مسرحية الدرس الأخلاقي عند محمد الرحيب

دراسة في صيغتها المسرحية المتطورة خلال العقدين الرابع والخامس من تاريخ التجربة المسرحية في الخليج العربي

د. ابراهيم عبد الله غلوم*

تقديم وتحديد

مسرحية الدرس الأخلاقي التي تستقطب جانباً كبيراً من اتجاه البدايات المسرحية في الخليج العربي، مسرحية من شأنها أن تعلى من أهمية الأفكار وتبلوراتها الحاسمة في الحياة والاخلاق، إنها تتخذ من الأحداث المبنية بدوافع أخلاقية، ومن الفلسفة الأخلاقية القائمة على تجسيد الصراع الأبدي بين الخير والشر سياقاً دراماياً أساسياً، يفصح عن تبلور تلك الأفكار.

ونظرا لما يقتضيه هذا السياق من اعتداء أبدي صارخ للشر، وما تقتضيه نهاياتها من تغليب مستمر لعنصر الخير، فإن مسرحية الدرس الأخلاقي لا تنشأ إلا في مراحل معينة من التطور التاريخي والاجتماعي، يمر فيها المجتمع بحالة من الصراع غير المتكافيء بين العنصر السائد ـ المطلق. والتجربة المحدودة لحركة تحرر القوى الاجتماعية.

وتنظر هذه الدراسة إلى مسرحية الدرس الأخلاقي باعتبارها الشكل المسرحي المتطور عن مسرحية الدرس التاريخي وذلك لسببين جوهريين :

الاول : احتفال مسرحية الدرس الأخلاقي بالافكار بغض النظر عن الطبيعة، الرومانسية أو المثالية التي تحدد مصدر هذه الأفكار.

والثاني : اتجاه مسرحية الدرس الأخلاقي إلى الواقع، بحيث أننا ننظر إلى جميع المسرحيين الذين ساهموا في تأصيل هذا الشكل المسرحي على أنهم رواد حقيقيون في كتابة المسرحية المحتفية بحركة الواقع، والمنشغلة بتشكيل العالم المسرحي من مادة الحياة الواقعية، إن جاز لنا مثل هذا التعبير.

ولم تكن مسرحية الدرس التاريخي تحتفل بالسببين المذكورين، بل إن طبيعتها التاريخية

* جامعة البحرين ـ قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية ص . ب ١٨٠٢ البحرين

تباعد بينها وبين التوجه المباشر إلى الأفكار من جهة وإلى الواقع من جهة ثانية، ومن أجل ذلك كانت مسرحية الدرس الأخلاقي تطورا طبيعيا لمسرحية الدرس التاريخي، لأنها تنجز التوجه الذي حددناه نحو الأفكار والواقع. وقد فرض هذا التطور انتقالا عن طبيعة المكان (السوسيولوجي) الذي تنتمي إليه مسرحية الدرس التاريخي وهو ساحات المدارس[1] فقد ارتبطت معظم مسرحيات الدرس الأخلاقي التي قدمت في الكويت والبحرين مثلا بساحات الأندية الثقافية[2]، وهذه ساحات تحدد الطبيعة العامة، المنفتحة للمكان الذي تنتمي إليه مسرحية الدرس الأخلاقي، أعني أنها ساحات تستقطب **الأفكار** العامة في فلسفة الأخلاق، وتستقطب أيضا التوجه العام **للحياة**، كما يتمثل ذلك في الأهداف الاجتماعية والثقافية العامة للأندية[3]

والمظهر المتطور الذي نستبصره في مسرحية الدرسي الأخلاقي من الناحية الشكلية والسوسيولوجية يرتبط ـ دون شك ـ بحصيلة وافرة من الظروف الجديدة في حركة القوى الاجتماعية خلال سنوات العقد الرابع والخامس من هذا القرن.

بيد أننا نفترض في هذه الدراسة جانبا أكثر حيوية، وأهمية في ارتباطه بالشكل المتطور لمسرحية الدرس الأخلاقي، فنحن نوكل ذلك التطور إلى حصيلة الوعي النظري والعملي بالفن المسرحي، وإلى حجم التفاعل مع هذا الفن فوق خشبة المسرح، وإلى روح التجربة المستمرة لجميع أدوات المسرح المتيسرة آنذاك تأليفا واخراجاً وتمثيلا. ونرى أن أصدق التجارب المسرحية في الأربعينات والخمسينيات تمثيلا لهذا الافتراض، وأكثرها تأصيلا لقيمة التفاعل والممارسة والتجريب هي تجربة حمد الرجيب مع المسرح في الكويت.

ولا يوجد في فترة البدايات التي تبحث فيها من يستطيع بلورة حصيلة ذلك الوعي، والتفاعل، مثل حمد الرجيب، إذ قدّر له أن يتجه باهتماماته المسرحية، بعد أن كانت مجرد هواية إلى الاختصاص، والتوجه الكامل، ذلك أنه أول من خرج من الكويت في بعثة إلى القاهرة من أجل دراسة المسرح، كما أنه أكثر من اهتم بالتوعية النظرية في المسرح، فكتب عدة مقالات في مجلتي «البعثة»، و«الرائد»، تدور غالبا ـ حول الأثر الاجتماعي، والحضاري، والأخلاقي للمسرح.[4] كما أن حمد الرجيب يعتبر أكثر من تفاعل مع خشبة العرض المسرحي، في هذه الفترة،

---

(١) من المسرحيات التاريخية التي قدمت في مدارس البحرين القاضي بأمر الله، ووفود العرب على كسرى، وامرؤ القيس، وثعلبة وداحس والغبراء وغيرها، وفي مدارس الكويت، فتح مصر، وإسلام عمر، والمروّة المقنعة.

(٢) من المسرحيات الأخلاقية التي قدمتها أندية البحرين الثقافية، دموع ولولا المحامي، ونخب العدو للنادي الأهلي. وفي أندية الكويت قدمت مسرحيات أخرى مثل وفاء.

(٣) ينص الهدف الرئيس للنادي الأهلي في البحرين على أن النادي يهدف إلى إعداد المواطن الصالح المؤمن بربه ووطنه ومجتمعه، ليكون مجتمعا للبذل والتضحية في سبيل خدمة البحرين، كما يسعى النادي إلى تربية الشباب فنيا وثقافياً وبدنيا ليؤدي دوره في رفعة البحرين... ص ١، النظام الأساسي للنادي.

(٤) من المقالات التي كتبها حمد الرجيب حول المسرح: نشأة المسرح، البعثة، يناير ١٩٤٧م، حدث لي على المسرح، البعثة نوفمبر ١٩٤٧م. المسرح وأثره في المجتمع، البعثة فبراير ١٩٤٧م. المسرح والمجتمع، الرائد مارس ١٩٥٢م. دار الأوبرا الملكية، الرائد مايو ١٩٥٢م. المسرح ضرورة حضارية، حماة الوطن، يناير ١٩٦١م.

إذ كان دوره في النشاط المسرحي بمدرستي المباركية والأحمدية متعدد الجوانب. كان يختار النص (وربما اقتبسه أحيانا) ويقوم بإخراجه، والمشاركة بالتمثيل فيه وكانت أدواره التمثيلية ـ كما حدثنا بنفسه ـ متميزة بالمران، والتجربة، والحس المسرحي الجيد، والمقدرة التمثيلية المؤثرة.[1] وكل هذه الصفات تمثل ـ في تقديرنا ـ حجم الممارسة المسرحية التي يخوضها حمد الرجيب وتشكل صورة التفاعل مع خشبة المسرح بكل ما تعنيه هذه الخشبة من آليات الاتصال مع الذات على صعيد تمثيل الرجيب للحساسية المسرحية، أو مع الخارج على صعيد تمثيله للتقنيات المسرحية المتقدمة المتمثلة في بعض الأعمال المسرحية العالمية كمسرحية هاملت لشكسبير[2]، ومن ناحية أخرى فإن حجم الممارسة، والتفاعل، والحس المسرحي، والتقنيات كل هذه أسباب جوهرية وراء اتصال الرجيب برؤيا مسرحية أكثر واقعية من رؤيا الشاعرين إبراهيم العريض في مسرحيتيه وامعتصماه، وبين الدولتين[3] وعبدالرحمن المعاودة في سلسلة أعماله المسرحية المستمدة من التاريخ العربي والإسلامي[4] ذلك أن هذين الشاعرين لم يتحقق لهما الوعي الفطري بخشبة العرض، كما لم يتحقق لهما من الحساسية المسرحية ما يقلل من احتفالهما بالنص الأدبي، وجريهما وراء شروط النظم، وامتثالهما لقيود المادة التاريخية.

ولا نزاع في أن الصلة الفطرية بين الكاتب المسرحي، وخشبة المسرح، ضرورة قصوى لتحقيق الرؤيا المسرحية، أو لتطوير التجربة المسرحية في أبسط الأحوال. فما لم يظهر الكاتب المسرحي منذ البداية الأولى، «إحساسا فطريا بمقتضيات خشبة المسرح فلن يستطيع أي قدر من التمثيل، أو الاشتراك في تغيير المناظر أو التدريب الطويل على التمثيل، أو الاخراج أن يجعل منه أكثر من كاتب مسرحي مأجور».[5]

حمد الرجيب والروح العام للفترة

لقد كتب حمد الرجيب ثلاث مسرحيات، وهي :

«من الجاني» من فصل واحد، ونشرت في مجلة «البعثة» في فبراير ١٩٤٧م.

و«خروف نيام نيام» من ثلاثة فصول، ونشرت في حلقات متسلسلة بمجلة «البعثة» عام ١٩٤٩م.

---

(١) انظر : حدث لي على المسرح، حمد الرجيب، البعثة، نوفمبر ١٩٤٧م.

(٢) قدم حمد الرجيب مسرحية هملت من خلال فرقة التمثيل بالمدرسة الأحمدية في عام ١٩٣٨م، ونعتقد أن تقديم هذه المسرحية في مثل هذه الفترة مؤشر له دلالته المسرحية الخالصة إذ أن الحركة المسرحية العربية لم تلتفت إلى هملت إلا في فترة متأخرة. وذلك عندما تقدم الوعي بالقيم المسرحية في هذا العمل الدرامي الخالد.

(٣) انظر دراستنا لتجربة إبراهيم العريض في هاتين المسرحيين في كتاب ظواهر التجربة المسرحية في البحرين. وشركة الربيعان للنشر والتوزيع الكويت ١٩٨١م.

(٤) انظر دراستنا لتجربة عبدالرحمن المعاودة المسرحية في فصيلة كلمات العدد الثالث يونيو ١٩٨٤م.

(٥) المسرحية العالمية، الاداريس نيكول، ترجمة د. نور الشريف، جدة ص ٣٢٦

أما المسرحية الثالثة وهي «مهزلة في مهزلة» فقد كتبها بالاشتراك مع الشاعر أحمد العدواني، حيث كان لحمد الرجيب دوره في وضع فكرتها، وموافقها، وإخراجها على المسرح. في حين كان للعدواني فضل صياغتها شعراً. وقد نشرت في كتاب بالقاهرة سنة ١٩٤٨.

ويمكن لنا أن نتلمس في هذه المسرحيات الثلاث ملامح رؤية أخلاقية واضحة، يستمدها الكاتب من استيعابه للدور الاجتماعي والأخلاقي للمسرح. فهو يرى وظيفة المسرح في أنه: «مدرسة كبيرة، تهذب النفوس، وتصلح المجتمع، وتقوده إلى ما يجب عمله لرفع مستواه، لأنه وسيلة فعالة لتحقيق غاية هامة من ورائها التثقيف، والتهذيب، وحل بعض المشكلات الاجتماعية التي هي السبب في عرقلة سير الأمة نحو التقدم والرقي». [1].

ولا مراء في أن المفهوم السابق الذي يقدمه الرجيب عن الوظيفة الاجتماعية للمسرح، يجعله على مقربة شديدة من مفهوم الدرس فوق خشبة المسرح، الذي ينتزع عادة من منظومات القيم الأخلاقية والسلوكية، ودورها في تدعيم الضبط الاجتماعي. كما أن الوظيفة التي يدركها حمد الرجيب للمسرح ليست منعزلة عن روح الفترة، وظروفها السياسية العامة في مجتمع الخليج العربي. ففي الأربعينات والخمسينيات يشهد هذا المجتمع تطوراً اجتماعياً، لم يقدر لإبراهيم العريض أن يتفاعل معه حين كتب «وامعتصماه» أو «بين الدولتين». فقد تطور التعليم بصورة ملحوظة في هذه الفترة، وكثر خروج الطلاب في بعثات دراسية إلى مصر، ودمشق، وبيروت، وغيرها. وعرف المجتمع بدايات ظهور النفط، ونتائجه الأولية على المجتمع. في الوقت الذي كثرت فيه الدعوات إلى التجديد، وتحديث البلاد. وخاصة مع وضوح فكرة القومية العربية، وتبلورها كاتجاه قومي علماني يلح على قضايا التغير الاجتماعي، مع الحاحه على ضرورة مقاومة الاستعمار.

وانحدرت من جميع مظاهر التطور الاجتماعي قوى جديدة، شابة، تمثل امتدادا لذات الطبقة البرجوازية الأعيانية، ولكنها متميزة بجانب هام، وهو أنها لم تشغل نفسها ـ كسابقتها ـ بالفكرة الإسلامية، وإنما انشغلت بالواقع، فوجهت الاهتمام لقضايا الاحتلال الأجنبي، وللمشكلة الاجتماعية، وأسبابها الخلقية.

وفي حين كانت بعض الشرائح تشكل تنظيمات سياسية مناوئة للاستعمار ونظام الحكم، فإن شرائح اجتماعية متعددة ارقتها المشكلات الداخلية للتغير الاجتماعي، فراحت تبحث عن حاجة المجتمع لأفكار العدل، والمساواة، والقيم الأخلاقية السليمة. وحين وجدت المجتمع يفتقر افتقاراً شديداً إلى قيام مثل هذه الأفكار دخل في نفسها روع حاد، وأيقنت بضرورة الإصلاح. ومن ثم استخدمت أساليب تعليمية، وانتقادية مباشرة للقيم والعادات وطرق التربية. سواء كان

---

(١) المسرح وأثره في المجتمع، حمد الرجيب، البعثة، فبراير ١٩٤٧م.

ذلك في المسرح، أو في المقال الصحافي. وقد كان حمد الرجيب من هذه الشريحة الاجتماعية، ذلك أنه اتخذ من المسرح وسيلة لبلورة الحس الوطني والقومي، من خلال رؤيته الأخلاقية الاجتماعية (وربما السياسة في بعض الأحيان)، فكانت المشكلات الاجتماعية التي يطلب المسرح حلها ـ في نظره ـ هي السبب في عرقلة «سير الأمة»، نحو التقدم، كما حدد ذلك ـ نظريا ـ قبل كتابة أي نص من أعماله المسرحية.

صيغة الخطاب الأخلاقي من واقع الأسرة

حين يطبق حمد الرجيب تصوره النظري لوظيفة المسرح، يعبر عنه بصدق شديد منذ المسرحية الأولى «من الجاني». ورغم أن هذه المسرحية لا تبلور العامل الأخلاقي بعمق الرؤيا المسرحية، بسبب قصرها واقتضاب موضوعها التربوي، إلا أنها تمثل إحدى المحاولات الجادة في كتابة النص المسرحي بلغة عربية سهلة، تبتعد عن قيود النظم لتبرز بدلا منها، لغة منشورة في حوار درامي، يتميز بإمكاناته الهائلة في الانحياز إلى جانب سلوكي وأخلاقي معين، في وجه مواضعة سلوكية أخرى مرفوضة. ومن جهة أخرى، يمكن اعتبار «من الجاني» من البدايات المسرحية المبكرة التي حاولت أن تجعل من المشكلة الاجتماعية مضمونا للتعليم، والإرشاد، ومعرضا لاصطفاء الدرس الأخلاقي، وصياغته بأسلوب خطابي واضح.

وفي هذه المسرحية نجد الأب الثري يهمل تربية ابنه «خالد»، معتقدا أن الثروة يمكن لها أن تحقق له كل شيء، فبدلا من أن يعلمه، ويقوم بمسئوليته الأبوية، يتركه عرضة للضياع والتشرد، ويسيء معاملته بصورة تدفع من في البيت إلى نعته بصفات الأهبل، والمجنون. ومن ثم يضيق الابن ذرعا بهذه التربية، فيهرب من البيت، ويعمل في المهن القاسية، كالبناء، ولكنه لا يستطيع تحمل ما فيها من عناء، فيضطر للسرقة، ويغضب والده، فيبحث عنه لمعاقبته، ولكن يتدخل الأصدقاء، والمقربون، ليكشفوا لهذا الأب دوره في الدفع بابنه نحو سلوك أخلاقي منحرف وهو السرقة.

لقد أبرز الرجيب في هذه المسرحية الوظيفة الأخلاقية للمسرح فجعله يقوم بدور المدرسة التي تهذب الأخلاق. وكانت وسيلة الكاتب إلى ذلك، صياغته للموقف الدرامي، بصورة تفجر روح الخطاب، والتعليم، وانتزاع الدرس. فما إن يمسك الأب بابنه العاق لمعاقبته حتى يهب إليه «نجيب» ابن أخيه، ليكشف لنا، أن تربية الأب تقف وراء انحراف «خالد». ولما كان الأب في هذه المسرحية نموذجا لمن لم يدرك أن التربية عامل أساس في الضبط الأخلاقي، فإنه لا بد أن يكون أول من يتلقن آثار الدرس البارع حين يجد من يخاطبه بهذا الأسلوب التعليمي الرادع :

«سعيد : وهل في هذا شك، انظر هذا نجيب. . أليس هو ابن عم خالد؟ إنه أستاذ محترم يؤدي واجبه نحو وطنه وأبنائه وهذا المسكين جاهل محتقر. . لماذا؟ لأن الأول اعتنى به والده

وعلمه، والآخر أهمله والده فعاش في الشوارع وتخلق بأخلاق أبنائها». [1]

ويلجأ الكاتب إلى توجيه الضربة القاسية للأب بطريقة لا تخلو من إيلام، فاضطرار «خالد» : ابن الثروة، والجاه، لممارسة الأعمال الدنيا، (فراش، بناء) تلهب ضمير الأب بسياط موجعة، وتزعزع منطقه المضاد للضبط الأخلاقي، بأن تجرد الثروة من قدرتها على التهذيب والإصلاح. ومن ثم فقد تحقق في هذه المسرحية على قصرها، شرط أساسي من شروط الفكرة الاخلاقية في مسرحية الدرس، وهو الاقناع. ذلك أنها تنتهي إلى نوع من اليقين، بالضرورة الأخلاقية والروحية، والازدراء للجانب المادي من الحياة، كالثروة ونحوها، كما جاء على لسان نجيب، قائلا للأب في خاتمة المسرحية :

«الثروة ليست كل شيء في الحياة، فهي عرض زائل، أما العلم والأدب فهما الكنز الذي لا يغني، وها أنت اذ ترى ما حل بابن الثروة والعز والجاه كما تقول».

ورغم سيطرة اللغة التعليمية في هذه المسرحية، ورغبتها المباشرة في رد أسباب الانحراف الأخلاقي إلى سوء التربية، إلا أنها تتميز بتماسك درامي مقبول، لا نرده إلى حجمها فحسب، بل إلى حرص الكاتب على إثارة الطابع الميلودرامي المخفف، الذي يحتاج ـ دون شك ـ إلى مبلغ من التركيز على وحدة الموضوع. وهو يعتبر أحد خصائص مسرحية الدرس الأخلاقي، حين تؤثر الموضوعات المشجية، (نلمسه في هذه المسرحية، كما نلمسه في غيرها من البدايات الأولى للتأليف المسرحي، التي كتبت بنفس الأسلوب كمسرحية «الثمن الفادح») ونحن نلمس ذلك ليس في هذه المسرحية فحسب، وإنما نلمسه في غيرها من المسرحيات المكتوبة في نفس الفترة (الاربعينيات ـ الخمسينيات) وخاصة في الكويت والبحرين. ومن الأمثلة على ذلك : مسرحية : مسرحية قصيرة بعنوان «الثمن الفادح» نشرتها مجلة البعثة الكويتية ليوسف صالح الشايجي، وقد عالجت ما تبعثه الخيانة الزوجية من تأثيرات ميلودرامية مفجعة في الأسرة، وكذا مسرحية «الضريرة» لنفس الكاتب التي عالجت الآثار المدمرة لحرمان الأبناء من عطف الأم. [2]

ونعتبر أبرز خصائص الاتجاه الأخلاقي في موقف حمد الرجيب من المشكلة الاجتماعية. هو أنه جعل المسرحية تبنى عالمها من مادة أكثر قربا إلى الواقع من مسرحية الدرس التاريخي عند إبراهيم العريض، أو عبد الرحمن المعاودة. ومن ثم فإن اتجاهها أكثر واقعية، وتأثيرا على المسرح. وقد لاحظنا في «من الجاني» كيف أن الرجيب، أوجد للانحراف الخلقي جذورا اجتماعية واضحة، كائنة في هيكل الأسرة، وفي مركز الأب بصفة خاصة. ويمكن اعتبار مسرحية الدرس الأخلاقي عند حمد الرجيب أول سعي نحو زعزعة موقع الأب في الأسرة، مما يبرز جانبا من

---

(١) مسرحية «من الجاني» حمد الرجيب، مجلة البعثة، مايو ١٩٤٧م.

(٢) انظر : الثمن الفادح، البعثة، ديسمبر ١٩٥٠م والضريرة، البعثة مارس ١٩٥٠م.

جوانب صلة القربى بينها، وبين الحياة الاجتماعية، وما يجري فيها من نذر تهدد نظام الأسرة بالقلق الشديد. ويقف وراء ذلك عاملان يمثلان وجهي البداية المسرحية المتبلورة في هذه الفترة، نجد الأول في ذلك الإحساس الفطري بالخشبة المسرحية، الذي تميز به حمد الرجيب دون غيره. ونجد الثاني في تمثل الرجيب لجوهر الموقف الأخلاقي، لدى الطبقة البرجوازية المتوسطة، الذي يذهب إلى أن التغيير الاجتماعي : لا يبدأ من تغيير نظام الحكم، بقدر ما يبدأ من بناء سلوك الأفراد، وإصلاح أخلاقهم.

التفسير الأخلاقي للصراع الاجتماعي

إن ما يستوقفنا في هذه الدراسة ونحن نستبر حدود مسرحية الدرس الأخلاقي هو العامل الثاني الذي عبرت عنه تجربة حمد الرجيب المسرحية حين ابتعدت تماما عن وضع سياسية للصراع الاجتماعي، وتجنبت البحث في جذور الشكل الاجتماعي والأخلاقي من خلال البحث في جذور النظام السياسي، وآثرت بعد ذلك كله البحث في سلوك الأفراد، وطبيعة ومواقفهم الأخلاقية.

مثل هذه الصيغة تمثل ـ في تصورنا ـ رؤية عامة لطبيعة الصراع الاجتماعي في فترة هامة من الفترات المكونة لمستقبل المجتمع العربي في الكويت، وهي فترة العقدين الرابع والخامس، ففي هذه الفترة يتوتر الصراع بين القوى الاجتماعية وبين السلطة، وبينها وبين الاستعمار. وفي هذه الفترة أيضاً يبدأ اختمار الكثير من المشاكل الاجتماعية والاقتصادية كما سيعبر عن ذلك حمد الرجيب في إشاراته إلى غربة المواطن مثلا، وانتشار العمالة الأجنبية.

وتترآى لنا هذه الرؤية العامة مذهبا أخلاقيا ـ إن صح التعبير عنها بذلك ـ تعبر جميع ملامحه عن الرغبة الصارمة التي يهجس بها حمد الرجيب في محاولته لوضع تفسيرات أخلاقية لمشكلات تتسم بالخطورة والتوتر، وتتجاوز الحدود الضيقة التي كانت عليها في مسرحية «من الجاني» وهي حدود الأسرة.

والجانب الذي يغرس جذور الرجيب في المذهب الأخلاقي هو تجسيده لجوهر الصراع على المسرح ؛ الصراع الذي يقوم بين الإنسان وبين المواضعات الأخلاقية والسلوكية التي أقرها هذا الإنسان بنفسه. مما جعل من تعرية هذه المواضعات نسيجا لملامح الرؤية الأخلاقية، ولما تشي به من لبوس رومانسي ايضا.

ولما كان هذا الضرب من الصراع قرينا لوسائل الضبط الاجتماعي والأخلاقي، وليس بديلا عما هو غائب من حريات، وحقوق، وآمال عريضة، فإن شخصيات الرجيب، لا تكشف عن صدامها، أو تعارضها مع القوانين، والأنظمة، والأعراف والمعايير التي اتخذت حكم القانون في تطاولها على حقوق الأفراد. وإنما جل ما تكشف عنه، هو تعارضها مع المواقف الأخلاقية العارضة. ولذا لا يهتم الرجيب بإثارة الأحاسيس المفجعة، بل إنه يهتم بما يتبلور من قيمتي الخير،

والشر من مواقف العطف، أو العدوانية في سلوك شخصيات المسرحية.

ونجد مصداق ذلك كله، حين يخوض الرجيب تجربته الاعرض من التأليف في مسرحيتي «خروف نيام نيام» ومهزلة في مهزلة، ففي مسرحية خروف نيام نيام»، يتضح المذهب الاخلاقي، الذي لا يمس جوهر القضية الاجتماعية، أو السياسية، وإنما يلامس قشورها بخفة ورفق، كما تتضح فيها معالم الصياغة المسرحية، الملائمة لمذهب لا يقف مع أسباب المشكلة مثلما يقف مع نتائجها.

وفي هذه المسرحية يدبر ملك مدينة «نيام نيام» حيلة للكشف عن أخلاق وزرائه، فادعى أن لديه خروفا اسمه «الشمعدان»، وطلب من الجميع أن يحترموه، واتفق في نفس الوقت مع رجل يدعى «إسحق» على أن يدخل القصر، مدعيا أن خروف الملك سطا على نعجته، ويطلب حقه، أو يحاكم مع الملك بالإنصاف. وتنطلي هذه الحيلة على وزراء الملك، ذلك أنهم لا يقفون مع الحق الواضح لصاحب النعجة، وإنما يحاولون بكل قوة أن يثنوه عن المطالبة بحقه، احتراما للخروف. ويتمكن الملك بمطالعته لأحوال الرعية، وتنكره بينهم من الالتقاء برجل اسمه «الشمعدان»، مضطهد، ومدان من الجميع، رغم أنه على خلق، وذو منطق جريء، ولسان ساخر، فيعطف عليه الملك، ويطلب منه المثول في قصره.

وبينما كان الملك في القصر يستمع إلى حديث «الشمعدان»، وشكواه من الناس، يدخل صاحب النعجة، ومن ثم يكشف الملك الحيلة التي دبرها مع إسحق عن الخروف، بعد أن عرف عن طريقها، أن وزراءه لا يأخذون الحق للضعيف، وإن كان مظلوما، فيطردهم جميعا، بعد أن يعفو عنهم. ويشيد «الشمعدان» بعدل الملك.

لقد استمد حمد الرجيب أجواء المواقف، والمشاهد في مسرحية «خروف نيام نيام» من قصص ألف ليلة وليلة، كما يتضح ذلك من استخدام بعض الأسماء، (اسحق العطار، قمر الزمان، قهوة الأنس) ومن وجود شخصيات شائعة الارتباط بأجواء ألف ليلة وليلة، كالملك والوزراء، ومن استخدام فكرة تنكر الملك مع وزيرين، ودخولهم المقهى كما يفعل هارون الرشيد، وغيره من الملوك في قصص ألف ليلة وليلة، مما جعل الجو العام لعقدة هذه المسرحية لا يخرج عن الجو الشعبي السائد في هذه القصص، غير أن ذلك لم يفصل الرجيب عن واقعه الاجتماعي، بل إن تلك الأجواء الشعبية يراد لها أن تكون انعكاسا للمجتمع العربي في الخليج، أو في غيره.

ويبدو منذ الوهلة الأولى أن هذه المسرحية تعالج مشكلة استبداد السلطة السياسية، فقد جعل الكاتب لهذه السلطة رمزا دراميا حيا، يتمثل في فكرة الخروف الوهمي، الذي أتيح له أن يسطو على حقوق الغير، دون أن يدعى ظالما. كما أنه مثل لهذه السلطة بعدد من الوزراء، الذين يقفون بعيدا عن الحق الطبيعي. غير أن النظرة الدقيقة لهذه المسرحية تكشف عن توجه رؤية

الكاتب فيها نحو تجسيد المشكلة الأخلاقية، باعتبارها جوهرا للمشكلة القائمة بين الحاكم والمحكوم. فالخروف باعتباره رمزا للسلطة، أو البطش يفقد استمرار وجوده الدرامي، بعد أن اتخذت مواقف المسرحية طابعا هزليا ساخرا، توزعت خطوطه وآثاره، وابتعدت عن فكرة استبداد السلطة السياسية، وخاصة بعد أن اختفى «إسحق»، الرجل المطالب بحقه، ولم يخرج إلا مع انكشاف الحيلة في نهاية المسرحية. بل إن صياغة الفعل المسرحي بطريقة أسلوب الحيلة، هو الذي يتراجع بالقيم الدرامية المرتقية بالخروف إلى مستوى الرمز، لأنها فعل مصنوع من الملك الواقف على قمة السلطة، ومن شأن الحيلة المصنوعة أن تستهدف الرغبة في الكشف عن الخبايا، وتنتزع مواقف الضحك، والسخرية، والانتقاد الصريح. ولكن ليس من شأنها أن تؤسس رمزا دراميا واضح القسمات.

ويمكن إدراك أبعاد المشكلة الأخلاقية التي ترتكز عليها المسرحية من فهم المغزى، أو الدرس الذي تستنبطه حيلة الملك، ذلك أنها تمثل عقدة المسرحية، وجوهرها الدرامي ولذا فان ما تشير إليه من دلالة، حول علاقة الحاكم بالمحكوم يبرز رؤية الكاتب دون شك. لقد كشف الملك في نهاية المسرحية مغزى هذه الحيلة بوضوح، حين قال: «أردت أن أمتحن وزرائي وأختبرهم، فوجدتهم ويا للأسف.. إنهم مع القوى الظالم، وعلى الضعيف المستكبر»... ثم يعرض بحزن شديد، ما رآه من هؤلاء الوزراء، الذين فقدوا شجاعتهم، فقد هاجوا على الرجل صاحب النعجة، وراحوا ينسبون صفات الاحترام، والنبل، والشرف لخروف لا وجود له، دفاعا منهم عن مصلحة الملك، وتغاضيا عن حق الضعيف.

ويدل هذا الموقف الذي وصل إليه الملك، بعد الحيلة على أن مشكلة وزرائه، إنما هي في حاجتهم إلى الأخلاق، وهذه المشكلة لا تبرزها نهاية الحيلة المسرحية، وإنما يبرزها بوضوح، تجسيد الكاتب للمظهر الشرير في سلوك الوزراء الثلاثة.

ففي الفصل الأول يلتقي صاحب النعجة بالخادم في القصر الملكي. ويرى هذا الخادم ماذا لقي إسحق من استنكار الوزراء لشكواه على خروف الملك، ويدور بينهما حوار طويل، يسبغ فيه حمد الرجيب الكثير من أفكاره، حول المشكلة الأخلاقية. فالوزراء كما يكشف هذا الحوار يمثلون موقفا مضادا لقوى الخير، يحول دون قيام فكرة العدل، ومعرفة الحق من الباطل. وهم يعبرون عن ثلاثة أصناف لهذا الموقف.

فالأول كما يقول عنه الخادم: «من الناس الذين يعرفون الحق والباطل معرفة صادقة إلا أنهم مع الأسف لا يأمرون لا يهمهم ولا ينهون عن منكر».

والثاني: من الناس الذين لا يهمهم الا المركز والمقعد الوثير، ولو كان في ذلك تعريض لكرامتهم وامتهانهم.

أما الثالث : فهو «الذي لا يضر ولا ينفع . . ويبتسم لك ويعدك بالنصر ما دام خصمك بعيدا عنك . . وإذا ما تقابل المختصان اعتذر وولي، هاربا كأنه لم يعد بشيء».

وجميع هؤلاء ـ كما نرى ـ يسيطر عليهم مرض النفاق، الذي يجعلهم في تناقض شديد من الحق، والعدل والخير.

والملاحظة الهامة التي تبرز أمامنا هي أن حمد الرجيب يفسر مشكلة العدل، واستبداد السلطة السيّاسية. تفسيرا أخلاقيا، لأنه لا يرد غياب فكرة العدل، وخيبة المظلوم إلى طبيعة نظام الحكم، ونوع السلطة، وقوانينها، أو أيدلوجيتها السياسية والاجتماعية، وإنما يردها إلى أخلاق الأفراد. ومن ثم يقف الرجيب موقفا عابرا من جوهر القضية الاجتماعية ومشكلة استبداد السلطة، إذ أن أخلاق الأفراد ليست من صنع أيديهم، وإنما هي من صنع الأنظمة السياسية والدينية والاجتماعية على مر العصور، أنها خلاصة لذلك الإرث الهائل، الذي يتخذ له صفات الثبات، والقبول، والتحكم بتأثير حاسم من قواعد الدين، وثوابت العرف، والسلطة بجميع أشكالها.

ويخلّف التفسير الأخلاقي، أثرا واضحا في موقف حمد الرجيب من الصراع الاجتماعي، ذلك أن تحقق العدل، «إنما يكون بوجود الضمائر الحية، ولا علاقة بين هذه الضمائر، وبين قيام الحكم الفردي المطلق، أو الحكم الديمقراطي مثلا. لأن المشكلة فردية أخلاقية محضة. ومن ثم لم تحل مثل هذه الرؤيا، دون أن يضرب الرجيب المثال المكتمل للعدل، والضمير الحي، من خلال شخصية الملك. بأن جعله حاكما تؤرقه فكرة العدل، ومنظومة الأخلاق، فتدفعه لامتحان وزرائه امتحانا عسيرا، واستطلاع أوضاع المدينة، بالتوغل فيها، متنكرا.

ولذا فقد بعث من خلاله النموذج الذي ينطوي على هدف الدرس الأخلاقي الشامل، الذي يبحث عنه الرجيب في مجمل شخصياته. لأنه يحاول من خلالها جميعا أن يصور ضرورة الثورة على المنظومات الأخلاقية المقررة، أولا قبل أي شكل من أشكال الثورة على النظام السياسي، أو الاجتماعي. ولا تتناقض مثل هذه الرؤيا مع الدور الإصلاحي، الذي اضطلعت به طبقته الاجتماعية المتوسطة، لأن هذا الدور لم يغير من ولائها للنظام القائم. في مجتمع الخليج العربي في الأربعينيات والخمسينيات، رغم صداماتها الشديدة معه على الصعيد السياسي والاجتماعي.

ولعل مما يعمق من جوهر الرؤيا الأخلاقية السابقة، أن مجمل الشخصيات في مسرحية «خروف نيام نيام» تجول فوق الأرضية العامة، التي تعتبر إحدى خصائص الدرس الأخلاقي في المسرح ـ كما قلنا ـ فالمشكلة الأخلاقية لا تقتصر على وزراء الملك، وإنما تشمل المجتمع بأسره، ثم إن هذه المشكلة غير محددة في صفة من صفات الشر، أو في ظاهرة خلقية خاصة، وإنما كل ما يمت

إلى نظام الأخلاق ذو صلة بالمشكلة المطروحة وقد جاء على لسان الخادم ما يشير بوضوح إلى أن مشكلة المدينة كلها، مشكلة أخلاقية، بحيث جاز للكاتب أن يطلق على هذه المدينة، «نيام نيام» وهي تسمية لا تخلو من سخرية، وايحاء بشمولية المشكلة، التي يحدثنا عنها الخادم بقوله بعد أن أظهر عطفه الشديد على صاحب النعجة.

«الخادم : (ضاحكا) لقد أخطأت الصواب.. إننا في نيام نيام كلنا في هذا الداء على حد سواء، إنا الآن معك وغدا عليك.. (هامسا) : نحن وراء المادة ولو كان في ذلك الغش والحسد والكذب، لأنها كل شيء عندنا، فهي مقياس الرجولة والشرف والكرامة، وهذا كما اعتقد مرض خبيث قد يصيبك أنت إن طال مقامك بيننا، لأنه سريع العدوى».[1]

وإذن فإن المشكلة الأخلاقية، تطرح نفسها فوق مستوى عام، بحيث لا يغادر شيوعها، ثنايا المواقف المسرحية، وأفكار الشخصيات، وفي ذلك ما يمثل إحدى مشكلات البناء المسرحي في «خروف نيام نيام» لأن المشكلة الأخلاقية رغم جوهريتها ـ لا تتوغل في قلب المشكلة الاجتماعية، أو السياسية، التي تطحن الجموع العريضة، وإنما تظل متشبثة بالسطح، ومنتشرة في سياق أكثر من موقف أو موضوع، وموزعة في خطوط متعددة الاتجاه، فتارة تكون جذورها في ضمائر الأفراد، وتارة تكون جذورها في مشكلة السلطة السياسية، وتارة تكون جذورها بين العلاقات الاجتماعية. ولو حاولنا أن نضرب بمثال حول تأثير الفكرة الأخلاقية الشاملة في سلم البناء الفني، لما وجدنا خيرا من شخصية «الشمعدان»، لأنها، على الرغم من استقطابها لأغلب مواقف المسرحية ـ إلا أنها منقطعة الصلة بعقدتها الأساسية، المتمثلة في حيلة الملك، التي أطلقها بين وزرائه، فبمجرد ظهور هذه الشخصية على المسرح، تختفي أجواء تلك الحيلة، وتدخل مع أجواء هزلية ساخرة، يعود الكاتب من خلالها، ليسلط أضواء باهرة حول الجذور الأخلاقية للمشكلة الاجتماعية.

ويحدد الكاتب مشكلة الشمعدان ـ كما جاء في أحد مقاطع حواره ـ في أنه نشأ في مجتمع أخذ منه الكثير، ولم يعطه شيئا. بيد أن المسرحية لا تعبر عن مشكلة من هذا النوع مع وجود هذه الشخصية، إن حقيقة مشكلته لا تختلف عن الشخصيات الأخرى، من حيث أنها تعيش أزمة أخلاقية، بعثت لديها شعورا بالحيرة، وعدم التوازن. وهو لا يختلف عن الملك الذي واجه ذات المشكلة، سوى في أنّ بِيَدِ هذا الملك أن يُقاوم مشكلة وزرائه ويَرْدْعَها على وجه السرعة، بينما «الشمعدان» لا يستطيع ذلك، بحكم موقعه الاجتماعي الممتهن. ومن ثم يظل شخصية قلقة، تصاحبها مظاهر حادة من النقمة، والسخرية، والنقد للأخلاق السائدة، يلجأ إليها على سبيل مقاومة الأزمة التي يواجهها.

---

(١) مسرحية «خروف نيام نيام» حمد الرجيب حلقة ٥، البعثة مايو ١٩٤٩.

وقد استغل الكاتب نموذج هذه المقاومة بعناية شديدة، لتوليد أسلوب عالي النبرة من السخرية، والنقد بوجه خاص، فأصبحت شخصية «الشمعدان» من جراء ذلك ثائرة على الأخلاق السائدة، وليست على طبيعة النظام الاجتماعي. لقد أشبعت هذه الشخصية جو المسرحية بمواقف السخرية، واللمز الهزلي، فجاءت تعبر عن عدوانية صارخة، لمظاهر النفاق، والكذب والادعاء الأجوف بالفصيلة، والرجولة، وكثرة القيل والقال، والدس والحسد. والجري وراء المصلحة، ونحو ذلك مما أثارته هذه الشخصية في مواقفها المتلاحقة. وقد كان لملاحقة جميع هذه الصفات على لسان هذه الشخصية، أو غيرها، أثره الواضح في تبعثر اهتمام الكاتب بوحدة موضوعه، لأنه يضطر غالباً للتعبير عن تلك الصفات بمواقف مسرحية يصوغها في حوار لا يخلو من الاستطالة من أجل احتواء أية صفة أخلاقية تعنّ إليه.

ورغم أن «الشمعدان» شخصية انفصالية عن بنية الفعل المسرحي، وسياق الحيلة الهزلية، إلا أنه أكسب المسرحية مواقف غنية من الكوميديا الهزلية، التي تتراوح بين الرقي والهبوط. وقد عملت هذه المواقف على تعميق الدرس الأخلاقي، فلم تنفصل عن مذهب الكاتب الداعي إلى التغيير من خلال تنبيه العقول لدور الأخلاق في بناء المجتمع. ولعل أبرز ما خلقته تلك المواقف، هو أسلوب السخرية، الذي يأتي في هذه المسرحية باعتباره أكثر الوسائل المسرحية تعبيرا عن التعارض مع الأزمة الأخلاقية السائدة. ويمكن لنا أن نسوق جانبا من هذا الأسلوب، بعد أن دخل الشمعدان إلى مقهى الأنس «فوجد نفورا من صاحبها الذي طلب منه عدم التدخل فيما يجري داخل المقهى، ولكن «الشمعدان» لم يجد بدا من التدخل لفض مشاجرة نشبت بين اثنين من رواد المقهى، مما يكون سببا في تفجير موقف كوميدي حول شخصية «الشمعدان»، وخاصة بعد أن يطرده صاحب المقهى، ويدور معه هذا الحوار : «الشمعدان : ألا لعنة الله على هذا الرأس الذي لا يحمل ذرة من العقل. . . قل لي إن أردت مني مبارحة المكان ـ ما هو اسمك؟. صاحب القهوة : لماذا؟ أتود مراسلتي بعد أن تغادرنا.

الشمعدان : لا. . . وإنما أريد ذلك لاعتقادي أن الإنسان ليس له غنى عن أخيه الإنسان مهما حدث بينهما.

صاحب القهو : اسمي جميل

الشمعدان : طبعا. . طبعا. . لا بد أن يكون جميلا. .

صاحب القهوة : (غاضبا) قلت لك اسمي جميل

الشمعدان : (باستغراب) ماذا؟ اسمك جميل !!

صاحب القهوة : نعم إن الواقف أمامك الان اسمه جميل. . ماذا تريد بعد !؟

الشمعدان : (مبتسما) اريد منك أن تسقيني ماء بهذه اليد الجميلة يا جميل إن أردت مغادرة المكان.

صاحب القهوة: (يذهب ليأتي إليه بالماء بعد أن يطرح عليه نظرة فيها تحد وغضب).

الشمعدان : ألا لعنة الله على هذا المظهر الذي لم يخلق إلا لحمل الاثقال وجر العربات.. يقول : اسمه جميل !! أين الجمال؟

صاحب القهوة : (يأتيه بالماء) خذ اشرب.

الشمعدان : (يأخذ الماء ويشرب منه قليلا ثم يرشى بالباقي وجه صاحب القهوة.. فيهب الناس واقفين.. بينما يمسك أحدهم صاحب القهوة لئلا يضرب الشمعدان).

الشمعدان : (للناس) ليس هناك شيء أحسن من الماء، فإنه يعيد للحياة النمو والانتعاش.. ويكتسح، ويزيل الأوساخ والأقذار، وينظف كل من يشك في نظافته، ونزاهته. وهو مرشد أمين لمواضع الهبوط والانحدار.. فعليكم به، فإنه يظهر لكم كل من تشكون باستقامته وخلقه على حقيقة، وطبيعته». (١)

ويبرز ما نلاحظه في الموقف السابق هو عدم انفصال أسلوب السخرية، والتهكم، الذي يجري على لسان الشمعدان عن المشكلة الأخلاقية المطروحة، فرغم أن السخرية تبدأ بموقف مفتعل، (المشاجرة) إلا أنها تنتهي بمغزى يصب في إطار الدرس الأخلاقي، وخاصة حين وقف الشمعدان يرشى الماء، داعيا الجميع إلى أن يغتسلوا، ويتطهروا مما علق بأخلاقهم من أوساخ، وهذا يعني في تقديرنا أن وسائل الكوميديا الهزلية، التي أثرى بها الكاتب جو المسرحية، قد أصبحت صياغة ملائمة لتعارض الفرد مع الانهيار الخلقي، والنزعة الشريرة. وربما كان ذلك من أدق الخصائص التي تنقلنا إليها مسرحية الدرس الأخلاقي، عند حمد الرجيب، ذلك أنه رغم ما أتى به الطابع الهزلي في هذه المسرحية من تفتيت لموضوعها : إلا أنه أمكن للكاتب صياغة شخصيات، تحمل بذور المعارضة، والتناقض وهو ما لم نجده في جميع بواكير الحركة المسرحية خلال هذه الفترة على الإطلاق.

ويتمكن حمد الرجيب، بحسه المسرحي الناضج من إعطاء خاصية الدمج بين الأسلوب الهزلي، والتناقض مع أخلاق الواقع السائد، حقها في التعبير عما يؤرقه من مشكلات التغير الاجتماعي. فالوعي بهذه الخاصية المسرحية يدفعه إلى أن يقرع جرس الإنذار من مخاطر الهجرة في مجتمع الخليج العربي، ويتنبأ باتساع رقعة الطبقة والوافدة، الغريبة على هذا المجتمع، ومزاحمتها للمواطن في سوق العمل، على نحو يثير التناقض بينه وبين تلك الطبقة، كما حدث للشمعدان،

(١) خروف نيام نيام، حلقة ٦، البعثة يونيه ١٩٤٩م.

الذي حل غريبا فوجد الأهالي في المقهى ينظرون إليه بشزر، وعدوانية، لأنهم كما يقول الكاتب على لسان إحدى الشخصيات ضحايا البطالة التي سببها الغريب، حيث لم يجنوا من وراء المهاجرين، والغرباء إلا المضايقة في العيش، والسكن، لأنهم يحملون الثروة، والمال إلى ديارهم، ويتخلون عن هذا الوطن، عندما تحل به مصيبة[1]

وفي مقابل ذلك فإن الرجيب في هذه المسرحية، يعتبر أول من ينتقد بحدة تواكل المواطن، وتبلد مواقفه، وسلبيته في مواجهة الأخطاء.

وعلى الرغم من واقعية ما يتنبه إليه حمد الرجيب، أو ينبىء به في مسرحيته «خروف نيام نيام» فإنه لا يخرج عن سيطرة المشكلة الأخلاقية العامة في رؤياه المسرحية، بل إنه ما كان له أن يتنبه لملاحظاته السابقة حول مخاطر الهجرة والوافدين، وتواكل المواطن، لولا الأرضية العامة التي صاغ فوقها مشكلته، بحيث مكنته من أن يستظهر لنا الجوهري، والعابر، وأن يصطنع مروره بالمشكلات الواقعية الجسيمة، «كخطر الهجرة» من وراء هذا العابر. بينما يبْقى المشكلة الأخلاقية العامة منتصبة وراء الجوهري من سياق الفعل المسرحي.

ولا نستبعد ـ فضلا عما سبق ـ أن يكون لطريقة نشر المسرحية «خروف نيام نيام» مسلسلة في ثمانية أعداد من المجلة، أثره في التفتت الذي أتينا على ذكره فيما مضى.[2] فقد اضطر الكاتب مع كل حلقة إلى إيجاد موقف خاص له بدايته، وذروته المؤثرة. مما ساعد على التوزع ـ دون شك ـ وقاد إلى ظهور شخصيات ثانوية، متعددة كما حدث مع ظهور شخصيات «الشمعدان»، و«صاحب القهوة» و«قمر الزمان».

وآخر ما يمكن الإتيان به من ملامح الدرس الأخلاقي، وتأثيراته الشديدة في البنية المسرحية «لخروف نيام نيام»، يتمثل في اهتمام الكاتب بالمضمون الأخلاقي للحوار، أكثر من اهتمامه بالمضمون الدرامي. ذلك أن الحوار عند الرجيب يتحول هو الآخر إلى وسيلة لبسط أفكاره الأخلاقية، واحتواء مقاومته الشديدة للانحراف في سلم القيم. مما جعل الكثير من المقاطع، مثقلة بالنصائح، ونقد العيوب وتوبيخ أصحابها باسلوب حاد تارة، مترفق تارة أخرى. ومن تتبع هذه المقاطع، نجد أن هناك ما يزيد عن عشرين جملة حوارية، طويلة، تجرى على المنوال التالي في قول الشمعدان مخاطبا قمر الزمان: «وأنا أنصحك نصيحة الإنسان الكامل لأخيه الإنسان أن تعمل مخلصا لإسعاد إخوانك من بني البشر، فإن الزمان يا قمر لا يؤمن جانبه، فهو الآن معك، وغدا

---

(١) خروف نيام نيام، حلقة ٤، البعثة، إبريل ١٩٤٩م. ولعل ازدراء الغرباء في مسرحية خروف نيام نيام انعكاس طبيعي لكثرة الوافدين من العرب والاجانب ومن مزاحمتهم لأبناء الكويت في الوظائف الحكومية مما دفع البعض لأن يرفع شعار «الكويت للكويتيين» كما يتضح ذلك من مطالعه صحافة الأربعينيات.

(٢) نشرت الصحافة في الأربعينيات والخمسينيات بعض النصوص الأدبية متسلسلة، وكانت مسرحية «خروف نيام نيام» اول عمل مسرحي ينشر متسلسلاً في هذه الفترة. وقبلها نشرت جريدة البحرين في بداية الأربعينات بعض الأعمال القصصية الطويلة في عدة حلقات.

عليك ويا سعد من كسب احترام الناس وقلوبهم بالخلق الحميد والرأي السديد». ويترسب في أغلب الجمل، التي جاءت في هذا المنوال الكثير من معاني الأمثال، والأقوال المأثورة، والآيات القرآنية، مما جعلها تنؤ بروح الخطاب، والتعليم، وتنحاز للمضمون المباشر في الدرس الأخلاقي.

والكثير مما ينعكس في مسرحية «خروف نيام نيام»، بسبب سيطرة موقف الدرس الأخلاقي من التغير نجد له صدى واضحا في مسرحية «مهزلة في مهزلة»[1]. التي كتبها حمد الرجيب بالاشتراك مع الشاعر أحمد العدواني. فهي مسرحية لا تعتمد على إثارة المشاعر أو التأثير العاطفي على المشاهد وإنما تعتمد على مخاطبة العقل، أو النفس، شأنها في ذلك شأن الكثير من المسرحيات الأخلاقية، التي عرفها تاريخ المسرح. وشخصياتها لا تصطدم بقانون، أو نظام سياسي، أو اجتماعي، وإنما تصطدم مع ما تقره من أخلاق، ومواضعات سلوكية. إنها تدعى الفضيلة، والرجولة والبطولة، وتصطنع مظاهرها المغرية في حين أنها تتجرد منها، كما حدث لـ «تنبل»، في هذه المسرحية، فقد ادعى الأمانة، والوفاء لصديقه «حنبل» صاحب المقاولات، فأمنه على مكتبه فترة غيابه، عندما علم بمرض حبيبته سلمى.. وتركه مسئولاً عن أعماله، ولكن «تنبل» لم يكن موضع ائتمان، وثقة، فقد راح يفرط في أعمال المكتب، ويختم الصكوك لكل من طالبه بدين، مما أوقع «حنبل»، بعد عودته في ورطة شديدة، تقضي على جميع ما يملك.

لقد اقتضت ملاحقة أخلاق الشخصيات «الهزلية»، التعرج بموضوع مسرحية «مهزلة في مهزلة»، كما حدث في مسرحية «خروف نيام نيام» ففي الفصل الثاني نجد «تنبل» مدعيا للبطولة، والشجاعة بينما يجبن من فأر صغير، ويطلب نجدة الناس من فرط الذعر، أما «عرنجل» فيخال الوسادة من جنبه لصا، يكيل له الضرب، حتى إذا جاءهم الداعي للجهاد في حرب فلسطين، تظاهر الأول بالعمى، والثاني بالعرج، تهربا من مسئولية الجهاد.

إن هذا الموضوع الخلقي، امتداد لموضوعاته السابقة في «خروف نيام نيام»، و«من الجاني»، ومسايرة لنفس دورسها، واساليبها التعليمية، والخطابية، بيد أن اجواء الهزل في هذه المسرحية اكثر مبالغة وإثارة، وأقوى تأثرا بأخلاق الظرفاء، والبخلاء والأدعياء في التراث العربي القديم، التي صاغها الجاحظ في العديد من كتبه الذائعة كـ «البخلاء» و«الحيوان». وأوضح مظاهر المبالغة في هذه الأجواء تأتي مصاحبة لاستخدام اللغة الشعرية المنظومة، بما فيها من تجسيم للموقف، وتقعير للمفردات الخارجة عن المفردات العادية في النثر. وقد حرص الشاعر، الذي صاغ موضوع المسرحية (أحمد العدواني) على ملائمة الجو الهزلي، باستخدام الأوزان الخفيفة، والسريعة مستمدا

---

(١) مسرحية «مهزلة في مهزلة» وضع فكرتها حمد الرجيب ونظمها شعرا أحمد العدواني عندما كانا طالبين في القاهرة. وقد طبعت في عام ١٩٤٨م. في كتيب من الحجم الصغير. بمطبعة دار التأليف بالقاهرة، وأخرجها حمد الرجيب في نفس العام ضمن النشاط المسرحي لبيت الكويت بالقاهرة.

منها الانشراح، والتقبل، أو باستخدام القافية المتعددة مع تعدد الأبيات، مستعدا منها نغمة متسارعة للمواقف الهزلية، وجاء الاستخدام السابق في صالح المذهب الاخلاقي عند الرجيب، لأن أجواء الهزل، والسخرية، والنقد من شأنها أن تبلور على المسرح الكثير من منظومات الاخلاق، وأن تجسم دروسها، باسلوب محبب إلى المتلقى.

ويمكن لنا أن نعتبر استخدام وسائل الكوميديا في مسرحيات الدرس الاخلاقي التي صاغها حمد الرجيب، مؤشرا فعالا على أن الاهتداء إلى أشكال التعارض، والتناقض مع القيم الأخلاقية السائدة، عامل جوهري في خلق بعض الوسائل المسرحية الصحيحة التي لم تتمكن البدايات المسرحية في ظل الدرس التاريخي من الاهتداء إليها، على نحو واضح. وقد تمثل الوعي بتلك الوسائل في جوانب دقيقة، كبناء العقدة المتلائمة مع اجواء الهزل، واللمز، والسخرية. وكاختيار الأسماء، ذات الدلالة المستوحية أثرها من نفس الأجواء الأخلاقية، فالمدينة ذات اسم يوحي بتواكلها، وسلبية أفرادها، «نيام نيام». والشخصية التي سميت بالشمعدان، تتميز بمشاعرها المحترقة من سوء أخلاق الناس، كما تتميز بأخلاقها المضيئة، وشجاعتها، وتعارضها مع الأخلاق السيئة. و«جميل» صاحب المقهى، و«قمر الزمان»، حارس القصر، من الأسماء التي حملت لنا ادعاء الفضيلة في شخصيات لا يدل مظهرها على خلقها، فكانت بذلك معرضا للسخرية الشديدة طوال المسرحية، وتستمر الخاصية الهزلية ـ الخلقية مع استخدام الاسماء في مسرحية «مهزلة في مهزلة»، فنجد أسماء اخرى تنم عما يعانيه أصحابها، من التشوه الخلقي، مثل «تنبل»، و«عرنجل»، و«حنبل».

الخاتمة

لقد عبرت مسرحية الدرس الأخلاقي عند حمد الرجيب عن معارضة نابعة من الواقع دون أن تتناقض مع نظمه السياسية، وقوانينه الاجتماعية، لأن الواقع لدى هذا الكاتب لم يكن يتمثل في نظم، وقوانين، بقدر ما يتمثل في مواضعات أخلاقية. ومن ثم كانت مسرحية الدرس الأخلاقي، نموذجا بارعا للموقف الأخلاقي من الصراع الاجتماعي، فالمسرحية عند الرجيب تكتسب بما في هذا الموقف من دلالات المعارضة قيمة اجتماعية، لا نجدها عند إبراهيم العريض أو عبد الرحمن المعاودة، كما لا نجدها في الكثير من المسرحيات، التي اقتبست، وأخرجت على المسرح في هذه الفترة. وتكمن أهمية هذه القيمة الاجتماعية في أنها تمسك في كثير من الأحيان بمواضع ذات حساسية ملتهبة حقا، بل إن حمد الرجيب والعدواني في مسرحية «مهزلة في مهزلة» لا يبتعدان عن فكرة ذات دلالة هامة، مؤادها أن هزيمة العرب في عام ١٩٤٨م ضد الاحتلال الصهيوني، مصير حتمي، تستدعيه هزيمة متحققة لأخلاقنا، وكثرة ادعآتنا الباطلة، ومزاعمنا الجوفاء.

ومجيء الفكرة السابقة، أو غيرها في اهتمام يقع على هامش الرؤية الاخلاقية في أعمال حمد

الرجيب لا يقلل من قيمة هذه الاعمال، لأن التجربة المسرحية في الاربعينيات والخمسينيات لم يؤهلها الظروف التاريخي الذي يمر به مجتمع الخليج العربي. لأن تصوغ المعارضة الكاملة، فقد كان المسرح في تلك الفترة ينشأ على مقربة من الثكنات العسكرية لبريطانيا وينظر إليه بعد رقابة مستشاريها السياسيين، أو رقابة أجهزتها الاجتماعية، والإدارية النافذة في المجتمع.

ولم تكن حركة القوى الاجتماعية في هذه الفترة قادرة على تحقيق ما لم تحققه البواكير المسرحية، فقد كانت تطاردها خيبات متكررة، وكانت طرفا أساسا في الظرف التاريخي غير المتكافىء كما أشرنا إلى ذلك في بداية الدراسة.

وتعبر مسرحية الدرس الأخلاقي عند حمد الرجيب من ناحية أخرى عن تطور فني واضح عند مقارنتها بمسرحية الدرس التاريخي استطعنا أن نحدده في إستمداد عالمها المسرحي من مادة الواقع الاجتماعي. فلم يكن المسرحيون في الكويت والبحرين قبل حمد الرجيب يمتلكون وسائل فنية للخطاب المسرحي مع هذا الواقع إلا من خلال استلهام مادة التاريخ الإسلامي أو العربي. وظلوا بذلك منغلقين مع صرامة الشخصيات التاريخية، مأسورين بتفاصيلها المحددة لها في مصادر التاريخ؛ بينما أطلقت مادة الواقع الاجتماعي في مسرحية الدرس الأخلاقي إمكانيات جديدة لخلق شخصيات متحررة تتسم بمرونتها الشديدة، وقدرتها على تمثيل الاخلاقية الاجتماعية باعتبارها المشهد الواقعي المجسد على المسرح.

إن استخدام الرمز الدرامي في «الخروف» وإشباع الكثير من المشاهد المسرحية بأجواء الهزل والسخرية، وتوظيف الفلسفة الأخلاقية للكوميديا.. كل هذه مظاهر مسرحية جديدة تنجزها الحركة المسرحية بفضل تجربة حمد الرجيب المؤصلة لمسرحية الدرس الأخلاقي.

مجلة العلوم الاجتماعية

تصدر عن جامعة الكويت

مجلة فصلية أكاديمية تعنى بنشر الأبحاث والدراسات في مختلف حقول العلوم الاجتماعية

منبر بارز للأكاديميين العرب
تأسس عام 1973

رئيس التحرير :
أ.د. فهد ثاقب الشاقب

ثمن العدد

الكويت (500) فلس، السعودية (10) ريال، قطر (10) ريال، الامارات (10) درهم، البحرين (١,٠) دينار، عُمان (١,٠) ريال، العراق (١,٠) دينار، الاردن (750) فلس، تونس (1,5) دينار، الجزائر (15) دينار، اليمن الجنوبي (500) فلس، ليبيا (2) دينار، مصر (1,5) جنيه، السودان (1,5) جنيه، سوريا (35) ليرة، اليمن الشمالي (10) ريال، المغرب (10) درهم.

الاشتراكات للافراد	سنة	سنتان	ثلاث سنوات	اربع سنوات
الكويت	2 د.ك.	4 د.ك.	5,5 د.ك.	7 د.ك.
الدول العربية	2,5 د.ك	4,5 د.ك	6,5 د.ك	8 د.ك
البلاد الاخرى	15 دولار	30 دولار	40 دولار	50 دولار
للمؤسسات				
الكويت والبلاد العربية	15 د.ك	25 د.ك	40 د.ك	50 د.ك
في الخارج	60 دولار	110 دولار	150 دولار	180 دولار

● تدفع اشتراكات الافراد مقدماً
(1) اما بشيك لأمر المجلة مسحوباً على أحد المصارف الكويتية
(2) أو بتحويل مصرفي لحساب مجلة العلوم الاجتماعية رقم (07101685) لدى بنك الخليج / فرع العديلية.

توجه جميع المراسلات إلى: رئيس التحرير
مجلة العلوم الاجتماعية - جامعة الكويت ص.ب: 5486 صفاة
الكويت. هاتف: 2549421 / 2549387 - تلكس: 22616 الكويت