مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي
اسم الكاتب: يحيى سليم عيسى
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/8949
تاريخ الاسترداد: 2026/11/01 22:08 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة - Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جامعة الشارقة
ملتقى الحضارات

مجلة جامعة الشارقة

دورية علمية محكمة

للعلوم الإنسانية والاجتماعية



المجلد 15، العدد 1
رمضان 1439 هـ / يونيو 2018 م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 1996-2339

صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي

يحيى سليم عيسى
كلية الفنون والتصميم - الجامعة الأردنية
عمان - الأردن

تاريخ الاستلام: 30-11-2016 **تاريخ القبول: 18-06-2017**

ملخص البحث:

تهدف الدراسة إلى التعرّف على صورة النوخذة ودلالاتها التعبيرية في النص المسرحي الخليجي، فقد كان لوجود سلطة النوخذة في المجتمع الخليجي أثره في تعزيز حالة التفاوت الطبقي في المجتمع، وظل التأثير الاجتماعي لتلك الشخصية ماثلا في مخيلة وتكوين الإنسان الخليجي، فجاء تقديمها في المسرح ضمن جوانبها المختلفة، وقد جاءت الحدود الزمنية للبحث بين عامي (1975- 2010م)، حيث تم اختيار عدد من نصوص المسرح في الخليج العربي اختيارا قصديا، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات الآداب والفنون ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات الدالة: النوخذة، النص المسرحي الخليجي، المجتمع الخليجي، التفاوت الطبقي.

المقدمة:

عند قراءة النص المسرحي الخليجي نكتشف من خلاله وضوح الخصوصية المحلية، وعمق الاهتمام بالموروث والبيئة وطقوسها الاجتماعية، وهو أمر أكسبه نكهة وعوالم خاصة، وإذا كانت بيئة البحر، بأفقها الشاعري واتساع مداها وثراء تنوعها، الحاضن الرحب، لمختلف تلك التجليات، والذاكرة الأولى لهذا المجتمع، فإن من غير المستغرب أن تحتل تلك البيئة هذا الحيز المهم في الأدب الخليجي لاسيما المسرحي منه، وهذا ما ينعكس بالضرورة على بنية الأحداث والشخصيات المسرحية التي تشكل شخصية النوخذة إحداها وهي تعد رمزا من رموز مجتمع البحر، وتمثل لونا من ألوان السلطة الاجتماعية والاستغلال الطبقي بحق فئة عريضة من العاملين في البحر، لتشبه بذلك سلطة الإقطاعي وما تركته في حياة الناس من آثار.

لقد أخذ النوخذة دلالة واضحة في بنية المجتمع الخليجي، وعبر من خلال مواقفه عن جوانب سلبية وإيجابية احتلت مكانتها في الحياة الاجتماعية والاقتصادية لأبناء الخليج العربي، وكان لتلك الشخصية صداها في نفوس المبدعين المسرحيين في الخليج العربي، والذين ما انفكوا يعبرون عن واقع العلاقات الاجتماعية في تلك المرحلة بطرق مختلفة وألوان شديدة التنوع والطرافة بهدف إنتاج وعي حقيقي بتلك المرحلة ومحاولة الإفادة من ذكريات الماضي، لذلك فقد جاء هذا البحث للوقوف على صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي.

مشكلة الدراسة:

انعكست حالة التحول الاقتصادي على المسرح الخليجي الذي عبر عن رؤية تاريخية خالصة مرتبطة بمرحلتي الغوص والنفط المتناقضتين، مما جعل المسرح يستمد نصوصه من حكايات الإنسان وقضاياه وصراعه اليومي مع الواقع بكل ملامحه الاجتماعية والطبقية والنفسية، وكان لوجود سلطة النوخذة في المجتمع الخليجي أثره في تعزيز حالة التفاوت الطبقي بين أبناء الخليج العربي، ومثلت تلك السلطة أنموذجا حيا لأشكال الصراع والتناقض حتى بعد ظهور مجتمع النفط، إذ ظل تأثيرها الاجتماعي ماثلا في مخيلة وتكوين الإنسان الخليجي.

وجاء تقديم تلك الشخصية في الأدب والفن ضمن بنيتها التاريخية وموقفها الأيديولوجي, فكانت المعالجة كفيلة بكشف جوهر العلاقات بين التراث في موقعه التاريخي، وبين الحاضر بكل تناقضاته, ومن ثم تحقيق عملية الأصالة والمعاصرة في نوع من التفاعل والتوافق، وقد تعددت دلالات النوخذة وأخذت مستويات متعددة على الصعد الاجتماعية

والسياسية والاقتصادية، ونظرا لتلك المكانة فقد استقطبت تلك الشخصية اهتمام الكتاب الخليجيين حتى احتل نشاطها وعلاقاتها بالشرائح الاجتماعية الاخرى ولا سيما فئة الغواصين، حيزا غير قليل من المعالجات الأدبية لاسيما في القصة والشعر والمسرح.

والتقط كتاب المسرح في الخليج العربي شخصية النوخذة من جوانب مختلفة، لكنهم لم يتجنبوا التكرار في طرحهم للموضوع، وبرزت مشكلتهم الكبرى في صراعهم مع أهوال الطبيعة المتمثلة بالبحر ذي الأهوال الصعبة، والإقطاع الذي يمارس ضدهم من قبل الأسياد ملاك السفن وربابنتها (النواخذه)، فقد درجت قصص المسرحيات على اعتبار المصدر الوحيد لعذابات هؤلاء الغواصين هو تسلط وتجبر ربابنة السفن ومحاولاتهم الاستحواذ على أتعاب الفئة العريضة من أبناء المجتمع بوسائل متعددة.

إن المسرح الخليجي في تناوله لشخصية النوخذة قد انطلق من الواقع وما تحفظه حكايات الأجداد لتعبر نصوصه عن الصراع المحتدم بين الفئات الاجتماعية، فكأن الماضي بمثابة الأرضية الدرامية الطبيعية لتجسيد رمز السلطة القهرية في المجتمع التي تمارس الاستغلال على الضعفاء، وبالتالي فإن تلك المسرحيات تشكل إدانة موضوعية لتلك المرحلة وما تحفل به من أحداث سلبية، وصراعات طبقية خلخلت النسيج الاجتماعي، وعززت من سلطة الأغنياء على حساب الفقراء، ولأن التراث خصب بمعطياته وإمكاناته التي حملها لنا عبر العصور، فقد شكل مجالا واسعا للإستلهام أمام المبدع المسرحي الذي وجد فيه مقومات فكرية وإبداعية تمكنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله، بل وتدعم بحثه المشروع عن ثقافة أصيلة تعبر عن ذاته، من هنا جاءت العودة إلى الماضي بالنسبة للكاتب المسرحي الخليجي للوقوف على طبيعة الحياة في زمن الغوص، وما تحفل بها من معطيات فكرية وجمالية شكلت شخصية النوخذة محورا أساسيا فيها، فجاءت هذه الدراسة للإجابة على السؤال التالي:

ماهي صورة النوخذة في النص المسرحي؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية الدراسة في كونها تسلط الضوء على صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي، حيث تم تناول صورة النوخذة في عدد من النصوص المسرحية لأدباء من الخليج العربي، ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية مثل كليات الآداب والفنون ومعاهد الفنون الجميلة.

أهداف الدراسة:

تهدف الدراسة إلى التعرّف على صورة النوخذة ودلالاتها التعبيرية في النص المسرحي الخليجي.

حدود الدراسة:

1. الحدود الزمانية: (1975-2010م).
2. الحدود المكانية: النصوص المسرحية الخليجية التي ظهرت في الخليج العربي.
3. الحد الموضوعي: يتناول الباحث صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي من خلال اختياره القصدي لعدد من النصوص المسرحية لمؤلفين من الخليج العربي.

أولا: الإنسان والبحر في الخليج العربي:

تشكلت دول الخليج العربي من تجمعات بشرية تعايشت منذ القدم على خيراته، وشكل الخليج ومن خلال موقعه الاستراتيجي همزة الوصل بين الشرق والغرب، وقد احتضن منذ القدم أعرق حضارات الشرق وظهرت فيه عدد من الديانات السماوية، وكان ممن استوطن على ضفاف الخليج العربي، هم ممن هاجروا من أعماق الجزيرة العربية، وتكيفوا مع البحر والمناخ، فاشتغلوا بمهن البحر، وساهموا في ترسيخ الوجود العربي على الشاطئ الخليجي، حتى بات منسوبا إلى العرب تحت اسم الخليج العربي.

لقد ازدهرت الحركة الاقتصادية في الخليج العربي في الفترة التي سبقت الميلاد فكانت هناك صلة تجارية كبيرة بين منطقة الخليج والفينيقيين الذين استقروا على سواحل الخليج قبل انتقالهم إلى الساحل السوري، ومنذ القرن الرابع الميلادي شهدت منطقة الخليج حركة اقتصادية كبيرة أقام فيها الفرس علاقات تجارية مع الهند والصين، ولم يكن المناخ كما هو الآن في القديم من ارتفاع في درجات الحرارة وزيادة في الرطوبة فكانت الأمطار غزيرة ودرجات الحرارة أقل مما هي الآن، لذلك نشأت الحضارات على شواطئ الخليج منذ آلاف السنين، وكان الخليج هو النافذة التي أطل منها سكان دوله على العالم، فشكل طريقا للتجارة من أوروبا إلى الهند والشرق الأقصى وأفريقيا، وكان لهدوء الأمواج والغوص بحثا عن اللؤلؤ في مياه الخليج أثره في تعلم السكان فنون الملاحة وصيد الأسماك وصناعة السفن (انظر. المطر، 2003، ص17- 18).

وعزز موقع الخليج العربي من أهميته الاقتصادية، فقرب المسافة بين الشرق والغرب، وكان لبحر الخليج على مر العصور أهمية كبيرة كممر مائي هام فكانت التجارة بين

الشرق والغرب تمر به، وتشير المصادر إلى « أن الملاحة قد ازدهرت في المنطقة العربية بعد الفتح المقدوني، وقويت الصلة بين موانئ البحر الأحمر وموانئ الخليج العربية من جهة، وبين السواحل الهندية من جهة أخرى. ومن المدهش أنه على الرغم من الفتح المقدوني لتلك الأماكن ووقوعها تحت سيطرة البطالسة بعد اليونان لمدة طويلة، إلا أن عرب الجنوب كانوا هم المسيطرون على التجارة البحرية مع الهند طوال الوقت. (...). وأما عن الخليج العربي، فقد ازدهرت الملاحة فيه في عصري البطالسة والرومان، فنشطت في ذلك الوقت موانئ الإحساء والبحرين من أمثال (جرها)، وامتدت تجارتها إلى الهند والبحر المتوسط» (عبد العليم، 1979، ص18)، وكان للسفن التي تأتي إلى الخليج العربي من آسيا وأفريقيا، أو تلك التي تخرج منه مواسم معينة تكثر فيها فتزداد الحركة التجارية ويقوى الاقتصاد، كما كان الخليج مركزا عالميا لإنتاج وتجارة اللؤلؤ.

لقد عكست علاقة أهل الخليج العربي بالبحر كثيراً من صور الكفاح والصمود، وتعددت على صفحات هذا البحر حكايات الإنسان الخليجي، وما اكتنفها من تحدّيات وأخطار تجاوزت كل حدود الواقع، وهذه العلاقة تتخللها الغربة والسفر، ورهبة الوداع وفرحة اللقاء التي تحدثها عملية ارتياد البحر، فهم « يطوفون بسفنهم على موانئه؛ ينقلون الركاب والبضائع ويتاجرون، ويجلبون المياه إلى البلاد إذا شحت الأمطار، ويمارسون صيد الأسماك، وينقلون مواد البناء كالصخور البحرية، كل ذلك بالإضافة إلى الغوص على اللؤلؤ الذي اشتهروا به، والذي كان له دور بارز في تطور الحياة الاقتصادية والاجتماعية؛ حيث وحد الفكر الاقتصادي الخليجي، ووحد لغة التعامل المالي. كما أوجد الغوص نظاماً اجتماعياً موحدا» (الحميري، 2011، ص11)، ومن هنا يأتي اهتمام أبناء الخليج العربي برحلة الغوص على اللؤلؤ لما لها من مكانة خاصة في الوعي الجمعي للإنسان الخليجي بما تحمله من مغامرات وقصص وطقوس ترتبط بتراث الأجداد العظيم الذي يحمل مقومات الكفاح والصمود والتحدي.

وكانت حقبة الأربعينات مفترق طرق بين ما كان عليه أهل الخليج العربي وما أصبحوا عليه حتى مطلع الخمسينات، « وتتفق آراء كثير من الدارسين والمعاصرين لمرحلة الغوص على اللؤلؤ في منطقة الخليج العربي، على أن السبب الرئيس لأفول ممارسة عملية الغوص الفعلية، وتدهور تجارة اللؤلؤ، يرجع إلى ظهور البترول، ومع منطقية تلك الآراء فإن واقع المرحلة التي ظهر فيها البترول في دول الخليج العربي يثبت أن متغيرات دولية ساهمت أيضاً وبقوة في القضاء على مورد أهل الخليج وشريان حياتهم، فالبترول كان بمنزلة البلسم الذي أعاد البسمة إلى شفاه الناس بعد فترة عناء مضنية، فكان السبب في تحول الناس إليه، مفضلين العمل به على اللؤلؤ نظراً للمشقة القصوى التي يجلبها العمل في الغوص والبحر فضلاً عن المخاطرة بالحياة» (الحميري، ص14).

ولأن البحر كان مصدر الرزق الأساسي بالنسبة للإنسان الخليجي، فقد شكلت مهنة الغوص لصيد اللؤلؤ من أقدم وأبرز وأهم المهن الاقتصادية لأهل الخليج العربي الذين كانوا ينتجون نصف محصول العالم من اللؤلؤ، ولا يعرف المؤرخون تاريخاً محدداً لبداية تلك المهنة في منطقة الخليج، لكن بعضهم استنتج « أنها بدأت مع العصور القديمة الأولى من حضارة دلمون في البحرين، والتي ترجع إلى أكثر من أربعة آلاف سنة، حيث أثبتت القطع الأثرية، والاكتشافات المحلية والأجنبية، أن أقدم المؤشرات على ممارسة مهنة الغوص في منطقة الخليج العربي، ترجع إلى ما جاء في أسطورة البطل السومري جلجامش في رحلته للبحث عن الخلود، وذلك عندما وضع ذلك البطل الأسطوري فطاماً على أنفه، وحجراً يتدلى من قدميه ؛ ليصل بسرعة إلى قاع البحر، بحثاً عن زهرة الخلود، والفطام والمثقال الحجري، من أدوات غوص البحرينيين والخليجيين بشكل عام، مما يثبت أن ما جاء في أسطورة السومري جلجامش، كان مقتبساً من حياة مهنة الغوص في دلمون البحرين وفي كامل منطقة الخليج العربي» (الحميري، ص14- 15).

كان موسم الغوص على اللؤلؤ في الخليج العربي موسما مختلفا، فهو يبدأ في شهر يونيو من كل عام ويستمر لمدة أربعة أشهر، حيث تبدأ الاستعدادات فيه لركوب البحر، فيصدر (النوخذة) أوامره إلى مراقب السفينة والبحارة ومساعده (المجدمي)، وذلك لجمع البحّارة المسجلين لديه، ويقوم المجدمي بإبلاغ السيوب بالحضور إلى النوخذة الذي ما أن يلتقي بهم حتى يصدر أمره بإعداد السفينة وتجهيزها لرحلة الغوص المقبلة، وكان التاجر حينما يقرر بناء سفينة، فانه يقوم أولا بالبحث عن القبطان (النوخذة) الذي سيتولى قيادتها، والنوخذة « مصطلح مركب من كلمتين فارسيتين: (نوك) التي تعني بالعربية (سفينة) و(خدي) التي تعني بالعربية (رب) وبذلك يعني مصطلح نوخذة رب السفينة أو قبطانها المسئول عن أمنها، وأمانها، وسلامتها وسلامة من على متنها، ومهمته الرئيسة توجيه السفينة، وقيادتها بخبرةٍ ودرايةٍ تجنبها كافة أشكال المخاطر المحتملة، ولذلك يجب أن يكون النوخذة خبيراً بالعلوم والشؤون الملاحية والبحرية والفلكية، كما وتستخدم كلمة النوخذة في البر، فيقال نوخذة البر للتعبير عن الممول، أو الطواش الذي يكون مقره في البر لا في البحر. وبذلك فإن النوخذة هو قائد السفينة المطاع الذي يمتلك كل القرارات المتعلقة بسفينته ومن عليها، وهو القائد المطلق الذي يمسك بيديه كل قرارات الحل والربط، وهو القائد الذي يتقاضى في نهاية موسم الغوص ثلاثة أسهم من إجمالي محصول السفينة من اللؤلؤ» (الحميري، ص32)، وإذا كان النوخذة يستحوذ على النصيب الأكبر من رحلة الغوص فإن ذلك قد كان سببا في احتدام الصراع بينه وبين العاملين معه من غواصين وسيوب وأشباههم، وإذا كان بحارة السفينة والغواصون يحصلون في بعض المواسم على أرباح ما، فإنهم في مواسم الشتاء يفقدون تلك الأرباح بسبب طبيعة الظروف الجوية التي تحول دون نزولهم للبحر، وهنا تتكاثر عليهم الديون التي يقيدهم بها (النوخذة) حتى يظلون في مواسم الصيد

اللاحقة مرهونين له، غير قادرين على مغادرته إلى غيره، قبل أن يسددوا ما بذمتهم إليه، ويحصلوا على ورقة مخالصة منه.

ثانيا: استلهام شخصية النوخذة في المسرح:

منذ أواخر الخمسينات، وجد كتاب المسرح في الخليج ومن خلال بيئة البحر ومهنة الغوص وأسلوب نظامها الاقتصادي القائم على روح الإقطاع، بيئة درامية يتأجج فيها الصراع بشكل واضح، وأخذت شخصية النوخذة من خلال ما نسج حولها من قصص وأساطير مكانة حيوية ومتقدمة مكنت من استلهامها مسرحيا، وهذا الاستلهام جاء عبر الجمع بين التراث والمعاصرة، وذلك بتبني مواقف وأفكار وقيم ودمجها في الأحوال الراهنة التي أسهمت حالة التحول الاقتصادي في تشكيلها إسهاماً حاسماً.

إن البنية الاجتماعية والنموذجية لشخصية النوخذة قد قدمت تفسيرا منطقيا لظاهرة طبقية ألقت بظلالها على كثير من الأعمال المسرحية الخليجية، وأسست لبناء الفعل الدرامي ضمن أحداثه الاجتماعية، « وطبيعة العلاقات الاجتماعية هنا تمثل نموذجاً حياً لأشكال الصراع والتناقض، حيث بقيت في مجتمع الخليج العربي حتى بعد ظهور النفط، بل تطورت مع تحول وسيلة الإنتاج من البحر إلى النفط، والتبعية للعالم الرأسمالي، ثم تحولت النسبة القليلة من عائدات النفط التي يحصل عليها الوسط الكادح المقهور إلى غطاء يحجب الشكل المنبلج للتناقضات الاجتماعية. وقد أصبح رجوع كتاب المسرحية إلى صورة المجتمع القديم ضرباً من المواجهة لما يختمر تحت السطح، وبحثاً لا هوادة فيه عن جذور الصراع الاجتماعي، وتأكيداً فظاً على أن مجتمع الثروة والنفط، الذي خرج تواً من مجتمع تقليدي تسوده مظاهر الانقسام الطبقي الحاد، لابد من أن يكون مشبعاً بملامح متطورة من ذات الانقسام الماضي، فاستعادة المجتمع الذي يسيطر فيه النوخذة على وسيلة الإنتاج فوق خشبة المسرح لن يكون بحثاً عن نقاوة العهد القديم، وإنما سيكون استبصاراً درامياً لما في الماضي من عناصر الصراع والتناقض وأفعال الاضطهاد» (انظر. غلوم، 1986، ص8).

وبوصف شخصية النوخذة تحمل من خلال تفاصيلها ووجودها الاجتماعي طاقة درامية تؤهلها للتأثير الفعال في الحدث الاجتماعي، فإنها تتميز بعدد من المزايا:

1. تدل شخصية النوخذة على أنه مفهوم أوسع للسلطة القهرية، إنه وسيلة فعالة لإخراج ذلك المفهوم من دائرة الأسرة، وتخليصه من الصبغة الاجتماعية، التي ظلت موضوعات الأسرة والزواج تشيعها حول مفهوم السلطة.
2. تمتاز شخصية النوخذة بكونها تنحدر من مكانة اجتماعية قوية، وموقع طبقي

واضح المعالم، ذلك أن سلطته ترتبط بالسلطة المباشرة على قوة الإنتاج، لأنه يمتلك موضوع العملية الإنتاجية غالبا (السفينة) فضلا عن أدواتها التي يقوم عمال البحر من «غواصين» و«سيوب» و«رضفاء» وغيرهم باستعمالها.

3. وبما أن النوخذة يسيطر سيطرة كاملة على عملية صيد اللؤلؤ، فإنه يمثل بدون شك الرمز الحي للسلطة السياسية داخل تلك العملية الاقتصادية، لأنه ينقل مفاهيمها ويصوغها في طريقة قيادته، وسلطته على إنتاج البحر، ومن ثم كان أغلب النواخذة ينحدرون من أسر ذات امتداد قبلي، متحالف مع الأسر الكبرى ذات النفوذ والسيطرة.

4. تعد شخصية النوخذة تمثيلا رئيسا لإحدى المراحل التاريخية التي مرت بها مجتمعات الخليج العربي، مما يجعل التجسيد النموذجي لشخصية النوخذة، يضعنا مباشرة أمام أحد أشكال استلهام المرحلة الاجتماعية الماضية، ويفجر أمامنا الكثير من شروط استبصار الماضي، وكيفية استعادته فوق خشبة المسرح (انظر. غلوم، ص316-317).

وبذلك شكلت شخصية النوخذة شخصية محورية في نصوص المسرح الخليجي، وأخذت دورا حاسما في صياغة الفعل الدرامي معبرة من خلال ذلك عن مواقف اجتماعية وأيديولوجية ارتبطت بمرحلة تاريخية عابرة مر بها الإنسان الخليجي، ومن بين المسرحيات التي برزت فيها شخصية النوخذة مسرحية (النواخذة) لسالم الفقعان، ومسرحيتا (سبع ليالي) و (توب توب يا بحر) لراشد المعاودة، ومسرحية (نورة) لجاسم الزايد، وعدد من مسرحيات كل من عبد الرحمن بركات وإبراهيم بو هندي من البحرين وعبد الرحمن المناعي وحمد الرميحي من قطر، وإسماعيل عبد الله وناجي الحاي وباسمة يونس من الإمارات، وغيرهم، وقد تعددت صور النوخذة في النص المسرحي الخليجي، وأخذت مساحة واسعة في الأحداث المسرحية لا تنفصل في حقيقتها عن المكانة الاجتماعية التي حظيت بها، وللوصول إلى صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي، فسوف يتم تناولها ضمن عدد من المستويات:

أ ـ النوخذة بين الصورة السلبية والصورة الإيجابية:

تحضر شخصية النوخذة في النص المسرحي الخليجي حضورا واضحا بصورتها السلبية، فهي بانتهازيتها وسطوتها على حقوق الأخرين وتكوينها السلطوي تؤكد طبيعة صورتها القهرية في النص المسرحي الخليجي، وشخصية النوخذة التي تحكم سيطرتها على تجارة اللؤلؤ وتتحكم بمدخولات الفئة العريضة من الناس، إنما تحقق من خلال ذلك المصلحة الذاتية على حساب مصالح عليا أو أهداف سامية، حتى أصبحت الانتهازية التي يمارسها النواخذة وباء اجتماعياً وخيماً سبب اضطراب المفاهيم واختلال الموازين كإفراز طبيعي لهذه الممارسات، وإذا كان المسرح الخليجي قد أظهر النوخذة بصورة السلبي الانتهازي

الـذي يسـتحوذ علـى مقـدرات النـاس وقـوت يومهـم، فإنـه لـم تغـب عنـه أيضـا صـورة النوخـذة الإيجابـي الطيـب المتسـامح الـذي يتخـذ موقفـا معارضـا لـكل أسـباب الاسـتغلال والتسـلط التـي تمارسـها قـوى فوقيـة علـى أبنـاء المجتمـع الواحـد مـن فقـراء ومضطهديـن ومسـتضعفين، لكـن هـذا النـوع مـن النواخـذة كان أقـل ظهـورا مـن النواخـذة الذيـن يتصفـون بالطمـع والانتهازيـة.

وضمـن هـذا السـياق الانتهـازي يبـرز النوخـذة بوصفـه شـخصا متذاكيـا، وأنانيـا، وذا طمـوح كبيـر، بيـد أنـه قـد يبـدو أحيانـا ضعيـف الشـخصية، وهـو يتحايـل للوصـول إلـى مبتغـاه، لا يعطـي رأيـه بصراحـة تامـة، بـل يريـد أن يسـتمع إلـى الجميـع ليقـف مـع الأقـوى شـأناً أو الأكثـر ثـراء أو الأعلـى جاهـاً وسـلطاناً ولـو بالباطـل، وذلـك مـن أجـل حمايـة نفسـه، وتحقيـق مصالحـه، ونـراه فـي بيئـة عملـه كثيـرا مـا يتجـاوز الأنظمـة والقوانيـن بـل يتحايـل عليهـا وينتهكهـا، ويضجـر بشـدة لدرجـة الغضـب العـارم عندمـا يطلـب منـه الالتـزام بهـا، لشـعوره بأنهـا تحـد مـن حريتـه فـي المنـح أو المنـع وتقـوي الآخريـن عندمـا يطلبـون حقوقهـم، ونـراه يرفـض النقـد أو النصـح ويعتبرهمـا انتقاصـاً لقـدره وحطـاً مـن كفاءتـه، ويسـيء الظـن فـي كل مـن يوجهـون نصحـاً أو نقـداً فيـرى أن دافعهـم شـخصي أو باعثهـم الحسـد، وإذا كانـت شـخصية النوخـذة بصورتهـا السـلبية قـد تسـيدت نصـوص المسـرح الخليجـي فـإن هـذه الشـخصية قـد ظهـر لهـا مـا يعارضهـا ويقـف فـي وجـه طموحاتهـا غيـر المشـروعة، ممـا كان لـه الأثـر الواضـح فـي تصعيـد الأحـداث، وسـنتوقف عنـد عـدد مـن النصـوص التـي وردت فيهـا شـخصية النوخـذة بصورتهـا السـلبية أو الإيجابيـة، لقـراءة طبيعـة الأحـداث ومجريـات الصـراع الـذي كـون الصـورة العامـة لشـخصية النوخـذة وعلاقاتهـا ومواقفهـا الفكريـة والجماليـة.

فـي مسـرحية (النواخـذة) عـام 1971م للمسـرحي الكويتـي سـالم الفقعـان ظهـرت صـورة النوخـذة الانتهـازي مـن خـلال شـخصية (بـو مطلـق) الـذي عبـر عـن صـور الاضطهـاد مـن خـلال ممارسـاته لأفعـال السـخرة علـى عمـال البحـر بوصفهـم ينتمـون للمجتمـع الـكادح، لتعبـر المسـرحية بذلـك عـن أوجـاع الماضـي وهمـوم النـاس ومعاناتهـم فـي مجتمـع اسـتحوذت عليـه سـلطة النواخـذة.

إن هـذه المسـرحية تسـتهدف كشـف قوانيـن التناقضـات الاجتماعيـة مـن خـلال تقديـم صـورة مطابقـة لهـا فـي الواقـع الطبيعـي للعهـد الماضـي، وقـد وجـدت خيـر وسـيلة لذلـك فـي ربـط حركـة الفعـل المسـرحي بثـلاث جهـات تسـتدعي تركيـز الانتبـاه، مـا دامـت الرؤيـة قائمـة علـى مطابقـة الواقـع الطبيعـي، الجهـة الأولـى: تهتـم بالصـورة المكثفـة لنمـوذج التسـلط فـي شـخصية النوخـذة، والجهـة الثانيـة: تهتـم بانعـكاس تلـك الصـورة، وتناغمهـا فـي الوسـط الطبيعـي الـرث «البيئـة»، والجهـة الثالثـة: تهتـم بـردود الفعـل الطبيعيـة للاضطهـاد والحرمـان اللذيـن يلاقيهمـا الوسـط الـكادح (انظـر. غلـوم، ص320).

وفي ضوء ذلك شكل النوخذة (بو مطلق) مرتكزا أساساً في الصراع الاجتماعي، وهو يمارس سلطته على الناس دون رقابة أو رادع اجتماعي، وإمعانا في سيطرته عليهم فهو يغرقهم في الديون التي لا يمكن للناس التخلص منها، مما يهيئ له إمكانية التحكم بمصائر وأرزاق الآخرين، ومن بين الشخصيات التي يمارس النوخذة بو مطلق عليها فعل الاضطهاد تبرز شخصية (بو يوسف) الذي يعيش مع أسرته كل صنوف الفقر والجوع، بعد أن كان بحارا كبيرا لكن الزمن تنكر له، فأرهقته الديون التي أغرقه بها بو مطلق حينما كان بحارا معه، ويمعن النوخذة في اضطهاده حينما يلزمه بسداد الدين من خلال عمل ابنه يوسف معه دون مقابل، أو أن يرهن بيته للنوخذة ويبقيه تحت تصرفه بدلا من الدين، لكن أسرة بو يوسف ترفض ذلك فيقوم النوخذة بإخفاء الابن يوسف واحتجازه دون علم والديه، ولا نجد من بو يوسف هنا سوى المواقف المعبرة عن حالات الاحباط واليأس والتشكي، لذلك نجده يقول بعد اختفاء ابنه: « من عنده آشتكي.. إهو بروحه ياخذ من المساكين ولا يعطيهم» (الفقعان، 1973، ص9).

ومع دخول عدد من الشخصيات على حركة الصراع الدرامي تتأزم الأحداث، وتظهر من بين الشخصيات (أم الفار) التي تقف ضد ممارسات النوخذة بو مطلق، فبعد أن فقدت زوجها نجده قد فرض عليها أن تقوم بسداد الدين عن طريق بيع بيتها، ثم يتمكن من الزواج منها لكنها تنتقم منه بقيامها بحرق سفينته، حيث تشيع بأن يوسف هو الذي أحرقها بعد هربه من سجن النوخذة، وهذا ما يجعل بو مطلق يتمادى في إذلال بو يوسف وأسرته، يقول: « سمعوا ظالم وإلا ما آني ظالم.. إما إنكم تعطوني الرادي اللي عليكم... وتعطوني فجة شوعي، وإلا تشوفون شيء طول عمركم ما شفتوه.. »(الفقعان، ص13).

وإذا كان كل من بو يوسف و أم الفار قد عبرا عن شخصيتين تعانيان من قهر اجتماعي ونفسي، فإن هذا القهر قد امتد ليأخذ تأثيره البالغ على حرية الإنسان الداخلية، ويسحق إمكاناته في اتخاذ أي قرار بشكل مستقل، وهو قهر لم يكن بمعزل عن المجتمع الذي يعيشان فيه، وحينما تعبر شخصية مثل أم الفار عن تمردها ورفضها للواقع، فإنها لا تجد من النوخذة سوى القيام بتطليقها، وعند ذلك ترد عليه قائلة: « طلق الحين وسو اللي تبيه، عذبتني، وعذبت ولدي من قبلي. لكن سويت اللي أبيه وحرقت قلبك مثل ما حرقت قلبي.. الشوعي وحرقته.. والبيت وأخذته.. ويوسف كا هو عند أهله، وسو اللي تبيه الحين» (الفقعان، ص28).

إن أم الفار بهذا الموقف قد أعلنت ثورتها على سلطة النوخذة التي قوضت حرية المجتمع الذي تنتمي إليه، وهي من خلال هذا الموقف قد عبرت عن الوعي الجمعي لأفراد المجتمع الذين اعتراهم الخوف نتيجة لممارسات أبي مطلق القمعية، وإذا كانت أم الفار قد مثلت الجانب المشرق للرفض والتحدي فإن هذه الحالة لم تنفصل عن بو يوسف وإن

كان مستوى ثورته على الظلم لم يصل في حدته إلى ما وصلت إليه ثورة أم الفار، ومن الملاحظ أن شخصية النوخذة بو مطلق هنا قد اكتسبت كثافة ضمن جميع العناصر الدرامية في مسرحية النواخذة، «فلولاها ما كان لفعل الاضطهاد تلك البنية الدرامية الملموسة في حركة الشخصيات، ولولا أخلاقها الشريرة، ما تصاعدت أبخرة الميلودراما التي لم تخل من رغبة الاقتصاص لفعل الاضطهاد، أما التفاصيل الواقعية التي يستغرق الكاتب في تسجيلها، فلا تضفي طابعها الميلودرامي، ورؤيتها النقدية إلا حين يرجع فيها صدى انعكاس فعل الاضطهاد الذي يقوم به النوخذة بو مطلق، بل أن الماضي الذي يستعاد كاملا في هذه المسرحية لا يخرج عن صمته، إلا من خلال ما تمثله شخصية بو مطلق من صفات تجعلها صورة مطابقة للواقع الراهن» (انظر. غلوم، ص323- 324).

وفي مسرحية (توب توب يا بحر) 1975م، عرض البحريني راشد المعاودة صورة للصراع غير المتكافئ بين النوخذة وبين أحد بحارته وهو (ناصر)، حيث تبدأ اللوحة الأولى من ذلك الطقس الشعبي بإشعال الشخصيات للنار في كومة من سعف النخيل، ويتم الرقص من حولها، والقفز من فوقها، وهي تغني للبحارة تارة وللنوخذة تارة أخرى:

توب توب يا بحر — شهرين والثالث دخل

ما تخاف من الله يا بحر — أربعة والخامس دخل

جيبهم جيبهم — خاطفين بجيبهم

يا بحرنا ياليديد — هات سمبوك السيد (السيابي، 2005، ص228).

ومن الملاحظ أن الشخصيات تغني أغنية تأمل من خلالها أن يتوب البحر عن ابتلاع الأحبة وإعادتهم إلى ذويهم بالسفينة الشراعية المعدة خصيصا للغوص على اللؤلؤ (السمبوك)، وهذا النوع من السفن عرفه أهل الخليج العربي، وقد تميز بطول قاعدته التي تتراوح بين (40 ـ 60) قدما، وبمؤخرة شبه مربعة مزينة بالنقوش والزخارف، وقد زود بصاريتين وعدد كبير من المجاديف.

وإذا كان البحر وسيلة للحصول على الرزق بالنسبة للإنسان الخليجي، فأنه يشكل أيضا ذلك المكان الموحش الذي يقضي على آمال الناس، ويتحول الإحساس لديهم بالأمل إلى إحساس بالخوف الذي يتغلغل في الصدور، لذلك فعندما لا تجد النسوة أذنا صاغية من قبل البحر يتحولن إلى اللوحة الثانية التي يتم فيها إلقاء قطعة من الحجارة ـ كانت قد جلبت من المقبرة ـ في النار، ثم تؤخذ وهي ملتهبة ويكوى بها البحر وهكذا.

ومن خلال أغنية (توب توب يابحر) أسس المعاودة للأحداث المأساوية اللاحقة والتي جرت بين النوخذة وبين أحد بحارته وهو (ناصر)، وذلك حينما خطط النوخذة للتلاعب بتوزيع الحصص المالية على البحارة واكتشف ناصر ذلك فثار عليه، وهذا ما جعل النوخذة يخطط للتخلص منه، فحينما انتهى موسم الغوص أجبر النوخذة البحارة بالنزول إلى البحر، حيث تمكن من التخلص من ناصر، وهذا ما كان له أبلغ الأثر على الأم التي فقدت عقلها بسبب فقدانها لابنها، وظلت مقتنعة بأنه لم يمت وأنه لا بد وأن يعود إليها معلنة العداء للنوخذة الذي سبب معاناتها.

وفي مسرحية (يا ليل يا ليل) 1979م، قدم القطري (عبد الرحمن المناعي) النوخذة أبو فلاح بصورة الانتهازي الذي استحوذ على مقدرات الناس وخيراتهم ضمن حالة من التسلط الفوقي المحتكم للمادة، وقد جاء عنوان المسرحية متوافقا مع أغنية تراثية كثيرا ما ترددت في أعراس الخليج عموما في ليلة الزفاف، وتقول كلماتها:

« ليل يا ليل يا ليلاه ياربي على زمان تقضى وراح يا ليلاه

يا طيبين الذكر في النوم ما أحلاكم وانتم تنامون وطوال الليل هناكم

أنا اللي مانام الليل بهواكم» (مصطفى، 2006، ص196).

تتخذ مسرحية (يا ليل ياليل) من قرية على ساحل الخليج العربي مكانا للأحداث، وهذه القرية يعمل أهلها في الغوص على اللؤلؤ، أما الزمان فهو « في زمن ما.. عندما قرر أبو فلاح أن يعيل أهل القرية دون أن يعملوا وقرر دفع نصف أجورهم شهريا وافتتح لهم مقهى يأخذ منهم ضعف ما يقبضونه» (المناعي، 2013، ص36)، والنوخذة (أبو فلاح) هو صاحب سفن الغوص في القرية، ولكونه متعجرفا وصاحب نفوذ وبطش فهو يمارس على عماله شتى صنوف القهر والاضطهاد، ونتيجة لإصابته بالعقم فقد ظهر لديه جنون السيطرة على كل شيء.

وتماشيا مع هذه الصفات والمزايا التي تتمتع بها شخصيته، فقد اختار ـ وقبل أن ينزل عماله إلى البحر ـ أن يقوم بتسليفهم نصف أجورهم التي يتقاضونها في رحلات الغوص، كي ينفقوها في المقهى الذي فتحه لهم ليقضون فيه أوقات فراغهم، وهكذا فإن جميع الأموال التي يتقاضونها تكون نهايتها أن تعود إليه، بالإضافة إلى إلزامهم بالعمل عنده دون غيره حتى يسددوا ما في ذممهم له، فهم لا يخرجون عن كونهم عبيدا له ومن واجبهم أن يقوموا على خدمته دون تذمر، يقول (خميس) الذي يعمل أجيرا عند أبو فلاح: « ماذا أعمل؟ إذا كان العم أبو فلاح لا يستحم إلا بماء عذب، لقد تقوس ظهري... أجلب له عشر قرب يوميا (...)، والبئر بدأت تشح بمائها» (المناعي، ص41).

ولا يتوقف أبو فلاح عند ذلك وإنما يمعن بإذلالهم حينما يتجه إلى إشباع نزواته الفردية على حساب قيمهم الاجتماعية، فيستولي على (فرحة) ابنة (خميس السقا) مشككا في أبوة خميس لها حتى يتزوجها رغما عنها وعن الجميع، وهو في ذلك يعلل أن فعلته قد جاءت لحمايتها، وحينما يجعل أبو فلاح من نفسه وصيا على فرحة، نجد أن بعض الناس يقف ضد ممارساته غير الإنسانية لكن محاولاتهم تنتهي بالقضاء عليهم من قبل أعوان (أبي فلاح)، وكل تلك الممارسات جاءت بعد أن اكتشف معارضة والدها تزويجها له، فاستخدم سلطاته في أن تجر إلى داره مرغمة لتدفن ضمن حياة لا رغبة لها فيها، وأمام هذا المنطق في قلب الحقائق يتحقق لأبي فلاح ما يريد ويجد له من بين أبناء القرية من يقومون بتأييده، وهذا الموقف يتوافق مع ما يطرحه المناعي دوما في نصوصه من سطوة الأغنياء على حقوق الفقراء، وإزاء حالات الظلم والتعسف التي يمعن بها ابو فلاح يبرز (جاسم) الذي يقوم بحرق سفن الغوص العائدة له انتقاما منه على ممارساته.

ومن الملاحظ أن المؤلف قد جعل الصراع بين مجموعتين: الأولى: وتتمثل في شخصية أبي فلاح وأتباعه. والثانية: تتكون من فئة العمال الذين يشكلون الأكثرية في المجتمع، وهم يخضعون لخيارات أبي فلاح الذي يتحكم في أحوالهم ولا يهمه سوى إشباع نزواته الفردية على حساب قيمهم الإنسانية، وحينما يفرض على العمال عدم النزول إلى البحر في موسم ما، فإنهم يختارون قضاء وقتهم في المقهى ويبقى الحلم بالنزول إلى البحر يراودهم حتى وهم في غمرة انشغالهم باللعب وشرب الشاي في المقهى.

ويظهر (أبو مسعود) بوصفه حكيم القرية حيث يحظى باحترام أهلها نظرا لقدراته وكراماته، ولأنه يمثل صوت العقل والمنطق، حيث تمكن من رصد الوقائع والأحداث رصدا واعيا، وبدأ يضع الحلول لهذا الوضع المتأزم الذي يعيشه أبناء القرية نتيجة للتجاوزات غير المحتملة التي يقوم بها أبو فلاح أمام الجميع، ولم يتردد في رفضه للواقع الذي فرضه أبو فلاح وإفرازاته السلبية حيث يقول: «هكذا يا أبا فلاح أحلت القرية جحيما ورجالها جبناء ومجانين ومقهورين.. اسمع يا أبا فلاح، لن تستطيع أن تكون أقوى من الله.. إن ما تفعله الآن سيرتد إليك، وأنت يا فرحة لا بد أن تمزقي قيودك ولو بأسنانك حتى تخرج الحقيقة، إن الفسائل ماتت يا فرحة، جف الماء تحتها... ليمت الضعف بداخلك.. دعي القهر يكبر.. فجري سجنك.. القرية أصبحت شوهاء بدونك» (المناعي، ص87).

إن المؤلف قد صور الفكرة واتجاهات الشخوص المسرحية في حدود نمطيتها التي تقوم على الترميز لتعبر بذلك عن الإشكالية التي تعيشها الشخصيات في ضوء الصراع المتواصل فيما بينها, فبين شخصية أبي فلاح وطبقة العمال تكمن الجوانب الانتهازية التي يحاول أصحابها من أمثال (أبي جابر) أن يحققوا أهدافهم النفعية، وإذا كان المؤلف قد قدم لنا بعض الشخصيات ضمن جوانبها المظلمة, فإنه قد قدم لنا أيضا شخصيات إيجابية في

مواقفها كشخصيتي (أبي مسعود) و (مبارك)، فهما لا يعرفا التقاعس عن العمل, وقد مثلا في بعض مواقفهما صورة العقل والمنطق في حكمهما على الأحداث.

وفي مسرحية (حرب النعل) عام 2010م يقدم الإماراتي (إسماعيل عبد الله) صورتين متمايزتين وقيمتين متضادتين للنوخذة، أمكن لهما التعايش في مرحلة تاريخية واحدة، وفي ظل علاقات اجتماعية محددة ومنظومة قيم مشتركة، لينأى بذلك عن الموقف العام للمسرحيين الخليجيين، الذين آثروا الكشف عن الوجه الاستغلالي الكريه للنوخذة في محاولة منهم لتهميشه وإدانته، فغيث الضرير هنا يمثل الصورة النقيض للحوت قيمة وسلوكا، حيث تحيلنا الأحداث في هذه المسرحية إلى قرية صيادين ساحلية تعاني من هيمنة النوخذة (الحوت)، وهنا نلاحظ دلالة الاسم التي تذهب بك مباشرة نحو الهيمنة والاستحواذ على خيرات البحر، فهو ربان ظالم يفرض على أهلها اتاوات مما يصيدونه من أسماك، ويتحكم في أرزاقهم، حيث يمنعهم من دخول البحر وممارسة مهنة الصيد حتى يتسنى له التصرف بالأسماك المجففة الهائلة التي يحتفظ بها في مخازنه، ويساعده في السيطرة على الأهالي وتوجيههم وكيله، لكن القرية تتعرض لهجوم موجات من القطط التي تحاصر المدينة وتبدأ في أكل السمك المجفف، ويستغل هذا الربان المتغطرس الظرف ليفرض سيطرته على المدينة، على الجانب الآخر يحتمي مجموعة من الصيادين بربان طيب ونوخذة سابق هو غيث الضرير ومعه حفيدته حور التي تشك في أن موت والدها هو موت مدبر من قبل الحوت وأعوانه، وهناك أيضا أحمد الصنقل الذي تحول إلى شخص سكير ومشرد بعد أن حبسه الحوت في سجن مظلم وخانق مدة ثلاث سنوات شهد خلالها رحيل والدته التي ماتت هما وكمدا على ما أصاب ابنها.

تبدأ أحداث المسرحية في منتصف الليل في مقبرة دفنت فيها جثة والد الفتاة (حور) التي تبدو وقد تكورت على شاهد القبر بعد أن فجعت بوفاة والدها ودفنه قبل ساعات، وفي هذه الأثناء يدخل غيث الضرير جد (حور) لأمها، وهو نوخذة سابق في السبعينات من عمره، حيث يجرجر خطاه على وقع صوت النواح الذي تطلقه النسوة حزنا على موت والد حور، وتحاول حور أن تستنهض جدها لإعلان الحرب على الحوت لكنه يتردد في البداية نظرا للقوة التي يتمتع بها غريمه، وتبقى مؤمنة بضرورة أن تكون بداية الثورة من عند النوخذة غيث الذي يرى في نفسه أنه ضرير لا حول له ولا قوة، بينما ترى فيه حور أنه صاحب بصيرة كثيرا ما نحتاجها في الحرب التي زادها القلوب والعقول، لذلك فهي لا تكف هي ومجموعة النسوة عن محاولة استنهاضه وإجباره على اتخاذ موقف من ممارسات الحوت حتى ينجحن في ذلك:

« حور: ما يموت الفارس على فراش.. وأنت فارسنا « تواصل غناءها ».

صيد البرية عاشوه ربي عطاني بقياس

حور: «تصرخ بالقرب من غيث»

ارفع النوف يانوخذا واكسر عين الشمس واخطف بشراعك وعلي.. أوووووه.. ياااااااا ماااااال.. (تغنيها بصوت عال) عصاك سكانك.. وبصيرتك ديرتك.. وحكمتك صرايك.. وحروفك سيف الغبة.. اصرخ يا نوخذا واشعل الدنيا بحسك أوووه ياااا مال (تغنيها بصوت عال لكي تستفزه) اخطف بشراعك وعلي خل كل حروف نطقت به ينعش قلوب..» (عبد الله، 2010، ص6).

إن حور هنا تستنهض غيث الضرير معلنة توكلها على الله، ومتجاوزة الخوف من سطوة الحوت، وهي حينما تستنهض غيثا إنما تجد فيه الحكمة والبصيرة والقدرة على قيادة الجماعة والتعبير عنها من خلال وعيه وفطنته ولغته التي تجمعت لديه حينما كان نوخذة يجول عرض البحر (الغبة)، ويردد أغنياته لمن يشاركونه في رحلاته المحفوفة بالمخاطر، ونتيجة لذلك تدب الحياة بغيث الذي يضرب الأرض بعصاه وكأنه يعلن الحرب، وحينما يحتدم الصراع يطبق الحوت على صدر غيث صارخا ثم يرمي به بعيدا فيقع على الأرض مرتطما بقوة على وجهه، لكن غيثا يستمر في موقفه رغم ضراوة المواجهة، وفي الوقت الذي يحاول فيه غيث الضرير وجماعته الوقوف في وجه الربان المتغطرس، نجد أن تلك الشخصيات لا تقوى على مجابهة الحوت وأتباعه، وهنا تتدخل العناية الإلهية ـ كما يرى غيث ـ لقهر تلك القوة التي ترى في القطط أنها كائنات ضعيفة، وحينما تنهب خيرات القرية من قبل جيوش القطط فإن لذلك دلالة رمزية تنبه إلى خطر من يعملون على إفقار القرية وسرقة خيرات أبنائها، وتزداد محنة القرية الساحلية عندما تتحول تلك القطط إلى قطط سمينة وشرسة تهاجم الأهالي وتعيث فسادا في مخازن السمك، ويضطر الحوت للقتال على جبهتين، جبهة غيث الضرير وحفيدته والصنقل، وجبهة القطط التي لم تفلح حرب النعل والخطط الفاشلة للحوت في دحرها وهزيمتها، حتى يرغم في النهاية على إعلان عجزه أمام استغاثة أعوانه، وتسقط القرية في قبضة القطط المتوحشة التي تقوم بانتهاك حرمات البيوت وملاحقة النساء وترويع الأطفال.

إن الرؤية التاريخية في النصوص المسرحية التي شكلت فيها شخصية النوخذة شخصية رئيسة تشكل مصدر الفرز الواضح بين المضطهد والضحية، وبين السيد والمسود، وهذا أمر انتهى إلى التأثير في ذات المتلقي وأسهم في إعادة تشكيل وعيه لمصلحة القوى المستقبلية في حركة التاريخ والقيم النموذجية فيه، حتى بدت شخصيته ممتلئة بإمكانات التمرد على الواقع، وجاهزة لتغييره، بنزع الشر منه بطريقة إنسانية خالية من العنف،

وعلى هذا النحو شكل إسماعيل عبد الله وعي غيث الضرير الذي وحد بين الوقائع المتباعدة، لتقديمها ضمن نسق رؤية كلية، تعمق الدلالة المقصودة من وراء العلاقات الاجتماعية التي يمثلها طرفان من خلال مسارين، أحدهما: جماعة من الناس تبيع جهدها ضمن شروط الامتهان الإنساني والاستغلال البشع، وثانيهما: متسلط على مقدرات الآخر، ومستلب لإرادته، وعابث بمصيره ومستقبله، ويمثله الحوت الذي سمم صورة الماضي وترك في ذاكرة أناسه وأرواحهم ندوبا وجروحا غائرة.

ب ـ النوخذة أبا:

إذا ما نظرنا في مفهوم الأبوية، فإننا نجده غير منفصل عن مفهوم السلطة، فقد أصبح هذا المفهوم صفة سائدة في العديد من المجتمعات نتيجة لوجود عدة شروط إنتاج مميزة، وفي ضوء ذلك لم يكن النص المسرحي الخليجي بمعزل عن التعرض لنظام السلطة الأبوية وضمن معطياته العربية لاسيما في مجتمعات البحر والغوص، وأثر ذلك النظام في واقع المرأة في المجتمع الخليجي، ومن الملاحظ أن أدب البحر في الخليج العربي قد جنح باتجاه تناول الموضوعات المرتبطة بالحياة الاجتماعية للمرأة من قضايا العنوسة والزواج بالإكراه والطلاق وتعدد الزوجات وغلاء المهور والحرية والاحتجاج على الواقع، وهذا ما يمكن رصده من خلال المقاربة التحليلية لبعض النصوص المسرحية التي تشكل في نهاية المطاف ظاهرة حيوية متحركة في الزمان والمكان.

في مسرحية (أم الزين) للقطري عبد الرحمن المناعي تعود الأحداث إلى أواخر زمن الغوص، وفيها تظهر شخصية النوخذة (أبو راشد) الذي يتبنى شريفة وحمد بعد فقدانهما لوالدهما وأمهما، حيث يربيهما مع ولديه أم الزين وراشد، ويكبر الأولاد على حب متبادل يجمع بين حمد وأم الزين من جهة، وراشد وشريفة من جهة أخرى، ومنذ البداية تظهر الأحداث الفوارق الطبقية بين الشخصيات حينما يتحدث حمد عن حبه لأم الزين، وأن هذا الحب يعترضه حالة الفقر التي يعيش فيها، ويكبر كل من حمد وأم الزين على حب عظيم لكن حمد يتجه لركوب البحر بحثا عن لقمة العيش وذلك تنفيذا لرغبات أبي راشد، فينتاب أم الزين حالات من القلق والخوف نتيجة لارتياد حمد للبحر، وبينما تظل أم الزين تعيش على الأمل بعودة من غادروا وركبوا البحر مقتنعة بأن من له من أيام يعيشها لا بد له من العودة، نجد أن شريفة تعبر عن ارتيابها هذه المرة لذلك نجدها تكثر من التوجه بدعواتها للخالق بأن يعيدهم سالمين، لكن الشخصيات لا تخفي قناعاتها بأن البحر قد يمنح الكثير من الخير لكنه يأخذ أحيانا، حيث تردد شريفة ما قالته أم راشد يوما لكونها قد فقدت في البحر كلا من الأب والأخ، وها هي تصبح فيما بعد على موعد بفقدان عزيز آخر هو ولدها راشد الذي قضى أثناء رحلة الغوص.

ومن خلال حوار غرائبي مع البحر يعلن حمد أنه بات يرفض التعامل معه لأنه حول أفراح الناس إلى أحزان، وإذا كان البحر يرى أنه نبع الخير بالنسبة للإنسان، فإن حمد يرى أن ذلك الخير مغموس بالسم بسبب ما يلاقيه الإنسان من أهوال، ولأن الثمن الذي يدفعه لذلك يكون أحيانا ثمنا باهظا، وأثناء حواره مع البحر يعبر حمد عن أن زمن البحر المليء بالمشقة والموت قد انتهى، وقد أتى زمن جديد يحمل كل مقومات الراحة والسعادة، وهو في ذلك إنما يؤكد على تحول المجتمع اقتصاديا من الغوص إلى حياة اقتصادية جديدة فرضها اكتشاف البترول، لكن هذا التحول الذي أحبه حمد يصاحبه تحولا في قناعات النوخذة أبي راشد ومواقفه الاجتماعية، حيث يتراجع عن قراره بزواج ابنته (أم الزين) من (حمد)، ويزوجها من عجوز ثري يمكن أن يحقق لها المطالب المتزايدة لعصر البترول، ولا تتردد أم الزين في الإعلان بأن والدها قد تغير مثلما تغيرت الحياة التي ينتمي إليها، وحينما يختار لها زوجا يتوافق مع رغباته نجدها تقبل بذلك الزواج مبررة موقفها بأنه جاء نتيجة لسلطة الأب التي لا ترحم.

إن أم الزين تعبر هنا عن الشخصية الضحية بوصفها أصبحت بالنسبة للأب سلعة تباع وتشترى، وما فطرية الحوار التي جعلها المؤلف لهذه الشخصية إلا تماشيا مع صورة الطفلة البريئة الساذجة التي تقبع داخلها، وهذه الحالة التي وصلت إليها أم الزين يبررها البحر قائلا: « ما لها ذنب.. اهيه الوحيدة التي ما حست بتغيير الدنيا، لكن اهي اللي انظلمت من التغيير أكثر من غيرها وتحملت عذابها بصمت» (المناعي، 1974، ص38)، وبذلك فإن هذه المسرحية هي مأساة مكتملة الأركان من موت للبطل، إلى فقدان للمحبوب وسحق ارادة البطلة والمعاناة التي تنطوي عليها الحياة الإنسانية في زمن فرض فيه التحول الاقتصادي حالة من التحول في القيم والمبادئ، وأصبحت الأحاسيس والمشاعر الإنسانية بلا قيمة تذكر في ظل سيطرة التفكير المادي على أفراد المجتمع.

وهذه السلطة الأبوية في مجتمع النواخذة تتجسد واضحة من خلال مسرحية (بنات النوخذة) عام 2002م التي تناولت فيها الكاتبة الإماراتية (باسمة يونس) قضية العنوسة التي تعيشها المرأة في المجتمع الخليجي، حيث قدمت لنا شخصية النوخذة (أبو ناصر) الذي يقوم بسجن بناته الثلاث (ميثاء الكبرى، وعلياء الوسطى، وآمنة الصغرى) داخل بيت شاهق الجدران يقع في منطقة نائية، بل وينشر خبر وفاتهن بين أهل القرية خوفا عليهن، وهذا الموقف يتخذه بسبب الرواسب العقلية الجاهلية التي كانت تسيطر عليه، وذلك خشية لأن يجلبن له العار.

ولا يرد في حياة بنات النوخذة سوى فيض من الذكريات، فعلى وقع أغنية (توب يا بحر) نجدهن يتذكرن عيسى ابن راعي الغنم الذي كان يدق الباب عليهن في كل موسم، ويسترجعن صورته بيديه الصغيرتين، ونعاله المجدول وطاقيته البيضاء، وحينما

يأتي يدخلنه من الباب فيغضب والدهن النوخذة من ذلك ويقول لهن: « لم تعتد بنات العائلات على الظهور أمام الغرباء! أنتن بنات النوخذة، وعيسى، ليس إلا تبابا وابن راعي الغنم!» (يونس،2011، ص66)، ولكنه هو أيضا لم يعد يأتي منذ كبرت البنات، وتلاشى منسحبا عن مسرح حياتهن، ولم تجرؤ أي منهن على السؤال عنه، فهن يدركن تماما أنهن يعشن أمام سلطة فرضها الأب النوخذة على حياتهن ملغيا مشاعرهن ومقومات وجودهن الإنساني.

وحينما عاد عيسى إليهن من جديد بعد طول غياب، أصيب بالفزع حينما رأى تلك الوجوه الشائخة الهرمة، وقد علل قدومه بأنه جاء كي يستفسر عن النوخذه لأنه لم يعتد غيابه، يقول بينما تحاول الفتيات الاختفاء عن عينيه ولكنهن لا ينجحن بذلك: « لم أتخيل أن يكون في هذه الدار قاطنون أحياء من البشر يتنفسون كما نفعل، ويذعرون كما يصيبنا من الفزع! ماذا أرى؟ هل أنتن إنسيات أم من أي جزء من أعماق الأرض خرجتن؟ لم تتقافزن فزعات كمن رأين شيطانا يقتحم عليهن خدرهن؟.. (ينظر إليهن مدققا) هل أنت من بنات البشر؟ لِمَ لا تتكلم إحداكن فتفصح عمن تكون؟ أم إنكن خلقتن بدون ألسن؟ سمعتكن تتداولن أمري! لست شيطانا كما تتخيلن، لكنني تباب على جالبوت أبو ناصر، مر بهذا البيت ليطمئن على سبب غياب النوخذة فترة الأسبوع الماضي بكامله، والآن تواجهني هذه النظرات التي تكاد أن تلتهم لساني قبل أن أنطق به (يبدو الخوف فوق وجهه فيصرخ مفزوعا) من أنتن؟» (يونس، ص73).

إن النوخذة هنا يمثل الماضي بعاداته وتقاليده البالية، ورغم تلك السلطة القهرية التي يمارسها الأب إلا أن البنات وبعد ثلاثين عاما من وجودهن في هذا السجن المؤبد يبدأن بالحركة بحثا عن الحرية، ولكنهن يدركن جيدا أنهن غير قادرات على كسر الحصار في ظل وجود السلطة المطلقة للنوخذة الذي يتحكم بحياتهن، ومع تسلسل الأحداث تتعمق التساؤلات بين الشخصيات، وتتحدث البنات للشاب عن قهر الأب لفلذات كبده ووحشيته في التعامل معهن، وتعلل آمنة بأن مواقفه قد جاءت نتيجة لخوفه عليهن من غدر المجتمع، وحينما يقترب الشاب من النوخذة فإنه يتأمله بعناية وهو ممدد ثم يرفع يده، ويضع رأسه فوق صدره، ليفاجئ الجميع بعد ذلك بالإعلان عن موته، وعند سماع ذلك لا تحرك البنات ساكنا، ويظهرن وهن « ينظرن إلى بعضهن صامتات بدون انفعال وكأنهن صدمن بالكلمات لكنهن يبدون باردات في ردود أفعالهن تجاه المفاجأة، بلا مبالاة بكلام عيسى وكأنهن لم يفهمن قصده...»(يونس، ص81). فهن يتذكرن تماما أن الأب قد بنى بيته بعيدا عن بيوت الناس، وأراد منهن ألا يخرجن من هذا البيت إلا للقبر لأن الناس في الخارج لا يمكن أن ترحمهن، فأوصد الباب حرصا منه عليهن.

ولكن عيسى هو الآخر لا يتردد في التعبير عن موت حلمه حينما حال النوخذة بينه وبين من كان يأتي إليهن حينما كان صغيرا، وحينما يعلمن أنه الطفل عيسى الذي قيل عنه أنه قد ابتلعه البحر، يصبن بالذهول، ويحدثهن عيسى عن صدمته بفقدانهن وعدم قدرته على لقائهن طوال السنوات الماضية التي ظل فيها يعمل لدى النوخذة غواصا على اللؤلؤ، وقد تداول أهل القرية سيرة موت بنات النوخذة، وقال آخرون بأنه زوجهن من رجال أثرياء عبروا بقوافلهم نحو ديار أخرى، وذهب آخرون إلى أنهن اختفين بعد أن سرقتهن جنية البحار لتزويجهن من أمراء القاع، ووسط كل تلك القصص والحكايات بقي عيسى يبحث عنهن دون أن يجرؤ على سؤال عمه النوخذة الذي اعترف للناس مجبرا أنهن قد قضين بالحمى الغريبة التي قتلت أمهن ذات ليلة.

وفي ظل هذه الحالة من الموت الاجتماعي التي وصلت إليها البنات، يحاول عيسى إخراجهن من السجن الذي غمرهن به النوخذة الذي يمثل هنا القديم بكل سلبياته، لكنه لا يجد منهن استعدادا؛ إذ إن سلطة الأب قد قتلت فيهن ـ حتى وهو ميت ـ الأمل في الحياة والحب والسعادة وفرحة الأمومة، وبموت النوخذة تتوصل ميثاء وعلياء إلى أنه لاجدوى من الخروج من المنزل لحياة جديدة بعد أن انقضت زهور أعمارهن، فهما ستموتان لا محالة سواء خرجتا أم لم تخرجا، لكن آمنة تختار التحرر من قيودها المزمنة، حيث تظهر الكاتبة أن عملية التحرر هنا عملية مشتركة بين الرجل والمرأة، ولا تتحقق إلا بتوحد الطرفين، فحينما تتردد البنات في فتح الباب بل ويعجزن عن ذلك، يساعدهن عيسى على ذلك ليشكل بالنسبة لهن عنوانا للحرية حيث يحاول إخراجهن من عزلتهن وغربتهن الداخلية، ولكن الشقيقتين الكبرى والوسطى ترفضان الخروج نتيجة لقناعتهما بأن العمر قد مضى ولم يبق فيه من متسع، بينما تختار الصغرى عكس ذلك حيث تخرج إلى الحياة مع عيسى، وبعد خروجهما تندفع في المكان عاصفة هوجاء تقلب كل شيء وتحيله إلى ركام، حيث ينهار سقف المنزل فوق الشقيقتين في مشهد مأساوي يقوم على عنصر المفارقة الدرامية.

لقد بلورت مسرحية بنات النوخذة أزمة الشخصيات من خلال صراع المرأة مع الطبيعة والمجتمع والمحيط بكل ما تعنيه من ممارسات عملية وقناعات وموروثات شعبية، ومن خلال النهاية التي آلت إليها الأمور في المسرحية نلاحظ أن النص قد قدم أفكارا وأسئلة وجودية إرتبطت بواقع المرأة في ذلك المجتمع الذي يسلب منها حريتها، وقد أحالت الأحداث وضمن بنيتها إلى الطبيعة الجدلية للبنات من حيث هواجسهن ونوازعهن النفسية، وذلك من خلال بنية الصراع التي تتأجج بينهن وفي دواخلهن، لتحيلنا ظاهريا إلى أزمات الإنسان المتعلقة بوجوده وأحلامه المشروعة وإنكساراته أمام العادات والتقاليد وسطوة القوانين الإجتماعية والسياسية والإقتصادية السائدة.

ج ـ النوخذة قائدا:

أخذت شخصية النوخذة دورا قياديا على المستوى الاجتماعي، فهو يعد الشخصية القادرة على اختيار الرجال، وفرض احترامه عليهم، والحصول على محبتهم ومعرفة إمكاناتهم واستغلالها، ووضع كل منهم في المكان الذي يلائمه، وبث فكرة القوة والمساواة بينهم، وتوزيع المسؤوليات عليهم، وإشراكهم جميعاً في خدمة هدفٍ سامٍ على أن يتمثل فيه إيمان جاد بالمهمة التي يقومون بها، ولا شك أن قيادة مجموعة منً الناس هي من أصعب الأمور، وذلك بسبب اختلاف طبائعهم، وما يحيط بهم من أمور.

لقد انصب الاهتمام في النص المسرحي الخليجي على تقديم شخصية النوخذة ضمن الجوانب الانتهازية التي تتصف بها دون النظر في جوانبها القيادية، لكن النص المسرحي الخليجي قدم صورة النوخذة بوصفه قائدا فقد قدرته على القيادة مبينا مدى انعكاس ذلك على مسيرة الجماعة، إلا أن ظهور تلك الصورة يبقى قليلا ومقتضبا قياسا بالصورة السلبية للنوخذة التي طغت على مساحات واسعة من أحداث النصوص المسرحية في الخليج، ويمكن رصد تلك الشخصية من خلال شخصية النوخذة (عقاب بن شاهين) في مسرحية (مظلوم ظلم مظلوم) لحمد الرميحي، أو من خلال شخصية غيث الضرير في مسرحية (حرب النعل) لاسماعيل عبد الله، إلا أنها تبدو واضحة من خلال مسرحية (السفينة ما تزال واقفة) 1987م للمسرحي العماني (عبد الكريم بن علي بن جواد).

تندرج مسرحية (السفينة ما تزال واقفة) تحت مسرح الإسقاط السياسي، وقد جاءت في مدخل استهلالي وسبعة مشاهد، حيث بنى المؤلف أحداثها انطلاقا من عوالم البحر والبحارة ليحيلنا منذ البداية إلى ما يريد قوله من خلال النص، إذ أنه « عندما تتضخم الأنا فتصبح مركز الكون، مبتدؤه ومنتهاه، وعندما تتوه البوصلة عن مسار العدالة في دروب هيمنة الذات، وعندما يعمه الحوار عن الجوهر، فيعمق الغربة، ويرسخ التشتت، عندها..، تبقى السفينة ما تزال واقفة» (ابن جواد، 2013، ص70).

ويدخلنا المؤلف في أجواء الأحداث من خلال أصوات البحارة التي تتهادى في سهرة ليلية على ظهر سفينة تشق بهم عباب البحر، وفجأة يتوقف الغناء.. وتشتد الريح والرعد تدريجيا، ثم يبدأ المطر بالهطول بكثافة، ويتناهى إلى السمع هدير العواصف، وتلاطم أمواج البحر، وتنقلب أحوال البحارة إلى جو من الخوف والترقب والصراخ، وي الوقت الذي يحاول فيه النوخذة دعوتهم للثبات، لا تجد الشخصيات القدرة على مجابهة هول البحر وجنونه، الذي سرعان ما يرمي بالسفينة نحو ساحل صخري وسط صراخ وعويل البحارة المتصاعد، وحينما ينقشع الظلام مع فجر ذلك اليوم المرعب تظهر بوضوح الأشلاء المحطمة من السفينة وقد تناثرت على صخور الجزيرة، كما تظهر جثث بعض

البحارة ساكنة بلا حراك، وآخرون ما زالت بهم بقايا روح وقد ظهرت عليهم علامات الإرهاق الشديد، ويفيق النوخذة مصدوما مع من يفيقوا، حيث يرثي حاله وحال رفاقه، ويعم المكان بكاء (فهمان) نتيجة لفقدانه أخيه حمدان الذي ابتلعه البحر، وفي هذه الأثناء تظهر زوجة النوخذة التي أتى بها لعرضها على الأطباء لعلاجها لكون حملها متعسرا، وقد سقطت مجهدة من تعب الحمل وهول الصدمة، وتظهر ابنته التي تحاول أن تواسي أمها.

وحينما يفيق النوخذة من صدمته يتساءل عما حل برفاقه وبالمركب الذي يقلهم، لنكتشف فيما بعد أن ساقيه قد هدهما الوهن، وعندما يرغب بأن يمنحهم رأيا صائبا لا يستمع الآخرون إليه متذرعين بأنه مرهق ولا ينبغي له التحدث حيث تحمله المجموعة على الأكتاف وتخرج فلا يبقى على المسرح سوى فهمان وهيمان وشبعان وربحان، ورغم كثرتهم إلا أنهم يعبرون ـ وبشكل واضح ـ عن عجزهم وضيق أفقهم، وحينما يطلب النوخذة المصاب والعاجز من الجميع أن يسمعوه كي يلقي عليهم رأيا سديدا، نجدهم لا يهتمون إليه، ليعبر بذلك عن حالة من الموت الوظيفي.

إن حالات العمى وعدم الحراك والتركيز التي ظهرت علي النوخذة بعد الحادثة، قد أفقدته القدرة على القيادة، وحينما بدأ بالاحتضار، اتجه المؤلف إلى أن يجعل له امتدادا على الأرض، فبينما يتمدد النوخذة على كرسيه تأتيه ابنته ليلا لتخبره أنه سيصبح أبا عما قريب، حيث ستلد زوجته طفلا وسيسمى فلاح، ورغم بحث الشخصيات المتواصل عن حل لأزمتها إلا أنها لا تجد حلا رغم ما كان لديها من إمكانات مالية، لأن مشكلتها الحقيقية تكمن في تفرق أمرها وعدم وحدتها، وغياب القائد المتمثل بالنوخذة والذي يعبر عن الحكمة والمنطق، لذلك أصبح مكتوبا عليهم البقاء في هذه الجزيرة بعد أن تقطعت بهم السبل، وكان من نتيجة ذلك أن انتهوا نهاية مأساوية، ففي ظل غياب القائد الحكيم الملهم فإنه يكون مصير الإنسان هو الضياع والهلاك، وما الحالة التي تعيشها الشخصيات إلا أشبه بحالة العمى، وفي ذلك دلالة على عجز الإنسان وعدم قدرته على معرفة مصيره وإدراك خفايا ما يحيط به في هذا العالم.

وحينما يتحسس ربحان ما تبقى معه من بضعة نقود ذهبية، يتجه شبعان إلى الزاوية المقابلة حيث يجلس ليأكل، بينما يظهر فهمان وهيمان وهما يتصارعان وخلف كل واحد مجموعته، حيث يحمل كل منهما الآخر مسؤولية الخراب الذي حل بهم، وفي الوقت الذي تعد فيه المجموعتان العصي للاقتتال، وتقفان على أهبة الاستعداد، يترك النوخذة كرسيه ويبدأ بالزحف بصعوبة بالغة ليفصل بين المجموعتين المتقاتلتين، لكن لا أحد يصغي إليه كالعادة، وتشتبك المجموعتان في قتال عنيف غير عابئين بوجود النوخذة بينهما، فيسحقانه بأقدامهما سحقا حتى الموت، وهنا تدوي صرخة المولود الجديد في خباء الحريم، بينما

تخرج ابنته وبيدها الصبي وهي تقول فرحة: « أبي.. أبي.. يا أبي النوخذة، لقد جاء فلاح، (تصطدم برؤية جثة النوخذة ملقاة وسط المسرح)(تصرخ)...أبي.. (تضم الوليد إلى صدرها وتهرع إلى جثة النوخذة) يا أبي.. جاء فلاح.. ألا تنظر لفلاح.. إنه ابنك.. مثلك.. به كل سماتك.. انظر في جبهته.. فيه شموخك.. وكبرياؤك.. لقد انتظرته طويلاً، ها هو قد جاء.. أتتركه وترحل.. دون وداع (تواصل البكاء بشدة)، (تقف وتضم الصبي أكثر).. أبي وعد.. لن يأخذك الموت منا، سنراك في عيون فلاح، نعم.. هو امتداد لك، سأحضنه، سأحنو عليه.. سينمو، سيكبر، سيشتدا ساعداه.. غداً يوم فلاح وبفلاح ستفخر.. ستفخر.. ستفخر» (ابن جواد، ص116)، وتمضي الفتاة بالصبي الذي ترى فيه الأمل القادم، بينما تحمل المجموعتان النوخذة على الأكتاف وتسير خلفها.

ويرى (عبد الكريم جواد) « أن اللغة الشاعرية قد منحت المسرحية صفة الحيادية الزمنية والمكانية ظاهريا على الأقل، واستوعبت الأحداث التي تمردت على الواقعية بإدخال الرمز والخيال والأسطورة، ولعل أبرز المشاهد التي تجلت فيها أهمية اللغة الشعرية هي تلك التي تحدث فيها النوخذة الذي يمثل صوت ضمير الأمة، وصوت الماضي والإرث الثقافي والأخلاقي للمجموعة، فرغم إصابته بالعمى إلا أنه ظل ينصح بحارته بضرورة الاهتمام بشأن السفينة، إلا أن انشغالهم بالثروة جعلهم ينصرفون عنه وعن أخذ كلامه محمل الجد، لكن تلك اللغة قد أثارت نوعا من المخاوف من إمكانية أن تمنح الحوار أسلوبا من التنغيم والرتابة اللفظية على حساب الحدث والفعل الدرامي الذي يجب أن يظل طليقا متحررا من الزخارف اللغوية» (انظر. ابن جواد، 2006، ص74- 77)، وبذلك فإن المسرحية قد صورت الإنسان دراميا في حالة من العجز التي تظهره ضعيفاً في مواجهته المحتومة للقدر، وهي أقرب ما تكون للمأساة التي تعبر عن سر الحياة والقلق النفسي الذي يعتري الإنسان، وذلك بتجريد الأبطال من الحياة المادية للانتقال بهم من عالمهم المحسوس إلى عالم غير مادي.

نتائج الدراسة:

توصل الباحث إلى عدد من النتائج منها:

1. جاءت صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي بصور متعددة كان من بينها:

أ. النوخذة بين الصورة السلبية والصورة الإيجابية: إذ تحضر شخصية النوخذة حضورا واضحا بصورتها السلبية، فهي بانتهازيتها وسطوتها على حقوق الأخرين وتكوينها السلطوي تؤكد طبيعة صورتها القهرية في النص المسرحي الخليجي، ومن المسرحيات التي وردت فيها شخصية النوخذة بصورتها السلبية أو الإيجابية:

مسرحية (النواخذة) لسالم الفقعان، و (وتوب توب يا بحر) لراشد المعاودة، و (يا ليل يا ليل) لعبد الرحمن المناعي، و (ومظلوم ظلم مظلوم) لحمد الرميحي، و (وحرب النعل) لإسماعيل عبد الله.

ب. النوخذة أبا: إذ لم يكن النص المسرحي الخليجي بمعزل عن التعرض لنظام السلطة الأبوية وضمن معطياته العربية لاسيما في محتمعات البحر والغوص، وأثر ذلك النظام على واقع المرأة في المجتمع الخليجي، وقد ظهر ذلك واضحا من خلال مسرحية (أم الزين) لعبد الرحمن المناعي، ومسرحية (بنات النوخذة) لباسمة يونس.

ج. النوخذة قائدا، بقيت صفة القيادة من الصفات البارزة في شخصية النوخذة، لكنه طغت عليه الصورة السلبية التي طغت على مساحات واسعة من أحداث النصوص المسرحية في الخليج، إلا أنه قد ظهرت شخصية النوخذة بصورة قائد فقد قدرته على القيادة كما في مسرحية (السفينة ما تزال واقفة) للمسرحي العماني (عبد الكريم جواد) ومن خلال شخصية النوخذة (عقاب بن شاهين) في مسرحية (مظلوم ظلم مظلوم) لحمد الرميحي، أو من خلال شخصية غيث الضرير في مسرحية (حرب النعل) لاسماعيل عبد الله.

2. لا تختلف ممارسات النوخذة عن بعضها في معظم النصوص المسرحية التي ظهرت فيها، فهي تؤسس لصراع فئوي وتجسد صور الاستغلال والاستلاب الاجتماعي، وقد ظهرت تلك الملامح واضحة عند كل من سالم الفقعان، راشد المعاودة، عبد الرحمن المناعي، اسماعيل عبد الله، وغيرهم..

3. ظهر في معظم نصوص المسرح الخليجي التي تتناول حياة البحر والبحارة أن النواخذة دائما يحاولون التحكم بمدخولات الفئة العريضة من أبناء المجتمع، وذلك للدلالة على سريان حالتي الاستغلال والتفاوت في المستويات المادية والمعيشية ومن ثم الاجتماعية، ففي مسرحية النواخذة قدم الفقعان صورة من صور الاضطهاد وأفعال السخرة التي تقع على عمال البحر بوصفهم ينتمون للمجتمع الكادح، لتعبر المسرحية بذلك عن أوجاع الماضي وهموم الناس ومعاناتهم في مجتمع استحوذت عليه سلطة النواخذة، وفي مسرحية (يا ليل يا ليل) يختار النوخذة أبو فلاح القيام بتسليف عماله نصف أجورهم التي يتقاضونها في رحلات الغوص قبل أن ينزلوا إلى البحر، وذلك كي ينفقونها في المقهى الذي فتحه لهم ليقضون فيه أوقات فراغهم.

4. كان مما عزز سلطة النوخذة في المجتمع الخليجي، وبالتالي في النص المسرحي، هو تجمع مختلف موحيات النشاط الاجتماعي حولها، لتشكل بذلك من خلال ممارساتها

مركز اهتمام عند أبناء المجتمع، وبذلك استمد المسرح نصوصه من حكايات الناس وقضاياهم، وصراعه اليومي مع الواقع بكل ملامحه الاجتماعية والطبقية والنفسية، وانعكس تأثير حالة التحول الاقتصادي على المسرح الخليجي الذي عبر عن رؤية تاريخية خالصة مرتبطة بمرحلتي الغوص والنفط المتناقضتين، وهذا ما ظهر في عدد من نصوص كل من (الفقعان، المعاودة، المناعي، واسماعيل عبد الله).

5. تحمل شخصية النوخذة من خلال تفاصيلها ووجودها الاجتماعي طاقة درامية تؤهلها للتأثير الفعال في الحدث الاجتماعي، وهي شخصية تنحدر من مكانة اجتماعية قوية، وموقع طبقي واضح المعالم، ذلك أن سلطته ترتبط بالسلطة المباشرة على قوة الإنتاج، وهو يشكل تمثيلا رئيسا لإحدى المراحل التاريخية التي مرت بها مجتمعات الخليج العربي، مما يجعل التجسيد النموذجي لتلك الشخصية هو أحد أشكال استلهام المرحلة الاجتماعية الماضية، ويمكن لذلك أن يفجر أمامنا الكثير من شروط استبصار الماضي، وكيفية استعادته فوق خشبة المسرح.

6. شكلت المرأة محورا هاما في صراع الإنسان الخليجي مع سلطة النواخذة، وظهرت شخصية (أم الفار) التي تقف ضد ممارسات النوخذة الذي فرض عليها ـ بعد وفاة زوجها ـ أن تقوم بسداد الدين عن طريق بيع بيتها، ثم يتمكن من الزواج منها لكنها تنتقم منه بقيامها بحرق سفينته، وفي مسرحية حرب النعل لإسماعيل عبد الله تظهر حور في موقفها المعادي للحوت، كذلك ظهرت المرأة في مجتمع النواخذة وهي تعيش اضطهادا لا مثيل له، ففي مسرحية (توب توب يا بحر) للمعاودة تظهر أم ناصر وهي تعيش قهرا اجتماعيا بسبب فقدانها لابنها، ورغم ذلك إلا أنها تظل تجاهر العداء للنوخذة الذي هو سبب معاناتها، وفي مسرحية (يا ليل يا ليل) يمعن النوخذة بإذلال أهل القرية حينما يتجه إلى إشباع نزواته الفردية على حساب قيمهم الاجتماعية، فيستولي على (فرحة) ابنة (خميس السقا) مشككا في أبوة خميس لها.

7. لم تنفصل صورة النوخذة في النص المسرحي الخليجي عن المعطيات التراثية المرتبطة بحياة البحر من أغان شعبية ورقصات وأزياء وأدوات وغيرها، ففي مسرحية (توب توب يا بحر) وظف المعاودة الأغنية الشعبية برقصاتها التي كانت تؤديها زوجات البحارة وبناتهم ضمن سياق استعراضي على شاطئ البحر مع قرب رجوع الزوج والأبناء من رحلة الغوص بعد أن أمضوا أربعة أشهر في البحر، كذلك وظفت هذه الأغنية في مسرحية بنات النوخذة لباسمة يونس، وفي مسرحية (يا ليل يا ليل) للمناعي جاء عنوان المسرحية متوافقا مع أغنية تراثية كثيرا ما ترددت في أعراس الخليج عموما في ليلة الزفاف.

8. قدم النص المسرحي الخليجي صورة النوخذة ضمن علاقتها بعوالم البحر، ولم تغب الواقعية الخيالية عن تقديم تلك العلاقة، ففي مسرحية (أم الزين) للمناعي يظهر حمد وضمن حوار غرائبي وهو يلوم البحر معلنا رفضه التعامل معه لأنه حول أفراح الناس إلى أحزان، وقد وظف المؤلف المسرحي الخليجي في تقديمه لصورة النوخذة معطيات التراث الشفاهي والمكتوب، وما يحتويه من أسطورة محلية وحكايات شعبية لخدمة رؤيته الفنية في تقديم شخصية النوخذة بأبعادها النفسة والمادية والاجتماعية.

9. اهتم النواخذة بتدبير المكائد لمن يقاومهم بهدف التخلص منهم، ففي مسرحية (توب توب يا بحر) قدم المعاودة صورة للصراع غير المتكافئ بين النوخذة وبين أحد بحارته وهو (ناصر)، وذلك حينما خطط النوخذة للتلاعب في توزيع الحصص المالية على البحارة واكتشف ناصر ذلك فثار عليه.

10. لا تتوقف عملية التحرر من سلطة النوخذة عند أبناء المجتمع، وإنما تمتد أيضا إلى محاولات تحرر الفتيات من سلطة النوخذة الأب الذي يمثل إرثا ثقيلا في حياة أفراد أسرته، ففي مسرحية (بنات النوخذة) تناولت الكاتبة الإماراتية باسمة يونس قضية العنوسة في فترة الغوص، حيث صورت سطوة النوخذة (بو ناصر) وسجنه لبناته الثلاث داخل بيت شاهق الجدران بعد أن نشر خبر وفاتهن بين أهل القرية مدفوعا بالرواسب العقلية الجاهلية التي كانت تسيطر عليه، وذلك خشية لأن يجلبن له العار.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن جواد، عبد الكريم بن علي، وآخرون، (2013م)، ستة نصوص من المسرح العماني ـ مسرحية السفينة ما تزال واقفة، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
2. ابن جواد، عبد الكريم بن علي، (2006م)، المسرح في عمان من الظاهرة التقليدية إلى رؤى الحداثة، سلطنة عمان: وزارة التراث والثقافة.
3. الحميري، جمعة خليفة أحمد بن ثالث، (2011م)، رحلة الغوص واللؤلؤ، دبي: هيئة المعرفة والتنمية البشرية، جمعية الإمارات للغوص.
4. السيابي، محمد سعيد، (2005م)، توظيف الأدب الشعبي في النص المسرحي الخليجي، الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام.
5. عبد العليم، أنور، (1979م)، الملاحة وعلوم البحار عند العرب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
6. عبد الله، إسماعيل، (2010م)، مسرحية حرب النعل، (نص غير منشور)، الشارقة.
7. غلوم، إبراهيم عبد الله،(1986م)، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، عالم المعرفة.
8. الفقعان، سالم،(1973م)، النواخذة، الكويت: مطابع صوت الخليج.
9. مصطفى، إمام،(2006)، المرأة في مسرح عبد الرحمن المناعي، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث.
10. المطر، سليمان محمد، 2003)م)، وآخرون، البيئة البحرية في دولة الكويت، الكويت: مركز البحوث والدراسات الكويتية.
11. المناعي، عبد الرحمن، (1974)، أم الزين، (مسرحية غير منشورة)، الدوحة.
12. المناعي، عبد الرحمن، وآخرون، (2013م)، أربعة نصوص من المسرح القطري ـ مسرحية يا ليل يا ليل، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.
13. يونس، باسمة، وآخرون، (2011م)، مسرحيات من الإمارات ـ بنات النوخذة، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح.

Translated Romanized Arabic References: **ترجمة مصادر ومراجع اللغة العربية:**

1. Ibn Jawad, Abdul Karim Ibn Ali, et al. (2013). Six texts from Omani theater - *The Ship is Still Anchored*. Sharjah: Arab Theater Authority.
2. Ibn Jawad, Abdul Karim Ibn Ali (2006). *Theater in Oman: from Traditional Phenomenon to Modern Visions*. Sultanate of Oman: Ministry of Heritage and Culture.
3. Al-Hamiri, Juma Khalifa Ahmed Ibn Thalith. (2011). *The Diving and Pearl Trip*. Dubai: Knowledge and Human Development Authority, Emirates Diving Association.
4. Al-Sayyabi, Muhammad Saeed. (2005). *The Use of Popular Literature in the Gulf Theatrical Text.* Sharjah: Department of Culture and Information.
5. Abdel-Alim, Anwar. (1979). *Navigation and Marine Sciences among the Arabs*. Kuwait: the National Council for Culture, Arts and Letters.
6. Abdullah, Ismail. (2010). *The War of the Shoe* (unpublished play), Sharjah.
7. Ghaloum, Ibrahim Abdullah. (1986). Theater and social change in the Arabian Gulf: a study in the sociology of the theater experience in Kuwait and Bahrain, The World of Knowledge.
8. Al-Faq'an, Salem. (1973), *The Captains*. Kuwait: Gulf Voice Press.
9. Mustafa, Imam. (2006). *Women in the Theatre of Abdurrahman Al-Mannai*. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage.
10. Al-Matar, Sulaiman Mohammed et al. (2003). *Marine Environment in the State of Kuwait*. Kuwait: Kuwait Research and Studies Center.
11. Mannai, Abdurrahman. (1974). *Umm al-Zein*, (unpublished play), Doha.
12. Mannai, Abdul Rahman, et al. (2013). Four Texts from Qatari Theater. *O Night! O Night!* Sharjah: Arab Theater Authority.
13. Younis, Basima, et al. (2011). Plays from Emirates. *The Daughters of Captains*. Sharjah: Arab Theater Authority.

The Image of the Captain In the Gulf Theatrical Scripts

Yahya Saleem Issa

Faculty of Arts & Design - The University of Jordan

Amman - Jordan

Abstract:

The study seeks to identify the image of the Captain and its signification in the Gulf theatrical text. The presence of the captain's authority in the Gulf had contributed to the stenghthening of the state of inequality in society, had instilled his image in the imagination of the Gulf man and had contributed to the formation of the Arabian man's personality. It was therefore represented in the Gulf Theater with its different aspects. This research has studied a number of theatrical texts that had been produced in the Gulf region from 1975 to 2010 and it can be beneficial for those working in the field of theater and for academics working at the faculties of letters and the institutes of Fine Arts.

Keywords: Captain, Theatrical Text of the Gulf, the Gulf Society, Inequality.