تطويع فنون الأداء الشعبي لخدمة العرض المسرحي

" تجربة المخرج عبدالله العابر أنموذجا"

د. سامي عبداللطيف الجمعان

أستاذ الأدب والنقد المشارك. كلية الآداب. جامعة الملك فيصل

المملكة العربية السعودية.

المستخلص

ارتبط المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي الست بالموروث الشعبي ارتباطا وثيقا منذ بواكيره الأولى، إلا أن التركيز كان على الموروث الشفاهي القصصي، أو الأدب الشعبي المكتوب، في مقابل ندرة في توظيف الفنون الأدائية الشعبية ذات الطابع الحركي والغنائي، فضلا عن ارتباط هذا التوظيف بالنص المسرحي أكثر من ارتباطه بالعرض، الأمر الذي شكّل سؤالا انطلقت منه هذه الدراسة، فإشكاليتها تقوم على البحث في كيفيات توظيف المخرج المسرحي الخليجي للفنون الشعبية الأدائية خاصة، وحينما نقول المخرج فهذا يعني أننا نتساءل عن العرض لا عن النص المكتوب، من جهة ثانية ما مدى وعي المخرج المسرحي الخليجي بهذه الفنون؟، ولمقاربة هذا الموضوع توجهت الدراسة لاختيار نموذجا إخراجيا، تمثل في المخرج الكويتي **عبدالله العابر**، من خلال مسرحيتي: **البُوشية وغفّار الزّلة**، ومن هنا تكتسب الدراسة أهميتها من كونها تتناول علاقة المسرح الخليجي بالموروث الفني الخليجي الأدائي خاصة، ثم وقوفها على الطرق التي وظّف المخرج الكويتي **عبدالله العابر** من خلالها فنون الأداء الشعبية الخليجية في هذين العرضين؟، ثم الوقوف على مدى وعيه بها، وبطاقتها الدرامية؟، وفق منهجية تقوم على الوصف والتحليل، متوخين بلوغ النتائج المتوقعة التالية:

.امتلاك المخرج المسرحي الخليجي القدرة على التعاطي مع موروثه الشعبي.

.أنه وظّف هذه الفنون بوعي نتيجة معرفته السابقة بها وبطاقتها الدّرامية.

. وجود تفاوت بين المخرجين في اختيار الفنون الشعبية بحسب توجههم الإخراجي، ومساحة معرفتهم بهذه الفنون.

الكلمات المفتاحية: المسرح الخليجي، عبدالله العابر، الموروث الشعبي، المسرح والموروث، فنون الأداء.

Abstract:

Theater in the six countries of the Gulf Cooperation Council has been closely linked to the popular heritage since its early days, but the focus was on the narrative oral heritage, in contrast to the scarcity of employing popular performing arts of a kinetic and lyrical nature. Which constituted a question from which this study was based, as its problem is based on researching how the Gulf theater director employs the performing folk arts, and when we say the director, this means that we are wondering about the show, not about the written text, on the other hand, how aware is the Gulf theater director of these arts?, In order to approach this topic, the study went to choose a directorial model, represented by the Kuwaiti director Abdullah Al-Aber, through my plays: Al-Bushiya and Ghafar Al-Zala, and from here the study gains its importance from the fact that it deals with the relationship of the Gulf theater with the performance artistic heritage, and then it stands on the methods through which Al-Aber employed the performance arts. Gulf popularity in these two performances? The Khaleeji possessed the ability to deal with his popular heritage, and he consciously employed these arts as a result of his prior knowledge of them and their dramatic energy, then there is a discrepancy between directors in choosing folk arts according to their directorial orientation and the extent of their knowledge of these arts, and their awareness of them.

Keywords: Gulf theater, Abdullah Al-Aber, popular heritage, theater and heritage, performance arts.

المقدمة:

توطّدت العلاقة بين المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي وتراثها الشعبي، علاقة امتدت بامتداد نشأة المسرح في الخليج حتى وقتنا الحاضر، ووصفنا لها بالعلاقة الوثيقة يأتي من كونها أفرزت حالتين راسختين في ذهنية المسرحيين الخليجيين:

أ. حالة فكرية.

ب. حالة فنية.

الفكرية ترى أن نزوع المسرح في دول مجلس التعاون الخليجي باتجاه مَسْرَحَة الموروث الشعبي جاء لتحقيق غايات محددة، منها: غاية تأصيل الهوية، وغاية المحافظة على الموروث من خلال الأعمال المسرحية، وغاية ثالثة نظرت إلى الموروث بوصفه مصدرا جالبا لأفكار متجددة تتبناها هذه المسارح. فلاقت هذه الحالة الفكرية حضورا واضحا في الساحة النقدية، انعكست على الدراسات العلمية التي سعت لمقاربة تلك العلاقة الوثيقة، بين الموروث الشعبي الخليجي والمسرح الخليجي، فراقت الظاهرة للباحثين حتى صارت مدار نقاشاتهم وبحوثهم، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- (**توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي**)، للباحث العُمَاني سعيد محمد السيّابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005م.
- (**توظيف التاريخ والتراث في المسرح العربي الحديث**)، للباحثة العمانية عزّة قصابي، صادر عن دار التكوين، دمشق، بيروت، 2010م.
- (**المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث**)، للباحث الكويتي محمد مبارك بلال المانع، الكويت، 2013م.
- (**توظيف الموروث في الأدب الإماراتي. النص المسرحي نموذجا**)، للباحث عبدالفتاح صبري، صادر عن مجلة التراث، ضمن سلسلة المجلة لشهر أكتوبر، 2013م.

سنلحظ أن هذه الدراسات تمركزت حول علاقة الموروث الشعبي بالنص المكتوب، وهذه العلاقة ولدّها عاملان:

1. هيمنة حضور التراث الشعبي السردي على النصوص المسرحية.

2. سهولة تناول تجليات الموروث الشعبي السردي في النص المسرحي أكثر من سهولة تناوله في ثنايا العرض.

تتبلور الحالة الثانية، وهي الحالة **الفنية** في قوة استثمار الكتاب الخليجيين لموروث الخليج العربي الحكائي خاصة، وذلك لميولاتهم الجارفة تجاه مسرحة السيّر الشعبية والحكايات والأساطير والقصص الشعبي، وهي حالة متعلقة بكتابة النص المسرحي تحديدا، الأمر الذي ساد وراج، وحاز مساحة كبيرة.

أدى هذا التوجه إلى قصور كبير لدى المسرحيين الخليجيين تجاه شكل آخر من أشكال الموروث الشعبي، هو المتعلق بالفنون الأدائية الشعبية ومسرحتها، ونعني بالفنون الأدائية الشعبية ذات البُعد الحركي والغنائي، كالأغاني الشعبية والفنون الشعبية الجماعية ذات الأداء التعبيري، أو حتى الفردية منها، علما بأننا لا نريد التّسرع في الحكم على أسباب هذا القصور وندرته، بيد أننا نفترض عودته . في غالب الظن . إلى الجانب الإخراجي المتعلق بالعرض المسرحي، أكثر منه إلى الجانب الكتابي المتعلق بالنص المسرحي، بحيث نلاحظ تجنبا واضحا لدى الرؤى الإخراجية المسرحية الخليجية لتوظيف الموروث الشعبي، وهذا يقودنا إلى وضع تعريف دقيق لمصطلح توظيف، وهو " محاولة الاستفادة من الخامات التراثية، التي يحتويها الأدب الشعبي بكل أنواعه،.. والتوظيف إعادة صياغة الجزئيات، والعناصر والشخصيات المنتمية إلى عالم الأدب الشعبي، وإلباسها حلة جديدة وأثوابا عصرية تعكس ألوان الواقع وظلال العصر"(السيّابي،2005م، ص 22)، بمعنى أن التوظيف الفعلي للموروث الشعبي بصيغته الحركية مسؤولية إخراجية بالطراز الأول، ولابد لها أن تكون على هذا النحو من الجودة والدقة، وكل ما يأتي عكس ذلك فهو عمل يلامس الموروث في قشرته الخارجية، دون المغامرة بالغوص فيما هو أبعد وأعمق، على أقل تقدير بمحاولة جعل الفنون الأدائية الشعبية مرتكزا لا تستقيم بنية العرض المسرحي بدونه، وقد ناقش الباحث الكويتي محمد مبارك الصوري ذلك في بحث نشره في مجلة المأثورات الشعبية القطرية، تحت عنوان: توظيف المأثور الشعبي في المسرح الكويتي؛ في سياق حديثه عن توظيف المأثور الشعبي، فعرّج بصورة مقتضبة على ذكر بعض المسرحيات التي وظفت بعض الفنون الغنائية(الصوري، 1991م، ص 7).

هذا الجدل في العلاقة بين المجالين: الموروث الشعبي والمسرح الخليجي، أوحت للباحث بإشكالية الدراسة وقضيتها الرئيسية، كما ولّدت قيمة الدراسة وأهميتها العلمية وأهدافها واقترحت منهجيتها.

من حيث الإشكالية التي تقف الدراسة على تخومها، هي جدلية الجمع بين رؤية إخراجية مسرحية خليجية تتبنى المغامرة والتجاوز في توظيف الفنون الشعبية الأدائية الخليجية، بوصفها شكلا من أشكال الموروث الشعبي، وهذه المغامرة تتطلب جدّية في محاولة التطويع، كي تكون رافدا دراميا قويا للعرض، على النحو الذي لا يجعل منها مجرد صدى لما سبقها من تجارب!، فعلى الرغم من توفر المسرح الخليجي على مثل هذه الرؤى الإخراجية الخليجية، وهي تجارب قريبة منّا زمنيا، دائما ما يُطرح سؤال محوري يدور حول قدرة هذه التجارب على امتلاك هذه المقومات التي تُمكنها من تَمَثلِ هذا التطويع حد الإبهار والدهشة؟

من خلال سؤال الإشكالية هذا اقترحت الدراسة فرضيتين:

- **الأولى**: إمكانية توفر المسرح الخليجي على مثل هذه الرؤى الإخراجية ولكن بشكل نادر وعلى نطاق ضيق.
- **الثانية:** إمكانية وجودها كرؤية مدهشة، مع قصور بلوغ هذا الإدهاش في مستوى التنفيذ على خشبة المسرح.

في تقصيها لجملة كبيرة من التجارب الإخراجية المتوفرة في مسارح دول مجلس التعاون الخليجي وقفت الدراسة على عدد قليل جدا من الرؤى الإخراجية، المعتمدة على فكرة التوظيف المسرحي المغاير للفنون الأدائية الشعبية، كي تكون في خدمة درامية العرض المسرحي وتدعيم بنيته.

بوسعنا التصريح بأن هذه التجارب تعد على أصابع اليد الواحدة، منها مثلا: الرؤية الإخراجية في تطويع فنون الأداءات الشعبية الخليجية التي قدّمها المخرج الكويتي **عبدالله العابر** في بعض أعماله، والرؤية التي قدّمها المخرج الإماراتي محمد العامري، ومواطنه المخرج مرعي الحليان في بعض أعمالهما أيضا.

الخيط الناظم لهذه التجارب الثلاث من المسرح الخليجي هو تمثلها للفكرة التي تتبناها الدراسة، والتي تنبني على قدرة المخرج المسرحي الخليجي على بناء رؤية إخراجية لعرض ما بقصدية الاعتماد على فنون الأداء الشعبي بشكل خاص، مستثمرا ومطوعا ما يكمن فيها من طاقات درامية حركية وغنائية موحية ومعبرة ومذهلة في آن، فضلا عن استحضاره لها في صناعة عرضه لا بوصفها مادة تزينية، إنما بوصفها عضوا مركزيا يسهم في تشكيل بنية العرض الدرامية.

بطبيعة الحال يلزمنا البرهنة على ما نتبناه من رأي عبر منهجية الوصف والتحليل، ومن خلال اصطفاء تجربة ثرية واحدة، هي تجربة المخرج الكويتي **عبدالله العابر**، ومن خلال تجربتين مسرحيتين:

1. مسرحية **"البوشية"**، من تأليف الكاتب الإماراتي **إسماعيل عبدالله**.

2. مسرحية "**غَفّار الزلة**"، من تأليف الكاتب العماني **محمد المهندس اليافعي** رحمه الله.

من خلال ما سبق: تهدف هذه الدراسة إلى تأطير شكلها المدروس في **الفنون الأدائية الشعبية** التي رَسَخت في المجتمع الخليجي، وشكّلت ذاكرته الفنية، ولكن عبر ما تبنته الرؤى الإخراجية بالمسرح الخليجي، ومن خلال عروض منجزة ومُشاهدة، وربما حاضرة في ذاكرة المتلقي، آخذين في الاعتبار الإجابة على **ثلاث موجهات**:

1. مساحة تأثيرها الدرامي في بنية العرض المسرحي.

2. الامتدادات الدلالية لحضور هذه الفنون.

3. مسوغات الاستدعاء والتوظيف وفق رؤية مخرج العرض.

نؤكد مرة أخرى على أن المسرح الخليجي احتفى كثيرا بالموروث في صِيَغِه الحكائية الشعبية، وعلى الرغم من تنوع صيغه، بقي الباحثون وكذلك الكتاب في دائرة البحث المتشابهة، في مقابل إغفال ملحوظ للفنون الأدائية الشعبية كالفلكلورات الخليجية الشهيرة، والفنون الغنائية، وشكّل هذا دافعا للباحث على تقديم هذه الدراسة التي تتوخى سدّ النقص، بالجمع بين العرض المسرحي

المُنجز في علاقته بالفنون الأدائية الشعبية في مجتمعات دول مجلس التعاون الخليجي وأكثر ما تمتاز به الدراسة توجهها إلى الرؤية الإخراجية في توظيفها للموروث الأدائي!؛

لماذا الإخراج المسرحي تحديدا؟

إجابة عن هذا السؤال سنعود إلى المحاور الثلاثة التي ترتكز الدراسة حولها، وهي مصطلحات:**(فنون الأداء الشعبي، العرض المسرحي، المخرج المسرحي)**. وفنون الأداء الشعبي تندرج تحت صيغ الموروث الشعبي، الذي يشتمل على المأثورات الشعبية والفنون الشعبية، شعرا وغناءً وموسيقى وأداء حركيا تعبيريا ومُعتقدات شّعبية وقصص وحكايات وأمثال، وعادات الزواج والمناسبات والطقوس الاجتماعية، وكل ما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء، أو كما تعرف بكونها فنون أدائية تشكلها " عناصر عدة، ظاهرها الشعر والنغم والأداء والحركة..، والطقوس الواجبة لأدائها وممارستها"(الواصل،2015م، ص14)، وهذه العناصر الخاصة التي تمتلكها فنون الأداء الشعبي هي سر توجهنا إلى دراسة مهمة المخرج المسرحي خاصة، كونه القادر على توظيف هذه الفنون الأدائية في عرضه المسرحي، وتبني صيغة لتوظيفها وإخراجها، كونها تظهر بوضوح على العرض المشاهد لا على النص المقروء.

بعد بحث واسع النطاق في منجز التجربة المسرحية عن رؤى إخراجية جعلت من الفنون الأدائية الشعبية مرتكزا لها؛ تبيّن لنا مدى الشح والقصور في هذا التوجه، في مقابل كم هائل من النصوص المسرحية التي ارتكزت على توظيف الحكايات الشعبية والأساطير والمعتقدات الاجتماعية، وأقرب التفاسير الممكنة لهذه الظاهرة هو سهولة انصهار الحكايات المسرودة التي تتوفر على أحداث وصراع في ثنايا النص المكتوب، على عكس مَسْرَحَة الفنون الأدائية الشعبية المرتبطة بالأداءات الحركية والرقص التعبيري والغنائي الفردي والجماعي، وبالتالي هي في حاجة ماسة إلى رؤية إخراجية تستثمرها في العرض المسرحي، خاصة لحاجة هذه الفنون الأدائية الماسة لفرق شعبية متخصصة تؤديها بشكل احترافي متمرس، الأمر الذي يستدعي مخرجا له رؤيته ووعيه وقدراته الكبيرة في إجراء هذا التطويع الفني إن ساغ لنا التعبير.

إن مهمة الإخراج المسرحي هي المسؤولة مسؤولية مباشرة عن رسم خطوط رؤية العرض المسرحي، وتتضاعف هذه المسؤولية حين يتصدى المخرج لصياغة رؤية فنية لنص مشتمل على ثيمة ذات طابع تراثي، حيث " يتطلب الأمر قدرات خاصة تربط التاريخ ومعطياته الثقافية بحاجات العصر

الراهن، وتساؤلاته الملحة"(يوسف، 2011م، ص 153)، ولذا لم يكن سهلا على الباحث اصطفاء هذا النموذج الإخراجي من بين نماذج خليجية عديدة، فاختيار تجربة المخرج الكويتي **عبدالله العابر** سببها توفره على عروض توجهت مباشرة إلى فنون الأداء الشعبي، ثم قدمتها برؤية إخراجية سلختها من ثوبها التقليدي التراثي إلى محطات أبعد على نحو ما سنرى، وقد اصطفى الباحث من تجربة **العابر** الكبيرة مسرحيتين، هم **البُوْشِيّة وغَفَّاْر الزَّلَّة**، بهدف الوقوف على رؤاه وكيفياته في تطويع الفنون الأدائية الشعبية الخليجية خدمة للعرض المسرحي في هاتين المسرحيتين، ثم معرفة مدى إفادته من الطاقة الدرامية الكامنة في هذه الفنون!.

هناك أمر فارق في هذه المسألة الفنية البحتة، تُسمى مرحلة الوعي المسبق لدى مخرج العرض بهذه الفنون وطاقتها الدرامية، وهي مهمة للغاية، فإلى أي حد توفر وعي المخرج الكويتي **عبدالله العابر** على هذه الخلفية بهذه الفنون وأسرارها؟.

يمكننا البدء من هنا؛ من هذا الوعي الاستثنائي الذي يحمله **العابر** بالفنون الأدائية الشعبية الخليجية، وسنقسمه إلى مستويين:

أولا: الوعي بطبيعة العلاقة الممكنة بين المسرح والموروث.

الوعي قَبْلِي، ويفترض أن يتشكل قبل خوض غمار تنفيذ العرض المسرحي، ونعني بذلك الوعي بأن العلاقة بين المسرح والموروث عامة علاقة تأثر وتأثير، لا علاقة تزيين فحسب، والواقع أننا قلما نتوقف عند تجارب إخراجية تتفهم هذه العلاقة على هذا النحو العميق، ونزعم أن تجربة **عبدالله العابر** في علاقتها بالموروث الشعبي تحمل في طياتها شيئا غير قليل من هذا الفهم، وإصدارنا هذا الحكم ينبثق من عاملين رئيسيين، كان لهما بالغ الأثر في تشكل هذا العلاقة، ثم تمثلها واقعا في العملين المسرحيين: **البُوْشِيّة وغَفَّاْر الزَّلَّة**، وفق عامل التصور الذهني الواعي بالفنون الأدائية الشعبية وكيفية التعاطي معها، لذلك جاء توظيفه لها في أعماله انعكاسا لنظرية عُرفت في دراسات فلسفة العقل بالـ"القصدية" Intentionality، وهي بحسب تعريف جون سيرل: " تلك الخاصية للكثير من الحالات والحوادث العقلية التي تتجه عن طريقها إلى الأشياء، وسير الأحوال في العالم أو تدور حولها أو تتعلق بها"(إسماعيل، 2007م، ص151)؛ أي الوعي بالحاجة إلى ذلك التوظيف المسبق، على اعتبار أن "القصدية" Intentionality، تُستخدم للدلالة على " توجه الوعي نحو موضوعه، أو نمط العلاقة التي تربط الوعي بمضمون ظاهرة

ما"(دلال، 2010م، ص65)، وهي أيضا " ماهية فعل الوعي ومحتواه.. وترتبط في عمقها بطريقة وعينا بالموضوعات وبماهيتها وخبراتها".(لحميمة، 2014م، ص114).

يؤكد المخرج **العابر** على توفر ذلك الوعي لديه من خلال ما أورده من إجابات خلال المقابلة الشخصية المباشرة التي أجراها الباحث معه خلال التحضير لهذه الدراسة، فعبر عن اعتباره الوعي بهذه الفنون ذات الطابع الشعبي شرطا للتعاطي الذكي معها، فيقول: " أرى أن هذه الفنون تتيح فرصة هائلة للمخرج إذا وعى توظيفها"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

ثانيا: القدرة على ترجمة الوعي في ثنايا العرض المسرحي.

أول ما يمكن الحديث عنه في قدرة **عبدالله العابر** على ترجمة وعيه بفنون الأداء الشعبية في ثنايا العرض المسرحي مرتبط بمسألتين:

أولا. الممارسة الفعلية لهذه الفنون.

نعني بالممارسة الفعلية معرفة **العابر** هذه الفنون وطرق أدائها على أرض الواقع، نظير ارتباطه المباشر بها، بسبب ظروف حياتية خاصة منحته فرصة التماس مع فرق شعبية ببلده الكويت، وقد تخصصت هذه الفرق بهذه الفنون الأدائية الشعبية تخصصا دقيقا، فيصف **العابر** هذه العلاقة قائلا:" نعم لدي خبرة سابقة بألوان الفنون الشعبية الغنائية تشكلت من خلال تواصل حقيقي، نتج عنه عشقي الكبير لها، عبر زياراتي المتكررة للعديد من الفرق الشعبية بالكويت، عرفت من خلالها الكثير من هذه الفنون، واستوعبت تفاصيلها، وتشّربت إيقاعاتها على تباينها واختلافها، كما أسهم احتراف أحد أفراد أسرتي بهذه الفنون بشكل كبير في تأثري بها وعشقي لتفاصيلها"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

ثانيا: رؤية العابر الإخراجية وموقفها من الفنون الأدائية الشعبية.

المسافة الزمنية بين العرضين قيد الدراسة خمس سنوات، حيث قدّم **العابر** مسرحية **البُوْشِّيّة** في مهرجان الكويت المسرحي سنة 2012م، وقدّم مسرحية **غَفَّار الزَّلَّة** سنة 2017م، وانتهينا من

دراستنا للتجربتين أننا حيال رؤية إخراجية تتخذ من الفلكلورات الأدائية الغنائية الشعبية مستويين متحدين منفصلين:

المستوى الأول : استثمار الطاقة الدرامية في الفنون الشعبية.

في هذا المستوى يستثمر **العابر** الطاقة الدرامية الهائلة، التي يتوفر عليها الفلكلور الشعبي الغنائي، ويتعمد **العابر** ضخّها في جسد العمل المسرحي لتمنحه طاقة إضافية تتعاضد مع الأحداث التي يتوفر عليها النص أصلا.

لم يكتف **العابر** بمعرفة كيفية أداء هذه الفنون، بل تعمق في معرفة أصولها ومرجعياتها، وفي الدافع الذي أوجدها لدى مجتمعه، فضلا عن ملامحها الدرامية، حد اعتباره " قدرة أغاني منطقة الخليج الشعبية على التعبير عن الحالة الدرامية، بتعبيرها عن أحداث واقعية جرت في منطقة الخليج العربي، منها الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو العاطفي"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م)، وحرصا من **العابر** على التدليل على عمق معرفته تلك، يسوق مثالا حيّا هو" أغنية شفنا المنازل، وهي فن زبيري مشهور بالكويت، وهي كما يُقال نتاج حادثة الطاعون التي حلّت بالكويت، وقصتها أن البحارة حين عادوا من رحلة الغوص وجدوا أبواب منازلهم مشرعة، ووجدوا المدينة مهجورة، وجثث الموتى في كل مكان، فأصبحت هذه الأغنية وصفا كاملا لهذه المأساة، وهذا يعني أن هذه الفنون الأدائية الغنائية نتاج مواقف حياتية حملتها طاقة درامية هائلة" على حدّ تعبيره (العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

يتحدث **العابر** أيضا عن درامية هذه الفنون مُعددا ألوانها " فهناك فن للبادية وأخرى للبحر وأخرى للفلاحة ولكن الرابط بينها جميعا قدرتها الدرامية"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

ينتهي **العابر** إلى نقطة غاية في الأهمية هي أن " توظيفه لهذه الفنون جاء بهدف دعم الحالة الدرامية أكثر من دعم الحالة الجمالية، فالتصعيد الدرامي للحدث المسرحي كان هدفه الأول مع عناية بالشكل في المرتبة الثانية"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

المستوى الثاني: استثمار الطاقة الفُرْجَوَيَة في الفنون الشعبية

على الرغم من تركيز **عبدالله العابر** على توظيف درامية هذه الفنون الشعبية المتنوعة لم يغفل الاستفادة بشكل كبير من الطاقة الفرجوية الماتعة التي توفرها هذه الفلكلوريات الأدائية الشعبية، وهدفه من ذلك خلق حالة تأثير وجداني تواصلي بين العرض والمتلقي، كنتيجة طبيعية لما تلقاه من قبول عند أفراد المجتمع، وتفاعل كبير معها، وعليه فتوظيفه لها عن إدراك، كما يؤكد ذلك صراحة، فيقول: " هذه الفنون مشحونة بالتنوع الحركي الراقص، فهناك جزء مخصص للتمايل، أو الهرولة، أو الثبات، أو عدد خطى معينة، فضلا عن استثمار التصفيق بآلية معينة، وهذا يعني أن هذه الفنون الغنائية الشعبية تلتقي مع المسرح في كونها مُهيأة للفُرْجَة، ومحملة بطاقة درامية مُغرية للتوظيف"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

هذا الوعي بطاقتها هو الذي يفسر لنا طريقة تعامله معها، فنجده يتعمد وضع هذه الفلكلوريات الشعبية الأدائية الملهمة إما كمنطلق لحدث درامي قوي، أو خاتمة لحدث درامي مهم، فتمنحه من طاقتها التعبيرية حركة وصوتا، وقد يستفيد منها مدخلا للعرض المسرحي، فتضفي عليه حالة جذب للمتلقي، وهذا التنوع في الاستثمار يدل على حرصه الشديد على التوجه صوب الفنون الأدائية الشعبية ذات الطابع المؤثر وجدانيا، والخليج كما هو معروف يمتلك فنونا لها سطوة شعورية قوية، فرحا أو حزنا، نذكر على سبيل المثال فن الفُجَرِي، وفن السّامِرِي وفن القَادِرِي وفن العَاشُوْرِي وفن الخَمّارِي، وهي فنون تحيل على فلسفة حياتية خاصة، ركز **العابر** عليها في مسرحيتيه **البُوْشِيّة وغَفَّار الزَّلَّة** تركيزا لافتا، على نحو ما سنوضحه من خلال استعراضنا للفنون التي استثمرها.

مسرحية البُوْشّيّة

البوشية هي ذلك الحجاب التقليدي الأسود الشّفَاف، الذي يُغطي وجه المرأة بوصفه تقليدا متعارفا عليه في دول مجلس التعاون الخليجي، وقد افتتح المخرج **عبدالله العابر** هذا العرض بطقس اجتماعي يطلق عليه (دَقْ الهَرِيْس)، وهو من الطقوس التي تستخدم فيها العصي، بكل ما توحي به العصا من إيحاءات ذات دلالات، ابتداء من حركة ميولها، وانتهاء بالأصوات الصادرة عنها، بل إن **العابر** يصرّح بكل وضوح ومباشرة بأن " السّر الذي جَذبه لتوظيف طقس (دَقْ الهَرِيْس) هو العَصا، بكل دلالاتها"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

والعابر يؤكد الوعي المسبق الذي أشرنا إليه فيشير قائلا: "وجدت في شكل هذا الفن وطاقته الدرامية حدثا مسرحيا فُرْجَوِيا مؤثرا على المستوى العاطفي، والدليل أن المُشَاهد قد يراها جزءا من فن (دَقْ الهَرِيْس) إلا إنني وظفتها لتكون إشارة إلى قوة موقف الفتاة، التي رأت في استخدام العصا فرضا لقوة موقفها، بل وإسكات الجميع من خلال ما تمنحها لها من جبروت وثبات"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

في حدث آخر، لم يجد **العابر** للتعبير عن حدث الحلم ولحظته الدرامية الفارقة في المسرحية إلا فن السّامِري، الذي عبر بطاقته الإيحائية الهائلة عن حلم حبيب الفتاة بها، وتم التعبير عن هذا الحلم بالتمايل المدهش للفتاة على أنغام فن السامري، بإيقاعه المثير للمتفرج، وقد تَعمد المخرج صبغ تمايلها بلمحات جاذبة تظهر مع حركة البوشية، وكأن **العابر** وظّف وعيه بهذا الفن لتكريس جاذبية إيقاعه القريب الشبّه من فن شعبي يسمى العَاشُوري، مع اختلافه عنه بضربة الدّف الأخيرة، التي تستخدم كتوقيع متكرر،.. بينما يسهم الطبل في إحداث التوقيع النغمي عبر ضربتين قويتين في وزن الإيقاع المركب"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

أما **فن العاشوري**، الذي يستخدم في طقس **الدّزة**، **والدّزة** هي فن غنائي يستخدم لحظة زَف العريس أو العروسة، ووظفه **العابر** في حدث العرس، حيث وجده أكثر الفنون وأنسبها للتعبير من حيث الإيقاع عن الحدث أوعن حالة الفرح تلك، وأردف ذلك باستخدامه السِّرْج للإنارة، والسرج قناديل الإضاءة التقليدية، المضاءة بالغاز، واستخدمها كي يعطي دلالة على أن الشاب العريس في طريقه للنور والبهجة والفرح بعد أن تمكن من كسر التابو المرعب الذي واجهه اجتماعيا في علاقة الحب التي عاشها مع هذه الفتاة.

نتساءل لماذا وظف **العابر** فن العاشوري تحديدا، نجد أن هذا التوظيف لم يأت اعتباطا، ففن العاشوري في ماهيته موائما تماما للحدث، كونه من الفنون الشعبية الخليجية التي امتازت بميزتين: أنه فن " تستخدمه فرقة الغناء الشعبي النسوية، بشكل خاص في حفلات الزواج والختان، وتقدم فيها ما يسمى بالنقوط، كما أنها تقدم الزّفة أو الدّزة لنقل العريس إلى بيت العروس في ليلة الدُّخْلة" (مرهون، 2016م، ص54)، وهذا يناسب الحدث الدرامي الانقلابي حين قررت الفتاة والشاب اتخاذ قرار الارتباط الزوجي المقدس برغم كل العوائق المجتمعية التي واجهتهما، أما الثانية، فمتعلقة بحسب مجيد مرهون، بأن فن العاشوري: " يمتاز بالتمايل الهادئ

الإيقاع، ثم السير بخطى بطيئة مع العريس، وتستخدم (الطارات)/الدفوف مع الطبل (الصاقول) في توقيع هذه الرقصة"(مرهون، 2016م، ص ص 54-55).

من الفنون الأدائية التي وظفها **العابر** في **البُوْشِيّة** بصورة دالة وجاذبة فن خليجي شعبي نسائي شهير، هو فن الخَمّارِي، مستفيدا من طاقته الحركية المعروفة، وهذا الفن يتحرك فيه الجسد بشكل متمايل متصاعد نزولا وصعودا، مما حفّز **العابر** .على حد قوله ." لوضعه في حدث يعبر عن حالة الثورة والهيجان والغضب"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م)، والواقع أن هذا الفن خاصة معروف لدى من يمارسه بأن فيه من المخزون الدرامي ما يلامس الأحاسيس، ويؤثر في المشاعر، سواء على مستوى إيقاعه سماعا، أو على مستوى رقصته النسائية المصاحبة له وعلاقتها بالفرجة، لهذا جاء توظيف **العابر** له في **البُوْشِيّة** لحظة درامية فارقة، حين تحول مسار موقف الفتاة إلى مواجهة قوية مع المجتمع المحافظ، وبذلك يلخص هذا الفن ثورتها على السياج الذي فُرض من حولها لقمع حبها وحياتها ومصيرها.

مسرحية غَفَّار الزَّلّة:

غَفَّار الزَّلَّة مسرحية للكاتب العماني محمد المهندس اليافعي - رحمه الله- وطرق فيها قضية الثأر وفق مفهوم جهل وتخلف المجتمع البدائي، وفي عرضها على خشبة المسرح شكلت الفنون الأدائية الشعبية خيطا واصلا بين أحداثه, فعلى الرغم من النص اتسم بالتغريب شكلا ومضمونا، إلا أن هذه الفنون التي دقق المخرج **عبدالله العابر** في اختيارها، وفي توظيفها منحته العرض هوية خاصة، استمدتها من خصوصية انتمائها إلى موروث فنون دول مجلس التعاون الخليجي الشعبي فقط، وقد لا تجدها في أي مكان آخر بناء على تصريح **العابر** نفسه، الذي يدلل على هذا بمسرحية **غَفَّار الزَّلَّة** نفسها، فيقول:" حينما وقعت الفتاة على الأرض، لم نُصرح للمشاهد بأنها حامل واستعضنا عن ذلك بأغنية تراثية نبطية شهيرة:

سقى الله سدرة خضرا دموع العين سايلها

وكأنني أقول بأن هذه الفتاة التي كانت جافة وشاحبة تحولت إلى سدرة خضراء، يانعة بسبب الحب والحمل وممارسة حياتها الوجودية بطبيعية تامة"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

يعود بنا هذا إلى سمة الفُرْجَة المسرحية عند **العابر**، والفُرْجَة هي اللعبة الرئيسية التي تدفعه لاستدعاء هذه الفنون الشعبية، وتتأكد لديه هذه الرغبة حين يستحضر المفارقة الغريبة في تباين التعبير عن الحزن في دول الخليج العربي رغم المشتركات الكبيرة، وهذا ما فعله في لحظة العزاء بعد موت الطفل الصغير على يد جدته، فمن المعروف أن العزاء في الغالب الأعم لا يصاحبه غناء، بيد أن **العابر** اكتشف أن ثمة مجتمعات خليجية تخصص فنونا خاصة للتعبير عن الفقد والموت والحزن في العزاء، مثل فنون معروفة في سلطنة عُمَان، على سبيل ذلك الفن الحزين الذي يسمى فن الهيدان، ويُخصص للغناء في التعزية، وربما عند القبور، وهو أيضا يستثمر لاستحضار الجن، عبر طرقات التصفيق بالأيادي والضرب على الأرض، ومشاركة الجنسين ذكورا وإناثا، وقد راق هذا الفن **للعابر** وجذبته طقوسه، فوظفه في لحظة الموت، مستفيدا من رهبته وقوته الشعورية، علما بأنه لم يكن معروفا بالكويت مثل معرفة سلطنة عمان أو الإمارات به على وجه الخصوص.

ومن الفنون الأدائية الشعبية التي وجد **عبدالله العابر** في ميزاتها تناسبا مع عرض **غَفَّار الزَّلَّة** هو فن القادري، وهو أحد الفنون الشعبية الغنائية المعروفة في الخليج، وجاء استثماره له في لحظة حاسمة هي لحظة ولادة سلالة الشاب الذي هو هدف للثأر والقصاص، ويصف ذلك التوظيف بقوله:" وجدت في العصي المستخدمة في هذا الفن دلالة موحية للولادة، التي هي حسب وجهة نظري تتجاوز معنى الولادة بمفهومها المتعارف عليه، إلى حالة التطهير الجسدي والروحي الكاملين لهذه الفتاة، خصوصا أنها كانت تنوي قتل الرجل الذي حملت منه بداعي الثأر لوالدها، لكنها وبعد أن قبلت به زوجا بعد قصة حب غير اعتيادية، أتت الولادة تطهيرا للروح والجسد والمعتقدات البائدة، أو تطهيرا من ماضي الثأر، بكل حمولاته الآيديولوجية ومرجعاياته البدائية، وهنا يصبح وقع فن القادري بإيقاعه، أشبه ما يكون محفزا على الخلاص، محرضا على التغيير والتجديد، وولادة فجر حياتي جديد يمقت الثأر ويحارب التخلف"(العابر، مقابلة شخصية، 2018م).

تأخذنا فكرة التوظيف الواعي لهذه الفنون الأدائية الشعبية في تجربة **العابر** إلى مسائل ثلاث:

أ.وضع الفن المناسب بجوار الحدث الدرامي المناسب.

ب . تعميق الدلالات باستخدام فن ما، كأن يستخدم فن الهيدا لوضع الغناء موضع اختبار في لحظة الحزن، على عكس استخدامه الطبيعي المتعارف عليه، وكأنه يستخدم فن القادري طريقة لاختصار زمن الأحداث الدرامية، من خلال تصاعد رتم إيقاعه، حين عبّر **العابر** عن فترة شهور الحمل، من الشهر الأول حتى التاسع وبجميع تحولات المرأة الفسيولوجية والسايكولوجية فيه، وصولا إلى لحظة الولادة والتطهير، وبالتالي لا يمكننا عد ذلك كله مصادفة أو مجرد توظيف عابر من **العابر**، أو استهلاك مجاني لهذه الطاقات الدرامية المتوفرة في الفنون الشعبية.

ج . مسألة تتعلق بجعل هذه الفنون الشعبية الأدائية خيطا واصلا بين الأحداث، ورابطا جاذبا يختصر التحولات ويدعم الوحدة الموضوعية للعرض، إلى الحد الذي جعل منها تعويضا لحوارات طويلة، وقدرة هائلة على التعويض عن أحداث وأحداث.

الخاتمة:

الملاحظ أن تجربة المخرج الكويتي **عبدالله العابر** لهذه الفنون الشعبية الغنائية، تنتهي إلى نتائج محددة، نوجزها فيما يلي:

- جاء توظيف المخرج الكويتي **عبدالله العابر** لهذه الفنون الأدائية وفق رؤية خاصة، فلم يجلبها لمسرحيتي **البُوْشِيّة وغَفَّاْر الزَّلَّة** بوصفها فنونا شعبية أدائية معروفة فحسب، بل وفق رؤية مخرج مسرحي وعاها.
  كشف لنا **العابر** عبر تجربته في استثمار الفنون الشعبية تلك أن التراث الشعبي الأدائي بدول مجلس التعاون الخليج غني، ويحمل بين طياته طاقة درامية هائلة، تتيح للمخرج المسرحي فرصة كبيرة لتوظيفها.
  أن ثمة تجربة إخراجية مسرحية خليجية كتجربة **العابر** وظفت هذه الفنون توظيفا يخرجها من تقليديتها ويصبغه بمسحة فنية متجددة.
  إن هذه الفنون الأدائية الشعبية تتوافرعلى فنون حركية، التي تتيح للمخرجين الخليجيين مجالا واسعا لتعويض الكلمة الحوارية والأحداث واختزال الزمن الدرامي، تماما كما فعل **العابر**.

ونوصي في خاتمة هذه الدراسة على ضرورة مقاربة المسرح الخليجي من حيث عروضه، التي تحمل بين طياتها رؤى إخراجية لافتة، تكشف عن قدرات كبيرة لدى المخرجين المسرحيين الخليجيين، وعطفا على قلة الدراسات المقاربة للعرض المسرحي وندرتها، في مقابل كثرة في مقاربة النص المسرحي.

المصادر والمراجع

المصادر:

- عبدالله، إسماعيل، **البوشيّة**، مخطوطة.
- المهندس، محمد، **غفّار الزلة**، مخطوطة.
- عرض مسرحية البوشية، برنامج اليوتيوب على الرابط

https://ne-np.facebook.com/100063892623373/videos/474498622674487/?__so__=watchlist&__rv__=video_home_www_playlist_video_listk

- عرض مسرحية غفار الزلة، برنامج اليوتيوب على الرابط

https://www.youtube.com/watch?v=JWGJSDSyWYM

المراجع:

- إسماعيل، صلاح، فلسفة العقل دراسة في فلسفة سيرل، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2007م.
- الواصل، أحمد، الفنون الأدائية والمستقبل . نحو ذاكرة الغناء السعودي المستمرة، كتاب المجلة العربية، العدد 221، الرياض، ط1، جمادى الأولى1436هـ، مارس 2015م.
- السيّابي، سعيد محمد، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، دائرة الثقافة والإعلام . الشارقة، ط1، 2005م.
- صبري، عبدالفتاح، توظيف الموروث في الأدب الإماراتي . النص المسرحي نموذجا، صادر عن مجلة التراث، ضمن سلسلة المجلة لشهر أكتوبر، 2013م.
- لحميمه، عبدالله، الرواية المغاربية المعاصرة . دراسة تأويلية، النّايا للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت، ط1، 2014م.
- المانع، محمد مبارك بلال، المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث، الكويت، 2013م.

- مرهون، مجيد، الموسيقى الشعبية في الخليج العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ط1، 2016م.
- يوسف، عقيل مهدي، فكرة الإخراج، دائرة الثقافة والإعلام. الشارقة، ط1، 2011م.

الدوريات:

- دلال، وشن، القصدية من فلسفة العقل إلى فلسفة اللغة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد السادس، الجزائر، جامعة محمد خيضر. بسكره، جانفي 2010م.
- الصوري، محمد مبارك، توظيف المأثور الشعبي في المسرح الكويتي؛ مجلة المأثورات الشعبية، العدد 21، السنة السادسة، جمادى الثانية، 1411هـ. 1991م.

المقابلات:

- مقابلة شخصية مباشرة أجريت مع المخرج الكويتي عبدالله العابر، بتاريخ فبراير 2018م.