآة، مرجع سابق.

الابن على الأب من أجل أن يستولي على ثروته، ولا يتورع من أن يتواطأ مع الخادم ويستبعد الخازن الأمين ليستبدله بخازن متآمر متواطئ، يتصرف بخزانة أبيه كما يحلو له ويكتشف الكرماني الأب حقيقة إياس الابن فيموت حزنًا وكمدًا، وتؤول الثروة، إليه لكنه يضيعها لطيشه وسوء تصرفه.



مسرحية الكرمانية، تأليف الدكتور أحمد عبد الرحمن.

والكرمانية مسرحية مكتوبة بمزيد من العناية من حيث رسم الشخصيات وأسلوب الصياغة وتطويع الفصحى للغة الحوار في موضوع اجتماعي كموضوع الكرمانية.

لكن ما تشكو منه المسرحية هو غير هذا. فلو تأملنا البنية الدرامية للكرمانية لوجدنا أن الكاتب كان يمكن أن يقضي على رخاوة الحبكة بإسقاط بعض المشاهد التمهيدية التي تتوفر دلالاتها في مشاهد أتت مباشرة بعدها. فلو أسقط المقدمات وطرح على الجمهور الحدث دون مداورة لاستقامت بنية المسرحية دراميًا، كان يكفي أن يستهل عمله المسرحية بمشهد التآمر بين إياس ابن الكرماني والخادم، وأن يتبع ذلك بمحاولة إياس تبديل الخازن لأبيه بخازن خائن متواطئ معه فيستقيم التوتر الدرامي على هذا المنوال. يطرح علينا العمل من خلال الحدث، يختصر ويكثف حتى يسد الخلل ويقضي على ترهل المشاهد الذي عاق إيقاع المسرحية الدرامي الذي رسمه بالتقابل منذ البدء بين الأب الواثق والابن الخائن لهذه الثقة.

يبدو أن المخرج (سمعان العاني) حاول جهده أن يحرك النص بعيدًا عن بطء الحركة، لكن خطابية الحوار واسترساله وتكرار الدلالات نفسها بمشاهد وكلام مختلف أفقد الحبكة توترها والعمل المسرحي نبضه.

بقيت العبرة الأخلاقية التي هدف إليها المؤلف قعيدة، لأنها كانت على حساب البنية الفنية برغم عمله على عناصر التقابل الدرامي واختيار حدث فيه مفاجأة المؤامرة.

فالمسرحية لم تشك من كونها عملًا اجتماعيًا تنكر بزي تاريخي بقدر ما شكت من رخاوة البنية الدرامية. فكان على الممثلين كما على المخرج أن يتعاطوا مع الخلل الأساسي بدون طائل برغم ما في الكرمانية من عناصر إيجابية أشرنا إليها في هذه المناقشة.

مسرحية وامعتصماه/ المستعصم تأليف أحمد الدبيخي أنموذجًا

وهي مسرحية تاريخية من أربعة فصول باللغة الفصحى، يفصح فيها المؤلف عن موقفه الفكري من خلال مغزاها، وهو هزيمة المسلمين وخذلانهم في تركهم دينهم وانتصارهم بالتمسك به:

"لن تعود حضارة العرب إلا بما بدأت به، ألا وهو الإسلام".

وموضوع المسرحية هجوم المغول بقيادة هولاكو على مقر الخلافة الإسلامية في القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي، وقضاؤهم على آخر الخلفاء العباسيين، ثم انتصار السلطان قطز سلطان المماليك على جيش المغول في معركة عين جالوت.

لعل عنوان المسرحية الأصلي (وإسلاماه لا وامعتصماه) يتضمن نزعة المؤلف وموقفه، فهو يريد أن يلقي على الجمهور عبرة أخلاقية إسلامية من خلال التاريخ.

يدور الفصل الأول والثاني والثالث في ديوان المعتصم وقصره ويستعرض الكاتب فيه: فساد بطانته في الأول، ورسل هولاكو في الثاني، وهولاكو في مجلس (المعتصم) في الثالث.

ويحتفظ الفصل الرابع بساحة لمعركة عين جالوت التي تغلب فيها المماليك على جيوش التتار.

ويبدو موضوع المسرحية متماسكًا مضمونًا وإطارًا ويرسم المؤلف الشخصيات رسمًا مقبولًا، إلا أنه لا يستفيد من التقابل الدرامي بين هولاكو والمعتصم. لم ينتهز هذه المناسبة

ليصل بالتوتر إلى أقصاه، ينحو منحى الأخبار والسرد في الحوار الذي يعقده بينهما، ويصبح عنصر الحكاية أقوى من الدراما وليس امتداد المسرحية الزمني كواقعة تاريخية صعبة التصديق.

فالمعروف تاريخيًا أن (المعتصم) هو بطل موقعة (عمورية) التي تغلب المسلمون على البيزنطيين. وبين هذه المعركة وهجوم التتار على بغداد ما يقارب الخمسة قرون. فكيف يبرر هذه المغالطة التاريخية؟



مسرحية وامعتصماه/ المستعصم، تأليف أحمد الدبيخي.

كيف نقبل منه أن يجعل من المعتصم، وهو رمز الانتصار والغلبة في ذاكرتنا الجمعية إلى خليفة متخاذل يلتهمه هولاكو؟ ليربط حبكته التاريخية يقذف بابن المعتصم من بغداد إلى (عين جالوت) في فلسطين ليثأر مع جيش قطز من التتار لتهديم بغداد ويصفي حساب المعتصم، وتستقيم نصرة المسلمين على التتار الوثنيين. ويظهر أن سيطرة الموضوع ومغزاه كما حددهما المؤلف هما اللذان أفسدا عليه فنه المسرحي الذي يبدو واعدًا من خلال النص ومسرحيته الواقعية المؤثرة (تحت الكراسي) التي توفر فيها فنّ متماسك متوازن لا تقحم الأخلاقية أو التاريخية عليه العبرة إقحامًا جائرًا.

والفن الناضج وحده هو كفيل بأن يعبر عن مثلنا وأخلاقياتنا أفضل تعبير. لكن بشرط ألا نشوه صور أبطالنا المختزنة في ذاكرتنا وموروثنا.

ومن المؤكد أن الدبيجي يتكلم في المسرحية عن المستعصم بالله - لا المعتصم - الخليفة العباسي الذي لم تثبت جيوشه أمام هولاكو فدخل بغداد 1258م/ 656 هـ وأمر بذبح الخليفة وأعيان المدينة وأباحها أربعين يومًا.

وإذا كان الأمر كذلك فالموضوع ينطوي على توتر درامي هائل بين فتح بغداد من جهة ومعركة عين جالوت من جهة أخرى، حيث أذاق المماليك المسلمون التتار الذل والهوان بعد أن جرعوا بغداد المذلة والغصة.

ويصبح عندئذ من المعقول أن يكون ابن المستعصم مقاتلًا في جيش قطز ثأرا لدم أبيه المستعصم الذي أهدره هولاكو غدرًا في بغداد.

وإسقاطات المسرحية على الحاضر غنية وإن لم يستغل الدبيخي التقابلات الدرامية إلى أقصاها، والمسرحية بفصولها الأربعة تعد قصيرة جدًا ومعالجة الحدثين المتقابلين فيها، فتح بغداد وهزيمة التتار في عين جالوت لم تستفرغ طاقاتها الدرامية.

لم يكن عنصر الربط فيهما، وبدا كأنه ربط خارجي أو آلي للحدثين المعنيين. لم تنقذ رشاقة الحوار وتوثبه المسرحية من هذه الآلية.

أيًّا كان الأمر فالنص المكتوب الذي في حوزتنا المسرحية وامعتصماه استوجب حيرتنا.. لعل المخرج سمعان العاني قد انتبه إلى ما ينطوي عليه النص من خلط الأسماء، فأصبح بعد التصحيح بعنوان المستعصم لا وامعتصماه، المسرحية كاختيار تنطوي على معظم إمكانات النجاح الذي لمسنا بوادره في رسم الشخصية نسبيًا كما في الحوار غير أن حبكة الموضوع ظلت متراخية وشكلية.

الدبيخي إذ يستخدم قناع التاريخ ليتكلم عن الحاضر لا غبار على إسقاطاته وغاياته لكنه لم يوفر للمستعصم أو (وامعتصماه) ما وفره لنحت الكراسي من بنية فنية محكمة.

راشد الشمراني وقناع الفولكلور والتراث

تعود نشاطات راشد الشمراني المسرحية إلى جامعة الملك سعود فهو لا يمثل فحسب، بل يكتب للمسرح أيضًا. ففي السنوات القليلة الأخيرة أنتج ثلاث مسرحيات باللغة الفصحى. الأولى بعنوان (مع الخيل يا عربان) أخرجها عامر الحمود لتمثل المملكة في مهرجان الشباب

الأول لمجلس التعاون (1405 هـ - 1984م)، والثانية مسرحية (ابن زريق ليمتد) أخرجها (عامر الحمود) أيضًا على مسرح جمعية الثقافة والفنون في الرياض (1986م).

والثالثة بعنوان (عويس التاسع عشر) التي وقع الاختيار عليها لتمثل المملكة في مهرجان دمشق للمسرح في وفد رسمي على رأسه الأمير فيصل بن عبد العزيز وزير الرعاية والشباب. أخرجت المسرحية عام (1987م).

الشمراني من أنشط المسرحيين السعوديين وأكثرهم تحمسًا لقضية المسرح، يتميز عنهم لا بالإصرار على الكتابة بالفصحى الذي حمله من الجامعة، بل بمحاولته أيضًا أن يلتزم قضايا فكرية واجتماعية في مسرحياته بشكل منهجي هادف.

إذا استطاع الشمراني أن يحل مشكلة ازدواجية اللغة بما يشبه اللغة الثالثة التي نادي بها توفيق الحكيم، فإن نصوصه مكتوبة بالفصحي، لكنها عندما ينطقها الممثلون على الخشبة تأخذ سياق اللغة المحكية وتنغيمها دون أن تخرج عن قواعد الفصحى كليةً كما في العامية الدارجة. الأمر الذي مارسه من قبل سعيد تقي الدين المسرحي اللبناني في مطالع القرن في أعماله (لولا المحامي) و(نخب العدو) و(المنبوذ).



إلا أن اللغة ليست وحدها من هموم الشمراني ولا الشخصية الجادة التي ينشدها للمسرح في أعماله إنه كعبد العزيز الصقعبي، يحاول أن يقدم للمسرح تقنيات جديدة تكسر الأنماط الجاهزة، فإذا ركز الصقعبي همه على المونودراما، فإن الشمراني يتخطى الصوت الواحد إلى الميلودراما في مسرحياته الأربع. لكنه لا يصل إلى المستوى نفسه فيها جميعًا.

كما يحاول أن يستخدم فيها تقنية اللوحات لا الفصول والمشاهد كما فعل الطيب الصديقي في مسرحية (مقامات بديع الزمان) وعز الدين المدني في مسرحية (رسالة الغفران).

يلجأ الشمراني أيضًا إلى التضمين في (ابن زريق ليمتد) وهو أصلًا الشاعر البغدادي المشهور بالقصيدة الواحدة، فيستخدمه الشمراني رمزًا لاغتراب الإنسان في مسرحيته، كما يستخدم فيها تقنية تيار الوعي الذي يلائم الرواية أكثر مما يلائم المسرحية، وقد بدأه أصلًا جيمس جويس في رواية (يوليسيس أو عوليس) متأثرًا بمذهب التحليل النفسي لفرويد.

كما حاول الشمراني في مسرحيته الثالثة (عويس التاسع عشر) أن يلعب لعبة المسرح داخل المسرح، وهي من أكثر لعب الحداثة في الرواية والمسرحية في عالم الأدب.

يبدو من غير العدل أن نضع راشد الشمراني في سياق المسرحيين المغاربة والسوريين وغيرهم، لكنه يظل في طليعة جيله في محاولته للتقنيات المسرحية الجديدة وإن لم يتخط بعد مرحلة التأثر والمحاكاة إلى الإبداع وأنا إذ أحمد له هذه المحاولات الجريئة لابد من ألقي الضوء على كل مسرحية على حدة حتى يتبين للقارئ معنى الملاحظات الكلية التي أطلقتها على أعمال الشمراني المسرحية التي عرضت جميعها على الخشبة.

مسرحية مع الخيل يا عربان أنموذجًا

تتألف من أربع لوحات تصور لنا الحارة الآمنة التي يتحكم بها العم إسماعيل الذي يملك الخبز والماء والسلاح وإرادة سكان الحارة، وأغلبيتهم يقفوا موقفًا مستلبًا منه ينفذون ما يريد ويرددون ما يرغب كالببغاء أو الآلة وكأني بالشمراني يصورهم بهذه المهانة ليحرضهم على موقف العز والكرامة الإنسانية، لذا يجعل من الشاعر يهمس بما يشعر به هؤلاء المقهورون.

"اللوحات الجديدة لماذا وضعتها، لماذا تغير أسماء الشوارع القديمة أنا شارعي واحد اسمه كالوشم منقوش على جدران قلبي مطبوع على شبكة عيني، أنا لا أعرف سواه، جدك كان له نفس الشارع، كان جدك إذا مرض نعرف كلنا إذا تجمعت الدموع في عيون جدك نبكي كلنا؛ لأننا نرى صورنا تسكن غرف قلبه كنت أطلع من غرفة لا أرى غريبًا، كلهم

إخوتي وجيراني وأحبائي، أما أنت فلقد قفلت قلبك، أجرته مفروشًا، وليته بثمن، بل تدفع الإيجار"[1].

تعبر المسرحية عن حنين الجماعة تعبيرًا رومانسيًا إلى الطمأنينة والحرية يوم كان الغرباء لا يتدخلون بأمور الحارة ولا يتحكمون بها، وإسماعيل هو عونهم على ذلك، لكنه مطاع لا يتجرأ أحد أن يكسر أمره، لأنه يملك كل شيء، لذلك يرجوه في نهاية المسرحية صوت الحارة المقهورة:

"نرجع للظلام وبعدها يتصدقون علينا بشمعتهم التي تقود نا إلى أعلى الجرف ويطفئونها ونواصل نحن حتى نجد أنفسنا في قاع الهوة السحيقة الغارقة في الظلمة أو الجهل والتخلف، وأنت أولنا يا عم إسماعيل، أنت أستاذنا وأبونا ومر بينا يا عم إسماعيل.. اصحى.. اصحى.. ولا تجعل القطيع المسلوب يصبح قطيعين ونساق كالبهائم، وأنت العصا التي يهشون بها علينا مزق كل مناهجهم وأبصق عليها وانظر منهاج جدك يبرق في ليل حارتنا المسرحية"[2].

وتبدو مع الخيل يا عربان محاولة أولى للشمراني يعوزها التقابل الدرامي والقدرة على رسم الشخصيات رسمًا قويًا.

فأغلب شخصيات المسرحية حواري ذهني باهت بينما انصب تركيزه على إسماعيل. وتجيء الصياغة والحوار ليعوضا عن ذلك ويعدا بأعمال قادمة أكثر نضجًا وقوة.

وفي يقيني أنه أن يعالج موضوع الغزو الحضاري برموز أليفة انتقاها من البنية المحلية والحارة، لكنه لم يستطع أن يشحنها بما يريد ولو اقتصر الكلام على طغيان إسماعيل على المجموعة وخضوعه للغرباء، لكان ذلك كافيًا، كأنه شعر بعدم قدرة رموزه على توصيل المعنى الذي يريد فاستعان بشرائح السلايد في خاتمة المسرحية لنقل صور عن مذابح صبرا وشاتيلا.

وخيل بلا فرسان متفرقة الاتجاه، الشاعر في نقطة الضوء من الدائرة ينشد قصيدة خيمة وذل وليل القهر وأختي وأنا إلخ.

---

(1) مسرحية الخيل يا عربان، تأليف راشد الشمراني.

(2) مسرحية الخيل يا عربان، المرجع السابق.

من هنا أتى عنوان المسرحية. أما باقي سياقها من اللوحة الأولى حتى نهاية اللوحة الرابعة والأخيرة فلا خيل ولا عربان، بل الحارة الخاضعة تحت إبهام إسماعيل تلهث خلف الماء والخبز والسلاح لرد العدوان في ذل، وهوان ما خلا ما سمعناه على لسان الشاعر.



□ استمعوا يا عربان □ □ الشعراني مبتدئ بطلق المسرحية □ □ مشهد من مسرحية مع الخيل يا عربان □

الليلة «مع الخيل يا عربان»

في الطائف

يعد انتهاء كافة التجهيزات الفنية لمسرح المعهد الصناعي تستعد فرقة المسرح بفرع الجمعية بالطائف لتقدم مساء ... عرضها الأول للمسرحية الاجتماعية (مع الخيل يا عربان) فكرة وحوار الفنان الشاب راشد الشعراني وتجربته الأولى في فن الكتابة المسرحية ويلخص ادوارها على خشبة المسرح الفنان والمخرج عامر الحمود خريج معهد الفنون الجميلة ببغداد وتجربته الأولى في الإخراج لمسرحنا السعودي.. والمسرحية بمعالجتها للقضايا العربية ولبنان الجريحة سيق عرضها بالكويت في مهرجان مسرح الشباب الخليجي الأول أثناء اجازة الربيع وحصلت على المركز الرابع

وقد اشاد بها النقاد نصا وتمثيلا واخراجا (يسرح الخيل يا عربان) ووجهت الدعوات من قبل ادارة النشاط بالجمعية الى العديد من الاقلام الفنية الصحفية وعدد من المهتمين بالحركة المسرحية السعودية. وسيكون عرض الليلة

• على شرف امير الطائف الامسار صالح السالم والذي يعتبر يراه كل حفلة كاملة وفية لجمعية الطائف ونشاطاتها المتنوعة لا عرف عنه من اهتمامه الشخصي لحركة الأدب والفن لشباب المنطقة بالطائف.

الممثلون

راشد الشعراني في دور الشاعر وشخصية اخرى (مختار).
عبد الله نيازي في دور الغران
عبد المكيم عبد القوي في دور المغني.
حسان حجير في دور الأمير
منصور الثبيتي في دور حمزة

محمد عثمان في دور رئيس لجنة الثقافة
حسين محمية في دور مختار لجنة الثقافة
ويشارك عدد من الممثلين احمد جستنية، علي الغامدي، ابراهيم هاشم، سراج غاندي، حسان حمية، خالد علي غالب.

الفنيون

الاضاءة: عبد العزيز الرشيد
اعداد الموسيقى: محمد بصفر
الديكور: محمد صلاح
ادارة انتاج مسرحي: يحيى اليامي
الاخراج المسرحي: عامر الحمود.
الاشراف العام الاستاذ عبد الله الرشدي.

كلمة

مسرحية الجراد وقناع الرمز لدى علي السعيد

يطرح النص مشكلة الغزو الثقافي وغياب الوعي بشكل رمزي. فيشير إلى هذا الغزو بالجراد الذي يهدد القرية ويلتهم حياتها ورزقها. اللجنة التي تفد من المدينة لمعالجة الموقف لا تقدم حلًا ناجحًا لوقف زحف الجراد، بل لا تصدق أن الجراد يمكن أن يزحف في مثل هذا الوقت على القرية.

هكذا تتعاطى اللجنة مع زحف الجراد تعاطيًا يؤدى إلى غير قرار فما من مكافحة للجراد وما من قرار لوقف الزحف.

الفكرة ممتازة كالرمز الذي يستخدمه على السعيد فلها قدرة كبيرة على الايحاء وتنطوي على قابلية ممتازة للربط من قبل المشاهدين بين الجراد من جهة وبين الغزو من جهة أخرى؛ لأن الجراد في المنطقة هو رمز من رموز الجفاف والمجاعة والقضاء على الرزق والخير والنماء ويستخرج علي السعيد هذا الرمز من بؤرة الخبرة الجمعية ومستودعات الذاكرة ليعبر عن جراد الغزو الجديد.

يحسن صنعًا حينما يفتتح المسرحية بعرس يصور طمأنينة الجماعة وسعادتها قبل زحف الجراد، لكنه حين يزحف يدمر هذه السعادة ويرمي القرية بالتردد والعجز والعوز مستنجدة بالمدينة التي لا تنجدها بشيء.

يظل الجراد الزاحف غائبًا عن المسرحية تعظيمًا لقوة الرمز وخطورة المأساة على حين تملأ الخشبة قعقعة اللجنة وتحليلاتها للموقف دون أن تصل إلى قرار بين حيرة الفلاحين ورجائهم.

هذا بلا ريب تقابل درامي جيد يضيف قوته إلى قوة الرمز المتفتح في الذاكرة والخبرة الجمعية، ويدفع بمسرحية الجراد إلى الخشبة لتمثل المملكة في اثنين من أهم مهرجانات المنطقة المسرحية.

مع انسياب الحوار ورشاقته، إلا أن المسرحية تشكو من غلبة الفكرة على التشخيص أي رسم الشخصية، فلا أشخاص القرية التي يفاجئها سالم بخبر الجراد بعد حفلة العرس مباشرة ولا شخصيات اللجنة الوافدة من العاصمة تتحلى بملامح درامية قوية. فالقرية بين مصدق ومكذب لهذا النبأ في ظل مراسل الأخبار للتلفاز الذي يضفي تلخيصه لأنباء ما يحدث على مسرح القرية التي تم غزوها ظلًا من السخرية، يقوم بالإعلام عن شكل الحقيقة لا جوهرها.

تظل الحكاية من خلال الحوار لا الحدث هو ما يتحرك على الخشبة، وينقلب الفعل إلى حوار بين اللجنة وجماعة القرية مما يمدد الحبكة ولا يستغل الحدث ويتغلب السرد والحكاية على توتر الحدث. فلو أن المؤلف فاجأ القرية بعروسه كُفنت بالجراد وبناقته التي

التهم رأسها لأحدث هزة غير ما تحدثه الحكاية، لجعل نشاطات اللجنة رمزًا مرعبًا لغياب القرار في وهج حدث منهج هذا، لا أن يكتفي بإنذار القرية عن غزو الجراد.

أيا ما كان الأمر فالمسرحية تدخل إلى الذخيرة المسرحية السعودية كواحد من النصوص الجيدة التي ينتظر من مؤلفها أن يسهم إسهامًا أكثر في الحياة المسرحية بقدرته على الرمز ومعالجة الحدث معالجة غير مباشرة وباللغة الفصحى المعاصرة.

هذا مما يخلق مناخًا ملائمًا للغة الحوار والأعمال المسرحية؛ لأن لغة المسرح في جوهرها لغة يومية سواء أكتبت بالفصحى أو بالدراجة، الذي يقرأ منا اليوم البيان والتبين للجاحظ ويقارنه بكتاب البخلاء للمؤلف نفسه يجد مستويين لغويين واضحين أولهما بياني بلاغي متعال، وثانيهما قصصي حواري دراج وإن كتب كلاهما بالفصيح.

لعلنا إذا كتبنا المسرحية اليوم نمارس ما مارسه الجاحظ من وسيولة لغوية في كتاب البخلاء، لأن المسرحية ولغة الحوار فيها تقتضي مثل هذه المرونة، يستدعي هذا الكلام ما ذكرناه سابقًا عن اللغة الثالثة عند الشمراني كما يقودنا إلى مسرحيته (ديك البحر) التي تشترك بالرمز مع الجراد لكنها من حيث اللغة والتشكيل ترتفع إلى سياقات أوسع وأكثر شاعرية وشفافية.

المريخي وقناع الطفولة

يعد الإنسان من هموم عبد الرحمن المريخي، فإذا لجأ بعض المسرحيين إلى التاريخ أو اتخذوا منه قناعًا ليعبروا عن قناعاتهم وخبراتهم فإن المريخي يعود إلى الطفولة. لكنه لا يتوسل المسرح من أجل المسرح، لذلك تجد مسرحيات المريخي الطفولية تنطوي على معان كبيرة، هذه المعاني هي وجودها على فن المريخي المسرحي كما في (الحل المفقود) التي يكون الراوي الشخصية الأساسية التي تتمحور حولها كل الشخصيات الأخرى التي تصبح أشباحًا في سبيل أداء الفكرة.

يحمل الفنان رسالة المفكر أو يتوسل بها، لا لأن البنية المسرحية عضويًا تتطلبها، بل لأن المعنى، المحور، الفكرة، الرسالة في العمل الفني يستلزمها، ليتمكن المريخي من عملية التثقيف المعنوي، فيبث أفكاره عبرها إلى الأطفال ومن الأطفال للعالم.

فما معنى أن يكون في (الحل المفقود) أربعة، أو خمسة، أو سبعة أفراد، أو أقل، أو أكثر إلى جانب الراوي غير الحاجة إلى البث المعنوي من خلال هؤلاء الأفراد. هذا يعني أن التشخيص يتلو الفكرة فالرسالة في المسرحية تأتي أولًا وليس العكس.

أما (حامل اللوحة والرجل الأعمى) فهما في منزلة وسط بين الراوي الذي يستأثر بفن رسم الشخصية في مسرحية المريخي والأفراد الذين يضطربون كالأشباح، لكنها أشباح تساعد على أداء رسالة المسرحية.

برغم حدة هذه المآخذ التي قد تخطر للمتأمل في فن الأطفال عند المريخي إلا أنه من المؤسسين الذين تبلور مسارهم المسرحي في محاولات نوعية تجعله من المجددين فيه أيضًا.

إن التصاقه بالنظرية البريختية في غاياته المسرحية، لم يمنعه من أن يتوسل بنى فنية متنوعة. فهو يمزج الفن الشعبي بالمسرح ويتوسل صيغة الأوبريت التي يشترك فيها الغناء والحركة الشعبية لتؤدي جميعًا رسالة المسرحية.

وأكثر من هذا وذاك يحاول أفكارًا جريئة فيفتح المسرح الخشبة على القاعة والقاعة على المسرح، ويدفع بالمتفرجين من الأطفال للمشاركة بالعمل المسرحي في نسبة ممكنة.

طبعًا هذه الصيغ جربها مسرح الكبار(الفرافير) ليوسف إدريس، و(ثورة الزنج) لعز الدين المدني في تونس، و(ليلة سمر من أجل خمسة حزيران) لسعد الله ونوس، وجرأة المريخي في هذا الباب أنه ينقل هذه الخطوة النوعية إلى مسرح الأطفال.

النقد الذي لابد منه في هذا المجال هو أن المشاركة لا يمكن أن تصعد إلى مستويات مبدعة كما حصل في الكبار، فاضطر المخرج والمؤلف إلى الموافقة على زرع ممثلين بين الجمهور لتكتمل دورة فتح الخشبة على الصالة والصالة على الخشبة.

إن لغة الطفل وعالمه وأشياءه هي أدوات دقيقة وغير سهلة وتتطلب رهافة وكفاءة قد لا يتطلبها مسرح الكبار.

مسرحية الأطفال (الحل المفقود) وقناع الرمز لدى المريخي

تقوم مسرحية (الحل المفقود) على حث الآباء والأمهات على الاهتمام بالأبناء والأطفال الذين تركوا مهجورين، وبلغة الطفولة سرقهم العفريت إلى جزيرة مجهولة أو مهجورة منهم من ابتلعه الإهمال ومنهم من ينتظر المصير نفسه.

القصة هي قصة الإنسان، فالإنسان قضية، الإنسان معادلة صعبة، من ينقذ الأبناء من إهمال الأمهات والآباء الذين يغرقون في التجارة واللهو والرحلات، بالتالي الانحراف عن الواجب المقدس. من يعيد الأطفال إلى المدينة المعمورة من الجزيرة المهجورة؟

المريخي يجمل مغزى المسرحية في هذا كله في بيانات شعرية ثم يفصلها في لوحات وأجزاء وهو في المقدمة يحيل الجمهور إلى "نص البواكير" مسرحية المريخي السابقة. القوى الخفية غير المرئية – أي العفاريت – هي المسؤولة عن ضياع وتشرد وتمزق الطفولة.

من ينجو من جبل المغناطيس الذي يجذب السفن كما يقول الراوي وكيف نفرق بين تراث مبدع كالجاحظ ونرفض التراث العاجز ونتواصل مع الأجيال؟

وبمزيج من الأسطورة والغناء وعناصر الخرافة يتوجه المريخي إلى تعليم الناشئة.

لكنه في تعامله مع الخشبة ينحو منحى الكبار ويأخذ من بريخت فلسفته الأساسية:

1. الإيهام المسرحي يصبح يقظة الوعي للتطهر من الوهم والالتصاق بالحقيقة.
2. يخترق الحائط الرابع فيفتح الصالة على الخشبة والخشبة على الصالة ويقلب المعادلة المسرحية من يتفرج على مَنْ؟! الجمهور على الممثلين أم الممثلون على الجمهور أم أنهم جميعًا يشتركون بلعبة واحدة؟ فالمتفرج لا يحاور فحسب، بل يناقش الممثل ليتطهر بواسطة الوعي من المثالب.
3. يلعب الراوي كما في المسرح الملحمي أو السردي دورًا أساسيًا يربط الحكمة الحادثة بالحكمة السالفة، ويكون عنصرًا أساسيًا من عناصر النص.

جبل المغناطيس والبساط السحري والعفريت، كلها زخارف أو وسائل لقضية الإنسان الصعبة، كما قال النص في المقدمة، لكن الحبكة لا تحتوي على توتر كافٍ يجسد أجزاء النص في كلياته. هذه آفة المسرح الملحمي الذي لم يؤرق بريخت لأنه أراد من المسرح أن يشارك في توعية الجماهير. ولا بأس في منهج التوثيق عن طريق الإعلانات الخاصة والسلايد والسينما

أو أية وسيلة أخرى والربط بعجلة الوضع الإنساني والتاريخي ولو أدى ذلك إلى الملل، لكن التوثيق قد يكون ملائمًا لمسرح الكبار لكثافة القضايا وتشعبها. فما مبررات المريخي في نقل البريختية إلى الأطفال؟

هل يمكن أن نفتح الباب لكل المؤثرات دون النظر إلى السياقات المناسبة. المريخي يتخذ من الطفولة قناعًا فكريًا، وهذا ما يبرر تبنيه للمنهج البريختي دون النظر إلى اختلاف السياقات بين الكبار والصغار.



مسرحية الأطفال الحل المفقود، تأليف عبد الرحمن المريخي.

إشكالية الهوية في مرحلة ما بعد الحداثية

نتلمس اختلاف المفاهيم في النصوص التي نتجت عن الاتجاهات ذات الملامح ما بعد الحداثية عن نصوص جيل الآباء والأجداد، فجيل الآباء أو جيل الستينيات والسبعينيات، قد اهتم بمسألة إيجاد هوية مسرحه التي تنسجم مع تطلعاته الفكرية، كأن تكون هوية قومية عربية أو محلية، بينما اختلف الأمر بالنسبة إلى الجيل الآخر ومنهم الشباب إذ صار مفهوم البحث عن هوية للمسرح مختلفًا، وصار المسرح نفسه وسيلةً فنية إبداعية لطرح الأسئلة عن الهوية، هوية الأشخاص أنفسهم، هوية الشباب أي الجيل الحالي، وهوية الإنسان بشكل عام وحقوقه ومقاومة الإرهاب والحروب، هي هوية الانزياح عن القلق والخوف.

هي الهوية بالنسبة إلى البعض منهم، وليست القول بالانتماء إلى القومية أو الطائفة.

ضمن هذا السياق، نجد أن كُتاب المسرح السعودي يبحثون عن هوية لها طابع العولمة، وبعضهم يرى أنه لا ضرورة لهوية خاصة، بل هوية متطورة ومتفاعلة كي يلتحقوا بمجتمع منتج يقدر الإنجاز ويسهل طريقهم، ويحتفي بهم دون أن تستولي على عقولهم وتجعلهم مقلدين لإنتاج الآخر وناقلين دون إبداع.

كما أن البحث عن هوية بالنسبة إليهم يحتاج إلى هامش من الحرية وإلى التطور كما ورد في نصي: الإكليل، وصفعة في المرآة وغيرهما، وهي تتسم بأنها تنضم إلى تلك المحاولات الهادفة إلى تحديد معالم أساسية للكتابة المسرحية اليوم من جهة، ومن جهة أخرى للحركة المسرحية بشكل عام التي تتفق مع أهداف مشروع سامي جمعان.

إن التطور والتطوير يتمان من خلال آلية معقدة تنطلق من أسباب ذاتية، لكنها تتم بالتفاعل مع ما يجري في العالم، فقد يكون في التعرف على هذا المسرح نوعًا من الإلهام والتنشيط للمسرح السعودي.

وفي إطار الطرح النقدي للعروض المسرحية وعلاقتها بالهوية، وجدت أن بعض هذه العروض قد سعت للحفاظ على هوية خاصة بالمجتمع السعودي والعربي، وما زالت تنتمي إلى كلاسيكيات الستينات والسبعينات في آلية استلهام التراث وتوظيف الرؤية، بينما انزاحت العروض الأخرى التي انجلت فيها ملامح ما بعد الحداثية، وتداخلت فيها أنواع الفنون البصرية والمشهدية عن خصوصية البيئة السعودية، فربما وقع بعضها في مأزق صعوبة التواصل مع المتلقي، لاعتمادها على شفرة وأكود بصرية لا يمكن لهذا المتلقي تفكيكها، فيحول ذلك دون التواصل مع هذه المشهدية البصرية، يحول ذلك دون تأصيل هوية محلية؛ لأن هذه العروض ترغب بالانتماء إلى الهوية الإنسانية عامة.

الفرق المسرحية في السعودية

يشير مفهوم الفرق المسرحية في السعودية إلى ممثلي المسرح السعودي في السياق المسرحي محليًّا وعالميًّا، ضمن فرق محلية تتنوع في تنظيمها الإداري ما بين فرق وطنية رسمية تمثّل المملكة ضمن مهرجاناتٍ عالمية، وفرق تجارية أهلية يقتصر دورها على العروض المحلية التجارية، غير الرسمية غالبًا، وهي أقل استمرارًا من الفرق الوطنية.

ترتبط الفرق المسرحية الوطنية بجهات حكومية ثقافية وتعليمية، مثل وزارة الثقافة، أو وزارة التعليم بامتداد فروعها في مناطق المملكة. وتشكّلت معظم الفرق المسرحية في المملكة انطلاقًا من نشاطٍ فردي لروّاد مسرحيين، أو ضمن ورشات عمل مسرحية تطوّرت فيما بعد لتكوين فِرق مستقلة.

نشأة الفرق المسرحية في المملكة العربية السعودية

تجاوزت ورشة أقيمت عام 1413هـ/ 1993م الممكن الذي كان يوفّره فرع جمعية الثقافة والفنون بمحافظة الطائف، وانتهت بتجربتها صوب المسرح البسيط، إذ غاب المكياج المسرحي عن عروض الورشة، وأُلغي الديكور بمعناه الكلاسيكي، وبُسّطت الأزياء، واستُبدلت الإضاءة بالإنارة، ويأتي هذا التبسيط انطلاقًا من مبدأ الكاتب غروتوفسكي، وهو:

"يأتي أناس لا يرتاحون لأوضاع معينة في المسرح الاعتيادي فيأخذون على عاتقهم خلق مسارح فقيرة تضم ممثلين قليلين، ويقومون بتحويل المسارح إلى معاهد لتثقيف الممثلين، أو يأتي من هواة يعملون على هامش المسرح المحترف".

جاء تأسيس تلك الورشة ضمن بيانٍ رسمي عام 1413هـ/ 1993م، وقعه مجموعة من الأعضاء الذين أصبحوا لاحقًا أعضاء رسميين لفرقة مسرح الطائف، كما عُرفت فرقة مسرح الأحساء ثقافيًّا، في سياق الفرق التي تأسست ضمن ورش عمل مسرحية ترأسها مسرحيون سعوديون، مثل سامي الجمعان.

تُمنح الفرق المسرحية، بوصفها ممثلةً للمسرح السعودي، جوائز في المهرجانات التي تنظمها وزارة الثقافة، مثل مبادرة جائزة المسرح والفنون الأدائية التي نظمتها هيئة المسرح والفنون الأدائية، التي تهدف إلى تقديم الجائزة للفرق المسرحية، سواء كانت محلية أو لمؤسسة إنتاج مختصة بالمسرح أو الفنون الأدائية، على جهودها وإنجازاتها وإسهاماتها في مجال المسرح أو الفنون الأدائية بشكل نوعي ومميز ومؤثر وملموس، وتُعد الفرق المسرحية من ممثلي المسرح المرشحين لتلك الجائزة.

المهرجان الوطني للتراث والثقافة

يُعد المهرجان الوطني للتراث والثقافة السنوي المعروف باسم (الجنادرية)، مساحة مفتوحة للوحات الاستعراضية والموسيقية والمشاهد المسرحية، منذ ثمانينات القرن العشرين، كما يقدم عروضًا مسرحية تجمع خبرات المسرحيين من كافة مناطق المملكة، ويعد محفلًا ثقافيًّا يخدم هواة المسرح ومحترفيه من كتاب وممثلين ومنتجين، ويعد عام 1413هـ/1993م نقطة تحول في مسيرة العروض المسرحية بالمهرجان الوطني للتراث والثقافة، حيث شهد تنظيمًا واضحًا شكّل لجانًا وفعاليات مستقلة، أثرت إيجابًا في الحركة المسرحية السعودية، وقدمت هذه الفترة مجموعة جديدة من الفرق المسرحية، مع تطور ملحوظ في المستوى التمثيلي والأداء المسرحي.



هيئة المسرح والفنون الأدائية

تأسست هيئة المسرح والفنون الأدائية في 10 جمادى الآخرة 1441هـ/ 4 فبراير 2020م، وهي واحدة من 11 هيئة ثقافية صدرت موافقة مجلس الوزراء على إنشائها في

وقت واحد، وتعد الهيئة الجهة المعنية بتنظيم قطاع المسرح والفنون الأدائية في السعودية، تشمل مسؤوليتها تطوير القطاع والنهوض بمقوماته، وتنظيم وإقامة المؤتمرات والمعارض والفعاليات والمسابقات المحلية والدولية، ذلك في حدود اختصاصاتها.

تتمتع الهيئة بشخصية اعتبارية عامة، باستقلال مالي وإداري، لها ميزانية تشغيلية سنوية ضمن ميزانية وزارة الثقافة، ترتبط تنظيميًّا بوزير الثقافة، يخضع المنتسبون لها لنظام العمل ونظام التأمينات الاجتماعية.

تدير الهيئة معظم أعمالها من مقرها الرئيس في العاصمة الرياض، لها مجلس إدارة يرأسه وزير الثقافة، يتولى الإشراف على إدارة شؤونها وتصريف أمورها، ويتخذ جميع القرارات اللازمة لتحقيق أهدافها.

هيئـــــة المســـــرح والفنـــــون الأدائيـــــة
Theater and Performing Arts Commission

مهام هيئة المسرح والفنون الأدائية

تعمل هيئة المسرح والفنون الأدائية، وفقًا لما نصت عليه الترتيبات التنظيمية لها، على تنفيذ مهام عدة، منها: اقتراح مشروعات الأنظمة والتنظيمات التي تتطلبها طبيعة عملها، واقتراح المعايير الخاصة بقطاع المسرح والفنون الأدائية، ورفعها لوزارة الثقافة لاعتمادها، والترخيص للأنشطة بمجال عمل الهيئة، إضافة إلى إنشاء قاعدة بيانات لقطاع المسرح والفنون الأدائية وتشجيع الاستثمار والتمويل في مجالات واختصاصات الهيئة وتأسيس الشركات أو المساهمة في تأسيسها.

كما تتولى الهيئة دعم الأنشطة المتعلقة بالمسارح وأماكن العرض وتنظيمها في المملكة، والأنشطة المتعلقة بالفنون الأدائية بجميع صورها، وإنتاجها وتطويرها ونشر محتواها، وتشمل المسرحيات وعروض الأوبرا والأداء الحي والعروض الشخصية في المسارح والأماكن العامة ونحوها، إضافة إلى دعم الممثلين والمخرجين والفنانين والمنتجين المسرحيين

السعوديين، وتمكين المواهب والقدرات المحلية. وتقدم هيئة المسرح والفنون الأدائية برامج تدريبية مهنية، إضافة إلى جهات مانحة للشهادات المتخصصة للنهوض بالمجال المسرحي والفنون الأدائية. وتدعم وزارة الثقافة هذا التوجه بإطلاقها في 19 يناير 2020م منصة إلكترونية موحدة للابتعاث الثقافي الخارجي، ذلك لأول مرة في تاريخ السعودية.



برامج ومبادرات هيئة المسرح والفنون الأدائية

تقدم هيئة المسرح والفنون الأدائية عددًا من المبادرات والبرامج التي تهدف للنهوض بالحراك المسرحي عبر إقامة مسابقات محفزة وبرامج تدريبية، منها مبادرة تطوير المهارات التي تضم دورات تدريبية قصيرة ومركزة وتستهدف رفع الوعي المجتمعي بأهمية قطاع المسرح وتنمية مهارات المنتمين إلى المجال، إضافة إلى مبادرة مسابقة الكوميديا التي تستهدف الموهوبين وتعمل على اكتشافهم ومنحهم تجربة تنافسية للعروض الارتجالية الكوميدية.

تتضمن المبادرة جولة حول مناطق المملكة وتخصيص لجنة تقيم وتختار المنافس الأفضل للانتقال للنهائيات، إضافة إلى مسابقة الفلكلور الشعبي، انطلاقًا من الحرص على

حفظ الموروث المحلي وتشجيع أفراد المجتمع لتقديم فنون حية للموسيقى الشعبية والرقصات الشعبية والحكايات والأساطير الشعبية. كما تتبنى الهيئة مسابقة التأليف المسرحي التي تهتم بدعم مجال كتابة النصوص المسرحية عبر إنتاج النصوص الفائزة في المسابقة.

مهرجان الرياض للمسرح

يُقام مهرجان الرياض للمسرح ضمن جهود هيئة المسرح والفنون الأدائية لتشجيع الإنتاج المحلي المسرحي، والبحث عن المواهب المسرحية والعمل على تطويرها، كما يهدف المهرجان للتوعية المجتمعية بأهمية قطاع المسرح والفنون الأدائية وتعزيز حركة النقد المسرحي. يتكون المهرجان من خمس مراحل زمنية تبدأ بمرحلة استقبال المشاركات من الجهات المنتجة للأعمال المسرحية في شهري يونيو ويوليو 2023م، ذلك عبر المنصة الإلكترونية المخصصة، تليها مرحلة الفرز والتقييم، حيث تختار لجنة المهرجان 20 عملًا مسرحيًّا لتنتقل إلى مرحلة الإنتاج، وتبدأ بعد ذلك المرحلة الرابعة، وهي مرحلة العروض المسرحية في مناطق السعودية المختلفة، ويختم المهرجان بمرحلة المسابقة الرسمية التي تنظمها هيئة المسرح والفنون الأدائية بالرياض في ديسمبر 2023م، وتتضمن جوائز المهرجان في محفل يزدان بحضور نخبة من المسرحيين في الوطن العربي.



دور الهيئة العامة للترفيه في زيادة العروض المسرحية في السعودية

أولت الهيئة العامة للترفيه اهتمامًا خاصًّا بالعروض المسرحية وقدمت خلال موسم الرياض 1443هـ/ 2022م مجموعة واسعة من المسرحيات في إطار توسيع الخيارات

الترفيهية للمتلقي، وانعكس هذا الاهتمام بشكل إيجابي على الحركة المسرحية في المملكة، حيث ازدهرت منطقة بوليفارد رياض سيتي بمسارح مهيأة للعروض المسرحية، مثل مسرح بكر الشدي، ومسرح محمد العلي، قدمت 18 مسرحية عربية، و6 مسرحيات عالمية، مما وفر وجهة ترفيهية ثقافية، وعزز من ثقافة حضور المسرحيات لدى الجمهور السعودي المحلي.



الفصل الثاني
اتجاهات وقضايا المسرح السعودي

من خلال قراءتنا للنصوص الدرامية والعروض، ومن خلال تتبعنا لمسار سيرورة المسرح السعودي ابتداء من مراحل الكتابة والإخراج الأولى وما تصنف تحته من أنواع وما تنتمي إليه من اتجاهات وصولًا إلى المرحلة الحالية، نقوم بعملية الكشف عن مسارات هذه الكتابة المسرحية وعن مسارات الإخراج وتغيراته، وعن المراحل التطورية في المملكة في الفترة الأخيرة، من خلال الاستنتاجات التالية:

إن النشأة المسرحية في المملكة قد تشابهت والنشأة في العالم العربي، لكن المسرح العربي انطلق لتحديد مساره، وتغيرت مساراته ومذاهبه منذ الستينات. بينما بقي المسرح في المملكة يواجه تحديات مجتمعية وسياسة ثقافية عامة أدت إلى تأخره عن مثيله في العالم العربي على الرغم من الجهود المبذولة على المستويين الفردي والمؤسساتي.

في هذا السياق، يتساءل البعض عن سر تأخر مسيرة الحركة المسرحية السعودية مقارنة بغيرها من التجارب المسرحية العربية؟

على هذا تأتي الإجابات متعددة. فقد يقول قائل إنها ضياع مسؤولية المسرح، وآخر يعيد الأمر إلى عدم اكتمال البنية المسرحية، وثالث يعلله بعدم وجود التربة الخصبة.

إن الرد على هذه المسائلات يأتي من خلال قراءتنا لهذه التجربة المسرحية، الذي توصل إلى أن هذه التجربة بدأت ترسخ أسسها وتنزرع في تربة يتبين أنها خصبة ومتابعة لمسيرة التطور والنمو، ذلك بفضل الجهود التي يبذلها المسرحيون الذين لم يحصل أغلبهم على الدراسة المسرحية الأكاديمية المتخصصة، كان كل اعتمادهم يقوم على الورش المسرحية وعلى

الجهود الخاصة لتثقيف الذات والبحث عن صيغة للتفاعل مع جهات أكاديمية متخصصة، لاكتساب المعرفة المسرحية.

قد لاحظنا ذلك من خلال السير الذاتية التي تخص هؤلاء المسرحيين، أن أغلبهم جاء من اختصاصات مختلفة لا يمت أغلبها إلى المسرح بصلة وبعضهم جسد التجربة المسرحية في الكتابة والتأليف والتمثيل، وآخر مارس الإخراج نتيجة جهد خاص لاكتساب المعرفة في أساليب الإخراج واتجاهاته ونتبين ذلك من خلال المسارين الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي.

في المرحلة التي تلت مرحلة الإرهاصات الأولية لنشأة المسرح في المملكة، اتسمت النصوص التي كتبت في خلالها بأنها كانت عبارة عن لقطة أو موقف تقوم الكتابة ببنائه بهدف القراءة والكتابة، هذه كانت في الحقيقة استكشاف وانطلاقة أولية لم تستند إلى مركب يبنى على التراكم الكمي في النص، كما لاحظنا لدى السباعي ولدى سواه الذين استقوا ثيمات نصوصهم من التراث الإسلامي ومن القيم الأخلاقية، لكنها ظلت تدور في فلك النص الأدبي والنظم الشعري الذي اغتنى به تراثنا العربي، وقد عرفت الكتابة المسرحية في تلك المرحلة تحديات كبيرة، حالت دون تطويرها ودون ظهورها على الخشبة.

ثم برز تغير ملحوظ يكشف عن التطور الذي اتسمت به النصوص المسرحية في المرحلة الحالية، ونعزو ذلك إلى الوعي النظري الذي بدأ يخط مسيرة التأليف المسرحي في المملكة، وإلى روح التجربة لدى عدد كبير منهم تأليفًا وإخراجًا وتمثيلًا. فبعد السباعي والسراج سعى من خلفه أو جاء بعده واجتهد لمتابعة المسيرة، وللعمل على تنمية الذوق المسرحي، وصقل الوعي الفني، وفتح منافذ الوعي الفكري على جوانب مختلفة من سلبيات حياتنا، والغوص على تجربة المسرح بوعي لأصول البنية المسرحية وتحديدًا النص، عن طريق الاطلاع وتحصيل المعرفة المسرحية.

فبادر هؤلاء الذين يشكلون المسرحيين للمرحلة التالية إلى تأليف نصوصهم التي تنوعت اتجاهاتها الشكلية والفكرية، التي يمكن حصرها ضمن اتجاهين: اتجاه تقليدي، واتجاه حديث.

أولًا: الاتجاه التقليدي

عالج موضوعين: وهو اتجاه ظاهر لفلسفة العودة إلى التراث واستلهامه وبالأخص استلهام الشخصية التاريخية والأسطورة، لكن من خلال رؤيتين:

1. الرؤية الرومانسية

أي النظرة الماضية للحدث حيث يكتسب الموقف المسرحي قدره من التاريخ أو من الماضي، وليس من الواقع الراهن بتفاصيله القائمة وقد طغا اعتناق الماضي من خلال تجسيد الأحداث التاريخية على المسرح دون أن يصاحب ذلك انتقال كلي إلى نمط الشكل المسرحي، وهنا تبغي الإشارة إلى أن قسمًا من هؤلاء المسرحيين لم ينقطعوا عن الكتابة المسرحية، بل استمروا حتى الوقت الحالي، وإن لم يطور بعضهم الصيغة، فقد ظلوا يكتبون في الإطار الكلاسيكي.

2. الرؤية القائمة على إعادة صياغة التاريخ برؤية حداثية ومعاصرة

بعد قراءتنا النقدية للنصوص التي تنتمي إلى الاتجاه الأول، تبين لنا أن النصوص التي استلهمت التراث لا يمكن نفيها من تاريخ التحول والنشوء الثقافي الذي مر به مثل نصوص (محمد العثيم) الذي أصدر مجموعة نصوصه في كتاب (كوميديا ابن البجعة ومعاصروه) وكتب بعضها بالفصحى والبعض الآخر بالعامية، كذلك عبد العزيز السماعيل، ورجا العتيبي وسامي جمعان وعبدالله الزيد وأحمد الدبيخي وأحمد أبو ربعية، وعباس الحايك، فقد بنوا نصوصهم مستوحيين من التراث إطارها وبيئتها وإيقاعها وثيماتها مثل طرفة بن العبد، وامعتصماه، والقباني والسنين العجاف وولاية الأحلام وغيرها من نصوص.

في هذه النصوص ينزع هؤلاء المؤلفون إلى تشكيل موقف القوى الاجتماعية في حركة التغير التي تختزن في طياتها مضمون الفكر القومي كما اختزنته نصوص مسرح الستينات في العالم العربي، في مصر ولبنان وسورية والمغرب العربي، وبعض دول الخليج. وقد رأينا أن بعض هذه النصوص لم يتمكن من التمتع بصفة التاريخية، لكن يمكن أن نرى أنها تجسيد المسرح التاريخ في قالب تشترطه الرؤية القومية.

فقد استخدمت الخصوصية في حياة الشخصية لتجسيد رؤية تحث على الشعور الوطني والقومي والتفتت العربي مثلًا: لقد تم تحويل طرفة الشخصية المتمردة والمغامرة إلى ذريعة

تستقل بشخصيتها أو دلالاتها القومية والحاملة للقيم العربية، دون تلافي وقوع بعض حوارات النص في خطاب تعليمي وبشكل تقريري مباشر، نستشف منه صيغة إرشادية للقومية وللحس الوطني.

لقد استخدم بعض هؤلاء المسرح ذريعة لإذكاء مشاعر الوطنية دون أن يتمكن من توفير الشروط المسرحية الفنية، لأنهم لم يتمكنوا من استيعاب ما هو خاص أولًا في التاريخي، وما هو تلقائي، وما هو متناقض.

والآن علينا أن نتساءل هل اللجوء إلى هذا التراث في المسرح يعد ردة ثقافية تجاه الغرب؟ أما هو نوع من الهروب السلبي نتيجة انعدام الشجاعة في طرح تناقضات الواقع بشكل مباشر، فتلجأ إلى الرمز والأسطورة والأحداث التاريخية؟

3. الرؤية القائمة على معالجة موضوعات اجتماعية مستمدة من الواقع

اتجهت بعض النصوص المسرحية نحو معالجة القضايا الاجتماعية، وقد استقت موضوعاتها من مختلف المنابع واتسمت بأنها تعبر عن البيئة السعودية بشكل دقيق وواقعي، إن كان لجهة العمالة الوافدة أو لجهة الفساد أو لجهة العلاقة مع الأسرة وإن لم تخصص لها نصوصًا منفردة، ومنها (السكين)، (ابن فرناس وكلام الناس)، (الجراد)، (المهابيل)، (على العقيق اجتمعنا)، (ليلة العيد)، (تحت الكراسي)، (ديك البحر)، (ولا طبخ ولا شوي).

كما عالجت النصوص السعودية موضوع الحداثة والتغير للبناء الأفقي للمجتمع، كما ورد في نص (الحافة) لاسماعيل و(كوميديا بن بجعة) للعثيم وغيرهما، وعلى ما يبدو أن هذه القضية تشكل هاجسًا لدى أغلب مسرحي الخليج والعالم العربي.

إلى جانب الثيمات الواقعية الاجتماعية، لم ينعزل الكاتب المسرحي السعودي عن الكتاب المسرحيين الآخرين في العالم العربي وتطرقوا إلى قضايا سياسية وفكرية، لذا صاغوا نصوصًا درامية مسرحية تعالج الأمن السياسي والتنمية الفكرية التي من شأنها أن تُعلي من أهمية الأفكار وتبلورها في الحياة والأخلاق، لكنهم ولعدة أسباب اتخذوا من الأفكار المجردة وسيلة ليثيروا من خلالها قضايا سياسية وإنسانية، وتصور الصراع بين الخير والشر ضمن دراما سياسية مثل (ديك البحر) و(موت المؤلف) و(ولاية الأحلام) و(طرفة بن العبد)

و(زهير بن أبي سلمى) و(يوم العنادل) و(الإكليل) و(حالة قلق) و(المزبلة الفاضلة) و(كوميديا بن بجعة وغيرها).

إلا أن هذه الرؤية التي تجسدت في النصوص التي تنوعت حسب الثيمة التي عالجها النص، كانت تقدم أحيانًا حلولًا دينية إسلامية مثل (وامعتصماه) أو براغماتية مثل (السنين العجاف) أو معاناة إنسانية مثل (موت المغني فرج) وهي في بعض الأحيان تحتفي بدينامية الواقع.

كما أن هناك نصوصًا مسرحية أخذت منحى مختلفًا، من خلال استخدام تقنية الوعي واللاوعي من أجل تعرية حقائق الواقع المرتبط بشبكة الظرف الاجتماعي / السياسي العربي الراهن القمعي والمخابراتي، وقد سلك المسار الفكري نفسه نص (الإكليل) في إثارته للواقع السياسي.

اتخذت النصوص الطابع التسجيلي للملامح العامة للشخصيات التاريخية طرفة بن المقرب والمهلهل وشخصيات الحكواتي وبائع الدبس في نص (موت المؤلف)، وقد ركز عليها الكتاب لتؤدي وظيفتها الدرامية وهي تحتمل رؤية يعبر عنها ببعض المواقف الدرامية التي تؤكد على أن طرفة وبن المقرب كانا ضحية قيمهما غير المتكافئة.

4. رؤية السلطة السياسية كمعادل درامي للصراع مع رموز السلطة التقليدية

يمكن القول إن بعض النصوص تنتمي حسب رولان بارت Rolland Barth إلى النص العادي (النص البارد) وهو النص الرسمي أو الذي لا يترك أثرًا في المتلقي، بمعنى أنه كتب خارج عالم المتعة وعالم الجمال.

أما النص الآخر ينتمي إلى نص اللذة: وهو النص الذي يتلاقى معه القارئ فكريًا وروحيًا وثقافيًا، ويجد فيه نفسه فيرضى رغباته وطموحه، ينطلق من الثقافة ذاتها التي ينطلق منها المتلقي، ينطبق ذلك على بعض النصوص (طرفة)، (كوميديا بن بجعة)، (وامعتصماه) التي استلهمت التراث وعبرت عن الواقع المعيش بكل أوجهه السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والثقافية.

في هذا الجانب تتراءى لنا أن هذه الأعمال المسرحية لم تكن تميل إلى المواجهة السافرة لأي مشكلة من المشاكل ذات الحساسية السياسية والاجتماعية والدينية، بل كانت تتحاشى الخوض فيها لما يمثله الخوض في تلك المشاكل - بالنسبة إلى كتابها - من تحجيم الموقف

السياسي أو الاجتماعي، وهم إلى ذلك لا يخوضون فقط في القضايا القومية والعربية، بل هم يقاربون الموضوعات التي تعالج القضايا الاجتماعية ومسألة الهوية.

ثانيًا: الاتجاه الحديث

تجاوز التقليد والتحرر من الثقافة التقليدية، والاتجاه نحو المذاهب المسرحية العالمية، وقد ظهر ذلك في المسرح الخليجي والعربي، الذي تنقل بعضه بين التأثر بنصوص إبسن وبيراندللو وتشيكوف وبيكيت وبريشت، كما تنقل الكتاب بين الكتابة والدراما تورجيا، وعملوا على مزيج ذي دلالة عصرية تنتمي إلى بيئة مؤلفها وزمانها وحاجات مجتمعها الروحية والاجتماعية.

تدل على ذلك النصوص التي تناولناها التي تكشف إلى أي مدى حرص كتابها: (عاشور، والصقعبي، والحارثي، ومدخلي، والحايك، والعتيبي، والسحيمي، وجمعان، والدوسري)، أن يجددوا في معرفتهم المسرحية، وأن يلجؤوا إلى صيغ وأنواع مسرحية متنوعة ومنها المونودراما التي أتقن صناعتها (الصقعبي، والسحيمي)، واتجهوا إلى ثيمات مسرحية ما بعد حداثية، ارتؤوا أنها الصيغة التي من خلالها يعبرون عن رؤيتهم، عبر مسرح العبث واللامعقول وعبر التجريد، وهي الصيغة التي تمكنهم من النأي عن المباشرة والتقليد لطرح أفكارهم التي تتسع لتشمل الإنسانية التي تنطبق على المجتمعات المقموعة هنا وهناك.

الحكاية في النص المسرحي السعودي

يقول الناقد محمد العباس في الورقة التي قدمها لملتقى النص المسرحي السعودي طارحًا فيها دراسة نقدية لبعض المسرحيات التي قدمها الكاتب المسرحي سامي الجمعان قائلًا:

"إنه منذ عبارة أنتونان آرتو (سنقوم بالإخراج دون أن نلقي بالا بالنص) صار المسرح المعاصر يتعامل مع النص على أساس كونه مجرد منتج موضوعي، بالتالي فهو ليس الركيزة في اللعبة المسرحية، حسب القراءات الحداثية وما بعدها، بل هو خارجها، مقابل الخبرات الرؤيوية والمعرفية والجمالية للمخرج، بالإضافة إلى أداءات الممثل. فالنصوص المسرحية الحديثة لا تستقر إلا بعد أن يصبغها المخرج ببصمته، ويعبث الممثلون بسياقاتها، لأنها لا

تكتب أصلا لتقرأ، إنما لتؤدي. هكذا ينبغي أن تؤلف كل شخصية شخصيتها، وترسم دورها في العرض، بمعنى تأويل الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه"[1].

نرى أن سامي الجمعان يتخفف من دوره الاستحواذي كمؤلف، ليقوم بمهمة إعادة ترتيب الأفعال والصور والمشاهد، ويبقي على مساحة معقولة للحذف والتعديل والإضافة، فالمعالجة النصية عملية إبداعية تقوم على التركيب المعماري التصاعدي، الذي يسمح للنص ككائن بيولوجي بالنمو والتكامل. ذلك هو الكفيل بتحريك المختبرات المسرحية، المفتوحة على الخبرات الثقافية للخطاب التمثيلي، وتجاوز المختبرات النصية، بمعناها المعتاد، فكلمة المؤلف حسب برشت غير مقدسة أكثر مما هي حقيقية، والمسرح ليس خادمًا للمؤلف، بل للمجتمع.

كما يرى سامي الجمعان رئيس جمعية الثقافة والفنون بالإحساء أن من أهم أسباب نجاح النص المسرحي هو الحكاية التي يتضمنها النص، فحضورها أمر بالغ الأهمية، قائلًا:

"في خضم بحثي عن أسرار النص المسرحي لفتني سر الحكايات فيه وقدرتها العجيبة على التغلغل في ثناياه والتعاضد مع عناصره الأخرى إلى حد التشابك والاندماج. وقد قرأت نصوصًا لا حصر لها استلهمت الحكاية بشتى صنوفها: شعبية، خرافية، سيرية"[2].

وهذه الحكائية، أخذته إلى عوالم التناصات والاقتباسات وتداخل الأجناس الأدبية وتعالقها، مما جعل النص الأدبي في نظره مدى لا سياج له، ويضيف:

"جماليات النص المسرحي تكمن في قدرته على قبول مختلف الأجناس الإبداعية الأخرى، ومرونته في ابتلاعها في أفقه الشاسع، وهي رخصة يمنحها النص للكتاب كي يتعلموا منها آلية قبول الرأي والرأي الآخر، وإمكانية أن يكون منتجك الإبداعي مزيجًا من خبراتك وخبرات الآخرين".

يذكر الجمعان أن الوفاء للحكاية في نصوصه المسرحية جزء من بنيته الأساسية، وواحد من روافده التي لا فرار منها، وإن كانت الحكاية في جانبها التوظيفي مغامرة يحفها الخطر إذا لم يتمكن الكاتب المسرحي المستلهم أو الموظف من تخليص الحكاية من سلطة السرد وقوة حضوره، ولم يتمكن من بث الروح الدرامية وبعثها في السرد، وتحريك الساكن في

(1) الناقد محمد العباس، الورقة البحثية صنع في السعودية، ملتقى النص المسرحي السعودي.
(2) سامي الجمعان، مرجع سابق.

النص الحكائي الأصلي ودمجه في اشتراطات المنظور المسرحي القائم على تصوير الإمكانات البصرية وتكنولوجيا الصورة والحركة، فالمسرح صورة لا كلمة مؤداه فحسب.

قضايا النص المسرحي السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية

فيما قرأت من نصوص مسرحية سعودية لم أجد نصًا قد ارتكز إلى عناصر التراث وإلى عناصر الحداثة في مزج استهدف مقابلة الضد بالضد استنفارًا لمفهوم الأصالة بتحريض من مفهوم المعاصرة غير تلك التي وجدتها في مخطوطات نصوص الكاتب المسرحي وهو صاحب إنتاج أدبي مسرحي وفير، إذ تربو السعودي الشاعر محمد العثيم مسرحياته على ثمان مسرحيات هي: (سوق قبة رشيد)، (المطاريش 1988م)، (السنين العجاف 1991م)، (البطيخ الأزرق 1409هـ)، (تراجيع 1991م)، (ديان عفراء 1994م)، (الهيار 1994م)، (الحرب السفلى 1415هـ)، (حلم الهمداني 1415هـ).

وهي مسرحيات ظهرت فيها عناصر التراث مشتبكة مع عناصر الحداثة بحيث يمكننا رؤية تدافع المفاهيم التراثية وعناصرها الفنية مع المفاهيم الثقافية المعاصرة وعناصرها الفنية.

أوبريت قبة رشيد بين المصادر التراثية والحداثية

تدور فكرة الأوبريت حول صراع المدنية مع القدم والأصالة الشعبية بطرزها وأنماطها البدائية البسيطة، واقتحام الآلة للعالم التلقائي الشعبي على غير رغبة من المتمسكين بالأصالة الشعبية.

إدراك القيمة الموضوعية والجمالية في النص المسرحي السعودي

تحتاج القيمة الموضوعية لإدراك الخبرة الاجتماعية والإنسانية والمعرفة عن طريق مراجعة ممثلات عقلية مختزنة.. لكن القيمة الجمالية تحتاج إلى الخيال بمراجعة مماثلات تعبيرية تستثير المشاعر والتجسد تعبيرًا متغيرًا مع كل تلقي جديد لتلك القيمة الجمالية.

ولا شك أن الوقوف عند القيمة الجمالية في النص أو في العرض المسرحي مسبوق دون أدنى شك باسترشاد بتعريفات العلماء والفلاسفة للجمال على تباين تلك التعريفات من مدرسة فلسفية إلى مدرسة فلسفية أخرى، غير أن معطيات هذه المدارس انطلقت من حيث موضوع الجمال على ركائز موضوعية أو أسلوبية، كما ظهرت عند النقاد العرب القدامى مشكلة اللفظ والمعنى، ظهرت في فكر علماء الجمال أو الفلاسفة الذين شغلوا بالتنظير لمفهوم الجمال، قضية المادة والشكل والتعبير، فمنهم من ربط القيمة الجمالية بالمغزى الفكري مثل فلاسفة المادية الجدلية، كذلك عدد من الفلاسفة المثاليين كما في نظرية المثل عند أفلاطون، ومنهم من ربطها بالشكل والمضمون معًا كما في نظري محاكاة عند أرسطو، ومنهم من ربطها بالشكل دون غيره.

لما كان الفكر موضوعًا وكانت القيم موضوعًا وكان الموضوع مادة تظهر من خلال شكل يهدف في كل ما هو فن إلى التعبير، وكان الهدف من التعبير هو التأثير المقنع أو الامتاع بهدف الإقناع فكان استقبال التعبير يتم من خلال الشعور والوصول إلى حالة الإقناع من خلال العرض الذي يستند إلى التقييم والتقويم المعرفي والسلوكي بوساطة الإدراك والحس، حيث يستند الإدراك إلى الخبرة والممارسة ويستند الحس إلى الذوق وهما اللذان يتحقق بتفاعلهما القياس والتقدير القائمين على الرصيد الفكري والمعرفي والرصيد الشعوري.

مسرحية (الحرب السفلى) لمحمد العثيم

قد أظهر محمد العثيم الاحتفاء بالقيمة الأسلوبية، حيث تأسست مسرحية العثيم الأخيرة على فكرة الحرب والمصالحة بين العرب والعرب، فالحروب مستمرة وجلسات المصالحة منعقدة، كلا النشاطين قائمين في آن واحد. مما يعكس عبثية المواقف العربية الرسمية على المستويات السياسية:

"طواف: لقد أتينا بنية الصلح.. الحرب مسلية لكن... أحيانًا الصلح.. الصلح.. ليكن الصلح.. قد تقولون إننا مهزومون، لكن واقع الأمر أن من ينتصر لابد أن ينهزم أخيرًا.

مخراز: لا أنتم لا تهزمون.. أنتم أشداء مثلنا.. قد نكون انتصرنا عليكم، لكنكم في حقيقة الأمر انتصرتم على أنفسكم.. أنتم نعم الرجال، أنتم رجال كر وفر.. تستحقون الانتصار (يقوم كمن أخذته النخوة) تفضلوا انتصروا أنتم.. سنكون نحن وأنتم منتصرون. هيا

انتصروا.. والله لابد أن تنتصروا وإذا لم تنتصروا سوف أزعل عليكم. نعم.. الحرب كر وفر.. لابد أن تخجلوا انتصروا.. كان يفترض أن تنتصروا.. لكنكم استحيتم.. الآن انتصروا"[1].

تظهر المفارقة الدرامية منذ التهيئة الأولى التي تمهد للتقديمة الدرامية، تلك التي تضمنها الإرشاد الخاص بالمنظر، حيث المفاوضات قائمة وفي خلفية المنظر طلقات الرصاص وصيحات الموت أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل.

كما تظهر المفارقة الدرامية ويتأكد ظهورها بالحوار الدائر بين طرفي التفاوض، حيث يمن كل طرف منهما على الطرف الآخر كما لو كان النصر غنيمة يتناوبون على الظفر بها.

والمفارقة تظهر مقابلة الفعل بفعل نقيض له، أي مقاومة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي، بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له. تظهر المفارقة في تعادلية الفعل الدرامي لدى كل شخصية منهما.. فالشخصية تريد للشخصية المواجهة لها أن تنتصر عليها، لكن ذلك لا يتعدى حدود طاولة المفاوضات. بينما تحاول الشخصية نفسها تحقيق النصر على الطرف المواجه لها في ميدان الحرب. فالقول لا يتوافق مع الفعل.

كل شخصية منهما تقول بالسلام والمصالحة، لكنه عمليًا يواصل الحرب، والمفارقة الدرامية على هذا النحو تحيل الحدث إلى فعل عبثي شبيه بما يدور بين (استراجون وفلاديمير) في مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة (في انتظار جودو)، حيث يتفق كل من فلاديمير واستراجون على الذهاب وترك المكان في نهاية الفصل الأول لكنهما لا يذهبان، بل يجلسان في مكانهما.

تظهر المفارقة الدرامية أيضًا من خلال الانقلاب المادي للشخصية في حالة المصالحة الكلامية إلى حالة الحرب الكلامية على طاولة المفاوضات، بالانطلاق من المجاملات إلى المصادمات الكلامية:

"طواف: شكرًا لكرمكم.. وأدام الله انتصاركم لكننا نريد الصلح.. وكما تعرف (يبدأ الهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ويحاربه مخراز في الحوار"[2].

(1) مسرحية الحرب السفلى، تأليف محمد العثيم، الرياض، دار الملك عبد العزيز.

(2) مسرحية الحرب السفلى، تأليف محمد العثيم، مرجع سابق.

في تحول الحوار الصامت من أسلوب المجاملة إلى أسلوب المصادمة يظهر التدرج عنصرًا فنيًا متصلًا مع عنصر فني آخر هو الحوار الصامت. فالصمت لغة لا تقل بحال عن لغة الصوت، فكلاهما يؤكد الآخر ويكشف عن بلاغته، فالهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة تعكس عدم فهم كل طرف من أطراف التفاوض للآخر. واستحالة فهم كل منهما للآخر تتأكد بوقوف (مخراز) و(طواف) في أثناء هذا الحوار (الببغاوي) أو هذا المستوى الصوتي الببغاوي. تعكس عدم جدوى المفاوضات، لأنها تؤدي إلى معاني مختلفة معنى الصلح الذي نعرفه نحن الذين نتلقى الخطاب.

مع أن أحدًا لا يفهم ولا نحن نفهم المعنى المترجم للهمهمات إلا أننا نستوحي المغزى التعبيري لهذا التحول من اللغة المفهومة لنا، مما جاء في نص حوار التفاوض إلى اللغة غير المفهومة لكل من الشخصيتين في المشهد مما جاء في نص الهمهمات الببغاوية في المشهد نفسه والمفهومة لنا، حيث يوحي نص الهمهمات بعبثية الموقف الدرامي نفسه مستوى العمل الفني وعبثية الموقف العربي السياسي على مستوى عالمنا العربي، حيث يجب أن تبنى على التفاوض والحرب دائرة وحيث المجاملات في أسلوب المفاوضات التي المكاشفة والمصارحة ثم الهمهمة والببغاوية في أسلوب المفاوضات ثم السب والشتم في أسلوب المفاوضات:

"مخراز: نعم كل هذا صحيح.. نعم الصلح.. ونحن ننوي الصلح المشرف.. سوف نملي شروطنا عليكم.

طواف: من حقكم.. هذا من حقكم.. أنتم المنتصرون وتملون الشروط.. ونحن سعداء بشروطكم.

مخراز: لا.. أعوذ بالله.. نحن لم نقصد أننا المنتصرون. بل أنتم المنتصرون، ولكن عليكم أن تنفذوا شروط الصلح.. أولًا.. أن تتركوا أموالكم وعتادكم وأن تذهبوا إلى الشيطان يا خساس يا سفلة.. يا قليلو الحياء يا ثيران بدون قرون.. أما بناتكم ونساؤكم وصبيانكم فسوف يبقون رهائن عندنا لأنكم غير جديرين بهم.. هذا لكيلا تخونوا معاهدة الصلح وإلا.. ها وبعد هذا أنتم المنتصرون أما نحن.. نعم أنتم المنتصرون أما نحن لا نهتم بالنصر ما دمنا نفعل ما نريد"[1].

(1) مسرحية الحرب السفلى، تأليف محمد العثيم، مرجع سابق.

وخصوصية الصورة تبرز في التلبيس الدرامي حيث يعمى المغزى على المتلقي فيتساءل هل المتصارعان هما عرب أم أن أحدهما يهودي.

هنا يطرح الكاتب الخلاص الدرامي التغريبي في الحدث، الخلاص الدرامي عنصر فني يلجأ إليه الكاتب في محاولة لوقف الصراع أو توجيهه إلى وجهة أخرى متصلة به، بهدف خلق نوع من التشويق ومن ثم اللا إشباع المقصود بغية الموقف وإشاعة التوتر لدى المتلقي، ذلك وفق فنون الكتابة الدرامية التقليدية. أما التخلص هنا في هذا الحدث فهدفه القطع الفجائي، وهو شبيه بأسلوب عناصر التغريب الملحمي من القطع والمزج في المشهد التليفزيوني غير أنه هنا يتيح للمتلقي تأمل الموقف، ومن ثم الحكم عليه بالسلب أو بالإيجاب، فظاهرة الازدواجية في ظاهرة اجتماعية، المسرح الملحمي وفق نظرية التغريب البريشتية يتعقب الظواهر الاجتماعية ويعيد عرضها وفق الصورة المحتملة المؤدية إلى حياد.

هذا هو الهدف من هذا القطع الدرامي الفجائي المتخلص من الاحتدام الصراعي السابق قبل وصوله إلى الذروة، ويتركز التصوير المعاد بين اثنين أيضًا يشخصان حالة الصلح:

"مداح: (للساقي وهما يتعانقان) إننا آسفون لما سببته الحرب الأهلية لكم من إزعاج.. كان بعضكم لا ينام الليل من الخوف".

هذا القطع الدرامي هو قطع ملحمي تغريبي، لذلك تجد فيه مباشرة خطابية، فالخطاب موجه لنا. وتنبع فنية التصوير فيه من عنصر (الحكي) وليس (المحاكاة) فعناق (المداح للساقي) لا مبرر له على المستوى المنطقي ولا على المستوى الدرامي. لكن الضرورة التغريبية هي التي أوجدته، بل فرضته فالتعانق كان يجب أن يتم بين المتفاوضين (مخراز) و(طواف)، وبما أنهما ممثلان لسياستين مختلفتين، وبما أن أداء كل منهما التفاوضي مفروض عليهما، وبما أنهما وسيطان لسياستين نقيضتين، فإن كل منهما يعيد على الآخر تصوير الموقف السياسي الذي كلف بأدائه، لذلك فإن لقاءهما التفاوضي كان لقاء مصنوعًا، لقاء قائمًا على التصوير الباهت، على الزيف وليس على الصدق.

من هنا فقد جاء عناق (المداح والساقي) وكلاهما صاحب وظيفة خدمية (وظيفة رثة) مؤكدًا لطبيعة الزيف على مستوى الحدث بطريقة الحكي وليس أسلوب المحاكاة حتى يتعمق المتلقي في الموقف التفاوضي ويكتشف زيفه، ويندهش من هذا الموقف الزائف ليس على الحدث الدرامي في المسرحية، لكن على مستوى الموقف السياسي العربي المعيش. مع ذلك فإن الحرفية الدرامية في الكتابة وحدها هي التي تعطيك الألوان المختلفة أو الأبعاد المختلفة

للصورة الدرامية. من هنا يتحول التوجه بالخطاب من الجمهور إلى الشخصيات الرئيسية في الحدث نفسه، فيصبح الخطاب توجيهًا تحذيريًا لأطراف التفاوض، يتحول صاحب الدور الخدمي التمهيدي للمفاوضات لصاحب أمر ونهي مما يجعل المتلقي في دهشة أمام تحديد هوية ذلك الممهد أو صاحب الدور الخدمي، فالساقي والمداح لهما في الحدث وظيفة أخرى هي الأصل في دورهما فهما الأمران الناهيان لأطراف المفاوضات، وهما الداعيان إلى التفاوض – كما يبدو من خطاب الساقي، الساقي هنا ليس ساقيًا بالمعنى المعلوم لوظيفة الساقي وهي وظيفة خدمية، لكنه الساقي بمعنى من يمد الآخرين بسبل الحياة بالمال وبالدعم الاقتصادي والمعونات، وما المداح – عندئذ – سوى ذلك الذي يتغنى مردداً أو منشدًا لقصيدة أو لسيرة لا يمل من تكرارها. أو أن أحدهما المانح المانع في مجال الاقتصاد والآخر هو ممثل الشعارات والأقوال والتنظيرات السياسية والاقتصادية، حيث نصل إلى هذا الفهم، فإن الساقي يمكن أن يكون رمزًا للرأسمالية العالمية ممثلة في (أمريكا) والمداح يمكن أن يكون رمزًا للكتلة الشيوعية ممثلة في (روسيا) وقد كانا راعيا مفاوضات المصالحة بين العرب وبين إسرائيل منذ مؤتمر مدريد 1991 وإلى الآن، ومعلوم أن قوة الكتلة الرأسمالية في اقتصادها وقوة الشيوعية في شعاراتها وأقوالها:

"الساقي: نحن نعتذر أيضًا وكنا نود أن تموتوا جميعًا لكن ما دمتم أحياء فلا بأس. لا بأس تنفدوا الشروط وارحلوا قبل أن تموتوا بالرصاص الطائش"[1].

تعمد الكاتب تحريك الصراع الدرامي من خلال الغائب اليوناني والغائب السعودي. كان (الغيب) في المسرح الإغريقي هو المحرك للصراع في التراجيديا القديمة وفي عصر النهضة. ثم أصبح الفرد النبيل البارز هو محركه في المسرح الإليزابيثي، لكن الفرد المفكر الأيديولوجي المثالي قد أصبح محركًا للتاريخ بأسره وظل كذلك في العصر الحديث، حتى رأى أصحاب الفكر الأيديولوجي المادي أن الصراع الطبقي وتراكماته الصراعية هي التي تحرك التغيير التاريخي. ولقد برز هذا التأثير الأيديولوجي في المسرح الملحمي البريشتي الذي رأى أن الحراك الاجتماعي ناتج عن صراع الطبقات وأن المحرك للتاريخ في الطبقة صاحبة المصلحة في التحول الاجتماعي، وخص الطبقة العاملة دونًا عن غيرها من الطبقات الاجتماعية الأخرى

(1) مسرحية الحرب السفلى، تأليف محمد العثيم، مرجع سابق.

بذلك الأمر، ورأى أن تغير أحد عناصر الصراع الاجتماعي أو تغير دوره يؤدي دون شك إلى تغير طبيعة المحرك للصراع ومن ثم تغير طبيعة الصراع ونتيجته.

هكذا فإن المحرك للصراع في المسرح القديم قد كان الجبر الغيبي.

أن المحرك للصراع الدرامي في عصر النهضة قد كان غياب الحكمة والسداد في فعل نبيل لإنسان عظيم قد يكون ملكًا وقد يكون أميرًا - وليس دون ذلك - وفي العصر الحديث كان الفعل الإنساني النبيل بإزاء الجبر الاجتماعي المحيط هو المحرك للصراع في المسرحية.

ولما جاءت الحرب العالمية الأولى بالتيارات الفكرية والأيديولوجيات السياسية ولدت تيارات أدبية ومسرحية معاصرة أصبح من الممكن وجود شخص عادي لديه نبل الإنسان السامي وعظمته ومن ثم تمثل بطلًا تراجيديًا في المسرحية المعاصرة وأصبح بذلك محركًا للصراع الدرامي، هذا ماثل في مسرح النرويجي هنريك ابسن رائد الواقعية في المسرح تلك التي اقتضته استبدال لغة الشعر في المسرح بلغة نثرية تتوافق مع منطق شخصياته وفكرها ومحيطها البيئي. وقد كان المسرح قبله يكتب شعرًا - مع أنه شاعر أيضًا، كذلك الأمر عند رائد المسرح الأمريكي (يوجين أونيل) وعند زميله (آرثر ميللر) الذي جعل من (البائع المتجول) بطلًا مأساويًا. وحوّل (مشهد من الجسر) من الشعر إلى النثر ليكشف عن مأساة الإنسان العادي في صراعه المحتدم بين القوانين والضمير الإنساني.

ثم أصبح المحرك للصراع عند أتباع الاتجاهين الملحمي والتسجيلي هو (الجبر الاجتماعي) أي فرض إرادة طبقة اجتماعية عليا ومتسلطة على طبقات أقل وعيًا وأكثر عددًا.

وترى المؤلفة أن كتاب المسرح السعودي وعلى الأخص - محمد العثيم - شأنهم شأن غيرهم قد وعووا هذه القضية الفنية بدرجات متفاوتة وبشكل أو بآخر، فالثقافة المسرحية وعلوم المسرح متاحة والاحتكاك بالتجارب الغربية المكتملة أو شبه المكتملة في مجال المسرح متاح للمسرحيين السعوديين مثلما هو متاح لغيرهم، كما أن الولع بالمسرح وبامتلاك أدواته ووسائله لا ينقص المسرحيين السعوديين.

غير أن المسرح السعودي قد انفرد بخاصية أخرى أو بجبر من نوع مختلف - جبر نابع من تقاليده - وأقصد به (المرأة) فهي محتجبة بفعل التقاليد. ذلك شأن هذا المجتمع، ولقد تناولت بعض الكتابات قضية غياب المرأة في المسرح السعودي وعزت إليها عدم تطور المسرح في المملكة فإلى أي مدى يمكن الأخذ بهذا الرأي. وهل غابت المرأة تأثيرًا كما غابت وجودًا

ماديًا في المسرح السعودي؟ لقد كان محرك الصراع في المسرح القديم هو (الغيب) والغيب حاضر الأثر والتأثير غائب الوجود المادي الظاهر، إلا في بعض النصوص ليوربيديس أو غيره تتجسد فيها صورة أحد الآلهة، فهل توقفت المسرحية اليونانية القديمة؟ وهل اعتبر غياب المحرك أو بالأحرى غياب صورته في المسرحية اليونانية القديمة عيبًا أو نقصًا؟ أم أن ذلك الغياب قد كان أشد فتنة وسحرًا في العمل المسرحي الإبداعي؟ لقد ظل المستمع العربي لصيقًا بالمذياع سنوات وسنوات وهو يصغ السمع ويرهف الحس والشعور ويشحذ الخيال وهو يستمع منصتًا إلى قصص (ألف ليلة وليلة) عبر أثير الإذاعة المصرية.

حين انتجت قصص (ألف ليلة وليلة) للتليفزيون لم تبدو ساحرة كما كانت في الانتاج الإذاعي.. فعنصر التجسيد المادي الحاضر لقصص (ألف ليلة وليلة) لم يكسبها السحر الذي قد كان لها دون التجسيد المرئي المادي.

مسرحية (آخر المشوار) تأليف عبد الرحمن الشاعر

بعد أن وقفتنا أمام الغائب في الدراما المسرحية السعودية ودوره في تحريك الحاضر وإدارة الصراع وصنع التأثير الدرامي.. نستهلها بإطلالة نقدية أولية على نص مسرحية (آخر المشوار) تأليف عبد الرحمن الشاعر.

حيث لا يستغني عمل أدبي من أي لون عن اللغة الوصفية والسرد.. لكن يتفاوت قدر الاستعانة بهما من فن أدبي إلى فن أدبي آخر.. فإذا كان عماد القصة هو الوصف فإن عماد الشعر هو الإيقاع والأخيلة وعماد الدراما هو الصراع. والصراع الحاضر على الوجه المخصوص. والحضور له جذور متشعبة ومتشبثة بتربة الماضي الذي أنتجه ولابد من سرد الماضي لإضاءة الحاضر... والعودة للماضي أو الإطلالة نحوه في القصة أو في المسرحية أو في غيرهما من الفنون الأدبية أو الأدائية المتصلة باللغة سبيلها الوصف ووسيلته في الأدب هي السرد. والسرد قد يأتي على ألسنة الأشخاص في الحدث الدرامي وفق ضرورة يفرضها الحدث والدافع والسياق وتضبطها تقنية الكتابة الدرامية والمسرحية. وقد يأتي عن طريق الوصف الإرشادي في المسرحية وهو شكل من أشكال الاتصال التمهيدي للمتلقي بالقراءة سواء كان من القراء أو من المتصديين لتجسيد النص المسرحي على خشبة المسرح.

هنا يبرز السؤال: إلى أي مدى يمكن للكاتب المسرحي أن يستطرد في الإرشادات والتوجيهات الإيضاحية؟

هل تعد الإرشادات الكثيرة مظهرًا من مظاهر تقنية الكتابة عند المؤلف المسرحي؟

إن الهدف من كتابة الإرشادات والتوجيهات هو أن تكون مجرد وسيلة إيضاح للمخرج على وجه الخصوص وللممثل وللقارئ، لتدل على طبيعة المكان والعصر والزمن والملحقات الضرورية لاكتمال صورة المكان الذي تدور فيه الأحداث والجو العام. ذلك ليس ملزمًا للمخرج المفسر صاحب الرؤية كما هو ملزم للمخرج المترجم.

إن الكاتب يبدأ مشهده الافتتاحي بصورة شروق الشمس، لكنه عندما يبدأ الحوار على لسان شخصيته الرئيسية الشيخ ينزلق إلى نفى بزوغ نور الصبح:

"الشيخ: يا ولد.. فالح.. يا ولد.. يا ولد... (يدخل الشيخ إلى المسرح).. لا إله إلا الله وحده لا شريك له.. اللهم صل وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم.. أصبحنا وأصبح الملك الله.. اللهم أصبحنا على خير، اللهم ألهمني رشدي وقني شر (يتابع الشيخ طريقه صوب السراج ويرفع شعلته، فيصبح المسرح مضيئًا أكثر ويظهر الديكور والأشياء الموجودة ويتلمس الحائط بيمناه ويتلمس طريقه)"[1].

إذا حللنا هذه الفقرة تجد أن الشخصية تثبت شيئًا، لكن فعلها ينفي هذا المعنى. فالصباح قد أصبح والأدعى إطفاء المسرجة، لا رفع شعلتها ما دمنا في إطار حدث طبيعي - لأن إثبات شيء بالحوار المسرحي ونفيه بالحركة يدخل في إطار صياغة الحدث المسرحي العبثي. ذلك لتحقيق مفهوم عبثية الوجود البشري وعدم منطقية الوجود والموت.

هذا بعيد عن هدف الكاتب عبد الرحمن الشاعر.. فهذا الميل الشديد نحو توخي الدقة في إثبات الاتجاه الطبيعي في المنظر قد أوقع الكاتب في التناقض الذي حرفه عن تجسيد الطبيعية التي وضعها نصب عينيه دائمًا بوعي أو دون وعي، فإذا كانت الشمس قد أشرقت فما الحاجة إلى السراج وإلى توهج ضوئه، يجوز ذلك في مسرحية رمزية أو مسرحية عبثية، لكن في مسرحية تزخر بالتفاصيل والنمانم ليزدحم بها المنظر والديكور في محاولة لنقل جزء من الحياة اليومية.

(1) مسرحية آخر المشوار، تأليف عبد الرحمن الشاعر، الجمعية العربية السعودية للثقافة.

كي تكتب مسرحية ذات مشكلة اجتماعية مدروسة أو كوميديا صاخبة ضاحكة قد تحتاج إلى قسط أضخم من المعلومات أو قدر أكبر من الفطنة وخفة الدم. لكن كي تبتكر صورة شعرية نفاذة فإنك تحتاج إلى عمق غير عادي في الإحساس وتركيزه في العاطفة ودرجة أعلى بكثير. من مجرد الحذو والإلمام بدخائل الصنعة. كي تبتكر صورة شعرية نفاذة أنت بحاجة إلى الإلهام، وهو شيء نادر وثمين.[1]

تيمة رأس المملوك جابر بين الإطار الذاتي والإطار الحداثي

ما دار بخلد (المملوك جابر) وهو يكشف عن ذكاء خارق ومكر كبير وحيلة واسعة يتمتع بها تعويضًا عن وضعه الاجتماعي والطبقي، فهو من مماليك وزير الخليفة شعبان في بغداد في زمن الهجمة التتارية على العالم الإسلامي واقترابهم من بغداد، فحين أراد وزير الخليفة أن يبعث برسالة إلى خارجها ليخبر، بنبأ حصار جيوش التتار لبغداد.. وقع في حيرة، إذ كيف يتمكن أحد الفرسان الشجعان من التخفي وحمل رسالته إلى خارج بغداد؟ وما دار بخلده أن التتار سوف يمزقونه إربا ويغتصبون الرسالة ويفهمون محتواها. وهنا تفجر ذكاء (المملوك جابر) واقترح على مولاه أن تحلق رأسه بالموسى وتنقش على فروتها الرسالة، وحين ينبت الشعر من جديد سيغطي الكتابة التي على رأسه وبذلك ينقل الرسالة دون مخاطرة. لكن العبد المملوك جابر اشترط على مولاه الوزير أن يزوجه بخادمة له قد وقع في حبها ثم يعتقه فيصبح حرًا وسيدًا بعد إتمام مهمته. يوافق مولاه على ذلك.

ما دار بخلده أن (لا شكر بعد الخدمة) كما تقول الحكمة العربية. ينطلق جابر على فرسه دون أن يلحظ التتار شيئًا مريبًا وحين يصل إلى من أرسل إليه يشرح له الحيلة وحين تحلق رأسه وتقرأ الرسالة المنقوشة ويعلم فحواها، أمر السياف أن يقطع رأس المملوك جابر وحين يستفسر عن سبب ذلك يعلم أن مولاه قد طلب في نهاية رسالته التي نقشت على فروة رأس المملوك جابر بأن تقطع رأس المملوك جابر نفسه فور قراءة ما كتب عليها. هكذا تكون مكافأته على ذكائه الذي فاق ذكاء سيده الوزير المتآمر على الخليفة. يكون هذا هو الدرس

(1) نعيم عطية، مسرح العبث، مفهومه، جذوره، إعلامه، سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970م ص 403.

الذي أراد الكاتب المسرحي العربي السوري (سعد الله ونوس) أن يعلمه للمتطلعين والأذكياء العاملين باستماته لخدمة طبقة اجتماعية غير طبقتهم الدنيا.

المسرحية من حيث انتماؤها لاتجاه فني فإنها تنتمي إلى المستوى الأول من مستويات المسرح الملحمي وهو المستوى الذي يعرف بالمسرح التعليمي آليا وهذه المسرحية تعد من عيون المسرح الطليعي العربي.

ومن المعلوم أن الإخراج حينما يتجه إلى تفسير النص الذي نهض لتجسيده فإنه يستند إلى ما يعرف بالرؤية، أو الأساس النظري للمقابل، أو المعادل التجسيدي، أو التشخيصي للنص، أو المعادل التجسيدي التشخيصي. وعلى سبيل المثال إذا كانت (رأس المملوك جابر) هي محور الحدث فإن التركيز عليها وإبرازها أكثر من بقية عن طريق بقعة الضوء المتحركة والمركزة على رأسه فقط والمركزة على رأسه فقط - وفق حركة له يكون أسلوبًا يهدف إلى لفت النظر إلى أن أهم ما في الشخصية هي رأسه وتفكيره.

أما هذه الجثة الخشبية أو المقبرة الخشبية الدائرية ذات الدرج فقد ابتلعت حلقة التمثيل التي تأسس عليها نص سعد الله ونوس (مغامرة رأس المملوك جابر) وهي مقبرة لفكرة سعد الله ونوس وحلم يوسف إدريس وتأمل توفيق الحكيم، ونظرية المسرحيين الاحتفاليين الذين عدوا مسرحية مغامرة راس المملوك جابر نصًا احتفاليًا يمثل الاتجاه نحو شكل عربي للمسرح.

التراث في النص المسرحي السعودي

المسرحي المخضرم عبد العزيز السماعيل يقول في ورقته التي قدمها في الملتقى: "عندما بدأت تأليف النصوص المسرحية لم أكن أدرك تأثير ماهية ذلك المكون الثقافي وأهميته في تجربتي الخاصة إلا بعدما كتبت أو ألفت عددًا من النصوص المسرحية والدرامية، حيث أصبحت صورة الأثر والتراث واضحة وجلية لدى من قرأ أو شاهد عرض مسرحيًا من تأليفي قبل أن أتبناها أنا بنفسي. وعندما أدرك صدق وجود تلك الخاصية جيدًا كان لا بد من تتبعها

نقديًا وفنيًا لإدراك المعني الحقيقي لها وقيمتها وبالتالي التعامل معها كخاصية مميزة في كتابة النص المسرحي والدرامي مستقبلًا"[1].

كان ذلك الإحساس الواعي بسكون التراث الشعبي في تفكيره وفي علاقته بالفن قد بدأ يتشكل أثناء وبعد كتابة نص مسرحية (المغني فرج) عام 1999 بالتحديد التي عاش في كتابته تجربة مثالية ممتعة أتاحت له فرصة التعبير كثيرًا عن مدى حبه وشغفه بالتراث الشعبي وتعلقه به.

كان فخورًا بهذه العلاقة وممتنًا لها في هذا النص الذي حاول فيه كشف الخلل والتناقض الحاصل في ثقافة مجتمعنا التي تطورت بسرعة إلى ما يشبه حد القطيعة مع التراث وموروثه الفني بشكل عام والغناء الشعبي بشكل خاص.

فالاندفاع نحو التراث بدافع العاطفة فقط والإحساس بالانتماء أو الرغبة في توظيفه لأجل التوظيف فقط، لن يقدم في أحسن الأحوال سوى نتائج ساكنة وربما عكسية مسطحة هي أقرب إلى ردود الأفعال العابرة منها إلى نتائج ثابتة ومفيدة وقابلة للاستمرار في الحياة، وهو الأهم.

مسرحية (ابن فرناس وكلام الناس) تأليف عبد الله الزيد

تدور ثيمة هذه المسرحية حول الفئات العاملة في السوق الشعبي، وفي أمكنة متعددة من السوق: ورشة، محل، سيارات، مكتبة، دكان عطار، مكتب للاستيراد والتصدير، جميع من يعملون في هذه الأمكنة يشكون وضعهم الاقتصادي السيء.

عباس بن فرناس الذي جعله الزيد الشخصية التغييرية التي تجسد رؤيته واستخدم إلى جانبه شخصيات أخرى.

"الرجل: وأنت تبي حلم يكون جاهز بعد؟

عثمان: الله يرحم والديك منب ناقصك إنت الثاني

(1) إبراهيم غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، عدد 105 الكويت، ص16.

الرجل: زعلت عشان قلت لك الحق.. أنت متلهم تبي تغير مجتمع كامل بكل بساطة.. تبي ناس جاهزين للتغيير.. تتجاهل أبسط قوانين القدرة.. تحتاج دائمًا ضعف قوة الجسم التي تريد تحريكه عشان يتحرك.. التغيير ما يبي ناس هشه.."[1]

بنى الكاتب نصه بأسلوب التزامن والتقطيع في صياغة الحدث، وقد انجلى ذلك في الحوار الدائر بين الرجل عباس بن فرناس وعثمان، ثم تتغير مسارات هذا الحوار لتلتقي مع فكرة الحلم، حلم الاختراع الذي يتوازى ويشترك مع اختراع عباس بن فرناس.

"أبو ناصر: كل يوم لك سالفة أنت يا بو نواف من أسهم إلى فاول.. عاد ذي ما لها رقعه.

عثمان: (يستخدم الإنسان الآلي الذي يحلل المعلومات ويقارنها مع المعلومات اللي عطيتها عن المشروع وهو الذي يدعو إلى:

الإنسان الآلي: اختصر أسلوب التفكير الابتكاري، كم واحد راجع في تفكيره الأشياء البسيطة"[2].

حيث تغرق الشخصيات في السردية التي تحول دون تطور المسار الدرامي في النص.



(1) مسرحية ابن فرناس وكلام الناس، تأليف عبد الله الزيد، مسرح القصيم.

(2) مسرحية ابن فرناس وكلام الناس، تأليف عبد الله الزيد، مرجع سابق.

يعالج الكاتب ثيمة طريفة هي ثيمة الاختراع الذي يدل على الابتكار، لكنه لا يعتمد على الشهادة، أي على تلقي العلم الذي يضع الابتكار العلمي على أساس علمي بحت، فالموهبة وحدها لا تكفي، بل يجب دعمها بالعلم والثقافة.

لكن ثيمة الكاتب تنحو برؤية تشاؤمية وترى أن التغيير ينغي أن يدعم وأن تفسح له الفرصة.

"الرجل: شخص يحاول يسوي لكم شي بغض النظر عن طبيعته، شخص يطلب أنه ينفعكم ليش ما عطيتوه الفرصة أن يسوي اللي في باله.. وش خسارتكم..

أبو ناصر: بس حنا ما منعناه.

ابو راشد: ولا وقفنا معه. وفي ناس وقفت ضده.. (ينظر إلى أبو شدوي) لا تنكرون.."[1]

سعي الكاتب في هذا النص إلى طرح مشكلة يومية معيشه، هي مشكلة العلاقة مع السوق والاستجابة لحاجاته دون العمل على التطوير والتغيير لحين بروز الرجل وعثمان الطرفين اللذين يدعوان إلى التغيير، اللذان سيضعان الأسس له، وفي هذا السياق يدور الصراع بين طرفين، الطرف الأول يعبر عن الخذلان والكسل من قبل الجميع الذين لا يدعمون مشروع التغيير، الطرف الثاني هو الطرف الذي يرفض الاختراع تحت ذريعة عدم توفر الشهادة، وهي ذريعة شكلية، لا تمتد إلى عمق المشكلة.

عالج هذا النص مشكلة العمل، ويثير قضية تستنهض العقول ولا تكتفي بطرح المشكلة، بل تسعى إلى طرح رؤية تغييرية بإيجاد البديل، الذي يقوم على إعمال العقل والفكر. لكن الانتقال من حدث إلى آخر ومحاولة التغيير في البناء الدرامي للأحداث لم يفلح في ربط الخيط الدرامي في النص، لم يركز على مسألة رفض الاختراع وإيجاد التبرير الدرامي له.

إلى جانب ذلك، وضع الكاتب عنوان لنصه، استوحاه من التراث وربطه بفكرة بسيطة فكرة اختراع الطيران والتغيير، وكان بالإمكان العمل على توظيف هذه الفكرة ووضع البنية الدرامية المتلائمة معها من حيث الشخصية والحدث ودور بن فرناس، كما كان بالإمكان توظيف الدور التاريخي والابتكاري لابن فرناس ضمن النص.

---

(1) مسرحية ابن فرناس وكلام الناس، تأليف عبد الله الزيد، مرجع سابق.

البنية الفنية والجمالية للنصوص السعودية

كشفت هذه النصوص عن رؤية هؤلاء الكتاب المسرحيين السعوديين من الجيل الجديد. رؤية يسودها السواد والعتمة، لكن إلى أي مدى تجاوزت هذه النصوص رؤية السابقين من الناحتين الفنية والفكرية؟ هل اخترقت هذه النصوص ما عجز عن اختراقه الكتاب السابقون؟

كيف عبر هؤلاء؟ ما هي أدواتهم؟

من الناحية الفنية أظهرت هذه النصوص تحولًا كبيرًا طرأ على شكل الكتابة المسرحية في المملكة وتلاءمت مع سمات مسرح القرن العشرين/ زمن التحولات من حيث إنها تأثرت بمسرحيات صاموئيل بيكيت التي سميت - حسب ماري الياس - بالمسرحيات القصيرة dramatical، وهي نصوص مختلفة انتمت إلى الكتابة الجديدة بشكل عام التي تحمل سمة أساسية هي التحرر من أي قواعد أو أعراف مهما كانت.

لكننا في هذه النصوص بعيدون عن مفهوم الحوار التقليدي في المسرح الذي كان عماده العملية التبادلية التي تراكم المعلومات المنطقية عبر التحاور، فالشخصية تحولت إلى صوت وصورة وإلى ذات ونموذج في آن واحد وليست نموذج فعل، فهي ليست قوة فاعلة، إنها بالفعل ذات قد لا تعرف رغبتها، هي عنصر تتحكم به قوى أخرى عديدة تحاول أن تستوعب ما يجري لها. أما الصراع فيتوارى في أعماق النص، ولم يعد هو العنصر الحامل لبنية النص كما في النصوص التي قرأناها.

مضمون النصوص السعودية والرؤية الفكرية

تكررت الثيمات في النصوص التي صنفناها ضمن هذا الاتجاه الموت الوحدة - العزلة - الموقف من العولمة - رفض السلطة المعاناة الإنسانية، السلطة المخابراتية، الإرهاب.. وهي تختلف اختلافًا كبيرًا عن تيمات مسرح الرواد ولكن مقاربة النص المسرحي لدى هؤلاء الكتاب من خلال طرحهم لأفكار ذهنية مرموزه في أغلب الأحيان وقابلة للتأويل، تدل على أنهم نأوا عن معالجة تفاصيل الواقع ذي الخصوصية المحددة، وارتحلوا إلى عوالم إنسانية عامة، فلا خصوصية لهم ككتاب يعالجون الواقع السعودي، لكن الذاتية العالية احتلت

نصوصهم بمعنى أن النص لا يختزل العالم أو المجتمع ولا يطمح لذلك، لكنه يستبطن رؤى عميقة للحياة وإن في إطار عبثي سوداوي، حيث يبدو أن البحث عن التواصل يكشف قضية هامة في قضية العزلة عزلة الشخصية من جهة، وربما بشكل ما عزلة الكاتب أيضًا، من هنا أخذت إشكالية التواصل والكلمة القول مكانتها من حيث إنها تعبير عن العزلة.

كذلك نستنتج أن هذه النصوص تخرج خروجًا تامًا عن إشكالية الدراما ومكوناتها من صراع وإيهام بما هو حقيقي. وهي ما يمكن ان نسميه الدراما الجديدة والشعر الغنائي الجديد.

إن هذه النصوص وضمن منطق الاستكشاف تشي بفلسفة الالتباس في الحياة والمجتمع والنفس البشرية، وتقدم الإنسان بكل زخمه الداخلي الذي يتطلب موقفًا خاصًا، أي موقفًا استثنائيًا ليتجلى بعيدًا عن الأحكام المسبقة والأخلاقية. وهذا ما يسمى بالموقف الدرامي.

يمكن تعريف هذه النصوص حسب رولان بارت بنصوص المتعة التي تنطلق من الثقافة ذاتها لكنها تصدم المتلقي وتدهشه وتؤلمه بما يحقق هدف أرسطو في التخويف والاندماج التي تبلغ بالمتلقي حالة التطهير، فهي نصوص فيها قدر كبير من الغموض، وفلسفة الالتباس في الحياة والمجتمع والنفس البشرية، وهي تحقق المتعة العقيلة الذهنية، وهي تقدم الإنسان بكل زخمه الداخلي الذي يتطلب موقفًا خاصًا، موقفًا استثنائيًا ليتجلى بعيدًا عن الأحكام المسبقة والأخلاقية، وينطبق ذلك على عدد من النصوص التي غاصت على هذه الموضوعات الذهنية، مثل نصوص: (صفعة في المرآة، حالة قلق، سر الطلسم، الإكليل، الضوء الأسود وغيرها).

الهوية السعودية وخصوصية نصوص محاكاة النفس البشرية

باحت هذه النصوص بمكنونات النفس، وفجرت المسكوت عنه، لكنها دخلت تجربتها في سياقه الأفقي وليس العامودي، أي أنها لم تغص على عمق القضايا الخاصة بمجتمعها، ولم تنطلق من الخاص إلى العام، بل حاصرها العام فأطلقته وسجنها وأسرها ضمن مقولات وقضايا إنسانية عامة.

لم تتمكن هذه النصوص من تحديد هوية نصها، لكنها تماشت مع بنية النص المسرحي الذي يستخدمه هذا الجيل بكل عناصر بنيته، أما خطابها فقد ظل يحلق في الإطلاق، والمطلق فقط.

لقد تحرر هؤلاء من تصلب قوانين الكلاسيكية والتقليد فطرحوا موقفهم ورؤيتهم النقدية في ظل مفردات بصرية وتقنية متجاوزة للتقليدي ومساكنة للفنون السبعة ومنخرطة في المفاهيم الفنية والمسرحية الما بعد حداثية التي ذكرنا سابقًا، دون أن يعني ذلك بأنهم جميعًا وظفوها ضمن السياق الثقافي والاجتماعي والمعرفي لبيئتهم، فبعضهم قد تخلى عن خصوصية البيئة وتماهى بهذه المفاهيم وهذه الأنماط دون توظيف رؤيوي ونقدي لها.

أما في النصوص التي عالجت قضية النسوية، فقد ارتبطت ببنائها الفني وبرؤيتها بالفكر النسوي، دون أن يقع الكاتبان ملحة والحارثي في فخ التنظير والمباشرة لهذا الفكر، بل صاغا نصيهما بما يتلاءم معه وبما يتناول واقع المرأة من منظور نسوي.

التغييرات الاقتصادية والاجتماعية في المملكة وهواجس المسرح

إن ارتفاع ثمن العقارات والأراضي في المملكة العربية السعودية (1973) عبر عنه بالطفرة التي ترمز إلى وثوب الأثمان واختلال الموازين الاقتصادية والاجتماعية والنفسية.

والطفرة كزمن كانت سنواتها معدودة، لكنها كأثر في النفس تجاوزت زمن التقويم والفارق واضح بين الزمن كمفهوم عددي تعاقبي ماضي وحاضر ومستقبل وزمن النفس الواحد الذي لا يقبل التجزؤ. فإذا قلنا مسرح الطفرة عنينا الموضوعات التي خلفتها تلك المرحلة أو أثرها في تطوير الأشكال الدرامية.

وقد بقيت آثار الطفرة على الصعيد الاجتماعي والفكري والنفسي برغم انتهائها في ميدان العقارات والاقتصاد.

إن بذورها باقية في إلحاح المؤلفين الشباب على ثيمات الثراء المفاجئ وشركات الاحتيال والكنوز السحرية وما شاكل ذلك من النماذج المشاكلة والمقلوبة.

ثلاثة هواجس تسيطر على أذهان الكتاب الدراميين في المملكة في مرحلة الطفرة:

- **الهاجس الأول هاجس العقار.**
- **الهاجس الثاني هاجس الشركة والاحتكار.**
- **الهاجس الثالث هاجس المحسوبية والرشوة، وفساد الإدارة.**

قد تأتي هذه الهواجس منفردة في العمل الواحد، كما في (قطار الحظ) و(عقاقير وعقارات) و(تحت الكراسي)، ومجتمعة كما هو الأمر في أغلب الأعمال، بكلمة أخرى هناك مسرحية عقار ومسرحية اغتراب وشعور بالنفي ومسرحية شركات، واحتكار، ومحسوبية، ورشوة.

المسرح فن يجتمع فيه العديد من الفنون الشعر والموسيقى والبناء والرسم والنحت في معادلة المسرحية الصعبة. برغم أن المسرح يتسع لشطحات النفس الإنسانية كما في مدرسة اللامعقول ومسرح القسوة، إلا أنه لا يمكن أن يزهر ويثمر أثماره اليانعات خارج الواقع الاجتماعي وشروطه الإنسانية.

يعتقد دوفينو:

"أن المسرح يلتزم بالتعبير عن اللحمة الحية للتجربة الجمعية وأن الجمال (فيه) يصبح عملًا اجتماعيًا والنصوص المسرحية تجليات لخبرات اجتماعية تتلبس التقنية الدرامية والأشكال الجمالية"[1].

وما يسمى بالاتجاه الواقعي في المسرح لا المسرح لا يعني أن يصور المسرح الواقع كما هو تصويرًا فوتوغرافيًا، بل أن يختار عناصر رؤياه وإدراكه للواقع من الشروط الموضوعية ويسبغ عليها قيمة سلبًا أو إيجابًا.

لقد تطلع المسرح السعودي في بداياته إلى التاريخ ليؤكد مسألة الانتماء وليعلم الأجيال عظمة الوعي الذي يغير مجرى التاريخ وينهض بالإنسان من الذل إلى العزّ. إلا أن الغاية التعليمية كثيرًا ما ضحت بالمتعة الجمالية. وضحت معها بالأشكال والتقنيات واستسلمت الأعمال المسرحية إلى الهياكل الجاهزة التي تفرغ الإنسان فيما يحاول أن يملأها، التاريخ أو المادة التاريخية لا تكون فنًا إلا إذا خضعت للفعل الإنساني الخلاق الذي يبدعها ولادة جديدة، كذلك الواقع الذي لا يمر عبر الإنسان هو هيكل فارغ وصورة خاوية.

لذلك يبدع الفن أكثر ما يبدع حينما تحركه الصدمات والأمثلة على ذلك أكثر من أن تحصى. المسرح السعودي برغم حداثته إلا أنه يغامر ويتفاعل مع ما يجري في ذات الإنسان، عقله، وجدانه، واقعه. لذلك إذا تجاوزنا مرحلة النشأة لهذا المسرح الفتي وتجاوزنا تأسيسه وولادته نجد أن هذا المسرح الذي أنكر عليه الكثيرون أن يكون موجودًا قد تصدى لأخطر

(1) جان دوفينو، سوسيولوجية المسرح القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر واالتوزيع،1973.

القضايا والمشكلات التي تنتاب المجتمع الجديد والنامي. ذلك أن المسرحيين في كل العصور يعتقدون برسالة المسرح من أنه قادر على صياغة الحياة كما يشتهيها الإنسان.

إن محاكاة الأفعال الإنسانية على الخشبة هي سبيل هذا الإنسان للتطهير بالمفهوم الأرسطي؛ لذا فإن تعرية الواقع وفضح مثالبه ومساوئه هي أنجع وسيلة للتخلص أو الشفاء منها. المسرح يضحكنا ويبكينا في آن، يمتعنا، ويعلمنا، يصدمنا ويدهشنا باستحضاره إلى دائرة الوعي وجود الإنسان ومصيره ومطامعه وأحلامه في بيئة مدهشة من لحم ودم على خشبة مسحورة. المسرح السعودي الفتي لم يحجر خطواته عن عالم المغامرة، لكننا نحتاج إلى العين المحبة حتى تبصر هذا الفتى الجديد الذي يختال على خشبة، ويتكلم بحكمة ساخرة عن المحسوبيات والرشوة، إنه مسرح الطفرة مسرح الصدمة مسرح الحياة.

قد لا تسعفه التقنية الكاملة، إلا أنه يغامر في الطريق إليها. وقد يتلعثم وهو ينطق رؤياه عن الواقع وعما يدور حوله إلا أنه أفصح ما يكون للأذن المصغية.

ألم يأخذنا إبراهيم الحمدان في قطار الحظ إلى عالم العجائب الذي هو عالمنا؟

هل ننسى لسعة (عقاقير وعقارات) لعبد الرحمن الحمد؟

هل هنالك أسوأ من أن يصبح للفكر شركة احتكارية كما في النص والإنتاج لسليمان الحماد؟

ألم تنفتح قلوبنا للموسم الأخضر في (عويس التاسع عشر) لراشد الشمراني؟

مَنْ الذي خطف أعيننا وبصرنا بما (تحت الكراسي) غير أحمد الدبيخي؟

مَنْ الذي أطلق صفارات الإنذار للـ(السنين العجاف) لمحمد العثيم؟

مَنْ الذي شارك الأطفال في (ابن آدم) لعبد الرحمن المريخي؟

و... و... و... ما يضيق المجال عن ذكره.

هل نصغي بحكمة إلى ما يقول هؤلاء؟ أم أن أصواتهم تذهب صيحة في واد؟

نماري في الأصيل والمستعار في الفصيح والدارج، في الموزون والمنثور ولا نلتفت إلى الطفل الذي أصبح فتى بيننا.

ألم يقل المثل إذا كبر ولدك خاويه؟ فما لنا نتنمر والفتى يحاول أن يقنعنا بخطاه الواثقة.

لماذا لا نحمله السيف وندعه يرقص العرضة؟ ننهر إياه بغير حق ونوصد الأفق بوجهه..

لا تلوم وهو إن مضى تاركًا بخلفه دمية... فالطريق الذي ارتضى سار فيه وأتمه، ليخرج من هذا الهيكل من لا رسالة له لأن المسرح والحق يقال لا يقوم إلا على أكتاف الرواد وأصحاب الرسالة.



مسرحية عويس التاسع عشر، تأليف راشد الشمراني.

المسرح السعودي بين القضية الاجتماعية وتبلور الرؤية

انطلاقًا من تحديد مفهوم دراما المسرح نقوم برسم الاتجاه المسرحي الذي تقع تحته الأعمال الدرامية للمسرح السعودي وفقا للثيمة التي يعالجها، وهي في هذا الفصل تقع ضمن اتجاه المسرح الواقعي الاجتماعي، لكن قبلًا لا بد من الإشارة بأن المسرح وقبل أن يتحول إلى أي اتجاه آخر، هو في الأساس ظاهرة اجتماعية تولدت في المجتمع، وهي عنصر مهم من عناصر الاجتماع حيث يجتمع الكاتب والنص والجمهور في حيز مكاني متعدد الأشكال والأبعاد المرتبطة في الزمكانية.

هذه الظاهرة هي بالمعنى الفلسفي للكلمة مفهوم له خصائصه ومميزاته الحضارية، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالثقافة المجتمعية التي تنبعث منها، وتوظف الواقع كثيمة لها وتعبر عنه وتعكسه في أحيان كثيرة وتشتبك فيه العلاقات الإنسانية بمدلولها الإنساني والاجتماعي.

ويعود هذا النوع من المسرح الواقعي بأصوله إلى التوجه الجمالي الذي بلوره (ديدرو)، وهو يقوم على الإيهام بالواقع، ولا سيما وأنها كانت ردة فعل على مذهب الفن للفن وعلى توجه الرومانسية نحو تصوير الإنسان بشكل مثالي.

لكن عندما ينتمي هذا المسرح إلى الواقعية الاجتماعية، ليس بالضروري أن تحصر ثيمته بالاتجاه الواقعي ربما يمكن للكاتب التعبير عن الواقع الاجتماعي من خلال استعانته باتجاه عبثي مثل (يونيسكو: المغنية الصلعاء)، (عباس الحايك: المزبلة الفاضلة)، (فهد ردة الحارثي: حالة قلق)، (آل حسن: الضوء الأسود)، وفيه أن المسرح لا يصور الواقع وإنما يطرح خطابًا حول الواقع يشكل قراءة محددة له.

وهذه النصوص لا تلتزم بالسمات التي اتسم بها النص الواقعي على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض التي كانت استمرارًا للمسرح التقليدي على صعيد البنية، قاربت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليومية، وهدفت إلى تحقيق التطابق بين ما يجري في الحدث ومرجعه في الحياة. كما أنها في بحثها عن تصوير الواقع بشكل موضوعي، لم تبرز تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات، بل اكتفت بتفسير أفعالها ودوافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية.

وقد حاول المسرحي الألماني برتولت بريشت في مسرحه أن يتخطى مفارقة الواقعية التي تكمن في أنها لم تستطع أن تكون انعكاسًا للواقع، وإنما صارت شكلًا يتجاوز حركة التاريخ والتأثير المتبادل بين الإنسان والمجتمع. وباتت مرتبطة بالسوسيولوجيا أي علم الاجتماع الذي نحته أوغست كونت 1839، وهو علم يعنى بدراسة المجتمع الإنساني وما يرتبط به من وقائع اجتماعية واقتصادية، وخاصة لما بدأ تطبيق سسيولوجيا على الفن والأدب بشكل عام ثم على المسرح بشكل خاص الذي اغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا والسيميولوجيا وغيرها من العلوم الإنسانية.

وقد أسهمت سسيولوجيا المسرح في جعله يبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسات المسرحية والمجتمعات وفي فهم الظواهر الاجتماعية، وفي أن يعالج المضمون الدرامي من خلال سوسيولوجيا المعرفة المطبقة على الإنتاج المسرحي، والبنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيات في زمن محدد.

إلى جانب المضمون أسهمت سوسيولوجيا المسرح بدراسة الشكل الدرامي أيضًا الذي يركز على دراسة البنية المسرحية ذات المحمول الاجتماعي، والتعرف إلى مكونات العرض

المسرحي من المكان المسرحي والعمارة المسرحية وهما تشكلان فضاء له وظيفة جمالية واجتماعية، بالتالي له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية، مع مراعاة فكرة أن المسرح بطبيعته يفترض نوعًا من الشرطية في تمثيل الواقع، ولا يمكن له أن يعطي تصويرًا واقعيًا بشكل كامل. والديكور وجسد الممثل لا يمكن أن يكونا نسخة طبق الأصل عن الواقع.



مسرحية المزبلة الفاضلة، تاليف عباس الحايك.

الرؤية والبعد الفكري الكامن داخل النص السعودي والدافع لكتابته

إن المسرح هو وسيلة مهمة لرصد حركة التغير وما يصاحبها من مشاكل وما تبرزه من قضايا اجتماعية. وفيه تصبح النزعة لرصد هذه القضايا مرتبطة عند الكثير من الكتاب برؤية واقعية وتصبح المشاكل الاجتماعية هي أهم الموضوعات التي شغلت موضوعات كتابه.

ومثالنا على ذلك ما قاله (إريك بنتلى) عن الكاتب المسرحي النروجي (هنريك إبسن) حين كتب مسرحياته الاجتماعية التي تحدثت عما في هذا المجتمع الأوروبي من زيف وخداع ونفاق وكذب بقوله: "إن إبسن فضح أوروبا في أعماله المسرحية، وهو يقصد من وراء ذلك دعوته إلى تغيير أحوال هذا المجتمع بعد كشفه وفضحه".

نفترض ذلك عند بعض كتاب مسرحنا العربي والخليجي والسعودي إذ سعى بعضهم ومن خلال الرؤية والبعد الفكري لدى الكاتب المسرحي، إلى العمل على فضح الفساد في

المجتمع من خلال أعماله المسرحية، ومن خلال إثارة القضايا الاجتماعية التي كانت بحاجة إلى رصد التي عبرت عن مراحل متعددة مر ويمر بها المجتمع الخليجي خاصة، ومنها: مرحلة النفط التي صنفت بمرحلة الطفرة الاقتصادية التي انعكست بوضوح في أعمال المسرحيين في الخليج وتحديدًا في المسرح السعودي، تناولت مشاكل الإنسان الخليجي على الأصعدة الاجتماعية والثقافية والفكرية والنفسية، واتخذت نظرا للتطور الاقتصادي أشكالًا مختلفة. ومرحلة ما بعد النفط وإن كانت قد بقيت فيها آثار الطفرة، فظهر هاجس العقار وهاجس الشركات والاحتكار وعم الفساد والرشاوى كما في أعمال: (الجراد، وديك البحر، ليلة عيد)، وغيرها من أعمال. أما مرحلة العولمة فتبدو تأثيراتها جلية وواضحة فيما صنفناه بمسرح بما بعد الحداثة لدى الجيل الجديد في المسرح الخليجي والسعودي، نظرًا لتوافق سمات العولمة مع سمات الدراما المسرحية لكتاب الجمعية وخاصة الاتصال الإلكتروني الذي مهد للتواصل الثقافي. إلا أن مجتمع الخليج منقسم اليوم بين موقفين تجاه العولمة؛ الأول رافض مظاهرها وخاصة الاجتماعية وهو موغل في التمسك بالماضي على الأقل فكريًا واجتماعيًا، الثاني قابل بكل ما يأتيه منها من نتاج مادي ومعنوي، وهو متكيف معها أو قابل للتكيف.. برز ذلك في اعمال: (شادي عاشور، وفهد ردة الحارثي)، حيث لم يقتصر تأثيره على المضمون المسرحي فقط، بل تعداه ليبلغ الشكل المسرحي.

وفي هذا الإطار، ركزت النصوص المسرحية على ما أصاب هذا المجتمع في أعقاب هذه التحولات، كما عملت على تغيير الشكل المسرحي من الكلاسيكي إلى الشكل العبثي والتفكيكي. لكن هذا التحول في الشكل المسرحي وبنية النص المسرحي تثير مسائلات متعددة عما إذا كان المسرح قد جاء متوافقا من حيث أشكاله الدرامية، ومن حيث معالجته للقضايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة، دون أن يحدث ذلك انفصالًا أو انقطاعًا عما سبقه من شكل ومضمون مسرحيين، لأن التعبير عن هذا المجتمع في المسرح، سيكون متنوعًا.

ملامح التوجه الاجتماعي في الدراما المسرحية السعودية

إن بعض الفنون تتفاوت في قدرتها على التكيف مع متطلبات النمو والتغيير، وفي استجابتها للاحتياجات المختلفة لفئات المجتمعات وتحولات الاقتصاد والسياسة والتفكير، بينما يعتبر المسرح الأقدر على استيعاب حركة التحول الاجتماعي بوجوهها المتعددة، يعتبر

الأكثر مرونة في الوصول إلى فئات مختلفة من المجتمع، فهو يعتبر فنًا ذا خصوصية يولي القضية الاجتماعية الأهمية لارتباطه الشديد بالحياة والواقع ولا سيما حياتنا المعاصرة.

وقد انجلى ذلك بوضوح في المسرح العربي الذي يعتبر نتاج التاريخ والوسط الاجتماعي بكل تفاعلاته، وبكل تناقضاته مع الذات ومع الآخر.

إذ انحاز هذا المسرح العربي كثيرًا إلى هذا المسرح الاجتماعي، تبلور ذلك في أعمال كتاب المسرح العربي، إذ كتب فيه نعمان عاشور ويوسف إدريس ونبيل بدران وسعد الله ونوس، ومسرح الحكواتي، والمسرح الخليجي في الكويت والبحرين وقطر والإمارات والمملكة العربية السعودية قد صورت – من خلال أعمالهم – ما يعتري هذه المجتمعات من حريات وتطورات يترتب عليها وجود حركة مع أو ضد من خلال: **النوع الأول** يتمثل في معالجة درامية لتلك العمليات التي تحاول الحفاظ على الاستمرار البدائي للنسق الاجتماعي، أو الجماعة، وقد آثروا معالجة القضايا الاجتماعية التقليدية وبالشكل المسرحي التقليدي، أما **النوع الثاني** فإنه يتمثل في معالجة تلك العمليات التي تحاول تغيير بعض العلاقات أو القيم أو النظم السائدة داخل الجماعة، من خلال اتجاهات حديثة في المسرح مستعينين بالشكل المسرحي الما بعد حداثي.

الدراما المسرحية السعودية وارتباطها بخصوصية العلاقات الاجتماعية

إن هذا التنوع في الواقع الاجتماعي يترتب عليه تنوع في التعبير الدارمي عنها، ذلك من خلال ما يطرحه المجتمع، وهو ما يتفق مع مقولة (جوز فيتس):

"إذا كان المسرح منغرسًا في الحياة الاجتماعية بعمق فإن معنى هذا الغرس واتجاهه يتنوعان وفقًا لأنماط المجتمعات ومستويات الواقع"[1].

بناء عليه لقد اتضح لنا عند طرح كيفية اشتغال المسرحي الخليجي على هذا النوع المسرحي، أنه يختلف بعض الشيء عن الرؤية الفكرية التي تجسدت في النصوص العربية،

(1) محمود أمين العالم، عن مفهوم الهوية، مجلة العربي، العدد 437، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، 2005.

نظرًا لتعلقه بعلاقات اجتماعية ونمط معيشة ونمط اقتصادي مغاير إلى حد ما عن المسرح العربي.

لحق هذا التغير بكل مكونات المجتمع ومنها الأسرة، إذ برز - حسب الرميحي - اتجاه إلى تكوين أسرة نووية وبات هو التوجه الأكثر ملائمة للاقتصاد الجديد، فقد تفرعت مجموعة من الظواهر الاجتماعية في الأسرة الخليجية المعاصرة، نذكر منها الاستقلال الاقتصادي لأفرادها الذي بدوره حرر هؤلاء الأفراد من الوصاية السابقة في إطار الأسرة الممتدة، فأصبح اتخاذ القرار للابن والابنة، إذا كانت تعمل ولها دخل خاص بها قرارًا شخصيًا سواء في الأمور الرئيسية المعيشية كاختيار الرفيق الآخر، أو التصرفات الشخصية واكتساب القيم الجديدة التي كانت مرفوضة في السابق كالخروج إلى العمل بالنسبة للمرأة، وهو توجه سوف يستمر في حال احتمال السيناريو الثالث الخليج الخصب، كذلك نتيجة للتحولات الاقتصادية وانقلاب كثير من الموازين، وتراجع بعض القيم، مما أثر على بنية المجتمع الخليجي، فبرزت صورة أخرى لأشكال التوظيف والبطالة.

وقد استغرقت هذه الأمور كتاب الدراما المسرحية في المملكة، وبادر إليها المسرحيون السعوديين منذ بدايات التأليف الدرامي كما في النص الدرامي (الخراريز) لمؤلفه ومخرجه (محمد الفهد الهويمل) الذي جسد أثر التغيير الاجتماعي على الشعب السعودي من خلال سنين التطور الحديث، كذلك ما قدمه إبراهيم الحمدان في (قطار الحظ) فيقول:

"لقد مرت الطفرة المالية الأخيرة، فأحدثت تغيرًا في حياتنا فانتقل الناس من العسر إلى اليسر، ومن اليسر إلى الثراء الفاحش، لكن هذا الإثراء أحدث بالمقابل متغيرات في المفاهيم الاجتماعية بالنظر إلى طبيعة الثقافة السعودية ونوعية المخاضات الثقافية الناتجة من ثقافة النفط"[1].

(1) مسرحية قطار الحظ، تأليف ابراهيم الحمدان. مكتبة الملك فهد الوطنية.



مسرحية قطار الحظ، تأليف إبراهيم الحمدان.

المذهب الواقعي والقضية الاجتماعية في النصوص الدرامية السعودية

- مسرحية (الزاوية المظلمة) تأليف عبد الله عيسى الباروت

إن أول ما يستوقفنا في هذا العمل المسرحي هو العنوان (الزاوية المظلمة) الذي يعتبر نصًا موازيًا أو عتبة نستطيع أن ندخل من خلالها إلى متاهات هذا النص، هذه العبارة التي تحمل عنوان النص الدرامي، هي عبارة مثقلة بحمولتها النفسية الدالة على الغربة والظلام وعدم التحكم في الذات فإنها أيضًا غالبًا ما ترتبط بالحكم الذي يكون فيه الإنسان فاقدًا لأحاسيسه ومشاعره وإرادته تاركًا للا شعوره أو لا وعيه أن يقوده إلى حيث لا يدري، وإذا كان الأمر كذلك فإلى أي حد تختزل هذه العبارة/ العنوان الدلالة الكلية للنص.

يعالج الباروت في نصه (الزاوية المظلمة) ثيمة الغربة ومسبباتها وتعدد مستوياتها، وهي الثيمة التي عالجها الكثير من الكتاب وهي تتناول: الغربة في الوطن بسب الفقر والخوف والوحدة، والغربة عن الوطن والديار وهي في مجملها تعبر عن غربة الإنسان المادية والروحية لأن الغربة ليست الغربة عن الأرض أو الاغتراب عن الوطن، بل هناك أنماط من الغربة غربة المكان غربة الزمان، الغربة الإنسانية، وغربة الآلة، الاغتراب في أن المكان ليس هو أي مكان أو مجرد حيز أو مجال أو فضاء، إنه النمط الأول، حيث رأى عيسى المكان

النقيض المحمل بدلالات ثقافية، (الكورس - مجموعة راقصة) حيث ظهر في المسرحية بمظهر هجين ويتحدث بلغة متغربة من الخارج إلى الداخل.

أما في النمط الثاني غربة الزمان فيتقابل زمنان ويتواجهان وتتصارع الشخصيات التي تسكنهما. إنها فانتازيا محلية ينشئ فيها المكان زمنه الخاص (الزمن القديم - الحنين إلى زمن ما قبل النفط).

في النمط الثالث تبدو الغربة الإنسانية التي اتسمت بانقطاع التواصل بسبب الفوارق الطبقية.

أما النمط الرابع فهو غربة الآلة التي تعبر عن استلاب الإنسان أمام الآلة وتحوله إلى عبد لها فيغترب عن إنسانيته.. ويتجرد منها بتنازله عن حريته. من هنا يمكن القول إن الغربة في هذا النص الدرامي لا تقوم على صدام قوى اجتماعية طبقية، ولا على قهر أو قمع سياسي، ولا تقارب وضعًا اقتصاديًا متأزمًا فحسب، بل هي تشي بانفصام بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وتقارب الغربة بالمعنى الروحي النفسي وليس المادي التي تؤدي إلى حالة من الاغتراب الناشئ عن تحويل الإنسان إلى آلة. وهذا النمط هو تعبير عن نزعة كونية ذات ملامح اجتماعية همها الإنسان أولًا وقبل كل شيء.

يطرح هذا النص أفكارًا تنتمي إلى مسرح العبث، ثم تتجاوزه لتتحول إلى الواقع المحكوم بالأمل: لذلك يسعى الكاتب إلى جعله لدى (جرهم) الشخصية المتصارعة مع نفسها، التي تعيش حالة الخوف والصراع فتعيش مأساة الغربة ومعايشة الانتظار:

"جرهم: الأبواب تفتح وتغلق إلا بابنا له وقت معين.. لفتحه.. وأنا أتعايش مع هذا الانتظار إلا بابنا ليس له ثقب... بيدي ألتقط الحروف الأبجدية لأكون منها كلمات تمحي ظلام"[1].

(1) مسرحية الزاوية المظلمة، تأليف عبد الله عيسى الباروت، جمعية الثقافة والفنون بالدمام 2000.



تتحدث هذه المسرحية عن مجموعة من الشخصيات التي تسعى لشيء أو تهرب من شيء وهي في حالتي السعي والهروب تبحث عن كينونتها الحقيقية.

إن البنية الحداثية في (زاوية مظلمة) تتمحور حول مشكلة نفسية هي الإحساس بالاغتراب الذاتي، لكن حدة هذا الاغتراب تتفاوت من شخصية إلى أخرى، ذلك تبعًا لطبيعة كل شخصية ولشكل تقبلها أو عدم تقبلها للوضع الذي كانت تعيش فيه، لذلك حاولت كل شخصية تفجير صمتها وفك عقال مكبوتات لها عبر الحوار والكلمات، هذه الكلمات التي صورت تيههم، وإحساسهم بالنفي في المكان الذي كان يحتضنهم، مع ذلك فإنها شخصيات مختلفة عن بعضها، وإن كانت تستحضر ذواتها المحترقة بلهيب الاغتراب النفسي والمكاني أيضًا الذي ينحصر بشكل جلي داخل المدينة أو القرية.

إن هذه الشخصيات لم تقف موقف المتفرج تجاه اغترابها، لكنها كانت تسعى إلى قهره والتمرد على من كان وراء توليده لديها، الشيء الذي جعلها مسكونة بهاجس التغيير والتصدي لكل من يحاول استبقاء وضعيتها على ما هي عليه من استبداد وتسلط، تبدأ كل شخصية بالكشف عن هويتها، كما نكتشف أن كل شخصية تنطوي على الحقيقة والوهم، تعيش واقعًا وتحلم في الآن ذاته بالهروب والتخلص منه، وفي غمار هذه الألفة يبدأ الصراع ويتأجج في دواخل كل شخصية.

وتمثل هذه الشخصيات بيئة غير محددة وغير معرف بها ربما شخصيات تعيش غربتها.

إنها الشخصيات التي تنتمي لكل زمان ومكان، فـ(جرهم) يمكنه أن يحضر في نص في كل الأزمنة والأمكنة، لكن بعضها يجمل بريق أمل ويتوق إليه من خلال فتح باب لا ثقب فيه.

ويولي عيسى الزمن الدور الفاعل في حياة وعقول الناس فيظهر الزمن بفعله، فهو الذي يجهض العقل، يعطله ويثنيه عن التفكير يجهض العقل وتسوقه مساقات الغربة عن الذات وعن النفس ليبلغ حالة الاغتراب، تتصاعد الحالة ليصير الإنسان المغرب نكرة:

"جرهم: أبحث عن رحم مظلم تسكن فيه بعيدًا عن رحم الأرصفة.. أنت نكرة"[1].

حالة الاغتراب هذه ستودي به إلى الرحم حيث لا إمكانية للبحث عن مخرج أمل، والعودة إلى الرحم هي الهروب من مواجهة الحياة وهي الحاجة إلى العاطفة والأمان.

يستدعي هذا الحوار الذي يدور حول العودة إلى الرحم ما قاله (سيغموند فرويد) الذي اعتبر أن الأسطورة تؤدي إلى غبطة الكائن البشري في زمان الأصل وفي البدايات، بحيث أن طرق التحليل النفسي تجعل العودة الفردية إلى زمان الأصل ممكنة، هذه العودة الوجودية إلى الوراء، عرفتها من قبل المجتمعات القديمة، لقد كان لتلك العودة إلى الوراء دلالة ارتداد إلى الرحم العودة الرمزية إلى رحم الأرض.

ثم يستعين الكاتب بشخصية تحمل في تكويناتها ورؤيتها رؤية الكاتب، فهي الشخصية التي تحمل كل تراكمات الأجيال السابقة: "صراع الأجيال الصراع بين السلطة والجيل الجديد في محاولة لمصادرة شخصيته وفكره:

"أنت الآن نحن... الطفل أنا الآن أبي... أنا الآن آلاف من الأرواح"[2].

تبدو الغربة كموضوعة إنسانية – اجتماعية في المسرح السعودي كأنها محصلة أو نتيجة لانفتاح المجتمع على العالم بعد أن أدركه النفط وخلخل بناءه، فاتسعت الفجوة بين النمطين القديم والحديث للحياة، حيث خرج الثاني على سياق التطور الطبيعي المتدرج وأجرى الانفتاح على ثقافة مغايرة وهي ثقافة ممارسة براغماتية، وقد عالجت صراعًا دار بين اليأس، والغربة، والانتظار، والأمل.

---

(1) مسرحية الزاوية المظلمة، تأليف عبد الله عيسى الباروت، مرجع سابق.

(2) مسرحية الزاوية المظلمة، تأليف عبد الله عيسى الباروت، مرجع سابق.

صاغ الكاتب هذه الثيمة من خلال حبكة حدثية تكشف عن ضعف في بناء الحدث وتنأى عن متانته، فصيغت الأحداث بشكل غير مترابط انفلت من الرابط الدرامي، هذا لا يعني أنه عدم ترابط يشبه عدم الترابط الذي يتسم به النص العبثي، حيث إن أحداثه لم تترابط بقصدية واعية من كتاب العبث، لكنها في هذا النص، أظهرت عن ضعف وعن عدم قدرة في ربط الأحداث وجعل النص بنية متماسكة يصلها ببعضها خيط درامي رفيع.

- مسرحية (أحلام مبعثرة) تأليف فهد الأسمر

تدور ثيمة النص حول إنسان فقد حلمه وعانى كثيرًا لعدم قدرته على الحلم.

"سالم: أنا لا أرى شيئًا، يتباكى فمن أخذ من نومي أحلامي... كيف سأعيش بدون حلم"[1].

حاول أن يسترده فوجد من يبيع الأحلام، ووجد عند هذا البائع عدة أنواع من الحلم: الحلم الكبير، والحلم الوسط، والصغير.

"الموظف: لا تخف.. اختر الحلم الذي يناسبك وبضاعتنا على التجربة إن لم يعجبك"[2].

عندما يقرر أن يشتري الحلم، يختار الحلم الكبير الذي يصير عبئًا ثقيلًا لا، بل مدمرًا بالنسبة إليه ومرعبًا، لذلك قرر أن يتخلى عنه، لكنه يقع ضحية الطمع والتجربة:

"سالم: هل هو على المقاس... فأنا أخشى أن يكون كبيرًا أو صغيرًا وحينها لا أعرف كيف سأتصرف به"[3].

يستخدم الكاتب فكرة البيع في ظل حراك حداثي ومتطور، يدل على شباب هذا العصر الذي يعتمد على أدوات تكنولوجية حديثة، تختار الحلم الجاهز أو بمعنى آخر تحت الطلب.

(1) مسرحية أحلام مبعثرة، تأليف فهد الأسمر، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.
(2) مسرحية أحلام مبعثرة، تأليف فهد الأسمر، مرجع سابق.
(3) مسرحية أحلام مبعثرة، تأليف فهد الأسمر، مرجع سابق.

نشير هنا إلى أن عملية البيع قد راعت حالة الانسجام مع الثيمة الأساسية للنص، واستخدمت بالمعنى المجازي لتحقق للناس القدرة على الحلم على مستويات متعددة للحلم:

"سالم: والنائم نومًا متواصلًا الذي يفقد حلمه والهائم الذي يغوص على كوابيسه وانعزاله عن الحياة، وهكذا فهو يوزع الحلم إلى حالات حالة الحلم أو فقدانه، أو الهذيان"[1].

لقد قرر الكاتب بأن تكون دلالات أسماء الشخصيات مباشرة: فهناك (النائم) الذي لا يصحو، لكنه لا يحلم، و(الهائم) هو الذي لا ركيزة فكرية ناضجة لديه، فهو يهيم ويعيش كوابيس الحياة. أما بالنسبة إلى (سالم الحالم)، فهو الشخصية الرئيسة في هذا النص، لأنه من الحلم تبدأ الأشياء والحركة، وتفجر المكبوت، لكن هذا الحلم/ اللاوعي كان البداية.

ويستدعي هذا الحلم في هذا النص التعالق الفكري بين أحلام شعبية لشخصيات ألف ليلة وليلة، من خلال رحلات السندباد حيث الحلى والجواهر والقصور، وهي دائمًا أحلام الشعب المقهور والمحروم. لكن (الأسمر) لم يتمكن من بناء شخصيات تتوافق أبعادها البنيوية مع ثيمة الحلم، فالحوار الذي يدل على حراك هذه الشخصيات وأفكارها كان مبسطًا تبسيطًا بلغ حد التسطيح، وهذا ما لم ينطبق على حراك الشخصيات ودورها مثلًا في نص (الحلم) لستراند برغ الذي رأى أن الشخصيات في الحلم تتشتت تتضاعف، تتعدد تتبخر، تتكثف، تضمحل وتبزغ من جديد.

كما يتلاءم مناخ النص مع العبثية المزعومة التي تكمن في غياب المعنى الحقيقي للواقع الآلي المتكرر، ومعنى الوضعية البشرية الذي يتغلف بالإحساس بالعزلة وبأوهام المجد الكاذب وسيطرة الأشياء وشحوب الروح والعقل وانسحاق فردية الإنسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات أو الثقافات الكاذبة وتجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس المؤسسات غير الإنسانية.

فالحلم هو الحل الوحيد الذي تلجأ إليه الفئات المسحوقة والعشاق عندما لا يتمكنون من ملامسة الواقع، وهو الحلم الهذياني الذي شكل عنصرًا أساسيًا من بنية مسرح العبث، حيث تلتئم مقومات الاتجاه السريالي ببقاء مشروط بوجود المبرر الموضوعي له. هذا ما يتلاءم مع فكرة النص حيث حاول (الأسمر) أن يجسد الفساد القائم، وساقه في سياق حلمي خزن في لاوعي سالم، لكنه ظل مستوحى من واقع أليم يصور انسحاق فردية الإنسان، وقد التفت

(1) مسرحية أحلام مبعثرة، تأليف فهد الأسمر، مرجع سابق.

إلى أهمية الأحلام الوردية التي تشكل منطلقا للنهوض والعمل، ورفض الأحلام السوداء التي تعبث بالمال في سبيل الملذات.

هنا يمكن أن نطرح المساءلة التالية: هل هذا الحلم مستوحى من بيئة اجتماعية واقتصادية محددة، أم هو ينطلق من مجتمع عام يسود فيه الفساد كما أشار إليه الأسمر في حلم سالم.

حلم سالم الغنى والثروات مطاعم في أوروبا ومشاريع البورصة نساء جميلات شقراوات؟ وما ثيمة الحلم الذي عالجها الأسمر في هذا النص إلا ذريعة اتخذها كما اتخذها مسرح العبث بهدف تقديم صورة أكثر صدقًا للواقع، باستعماله أسلوب التهكم والسخرية مثيرًا بذلك الإحساس بالقلق نحو الوجود لعكس ذات الإنسان المعاصر. ويتفق (الأسمر) مع مسرح العبث في تركيزه على هاجس القلق الذي يشغل معظم الموضوعات التي يركز عليها في كتاب مسرح العبث في مسرحياتهم.

إذن هذه الشخصيات هي شخصيات لا يمكن أن تبني مجتمعًا بناءً سليمًا فـ(الهائم) وكوابيسه، و(النائم) وانعزاله عن الحياة وعدم انخراطه في بناء مجتمعه مما يدل على تخلف وتأخر بعض المجتمعات بسبب كسل أبنائها وتقاعسهم وخوفهم الذي يتجسد في شخصية الهائم الذي لا ركيزة علمية ولا فكرية ولا عاطفية يتمتع بها وسالم الذي يبحث عن حلمه ويسيء اختيار حجم الحلم حتى يستدرك فيما بعد، ويعيد رفض الحلم الكبير الذي لا يتلاءم وواقعه وطبقته الاجتماعية.

ثم ينهي الكاتب نصه برؤية مختلفة وهي رؤية ترفض الأحلام الكبيرة، لكنها في الوقت نفسه لا تطرح البديل سوى الاكتفاء بالكلام عن الحلم، وهو يصنفه أنه حلم الشباب، ولكن أليس للشباب حلم يفوق البساطة ويرتبط بحالة من الطموح التي تنشد التطور والارتقاء بالمجتمع، دون أن يسقط ذلك الشباب بالأوهام أو الكوابيس أو النوم نائم وهائم وسالم الحالم، عناصر ثلاثة تندمج لتتلو خطابًا واحدًا، خطاب الضياع وشل المجتمع، لكن الكاتب حين جعل حالمًا رافضًا للحلم الكبير:

"حالم: رفض الحلم الكبير والتوق إلى حلم جديد بسيط.

أراد النص أن يشير إلى مسألة تلمح إلى الفساد الذي يسود المجتمع والذي شاهدناه في حلم سالم. وفي: حلم الشباب أحلامكم فاسدة طينية سوداء"[1].

هل يحاول الكاتب أن يكشف عن هواجسه التي تخشى على مجتمعه من أحلام الشباب الفاسدة والسوداء؟ هل الشباب هم دائمًا موضع مساءلة نظرًا لأنهم محكومون وأسيرو تقييم واحد وهو بأنهم لا يعقلون ولا يفكرون؟ كأننا بالكاتب يريد أن يشير إلى أن الأحلام ينبغي أن تكون على قدر أهلها، لكن تغافل الكاتب عن أن الحلم لا يكفي، بل ينبغي العمل على تحقيقه.

عبر الكاتب عن رؤيته من خلال شخصيات غير محكمة البناء وحركها من خلال مجموع الأحداث التي حبك بشكل بسيطة، وهي لشدة تبسيطها سيقت بطريقة سطحية، إذ لم يعمل الكاتب على تعميق الحدث ولم يوجد الرابط الدرامي بينه وبين الشخصية، بل أكثر من السرد، مع العلم أن هناك بنية تحتية للنص تحمل في أحشائها نسخ تطورها، لكن الكاتب لم يستغل هذا النسخ ولم يوظفه في سياق تطويري.



مسرحية (أحلام مبعثرة) تأليف فهد الأسمر.

(1) مسرحية أحلام مبعثرة، تأليف فهد الأسمر، مرجع سابق.

- مسرحية (جراح بن ساطي) لسامي الجمعان، والثيمة من وحي البيئة

تدور ثيمة هذا النص حول موقف رجل يعمل شيالًا في الميناء. وهو سعيد بعمله غير متذمر من الفقر المدقع الذي يعيشه، ولا يريد أن يترك مهنته التي ورثها عن أبيه. إنه مصر على البقاء في هذا الميناء القديم، ويرفض الالتحاق برفاقه الشيالين للعمل في ميناء جديد وحديث.

كي يجبره الشيالون على ترك الميناء يكسرون الضوء في المنارة، لكنه لا ييأس فيضع مكانه قنديلًا ليعدي به السفن القادمة. ثم ما تلبث إلى أن تأتي سفينة فينزل بحارتها في هذا الميناء، ويبدون أنهم بحاجة إلى مساعدة. وفيما بعد يظهرون على حقيقتهم، وهي الجشع والانتهازية، إذ يقرر (حلمان ورغبان) التخلي من صديقهما (هيمان) ليقتسما الغنائم والمنزل التي سيستوليان عليها بعد طرد (جراح) منه لبناء مكان لهما. فيكسران لعبة ابنه المنتظر، ويقتل جراح ويقفل النص وجراح يزحف أرضًا ليحتضن بيديه طرف ثوب عروسه ويسلط الضوء البؤري على يد جراح ورقبته وفستان العروس.

توغلت هذه الثيمة في الواقع الاجتماعي المستوحى من خصوصية البيئة السعودية/ الخليجية ومن التراث ومن نمط المعيشة في المملكة: الشيال والسفن والبحر والعمل المتوارث أبًا عن جد، وحالة الفقر التي يعيشها الشيال. كما توغلت في العلاقة مع البحر، هذه العلاقة التي شكلت حيزًا كبيرًا في النصوص الخليجية: الثيمة/ الرمز الحكايات البحر، والنوخذة الذي يمثل السلطة التي تعدت تسلطها على اليابسة/ الأرض لتسود على البحر والعاملين فيه.

بنية شخصيات مستوحاة من شخصيات بحرية والبحر ما هو إلا ذريعة كي يعبر الكاتب سامي الجمعان عن الصراع بين القيم الأخلاقية والنخوة والمروءة والتمسك بالأصول والتراث والموروث، وبين الاستغلال والغدر وتتمثل هذه القيم بخلق شخصيات تعبر عن ثلاثة أطراف:

الطرف الأول ويمثله الشيال جراح، وهو طرف يتمسك بالقيم، ووسيلته الوحيدة للعيش هي البحر والسفينة، وهو نمط المعيشة الذي يعيش منه الناس في هذه البيئة.

الطرف الثاني هو الطرف المعادي والمناقض لما يمثله جراح من قيم، يمثل هذا الطرف أربعة شيالين يغدرون به بعدما أحسن ضيافتهم وأهداهم أغلى ما لديه هو لعبة لطفله

الموعود. أما الطرف الثالث فيتمثل بالشيالين الواقعيين الذين تعاطوا مع الواقع وتخلوا عن هذا الحلم البائد حلم عودة الحياة إلى الميناء وهم الطرف الميال إلى التحديث، فالتحديث لا بد منه، ولا بد من أن يواكبه الناس وإلا سبقتهم الحياة وبقوا حيث هم.

بنى الجمعان هذ النص من خلال شخصيات وأحداث سارت في سياق متعرج حينًا ومحكم الحبك حينًا آخر. وقد ظهر ذلك جليًا في الحوار الذي إنزاح إلى سمة شاعرية في النص مما جعله متخليًا عن صفته الدرامية:

"البيت المتهالك بيت العتال الشيال.. السرير متهالك كصاحبه جراح للأسف... أبصارهم لا تعطي اهتمامًا لمن يلامسون الأرض... ويطؤون الطين... ويتمرغون في الوحل، وذلك للتعبير عن حالة الفقر التي يعيشها جراح في كوخه المتهالك وهنا إشارة واضحة إلى السلطة وإلى الفقر"[1].

يعمل الكاتب على تصوير الحالة من خلال وصف لغوي جميل، لكنه لم يعمق التعبير عن حالة جراح، هذه الشخصية الرئيسية التي يدور حولها حراك الشخصيات الأخرى، الشخصيات بسلوكها وأفكارها المتنوعة، فمنها ما ينزاح نحو الانتهازية، وأخرى تسلك سبل التحديث. وهذا الشيال يأبى أن يترك الميناء الذي عمل فيه أبوه وأورثه العمل فيه، ليرحل مع زملائه الشيالين الآخرين إلى ميناء أكثر حداثة وهو سعيد أن يبقي ضوء المنارة التي تهتدي بها السفن إلى مينائه.

"عتال: هذا الميناء الذي لم يعد صالحًا كي يستقبل السفن.

صابر: أخفض صوتك ممثلكم سيزداد عنادًا إذا سمعكم.

عتال: لا بد أن نأخذه من هذا التيه والوهم والضياع... سوف يموت إذا تركناه.

الممثل الخارجي: لا بقاء لنا هنا.. لا بقاء لنا هنا... علينا الرحيل"[2].

تتعقد الأحداث بحضور الانتهازيين الأربعة ليدل الكاتب على الفساد الأخلاقي الذي يخيم على مناخ النص، وعلى البيئة الاجتماعية التي يمكن أن تنطبق أيضًا على اليابسة وليس فقط في البحر، ويلفت أيضًا إلى النفوس الطامعة التي تطمع بالمال والثروة كالنساء يتابعن بدقة

(1) مسرحية جراح بن ساطي، تأليف سامي الجمعان، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 2003.

(2) مسرحية جراح بن ساطي، تأليف سامي الجمعان، مرجع سابق.

واهتمام كبير من أعطاه الزمن جاهًا ومنصبًا فحسب، وهنا تطرح ربما قضية مهمة قضية عدم تمكن الشباب وخاصة من الفقراء ممن الزواج، ذلك لعجز هذا الفقير عن تأمين متطلبات الزواج وهو المسحوق منذ أربعين عامًا.

انتصر جمعان لهؤلاء الانتهازين كما انتصر لمفهوم الحداثة في سياق وعظي يدعو للتوجه نحوها، لكنه لم ينتصر للقيم الأخلاقية التي تمعن النظر في قضية التعاطف الإنساني.

أما البنية الفنية للنص فقد افتقرت إلى متانة الحوار والغوص بعمق على درامية النص، وتعميق الصراع بين هذه الشخصيات التي تمثل القيم والمفاهيم الأخلاقية، وتبرير قضية الحداثة وتعميق الصراع بينها وبين الموروث؛ لأنها جاءت مجرد فكرة عابرة، كانت تحتاج إلى رؤية أكثر توغلًا.

كذلك أكثر الكاتب من الشخصيات الواردة في النص، مما جعله غير متمكن من بناء شخصيات تسلك مسارًا متطورًا، فجراح هذه الشخصية التي ظلت معاناتها برانية على الرغم من تعقد الحدث والمواقف التي تعرض لها التي كانت كفيلة بأن تعمق معاناته، وجرحه من الخيانة التي تعرض لها من الناس الذين أحسن ضيافتهم، ومع كل هذه العوامل ظلت هذه الشخصية تهيم في عالم لا ينغرس بعمق لدى القارئ.

أما الشخصيات الأخرى، فقد كانت شخصيات مساعدة لتطوير الحدث ولتعقيده ولم يبرز الكاتب صفة مميزة لأي منها، لقد كانت تجسد حالات الغدر والانتهازية. أما شخصيات الشيالين الآخرين فقد تساوت في أداء دورها، ولم تكن هناك أي ميزة تميز أحدهم عن الآخر، بل لم تكن لديها حجة مقنعة لإقناع جراح، كالتطرق إلى أهمية التحديث وتحديث الميناء والانفتاح على الخارج، فالميناء هو النافذة التي تفتح إلى الخارج، وتستقبل ما يرد إلينا منه.



مسرحية جراح بن ساطي، تأليف سامي الجمعان

- مسرحية (المهابيل) تأليف إبراهيم الحمدان

وفقًا لشروط المسرح الاجتماعي وسماته يكتب إبراهيم الحمدان نصه، ويسوق من خلاله أفكارا كثيرة تتعلق بالبيئة الخليجية تحديدًا البيئة الاجتماعية السعودية. لكنه ارتأى أن يقدم نصه من خلال مصحة للمهابيل، ليطرح فيه الواقع الاجتماعي ويخترق السائد والمألوف في المسرح السعودي، بحيث يدور الكلام حول المرأة المسيحية المطربة، طبعًا دون أن تظهر على الخشبة، لكنها تظل الشخصية الحاضرة/ الغائبة امرأة من ضمن شخصياته.

تطرح هذه الثيمة معاناة الإنسان الخليجي السعودي من خلال نظرة الآخر إليه، وهي قضية مهمة يثيرها الكاتب، ويمكن أن تصلح لتشكل ثيمة لنص منفرد، فتخصص لنظرة الآخر العربي إلى الإنسان الخليجي وهذا ما يعبر عنه الحمدان من خلال الشخصية/ العربية المصرية.

"الدكتور محمود: طبعًا.. أنتو عندكو غير فلوس جتكو البلا.. دانتو من غير فلوس ما تسوش نكله.. ولا نعتبركو أصلًا"[1].

كما يبرز تمرد الطالب عندما يحتج على الألفاظ المهينة التي يتوجه بها الأستاذ إلى الطلاب، فيكتف الإستاد ويرد عليه موجهًا له نفس الألفاظ المهينة التي وجهت إليه:

(1) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1985.

"خالد: خالد الحمار جابته أمك إنت... جايي تعالجنا ولا تسبنا"[1].

جسد الكاتب أفكاره من خلال مجموعة شخصيات، أطلق على بعضها أسماء ذات دلالات على الدور أو الصفة التي تتصف بها، وهي تقوم بدورها من وحي هذه الدلالات: مطحن اسم على مسمى يقال له يا زفت ويستدرج الكاتب اللغة لتصب في السياق الكوميدي وإن كانت لغة متداولة تعتمد الشتم واللهجة الشعبية:

"الطبيب: ربنا يهده.. مزبوط.. ودي مطحن نعم محمم عمم نم.. الطبيب حرام عليكم.. بيقول إيه النيلة ده؟ يا بني تعال (يسحبه من يده إلى الكرسي) اقعد. اتهد. اتزرع. ما تتحركش خالص"[2].

من القضايا التي تعرض لها الكاتب قضية جديدة تشكل بؤرة تتحلق حولها حالة المعاناة المشتركة بين المواطنين أنفسهم. ولا سيما قضية الأجيال والعلاقة معهم، فيجسدها (حمد الكادح) الذي يشير إلى ضرورة العمل الشريف مهما كانت مستوياته:

"حمد: يا خي لازم الواحد يحكي قصة كفاحه علشان الجيل الجديد يتعلم منه عبره.

سليمان: يا خي اللي اخترعوا الكهربا والطيارة ما قالوا.. إلى ما وصلنا إليه فمن تكون يا بياع الطماطم"[3].

ثم يقحم الحمدان، وبشكل مفاجئ، فكرة الاختراعات وذلك لتعميق التحقير الذي يشعر به تجاه الفقير الكهرباء والطيارة هذا مع العلم أن وجود هذه الاختراعات لا يلغي بالضرورة الأعمال والمهن الوضيعة التي تقوم بها فئات أخرى من الناس/ المواطنين، ثم يشير إلى الصراع الطبقي الذي يعيشه الإنسان في هذه البيئة التي تضطهد الفقير لتنتصر إلى الثري.

وهنا أيضا تثار قضية المواطنة ودرجات المواطنين في المجتمع السعودي:

"حمد: (يبكي) ليس كذا يا خي...؟ أنا ولد بلدك برضى"[4].

---

(1) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، مرجع سابق.

(2) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، مرجع سابق.

(3) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، مرجع سابق.

(4) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، مرجع سابق.

عولج هذا النص معالجة سطحية، ففيه تتحاور الشخصيات بشكل سطحي غير معمق وغير متلائم مع الفكرة المهمة التي أراد الكاتب تفجيرها والتعبير عنها، لدرجة لم تبلغ فيها حدًا دراميًا يخولها بالتعبير عن الصراع الدرامي الذي يعتبر شرطًا أساسيًا من شروط البنية الدرامية لأي نص. فالصراع في هذا النص كان صراعًا بين الشخصيات انجلى من خلال حوارات مقحمة في بعض الأحيان بسبب انعدام ربط حركية الأحداث بحراك الشخصيات وتطورها، لذلك لم يتصاعد الحدث في هذا النص في سياق تطوري لأن حبكة الأحداث كانت غير متماسكة.

إن اختيار هذه الثيمة للدلالة على الواقع الفاسد للمجتمع من حيث فساد الطبابة والصراع الطبقي يعبر عنها بلغة البيئة وهذيانها، كما تعبر الشخصيات عن معاناتها بحوار مباشر، وقع في أغلب الأحيان في فخ السرد والخطبة.

كما أن عرض الحالات التي يعاني منها الناس في هذا لنص جاء عرضًا مفرغًا من الشحنة الإنسانية بحيث لا يمكن أن نتلمس المعاناة التي تمكننا من بلوغ حالة التفاعل مع هذه الشخصيات.

حيث يختار الكاتب أن يفجر كل المشاكل الاجتماعية التي يعاني منه المواطن السعودي من خلال اختياره لمكان يقسمه بين الداخل والخارج فالداخل هو مكان الأمان وهو الحماية من الخارج المرعب، وهو مكان الكشف، ومكان التفجير من النفس والمعاناة، إنه مكان المهابيل. بمعنى آخر لقد أصبح الداخل مكان المعيشة مكان الهروب والملجأ الذي لا يستدعي المقاومة والتغيير. الخارج هو مرتع الفساد، هو مكان الحياة والمغامرة الذي يشكل المركز الأكثر خطورة وقسوة على هؤلاء الناس، وهو مكان المواجهة التي تنشد التغيير والتغيير يفوق طموحهم وقدرتهم، فهم يرفضونه، ويخشون العالم الخارجي؛ لأن التغيير يحتاج إلى إستراتيجية جديدة، ويبرز ذلك في الحوار مع المدير:

"المدير: انتوا فاهمين غلط أنتم الآن اللي بي تظهرون مزاحم مؤامرة.. غزو فكري.. مزاحم المجتمع.. أنا قريت تقاريركم.. ووجدتكم بصحة جيدة.. وكتبت لكم الخروج من المستشفى.

خالد: لا يمكن.. أنت مهبول.. وين نروح.. البيت؟ ما في بيت إلا تلقى اللي فيه زعلانين من بعض.. الناس تكره بعضها الأنانية طاغية على المجتمع.

خالد: عالم مجنون مجنون.. صدقني إحنا أعقل منهم"[1].

لقد عولج هذا الموضوع في أعمال عدد من المسرحيين العرب. وقد استلهم بعضهم كزياد الرحباني المخرج والكاتب المسرحي اللبناني فكرة مسرحيته فيلم أمريكي طويل من رواية غابريال ماركيز (طيران فوق عش الواق الواق) ليجعل أحداث المسرحية تدور في المستشفى وفيها يستعرض واقع الحرب اللبنانية ونتائجها المدمرة التي أدت إلى الفرز الطائفي في لبنان، كما كشفت عن هشاشة السلطة السياسية في لبنان.

أما الحمدان فقد شاء أن يعرض للواقع الاجتماعي في المجتمع السعودي من خلال هذا المكان ومن خلال شخصيات تمثل الفئات المتعددة من المجتمع السعودي بأسلوب كوميدي عن طريق استثمار لغة تفيض بالمزح farces.

وهو بانتمائه إلى المسرح الاجتماعي ينزاح نحو الواقعية، لكنها واقعية اجتماعية مباشرة فجة، في المسرح لا بد من الأسلبة وليس من الضروري طرح الأفكار بشكل فج ومباشر، وإلا وقع النص في المباشرة التي تعدم متخيل المتلقي ويصبح متلقيا لحوارات ولغة مستهلكة في يومياته. في هذه الحال تنعدم المتعة والتبحر في ملكة الكتابة وما يضاف إليها من متخيل. يختم الكاتب نصه بنهاية تشي بانهزامية هؤلاء الناس وعدم قناعتهم بالعمل على استراتيجية مغايرة وتكشف على أنه لا مجال للتغيير.

(1) مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان، مرجع سابق.



مسرحية المهابيل، تأليف إبراهيم الحمدان

- مسرحية (ديك البحر) تأليف راشد الشمراني

ما زال البحر يشكل هاجس المسرحيين السعوديين ومن البحر تخلقت ثيمات وأفكار، ألم يكن يشكل مصدرًا للبعض؟ ألم يكن هو من يحتضن الحياة، ويرسل الموت؟ ألم يشكل طبقة اجتماعية تتصارع في داخلها من أجل لقمة العيش، وتتصارع مع النوخذة الذي يمثل الطبقة العليا في مجتمع البحر هذا؟ ألم يمثل البحارة والشيالون الفئات المسحوقة التي تعاني ما تعانيه في سبيل تأمين معيشتهم ومعيشة أسرهم؟ كم من قصص عن الحب ماتت ودفنت في أمواجه، وكم من شباب حضنتهم هذه الأمواج وأبت أن تتخلى عنهم. للبحر قصص وقصص، تتشكل منها ثيمات المسرح في الخليج وقد واحتلت حيزًا كبيرًا في نصوصهم، منها ثيمة الاستغلال والقهر والفقر، التي عالجها أيضا نص (ديك البحر).

ينتمي هذا النص إلى نصوص الأدب الشعبي التي تعتمد على المواويل، وأغاني المناسبات كالميلاد والزواج، وأغاني العمل، والمراثي الشعبية والتعابير والمأثورات الشعبية بما تتضمنه من معتقدات شعبية، والحكايات الخرافية الشعبية، وقصة أو أسطورة وهذا ما استعان به الشمراني في مطلع بنية نصه التراثي/ الطقوسي، وقد خلق من هذه البيئة شخصية البطل المنتظر المتماهي مع الشخصيات الأسطورية التي احتفي بها مستمدًا من الإثنوغرافيا بعض الممارسات الفولكلورية وبعض العادات والتقاليد، وقد تحولت إلى مكون جمالي في النص دون أن تفقد دورها الوظيفي الذي انحسر في العادات الاجتماعية.

يستهل الشمراني نصه بحفلة الختان التي تبشر أهل القرية بأن سليمان قد بلغ مبلغ الرجولة والنضوج وفيه تمهيد لدور هذا الرجل التغييري:

"... ختانك يا غالي يا نسل الأشاوس ختان لنا جميعًا إن هذا اليوم لهو عيد خصوبتنا"[1].

بهذا الإدراك يقرر التفسير الاجتماعي العادات ذات الملامح الأسطورية أن الشعوب قد لجأت إلى الرمز، واستمدت من الطهور التي ينص عليها الدين لإبراز رجولة البطل/ سليمان الذي يعطل كل العقيلة الخرافية ويدعو للعمل.

يرى هذا التفسير أن الشعوب تحاول أن تسجل انتصاراتها وهزائمها واكتسابها لأشكال جديدة من الثقافة تتكاتف مع هذا المشهد التراثي، حيث يمارس الناس هكذا تقليد سبعة أجيال في سبعة أعراس في سبعة أفراح:

".. وزعوا أعواد الريحان في مزارعي قوارير ماء الورد والزعفران والكادي جميعها اليوم دون مقابل لنسائكم لبناتكم لكم جميعًا هذا التقليد الذي أعدته من سبعة أجيال فاهنئي يا قريتي"[2].

من هذه المكونات التراثية واحتفالية البحر والجازي التي ترتبط ببعض الإيحاءات الأسطورية ومن عناصر شكلت احتفالية النص المستمدة من التراث الشعبي بنى الشمراني نصه، عالج فيه قضية اجتماعية في إطار طقوسي تراثي وهي قضية العلاقة الثنائية بين الظلم ومقاومته. خلاصته أن يتعامل الكاتب الشمراني مع مجتمع البحر والصراع الذي يدور بين سليمان/ البطل/الأمل/ المخلص، بين أبي ساعية السنبوك الذي يستغل سذاجة الناس وسيطرة العقل الغيبي على سلوكهم، كي يبقيهم تحت سيطرته وسطوته. لكن في تاريخ البشرية لا بد من ولادة البطل والشخصية المتمردة الواعية التي ترفض الانصياع لسلطة المستبد التي تخضع السلوك للعقل، قد مهد الكاتب منذ بداية النص لولادة هذه الشخصية/ الأمل المرجو، جعل الجميع ينتظرون ختان سليمان لتكتمل الرجولة وينضج البطل.

---

(1) مسرحية ديك البحر، تأليف راشد الشمراني، مهرجان قرطاج الدولي للمسرح، 1990

(2) مسرحية ديك البحر، تأليف راشد الشمراني، مرجع سابق.



- مسرحية (العناية المركزة): تأليف عبد العزيز العطا الله

خصصت نصوص درامية كثيرة في المملكة ثيماتها للكلام عن الطفرة الاقتصادية وقد كانت هذه المعالجة قد أقيمت منذ بدايات التأليف المسرحي، أو على أبواب ظهور نتاج هذه الطفرة على المستوي الاقتصادي وانعكاسه على المستوى الاجتماعي والأسري، التحكم بمصير الناس. فبعد الانتقال من سلطة البحر والنوخذة بدأت ملامح التغيير الاجتماعي في هذه النصوص حيث عبر الكتاب الدراميون في الجمعية عن رؤيتهم الفكرية وضمن الإطار الفني نفسه أي ضمن مذهب الواقعية الاجتماعية آثروا الإشارة إلى التأثير السلبي الناتج من الانفتاح الاقتصادي، التأثير الإيجابي للطفرة بالانفتاح والترفيه وبناء علاقة جديدة مع المال والاستثمار. يحاول هؤلاء الكتاب أن يقفوا على ما آل إليه واقع الأسرة، وصراع الأجيال وحالة

الاغتراب التي بلغتها الأجيال ما بعد الطفرة كما رأينا في نص (الزاوية المظلمة)، ونمط الحياة الذي يختلف اختلافًا كبيرًا عن نمط الأجيال السابقة: كالصراع بين جيل البحر والنوخذة وجيل الطفرة وما بعدها وسلطة المال.

وقد عبر الرواد المسرحيون عن رؤيتهم من خلال نصوصهم المسرحية، مثالنا على ذلك ما تجسد في المسرحيات التالية: (الخراريز) لمؤلفها ومخرجها محمد الفهد الهويمل الذي جسد أثر التغيير الاجتماعي على الشعب السعودي من خلال سنين التطور الحديث، كذلك ما قدمه إبراهيم الحمدان في (قطار الحظ) فيقول:

"لقد مرت الطفرة المالية الأخيرة، فأحدثت تغيرًا في حياتنا فانتقل الناس من العسر إلى اليسر، ومن اليسر إلى الثراء الفاحش، وكن هذا الإثراء أحدث بالمقابل متغيرات في المفاهيم الاجتماعية"[1].

وقد أشار إلى هذه الطفرة نذير العظمة بقوله:

"الطفرة كزمن كانت سنواتها معدودة، لكنها كأثر في النفس تجاوزت زمن التقويم والفارق واضح بين الزمن كمفهوم عددي تعاقبي ماضي وحاضر ومستقبل، وزمن النفس الواحد الذي لا يقبل التجزؤ"[2].

فإذا قلنا مسرح الطفرة عنينا الموضوعات التي خلفتها تلك المرحلة أو أثرها في تطوير الأشكال الدرامية. إلا أنه على الرغم مع إشارته إلى التغيير الذي أدى إلى تطوير في الأشكال الدرامية، لم يبين لنا كيف حصل هذا التطوير في الشكل، بل اكتفى بذكر التغيير الذي حصل على مستوى الثيمات وعلى أثرها على الأصعدة الاجتماعية والفكرية والنفسية.

بين الفكرة والتأليف كتب نص (العناية المركزة) الذي انزاح عن ثيمة البحر والغوص على أعماقه ليتناول قضية اجتماعية، ويتعرض من خلالها المؤلف إلى حالات ومعاناة إنسانية. وهو يستعرضها من خلال معالجته لواقع المؤلف/المبدع وعلاقته بسوق العمل من خلال المنتج بالمفهوم التجاري وبالعقل البراغماتي المنفعي، أي أنه ربط الإبداع بالعملية التجارية/ الاستثمار/ والكسب والخسارة.

(1) مسرحية العناية المركزة، تأليف عبد العزيز العطا الله، جمعية الثقافة والفنون بالدمام، 2008.
(2) مسرحية العناية المركزة، تأليف عبد العزيز العطا الله، مرجع سابق.

في خلال الحوارات التي أحسن المؤلف حبكة أحداثها تبرز الحالات التي يعيشها إنساننا في كل زمان ومكان منها حالات العشق الغضب، والألم والشيخوخة والطفولة ثم الخوف وترقب المجهول. صاغ عبد العزيز عطا الله نصه بأسلوب فانتازي أتقن استخدامه، مكنه من التعبير عن فكرته من خلال صور مجازية تنوعت بين الاستعارات: الشقوق في الرأس والشقوق المادية على القماش، التوأم الملتصقان وما لهذا الالتصاق من دلالات أهمها أن التوأم يعيشان في بيئة واحدة، لكنهما يختلفان في طرح رؤيتهما وبين انتقال النص إلى الواقع الذي ترجم بوعي هؤلاء الناس/ الشخصيات التي بناها الكاتب في نصه لواقعهم الأليم ثم قيامهم بالتمرد والرفض:

"الكفيف: هو السبب

توأم: نعم تركنا هكذا.. كأننا دمي

الكفيف: إما أن تجعلنا نحيا حياة حقيقية.. أو تنهينا

الطباخ: يجب أن تحاول.. فالطبخة لم تنضج بعد"[1]

ساق العطا الله شخصياته في قالب فانتازي، لكنه ينتمي إلى واقعية القضية والحدث.

وقد قولبت الشخصيات في مسار نام ومتطور في سياق يمكن من تجسيد الفكرة التي توزعت بين فكرة التمرد ورفض الانتهازية. وفي المقابل جعل المؤلف الطبيب والمنتج على خطين متوازيين، الطبيب الذي يعمل على تغيير العقل والفكر من خلال الناحية البيولوجية والمنتج يعمل على تغيير مسار الإبداع وإخضاعه لشروط السوق. لكن كما ظهر في أغلب النصوص نرى أن بناء الشخصية وصياغة الأحداث لم يتمكنا من بلورة صراع درامي جلي وواضح.

فقد اعتمد الكاتب لبناء نصه أسلوبًا فانتازيًا يتداخل فيه الواقع بالمتخيل، المعروف أن أدب الخيال الجامح (الفانتازية fantaisie) هو شكل فني وأدبي يعتمد كلية على الخيال المنطلق بلا حدود دون التقيد بأي قوانين معروفة أو منطلق عقلي، فهو نوع من الأدب ينطبق عليه قول أدب الخيال اللاواقعي حيث يجرى تجاهل" قيم الوجود الثابتة من أجل خيال غير محدود وهو ما يختلف عن أدب الخيال العلمي الواقعي الذى ينطلق من العالم الواقعي بغية

(1) مسرحية العناية المركزة، تأليف عبد العزيز العطا الله، مرجع سابق.

تحقيق مستقبل بديل، في كل الأحوال يرتبط هذا الإبداع كما قلنا بالواقع ويعتمد فقط في التطور المنطقي على الخيال العلمي.

في هذا الصدد تعرف المسرحية الفانتازية الخيالية Fantasy play بما يلي:

"يقوم موضوع المسرحية الفنتازيا على سرحة الخيال إلى عوالم وهمية لا تشكل الواقع، ولربما تجاوز السرحان فيها نفسه إلى آفاق الغيب البعيد وما فوق الظواهر الطبيعية.

وقد تستخدم المسرحية الفنتازية نظريات في العلوم الطبيعية لم تكتشف بعد، كما يحدث عادة في المسرحيات العلمية، كما يمكن تحميلها مدلولات ترمز إلى واقع سياسي، أو أخلاقي، أو ديني".

إن التعريف السابق للخيال يقرن المسرحية بعد أن يجعلها تنطلق من عوالم وهمية، لكنها تستخدمها للتعبير عن أفاق تتناول الواقع. هذا ما ينطبق على هذا النص الذي يحمل مدلولات ترمز إلى واقع أخلاقي ونضيف اقتصاديًا، ومن خلال هذه العوالم الفانتازية يختار الكاتب فكرة العلاقة بين المنتج والمبدع ليعبر عن العقل البراغماتي الذي يسعى للحفاظ على مصالحه فيستغل الظرف الاقتصادي الصعب الذي يعيشه الكاتب، يتضح ذلك من خلال الحوار التالي:

"المنتج: علمتني الحياة أن لكل شيء ثمنًا.. نعم... حتى المبادئ.. نعم.. أعلم أنه في أزمة مالية.. وهذا سيساعدني أكثر للحصول على ما أريد سأمر عليه بعد قليل.. بعد أن أنهي مشروعًا في يدي الآن (وهو يمسك بالنص)"[1].

كما يشير الكاتب إلى فكرة مهمة وهي فكرة ربط الإبداع بالمدة الزمانية؛ لأن الإبداع بالنسبة إلى المنتج/ التاجر هو منتج وبالمعنى المستخدم في السوق التجاري الاقتصادي هي بضاعة، والبضاعة تخضع لشروط السوق/ البيع والشراء ويفترض أن تكون جاهزة في فترة زمنية محددة لذلك يشترط المنتج الشرط التالي: السعر يتوقف على مدى إنجاز النص.

لم يتكئ الكاتب على الحوار ليجسد فكرته، بل استخدم الصور الرمزية والاستعارية لتجسيدها كما في صورة التقزيم والتضخيم، حيث يتضخم المنتج ثم يتقزم، العكس صحيح بالنسبة إلى المؤلف، هذا ما يتلاءم مع أسلوب الفانتازيا الذي اعتمده في نصه.

(1) مسرحية العناية المركزة، تأليف عبد العزيز العطا الله، مرجع سابق.

يستخدم الكاتب هذه الصور كي ينتصر للمؤلف، تنتصر شخصياته التي وضعت بشكل فانتازي في الخزانة وفي الشقوق وهذا ما يعلن في نهاية النص المسرحي.

"المؤلف: نعم يا سيدي تقزم.. أكثر.. بينما يتضخم المنتج أكثر.

المؤلف: أريد أن أظل كما أنا.. ما أقبحني.. لماذا قبلت أول مرة... ما أضعفني.. لماذا لم أقل لا لا لا لا لا لا لا...؟"[1]

في أول حرف يطلقها المؤلف لا لا لا لا، تبدأ الشخوص بالخروج ثانية من الخزانة ومن الشقوق حيث يبدو الذهول على المنتج وهو يشهد تمرد هذه الشخوص.

- مسرحية (على العقيق اجتمعنا) تأليف أحمد عيد أبو ربعية

يعيد أبو ربعية في هذا النص قراءة الأحداث التراثية ويعيد صياغة الشخصيات برؤية مغايرة ومختلفة تتلاءم مع رؤيته في كتابة النص، الرؤية التي توجه القارئ نحو التمتع بعقل نقدي تجاه التراث ونحو بعض شخصياته، غير آبه لما كانت هذه الشخصيات تحتل من مقام ومكانة، فعندما يرفض أحمد الشخصية التي تنتمي إلى هذا الزمن الانصياع لأوامر الرشيد أو الخضوع له فيقول ردًا على جعفر:

"أحمد: جعفر ويحك أنه ولي أمرك إذن أحمد ولي أمرك أنت مو ولي أمري.. أنتو الماضي لكن إحنا الحاضر أنتو أموات لكن إحنا أحياء نرزق"[2].

كما يدمج الأحداث لاغيً فروقات الزمان ليتكلم عن الفساد السائد في المجتمع في مرحلته، وقد أراد أن تتشكل هذه الأحداث على أرض يعرفها السعوديون ليمنح للنص خصوصيته البيئية بحيث تشكل العقيق أرضية المسرحية أي الحيز المكاني، حيث تدور أحداث المسرحية في العقيق - حسب الراوي في النص هو الوادي المبارك - واد من أودية المدينة المنورة على ساكنها السلام، كان وادي العقيق مصدرًا من مصادر الخير لها... ومنتزها لأهلها.. حيث الحدائق الغناء والمياه الجارية والقصور العامرة، ساق أبو ربيعة أحداث النص من خلال

(1) مسرحية العناية المركزة، تأليف عبد العزيز العطا الله، مرجع سابق.

(2) مسرحية على العقيق اجتمعنا، تأليف أحمد عيد أبو ربعية، جمعية الثقافة والفنون بالمدينة المنورة، 2002.

الكوميديا، وقد عمل على تغيير مجرى الأحداث التي حدثت في الزمن الماضي، وتغيير الهدف المرجو منها كما برز في الحوار القائم عن قيس وليلى:

"أحمد: تزوجت؟ وكيف تسمح لهم يجوزوها واحد غيرك؟

قيس: بالعكس أنا اللي فركشت الجوازة، وفركتها قبل ما أتورط

أحمد: وتتورط ليه؟

قيس: شوف يا سيدي.. أبوها يبغاها خيمة وفيها ستة أعمدة...أشوف أبوها داخل على طمع...

أحمد: الكتب بتقول إنك اتجننت بحبها بس.

قيس: كلام كذب.. وورد واللي اتجنن"[1]

إلى جانب الموقف النقدي الساخر من التراث والشخصيات التراثية، يوازي أبو ربيعة نصه بثيمة أخرى هي الثيمة الاجتماعية التي تكشف عن الفساد السائد في المجتمع في هذه المرحلة، ويمثل التمبول الشخصية التي تكشف الفساد والشخصية التي لا تراوغ التي يقع عليها الغبن فتستلب منه الأرض التي كانت من حقه:

"التمبول: أبدًا... طلع اسمي في الجريدة وراجعت البلدية.. وقالولي تدفع مبلغ عشان فيها زيادة.

محمد: ودفعت؟

التمبول: دفعت... واستلمت الأرض وسورتها.

عباس: طيب فين المشكلة؟

التمبول: قبل ما يفرغولي الأرض.. طلع المخطط عليه مشاكل.. قالولي نغير لك الأرض ونعطيك مربع غيره في المخطط الجديد وكذلك أحمد الذي يحارب الفساد عندما لا يدافع عن أبو قورة.

أحمد: وإذا الشيخ بقلي تشهد بالله العظيم، بأنه من أهل التقوى والصلاح قلتله أبدا..دا كذاب وملغمط وبلطجي ويأكل حقوق الناس.

---

(1) مسرحية على العقيق اجتمعنا، تأليف أحمد عيد أبو ربعية، مرجع سابق.

وإلى ذلك يعمل أبو ربيعة على الكشف عن الفساد الإداري:

أحمد: إيش أساوي إذا كان المدير حرامي وغشاش.

السحو: كيف يا حدق.

أحمد: المدير يا سيدي طلب مننا التفكير في مشاريع من أجل النهوض بالشركة... قعدت ثلاثة أيام أفكر وأخطط لغاية ما طلعت بمشروع يكسب الشركة دهب.. قد مثله هو.. أعجب فيه وقالي إنه راح يتقدم فيه لمجلس الإدارة.. وتقديرا منه لجهودي أعطاني ثلاثة أيام إجازة عشان أرتاح فيهم بعد التعب اللي تعبته.. بعدما ما أخذت الإجازة ورجعت.. لقيت الأخ يقدم مشروعي باسمه.. وأخذ عليه علاوة تشجيعية. ويستتبع ذلك احتيال واحتيال أكثر وأكثر"[1].

عالجت هذه المسرحية عدة حالات وقضايا أراد الكاتب أن يعبر عنها في إطار كوميدي، حيث تنبع المتعة من تصوير نقائص اجتماعية موجودة وشائعة أو أنماط الشخصيات اجتماعية كالوصولي، والضحية. وانطلاقًا من مسرح كوميديا الشخصيات بنى الكاتب شخصياته فأخذ صفة واحدة مميزة لكل شخصية أو سلوك معين لها تسلكه، بنى عليها حدثه وحواره، فهو مثلًا استعان بصفات وسلوك عرف بها شخصيات، كالخليفة هارون الرشيد والوزير جعفر البرمكي، وقيس بن الملوح وليلى وورد زوج ليلى والشاعر أبو النواس وأبو العتاهية ثم بائع النصائح، ينتزع أبو ربيعة خصلة من خصال، ليعاود صوغها وظفا كل صفة منها في سياق انتقادي، قيس العاشق وعمه الرافض:

"عم قيس: جئت تطلب نارا أم جئت تشعل البيت نارًا"[2].

وما استخدام أبو ربيعة لسياق الأوبريت الغنائي وما مزجه مع كوميديا الشخصيات، إلا لإظهار موقف نقدي، إن كان لجهة الشخصيات المستلهمة من مراحل تاريخية، أو لجهة الابقاء على لغة لشخصيات وعاداتها في سياق يمكن من خلق منبع للمتعة الحقيقية التي تسعى إليها المسرحية، يقتضي هذا الاستخدام للشخصيات المستلهمة من الأدب والتاريخ والسياسة، أن يظهر الاهتمام بالشخصيات نفسها اهتمامًا أعمق من مجرد تصوير نواحي نقصها أو لوازمها الاجتماعية.

(1) مسرحية على العقيق اجتمعنا، تأليف أحمد عيد أبو ربعية، مرجع سابق.

(2) مسرحية على العقيق اجتمعنا، تأليف أحمد عيد أبو ربعية، مرجع سابق.

بنى أبو ربيعة الشخصيات بناءً سلسًا، فهو لم يعقد مسارات حراكها في النص كي تأتي ممتعة ومضحكة وساخرة، كما أنه لم يكتف فقط بالحوارات الساخرة، بل استعان بالأغاني الشعبية والشعر وكانت متلائمة مع العناصر المشكلة للنص ومع البيئة الفكرية التي شكلت بيئته، ولا سيما أنه أضاف إليها معايير جمالية من خلال الحوار ومن خلال النفس الكوميدي الذي خيم على الحوارات المتعلقة بالتراث التاريخي أو الشخصيات التاريخية السياسية والأدبية والشعرية.

هذا ما كشف عن تميزها وجعلها تتسم بما يسمى بالشعبية - المضحكة. كما كشف عن إحاطتها بجماليات تناقض المفهوم المأسوي، وتنأى عن الهزل والابتذال، وما يميز هذا النص عن الفارس الهزلي هو كونها لم تعتمد صيغة تضخيم الحدث، بل اعتمدت تغيير مجرى الأحداث التي جرت عبر التاريخ الأدبي والسياسي، بشكل طبيعي وعقلاني بكونه خارج الحدث، وهذا بغرض إعلان موقف محاكمة لا خوف ولا شفقة ولا موقف تطهيري لأن التطهير هو نوع من التنفيس، بل عملت على كونها تشكل التصاقًا بالواقع اليومي، ومحاكاة للطباع والسلوك من خلال الفعل الذي استثارة الوعي تحمله صفة وطبيعة الشخصية، فوظفته في صيغته الحقيقة والفعلية التي سجلها لها التاريخ.

حاول نص (على العقيق اجتمعنا) الجمع بين التراث الذي استوحي منه الكاتب الشخصيات التاريخية والأدبية والسياسية، ثم وظفها في سياق مغاير ومعاصر؛ ذلك لأنه يهدف إلى جعل نصه نصًا نقديًا للموروث في جانبه السلبي، لكن ما لم تتمكن المسرحية من بلوغه هو محاولة الالتئام بين التراث والحداثة، أي أن هذه الشخصيات المستلهمة من التراث والشخصيات المعاصرة لم تشتبك في سياق درامي، ولم يتوالد بينها صراعات، بل هي أمثولة يسعى الكاتب إلى تقييمها بشكل مغاير.

لكنه في اختياره للنوع الكوميدي قد التزم بما يسعى إليه هذا النوع المسرحي بالدعوة إلى معالجة الواقع الاجتماعي برؤية نقدية.

- مسرحية (النقيض) تأليف عبد الرحمن علي المريخي

لدى استخدامهم للمسرح الاجتماعي لتأليف نصوصهم ينشد الكتاب المسرحيون طرح القضايا الاجتماعية والكشف عن الفساد السائد في المجتمع، عبر فئات متنوعة من الناس: فمنها الانتهازية ومنها الوصولية وأخرى مضطهدة ومستغلة.

يطرح الكاتب رؤيته من خلال المسرحية الكوميدية التي بدأت في المسرح اليوناني مع أرستوفان، ثم انتقلت إلى موليير الذي يكشف في مسرحه عن عيوب المجتمع وفساد البشر.

تدور ثيمة النص حول التوظيف في إحدى المؤسسات/ الوطن، وهي البؤرة التي يتم من خلالها الكشف عن هذا الفساد والعشق للسلطة. وهذا ما يعبر عنه الصاعد من خلال الحوار التالي:

"الصاعد: حقًا.. حقيقة.. الكرسي له بريق.. نظري يتجول بانبهار كامل حول الكراسي الممنوحة والمعدة.. ما لي أرى هذه الأكوام البشرية المكرشة تحتل مقاعدها.. هذا له شأن بالتجارة.. وذاك له شأن بالسياسة والثالث له شأن بالرياضة.. والرابع له شأن بترويض الخيول الجامحة.. والخامس له شأن بمد جسور التواصل بين المصالح المشتركة"[1].

ثم يسلط الضوء على الواسطة، وقد عبر عنها الصاعد بقوله:

"الصاعد: لا بد من وجود البديل إذا كانت الشهادة غير موجودة.. يتوفر الكثير من بطاقات التوصية.. وإذا كان الانتماء العائلي غير مؤصل.. هناك انتماء الفرد القادر والمقتدر صاحب الأيدي الناعمة البيضاء.."[2]

يتناول الكاتب قضية صارت مكررة في النص المسرحي، أن الاضطهاد لا يقع فقط على المواطن الخليجي أو السعودي تحديدًا كما ورد في هذا النص، بل على الوافد وما تتميز به البيئة الخليجية في معاملة العمال الوافدين كما يرد أيضا على لسان الصاعد:

"الصاعد: حقًا يا سيدي الصحافة مصرة هذه الأيام على الترويج لمسألة الكوادر الوطنية.. وكأنها تتجاهل ما تسببه من ضرر بالغ وتكاليف باهظة ترهق كاهل الشركة التي ترى من الأنسب توظيف ثلاثة من الهنود بدلًا من موظف وطني واحد"[3].

كما يتطرق الكاتب إلى قضية القمع وقد مثل ذلك حسب الكاتب/ الذي حمل موقفه الصاعد بقوله:

"الصاعد: والرابع له شأن بترويض الخيول الجامحة"[4].

---

(1) مسرحية النقيض، تأليف عبد الرحمن علي المريخي، جمعية الثقافة، 1993.
(2) مسرحية النقيض، تأليف عبد الرحمن علي المريخي، مرجع سابق.
(3) مسرحية النقيض، تأليف عبد الرحمن علي المريخي، مرجع سابق.
(4) مسرحية النقيض، تأليف عبد الرحمن علي المريخي، مرجع سابق.

وفي حوار آخر في النص يقول أحد أفراد الشعب:

"أحد أفراد الشعب: (يستمر بلهجة خطابية) وكلنا أمل في تلبية مطالبنا، وتحقيق بعض من أحلام الشعب المكافح الصابر.. تندفع المجموعة وتعمل على إسكاته بوضع أيديها فوق فمه...

المجموعة: في (اندفاعها) هذه سياسة.. ممنوع..

ثم يعلن عن الموقف نفسه عن طريق حوار مع مدير الشركة:

مدير الشركة: ولكن بإمكانك مصادرة هذه الفوضى ومنع حدوثها قبيل استفحالها.

النازل: (بحدة) ولكني لست معتادًا على القمع والجلوس على رقاب الناس"[1].

لكن الكاتب رجح كفة الانتصار للفساد وهزيمة الشعب الممثل بالنازل الإنسان اللا انتهازي. وذلك انسجامًا مع فكرة عدم سعي الشعب ونهوضه نحو التغيير ومقاومة الفساد.

بنى المريخي نصه من خلال ثلاث شخصيات مثلت فئات الشعب وعبرت تسمياتها عن وظيفتها الدرامية المنافق، والموافق، والمفارق الصاعد، والنازل.

لكن المباشرة التي اتصف بها الحوار واللغة وأسماء الشخصيات ذات الدلالات الوصفية، أفقدت المتعة في متابعة النص، ودلت على عدم القدرة على الغوص على أبعاد هذه الشخصيات التي ظلت تدور في فلك واحد وتستقر عند نقطة واحدة، دون أي مسار تطوري.

تتسع الرؤية لتشمل الفساد في الوطن يلمح الكاتب من خلال الحوارات إلى القمع الذي ترضخ تحت سطوته فئات كبيرة من الناس، وتدور كل هذه الأحداث في المؤسسة التي ترمز إلى الوطن حيث يعيث الانتهازيون والوصوليون الفساد في الإدارات، واكتفى الكاتب بعرض الحالة فقط، لم يتمكن من تعميق الصراع لإحداث التغيير فالموقف بالنسبة له لم يتعد حدود الكشف.

نحن إذ نلفت إلى هذه المسألة لا نطلب أن يطرح هذا الكاتب البديل، بل لأنه ليس مطلوبًا من المسرح أن يطرح الحلول، لكن الكشف عن الفساد والرؤية النقدية للموبقات الاجتماعية تفترض طرح رؤية. هذا ما افتقد إليه النص، وبالنسبة إلى البنية الفنية، لقد عمد الكاتب إلى

(1) مسرحية النقيض، تأليف عبد الرحمن علي المريخي، مرجع سابق.

تكوين شخصيات تتحاور فيما بينها، دون أي ربط درامي بينها، بل كانت عبارة عن سرديات تصلح لكتابة قصة قصيرة، مما أثر على حبكة الأحداث فجاءت غير متماسكة.



مسرحية (النقيض) تأليف عبد الرحمن علي المريخي.

- مسرحية (لا طبخ ولا شوي) تأليف سعد محمد المسمى

ثيمة تستغرقها القضايا الاجتماعية التي تعاني منها المجتمعات كل وفق تركيبة أنظمته ومؤسساته، بحيث تظهر لكل مجتمع قضاياه الخاصة به، فيعمل المسرح على الأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذه القضايا للكشف عنها من واقع اجتماعي معيش يستمد المسمى ثيمة، نصه منه. هكذا يتناول هذا النص قضية اجتماعية ذات خصوصية سعودية. حيث استهل الكاتب نصه بعنوان (لا طبخ ولا شوي)، وأراد من خلاله إبراز ما يقول أبو صالح، إحدى شخصيات النص التي تدير مؤسسة لجلب العمالة وهو يخاطب أبو خالد المستغل:

"أبو صالح: أقول الله لا يوفق الظالم... تطردون هال شباب اللي هذه ظروفه وتمنون عليه بألف ريال يكدبهم على أسرته اللي الله عالم بحاله.. أقول الله يكفيكم شر دعوتهم.. انتم ما ينفع بكم لا طبخ ولا شوي.. أعوذ بالله من الطمع..."[1]

يغادر أبو خالد وأبو دحيم إلى شرقستان ويصطحب أبو خالد ابنه خالد وهما ذاهبان لاصطحاب عمال حسب ما ورد في الحوار التالي:

"أبو دحيم: هالحين يا أبو خالد كم فيزة معنا؟

أبو خالد: معنا يا بو دحيم 100 فيزا لنا و50 فيزا للجماعة اللي وصونا نجيبهن وفي هذا النص إشارة إلى تهافت العمال الأجانب على الخليج.

أبو خالد: هذا الكلام السنيع يا بو دحيم... والعمال على قفا مين يشيل ما يصدقون إنهم يشوفون فيزا.. مناهم في الدنيا إنهم يجون لديرتنا"[2].

كذلك إشارة إلى سلوك الرجال في الخارج حيث يقدمون على العلاج والقيام بعمليات التجميل والترميم ويتوج كل ذلك القيام بما اتفق على تسميته بزواج سياحي كما يقول أبو دحيم:

"أبو دحيم: مثلي مثل غيري يا أبو خالد ها لعالم اللي تطاير شرق وغرب يسوون كذا اللي يتزوج أسبوع.. واللي شهر.. وإلا بغى يجي طلقه ولقاه ظهره.. أنت ما سمعت عن الزواج السياحي"[3].

كما يطرح النص ثيمة البطالة من المواطنين:

"راشد: أنا يا عم متخرج من الثانوي ولي ثلاث سنين أدور على وظيفة ما لقيت.. ما غير نيم بالبيت".

---

(1) مسرحية لا طبخ ولا شوي، تأليف سعد محمد المسمى، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 2002.

(2) مسرحية لا طبخ ولا شوي، تأليف سعد محمد المسمى، مرجع سابق.

(3) مسرحية لا طبخ ولا شوي، تأليف سعد محمد المسمى، مرجع سابق.

ثم يغوص الكاتب على مشاكل خاصة بالبيئة الخليجية والعمالة والانتهازيين الذين يخافون من فكرة السعودة كما ورد على لسان مصطفى الشخصية المصرية التي تدير أمور العمالة:

"مصطفى: إنت شايف الشباب اللي جايي يدور على وظايف يبغون يقطعون رزقنا.

غندور: الصراحة ما يستحون لكن لا يهمك كل الشباب هنا كذا يبغي مكتب ومكيف وسليليت وشاي رايح وشاي جايب وراتب وقدره.. ويقولون بطالة.. الشباب مدلع هنا".

ثم يتعرض الكاتب إلى آفة شديدة الخطورة آفة المخدرات التي يسهم في ترويجها الناس من كل الجنسيات، وكأننا أمام مشاكل اجتماعية يشارك فيها المواطن والوافد.

يجسد الكاتب رؤيته النقدية لهذا المجتمع، ويتعرض للفساد الأخلاقي وللطمع لجلب المال بطرق غير مشروعة، يمكن أن يؤدي إلى الانهيار ما لم يلتفت الناس إلى إعادة بنائه بجد وبمسؤولية، والالتفات إلى الأسرة لأنه وكالعادة لا بد من أن يدفع الأولاد الثمن:

"الآباء يأكلون الحصرم والابناء يضرسون..".

وبإطار كوميدي ساخر أتقن الكاتب بعضًا من حواراته، مستخدمًا أحيانًا اللهجة التي يتحاور بها العرب مع العمال الآسيويين وكذلك اللغة المنحوتة التي يتكلمون بها.

"صاحب البخور: لا عمي.. 100 قليل.. بعدين أنا خسارة"[1].

ساق الكاتب نصه ببساطة شديدة بلغت حد التسطيح في رؤيته لقضايا مجتمعه ومشاكله، وقد انجلى ذلك في الحوارات والحبكة التي شبكت الأحداث بشكل مبسط.

(1) مسرحية لا طبخ ولا شوي، تأليف سعد محمد المسمى، مرجع سابق.



مسرحية (لا طبخ ولا شوي) تأليف سعد محمد المسمى.

- مسرحية (تباشير) تأليف ماجد البشري

ينتمي هذا النص إلى ما يعرف بمسرحية الأمثولة parabole وهي تسمية لنوع من القصص يحتوي على حكمة أو درس أخلاقي أو ديني. وتستخدم الأمثولة لقول حقيقة هامة لا يمكن قولها بشكل مباشر، هذا يفسر انتشارها في فترات الهزات السياسية أو الرقابة الصارمة كما في مسرح وأدب القرون الوسطى. وفي الأدب والتراث الشعبي العربي وصيغت الأمثولة في هذا النص على مستويين:

1. مستوى الحكاية.
2. مستوى المغزى العام من العمل.

يهدف استخدام هذا النص/ الأمثولة إلى تربية جيل صالح يبني بلده متحليًا بقيم أخلاقية عبر عنها الكاتب من خلال النصائح التي ترشد إلى رد الأمانة، التي تولي الحب أهمية كبيرة. كي يفيد من النصائح قام الولد عزام بشراء النصيحة، وقد أفادته في مواجهة الظروف التي تعرض لها. خاصة بعد نصيحة الجد للولد بأن يبحث عن اللاءات ومدلولاتها التي تبني مواطنًا صالحًا التي حلها أمير القرية:

"وهي: ولد ولدك لك وولد ابنتك لا.

وهي: كان بعقله راض إلا ماله لا... كل جسمك فيه شعر إلا كفك لا.

لقد حل الولد اللغز، ولكن بطريقة مغايرة عما أرادها له أبوه:

الخال: يا وليدي أبوك يوم عطاك هذا اللغز يبيك تدور عليه بين صفحات الكتب.. بالعلم والمعرفة.. ما قصدت يا وليدي أشقيك وأتعبك وأعرضك للخطر".

كل ذلك في سبيل بناء مواطن صالح يضع يده بيد الجميع. ومن ثم يأمل الجميع كما قال أمير القرية بأن من سيبني الوطن هو:

"أمير القرية: الأمير عبد العزيز.. فارس ولد فارس اسمه عبد العزيز بن عبد الرحمن بن فيصل آل سعود.. ولد فيصل بن تركي"[1].

بني البشري حوار النص الذي يتناول الأمثولة من خلال التشخيص المجازي الذي يقوم على تجسيد المفاهيم المجردة على شكل شخصيات: كعزام من عزم والسفاح العفريت، أمير القرية كلها ذات دلالات مجازية تدل صفاتها على فعلها..

كما اعتمد النص على الاستعارة التي لا تعطى مفاتيحها بشكل مباشر كما حصل مع عزام الذي أرد تنفيذ وصية والده بالبحث عن دلالة اللاءات، وإنما استكملت من خلال فهم مغزى الحكاية التي شكلت الأمثولة في النهاية وهي حب الوطن وتربية مواطن تربية أخلاقية صالحة.

على الرغم من المحاولات التي قام بها الكاتب لكتابة نصه، إلا أن هناك أحداثًا أقحمت وكذلك مواقف لا ترتبط دراميا بالنص، لكن جل ما اتسم به النص هو أنه أراد إيصال رسالة عبر هذا النص الأمثولة.

- مسرحية (الجراد) تأليف علي السعيد

ينتمي هذا النص إلى المسرح الواقعي، فهو يشير إلى قضية الدفاع عن القرية/ الوطن، في سياق رؤيوي نقدي يواجه انهزام الناس وتقاعسهم عن الدفاع عن أرضهم/ قريتهم/ وطنهم، فهم في الداخل يحيلون الأمر إلى اللجان، والمعروف أن تكليف اللجان لقضية ما يقصد به موتها.

(1) مسرحية تباشير، تأليف ماجد البشري، جمعية الثقافة والفنون بالقصيم، 2001.

بنى السعيد حبكة نصه على انهزامية الناس من مستويين، الأول يجسد فيه حادثة (عقار الكلب) أي حادثة تعرض رجل كلب القبيلة إلى الكسر من قبل غريب عن القبيلة/ الوطن، فتغتصب الأرض والنساء والناس مستسلمون إلى أن جاء من يقتل (عقار الكلب) وينتقم لقبيلته.

المستوى الثاني من الحبكة يجسد فيها الكاتب تقاعس الناس عن مقاومة اجتياح الجراد للقرية، بل سلموا أمرهم إلى اللجنة، وآمنوا بتقرير ها الذي ينفي اجتياح الجراد للقرية طالما أن الجراد هو من الطيور المهاجرة.

تحركت في النص شخصيات تكونت من مجموعة المندوبين: رئيس اللجنة - المندوب الزراعي - الأرصاد - المندوب الإعلامي - البدوي.

يستهل السعيد نصه بأسلوب ساخر يمهد من خلاله للكلام عن انهزامية المواطنين عندما تقوم المقارنة ين هؤلاء المواطنين وبين أجدادهم:

"إننا رجال يشهد التاريخ ببطولاتهم.. إننا أحفاد ابن الوليد وصلاح الدين ولا ترجعنا أسراب من لجراد ولا تنهزم عزائمنا أمام حشرات قذرة.

خواني إنني شخصيًا أقف وراءكم بكل ما أملك من قوة ودعم (يدخل سالم وجابر)".

في النص يستخدم السعيد شخصية سالم التي تعبر عن موقف الكاتب وعن رؤيته التغيرية ولا سيما عندما يعلن موقفه من التدخلات الخارجية:

"سالم: الجراد قادم إليكم وأنتم هنا؟

شيخ صالح: وإنني أستنكر وبكل شدة التدخلات المشبوهة والتي هدفها إضعاف صمودنا ووحدتنا امام الجراد (يقاطعه جابر)

جابر: إننا ننتظركم.

يبدو أن الشيخ صالح هو الشخصية التي تلعب دورًا مهما في تحريث الحدب وتصعي.

الشيخ صالح: لأننا صادقين وننظر للموضوع بمنظار عصري حديث (تكنولوجي) يكشف ألاعيب من لا يقف معنا ويؤيدنا في المحافل الداخلية والخارجية.. سيروا على بركة الله".

وإلى جانب الشيخ المواطن الصالح والحكيم في تصرفاته، يضع الكاتب العريف أحمد الذي يمثل السلطة العسكرية المتخاذلة التي لا تسعى إلى الدفاع عن النفس ولا الدفاع عن الوطن:

"العم جابر: نحن ذاهبون (موجهًا كلامه للعريف أحمد) ألن تذهب معنا؟

العريف أحمد: ونترك القرية؟ سأبقى هنا لحفظ الأمن.

ذهب الجميع للبحث عن الجراد ولم يجدوا شيئًا حتى الآن، ولكن هناك ما يخيفهم وهو الذئاب محمود الذئاب: إن لي صبية ينتظرونني – سأعود إليهم.

ولكن التخاذل يبدأ بالانتشار بين جميع أهل القرية.

أحد الأهالي: خذوني معكم.

موسى في أسى بالغ كأنهم أوراق الشجر يتساقط في الخريف.

سالم: (محدثًا نفسه) جبناء لم يدركوا ما نحن فيه"[1].

صاغ السعيد شخصيات نصه وجعل بعضًا منها شخصيات إيجابية تحرص للدفاع عن الوطن والبعض الآخر شخصيات منهزمة جبانة تنأى بنفسها وتتخاذل عن الدفاع عنه، ولكن الكاتب أراد أن يسجل مواقف هذه الشخصيات من خلال عدة مواقف تدل عليها صياغة الأحداث. ومن هذه الأحداث إحالة المشكلة إلى لجان ثم الاهتمام بتفاصيل لا تخدم القضية ولا تسعى إلى حل المشكلة، فبدل الاهتمام بقضية الجراد تحول الاهتمام إلى كيفية استقبال اللجنة.

تعددت الشخصيات في هذا النص ولم يعن الكاتب ببناء شخصيات درامية بأبعادها الفنية، بل استخدم هذه الشخصيات تبعا لوظيفتها الاجتماعية والمهنية. ولكن تركيزه الأساسي كان على بناء الصراع في هذا النص الذي بنى على استسلام كل أهالي القرية واندفاع البطل/ الذي ضحى بنفسه من أجل الدفاع عن قريته.

صاغ السعيد نصه من خلال عناصر تنحاز نحو الواقعية الرمزية، فاستخدم الجراد/ كرمز للاجتياح الخارجي الذي يتعرض له بلد ما، ويرمز أيضًا إلى الاستغلال الداخلي لأن الشائع عن الجراد الطيور التي تجتاح الأرض فتأكل الأخضر واليابس، لكن الأهالي

(1) مسرحية الجراد، تأليف علي السعيد، نادي الفنون الشعبية في الأحساء، 2001.

يستسلمون للخوف ويرفضون الدفاع عن أرضهم، بحجة أن الجراد لن يجتاح القرية. فيجتاح الجراد القرية ويختفي سالم الشخصية البطل/الذي يضحي بنفسه وبليلة عرسه لينقذ القرية، فيترك وحيدًا وينصرف أهالي القرية عن البحث مكتفين بما ستقوم به اللجنة على الرغم من الحكمة التي ينطق بها الشيخ التي تدعو إلى ألا يستسهل الناس الأمور وأن يولوا أهمية للرد على من يحاول الاعتداء عليهم، وإلا سيسلب الوطن وتستباح الأرض.



مسرحية (الجراد) تأليف علي السعيد.

- مسرحية (ثلاثي النكد) تأليف فوزي بدوي، ومحمد الفرج

نص تعتمل في داخله القضية الاجتماعية وتنطلق من ثيمة قديمة تعالج العلاقة مع الآخر والعلاقة مع الذات. ويرمز إلى هذه الذات من خلال الوجه النظيف والنظافة بمعنييها الرمزي والمعنوي نظافة النفس والذات ونظافة المكان. يجسد الكاتبان هذه الأفكار عبر شخصيات تلائم الثيمة وتعمل على خلق بيئة مسرحية تتناغم والفكرة العامة للنص، تكشف عن رؤية الكاتبين التي يصغها الكاتب في ختام النص على شكل حوار يدور بين الشخصيات.

"حمد: بالربح تكفون خلاص.. خلاص والله كلام دحيم مظبوط وكلام راشد مظبوط بالربح حتى كلام حمد مظبوط بالربح حنا وحوش على أنفسنا وحوش على عيالنا وحوش على المادة اللي ندورها حنا في داخلنا وحش كبير لازم نقتله.. لازم نقضي عليه لازم ننقي

أنفسنا.. ننظفها من الداخل.. لازم ننتبه لعيالنا.. لأنفسنا يا جماعة تكفون أنا تعبت.. تعبت والله تعبت".

إذن شاءها الكاتبان أن تقوم عبر المبادرة لمحاسبة النفس ومراجعتها ووسيلتهم الوحيدة إلى ذلك. إن الوجه المعنوي الرمزي للنظافة يتمثل في العمل على تنظيف الذات. أما التنظيف المادي فهو الذي يقوم به العامل الهندي في المحل والشارع ثم يربط الكاتبان ذلك في هذا الحوار:

"العامل: انتوا في حاجة أنا لازم ينظفها رشيد اللي في ها المحل نظفناه وغسلناه وصار يلمع من وجوه وإذا عندك شيء تبي تنظفه راح وراك تراك تبي تلقاه منه كثير في الشارع"[1].

يتناول النص أيضًا العلاقة مع الأسرة والعمل والذات ويحاول أن يكشف عن الفساد الذي يسود هذه البيئة الاجتماعية ويحيل أسبابها إلى الطمع وإلى الاستغلال من قبل المواطن والجنسيات المختلفة.



مسرحية (ثلاثي النكد) تأليف فوزي بدوي.

(1) مسرحية ثلاثي النكد تأليف فوزي بدوي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1984

تنتمي هذه المسرحية إلى المسرح الاجتماعي، استعان الكاتب بشخصيات مستمدة من الواقع لتتشكل منها رؤيته، لكن تعدد الحالات التي كان يجب أن تجسدها الشخصية حال دون تطويرها وحال دون تطوير الحدث.

لكن الكاتبين عالجا ثيمة مسرحية متكررة ومتداولة في المسرح العربي والسعودي تحديدًا، لذا أوقع تكرار هذه الثيمة النص في حالة رتيبة لم تسعف الكاتبين لصياغة بناء درامي نام ومتطور. ولم تسعفهما أيضًا على بناء صراع متين قوامه طرفان قويان ينبغي أن تحكمهما رؤية متينة تنجلي في الصراع من أجل المال، لذلك بدا الصراع سطحيًا ولم يتمكن الكاتبان من خلاله أن يعبرا عن رؤيتهما، بينما كان من الأجدى العمل على بناء صراع نفسي ليبرز المعاناة النفسية التي تعيشها الشخصيات.

النص السعودي بين الإطار التراثي، والمضمون المعاصر

- مسرحية (موت المغني فرج) تأليف عبد العزيز السماعيل

يعالج الكاتب عبد العزيز السماعيل حالة إنسانية خاصة بالفنان وهو موضوع تطرق إليه عدد كبير من الكتاب، بحيث ينظر إلى أعماق الشخصية الفنية التي تصاب بالإحباط بعد الشهرة. لكننا في نص السماعيل لا نعلم أسباب هذا الإحباط والعزلة، بل نستنتج أنه ومن خلال بعض المشاهد من النص أن هذه الشخصية الفنية ومعاناتها وجدت كذريعة أو كمبرر درامي للكشف عن المجتمع الذي يحيط بالفنان والمجتمع الذي يعيش فيه. شخصيات يشكل فرج بؤرة حراكها.

يعيش فرج بين شخصيات تمثل شرائح من المجتمع وترتبط فكريا وماديا بهذه الشخصية الفنية وهذه الشخصيات هي:

سعيد الفنان الموسيقي الذي يبحث عن العلم، نسيم الرسام الذي ينشد رسم لوحة لفرج وسليم التاجر، فهيم السمسار، وسيم الصحفي، الطبيب، وعاملان هذه الشرائح ترتبط ارتباطًا علميًا وفكريًا وماديًا بالفنان.

يجسد فرج الشخصية المحبطة اللا مبالية العبثية، فهو يحاول قطع علاقته بأدواته الفنية، ويحاور الآخر بسخرية مرة تشي بالحالة السوداوية التي يعيشها:

فرج: (ساخرا) وما الذي أسعدك يا سعيد؟

سعيد: اسمي سعيد هكذا.. أنا اسمي سعيد فقط.

فرج: ولماذا فقط؟ أين بقية الأسماء المبهجة في حياتك.. أم أنك الوحيد في عائلتك السعيد يا سعيد؟ عجيب أمر هذه الاسماء المجانية (يضحك).

في مكان آخر يبدأ فرج بتحليل الأمور وفلسفتها ردا على سعيد:

سعيد: (مستغربًا) الأسماء لا تعلل دائمًا.

فرج: (غاضبًا) لماذا لا نعللها؟ لماذا لا نرجع الأشياء إلى أصلها؟ أليست هي الأصول في كل الأحوال؟؟

ولكن لفرج أسبابه التي أدت إلى إحباطه وعزلته:

فرج: (يقاطعه غاضبًا) إذن لماذا أتيت؟ ماذا تريدون مني؟ هل تبحثون عن حنينكم في بعض أوجاعي؟ أم أنكم بشر لا تشبعون من لذة الفرحة إلا بالموت؟

يتناول السماعيل جانبًا مهمًا من جوانب الحالة النفسية التي تتسم بها النفس البشرية، وهي السادية، فالبشر بالنسبة إلى فرج هم ساديون. في الوقت نفسه يضعها في مقابل المازوشية التي يعيشها الفنان ويمارسها على نفسه، ذلك عندما يشير إلى الفنان الذي يسهم في إمداد الفرح للمتلقي، في حين إن إبداعه يصدر عن معاناته. وفي هذا التعبير يمكن الكشف عن قدرة السماعيل بالتعبير عن جوانية الفنان ودوره في حياة الآخرين/ المتلقين.

ثم يتناول جانبًا إيجابيًا لم تسقط قيمه بعد في هذا المجتمع، وقد عبر عنه من خلال الشخصية سعيد الذي ما زال ينشد العلم والتعلم على يد الفنان فرج، وبعد محاولات ينجح سعيد في حث فرج على الغناء من خلال هذا الحوار الذي يشي بقدرة الكاتب على صياغة عبارات تجسد صورًا وجدانية وتحمل في باطنها دلالات سيكولوجية، وتعبر عن حالة المغني:

سعيد: أعرف أن حلمك العظيم لا يزال يتوهج في صدرك كجذوة لا تنطفئ أبدًا.. وأعرف أنك تصهل كالخيول وحيدًا عندما يحرقك الحنين إلى الغناء.. (يرمي عليه الطار أو الطبل)... سنشعل المكان بصوتك المنسي ونحلم بأغنية لا تموت.. هيا يا بطل... فيغني فرج وتتلاشى.. قواه.

من خلال وصف حالة فرج، يزج السماعيل موقف الناس من الفنون كما في مسرحيته سهرة مع القباني، فهو دائمًا يؤكد على هذه الثيمة في موقف استفزازي ليشير إلى الموقف السلبي من الفنون. كما يظهر في حوار الرسام الذي يقصد بيت فرج ليرسمه الرسام يضعونه في مرتبة دنيا من السلم الاجتماعي المترهل...

"الرسام: الفنان لا يحترمونه كثيرًا.. رغم أنهم يحبون الفنون ويعجبون منها".

في هذا الحوار يبدو الموقف المتناقض من الفنان والفنون، وهو الخوف الذي ساد منذ أن عرف العرب المسرح، مع العلم بأن أخبار الفن والفنانين وأعمالهم كانت قد ملأت صفحات كتاب (الأغاني)، لكن ربما لأن الفن كانت تقدمه الفتيان في قصور الخلفاء والأمراء، وهن يمثلن الطبقات الدنيا والمحتقرة والمسبية في المجتمعات العربية.

ويشير السماعيل إلى قضية مهمة هي قضية الفصل والتمييز بين الفن والموسيقى وواضعيها وصائغيها، إذ يفتخر العرب بالقول إن السلم الموسيقي والموسيقى ترتبط بالفيلسوفين ابن سينا والفارابي، لكن لو وضعنا هذه الموسيقى في مكانة اجتماعية وفكرية مختلفة، بينما نراهم يحتقرون من يمارس هذه الفنون.

في العودة إلى علاقة الفنان بالواقع والسوق يشهد فرج على هذه العلاقة مخاطبا نفسه:

"فرج: صدقني لست الآن سوى بضاعة للتجار وأصحاب المهن.. لن أحسدك على مجدك المقلوب يا فرج"[1].

في ذلك إشارة إلى الفئات الاجتماعية التي تستغل الفرص، إذ يعرض بيت فرج للبيع عن طريق السمسار والتاجر، يسارع الصحفي لصياغة السبق الصحفي، لا يبقى سوى سعيد الطالب/ الباحث عن العلم الذي سيظل صادقًا مع الفن والفنانين، هذه رؤية من الكاتب لإيلاء الأهمية للعلم، إلى جانب ما آلت إليه حال الفنان من بؤس ومعاناة.

يمكن تصنيف هذا النص أنه من النصوص التي تنتمي إلى المسرح الحميمي والتسمية مأخوذة من صفة حميمي intime التي تعني ما هو شخصي والتسمية أطلقت في البداية على شكل من أشكال العمارة المسرحية التي تتسع الصالة فيها لعدد قليل من المتفرجين، مما يخلق علاقة حميمية بينهم وبين العرض. وقد قدم على هذا النسق أوغست ستر ندبرغ

(1) مسرحية (موت المغني فرج) تأليف عبد العزيز السماعيل، مهرجان الجنادرية، 2001.

محطات من سيرته الذاتية كما في نص (سوناتا الأشباح)، ومع أن ستر ندبرغ أطلق على هذه المسرحيات في حينه اسم (مسرح الحجرة) إلا أن طابعها الحميمي كان وراء شيوع التسمية التي انزلق مدلولها من شكل المكان إلى مضمون الأعمال التي تقدم فيه. وقد صارت تسمية المسرح الحميمي تطلق أيضًا على نوع من الدراما البسيكولوجية تدور بين عدد قليل من الشخصيات في أماكن مغلقة، ولها طابع ذاتي وحميمي البوح هو العنصر الأساسي فيها، وغالبًا ما تكون مستمدة من حياة الكاتب الخاصة.



مسرحية (موت المغني فرج) تأليف عبد العزيز السماعيل.

ويري سارزاك:

"إن الدراما الحميمية تشكل بهذا المعنى خطًا أساسيًا في مسار المسرح المعاصر مسار يقف موقف النقيض مما يطلق عليه اسم مسرح العالم الذي يطرح ويعالج بمنظور تحليلي علاقة الإنسان بالعالم. ولا يتوقف عند ما يجري داخل النفس البشرية. كما أنه يرتبط بالواقع بتصويره للوسط أو البيئة التي يعيش فيها الإنسان، وفي هذا النص التي يعيش فيها الفنان.

وترى المؤلفة أن السماعيل قد سلك هذا المسار في تصويره للبيئة الحميمية الفنية. البنية الدرامية استعان السماعيل لبناء نصه بنية درامية تماثل تلك التي اتسمت بها الدراما الحميمية من حيث التركيز على التفاصيل التي تطرح بشكل مبعثر ولا تنتظم في نسيج درامي متصاعد يرتكز على صراع معلن وفيه تبدو الشخصيات وكأنها تولد في بداية

المسرحية من الفراغ كما ولدت شخصيات الرسام والصحفي والسمسار والتاجر في نص (موت المغني فرج)، إذ لم نتعرف عليها إلا من خلال الموقف الذي تعيشه، ولهذا تغيب دراماتورجيا المقدمة التقليدية في بداية النص الذي كتبه السماعيل. كما أنه وانسجامًا مع هذا النوع المسرحي، استخدم فضاءً فارغًا إلا من الأغراض التي توظف لتطور غستوس اجتماعي ما أو حالة ما: كالطبل، والطار، والإبريق، واللوحة، وهي تعود إلى غستوس الفن والغناء، ويدل هذا الفضاء على الفراغ الذي تعيش فيه هذه الشخصية المنعزلة التي تؤدي غربتها عن العالم الذي تعيش فيه.

يسوق السماعيل رؤيته من خلال هذا النص ليعبر عن حالة الفنان وموقعه في المجتمع، وليكشف عن علاقة الفنان مع مجتمعه، ونظرة المجتمع إليه. وقد تمكن من تجسيد هذه الرؤية بعمق النظرة والقدرة على الحوار.

- مسرحية (الضوء الأسود) تأليف ياسر آل حسن

تدور ثيمة هذا النص حول ثلاثة سجناء لكل منهم قصته وسببه لدخول السجن، ولكن هذا المكان الذي يجمعهم لا يولد مواقف وأراء مشتركة فيما بينهم، بل كان لكل منهم رأيه وموقفه من هذه الحياة. وأراد آل حسن أن يبعث الأمل في هذا النص، فرمز إليه بنبتة لم تثر اهتمام الآخرين، بل أثارت اهتمام واحد منهم فقط. النبتة/ رمز الأمل موتيفة مكررة في النصوص الدرامية وخاصة النصوص التي تعالج قضايا يكون فضاء معالجتها وفضاء حركة الشخصيات هو السجن.

يتسم هذا النص، بطابع أدبي يقرأ بحرفيته، ينجلي الأدبي فيه من خلال توظيف الكاتب التفصيل الذي يتسم بالوضوح، أي المقطع، وأحيانًا على مستوى الحكاية ككل. هذه سمة جديدة يتصف بها النص، لأن النصوص الجديدة لا تعتمد الاستعارة أو الكناية، وإنما الكلمة المباشرة الفجة أحيانًا وتبدو الاستعارة والكناية هي المرحلة الثانية والتالية في القراءة. إذا كان لا يحمل معالم النص المسرحي ببنيته المعروضة لكن المسرحة لا تغيب عنه. إنها حاضرة على مستوى الكلمات المرصوصة من خلال الحوار، وهي إنما تحمل معان قوية بحيث تخلق مساحة للتخيل عندنا، فتختزن مسرحتها في داخلها وفي بعدها الشعري كما في نصوص لاغارس وكولتيس.

ووجود الكاتب واضح وذاتيته كذلك من خلال التعبير عن الأمل والحب.

يعتمد النص إيقاع حزين يسير وفق الرؤية الحزينة والانفعالية، التي أولنا دلالتها بناء على قراءتنا للنص والشخصية، كذلك بناء على رؤيتنا للسياق العام فالحدث الذي يسير ببطء في هذا النص بحيث تنعدم الحركة، ولا يخترق سكونها إلا أصوات الكؤوس الصادرة عن السجناء، والتفكير بالهرب. ضمن هذا السياق يتحدد الموقف الذي يشي بالتفاؤل والأمل بالنبتة التي تعوض عن فقدان الحبيبة، ذلك في إطار زمن ثابت لا يتغير، إنه زمن السجن/ المكان الثابت.

تتضافر العناصر الأخرى في هذا النص لتسهم في تسييد إيقاع البطء والحزن والرتابة واليأس التي تنتج من حياة قابعة بين جدران السجن وهي كما يشير الكاتب في إرشاداته المسرحية DIDASCALIES الأصوات التي تصدر بإيقاع حزين:

"... ها أنا أطأطأ رأسي عارًا.. خجلًا مصحوبًا بالآهات والدموع.. سامحيني.. إن لم أحفظ مواثيقي معك.. سامحيني.. إنك تقرئين الندم الحقيقي في عيني.. سامحيني يا شامخة الوجود... (موجهًا كلامه إلى الثاني).. اسمع لو أصررت على فعلتك فأنا من سيقتلعها من بكرة أبيها".

يقارب هذا النص المسرح الذي يراقب الواقع اليومي لبيئة وصراع القوى الموجود في السجن. واللغة تعيش الشخصيات في غربة عن العالم تتواصل فيما بينها بلغة التعبير الجاهز السائد في الحياة اليومية.

"كل ما في حياتهم مشكوك في أمرهم، ولا توجد إلا حقيقة واحدة: أنهم هنا في السجن"[1].

ومن هذا المنطلق يمكن القول إن الوعي الاجتماعي هو الحالة التي يتمثل فيها الفرد أو أفراد المتجمع قضايا الحياة بأبعادها المختلفة، ويتخذون من هذه القضايا موقفًا معرفيًا ووجدانيًا في آن واحد.

إذن فالوعي يتيح للفرد أن يشارك مشاركة فعاله في أوضاع مجتمعه ومشكلاته بحيث يحللها ويحكم عليها ويحدد موقفه منها، يدفعها إلى التحرك من أجل تطويرها وتغييرها لذلك يمكن البحث عن البنية الفنية والاتجاه الفني الذي يمكن أن تطرح من خلاله القضية الاجتماعية في هذا المسرح.

(1) مسرحية الضوء الأسود، تأليف ياسر آل حسن، الجمعية العربية للثقافة والفنون بالدمام، 2005.



مسرحية (الضوء الأسود) تأليف ياسر آل حسن.

اللغة المستخدمة في كتابات المؤلفين السعوديين

كتب بعض هؤلاء مسرحهم الاجتماعي باللهجة العامية المحكية التي ليست غريبة على قطاع كبير من السكان البدو والحضر، كما أنها أصبحت أكثر استيعابًا من الجمهور العريض، ولا سيما أن هذه اللهجة التي تتشابه واللهجات الخليجية الأخرى قد بدأت تنتشر في العالم العربي عبر المشاركات المسرحية الخليجية في المهرجانات العربية وعبر المسلسلات التلفزيونية التي تشكل أعلى نسبة من المسلسلات العربية حسب تقرير مؤسسة الفكر العربي.

غلبت فانتازيا الحوار على عدد كبير من النصوص المسرحية وجاءت ظاهرة في توجيهات النص وإرشاداته، وأكد هذا الحوار الفانتازي على العلاقة السببية التي يرتبط وجودها في أي موقف من مواقف الشخصيات في نصوص (طرفة) و(ديك البحر) و(الزاوية المظلمة) من حيث الأسباب والدوافع والنتائج. إن القضية التي يطلقها فهد وعباس والعتيبي والعثيم والسماعيل وعاشور والعبد الله والسحيمي التي تتناول الرد على القمع والاضطهاد من قبل السلطة، لا تستمد وجودها الدرامي المنطقي من صلته المباشرة بالمنطق الطبيعي في الصراع بين الأفراد والطبقات فحسب، وإنما تستمد هذا الوجود أيضًا من معادلها الدرامي المحض.

تيار ما بعد الحداثة في المسرح السعودي

اختارت المؤلفة أن تصنف بعض النصوص ضمن هذا الاتجاه؛ لأنها وجدت فيها ما يتوافق مع سماته.

لذلك لم تتطرق إلى تصنيف النصوص بالتجريب، وتجريب التجريب لأنها ترى أن هذه النصوص التي تتسم بسمات ما بعد الحداثة هي تخضع لعملية تجريبية يخوضها هؤلاء الكتاب المسرحيون من الجيل الجديد والأجيال السابقة، الذين انحازوا إلى التعبير عن خطابهم بلغة تتلاءم ولغة العصر هذا الإيقاع السريع والبيئة التي أصبحت في جزء كبير منها تشمل الإبداع في وخطابه، وتتلاءم مع أغلب مجالاته المسرحية منها والسينمائية والتشكيلية.

يشير مصطلح ما بعد الحداثي Postmodernism حسب ترجمة نهاد صليحة - إلى تيار أو توجه فكري عام ارتبط بفترة تاريخية معينة ببروز ما سماه بالمجتمع ما بعد الصناعي الذي اعتبر أن الأسس الحديثة لاقتصاد السوق وآلياتها التي تتعزز دوليًا كانت بمثابة الحاضن الاجتماعي لبروز أفكار ما بعد الحداثيين، هذه الأفكار التي بدأت من نهاية السرديات الكبرى - حسب ليوتار- أو من موت الإنسان - حسب فوكو والكلام عن موت المؤلف - حسب رولان بارت ونهاية الجغرافية - حسب فيريليو.

قد جاء اتجاه ما بعد الحداثة لتقويض الميتافيزيقا الغربية، وتحطيم المقولات المركزية التي هيمنت قديمًا وحديثًا على الفكر الغربي، كاللغة والهوية، والأصل، والصوت، والعقل.

ويمتلك هذا الاتجاه حسب ما وصفه سكوت ليش: بأنه حدث ثقافي يمتلك ثلاث مواصفات عامة، هي:

- **أولًا:** أنه نتاج سيرورة التمايزات الثقافية.
- **ثانيًا:** خلق لنظام جديد من الرموز المجتمعية المتصفة بالرؤيوية أكثر من اتصافها بالملموسية ونتج هذا الخلق من التطورات السريعة التي حصلت على المستويين السياسي والاجتماعي.
- **ثالثًا:** تقترن ما بعد الحداثة بفلسفة الفوضى والعدمية والتفكيك واللا معنى واللا نظام التشتيت، والتشكيك، والاختلاف، والتغريب. وتتميز نظريات ما بعد الحداثة عن الحداثة السابقة بقوة التحرر من قيود التمركز، والانفكاك عن اللوغوس والتقليد وما هو

متعارف عليه، وممارسة كتابة الاختلاف والهدم والتشريح والانفتاح على الغير عبر الحوار والتفاعل والتناص، ومحاربة لغة البنية والانغلاق والانطواء، مع فضح المؤسسات الغربية المهيمنة، وتعرية الإيديولوجيا والاهتمام بالمدنس والهامش والغريب والمتخيل والمختلف، والعناية بالعرق، واللون والجنس والأنوثة وخطاب ما بعد الاستعمار.

هذا وقد ظهرت ما بعد الحداثة في ظروف سياسية معقدة، ذلك بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وخاصة في سياق الحرب الباردة، وانتشار التسلح النووي، وإعلان ميلاد حقوق الإنسان، وظهور مسرح اللامعقول (صمويل بيكيت وأداموف، ويونيسكو، وأرابال...)، ظهور الفلسفات اللاعقلانية كالسريالية، والوجودية والفرويدية والعبثية، والعدمية... وقد كانت التفكيكية معبرًا رئيسًا للانتقال من مرحلة الحداثة إلى ما بعد الحداثة ومن ثم، فقد كانت ما بعد الحداثة مفهومًا مناقضًا ومدلولًا مضادًا للحداثة، لذلك احتفلت ما بعد الحداثة بأنموذج التشظي والتشتيت واللا تقريرية كمقابل لشموليات الحداثة وثوابتها، وزعزعت الثقة بالأنموذج الكوني، وبالخطية التقدمية، وبعلاقة النتيجة بأسبابها حاربت العقل والعقلانية، ودعت إلى خلق أساطير جديدة تتناسب مع مفاهيمها التي ترفض النماذج المتعالية، وتضع محلها الضرورات الروحية، وضرورة قبول التغيير المستمر، وتبجيل اللحظة الحاضرة المعيشة. كما رفضت الفصل بين الحياة والفن، حتى أدب ما بعد الحداثة ونظرياتها تأبى التأويل، وتحارب المعاني الثابتة.

وقد برز هذا التيار ما بعد الحداثة أولًا في مجال التشكيل والرسم والعمارة والهندسة المدنية، قبل أن تنتقل إلى الفلسفة والأدب والفن والتكنولوجيا وباقي العلوم والمعارف الإنسانية وعلم الاجتماع، والأنتروبولوجيا، وعلم الثقافة، والاقتصاد، والسياسة، والعمارة، والتشكيل. وكان أول المستجيبين لهذا الاتجاه المسرحيون الذين تاقت نفسهم إلى الانعتاق من التقليد وشغفوا بالتجديد وبالأخص فئة الشباب منهم، فالشباب اليوم يطمحون حسب إدوارد سعيد إلى أن يكونوا مواطنين عالميين، وأن يستجيبوا لسمات هذا العصر والزمن والعولمة؛ لأنه وحسب نيتشه، تعتبر الممارسات الفنية والجمالية هي الرد الوحيد على فشل النظريات الأخلاقية والسياسية في تفسير معنى الحياة.

كما أن مقاربة المسرح في هذه المرحلة تستدعي بالضرورة ربط مكونات هذا المسرح بمرجعياتها سواء كانت غربية أم آسيوية أم عربية، فالتجارب المسرحية الجديدة تخوض عملية البحث عن هويتها الفنية، وتنتقي منها ما يمكن أن يشكل إطارًا تعبر من خلاله عن

رؤيتها، وربما تكون قد أوجدت موقعا لها داخل تيار بعد الحداثة وأساليبها، باعتبار أن الممارسات الفنية والجمالية هي الأكثر عرضة للمتغيرات والتحولات الفكرية والسياسية والاقتصادية، التي أفرزها هذا الزمن.

يستتبع هذه المتغيرات تشكيل التعبيرات والأعمال والقيم المتعالقة التي تصغها التجربة الإنسانية والإبداعية الجدية، وفق التحول الملحوظ في صياغات المعنى والممارسات والخطاب، تحول يستدعي الدراسة لبلورة سلسلة من القضايا والتجارب والفرضيات التي تقع بين تيار ما بعد الحداثية وقد برزت في الممارسات المسرحية العربية الجديدة على المستويين الفكري والفني وتنطلق من العمل على إبانة تأثيرات تيار ما بعد الحداثة في هذه الممارسة، ودراسة ما تلاءم معها في مجتمعاتنا العربية، لأن البحث فيها سيكون متعدد الدلالات في أهميته؛ وسيعيننا، مثلًا، على رصد الديناميات التي تحكم مسارات هذه الممارسة في سياق بناء هويتهم الاجتماعية، ولا سيما في ممارسات الشباب وغيرهم ممن يمثل حالة التمرد والرفض والاحتجاج على القيم السائدة قبله، ويسعى نحو التغيير ويعمل على تأسيس لغته الخاصة بهم وخطابه المختلف، وأدواته المعرفية المتنوعة والمتطورة. وباعتقادنا أن الفئة الشبابية سوف لن تعاني الغربة على الصعيد المفاهيمي بالنسبة لتعاطيها مع نتاجات الثقافة الحداثية وما بعد الحداثية خاصة في زمن العولمة على وجه الخصوص، ذلك لأنها ستعتبرها المفصل الهام الذي ستتشكل منه ثقافتها بما تحتويه من خيارات الفعل أو الإحجام، الموافقة أو الرفض، القبول أو الممانعة.

وإضافة إلى هذا فإن من طبيعة هذه الممارسة أن تنتج عنها عملية التكيف النفسي التي تتولد بفعل الممارسة والاحتكاك المتواصل، وبشكل متكرر ويومي، مما يعطي مفردات تيار ما بعد الحداثة حضورًا مقبولًا على مستوى التصور الذهني بالنسبة لهؤلاء المسرحيين، بفعل التواصل المعتمد على تقنيات الاتصال الحديثة الذي سيؤدي إلى خلق فرص لنمو مجموعة من القيم والمفاهيم ذات العلاقة بالشأن السياسي والاجتماعي والفني وتحديدًا السينمائي والمسرحي التي تظهر على شكل ممارسات تكشف عن نمط ثقافي يتشكل من خلال هذا التواصل..

اتجاهات ما بعد الحداثة في التجارب المسرحية السعودية

يتحرك الشباب المسرحي في العالم العربي في فضاء تيار ما بعد الحداثة، فأعمالهم ينقطع وصلها مع ما حملته الحداثة للمسرح عندما برزت في المجتمع الصناعي نتيجة متغيرات فكرية، وفلسفية، واقتصادية، وفنية.

وحسب فردريك جيمسون، وسمت أعمال مسرحيي الستينات وطليعيتها بسماتها، فجسدت الخطاب المحلي، بصوغ الأنساق الفكرية التي اتخذت شكل الأيديولوجيات والمذاهب السياسية والاقتصادية بما يتلاءم مع بيئة هؤلاء المسرحيين، ووفق ما تقتضيه الضرورة الوطنية والقومية، كطرح القضايا السياسية والقومية، وإشكالية العلاقة مع الغرب، والبحث عن الهوية.

وترافق ذلك مع وضع الأسس النقدية التي تتلاءم مع طبيعة المرحلة الحداثية المحملة بالإيديولوجيا آنذاك، ولكن ذلك لم يلغ ظهور اتجاهات نقدية أخرى خاصة بعد ظهور نظرية العرض المسرحي، فبدأ التوجه نحو دراسة عناصر العرض المسرحي والترجمات للنظريات النقدية الغربية في مصر، وسوريا، والمغرب، ولبنان.

واليوم، في هذا السياق يتطرق المسرحيون ولا سيما الشباب منهم لموضوعات تخصهم وترتبط ببيئتهم وقضاياهم السياسية والثقافية والاقتصادية، برؤية مختلفة وضمن أنسقة ثقافية مغايرة تصلهم بسمات ما بعد الحداثة، فيعلن بعض هؤلاء موقفًا نقديًا من الإيديولوجيا، مثل (حالة قلق لفهد ردة الحارثي) و(المزبلة الفاضلة لعباس الحايك)، ونصوص أخرى لشادي عاشور ومدخلي، والسحيمي وغيرهم، يطرحون هذه القضايا من منظور ورؤية متجاوزة في المضمون باعتبار أنهم فقدوا الإيمان السابق بالمصير الجماعي المشترك.

يبدون غير مقتنعين بأنهم - أو أي أحد آخر - يمتلك مقدرة تمكن من تغيير الوجود الإنساني، والحرب، والسياقات الاجتماعية، والسياسية. ولم تعد العلاقة بين الفرد والجماعة محل إتمام مسرحهم، وأصبحت المسألة ارتطامًا بين شعور يجسد إمكانات إنسانية ومجتمع يسير في إيقاع لا شخصي قد يكون غريبًا أو معاديًا أو غير مكترث بتلك الطاقة الشعورية عند الفرد.



مسرحية حالة قلق، تأليف لفهد ردة الحارثي.

تحولات الرؤية الفكرية في النص السعودي ما بعد الحداثي

بدت تحولات النص والتأثر بسمات ما بعد الحداثة عندما سلك المسرحيون العرب عدة مسالك لتجسيد رؤيتهم الفكرية، ومن هذه المسالك:

ازدراء القيم الكبرى والغائيات التي تنظم العلاقات في الأسرة والعمل وغيرهما مثل: الطلاق والعلاقة مع الأب في (حالة قلق، والمزبلة الفاضلة) وعبثية العلاقات في (الضوء الأسود).

وعمت السلبية مناخ النص وبيئته، بوصفها القيمة الوحيدة التي تسود المفاهيم والعلاقات الاجتماعية، التي يسعى الجميع لتجسيدها في نصوصهم، التي تشي بأن هؤلاء المسرحيين وخاصة الشباب منهم الذين يسلكون مسار اتجاه ما بعد الحداثة في المسرح إنما هم نتاج هذا العصر، الذي يبشر بأن الجميع سيبلغون حالة من التذمر والقلق والتشاؤم.

مع ذلك نجد أن قسمًا من المسرحيين العرب لم يتخلوا عن الاهتمام بالموضوعات الإنسانية الشاملة، بل لقد أثاروها في مسرحهم كما تبين لنا في نتاجهم المسرحي وفق الرؤية التي جسدوها في هذه النصوص فمثلًا: تعلن المخرجة المسرحية السورية رغداء عن نوعية القضايا التي تهتم بها فتقول عمومًا إني أتناول في المسرح الذي أعمل عليه قضايا الإنسان،

لأني أرى القضايا الآن أشبه بدماغ البشري، من شدة التعقيد والانسجام في نفس الوقت، ومن المستحيل عزلها عن بعضها، فإذا أردت أن أتناول قضية ما فهي تصحب معها مجموعة من القضايا قد تكون صغيرة ولكنها فعالة.



مسرحية المزبلة الفاضلة، تأليف عباس الحايك.

بمعنى آخر أنا أهتم بقضية الإنسان عمومًا، وأحاول طرحها وإيجاد حلولها بطريقة غير مباشرة لكيلا تنفر المشاهد، بل تجذبه وتدعوه على الأقل للتساؤل والتفكير.

هذه الكاتبة المسرحية السورية فكرة تناولها للقضية الإنسانية جمعاء وشاملة، لكنها وهي تنفي خصوصية الإنسان وتعزله عن بيئته بكل سياقاتها، وتجعله كائنًا كونيًا، تلح على طرح قضية الذات الإنسانية عامة دون تخصيص أو تبيئة لهذه الذات.

وكذلك تعبر نصوص الشباب عن هواجسهم وعن معاناتهم وعن القلق اليومي الذي يساورهم وذلك حسب الكاتبة المسرحية السورية ريم مشهدي التي ترى أنهم يقدمون هويتهم، ويعبرون عن ملامحهم وعن القلق اليومي الذي يعيشونه بتأمين لقمة العيش وعلاقة عاطفية سوية، كما يثير الكاتب السوري وائل قدور موضوعات تقرب من التابوهات في المجتمع ويحاول أن يكشف عن هم الشباب بتكسير هذه التابوهات التي تحتجز حرية

الإنسان، وهو يرى أن الفكر في العالم العربي مسيج بأسلاك تحريمية ثلاثية هي الدين والسياسة والجنس وهي محاطة بجدار هائل من الصمت والخوف وستتوالد منها مشاكل كثيرة معقدة وشائكة تتسم بها حياتنا كلها، ويصبح الفصل أو الفرز صعبًا.

كما يستغرق الكاتب السوري (فارس الذهبية) ما أسهمت في تفجيره سمات ما بعد الحداثة من تعويم الكلام عن الذات الفردية، بعدما تعززت سابقًا فكرة الجماعة فطرح الفارس الذهبي أسئلته الوجودية أسئلة أي شاب يعيش في هذا البلد من أنا؟ أنا الفردية؟ كيف؟ الأسئلة المطروحة التي تثير هموم وشجون بعض المسرحين عامة والشباب خاصة في المسرح سواء أكان المسرح العربي أم الغربي، لكن أشكال التحقيق هذه لا بد أن تبحث عن بني أو هيكليات تسهم في تطور الفكرة المطروحة وحتمية القضايا التي تشغل هؤلاء المسرحيين بحد ذاتها وتسهم في حل رموز العملية الإبداعية، التي ستنجلي في بنية النص شكلًا ومضمونًا فصار - حسب روبرت ويلسون - نصًا ما بعد حداثي خاليًا من أي بناء، سردي، ومفتقدًا إلى أي نقطة يمكن اعتبارها بداية أو نهاية فعل أو رد فعل.

إذن يلجأ كتاب ما بعد الحداثة المسرحيون إلى حلول الفرديات مكان الكليات، إذ يفترضون أن المظاهر الاجتماعية المتجلية في النص والمسرح الأدب والاجتماع والاستهلاك، تشكل كلها رؤى متنوعة ومتغايرة لحقيقة اجتماعية واحدة، وهم لذلك يفترضون وجود مكان مركزي يضفي المعنى على المواقع والأجزاء المترابطة فيما بينها، ووفقًا لذلك فهم يؤكدون غياب التفسير التوحيدي للعام الاجتماعي مقابل التبعثر والفوضى والسعي نحو التجاوز ومحو الحدود. كما رفع بعضهم راية التحرر من السلطة الذكورية.

تعددية العوالم والقضايا، والفردية، والتناقض، في النصوص الدرامية السعودية

عندما ظهرت تجارب بعض المسرحيين في المملكة وتأثرت ببعض ملامح اتجاه ما بعد الحداثة كان من الطبيعي ألا تنطلق من فراغ، بل من التداخل الثقافي الذي يحصل بين المسرحيين في كل مكان، وقد شرع هؤلاء تجربتهم على أشكال مسرحية مغايرة، وانفتحوا على فنون أخرى، أي على حقول ثقافية تثير المتخيل. وقد مارس بعض الكتاب العرب والخليجيين وتحديدًا السعوديين المسرح ضمن هذا الاتجاه، نظرًا لوعيهم وتجاوبهم واستعدادهم للتفاعل مع القضايا الاجتماعية والسياسية، وتجدر الإشارة إلى أن قضية التحولات في الوعي السياسي

والاجتماعي لهؤلاء المسرحيين نتيجة تأثير أحداث تاريخية وظواهر سياسية وعالمية معاصرة – كظاهرة العولمة مثلًا – تقع في قلب هذه الإشكالية العلمية وفي العمق. كان هدف هؤلاء الكتاب وتحديدًا السعوديين هو اكتشاف جديد، والرغبة في البحث عن عمق المسرح والعمل على التغيير في نصوصهم على المستويين الشكلاني والمضموني، والبحث عن نص لا يرتبط بشعب محدد الهوية، ولا بتقليد فني محدد ولا بحدود من التراث المحلي. لأن هؤلاء الكتاب المسرحيين يخترقون البنية التقليدية في كتابة النص رغبة منهم في تطويع رافد ثقافي مفتوح على مختلف الاتجاهات والتيارات الفنية والمسرحية كي يستخدموه في بناء نصهم.

وفي هذا المجال تطرح المساءلة التالية عن طبيعة التحديات التاريخية التي تحيط بالوطن – بأبعاده القومية والوطنية، كيف ترتسم صورتها في الوعي لدى هؤلاء؟ لأن قسمًا كبيرًا من المسرحيين العرب رغبوا في ممارسة المسرح ضمن اتجاه ما بعد الحداثة بتوجهاته التجريبية، لكنها جاءت تقليدًا مشوهًا للمسرح الغربي، ونسخة منقوصة الهوية ولا تستند إلى المعرفة المسرحية، الأمر الذي يدفعنا لدراسة وتحليل بنية هذه النصوص وما تتسم به من سمات ما بعد الحداثة.

– مسرحية (حالة قلق) تأليف فهد ردة الحارثي

في هذا النص أراد الكاتب أن يعالج قضية نفس اجتماعية تنبعث من حالة القلق، التي تعيشها شخصيات هذه النص. وواضح أنها تلازم الكاتب الذي يساوره القلق المصحوب بالخوف، وهو خوف مجتمعي يلامس قضايا الناس في هذا المجتمع، مثل الطلاق والعلاقة مع الابن، التي جعلها الكاتب كأنها نتجت عن سلطة الأب على الابن، أي أنها وهي امتداد للسلطة الأبوية التي ترمز إلى السلطة السياسية.

يسعى الكاتب جاهدًا ليصور هذه الحالة من خلال شخصيات لا اسم لها ولا بعد من أبعاد بناء الشخصية سوى البعد النفسي الذي يعبر عنه بوصف الحالة:

ممثل 1: منسجم أنا.

ممثل 2: خائف أنا.

ممثل 3: متدثر أنا.

ممثل 4: قلق أنا.

ممثل 5: مستغل أنا.

ممثل 6: غير مهتم أنا.

وتعد اللغة هي المفردات التي تتحكم في بيئة النص، البيئة المسرحية لها منحى فني فكري ثقافي تتعلق بكون النص المسرحي ولغته يقعان ضمن البيئة المادية الملموسة له.

طرح الكاتب ثيمته عبر تراكيب لغوية خاصة تنجلي على عدة مستويات منها وضع الجملة نحويًا ومنها التكرار ومنها البتر والتشويه الذي اتسم به نص ما بعد الحداثة. وفي التعبير المعروف تلعب الكتابة على التقطيع أو التشذيب أو التوقف عند التفاصيل، لتعطي النص لحظات ذاتية تمامًا نابعة من الأنا والإحساس الخاص والذاتي بالأشياء، وبالمنطق نفسه يدخل في تفاصيل التفاصيل أي بكثير من الجزئية، مما يولد الشعور لدى المتلقي بأنه يتابع مشهدًا حيًا. وهذا ما يترجمه الحوار التالي:

ممثل1: وأين كنت وقتها أين شجاعتك وفحولتك؟

ممثل 3: وما دخل الفحولة في الموضوع؟!

ممثل 1: حاولت مقاومته لكنه كان عنيدًا تضخم كثيرًا لم يترك لي مساحة كان يستولي بسرعة على كل المساحات في داري.

تنوعت الأفكار التي عالجتها هذه الثيمة، وصاغ بعضها الحارثي بأسلوب عبثي ساخر ولا سيما عندما تناول قضية البحث العلمي والأبحاث:

ونحن نعاني من مأزق البحث عن مشاكل البحث في أمور البحث.

وكذلك عندما تناول قضية الطلاق:

إن ارتفاع نسب المطلقات والمطلقين أمر يجب أن نجري من أجله الدراسات والبحوث ونوزع الاستبانات ونحصي البيانات ثم نحفظها في الملفات ونتباهى بها في المنتديات، والجلسات والروحات والطلعات.

يعلن هذا الكاتب موقفًا من المثقفين ومن الباحثين قاصدًا بذلك إظهار عدم جدوى ما يقومون به معتمدًا التكرار، فكلمة بحث وردت عدة مرات باعتبارها المفردة المقصودة في موقفه.

بلهجة ساخرة طرح العلاقة المباشرة لقضايا حياتية مجتمعية تعبر عن المعيش الإنساني، وكذلك قضية الذكورة والفحولة التي يفتخر بها الرجل، ويسوقها كلازمة بعد كل حوار، كأنه هدف من وراء ذلك التأكيد على هزالة هذه الفحولة، التي ناولها كرمز للسياسي الذي ينتقده.

منذ بداية النص يكشف لنا الكاتب عن حالة الشخصيات/ الممثلين المؤهلين لمعايشة حالات القلق والعزلة والخوف، ثم ينطلق الحوار الحضاري حيث تبرز لعبة اللغة التي اتسمت بالبتر والتشذيب واللعب على الاشتقاقات اللغوية والتورية الحضاري/ حضاري.

ثم لا يلبث الحارثي أن يعبر من خلال لغة عنيفة قاسية عن الحالة التي تعيشها الشخصية وهي حالة تشظي الذات وارتباك الحالة، يصوغ ذلك بأسلوب مادي يتشاكل مع سمات مسرح الحواس الذي تجيد كتابته الكاتبة المسرحية، وينجلي ذلك من خلال الحوار التالي:

".. ذاته انفصلت عن بعضها ثم تداخلت بفوضى ظلت روحه تنازع روحه".

يطرح النص موضوع العنف المجتمعي بكل أبعاده بأسلوب خاص جدًا، إذ يبدو فيه الكلام والتعبير جزءًا أساسيًا في عملية تفكيك العالم واعادة صياغته بشكل ساخر وناقد كما تطرح اسئلة حول الوجود معناه وجدواه من وجهة نظر تتبنى المنطق البريء والطفولي الذي يعيد النظر بالبديهيات الكثيرة التي تعشعش في حياتنا من دون أن نلاحظها، التي تتعلق بالبعد النفسي، والأسري، والاجتماعي، والسياسي. كما تحول كتاباته، العنف إلى كلمات، فالتعبير عن العالم والمجتمع يمر عبر الكلمات واللعب اللغوي.

هناك جانب سمعي هام في هذه الكتابة التي تقارب البوليفونية تتوسل المعارضة بالسرد لتعبر عن رفضها للنسق المهيمن، إلا أننا نلاحظ ان المعارضة تقع في الحبائل النسقية، وإن عارضت المهيمن. فهي تتخذ الأساليب السلطوية نفسها، ذلك من خلال حوار تسوده عبثية اللغة التي تتجسد في قضايا العزلة – الموت – الخوف – القلق، وعدم التواصل مع الآخر:

ممثل 5: قد يكون وجوده مزيفًا، الوجود مع الآخرين يجعلك تمارس فعلًا مختلفًا عما تريده تريد أن تبكي فتضحك تريد أن تنام فتصحو، تريد أن تتكلم فتصمت، تريد أن تكون فلا تكون.



مسرحية (حالة قلق) تأليف فهد ردة الحارثي.

ومن الثيمات المهمة التي وردت في هذا النص هو فكرة العلاقة مع الجيل الآخر:

المواجهة تبدو حاسمة معه أنه طفلي حلمي غاية ما أريد، إنه يتمرد بصخب قوة هائلة تدفعه تجعله مواجهة طازجة ويومية، فكره لم يعد فكري عمقه لم يعد عمقي، يحاول تدميري، بحجة يخلق معي أني لست منه وليس مني، لكنه ابني مستقبلي، كل جزء منه يحمل تكوينًا مني، ابنك قلبك، وبعض مساحات قد تقتل فيك ابنك حلمك، ابنك يومك وغدك ابنك أنت، أنت ابنك أو النقاش، في المرة الأخيرة كاد أن يفجرني هددني بحزام ناسف إنه ابني قطعة مني.

يأتي خطاب هذه الشخصيات على شكل مونولوجات، هي كناية عن العزلة والغربة وغياب التواصل على الرغم من وجود حوار مع الآخرين الممثلين 2 أو 3 فيها، لكن هذا الحوار يظل مجرد مبرر للكلام وليس للتواصل.

بالأمس كانوا يديرون حوارًا تحدثوا فيه عن سقوط الشيوعية عن الرأسمالية القديمة والجديدة عن الليبرالية والحركات الأصولية عن حركة التجارة الدولية عن الصهيونية

والفاشية عن الديمقراطية والحركات العسكرية، كلما تحدث شخص قلت صدقت وكذب الآخر، لم أعد أعرف من يدير هذه الحركات المتآمرة على عقلي.

يعبر هذا الحوار عن أن هؤلاء الكتاب الشباب الذين لا يدعون أي انتماء سياسي أو غيره ولا يجتمعون في أي تيار ولا يرتبطون بأي فلسفة وجودية كانت أو ماركسية أو عبثية، فقدوا الرغبة بتفسير أو فهم العالم وكأن مسألة المعنى، معنى العمل، أو معنى العالم صار قضية أخرى لا تعنيهم، ما يهمهم هو وصف هذا العالم وطرح الذات/ الأنا التي تعيش او تنتظر الموت في هذا العالم.

نذكر هنا أن العديد من هؤلاء الكتاب واجهوا أمرًا صعبًا أثر كثيرًا في العالم الغربي. على أن هذا لا ينفي بالمقابل وجود رؤية شمولية للعالم في النصوص، ولو لم تكن هي المحرك والمحرض الأساسي للكتابة هذه الرؤية تكشف المقصود بعولمة كل أشكال العلاقات الممكنة الاجتماعية منها والاقتصادية والنفسية، التي تغيب الفرد والفرادة وتسلط الضوء على الأنا في جزء منها، أو أنها تصور هذه الأنا التائهة في هذا العالم من دون أن تدري الكتابة لا تعي أنها تملك وعيًا خاصًا ومتفوقًا، إنها تلاحظ، تقول، من دون رفض أو مقاومة، ومن دون يأس أيضًا. لكنها في النهاية تقدم رواية ما.

يشمل هذا الحوار الهذياني عدة قضايا تكرس ضياع هذه الشخصية وتضعها في دائرة المسآلة التي لا تنتهي إلى أجوبة، ويتم ذلك من خلال الحركة الدائرية التي يجسدها كل من:

ممثل 5: ندور في فراغ حد العزلة.

ممثل 3: ندور في عزلة حد الفراغ. (يتحرك من مكانه) أما أن تتكلم أو أتكلم أنا، أحدنا يجب أن ينهي الآخر، الغربة تسكن فينا، والموت هو الموت يا أصدقائي.

ويفرغ الحارثي هذه الشخصيات من أي انتماء، وقد أشار إلى ذلك من خلال الحوار الذي يدور بينهم، الذي يعبر عن عدم انتمائهم إلى السياسي أو غيره، كما أنهم لا يجتمعون في أي تيار ولا يرتبطون بأي فلسفة وجودية كانت أم ماركسية أم عبثية. لقد فقدوا الرغبة بتفسير العالم أو فهمه.

يسوقنا هذا الحوار إلى استحضار صيغتي: الحكي/ الحياة، والصمت/ الموت، كانت هذه المعادلة الثنائية التي وضعتها شهرزاد عندما حكت عاشت؛ لأنها إن سكتت حتمًا

ستموت، أما في هذا النص إن الكلام يؤدي إلى الموت، فليظل الإنسان صامتًا لأن الكلام يعني الموت.

ومن خلال الخطاب الذي يحمل مستوى شعريًا عاليًا يكاد يكون النص أقرب إلى القصيدة النثرية ويجعل أنواع الكنايات والاستعارات ممكنة، وهذا ما يعطي النص بعدًا عامًا يتخطى البعد الخاص به فيتحول الموضوع إلى كناية عن موضوع اللقاء في الحياة وتأثير اللقاء على الفرد، وجاذبية الموت، فهو موت طقوسي بالنسبة إلى الكاتب، أما بالنسبة إلى الشخصية فهو كناية عن العنف بعيدًا عن مفهومي الخير والشر.

يعبر الحارثي عن هذه الأفكار من خلال الكتابة التي تشكل أسلوبًا جديدًا أقرب إلى التراجيديا الإغريقية:

ممثل: نجمعه قطعة قطعة، لقد تشظى، لم يجتمع مع نفسه حتى في رحيله.

ممثل 3: سمعت مرة أحدهم يقول إن النقيض هو الذي يظهر الأشياء جوع وشبع، رجل وامرأة، ليل ونهار صلب، وسائل صوت وصمت، بارد وحار، فقر وغني[1].

يبدأ الحوار مفككًا وغير تواصلي يدخلنا في الحميمية الفردية للشخصية ويشي بغربة الإنسان في هذا العالم. ثم يتحول هذا الحوار إلى تواصل لا بل يتحول التواصل او ضرورة وجود الآخر المخاطب إلى موضوع أساسي في النص، كما يسوقنا هذا الحوار إلى استحضار صيغتي: الحكي/ الحياة، والصمت/ الموت.

يطرح فهد بن ردة الحارثي في نصه (حالة قلق) موضوع العنف المجتمعي بكل أبعاده بأسلوب خاص جدًا، إذ يبدو فيه الكلام والتعبير جزءًا أساسيًا من عملية تفكيك العالم وإعادة صياغته بشكل ساخر وناقد عن طريقة معالجة فلسفية، وتقاطع بين الإسقاط والمباشرة في معالجة القضية، ورؤية للأمور غير ثابتة فالحقيقة تحتمل تأويلات عدة. كما يطرح أسئلة عن الوجود، معناه وجدواه من وجهة نظر تتبنى المنطق البريء والطفولي الذي يعيد النظر في البديهيات الكثيرة التي تعشعش في حياتنا من دون أن نلاحظها، التي تتعلق بالبعد النفسي، والأسري، والاجتماعي، والسياسي.

(1) مسرحية حالة قلق، تأليف فهد ردة الحارثي، جمعية الثقافة والفنون بمحافظة الطائف، 2007.

يستعين الكاتب بالعلاقات الثنائية التي تسود النص التي تُظهر أفكارًا مبعثرة تجسد رؤيته لقضايا اجتماعية وإنسانية، لا ينفي ذلك بالمقابل وجود رؤية شمولية للعالم في هذا النص، التي تعتبر المحرك والمحرض الأساسي للكتابة.

هذه الرؤية تكشف أن المقصود هو عولمة كل أشكال العلاقات الممكنة الاجتماعية منها والاقتصادية والنفسية، التي تغيب الفرد والفرادة؛ لأن هذا النص يسلط الضوء على الأنا في جزء منها، أو أنه يصور هذه الأنا التائهة في هذا العالم دون أن تدري لأن الكتابة لا تعي أنها تملك وعيًا خاصًا ومتفوقًا، بل أنها تلاحظ تقول، دون رفض أو مقاومة، دون يأس أيضًا لكنها في النهاية تقدم خطابًا ما.

وهذا الخطاب يكشف عن عدة قضايا يعاني منها الإنسان ويقلق بعدما فقد القدرة على مقاومتها والتصدي لها، فليس أمامه سوى الخضوع.

ويقسم الحارثي هذا الخضوع إلى نوعين هما - حسب تقسيم فوكو- الخضوع لشخص آخر من خلال علاقات السيطرة والاعتماد، والخضوع للهوية الذاتية من خلال العلاقة بالضمير ومعرفة النفس.

- مسرحية (المزبلة الفاضلة) تأليف عباس الحايك

تدور ثيمة النص حول مجموعة من الرجال جاءت من عوالم مختلفة جمعتهم المزبلة المرموز إليها بمكان أسميه مكان الكشف والتعرية، حيث كل من هذه المجموعة يفصح عن هواجسه يعري ذاته وصولًا لحالة الانكشاف، وتحديد الموقف من إحداثيات هذا المجتمع، وفيها يتعرضون لكثير من التفاصيل اليومية والقضايا الإنسانية (المثقف والكاتب والممثل والمرأة).

في هذا المكان/ المزبلة يستعرض هؤلاء هذه التفاصيل، في إطار سردي استخدمه الكاتب في نصه الذي تخطى نهائيًا إشكالية التجنيس، فهو لا يصنف إنه قول فقط، بتعددية الأصوات البوليفونية أو نظام الصدى كما عند فينافر، ولهذا يمكن القول:

إن هذا المسرح استعاد مكانته ويمكن أن نصنفه بمسرح الحجرة التي تقوم على مجموعة أصوات مبعثرة كتلك الملمومة في المزبلة.

تثير هذه المجموعة موضوعات مأخوذة من الواقع الطلاق والعلاقة مع المرأة والثقافة والعلم والصحافة إلى ما هنالك من عوالم الفكر والفن. لكنها لا تطرح رؤى متكاملة للواقع

وإنما أجزاء متفرقة منه، لأن الاساس الفني يحتوي على فراغات كبيرة، ويدل الجزء في هذا النص على الكل، لكن المعنى لا يكتمل إلا بالكل.

لهذا يُقال إن مسرح الحياة اليومية يتسم بالاقتصادية العالية، فهو يجمع بين عنصرين مشابهة الحقيقة إلى حد كبير في الجزء الذي يتعلق بوجود العام هذا الوجود الذي يقتصر على التفاصيل.

لذا نقول إنه وجود في الحد الأدنى صيغ بصيغة دراماتورجية مبعثرة تطرح أجزاء منتقاة من الواقع، ولأنها لا تقول الحقيقة بشكلها الكامل والجاهز، وإنما تقدم أجزاء من ظاهر هذا الواقع أو هذه الحقيقة بلغة اليومي، كلامه وصمته، تتبنى أصوات الفئات الاجتماعية التي تمثل الواقع التي تعيش مشاكله لكنها لا تحلله، تترك للمتلقي مهمة استنتاج الحقيقة التي تكمن وراء ما يبدو ثرثرة يومية:

الأول: لو إنك مشهور كغيرك من الممثلين..

الثالث: لو كان في أوربا مثلًا لأصبح مشهورًا، للممثل المسرحي شأن هناك.

الثاني: أعني لو شغل عقله قليلًا وعمل في التلفزيون كالآخرين، لكانت معجباته كثيرات.

الأول: (بحدة) قلت مرارًا، لا للتلفزيون.

الثاني: (يسايره) حسنًا، لا للتلفزيون، اشتغل في المسرح الذي نعرفه كلنا، ستحظى بالمال والشهرة ولن تحتاج أن تقف كالمخبول تتأنق لفتاة لا تعرفها.

ينتقي الحايك من الاجتماعي قضية الطلاق التي تختص بالمرأة، وهنا تلميح لواقع المرأة المطلقة والمرفوضة التي يحاكم سلوكها وحراكها محاكمة تخضع للقيم الأخلاقية التي وضعتها السلطة الذكورية والتي تتلاءم ومصالحها.

الثالث: الطلاق ثانية؟ ألا تعلم أنه عار في ميزان المجتمع المختل؟

الثاني: نعم وقاحة، كيف تجرأ امرأة على أن تكلم زوجها بفظاظة، صدق من قال المرأة شر.

الثاني: نعم، وهي تزوجته لأنها مطلقة (بتبرم) لا أعرف كيف يتزوج طبيب بمكانة الدكتور سامي بمطلقة، لو يظل عازبًا كان أجدى له.

الثالث: هذا إفراز للخلل الاجتماعي الذي نعيشه.

الأول: يكرهان بعضهما، ويحتفلان بذكرى زواجهما؟ غريب.

الخامس: والجرائد، والكتب، وحتى الملابس التي نرتديها؟

الثالث: نعم (بحسرة) تصور، نشقى لتأليف الكتب ثم نشرها، نهان ونحن نلف من دار نشر إلى أخرى، نقترض الأموال لطباعة كتاب.. وفي النهاية، يصير كل تعبنا خامًا لمشاريع التدوير، (يرفع كتابه) كتب تتحول إلى قوالب بيض ورقية.

الرابع: الحال من بعضه الصحفيون كذلك، يتحملون الإهانات، يسجنون، تصادر حرياتهم في سبيل تحقيق أو مقال في جريدة، وفي النهاية تروح كل تلك المعاناة هباء.

الثاني: يقاطعهم، بأغنية شبابية راقصة يعزفها على جيتاره ويغنيها بنفسه.

الخامس: (يبدأ بالرقص وسط امتعاض الآخرين).

الثالث: إنك تزعجنا بهذه الترهات.

الثاني: نعم كلامك صعب، أنت وغيرك من المثقفين تتعالون علينا.

الثالث: كم هو مؤلم أن يشعر المرء أنه بعيد عن الناس ولا يفهمونه، أنا قرأت طالعت وكتبت لأصل إلى الناس أقدم لهم تجاربي، واجهت الصعوبات أفلست أهنت وأنا أدور من دار نشر إلى أخرى كي أصدر كتابي ويقرؤونه، لكنهم لا يقرأون، تتكدس النسخ في المستودعات ويأكلها الغبار بحجة أنهم لا يفهموننا، (يتنهد) تصور الألم الذي انتابني وأنا انفض بقايا طعام عن نسخة كتابي ثمرة عمري في قعر برميل زبالة.

الأول: (بأسى) إنها قيم السوق يا صاحبي، ولغة العصر، نحاول أن نتغاضى عنها لأن في رؤوسنا مدنًا فاضلة نسعى إلى تحقيقها[1].

تعيش شخصيات (المزبلة الفاضلة) انهزامها ويأسها وهي في حالة الكشف على الواقع، ولكن من موقف حيادي أو مستسلم لا يعيش صراعات يهتدي بها إلى التغيير والتطوير، ضمتهم المزبلة وعانقتهم الأدوات المرمية والمهملة والمستهلكة هل يقصد الكاتب من وراء ذلك مماثلة هذه الشخصيات بالقاذورات التي تغتني بها المزبلة؟

(1) مسرحية المزبلة الفاضلة، تأليف عباس الحايك، الجمعية العربية للثقافة والفنون، 2003.



مسرحية (المزبلة الفاضلة) تأليف عباس الحايك.

إن هذه الموضوعات التي عرضتها هذه المجموعة بقيت في إطار السرد في نص مسرحي يتهادى أفقيًا، فلا مجال للصراع فيه ولا لتطوير حدث أو تصاعد حالة، إنما هو عرض يكشف عن معاناة الناس بمختلف فئاتها وتحديدًا فئة المثقفين، الذين أدمنوا الحياة في هذا المكان/ السقيم.

وهنا في نص المزبلة، تظل هذه المعاناة محط كل الطروحات والثنائيات التي توفر عليها النص. لا تغيير، ولا قدرة على التغيير والتطوير، آمنت هذه المجموعة بعجزها عن التغيير، لأنها كانت تصارع طواحين الهواء.

يحيلنا عباس الحايك في هذا النص إلى الكشف عن المهزوم، كشفت هذه المجموعة في مكانها المزبلة عن كل وجوه الفساد في هذا المجتمع الفساد الذي يشل المثقف ويهزأ من المرأة، لكنه لم يدفع الفرد لمواجهة ذاته، ولرفض الواقع، بل اكتفى بتعريته بانتظار من يغير.



مسرحية (المزبلة الفاضلة) تأليف عباس الحايك.

- مسرحية (يوشك أن ينفجر) مونودراما تأليف فهد ردة الحارثي

يستمر الحارثي بطرح معاناة إنسانية تبدأ من علاقة الإنسان مع ذاته مع أزماته مع إحباطه لتبلغ حد الخيانة. ولتتطرق إلى الهواجس والهموم التي تساور النفوس والتي تنوء تحت ثقلها لتبلغ حد الانفجار. ويشكل دائمًا الصراع الداخلي النفسي المنطلق الدرامي الأساسي لهذا النص، وتدل عليه اللغة المصحوبة بكلمات ذات دلالات وصفية مشحونة بالمواصفات الدرامية تتوجه إلى فئات من الناس تمثل (المرأة والرجل والحلاق كاشف سر النفوس) وتوجهاتها من خلال امتلاكه للرؤوس بالمعنى المجازي للكلمة، ويسوق المؤلف هذه الشخصية ويوظفها في النص بلغة شاعرية، تحمل في طياتها إشارات متنوعة ذات دلالات رمزية وهي حالة يعيشها الناس في كل: الأزمان والأماكن، أمس والآن، الهنا والهناك.

لكن هذا الصراع الذي تخوض غماره النفس البشرية يرتحل إلى ما لانهاية له، ليؤدي إلى الانفجار. مما يجعل النص ينبني وفقا لبنية النص التراجيدي الذي تسفر عنه حالة الإنسان المكتئبة، ينزاح نحو ما هو عبثي، إذ لا بوادر أمل في الإصلاح. إنه نص الكآبة.

أراد الحارثي أن يصوغ النص عبر نوع المونودراما، الذي يكثف من اللغة التي تعبر عن الشخصية وعن الحالة. فالمونودراما من الأنواع المسرحية الصعبة التي ينبغي أن تتصف بمحملات فكرية وفنية مكثفة، هي تختصر حالات نفسية وشخصيات على الممثل أو الشخصية أن تعبر عنها جميعًا.



مسرحية (يوشك أن ينفجر) تأليف فهد ردة الحارثي.

والمونودراما هي نص كتب للعرض، فهي لا تستطيع التعبير بشكل كاف دون توفر العناصر الأخرى، وهي عناصر بصرية تقترن بأدوات سينوغرافية تملأ الفراغات التي تتركها تعبيرات النص، لذلك فهي تعتمد بالدرجة الأولى على المونولوج، وقد صاغه الحارثي كخطاب مسرحي أخذ شكل المناجاة الفردية مع الذات، وهو نص كثيرًا ما يستخدم اليوم في النص المسرحي النسوي إذ تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما. ويبدو حوار التشظي على لسان الممثل كالآتي:

الممثل:... يخرج بعضي من بعضي... أسقط، التشظي...أعيش.. الخواء... أتشظى إلى قطع صغيرة... كل الأشياء تخونني، فلماذا لا أخون نفسي...؟[1]

تدل هذه الحالة على المعاناة التي تعيشها الشخصية / الممثل، وهي معاناة تشكل الإطار الذي يعبر عن الصراع الوجداني dilemme والانفجار الذي سيتولد من المعاناة اليومية الفقر، الحرمان. ثم تنقلب الأحلام والرؤى لدى هذه الشخصية، تنقلب النساء رجالًا والرجال نساء.

أبو عبدو الحلاق كان حلمه طويلًا بطول الشارع الترابي المتسخ الذي يقبع فيه دكانه، لم يملك أبو عبده شيئًا سوى لسانه الطويل وتلك الرؤوس التي كان يهذبها، يشذبها، يصرمها، ويحولها إلى أرض جرداء تنمو من جديد لتعود إليه.

كان يحلم بالدراسة والتفاصيل وحاجيات الإنسان اليومية التي تحولت إلى آلة تعمل دون توقف وقد أدت إلى الضغط النفسي الذي يعيشه الناس لدرجة توشك بهم على الانفجار.

(1) مسرحية يوشك أن ينفجر، تأليف فهد ردة الحارثي، جمعية الثقافة والفنون بالأحساء، 2007.

طرح الحارثي رؤيته من خلال أسلوب سردي للوقائع هي وظيفة الإبلاغ، وهو نوع من الخطاب الذي يتوجه فعليًا إلى المتفرج كذريعة لإعلامه بالحالة التي تنتاب الشخصية في المونودراما، حيث يمر الحدث في لحظات حرجة تلفت الانتباه إلى حيرة البطل وتكشف عن مكنونات ذاته.



مسرحية (يوشك أن ينفجر) تأليف فهد ردة الحارثي.

أما بالنسبة إلى التطور الدرامي للحدث، فهو يؤكد على المفاصل الأساسية التي يعبر عنها بلغة تتسم بالكثافة الشعرية. لكنه يصوغ حواره بشكل مفكك بقصدية لأنه استخدمه كوسيلة وكتقنية تسمح بإظهار البعد الفلسفي لعزلة الإنسان ولإظهار اضطراب الشخصية.

- مسرحية (ذهان) تأليف محمد رويشد السحيمي

يعالج السحيمي في هذا النص قضية اجتماعية وهي قضية جرائم الشرف، نرى أنه من المهم أن تثار هذه القضية في العالم العربي اليوم وفي وقت تتزايد فيه هذه الجرائم. وقد تم تداول هذا الموضوع في عدد كبير من الأعمال الأدبية العربية الروائية وهي الموضوعة التي تعكس مدى ترسخ القيم في بعض المجتمعات العربية التي ما زالت محكومة بقيم وعادات

وتقاليد تتحكم في حياة المرأة وسلوكها، ويشير إلى ذلك الكاتب في نصه عندما جعل الشباب الهو الحبيب، يبدو من جهة مخترقًا لهذه القيم فهو الذي أحب والذي دافع عن حبه ومن جهة أخرى فهو الذي جلب العار للمرأة الفتاة.



مسرحية (ذهان) تأليف محمد رويشد السحيمي.

شاء السحيمي أن يصوغ هذه الثيمة في فلك الرموز، في سياق يتلاءم مع الحالة الصراعية التي يعيشها الشباب، وأراد أن يجسده من خلال حالة الذهان. ومن المعروف أن الذهان يصيب الحالات العقلية التي يحدث فيها خلل ضمن أحد مكونات عملية التفكير المنطقي rational thought والإدراك الحسي perception، وقد وظفه الكاتب لرسم حالة الشخصيات التي تعيش حالة الانشطار.

وبرزت عوارض الملمح ما بعد الحداثي لدى هذه الشخصية التي تعرضت لنوبات هلوسة hallucinations:

هو: كأنه يحمل الوليد بين يديه يهدهده بـــ... ش.. بش.. بش يا حبيبي.. (يحاصرونه.. يحضن المولود ليحميه منهم).. سأحميها.. سأرعاها بروحي.

جعل السحيمي من نصه مثل النص الأدبي، أي جعل منه حيزًا لتحليل الأحلام الفردية والهلوسات التي من الصعب فهمها وتأويلها بسبب انعدام الأنساق وكثرة الاضطراب في التعبير والتصوير.

وكل هذا يعبر عن استرجاع الذاكرة المحمومة وكشف الصراع النفسي الداخلي والتمزق الذهني.

في هذا النص إشارات واضحة لسمات ما بعد الحداثة في تفكيكية النص وفي تشظية الشخصيات وفقا لما ذكرنا سابقًا، سواء من ناحية الثيمة أو من ناحية بنية النص.

وأيضًا الشخصيات من وحي مناخ النص وبيئته: (هو، أبوه أبوها، أخوها) من تسمية الشخصيات والتباس هويتها، نلحظ وجود الآخر الذي يجسده هو - أبوه - أبوها أخوها، وجميع هؤلاء الذكور يرتبطون بها هي.

حيث صاغ السحيمي نصه بمحاورة جزلة، مقتصدة اللغة، لكن تعابيرها إيحائية، واستخدم هذه الشخصيات ووظفها في سياق درامي عبثي دائري. ولكنه لم يتمكن من صياغة حوار عبثي مشظى يعبر عن الحالة، ولم يفلح في تعميقه دراميًا لتظهر حالة الصراع التي تعيشها الشخصيات، لكنه تمكن من خلق البيئة المسرحية التي تتلاءم مع حالة الذهان، باستخدام المعجم اللغوي ذي الدلالة الرمزية التي تتلاءم معها الحالة التي يعيشها (هو- أشباح الآخرين- المستشفى - أصوات الهلع - الحريق - أصوات سيارات الإسعاف - أصوات الرعد).

هو: الخائف.. يا رب يا رب.. الجحيم الآخرون.

يستخدم السحيمي المقولة المأثورة المحالة إلى جان بول سارتر، حيث البطل المضطهد الذي يعتبر أن الآخرين هم مسببو المأساة والمؤامرات.

تدل هذه الحوارات على أن هناك إحساسًا بالهلع والخوف بسبب جريمة قتل وهي من جرائم الشرف بحيث تعتمل داخل النص كل العناصر الداعمة لهذا الفعل والمتداولة تقليديًا، إذ يشترك الأب والابن الممثلين للسلطة الذكورية بهذه الجريمة، ولهذا يوعظ الأب ابنه كي ينتقم لشرفه:

الأب: (يهوي عليه بالسوط.. يزمجر الرعد.. أبوها ما زال ممسكًا بخناق ولده) إن لم تمت هي فستموت أنت.. أختك فضحتنا.. ولا دواء للعار إلا الدم.

أخوها: (ثائرًا) الدم. الدم.. الدم.. أخوها بعد أن قتلتها..

هو: سأنتظرها حتى تكبر ها ها ها.

يستمر الكاتب في تجسيد الحالة من خلال إشارته إلى عوارضها المتمثلة بمعتقدات توهمية delusional beliefs (مثلا) توهمات رهابية paranoid delusions)، وقد يتمثل المصاب بها حالات من تغيير الشخصية مع مظاهر تفكير مفكك.

هو: (يضم الحقيبة.. يتنفس الصعداء) أخيرًا صدق الموعد الجميل أخيرًا (مفزوعًا يكتشف أنه بلا جيوب) الأوراق؟

أين الأوراق (يفتح الحقيبة) أسف للإزعاج يا حبيبتي.. يفتش جيوب الحقيبة.. يجد الأوراق فيتنفس الصعداء ها هي أوف.. جواز سفر.. هذا أنا.. هذا أنت.. كل شيء.. (يضم الجواز إلى صدره وفي بطنه الورقتان.. يغلق الحقيبة).. نامي يا حبيبتي.. بذلت جهدًا.. هانت.. ساعتان أو ثلاث بالكثير الهوية وجواز السفر أنا.. أنت (مخاطبا المرأة).

الواضح في هذا النص أن هناك خللًا بالتعبير وبالتواصل، ذلك لأن هذا الذهاني تائه بين القيم التقليدية والقيم الحديثة التي لا تدور داخل الذهن البشري بين المطلق من المعاني، بل تدور في واقع الحياة، لكن في سياق الحياة، السريالي الذي يحرر مكبوتات الشخصيات الشعورية واللاشعورية، فهو هارب من هذه الضغوط والقيود، وسلطة المجتمع. فينساق وراء الأحلام والهذيان، بحث يصبح اللاوعي هو المحرك الحقيقي لتصرفاته؛ لذلك نرى الشخصية (هو) هي شخصية تمثل نماذج بشرية تنطبق عليها هذه الحالة بحيث ينساب منها الجنون والاضطراب الفكري والغموض والتأرجح بين الواقع واللا واقع.

لكنها في هذا النص تبدو شخصية ملتبسة تقع في خطر الازدواجية بحيث يفقد الـ(هو) هويته ويصير حسب النص:

هو: وجواز السفر أنا.. أنت (مخاطبًا المرأة) ها ها.. مجنون مجنون.. ها ها ها.. ثم نتزوج[1].

تتحكم بنية النص ما بعد الحداثي في نص (ذهان)، فالحوار متشظٍ يعبر عن تفجر اللاوعي بعبثيته وسعيه نحو الهروب والعزلة مع العلم بأن النص يقارب الواقع بثيمته التي

(1) مسرحية ذهان، تأليف محمد رويشد السحيمي، جمعية الثقافة والفنون بالمدينة المنورة، 2006.

تعالج جريمة الشرف، وقد انزاح النص ببنيته الفنية عن البنية الأرسطية وما جاء بعدها، وقام بالتمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة، وتوفرت فيه سمات جمالية من خلال اللغة.

- مسرحية (عندما يكتب البطل هزيمته) تأليف سعد الدوسري

ثيمة تنطلق من الكلاسيكية إلى ما بعد الحداثة إن كان لجهة الشكل أم لجهة المضمون، فيها يتطرق الكاتب إلى موضوعة تداولها عدد كبير من الكتاب المسرحيين العرب والغربيين، على الرغم من أنها توحي بالتزامها صيغة المسرح داخل المسرح، هذه الصيغة التي استخدمها بيراندللو، لكنها هذه المرة وفي هذا النص، تأتي من خلال المؤلف وليس من خلال المخرج. وسعى المؤلف إلى أن يضفي البيئة الغرائبية على النص لجهة الحوار أو لجهة السينوغرافيا التي يضعها لنا كقراء ضمن الإرشادات المسرحية didascalies.

ويلائم المؤلف ذلك من خلال الحوارات التي تشي بعبثية الحالة والفنتازيا وتشي بتشظية النسب إذ لم يعد هناك تناسب بين العناصر المكونة للنص، حيث يتحرك الممثل الثالث الذي كانت الإضاءة الموجهة عليها تصب على قاع المسرح المغطى بالقماش الأسود وفيها تتكون دائرة ضوئية أصغر.

بعد التعريف بمكان الممثل أو الشخصية على الخشبة، ينتقل المؤلف إلى حوار يعبر فيه هذا الممثل عن الحالة التي يعيشها، ثم يكشف عن الأحجام المتفاوتة والغريبة.

ممثل: باب غرفتي صار يتضاءل شيئًا فشيئًا، ومنفضة سجائري تعملقت إلى هذا الحد الذي تراه. كل الصور التي علقتها لهؤلاء الذي سيحملون السحابة إلينا، انقلبت واحدة بعد الأخرى. كل المقاطع التي نقلتها على ورق من بياض صارت رمادا متداخلا نعم يا سيدي لقد جربت أن أنام على الحقيقة.

لهذا الحوار دلالته التي تستمده من تبعثره وتشتته، إنه حوار يقوم على قضية عدم التناسب حيث يتضاءل الباب وتصير منفضة السجائر عملاقة، ذلك تلاؤمًا مع فكرة الفانتازيا التي جسدها الدوسري من خلال الكلمة والحوار ومن خلال حراك الشخصيات وانتقالها على المنصتين اللتين يصنفهما الكاتب منصة فانتازية ومنصة واقعية بين الواقع والفانتازيا تتحرك الشخصية والحدث.

وقد أراد الكاتب أن يستخدم صيغة المسرح داخل المسرح لتلاوة نص غير مكتمل، وهو نصه الأول الذي يعالج فيه قضية المؤسسة الزوجية وفشل الحوار مع المحيط الاجتماعي. وقد ورد ذلك في إرشادات المؤلف:

مساعد المخرج: (يخرج من خلف الطاولة) الممثلين الذين هبطوا من المنصة أ، والمنصة ب.

المخرج: (يخاطب المؤلف باللهجة الدارجة) يعطيكم العافية يا شباب. المشهد التالي سيكون على المستوى الغرائبي أو الفانتازي.

في هذا المشهد نرى البطل يواصل كتابة مسرحيته، أليس كذلك؟

ثم يتطرق الكاتب إلى قضية الصحافة، الحالة الثقافية من خلال الشعر والشعراء، وقد رأى أنهم لا يعبرون عن الحقيقة:

البطل: (إضاءته على الممثل الشاعر الأول (بالفصحى) لقد حفلت هذه الأمسية بشعر فني جميل. لكن هذا الشعر – ولو سمح لي إخواني الشعراء – لم يلمس رغباتنا الطموحة في فهم ما يدور حولنا. لقد لمس هذا الشعر – الذي سمعناه – كل شيء باستثناء الحقيقة[1].

يعبر الدوسري عن هذه القضايا وهو يحتكم إلى الجمهور الذي يشكل الحلقة المباشرة في جدلية العلاقة مع العرض، مستخدمًا للتعبير عن ذلك الصيغة التغريبية.

يقوم هذا النص على إرشادات مسرحية وحراك يتوجه إلى الجمهور بأسلوب تغريبي من خلال الإضاءة وتبادل دور الممثلين. وقد استخدم القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي في المسرحية، وذلك عندما تنقل من ثيمة إلى أخرى من علاقته بزوجته إلى القطع المشهدي البصري إلى تدخل الممثل الآخر ومهندس الضوء فضلًا عن القطع الدرامي في تسلسل الحدث.

نص له من مميزات النص ما بعد الحداثة الذي يخوض غماره المؤلف كي يعبر عن مواقفه ورأيه من الحياة الاجتماعية والزوجية والثقافية والصحافية، مفسحًا لليأس بأن يستغرق نصه بحثًا عن الحقيقة.

---

(1) مسرحية عندما يكتب البطل هزيمته، تأليف سعد الدوسري، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1986.



مسرحية (عندما يكتب البطل هزيمته) تأليف سعد الدوسري.

- مسرحية (الإكليل) تأليف شادي عاشور

انتفاضة يطلقها عاشور في مفتتح عرضه "إن لم تكن الحقائق واضحة فعلينا أن نرقص حولها".

من خلال مدخل رمزي يسوق عاشور بنية نصه ليحوم حول الحقيقة المترسخة كقضية ذهنية مجردة منطلقًا من عنوان (الإكليل) الذي يشي بالعلاقة التي تطوق عقول المرضى وهي الحقيقة المقلوبة التي يقبض عليه المرضى ويضيع فيها الأصحاء. حيث يجتمع هؤلاء في قطار، عربة، تنقل من تنقل، وتوصل من توصله، في ظلال الموت والقمع والإرهاب.

يستخدم عاشور صيغة المساءلة في خطابه الموجه إلى الناس/ المتلقي، وهي المساءلة الذهنية الفلسفية التي تنزاح نحو تفكيك الأمور التي تنظر إلى المصير الإنساني، وإلينا كمتلقين، لأن الكاتب يريد توريطنا جميعًا بصيغة تغريبية، ويزجنا لنجول مع فكرته الذهنية المطوقة بالإكليل:

... ألم تتساءل عزيزي القارئ ولو لمرة واحدة.. هل هؤلاء هم المرضى بالعالم الخارجي المريض... هذا ما جال في خاطري وأنا أغادر أسوار المصحة النفسية متسائلًا عن هذه العلاقة التي تجمع عقول المرضى وتطوقها كالإكليل لأكتشف أن العطب ليس في المصحة بين

المرضى فقط، بل في المعتقل على سبيل المثال أو في لحظة لقاء في مقطورة تحت ظروف نفسية معقدة... وعندما عدت إلى البيت ألح على عقلي سؤال... هل الإكليل حقيقة؟

يستخدم عاشور الإكليل كدلالة على قرار الإنسان وخياره فهو من يصنع طوقه، ويقيد حراكه:

"فعدت إلى نفس المصحة وترددت عليها يوميا لفترة طويلة وعرفت بعدها أن الإكليل موجود لمن يبحث عنه... كثيرون هم من وجدوه ودخلوا فيه... قليلون جدًا من خرجوا، هذا ما قلته لــ(هو) وأنا في العربة قبل أن يرمي نفسه من شباكها لأكتشف أن المصحة كانت ليست إلا مكتبة مهجورة وأنت عزيزي القارئ كتاب بها جعلتك تقرأ مقدمته لأقرأ ما في عقلك".

يكثر عاشور من استخدام الرمز كي يعبر عن فكرته، فمن الإكليل إلى القراءة والكتاب وهو المعادل الذهني لفكرة الحرية والخيار والبحث عن الحقيقة التي تكمن في عقل القارئ. كما يسلط عاشور الأضواء على المخابرات ويظهرهما بالشكل التقليدي المتعارف عليه، المعاطف السوداء. ثم ينتقل إلى استخدام أسلوب مغرق بالرمزية ليعبر عن المخابرات والنعال والأحذية الخشنة كلمات ذات دلالة محددة، حين يقول:

الأول: النعال لا تاريخ لها، أي أنها وجدت منذ أن وجد وهي القمع وهذه السلطة القامعة هي التي تغتال التاريخ، وتصنعه وفق رغباتها ومشيئتها.

الثاني: التاريخ اختلسه أناس غرباء وطأت أقدامهم الخشنة هذه النعال فقادتهم مرغ غمة إلى.. أل... أل لا يستطيع الإكمال) من سجل التاريخ.

الأول: التهلكة (ويستمر المؤلف في الانسياق وراء فكرة القمع).

الأول: ألقوا علينا القبض وكأننا من زناة الرافدين، وزجوا بنا في سجن حجري...

الأول: فقد... وخطهم الشيب وطالت لحاهم الفضية وقد كبلوا لمائة عام حتى أصبحت قيودهم كجارية عربية ترقص على صفحات التاريخ منذ عهد صلاح الدين، عندها حاولت الهرب فوجدت نفسي في العدم فعلمت أن الإكليل يعبث بنا.

الثاني: أذن قد كنت هناك في الإكليل... يوما ما..

الأول: لقد نكسوا ذاتي وأحرقوها.

يدل المؤلف في هذا الحوار على الانهزام والقوة المسيطرة التي تمكنت من تدمير الشخصية الإنسانية وهزمها. هي الحرب التي تنكس الذاكرة، التي تستجيب لنداء داخلي جارف للحزن الذي يتلبس البشر والمواقف والأشياء، لكل مفردة دلالة تتفجر وتتشظى لتدل على التشظي الذي يصيبه القمع والإرهاب ووضع فيها قدرًا عاليًا من التجانس في الرؤى فهو الموصوم بالموت وإكليله.

ويحدد عاشور الفئة المهزومة التي هي إشارة دالة على النخبة العربية التي لم يكن لها دور فعال في يوم من الأيام وتحديدًا النخبة المثقفة، لذلك فهي تحتضر، أو تخضع لمشيئة السلطة لتصبح الفئة النخبوية الخاضعة، أو لتصبح الفئة المتعالية:

هو: إن النخبة تحتضر وأكبادنا تضاجع أجسادنا... لربما كنت أحد المهاجرين إلى الإكليل.

تخوض الشخصيات صراعات قاتمة مدمرة، وتختلط عليها الذاكرة فتبين أنها لا تعرف الخطأ من الصحيح

الثاني: لا فائدة.. ربما أخطأنا نحن وأصابوا هم.. ذاكرتي تتراقص... فبعد أن غادر الضوء الأنفاق المتعرجة في دماغي.. عاد فجأة فسمعتهم يبكون.

الأول:... الإكليل... في الإكليل خلاصنا.

الثاني: من هو الإكليل.

الثاني: عندها تداعت إلى ذكريات الطفولة. كانت تحتويك حتى أصبحت الفوضى تمزق قلوب الأبرياء... (يصرخ) أيها الإكليل إن ذاكرتي تتشظى..

الأول: والإكليل...

الثاني: يسخر منا (الأول يضحك والثاني يبكي).

الثاني: لقد تركوني وحيدًا وأنا أبكي... قدماي لا تستطيع حملي ويداي تتلوى... لقد تبولوا على أفكاري وتركوني وذهبوا... القمع ومنع التعبير.

الثاني: توقف إلا في الإكليل.

الأول: لا بد أن أعود... أوقفوا العربة فإكليل الشوك ما زال رطبًا على رأسها لا بد أن ننهي القصة... أوقفوا القطار.. أنا هنا.. أنظروا إليهم أنهم يلوحون لي وقد اختفت ظلالهم، لكن الذاكرة كانت مستعارة.

الخاتمة: لكني لا أسمع صوت نعاله.. لا جديد.. يا لها من مأساة[1].

عربة القطار لن تتوقف والإرهاب والقمع مستمران والمقاومة معدومة لا جديد فالعربة تسير والموت يقيم في الذاكرة والنعال تجتاح الفكر وتصادره، أفكار تكون ثيمة المعاناة والخوف والتفكك الذي يعيشه إنساننا اليوم، وهي على تعالق هذا النص باتجاه ما بعد الحداثة، فمن ثقل الحياة ورفضها والتوق إلى التحرر من الإكليل أو تركه يطوق من يبتغي الطوق، إنه الواقع الأليم الذي يعيشه العالم اليوم وإنسان ما بعد الحداثة.



مسرحية (الإكليل) تأليف شادي عاشور.

(1) مسرحية الإكليل، تأليف شادي عاشور، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 2009.

- مسرحية (صفعة في المرآة) تأليف عبد العزيز صالح الصقعبي

نص يعالج معاناة إنسان من الخيانة:

الممثل: الأفضل أن أناقش الأمر بهدوء لأكن مقتنعًا في البدء بأنني خدعت ومن خدعني هو الصديق المقرب لدي حسن.

ينفرد هذا النص عن النصوص الأخرى بتناول قضية إنسانية صرفه تتضمن العلاقة مع الذات ومع الاخر وتثير مسألة معايير نجاح العلاقات الإنسانية.



فالنص يحفر في بواطن العلاقة ودواخل النفس من خلال العلاقة مع المرأة. وليس هناك من وسيلة للتغلغل إلى الذات أكثر من المرأة، هي أولى التقنيات اللافتة المترابطة برمزية المرأة وهي رمزية قديمة تضرب بجذورها في الميراث الإنساني الأسطوري والفولكلوري والإبداعي على السواء، الذي ظل مصدر إلهام، في بعض جوانبه لإبداعات حديثة مثل ما كتبته لويس كارول عن (أليس عبر المرآة) وللكتاب الذين استغلوا العلاقة الرمزية بين المرأة والأشباح، أو المرايا السحرية التي نعبر منها إلى عوالم أخرى، أو حتى المرايا التي هي القاسم المشترك في الفنون التي أناب عنها شكسبير التمثيل، كي يجعل غايته أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة، لكي تعكس للفضيلة محياها، وللزراية صورتها ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره.

تحتل المرآة مدى رمزيًا بعيدًا في الميراث الفلسفي الذي فيه ترتبط عملية المعرفة التي ينعكس فيها العقل على نفسه، ليتأمل حضوره، في ثنائية المعرفة الذاتية، وهي عنصر أساسي في التراث الصوفي العربي الذي تقترن فيه رمزية المرأة بأحوال الشهود التي يرى فيها العارف الحقائق التي تنزاح عنها الحجب، كما لو كان يتطلع إلى مرآة؛ لذلك يقول أبو يزيد البسطامي:

كنت لي كالمرأة فصرت أنا المرآة.

لعبت المرآة بإطار ثنائية المعرفة الذاتية وانعكاس العقل على نفسه دورًا كبيرًا في تشكيل النص.

وبنية النص تقوم على مونولوج عبر المرأة التي تعكس الصورة وتكشفها على حقيقتها (المرآة) و(القرين) و(الظل) و(الآخر) و(الشبح). كلها عناصر وتقنيات تتكئ عليها ثيمة النص لبناء الرؤيا الفنية الجديدة، التي تتعزز فيها الروح الفردية، روح التغلغل إلى الذات وطبعت بطابع ما بعد الحداثة، حيث التخلي عن الجماعة والغوص على دواخل الذات بداعي فهم الذات.

وقد تناول الصقعبي مسألة الحضور القوي للذات التي تحدق في نفسها، كأنها تراها في (مرآة) تؤدي - بحسب جابر عصفور - دورًا لا يختلف، جوهريًا، عن دور (القرين) الذي لا يفارقه قرينه، أو (الآخر) الذي يغدو هو الوجه الثاني للذات، أو (الظل) الذي لا يفارقها، كأنه (الشبح) الذي يتحول إلى مدلول يدل على داله الأنا.

ولا تفارق هذه الثنائية علاقة الاسم الذي لا ينفصل عن مسمّاه، كي يراقب صاحبه ويراقبه صاحبه، كما يحدث في التجليات العلائقية للتقنيات السابقة.

تتراوح أسباب معاناة هذا الممثل بين ثلاثة: وهي:

- خيانة الصديق: (ومن خدعني هو الصديق المقرب).
- وطيبة القلب: (ربما كنت طيبا معه. ربما، بل فعلًا.. أنا طيب مع الجميع.. المدير استغل هذه الطيبة حرمني من اللجان بقيت شبه مجمد.. حقًا أنا طيب).
- كثرة الكلام الثرثرة المجانية: (العم عبد الله استغل هذه الطيبة جعلني اتحدث كثيرًا هو يعرف النتيجة مسبقًا لقد وأفق أن تكون ابنته لحسن).

تمارس هذا الشخصية عملية التعنيف الذاتي وتعاود محاسبة النفس وجلد الذات وهي أبشع وأقسى الحالات التي يعيشها الإنسان حين يفقد ثقته بنفسه وبالآخرين، ولا تخلو هذه التعابير من تفاعلات التناص، حيث السؤال عن الكينونة وحضورها، بوضع الذات موضع المساءلة أمام المرأة، فضلًا عن الإشارة التي لا تربط بين التمثيل والمرآة فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تحويل الحياة إلى (ظل) يمشي (وهو) رمز يتكرر كثيرًا في الرؤيا الجديدة.

لا بد أن هنالك عيبًا أو نقصًا ربما في داخلي ربما العيب في أصدقائي هل أسأت الاختيار...

وقد تسببت له بخسارة الصديق والعروس والترقية في وظيفته، ولكنه يعبر عن كل ذلك من خلال رمزية الصورة كما أنه وظف الابتسامة في سياق يتوافق وتوصيفه للعلاقة مع الآخرين الذين يتوارون وراء ابتسامة صفراء لا تدل على الطيبة ولا توحي بموقف ما.

الجميع يبتسمون وكذا اللوحة (مشيرًا إلى الموناليزا) قد تكون ابتسامة صفراء.

إلى جانب رمزية الصورة يرفق النص رمزية المرآة حيث يكتشف أن هناك ابتسامتين ووجهين:

الابتسامة لا تقنعني قد تكون ستارًا... أيعيش المرء بوجهين؟

يركز الكاتب على أن هذا الإنسان يعاني ما يعانيه من ضغوط نفسية نتيجة علاقته بنفسه، وعلاقته بالآخرين، والمرآة وسيلته للكشف عن هذا القرين الذي يؤسس لهذه المعاناة ولهذا الصراع، كما يركز على وعي هذا الإنسان بذاته من خلال العلاقة مع المرآة وبالآخرين وينجلي ذلك في:

سأرفض بعد الآن أي ابتسامة (ناظرًا إلى اللوحة) كفاك ابتسامًا أنت.. ما الذي حدث لي؟

إن اللعب المتعمد بضمير المخاطب الذي ليس سوى ضمير المخاطب، في فعل التجريد بمعناه البلاغي، دال على انشطار الوعي، وانقسام الذات ما بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة: الأول يشدها إلى قبول ما هو واقع، بينما يجذبها الثاني إلى النقيض، والأسطر مراوغة في تجاوب دوالها مع دلالات المرآة.

وهنا أيضًا الصورة حيث تعيش هذه الشخصية حالة الصراع النفسي الذي يعيشه هذا مع الإنسان المتأرجح والفاقد الثقة بالنفس، فيتخذ الموقف المتراوح بين التخاذل والصراع النفسي.

الممثل: مسكين أنا (صارخًا) لا.. لست مسكينًا أجل لست مسكينًا.

هو يعيش عالمه الأسود الحلم الذي يجد فيه متنفسًا للضغوط وللفشل الذي يعيشه على المستويات الثلاثة الأسرية، والزوج، والعمل، والصداقة.

ومن خلال المرأة والعلاقة مع الصديق والموناليزا يعالج الصقعبي ثيمته/ ثيمة التغلغل إلى الذات يتصدى لموضوع يحتاج إلى حقل معجمي نفسي يتعمق في التعبير عن الحالة، لكنه أحيانًا وعلى الرغم من أهمية هذه الموضوعة يقع في المباشرة للتعبير عن حالة الانشطار التي تغوص على النفس المتمزقة بين الواقع والجوانية والحالة النفسية، كما أن الكاتب لم يتمكن من معالجة الحوار عبر شخصيات تتلاءم وطبيعة الثيمة، لذلك جاءت الحوارات غير متلائمة.

الحوار مع المرآة/ الصديق الموناليزا تحتاج إلى الغوص أكثر على عمق الموضوعة للكشف عن البعد النفسي وخاصة في العلاقة مع المرأة/ مع حالة الكشف: يقف ويبدو بحالة هستيرية:

الممثل: سيدي.. لماذا لم تخبرني بأن ليس لديك بنت؟ وأن صديقي حسن ليس بصديقي وإنني أنا لست بأنا[1].

مسرحية (الأيقونة) تأليف شادي عاشور.

يستهل عاشور نصه بالدلالات الزمنية التي تخلط دلالات الأزمان، الماضي هو عبارة عن المستقبل والحاضر يستقر على مأساة زرعتها الأجيال السابقة الماضية ليبقى الطموح الذي يشكل رؤية الكاتب.

ينطلق عاشور لكتابة ثيمة نصه من الدلالة الفلسفية للأيقونة، ويستخدمها كإطار لبحثه عن علاقة الموت بالحياة والزمن بالحقيقة. هذه المعادلة التي تقود إلى ثنائيات الوجود، لكنه يسوقها برؤية فكرية متفائلة تدعو لبعث الحياة وإطلاق طائر الفينيق من أساره الرمادي.

وبأسلوب ما بعد حداثي وسريالي تتداخل الحوارات وتتداخل الأزمنة وتتخذ الحوارات سياقات مغايرة يستغرقها التجريد والرمز والعبث، متضمنة لإشارات لوجود الحضارات العربية والفرعونية ولسيطرة المغول ولانهزام العرب، وبرزت هذه الإشارات في اللوحة الأولى:

(1) مسرحية صفعة في المرآة، تأليف عبد العزيز صالح الصقعبي، وزارة الثقافة والإعلام، 2010.

الثاني: هراء.. ألا تسمع.. فالجيوش تحاصر غرناطة.. إني أسمع صوت جيادهم والموت يضحك مع وطأتها استعبدوا البشر... (يضحك).. في البحر.. لقد غرق في البحر.. في البحر.. ابن عليهم سدًا.. لقد هرب كسرى.. ارموا الكتب في دجلة، أغرقوا الحضارة.

ثم يمضي عاشور في تناول الماضي القريب للإشارة إلى التطور الذي بلغه العقل البشري بوصول إلى القمر:

... لقد وصلوا إلى القمر.

لم يستخدم الكاتب دلالات هذه الأيقونة الفلسفية واللغوية، بل الوجه الأساسي لها أي المشبه به ويبرز ذلك في التجاوز والدعوة إلى النهوض مما يشير إلى أن النص لا يغرق في السوداوية، بل يعرضها بقسوة ويضمنها الدعوة إلى التغيير وعدم الاستسلام.

الأول: أغسل يديك المتعبة، يديك التي غمست في غبار العصور الحزينة.. انهض يا صديقي.

تشكل الأيقونة المحور الأساسي في هذا النص فهي الإشارة الدالة على كل الأوضاع السياسية والاجتماعية والنفسية، لكن الكاتب يريد منها الحقيقة وليس مشاكلتها أو التشبه بها، وجه الشبه هنا هو ما آلت إليه الأوضاع العربية من هزائم واستسلام؛ لأن الأيقونة هي عبارة عن علامة تمتلك الخصائص التي تجعلها دالة شريطة أن يشبه هذا الشيء ويكون مستعملًا كعلامة عليه. أما الموضوعات المنبثقة من العلامات الأيقونية فتمتد لتبني جسورًا بينها وبين ما يمثلها أو ما يشابهها، تلك العلامة التي تشير إلى الموضوع الذي يعبر عنها عبر الطبيعة الذاتية للعلامة. معنى هذا إن العلاقة بين الدال والمدلول تكون علاقة تشابه أي تطابق الشبه والمشبه به.

الأول: بالأيقونة سنكسر أعناق جيادهم.

الأول: ماذا (مستنكرًا) ما خلقت الأيقونة إلا لتمحيه.

هو: بل خلقت لتردم. هذا ما يعيد للأيقونة وظيفتها الدينية المقدسة والقديمة عندما يرسم القديس بطل الأيقونة بحجم كبير بينما يتضاءل بجانبه أي شيء آخر، فتبدو الأبنية والأشخاص الأشرار خصوصًا ومن قاموا باضطهاده بأحجام صغيرة. أما الأشرار فيرسمون من الجانب فقط ولا يظهر منهم سوى عين واحدة دليل على نقص البصيرة الروحية عندهم وتفضيلهم للأمور المادية عن الأبدية.

تتميز الأيقونة بفاعلية إجرائية تمكنها من الغور في تحليل الأنساق الدالة البصرية. ومن خصائصها هي ملاحظتها المباشرة التي تكفي لكشف حقائق أخرى متعلقة بموضوعة أكثر من الحقائق التي تكفي لبنائها، من خلال مبدأ التشابه مع الواقع ومستوى التأويل الصوري للدلالة فهي تكشف وتستبطن المعنى الذي يتجاوز تلك الثيم الصورية المكونة للتكوين الإنشائي للوحة التشكيلية، ولها ما لها من فعل يصل حد المحو والإخفاء.

الأول: لقد خنت العهود ولو لم يخبئ الرجل الحكيم الأيقونة مضحيًا بحياته لكانت أسيرة وطأة شرك.

يتطرق الكاتب أيضًا إلى كتابة التاريخ ومن يسطر أحداثه دائمًا الهم والمعروف أن من يسجل التاريخ هم السلطة. والأيقونة كما يحددها الكاتب في النص: أنا ميراث الحضارة.. أنا من يبحث عني التائهون في الزمن..

فالأيقونة الموجودة في هذا النص مستوحاة من رموز تاريخية وحياتية يومية ملتصقة بالذاكرة كصورة ذهنية، يحاول الكاتب من خلالها أن يجمع أشياء مدركة حسيًا بتوفر معادل موضوعي متأثر ومؤثر مرتبط بالواقع، وذلك لاستدراج ذهنية المتلقي مهما اختلفت ثقافته عبر تلك العلاقة التي يتذكر فيها بطريقة شبه تلقائية من خلال الربط الإدراكي اللاإرادي بغية استثارة المخزون الذهني لديه.

لذا نجدها في هذا النص قريبة جدًا من روح كل الفئات الاجتماعية ووعيها لبساطة وعمق دلالة الأيقونة المستخدمة وارتباطها بحياتهم. فالمدرك التخيلي للصورة لا ينطلق من مباشرتها، بل مما تحمله من تصورات تثير الأفق التأويلي، بالتالي تعمل على تصوير العلاقة الجامدة للأشكال لتعطي المطلوب من أثر، عبر القياس البصري الذي يقول عنه ميتز:

إنه يخضع لتغيرات كمية وكيفية فالتشابه يختلف من ثقافة إلى ثقافة أخرى، كما يختلف من فرد إلى فرد آخر.

لذا نراه يركز بشكل لافت على أوضح الأيقونات التأريخية مثلما يستخدم ببراعة الحدث الإنساني اليومي، ويجسد المعاناة ويجعل الصراع يدور بين الأفكار أي بين الحب والخيانة، وبين الحقيقة والجاه، وبين السلطة والشعب، ويمثل هذا الصراع الطرفان الأول والثاني، لكن الثاني يسعى إلى طمر الحقيقة بانتزاع الأيقونة، معبرًا عن ذلك من خلال الحوار التالي:

الثاني: سأعطي الأيقونة لسيدي.. سيعدمها وسيغتصب الحقيقة وسيتأجج الإعصار وسأصبح غنيًا.. أغنى رجل في التاريخ.

وكما استهل الكاتب نصه بمحاورة الثنائيات واستنهاض الهمم والدعوة إلى النهوض، ينهي نصه بهذا الحوار:

الأيقونة: النصر في وجود رجل مثلك باحث في دروبه مصر على تحقيقه كشوكة تنتزعها من وسط ورود الهزيمة السوداء.

الأول: إذن لقد ولت الهزيمة..[1]

لقد بنى عاشور نصه منزاحًا نحو مسرح ذهني تتكون عناصره من ثيمة مجردة ذهنية، تدور حول أفكار ثنائية تنتهي بانتصار الخير على الشر، الحكمة على الجهل والجشع، كان قد كتب في هذا النوع الكاتب المسرحي توفيق الحكيم الذي برع في صياغته متأثرًا ببرنارد شو، بحيث تجتذب الفكرة موضع نصه وتشكل بؤرته كما في مسرحيات (أهل الكهف، شهرزاد) وغيرهما من نصوص، لكن الحكيم بحكم آرائه التي وضعها في كتابه (التعادلية) فهو لا ينتصر لأي من الفكرتين المتصارعتين، بل تنمو الأفكار في نصه ثم تصل إلى الحلول الوسطية للتعادل، بينما بلغت الأفكار في نص عاشور حدها النهائي من الصراع وانتصرت لصالح فكرة واحدة هي فكرة الخير والحكمة.

على الرغم من معرفة هذا الكاتب بأصول بنية المسرح الذهني، إلا أنه وقع في الخطابة كان بإمكانها التعبير عنها ببلاغة أشد وبإيحاء يبتعد عن المباشرة، كما أن تقسيمه للمشاهد بين القمر والشمس والأرض لم تنضح لتوصل الفكرة التي أراد من خلالها التعبير عن رؤيته.

ملامح ما بعد الحداثة في بنية النصوص السعودية

لقد أثر اتجاه ما بعد الحداثة في البنية الفكرية والثيمات التي اختارها هؤلاء وكانت قد طرحت في معظمها كثيمات متشابهة بتناولها لموضوعات الذهان والحروب، والسياسي، وقهر الإنسان وعزلته.

(1) مسرحية الأيقونة، تأليف شادي عاشور، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 2002.

اعتمدت الأعمال المسرحية بنية هذيان الإنسان وهلوساته، التي دلت على تشاؤمه وتشظيه إلى ذلك، فقد اعتمدت الأعمال المسرحية بنية مسرحية مغايرة استندت إلى ملامح البنية الفنية بعد الحداثية.

بالإضافة إلى أنماط ثقافية ما بعد حداثية شكلت أسلوب صياغة بنية النص المسرحي العربي والسعودي، حيث عمد هؤلاء المسرحيون إلى عدة سمات لبناء نصهم الدرامي ورفضوا البنية السردية التقليدية، سلكوا سبيل التأليف المتماهي والمتمثل للنص الما بعد حداثي، وفيه حاولوا اكتشاف المفارقة والغموض والطبيعة غير المحددة له والنهاية المفتوحة للواقع.

كذلك رفضوا فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة، المجردة من الصفات الإنسانية، شخصية (الأيقونة والإكليل) لدى شادي عاشور، كذلك شخصية (المرأة) لدى الصقعبي، و(حالة القلق) لدى الحارثي و(مزبلة) الحايك، لكنهم قاموا بإبراز ملامح ما بعد الحداثة المتشظية والمتجهة نحو الحد من العلاقات السلطوية، كما برز في (ذهانية) السحيمي و(هزيمة) بطل الدوسري، كما اهتموا بزيادة الخيارات الخاصة، وفي منح الأولوية إلى التعددية.

كما شكلت هذه الأنماط سمات أساسية في خطاب المسرحيين. حيث نجد طمس الحدود بين الفن والحياة اليومية ومحوها، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش، وتمازج الثغرات والمحاكاة الساخرة parody، والمعارضة pastiche كما رأينا طمس الحدود بين الفن والحياة اليومية المعيشة في حالة قلق والمزبلة الفاضلة وغيرها.

ملامح ما بعد الحداثة في سمات الشخصيات المسرحية السعودية

بلغت شخصيات النصوص، حد الالتباس في الحوار وتتعايش كما شخصيات السحيمي والدوسري تعايشا يوافق ما يعنيه فوكو في مصطلح (اليوتوبيا غير المتجانسة) هو صورة ملائمة تمامًا لالتقاط صورة:

تساكن عدد كبير من العوالم المتشظية الممكنة في فضاء مستحيل، أو على نحو أبسط، تواجد فضاءات متجاورة ومفروض بعضها على بعض الآخر.

لا تتوقف الشخصيات في هذه الفضاءات طويلًا عند كيفية حل أو إيضاح الاسئلة المركزية، إلا أنها ملزمة بالمقابل بالتساؤل عن أي عالم هو هذا الذي نحياه؟ فتتساءل شخصيات نص عاشور والسحيمي والدوسري والحارثي عن هذا العالم، ذلك من خلال صيغة تتناقض فيها بنائية النص والشخصيات مع ما حددته البنية الحداثية، فنجد المسرحيين يعيدون جمع أشلائه وفق هواهم، ويسعون إلى الفرادة والاستبطان المنهجي للاحتمالات، لذلك نراهم يتطلعون إلى تفكيك أوصال الصنم الرومنطيقي للمبدع الفرد، المنغلق المتمحور على ذاته، هذا ما يضعهم في الصيغة القائمة على رفض التقليد.

من المفيد الإشارة إلى أن الشخصية في المسرح الحديث قد طالها التغيير الجذري، فتحولت الشخصية الرئيسية في أحيان كثيرة لحالة معاكسة تمامًا لمفهوم البطل، صار المسرح يعتمد على ما سمي باللا بطل anti-heros الذي عرف في المسرح التعبيري في ألمانيا ولا سيما مسرح الألماني برتولد برشت B. Brecht وهو الذي يعني أن شخصية الرجل الصغير أو العادي الذي لا يحمل الاتجاه.

ملامح ما بعد الحداثة في المكان والزمان في النصوص السعودية

عندما انحاز هؤلاء المسرحيون إلى رفض تقليدية البنية المسرحية والاستعانة بسمات ما بعد الحداثة، ربطوا نصوصهم وعروضهم بالنسق الزمكاني الما بعد حداثي، كما في نصوص عاشور والسحيمي والدوسري والصقعبي حيث لا مكان للزمكانية، ولاسيما عندما ارتحل النص إلى ما سمي بفن الأداء، حيث الحدث اليومي.

وقد أسهمت التكنولوجيا في تقوية وبلورة وعي يتأسس على الفوري واللحظي رافضًا الأزمنة الماضية، وهازئًا بأزمنة المستقبل.

خلاصة القول إن هؤلاء المسرحيين مارسوا المسرح وأنتجوه وظلوا حسب وصف أوسكار وايلد نفسه – دائمًا على علاقة رمزية مع زمنهم، الذي اتسم بظهور تيار ما بعد الحداثة وما أنتجته من تغيرات على المستويات الفكرية والاقتصادية والتكنولوجية، وقد انخرطوا في زمنهم وتأثروا بسماته فهم الأكثر قابلية على التجريب والمغامرة، بل الثورة على ما هو شائع، فسعوا إلى بناء نص واعتماد رؤية فكرية تسلك سياقها المتطور والمتجدد، وقد بينا كيف يعيش هؤلاء الكتاب هذه الاختبارات بما هو متغير ومشترك مع مسرح ما بعد الحداثي. وإن

كان قد اتخذ مسارًا مختلفًا ينحاز أحيانًا إلى النخبة وينحاز إلى الذات الكاتبة دون الانزياح إلى الآخر المتلقي. ذلك، لم ينقطع هؤلاء عن بعض سمات عصرهم، لقد أوكلوا إلى أنفسهم على نحو جلي مهمة الانغماس في القضايا الإنسانية، ودمجوها بمسرحهم إلى جانب الانخراط في التعبير عن هواجسهم ورؤيتهم الحياتية اليومية والفلسفية، ومنهم من تجاوزت قضاياهم التفاصيل المحلية فذهبوا إلى تجسيد المأساة الإنسانية عامة عندما أعلنوا موقفهم من السلطة ومن سقوط الإنسان في أعمال (عاشور والسحيمي والدوسري والصقعبي والحارثي) والتفتوا إلى معاناة عرق معين أو أمة معينة فمنحوها حيزًا إنسانيًا أرحب في مسرحهم، وربطوا تلك التجربة بآلام الآخرين، وانصرفوا إلى القضايا النفسية والنسوية (السحيمي والدوسري)، والقضايا السياسية (عاشور) والقلق اليومي المعيش (الحارثي).

لكن ذلك لا يقودنا إلى الاستنتاج أن هذه التفاعلات والتأثرات بسمات تيار ما بعد الحداثة وأساليبه ومفاهيمه قد مكنت المسرحيين اليوم من وضع تقاليده وأسسه المسرحية، لأن القضية تحتاج إلى تراكم التجربة الطالعة من بيئتها ومن إيقاعها ومن مناخاتها الفكرية والفنية، مع ملاحظة قابلية كل ثقافة من هذه الثقافات لهضم وتمثل هذه القيم (الأنساق) الحضارية (العولمة) بالمقارنة مع ثقافات أخرى مضافًا إليها هذه القابلية للتلقي أو الاكتساب - إن جاز التعبير - وفهم الأدوات والوسائط التي بموجبها تصل هذه المفردة ثقافة العولمة للمجتمع سواء بفعل التأثير أم بفضل التفاعل الثقافي والفكري.

وبفعل مفهوم هام جدًا ابتكره بورديو، وحاول عبره تخطي التناقضات التي تحكم السلوك الاجتماعي إنه مفهوم (الهابيتوس) (HABITUS) وهو مجمل ما يقع عليه الإنسان من مواقف وخبرات من خلال حياته الاجتماعية. فالإنسان يكتسب طريقة تفكير معينة، ووسيلة تصرف تستمر معه.

وهذه المكتسبات تحدد كيف سيتصرف مستقبلًا هذا الهابيتوس والحس الذي يميزه.

وهذا الأمر لا ينطبق على الشباب المسرحي العربي، بل يشمل أيضًا الشباب المسرحي في المجتمع الغربي إذ أنهم ما زالوا يبحثون ويفتشون عن هويتهم وخصوصية مسرحهم المتأثر بتيار ما بعد الحداثة النابتة في تربتهم.

الفصل الثالث

المسرح النسوي السعودي

مسرح المرأة.. بين الشرق والغرب

حينما أسأل عن إبداع المرأة من قبل (الفيمنيين) أجيبهم:

إن الإبداع لا جنس له، ذلك لأن المبدع لحظة إبداعه - سواء كان رجلًا أم امرأة - يكون في دائرة الكوزميك مايند (Cosmic Mind) التي لا تعرف التصنيف، إلا أن هناك ما يسمى بمسرح المرأة وخصوصًا في المملكة العربية السعودية نتاج الوضع الاجتماعي المفروض عليها.

بالرغم من كم الأعمال الهائلة التي نشرت عن إبداع المرأة بصفة عامة وكتابة المرأة بصفة خاصة، إلا أن مسرح المرأة في العالم لم ينل إلا قسطًا بسيطًا من الاهتمام، يبدو ذلك مثيرًا للفضول للوهلة الأولى، فتاريخ اشتغال المرأة بالمسرح طويل ومع ذلك صحت المقولة الخاصة بعدم الاهتمام بمسرح المرأة على المستوى الدولي إن جاز التعبير.

هذه حقيقة تؤدي إلى استمرار كل أنواع الفهم الخاطئ والافتراضات المغلوطة وعلى رأسها الاعتقاد بأن النساء كن وصلن متأخرات إلى ساحة العمل المسرحي في القرن السابع عشر، وندر إن وجد أي اشتراك للمرأة فيما يتعلق بالشؤون الخاصة بالإدارة والإنتاج، ومنذ سنة 1931 نشرت (روز جيلد) دخول النساء في المسرح، وبرغم نشر عدة دراسات فردية عن ظاهرة تاريخ المرأة في المسرح، إلا أن كتابها لا يزال يعد الكتاب الوحيد الذي يتناول الموضوع على نطاق واسع.

منذ طرح الرجل سؤال التعيين لماهية المرأة ثم راح يجيب عنه وحده بالوكالة وفق تصوراته، ينتج وينشر صورًا تستهدف وضع تراتبية اجتماعية وبيولوجية، ظلت المرأة

خاضعة لمحاولات التدجين التي تفرضها ثقافة الرجل في شتى مجالاتها بقوة هيمنة تحرم المرأة من حرية أفكارها بشكل يحرمها من حرية التفكير.

وتقول (جانيت براون):

تقدمت عام 1977 برسالة دكتوراه موضوعها الدراما النسوية وكخطوة أولى لا غنى عنها قمت بالرجوع إلى الأدب بصفة عامة من خلال استعراض له هالني أن اكتشفت أنه لا توجد تقريبًا كتابات تناولت هذا الموضوع.

في هذه الكلمات تسعى جانيت إلى تثبيت مفهوم سائد، وهو السعي للتخلص من سلطة الرجل حين تقول:

إنه سعي نحو الاستقلالية من مجتمع أبوي.

إنه السعي وراء تصنيف المبدع النسوي وهو في نظري فصل تعسفي فإبداع المرأة ما هو إلا نتاج إطار مرجعي تحمله المرأة، يتضح بكل معطيات التراث، تحمل بداخله هموم المرأة على جميع المستويات هموم نسائية ورجالية ولا تختص بهموم المرأة نفسها، والرجل أول من كتب عن هموم المرأة، مثل (نورة) على سبيل المثال في مسرحية بيت الدمية لـ(أبسن) الذي عالج قضية حرية المرأة في القرن التاسع عشر في أوروبا، إذ ذكر النقاد أن صفعة نورة للباب حين خروجها قد هزت أرجاء المجتمع الأوروبي آنذاك. وهذا لا ينفي أن هناك عبقًا خاصًا لإبداع المرأة، ولكنه لا يخضع للتصنيف، بل يحتاج إلى فهم دقيق بفهم الكتابة ومدارسها وتقنياتها لاختلاف هذا الجنس الأدبي عن بقية الأجناس الأخرى.

وتقول الناقدة العالمية (سوزان باسنت):

منذ امرأة الشامان مرورًا بنجمات برودواي.. وحتى عهد الداعيات للحركة النسوية شكلت هذه الرؤية دور المرأة في المسرح، فقد ظلت النساء في خدمة الفن والناس بعد تحررهن من قمع الرجال بفضل الظروف غالبًا، وبإرادتهن أحيانًا وتحررهن كان بغرض ترك بصمة في هذا العالم وبهدف تنميه الذات.

مقولة محيرة فالكل في هذا المجال من الباحثين في الغرب يطلقون هذا التفسير على جميع الإبداعات النسوية، حيث يرون أن عالم المرأة هو عالم أبوي، أما في الشرق فيختلف الرأي، فـ(طاغور) الفيلسوف الهندي يناقض هذه الآراء تمامًا، فهو يرى أن المرأة تتلذذ بوجودها في كنف الرجل وحمايته فيقول:

متى أحبت المرأة كان الحب لديها نبراسًا وكان حبيبها موضع التبجيل.

وفي موضع آخر تقول (بيجالا) فتاة هندية:

ما ترك لي زوجي مجالًا لأقدسه وهنا عظمته، ثمة رجال يريدون تقييدها إن حب زوجي إياي كان ملؤه الإخلاص لكن خلقت لأعطي أكثر مما آخذ الحب يشبه تلك الأزهار التي تنمو في السهول أكثر مما تنمو في أواني البلور.

إن زوجها دومًا يشعرها بمساواتها به في كل مجال فكان إذا قالت له:

إن أخطاء النساء صغيرة معوجة أجابها: ليس هذا ذنب المرأة، بل ذنب المحيط، ألا ترين أن أقدام الصينيات صغيرة؟ لأنها جبلت على الضغط منذ الحداثة.

هذا التصور لدى فلاسفة ومفكري الشرق يقودنا إلى مفهوم أكثر نضجًا، وهو السلطة الاجتماعية برمتها، فإبداع المرأة ليس تحررًا من سلطة الرجل كما في الغرب بقدر ما هو هجين ذو مذاق خاص ونكهة متفردة تكفي بجميع الجوانب الاجتماعية وأثرها فيها في الشرق فصورة الانسلاخ من جلد مستعار في لغة مستعارة كانت واضحة وجلية في أعمال العديد من المبدعات، فتقدم كائنًا جديدًا يولد من رحم مكبلة بأعباء الماضي من خلال طرح التساؤلات والاتصالات إلى المشاعر الداخلية عندما يحدث ذلك لأول مرة.

وتقول الكاتبة الفرنسية (هيلين سيكو):

لقد شعرت مرارًا بسيل جارف ومضن أستطيع أن أفجره في أشكال أجمل بكثير من تلك الأشكال المحدودة، والمشكلة داخل إطارات بمقابل ضخم وكريه، وأنا أيضًا لم أقل شيئًا ولم أظهر شيئًا لم أفتح فمي ولم أعد طلاء النصف الخاص بي من العالم، لقد شعرت بالخزي والعار، لقد كنت خائفة فابتلعت عاري وخوفي وقلت لنفسي أنت مجنونة ما معنى كل هذه الهزات؟ تعتريني هذه الفيضانات والانفجارات.

تتساءل عن الطاقة الكامنة التي لا بد أن تتفجر في إبداعاتها ليفصح اللاشعور لدى المرأة عن محتوى فكرها ومعاناتها.

وفي تناولنا لنماذج من إبداع المرأة في المسرح في الوطن العربي واجهتنا مشكلتان جديرتان بالبحث والتحليل أولهما ندرة إبداع المرأة في التأليف المسرحي وإن وجد افتقد الحرية الدرامية، ثم هي صورة الرجل عندها إذًا؟

حين تناولت صورة الرجل في نصوصها لم يكن هدفها الأساسي هو تصوير الرجل أو الوقوف أمامه بالسلب أو الإيجاب وإنما كانت الصور الرجالية الباعثة للأحداث الدرامية، حيث كان الرجل هو المحرك للحدث والباعث للدراما والكامن وراء الأحداث مما يصف هذه الإبداعات بما يسمى بالاغتراب أو الضياع، فنجد أن النماذج النسائية تضع نفسها في مواقف أمام الرجل مما يستدعيه لممارسة أشكال القهر الذي يتولد من موقف الاغتراب لدى الشخصية النسائية مما لا لنا يتيح البحث في صورة الرجل بدون النظر إلى صورة المرأة نفسها.

إرهاصات غياب المرأة عن المسرح منذ شكسبير

غياب المرأة عن المسرح لم يمنع نهضته في أوروبا، لقد كان مسرح القرون الوسطى في أوروبا، وفي بريطانيا تحديدًا مسرحًا مشوهًا لأنه لا يسمح بوجود العنصر النسائي على الخشبة، كان الفنان العبقري شكسبير في حياته يكتب نصوصه الخالدة وتمثل بين عام 1585 – 1592 من دون العنصر النسائي.. كان الرجال يقومون بدور النساء فيه، لكن تلك كانت إحدى علامات عصور الظلام والجهل والتخلف وليس زمن الأنوار والازدهار. ونلاحظ من واقع التجربة في المسرح النسائي في المملكة أن محاولته سد الثغرة الناقصة، أو لنقل التعويض عن الفقد كان حلًا مشوهًا أيضًا، أي أنه ليس فقط تكرارًا للمشكلة ذاتها في المسرح الذكوري، بل يزيد عليها أنه لا يسمح حتى بوجود الذكر كمتفرج، وبذلك فنحن اتجهنا إلى تعميق المشكلة وليس إلى حلها.

أصبحت المرأة لازمة الجدل بشأن قيام تجربة مسرحية ناجزة في السعودية، البعض وجدها (شماعة) يعلق على غيابها كل إخفاقات هذه التجربة، في حين وجدها البعض مجرد عنوان لصراع أكبر من التشدد والانفتاح.

في كل الأحوال، بدا منذ أكثر من عشر سنوات أن النساء يمكنهن أن يأخذن زمام المبادرة بأنفسهن، وليس مجرد انتظار بطاقة الدخول لخشبة المسرح. فقامت عدة تجارب مسرحية نسائية أهمها في الرياض، كما تشكلت فرق للأداء المسرحي النسوي، الذي يقتصر طاقمه وممثلوه وجمهوره على النساء حصرًا.

لعل كتابة هذه المسرحيات بالفصحى يعطفها إلى المسرح المكتوب الذي يُقرأ ولا يُمثل، ولعله أيضًا لتوفر هذه المسرحيات على العنصر النسائي ثم استبعادها من عملية الإخراج واهتمام المخرجين بعد أن تم إنشاء المسرح السعودي ويؤيد ذلك شكوى الكاتب الدكتور (عصام خوقير) وانقطاعه عن التأليف المسرحي لتعذر وجود مسرح في رأيه دون العنصر النسائي، وقد دعم رأيه في ذلك كثير من النقاد.

فمسرحيته (السعد وعد) صالحة للإخراج المسرحي وتتوفر فيها كل العناصر الدرامية المطلوبة، لكنها لم تخرج لوجود العنصر النسائي بين أدوارها وشخصياتها. لكن جيل السبعينيات الذي تمت على يديه ولادة مسرحية ناجحة لم يكتب بالفصحى، بل لجأ إلى الدارجة واستبعد الأدوار النسائية من نصوص فيما عدا (المهابيل) و(عريس من ذهب) فقد اعطيت فيها أدوار ثانوية للمرأة قام بها الرجال، بينما أُعطيت النساء دور الرجال في (مونوكليا).

لذا تؤكد المؤلفة أن دعم وتمكين المرأة السعودية هو أحد مرتكزات رؤية المملكة 2030، التي أعلنها صاحب السمو الملكي الأمير محمد بن سلمان في منتصف عام 2016م. كما أن الرؤية المباركة هي رؤية تنموية شاملة فإن دعم المرأة وتمكينها يفترض ألا يتوقَّف عند حدود معيَّنة وسياجات محدَّدة. ويُعدُّ قطاع المسرح، الذي توليه وزارة الثقافة اهتمامًا واضحًا، من القطاعات التي تتطلَّع إلى إسهام المرأة السعودية إسهامًا يُثري القطاع ويحقِّق تطلعات رؤية المملكة 2030 لتنمية قطاع المسرح كرأس حربة للثقافة من جهة، وكأحد مؤشرات جودة الحياة من جهة أخرى.

وإن كان فن المسرح في عطاءاته ما قبل الرؤية يسير أعرجَ لافتقاده للنصف الآخر من المجتمع وهو المرأة، فإن ما بعد إعلان الرؤية هو فضاء متسع، وتفرض المرحلة الالتفات إلى حضور جديد للمرأة السعودية في عطاءات المسرح ونتاجاته حضورًا فعَّالًا ينطلق من حيث انتهت إليه التجربة المسرحية السعودية وتجارب الآخرين على مستوى العالم.

فالتجربة المسرحية السعودية لم تفتقد حضور المرأة في المشهد المسرحي، بقدر ما افتقدت ذلك الحضور التشاركي برفقة الرجل في ممارسة المسرح. وهو حضور تتطلع إليه الأعين لإغناء التجربة المسرحية ومنحها ملامح حيوية جديدة تختلف عن ملامح التجربة ما قبل رؤية 2030.

لقد شهدت التجربة المسرحية السعودية ما قبل إعلان الرؤية حضورًا مقيدًا للمرأة السعودية في المسرح. وهو حضور خضع لاشتراطات اجتماعية وتقليدية لعبت دورًا في تشكيله ووضع محدَّداته الأساسية. فقد كان حضور المرأة في المشهد المسرحي بشكل عام لا يتجاوز الكتابة المسرحية. فالتجربة المسرحية شهدت الحضور النسوي عبر تأليف المسرحيات من خلال مسابقات التأليف المسرحي التي كانت تنظِّمها الرئاسة العامة لرعاية الشباب آنذاك. كذلك من خلال تلك الجهود الفردية لنساء التفتن إلى فن المسرح وبذلن جهدًا واضحًا في الإسهام في تقديم عطاءات مسرحية.

ومن هذه الجهود لا نستطيع إغفال ما كتبته الأستاذة (رجاء عالم) من نصوص مسرحية، ولا النصوص المسرحية المتنوِّعة للدكتورة (ملحة العبد الله). لكن المرأة السعودية وعبر الممارسة المسرحية حقَّقت حضورًا على أرض الواقع، وإن كان حضورًا لم تلتفت إليه الدراسات البحثية أو أقلام المؤرِّخين. ويتشكَّل هذا الحضور من العروض المسرحية التي كانت تقدَّم في أروقة مدارس البنات وأقسام البنات في الجامعات السعودية أو الجمعيات الخيرية المتنوِّعة.

ولعل أبرز هذا النوع من الحضور هو تلك العروض النسائية التي كانت تقدَّم من خلال احتفالات العيد في مدينة الرياض التي كانت تشرف على إنتاجها أمانة مدينة الرياض. وهي عروض نسائية تمثِّل فيها المرأة لجمهور محدَّد هو فئة النساء في المجتمع.

إن إسهام المرأة السعودية في فن المسرح، ونجاح كثير من برامجها، يفترض أن يأخذ شكلًا مختلفًا ليحقِّق ما يتطلع إليه المجتمع السعودي. فعلى سبيل المثال، لا يفترض أن ينظر إلى المرأة من وجهة نظر الممثلة فقط. أي ذلك الكيان الإنساني الذي ظل غائبًا عن خشبة المسرح وظلت أقلام كتَّابنا المسرحيين تتحاشى كتابة أداور له، وإن اقتصرت على الإشارات والتلميحات. إن الفضاء المتاح في المملكة يفرض الالتفات إلى إسهام المرأة السعودية في مجالات عديدة كالإخراج، والسينوغرافيا، والديكور، إلخ. لا ينبغي حصر مشاركة المرأة السعودية وحضورها في تجسيد دور المرأة فقط. بل التطلع لدور إبداعي في كافة مجالات المسرح وعناصره.

إن حضور المرأة الذي نتوق إليه بعد غياب طويل هو حضور مطلق، لا تحدِّده محدِّدات ولا تفرض طبيعته شروط. حضور يتلخَّص بالمرأة المبدعة في المسرح التي تشارك نصفها الآخر.

لذا ترى المؤلفة ان الظهور المتأخر للمسرح والفنون الحديثة كالسينما والتلفزيون في الوطن العربي عمومًا أدى إلى تأخره أيضًا في الخليج العربي ومنها السعودية وباقي دول الخليج، والذي أدى أيضًا إلى تأخر ظهور المرأة السعودية في الفن المسرحي والتلفزيوني والسينمائي، وتعود بدايات الفن في المملكة العربية السعودية من خلال فن المسرح حيث تم تقديم عرض مسرحي سعودي في منطقة القصيم بعنوان (حوار بين جاهل ومتعلم)، بعدها انطلقت الفنون

بشكل عام في المملكة، من خلال تقديم مسرحيات تاريخية ودينية، تعتمد في نصوصها على الكتب المدرسية مثل مسرحيات (صلاح الدين) و(عبد الرحمن الداخل)، و(القناعة)، و(عاقبة الطمع)، وهي المرحلة الأولى التي امتدت حتى عام 1373هـ.

وقد مر المسرح السعودي بمرحلة أخرى منذ عام 1384هـ حتى 1391هـ، وهي الفترة التي شهدت مسرحيات للكبار والصغار وكانت تركز على الدروس الاجتماعية ذات التراكيب الدرامية الترويحية مثل مسرحيات (الغواص)، و(لك يوم يا ظالم)، و(حرام حرام)، وكانت تقدم عن طريق المدارس والأندية. وتمتاز هذه الفترة ببروز مسرحيات من تأليف الكتاب السعوديين، لكنها لم تشهد ظهور المرأة السعودية على خشبة المسرح، وكان يقوم بالتمثيل نيابة عنها الرجال، وقد بدأ تاريخ الدراما التلفزيونية السعودية مع بدايات الستينات الميلادية من القرن العشرين تزامنًا مع تأسيس التلفزيون السعودي الحكومي في العام 1964 حيث ظهر مجموعة من الممثلين الهواة الذين تخطوا ضعف الإمكانيات وتحدوا محيطهم في زمن كان المجتمع لم يستوعب بعد أهمية الفن ودور الفنانين ومنهم الممثل السعودي أحمد الهذيل مع شقيقه حمد الهذيل وصديقهم هندي المري كأول ممثلين ظهروا على شاشة التلفزيون، وقد بدأ بعدها الفنانين الرجال من السعوديين المشاركة في بعض الأعمال الدرامية التلفزيونية العربية في أواسط السبعينيات حتى أواسط الثمانينات من القرن العشرين، كالمسلسلات البدوية الأردنية، لكنها لم تشهد ظهور المرأة السعودية في التلفزيون.

المرأة السعودية في الفن قبل تأسيس المملكة العربية السعودية

على مر السنين تعيش المرأة السعودية في مجتمع محافظ يتميز بتطبيق تيارات الإسلام المحافظ بقوة، ولديها حقوق وواجبات محددة ومختلفة عن الرجل السعودي، عقب النهضة تغيرت النظرة لها ولدورها وتوسعت حقوقها بفضل إصلاحات اجتماعية وقانونية، من بين هذه الإصلاحات كانت إعطاء المرأة السعودية حق قيادة السيارات في عام 2018.

اعتبارًا من عام 2021، شهد وضع المرأة في المملكة العربية السعودية تحسينات تدريجية على مر السنين. مُنحت المرأة السعودية المزيد من الحقوق والفرص، بما في ذلك حق التصويت والترشح للمناصب في الانتخابات المحلية. يُسمح للنساء الآن بقيادة السيارة، كما حصلن على قدر أكبر من الوصول إلى التعليم والعمل. مع ذلك، لا تزال هناك قيود على حقوقهم وحرياتهم، لا سيما في مجالات مثل الزواج وحضانة الأطفال والوصاية. لا يزال نظام ولاية الرجل في البلاد يتطلب من المرأة الحصول على موافقة ولي الأمر.

ويُعتبر التمكين الثقافي للمرأة السعودية أحد العوامل الرئيسية في تغيير صورة المسرح. الدعم الحكومي والمبادرات الثقافية ساهمت في فتح المجال أمام المرأة للتعبير عن نفسها فنيًا.

الآن، تُشارك النساء بفعالية في كتابة النصوص المسرحية وإدارة الإنتاجات والتمثيل، مما يعكس تطورًا مهمًا في البنية الثقافية للمجتمع السعودي.

ويُعد حضور المرأة السعودية في الفنون المختلفة مثل الفن الشعبي من غناء ورقص وأداء، مقطوعات شعبية وتراثية أو الفن التشكيلي من رسم وتطريز ونحت وغيرها، أو الفن المسرحي والتمثيلي بعد ظهور السينما والمسرح والتلفزيون وغيرها من وسائل الفنون الحديثة هو امتداد لحضورها التاريخي سواء عملت في مجال الفنون السمعية والبصرية داخل حدود السعودية أو خارجها.

تقول الباحثة السعودية الدكتورة (هتون أجواد الفاسي) في كتابها الذي صدر باللغة الإنجليزية عن دار آركيوبرس البريطانية بمدينة أكسفورد بعنوان: **(المرأة في الجزيرة العربية قبل الإسلام): أنها لاحظت وجود متميز للمرأة في الجزيرة العربية قبل الإسلام أي في الفترة ما بين القرن الأول قبل الميلاد والقرن الثاني الميلادي، حيث وجدت في المصادر**

المختلفة أن المرأة قد ظهرت على النقوش الكتابية والآثار والمصادر الكلاسيكية، بالإضافة إلى الدراسات النسوية، وأنه خلال قيام الباحثة برحلة ميدانية مطولة شملت المناطق التالية:

مدائن صالح، العلا، خيبر، تبوك، قُرية، البدع، مغاير شعيب، مقنا، عينونية، ضبا، الوجه، روافة، الديسة، تيماء، دومة الجندل، سكاكا، القريات وغيرها تبين لها أن بروز المرأة النبطية على النقوش والعملة أنه قد كان لها مكانة متميزة مقارنة بمعاصراتها[1].

المرأة السعودية في التراث الشعبي

من المعروف مشاركة المرأة السعودية، في مرحلة ما قبل الدولة السعودية في أنشطة التراث الشعبي، وهو الذي يُعرف بأنه كل ما خلفه الأجداد للأبناء وبمعنى آخر ما ورثَته الأجيال السالفة للأجيال الحالية من العادات والتقاليد والآداب والقيم، والمعارف الشعبية، والثقافية، والمادية.

ويشتمل التراث الشعبي إضافة إلى القصص والأساطير والأشعار والألعاب والأمثال الشعبية على الأغاني والاحتفالات والأعياد والرقص والفنون والحرف، وقد كانت مشاركة المرأة في شبه الجزيرة العربية فاعلة ومؤثرة في التراث الشعبي بذات درجة الرجل، فكانت تقوم بأداء الأغاني في الاحتفالات والأعياد سواء بشكل مستقل، دون اختلاط، أو بشكل مختلط في حالات الاحتفالات العائلية المغلقة، كذلك الأمر بالنسبة للرقص في المناسبات وحفلات الزواج التقليدية والفنون الشعبية والحرف المختلفة.

للتراث الشعبي السعودي مذاق خاص تمتزج فيه الأصالة بالحداثة، ويفوح منه عبق الماضي وسحر التاريخ. ويعد التراث الشعبي في السعودية أحد ركائز الهوية الوطنية فهو الوعاء الذي تستمد منه عقيدتها وتقاليدها وقيمها الأصيلة ولغتها وأفكارها، وقد شاركت المرأة في الجزيرة العربية بشكل وثيق بما أصبح يطلق عليه اسم الفلكلور الشعبي، بالتساوي مع الرجل فحين كانت القبائل في الجزيرة العربية تتبع طرقًا متنوعة لتخويف الأعداء وبث الرعب في قلوبهم، واستخدام الغناء بنبرات مختلفة، كان يصاحبها رقصات محددة، للذكور والإناث، تختلف الفنون الشعبية في كل منطقة من مناطق المملكة عن الأخرى، فكانت المرأة

(1) المرأة في الجزيرة العربية قبل الإسلام – البيان" www.albayan.ae – بتاريخ 2020/1/1.

تشارك بما يُعرف بـ(رقصة أنفاس الفرسان) وهي إحدى الرقصات الشعبية الشائعة عند قبائل شمال السعودية، ويؤدونها في صفين أو صف واحد، وهي رقصة تؤدى في الأعياد، وأيضًا بعد الانتصارات في الغزوات، دق الحب، والليوة، والحصاد، الفريسة في المنطقة الشرقية نسبة إلى بيئة المنطقة الشرقية الخلابة التي تتميز بإطلالاتها الساحلية والزراعية الساحرة.

وتعتبر (دق الحب، والليوة، والحصاد، والفريسة) أنواع من الفنون الشعبية المستوحاة من سحر أمواج بحر الخليج العربي، ومن سعف النخيل ومواسم الحصاد التي تشتهر به مدينة الإحساء، وتستخدم في هذه الألوان الشعبية الطارات والطبول والكفوف تحت إيقاعات متتالية[1].

الإذاعة السعودية وبدايات الفنانات السعوديات

كانت الإذاعة هي المدخل الأول لدخول المرأة السعودية مجالات الفنون الحديثة، وتشير بعض المراجع إلى أن الفنانة السعودية (مريم الغامدي) كانت أول امرأة سعودية تقف على خشبة المسرح، وأول من عمل في التمثيل، وأول مذيعة سعودية، حيث عملت في الإذاعة وهي طفلة، في العام 1962، وهي من أوائل من قرأ نشرات الأخبار عند انطلاقة قناة الإخبارية السعودية، وأول سيدة قرأت نشرة الأخبار في إذاعة الرياض، إضافة إلى أنها أول سعودية تكتب السيناريو في الأعمال التلفزيونية منذ عام 1983، وهي ممثلة ومذيعة ومخرجة وكاتبة سعودية، شاركت كممثلة في أكثر من 12 عملًا تلفزيونيًا، إلى جانب فيلم روائي اجتماعي عن البيئة بعنوان (زائر بلا موعد)، ومن أبرز المسلسلات التي شاركت فيها:

(دعاة على أبواب جهنم)، (أنا وأنت والإنترنت)، (عيال الصقر)، (هوامير الصحراء) 4 أجزاء، (أيام وليالي)، (لعبة المرأة رجل)، (من الآخر)، وبعدها أصبحت ساحة الدراما التلفزيونية والسينمائية والمسرحية مليئة بالعديد من الشخصيات النسائية، التي صنعت وحفرت اسمها بحروف من ذهب في عالم الفن، ليذيع صيتها في الوطن العربي والخليجي، استطاعت أن تفرض فنها الراقي المتميز، لتكون محط إعجاب الكثيرين، خصوصًا حين

(1) الدحة أنفاس الفرسان". جريدة الرياض، 2018/7/10.

انتشرت الدراما السعودية عربيًا مع ظهور الفضائيات السعودية الخاصة في بداية التسعينات مثل إم بي سي وشبكة راديو وتلفزيون العرب، من أشهر الأسماء لفنانات برزن في بدايات الأعمال التلفزيونية الخليجية والسعودية، ليكنّ الأوائل في هذا المجال الفني الممتع: الفنانة (سناء بكر يونس)، وهي إعلامية وممثلة سعودية، انطلقت من خلال المسلسل التربوي (افتح يا سمسم) للأطفال، حيث قدمت منه 3 أجزاء، ولها العديد من المشاركات في أعمال خليجية وعربية، وهي إحدى خريجات الدفعة الأولى من المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت، ومن مواليد مدينة الرياض عام 1961، وقد شاركت في العديد من المسلسلات، أهمها: (الرحيل)، (طاش ما طاش)، (أكثر من جزء)، (فايز التوش)، (إلى جدي مع التحية)، (دمعة يتيم)، (خارج الأسوار)، (الخادمة)، (أيام وليالي)، (حارة الشيخ).

والفنانة (وجنات الرهبيني) التي بدأت مسيرتها الفنية في عام 1976 من خلال مسلسل بعنوان (قناديل) واستمرت بالعمل الفني من خلال الأعمال الإذاعية والتلفزيونية، شاركت في السينما من خلال فيلم (شعلة لا تنطفئ)، كما اشتهرت خلال سهرة تلفزيونية حملت عنوان (الإيدز) مع الفنان (عبد الله السدحان، وناصر القصبي)، ذلك عام 1985، ثم شاركت في مسلسل (طاش ما طاش) بموسمه السادس، اشتهرت بشخصية قدمتها خلاله، واستمرت في العمل الفني، حيث عملت في العديد من الأعمال الفنية بين السعودية والإمارات، وشاركت في عشرين مسلسلًا، أبرزها: (دار الزمن)، (حبر العيون)، (ألو مرحبا)، (أبو الملايين)، (حارة الشيخ)، والفنانة (ناجية الربيع) وهي ممثلة ومخرجة، من مواليد 1955، درست الإخراج الإذاعي والتلفزيوني والمسرحي في جامعة سان فرانسيسكو في ولاية كاليفورنيا في الولايات المتحدة، تخرجت عام 1985، شاركت في أكثر من مائة عمل تلفزيوني ومسرحي، ومن أهم أعمالها: (فارس بلا جواد)، (بو مرزوق)، (عاد، ولكن)، (الملفوقة)، (سرى الليل)[1].

فلو علم المبدعون بأهمية المرأة في الدراما، لما دأبوا في تشويهها فالمرأة في الدراما لها إحالات عديدة يستخدمها النقاد المتخصصون، وقد تحيلنا إلى الوطن نفسه في كثير من الأحيان.

(1) هؤلاء الفنانات الأوائل في الدراما السعودية". مجلة سيدتي. 2 فبراير 2018.

نحن لا نمتلك إلا البشر فالوطن هو البشر المقيمون على أرض مخصصة لهم، وهو مشتق من موطن، بالتالي فالبشر هم الثروة لحماية الأرض المقيمون عليها والمتوارثة عبر جيناتها البشرية ولعل وجود صورة المرأة في الأعمال الأدبية يحتل انعكاسًا للوطن لما فيه من إحالات رمزية دأب المبدعون في استخدام هذا الرمز كما هو متفق عليه في علم العلامة لدى النقاد والمحللين. وسواء كان هذا أو ذاك أو هما معًا تبادلًا المواقع بين الحقيقة والرمز، إلا أن المرأة تظل هاجس كل المبدعين والمحللين، للوصول إلى كنه حقيقة المجتمعات وبنية الأوطان.

لم يكن هذا التلازم بين الحقيقة والانعكاس على صيغة الصفة ومفهوم الأنثى إلا من مفهوم الرحم التي تلد وتدفع من باطنها أجيالًا تتخذ من جيناتها نموذجًا خاصًا بها وبالتالي أصبحت وطنًا، فلا يمكن تزييفه أو الالتواء عليه هذا على المستوى الفلسفي للمعنى، أما على مستوى التحليل المنطقي والثقافي، فهو أن المرأة هي الكفاح المستمر والدؤوب من أجل ترسيخ مبادئ الحرية والوطنية والعقائدية وما إلى ذلك من مبادئ تتخذها المجتمعات نبراسًا لها أيّا كانت هذه المبادئ أو تلك. وبالتالي فالمرأة هي الجين الأساس في تكوين صبغة المجتمع شئنا أم أبينا، وهنا تكمن الخطورة فلماذا يصر صناع الدراما في وطننا العربي على تشويه صورة المرأة العربية في الإعلام وخصوصا في الدراما؟ هم بذلك لا يدركون مدى خطورة ذلك؛ لأنهم بكل تلك الصور المتطايرة هنا وهناك يقذفون مجتمعاتنا بحمم بركانية لا قبل لنا بها.

ولقد تململ وكسد كثير من الدراسات العالمية والعربية حول صورة المرأة العربية في الإعلام العربي نفسه، ومنها مؤتمر أعدته منظمة اليونيفيم لهذه القضية وعملت على فريق بحث على مستوى دولي وعرضته في جامعة الدول العربية منذ عدة سنوات، كانت قد توصلت إلى كثير من الصور المشينة للمرأة العربية في إعلامها.

حقيقة الأمر نحن لا نتناول هذا الموضوع الخطير من مبدأ (جنسوي) بقدر ما يمكن تسليط الضوء على انعكاس هذه الصورة في الذهنية العربية نفسها وبالتالي ترسخ صورًا عنها تجعل المجتمع نفسه أعرج أو (أعور) فلا يترجل إلا برجل واحدة أو لا يرى إلا بعين واحدة فتصبح الحقيقة والبنية والمجتمع والتكوين الشخصي لدى الشخصية نفسها منقوصة والحقيقة نسبية، بالتالي تترك ذلك الأثر في نفوس المشاهدين وهو الأثر الخفي.

المسرح النسائي السعودي.. تجارب وإشكاليات

يختلف المسرح السعودي عن كل مسارح العالم في غياب العنصر النسائي الممنوع - حسب التقاليد السعودية- من الاختلاط بالرجل خاصة على خشبة المسرح، هذا ما جعل من هذا المسرح ذكوريًا في شكله وحتى في قضاياه التي يطرحها، تغيب المرأة عنه حضورًا كمشاهدة، وحضورًا على الخشبة كممثلة، وحضورًا كقضية.

هذا المنع لم يوقف هاجس العمل المسرحي عند بعض المهتمات بالمسرح، خاصة من اللائي جئن من بوابة التلفزيون حيث لا منع هناك، فاخترن أن يخضن تجربة المسرح النسائي الذي تقدم فيه الممثلة المرأة عرضًا مسرحيًا لجمهور نسائي، يطرح قضايا نسائية، وبإخراج نسائي -غالبًا- بعيدًا عن عيون الرجل، في شكل من أشكال التعويض عن هذا الغياب القسري.

هذا المسرح الذي اختص به المسرح السعودي، لا يندرج ضمن ما عرف في أوربا بالمسرح النسائي Women theatre، ولا ما عرف بالمسرح النسوي Feminist theatre الذي ظهر في أوربا بدايات السبعينيات وأثار آنذاك جدلًا بين القبول والرفض، فالمسرح النسائي كما شرحه الناقد العراقي (عواد علي) بأنه:

يشير إلى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تديرها نساء، حتى وإن كان جمهورها خليطًا من الجنسين، وتغلب على إنتاجاتها العروض التي تؤلفها وتخرجها كاتبات ومخرجات متمرسات، ويستند هذا التحديد إلى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل والإدارة، أي إلى ما يحدث وراء خشبة المسرح، لا إلى ما يقدم عليها.[1]

المسرح النسوي يشير إلى التجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة، أو تنطلق من النظرية النسوية، أو مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى إلى نصرة المرأة في جميع المجالات وتشكل محاولات لتحدي التقاليد المسرحية الذكورية التي تسعى إلى قولبة صورة المرأة، تعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية والتابعة، والمصطلحان لا ينطبقان على تلك التجارب المسرحية النسائية التي بدأت تروج في السعودية،

(1) عواد علي، تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد 67/68، وزارة الثقافة السورية سنة 2009.

بعد القدر الضئيل من التسامح الاجتماعي الذي فسح للمرأة أن تقدم مسرحها الخاص، وإن كان يقدم فقط لجمهور من النساء، مسرح للنساء، من النساء إلى النساء.

إشكالية المسرح النسوي السعودي

في هذا الجزء تحاول المؤلفة أن تقف وقفة منهجية أمام تجربة المسرح النسوي السعودي، لكونها تجربة تعكس نضج الفكر التنويري وتعكس التوجيه الواعي للموهبة في الكتابة المسرحية في خدمة مجتمعه السعودي والخليجي، بل عالمنا المعاصر الذي يحتم على المجتمعات المنغلقة فكريًا أن تتخلص من العربي في نمطية التفكير والتقوقع في المكان دون إحساس بحركة الزمن.

فالثبات في المكان دون الدوران به مع حركة التطور العصري يؤدي بالمجتمع إلى الجمود والركون إلى استهلاك الإنجازات الحضارية للشعوب المتقدمة بحجة أنها مسخرة لخدمتنا دون وعي منا بأننا تابعين الإرادة من صنعها وبأن صانع الإنجازات التكنولوجية والحضارية يمكنه حجبها عنا أو حجب ما يجعل مستهلكيها قريبًا منه.

إن مسرح المرأة في السعودية يلح على فهم ضرورة التطور. والتطور خلاص من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمن وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين. لذلك نرى بتصوير ما يطرأ على المكان وعلى الناس من تغيرات ويلفت إلى حال الناس وموقفهم الواقعي من التغيير والمأمول منهم فعله.

تظل كتابات ملحة عبد الله هي اللفتة المسرحية الأولى التي تتعرض لموضوع التغيير الذي هو سنة الحياة.

ذلك لانشغالها بقضية التنوير وحضها الدؤوب للعقل العربي على رفض ثقافة الإذعان ونفض غبار الرسوبيات الثقافية.

هذا الجزء من الكتاب ليس ترجمة ذاتية فقط لذلك الكاتبة التنويرية، لكنه ترجمة موضوعية أيضًا لإبداعها ليس من منظور ما كتب عنها وعن كتاباتها قياسًا على كتابات مسرحية سعودية لآخرين إلى جانب تحليل لنصوصها ونقد لها.

كما تعرض المؤلفة كتاب أنوثة قاتلة للكاتبة السعودية الدكتورة لطيفة عايض البقمي، وهو محاولة للقراءة في خطابات المرجعيات الثقافية المقارنة لتمثلات جرائم المرأة القاتلة في المسرح السعودي والمسرح العالمي. وهو يناقش القضايا الشائكة تجاه المرأة في المجتمع السعودي من خلال الانفتاح على القضايا الراهنة بين المسرح السعودي والمسرح العالمي (العبري واليوناني) بمناقشة جرائم الأنثى ومحاولات قلب منظومة القيم في المجتمعات المتعددة بالقضايا المسكوت عنها، وتحول المرأة إلى دور الجلاد والقاتل بعد أن كانت تمارس دور الضحية.

كما يناقش المرجعيات الثقافية المقارنة لحكاية المرأة القاتلة في المسرح العبري واليوناني والعربي، الكشف عن الأنساق الثقافية الظاهرة والمضمرة في مدونة جمالية بممارسة إجرائية وتطبيقية، حيث تتبعت تأثر مسرحية (العازفة) للكاتبة د. ملحة عبد الله، بالنصوص اليونانية والعبرية، إضافة إلى دراسة نص مخطوط يدرس لأول مرة يعود للقرن السادس عشر الميلادي ثم ما حدث لهذه النصوص من إغراق وانكسار وتمزق وتجزئة وإعادة صياغة وتحويل في نص العازف.

فالحركة المسرحية في السعودية تظل أقصر عمرًا وأقل إمكانات مقارنة بمثيلاتها في العالم العربي على الرغم من الجهود المبذولة، يغيب عنها بشكل واضح مشاركة المرأة كاتبة وممثلة ومخرجة إلا من أعداد قليلة وصفتهن الكاتبة والمخرجة صفاء الزوري بأن حركتهن أبطأ وأصعب من حركة الرجل، ومن بين 840 مسرحيًا جرى مسحهم في رسالتها للماجستير عن المسرح السعودي هناك 22 امرأة فقط.

وعن قضايا وهموم وشجون ومعوقات مشاركة المرأة في المسرح تطرح مجموعة من المسرحيات الفاعلات في الحركة المسرحية بوصفهن كاتبات، ومخرجات، وممثلات، وباحثات.

تصف الدكتورة (لطيفة البقمي) من جامعة الطائف بداية التجربة الإبداعية النسائية في السعودية بالارتباك لأنها مرتبطة بحقيقة المجتمع السعودي قبل كل شيء؛ ولأن الإبداع فن وأهم دعائم الفن بعد الموهبة الحرية، وعنصر الحرية يبدو عنصرًا غير واضح الملامح خصوصًا فيما يتعلق بحرية المرأة في مجتمعنا. ترى أن المرأة السعودية استطاعت الدخول إلى المسرح من بوابة المسرح النسائي وهو مسرح محافظ وجدت فيه المرأة متسعًا من الحرية لمناقشة قضاياها، يقع العبء فيه على المرأة كتابة وتمثيلًا وإخراجًا.

تلخص البقمي التحديات التي تحد من نجاح المسرح النسائي في السعودية بضعف الدعم المادي وقلة الفرق المسرحية النسائية مقارنة بالفرق المسرحية والعنترية الذكورية المسيطرة على الأنشطة المسرحية، تركيز العروض المسرحية في أماكن محددة، كالرياض وجدة والمنطقة الشرقية واقتصارها على أوقات الأعياد والمناسبات وعدم وجود صالات عرض كافية تتناسب وخصوصية المرأة.

كما تصف الكاتبة (فاطمة عطيف) عضو فرع جمعية الثقافة والفنون بجازان؛ حركة المسرح النسائي السعودي من حيث مشاركة المرأة في المسرح بأنه:

مفهوم واسع ومؤثر بعد التطور التكنولوجي للأجهزة السمعية والبصرية، يمكن تطويعها للتوافق مع الضوابط الشرعية المطلوبة لحضور المرأة على خشبة المسرح. فالمرأة نصف المجتمع الذي يفرز الحراك المسرحي في كل المجتمعات وكل المحاولات المسرحية التي قدمت وغابت عنها المرأة، فهي ربما أطلق عليها اسم مسرح لكنه في الحقيقة مسرح أعرج وبساق واحدة فنحن مجتمع يحترم الخصوصية الدينية وتعاليم الدين فيما ينص على الثوابت الشرعية، هذه ليست معوقات كما يرها غيري، من حيث عدم توافر العنصرين على خشبة المسرح في العروض المقدمة، إنما المعوقات الحقيقية مازلت في عدم وعي فئة كبيرة من الجمهور بأهمية دور المسرح، فمنهم من يرى عدم جدوى العروض المقدمة إذا لم تكن تحتوي على فيتامين الضحك والسخرية المفرطة دون أي هدف لكشف الستار عن قضية، وهذه ليست رسالة المسرح أن يضحك والمجتمع يبكي.

أما الممثلة (لورين عيسى) تؤكد أن:

"أغلب المسرحيات التي تعرض كوميدية وبخاصة المسرح النسائي، ولم أشاهد مسرحًا تراجيديًا علمًا أن المسرح يعد رسالة قوية تصل للمشاهد، لذلك يجب أن تكون في كل مسرحية رسالة تفيد المجتمع، بنفس الوقت تعريف عن تاريخنا، فمن الممكن أن يكون العرض دسمًا يشمل الكوميديا وبنفس الوقت رسالتنا. أحيانًا أحزن عندما يقوم المنتج بالعمل مع فنانين من خارج المملكة، ذلك بحجة أنه يزيد نسبة المشاهدين؟ أستغرب ذلك كيف نطلب نجومًا من خارج المملكة ونحن لدينا نجوم خدموا المسرح وخدموا الفن منذ سنين أعتقد أن هذا ظلم بحق الفنانة والفنان السعودي، وإن كان التمثيل ضعيفًا فلماذا لا تفتح معاهد تدريب مخصصة للمسرح النسائي، وقد تحدثت معي كثير من الفتيات السعوديات مبديات رغبتهن في التمثيل المسرحي فلماذا لا نفتح لهن المجال لذلك، كما أتمنى

إفساح المجال لعرض المسرحيات بشكل أكبر، فكما أشاهد أن هناك أعمالًا كثيرة جدًا يتوقف عرضها من الأمانة ولا أعلم ما السبب؟ الأهم أنني اليوم لم أجد مسرحًا فيه مكان مهيأ لذوي الاحتياجات الخاصة، ففي يوم من الأيام كان لدي عرض مسرحي وطلبات من صديقاتي من ذوي الاحتياجات الخاصة الحضور، وفعلًا حضرن، ولكن سرعان ما خرجن بسبب عدم وجود مكان مهيأ لهن، هذه نقطة مهمة جدًا فهم من المجتمع ولهم حقوق علينا".

من جانبها أكدت الكاتبة (أمل الحسين) أنها لا ترى تواجدًا للنص النسائي في المسرح، قائلة:

"عندما أتحدث عن التواجد فليس بالضرورة أن يتواجد في المسرح النسائي، وقد لا يكون تقصيرًا من الكاتبة بل عدم إعطاء الفرصة، والاكتفاء بالتعامل مع الكاتب الرجل بينما هناك نصوص مسرحية بأيدٍ نسائية لكنها على الورق ولا تنفذ على المسرح، كما أرى أنه في الوقت الحالي أصبح هناك حراك لا بأس به للمسرح النسائي، لكن مازال يحتاج للدعم، الدعم ليس فقط في إقامة المسرح وإنما في تنظيم الدورات لصنع كاتبات وممثلات، كل من يعمل في المجال المسرحي، هكذا يتم النهوض به بشكل فعال".

وأوضحت المخرجة (سلمى الخميس) أن التجربة النسائية في الحراك المسرحي غير واضحة المعالم على المشهد المسرحي السعودي، فتقول:

"مشاركة الكاتبات السعودية لا تزال في بدايتها حيث نلاحظ اتجاه الأديبات إلى فن الرواية وهناك إحجام واضح عن الدخول في عالم المسرح. ومن أهم المعوقات عدم الاحتكاك المباشر بالأوساط الفنية بحكم ضيق العروض واقتصار بعضها على المشاهدين الذكور مما يجعل التجربة في بدايتها غير مكتملة النضج.. لكن الأوضاع في الوسط تحسنت وأصبحت أغلب العروض متاحة.. لكن تبقى الصعوبات التي يواجها أي فنان في طريقه لإثبات جدارته وتميزه بين غيره من المبدعين حيث ما تزال الأقدمية والعلاقات تلعب دورًا كبيرًا في إيجاد الفرص".

ووصفت الكاتبة والمخرجة (صفاء محمد الزوري) حركة المرأة في المسرح السعودي بأنها:

"أبطأ وأصعب من حركة الرجل، وإهمال المسرح وبخاصة المسرح النسائي، كل ذلك دفعني وبقوة أن تكون رسالتي في الماجستير عن المسرح السعودي، فهو وسيلة من وسائل

الإعلام، ورغم الخوف الذي اعتراني من رفض موضوع رسالتي بسبب النظرة السلبية للمسرح ولكوني فتاة، فكل من كان حولي تنبأ برفضها ألا أنها قبلت ولله الحمد، وكان عنوان دراستي (العوامل المؤثرة على أداء القائم بالاتصال في المسرح السعودي)، والقائم بالاتصال الذي تناولته في الدراسة هو المؤلف، الممثل، والمخرج.

ويتألف مجتمع الدراسة من أربعة وأربعين مبحوثًا، اثنان وأربعون من الذكور (95.4 %) واثنتان من الإناث وبنسبة (4.6 %)، وذلك مؤشر يشير إلى تفوق عدد الذكور في المسرح السعودي على عدد الإناث بشكل كبير جدًا".

وتقول الزوري:

"إن إهمال المسرح النسائي من الناحية المعنوية والمادية دفعني إلى تحويل فرقتي المسرحية من فرقة بطاقم نسائي إلى فرقة بطاقم رجالي، وأيضًا بسبب عدم استمرار معظم النساء في الفرقة نظرًا لقلة المادة والخوف من تصوير الجمهور لهن أثناء العرض، وعدم المقدرة على توثيق العمل المسرحي بالتصوير لخشيتهن تسرب العرض إلى شبكة الإنترنت، وعدم توافر متخصصات في الهندسة الصوتية والإضاءة وأيضًا السينوغرافيا جعلني أتحمل أعباء تفوق طاقتي المعنوية والمادية. وتتهم الزوري في نهاية حديثها ثقافة المجتمع وعاداته وتقاليده بأنها تمثل أكبر عقبة تواجهها المرأة مع الطاقم الرجالي في المسرح، وأن المجتمع استطاع تقبلها كممرضة أو موظفة في شركة ما، لكن لم يستطع تقبلها كمخرجة في المسرح، رغم أنها أيضًا تقدم رسالة نبيلة. مازال البعض يرى المسرح من المحظورات ودخول المرأة في هذا المجال أعظم المحظورات وينظر لها نظرة دونية. وأيضًا أدت العادات والتقاليد إلى غياب العنصر النسائي في العرض المسرحي الذي يشكل عائقًا في بعض الأحيان في الكتابة والإخراج المسرحي".

كثيرًا ما ردد المسرحيون السعوديون أن أزمة المسرح السعودي إضافة للمعيقات الاجتماعية والسياسية وقصور الدعم الرسمي وندرة الخبرة الأكاديمية والمنشأة المسرحية المناسبة لإقامة العروض، تكمن في غياب العنصر النسائي عن الخشبة. فالمسرح يعكس صورة عن الحياة بما فيها من وضع اجتماعي. والحياة بما فيها من ثنائية طبيعية ذكر/ أنثى من المهم أن تترجم على الخشبة دون أن يغيب عنصر عن آخر أو يمتلك مساحة وجود أوسع من الآخر.

والمرأة السعودية التي يطالب المسرحيون بوجودها على الخشبة بدأت تشق طريقها المفترض في الحراك الاجتماعي والاقتصادي، تحقق نقلة نوعية مقارنة بوضعها في السنوات الفائتة، فانخرطت في مجالات عمل لم تتوفر لها قبلًا، ها هي تعتلي المناصب، تدير نظم عمل باقتدار، كما أن لها دورًا فاعلًا في المشهد الثقافي المحلي من خلال النتاج الأدبي والتشكيلي والإعلامي، خصص مؤتمر الحوار الوطني الثالث لمناقشة قضايا المرأة السعودية، ولتباين التيارات الفكرية السعودية لم يفرز المؤتمر سوى توصيات فضفاضة لم تناقش القضايا وتدرسها بعلمية، ولم ترض بطبيعة الحال تلك التوصيات النساء والتيارات المعتدلة، إذ غفل المؤتمر عن مناقشة قضايا أكثر إلحاحًا، كتيسير تعاملات المرأة مع الدوائر الحكومية والخاصة دون الرجوع إلى موافقة ولي الأمر، وإلزامية التعليم، فالمرأة التي أسهمت في صياغة المجتمع بأموميتها وأنوثتها الفطرية، ها هي تسهم في العمل جنبًا إلى جنب مع الرجل في بناء مستقبل أفضل للوطن ضمن حدود الممكن، تستحق من دوائر القرار الالتفات إلى قضاياها بموضوعية أكثر، فما حققته لا يفي بما يحمله المجتمع المدني من خصائص وإن وفق تعاليم الدين الإسلامي الذي كفل للمرأة كل حقوقها.

هذا ما ردده المسرحيون وعيونهم مفتوحة على التجارب المسرحية الخليجية الأخرى التي كان للمرأة فيها دور منذ بدايات ستينيات القرن المنصرم، منذ اعتلاء أول ممثلتين خليجيتين الخشبة، (مريم الصالح) والراحلة (مريم الغضبان).

فالمسرح السعودي الذي بدأ متأخرًا، بدأ مبتسرًا، ومحدود العطاء. لكن السؤال الذي يطرح هو ماذا قدمت هذه التجارب المسرحية المبكرة للمرأة السعودية؟ هل حققت المرأة السعودية ذاتها من خلال المسرح؟

بالنظر إلى المنجز المسرحي السعودي ومن باب المقولة الكلاسيكية (المسرح مرآة الواقع)، يلحظ ومنذ البداية أن ثمة خط تواز بين المسرح والمجتمع، فبقدر مساحة الحرية المعطاة للمرأة في الواقع، تنعكس افتراضيًا على وجودها على خشبة المسرح، فكما بدأت العمل مبكرًا في دولة مثل الكويت في شتي المجالات، وابتعثت إلى الخارج للدراسة، وعملت جنبًا إلى جنب مع الرجل للدفع بعجلة التنمية، فقد خرجت إلى الجمهور المسرحي في الزمان ذاته، بأدوار كانت يجسدها رجال، فحجزت لها موقعًا طبيعيًا. إلا أنه وبالرغم فقد ظلت وتظل تحت مظلة وسلطة الذكر، وما وجودها إلا بقبوله أو رفضه، بحكم القوامة الشرعية التي استغلتها التقاليد في حصر المرأة في زاويتها، وتحديد حركتها. وهذا ما انعكس على وجودها النوعي

وفاعليته في المسرح، خاصة مع خصوصية المسرح الذي يحتاج إلى جرأة في الطرح، في نقد الأوضاع الاجتماعية. فالمرأة كانت عنصرًا ثانويًا مكملًا للحكاية المسرحية التي تتمحور أكثر حول الشخصيات الذكورية، وأغفلت تمامًا المرأة كوجود فكري وليس مجرد وجود فسيولوجي قابل للتجاوز، كما هو الحال في المسرح السعودي الذي تجاوز الوجود الفسيولوجي بنصوص خلت إلا من رموز للمرأة.

كل تلك المعطيات جعلت صورة المرأة نمطية، إذ ظلت الشخصيات النسوية المجسدة في المسرحيات السعودية تراوح بين المرأة المهزومة الضعيفة المسلوبة القرار والتفكير وبين المرأة المتمردة دون وعي في جانبها السلبي، أو تكون حمّالة الخطايا، رغم أن الذاكرة تسعفنا بصور مشرقة لنساء وضعن حجرًا في جدار التاريخ، ولم يخرجن من عباءة رجل، ولم يسيّر حراكهن رجل. ولم يكن لممارسة المرأة للكتابة المسرحية من دور هيأ للمرأة ظرفًا أفضل، فقد كرست المرأة الأنماط المكررة السائدة، إذ كان منطلق الكتابة هو الدفاع عن المرأة لمجرد الدفاع بدل استحضار حالات القوة في كينونة المرأة على الخشبة، وكان التركيز المفرط على المرأة في النصوص النسوية قد أوقعها في التباس المقولة، فقد حاولن تهميش الرجل بعكس معادلة القوة والضعف، ليمارسن ذات الدور الذي مارسه الرجل/ المسرح عليهن، وكان الأجدى أن يخرجن المرأة ككيان متفرد يملك استقلاليته من التبعية للرجل، ويركزن على ثنائية الذكر والأنثى الفطرية في التساوي الحقوقي، وإن غالب المجتمع هذه الفطرة، فالمسرح كما يدعي المسرحيون، محفز على حركة التغيير الاجتماعي، وهذا ما يثير التوجس تجاهه.

من الإشارات الجلية على علاقة المرأة السعودية بالمسرح هي عدم قدرتها على اقتحام المسرح بمجالاته الشتى التي ظلت حكرًا على الرجل، العدد الذي لا يتجاوز أصابع اليد من النساء اللاتي خضن تجربة الإخراج المسرحي، مقارنة بعدد الممثلات، يعود الأمر إلى أن الإخراج يميل إلى حالة من التسلط في العمل المسرحي، فالمخرج في النهاية هو صاحب الكلمة الأخيرة في العرض، وهو الذي يرسم حركة الممثل على الخشبة، ويصوغ الشكل النهائي للمسرحية، وهذا ما يدفع الممثلين الذكور الذين جبلوا على فكرة الفحولة والتسلط على المرأة من النفور من العمل مع مخرجة أنثى حتى لا يقعون تحت طائلة توجيهاتها. كما أن الممثل الرجل سيخضع بالتالي إلى أفكار المخرجة التي ستميل إلى التركيز على قضايا المرأة الضحية لسقطات الرجل. مما يهز شخصية الرجل الفحل فيه، كما أن القلق الاجتماعي، والطبقية الجنسية المجتمعية، فالرجل أولًا ومن ثم المرأة، والاعتقاد بعدم تجانس الإخراج المسرحي

المفضي إلى التمرد وإلى القوة والقدرة على إدارة فريق عمل مع أنوثة المرأة التي تغلب العاطفة على العقل كما يردد، أجبر المرأة الخليجية على الابتعاد عن خوض غمار الإخراج المسرحي، الذي خاضته نساء عربيات أخريات دون إيلاء أدنى اهتمام بالخطاب الاجتماعي والديني الملتبس، مثل الفنانة نضال الأشقر، وسميحة أيوب مؤخرًا.

المشكلة الأساس أن التعامل مع المرأة كوجود خاضع للتقاليد المتغيرة وليس خاضعًا لمعيار شرعي ثابت، فالتقاليد ترى فيها جزءً من الرجل، والشرع يرى فيها كيانًا ذا استقلالية يملك حق القرار، هذه التقاليد انسحبت بما فيها من خلل إلى المسرح، بالرغم أن المسرح نسق ثقافي يفترض أن يتحرر من كل هذه القيم، وأن يكون فعلًا تحريضيًا على التغيير لا ان ينساق إليها ويكون مساهمًا في هذا الوضع المأزم. لم يقدم المسرح بالتالي الكثير في سبيل تحرير المرأة من قيد الأعراف الاجتماعية الثقيل، فلم يفرد لها مساحة تعبير أكثر اتساعًا لتعبر عن قضاياها دون الانطلاق من الذاتي، بل انطلاقًا من الطبيعي والمنطقي في علاقتها بما حولها، ودون الانجرار للأنماط الجاهزة، وبعقلية أنثوية خالصة لم يخضعها الفحل لقوانينه.

المتتبع تاريخيًا وجغرافيًا لمصطلح (المسرح النسائي) وعلاقته بالمسرح عمومًا والمسرح الكلاسيكي خصوصًا يعلم أنه ليس مصطلحًا حديثًا، مختصًا بمنطقة دون الأخرى، أو بثقافة معينة أو بحقبة زمنية محددة. فقد تم تداوله وممارسته تاريخيًا، في الغرب وفي الشرق، لأسباب عديدة، منها ما كان بدافع من وضع المرأة الاجتماعي والثقافي، ومنها أيضًا ما كان لمناقشة قضايا محددة؛ نسوية صرفه، أو أُسرية اجتماعية. كل هذه التباينات التاريخية تدعونا لاستجلاء الأمر محليًا، فكانت هذه التساؤلات التي تجمع بين ما هو ثقافي نقدي وما هو مؤسساتي إجرائي، لتسليط الضوء، بشكل أكبر، على هذا المسرح، تحديدًا، والقائمين عليه.

ومن زاوية أخرى تطرح (روضة عبد رب النبي) صاحبة فرقة قبس المسرحية، مصطلح مسرح الاجتهادات الفردية قائلة:

"للأسف لا يوجد مسرح نسائي بالمنطقة الشرقية بدليل عدم الاعتراف به رسميًا من قبل وزارة الثقافة والإعلام، كما لا توجد حركة مسرحية نسائية قادرة على أن تفيد عجلة المسرح كمادة ثقافية. والجهد الذي نبذله نحن كفريق ما هو إلا اجتهاد شخصي نابع من

إيماننا بأهمية المسرح كمادة ثقافية وترفيهية تخدم قضايا المجتمع، وحبنا للفن والمسرح الذي يدفعنا إلى السعي وراء البحث والمعرفة والتطوير لموهبتنا وميولنا الفنية".

تشير إلى أن أغلبية الأعمال المسرحية التي قدمتها فرقة (قبس) كانت قضايا اجتماعية تهتم بقضايا المرأة والطفل وتقدم في محافل ومناسبات تختص في هذا الجانب. تنوّه عبد رب النبي التي بدأت مشوارها المسرحي من خلال مسرح الطفل في رياض الأطفال؛ حيث كانت مربية لأكثر من عشر سنوات، قدّمت مسرحيات تعليمية وعروضا خاصة بالطفل، إلى حين انضمامها إلى جمعية العطاء النسائية ثم استقرارها بتأسيس فرقة خاصة بها، وتذكر أنها ما زالت تتطلع لاحتضان المواهب والطاقات من الأطفال والشابات لتقديم كل ما لدى المنطقة من مواهب في هذا المجال ولنكسر حاجز الخوف من عدم الرفض لخوض التجارب الفنية في مجتمع ما زالت تحكمه الأعراف والتقاليد في أدق شؤون حياته العملية. وتواصل:

"لم تقتصر الأعمال التي قدمناها سابقًا مع فرقة قبس على شريحة الأطفال، بل كان طموحنا أن تحتضن كل الطاقات الموجودة من الشابات التي تكون لديهن موهبة التمثيل؛ لذا قدمنا الكثير من العروض النسائية باسم الفرقة ومن بينها مسرحية (عصوم المراخة) و(المعنفات)، و(قل للشامتين) والكثير من العروض الاستعراضية والمشاهد القصيرة".

أما المُخرجة (صابحة الحسن) فتقول عن تجربتها:

"بدأت أولى خطواتي نحو المسرح في الملتقى النسائي الأول بلجنة التنمية الاجتماعية في سنابس، وكانت عبارة عن فكرة تحولت بعدها إلى واقعٍ سعيتُ من خلاله لتأسيس فرقة مسرحية نسائية بحته. وكانت مسرحية (أصحاب كوولَ) 2008 دراما كوميديا، ناقشت مشاكل الفتيات، بعيدة عن الوعظ؛ حيث اعتمدت في كتابة النص على طريقة تفكيرهن لا تفكيري، وما يجول في أذهانهن لتصل الفكرة بشكلٍ سريع وصحيح. وعن المعوقات الذاتية التي واجهت الحسن وجعلتها تتراجع في السنوات الأخيرة من تقديم العروض المسرحية، هو صعوبة تشكيل فرقة والمحافظة عليها كلما لزم الأمر، نظرًا لعدم توافر المكان المناسب لتدرّيب الممثلات، إلى جانب التكلفة الباهظة للأعمال وما يرافقها من مستلزمات كالملابس، والديكور، والصوتيات، والإضاءة، والمكياج، وبالمقابل فإن المسرح لا يدر مالًا وربحًا يغطي على الأقل التكلفة الأساسية".

وتضيف:

"ما يزال المجتمع والدولة متحفظة بخصوص فكرة وجود مسرح نسائي خاص، وأكثر ما يؤلم للأسف أنك لا تستطيع توثيق أعمالك بالصوت والصورة، بحكم العادات والتقاليد، وهذا ما يبخس العمل حقه، وفي كل مرة تحتاجين للعرض لا بد من تجميع الفرقة من جديد لإعادة العرض، وهذا مالا أستطيع عمله، ذلك يعني أن العمل يُعرض لمرة واحدة أو مرتين، لاختلاف ظروف الكثيرات في كل مرة، كما لا يوجد إغراءات أو تحفيز لإعادة العمل من جديد".

تؤكد الحسن، أن غياب الدعم المادي الرسمي للمسرح النسائي وتمويله، من أكبر العوائق التي تواجههن، مضيقةً:

"لا يوجد مكان خاص للعرض المسرحي النسائي في المنطقة. أيضًا لا يوجد دعم مادي أو تمويل معين لمثل هذه المشاريع وإن كان المسرح النسائي يعدُّ مشروعًا فعلًا".

عن الشريحة المستهدفة في أعمالها المسرحية، تبين أن كل شرائح المجتمع مستهدفة ومعنية، مُنوّهة إلى أنها تتطلع إلى أن يكون هناك مسرح راقٍ جدًا يقدم الكوميديا الهادفة لا كوميديا النقد الهازل؛ والمفردات النظيفة بعيدًا عن الهزل لمجرد إضحاك الجمهور دون الوصول إلى لب القضية المطروحة. وفي الوقت نفسه تشير إلى:

"لم أرى حتى الآن من أعمال مسرحية ما يرقى إلى كلمة (مسرح نسائي)، بالطبع ليس انتقاصًا لأعمال زميلاتي على خشبة المسرح، لكن مقارنة مع المسرح الرجالي، السبب يعود في ذلك إلى أنهن لم يعطين الفرصة والإمكانات ذاتها التي تعطى في المسرح الرجالي.

أنا متأكدة وكلي ثقة في المرأة أنها لو أعطيت زمام هذا الموضوع لأبدعت ولا غرابة في ذلك؛ فالمرأة السعودية أبدعت في جميع المجالات، رغم الإمكانات القليلة فهي ما زالت مبدعة في هذا المجال؛ فهي من يكتب النص، ومن يشرف على عملية الإخراج وما يرافقها من إضاءة وديكور. فيما نرى في كل مكان في العالم أن كاتب النص شخص والمخرج شخص آخر أيضًا، وقليل جدًا أن يقوم شخص بأكثر من عمل، وهذا من واقع تجربتي الشخصية طبعًا وتجربة زميلاتي في المجال نفسه؛ وهذا يتطلب جهدًا كبيرًا. وتشدّد على أن المسرح النسائي في الشرقية، لم يكن لخدمة قضايا المرأة فحسب؛ بل هو لكل قضايا المجتمع، ومن أبرز القضايا التي تناولناها، القضية الاجتماعية التي كانت تؤرقني كثيرًا في ذلك الوقت، وأحببت طرحها

بتعزيز جانب الفضيلة بعيدًا عن الوعظ، مسرحية (أصحاب كوول) التي ناقشت العلاقة التي تنشأ بين الفتاة والشاب عن طريق (الشبكة العنكبوتية) الإنترنت وخطر أصحاب السوء على الفرد، كما ركزتُ على العلاقة الأسرية والفتاة، وأهمية تعزيز الثقة بين الطرفين، كما ناقشت غلاء المهور والتصرفات الخاطئة من الطرفين فترة الخطوبة. وتزيد، أما مسرحية (كوتشينة) في مهرجان الدوخلة ناقشت عدة قضايا منها الدجل والشعوذة وما يترتب عليهما من مخاطر وعن العائلة بشكل كبير وغياب الأب والأم. وعلاقة الجيران ببعضهم البعض وتأثيرهم سواء كان بالإيجاب أو السلب، إلى جانب المسرحية التأريخية "شاطئ الأحرار"، التي عُرضت على مسرح فجر الإسلام، بجزيرة تاروت، وهي مسرحية اعتمدت على القصائد من تأليف الشاعر والكاتب جميل الحبيب، وناقشت دور المرأة في صدر الإسلام. وصابحة الحسن- ممرضة - دخلت عالم المسرح والمشاهد التمثيلية لغرض التثقيف الصحي عن العدوى والتدخين والإسعافات الأولية، تحزن عندما تتذكر أعمالها المسرحية غير الموثقة بالصورة والصوت".

أما الناقد المسرحي (عباس الحايك)، فقسّم المسرح النسائي في محافظة القطيف إلى قسمين، قائلًا:

"هناك شكلان من أشكال المسرح النسائي أولهما الديني، وأعتقد رصده صعبًا كونه غير موثق، أما الآخر المسرح الرسمي، وأيضًا للأسف فهو غير موجود، لندرة الأعمال المسرحية، ومنها مسرحية (حريمكو) التي عُرضت على مسرح مركز التنمية الاجتماعية بمحافظة القطيف من تأليف خديجة عجاج، وإخراج ماهر الغانم، إلى جانب أن حركة المسرح النسائي غير واضحة، بل هي تجارب فردية، ويحتاج الدعم والإيمان بقدراتهم. ويؤكد الحايك أن المسرح النسائي في محافظة القطيف تجاوز العادات والتقاليد؛ لكنه ظل مقيدًا بقيود المنبر، فالمسرح الديني في المحافظة بدأ من تسعينيات القرن الماضي، وهو تكرار وفقًا لما جاءت به كُتب التاريخ".

يقول الحايك:

"اطلعت على بعض النصوص، ولاحظت أنها ملتزمة تاريخيًا، وميل شديد إلى الوعظ أكثر من كونها نصوصًا تعالج قضايا مختلفة، للأسف تحول إلى منبر آخر، وأعتقد أن (المسرح الديني) موجود فقط في القطيف والأحساء وغائب عن المجتمعات الأخرى".

يؤكد أن المسرح لديه قيم جمالية تفوق الوعظ المباشر. قائلًا:

"المسرح بطبيعته يقدم رسالة معينة بعضها يختارها مباشرة، لكن الأفضل أن تكون رسالة تقدم في إطار جمالي فني".

يشير إلى أن المسرح يمكنه أن يقدم للمرأة وحتى للرجل وعيًا بحقوقه وواجباته يمكنه أن يضيء للناس طريقًا جديدة فقط إذا آمن المسرحيون والدولة والمجتمع بأهمية المسرح.

ونوّه إلى أن:

"محافظة القطيف والمنطقة الشرقية بشكلٍ عام تفتقر إلى وجود مسرح حقيقي على عكس مدينة الرياض؛ فهو نشط جدًا؛ وحسب ما قرأت عن طريق الإعلام؛ فهو جيد، كما قدمتُ ثلاث نصوص مسرحية نسائية هناك، في الوقت الذي كنتُ أدعو إلى حركة مسرحية نسائية في القطيف. وبيَّن أن المسرح النسائي ركز على القضايا النسائية مع بعض القضايا الاجتماعية العامة؛ كقضية ذوي الاحتياجات الخاصة، أما الديني فهو تناول قضايا دينية بحتة وهي عامة لا تخص قضايا النساء؛ لكن المسرحيات النسائية الاجتماعية تطرح القضايا النسائية على الأغلب وتطعمها بقضايا عامة. فكان غياب المرأة عن المسرح نابع من العادات والتقاليد؛ فلا يوجد نظام يمنع، ولكن هناك عادات تضغط ضد وجودها، كما كانت تضغط ضد دراستها وعملها وقيادتها للسيارة".

المجابة والرفض لمسرح نسائي منفصل

هناك من يرى أن فكرة قيام مسرح نسائي منفصل هي فكرة غير صائبة من أساسها، مثل الكاتب المسرحي (عبد العزيز السماعيل)، مدير عام جمعية الثقافة والفنون الذي قدم عددًا من الأعمال المسرحية وحاز بعضها على جوائز عربية، يرى أن قيام مسرح نسائي لن يؤدي إلى نهضة ثقافية وحضارية حقيقية، يقول:

لا يمكن في الحياة إنتاج ثقافة لكل فئة اجتماعية بمعزل عن الأخرى، أو تفصيل الثقافة على مقياس ما تريده أو تفهمه فئة دون أخرى في المجتمع، مثلما نود أن نفصل مسرحًا للرجال وآخر للنساء.. أو مسرحًا للصحويين ومسرحًا لليبراليين مثلًا.

من هنا يمكن فهم خصوصية الحالة المسرحية الفريدة والغريبة في المسرح السعودي المقسم بين مسرح رجالي ومسرح نسائي، لأن كلاهما يعاني أصلًا من نقص الآخر وفقدانه المربك. فالفصل بين المسرحين (الرجالي والنسائي) لا يتيح للكاتب المسرحي إنتاج رسالة ثقافية ناضجة للمجتمع، ولا للفنان المبدع، كما لا يحقق للمسرح حضورا وقيمة حقيقية في الحياة بوصفه فنًا اجتماعيًا.

ويوضح السماعيل سبب معارضة بعض المسرحيين السعوديين قيام مسرح نسائي منفصل، ما داموا عاجزين عن تمهيد الطريق أمام مشاركة المرأة على خشبة المسرح، قائلًا:

رغم أنني لست ضد أي جهود تبذل هنا أو هناك، لكني أشعر دائمًا باستجابتنا الضمنية كمسرحيين سعوديين لشروط المتشددين والمتطرفين ضد الفن بتكريس هذا التقسيم الحاد في مسرحنا مثلما هو في مجتمعنا، بل إننا تواطأنا جميعًا وبالأخص كتاب المسرح السعودي أو لنقل معظمهم مع الرأي المتطرف الذي يطالب دائمًا بإقصاء المرأة من الحياة عندما أقصينا بدورنا العنصر النسائي من نصوصنا المسرحية التي نكتبها، أو كتبنا نصوصا للنساء فقط من أجل أن تنفذ نصوصنا على الخشبة بدلًا من الإصرار على مطلبنا الأساسي بوجود المرأة شريكًا للرجل في مسرح واحد مثلما يحدث في دراما التلفزيون السعودي. وهذا كله عكس واقعا يجب أن يكون مرفوضًا من المسرحيين ومن كتاب النصوص المسرحية بالذات.

أيضا يتفق الناقد السينمائي (خالد ربيع) في نفس الرأي قائلًا:

رغم التجارب المبشرة بقيام تجارب مسرحية نسائية في المملكة إلا أنني لا أؤيد قيامهن بمسرحيات خاصة، فالمسرح مسرح، وهو يمثل الرجل والمرأة. وهذه المسرحيات الخاصة بالمرأة فقط، تسير في الاتجاه المؤكد لعزل المرأة، كما أنه تعبير عن إدانة للرجل المسرحي الذي تقاعس في أداء دوره ولم يناضل حتى يشرك المرأة في العمل المسرحي، وغالبًا هذا الشكل من المسرح يقام في المدارس من أجل تدريب الطالبات على الأداء المسرحي، لكن لا ينبغي أن يخرج للجمهور لأنه يعزل المرأة عن أداء رسالتها، علمًا أننا لا نعارض تقديم عرض مسرحي للجمهور من الجنسين لو كانت شخصيات العمل المسرحي كلها من النساء إذا تطلب العرض ذلك، فما نرفضه هو عزل المرأة، فغياب المرأة عن المسرح يمثل معاناة يعرفها المسرحيون، فمنذ الثمانينات كانت هناك مطالبات بوجود المرأة على المسرح، لكن المسرحيين أنفسهم يستحقون اللوم لأنهم لم يقدموا نصًا مسرحيًا يضمن وجود المرأة... لقد أصبح هناك شبه

حالة من اليأس في أن يقدم المسرحيون شخصية نسائية على خشبة المسرح. وهذا يدل على أن غياب المرأة يؤثر على المبدع سواء كان كاتبًا مسرحيًا أو ممثلًا، وبالتالي فهذا الغياب يعزز الحالة الذكورية في المجتمع.

وفي ذات الاتجاه يتفق الكاتب والقاص (حسن البطران) مع زميليه في رأيهما الرافض لوجود مسرح النسائي منفصل، حيث يرى:

أن المسرح يجمع كل الفنون وهو وسيلة تتجسد فيها كل عناصر المجتمع، ومن بينها العنصر البشري وهو يشمل الرجل والمرأة.. وأن أي نقص في هذه العناصر يجعل هنالك حلقة مفقودة تخل بالعمل وإن ظهر في نظر الغير بأنه مكتمل. وبسبب هذا الغياب فإننا نرى المسرح السعودي ليس كغيره في الدول الأخرى، كونه يفقد عنصرًا أساسيًا له أهميته في الأداء ويكمل نصف الدائرة الآخر. أن قيام مسرح لا يراعي المشاركة من الجنسين هو تجربة ناقصة، ما المانع من وجود المرأة وهي مراعية لأعراف المجتمع من كل جوانبه على خشبة المسرح، فقد ظهرت المرأة في المسلسلات والقنوات التلفزيونية وفي المشاركات الثقافية والأدبية، وحصلت على مناصب في مجالس المؤسسات الثقافية والتربوية، والتعليمية، والطبية، وغيرها.

ومن جانب آخر طرحت الممثلة (سارة الجابر) أزمة المرأة في المسرح، قائلة:

إن الفرق النسائية السعودية لم تعد موجودة، وغالبية الممثلات السعوديات اللواتي كن أعضاء في فرق نسائية؛ إما اتجهن إلى تقديم مسرحيات الأطفال أو أصبحن يشاركن في مسرحيات يقدمها متعهد أو راع، وليس عبر فرقة مسرحية... غالبية الفرق المسرحية تحولت إلى فرق للأطفال، مع قلة العروض المسرحية التي لا تتجاوز تقديم عرضين في العام. كنت مشاركة في ثلاث فرق مسرحية، أما الآن فلا توجد فرقة مسرحية متكاملة، فقد تفككت الفرق النسائية المسرحية وانتهى وجودها قبل عامين تقريبًا، وتشارك ممثلات المسرح عبر الطلب وليس عبر فرق مسرحية كما كان في الماضي. السبب وراء ذلك هو رداءة النصوص المسرحية، إضافة إلى الشللية التي غزت الفرق المسرحية، فمن ناحية النصوص، كانت غالبية المسرحيات التي تقدمها الفرق متشابهة، كانت أغلب الفرق تقدم أفكارًا مكررة منذ 20 سنة. وتفكك الفرق المسرحية النسائية السعودية، ليس له علاقة بالمردود المادي فالفرق كانت تتعاقد مع جهات حكومية مثل أمانة الرياض أو مع شركات راعية لتقديم عروض مسرحية في المهرجانات، كما إنها لم تكن تعاني من صعوبة الحصول على تصريح، فالجهات التي تعمل

معها توفر التصريح، إضافة إلى توفير موقع للتدرب بكامل التجهيزات على الأعمال المسرحية بالنسبة لجهة مثل أمانة الرياض أو في المنازل في حالة رعاية إحدى الشركات لها.

من ناحية اخرى، ترى الناقدة المسرحية والكاتبة سعودية (حليمة مظفر) أن الحركة المسرحية النسائية التي تنشط بالتزامن مع المهرجانات الموسمية والأعياد لا تزال ضعيفة، قائلة:

أنا لست ضد وجود مسرحيات نسائية تعرض لجمهور من النساء، ولكن معظم ما يقدم من هذه المسرحيات هي مسرحيات تجارية بالدرجة الأولى؛ متواضعة؛ وهي أقرب إلى التهريج منها لأن تكون مسرحيات قائمة بمضامين اجتماعية جيدة... كثير من هذه المسرحيات تناول قضايا استهلاكية، ويتحكم في مضامينها الجانب التجاري، إلى جانب أن كُتابها لا يكترثون بجودة النصوص، ولا ننسى كذلك أن الجمهور يسهم في وجود مثل هذه المسرحيات المتواضعة نتيجة عدم وجود ثقافة ووعي مسرحي لدينا. وكثير من الناس يريدون أن يرفهوا عن أنفسهم بأي شيء حتى وإن كان مجرد تهريج، بالتالي يذهبون لدخول هذه المسرحية ويمضون وقتهم فيها بسبب قلة المجالات الترفيهية، مشيرة إلى أن المسارح النسائية موجودة في عدة دول وحتى في أوروبا وأميركا، وتلقى حفاوة واهتمامًا كبيرًا هناك، والمسرح أداة وعي وليس مجرد وسيلة ترفيه كما يتوقع الكثيرون، بل إن الدور الحقيقي للمسرح هو التنوير والنهضة... وقبل أيام قليلة، أسدل الستار على عروض إحدى المسرحيات النسائية في مدينة الدمام، التي حملت عنوان (السلطانة كافيه)، وعُرضت للمرة الأولى في المنطقة ضمن مهرجان ربيع الشرقية، الذي تنظمه أمانة المنطقة الشرقية، وحظيت المسرحية بإقبال متواضع جدًا من الجمهور، مما دفع القائمين عليها لجعل يوم العرض الأخير مجاني الدخول، على خلاف الأيام السابقة التي كان يتم فيها دفع قيمة التذاكر. على الرغم من القالب الطريف الذي حاولت أن تظهر به هذه المسرحية، فإنه كان هناك وضوح لافت لضعف المضمون المسرحي، حيث غلب عليها تبادل السخرية حول مظاهر وهيئة الممثلات سعيا لإضحاك الجمهور، مع طرح النكات المستهلكة ضمن المشاهد، وتصوير المرأة السعودية على أنها ضعيفة وسلبية تجاه المشاكل التي تواجهها، ذلك على الرغم من أن المسرحية تزعم كونها تعالج قضايا المرأة والظواهر الاجتماعية المستجدة.

كما تؤكد الناقدة مظفر على الحاجة الماسة لإيجاد معاهد أكاديمية متخصصة للفنون، تنتج الكاتب المسرحي المحترف والممثل المحترف والمخرج المحترف وغيرهم من مكونات العملية الإبداعية، ذلك بما يشمل الجنسين (نساءً ورجالًا)، قائلةً:

علينا الإيمان بأن الوسيلة الحقيقة لصناعة الوعي تكمن في الدراما والمسرح.

وردًا على تصريح حليمة المظفر، تؤكد (كريمة المسيري)، المشرفة على المسرحية، قائلة:

"إن الحراك المسرحي النسائي لا يزال حديثًا على المنطقة الشرقية، الأمر الذي تراه يسمح ببعض الأخطاء ومواجهة بعض العقبات تبعا لمرحلة البدايات، والمسرح رسالة قريبة وخفيفة على قلوب الجمهور، خاصة إن كان في قالب كوميدي وبعيدًا عن السخرية والهزلية".

وتبُدي المسيري تفاؤلها الكبير بأن تكون السنوات المقبلة مرحلة تثبيت لأقدام السيدات على عتبة المسرح النسائي السعودي، بحيث يخرج من إطاره الموسمي المتباعد، مشيرة إلى أن المسرح في حد ذاته يسهم في إظهار المواهب النسائية الشابة، ليس في مجال التمثيل فقط، بل حتى في إطار الشعر والغناء وغيرها من فنون، الأمر الذي تراه يؤكد ضرورة تكاتف جميع الجهات لدعم المسرح النسائي.

بعد ذلك نما المسرح النسائي في المملكة ببطء على هامش المسرح العمومي، وحضرت الكتابات المسرحية للمرأة قبل وقوفها على المسرح بوقت طويل، فقد نشرت في عام 1407هـ/1987م مسرحية بعنوان (الموت الأخير للممثل) للأديبة السعودية (رجاء عالم)، الفائزة بالجائزة العالمية للرواية العربية.

واقتصر حضور المرأة المسرحي آنذاك على عروض متفرقة في الجمعيات النسائية والمدارس والجامعات، وتأسيس فرق مسرحية جامعية أو مستقلة في التأليف والتمثيل والعروض الأدائية. ثم أسهمت التغيرات المصاحبة لرؤية المملكة 2030 في تزايد المشاركة النسائية في المسرحيات الجماهيرية، بدءًا من عام 2018م، تقدم هيئة المسرح والفنون الأدائية مبادرات من شأنها دمج العنصر النسائي عبر استقطاب المواهب وإقامة البرامج التدريبية للتطوير في مجال الكتابة والتمثيل المسرحي، وإتاحة وخلق الفرص للفنانات المسرحيات لاستعراض أدواتهن التمثيلية، وتجسيد القصص الاجتماعية عبر مسرحيات تحاكي واقع المجتمع السعودي بكافة أطيافه وفئاته العديدة.

عرضت أول مسرحية نسائية (مونوكوليا) عام 1403هـ/1983م، من تأليف (إبراهيم الحمدان)، وإخراج (سمعان العاني)، كان طاقم التمثيل نسائيا بالكامل، بما فيها اللوحات الغنائية وكافة المشاركين، رغم أن هناك أدوارًا للرجال لكن الممثلات قمن بها، كان للممثلة السعودية (فاطمة بكر يونس) دور رئيس في المسرحية، إلى جانب مجموعة من الممثلات السعوديات والعربيات، وفرقة استعراضية من فتيات قدمن فنا فلكلوريًّا قمن بالتدريب على أدائه في لوحات تعبيرية بارعة، كما كان الجمهور من النساء فقط، وعرضت المسرحية بإشراف من وزارة العمل والشؤون الاجتماعية، على مسرح مدارس الرياض.

ترى المؤلفة أهم عقبات عدم السماح للمرأة بالتمثيل المسرحي بالمملكة ما جعل المؤلف المسرحي في إشكالية كبيرة من حيث كتابة النص المسرحي، هل يكتب نصًا مسرحيًا به شخصية نسائية ويمثلها رجل؟ لقد حدث ذلك كثيرًا في عدد من العروض المسرحية سواء في المسرح المدرسي أو مسارح الأندية في الثمانينيات والتسعينيات الهجرية، تحتفظ الذاكرة بمثال (الكحل في العين الرمدا خسارة) تأليف (حمد العثمان) وإخراج (إبراهيم السويلم)، فيما بعد منع الممثل من أداء أدوار نسائية، أم يكتب نصًا مسرحيًا يمثله رجال ولا يوجد فيه أي دور للمرأة، هذا ما حدث وأصبح الكاتب المسرحي يستطيع أن يكتب نصًا ليمثل داخل المملكة ولكن عدم وجود المرأة في النص المسرحي المحلي جعل الكاتب يبتعد عن قضايا الأسرة وخصوصًا قضايا المرأة ولا يطرحها، وإن فعل فإنها لا تناقش بعمق وإنما بمرور الكرام كحديث عابر وبسطحية شديدة وبصيغة الحديث عن الغائب، لكن هل حاول الكاتب المسرحي التحايل على هذا الوضع؟

لدينا ثلاثة أمثلة لتجارب مهمة في تاريخ المسرح السعودي حاولت أن تكسر القاعدة وأن تجعل للمرأة حضورًا ودورًا وتأثيرًا في النص والعرض المسرحي حتى وإن لم تحضر المرأة كممثلة وقد شاركت كممثل في اثنتين من هذه التجارب المسرحية.

التجربة الأولى: مسرحية (بيت من ليف) من تأليف ناصر المبارك، حيث عمد الكاتب إلى كتابة مشهد كامل للأم وهي تحادث أبنائها من خلال حيلة إخراجية باستخدام شاشة (السلويت سيكلوراما) وتسجيل صوتي لها.

التجربة الثانية: مسرحية (المهابيل) للكاتب إبراهيم الحمدان والمخرج سمعان العاني 1984م، وتبرز هذه التجربة من خلال تقنية الكتابة المسرحية لهذا النص، حيث إن أحداث المسرحية تعتمد على ما يقوم به نزلاء المصحة من تقمص لشخصيات مختلفة في عدة لوحات

يعرضون فيها سلبيات المجتمع الذي يرفضون العودة إليه والمجنون غير مكلف وليس عليه حرج فهو إذن لا يؤاخذ إذا تقمص شخصية امرأة أو حاكاها دون تشبه بها، ومن هنا ظهرت العروس والأم والطقاقة والراقصة.. إلخ، أداها هؤلاء المهابيل دون أن يكون هناك أي معيق رقابي تجاه هذا الداء لأنهم مهابيل.

التجربة الثالثة: مسرحية (المطاريش) للكاتب محمد العثيم والمخرج عثمان قمر الأنبياء وكان من ضمن شخصيات المسرحية امرأة عجوز (حجة) وفتاة (فاطمة زوجة) مدير مدرسة القرية (حامد). وقد كان لهاتين الشخصيتين دور مؤثر في تحريك النص وتصاعد الأحداث فيه دون أن تظهر على خشبة المسرح، وقد عمد المؤلف إلى حيلة مسرحية فنية مرتكزًا فيها على العادات والتقاليد الاجتماعية وظفها لتخدم هذا الجانب في المسرحية، وهي أنه في المناسبات أو الرحلات لا يختلط الرجال بالنساء لذلك يعمد على إيجاد حاجز رواق تجلس خلفه النساء ويكون الحوار بين شخصيات المسرحية من خلف الحاجز (الرواق) ولا يدخل إلى النساء إلا من هو محرم لإحداهن كحامد مثلًا، وأذكر أن هذه الحيلة في المسرحية حققت نجاحًا كبيرًا بسبب حرارة الحوار وشاعريته والعمق الاجتماعي له خصوصًا مشهد الولادة (الوضع) حينما وضعت فاطمة ابنها طارش ولكن هل كرر هؤلاء الكتاب تجاربهم وطوروها وهل أتى بعدهم من قدم شيئًا ؟ لا بل إن محمد العثيم مثلًا كتب عدة مسرحيات بعد ذلك بوجود شخصية المرأة في النص مثل (تراجيع) و(الهيار) اضطر مخرجو هذه المسرحيات عند تنفيذها إلى حذف تلك الشخصيات وتعديل النص، وقد ظهرت المرأة كصوت فقط في (بلاي باك) في عدد آخر من المسرحيات مثل (قدر الشراكة) تأليف وإخراج عبد الرحمن المقرن و(الأستاذ مكرر) تأليف سليمان الحماد وإخراج محمد رشدي سلام وعودة حمود و(محيميد) إخراج عامر الحمود.

وثمة عقبة أخرى تطرحها المؤلفة فيعدم وجود المرأة في العرض المسرحي السعودي، ألا وهي المكان المسرحي، حيث فرض على الكاتب أن يبتعد في نصه عن المنزل، خصوصًا داخله (كغرف النوم، والصالونات النسائية أو غرف المعيشة) إلا إذا كان منزلًا للعزاب، لذلك فإن الكاتب عمد كثيرًا في النصوص إما إلى (مجلس الرجال) صالون الاستقبال الرسمي، وهذا يحدث قليلًا، أو خارج المنزل كمقر عمل في شركة أو مؤسسة مثل ما حدث في مسرحيات (قطار الحظ) لإبراهيم الحمدان، و(آخر المشوار) لعبد الرحمن الشاعر، و(تحت الكراسي) لأحمد الدبيخي، و(قدر الشراكة) لعبد الرحمن المقرن و(عقاقير وعقارات)، و(المدير في

إجازة) لعبد الرحمن الحمد و(الخراريز) و(عيال المرحوم) لمحمد الهويمل، و(المقاول) لعبد الوهاب أبو عايشة، و(عويس التاسع عشر) لراشد الشمراني، بينما نجد أن الساحة العامة للمدينة أو القرية أو السوق أصبح ملاذًا للكاتب كي يطرح نصه بعيدًا عن وجود المرأة مثل مسرحيات (الجراد) لعلي السعيد و(سوق قبة رشيد) لمحمد العثيم، و(حكاية ما جرى) لعبد الرحمن المريخي و(جاكم سليسل) لمشعل الرشيد و(النبع) لفهد الحارثي، نجد القهوة الشعبية في (سوالف أبو الأحلام) لفؤاد المحمدي، و(المزرعة في الصرام) لعبد العزيز السماعيل، بينما نجد الغابة والمغارة والجبال في عدد من نصوص الأطفال كـ(ابن آدم قادم) لعبد الرحمن المريخى، و(وادي الحنشل) لفهد الحوشاني، بينما انفرد محمد العثيم في الصحراء بعدد من نصوصه مثل (المطاريش وتراجيع، والهيار).



مسرحية صرقعة قرقعة - مسرح مركز الملك فهد الثقافي

بطولة: سارا الجابر وشعاع توفيق ومنال العيسى ولورين عيسى.

تأليف وإخراج مهدي البقمي.

في هذا الصدد أكدت (ملحة عبد الله) أنها الشخصية الغائبة الحاضرة لما للمسرح من قيود خاصة تفرض عدم ظهور المرأة على الخشبة، لكنها المحرك الأول للدراما وهي الباعث الأساسي للحدث. وأوردت اسم ناجية الربيع التي قدمت أول عمل مسرحي ولديها عشر

سنوات، كما أدت مسرحيتين غنائيتين في المسرح النسوي أمام الملكة عفت زوج الملك فيصل بن عبد العزيز في النصف الأول من السبعينيات، إلا أن التمثيل غير مستحب في التابو الاجتماعي فاتجهت إلى الكويت ثم اشتركت في مهرجان الفن بالعراق 1989 وعملت في مصر وحققت معها السلطات السعودية لمشاركتها في مسرحية (أولاد العم) التي تطرح فكرًا سياسيًا. كانت الربيع قد باشرت إخراج مسرحية للأطفال في الرياض (1986) لكن تجربتها وئدت.

في معرض ذكر شهادة شخصية، قالت إن المؤلفات يواجهن صعوبة حيث القيادة للرجل باعتباره سيد الصحراء، وربما أثارت الكتابة بعض السلطات الرجولية، وأوضحت أن لها أعمالا عرضت في كل الدول العربية ماعدا السعودية، وهي أول امرأة في بلدها تحصل على شهادة دكتوراه في النقد والدراما. واشتكت من مسألة طباعة الأعمال المسرحية ونشرها حيث لا تشجع دور النشر ذلك علما بأن البحث لا يعترف بالمخطوط كما لا يعترف بالمسرحية مالم يتم إخراجها للخشبة، وهي لذلك لم تحظ بنصوص خليجية نسوية ووقعت على نص وحيد مطبوع في لبنان للكاتبة السعودية رجا عالم بعنوان (الموت الأخير للمثل) الذي خصته بتحليل متأن حيث الكاتبة تفجر قضية المرأة وإخراجها من قيودها.



مسرحية الموت الأخير للممثل، تأليف رجاء عالم.

كما لاحظت د. ملحة عبد الله ثمة أثرًا قبليًا وتقاليديًا امتد نحو النظرة إلى المرأة والمسرح، وهي نظرة واكبت بدايات هذا الفن في جميع بلدان العالم إذ كان الاستهجان يظهر لدى إشراك المرأة في مسرح القرن الخامس عشر وأيام شكسبير.

إن القيود التي تراها محكمة في المملكة السعودية تؤثر سلبًا على ابداعات النساء، غير أن هناك أعمالًا وجوائز وانجازات، تعد مثالًا على عدم القصور في الإبداع المسرحي السعودي.

وتختتم المؤلفة ذلك الجزء بطرح التوصيات العشر التي تقدمت بها ملحة عبد الله لعل أهمها:

طبع النصوص المسرحية كي لا تبقى عقبة أمام الباحثين، وتسليط الضوء إعلاميًا على فكر المرأة واحترامه، وإذكاء روح المسرح النسوي الذي سبق إنشاؤه في السعودية بما يتلاءم مع مبدأ الفصل بين الجنسين، وإقامة ورش فنية خصوصًا في الكتابة الدرامية عند المرأة لتمكينها من البنية الدرامية، واهتمام الدول بالإنتاج والصرف على مثل هذه الانشطة، وإنشاء فرع مسرحي هام في الجمعيات النسائية التي شددت على دورها مع الأندية في التبادل الثقافي وجسر الهوة بين الجزر المنعزلة التي تعيق المرأة.

دوافع ومبررات دراسة النص المسرحي النسوي السعودي

أعلن بعض المثقفين والمسرحيين رفضهم لكل أسس الحداثة وأصولها، فالحداثة كانت إمبريالية وذات نزعة ذكورية متمركزة في حين أن ما بعد الحداثة ترفع راية التحرر، وراية النسوية.

وبادر بعض هؤلاء لكتابة النصوص المسرحية ذات المنظور النسوي، أي النصوص التي تحمل هاجس التعبير عن قضية المرأة.

ولدراسة هذه النصوص لا بد من تناولها انطلاقا من الفكر النسوي ومقاربته الجندرية للنصوص المسرحية تلك المكتوبة بأقلام كتاب وأخرى كاتبات، لمواجهة الثقافة الذكورية المتأصلة في الوجدان، التي يسميها الكاتب السعودي (عبد الله الغذامي) (الجبروت الرمزي).

وقد توصلت بواسطة الجهود النقدية إلى اكتشاف نماذج من القهر التاريخي والمعاصر، وأنماط التهميش التي تعرضت وتتعرض لها المرأة.

في زمن التحولات السياسية والاقتصادية والثقافية وزمن بروز الاتجاهات النقدية النسوية التي بادرت إليها (فرجينيا وولف) و(سيمون دو بوفوار)، في زمن بروز الاتجاهات المعرفية لـ(فوكو ودريدا)، برز النقد النسوي الذي رمى إلى إعادة فتح وقراءة وتنظيم وتوثيق موروث المرأة ونتاجها الأدبي والفكري والثقافي، الذي وصفته (إيلين شوالتز) بالنقد النسوي الجينوي gynocriticism.

وقد اعتمدته الباحثات الأمريكيات في المسرح وعدد قليل من الباحثات العربيات ممن درسن أعمال المرأة المسرحية، والفنية، والفكرية، والعلمية.

هدف هذا التوجه الجديد للنقد النسوي عام 1940 إلى العمل البحثي المتواصل الذي يدور في فلك الاختبار والتطوير الذي يعد مسرح المرأة إحدى قنواته وأحد روافده وسعى إلى إعادة التفكير والنظر في مفهومنا بشأن المعيار الذي يقاس عليه التأليف، أو قائمة الأعمال العظيمة وهي كثيرًا ما همشت دور المرأة، وبفضل هذا التوجه النقدي أعيد اكتشاف عدد لا بأس به من نتاج النساء المهمشات والمنسيات والمجهولات.

كما اكتشفت أعمال الباحثات المتبنيات ذلك المنهج أيضًا عن سيطرة الكاتبات في أواخر القرن السابع عشر ومطلع القرن الثامن عشر على المسرح الإنكليزي وكشفت عن أسماء فنانات تشكيليات وعالمات وغيرهن.

لقد تواءم عملية الكشف مع عملية ازدهار الإبداع الخاص بالمرأة في النصف الأخير من القرن العشرين. لذلك حاولت مستجيبة لاحتمالات المدارس والمناهج النقدية المتعددة، في دراسة نقدية لنتاج المرأة الدرامي (تأليف النص المسرحي) أن فسر مفهوم المسرح النسائي في ضوء علاقته بأحد الشعارات الأساسية في الحركة النسائية وهو الشعار الذي يرفع باقتناع تام وينبع من دراسة حالات القهر. وحاولت أن أستعين بالنقد النسوي الذي يهتم باللغة واللاوعي في النصوص الدرامية ليكشف الدور الذي يلعبانه في التكوين الإيديولوجي للمرأة، وسيستغل هذه النصوص، حتى لو اقتضى الأمر أن يلوي عنقها من ناحية التفسير لدى الضرورة، ويجعلها صراعًا في الصراع من أجل التغيير.

أخيرًا سينظر هذا النقد إلى المسرح باعتباره في المقام الأول مؤسسة تحكمها صراعات القوة في المجتمع، لا مجرد أعمال فنية منفصلة. لكن الانطلاقة ستكون من مفهوم النسوية.

إن مفهوم النسوية feminisme كما تراه (سارة جامبل) في كتابها (النسوية وما بعد النسوية): أطلق على الفكر المؤيد لحقوق النساء في العمل والعلم والمشاركة في السلطة السياسية والمدنية، وهو يدعو إلى تحرير هن من القمع الذي تمارسه عليهن السلطة الذكورية.

ومر التعريف بذلك المفهوم بمصطلحات متنوعة تبعًا للمراحل المتعددة التي خضع لمعطياتها، وهي مفهوم النسائي الذي يقوم على أساس أنه وعي المرأة لاضطهادها كأنثى ضعيفة وتابعة تجسد من خلاله المرأة ثورة على اضطهادها كجنس ثان متدن تجاه الجنس الأول الذكر.

وهو يشير، بالاتفاق مع ما تقوله (إليزابيث بادنتر)، إحدى منظرات النسوية وصاحبة دراسة محورها علاقات الرجال بالنساء، إلى أن السبب الرئيس لوجود النسوية هو إرساء المساواة بين الجنسين على الرغم من تباين التيارات النسوية وتعددها، مخالفة بذلك موقفا لـ(أرسطو)، مفاده: **إن مساواة المرأة بالرجل من حيث الامتياز؛ أمر غير مقبول على الإطلاق، والقوانين اليونانية كانت تعترف بهذه الفروق (أرسطو كتاب الشعر).**

مرت النسوية الغربية بثلاث موجات حسب جامبل أولاها رفضت تفسيرات البيولوجيا والتحليل النفسي الفرويدي والأطروحة الماركسية، معيدة سبب قمع المرأة إلى الشكل الثقافي الذي يعتبرها كـ(آخر)، وتورد الكاتبة هنا مقولة المفكرة الفرنسية (سيمون دي بوفوار):

إن المرأة لم تولد امرأة، بل تصبح امرأة.

في حين دعمت الموجة الثانية وفقا لرأي (لتامبي فريدام)، إلى إعادة تشكيل الصور الثقافية للأنوثة على نحو يسمح بأن يصل إلى النضج واكتمال الذات (تحقيق الذات) كونها غامضة وغريزية وقريبة من خلق المرأة وأصلها، حتى إن العلم الذي صنعه الرجل قد لا يتمكن من فهمها.

في الموجة الثالثة طرح التفريق بين الخطاب النسوي والخطاب الأنثوي، بناء على اقتراح (توريل موي) في التمييز بين المصطلحات النسوية الأنثى، إذ ترى أن النسوية ما هي إلا قضية سياسية والأنثى مسألة بيولوجية محض، والأنوثة مجموعة خواص محددة ثقافيًا.

هذا التمييز الأولي يرسم لنا الخطوط العريضة التي من الممكن أن يسير عليها البحث في مسألة التفريق بين الخطاب النسوي والخطاب الأنثوي على اعتبار أن الخطاب النسوي

خطاب مؤدلج يسير وفق ما رسمه له دعاة الحركة النسوية التي تناضل من أجل تحرير المرأة من طغيان الرجل، وتحقيق المساواة بين الجنسين على جميع الأصعدة، عن طريق تصوير تجارب النساء اليومية والجسدية ومطالبهن ووعيهن الفكري والذاتي والاجتماعي، في أطر شرطهم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي.

أما المسرح العربي فقد تأثر بالفكر النسوي، وبرز حديثًا اهتمام الباحثات العربيات بالنص المسرحي النسوي، الذي عبرت من خلاله الكاتبة عن النواحي الاجتماعية والنفسية وتناولت ثيمة الجسد وقهره، ومقاومة العنف الذي يمارس عليها وجسدتها في النصوص الدرامية، وخصوصًا ما يتعلق منها بالعنف ضد المرأة، الذي يعتبر أحد الموضوعات الأساسية المصنفة عادة، في حيز الممنوع أو على الأقل المسكوت عنه في مجتمعاتنا الأبوية الذكورية، مما يبين دور المرأة الفعلي والمؤثر، بل المشارك الفعلي في الممارسة المسرحية بغية تأكيد الذات وتحقيق الهوية بعدما حفزت على تغيير الرموز الثقافية التي كانت دوما من حصة الرجل، فيما المرأة كانت مغيبة، وإعطاء هذه الأخيرة حقها في التعبير بالكتابة مع مراعاة الفروق بينها وبين الرجل وقيامها بانتزاع حقها في صوغ خطابها.

ينطبق هذا الدور في صياغة المرأة خطابها على المرأة العربية عندما بدأت تأليف نصها الدرامي وبدأت تمتلك ناصية القول وصياغة الخطاب الذي يقوم ببناء تصورات عن الذات والآخر، مما يسهم في تشكيل الهويات، معنيًا في الأساس بمساءلة الوقائع الثقافية الاجتماعية التي تولد التناقضات وتكشف التوترات ورهانات الهوية، وخصوصًا حين تكون هي موضوعًا له، وحين يكون هو الحيز الذي تفجر من خلاله مكبوتات لها والمسكوت عنه، بعدما أمدها الفكر النسوي بالقدرة على التعبير وعلى صوغ خطابها، وهذا ما نلاحظه في نص الكاتبات المسرحيات العربيات: كـ(فتحية العسال) التي أثارت في نصها (سجن النساء) قضايا متعددة عن حال المرأة كقضية الطلاق والتضحية من أجل الآخر. كما برز ذلك بوضوح في نصوص بعض الشباب المسرحيين منهن اللبنانية (مايا زبيب) في نص (علبة الموسيقى)، والسورية (يم مشهدي) في نص (باريس في الظل)، حيث تعيش الشخصيات النسائية من ضياع الهوية وعدم الانتماء، لكننا سنركز في هذا الفصل من الكتاب على نص الكاتبة السعودية ملحة العبد الله في نصها (طائر الرماد).

إلى جانب الخطاب الذي تود أن تعبر عنه المرأة الكاتبة الدرامية في نصها، يبرز خطاب الرجل الذي كتب نصه عن المرأة من منظور نسوي، كثيرًا ما يتردد أن الرجال عبروا عن المرأة

عن كل شيء يخصها، ولم يتركوا لها ما تضيفه. ذلك يعني أن الرجل يستطيع أن يكتب عن المرأة، وإذا كانت المرأة عندما كتبت للمسرح لم تصادف نجاحًا، فذلك يعني ببساطة أنها ليست ببراعة الرجل. لكن هذه المقولات بدأت بالتراجع بعد قيام النقد النسوي بالقراءة النقدية لنتاج المرأة المسرحية، لكن تبقى المسألة التالية وهي تطرح في قراءة الرجل عن المرأة هل تمكن من معالجة قضيتها من منظور نسوي؟

هذا ما سنتبينه من خلال قراءتنا لنص (شروق مريم) للكاتب السعودي فهد ردة الحارثي.

بدايةً لا بد من القيام بإطلالة على الحالة الإبداعية للمرأة السعودية. حيث بدأت المرأة المسرحية في المملكة تكتب نصها من منظورين نسوي ونص عام يعالج قضايا اجتماعية وثقافية وإنسانية عامة، كذلك بناء على موقف الكاتب أو الكاتبة من موقع المرأة والرجل في معادلة التكامل الوجودي أو السيطرة المجتمعية، أيضًا يمكن اعتبار النص وتصنيفه وفقًا لمحتوى النصوص من حيث التوجه لخدمة قضية المرأة في مقابل السيطرة الذكورية، كان للدور الذي لعبته المرأة السعودية أثره في الحراك الثقافي في المملكة، في الرواية الحداثية المتميزة الأسلوب والقصة القصيرة ذات الخصوصية اللغوية والرمزية، وفي الشعر والفن التشكيلي والمسرح.

قد أدت عدة عوامل إلى توجه المرأة نحو الإبداع نتجت من تأثيرات العولمة وظلالها على منطقة الخليج العربي التي أحدثت تغييرات للتركيبة السكانية، ومن ثم لوضع المرأة الخليجية.

من هذه العوامل ما يتمثل في الآتي:

- **أولًا:** قبول الاندماج مع شرائح أخرى موجودة في تلك المجتمعات بفضل سيادة فكرة التكيف والانفتاح على الآخر، وتراجع التشدد التفضيلي الاجتماعي بين شرائح المجتمع وصعود القيم الاقتصادية والإنسانية والحياتية.
- **ثانيًا:** تضاؤل تأثير قيم المجتمع التقليدي على الشرائح المجتمعية المتطورة والمنفتحة على العالم وثقافاته من خلال قبول فكرة الزواج من خارج أطر المجتمعات التقليدية في دول مجلس التعاون العربي، إلى جانب حدوث تغيرات وتبدلات بسبب ظاهرة العولمة، تتمثل

في كثير من النظم الاجتماعية وأنساق القيم، حيث يختفي الترابط الأسري والاجتماعي لدى شرائح تلك المجتمعات.

- **ثالثًا:** زيادة دور المرأة الخليجية في المجتمع من خلال توسيع نشاطها في مجالات العمل التطوعي ومن خلال الجمعيات الأهلية ومنظمات المجتمع المدني وتوسيع مشاركاتها المجتمعية التي تتعلق بالعمل على زيادة التوعية السياسية، والدفاع عن حقوق المرأة الاجتماعية والإنسانية في المجتمعات الخليجية.

على الرغم من الإنجازات التي حققتها المرأة في مجتمعات دول مجلس التعاون الخليجي العربي في مجالات التعليم، سواء من حيث الطلب الاجتماعي عليه أو إصرارها على استكمال كافة مراحل السلم التعليمي في مختلف التخصصات بنجاح، إلا أن هذه الإنجازات لم تنجح في زيادة نسبة مشاركتها في قوة العمل الوطنية، ولم تنجح أيضًا في تعديل المواقف والمعايير الاجتماعية التمييزية ضد المرأة التي تشدد بنحو حصري على الدور الإنجابي للمرأة ورعايتها للأسرة وتفضيل بقائها داخل المنزل، مما يؤدي إلى تعزيز اللامساواة بين الرجل والمرأة في مختلف مناحي الحياة.

كل هذه الأسباب أدت إلى ظهور الكتابات التي ترفع الصوت لإثارة قضية المرأة في محاولة لتفجير المسكوت عنه، قد انجلت هذه الكتابات في النص المسرحي الذي نرى أنه بلغ حالة من التطور في المملكة، حيث يغيب العنصر النسائي المنوع - حسب التقاليد - من الاختلاط بالرجل، في العمل وخاصة على الخشبة وهذا ما جعل من هذا المسرح ذكوريًا في شكله وحتى في قضاياه التي يطرحها. لكن هذا المنع لم يوقف هاجس العمل المسرحي عند بعض النساء فاختاروا أن يركنوا للمسرح النسائي الذي تقدم فيه الممثلة المرأة عرضًا مسرحيًا لجمهور نسائي، بعيدًا عن عيون الرجل. لكن ثمة من يؤرخ للمسرح النسائي بمسرحية (وأخيرًا عادو) 2005، إذ لم يكن هناك حضور ومشاركة للمرأة في المسرح السعودي منذ نشأته حتى اليوم، لكنها حصلت على أول ترخيص عرض لمسرحية نسائية من قبل وزارة الثقافة والإعلام، فضلًا عن ذلك أذنت هذه المرحلة بولادة عنصر مهم أسهم في تفعيل الحالة المسرحية في المملكة، تبلور في محاولة المرأة كسر بعض الحواجز بصعود الخشبة والقيام بفعل العرض EXHIBITIONNISME (الحضور بكامل كيانها الجسدي التمثيلي)، لكن ضمن فرقة نسائية: ممثلاتها ومخرجاتها ومشاهدات عروضها هن نساء.

من العروض التي قدمت، مسرحية (مسيار كووم) من تأليف أمل حسين، وقد استضافت الممثلتين البحرينية أمينة القفاص والكويتية منى شداد، كانت التجربة المثيرة في هذه المسرحية التي أثارت جدلًا بتطرقها إلى موضوع ذي حساسية في المجتمع السعودي وهو زواج المسيار الرائج، كما أنها المسرحية الأولى التي تخرج من مسرح الأمانة للعرض خارج زمان الاحتفالية ومكانها، لم تكن الرياض وحدها التي تعرض فيها المسرحيات النسائية، بل تشجعت مدن سعودية أخرى لدعم وتقديم عروض مسرحية نسائية في المناسبات الموسمية.

هذا مع العلم أن بعض المسرحيين بدأوا يطالبون بحضورها على الخشبة المسرحية بعد تأكيد هذا الحضور في الحراك الاجتماعي والاقتصادي. قد أعلن ذلك مدير الجمعية العربية للثقافة والفنون عبد العزيز السماعيل قائلًا:

نعم ربما نكون متواطئين، ولكن رغمًا عنا.

مشيرًا إلى أن أزمة حضور المرأة في المسرح جزء من أزمات أخرى تحيطها على مستويات مختلفة، يفضي هذا الكلام إلى إيمان المسرحيين في المملكة بضرورة ممارسة المرأة للمسرح، بضرورة إشراكها عبر فرق مسرحية، الأمر الذي حفز الجهات الرسمية التي كانت تنأى بنفسها عن دعم التجارب النسائية إلى تأسيس فرق مسرحية كما حدث في فرع جمعية الثقافة والفنون بأبها في تأسيسه لفرقة (وشل) المسرحية النسائية.

لغة الفنون المسرحية بهوية المرأة السعودية

ترى المؤلفة ان ثمة قوة تمتلكها تلك المرأة التي تميزت بمعرفتها وأخلاقياتها وعلاقاتها الصادقة الإنسانية، وحبها للوطن بلغة عطاء متفردة؛ لتجد نفسها تحولت لقصة إلهاميه، واثقة الخطى تمضي إنها المرأة السعودية بتاريخها وثقافتها وضعت النقطة الحاسمة في عصر تمكينها ببصمات أنثوية قيادية، جعلت من قرار حكمة القيادة الرشيدة وولاة الأمر منذ تأسيس المملكة العربية السعودية على منهج العدل والمساواة في توظيف لغة تكافؤ الفرص؛ لتتقدم من تجد في ذاتها القوة الناعمة الاستثنائية نحو دفع عجلة التنمية الوطنية، ومنذ أن تهيأت لها منح التعليم، اعتلت بمعرفتها القمة، جاء تقليدها المناصب العليا؛ لتتزين المنظومات والمؤسسات ببصمة المرأة السعودية، فأصبحت محط أنظار العالم، في وصف

تحوّل دور المرأة كمواطنة وشريكة في بناء الوطن وأجهزته، رغم كل التحديات التي واجهتها. كوني باحثة في الأدب المسرحي وكاتبة أمضي في خطوط ثقافتنا الوطنية، رأيت توظيف مقالتي للحديث عن اسهامات المرأة السعودية في المسرح وفنونه وحضور بصمتها الفنية، والأدبية ككاتبة، وممثلة، ومخرجة. شهدت العقود الأخيرة حراكًا أدبيًا نسويًّا يشمل مختلف مجالات الكتابة القصصية والروائية والمسرحية؛ لأن الإبداع يحاكي جمال الحياة فيخلقها وتخلقه، وما الحياة في جوهرها إلا تفاعل بين الذكر والأنثى، فهذه الروايات النسائية وإن تأخرت عن روايات الرجال بسبب لغة العيب التي سيطرت على فكر المجتمع والأفراد، إلا أن مداد القلم الناعم نطق بالظهور، وتزايد في مشهد الحضور، ليقبع رماد الخفاء والعيب ويستنطق في خطابه الواقع ويرسم الخصوصية بكل أناقة فكرية، مهذّبة بالقيم الأخلاقية والعادات المجتمعية، شاهدة بجمال بساطة النساء وعظيم عطائهن الذي توشّحت به خطوط الرواية النسائية.

هذا ما أشاد به عدد من الأدباء والنقاد السعوديين بأن الساحة اليوم شاهدة بإنتاج جيل الرائدات ووصولًا إلى روائيات اليوم. أمثال: (سميرة خاشقجي)، (هدى الرشيد)، (هند باغفار)، (رجاء عالم)، (نوره الغامدي)، (مها الفيصل)، (نداء أبو علي)، (ملحة عبدالله)، (انتصار العقيل)، (حصة العون)، (زكية العتيبي)، (زينب الخضيري)، (أميمة الخميس)، (ليلى الجهني)، (مريم الغامدي)، (هيفاء المنصور)، (وفاء السبيل)، (ليلى الأحيدب)، (شيمة الشمري)، (بدرية البشر)، (هند المطيري)، (ثريا العريض)، (لمياء بنت ماجد بن سعود آل سعود)، (أثير النشمي)، (رجاء الصانع)، (سارة الخثلان)، ساحة الأدب في تزايد، لغة التنافس تبهرنا بالعجائب، بإبداع روائي نقشته أقلام الطفولة والناشئة لنوظّف قدراتنا كأديبات في رعاية هذه الأجيال الواعدة.

ما هذا الحراك الأدبي النسوي إلا امتدادًا لخطوط الساحة العربية والعالمية في الكتابة النسوية، فأشرقت من أقلام نون النسوة خصوصية حياة المرأة الذاتية وعلاقاتها الاجتماعية كما يقول (حسين مناصرة) في كتابه **(النسوية في الثقافة والإبداع)**.

فهي مع هذا المصطلح خرجت من عصر النسوية المحجوب إلى عصر القلم باحثة عن الحرية.

ولا أتفق مع من ذهب أن الكتابة النسوية بقلم المرأة ذاتها، في معركة مع الساحة الثقافية والكتابة الذكورية، مما عدّها في مستوى أدنى من الكتابة الغربية المتمردة.

فالروائية السعودية اليوم تجاوزت بلغة ابداعها الكتابي هذا الاتجاه، نقشت اسمها في المحافل الدولية لتفوز بجوائز عدة كجائزة نادي فيرونا السينمائي للفيلم الأكثر إبداعًا، وجائزة نجيب محفوظ للرواية، جائزة الشارقة للمرأة الخليجية، الجائزة العالمية للرواية العربية، سفيرة للنوايا الحسنة بمنظمة الصحة العالمية. لم ينته الأمر عند الكتابة الروائية، فعلى الصعيد الفني والأدبي نجحت في وضع بصمة تمكنها بالمجال السينمائي وأشرقت أسماء أنثوية في سماء الفن كمخرجات سعوديات ومكنهنّ من المنافسة في المهرجانات العالمية، مثل المخرجة (هيفاء المنصور)، المخرجة (هند الفهاد)، المخرجة (شهد أمين).

بعدما تألّقت المرأة السعودية في القصة والرواية، اتجهت لخوض تجربة المسرح، الذي سار في حراك بطيء ليتماشى مع الانفتاح على خطة سياسة تمكين المرأة في المملكة العربية السعودية، وتحقّق قبول المجتمع لمشاركة المرأة ووقوفها على خشبة المسرح كممثلة ومؤلفة ومخرجة، لتنتقل من دائرة المسرح المدرسي إلى كوكبة المسرح السعودي، لعل لمركز الملك فهد الثقافي بصمة في احتضان هذه التحولات الإبداعية للمسرح النسوي، تسابقت نون النسوة بتأليف نصّها، لتمتلك ناصية القول في صياغة نصوص تلامس ذاتها والآخرين من حولها، ويسهم في تشكيل هويتها.

هنا وقفة تقدير لسيدة المسرح السعودي الدكتورة (ملحة عبد الله) التي نقشت جمال المرأة المثقفة السعودية بنشاطها في التأليف المسرحي، وحصولها على الدكتوراة الفخرية في المسرح من منظمة الأمم المتحدة، نيلها جائزة اليونسكو للمونودراما عن مسرحيتها (العازفة)، ولها أكثر من (50) نصًا مسرحيًا تم عرضها في المسارح السعودية والعربية.

كما نجحت الممثلة السعودية (إلهام علي) بالصعود على خشبة المسرح خارج الوطن وداخله، شاركت في مسرحية (حياة الإمبراطور) كأول عرض مسرحي مفتوح للجمهور السعودي عام 2018م، تبعها ظهور الممثلة السعودية (ريماس منصور) بمسرح موسم الرياض 2019م في مسرحية (الذيب في القليب) لتشارك نخبة من الفنانين والممثلين السعوديين. كما جاءت تجربة (مسرح السعودية) التي جمعت (50) شابًا وفتاةً في عروض مسرحية وبرعاية مباشرة من وزارة الثقافة والإعلام؛ ليجد الجمهور السعودي في هذا التحوّل لغة جذب للشباب في توظيف إبداعهم الأدبي والثقافي بما يخدم المسرح السعودي.

إن قصة كفاح الأديبة السعودية ترجمتها عبر العصور بإنتاجية، حققت لنون النسوة الحضور في المسرح السعودي خاصة والعربي عامة، بلغة استثنائية تتمثل بأدوار عدة، ابتداء

بتأليف النصوص والتمثيل والإخراج والمونتاج والنقد والأبحاث الأدبية، بل ربما نشهد ابتكارات تحولية تقود المسرح النسائي العربي للمنافسة العالمية. بفضل تلك القوة الخفية الإيمانية التي تعيش داخل المرأة الواعية المثقفة القيادية المتمكنة.

فالأنثى مدرسة ونبض كل الفنون وسيدة المكان، بقوة ناعمة تكون رسمت للمجد طريقها والجمع شاهدون وبثقة ولاة أمرها اعتلت قمة العزّ بجوهر مصون ولسان حالها يقول:

"أنا اليوم هنا سأزهر في حضن وطني الأم.. مصر احتضنتني منذ 30 عامًا.. وهي جامعة الثقافة العربية.. كنتُ المرأة الوحيدة بمهنة احتكرها الرجال... كتبتُ نصوصًا منفصلة للرجال والنساء... قدَّمت 60 نصًا مسرحيًا للوطن العربي... حصدتُ جائزتين من اليونسكو والأمم المتحدة".

تاريخ طويل من النجاح حققته د. ملحة عبد الله، الملقبة بـ(سيدة المسرح السعودي)، لتشكل حالة استثنائية وفريدة، بعد أن بدأت المجال مبكرًا، متحدية كل الظروف والعقبات لاستكمال دراستها بالمسرح، لتحقق شهرة عربية وتحصد عددًا من الجوائز العالمية من اليونسكو والأمم المتحدة، بعد أن قدَّمت أكثر من 60 نصًا مسرحيًا بالوطن العربي، نُشرت في الهيئة العامة للكتاب بوزارة الثقافة السعودية والنوادي الأدبية، الآن تُطبع الأعمال الكاملة بنادي الطائف الأدبي، التي تضم 60 نصًا مسرحيًا حاز معظمها على جوائز عربية وعالمية.

كما أنتجت نظرية تسمى (البُعد الخامس) وهي نظرية للتلقي بالنسبة للمسرح، كُرّمت عليها من الأمم المتحدة وعن مجمل أعمالها، كما أنتجت موسوعة (نقد النقد بين الأنس والاغتراب) وهي 3 أجزاء، وكتاب (موسوعة الجزيرة العربية.. الهوية.. المكان والإنسان) على جزءين، كثير من الكتب الأخرى مثل كتاب الهوية العربية، وتأثير الهوية الإسلامية على مسرح السعودية، كتب نقدية كثيرة، كما كُرّمت على مستوى الوطن العربي من مؤسسات عريقة ومدن جامعات، حظيت بتكريمات في المغرب والعراق وغيرها، لكن الأهم هو اختيارها لتكون عضو مجلس إدارة في هيئة المسرح والفنون الأدائية، وهو يُعد تتويجًا لإنتاجها وتكريمًا.

وتسرد (د. ملحة عبد الله) تحديات البدايات التي واجهتها في البداية، قائلة:

"تحديات كثيرة، أولها أنه لم يكن المسرح مدرجًا على قائمة الدراسات في السعودية، فجئت إلى مصر خصيصًا لدراسة المسرح في المعهد العالي للفنون المسرحية، كانت هذه هي العقبة الكبيرة".

بعد حصولي على البكالوريوس اعترفت بها الملحقية الثقافية آنذاك؛ لأنه كان صعب اعتمادها وقتها، بالتأكيد حدث تطور وتنمية شيئًا فشيئًا، ووجودي كامرأة في المسرح السعودي كان صعبًا لأن تخصصي مسرح الذي كان حكرًا وقتها على الرجال فقط، لكن مسرحياتي كانت تُعرض في السعودية كنص، كنت أُكرَّم وأحضر احتفالات وأشارك بأوراق بحثية كنشاط أدبي لي. أما العقبة الأكبر كانت وجودي كامرأة في واقع مسرحي سعودي يسيطر عليه الرجال، خاصة أنني العنصر النسائي الوحيد في المسرح، لكن مصر عوضتني في وجودي على الساحة العربية، عروضي كانت موجودة في السعودية، وإن لم أكن موجودة بجسدي، لكن موجودة بكلماتي ونصوصي ومشاركاتي ونظرياتي وتواصلي في هذا المجال، فلم أتنحَ عن وجودي كامرأة في المسرح السعودي، بل بالعكس كنت موجودة في الاحتفالات والتكريمات ونصوصي تقدم على خشبة المسرح.

ثم بعد ذلك أصبح هناك مسرح للمرأة السعودية، فكان هناك انقسام، وهو تقديم مسرح للمرأة وآخر للرجال لأنه من الصعب الاختلاط بينهما، فكتبتُ مسرحيات فقط للنساء، عروضًا أخرى للرجال بالمسرح السعودي، فقدمت لمسرح المرأة بالسعودية مسرحيات مثل (طائر الرماد) و(المجنحات) و(العازفة) كثير من العروض.

وقدَّمتُ مسرحيات أخرى متخصصة للرجال فقط، لكن لم أتوقف عند مسألة الفصل بين الجنسين في أعمالي، فقدَّمتُ أعمالًا تجمع الرجال والنساء لباقي دول الوطن العربي مثل المغرب وتونس ومصر وغيرها، كما أن هناك أعمالًا كتبتها للرجال فقط وعرضت في مصر مثل (سر الطلسم) و(جوكستا) وغيرها.

هنا تعيد المؤلفة السؤال الأكثر طرحًا في الأمسيات الثقافية، التي يقيمها نادي الطائف الأدبي وشارك فيها الكاتب المسرحي نايف البقمي والدكتورة إيمان تونسي:

هل أنصف الرجل المرأة في النصوص المسرحية؟

انطلقت شرارة الجدل عندما قال البقمي:

"إن الرجل أنصف المرأة في النصوص المسرحية بينما المرأة لم تنصف نفسها... نحن نعيش أزمة مصطلح، فالنص النسوي هو الذي تكتبه المرأة أو الذي يعالج قضايا بغض النظر عمن يكتبه... هناك من يرى أن النص المسرحي هو كل ما يكتب عن قضايا المرأة وأن هناك كثيرًا من الشواهد التي كتبت عن المرأة".

حيث استشهد بنص (شروق ومريم) للكاتب المسرحي (فهد ردة الحارثي). بيّن أن كثيرًا من الكاتبات لم يجدن حرفية الكتابة، فابتعدن عن المسرح بعد نص واحد سوى الكاتبة (ملحة عبد الله، ورجاء عالم)، فما زالتا على ساحة المسرح السعودي؛ نظرًا لابتعادهن عن البيئة السعودية لكونها غير مناسبة للمسرح... أن جميع ما تكتبه المرأة المسرحية يحتاج إلى ما يجعله صالحًا ليكون على خشبة المسرح.

مبينًا أن من أسباب عدم بروز النص المسرحي الذي تكتبه المرأة، هو:

"عدم وجود مخزون مسرحي، ثم المرأة لم تحاول الوصول إلى المسرح السعودي، إضافة إلى عدم وجود نواد تدريبية، ليس هناك ابتعاث ودعم وتحفيز للكتابة النسائية... فالمسرح السعودي ذكوري ومشطور في نظر النقاد من الخارج، بينما المسرح النسائي كفعل في المملكة استولى عليه تجار الشنطة وأصبحوا يجولون به ويتكسبون من ورائه... ومن الأفضل ألا يكون لدينا مسرح نسائي لأنه خير من أن يكون هناك مسرح بهذه الطريقة". وأكد أن الرواية والقصة تجذبان المرأة لأنها تقدم النص المسرحي ولا تستطيع مشاهدته.

بدورها قالت الدكتورة إيمان تونسي:

"إن أي نص يسلط الضوء على واقع المرأة وشواغلها ومساراتها، يعتبر نسويًا، حتى لو خطه فكر وأنامل رجل".

أشارت إلى أنه المسرح النسوي لن ينتشر إلا بـ(التوجه الغربي)، مشيرة إلى أنه ليس هناك أي اختلاف عن الغرب الفاعل في المسرح. انتقدت عدم عرض نص (شروق مريم) على خشبة المسرح، متسائلة عن عدم التفات المسرحيين للنصوص التي تحدثت عن المرأة.

أما المسرحي محمد العثيم يرى أن:

"غياب العنصر النسائي وتحويل المسرح إلى ذكوري بحت، أثر في قيمة المسرح السعودي، خصوصًا عندما نطرح مسرحًا اجتماعيًّا كبيرًا، لكننا في سنين الصعوبة تجاوزنا

ذلك بإسناد الأدوار النسائية بطريقة أخرى إلى رجل أو إلى شاب... ومن ذكرياتي القديمة التي كانت في القصيم في الستينيات الهجرية استبدلت بالمرأة رجلًا يلبس ملابس البنت التي ستتزوج مثلًا، وهناك شاب آخر يلبس لبس الأم أو العجوز التي ستُزوِّج تلك البنت، وهكذا تتم الصيغة الاجتماعية. لكن في الثمانينيات منع ظهور المرأة مسرحيًّا، وتوقف ظهورها إلى الألفية أو إلى ما بعدها بسنتين تقريبًا، ثم بدأت تظهر لدينا نساء على خشبة المسرح وأدَّين أدوارًا وكن موفقات. كما ظهر مسرح للبنات في الجامعات، وهذا أثرى جانب المرأة مسرحيًّا، وجعل هناك تقبلًا كبيرًا للمرأة على المسرح، ونحن الآن نعتبر جاهزين لظهورها مسرحيًّا".



من مؤلفات الكاتب السعودي محمد العثيم.

بدايات المسرح النسائي السعودي

كانت الجامعات والمدارس مكانا لاحتضان شغل المسرح النسائي؛ خاصة وأن الجامعات والمدارس السعودية جامعات غير مختلطة، حيث اقتصرت على المسرحيات التوعوية والمدرسية والدينية في بعض المناسبات، تؤرخ بعض المقالات والأبحاث المسرحية للمسرح النسائي بمسرحية (مونوكوليا) تأليف إبراهيم الحمدان وإخراج (سمعان العاني) في الثمانينيات، لكن ثمة مَنْ يؤرخ للمسرح النسائي بمسرحية (وأخيرا عادوا) 2005، من تأليف (نورة العبد الله) إخراج (ميرفت المنصوري) التي أدت إحدى شخصيات المسرحية،

إضافة للممثلات: (أغادير السعيد، أمل حسين، نادين حلواني، شيرين حطاب)، كونها أول مسرحية تحصل على ترخيص عرض لمسرحية نسائية من قبل وزارة الثقافة والإعلام، هي المسرحية الأولى أيضًا التي تخرج من إطار الجامعة والمدارس إلى احتفالية عامة كاحتفالية العيد التي تنظمها أمانة مدينة الرياض سنويًا التي غامرت في الخوض في هذه التجربة المسرحية رغم حساسيتها.



مسرحية وأخيرًا عادوا، تمثيل أغادير السعيد، أمل حسين، نادين حلواني، شيرين حطاب. تأليف نورة العبد الله وإخراج ميرفت المنصوري.

بعد نجاح هذه المسرحية جماهيريًا، فتحت الأمانة الباب للمشاركات النسائية لدرجة أنه لا تخلو سنة منذ 2005 حتى الآن من عرض أو أكثر من هذه العروض النسائية التي أوجدت فسحة ترفيهية للمرأة لتحضر عرضًا مسرحيًا وتتفاعل بشكل مباشر مع ممثلات معروفات تلفزيونيًا، وهذا ما سعت له الأمانة لجذب الجمهور لمسرحياتها من خلال تواجد نجمات التلفزيون، إذ وضعت شرطًا في البداية على كل المسرحيات بأن تشارك فيه ممثلة من ممثلات التلفزيون المعروفات محليًا وخليجيًا وعربيًا، سعيًا منها لتكريس هذا النوع من المسرح وتعويد الجمهور من النساء لحضوره، من هذه المسرحيات التي استفادت جماهيريًا من هذا الشرط:

مسرحية (صرقعة قرقعة) التي شاركت فيها (أمينة القفاص، في الشرقاوي، سارا الجابر)، مسرحية (هالة وهلالة) التي شاركت فيها (شيخة الزويد، ليلى السلمان، هند محمد، سارا الجابر).

مسرحية (الهامورة) التي شاركت فيها (ميساء مغربي، ليلى السلمان، بثينة الرئيسي وهبة حلواني).

مسرحية (بيتنا في خطر) شاركت فيها (شيخة الزويد، وجنات رهبيني، نادية حلواني، سارا الجابر).

مسرحية (بنات فاطمة) شاركت فيها (ميساء مغربي، عبير أحمد، نادية كرم، أغادير السعيد)، فرقة مسك الكويتية.



مسرحية هالة وهلالة تأليف وإخراج مهدي البقمي، تمثيل شيخة الزويد، ليلى السلمان، هند محمد، سارا الجابر. مسرح النادي الأدبي محافظة جدة.

وغيرها من المسرحيات التي حركت ساكن المسرح النسائي، فتحت الباب لجيل من الممثلات السعوديات والعربيات المقيمات في السعودية لخوض تجربة المسرح، بعد أن كان حكرًا على الرجل.

تناولت بعض المسرحيات قضايا حساسة، مسكوت عنها مما لا يُرغب للمسرح في تناولها، لكنها وجدت طريقها إلى الخشبة في تجاوزٍ للممنوع الاجتماعي، فحين تناولت مسرحية (مسيار كووم) تأليف وإخراج (أمل حسين) في نسختها التي شاركت الممثلتان

البحرينية (أمينة القفاص) الكويتية (منى شداد)، موضوع زواج المسيار الذي كان رائجًا في المجتمع السعودي وآثاره الاجتماعية في الإضرار بحالة الاستقرار الاجتماعي، أثارت جدلًا بين رفض لطرح المسرحية وتأييد، وصل لصفحات الجرائد عدا النقاشات الشفهية بين النساء اللاتي تلمسن مشكلة هذا الزواج الطارئ، يذكر أن هذه المسرحية الأولى التي تخرج من فعالية أمانة الرياض زمانًا ومكانًا، حيث عرضت أولًا في مسرح المستشفى الألماني ثم عرضت على مسرح الغرفة التجارية بمدينة نجران-جنوب السعودية، وبتغيير في طاقم المسرحية.

لم تكن الرياض وحدها المدينة التي احتضنت ورعت المسرحيات النسائية، بل تشجعت مدن سعودية أخرى لدعم وتقديم عروض مسرحية نسائية في المناسبات الموسمية. ما حفز الجهات الرسمية التي كانت تنأى بنفسها عن دعم التجارب النسائية إلى تأسيس فرق مسرحية كما حدث في فرع جمعية الثقافة والفنون بأبها في تأسيسه لفرقة (وشل) المسرحية النسائية، وفي فرع جمعية الثقافة والفنون بالأحساء، حيث تأسست فرقة مسرحية رسمية تشكلت من المشاركات في دورة إعداد الممثل التي قدمتها الممثلة البحرينية (لمياء الشويخ)، تشرف على هذه الفرقة وعلى النشاطات النسائية بالجمعية المخرجة (إيمان الطويل) التي أخرجت لفرع الجمعية مسرحية (بلاد الأحلام) وحازت بها على جائزة الإخراج في ملتقى مسرح الطفل السادس.

كما نظم فرع الجمعية بالدمام لورشة إعداد ممثل أشرفت عليها المدربة البحرينية (كلثوم أمين)، أدت فيها المتدربات مشاهد مسرحية اعتمدت على تمارين الخيال والارتجال، تلقين تمارين الأداء، وبحث نقاط القوة والضعف في فضاء المسرح على الأداء والحركة الإبداعية.

تحتفظ هذه المسرحيات النسائية بخصوصية موضوعاتها التي تتناولها، إذ بعض هذه الموضوعات عن المسرحيات الرجالية، عن مسرحيات ما يمكن تسميته بالمسرح النوعي أو المسرح الاجتماعي الكوميدي الذي ينشط في المناسبات، فقد طرقت موضوعات الأسواق النسائية، عمل المرأة، غلاء المهور، زواج السعوديين من خارج السعودية، الإعاقة، توظيف المدرسات في مناطق نائية، تعدد الزوجات، قيادة المرأة للسيارة.. وغيرها من الموضوعات التي لا تبدو من شواغل المسرح الرجالي. تبدو أنها موضوعات تمس المرأة بالدرجة الأولى وتمس

وضعها المفترض في المجتمع السعودي التي تناضل من أجله ومن أجل الحصول على حقوقها، هذا ما يجعل لبعض هذه العروض ملمحًا نسويًا وليس نسائيًا جندريًا فقط.

هذا في الجانب الرسمي، لكن ثمة مسرحيات تقدم في إطار المناسبات الدينية، حيث نشطت مجموعة من المؤمنات بأهمية المسرح في تقديم رسائل وعظيه مبتغاة، لتنفيذ مسرحيات طابعها ديني، تتناول قضايا تاريخية وعقائدية، وجدت المناسبات الدينية فرصة سانحة لتقديمها ضمنها، تشترك مع المسرحيات الرسمية كونها عروض مسرحية تخرجها، تمثل فيها وتشاهدها النساء، تختلف عنها كونها لا تتناول قضايا المرأة، لا تغيب الرجل عنها، لكنها تتعامل مع الشخصيات النسائية كما تعامل المسرح الرجالي في بداياته المبكرة، حيث تقدم المرأة نفسها الشخصيات الرجالية كما قدم الرجل الشخصيات النسائية.

تبدو مشكلة هذه العروض أنها تدور في دائرة دينية مغلقة، تجد الغاية منها الرسالة الوعظية، أو التوعية الأخلاقية، بعيدًا عن التركيز على البعد الجمالي والفني، فمن خلال النصوص -التي اطلعت على بعضها شخصيًا- تجد أن الرسالة تطغى على أي عنصر آخر؛ لأن الكاتب أو الكاتبة والمشتغلات في العرض لا يصنفن كمسرحيات، بل هن مؤمنات واعظات متدينات، يعملن لأجل هذه الرسالة ليس إلا ووجدوا أن المسرح منصة جيدة لإطلاق رسائلهن.

قد حمل أغسطس 2019 الكثير من المتغيرات داخل المجتمع السعودي، مع انطلاقة القوانين، والسماح للمرأة بقيادة السيارة، وقوانين السفر الخاصة بها، تبع ذلك المزيد من المتغيرات التي كانت لصالح المرأة، منها إلغاء حواجز العمل، إدماجها في كافة مناشط الدولة، عودتها إلى خشبة المسرح بعدما غابت عنه سنوات طويلة، ما كان يجعل المسرح السعودي فاقدًا لأحد أهم عناصره، فكان الكتاب يذهبون لتطويع النصوص من دونها، وإخراجها من الخشبة.

كان أهم حضور المرأة على خشبة المسارح النسائية، تلك التي انطلقت في فعاليات الأعياد، حيث اعتادت الممثلة على الطرح التقليدي لقضايا المرأة، هذه التجارب المسرحية ظلت معزولة في صالات مغلقة للنساء فقط، وتمر بسرعة وتنسى، إذ لا تتجاوز مدة عرضها حدود الأيام الثلاثة، بعد ذلك دخل المسرح السعودي بمرحلة جديدة مع جمهوره، حيث انطلقت باكورة العهد الجديد بالرياض من خلال مسرحية (حياة الإمبراطور) المخصصة للعائلات، هي أول عرض تظهر فيه ممثلة مسرحية تقف أمام ممثلين من الرجال على خشبة المسرح،

وسط تفاعل جماهيري في كل عرض، كذلك مسرحية (الذيب في القليب) بمشاركة نسائية في مسرح شباك تذاكر، على مدار40 عرضا من موسم الرياض، كل عرض لا يقل الحضور فيه عن 1500 متفرج وربما أكثر.



مسرحية الذيب في القليب، تأليف خلف حربي، تمثيل ناصر القصبي، ريماس منصور، هبه الحسين، إخراج محمد الحملي.

في هذا الصدد يتحدث الكاتب المسرحي إبراهيم حامد الحارثي، المندوب الإعلامي للهيئة العربية للمسرح بالسعودية، عن هذه المشاركة قائلًا:

"إن خطوات تطوير الحركة المسرحية في السعودية متسارعة ومتلاحقة، وتأتي بعد أن تمت هندسة أحلام المسرح واتجاهاته التي سينطلق من خلالها، والسعوديون حذرون جدًا تجاه خطوات المرأة على خشبة المسرح، فكانت المهرجانات واللقاءات والأسئلة تدور حول: لماذا المسرح السعودي مسرح ذكوري بحت؟ ودافع المسرحيون كثيرًا عن كوننا نظهر بعروض مسرحية (رجالية) وتناقش القضايا من زوايا ذكورية صلفة، لم يكن مسرحنا موجهًا، كان يسير بالاجتهادات والفطرة وخبرات المخلصين الذين كانوا يتقاسمون خبز المسرح ليقينهم بقيمته ورسالته. جاءت الخطوات من حكومتنا الرشيدة ليحضر مسرحنا بكل عناصره ويقدم طرحًا مواكبًا لكل تقدم نعيشه وسط تسارع الأزمنة وازدحام المساحات بكل ما من شأنه أن يجعل المسرح يحقق ما يريده بالضبط".

وحول المعوقات التي صادفت العاملين في الحقل المسرحي قبل صدور القرار قال الحارثي:

"رغم كل النجاحات التي صنعها المسرح السعودي عربيًا وخليجيًا، رغم كل صناعة للجمال والدهشة من خلال أفضية إخراجية مدهشة، إلا أننا أمام الطرح، أمام حالة العرض برمتها، حالة لا تحضر بها (الممثلة) بشكل مادي ولاسيما أنها تظهر في الشاشة، إلا أننا كنا نقدم المسرح الذي يمثل المجتمع بذكوريته، ونناقش قضايا المرأة من منظور شخصي ذكوري".

حول الأسلوب الذي كان العاملون في المسرح السعودي يستطيعون من خلاله تجاوز وجود المرأة يقول الحارثي:

"القيود لا تعطل مهمة الإبداع، كل الأنساق الذكية جاءت بعد تمرد (ذكي) على الحدود، كانت المحاولات فردية ولم تستمر كثيرًا، كان تأثيرها محدودًا على ظروف الحالة... أنا هنا أعلنها صراحة، المسرحي السعودي كان ذكيًا للالتفاف حول عنق العوائق في محاولة لتخفيف وجعه، كان المسرحيون يقدمون تجاربهم وفق المعطيات المتاحة فكرًا ونقاشًا وعرضًا، فأعاد المسرحيون أنفسهم لبدايات انطلاقات المسرح الشكسبيري الذي اعتمد على الذكور في تقديم الأدوار النسائية، على الرغم من رفض الفكرة مجتمعيًا، إلا أن هذا الحل كان من ضمن الحلول".

في نفس الإطار اعتبرت المنتجة الإبداعية والمسرحية (سهى خان) هذه العودة بأنها:

"الخطوة الصحيحة والصحية لصناعة مسرح حقيقي، إذ إن وجود العنصر النسائي يخلق توازنًا على خشبة المسرح، بالتالي يؤدي إلى تنوع الجمهور للمسرح السعودي، كما سيسمح لصناع المسرح بطرح مواضيع جديدة وقضايا اجتماعية بمزيد من الإبداع، بالإضافة لخلق فرص وظيفية جديدة للمرأة في مجال المسرح، ففي المستقبل القريب أتوقع أننا سنرى أدوارًا قيادية في الصناعة المسرحية، ليس فقط في التمثيل، لكن أيضًا في الأدوار الفنية، وتأسيس شركات الإنتاج... فالمسرح بشكل عام متعدد الوظائف والأدوار، وهي التي يتم تحديد الكفاءة من خلالها، المسرح ليس للرجل فقط، بل يعتمد على الدور الأكثر كفاءة للممثل، سواء كان رجلًا أو امرأة".

حول الأعمال المسرحية المستقبلية والطاقم النسائي الكامل في العمل تقول إن:

"العاملين في الحقل المسرحي كانوا ينتظرون القرار، فقد بدأوا مباشرة بعد صدوره، وتم عرض بعضها في موسم جدة 2019، حيث تم إنتاج أعمال مسرحية طاقمها الكامل (إخراج، تمثيل) والعاملون في الكواليس أيضًا كُن مجموعة من السيدات، أو مجموعة مختلطة ما بين النساء والرجال مثل مسرح الشارع (شارع العزوة) التي أخرجتها سيدة. والمسرحية التفاعلية (بيت الدهاليزي) عمل كان لمخرج أميركي وشارك فيه طاقم فني وممثلون من كوادر النساء والرجال، وغيرها من المسرحيات".

تضيف سهى خان أنها قدمت مسرحية تفاعلية بطاقم رجال ونساء في الرياض: (جريمة في مقهى الرشفة الأخيرة) بإشراك الجمهور أثناء تناولهم وجبة عشاء فاخر، كانت هذه تجربة جديدة وأول مرة من نوعها في المملكة. مضيفة أن السعودية الجديدة تختلف عن التجارب السابقة، وأن هناك الكثير من الأعمال الإبداعية سترى النور بشكل مشترك ما بين مبدعين من الجنسين كليهما.

حول قبول الجمهور لوجود المرأة السعودية على خشبة المسرح تقول:

"أفترض أن هناك تقبلًا جماهيريًا للمرأة على المسرح، فقد اعتاد المتلقون على حضورها في المسلسلات والأفلام".

وعن المهرجانات وخدمتها للعمل المسرحي قالت:

"إنها بشكل عام في العالم العربي تخدم نقاد المسرح أكثر من الأعمال المسرحية، على عكس المهرجانات العالمية، التي تخدم الأعمال المسرحية والممثلين ولا تقتصر فقط على أفراد دون آخرين كما يحدث في عالمنا العربي... فالمهرجانات العالمية وجدت لإعطاء الفرصة للمواهب والفرق المسرحية، كذلك شركات الإنتاج لعرض الأعمال الجديدة واكتشاف المواهب، حيث يشتري الجمهور تذاكر العرض مقابل رسوم رمزية، فالمهرجان مكان لبناء جسور التواصل لصناع المسرح، على وجه الخصوص للمنتجين ومديري المسارح، كما يمنحهم الفرصة لاكتشاف العروض الجيدة والمواهب والتعاقد معهم للوكالة الحصرية مثلًا، أو تطوير المواهب أو التعاقد لاستضافة العروض في المسارح".

في هذا الصدد ترى المؤلفة أن خبر صعود المرأة السعودية لأول مرة على ركح المسرح في (حياة الإمبراطور) كان أكثر من مجرد نبأ محلّي من مستجدات هذا البلد، بل تخطى الحدود

الجغرافية ليخلق الحدث... وهو الذي أتى بـ(الفتح المبين) وأبرق بتباشير ثورة جسد وحواس ستبعثها المرأة على خشبة المسرح السعودي خاصةً والعربي عامةً.



مسرحية حياة الإمبراطور، مستوحاة من فيلم رسوم متحركة إنتاج شركة والت ديزني، تمثيل نجاة مفتاح.

على امتداد عقود وتعاقب عهود، وأد المسرح السعودي المرأة في قبر الغياب والتغييب... وكثيرًا ما كانت الأدوار النسائية مدعاة للحرج والحيرة وكأننا بظهور المرأة على الركح عورة وعارًا.

في كل مرة كانت مقصلة الإعدام جاهزة لتطبيق الحكم في قتل الحياة في الشخصيات النسائية، وهذا القتل والفصل عن الخشبة كان يتم بأكثر من وجه وجرم... من ذلك أن يقوم الكاتب منذ البداية باستبعاد المرأة من نصه، أو أن تتم الاستعاضة بحضور العنصر النسائي في المسرحية برجل في ثياب امرأة... لكن لا أحد يمكنه أن يتقن دور المرأة سوى المرأة.

هذا الحرمان للمرأة من حقها في لعب أدوار الحياة على المسرح ظهرت نتيجته في الجسد العليل للمسرح السعودي الذي أنهكه وأفقره غياب المرأة بالرغم من محاولات الشفاء والتعافي...

قد يبدو السماح للمرأة بالصعود على الركح تذكرة مرور إلى مرحلة جديدة من التحولات السياسية والاجتماعية الكبرى في المجتمع السعودي، لكنه يبقى إنصافًا للنساء بعد السنوات من الظلم والظلمة... وتحريرًا للمسرح في السعودية من هيمنة الذكورية وربقة العبودية للرجل، في حين أن المسرح يتسع أيضًا للمرأة... ولكل الحياة.

وفي ندوة حوارية حول المسرح السعودي في ظل رؤية السعودية 2030.. تم مناقشة مسرح الهُويات والتثاقف، ضمن مهرجان الرياض للمسرح، في دورته الأولى؛ الذي تنظمه هيئة المسرح والفنون الأدائية، بمشاركة الدكتورة (تركية الثبيتي) الناقدة المسرحية والفنانة التشكيلية، والدكتور (حسن النعمي) أستاذ الأدب والمسرح بجامعة الملك عبد العزيز، الدكتورة (منى المالكي) عميدة كلية الفنون بجامعة الملك سعود.

تناولت الثبيتي، العديد من البرامج والمبادرات التي قدمتها هيئة المسرح والفنون الأدائية في ظل استراتيجيتها لتفعيل وتطوير المسرح، إلى جانب الشراكات مع الجهات المتعددة؛ باعتبار أن المسرح يعدُّ أكثر الفنون التصاقًا بحياة الشعوب ومجتمعاتها المدنية ولدوره العميق في توعية الجماهير.

أشارت الثبيتي إلى أن المسرح السعودي، كغيره من المسارح، كانت له رسالته الخاصة التي تنبثق من عاداته وتقاليده، حيث حقق كثيرًا من الإنجازات على مدى 40 عامًا بفضل الجهود الفردية؛ التي قدمها أبناء الوطن؛ الذين كرسوا أنفسهم لتأسيس المسرح رغم ضعف الإمكانات.

تطرقت الثبيتي إلى ما يحظى به القطاع الثقافي في ظل قيادة المملكة ورؤية السعودية 2030، عبر بناء مجتمع مثقف مؤمن بهويته، مشيرة إلى أهمية الاهتمام بالهوية الثقافية وتفعيل عملية التثاقف؛ كون المسرح بحاجة للتماسٍّ مع المسارح العالمية؛ التي استقام فيها هذا الفن، وكسب ثقافات مختلفة.

من جانبه، بيَّن الدكتور (حسن النعمي) أن الهوية في زمن الرؤية ظهرت منها أشكال جديدة متميزة؛ من أبرز ملامحها تقديم المجتمع على أنه حداثي يقبل الآخر، يؤسس علاقة متوازية بين الرجل والمرأة عبر العديد من التشريعات المتعددة وبلورة الإنسان لحياته بعيدًا عن المراقبة والمحاسبة الاجتماعية التي كانت سائدة قبل الرؤية.

لفت النعمي إلى أن أبرز مُعطيين شكلا الملامح لهذه المرحلة؛ تمكين المرأة وجودة الحياة، وهما بوابة العبور للتعبير عن الفن، خاصة في مجال السينما والمسرح، مشيرًا إلى أن المسرح

تتحدد هويته من الاحتياج الفني وليس بواعث من خارج المسرح، مستشهدًا بمشاركة المرأة، فالمسرحيات أتت من جانب فني بحت.

أما الدكتورة (أمل المالكي)، فتناولت كيفية بناء مسرح عابر للحدود، مشيرة إلى أن المسرح السعودي كان يعاني من تضييق في أداء مهامه، ما أدى إلى هجرته خارج الحدود وتكوين نمط خاص به حتى أتت رؤية السعودية 2030.

ورأت المالكي أن بناء مسرح عابر للحدود يقتضي بالضرورة التفكير والكتابة حول إيجاد الطريقة والكيفية التي يستطيع بها المسرح السعودي نقد ذاته أولًا، ثم نقد الآخرين ثانيًا؛ للخروج من دائرة التطابق مع الغير في همومه؛ باعتبار أن المسرح يُشكِّل أهم المظاهر الثقافية التي وصلت إلينا.

أوضحت المالكي أنه لن يتطور المسرح السعودي دون الاحتكاك مع الآخرين وعدم العزلة والانغلاق مع أهمية الاعتزاز بالإرث الثقافي، مستشهدة بتدريس الفنون في الجامعات السعودية؛ الذي كان سابقًا موجودًا بشكل خجول، على العكس الآن أصبحنا نقوم بتدريس جميع الفنون بشكل عام، والاستفادة من خلال تجارب تدريس الجامعات العالمية.

شهدت مواقع عرض الأعمال المسرحية النسائية في احتفالات أمانة منطقة الرياض بعيد الفطر المبارك إقبالًا جماهيريًا كبيرًا من النساء وطالبات المدارس والجامعات، لمشاهدة المسرحيات، التي شارك في تقديمها عدد كبير من الفنانات السعوديات والخليجيات، إلى جانب إتاحة الفرصة لعدد من المواهب النسائية الشابة. وتفاعل جمهور المسرح النسائي في احتفالات عيد الفطر بصورة واضحة مع العرض الأول لمسرحية (عفوًا ممنوع الرجال)، الذي أُقيم خلال أيام العيد على مسرح مركز الملك فهد الثقافي، تتناول المسرحية في قالب كوميدي عددًا من قضايا المرأة السعودية، وتدور أحداثها حول مجموعة من النساء تجمعهن الظروف في أحد الفنادق الخاصة بالنساء، هي من بطولة: (أميرة محمد، أغادير السعيد، شيرين حطاب، غادة الزدجالي، هبة حلواني، وموكا). أبدت المشاهدات إعجابهن بالمسرحية وما تناقشه من قضايا ذات علاقة بمشكلات المرأة وعلاقتها بالرجل في المجتمعات العربية.

أعربت مخرجة المسرحية (غادة الزجالي) عن سعادتها بالإقبال النسائي الكبير لمشاهدة العمل، معبرة عن شكرها لأمانة الرياض لدعم المسرح النسائي وإتاحة الفرصة لتقديم مثل هذه الأعمال التي تناقش مشكلات المرأة وتسهم في إدخال البهجة والفرحة إلى قلوب النساء في احتفالات العيد.

أما الفنانة (أميرة محمد) التي تشارك في بطولة المسرحية، فأكدت سعادتها بالالتقاء بجمهور المسرح النسائي في احتفالات عيد الفطر بالرياض من خلال "عفوًا ممنوع الرجال"، التي تجمع بين الكوميديا الاجتماعية الهادفة ومناقشة قضايا حقيقية ومشكلات تواجه المرأة العربية والخليجية. أوضحت أنها تعشق المسرح ولا تستطيع أن تبتعد عنه كثيرًا، مبينة أنه خلال مشوارها الفني قدمت عددًا كبيرًا من المسرحيات، وشددت على أنها - نتيجة ارتباطها الكبير بالجمهور السعودي - حسمت اختيارها بالمشاركة في هذه المسرحية رغم أنه عرضت عليها مسرحية خليجية أخرى.

تواصل الإقبال النسائي على مشاهدة الأعمال المسرحية في موقع آخر من مواقع الفعاليات المخصصة للنساء، وهو مسرح مدارس دار العلوم الأهلية، التي استضافت مسرحية (كلنا حكاية) من تأليف وإخراج (لورين عيسى)، تناقش المسرحية في إطار كوميدي المشكلات التي تواجهها المرأة في بيع المنتجات والسلع في الأسواق النسائية، تطرح بعض القضايا الاجتماعية في سوق للنساء بأسلوب بسيط، كعمل المرأة وغلاء المهور وزواج الشباب من خارج السعودية، وهي من بطولة: (رجاء الحاضي، العنود حسين، فوزية يعقوب، منال العيسى، شهد محمد، تهاني محمد، وسلافة وقاص).



مسرحية كلنا حكاية: تأليف وإخراج لورين عيسى، تمثيل رجاء الحاضي، العنود حسين، فوزية يعقوب، منال العيسى، شهد محمد، تهاني محمد، وسلافة وقاص.

قالت الفنانة (العنود حسين)، التي تشارك في بطولة العمل، إن سعادتها بالمشاركة في احتفالات أمانة الرياض بعيد الفطر هذا العام، لا تنفصل عن سعادتها بالتطور المستمر في برنامج العروض المسرحية التي تقدم للجمهور النسائي في العيد، من حيث جودة النصوص أو الموضوعات التي تناقشها، كذلك المواهب الشابة التي تبدأ مسيرتها الفنية في مسرح العيد، الذي يحظى بإقبال كبير من المشاهدات ومتابعة متميزة في وسائل الإعلام. وأضافت:

"لعل أجمل ما في مسرح العيد بالرياض أنه يتيح الفرصة لالتقاء الفنانات من دول مجلس التعاون والدول العربية في أعمال متميزة وهادفة ومبهجة وجيدة التنظيم".

في مسرح مدينة الحكير لاند تفاعلت النساء بدرجة كبيرة مع المواقف الكوميدية في مسرحية "(أربع نساء وامرأة)" في عرضها الأول مساء أول أيام العيد، وهي من تأليف (عباس الحايك)، وإخراج (غرام الجابر)، بطولة: (ناجية الربيع، أمل حسين، ريفان كنعان، جوري اليحيا، ومنى الخوجلي).

أشاد جمهور المسرحية بجرأة العمل في مناقشة قضايا المرأة في المجتمعين السعودي والخليجي، منها قضايا الزواج من أجنبيات، وتلقي الضوء على قضايا المرأة في المجتمعين السعودي والخليجي، تدور أحداثها في قاعة قصر أفراح يجتمع فيه أربع نساء مدعوات لحضور حفل زفاف، حين يتأخر أزواجهن وسائقوهن وفي حضور المرأة (حارسة قصر الأفراح) تنشأ علاقة بينهن ويبدأن في التعرف على بعضهن في جو كوميدي ساخر؛ ليكتشفن في آخر المسرحية أن الأربع نساء هن زوجات لرجل واحد، تطرح المسرحية علاقة كل من النساء الأربع بزوجهن والأسباب التي دفعتهن للزواج منه في تباين واضح بينهن، فيما تتداخل معهن الحارسة لتبث همومها وحاجتها التي دفعتها إلى العمل.

عبرت غرام الجابر مخرجة المسرحية عن سعادتها بالإقبال الكبير على مشاهدة المسرحية، مؤكدة أن تجربة أمانة الرياض في تقديم مثل هذه الأعمال في احتفالات العيد يمثل نموذجًا لتشجيع فن المسرح ودعم قدرة المرأة للتعبير عن مشكلاتها، قدمت الشكر للأمانة على دعمها للمسرح النسائي، مبينة أنها تشارك مع الأمانة للمرة السادسة، متمنية لو أن هناك مسرحًا دائمًا للنساء تتم فيه نقاشات عن المشكلات التي تواجه المجتمع النسائي وحلها. فيما أوضحت (منى الخوجلي) الممثلة المشاركة في المسرحية، أن تفاعل الجماهير كان مؤثرًا فلقد انعكس ذلك التأثير عليهن كممثلات، فيما تحدثت عن دورها في المسرحية وهو

حارسة الأمن التي لم تكن متفاعلة مع النساء الأربع، إلا أنها تعاطفت معهن ومع مشكلاتهن واستمعت إليهن.

المسرح منصة الحياة، ومراياها الناطقة والصامتة، للمسرح حضوره اللافت في السعودية، وللمرأة السعودية إبداعاتها ونجاحها وتميزاتها في مختلف المجالات، وبلا شك، هي تمتلك طاقات موازية في المجال المسرحي، لكن رغم فاعلية دور المسرح السعودي الواضحة محليًا وعربيًا وعلى مستوى العالم، يظل حضور المرأة المسرحي، مخرجة وكاتبة، موضع سؤال يدور في الأذهان.. ويظل هذا الزخم الجميل، في معظمه، منذورًا لشقيقها الرجل، فيما هي تبدو كأنها خارج الخشبة.. وخارج النص، من دون إغفال بعض العناصر النسائية القديرة، الشامخة في عطائها، التي تركت بصمة متفردة لا تنسى.. ورغم هؤلاء النادرات في عطائهن، يبقى السؤال عن أسباب غياب المرأة، وكيفية تفعيل دورها في المسرح السعودي كتابة وإخراجًا وموسيقى وسينوغرافيا، سؤالًا مشروعًا، تطرحه المؤلفة وتجيب عنه في ذات الوقت... مؤسف هو السؤال عن غياب أو ندرة حضور المرأة السعودية في المسرح بعد أكثر من عقدين، وفي الوقت الذي يبرهن فيه المسرح السعودي على تميزه ورقيه، أصبح جديرًا بالتقدير ولافتًا للانتباه في المهرجانات التي تقام على أرض الدولة وخارجها، من المؤسف أن يظل هذا التساؤل مطروحًا بينما المرأة حققت نجاحًا تلو الآخر في أكثر من مجال وقطاع، والمسرح جزء من الصناعات الإبداعية الثقافية التي تعول عليها الدول اليوم لتكون اقتصاد المستقبل الأهم.

ربما يكون غياب المرأة عن إدارة ومسؤوليات المسرح هو السبب المشجع للحضور الذكوري، وفي الوقت ذاته، أبعد أو استبعد المرأة، لأنها لا تجد من يشاطرها الكثير من القضايا ولا من يساندها في هذا الحضور. فالمرأة المبدعة موجودة، لكنها تبحث عن مساندة ودعم وتشجيع، هذا التشجيع يجب أن يبدأ من تواجد نسائي وحضور للمرأة في أكثر من مجال من مجالات المسرح.

إذا ألقينا نظرة سريعة، وجدنا أن مجالس إدارات المسارح ذكورية خالصة؛ ليس لأنه لا توجد نساء في مجال المسرح، بل لأنهم يؤازرون بعضهم بعضًا، وهذا ما نريد أن نراه من جانب المرأة.

فالمرأة السعودية تراجعت في الخوض في مجال الفن، تحديدًا في المسرح، قد يكون ذلك لأسباب عديدة، اجتماعية واقتصادية، وقد تكون الساحة الفنية غير محفزة للمرأة في مجال

الكتابة الفنية والإخراج والتمثيل أيضًا، هناك أسباب شخصية تتعلق بمواءمة البيئة الفنية للمرأة، قد يكون عامل الوقت لديها عائقًا لكتابة نص مسرحي، أو إخراج مسرحية تليق بالمسرح السعودي، أو فترة التدريبات التي تأخذ وقتًا لأداء دور واحد ضمن العمل المسرحي. أيضًا، اختلاف الأجيال وعزوفهم عن المجال الفني الذي يعتبر هواية وليس وظيفة، الاهتمام بالمغريات الأخرى التي تدفع بهم إلى الشهرة بشكل أسرع وعدم الاكتراث بالمحتوى أو المضمون.

أقترح تعزيز التناصف الذي يحقق التوازن المنطقي بين الجنسين في هذه المجالس، ليس من الضروري أن تكون المرأة المتواجدة في إدارة المسرح مشاركة في جميع قطاعاته أو منافسة للرجال من ذوي الخبرة الطويلة، لكن الأهم من كل ذلك أن تعثر المرأة على فرصة للدخول إلى هذا المجال والاطمئنان إلى قدراتها، في الوقت ذاته، تشجيع غيرها وتمهيد البيئة التي ستجد المرأة فيها من يتفهمها أكثر ويشاركها طموحها وتطلعاتها المستقبلية، أقترح تشجيع المؤلفين على الكتابة في قضايا المجتمع المحلي، تلك التي ترتبط بالعائلة والحياة والأمور التي يتشاركها الرجال والنساء على أرض الواقع.

كما أقترح أن يتم عمل برامج تطبيقية للمجال الفني بكل جوانبه، تحفيز المرأة السعودية بشتى الوسائل التي تناسب مختلف الفئات العمرية، وبثّ الوعي الفني لدى المرأة، دراسة أسباب تراجعها في هذا المجال، وتخصيص جوائز للمسرح النسوي وإبراز المرأة، وأن يتم عمل مسح فني كامل والوصول إلى نتائج تبنى عليها احتياجات المرأة في المجال المسرحي، وسد الفجوات بين الأجيال من خلال نشر الوعي الفني في المدارس، والأخذ بالمواهب، واكتشاف الموهوبات والموهوبين، من أجل احتوائهم، والتركيز على مواهب البنات في جميع المراحل التعليمية.

بحسب تقرير المرأة الصادر عن الهيئة العامة للإحصاء؛ فقد تنوعت إسهامات السعوديات في المسرح السعودي والدراما والفن التشكيلي والسينما، وعززت دورها الريادي في تمكين وحضور المملكة بتسجيلها أرقامًا قياسية وعالمية في شتى المجالات.

فقد شكلت المرأة السعودية تأثيرًا مباشرًا ومهمًا في المنظومة الفنية للمجتمع، وبلغ عدد كاتبات المسرحيات بلغ 100 مواطنة، فيما وصل عدد المخرجات 7 سعوديات، وعدد الناقدات 15 ناقدة، وعدد كتب المسرحية الإبداعية 14 كتابًا، عدد الكتب المسرحية النقدية 17 كتابًا.

تطرح الكاتبة السعودية الدكتورة (لطيفة عايض البقمي) في كتابها الجديد (أنوثة قاتلة) التي تتسم أعمالها بقراءة بانورامية في خطابات المرجعيات الثقافية المقارنة لتمثلات جرائم المرأة القاتلة في المسرح السعودي والمسرح العالم. إنها قراءة نوعية للمسرح السعودي وتصورات علاقات الحضور والغياب بين الأدب السعودي والآداب الأخر.

فقد حرصت على تقديم تصورات لعلاقات الحضور والغياب بين الأدب السُّعودي والآداب الأخرى من خلال الإفادة من السياق الثَّقافي بكل مكوناته الفلسفية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والعلاقات الوجدانية بين الأمم، والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ومصادر إلهامها وحياة كتّابها، من مبدأ إنسانية الأدب، فعمليات الاسترداد الثَّقافي تخضع لحاجات الطرف المستقبل، ليس العكس، من خلال دور المؤثرات الخارجية التي تسهم في تطور الأدب.

وفق هذه المحددات الأولية يمكن قراءة النصوص المسرحية التي قدمتها في الكتاب، حيث هاجس الوصول إلى دلالات كلية ونهائية ترتبط بالنصوص وتجمعها في خيط واحد، فهذه النصوص تثير أسئلة من السياقات التي يمكن استثارة بعضها استنادًا إلى فرضيات القراءة واستبعاد أخرى.

تمثل ثيمات (المرأة/السلطة/الجسد)، دورًا مهمًا في كثير من الأعمال الأدبية وخاصة المسرحية، من هنا وقع الاختيار على نص مسرحية (العازفة) لملحة عبد الله لدراسة تمثل هذه الثيمات في النَّص، لما فيه من بعد ثقافي ارتأيت ربطها بعلاقات تناصية مع نصوص مسرحية أخرى لشخصيات نسائية ظلت في منطقة الظل وأسيء فهمها فجاء كتاب (أنوثة قاتلة) ليبحث علاقات الحضور والغياب مع هذه النصوص وليعيد النظر في فهم هذه الشخصيات النسائية.

وقد تنوعت النصوص ما بين العبرية واليونانية والعربية، وقد جاء اختيارها على فترات زمنية متباعدة، وتوافرت فيها سمات عدة منها: العمق التاريخي والثَّقافي الكبير في النُّصوص، تنوع الخلفية الثَّقافية والدينية للمرأة في هذه النُّصوص، وثيمة الانتقام/العنف (المرأة/القاتلة/الجلاد) في مواجهة (الرجل/القتيل/ الضحية).

إلى جانب الأسباب السابقة فإن موضوع (الأنثى القاتلة) له عمقه وحضوره الدّيني والثّقافي والفني، لما يتضمنه من أبعاد درامية واحتدام عاطفي، وجموح رؤيوي، كان له الفضل في تعدد زوايا النظر نحو كل من (المرأة/الجلاد)، و(الرجل/الضحية) أو العكس،

ما فيه من قلب منظومة القيم بتحويل الرجل لضحية، بعد أن كانت المرأة هي ممثلة دور الضحية في كل الأزمنة تحديدًا في العصر الكلاسيكي. كما أن مسرحية (العازفة) لملحة عبد الله تحفل بالكثير من الدلالات التي تظهر حينًا وتختفي حينًا آخر وتتخذ أشكالًا مختلفة توهم بالحقيقة الكلية للوجود الإنساني، تحيل على محكيات تحتمي بالذاكرة وتستعيد من خلالها أحداثا انقضت.

كما ترى المؤلفة انه بالنظر إلى مؤلف النصوص المسرحية بالمملكة نجد أن انتشار واسع للكاتبات المسرحيات فالمرأة الكاتبة كانت ومازالت أكثر حضورًا وتميزًا في المسرح السعودي، بل وتعود بواكير النصوص المسرحية لسيدات كالكاتبة (ملحة عبد الله) و(رجاء عالم) وغيرهن، فالشكل المسرحي التجريبي شهد تطورًا خلال القرن الماضي، وشهد حضورًا خاصًا للمرأة الكاتبة التي حاولت من خلال الفن إثبات حضورها وتمكين هويتها إزاء الواقع، ومواجهتها للمقولات الكبرى التي تمجد انكسارها وهوانها، وتعبيرًا عن تلك الحاجة الداخلية الكامنة في الذات النَّسوية التي تحتاج إلى التعبير والكشف درءًا لسلطة الجماعة التي تمارس العنف الاجتماعي، والقهر الثَّقافي عليها؛ ليكون المسرح الجنس الأدبي الأقرب -في نظري- إلى رصد ونقد واقع المرأة وتحولاته في المجتمعات ككل، وفي المجتمع السعودي بشكل خاص.

ارتباط فعل الحكي والسرد في الذاكرة التراثية بذات شهرزادية تعيد مدّ جسور الوصل والامتداد مع الأصل الأمومي لفن الحكي.

والحقيقة أن إشكالية المسرح السعودي، أو خصوصيته، أو معوقاته.. إلخ، تكمن في أمران لا ثالث لهما، ذكرهما الجمعان:

- **أولًا:** المجتمع السعودي المتشدد، وعدم مشاركة المرأة في المسرح، فلو تم معالجة هذان الأمران، سيتم - بلا شك -معالجة بقية النقاط.
- **ثانيًا:** عدم مشاركة المرأة في المسرح السعودي؛ تُعدّ أكبر عقبة ومعوق لهذا المسرح، الذي وُلد مُشوهًا دونها، ولا يستطيع النمو بصورة طبيعة سليمة بعيدة عنها فالمعروف أن المرأة لم تقف على خشبة المسرح السعودي بجانب الرجل نهائيًا حتى الآن وعلى الرغم من حقيقة هذا الأمر؛ إلا أن سامي الجمعان ذكر هذه الحقيقة في صياغة متفائلة، قائلًا (مشاركة المرأة المُعلقة)[1]

(1) سامي الجمعان - موت المؤلف: نص وبيانات مسرحية - د. ن - 2009 - ص 16.

لماذا كلمة (مُعلقة) هل يقصد أن هذه المشاركة ربما تحدث مستقبلًا؟ أم ذكر كلمة (معلقة)؛ بوصفها نتيجة طبيعية لجهود السابقين في المناداة بمشاركة المرأة في المسرح السعودي ووجود إرهاصات راهنة، تُبشر بحدوث المعجزة قريبًا فهذه القضية مرّت- حتى الآن - بثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تمثلت في الأقوال الصريحة التي تنادي بمشاركة المرأة في المسرح السعودي مشاركة فعلية.

فقد مرّ بنا أن (سناء يونس) تُعد أول امرأة مسرحية متخصصة سعودية، نادت بمشاركة المرأة في المسرح السعودي، حتى ولو نادت بصورة ضمنية غير صريحة.

كذلك الفنان المسرحي السعودي (علي إبراهيم)، الذي تحدث عام 1981 عن عدم مشاركة المرأة، بوصفها أهم معوق للمسرح السعودي، قائلًا:

"يجب إتاحة الفرصة أمام العنصر النسائي الذي هو المهم لنجاح العمل لأن المشكلة لا يمكن أن تكون بلا امرأة، أقصد بأن المرأة شريكة في الحياة وفي كل المشاكل، وهكذا الحياة رجل وامرأة"[1]

وأكدّ هذا المعنى (صالح الزير) عام 1982، قائلًا:

"بدون شك أن عدم مشاركة الفتاة السعودية في التمثيل سوف يؤثر على المسيرة الفنية، فالعنصر النسائي مهم جدًا في أي عمل فني"[2]

وكرر هذا المعنى (محمد الكنهل)، قائلًا:

"بالطبع عدم مشاركة العنصر النسائي له تأثير على سير الحركة الفنية؛ لأن كل مجتمع لا يخلو من المرأة. إذن هذه تعيق الكاتب حينما يفكر بكتابة مسرحية مثلًا حيث لا يوجد حدث اجتماعي دون أن تكون المرأة طرف فيه".[3]

---

(1) السعودي علي إبراهيم أهم معوقات المسرح السعودي - جريدة (السياسة) 11/11/1981 - عدد 4803.

(2) وقفة فنية مع صالح الزير - جريدة (السياسة) - عدد 4889 تاريخ 1982/2/6.

(3) سليمان العلي - وقفة مسرحية مع الممثل السعودي محمد الكنهل - جريدة (السياسة) - عدد 4921 بتاريخ 1982/3/11.

أما المرحلة الثانية التي تلت الأقوال الصريحة التي تنادي بمشاركة المرأة فقد تمثلت في الحلول العملية، وهو ما قام به (سعد الثقفي)، قائلًا:

"مسرحنا المحلي مسرح ملتزم بتقاليد الشريعة الإسلامية التي تحافظ على المرأة وهي محجبة ولا يسمح لها بالتمثيل في المسرح".

لذا تواجه المسرح هذه الأزمة، إذا أخذنا في الاعتبار أن المرأة نصف المجتمع، وإذا أردنا أن نتحدث وأن نتناول دور المرأة في المجتمع مسرحيًا، فيجب أن نفكر في هذا الأمر جيدًا. فالمرأة هي الأم والأخت والزوجة، كما أنها المعلمة والطبيبة والممرضة، فكيف يعبر المسرح عن شخصية المرأة في مسرحياته؟ الجانب التمثيلي يحرمها من فرصة أداء دورها، وهذا يوافق الشريعة الإسلامية... إذن هناك أمران لحل هذه الإشكالية، إما إغفال العمل المسرحي لدور المرأة وعدم الإشارة إليه من قريب أو بعيد، أو استخدام الخدع المسرحية لتنوب عن المرأة في هذا الدور، لكن إذا قمنا بتقليد صوت المرأة.. كما حدث في إحدى المسرحيات المحلية.. فكيف يكتمل الدور النسوي برمته؟ أجد هنا أن الحلين أحلاهما مر، هذه الإشكالية تساهم إلى حد ما في إضعاف دور المسرح المحلي لدينا شئنا أم أبينا"[1]

هذا يعني أن أية حلول عملية بعيدة عن مشاركة المرأة بصورة فعلية حقيقية، سيكون الفشل نتيجتها. هذا يعني أن الكاتب يؤيد مشاركة المرأة إذا أردنا مسرحًا سعوديًا قويًا. ومن الحلول العملية أيضًا، مشاركة المرأة في المسرح السعودي بصورة ورقية.

فمسرحيات الدكتور (عصام خوقير) غير قابلة للعرض على خشبة المسرح السعودي؛ نظرًا لأن المرأة مرتكز أساسي في نسيجها، بالتالي يستعصى ظهورها على المسرح، وستبقى حبيسة الكتاب أو المخطوط، لهذا السبب انقطع خوقير عن التأليف المسرحي لتعذر وجود مسرح في رأيه دون العنصر النسائي[2].

(1) سعد الثقفي - حديث عن المسرح - مجلة قوافل - السنة الثالثة - العدد السادس - شوال 1416)1996) م - ص 74.

(2) حليمة مظفر - المسرح السعودي بين البناء والتوجس - مطبوعات نادي الطائف الأدبي الثقافي - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة -2009 - ص 81.

أما المرحلة الأخيرة، فتمثلت في الجهات الرسمية، حيث روى (عبد الرحمن المريخي) قبل وفاته عام 2005 عن تطلعات المسرحيين نحو تأسيس جمعية المسرحيين السعوديين، بأنهم وضعوا عشرين هدفًا عامًا لتأسيس هذه الجمعية، جاء آخر هدف منها هكذا:

"تشجيع العنصر النسائي إن أمكن على المشاركة بشكل يحفظ للمرأة عاداتها وتقاليدها"[1].

هذه خطوة كبيرة نحو تحقيق المعجزة، عندما تسعى هذه الجمعية - التي هي بمثابة النقابة - لتحقيق هذا الهدف.

وسعت الجهات الرسمية بخطوة كبيرة - فيما بعد - عندما احتضنت أمانة الرياض (المسرح النسائي).

فهذا المسرح كسر الحاجز نوعًا ما، دفع بالمرأة خطوة إلى الأمام، فلأول مرة تقف المرأة السعودية على خشبة المسرح وتُمثل وتُبدي رأيها، حتى ولو كان كل العاملين في المسرح من النساء، والجمهور أيضًا من النساء.

فهذا التحايل على طبيعة المسرح مقبول بلا شك؛ لأنه خطوة في طريق تحقيق المعجزة.

وفي ذلك تقول (أمل بنت أحمد الحسين):

"زادت مساحة احتضان الأمانة - أي أمانة الرياض - للمسرح فشملت المسرح النسائي المنسي لأكثر من ثلاثين سنة، هنا زاد الرفض والهجوم والتصدي للأمانة، إلا أنها أيضًا بقيت ثابتة وصامدة، استطاعت أن تجعل المسرح (الرجالي/النسائي) أحد الأنشطة الأساسية خلال أيام عيد الفطر"[2].

قد لاحظت الباحثة أمل بنت احمد الحسين عبارة (المسرح الرجالي/النسائي)، فاستدركت الأمر في موضع آخر ونادت قائلة:

"لِمَ لا يعمل الرجال والنساء معًا على خشبة المسرح؟"[3].

---

(1) عبد الرحمن بن علي المريخي - خبايا الذاكرة - إصدار لجنة الفنون المسرحية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون - فرع الأحساء 2011 - ص72.

(2) أمل بنت أحمد الحسين - تاريخ المسرح السعودي - ورقة عمل مقدمة في الملتقى الثاني للمثقفين السعوديين الذي تنظمه وزارة الثقافة والإعلام - الرياض -)2011) - ص 2.

(3) المرجع السابق.

من وجهة نظري، تُعدّ الباحثة (أمل بنت أحمد الحسين) أجرأ باحثة، تصدت إلى إشكالية مشاركة المرأة السعودية في مجال المسرح، حيث شاركت بورقة عمل في الملتقى الثاني للمثقفين السعوديين بوزارة الثقافة والإعلام عام 2011، قائلة حول (عدم مشاركة المرأة في المسرح مع أخيها الرجل):

"هنا أود التركيز على هذا الأمر والمناداة من هذا المنبر الإعلامي الثقافي بتصحيحه، فليس من المعقول الاستسلام للوضع الخاطئ واعتباره أمرًا طبيعيًا، كما أن هذا الوضع يؤثر بدرجة كبيرة في تعزيز مفاهيم غير سليمة... وهنا أود أن أقول إن عقد الاجتماعات والمؤتمرات لتطوير المسرح والنهوض به ليس كافيًا بل غير مجدٍ، فنحن مثل من يبني مبنى أو جسرًا جميلًا بديعًا إلا أن أساسه ضعيف هش قد يغرق عند نزول قطرات من المطر"[1].

قد بلغت هذه الباحثة قمة جرأتها في صياغة توصيات ورقتها، لا سيما التوصية الثانية، التي أوصت فيها بـ: **أخذ قرار شجاع يحسم الفصل بين المرأة والرجل على خشبة المسرح حتى يتعافى المسرح السعودي ويعالج من التشوه والإعاقة اللتين تثقلان حركته، ويكون مسرحًا صحيًا**[2].

المرأة السعودية على المسرح

اعتلت المرأة السعودية يومي 9 و10 فبراير لأول مرة خشبة المسرح كممثلة أمام الرجل في مسرحية (حياة الإمبراطور)، المقتبسة من قصة ديزني الشهيرة (كاسكو الأناني)، ستكون الفنانة المسرحية نجاة أول الصاعدين على مسرح يجمع الجنسين.

قد جاء الإعلان عن المسرحية من قبل هيئة الترفيه التي قالت إنها تتناسب مع المسرح العائلي ومعاييرِ المجتمع السعودي؛ ترك الخبر تفاعلًا كبيرًا، كان عنوانه الأبرز هاشتاغ (المرأة على المسرح السعودي)،

ضمن فعاليات مهرجان الفرق المسرحية الأهلية الأول، أقيمت ندوة (الدراسات العلمية النسائية السعودية في المسرح)، شاركت فيها كل من: الدكتورة (تهاني الغريبي) أستاذة

(1) المرجع السابق.
(2) المرجع السابق.

الأدب الإنجليزي بجامعة الأميرة نورة، وعضو جمعية المسرحيين السعوديين، الدكتورة (لطيفة البقمي) أستاذة الأدب الحديث في جامعة الطائف، الكاتبة الصحافية (حليمة مظفر).

وأشارت الندوة إلى إنصاف جمعية المسرحيين السعوديين للعنصر النسائي من خلال هذا المهرجان الذي سمح فيه للمرأة أن تكون رئيسًا للجنة التحكيم ومشاركتها في التقييم إضافة إلى عقد هذه الندوة.

فأكدت الدكتورة (تهاني الغريبي):

"أن المسرح السعودي يقوم على جهود المناضلين فقط، يعاني الكثير من المعوقات، مشيرةً إلى أن أغلب ما يطرح من معوقات هي المعوقات اللوجستية، كقلة الدعم المادي والمباني، رغم أن هناك معوقًا مهمًا وهو غياب المكون الفلسفي في المسرح العربي".

قارنت الدكتورة تهاني بين المسرح الغربي والمسرح العربي من عدة جوانب منها الجانب الفلسفي، وأشارت في حديثها إلى:

"إننا في العالم العربي أغرقنا في الرمز ولم نغرق في الدلالات، أتمنى أن يتحقق المسرح المركب وليس المسرح المسطح، فالعالم العربي لا تنقصه الموضوعات لكن المشكلة تكمن في الكتابة".

مختتمة حديثها بالمطالبة بالتغيير الفلسفي، وهو ما يستعصي علينا، مشيرة إلى أن الفرد العربي بحاجة إلى نماء وليس تنمية.

قدمت الدكتورة لطيفة البقمي ورقة بعنوان (صورة المرأة في المسرح- نماذج متباينة وتاريخ من الصراع)، ذكرت أن الورقة تنطلق من مفهوم النسوية، ثم قامت بتعريف النسوية، بأنها لا تقتصر على نظرة الرجل للمرأة، بل تشمل نظرة المرأة للمرأة أيضًا، تساءلت عما إذا كان المسرح يقدم صورة المرأة الحقيقية، قائلة:

"إنه يُظهر المرأة بصورة سلبية تقيّدها العادات والتقاليد، أو المرأة المستسلمة الخانعة. ليست كل امرأة تطبخ وتكنس وتمسح البلاط، وأن للمرأة مشاركات سياسية وثقافية، المسرح السعودي يُظهر المرأة بصورة سلبية نمطية من زاويتين.. الأولى هي صورة المرأة المغلوبة على أمرها مع التركيز على الفروق الفسيولوجية".

قد استشهدت بمسرحية (بيت من ليف) لناصر المبارك التي تطرقت لزوج طلّق زوجته؛ لأنها لا تنجب الذكور، كذلك مسرحية ملحة عبد الله التي تصوّر حالة الابنة منزوعة الإرادة من أبيها وأخيها.

أما الزاوية الأخرى فهي النصوص التي صورت المرأة المعنفة، أو التي تصورها بالشمطاء والمهملة لمظهرها كمسرحية (الطاحونة) لملحة عبد الله.



أكدت البقمي على أن عروض هذا المهرجان كذلك ساهمت في هذا، واستشهدت بمسرحية (مزحلي جدلي) التي أظهرت المرأة في صورة الخائنة والمغازلجية، مع التركيز على المصطلحات الذكورية مقابل المصطلحات التي تظهر جانب الخنوع، هي الصورة المرفوضة كما تقول. أشارت إلى أن الهدف من تقديمها ورقتها هو إعطاء نماذج لتغيير صورة المرأة في المسرح السعودي من خلال المحور الإبداعي وكتابة النص المسرحي من خلال المسرح النسوي وطرح المرأة لقضاياها بنفسها حين رأت أن النصوص لم تقم بذلك.

أما حليمة مظفر فتحدثت عن (ربع قرن من المسرح السعودي)، تناولت فيه قرار اختيارها لموضوعها في رسالة الماجستير، وسبب اختيارها لدراسة المسرح رغم المعوقات كقلة الدراسات والمؤلفات، حين بدأت على أمل الحلم، الذي أصبح استشرافًا لواقع المسرح السعودي، ذكرت أن سبب اختيارها للموضوع على الرغم من وجود موضوعات أخرى سهلة

نتيجة لإصرارها وتحدّيها وإيمانها بالمسرح، كونه وسيلة من وسائل التنوير الفكري والثقافي، حين يتم التعامل معه بناء على ذلك وليس كأداة سياسية. استشهدت بمسرحية أقيمت في الأحساء، أنها ترى أنها تفوقت على المسرح البحريني، طالبت بأن يكون المسرح ثقافة شارع، وألا يقتصر على النخبة فقط، أو أن يكون مجرد تهريج. أشارت في حديثها إلى دراسة القضايا الاجتماعية والتعليمية والتاريخية، قالت:

"إلى الآن لم نقدم التاريخ، وما تم تقديمه لا يعدو كونه مجرد توثيق".

خلال فترة ظهور الفنون الحديثة لم تغب المرأة السعودية عن خشبة المسرح لأسباب قسرية، بل كان تطورًا طبيعيًا يتماشى مع الانفتاح التدريجي الذي اختطته سياسات المملكة العربية السعودية من مرحلة الانغلاق الكلي إلى تهيئة المجتمع بشكل تدريجي لقبول مشاركة المرأة في بعض القطاعات التي كانت محرمة نسبيًا قبل ذلك، وكان صعود المرأة إلى خشبة المسرح كممثلة قد بدأ في المدراس الابتدائية وأحيانًا الإعدادية والثانوية لتقديم أعمال مسرحية مدرسية رمزية، تقوم خلالها الفتاة بدور الرجل أيض كما تقوم بدور المرأة، كذلك الأمر في المراكز الثقافية النسائية والجمعيات النسائية أو التعليمية، حيث شهد المسرح النسائي بالسعودية لأول مرة تقديم فقرات (ستاند آب كوميدي نسائي) في مركز الملك فهد الثقافي في الرياض في العام 2012[1].

حيث قدم المركز عروضًا مرئية تعريفية عن جهود أمانة منطقة الرياض في تهيئة الحدائق والمتنزهات وصيانتها وأهمية المحافظة على الممتلكات العامة، تضمنت أنشطة المركز عرضًا مسرحيًا للفتيات الصغيرات بعنوان (أمي الحبيبة) تأليف نورة العبد الله وإخراج سميرة الوهيبي، يحكي قصة أم لثلاث بنات تسعى جاهدة لتنمية قدرات كل منهن لتتحمل مسؤوليتها في المستقبل كأم وزوجة.

(1) أمانة الرياض تقدم مسرحية (سواليف حريم) في احتفالات العيد. جريدة الرياض. 2014/7/9.



مسرحية أمي الحبيبة تأليف نورة العبد الله وإخراج سميرة الوهيبي.

كما ساهم صعود نجم الدكتورة ملحة عبد الله التي لقبت بسيدة المسرح السعودي، نشاطها المكثف في التأليف المسرحي وحصولها على الدكتوراة الفخرية في المسرح من منظمة الأمم المتحدة(un arts)، ونيلها جائزة اليونسكو للمونودراما عن مسرحيتها (العازفة)، إضافة للعديد من التكريمات والجوائز المحلية والعالمية في المسرح والتأليف، إلى فتح باب واسع أمام المرأة السعودية للتأليف المسرحي، وتقديم المسرح أبو الفنون كمادة إبداعية فنية ثقافية.

كما برزت عدة ممثلات سعوديات ممن صعدوا إلى خشبة المسرح خارج السعودية مثل الممثلة السعودية إلهام علي التي قدمت في البحرين العام 2015 مسرحية (خميس كمش خشم خبش) وفي العام 2016 مسرحية (فندق المشاهير)، لكن في فبراير 2018 ظهرت الفنانة السعودية الشابة (نجاة مفتاح) كممثلة سعودية تشارك في عرض مسرحي مفتوح للجمهور في السعودية بمسرحية (حياة الإمبراطور)[1].

قالت أنه قد كان لها تجارب سابقة في (اسكتشات) بسيطة في اليوتيوب والإنستغرام، لم يسبق لي التمثيل على المسرح، وتجربة صعود خشبة المسرح علنًا هي الأولى بالنسبة لها مع

(1) نت، العربية (10 فبراير 2018). "أول ممثلة سعودية على المسرح مع رجل.."صدفة وصدمة". العربية نت16-2-2018.

مجموعة (الستائر الحمراء) وأدت (نجاة) دور (إيزما) الشريرة، تم عرضها في الرياض في مسارح جامعة دار العلوم حيث أكد عبد الخالق بن رافعة رئيس القسم الفني في مجموعة (الستائر الحمراء) أن مسرحية (حياة الإمبراطور) هي من أساطير والت ديزني وهي في الأصل فيلم وتم تحويلها إلى مسرحية مناسبة للعائلات، تم إضافة الطابع السعودي عليها، وقال (تم عرض المسرحية 4 مرات في عام 2017 بمدينة جدة، إلا أن الجديد هو مشاركة ممثلة لأول مرة في مسرحية في السعودية بعد أن كان هناك ممثل يجسد شخصية المرأة الشريرة في العروض السابقة.

في مايو 2018 نجح مسرح السعودية في خطف أنظار الجمهور السعودي، بمشاركة المواهب السعودية العرض المسرحي في انطلاق أول تجربة للمسرح، برعاية وإشراف وزارة الثقافة والإعلام والهيئة العامة للثقافة ومشاركة 50 شابًا وفتاة في تلك العروض[1].

بات مسرح السعودية تجربة منفردة، بأبطال سعوديين وسعوديات نجحوا في تخطي الكثير من العقبات المجتمعية، بمحتوى محترف وتعامل راق. رغم أنهم ليسوا من أصحاب التجارب الاحترافية، أكدت نجاح تجربة مسرح السعودية بمشاركة نسائية بمبادرة استراتيجية تحت مظلة مجلس مبادرات شباب مكة المكرمة، التي تهدف إلى تدريب الشباب السعوي في المجالات المختلفة، كالتمثيل والديكور والأزياء والكتابة، إضافة إلى التعامل مع الجمهور؛ لصناعة عرض مسرحي مميز. وفتحت مجالًا جديدًا لعمل الشباب السعودي بمهنة ممثل فشاركت الممثلة السعودية الشابة (خيرية أبو لبن) في العرض، قالت إن أدوارها في العروض المسرحية تشبه شخصيتها، فهي تحلم بالتمثيل منذ الصغر. كذلك قالت الفنانة (ريتاج اليافعي) المشاركة في العرض: نسعى في كل عرض لتقديم فكرة هادفة تنال رضا الجمهور، في تجربة أشبه بالحلم، كللت جهودنا في التدريبات بالنجاح.[2].

(1) حسام الشيخ (جدة) (5 مايو 2018). "مسرح السعودية (كومبليت) من أول عرض" okaz_online@. Okaz. 2020/1/3.

(2) الحاج، سهيل طاشكندي-فهد زيدان- جدة: (5 أبريل 2018). "مسرح السعودية" ينطلق اليوم من جدة بمشاركة 55 شابًا وفتاة لأول مرة". Madina.

مسرحية حياة الإمبراطور أول ظهور نسائي على خشبة المسرح السعودي

(خذوا مني اللايكات والمعجبين وأعطوني خشبة مسرح)، هذا ما قالته فاطمة النبوي، بطلة الفيلم السعودي (بركة يقابل بركة) في أحد المشاهد معبّرةً عن أحد مطالب المرأة السعودية التي سعت لتحقيقها منذ عدة سنوات.



مسرحية حياة الإمبراطور، تمثيل نجاة مفتاح، إخراج أماوري عزاية.

لم يسبق أن اعتلت ممثلة سعودية خشبة مسرح من قبل؛ وعليه كان المسرح السعودي العام مفتوح للرجال فقط الذين كانوا يواجهون العديد من الصعوبات بتجسيد الأدوار النسائية ناهيك عن موجات الغضب والانتقادات من المجتمع لاعتباره تشبهًا من الرجال بالنساء، فيما اقتصر المسرح النسائي على إقامة عروض مغلقة في مختلف الجامعات من شابات هاويات يبحثون عن فرصه صعود على مسرح حقيقي.

استمر الوضع على هذه الحال حتى فعاليات اليوم الوطني الـ87 للمملكة، حيث اعتلت امرأة للمرة الأولى خشبة مسرح ضمن عرض مسرحية (ملحمة وطن) ومع التطورات والتغيرات الحالية في السعودية التي تدعم دخول المرأة مختلف المجالات، جاء القرار بالسماح للمرأة السعودية بالتمثيل على خشبة المسرح بجانب الرجال وأمام عامة الحضور. وحال ما صدر القرار، قام الفريق المسرحي المعروف بـ(الستائر الحمراء) The Red Curtains

ويضم حوالي 20 عضوًا ومقره جدة، بفتح باب المشاركة للشابات وإقامة تجارب أداء لهم للتجهيز لمسرحية (حياة الإمبراطور) لتكون بطلة المسرحية أول سعودية تقف مع الممثلين على مسرح عام في تاريخ الفن السعودي.

وفي هذا الصدد يؤكد مؤسس الستائر الحمراء ومخرج المسرحية (أماوري عزاية)، أنه لم يخف سعادته بكونه جزءًا من هذا العمل الذي يراه كإنجاز شخصي وفني، قائلًا:

"كنا نسأل دومًا لماذا لا يمكن للمرأة أن تقف على خشبة المسرح، ولم نحصل على أيّه رد حتى تواصلنا مع هيئة الترفيه السعودية التي درست المسألة للمرة الأخيرة أمام لجنة رؤية 2030 وتم إصدار القرار في مطلع عام 2018 بالسماح للسيدات بالتمثيل على خشبة المسرح مع الرجال.

درس أماوري الفنون المسرحية وتخرج من جامعة كاليفورنيا ستيت، لونغ بيتش، ثم عمل كمحاضر بجامعة الأعمال والتكنولوجيا في جدة وبها قام بتأسيس نادي مسرحي صغير ثم نقله لخارج حدود الجامعة لتأسيس الستائر الحمراء عام 2015 وهي شركة تُعنى بالإنتاج المسرحي واستقطاب جميع المواهب الشابة. وعن اختيار (حياة الامبراطور) لتكون أول مسرحية سعودية ستقف بها ممثلة شابة مع ممثلين رجال على مسرح عائلي عام يقول:

هذه المسرحية مقتبسة من فيلم ديزني الشهير "The Emperor's New Groove، وتتحدث عن الامبراطور الأناني الذي كان يحكم على جميع القضايا من حوله لمصالحه الشخصية وشهواته حتى تبدأ الخيانة من حوله وتتغير حياته. وقع اختياري على تلك القصة لشهرتها وحب الأطفال لها كما أنها تتناسب تماما مع المسرح العائلي وأيضًا مع معايير المجتمع السعودي.

وعن تجربة بطلة المسرحية نجاة، التي تقوم بشخصية (أيزما) وهي شخصية العجوز الشريرة التي تتدخل في شؤون الحكم وتعد الخطط لتدمير الإمبراطور (كاسكو) والاستيلاء على عرشه، عبرت عن سعادتها الغامرة بكونها أول ممثلة مسرحية ستظهر في مسرح عام وتقول:

"كان الأمر وليد الصدفة، أخبرتني صديقتي عن وجود تجارب أداء في المسرح وأحببت المشاركة ونلت على إعجابهم... كنت أقوم بتقليد الشخصيات من باب المرح ثم مثّلت في المسرح المدرسي وفي بعض الاسكتشات على اليوتيوب، كنت أحلم دومًا بالحصول على دور

رئيسي في مجال المسرح. عندما طُرحت فكرة دخولي هذا المجال على أهلي لم يعارضوا، على العكس قالوا لي جرّبي. خلال تجربة الأداء، جاءت والدتي معي، وحين شاهدت تمثيلي في تجارب الأداء صُدمت من ثقتي وقوة أدائي على المسرح وشجعتني على الاستمرار".

وعن اختيار المخرج لبطلة العرض يؤكد أماوري قائلًا:

"في الواقع، ومن وجهة نظري الشخصية، أعجبت جدًا بأداء نجاة لشخصية (ايزما) لم تشعر بالخجل أو التردد، بل بدت وكأنها تمارس التمثيل منذ زمن، وليست المرّة الأولى التي تلمس بها خشبة المسرح، وأكثر ما أعجبني بشكل خاص هو صوتها، لديها صوت مسرحي جذّاب".

وعن أداء نجاة وغيرها من المتقدمات لتجارب الأداء التي أقيمت لاختيار طاقم التمثيل يضيف: **كان مفاجئًا من غير مبالغة، إنها أفضل تجارب أداء رأيتها بحياتي. شعرت بأن المتقدمات يمتلكن العديد من المواهب وبانتظار فرصة كهذه كي يُبرزن مواهبهن. ذُهلت بجرأتهن وحضورهن المسرحي القوي جدًا وكأنهن ذوات خبرة طويلة. بالحقيقة لقد تفوّقت الشابات على الشباب بكثير".**

قد تكون الإرادة والمواهب موجودة، لكن ماذا عن الطرف الآخر من المعادلة، الحضور، هل سترغب العائلات السعودية بحضور مسرحيات تضم ممثلين وممثلات، كون البعض لا يزال ضد الاختلاط بين الجنسين؟

نجاة ترى أن المجتمع السعودي أصبح يتقبل دخول المرأة في مجالات جديدة، لكنها لا تخفي أن هناك من سيرى في تمثيلها مع رجال مشكلة:

"بشكل عام كان هناك تقبّل واحتفاء بي ولم ألحظ أي تعليق سلبي حتى الآن. لكن هناك البعض الذي يعارض هذه التطورات بشدة مع الأسف ويرى حتى الآن أن المرأة مكانها المنزل فقط".

في نفس الصدد يقول الكاتب والناقد المسرحي (عباس الحايك)، الذي كتب نصين مسرحيين للمسرح النسائي:

"إن المسرح السعودي فرض عليه أن يكون مسرحًا ذكوريًا، تغيب عنه المرأة بشكل شبه تام، فلا تمثل بمعية الرجل على الخشبة، ولا تحضر عروضًا مسرحية على الأغلب، يبدو عملها المسرحي مقتصرًا على الكتابة إذا ما تسنى لها ذلك. وإن طرحت قضاياها فإنها تكون

بمنظور ذكوري استعلائي أحيانًا كثيرة. لقد كان المسرحيون السعوديون الرجال هم من أخذوا زمام المبادرة، لتجاوز هذا الواقع المفروض، بتخصيص مسرح خاص بالنساء، تقدمه النساء لجمهور نسائي بحت، مستفيدين من المسرح النسائي الذي ينشط في بعض الدول العربية والأوروبية، وتخصص له مهرجانات، لكن يختلف عن المسرح النسائي السعودي كون الثاني محصورًا في دائرة نسائية مغلقة".

تطرح المؤلفة مسرحية (مونوكوليا) التي تعد أول تجربة مسرحية نسائية تكتمل فيها تقريبًا عناصر الأداء المسرحي، وهي من تأليف (إبراهيم الحمدان)، وإخراج (سمعان العاني)، تم عرضها في الثمانينات من القرن الماضي. لكن منذ عام 2005 وحتى وقتنا الحاضر، قدمت مسرحيات نسائية كثيرة، المرأة فيها هي الممثلة والمخرجة، من خلال مهرجانات الأعياد التي تقيمها أمانة مدينة الرياض، منذ ذلك الوقت تم إشراك عدد من الممثلات ونجمات التلفزيون الخليجي، بهدف تقديم تجربة أكثر نضجًا واحترافًا. فقدمت مسرحيات (الهامورة)، و(بيتنا في خطر)، (بنات فاطمة)، (هالة وهلالة)، (مسيار كووم) وغيرها. لم تكن القضايا التي تناولتها هذه الأعمال تقليدية بالكامل، إذ ناقشت قضايا جريئة وصلت بعض أصدائها لصفحات الصحف اليومية.

بعيدًا عن الرياض، قدمت أعمال مسرحية نسائية في الدمام والظهران. نظمت جمعية الثقافة والفنون بالدمام ورشة إعداد الممثل أشرفت عليها المدربة البحرينية كلثوم أمين، أدت فيها المتدربات مشاهد مسرحية. وفي أبها جنوب المملكة، أسست جمعية الثقافة والفنون هناك فرقة (وشل) المسرحية النسائية، كما تشكلت فرقة أخرى تابعة لجمعية الثقافة والفنون بالأحساء. كانت المخرجة إيمان الطويل قد حازت على عدد من جوائز ملتقى مسرح الطفل السادس منها جائزة الإخراج عن مسرحيتها بلاد الأحلام.

خصوصية الرؤية في المسرح النسوي السعودي

تهدف المؤلفة من هذا الطرح إلى رصد ملامح الخصوصية الفكرية والجمالية لتجربة المسرح النسوي السعودي، ذلك من خلال الوقوف على رؤية الكاتبات السعوديات التي تجلت داخل أعمالهن المسرحية، ومن ثم دراسة الجماليات التي أسهمت في صياغة تلك الرؤية فنيًا، ذلك لدراسة أبرز الدلالات والآليات في تلك التجربة.

وقد اعتمدت المؤلفة على المنهج السوسيولوجي الذي يبحث في الأنساق الاجتماعية داخل المسرحيات النسوية السعودية وتفسير مضامينها المعرفية عبر ربط الظاهرة الاجتماعية بمضامين النصوص المسرحية وما يتخللها من أفكار ورؤى، كما اعتمدت كذلك على المنهج الفني الذي يبحث في فنيات النص؛ بغية الوصول إلى أدواته وعناصره الجمالية التي وظفتها الكاتبات داخل نصوصهن المسرحية المطروحة.

وعقب النهضة الثقافية بالمملكة تأسست فرقًا مسرحية نسائية قدمت من خلالها عروضًا جماهيرية الحضور نسائي فقط، وكانت أولى هذه العروض (أخيرًا عادوا) والتي قدمت ضمن فعاليات احتفال العاصمة الرياض بعيد الفطر المبارك، وقام بأداء شخصياته ممثلات سعوديات شاركن في المسلسل التلفزيوني الشهير (طاش ما طاش)، وتوالت بعدها المسرحيات النسائية، إضافة لوجود فرق مسرحية جامعية كفرقة (فيض المحبة) التي تقدم كلاسيكيات المسرح العالمي وباللغة الانجليزية، استطاعت هذه المسرحيات أن تعلن بشكل جريء عن هواجس المرأة السعودية، واستطاعت أن تطرح قضاياها بحرية أكبر.

يمكن أن نتبين ذلك ضمن نصوص المسرح النسوي السعودي، من خلال نصوص الكاتب فهد ردة الحارثي، ونصوص الكاتبة ملحة العبد الله.



مسرحية وأخيرًا عادوا، تمثيل ناصر القصبي، أغادير السعيد، أمل حسين، نادين حلواني وشيرين حطاب، تأليف نورة العبد الله وإخراج ميرفت المنصوري.

المسرح النسوي السعودي بين الذاتية والموضوعية

عند سؤال للكاتب السعودي (محمد العثيم) حول محاولاته لفت النظر إلى وجود عنصر نسائي داخل الأحداث من خلال توجيه بعض الحوار من قبل بعض عناصر المسرحية دون ظهور لها.

أكد أن كل ما يوجد في الحياة يوجد على المسرح فعلًا أو ضمنًا، الناس على المسرح يتحدثون إلى بعضهم.. والحديث ليس للرجال فقط، كانت هناك حوارات موجهة لامرأة وان لم توجد المرأة على المسرح.. لكنها حوارات طبيعية لم تفتعل لذاتها، بل جاءت بما يسهل غاية أو ينتقل معلومة أو يرسم شخصية، وكل الحوارات وجهت على افتراض أن (قطيعة زوجة حامد) و(زوجة عليش) و(أم عزوز) و(ليلى ابنة سليمان). كن موجودات خارج الرؤية، فوّجه لهن الكلام في النص.

وحول مسرحية (السنين العجاف) كتبت جريدة الرياض (حول التجريب في المسرح وخصوصية المسرح السعودي) بقلم ناصر الحزيمي الذي قال:

"تستطيع أن تقول التجريب في (السنين العجاف) كان ذا ملامح كثيرة وبارزة من منطلق أنها تجربتنا الخصوصية النابعة من أعراف وتقاليد ونواح فكرية خاصة بالمسرح السعودي.. حاولنا من خلالها القفز على التجارب السابقة بشكل ومضمون مختلف. ليس أمامنا قواعد وعناصر معينة جاهزة. هذا متفق عليه لكي تطبق هذه العناصر والقواعد إذن ليس هناك من حدود للعرض المسرحي كي يطلق عليه تجريب أو غيره".

إنه الخروج عن المألوف أليس كذلك؟ إنها تجربتنا المسرحية طرحها الأخ محمد العثيم مؤلف المسرحية بمضمون يختلف عن المضامين السابقة للتجارب المسرحية. حاول خلال هذا النص ربط التداخل الزمني بين القديم والحاضر.. بحث في التاريخ ونقله بأسلوب عصري متداخل ذي أهداف معينة هذا الطرح انعكس على الشكل فجاء بأسلوب مختلف عما سبقه أيضًا مستخدمين عناصر وأدوات جديدة وكان الأداء التمثيلي مختلفًا عما مثلوه سابقًا، بحيث ارتبط بكل العناصر المسرحية الأخرى: كالديكور والإضاءة والملابس؛ ليتكون لنا شكل مسرحي فيه تجديد وتطوير عن سابقه.. أما مستوى هذا العمل وتقييمه من قبل التجريبيين فهذا ترك لهم في حينه، كنا نتمنى أن يشاهده الجمهور المسرحي السعودي ليكون الحكم الأول والأخير لها فهي منه وإليه.

لقد حاول محمد العثيم تجاوز حالة المعاناة التي كان عليها حال المسرح السعودي عام 1408هـ التي وصفها هو نفسه في مقال له تحمله رسالته إلى الجريدة تحت عنوان: (المسرح يعاني من تعسر في الولادة) تجاوز هذه الحالة بنصيه المسرحيين (المطاريش) و(السنين العجاف) فالكاتب المبدع لا يقف عند حدود الأزمة لكنه يتجاوزها ويطرح البدائل والرؤى، التي يأمل في أن تخرج مجتمعه أو نشاط أمته الإبداعي في مجال تخصصه النوعي على هيئة إبداع يخطو إن لم يكن يقفز قفزات إبداعية وفكرية خارج حدود الحالة وخارج موانع الولادة الإبداعية المستمدة من عالمه الذاتي المشتبك بعالمه الموضوعي ووسطه الاجتماعي. لقد كانت إرادة الإبداع عند محمد العثيم أعظم من أن خلف حواجز ذاتية أو اجتماعية، بذلك خطى أو قفز بالنص المسرحي السعودي إن لم نقل الخليجي قفزة تحسب لتاريخه، ولأننا نؤرخ لسيرته ونترجم لإبداعه وتطوره الفكري فإننا نعرض لتلك الرسالة التي بعث بها لفهد الراشد بجريدة الرياض وهي رسالة ضمن العديد من الرسائل التي سبق وأن كتبها حضًا للمسؤولين على الاهتمام بالمسرح ونشاطاته الإبداعية بوصفه عنصرًا هامًا من عناصر تنشيط الحياة الفكرية والثقافية في الوطن العربي (المسرح يعاني من تعسر في الولادة).

تكمن المفارقة في أن أبا عبد الله لم يدرك أن ذلك البطيخ الأزرق سيكون عليه. وقطعًا ندرك جميعًا أن البطيخ الأزرق مجرد رمز قصد العرض من خلاله أن يقول شيئًا ما. قطعًا اختلفت درجة وصوله من متلقي إلى آخر ذلك لأنه رمز أوغل في الغموض بعض الشيء.

أبو ناصر جار المزرعة انتهازي يخشى المواجهة، فلقد زرع البطيخ دون علم الخبير. وهو مقدمة صغرى زمنيًا في زراعة البطيخ بالنسبة لجاره (أبي عبد الله) وإرهاصه له فيما بعد من خلال فعل (أبي عبد الله وعبد السلام) المجسدين في العرض المسرحي.. أما الخبير الذي يمثل جهة التمويل وله الإشراف المباشر على المزارعين، فإنه يخشى زراعة البطيخ وتبريره مقبول من الناحية العملية والعلمية. برغم أنه أجنبي ترى أهو أكثر حرصًا على جودة الأرض من أصحابها، إنه دائمًا ما يكرر أنه يحميهم من أنفسهم، لكن شخصيات هذه المسرحية تطورت وتحولت. أبو عبد الله كان يود أن يزرع القمح ثم أقنعه عبد السلام بزراعة البطيخ ثم أصبح مقتنعًا: **كم كنت بحاجة إليك أيها البطيخ**.

كما كان يحلم أن تعيش معه أم عبد الله، ثم تحول في اللوحة الثالثة بعد ذلك إلى زراعة البطيخ: **لقد تعلمت، لو جاءت أم عبد الله لأطلقت عليها النار.**

والخبير الذي كان يحول دون زراعة البطيخ ها هو قد أصابه مس لا ندري كنهه.

ترى أهو إغراء المال، ربما قل إن عين الخبير عليك لا تحاول أن ترتكب مخالفة تعاقب عليها ويعاقبك عليها القانون، عبد السلام دائمًا يرفض أن يطلق أبو عبد الله زوجته. أما الخبير فيسعى لطلاقها. الواقع فإن العرض لم يبرر دوافع وجهتي النظر من حيث مسألة الطلاق من ناحية. وارتباط مسألة الطلاق بمخالفة زراعة البطيخ من ناحية أخرى (البطيخ مخالفة وطلاق تلك المرأة).

هنا تطرح المؤلفة النظر في فن العثيم من منظور (البطيخ) فتعرض إن محمد العثيم كاتب كوني يستخدم في كتاباته ما يبرز تلاحمه وامتزاجه بالكون. فالأصداء الكونية موجودة في البحر.. الهواء.. السماء.. الشهب.. النجوم... الشياطين.. المردة.. الزلازل.. الفجر.. الصحراء.. الليل.. الصباح.. الظلام.

هذا إلى جانب المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت الريح وصهيل الخيل في بداية عرض المسرحية.

المرأة والدلالات الكونية في المسرح النسوي السعودي

أصبحت المرأة في المسرحية كالبحر، حقل القمح كالبحر. ربط الهواء بأم عبد الله:

أين الهواء يا عبد السلام وأين أم عبد الله؟

ثم ربط أم عبد الله بالبطيخ وربط البطيخ بالثعابين وربط الثعابين بالشياطين وربط البطيخ بالزرقة **إنه الموت، لكن أعلم بسر الربط بلين الأرض وأم عبد الله.**

ودور الخبير الأجنبي في محاولة الفصل بين الزوج وزوجه.

وأعلم أيضًا لماذا أصر عبد السلام على عدم إتمام الطلاق[1].

إن عبد السلام ابن للأرض ويعي تمامًا دور الخبير في استمرار الحياة. إن موقف الأجنبي واضح من الأم/ من الزوجة/ من الأرض. وإذا كانت زراعة البطيخ مخالفة فحتمًا سنقول نحن المشاهدين إن الطلاق أيضًا مخالفة.

(1) مسرحية البطيخ الأزرق، تأليف محمد العثيم، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 1979.

إن الفعل في المسرحية يتمثل في محاولة زراعة الأرض بعد استخراج الماء، لكن الماء الكوثر لا يرضي الأجنبي فلنحفر أعمق ولنزرع قمحًا، ثم تحدث نقطة الهجوم إذ يسقط النيزك ويصبح لدينا بطيخًا أزرق ذهبًا وثراء، يتراجع الأجنبي ويبارك. فحتمًا سينال نصيبًا. إن الحدث هنا مبني على الصدفة التي قد لا تكرر، إن الصدفة هنا تنويعة على فعل المؤامرة التي لا تحدث إلا مرة واحدة.. إن قتل أبي عبد الله للثعبان الأول في المشهد الثاني مجرد مقدمة أخرى للفعل النهائي بعد استيعاب الدرس التعليمي خلال المعاناة.

إنها دعوة غير مباشرة لزراعة القمح وتجاوز ذهب البطيخ الأزرق. إن الأداء الدرامي يجعل عبد الله الغائب الحاضر محورًا أساسيًا في البناء، فالماء مرتبط بأم عبد الله وزراعة الأرض مرتبطة بأم عبد الله، والبحر بأم عبد الله، والهواء أيضًا بأم عبد الله والطلاق مؤجل.

إن كل مظاهر الحياة من أرض وماء وزراعة وهواء وثمار جميعها مرتبط بالأم/ بالزوجة/ باستمرار الحياة.

وعليه كان الحوار دائمًا ما يقطعه أبو عبد الله ليذكر زوجه ويهدد بالطلاق كلما تأخر الفعل، كلما تأخر ظهور الماء، وقال الهواء، كلما تذكر البشر، كلما تكلم عن زراعة القمح أو البطيخ.. إنها الزوجة الأرض – الأبناء المستقبل.

حفل العرض بعدد من التيمات أهمها قيمة الانتظار وتتمثل في انتظار أبي عبد الله لزوجه التي لا تأتي أبدًا، معادلًا لانتظار أن يكبر البطيخ الأزرق الذي مر موسم وموسم ولم ينضج.

لا يكبر. لا يصغر. لا ينمو. لا يزدهر. يظل كما هو ويمر موسم وموسم ونحن هنا ننتظره.

إن أبا عبد الله مغترب عن زوجه إلى جانب ثيمة الحرية.

حقلك مفعم. لا تزرعه.

إن أبا عبد الله يعيش في حلم مجهض لا يتحقق، إنه يحلم أن ينبت شجر أخضر وسنابل قمح وزهور ويأتي أناس وطيور. لكن الأجنبي يقفل بالمرصاد كما يقف لجاره أبي ناصر. قائلًا:

أم عبد الله الآن في شهرها التاسع ستلد ولدًا يكبر بعد عامين سيطرد العصافير من حقل القمح.

إن بالمسرحية أصداء من خرتيت يونسكو فكل من لمسوا البطيخ الناعم يتحولون، كما أن بها بعضًا من أصداء بير القمح (لِعلي سالم)، لكن يبقى لها خصوصيتها وظروفها.

وعلى مستوى العرض فقد حذف المخرج الأغنية الافتتاحية التي تطرح حلم أبي عبد الله الرومانسي ورغبته في أن ينبت الحقل شجرًا أخضر. كما حذف العرض أيضًا الأغنية من اللوحة الثالثة وأيضًا حذف الأغنية الختامية التي تتحدث عن سقوط النيزك ليموت الشيطان المارق ويعيش البطيخ.

الديكور والمعادل التشكيلي: في معظمه واقعي مغرق في الواقعية التي تقترب أحيانًا من الطبيعة الفجة. وعلى يسار المتلقي البئر وعلى يمينه جلسة يعلوها مكان للنوم سرير بدورين مفروش بخامات البيئة. السواد يحيط بالمكان بانوراما سوداء وكنت أفضل أن تمتد الصحراء من الأفق بدلًا عن البانوراما السوداء. أرضية المسرح عارية دون مستويات.

كما أدخل الخبير في عربة يد، إنها عربة زبالة... إن الموقف محسوم من البداية، وتنوعت الحركة من حركة أفقية وحركة رأسية مع بعض التشكيلات والتنوع بين الوقوف والجلوس. كنوع من جماليات شكلية وشكلانية في العرض المسرحي، أيضا محاولة التشكيل بالسلالم فكرة جيدة جدًا لو كانت القائمة ومبررة.. إن سياج البطيخ للحراسة وظف بشكل معقول كسجن أمضى فيه أبو عبد الله وعبد السلام مواسم عدة إذ كانا الحارسان والمسجونان في نفس الوقت. حيث إن إطار العرض المسرحي كامن.

في هذا الصدد تؤكد المؤلفة عبر التحليل النقدي للمسرحية اننا حملنا الممثلين رؤية ما كان لنا أن نحملهم إياها. فالعمل المسرحي لا يحيا بالتمنيات وإنما بالفعل الدرامي.. ففي النص رموز شعبية واجتماعية أضاعها الإخراج. ماذا تريد أن تقول لنا مسرحية البطيخ الأزرق؟ أتريد القول على الأبناء ألا يقتلوا بعضهم بعضًا. أم تريد القول إن الشر يثمر في أرض ووسط أناس مختلفين. أم تريد القول إن القدرية سلطة على رقابنا وعبثًا يفتح اختيارنا الحر مدى لإنسانيتنا؟ أم تريد القول إن الجهل ينتصر على العلم لإنسانيتنا؟ لا أقول إن المسرحية قد قالت شيئًا من هذا. لكنها حملتنا ذاكرة التأويل وصياغة الأسئلة وامتثال ما هو فينا من قول نطمح أن نراه مجسدًا أمام أعيننا. المسرحية لم تقل شيئًا مخصصًا في واحدة من الذي قلته، لكنها قالت هذا كله بكلمة واحدة فضيعت على نفسها وعلينا حقيقة الفعل الدرامي الذي ننشده.

ترى المؤلفة أنها وجدت قيمة (المنزل) أو (البيت) محورًا تدور عليه أفكار المسرحية، فمن خلال مفردات المنزل المنشود في العرف:

- **أولًا:** الزوجة وأم عبد الله كنسبة مطلقة لكل النساء.
- **ثانيًا:** العلاقة بين بناء المنزل وحقل القمح، وهي علاقة إيجابية، تعارض هذه العلاقة علاقة أخرى بين المنزل وحقل البطيخ.

أيضًا المنول/ مثل القمح يتعمقان بالعمل وبموسم الزراعة. بينما المنزل وحقل البطيخ يتعمقان بالشهب والعفاريت الشياطين والإنبات في غير الموسم.

العلاقة الأولى تتطلب فهمًا وشخصًا هو (أبو عبد الله)، العلاقة الثانية تتطلب خروجًا على الفهم وعلى الشخصية وقد تمثل الخروج هذا بعدة شخصيات: المهندس الجار، ومن ثم الخبير، وإزاء محدودية علاقة المنزل/ حقل القمح وسعة علاقة المنزل وحقل البطيخ بسير العرض لتأكيد سعة الشر. بالتالي هيمنته على العرض المسرحي كله.

وعلى مدار العرض نسمع كلمات مثل: **نحن نحتاج إلى المنزل.**

وتقترن الحاجة بحقل القمح. لكن المنزل لم يبن لأن الشهب تستزرع بطيخًا.

تصل المسرحية بنا إلى اقتران البطيخ الأزرق باللا منزل.. يتسع الصراع فيجسده أبو عبد الله، وعبد السلام في الفترة الفلاحية بمواجهة العلم. هل تدين المسرحية العلم؟ نعم. يبدو ذلك من توجه المؤلف الفكري، ربما كان في تصميم المؤلف أن يعكس واقعًا تعاني منه بعض البلاد العربية. وهو أن العلوم التي لم تستخدم في غير مواقعها مدانة. ونلاحظ هذا عند الخبير الذي بدأ علميًا أول الأمر ثم استسلم لظاهر الشر، بل وعمق دعواه بأن وعى أبا عبد الله لأن يلمس البطيخ الأزرق.. من الواضح أن المؤلف يعكس ظاهرة اجتماعية هي سطحية الخبرات العلمية وعدم امكانياتها في إقناع ذوي الفكر بما يؤمن به. بل إنهم ينكرون أن أم عبد الله قد ولدت طفلًا، والطفل في رأي والده يقترن بالمنزل. يزيدون الأمر تعمية إنهم ينكرون الأرض والمياه والوعي عندما يطالبون أبا عبد الله.

في النص رموز شعبية لها اتصال بميثلوجيا المنطقة وبرؤية أولية شاملة.. منها أم عبد الله المرأة المطلقة، الاسم والدلالات، منها البار الذي رأيناه ولم نلمس فعله ومنها المنزل الذي كثر الحديث عنه ولم نشهده، منها البطيخ الأزرق الذي مثل الشر ولم نر له دلالة، ومنها المرأة التي قال النبي عنها (المرأة كالبحر)، منها الحقل الذي قال النص عنه أنه (حقل القمح

كالبحر) لتصبح المرأة ضوءًا لحقل القمح، منها الولادة هذه التي نسمع عنها ولم نرها أو نقرنها بالمنح. لقد ولدت في لحظة إنبات البطيخ الأزرق.. كيف يحدث هذا ولادة مانحة مع ولادة شر حقيقي؟

أما الدلالة المكانية للمسرحية كانت كلها مكانية: حقل قمح، وأرض مغطاة، وبئر ماء، وسماء، ومنزل، وبشر يريدون بناء أنفسهم، وسقيفة ترتفع بهم عن أحراش الأرض وأفاعيها، وعلاقات حوار مادتها لغة المكان بعلاقاته المرتبكة. علاقة المكان بجسده نصيًا. ومادتها جدل العلو - السماء والأسفل - الأرض السماء تمارس فعلها عن طريق الإسقاط سقوط النيازك الشريرة - الأرض تستسلم للإنبات بسبب العلم عنها ولعدم وجود منزل يحمي أبا عبد الله.. سقوط النيازك مقترن ببقاء أبي عبد الله عاريًا بلا منزل علاقات مكانية. وعبثًا يصرخ أبو عبد الله (هذا زقوم). أو لماذا نقتل بعضنا. لأن العمل المسرحي لا يحيا بالتمنيات، بل بالفعل الدرامي. وعبثًا نخجل من الواقع وسرد حقائقه. فالفن لا يخجل من الواقع ما دام يعيد تركيبه.

ترى المؤلفة أن مسرحية البطيخ الأزرق هي موقف يحض المتلقي المعاصر على رفض الانصياع للمغريات الاقتصادية ورفض الانصياع للتوجيه الخارجي أو للتهديد الخارجي سواء كان واقعيًا أو كان غيبيًا. أي أنها ناقوس لأجراس بين ثقافة الإذعان وثقافة التمرد.

المسرحية تطرح توجها إن الشر لا يأتي إلا بالشر، وإن أبا عبد الله أدرك بفطرته الشر قبل أن يدركه الذين أعملوا عقولهم وراء الطمع والجشع في البطيخ الأزرق.

فكرة زراعة البطيخ متصلة بفكرة النيازك الساقطة والشياطين وبين فكرة الشياطين والنيازك حلقة وسيطة في الفكر الديني، وهي فكرة الرجم فالشياطين المتسمعة لما يدور في السماء من تدابير عليا، ترجمها السماء بالنيازك. ولفظة البطيخ لفظة متصلة في التراث الشعبي في لغة الشعوب العربية الدارجة باللا شيء، فهي تمثل على المستوى التراثي الشعبي معادلًا معنويًا لانتفاء قيمة الشيء المحكوم عليه أو المنظور إليه، وارتباط الأفكار الثلاثة هذه بسياق واحد يشكل حكمًا شعبيًا معاصرًا على موروث ثقافي أو رسوب ثقافي، فإذا كان أبو عبد الله ممنوعًا بنص عقد الاستثمار الذي وقعه مع الخبير من زراعة البطيخ أي اللا شيء أو الموروث الرسوب الثقافي، وكان هذا الرسوب الثقافي هو الموروث الفكري الديني جزءًا لا يتجزأ من استقراره وفق قناعاته الفكرية والنفسية، وكان في رأيه وفي رأي مهندسه (عبد السلام) أو مهندس فكره، ذلك المقابل لمهندس الفكر الغريب عن الأمر وعن المنطقة الخبير،

فإنه يميل بوجدانه وبغرائزه وعاداته إلى العمل أو الانصياع للموروث. وهنا يقوم بزرع البطيخ اللا شيء أو إعادة زرع الموروث اعتقادًا منه بأن في إعادة زرعها سوف تستقر حياته، سريعًا يشيد المنزل وينتفع بالبئر ويهنا مع امرأته، لكنه لا يجني في النهاية سوى الثعابين.

وعن المسرحية يقول محمد العثيم:

البطيخ الأزرق مسرحية اجتماعية في أربع لوحات.. وبدءًا فإن الزرقة لون الموت والعنوان مقترن بشر يحدث لرجل بسيط فيفسد حياته الوادعة المستقرة التي لم تخرج عن روتين لها، أمام المغريات بحياة أجمل مع أم عبد الله انصاع أبو عبد الله لزراعة البطيخ، فكان هذا الانصياع السبب الأول في عدد من الشرور انتهت إلى البطيخ الأزرق الذي كاد أن ينهي حياته وحياة عبد السلام.

العثيم يجعل أبا عبد الله يدرك ذلك في نهاية مسرحيته. لذلك يطلق النار على البطيخات الزرقاء فيفجرها أي يفجر الفكر المهوش الذي استسلم لمغريات زراعته في تربته المعاصرة أي أنه فجر بالونات الرسوب الثقافي واتخذ موقفًا تنويريًا حمله به العثيم.

إن مسرحية البطيخ الأزرق تمثل للصراع النفسي البدوي في عصرنا الحديث حيث يتصارع داخله عنصران رئيسيان هما: وجوده المادي الحاضر ووجوده التراثي الموهوم أو المستحضر الساكن في داخله عن طريق الوهم المتحصن بقناعاته.

فالمحور الأساسي في تقديري هو علاقة الإنسان بالأرض - علاقة الإنسان بالحياة - علاقته بالخصم، كلها كما ترى علاقة موجود مادي بموجودات مادية (الوسط البيئي) باستثناء (الخصم) فالخصم هنا فكرة غامضة هل هو الخصم المادي الماثل في الحياة بشرًا كان أم طبيعة أم هو الخصم المعنوي أو الوهمي الموروث أو الغيبي؟

كما تشير المؤلفة إلى رمز السقوط المفاجئ للنيزك، هذا السقوط المفاجئ الذي يختلط بين الحقيقة والعلم والوهم الذي أدى إلى ظهور نبتة غريبة داخل الأرض وهي نبتة البطيخ الأزرق، تلك النبتة التي سقطت عليه من السماء من خارج عالمه المادي فملأت حياته وحياة الناس رعبًا وفزعًا إلى أن أدرك شرها وفسادها وإفسادها لحياته أدرك على من يطلق الرصاص فوجه بندقيته إليها ليقضي على أصل الخطر متمثلًا في البطيخ الأزرق وبهذا تخلص من نبتة الشر.

لا شك أن تجربة العثيم في البطيخ الأزرق هي تجربة تعكس نضج فكره التنويري تعكس توجيهه الواعي لموهبته في الكتابة المسرحية في خدمة مجتمعه السعودي في عالمنا المعاصر الذي يفرض على المجتمعات العربية المنغلقة فكريًا أن نتخلص من نمطية التفكير والتقوقع في المكان دون إحساس بحركة الزمن. فالثبات في المكان دون الدوران به مع حركة التطور العصري يؤدي بالمجتمع إلى الجمود والركون إلى استهلاك الإنجازات الحضارية للشعوب المتقدمة بحجة أنها مسخرة لخدمتنا دون وعي منا بأننا تابعين لإرادة من صنعها وبأن صانع الإنجازات التكنولوجية والحضارية يمكنه حجبها عنا أو حجب ما يجعل مستهلكها قريبًا منه.

لا شك أن العثيم في مسرحه يلح على فهم ضرورة التطور. والتطور خلاص من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمن وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين. لذلك نرى العثيم معنيًا بتصوير ما يطرأ على المكان وعلى الناس من تغيرات ويلفت إلى حال الناس في مجتمعه وموقفهم الواقعي من التغيير والمأمول منهم فعله. وهو يصور ذلك منذ كتب (قبة رشيد، والمطاريش، والسنين العجاف، وتراجيع، والهيار)، لكن تظل (سوق قبة رشيد) هي اللفتة المسرحية الأولى حول هذا الموضوع موضوع التغيير الذي هو سنة الحياة.

إن قبة رشيد ليست مسرحية فلكلورية يعتقد البعض من خلال الأهازيج والرقصات الشعبية بقدر ما هي استيحاء فني للتراث والمخزون الثقافي والاجتماعي الذي حاول الكاتب تجسيده، وقد سخر الكاتب أدواته الفنية في تجسيد هذا الحدث التراثي، اعتمدت المسرحية على اللوحات الغنائية حيث قدم بعض القصائد الشعرية الفنان عبد الإله منصور بشكل يتواكب وحزن القرية الكبير حيث تتعرض القرية لنزع ملكيات الأراضي والدور السكنية (التثمين).

هنا يتضح صراع الأجيال للحفاظ على التراث الذي قدمه الآباء والأجداد.. وهو المحور الرئيسي للمسرحية. حيث صور الكاتب حارة قديمة ورثها الآباء والأجداد تعاني من انقسام أهلها بعد وصول أخبار تؤكد على نزع ملكية الحارة فأدت تلك الأخبار إلى خلل في ترابط القرية وانقسامها. فالبعض لديه الرغبة في التجديد والانتقال إلى حياة جديدة... أما الفئة الأخرى فقد فضلت البقاء والتمسك بالحارة رافضة الإغراءات، وكان هذا الصراع قائما بين تلك الفئتين بعدم الانتقال بعد قبول الشفعة، إلى أن توحدت كلمة أهل الحارة في نهاية المسرحية.

إن ما يؤخذ على مسرح العثيم أن التعبير الدرامي فيه تعبير مركب، اللغة مكثفة ويلفها الغموض أحيانًا. والغموض صفة من صفات الحداثة. أي أنها أحد عناصر الاتجاه نحو تجدد التعبير تبعًا لتجدد المحتوى سعيًا وراء ابتعاث أو توالد حساسية جديدة. غير أن الحساسية الجديدة لا تتحقق دون تحديث للمجتمع.. تحديث ذاتي وليس تحديث مستورد تحديث قومي ووطني... إن تحديث الحياة المدنية في بلد من البلدان هو الذي يولد لدى مواطني ذلك البلد تلك الحساسية الجديدة أي التجدد الفكري عبر التلاقح الثقافي وتعدد الرؤى والآراء وانفساح المجال أمام الرأي والرأي الآخر.

الأمر نفسه يمكن أن ينسحب على مسرحية (الهيار) لما تحويه من رموز كذلك ينسحب على مسرحية (الهمداني) وينسحب على مسرحية (الأرشيف).

إن الإنصاف يقتضينا القول إن محمد العثيم كاتب مسرحي صاحب مشروع سعودي عربي وطني، إذ يهدف في مسرحه إلى الكشف عن الرسوبيات الثقافية، وإضاءة سلبيات ودورها في تعطيل عمل العقل العربي وتطور معارفه، بعد تنقية الموروث ودفع العقل العربي نحو الإسهام في إنتاج المعرفة في سبيل الخروج من أزمة العقل العربي، لهذا وقفنا كثيرًا عند مسرحه أو عند مشروعه التنويري بوساطة الإبداع المسرحي والمشاركات الثقافية حوله من أجل تفعيله خدمة لمجتمعه ولثقافته وتأكيدًا لهويته المتجددة بما لا ينفيها عن العصر ولا يفصلها عن أصالتها.

المرأة والحكاية والتراث في المسرح السعودي

انفض ملتقى المسرحيين السعوديين بعد أن ناقش الكثير من القضايا الملحة في المسرح السعودي، لعل أهمها غياب أو تغييب المرأة في المسرح، كذلك دور الحكاية في النص المسرحي والتراث وغياب المؤسسية عن المسرح، بالإضافة إلى هاجس الرقابة الاجتماعية.

وفي ورقة الكاتب المسرحي محمد العثيم التي قدمها في الملتقى أكد قائلًا:

إننا أحوج ما نكون إلى فلسفة مسرحية أكثر من حاجتنا إلى المسرح نفسه، فجمهورنا بحاجة إلى معرفة تامة بالمسرح.

إن الوضع القائم في المسرح السعودي، هو بالنسبة إليه أشبه بحالة النشوة التي قد تصاحب بعض الرقصات الشعبية التي يبدأ فيها الراقصون بترديد كلمات معينة دون أن يعوا معناها لأنهم في حالة نشوة مفرطة.

وفي ورقة أخرى بعنوان (إشكالية تغييب العنصر النسائي في النص المسرحي السعودي) طرح الكاتب المسرحي محمد السحيمي السؤال الأهم في ملتقى النص المسرحي وهو: ما سر غياب المرأة في المسرح السعودي؟ هل السبب وراء ذلك رضوخ كاتب النص المسرحي للعادات أو الإرادة الاجتماعية التي ترفض ظهور المرأة على خشبة المسرح؟

ويعلق السحيمي على ذلك بقوله:

"هذه هي الإجابة السهلة التي كنا نتعاطاها كل هذه السنين. لكن ماذا لو عكسنا الصورة، أي أن نقول: إن الكاتب بادر إلى تغييب المرأة على مستوى النص، مما أدى إلى تكريس ثقافة التغييب في المجتمع. لكن المجتمع الذي يرفض المرأة على المسرح، قبلها منذ البداية في الدراما التلفزيونية، أن السيناريست لم يغيب المرأة هناك بينما غيبها على المسرح".

المرأة في النصوص السعودية التراثية بين الإلهام والاستلهام

استلهم الحمد موتيفة (زرقاء اليمامة) التي يضرب بها المثل في حدة البصر، فيقال أبصر من زرقاء اليمامة، تلك الفتاة التي حولتها الرواية العربية القديمة إلى أسطورة، ونسجت حولها قصصًا وحكايات يضرب بها المثل في القدرة على الرؤية من مسيرة ثلاثة أيام، حتى أبصرت الأعداء من مكان مرتفع وهم يحملون أغصان الشجر التي تخفي مسيرهم، وتعمي تقدُّمهم، لكنّ قومها قللوا من شأنها، ولم يستجيبوا لها، لسان حالهم يقول: ما بالنا نستجيب لخيالات امرأة واهمة تزعم أن الشجر يسير نحونا، وعدونا قادم معها، وظلوا في استهزائهم حتى داهمهم العدو فجأة؛ فكان مصيرهم الهزيمة والموت على عتبات الجهل وسُررِ الاستهتار ومهاوي الانتقاص، لأنهم في حقيقة الأمر لم يفتحوا لعقولهم منافذ البصيرة، لم يستجيبوا لفطنة الزرقاء، وقدرتها على الاستبصار والاستنباط.

منذ البداية يلفت عنوان النص الانتباه، ويثير المساءلة حول تذكير الاسم، فالسائد والمعروف هو أن هناك زرقاء اليمامة اسم عرفت به الفتاة التي أسلفنا الكلام عنها والتعريف بها وبدورها، يدور النص حول ثيمة مهمة هي ثيمة بناء عمارة/ رمز للوطن. يستقدم

صاحب المشروع أبو صقر لبنائها، موظفين وعمالًا من الخارج منهم الأمريكان والهنود والبنغاليون وفي المقابل يضع الحمد شخصيات تعترض فكرة استقدام العمالة من الخارج، والاتكال على الوافدين لبناء وطنهم/ عمارتهم.

يبدو ذلك جليًا من خلال الحوار مع الشخصيات/ طرفي الصراع في تأويل النص، فأبو صقر هو الذي يمثل السلطة التي تسعى إلى تغريب الوطن، الوطن هنا هو تلك العمارة التي يسعى إلى بنائها هذا المواطن من خلال الأجانب، فهو يرفض أبناء الفريج/ الوطن، ويستدعي موظفين من كل الجنسيات الأخرى، ويبدو أن كل من استقدمهم لا يهتمون لأمر هذا البلد، بل هدفهم الوحيد هو استغلال خيراته.



أوبرا عرض زرقاء اليمامة، تأليف صالح زمانان، التأليف الموسيقي الأسترالي لي برادشو، إخراج السويسري دانيال فينزي باسكا.

لقد بنى الكاتب نصه من خلال شخصيات ذات وظائف دلالية، لكنه حين وضع عنوان نصه: أزرق اليمامة، فهو يستعير من شخصية زرقاء اليمامة قوة البصيرة التي تستشرف الغيب ويستبدلها بأزرق اليمامة/ الرجل/ ظافر. ثم يكشف عن الشخصيات الأخرى التي يبدو أن لكل منها طموحاتها الخاصة تستلها من هذا البلد:

العامل الهندي: بعت مصاغ زوجتي ورهنت بيتنا وتسلفت واستدنت فلوس كثير من أصحابي وأقربائي وأعطيتها للمكتب.. علشان أنا في يجي هنا علشان فيه شغل فلوس كثير..

كذلك الأوروبي وأهدافه من القدوم إلى الخليج أو تحديدًا المملكة:

الأوروبي: صحيح إحنا في حاجة في خيراتكم وأنتم أيضًا في حاجة لعقولنا علشان نبني عمارة بو صقر، جئنا نساعدكم ونراقبكم أصبحتم مثار قلق شديد لنا..

إزاء مواقف الوافدين، يعرض الكاتب لحالة المواطن الذي يختزن المعاناة التي يعيشها، فهو يشعر بالدونية تجاه الغربي/ الوافد، وخاصة عندما تطرح مسألة المستوى الفكري والإمكانات والكفاءات التي يستمع بها الغربي أو الأوربي. ويفيد من خلالها البد الذي يفد إليه، وفي المقابل يقوم ظافر بالتمرد وهو يجتهد لشحذ الهمم ولإثارة الناس ضد أبو صقر، ويعبر عن ذلك بلهجة توحي بالغضب الشديد ضد الغريب أي العمالة الأجنبية، هذا موقف يسود كل المجتمعات الخليجية.

ظافر: نهلل للغريب ونسخر من بعضنا.. نفتح قلوبنا للأجنبي ونقفلها في وجه ولد الديرة.. هذا هو الرد اللي نقدمه لأصحاب المصالح المتغطرسين إحنا والله الحمد في بلد دستوره القرآن والشريعة المحمدية بلد العدل والمساواة تعالوا وراي عندي ما يفضحهم ويسود وجيهم[1].

عندما وضع الحمد أزرق اليمامة عنوانًا لنصه، كان المتوقع أن توظف هذه الشخصية في سياق يتلاءم وسمة من سمات او فعل من أفعاله المتعارف عليها في شخصية زرقاء اليمامة، إلا أن الكاتب لم يتردد في تمثل هذه الشخصية بشخصية ظافر التي تستشرف المستقبل التي تنطلق من معطيات مستمدة من الواقع في موازاة بينما زرقاء اليمامة ولا سيما في تخوفه من غزو الوافدين وسيطرتهم على مرافق الوطن، لكنه لم يمنح هذه الشخصية حيزًا كبيرًا للتعبير والتمرد، كما أنه لم يجعل هذا التمرد معممًا على المواطنين وخاصة العاطلين عن العمل منهم؛ لذلك لم يتمكن الصراع في النص أن يبلغ أوجه ولم يتخذ وجهه الدرامي الفعلي، فظافر هو الذي رفض مجيء العمال لكن العمال المواطنين العاطلين عن العمل لا يتحركون، هل هم في جهالة من وضعهم للعمل على قيام الوطن والمواطنة، يصنف

(1) مسرحية زرقاء اليمامة، تأليف، صالح زمانان، هيئة المسرح والفنون الأدائية.

ضمن نوع المسرح الاجتماعي الذي يؤسس نص مستوحى من الواقعي بشخصياته وأحداثه..

تأثير المسرح السعودي على المرأة والمجتمع السعودي

تأثير المسرح السعودي على المرأة والمجتمع السعودي يمكن أن يكون عديد المظاهر. ففي السنوات الأخيرة، شهدت المملكة العربية السعودية تطورًا كبيرًا في مجال الفنون والثقافة ومن ضمنها المسرح. وقد تم التأكيد على أهمية دعم المرأة السعودية في هذا المجال وفتح المجال لها للمشاركة والتعبير الفني.

بدأت السعودية في تنظيم عروض المسرح المحلية والدولية، وتأسيس المسارح والمدارس الفنية والجامعات التي تقدم تعليمًا في هذا المجال. وقد أدى هذا التطور إلى زيادة مشاركة النساء السعوديات في صناعة وعروض المسرح، التي تشمل التمثيل، والكتابة، والإخراج، والإنتاج.

من خلال المسرح، تستطيع المرأة السعودية التعبير عن آرائها ومشاعرها وقصصها، وتسليط الضوء على قضايا المرأة والمجتمع بشكل عام. يعتبر المسرح أيضًا وسيلة لنشر الوعي وتغيير النظرة النمطية للمرأة في المجتمع السعودي. بالتالي، يمكن أن يساهم المسرح في تمكين المرأة وتعزيز مكانتها ودورها في المجتمع.

علاوة على ذلك، فإن المسرح يعتبر مناسبة للمجتمع بأكمله للاحتفال بالفنون والثقافة، وتعزيز التفاعل الاجتماعي والتواصل بين الأفراد. قد يؤدي ذلك إلى تعزيز الوعي والتسامح والاحترام المتبادل في المجتمع السعودي.

تعود نشأة المسرح النسائي في النصف الأول من السبعينيات الميلادية مع ظهور العروض المسرحية التي أقامتها الجمعيات النسائية والكليات ومدارس البنات، حيث قدم (نادي فتيات الجزيرة) سابقًا (جمعية النهضة النسائية الخيرية) حاليًا، عرضًا مسرحيًا أمام الأميرة عفت زوجة الملك فيصل بن عبد العزيز يرحمه الله. كما قدمت مدارس الرياض وجمعية فتاة الأحساء عروضًا أخرى. وفي العام 1429هـ أصبح للمسرح النسائي نشاطًا مستقلًا تزاوله المرأة في المناسبات المختلفة ولم يعد مرتبطًا بالمؤسسات الاجتماعية والتربوية واتجه للعروض الجماهيرية. وإذا كانت المرأة قد دخلت مجال المسرح كممثلة في بداياته في

العالم العربي، فإنها في السعودية على العكس من ذلك حيث دخلت المرأة بوصفها كاتبة أولًا ثم بوصفها ممثلة، ومخرجة ثانيًا. يعود ذلك لنظرة المجتمع التي تنظر للمرأة الممثلة نظرة تتصف (بالوضيعة والاحتقار)، برزت أسماء كاتبات مسرح عدة في السعودية من أبرزهن رجاء عالم، د. ملحة عبد الله، سناء الشعلان، د. كوثر عبد الله ميمان، وهدى الرشيد.. وغيرهن.

هناك العديد من الدعوات لتمكين المرأة السعودية نذكر منهم الناشطة السعودية في مجال حقوق المرأة، فوزية الدري التي تحدثت بصوت عالٍ عن رؤيتها لتمكين المرأة السعودية. وقد دافعت عن حقوق المرأة والمساواة بين الجنسين في المملكة العربية السعودية، بما في ذلك الحق في القيادة، والحق في التصويت، الحق في العمل خارج المنزل. كما دعت إلى إلغاء نظام ولاية الرجل الذي يمنح الرجال السيطرة على قريباتهم في العديد من جوانب حياتهم. وقد جادل الدري بأن هذه التغييرات ضرورية للمملكة العربية السعودية لتحديث وتحسين حياة المرأة السعودية.

ويمكن للمسرح أن يساعد في تمكين المرأة من خلال عدة طرق، منها:

1. تعزيز الوعي: يمكن للمسرح أن يساعد في تعزيز الوعي بحقوق المرأة وتحقيق المساواة بين الجنسين.
2. تغيير الصورة النمطية: يمكن للمسرح أن يساعد في تغيير الصورة النمطية للمرأة في المجتمع، التي قد تكون سلبية.
3. تعزيز الثقة: يمكن للمسرح أن يساعد المرأة على تعزيز ثقتها بنفسها وقدراتها، ذلك من خلال تقديم الأدوار القوية التي تتطلب قوة وشجاعة.
4. توفير فرص العمل: يمكن للمسرح أن يساعد في توفير فرص العمل للنساء في مجال الفنون المسرحية، مما يساعدهن على الاستقلال المالي.
5. تعزيز المساواة: يمكن للمسرح أن يساعد في تعزيز المساواة بين الجنسين، من خلال تقديم الأدوار المتساوية بين الرجل والمرأة، والتركيز على القيم الإنسانية والاجتماعية المشتركة.

هناك العديد من الروايات التي تسهم في رفع مستوى الوعي بقضايا المرأة في المجتمع السعودي، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، رواية المرأة السعودية (عروس البحر)

للكاتبة (سحر مصطفى)، وهو عمل أدبي مهم يسلط الضوء على الصراعات والمصاعب التي تواجهها المرأة في المجتمع السعودي. تحكي الرواية قصة فتاة صغيرة تُدعى أميرة، تُجبر على الزواج من رجل كبير في السن لا تحبه، والتحديات التي تواجهها في مجتمع يعاملها كملكية وليس كإنسانة. من خلال قصة أميرة، تسلط الكاتبة الضوء على الظلم والاضطهاد الذي تواجهه المرأة في السعودية، بما في ذلك نظام الولاية، وحظر القيادة، وانعدام فرص التعليم والعمل للمرأة. ومن خلال تسليط الضوء على هذه.

كما ناقشت مسرحية (برلمان المرأة) أدوار المرأة في البرلمان النسائي، حيث تم تصوير أدوار المرأة على أنها متعددة الأوجه ومترابطة. تسلط المسرحية الضوء على الأدوار المختلفة التي تلعبها المرأة في المجتمع، بما في ذلك الأمهات، والبنات، والزوجات، والمهنيات. تتنقل الشخصيات في المسرحية خلال حياتهم الشخصية والمهنية، وتوازن بين مسؤولياتهم وتطلعاتهم. تتناول المسرحية أيضًا التحديات التي تواجهها المرأة في تحقيق المساواة والتمكين في مجتمع يهيمن عليه الذكور. بشكل عام، تقدم المسرحية صورة دقيقة لأدوار المرأة وتفاعلها المعقد مع الأعراف والتوقعات المجتمعية.

جهود المملكة السعودية لاستيعاب مسرح المرأة

في أواخر يناير 2020 تم تدشين المسرح الوطني السعودي في الرياض، بمشاركة ما يقارب 20 ممثلة، بحضور وزير الثقافة السعودي الأمير بدر الفرحان، وكافة الشرائح الثقافية والفنية **في السعودية، وقال مدير المسرح الوطني عبد العزيز السماعيل حينها:**

لدينا الكثير من الطاقات الإبداعية النسائية السعودية ليس في التمثيل فقط، بل في التأليف والإخراج أيضًا.. والآن يستعد المسرح السعودي من خلال المسرح الوطني وغيره من الفرق والجماعات المسرحية لإشراكهن في الأعمال المسرحية بقوة ليكنّ عناصر أساسية في العروض المقدمة للجمهور.



وعلى الرغم من السماح للمرأة بالمشاركة في العروض المسرحية السعودية، إلا أن مشاركاتها ما زالت خجولة، رغم وجود الدعم والفرص الواعدة في المملكة التي تشهد طفرة ثقافية وفنية على الأصعدة كافة.

وأكدت الفنانة (أمينة العلي):

"أن المشهد الفني والثقافي السعودي يشهد حالة من التطور والازدهار والانفتاح تماشيًا ورؤية السعودية 2030، مثمنة تواجد الممثلات بشكل طبيعي ضمن العروض المسرحية التي تقدم في مختلف المواسم الفنية داخل المملكة وخارجها".

بدورها، قالت الفنانة (مروة محمد):

"إن المسرح يعتبر الحالة الفنية الوحيدة التي يحصل فيها الممثل على رد مباشر من الجمهور وتقييمهم لما يقدم من أعمال، مبينة أن النقلة الثقافية والفنية التي تشهدها السعودية وتوافر الفرصة والدعم يحتم وجود مسرح قوي ومشاركة نسائية أقوى في العروض المسرحية.

أما الفنان (عبد الرحمن الرقراق) يرى:

"إن تواجد المرأة في العروض المسرحية السعودية ليس بالجديد، مستشهدًا بمشاركة الممثلة (نجاح مفتاح) في مسرحية (الإمبراطور الجديد)".

وحدد الرقراق شروطًا لنجاح تجربة انخراط الممثلات في المسرح تتمثل في تهيئة الفنانين والفنانات وتطوير أدواتهم الفنية بداية من مرحلة الهواية حتى الاحتراف، والعمل على تقديم نصوص متميزة وقوية وجاذبة للجمهور، حتى يكون هناك مسرح سعودي حقيقي.

أما المخرج المسرحي (رجا العتيبي) أكد:

"إن المرأة ما زالت يتجسد في ذهنها المسرح التجاري، مسرح سيد زيان ووحيد سيف وطارق العلي، ولم تصل بعد لاستيعاب المسرح بتكويناته وعناصره وجمالياته، ذلك المسرح القائم على شروط، مشددًا على أن الممثلة عليها أن تعرف أن المسرح ليس ممرًا ولا حفلة، بل فن ومهارة... لن نحتفل بقدوم المرأة أو الرجل للمسرح ما لم يكن أو تكن على مستوى المهمة، لأن الممثل أو الممثلة الضعيفة يهبط بمستوى العرض، ويضر بالإيقاع ويقطع الاتصال الوجداني بين العرض والحضور".

يرى أن صعود الممثلة على خشبة المسرح مرحلة أولى، تأتي بعدها مرحلة الموهبة والتأهيل الفني والكاريزما، وإذا لم تجتز المرأة السعودية المرحلة الثانية ليس بالضرورة أن تكون ممثلة مسرحية.

المرأة السعودية في مسرح موسم الرياض

ظهرت الممثلة السعودية ريماس منصور مع ناصر القصبي وعبد الإله السناني وراشد الشمراني وحبيب الحبيب وعبد المجيد الرهيدي عبر مسرحية اجتماعية بحس كوميدي بعنوان (الذيب في القليب) خلال موسم الرياض 2019 وعرضت المسرحية على مسرح جامعة الأميرة نورة في العاصمة الرياض، وهي من تأليف خلف الحربي، وإخراج الكويتي محمد الحملي[1].

(1) الدمام، خالد الكيال- (20 أكتوبر 2019). "(الترفيه) تمنح المسرح السعودي قبلة الحياة" alyaum .. 2020/1/3.



مسرحية الذيب في القليب، تمثيل ناصر القصبي، هبه الحسين، ريماس منصور، تأليف خلف الحربي، إخراج محمد الحملي.

المهرجانات المسرحية ودور المرأة

أصبحت المهرجانات المسرحية في السعودية تشهد حضورًا لافتًا للمرأة، سواء في التنظيم أو الأداء. هذا الحضور يُعزز من مكانة المرأة في الحقل المسرحي ويشجع على المزيد من الإبداع.

تُظهر المهرجانات تنوعًا في الأعمال المقدمة وتُسلط الضوء على المواهب النسائية، مما يُحفز الجيل الجديد من الفنانات على المشاركة والتأثير في المسرح السعودي.

المسرح النسائي السعودي على طاولة النقد

مع النشاط المتزايد للمسرح النسائي في السعودية، لا بد من مساءلة هذه التجربة، فثمة إشكاليات تواجهه وتقلل من فرص تطوره ونضجه ليشكل ظاهرة واعية قادرة على التوازي في الإمكانات والعمق مع المسرح الرجالي الذي تجاوز السكون وبدأ يلفت الأنظار في المهرجانات العربية، وبعض المهرجانات العالمية. ومن هذه الإشكاليات:

- **أولًا:** مستوى النصوص المسرحية، أو التعامل مع النصوص، فرغم دخول عدد من كتاب المسرح المتمرسين في عالم المسرح النسائي والكتابة له، رغم خصوصية هذه الكتابة وصعوبتها نوعًا ما، إلا أنه لا زال كثير من المنتجين يلجؤون لنصوص مسرحية كوميدية شرطًا دون النظر إلى المحتوى الفكري والفني لهذا النص، فإذا كان النص قابلًا للتحوير والزيادة فهو هدف المنتجين لتقديم مسرحيات كوميدية تعتمد على الأفيهات والارتجال دون مبررات درامية، وهذا ما يمكن قراءته من خلال التغطيات الصحفية الشحيحة لهذه العروض، التي تنبئ عن إحباط من سطحية بعض العروض على مستوى الأداء والإخراج المسرحي، حيث تساءلت (سحر الرملاوي) في مقالتها **(المسرح النسائي.. نظرة من قريب)** فيما يخص النصوص المقدمة:

"إذا كنا نقبل بالركاكة والتكلف والمباشرة وإغراق النص بالمقطوعات الغنائية التي تفتح نفس الجمهور للمشاركة في الغناء والتصفيق في السنة الأولى والثانية والثالثة فما الذي يجعلنا نقبل هذه الركاكة في السنوات اللاحقة، ما هي المعايير التي يتم على أساسها اختيار النصوص؟"[1].

ترى المؤلفة أن هذا التساؤل يبدو في غير محله إذا علمنا أن ثمة لجنة من مسرحيين سعوديين لهم تاريخهم هي من تختار النصوص المقدمة، لكن المشكلة في التعامل مع هذه النصوص، تحويلها إلى عرض مغرق في الكوميديا والارتجاليات غير الموظفة. خاصة وأن من يتعاملن مع هذه النصوص أكثرهن لا يملكن خبرة ودربة مسرحية للتعامل مع النصوص المسرحية بجدية وتحويلها من صيغتها المكتوبة إلى الخشبة دون اللجوء للتهريج كوسيلة للوصول للجمهور.

(1) سحر الرملاوي، المسرح النسائي.. نظرة من قريب، جريدة الرياض-العدد 16437 -25/6/2013م.

- **ثانيًا:** غياب النقد الموازي، فهذه المسرحيات لا تخضع لمنظار النقد والتحليل وإن بشقه الانطباعي، فغياب الأسماء النقدية النسائية يغيب القراءات النقدية التقييمية والتقويمية لهذه المسرحيات، فلا تحضر في المسرح السعودي أسماء لناقدات مسرحيات، ولا تحضر سوى صحفيات غير متخصصات حتى بالثقافة ناهيك عن المسرح.

لا يمكن تتبع ما يقدم في المسرح النسائي سوى عبر ما تنشره الصحف من تغطيات، أو ما تكتبه المنتديات -مع شحها- عن هذه المسرحيات. ولأن الحضور مقتصر على المرأة فإن المنشغلين بالنقد المسرحي في السعودية بعيدون تمامًا عن هذه التجارب، وبعيدون عن مطاولتها بالنقد. ولا يتاح للنقاد -من الرجال- الكتابة النقدية عن هذه العروض إلا من خلال النص وهو العنصر المتوفر، لكنه العنصر النظري، الصيغة الأدبية للمسرحية، فلا يمكن تطبيق معايير النقد المسرحي على النص وحده، فالنقد المسرحي يعد من أصعب الممارسات النقدية باعتباره نقدًا مركبًا تتداخل فيه عناصر اللساني والسيميائي والصوتي تداخلًا تامًا وشاملًا. هذه العناصر تندمج في مجموعتين: الأولى هي النص وتضم اللساني، والثانية هي الفرجة وتضم السيميائي والصوتي، ولا يقتصر على النص فقط، فالنقد يضيء على جوانب الضعف والقوة، يلج عميقًا في العرض ليفككه ويعيد تركيبه في صيغة نص نقدي يقيم كاملا العملية المسرحية، وطبعًا هذا ما يفتقده المسرح النسائي بالمملكة بسبب الظرف الاجتماعي الذي يمنع الرجل من الحضور.[1]

- **ثالثًا:** حرمان هذه التجارب من التوثيق الذي يقوم به في الوقت الحاضر بعض الباحثين المسرحيين السعوديين والعرب ممن آمنوا بأهمية التوثيق في وضع المسرح السعودي في مساره الصحيح، فالمسرحيات النسائية لا تشاهد من قبل الباحثين، لا تصور تلفزيونيًا ولا فوتوغرافيًا على الأغلب، ولا يمكن معرفة مستوى العرض ومستوى الحضور، تقبل الجمهور لهذه المسرحيات، ليس بمقدور الباحثين سوى توثيق عنوان المسرحية، وأسماء الطاقم من إخراج وكتابة وغيرها مما يكتب في بروشور المسرحية أو في موقع أمانة الرياض الحاضنة والراعية لأكثر هذه المسرحيات، ولمحة مقتضبة عن المسرحية، هذا لا يكفي لاكتمال عملية التوثيق المسرحي الذي يمكن أن يستعين به النقاد والباحثين لاحقًا لقراءة المسرح السعودي، المسرح النسائي شكل مهم من أشكاله.

---

(1) حركة الفعل في المسرح السعودي.. نقاط وإشارات-مجلة المهرجان الصادرة عن مهرجان المسرح السعودي الرابع-العدد الأول -2008م.

- **رابعًا:** المسرحيات النسائية لا تعدو كونها مسرحيات مناسبات، تعرض ليومين أو أكثر في مناسبة عيد، وتضيع بعدها في الذاكرة، فعدد العروض لا يمكن التأسيس عليها لتقويم التجربة وتطويرها، فلا يوجد جهة تعتني بالمسرح النسائي بقدر عناية أمانة مدينة الرياض، لكنها تحصر هذه العناية في مناسبات الأعياد أو الإجازات الرسمية، وتنتهي علاقتها بالمسرحيات بمجرد انتهاء المناسبة.

هذه المسرحيات تحتاج لأن تدور مدنًا سعودية وتقدم عروضًا أكثر خارج المناسبات، ليشتد عود المشتغلات في المسرح ويضعهن أمام اختبارات حقيقية لإمكاناتهن وقدرتهن على العمل المسرحي المتواصل. ومن جهة أخرى ليتكرس هذا الفن وتعمم تجربته في كل مدن المملكة الشاسعة.

- **خامسًا:** غياب التدريب المسرحي، فالممثلات والمخرجات اللاتي يعملن في المسرح النسائي جئن أكثرهن من التلفزيون إلى المسرح، هذا يختلف عن الوضع في المسرح الرجالي، فالمسرح هو الأول، هو المعلم الذي يستفيد التلفزيون من دروسه في الأداء، فالأداء التلفزيوني يختلف كثيرًا عن الأداء المسرحي، الذي يعتمد على كل طاقة الجسد وممكناته، على الصوت وتشكلاته، هذا ما يجعل أداء ممثلات المسرح يميل لأداء تلفزيوني لا يتناسب وطبيعة المسرح، ولا يمكن أن تؤدي الممثلات أداءً مسرحيًا إلا بالتدريب والانخراط في ورش مسرحية والمرور نظريًا وتطبيقيًا بمدارس الأداء التمثيلي لرواد المسرح، من ستانسلافسكي، ما يرهولد إلى بريخت، وإلى مدارس الأداء الحديث[1].

تجربة المسرح النسائي في السعودية أطلقتها الحاجة، حاجة المرأة للمسرح، حاجتها لفن تعبيري تلجأ إليه لطرح مشكلاتها، لطرح قضاياها في مجتمع يضعها في الهامش رغم نضالها المستمر للخروج إلى المتن، ومع المحاولات لتكريس هذه التجربة واقتناص الاعتراف بها كمسرح له خصوصيته التي فرضتها طبيعة المجتمع المتزمت، إلا أن هذا المسرح يواجه رفضًا يضاف لرفض جمهور عريض من الناس الذي وجد فيه خروجًا عن سوية المجتمع المحافظ، فعدد من المسرحيين السعوديين من كتاب ومسرحيين سجلوا اعتراضهم على هذا المسرح وتجاربه، كونه يكرس لمبدأ الفصل بين الجنسين في المسرح، ويضيع فرص المطالبة

(1) خليفة بباهواري- نقد المسرح: مقاربة النص ومقاربة العرض-موقع أكاديمية الفنون-سبتمبر 2009م.

بحضور المرأة على الخشبة بمعية الرجل، فأصحاب القرار قد يجدون في هذا المسرح حلًا ناجزًا لمثل هذه المشكلة التي طالب ولم يتوقف المسرحيون عن المطالبة بحلها. قد يكون مبدأ اعتراضهم صحيحًا إذا افترضنا أن ثمة أمل في تغيير النظرة تجاه الفن والمرأة، لكن لا بوادر تشي بقرب السماح للمرأة بمشاركة الرجل في العرض المسرحي، حتى ذلك الحين لا بد أن يبقى المسرح النسائي موجودًا ونشطًا لتأسيس أجيال مسرحية واعية، ولن يتأتى هذا سوى بالاهتمام بهذا المسرح بتقييمه تقييمًا صحيحًا باستضافة ناقدات عربيات، وإقامة ورش تعنى بكل عناصر المسرح، من تمثيل، إخراج، سينوغرافيا، كتابة نص.. حتى ورش تعني بالنقد وقراءة العروض.

في هذا الصدد يفرق الحايك بين مستوى هذه الإشكالات، التي لا تمنع استمرار هذه الأعمال، لكن تقلل من مستوى تطورها، وهو يعددها قائلًا:

"أولها: غياب النقد الموضوعي الذي يقيم المسرحيات التي تعرض على جمهور نسائي متعطش لمشاهدة مسرح، فالنقد يتوازى في أهميته مع أي تجربة مسرحية كانت، ولن تتطور التجربة دون أن تكون تحت مجهر النقد. هذا الغياب عائد إلى أن الناقد الرجل لا يمكنه مشاهدة هذه المسرحيات والحكم عليها، ولو أوكل الأمر لناقدات، فإننا سنكون أمام مشكلة جديدة وهي غياب النساء المشغولات بالنقد المسرحي".

ثانيها: هو أن المسرح النسائي، ورغم أنه يكتب عن المرأة وللمرأة، إلا أن أغلب المسرحيات يكتبها كتاب مسرحيون رجال، بسبب عدم وجود كاتبات مسرحيات يرفدن المسرح النسائي بالنصوص التي تتبنى قضايا المرأة من وجهة نظر نسائية وهي الأقرب من وجهة النظر الرجالية التي قد تكون نابعة من تعاطف ليس أكثر.

ثالثها: ومن الإشكالات، أن أكثر الممثلات اللاتي يشتغلن في المسرح النسائي، قادمات بخبرات تلفزيونية، فأكثرهن ممثلات دراما، ولم يتسن لهن التمثيل المسرحي بسبب شح الفرص، وحداثة هذا المسرح. وهاته الممثلات يحتجن لتدريبات وورش لكيفية التعامل مع الخشبة، وكيفية الأداء المسرحي الذي يختلف بالضرورة عن الأداء التلفزيوني.

رابعها: يؤخذ على المسرحيات النسائية، أنها أعمال موسمية، إذ تتم كتابتها والإعداد لها لتقدم فقط في مناسبات كالأعياد، أو إجازات المدارس، وتقدم لأسبوع على الأكثر ثم تنتهي، وتكون مجرد عروض طارئة، لا تعاد، ولا تتحول إلى نشاط وممارسة دائمة ولهذه الأسباب لا يمكن التأسيس على هذه العروض لتتحول إلى حركة مسرحية حقيقية، كما يضيف.

خامسها: غياب المسرح النسائي في السعودية عن التمثيل في الخارج، حيث استفاد المسرح الرجالي من مشاركاته الخارجية في المهرجانات، ومن احتكاكه بتجارب مسرحية، وبتجارب نقدية دفعت به نحو النضج، وهذا ما لا يتوفر للمسرح النسائي ضمن هذه الحالة الموسمية الذي يقتات على الطرح التقليدي لقضايا المرأة، ويقام في عروض مسرحية تمر كسرعة البرق وتُلقى سريعًا في سلال النسيان، حيث لا تتجاوز مدة عرضها حدود الأيام الخمسة في أفضل الأحوال.

وفي السنوات الأخيرة، يبدو لافتًا كثرة إعلانات العروض المسرحية التي تتزامن مع المهرجانات والأعياد في السعودية، تكون للمسرح النسائي حصة مقطوعة من كعكة العروض المسرحية، وهو ما حصل خلال الأسبوع الفائت في إطلاق إحدى المسرحيات النسائية ضمن فعاليات مهرجان الربيع شرق السعودية، الأمر الذي يعيد الجدل حول واقع الحراك المسرحي النسائي في السعودية، الذي ينشط فجأة خلال المهرجانات والأعياد، ثم يعود لسباته العميق طيلة السنة.

ولا تقتصر عقبات المسرح النسائي في كونه لا يتعدى المناسبات والعروض التي تُعرض ليومين أو أكثر ثم تضيع بعدها في الذاكرة، الأمر الذي لا يُطفئ ظمأ الجمهور المتعطش لإمتاعه مسرحيًا، لكن هذه العقبات تمتد لتنعكس على المضمون المسرحي ذاته الذي يتهمه البعض بأنه يميل نحو الابتذال والاستسهال والبحث عن التهريج والقضايا المستهلكة، ومن ثم تغليف ذلك بالشعار الجميل (مناقشة قضايا المرأة).

تبدو الإشكالية الحقيقية في أن كل العروض المسرحية النسائية لا يتم توثيقها ولا يعلم هويتها أحد إلا من خلال ما تنشره الصحف من تغطيات فنية أو ثقافية، على اعتبار أن الحضور فيها يقتصر على النساء فقط، مما يجعل المهتمين بساحة النقد المسرحي بعيدين تمامًا عن تقييم هذه التجارب، وهو ما يُصعب من إمكانية تطوير هذه الأعمال المسرحية التي تبدأ من المرأة وتنتهي إليها.

وقد شهدت السنوات العشر الأخيرة عدة مسرحيات أسهمت في تحريك سكون المسرح النسائي في السعودية، مثل مسرحية (الهامورة) ومسرحية (في بيتنا خطر) ومسرحية (بنات فاطمة) ومسرحية (هالة وهلالة) ومسرحية (صرقعة فرقعة) ومسرحية (مسيار كوم)، غيرها من المسرحيات التي عرضت في عدة مدن سعودية، كان لمدينة الرياض نصيب الأسد منها.



مسرحية مسيار كوم، تأليف وإخراج أمل حسين، تمثيل البحرينية أمينة القفاص، والكويتية منى شداد.

ونقطة التقاطع المشتركة في معظم هذه العروض المسرحية تكمن في تكرار أسماء مجموعة من الممثلات السعوديات، إلى جانب ما تحمله مضامين هذه المسرحيات من تكرار لطرح بعض الشؤون النسائية التقليدية، المتمثلة في تأخر الزواج وانتظار العريس والخوف من التعدد، حيث تبرز شخصية (الخطابة) في العديد من هذه الأعمال، وهو ما يراه البعض يُسطح من قيمة المرأة ويعكس مرحلة عدم النضج التي لا يزال يعانيها الحراك المسرحي النسائي.

الفصل الرابع

قضايا المرأة في المسرح السعودي

ثمة دور بارز قامت به المرأة العربية على مستوى الحراك الثقافي العربي والعالمي، إذ قدمت عديدًا من الإبداعات تنظيرًا وتطبيقًا، وحرصت أن تكون حاضرة دائمًا خلال المشهد الثقافي والأدبي، وأسست لإبداع نسوي متميز لا يقل مكانة عن إبداع الرجل، وقد كان المسرح أحد المجالات الأدبية التي سعت المرأة العربية أن تكون صاحبة بصمة حقيقية تجاهه على كافة المستويات تأليفًا، وإخراجًا، وتمثيلًا، ونقدًا.

حيث يرى عظماء المسرح ومنظريه أن الكاتب المسرحي يولد ولا يصنع بحيث أن يولد وتحت لسانه الجوهرة التي تظل كامنة حتى يأتي أوان إطلاقها، على هذا نتساءل:

هل يحصل الكاتب المسرحي دون غيره على جوهرته تلك بالدراسة أم بالممارسة؟

يتساءل روجر بسفيلد عن عملية الإبداع فيقول:

إذا سلمنا بهذه التي نسميها السليقة المسرحية، فهل هي لون من ألوان النشاط الواعي أو نشاط العقل الباطن أو أنها من ألوان النشاط اللاشعوري الذي يصدر عن صاحبه دون وعي؟

وكثير من المنظرين يرون أن تدخل العقل الواعي قد يعوق عملية الإبداع، فيقول هارتلي مانرز: إن تحميل المسرحية قدرًا كبيرًا مبالغًا فيه من الموضوعية يكون خطرًا كبيرًا على الباعث المبدع أو الخاطر الخلاق.

فاستعمال العقل والمبالغة في تحليله من قبل المبدع أمر غير مرغوب فيه. فقد يفسد ما بين يديه من عمل إبداعي، وإنه يجب العناية والرعاية بتلك الموهبة أكثر من أي قدرات فنية مكتسبة.

وتقول راشيل كروترس:

إن كل شيء، بل كل الأشياء الأخرى عدا الباعث المبدع سوف تضاف إليه عفوًا، وكأنها تقول إن كل شيء يمكن أن يضاف إليه ما دام هذا الباعث متوافرًا لديه، وإن مراقبة المبدع لإبداعه وتفحصه إياه وشكه الدائم في صلاحيته يعد أمرًا مدمرًا للإبداع، فالعملية تكمن في أن يدع سليقته تنساب دونما تدخل منه إلا بشيء من الفهم لما يكتبه هذا وإلا دمر كل ما يكتبه إنه يجب طرد عنصر، الخوف لدى المبدع فيبدع دون خوف أو مواربة، كي يفك تلك القيود المسلسلة لعالم (السوبر وعي) التي تتدفق منه كل الخبرات المرجعية إذا فتح. فالخوف من النقد أو الحرص على التحليل، يجعلان الكاتب قابعًا بين أوراقه لا يخرج عن إطارها إطلاقًا.

وعن طبيعة الفنان الذي يعمل بخياله يقول (جولسوري):

"إنها طبيعة حساسة يمكن التأثير فيها.. طبيعة ملول لا تصبر على أي شيء ينتج عنها".

هذا التأثير سهل ما ينال من كنه العمل الفني فيعود إنتاجه على وجه جيد، والخوف من إنتاج عمل جيد من عدمه هو ما يطمس عملية التخيل.

ويضيف (جولسوري):

"إن ثمة شيئًا ما مدمر في فحص عملية الخلق فحصًا متعمدا معتنيًا. إنها أشبه بأنثى الطائر الخجول خجلًا لا يفارقها، التي قد تمتنع فجأة عن وضع أية بيضة إذا كانت عرضة لكثير جدًا من التفحص وعمليات الجس والاستخبار، إنه ذلك الرقيب الذي لا بد أن نطرده من غرفة الكتابة؛ لأن الكتابة تأبى أن يولد وفي محيط الغرفة رقيب، ومن تجربتي الذاتية أنني درست النقد إلى جانب الدراما وحرفية الكتابة مما جعل من ذلك الناقد الثقيل القابع في جواري أمرًا لا بد من التخلص منه، فأقوم بعملية طرد صريحة له من غرفة الإبداع لكي يتسنى للمولود الجديد أن يخرج إلى النور".

وفي هذا الصدد يقول بسفيلد:

"يعد أشد الأداء غموضًا وتشعبًا في بنية التأليف المسرحي الذي تكتنفه الألغاز هو تلك الآراء التي تدور حول السليقة".

فهل الفعل والإبداع المسرحي يرجع إلى العقل أم إلى اللاوعي أم إلى اللاشعور؟

إلا أننا نرى أن سعة الأفق والخيال الدافق لدى الكاتب المسرحي هو ما يؤهله إلى أن يضع إصبعه على نبض الجمهور، لكن هل هذا الخيال دافق القريحة المستفيضة يأتي عبر جينات يولد بها الكاتب أم أنها مكتسبة؟

هناك آراء ترى أنه - أي الكاتب - لا بد أن يولد، لكنني أرى أن هناك من يخضع مسرحياته للعلم والدراسة، لكن مسرحه يأتي باهتا خاليًا من الروح النابضة، فكثير من الكتاب الأكاديميين صنعوا مسرحهم بناء على دراسة وعلم وتجربة، فتأتي مسرحياته محكمة دونما أي هنة درامية، لكن تنقصها الروح المنبعثة من بين ثناياها، لذلك نقول إن الكاتب المسرحي يولد ثم يصنع. الكثير من النقاد يرجعون سليقة التأليف إلى العاطفة الجياشة.

ويستطرد (بسفيلد) عن بعض المؤلفين العظام قائلًا:

"إن رقتهم وسعة أفقهم كانتا في كثير من الأحيان شيئًا عظيمًا رحيبًا".

لذلك فإن سعة الخيال ورقة العاطفة هما سمة مهمة، بل أساسية في تكوين المؤلف المسرحي.

ويؤكد ذلك أون ديفز:

"ليس ثمة كاتب يمكن أن ينجح في كتابة تمثيلية أدنى من مستواه العقلي".

كأنه هنا يساوي بين العقل والعاطفة لدى المبدع الكاتب، ولكن الكاتب الجيد هو ذلك الذي يختلف في ذكائه وبقي عقله خلف عمله، فإذا تجلى العقل أثناء الكتابة المسرحية، أفسدها، لأنها تعتمد على ذلك الوجع غير الموصوف من السباحة اللاإرادية في عوالم أخرى من الخيال، لكنه ينبغي أن يمسك بلجام القلم وبالذات الكاتب المسرحي، فاللغة وتركيز الحدث من أهم ما يصنع المسرحية الجيدة، فالمهارة والمزاج يجتمعان لحظة الكتابة.

تؤكد ذلك (راشيل كروترس) في محاضرة لها في جامعة بنسلفانيا:

"سواء استطاع الإنسان أن يكتب تمثيلية أو لم يستطع فهذه ليست مسألة ذكاء أو خبرة فقط، لكنها مسألة ذلك الشيء الغامض الذي لا يمكن تعريفه، أعني السليقة المسرحية".

هل يحصل الكاتب على جوهرة الإبداع بالدراسة أم بالتدريب والممارسة؟ وهذا أمر محير، حيث يرى العظماء المسرحيون أن الكاتب المسرحي يولد ولا يصنع بمعنى أنه يولد وبه تلك الجوهرة وتظل كامنة حتى يأتي أوان انطلاقها إذا أتيح لها ذلك.

الكتابة ضمن لحظة الإبداع، هي طاقة روحية متدفقة، تُمنح لكاتب وتحرم أخر، هذه الطاقة لا تستجلب بالمرة، فالسليقة أو الموهبة لا بد أن توجد لدى الكاتب قبل أن يشرع في عملية كتابته.

حيث يقول (جورج برنارد شو):

"إن الطبيعة - يقصد دواخل النفس - تقوم ولا بد بتسعة وتسعين من المئة من عملية الكتابة المسرحية".

لذا ترى المؤلفة أن الإنسان يرغب في الاضطلاع بهذا العمل المرهق الشاق المضني للذهن والجسم الذي تجشمه إياه الكتابة المسرحية؛ لأنه ولد كاتبًا مسرحيًا، لكنه يجب أن يوضع هذا المالك للجوهرة في جو مناسب ومناخ عام، يعمل على صقل تلك الموهبة وازدهارها، وإلا أنها ستظل كامنة إلى الأبد.

هذا المناخ والجو الذي توضع فيه هذه الجوهرة قد تنتج لنا كاتبًا مسرحيًا عظيمًا مثل (يوجين أونيل) أو من طراز (تينسي وليامز).

قد كانت الكاتبة السعودية (ملحة عبد الله 1957 م) من أبرز الكاتبات اللاتي حظين بمكانة كبيرة، وحضور مسرحي ملحوظ في التأليف والنقد المسرحي على مستوى الوطن العربي بشكل عام، والسعودي بشكل خاص، فقد لُقبت بـ(سيدة المسرح السعودي) لدورها الكبير في النهوض بالمسرح السعودي، لكونها أول امرأة سعودية تحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه في المسرح.

توظيف قضايا المرأة في المسرح السعودي

مسرحية (شروق مريم) انعكاس لواقع ومكانة المرأة في المجتمع السعودي:

يحاكي المؤلف فهد ردة الحارثي عبر النص واقع المرأة بمنظور نسوي فيه تبلغ معاناة المرأة ذروتها، ابتداءً من التسمية، أي اسم الفتاة ومن الذي سماها وهذا ما يشي منذ بداية النص وولادة، البنت، أن الذكورية تباشر بممارسة سلطتها:

"الفتاة: قالت لي أمي إني عندما ولدت كنت بهية كالشمس لذلك قالت أمي شروق، قال أبو مريم، سموني مريم فصوت أبي الخشن كان أقوى من صوت أمي الناعم، لذلك تغلب عليها فأسموني مريم، البنت لا يجوز أن يكون لها اسم مركب لأنها بنت".

ثم استمرت هذه السلطة لتهيمن على المسار الذي تسلكه خاضعة للمنظور الذكوري في كيانها وحياتها الشخصية وقرارها في الزواج والطلاق.

يربط الحارثي مسار حياة المرأة بماكينة الخياطة، التي تفبرك وتسير بآلية صامتة تسيرها حركة اليد لتنتج وهي صامتة، وقد أكثر الكتاب المسرحيون من استخدام ماكينة الخياطة ومقاربتها بواقع المرأة وهي تشي بواقع المرأة الذي يدور في حلقة دائرية مفرغة.

وبأسلوب أصبح مكرسًا ومعتمدًا في المسرح ذي الرؤية النسوية، هو أسلوب المونودراما، وصيغته الأساسية للتعبير المونولوج، وغالبًا ما استخدمت الكاتبات المسرحيات للتعبير عن مكنونات الداخل التي لا تتجاوز حدود الكلام الصامت، لأنها تفتقد إلى من تحاوره، أو تفتقد إلى قدرة الكلام مع الآخرين. فالمونولوج حسب (لوكاش) هو لغة المخذول الذي هجره الإله.

الجدير بالذكر أن المونولوج هو صيغة استخدمتها الكاتبات في مسرحها لتفجير هذا المكبوت، واتخذت منه أداة تعبيرية مغايرة عن توظيف الكاتب له، فهو الذي اعتاد التعبير والخطابة والتصريح بكل ما يفكر فيه، بينما هي أي المرأة طلب منها الصمت والسكوت أو الإسكات، وقد فرضت السلطة الأبوية (الإسكات) و(الإغلاق) على المرأة الذي تعرفه (ديبورا كاميرون) في كتابها **(النقد النسوي للغة) بقولها:**

"الإسكات والتكميم الثقافي والتهميش للمرأة هو تغييب الأصوات والاهتمامات النسائية عن الثقافة الرفيعة".

وقد تم إسكاتها بداية عن طريق التحريم المباشر باستخدام الحظر التقليدي للحديث النسائي في النصوص الدينية والسياسية مثلًا، أو من خلال آليات الرقابة والمحاذير التي تستخدم لإثناء المرأة عن الكتابة، أو لتحجيمها، أو لتهميشها ومن ثم حرمانها، ومن خلال العمل على وجود تقاليد أدبية نسائية فرضتها أنظمة الخطاب الذكوري، التي سبغت بالقداسة، حالت دون ظهور خطاب مخالف أو بديل. وقد أدى الإسكات والتكميم إلى عدم تمكن المرأة من ممارسة حقوقها. لذلك اعتمدت الكاتبات المونولوج ليعبرن من خلاله وليفجرن صمتهن، ويستخدم الكاتب الحارثي المونولوج في هذا النص ولأجل الهدف نفسه، ويوظفه بتناوله قضية رئيسة تعاني منها المرأة في إطار العلاقة الزوجية وآلية التشريع لشروطها، كقضية الطلاق وكيفية إنجاز هذا الطلاق وشروطه وتأثيره الاجتماعي على المرأة:

"شروق: طلبت الطلاق. (قال لك ما تريدين لكن تنازلي عن كل شيء)، تنازلت واشتريت نفسي عدت لمنزل أبي، كان البيت قد غدا شبحًا".

كما يطرح الحارثي عدة قضايا أخرى، قضية المرأة التي تحب، والمرأة العاقر ومعاناتها، وعلاقتها بالمجتمع وبالزوج.

لا أريد أن أصبح أرضًا بورًا لا حياة فيها كلما شعرت بذلك شربت قليلًا من الماء حتى لا أجف وأتخشب... أنا سجنت هنا.

يكشف الحارثي عن قسوة الحالة التي تعيشها المرأة العاقر، باستعارة عبارة كي لا أجف وأتخشب أي تصبح كالخشبة التي لا جدوى منها ولا نفع لها، كما يستعرض حالة المرأة المطلقة التي يجب أن تسجن على اعتبار أن المرأة المطلقة تصبح عرضة للتحرش وللغواية، وتحاشيًا لذلك وحرصًا على شرف العائلة، يجب أن تسجن، بينما يطير الرجل المطلق حرًا دون أن يُسجن.

لكن الحارثي يعاود الكلام عن السلطة الذكورية التي تفتقدها الفتاة، فبموت الأب تفقد البنت حماية السلطة الذكورية لها لأن الأب في أغلب الظروف هو من يحمي البنت.

الفتاة: مات أبي، وتبعته أمي.

كما يعرض الحارثي لعدة حالات تعيشها المرأة مقهورة، وهي في كل هذه الحالات غير متساوية مع الرجل لا من ناحية الحقوق ولا من ناحية التمتع بالحرية أي حرية الحركة وحرية التعبير، وتشكل هذه القضايا البؤرة المركزية التي ينطلق منها الفكر النسوي، الذي

ركز عليها الحارثي، فجعل من نصه نصا يصوغ خطابًا نسويًا، فهو لم يدع قضية تختص بالمرأة إلا وطرحها. فقد استعان الحارثي بفكرة ماكينة الخياطة التي تتشاكل حركتها وحركة المرأة الرتيبة المكررة التي تدور حول نفسها بحيث يستخدم فكرة ثلاث ماكينات.

ثم يتطرق الكاتب إلى مسألة تظل المرأة أسيرة الرعب منها، والخوف من بلوغها وهي مسألة العمر والشيخوخة، وبلوغ منتصف العمر، الأمر لا يقتصر فقط على منتصف العمر، بل يتعداه ليضع المرأة في النصف دائمًا.

"الفتاة: بين السكون والحركة كنت غارقة في التفكير، في منتصف العمر، ومكوناته، وحركته، نصف الليل، نصف العمر، نصف جائعة، نصف قلقة".

لكن الكبت الذي تعيشه هذه المرأة سيجد منفسًا له في الأشياء، فهي تمارس العنف على الماكينة لذلك فهو يستخدم الاستعارة:

"تتجه شروق نحو ماكينة الخياطة في المنتصف، تعمل عليها بقسوة وحركة سريعة صاخبة وكأنها تفرغ فيها شحنة ما".

كذلك يكشف عن علاقة شروق مع زوجها بعدما تشعر بكينونتها وبإنسانيتها وبأحاسيسها:

"شروق: إنها فرصتي الأخيرة قبل أن تسقط أوراق الشجر فتظهر باردة جوفاء، سأتكلم مع نبيل ربما يغير من حالته الجامدة، ربما يغير من حالته الجامدة، ربما يشعر بي".

يختم الحارثي نصه بالصورة التي تعبر عن الحالة التكرارية التي تعيد إنتاج واقع المرأة نفسه، حيث لا حراك ولا تمرد ولا تذمر:

"تبدأ في تحريك يد ماكينة الخياطة بلطف، وتتداخل أصوات النساء بكلام كثير متداخل يتعالى حتى يملأ فضاء المكان، ثم يخفت مع دخول صوت ماكينة الخياطة التي يصبح صوتها هو الأعلى. القماش الأبيض تحمل فيه بعض القطع المناسبة حتى يتحول إلى ما يشبه الكفن".

بأسلوب تعبيري واضح عالج الحارثي قضية المرأة معالجة تتسم بالجدية وبجمالية التعبير الدرامي، كان من أهم تجليات حبكة نصه المتماسكة، هو الصراع النفسي الذي تعيشه المرأة العربية وربما الغربية أيضا في بعض أوجه المعاناة، وقد كان مقتصدًا بالتعبير البلاغي ليفسح بالمجال للتعبير الدرامي لأن يجسد رؤيته، ولبلاغة الصورة لأن تتكلم وتصور حالة المرأة.

"تتحرك قطعة قماش لتخرج الممثلة منها، ذلك حبكة إيقاعية بمصاحبة مؤثر مناسب"[1].

كتب الحارثي نصه للخشبة ودلالتنا إلى ذلك، هذه الإرشادات المسرحية التي تعتمد المتخيل التصويري لبناء مشهدية واقع المرأة، فيسكت الكلام ليترك لبلاغة الصورة تفجير المسكوت عنه، لصوت الماكينة التي تزاول دورانها، هكذا تظل المرأة محصورة في داخلها. حيث لا مقاومة ولا سعي لتغيير الحالة.

ورغم ابتعاد هذه المسرحيات شكلًا وأسلوبًا عن الواقع بمقاييسه الطبيعية أو الواقعية المألوفة، إلا أنها في جوهرها واقعية الفكر وعاكسة لمأساة الإنسان المعاصر، لقد ركزت على عالم الذات وصرخة الأنا - التي هي صرخة الكتابة - ضد العالم الوحشي القاسي. إنها مسرحية تنتمي إلى عالم صمويل بيكيت الأيرلندي حيث اغتراب الإنسان، وعدم التواصل، وعالم العجائز والعجزة ومحاكاة الحلم في تقنيته وفي إنارة اللاوعي الكامن لدى المتلقي.



مسرحية (شروق مريم) تأليف فهد ردة الحارثي.

(1) مسرحية شروق مريم، تأليف فهد ردة الحارثي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، 2008.

مسرحية (طائر الرماد) الرمز والمعالجة لقضية المرأة السعودية

تعرف ملحة العبد الله ثيمة نصها بأنها نص المرأة، وذلك حينما تستهله بإرشادات ذات دلالات رمزية ترتبط بنهاية المطاف بالدائرة التي تثقبها المرأة وتخترقها لتولد من جديد كطائر الرماد/ طائر الفينيق، هذا الطائر الذي تعنون ملحة به نصها، هو (أي الطائر) يوحي بموقف نقيض تماما في تشكيله الجمالي مع موقف (الرماد) فالطائر يدل على الحراك والحرية والطيران، الرماد يوحي بما ترسب من النار بعد أن أطفأت وبردت، هذا معناه أن الصورة تتشكل في ثنائيات ضدية تعتمد على الاتصال والانفصال بين ذات العناصر التي تأخذ سمتها من معجم ثري بالدلالات، تتحول بعض الألفاظ في سياق دال إلى علامات ونسق من أنساق متعددة للعلامة، يمكن القول إن الأنساق اللغوية تعتمد على أزواج متقابلة أو ثنائيات معارضة تتحكم في هذا الاستخدام.



من هذا الحقل اللغوي الدلالي، تنطلق ملحة لتبيان هذه الثيمة مستخدمة عدة عناصر تتكامل للدلالة على هذه الثيمة تؤكد عليها ضمن إرشاداتها المسرحية: الساعة المعلقة على الحائط والتي لا تعمل لتشير إلى توقف الزمن، والمرايا الأربع حيث تنعكس صورة النساء من مختلف الأعمار أو الأجيال، هذا الاختلاف بالأعمار يشير إلى إعادة إنتاج واقع المرأة على مر الأجيال بانتظار من سيحدث التغيير لواقعهن. وتجسد ملحة صورة الغزل والمغزولات

المرتبطة دائما بالفتيات والنساء اللاتي هن في حالة انتظار وإعداد لفرحهن، لكن المغزولات في هذا النص لا تكتمل أو هي غير مكتملة وهي تعيد إلى الأذهان صورة (بينيلوبي) في (أوديسة Odyssee هوميروس) هي زوجة أوديسيوس الوفية التي ظلت ترفض الخاطبين الذين تقدموا لها طوال غيبته في رحلته الطويلة حتى عاد إليها في النهاية. وكان لبينيلوبي ابن وحيد من أوديسيوس هو تليماك (تليماخوس) الذي ولد قبيل استدعاء أو ديسيوس للمشاركة في حرب طروادة مباشرة، ويرتبط اسم بينيلوبي في التقاليد الأدبية بالوفاء للزوج، لكن الغازلة والمحكية هنا لا تمارس الغزل تمضية للوقت وقتلا لحالة الانتظار، إنما هي تغزل وفي دواخلها تعتمل عوامل التغيير. إذن في هذا النص الغزل لا تقتصر دلالته على الإخلاص فقط إنما أيضًا على الانتظار الطويل للتغيير.

يشي مدلول الشخصية بأنه مدلول نسوي، يكشف عن المسار الذي تعبره الفتاة بهدف التحول والتغيير، مدلول الشخصية في هذا النص ليس معطى جاهزًا إنما هو بناء يحمل بالمعنى عبر عناصر التكرار والتراكم والتحول، بفعل التعارض مع أناس آخرين، وبِناءً عليه بنت ملحة شخصية الفتاة التي ترفض الانصياع وحالة انتظار الحبيب، ثم تنتفض في النهاية وتتحدى الموت مستمدة القوة من تراكم الموروث في تاريخ وأدها الذي أدى إلى تحولها إلى امرأة متحدية الموت. يكشف حضور المرأة في هذا النص من خلال شخصيات نسائية، من ثم شخصية الفتاة التي تلعب الدور المحوري في أحداث النص وعالمه الدرامي. لعل جملة الاستهلال التي تعنى بتقديم الشخصية التي تسير في خط تصاعدي كتصاعد البطل الإغريقي الذي يدرك مصيره ويقبل عليه في التراجيديا الإغريقية.

أما ختامه فقد كشف عن مسار الشخصية المتطور، الذي ترافق مع التحولات التي كانت تهيئ لاتخاذ هذا الموقف، وقد عكس قلقًا وجوديًا كانت تعاني منه، وتبين ذلك في البعد الدرامي الذي نجده ظاهرًا في مشاعر التعب والإنهاك التي تعاني منها في قلقها الدائم وعجزها عن الاستقرار ويتجسد ذلك بقول:

الفتاة: لا يقوى على حمله، غيري.

صاغت ملحة نصها من خلال أحداث اتسمت ببلاغة بصرية معتمدة على الخيط الذي تنسجه المرأة الذي بدوره يلفها:

الفتاة: النساء وخيوط الصوف الموثوقة. تعيق جميع حركتنا.

خيطان الصوف تلف المكان والنساء والأرائك وكل شيء فيبدوا كعش العنكبوت إذن إن الخيوط التي تحبك منها ملحة نسيج نصها وأحداثه هي الخيوط بالمعنى الرمزي فهي الخيوط المقيدة تنسج بها المرأة الحيز المكاني لسجنها.. ألا يدل ذلك على أن المرأة تمارس حياتها وفق القيود التي وضعها الرجل، هي بدورها تعيد إنتاجها لا بل إنتاج القيم الذي يضعها الرجل مالك السلطة الذكورية، فهي لا تغادر الحيز المخصص لها من قبل هذه السلطة.

كما تسند الحركة التغيرية إلى فتاة في العشرين من عمرها جميلة، شعرها الداكن ينساب على ظهرها وهي تغزل الصوف تهذي:

الفتاة: لا يقوى على حمله، غيري.

وتستخدم ملحة كلمة (الهذيان) لتدل على صعوبة الفعل والرؤيا التي تهجس بها الفتاة، الذي سيؤدي إلى موتها المحتوم لأنها تريد أن تتحرر، لكن الفتاة حسب النص لا تعلم من أبويها، والمقصود بعدم تحديد هوية الفتاة الشخصية، بأنها لا تعلم من أبويها، بأنها الفتاة التي تنتمي إلى كل العصور، وهي فتاة لكل زمان ومكان، لا بطاقة شخصية لها، لأنها ترمز إلى كل النساء:

نساء: تهذي كل مساء، لا تعلم من أبويها، تقول الموت يسابقها، ومعين الحقيقة ينضب، ولكنها منساقة إلى الأمل والحلم الأبدي.

الفتاة: عله يأتي.

نساء: الحلم الأبدي، يتسرب من بين أصابعها.

حبكت ملحة أحداث نصها حبكة مزدوجة ذات مستويين واقعي معيشي يتناول بحث النساء عن لقمة العيش واعتمادهن غزل الخيوط للعيش ويتناول بحثهن عن العشق ومستوى ذي دلالة خفية تدل على الصراع الذي تعيشه النساء في مواجهة السلطة الذكورية من خلال التوتر الدرامي الذي ينبني على التشويق والتوقع والتخمين.

نساء السوق: بل خنقها صوت العاشق.

امرأة سوق: خنقها ينبوع الوادي.. هناك تلقى العشاق ضحكاتهن هنا وهناك.

وبين الحلم والواقع تطرح الفتاة/ المرأة/ كل النساء معاناتهن:

الفتاة: خيوط الصوف الأبدية، تكبل كل الأشياء، وطيف العشق بالمرآة، يلوح بالحلم الاتي تنزع شعرها وتغزل منه وتصنع منه غزلها وتبيعه ليعيشوا بثمنه.

كما تكشفن عن حاجتهن إلى الجوع بوجهيه المادي والنفسي.

الفتاة: يطول الليل ووحدتنا، وحشتنا، وجلستنا وجوع البطن الخاوي، وتفجرن كبتهن والمسكوت عنه الذي يعشن في أسره... يلامس أطراف أصابعي، تسري النشوة بعروقي، يحمر الخد، يتلمس خدي المتوقد، فأسبح في دنيا النشوة.

كما ترد في هذا النص تعابير عن جوانية المرأة عن علاقتها بجسدها التي صنفت ضمن المحرمات وهذا ما يسعى إلى تفجيره النص النسوي، الذي يحث المرأة ويدفع بها نحو تفجير مكنونات الذات والتعبير عن هذه المحرمات، أجد أن تعبير هذه الفتاة عن علاقتها بجسدها هو بداية الانطلاق لتحقيق الحرية، فالنص ذو الرؤية النسوية هو نص المرأة وحاجياتها.

كما نلمس إشارات لمسرح نسوي الذي يتسم بأنه مسرح الحواس، إذ نرى اللون لدى احمرار الخد واللمس بملامسة الأطراف، وبتلمس حرارة التوقد حين تمتنع المرأة عن الكلام تزداد فعالية حواسها الأخرى، الشم واللمس والنظر.

الفتاة: مهلًا مهلًا كي أرى.

امرأة سوق 2: أريد تلك اللوحة.

الفتاة: مهلا سيأتي دورك.

امرأة سوق: أريد اللون الأزرق.

امرأة سوق 4: أريد اللون الأحمر.

تتعمق ملحة بأفكار ذات منظور نسوي ترسخ من خلالها ما يمارس على المرأة من مفاهيم لهذه السلطة الذكورية، ومن ملامحها التبرج والتزين، ذلك ضمن المنظور الجمالي الذي تستسيغه هذه السلطة، فعليها أن تتبرج وتقبع ضمن أسوار الجدران المسيج بكرباج العنف الذي بواسطته تفرض السلطة، يتسم هذه الحوار أو بشكل أصح فيه المناجاة عبر المونولوج الذي يكثر استخدامه في النص النسوي، فالمرأة نادرًا ما تجد من يستمع إلى شكواها لتفجر المسكوت عنه، وغالبًا ما ترتد إلى الداخل وتحاكي نفسها.

الابنة: سئمت الكحل.

الأم: (داخل جدران بها كرباج) أبيك أوصى بالطاعة، ووضع الكحل بعينيك وعلى فقط الإذعان.

الابنة: لعين هذا الخلخال، أدمى قدمي.

لكن السلطة الذكورية لا تقتصر على الأب، بل هي تشمل الخال أيضًا وأحيانًا الأخ والعم والزوج. فتعتمد كل السبل التي تفجر أنوثتها لتكسب هذا الرجل/ الزوج حتى ولو أدمى الخلخال قدميها.

الأم: خالك من أهداك إياه، فألبسك ليله ميلادك.

الابنة: كلما كبرت ضاق هو، ويزرع سمه في كعبي.. آه قدماي تؤلمني من فضلك فكي الخلخال. الأم: والغد؟ وعريس.

لكن ملحة تتوغل في التو الغد؟ حالة المرأة، فهي ليست المنصاعة والخاضعة للسلطة الذكورية، لكنها أيضًا هي الحالة التوفيقية، في ترتيب أوضاع الطبيعة الكونية: الأرض والسماء، هنا تعود ملحة إلى المصادر الأسطورية التي تحمل في تلابيبها فكرة هذه السيطرة الكونية، فهي ملتقى العناق التي يختارها طائر الرماد.

ينتفض الرماد ويخرج منه طائر زاهي الألوان، يصفق بجناحيه فيتحول إلى الفتاة وقد انساب شعرها حتى قدميها، كما تبدو أصغر سنًا وأكثر جمالًا، فتبدأ في تمشيط شعرها هي تنظر إلى الغدير كأنه مرآتها، تتمتم بأصوات وكأنها تهمس للنبع:

الفتاة: الأرض والسماء في اتفاق، وإنني أنا الوفاق ملتقى ذاك العناق.

امرأة سوق 2: من أين أتيتِ؟

الفتاة: من أرض الشوك من تحت شجر الطلح، من كوخ الوادي الشرقي.

لمواجهة مصيرها فتتوحد مع انكساراتها، تحلق في فضاء القهر لتحاربه متماهية بطائر الرماد ذي الدلالات الأسطورية:

السؤال الذي تطرحه الفتاة في النص الدرامي، بوصفه السؤال الذي يختزل في دلالته مرارة الواقع الذي تعيشه تلك الشخصية، باعتبارها ذاتًا أنثوية أولًا، والصوت الآخر المعبر عن اضطهاده لها في ظل ثقافة ذكورية متوارثة تختزلها مواقف الفتاة وينجلي ذلك في أثناء

حوارها مع رفيقاتها حيث يكثف هذا السؤال الرؤية التغييرية التي ستحققها المرأة من خلال علاقتها بذاتها، ذلك رفضًا للعلاقة التي ربطتها بهذه السلطة منذ الولادة حتى الزمن الحالي، حتى لو شربت من ماء النبع السامة:

الفتاة: (تقرأ) ستأتي بنت المستقبل، ستشرب من ماء النبع، تموت كما ماتت بنات الجيل السابق.

الحطابة 2: كلهن تخفن الموت وكل من شربت من ماء النبع تموت...أقيس اليوم لحظه بلحظه.. لكن ساعتي لا تعمل.

الفتاة: سأشرب منه... سأروي عطشى.

نساء الغدير: (وقد جلسن حول الغدير) إياكِ يا بنت الوادي، فماء النبع مسموم.

الفتاة: سأشرب منه قليلًا، فالموت يراقب خطواتي.

في صورة مغشاة بالحذر، بتحد جلي لجمود حالة الاضطهاد الممارسة على المرأة الذي يدل عليها والخوف من الموت تفجع في ذاكرتها النقية. تستحضر تاريخها/ تاريخ المرأة منذ الولادة، هي ولادة مصحوبة بالقهر.

الملاحظ أن ملحة العبد الله تجسد الأفكار المتفرعة من الثيمة الأساسية التي تجول كلها للكشف عن معاناة المرأة ذلك من خلال صورة بصرية تتجاوز المعنى اللغوي فيها لتشرك متخيل القارئ في هذه المعاناة:

نساء الغدير: بل أنت إرث الموؤودة.

الفتاه: أين الموؤودة تلك؟

نساء الغدير: مهلًا مهلًا سنريك.

"تبدأ النساء بالعزف على الأصداف، حيث يبدو سفح التل مقبره تخرج منها أذرع آدميه، صوت آهات.. ثم تخرج منها فتيات بأسمال ممزقه، يضربن الأرض بأقدامهن وينتشرن في أرجاء المكان.

يتدرج وعي المرأة بذاتها ووعيها بقضية المرأة التي أثقلتها السلطة الذكورية بالخوف والقمع والإسكات وتعاني من قيد الماضي وهذا الوعي هو الذي تشير إليه بسم الرؤية، لأن هذه الرؤية ستؤدي حتمًا إلى التغيير والسبيل إلى ذلك صعب وشاق وسام.

الفتاه: مسكينه يا تلك الابنة.

نساء الغدير: اقتربي هنا كي نرقيك، وأنتِ تعانين من سم الرؤية.

نساء الغدير: عندما داهمها الموت احترقت.

امرأة غ 1: ستنتفض من جديد بلون أزهى من الماضي.

الفتاه: (تنتفض من بين الرماد) كنت رمزًا للخيرات، أما الآن فوحيدة، تطاردني.

الموؤودة 3: من المسؤول عن الموتى.

بتصاعد السعي نحو التحرر، تجد الفتاة نفسها مع هؤلاء النساء الموؤودات الآتيات من الماضي ونساء زمنها الآتي تعكس المرآة حالتهن المشتركة ويعملن جميعًا على كسر الصورة التقليدية لهن وتشظيتها:

نساء: (يكسرن المرايا فتتشظي الصورة بينما تدخل نساء الغدير من الباب الأيسر ينتشرن في المكان) ليبحثن عن ضوء المصباح ويقتلن الخوف وينتفضن من الرماد هن طائر الرماد ويتحررن).

الفتيات: أخرجتنا من مراقدنا، لن نعود إليها بعد اليوم، احملي مصباحك كي نحيا وتستخدمها نحن شيء واحد ها نحن جسد واحد.

نساء: الخوف هو داؤك، الخوف هو موروثك، الخوف هو قيد أبدي.

تشعل جميع المصابيح فيختفى صوت الذئاب تصفق بيديها وتحترق بينما جميع النساء يواصلن الرقص حول النار، تنتفض الفتاة من تحت الرماد كطائر زاهي الألوان تصفق بجناحيها فتتحول الفتيات إلى طيور زاهية الألوان ويبدأن بالطيران[1].

ترى المؤلفة أن النص ينساق نحو الرؤية النسوية، لجهة الرموز التي استخدمتها ملحة ومعاناة المرأة، بحيث بدأت بفتاة في العشرين من عمرها وهي الوحيدة التي تغزل القادرة على تحدي الموت أي التضحية، فهي التي سترفض الكحل الذي وضعه الأب في عينيها، لا تنتظر العريس الذي تصر الأم أن تجده لها وتفجر المسكوت عنه، بالتعبير عن معاناتها الجسدية وحاجاتها البيولوجية، وحاجتها إلى الدفء الحقيقي، وإلى الحرية إنها حفيدة

(1) مسرحية طائر الرماد، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 1980.

الموؤودة تلك التي ما زالت تعيش مأساة وأدها، لأنها ما تزال حتى اليوم الموؤودة بالمعنى الرمزي للكلمة، ومصادرة أراءها ومواقفها تحت تأثير السلطة الذكورية المرموز إليها بالذئب، وما الماء الذي شربت منه إلا سبيل التحدي تحدي الموت الذي يمكن أن يكون مصيرها عندما قررت أن تتحدى السلطة الذكورية.

من خلال الحوارات التي وقعت في الرمز في أغلب المواقف، من خلال الإحاطة بمعاناة المرأة بكل أشكالها، تمكنت ملحة العبد الله من التعبير عن واقع المرأة، وعن الدفع بالزمن الذي توقف عند الموؤودة، لتتحرر من الخلخال والخيوط التي غزلتها بنفسها وجعلت منها سجنها.

مسرحية (المنظر) وضعية المرأة بين كابوس الواقع والخيال

إن قارئ هذه المسرحية يتذكر حادث موت العالم البريطاني (ديفيد كيلي) خبير أسلحة الدمار الشامل، الذي أثار موته زوبعة في بريطانيا وارتباطها بالفضيحة الكبرى للغزو الأمريكي البريطاني للعراق، وقد قيل أن (ديفيد كيلي) أُغتيل بيد المخابرات البريطانية؛ لأنه أذاع أسرارًا تكشف أكاذيب غزو العراق، هذا الجو المرعب للمخابرات والأنظمة السرية التي تقتل من يخرج عليها ويكشف أكاذيبها ويرغب في أن يمارس إنسانيته وحريته في مما يكشف زيف هذه الديمقراطية..

التعبير في هذه المسرحية نرى العجوز (ننس) رجل المخابرات وعضو المنظمة السرية التي تتدخل في مصائر الشعوب.

اعتزل (ننس) الحياة منذ ثلاثين عامًا وظل في فيلا منعزلة على شاطئ البحر محدد الإقامة، هجرته زوجه (مارلين) وفقد ابنه الدى خطفته المنظمة لتنشئته بعيدًا عنه وفقًا لهواها. لقد أباح بأسرار المنظمة في التلفاز ومقابل هذا صدر الأمر باغتياله من فرقه الإعدام التي ستضم أعز أصدقائه وزوجه التي هجرته وابنه القائد دون أن يعلم أنه يغتال أباه، أتوا جميعًا في عيد ميلاد (ننس). أتى فريق الإعدام ممثلًا في صديقه القديم (جيفارا) والاسم لا يرتبط دلاليًا بالزعيم العظيم أرنستو تشي جيفارا وإنما استعارت الاسم كاسم حركي كما يحدث في عالم المخابرات، كان من الأفضل اختيار اسم آخر أو حذف الاسم والاكتفاء بصفته

الصديق، وأيضًا (مارلين) و(الخادمة جوزيف) وزوجها الذي سيتضح أنه ابن ننس والشاب الملثم.



وتم تنفيذ حكم الإعدام، ولكن ننس بحسه المخابراتي أدرك ما سيفعلونه، لهذا أعد العدة لكشف الحقيقة كاملة ولرد الانتقام إليهم، هكذا تحول عيد الميلاد إلى احتفالية للموت وللغدر والخيانة وإبادة جماعية بالانفجار الذي أعده ننس للمنزل.

إن لاواقعية الفعل وكابوسيته كأنه حلم فظيع خانق.. تتمثل في الإرشادات المسرحية في نهاية المسرحية ودخول الشاب والفتاة.

يحدث انفجار قوى.. يمتلئ المكان بالدخان.. ويسمع صراخ ثم هدوء وينقشع الدخان فلا نجد أثرًا للبشر.. ثم يُفتح الباب ليدخل شاب وفتاة.

الشاب: هذا هو القصر الذي وعدتك به.

الفتاة: ولكنى أسمع أنه مسكون.

الشاب: إنها إشاعات إنه قصر تحفة يعود تاريخه للقرن قبل الماضي.

الفتاة: تقول أمي إن هذا القصر تنشب فيه الحرائق من وقت لآخر كما تصدر منه أصوات مزعجة.

الشاب: وهل تصدقين الإشاعات بأن هذا القصر مسكون.

الفتاه: نعم ولا يمكن أن أقيم فيه.

الشاب: إذن هيا بنا نلحق بالسمسار حتى نرى مكانًا آخر.

يخرجان ويغلقان الباب خلفهما.. لحظات صمت.. نرى السيد (ننس) يدخل يتجول في الغرفة ويجلس على الكرسي الهزاز لينظر من النافذة ويهز الكرسي مع الستار[1].

إن هذه النهاية الغريبة لا تتفق منطقيًا مع ما سبقها من مقدمات ولا ترتبط عضويًا بما سبق من أحداث وإنما هي تؤكد أن هذا العالم كابوسي ومستمر أيضًا، فنلاحظ أن المسرحية اعتمدت على المبالغة في تصوير الشخصيات والصراع وازدحام الأحداث، استندت على المؤامرة والدسيسة واكتشاف.. اللغز، إضافة إلى ذلك الجو الغريب المتمثل في أسماء الشخصيات، كل هذا يؤدي إلى صدم المشاهد أو المتلقي العربي وابتعاده عن واقعية التصوير.

مسرحية حانة الربيع والرؤية التعبيرية لقضايا المرأة

تجرب الكاتبة ملحة العبد الله في هذه المسرحية الأسلوب التعبيري وتلجأ إلى تشويه الواقع وتصويره من خلال حانة منعزلة عن العالم وتطل على شاطئ البحر ولا يعيش فيها إلا اثنان هما (الجرسون) صاحب الحانة ورفيقه الموسيقى، (آدم)، إنهما عجوزان اختارا العزلة بعد حادث قتل (دورا) حبيبة آدم الفقير. إن العجوزين يشتركان في الكثير من الأشياء وهما متكاملان ويمثلان معًا الإنسان المتكامل بكل جوانبه، العاطفة والعقل والجبن والشجاعة، إنهما يشتركان في الماضي والحاضر وقد اشتركا كما تكشف الأحداث في جريمة قتل (دورا) عشيقة (آدم). لقد أحبها آدم بجنون وكان الجرسون بمثابة الكابح لجنون هذه العاطفة.

الجرسون: كم كنت تحبها.

آدم: كانت حينما تطل بخصرها من النافذة تثير طرقات القرية.

(1) مسرحية المنظر، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 1992.

الجرسون: أذكر أنك حين تراها وأنت في ضفة النهر وهي في الضفة الأخرى تعبر النهر غوصًا بملابسك لتحتضنها وتبللها بالماء دون أن تسلك الطريق المؤدي إليها وهو معبد.

ويتكرر نفس الموقف عندما تأتى الفتاه التي يتضح أنها ابنة دورا ويقع آدم في حبها. إنها أتت للانتقام لأمها. كما أن الماضي يعود ولا ينقضي. بل هو مستمر ويسيطر على الحاضر.

أشعلت الفتاة نار الغيرة بين الرجلين، وتنسج خيوطها العنكبوتية في المكان مع غنائها إحدى الأغنيات الرومانسية، وكما يحدث في مسرحية (المنظر) تحدث المأساة الجماعية، تخنق الخيوط العنكبوتية الشخصيات، ويموت الجميع بالسم.

الجرسون: (للفتاة) أقتلته؟ هل وضعت له سمًا؟

الفتاة: من أجل أن أنعم أنا وأنت معًا يا حبيبي أليست هذه فكرة صائبة.. لا هم له سوى العزف والغناء.

الجرسون: حقيرة أنت.. قتلت من أحيا داخله.. قتلتني.. قضيت على كل قطرة دم من دمى تجرى في عروقه انتهت نسمة الحياة التي أحياها[1].



(1) مسرحية حانة الربيع، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 2002.

مسرحيه مركب بان، رومانسية المرأة تبحث عن طوق نجاه

تتميز مركب بان بالنزعة الغنائية الرومانسية في مواجهة العالم الوحشي، هذا التحدي لا يأتي من الشباب، بل من العجوزين (بان) وزوجه (تان)، إنهما زوجان كهلان يعيشان على شاطئ منعزلين مثل عجائز المسرحيات السابقة. إن هناك خطرًا داهمًا يهدد وجودهما يتمثل في رئيس الحي ورجاله، كما أن الموتى يتحركون في توابيتهم في طرقات المدينة. يسعى رئيس الحي إلى الاستيلاء على مكان الإقامة في قرية جديدة.

يقاوم العجوزان رغبة رئيس الحي ولا يستسلمان رغم القهر والألم والضغوط التي يمارسها رئيس الحي ورجاله ضدهما. إنهما يقاومان بالكلمات والأغاني، كلما ازداد الضغط على العجوزين كلما ازدادت صلابتهما وحيويتهما ويغنيان أجمل الأغاني، ويرفض (بان) التوقيع بالموافقة على مشروع رئيس الحي.

بان: آه... لو كانت الإبر تمشي على شفتي كالبرق كل شيء صار أسود كالدمى بلا عرائس كالنهر بلا ماء، كالحارات بلا بناء كالأحجار بلا صخور، والشراع بلا سفينة وكالمجداف بلا شراع، همسات الريح ترنو للبعيد تسحق الليل على شطآن جافة والمركب البعيد تحمل الحبيب.. قد يعود ولا يعود في الآفاق. يملأ الدنيا صراخًا دون شفاه. توقيعي.. إن كل ما يهمهم توقيعي.. لن أتخلى عن تاريخي، ولن أمنحهم أبدًا توقيعي.

إن هذا العجوز قد يمثلنا جميعًا في عجزنا العربي عن دفع الاغتصاب والتشرذم والتخلف ولا نملك إلا الصبر والغناء.

بان: هبت نسمات الربيع وانقضى الشتاء يا حبيبتي وجنتاكِ الورديتان أشد احمرارًا من شفتيك وشعرك الذهبي يلمع في الليالي الحالكة.

رئيس الحي: كلما ازداد الضغط عليه غنى.

المساعد: بل يزداد حيويةً ونشاطًا.. انظر وجهه يزداد بريقًا.

رجل 1: يقول إن لديه أسرارًا يحملها تحت منزله المتشقق.

رجل 2: سينهار إذا هبت عليه نسمة رياح.

رجل 3: كل ما يجمعه بعض أعواد الحطب والخبز الجاف وبعض الأسماك الجافة.

تتميز مسرحية مركب بان بأنها تجنح إلى التجريد في الشخصيات والتكثيف في الصياغة. وتخرج المسرحية من الإطار الطبيعي مستخدمة تقنية الحلم، هذا يتضح عندما تبالغ الكاتبة في التعذيب لبان وجعله يصبح مثل خيط رفيع في جدار المنزل، وكذلك في الحوار اللا تواصلي بين (بان) و(تانيا) في بداية المسرحية.

أيضا نجد أن الإرشادات المسرحية تشير إلى عدم طبيعية الصورة وخروجها على المألوف، وأيضًا تؤكد على أهمية الصورة المرئية في مسرحيات د. ملحة، فظهور توابيت الموتى وخروج الموتى بأكفانهم، والتحولات في المكان حيث يتحول المكان إلى قاعة اجتماعات.. رئيس الحي وعدد من رجال الأمن وعدد من رجال القرية، ثم يتحول المكان إلى تل يجلس عليه السيد بان وأمامه المروج الخضراء.. يمسك بان بالشراع القديم ليخيطه.

يدخل رجال الحي ورئيس الحي والمساعدون.. يظهر المكان ممتلئًا بالرجال بينما يظهر السيد بان في شق في الحائط الخلفي بينما يضغطان على السيد بان بشده وعنف من الجانبين بينما هو يغني ثم نجد أن رئيس الحي يضغط على بان أكثر حيث يبدو بأن بداخل الشق كالخيط الرفيع بينما يسمع صوت ضجيج وثغاء الأغنام ونباح الكلاب[1].

من ناحية أخرى نلاحظ أن التركيبة اللا واعية للمسرحية تصدم المتلقي بخاصة أن الخلاص والحلم بمستقبل أفضل يكونان من نصيب العجائز وهذا في حد ذاته يستفز ويضعنا في مواجهة أمام عجز الشباب.



(1) مسرحيه مركب بان، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 2002.

مسرحية بير هوت، كتابة نسوية للأسطورة بين الإلهام والاستلهام

في هذه المسرحية تبتعد الكاتبة عن الواقع وتغوص في عالم الخيال الأسطوري حيث تدور الأحداث في مكان غير محدد المعالم أمام كوخ قديم وفى الخلفية شاطئ البحر وهناك بئر تسمى (بير هوت)، المرأة في المسرحية هي الشخصية المحورية التي يستقطب إياها (سر الختم)، الرجل الأسطوري ذو الأعمال الخارقة للطبيعة ليمنحها الخاتم.

إنها هنا امرأة شابة تعشق هذا الرجل وتأخذ منه الخاتم ذلك الرمز للخير والنور والحظ السعيد ويشترط عليها ألا تعطى الخاتم لأي إنسان وعند وفاتها عليها أن تُلقى به في البئر.

إن العلاقة بين المرأة وسر الختم هي علاقة عشق وتعلق به، لكنه يأمرها بالانصراف وهناك في الكهف تضع ولديها كهف 1 وكهف 2 إنها في اللوحة الثانية عجوز شمطاء لكنها على قدر كبير من النشاط والحيوية وهو ما يتناقض مع سنها.

تشرع المرأة في الغناء والرقص والضرب على الطبل وشعرها المُسدل يصل إلى قدميها. تأخذ المرأة في مناجاة المحبوب الغائب كي يخلصها:

المرأة: قم يا قمر من غفوتك. أنا تعبت من الفراق قم وأنس وحدتي فالليل طال. لا تصطحب معك زهرتك. فهي تغار من الصحاب. يا نور قم فالنور قام. ويا الخنازير اللئام ليل السحالي والهوام. تلوى بذئاب الموت... وتسفك الدماء.

تدخل المرأة في صراع مع ابنيها حول الخاتم، إنهما يعاملانها بقسوة ويمارسان القهر عليها حتى تستسلم وتعطيهما الخاتم، ولكنها ترفض.

كهف 2: لا.. هذه حجج واهية.. هاتي الخاتم أيتها العجوز الشمطاء.

المرأة: أين النور؟

كهف 1: هل انطفأت عيناها؟

كهف 2: النور يبدد أركان العتمة.

المرأة: الرمل ذاب. وفي حبيباته نوى تقذف سهامها القدم حبات لقاح للعدم تنهب هبات الكون تروى بالعطش فم الذئاب.

كهف 1: إنها ستظل تهذي هكذا طيلة الليل.

كهف 2: بل هي في كامل توقدها.. ذهنها يقدح ذهبًا كل مساء طلعة القمر (للمرأة) إن لم تعطني الخاتم فسأقذف بك في جب النار.

المرأة: هذا الخاتم النار والنور معًا.. فإن أخذتموه انطفأ القمر.

كهف 1: بل سنهديه للوالي ليعيد النور لقافلته.

كهف 2: وينعم علينا بالدولار.. أقصد بالدرر.. تملأ جيبي الولهان مع النقود الوالي[1].

تضع المرأة الخاتم في البئر التي تحوي كل الأسرار والكنوز وبها كل ما يتمناه المرء ويهواه. إن البئر تدافع عن المرأة حيث يخرج من جوفها ثعبان ضخم يلتف حول الابنين ويخنقهما وهذا يتم في أسلوب غير طبيعي يتوافق مع أسلوب ملحة في مسرحياتها اللاواقعية، أيضًا يتحول المكان إلى قاعة قصر حيث المرأة تجلس تحت قدمي سر الختم الجالس على كرسيه مثل ملك. التحول شمل المرأة التي بدأت المسرحية وهي شابة ثم عجوز شمطاء ثم في اللوحة الأخيرة كائن غريب كشجرة تتوحد بالطبيعة إنها صورة سريالية التفاصيل والتكوين حيث تنهض المرأة تنبت لها أيدي كأفرع الشجرة وتمسك بالحربة وتنثر شعرها حتى قدميها وتغنى وترقص.

إن مسرحية بير هوت قصيرة جدًا غامضة، سريعة التحولات، بذلك تماثل التحولات في الأحلام والكوابيس. والخاتم في رمزيته كان في حاجة إلى ارتباطه بعالم أكثر واقعية يساعد على التفسير وهذا لا يمنع من متعة التعامل مع هذه النوعية من المسرحيات في فك الغموض وحل الشفرات المعروضة.

إن المسرحيات اللاواقعية قد تكون غامضة، لكنها صورة للواقع قابلة للتأويل، وفيها نجد العجائز والكهول يحملون على أكتافهم الضعيفة الحياة ويدافعون عنها في إصرار حتى الموت ويحلمون بالمستقبل الأفضل ويصرخون في مواجهة الموت ومن هنا ندرك مأساة الشباب ومأساتنا في المواجهة في الواقع المعاصر.

(1) مسرحية بير هوت، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 2002.



مسرحية زمن المنظي.. كوميديا سوداء للواقع

في مسرحية زمن المنظى تلك الكوميديا الاجتماعية تتناول الكاتبة عالم الموظفين في إحدى المؤسسات الحكومية الخاصة بالسياحة.. ومن اللهجة المتبعة في المسرحية التي تنطق بها الشخصيات المسرحية نستنتج إنها مؤسسة في إحدى الدول العربية في منطقة الخليج العربي. إن هذا العالم هو صورة تلخيص استعارية للواقع الأكبر بصفة عامة.

في هذه المؤسسة نتعرف على نموذج من الموظفين الذين لا ينهون معاملات الجمهور ومشغولون بهمومهم الشخصية، من خلال مشهدين مسرحيين في بداية المسرحية نتعرف على الثالوث (مفرج، على، ماجد) إنهم ينتظرون قدوم المدير الجديد الذي لا يعرفون عنه إلا أنه ثرى جدًا، وكلما دخل عليهم أحد المراجعين اعتقدوا أنه المدير الجديد، هكذا كشفت الكاتبة عن نماذج هذه المؤسسة في سلبياتهم وسعيهم وراء مصالحهم الشخصية وقد تم ذلك بطريقة ساخرة وهزلية لاذعة. في نفس الوقت يدعم هذه سخرية ويزيد من حدتها أن (سعد) الفراش يعامل بصورة مزرية على الرغم من أنه يحمل شهادة جامعية وعلى وشك الانتهاء من مناقشة رسالة الماجستير حول السياحة في الدول العربية، على الرغم من هذا لا تستفيد منه المؤسسة، بل تتعامل معه معاملة الأجراء.

يأتي المدير الجديد (أبو سالم) ومؤهلاته التي تتكشف امامنا أنه ثرى جدًا، لكنه أُمي لا يعرف القراءة والكتابة وماهر في انتهاز الفرص. يتم ترحيب الموظفين الثلاثة بالمدير الجديد

بعد إهانتهم له أولًا ثم التراجع والخضوع بعد معرفة حقيقته أنه ليس مراجعًا وإنما هو المدير الجديد.. إن مؤسسة كبيرة تعمل في السياحة والاستثمار يحكمها أبو سالم الجاهل فماذا سيفعل كل موظف نحو تحقيق هدف شخصي من المدير الجديد؟ إنه كانتهازي يعلم أن هناك من سوف يستغله ووجد بغيته في (سعد)، يستطيع أبو سالم أن يسخر إمكانات سعد العلمية لحسابه بأن جعله يقرأ المعاملات والخطابات وكتابة المذكرات، كذلك استغل رسالته للماجستير لتكون موضوعًا لمؤتمر كبير يرأسه أبو سالم، بذلك يكون سعد هو العقلية المدبرة في السر والخفاء للمؤسسة ولأبي سالم وهذا الوضع يكون قائمًا لأن سعد تذله الحاجة إلى المال كي يعالج أمه وكي يستطيع أن يناقش رسالته.

تتم السخرية من خلال اللقاءات العديدة بين أبي سالم والمستثمرين الذين هم أشد جهلًا منه، يقدمون مشاريع تافهة ويوافق عليها فورًا، أيضا لقائه مع الموظفين ووسائله في مداراة جهله وفى نفس الوقت تبدو صفاقته في شراء جهد سعد، نتعرف على كيفية تحقيقه الثروة الكبيرة وهو الذي كان يعمل (منظى) أي قاطع أحجار الجبل ويتاجر فيها.. إن ثروته تعود إلى المصادفة عندما وجد كنزًا من الذهب والفضة، وفي المقابل نجد سعد وحظه من الحياة.

سعد: طال عمرك أنا تخرجت من عشر سنين ما لقيت شغل غير عندكم هنا في المكتب والرسالة هذه مثل ما تشوفها خلصتها وما عندي مصاريف أصرف عليها وأطبعها وأناقشها.. طال عمرك ما عندي ثوب زين ولا مشلح ولا عقال ولا غترة ألبسها يوم الرسالة وهذا اللي خلاها في الدرج سنين.

المدير: أنا باخدها منك وأريحك منها ومن بلاويها شوف كام تبغي.

سعد: استغفر الله يا أبا سالم هي تحت أمرك وكل اللي ابيه إنك تتكفل بسفر الوالدة للخارج.

المدير: سلامتها.

سعد: مريضة وعلاجها في الخارج وأنت عارف الحال مثل ما تعرف.

المدير: اتكل على الله ومن اليوم خلها تعد نفسها في أحسن مستشفى وأنا أعالجها.

سعد: على بركة الله أما الرسالة الجاية اللي بعدها بإذن الله تعالى بيكون عنوانها زمن المنظى.

يتم عقد المؤتمر الكبير الذي يحمل عنوان رسالة الماجستير ويبدأ أبو سالم في قراءة الخطبة التي أعدها سعد ذلك بأن يستمع إلى تسجيل للخطبة على شريط كاسيت ويتظاهر أبو سالم بالقراءة، لكنه في الحقيقة يقلد ما في الشريط وذلك باستخدامه (للهيدفون) هذه في الحقيقة فكرة سعد لمداراة خيبة الأمل الممثلة في المدير. كما يقول المثل العربي لا تأتى الرياح بما تشتهي السفن إذ أن الشريط يحدث له خلل أثناء إلقاء أبي سالم للخطاب فتترجل الكلمات وتتداخل فيقلد أبو سالم هذا دون وعي مما يؤدى إلى الضحك ويفجره ويثير السخرية من المدير.

يتوقع الجميع أن أبا سالم سوف يتم طرده من المؤسسة عقابًا له على الفضيحة التي ألمت بها وبه؛ لكن ما توقعه الموظفون لم يتم تحقيقه، بل حدث عكس ذلك تمامًا.. لقد استطاع أبو سالم بمساندة المستثمرين الجهلاء له وذوي النفوذ أن يظل في مكانه، بل وأقوى من السابق؛ لأنه لابد من وجود كبش فداء فإن هذا يتحقق في سعد الذي يتم سجنه وسحب تذاكر سفر الأم المريضة منه.

يحمل المشهد الأخير سخرية مريرة لانقلاب الأوضاع، هذا بمثابة تعليق بليغ وساخر على هذا الواقع الهزلي.

إن المدير يرحب بالمستثمرين ويشكرهم على مساندتهم له وأيضًا يقدم الضابط اعتذاره لهم.

المدير: أهلًا وسهلا بكم يسعدني ويسرني مساندتكم لنا على كل حال.. أما بخصوص الموضوع اللي حصل كله في يد السيد الضابط يقرأ عليكم البيان.

الضابط: ناسف كل الأسف للمغالطة والإحراج الذي وقع على أبي سالم رجل الأعمال والخبرة أما ملابسات الموقف فالحكم على سعد بالسجن ردعًا له ولأمثاله وتأديبًا حيث إنه لم يقم بالصيانة اللازمة لجهاز التسجيل حين أُلقى الخطاب[1].

(1) مسرحية زمن المنظى، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 2002.

مسرحية الجسر، بين الحلم والواقع

تطرح مسرحية (الجسر) الواقعية الانتقادية المدعمة بالرمز؛ حيث الصراع بين الواقع القاسي المليء بالفساد وعدم التواصل، ممثلًا في المسئولين عن بناء الجسر وبين أصحاب الحلم الرومانسي الجميل (الخفيرين) والمهندس الشاب (كمال). إنهم يواجهون هذا الفساد المسؤول عن ضياع المال العام والحديد والأسمنت.

إن الخفير العجوز (مرزوق) يمتلك حلمًا يوتوبيًا يشاركه فيه (كمال) ويحظى بالتعاطف مع معاناته وحلمه.

كمال: يا عالم.. أنت سرحت في إيه يا عم مرزوق؟

الخفير: كنت واقف بالليل بتفرج على الشطوط زي ما أكون حلمت وأنا صاحي إن الجسر انتهى ومشيت عليه العربيات والبني آدميين والمية والكهارب في كل بيت.. والعيال قايمين من نومهم الصبحية رايحين ع العلام لابسين هدوم جديدة ووشوشهم بتضحك مفيش عليها طين ولا هباب فرن.. شوفتهم طايرين من الفرحة كأنهم ملايكة خضر ماخافوش. من الجوع، ماكتمش فرحتهم عيار طايش ولا قرصة بطن ماداخلهاش الزاد.. قلت لنفسي امتى نوصل للصبح ده. امتى نحس ببعض ونلعق النعاس اللي متقل جفونا على الحقيقة. ثلاثين سنة مرت على زي العلقم.. الصبر طعمه مر أمر من الصبار اللي ملا الصحاري بشوكه ورقد في حلوقنا اللي اشتاقت لميه نظيفة، وزاد من زرع أدينا وكسوة مكتوب عليها من صنع بلادنا امتى يا سي كمال؟

كمال: لما الجسر يخلص.

لقد اكتسب الجسر معاني كثيرة منها أنه للتواصل وأيضا الأداة المساعدة للانتقال إلى المجتمع الأفضل المتنامي المتقدم؛ إنه التقاء الحلم بالواقع والتقاء أجزاء المجتمع وتواصل أفراده. هذا الجسر لا يتحقق بسبب الفساد والإهمال والأنانية وينتهي الأمر بسقوطه وضياع مرزوق واختفاء كمال ودوره الباهت؛ لكن الخفير الشاب (قناوي) يواصل الحلم والغناء.

قناوي: (يغنى) وبعشق فيك يا ليل كل المواجع.. ومهما طال الليل الفجر راجع.. شايل حمولة بكفي والقلب ناجع.. من الهموم السود يا عمري راضع.. يا نجمة الصبحية يا حلوة متزوقة.. أنا مانيش هفيه كفاكي تريقه[1].

إن المسرحية تخلو من العنصر النسائي وربما لو وجد لكانت الصورة أكثر اكتمالًا كما إننا كنا ننتظر مزيدًا من الاهتمام بشخصية كمال المثقف المتمرد الذي اختفى سريعًا من الصراع الذي من المفترض أن يقود الحركة الدرامية وأن يواجه، حتى لو فشل وربما يعكس ذلك سلبية المثقف ودوره في مواجهة القهر، لكن هذا كله لا ينفى أهمية هذه المسرحية في واقعيتها والرموز المطروحة بها.

مسرحية ضبط وإحضار، والتناص مع د. فاوست

تمثل مسرحية ضبط وإحضار توجها مخالفًا في هذه المجموعة. إن د. ملحة تستلهم الحكاية الشعبية الألمانية المعروفة من القرن السادس عشر (حكاية الدكتور فاوست)، وهي حكاية صدرت في كتاب شعبي على يد كاتب مجهول في سنة 1587 في ألمانيا.

وعنوان الكتاب الشعبي يلخص هذه الحكاية ونصه تاريخ الدكتور يوهان فاوست، الساحر الشهير جدًا، وكيف باع نفسه للشيطان لمدة محددة، والمغامرات العجيبة التي شاهدها، في تلك الفترة، أو تسبب فيها أو عاناها هو نفسه إلى اليوم الذي تلقى فيه جزاءه الذي استحقه.

لقد أغرت هذه الحكاية العديد من كتاب المسرح منذ عالجها الشاعر الإنجليزي كريستوفر مارلو في مسرحيته (مأساة الدكتور فاوست) في عام 1588 ثم تناولها الشاعر الألماني جيته وتوالت بعد ذلك المسرحيات التي تستلهمها.

هنا نجد الكاتبة لا تنقل أحداث الرواية وإنما تستلهم الآتي:

1. فكرة بيع الإنسان روحة للشيطان مقابل مكاسب مادية لا يستطيع تحقيقها بالطرق الشرعية الطبيعية.
2. موعد وفاء الإنسان الذي باع روحه بالدين وذلك بالانتحار أو بنزع الشياطين لروحه.

(1) مسرحية الجسر، تأليف ملحة عبد الله، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض، 2002.

وقد جسدت د. ملحة هذا في مسرحيتها من خلال مواقف وشخصيات مستمدة من الواقع المعاصر في مصر، وفى مؤسسة صحفية ومركز للشرطة تدور الأحداث.. تكلف المؤسسة الصحافية، الصحفية أمل بمتابعة الحادثة العجيبة وهي اختفاء مجموعة من المشبوهين اختفاء تامًا من مركز الشرطة ولا يعرف أحد تفسيرًا للحادثة.. تتوصل أمل إلى حقيقة الأمر وهو أن هؤلاء المشبوهين ما هم إلا شياطين أتوا للشكوى من البشر الذين لا يتمتعون بالوفاء ولم يقدموا أرواحهم للشياطين، مقابل ما أخذوه من مكاسب ومتع، تبعًا للعقد الشيطاني إزاء هذا الأمر تتعاطف أمل مع الشياطين وتدين البشر لعدم وفائهم وعليهم تقديم أرواحهم لهؤلاء الشياطين.. تفصح أمل عن حقيقة أفكارها وما توصلت إليه من معرفة حول الحادثة لكن رئيس التحرير وخطيبها كمال والمحقق والطبيب وكل من حولها لا يصدقونها وينظرون إليها على أنها مجنونة.. وبعد أن تفقد مصداقيتها كصحفية في نظر الآخرين ويتم احتجازها في المستشفى إذا بالشياطين ممثلين في الرسام فينقذها ويجعل منها أفضل صحفية ورئيس مجلس إدارة الصحيفة، ذلك مقابل أن تدافع أمل عن قضية الشياطين وأن تمنحهم روحها يوم أن يطلبوها منها.

يأتي يوم وفاء أمل لما وعدت به الشياطين يأخذ روحها وإقدامها على الانتحار، فترفض أمل لأنها صارت حاملًا وتحاول استعطاف الشياطين لكن دون جدوى، ويضيقون عليها الخناق لتنتهي النهاية المأسوية تاركة طفلتها المولودة لزوجها كمال.

في هذه المسرحية وهذا العالم الذي يتم تصويره على منوال الحكاية الشعبية تتعرض الكاتبة بالنقد اللاذع لأجهزة الإعلام ومدى تفاهتها وانتهازية لها، ومدى سيادة الإعلام الغربي ونفوذه، ومن ناحية أخرى تصور هؤلاء الشياطين على إنهم قوة خارجية في تلميح إلى اليهود والصهيونية وسيطرتهم على مقدرات الأمور، وهذا البعد السياسي كان في حاجة إلى تجسيد من خلال أفعال وسلوكيات محددة بدلًا عن أن تأتى في صورة كلمات فقط.

لقد حققت الكاتبة هذا العالم المفسيتوفيلى من خلال إشاعة السخرية في العمل والفكاهة وبخاصة في مشاهد مركز الشرطة أو في مشهد العلاج النفسي وهي مشاهد جيدة تخلق نوعًا من الترويح الكوميدي. ومن ناحية أخرى نجد أن شخصية أمل الموازية لشخصية الدكتور فاوست كانت تحتاج إلى مزيد من العناية وتجسيد مدى التغيير الواضح على شخصيتها بعد أن صارت رئيسة للتحرير والدور السياسي لهؤلاء الشياطين.

إن مسرحيات د. ملحة عبد الله في نهاية عرضنا لها، قد أثارتنا فكريًا وجماليًا، ورغم ملاحظاتنا حول بعضها إلا أن هذا لا ينفى مطلقًا أهميتها وقيمتها في الحركة المسرحية السعودية بصفة خاصة والحركة المسرحية العربية بصفة عامة.

في حوار مع د. ملحة عبد الله حول الحديث عن المرأة السعودية تقول انها دخلت مجال المسرح من خلال الكتابة المسرحية وليس عن طريق الوقوف على خشبته، وهي شخصيًا كانت مدفوعة للمسرح بحبها له منذ الطفولة. لكنها لم تختر التمثيل لأن لديها موهبة الكتابة، فضلًا عن أن المسرح السعودي مسرح رجالي في الدرجة الأولى.

عندما تكتب د. ملحة لا تضع رقيبًا، ولا سقفًا للكتابة. فقد أسهمت مسرحيتها (التميمة بين الحالين) بمنح المرأة السعودية البطاقة الشخصية، في المملكة العربية السعودية وكان ذلك عام 1999، كانت الهويات تعطى للرجال فقط قبل هذا التاريخ.

لقبت بسيدة المسرح السعودية، كما صدرت أعمالها الكاملة بعنوان (مؤلفات سيدة المسرح السعودية)، أنجزت زهاء خمسين نصًا مسرحيًا وعشرة كتب نقدية، كتبت عن تجربتها رسائل الماجستير والدكتوراة، صاحبة نظرية البعد الخامس.



وهي نظرية في التلقي والمسرح وهي تعتمد على رسم الشخصيات المسطحة مستوحاة من رسوم الاطفال أو النقش على الكهوف الفطرية أو الرسوم البدائية، ترسم الشخصية

الدرامية بهذه الصورة، تصميم يعتمد على إغناء الشخصية بالوجدانيات بإثراء الخيال عن طريق الحكي، بحيث أن المتفرج هو الذي ينحت الصورة من شخصية ذات أبعاد، ومن هنا يكون المتفرج إيجابيًا والمرسل إيجابيًا وتتم العملية الإبداعية في المنطقة الوسط بين المرسل والمتلقي.

وتخبرنا الكاتبة والناقدة د. ملحة عبد الله عن علاقة المرأة السعودية بالمسرح، حيث أفادت: **المرأة السعودية دخلت مجال المسرح من خلال الكتابة المسرحية وليس عن طريق الوقوف على خشبته، وهو أمر ايجابي خصوصًا وأنني أرى أنه ليس هناك أزمة إبداع، إنما أزمة قراءة، وأؤمن أن المرأة السعودية مبدعة وحققت نجاحات على كافة الصعد.. والنقد هو أحد أعمدة الإبداع المسرحي بعيدًا عن الظهور على خشبة المسرح، وحينما أخترت النقد والدراما كان لتأثير هواية الكتابة والابداع لدي.. وأنا المسرحية الأولى في المملكة العربية السعودية، على مستوى الاحتراف من جهة، والتخصص من جهة ثانية، وقد قدمت شهادتي عن تجربتي الذاتية واسمها (المسالك والمهالك) كونها تعبر مسالك المعرفة بالنسبة لي، ومهالك المغامرة كطليعة أولى للمرأة المسرحية في السعودية.**

وعن الحضور الدائم لشخصية العجوز وهي القاسم المشترك في الخمسين نص المسرحي، وهناك رسالة ماجستير لطالبة سعودية في جامعة المدينة المنورة، درست (شخصية العجوز في مسرح ملحة عبد الله)، في هذا الصدد تفصح ملحة عن غايتها قائلة:

هو الرجل العجوز في المسرحيات جميعها، وهو عجوز محمل بالفكر والفلسفة، وأنا حينما كنت أكتب، لم أكن أقصد هذا مطلقًا، إلا أن اللاشعور والإطار المرجعي للكاتب، هو من أفرز هذه الشخصية، وجدتها بين النصوص. ربما كان الأب هو الأكثر تأثيرًا في حياتي، ويمكن أن تكون الإسقاطات فيمن والدي، فأبي وسع دائرة الخيال لدي من خلال حكاية ليلية يقصها علي، وهذا وسع مخيلتي كان يستعير كعب كوب الشاي كبلورة سحرية، يحكي لي من خلالها عالم خيالي من القص والروايات كان هو يرى ويقص وأنا أتخيل. وتواصلت حكاياته الليلية من عمر ست سنوات ولغاية 10 سنوات من عمري.

قضايا المرأة في المسرح السعودي بين النص والعرض

كان المسرح السعودي في بداياته أسير النص المسرحي المكتوب؛ إذ كان النص هو صاحب السلطة المهيمنة على الفكرة، ولا يمكن المساس بهذه الفكرة بالتعديل أو التغيير من قبل مخرج النص المسرحي أو غيره؛ لأن ذلك كان يعد خللًا في مسرحة النص المسرحي، وكما يقول الدكتور ياسر مدخلي متحدثًا عن أزمة المسرح السعودي:

"لقد كان النص المسرحي في السابق سيد العملية المسرحية بمختلف عناصرها بحيث أن دور المخرج هو إيصاله إلى المتلقي (الجمهور) عبر الممثل والخشبة، فكل المهمات مسخرة من أجل إيصال قول الكاتب ورؤيته دون أن يجرؤ أحد على تغيير كلمة إلا بعد الرجوع وإقناع الكاتب، مقابل ذلك وجب على النص المسرحي أن يحمل أعباء كبيرة ومسؤوليات عناصر أخرى هشة الحضور أو غائبة.

فكان النص المسرحي يحمل في طياته أبعادًا وصفية لخشبة المسرح والمناظر المختلفة التي تمثل فضاء المسرحية.

وقد ابتعد النص المسرحي - بهذه الخصيصة- عن الدراما التي تؤدى على خشبة المسرح، وأصبح رهين الورق فقط، إذ تم فصله عن الأداء، والممثلين، والإخراج، وغيرها من الدراما الحية، وبهذا تم الفصل بين النص المسرحي وبين أنواع العرض المسرحي، إذ توقف دور هذا الأخير على الامتثال لأوامر ما جاء به النص دون حيد أو خروج عن المكتوب، إلا أن تطور المسرح وتأثره بالنظريات والمناهج الحديثة جعله يهتم بفكرة العرض اهتمامه بالنص، كما جعله يعلي من سلطة الأول على حساب الثاني، فلم يعد النص المسرحي إلا عنصر واحد من عدة عناصر يقوم عليها المسرح، فالتقدم التقني وجهاد منظومات العناصر الأخرى من الإخراج والتمثيل والصوت والإنارة والديكور والملابس والموسيقى والسينوغرافيا والمكياج والإيماء والإيحاء والرقص والفضاء المسرحي، الأشخاص العاملين فيه من أجل إبراز أهمية أدوارهم، وسعيهم في الحصول على حقهم في طرح رؤاهم، جعل النص المسرحي يتراجع ويتخلى تدريجيًا عن كثير من مسؤولياته القديمة، وأن يكون ديمقراطيًا في تقبل حضور العناصر الأخرى، التي انفصلت عنه، وأن يقنع في إيلاء التخصصات لجهات الاختصاص.

حيث أصبح النص المسرحي مهيئً منذ كتابته إلى تمثيله وطرحه للعرض والمشاهدة.

وقد انتبه الكُتاب المسرحيون إلى ضرورة عدم الفصل بين النص وغرضه، وإلى تهيئته بما يتلاءم مع أدائه، فتحدثوا في مقدمات مسرحياتهم عن الممثلين، ووصفوا خشبة المسرح، وعكسوا الجو العام الذي تدور فيه الأحداث، إيمانًا منهم بأن الدراما لا تقف عن مجرد الكلام المكتوب فقط، بل هي تأثير يؤدي دوره في إقناع المشاهد (المتفرج)، وفي تسليته وإمتاعه كذلك، من ثم فقد أصبح النص المسرحي الحديث يتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص، والديكور، والأثاث، وشكل الملابس، والأزياء، والأفعال التي تقوم بها الشخصيات أثناء العرض.

ولعل الكاتبة ملحة عبد الله قد فطنت لتلك الخصيصة ووظفتها في جميع مسرحياتها المكتوبة؛ إذ تطالعنا في كل عمل لها بمقدمة تمهيدية تصف لنا خشبة المسرح، تصف لنا الشخوص، والإنارة، والمكان، كل ما من سبيله أن ينقل لنا صورة حية للأحداث، كأنها وهي تكتب نصها تعمل كذلك كمخرجة، وتهيئ لتمثيله وأدائه على خشبة المسرح، فما من عمل مسرحي لها إلا وشاركت المتلقي وصف الحالة الشعورية، ووصف فضاء الأحداث، كما أنها تلفت النظر - في بداية كل مشهد مسرحي -إلى وصف المكان، ووصف شخصياته، آخذةً في الاعتبار حالة العرض قبل حالة الكتابة من طرق المزاوجة بين النص والعرض، إذ تشعر عند قراءة نص مسرحي ما أن هذا النص كُتب ليُمثل لا ليُقرأ فقط.

ولعل كتابات ملحة عبد الله المسرحية تنتمي إلى المرحلة الثانية، كذلك الثالثة من مراحل تطور وتحول المسرح السعودي، إذ تنتمي للمرحلة الثانية كون مسرحياتها تخرج من حيز النص المكتوب إلى خشبة المسرح للتمثيل، كذلك اعتمادها اللغة الدارجة (العامية) في الكتابة؛ لتتوافق مع فكرة التواصل بين الجمهور والممثلين على خشبة المسرح، إذ يقسم الدكتور سامي الجمعان في كتابه "المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد" مراحل تحول المسرح السعودي إلى ثلاث مراحل: "تمثل المرحلة الأولى- التي بدأت منذ عام 1932 م حتى عام 1970 م- تلك النصوص التي كتبت لتُقرأ فقط لا لتُمثل، حيث كانت النصوص تكتب باللغة العربية الفصحى، ويغلب عليها الشعر والوجاهة البيانية.

أما المرحلة الثانية التي بدأت عام 1970 م بنص عنوانه (الليل لما خلي) للمؤلف عصام خوقير، فاتسمت باعتماد اللهجات العامية للنص، وفسح المجال للعناصر الدرامية القابلة للتمثيل على الخشبة، وتصدير القضية الاجتماعية الشعبية موضوعًا لهذه النصوص... أما المرحلة الثالثة، فهي التي شهدت خروج النص المسرحي السعودي من حيز الكتابة التقليدية

إلى أحياز جديدة، وهي كتابة أكثر حداثة، وتتكئ على الرمز والأسطورة، وتبحث في ثنايا التجريب.

ومن بين أبرز مسرحيات ملحة عبد الله التي تم عرضها على خشبة المسرح، مسرحية (المسخ) بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، في مسرح الشباب في 2/4/1994 م، وكذلك مسرحية (ميت أراجوز) في مهرجان المسرح العربي التابع للجمعيات المصرية عام 2001م، كذلك مسرحية (سر الطلسم) في مهرجان الرواد بالقاهرة، وغيرها من المسرحيات الأخرى.

وقد عاصرت مسرحيات ملحة عبد الله المرحلة الثانية زمنيًا، أفادت من التجديد الذي لحق المسرح السعودي، وحققت مسرحياتها سمات وخصائص تلك المرحلة في تأليفها وكتابتها من أجل العرض لا النص فقط، اعتمادها اللغة الدارجة، اهتمامها بالقضايا التي تمس المجتمع بشكل عام، ومن أبرز تلك المسرحيات، مسرحية أم الفأس 1992م، ومسرحية فنجان قهوة 1993 م، ومسرحية الطاحونة 1994 م، ومسرحية المسخ 1994 م، ومسرحية سر الطلسم 1995 م، ومسرحية التميمة 1996 م، ومسرحية الليل والنيل 2002 م، ومسرحية اللمس 2004م، وغيرها العديد من المسرحيات التي يتصل نصها الكتابي بالتجريب المسرحي من أجل العرض والتمثيل.

تنتمي مسرحياتها كذلك إلى المرحلة الثالثة - مرحلة التجريب- كون الكاتبة قد صنعت آفاقًا جديدة في الكتابة، اعتمدت التجريب في إبداعها المسرحي، من حيث الموضوعات، والحبكة، وتوظيف الشخوص، والبنية الدرامية بشكل عام، إذ نجدها تعتمد الكتابة السريالية في مسرحيتها (عندما تموت الثعالب)، فالنص مفكك، والشخوص غير واقعية، المكان مبهم، كل ذلك من أنواع التجريب التي تخوضها الكاتبة في مسرحياتها؛ حيث تعمل مسرحية عندما تموت الثعالب على خلق جو معين من خلال بنائها السريالي الطابع، الذي يسيطر على المتلقي، ويسبب له القلق، واصطدامه بالمتناقضات التي تتدفق من لحظة إلى أخرى؛ مما يؤدي إلى زلزلة في وعي المتلقي، وقد ساعد على هذا استخدام الكاتبة تقنية الحلم في تداخلات الزمن والتحولات للأشخاص، والموت اللا طبيعي، واختفاء وظهور الشخصيات دون توافر مبرر واضح وفقًا لمقتنيات الواقع، وإنما مبرر هذا كله هو منطلق الحلم أو الكابوس الذى يعيشه الشاب الذى فقد اسمه، وفقد وطنه.

نلتقي بالتحديث والتجريب كذلك في مسرحية (المسخ)؛ إذ تتجه الكاتبة فيها إلى المسرح التعبيري، تحاول من خلاله تصوير المعاناة الإنسانية، والقهر، وتحدث تحولات متعددة في

الزمان والمكان؛ إذ تبدأ أحداث المسرحية بعد انتهاء الحكاية التي تتناولها، وهو ما يجعل الحبكة قائمة على زمن الاسترجاع والتذكر، هذا بالإضافة إلى التجريد الذي اعتمدته الكاتبة في هذه المسرحية.

يمكننا عند النظر إلى النصوص المسرحية للكاتبة ملحة عبد الله أن نتأكد من إصرار الكاتبة على عرض نصوصها وتمثيلها؛ حيث إنها لم تكتف بالحكاية المقروءة داخل النصوص فقط، فما من مسرحية إلا وتتدخل فيه الكاتبة بوصف خشبة المسرح، وما تحويه من أثاث وتأثيرات الإضاءة، وأصوات وغير ذلك مما يشمله العرض المسرحي، ففي مسرحية (أم الفأس) على سبيل المثال نرى الكاتبة تقدم بتمهيد يحتوي وصفًا لفضاء المسرحية؛ حيث تقول من خلاله: "المكان حقل من حقول القمح على هيئة دائرة تتوسط الجهور، محيط بالمكان سنابل القمح الجافة على هيئة حزم، كما أن بعض أدوات الزراعة تتناثر في المكان كله".

يبدأ العرض بإضاءة مكان التمثيل بضوء خافت، الممثلون أنصاف عارين، ويغطى الجزء الأسفل قطعة قماش على شكل (مئزر)، يصل إلى الركبة تقريبًا... تبدأ الجماعة في الرقص علي شكل دائرة تتداخل مع الجمهور ويتوسطها رجل يرقص والجميع يحملون الدفوف، هنا تبدأ الإضاءة في التدريج حتى تعم الصالة.

فالكاتبة هنا تقدم لمسرحيتها وكأنها تشارك في عملية الإخراج، نجد الكاتبة كذلك في مسرحية (الطاحونة) تذكر في مقدمة مسرحيتها (خشبة المسرح)، وهي تشير بشكل صريح إلى فكرة العرض المسرحي لهذا النص الذي تقدمه للمتلقي، فنراها تقول:

"المنظر منزل وطاحونة العجوز حيث تظهر الطاحونة في خلفية المنظر في مستوى أعلى من المنزل، المنزل ينقسم إلى مستويين على خشبة المسرح"[1].

يظهر من جميع مسرحيات الكاتبة أنها قدمت نصوصها المسرحية ليتم عرضها على خشبة المسرح بما يتوافق مع تأثيرات الأصوات والألوان والموسيقى والديكور، وغيرها من العناصر التي تخرج النص من الكتابة إلى الأداء والتمثيل.

والكاتبة ملحة عبد الله تظهر لديها سمات المرحلة الثانية والثالثة من مراحل تحول المسرح السعودي عبر اعتمادها اللغة الدارجة (العامية) التي تعمل على تقريب المضمون من لغة الحياة اليومية كما ذكرنا، وبالرغم من كونها اعتمدت اللغة الفصحى في بعض

(1) مسرحية الطاحونة، تأليف ملحة عبد الله، الأعمال الكاملة، 1994.

مسرحياتها كمسرحية (حينما تموت الثعالب)، واعتمدت المزاوجة بين الفصحى والعامية كما في مسرحية (المسخ) إلا أن معظم نصوصها المسرحية جاءت باللغة الدارجة، التي حاولت من خلالها أن تعكس الحدث كما هو في الحياة اليومية، فنجدها في مسرحية (فنجان قهوة) على سبيل المثال، تتحدث بلهجة ذلك الخادم الآسيوي الذي لا يفهم اللغة العربية إلا قليلًا، تتحدث باللهجة البدوية على لسان (الجد) الذي لا يزال يحتفظ بأصوله البدوية ولا يستطيع أن يتخلى عنها في ظل عالم الحداثة الذي أصبح يعيش فيه، داخل حياة المدينة، وهي بهذا تحاول أن تعكس لنا حياة شخوص المسرحية كما هي عليه في الواقع، فنراها على سبيل المثال تقول في مشهد من تلك المسرحية:

الخادم: شوي شوي.. هنا ما في فندق.. هنا فيه بيت.

جاسم: إيش هدا... صار لي ساعة واقف على الباب... ليش ما تفتح بسرعة يا بني... فين العيال؟

الخادم: أنا ما في يفهم.

جاسم: يا ربي... إيش هذه البلية... يا ولد بأقول لك وين العيال[1].

ففي النص السابق تختلف لهجة ذلك الخادم الآسيوي عن لهجة جاسم البدوي، كل منهما يتحدث اللغة الدارجة التي يتحدث بها في حياته اليومية.

في الأخير فإن النص المسرحي للكاتبة ملحة عبد الله جاء مهيئًا للعرض، وحاضرًا في ذهن الكاتبة للتمثيل على خشبة المسرح؛ إذ إنها لم تكتب نصوصها للورق والقراءة فقط، بل قدمت ووصفت وعبرت عما يمكن أن يحقق خصوصيتها الفكرية برؤية حية أمام الجمهور، ويبرهن أنها كاتبة مجددة تعتمد التقليد تارة، وتعتمد التجريب تارة أخرى؛ حتى تصل إلى تحقيق تلك الخصوصية.

تطرح تجربة ملحة عبد الله المسرحية عدة قضايا تشير إلى خصوصيتها الفكرية، تظهر مدى التأثير الذي تركته الكاتبة في التجربة المسرحية العربية، ذلك أن تجربتها أفصحت عن رؤى متنوعة، منها ما يمس الهوية، يكشف عن صراعها مع الآخر، منها ما يقف عند المعاناة الإنسانية، وتصوير الهم الذاتي بطريقة تعدد إشكاليات الذات الكاتبة وتكشف عن

(1) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، الأعمال الكاملة، 1993.

اصطدامها بالمجتمع، منها ما يتناول الاغتراب بأنواعه المتعددة: الاجتماعي، والمكاني، كذلك النفسي، إذ تقدم تجارب كتابية تقف عند حدود الأبعاد النفسية والاجتماعية للإنسان الحاضر وما يرتبط به من قضايا ومشكلات، نجدها كذلك تحاول الاقتراب من ثنائية الحياة والموت متجاوزة الأبعاد المادية إلى تناول فلسفي أكثر قلقًا وتوترًا تجاه تلك الثنائية؛ حيث تقدم رؤيتها بطرح مغاير وأسلوب مختلف، وهذا الأسلوب يؤكد على الخصوصية التي تقف الكاتبة عند حدودها معبرة عما يشغلها من قضايا وأفكار.

الكاتبة لم تنشغل بخصوصيتها الفكرية عن الطروحات الاجتماعية التي تنتمي إليها، وتشكل جزءًا كبيرًا من معتقداتها وأفكارها، إذ نراها تعكس لنا صورة المجتمع السعودي وما به من عادات وتقاليد وقضايا، وما يميزه من تراث شعبي وإرث حضاري، على أنها كثيرًا ما تنتقل من الخاص إلى العام فتحمل على عاتقها الهم العربي، وتعمم القضايا المجتمعية لتتحدث عن الهوية العربية، ومدى تأثرها بالحداثة الغربية.

ذلك كما فعلت في مسرحيتها (فنجان قهوة) عندما صورت لنا الصراع القائم بينهما؛ إذ تلتقط ملحة عبد الله موقفًا من الحياة العربية بعد انتقالها من البداوة إلى العصر الحديث في قفزة كبيرة أدت إلى تعميق المفارقة في هذه الحياة - على مستوى الفرد والجماعة- بين التطور الفني المادي، والتمسك بالعادات والتقاليد العريقة ذات الامتداد التاريخي الطويل في الحياة العربية.

هذه التقاليد تعاني أزمة الحداثة الغربية بكل أشكالها الجديدة، فيقع الصراع بينهما بين المحافظة والتقليد.

ودائمًا ما نجد كاتب المسرحيات التي تناولت قضايا المرأة في المسرح السعودي يفضل في تجربته المسرحية الكتابة الواقعية السحرية؛ إذ يستلهم موضوعاتها من المجتمع، ويطرحها بشكل واقعي، وبأفكار حقيقية إلا أنه يغلف ذلك بنوع من السحرية والخيال، فتبدو مسرحياته وكأنها تشبه المتاهة التي تقلق وتحير من يحاول دخولها، كما نراه يتجه إلى الكتابة السريالية في بعض أعماله، فنلتقي بكتابة غرائبية تتجه إلى اللامعقول في موضوعاته وأسلوبه، وذلك كما طرحت مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ ظهر لدى الكاتبة ملحة العبد الله التجريب بشكل كبير، واعتمدت الفكر السريالي في كتابة هذه المسرحية.

ويمكننا الوقوف عند خصوصية الرؤية لدى كتاب المسرحيات التي تناولت قضايا المرأة في المسرح السعودي من خلال مناقشة الرؤى المتعددة للكتابة، وبيان أثر ذلك في الأعمال المسرحية، وذلك كما يلي:

1. صراع الهوية والآخر

جاءت الهوية كأكثر الموضوعات التي شغلت فكر الكتاب والمؤلفين، وحاولوا طرحها بطرق وأشكال مختلفة عبر معالجات درامية كشفت عن الصراع الدائم والمستمر بين الحفاظ على الهوية، والانجراف نحو الحداثة، وهذا الصراع لا شك مثل همًا عربيًا يشغل ذهن كل إنسان عربي، ويضع المجتمع العربي بكل عاداته وأفكاره أمام تحديات صعبة، وهذه التحديات تحد ث اضطرابًا وتوترًا لدى العديد من أفراد المجتمع، وقد صورت الكاتبة ملحة العبد الله تلك التحديات في مسرحيتيها (أم الفأس) و(فنجان قهوة)، فالأولى تتحدث عن تلك الفتاة التي ترمز – من خلال سياق الأحداث– إلى الهوية العربية، وإلى المحافظة، فتلك الفتاة (أم الفأس) تلبس الثياب البدوية، وهي دائمة الدفاع عن نفسها ضد أي معتد يحاول الاقتراب منها، وتحافظ دائمًا على عاداتها وتقاليدها، بينما يمثل الشاب (فارس) مع ذلك الشيطان الذي مسه الوجه الآخر للصراع، وهو يرمز إلى الآخر الغربي الذي يحاول النيل من (أم الفأس) التي تمنعت عنه، ولم يستطع الحصول عليها.

إن مسرحية أم الفأس عبارة عن دراما واقعية سحرية حاولت الكاتبة من خلالها معالجة – إشكاليتها الحقيقية – الصراع بين الهوية والآخر – من خلال طابع شعبي، وطابع اجتماعي في شكل تراجيديا لبعض الأحداث وكوميديا للبعض الآخر، وقد نتجت عن تلك الدراما تصورات متنوعة عن حقيقة المجتمع العربي/ البدوي، وعاداته الشعبية.

الكاتبة في هذا العمل تحاول أن تكشف عن بعض العادات داخل المجتمع العربي/ البدوي، كما تكشف عن تماسك أفراده ضد ذلك الآخر– في محاولة مساعدتهم لأم الفأس– هذه العادات تعضد من حفاظ الهوية، تؤكد على تماسكها؛ "إذ نجد أن الموضوع مستمد من الأدب الشفاهي الشعبي السعودي، ثم نجد التوظيف الدرامي الجيد لبعض المعتقدات الشعبية؛ مثل الاعتقاد بالعفاريت، وقدرتها على سلب إرادة الإنسان، حيث تستخدمه المؤلفة في تعقيد المسرحية وحلها، هذا إلى جانب استخدام بعض أشكال فن الرقص الشعبي السعودي.

هذا التراث الشعبي تحاول الكاتبة من خلاله أن تؤكد على فكرة الهوية، ومدى صراعها مع ذلك الآخر الذي عبرت عنه بعض الأحداث داخل المسرحية كنوعية الرقص التي يرقصها الشباب، أو بعض الأفعال التي يقوم بها الشيطان (العفريت) متمثلًا في شخصية فارس:

تبدأ مع كلمات فارس تصاعد موسيقى الروك، لتحل محل موسيقى الثلابة...ويبدأ فارس في القيام بحركات رقصة الروك، وهو يلقي بأشعار الثلابة على إيقاع الروك.

فالنص السابق من المسرحية تشير فيه الكاتبة إلى موسيقى الروك، وهي موسيقى غربية، أرادت الكاتبة من خلالها أن ترمز إلى الآخر، وتأثيره في الهوية العربية بعد صراع طويل على مر الأحداث، وهي تشير كذلك إلى الخداع والتضليل الذي يستخدمه هذا الآخر من أجل التأثير وفرض السيطرة؛ إذ إن هذا الشيطان عندما لم يجد طريقة معينة للنيل من أم الفأس تنكر في صورة شيخ زاهد عابد حتى يقوم بإقناعها واستمالتها:

فارس: (لأم الفأس) السلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

أم الفأس: (بفزع) لا سلام ولا كلام... شوف طريقك وشغلك يا بني آدم، وإلا أنت الجاني على نفسك. (وتشهر الفأس في وجهه).

فارس: أنا رجل مكشوف عني الحجاب... متصل بربي ورب العباد في الحياة.. الزهد... حتى

شوفي ملابسي تدل على أنني أزهد في الدنيا، ولا أريد إلا وجه الله[1].

وشخصية فارس في المسرحية شخصية متلونة متحولة، إذ إنه يقوم بالرقص والتحايل تارة، وبالزهد والعبادة تارة أخرى، إلا أنه في النهاية ينتصر على أم الفأس، ويقدر على الوقوع بها، إشارة من الكاتبة إلى وقوع الهوية، أو ربما تأثرها بذلك الآخر والاستسلام له، كذلك التأثر بأفكاره ومغرياته المتعددة؛ لأن الكاتبة تجعل النهاية في صالح ذلك العفريت المتمثل في شخص فارس، وتجعله قادرًا على التحايل والإغراء من أجل تحقيق أهدافه.

على طول أحداث المسرحية يظهر ذلك الصراع بين الجانبين: جانب الأنا العربية التي تمثلها أم الفأس وبقية أفراد القبيلة، وجانب الآخر الذي يمثله فارس مع عفريته، وعلى طول الصراع يوجد هناك تكاتف من جانب أبناء القبيلة من أجل الدفاع عن ابنتهم أم الفأس،

(1) مسرحية ام الفأس، تأليف ملحة عبد الله، الأعمال الكاملة، 1992.

والذهاب بها بعيدًا عن رغبات فارس، وهذا الصراع خلق لنا حالة من محاولة التمسك بالعادات، والرجوع إلى التقاليد المتوارثة من أجل الحفاظ على طابع الهوية التي ظهرت ملامحها في العادات الشعبية، وفي الرقصات العربية المتوارثة، وفي عادات الختان، والخود وغيرها، وكذلك في المعتقدات الاجتماعية التي تسيطر على المجتمع كوجود العفاريت والجن، والحديث معهم، وتلبية طلباتهم، وفي أقوال العرافين وغيرها من هذه المعتقدات. أما المسرحية الثانية التي عالجت قضية الصراع بين الهوية والآخر فهي: مسرحية (فنجان قهوة)، الكاتبة من خلال تلك المسرحية أظهرت مدى التأثر بالآخر، عن طريق إحدى تصوراته وركائزه، وهي الحداثة وتجلياتها المتعددة، فتلك العائلة العربية التي تركت حياة البداوة، وعاشت داخل قصور فارهة في المدينة، لا تعرف جميعها كيف تقوم بعمل فنجان قهوة على جهاز القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، مما جعل الخادم الآسيوي – الذي يعرف تشغيل ذلك الجهاز – يتحكم في هذه العائلة، "تجسد الكاتبة هذه الحياة بمفارقاتها المثيرة للضحك لتنتقد فيها أنماطًا من السلوك، ذلك من خلال فنجان القهوة كرمز مركزي دال على الشخصية العربية أو على الحياة العربية، وتتعمق هذه المفارقة أولًا من خلال الخادم الآسيوي الذي يتحكم في سيده، ولا يلبي طلبات سيده بعمل فنجان القهوة، بذلك ينقلب الوضع الاجتماعي؛ حيث يتحكم الخادم في السيد؛ لأن السيد هجر أدوات القهوة التقليدية، ونسي كيفية عملها، فإن تبعيته للخادم وللآلة تزداد، ويصبح أسيرًا لهما ينتظر العتق.

وتصبح الذات العربية مرتبطة بحداثة ذلك الآخر الغربي وخاضعة لها، فهي من جانب لا تستطيع التعامل معها، ومن جانب آخر لا تستطيع التخلي عنها، ويظهر ذلك في عدم معرفة الشخصية الرئيسة (جاسم (التعامل مع جهاز عمل القهوة الموجود داخل منزله، ومحاولته هو وأبناؤه على طول الأحداث في التعامل مع هذا الجهاز لصنع فنجان قهوة.

إن النسق المضمر الذي تكشف عنه أحداث المسرحية يؤكد على فكرة الانسياق، ومن ثم محاولة التخلي عن الهوية في مقابل التقليد والتبعية لذلك الآخر؛ فأفراد هذه العائلة جميعهم منساقون خلف مظاهر الحداثة وتجلياتها؛ فالابن (أحمد) يلبس ملابس الموضة الغربية، ويقص شعره على طريقة هذه الموضة، والابن (طارق) يلبس طوال الوقت شورت، ويمشي عاري الصدر، ويسحب خلفه كلبًا، والابنة (عالية) لا ترجع إلى المنزل إلا في ساعات متأخرة من الليل، وجميع هذه الأفعال إنما هي تقليد للآخر ولحداثته، فنرى الكاتبة تقول في أحد مشاهد المسرحية:

الخادم: (يفتح الباب، يدخل أحد الأبناء (أحمد)، يرتدي بنطلون باجي منفوخ، وجزمة ضخمة، مع إطالة مبالغ فيها في الشعر... ويعلق في صدره هدفون و(وكمان) مسجل المشي، ويرقص على أنغام الهدفون مع حركة سريعة رقصة الراي[1].

ويظهر في النص السابق أن الابن أحمد مشغول بالموضة، وبالرقص على الطريقة الغربية، كذلك بالأغاني الأوربية، كأن الكاتبة تريد أن تقول إن انتقال هذه العائلة من البدو إلى المدينة ليس انتقالًا مكانيًا فقط، بل هو انتقال ثقافي واجتماعي، عمل على تغير العادات والتقاليد، وأحدث ضعفًا في التمسك بالهوية، في مقابل التقيد والانسياق، جعل كل ذلك يدور في فلك رمز عام يؤكد على ذلك التحول، وهو فنجان القهوة.

والكاتبة لا تعد هذه القضية فردية، بل هي قضية عامة تمس كل أبناء المجتمع العربي؛ حيث يظهر ذلك في حديثها عن جيران هذه العائلة الذين وفدوا إلى منزلهم يطلبون منهم عمل فنجان قهوة؛ لأنهم لا يعرفون أيضًا تشغيل ذلك الجهاز، ومن ثم فقد بدت المشكلة عامة لا خاصة بهذه العائلة فقط، وكأن الكاتبة تريد أن تقول بأن تأثير الآخر الغربي أصبح يمس جميع أفراد المجتمع العربي دون استثناء.



(1) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

2. المعاناة والقهر الإنساني

يرتكز مؤلفين المسرحيات التي تناولت قضايا المرأة في المسرح السعودي في معظم أعمالهم الدرامية حول تصوير الهم الإنساني، ونقل معاناته إلى المتلقي، هذه المعاناة قرينة المواقف والظروف والأحداث؛ إذ هي ليست معاناة خاصة، بل هي إشكالية وجودية تقع في كل زمان ومكان، فالخوف والاغتراب والكراهية والحسد وغيرها من هذه المشاعر وليدة ديمومة الحياة واستمرارية الأيام، وقد وقفت الكاتب على هذه المشاعر، ونقلت لنا بعض صورها في معالجة درامية كشفت عن معاناة الإنسان، وصراعه مع من حوله، وقد ظهر ذلك جليًا في مسرحية (المسخ(، كذلك مسرحية (الطاحونة)، أيضًا مسرحية (حينما تموت الثعالب(.

نجد في مسرحية (المسخ) تلك المعاناة الإنسانية التي تصل إلى ذروتها متمثلة في الشخصية الرئيسة (جابر)، ذلك الشاب الذي يعاني التهميش والإحساس بالدونية ممن حوله، فزوجته بالرغم من خيانتها له مع رجل آخر إلا أنها تعامله معاملة سيئة، وترى زواجها منه مجرد غلطة عائلية، وترى فيه دائمًا الإنسان الرجعي الجاهل، الذي لا يرقى لمستواها، كذلك مديره في الحديقة التي يعمل بها يرى أنه ليس له الحق في الإنسانية؛ فهو مجرد (شيء) لا أكثر، ولا يمكنه أن يطالب بأي حق من حقوقه في الحياة، فهو يشبه القرد الذي يدربه في حديقة الحيوان، كذلك الطبيبة النفسية ترى أن (جابر) لديه عقد نفسية متعددة، ولا يجب معاملته كالإنسان:

مايسة: جابر غير محدد العمر... له ملامح تنتمي إلى الجنس الآري والقوقازي والسامي والحامي... وهو إنسان سابق... بدأ في التحول في السنوات العشرين الماضية، وهو الآن في الطور الأخير من تحوله... جابر يحتاج تدعيم القدرة الجنسية... لذلك فمن الأغلب أنه أكل القرد.

جابر: ما حصلش... وبعدين قالت من الأغلب... يعني مش أكيد أني كلت القرد... إيه اللي حصل؟

المدير: من الواضح أن فيه تأثير نفسي.

مايسة: تأثر نفسيًا من القهر الذي تعرض له من جميع الأطراف[1].

إن المعاناة هنا متعددة الأطراف والاتجاهات؛ فهي معاناة اغتراب وتهميش من جميع من يتعامل معهم (جابر)، وهو في كل هذا يحاول البوح عن نفسه، وعن إنسانيته، لكنه يقع فريسة ذلك المجتمع الذي لا يعترف بتلك الإنسانية.

الكاتبة تحاول في هذه المسرحية أن تتناول الثنائيات الضدية بالمقارنة والموازنة، فهي تصور لنا شخصية جابر المهمشة المظلومة، في المقابل تصور لنا شخصية الزوجة الخائنة التي تكره زوجها، وتصور لنا جابر الفقير المعدم، كما تصور لنا المدير صاحب العمل الذي يعامل جابر معاملة سيئة، وفي كل هذا تظهر مدى المعاناة التي تعانيها شخصيته الرئيسة، التي ركزت حولها حركة الصراع من أجل بيان تلك المعاناة؛ فالمسخ مسرحية ذات طابع خاص، إنها تسلط الضوء على الإنسان وعالم القهر، وهي علاقة أزلية وجدلية في آنٍ واحد.

وقد تجسدت هذه العلاقة في تلك المسرحية.

الدكتورة ملحة عبد الله في تجسيد المعاناة داخل هذا العمل إنما تعتمد على التجريب المسرحي، سواء كان ذلك على مستوى الفكرة أو على مستوى جماليات الأسلوب؛ فهي تكسر قاعدة المألوف، وتصدمنا برؤية مغايرة تصور من خلالها الصراع داخل الحياة الزوجية غير المتكافئة، وقد عالجت ذلك من خلال أسلوب التجريد الذي يعمم الفكرة، ويوسع دائرة الموضوع، كما أنها اعتمدت التداخل الزمني من حيث الاسترجاع والاستباق، أكسبت الشخصية الواحدة أكثر من دور كما فعلت مع شخصية (مايسة)، كل ذلك كان من أنواع التجريب التي طبعت بها الكاتبة مسرحيتها من أجل الوصول إلى تصور واضح لفكرة القهر، كذلك فكرة المعاناة الإنسانية.



(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، الاعمال الكاملة، 1994

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تكشف لنا الكاتبة عن صورة مغايرة من صور القهر الإنساني، وهو تأثير الذكريات والتعلق بالماضي المؤلم، إذ إنها جعلت عقدة الشخصية الرئيسة وتأزمها مرهونة بذلك الماضي، وما يحمله من معاناة مريرة، وتظهر في المسرحية تلك الفتاة التي صدمتها سيارة منذ (25) سنة، وهي مازالت تعاني طوال تلك الفترة من ذلك الحادث، تلك الفتاة تمثل المعاناة الأكبر لذلك الشاب بطل المسرحية، إذ إنه اعتدى عليها عندما أصبحت شابة، هذه الفتاة اختفت من المشهد تمامًا، ولم تظهر إلا في مخيلة ذلك الشاب الذي أصبح ماضيه يذكره بالثعالب في مكرها وخيانتها، عبر ما يقوم به كل من الجرسون في الكازينو القديم، والفتاة المصاحبة لذلك الشاب من تسريب بعض تلك الذكريات المؤلمة إلى هذا الشاب:

الشاب: مسكينة هي.

الفتاة: صدمتها سيارة منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: متى؟

الفتاة: أول تعرف؟ منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: أخبروني بموتها... لكنني لم أصدق.

الفتاة: كيف؟ وأنت صاحب السيارة التي صدمتها.

الشاب: لم أكن أعرفها، فلقد تغير شكلها.

الفتاة: فلماذا تركتها وهربت؟[1]

إن الأحداث في هذه المسرحية تبدو غير منتظمة، فهي لا تسير في خط مستقيم، بل هي تشبه المتاهة التي تجعلك تفكر كثيرًا من أجل الإمساك بطرف الخيط، ومن ثم الوصول، فهي كما ذكرنا من قبل تجربة سيريالية تنتمي إلى اللامعقول واللا منطق، الكاتبة من خلال ذلك تكشف من حين لآخر عن تلك التجربة المريرة التي مر بها ذلك الشاب في صغره، ثم جعلته بعد ذلك رهين الخوف والمعاناة وكذلك الصراع النفسي، هذا بالإضافة إلى تلك الفتاة التي صاحبت ذلك الشاب إلى الكازينو حيث كانت تذكره بماضيه أولًا بأول، وتقف معه عند أخطائه السابقة، الأمر الذي زاد من معاناته وصراعه، تشعرنا الكاتبة في مسرحيتها هذه بأن

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، الأعمال الكاملة، 2005.

هناك وطأة محنة، فقدت الشخصيات السيطرة على الحياة اليومية الخارجية، فما كان عزيزًا في نظرهم عد لا معنى له، التيه نشاطهم الحقيقي، انصب على المقارعة مع الموت في داخل روحهم هم، أحست الحياة قوقعًا خاويًا، وفي تلك القوقعة الخاوية كان فراغ الموت المخيف، وظلامه كله، إنهم يبحثون عن إمدادات تفرز وجودهم، وإلا انهاروا تجاه الفراغ المظلم الذي كان يدور وسط روحهم.

بين الشخصية الرئيسة (الشاب) والشخصيات الأخرى الفتاة والجرسون في تلك المسرحية صراع درامي طويل، هذا الصراع جاء في هيئة حديث فقط دون أفعال، فتلك الفتاة على طول الوقت تذكر الشاب بماضيه، وذلك الجرسون يذكره كذلك بما حدث، وما هو فيه الآن، وجميعهم في النهاية يبحثون عن الخلاص، وعن الخروج مما هم فيه من معاناة وقهر داخلي، لكن الكاتبة تجعل الخلاص من ذلك هو موتهم جميعًا في النهاية، ثم بعثهم مرة أخرى؛ لتؤكد الكاتبة على اتجاهها الذي تلتزمه في الكتابة الدرامية، وهو اتجاه الواقعية السحرية؛ حيث بدأت المسرحية بواقع مرير وماضٍ مؤلم، وانتهت بأحداث غرائبية.

وفي مسرحية (الطاحونة) تظهر كذلك المعاناة الإنسانية في شكل صراع بين الأب وأبنائه، ذلك أن هذا الأب قام بقتل زوجته، وقام بإخفاء ذلك على الجميع، وظل الأبناء على طول أحداث المسرحية يبحثون عن أمهم الضائع ة التي يجدونها في النهاية وقد ألقى بها الأب بين تروس الطاحونة؛ حيث تكشف تلك اللحظة عن معاناة مريرة تأزمت مع لحظة العثور على الأم المفقودة.

وفي ثنايا الأحداث تعكس لنا الكاتبة حالة ذلك الرجل العجوز (الأب)، وما يمر به من ذكريات أليمة تحاصره في كل أوقاته وأعماله، نتيجة ضحيته، كأن الكاتبة من خلال تلك الشخصية تبحث عن نهاية التأزم للإنسان، وتصور بنظرة مجردة مصير ذلك العالم المتقلب الذي يترك خلفه عديدًا من الضحايا، فالابن والابنة ما هما إلا ضحايا ذلك الأب العجوز الذي قام بقتل أمهم، وهم على طول الأحداث يبحثون عن سر اختفائها، ولا يعرفون عن ذلك شيئًا:

الابن: يقولون إنها هربت مع آخر.

الابنة: قلت لك لا تذكر ذلك مرة أخرى.

الابن: ويقولون إنها تحاكي ابنتها في كل شيء.

الابنة: (بعصبية) قلت لك توقف عن ذلك.

الابن: ومثلما فعلت الأولى حينما سرقت أموال أبيها فعلت الأخرى وسرقت ذهبه، وفرت تثغو وراء كبش آخر[1].

لقد كان البحث عن هذه الأم معاناة كبيرة للأبناء، كما كان الصمت معاناة لأبيهم، هذا بالإضافة إلى أهل القرية الذين لا يجدون ما يأكلونه بسبب تعطل الطاحونة عن طحن حبات القمح، فاستبدلوا ذلك بزجاجات الخمر التي كان يحضرها لهم ذلك العجوز، التي كان يصنعها من دماء زوجته المقتولة، وهم لا يشعرون بشيء ما.

إن التجربة الإنسانية في تلك المسرحية تغرق في عالم مليء بالقهر والمعاناة والصراع الأزلي بين بني الإنسان؛ إذ تتوقف كل الأحداث والأفكار عند هذا الصراع معلنة عن تجارب إنسانية مريرة عكستها شخصيات المسرحية.



3. المرأة والتراث الشعبي

اهتمت الكاتبة ملحة عبد الله كثيرًا بمظاهر التراث الشعبي في أعمالها المسرحية، فصورت العادات والتقاليد وأنواع الطعام والشراب والملبس وغيرها من تلك المظاهر التي تشير إلى هوية المجتمع السعودي في إطار خاص، والمجتمع العربي في إطار عام؛ ذلك أن

(1) مسرحية الطاحونة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

معظم شخصياتها تبدو مرتبطة بالمكان الذي تدور في فلكه، كما أن موضوعاتها - في الأغلب- مستمدة من بيئتها ومجتمعها، وهي دائمة الانشغال بالمجتمع العربي، وبالنزعة القومية، ومن ثم فهي تهتم اهتمامًا كبيرًا بتصوير ملامح التراث الشعبي في بعض أعمالها المسرحية، وقد ظهر ذلك بشكل جلي في مسرحيتي (أم الفأس)، و(فنجان قهوة) إذ عكست لنا الكاتبة من خلالهما ملامح المجتمع السعودي، وما يتصل به من تراث شعبي متوارث.

وفي مسرحية (أم الفأس) ثمة أحداث كثيرة تعكس مدى نجاح الكاتبة في توظيف التراث الشعبي السعودي بداية بأنواع الرقصات المختلفة، وانتهاءً باعتقاد المجتمع بالعفاريت وعالم الجن وكلام العرافين، وفي كل هذا تظهر ملامح المجتمع بشكل جلي وما به من عادات وتقاليد، ومن ثم فمسرحية (أم الفأس) موضوعها "مستمد من الأدب الشفاهي الشعبي السعودي، ثم نجد التوظيف الدرامي الجيد لبعض المعتقدات الشعبية مثل الاعتقاد بالعفاريت وقدرتها على سلب إرادة الإنسان؛ حيث تستخدمه المؤلفة في تعقيد المسرحية وحلها، هذا إلى جانب استخدام بعض أشكال فن الرقص الشعبي السعودي، لقد انعكست أيضًا بعض العادات الشعبية العربية، مثل الختان، وعمل الحفل الخاص به. كما عكست كذلك بعض العادات العربية المتوارثة كالذهاب للعرافين، وحفلات السمر الليلية، وغيرها من العادات.

التراث الشعبي داخل مسرحية أم الفأس يعكس المنظور الثقافي للشخصيات، ويخبرنا بأبعادها وحركتها في حدود المكان المرتبطة به، فـ(أم الفأس) على سبيل المثال هي فتاة بدوية ترتبط بزيها وعاداتها البدوية، وهي شديدة الحرص في الحفاظ على نفسها وأخلاقها كما تفعل كل فتاة بدوية، كما أنها ترتبط برعي الأغنام، وبخمارها الموجود على وجهها، والذي لا يفارقها أبدًا، وتبدو بقية الشخصيات كذلك مرتبطة بالمكان وعاداته، فأهل القبيلة عندما لم يجدوا حلًا لعفريت فارس ظنوا أن الخلاص من ذلك هو ختانه، والكاتبة في هذا تنقل لنا مراسم الختان داخل المجتمع السعودي والعربي، وتصور الاحتفال به كجزء من التراث الشعبي المتوارث:

رجل 2: وبعدين ما يهمك... هذه عاداتنا وتقاليدنا، وأنت عارف وبالمرة ندعو كل من هم مثل فارس ونعمل لهم حفلة هود كبيرة نختن فيها كل شباب القبيلة المراغيل.

(يدخل فارس، وسط جماعة الممثلين يرتدي زي (الثلابة) أو (المختونين (الخاص، صديري مزركش يكشف عن معظم الصدر والذراعين، وتنورة مزركشة واسعة.. في رقصة خاصة بهذه المناسبة تسمى رقصة الثلابة، وهي ذات إيقاعات محلية)[1].

كما تفصح الكاتبة عن بعض الرقصات الشعبية الموجودة داخل القبائل العربية كرقصة الدمة، والزحفة، والهود، والعرضة، والزار، والزامل، وغيرها من الرقصات العربية.

إن الكاتبة في هذه المسرحية مفتونة بالتراث القومي الشعبي الذي تربطه بجميع الأحداث، وتنقل لنا أدق تفاصيله كواحدة من أبناء هذا التراث؛ إذ نجدها على وعي تام بجميع أشكاله وأنواعه، وعلى دراية كبيرة بكافة العادات والتقاليد، كما أنها تنقل لنا داخل هذا العمل مظاهر الوحدة والتكاتف بين أبناء القبيلة، وسعيهم جميعًا من أجل إنقاذ ابنتهم أم الفأس، حيث يعد ذلك من أبرز عادات القبائل العربية بشكل عام، كما أنهم كثيرًا ما يعتقدون في كلام العرافين؛ لذلك ذهب رجال القبيلة داخل المسرحية إلى العراف يطلبون منه حجابًا أو تعزيمة أو ربما رقية بالبخور من أجل إنقاذ أم الفأس.

وفي المسرحية الأخرى (فنجان قهوة) تعدد الكاتبة من صور الحياة العربية والبدوية بشكل خاص، وتنقل لنا بعض مظاهر التراث الشعبي لاسيما ما يتعلق بـ(الجد) الذي يرتبط بحياته البدوية ارتباطًا كبيرًا، ولم تغره حياة المدينة بكل ما فيها من مغريات، وهي في كل هذا تصور لنا الملابس البدوية والقعدة البدوية، وكل ما يتعلق بهذه الحياة من خلال ذلك الجد:

الجد: إيش ها الصراخ؟ والصياح؟

جاسم: أهلًا يا بوي (بينما الجد ينزل البساط، فيظهر رجل عجوز يرتدي ملابس أعرابي، ثوب ذو أكمام واسعة، ذوايل تصل إلى الأرض مع شدة اتساع الثوب، يحاول ارتداء جاكت بدلة عصرية فلا يستطيع أن يرتدي النصف الآخر من هذا الجاكت.

الجد: (وهو يحاول ارتداء الجاكت دون جدوى لصعوبة تلاؤم الزي مع الجاكت) الله يخزيك يا شيطان... أنا ماني عارف ألبس هذا الثوب البغيض... على العموم ما أبغاه، ويقذفه جانبًا[2].

---

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

(2) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

الكاتبة تجعل معظم شخصيات هذه المسرحية - رغم أنهم أصبحوا يعيشون في المدينة- مرتبطين بحياتهم البدوية، وتظهر ملامح تلك الحياة في معظم المشاهد داخل المسرحية، حتى إن التيمة التي رمزت بها الكاتبة للأحداث - فنجان قهوة- إنما ترمز إلى الارتباط بالحياة العربية ومدى ارتباطها بشكل خاص مع الحياة والمجتمع البدوي، وهي على طول الأحداث تعقد المقارنات بين مظاهر ذلك التراث العربي وبين مظاهر الحداثة الغربية.



4. المرأة وقضايا الاغتراب في المسرح السعودي

الاغتراب من القضايا التي طرحتها الكاتبة ملحة عبد الله في أعمالها المسرحية، وقد رصدت له الكاتبة من خلال معالجات درامية طرحت رؤى متعددة حول هذا الموضوع سواء على المستوى الاجتماعي أو النفسي، لتفصح من خلال حركة شخصياتها عن أبعاده وتأثيراته المتنوعة، وتربطه بعدة مظاهر أخرى؛ كالقهر، والخوف، والصراع، وغيرها من هذه المظاهر، حيث يظهر الاغتراب كنتيجة مباشرة لذلك.

وفي معظم الأعمال التي طرحت فيها الكاتبة هذا الموضوع جعلته مرتبطًا بالشخصيات الرئيسة فقط، ففي مسرحية (المسخ) ارتباط الاغتراب بـ(جابر) الشخصية الرئيسة، كذلك في مسرحية (سر الطلسم) ارتبط بذلك الشاب الذي يمثل البطولة في المسرحية، كما جعلته الكاتبة كاشفًا عن صراع الشخصية وعن علاقتها ببقية الشخصيات، ففي مسرحية (المسخ) يعاني جابر كل أنواع الاغتراب تجاه مجتمعه وزوجته ومديره، وكل من يعرف، لأنهم

يحاولون دائمًا التقليل من إنسانيته ومن حقه كفرد يمكنه العيش داخل المجتمع، ومن ثم كان جابر يشعر دائمًا بالقهر والاغتراب لاسيما الاغتراب النفسي، وهذا الاغتراب يظهر في أحداث كثيرة تعبر عن المأساة التي تعيشها الشخصية، إذ هي دائمة البحث عن هويتها وعن كينونتها "وتتجه ملحة عبد الله في مسرحية المسخ إلى التعبيرية كاتجاه مضاد للواقعية، وتركز على مأساة البطل الفرد في مجتمع يرفض الاعتراف بإنسانيته.

الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية كانت تشعر باغترابها، وتعبر عنه في بعض الأحداث بشكل مباشر؛ حيث إن ظروفها المادية والاجتماعية هي التي صنعت هذا الشعور بالاغتراب، هذه الشخصية شخصية منبوذة ومقهورة ممن حولها في حركة صراع طبيعي تخلقه تقلبات الحياة ومشكلاتها المتعددة.

وفي مسرحية (سر الطلسم) يعاني الشباب بطل المسرحية الاغتراب منذ اللحظات الأولى للأحداث، فهو يذهب لمكان غريب عنه لا يعرفه، هذا المكان بالرغم من وجود الشيخ العجوز به إلا أنه مكان موحش ومخيف، كما أن هذا الشيخ وكلامه يمثلان خوفًا داخليًا لذلك الشاب الذي لا يعرف ما يفعله في هذا الموقف المخيف لاسيما أنه أيقن بأن هذا الشيخ لا يريد أن يعالج له جرحه الذي ينزف، وأصبح يحدثه بكلام غير مقنع وغير مفهوم:

الشاب: قلت لك أخرجني من هنا (لنفسه) يقول ألف عام، ماذا أتى بي إلى هنا؟

العجوز: قلت لك سترى... فهم ينتظرون قدومك منذ أن وضعوا أجسادهم على الأرض.

الشاب: من هم؟ وما لي بهم؟ أريد أن أعيش... لا أريد أن أموت الآن.

العجوز: من هم؟

أولئك الذين يتمددون داخل هذا الكهف، فلو صعدت ودققت النظر إليهم من فوهة هذا الكهف لوجدتهم يتمددون[1].

إن ذلك الشباب لا يعرف ماذا يحدث له، وما كل تلك العجائبية التي وجدها عند هذا الكهف، ومن ثم فهو يتمنى لو يرجع مرة أخرى إلى المكان الذي أتى منه، لكن يبدو أنه لا مجال للرجوع؛ إذ إن أصحاب الكهف ينتظرونه منذ زمن بعيد، ومن ثم نجد ذلك الشاب يعاني الاغتراب المكاني والنفسي، ولا يجد مهربًا مما وقع فيه.

(1) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، الاعمال الكاملة، 1995.

ونلحظ أن الكاتبة في معظم أعمالها ربطت بين الاغتراب وبين شخوصها الرئيسة، وقد ظهر ذلك في مسرحية الطاحونة لدى ذلك (الرجل العجوز)، وما يعانيه من اغتراب اجتماعي تجاه أهل قريته، وفي مسرحية حينما تموت الثعالب يعاني (الشاب) كذلك الاغتراب على طول أحداث المسرحية.



مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله.

5. ثنائية الحياة والموت في مسرح المرأة

كانت تلك الثنائية - وما تزال- الشغل الشاغل للكتاب والمبدعين، يتناولونها في أعمالهم، ويطرحونها بأفكار فلسفية تارة، ودينية تارة، ونفسية تارة أخرى، وقد تناولت ملحة عبد الله تلك الثنائية في أعمالها معبرة عنها بشكل درامي يفتح المجال أمام العديد من التساؤلات والإشكالات الأزلية التي تطبع بها، وتتعلق بكنهها؛ فهذه الثنائية عبارة عن جدلية لا تتوقف أبدًا ولا تهدأ، يظل الاجتهاد فيها مطروحًا، والتساؤلات حولها لا تنتهي، إذ هي ترتبط بالإنسان ومصيره، وبالحياة ونهايتها، شيئان متلازمان لا يفترقان، الحياة والموت، متصلان بكل ما خلق الله، ومرتبطان به، ومن ثم فهذه الثنائية حاضرة في أذهاننا دائمًا وأبدًا، وفي أذهان الأدباء الذين يعبرون عنها بطرقهم وأساليبهم الخاصة.

الكاتبة ملحة عبد الله تناولت ثنائية الحياة والموت في بعض الأعمال الدرامية، وقد تناولتها تناولًا فلسفيًا/ دراميًا يقترب من إشكالاتها بشكل كبير، ففي مسرحية (سر الطلسم) تجعل الكاتبة الموت سببًا للحياة، كما أنها تجعل الأموات في حالة صحو دائم، فهؤلاء الأموات الذين يسكنون الكهف ينتظرون - رغم موتهم - ذلك الشاب الذي يأتي من بعيد، وهم ينتظرونه منذ فترة بعيدة، ألف عام تقريبًا، وهم يعدون السبب الحقيقي في نجاة ذلك الشاب من الموت ووصوله إلى هذا الكهف، لكنه عندما يصل إليهم لا يجد إلا الموت كذلك.

وسر الطلسم الذي يحتفظ به ذلك الرجل العجوز للشاب منذ عمر طويل يقضي بأن هذا الشاب هو الذي سوف يعيد أموات أهل الكهف إلى الحياة، ومن ثم فهم ينتظرونه أن يخلصهم من ثباتهم وكأنهم ما زلوا أحياءً كأصحاب الكهف الذين وردوا في القرآن الكريم، وهذا الشاب عليه فقط أن يكشف سر الطلسم من أجل أن يبعثهم من رقادهم:

العجوز: أصواتهم، بدأوا يفيقون من سباتهم، أنت موقظهم ومنقذهم، فالآن ينفتح الكهف.

الشاب: ينفتح يقضون علينا... لا أريد أن أموت.

العجوز: بل تعيش وتحيا من جديد.. انظر لكن أكمل يا بني، فالكهف لن ينفتح الآن (أصوات تنبعث من الداخل).

الشاب: حين قدمت إلى هنا اعتقدت أنني نجوت.

إن الكاتبة هنا تجعل من ثنائية الحياة والموت رمزًا للأوطان الضائعة التي تنتظر من يبعثها من رقادها، ويبث فيها الحياة من جديد، فما أهل الكهف هنا سوى الأوطان التي غابت في ثبات عميق، ولا تستطيع أن تصحو أو تتخلص من ذلك الثبات، وما ذلك الشاب هنا سوى ذلك الذي يجب أن يأتي فيخلص الأوطان من كل ذلك، وقد أشارت الكاتبة في بعض أجزاء من مسرحياتها إلى تلك الأوطان الضائعة؛ إذ نراها تقول على لسان شخصياتها:

الشاب: سيدي أنا شاب مثل كل شباب مدينتنا، اشتاقت نفوسنا لتغيير تلك الأوضاع المختلة.

العجوز: أوضاع مختلة؟

الشاب: ساءت أوضاع مدينتنا، وشظف العيش يؤرقنا، تقدمت أنا ورفاقي ناولته رصاصة استقرت في أ رسه وهربت[1].

الذي ينظر إلى الأحداث في مسرحية سر الطلسم يجدها اصطبغت بصبغة فلسفية تتناول الحياة والموت، الحضور والغياب، الأمل والضياع، وتكشف عن معاناة الإنسان وقهره.

وفي مسرحية (الطاحونة) تظهر كذلك ثنائية الحياة والموت متمثلة في الصراع النفسي لذلك الرجل العجوز بطل المسرحية بين حياته التي أصبحت بلا معنى، وبين موت زوجته الذي يخفيه عن الجميع حتى عن أبنائه.

ويمثل الموت هنا هاجسًا يؤرق الجميع، بينما لا يبالي له ذلك الرجل العجوز، إذ كان يصنع الخمر، ويخلطه بدماء زوجته التي قتلها، هذا القتل كان بدافع الخيانة، إذ إنه شعر بأن تلك الزوجة تخونه، وتحول موتها بعد ذلك إلى سر يحاول الجميع البحث من أجل معرفته.



مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله.

(1) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

6. العولمة وثقافة التسريب في المسرح النسوي السعودي

شغلت قضية العولمة فكر الكاتبة ملحة عبد الله فراحت تجسد آراءها وأفكارها حول هذه القضية في أعمالها المسرحية، إذ ترى أن العولمة أصبحت تحاصر الثقافة العربية في جميع مناحيها، وقد تحدثت في أحد اللقاءات المسجلة على شبكة الإنترنت أن العولمة فرضت نفسها كثقافة عالمية تريد فرض وجودها في كل المجالات لا سيما المجالات الثقافية.

والعولمة في نشر أفكارها ومبادئها تعتمد على ثقافة (التسريب) تلك الثقافة تقتضي شحن المعلومات والأفكار المتنوعة - حتى ولو كانت غير صحيحة- وتسريبها إلى المتلقي العربي، وذلك عبر فترات زمنية متلاحقة ومتتالية حتى يتم الاعتقاد ويتم التأثر بتلك الثقافة الجديدة الوافدة، ومن ثم يصبح الفرد العربي خاضعًا لثقافة العولمة عبر اعتمادها على ثقافة التسريب، وشحن المعلومات المتعددة.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهرت تلك القضية بشكل جلي إذ أسقطتها الكاتبة على الواقع الاجتماعي العربي وجسدتها بشكل مفصل في مسرحيتها (حينما تموت الثعالب)، فبطل المسرحية ذلك الشاب الذي يعاني الهلوسة والصراعات النفسية بسبب ذكرياته القديمة يتم شحنه بمعلومات خاطئة عبر ثقافة التسريب التي يتبناها كل من الجرسون في الكازينو القديم، وكذلك الفتاة التي ترافق ذلك الشاب، حيث يذكرونه بأحداث مضت لم تقع في الحقيقة، لكنهم يقنعون الشاب بها إلى أن يصدقهم ويبدأ في تأنيب نفسه على ما وقع منه في الماضي، ثم يقوم بشنق نفسه في النهاية بعد تصديقه إياهم بأنه بالفعل قد قام بهذه الأشياء قبل ذلك:

الشاب: مسكينة هي.

الفتاة: صدمتها سيارة منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: متى؟

الفتاة: أول تعرف؟ منذ خمسة وعشرين عامًا.

الشاب: أخبروني بموتها، ولكنني لم أصدق.

الفتاة: كيف؟ وأنت صاحب السيارة التي صدمتها.

الشاب: لم أكن أعرفها فلقد تغير شكلها.

الفتاة: فلماذا تركتها وهربت؟

الشاب: لأني لم أقتلها... لم تسألين؟ لم كل هذه الهواجس؟ لا أساس لها من الصحة، رغم أن كل أحلامي تتلخص في هذه الحادثة، ولكن هل يصبح الكابوس حقيقة؟[1]

فالفتاة والجرسون من بداية المسرحية يرمزان إلى العولمة وما تفعله بالإنسان العربي من تسريب للمعلومات والأفكار من أجل إقناعه بها، فالشاب ظل ينصت لهما ويرفض آراءهما تارة ويتقبلها تارة أخرى إلى أن قام بتصديقهما في النهاية ومن ثم قام بشنق نفسه كنوع من التكفير عن أفعاله التي فعلها في السابق.

لقد استطاعت الكاتبة أن تعكس لنا تلك الثقافة - ثقافة التسريب- عبر بعض أعمالها المسرحية، وتجسدها في جو درامي يظهر ما يمكن أن تفعله بنا العولمة، وما يمكن أن تصنعه في أنفسنا، لكنها تحاول باستمرار غرس أفكارها وهيمنتها على مستوى كل المجالات والأصعدة، وقد بينت الكاتبة مصير تلك الثقافة، ومصير الإيمان بها، والتصديق بأفكارها المتنوعة.



(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

أساليب تشكيل الرؤية في المسرح النسوي السعودي

1. الغموض كتكنيك درامي

لجأت الكاتبة ملحة عبد الله إلى التجريب في بعض أعمالها الدرامية، وهذا التجريب أسفر عن عدة أساليب جديدة استطاعت من خلالها بث رؤيتها وصياغتها بما يتلاءم مع موضوعها، كان الغموض من أبرز تلك الأساليب التي أحدثت نقلة مغايرة في البناء الدرامي، إذ وظفته الكاتبة توظيفًا فنيًا عمل من خلاله كتكنيك درامي تستطيع عن طريقه أن تحدث خلخلة في الحوار، ومفارقة في الأحداث، فالكاتبة لم توظف الغموض كمعنى، بل وظفته كأسلوب، وجعلته يتصل بالصراع والأحداث كذلك الشخصيات.

وهذا التكنيك الجديد اتجه اتجاهًا سرياليًا في تشكيله، فالأحداث متداخلة متشابكة، الحبكة غير منتظمة، الزمان غير مستقر، الموضوع غير مباشر، كل ذلك يرتبط بتكنيك الغموض الذي يتصل بجميع تلك العناصر الدرامية، ويؤثر على خصوصيتها داخل العمل المسرحي، فإذا نظرنا - على سبيل المثال - إلى مسرحية (حينما تموت الثعالب) وجدنا تلك المساحة الكبيرة التي منحتها الكاتبة للغموض، فمن حيث الزمان تجد أن لحظة واحدة في الزمن الحاضر استدعت معها الماضي بكل ما يحمله من ذكريات مؤلمة، هذا الماضي بالنسبة للشخصيات غامض وغير مفهوم، فالفتاة التي صدمها الشاب بسيارته، التقاها منذ ثلاث عشرة سنة، لكنه يعرفها منذ زمن أبعد، وهذه الفتاة هي نفسها التي يراها الآن، نجد أن الحوار كذلك يحمل بين طياته غموضًا كبيرًا، فلا تعرف في بعض الأحيان عما يتحدث الأشخاص، وماذا يقصدون، هذا الغموض إذا نظرنا إليه كتكنيك فإنه مقصود من قبل الكاتبة التي تحاول عدم توضيح بعض آثار الماضي لدى شخصيتها الرئيسة لتبقى الأحداث في حالة تشويق دائم مما ستظهره الشخصية من ذكريات فيما بعد فقد استعانت المؤلفة بالحوار الملغز والصورة الملغزة لتحقيق أحزان الشابة، بل استعانت بالطبيعة لتصوير حركة النفس البشرية حين يمكر بها الثعالب...هذه المسرحية تنعي إلينا صورة من الجحيم التي تعيش فيها النفوس المعذبة.

الكاتبة توظف الحوار الملغز من أجل إحداث خلخلة مقصودة في إطار الحبكة، إذ تحاول أن تجعل الحكاية شبه مفككة، والحبكة غير منتظمة، من أجل أن تضع المتلقي في موقف

المفسر، الذي يحاول جمع شتات الحكاية، ويمثل ذلك كما ذكرنا نوعًا من التجريب الدرامي أرادت الكاتبة أن تقف عليه في هذه المسرحية في شكل سريالي ملحوظ.

الغموض في هذه المسرحية يمثل إطارًا عامًا تقف عنده جميع العناصر الدرامية بشكل جمالي موظف من قبل الكاتبة، حتى إننا نجد أن الحكاية في كثير من أجزائها غير واضحة المعالم:

الجرسون: أي أوامر أخرى (يفزع الشاب)

الشاب: من أنت... ومن أين أتيت؟

الجرسون: لقد ناديت على... بماذا تأمرني؟

الشاب: كيف دخلت من الباب دون أن تبتل ثيابك من المطر؟

الجرسون: أي مطر؟... نحن في شهر يوليو.

الشاب: انظر من النافذة، وشاهد البرق والرعد.

الجرسون: (يتجه نحو النافذة) إن السماء صافية والشمس متوهجة[1].

يرتبط ذلك الغموض الذي وظفته الكاتبة داخل أحداث المسرحية بالتفكيك الدرامي الذي عمل على تقسيم الأحداث إلى أجزاء شبه منفصلة في حبكتها وفي بنائها، كأنها حكاية جديدة مستقلة داخل الحكاية العامة، كما أن اتجاه الأحداث لا يظهر بترتيب تصاعدي كالمعتاد، وإنما تأخذك الكاتبة من لحظة حاضرة إلى أحداث مسبقة بعيدة، ومن لحظة ماضية إلى حاضر غامض، وبين اللحظتين يحدث الكثير من التداخل والتمازج، الذي يشعرك بأن ما يحدث ما هو إلا تكنيك فني مقصود من قبل الكاتبة.

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.



2. المفارقة الدرامية

وظفت الكاتبة أسلوب المفارقة في بعض أعمالها من أجل إحداث نوع من المقارنة والتمييز على طول الأحداث؛ ذلك أن المفارقة نوعت بين ثنائيات العمل، وقسمت الموضوع إلى شقين منفصلين رغم أنهما يسيران في إطار درامي واحد، فالذي ينظر إلى مسرحية (سر الطلسم) يجد تلك المفارقة الظاهرة بين الشخصية الرئيسة وما يتصل بها من أحداث وتحولات، وبين الشيخ العجوز كرمز للعالم الآخر، وللموت المتمثل في الكهف الذي يقوم بحراسته.

تأتي المفارقة داخل هذا العمل على مستوى المضمون والأحداث، بين شاب صغير يبحث عن الحياة، ويحاول بقدر الإمكان أن يهرب من الموت، وبين شيخ عجوز يقيم وسط هذا الموت، بينما تسفر الأحداث عن مفارقة غريبة تجعل ذلك الشاب يهرب من الموت إلى موت آخر، ومن خراب إلى خراب آخر محقق ينتظره داخل الكهف، وفي جميع الأحوال لا يستطيع الشاب أن يفلت من قدره الذي أصبح ملازمه، فإن كان هذا الشيخ الذي التقى به كان يعد طوق نجاة بالنسبة للشاب، فقد أصبح - بعد تكشف الأحداث - كالمقبرة التي تغلق أبوابها

على ذلك الشاب؛ لأن ذلك الرجل العجوز انتقل به من الحياة إلى الموت القابع خلف جدران الكهف.

هذا الأسلوب الذي اعتمدت عليه الكاتبة في مسرحية سر الطلسم - أسلوب المفارقة- أرادت من خلاله أن تكشف عن ثنائية الحياة والموت متمثلة في صورة الشاب من ناحية، وصورة الموتى داخل الكهف من ناحية أخرى:

العجوز: لا عليك، إني أنتظر منذ ألف عام أو قل ألفين.

الشاب: بل يزيد، فلقد تعبت من عد الموتى داخل الكهف، ولقد تعبت من عد السنين.

الشاب: موتى...؟

العجوز: وأنا حارسهم أنتظر في ولع وشوق حضورك.. أنت هو.

الشاب: (يتململ محدثًا نفسه) سيزيد عددهم واحدًا في هذا اليوم[1].

إن المفارقة هنا في تلك المسرحية تحيل المتلقي من القصد المباشر للأحداث إلى أحداث أخرى مغايرة أكثر تشويقًا، وأكثر تأثيرًا؛ إذ إن المتوقع أصبح غير متوقع، والأحداث أصبحت تسير في اتجاهين متضادين، اتجاه الحياة، واتجاه الموت، وبينهما يقف الشاب حائرًا عاجزًا عن فعل شيء، وهذا هو المقصود الذي أرادت أن توظفه الكاتبة من أجل جعل المتلقي في حالة مقارنة بين الاتجاهين للكشف عن الحقيقة التي تبوح بها أحداث المسرحية في النهاية.

وفي مسرحية (فنجان قهوة) يظهر أسلوب المفارقة الذي توظفه الكاتبة من أجل التأكيد على فكرة مؤداها أن العبد هو الذي أصبح يتحكم في سيده، وهي مفارقة غريبة تسببت في فعلها الحداثة بكل صورها، الكاتبة من خلال تلك المفارقة تحاول إظهار الوضع الذي أصبحت عليه عائلة (جاسم)، أو بالأحرى الوضع الذي أصبحت عليه الهوية العربية؛ حيث إن الحداثة وأشكالها المتعددة قلبت الموازين، وجعلت من يتعامل معها هو فقط الطرف المسيطر.

يشتبك أسلوب المفارقة - داخل المسرحية- مع عناصر درامية متعددة إذ يكشف عنه الحوار، وتهيئ الحبكة لوجوده وتوظيفه، وتقدمه الأحداث للمتلقي في هيئة مقبولة متناسقة

(1) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

مع حبكة المسرحية، ويكشف هذا الأسلوب في النهاية عن ثنائية الأنا والآخر عبر جدلية قائمة على طول أحداث المسرحية.

المفارقة هنا مفارقة تدعو إلى التهكم والسخرية، إذ إن تلك العائلة العربية التي انتقلت من حياة البدو إلى المدينة لديها جميع أشكال الرفاهية الحديثة، لكنها في المقابل لا تعرف كيف تتعامل مع تلك الرفاهية، فهي لا تعرف كيف تقوم بتشغيل جهاز القهوة، ولا حتى تشغيل التليفزيون، تعتمد في ذلك على الخادم الذي أصبح يتحكم في كل شيء.

3. التجريد

إذا كانت الكاتبة في بعض أعمالها تقصد إلى توظيف شخصياتها وأحداثها بشكل مباشر ومقصود، فإنها في المقابل تستخدم التجريد كأسلوب فني يعمم من اتجاه الحكاية، ويوسع من مدلول أحداثها، فما تجر د إلا لتعمم؛ حيث تصبح حكايتها قابلة للطرح في كل مكان وزمان، وتصبح أحداثها ذات صبغة شمولية عامة.

عندما تقوم الكاتبة بتجريد شخوصها، فإنهم في المقابل يشيرون إلى نماذج غير واقعية، بل هي تمثل الواقع، تحاول نقله لنا، عندما تقوم بتجريد المكان يصبح هذا المكان قابلًا للتصور على كافة الأمكنة، كذلك الزمان يصير عامًا وشموليًا، فعندما ننظر إلى مسرحية (المسخ) نجد أن (جابر) الشخصية الرئيسة يمثل لدى الكاتبة نموذجًا عامًا لكل شخص يتعرض للقهر الإنساني والمعاناة الإنسانية، فهي لا تقصد به جابر في حد ذاته، بل كل من يعيش نفس معاناته، تنتقل الكاتبة بالمكان داخل هذه المسرحية من الخاص (مكان الأحداث) إلى كل مكان تدور فيه مثل هذه الأحداث، والزمان كذلك، كما تظل الأحداث قابلة للحدوث باستمرار.

وأسلوب التجريد داخل هذه المسرحية هو نوع من التجريب الدرامي الذي انتهجته الكاتبة في بعض أعمالها من أجل إحداث تغيير يذكر في المسرح العربي بشكل عام، وقد أظهر هذا الأسلوب مدى قدرة الكاتبة على صياغة أحداثها بما يتوافق مع الطبيعة العامة للشخصية العربية، ومدى التقاط بعض الصور من حياتها بشكل عام، لهذا اختارت الكاتبة لهذه الأحداث موضوعًا عامًا يمس الجميع، وهو دائم الحدوث، ووظفت شخصيتها الرئيسة وبقية الشخصيات الأخرى من أجل نقل ذلك الموضوع لنا، حتى إننا نلحظ في ثنائيات أحداث المسرحية بعض التعميم وبعض الشمولية:

حامل العصا: أنت يا شي.

جابر: أيوه يا سيادة البك... لي سؤال

حامل العصا: اتكلم عايز إيه؟

جابر: أول حاجة ليه أنا شي؟ ثاني حاجة تصنيفي.

حامل العصا: أول حاجة ليه أنت شي... هو ده تصنيفك.

جابر: والشي ده بيقبض كام؟

حامل العصا: الإنسان هو اللي بيقبض... لكن الشي ما بيقبضش.

جابر: طب وآكل منين؟

حامل العصا: الشي مبيشعرش بالجوع... هي مرحلة صعبة شوية لكن هتعديها[1].

إن ذلك القهر الذي يتعرض له جابر هو ظاهرة عامة تحدث في كل مكان وزمان، ومع الجميع باستمرار بغض النظر عن طبيعة هذا القهر، ومن ثم لجأت الكاتبة إلى التجريد في هذه المسرحية.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تعتمد الكاتبة أيضًا أسلوب التجريد في تصويرها معاناة ذلك الشاب الذي يمثل الشخصية الرئيسة، وهي معاناة شمولية تتصل بالذات الإنسانية دونما تخصيص لشخص معين حتى إننا نلحظ أن الكاتبة أطلقت تسميات عامة على شخوص مسرحيتها؛ كالشاب، والفتاة، والجرسون، دون تحديد اسم خاص بكل مسمى، وهذا يؤكد أنها لجأت إلى التجريد في مسرحيتها.

وقد جاء الزمان والمكان غير محددي المعالم داخل المسرحية؛ كإشارة من الكاتبة إلى عمومية الأحداث، ومناسبتها لكل زمان ومكان، وجاءت الأحداث معبرة عن عمومية تجربة إنسانية تعاني صراعًا داخليًا جراء ذكريات سابقة، وهذه الأحداث ربما تنطبق على كل تجربة إنسانية تمر بتلك الظروف، ومن ثم فإن الكاتبة هنا اعتمدت التجريد من أجل أن تعمم تلك التجربة الإنسانية التي عبرت عنها أحداث المسرحية.

(1) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

4. التفكيك الدرامي

يشير التفكيك الدرامي إلى عدم الترابط بين العناصر الدرامية للعمل المسرحي، وقد اعتمدت الكاتبة على هذا الأسلوب في بعض مسرحياتها ووظفته لأغراض فنية مقصودة، فعندما ننظر إلى مسرحية (المسخ) نجد الكاتبة تحدث تداخلًا بين صيغ الزمن المتعددة الماضي والحاضر، وتجعل الأحداث في كثير منها غير مترابطة، وغير منتظمة في إطار درامي واحد، بل هي تأتي بحدث ما ثم يتداخل معه حدث آخر مغاير عنه في طريقة غير منتظمة، هناك بعض الشخصيات التي تظهر بأكثر من دور وأكثر من شخصية؛ فزوجة (جابر) تظهر مرة بأنها الزوجة الخائنة، وفجأة تظهر مرة أخرى على أنها الطبيبة النفسية التي تقوم بتوصيف حالة جابر، وبين هذا وذاك يحدث تفكيك في الأحداث، وعدم وضوح للدور الذي تؤديه هذه الشخصية، وربما قصدت الكاتبة من أجل زيادة المعاناة لشخوص مسرحيتها، أو لإضفاء طابع الغموض على الأحداث.

والأحداث في هذه المسرحية لا تسير في خط متوازٍ مع حركة الزمن ومع الأبعاد المكانية، فهناك شبه استقلال لكل عنصر درامي؛ إذ تحمل الأحداث الزمن الحاضر، وفجأة ترجع به إلى الماضي، فالشخصية الرئيسة (جابر) على سبيل المثال يعاني صراعه الراهن، وفجأة تعود به الأحداث إلى لحظة قتل زوجته، التي تظهر له مرة أخرى في صورة مايسة الطبيبة؛ ولذلك يمكننا القول بأن التفكيك الدرامي في هذه المسرحية مثل إستراتيجية فنية مقصودة من قبل الكاتبة.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) يمثل التفكيك كذلك سمة بارزة على طول الأحداث، ذلك أن الأحداث تأتي في صورة ذكريات مؤلمة عاشتها الشخصية الرئيسة، وهذه الذكريات يتداخل حضورها مع اللحظة الراهنة التي تعيشها الشخصية الرئيسة، ولا يوجد تناسب معين بين الأحداث وما تحمله من تمازج بين الماضي والحاضر، وبين حبكة المسرحية التي جاءت شبه مفككة، إذ تأخذ المتلقي بين الحين والآخر إلى عالم غريب متداخل لا يستقر فيه عنصر الزمن أو تتحدد فيه ملامح المكان، بل هي أحداث متداخلة متنافرة تتسم باللامعقول وبالغموض على طول المسرحية، حتى إن الشخصيات كذلك تعاني هذا التداخل وهذا التفكك في الموضوع؛ إذ هي لا تستقر على حال واحدة، بل تتصارع من أجل الوصول إلى حقيقة نهائية مؤكدة:

الشاب: هل شردت مرة أخرى؟

الفتاة: نعم لدرجة أنني لم ألحظ أن ثيابها غير مبتلة.

الشاب: من تقصدين؟

الفتاة: الفتاة التي سألتني عنها.

الشاب: لكني لم أسألك... من أين أدركت أن الجرسون غير مبتل الثياب؟

الفتاة: أنت الذي أخبرتني، هل نسيت؟[1]

ففي النص تتداخل الأحداث والشخصيات ما بين الحديث عن الفتاة التي صدمها ذلك الشاب بسيارته وما بين الحديث عن الجرسون، فلا تعرف في النهاية أيهما يتحدثون عنه، وما مناسبة هذا الحديث بين الأحداث الحالية؟

وما علاقة ذلك الحديث عن الفتاة في الزمن الماضي بالحديث عن ثيابها التي ابتلت في الزمن الحاضر، ومن ثم يظهر أسلوب التفكيك الدرامي الذي قصدت الكاتبة إلى توظيفه في المسرحية.

5. الترميز

رمزت الكاتبة من خلال أعمالها المسرحية إلى العديد من القضايا والموضوعات العامة التي تشغل بالها، ومن ثم حاولت من خلال أسلوب الترميز أن تضع المتلقي في حيز النص من أجل أن يفك رموزه ويتعرف إشاراته، وقد تعددت دلالات الترميز لدى الكاتبة لتشير إلى الهوية، أو الوطن، أو المعاناة، أو غيرها من الدلالات التي ظهرت داخل أعمالها.

وثمة ترميز قصدت إليه الكاتبة في بعض أعمالها تُبنى عليه الأحداث بشكل عام وكلي، إذ يشير هذا الترميز إلى الحكاية بشكل عام، ويمثل النقطة المركزية التي تبدأ عندها الأحداث، ففي مسرحية (فنجان قهوة) نجد أن هذا الفنجان ما هو إلا رمز للهوية العربية، وللإنسان العربي في مقابل الآخر الغربي الذي رمزت له الكاتبة بجهاز عمل القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، وكل منهما يشير إلى حضارة ومجتمع خاص.

تجسد الكاتبة هذه الحياة بمفارقاتها المثيرة للضحك لتنتقد فيها أنماطًا من السلوك، وذلك من خلال فنجان القهوة كرمز مركزي داخل الشخصية العربية، أو على الحياة العربية.

---

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وهذه الحياة ظهرت ملامحها بشكل واضح داخل أحداث المسرحية، وعبرت الشخصيات عن كثير من تفاصيلها التي ترتبط بها.

وفي مسرحية (أم الفأس) تعتمد الكاتبة كذلك على أسلوب الترميز؛ إذ تمثل (أم الفأس) رمزًا للهوية العربية دائمة الصراع من أجل الحفاظ على ثوابتها، ذلك كما تجلى فيما تقوم به أم الفأس من أفعال من أجل الحفاظ على نفسها، وترمز الكاتبة في هذه المسرحية إلى الآخر الغربي من خلال شخصية فارس، وما يقوم به من رقصات أجنبية تشير إلى ذلك الآخر الغربي.

فالكاتبة اعتمدت بعض الأساليب الفنية التي من خلالها تستطيع تشكيل رؤيتها داخل أعمالها المسرحية، وهذه الأساليب عبرت عن قدرة الكاتبة في التنويع بين أساليبها، واعتماد التجريب في كثير من أعمالها من أجل البحث عن أساليب جديدة تختص بالمسرح العربي.

6. الحبكة الدرامية

تقوم الحبكة الدرامية للمسرحية بدور العمود الفقري الذي تستند عليه جميع العناصر، إذ إن كلًا من الصراع والحوار والشخوص والزمان والمكان يخضعون في بنائهم وفي نسقهم داخل المسرحية إلى الحبكة التي تؤلف بين الأجزاء، وتسير العناصر المتعددة للمسرحية في امتزاج تام. وتنقسم الحبكة داخل العمل المسرحي إلى ثلاثة أنواع: بسيطة ومعقدة ومتداخلة.

وقد يتداخل منها اثنان أو أكثر في عمل واحد، وقد تسيطر حبكة واحدة على مجريات أحداث المسرحية "فهي التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، وهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها البعض، ومنها الشخصيات والحوار والأحداث والموضوع نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية، وعلى هذا الأساس فكل مسرحية لابد أن يكون بها حبكة حتى ولو كانت تنتمي للمذهب العبثي.

وتأتي الحبكة بشكل معنوي داخل العمل المسرحي على عكس عناصرها الأخرى المرئية: الشخصيات والحوار، بل هي كما قال أرسطو: "تمثل الروح بالنسبة للجسد. هي تمثل جوهر العمل المسرحي وأساس تشكيله الداخلي.

وفي الأعمال المسرحية للكاتبة ملحة عبد الله ظهرت الحبكة بأنواعها المتعددة، ووردت بعض النصوص التي تحتوي أكثر من حبكة، وذلك كما سنتبينه فيما يلي:

أ. الحبكة البسيطة

هي حبكة تبدأ مع بداية الأحداث، وتتطور معها حتى تصل إلى النهاية، ولا يحتاج فيها الكاتب إلى غموض أو لا معقولية، لكنه يقدم ربطًا مبررًا للأحداث، وديناميةً مباشرة للصراع "فهي حبكة مبسطة، واضحة المعالم، قليلة التعقيد، تعود في أصولها إلى حبكة المسرحية الكلاسيكية، عرضها التمهيدي مباشر، يشتمل وضعية استهلالية تقدم تعريفًا بالشخصيات، وعرضًا مباشرًا للموضوع. فهي بسيطة غير معقدة، كما أنها واضحة المعالم والتفاصيل.

ظهر هذا النوع من الحبكة في مسرحيات ملحة عبد الله بشكل كبير؛ إذ إن معظم مسرحياتها تعتمد على هذا النوع، الذي يقدم للمتلقي تفسيرات منطقية للحكاية يستطيع تتبعها على طول المسرحية، كما أنه لا يجد غرابة في تحول الأحداث أو الصراع، لكنه يسير معها بشكل طبيعي، ومن ذلك ما نراه في مسرحية (أم الفأس)؛ إذ تقدم الكاتبة تسلسلًا طبيعيًا للحدث مع حبكة بسيطة تقضي بتتبع تلك الشخصية الرئيسة في المسرحية (أم الفأس) التي تقع مطمعًا لذلك الجني الذي يحضر على (فارس)، ويريد هذا الجني أن ينال منها، لكنه لا يستطيع، فيوظف فارس من أجل غوايتها، ويحاول أهل القبيلة جميعًا الدفاع عن (أم الفأس)، لكنهم في النهاية لا يستطيعون فعل شيء، إذ تقع تلك الفتاة فريسة للشيطان المتمثل في شخصية فارس.

الحبكة هنا حبكة مبسطة، تقدم لنا الحكاية في تسلسل منطقي بداية من ظهور الجني أو الشيطان على فارس حتى إغوائه لأم الفأس والنيل منها، وربما يتوقع القارئ نجاة هذه الفتاة في النهاية، لكن الكاتبة جعلت تخاذل أهل القرية سببًا رئيسًا في ذلك، كما أن عاداتهم الشعبية التي يؤمنون بها هي التي دفعتهم للاعتقاد في مس فارس من قبل الشيطان:

رجل (1): الله يبلاك يا خوي، وأيش دخل ختان فارس بغزو العفاريت، وطلباتها التي أعجزتنا.

رجل (2): كيف تقول أيش دخل هذا الموضوع بالعفاريت... طالما طاهرناه عمر العفاريت ما تقرب... ومتقرب لربه، والعفاريت ما تقرب إلا من النجاسة والعياذ بالله.. فهمت بقى أيش دخل ها الموضوع بفارس وختانه.

رجل (1): هيه... والعمل؟

رجل (2): الحل هو تساعدني ومعك إخوانك في الربع على ختان فارس[1].

الكاتبة في هذا النص المسرحي تحاول أن تطرح فكرة ذلك الصراع بين الذات والآخر، الذات المتمثلة في الهوية العربية التي تمثلها (أم الفأس)، والآخر المتمثل في (الجن) الموجود داخل فارس، والحبكة هنا تظهر ذلك الصراع من خلال التمهيد الذي تقدم به الكاتبة مسرحيتها ثم العقدة في المسرحية، ثم لحظة التأزم حتى الوصول إلى النهاية.

وفي مسرحية (فنجان قهوة) نجد الكاتبة كذلك تعتمد الحبكة البسيطة لتنسج لنا أحداث المسرحية، وتقدمها في تلك المرونة المعتادة، فهي تبدأ المسرحية بتقديم يصف لنا المكان والشخوص، ثم تبدأ في تقديم إشكاليتها التي تريد طرحها وهي الصراع بين الهوية والحداثة، الصراع بين التقليد والتجديد، وتتأزم لديها الأحداث عندما يرفض الخادم الآسيوي أن يقوم بعمل فنجان قهوة لسيده الذي لا يعرف كيف يقوم بتشغيل جهاز القهوة الذي يعمل بالكمبيوتر، وهذه اللحظة تكشف ذلك الصراع المتمثل في احتفاظ ذلك الرجل (جاسم) بهويته، وفي تلك الحداثة التي لا يستطيع معايشتها، ومع بداية لحظة التأزم تسير العقدة على طول المسرحية، حتى يرجع الجميع إلى هويتهم بعمل فنجان قهوة بالطريقة التقليدية التي كانوا يعتمدون عليها في حياة البدو داخل القبيلة.

الحبكة هنا تعمل على تطور الأحداث مع حركة الشخصيات من أجل الوصول إلى العقدة الرئيسة في المسرحية، وهي عدم معرفة (جاسم) التعامل مع تلك التكنولوجيا الحديثة، وهو الذي نشأ في بيئة بدوية:

جاسم: استح، وأنت ما عندك دم... البيت بيتك... والقهوة قهوتك، وما تعريف تسويها عن طريق خادم؟

طارق: لأنه هو الوحيد اللي عارف يشغل الجهاز.

---

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

جاسم: ولو: لابد أن نعرف كيف نشغله... هذا عيب عليكم... والله افرض دخلوا علينا ضيوف وايش يقولون... ما عارفين بيشغلوا جهاز القهوة الحين، كل بيت فيه جهاز وانتوا متعرفوش تشغلوا جهازكم إلا بالخادم[1].

إن الحبكة في هذه المسرحية تسير في حركة منطقية مؤلفة بين الأحداث والشخوص، والعقدة، حتى الوصول إلى نهاية المسرحية، وهي هنا حبكة بسيطة غير معقدة؛ إذ تكشف الأحداث شيئًا فشيئًا، وتصل الحكاية إلى نهايتها دون حدوث مفاجأة تذكر في سير الأحداث.

ب. الحبكة المتداخلة

وهذا النوع يجمع بين طياته أكثر من خط درامي؛ حيث ينتج عن الحكاية الواحدة أكثر من حدث، وتسير الأحداث داخل العمل المسرحي في عملية تواز حتى تصل الحبكة بالأحداث إلى النهاية، ومن ثم فإن هذا النوع يكون أكثر تعقيدًا وتوليفًا من الحبكة البسيطة ذات البعد الواحد، والعمل الموحد، ونمط الحبكة المتداخلة هو وجه آخر من وجوه الحبكة الموسعة غير أنه ينتظم بشكل مختلف، إذ تولد الحبكة الرئيسة فيه حبكة ثانية تدور داخل الحبكة الرئيسة، فتكون الأولى إطارًا والثانية مرآة مصغرة لها.

فالكاتب يحاول أن يدفع بأحداث مختلفة تسير مع بعضها البعض حتى تصل في النهاية إلى خاتمة المسرحية التي توحد كل هذه الأحداث، وتجعلها نسيجًا واحدًا.

وقد ورد هذا النوع - الحبكة المتداخلة - في مسرحيات الكاتبة ملحة عبد الله، واعتمدت عليه في تقديم أحداثها الدرامية، فعندما ننظر إلى مسرحيتها (المسخ) نجد أن الحبكة الدرامية تحاول أن توحد بين حكايتين متوازيتين، كلتاهما متصلة بالأخرى، الأولى هي حكاية ذلك الشاب المقهور الذي اتهمه الجميع بالجنون، بعدم الإنسانية حتى إنهم وصفوه بالحيوان، الحكاية الثانية هي حكاية الزوجة الخائنة التي تحاول أن تعيش حياتها كما تريد، وتصف زوجها (بالشيء)، تتداخل هنا الحكايتان من أجل الوصول إلى النهاية التي تقضي بأن هذا الرجل مقهور من الجميع حتى من زوجته، الحبكة هنا توحد بين الحكايتين في نهاية درامية موحدة:

جابر: كنت فين يا مايسة؟

(1) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

الزوجة: كنت مطرح ما كنت... عايز إيه؟

جابر: أنا ما أجبلش إن الحرمة تكلم جوزها بالشكل ده.

الزوج: يا شيخ بلا خوته... بأقولك إيه أنا مش ناقصاك كفاية اللي أنا فيه.

وفي خط درامي آخر نجد أن هناك حكاية أخرى تتحدث عن تلك الزوجة (مايسة)، كأنها لا علاقة لها بالزوج جابر، فنجدها تقول:

المدير: أريد تقريرًا عن حالة جابر.

مايسة: جابر غير محدد العمر... له ملامح تنتمي إلى الجنس الآري والقوقازي والسامي والحامي... وهو إنسان سابق... بدأ في التحول في السنوات العشرين الماضية... وهو الآن في الطور الأخير من تحوله[1].

ففي هذا النص الدرامي والمقطع السابق له نجد أن المسرحية وكأنها تحتوي حدثين منفصلين، الأول حكاية (جابر)، الثاني حكاية (مايسة) الزوجة، وهما يتداخلان في ثنايا الحبكة الدرامية التي تؤلف بينهما، وتعمل في النهاية على التوحيد بينهما لنخرج بنهاية واحدة هي قهر جابر وصراعه النفسي مع جميع من حوله.

إن النص المسرحي هنا يُدار من خلال حبكة متناغمة، تعمل على صب الأحداث في بوتقة واحدة، وتعمل على حركيتها بدايةً من تقديم المسرحية، ووصولًا إلى لحظة التأزم حتى نهاية الأحداث، وهي في كل ذلك قادرة على البناء والربط من أجل وصول الحكاية إلى لحظة الانفراج.

ج. الحبكة المعقدة

هي حبكة تميل إلى التشابك والتعقيد؛ إذ إنها تقدم الأحداث، وقد انفرط عقدها، وتجعل الصراع غير محدد المعالم، كما أن الشخوص لا تسير في فلكها الطبيعي، بل إنها تتجه إلى اللامعقولية، فتشعر على طول النص المسرحي أن الأحداث مشتتة، وأن الحكاية تسير في اتجاهات متناقضة، إلى أن تصل إلى النهاية التي ربما تنكشف عندها الحكاية، أو ربما يتركها الكاتب على تناقضها ولا معقوليتها كما هي.

---

(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

والكاتبة ملحة عبد الله اعتمدت على هذا النوع في بعض مسرحياتها، فالذي ينظر إلى مسرحيتها (حينما تموت الثعالب) يجد أن الحبكة وكأنها لا تستطيع أن تجمع بين الأحداث في خط درامي واحد، فهي حبكة متشابكة معقدة، غير واضحة المعالم، إذ إن بطل المسرحية يعيش في عالم من الغموض والتيه، تنتقل به الأحداث انتقالًا غير واضح التفاصيل، فهو يعيش حالة من النسيان غير المبرر، وحالة من الهلوسة، حتى إنه لا يعرف متى يشرب الخمر، ومتى يرفض شربها، هو لا ينتبه إلى تلك الفتاة التي معه دائمًا، كما أن الزمن في هذه المسرحية يتلاشى ويتشابك، فذلك الشاب بطل المسرحية يتذكر الأشياء التي حدثت منذ بضع سنوات وكأنها حدثت منذ قليل، هو ينكر حقيقة الحادثة التي قام فيها بصدم فتاة بسيارته، ثم يعود مرة أخرى، فيعترف بذلك، ومع كل هذا لا تستقيم الأحداث عند حقيقة واحدة أو خط درامي واحد، بل إن الأحداث متشابكة معقدة إلى حد كبير.

إن الحبكة الدرامية في هذه المسرحية تتصف بالطابع السريالي الذي يصعب الوقوف عند حدود واضحة له، فالحبكة تحاول أن تجمع بين أكثر من حدث متناقض، وبين أكثر من زمن مغاير، حتى إن الصراع داخل المسرحية غير واضح المعالم، والنهاية تبدو غير منطقية تمامًا مع سير الأحداث، فبعد كل هذه الهلوسة التي يعانيها بطل المسرحية، وكل تلك المتناقضات نجد أن جميع شخوص المسرحية يموتون ويموت معهم البطل ثم ينهضون مرة أخرى في نهاية غير مبررة من الكاتبة:

الجرسون: لا يوجد هواء، سنموت حتمًا، ولن نعرف باب الخروج من هنا أبدًا، انتظروني يا رفاق. (يرقد الجرسون بجوار المجموعة، ويموت).

الشاب: (يجري نحو الجرسون) أخبرني بالمخرج من هنا قبل أن أنتهي أيضًا...

ماذا فعلت حتى ينساق هؤلاء إلى الموت من أجلي... من على صواب منا؟... هل أجرمت في حقهم... هل آذيت مشاعرهم؟... ل يوجد إل أنا والصمت، وهذه الرائحة العفنة، وآهات الموتى... (يمسك بالحبل الذي قد تدلى من أعلى، ويضع رقبته فيه، ويقف على كرسي ليتعلق فيه ثم يموت، الجميع ينهضون وهم يضحكون، ويمسكون بالحبل حتى يلامس الشاب الأرض، ويحلون وثاقه ثم يلتفون حوله).

العجوز: أيها الشيطان، بارك هذه الفطيرة المقدسة حتى يرتوي ثعبان الجحيم، ويلتف على غصن الزيتون. (يرتلون خلفه ثم ينقضون عليه ويأكلونه)[1].

إن النص السابق يكشف عن حقيقة ذلك الأسلوب السريالي الذي اعتمدت عليه الكاتبة في بناء نصها المسرحي، ويكشف عن تلك الغرائبية التي ضمنتها الأحداث، فموت جميع الأشخاص ثم بعثهم من جديد حول بطل المسرحية يجعل الأحداث تصطبغ بصبغة واقعية/ سحرية في الوقت نفسه. يجعل الكاتبة تحاول الاهتمام بالحبكة من أجل وضوح سير الأحداث، والحفاظ على تآلفها، لكن ذلك لم يتحقق في تلك المسرحية، إذ جاءت أحداثها متشابكة، حبكتها معقدة تفتقر إلى الترابط والإحكام، ربما تكون الكاتبة قصدت إلى ذلك قصدًا من أجل غرض فني حاولت تحقيقه داخل مسرحيتها، أو ربما كتبت لنا ذلك النص الروائي كنوع من التجريب.

نجد في الأخير أن الكاتبة اعتمدت في أعمالها أنواع الحبكة المختلفة، وظفت كل نوع بشكل يتناسب مع أحداث المسرحية وشخوصها، كذلك عناصرها المختلفة، كما نجد أن الحبكة البسيطة وردت كأبرز الأنواع التي استُخدمت في أعمال الكاتبة المسرحية.

تشكلات الحبكة في المسرح النسوي السعودي

تتشكل الحبكة الدرامية من عدة عناصر متلاحقة، وهي العرض التمهيدي، العقدة، لحظة التأزم، النهاية، ويمثل كل منها نقطة تحول داخل المسرحية، إذ تنتقل الأحداث خلالها من مرحلة إلى أخرى، وتشتبك عناصر الحكاية حتى تصل إلى نهايتها، والكاتب المسرحي لا بد أن يراعي في نصه حضور تلك العناصر وترتيبها ترتيبًا يعمل على استقامة نصه، ومزج عناصره في شكل مقبول.

عناصر الحبكة الدرامية تشكلت في نصوص الكاتبة ملحة عبد الله المسرحية، وأدت دورها في الوصول بالأحداث إلى النهاية المرجوة من قبل الكاتبة، ويمكننا النظر إلى هذه العناصر، والوقوف عند دورها الدرامي كما في التالي:

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

1. العرض التمهيدي

وهو نقطة الانطلاق التي تبدأ فيها الحبكة بالعمل، وتبدأ في التشكل؛ إذ يجعلها الكاتب مدخلًا لأحداث مسرحيته، وأول الطرق التي تؤدي إلى حكايته، وما من نص مسرحي إلا وعرض في مقدمته الكاتب صورًا موضحة لبعض شخوصه، كذلك المكان والزمان.

بداية الحبكة هي تلك اللحظة التي تبدأ فيها الأحداث بالانفراج والتحرك، وفي مسرحيات ملحة عبد الله نجد أن الكاتبة اهتمت بالبداية اهتمامًا كبيرا، قدمت من خلالها أول مشهد تقع عليه عين القارئ داخل المسرحية، كما أنها دائمًا تصف لنا في البداية الشكل الذي تظهر عليه خشبة المسرح، وما به من أشكال ورسومات، كذلك تصف لنا الإضاءة الموجودة، هذه البداية نلتقي بها في كل النصوص المسرحية لملحة عبد الله، فعندما ننظر على سبيل المثال إلى مسرحية (الطاحونة) نجد الكاتبة تبدأ بوصف المكان الذي تدور فيه الأحداث؛ إذ هو عبارة عن منزل قديم، وطاحونة يمتلكها رجل عجوز، في هذا النزل توجد زجاجات كثيرة من الخمر، كما توجد (أجولة) دقيق متعفنة متناثرة في كل مكان من المنزل.

تبدأ نقطة الانطلاق الفعلية للحكاية داخل هذه المسرحية في حديث يدور بين الابن والابنة؛ إذ يتحدثان عن تلك الطاحونة التي لم تعد تعمل، وعن أبيهم الذي لم يعد قادرًا على تشغيل تلك الطاحونة، استبدل ذلك بصناعة زجاجات الخمر لأهل البلدة، الحبكة في هذه المسرحية تبدأ عملها منذ تلك اللحظة الأولى التي تقدم فيها الكاتبة للمسرحية، إذ ينكشف أمامنا الجو العام الذي سوف تقع خلاله الأحداث:

منزل وطاحونة العجوز حيث تظهر الطاحونة في مستوى أعلى من المنزل، المنزل ينقسم إلى مستويين على خشبة المسرح...على منضدة الطعام جلست الابنة، بينما جلس الابن في مواجهتها على مقعد البار كلاهما ينظر إلى الخارج؛ حيث ريشة الطاحونة، حيث يتعلق العجوز أعلاها محاولًا إدارتها بيديه[1].

وتلك البداية هي بمثابة تمهيد وتقديم، يمكن للمتلقي خلالها أن يبدأ في التعرف على ما سوف تقدمه المسرحية من أحداث.

(1) مسرحية الطاحونة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تبدأ الكاتبة في وصف المكان الذي تدور خلاله الأحداث، ومنذ تلك اللحظة والحبكة تعمل عملها في بناء الأحداث وجريانها، إذ تبدأ بكازينو قديم على شاطئ بحر، وهو يحوي أثاثًا قديمًا ومتهالكًا، ومن خلال تلك الأوصاف تقدم الكاتبة لحكايتها وأحداثها، وتحاول أن تنقل للمتلقي صورة عامة تست طيع من خلالها الدخول إلى الأحداث:

كازينو قديم على شاطئ البحر... يبدو الأثاث قديمًا متهالكًا... على الجدران علقت بعض مصابيح الغاز لتعطي إضاءة خافتة للمكان... يدخل شاب وفتاة، وقد تأبط كل منهما ذراع الآخر... يجلسان على المنضدة الخالية[1].

ومن خلال تلك البداية السابقة يستطيع المتلقي أن يدخل بعد ذلك أجواء المسرحية، يتعرف الأحداث، كما أن الحبكة هنا تتمثل بدايتها مع تلك المقدمة.

إن الكاتبة تستطيع أن توفق بين أحداثها وبين الحبكة التي تقوم عن طريقها ببناء الأحداث عن طريق تلك البداية التي تهيئ عبرها الدخول للمسرحية، فما ذلك التمهيد إلا بداية بوح الكاتبة، ومحاولتها إحكام بنيتها الدرامية بما يتوافق مع نصها المسرحي، فالذي يربط بين البداية السابقة وبين أحداث المسرحية يجد تناسبًا كبيرا وملاءمة لما حوته المقدمة؛ لأن جميع أحداث المسرحية تدور داخل ذلك الكازينو القديم، والشاب والفتاة هما الشخصيات الرئيسة التي تدور حولها جميع الأحداث، كما أن الأوصاف التي قدمتها الكاتبة لهذا المكان من تهالك وتحطيم يتساوق بشكل كبير مع أوصاف بطل المسرحية، ذلك الشباب الذي يعاني من الهلوسة والنسيان وعدم التركيز، فالبداية كانت بمثابة وصف أولي لأحداث المسرحية.

2. العقدة

عندما تتحرك أحداث المسرحية بشخوصها وعناصرها الدرامية المتنوعة، فإنها تكشف عن إشكالية ما تدور حولها الأحداث، تلك الإشكالية تمثل العقدة التي يكشف عنها الصراع في المسرحية، ومع حركة الأحداث يظل المتلقي متابعًا للصراع من أجل معرفة كيف يمكن - في النهاية- أن تنفرج تلك العقدة؛ ذلك أن كل عمل درامي يحاول معالجة إشكالية معينة،

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وهذه الإشكالية تعكسها عقدة المسرحية التي يبدأ من عندها تأزم الأحداث، واحتدام الصراع، ويطلق عليها الدكتور مجيد الجبوري: أزمة التعقيد، إذ يتحدث عنها قائلًا:

"هي تمثل المرحلة الأهم والأكثر تعقيدًا وتشابكًا وسرعة عن سابقتها، إذ تبدو فيها القوى المتضادة بوضع العقبات لبعضها من جهة، والعمل على الوصول إلى أهدافها من جهة أخرى".

في مسرحيات ملحة عبد الله جاءت العقد الدرامية بشكل متوافق مع طبيعة الأحداث، ومعبر عنها، ففي مسرحية (سر الطلسم) تكمن العقدة في محاولة ذلك الشاب النجاة من إصابته، ولكن الشيخ (حارس الكهف) لا يحاول مساعدة هذا الشاب، بل يحدثه عن سر ذلك الطلسم، تتصاعد حدة الأحداث والشاب لا يزال يشقى بتلك العقدة التي لم ترد الكاتبة أن تضع لها نهاية، بل تظل الإشكالية كما هي حتى نهاية المسرحية، ربما كشفت الكاتبة عن انفراجه تلك العقدة عندما دخل ذلك الشاب إلى باب الكهف:

العجوز: لقد آن الأوان أن تدخل مدينتهم فلقد استيقظوا.

الشاب: سأشفي من جرحي؟

العجوز: بل تحيا من جديد، وتحيا معك.

الشاب: فليأتوا إلى هنا.

أصوات: لن نستطيع، أنت الذي تأتي إلى مدينتنا، وتشفى مما بك.

(صوت صرخة عالية يمتد الصدى) تقدم يا مصباح[1].

وعندما يتقدم ذلك الشاب فإنه يقع على باب الكهف، ولا يستطيع الدخول، وكأن العقدة التي ظهرت منذ بداية المسرحية، وهي محاولة ذلك الشاب أن يشفى من جرحه، لن تنفرج أبدًا حتى نهاية المسرحية، ذلك أن الكاتبة قدمت نهاية مغايرة عن توقع المتلقي للأحداث.

وفي مسرحية (حينما تموت الثعالب) تتجسد العقدة داخل المسرحية بشكل غير منتظم، وغير ثابت، فتشعر وأنت تقرأ النص المسرحي أنك أمام أكثر من عقدة، وأكثر من صراع، فذلك الشاب الذي يدخل إلى الكازينو القديم يعاني بعض الذكريات المؤلمة التي تجعله

(1) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

مضطربًا، وتبدأ العقدة تقريبًا مع بداية تذكره لتلك الأحداث المؤلمة، ونلتقي بعقدة أخرى داخل المسرحية، وهي تلك الفتاة التي تستغرب تصرفات ذلك الشاب.

إن هذه المسرحية تتسم كما ذكرنا من قبل بالطابع السريالي الذي يجعل الأحداث متداخلة معقدة، ومن ثم فإن المتلقي عليه أن يحاول كثيرًا من أجل الوصول إلى العقد التي تنم عنها الأحداث. وربما كانت العقدة الأكثر بروزًا هي لحظة تذكر الشاب للذكريات السابقة:

الفتاة: أنت الذي أخبرتني... هل نسيت؟

الشاب: عجيب!! ماذا تشربين؟

الفتاة: يبدو أن عقلك قد اختلف... إن الزجاجة التي طلبتها أمامك في الثلج.

(الشاب ينظر نحو الزجاجة في تعجب)

الشاب: من الذي طلبها؟

الفتاة: أنت.

الشاب: محتمل... هل تعتقدين أنه من السهل على الإنسان أن ينسى بهذه السرعة؟ ثم إني لا أشرب الخمر... إن هذه الزجاجة موجودة قبل أن ندخل إلى هنا[1].

يمكننا أن ننظر إلى العقد الأخرى في مسرحيات ملحة عبد الله بأنها جاءت متوافقة مع طبيعة الأحداث التي تقدمها كل مسرحية، فمسرحية أم الفأس تتمركز فيها العقدة حول محاولة حصول ذلك (الجني) على أم الفأس، وفي مسرحية فنجان قهوة تتمركز عقدة المسرحية حول الحصول على فنجان قهوة من ذلك ا لجهاز الجديد الذي يصنع القهوة، لكن من يمتلكون هذا الجهاز لا يعرفون طريقة تشغيله، وفي مسرحية المسخ تظهر العقدة في عدم اعتراف الجميع بإنسانية ذلك الشاب (جابر) الذي يشترك في قهر جميع شخوص المسرحية.

أما العقدة في مسرحية الطاحونة فهي تدور حول معرفة أين ذهبت المرأة زوج ذلك الرجل العجوز صاحب الطاحونة، إذ عندها تبدأ الأحداث في التأزم، ويبدأ الصراع في ديناميته المعروفة.

---

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

3. لحظة التأزم

هي تلك اللحظة التي يصل فيها الصراع إلى أوجه، وتشعر بأن العقدة لا يمكن أن تنفرج؛ إذ تمثل لحظة التأزم التحول الأكبر داخل المسرحية، من أحداث عادية وصراع طبيعي إلى أحداث متأزمة وصراع محتد، فهي قمة هرم الأحداث وتعقدها حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحل في الخاتمة؛ لأنها تأتي ملازمة للعقدة فإنها كثيرًا ما تختلط بها ويصبحان شيئًا واحدًا، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة حدها الأقصى.

إن تلك اللحظة تكشف عن المشكلة الحقيقية التي تعالجها المسرحية، بل تذهب لأبعد من ذلك؛ حيث الأحداث وصلت إلى طريق وعر لا يمكن تخطيه بسهولة.

وهذه اللحظة يركز عليها الكاتب كثيرًا في أعماله؛ لأنها تمثل النقطة المركزية التي تدور حولها جميع عناصر المسرحية، فالصراع يدور، الشخصيات تتحرك، والعقدة تعمل من أجل الوصول إلى تلك اللحظة التي تحاول المسرحية إلقاء الضوء عليها. ذلك أنها تعكس المشكلة الحقيقية التي قامت من أجلها الأحداث، دون هذه اللحظة تفقد المسرحية تشويقها وإثارتها؛ إذ تتحول الأحداث إلى مجرد حديث عادي لا إثارة فيه.

وقد اهتمت الكاتبة ملحة عبد الله بتوظيف تلك الخاصية في أعمالها جيدًا، فكل مسرحية من مسرحياتها تعالج تلك الإشكالية عبر الوصول إليها مع تأزم الأحداث واحتدام الصراع؛ حيث تمثل لحظة التأزم اللحظة الفارقة في سير الأحداث، فعندما ننظر - على سبيل المثال- إلى مسرحية (المسخ) نجد أن لحظة التأزم فيها هي تلك اللحظة التي تحول فيها (جابر) من شاب طيب مسالم إلى شاب قاتل؛ حيث قام بقتل زوجه التي قامت بخيانته، وهنا يرى الجميع أنه لم يكن على حق؛ لأنهم يعدونه لا شيء أو ربما نكرة؛ لذلك ليس له الحق في كل ما يتصل بهذه الحياة:

الطبيب: أنت دخلت البيت متسلل... دي جريمة.

جابر: جريمة إيه... ده بيتي.

الطبيب: مهما كانت أمرأتك بتخونك... ده ما يديلكش الحق إنك تقتحم عليهم خلوتهم... أنت إيه ما عندكش إحساس... ما عندكش دم[1].

ومع هذه الصدمة التي يلقاها جابر، فإن حياته تتحول ويصبح قاتلًا، مع هذا فإن جميع من حوله ينكرون عليه إنسانيته، وأنه ليس له الحق في الحياة. وقد مثلت تلك اللحظة التي اكتشف فيها جابر خيانة زوجه تحولًا بارزًا في الأحداث؛ إذ إنها كادت أن تصل إلى نهايتها، جميعها يكشف عن ذلك القهر الذي تتعرض له تلك الشخصية المحورية.

أما مسرحية سر الطلسم فإن ذروة الأحداث فيها تنتهي عند سماع ذلك الشاب المصاب لأصوات غريبة من داخل الكهف؛ إذ تمثل تلك اللحظة تحولًا في الأحداث، حيث تنتقل الشخصية المحورية من الواقعي إلى الأسطوري، ومن الممكن إلى المتخيل، لحظة التأزم هنا تختلف عنها في مسرحية فنجان قهوة، ذلك أن الأحداث واقعية، التحولات تشي بواقع تعيشه الشخصيات داخل المسرحية؛ حيث تبدأ لحظة التأزم مع حضور بعض الضيوف إلى منزل جاسم، وطلبهم شرب بعض القهوة ليتفاجأ الجميع بأنهم يجهلون تشغيل ذلك الجهاز الذي يقوم بصنع القهوة، في هذه اللحظة تظهر الإشكالية الحقيقية التي بنيت عليها الأحداث.

4. النهاية

هي خاتمة الحكاية واللحظة التي تتكشف عندها الأحداث، ويتوقف فيها الصراع، حيث يضع الكاتب نهاية مسرحيته، وإن كانت هناك بعض الأعمال التي لا تحمل نهاية واضحة المعالم، كأن تتوقف الأحداث عند لحظة معينة، ذلك كما رأينا في مسرحية المسخ لملحة عبد الله، ذلك أن نهايتها غير مقنعة بالنسبة للمتلقي؛ إذ تشعر أن الأحداث توقفت فجأة، بينما تحتوي الأعمال الأخرى على حدث أخير يكشف عن جميع الأحداث التي سبقته، ويكون حلًا لعقدة العمل المسرحي.

ويمكن أن تأتي نهاية المسرحية بشكل طبيعي متوقع طبقًا لما سبقها من أحداث، وقد تأتي غير متوقعة وغامضة في الوقت نفسه، ذلك كما جاء في مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ إن موت الجميع داخل الكازينو القديم وموت البطل كذلك يعد نهاية غير متوقعة وغير مقبولة في ظل ما تقدمها من أحداث، حيث يعتقد المتلقي عندما يرى هذه النهاية أنه لا علاقة

(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

بينها وبين أحداث المسرحية، وربما قصدت الكاتبة لذلك قصدًا من أجل أسباب فنية وفكرية تريدها داخل المسرحية.

تأتي النهاية في مسرحية (أم الفأس) متوقعة بشكل طبيعي، ومرتبطة بأحداث المسرحية، ذلك أن الجميع - رغم محاولاتهم المتعددة- وقفوا عاجزين عن إنقاذ أم الفأس مع ذلك الشيطان وحيله المتعددة، كما أن (العراف) طلب من أهل القبيلة أن يقوموا بقتل (غول) حتى تنكشف لعنة الشيطان، كأن الكاتبة تريد أن تقول بأن ذلك المطلب صعب التحقيق، وأن أم الفأس سوف تذهب إلى قدرها لا محالة، فالجميع لم يقدر على إنقاذها:

شيخ القبيلة: (بدهشة وهو ينظر إلى فارس) فارس؟

أنت فارس؟

فارس: نعم فارس، وهذي هي أم الفأس بالفعل.

رجل: لطخنا بالعار.

شيخ القبيلة: أنت يا خسيس يا عميل العفاريت.

أم الفأس: فين رجالك يا أم الفأس... فين حماتك يا أم الفأس فين؟[1]

إن هذه النهاية كانت متوقعة في ظل مجتمع غير قادر على نبذ عادات الآخر الدخيلة، والحفاظ على هويته، فرجال القبيلة لم يستطيعوا أن يحافظوا على أم الفأس التي وقعت فريسة للشيطان الذي يرمز إلى الآخر بكل صوره.

وأما مسرحية الطاحونة، فإن النهاية تأتي كاشفة لما سبقها من أحداث؛ ذلك أن الغموض كان مسيطرًا على الحكاية حتى نهايتها عندما علم الجميع بأن ذلك الرجل العجوز قد قتل زوجته - التي كان يبحث عنها الجميع على طول الأحداث - وقام بدفنها في صندوق الطاحونة:

الفلاح: ألم أقل لكم أن بين التروس شيئًا يعوق الحركة، لقد وضعها بين التروس ليقطعها يومًا بعد يوم.

العجوز: (يصرخ) رأسي (تخمد أنفاسه).

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

الضابط: لقد مات[1].

ومع موت ذلك الرجل العجوز تتكشف الأحداث، وتصل الحكاية إلى نهايتها.

كذلك في مسرحية المسخ، تأتي النهاية متوافقة مع ما سبقها من أحداث، فعلى طول المسرحية والجميع يضطهدون الشاب (جابر)، وهو يعاني من جراء هذا الاضطهاد، وفي النهاية يتهمونه بالجنون، وأنه أصبح لا يشبه البشر، بل تحولت طباعه إلى طباع حيوان، فكانت تلك النتيجة كاشفة عن الأحداث، وقد جاءت متوقعة لمطابقتها أحداث المسرحية.

جماليات بناء الشخصية في المسرح النسوي السعودي

تحتل الشخصية المكانة الأبرز بين العناصر الدرامية الأخرى داخل المسرحية؛ ذلك أنها تقوم بتحريك الأحداث، وإتمام الصراع، ولا يمكن أن تتحقق الأحداث بدونها، فالشخصية هي عمادة العمل المسرحي، والكاتب عليه منذ البداية أن يهتم ببناء شخصياته بناءً محكمًا؛ "ففي الدراما يجب أن يحرص المؤلف على أن يتحول كل شيء إلى أحداث أو حوارات بين الشخصيات الدرامية، لذلك فإن محل هذه الشخصيات تبدو كما لو كانت أناسًا حقيقيين، يولدون في البداية في عقل المؤلف ثم يتولى تأكيدها بعناية واهتمام، وتوضيح سماتها وملامحها الدقيقة ليظهر للمشاهد خصائصها الذاتية المميزة.

والشخصية في المسرح تتوقف على مدى قدرة الكاتب على رسمها وتقديمها للمتلقي؛ إذ يهبها الكاتب الحركة والفعل كي تبدو شخصية حقيقية، كما لو كانت تمارس حياتها الطبيعية في الواقع. ويرى الناقد (مارجوري بولتون) أن مهارة الكاتب المسرحي تتوقف على قدرته في أن يرينا كثيرًا من صنوف وأشكال مختلفة من الناس، وأن يكونوا جميعهم متساوين في درجة إقناعهم لنا.

فالكاتب يحاول – قدر الإمكان– أن يقدم شخوصه في حركتها ودراميتها بما يتوافق مع الأبعاد الإنسانية الطبيعية؛ ذلك أن الشخصية هي التي تقنع المتلقي بالأحداث، وتؤدي الفكرة كما رسمها لها الكاتب.

(1) مسرحية الطاحونة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وإذا حاولنا تقديم تعريف للشخصية المسرحية فإننا نجدها ذلك العنصر الذي يقوم الكاتب ببنائه من أجل تقديم الأحداث، هذا العنصر يضفي عليه الكاتب الطابع الإنساني؛ ومن ثم فهي تعد الوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تظهر، وبما تخفي، وبما تلبس، وبما تشترك فيه من صراع.

الشخصية منذ القدم ارتبطت بالمسرح أكثر من ارتباطها بالأنواع والأجناس الأدبية الأخرى؛ إذ كانت تشير إلى القناع الذي يلبسه الممثل على خشبة المسرح من أجل ألا يعرفه الجمهور، حتى يستطيع تقمص الشخصية التي يريد، وقد ظهر هذا المفهوم قديمًا لدى اليونان، ومن ثم فالشخصية "هي كلمة تعني في اللغة اللاتينية القناع الذي يلبسه الشخص ليظهر أمام غيره متنكرًا بوجه آخر غير وجهه الحقيقي، والقناع لفظ مرتبط بالمسرح ارتباطًا وثيقًا، ومنه لفظ Persona الذي يعني القناع الذي يلبسه الممثل المسرحي، والغرض: هو التشخيص أو تمثيل الشخصية المسرحية المراد عرضها على الخشبة. فالشخصية منذ القدم مرتبطة بالمسرح والدراما بشكل كبير.

وإذا نظرنا إلى مسرحيات ملحة عبد الله نجد الكاتبة توظف عديدًا من أنماط وأنواع الشخصية؛ حيث تظهر الشخصية النامية والشخصية المسطحة، ويتوازى كل منهما مع الشخصية الرئيسة، وكذلك الشخصية الثانوية، وذلك كما يلي:

1. أنماط الشخصية

يمكننا الحديث عن أبرز أنماط الشخصية التي وردت داخل مسرحيات ملحة عبد الله وكيفية بنائها من قبل الكاتبة على النحو التالي:

أ. بناء الشخصية النامية/ الرئيسة

تحتل الشخصية الرئيسة الدور الأكبر في المسرحية، وتدور حولها معظم الأحداث، وكذلك بقية الشخصيات، والكاتب داخل عمله المسرحي لا بد أن يهتم بشخصيته الرئيسة مقارنة ببقية الشخصيات الأخرى؛ لأنها في الغالب هي التي تستقطب العمل الأدبي، وتمثل نقطة اهتمامه، وكما يقول الدكتور عبد القادر القط:

إن البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتؤثر هي في الأحداث، أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها، ومن طبيعة تلك الصلة.

لا بد أن تكون الشخصية الرئيسة شخصية نامية تتطور بتطور الأحداث، وتنمو حركتها تدريجيًا حتى تصل إلى أعلى مستويات نموها، فلا يمكن أن تقف الشخصية الرئيسة مسطحة في مكانها، ذلك أن الكاتب يهتم ببنائها، ويضفي عليها صفات تجعلها قابلة للحركة والنمو دائمًا.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله تظهر الشخصية الرئيسة وهي تمثل محور الأحداث؛ إذ تشعر أن الكاتبة لم تهتم من شخصياتها سوى بشخصيتها الرئيسة، إذ تركز جل اهتمامها عليها. وقد يتشارك دور البطولة أكثر من شخصية رئيسة، حتى يمثلوا جميعهم محور الأحداث، ففي مسرحية (أم الفأس) يمثل كل من فارس وأم الفأس الشخصيتين الرئيستين في المسرحية، كما أنهما يمثلان الصراع بين الخير والشر، بين الهوية والآخر، إذ تشير (أم الفأس) إلى الهوية، بينما يشير فارس إلى الآخر بعدما قام الشيطان بالسيطرة عليه.

وشخصية أم الفأس شخصية نامية تتطور بتطور الأحداث، فهي تظهر في البداية فتاة عادية تحاول قدر ما أمكنها أن تدفع عنها أي اعتداء أو تدخل في حياتها، ثم تتطور تلك الشخصية لتصل في النهاية إلى الوقوع في الفخ الذي نصبه فارس لها بمساعدة الشيطان، إذ إن هذا الشيطان الذي كان يتلبس فارس لم يستطع أن يغوي أم الفأس، لذلك استعان بذلك الشاب من أجل ذلك، ومع تنامي الأحداث تظهر لنا شخصية تلك الفتاة بوضوح؛ حيث تقدم لها الكاتبة أوصافًا مادية ونفسية واجتماعية.

وتجعلها شخصيتها المحورية التي تحرك الأحداث داخل المسرحية بالمشاركة مع فارس الشخصية المحورية الثانية.

وتتنامى شخصية (فارس) داخل مسرحية أم الفأس مع تنامي الأحداث، إذ يظهر في البداية وقد تلبسه أحد العفاريت عندما كان يرقص مع شباب القبيلة، وبعدها تتطور وتتنامى تلك الشخصية، إذ تكون مهمتها محاولة الإيقاع بأم الفأس وغوايتها بواسطة ذلك العفريت، كما أن أهل القبيلة جميعهم يحاولون إنقاذ فتاهم الأفضل (فارس) من قبضة ذلك الشيطان، فيبحثون عن الحل لذلك على طول أحداث المسرحية.

إن الكاتبة في رسم شخصياتها الرئيسة تلجأ دائمًا إلى الوقوف عند الشخصية، والحديث عن سماتها الشخصية لاسيما النفسية منها، التي تجعلها شخصية محورية داخل المسرحية، كما تقدم الكاتبة السمات المادية للشخصية؛ حيث تجعل المتلقي على وعي تام بسمات شخصيته وملامحها على طول المسرحية:

أم الفأس: (وهي تضرب الذباب في الهواء) ها أنت يا خسيس تقرب... وغيرك كمان مثلك، وأنت رقم كام؟ مئة... ألف... قول كام! هذا ما جنيته على نفسك يا خسيس، وغيرك مثلك كثير.

(تبدي إعجابها بنفسها) يا الله.. يا الله يا أم الفأس... هو في حد في دللك وجمالك ها اليوم؟ أنت والله إحدى بنات الحور، متبخرة بالبخور، ويلتف حولك النور، بالله عدي غنمك...وسني فأسك، ومن يقترب منك أهديه عطية من عطياتك، أو ضربة من ضرباتك، تعيشين كريمة بين اخواتك[1].

ففي النص السابق تحاول الكاتبة أن تقدم بعض أوصاف الشخصية من خلال المونولوج الداخلي للشخصية نفسها، وهي بذلك تقربها للمتلقي، ومع تنامي الأحداث نجد أن الكاتبة تشحن شخوصها بدينامية وحركية، حتى تجعلهم يتنامون مع الأحداث.

وفي مسرحية (الطاحونة) تقدم الكاتبة أكثر من نموذج إنساني يمكننا أن نطلق عليه الشخصية الرئيسة أو المحورية، فهناك الرجل العجوز الذي تدور حوله معظم أحداث المسرحية، هناك الابن والابنة اللذان يشتركان في البطولة مع أبيهم ذلك الرجل العجوز، هناك زوجة ذلك الرجل التي لا تشترك في الأحداث، لكن الحكاية جميعها تدور حولها.

ربما اختلفت الكاتبة في بناء شخصيات تلك المسرحية عن بقية أعمالها الأخرى، فهي لا تجعلهم يتطورون بتطور الأحداث، بل يمارسون أدوارهم الدرامية بثبات وسطحية حتى نصل إلى المشهد الأخير من المسرحية الذي تبدأ فيه الأحداث بالتكشف، عندها نجد تطورات متعددة في بناء الشخصية المحورية ورسم ملامحها، فذلك الرجل العجوز لم يقدم جديدًا على طول أحداث المسرحية، لكنه يبدأ في الكشف عن نفسه مع اقتراب النهاية، إذ هو الذي يصنع الخمر لأهل القرية من دماء زوجه، وهو الذي قام بقتل زوجه ووضعها داخل

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

الطاحونة، وهو الذي يحاول باستمرار خداع أبنائه، وفي كل هذا تبدأ شخصيته في النمو والتطور حتى نهاية الأحداث.

أما في مسرحية (حينما تموت الثعالب) فإن الشخصية المحورية يغلب عليها طابع الغموض، وهذا الغموض يعد بمثابة تقنية فنية وضعتها الكاتبة من أجل رسم ملامح شخصيتها، ومحاولة بنائها بناءً يتوافق مع سيكولوجيتها، ذلك أن الشاب الذي يقوم بدور الشخصية الرئيسة تسيطر عليه الهلوسة والذكريات والغموض، ومن ثم يظهر ذلك كثيرًا في طبيعة شخصيته:

الفتاة: هل أجاب أحدهم؟ هل عاودتك هذه الهلوسة؟

الشاب: لقد دخل من هذا الباب... وسار حتى باب المطبخ على ما يبدو.

الفتاة: عله يكون شعورًا فقط.

الشاب: لماذا لا تصدقينني؟ هذه أول مرة أحضر فيها إلى هذا المكان[1].

فالكاتبة هنا تظهر من خلال الحوار بعض ملامح ذلك الشاب الذي يمثل الشخصية المحورية في المسرحية، وهي دائمًا تركز على الجانب النفسي لديه، وهذا الجانب نجده ينمو ويتطور بتطور أحداث المسرحية.

ويمكننا القول بأن مسرحية (المسخ) هي أكثر مسرحيات الكاتبة التي اهتمت فيها ببناء شخصيتها الرئيسة، وأولتها اهتمامًا خاصًا بدايةً من المشهد الأول حتى نهاية الأحداث، فـ(جابر) ذلك الشاب الذي يعاني القهر من جميع الناس حوله هو شاب قوي، مكافح، لكنه لا يعرف القراءة والكتابة، ولا يعرف كثيرًا من أمور الحياة، وهو في نظر زوجه لا يمثل سوى رجل فقط تتستر به، لا قيمة له من خلال وجهة نظر الجميع، ومع تنامي الأحداث تتنامى شخصية (جابر) إذ يقوم بقتل زوجه، ويستنكر أفعال مديره، وتتطور شخصيته بشكل ملحوظ مع تطور الأحداث.

إن الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية تستقطب جميع الأحداث، وتتولى حركة بقية الشخصيات عبر ديناميتها، فجابر في صراع درامي دائم مع زوجه، ومع مديره، ومع الطبيب ومع الرجل حامل العصا، وهو يمثل في كل ذلك محور الصراع بينهم جميعًا.

---

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

أما في مسرحيتي (سر الطلسم) و(فنجان قهوة)، فالكاتبة اهتمت بالحدث أكثر من اهتمامها ببناء شخوصها، فلم تهتم كثيرًا بتوضيح سمات شخصياتها الرئيسة، أو بملامحهم المادية والاجتماعية والنفسية، بل كان يشغلها بناء الحدث عن ذلك، ففي مسرحية سر الطلسم يظهر ذلك الشاب الذي يبحث عن أحد يقوم بإنقاذه، ويمثل الشخصية الرئيسة التي تدور حولها الأحداث، هذا الشاب لم تقدم له الكاتبة اسمًا أو وصفًا، بل ظلت تطلق عليه - على طول المسرحية - مسمى (الشاب)، هذه الشخصية الرئيسة لم تكن تتطور مع تطور الأحداث، بل ظلت مسطحة لا نمو فيها ولا تغيير حتى نهاية المسرحية، كل ما قدمته هو عبارة عن حوار بينها وبين ذلك الرجل العجوز حارس الكهف، وهذا الحوار لم يشر إلى أحداث تذكر قام بها ذلك الشاب، من ثم بقيت الشخصية المحورية في هذه المسرحية رهينة الأحداث وتابعة لها.

وفي مسرحية فنجان قهوة، يُعد (جاسم) هو الشخصية الرئيسة في المسرحية، تصوره الكاتبة بأنه يعاني عقدة الحداثة؛ إذ يحاول على طول المسرحية تشغيل جهاز القهوة المتصل بالكمبيوتر، لكنه لم يعرف، وبالرغم من حديث الكاتبة عن تلك الشخصية الرئيسة في بعض المواقف إلا أنها اهتمت بالحدث أيضًا على حساب تلك الشخصية.

وفي الأخير، فإن الشخصية الرئيسة في مسرحيات ملحة عبد الله وردت بأكثر من نمط؛ إذ ظهرت نامية تارة، ومسطحة تارة أخرى، إلا أن الشخصية النامية هي التي غلبت على عدد الشخصيات الرئيسة، وقد استعانت الكاتبة بالأبعاد المادية والنفسية والاجتماعية في رسم ملامح شخوصها.

ب. الشخصية الثانوية/ المسطحة

تأتي الشخصية الثانوية لتساعد أختها الرئيسة داخل العمل المسرحي في اكتمال الحدث وتحريك الصراع؛ إذ إن دورها الثانوي يستطيع أن يصل في درجة أهميته دور الشخصية الرئيسة، فلا يمكن لتلك الأخيرة أن يكتمل وجودها وأن تستطيع إنهاء الحكاية بدون وجود الشخصية الثانوية.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهرت الشخصية الثانوية بأدوار مهمة، كما أنها ظهرت نامية في بعض المسرحيات، ومسطحة في البعض الآخر، إلا أن تلك السمة الأخيرة هي التي غلبت عليها، ففي مسرحية (فنجان قهوة) نلتقي بحركة الشخصيات الثانوية التي كان لها

دورٌ بارزٌ في الأحداث، نجد أن كلًا من الابن طارق والابن أحمد، والبنت والجد كان لهم دورٌ كبيرٌ في تحريك أحداث المسرحية، بل ظهروا في بعض المشاهد ليغيروا من مجرى الأحداث، يؤثروا فيها، فالابن طارق يستطيع حل العقدة التي تتوقف عندها حكاية المسرحية، وهي محاولة تشغيل جهاز القهوة، ذلك أن تلك الشخصية الثانوية تعرف اللغة الأجنبية، ولا مشكلة لديها مع الحداثة وما أحدثته من ضيق لشخوص المسرحية:

الجميع: لا لابد من اللغة، لغة الرموز والطلاسم.

طارق: انتوا نسيتوا إني كويس في الإنجليزي، هات الكتالوج.

(يأخذ الكتالوج، ويجلس بينهم)

طارق: زرار BA اتجاه اليمين المفتاح الرئيس أعلى اللوحة.

الجميع: هه وبعدين قول[1].

وتستمر حركة الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية مع حركة الشخصية الرئيسة جاسم، لكن الكاتبة لا تقدم لهم أوصافًا تذكر كما تفعل مع شخصيتها الرئيسة، بل تجعل الأحداث هي التي تكشف عن ذلك، ويمكن أن نعد شخصيات هذه المسرحية الثانوية شخصيات نامية؛ إذ إنها شاركت في صنع الأحداث بشكل قوي.

في مسرحية (حينما تموت الثعالب) تجعل الكاتبة حركة شخصياتها الثانوية تتوازى مع حركة الشخصيات الرئيسة؛ فتظهر مصاحبة لها على طول الأحداث؛ إذ يمثل (الجرسون) فعلًا موازيًا، لأنه دائم الظهور، وبه تزداد حدة الصراع، وتسير الأحداث حتى نهايتها، لكن بالرغم من ذلك، لم تقدم له الكاتبة أوصافًا تذكر حتى مع حركة الأحداث، وتظهر كذلك (الفتاة) التي تعد شخصية ثانوية نامية داخل المسرحية، فهي تشارك في الصراع، كثيرًا ما تسير الحوار مع الشخصية الرئيسة.

أما في مسرحية (المسخ)، فقد تعددت الشخصيات الثانوية ما بين حامل العصا، والزوجة، والمدير، والطبيب، وقد ساعدوا جميعهم الشخصية الرئيسة (جابر) في اكتمال الحكاية، بالرغم من دورهم الحيوي في المسرحية، إلا أن شخصياتهم جاءت مسطحة لم تكن تنمو أو تتطور بتطور الأحداث، بل جاءت مشاركاتهم خادمة للحدث ما عدا شخصية

(1) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

(الزوجة) التي جاءت نامية، فدورها يتحول من مشهد إلى آخر، وكان تأثيرها قويًا في الأحداث، كما أن الكاتبة قامت برسم ملامحها من خلال الأحداث، فهي تبدو مثقفة واعية، لكنها في الوقت نفسه خائنة لا تحب زوجها.

الزوجة: عشان فيه فاصل بيني وبينك... وحاجز كل يوم بيخلي كل واحد فينا جوه دايرة اهتمامه... عايش منغلق على الآخر.

جابر: أيوة.

الزوجة: والعزلة اللي فرضتها علينا الظروف دي... بقت بتشكل سأم وملل في نجاح العلاقة الإنسانية حسب الروابط الاجتماعية الرجعية.

جابر: (يومئ وكأنه يفهم حديثها) أيوه طبعًا... ما إحنا ولد عم.

الزوجة: وده بيشل قدرتي على الفعل أمامك... إذ إنك تشكل بالنسبة لي الأنا الأعلى[1].

وفي هذا الحديث ما يشير إلى بعض سمات تلك الزوجة، كما يوضح أبعادها النفسية أمام المتلقي.

أما في مسرحية (أم الفأس) فتظهر الشخصيات الثانوية بشكل لافت للنظر؛ إذ إن معظم الأحداث تحركها تلك الشخصيات بجانب الشخصيتين الرئيستين (أم الفأس) و(فارس)، هذه الشخصيات تمثل جانبًا كبيرًا من الأحداث؛ إذ يظهر أهل القبيلة، والعراف، والرجل الأعمى، وغيرهم داخل المسرحية بأدوار مهمة، كما يظهرون تنامي وتطور مع تطور الأحداث، لكن الكاتبة بالرغم من ذلك لا تقدم لهم أوصافًا تذكر، بل تشركهم في الصراع دون تحديد ملامح خاصة بهم.

وفي مسرحية (سر الطلسم) لم تقدم الكاتبة شخصيات ثانوية يمكنها أن تتدخل في الأحداث، ذلك أن شخصيات المسرحية اقتصرت على الشخصيتين الرئيستين فقط (الشاب، والرجل العجوز)، وعلى طول المسرحية يدور الحوار بينهما دون تدخل أية شخصيات أخرى.

وفي الأخير فإن الشخصيات الثانوية في مسرحيات ملحة عبد الله كان لها دور مهم بجانب الشخصية الرئيسة؛ إذ اعتمدت عليها الكاتبة في حركة الصراع، وفي اكتمال الحدث،

(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

لكن الكاتبة لم تهتم برسم ملامح شخصياتها الثانوية، أو الحديث عنها، ذلك أن اهتمامها بالحدث جاء على حساب الشخصيات.

2. أبعاد الشخصيات

حددت ملحة عبد الله في أعمالها المسرحية بعض أبعاد الشخصية التي تشير إلى سماتها وملامحها العامة، كان من بين أبرز تلك الأبعاد: البعد المادي/ الفيسيولوجي، والبعد الاجتماعي/ السوسيولوجي، كذلك البعد النفسي/ السيكولوجي، تلك الأبعاد الثلاثة لها دور كبير في رسم ملامح الشخصية وتقديمها للمتلقي؛ حيث إنها "تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحي بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف، وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى، حيث ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها.

هذه الأبعاد تدفع الشخصيات إلى الظهور والوضوح داخل العمل، يمكننا الحديث عن تلك الأبعاد داخل مسرحيات ملحة عبد الله كما يلي:

أ. البعد الفسيولوجي

يشير البعد الفسيولوجي إلى الجوانب المادية للشخصية؛ حيث تقدم الكاتبة للسن والطول والعرض، والقوة ولون البشرة، وغيرها من السمات المادية التي تتسم بها الشخصية داخل العمل المسرحي، هذه السمات لها أثرها الكبير على حركة الشخصيات، وعلى طبيعة وجودها الدرامي؛ حيث "تأتي أهمية البعد الجسدي الذي يحدده المؤلف عادة في الإرشادات التي يكتبها للمخرج، سواء في قائمة الشخصيات، أو عند ظهور كل شخصية على خشبة المسرح، فالشخصية المشوهة لها نفسية غير نفسية الشخصية الصحيحة السوية.

وكأن الكاتب يقدم شخصيته لخشبة المسرح لا للنص المسرحي، فيجعله ذلك حريصًا على رسم ملامح شخوصه.

وقد اهتمت ملحة عبد الله بتصوير البعد المادي لبعض شخصياتها الرئيسة، حاولت من خلال هذا التصوير أن تبين للمتلقي مدى تأثير تلك الشخصية في الأحداث عن طريق ذلك البعد؛ ففي مسرحية (أم الفأس)، قامت الكاتبة بوصف الشخصية المادي، فحين نراها تتحدث عن (أم الفأس) تقدمها بأنها فتاة جميلة، مزيونة، وشابة، وغيرها من السمات التي تأتي إما على لسان الفتاة نفسها، أو على لسان بعض شخوص المسرحية:

رجل (2): هذي والله بنت ولا كل البنات، بلغت من العمر مداه، ولا زالت في شدة جبروتها وقوتها، وكل من يقترب منها من الرجال أو حتى يقرعها السلام ترديه قتيلًا بفأسها.

المجموعة: تقضي طول نهارها في رعي الغنم، وهي تحت خمارها اللي ما انزاح عنها يوم[1].

هذه الأبعاد المادية التي تركز عليها الكاتبة في وصف شخصيتها يجعلها حاضرة في ذهن المتلقي، كما أنها تخدم حركة الصراع إذ إن هذه الأبعاد تعمل على تهيئة (أم الفأس) في أجمل صورة بالنسبة لرجال القبيلة، وبالنسبة للشيطان الذي يريد طلبها لنفسه؛ حيث إن الصراع يعود في جزء كبير منه إلى أوصاف تلك الفتاة، فلأنها جميلة وأجمل فتاة في القبيلة طلبها الشيطان من رجال القبيلة لأنه لم يقدر عليها.

وفي أكثر من مشهد تحاول الكاتبة أن تنقل لنا ذلك البعد المادي لتلك الفتاة التي تمثل الشخصية الرئيسة في المسرحية، حتى تجعلها أكثر حضورًا، وأكثر تأثيرًا في الأحداث.

وفي مسرحية (سر الطلسم) تكشف الكاتبة عن البعد المادي لإحدى شخصيات مسرحيتها؛ حيث تصف لنا ذلك الرجل العجوز الذي يجلس بجانب الكهف القديم، وهذا الوصف يعطينا صورة واضحة عن تخيل شكل هذا الرجل، كما أنه يتلاءم مع الأحداث ومع الموضوع العام للمسرحية التي تحكي لنا حكاية تشبه حكاية أهل الكف، ومن ثم تقول الكاتبة:

صوت الريح يتردد صداها بين الجبال على يمين المنظر توجد شجرة صبار ضخمة، وعن اليسار يوجد شلال مياه ينساب من بين الأحجار يجلس أمامه رجل عجوز، فارع الطول، شديد بياض الشعر، وقد استطالت لحيته بشكل مبالغ فيه، كما استطال شعر رأسه حتى تهدل على جبهته حتى لا يظهر من وجهه إلى عينيه، وقد ارتدى جلبابًا أبيضًا يدقق النظر في شلال المياه، ولا يحرك ساكنًا كتمثال منحوت من الصخر[2].

فهذه الأوصاف التي تقدمها الكاتبة لشخصيتها الرئيسة تشير إلى الأبعاد المادية للشخصية، كما أنها تعكس لنا صورة واضحة لتخيل ملامح ذلك الرجل الذي يبدو عليه

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

(2) مسرحية سر الطلسم، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

الكبر، وكذلك الغرابة، وهذه الأبعاد لا شك لها ارتباط كبير بأحداث المسرحية، التي تحكي عن السر الموجود داخل الكهف، الذي يقوم هذا الرجل بحراسته، كما أن تلك الأوصاف تشير إلى أنه يحرس ذلك الكهف منذ زمن بعيد، ويوضح ذلك الشعر الكثيف على رأسه ووجهه.

أما في مسرحية (فنجان قهوة) فقد أشارت الأبعاد الفسيولوجية إلى نوع من الترميز صنعته الكاتبة حول شخوصها، فهي عندما تشير إلى أحد أبناء جاسم ذلك الرجل الي يمثل الشخصية الرئيسة، تصفه بأنه يرقص على موسيقى الروك، ذو شعر طويل، كما أنه عاري الصدر، فإن جميع هذه الأوصاف تريد الكاتبة أن ترمز بها إلى الآخر الغربي الذي أصبح يؤثر في أبنائنا العرب حد التقليد الأعمى، فنراها تقول:

يدخل أحد الأبناء (طارق) في حوالي الثامنة عشرة من عمره، يرتدي شورت، عاري الصدر، يرتدي برنيطة، ويسحب كلب لولو في يده... ويدخل إلى غرفته[1].

فذلك البعد الذي يرتبط بالشخصية يشير إلى تقليدها للآخر الغربي في اللباس وفي التصرفات المتعددة، كأن تلك الأوصاف التي تقدمها الكاتبة لا تتأتى عن طريق الوصف الزائد، وإنما هي عناصر تساعد في ظهور الحكاية وفي حركة الأحداث.

ب. البعد السوسيولوجي

لعل أكثر الأبعاد التي ركزت عليها ملحة عبد الله في تقديم شخصياتها هو البعد السوسيولوجي/ الاجتماعي، إذ إن المجتمع يؤثر في بناء الشخصية لديها بشكل كبير، يرجع ذلك إلى ارتباط الكاتبة بمجتمعها، ومحاولة تصويره بشكل دقيق، ومن ثم فإن شخصياتها تحاول أن تمارس وجودها الاجتماعي الطبيعي داخل العمل المسرحي، هذا البعد الاجتماعي يحاول أن ينقل لنا جميع الأوصاف والعلاقات الاجتماعية للشخصية، فالأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصية، والمهنة التي تزاولها، لها كلها أثر كبير في السلوك البشري، وطريقة التصرف في المواقف، والتعامل مع الغير.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله نجد ذلك البعد الاجتماعي يظهر بشكل كبير، ففي مسرحية (المسخ) تصور لنا الكاتبة تلك الفروق الاجتماعية بين (جابر) بطل المسرحية، الذي يعمل حارسًا لقفص القرد في حديقة الحيوان وبين بقية الشخصيات، هذه الفوارق الاجتماعية

(1) مسرحية فنجان قهوة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

أثرت كثيرًا في تكوين شخصية جابر، كما أن الكاتبة تصوره بأنه لا يفهم الكلام العلمي، الذي كانت تنطق به زوجته (مايسة)، كما أن حالته الاجتماعية كانت فقيرة جدًا، حتى إنه كان يأكل ذلك الطعام الذي كان يجلبه زوار الحديقة للقرد:

جابر: أصلي لسه منتظر القبض ما قبضتش... بيقولوا لسه محتاج تصنيف.

حامل العصا: معقولة لسه متمش تصنيفك... أمال بتجيب الفلوس منين...بتاكل منين؟

جابر: كلمة في سرك... أهو اللي بيجي بيشوف القرد ويضحك تلاقيهم بيرموله برايز وشلنات.

حامل العصا: آه يعني بتسرق فلوس القرد[1].

إن البعد السوسيولوجي الذي تركز عليه الكاتبة في رسم ملامح شخصيتها الرئيسة في مسرحية المسخ يعكس لنا ذلك الدور المنوط بهذه الشخصية، ويكشف عن ماهيتها الاجتماعية وسط مجتمع لا يعترف بإنسانية هذه الشخصية؛ لأنها فقيرة ومعدمة، فكأن البعد الاجتماعي هنا هو الذي حدد إطار الشخصية وحدد أبعادها.

وفي مسرحية (أم الفأس) يكشف البعد الاجتماعي عن العادات والتقاليد التي كان يلتزم بها أهل القبيلة، كما يصور بعضًا من حياتهم الاجتماعية، حيث إن الكاتبة في هذه المسرحية كانت مشغولة بذلك البعد الاجتماعي وتصوير الحياة في المجتمع السعوي، وما يحدث في بعض القبائل السعودية من حوادث قرينة بالمجتمع؛ فحادثة الشيطان الذي تلبس الشاب فارس هي من الأشياء الاجتماعية التي يؤمن بها أهل القبائل السعودية، والرقصات التي قام بها رجال القبيلة داخل المسرحية مثل (الدمة(و(الزحفة) و(الهود) و(العرضة) و(الزامل)، و(الزار) كلها رقصات مشهورة في المجتمع السعودي.

لقد أكدت الكاتبة في مسرحيتها (أم الفأس) على تصوير بعض عادات المجتمع السعودي، وعكست بعض الملامح الاجتماعية لشخصياتها داخل المسرحية كفارس، وأم الفأس، وغيرهم.

أما عن مسرحية (فنجان قهوة) فإن البعد الاجتماعي للشخصيات كشف عن الهوة التي يعاني منها مجتمعنا العربي تجاه الآخر، ذلك أن الكاتبة كشفت عن الحالة الاجتماعية

(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

لشخصياتها، وما كانوا يعيشون فيه من بداوة وبساطة، لكنهم عندما اصطدموا بمجتمع الحداثة وما به من اختراعات حديثة بدأت تظهر تلك الهوة، وقد نجا من ذلك (الجد) الذي ظل محافظًا على عادات مجتمعه البدوي رغم المغريات الحداثية المتعددة من حوله، وقد كان (جاسم) في مسرحية فنجان قهوة هو أكثر الشخصيات التي كشفت الكاتبة عن أبعادها الاجتماعية؛ إذ عكست لنا صراعه الداخلي بين المحافظة على عاداته وتقاليده المجتمعية، وبين الميل إلى الحداثة وفتنتها، التي جعلت منه رجلًا مضطربًا ومتحيرًا طوال الوقت.

ج. البعد السيكولوجي

يشير البعد السيكولوجي إلى الحالة النفسية للشخصية وما يرتبط بها من عقد وصراعات ودوافع نفسية، وهذا البعد يظهر دائمًا نتيجة الظروف الاجتماعية والمادية التي تؤثر تأثيرًا مباشرًا في الشخصية؛ ذلك أن البعد النفسي "هو ثمرة البعدين الآخرين- المادي والاجتماعي- ويشير إلى مزاج وميول الشخصية، كذلك مركبات النقص فيها.

وعند النظر إلى مسرحيات ملحة عبد الله نجد أن الكاتبة اهتمت كثيرًا بالبعد النفسي لشخصياتها، أظهرت لدى بعضهم تلك العقد والحالات النفسية التي يعانون منها، فعندما ننظر إلى مسرحية (حينما تموت الثعالب) نجد أن الشخصية الرئيسة دائمة الصراع النفسي، ذلك الصراع نتيجة الذكريات المؤلمة التي عاشتها الشخصية وما زالت تسيطر عليها، وتظهر تلك الذكريات في صورة عقد نفسية لدى ذلك الشاب، فهو كثير النسيان، كثير التخيل، كثير الهلوسة، وفي هذا لا يستطيع أن يخرج من دائرة ذلك الصراع النفسي:

الفتاة: أنت الذي أخبرتني... هل نسيت؟

الشاب: عجيب... ماذا تشربين؟

الفتاة: يبدو أن عقلك قد اختل... إن الزجاجة التي طلبتها أمامك في الثلج.

الشاب: من الذي طلبها؟

الفتاة: أنت.

الشاب: محتمل: هل تعتقدين أنه من السهل على الإنسان أن ينسى بهذه السرعة؟ ثم إني لا أشرب الخمر، إن هذه الزجاجة موجودة قبل أن ندخل إلى هنا[1].

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

إن هذا الحوار السابق يظهر مدى التيه الذي يعيشه الشاب، ويجعله دائمًا في صراع مع نفسه في محاولة دفع تلك الذكريات الحزينة بعيدًا عنه، هذا الصراع كان عاملًا رئيسًا في تكوين شخصية ذلك الشاب، وفي وقوع الأحداث بما يتناسب مع هذا البعد النفسي.

وفي مسرحية الطاحونة يظهر البعد النفسي للشخصية الرئيسة (الرجل العجوز (مدى معاناته بقتل زوجته التي لم يعرف عن قتلها أحد غيره، هذه المعاناة كانت نتيجة صراعه النفسي الذي يحاول إخفائه عن الجميع.

إن البعد النفسي في هذه المسرحية يكشف عن حقيقة الشخصية، وعن دورها في الأحداث، بما يتلاءم مع حضورها، حركتها بين الشخصيات الأخرى، فذلك الرجل العجوز كان دائم الشجار مع أولاده، ذلك أنه يخفي الحقيقة، ولا يريد أن يخبرهم بها، وهم دائمًا يبحثون عنها من أجل معرفة مصير أمهم الغائبة، فكان هذا البعد النفسي كاشفًا عن غموض الأحداث ودالًا عليها.

وأما مسرحية (المسخ) فإن البعد الاجتماعي كان سببًا في ظهور العقد النفسية لدى الشخصية الرئيسة؛ ذلك أنها أصبحت تعاني تهميش المجتمع والناس، وشعورهم نحوها بالدونية، ومن ثم أصبحت غير مستقرة نفسيًا، بل أصبحت تختلق المشكلات بسبب ذلك الصراع النفسي.

وفي الأخير فإن أبعاد الشخصية - المادي والاجتماعي والنفسي - كشف لدى الكاتبة عن حقيقة الشخصية، وقربت صورتها من المتلقي بما يتناسب وحركة الأحداث داخل المسرحية باعتبارها - الشخصية - الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، يتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي؛ لذا فإن الشخصية بما حملته من أبعاد عبرت عن الحدث الدرامي وأظهرت ملامحه.

جماليات الصراع في المسرح النسوي السعودي

لا توجد حكاية دون صراع يعمل على دفع الأحداث وتحركيها حتى النهاية، والصراع من أبرز العناصر التي يتشكل من خلالها البناء الدرامي؛ إذ هو عنصر رئيس من عناصره، لا يمكن للكاتب أن يستغني عنه، وإلا تحولت الحكاية إلى كلام عادي يفتقد إلى دراما، فالصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث.

الصراع داخل العمل المسرحي يبدأ منذ النقطة الأولى التي تبدأ معها الأحداث؛ إذ يقصد إليه الكاتب من أجل تحريك الحكاية، وعمل الشخصيات التي تفعل ذلك الصراع.

وفي مسرحيات ملحة عبد الله يظهر الصراع قويًا في بعض الأعمال، ويخفت في البعض الآخر، فالذي ينظر إلى مسرحية (سر الطلسم) يشعر أن الصراع فيها ضعيفًا مقارنة بالأعمال الأخرى؛ ذلك أن حركة شخصياتها تكاد تكون ضعيفة، بينما نجد أن مسرحية (أم الفأس) تتسارع فيها تلك الحركة، تكثر ديناميتها، وهي أحداث كثيرة متنامية ومتداخلة، ومن ثم فإن الصراع يتأجج بذلك التنامي الواقع بين طرفي المسرحية:

الهوية والآخر، فالصراع الدرامي هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي.

الذي ينظر إلى مسرحية (أم الفأس) يجد الصراع فيها بين كل من (أم الفأس(وهي الشخصية المحورية في المسرحية، وبين (فارس) وهو الشخصية المحورية الثانية، كذلك أهل القبيلة، هذا الصراع يبدأ ببداية المسرحية، ويتوقف عند نهايتها، فأم الفأس تمثل الجانب النقي الطاهر في الحكاية، وهي ترمز كما توحي الأحداث إلى الهوية العربية، بينما يمثل فارس الجانب المظلم أو السيء، ذلك لا لشخصه، وإنما من أجل ذلك الشيطان أو الجني الذي يحضر عليه، هذا الشيطان يرمز في المسرحية إلى (الآخر)، هذا الآخر يحاول طيلة الأحداث أن يمتلك أم الفأس ويسخرها لنفسه، بالفعل ينجح في نهاية الأحداث في فعل ذلك، كأن الكاتبة تريد أن تقول بأن الهوية العربية أصبحت مغتصبة من ذلك الآخر الغربي، بينما يمثل أهل القبيلة الجانب الثالث من الصراع، وترمز لهم الكاتبة بالعرب الذين لا يستطيعون فعل شيء تجاه ذلك الآخر؛ إذ إنهم وقفوا مكتوفي الأيدي تجاه ذلك الشيطان، ولم يستطيعوا أن ينقذوا أم الفأس منه.

يبدأ الصراع في هذه المسرحية من الأحداث الأولى لها عندما يعلن الشيطان المتلبس داخل فارس – وهو فتى القبيلة الأول – أن يحصل على تلك الفتاة الشريفة لنفسه، عندها يبدأ أهل القبيلة في التفكير من أجل إنقاذها:

فارس يقوم بحركات شبه شيطانية، ويتحدث بنبرة غريبة، وكأن العفريت قد تقمصه..

العفريت: لا... لا تخافوا عليه... إذا أحضرتم طلبي تركته، عتقته لوجه الله.

المجموعة: (في صوت واحد) وأيش طلبك؟

العفريت: بنت حلوة وجميلة شابة... هاتوا هالي بأيديكم صاغرة... داغرة مقيدة، مكبلة؛ لأني فشلت أنا وجماعتي في استمالتها، ولابد من معاونتكم أنتم معانا يا ولد الإنس... أنتم تعرفونها... أم الفأس[1].

ومنذ تلك اللحظة التي يطلب فيها الشيطان تلك الفتاة، يبدأ الصراع الحقيقي داخل الأحداث، وهذا الصراع يشارك فيه جميع شخوص المسرحية، وصولًا بالنهاية.

إن عنصر الصراع في تلك المسرحية يُعد من أبرز العناصر التي تنتمي إلى ذلك البناء الهندسي للمسرحية، الذي يعرف بالحبكة، بل هو أقوى العناصر التي من خلالها تكتمل الحكاية.

كذلك يظهر الصراع في مسرحية (المسخ) بين ذلك الشاب الفقير (جابر) وبين زوجه مايسة وبقية شخوص المسرحية، الذين يرون أن هذا الشاب لا حق له في الإنسانية، بل هو مجرد حيوان أو شبه حيوان، ولذلك يظل جابر طيلة الأحداث يعاني مرارة القهر والظلم والتهميش، يبدأ الصراع أيضًا مع بداية الأحداث؛ حيث يرى جابر نفسه منبوذًا من ذلك الرجل الذي يسمى (صاحب العصا)، وتزداد حدة الأحداث مع خيانة الزوج، وتمردها على جابر:

الزوجة: أنت ما لكش أي حق عندي... أنا اللي بصرف عليك... كل علاقتي بيك عبارة عن ورطة إجبار عائلي... من غير كده أنا ما استعناش إنك تشتغل عندي.

جابر: هي وصلت للدرجة دي.

الزوجة: وأكثر من كدة... أنت متنفعش تعيش مع بني آدمين.

جابر: (يصفعها على وجهها).

الزوجة: حيوان... حيوان (تترك المسرح وتخرج)[2].

فالصراع في هذه المسرحية يبني على تيمة القهر التي يعاني منها جابر بطل المسرحية، كما أن الصراع جعل حبكة المسرحية قادرة على ربط جميع الأحداث، وتقديمها بشكل مقبول.

(1) مسرحية ام الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

(2) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

ويظهر الصراع كذلك في مسرحيات (الطاحونة)، و(سر الطلسم) و(فنجان قهوة (، وفي كل مسرحية كان الصراع هو أقوى العناصر التي حركت الأحداث، ففي مسرحية سر الطلسم يدور الصراع بين ذلك الشاب المصاب وبين الرجل كبير السن (حارس الكهف)، وفي مسرحية فنجان قهوة يدور الصراع بين (جاسم) وبين الخادمة وبقية الشخوص، وهو صراع بين (الأنا) و(الآخر)، ذلك الآخر المتمثل في الحداثة وإشكالياتها المتعددة، ولا شك أن الصراع في النهاية يفتح للكاتب طرقًا متعددة لتوصيل حكايته إلى نهايتها، وأحداثه إلى ذروتها.

جماليات الحوار في المسرح النسوي السعودي

يأتي الحوار داخل العمل المسرحي في مقدمة العناصر الدرامية ذات الأهمية، ذلك أن بناء النص المسرحي يعتمد على صيغة الحوار الخارجي بين الشخصيات، كذلك الداخلي في بعض المواقف، كما أن حركة الأحداث تكون رهينة ذلك الحوار؛ لأنه يكون الشكل النهائي الذي ينتهي عنده النص المسرحي، ومن ثم فهو وسيلة التخاطب في المسرحية، والحوار كلمات ومقاطع وعبارات يضعها المؤلف ويحملها أفكاره وآراءه، وعلى هذا الأساس فهو الكلام المتبادل بين الشخصيات، بدون الحوار لا يمكننا أن نطلق على العمل المقدم مسرحية.

والحوار له دور كبير في توظيف الشخصية وحركتها؛ إذ إن ملامحها وأبعادها تظهر داخل الحوار، وكما يقول (لايوس إيجري): إن الحوار يجب أن يكشف لنا عن الشخصية.

فهو المعبر عن أفكارها وحركتها داخل العمل المسرحي، كما أنه يعد الوسيلة الفنية التي يتم عن طريقها التواصل بين شخوص المسرحية، الكاتب في بناء نصه المسرحي يعمد إلى الحوار الذي يناسب موضوعه دون إسهاب أو تقصير، ذلك أنه "حتى يكون الحوار ذا إقناع لا بد أن يأتي طبيعيًا، وملائمًا للشخصية والزمان والمكان، وأن يعتمد إلى حد بعيد على العناية التي يبذلها المؤلف لاقتصار الحوار على الموضوع الذي يخص مسرحيته".

وفي مسرحيات ملحة عبد الله ظهر الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي ليشكل نسيج النص، ويكشف عن حركة الشخصيات ودراميتها، ويمكننا البحث عن جماليات الحوار لدى الكاتبة فيما يلي:

1. الحوار الخارجي/ الديالوج

يشكل الحوار الخارجي البناء الفني لقوام المسرحية، ويشكل نسيجها، وهو كما ذكرنا يرصد لحركة الشخصيات وصراعها داخل العمل، وفي مسرحيات ملحة عبد الله جاء الحوار الخارجي ملتزمًا بأصول البنية الفنية، وجعلت الكاتبة من خلاله حركة الشخصيات تبدو على واقعيتها، وفي مشاهد كثيرة تدخلت الكاتبة لتوجيه الحوار، وتفصيل أجزائه؛ حيث تضع بعض الجمل بين القوسين من أجل أن تخبر المتلقي بخبر ما خارج الحوار، فنراها على سبيل المثال في مسرحية أم الفأس تعلق قائلة:

المجموعة: (بذعر يضربون فارس من أجل طرد الروح الشريرة) تكلم عليك الأمان... قول لنا طلباتك وإحنا علينا السمع والطاعة.

(فارس يقوم بحركات شبه شيطانية، ويتحدث بنبرة غريبة، وكأن العفريت قد تقمصه)[1].

فالجمل التي جاءت بها الكاتبة بين الأقواس تشير إلى تدخلها في الحوار من أجل التوضيح والتفصيل، وكأنها تمثل طرفًا ثالثًا من الأطراف المتحاورة.

يعكس لنا الحوار في جميع مسرحيات الكاتبة طبيعة الشخصيات وتأزمها في الصراع، كذلك سماتها التي رسمتها لها الكاتبة، كما أنه يبين الموضوع، يحكي تفاصيله بصيغة حية مباشرة، يتحدث كذلك عن الزمان والمكان، كأنه يمثل العمود الفقري لجميع عناصر البناء الدرامي داخل العمل المسرحي.

ونلحظ على الحوار الخارجي لدى الكاتبة أنه جاء سريعًا ومكثفًا، فلم تعمد الكاتبة إلى الحوار الطويل بين الشخصيات، بل جاءت به مختصرًا إلى حد كبير، لم تطل من حديث الشخصيات عن الحد الذي يخرج من دائرة الموضوع المراد طرحه، بل هي تحاول قدر الإمكان - في معظم مسرحياتها- أن تعتمد التكثيف والإيجاز. فنجدها على سبيل المثال في مسرحية (حينما تموت الثعالب) تختصر بعض الأحداث داخل جمل قصيرة مكثفة، كما يلي:

العجوز: هناك ذئب جائع.

الشاب: نعم كان يعوي.

---

(1) مسرحية أم الفأس، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

العجوز: من كان الذئب؟

الابنة: أبي أنا متعبة.

الشاب: لماذا جئت؟

الابنة: أريد أن أنتمي إليك.

الشاب: كيف أعطيك الانتماء؟

الابنة: قل لي من أبوك... من أي وطن أنت أخبرني[1].

ففي هذا الحوار السريع تترك الكاتبة المتلقي يتعرف بنفسه من هو ذلك الشخص الذي يشبهونه بالذئب، ذلك من خلال الصراع بين الشخصيات، ومن ثم اعتمدت على الحوار السريع ذي الجمل القصيرة.

2. الحوار الداخلي/ المونولوج

وظفت الكاتبة الحوار الذي يظهر حديث الشخصية الداخلي، هذا الحديث يرتبط كثيرًا بدوافع الشخصية ورغباتها، وما تحتفظ به من حديث داخلي، وبالرغم من ظهور هذا النوع من الحوار في أعمال الكاتبة إلا أنه جاء قليلًا جدًا، لكنه في الوقت نفسه عبر عن مكنونات الشخصية، ففي مسرحية (الطاحونة) نجد ذلك الحوار الداخلي للشخصية الرئيسة قائلة:

العجوز: آه أيتها الخمرة المعتقة اندفعي بشدة نحو أفواه جائعة، آه إنهم ينتظرونك على أحر من الجمر، وخصوصًا إنهم يتجمعون كالعادة استعدادًا لصهر أنفاسهم الحديدية.

(يتعثر في جوال من الدقيق... يكلم الأجولة) أيها المنتفخون كل ليلة اهدأوا[2].

إن هذا الحوار الداخلي السابق يظهر مدى خداع ذلك الرجل العجوز لأهل قريته، حيث كان يصنع لهم الخمر كل ليلة من دماء زوجته المقتولة ويغريهم بشرابه، وهم لا يعرفون عن ذلك شيئًا، كما أن هذه الكلمات تكشف عن فكرة الانتقام منهم رغم انتظارهم لذلك العجوز كل ليلة.

---

(1) مسرحية حينما تموت الثعالب، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

(2) مسرحية الطاحونة، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وفي معظم أعمال الكاتبة المسرحية جاء الحوار الداخلي تكملة لحركة الصراع وحركة الأحداث، فلم يأت زائدًا، بل عبر عن إشكالية مرتبطة بالأحداث تريد الشخصية أن تبوح بها، وهو في كل هذا جزء أصيل من الحوار المكون لبنية المسرحية.

جماليات اللغة في المسرح النسوي السعودي

أظهرت ملحة عبد الله في استخدامها اللغة الدرامي ة مقدرة على تطويع كلماتها وعباراتها لخدمة النص المسرحي؛ إذ نراها تعبر باللغة الفصحى تارة، وباللهجة العامية تارة، وبالمزج بين الفصحى والعامية تارة أخرى، ويأتي ذلك حسب رسم شخصياتها وطبيعتهم التي تكشف عنها الأحداث.

فالكاتبة قد تلجأ إلى اللهجة العامية (الدارجة) لتعكس لنا حركة الشخصية، كأنها في عالمها الحقيقي، إذ إنها تتعامل بشكل طبيعي مع من حولها من شخصيات، وقد تلجأ إلى اللغة الفصحى لتفصح عن ثقافة الشخصية، وعن دورها الاجتماعي الذي ينطق بلغة المثقفين، ففي مسرحية (المسخ) نجد أن الحوار يجري بالعامية، لكن يتخلله بعض العبارات الفصحى على لسان (مايسة) الطبيبة النفسية، فنراها تقول:

مايسة: وهذه الضغوط إلى جانب عقد الطفولة وذكريات الماضي، وطلقات الرصاص أثرت عليه أيضًا.

جابر: يعني إيه؟

مايسة: يعني الخضة... وإلى جانب الحياء... شكلت لديه عقدة لم يستطع زواجه من ابنة عمه حلها، بل زادها تعقيدًا[1].

فهذا الحوار السابق يكشف عن استخدام اللغة الفصحى بالرغم من أن الحوار جاء بالعامية على طول المسرحية، لكن الكاتبة اعتمدت الفصحى هنا من أجل أن تنتقل بهذا الحديث إلى لغة المثقفين، فالطبيبة (مايسة) تصف لنا حالة جابر بشكل علمي دقيق، لذا فقد اعتمد الصيغة العلمية في الحوار.

(1) مسرحية المسخ، تأليف ملحة عبد الله، مرجع سابق.

وفي معظم النصوص المسرحية للكاتبة تعتمد اللهجة العامية، بل إنها تذهب لأبعد من ذلك، فتستخدم المصطلحات والكلمات التي تتعلق بمكان معين أو لهجة معينة، ففي مسرحية (أم الفأس) أشارت الكاتبة إلى بعض الألفاظ المتعلقة ببعض القبائل السعودية، وبعض العادات التي تعبر عنها. فتستخدم كلمة (الربع)، (والدمة(، و(الزحفة)، و(الهود)، و(الزار)، وهي ألفاظ مرتبطة بالبيئة البدوية، كما أنها تتحدث على لسان الشخصيات بلهجة أهل البدو، كأنها تعكس لنا حياتهم بشكل حقيقي.

وقد توظف الكاتبة بعض الألفاظ القرآنية، وتحدث تناصًا مع القرآن الكريم، فنراها تقول على لسان أحد رجال القبيلة في مسرحية أم الفأس:

العراف: أم الفأس، ما لقيت حدا من رجالها يحميها فتوحدت هي وفأسها... وهامت بين الوديان... تنشد الوديان... بس لا تخافون عليها... هي قوية وأصيلة.

الرجل: (يضحك بسخرية) يعني أصلها ثابت وفروعها في السماء.

ففي النص السابق تتناص الكاتبة مع الآية القرآنية في سورة إبراهيم:

"ألم تر كيف ضرب الله مثلًا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء".

كما أنها تتناص مع الأقوال المأثورة أيضًا؛ حيث تقول على لسان إحدى الشخصيات:

(اليوم خمر وغدًا أمر)، وهذه المقولة هي مقولة مأثورة لدى العرب إذ قالها الشاعر امرؤ القيس عندما سمع بخبر وفاة والده في الجاهلية.

الكاتبة قد تعتمد على اللغة الفصحى بشكل عام في بعض مسرحياتها دون استخدام الألفاظ العامية، ونجد ذلك في مسرحية (حينما تموت الثعالب)؛ إذ جاء الحوار بلغة فصحى، ولم تستخدم فيه العامية قط، وربما تناسب ذلك مع سمة الغموض التي سيطرت على المسرحية.

في الأخير، فإن اللغة التي استخدمتها الكاتبة جاءت متناسبة مع طبيعة الشخصيات، وملائمة للحدث الذي تريد الكاتبة البوح عنه، كما أنها نوعت بين الفصحى والعامية بالرغم من غلبة استخدام العامية على معظم الأعمال المسرحية.

خاتمة

بعد عرض موضوع قضايا المرأة في المسرح السعودي، رصدت المؤلفة بعض النتائج، من أهمها:

1. لم تجد قضايا المرأة اهتمامًا في نشأة وبدايات المسرح السعودي، نظرًا للتطورات الاجتماعية والاقتصادية المتلاحقة للمملكة التي واكبت الحركة المسرحية السعودية، مما يفسر غياب المرأة على خشبات المسارح السعودية، وثانوية دورها في النص دون التعمق في أبعاد الشخصية، ذلك في الإرهاصات الأولى للمسرح السعودي.
2. عقب التطورات الاجتماعية والنهضة الحديثة بدأ المسرح في المملكة يتزاوج مع الثقافة السعودية، وبدأ يتطرق إلى مشكلات مصاحبة للتغيير الذي اتسمت به الحالة الثقافية والفكرية التي يفترض أن يجسدها المسرح؛ لأن المسرح عامة هو معادل فني لديناميات التغيير، هذا المسرح لم تستهوه الموضوعات الاجتماعية فقط، بل استهوته موضوعات قضايا المرأة من خلال الفجوة الثقافية والانقسام بين القديم والجديد، والصراع بين التقليدي والمحدث والصراع بين الأجيال.
3. لم تأت المسرحيات التي تناولت قضايا المرأة رهينة النص المكتوب، لكن كان الكُتاب والكاتبات في جميع نصوصهم يمهدون لعرض هذه النصوص وتمثيلها على خشبة المسرح، إذ عكسوا في مقدمات المسرحيات لخشبة المسرح، والإضاءة، والممثلين، والجو العام للمسرحية، كذلك الشخوص، وفي كل ذلك تجسيد لموضوعات قريبة من أحداث الحياة اليومية.
4. اهتم المؤلفين والمؤلفات داخل أعمالهم بتجسيد القضايا والموضوعات التي تخص المرأة العربية وهويتها العربية، وعكسوا كم الإشكالات التي تمس المرأة السعودية في مواجهة ثقافة الآخر وأفكاره المتنوعة، وقد كان قبول الآخر، وصراع الهوية مع ذلك الآخر من

أبرز القضايا التي ميزت أفكار النصوص وأبانت عن اهتماماتهم الفكرية في معالجة موضوعاتها الدرامية.

5. عكست الخصوصية الفكرية للمؤلفين عدة أفكار وقضايا ارتبطت بالموضوعات الحيوية داخل المجتمع العربي، كموضوع الهوية، وموضوع التراث الشعبي، وموضوع العولمة، وموضوع الاغتراب، كذلك المعاناة والقهر الإنساني، وجميعها موضوعات تأثر فيها المؤلفين بمجتمعهم وما يشغلهم من قضايا مختلفة.

6. ظهرت ثقافة الكتاب والمؤلفين وأفكارهم عبر معالجاتهم الدرامية المتعددة لموضوعاتهم المختلفة، وقد أظهرت تلك المعالجات حالة الوسطية التي اتسم بها فكر المؤلفين، حيث عدم المغالاة في تجسيد الأفكار ولا التهاون كذلك في نقل الصور الحية التي ينقلوا مضامينها بشكل واضح وجلي.

7. اعتمدت معظم المؤلفين على التجريب في بناء أعمالهم المسرحية، جاءوا بأساليب جديدة صاغوا بها أفكارهم ومضامينهم، واستطاعوا من خلال تلك الأساليب تشكيل رؤيتهم الفكرية حول أعمالهم الدرامية، كان التجريد، والتفكيك الدرامي، والغموض، والمفارقة، والترميز من أبرز الأساليب التي اعتمدها الكتاب في نقل رؤيتهم وتشكيلها داخل أعمالهم المتعددة.

8. كشفت جماليات الأداة لدى المؤلفين عن أفكار وأساليب جديدة اعتمدها المؤلف في توظيف العناصر الفنية لأعماله المسرحية، وقد استطاع أن يؤلف بين تلك العناصر في تناسق تام، إذ لم يطغ عنصر على عنصر آخر إلا في بعض العناصر الرئيسة كالحدث الذي جعله يطغى على الشخصية في معظم الأعمال.

9. ظهرت الحبكة بأنواعها المتعددة داخل المسرحيات التي تناولت قضايا المرأة، لكن الحبكة البسيطة كانت أبرز الأنواع ورودًا في أعمالهم مقارنة بالأنواع الأخرى، وقد اهتم المؤلفين كثيرًا بعناصر الحبكة من تمهيد وعقدة ولحظة تأزم ونهاية، إذ جعلت العنصر الأكثر أهمية وبروزًا داخل أعمالهم، واستطاعوا من خلالها التوليف بين العناصر الفنية داخل مسرحياتهم.

10. اهتم المؤلفين ببناء شخوصهم المسرحية، وبتقديم الأوصاف الفسيولوجية، والسوسيولوجية، والسيكولوجية لها، وظهر ذلك بشكل كبير خلال الشخصيات الرئيسة، لكنهم في الوقت نفسه لم يهتموا في ذلك ببقية الشخصيات الأخرى الثانوية أو المهمشة، إذ لم يقدموا لهم أوصافًا أو أبعادًا تذكر في معظم مسرحياتهم، كما أنهم لم يقدموا - في معظم أعمالهم المسرحية- أسماءً أو ألقابًا لشخصياتها، لكنهم اكتفوا بمسميات: الشاب، الفتاة، الرجل، المرأة.

11. كشف الحوار - بنوعيه الداخلي والخارجي عن ماهية الشخصيات وأبعادها، وعن ملامحها التي أراد المؤلف تجسيدها في الشخصية، ففي معظم الأعمال المسرحية جعل المؤلف الحوار هو الذي يكشف عن الشخصية.

12. ظهر الصراع كأحد العناصر الفنية التي ساعدت على تشكيل مضامين النص المسرحي، والوصول بالأحداث إلى النهاية، وقد كشف الصراع عن أسلوب المؤلف في طرح أفكاره داخل المضامين الدرامية المتعددة.

13. جنح بعض المؤلفين إلى اللغة العامية لأجل الاقتراب من لغة الحياة اليومية ونقل تفاصيلها كما هي عليه في الواقع، وبالرغم من ذلك فقد وظف اللغة الفصحى في الأعمال التي يبدو عليها أنها تناقش أفكارًا علمية أو فلسفية، وجاءت لغة المؤلفين بسيطة وقريبة من لغة الواقع.

المصادر والمراجع

أولًا: المصادر

- ملحة عبد الله

- مسرحية أم الفأس: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- مسرحية حينما تموت الثعالب: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- مسرحية سر الطلسم: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- مسرحية الطاحونة: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- مسرحية فنجان قهوة: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- مسرحية المسخ: كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الجزء الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.

ثانيًا: المراجع العربية

- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة،1985 م.
- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 1994 م.
- إبراهيم غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، عالم المعرفة، عدد 105 الكويت، ص16.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، دار الكتاب العربي للطباعة، القاهرة،1983.
- الأزهر أبو بكر: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م، ج 3.
- خديجة العزيزي، الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، دار بيسان، طبعة أولى، 2005.
- رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.
- سامي الجمعان: المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد، كلية الآداب، جامعة الملك فيصل، 2018 م.
- سامية حسن الساعاتي: الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1983 م.
- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، (ب.ت)، ج 2.
- صلاح القصب: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م، ج 3.
- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس،1987م.
- عباس الحايك، مدخل إلى تاريخ المسرح في السعودية، سرد تاريخي، 2000.

- عبد الرحمن المريخي، نشأة المسرح السعودي، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون، الرياض، 1986، ص42.
- عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط 1، 1998 م.
- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998م.
- عصام عبد العزيز: مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م، ج 3.
- عصام أبو العلا: تقديم عن مسرحية أم الفأس، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج 3.
- فخري قسطندي: حول مسرحية حينما تموت الثعالب، كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م، ج 3.
- مجيد حميد الجبوري: البنية الداخلية للمسرحية، دراسات في الحبكة المسرحية عربيًا وعالميًا، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2013 م.
- محمد الرميحي، العولمة والأبعاد العلمية والثقافية لدور المرأة في الخليج، ورقة مقدمة من مؤتمر (المرأة الخليجية والالفية الثالثة) البحرين، 2000.
- محمد غنيمي هلال: في النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة.
- مصطفى منصور: المسخ وفقدان الهوية، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م، ج 3.
- مصطفى منصور: قراءة نقدية لمسرحيات ملحة عبد الله، مقدمة كتاب مسرحيات ملحة عبد الله، ج 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003 م.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 2، 2002 م.
- نذير العظمة، المسرح السعودي دراسة نقدية، النادي الادبي، الرياض، 1992، ص40.
- ناصر الخطيب، مدخل إلى دراسة المسرح في المملكة السعودية، 89.

- وطفاء حمادي (المسرح السعودي.. مسارات التطور واتجاهاته-مسرح الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون.. نموذجًا) صدر عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض 2014.
- وطفاء حمادي، تقرير عن المسرح في العالم العربي، مؤسسة الفكر العربي، 2006.
- ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الإلكتروني، مكتبة الكويت الوطنية، 2007 م.

ثالثًا: الكتب الأجنبية المترجمة

- مارجوري بولتون: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1996م.
- لايوس إيجري: فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1962 م.

ربعًا: المجلات والدوريات

- حليمة مظفر، قراءة في المسرح السعودي، عن جريدة المدى، 2011.
- حليمة مظفر، دار قريش للتمثيل القصصي، مسرح السباعي للأعمال التاريخية في مكة، صحيفة الشرق الأوسط، 2004.
- عباس الحايك، المسرح السعودي، مجلة شرفات السورية، العدد 29، 2008.
- عبد الرحمن الخريجي، نشأة المسرح السعودي. الرياض. 1986م.
- محمد بن عبد الرازق القشعمي: ملحة عبد الله، سيدة المسرح السعودي، مركز عبد الرحمن السديدي الثقافي، السعودية، عدد 66، شتاء 2020 م.
- محمود أمين العالم، عن مفهوم الهوية، مجلة العربي، العدد 437، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، 2005.
- نبهان حسون السعدون: الشخصية في مسرحية (المأسورون) لماد الدين خليل، مجلة دراسات موصلية، الع ا رق، العدد 16، 2007 م.

- نادر قتة، إشكالية التوثيق في المسرح السعودي، ورقة مقدمة في مهرجان المسرح السعودي الرابع، 2008.

خامسًا: الرسائل العلمية

- فتحية شبونه: أبعاد الشخصية المسرحية في مسرحية: هكذا لقى الله عمر، لِعلى أحمد باكثير، ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2016 م.

سادسًا: مواقع الإنترنت

- إبراهيم حجي، موقع المعرفة، عن فاطمة موسى (المسرح السعودي، جريدة الخليج الإماراتية).
- موقع ويكبيديا على الرابط: ar.m.wikpedia.org بتاريخ 2024/4/9 م.

فهرس

إهداء.....5

مقدمة 7

الفصل الأول: المسرح السعودي وخصوصية الهوية.....19

الفصل الثاني: اتجاهات وقضايا المسرح السعودي 125

الفصل الثالث: المسرح النسوي السعودي.....241

الفصل الرابع: قضايا المرأة في المسرح السعودي.....345

خاتمة 445

المصادر والمراجع 449