الفن المعاصر

فصلية- علمية- محكمة

العددان (29 -30) صيف 2023

ملف العدد:
خارطة التراث الشعبي في مصر

العددان (29 - 30)

مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (29 - 30)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رقم الإيداع
6269 - 2011
الترقيم الدولي
3639 - 1110

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
د. الشريف منجود

الغلاف بريشة
الفنان إسلام النجدي

شروط وأحكام النشر في المجلة

المواد المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كتّابها ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب المجلة بأي مداخلات أو تعليقات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

يراعي الباحث القواعد العلمية في كتابة البحث.

أن يكون البحث متناسبًا مع طبيعة المجلة البحثية.

أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.

يتحمل الباحث المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.

يرسل المواد إلى المجلة إلكترونيًا بصيغة **word** ما مراعاة تنسيق البحث وتنسيق هوامشه بصورة سلمية.

للمجلة الحق في مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

المسرح

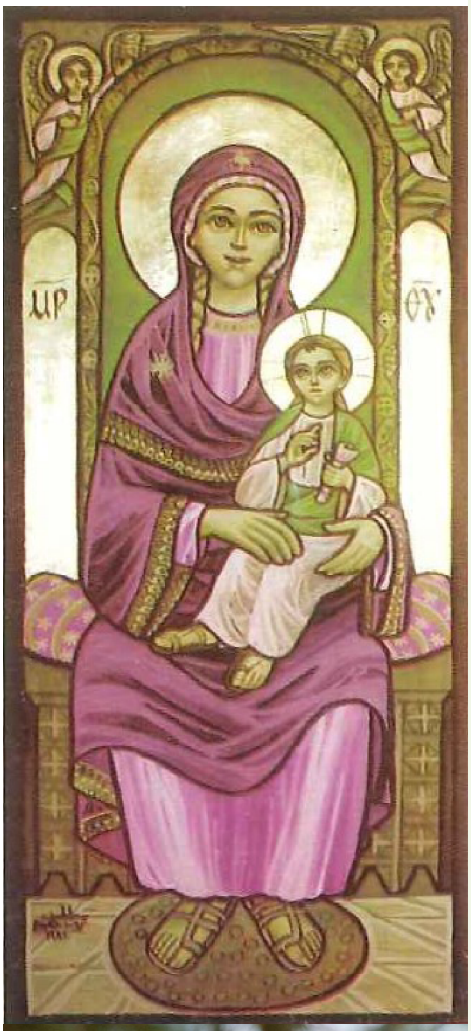
- نظرية التلقى وإشكالية المعالجة الدرامية — د / أمانى يوسف 11
- دراما العبث عند أرابال — د / عماد العكارى 23
- ملامح التجريب فى المسرح الكويتى — د / عبد الله العابر 41
- دور الوسائل الإعلامية فى الحفاظ على الهوية الثقافية والاجتماعية للش باب — د / نجم راشد 55

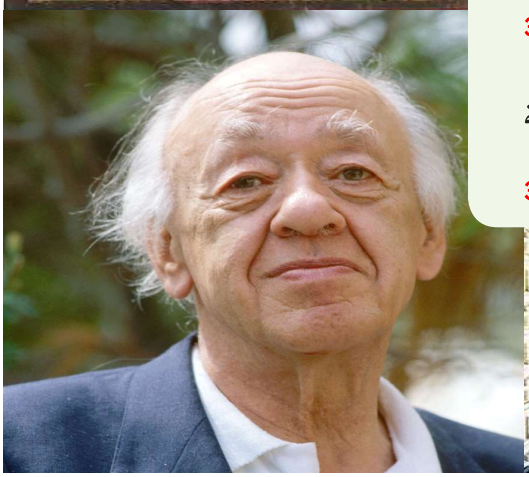
السينما

- أثر توظيف الحركة على المحتوى البصرى للفيلم السينمائى — د / شريف عبد الفتاح 73
- الذكاء الصناعى ومستقبل شريط الصوت فى مصر — د/أشرف أحمد 95
- أثر عمارة المكان فى تصميم الفيلم السينمائى — د / سمر بهاء 113
- عمارة منازل القدماء المصريين فى الأفلام الأمريكية — د / دعاء الديب 153
- الدور الإبداعى المتميز للمرأة الأفريقية كمنتجة ومخرجة فى صناعة الفيلم السينمائى — د / نيفين عبد الحميد 201

ملف العدد

- خارطة التراث الشعبي في مصر أ.د. مصطفى جاد 237
- موسيقى أغانى السبوع بمدينة اسنا فى صعيد مصر د / نهلة أبسخرون 265
- فن الأيقونة النشأة والتطور عبر الفنون المسيحية د / نرمين الحوطى 275
- القيم الجمالية للمفردة الحركية ودورها فى بناء الصورة التعبيرية د / محمود صبرى 293
- صياغة معاصرة للألعاب الشعبية على مسرح الطفل د / فادى النبراوى 303
- الدلالة الرمزية للون فى سيرة الأميرة ذات الهمة د / شيماء السنهورى 313
- فن الرقص وارتباطه بالدراما والمسرح فى مصر القديمة د / محمد صلاح الدين 333
- المسرح الإفريقى وإشكاليات الهوية د / سعداء الدعاس347
- تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية د / جاسم حسن 375





التراث والهوية

أ.د/ غادة جبارة
رئيس التحرير ورئيس أكاديمية الفنون

تهتم الكثير من الجامعات والمؤسسات العلمية بدراسة التراث بوصفه علما يناط به التمثل بمعطياته في بناء ما يعرف بالهوية **Identity** ، والتي يتلخص مفهومها في جعل الشيء هو ذاته وليس غيره –وفقا لتعريف الفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند" في كتابه (العقل والمعيارية)– ومن ثم يمكننا القول بأن الهوية تعزز ترسيخ العلاقة بين الفرد ومجتمعه المحيط وإرثه الإبداعي الذي يمتد إلى تاريخ بدايات الحضارات الإنسانية، وهو ما تتبناه منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة (اليونيسكو). وفي مصر الحديثة، وهي في مرحلة بناء الدولة الحديثة، اهتمت الدولة منذ عام **1959** بإنشاء مركز الفنون الشعبية، والذي تغير مسماه إلى مركز دراسات الفنون الشعبية كمركز بحثي ميداني يسجل تراث الثقافة المصرية بمختلف أشكاله وصوره. وفي عام **1981** آلت تبعيته إلى أكاديمية الفنون متزامنا مع صدور قرار إنشاء المعهد العالي للفنون الشعبية، وهو ما يدل دلالة قاطعة على وعي الدولة بأهمية التراث في حياة الشعوب، ليتحول المعهد والمركز إلى منارة تهدي السبيل إلى الاهتمام بالتراث من أجل تأكيد هويتنا المتفردة، والآن ونحن في بدايات إعادة بناء وتجديد دماء الدولة يزداد اهتمامنا بحفظ التراث وإثارة القضايا البحثية حوله، ويجيء ذلك الاهتمام إيمانا بأهمية التراث بوصفه شاهدا على إبداعات الماضي السحيق، والذي يشكل المصدر الذي يستلهم منه الفن المعاصر إبداعاته، بما تحمله من لغات فنية تعبر عن هويتنا كما تعبر عن تفردنا الحضاري والإبداعي، مما يمكن معه الزعم بأن فنوننا المعاصرة هي امتداد طبيعي للفنون التي تجلت في مهد الحضارات وعبقرية الزمان والمكان اللذين حظيت بهما مصر.

وفي إطار سعينا الدؤوب للحصول على جودة التعليم في مجالاتنا الإبداعية شديدة الخصوصية والتميز قياسا لنظم التعليم الأخرى، فإن لدينا خطة طموحة نسعى لتحقيقها في أكاديمية الفنون بمعاهدها المختلفة، مستندين إلى ما تملكه من بنية تحتية تتمثل في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي سيشهد تطويرا ملحوظا ليقوم بدوره كمركز بحثي علمي وميداني وتوثيقي في هذه اللحظات الفارقة في عمر مصرنا الغالية، إلى جانب متحف أكاديمية الفنون للفنون الشعبية الذي يبدأ هذا العام في استقبال الزوار من داخل مصر وخارجها بما يحتوي عليه من محاكيات لتاريخ مصر عبر العصور بين الريف والحضر، والعادات والتقاليد، والحرف اليدوية والطقوس الشعبية، لينقل إلى الأجيال الجديدة إبداعات الماضي ليفخروا به، ولتترسخ في وجدانهم معاني الوطنية والهوية.

التراث والفنون المعاصرة

أ.د/ مدحت الكاشف
مدير التحرير

ثروة كبيرة من الآداب والفنون والقيم الجمالية والعادات والتقاليد والمعارف الشعبية والثقافة المادية توارثتها الأجيال عبر حضارات موغلة في القدم، وقد خلت واندثرت تلك الحضارات مخلفة وراءها تراثا لا يزال شاهدا على التاريخ والزمان والمكان. فنذ وطأت قدماه الأرض، يعمل الإنسان على تعميرها وبناء حضاراتها مسجلا كل تفاصيل حياته وآماله وآلامه وصراعاته من أجل البقاء، ليصبح ما دونه بمثابة لغة التواصل بينه وبين كل الموجودات من حوله، وكتعاويذ طوطمية يناهض بها تلك الظواهر الطبيعية التي لم يصل إلى تفسير محدد لحدوثها، فشكلت اللبنة الأولى لمعتقداته وطقوسه. ولم يكف عن اتخاذ الكهف مكانا يحتمي فيه من كل مخاوفه ممارسا فيه إبداعه التشكيلي عندما حول ذلك الكهف إلى معرض لإبداعاته التشكيلية يؤرخ فيه كل أحداث حياته ليصبح فيما بعد الثروة التي ورثتها الأجيال تلو الأجيال يحاول كل جيل أن يستلهم منها ويضيف إليها، وهو الأمر الذي جعل من التراث عنوانا ودليلا على حضوره الحي وتجليات حياته وإبداعاته، ليكون أيضا بمثابة الحبل السري الذي يربطنا مع إبداعات الأسلاف الذين أخذوا على عاتقهم بناء هويتنا بما تركوه من تراث إبداعي أصبح مرجعا لممارساتنا الإبداعية نستلهم منه فنوننا المعاصرة. لم يقف الأمر عند حد الاستلهام فحسب، بل أيضا التمثل بالأفكار والتصورات التي تترسخ في وجداننا للتمسك بتلابيب هويتنا أكثر وأكثر، خاصة في الأوقات التي نجد فيها أنفسنا في مواجهة تعقيدات حضارتنا المعاصرة التي تحاول بناء أسوار شاهقة تكاد تفصلنا عن ماضينا وتستهلكنا بأشكال تنتمي

للتكنولوجيا أكثر مما تنتمي لإنسانيتنا وتطمس وجودنا، وتحول بيننا وبين تواصلنا مع بعضنا البعض، بل بيننا وبين ماضينا السحيق، تحت دعوى التطور والمدنية والعصرية وتختلط أمامنا الصور والأشكال، وتذوب الحضارات المتباينة في بعضها البعض تحت شعار العالم قرية صغيرة، تسعى بآلياتها لأن تطمس ذلك الجانب المتعلق بجذورنا، وتجعلنا شرهين نهمين في عالم افتراضي لا نعرف فيه أفقا ولا برا نصل إليه لنعيش في متاهات ليس لها بداية أو نهاية، الأمر الذي يصيبنا بالخوف والرعب، لا نجد إلا محاولة الاختباء بالكهف لنجد ثمة أشياء تنتمي للتراث تشد بأيدينا، وتأخذنا إلى بر الأمان. تأتي الفنون في صدارة تلك الأشياء التي تعد بمثابة حائط صد نحتمي فيه من هذا العالم المخيف.

فالفنان المعاصر يجد نفسه مدفوعا إلى اقتفاء أثر القيم الجمالية والمضامين الفكرية والفلسفية والرموز والتكوينات التعبيرية التي تجلت في فنون الأولين وباتت تراثا إبداعيا مؤثرا في كل ما تلاه من إبداع، لما يتمتع به من ثراء وخبرة مؤسسة ومذهلة وعاكسة تلقي بظلالها على كل ممارسة إبداعية لاحقة، الأمر الذي يثير العديد من القضايا والإشكاليات، بل والتحديات التي تواجه الممارسة الإبداعية المعاصرة من جانب، والبحوث الأكاديمية في مجال الإبداع الفني من جانب آخر. وانطلاقا من تلك الإشكالية جاء تركيزنا في هذا العدد على الملف الرئيسي الذي يحوي مجموعة متفردة من البحوث العلمية حول التراث بأشكاله المختلفة، تحاول إثارة القضايا والإجابة على التساؤلات المسكوت عنها في ظل هذا الركام من التطور التكنولوجي الذي يحاول جاهدا قطع الحبل السري الذي يربطنا بتراثنا وماضينا في ظل عالم متغير تداخلت فيه الثقافات وامتزجت بشكل صادم يسعى حثيثا إلى إخفاء الحضور المميز لكل حضارة من الحضارات الإنسانية.

ملف العدد

خارطة التراث الشعبي في مصر

تأثيرات الأبعاد الميثولوجية للشخصية الخرافية في عروض المسرح الكويتي

أ.م. د. جاسم حسن الغيث*

ملخص

يُجذّر البُعد الميثولوجي والخرافي في الأعمال المسرحية التي تستلهم التراث العربي والخليجي في الحركة المسرحية الكويتية المضامين الفكرية والفلسفية للنص المسرحي. ولعل أبرز ملامح هذا الاتجاه المسرحي هو التوظيف الدرامي لشخصيات أسطورية وخرافية ذات أبعاد أسطورية خارقة للعادة من أمثال «الطنطل، ابن آوى (الواوي)، وغيرها ..». إنها شخصيات تقبع في لاوعي المجتمعات بملامح متبقية عبر الأجيال بأشكال وصور لا نهائية يخلعها عليها المُكوِّن الثقافي والذاكرة الجمعية.

لقد قُدمت النصوص التراثية في مسيرة الحركة المسرحية الكويتية باعتبارها جزءا من الثقافات المحلية المتجذرة في طبيعة الإنسان الكويتي الخليجي وتطوراته الأبستمولوجية. تبدو هذه الدراسة كمحاولة للولوج إلى عالم درامي تراثي النزعة والقسمات، تحدد من خلاله تلك العلاقات بين الداخل والخارج، وبين المضمون الفكري بأبعاده الأسطورية الخرافية وبين المتلقي بثقافاته وصوره المتسللة إلى ذاكرته العميقة.

تسعى الدراسة إلى التوقف عند ذلك التوظيف الفكري والفني في الأعمال المسرحية الكويتية التراثية التي استوحت قصص البحر ورحلات البادية والصحارى والتراث الخليجي والعربي في عروض مسرح الكبار ومسرح الطفل الذي بدأ بداية مبكرة نسبيا مقارنةً بالحركات المسرحية الأخرى في الخليج العربي.

*أستاذ مساعد– بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت

تتجلى الشخصيات الخرافية في الثقافة الكويتية الخليجية العربية باعتبارها نتاجا لتاريخ متصل ومتتابع من تجربة الإنسان الكويتي الذي امتزج موروثه الثقافي والفني بالقادم من أعماق التاريخ العربي والإسلامي، إضافة إلى التفاعل الإنساني مع الوافد إلى عالمه المتنامي عبر الحقب الزمنية، لا سيما بمراحل تحولاته في القرن العشرين وبناء المجتمع الحداثي. وتبدو شخصيات خرافية أسطورية كـ «الطنطل، ابن آوى (الواوي)» مادة تنسج منها الدراما المسرحية بناها الفنية ومضامينها الفكرية بأسلوب يحاكي تراث المجتمع الكويتي، وهو مكون يضرب بجذوره في الثقافة الخليجية العربية.

إننا في مجتمعاتنا الخليجية نحيط أبناءنا بموانع وأسوار عالية من المحاذير والعادات والتقاليد والنظم التي تكبّل قدرتهم وتضيّق هامش حريتهم حتى إذا ما عجزنا عن الإحاطة الكاملة ورأينا أن لهم بابا لا يمكن أن نوصده، اختلقنا (بعبع) أو شكلا خرافيا خلعنا عليه كل صفات الشر والخُبث حتى نثبّط عزيمتهم في مجرد التفكير بالمضي خارج أسوارنا التي نعتقد جازمين أنها آمنة.

هذا المنحى في ممارستنا شكَّل خطابا فنيا استلهم تلك الرموز الخرافية ودلالاتها في اللاوعي الجمعي ليقيم بينها وبين التجربة المسرحية علاقات تفاعلية ومعانٍ لا متناهية. إن هذا «الربط بين الخطاب المسرحي والأنساق الجمعية هو الذي يحقق الإدراك المفاهيمي للمعادلة المسرحية المكونة من العرض والمتلقي، ذلك أن المجتمع هو الذي يعطي للعرض المسرحي هويته والأساس الذي أنتج من أجله، فالخطاب المسرحي لا ينهض إلا في ضوء جدلية الواقع والفنان؛ أي ربط العرض ومضمونه بالشروط الاجتماعية»[1].

فمنذ سبعينيات القرن العشرين، وأعمال مسرح الطفل في دولة الكويت تلقى رواجا وتشكل وعي وثقافة الأطفال بمختلف المراحل العمرية بحكايات شعبية، وأخرى تراثية خليجية أو عربية للحيوانات الأسطورية والخرافية وعوالمها الخيالية، والأبطال الذين دخلوا هذه العوالم إما بإرادتهم، أو بما اقتضته الضرورات الدرامية. هذا الاتجاه في مسرح الطفل ما زال مستمرا إلى أيامنا هذه، وتلك الأجيال التي شهدت مولدها وعاشت أحداثها الدرامية غدت شخوص الفكر والأدب وصُناع القرار السياسي في مجتمعاتها.

بالإضافة إلى أن ذلك التوظيف الفني غالبا ما يغذي عنصر التشويق والترقب والاحتمالات والتوقعات المفتوحة التي تحتاجها البنية الدرامية لتعزيز أحداثها وحبكاتها الرئيسة والفرعية، ومن ثم تستحوذ على اهتمام وتركيز المتلقي حتى المشاهد الأخيرة من فصول العمل المسرحي.

المصطلح والمفهوم:

تتضح ملامح مصطلح الحكاية الخرافية في «أنها سرد قصير بأسلوب نثري أو شعري يحمل في مضامينه مغازي وقيما، وتتحدث عن شخصيات تمثل مخلوقات غير إنسانية أو جمادات، يتم تصويرها بأسلوب بشري، كتقديم قصص الحيوان بحكايات أدبية»[2]، وهذه الحكايات تبقى في ذاكرة الشعوب وتخلُد معها العظة والقيم والمضامين الأخلاقية التنويرية

للإنسان، إلى جانب التصوير الفني الخيالي والإبداع المتجدد مع كل قراءة وصياغة معاصرة لهذه الحكايات وأبطالها الخرافيين.

إن الاتجاه نحو هذا العالم الخيالي يمثل جزءا من عوالم الثقافة الخليجية أو الكويتية في مجال الإبداع أو التلقي «فالخرافات لون من ألوان الحكايات يتناقلها الناس جيلا بعد جيل، ويتناول تفسير كثير من أسرار الحياة، وهي تختلف عن الأساطير في أن الأولى تناقلها الناس بلغتهم الدارجة في الوقت الذي احتفظت فيها الأساطير بلغة فصيحة، كما أن الأسطورة ترجع إلى ما قبل الأديان، أما الخرافة فقد ظهرت بعد الوثنية، ولذا يغلب عليها الطابع التعليمي والتهذيبي»[3].

ونرى من خلال تتبعنا لمفاهيم ومصطلحات الأسطورة والخرافة مدى التقاطع بين المصطلحين بل نتلمس امتداد الأسطورة في أشكال التعبير التي تنتهجها الخرافة في بنائها الفني وأبطالها وشخوصها ومغازيها الفكرية «فالأسطورة: قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي»[4]. كما أن هذه الشخصيات «عادة ما تظهر في إطار أحداث تاريخية تسعى إلى الكشف عن ممارسات شعبية أو مسلمات أو ظواهر طبيعية»[5].

غير أن مصطلح الخرافة دُرج في ثقافتنا الشعبية الكويتية أكثر من مصطلح الأسطورة الذي عادة ما يرتبط بالخطاب الأكاديمي واللغة الفصيحة والدراسة العلمية؛ أما الخرافة فغالبا ما ترتبط في ذاكرتنا بالأبطال ذوي القدرات الهائلة والشخصيات التي تحمل الشر والتهديد والوعيد لمن يتجاوز الحدود الآمنة ويقترب من محيطها.

ولقد نسجت الذاكرة الشعبية عن محيط هذه الشخصيات الخرافية الشريرة والسلبية القصص والحكايات والأحداث المشوقة والمخيفة في الوقت ذاته، وهنا فإن الاتجاه نحو الشخصيات الخرافية اتسع لا «ليشمل مجرد القصة الكاذبة التي لا يقبلها العقل، ويشمل أيضا ذلك التشويه الخيالي لشخصية حقيقية ماثلة في أذهان الناس باطراد [...] فينسب الناس العاديون إليها صفات خارقة للعادة هي في الواقع بمنزلة تعويض عما يشعرون به من نقاهة أو ذلة»[6].

إن تأثير الشخصيات الخرافية دراميا يرتبط بالشخصيات المحورية البطلة وفعلها الدرامي في النص المسرحي. كما أنه يعبر عن فكر مجرد يحوي في ذاته أبعادا ميتافيزيقية للتجربة الإنسانية، فقد سبر أغوار النفس البشرية من خلال قيم وأشكال وأحداث وقعت في الماضي أو أحداث يخشى الأبطال المسرحيون حدوثها في المستقبل. فالصراع الدرامي هنا يتشكل عبر مراحل ومسارات مختلفة بين طبيعة بشرية ملموسة نابضة وقوى أسطورية خرافية يصعب التنبؤ بقدراتها أو بتحديد شكلها أو بمدى تأثيرها في مصير البطل المحوري والذي عادةً ما يواجه في خاتمة المسرحية مصيرا تراجيديا بصراعه غير المتكافئ مع القوى غير الطبيعية وتلك الشخصيات الخرافية.

«وأبطال الخرافات يظهرون من دون ملامح نفسية محددة، ولهم أنماط شخصية متشابهة، ولا يستطيع السامع أن يتعرف إلى ما يعتمل في نفوسهم من صراع داخلي بشكل واضح،

على الرغم من أن صور البلادة والذكاء أو الشجاعة والجبن وغيرها من المزايا والصفات ترسم للخرافة وفقا لما تقتضيه مجرياتها»[7].

ومهما تمايزت الشخصيات الخرافية وتنوعت سماتها وأبعادها وألوانها فإن لها غايات وأهدافا غالبا ما تتقاطع مع بني البشر فهي في صراع دائم مع الكائن الإنساني سواء كانت تعيش بينهم أو نابعة من أعماق ذاته التي تختزن الموروث والثقافات المحلية والعادات والتقاليد، إن هذا الصراع يستوجب أشكالا لها إمكان التواصل والتصارع والتلاحم مع البطل البشري بإطار رمزي يختزن تناحر الشر والخير بين طرفي الصراع المتطور في مراحله حتى تتجلى نهاية البطل المحوري بالانتصار على قيم الشر وهيمنتها على المجتمع الإنساني بعد أن اختلت موازينه وعانى بسبب نزعات الشر المتمثلة بالسيطرة والطمع والجشع وغيرها من الصفات السلبية وغير المحمودة.

إننا «عندما نتحدث عن الأسطورة أو الحكاية الشعبية المتناقلة شفهيا، فإننا لا بد أن نسبر الذاكرة الجماعية لأي شعب، وذلك لأن هذه القصص تعبر إرثا مشاعا تناقلته الأجيال ليشكل جزءا من ثقافتها العامة»[8].

وإذا تتبعنا مصطلح الأعجوبة (Miracle play) لوجدنا أنه «نوع مسرحي من القرون الوسطي، القرنان الحادي عشر والرابع عشر يرويان حياة قديس بشكل سردي أو درامي– تخلِّص العذراء صيادا تائبا، الأمر الذي يقود إلى مشاهد من الحياة اليومية وإلى تدخلات عجائبية»[9]، في هذه الحقبة التاريخية

ومهما تمايزت الشخصيات الخرافية وتنوعت سماتها وأبعادها وألوانها فإن لها غايات وأهدافا غالبا ما تتقاطع مع بني البشر

التي سيطرت عليها الكنيسة ظهرت بما سُمي بـ«العصور الوسطى مؤلفات قصصية رمزية تصف الطير والحيوان منذ أقدم العصور وإلى جانبها طيور وحيوانات خرافية كان الظن الشائع أن لها وجودها الحقيقي، وكانت جميعها تتفحص خصائص البشر وتهدف إلى تلقين عدد من القيم الدينية والأخلاقية ونقد المجتمع»[01].

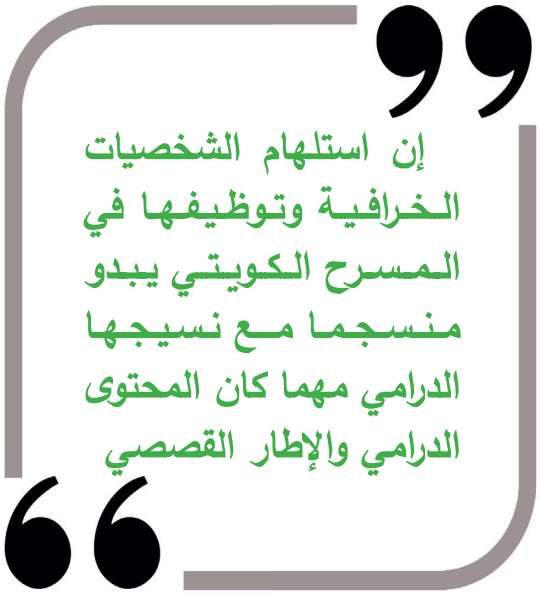
الخرافة في الثقافة الكويتية:

من الشخصيات الخرافية في ثقافة المجتمع الكويتي التي وُظِّفت في الأعمال المسرحية الكويتية هي: (الراوي ابن آوى)، والطنطل، ولعل أشهرها (حمارة القايلة)، و«الحمارة المعروفة أنثى الحمارة، والقايلة عندنا تُطلق على وقت الظهيرة، وهي لفظة محرفة أصلها القائلة وهي منتصف النهار، والقيلولة نوم القائلة» [11].

لقد قدمت الحركة المسرحية الكويتية النصوص التراثية باعتبارها جزءا من الثقافات المحلية المتجذرة في طبيعة الإنسان الكويتي

الخليجي وتطوره الأبستمولوجي. وتجسد هذه الأعمال «رؤى خاصة للعالم وطرائق مميزة في إدراكه وتقديمه. وقد تنوعت هذه الطرائق والرؤى عبر تاريخ المسرح، والمسرح شكل خاص من أشكال الوعي المتخيل»[21]، إضافة إلى أن هذا التجسيد والتكوين الفني غالبا ما يغذي عنصر التشويق والترقب والاحتمالات والتوقعات المفتوحة التي تحتاجها البنية الدرامية لتعزيز أحداثها وحبكاتها الرئيسة والفرعية، ومن ثم تستحوذ على اهتمام وتركيز المتلقي حتى المشاهد الأخيرة من فصول العمل المسرحي.

«والحكايات الشعبية الكويتية التي ترتبط بحياة البحر في الكويت تتنوع بين ما هو (سوالف) وبين ما هو (حزاوي) أي حكايات واقعية وحكايات يغلب عليها الخيال. فالحكايات حينما تخرج بأحداثها من إطار الواقع إلى مجال الخيال أو ما لا يمكن حدوثه. تتحول الحكاية من (سالفة) أي رواية شيء حدث إلى (حزاية) أي إلى حديث يلهب الخيال»[31].



ولم تكن هذه الشخصيات الخرافية وتأثيراتها في المجتمع الكويتي قابعة بين جنبات النص أو العرض المسرحي الكويتي فحسب، بل إن أول نص قصصي قصير وهو قصة (منيرة) للكاتب خالد الفرج المنشورة في مجلة الكويت في عام 1929، حيث يسمع صدى حكايات الخرافات، وفي دراسته لهذه القصة القصيرة يشير الدكتور مرسل العجمي إلى «أن منيرة هنا ليست حالة فردية فحسب، بل هي أيضا شخصية تمثيلية لأترابها في ذلك الزمان»[41].

إن استلهام الشخصيات الخرافية وتوظيفها في المسرح الكويتي يبدو منسجما مع نسيجها الدرامي مهما كان المحتوى الدرامي والإطار القصصي سواء كانت الحكايات مستوحاه من حكايات البحر والسفر والبحث عن اللؤلؤ أو قصص الصحراء والواحات الغنَّاء والبيئة البرية ويؤكد هذا الانسجام أن «الخرافات مقطوعة الجذور بالمكان والزمان حيث إنها تأخذ شكلا عالميا»[51].

تحاول هذه الدراسة الولوج إلى عالم درامي تراثي النزعة والقسمات تحدد من خلاله تلك العلاقات بين الداخل والخارج، وبين المضمون الفكري بأبعاده الأسطورية الخرافية وبين المتلقي بثقافاته وصوره المتسللة إلى ذاكرته العميقة. فهذا التوظيف الدرامي يحتاج إلى مزيد من الكشوف والتحليلات والتفسيرات فالعمل المسرحي ليس وثيقة تاريخية تأخذ المتفرج إلى عالم خيالي في أروقة الماضي فحسب، فـ «ليس من فن مسرحي إلا في الحاضر،

فؤاد الشطي

ولا يمكن تصور عرض مسرحي في الماضي أو في المستقبل، فما يصور عن الماضي أو المستقبل يجري في الحاضر»[61]، وهنا يمكن للنص المسرحي / العرض المسرحي أن يكون حقلا علميا يقدم آراء ونتائج تمثل مراحل أولية جنينية تتبعها مراحل متطورة في مسيرة البحث العلمي الدرامي والمسرحي.

وتتجلى عمليات فك التشفير لهذا المشهد المسرحي التراثي في عروض المسرح الكويتي في التعامل مع هذا الإطار (framework) حاضرة دائما في عقل المتفرج والصورة الفنية الخيالية الماثلة أمامه، فالـ «الصورة في بنية كل نشاط، ينبغي أن تفهم في إطار فكرة الآفاق والمستويات بوصفها فكرة فينومونولوجية تقضي بأننا أمام ثلاثة تجليات للصورة: الصورة بوصفها إدراكا والصورة بوصفها تخيلا، والصورة بوصفها ذكرى، ولكل تجلٍ منها مقوماته وخصائصه، ولما كانت هذه الصورة كلها تؤول إلى الذات، لذا يبدو الأنا الحد الجامع والظاهر في كل التجليات التي لن ترد في نهاية الأمر إلا إلى الشعور في مضايفته وقصده وعملياته الحالية»[71].

الشخصية الخرافية في مسرح الكبار:

اتخذت الشخصية الخرافية في المسرح الكويتي للكبار بُعدا رمزيا وتوظيفا فلسفيا، فعلى الرغم من وجودها الفعلي على خشبة المسرح في مواطن من العرض المسرحي، فإنها تمثل ذلك المسار الذي يختزل صراع الإنسان الكويتي تجاه القوى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية في زمن التحولات، فمنذ منتصف القرن العشرين والحداثة تجتاح المجتمع الكويتي والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تتصارع في اتجاهات عدة يصعب كبح جماحها والسيطرة عليها وتكييفها وفق إرادة الإنسان الكويتي بشكل يتوافق مع أصالته وموروثه الفكري وعاداته. وقيم دينه الإسلامي.

ولقد «حدث الاحتكاك الثقافي بين المجتمع الكويتي والمجتمعات الأخرى عبر طريقين، أولها من خلال الوافدين إلى المجتمع الجديد كقوة عمل، وثانيها من خلال انتقال هذا المجتمع إلى المجتمعات الأخرى»[81] وتفاعله الاقتصادي والسياسي والثقافي معها.

وفي هذا الصدد نتناول مسرحيتين هما: «نورة» و«الواوي»، وهما من الأعمال الخالدة في ذاكرة المسرح الكويتي في مرحلة ازدهاره وغزارة إنتاجه الدرامي وأطروحاته الفكرية على يد كتاب مسرحيين من أمثال عبد العزيز السريع ومخرجيَن مثل صقر الرشود وفؤاد الشطي

في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، فقد «كان المسرح في الكويت أكثر التصاقا بالقضية منذ أصبح حركة، وقد عمل على جذب الناس من حوله [...] وفي الثمانينيات استطاعت أن تبعث وعيا جماهيريا مسرحيا»[91].

تحاكي مسرحية «نورة»* قصة الحب الشهيرة «روميو وجولييت» للكاتب الإنجليزي وليم شكسبير، غير أن العادات والتقاليد تفرض نفسها باعتبارها بُعدا آخر إلى جانب الصراع الذي يدور بين الأسرتين المتناحرتين، فبنت النوخذة «القبطان» نورة لن تتزوج من ابن السماك بسبب الفوارق الطبقية والإرث المتبقي من الأفكار والمسلَّمات في وعي المجتمع الذي يلعب دورا رئيسيا في جوهر المأساة للأبطال المحرومين.

لقد قُدمت مسرحية «نورة» بطابع يستلهم التراث الكويتي الثقافي بفنونه وأشعاره وفولكلوره، فهذه المادة الفولكلورية و«الخرافة والحكاية والشعر والأقوال السائرة والأمثال، والألغاز والأقوال السحرية والموسيقى [...] وجد كتاب الدراما في تلك المادة الملحمية الموضوعات ونماذج الشخصيات»[12] التي تمتد جذورها إلى الماضي وإلى مرحلة ما قبل ظهور النفط والحداثة الكويتية والتطور الاقتصادي والتغير الاجتماعي.

تذكر شخصية «خميسوه» هذا الدرويش التي تحمل شخصيته مقولات تختزل الواقع المأساوي للمجتمع، وتبعث برسائل ذات بعد استثنائي. شخصية «الحوتة البلانة» وهي شخصية خرافية يشير إليها «خميسوه» بكثير من الخوف والتنبؤ بالمجهول لمصير هذا المجتمع إذا استمر يغرس في نفوس أبنائه هذه

صقر الرشود

القيم البالية وغير العادلة، ناهيك عن سلطة المال وجبروتها أمام المشاعر الإنسانية، حيث «يمتلئ الشعر الشعبي (الفولكلوري) بالنعوت والتشابيه والاستعارات الشائعة التي تصور الكائنات البشرية على هيئة طير وحيوان وشجر أو نبات»[22].

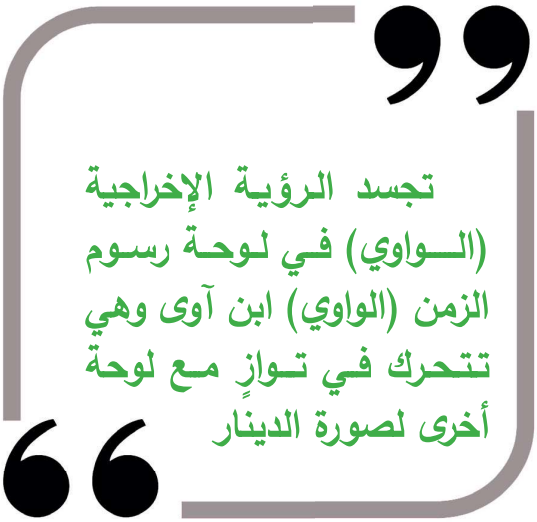
إن الشخصية الخرافية التي تظهر على خشبة المسرح وهي شخصية «حمارة القايلة» تمثل الخطر المحدق بهذا المجتمع بسبب الصراع الذي يسوده وفقدان المحبة وضياعها بين أفراده، إلى جانب ذلك يوظف المخرج فؤاد الشطي دخوله في لحظات التأزم بعد استفحال الجهل واستبعاد صورة العقل مقدمة تهكما لهذه الأوضاع في دخولها الكوميدي مع شخصية الراوي الفنان جوهر سالم. ولا شك أن الأداء التمثيلي في هذا المشهد «يحمل الخزين الدلالي للجسد ثقافة خاصة نابعة من محيطه المعيش وخبراته المتراكمة ويمثل انعكاسا لمجتمعه وثقافته»[32].

تقدم الرؤية الإخراجية في المسرحية الواقع العربي في توظيفها حكاية من التراث الكويتي مستخدمة الفنون الشعبية والتمازج بين الماضي والحاضر، مشيرة إلى أن «البعبع» أو الشخصيات الخرافية هو ذلك «العدو» القادم من خارج الحدود ليتغذى على خلافاتها ورجعيتها ومن ثم يتسنى له الظفر بكل أحلامها ومستقبلها.

تتزوج «نورة» الغني، وتغلب كل من العادات والواقع الاقتصادي في نهاية العرض المسرحي على الأبطال المحوريين الذين كانوا عاجزين منذ بداية الأحداث عن مواجهة تلك القوى الفكرية والاجتماعية، أما «خميسوه» فكان يتحدث عن الهواء الصحي، هواء الحرية الذي تتوق إليه النفوس الصادقة لإنقاذ هذا المجتمع وتعزيز صلابته أمام تحديات المستقبل.

أما العمل المسرحي الثاني فهو مسرحية «الواوي»* ففي هذه المسرحية الاقتصاد والثروة تقتلع من أمامها كل جذور التاريخ والارتباط بالزمان والمكان، وهي ثلاثية للمخرج المسرحي صقر الرشود تضم ثلاث مسرحيات بنظام الفصل الواحد، المسرحية الأولى كانت بعنوان «هدامة» وهي من تأليف مهدي الصايغ، أما الثانية فهي مسرحية «تحت المرزام» للكاتب المسرحي نواف أبو الهيجا، أما الأخيرة فهي مسرحية «مجنون سوسو» وهي من تأليف الفنان المسرحي محمد السريع.

«الواوي» في هذه المسرحية هو الاقتصاد والثروة التي تقتلع من أمامها كل جذور التاريخ والارتباط بالزمان والمكان الجميل، وكل قيم الأصالة والبساطة التي شكلت الهوية الكويتية. إن «الواوي» في هذا العمل المسرحي هو المعادل الموضوعي للخطر القادم نتيجة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثقافات الواردة بسبب الانفتاح على العالم، فهل ستحافظ الهوية الثقافية (Culture Identity) على نسيجها الفكري والاجتماعي والعقائدي؟



تجسد الرؤية الإخراجية (الواوي) في لوحة رسوم الزمن (الواوي) ابن آوى وهي تتحرك في توازٍ مع لوحة أخرى لصورة الدينار، إنها إشارة تتجه إلى عقل المتلقي تحيله إلى واقع الشخصيات المسرحية، وأن ما يحصل لها هو نتاج هذه القوة الاقتصادية (البعبع) أو الواوي الذي يتحول فيما بعد ليختزل هذه الأبعاد في شخصية العم الجشع والطماع الذي يريد شراء بيت أخيه ليحقق الثراء حتى وإن كان على حساب أقرب الناس إليه.

في مسرحية «هدامة» مشهد لأسرة كويتية تعيش في بيت متهالك مبني من الطين، يقاوم

> لطالما كانت الحكايات الخرافية وشخوصها مادة خصبة وثرية بشخوصها وطبيعة مساراتها الدرامية في الأعمال المسرحية الخاصة بمسرح الطفل في الكويت

الأب ليلملم تصدعاته وتشققاته حتى يهدم أمام عوامل التعرية والزمن، أما الأولاد فهم يتمنون سقوطه لينتقلوا إلى عالم عصري، إنه صراع رمزي بين محافظة الآباء والأجداد على الأصالة والموروث الشعبي والهوية وبين الأبناء المتأثرين ببريق الحضارة والمدنية حتى وإن باعوا ماضيهم وتراثهم لمن يدفع أكثر.

أما في مسرحية «تحت المرازم» فالواوي يتجسد في شخصية إنسانية إنها «مالك البناية»، القوة الاقتصادية التي تستغل شُح العقارات السكنية وارتفاع أسعارها لتضيف قيمة إضافية وترفع أسعار إيجارات العمارة على المواطنين والمقيمين، إن البعد الاقتصادي انتزع من أعماق الشخصية الإنسانية (مالك العمارة) أي قيم تراعي حقوق الإنسان وأي مشاعر إنسانية لتحيله إلى (ابن آوى) بعدما لا يفكر إلا في زيادة رؤوس المال واستغلال الظروف الاقتصادية حتى وإن أحالت حياة الإنسان إلى شقاء ومعاناة وكآبة. إن هذا الطرح الفكري كان يتناغم مع ما شهدته مرحلة الستينيات من «تعاظم المد القومي وترسخ الإيمان بقيم التحرر من كل أشكال التبعية السياسية والاقتصادية، والطموح إلى تجاوز واقع التخلف وقيمه، والسعي نحو إقامة المجتمع العربي الموحد، الذي تتحقق فيه العدالة الاجتماعية، وتنتفي كل أشكال القهر والظلم»[52].

تصور الثلاثية نهاية تراجيدية للرجل المسن في مسرحية «مجنون سوسو»، المسرحية الأخيرة التي ختم بها صقر الرشود ثلاثيته، فالرجل المسن أنسته ثروته واقعه وصحته والمشيب الذي غزا رأسه، وما كان منه إلا أن تزوج شابة جميلة، ما لبث أن بدأ يغار عليها وبدأت حياته تتحول إلى الشقاء والتعاسة والشك والقلق بعد أن ظن أن الأموال كفيلة بأن تعيد إليه شبابه وحيويته، وبفضل ثروته التي أعمته عن الحقيقة سيعيش حياة لم يحيها من قبل في شبابه. إن «الواوي» أو الشخصية الخرافية هو ذلك الوهم الذي تسلل إلى أعماق نفسه بسبب ماضيه الذي عاناه قبل النفط من عمل شاق في البحر والصحراء، لقد غلبه الوهم/ الواوي وأدى به إلى حالة من الجنون؛ لأن التجربة المعاصرة التي أراد ارتيادها كانت أكبر من أن يستوعبها عقله البسيط الممتد من الماضي. إن الشخصية هنا- وأعني شخصية الرجل المسن (عبد العزيز السريع)- ترمز إلى المجتمع الذي واجه طفرة وثروة وتحولات مفاجئة أحدثت نوعا من الصدمة في جنبات المجتمع الكويتي، واحتاجت إلى مزيد من السنوات لاستيعاب

تأثيراتها والتعامل مع معطياتها.

الشخصية الخرافية في مسرح الطفل:

لطالما كانت الحكايات الخرافية وشخوصها مادة خصبة وثرية بشخوصها وطبيعة مساراتها الدرامية في الأعمال المسرحية الخاصة بمسرح الطفل في الكويت، بل تشكلت في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين فرق مسرحية محترفة ومتخصصة في إنتاج الأعمال المسرحية للطفل في المسرح الكويتي، مما يشكل اتجاها فنيا وتربويا مستمرا في عروض المسرحية طوال العام يقدمها محترفون في الفن المسرحي. الحقيقة، أن «المسرح المحترف للطفل يمارس نشاطه خارج نطاق المدرسة، غير أنه لا بد أن تحتوي مادته على العنصر التربوي، وهذا العنصر التربوي يجب أن يندمج في نسيج العمل الفني»[62].

وقدم مسرح الطفل أعمالا بها شخصيات خرافية كمسرحيات (الواوي، والواوي وبنات الشاوي، وليلى والذئب وغيرها). غير أننا سنتحدث عن الشخصيات الخرافية التي تنسجم مع عنوان الدراسة وهي الشخصيات الخيالية التي خلع عليها الإنسان في مجتمعاتنا ملامح جديدة وغير محددة كـ «الواوي أو حمارة القايلة»، وأفضل مثال على هذه الشخصية هي مسرحية «الواوي وبنات الشاوي».

إننا ندرك هنا مدى الاختلاف بين توظيف الشخصية الخرافية في مسرح الكبار ومسرح الأطفال، ففي مسرح الكبار الشخصية الخرافية تحمل بعدا مهما وعاملا مؤثرا في الأحداث الدرامية، أما الشخصية الخرافية في مسرح الطفل فهي جزء من الحكايات الخرافية المشوقة والعالم الخيالي الذي يصنعه الكاتب المسرحي من أجل اندماج الطفل فيه ليتعرف على رموزه ومعانيه ومقولاته الفكرية.

«ويعود اندماج الطفل مع الحكاية الخرافية إلى عوامل متعددة، منها التصوير المتطرف للشخوص، حيث إن مقدرة الطفل على التجريد محددة للغاية، ولذلك فإن ذلك التصوير المتطرف يلائم الأطفال، كما أن الطفل لا يهمه تحليل الشخصية وإنما صفاتها»[72].

إننا في دراما الطفل التلفزيونية والمسرحية والإذاعية قدمنا كثيرا من القصص التي تحمل رسائل اجتماعية وسياسية وفكرية دون التمييز بين ما ينبغي أن يحمل مسرح الطفل من طرح فكري وأحداث تربوية تشكل وعي الطفل وثقافته وفق مراحل عمرية محددة ومقننة علميا، «فالطفل عندما ينجذب إلى القضية المطروحة فإنه يصنع عالمه الدرامي»[82.] والحقيقة أن هناك مسلسلات وأعمالا مسرحية في الدراما الكويتية مثل «مدينة الرياح»، و«أبطال السلاحف» وغيرهما تتحدث عن واقع الإنسان العربي من قمع وتهميش، وكذلك أحداث تاريخية وفق مفاهيم الإسقاطين السياسي والاجتماعي في الدراما والمسرح.

في مسرحية «الواوي وبنات الشاوي» وهي من تأليف فايق عبد الجليل تعود الشخصيات الخرافية لتشكل الخطر والتهديد بمثولها على خشبة المسرح من جديد بأساليب رمزية تغرس في نفوس النشء الحذر من الغريب وإعمال العقل فيما يُقدم لها من نصائح واللجوء إلى

حكمة الآباء والأجداد والمدينة التي تمثل الملاذ الآمن لكل أفراد المجتمع.

إن البُعد المكاني والتشكيل المعماري للمدن العربية الإسلامية الذي يحمل الأسوار العالية والأبواب الضخمة المؤصدة والمنازل المتلاصقة والترابط بين الأهالي يجعل الأمان أولوية لنجاة الإنسان وانتصاره على أعدائه إضافة إلى العادات والتقاليد والحكم المتوارثة، والتي تعد مسلمات للإنسان في حِله وترحاله، لذا فإن الحفاظ على هذه الأبعاد وغرسها من خلال قصص وحكايات وشخوص خرافية تحمل العبر عن مجتمعات وأبطال محوريين دون تحديد زمان أو مكان بعينهما، حيث «تتخذ الخرافة شكل سلسلة من المخاطرات التي تلعب فيها الخوارق دورا واضحا، حتى يستطيع البطل تحقيق هدفه»[92].

«الواوي» في هذه المسرحية يدخل ضمن إطار اللعبة المسرحية بذكائه وخبثه، فهو ينقذ البطلة (سحر)- إحدى البنات- من الشر بحيلة ذكية ليعيده إلى سجنه مرة أخرى، بيد أنه لا يفعل الخير لأجل الخير أو الناس إنما يطلب حياة (قمر) نتيجة له بعد أن أنقذها من الأسد، وهذا أحد الدروس والعبر التي يقدمها العرض المسرحي للطفل المتلقي، فعلى الإنسان ألا يثق بأي شخص لمجرد أنه يقدم حلا لمشكلته.

إن الشخصية الخرافية لا تكتفي بدورها الترهيبي، وإنما تتجاوز ذلك لتحاور عقل الطفل في لعبة درامية، وهنا يتطلب من الرؤية الإخراجية والسينوغرافيا أن يتعاملا مع الشخصية بتمازج بين الخير والشر من خلال التضاد في الألوان والأزياء والتضاد الحركي، حتى تتمكن الشخصية (الواوي) من الولوج بين السلوك الإيجابي وتفاعل الطفل المتلقي له، ومن ثم إحداث الصدمة بالانتقال من السلوك والأداء السلبي الذي يكشف طبيعة هذه الشخصية.

وعلى الرغم من التزام الرؤية الإخراجية والمعادل التشكيلي لهذا العرض المسرحي بهذه السمات في توظيف شخصية الواوي؛ فإن الشخصية في تكوينها الفني والفكري تبقى خيالا مبتكرا لا تشبه مثيلاتها من الشخصيات الخرافية، وهذا ما يؤكد أن هذه الشخصيات (حمارة القايلة، الواوي، الطنطل) كلها شخصيات ابتكارية يخلع عليها الفنانون المسرحيون سمات وصفات وتشكيلات مختلفة تتنوع بتنوع العروض وأزمنتها وأمكنتها.

النتائج:

يختتم الباحث دراسته لتأثيرات أبعاد الشخصية الخرافية في عروض المسرح الكويتي مسلطا

الضوء على عروض من مسرح الكبار ومسرح الأطفال محور الدراسة وهي «نورة، الواوي وهي ثلاثية لمسرحيات ذات الفصل الواحد وحملت عناوين: "هدامة- تحت المرزام- مجنون سوسو، وأخيرا مسرحية الأطفال، الواوي وبنات الشاوي" بالإشارة إلى النتائج التي توصل إليها:

- لقد قدمت العروض المسرحية المادة التراثية بأبعادها الفكرية وحبكاتها الدرامية مشكلة اتجاها ملموسا في مسيرة الحركة المسرحية الكويتية، وذلك وفق إطار ما يمكن تسميته بالثقافة المحلية المتجذرة في تكوين الإنسان الكويتي ذات البعدين العربي والخليجي.

- وفي تتبع الباحث لمفاهيم ومصطلحات الدراسة (الأسطورة والخرافة) أدرك مدى التقارب والتقاطع في بعض الأحيان بين المصطلحين، إضافة إلى ظهور بعض المصطلحات المرادفة لهما كمصطلح الأعجوبة (Miracle play)على سبيل المثال. بيد أن مصطلح الخرافة بدا واضحا في معانيه ودلالاته في الثقافة الشعبية الكويتية والخليجية، بينما اتخذ مصطلح الأسطورة منحى يصب في روافد الخطاب الأكاديمي واللغة العربية الفصيحة والأساطير العربية أو العالمية في الحضارات القديمة.

- مثلت الحكاية الخرافية الحاضنة الأدبية والفنية لشخوص تسللت من الثقافة الشعبية الكويتية الخليجية بقوالب أدبية قصصية كـ«الحزاية» وجمعها (حزاوي) وهي التعبير الشعبي الكويتي عن قصة شعبية سردية ينسجها الخيال وتتناقلها الألسن عبر الأجيال، وهذا ما أتاح لها توظيفا دراميا لم يخلُ هو الآخر من الخيال والأبطال الخرافيين.

- اتخذت العروض المسرحية التي تناولت الشخصية الخرافية في مسرح الكبار الدور الوعظي وتعليق الجرس والنذير منذ وطئت تنامي الموجة الحداثية والمتغيرات في الأنماط الاجتماعية والفكرية على الهوية الثقافية والقيم والمعتقدات الراسخة في جذور الثقافة المحلية؛ وذلك نتيجة التحولات الاقتصادية وما أحدثته الطفرة النفطية من صدمة في المجتمع الكويتي لا سيما في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي.

- تتنبأ شخصية (الحوتة البلانة) وهي شخصية خرافية من خلال شخصية (خميسوه)، ذلك الكادح/ المقهور/ ذو الشطحات الجنونية بكثير من الخوف من المصير المجهول لهذا المجتمع إذا استمر يغرس في نفوس أبنائه هذه القيم العرقية البالية والطبقية، فمأساة ابنة النوخذة (القبطان) نورة في حرمانها من الزواج بابن السماك، نتيجة ذلك الموروث بسبب الفوارق الطبقية والإرث المتبقي من الأفكار والمسلمات في وعي المجتمع الذي يلعب دورا رئيسا في جوهر المأساة للأبطال المحرومين.

وتشير الشخصية الخرافية في مسرحية «نورة» إلى الخطر المحدق بهذا المجتمع بسبب الصراعات التي تسود بسب القيم العنصرية والمادية البالية وفقدان قيم التسامح وحرية الأفراد بعيدا عن مركزية الفئة والانتماء الطبقي. إن «الواوي» في مسرحية الواوي يجسد المعادل الموضوعي للنذير القادم نتيجة التغيرات الاجتماعية والاقتصادية وتعددية

الثقافات الواردة نتيجة انفتاح المدينة الصغيرة (الكويت) على متغيرات العالم المتسارعة، وزوال سورها وسعيها إلى الحفاظ على هويتها الثقافية ونسيجها الفكري والاجتماعي وثوابتها ومسلماتها العقائدية.

- ومن أهم الدروس والعبر في مسرحية الأطفال «الواوي وبنات الشاوي» ألا يثق الإنسان بالآخر فقط لأنه ينير الدرب له ويقدم رؤية لحل قد يبدو مؤقتا لمشكلته، وأن عليه أن يسلك الخيار الآمن ويُعمل العقل بالخطاب المقدم له، هذه المقولة قدمت بشكل رمزي من أجل تحذير الأجيال القادمة من الغريب والثقة العمياء به وقدمت حلولا لمشكلاتنا، وعليهم إعمال العقل واللجوء إلى حكمة الأجداد والتحصن في المدينة بما تزخر به من قِيم أثبتت نجاحها وفعاليتها عبر الزمن.

قائمة المراجع: ببليوغرافيا

أولا: المصادر:

- مسرحية نورة: تأليف جاسم الزايد، إخراج فؤاد الشطي، فرقة المسرح العربي، نسخة (V.H.S)، موثقة على الإنترنت على موقع (يوتيوب).
- مسرحية الواوي: 1- هدام: مهدي الصايغ 2: تحت المرزام: نواف أبو الهيجا 3- مجنون سوسو: محمد السريع، فبراير 1976، إخراج صقر الرشود، فرقة مسرح الخليج العربي، الكويت، موثقة على شبكة الإنترنت على موقع (يوتيوب).
- مسرحية الواوي وبنات الشاوي: فائق عبدالجليل، إخراج نجاة حسين، 1989، نسخة (V.H.S)، موثقة على الإنترنت على موقع (يوتيوب).

ثانيا: المعاجم والقواميس:

- باتريس بافي: معجم المسرح، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2015.
- ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، بيروت، مكتبة لبنان.
- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1983.

J.A cuddon : the penguin Dictionary of literary tearms and literary theory , London penguin Books LTD Wc2R oRL , England , 2014.

Merriam Webster, https://www.merriam.webester.com/dictionary

ثالثا: المراجع العربية:

- حميد صابر: الجمهور بين المواجهة والمجابهة- تاريخ العلاقة بين الجمهور والمسرح، الجزء الأول، دمشق: أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2017.
- سيف مرزوق الشملان: الألعاب الشعبية الكويتية، الكويت- حقوق الطبع للمؤلف، الطبعة الثانية، 1978.
- شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، القاهرة- المكتب المصري للمطبوعات، 2018.

- عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، دراسات أدبية، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
- محمد الصوري: الفنون الأدبية في الكويت، الكويت- المركز العربي للإعلام، الطبعة الأولى، 1989.
- محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- محمد عباس: دلالات الجسد المسرحي، عمان - الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016.
- هادي الهيتي: أدب الأطفال- فلسفته، فنونه، وسائطه، القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
- وليد بوبكر: القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، الكويت- كاظمة للنشر والتوزيع، 1985.

رابعا: المراجع الأجنبية:

Maxine Mcsweeny : Creative children's theatre .(thomas Yoseloff. Ltd , London) ,second printing , 1976

خامسا: المقالات والدوريات:

- خليفة الوقيان: «الفعل الثقافي.. ورؤيا التغيير». (مقال)، إصدار فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن- إعداد محبوب العبد الله، الكويت: مسرح الخليج العربي.
- صفوت كمال: «البحر في الأدب الكويتي الشعبي»، (دراسة) كتاب العربي- الثقافة الكويتية- أصداء وآفاق، الكتاب الواحد والخمسون يناير 2003، الكويت- وزارة الإعلام.
- عزة القصابي : «ثلاثة محاور في تأصيل المسرح العماني»، (دراسة) الملتقى الفكري، المسرح العربي- بيت عقدين، الشارقة- أيام الشارقة المسرحية، الدورة الحادية والعشرون 27-17 مارس 2011.
- مرسل العجمي: البحث عن آفاق أرحب، (دراسة) مختارات من القصص الكويتية المعاصرة، الكويت، مكتبة آفاق، الطبعة الأولى 2013.

الهوامش

1) حميد صابر: الجمهور بين المواجهة والمجابهة- تاريخ العلاقة بين الجمهور والمسرح، (الجزء الأول)، دمشق: أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2017، ص 55.

2) J.A cuddon : the penguin Dictionary of literary tearms and literary theory , London penguin Books LTD Wc2R ORL , England , 2014 , P 264 .

3) هادي الهيتي: أدب الأطفال-فلسفته، فنونه، وسائطه، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 203.

4) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، بيروت: مكتبة لبنان، الطبعة الثانية، 1983، ص 338.

5)Merriam Webster, https://www.merriam.webester.com/dictionary.

6) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 339.

7) هادي الهيتي: أدب الأطفال، ص 203.

8) عزة القصابي: «ثلاثة محاور في تأصيل المسرح العماني»، (دراسة) الملتقى الفكري، المسرح العربي: بيت عقدين، الشارقة: أيام الشارقة المسرحية، الدورة الحادية والعشرون 17-27 مارس 2011.

9) باتريس بافي: معجم المسرح، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، 2015، ص 333.

10) ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، بيروت: مكتبة لبنان، ص 51.

11) سيف مرزوق الشملان: الألعاب الشعبية الكويتية، الكويت: حقوق الطبع للمؤلف، الطبعة الثانية 1978، ص 287.

12) شاكر عبد الحميد: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، القاهرة: المكتب المصري للمطبوعات، 2018، ص 359.

13) صفوت كمال: «البحر في الأدب الكويتي الشعبي»، (دراسة) كتاب العربي: الثقافة الكويتية – أصداء وآفاق، الكتاب الواحد والخمسون – يناير 2003، الكويت: وزارة الإعلام، ص 164.

14) مرسل العجمي: البحث عن آفاق أرحب، مختارات من القصص الكويتية المعاصرة، الكويت، مكتبة آفاق، الطبعة الأولى 2013، ص 14.

15) هادي الهيتي: أدب الاطفال ، ص 204 .

16) ياسين النصير: «جغرافية الخشبة» (دراسة)، الملتقى الفكري، المسرح العربي: بين عقدين، الشارقة: أيام الشارقة المسرحية – الدورة الحادية والعشرون 17– 27 مارس 2011 ، ص 148.

17) عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 43.

18) وليد بوبكر: القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، الكويت: كاظمة للنشر والتوزيع، 1985، ص 38.

19) محمد الصوري: الفنون الأدبية في الكويت، الكويت: المركز العربي للإعلام، الطبعة الأولى 1989، ص 122.

*) تأليف جاسم الزايد، إخراج فؤاد الشطي، فرقة المسرح العربي، نسخة (V.H.S)، موثقة على الإنترنت على موقع (يوتيوب).

21) محمد الصوري: الفنون الأدبية في الكويت، ص 24.

22) محمد عباس: دلالات الجسد المسرحي، عمان: الرضوان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2016، ص 133.

23) المرجع السابق، ص 123، 124.

* إخراج صقر الرشود، فرقة مسرح الخليج العربي، الكويت، موثقة على شبكة الإنترنت على موقع (يوتيوب).

25) خليفة الوقيان: «الفعل الثقافي.. ورؤيا التغيير». (مقال)، إصدار فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن– إعداد محبوب العبدالله، الكويت: مسرح الخليج العربي، ص 201.

26) محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، ص 83.

27) هادي الهيتي: أدب الأطفال، ص 204.

28)Maxine Mcsweeny : Creative children's theatre .(thomas Yoseloff. Ltd , London) ,second printing , 1976 , P 33 .

29) المرجع السابق، ص 203.