تجلّيات «رموز» تراث الخليج العربي في المسرح القطري المعاصر

دراسة في مسرحية «مساء للموت»

د. جاسم حسن الغيث
المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت
jasghku@yahoo.com

ملخص الدراسة:

تتعرض هذه الدراسة إلى آلية توظيف تراث الخليج العربي في فترة ما قبل النفط والحداثة في المسرح القطري المعاصر، من خلال دراسة العرض المسرحي وليس النص المسرحي؛ فهي تمثل قراءة لفضاءات المشهد المسرحي القطري، بما يحويه من فنون أدائية تمثيلية، ورقصات فولكلورية وسينوغرافيا، تتخذ من مناهج الفن المعاصر وتقنياته البشرية والتكنولوجية معادلا تشكيليا لها، وذلك وفق رؤية إخراجية لجيل أكاديمي صاعد، مزج أصالة تراثه الخليجي بالمعاصرة.

وعلى الرغم من أن المشهد المسرحي في هذا الاتجاه الفني غارق في تفاصيل البيئة الخليجية القديمة، ومعاناة الإنسان الخليجي من ضنك الحياة، وأهوال البحر في بحثه عن الرزق، وصراع البقاء مع الطبيعة؛ فإنه يتقاطع في بنيته الدرامية وأنساقه الفكرية بواقع الإنسان الخليجي والعربي المعاصر.

وتعد مسرحية «مساء للموت» للمخرج القطري علي الشرشني نموذجا يرى فيه الباحث مادة درامية خصبة للقراءة النقدية، والتعرف على طبيعة التكوين الفني والدرامي لهذا الاتجاه الأكاديمي في المسرح القطري، والذي يتخذ من النظريات العلمية في الإخراج المسرحي، وإعداد الممثل أساسا للتعبير عن موقفه النقدي، ورؤيته للعالم، وصراعات النزعات الإنسانية.

الكلمات المفاتيح:

التراث – الرمز – الأيقونة – الشاهد – الثقافة.

The manifestations of Arabian Gulf heritage symbols In the contemporary Qatari theatre

A study in «Masa' lilmawt» (Evening to die) play.

Jassem Hassan alghaith.
the Higher Institute of Dramatic Arts.
jasghku@yahoo.com

Abstract:

This study investigates a method to employ the heritage of the Arab Gulf within the period prior oil and the modernism at the contemporary Qatari theatre, through studying the theatre show not the text. It represents a reading of the Qatari theatric scene spaces with its performance arts, folklore dances, and sonography that takes a forming equivalent from the contemporary art approaches with its human and technological techniques, according to a directorial view for an upcoming academic generation who blended the originality of its gulf heritage with the contemporary one.

The play of «Masa' Lilmawt» (Evening to die) of the Qatari director «Ali Al Sharshani» is considered a model that the scholar sees it as a fertile and fruitful material for critic reading and identifying the nature of artistic and dramatic structure of this academic aspect in the Qatari theatre, which finds in the scientific theories at the theatric direction and actor preparation a foundation to express his critic position with his vision of the world and the human disputes clashes.

Key wards:

Heritage – symbol – Icon – Index – culture.

بات المسرح القطري المعاصر حالة تميز التجربة المسرحية الخليجية، وذلك في مشاركته بعروض مسرحية لجيل جديد من الفنانين المسرحيين القطريين في المهرجانات الأكاديمية، ومهرجانات الشباب العربي بعروض مسرحية تعبر عن موقف إبستمولوجي تجاه المشهد الثقافي والسياسي الخليجي والعربي، وتتجلى هذه المشاركة باتجاه نحو الأصالة والتراث والتواريخ القطرية والخليجية، عن طريق استلهام حكايات البحر، وقساوة الحياة في مرحلة ما قبل النفط، والحداثة، واتصال مع واقع الإنسان العربي المعاصر، وإشكالياته الفكرية وفق مادة درامية تسبر أغوار الشخصية العربية، وتطرح أسئلة عن مصيرها وتحدياتها.

والحقيقة أن هذا الاتجاه يُجسّد بلغة عرض مسرحي ذات رموزٍ تفيض دلالاتها بالمعاني والقيم الإنسانية. إنها مساهمة قطرية ثقافية في عصر التفكك والتشظي العربي، ومحاولة بحث عن مخرج من هذا التيه، والهوة السوداء السحيقة التي استحكمت ظلماتها منذ بدايات القرن الحادي والعشرين. ولقد خاطب الفنان المسرحي بأدواته المسرحية وبأطروحاته الفكرية العقل العربي بأحداثه ورموزه وأبطاله القابعة في ذاكرته العميقة وأبعاده الأسطورية؛ فتشكلت تجربة ثقافية ومسرحية عربية ذات أساليب طليعية، لها لغتها البصرية الخاصة ومعادلها التشكيلي، إضافة إلى مضامينها الفكرية وسياقاتها الدرامية.

وفي هذا المشهد المضطرب والمحتدم الصراع بين الماضي بتراثه وحكاياته، وبين الحاضر بتحدياته وعثراته فإن «خشبة المسرح الثقافي العربي خالدة، ومازالت تضم شخصيات من مختلف العصور، وأن الجمهور العربي المثقف لا يشعر بأي مسافة زمنية تفصل هذه الشخصيات بعضها عن بعض أو تفصله هو عنها»[1].

إن من أهم سمات التجربة المسرحية والأدبية الخليجية والقطرية على وجه الخصوص هو حضور تراث وتاريخ الإنسان الخليجي بزرقة بحره، وسمائه، والصحاري الممتدة خلف مدن صغيرة تغفو آمنة داخل أسوارها المنيعة. إنه تمازج ثقافة الصحراء وعراقتها بأمواج البحر التي تأتي بالخير الوفير، وما تفيضه على هذه المدن عبر الحقبة الزمنية المتلاحقة من حداثة فكرية وفنية وتحولات اجتماعية وتعليمية وشخوص واقعية تلقي بظلالها على إنتاج الفنان المسرح القطري، الذي ظل متجددا ومتفاعلا معها؛ ليؤطر فنونه وآدابه وثقافته، ويصوغ رؤيته نحو العالم، إنه «الموروث الذي يمثل شكلا من أشكال التأريخ الذي ينبغي أن يخضع لعمليات من الحفظ والتحليل والدراسة وهو – في النهاية – علامة على بقاء لأنساق حضارية عبرت التاريخ»[2].

واتجه المسرح القطري المعاصر إلى التعبير عن موقف إنساني تجاوز حدود القضية الاجتماعية القطرية بخصوصيتها؛ ليشكل رؤية فنية وفلسفية تتطلب من النقاد والباحثين التمعن في المشهد المسرحي، والسعي إلى فك تشفيره، ومعرفة مضامينه ودلالاتها ومرجعيتها التراثية والشعبية أو المعاصرة؛ لذا فإن «حضور التراث الشعبي سرديا ليس ظاهرة فنية طارئة بل هي ظاهرة تكاد أن تكون متزامنة متزامنة مع الوعي الإنساني في باكورته الحياتية وباكورته الثقافية، بل يمكن القول إنها ظاهرة فطرية متمثلة في غواية الإنسان مع (الحكي)»[3].

وفي هذه الدراسة سنتناول عملا مسرحيا يرى الباحث أهميته كنموذج لهذا الاتجاه، وهو مسرحية «مساء للموت» للمخرج علي الشرشني، ويعبر هذا العمل المسرحي عن رؤية الأجيال القطرية الشابة، والمتخصصة في مجال الفنون المسرحية تجاه قضايا الإنسان الخليجي والعربي؛ فهو استدعاء للتاريخ والتراث القطري، كما أنه محاكاة لواقع الإنسان العربي المعاصر في فضاء مسرحي يختزل رموز الماضي والحاضر في عالم مملوء بأفكار ومعانٍ لهما دلالاتهما في الحقول الثقافية والسياسية والاجتماعية.

(1) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، ص 334.

(2) رامي أبو شهاب: بنية الحكاية الشعبية القطرية – النموذج والاستقبال، ص9.

(3) محمد عبد اللطيف: توظيف التراث الشعبي في السرد الروائي، ص 9.

إن هـذا العالم الافتراضي – لا سيما مسرحية مساء للموت – «لا يحيل على حقائق الماضي ولا يقررها ولا يُروج لها إنمـا يستوحيها بوصفها ركائز مفسرة لأحداثه. وهو من نتائـج العلاقة المتفاعلة بين الـسرد المعزز بالخيال، والتاريخ المدعم بالواقع»[1]. وليـست التجربة المسرحية القطريـة وحدهـا هي ما يتخللهـا تاريخ وثقافـة ما قبل النفط إلى مرحلة الازدهار والحداثة، بل منطقة الخليج العربـي بأسرهـا تعيش جنبـا إلى جنـب في احتفاليتها مـع ذلك التاريـخ، والتراث المتفاعل والمتجـدد والمتنامي في أعمـاق الشخصيـة الخليجية والقطريـة؛ ليتجذر في إبداعاتها العمرانية والأدبية والفنية والتشكيلية والدراما المسرحية على حد سواء.

لقد نما المجتمـع القطري في عصر الحداثة، وتحول إلى حيـاة عصريـة تتناغم مـع قيم الحداثـة، والتعليم والاهتمام بالإنسان القطري، وبإنتاجه العلمي وإبداعاته الفنيـة؛ فـكان تحـولا «في الحيـاة الاجتماعيـة ونهوضا لأفـكار وممارسات أكثر واقعية بـل وأكثر منطقية كبناء مجتمع جديد يحترم المـرأة كقيمة أخلاقية واجتماعية، بعيدا عن النظرة التي لم ترَ فيها سوى عرض تابع للرجل في سلوكه وأهوائه»[2].

مصطلحات الدراسة:

بدايـة من تعرضنا لماهية (الرمـز) والوقوف عنده، نجـد أن «الرمـز (Symbole) كلمـة إغريقية مشتقة مـن الفعـل symballein،[...]، وتجـسد موضوعـا متناميـا قـادرا علـى الإحالـة والتعبيـر عـن شيء آخر غيره»[3]. ويمتلك الرمز خاصيـة الاختزال والدل في آن واحـد، ومن هنـا تكمن قدرتـه على التعبـير عن حالات وموضوعات مختلفـة يقصدها العاملون في حقول الأدب والفن المسرحي نـصا أو عرضا قائما؛ فالرمز إذا أمعنا النظـر فيه هو «علاقة اصطلاحية مختـصرة يستعملها الكاتـب للتعبير عن شيء غير مبـاشر في الواقع النفسي أو الاجتماعي»[4].

وإذا كان الإنتـاج الفنـي والأدبـي والدرامـي يختزل التجربة الإنسانية، فإن هـذه الممارسة الإبداعية لا تخلو مـن رموز لها تكوينها الخـاص، ودلالاتها التي تحيل إلى حياة العلامات خارج العمل الفني وداخل المجتمع.

- **الأيقونـة** (Icon): كمـا يـشار إليها في عـالم سيماء الدراما، «تمثل موضعها أساسا بواسطة الشبه القائم بـين حامل العلامة ومدلولها. إنـه قانون عام إلى حد كبـير، ذلـك أن أي شبه يقوم بين العلامـة وموضعها يكون كافيا من حيث المبدأ لإقامة علامة إيقونية»[5].
- **الشاهـد** Index: «تكـون العلامـة الشاهدية موصولة عرضا بمواضيعها، ويكون ذلك في أكثر الأحيان ماديا أو بالمجاورة (contiguity)»[6].
- **ثقافـة**: «بنيـات علميـة ونماذج نمطيـة فكرية واقعية وخيالية، تظهر في اللغة المقننة واللغة الرمزية، وتظهر في سلوك وفي فكر الفرد والجماعة خلال الرمز»[7].
- **الـتراث**: «هـو ما خلّفـه السلف من آثـار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفسيـا بالنسبة إلى تقاليد العصر الحـاضر وروحه»[8]؛ فهو يمثل ذلك الإرث الحضاري للتفاعل الإنساني، والسلوك الاجتماعي، ونمو فلسفته، ومسلماتـه، وأفكاره، ومبادئه عـبر العصور في صورة إبداع فني أو أدبي، بصري كان أم شفاهي.

ولا شك في أن ذلـك التـوارث والانتقـال الحـضاري والمعرفي ما هـو إلا تجذير للذات الجمعيـة لدى الشعوب والمجتمعـات، واستمرارهـا مـن خـلال اعتمـاد الرموز

(1) أسماء معيكل: إعادة إنتاج التراث روائيا وإشكالية النوع الأدبي – رواية العلامة نموذجا، ص 36.
(2) حسن رشيد: القضايا الاجتماعية في الدراما القطرية في الفترة من 187 إلى 1987، ص39.
(3) J.A. Cuddon : The penguin Dictionary of Literary Terms and literary theory , P. 699
(4) – سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 211.
(5) كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ص 35، 36.
(6) المرجع نفسه، ص 36.
(7) سيمر حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 52.
(8) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 279.

والوسائط ذاتها التي كانت تستخدم في سالف الأزمان منحدرةً من الأجداد إلى الأبناء والأحفاد في أشكال احتفالية، أو ممارسات اجتماعية، أو إبداعات فنية كالرقصات الفولكلورية، أو الحِكم والأمثال والأجناس الأدبية.

إننا نتلمس هنا الفارق بين التاريخ والتراث؛ فالتاريخ بأحداثه ومواقفه المطردة عبر الزمن وشخوصه يستلزم التحديد في الأزمنة والأمكنة والشخصيات بأسمائها الحقيقية وسلوكها، إضافة إلى الأحداث الموثقة أي (الدقة التاريخية) التي تشكل أساسا للتلقي والقبول بين العمل الدرامي، وجمهوره الذي يعرف مسبقا أحداثه التاريخية، وتفاصيلها الدقيقة، وشواهدها التي ربما ماتزال قائمةً إبان العرض المسرحي. بيد «أن المسرحية التي تتخذ من التاريخ مصدرا لها لا يمكن أن تعد بحثا تاريخيا، ولا يمكن أن تقوم بمقدار ما فيها من حقائق التاريخ، إنها عمل فني لا يمكن أن يقوم إلا بما يحمل من مقومات العمل الفني، ولا يتحقق العمل الفني إلا بما يملك من حرية»[1].

هذه الحرية تبدو أكثر رحابة في الأعمال التراثية من قصص ومسرحيات وشخوص نسجت الذاكرة الجمعية حوادثها الواقعية، والخيالية عن رحلات الغوص، والبحث عن اللؤلؤ والحياة في الماضي وتناقلتها عبر الأجيال.

المسرح القطري من النشأة إلى الاتجاهات المعاصرة:

إن ارتباط الأديب والفنان المسرحي القطري بالبحر نابع من تلك العلاقة التي امتدت عبر الحقب الزمنية في فترات الشدة وصعوبة الحياة؛ «فقد عاش الإنسان القطري بصراع مع البحر الذي تعلم منه الكثير، واستمتع بنسماته العليلة، غاص في لجته ليظفر بأغلى اللآلئ، ويكسب قوة حياته، ويحصل على السمك غذاءً؛ لهذه الأسباب كان البحر كنزا له»[2]، لذا فإن حكايات البحر، وصراع الإنسان معه، ومغامراته تعد مادة للفنان المسرحي.

ولم تكن نشأة المسرح القطري وتطوره بعيدةً عن الحركات المسرحية الأخرى في الخليج العربي كالكويت والبحرين، فمولد «الحركة المسرحية الحقيقي في قطر كان مع مطلع عقد السبعينيات، وإن كانت قد وجدت قبل ذلك أعمال ارتجالية اعتبرها البعض اللبنة الأولى في البناء المسرحي القطري»[3]، وقد تطور هذا الشكل الفني بأنساقه الفنية والفكرية وفق المبنى والمعنى، حتى غدا شكلا دراميا يستلهم التجارب المسرحية العالمية التجريبية المعاصرة وأعمال المسرح الطليعي.

إن المتمعن في تجربة المسرح القطري، ومراحل تطورها يتلمس التطور المنطقي في وسائل التعبير لديها وعلاقتها بالمجتمع؛ فمرحلته الاجتهاد والارتجال والتشوق لإنتاج أعمال أدائية مسرحية تبقى حاضرة في مسيرة هذا الفنان، حتى انتقل إلى المسرح الأكاديمي الذي يعتمد على النص المكتوب، والعرض المقدم، وفق نظريات الإخراج المسرحي العلمية، ومن «رواد المسرح المرتجل حمد السلطي، وعطية الله النعيمي، وإبراهيم فيروز، ثم جاء بعد ذلك عدد من الهواة من أشكال عبد الرحمن وسالم ماجد»[4]. إن هؤلاء الفنانين يمثلون مرحلة مهمة نحو مسرح قطري يراه المجتمع جزءا من وسائل تعبيره، وروافده الثقافية، والفكرية، والفنية.

وظل الفنان المسرحي القطري تسكنه هموم مجتمعه وعالمه العربي، التي عبر عنها بمذاهب فنية تأرجحت بين التعبيرية والرمزية، والتأثر بالمسرح البرشتي، والمسرح الفقير لجروتفسكي، وغيرها من الاتجاهات المسرحية المعاصرة. وبدا العمق الإنساني يمثل قوام المضامين الرئيسة لتلك الأعمال المسرحية التي «تناولت التسلط

(1) أحمد زياد محبك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص 23.

(2) Ali Abdullah: « The Influence of the sea on folk literature In Qatar « studies in Qatar Folklore, p15.

(3) حسن رشيد : رحلة في عوالم المسرح القطري والخليجي والعربي، ص 119.

(4) المرجع نفسه، ص 119.

والقهر والحب والعبودية والكراهية والخيانة والاستعباد، وأدخل فيها الكثير من الشخوص النمطية والواقعية والأسطورية أحيانا، بالإضافة إلى الأفكار التي ترتبط بالتراث واستلهامه وإسقاطهما على عالمنا المعاصر، محاولا بذلك إيجاد حلول لما يراه من مشكلات، منطلقا إلى العدالة والتحرر والحب والسلام»[1].

وربما ساعد في ذلك ما يتمتع به المجتمع القطري من تأثيرات تراثية، وعادات وتقاليد موروثة من الحكايات والأشعار والقصص عن البحر والصحراء حاضرة في منظومته الفكرية، والفلسفية، والأمثال التي لاتزال تروى وتجسد في أعمال روّاده، كما أن المدة الزمنية التي تبعدنا عن ذلك الزمن لا تتجاوز الخمسين عاما عاشتها أجيال لاتزال بين ظهرانينا، تعتز بهذا التراث، وتسعى إلى توظيفه في كل اتجاهاتها الفنية والأدبية.

الحقيقة إن الحكايات في هذا النوع من المسرح تعد «تشكيلا لرؤية ثقافية شعبية منتشرة في بقعة جغرافية معينة، وهي في المحصلة النهائية نتيجة لمخرجات إنسانية عالمية شمولية؛ ففيها نقرأ الخوف من المجهول، والخيانة، والغدر والمحبة، والتضحية، ومعاقبة الشرير، ونصرة المظلوم، إلى ما هنالك من انعكاسات قيمية ومضمونية تحملها الحكايات، وتميل إليها»[2].

ويتضح لنا أن قيم التراث الخليجي وعاداته متغلغلة في تفاصيل الحياة الاجتماعية للإنسان الخليجي والقطري، وهذا ما يدعوه في بعض الأحيان إلى مراجعتها وانتقادها، أو إعادة صياغتها لتتناسب مع معطيات الزمن الحالي في عروض مسرحية تتناول التراث لتقييم بعض معطياته، وإبداء الرأي في مدى تأثيراته في الإنسان الخليجي.

وتبقى الثيمات والبنى الدرامية العالمية أساسا في عروض المسرح القطري المعاصر لا يمكن إغفالها أو تجاهلها، وهذا لا يقلل من التجربة المسرحية التي تستلهم التراث العربي أو الخليجي، بل يعمل على إثرائها ونضجها الدرامي، وإبراز قدرة ذلك التراث على انضواء التجربة العالمية المميزة باتساقٍ وبمرونةٍ دون تنافر، وذلك لأننا نقتبس أو نعد لأننا نبحث عن «رؤيتنا العربية المتجاوبة مع واقعنا أو لأننا نحاول أن يكون فعلنا المسرحي راهنا، أي فعالا هنا والآن»[3].

ومما لا شك فيه أن تناول الفنان المسرحي القطري لقضايا كونية وإنسانية معاصرة يضعه أمام مشهد يثير الكثير من التحديات؛ لاختيار الأساليب المسرحية الأدائية والإخراجية والتشكيلية على خشبة المسرح، واستدعاء القضية المطروحة، ومعالجتها بأسلوب يكفل سبر أغوارها، وإنارة أجزاء بعينها لم تكن واضحة أمام نصب عين المتلقي العربي والخليجي، وفق رؤية إخراجية علمية معاصرة، وربما متأثرة بالتيارات الفنية الفاعلة و«الأشكال المسرحية العالمية التي لم تعد قومية أو إقليمية لتعبر عن واقعنا نحن، وهنا نقطة الاختلاف الحقيقية ونقطة التميز أيضا»[4].

لذا فإن عرض التراث في الأعمال المسرحية الخليجية والقطرية يلقى اهتماما كبيرا، وتذوقا فنيا من قبل المتلقي القطري، فهذا الاتجاه المسرحي يزاوج بين رموز التراث الخليجي والرموز المعاصرة في بنية الذهن العربي، ومدى تواصله بالعالم من حوله، فهو لا يعتمد على المنابع «التراثية العربية، وإنما يتجاوز كل هذه العطيات ليصبح ذا أبعاد إنسانية يشترك في العام من خلال الخاص، متمثلا قيم ومنجزات الغرب محددا موقفه الواضح من العصر»[5]. وذلك شأن الأعمال المسرحية القطرية التي تختزل الرموز والدلالات في الحياة الاجتماعية والسياسية.

إن هذه العلاقات الدرامية في هذا المشهد المسرحي الذي نقوم بدراسته تحوي في مساراتها رموزا تملك

(1) خالد الكلباني: العبودية والحب في مسرح حمد الرميحي، ص 7.
(2) رامي أبو شهاب: بنية الحكاية الشعبية القطرية، ص 61.
(3) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص 84.
(4) عبد العزيز حمودة: المسرح العربي والبحث عن الهوية، ص 22.
(5) عبد الرحمن بن زيدون: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، ص 146.

خاصية اتصال فعال، وتأثير وخيال قلما يتوافر في العروض المسرحية الأخرى، مثل المسرح الواقعي أو الطبيعي؛ فهي تقوم على أساس مشترك من الثقافة الجمعية الموروثة، والمتفق على رموزها ودلالاتها بين العرض المسرحي وبين المتلقي (القطري أو الخليجي)، الذي يمثل المجتمع ذاته، فهو يتلقى عرضا مسرحيا يعتمد على المضامين التراثية باعتبارها «مصدر العمل الإبداعي فيظهر مبنيا عليها، مستمدا فيها مادتهِ وشكله وبناءه وهدفه، ومن تلك المصادر الأسطورة والتراث الشعبي»[1].

مسرحية مساء للموت(*)

نص مسرحي للكاتبة باسمة يونس، من إخراج المخرج القطري علي الشرشني، يوظف التراث الخليجي والقطري، ويعود إلى زمن الماضي، والبحث عن اللؤلؤ في مرحلة ما قبل النفط. اعتمدت المسرحية على خط درامي أساسي يمثل حكاية زوجين كادحين تنتهي حياتهما الزوجية بمأساة؛ بسبب وشاية من (النوخذة أو القبطان). ظن الزوج بجهله أنه ينتقم لشرفه من زوجته الخائنة.

وفي دارستنا لهذه المسرحية نجد عالما سحريا تراثيا، قدم الكثير من القضايا والأفكار تجسدت في رموز لها دلالاتها ومرجعياتها في عمق المجتمع القطري، وحتى نتمكن من قراءة هذا العرض المسرحي وفك تشفيره، لا بد لنا من الاستعانة بثلاثة محاور رئيسة في الحقل الدلالي ألا وهي: الرمز / الشاهد / الأيقونة.

وإذا ما بدأنا بالأيقونة فإنها تتمثل بشخصية (مريم)، ومصيرها المأساوي كما رسمها كاتب المسرحية في مقاربة جلية مع شخصية (دزدمونة) في مسرحية عطيل لوليم شكسبير، بيد أن أيقونة العمل المسرحي القطري كانت أكثر تأثيرا في الفعل الدرامي، وهي محور الأحداث التي تستلهم من التواريخ، والاحتفاليات الفولكلورية القطرية نسيج أحداثها الدرامية، إن «الفولكلور هنا لا يقدم نموذجا لفضائل المرأة فحسب، بل يقدم نماذج سلبية»[3] كشخصية (النوخذة) المعبرة عن السلطة الظالمة والواشية والحاقدة على البطل المحوري (غانم).

تصور مسرحية «مساء للموت» أيقونتها (مريم) في مجتمع ذكوري، لا يصغي لصوتها، ولا يفسح طريقا لتبرئتها مما نسب إليها من حب آثم، بل كان يدعو الزوج (غانم) إلى اتخاذ قراره من دون إبطاء، وفي الوقت نفسه رفضت مريم أساليب النوخذة بالتهديد والوعيد والإغراء أحيانا أخرى، وتقرر مواجهته ومواجهة المجتمع مهما بلغ الثمن. أما المحور الثاني فهو الشاهد: إنه تركيب معقد رسمه العرض المسرحي لطبيعة شخصية (النوخذة) قبطان، وقائد السفينة، وصاحب رأس المال في رحلات الغوص والسفر، وكذلك الواشي، والمحرض لغانم، لأنه يعتقد أن (مريم) كان ينبغي أن تكون زوجة له من سالف الأيام، وهنا نرى دوراً مزدوجاً، واتجاهين مختلفين نادرا ما يلتقيان في هذه الشخصية التراثية التاريخية؛ فسمات (النوخذة) في الثقافة الخليجية تجعله يتطابق مع دور الأب والقائد والحكيم أكثر منه لشخصية المراوغ أو الواشي، والمقاربة في هذه الشخصية تتقاطع مع شخصية (ياجو) في مسرحية عطيل لشكسبير.

وهنا قدم العمل المسرحي هذه الشخصية وفق بعدين مختلفين، يتطلبان من الممثل المسرحي الوعي بهما، وبأساليب أدائهما، والتلون والتماهي أحيانا بين حدودهما، وهنا فإن «تجسيد النوخذة في الشكل المسرحي يضعنا أمام مرحلة اجتماعية ماضية متخلفة وجامدة لمجتمعات الخليج العربي؛ فتفجر الكثير من شروط استبصار الماضي واستعادته فوق خشبة المسرح،

(1) أحمد زياد محبك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، ص 23.

(*) قدمت المسرحية في مهرجان الشباب الخليجي بالكويت على مسرح الدسمة عام 2013، شاهدها الباحث وكان المعقب الرئيسي في الندوة النقدية التطبيقية.

(3) Wejdan A. Alsaygh: « Female image in folktales - Qatar Fol - tales As An Example , Studies In Qatar Folklore ,P. 189.

وذلك بمقتضى البنيـة الاجتماعية والنموذجية النمطية المحددة لشخصية (النواخذة)، التي تجعلها المثل الأعلى في صياغة الفعل الدرامي»[1].

أمـا محـور الرمـز فيتجلـى في شخصيـة غـانم، ومراحـل صراعه، التي بدأت مع قوى الطبيعة المتمثلة في أهوال البحر والسعي وراء الرزق، ومن ثم المدينة والبيئة الاجتماعية، وطبقاتها المقسمة – كما تشير المسرحية – إلى طبقتـين؛ من يملـك القـوة الاقتصاديـة، والسلطة والقـرار، والطبقـة الأخـرى هي لمـن يحلـم بالعمل من أجـل تأمين قوت يومه، واستقـرار أسرته وبقائها، وهذه الأسبـاب دعت (غانم) إلى ترك زوجته ومدينته الآمنة. ويتركـز جوهـر الصراع كمـا ترسمـه البنيـة الدرامية للمسرحية في البعـد الإنساني لغانم، ذلك البطل النقي، والإنـسان البسيط ومعاناته مع الشخصيات الضدية من أمثال النوخذة.

صراع الأفكار:

إن الفقـر والحاجـة إلى توفير رغد العيـش للزوجة عناصر شكلت تحديات قهرت البطل المسرحي (غانم)، وجعلـت منه نموذجـا لبطل مـأساوي يثير لـدى المتلقي المعـاصر التفاعل والتعاطـف والأسى علـى هذا المصير الإنساني. الحقيقة إن هـذه المضامين والحكايات ليست بعيـدة عـن الواقـع؛ «فما زالـت ثقافة الغـوص باقية في مختلـف مناحـي الحيـاة القطريـة تستمد منهـا أغلب الفنـون والآداب مادتهـا وقوامهـا، والأشيـاء والأمثـال وإيحاءاتهـا»[2]. فالغـيرة والإحـساس بالغـبن والطمـع بأيدي الآخرين، وتسلط القوى المادية والضعف الإنساني، وغيرهـا من المضامـين التي يطرحها العـرض المسرحي تعبر عن نـوازع بشرية متجددة، تخاطـب عقلية المتلقي القطـري والخليجي المعـاصر، وتسبر أغـوار شخصيته التـي تـرى في التراث والتاريـخ ركنا أساسيـا في تشكيل وعيه ومناحي حياته.

وهناك أيضا العادات والتقاليد التي ورثها الخليجيون مـن آبائهـم وأجدادهم، وأصبحت سمـة تميزهم، وهي عـادة ما تكـون مـادة النقـاش والتوظيـف الدرامـي في المـسرح القطري، مـن أجـل مراجعتها وتبيـان تأثيرها إن كان سلبـا أو إيجابـا. إضافـة إلى الأزيـاء والألـوان والطبيعة الهندسيـة لهذه المدن، وكذلك الفنون الشعبية والاحتفالات، التي ترتبط بالممارسة الاجتماعية والدينية لـسكان هذه المناطـق الخليجية، كل هـذه الفنون وظفها المخـرج (الشرشنـي) في هـذا العـرض المسرحي ليعبر عـن الأبطال المسرحيين وعلاقتهـم الوثيقة بالبحر. إنه مـصدر رزقهم وفضاء أحلامهـم ومغامراتهم؛ من أجل الارتقاء بحالتهـم الاقتصادية، هذه العلاقة المتمثلة بين الإنسان القطري والبحر في جوهر حياته وفلسفته وفنون كانت محلية وشخصية بامتياز.

إن استخدام المخـرج علي الشرشنـي لألوان الفنون الشعبية القطرية البحرية متجاورا مع الحدث الدرامي، كان لـه دورا في إثراء خط التصاعد الدرامي ومضاعفة تأثـيره لـدى المتلقـي؛ فالأبطـال المحوريـون (غـانم)، (مريم) يعبرون عـن حالاتهم النفسيـة والوجدانية من خوف وترقب وتوتر وفرح وهروب من مصير شخصياتهم المحتـوم، وذلك مـن خلال الولـوج في عـالم الرقصات الشعبية ومعايشتها.

إنه اتجـاه مسرحي يقوده المخـرج (الشرشني) نحو الطابـع المحلي القطـري التراثي والشعبـي، حيث «يبرز المـسرح الشعبـي كجماع للفنـون الدرامية المختلفة من حوار ورقص وأغان ومرئيات مسرحية»[3] تقيم علاقات سببيـة بـين تحـولات الشخصيـات الدرامية والفنـون الأدائية الشعبية التي تصاحبها أشعار وغناء الكورس.

وهكـذا يصبـح النسيج الدرامـي بأحداثـه وصراعاته وأزماتـه، نسيجـا مرتبطـا ومتمازجا مـع الفنـون الأدائية الشعبيـة القطرية والخليجية المستمدة مـن البيئة البحرية، أو تقاليـد وحكايـات الـتراث التـي استلهمـت منهـا أبطال

(1) محمد مبارك الصوري: الفنون الأدبية في الكويت، ص 127.
(2) إمام مصطفى: المرأة في مسرح عبد الرحمن المناعي، ص 22.
(3) حسن عطية: الثابت والمتغير – دراسات في المسرح والتراث الشعبي، ص 12.

مسرحيـة مساء للموت، وقدمت بأسلوب نابض ومتواصل مع التجارب الإنسانية المعاصرة، «فالفنون الشعبية التي ترتبط بعـالم البحر هي فنـون تجمع بين خبرة الإنـسان المتوارثة، وخـبرة الإنسان في تجديد الحيـاة، والإضافة إلى خبرة من سبق، فترة عايش تجربة الحياة في تواصل ثقافي حي»[1].

وإذا ما حاولنـا التوقف عنـد الشخصيات المحورية والتعـرف علـى رموزهـا ودلالاتها في العـرض المسرحي سنجد الآتي:

– مبارك – النوخذة (القبطان)	سلطة المجتمع وطغيان المال.
– مريم – الزوجة	الضحية / رمز الثبات والتحدي تجاه القيم الرجعية والجهل والظلم.
– غانم – الزوج	القاتل / الضحية.
– بدر – ابن العم	طاقـة النـور أمام القهـر الإنساني والاقتصادي والاجتماعي.

هـذه الشخـوص المسرحية تتـصارع فيهـا ما يشبه صراع الأفـكار، صراع الحداثـة والتنوير مـع الرجعية/ الجهـل، إنـه صراع يسيطـر على الفعـل الدرامي، حيث نجـد ثنائية التقاليد الاجتماعيـة / الشخصية المحورية (مـريم) ونقاءها تصدمان عن وعي وقـصد وبتصاعد درامي. إن ما يدفع شخصيـة (غانم) الزوج إلى القيام بقتـل مريم، هـو دوافـع ذكوريـة اجتماعيـة ظالمة تجاه المـرأة ككيـان إنساني، وليـست دوافع قائمـة على حجة منطقية مقترنة بالدلائل والقرائن، ولربما كان هذا أحد المضامـين والأفكار التي يريد العرض المسرحي إيصالها فيما يتعلق بواقع المـرأة، أو إذا ذهبنا أبعد من ذلك وهو واقـع الإنسان تجاه السلطة الظالمة مهما كان موقعها. إن السلـوك الذكوري هنـا سواء كان (غانم الزوج / مبارك النوخذة) تجاه أيقونة العمل (مريم) يصدر من إشكالية في «عقلية الإنسان العربي وأنه رهن التراكمات الحياتية، ولا يستطيع الانسلاخ منها»[2].

إن رؤيـة المخـرج المسرحي (الشرشنـي) في توظيف الرموز الاجتماعية والإنسانية بدت واضحة لعدة أسباب، أهمهـا اعتمـاده علـى الممثـل باعتبـاره محـور العلامة علـى خشبة المـسرح؛ فهو يقوم بـالأداء التمثيلي، وتغيير ديكـورات المسرحية، وأحيانا يصبـح جزءا منها، ويؤدي دورهـا كعلامة اتفاقيـة بينه وبين المتلقـي. وعلى الرغم مـن أن القضية المطروحة تنتمي إلى حقبة زمنية تتجاوز النـصف قرن من الزمان فإن مخـرج العرض المسرحي (الشرشنـي) يستخدم بأساليـب إخراجية تغريبية تبرز اللعبة المسرحية، ومن أهمها استخدام (الفنر) السراج المـضيء في الحركة المسرحية، بـشكل مصاحب لأبطال المسرحية في لحظات تأزم صراعاتهم، كرمز للاستنارة وبعـد يدعـو إلى إعـلاء قيـم العقـل والحكمة والـتَرَوّي والتَدبر قبل اتخاذ القـرارات المصيرية، وذلك من أجل أن يبقـى صدى تلك الأبعاد الإنسانية والاجتماعية يدوي في صالة الجمهور الخليجي المعاصر.

إن زمن الأحداث في عـرض مسرحية «مساء للموت» يبـدأ ببشائـر عودة (غـانم) من رحلـة الغـوص ظافرا باللؤلـؤة (الدانـة)، وينتهي في الليلة ذاتهـا بمقتل مريم بعـد أن خـسر الدانة وزوجته مـريم، التي كانـت معادلا موضوعيـا لهـا، ورمـزا مـن رمـوز المسرحية، غـير أنه في تطوراتـه الدراميـة يكـشف لنـا عن شبكـة العلاقات الإنسانيـة، ومدى تصارع النـوازع البشرية، سوءا أكانت مشروعة أم كانت ظالمـة وجائرة. وفي خضم هذا المشهد المسرحي تكمن الكثير من الرموز والمعاني، فغانم يغير زيه في هذا المشهد، فيرتدي ثوبا أزرق كزرقة السماء والبحر، وأحيانـا زيا باللون البني، وهـو أقرب إلى الأرض الجافة والصحـراء وصلابتها، وهنا المقاربـة بينه وبين الطبيعة التـي تبـدو ساكنـة وصافية، ولكنهـا تخفـي في أعماقها العواصف والفيضان، هذه الصور الأسطورية تتقاطع مع الحالة الدرامية لغانم بعد أن ثار انتقاما لشرفه، ومن ثم تحولت مشاعره الرقيقة الحالمة والمحبة لزوجته (مريم) إلى طوفان من الغضب اقتلع جذور بيته الآمن.

كما سعى العرض المسرحي إلى كشف اللعبة المسرحية منـذ المشاهـد الأولى، بإدخـال ممثلين يقومـون بتغيير

(1) صفوت كمال: البحر في الأدب الكويتي الشعبي، ص 165.
(2) حسن رشيد: المرأة في المسرح الخليجي، ص 26.

الديكورات في ظل إضاءة كاملة بين المناظر والفصول، وبهذا الأسلوب المسرحي يؤكد المخرج الشرشني على علاقة اتفاقية بينه وبين المتلقي تمهيدا لما سيقدم من آراء وأفكار ورموز تبقى موضوع نقاش وجدال، وتتطلب موقفا يتأمل فيه الجمهور واقع حياته، وإعادة رؤيته للعالم من زاوية مختلفة، زاوية يتماهى فيها البعد التراثي بالواقع الحياتي النابض والمتجدد في حياة الإنسان.

يتزيَّا الكورس بملابس بيضاء مرنة، هي أقرب إلى الباليه أو ورش (المعمل المسرحي)، ويحيطون بالشخصيات البطلة في لحظات التوتر الدرامي، وقد عبرت هذه الأزياء عن جانب إنساني ترمز له في صراعاتها مع الشخصيات الأخرى؛ فالسمات والأفكار وعملية الترميز تتكون وفق لغة العرض المسرحي وسينوغرافيته؛ إضافة الى الرؤية الإخراجية التي تربط المتلقي بالخشبة من خلال تغريب مقصود؛ غايته تأكيد «ظاهرة تشارك في تعامل المؤدي والمشاهد، أي إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه و الأنساق التي تشكل أساسا له»[1].

وعلى الرغم من ثراء الحوارات الدرامية بتراكيب لغوية محلية تنتمي إلى البيئة البحرية صيغت بأسلوب شعري وشاعري له رموزه ودلالاته في الفضاء الدرامي وإحالاته للعالم الخارجي؛ فإن البنية السينوغرافية، وتنويعات الأداء التمثيلي، والأزياء المسرحية بألوانها بدت أبلغ تعبيرا عن البيئة التاريخية والتراثية لأحداث العرض المسرحي وواقع الشخصيات المحورية، حتى شخصيات الكورس لعبت دورا سينوغرافيا إلى جانب دورها الدرامي؛ فيمكن لحركة الممثل أن تقوم «بالتصوير التخطيطي أو الاستعاري، حيث يكون الشبه بين العلامة والموضوع انبنائيا عاما، وهكذا يستطيع ممثل البانتوميم أو المسرح السوريالي أن يشخص شكل الكرسي أو الشجرة أو الطاولة (تخطيطيا)»[2].

وبنظرة إلى الرؤية الإخراجية التي اتخذت من أسلوب مزج التراث القطري وفنونه الأدائية بالمدارس الإخراجية المسرحية المعاصرة؛ فإن المخرج الشرشني «يؤسس جماليته انطلاقا من التجريد؛ لأنه عنصر يكثف الرموز والصور والتشكيلات، ويلعب دورا إيحائيا يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته»[3].

إن عملية الترميز مادة خصبة لإبداع المؤلف والمخرج معا في تكوينٍ فنيٍ للعمل المسرحي ودلالاته، وإحالاته للحقول الاجتماعيةً والفلسفية في مجتمعات يشكل فيها التراث بحكمته ومقولاته وخبراته عنصرا أساسيا في تجربتها الفكرية والفنية المعاصرة، وهكذا يبقى المنتج المسرحي أو الأدبي «مفتوحا من دون قصد على تفاعل حر للقارئ [أو المشاهد]؛ لأنه يقوم على أساس الرمز، فهو مفتوح على التفاعلات والتأويلات»[4].

وأخيرا تستوقفنا بعض الإشكاليات ونقاط القصور لهذا العرض المسرحي؛ فعنوان المسرحية (مساء للموت) يدعونا إلى التفكير بالنتائج والنهايات مسبقا، فماذا نتوقع أن نشاهد في هذا العرض المسرحي؟ غالبا ما سيكون موت أبطاله، أو البطلة المحورية (مريم) في أمسية تراجيدية، تظهر ملامحها من المشاهد الأولى، حيث «يحافظ العنوان على أنطولوجية النص وأيديولوجيته بحمله رسالته الدلالية، وأغلب ما يكون هذا الحمل هو قصد المرسل، سواء أكان العنوان اسما للنص (الكائن)، أم كان هو الكائن اللغوي»[5].

ولكن عندما يخضع العنوان للنسق المغلق، وهو سؤال وجواب أو نهاية محتومة؛ فإنها تنهي أفق الانتظار والتشويق بالنسبة إلى المتلقي المسرحي عند حدود النهاية التراجيدية المتوقعة مسبقا، إلا بحدوث مفاجآت، وهذا ما لم يحدث في العرض المسرحي؛ لذا كان يمكن للمخرج (الشرشني) تغيير عنوان العرض المسرحي لإحداث الصدمة والتشويق والتأثير الدرامي تجاه المتلقي.

(1) كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، ص 7.
(2) أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ص 99.
(3) عبد المجيد شاكير: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، ص 30.
(4) أمبرطو إيكور: الأثر المفتوح، ص 9.
(5) منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح (سيميائية العنوان - سيميائية الشخصيات - سيميائية المكان)، ص 29.

خاتمة:

لقد قام الباحث بدراسة لرموز التراث الخليجي في المسرح القطري المعاصر، من خلال العرض المسرحي لمسرحية (مساء للموت) كنموذج لهذا الاتجاه المسرحي، وانتهت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، نوجزها في التالي:

- إن حضور التراث وتواريخ وأحداث الماضي في مرحلة ما قبل النفط يشكل ركيزة أساسية في بناء الشخصية الخليجية والقطرية، بمبدعيها المسرحيين أو بمتلقيها من جمهور المسرح المعاصر؛ فلا يمكن فهم وإدراك التجربة الفنية وإبداع الفنان القطري إلا بالعودة إلى منابع ثقافته الشعبية المحلية، ورموزها القادمة من البيئة البحرية والصحراوية، والتي لاتزال قيمها وحكاياتها وأمثالها قابعة في أعماق الإنسان القطري إلى زمننا المعاصر؛ ومن هنا تأتي أهمية التعرف على رموز وتراث وفلسفة المجتمعات الخليجية، ولاسيما المجتمع القطري للتواصل مع إنتاجاته الفنية والمسرحية.
- ويمكن حصر الرموز الموظفة في عرض مسرحية «مساء للموت» فيما يلي:

(أ) (الدانة): وهي غاية البسطاء وأمل الكادحين للوصول إلى رغد العيش، وهي كذلك معادل موضوعي لشخصية البطلة المسرحية (مريم)، التي حاول زوجها غانم الحصول عليها ليؤمن حياته، ويقترن بها بيد أنه خسر الإثنين في نهاية الأمر الدانة ومريم.

(ب) (الطبيعة، السفينة / البحر / المدينة التي تحتضن الساحل): قدم العرض المسرحي العناصر البيئية والطبيعية على أنها أحد أطراف الصراع مع القوة البشرية؛ فالطبيعة وجفاف المدن الظمئة وقلة الموارد دفع البطل المحوري (الزوج غانم) إلى ارتياد البحر وعمله الشاق. أما السفينة فبقيت في عمق المنظر المسرحي؛ لتؤكد أنها مصدر الرزق الوفير والوحيد، وظهرت المدينة بفكرها وعاداتها محيطة بالزوج لا ينفك منها مهما حاول أن يهرب وينجو بتغيير قراره، ونفي ما يقال له عن زوجته؛ فالمدينة هنا هي القدر الذي يدهمه في كل مشهد مسرحي إلى أن ينتهي نهاية تراجيدية.

(ت) (الفنر «السراج»، الصناديق التراثية، الأزياء الشعبية): سلطت الرؤية الإخراجية للمخرج القطري علي الشرشني الضوء على العناصر الفنية كالملابس والإكسسوارات، لتعزيز عملية الترميز، وتعميق أثرها لدى المتلقي؛ فالسراج (الفنر) كان يحاول إنارة بصيرة الشخصيات في صراعها؛ بسبب نوازعها البشرية، وسعيها إلى انتزاع حقوق الآخر من طبقة الكادحين، وإضاءة ظلمات الجهل والعادات البالية، ودعا المجتمع إلى التفكير ونقد الذات، كما عكست الأزياء المسرحية حالات الشخصيات وتحولاتها، فالأبيض يشير إلى النقاء، والأزرق القريب من زرقة البحر والسماء رَمز إلى الطبيعة، التي تتربص بالبطل كمعادل لمعاناته وتقلباته بين السكون والثورة والغضب، أما الصناديق فهي ذلك العالم السحري بجواهره ودررهِ، التي قد تجلب الشقاء مثلما تجلب السعادة أحيانا.

وأخيرا فإن مسرحية (مساء للموت) برؤيتها الإخراجية وسينوغرافيتها وفنونها الأدائية عبرت عن تجربة مسرحية ذات أبعاد طليعية، اتخذت من المناهج الإخراجية المعاصرة كـ (المعمل المسرحي ومسرح بيتر بروك والمسرح الملحمي)، والمؤثرة في عملية الاتصال المسرحي بين الخشبة والمتلقي معينا لها في تكوينها الفني وخطابها الفكري، طارحةً قضايا إنسانية تلامس الإنسان الخليجي والعربي المعاصر، وتكشف ثنائية التسلط / القهر، وصراع الإنسان مع قدرية الجهل والقيم الظالمة للمجتمع للخروج من التيه إلى مستقبل مشرق.

قائمة المراجع:

أولا- المعاجم:

1. سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، بيروت، دار الراتب الجماعية، (د.ت).
2. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

ثانيا - المراجع العربية:

1. أحمد زياد محبك: المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر، دمشق، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989، الطبعة الأولى.
2. أسماء معيكل: إعادة إنتاج التراث روائيا وإشكالية النوع الأدبي – رواية العلامة نموذجا، المأثورات الشعبية العددان 92، 93، أكتوبر 2015 يناير 2016.
3. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، دمشق، دار رسلان، الطبعة الأولى، 2010.
4. إمام مصطفى: المرأة في مسرح عبد الرحمن المناعي، قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث – إدارة الثقافة والفنون، الطبعة الأولى، 2006.
5. أمبرطو إيكور: الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو على، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الثانية ن 2001.

ثالثا- المراجع المترجمة:

1. حسن رشيد: القضايا الاجتماعية في الدراما القطرية في الفترة من 187 إلى 1987، قطر إدارة الثقافة والفنون وزارة التربية، الطبعة الأولى، 1997.
2. حسن عطية: الثابت والمتغير – دراسات في المسرح والتراث الشعبي،القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990.
3. خالد الكلباني: العبودية والحب في مسرح حمد الرميحي، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الطبعة الأولى، 2009.

رابعاً - المجلات والدوريات:

1. رامي أبو شهاب: بنية الحكاية الشعبية القطرية النموذج والاستقبال – كتاب المأثورات الشعبية، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الطبعة الأولى، 2015.
2. رحلة في عوالم المسرح القطري والخليجي والعربي، ج1، قطر، حقوق الطبع محفوظة لدى المؤلف، 2014.
3. سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، بيروت، دار الفكر الجديد، الطبعة الأولى، 1988.
4. صفوت كمال: البحر في الادب الكويتي الشعبي، مجلة العربي – إصدار خاص – الثقافة الكويتية أصداء وآفاق المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الأولى، 2003.
5. عبد الرحمن بن زيدون: قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الامتداد، دمشق، منشورات اتحاد العبار العربي، 1992.
6. عبد العزيز حمودة: المسرح العربي والبحث عن الهوية، الإسكندرية المهرجات السادس لقسم المسرح، ندوة اليوم العالمي للمسرح، مطبعة جامعة الاسكندرية، 1989.
7. عبد المجيد شاكير: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، الشارقة، الهيئة العامة للمسرح، الطبعة الأولى، 2013.
8. كير ايلام: سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، بيروت المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 1992.
9. محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، بيروت، مركز الدراسات الوحدة العربية، الطبعة 13، 2017.
10. محمد عبد اللطيف: توظيف التراث الشعبي في السرد الروائي، المأثورات الشعبية، العددان 92،93، اكتوبر 2015 يناير 2016.
11. محمد مبارك الصوري: الفنون الأدبية في الكويت، الكويت، المركز العربي للإعلام، الطبعة الأولى، 1989.
12. المرأة في المسرح الخليجي، قطر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الطبعة الاولى، 2005.
13. منير الزامل: التحليل السيمائي للمسرح (سيمائية العنوان – سيمائية الشخصية – سيمائية المكان)، دمشق، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2014.

المراجع الأجنبية

1. J.A. Cuddon. The penguin Dictionary of Literary Terms and literary theory (great Britain: Clays LTD (2013).
2. Ali Abdullah « The Influence of the sea or folk literature in Qatar « studies In Qatar Folklore, (1), Qatar ministry of culture Arts and Heritage, 2012.
3. Wejdan A. Alsaygh: « Female Image in folktales – Qatar Folktales As An Example» , Studies In Qatar Folklore, (1) , (Qatar: Ministry of culture Arts and Heritage 2012.