مسرح الخليج

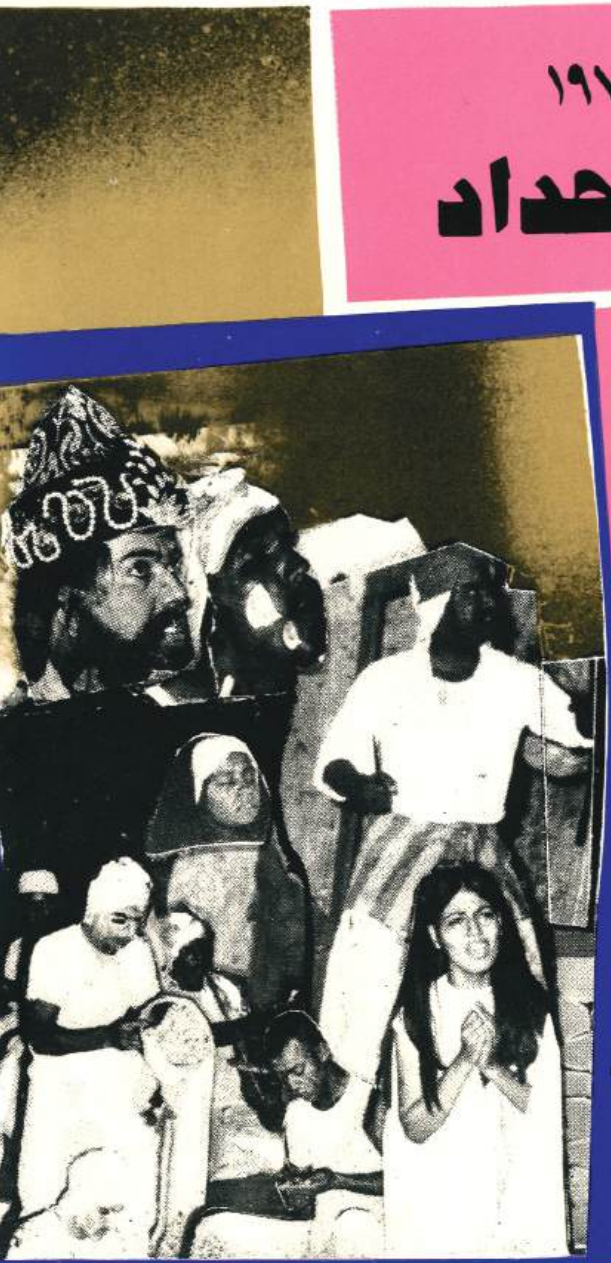
[1]

المسرح البحريني

التجربة والأفق

١٩٢٥ - ١٩٧٥

قاسم حداد



المسرح البحريني، التجربة والأفق

(١٩٢٥ ـ ١٩٧٥)

قاسم حداد

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الثانية

فبراير ٢٠١٦ م

رقم الناشر الدولي

رقم الإيداع بإدارة المكتبات العامة

/د.ع/2016

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات ، أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من الناشر.

تصميم الغلاف : عبدالله يوسف

الإخراج الفني والتنفيذ : موسى حسن

تقديم

مسرح أوال ٠٠ منذ تأسيسه فى العام ١٩٧٠ وحتى الان كان يسعى الى ان يكون كياناً مسرحياً ذا قيمة فى مسار الحركة الثقافية والفنية فى البحرين ٠ وبقدر ما كانت تسمح به الامكانات الذاتية والموضوعية ، حاولت الادارات التى توالت على المسرح تحقيق ذلك ٠ وما العروض المسرحيه المتنوعه التى حققها المسرح على مدى عشرة اعوام خلت ، الا شكلا من اشكال السعى نحو تحقيق تلك القيمة واثبات الحضور ٠ ولم تكن العروض المسرحية فى حد ذاتها الطموح الأوحد فى محاولة تحقيق تلك الغايه ، بل لا بد من تجسيد الحضور فى اشكال اخرى لا تقل اهمية بأى حال من الاحوال عن العروض المسرحية ٠ لذلك فقد بادرت الادارة خلال الموسم التاسع (٧٨ ــ ١٩٧٩) نحو محاولة طبع نصوص المسرحيات المحلية التى نفذها المسرح خلال مواسمه المسرحيه الماضية ، وذلك انطلاقاً من مبدأ الحفاظ على جهود الاخوة المؤلفين من التشتت والضياع ٠ الا انه لظروف خاصة وعديدة لم يتيسر تحقيق تلك الغاية ٠

واليوم ومسرح أوال يؤكد تواجده من خلال فرحة احتفاله بمرور عشر سنوات على تشكيله فقد انتهزت الادارة الفرصة لتحقق من خلالها شكلا من اشكال الحضور فكانت هذه الدراسة للزميل الشاعر قاسم حداد ، وهى كما اشار الى ذلك مؤلفها ، محاوله لرصد تضاريس الارض التى تنطلق منها التجربة المسرحية المعاصرة فى البحرين ، وهى محاولة جادة وفعالة فى دعوتها لدراسة المعطيات التى طرحتها التجربة المسرحية فى البحرين منذ البدايات الاولى ، آملين ان تتحقق لمسرح أوال ظروف اكثر رحابة ، لتحقيق دراسات اخرى نحن بصدد دفعهـا نحـو المطـابع ٠

نشكر ونقدر كل الجهود التى ساهمت فى اخراج هذه الدراسة الى النور ٠

مجلس الادارة

(الموسم ٨٠ ــ ١٩٨١م)

إضاءة

يمثل اصدار هذا الكتاب باكورة مشروع « ينوى » مسرح أوال القيام به ومتابعته كلما توفرت المادة المناسبه لذلك ·

فقد بات من الضرورى طرح المادة الادبية التى تتصل بالمسرح عموماً ، وبالتجربة المسرحية فى البحرين بشكل خاص ، وتحقيق ، ذلك مسألة توفر المتابعات المهمة لقضايا المسرح امام القارىء والباحث والمؤرخ معاً · وخلق تراث ادبى مسرحى مرصود وغير معرض للضياع فى ارشيف الصحافة ، التى لا تكون عادة مجالا جيدا لحضور الادب المسرحى ·

ونتمنى ان يكون هذا المشروع احد الحوافز التى تهىء المناخ للادب المسرحى الجاد بعيداً عن الممارسات الصحفية العابرة والمرتجلة ·

هذا الكتاب محاولة لرصد تضاريس الارض التى تنطلق منها التجربه المسرحية المعاصرة فى البحرين ، وهو فى ذات الوقت دعوة لدراسة المعطيات التى طرحتها هذه التجربة منذ البدايات الاولى ·

ومن جهة اخرى يشير هذا الكتاب الى خيارات التجديد التى تميل اليها تجاربنا المسرحية المتفاوتة فى النوع والدرجة ، بقدر من التردد والتململ · الشىء الذى يؤكد على ان افق هذه التجربة ما زال فى طور التخلق ·

وهذا يفرض على الممارسات المسرحية الدخول فى الفضاء الجديد الذى يتصل بالافق ومغادرة اقاليم المراوحة والتكرار والتردد ·

فالاسلوب الوحيد الفعال فى مجال المسرح هو السعى نحو الادوات الفنية الجديدة ، واجتياز التجربة الجديدة بشجاعة فنية ، تناسب الطموح الذى يجرى الكلام عليه دوماً ·

لا تطمح هذه الدراسة الى تقديم اطروحات نقدية نهائية فى مجال تناولاتها · فهذا ليس من طبيعة الفن عموماً ، ولا يمثل اسلوباً حوارياً فى الادب · ولا تستمد اهمية هذه الدراسة من وجهات النظر التى تتضمنها ، ولكن من قدرة وجهات النظر هذه على فتح الطرق للحوار الجاد الذى يتطلع الى الافق بأحداق متوهجة ·

وتستوجب الاشارة هنا الى نقاط صغيرة ، تتعلق بظروف انجاز هذه الدراسة ونشرها :

١ ــ لقد أعددت هذه الدراسة العام ٧٥ للمساهمة بها فى (حلقة بحث) كان قسم المسرح بوزارة العمل والشئون الاجتماعية يزمع تحقيقها فى ذلك العام · ولاسباب مختلفة حالت الظروف دون استكمال تلك الحلقة ·

٢ ــ كنت ، ضمن مشروع هذه الدراسة قد اعددت مجموعة اسئلة على شكل استبيان قمت بتوزيعه على العاملين فى مجال المسرح باختلاف فعالياتهم ·

على اساس ان تنشر الاجابات كملحق للدراسة ، مع مناقشة تحليلية للاجابات ·

وعند نشر الدراسة فى مجلة « كتابات » العام ٧٦ ، لم يتسير توفير اجابات الاستبيان بسبب غيابى · فنشرت الدراسة بدون الملحق ·

٣ ــ الان ، بعد مرور خمس سنوات على انجاز الدراسة ، لم اجد مبرراً لمتابعة نفس مشروع الاستبيان القديم ، لان الاسئلة اصبحت تتصل بموضوعات وهموم تغير معظمها · الامر الذى يستدعى اعادة النظر فى طبيعة الاستبيان وموضوعاته · ويمكن ان يظل هذا المشروع قابلا للتحقيق ·

٤ ــ ان توقف رصد ودراسة الاعمال عند العام ٧٥ ، فوت فرصة مهمة للنظر فى التجارب التى جاءت بعد ذلك التاريخ ·

لأن جانباً مهماً من هذه التجارب قد طرح فى الفترة اللاحقة · ولكن عدم تمكنى من حضور ومتابعة هذه التجارب ، جعل الكتابة حولها نظرياً مسألة غير علمية ، ولا تدخل فى حدود هذه الدراسة ·

واتمنى على القارىء ان يقدر ذلك ويقبل الاعتذار ·

أود هنا ايضا ان اشكر الاصدقاء فى « مسرح أوال » على اهتمامهم باخراج هذه الدراسة ، متمنياً ان تكون هذه البادرة تقليداً ادبياً يساهم فيه كل الذين يمارسون الكتابة فى مجال المسرح لانجاح هذا المشروع ، واغناء فعاليات الادب المسرحى ·

قاسم حداد

أكتوبر ١٩٨٠م

مدخل

تاريخيا ، يصادف هذا العام مرور نصف قرن على أول نشاط تمثيلى شهدته البحرين ، حيث كانت البداية (تمثيلية : القاضى بأمر الله) على مسرح مدرسة الهداية الخليفية عام ١٩٢٥ (١) ٠ ومنذ ذلك التاريخ اجتازت التجربة المسرحية محاولات عديدة تعرضت لعمليات مد وجزر ، بحكم ظروف موضوعية لا بد من النظر إليها بعين الاعتبار ٠ هذه الظروف أيضا أدت الى تجزئة التجربة زمنيا ، بحيث ظل تطور المسرح ــ شكليا ــ يأخذ منحى بطيئا جديدا ، وفي فترات متفاوتة ، فالعمل المسرحى ينشط لفترة زمنية معينة ينحسر بعدها ــ لاجل غير مسمى ــ ثم يعود العمل ٠٠ وهكذا ٠ أى أن فترة الخمسين سنة الماضية ليست تاريخا متواصلا من العمل المسرحى ، بل أن سنوات طويلة ــ كانت تفصل بين المحاولة والاخرى ــ ظلت البحرين فيها بدون أى نشاط مسرحى يذكر ٠٠ الامر الذى أدى الى جعل كل محاولة تمثل تجربة خاصة تتميز بملامح مختلفة ، ودون أن يكون هذا التمايز استمراراً مباشراً لمحاولة سابقة ٠

لقد توصلت ، نتيجة مراجعتى لكل الوثائق التى تتعلق بتاريخ المسرح ، الى أن أفضل طريقة لتناول التجربة المسرحية عندنا بشكل دقيق ، هو تقسيمها حسب ظروف المد والجزر التى تعرضت لها ، بحيث أتناول كل مرحلة ، بملامحها الخاصة والبارزة ، كبدايات لا تكاد تباشر نشاطها المسرحى حتى تتوقف لسبب أو لاخر ، اذ أن كل مرحلة تشكل ظاهرة منفصلة عن الاخرى ولا تمارس أى تأثير على المرحلة التى تليها ، بدليل أنه حتى عام ١٩٦٦ لم يكن هناك عمل مسرحى ، له مقومات هذا الفن وأصوله ، حتى التقليدية منها ، وهذا ناتج بالضرورة من غياب الوعى الفنى والاجتماعى عند هواة التمثيل في تلك الفترة ٠٠ (طبعا هذا لا يعنى أن « جميع » العاملين في المسرح بعد ١٩٦٦ قد توفر فيهم هذا الوعى بالنسبة لفن المسرح ودوره) ٠

مع ملاحظة أن دراستى سوف تتركز أساسا على المرحلة الراهنة من التجربة المسرحية والتى تبدأ من مشارف السبعينات ، وذلك للاسباب الموضوعية التالية :

١ ــ كون هذه المرحلة هى البداية الحقيقية للحركة المسرحية ، من وجهة نظرى الخاصة ٠

---

(١) (المسرح في البحرين) اصدار : قسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية ــ ١٩٧٣ « تجاربنا المسرية بين الماضى والحاضر » ــ طفلة الخليفة : هنا البحرين ــ اكتوبر ١٩٧٢ (ص ٧) ٠

٢ ـ كون هذه المرحلة أكثر المراحل خصوبة وفعالية ٠

٣ ـ توفر معظم المواد الادبية المتعلقة بهذه المرحلة ـ نصوصا ودراسات نقدية ٠

وسوف يكون تقسيم التجربة المسرحية ـ عموما ـ على النحو التالى :

البداية الاولى : المسرح المدرسى ـ الحكومى + الاهلى (١٩٢٥ ـ)

البداية الثانية : المسرح ونشاطات الاندية الاهلية (١٩٤٠ ـ)

البداية الثالثة : الفرق التمثيلية (١٩٥٥ ـ)

بداية السبعينات : الفرق المسرحية (١٩٧١ ـ)

صورة تذكارية لممثلي « موقعة ذى قار » التى قدمتها مدرسة الهداية الخليفية بالمنامة سنة ١٩٣٨

الفصل الأول

البداية الأولى

○○ المسرح المدرسى : الحكومي + الاهلى

قبل التعليم النظامى ، لم تعرف البحرين الفن التمثيلى بأى شكل من الاشكال · ومنذ افتتاح أول مدرسة عام ١٩١٩ ، أخذت الحفلات ، التى تشمل النشاطات الادبية والخطابية ، تصير برنامجا تقليديا في نهاية كل عام دراسى ·

ولا شك أن مثل هذه النشاطات كانت تلبى الرغبة في الوعظ والتربية عند القائمين على التعليم ·

وكأسلوب من أساليب هذا الوعظ والتهذيب ، بدأ بعض المدرسين يفكرون في اضافة فقرة جديدة لهذه الحفلات ·· وكان التمثيل هو الشيء الجديد الذى بدأ مشوقا آنذاك · لذا لجأ المدرسون الى النصوص الادبية الجاهزة لاختيار بعضها ومن ثم تأديتها على شكل تمثيلى · وأقدم نص نكرته المصادر هو « القاضى بأمر الله » ، والذى قدم على مسرح مدرسة الهداية الخليفية عام ١٩٢٥ · ولكن هذه المصادر لا تتفق حول شكل هذا النص ، هل كان تمثيلية ، أم نصا مسرحيا ، ففى حين يذكر تقرير « قسم المسرح والفنون » أن النص كان مسرحية ، نجد أن طفلة الخليفة في تحقيقها تذكر أنه كان تمثيلية · ومن جهة أخرى لم تذكر هذه المصادر اسم كاتب هذا النص · ومن المرجح أنه من النصوص المختارة من الادب العربى ، وذلك بسبب حداثة وغرابة هذا النوع من التأليف بالنسبة للثقافة العربية بشكل عام والمحلية بشكل خاص ·

بعد ذلك قدمت على مسرح مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق مسرحية « وفود العرب على كسرى » عام ١٩٢٧ ، ومسرحية « أمرؤ القيس » و« أبو القاسم الطنبورى » عام ١٩٢٨ ، في حين قدمت مسرحية « ثعلبة » على مسرح مدرسة الهداية الخليفية بالمنامة عام ١٩٢٨ ·

من خلال نظرة سريعـــة على عناوين هـــذه النصوص ، نكتشف أنها ــ جميعها ــ استمدت مـــن التاريخ العربى القديم ، ولعل هناك علاقة مباشرة بين التركيز على اختيار مثل هذه الروايات وبين الرغبة الجامحة في التعليم والوعظ الذى تميزت به فترة بداية التعليم النظامى · لقد كانت الامثال والحكم المستخلصة من هذا التاريخ العربى هى المخزون الخصب الذى يمكن أن ينهل منه المربون آنذاك لتهذيب الجيل الذى أقبل على الدرس والتعليم برغبة فطرية صادقة ·

لقد اعتمدت تلك التجربة كثيراً على بعض المدرسين العرب الذين وفدوا الى البحرين لممارسة التعليم في مدارسها والذين توفر لديهم بعض الالمام بفن المسرح نتيجة معايشتهم للتجارب المسرحية في بلدانهم ، خاصة في مصر وسوريا ، اللتان سبقتا دول الخليج بمراحل عديدة في هذا المجال ٠

ان التساؤل الذى يفرض نفسه على أية محاولة لدراسة بدايات المسرح في البحرين ، فيما يتعلق بالبدايات الاولى في مسارح المدارس ، هو : ألم تكن هناك محاولات صغيرة سبقت تمثيل النصوص المسرحية التى ذكرناها ؟ أى بمعنى آخر ، ألم تكن هناك محاولات تمثيلية على شكل اسكتشات أو مواقف تمثيلية قصيرة ، وبالذات في المسرح المدرسى ؟

التساؤل هنا مشروع ، ذلك أن المباشرة في تنفيذ نصوص مسرحية أمر يثير الاستغراب لكون هذه المحاولات تتطلب وجود قدرة تمثيلية تملك الجرأة للدخول في مغامرة جديدة من هذا النوع ٠ بالطبع هذا التساؤل ينبغى أن يدخل في مجال البحث التاريخى ، والذى نتمنى أن يعاد النظر فيه بشكل أكثر دقة لتقصى الجذور والبوادر التى مهدت لبروز التجربة المسرحية الاولى ٠

على صعيد نشاطات المدارس الحكومية نرى أن توقفا طويلا ــ نسبيا ــ قد حدث ، فبعد مسرحية « ثعلبة » عام ١٩٢٨ ، لم نعرف نشاطا مسرحيا آخر سوى في عام ١٩٣٢ ، حين قدمت مدرسة الهداية الخليفية بالمحرق مسرحية « داحس والغبراء » ثم توقف النشاط فترة أطول في هذه المدرسة حتى عام ١٩٤٠ حين قدمت المدرسة الخليفية للبنات ، بالمنامة مسرحية « لقيط الصحراء » ٠

ويبدو خلال هذه الفترة أن اهتماماً مباشراً بالتمثيل قد تولد لدى ادارة المعارف ، حيث نرى أن النشاطات التى برزت منذ الاربعينات قد أنجز بعضها بتنظيم من ادارة المعارف ٠٠ ففى ١٣ مارس ١٩٤٠ « وهذا أول تاريخ عرض يصلنا محدداً بهذا الشكل » قدمت ادارة المعارف مسرحية « فظائع الطليان في طرابلس الغرب » على مسرح المدرسة الخليفية للبنات في المنامة ، وقد شارك في تمثيل هذه المسرحية مجموعة من ادارة المعارف ولم تقتصر على مدرسى مدرسة واحدة ٠

وفي مايو ١٩٤١ قدمت « محبة الوالدين » على مسرح مدرسة البنات بالمحرق ٠ وعلى مسرح المدرسة الخليفية بالمحرق قدمت مسرحية « الحجاج بن يوسف » والتى عرضت أيضا على مسرح المدرسة الخليفية للبنات بالمنامة ٠ وفي عام ١٩٤٢

قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية « كلمة الخلاص » وفي نفس العام قدمت الهيئة التعليمية للمدرسة الخليفية للبنات بالمحرق مسرحية « ليلى أبنة الملك النعمان والاكاسرة » ، وفـــي ١ مايو ١٩٤٢ قدمت المدرسة الخليفية للبنات بالمنامـــة مسرحية « واقعـــة ذى قـــار » · هذا ماتم على صعيد المدارس الحكومية التى اهتمت بالعروض التمثيلية كجزء من وسائل التعليم ، وأيضا باعتبارها فقرة مسلية ضمن البرامج المقدمة في الحفلات التى تنظم في أواخر العام الدراسى ·

ان معظم موضوعات هذه المسرحية ــ كما ذكرنا من قبل ــ تستمد موادها من التاريخ العربى القديم ، مستخلصة بعض الحكم والمثل من تلك الاحداث : داحس والغبراء ، الحجاج بن يوسف ، أمرؤ القيس ·· الخ · ما عدا مسرحية واحدة يبدو من عنوانها أنها تناولت موضوعا قوميا (حديثا) وهى مسرحية « فظائع الطليان في طرابلس الغرب » ·

أما مدارس البنات فقد أهتمت بشكل خاص بتقديم المسرحيات التى تتناول المثل المطلقة : كالاخلاص والوفاء والصدق والعلاقات العائلية ، وذلك في محاولة لزرع المشاعر الاخلاقية والاجتماعية في نفس الجيل الجديد آنذاك ، وما يؤكد هذه الناحية ، ما كتبته احدى الصحف المحلية التى كانت تصدر في تلك الفترة حول مسرحية « كلمة الخلاص » حيث تقول في تعليقها (انها ــ المسرحية ــ تمثل رواية عصرية اجتماعية واقعية ، ترسم الرابطة العائلية الوثيقة والحنان الابوى والتضحية النزيهة التى تبلغ حد التفانى بصورة رائعة مدهشة) ·

اذن فان تلك النشاطات التمثيلية كانت تهتم بالدرجة الاولى بالموضوعات التى تتناسب والرغبة في التهذيب والتعليم ، بغض النظر عن جودتها الفنية ، خاصة وان مقاييسا فنية محددة لم تكن واردة في تلك الفترة ، سواء في الاخراج أو التمثيل أو غير ذلك ، وذلك بسبب حداثة هذا النوع من النشاطات على البحرين · كما أن طرح هذه المحاولات لم يكن القصد منها الفن الدرامى كطريقة في التعبير ، بل أن هناك أهدافا أدبية واجتماعية هى التى كانت تشغل بال القائمين على انجاز هذه المحاولات · فمن جهة نرى حرص مدرسى اللغة العربية على تحسين اللغة عند التلاميذ وتقوية إلمامهم بها ، وذلك باشراك بعض الطلبة الذين يمتازون بموهبة الالقاء والخطابة · هذه الخاصية التى سوف نلاحظ تكريسها وتأثيرها ــ فيما بعد ــ على النشاط المسرحى القادم من خلال المدارس الاهلية والاندية · أما الهدف الاجتماعى فنجده في رصد ريع العرض لصالح فئات شعبية محتاجة ، كما فعلت مدرسة البنات بالمحرق في عرضها لمسرحية « الفاروق في جاهليته واسلامه » لمساعدة الطلاب المحتاجين ، كذلك يأتى الهدف الاجتماعى ضمنيا من خلال ما هو

تاريخي لترسيخ مبادىء ومثل معينة بعض وقائع من التاريخ الاسلامي أو العربي

لم تقتصر المحاولات الاولى في مجال التمثيل على المدارس الحكومية في ذلك الوقت ، فقد برزت ظاهرة هامة كان لها دورا ملحوظا في مجال الادب والثقافة ، حيث يبدو أن أفقا مغايراً رافق هذه الظاهرة فيما يتعلق بالمحاولات المسرحية الاولى ، خاصة وأن الذين نهضوا بالمدارس الاهلية كانوا أشخاصا يتصدرون الحركة الادبية والثقافية في تلك الفترة ، أمثال ابراهيم العريض وعبدالرحمن المعاودة ٠

بدأ نشاط المدارس الاهلية متأخراً عن بداية التعليم الرسمي الحكومي ، حيث أفتتحت أولى هذه المدارس وهي المدرسة الاهلية التي أنشأها العريض عام ١٩٣٢ ، ثم تبعتها مدرسة عبدالرحمن المعاودة ٠

ان أهم ما يرتبط بتجربة المدارس الاهلية انها حملت أول محاولة في التأليف المحلي ٠ فلقد كتب ابراهيم العريض مسرحية « وامعتصماه » وهي مسرحية شعرية باللغـــة العربية الفصحى مثلتها المدرسة الاهلية ٠ كما كتب مسرحية باللغة الانجليزية بعنوان « وليام تل » وهي تحكي عن أحد أبطال سويسرا ، ومثلتها المدرسة الاهلية أيضا ٠ فيما عدا المسرحيتين لم تذكر المصادر أية نشاطات مسرحية أخرى لهذه المدرسة ٠ أما مدرسة عبدالرحمن المعاودة فقد ساهمت بنشاط هام في العروض المسرحية والتي كتب معظمها المعاودة نفسه : سيف الدولة بن حمدان (١٩٣١) ، عبدالرحمن الداخل (١٩٣٦) ــ الرشيد وشارلمان (١٩٣٨) ، المعتصم بالله (١٩٤٠) بالاضافة الى مسرحيات : العلاء الحضرمي أو دخول البحرين في الاسلام ، أبو عبدالله الصغير أو خروج العرب من الاندلس ، سقوط بغداد أو هولاكو خان ٠

أما مدرسة الاصلاح الاهلية فقد قدمت في ابريل ١٩٤١ مسرحية « المعتصم بأمر الله » ثم مسرحية « أبو عبدالله الصغير » ، كما قدمت مدرسة النجاح الاهلية مسرحيتين « الميت الحي » ، و« شهامة العرب » ٠

من هذا الرصد السريع لمعظم ما عرض في تلك الفترة ، من خلال الوثائق القليلة جدا والتي تمكنا من الحصول عليها ، نستطيع أن نعتبر هذه العروض البداية الاولى للمسرح في البحرين ٠ ولان نصوص هذه الاعمال لم تتوفر لدينا لذا فانه من الصعب تقييم المستوى الادبي والفني لتلك العروض ، الا أن هذا لا يمنعنا من تلمس أبرز الملامح التي اتسمت بها تلك المحاولات التأسيسية التي نهضت مع بداية التعليم النظامي أولا ، ومع ظاهرة المدارس الاهلية ثانيا ، فبالاضافة الى ما أشرنا اليه سابقا من كون معظم النصوص تتركز حول

الموضوعات التاريخية والموضوعات التى تؤكد على القيم الانسانية المطلقة والمجردة من كافة الظروف الاجتماعية التى يمكن أن تؤثر في الانسان ، الامر الذى يجعلنا نؤكد بأن القائمين على تحقيق تلك المحاولات المسرحية كانوا ينظرون الى القضايا الاجتماعية نظرة سانجة وسطحية غير واضعين في اعتبارهم المناخ المحلى الذى لابد وأن يتميز بسمات خاصة تستدعى معالجة خاصة ٠

الى جانب هذا ، نجد أن أهم ملاحظة يتوجب تسجيلها عن تلك الفترة ارتباطها بالحركة الثقافية والادبية ، فمساهمة الادباء والشعراء في تلك المحاولات كانت فعالة ، حيث نرى ابراهيم العريض يؤلف ويخرج بعض المسرحيات ، وكذلك الحال مع الشاعر عبدالرحمن المعاودة ٠ وهذه ظاهرة ايجابية تسجل لصالح الحركة الادبية ، وربما تعطينا هذه الظاهرة اشارة أخرى على جودة مستوى النصوص المسرحية من الناحية الادبية ، حيث كان العريض من أبرز الشعراء وقتئذ ، ويعد من المثقفين الذي أثروا المناخ الادبى والثقافى قبل رحيله الى الهند عام ١٩٣٧ وكذلك بالنسبة لعبد الرحمن المعاودة ٠

كما أن هذه البدايات الاولى انجزت كسبا مهما ألا وهو خلق الاتصال بالمسرح العربى عن طريق الاستعانة بالنصوص العربية أو المترجمة والاستفادة من التجارب الرائدة في المناطق التى قطعت شوطا في العمل المسرحى ، وهذه الميزة مهمة من الوجهة التاريخية لانها الدليل البارز على العلاقة الوثيقة بين الحركات المسرحية في مجمل البلاد العربية ٠

لقد أدركنا أن أكثر الذين طرحوا المحاولات المسرحية الاولى في المدارس النظامية هم من المدرسين العرب الذين جاءوا للتدريس ، مستفيدين من العروض المقدمة في بلادهم ٠ هؤلاء وجدوا نصوصا جاهزة يمكن عرضها في أى منطقة من الوطن العربى ، اضافة الى الترجمات التى أعدت عربيا ومثلت في البلاد العربية الاخرى ، فنحن نجد مثلا مسرحية « في سبيل التاج » للفرنسى فرانسوا كوبى تمثل في العراق عام ١٩٢٧ (١) ، كما تمثل في البحرين بعد أن يعدها ويخرجها الاستاذ حسن القباحى ، وهو مدير المدرسة الثانوية وعضو البعثة التعليمية المصرية آنذاك(٢)

ان المسرحيات الشعرية التى كتبها كل من العريض والمعاودة كانت (في الغالب تتبع خط مسرحيات شوقى وغيره من الشعراء العرب) ــ كما يقول تقرير

---

(١) بدايات المسرحية العربية فى العراق ــ عمر محمد الطالب (مجلة المسرح المصرية ، العدد ٤١ ــ ١٩٦٧)

(٢) نادى المتفرجين ــ المقدمة : سلطان سالم (ص ١٨)

السيد ابراهيم كانو بطل مسرحية « عبدالرحمن الناصر » يبدو في منتصف الصورة بالملابس السوداء ٠

قسم المسرح والفنون ــ ولا شك أن هذا دليل على أن حركة المسرح في مصر لم تكن بعيدة عن المناخ الذى كانت تتحرك فيه المحاولات المسرحية الاولى في البحرين ، بل اننا سنجد احدى مسرحيات أحمد شوقى تمثل ضمن نشاطات الاندية ، في الوقت الذى كان شوقى يمثل ظاهرة بارزة في مجال المسرح الشعرى ، ليس في مصر فحسب ولكن في الوطن العربى عموما ، وكذلك توفيق الحكيم الذى سوف يستفاد منه هو الاخر في نشاطات الاندية ٠

أما من حيث علاقة هذه المحاولات بالجمهور ، فان ظروف عرض المسرحيات كانت تتسم بطابع البدايات نفسها ، فاذا عرفنا أن موضوعات تلك النصوص لم تكن تعالج القضايا المحلية ، فسوف يتسنى لنا اكتشاف درجة انفصال هذا النشاط من حيث المضمون عن هموم المواطن البحرانى ٠

أن اقبال الجمهور على هذا النشاط ينتج ، في مثل هذه الظروف ، من طرافة هذا النوع من الفن أولا ، وارتباطه بالرغبة العارمة في الاكتشاف والتعلم ثانيا ، ومن المهم أن نذكر هنا أن العروض المسرحية كانت تأتى أما ضمن حفلة منوعة تضم الغناء والفكاهة والمسابقة والخطابة ، أو أن يسبقها أو يتبعها فاصل هزلى

(بعد انتهاء مسرحية « فظائع الطليان في طرابلس الغرب » ، قدم أحد ابطال المسرحية ، في نفس الحفل منولوجا بعنوان « الروبية ») (١) ٠

وهذه الظاهرة تعتبر عاملا من عوامل جذب الجمهور وتسليته أثناء الحفلة ٠٠ ربما لعدم ضمان بقاء الجمهور فترة طويلة ليشاهد المسرحيات التى تنطق بالفصحى وتحكى تاريخا أو مواعظ جافة ٠ ويبدو أن هذه الظاهرة سوف تستمر في تاريخ المحاولات القادمة أيضا ٠

وهنا تجدر الاشارة الى تجربة ابراهيم العريض اليتيمة في كتابته مسرحية باللغة الانجليزية ، وهذا يبدو غريبا في مثل الظروف الاجتماعية التى كانت تعيشها المحاولات المسرحية عامة ٠ ففى الوقت الذى نجد هذه المحاولات العربية الجديدة تتحرك بصعوبة وبطء بسبب عدم اعتياد الجمهور عليها أولا ، وبسبب لغتها العربية الفصيحة ثانيا ، فاننا لا يمكننا أن نتصور كيف يمكن أن تؤدى اللغة الانجليزية دوراً ايجابيا في هذا المجال ؟ وكيف للجمهور أن يكون على درجة من الثقافة بحيث يفهم اللغة الاجنبية ويتفاعل معها ، وبالتالى ما هى فعالية هذه المسرحية في تلك الفترة ؟ فاذا افترضنا أن بعض القائمين على المسرح آنذاك يمارسون هذا الفن كنوع من الترف الاجتماعى ، فان هذا الافتراض يحتاج الى تحليل دقيق وشامل لمجمل الاوضاع الاجتماعية والاقتصادية السائدة في تلك الفترة ٠ فالبرجوازية لم تتبلور بعد ، وتلك الاوضاع لم تهيىء لها مناخاً خاصاً بحيث يكون لها أدبا خاصا وتوجها مميزا يطبع أعمالها ، كما حدث مثلا في فرنسا في القرن التاسع عشر ، حيث كان المسرح أداة ترفيه تقتصر على الطبقة البرجوازية والنبلاء ٠ ان الظروف الاجتماعية عندنا لم تسمح بمثل هذا التوجه للمسرح ، بل ولم تساعد على ذلك ، لان البرجوازية لم تتحدد ملامحها بالشكل العلمى الذى كانت عليه البرجوازية الفرنسية مثلا ٠

اذن يظل الاحتمال الاخر واردا ، وهو أن العريض كان بهذه المسرحية الانجليزية وغيرها يشبع في نفسه حبا غير محدود للفن والادب ، دون أن يضع في اعتباره الظروف الاجتماعية المحيطة بهذا العمل ، وكان هذا متاحا له في تلك الفترة بالذات ، اذ أن القضايا الاجتماعية المحلية لم تشكل هاجسا ملحا عند القائمين على المسرح عموما وبالتالى لم يتوجهوا لطرحها في أعمالهم المسرحية ٠ لقد كان العمل المسرحى ، بالنسبة لهم ، عبارة عن عمل أدبى بحت يعتمد أساسا على الاداء والاجادة في النطق ٠ لذلك فان ظاهرة المسرحية الانجليزية كانت جزءا من

(١) المصدر السابق ، طفلة الخليفة (البحرين اليوم ـ اكتوبر ٧٢ ـ ص ٨)

هيام العريض بالادب والفنون خاصة وأن تلك الفترة تمثل ذروة نشاط ونجاح العريض وهو يقف في مقدمة الحركة الادبية ٠

انطلاقا من كل هذا ، فانه سيكون من المنطقى أن نشكك فيما قاله سلطان سالم عن مسرحية العريض هذه بأنها (كانت شيئا عظيما رائعا أذهل الجمهور وصفق له كثيرا ولاقت من النجاح الشيء الكثير لما كان فيها من ابداع الاعداد والاخراج والتمثيل ٠ فقد أجاد الممثلون الادوار اجادة عظيمة كان لها عظيم الاثر في نفس الجمهور المسرحى حينذاك) (١) ٠

فبالاضافة الى رفضنا لاسلوب الكاتب اللاموضوعى الذى يعتمد التهويل دون أساس علمى ، فانه أيضا تحدث عن (جمهور مسرحى) دون أن نعرف ملامح هذا الجمهور (الذى يتقن ــ بالتأكيد ــ اللغة الانجليزية) كما أن اشارته الى (ابداع الاعداد والاخراج والتمثيل) أمر يعوزه الدليل الوثائقى (اذا وضعنا في الاعتبار محذور اعتماد الذاكرة (العاطفية) كمرجع) ٠

ثم ان تقديم مسرحية باللغة الانجليزية في الاربعينات ليس دليلا على رقى النشاط المسرحى ــ كما يزعم البعض ــ لان مثل هذا المنظور يتخلى عن اعتبارات الظروف الاجتماعية التى يتحرك فيها مثل هذا النشاط ، ويسقط أيضا الجمهور من الصورة ٠ انه من الخطأ اعتبار كل محاولة تقدم دليلا على ارتفاع مستوى المسرح ، لان هذا الموقف المغلوط ناتج من النظرة التقديسية للتراث ٠٠ لا غير ٠

ان تأريخنا للمسرح ، في مثل وضعنا ، يضعنا أمام الكثير من المحاذير التى تحول دون اعطاء الاحكام النهائية لتلك التجارب ٠

نأتى الان الى المسائل الفنية الاخرى التى تميزت بها هذه المرحلة فالنسبة الى خشبة المسرح ، نجد أن عروض المدارس النظامية كانت تقام على مسارح المدارس نفسها ، أما عروض المدارس الاهلية فقد كانت (تقدم على أرض تبرع بها للمدرسة أحد الاثرياء كما تبرع آخر بالواح الخشب التى صنع منها هيكل المسرح وتبرع القادرون من الطلاب بالمقاعد والستائر) ٠

أما عن مسائل الاخراج والتمثيل فانها لم تكن تعنى آنذاك سوى الاعتماد على القدرة على نطق اللغة العربية باجادة تامة وتنفيذ النص كما صاغه المؤلف اذ أن القدرات الفنية المتقدمة على صعيد التكنيك لم تكن متوفرة ــ كما ذكرنا سابقا ــ بسبب حداثة المسرح عندنا ، وانعدام الخبرة والتجربة عند القائمين والمشرفين على تلك الاعمال ٠

---

(١) نادى المتفرجين ــ المقدمة : سلطان سالم ــ ص ٢٢

○ الادوار النسائية :

كأى نشاط اجتماعى يبرز في مثل مجتمعنا المتخلف لابد وأن يواجه بعض الصعوبات التى تتعلق بالتنفيذ · والمسرح كنشاط اجتماعى لا يمكنه أن يستغنى عن عناصر نسائية لاداء أدوار الشخصيات النسائية · ومع بداية النشاطات المسرحية لم يكن متوقعا أن تتمكن المرأة من الوقوف على خشبة المسرح لمشاركة الرجل في التمثيل ، لذلك بدأت منذ المحاولات الاولى مشكلة العنصر النسائى ·

ولم ينتظر القائمون على تنفيذ تلك المحاولات حل المشكلة بعد سنوات عديدة بل دخلوا التجربة التى تنتظرهم ، فقام الشاب بدور المرأة على المسرح · وكانت من ضمن المواصفات التى يجب أن تتوفر في مثل هذا الشاب : أن يكون جميل الطلعة ، يملك صوتا رقيقا ، ويكون سنه بين الثانية عشرة والثالثة عشرة · (١) لقد حدث هذا في جميع المسرحيات التى قدمتها المدارس الحكومية والاهلية ، كما حدث بعد ذلك في معظم المسرحيات والاندية الاهلية ·

ان المرأة لم تكن مهيأة للقيام بذلك الدور ، ليس السبب ذاتيا بحتا ، وانما الظروف الموضوعية السائدة هى التى تحول دون وقوف المرأة بجانب الرجل مقابل ذلك نجد الفتاة تمثل وتساهم في النشاطات المسرحية التى كانت تقام في مدارس البنات بين وقت وآخر : محبة الوالدين ، كلمة الخلاص وغيرها من التمثيليات التى (ترسم الطريق لاقامة عائلة سعيدة ، وربما تكون مدرسة البنات هى أول من أهتم بتقديم الروايات الاجتماعية الواقعية (····) وربما كان ذلك رغبة في اعداد الفتاة لتكون أما صالحة) (٢) ·

رغم ذلك ظلت الفتاة تمثل في مدرستها فقط وتؤدى الادوار الرجالية ايضا ، تماما كما يفعل الشاب في مدرسته أو ناديه ، حين يؤدى الادوار النسائية ·· وهكذا ظلت التقاليد الاجتماعية منذ البداية تمثل عائقا أساسيا في طريق النشاطات المسرحية ·

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ــ ص ٢

(٢) طفلة الخليفة (البحرين اليوم ــاكتوبر ٧٢ ــ ص ٨)

البداية الثانية

OO المسرح ونشاطات الاندية الاهلية
في موازاة المحاولات الاولى التى برزت في المدارس الحكومية والاهلية ،

نجد أن نشاطا مسرحيا آخر أخذ يتجسد في الاندية الاهلية التى استقطبت العديد من الطلاب الذين عايشوا تلك المحاولات في المدارس ، والذين حملوا معهم حب التمثيل والميل الى ممارسة العمل المسرحى ، وربما مع تبلور بعض المسائل الثقافية والاجتماعية اتجهوا الى مواصلة نشاطهم ضمن أفق أرحب وأكثر حيوية من حدود الوعظ والتعليم ، ولا بد أن هؤلاء الشباب قد تعرفوا أكثر على المسرح العربى واكتسبوا شيئا من الخبرة في هذا المجال ·

في عام ١٩٤٠ قدم نادى البحرين بالمحرق مسرحية « مجنون ليلى » لاحمد شوقى · وفي عام ١٩٤٣ مسرحية « كليوباترا » لشوقى أيضا و«قيس ولبنى» للشاعر عزيزة أباظة ، و« أهل الكهف » لتوفيق الحكيم في اكتوبر من نفس العام ·

كما قدم النادى الاهلى عام ١٩٤٧ مسرحية « عبدالرحمن الناصر » التى أعدها وأخرجها محمود المردى ، وهى تمثل علامة بارزة في النشاط المسرحى آنذاك من حيث التجسيد الحى لديكور العرض ، والذى نفذه الفنان يوسف قاسم (حيث أن أحداث هذه المسرحية تقع في الاندلس وكان المفروض أن تظهر بها قصور الاندلس ، فقد صنع الفنان يوسف قاسم تماثيل من جبس الابراز منظر قصر الحمراء ، أسود يخرج الماء من أفواهها ، ولم تكن المياه موصلة سنة ١٩٤٧ الا أن براعة وذكاء يوسف قاسم جعلته يفكر في طريقة ادخال أنابيب للاسود وكلف مجموعة من السقائين بجلب الماء من العين البعيدة وصبه في خزان فوق المسرح لينزل في الانابيب ويخرج من أفواه الاسود · كانت محاولة لاظهار المنظر دون امكانيات وبجهود فردية) (١) ·

ضمن الظروف التى عرضت فيها المسرحية ، تعتبر هذه التجربة الفنية متقدمة من حيث القدرة على ابداع التنفيذ · والغريب في الامر أن التاريخ تناقل هذه الحادثة بكثير من الفخر في الوقت الذى لم يصلنا بشىء مهم يتعلق بجوانب أخرى من العرض كالتمثيل والاخراج والنص · ويبدو أن هذا دليل على أن العرض لم يكن مختلفا عن العروض السابقة بشكل عام ·

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤
طفلة الخليفة : البحرين اليوم ـ اكتوبر ٧٢ ـ ص ٩

وبالتعاون مع نادى الثقافة قدم النادى الاهلى أيضا مسرحية « لولا المحامى عام ١٩٤٢ وهى للكاتب اللبنانى سعيد تقى الدين ، والتى تقول عنها طفلة الخليفة (انها أول رواية حاولت أن تقدم احداثا اجتماعية من واقع الحياة » السائدة في المجتمع العربى) ، ولكننا لم نعرف عن هذه « الاحداث » شيئا محدداً ·

ثم قدم النادى الاهلى مسرحيات أخرى نذكر منها « دموع » عام ١٩٤٤ ، « نخب العدو » عام ١٩٤٨ ، أما مسرحية « الهادى » عام ١٩٤٥ التى أعدها وأخرجها « محمودى المردى » فانها ترتبط بحادثة جديدة في مجال تلك المحاولات ، حيث قامت فتاة ــ للمرة الاولى كما يبدو ــ بالتمثيل في هذه المسرحية ، وهى مصرية ابنة السيد أنور وهبة أحد أعضاء البعثة التعليمية المصرية وأحد أبطال المسرحية نفسها ، ان حماس شباب الاندية لم يتوقف عند حد الاكتفاء بالرجل الذى يؤدى الدور النسائى ، بل ان محاولات توفير العنصر النسائى كان يشغل هؤلاء الشباب ومشاركة الفتاة في هذه المسرحية جاء نتيجة وجود والدها ، لذا فان مناخ المشاركة هنا كان مقبولا من الوجهة الاجتماعية ·

كان ذلك في عام ١٩٤٥ ، أما بعد ذلك فلم نسمع شيئا عن محاولات أخرى من هذا النوع ، ولم تأخذ هذه التجربة امتدادا لها في الاعمال القادمة ·

لقد نشط العديد من الاندية الاهلية في تقديم المسرحيات والتمثيليات ، مثل نادى الثقافة الرياضى ، نادى البحرين ، نادى العروبة ، نادى الاصلاح ، نادى النهضة وغيرها ·

من الواضح ان هذا الرصد للنشاط ليس شاملا ، ولكنه يعطى الاسئلة البارزة فقط ، وحين نتلمس الملامح المميزة لنشاط الاندية الاهلية ، سنجد انها لا تختلف كثيرا عن المحاولات الاولى في المدارس الحكومية والاهلية ، سواء فى الشكل أم في المضمون ·· غير ان هناك انجازات مهمة استطاعت الاندية ان تقوم بها عبر نشاطاتها :

١ ــ خروج بعض المحاولات من أسر الموضوعات التاريخية القديمة ومعالجتها لقضايا عامة (ولكن دون ان تقترب من الواقع المحلى) ·

٢ ــ بروز المحاولات المبدعة في فن الديكور ·

٣ ــ توثيق الاتصال بالمسرح العربى : توفيق الحكيم ، احمد شوقى ، سعيد تقى الدين ·· الامر الذى اعطى النشاط المسرحى قدراً من الحيوية على الصعيدين الادبى والفنى ·

٤ ــ التفاعل من الحركة الادبية في البحرين ، حيث قدم نادى العروبة مسرحية « الحجاج » التى اعدها واخرجها ابراهيم العريض ·

انه لمن المهم الاشارة الى ان الذين نهضوا بالمحاولات المسرحية في الاندية الاهلية ، هم مجموعة من مثقفى البلد الذين ساهموا في معظم الانشطة الثقافية والفنية والاجتماعية ، ان هذه الظاهرة صحيحة جدا من حيث المبدأ ، ولكن الملاحظة الاساسية التى يمكن ان نوردها هنا هى عدم محاولة هؤلاء الشباب طرح همومهم الاجتماعية في الاعمال المسرحية · قد نجد اجوبة ناقصة في حالة طرحنا هذه الملاحظة في صيغة سؤال ، فمن جهة نحن نعرف ، انه بجانب المسرحيات التى تقدم كانت هناك فقرات فكاهية تعتمد الترفيه والتسلية ــ امتدادا لما جرت عليه العادة ــ واحيانا تحمل طابعا اجتماعيا انتقاديا ، ومن جهة اخرى نعرف ايضا ان مؤلفا محليا لم يكن قد توفر بعد لكى يكتب نصا مسرحيا صالحا للتمثيل ولكن ·· ألم تكن هناك محاولات صغيرة على شكل اسكتشات تطرح قضايا محلية ؟ ·· قد يكون هذا التساؤل مشروعا ــ الى حد ما ــ اذا اعتمدنا على ان هناك محاولات طرحت في هذا المجال ــ كما تشير طفلة الخليفة ــ والتى كانت في الواقع ·· تتطرق الى مسائل سطحية وظاهرات ليست بذات قيمة اجتماعية كاسكتش « الهولى والبدوى » · ان توفر الاسكتشات يدعونا ــ وبالضرورة ــ الى التساؤل : ألم تكن هناك اسكتشات ذات رؤية اجتماعية واعية ؟

حتى هذه الفترة بقيت العروض التى تشمل الفقرات الفكاهية هى الطابع الغالب في كل النشاط المسرحى ، ويبدو ان هذا التقليد ظل ملازما للعروض المسرحية حفاظا على بقاء الجمهور وتشويقه (وكان يوكل الى احد الممثلين المشهورين بالخفة والمرح لتقديم اسكتش فكاهى او منولوج) (١) · ولعل الاهتمام بمثل هذه الفقرات لجلب الجمهور دليل على أن استمتاع الناس بهذه الفقرات الفكاهية المسلية كان اكثر من استمتاعهم بعروض المسرحيات الجادة · وهذا امر طبيعى ضمن الظروف الاجتماعية والثقافية ، حيث ان نسبة الامية كانت مرتفعة ، والتعليم لم يعط ثماره بعد ولم يخلق فئة واسعة من المتعلمين ــ على الاقل ــ من أجل التفاعل مع المسرحيات الناطقة باللغة العربية الفصحى ·· هذا الى جانب عدم اعتياد الناس على هذا الفن الجديد ·

لذلك فاننا لا نستطيع ان نتحدث عن جمهور مسرحى بالمفهوم الصحيح ، ليس فقط للاسباب التى ذكرناها بل انها تتعلق بقدرات التجربة نفسها وطبيعة المحاولات المسرحية التى طرحتها هذه الاندية والتى ظلت بعيدة تماما عن هموم وتطلعات هذا الجمهور ·

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ــ ص ٥

وعموما فانها ـ هذه التجربة ـ مازالت تمثل البداية الثانية في سياق التجربة المسرحية عامة، الامر الذى لا يهيىء لها امكانية اعطاء اكثر من طاقتها التى توفرت بجهود تكاد تكون فردية وغير منظمة ، وايضا تفتقر الى الخبرة ، فحتى عام ١٩٤٨ لم تتكون اية جماعة تمثيلية او مسرحية بشكل متميز ، فهواة التمثيل كانوا يتحركون كأفراد ضمن الاندية ، وهذه الوضعية لا تساعد حتى على ابسط الامور التى تتعلق بعمل تمثيلى لكى يتبلور ، ومن جهة اخرى لم تتوفر لهذه التجربة عناصر اخرى مهمة مثل النص المحلى ، الذى كان من شأنه ان يخلق جسورا متينة بين النشاط المسرحى والجمهور ، وكذلك اماكن العرض المناسبة لانجاز التمارين في مساحة اوسع ٠٠ (حين نتحدث عن الاندية في ذلك الوقت ، لا نتحدث عن مؤسسات كبيرة لها مسارحها التى تقدم عليها عروضا فنية ، انما نتحدث عن فئة من الشباب تستأجر غرفة او غرفتين في مبنى تتم فيها اجتماعات ونشاطات النادى الثقافية وغيرها (٠٠) فقد كانوا يسألون بعض القادرين ان يسمحوا لهم باقامة عروضهم على ارض خالية يملكونها او أية مساحة تقع امام منازلهم ، وكان يستأجرون الخشب او يشترونه من التجار ليبنوا به بأنفسهم مسرحا صغيرا في العراء يكفى لان تقام عليه عروضهم وتتجسد عليه احلامهم، وكانوا اذا ما انتهوا يعودون في بيعون الخشب من جديد بنصف ثمنه على نفس التاجر) (١) ان الاختلاف الذى يمكن ان نستنتجه بين تجربة البداية الاولى وبين هذه التجربة التى وازت تلك البداية وواصلت نشاطات متميزا عنها ، يكمن في ان تجربة الاندية جاءت اكثر خصوبة من حيث نوعية المسرحيات التى انجزت ، وانها طرحت هذه المحاولات خارج اسوار التاريخ القديم وخارج اسوار المدرسة ، مع اهتمام واضح بالجوانب الفنية والتقنية للعرض المسرحى ٠ ويمكن القول ان تجربة الاندية ساهمت في خطوة تأسيس المسرح ٠ بحب للفن المسرحى اكثر من حب الوعظ والتعليم الذى اتسمت به البداية الاولى ٠

لكن هذه التجربة توقفت كفعالية عملية عند حدود نهاية الاربعينات ٠ فما هى اسباب هذا التوقف ؟

يعزو تقرير قسم المسرح والفنون هذا التوقف الى (ظهور السينما واتجاه الناس اليها كملجأ جديد يحصلون من خلاله على التسلية والمرح بطريقة اكثر غرابة وادهاشا) (٢) ٠٠ الا ان الدكتور محمد حسن عبدالله لا يرى ان هذه

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤ ، ٥

(٢) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٤ ، ٥

تمثيلية « الفتاش » قدمت فى نادى جدحفص فى ٦٣/٩/٢٥ ضمن نشاطات (اسرة فناني البحرينى) من اليمين على كمنكة ، جاسم شريدة ، عبدالحميد أسد

الاسباب تعتبر كافية للقضاء على النشاط المسرحى وان عملت على اخفات صوته بعض الوقت ، ولكنه يضيف سببا تاريخيا مهما يتعلق بكون مسرح تلك الفترة (قد استهلك مرحلته التاريخية ولم يكن امامه الا ان ينتقل الى طور جديد اكثر قربا واتصالا بحياة الناس أو يصمت) (١) ٠٠ واعتقد ان اضافة الدكتور محمد حسن عبدالله قد وضعت الصيغة التاريخية أمام مسرح تلك المرحلة ، والتى ليس امامنا الا ان نعتقد بصوابها على ضوء الملامح التى تعرفنا عليها في هذه التجربة ٠

لكن هذه التجربة توقفت كفعالية عملية عند حدود نهاية الاربعينات ٠ فما هى اسباب هذا التوقف ٠

ان وجود السينما لا يقلل من أهمية المسرح ولا يقضى عليه ، انما وضع المسرح في ذلك الوقت كان يشكو من نقص كبير ذكرنا ابرزه خلال بحثنا ، وهذا يعنى ان تلك التجربة لم تتمكن من صياغة تقاليد مسرحية ثابتة يمكن ان تتطور من خلالها الفعالية المسرحية ، ولن تتمكن ـ ايضا ـ من رسم هوية محلية لها ، وبالتالى فانها لم تقو على التطور مع متطلبات تطور الحركة الاجتماعية ٠٠ وهذا كله كفيل بتوقفها عن العطاء ٠

(١) مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد الاول ـ يناير ١٩٧٥ ص ١٠٢

ان المنشأ الطبقى الذى افرز اكثر من الذين عملوا في هذه المحاولات ضمن الاندية ، كان منشأ برجوازيا ، وهذا لا يتيح للمحاولات المسرحية ان تأخذ اتجاها آخر نحو التعبير عن الواقع الاجتماعى السائد او طرح الاسئلة التى يفرضها الصراع الاجتماعى الذى بدأ يتوضح يوما بعد يوم · فما دام العامل في المسرح لا يتحسس هذا الواقع من موقع تقدمى ، فانه لن يهتم في التعبير عنه ، بل انه يحول ـ بأى شكل من الاشكال ـ دون طرح هذه الاسئلة ، وليس امام المرء الا ان يقوم برصد اسماء العاملين ليكتشف الاصول الطبقية التى تنتمى اليها هذه الاسماء · ولو توفرت الادوات الثقافية للفئات الاجتماعية الفقيرة كما توفرت للبرجوازية ـ بحكم الظروف الاقتصادية والاجتماعية ـ لاختلف الامر ، حيث ان الهم الاجتماعى الذى يلح على الانسان الفقير المقهور سوف يدفعها الى طرح اسئلته في اشكال متعددة بغية الحصول على اجوبة محددة وحلول علمية دقيقة ، ولا نستبعد ان تتوفر ـ حينئذ ـ محاولات التأليف المحلية الامر الذى سيؤثر ، ليس فقط في طبيعة تلك التجربة ، ولكن ايضا ستكون لدينا معطيات مغايرة في التجارب اللاحقة ، بمعنى آخر ان التجربة المسرحية في البحرين ستكون في مرحلة اكثر تطورا مما هى عليه الآن ، فالمسألة دوما تتعلق بمقدار ارتباط المسرح بالقضايا الاجتماعية ·

عزيز زباري فى مسرحية « حفار القبور » عام ١٩٥٧

البداية الثالثة

٦٥ الفرق التمثيلية

منذ نهاية الاربعينات حتى منتصف الخمسينات ، توقف النشاط المسرحى وأصابة الجمود والانحسار ـ وقد عرضنا اسباب ذلك في الصفحات السابقة ـ وانحصر الاهتمام في تقديم الاسكتشات والمنلوجات ـ بين وقت وآخر ـ ضمن الحفلات التى تقام ٠

ولكن بعد هذا الغياب ، حملت لنا اواسط الخمسينات بداية ثالثة في مسيرة التجربة المسرحية ٠٠ ففى عام ١٩٥٥ تجمع عدد من الشباب الذين لابد وان تجربة الاندية كانت قريبة من اذهانهم ، وكونوا أول فرقة تمثيلية تحت اسم « الفرقة التمثيلية المتنقلة » ، (واتخذت المكتبة الشعبية ـ وهى تخص احد الاعضاء ـ مقر لها) (١) ٠ ومع ان المصدر لم يذكر بالتفصيل عن صفة « التنقل » التى حملها اسم الفرقة ، الا ان ذاكرة بعض الذين عاصروا أو شاركوا في هذه الفرقة تشير الى ان نشاط الفرقة قد اعتمد الذهاب الى بعض القرى وعرض تمثيلياتهم هناك ٠ واعتقد ان مثل هذه التجربة كان لها ان تأخذ توجها مهما في حركة المسرح ، حيث ان دخول المسرح في اوساط الجمهور سيساعد على اعطاء التجربة ملامح اولية لمسرح جماهيرى يتطور مع الزمن ، وامكانية هذا التطور واردة مادام هذا المسرح يقف مع الجمهور في مناخه الحار ٠ فحين يذهب المسرح الى الجمهور ، لا يمكنه ان يعود مهزوما ، خاصة اذا تسلح بدرجة مناسبة من الوعى ٠٠ واعتقد ان هذا ما كان يعوز تجربة « الفرقة التمثيلية المتنقلة » ٠

ورغم ان الحماس للتمثيل هو حافز الذين كونوا هذه الفرقة ، الا ان مجمل تجربتهم قد اعتمد على جهود فردية ينقصها التنظيم ٠ والحماس وحده لن يستطيع ان يشكل أساسا لعمل جماعى من هذا النوع ، ولو ان تجانسا واضحا قد جمع هؤلاء مع وعى التنظيم ، لحصلنا بالفعل على تجربة ستؤثر على المعطيات اللاحقة بشكل متقدم ، ولكن غياب التجانس وافتقاد وعى التنظيم أديا سريعا الى انفلاش هذه الفرقة الوليدة ٠

لقد قدمت هذ الفرقة خلال عمرها القصير ـ حوالى عام واحد ـ عرضا واحدا فقط ، وذلك في الشهر الرابع من عام ١٩٥٥ على مسرح نادى العروبة وكان من ثلاث تمثيليات قصيرة : الانسانية المشردة (من تأليف واخراج : محمد صالح عبدالرزاق) ، الضمير (٢) (من تأليف واخراج : صلاح المدنى) صرخة لاجىء (يبدو انها مأخوذة عن كاتب خارج البحرين) ٠

---

(١) تقرير قسم المسرح والفنون ـ ص ٦

(٢) د ٠ محمد حسن عبدالله ـ مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية ـ العدد الاول ـ يناير ١٩٧٥

ويبدو من العناوين ، ان هذه التمثيليات تعالج قيما انسانية عامة ، لا علاقة لها بالواقع المحلى (واقصد هنا تحليل العلاقات الاجتماعية التى تتحكم في واقعنا المحلى) غير انها استوعبت القضايا القومية في « صرخة لاجىء » · هنا يحق لنا ان نطرح تساؤلا حول طبيعة نشاط هذه الفرقة المتنقلة ·· هل تنقلت فعلا بين القرى ؟ واذا حدث ذلك ، هل عرضت نفس هذه الموضوعات ؟

ان مثل هذه الموضوعات لا تستطيع ان تخلق العلاقة الصحية بين الجمهور (جمهور القرية بالذات !) وبين المسرح · لان ذهاب المسرح الى الجمهور يعنى ان يعالج هموم هذا الجمهور بالدرجة الاولى ، لا ان يستورد له هموما عامة ·· قد تثير مشاعره العاطفية فقط « هموم اللاجئين ·· مثلا » ·

رغم ذلك ، مازلت اعتقد بأن هذه التجربة تحتاج الى مزيد من الاستقصاء لمعرفة ظروفها ومعطياتها التى ندرك انها محدودة بلا شك ، انما من المحتمل ان تكون معرفتنا بجوانب هذه التجربة مساهمة في توضيح رؤية الوضع الراهن للمسرح ومستقبله ، مادامت هناك بوادر جنينية في البدايات الاولى ·

ان هذه التجربة تعتبر بداية لمحاولات بعض الشباب الذين يختلف انتماؤهم الطبقى عن انتماء اولئك الذين سبقوهم ·· اننا نجد هنا عددا من الشباب الذين ينحدرون من فئات فقيرة ، قد تعوزهم الثقافة ، لكن لا ينقصهم الحماس وشىء يسير من الموهبة التى سوف تتطور بالممارسة والاطلاع ·

اذن لقد تعرضت أول فرقة تمثيلية للانقسام الى فرقتين ، الاولى احتفظت بنفس الاسم ، والثانية اتخذت لها اسم « فرقة البحرين التمثيلية » ·

انحصر نشاط « فرقة البحرين » في الاشتراك في التمثيليات التى تقدمها الاذاعة ، اما الفرقة الاخرى فقد توقف نشاطاتها فترة ، الى ان اجتمع بعض اعضائها لدراسة اوضاعهم كفرقة تمثيل ، حيث يبدو ان عدداً من الشباب مازالت جذوة الفن تتوقد داخلهم ·· على الاقل بين وقت وآخر ، رغم الاحباطات التى يتعرض لها هؤلاء الشباب ، بسبب الظروف وعدم توفر الامكانيات بشتى انواعها والتى ربما تجعلهم يبتعدون عن التمثيل ·

ويعطى اجتماع هؤلاء الشباب نتائج ايجابية على صعيد العمل ، فقد اتفقوا على تغيير اسم « الفرقة التمثيلية المتنقلة » واتخذوا اسم « اسرة هواة الفن » بعد ان انضم إليهم عدد كبير من هواة الفنون الاخرى كالموسيقى والغناء والفنون التشكيلية · ولقد اجيزت رسميا في شهر اكتوبر ١٩٥٦ ·

لقد جاء تأسيس « اسرة هواة الفن » كبداية جديدة للتأثير في حركة المسرح بشكل متميز عن التجارب السابقة لانها طرحت مسائل اولية تتعلق بالمسرح

ككيان ، لقد استطاعت « الاسرة » ان تحصل ـ لاول مرة ـ على اعتراف رسمى بكيانها الفنى ، وهذا ما لم يسبق حدوثه في التجارب السابقة التى تحركت بشكل عفوى حينا ، وثانوى حينا آخر ، ولم تتمكن من التبلور على الصعيد العملى لايجاد كيان متميز يطالب باعتراف الدولة رسميا ٠

ان وضع صفة « الهواة » ضمن اسم هذا التجمع ، يعتبر تصرفا متناسبا مع الطموح الذى كان يشغل الشباب في تلك الفترة ٠ ولكن هذا الطموح لم يستوعب ـ عمليا ـ ما اضطلعت به الاسرة من مهمات على صعيد الفنون ٠ فهل بوسع مؤسسة مبتدئة مثل « اسرة هواة الفن » ان تنهض بكل هذه الفنون : التمثيل والموسيقى والفنون التشكيلية ؟

بالطبع يبدو هذا غريبا الى حد كبير ٠ ولكن لكى نعرف ملابسات مثل هذه الظاهرة ، يتحتم علينا ان نضع في اعتبارنا الفترة التاريخية التى نشأت فيها الاسرة ، لقد جاءت في مرحلة زخرت بعدد كبير من الشباب الذين يهوون الفن بشتى انواعه ، والذين انتجوا بقدراتهم المتواضعة ـ الكثير من الاعمال والنشاطات التى كانت مشتتة ومبعثرة ، دون ان تحصل على اهتمام ورعاية لا من قبل الدولة ، ولا من قبل الجمهور ٠٠ لانها كانت فنونا جديدة على هذا الجمهور ، بالاضافة الى ان العديد من هؤلاء الشباب قد تنوعت هواياتهم فمنهم من يمثل ويرسم ويعزف ، لذلك فان الحاجة الملحة لتجميع كل هذه الطاقات قد جسدت الرغبة عند هذه المؤسسة الجديدة لكى تكون مجالا مفتوحا لجميع المواهب ٠

ومن جهة اخرى يمكننا ان نكتشف العلاقة بين التمثيل والفنون الاخرى التى شملتها اهتمامات « الاسرة » حين نعود الى الوراء ، عندما كان التمثيل يقدم كفقرة ضمن حفل ساهر منوع ٠٠ هذا ادى الى ارتباط الموسيقى بالتمثيل والهدف هو نفسه : ضمان بقاء الجمهور حتى النهاية ٠ لذلك نجد ان كل نشاط تمثيلى قدمته الاسرة كان مطعما بالغناء والموسيقى والمنلوجات ، وهذا ما حدث بالفعل لمجمل نشاط الاسرة في سنواتها الاولى وحتى نهاية الستينات ٠

هذه هى العوامل التى ساهم في ظهور « اسرة هواة الفن » التى بدأت نشاطها عام ١٩٥٧ حين عرضت على مسرح نادى العروبة تمثيلية « جميلة بوحريد » ، ومسرحية « حفار القبور » ، وتمثيلية « زواج بلا أمل » · ثم في عام ١٩٥٨ قدمت على مسرح النادى الاهلى مسرحية مقتبسة بعنوان « اخلاص » في عام ١٩٦٠ تمكنت الاسرة من ايجاد مقر خاص يلتقى فيه الاعضاء ويمارسون نشاطاتهم المتنوعة ، كما يجرون فيه تمارينهم وعروضهم احيانا · في هذه الفترة انضم الى الاسرة عدد من الشباب الذين يهوون التمثيل بشكل خاص ، الامر الذى ادى الى انعاش وضع الاسرة المسرحى بشكل ملحوظ ، حيث قدمت مسرحية بعنوان « أمل » الفها واخرجها احد اعضاء البعثة التعليمية المصرية في البحرين ، وايضا تمثيلية « حامد واليأس » · الى جانب ذلك برز عدد كبير من الاسكتشات الفكاهية التى كان طابعها المميز الارتجال ، معتمدة على فطرة وبديهة الممثلين · مايهم هو ان يكون الاسكتش مشحونا باكبر قدر ممكن من الفكاهة والحركات المضحكة · وقد برز في هذا المجال بعض الممثلين الذين يكونون ثنائيا مقبولا عند الجمهور مثل : محمد عواد + فوزى صقر الزيانى ، جاسم خلف + صالح حسن · وقد استمرت ظاهرة الثنائى في المحاولات اللاحقة ، الى درجة ان بعض المحاولات المؤلفة محليا ، انطلقت من صياغة مواقف خاصة للثنائى الفلانى · فالمؤلف ، حتى وهو يصيغ اسكتشاته ، يفكر في ان يكون للثنائى حوارا خاصا متميزا بقدر كبير من الفكاهة ، ليس بسبب اعتياد الجمهور على مشاهدة محمد عواد + فوزى الزيانى او محمد عواد + سلمان الدلال أو محمد عواد + جاسم شريدة ، ولكن ايضا بسبب سهولة صياغة مثل هذه المواقف ·· فالمؤلف لا يحتاج سوى تكديس المواقف والحوارات المضحكة التى غالبا ما تخرج عن حدود الموضوع او الحدود المعقولة ضمن بناء المسرحية · وهذا ادى بالطبع الى ان تكون اغلب المحاولات الاولى في التأليف المحلى عبارة عن اسكتشات ممطوطة من حيث بنائها الدرامى ·

خلال هذه الفترة من حياة « اسرة هواة الفن » بدأت بوادر التململات الداخلية بين الاعضاء المختلفى الاهتمامات ، ربما احساسا لا واعيا بأن وضع الاسرة لم يعد يستوعب كل هذه النشاطات التى تتحرك بصعوبة في حدود هذه المؤسسة · وكان من علامات عدم قدرة الاسرة على الاستيعاب ، كونها تنشغل عن الفنون الاخرى اذا نشطت في المسرح ، ويحدث العكس اذا اهتمت بالموسيقى وهكذا ·· (حتى سنة ١٩٦٦ حيث حدثت بعض الاختلافات بين اعضاء الاسرة فمنهم من ابتعد ، ومنهم من جمد نشاطه ، وشكل قسم منهم فرقة الانوار ، وشكل قسم آخر جمعية الفن المعاصر ، وظل الباقون يقدمون نشاطاتهم من خلال

تمثيلية « نقابة الطراروة » قدمتها (اسرة هواة الفن) فى سينما النصر ـ ٦٤/١٢/٢٨
يبدو فى الصورة ـ محمد عواد ، جاسم شريدة ، فيصل خلفان ، جاسم اليماني ، علي كمنكة ، كمال سلمان ، ابراهيم البلوشي ٠

الاسرة) (١) وكان من شأن هذه الظاهرة ان تجعل الاسرة تنظر في الامر بقدر من الواقعية لكى تصب جهدها في مجال فنى واحد بدلا من هذا التشتت ، خاصة وان خروج عدد من الاعضاء لتأسيس تجمعات فنية متخصصة (فرقة الانوار : موسيقية ، جمعية الفن المعاصر : تهتم بالفنون التشكيلية فقط) ادى الى احداث خلخلة في كيان الاسرة ٠٠ ولكن ، للاسف ، فان الاصرار بدأ اكثر وضوحا ، بل واكثر خيالية أيضا ، حيث أن شعاراً كبيراً قد رفع مع اسم الاسرة في الفترة الاخيرة ، لقد أصبحت « اسرة فنانى البحرين ٠٠ لرعاية المسرح والموسيقى والفنون » !!

ويشرح سلطان سالم الامر قائلا : (وقد تكونت في ثلاث شعب تخدم جميع المجالات الفنية :

١ ـ شعبة المسرح ، وتضم المؤلفين والمخرجين والممثلين ٠

٢ ـ شعبة الموسيقى ، وتضم المطربين والعازفين ومؤلفى الكلمات ٠

٣ ـ شعبة الفنون ، وتضم الرسامين ، والنحاتين والخطاطين والمصورين والهوايات الاخرى) (٢) ٠

---

(١) طفلة الخليفة ـ البحرين اليوم ـ ص ١٣

(٢) مقدمة نادى المتفرجين ـ ص ٣١

ان مهمة « الرعاية » التى أزمعت الاسرة القيام بها ، دليل واضح على خطأ التقدير الذى أصاب المسئولين في الاسرة ، نعود لنطرح السؤال نفسه مرة أخرى : هل يمكن لمؤسسة متواضعة ، محدودة القدرات والامكانيات ، ان تقوم « برعاية » كل هذه الفنون ، في الوقت الذى نجد فيه الدولة ما تزال عاجزة عن رعايتها بالشكل المطلوب ؟

كم هو طموح خيالى من شأنه أن يخرب العديد من النشاطات التى تقوم بها الاسرة ·· ان تجربة الاسرة ـ التى يمكن اعتبارها من أهم التجارب الثقافية والفنية منذ تأسيسها ـ ينبغى أن تضع في اعتبارها الظروف التى استجدت في الساحة · هناك مؤسسات متخصصة تتحرك الآن لاستيعاب العديد من المواهب والانشطة بشكل أكثر منطقية ، فالظروف التى ولدت فيها « أسرة هواة الفن » تختلف عن ظروفنا الراهنة ، وبالتالى فانه ليس أمام الاسرة الا أن تحسم هذه الوضعية الخاطئة ، والتى ربما تتسبب في تشويه بعض المواهب التى ستصاب بالتشتت والضياع ·

من تململات أعضاء الاسرة وما رافق ذلك من خروج معظمهم لتكوين تجمعات أخرى ، نستطيع ان نلمس تحولات داخلية كانت تحدث لصالح العمل المسرحى ، وخصوصا بعد أن قدمت الاسرة عام ١٩٦٧ مسرحية « عمامى الثلاثة » ومسرحية « بيت طيب السمعة » عام ١٩٦٩ « سوف نتحدث عنهما بالتفصيل فيما بعد » حيث أن نجاح عرضهما ـ خاصة بيت طيب السمعة ـ أكد أن هناك تحولا داخليا بدأ يتبلور ببطء نحو اتجاهين : الاول : محاولة حصر اهتمام الاسرة في النشاط المسرحى ·· الثانى : البحث عن صيغة أو مناخ آخر للتحرك فيه بحرية ·

وظلت هذه الارهاصات تؤثر بشكل سلبى على نشاط الاسرة ، لقد توقفت عن تقديم أى عمل لفترة طويلة ، وكانت تغطيها بين الحين والآخر ببعض المعارض الفنية ·

في هذه الاثناء كان هناك نشاط تمثيلى تتحرك به بعض الاندية الصغيرة ، بقدرات بسيطة وأفكار سانجة ونوايا طيبة يملؤها الحماس ، في محاولة للبحث عن أسلوب تعبير تطرح من خلاله الهموم الاجتماعية التى كانت تتفجر وتحدد بصيغة تناسبت ـ احيانا ـ مع درجة الوعى الذى انتشر في أوساط الشباب الذين بواسطتهم تحولت الاندية الصغيرة الى خلايا عمل نشيطة ، وذلك منذ أواسط الستينات · وفي مقابل ذلك نجد أن العديد من العاملين في « أسرة فنانى البحرين » قد أرهقهم التشتت ـ الذى أوضحناه ـ ووجدوا في نشاط الاندية متنفسا لاشباع ميولهم الفنية ، وللاسهام في محاولة التعبير عن معاناتهم اليومية وهكذا ، زخرت

(سبع ليالي)من اليمين جاسم شريدة ، ابراهيم البنكي ، محمد عواد ، خليفة العريفى ٠

نشاطات هذه الاندية بعدد كبير من محاولات التأليف ، سواء في التمثيليات القصيرة أو الاسكتشات الفكاهية ، وحتى في التأليف بالفصحى نجد بعض هذه المحاولات « نادى شعلة الشباب » ٠٠ كما برزت مواهب جديدة في التمثيل والديكور والمكياج وغير ذلك من الجوانب الفنية ٠ ورغم أن هذه المحاولات كانت سانجة ، الا انها كانت واقعية ، أى انها انطلقت من التربة المحلية والشعبية بالدرجة الاولى ، الامر الذى سيضفى ملامح جديدة ومتميزة ، للتجربة القادمة ، تختلف عن ملامح التجارب السابقة التى لم تتوفر فيها صفة المحلية كمعايشة موضوعية ٠

الفصل الثاني

بداية السبعينات

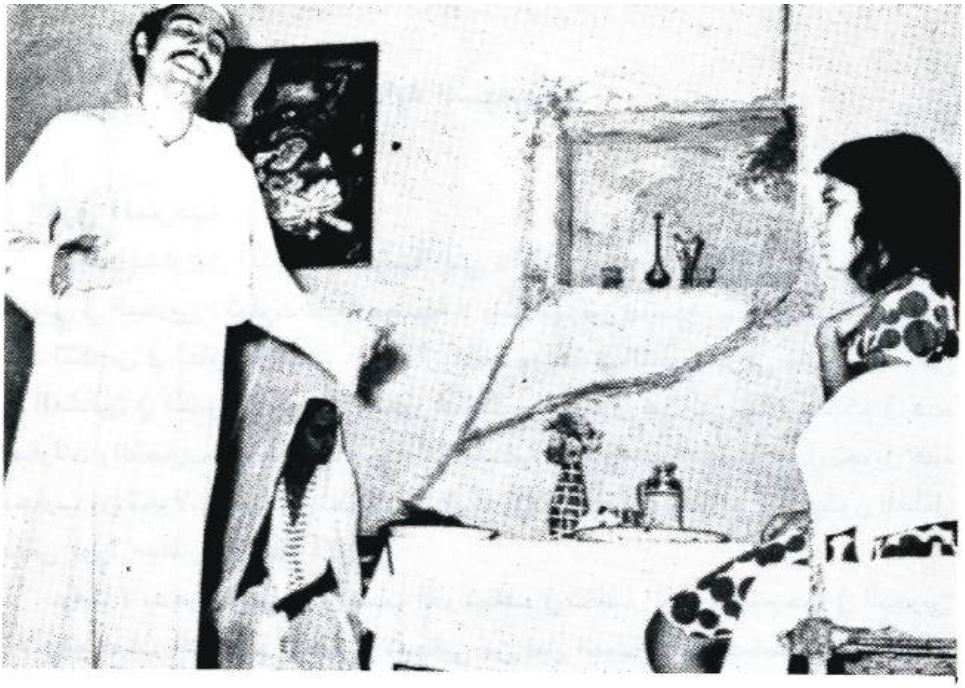
○ الفرق المسرحية

بعد المحاولات المتنوعة السابقة التى دأبت ، بدرجات متفاوتة ، لايجاد نشاط مسرحى في البحرين ، توفرت لدينا حصيلة لا بأس بها من التجارب ، ولكن هذه التجارب كانت تتكدس في أغلب الاحيان ، دون أن تأخذ مداها في التطوير بوعى ذاتى متقدم من قبل العاملين في المسرح · أى أن التطور التلقائى والعفوى هو الذى كان يتحكم في هذه المحاولات والتجارب ، وبالطبع للحركة الاجتماعية المتغيرة دورا موضوعيا في تحويل هذه التجارب من تحولات كمية الى تحولات نوعية ، وذلك في بطء شديد ، دون أن يكون للعامل الذاتى دورا مباشرا في هذا المجال ·

وهنا لا بد من الاشارة الى سبب آخر ساهم في تخلف المسيرة المسرحية في البحرين ، ألا وهو غياب الاهتمام المنظم والايجابى من قبل الدولة · بل نستطيع ان نقول أن العقلية الرسمية التى كانت تتعامل مع المسرح ، هى عقلية متخلفة جدا ، وتكفى الاشارة الى طبيعة الرقابة التى ظلت تشرف ، طوال سنوات عديدة ، على كافة النصوص التى تتقدم بها الاندية و« أسرة فنانى البحرين » ، اذ أن هذه الرقابة تميزت بجهل فنى كبير وتحجر اجتماعى لا يتناسب ·· ليس فقط مع طموحات هذه المحاولات ، ولكن من مجمل الواقع الاجتماعى في البحرين · هذه الرقابة مارست دورا تخريبيا في حق المواهب الفنية والمحاولات الصادقة ، فالنصوص ـ التى أغلبها تمثيليات قصيرة أو اسكتشات ـ كانت تتعرض للتشويه او المنع تحت مقاييس لا يمكن التكهن بها اطلاقا ، وبالاضافة الى كون هذه الرقابة غير متخصصة ، فهى أيضا غير مؤهلة لا فنيا ولا اجتماعيا ·

حتى بداية السبعينات لم تتكون فرقة مسرحية خاصة تهتم بتقديم المسرحيات فقط · لقد كانت أسرة فنانى البحرين مؤسسة « شاملة لجميع الفنون » تضم شعبة متخصصة في مجال المسرح ، وهذا ما يربك طبيعة التعامل مع الاسرة ، ليس فقط بالنسبة لاعضائها ، وانما ايضا بالنسبة للدارس الذى ينظر الى الاسرة كتجربة · هل هى تجربة « فنية » أم انها تجربة « مسرحية » ؟

أما فيما يتعلق بالاندية التى توفرت لديها طاقة فنية خصبة ومتنوعة في المجال المسرحى ، فلقد تبلورت أمامها فكرة التوجه نحو المسرح بالشكل المنظم والصحيح ، أى تكوين فرق مسرحية خاصة ، ذلك لان البقاء ضمن حدود الاندية نفسها لن يسمح لهذه الطاقة بالتحرك كما تريد وكما ينبغى ·



(المخلب الكبير) احمد الزياني ، امينة حسن

وقد بدأت فكرة تحويل النادى الى مسرح نتيجة تواجد بعض الاعضاء الذين يهوون التمثيل ، وهكذا جاءت البادرة الاولى في نادى الاتحاد الثقافى بالمحرق ، والذى كان ناديا عاديا تعرض للجمود فترة طويلة · ولهذا نظم النادى دعوة عامة للشباب الذين يملكون تجربة في مجال التمثيل وكذلك لعدد من المهتمين بالمسرح ، ومن ثم تم اشهار المسرح تحت اسم « مسرح الاتحاد الشعبى » في عام ١٩٧٠ · ولكن يبدو أن هذه التجربة كانت تشكو من بعض الثغرات التى طفحت منذ البداية · لم تكن تركيبة الفرقة متجانسة سواء على المستوى الفكرى او الفنى ، الامر الذى أدى سريعا الى تفجر هذه التناقضات ، وكادت التجربة ان تفشل ، ولكن وعى البعض لاهمية هذه المحاولة كان كفيلا بحسم الامر في سيغة انفصال ، ومن ثم ولدت فرقة جديدة هى « المسرح البحرينى » ــ في نفس العام ــ والذى تغير اسمها فيما بعد الى « مسرح أوال » ·

ان العناصر التى توفرت في محاولة « مسرح الاتحاد الشعبى » في بداية تأسيسه ، تختلف فيما بينها حول فهم المسرح كفن متطور ، وكوسيلة تعبير تتأثر مباشرة بالتحولات الاجتماعية التى تحدث · هذا الفهم أدى ببعض هذه العناصر الى تأسيس « مسرح أوال » · وأعتقد أن هذا الانفصال كان أمرا موضوعيا ، لانه يصب في الاخير نحو مهمة ايجاد مجموعة يجمعها حد أدنى من التجانس ، على الاقل · ولا شك أن دراسة وتحليل نشاطات الفرقتين معا ، سوف يضيء لنا شكل الاختلاف بينهما ·

ورغم كل هذه الظروف التى أحاطت بتأسيس هاتين الفرقتين ، الا أن تعدد الفرق في هذه المرحلة التى تجتازها الحركة المسرحية عندنا يعتبر ظاهرة ايجابية ستغنى هذه التجربة وتعمل على تطويرها ٠

في عام ١٩٧٣ تم اشهار فرقة جديدة هى « مسرح الجزيرة » ، عمل بعض اعضائها مع « مسرح أوال » فترة من الزمن ، ويمكن للدارس ان يتتبع بوادر هذه الفرقة في نشاطات « نادى الجزيرة » التمثيلية ٠ لسنا الآن بصدد تحليل دقائق ظروف ولادة كل فرقة على حدة ، ولكن ينبغى الاعتراف بأن أسبابا ذاتية كان لها بعض التأثير في تأسيس بعض هذه الفرق ، قد لا تكون هذه العوامل سلبية ، اذا افترضنا أن خلفها درجة من الوعى الذى يستند على رؤية مغايرة للمسائل الفنية والفكرية ، أما اذا تحكمت هذه الذاتية في توجه وعمل كل فرقة ــ وهذا أمر لا يصمد أمام التحولات الموضوعية للعمل الجماعى ــ فاننا لا بد وأن نضع امامها محذورا منذ الآن ٠

يقول تقرير قسم المسرح والفنون ، ان ادارة « مسرح الاتحاد الشعبى » : (أخذت تبحث عن النص المناسب لتقديمه للجمهور ، ولكن كبداية راعى المسرح أن « يختبر المواهب » فقام بعمل حفلتين تمهيديتين خلال شهر يناير ١٩٧١ ٠ كانت التمثيليات التى عرضت فى الحفلة الاولى مقتصرة على الاعضاء وهى : قيس وليلى ، تنكر يا ولدى ، دكتور فى اجازة ٠٠ وفى الحفلة الثانية قدم المسرح اعادة لقيس وليلى ، آه على حظى ، من الغلطان ٠٠ أنا والا هو والا هى) ٠

فى الواقع ، نلاحظ أن البادرة الاساسية التى لم يهتم بها مسرح الاتحاد وغيره من المسارح ، هى مسألة « اختبار المواهب » ٠ ورغم أن مسرح الاتحاد ٠ قد طرحها فى البداية ، الا انها لم تلق الاستيعاب ولم تنفذ بشكل مقنع وجدى ٠ لأن اختبار المواهب الجديدة يستدعى توفر عناصر متقدمة فى التمثيل مراسا ودراسة ، تملك قدرة اكتشاف المواهب الاصيلة ، وتمييز الوجوه الصالحة والوجوه غير الصالحة ، وايضا يحتاج ــ هذا الاختبار ــ الى اختيار دقيق للنصوص يراعى فيها الجودة الفنية بحيث تكون متماسكة فى بنائها الدرامى ، على المستويين : الكوميدى والتراجيدى ، وذلك لكى تتاح للممثل فرصة ابراز موهبته وقدرته على التمثيل ٠

لم يحدث هذا فى تجربة مسرح الاتحاد ، فالذين اشرفوا على اختبار المواهب لم يكونوا سوى مواهب مبتدئة ــ نظرا لواقع هذا المسرح الناشىء ــ غير مؤهلة للتحكيم فى مثل هذ الامور ٠ اما عن النصوص فقد كانت امتدادا للاسكتشات التى كان يقدمها « نادى الاتحاد الثقافى » وغيره من الاندية :
تنكر يا ولدى تأليف واخراج : ناصر القلاف

دكتور فى اجازة تأليف واخراج : يعقوب مسعود
من الغلطان ·· آه على حظى تأليف واخراج : يوسف حماده
قيس وليلى اعداد واخراج : سالم الجوهر

اذن ، ما هى المقاييس التى على أساسها طرحت هذه التجارب ؟ وما هى النتائج التى توصل اليها مسرح الاتحاد الشعبى بعد هذه « الاختبارات » ؟

لا أعرف · ولا اعتقد انها عملية صحيحة وعلمية ، وبالذات فى هذه المرحلة لأن قدرة كل موهبة لا نستطيع اكتشافها من خلال اداء مثل هذه الاسكتشات التى تعود اكثر الشباب على تمثيلها فى حفلات الاندية ، حيث لا تتضح حدود التمثيل من حدود الاخراج ، فمفهوم الاخراج لم يكن واضحا ، ولذلك رأينا أن مؤلفى الاسكتشات المنكورة هم الذين قاموا باخراجها ، وهذا يكرس تشوش الرؤية فى التعامل مع العمل المسرحى ·

الحماس هو الذى كان متوفرا ، اما برنامج عمل مخطط ومنظم فلم يتمكن « مسرح الاتحاد » من طرحه ، حتى بعد « الاختبارات » التى اجتازها بقدر كبير من الارتجال ·

وكانت الصعوبة الاساسية التى واجهت مسرح الاتحاد ، هى نفسها التى واجهت المسارح الاخرى وقت تأسيسها ، وهى غياب النص المسرحى المحلى · فحين بدأ « مسرح أوال » فى البحث عن النص الذى يبدأ به نشاطه ، توقف بعض الوقت أمام المشكلة ذاتها ·· ولكن قد تكون ظروف هذا المسرح أفضل نسبيا من ظروف « مسرح الاتحاد » ، لأن بين شباب « مسرح أوال » مجموعة صغيرة لديها تجربة أكثر خصبا فى مجالى التمثيل والتأليف : لقد عمل بعضهم مع « أسرة فنانى البحرين » وشارك فى نشاطاتها الاخيرة مثل : محمد عواد ، راشد المعاودة ، عبدالرحمن بركات ، وجاسم شريدة · ولم يكن أمام « مسرح أوال » سوى الاستفادة من هذه المواهب · وبالتالى جعله هذا ينفذ من دائرة الاسكتشات ، فطرح محمد عواد محاولته الاولى فى التأليف « كرسى عتيق » والتى اخرجها بنفسه عام ١٩٧١ ·· هنا اعتمد عواد فى عملية الاخراج على خبرته فى التمثيل بالدرجة الاولى ، ربما لأنه اعتاد تنفيذ كل صغيرة وكبيرة فى نشاطاته الفردية السابقة ، حيث كان يمارس تأليف الاسكتشات الى جانب الاخراج وتنفيذ الديكور والمكياج ·

وفى يوليو ١٩٧١ قدم « مسرح أوال » عمله الثانى « سبع ليالى » تأليف راشد المعاودة واخراج عبدالرحمن بركات (اشترك بها فى مهرجان دمشق المسرحى الخامس عام ١٩٧٣) ، وفى مارس ١٩٧٢ قدم « السالفة وما فيها » تأليف

واخراج ، محمد عواد ·· وضمن المهرجان المسرحى الاول عام ١٩٧٢ قدم « ما لان وانكسر » تأليف واخراج راشد المعاودة ، وفى فبراير ١٩٧٣ مسرحية « أنا وانتى والبقرة » تأليف واخراج عبدالرحمن بركات ، وفى عام ١٩٧٣ مسرحية « اذا ما طاعك الزمان » بالشعر الشعبى كتبها ابراهيم بو هندى واخرجها محمد عواد ، وفى ١٩٧٤ مسرحية « ح · ب » تأليف واخراج خليفة العريفى · وفى شهر مايو عام ١٩٧٥ قدم مسرحية ابراهيم بو هندى الثانية « سرور » من اخراج خليفة العريفى (حيث عرضت فقط فى مهرجان دمشق المسرحى السادس لعام ١٩٧٥) وقد تولى عبدالرحمن بركات اخراج هذه المسرحية ــ من جديد ــ وقد عرضت فى البحرين فى شهر أغسطس ١٩٧٥ ، دون ان يتسنى للجمهور مشاهدة الاخراج الاول ·

قدم « مسرح الاتحاد الشعبى » مسرحيته الاولى « المخلب الكبير » عام ١٩٧١ من تأليف الكاتب الكويتى صقر الرشود واخراج سالم الجوهر ، وفى نفس العام قدم مسرحيتين من فصل واحد : « تنكر قيصر » (تأليف جوردون دافيوث واخراج يوسف حماده) ، « والرجل الذى فكر لنفسه » (تأليف نيل جرانت واخراج سالم الجوهر) وضمن المهرجان السنوى الاول الذى نظمه قسم المسرح والفنون ، قدم « مسرح الاتحاد » مسرحية سوفوكليس (انتيجونا) عام ١٩٧٢ والتى أخرجها يوسف حماده ، وفى عام ١٩٧٣ قدم مسرحية « الملل » ·· تأليف فؤاد عبيد واخراج يوسف جمال ، وفى عام ١٩٧٤ « عائلة بو غانم » وهى فى الاصل مسرحية كويتية بعنوان « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ·· بم » من تأليف صقر الرشود وعبدالعزيز السريع ، أعدها وأخرجها سالم الجوهر ، وفى عام ١٩٧٤ مسرحية « ثور نانا فى خطر » عن مسرحية موليير « البرجوازى للنبيل » اخراج سالم الجوهر ، وفى عام ١٩٧٥ « امبراطورية بو جسوم » تأليف عيسى الحمر واخراج سالم الجوهر ·

أما مسرح الجزيرة فقد قدم عام ١٩٧٤ مسرحية « زمان البطيخ » تأليف عبدالرحمن رفيع واخراج سعد الجزاف · وفى عام ١٩٧٥ مسرحية توب توب يا بحر « تأليف راشد المعاودة واخراج سعد الجزاف ايضا · وفى عام ١٩٧٢ قدم النادى الاهلى مسرحية واحدة فقط هى « الزلزال » : تأليف مصطفى محمود واخراج سالم الجوهر ·· ولم يقدم هذا النادى أى عمل آخر ، اذا يبدو أن النادى قد تراجع عن فكرة تكوين فرقة مسرحية خاصة ، مما أدى الى انضمام ، الذين ساهموا فى الزلزال ، الى فرق مسرحية اخرى ·

بقى ان نشير الى نشاط « أسرة فنانى البحرين » خلال السنوات الخمس الاخيرة ، حيث التقت مجموعة جديدة فى هذه المؤسسة مهتمة أساسا بالمسرح ،

(انتيجونا) احلام محمد

وتعمل على حصر اهتمام المؤسسة بهذا الفن فقط ، وحتى الآن لم تتضح نتائج هذا التوجه ، بسبب ندرة الاعمال التى قدمتها ، ففى عام ١٩٧١ قدمت مسرحية « نادى المتفرجين » تأليف واخراج سلطان سالم ، وفى عام ١٩٧٤ قدمت مسرحية « اليريور » تأليف عبدالله العباسى واخراج ناصر القلاف · وفى عام ١٩٧٥ مسرحية « المنجم » وهى مسرحية شعرية كتبها معين بسيسو واخرجتها حياة الخطيب ·

من خلال تواريخ عروض هذه المسرحيات ، نلاحظ ان نشاط الاسرة كان بطيئا ومتقطعا ، وبالمقارنة مع مسرح أوال مثلا ، نجد ان الاخير كان يقدم ــ على الاقل ــ عرضا كل عام ، بينما الاسرة لم تقدم سوى ثلاثة عروض ، وهذا ناتج ــ بالضرورة ــ من خلافات ادارية وفنية ما زالت تعانى منها هذه المؤسسة (لسنا هنا فى مجال عرض هذه الخلافات · ان تنقلات الكثيرين من العاملين فى هذه المؤسسة الى المسارح الاخرى ، تثبت وجهة نظرنا) ·

هذا رصد سريع وموجز لأعمال هذه الفرق المسرحية الموجودة فى البحرين ــ حتى الآن ــ ولأن مسألة النص المسرحى تعتبر من أهم المسائل التى شغلت الحركة المسرحية عندنا وما زالت ، فاننا سنحاول هنا دراسة هذه المسألة ، ودراسة المحاولات التى خاضتها الفرق المسرحية فى مجال التأليف أو البحث عن النص المناسب ، وذلك من أجل الوصول الى فهم شامل ودقيق لطبيعة النص المراد تقديمه للجمهور ·

ان التجربة المسرحية عندنا ـ عموما ـ لم تقف مكتوفة اليدين امام مشكلة غياب النص المحلي وندرته ـ فى أحسن الاحوال ـ بل وجهت انظارها الى النصوص العربية والعالمية ، لذا فانه ينبغى علينا ان نتتبع هذه المحاولات ونحلل عملية الاستفادة من هذه النصوص وطريقة تقديمها وندرس ايضا مدى فشل او نجاح كل محاولة ، ولذلك سوف تتحرك دراستنا هنا على ثلاث محاور :

١ ـ النصوص المحلية ٠

٢ ـ النصوص العربية ٠

٣ ـ النصوص العالمية ٠

هذا التقسيم سوف يساعدنا على تناول هذه التجربة بدقة أكبر ، باعتبار ان كل محور من هذه المحاور يتميز بشروط تختلف عن الآخر ٠

١ ـ النصوص المحلية

لقد شكل موضوع النص المسرحى محورا للعديد من النقاشات ، داخل وخارج الفرق المسرحية ، طوال السنوات الاخيرة ، وبالذات منذ ان بدأت المحاولات المسرحية تأخذ شكل حركة تعبر عن وجودها كفعالية اجتماعية ملموسة ، بحيث احتكرت هذه المسألة اهتمامات جميع العاملين والمهتمين دون الجوانب المسرحية الاخرى كالاخراج والتمثيل مثلا ٠

وسوف نناقش هنا بعض الاطروحات التى جاءت ضمن مقالات تتناول هذا الموضوع ، والملاحظة الاساسية على هذه الاطروحات انها لم تكن علمية وموضوعية ، بقدر ما كانت تمثل اجتهادات تعتمد على تصور خاطىء للنص المسرحى ، منطلقة من رؤية احادية الجانب حينا ، ومدرسية نصائحية بعيدة عن الواقع حينا آخر ، ولذلك فان الاقتراحات المتضمنة فى هذا الاطروحات لم تصمد طويلا امام التطبيق العملى ، على ضوء الامكانيات الذاتية المتوفرة فى ساحة المسرح عندنا ٠

فمثلا ٠٠ يحصر جاسم شريده (١) المشكلة فى افتقاد النصوص المحلية (لخصائص ضرورية) مثل (الحوار والحدث) ، وهو بذلك يفترض وجود النص المسرحى مثلا ، ويعتقد ان الخلل جزئى يتعلق ببناء هذا النص ٠ لذا يقع شريده فى النظرة الوحيدة الجانب التى لا يمكن أن تغور فى جذور المشكلة ٠

ونجد حسين راشد الصباغ يسوق بعض المبادىء الرئيسية التى يتطلب توفيرها فى العمل المسرحى كالموهبة والاستعداد للكتابة والثقافة المسرحية ، ثم

---

(١) مجلة صدى الاسبوع ـ العدد ١٤٤ ـ اغسطس ١٩٧٢

(بيت طيب السمعة) يبدو فى الوسط جاسم شريدة فى دور (كركوش) سنة ١٩٦٩

يقول : (والمسرحية تتكون من فصل الى خمسة فصول ، واذا كانت من ثلاثة فصول · فالاول لعرض الشخصيات والمشكلة والثانى للعقدة والثالث لايجاد الحل ، وان عامل الزمن فى المسرحية امر بالغ الاهمية ، فيجب ان يخضع عرض المسرحية لفترة معينة لا تتجاوزها ··) (١)

لعل ما تميز به الصباغ فى موضوعه هو الطرح المدرسى التقليدى الذى ورث الشكل الارسطى من النقد الاجنبى الكلاسيكى · لقد جاء الصباغ لكى يعمم هذه النظرية الجاهزة التى ليس من المنطقى ان نسجن فى حدودها تجاربنا المسرحية ، لأن هذا يفترض فى تلك التجارب ان تبدأ من الصفر ، الامر الذى يتنافى مع الرؤية الجديدة للفنون · على الحركة المسرحية الناشئة الاستفادة من كافة التجارب المسرحية السابقة ، ليس بمعنى تقديسها والتقيد بها ، وانما بوضعها فى الاعتبار كتجربة استنفذت مرحلتها وينبغى الانطلاق الى آفاق تتناسب مع الرؤيـة الاجتماعية المعاصرة ·

ويوضح محمد جابر الانصارى (٢) باختصار دور النص المسرحى ، ويرى ضرورة التزام الحركة المسرحية (بالايمان بضرورة وجود نص مسرحى قوى لكل مسرحية تمثل ، وتهيئة جو مسرحى ثقافى عام يشجع المواهب الشابة على الكتابة المسرحية) وينصح الفرق المسرحية (بالاقتباس من المسرح العالمى والعربى ،

---

(١) مجلة هنا البحرين ـ العدد ٢٢٣ ـ اغسطس ١٩٧٠

(٢) مجلة صدى الاسبوع ـ العدد ١٨٧ ـ اغسطس ١٩٧٣

وعدم الاعتماد على النص المحلى وحده فى الوقت الحاضر لعدم اقترابه من مرحلة النضج بعد) اما عن الحوار فان (موضوع المسرحية هو الذى يحدد نوعية الحوار ، والكاتب هو السلطة النهائية التى تقرر فكريا وفنيا استخدام الحوار العامى أو الفصيح ، وان استخدام العامية لا يقلل من النص المسرحى اذا توفرت له عوامل النجاح المسرحى) ٠

بشكل عام نجد ان ما قاله الانصارى معقول ، والمعقولية ليست فى تحليل المشكلة وابعادها بل فى كونها توصيات ، وهذه التوصيات نجدها منفصلة عن الواقع الموضوعى لمجمل الحركة المسرحية عندنا ، فهى تفرض (التشجيع) و (الاقتباس) و (ضرورة) فهم الكاتب (للمسرح وقربه وادراكه لطبيعته) أى معايشته اليومية للنشاط المسرحى واكتسابه الثقافة الفنية والفكرية ، دون أن تناقش ــ هذه التوصيات ــ واقع العامل فى المسرح : كاتبا ومخرجا وممثلا ٠ ودون ان تحدد مفهوم الاقتباس ، ودون ان تدرس الشروط الفنية والفكرية المطلوب توفرها فى النص المحلى ٠

اما احمد المناعى (١) فيؤكد عالمية مشكلة ندرة الكتاب المسرحيين ٠ وبعد ان يطرح سؤالا حول كيفية خلق الكاتب المسرحى ، يصيغ اقتراحاته التى يرى ان قسم المسرح والفنون بوزارة العمل والشئون الاجتماعية هو المسئول عن انجازها :

١ ــ تنمية الكتابة المسرحية عن طريق عقد المسابقات + المهرجانات + المكافآت وغيرها من وسائل (تحبيب) الكاتب لممارسة الكتابة المسرحية ٠
٢ ــ رفع القيود المفروضة على النصوص التى تعالج قضايا الواقع ومشاكله ٠
٣ ــ حماية حرية الكاتب وضمان حقوقه فى الداخل والخارج ٠
٤ ــ ابتعاث الكاتب المتفوق الى الخارج للدراسة أو اكتساب الخبرة فى الكتابة على أيدى رواد المسرح فى العالم ٠

اقتراحات المناعى تشترك مع اقتراحات الانصارى فى رؤيتها القاصرة للظروف المحيطة بالنشاط المسرحى منذ بروز ملامحه الاولية فى السنوات الاخيرة بل ان اقتراحات المناعى ــ خاصة ــ تطلب من الدولة ان تصنع شيئا ليس بامكانها صناعته ٠

---

(١) صدى الاسبوع ــ العدد ١٤١ ــ يونيو ١٩٧٢

(نادى المتفرجين) يبدو فى الصورة جاسم شريدة وسلطان سالم

يقول بريخت (ان الدولة لا تستطيع ان تخلق الفن ، كما لا تستطيع ان تقتله) · والكتابة المسرحية فن ، واذا لم تتوفر جذوة هذا الفن فى الانسان فليس بامكان أية قوة فى العالم ان توفرها فيه ، لذلك فان المسابقات والمهرجانات والمكافآت وغيرها من المغريات لا يمكنها ان تعطينا كتابا مسرحيين ، لأن الكاتب الذى يملك موهبة حقيقية ، والذى تمثل له الكتابة المسرحية هاجسا ملحا وأصيلا ، لا يحتاج الى مسابقة أو مهرجان أو وسائل ترغيب مختلفة · اما الكاتب الذى ينتظر المكافأة المالية فقط فسوف يشكل خطورة على مجمل العمل المسرحى ، اذ سوف تنمو عنده النظرة المادية ، وفى مجال العمل المسرحى الذى ننشده لا يمكن المراهنة على كتاب من هذا النوع · اذا استطاعت الدولة ان تساهم فى تشجيع الفرق المسرحية كعمل جماعى ، فهذا يكفى · اما ان تتوجه الى الافراد لكى (تحبب) لهم ممارسة الكتابة ، فانها ستحبب لهم ـ بالدرجة الاولى ـ الممارسة التجارية والكسب المادى ·

وعن المسابقات ، نستطيع أن نسأل ، ماذا أضافت المسابقات التى أجرتها وزارة الشئون سابقا الى الحركة المسرحية ؟ ·· مثل هذه المسابقات قد تعطينا ـ فى أحسن أحوالها ـ نصوصا فقط ، ولكنها لن تعطينا كتابا · غازى القصيبى ، مثلا ، أخذ الجائزة الاولى عن مسرحيته ، فأين المسرحية ؟ ·· وهذا ينطبق على غيره الذين فازوا فى المسابقات · وفى المقابل ، هناك كتاب آخرون لا يحتاجون الى

المسابقات ، لأن المسرح يمثل هما يوميا يؤرقهم ،مهما اختلفت درجة الجودة فى أعمالهم · هؤلاء تتوفر لديهم ميزة يفتقر اليها الفائزون فى المسابقات ، الا وهى المعايشة اليومية للنشاط المسرحى والموهبة الواعدة فى كتابة النص ، لذا نجدهم يستمرون فى الكتابة سواء اخذوا جائزة ام لم يأخذوا ، ان النشاط المسرحى يتحرك بهم وليس بنص طارىء لا يكتب صاحبه نصا آخر الا فى مسابقة اخرى · ثم ان اسلوب المسابقات هو اسلوب مدرسى لا يتناسب مع مستوى المهمة التى يتوجب على الكاتب ان يستوعبها وينهض بها · هذا الاسلوب قد يصلح لتلاميذ المدارس الابتدائية من اجل صقل ميولهم ، اما الكاتب المسرحى الجاد والموهوب فليس امامه سوى ان يكتب · ان المسابقات لا تمنح الثقافة والتجربة الفنية ، بل ان هذه الامور يكتسبها الكاتب من تجربته الذاتية فى الحياة والمجتمع ·

ونأتى الى مسألة اخرى يشير اليها المناعى وهى (رفع القيود عن النصوص التى تعالج قضايا الواقع ومشاكله) ان حرية الكاتب قضية اساسية فى كل زمان ومكان ، ولا نستطيع ان نختلف حولها مع المناعى · ولكن نقطة الخلاف هنا هو (طلب الحرية) ، الحرية ايا كان نوعها ، لا تعطى بل تنتزع · وفى مجال الكتابة ، هل ينبغى للكاتب ان ينتظر من الدولة ان تطرح له الحرية فى مرسوم لكى يبدأ ــ بعد ذلك ــ فى كتابة مسرحيته ؟

الكاتب المسرحى جزء من الحرية الاجتماعية التى تعمل على تغيير واقعها السيء ، لذا فعليه ان يساهم فى هذه الحركة بطاقاته الابداعية ، ان يكتب بالشكل الذى يراه قادرا على التعبير عن الشوق الى هذه الحرية ، اليست الحرية احد اشواق المجتمعات المتخلفة التى نحن جزء منها ؟

اذن ، اعتقد ان تناول مشكلات المسرح على هذا النحو يسبب تشويشا على المسرح ، ليس من الناحية الفنية ولكن من الناحية الاجتماعية ايضا · اذ يؤدى هذا الى انشغال المسرح ــ بصفته اكثر النشاطات الفنية والاجتماعية خطورة فى الواقع ــ عن الهموم الاجتماعية التى يتوجه اليها ·

ويمكننا ان نطرح نفس الملاحظة حول (حماية الكاتب وضمان حقوقه) لأن مثل هذه التصورات تعتبر خيالية جدا فى مجتمعنا هذا ، باعتبار ان حرية الاديب ليست سوى جزءا من حرية المجتمع ككل ، ولا يمكن تحقيقها بمعزل عن الحرية العامة ·

ما أطرحه هنا لا يتناقض مع القناعة المبدئية التى تتعلق بضرورة توفر حرية الكاتب ، والتى لا شك انها احدى الهموم التى ساهمت فى تخلف العمل المسرحى فى البحرين · ما أردت توضيحه هو فقط لا منطقية طلب الحرية اولا ، ولا منطقية فصل حرية الكاتب عن حرية المجتمع ثانيا ·

الكاتب يطالب بالحرية لكنه لا ينتظرها ، بل يخرجها فى عمله المسرحى وبأشكال متعددة ، وما دام يعالج قضايا المجتمع بوعى وبفن جيد فانه يساهم فى هذا النضال · ان تمنع مسرحية ، فهذا ليس سببا وجيها للتوقف ، بل سببا موضوعيا للكتابة · ان منع النص الجيد من الانجاز لا يمثل مشكلة للكاتب ، ولكن يمثل مشكلة للجهة التى منعت هذا النص ، لأنه ككاتب لا يمكنه ان يصمت ، واذا صمت فلن يكون جديرا بالاهتمام ·

يقول نعمان عاشور : (ان الكاتب الحقيقى هو دائما الذى يقف ضد تيار العصر ، ولذلك لا يوجد كاتب جديد خلاق الا اذا وقف بفنه وكتاباته ضد السائد ، وبالتالى اذا تناقض مع الموجود ، وخلق شيئا جديدا)

ليس امام كاتب من هذا النوع سوى الاصطدام بحدود الحرية المطروحة حوله ، وليس امامه سوى ان يكتب ، ولا شىء آخر ··

ان كلمة (تحبيب) لا تختلف عن كلمة (تشجيع) الواردة فى موضوع الانصارى ماعدا فى المفردة ، فالمعنى واحد ، واعتقد ان النتيجة واحدة ايضا ·

هذه نماذج من الاهتمامات التى رصدت من اجل النص المحلى ، الذى يشكل ــ من وجهة نظرهم ــ العقبة الرئيسية امام حركة المسرح عندنا ·· ومع ذلك ظلت المشكلة فى الاساس دون معالجة جذرية ، ودون ان يؤخذ النص كجزء من النشاط الجماعى فى العمل المسرحى ·

وقبل أن أتناول مسألة النص المحلى بالعروض والتحليل ، أود ان الفت النظر الى كلمة (أزمة) التى تتكرر دوما فى الحديث عن غياب النص المحلى ، وهى كلمة غير موفقة على الاطلاق ، لأن حركة التأليف المسرحى عندنا لم تصل الى المرحلة التى يمكن ان نطلق عليها (أزمة) ، اذ ان أية مسألة لكى تصل الى مرحلة التأزم ، لا بد ان تكون متوفرة بشكل بارز ، وان تتطور الى حد ما ثم تصل مرحلة الازمة بسبب ظروف معينة ، وهذا يتطلب ايضا من هذه المسألة ان تكون متمتعة بدرجة متقدمة من الوعى ، اما التى ما تزال تخطو خطواتها الاولى فاننا لا نستطيع ان نقول عنها انها تعيش فى أزمة · ان حركة التأليف ما زالت تعطى محاولاتها الاولى ، بمعنى انها لم تعط حتى الآن نصا مسرحيا تتوفر فيه العناصر الاساسية من الناحيتين الفنية والفكرية · هناك غياب للنص المسرحى الجيد ، بالرغم من انه لدينا نصوصا لا بأس بها من ناحية الكم قياسا لعدد العروض التى قدمت فى السنوات الخمس الاخيرة ·

وهنا سنحاول ان نكتشف تجربة التأليف المحلى معطيات هذه التجربة خلال السنوات الاخيرة ·

اذا تجاوزنا النصوص القديمة التى ألفها كتاب بحرينيون فى البدايات الاولى للمسرح امثال : ابراهيم العريض وعبدالرحمن المعاودة ، فاننا نجد ان اهتماما بالنص المحلى لم يكن واردا ·· وهذا امر طبيعى فى تلك الفترة التى انعدمت فيها الخبرة والدراسة المسرحية ، اضافة الى القدرات الفنية البسيطة ·

لقد برز (الاسكتش) بوفرة ، نظرا لسهولة تأليفه ، ومن جهة اخرى تقبل الجمهور واستساغته لهذا النوع · وهذه الاسكتشات يغلب عليها طابع الارتجال حيث يتفق الممثلون فيما بينهم ، قبل الصعود الى الخشبة ، على فكرة معينة تكون موضوع الاسكتش ، ويظل على كل واحد منهم ــ وغالبا لا يتجاوزون الثلاثة أشخاص ، ان يعتمد على سرعة بديهية وفطنته لاختلاق الحوار الفكاهى (وهى طبيعة الاسكتشات عامة) الذى يشد الجمهور ، طوال فترة التمثيل ، بسيل غزير من النكت والقفشات والحركات المضحكة ·

واستمرت « اسرة فنانى البحرين » فى تقديم هذه الاسكتشات حتى عام ١٩٦٧ ، حين كتب عبدالله احمد عبدالله مسرحية « عمامى الثلاثة » · ويقول المؤلف نفسه ان هذا النص (يمكن اعتباره أول عمل مسرحى متكامل قدم فى البحرين ، حيث اقتصر الانتاج المسرحى قبل ذلك على اسكتشات صغيرة ، كانت تقدم على نطاق الاندية) (١) ·

لا اعتقد ان المؤلف كان يقصد (بالتكامل) من حيث البناء المسرحى ، وانما لكون هذا النص يتألف ــ وللمرة الاولى ــ من ثلاثة فصول متتالية · فالبناء الدرامى كان يشكو الكثير من الثغرات ، والنص ما هو الا اسكتش صغير عمل المؤلف على تمطيط فكرته عن طريق المفارقات ، دون ان يحتوى على أى صراع بالمعنى الدرامى للعمل المسرحى ، ودون ان يحتوى على أى مواقف كوميدية ، فالادوار مرسومة لممثلين معروفين مسبقا من قبل المؤلف · كان قد اعتاد ان يصيغ لهم الاسكتشات المطابقة لمقاييسهم ·

حاول المؤلف هنا ان يطرح مشكلة تحكم الاهل فى عملية اختيار الزوج المناسب لابنتهم ، ولم تكن لهذه الاختيارات ــ فى المسرحية ــ ابعادا اجتماعية ، بل كانت ميولا شخصية لكل عم من الثلاثة ، وهذا ما ابعد النص عن القضية الاجتماعية وقربه من الفكاهة التى اعتاد عليها الجمهور من الاسكتشات كما اعتاد على النهايات السعيدة من الافلام العربية حيث يكون نكاء الفتاة كفيل بارغام اعمامها الثلاثة على الموافقة على زواجها بمن تحب ·· (والجدير بالنكر ان شابا قام بدور الفتاة فى هذه المسرحية) ·

---

(١) مجلة المواقف العدد ٤٠ ــ يوليو ١٩٧٤

ان ما يعنينا هنا ، ان هذه التجربة لم تسلم من السلبيات على الصعيد الفنى ، بسبب قدرة مؤلفها المتواضعة خبرة وعلما وثقافة · كما دار حولها العديد من النقاشات فى اوساط العاملين آنذاك · ولحسن الحظ فانها لم تحصل على التقديس الذى نقع فيه عادة آزاء كل تجربة جديدة فى مجالها ولعل ذلك راجع الى التفاوت الثقافى والفنى الذى يتمتع به المهتمون بالمسرح ، والطموح الذى بدأ اكبر من هذه التجربة ·

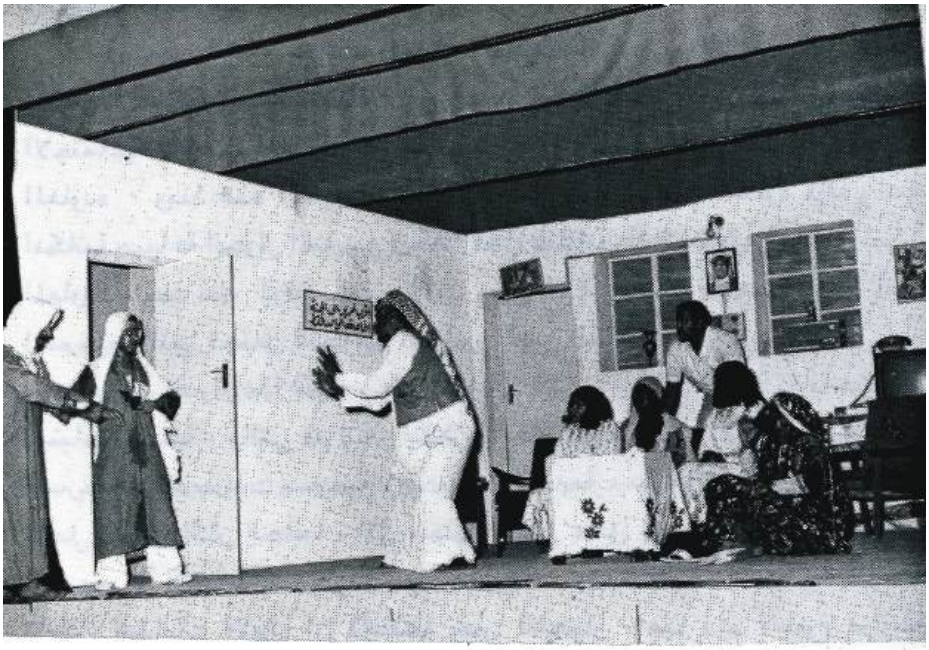
بعد ذلك كتب عبدالله احمد عبدالله نصا آخر بعنوان « مشكلة محامى » التى صورها تلفزيون المملكة العربية السعودية عام ١٩٦٨ ، وكانت بالفعل عبارة عن اسكتش تعرض ــ مرة اخرى ــ للتمطيط والتطويل حسب المقاييس الزمنية لكى تصبح مسرحية · وهذه المحاولة بالطبع لا تستطيع ان تضيف شيئا جديدا ، لانها كانت تشكو من السلبيات اكثر من « عمامى الثلاثة » ·

○ راشد المعاوده

فى عام ١٩٦٩ جاءت محاولة التأليف المسرحى الثانية والتى يمكن اعتبارها اضافة نسبية ، اختلفت عن « عمامى الثلاثة » من حيث التناول للقضية الاجتماعية ، كانت المحاولة الثانية نصا بعنوان « بيت طيب السمعه » لراشد المعاوده · ومنذ هذه المسرحية استطاع المعاودة ان يعطى اشارة لمؤلف لديه امكانية صياغة الحوار المسرحى فى نص قابل للتكامل فى المستقبل · بالفعل تمكن المعاودة ، منذ ذلك الوقت وحتى الان ، من اثبات وجوده كأحد ابرز المؤلفين المسرحيين الذين تحتمل كتاباتهم النقاش ، ليس الضرورة لجودة هذه الكتابات ، ولكن بسبب اصرار هذا الكاتب على الكتابة ، حتى وان كانت هذه الكتابة متقطعة ومتباعدة زمنيا ، والتى قد تتأثر بالظروف الموضوعية التى تعيشها النشاطات المسرحية · لقد طرحت مسرحية « بيت طيب السمعة » مسألة ضرورة وجود النص المحلى بشكل اكثر الحاحا ، لان محلية النص عامل اساسى من عوامل تفاعل الجمهور فى النشاط المسرحى فى مرحلة نشأته ، وهذه اللمحة الجوهرية التى لم تتمكن البدايات الاولى ان تأخذها بعين الاعتبار ، فما دام المسرح مرتبطا بالجمهور ، فلا بد له من ان يقيم علاقته بالجمهور بواسطة جسور محلية قبل كل شىء ·

ومن هنا نلاحظ تعاطف الجمهور وتشجيعه لمحاولة راشد « بيت طيب السمعة » · بسبب تناوله لموضوع ملموس على النطاق الشعبى ، بالاضافة الى رغبة المؤلف فى طرح وجهة نظره بالنسبة لظاهرة معينة من ظواهر هذا المجتمع ·

لم تؤسس هذه المسرحية فن الكتابة المسرحية عندنا ، ولكنها اسست هاجس النص المحلى الذى كان غائبا حتى ذلك الوقت · هذا الهاجس الذى بدأ يتحرك فى اتجاهات متنوعة لدى العديد من الذين مارسوا كتابة الاسكتشات او التمثيليات القصيرة · وتجدر الاشارة هنا الى ان لدى راشد المعاودة نفسه تجربة فى هذا المجال · خاصة اثناء نشاطه فى « نادى شعلة الشباب » ، حيث كتب واخرج عددا من الاستكشات والتمثيليات القصيرة التى تميزت بالطابع الشعبى الذى يتعلق بحياة الناس اليومية ، وغالبا مانرى امتداد هذا الطابع فى مسرحيته التى يكتبها بعد ذلك ، والتى تستمد موضوعاتها من التاريخ المحلى المرتبط بالبحر ·· لان راشد المعاودة يعتبر احد الكتاب الذين اعطوا الحركة المسرحية اكثر من عمل ، ولاننى سأتناول تجربة النص المحلى فى صورة نماذج بارزة لاتكتفى بعمل او اثنين ثم تصمت ، فاننى سأحاول ان اتابع مع المعاودة المراحل التى مرت بها اعماله المسرحية ، والتى يمكننا حصرها فى اربعة حتى الان ، وهى :



(مالان وانكسر) يبدو فى الصورة ـ سلوى بخيت ، فاطمة الدوسرى ، يوسف السند ، محمد عواد ، جاسم شريدة ، محمد البهدهي

١ ـ بيت طيب السمعة
٢ ـ سبع ليالى
٣ ـ مالان وانكسر
٤ ـ توب توب يابحر

اعتمد المعاوده فى مسرحيته الاولى « بيت طيب السمعة » على تصوير مظهر اجتماعى متخلف تعانى منه احدى العائلات ، ونرى تباين مواقف افراد العائلة ربة البيت تعمل فى مجال حفلات الزار والشعوذة ٠٠ الخ ٠ الشخصيات التى تمثل الجيل الجديد ترفض هذا الاسلوب لانه غير شريف ويجلب لهـا (العار والفضائح) ٠ الشخصيات التى تمثل الجيل القديم سلبية ولايهمها مصدر لقمة العيش التى تحصل عليها ٠ وهذا يخلق صداما فى الاراء بين الجانبين ، ولكن قوة شخصية الام (المطوعة) هنا تفرض نفسها ، ونفاجأ بأن الجيل الجديد ينوى الانسحاب من المعركة فى موقف حوارى ضعيف غير محبوك فنيا ٠٠ ثم تأتى شخصية (صالح) الاخ الاكبر المدمن على الخمرة ليعلن انه قتل الام ، وبعد الوجوم يتهمونه بانه مجرم فيضحك ساخرا ويخبرهم بانه قد نبح دجاجة ولم ينبح الام ، ثم يطالبهم بان يعملوا على تغير حياتهم بشكل أفضل بدلا من الهروب ٠

المسرحية بشكل عام غير متماسكة من حيث بناء الحوار الدرامى ، وتشكو من الحشو الذى لايحتمله الصراع ، فلم يكن مقنعا مشهد حفل الزار الطويل ،

حيث كان بامكان المؤلف ان يخلق هذا المناخ عن طريق الحوار وبأية وسيلة فنية اخرى ، دون اللجوء الى حشر فرقة كاملة من الطبالات فوق الخشبة لتجسيد ماهو معروف لدى الجمهور ، وايضا لم يتمكن المعاودة من طرح صراع بين قوى محددة الملامح فيما عدا الصراع بين الخير والشر ، الذى ظل سائبا دون امتداد فى الواقع الاجتماعى والاقتصادى ، وهذا ماأظهر المسرحية وكأنها تعالج مشكلة قشرية ، تعالج نتيجة وليست سببا · ثم ان تأثرا بتجربة مسرحية اخرى قد بدا واضحا ، وهى المسرحية الكويتية « سكانه مرته » التى عرضت فى البحرين من قبل المسرح الشعبى (الكويتى) فى سبتمبر ١٩٦٦ ، حيث كان الزار هو الموضوع الرئيسى ، وكانت حفلة الزار على الخشبة ·

لكن رغم ذلك ، فان المعاناة التى يريد المعاودة ان يعبر عنها فى نصه الاول نراها تتطور بشكل ملحوظ ـ بعد عامين ـ فى نصه الثانى « سبع ليالى » ·· فقد اتضحت ملامح الصراع الاجتماعى بشكل ربما ساعد على بناء النص الدرامى الذى بدأ افضل بكثير من « بيت طيب السمعة » ، حيث الشخصيات مرسومة بدقة والحوار قد تركز بحيث صار يعبر عن كل شخصية · يظل رمز الجيل الجديد المثقف سلبيا فى المسرحيتين ، لكن فى « سبع ليالى » نرى ان الطبقة الفقيرة تأخذ بادرة الفعل للتغيير متجاوزة المواقف المترددة · فى « سبع ليالى » لاوجود للخير والشر فى المطلق ، بل صراع طبقى واضح يتجسد فى حوار شفاف ويتصاعد منذ بداية المسرحية حتى الموقف الذى لارجعة بعده ·

لقد اختار المؤلف فترة الحرب العالمية اثناء انتشار المجاعة فى منطقة الخليج ، محددا عام ١٩٣٩ زمنا للاحداث ، ومكانها قرية فى احدى جزر الخليج العربى ·

بدا المعاودة فى هذه المسرحية يصيغ شخصياته النموذجية التى تعبر عن اكثر المواقف خطورة ضمن الصراع الدرامى فى مسرحياته القادمة ، مثل شخصية المجنون (التى ستكون النموذج الذى يتكرر فى نصوص المؤلفين الاخرين) « حبيبى » الذى يضمن حواره رموزا تتصل بالارض وخيراتها ، الامر الذى ينفى عنه صفة (الجنون) من الوجهة الواقعية ، وكذلك (لطيفة) التى تمثل الوجه الثانى لصورة (حبيبى) لانهما يعرفان الاشياء التى يعرفها الآخرون ، ولكنهما يتميزان بصفة الجرأة تحت ستار (الجنون) ـ هكذا يعرفهما الناس ـ أى انهما لايعيان ما يقولانه ·

وهناك شخصية (جسمان) التى تتطور وتتصاعد مع تتابع الاحداث ، ورغم محاولة (محمد) التى تهدف الى الحد من ثورة جسمان ورفاقه تحت شعار العقل والسلام الا ان الفقراء يثورون اخيرا بقيادة جسمان حاملين ادواتهم

البدائية كأسلحة من اجل تغيير الواقع الردىء الذى يتمثل فى الطبقة المسيطرة اقتصاديا وبالتالى سياسيا ، والمتجسدة فى شخصيات بو احمد وحجى سالم ان الحوار يصل الى مرتبة الشعر احيانا :

(جسمان : ماعندى صبر ، تحطمت اعصابى ، الحياة ماتت من حولى · ماتت العصافير ، ماتت القطط ، مات الكلام والهواء تلوث · النور تحول ظلام والليل صار ماينتهى ، والنهار صار ظهوره مايبعث على الامل · احس نفسى فى قفص ، احس نفسى اختنق ، اشباح الموت تتراكض جدام عيونى ، ماقدر يامحمد ·· ماقدر)

جسمان : الحياة حلوة يالناس ، وين الناس ؟ راحت الديرة ، فنت ، قضى عليها الجوع ، السكيك حلوه باهلها · وين اهلها ؟ (ماتشوف الا مريض يحتضر وجوعان يتلوى من الجوع · اش قيمة هالحياة اذا ماتسمع ضحكات طفل تتردد بين جنبات هذى الشوارع ·· الحرب قتلت الحياة)

قياسا الى « بيت طيب السمعة » كانت « سبع ليالى » متقدمة بالنسبة لكتابة راشد المعاودة المسرحية ، وبالنسبة للحركة المسرحية من ناحية تناول القضايا الاجتماعية فى بناء فنى افضل من المحاولات السابقة ·

كل هذه الاشارات الايجابية لايجب ان تستر بعض جوانب الضعف التى كانت « سبع ليالى » تعانى منه ، خاصة فيما يتعلق ببعض المواقف التى يبدو فيها « محمد » سلبيا من الناحية الفنية ، بمعنى ان سلبيته الموضوعية اثرت كثيرا على بناء دوره ضمن التطور الموضوعى للحدث · ولقد ساهم الاخراج وابداع بعض الممثلين فى تغطية هذه الثغرات التى كان يشكو منها النص ·

واحب ان اشير الى ان توقيف المسرحية من قبل السلطة واقتصار عرضها على ليلتين فقط ، قد اضفى على المسرحية هالة ليست فى صالحها كعمل فنى ، وهذا مايحدث غالبا عند منع اى عمل فنى ، اذ يحل التعاطف محل التقييم الموضوعى ، وبالتالى تهمل النواحى الفنية فى هذا العمل ·

بمتابعة رحلة راشد المعاودة فى نصوصه التالية تأتى مسرحية « مالان وانكسر » لتعطى اشارة ليست فى صالح التطور المنتظر من المؤلف ، بل تعتبر خطوة الى الوراء فبعد ان كان الصراع الطبقى هو محور بناء « سبع ليالى » نجد هنا الصراع بين القديم والجديد ، بطريقة سانجة وغير مقنعة ، ولعل المقولة التى تؤكد ان الموضوع الجيد بامكانه ان يساهم فى بناء عمل فنى جيد ، تنطبق هنا على هذه المسرحية التى تتناول موضوعا ضعيفا جدا ، لم تسعفه محاولة المؤلف نفسه تجسيده على الخشبة كمخرج · حيث نرى الاب المتزمت يقاوم محاولة الابناء من

اجل ترويضه واقناعه ليماشى تطور العصر الذى يعيشه ، وحين لايجدى ذلك يلجأ الابناء الى الوسائل الميتافيزيقية : الخرافات وماشابه ذلك ، والمأساة هنا تكمن فى ان الشاب « المثقف » يؤيد هذه الوسيلة للتغيير بينما يرفضها الاب ، مما يخلق التناقض وعدم الانسجام فى صياغة الشخصية ·

هنا يبدو واضحا هدف المؤلف ـ المخرج من المسرحية (لقد اردت ان اقدم فيها للجمهور شيئا يرتاح منه ، كتبت المسرحية من اجل الضحك ولاشىء غيره) (١)

ومن اجل الضحك يستباح كل شىء ·· الفن ، الفكر ، الجمهور · ويصبح الهاجس الاساسى هو : كيف نقدم شيئا يرتاح منه الجمهور ؟ اى بمعنى اخر : كيف نتلاعب بعواطف الجمهور وندغدغ مشاعره ؟ (طبعا الوسائل كثيرة ولاتحتاج الى نكاء) ·

يبرر راشد المعاودة كتابته لهذه المسرحية بانه يفكر فى هدفين (الاول محاربة الافكار البالية والثانى ارضاء الجمهور فى محاولة لاثبات قدرة مؤلفينا على كتابة الكوميديا) (٢) (١) مقابلة مع راشد المعاودة ـ صدى الاسبوع ـ العدد ١٤٠ ـ ٧٢/٦/١١

اختلطت على المؤلف هنا بعض المفاهيم ولم يميز بين الكوميديا التى هى فن مسرحى راق ، وبين التهريج الذى اعتمده فى هذه المسرحية ·

التهريج ـ ترف وابتذال · نظرة سطحية للعلاقات الانسانية دون ان تخترقها وتكشفها ، بينما الكوميديا موقف اجتماعى يتجاوز هذه النظرة ويتوغل الى الداخل ، الى القوانين العامة التى تحكم العلاقات الانسانية ،وذلك فى اسلوب كاريكاتورى حاد ومفجع (بالطبع نحن نفترض فى كاتب الكوميديا هنا امتلاكه الوعى السياسى والفنى ، لان الكاتب الرجعى سوف يعمل محتما على طمس التناقضات الطبقية فى المجتع) لذلك فان الكتابة التهريجية لاتحتاج الى قدرة خارقة · كل مايحتاجه هذا الكاتب فى هذه الحالة هو استرخاء لذيذ على الاريكة وتدوين القفشات والتشقلبات التى يراها مناسبة لانتزاع اكبر كمية ممكنة من القهقهات · سوف يضحك الجمهور (داخل الصالة) حين يصطدم الجمهور بالواقع الاخر الذى يعيشه ، وعندها سيكتشف انه كان يتضحك على نفسه فقط · اذن فالمعاودة قد خسر رهانه مع الجمهور · واثبت ـ فقط قدرته على رسم السحنات السيركية (من سيرك) على وجوه ممثليه ، وكل مانرجوه هو ان يحاول مرة اخرى ـ لاثبات قدرة مؤلفينا على كتابة (الكوميديا) ·

حين نتابع النماذج التى صاغها المعاودة فى « سبع ليالى » نجدها فى « مالان وانكسر » تتكرر لتكرس شخصية نمطية مرسومة بدقة وحساسية وهى شخصية المجنون ، فالمجنونان فى « مالان وانكسر » هما ـ بشكل او بآخر ـ امتداد لشخصيتى « حبيبى ولطيفة » فى « سبع ليالى » ولكنهما هنا اقل شفافية وايحاء ·

وعلى هاتين الشخصيتين كانتا سببا اساسيا فى حيوية العرض ٠

وبقى هذا النص « مالان وانكسر » علامة تؤشر الى الخيار الذى وقف امامه راشد المعادوة ـ ربما بدون وعى منه ـ مترددا بين الافق الذى تطلعت اليه « سبع ليالى » والمراوحة التى مارستها « مالان وانكسر » ٠ ولكن يبدو ان المعادوة لم يتمكن من اجتياز هذا الخيار بالشكل الموضوعى الذى يصب اخيرا فى اغناء الحركة المسرحية ، وايضا فى تطوير تجربته كمؤلف مسرحى فى بناء نصوص متقدمة فنا وفكرا ، لاننا بعد ثلاث سنوات نفاجأ بمسرحية « توب توب يابحر » التى لاتمثل تراجعا فنيا بالنسبة للمؤلف فحسب ، بل تعتبر ايضا تراجعا موضوعيا متورطا فى فكر اجتماعى متخلف جدا ، خاصة اذا قارناها بمسرحية « سبع ليالى » (التى ستتظل حتى الان ـ للاسف ـ المقياس بالنسبة لاعمال المعادوة بشكل خاص) ٠

ان خطورة الاعمال التى كتبت مع بداية السبعينات ، لاتأتى من كونها محاولات مرهونة بزمنها ، ولكن الخطورة تكمن فى كون هذه النصوص ـ ماكتبه المعادوة وغيره ـ تؤسس بدايات ستؤثر ، بشكل من الاشكال ، على التجارب اللاحقة بحكم توقيتها الذى جاء فى فترة البداية الحقيقية للفن المسرحى فى البحرين ، من هذه الشرفة نتعامل مع تجربة النص المحلى عندنا ، ولهذا سوف يكون تعاملنا قاسيا بطبيعة الحال ٠

اول مايصادفنا فى مسرحية « توب توب يابحر » هو الزمن الذى حدده المؤلف لاحداث مسرحيته فبعد ان كان زمن احداث « سبع ليالى » عام ١٩٣٩ نراه هنا فى عام ١٨٩٤ ، من حيث المبدأ لسنا ضد البعد الزمنى ، ولكن يجب ان يكون هناك مبرر موضوعى لتحديد هذا الزمن ، وللاسف فاننا لانكتشف هذا المبرر اطلاقا ٠

المسرحية تطرح الموضوع الذى يشير اليه العنوان نفسه ، الغوص ، لكننا بسبب اضطراب رؤية المؤلف الفكرية ، لانتعرف على الملامح الدرامية التى يجب ان تتوفر فى شخصيات مثل هذا العمل ، والرؤية المسرحية لابد ان تتأثر بغياب الرؤية الفكرية لذا يمكننا ان نلمس بسهولة الخلل الذى تشكو منه المسرحية ٠

الصورة العامة لموضوع المسرحية تتجه نحو تجسيد ظلم وعسف تجار الغوص و « النواخذه » لكن ملامح الشخصيات لا تصب فى هذا الاتجاه وانما تقع فى التبرير ٠

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول ، ومن حيث البناء الدرامى يمكننا ان نعتبر الفصل الاول هو الذى تتوقف عنده ذروة الصراع الدرامى ، ثم تأتى بقية الفصول والمشاهد لتتكدس دون ان تضيف تطورا فى الاحداث او الشخصيات ودون ان تفجر الصراع ٠

البحارة فى مجلس النوخذة · بعد وصلة طرب تبدأ عملية توزيع المبالغ الزهيدة على البحارة · يصرخ البحار « ناصر » رافضا المغالطة الظالمة التى يرتكبها النوخذة وكاتبه فى حقه · يحاول « المجدمى » تهدئة الموقف بالخبث الانتهازى ، ولكن موقف ناصر يكون صارما ، فى حين يظل البحارة المظلومون فى صمت لايتناسب مع معاناتهم القابلة للتفجر (فى سبع ليالى يتحرك الفقراء مع جسمان ، اما هنا فنرى ناصر يتحرك فى الهواء بمفرده) ولان النوخذه قد غضب من تصرف ناصر فانه يرفض اعطاء البحارة اجرتهم ، بل ويقرر الدخول من جديد الى البحر ، وفى المقابل ينسحب البحارة فى صمت ، وهذا اقصى احتجاج يقدمونه · لكن المرأة « ام ناصر » تبدو اكثر جرأة من البحارة ومن ناصر الذى يأتى ليأخذها خشية الصدام مع النوخذة ، بل واكثر جرأة من المؤلف نفسه الذى لم يجازف منذ البداية بتحريك البحارة لاعطاء تمرد ناصر بعدا دراميا موضوعيا · كنا نتوقع من البحارة ــ طوال الفصل الاول ــ ان تتخذ موقفا مع ناصر · انهم يقولون للمجدمى : « لكن خلنه نتكلم · خلنه نقول شيء · خلنه ناخذ ونعطى عن روحنه » ·

والنوخذة يخشى ان يتحدوا ضده :

« النوخذه » : اللى هامنى اشلون لين خنوا يدهم وحده : شاسوى ، قول يايوسف (اى الكاتب) قول ·

يوم انه تكلمت محد منهم تكلم ، قول اذا خنوا يدهم وحده شاسوى ؟

رغم ذلك لايطلق المؤلف للبحارة حرية التعبير عن معاناتهم ، لذلك جاءت الفصول والمشاهد التالية وهى تتراكم بدون اية مبررات فنية ·

فى الفصل الثانى نواجه بالمغالطات الفكرية ، نرى صاحب الدكان ، الذى لا يمكن اعتباره ، ضمن المسرحية الا من الطبقة المستغلة (بفتح العين) ، يأخذ مواقف غير مقنعة من الصراع · الامر الذى يجعل المجدمى يخاطبه قائلا : « المجدمى : لكن أنا باسألك · أنت ريال تاجر عندك دكان والنوخذة ما يأخذ التمر الزين الا من عندك اشوله حاط نفسك ويا هانيله هل البحارة ؟ » ·

لكن صاحب الدكان يجيب باختصار وتبرير :

« صاحب الدكان : أصابعك مهب سوه وأهل لفلوس مهب سوه » ·

قد لا نختلف مع المؤلف على امكانية توفر مثل هذه النماذج في الواقع ، لكن ضمن العمل المسرحى يصعب تقبل الاستثناءات ، لان النماذج في المسرحية لا يمكن الا اعتبارها رموزا صراعية ، والمسرح ينطلق في عرضه للصراع الدائر من الجوهرى دائما · دون الوقوف عند العرض ، ولا يحتمل مثل هذه النماذج التى من شأنها أن تضعف البناء العام للعمل · لذلك فان المعاودة لم يوفق اطلاقا في حشر

هذا النموذج الذى ساهم بدور سلبى في تخريب ملامح البحارة الآخرين ، ونجد ذلك في قوله المجدمى له :

ـ « شفت ، حتى زيزوان العيش (يقصد أحد البحارة) قام يتكلم · شفت لو انك انت مهب مقوي ظهورهم انجان ما تكلموا ، سمعت » ·

نحن لا نتفق مع المؤلف على هذه التخريجة ، لان الطبقة الفقيرة قوية ، ليس لان البرجوازية تقف معها ، وانما لان البرجوازية ـ بالذات ـ هى التى تضطهدها

ولا يتوقف الامر عند هذا الحد ، بل اننا سنرى صاحب الدكان وهو يتهم البحارة بقتل ناصر بشكل مباشر ففى مقابل سلبية البحارة التى جسدها المؤلف بصورة مزرية في مواقف بكائية لا تتناسب مع بطولة البحار في نضاله ، نجده يصيغ هذا الاتهام على لسان صاحب الدكان :

ـ « على الاقل عط أخوك لين ما اشتغل شى ، وارحم أم جارك ، وارحم أخته ، ارحم بنته ، حبو بعضكم بعض ، قولوا للنوخذة دم ناصر في رقبتك ، مهب تبجون عليه « ··· » لو ناصر كان يحس ان أحد معاه انجان رجع ، لكن عرف انه يانن في خرابة ، قوموا روحوا عن ويهى ، قوموا روحوا عن ويهى ، قوموا يا قتلة ، ياللى تقتلون الواحد وتمشون في جنازته ، قوموا » ·

هذه الادانة مرفوضة تماما ، لانها غير واقعية ، ولانها تشوه المواقف النضالية التى تطرحها يوميا الطبقة المسحوقة عبر تاريخها حتى اليوم ، الطبقة المسحوقة التى تجاوزت المثقف الفقير والسلبى في « سبع ليالى » ، ليس بامكان البرجـــوازى في « توب توب يا بحـــر » أن يعطيهـــا دروســـا في النضال ، ويدينها في الوقت نفسه ·

بعد الفصل الثانى يفقد المؤلف السيطرة على سير الاحداث (لانه لا يريد اصلا ان يفجر الصراع بين الطبقتين المستغلة والمستغلة وجها لوجه) (١) ويتوزع الصراع بشكل طريف بين الفقراء أنفسهم ، وينشغلون بمسائل هامشية : عامر يحاول أن يتزوج أرملة صديقه ناصر ولكن أم ناصر ترفض لان ابنها لم يمت في نظرها ·

---

(١) أهدى المؤلف مسرحيته الى (نواخذة البحر الشرفاء الذين سجلوا أسماءهم بحروف من نور في سجل تاريخ الخليج) ـ من كتيب المسرحية ـ ، وفى مقابلة له مع مجلة المواقف ـ العدد ١٦،٨٥/٦/٧٥ قال المؤلف : (لقد اردت اثارة موضوع النواخذة الذين دخلوا التاريخ من أوسع أبوابه بعدلهم) اذن ، فالصراع الطبقى ليس هو الموضوع الرئيسى وانما مسخ هذا الصراع وتشويهه ·

كما يبدأ صراع طريف آخر بين النوخذة وزوجته التى تأخذ دور المدافع عن حقوق البحارة ·

تقول الزوجة :

ـ اللى فينى ابى آكل لقمة حلال ، ابى آصلى حق ربى وأنا طاهرة ، ابى أطلب ربى الغفران ، وأنا دمى ما يجرى فيه الحرام ·

ـ كل اللى في بيتك حرام ، حتى عود الجبريت حرام ، شتقول بعد ·

ـ « تشير الى الصندوق » فيه تعب وعذاب ودموع البحارة الفقارة والمساكين طول السنة ، مهب جذيه يا شيخ الريايل ؟

ـ اللى آبيه تعطى أم نصور شى بدال ما نبحت ولدها ·

والجملة الاخيرة هى الحل النموذجى الذى تراه الزوجة مناسبا لكى يغسل زوجها يديه من دماء الجريمة ، وأقصى ما يستطيع القاتل أن يفعله تجاه ضحيته : أن يمنح أم ناصر شيئا مقابل قتل ولدها · لكن كيف يمكننا أن نفسر موقف زوجة النوخذة ؟ هل هو النموذج ـ الاستثناء الذى يشبه استثناء صاحب الدكان ؟

(توب توب يا بحر) فى اليمين ـ عبدالله ملك ، طرار صالح

اذن ، فنحن نؤكد مرة أخرى على الجوهرى وليس العرض ، وان كنا لا نتفق مع المؤلف على واقعية مواقف الزوجة كاستثناءات عرضية ·

النموذج المسرحى للشخصية النمطية تتكرر هنا أيضا في شخص أم ناصر التى تتحول الى الجنون ، هذه اللمحة التى أخفق المعاودة في استغلالها بشكل فنى ودرامى أكثر ، لانها كرمز يمكن أن تعطى أبعادا موضوعية وواقعية أكثر من أية شخصية أخرى في المسرحية ·· انها تمثل الامل ــ الجنون الذى يتحقق ، ليس في المسرحية ولكن في الواقع ، ليس في عودة ناصر ــ الفرد ولكن فعالية البحارة ــ المجموع ، التى لم يدر في بال المؤلف اطلاقها ، فتوقف تصاعد الحدث وخفتت الشخصيات ، وظلت الام ــ الامل ــ الجنون تتراوح بين الحلم الجماعى العاجز فنيا وبين القضية الشخصية السلبية موضوعيا ·

ان تجربة المعاودة في هذه المسرحية تطرح مسألة الموقف من التراث في مجال نشاطاتنا المسرحية ــ التعامل مع التراث ينبغى أن يتم ، من قبل الكاتب ، بقدر كبير من الوعى والحذر ، فلا تعنى الافادة من التراث مثلا أن نرصد كل صغيرة وكبيرة في الحياة الواقعية القديمة وننسخها بعيوبها على خشبة المسرح بحيث ينقل الكاتب ما حدث كما حدث دون ان يتدخل فيه من وجهة نظر عصرية وتقدمية · فالمسرح كفن له شروطه الجمالية التى تحددها درجة ثقافة الكاتب الذى يصيغ المادة الاولية للمسرح ، أى النص المسرحى · في « توب توب يا بحر » رأينا ــ بسبب عدم فهم المؤلف للمسألة الطبقية بالمنظور العلمى ــ كيف تحول التراث الشعبى الى عمل مسرحى ضد تاريخ الجماهير ومواقفها وتطلعاتها ·

نحن نعرف جيدا تاريخ الغوص في الخليج ووقائعه المأساوية ، ونعرف عسف النواخذة وتجار البحر وشقاء البحارة ، ولكننا ندرك أيضا أن الواقع الطبقى لم يكتب بالصورة التى طرحها لنا نص المعادوة ·

أما عن لغة المسرحية فقد افتقدت الشفافية التى تميز بها حوار « سبع ليالى » ، وسقط المؤلف في الفلكلور الساذج الذى أرهق بناء النص · لقد حشر في نصه (٣١) مثلا شعبيا وكأنه كان يتقصى جمع هذه الامثال قبل البدء في كتابة مسرحيته ، ويكفى أن نقرأ هذا المقطع من حوار « المجدمى » الذى تراكمت فيه كمية كبيرة من الامثال :

المجدمى : « ويحتاج تقولون شى · للسان مغراف القلب · واللى في قلبه شى لو خفاه ينعرف ويبان على ويهه · أنا بحار وأعرف هاذى السوالف ما تخفى علي · عاد تعلم الحزينة بالبجى · خبزك بيعه على غيرى · أنا أعرفكم · أنا ولد فريجكم · انتو تطوفون علي ؟ تبيعون خبزكم على خباز · على هيمان يا فرعون » ·

وفي النص أيضا توفرت مجموعة من الاشعار والمواويل الشعبية التى بلغ عددها (١١) مقطعا ، خلخلت المواقف وساهمت في الميلودراما التى لم يسبكها المؤلف جيدا ٠

هناك دوما حدود واضحة بين التاريخ والفلكلور ، والكاتب لا يستطيع ان يلوى عنق التاريخ لكى يحوله الى فلكلور شعبى ، فاذا جاز له أن يتصرف في الفلكلور في اتجاه تقدمى وبشكل فنى ، فانه لا يجوز له أن يتصرف في الجوهرى من تاريخنا الذى صاغه الاباء والاجداد ٠

هذه هى مسيرة راشد المعاودة في مجال التأليف المسرحى ٠٠ المسيرة التى تعرضت لكثير من المنعطفات رغم قصرها وقلة الاعمال التى أنجزتها وراشد باعتباره أحد الذين يمتلكون موهبة صياغة الحوار ، مطالب الان بالتوقف لتقييم تجربته ، والتى لا يمكن اعتبارها تجربة ذاتية الا في حدود ضيقة ، لانها صارت جزءا من تحرك المسرح في البحرين ٠

○ **محمد عواد :**

في موازاة ما كتبه راشد المعاودة ، ظهرت محاولات أخرى كتبها محمد عواد ، الذى كانت له تجارب ، هو الاخر ، في مجال صياغة الاسكتشات الفكاهية التى عرفته الناس من خلالها طوال عمله في المسرح ٠

عندما بدأ مسرح أوال تكوينه راح يبحث عن أول عمل يتقدم به للجمهور ، وكانت مسرحية « كرسى عتيق » التى تعتبر التجربة الاولى لمحمد عواد ، وهذه التجربة ذات صفة مميزة عن سواها لسبب مهم ، وهو أن عواد يؤلف لكى يخرج بنفسه هذا العمل ٠ أعني أن تصورا مسبقا لدى عواد باخراج العمل ليس بسبب استحواذ عملية الاخراج لنفسه ٠ ولكن لاحساسه بأنه القادر على فهم ما يؤلف وما يصيغه من حوار ، وهذه الظاهرة ، ضمن التطور الحاصل في حركة المسرح العالمى ، ليست سلبية ، ولكننا هنا بسبب تركيزنا على دراسة تجربة تأليف النص المحلى بالدرجة الاولى ، سنرى أن التصور الذى يحمله عواد ــ ربما بشكل غير واع ــ سوف يؤثر على الناحية الفنية لصياغة حوار المسرحية ، ويجعله حوارا باردا في أغلبه ، لكننا حين نراه على الخشبة ، باخراج عواد نفسه ، فسوف نلاحظ أن عملية انقاذ قد مارستها قدرة عواد في التجسيد ، مستفيدا من خبرته الطويلة في التمثيل ٠ ولعل مسرحية « كرسى عتيق » تعطى أمثلة على ذلك ٠

(كرسي عتيق) من اليمين ، يوسف عبدالرحيم ، حسن النعيمى ، خليفة العريفي ، عبدالله يوسف ، حسن النيبارى

في هذه المسرحية ـ التى تتألف من فصلين ـ طرح عواد مسألة فساد الجهاز الحكومى ، الا أن معالجته الفنية لم تتمكن من التغلغل في جذور الخلل الذى تعانى منه هذه الاجهزة · لقد ركز الحدث في قضية اختلاس يمارسها أمين الصندوق في احدى الدوائر ، تكشفه عملية تبديل في مراكز الموظفين ، واستلام أمين صندوق جديد العمل بدلا من الموظف المختلس · نحن لا نرى تطوراً في الشخصيات الرئيسية كما أن المستوى النفسى للنماذج التى خلقها عواد يظل رتيبا منذ البداية ، حتى يوسف ـ المختلس ـ ندرك توتره وعصبيته منذ اللحظة الاولى في المسرحية ، مما يشير الى أن مشاكل ذاتية هى التى تؤدى به الى الاختلاس ، ويظل الخلل العام والجذرى الذى أفرز مثل هذه الظواهر مختفيا · أما الكرسى القديم ، الذى يركز الى المسؤول عن الخلل ـ لانه قديم ـ فانه يظل في مكانه حتى بعد افتضاح أمر يوسف « وهذه أهم لمحة فنية أبدعها عواد في عمله الاول » ·

الشخصيات لا تتحدد امتداداتها الواقعية في الحياة اليومية التى تدور في مناخ النظام الاجتماعى الفاسد : « يوسف » عاقبه المؤلف معنويا مع اشارة غير مباشرة بأن محاكمة تنتظره أو شيء من هذا القبيل · « جمعه » المنافق بقى يسعى للحصول على امتيازات بعد كشفه ليوسف · « حسن » المثقف كان أكثر سلبية من جمعة على الصعيد الدرامى وأكثر خفوتا ، وعلى الصعيد الموضوعى ظل يخدم نفس النظام الفاسد الذى لم يتغير ، رغم أنه قد أكد للفراش أن (كل شيء بيتغير ·· » حتى الكرسى القديم الذى يهتم الفراش « سعد » بتغيره أكثر من أى شخص اخر · ولان المؤلف فشل في اعطاء شخصية « يوسف » بعدا اجتماعيا للفئة المستفيدة بشكل أكثر اتساعا من فساد النظام ، فقد بدا لنا ـ يوسف ـ في النهاية انسانا مظلوما ، يعترف بخطأه وتورطه ، بمعنى أنه توقف ـ كرمز ـ عن التوهج ، وأدى هذا ـ بالتالى ـ الى عجز المسرحية عن استيعاب القضية التى تصدى لها المؤلف · لقد تعرض الفصل الاول الى التمطيط والتطويل بدون ضرورة فنية ، باعتبار أن المشكلة الجوهرية قد اتضحت لنا سريعا · في الفصل الاول نجد اشارات سطحية لضرورة تغير الكرسى القديم ، وفي الفصل الثانى تطغى مشكلة يوسف على الموضوع ·· ويمكننا أن نعتبر موضوع يوسف امتدادا موضوعيا للكرسى القديم ·

ان أهم لمحة فنية أبدعها عواد ـ كما أشرت ـ هى أنه لم يصل الى حل للقضية التى تعرض لها ، وترك الكرسى القديم كما هو ، وهذا يضفى على النص قوة موضوعية تؤكد على أن الواقع لم يتغير ، ولم تستطع المسرحية أن تغيره لانه لا يتغير ببساطة · ان تبديلا في السطح قد حدث ، وغير مستبعد ان يمارس أمين

الصندوق الجديد الاختلاس هو الاخر ، مادام المسؤول القديم ، أى النظام القديم الفاسد قائما لم يتغير ٠

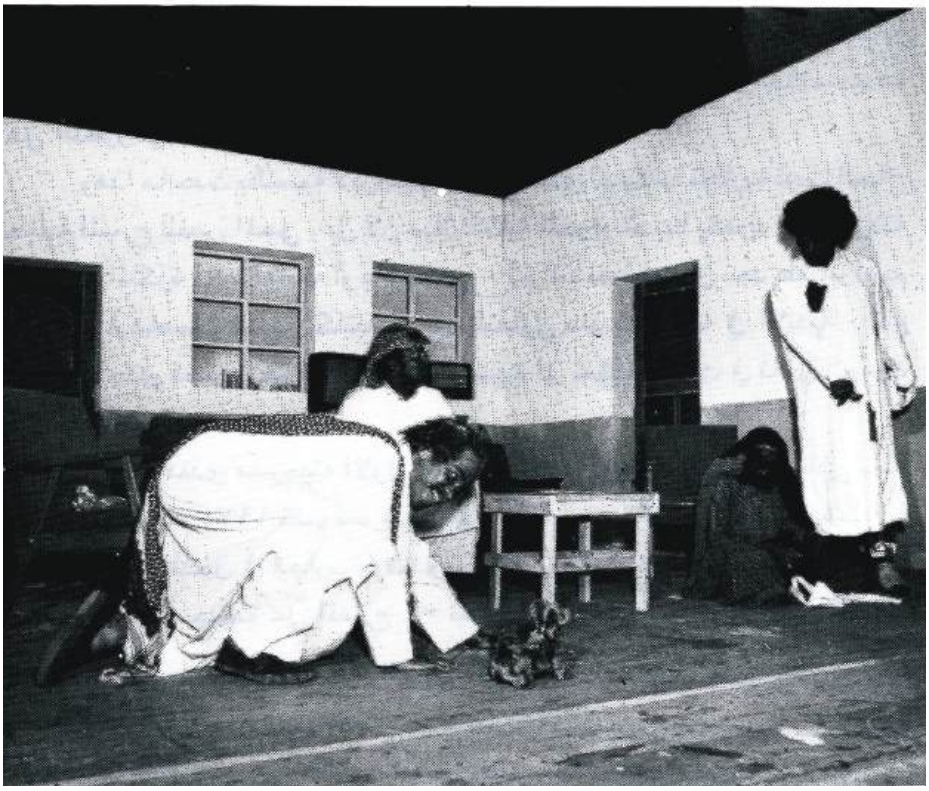
عواد هنا لا يطرح حلا ، بل تساؤلا ينبغى على الموجودين في الصالة وفوق خشبة المسرح أن يشحنوا اذهانهم ويفكروا فيه ــ في مسألة بقاء الكرسى العتيق ــ حتى بعد خروجهم من الصالة ٠

أما عن لغة الحوار فقد استخدم عواد اللغة العامية البعيدة ــ غالبا ــ عن الابتذال ، حيث المفردات العامية التى تعرضت للكثير من التهذيب ، بفعل اتساع رقعة التعليم وانتشار الثقافة ، وهذه اللغة المسرحية اذا ما لقيت الحساسية الثقافية والاجتماعية من المؤلف المسرحى فانها سوف تخلق الاتصال النفسى بين الجمهور وبين انفعالات الشخصيات المسرحية ، وبالتالى تتأصل العلاقة بين النص المحلى وبين الفعالية الواقعية للجمهور ٠ وتأتى تجربة عواد الثانية « السالفة وما فيها » بعد عام واحد ٠٠ وتدور هذه المسرحية حول « دلال » يعانى من اضطهاد أحد أصحاب الاملاك ــ أحد نواخذة البحر سابقا ــ ولكنه يتحداه بشجاعة ، ويستمر هذا الصراع ــ المتجسد في السوق ــ حتى الفصل الاخير ، حيث يتغير الموقف ويأخذ اتجاها مختلفا ، وذلك حين يخلق المؤلف مفارقة مضحكة أحدثت خللا في بناء النص ٠

فعندما يصل خالد ــ ابن الدلال ــ من لندن ، حيث كان يدرس ، يطلب من والده أن يخطب له فتاة كان يحبها ، فيذهب الاب الى بيت الفتاة ، ليفاجأ بأن والدها هو نفسه التاجر الذى أنذره بترك السوق ٠ وهنا تحدث المفارقات المضحكة ٠٠ فرغم أن التاجر يرفض تزويج ابنته لخالد انطلاقا من موقف طبقى عميق الجذور ، الا أن هذا الموقف يتساقط ويتعرض للحل السريع ، حيث يغمى على التاجر ، لان ابنته أعلنت حبها لخالد وانهما قد ارتبطا رسميا « على سنة الله ورسوله » وما يكاد يفيق حتى يعلن موافقته على الزواج ومباركته ٠

ان هذه النهاية ليست سعيدة فنا وفكرا ــ بالنسبة للجمهور والمسرحية ، غير أنها سعيدة بالنسبة للفكر البرجوازى الذى ظل ــ وما يزال ــ يعزف على هذا الوتر الخبيث : المصالحة الطبقية ، والخطورة هنا تكمن في تغلغل اطروحات الفكر البرجوازى ــ والسينما العربية أحد اجهزتها الواسعة الانتشار ــ في أذهان فنانينا ٠ لاشك أن قدرة عواد في صياغة الحوار يتصف بالذكاء والحساسية ، واعتقد أن توجهه الى الكوميديا ــ وليس الى التهريج ــ سوف ينمى موهبته ويثرى أعماله القادمة ٠ وتمسكه بالاسلوب الكوميدى صفة ايجابية يمكن استغلالها بشكل أفضل ، وان بدت في مسرحية « السالفة وما فيها » غير متجسدة ، بسبب أن

عواد يعانى فنيا مسألة الخروج من مرحلة الفكاهة التهريجية التى أستهلكها في اسكتشاته القديمة · هذه المعاناة الفنية لم تتبلور بعد لكى يصيغ لنا كوميدياته الاجتماعية التى تنتقد وتعرى الامراض الجوهرية التى هي سبب الخلل الذى يعيشه مجتمعنا وحين قال عواد عن مسرحيته الاولى « كرسى عتيق » (انها أول محاولة جدية لي نحو الأفضل) كان يعبر بصدق عن رغبته في تجاوز الفكاهة السطحية · وربما يدرك عواد الآن جيدا ان الكوميديا الحقيقية هى جادة بالدرجة الاولى ، وذلك حين تعى كيف تطرح وتعالج الموضوعات الجادة برؤية فكرية عميقة وواضحة ·



(مالان وانكسر) من اليمين محمد البهدهي ، امينة حسن ، محمد عواد ، جاسم شريدة

○ ابراهيم بوهندى

لقد تمكنت النشاطات المسرحية في البحرين ، خلال رحلتها للبحث عن النص المحلى ، أن تخلق مناخا نقديا ـ مهما كانت درجة موضوعيته ـ يطرح مسئولية المساهمة في ايجاد الكاتب المسرحي أمام العاملين في المسرح وأمام الحركة الادبية الجديدة التى برزت في السنوات القليلة الماضية · وهذه المسئولية احتاجت الى فترة من الزمن لكى تتبلور أمام حركتنا الادبية ، ليس بسبب الشك في ضرورة النهوض بها ، وانما بسبب حداثة الحركة الادبية ويقدم الاستعداد الذاتى لدى الادباء الشباب ، بالاضافة الى فقدان الخبرة في مجال الكتابة المسرحية ·

واذا جاءت مساهمات الحركة الادبية في مجال المسرح مبكرة من ناحية الملاحظات النقدية التى كان يطرحها بعض الشباب بعد كل عرض مسرحى ، فان الكتابة للمسرح انتظرت ولادتها الطبيعية بعد فترة من الزمن ، خاصة وان الكتابة للمسرح ـ كموهبة لا تستطيع الحركة الادبية خلقها أو ابتكارها ، وانما تساعدها على التطور في حال توفرها ·

وهذا ما حدث بالنسبة لابراهيم بوهندى الذى لم يكتب تجاربه تحت الحاح حاجة المسرح للنص المحلى ، بل لان ميلا لكتابة الحوار قد بدأ يتحرك في محاولاته الشعرية المبكرة ·· بالعامية أو بالفصحى · ثم اننا نستطيع أن نجد عند ابراهيم بوهندى أرهاصات قديمة لكاتبة النص التمثيلى منذ نشاطاته في الاندية « قام بتحويل احدى قصص محمد عبدالملك القصيرة الى تمثيلية قدمت في نادى اليرموك قبل عدة سنوات » ·

كتب بوهندى مسرحيته الاولى « اذا ما طاعك الزمان » بالشعر العامى سنة ١٩٧٢ ، وفي عام ١٩٧٤ كتب مسرحيته الثانية « سرور » بالشعر العامى ايضا ·

قبل أن ندخل في تجارب بوهندى ، تنبغى الاشارة الى أن كتابة المسرحية الشعرية ليست جديدة على المسرح ·· تاريخيا ، باعتبار أن المسرح ـ أساساً قد ولد شعرا ، اما على الصعيد العربى فقد تعرضت الكتابة المسرحية ـ نتيجة حداثة هذا النوع ـ لمراحل عديدة من ضمنها كتابة المسرحية شعرا ، كمحاولة للبحث عن شكل مسرحى مناسب للواقع العربى ثقافيا واجتماعيا ، وربما للبحث ايضا عن هوية مميزة للمسرح العربى · واجتازت هذه المحاولات عدة مراحل : منذ شوقى وعزيز أباظة حتى عبدالرحمن الشرقاوى وصلاح عبدالصبور ومعين بسيسو ·· هذه المحاولات الشعرية كانت باللغة العربية الفصحى ·

وفى مقابل ذلك كانت هناك تجارب تساهم فى اتجاه مغاير ، وهو الكتابة بالشعر العامى ، ويمكن اعتبار نجيب سرور فى مصر ، والاخوين رحبانى فى لبنان

·· أبرز هذه المحاولات ، مع اختلاف فى النوع والدرجة · ولا شك ان هذه المحاولات تمثل اهمية واضحة فى لبنان ·

ولا شك ان هذه المحاولات تمثل اهمية واضحة فى مسار الحركة المسرحية العربية ، مع امكانية تأثيرها على التجارب المسرحية فى الوطن العربى · ولقد أشرنا فى القسم الاول من هذه الدراسة الى وجود محاولات فى الكتابة الشعرية باللغة العربية الفصحى ، فى البدايات الاولى : ابراهيم العريض وعبدالرحمن المعاودة ، وقد كانت امتدادا محدودا لمسرحيات شوقى واباظة ·

ضمن هذا السياق يمكننا تصور أهمية تجربة ابراهيم بو هندى فى واقع النشاط المسرحى المحلى ، حيث انها تشير الى ظاهرة تأسيسية فى مجال النص المحلى ·

كتب بو هندى مسرحية « اذا ما طاعك الزمان » فى ثلاثة فصول ، تعرض فيها لقضية استغلال النواخذة للبحارة أيام الغوص ، والمرحلة الانتقالية التى اجتازها مجتمع الخليج بعد اكتشاف البترول ودخول الاستعمار الذى نظم عملية النهب والاستغلال بصيغة حديثة ·

يبدأ الفصل الاول بمناجاة غنائية بين « دانه » وزوجها الغواص « بو فهد » فى احدى الامسيات · يبدو فى هذه المناجاة الالم واللوعة من الفراق وظلم تجار البحر · ينتهى المشهد ويبدأ مشهد آخر نرى فيه امرأة تطلب من « بو فهد » ان يأخذ ابنها « سعد » معه الى الغوص ــ رغم انه مجرد غواص وليس نوخذه ــ ولكنه يحذرها من خطر البحر ، الا انها تصر (الموت ارحم عندى من يوع الدهر) وبعد ان تخـــرج

« ام سعد » يطلب فهد ايضا من والده ان يأخذه معه الى البحر ولكن الام ترفض · الولد يريد ان يرى الغوص ولو لمرة واحدة ، وبما ان نظرة الولد الى الغوص ما زالت رومانسية ، فان الاب يكتفى برواية حكاية له عن الغوص ·

وهنا تبدأ القصة داخل القصة ــ اسلوب المسرح داخل المسرح ، هذا الاسلوب الذى لم يحسن المؤلف استغلاله ، حيث تتحول حكاية « بو فهد الى تابلوه ايقاعه الكلمة الشعرية ، دون ان تحركه علاقة درامية بين البعد الاول : وقت الراوى ، وبين البعد الثانى : وقت الرواية · ان شخصيات التابلوه تنطق كلماتها بدون تدفق طبيعى ، بل ان معظم اجزاء الحكاية تتم على شكل « بانتومايم » يصاحب حديث الراوى ، ولا ينطق الاشخاص حواراتهم الا حين يأمر « النوخذة » الغواص راشد بالنزول فى البحر ويرفض بسبب اصابته فى اذنه ، فيأمر النوخذة بصلبه على الصارية وجلده ، فى حين لا يصدر من البحارة سوى موقف التهدئة برجاء لطرف النوخذة ·

يبدأ الفصل الثانى بتابلوه جديد تشترك فيه دانه وام سعد ، وهى فى حالة انتظار للرجال الذين طالت غيبتهم · وهذا المشهد يخلو من اية حركة مسرحية يمكن ان يخلقها الحوار الذى صاغة المؤلف على شكل غنائيات مطولة · ويستمر المشهد حتى بعد وصول خبر موت ابو فهد فى البحر ، فيظهر راشد لكى يخفف من الم دانه ، مقترحا عليها ان يعمل فهد فى البر اذا كانت لا ترغب فى ارساله الى الغوص ·

فى الفصل الثالث نرى نفس النوخذة الذى صلب راشد ، وهو فى منزله يحلم بالحصول على مزيد من الثروة عن طريق صهر « الرجل الغريب » والذى رمز به المؤلف الى الاستعمار الاجنبى ، وفى حوار بينهما يعد الغريب النوخذة بأشياء كثيرة وجديدة ، فيفرح الاخير ويخبر خادمه « سند » بذلك · بعد ذلك يطرح النوخذة على بحارته مشروعه الجديد الذى يستدعى ترك البحر والعمل على اليابسة · وحين يبدأ كل من سعد وفهد فى ابداء التذمر دفاعا عن حقوقهم ، يلجأ المؤلف الى اخراجها من الصورة بدلا من ان يعمل على تفجير صراعهم فى المسرحية ، اذ يقوم النوخذة بطردهما من العمل ، دون ان يتحرك بقية البحارة ازاء هذا الموقف ، رغم ان سعد وفهد كانا يطرحان قضيتهم جميعا ·

وحين يستغرب « سند » خادم النوخذة :

هست أو ادم
يرفسون النعمة بريولهم
وينكرون الفضل » ·

نرى احد البحارة وهو يتبرع للدفاع عن موقف النوخذة ، معتبرا موقف سعد وفهد خاطئا :

« اللى ينكر يا سند
ماله أصل » ·

ومع هذا فان راشد يعلن رفضه هو الآخر فى وجه النوخذة ، وليس بسبب حدوث تطور موضوعى لموقف سعد وفهد ، وانما لكى يعطى اشارة سردية لتغير نوع الاستغلال الذى جاء مع الغريب ، والذى يعلن عنه النوخذة فى وعود معسولة · وهنا يختصر راشد صراعا لم يحدث فى المسرحية :

راشد : اللى راح
درس اتعلمناه وباقى
واللى فودهم تعبنا فى البحر
أهمه فى فايدة تعب باكر

وأهمه فى ليلنا بيشوفون السفر
بس تغير عندهم ·· درب الخطر
أو تبدل عندهم شكل الخطر
أنت ·· وأمثالك يا ظالم

هو الآخر يطرده النوخذة ، ولا يملك الا ان يردد نفس الكلمات التى قالها كل من سعد وفهد عند خروجهم بعد طردهم :

يا طلع من فريجى اللى لعبت فيه
وتربيت فى ظلامه
واللى انت الحين تلعب به يا علم
بانحرم منه
وأعاهدك انى مابانساه دقيقة
ولا وياهيع
بس تذكر انى بارجع
لازم أرجع

وتنتهى المسرحية بالشكل التالى :

النوخذة : الحياة فى هالزمان غير أول
بيزة أول
أربع آنات بتحول
باكر يبين لكم
البحارة : باكر ايبين لنا الصبح يا جماعه
باكر ايبين كلام النوخذة ·

هذه النهاية التى تظهر البحارة وكأنهم ـ على لسان أحدهم ـ يدعمون موقف النوخذة ويبشرون به ، ورغم كلمة « الصبح » التى ليس بامكانها ان تفجر الموقف الضمنى الرافض فى ضمير البحار ·

من الملاحظ ان بو هندى قدم اهتم بتصوير المرحلة الانتقالية التى أشرت اليها قبل قليل ، لكن هذا التصوير جاء باهتا حتى من الناحية التسجيلية ، ولم يتمكن من خلق صراع فى النص عن طريق الحركة التى يجسده الاشخاص الذين يمثلون الوجود المعنوى للفكرة ·· أية فكرة كانت ·لقد ظل الصراع فى خيال المؤلف ، أو خيال الشخصيات على اكثر تقدير ، ما عدا اللحظة التى صلب فيها النوخذة البحار واكتفى المؤلف بسرد « قصة » الصراع على لسان الراوى بوفهد ، ثم دانه وام سعد ، ثم سعد وفهد وراشد ·· وهذا السرد كان يتعلق بمرحلة ما قبل

(اذا ما طاعك الزمان) يوسف السند ، يوسف عبدالرحيم ، خليفة العريفي ، عبدالرحمن بركات ، محمد البهدهي

وصول « الغريب » وعند هذا الحد توقف المسرحية ، واعتقد ان المؤلف استمر فى اكمال نفس الصورة فى مسرحيته الثانية « سرور » والتى سنتحدث عنها بعد قليل ٠

بالنسبة لمسرحية « اذا ما طاعك الزمان » يمكن اعتبارها تابلوهات شعرية فيها من الغنائية اكثر من الدراما المسرحية ، وربما بسبب كونها التجربة الاولى للمؤلف ، فقد جاءت بكثير من النواقص وافتقدت عناصر كثيرة يحتاجها النص المسرحى ، كالبناء الدرامى يتفجر الصراع خلاله وينمو ، والحوار الموصل للفكرة الصراعية التى تشعل جذوة الشخصية ، هذا الحوار الذى يساعد على تطوير الحدث ويتفرد معبرا عن ملامح كل شخصية ٠٠ فمثلا شخصيات سعد وفهد وراشد تمثل نسخة واحدة من حيث الموقف والموقع والحوار ايضا ــ فى الفصل الاخير ــ ولم اجد مبررا لهذا الحشر ، اذ يكفى ان تتخذ شخصية واحدة هذا الموقف ٠ كما ان ظهور زوجة النوخذة فى الفصل الثالث لا مبرر له ، بل لم يكن لهذه الشخصية بالذات أية ضرورة ، حتى ولو كان المؤلف يهدف الى توضيح علاقة سند الطيبة بالنوخذة ، فانه ــ المؤلف ــ يستطيع تحقيق ذلك بدون الزوجة ٠

لقد كان تداخل القصة التى يحكيها « بو فهد » لابنه مع سير الفصل الاول والانتهاء بنهايتها ·· يعتبر لمحة فنية جيدة ، ولكن بسبب افتقادها لدرامية الحدث ، واعتماد المؤلف على حركة الممثلين فقط ، فى الوقت الذى يسرد فيه الراوى القصة ، أدى الى أضعاف العلاقة بين اهم مواقف المسرحية صراعا وبين الاحداث التى لم تأت فى صيغة حوار ولكن فى صيغة منولوج متقطع ، ويؤدى القسم الاكبر منه الراوى « بوفهد » الشعر كان منفصلا عن الحركة المسرحية ، وهذا ادى الى افتقاد الحوار الشعرى عنصر الدراما ·

وبالتالى فان الشعر هنا لم يخدم النص · بل انه فرض قيودا صارمة على الحدث والشخصيات ·· أى ان التفاعل بين الحركة المسرحية وبين الحوار الشعرى كان مفقودا · يقول شمس الدين موسى حول المسرح الشعرى (عندما تفقد المسرحية البناء المسرحى الجيد لا يتبقى منها سوى قصائد وديالوجات شعرية جميلة ، لا تحسب للمسرح بقدر ما تحسب للشعر نفسه)

ثم ان القافية قد قيدت كثيرا حرية الشعر ، فقد التزم المؤلف بالقافية بشكل غير معقول فى مجال الشعر المسرحى ، وفيما يلى نوذج من المقاطع الطويلة التى ساهمت فى تحويل بعض المشاهد الى تابلوهات غنائية مدعمة بقواف حديدية :

« دانه : طالت الغيبه
ولا بين خبر
ايامى طالت صارت العيشة كدر
يا بحر
ياللى عليك الراس شاب
رجع الغالى وخننى فدوه عن كل الشباب
دب الدهر ·· تزرع قهر
ما احد صبر فيك وقدر
ارحم من لفوا عندك
تراهم ما اقصدوك الا بجبر
ارحم الشرع اللى شالت
من على السيف القمر
عود اللى رابعوك
ارحم قلوب اتلهف
واتريا بخوف فى القلب انحفر

فيك الغدر
ما تنتامن يا بحر
ما تنتامن يا بحر ٠ »

ولعل لمثل هذه الظاهرة الغنائية امتداد لقصائد المؤلف التى كتبها بداياته الشعرية ٠ ومن جهة اخرى فقد وردت مفردات كثيرة غير مناسبة ــ فى مجال الشعر ــ مهما كانت عامية أو رائجة فى احاديث الناس فى فترة من الفترات ٠ على الشاعر ان يختار مفرادته بدقة متناهية ، لأنه ليس بالضرورة ان تكون اللغة عامية مبتذلة ليحمل العمل هويته الشعبية ٠ ثم انه ليس عذرا ايضا ان يتناول المؤلف شخصيات مرحلة تاريخية قديمة لكى يورد فى نصه مفردات ميتة : تيله ، جوكم ، خنينه ، هست ٠٠ وكلمات مثل (جوكم وهست) ــ على سبيل المثال ــ ليست عربية فى الاصل ، وكان على المؤلف ان يتفادى مثل هذه الكلمات وان يقوم بتنقية اللهجة العامية بشكل عام اثناء الكتابة ، لأننى ارى ان من مهمة تجربة بو هندى ــ عبر الكتابة الشعرية المسرحية ــ ان تساهم فى تنقية اللغة التى يكتب بها مؤلفونا المحليون حواراتهم العامية التى تصل الى درجة كبيرة من الابتذال والاسفاف ٠

لم تكن فى المسرحية شخصيات مرسومة بشكل جيد ، ربما بسبب طبيعة البناء الفنى عموما وغنائية الحوار ٠٠ فقط شخصية النوخذة هى الشخصية المحورية التى يصقلها حوار الشخصيات المحيطة بها والتى اهتمت كما يبدو فى رسم صورة النوخذة اكثر من اهتمامها برسم ملامحها الذاتية ٠

فى مسرحية « سرور » نجد امتدادا موضوعيا للقضية التى تصدى لها المؤلف فى عمله الاول ، وهى دخول الاستعمار ، اكتشاف البترول ، وتحول تجار البحر الى طبقة رأسمالية ، ويبدو الصراع هنا اكثر بروزا ٠

الجديد فى « سرور » انها اعتمدت على حكاية شعبية مشهورة يقتل الولد فيها من قبل زوجة الاب ، ولقد استغل المؤلف هذه الحكاية ليضمنها رموزه التى يريد من خلالها ان يطرح وجهة نظره فى الواقع المعاش وصراعاته ٠ وقياسا لمحاولة بوهندى الاولى نلاحظ ان تجاوزا نسبيا قد حدث فى البناء العام للمسرحية ٠ ولكى نعطى العمل الفنى حجمه الموضوعى ، ينبغى ان ننظر له ضمن تجربة كاتبة الفنية ، حتى لا نأتى بمقاييس من خارج العمل الفنى ٠ وهنا لن تكون مقاييسنا بعيدة عن المقارنة بدرجة التجاوز او التشابه التى تحققت ما بين هذه المسرحية وسابقتها ٠

تتكون المسرحية من ثلاثة فصول : عائلة تمثل كل شخصية فيها رمزا اراد له المؤلف ان يكون محددا فى طبقة او فئة طبقية : الجد ــ بوعلى ــ رمز السلطة الحاكمة التى كانت تستغل ايام الغوص ٠ المرأة والخادم رمز الطبقة الفقيرة

المضطهدة سرور وأمل ـ رمز الجيل القادم · فجر وعلى ـ رمز الشباب المثقف · السكران ـ رمز الفئة المثقفة التى ناضلت ثم تعبت فلجأت الى الخمرة لتنفس عن همومها ومعاناتها · ثم « الغريب » الذى هو امتداد للشخصية نفسها فى « اذا ما طاعك الزمان » ·

الشخصيات هنا تنطق حوارها الذى صاغه المؤلف بدقة ، دون ان يكون لها قدر من حرية الحركة ، لذلك كانت دراميتها مفقودة او محددة عند البعض حتى الطفلين سرور وامل كانا رموزا بدون حياة ، لدرجة ان حوارهما يتحول فى الغالب الى الغاز · اما السكران فهو الشخصية الوحيدة التى اخذت حقها فى حرية الحركة ، فكانبناؤها الدرامى متميزا ، وان كان حوارها على شكل منلوجات طويلة ·

حين يدور الحوار بين بوعلى والخادم عن ضرورة تبدليل ملابس الاخير ، لأن ملابس العمل التى تتناسب مع الحياة الجديدة تختلف عن ملابس وحياة البحر ، نتذكر مباشرة حوار الضيف الغريب والنوخذة فى « اذا ما طاعك الزمان » ·· فى تلك المسرحية كان الغريب يتحدث عن مشاريعه التى يتحول فيها :

« التراب ذهب
والفنر يصير قمر
والبحر يصير مطر
والكلام يصير عجيب
والمهفه تصير مكينة »

وهنا نرى بوعلى يحاول اقناع الخادم بتغيير ملابسه ، قائلا :

انت لازم تلبس احسن من جذى
غير الكحفية والبس كبوس
غير الوزار والبسن بانطلون
غير هذى والبس قميص
غير النعال والبس جوتى
والجكاره ·· فى جكاير بارزة ماتبى تعب » ·

ولعل مثل هذه المترادفات من مميزات اسلوب بوهندى فى صياغة الحوار لخلق اشكال التناقص ، وقد بدت فى « سرور » اكثر حساسية ودقة ·

فى نهاية الفصل الاول يحكى الخادم لسرور القصة التى سوف تمثل فى الفصل الثانى ، وهى تتعرض لفترة سابقة · بداية التحولات السياسية ، أى بالتحديد دخول المستعمر المنطقة · وقد تكون هى الصورة التى عرضها المؤلف فى مسرحيته السابقة ، مع فارق انها هنا بدت اكثر تجسيدا ومع شىء من الحركة

التـــى لم تتوفـــر هنـــاك ، وهـــذه هى نقطـــة التطـــور التـــى انجزها بوهندى · اما بالنسبة لاسلوب القصة داخل القصة الذى تكرر فى المسرحيتين ، فنجد ان الاستخدام فى هذه المسرحية جاء اكثر اقناعا من « اذا ما طاعك الزمان » ، لأن القصة فى تلك المسرحية كانت تحكى حدثا ماضيا ، عكس « سرور » التى هى عودة الى الماضى « فلاش باك » ، ولعل هذا يجعل « سرور » اكثر تماسكا من الناحية الدرامية بسبب الرؤية المسرحية التى بدت عند المؤلف اكثر وضوحا من محاولته الاولى ·

من قصة الخادم تتضح المؤامرة التى تقتل فيها بو على اخيه من اجل الجوهرة التى وجداها معا فى فم سمكة (واعتقد ان هذه الصورة ، فى عمل مسرحى يعالج الواقع وينطلق منه ،تعتبر سانجة ، خاصة وان مثل هذه الصورة لا تحتمل ان تكون رمزا) ثم يغتصب بين زوجة اخيه · بعد ذلك يحاول ان يزوج ابنته دانه للغريب الذى يستعد لاستقباله ولكن ابنه على يقرر ان يمنع هذا الزواج فيطرده الاب من البيت ، ثم يحضر الغريب ويدور بينه وبين بوعلى حوارا رمزيا ويمكن اعتباره اكثر واعيا من الحوار الذى دار بين الغريب والنوخذة فى المسرحية الاولى · الا انه ــ أى هذا الحوار ــ كان فى حاجة الى درجة من الحركة الواقعية التى تجسد حيوية الشخصيات ، لأن الشخصية فى المسرحية لا يمكن التعامل معها بقيود فكرية جامدة ،وذلك بسبب حتمية كونها حيوات متصلة بالواقع ، والواقع ليس رمزا فقط ، ولكنه الاثنين معا ، وما دام المسرح هو الحياة زائد الفكرة المراد طرحها ، فان هذا يتطلب بعث الحياة النشطة فى الشخصيات التى توصل فكرا فى الوقت نفسه · والكاتب المسرحى اذا لم يستطع صياغة شخصياته بشكل متناسق وقادر على الحركة ، ولم يطلق سراح هذه الشخصيات لكى تتضارب فيما بينها وتكشف نفسها خلال الاحداث ، فان هذا يهدد المسرحية بخلوها من الصراع الذى هو اساس العمل المسرحى · فما دامت هذه الشخصيات لا تمثل مكونات مادية تحتك ببعضها البعض سلبا او ايجابا فان المسرحية تتحول الى قطعة باردة لن ينقذها المخرج مهما كان مبدعا ·

بالنسبة للمسرحيتين فان الشخصيات فى « اذا ما طاعك الزمان » كانت تتحرك فى مسافة قدرها قدم واحد فنيا وموضوعيا · لذا فان اهم لوحات المسرحية تحولت الى عرض « بانتومايم » غير مقصودة · وفى « سرور » تحركت شخصيات السكران وبوعلى الى حد ما ، فى حين ظلت الشخصيات الباقية غير قادرة على مواجهة بعضها ·

المشاهد الغنائية فى المسرحية الاولى تحولت ــ فى سرور ــ الى صوت الخادم الذى يأتى من خارج المسرح ليفسر بعض الاحداث او يحكى جانبا منها ، لقد جاء

التحول طبيعيا من حديث بناء المشاهد ، متميزا بصور شعرية شفافة وربما لم تتوفر فى كل حوار المسرحية · وقد وظف بوهندى فى هذه المقاطع بالذات قدرته الشعرية العامية فى خلق الصور المعبرة التى تحمل العواطف مع المواقف الدرامية ·

صوت الخادم :

« كان يدرى باللى صاير فى الظلام

كان يدرى باللى يجرى

شال قلبه فى يده

وكتب اسمه بيده

رايح وعينه سهيره ماتنام

كتب بحبه كلام

طب وقام

وانزرع فى كل شبر

ورده تعطى الناس ريحه

ريحه أحلى من العطر

يتم زواج دانه بالغريب دون ان تمنح ــ دانه ·· فرصة التعبير عن مشاعرها ، فلم يكن لها اى حوار يذكر طوال المسرحية ، مما تسبب فى جمود هذه الشخصية ، لا على المستوى الدرامى فحسب وانما على المستويين الرمزى والواقعى ايضا · لم اجد اى مبرر لان تكون شخصية مهمة مثل « دانه » صامتة وسلبية الى درجة انها اصبحت قطعة أثاث ضمن ديكور المسرحية · ومن المؤكد ان المؤلف لو انطق « دانه » لحصلنا على قدر لا بأس به من الحيوية فى اكثر من جانب فى الاحداث ·

وفى نهاية الفصل يرحل الغريب بعد ان يعطى نصائحة الاستغلالية لكل من بوعلى وخديجة التى نكتشف انها زوجة الغريب الثانية ، رغم اننا لم نعرف ظروف موت دانه ، وما هو مبرر موتها · هل تخلص منها المؤلف لكى يسبك احداث المسرحية رواية الاسطورة الشعبية ، فيزوج الغريب زوجة جديدة تصير زوجة الاب التى تقتل سرور ؟ هذا خطأ ليس من المفروض ان يرتكبه المؤلف ، لانه كفنان لا يجب ان يربك عمله من أجل الانصياع والتقيد بتفصيلات الاسطورة ، بل عليه ان يبدع هذه الاسطورة من جديد لا ان يخلق شخصيات يضطر بعدها للتخلص منها باسلوب غير مقنع وبدون مبرر · والدليل على الارباك الذى حدث فى بناء المسرحية ، ان خديجة ــ زوجة الاب ــ والمناط بها قتل سرور ، لم تتوضح لنا كشخصية اساسية ، بل انها بدت بدون ملامح ، حتى علاقاتها الواقعية والرمزية ضمن

سياق الاحداث لم تكن مفهومة ، فهى لا تبدو الا فى موقف تطلب فيه من الخادم ان يعمر لها « الكدو » وايضا حين تزجره لانه « تسبب فى كسر رأس الكدو » ثم تظهر لحظة لتقول لفجر ٠٠ الذى يصطدم مع بوعلى وبطانته فى صراع « حوارى » ـ عبارة « انت تهذى » ٠ ثم تختفى لتظهر فى النهاية لكى تنفذ جريمة القتل بعد ان تسمع عن انهيار جدار كالمنزل الذى بناه بوعلى عند البحر ٠

خديجة : « هالطوفة لازم ناس هدموها
واللى هدمها ناس يحبون مصلحة سرور
مايبونى ابقى فى البيت
انا لازم أشوف لى طريقة مع سرور
حتى ما حد يضايقنى
لازم أنبحه لاز م »

(اذا ما طاعك الزمان) تاليف ابراهيم بوهندى ، فى الصورة ، يوسف السند ، عبدالرحمن بركات

وتنبحه ، دون مبرر مقنع ودون ان نفهم ابعاد شخصية خديجة على صعيد احداث المسرحية ، الا اذا اعتبرنا ما حدث فى الاسطورة الشعبية له دخل واقعى فى احداث المسرحية ، حيث ان المؤلف اعتمد على العلاقة النفسية بين الجمهور وبين الاسطورة ، وهذا استنتاج ليس فى صالح النص على أية حال ·

الصورة الرمزية التى ابتكرها المؤلف لنهاية المسرحية كانت جيدة وتحمل قدرا كبيرا من الابعاد التى تتجسد فى أمل والخادم بالدرجة الاولى ، وهى بالطبع لا تقارن بنهاية المسرحية الاولى ·

اما عن بناء الشخصيات فقد قيد المؤلف معظم شخصياته فى صفائح حديدية من الرمز ، ومنع عنهم حيوية الدراما ما عدا شخصية السكران ، فهى الوحيدة التى أخذت حريتها الكاملة ، وبذلك بدت اكثر قناعا واثبتت انها اكثر صحوة من الشخصيات الاخرى ، ثم تأتى شخصية « بوعلى » التى لاحظنا كيف مثلت المحور الذى يحرك الشخصيات الاخرى ·· يؤثر فيها دراميا ولا يؤثر فيه ، خاصة وان ظاهرة ابعاد الشخصيات عن الموقف بواسطة الطرد ــ التى لمسناها فى المسرحية الاولى ــ تتكرر هنا حين يطرد بوعلى ابنه ثم فجر ، وبذلك يتفادى تفجر الصراع · وارى هذا الاسلوب الذى لجأ اليه المؤلف قد فوت افضل الفرص لخلق المواقف الصراعية الجيدة فى المسرحيتين · قد يكون هذا التصرف ناتج عن تخوف المؤلف من تفجر صراع بين هذا الاطراف قد يؤدى الى تعقيد الموقف بحيث لا يتسنى له القدرة على التحكم فيه بالشكل المناسب وقد يكون هذا تصرفا لا واعيا ربما بسبب خبرته المتواضعة فى مجال الخلق المسرحى ·· وعلى اية حال فان على بوهندى ان يتخلص من هذه الثغرات التى تسببت فى اضعاف مسار الاحداث الجيدة · بالنسبة للغة المسرحية فلا شك انها افضل بكثير من لغة المسرحية الاولى من حيث المفردات الذكية والمعبرة والبعيدة عن الابتذال ، لولا بعض الكلمات الغير لائقة (يخرع ، يتشنكل ، يتدردم لى حدر ··) وبعض الصور الباهتة (على : حتى نقدر نجلع الشوك اللى « غززنا » دهر) حيث ان كلمة « يغززنا » كاريكاتورية لاتتناسب مع المعنى والموقف الذى قيلت فيه ، ولا توحى بأن الشوك كان حقيقيا الى درجة الالم ·

كما استطاع المؤلف ان يتخلص من قيد القافية الى حد كبير ، بل انه لجأ فى بعض المشاهد الى صيانة الحوار نثرا ، وهذا التصرف جاء فى صالح العمل من الناحية الفنية ، ولا يعتبر خيانة للشعر طالما انه يثرى الموقف الدارمى ·

بقيت ملاحظة اخيرة تتعلق بالمواويل التى ضمنها المؤلف فى النص (عذارى ، ياذا الزمان الردى) بشكل فنى ، الا انها بدت ــ من حيث قدرتها التعبيرية ــ بارزة اكثر من الحوار الشعرى الذى كتبه المؤلف ، وكان من الافضل ان يصيغ المعانى

التى يريد التعبير عنها بكلماته دون اللجوء الى استعارة مواويل تكون ـ فى الغالب ـ اكثر قوة من تعابيره الخاصة ، فتعمل على اضعاف حواره وجعله باهتا ·· خاصة وان الموال الشعبى يحمل درجة عالية من التعبير بسبب تركيزه ، وهذا ما بدا واضحا اثناء عرض المسرحية ·· لقد تفجرت شخصية السكران بعنف وهو يصرخ بموال « عذارى » ولعل المؤلف سوف يكتشف دقة هذه الملاحظة حين يضع فى اعتباره ان المسرحية مكتوبة شعرا وليست نثرا حتى يكون تضمين الشعر فيها عاديا ·

هذه تجربة ابراهيم بوهندى التى تعتبر ، رغم كل الملاحظات التى طرحت حولها ، من اهم المحاولات التى من شأنها ان تؤسس رؤية متميزة فى الكتابة المحلية للمسرح ، ولعل الجرأة التى تتحلى بها هذه التجربة هى الامل الذى بامكان بوهندى ان ينطلق منه ، وسيكون انتظارنا لنصوص اكثر وعيا واوضح رؤية فكرا ومسرحا ، انتظار مشروعا بلا شك ، لاننى اجزم بأن بوهندي لا ينظر الى الكتابة المسرحية باستهانة او سذاجة ·

○ ملاحظات ونتائج

الى جانب النصوص المحلية التى تعرضنا لها ـ هنا ـ بالتحليل ، يوجد عدد من المحاولات الاخرى التى قدمتها الفرق المسرحية والتى عرضنا رصدا سريعا لها فى مقدمة هذا الفصل ·· ولكننى وضعت فى اعتبارى ان اتناول نماذج محددة من النصوص المحلية ، مع التركيز على التجارب التى اعطى صاحبها اكثر من نص ، وهذا لا يعنى اطلاقا تعميم حكم سلبى على النصوص الاخرى التى لم نتعرض لها بالتحليل ولاننى لا أميل الى اعطاء آراء سريعة فى هذه النصوص ، فسأعتبرها مشاريع قابلة للبحث ضمن الدراسات النقدية القادمة على ضوء العطاء الذى سوف يحققة اصحاب هذه النصوص فى تجارب اخرى ·

فى استطاعتنا الان ـ انطلاقا مما سبق ـ ان نستخلص من هذه التجربة النتائج التالية :

١ ـ اعتمد ـ هذه النصوص اللهجة المحلية لغة لحوارها ، والتى هى اللغة المتداولة فى الحياة اليومية بشكل لا يتناسب مع روح العصر ، كما انها اللغة التى تنتقى كثيرا من مفرداتها من قاموس قديم لم يعد صالحا للاستعمال ·

يشير الشاعر على عبدالله خليفة الى هذه المسألة بقوله : (ان استعمال العامية فى الكتابة امر بالغ الخطورة ، ويجب ان يمارس باكبر درجة من الوعى والادراك السليم لمختلف الابعاد المترتبة عليه · والكاتب فى هذه المجال مطالب بعدم تكريس لهجتنا وبعث اركانها من القبور · وعلية المبادرة باكتشاف قدرات وكوامن مفرداتها الاصيلة وتقديمها فى تراكيب وصور مبتكرة بدرجة عالية من الايحاء والنفاذ لان تلك المفردات البالية آخذة فى الانقراض بحكم التطور الطبيعى للمجتمع · والاعمال التى تؤدى دورها وتبقى هى تلك الاعمال المكتوبة بلغة تعيش) (١)

ان على مؤلفى هذه النصوص تقع مسؤولية البحث عن لغة تعيش ، ليس حسب ملاخطة على خليفة فقط ،ولكن ايضا ضمن حركة المجتمع واللغة ، وحركة العمل المسرحى المتطور فى نفس الوقت ·

٢ ـ طرحت تجربة المسرحية الشعرية كمحاولة مهمة فى مسار النص المحلى ·

٣ ـ انطلقت بعض هذه المحاولات من الواقع الاجتماعى متناولة القضايا الجوهرية المعقدة والمتشابكة كالصراع الطبقى والاستعمار · وتميزت بجرأة فى الطرح لم يتعودها المسرح سابقا · وان اختلفت هذه الجرأة حسب قدرة الكاتب الفكرية والفنية · اذ ان هناك محاولات تناولت قضايا جوهرية

---

(١) مجلة البحرين اليوم ـ عدد ٢٨٢ ـ سبتمبر ١٩٧٤

برؤية سحطية وساذجة ٠

٤ ــ طرح الهموم الاجتماعية ساهم فى استقطاب جمهور لا يكتفى بالتسلية وتمضية الوقت ، وانما يأتى لكى يرى مشاكله ويناقشها ٠٠ جمهور المشاركة هذا نقيض جمهور ــ الفرجة ٠ وهو يطالب الكتاب المسرحيين بفتح باب النقاش فى كل عمل مسرحى يقدمون اى بطرح التساؤلات الجادة حول القضايا الجوهرية والعلاقات الانسانية بحيث يكون الجمهور القطب الرئيسى فى عملية التحاور والبحث ٠

هذه العلاقة لم تحدث حتى الان ، رغم التفاف الجمهور وتطلعه نحو هذا المسرح الذى سوف يحقق هذه العلاقة باختصار ٠٠ تمكنت هذه التجربة من توفير جمهور مسرحى ــ محدود لطبيعة الظروف ــ وعليها الان ان تحافظ على هذا الجمهور ٠

٥ ــ مازالت الموضوعات السحطية او المطلقة مثل : الزواج والضياع والصراع بين القديم والجديد ٠٠ الخ رائجة بالاضافة الى النصوص التى تهدف الى الاضحاك ، الامر الذى يشكل خطورة على جدية المسرح من الناحية الاجتماعية من جهة ، وعلى فن الكوميدى من جهة اخرى (وهذا مالاحظناه فى عملية مسخ مسرحية « موليير » البرجوازى النبيل) هذا بالنسبة للمسرحيات التى تعتمد على الضحك ولا شىء سواه ، اما بالنسبة للمسرحيات الجادة فاننا نلاحظا ورود بعض الالفاظ المضحكة فى المواقف الجادة فنجد الجمهور الذى يعيش انفعالات الشخصيان يصطدم فجأة بكلمة او صورة مضحكة ، فينفجر ضاحكا ويهبط الموقف سريعا هذا الخلل يبرز واضحا اثناء العرض ٠ وايضا هناك الميول الاستعراضية (اقحام وصلة غنائية لمطرب أو فرقة شعبية ٠٠ الخ) التى تمهد للمسرح التجارى ٠

٦ ــ انطلاق هذه النصوص من اشكال فنية صغيرة مثل الاسكتشات والتمثيليات القصيرة انعكس فى ضعف بعض جوانب البناء الفنى

٧ ــ بعض هذه المحاولات استمدت من التراث المحلى لمنطقة الخليج العربى مادة دارمية تبتكر من خلالها المواقف المسرحية المعبرة عن هموم العصر الحاضر ، واستحوذ الغوص على قدر كبير من الاهتمام فى هذا المجال ٠

٨ ــ اغفال الجانب الادبى فى النص المسرحى ، اذ ان النص المسرحى هو نص ادبى قبل كل شىء ، ويتطلب قدرة ادبية وبالتالي فانه ينبغى التعامل مع هذا النص برؤية ادبية الى جانب المسرحية والفكرية ٠

٩ ـ اتجاه بعض الادباء لتأليف النص المسرحى (ابراهيم بوهنـدى ، عبدالرحمن رفيع ، فؤاد عبيد) يعتبر ظاهرة صحية ، دون أن نتوقع من كل هذه المحاولات ان تكون ناجحة بالضرورة ، فقط ينبغى تأصيل هذه العلاقة واغنائها بمبادرات واعية من جميع الاطراف لتحقيق العمل الجماعى ٠

○ **ثانيا : النصوص العربية :**

ازاء ندرة النصوص المحلية ، كان من الطبيعى أن تلجأالفرق المسرحية للنصوص الجاهزة فى المسرح العربى · ولكن عملية تنفيذ النص العربى كانت خاطئة ولم تعتمد على منهج واضح فى كيفية انتقاء النصوص وتنفيذها فبالاضافة الى عدم وجود مقاييس محددة فى عملية الاستفادة ، هناك أيضا غياب المستوى الادبى القادر على التعامل مع هذه التجربة ·

لقد كان الهم الرئيسى هو تقديم نص ما ، بغض النظر عن مستواه الفنى وقيمته من الناحيةالفكرية · ولكى يكون تناولنا المسألة تمثيل النص العربى فى البحرين محددا وواضحا لابد وأن نضع فى اعتبارنا القضايا التى يثيرها مثل هذا التعامل : كالبحرنة والاقتباس والاعداد ·· وكل هذه الامور لم تتضح بعد ولم تأخذ حقها من الاستيعاب · لذلك فان دراسة اية تجربة من تجارب تنفيذ نص غير محلى لابد ان تبدأ من هذا الموضوعة ·

كيف تعامل المخرج مع هذا النص ؟ هل اخرجه كما هو ؟ هل أعده بشكل يتناسب مع الشروط الفنية المتوفرة لدينا ؟ هل بحرنه بحيث يتفق مع الواقع الاجتماعى الذى نعيشه · ام انه اقتبس الفكرة وبنى عليها نصا محليا جديدا ؟

هذه هى الاسئلة التى لم تطرح للنقاش طوال الفترة الماضية ، ولم تأخذ الاهتمام الجاد من قبل العاملين فى المسرح · ولا شك ان ما سأطرحه من آراء حول هذه الموضوعة لاتمثل الاجابة الكاملة والدقيقة ، بل ان الموضوع يحتاج الى مساهمات عديدة ومتنوعية للوصول الى صيغة علمية يتوقف عليها نجاح او فشل اى تجربة قادمة فى هذا الجال ·

ولكى تكون ملاحظاتنا اكثر وضوحا بالنسبة للتطبيقات العملية ، فاننا سوف نتناول نماذج من هذا التجارب وليس جميعها ·

لقد تعرف المسرح عندنا ، فى بادىء الامر ، على نصوص مسرحية كويتية ، ليس لسبب جغرافى ، وانما لسبب نفسى وعاطفى ·· اذ ان الخطوات التى انجزتها الحركة المسرحية فى الكويت اغرت المحاولات المسرحية عندنا باقتفاء اثرها للاستفادة من خبرتها ، ومن جهة اخرى فان العلاقة بين المناخين كانت وثيقة ، حيث بادر مسرح الخليج العربى فى الكويت بتوفير عدد من النصوص التى سبق وان انجزها على خشبتة هناك ، لكى يختار شبابنا ما يناسبهم ·

وهكذا اتجه « سالم الجوهر » ليخوض تجربة « البحرنة » فتناول مسرحية الكاتب الكويتى « صقر الرشود » (المخلب الكبير) (١) · وعند مقارنتنا لكلا

---

(١) ايضا قام الجوهر ببحرنة مسرحية كويتية اخرى بعنوان « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ بم) من تأليف عبدالعزيز السريع وصقر الرشود

النصين : الاصلى والمبحرن ، لانجد اية فروق تستدعى البحرنة ، فيما عدا التغييرات الطفيفة جدا مثل وضع كلمة البحرين بدلا من الكويت فى هذه العبارة : « فيلسوف » الله يكثر من امثالك ، لو عندنا عشرة شكلك فى البحرين ان كان احنا بخير » ·

وهذا ناتج فى الدرجة الاولى ، من الموضوع الاجتماعى الذى تعرض له المؤلف الكويتى والذى ينطبق بملامحه الرئيسة على مجتمع الخليج العربى بشكل عام ، كما ان المسرحية تشير ايضا الى فلسفة عامة مطلقة تنحصر فى العلاقة بين القوى والضعيف فى الحياة ولا تعالج ظاهرة خاصة بالمجتمع الكويتى ·

انطلاقا من هذا نجد النص غير قابل للبحرنة ، وان مفهوم سالم الجوهر للبحرنة كان خاطئا ·· (لسنا هنا فى مجال مناقشة مدى صلاحية المسرحية كموضوع بالنسبة للواقع البحريني) الى جانب البحرنة قام الجوهر بالاخراج ايضا والذى الم يختلف اطلاقا عن البحرنة ماعدا بعض التعديلات التى ادخلها على النص والتى لا يمكن اعتبارها سوى انها جزء قليل جدا من حقوق المخرج فى حالة تعاملة مع اى نص ·

مسرحية(١-١=١) يبدو في الصورة من اليمين محمود الملا، عبدالله وليد، عبدالله يوسف، موسى حسن وعبداللطيف مفيز

أن من مهات المخرج ازاء اى نص هو ان يخلقه من جديد ، ان يضيف له حياة جديدة ، سواء كان نصا محليا او غير محلى ، لكن سالم الجوهر لم يمارس حقه كاملا ، كمخرج ·· ولم يتخلص من موقف التقديس الحديدى للنص ·

كيف يفهم « الجوهر » عملية البحرنة ؟ هذا السؤال تجيب عليه تجربة اخرى للجوهر نفسة مع مسرحية الكاتب المصرى مصطفى محمود « الزلزال » ·· قبل ان اناقش مفهوم البحرنة عند الجوهر ، اريد ان اؤكد على حقيقة ان الجوهر لم يوفق على الاطلاق فى اختيار هذا النص ، فاذا كان مناخ مسرحية « المخلب الكبير » ليس غريبا على المناخ البحرينى فان مسرحية الزلزال تتناول موضوعا مطلقا غير مرتبط بأرضية اجتماعية وواقع مادى معاش فى تربة يومية ·

هذا الموضوع يتصدى لمثل مطلقة مثل القانون والفقر والاصلاح ·· الخ ، وذلك من خلال لحظة درامية أجاد المؤلف تصعيدها لتفجير المواقف المتباينة والمتناقضة ، ولكنها لم تصل الى درجة الصراع ·· وان كان المؤلف قد أشار الى أن مسرحيته تعرض للصراع الطبقى · (كتيب المسرحية ـ اصدار مسرح النادى الاهلى)

لن نذهب أكثر فى تقييم المسرحية فنيا وفكريا ، أن ما يهمنا هو عملية «البحرنة» التى تعرضت لها · لغة الحوار المسرحية كانت باللهجة العامية المصرية ، وأهم ما فعله الجوهر هو أنه حول هذه اللهجة الى لهجة عامية بحرينية دون أن يصيغ أحداث ومواقف المسرحية بشكل يتناسب مع المجتمع المحلى ، لقد ظلت التشخصيات ، برموزها الاجتماعية المصرية ، كما هى فى الاصل : المنتج السينمائى المخرج ، بدرية التى تتطلع للعمل فى الوسط السينمائى ، الدكتور الاصلاحى ، حفلة عيد ميلاد الحاجة زنوبة ·· الخ · بقى كل شىء فى مكانه ماعدا اللهجة ·

من هذه الوجهة نكتشف الفهم الخاطىء للبحرنة عند الجوهر بشكل أكثر بروزا من محاولته الاولى مع المسرحية الكويتية ، وذلك نتيجة خلل جذرى يكمن فى افتقاده لوضوح الرؤية الفكرية والفنية ·

على الفنان الذى يتصدى لعملية البحرنة أن يكون مستوعبا لطبيعة الواقع الاجتماعى المحلى والقدرات الفنية المتوفرة ، والمرحلة التى يجتازها مجمل نشاط الحركة المسرحية فى البحرين · وان يكون مستوعبا ـ كذلك ـ النص المسرحى المراد بحرنته ، والموضوع الاجتماعى أو الفلسفى الذى يطرحه هذا النص ، مع ضرورة تناسبه مع الواقع المحلى ، وأيضا تنفيذ البحرنة فى الاحداث والمضمون

بشكل متناسق لا يخرج عن حدود البحرنة ولا يتناقض مع فكرة المؤلف الاصلية ، والا اعتبر هذا اعدادا أو اقتباسا ، وهاتان العمليتان تختلفان ـ بلاشك ـ عن البحرنة ٠

ان البحرنة تعنى أن الحدث الذى كتبه المؤلف فى بيئة اجتماعية ٠٠ مصرية مثلا ، والذى يتميز بملامح المجتمع المصرى بمشاكله وقضاياه الملحة ، يتحول الى حدث بحرينى يعبر عن قضايا محلية يشعر بوطأتها الانسان البحرينى ويرتبط نفسيا وعاطفيا بعمقها ٠ وحين أقول «حدث» لا أعنى أى حدث مطلق ، وانما حدث اجتماعى مادى ليس من الممكن أن يتكرر فى أى منطقة من العالم بنفس الملامح والنكهة والابعاد ٠

اذن ، فالفنان الذى يتصدى لعملية البحرنة ، لابد له من أن يبدأ من المحور الاساسى الذى تنطلق منه أطراف العمل الدرامى فى النص ، ومن هذا الحدث بعد ذلك تتفرع عناصر البناء المسرحى بشكل طبيعى دون أن تتناقض مع الواقع المحلى ، وسوف تكون العلاقات الاجتماعية واقعية ـ بلا شك ـ ذات نكهة محلية غير مبتسرة وغير دخيلة على الحدث ٠ أما عن لغة الحوار فانها قد تكون باللهجة المحلية أو بالفصحى ٠٠ اذا استدعى الموضوع ذلك ٠

ان عملية البحرنة تحتاج الى عنصر يتمتع بقدر جيد من الثقافة الادبية والوعى الفنى ، بالاضافة الى الحس الاجتماعى الذى بامكانه رصد الحركة الاجتماعية وتلمس خصائصها :

لدينا تجربة من نوع آخر ، توفرت ضمن نشاطات المسرح أخيرا ، وهى مسرحية « المنجم » للشاعر الفلسطينى معين بسيسو ، الامر هنا يختلف عن البحرنة أو الاعداد أو الاقتباس ٠ انه تنفيذ حرفى للنص المكتوب بالشعر الحديث وباللغة الفصحى ، وأعتقد أن هذا النص لا يحتمل التصرف والبحرنة للاسباب التالية :

أولا : لان المسرحية تعالج قضية قومية ، متناولة الظروف المحيطة بالثورة الفلسطينية فى الواقع العربى ٠

ثانيا : نظرا الى كونها عمل أدبى جيد فان أى تصرف أو تدخل قد يسىء اليها فنيا ٠

ثالثا : رغبة شباب أسرة فنانى البحرين فى خوض هذه التجربة المسرحية بشكلها المطروح ، ربما احساسا منهم بأن اللغة الفصحى قادرة على الوصول بهموم النص الى الجمهور ٠

ان السؤال الذى تطرحه تجربة تقديم مسرحية «المنجم» هو هل يتوفر الجمهور لمثل هذه المسرحيات ؟

الاجابة هنا لن تكون سلبية للمتفائلين ، وبوسع شبابنا الآن أن يكونوا أكثر دقة فى اختيار النصوص العربية لكى يساهموا فى النهوض بحركة مسرحية ذات علاقة موضوعية بحركة المسرح العربى ٠

وفى الواقع ، تعتبر هذه المسرحية تجربة جرئية ومهمة فى سياق النشاط المسرحى المحلى ، لانها كسرت الرتابة التى يعيشها النص المسرحى عندنا ، تأليفا أو بحرنة ٠ اذ أن اللغة الفصحى شعرا + قضية قومية = مادة جديدة النكهة على الجمهور البحرينى ، ومن شأن التجارب الجديدة من هذا النوع أن تخلق حوافز متنوعة لدى العاملين فى المسرح ٠٠ خاصة المؤلفين المسرحيين ٠ وبالتالى فاننا نستطيع أن نستفيد من هذه التجربة فى تأسيس رؤية مسرحية أوسع أفقا من الميـل الى البحـرنة ٠

ومن المهم هنا أن نذكر الحقيقة الجوهرية فى العمل المسرحى والتى تتلخص فى أنه متى توفرت المواهب الفنية بوعى ، فانه لن تحول مسألة النص المسرحى دون ابداعها ٠ ولعل التجارب المسرحية المعاصرة تثبت يوميا أن الممثل هو المادة الاساسية ٠٠ وهذا مازال طموحا فنيا تتوق اليه نشاطات المسرح فى العالم ٠ أما بالنسبة لنا فنحن نتكلم عن واقع ملموس يعتبر النص مادة أساسية للعمل المسرحى ٠٠ وبناء عليه نعالج هذا الوضع بأدوات تتناسب مع المرحلة التى يعيشها ، فى الوقت الذى لايخفى طموحا يتطلع الى آفاق أوسع وأرحب ٠

هذا فيما خيتص بالنصوص العربية التى أختيرت لتقديمها على مسارحنا ، وهى قليلة (أربعة فقط) اذا قيست بالفترة الزمنية التى قدمت فيها ، أى فى السنوات الخمس الاخيرة ٠ وكذلك فان ندرة النصوص المحلية كان لها أن تخلق دافعا أساسيا فى الاستفادة من النصوص العربية الجيدة المتوفرة ولكن هذا لم يتحقق ٠

انن فان تجربة مسرحنا مع المسرح العربى مازالت محدودة جدا ، ولم تحقق العلاقة الفعالة المتوقعة ، فلم يعرف مناخنا المسرحى سوى نصا مصريا واحدا ، وآخر فلسطينى ، ونصين كويتيين ٠٠ أما المسرح السورى والعراقى واللبنانى فقد ظل بعيدا ٠٠ رغم أن حركة المسرح هناك تعتبر من أخصب الانشطة المسرحية فى البلاد العربية ٠٠ خاصة فى السنوات الاخيرة ٠ ويمكن القول بأن هذا الوضع ناتج عن العلاقة المفقودة أو الواهية بين العاملين فى المسرح عندنا وبين تطورات المسرح فى البلاد العربية ، بسبب غياب المتابعة اليومية والواعية لقضايا المسرح من جهة ، وبسبب الخلل الفنى الذى يعانيه الكثيرون فى أسلوب التعامل مع النصوص العربية ٠

حتى الآن لم يطرأ على بالهم ، ازاء أى نص يقع فى أيديهم ، سوى البحرنة ·· دون أن يبحثوا عن أسلوب آخر مغاير ، اذ أن العديد من النصوص لا تحتمل البحرنة ومع ذلك فانها صالحة للتمثيل فى البحرين ، وذلك عن طريق الاعداد · وهذه العملية ليست سهلة بالطبع ، ولكنها تعطى قدرا من المرونة حيث أن المعد هنا ينطلق من نفس منطلقات المبحرن من ناحية الظروف الموضوعية والذاتية للواقع المحلى ، مع فارق أنه بمقدوره التصرف فى النص الاصلى بحيث يغير أجزاء كثيرة فيه قد تختلف عن بناء المسرحية الاصلى وفكرة المؤلف ، وقد يعطى المسرحية أبعادا لم يهدف اليها المؤلف ·· ولكنه يظل مرتبطا بالمناخ المسرحى العام الذى يتحرك فى حدوده المؤلف الاصلى ·

الاعداد ــ من وجهة نظرى ــ هو الاسلوب المناسب والاكثر عملية من أسلوب البحرنة ، وان كان يحتاج الى درجة أكبر من الوعى والقدرة الفنية · هناك العديد من التجارب الناجحة فى البلاد العربية التى اعتمدت أسلوب الاعداد فى تناولها للنصوص العالمية الكلاسيكية أو المعاصرة ، وتسمى هذه العملية فى «العراق» بـ « التحقيق » ، أى أن المخرج ــ مثلا ــ قد حقق المسرحية الفلانية ، بمعنى أنه انجزها برؤيته الخاصة · وهذه العملية تختلف طبعا عن « التعريق » الذى يقابل «البحرنة » عندنا · وأتوقع أن تغيب محاولات البحرنة ، التعريق ، التكويت ، التمصير ·· الخ ، فى المسرح العربى لكى تحل محلها تجربة الاعداد ·· وذلك نتيجة لحيوية هذه الطريقة ، ونتيجة للتطورات الفنية التى تحدث على صعيد النصوص المسرحية فى العالم ، وتطور أساليب معالجة الموضوعات التى تطرحها هذه النصوص · ومن جهة أخرى اقتراب الجمهور العربى من المسرح وامكانية استيعابه وتفاعله مع التجارب الجديدة التى تطرح نصوصا عربية أو عالمية تحاكى قضاياه المحلية وتربطه بوعى بمجمل قضايا العالم برؤية واقعية لاتتناقض مع طبيعة الانسانية الخاصة ·

ثالثا : النصوص العالمية :

ان تجربتنا مع المسرح العالمى محدودة جدا ، شأنها شأن تجربتنا مع المسرح العربى · ولم يكن واضحا · الاساس الذى تقوم عليه العلاقة مع المسرح العالمى ·

كانت مسرحية «انتيجونا» لسوفوكليس ، أول محاولة من نوعها ضمن تاريخ النشاطات المسرحية فى البحرين ، اذ لم يمثل من قبل أى نص كلاسيكى · وأعتقد أنه ليس غياب النص المحلى هو الذى أدى بشباب مسرح الاتحاد الشعبى لتقديم هذا العمل الصعب ، وانما الرغبة الكامنة فى خوض تجربة جديدة · ونحن لسنا ضد خوض التجارب الجديدة التى هى من صميم عوامل تطور المسرح كفن يعتمد على الحركة والتجريب الواعى · لكن الذى حدث أن مسائل كثيرة غابت عن بال مسرح الاتحاد ، تتعلق بالقدرات الفنية الذاتية المتوفرة · أن القدوم على انجاز المسرح اليونانى القديم يستدعى ــ قبل كل شىء ــ درجة كبيرة من الاستعداد الذاتى ، وأيضا فهم المرحلة التى يجتازها النشاط المسرحى · فلابد أن تكون الحركة المسرحية قد اكتسبت خبرة متقدمة وتوفرت لها عناصر فنية جيدة تتمتع بثقافة واسعة ، تؤهلها لاستيعاب المسرح اليونانى تاريخا وفنا · ان تقديم مثل هذا العمل يتطلب أيضا مخرجا متمرسا ، وحاصلا ــ فى الغالب ــ على خبرة أكاديمية فى أصول اخراج الكلاسيكيات ، باعتبار أن فن المسرح اليونانى له أصوله المنهجية التى لابد من مراعاتها والاهتمام بها ، هذا اذا كان الغرض تنفيذ النص حرفيا ، أما اذا كان صياغة جديدة فان الامر يتطلب قدرا أكبر من الوعى والتجربة (ويمكن الاستفادة هنا من محاولات المخرج البريطانى « بيتر بروك » والفنان البولندى « جروتوفسكى » ·· والتى ليس هنا مجال مناقشتها) ·· لان الاخراج ــ هنا ــ سيكون اضافة ·· طرح أبعاد جديدة · ومناقشة قضايا عصرية فى اطار مرحلة تاريخية سابقة · وبدون هذا الابداع يصبح تقديم العمل الكلاسيكى ترفا فنيا لاغير ، ونحن لسنا فى ذلك المستوى الذى يتحول فيه العمل الى مجرد ترف برجوازى يشبع رغبات محدودة ضمن اطار مبدأ الفن للفن ·

العناصر الفنية التى تصدت لانتيجونا ، لم تكن تملك أية خبرة تذكر فى مجال الممارسة المسرحية ، بل ان تسعين فى المائة من الممثلين لم يسبق لهم أن صعدوا على خشبة المسرح على الاطلاق ، أما الباقون فلا تتجاوز خبرتهم حدود المحاولات المسرحية ضمن النشاط المسرحى فى السنوات الخمس الاخيرة · وبالنسبة للمخرج (يوسف حمادة) فلم يكن يملك سوى محاولات سانجة فى اخراج التمثيليات القصيرة ، ومعايشته للمسرح كانت محدودة جدا · وبالتالى ، فان ما فعله فى «انتيجونا » لم يكن سوى قراءة رديئة للحوار ·· اننى ، ماذا نتوقع من « انتيجونا »

أن تفعل أمام هذه « المؤهلات » غير أن تكون شاحبة وتعيسة جدا · لم يتصف عمل مسرح الاتحاد بالجرأة ولكنه اتصف بالمغامرة الخاسرة (كما وصفها أحد النقاد حين عرضها) لقد غاب عن الفرقة طبيعة المرحلة التى تمر بها الحركة المسرحية ·· هذه المرحلة التأسيسية التى لم تتعد جميع الفرق العاملة فترة الحضانة ، الامر الذى لا يؤهل كل الفرق مجتمعة القيام بتقديم عمل من نوع مسرحية « انتيجونا » · ونشير هنا أيضا الى تصور خاطىء يحمله بعض العاملين فى المسرح عندنا ، والقائل بأنه علينا أن نبدأ من الاصول والمنابع الاصلية للمسرح ·· أى ضرورة تمثيل المسرحيات اليونانية · ولا شك أن هذه المقولة تحمل مغالطات كبيرة ، لان الاعمال الكلاسيكية الصعبة لا يمكن تنفيذها بأدوات فنية مبتدئة ، ثم ان الاستفادة من التراث العالمى لا يعنى بالضرورة تمثيله على خشبة المسرح ، فقد تكفى فى البدء دراسته بتعمق واكتسابه كخبرة ثقافية ، ويظل بعد ذلك أمر تنفيذه مرهونا بالمرحلة المتقدمة التى تصل اليها الحركة المسرحية بشكل عام ، أما اذا فهمت المسألة بالصيغة الحرفية التى تطرحها المقولة المنكورة ، فاننا سنكون أشبه بمن يضع العربة أمام الحصان · وكمثال على خطورة تقديم الاعمال الكلاسيكية ، تجربة المسرح السورى الذى انتظر طويلا (منذ بدايات مارون النقاش فى القرن التاسع عشر حتى أواخر خمسينات القرن العشرين) ليقدم على عرض مسرحية اغريقية بواسطة بعض المثقفين الذين قضوا فترة من حياتهم فى فرنسا درسوا خلالها المسرح على يد بعض كبار المسرحيين الفرنسيين · (١)

ان تجربة « انتيجونا» كانت مؤشرا يحذر من القفز فى الهواء ، وقد اعطت درسا جيدا ليس لمسرح الاتحاد الشعبى فحسب ، وانما لجميع الفرق المسرحية التى كان يحاصرها غياب النص والتى كانت تتطلع بدورها لتقديم عمل من هذا النوع ·

●●●

(١) انظر مقال الدين عرودكى « التجربة المسرحية فى سورية » فى مجلة الموقف الادبى السنة الثانية ـ العدد الاول ـ ايار ١٩٧١ ـ ص ٥

المحاولة الثانية هى مسرحية « ثورنانا فى خطر » المبحرنة عن مسرحية موليير البحرجوازى النبيل » المقدمة من قبل مسرح الاتحاد الشعبى أيضا ·

ينبغى التأكيد هنا على أن فى أعمال موليير ما يمكن أن يكون مادة مسرحية جيدة لواقعنا حين يتم التعامل معها تعاملا واعيا ، اذ أن معظم كوميديات موليير تتعرض لظاهرات اجتماعية كانت بارزة فى عصره ، ويمكن مع شىء من التصرف والصياغة الجديدة ـ فى حالة بحرنتها ـ ان تحاكى ظاهرات اجتماعية سائدة فى عصرنا هذا · والاهتمام بمسرح موليير بادرة جيدة فى حركتنا المسرحية ، ينبغى أن تعمقها بادرات أخرى أكثر جدية ووعيا · وحين نراجع تاريخ بدايات الحركة المسرحية فى البلاد العربية سنلاحظ أن معظمها قد تعامل مع موليير ، سواء «بتمصير » النصوص كما حدث فى مصر على يد عثمان جلال ، أو الاقتباس كما فعل جلال ، أو الاقتباس كما فعل يعقوب صنوع حين اقتبس عددا من مسرحياته ومن ضمنها « البرجوازى النبيل » التى تحولت الى «الاميرة الاسكندرانية »(١) وفى سوريا قدم « مارون النقاش » عام ١٨٤٧ مسرحية البخيل ـ صورة محورة عن مسرحية موليير ـ وفى العراق قدمت مسرحيتا « طبيب رغما عنه » و «الثرى النبيل » من ترجمة « المطران جرجس قندلا » عام ١٩٠٨ · (٢)

نعود الى النص « المبحرن» للبرجوازى النبيل ، الذى يمثل نموذجا آخر للفهم الخاطىء للبحرنة · لقد افتقد أهم ما فى مسرحية موليير ، وهو الفكر الذى كان موليير يطرحه بشكل درامى يعتمد الكوميديا الراقية · ومهما كان رأينا فى موقف موليير الفكرى الا انه كان واعيا لهذا الموقف الذى اتخذه ازاء الصراعات الطبقية فى عصره · فالنص المبحرن اهتم ـ فقط ـ بالفكاهة وليس بالكوميديا التى يعتبرها موليير ملهاة اجتماعية انتقادية راقية ·

تناول موليير فى هذه المسرحية طبقة النبلاء والطبقة الوسطى بالنقد الذى يرمى الى اصلاح العيوب ولا يهدف الى تغيير الاوضاع ، وينصح بعد ذلك كل طبقة بأن تعيش فى حدودها(٣) أما نصنا المبحرن فلم يتمكن من تجسيد رؤية فكرية ـ مهما كانت ـ من الصراع الطبقى الدائر · ففى حين تمثل شخصيات موليير أبعادا اجتماعية طبقية فى الحياة ، لا نجد لشخصيات مانع والزوجة وعبدالله وأحمد ـ فى

---

(١) د · علي الراعى ـ فنون الكوميديا ـ كتاب الهلال ـ الفصل الرابع والخامس بشكل خاص ·

(٢) راجع مجلة المسرح المصرية ـ السنة الرابعة ـ العدد ٤٤ ـ اغسطس ٦٧ ـ ص ٣٢

(٣) د · علي الراعى ـ فنون الكوميديا ـ ص ١١٦

« ثورنانا فى خطر » ، أية أبعاد اجتماعية ، بل كانت محدودة الافق فنيا ، تتحرك طوال الوقت دون أن تشعر بأن هناك وحدة درامية تتجسد من خلالها ، أو نلمس رابطا فكريا يتمثل فى حوارها ٠

عند مراجعة سريعة لنص « ثور نانا ٠٠ » سنكتشف أنه ليس هناك بناء مسرحى ، بل كمية ضخمة من الحركات والالفاظ الفاكهية المبتذلة والمرصوصة بشكل عفوى لاتوحى بأن هذا الكلام مكتوب من قبل ، وانما هو حوار مرتجل تم تسجيل بشكل سريع ٠

تقوم الزوجة هنا بدور الروائى ، فتقول كلاما لا علاقة له بمجرى الاحداث ، وذلك فى مقدمة وختام الفصول ، بلغة عامية ميتة وخالية من أى ذوق فنى ٠٠ كما اننا لانلحظ صراعا بين أية قيم طبقية ، ماعدا رغبة البنت الخجولة فى الزواج من حبيبها ٠

فى النص الاصلى نرى السيد «جوردان» وهو من الطبقة الوسطى ــ يطمح فى الصعود الى طبقة النبلاء ٠ أما فى «ثورنانا ٠٠» فان النص يصور «مانع» على أنه من الطبقة الفقيرة التى تمتد أصولها التاريخية الى أيام الغوص ، وقد حصل على ثروة مفاجأة لانعرف مصدرها ٠٠ يعمل مانع على التمثيل بالطبقة البرجوازية ، لكن النص اقتصر بعد ذلك على المفارقات المضحكة طوال المسرحية ٠

ثم أن رسم الشخصيات كان مهزوزا ، فشخصية « المتنكر» ــ مثلا ــ يبدأ حواره باللهجة اللبنانية (استيز = أستاذ) ثم يتحول الى السجع (احنا تونا واصلين لبلادكم الآن بعد أن فرينا العالم بساعتان «!!» واسمعنا بشخصكم المثقف الفنان ، وقلنا نتعرف عليك قبل أن نسافر الى بلد النعمان) ثم ينطلق بلهجة شعبية صميمة (أفا بس يابو سميرة أنا أخوك) ٠٠

أما عن لغة المسرحية ، فقد كان الحوار العامى ركيكا يضم مجموعة كبيرة من المفردات والجمل المبتذلة التى لا تحمل أى قدر من الايحاء ولا يمكن ــ ايضا ــ تصورها على خشبة المسرح ، هذا عكس اللغة المستخدمة فى النص الاصلى ٠٠ لان موليير ــ قبل كل شىء ــ كا يصيغ أدبا جديدا ٠٠

ضمن تجارب الحركات المسرحية فى الوطن العربى ، كان التعامل مع موليير ــ باعتباره مؤسسا لفن الكوميديا الحديثة ــ ينطلق على أساس اغناء المناخ بطرح رؤية مسرحية كدافع لكتابة النص المحلى فى مجال الكوميديا ٠ لقد كانت تلك التجارب ذات تأثير متطور مع تطور الوعى الذاتى للحركة المسرحية فى تلك المناطق.

بالنسبة لتجربتنا ، يمكننا أن نطرح هذه التساؤلات : ما هى احتمالات هذا التأثير ؟ وهل استطاعت « ثورنانا ٠٠ » أن تطرح محاولة ايجابية يمكن أن تغنى

النشاط المسرحى فى مجال التأليف المحلى ؟ على ضوء قرائتنا للنص المبحرن ورؤيتنا له على الخشبة وما احتواه من مهرجانات غنائية رخيصة ، ستكون الاجوبة سلبية تماما ، لان من حظ موليير السيء وحظ الحركة المسرحية عندنا ، أن تكون أول تجربة تتصل بأدب هذا الكاتب الفرنسى ، قد حطت هذا القدر من السذاجة وافتقاد الرؤية المسرحية والرؤية الفكرية · الامر الذى يتطلب من الحركة المسرحية ان تعيد النظر فى علاقتها بموليير وغيره حفاظا على سطوع التراث المسرحى الذى سيظل حتى وقت طويل مصدرا مهما من مصادر المادة المسرحية التى ينبغى أن نحاورها لكى نبدع أعمالنا من خلالها ، لا أن نتناولها كقطعة تاريخية ننسخها ثم « نرقص » فوق اشلائها ·

الفصل الثالث

لقد استعرضنا بالتحليل تجربة مسرحنا فى مجال النص المسرحى : محليا ، عربيا ، عالميا ·· فى مهاولة للتعرف على أهم المشاكل المطروحة داخل الحركة المسرحية فى البحرين · لكن ، من الطبيعى ، أن العمل المسرحى ليس هو النص فقط ، ولا يمثل الجواب الاخير على وجود النشاط المسرحى أو غيابه · بل أن هناك جوانب وعناصر مهمة فى هذا المجال · وقد أعطت تجربتنا منذ بداية السبعينات وحتى الآن مؤشرات صحية عديدة ، تعرضت لتحولات وتطورات ملحوظة ساعدت على تكوين الملامح الاساسية للحركة المسرحية ، فنحن مثلا لا نستطيع ان نتحدث عن الممثل والمخرج وفنان الديكور والمكياج ·· الخ · التخصصات الاخرى ضمن البدايات الاولى للمسرح وحتى أواخر الستينات ، لان مثل هذه العناصر لم تكن قد تبلورت بعد ، ولم يأخذ كل دوره فى هذا النشاط الجماعى المركب (لقد سبق وأن طرحنا مثلا على ذلك فى فصل سابق بمحمد عواد الذى كان يساهم فى كل صغيرة وكبيرة فى العمل المسرح) كما أن المحاولات كانت سائجة بحكم المرحلة التى تعيشها الفعاليات المسرحية

ان من أهم انجازات المرحلة الاخيرة فى تجربتنا المسرحية ، تحقيق الوعى الاساسى لضرورة توفر المواهب الفنية المتخصصة فى كل مجال ، فبرزت العديد من المواهب فى التمثيل والاخراج ، وكذلك الديكور والمكياج حيث ينهض بمثل هذه الاعمال ــ أى الديكور والمكياج ــ فنانون تشكيليون معروفون ، ومن الطبيعى أن بعض هذه المواهب تجتاز الآن مرحلة البحث عن موقعها المناسب ·· كما سنلاحظ بعد قليل ··

وسوف نعرض هنا ، بالتحليل ، جوانب التطورات التى حدثت فى جميع هذه المجالات ، والعناصر المكونة للعمل المسرحى ··

[التمثيل]

منذ الارهاصات الاولى التى برزت فى أواخر الستينات ، والتى تحرك من خلالها الطموح الجديد الذى يتمثل فى النشاط المسرحى الذى يعتمد الموهبة الاصيلة بالاضافة الى العلم والدراسة ، تلك الارهاصات وهذا الطموح يتبلور اكثر فى بداية السبعينات بعد أن أستنفذ الجيل السابق ـ بكل رؤيته وأدواته ـ امكانياته ، ولم يعد قادرا على الاستمرار ، وهذه تحولات طبيعية يفرضها التطور الاجتماعى والثقافى الذى ينعكس ـ حتما ـ على النشاطات الفنية ·

لقد أخذت العناصر الشابة ، التى بدأت علاقاتها بالنشاط التمثيلى فى وقت متأخر ، تبحث عن فعالية اكثر وعيا · ومع بداية تأسيس الفرق المسرحية صار الاهتمام بالممثل كعنصر أساسى يتبلور تدريجيا·· وصعد العديد من الشباب ـ للمرة الاولى ـ خشبة المسرح لكى يؤدوا ادوارا مرسومة ضمن سياق درامى أوسع من سياق الاسكتش والتمثيلية القصيرة · وكان نمو وتطور هذه المواهب فى مجال التمثيل بطيئا جدا ، وذلك بسبب الظروف التى نشأت فيها هذه المواهب ، اذ لم يكن متوفرا ـ منذ البداية ـ المخرج المسرحى المتمكن والمؤهل علميا وفنيا والقادر على الاهتمام بالمواهب الجديدة وصقلها وتوجية طاقاتها ثم الكشف عن جوانب الابداع لديها ·

ولم يرافق اندفاع هذه المواهب نحو التمثيل ، اندفاعا موازيا نحو التثقيف الذاتى فى الفن التمثيل واغناء الموهبة بالمعرفة · ولم تبرز مع هذه النشاطات المسرحية ـ عموما ـ مساهمات نقدية مسرحية مؤهلة لتوجيه طاقات التمثيل وتبين نواحى القوة والضعف فى ممارساتها ·

كل هذه العوامل جعلت هذه المواهب تتحرك ببطء شديد من جهة ، وتقع فى كثير من الالتباسات التى شوهت تجاربها من جهة أخرى ·

من أفدح الاخطاء التى وقع فيها هؤلاء الشباب ، تصور أن التمثيل لا يمكن ان يؤدى هدف التوصيل الا عن طريق الهزل والاضحاك ، وكأن المسرح لا يحقق أهدافه الاجتماعية الا عن طريق « الكوميديا » هذا التصور الخاطىء قد تسبب فى مسخ العديد من الطاقات التمثيلة التى تملك استعداد جيدا لاداء شتى الالون الدرامية ، وخلق ـ بالتالى ـ ظروفا صعبة يعانيها حاليا عدد من الممثلين الموهوبين الذين يعملون الآن بجهد مضاعف لاقناع الجمهور بقبولهم فى ادوار مختلفة ، متنوعة ومتناقضة · واذا استطاع الممثل الموهوب والواعى ان يجتاز هذه المرحلة الصعبة فان المواهب السانجة لن تصمد امام الاختبار الصعب ·

ونحن اذا اردنا معرفة الظروف التى كرست مثل هذا الفهم الخاطىء للتمثيل ، فاننا نستطيع ان نبدأ من المحاولات القديمة فى بدايات المسرح عندنا ، حيث (اعقب تمثيل هذه الرواية الجادة ـ فظائع الطليان ـ فاصل هزلى ، وهذه ظاهرة انتشرت فيما بعد واصبحت ملازمة للتمثيل ، فى هذا الفاصل الهزلى يدخل شخص او اشخاص الى المسرح ويلبسون ازياء مضحكة كالمهرجين ـ وكانوا احيانا يصبغون وجوههم بالوان مضحكة ـ ويقدمون بعض المنلوجات والاسكتشات) (١) · هذا بالرغم من الجدية الكاملة والمتزمتة التى اتصفت بها تلك البدايات ·· ونستطيع ان نستنتج ذلك ايضا من الفقرات التمثيلية التى كانت تقدم ضمن حفلات السمر طوال تجربة « اسرة هواه الفن » عندما كان الثنائى الفكاهى يقدمان فاصلا هزليا ·

بالاضافة الى ذلك فقد ساهمت بعض الكتابات النقدية البائسة فى تكريس هذه المفاهيم : (ان القصة درامية ولكن هذا لايتنافى مع ادخال بعض الفكاهة ، وبالاخص ان جمهورنا تعود على ذلك · وقد كانت شخصية « الملا جاسم » المتنفس الوحيد للجمهور فى هذه المسرحية الجافة) (٢) ·

ويمكن ان نكتشف خطورة الامر حين نرى احد الذين يمارسون الاخراج عندنا يقول فى تقديمه لاحدى مسرحياته (ولا يخفى عليك عزيزى المشاهد ان هذا النوع من المسرحيات هو النوع المقبول والقريب من نفسية جمهور المسرح حاليا)(٣).

---

(١) طفلة الخليفة ـ تجاربنا المسرحية ـ البحرين اليوم ـ عدد ٢٤٩ ـ اكتوبر ٧٢

(٢) احمد عبدالرحمن : « فؤاد عبيد بين الملل والضياع » ـ صدى الاسبوع ـ عدد ١٨٥ ـ يوليو ٧٣

(٣) كتيب العرض لمسرحية « عائلة بوغانم » ٢٢/١/٧٤ ـ سالم الجوهر فى كلمة للمخرج

هذه هى المناخات التى ورثتها المواهب الجديدة والتى تعيش فيها الآن ايضا · وانا هنا لم اتطرق الى واقع جمهور المسرح الذى يتوزع به الكثيرون ليس اغفالا لدور الجمهور فى بروز هذه الظاهرة ، ولكن لاننى انطلق من موضوعة واقعية تقول بأن المسرح هو الذى يخلق جمهور ويتكيف فى توجهاته وميوله ، لان العملية المنطقية التى يقوم بها المسرح كأداة فنية لتغيير المجتمع ، تحتم ان يكون هو المؤثر فى ثقافة الجمهور وليس العكس ، لذلك ليس من المنطقى ان نتهم القتيل بالقتل ·· فالخلل ليس فى الجمهور ولكنه فى القصور الذى يحمله العاملون فى المسرح ·

لكى نحصل على عطاء المواهب الشابة وابداعها فى التمثيل ، لابد من توفر بعض الشروط الفنية ، المكملة لطاقة الممثل ، وهى :

١ ــ المخرج المبدع القادر على تفجير هذه الطاقة ·

٢ ــ النص المسرحى الجيد ، المصاغ من قبل كاتب متمكن ·

٣ ــ الثقافة العميقة مع المتابعة اليومية للنشاط المسرحى الذى يدور فى العالم ·

والى أن تتوفر كل هذه العناصر فى حركتنا المسرحية ، لابد ــ الآن ــ ان ننظر الى واقع ممثلينا بموضوعية ، وعدم مطالبتهم بمهمة اكبر من امكانياتهم الراهنة ·· هذه الامكانيات القابلة للتطور والصلابة · وهذا لايعنى التغاضى عن السلبيات الموجودة عندنا فى مجال التمثيل ، وانما ينبغى طرحها ومناقشتها ·

فمن الظواهر السلبية : الخروج عن النص (نحن لسنا فى موقف تقديس النص ولا نفترض تكاملة ، ولكننا نؤكد على اخلاقيات المسرح التى يتوجب ان يحافظ عليها اى ممثل قدير) فالعديد من الممثلين مولعين ــ بشكل غريب ــ بالخروج عن دورهم وعن حوراهم المرسوم فى النص ، وهذا الخرق يعمد الى الاضحاك وليس الى تعميق الموقف بشكل ايجابى ، نحن نفترض ان النص قد كتبة المؤلف وصاغ حواره بحيث تمثل كل كلمة حجرا من احجار البناء الدرامى ، فاذا تصرف الممثل فى الحوار فانه ــ دون شك ــ يسبب فى تداعى اطراف هذا البناء الذى لا يقوم سوى بالجهد الجماعى ، والعمل الجماعى لا يحتاج الا لجهد فردي لكى يتعرض للتخريب والهدم · والخروج عن النص لا يقتصر على الحوار فقط ، بل الحركة والالقاء ايضا ·

(سرور) من اليمين محمد البهدهي ، علي الشيراوي ، فوزية سلمان

كذلك تجاهل مسألة التثقيف الذاتى والاطلاع والمتابعة اليومية المستمرة من قبل معظم الممثلين · البعض استطاع ان يستفيد ـ الى حدما ـ من قراءاته ، ولكن بسبب عدم تنظيم هذه القراءة ، وعدم اهتمام الفرق المسرحية ـ كتجمعات مسرحية ـ بتثقيف الممثل ، لابد وان تكون هذه المسألة فى حدود البادرة الذاتية المعرضة للخطأ والتشوش والتوقف ايضا ·

ان اغلب الممثلين لا يشغلهم امر سوى الوقوف على الخشبة لاداء الادوار ·· اية ادوار ·· ليس مهما ـ بالنسبة لهم ـ نوع الدور وطبيعته الشخصية ـ والمخرج ـ بدوره ـ يساهم فى تكريس هذه الفوضى وهذا التخبط عندما يسند الادوار الى الممثلين بطريقة عشوائية دون ان يدرك ضرورة معرفة قدرات وطاقات الممثل ومدى ملائمته لهذا الدور أو ذاك ·

وهناك مشكلة خطيرة جدا ـ فى رأيى ـ يتعرض لها عدد من الممثلين ، وهى المشاركة فى تمثيل الحلقات والتمثيليات الاذاعية التى تتسم ـ عموما ـ بالسحطية والهبوط الادبى والفنى وغياب الاخراج ـ بالمفهوم الفنى السليم ـ مما يؤدى الى حصر دور الممثل فى القراءة وليس التمثيل ، وبالنتيجة نرى ان اللامبالاة بجوانب الاداء التمثيلى ـ التى تأخذ مداها فى الاذاعة ـ تتفشى فى الاداء المسرحى وتخربه · اننا لانعترض على مساهمة الممثل المسرحى فى الحلقات الاذاعية ، ولكن هذه المساهمة ينبغى أن تكون مشروطة وان تكون مدروسة بدقة ووعى ·

فى مقابلة هذا نستطيع ان نتعرف ـ من خلال العديد من الاعمال المسرحية التى قدمت ـ على عدد لا بأس به من المواهب التى تتمتع بقدرة جيدة فى التجسيد الدرامى ، وتتميز بحساسية فنية للدور الذى تقوم به ، بالاضافة الى سرعة البديهة التى ينبغى توفرها ـ فطريا ـ لدى الممثل ·· كما ان البعض يملك حضورا مسرحيا ·

نحن هنا نتحدث عن واقع ممثلينا ، وندرك جيدا انهم ليسوا محترفين بل هواة ، ويفترض فيهم ان يضعوا فى اعتبارهم صعوبات كثيرة ، تبدأ من الناحية المادية ولا تنتهى عند تاسيس الوعى والجمهور المسرحيين فى البحرين · الممثل الهاوى لا يأتى الى المسرح لكى يأخذ منه ، ولكن يأتى لكى يمنح هذا الفن كل طاقاته بدرجة متناهية من انكار الذات والذوبان فى العمل الجماعى · ولعل المسألة تبدو اكثر وضوحا اذا افترضنا ان هذا الهاوى ان يأتى الى المسرح ليس بهاجس

فنى فقط وانما بهاجس اجتماعى ايضا ٠٠ اى انه يأتى لكى يبدع فنا مسرحيا يتوجه لتغيير الواقع الاجتماعى ، وهذا ما يعمق مسؤولية الممثل الحقيقة ويجعلة يتخلى عن اى ميول تتطلع ــ عن طريق المسرح ــ للوصول الى غايا ت شخصية كالوجاهة الاجتماعية والشهرة والكسب المادى ٠٠ وبالطبع لا يخلو مناخنا من وجود مثل الميول عند البعض ٠

[العنصر النسائى]

منذ ان بدأت المحاولات القديمة للتمثيل فى البحرين ، واجه العاملون مشكلة العنصر النسائى ، اذا ان طبيعة تقاليد المجتمع المتخلف لا تنظر الى عمل المرأة فى مجال الفنون نظرة احترام ، وذلك لاسباب لاتتعلق بالفنون ذاتها ولكنها تتعلق المجتمع نفسه · اذن فمن الطبيعى ان لا ينتظر المسرح لكى تتغير نظرة المجتمع ، لذا لجأ الى الوسيلة الوحيدة والممكنه ، وان يقوم الشاب ــ الجميل الطلعة صاحب الصوت الناعم ــ بالادوار النسائية · وهذه الظاهرة لها وجود مشابه فى بدايات التجارب المسرحية فى بعض البلدان العربية نظرا لتشابه التقاليد الاجتماعية العربية ·

ان طبيعة المسرح تفرض عليه ان يكون اسرع من حركة المجتمع · لكى يؤثر فى تغييره · وفى البحرين لم يحدث هذا التأثير مبكرا ، فلقد انتظرت الفتاة (بروين زينل ، فاطمة شويطر) ٤١ عاما لكى تقف لاول مرة على الخشبة امام جمهور غفير ، وذلك ضمن « معرض البحرين التجارى والزراعى لعام ١٩٦٦ » · (١) ومرة اخرى ــ وبخجل ــ تصعد نجلاء احمد لتقوم بدور فى مسرحية « بيت طبي السمعة » عام ٦٩ ، وبخجل ايضا تبدأ مبادرات متفرقة هذا المجال · وكون الفتاة قد صعدت المسرح منذ ١٩٦٦ ، فان هذا لا يعنى ان كل الاعمال المسرحية التى قدمت بعد ذلك قد توفرت لها وجوه نسائية ·· لقد كانت هذه البدايات مترددة وخجولة بطبيعة الحال ·

ومع بداية السبعينات تكون الفرق المسرحية ، وازدادت الحاجة التى وجود نسائية تؤدى ادوارا نسائية ، ان قيام الرجل بدور المرأة على المسرح لم يعد مقنعا ، سواء من الناحية الفيسيولوجية والدرامية · ان الرجل حين يؤدى دور المرأة ، فانه يؤديه ــ غالبا ــ بطريقة مضحكة لاتتناسب مع طبيعة الدور اذا كان جادا هذا للاضافة الى توجه الفرق المسرحية لتقديم اعمال اكثر جدة من لاعمال المقدمة فى تلك الفترة او ما قبلها لذا فان غياب العنصر النسائى سوف يؤثر على مستوى المسرحية المزمع تقديمها ، بالتالى تظل المسرحية ناقصة ·

---

(١) جريدة الاضواء ــ العدد ٣١ ــ ٧ ابريل ٦٦

وهكذا بدأت الفرق المسرحية في البحث عن العناصر نسائية ·· ولكن بسبب عدم وضوح الرؤية المسرحية لدى العاملين ، اضافة الى الارتباك والتشوش الذى وقعت فيه الفرق فى محاولات لوضع صيغة عمل واضحة ومحددة ، فان هذا البحث جاء مرتجلا وغير منظم ، بدليل ان عددا من الوجود التى شاهدناها تمثل لاول مرة ، لم نعد نشاهدها للمرة الثانية ·· اذ لا يكاد العرض ينتهى حتى تعود الفتاة الى البيت وتنقطع علاقتها بالمسرح نهائيا ·

اذن هؤلاء الفتيات يملكن الجرأة ، بالاضافة الى الظروف العائلية الخاصة والقابلة للاقناع ، ولكنهن ــ للاسف ــ لا يملكن الموهبة · لذا فان محاولة واحدة كفيلة باثبات عجز هذه الفتاة عن الاستمرار والعطاء ·· وايضا باثبات فوضى عملية البحث عن العناصر النسائية وتقديمها ··

منذ ١٩٦٦ والفتاة تتواجد على خشبة المسرح ·· بتردد وخجل ، كما ذكرنا فالجرأة تنقصها الموهبة ، والموهبة تنتظر من يكتشفها · وهذا لم يحدث طالما ان الطابع الغالب فى مسألة توفير هذه الوجوه هو الارتجال والفهم غير الواعي للتمثيل المسرحى ·

هناك عروض ــ انتيجونا ، مالان وانكسر ·· وغيرها ــ توفر فيها عدد كبير من الوجوه النسائية ، ولكن رغم ذلك لم تبرز تلك الممثلة التى تملك الحضور المسرحى ·· اى الممثلة القادرة على فهم الدور بحيث كل طاقاتها لكى تفجر بعد ذلك الطاقات التى حواليها ·· الممثلة التى تتفاعل وتفعل بالطبع هناك استثناءات وهى نادرة جدا ·· رغم انها لم تستطع بعد ان تفرض وجودها ·

اننى حين اقرر هذه الحقيقة ، اضع فى الاعتبار عدة مسائل حالت دون وجود ممثلة قديرة تنهض بالدور الرئيسى فى اية مسرحية بتمكن واقناع ، وهذه المسائل هى :

١ ــ ترسب القيم الرجعية فى ذهن الممثل ــ الرجل ، لكونه جزءا من هذا المجتمع وليس منفصلا عنه ، وبالتالى فان هذا المجتمع يمارس تأثيرا كبيرا على وجهات نظر هذا الفرد وعلاقاته بالاخرين ، فنظر الممثل الى الممثلة لا تختلف عن نظرة الرجل الى المرأة ، الا بمقدار تخلى الممثل عن النظرة الخاطئة ، ومقاومته لامراض مجتمعة ·

ان الفتاة التى تمكنت من اقناع عائلتها للموافقة على صعود خشبة المسرح ، احتاجت الى جهد اكبر لكى تقنع الممثل نفسه ، ليس فقط لأخذ موافقته على وقوفها بجانبة ، بل لاقناعه بانها كائن لا يختلف عنه ، وبانها ليست ناقصة عقلا ودينا وفنا · ان هذه العلاقة الغير طبيعية ادت الى حرماننا من رؤية ممثلة قديرة ، وفى اغلب الاحيان ادت الى التراجع النهائى عن التمثيل عند الفتاة ·

وعندما يعى الفنان دورة كفرد يمثل فئة متقدمة وواعية فى المجتمع ، فأنه حتما سيرفض كل القيم الرجعية والعلاقات المريضة وسيعيد النظر بشكل جذرى فى علاقته بالمرأة الممثله ·

٢ ـ عدم اهتمام المخرج باكتشاف الجوانب الايجابية فى الممثلة ، وهذا راجع الى ضعف المنهج ـ اذا كان هناك منهج ما ـ الذى يتبعة المخرج فى عملية الاخراج · فالانفعالات والحركات والاصوات تظل مدفونة فى القاع دون ان تفسح لها المجال للغليان والتفجر · وكمثال على ذلك ، تلك الممثلة التى اذت دور « انتيجونا » حيث اهتم بمخارجها اللفظية وطريقة نطقها اكثر من اهتمامه بانفعالاتها وايماءاتها و نبضها الداخلى ·

٣ ـ سلبيات الممثل التى تنطبق ـ بشكل او بأخر ـ على الممثلة : كالتهافت على اضحاك الجمهور دون مبرر ، اللامبالاة ، عدم احترام النص والبروفات ، العزوف عن مسالة التثقيف الذاتى من خلال الاطلاع الدقيق والقراءة الواعية وتأصيل الموهبة بالدراسة ·

[الاخراج]

لم تتحدد صورة المخرج عندنا الا مع بداية الحركة المسرحية الجديدة ، والتى يمكن تتبعها منذ نهاية الستينات وبداية السبعينات على وجه الخصوص · قبل ذلك كان الاخراج نشاطا ضمنيا فى مجمل العرض ، قد يؤديه اى شخص يتطوع لتمرين الممثلين على قراءة الحوار بلغة سليمة ، كما فى بدايات المسرح المدرسى والمسرحيات التاريخية · او اى شخص سبق الاخرين فى تجربة التمثيل ويتولى تلقين الحوار فى الوقت المناسب بحيث يأتى موقع الممثل الرئيسى فى الاسكتش بارزا ليصب سيل النكات والحركات ، كما فى تمثيليات واسكتشات « اسرة هواه الفن » و « الفرقة التمثيلية الاذاعية » ولم تحمل لنا تجارب تلك الفترة اسماء مخرجين برزوا فى هذا المجال · ورغم ان تلك المحاولات فى الاخراج تعتبر أولية ، الا انه لايمكننا وضعها فى خانة الاخراج المسرحى بمعناه العلمى الحديث · فى عام ١٩٦٧ قام عبدالرحمن بركات باخراج مسرحية « عمامى الثلاثة » بعد ذلك اخرج سلطان سالم « بيت طيب السمعة » وفى عام ١٩٧١ اخرج محمد عواد « كرسى عتيق » بعد ان قدم سلسلة من الاسكتشات فى الستينات ·· ثم تتابعت الاسماء التى مارست عملية الاخراج سالم الجوهر ، راشد المعاودة ، خليفة العريفى ، سعد الجزاف ، حياة الخطيب ، يوسف حمادة ، ناصر القلاف ، يوسف جمال ، أغلب هذه الاسماء ، لم تستند على اسس علمية فى الاخراج ، ان رصيدها لا يتعدى الخبرة المكتسبة من التمثيل ، فى الاندية · فعملية الاخراج كانت تحكمها اجتهادات شخصية ، تنقصها ــ فى الغالب ــ الرؤية المسرحية ·

الواضحة والشاملة لجميع جوانب العمل الفنى ·· من النص حتى الاضاءة · ولهذا رأينا ان النص ينفذ بحذافيره على الخشبة ، دون اضافة أو مساهمة فى الخلق · ولهذا ايضا عجز البعض عن الاستمرار بعد أن قدموا عملا أو عملين على الأكثر (راشد المعاودة مثلا اكتفى باخراج مسرحية واحدة فقط « مالان وانكسر » وهى من تأليفه)

سوف اتناول هنا بعض الذين يمارسون الاخراج فى المرحلة الراهنة ، محاولا دراسة الظواهر الايجابية والسلبية فى اعمالهم ، مع ملاحظة ان الملامح المتميزة لكل مخرج لم تتحدد بعد ، نتيجة كون تجربة الاخراج جديدة قياسا الى عمر الحركة المسرحية ·

عبدالرحمن بركات

مارس التمثيل فى نشاطات الاندية ، ثم اتجه الى الاخراج عام ١٩٦٧ مسرحية عمامى الثلاثة) الى جانب قيامه بتمثيل بعض الادوار فى المسرحيات الاخرى ٠٠

ثم جاءت مسرحية « سبع ليالى » لتؤكد قدرة بركات فى تحريك الشخصيات من الداخل ، ومن ثم ابراز الشحنات الانفعالية التى تتصاعد بشكل تدريجى وتنفجر فى اللحظات الدرامية ٠ فبالرغم من خلو المسرحية من العقدة ــ كما فى البناء التقليدى للمسرحية ــ فان بركات استطاع ان يجعل الحدث يتجسد عبر المشاعر التى تتوهج فى اعماق الشخصيات ، دون ان يجعل المشاهد يفتقد العقدة التى اعتاد عليها ، لقد كانت العقدة فى تأزم المعاناة المتمثلة فى الحوار والحركة ٠

بعد هذه المسرحية ، خطا بركات خطوة الى الوراء بمسرحيته « انا وانت والبقرة » وهى من تأليفه ، والتى تعتمد على مفارقة اساسية ، تتفرع منها وتتوالد عدة مفارقات تتراكم طوال المسرحية ، الى ان يكتشف الاب الحقيقة مميز بين الذى جاء يشترى البقرة والذى جاء يخطب ابنته ٠ ان بركات قد وقع هنا فى مطب انتزاع الضحك ، ولا شىء آخر كغير الضحك ٠

وآخر اعمال بركات كانت مسرحية « سرور » التى سبق وان أخرجها « خليفة العريفى » قبل فترة قصيرة جدا وعرضت فى مهرجان دمشق لعام ٧٥

اذن كان امام بركات اختبار صعب عليه أن يجتازه ، أى عليه ان يضيف شيئا جديدا لم يستطع الاخراج السابق ان يضيفه ، لهذا بذل بركات مجهودا كبيرا ، محاولا ان (يفسر) بعض الجوانب الغير واضحة فى النص اصلا ، فاهتم بالحركة التى تحولت الى عامل مهم فى العرض الجديد رغم قيود الحوار التى كانت تحد من انطلاق الحركة وليونتها ، وهذا أدى الى وقوع قسم كبير من الحركة فى المبالغة التى لم تتناسب مع السياق العام للمسرحية ٠

الى جانب ذلك استطاع بركات أن يجسد الكثير من المعانى التى لم يستطع النص ان يعبر عنها بسبب التداخلات والتشوش فى علاقات الشخصيات (البيولوجية والفكرية) كما فسرها المخرج فى كلمته ٠٠ (١) كذلك استخدم الجوقه ــ التى لم تكن موجودة فى النص وهذه الخطوة كان بامكانها أن تنجح لو ان النص

---

(١) انظر كتيب المسرحية

كان يتمتع بقدر اكبر من التماسك ، ولو كان المخرج اكثر تمكنا فى استخدام الجوقة ٠٠ لقد سطحت الجوفة الكثير من المواقف الجيدة وعرقلت سير الحدث دراميا ، كما قيدت حرية الممثلين فى الحركة ولم يكن واضحا للمخرج الهدف من استخدام الجوقة وموقعها الفنى من الحدث قبل موقعها الاجتماعى (مساندتها لقضية سرور) ٠

ان بركات من المخرجين الذين يتمتعون بحساسية مفرطة ازاء المادة الشعبية ، والفلكلورية بشكل خاص ٠٠ ولكن هذه الحساسية ما زالت بحاجة لادوات علمية تفجرها ، وهو من المخرجين القلائل الذين يملكون القدرة على النفاذ فى النص لاكتشاف الفكرة الرئيسية المطروحة وتكوينات الشخصيات النفسية والفكرية ٠٠ وبالتالى محاولة تجسيدها على الخشبة ٠ هذا عكس بعض المخرجين الذين يكتفون بالتنفيذ الحرفى للنص ، دون اعطائه بعدا آخرا ونفسا جديدا ٠ وهذا لا يعنى ان صورة بركات كمخرج قد توضحت تماما ، فما زال امامه الكثير لكى يرسخ اقدامه على أرضية الاخراج ٠

محمد عواد :

لقد تحدثنا عن عواد فى فصول سابقة ، سواء فى مجال كتابة الاسكتشات وتمثيلها ، أو فى مجال الحديث عن النصوص المسرحية ، وبقى ان نشير هنا الى ممارسة الاخراج المسرحى فبعد محاولتى (كرسى عتيق) و (السالفة وما فيها) لمسنا تطورا ملحوظا فى اخراجه لمسرحية ابراهيم بوهندى الشعرية (اذا ما طاعك الزمان) ٠

انه بالرغم من افتقار المسرحية الاخيرة للحوار الدرامى ــ وخاصة فى الفصل الاول ــ الا ان عواد استطاع ان يحرك الممثلين معتمدا على التكوينات البشرية والديكور التجريدى ، مستخدما العرض السينمائى (وهذا يحدث للمرة الاولى فى تجاربنا المسرحية) اثناء منولوج الراوى الطويل ٠٠ ومثلما تطرق المؤلف الى موضوع الغوص بشكل جديد ، فان عواد ايضا عرض الموضوع بشكل جديد ٠ كذلك جاءت حركة الممثلين مدروسة بدقة ، تختلف عن الحركة العفوية والمبالغ فيها فى مسرحيتيه السابقتين ٠

انجز عواد مؤخرا (عام ١٩٧٥) دورة دراسية فى التمثيل والاخراج فى لندن ، الى جانب تخصيص جزء من الدورة فى دراسة مسرح الاطفال ٠

سعد الجزاف :

بدأ الجزاف ممثلا ــ ويعتبر دوره فى سبع ليالى من أبرز الادوار التى قام بها ثم تحول الى الاخراج ، فقدم (الضايع) و (زمان البطيخ) و (توب توب يا بحر) ، الى جانب اشتراكه فى تمثيل الادوار الرئيسية فى هذه المسرحيات ، ولاننى لم اتمكن من مشاهدة عرض مسرحيتيه السابقتين ــ بسبب ظروف خاصة ــ فاننى سوف اتناول آخر اعماله (توب توب يا بحر) ٠

بسبب عدم وضوح الرؤية الفكرية والفنية ، نجد بعض المخرجين يقدمون نصوصا دون ان يتخذوا موقفا نقديا منها قبل تقديمها ٠ ان كل ما يهمهم هو الحصول على النص ثم المباشرة بتنفيذه ٠٠ والجزاف ينتمى الى هذه الفصيلة ٠

لقد تناولنا فى فصل سابق مسرحية (توب توب يا بحر) وحللنا الفكر اليمينى الرجعى الذى يطرحه هذا النص ٠٠ وهذا يعنى ان المخرج هنا يتحمل

مسئولية تقديم مثل هذا العمل المضاد لتطلعات ومواقف جماهيرنا ايام الغوص ٠ ان الموافقة على النص وتقديمه كما هو ــ من قبل المخرج ــ يعتبر اقتناعا وتبنياً ــ سواء كان بوعى أو بدون وعى ــ بكل ما جاء فى النص ٠ ولكى يتوضح لدينا مفهوم الجزاف للاخراج وللعمل المسرحى ، فاننى سوف استشهد ببعض ما جاء على لسانه فى مقابلة له اجراها احمد عبدالرحمن فى مجلة المواقف (العدد ٨٥ ــ ٧٥/٦/١٦) ٠

(توب توب يا بحر) تاليف راشد المعاودة ، من اليمين ، سلطان مبارك ، ابراهيم البنكى ، سعد الجزاف ، سبيكة الحكم

انه يقول عن النص : (انه عمل ادبى جيد لكاتب جيد · ولا شك ان الجمهور سوف يقبله لأنه يريد عملا يجعله يفكر بما حوله ولا يهمه ان كان تراجيديا أو كوميديا ، هذا من جهة ، اما من جهة التزامى بالنص ، فاننى لم اتصرف كثيرا فى النص ولم أضف عليه ما يشوهه ، ففكرة النص موجودة كما هى ، الا اننى عملت على تجسيد شخصيات المسرحية واعطائها ابعادا درامية اعمق · كما حذفت بعض الكلام من الحوار واضفت اشياء اخرى لتقويته · اما نهاية المسرحية فقد غيرتها بالفعل · لأن نهاية الكاتب فى رأيى لم تكن واضحة ، فعملت على توضيحها للجمهور) ·

وعلى سؤال : ما هو الجديد الذى أتيت به فى هذا العمل ؟

يجيب : (لعل اهم عمل قمنا به هو اننا استخدمنا فرقة دار جناع للفن الشعبى على المسرح واعطيناهم الفرصة لاظهار فنهم الاصيل ، وذلك بربطها بالطبع باحداث المسرحية · ثم هناك الديكور ·· الديكور فى المسرحية يتغير خمس مرات وفى كل مرة يختلف عن المرة السابقة ، وقد تطلب منا ذلك جهدا كبيرا ، كما ان المسرحية تحتوى على (١٩) ممثلا رئيسيا غير الكومبارس ومعظمهم يمثلون لأول مرة ، والمتفرج لا شك سوف يشعر بأن هناك جهدا فى المسرحية) ·

اما ما يقوله الجزاف عن النص لا يدل الا على نقص فى الثقافة والحس الادبى ، مع قدر كبير من المجاملة والدعاية للمسرحية · ان هذا الرأى مرفوض من وجهة نظر نقدية متأنية · اما عن كون (الجمهور يريد عملا يجعله يفكر بما حوله) فهذا امر نحبذه لأنه من صميم الدور الاجتماعى للفنون عامة · لكن هل حقق اخراج (توب توب يا بحر) هذه الموضوعة ؟ لا اعتقد ذلك لسبب جوهرى هو ان الجزاف قد اهتم (بتنفيذ) المسرحية واعتمد على (توضيحها للجمهور) ·· ومن البديهى ان الاخراج يختلف كثيرا عن التنفيذ والتوضيح ، وما فعله المخرج فى هذه المسرحية لم يجعل الجمهور يفكر ، بل جعله يستغرب من الصورة المهزوزة لحياة الآباء والاجداد التى اظهرها المخرج ·· والمؤلف طبعا · لقد بدوا ــ البحارة ــ نماذج انسانية ذابلة ، لا حياة فيها · وهذا يناقض الايقاع التراجيدى فى الواقع التاريخى لرجال البحر · وحين عجز المؤلف عن العزف على هذا الايقاع أثناء كتابته للنص · لم يستطع المخرج لقصور فنى ذاتى ــ ان يستحضر هذا الايقاع ، بل اعطى الاتجاهات النص الميلودرامية مجالا لامتناهيا للتضخم ، بسبب رغبة واضحة فى المبالغة ، فوجدنا اذلال البحارة فنيا يصل الى درجة البكاء والعويل واستدرار تعاطف الجمهور ·

تقول اللجنة الثقافية لمسرح الجزيرة فى (كتيب المسرحية) ان هذه المسرحية (مأساة قد تحزنك وقد تبكيك) وفى مكان آخر (يتصاعد الصراع فيها وتتفاقم

الاحداث مع تصلب موقف البحارة فى وجه النوخذة) ·· ولم تكن المسرحية مأساة ، ولم يحدث ان تصلب موقف البحارة ، الذين بدوا ـ فى المسرحية ـ جبناء ، سلبيون ، نليلون ، انانيون ، تابعون للتجار · ان فن المأساة الدرامى يختلف عن الميلودراما الرديئة التى روجتها السينما المصرية · حتى صارت جزءاً ثقافة جيل سىء الحظ من فنانيا · فعند اسخيلوس اليونانى ـ الذى خلق المأساة وأسسها فى الدراما ـ لم يكن الابطال مخذولين أو انهزاميين أو سلبيين ، بل كانوا عظاما يواجهون المصاعب مرفوعى الرؤوس · ففى الوقت الذى كانت المأساة تكشف اسى الانسان فى أحلك حالاته ، كانت تؤكد جلال الانسان فى أسمى حالاته ·

ان أقصى ما استطاع الجزاف ان ينجزه هو (ان يصل بهذه المسرحية بالقدر الذى أراده المؤلف ولم يحاول ان يتجاوز توجيهات النص المكتوبة الا فى حدود يسيرة) (١)

من المآخذ التى اخذناها على راشد المعاودة والتى تنطبق على الجزاف · استخدام الفلكلور بدون مبرر فنى ولغرض الاستعراض فقط ·· اقول الفلكلور وليس التراث · لأن الجزاف لا ينظر الى التراث الشعبى من وجهة تاريخية علما وفنا · ولكن وجهة فلكلورية · ولهذا يعتبر المخرج استخدام فرقة دار جناع للفن الشعبى من اهم ما قدمه فى المسرحية · مع ان استخدام الفرقة هنا جاء محشورا فى العمل دون ضرورة فنية ، وبدا مفصولا ـ بشكل واضح ـ عن العلاقات الدرامية فى المسرحية ولا تمثل فى أحسن حالاتها سوى امتداد للديكور المهرجانى الذى زخرت به مشاهد المسرحية ·· بمعنى آخر يمكننا اعتبار اشراك هذه الفرقة فى العرض وسيلة دعائية لترويج العمل المسرحى ·

ومن الميول الفلكلورية عند الجزاف تلك المبالغات الواقعية (التى تفصل المسرحية عن الواقع) التى يلجأ اليها فى تصوره للادوات الفنية المكملة لعملية العرض المسرحية كالديكور ·· فقد حشر المخرج احجاما كبيرة من قطع الديكور المبينة بجهد كبير · صفائح عريضة من السعف · وبدا الامر كما لو اننا ازاء بناء منزل حقيقى من السعف ·

ان هذه الظاهرة الفلكلورية ـ التى يستغلها البعض تحت مظلة التراث ـ تجعلنا نحذر مجمل الحركة المسرحية من التمادى فيها · انا لا ادعوا الى رفض التراث وعدم الاستفادة منه ، ولكننى اخشى ان يتحول المسرح الى حفلة منوعات (فى ملصقات الاعلان عن مسرحية توب توب يا بحر نقرأ : هذه فرصتك مع الغناء

---

(١) ابراهيم عبدالله غلوم ـ الاضواء ـ العدد ٥٠٤ ـ ٧٥/٧/١٧

الشعبى والرقص الشعبى والتراث الشعبى مع نخبة من فنانى المسرح) كما سنلاحظ بعد قليل عند سالم الجوهر فى مسرحية (ثور نانا فى خطر) ٠

ثم ان الاسلوب الدعائى المبالغ فيه ، فى ملصقات المسرحية التى تعلن عن (روعة من روائع المسرح لهذا الموسم ٠٠ المسرحية الشعبية ٠٠ توب توب يا بحر) هذا الاسلوب ينتمى الى اساليب الافلام الرديئة التى تحتاج الى مهرجانات اعلامية لترويجها ٠ وكان على الجزاف ان يدرك الفرق بين المسرح كفن وبين (الهمبكة) التى هى ضد الفن وضد الجمهور فى آن واحد ٠

سالم الجوهر :

مثلما يعتبر سعد الجزاف ظاهرة لم تتضح معالمها الايجابية بعد فى الحركة المسرحية ٠ يمكننا ان نعتبر سالم الجوهر ظاهرة بدأت معالمها السلبية تتضح وهذا الاستنتاج نتيجة مساهمات الاخير ونشاطاته العديدة من ناحية الكم ٠٠ ومن هنا تأتى اهمية النظر فى تجربته المسرحية فى مجال الاخراج ٠ لقد ارتبطت محاولات الجوهر فى الاخراجبالنصوص (المبحرنة) ، وحتى الآن لم يخرج سوى نص محلى واحد هو (امبراطورية بوجسوم) من تأليف كاتب جديد هو (عيسى الحمر) ٠

قدم الجوهر عدة تمثيليات قصيرة ضمن نشاطات الاندية ، واول مسرحية اخرجها هى (المخلب الكبير) الكويتية ، ثم قدم مسرحية كويتية ثانية هى (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ٠٠ بم) التى تحولت فى البحرنة الى (عائلة بوغانم) ٠ بعد ذلك قدم (الزلزال) للكاتب المصرى مصطفى محمود ، ثم (ثور نانا فى خطر) عن مسرحية موليير (البراجوازى النبيل) ، وآخر اعماله (امبراطورية بوجسوم) ٠ فى (ثور نانا خطر) لم تتحدد ملامح الشخصيات ولا هوياتهم الاجتماعية ٠٠ فالبرجوازى مثلا لم يقنع المشاهد بأن شخصية هذه تمثل طبقة موجودة فى المجتمع ٠ صحيح انه كان ــ موضوعيا ــ يؤرجح ذاته بين طبقته وطبقة اعلى ، ولكننا ــ فنيا ــ لم نتعرف على انتمائه الاجتماعى فى ضوء الواقع الاجتماعى المحلى : هل كان برجوازيا صغيرا ؟ هل كان من الطبقة الفقيرة ؟ ام انه كان برجوازيا ــ كما هو الحال فى مسرحية موليير الاصلية ــ ؟ واذا كان برجوازيا فهل توجد لدينا طبقة نبلاء يطمح صاحبنا فى القفز اليها ؟

المخرج لم يعط جوابا على هذه الاسئلة المحورية ، ويبدو انه لم يهتم بذلك ــ من الناحية الفكرية ــ اثناء اقدامه على اخراج المسرحية ٠ وكذلك بالنسبة للشخصيات الاخرى التى بدت هلامية التكوين اجتماعيا وفشل المخرج فى رسم ملامحها ومواقفها ٠ ان النص المبحرن هذا يمثل نمونجا مثاليا لرداءة النص

المسرحى · والذى انعكس بدوره على الاخراج الذى بدأ ضامرا وهزيلا ·

لم يدرس الجوهر المرحلة التاريخية التى كتب فيها موليرا مسرحيته ، ولم يدرس طبيعة المجتمع فى تلك الفترة ، وما تميزت به البرجوازية من جهة والنبلاء من جهة اخرى · بكل تقاليدها وعاداتها وهكذا لم يكتشف ان المبارزة بالسيف والموسيقى والرقص كانت فنونا تعتبر جزءا من ثقافة وعادات طبقة النبلاء فى ذلك العصر · ولو ادرك ذلك لاستطاع ان ينقذ المسرحية من شرك حفل المنوعات الذى وقعت فيه ·

ان المسرح باعتباره اكثر الفنون حساسية بالحركة الاجتماعية والواقع الطبقى ، يتطلب مخرجا يمتلك ادوات علمية تؤهله لتحليل اللحظة التاريخية التي يعيشها ، ويبدع على ضوئها فنه · اما (ثورنانا فى خطر) فانها تثبت غياب الوعى الاجتماعى عند المخرج ، وثبت جهله بالكوميديا وباسلوب موليير المميز الذى يبعث فى الجمهور (الضحك الفكرى) حسب تعبير مؤلف كتاب (فن المسرحية) (١)

فى هذه المسرحية اخذ الفلكلور حيزا كبيرا ، مزيجا اية بادرة درامية يمكن ان تصيغها احدى الشخصيات بجهود ذاتية من الممثل · الامر الذى هيأ المفرصة لكى تتحول المسرحية الى التسلية الرخيصة المعتمدة على الغناء والرقص واصطياد النكتة من الذاكرة وحشر احد المغنين مع فرقة راقصة ·

يقول موليير (ان الملهاة ليست لهوا ولكنها علاج يصلح به الكاتب المجتمع) ·· ولكن ملهاة موليير تحولت على يد الجوهر الى حفل فلكلورى يتناقض تماما مع مسار المسرحية ·· وهنا يحق لنا ان نسأل : هل الفلكلور ــ الذى قدمه المخرج ــ باعتباره شعبيا ، يمثل جزءا من الثقافة البرجوازية ؟ كيف يحل سالم الجوهر هذه المعادلة المرتبكة ؟

اما عن مسرحية (امبراطورية بوجسوم) فان موضوع المسرحية ــ سيطرة أب على عائلته ــ ليس جديدا وقد عرض الجوهر نفسه فكرة مشابهة فى مسرحية (المخلب الكبير) ، التى كانت اكثر تماسكا من الناحية الدرامية وبناء الشخصيات وبروز ملامحها ، وساهمت ــ ايضا ــ فى انجاح العرض ، عكس هذه المسرحية · وهذا يعنى ان النص يؤثر سلبا او ايجابا على طريقة الجوهر فى الاخراج ، وبالتالى يتضح عجزه وقصوره حين يتعامل مع نص ضعيف مثل (امبراطورية بوجسوم) وهذا يذكرنا بتجربة توفرت فى بدايات المسرح المصرى وتعرض لها الدكتور على الراعى فى كتابه (فنون الكوميديا) حيث كان عثمان

---

(١) ميليت / بنتلى ــ فن المسرحية ــ ص ٢٣٤

جلال يقتبس موليير ويستعين به في كتابة بعـ النصوص عن طريق الاعداد من مسرحياته ، فكان يقدم اعمالا جيدة ومتماسكة ، ولكن (ما أن ترك صحبة موليير وشق لنفسه طريقا مستقلا حتى وضح ضعفه ككاتب مسرحى) ٠ (١) ٠

الامر يختلف هنا بالطبع ، فسالم الجوهر ليس كاتبا ولكنه مخرج يتكىء على نصوص غير محلية ، تتميز ــ في حدود متفاوتة ــ بتماسك بنائها الدرامى ، ولكنه عندما اعتمد على نص محلى متهافت البناء انكشف عجزه وغياب رؤيته المسرحية ، تماما مثلما حدث لعثمان جلال ففى مسرحية « المخدمين » وهى من تأليفه الخاص ، لا نجد شيئا من التألق والبراعة والفكاهة اللذيذة التى حققها عثمان جلال لنفسه وهو في كنف موليير (٠٠٠) ولكن هذا العجب ما يلبث أن يتبدد حين نمعن النظر في مسرحية (المخدمين) فنجد أن ضعفها الاساسى راجع الى تهافت بنائها والى عدم قدرة الكاتب على أن يطور موضوعها وشخصياتها) (٢) ٠

في (امبراطورية بوجسوم) لم نشعر بأن شخصية الاب هى الطاغية ، وانما كانت ذاوية دراميا ، كما أثرت الصيغة الهزلية التى تميزت بها على طبيعة دورها المرسوم ليكون امبراطوريا ، وفات المخرج أن يتحكم في هذه المعادلة الدقيقة بين الفكاهة وبين طبيعة الدور الدرامى الذى تتعلق به مسار الشخصيات الاخرى وتطور الاحداث ٠ ثم ان مقتله على يد ابنه في النهاية لم يكن مقنعا ٠٠ أو أن المخرج لم يقنعنا بذلك ٠ واذا أدركنا الابعاد والرموز الفكرية والاجتماعية التى يمكن أن يطرحها قتل الاب في الاعمال الفنية ، فاننا لا نجد مثل هذه الايحاءات في المسرحية ٠ وبرغم المحاولات التى طرحتها المسرحية لكى تقنع المشاهد بأنها تحمل رموزا فكرية واجتماعية تتعلق بالرجعية أو الاستعمار ٠٠ الخ ٠ فان ذلك لم يتحقق فنيا لان الحوار لم يكن ذكيا ولم يحتو على قيمة فكرية واضحة أولا ، وثانيا لانه لم يكن بوسع الاخراج أن يضيف جديداً ما دامت المادة الاولية غير متوفرة ٠ ان تجربة سالم الجوهر لم تطرح ــ حتى الان ــ امكانية التجاوز ، وذلك بالرغم من كون عدد المسرحيات التى أخرجها تفوق عدد المسرحيات التى أخرجها الاخرون ٠ وهذا يستدعى من الجوهر وقفة حازمة ازاء محاولاته ، ومراجعة تجربته بشكل أكثر جذرية ووعى ومسئولية ، وان يضع في اعتباره بأن العمل المسرحى لا يتأصل ويتطور بالتراكم الكمى للاعمال ، ولكن بالوعى والنقد الذاتى والحساسية الفنية وتجاوز السلبيات ، وهذا ما تحتاجه مجمل نشاطات حركتنا المسرحية في البحرين ، وليس تجربة الجوهر فقط ٠

---

١ ، ٢ : فنون الكوميديا ــ د ٠ علي الراعى

خليفة العريفى :

كانت له محاولات عديدة في كتابة القصة القصيرة ، ومنها انطلق الى المسرح ليكتب مسرحيته (ح · ب) ويخرجها أيضا · وهو يدرس منذ ١٩٧١ وحتى الان في معهد الفنون المسرحية بالكويت ، متخصصا في التمثيل والاخراج · وبالاضافة الى التأليف والاخراج ، فان العريفى قد مارس التمثيل في عدة مسرحيات ·

لكى نناقش تجربة الاخراج عند العريفى لمسرحيته (ح · ب) ، علينا أن نحلل هذا النص · وهو من تأليفه · تحكى قصة (ح · ب) عن ثلاثة أخوة واخت عانس ، يتصارعون للحصول على أكبر كمية من المال · والقضية التى أمامهم هى وصية والدهم التى تحكى عن تقسيم الارث · وتبدو دهشتهم من ذلك كبيرة لان التشريعات الموضوعية هى الكفيلة بتوزيع الارث في مثل هذه الحالات ، وليست الوصية

تأتى رسالة يدعى صاحبها بحقه في الارث ويريد الحصول عليه بالتفاهم أو بالقوة · ولكى ينال حسن ــ الاخ الاكبر ــ حصة أكبر فانه يقتل الاخت · وحين يأتى المحامى المناط به أمر قراءة الوصية ، يتعرض للحجز من قبل الاخوة الثلاثة حتى لا يؤدى مهمته · وبعد ذلك يبدأ التركيز على شخصية حسن وهى تتأزم نفسيا وتتحول الى الجنون · متقمصة بعض الشخصيات التاريخية التى عرف عنها التحكم الدكتاتورى والاحكام القراقوشية نيرون ، الحاكم بأمر الله ، هارون الرشيد ·· ثم تنتهى المسرحية بأشباح الضحايا وهى تحاصر حسن (الحاكم بأمر الله) لتخنقه ·المسرحية كنص أدبى لا يخلو من الملامح الدرامية الجيدة ، وبناء الشخصيات بملامحها المتميزة كان واضحا ، ما عدا الاخت والخادمة (بدرية) ، ونلاحظ أن توتر العلاقات المستمرة بين الاخوة كان عاملا من عوامل تصعيد الاحداث ، وان كان هذا التصعيد يقتصر في أكثر المسرحية على شخصية (حسن) فيتحول الى محور المسرحية ، مما يضعف حضور الشخصيات الاخرى ·

تميزت فكرة المسرحية بالجرأة لتعرضها لقضية جنرية واضحة ، ولكن هذه الجرأة لم تتسلح بالوعى العلمى للظاهرات الاجتماعية · نحن لا نشك في الهموم التى شغلت المؤلف أثناء كتابته للمسرحية ، كما لا نشك في طموحه الجاد لطرح هذه الهموم بحزم ·· لكن في عمله هذا لم يتحقق القسم الكبير من هذا الطموح · من الوجهة الفكرية نجد أن المؤلف قد أعطى الجزء الاكبر من اهتمامه لطرف واحدة من أطراف الصراع الاجتماعى ، وهو الطرف المستغل (بكسر الغين) في

حين ظل الطرف الاخر باهتا في أساليب تعبيره الواقعية والفنية ·· الخادمة تبدى استياءها المتردد ، والخادم (محمد) جاء ـ لسوء حظه ـ في صورة مجنون ، والاب العجوز (سعد) يتعرض للقتل وان كان هو غير قادر على اظهار أية فعالية تذكر في مواجهة (حسن) ·· الحاكم الدموى · اذن ، كل وسائل التعبير الفنية لدى الطبقة المقهورة كانت سلبية لا تتوازى مع أدوات الطبقة الحاكمة ، وبالتالى لا يمكننا الحصول على صراع بين هذاين الطرفين في المسرحية · وكل تركيز الكاتب كان على الصراع الذى لم يخرج عن حدود الشخصيات السلطوية : الاخوة الثلاثة واختهم العانس ·· التى كانت نهايتها سهلة ·

(ح · ب) تأليف واخراج خليفة العريفي ، محمد البهدهي ، سامي القوز

هذا هو المأخذ الاساسى الذى يمكن أن نطرحـه على نص مسرحية (ح ٠ ب) ، ومنه بالطبع تتفرع ملاحظات تفصيلية يفرضها البناء العام للمسرحية والعلاقات التى تحددت نتيجة لذلك ٠ فلو أن العريفى انتبه لهذه المسألة ، لاستطاع أن يكتشف أن حقيقة الصراعات التى تحدث داخل الطبقة السلطوية لا يمكن أن تمثل مدخلا لتحليل الواقع الاجتماعى الشامل ، وان النظرة العلمية الفاحصة لا يمكنها ان تراهن على مثل هذا الصراع ، لانه في الوقت الذى تتهدد مصالح هذه الطبقة بخطر الطبقة المقهورة ٠٠ سوف لا نجد أية خلافات داخلية تشغل السلطويين عن أداء دورهم القمعى ٠٠ وليست جريمة قتل الاب (سعد) معزولة عن الموقف العام لهذه الطبقة تجاه الفقراء ، رغم أن الكاتب ــ للاسف ــ أراد أن نعتبرها تصرفا جنونيا من (حسن) ٠

عن الاخراج ٠٠ كان لدى العريفى احساسا ذاتيا بأن مخرجا آخر لا يستطيع أن يتعامل مع مسرحيته ويجسدها كما تصورها أثناء الكتابة ، وهذا الاحساس ليس غريبا ، بل أنه يتوفر لدى أكثر الذين يكتبون نصوصا مسرحية ، ان لم يكن جميعهم ٠ ولو تحقق ذلك لاصبح كل كاتب مسرحى مخرجا ، بغض النظر عن استعداده الفنى للاخراج ٠ نحن ندرك أن عدداً من مبدعى المسرح في العالم قد قاموا بالكتابة والاخراج مثلا ٠٠ ولكن تلك كانت تجربة خاضوها في مرحلة متقدمة جداً من تجربتهم ومعايشتهم للعمل المسرحى ، الامر الذى لا يترك لنا مجالا للمقارنة هنا ٠

لم يكن تعامل العريفى مع المسرحية ، تعامل مخرج عليه خلق حياة هذه الشخصيات من جديد ، ولكنه تعامل كاتب لا يتجاوز حدود أفق التأليف ، لذا فاننا لا نكاد نلحظ اضافات جديدة بالنسبة للرؤية الفكرية ، وبالتالى ، الرؤية المسرحية ، لقد ظل الصراع ــ كما ذكرنا ــ منحصرا في حدود الحاكم بأمر الله واخوته ، دون أن نستطيع القول بأن الصراع يدور داخل عائلة تضم (الخدم) ، باعتبار أن الخدم لا يعتبرون من وجهة نظر واقعية أفراداً من العائلة (١) ٠ وبالتالى ليس من المنطقى أن يكون لهم حق في الارث ، مادام الامر يعتمد على توزيع الارث ٠ من جهة أخرى لا يمكننا أن نتوقع من الوصية ــ التى كتبها والد الاخوة ــ ان تعطى حقا للخدم (لان الكلب لا يمكن أن تلده غزالة) واذا افترضنا أن الوصية تحمل هذ

---

(١) هذا يطرح ضرورة اعادة النظر فى استخدام العائلة والبيت كرمز للمجتمع ، والذى لم يستغل بشكل دقيق وذكى فى اكثر من مسرحية

الشيء ـ وهذا ما يريده المؤلف ـ فان الامر سيتحول الى نظرة اصلاحية مثالية لا علاقة لها بالواقع الاجتماعى بصراعاته الموضوعية ٠

اهتم المخرج أكثر بدور حسن الذى يتقمص الشخصيات التاريخية ، (وقد أجاد سامى القوز دوره) ولم يستطع أن يحرك الاخت (ربما بسبب جمود الممثلة التى قامت بهذا الدور) في حين أطلق للاخوين حرية الحركة بعض الشيء ، فكررمحمد البهدهى حركاته المبالغ فيها ، وبالغ الثانى في اظهار ترنحه كسكران ، معتمداً على حركة الجسد (ليست النتوءات العضلية بل الهيكل العام) أكثر من حركة التعبير بالصوت ٠

لقد بذل العريفى ، كمخرج ٠ جهداً كبيراً في تجسيد الشخصيات التى يتقمصها حسن ، في محاولة منه لاقناع الجمهور بأن جنونا قد أصاب هذ الاخ ٠٠ ربما هو جنون العظمة ٠ انه جنون ولا يهم نوعه ، وهذا أدى الى قتل دوره الرمزى ٠ فاذا اقتنعنا مع المخرج بجنون حسن فاننا بالنتيجة سوق نتعاطف معه ولو في حدود ضيقة ، وذلك من منطلق (ولا على المجنون حرج) ٠٠ وهذا يعنى أن كل ممارساته الدموية ضد سعد وطبقته ليست الا من باب الانحراف العقلى ، وانها تصرف طارىء خارج عن طبيعة حسن ٠٠ وهذا التفسير مرفوض موضوعيا لانه ليس في صالح سياق المسرحية عموما ولا من أسس بنائها الدرامى ٠

انن ، سوف أفهم الامر على نحو آخر ، أى أن تقمص حسن للشخصيات التاريخية المستبدة والدموية ، يأتى من زاوية المبالغة في تصوير صلف حسن ووحشيته ، من جهة ، واشارة الى امتداد الاستبداد واستمراره عبر التاريخ ، من جهة أخرى ٠ وتبقى كل محاولات الاخوين لاظهار حسن بأنه مجنون ، ليس الا محاولة لتبرير تصرفاته فقط ، لانهما أيضا يشاركانه في جرائمه وأساليبه ، وقد أكد حسن ذلك في اشارته الى تعاونهما معه في حرق روما ٠ ثم يأتى اعتقال الاخ (ابراهيم) لكل من محمد وبدرية في احدى الغرف ٠ ليؤكد الدور الجماعى الذى يقوم به الثلاثة ضد الطبقة المقهورة ٠

انن ، فحسن ليس مجنونا كما أراد العريفى أن يصوره ، ولو كان منتبها لهذه الناحية أثناء الاخراج وهيأ التعامل مع شخصية حسن من هذا المنطلق ، لجاءت الاحداث أكثر قوة ، ٠ وعموما فان الامر كان يحتاج الى تفسير واضح في ذهن المخرج لتكون الرؤية المسرحية أوضح والاخراج أكثر قوة واقناعا ٠

وتأتى النهاية (الساذجة) التى أدت الى افراغ الشحنة الفكرية التى توفرت من مجمل العرض ٠ لقد صاغ المخرج النهاية بخلاف ما وردت في النص قبل تنفيذه ، وهذا هو التغيير الوحيد الذى مارسه المخرج وأساء التصرف به ٠ في النص لا ينتهى (حسن) المستبد ، بل يستمر في اغتياله للشباب ، واحد تلو الاخر

، في وسط الصالة بينما في العرض رأينا حسن وأشباح ضحاياه تخنقه · انه بالرغم من خيالية هذا المشهد وعدم قدرته على الاقناع فنيا ، فانه كنهاية للمسرحية غير مقبولة من وجهة نظر موضوعية ·· لقد كان على المخرج ان يتخلى عن وضع النهايات الحاسمة على المسرح ، لان انهاء الاستبداد على الخشبة ووضع الجمهور في حالة سلبية وأخبارهم بأن كل شيء على ما يرام يعتبر توجها مضادا لمعنى المسرحية وسياقها الفنى ، ومناقض للواقع ايضا · وأظن أن بريخت هو الذى قال بأن المسرح لا يستطيع أن يقوم بثورة ، كما أنه لا يستطيع أن يبدل بنيان مجتمع ·· (هذا رغم ثورية بريخت) ·

بقيت بعض المسائل التى لم ينتبه لها العريفى أثناء اخراجه وكان من الممكن تفاديها ، مثلا (الرسالة) المجهولة التى لم نسمع عنها شيئا طوال المسرحية رغم خطورتها · وكذلك الشاب العاطل الذى يأتى من خارج (البيت) فيعاقبه حسن ، مما يؤكد لا معقولية اعتبار العائلة رمزا للمجتمع ·

بعد هذه المسرحية ، أخرج العريفى مسرحية (سرور) للشاعر ابراهيم بوهندى ، وقد عرضت المسرحية ــ كما أشرنا ــ في مهرجان دمشق ، كما عرضت لليلة واحدة في عرض خاص قبل السفر الى دمشق ، وهكذا لم يشاهد الجمهور مسرحية (سرور) باخراج العريفى ·

في هذه المسرحية ، تميز اخراج العريفى بالبساطة التى افتقدها اخراج بركات للمسرحية ، رغم الفارق الكبير في الحركة المسرحية التى كانت بارزة عند بركات أكثر · لم يحاول العريفى أن يتفاعل أكثر مع النص ، ويخلق شخصياته ويحركها حسب مفهومه هو ورؤيته ·· وهذا أدى الى جعل اخراجه يتسم بطابع التنفيذ الحرفى للنص ·

حياة الخطيب :

في غمرة الحديث عن مشكلة العناصر النسائية وندرة توفرها في الحركة المسرحية عندنا ·· تتقدم فتاة لكى تمثل ، وتساعد في الاخراج ، ثم تخوض تجربة جديدة في الاخراج لوحدها ·· وقد درست (حياة) المسرح في أكاديمية الفنون الجميلة ـ قسم المسرح ، ببغداد ، عام ٦٩ ـ ١٩٧٠ وتخرجت عام ٧٣ ـ ١٩٧٤ ·

حياة الخطيب طموح مازال أكبر من الانجاز الذى حققته · شاركت كمساعدة مخرج مع العريفى في مسرحية « سرور » وبعدها مباشرة تناولت نصاً شعرياً لمعين بسيسو « المنجم » وقامت باخراجه ·

وأعتقد أنه مادامت حياة لا تهادن ذاتها في العمل الفنى وتقذف بقدراتها المتواضعة في محاولة صعبة ، فانه ينبغى من النقد أن لا يهادنها هو الاخر ، لكى لا يرتكب خطأ النظرة الصغيرة للمشهد الكبير ، أو النظرة البسيطة للموقف الخطير · لا شك أن حياة الخطيب تتميز بالجدية في ممارستها الفنية ، والاجتهاد لتعميق وعيها الفنى ورؤيتها المسرحية والفكرية ·· وكل هذه المسائل مرهونة بالتطبيق القادم لكى نلمس فعاليتها ·

رافقت (حياة) المرحلة الاولى لاخراج « سرور » مع العريفى ، ثم تولت بمفردها انجاز العمل ، وربما انجاز القسم الاكبر منه بعد سفر العريفى لمواصلة دراسته في الكويت ، ولم تكن تلك التجربة سهلة ، لان القدرة المتوفرة عندها لم تكن سوى نظرية ، أما الممارسة فهى صعبة جدا ·

لقد أشرت في الحديث عن العنصر النسائى ـ في فصل سابق ـ الى أن الفتاة التى تمكنت من اقناع عائلتها للموافقة على صعود خشبة المسرح ، احتاجت الى جهد أكبر لكى تقنع الممثل نفسه ·· وهذا يعنى أن (حياة الخطيب) احتاجت الى جهد مضاعف عشرين مرة لكى تقنع الممثل ـ الرجل بأنها مخرجة وعليها مسئولية ادارته وتحريكه على الخشبة · كانت عقلية الرجل ـ المتأثرة بالبيئة الاجتماعية ـ تقف حائلا دون تحريكه ـ أثناء البروفات ـ وقد حدث هذا بشكل لا شعورى وغير ملحوظ حتى من قبل الاشخاص انفسهم · لقد كان شيئا مستهجنا ان تقود عملية الاخراج ·· فتاة ، وكانت العملية بمجملها تسير بتوتر باطنى عانته المخرجة بصعوبة · وبشكل عام ، كانت هذه التجربة مهمة جداً لكى يعتاد الوسط المسرحى هذه الظاهرة الغير متوقعة ، رغم أنها ظاهرة صحية تماما · وقد لاحظت أن هذا التوتر قد خفت وطأته في اخراج « المنجم » ·

(سرور) من اليمين: عبدالله يوسف، جاسم شريدة، يوسف السند وحسن النعيمي

في « سرور » كانت حياة الخطيب مقيدة بكل ما رسمه العريفى ، وهذا ما جعل حركتها صعبة ، فليس لها مجال اضافة أو ابتكار حركة جديدة ربما تراها اكثر ملاءمة للعمل · وكانت أية ملاحظة تطرح من قبل المهتمين بالعمل ، يكون الجواب الجاهز : هكذا أراد المخرج ، المخرج مسافر ، سرور لابد أن تسافر دمشق سريعا ·· وهكذا نفذت « حياة » كل ما أراده المخرج ، فيما عدا بعض الاشياء الصغيرة التى وجدت المخرجة ضرورة تغييرها أو التصرف بها · وكان جهدا مضنيا استطاعت « حياة » أن تعتاد فيه قليلا على أسلوب التعامل مع الممثلين ·

في مسرحية « المنجم » تحركت حياة الخطيب بحرية أكثر ، وحركت معها الممثلين بايقاع درامى متناسب ، واذا وضعنا في اعتبارنا كون هذه التجربة هى الاولى بالنسبة للمخرجة ، فان ما أنجزته في هذا العمل يعتبر في درجة جيدة غير متوقعة · كان النص شعرا · ولم يكن متكاملا من حيث علاقاته وبنائه الدراميين ، لكن مثابرة المخرجة خلقت فيه حيوية مقبولة ·· فقط حركة الممثلين (عبداللطيف مفيز وخليفة العريفى) كانت محدودة بالنسبة لخصوبة حوارهما وموقعها من السياق · فيما أنهما كانا يتصارعان مع قوة متوفرة على الخشبة ، فمن المتوقع أن تكون « القبة » هى حركتهما بشكل أساسى ، وهذا ما لم يحدث ، لان علاقتهما بالقبة ـ حركيا ـ كانت واهية ، رغم أن مصيرها الموضوعى مرتبط بها ·

التجربة المهمة التى خاضتها حياة هى استخدام الصالة كساحة عمل بالنسبة للممثلين ، كمحاولة لاشراك الجمهور في الاحداث · وهذه المسألة ـ في اعتقادى ـ مازالت غير واضحة بالنسبة لتجارب المسرح العربى عموما (وسوف نتحدث عنها في مكان آخر) وفي هذه المسرحية لم ينجح تنفيذها ، ليس لان تنفيذها في الاعمال المحلية الاخرى كـــان ناجحا ، وانما لان الظروف الموضوعية لنجاح مثل هذه التجربة غير متوقعة بعد على صعيد الجمهور ، فبالرغم من جدية الموقف أثناء انذار الرجل بتفجير الصالة الا أن الضحك كان يتقافز بين الجمهور · كما أن باعة الصحف كانوا يصرخون عن الملحق ، في حين لم ير الجمهور شيئا من الملحق ، الامر الذى يكرس فهم أن المسألة تمثيل في تمثيل ، وان الامر لا يتعلق بنا كمشاهدين ، وأيضا جاءت دعوة الفتاة لكسر جدار الحرس ضائعة ، بالرغم من وقوف الممثلة (حياة الخطيب) في عنق الصالة والجمهور ، ولا شك أن جمود مثل هذه الفعالية يؤثر على تصاعد الموقف دراميا ·

كان بامكان حياة الخطيب أن تتفادى مثل هذه المسألة ، رغم شدة اغرائها للتجارب الجديدة ، وتخلق وسائل اتصال أخرى بالجمهور ·

اننا نستطيع أن نعتبر « المنجم » تجربة مهمة ليس بالنسبة لحياة الخطيب كمخرجة قادمة بوعد كبير ، ولكن بالنسبة لعموم الحركة المسرحية في البحرين ، من حيث أنها ـ التجربة ـ مساهمة في تأسيس المسرح الجاد والبعيد عن أى مهادنات يفرضها واقع الجمهور في جانبه السلبى ، او واقع معظم العاملين في المسرح ، المنفوضين بالضحك والفراغ الفكرى ·

الديكور ـ المكياج ـ الاضاءة ـ المؤثرات الصوتية :

ان نشاطا جماعيا ، كالعمل المسرحى ، لا يمكنه أن يستغنى عن أية عناصر مهما صغر شأنها ، والعناصر الفنية في المسرح ليست صغيرة الشأن على الاطلاق ، بل أن لها دورا هاما في اضفاء البعد الدرامى للمشاهد ، بالادوات المتنوعة التى يملكها الفنان التشكيلى وعامل الاضاءة والموسيقى وهذا الاخير لم يتوفر عندنا بعد ٠

في السنوات الاخيرة التى انتجت العديد من النشاطات المسرحية استطعنا أن نتعرف على عناصر كثيرة ساهمت في هذه المجالات الفنية ، مع ملاحظة أنه ليس كل من مارس هذه النشاطات يعد فنانا قادراً ، فهناك اشخاص ينفذون الديكور برص القطع فوق بعضها ورسم بعض المناظر ، والبعض « يقترح » مقاطع موسيقية تحشر في المشاهد ، والبعض « يضغط » على ازرة الاضاءة ٠٠ وهذه الاعمال تتم بعفوية وسذاجة تخلو من أى ذوق او ابداع فنى ٠ وسوف نتجاوز هذه الاسماء الطارئة الى اسماء اخرى تساهم بجد واخلاص في الانشطة المسرحية ، مع ملاحظة ان التفاوت في درجة الابداع عند هذه الاسماء واردة وواقعية ٠

عزيز مندى :

فنان تشكيلى ٠ عمل طويلا في مجال المكياج وساهم في تصميم ديكور عدة مسرحيات ، من ابرزها مسرحية « الزلزال » التى استعان فيها بارشادات مصممها الاصلى في القاهرة ٠ التنفيذ كان دقيقا ومبهرا ٠ ولكنه افتقر الابداع الذاتى ٠

من أهم عيوب مندى في رسم المكياج هو لجوءه الى المبالغة في صبغ وجوه الممثلين ، مما يوحى للمرء ـ أحيانا ـ بأن هناك قناعا يلبسه الممثل ٠ هذا الفعل يحد من حرية الممثل في استخدامه تقاطيع الوجه في التعبير ٠ واعتقد ان مبالغاته ناتجة من مفهومه الخاطىء لفن المكياج ، والذى يعنى ـ حسب مفهومه ـ ضرورة تغيير ملامح الوجه بحيث لا يتعرف عليه الجمهور بشخصيته الاصلية ٠٠ وهذه نظرة تقليدية جداً ٠ وبالنتيجة ، فان مندى بارع اكثر في رسم المكياج التاريخى : انتيجونا) ، (ح ٠ ب) ٠

ومندى مطالب بمتابعة التطورات التى تحدث في فن المكياج في العالم ، بحيث يكون متهيأ للمرحلة القادمة التى سوف يستغنى فيها المخرج عن كل مكياج

يمسح ملامح الممثل ويعتمد فقط على ادوات تعبيرية أخرى اكثر عملية ، تتيح للممثل مجالا اكبر في الحركة واستخدام عضلات وزوايا وجهه في التعبير اضافة الى الاقنعة المصنوعة والتى كانت تستخدم في الماضى والحاضر ايضا ·· رغم انها ـ بالنسبة لنا ـ مازالت مجالا بكرا لم نتطرق له بعد ·

عبدالله يوسف :

فنان تشكيلى وممثل · بدأ نشاطه في مجال المكياج منذ الاندية ، وذلك بالادوات البدائية التى كان يوفرها لنفسه · في المحاولات الاولى لجأ الى المبالغة في صبغ الوجوه ، ولكنه مع تجاربه المتتالية وتوفر الادوات المناسبة للمكياج استطاع ان يضع لمسات اكثر حساسية وشفافية ·

لعبد الله يوسف مساهمات كبيرة في مجال الديكور ، وله تجارب جيدة ·· وقد صمم ونفذ اغلب مسرحيات فرقة أوال وبعض الفرق الاخرى · حين يصنع ديكورا واقعيا لا تفوته صغيرة لابراز الواقعية · وهو يتمتع بقوة الملاحظة ودقة النقل وحرفيته · بالاضافة الى تمكنه وقدرته في الديكور التجريدى الذى يفسح مجالا ارحب للابداع والخلق من الديكور الواقعى ·· ويمكننا أن نشير الى ديكور مسرحيتى : « المنجم » و« سرور » ·

أحمد العريفى :

مساهمته البارزة والوحيدة هو الديكور التجريدى لمسرحية « اذا ما طاعك الزمان » والذى يتميز بتعامل جديد لم يتوفر من قبل في هذا المجال ، فقد اعتمد التجريد الطالع من واقع المناخ البحرى الذى تعيشه شخوص واحداث المسرحية ·

العريفى يملك موهبة جيدة ، فحساسيته الفنية بالنسبة للاحجام والمكونات تعطى تعبيرية ايقاعية متناسقة · ومن المؤسف ان العريفى لم يتحرك بشكل جاد نحو المسرح · والجدير بالذكر ان مشروع التخرج الذى قدمه العريفى في دراسته الفنون التشكيلية كان ديكور مسرحية « بيت طيب السمعة » ·

حسن النيبارى :

يعتبر من الشباب الذين رافقوا النشاط المسرحى في الاندية · من اعماله الهامة مساهمته في ديكور مسرحية « سبع ليالى » الواقعى والمعبر · وهو يعمل عادة مع « يوسف الساعاتى » وهو وافد جديد في مجال الديكور المسرحى · اشتركا في ديكور مسرحية « توب توب يا بحر » ، وفي هذه المسرحية وقع النيبارى في مبالغات ـ بتوجيه من المخرج ـ أثرت كثيرا على حريته في الابتكار ، فبالاضافة الى

ان الديكور الواقعى محدود الحركة بالنسبة للفنان ، فان رغبة المخرج وما أراده جعل النيبارى والساعاتى يبدوان وأنهما منفذان للشكل · الأمر الذى يقيد موهبة الفنان ويحول دون تطورها ·

●●●

في مجال الاضاءة ، نجد « ابراهيم عيسى » ، وهو ينشط في السنوات الاخيرة عبر كل الاعمال التى تقدمها الفرق المحلية · تلقى ابراهيم دراسته النظرية في فن الاضاءة · ولكن هذا الفن مازال محدود القدرة والعطاء ، بسبب غياب الادوات الكاملة والصالحة مثل شبكة الاضاءة · فحتى الآن لم نشاهد عرضا استخدمت الاضاءة فيه بشكل فنى جيد · اضافة الى ان مخرجينا لا يعيرون الاضاءة اهتماما · رغم انها أداة من أدوات التعبير الدرامية وهذا نتيجة ضيق الافق المسرحى لدى مخرجينا · وأقصد ما نحصل عليه في اعمالهم هو الاظلام التام أو الاضاءة الساطعة أو التلاعب العشوائى بالالوان الناقصة ·· واعتقد ان وقتا طويلا سوف يمر قبل أن تدخل الاضاءة بشكل جاد وواع · كعنصر فعال في العمل المسرحى عندنا ·

●●●

أما المؤثرات الصوتية فلا نكاد نسمع سوى اسما واحدا هو « عبدالواحد درويش » الذى يعمل في الاذاعة ، ويتنوق الموسيقى · حصل منذ فترة وجيزة على دورات دراسية في مجال الاخراج الاذاعى ثم التلفزيونى ، ولم يحصل على دورة لدراسة المؤثرات الصوتية ، لكنه يحاول الاستفادة ــ قدر الامكان ــ من اطلاعه وخبرته اليومية في المسرح ·

ان مهمة درويش كانت محصورة في اختيار المقطوعات الموسيقية العالمية للاستفادة منها في الحدث المسرحى ، وهذا العمل وان كان يحتاج الى شيء من الدقة ، الا ان حدود الابداع الذاتى مقيدة جدا · ويحدث ــ نادرا ــ ان يتوفر احد هواة الموسيقى الموهوبين ، فيقترح عليه درويش ما يراه مناسبا لمواقف المسرحية ، فيقوم هذا الشاب « يوسف دشتى » بعزف المطلوب على التى الفلوت والارغن · ويمكن اعتبار المؤثرات الصوتية في مسرحية « المنجم » من أفضل النماذج التى اشرف على تنفيذها عبدالواحد درويش مع يوسف دشتى · وهذه الظاهرة الجديدة تعتبر خطوة جيدة في سبيل خلق مؤثرات مبتكرة وحية للعمل المسرحى ، وليست مستعارة من الموسيقى العالمية ·

جمهور المسرح :

في الفصول السابقة حاولنا ان ندرس الملامح المهمة في الحركة المسرحية في الوقت الراهن بشكل خاص · ولكى تكتمل الصورة ، لابد من معرفة واقع جمهور المسرح في البحرين ، لأن أية حركة مسرحية لا يمكن ان تنشأ بمعزل عن الجمهور ، وهى بالتالى لا تدرس بدون معرفة هذه العلاقة التى تربطها بالمشاهد ·

تعرف الجمهور في البحرين على المسرح منذ أرهاصاته الجديدة في أواخر الستينات ، وقبل ذلك عرف التمثيل ـ ضمن نشاطات الاندية ـ على شكل اسكتشات وتمثيليات فكاهية · ولقد ناضل الجيل الذى صاحب النشاطات الاولى في اسرة هواة الفن وفرقة الاذاعة التمثيلية بأشكال متنوعة من أجل جذب الجمهور للمسرح · وبذر حب التمثيل لدى الناس · وقد ادى ذلك ـ كما رأينا ـ الى جعل التمثيل فقرة من فقرات الحفلات الغنائية والموسيقية ·

ولعدم اكتمال الصورة عن طبيعة الاعمال التى كانت تقدم في تلك الفترة ـ فيما عدا اخبار الاسكتشات ـ فانه من الصعوبة اكتشاف جوانب الخطأ والصواب في تلك التجربة ، فقط ، استطيع القول ، ان تلك النشاطات أسست بداية لجمهور المسرح الراهن · ومن ابرز ملامح هذا الجمهور ميله الى الفكاهة التى عوده عليها ذلك النشاط الاول ·· أقول ميلا وليس ادمانا ، لأن جمهور المسرح عندنا الآن لا يركض وراء الضحك الفارغ كما يتصور الكثيرون من الممثلين والعاملين في المسرح ·· رغم خطورة هذا التصور على جمهورنا ·

بدأ الاهتمام بالمسرح بطيئا ـ ولاشك ـ من قبل الجمهور ، وذلك بسبب بطء المسرح ذاته كفن من قبل القائمين عليه · وفي الوقت الذى أخذ عدد من الذين نشطوا في المسرح يغمرون العروض بقدر كبير من الفكاهة والتهريج ، نجد الجمهور يتحرك بحذر ازاء هذه المحاولات · كان الجمهور يحضر هذه العروض ويضحك كثيرا ولكنه حين يخرج من الصالة يبدأ في رسم علامات الاستفهام التى يفرضها الواقع الاجتماعى الذى يرهقه يوميا · قد لا يجد جمهورنا في البدء وسائل التعبير عن وجهات نظره حول هذه العروض ، لكنه على أية حال لم يجد توافقا مع اللعبة التى يعرضها الممثل طوال العرض ·· كانت اللعبة تثير الضحك ، ولكنها ايضا تفرغ الانفعال الذى يحمله المشاهد من البيت ، من الشارع ، من الحياة ·· من هنا اصبحت المهادنة غير ممكنة بين الجمهور والنشاط المسرحى · ان الخطأ الذى وقعت فيه البدايات الجديدة للمسرح عندنا ، انها صرفت النظر عن فكرة

الجمهور واحتمال قدرته على المقارنة بين الحياة والنشاط الذى يبذله الممثل على الخشبة ·· هذه المقارنة التى من شأنها أن تحرق كل الجهود التى تتجاوز ذكاء المشاهد ·· في الوقت الذى كانت طبيعة التحولات الاجتماعية العميقة ــ الظاهرة والخفية ــ ترهق الجمهور وتصقل حساسيته الثقافية وتفتح في ذهنه تطلعات خطيرة تتجاوز كثيرا الافق المحدود الذى يتحرك فيه القائمون على المسرح ·

بالطبع نحن لا نغفل الجانب السلبى من الجمهور ، والذى ساهمت السينما الهوليودية وتوابعها في تشويه ذوقه الفنى ، والذى يتخبط في بحثه عن التسلية الفارغة للتنفيس السلبى عن همومه اليومية ·· هذا الجانب من الجمهور ليس خارج الصورة لكن هذا الجمهور القليل لا يمثل ــ في اعتقادى الجمهور الكلى للمسرح ·· لان جمهور المسرح الآن يتكون باتجاه عمقى نتيجة للوعى الاجتماعى والثقافى الذى فرضته الحركة الاجتماعية والوطنية في تاريخنا المعاصر ·· من هذه الشرفة لا يمكننا ان نفصل جمهور المسرح عن مجمل الجماهير الواعية ·· وتتضح الصورة وتتأكد ، اذا ادركنا ان جمهور المسرح عندنا يتكون في اغلبه من الفئات المثقفة والمتعلمة والمتوسطة التعليم والثقافة ، والتى تنتمى في معظمها الى البرجوازية الصغيرة والى البرجوازية ايضا ، في حين ان الفئات الفقيرة مازالت بعيدة عن المسرح لاسباب ثقافية واجتماعية واقتصادية ، وعلى المسرح ان يتحرك اليها ·· ليتحرك معها ·

اذن ، فجمهور المسرح ليس هو الذى يركض وراء الفكاهة الفارغة ولكنه الجمهور الذى يملك وجهة نظر خاصة حول العمل المسرحى ·· لقد أصبح لدينا امكانية الكتابة ــ ان لم نقل النقد ــ عن العروض التى تنجز على المسرح ، هذه الكتابات تعبر عن شوق الجمهور الى الاعمال التى لا تضحك عليه · يريد الجمهور ان يرى حياته وهى تعالج بشكل جدى في المسرحية · بالطبع لا يمثل جمهورنا درجة متقدمة من الوعى المسرحى ، لكنه ايضا ليس متخلفا بالصورة التى يطرحها البعض ، ويريدون تكريسها مدعين بأن الجمهور يبحث عن الترفيه في المسرح · الجمهور يفهم الترفيه بصيغة ارقى من فهم العاملين ·· فالترفيه ليس هو التسلية السطحية ، ولكنـــه الترفيه الذى يحرك الفكر ·· هذه البديهة التى يتفق عليها كل مسرحيو ومثقفو المسرح في العالم ·

ان اتجاه مسرحنا نحو الاسفاف واضحاك سيكرس جمهورا غريبا على فن المسرح وهويته الاجتماعية ، وسيفقد المسرح الجمهور الحقيقى والفعال الذى استطاع خلال سنواته الاخيرة ان يجنبه ، واذا اعتبرنا ان الاعمال الفكاهية

السانجة التى قدمت في البداية كانت عاملا من عوامل تأسيس الجمهور الحالى ، فان مثل هذه الاعمال سوف تكون عاملا من عوامل تخريب المسرح والجمهور معا فاذا لم يستطع المسرح ان يتطور في مقدمة او موازاة الجمهور فانه غير جدير بالحياة ٠

وفي المقابل ، نجد انه على الجمهور ايضا مهمات لا شك انه مطالب بأن يمارسها بوعى هو الآخر ٠ ونحن هنا ننطلق فى مطالبنا من فرضية كون جمهورنا المسرحى يملك من الوعى والفعالية ما يؤهله ليأخذ موقف التأثير في النشاط المسرحى ٠ ولا نستطيع بالطبع ان نقنن اساليب فعالية الجمهور ــ في هذه الدراسة ــ ولكننا نشير الى المجالات التى على جمهورنا ان لا يغيب عنها كطرف اساسى في اللعبة المسرحية ٠

يقول الشاعر والمسرحى الاسبانى لوركا : (الشعب الذى لا يساعد مسرحه ولا يشجعه شعب محتضر ان لم يكن قد مات ٠ وكذا المسرح الذى لا يحس بنبض الشعب الاجتماعى أو التاريخى ومأساة هذا الشعب ، واللون الاصلى لأفقه وفكره) ٠

هذه العلاقة الجدلية تحتم على الجمهور ان يتابع باستمرار النشاط المسرحى ويطرح وجهات نظره وملاحظاته بالوسائل الممكنة او المبتكرة ، لكى يستطيع ان يفوت الفرصة على رواج الفن الرخيص والاعمال المضادة للتقدم الثقافى والاجتماعى ٠ فليس صوابا ان يسكت الجمهور ازاء عرض سىء او فارغ من الفكر الجاد ٠ لا بد ان يبدى اعتراضه أو ملاحظته أو رفضه لمثل هذه الاعمال ، لان مسؤوليته تنبع من كون هذه العروض ، وهذا المسرح وهذه الجهود الجماعية قد وظفت من أجله ، لذا فان رأى الجمهور الحقيقى ، غير المهادن او المجامل ، يمثل قناة مهمة من قنوات تطوير ودفع نشاط المسرح الى الامام ٠ ونحن اذ نطرح هذه المسألة ، ندرك جيدا ان علاقة مسرحنا بالجمهور ، قد بدأت تتجذر عن طريق عدة انشطة ، تتنوع يوما بعد يوم :

فمن جهة رأينا في السنوات الأخيرة أن الحركة الادبية قد التصقت بصورة أفضل بالنشاط المسرحى ، نتيجة لوعى الادباء بالعلاقة الجدلية بين المسرح والادب والثقافة ٠ فقد ساهم عدد من الادباء في مجال الكتابات النقدية حول المسرح ، او في مجال كتابة النصوص المسرحية او اعدادها لتنفيذها من قبل الفرق المسرحية ٠٠ واعتقد ان مثل هذه المساهمات تؤثر كثيراً في تعميم المسرح وثقافة المسرح على

الجمهور ، وكسر بعض الجدران التى لا يستطيع المسرح بمفرده ان يهدمها ·· هذه الجدران التى تفصل بين الجمهور والمسرح ·

ومن جهة أخرى ، توافد الى العمل المسرحى عدد من الشباب المثقف ايضا ، الذى تتراوح مؤهلاته بين الموهبة والثقافة في مجال المسرح ، ويدفع الجميع رغبة صادقة في العمل الجاد · ومن الانشطة التى رصدها تقرير (قسم المسرح والفنون ـ ص ٩) في مجال الندوات والنشاطات المسرحية ، والتى ساهم في انجازها العاملون في المسرح والادباء وقسم المسرح والفنون ، نذكر مايلى :

١ ـ ندوة عن (المسرح ومشاكله في البحرين) ١٩٧٠/١١/٣
٢ ـ ندوة عن (تجربة المسرح الكويتى) ١٩٧١/٦/١٧
٣ ـ ندوة عن (أزمة المسرح في البحرين) ١٩٧٢/٧/٢٥
٤ ـ ندوة عن (أزمة المسرح في العالم العربى) ٢٨ /١١/ ١٩٧٢

(قدمها الدكتور مصطفى محمود اثناء زيارته البحرين لحضور افتتاح مسرحية « الزلزال) ·

٥ ـ اسبوع موليير ـ نظمه قسم المسرح والفنون ٣٠ مايو ـ ٥ يونية ١٩٧٢ (اشتمل على عرض سينمائى لسبع مسرحيات للكاتب ، وقد تم طبع ملخصات للمسرحيات ، وزعت على المسارح وعلى الجمهور الذى حضر الاسبوع) ·

٦ ـ مهرجان المسرح الاول ـ نظمه قسم المسرح والفنون ٢٦ يونية ـ ٩ يوليو ٧٢ (شارك فيه مسرح أوال ومسرح الاتحاد الشعبى)

٧ ـ اسبوع شكسبير نظمه قسم المسرح والفنون ٢٢ ـ ٢٦ / ٤ / ١٩٧٣ (ضم محاضرات وعروض سينمائية لبعض مسرحيات الكاتب ومعرض ملصقات لأهم شخوص شكسبير) ·

الى جانب بعض الندوات التى عقدت لمناقشة بعض المواسم المسرحية ، وشارك فيها عدد من المهتمين والادباء والعاملين فى المسرح ·

جميع هذه الانشطة كان لها دور مهم فى توسيع دائرة جمهور المسرح · وفى خلق المناخ الثقافى المسرحى الذى يهيأ لخلق الجمهور الفعال والايجابى ومسألة الجمهور تفرض علينا موضوعا ملحا يتعلق بصالات العرض المتوفرة لعرض المسرحيات · وهذا الامر تعانى منه الفرق المسرحية قبل الجمهور فحتى الان لا نستطيع اعتبار القاعة الوحيدة التى تجرى عليها العروض (قاعة مسرح الجفير) صالحة فنيا للعرض المسرحى · وذلك بسبب صغر خشبتها وضيقها ، وافتقارها للمستلزمات الى الفنية والضرورية ·· من اضاءة وصوت وغرف للممثلين ،

بالاضافة الى نظام مقاعد الصالة ٠٠ كل هذه العوامل تؤثر كثيرا فى حرية حركة العمل المسرحى ٠

اما بالنسبة للجمهور ، فان موقع الصالة فى الجفير يجعلها بعيدة عن المناطق التى يمكن للجمهور ان يصل اليها بسهولة ٠٠ واذا امكن توفير صالات عرض صالحة فى مناطق قريبة فان ذلك سيسهل عملية اتصال الجمهور بالمسرح باستمرار ٠ ومن جهة فاعتقد ان مسألة ذهاب الفرق المسرحية الى القرى ماتزال مسألة قابلة للنظر فيها بجدية اكثر ٠ لان جمهور القرى يمثل جمهوراً جيداً للمسرح متى توفرت مناخات الاتصال ٠٠ والذى ينتظر من هذا الجمهور ان يأتى الى المسرح فى المدينة ، يرتكب خطأ كبيرا ، لان مثل هذا الجمهور ينبغى ان يسعى اليه المسرح فى ارضه وليس العكس ، وبالرغم من الصعوبات التى قد تتحملها الفرق المسرحية فى بادىء الامر ماديا ومعنويا الا ان النتائج لن تأتى سريعا ، وانما ستحتاج الى وقت غير قصير ٠

مسألة اشراك الجمهور فى الحدث المسرحى :

عندما نتحدث عن الجمهور ، يكون من الطبيعى ان نتطرق الى مسألة فنية تخوضها بعض تجاربنا المسرحية الاخيرة ، وهى مسألة اشراك الجمهور فى الحدث المسرحى وادخال فى عملية العرض بكسر الحائط الرابع ومزج الخشبة بالصالة · وكنا قد اشرنا بايجاز الى هذه التجربة اثناء تعرضنا لمسرحية « المنجم » :

هذه القضية الفنية ماتزال نقطة شد وجذب فى عموم الحركة المسرحية فى الوطن العربى ، وهى ضمن سياق حركة المسرح العالمى لم تعد جديدة ، فمنذ ان طرح بريخت نظريته حول الاغراب فى المسرح اخذت هذه القضية تتوسع وتأخذ اشكال متعددة فى محاولة لجعل الجمهور عنصرا فعالا فى العرض ، قد عولجت هذه المسألة فى اوروبا من قبل مخرجين مبدعين استطاعوا ان ينجحوا فى اغلب عروضهم التى اعتمدت اشراك الجمهور · ولم يكن هذا النجاح ناتج فقط من ابداع المخرج ، ولكن ايضا من ابداع الجمهور ، بمعنى استعداده ثقافيا واجتماعيا للمشاركة فى العرض بدوافع ذاتية ·

جاءت هذا المحاولات الى المسرح العربى ضمن طموحات الفنان العربى من اجل اعطاء فعالية اوسع للمسرح (نحن هنا نعني بالمحاولات التى كان يدفعها عامل اجتماعي متقدم ، وليس المحاولات التى تعتمد التجريب المجرد فقط) وهذه الطموحات مشروعة ولا شك ، ولكنها فى نفس الوقت قابلة للنقاش على ضوء الواقع الموضوعي · لقد اتخذت هذه المحاولات مداخل متنوعة لتوظيفها فى العمل المسرحى وقد تنوعت ايضا الاساليب التى اتبعها المخرجون لصنع هذه الفعالية · ولكن معظم هذه المحاولات اعتمدت على زرع الممثلين بين الجمهور قبل بداية العرض · او نزولهم الى الصالة خلال العرض ، فى حين ان الجمهور الوافد لم يعط الفعاية الى ارادها الكاتب وهيأ لها المخرج ·· وماتزال هذه التجربة بدون اى مردود ايجابى على العمل المسرحى ، وماتزال مدار نقاشات تدور فى حدود الصالة والاخراج ، ولا اعتقد انها خرجت الى واقع الجمهور ومعطيات تاريخهم الثقافى ، وهذا ما اميل الى ربطه بعدم استعداد جمهور للمشاركة الايجابية فى العرض المسرحى ·

ان محاولات اشراك الجمهور لم تنجح لاسباب تاريخية وفكرية ، ليس هنا

مجال تناولها بشكل مفصل · ولكن سوف نشير اليها بشكل موجز :

١ ــ عدم معرفة العرب لفن المسرح ، والذى يعتمد اساسا على الحوار ·· وهذا يعنى صراع فكرة من خلال الشخوص ·

٢ ــ عدم توفر العقل الحوارى ــ بمعناه العلمى ــ فى الثقافة العربية منذ نشوئها فتاريخ العرب زاخر بالقمع الفكرى لكل البادرات العقلانية التى برزت فى حركات فكرية ، والتى طرحت مبدأ الشك فى الفكرة السائدة ·· فى الوقت الذى لم يأخذ العرب من اليونان سوى النتائج التى توصل اليها الفكر اليونانى ولم يعتمدوا اسلوب الحوار والجدل الذى افرز هذه النتائج ، بل كان النظام السلطوى يعمل على محاربة اية استفادة ايجابية من جدل الفلسفة اليونانية ، واقتصر اهتمام السلاطين على « ترجمة » التراث اليونانى وليس اعتماده كمادة علمية · وقد اثر هذا فى مجال الفنون الادبية ، فلم يتوفر المسرح عند العرب ولم يترجم ضمن عمليات الترجمة التى حدثت للفلسفة لعدم استعداد العقل العربى للحوار ·

ويعلل الكاتب الجزائرى « كاتب ياسين » عدم ترجمة المسرح اليونانى من قبل العرب قائلا :

« وقد بلغ من قوته ــ اى المسرح ــ ان تفوق على الدين فى وعى الجمهور الواسع والناس اجمالا · ولهذا لم يترجم العرب القدماء المسرح اليونانى ، واكتفوا بترجمة الفلسفة اليونانية التى اخذوا منها ما يتلاءم وتفكير مثقفيهم الدينى »

٣ ــ ان المكونات الاساسية للثقافة العربية من دين وتفاسير وادب لم تؤسس اسلوبا حواريا فى الفكر ، ولكنها اعتمدت تقديس المكتوب ، وكرست الموقف المتلقى من هذه الثقافة · وهذا افرز العقل السكونى فى المجتمع العربى ·

٤ ــ ترسخت هذه التربية على الثقافة الساكنة وعممت على المجتمع العربى طوال مراحله حتى العصر الحديث · فى هذا العصر لم يجد الانسان العربى سوى الوانا حضارية من القمع الفكرى والاضطهاد لكل محاولة للتفكير ·· هذه المحاولة التى هى ــ بطبيعة الحال ــ تستهدف اعادة النظر فى بنية المجتمع العربى والاسس التى تسيره ، وهى بالتالى تشكل الخطورة الاولية على مصالح الطبقات المسيطرة وتهدد امتيازاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ·

فى مثل المناخ يعيش الانسان العربى ، الذى هو ــ بالتالى ــ يمثل جمهور المسرح ·· اذا انظرنا الى الامر من هذه الشرفة ، نجد ان المسرح العربى كفن

مازال يتوجه للدور الانقلابى الذى ينتظره فى مجال الفكر بالدرجة الاولى وهنا تكمن المفارقة بين الحوار الذى يمكن ان يحدث بين المسرح الاوروبى وجمهوره ، وبين دعوة المسرح العربى للجمهور من اجل المشاركة فى العرض المسرحى · الجمهور الاوروبى تعرض فى معظمه لثورات جذرية ثلاثة هى الثورة الصناعية والثورة السياسية والثورة الثقافية ·· والمسرح يمثل جزءا اصيلا واساسيا من الثقافة الاوروبية ، حيث ان تاريخ المسرح عندهم قد قطع مئات السنين لكى يصبح من اوليات الثقافة اليوم ، وهذا يعنى ان جمهور المسرح فى اوروبا يملك الاستعداد الذاتى للمشاركة فى العرض متى تطلب الامر ذلك ، لان العقل الاوروبى فى اساس تكوينة هو عقل حوارى الجدل ·

بينما الصورة فى المجتمع العربى تختلف جذريا · ان مجتمعنا العربى ، بالاضافة الى حداثة فن المسرح بالنسبة اليه ، لم يتعود العقل الحوارى ، وايضا لم يتعرض لواحدة الثورات الثلاث تعرضا جوهريا ، فما يزال المجتمع العربى فى بنيته الاجتماعية والفكرية يتوجه ضد التفكير الجدلى ، هذا بالرغم من اللافتات الكثيرة التى تتصدر واجهاته والتى تشير الى الديمقراطية وحرية الرأى والحوار ·· وهناك ظاهرات كثيرات فى واقعنا العربى الراهن تؤكد مانقوله ·

ماذا يمكن ان نتوقع من جمهور المسرح فى هذا المناخ القمعى الذى تعيشه الجماهير العربية ؟ ·· لا شك ان الجمهور يأتى الى الصالة محملا بالعقد تحول دون اطلاق حرية مشاركته فى الحوار الذى يعتمده المسرح ، وهو لذلك غير مستعد لان يعطى فعالية ايجابية على النحو الذى يحدث فى المجتمع الاوروبى ·

انطلاقا من هذا ، ارى ان كل المحاولات العربية التى ارادت طرح مشاركة الجمهور في العرض المسرحى قد فشلت ، بسبب تجاوزها الواقع الذى اعطته المحصلة التاريخية للانسان العربى ، وبسبب تعاملها مع الجمهور بمنظور مسبق لا يتناسب مع ظروف المجتمع العربى الموضوعية ، وظروف جمهور المسرح الذاتية ·

لذلك ارى ان على المسرحيين العرب قبل طرح اية تجربة فى هذا المجال ان يعيروا واقع المجتمع العربى اهتماما علميا يتصف بالدراسة والتحليل واستخلاص المعطيات الموضوعية التى على ضوئها يمكنهم صياغة الاشكال المسرحية المناسبة ·· بدون هذا العمل سيتصف عملهم بالنقل والتقليد · مقابل هذا يمكننا ان نؤكد على امكانية الاستفادة من كسر الايهام عند المتفرج ومنعه من

الاندماج حسب مفهوم بريخت · واعتقد انه اذا توفر المخرج الواعى لاعتماد هذه الطريقة ، فبامكاننا تحقيق نوع من الفعالية للعرض بواسطة الجمهور الذى يكشف اللعبة ، ونحقق فى الوقت نفسه خطوة تحضيرية يكون فيه الجمهور قابلا للتطور مع تطور الفن المسرحى عندنا ·· ومنع المتفرج من الاندماج لايعنى زرع الممثلين فى الصالة ، ولا يعنى اشراك الجمهور فى الحوار والحدث بصورة مباشرة ، ولكنه يعنى صياغة جديدة فى الاخراج يقوم فيها الممثل بكل شىء دون حاجة لمشاركة المشاهد المباشرة ·

اننى ادرك ان هذه الموضوعة التى عرضتها موجزة وعامة وتحتاج الى تفصيل اكثر لذا فاننى ادعو كل المهتمين بالمسرح المساهمة فى مناقشة هذا الموضوع بعمق وشمولية للخروج بنتيجة صحيحة وعلمية ·

النقد المسرحى :

لاشك ان الحركة المسرحية جزء الاينفصل عن الحركة الادبية والثقافية المعاصرة فى البحرين ، وكثير من المشاكل التى يعانى منها الاديب ، يعانى منها ـ فى نفس الوقت ـ فنان المسرح ، ولا يكاد يكون الاختلاف كبيرا · ومن اهم مشكلات الحركة الادبية عامة ، مشكلة النقد الادبى ·· فبالرغم من الانجازات التى حققتها الحركة الادبية الجديدة فى البحرين ، الا ان النقد الادبى لم يتمكن من موازاة هذه الحركة الجديدة ، ولم يستوعب همومها وتطلعاتها فنيا وفكريا ، وما دام النقد عاجزا عن التعبير عن جوهر حركة الادب · فمن المتوقع ان لا يتوفر النقد المسرحى الذى يسهم بفعالية حقيقة فى حركة المسرحية الراهنة ·

وكل ما يمكن رصده فى مجال الكتابة عن المسرح عندنا لا نستطيع اعتباره نقدا مسرحيا الا فى القليل النادر ·· لقد صادفنا عددا من الشباب الذين يكتبون بين وقت واخر عن بعض العروض التى تجرى ، والذين يضيفون شيئا من التنظير حول المسرح واساليب تطوره · ونحن لا نستطيع ان ننكر دور هذه الكتابات كمساهمة معنوية تهد ف الى الدفع بوضع المسرح عندنا وتجاوز جموده ·

ولعل من اهم دوافع الكتابة فى هذا المجال هو الرغبة الملحة للحصول على مسرح جيد فى البحرين · وهذه الرغبة قد انتجت كتابات تشجيعية واعلامية جيدة عموما ، ولكنها لم تنتج نقدا مسرحيا بالمعنى العلمى لهذا الاصطلاح · فاذا وضعنا فى اعتبارنا ان اهم شرط من شروط الناقد المسرحى هو معايشته للنشاط المسرحى فى البلد ـ والمعايشة هنا لاتعنى حضور العرض الاول او البروفة الاخيرة ـ فاننا نستطيع ات نكشف مقدار ابتعاد الذين كتبوا حول المسر عن معايشة النشاط المسرحى ، وهذا ما يجعل كتاباتهم تتصل كثيرا بالادب ·· وقليلا بالمسرح

ومن الذين ساهموا ببعض الكتابات فى الصحف المحلية ، يمكننا ان نشير ـ كأمثلة ـ الى حسين الصباغ الذى نشر بعض المقالات حول عروض المسرحيات مثل بيت طيب السمعة وكرسى عتيق ، وكتب موضوعا بعنوان « المسرح ووسائل النهوض به » حاول فيه ان يطرح تننظيرا للحَركة المسرحية ، ولكنه تقيد بشكل

واضح بالحدود التقليديه التى تقال فى مجالات كثيرة حول المسرح ولكنها لاتصلح لمجالات كثيرة فى المسرح ٠٠ خاصة اذا كان امامنا مجال محدد الملامح مثل واقع المسرح فى البحرين ٠

لقد تحدث الصباغ عن المسرحية التى (تتكون من فصل الى خمسة فصول ، واذا كانت من ثلاثة فصول فالاول لعرض الشخصيات والمشكلة ، والثانى للعقدة والثالث لايجاد الحل) (١) ٠ وهذا ما جعل موضوعه عبارة عن وصفة وعظية تعتمد الطب الشعبى لمرض عصرى ٠ ولم يكن نقد الصباغ للمسرحيات واضح الرؤية فنيا ٠ ولا يعتمد منهجا نقديا معينا ، وهذا ما اوقع الكاتب فى تناقضات عديدة ، فنراه مثلا يكتب عن مسرحية « بيت طيب السمعة » فيقول عن الممثلين (جميع الممثلين هنا اصحاب مواهب فنية ، لا استثنى احد) (٢) ٠٠ ولكنه يقول ما يناقض ذلك فى مكان آخر (والى جانب رداءه النص ، عدم قدرة الممثلين على تأدية ادوارهم بصورة تنم عن تجاوبهم وتفاعلهم معها) (٣) ٠٠واخشى ان يكون مزاج الكاتب هو الضابط الوحيد الكتاباته ٠

وكتب محمد جابر الانصارى (على هامش حركتنا المسرحية : المسرح وازمة النص المسرحى) (٤) ٠٠ حيث تركز اهتمامه على النص باعتباره الحجر الاساسى للعمل المسرحى ، وتحدث عن اهمية النص مؤكدا على ثقافة المخرج والممثل ــ الى جانب المؤلف ــ الفلسفية والادبية والمسرحية ، وبالاضافة الى الموهبة ٠ وقال انه على الكاتب المسرحى (ان يكون اديبا روائيا مفكرا فلسفيا ومخرجا مسرحيا فى الوقت ذاته) !! ٠ ان ماطرحه فى مقاله هذا يؤكد ان كل مطالعاته المسرحية ومتابعاته ليست سوى ترفاً هامشيا) كما أراد تأكيده فى عنوان مقالته ٠٠ ربما رفعا للعتب على التقصير ٠ ومما يشير الى علاقة ماكتبه الانصارى والصباغ بالادب اكثر من علاقته بالمسرح ٠ تأكيدهما وتركيزهما على النص المسرحى فقط ، وعدم اعطاء العناصر المسرحية الاخرى تلك الدرجة من الاهتمام ٠ ان الاهتمام الكبير بالنص المسرحى لايمكن ان يعطى نتائج ايجابية لحل المشكلة التى يعيشها المسرح (لان هذا الاهتمام ــ يقول سمير صايغ ــ قد ادى الى اهمال

---

(١) هنا البحرين ــ اغسطس ٧٠ ــ عدد ٢٢٣

(٢) هنا البحرين ــ يوليو ٦٩ــ عدد ٢١٠

(٣) هنا البحرين ــ اغسطس ٧٠ ــ عدد ٢٢٣

(٤) صدى الاسبوع ــ العدد ١٨٧ ــ ٧٣/٨/١٤

النواحى الاخرى والمهمة فى العمل المسرحى ، لان غياب النص المحلى لايعنى ان كل النواحى الاخرى متوفرة ولا ينقصها سوى النص · ثم ان هذا الاسلوب ربما يتناقض مع حقيقة كون العمل المسرحى حركة مترابطة متداخلة لايمكن ان يتحرك جزء بدون الأجزاء الاخرى · المسرح يتحرك بكل العاملين فيه حركة جماعية موازية ايقاعها بشكل منتظم يتناسب ومرحلة تطوره) (١) ·

ومن الذين كتبوا عن المسرح ايضا « احمد المناعى » الذى تابع الى حد ما النشاطات المسرحى ـ أقول تابعها والا اقول عايشها ـ وساهم ببعض المقالات عن بعض العروض ، كما طرح تصوراته (من اجل النهوض بالحركة المسرحية) (٢) متوصلا الى نتائج لا نتفق معه عليها لانها ليست موضوعية ، بسبب انطلاقة من تجارب فاشلة مثل انتيجونا ·· حيث يقول المناعى (ان المسرح العربى دخل صراع الفصحى والعامية وخرج منها بتجربة ضخمة هى ان المسرح لغته اللهجة المحلية ذلك ان اللغة الفصحى اصبحت لغة خاصة · لغة الكتابة الرفيعة لغة مقدسة يمارسها العربى فى مناسبات محدودة · اما اللجهة فهى لغة الحياة والممارسة اليومية) ·

هذا الرأى ليس قائما على اساس موضوعى لانه يتنافى مع الواقع فالمسرح العربى لم يخرج من الصراع بهذه النتيجة ، واذا حدث وخرج فلا اعتقد بأن اللجهة المحلية هى الحل الوحيد الوارد · وكون انتيجونا فشلت فى عرضها ، فهذا لا يعنى ان الفصحى عاجزة ، لان (اللغة العربية ـ يقول جبرا ابراهيم جبرا ـ

على لسان ممثل هزيل الثقافة تصبح ميته ، تماما كما تموت اكثر اللغات حياة على السنة الممثلين الذين لا تعيش هذه اللغات فى دمهم ، او غير المتمرسين بها · ان ممثلا قديرا يستطيع ان يحرك الفصحى بحيوية وعفوية وان ينقلها بطراوتها ورقة ظلالها الى جماهير قروية غير مثقفة فى اكثرها لا مسرحيا ولا لغويا)(٣)

كما ان المناعى قد وقع فى الحرفية الجامدة لابعاد وعلاقات العمل المسرحى ، حين أكد على وجوب اتباع السلم الموضوعى وهو : الواقع المحلى ـ الواقع القومى ـ الواقع الانسانى ·

---

(١) مواقف البيروتية ـ عدد ٢٢

(٢) صدى الاسبوع ـ العدد ١٤١ ـ ٧٢/٦/١٨

(٣) جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة

ولا شك ان المناعى اضطر هنا الى وضع هذه النظرية كردة فعل لفشل عرض « انتيجونا » ايضا · انا اختلف معه كثيرا فى صواب هذه الابعاد ، ولكننى لا أميل الى صنع قوالب جامدة امام حركة مسرحية ناشئة ، خاصة وان وعيا فنيا وفكريا ما زالت حركتنا فى حاجة اليه ، لأن توفر هذا الوعى كفيل بأن يجعل المسرح عندنا قادرا على ابتكار الصيغ المناسبة لممارسته ·

اما مساهمات المناعى فى مجال نقد العروض ، فهى مساهمة ذات اهمية ، من شرفة تحسس مشكلات الحركة المسرحية وعيوبها ·

ومن الاسماء التى ترددت كثيرا على صفحات الجرائد المحلية ، تصيغ موضوعات وكتابات عن المسرح والعروض المسرحية ، نجد احمد عبدالرحمن ، الذى اعتقد انه لا يتمتع بحد أدنى من الثقافة العامة ــ دعك من الثقافة المسرحية ــ الامر الذى جعل موضوعاته زاخرة بالمغالطات والاخطاء والمبالغات التى لا تهىء صاحبها للكتابة ، فما بالك بالنقد المسرحى الذى يتصدى له فى اغلب موضوعاته ·· وللاسف فان مثل هذه الكتابات من شأنها ان تخلق مناخا رديئا فى الحركة المسرحية ، بسبب آرائها المهزوزة وبسبب غياب الوعى عند بعض الذين يتابعون مثل هذه الكتابات معتبرينها آراء لا يرقى اليها الشك ·

ان تحليلاته للمسرحيات لا تنم عن معرفة بفن المسرح ، وحديثه عن العروض عبارة عن انطباعات مزاجية عابرة · كما تتميز كتاباته بالطابع الاعلامى تارة ، وبالاعتماد على المصطلحات الشائعة والخاطئة تارة اخرى ، دون ان تكون هناك أى نظرة موضوعية تضبط مسار هذه الكتابات ·

عن مسرحية « توب توب يا بحر » يقول احمد عبدالرحمن (انها من النوع التراجيدى المأساوى المشحون بالمواقف والاحداث الدرامية الحية التى تجعل المشاهد ينفعل معها وتشد حواسه اليها) (١) ·· ولا اعرف من أى منطلق اعتبر الكاتب هذه المسرحية تراجيديا ، بالرغم من انها لا تحوى العناصر الاساسية ــ دراميا ــ لفن التراجيديا · ربما لأن الكاتب نفسه اعتبرها تراجيديا حتى قبل ان تعرض على الخشبة (٢) ·· ولعل من الاخطاء الشنيعة التى وقع فيها أحمد عبدالرحمن فى « نقده » لنفس المسرحية ، اعتبار المخرج هو صاحب الدور الكبير فى ظهور افراد فرقة جناع على المسرح ربما للمرة الاولى حيث لم نشك لحظة انهم (ممثلون حقيقيون) ·· ولا اعتقد ان هذه النظرة لها علاقة بفن الاخراج المسرحى مع ان الكاتب يعتبرها انجازا كبيرا ·

---

(١) المواقف ــ عدد ٨٦ ــ ٧٥/٦/٢٣

(٢) المواقف ــ عدد ٨٥ ــ ٧٥/٦/١٦

بجانب هذه الامثلة ، هناك نماذج عديدة ·· بعضها تكتب بمتابعة جيدة ، والبعض الآخر بمعايشة جيدة · واعتقد ان « ابراهيم غلوم » الذى طرح مؤخرا عددا من الكتابات النقدية حول الاعمال الاخيرة يعتبر اشارة صحية للنقد المسرحى وهو يكتب ـ فعلا ـ انطلاقا من المعايشة المسرحية ·

فى المقابل ، هناك موقف خاطىء يتفشى بين العاملين فى المسرح ، هذا الموقف الذى ينظر الى النقد على انه مدح ومسح جوخ ، واذا تعدى ذلك فانه تجريح وتهديم وغير ذلك من النعوت الخاطئة ·· ولا شك ان سبب ذلك هو ضيق أفق هؤلاء ، ويمكننا الاعتقاد بأن هناك « سوء تفاهم » بين العاملين فى المسرح وبين النقاد ، وجزء كبير من سوء التفاهم هذا ناتج عن سوء فهم لمعنى النقد · والدليل على ذلك يمكن ان يختصره « ناصر القلاف » فى رده على سؤال طرحته عليه مجلة البحرين اليوم (العدد ٢٧٦ ـ ٧٤/٧/٢٩) ·

والسؤال هو : الا تعتقد ان الجمهور يقبل على المسرحيات الفكاهية اكثر ؟

والجواب كان : الجمهور يقبل على هذا النوع من المسرحيات لكن النقاد ما يرحمون ، اعطيك مثلا على ذلك ، مسرحية « مالان وانكسر » ·· اقبل الناس عليها وضحكوا ، لكن النقاد اتهموا الاستاذ راشد المعاودة بالافلاس الفكرى · الفنان البحرينى محتار ، بين ما يريده الناس وما يريده النقاد ، وما هى حقيقة رسالة المسرح) ·

سوء الفهم هذا نموذجى جدا ·· وخصوصا اذا كان يصدر عن شخص تلقى دورة دراسية فى القاهرة فى الاخراج !

علاقة الحركة المسرحية فى البحرين بالمسرح العربى :

من القنوات التى تساهم فى تطور أية حركة مسرحية ، قناة علاقتها بالنشاط المسرحى فى الوطن العربى · بالنسبة للمسرح فى البحرين فان علاقته الراهنة ما زالت فى مراحلها الاولى ·

اذا تجاوزنا علاقة البداية القديمة بالنصوص التقليدية العربية التى مثلت ضمن نشاط مسرح المدارس الحكومية والاهلية ثم الاندية ، والتى كانت علاقة من طرف واحد ـ اذا صح التعبير ـ فان النشاط المسرحى الراهن قد أعطى بعض الانجاز فى سبيل تأسيس العلاقة الجيدة بالحركة المسرحية العربية ·

لقد حدث اول اتصال مع حركة المسرح فى الكويت ، حيث طرحت نصوص كويتية للتمثيل عندنا « المخلب الكبير » و « ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ·· بم » ، ثم مثل النص المصرى « الزلزال » وأخيرا النص الفلسطينى « المنجم » · كذلك رتبت دعوة خاصة للدكتور مصطفى محمود لحضور عرض مسرحيته والقاء ندوة عن أزمة المسرح العربى « وقبل ذلك ساهم مسرحيون كويتيون بندوة تحدثوا فيها عن تجربة المسرح فى الكويت ·· ولا بد هنا من التأكيد على ان للمسرح الكويتى وتجربته تأثيرا معينا على نشاطات المسرحى ، وان كان عدد من العاملين عندنا ما زالوا بعيدين عن الاستفادة بالجوانب الايجابية فى هذه التجربة ، فى الوقت الذى استعاروا فيه سلبيات هذه التجربة ، وكل ذلك بسبب سوء التعامل مع فن المسرح اساسا ، وضيق أفق الذين وقعوا فى النقل والقليد ، وكأن المسرح الكويتى لم يفرز سوى هذه السلبيات ·

اما على صعيد زيارة الفرق المسرحية ، فان تقرير قسم المسرح والفنون يرصد هذه الزيارات على النحو التالي :

١ ـ المسرح الشعبى الكويتى : عرض مسرحية « سكانه مرته » ـ ١٩٦٦/٩/٢٧

٢ ـ فرقة تحية كاريوكا عرضت مسرحية « روبابيكيا » ـ ١٩٦٨/١٢/٢١

٣ ـ فرقة نجيب الريحانى : عرضت مسرحية « سلفنى حماتك » ـ ١٩٦٨/١٢/٩

٤ ـ مسرح الخليج العربى الكويتى : عرض مسرحيتين « بخور أم جاسم » و « نعجه فى المحكمة » ١٩٧٠/١/٢٨

٥ ـ المسرح الشعبى الكويتى : عرض مسرحية « رزنامة » ١٩٧١/١٢/١٧

٦ ـ مسرح الخليج العربى الكويتى : عرض مسرحية « ضاع الديك » ـ ١٩٧٣/١/٢

وقد قامت أغلب الفرق المسرحية فى البحرين بزيارات لبعض دول الخليج العربى ولاقت نجاحا طيب ، ولم تكسر حدود الخليج العربى الا فرقة واحدة حتى الآن ، هى « مسرح أوال » وذلك عن طريق مشاركتها فى « مهرجان دمشق للفنون المسرحية » مرتين ، حيث اتاحت الفرصة للمسرحيين العرب للتعرف على الحركة المسرحية الجديدة فى البحرين ، التى تطرح مشروعا طموحا فى هذه المنطقة ·

ان السفر الى المهرجانات فى المستقبل يحتاج الى دراسة جادة ـ منذ الآن ـ من قبل الجهات المسئولة فى الدولة ، وذلك للنظر فى اسلوب الاشتراك بحيث يتسنى للفرق الاخرى المشاركة والاستفادة من هذه التجربة · واعتقد ان اعمالا مشتركة بين الفرق المسرحية تتمثل فى احد النصوص الجيدة يمكن ان يمثل خطوة فعالة نحو تأسيس المسرح الاهلى الذى يقوم على ركائز واضحة ، تغنى الحركة المسرحية عموما ، بحيث لا يعرقل اعمال كل فرقة مستقلة ، وان يدرس ايضا امر حضور مهرجان دمشق المسرحى ـ أو أى مهرجان آخر ـ بعناصر فنية وثقافية واعلامية كاملة للمشاركة فى كافة انشطة المهرجان بفعالية وتنظيم ووعى ·

على ضوء ما سبق ، يمكن ان نقول بأن علاقتنا بالحركة المسرحية العربية ما زالت تحتاج الى دفعة اكبر للاستفادة من خبرات جيدة منتشرة على عرض الخريطة العربية · ولا يكفى فى هذا المجال مجرد القراءة عن هذه الخبرات والتجارب ، بل ينبغى الاتصال بها أو دعوتها لزيارة البحرين لاقامة الحوارات النظرية والعملية معها بشكل حميمى عميق · لأن الحركة المسرحية فى البحرين لا تستطيع ان تصيغ منظوراتها وتجاربها بمعزل عن منظورات وتجارب حركة المسرح فى الوطن العربى ·

فان التصور المطروح بأن كل حركة مسرحية فى شتى الاقطار العربية فى امكانها صياغة هوية خاصة بها ، هو تصور مغلوط ، لأن المسرح العربى بمجمله هو القادر بشكل اكثر شمولية واصالة على صياغة الهوية الخاصة للمسرح العربى عامة ·· وذلك بسبب الظروف التاريخية والثقافية التى يرتبط بها الانسان العربى ، والتى يتعلق بها الفن المسرحى ·