الرؤية الإخراجية لقضايا المشهد السياسي العربي لدى المُخرج المسرحي الكويتي

د/ جاسم الغيث (*)

(*) أستاذ النقد والأدب المسرحي المساعد ـ المعهد العالي للفنون المسرحية ـ الكويت.

اتّجه المخرج المسرحي الكويتي إلى التعبير عن الإشكاليات الفكرية والمواقف الإنسانية في المشهد السياسي العربي من خلال أعماله المسرحية؛ فالمخرج الكويتي بوصفه مثقفًا عربيًا يمثل تلك الشخصية الفنية التي تمتد بجذورها العربية نحو أزمات الهويّة والوجود والاستقرار السياسي والاقتصادي، ومحاولة تقويض الغزو الثقافي ومأساة التفكك والتجزؤ والتقسيم العرقي والصراعات الطائفية والحرب على الإرهاب. كل هذه العوامل شكّلت هاجسًا في مُخيلة المخرج الكويتي.

فمنذ منتصف القرن العشرين وتأثيرات القضية الفلسطينية التى تخيم على العالم العربي، ثم حركات التحرر والاستقلال عن الإمبريالية الغربية والكولونيالية، وكذلك معركة الإنسان العربي في مواجهة الديكتاتوريات، وسعيه إلى الحرية والتنمية وإعلاء قيم الإنسان وكرامته في عالمنا العربي وخارجه كانت القضايا الشائكة التي اهتم بها المخرج الكويتي، بل استطاع أن يتجاوز كارثة الغزو العراقي لدولة الكويت ويلملم جراحه بعد سقوط النظام الديكتاتوري في العراق، وأن يتعاون مع كتّاب عراقيين من أمثال (جواد الأسدي وعبد الأمير شمخي)، في طرح قضايا تحاكي الواقع العربي المعاصر على اعتبار أن المجتمع الكويتي جزء لا يتجزأ من المجتمعات العربية.

ولا شك في أن الاتجاه السيسيولوجي[١] للأعمال الخليجية والكويتية – على وجه التحديد– شكل تيارًا ظل يفرض سلطته واتجاهاته وقضاياه على خشبات المسرح الكويتي، واستطاعت المسرحية ذات القضية الاجتماعية «أن تقدم خدماتها للمجتمع، وأن تحقق الكثير من النجاح، وهو نجاح يحتاج إلى تعزيز بمزيد من الوعي الاجتماعي والوعي بفن المسرح، وقدرة هذا الفن على المساهمة في التغيير»[٢].

بيد أن الموقف الفني للمخرج المسرحي الكويتي والتعبير عنه بتوظيف القضايا العربية في مشاهده المسرحية قد أحدث تأثيرًا في مسيرة المسرح الكويتي، واستقطب كثيرًا من المخرجين للعمل في حقله لتقديم عروض ذات أبعاد عربية إنسانية برؤية إخراجية كويتية فلسفيًا وسينوغرافيًا وأداءً تمثيليًا، إضافة إلى الفنون الفولكلورية والموسيقى التعبيرية التي تنتمي إلى البيئة المحلية الكويتية.

لقد اعتبر هذا الاتجاه نحو القضية العربية تيارًا نهضويًا يسعى إلى اليقظة في عالمنا العربي. «وتمثلت اليقظة العربية على الصعيد الفكري، في نشأة تيار نقدي يحاول دراسة أسباب التخلف العربي والوسائل الفعَّالة التي ينبغي انتهاجها لتجاوزه سعيًا وراء التقدم والعصرية التي كان العالم الأوروبي مثالها البارز» (٣).

كان الموقف الفني للمخرج المسرحي الكويتي تجاه إشكاليات القضايا العربية جزءًا من الحركة النهضوية العربية بدءًا من البحث عن هوية الإنسان العربي ومساهمته الحضارية في المسيرة الإنسانية، وانتهاءً بحقوقه المشروعة في بناء مجتمعات متحضّرة سياسيًا وعلميًا وفنيًا في حدود آمنة من الإمبريالية والتوسع الصهيوني، أو التقسيم والتجزؤ الذي يعيشه الوطن العربي في القرن الحادي والعشرين.

وفي الكويت «شهدت مرحلة الستينيات تعاظم المد القومي وترسخ الإيمان بقيم التحرر من كل الأشكال السياسية والاقتصادية، والطموح إلى تجاوز واقع التخلّف وقيمه، أو السعي نحو إقامة المجتمع العربي الموحّد، الذي تتحقق فيه العدالة الاجتماعية وتنتفي كل أشكال القهر والظلم» (٤).

وأصبحت القضية العربية وتحولاتها في المشهد السياسي جزءًا من وعي الفنان المسرحي الكويتي مؤلفًا أو ممثلاً أو مخرجًا، وأخذت حيزًا من

إنتاجاته الدرامية. ومن هنا تجذَّر ذلك الاتجاه في الحركة المسرحية الكويتية، وبدت ملامحه وأساليب عرضه مادة قابلة للتحليل والمقارنة وإبداء الآراء والأحكام النقدية، فهذا الاتجاه السياسي «للنص المسرحي الخليجي على نحو عام يتمحور حول عدد من القضايا التي تستثير الكُتّاب المسرحيين، كالسلطة والتاريخ والحداثة» (٥).

وفي دراستنا هذه نتعرف على الرؤية الفنية المسرحية للمخرج الكويتي تجاه القضايا العربية التي وظّفتها النصوص المسرحية، وقدمها مخرجون كويتيون في حقب زمنية مختلفة حتى وقتنا المعاصر، والأعمال المسرحية هي «حفلة على الخازوق» (١٩٧٥) لصقر الرشود، و«رحلة حنظلة» (١٩٨٥) لفؤاد الشطي، و«أنتيجون تنتظر» (١٩٩٠) لعبد العزيز المنصور، و«الستار» (١٩٩٠) لعبد العزيز المسلم، و«مندلي» (٢٠١٢) لعبد الله التركماني.

إن هؤلاء المخرجين يمثلون مراحل مختلفة من تاريخ المسرح الكويتي، كما أنهم يقدمون مدارس فنية متنوعة عبّرت عن آراء وأيديولوجيات بأسلوب يعكس «نوعًا من مسرح النقد السياسي الذي يدعو إلى الإصلاح لا الثورة» (٦). ولقد اعتمد الباحث في دراسته للرؤية الإخراجية على العروض المسرحية التي شاهدها على خشبة المسرح، التي تتوافر لها نسخ مرئية موثّقة، وقسَّم الباحث الرؤية الإخراجية لدى المخرج الكويتي إلى الاتجاهات التالية:

١. الاتجاه التراثي.
٢. الاتجاه اليوناني.
٣. الاتجاه التعبيري.
٤. الاتجاه الملحمي.
٥. الاتجاه الما بعد حداثي.

ولعل من أهم الركائز التي أثْرت هذه التجربة المسرحية استلهامها نصوصًا مسرحية صاغها كبار كتّاب المسرح العربي من أمثال (محفوظ عبد الرحمن، سعد الله ونوس، جواد الأسدي، فوزي الغريب)، فهي نصوص نُسجت أحداثها الدرامية بأساليب فنية مبتكرة تحاكي العالمية منها في كتابة النص المسرحي، كما أنها تحمل القضايا السياسية والإشكاليات الفكرية التي يمكن للمخرج المسرحي المعاصر من مسرحتها، وفق رؤية فنية أبعد ما تكون عن التناقض وضعف البنية الدرامية وضحالة المقولة الفلسفية والفكرية، فقد حاول المخرج –لاسيما في مسرحنا الكويتي المعاصر– اقتباس وإعداد نصوص مسرحية بعد إجراء تعديلات جذرية على أبنيتها الدرامية وفصولها وشخوصها لتوائم تصورهم الذهني لرؤيتهم للعالم، معتقدين أن التكوين الجمالي في الفضاء المسرحي ومعادله التشكيلي كفيلان بإنجاح العرض المسرحي حتى وإن وهنت فكرته وضعف تأثير حواره الدرامي ومقولاته الفلسفية.

ويتناول الباحث في دراسته العرض المسرحي والرؤية الإخراجية وما تمخض عنها من توظيف لعناصر العرض المسرحي ودلالاته الفكرية، فالمخرج هنا يحدد مسارات العمل المسرحي ومضامينه الدرامية باعتباره مؤلفًا للعرض، إنها اللحظات التي تنثر فيها إضاءات خشبة المسرح أشعتها والعناصر التشكيلية والأدائية بريقها على صالة الجمهور، معلنة بدء التفاعل الآني الحي، «وإذا كان المخرج في المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، فهو في الوقت ذاته، العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي»[٧].

مصطلحات الدراسة:

- **الرؤية الإخراجية:**

هي ذلك التصور العام الذي تحدثه قراءة نص مسرحي ما، ومن ثم يتشكل في وعي المخرج المسرحي عن ديناميكية الحركة والصورة التي تملأ الفضاء المسرحي ضمن خشبة العرض وصالة الجمهور، إنه يعبر عن «المرحلة الدقيقة التي يمكن أن يبني عليها المخرج الخطوط العريضة لخطته والأفكار التوسعية[...]. وهي ما يُسمى في الأصول الدرامية بمرحلة «الرؤية» عند المخرج» (٨).

وبعد اتضاح رؤية المخرج عن العرض المسرحي المراد إنتاجه، يبدأ المخرج بمناقشة العناصر الفنية التي من شأنها تقديم هذه الرؤية بالصورة التي يطمح المخرج إلى تجسيدها. بل ربما يسعى الفنانون العاملون في العمل المسرحي إلى إبداء آراء أو تقديم إضافات تثري هذه الرؤية وتنير المضامين الدرامية والأساليب الأدائية والفنون التشكيلية؛ لذا فعلى المخرج منذ البداية أن «يحدد الفنان التشكيلي [مصمم الديكور] الذي ستوكل إليه مهمة تصميم الديكور والأزياء والإكسسوارات، ويتدارس معه التفاصيل، بحيث يأتي كل هذا معبرًا عن الرؤية التي استقر عليها المخرج في إخراج النص»(٩).

- **وظيفة المخرج:**

«المخرج إذن في المسرح المعاصر هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته الفعل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض، هو القيادة الفنية والفكرية للعملية المسرحية. وإن لم يكن بالضرورة القيادة الإدارية والمالية» (١٠).

- **المخرج المفسر:**

«إن المهمة الأساسية للمخرج المبدع هي «التفسير»، والتفسير رؤية فكرية تستند إلى قاعدتين أو ركيزتين جوهريتين: الركيزة الأولى هي النص الدرامي سواء كان قديمًا أو حديثًا، والركيزة الثانية هي الأحداث التي يموج بها المجتمع والقضايا التي يطرحها»[١١]. وهو بذلك يصبح المسؤول عن العرض المسرحي وعن الكلمة والحركة والصورة في حلتها النهائية، وهي في طريقها إلى وعي الجماهير المتلقية للعرض المسرحي.

- **التعبير الفني Art Expression:**

«هو لحظة النهاية في العمل المسرحي، التي تكون عادة ختامًا لسلسلة من التكوينات الفنية التي تسير في تسلسل نظامي خلال العرض المسرحي، وبجهود منظّمة ومتناسقة تحمل الأفكار ونفح المشاعر وانبثاق الأحاسيس في علاقة واضحة ومفهومة بين الممثل وخشبة المسرح» [١٢].

- **وحدة الأسلوب:**

«والمقصود بوحدة الأسلوب إخضاع منطق البحث والتنفيذ في كل مكونات العرض لمنهج واحد، أو لاتجاه فكري واحد، ولاتجاه تشكيلي وتقني واحد»[١٣].

- **فضاء العرض:**

«إن فضاء العرض هو المساحة الملائمة لكتابة لغة الإخراج المسرحي» [١٤]، وكذلك «المساحة البيضاء التي تُكتب فيها المعاني والعلامات خصوصًا تلك التشكيلات والتفصيلات الحركية التي تظهر لغة قصدية مركزة ومعبرة، وهي لغة الحركة التي تنتجها لغة الجسد»[١٥].

- **القضية في المشهد السياسي:**

يشير الباحث إلى مفهوم القضية في المشهد السياسي والتعبير عنها دراميًا في المشاهد المسرحية، «بخطاب المسرح السياسي ومدى تفاعل النص الدرامي مع الأحداث الاجتماعية والسياسية، أو المنعطفات التاريخية المهمة والكبرى في منطقتنا العربية. وقد تبدت هذه المسألة الجوهرية بعد نكسة ١٩٦٧»[١٦]، وتداعيات الصراع العربي – الإسرائيلي وصولاً إلى الربيع العربي والتفكك والصراعات الطائفية والتقسيمات التي أحدثها الإرهاب، والفساد السياسي والاقتصادي في زمننا المعاصر.

اتجاهات الرؤية الإخراجية:

الاتجاه التراثي:

المقصود بالاتجاه التراثي هو توظيف التراث العربي والخليجي في الرؤية الإخراجية لتجسيد العمل المسرحي، وهو أحد الاتجاهات التي ازدهرت في فترة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين في المسرح العربي، ويعد منبعًا للكتّاب المسرحيين والمخرجين.

«وتمثل مسرحية «حفلة على الخازوق» مثالاً على ذلك، وهي من تأليف محفوظ عبد الرحمن وإخراج صقر الرشود، وبطولة محمد المنصور، وسعاد عبد الله، وآخرين. قُدمت هذه المسرحية بتاريخ ١١ ديسمبر ١٩٧٥ في دولة الكويت» [١٧].

تحمل مسرحية «حفلة على الخازوق» قضية الإنسان العربي الذي واجه السلطة الوسطى؛ البطانة الظالمة وهم الأعوان والحرس. هذه السلطة التي كانت سببًا في نكسته وهزيمته من الداخل قبل أن يواجه أعداءه.

لقد ساعدت هذه الطبقة من السلطة بإشاعة الخوف والرعب وقمع الحريات والقضاء على الديموقراطية وألسنة الحق، فكان أن صب الكتّاب المسرحيون جام غضبهم عليها؛ محاولين تعريتها أمام السلطة العليا المتمثلة في الوالي / الحاكم / الملك، والذي عادة ما يكون نقيًا عادلاً ولكنه غافل عن بطانته الفاسدة، وما إن يلتقي برعيته من الطبقة الكادحة / المواطنين البسطاء، حتى يعيد الحق لأصحابه ويقيم ميزان العدالة في المدينة.

لا شك في أن هذه القضية لامست فكر "صقر الرشود" في تلك المرحلة من مسيرة المسرح الكويتي، وأدرك أن النص المسرحي يقدم مادة درامية تعينه على تحقيق رؤيته الإخراجية، أو بالأحرى رؤيته للعالم من حوله، فالحكاية تستدعي التراث العربي من دون الإشارة إلى زمان أو مكان بعينه. إضافة إلى أن الحوار الدرامي صاغه الكاتب المسرحي "محفوظ عبد الرحمن" باللغة العربية التي تجتاز حدود اللهجات المحلية لتخاطب الجماهير العربية بصورة جليّة.

كما أن الاتجاه التراثي كان يرى «أن اللغة العربية هي الأمثل للتعبير عن هموم الإنسان العربي، ويتضح هذا الاستخدام من خلال مسرحية «عشاق حبيبة» (١٩٧٨)، ومسرحية «الثالث» (١٩٧٦) والتي تنتمي إلى مسرح الإسقاط السياسي في المسرح الكويتي لمرحلة السبعينيات»[١٨].

ويستهل "الرشود" عرضه المسرحي بإضاءة كاملة على المنظر المسرحي، وبفتح الستارة لمدة كافية قبل دخول الممثلين حتى يتعرف الجمهور على المكان ودلالاته، ففي عمق الخشبة باب ضخم ذو طراز إسلامي عربي. إنه باب يفضي إلى فناء السجن، بيد أنه يأخذ أبعاد باب المدينة ومدخلها الرئيس وكأنه يشير إلى أن المدينة برمتها تعيش في سجن كبير، وحالة من الرعب والتوتر والقمع. الممثلون يضعون قطع الديكور والإكسسوارات ويرفعون

بعضًا منها دلالة على بناء المشهد الدرامي أمام أعين المتفرج، كي يشعر بأنها لعبة مسرحية كما أراد لها المخرج [١٩].

تدفع رؤية الرشود بشخصيات السلطة منذ المشهد الاستهلالي بملابسها الدالة على المكانة الاجتماعية والثراء إلى خشبة المسرح وهي تمسك بالسوط وتؤدي حركات وضربات تعبيرية، تصاحبها دقات الطبول المتصاعدة في إيقاعها السريع. إنها تدخل إلى قلب المتفرج الخوف والتوتر، وتكون صورة حادة الملامح والطباع لقساوة تلك الشخصيات، وفي الوقت ذاته تمنع أي تعاطف معها قد يطرأ في وقت ما من تطورات الأحداث الدرامية اللاحقة.

ويتواصل الأداء التعبيري والحركي بوحدة أسلوب إخراجي يؤكد طبيعة مضامين الأحداث ومأساة أبطال العمل المسرحي من خلال الأغاني التراثية. وهنا فإن "الرشود" يوظف جميع الشخصيات المسرحية، (الوزير، المحتسب، ضابط الشرطة، الحارس، البطلة هند والمجاميع من الكورس)، باختصار جميع أطراف الصراع في هذه الممارسة الأدائية التعبيرية للتراث، ومن ثم تعود الشخصيات إلى دورها في اللعبة المسرحية.

ولا شك في أن هذه التقنية تتطلب من المتلقي أن يدرك تمايز الشخصيات المسرحية أو الأنماط التي رسمها الكاتب المسرحي، وبين النزعات الإنسانية المراد نبذ جزء منها كالطمع والتسلّط والقهر أو تبني الجزء الآخر كالصدق ونصرة المظلوم والعدالة والأمان.

لقد استخدمت الشخصية المحورية «هند» أسلوب الرواية والغناء للتعبير عن مأساتها وواقعها قبل بداية تشخيصها لدورها في الأحداث المسرحية، إنه أسلوب مختلف عن شخصيات السلطة (الشخصيات الفاسدة والشريرة). فهذه الكيفية من الأداء التمثيلي والتصور الإخراجي لها في

تموضعها بالقرب من المتلقي تمثل دعوة إلى التعاطف مع قضيتها والتعايش مع أحداث قصتها المأساوية.

لقد صبغ "الرشود" ملامح العرض المسرحي بالطابع الكويتي الخليجي حتى تشعر بأن كل ما على خشبة المسرح ينتمي إلى البيئة الكويتية البحرية، وتراث الفنون البحرية الخليجية، واستخدام آلاتها الموسيقية، إنه يدخل القضية إلى ثنايا قضايا الإنسان الكويتي الفكرية والسياسية، كما وظّف لغة «مهجنة» ما بين اللغة العربية والكلمات الكويتية المحلية، والتي عادةً ما تُستخدم للإسقاطات السياسية. إن هذه المرحلة من التجربة المسرحية للرشود «هي التي تجلّت فيها السمات الشعبية (الفولكلورية) لاسيما في الإخراج المسرحي، فقد تمثل في اللغة المسرحية (الأداء المسرحي للحوار) خصوصًا إذا كان فصيحًا»[٢٠]. فالمتفرج يُستقبل بغناء الكورس الكويتي وفنونه، والحوارات المسرحية تشير إلى أن ما يشاهده المتفرج من أحداث ليس بعيدًا عن عالمه العربي الكبير.

ويعود الفضل في ظهور رؤية المخرج الرشود الإخراجية إلى الشخصيات المسرحية البطلة التي كانت متمكنة – إلى حد كبير – من أداء الفنون الكويتية، وتتجلى قدرات الممثلين ومعرفتهم الدقيقة والواعية للفنون الأدائية التي يختارها المخرج لتقديم رؤيته، وهذه القدرات من شأنها أن «تظهر خبرات الشعوب وثقافاتهم، كما أنها تدل على جغرافية الأمكنة وطريقة تداول الحياة الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية»[٢١].

الاتجاه اليوناني:

ومن الاتجاهات التي تعرض لها المخرج الكويتي، الاتجاه نحو نصوص مسرحية مقتبسة من المسرح اليوناني، وفي هذا الاتجاه سنتناول

مسرحية «أنتيجون تنتظر»[*] التي قدمتها فرقة الخليج العربي «بتاريخ ١٧ مارس ١٩٩٠ ضمن فعاليات مهرجان الكويت المسرحي في دورته الثانية، بطولة محمد المنصور، وإعداد حمدي عباس، وإخراج عبد العزيز المنصور»[٢٢].

وبنظرة إلى العمل المسرحي المقتبس والذي يحمل عنوان «أنتيجون تنتظر» يتبادر إلى ذهن المتلقي تساؤل عما تنتظره أنتيجون التي قدمها سوفوكل باعتبارها بطلة تراجيدية في مسرحيته «أنتيجونة»، وهنا فإن العنوان فتح أفق التصورات والتوقعات عما ستقدمه فرقة مسرح الخليج العربي؟، وما الرؤية الفنية الحديثة؟، أو بمعنى آخر ما الإضافة التي ستقدمها الفرقة لنص مسرحي ظل مادة درامية مستلهمة لكبار كتاب الدراما لأكثر من ألفي عام؟

وقبل أن نلج إلى العرض المسرحي وعناصره الفنية المسرحية، نستعرض بعض الجوانب المهمة في الطرح الفكري والفلسفي التي تسللت إلى بنية النص العميقة للكاتب حمدي عباس ومسرحية «أنتيجون تنتظر».

الحقيقة أن «أنتيجونة» ظهرت كما رسمها سوفوكل بأبعادها الدرامية بل بالمقولة الفكرية التي تؤكد أن «الحق الصارم ظلم صارم»، وكذلك الأحداث المسرحية التي تدور حول صراع أولاد أوديب بعد النهاية المأساوية في مسرحية «أوديب الملك». تبدأ الأحداث المسرحية بعد أن قام بولينوس بقتل شقيقة أيتووكل الذي كان يدافع عن وطنه «طيبة». وعلى غرار مسرحية سوفوكل أمر حاكم المدينة كريون بتمجيد الأخ القتيل، أما بولينوس فقد حرم عليه البكاء ومراسم الدفن، وألقاه في العراء حتى يكون طعمة للطير والكلاب.

يعتقد "كريون" أن ما فعله كان تحقيقًا للعدالة، أما أنتيجونة فإن موقفها يتمثل في الحوار التالي:

«أنتيجون: [.....] ولست أعبأ بلقاء ما نهيت عنه، لكني إن فرّطت في أخي ابن أمي فلم أدفنه كان ذلك شر عقابي ولا أحفل بنذرك. وإذا رأيت أنني ارتكبت سفاهة فيما أفعل فالسفهاء يتهمونني بذلك» (٢٣).

من الواضح في هذا الصراع أن هناك طرفًا تملك السلطة والفعل والتأثير السياسي تمثل في شخصية «كريون»، وطرفًا آخر أعزل لا يملك من أسباب القوة سوى أنه صاحب الحق، وخطاب يخالف منطق السلطة والقوة المستبدة؛ فيتمرد عليها ويبقى رافضًا لقراراتها ومتمسكًا بحقه إلى آخر لحظات حياته.

إن هذا المفهوم يتجسَّد في العرض المسرحي لمسرحيته «أنتيجون تنتظر» بإسقاط واضح وصريح على القضية الفلسطينية – والذي سيتضح من خلال تحليل المشاهد المسرحية لاحقًا – فكيف طوّع الكاتب المسرحي حمدي عباسي والمخرج عبد العزيز المنصور النص اليوناني لسوفوكل؛ ليقدم مضامين التمرد العربي، وتقويض سلطة الإمبريالية التي تبرر شراستها واعتداءاتها على القوانين الدولية؟

وبنظرة إلى عمق العرض المسرحي نتلمس مسارات القضية الفلسطينية بعد أن استحكمت الصهيونية العالمية وتجذّر الكائن غير الشرعي «إسرائيل» في جسد الوطن العربي. ففي هذه الجزئية لا بد «أن يكون المخرج قادرًا بمواهبه الإبداعية وثقافاته الإنسانية، أن يقدم رؤية شاعرية جديدة من خلال إطار موحد، ينبض بقضية اجتماعية [سياسية] معاصرة»(٢٤).

ففي مسرحية «أنتيجون تنتظر» امتزج التاريخ الإغريقي بالواقع العربي في ثمانينيات القرن العشرين فتحول الكورس إلى راوٍ يرتدي ملابس عصرية عربية (القميص والبنطال)، واقترب من الجمهور المعاصر ليروي له أحداث المسرحية، وهنا النقطة التي تتداخل فيها الأزمنة الإغريقية والعربية المعاصرة،

حتى ينسج منها المخرج رؤيته المسرحية. فنرى منذ البداية صورًا لـ «ورق اللعب» وهي تتدلى من شواية المسرح (الملك، الملكة، الأمير، وغيرها..). إنها لعبة الحكم والسلطة العليا وتأثيرات القرارات السياسية القادمة من خارج خشبة المسرح على مصير أنتيجون.

هكذا تتجلى الرؤية المسرحية شيئًا فشيئًا عن السلطة والديكتاتورية ودعاء القرار السياسي أمام ضعف الكائن الأنثوي (أنتيجونة) على الرغم مما تمتلكه من حق إنساني، ومشاعره الإنسانية تجاه من تربطهم معه روابط القربى والدم. لا شك في أننا نتعرض لعمل مسرحي ذي بنية فكرية وفلسفة مغايرة عن الأصل اليوناني. فكريون في الأصل اليوناني يمثل السلطة القهرية بقوله:

«كريون: [....] وإذا نصَّبت المدينة رجلا فيجب طاعته في كل صغيرة وكبيرة في الحق وغير الحق» (٢٥).

أما المنصور فقدم من خلال التكوين الفني على خشبة المسرح عدة عناصر أسهمت في مأساة أنتيجونة، وبقيت جزءًا من صراعاتها، ومن هذه العناصر الألاعيب والمصالح التي تدور في الأروقة السياسية والطبقة الأرستقراطية الحاكمة، وذلك على وجه الخصوص يتضح في مشهد «الحفلة» الذي لم يكن في النص اليوناني.

إن إطار الرؤية المسرحية بمعادلها السينوغرافي وأدائها التمثيلي يتمثل كما أسلفنا ما بين الديكور والأزياء اليونانية والزمن العربي المعاصر من خلال دلالات ملابس شخصية الراوي إلى أن تصل الأحداث المسرحية إلى ذروتها في مسجد السجن. فأنتيجون تقبع في سجن يقع في عمق المسرح، غير أن المفاجأة التي تحدثها مسرحية أنتيجون "المنصور" أن البطلة التي قاومت طوال أحداث المسرحية – السلطة الديكتاتورية غير العادلة – ارتدت الكوفية

الفلسطينية واللباس الشعبي الفلسطيني، وهنا يحوّل مسارات الأحداث المسرحية التي تمر بها شخصيات يونانية إلى ذروة القضية العربية، و(أنتيجونة) التي اختزلت أبعادها ومآسيها وواقعها المرير.

ويتجلى عنصر من عناصر رؤية المنصور الإخراجية في إحلال الشخصية النسوية الفلسطينية أو بالأحرى القضية الفلسطينية بدلاً من شخصية أنتيجون. وهكذا تتجسد لنا لغة العرض كما أرادها المخرج على خشبة المسرح بعناصرها السينوغرافية والأدائية، والتي تضمنت العديد من رموز القضايا العربية وفق رؤية إخراجية سعى المنصور من خلالها «إلى إخضاع مجمل العناصر الفنية المكونة لبنية خطاب العرض المسرحي لكون هذه العناصر الفنية أدوات أو وسائل مادية مركزية فاعلة ومهمة بيد المخرج» [٢٦].

ويمكننا تحديد رؤية المخرج المنصور في النقاط التالية:

١. توظيف قيمة العدالة / الظلم والتعسف، في استخدام السلطة التي قدمتها تراجيديا سوفوكل في عرض مسرحي يعالج الظلم والقهر الذي يعانيه الإنسان الفلسطيني والأمة العربية.
٢. إدخال رموز فنية تشير إلى فساد السلطة وظلمها وتلاعبها بمصائر الأبطال التراجيديين (أنتيجون).
٣. استبدال الكورس اليوناني براوٍ عربي الملامح والثياب يتحدث بلغة عصرية.
٤. تفعيل أسلوب المقاومة والتمرد في الأداء التمثيلي.
٥. التأكيد على لغة سينوغرافية معادلة للمضمون الدرامي للنص المقتبس.

وبذلك يقدم المخرج المنصور زمانين من أجل إتاحة الفرص للمتلقي للانتقال بينهما؛ لإدراك رموز القضية المطروحة والقابعة في بنية الوعي العربي

العميقة، الزمن الأول هو العصر اليوناني وتراجيديا أنتيجونة، أما الزمن الثاني فهو الواقع العربي وقضية الإنسان الفلسطيني وإشكالياتها في المشهد السياسي العربي والعالمي.

الاتجاه التعبيري:

في مرحلة الثمانينيات سعى المخرج الكويتي إلى تقديم رؤيته الإخراجية عبر أدوات المسرح التعبيري. وقد ساعدت التحولات السياسية والتحقيقات في المشهد السياسي العربي كالحرب اللبنانية والحرب العراقية – الإيرانية واستمرار الاحتلال الصهيوني للأرض المقدسة إلى مزيد من الغموض والسوداوية والنكوص تجاه أعماق الذات العربية لمحاكاة رموزها وأبعادها الأسطورية في ثقافاتها.

ويأخذ الباحث مثالاً مسرحيًا لهذه المرحلة وهو مسرحية «رحلة حنظلة»، وهي تأليف الكاتب المسرحي "سعد الله ونوس"، وإخراج "فؤاد الشطي". قدمتها فرقة المسرح العربي في ٢٦ مارس ١٩٨٥ وهي من بطولة كنعان حمد وسليمان الياسين، وأشعار أحمد مطر [٢٧].

وقدم المخرج فؤاد الشطي رؤيته للمشهد الافتتاحي بأبعاد بدائية طليعية متأثرة إلى حد ما بأساليب المسرح التعبيري، بخلاف تصور ونوس في نصه المسرحي. وهو «تتدلى من سقف المسرح حلقة معدنية واسعة، يمكن أن تتحرك في فضاء المسرح جيئة وذهابًا، ويتخذ توظيفها بين مشهد وآخر» [٢٨]. أما الشطي فقد وظف شخصيات (ذكورية وأنثوية) أشبه بالكورس يرتدون عباءات سوداء ولهم جدائل طويلة، وأقنعة ذات أشكال بدائية طوطمية، تتحدث بنبرة متساوية في العلو بأشعار الشاعر أحمد مطر [**].

إنه البعد الأسطوري كما يراه الشطي كمعادل للواقع الإنساني الذي

تعيشه الأمة العربية حيث تواجه ظلم القوى الإمبريالية والتسلط الاستعماري وقهر الأنظمة الاستبدادية. هذه الرؤية الإخراجية والأبعاد السينوغرافية قدمته برؤية «الفن الطليعي الذي يؤكد على تحرير الجانب البدائي من النفس البشرية» [٢٩].

وهنا نرى تمازج الأداء التمثيلي بالمعادل التشكيلي / السينوغرافي، فكلاهما يعبر عن قادم غامض ومعقد في أحداثه وشخوصه، ويجعل المتفرج يتساءل عن العلاقة التي تربط بينهما، إن هذا التكوين الفني في «فضاء العرض تستوجب حضورًا فكريًا وتقييمًا للجانب الاستقرائي لفن الإخراج والذي يحدد المعيار الأساس في الجهد المتحول من الفرضية اللغوية المكتوبة (النص الدرامي) إلى فرضية الفكر / المؤسسة، الفكر الإخراجي»[٣٠].

ثم يتحول العرض المسرحي إلى واقع معاصر يشير إلى إنسان عربي بأسلوب مجرد، أي من دون التمعن في دلالات مكان وزمان بعينيه، فحسبه الإشارة إلى إنسان عربي (حنظلة) يعيش في مكان كئيب (السجن أو غرفة التحقيق)؛ ليبدأ علاقة اتفاقية بينه وبين المتلقي عن مستقبل هذه الشخصية العربية والمضامين الفكرية المطروحة بها. ففي هذا المشهد محاولة لتوفير «مناخ يوحي بشيء من الواقعية، [فعلى مصمم الديكور] أن يرفض التزايدات الزخرفية وكذلك النقل من الواقع»[٣١]. أي نقل الواقع والإغراق في تفاصيله، وهذا ما يمكن أن يحصر دلالات العرض في بيئة عربية من دون غيرها.

وحتى يعبر العرض عن الرؤية الكويتية وينتمي إلى مواقفها العربية استخدمت اللهجة الكويتية بكلماتها ودلالات أسمائها [٣٢]، وكذلك تم توظيف الآلات الموسيقية الشعبية الكويتية لإضفاء مسحة فنية كويتية على نص مسرحي تم بناؤه فنيًا وفكريًا ليعبر عن الإنسان العربي أيًا كان موقعه الجغرافي. وهنا تبدأ الرؤية الإخراجية لدى الشطي بالتشكل بعد أن سخّر معطيات

العناصر الفنية «من أجل (المشكلة العليا) والتي من أجلها كتبت المسرحية. أي غرض المؤلف» (٣٣).

وفي مشهد السجن وكذلك المشاهد التي تليه يتضح لنا مدى تأثر الشطي بأسلوب المعمل المسرحي لجروتوفسكي، فالسواد يحيط الفضاء المسرحي، ويتم التركيز على المقعد الذي يتحول إلى سرير في زنزانة السجن، والإضاءة هنا تقدم بقعًا ضوئية على قطعة الديكور الخشبية «المتهالكة». التي تأخذ أشكالاً عدة (السرير والمكتب وطاولة المحكمة وغيرها..)، في تكوين فني يحاكي أدوات المسرح الفقير.

إن مراحل تأثير قوى القهر والجهل والتسلط على شخصية حنظلة. يصوّرها الشطي من خلال ديناميكية الحركة بين حنظلة وحرفوش (المهرج). فكلما ضعف حنظلة في صراعه الدرامي تباعدت المسافة بينه وبين حرفوش، وبدأ حرفوش يعتلي السلم الخشبي وينظر بنوع من السخرية إلى حنظلة. إنه موقف فلسفي تعبر عنه الشخصيتان (حنظلة / حرفوش)، بين تقارب وتباعد بشكل رأسي وأفقي في مقدمة المسرح وفي عمق الخشبة، حيث يصبح الممثل في هكذا مدارس إخراجية «حاملاً للفكرة أكثر منه مفسرًا لها» (٣٤).

يعبر الشطي عن نقده للمحكمة الصورية، والمحاكمة الظالمة لبطله (حنظلة)، بإثارة التهكم والسخرية على القضاة فهم يرتدون بزات عسكرية وقمصانًا رسمية، ومن الأسفل (بيجامات) مهلهلة تظهر أسفل الطاولة التي ينطقون بأحكامهم عليها. وهنا يستخدم الأزياء المسرحية ليعبر عن طبيعة التضاد والتناقض وهو جوهر النقد اللاذع لرؤيته الإخراجية. إضافة إلى بناء هياكل خشبية مفرغة تعكس خواء نظم العدالة. ومن ثم تقوم بتعرية السلطة الشمولية القمعية.

بيد أن الشطي في المشهد الأخير يؤكد على بصيص الأمل لبطله الدرامي بأسلوب مغاير لبدايته. فالظلمة تتقشع أمام البطل ويتلمس طريقه للخروج من ظلمات الجهل والتسلط والخضوع للسلطة القمعية. حنظلة يتحول شيئًا فشيئًا إلى أبعد نقطة في عمق الخشبة بمصاحبة الإضاءة المسرحية، وتبقى هذه البقعة الضوئية مائلة وصريحة تحيط بالبطل الدرامي حتى نهاية العرض المسرحي وإغلاق الستار.

الاتجاه الملحمي:

إن الاتجاه الملحمي عند المخرجين الكويتيين في طرح القضايا العربية نراه جليًا في مسرحية «الستار» [٣٥] للمخرج عبد العزيز المسلم. وهي من تأليف فوزي الغريب وبطولة أحمد السلمان، يوسف الدخيل، وقدمت في مساء يوم السبت الموافق ٢ مارس ١٩٩٠، ضمن عروض الدورة الثانية لمهرجان الكويت المسرحي [٣٦].

الحقيقة أن العرض المسرحي يوائم بين اتجاهات مسرحية عدة كـ «التغريب والمسرحية داخل المسرحية، والحكاية والسرد»، كل ذلك لهدف يبدو واضحًا وهو إحداث نوع من الصدمة واليقظة المتقطعة للمتلقي في متابعة لأحداث العمل المسرحي وتلك المسارات المتعددة لواقع القهر الإنساني والديكتاتورية، وانتزاع آدمية الإنسان وحقوقه المشروعة.

تقوم رؤية المسلم على استخدام مكثف لتراكم الخبرة الذاتية عن الأشكال الفنية المعاصرة لديه في تشكيل عناصر المشهد المسرحي، وعلى الرغم من تنوع عناصر ذلك المشهد الذي يبدو أحيانًا مبالغًا فيه فإنها تحمل ذات الآلية وهي الرفض والتمرد، وكشف حقائق الخطاب السلطوي وانتقاده. فملامح التغريب في هذا العرض تتجسد في أساليب مسرحية عدة ومنها طاقات

وتقنيات الممثل والأقنعة والدمى.

إن الرؤيـة الإخراجيـة هنـا تنسـجم مـع مفـاهيم وأسـس المسـرح البرشـتي، «والعلاقـة التـي تقـوم بـين العـرض المسـرحي والجمهـور تعتمـد علـى حـض الجمهور من خلال ما يطرح من مواقف وأفكار فوق خشبة المسرح فى اتجاه التأمل والنقد، فما يراه الجمهور من أحداث مروية فوق خشبة المسرح تجعله عنصرًا فاعلاً ومتفاعلاً، فيتمكن من إن يصدر أحكامًا أو يبدي آراء حول ما يقدم له، وهذا ما يؤكد مسألة المشاركة في العرض المسرحي» (٣٧).

إن المحور الأول في البعد السياسي هنا يتمحور حول سلطة المخرج المسرحي الذي يصرّ على إقامة العرض على الرغم من (الخلل) أو العطل في التقنيات المسرحية وأهمها (الستار)، فالممثلون يتواجدون منذ بداية العرض على مقاعد المتفرجين، ويعرّضون المتلقي للون من ألوان التسلط يمارسها كل من (المخرج / أو شخصية المنتج) على الممثلين الخاضعين لسلطة ظالمة. ومن ثم تتطور هذه الانفعالات الشعورية لدى المتلقي لتصل إلى عمق الخشبة، حيث المحور الثاني المتمثل في قصة الملك ولعبة الحكم. فقد عبرت عنها السينوغرافيا كمعادل تشكيلي بلعبة الشطرنج.

الواقع أن فلسفة «التشيؤ» تلقي بظلالها على العناصر الفنية في المشهد المسرحي التي تشكلت وفق الرؤية الإخراجية. فتصوير الملك بالدمية بأسلوب التقزيم وتحول العنصر البشري إلى «أحذية» وضعت على سرير في نهاية العمل المسرحي، وحملت على أعناق الممثلين ليخرجوا بين الجماهير الحاضرة، مما أحدث صدمة ويقظة لعقل المتفرج. فالحقائق والوقائع صادمة إلى حد يشعر المتلقي بضآلة الرموز التي كان يخشاها في أعماقه، وهذا هو جوهر الرؤية الإخراجية ومضمونها الفلسفي الداعي إلى تحول مشاعر الخوف

والتردد إلى الفصل الاجتماعي والموقف السياسي المتحرر من العقد القابعة في أعماق الذات العربية.

إن هذه الأساليب المسرحية في المسرح العربي لاسيما الملحمية تؤكد على «الشعور بالدور الفعال للمسرح في تغيير الواقع، والتنبيه إلى خطر الاستعمار الرأسمالي الصهيوني»[٣٨]. ويبقى الدور الأدائي للمثل قائمًا وبالغ التأثر في الرؤية الإخراجية للمسلّم. الذي وظف ألوانًا من العناصر الفنية المتاحة في المسرح المعاصر.

فطاقات وتقنيات الممثلين مهدت لإحداث هذه التأثيرات العاطفية والعقلية. «كون الممثل الحي هو الصورة الدالة للفعل المادي ومركز البث الرئيس لمجمل عناصر العرض المسرحي» [٣٩].

وتتلخص رؤية المخرج عبد العزيز المسلّم في إحداث حالة من الرفض والمقاومة لواقع القهر والتسلط، وذلك بصياغة عالم مسرحي يوظف التقنيات السينوغرافية والأساليب الإخراجية المعاصر القادرة على إيقاظ عقل المتفرج وإنارة المشهد الدرامي أمامه؛ ليرى حقائق الخطاب السياسي وتصغيره أمام إرادات الإنسان العربي. ولا شك في أن هذه الحالة تقود المتفرج العربي إلى حالة يتلمس فيها طريقًا للخروج من التيه بكل ثقة بعد أن نسجت لديه العناصر الفنية للرؤية الإخراجية صورةً ينبغي التمرد عليها.

الاتجاه المابعد حداثي:

إن الاتجاه المابعد حداثي في الحركة المسرحية الكويتية أخذ منحى مهمًا وبالغ التأثير بعد التحولات السياسية في العالم العربي في القرن الحادي والعشرين. بعد انهيار أنظمة العديد من الدول العربية وانتشار الفوضى والقتل والإرهاب في قطاعات واسعة ألقت بظلالها على المجتمعات الخليجية، ومن

هذه النقطة التقى الكثير من الكتّاب العراقيين بالمخرجين الكويتيين الطامحين إلى طرح هذه التجربة الإنسانية ومعاناتها بأساليب مسرحية مبتكرة ومعاصرة[٤٠]. ومن الأعمال المسرحية التي عبرت عن هذا الاتجاه مسرحية مندلي. وهي من تأليف جواد الأسدي وإعداد وإخراج عبد الله التركماني[***].

ولا شك في أن هذا الوفاق الفني بين النص (المؤلف العراقي) والرؤية الإخراجية للمخرج الكويتي أنهى عقودًا من القطيعة الثقافية بين الحركتين المسرحيتين العراقية والكويتية والتي توقفت بسبب الغزو العراقي للكويت في أغسطس ١٩٩٠. فالمخرج الكويتي هنا يتلمس نظرة مستقبلية للقضايا الإنسانية التي تحيط به، وفيها ضياع الهوية العربية، والإنسان العربي، ومدى الدمار الذي أحدثته الأنظمة الديكتاتورية الشمولية. وقضايا التشظي والتنافر والتهجير التي أنهكت الإنسان العربي ومقومات مجتمعه، إضافة إلى الجماعات الإرهابية التي تهدد المجتمعات العربية والخليجية الآمنة.

إن الأطروحات التي حملتها الحداثة العربية في القرن العشرين من تنمية ونهضة وديمقراطية على جميع الأصعدة تقوضت بالنهاية المأساوية للأنظمة العربية، ومن ثم واقع الفوضى والانهيار فيما عرف بالربيع العربي، فجاءت أعمال ما بعد الحداثة في الحركة المسرحية لتعبر عن رفضها لزيف الحداثة وخطابها السياسي وكاشفة الواقع المرير للإنسان العربي. «مكرسة نفسها لحاضرها الأبدي المثقل بالرمزية، وهو زمن الاستهلاك الأسلوبي الهائل والتقاطع الثقافي العشوائي والعلاقات الضائعة بين السبب والنتيجة»[٤١].

ففي مسرحية «مندلي» للتركماني. نحن أمام رؤية إخراجية أعادت صياغة النص المسرحي وبطله الدرامي بأسلوب تفكيك المفكك وتفتيت المفتت، فالشخصية البطلة «مندلي» عند الأسدي تعاني الضياع والقهر والتسلط، أما

التركماني فقد فكك ملامح بطله المحوري واستنسخه صورًا عديدة متناثرة في الفضاء المسرحي، وأقام علاقات جدلية بينه وبين محيطه السينوغرافي.

وبالنظر إلى هذه الإرشادة من الإرشادات المسرحية. «كوخ قديم، مملوء بالكآبة، والحزن لدرجة أن الحائط يبين لنا تقاسيمه المتألمة والحزينة على حال أهله، فيدخله «مندلي» وهو في حالة مزرية متعبًا ومكسور الحال لتبدأ فجأة أصوات تتردد على مسامعه تلحقه بعبارات مؤلمة وتقول هذه العبارات ماريا زوجته والضابط» [٤٢].

اهتمت الرؤية الإخراجية بلغة العرض المسرحي وقدرة اللغة السينوغرافية والمعادل التشكيلي على مخاطبة العين المتلقية وتجسيد أفكار ورموز تفوق قدرتها التعبيرية بالكلمات المنظومة في الحوار المسرحي. في هذه العرض «مندلي» كل ما على الخشبة من مفردات السينوغرافيا يعبر عن حالة البطل الدرامي، ويتحرك معه في مسارات محددة، ويتموضع لخدمة استراتيجية الرؤية الإخراجية في توظيفها لمفاهيم التشظي والاستنساخ للشخصيات ومشاهدها وحبكاتها الفرعية. فالبعد التشكيلي والسينوغرافي لا «يقدم نفسه فقط بوصفه القادر على الزخرفة والتعبير، وإنما بوصفه الحامل لذلك العامل الإدراكي الخاص والشخصي الذي يجسده بشكل متوالٍ وبصورة دائمة»[٤٣]. في تسلسل المشاهد المسرحية.

الحقيقة أن الرؤية الإخراجية لهذا العرض لم تكتفِ بالعلاقات الثنائية بين الشخصية المحورية والبطل الدرامي «مندلي» وعناصر العرض المسرحي الأخرى، بل أراد أن تكون هناك وجوه عدة من مندلي تجسد على خشبة المسرح كشخصيات تخرج من أعماق اللاوعي عند البطل وتصنع أحداثها ومصيرها الدرامي. وهذه الجزئية لم تكن في نص المسرحية الأصلي لجواد الأسدي بل هي إضافة وظّفها المخرج لإثراء رؤيته، فإذا نظرنا إلى هذا الحوار للنص

الأصلي نجد:

«مندلي: ماذا تريد مني أيها الوضيع؟! تتوصل بي كي أدفن بندقيتك تحت التراب! لأنك لم تجد اللحظة المناسبة كي تهجم على عدوك»(٤٤).

أما النسخة التي أعدها المخرج التركماني فنرى في الموضوع ذاته، الحوار الدرامي على الشكل التالي:

«مندلي ٢: تتوسل بي كي أدفن بندقيتك تحت التراب!

مندلي ١: لأنك لم تجد اللحظة المناسبة كي تهجم على عدوك تريد أن تغربل جسدي برصاصك»(٤٥).

تجرد الرؤية الإخراجية لشخصية البطلة «مندلي» من بعض خطوطها الدرامية من أجل سبر أغوارها والولوج أكثر فأكثر في أعماق الشخصية وصراعاتها النفسية الداخلية، وحالات اليأس والتشاؤم تجاه الواقع المعاصر في محاولة لتقويضه وتصوير مدى بشاعة النظام الشمولي الدكتاتورية الذي يصادر حرية «مندلي» ويتدخل في تفاصيل حياته ليحيلها إلى عالم من البؤس والشقاء. يتضح ذلك في هذه جملة من الإرشادات المسرحية التي أضافها المخرج، ولم تكن في النص الأصلي «تتكرر هذه الجمل مع جمل أخرى على حساب إحساس الممثل لتتعالى الأصوات ليصل «مندلي» إلى درجة الهلوسة والخيال لوجودهم على جدران الكوخ الخشبي حتى ينهار فيصرخ كفى»(٤٦).

قدم التركماني صورة قاسية عن واقع «مندلي» أو بالأحرى واقع الإنسان العربي الذي يعيش في هذه المرحلة من القرن الحادي والعشرين، وربما يكون الواقع أقسى من هذا التصوير الدرامي الذي تتلمس فيه مفاهيم مسرح القسوة «التي يرفض فيها رفضًا قاطعًا العقلانية المنطقية ليلجأ إلى خيارات أخرى ألا وهي تلقائية اللاوعي والهذيان»(٤٧).

إن طبيعة شخصية «مندلي» المستسلمة والخاضعة عند الأسدي، تتحول وفق رؤية التركماني إلى القدرة على الفعل الدرامي. إنه اتجاه من أعماق الداخل المهزوم، إلى حالة الانتقام التي تسبقها حالات من الرفض والانتفاضة والتقويض لجميع الأطروحات الاجتماعية والسياسية والنفسية التي تحيط به. هذه العوامل التي تجسّدت في شخصية الضابط.

يترك التركماني للبطلة مندلي حرية النهوض للتحول من حالة البؤس واليأس إلى الفعل ليفتح النافذة أمام بصيص من النور كما نرى هنا:

«مندلي ١+٢ : عربة النور تتقدم نحونا (مندلي ١ يطعن الضابط. وبالخيال مندلي ٢ يطعن ماريا»[٤٨].

هكذا أراد التركماني أن يقدم رؤيته الإخراجية للواقع العربي في القرن الحادي والعشرين من خلال شخصية بطلته «مندلي» الذي سبر أغوارها واستدعاء صراعاتها الداخلية للتجسد على الخشبة، وتحيل الفضاء المسرحي إلى حالة من التشظي والتفتت لقضايا المشهد السياسي وأثرها في الإنسان العربي، غير أنه غرس بذور التحولات الإيجابية نحو مستقبل مشرف مؤكدًا أن الخروج من التيه قادم على الرغم من ظلمة الحاضر. إن هذه الرؤية الفكرية جرى التعبير عنها برؤية إخراجية وظفت المفاهيم الحديثة للمسرح وأهمها مسرح ما بعد الحداثة.

نتائج الدراسة:

ويمكن أن يستخلص الباحث أهم ما توصلت إليه الدراسة أن المُخرج الكويتي قدم رؤيته الإخراجية في إطار التطور الفني والفكري للحركة المسرحية الكويتية عبر الحقبة الزمنية الممتدة في منتصف القرن العشرين أي بدايات القرن الحادي والعشرين، وهو لا يزال يتفاعل مع الأحداث في المشهد السياسي العربي محاولاً توظيفها دراميًا بانتقاء النصوص المسرحية ذات الصلة بقضايا

الإنسان العربي أينما كان، فالمخرج هنا يعبر عن رأي المثقف الكويتي / العربي بلغة العرض المسرحي.

واعتمد الرؤية الإخراجية للنماذج المختارة للدراسة على نصوص أعدها وكتبها كبار كُتاب الدراما والمسرح العربي من أمثال (محفوظ عبد الرحمن، وسعد الله ونوس، وغيرهم)، وهذا ما أغنى التجربة المسرحية العروض، وقدم لها مادة فنية وفكرية خصبة مكنت المخرجين من تكوين رؤية إخراجية معبرة ترتكز إلى أسس فلسفية وقضايا الإنسان العربي وسبر أغوار واقعه، إضافة إلى بنيتها الدرامية المتقنة.

حاول المخرجون أن يخلعوا على العروض المسرحية كل ما هو كويتي من فنون وتراث لإعطائها الصبغة الكويتية، وذلك لأمرين: الأول هو تقريبها للمتفرج الكويتي ليدرك أبعادها الفلسفية والفكرية باعتبارها جزءًا من واقعه وتحدياته، والأمر الآخر تأكيد مساهمة الثقافة والفن المسرحي الكويتيين في التجربة المسرحية العربية.

ولتحقيق هذه الأهداف جرى تطعيم الحوارات الدرامية باللهجة الكويتية، واستخدام الفنون الأدائية الشعبية في الموسيقى والرقصات التعبيرية إلى جانب الأزياء التراثية العربية المعبرة عن البعد التاريخي العربي وهوية الإنسان العربي أيًا كان موقعه.

واستلهم المخرجون الكويتيون الأساليب العالمية في الإخراج المسرحي لصياغة الفضاء المسرحي والتشكيلي السينوغرافي والأداء التمثيلي، وأفادوا من المسرح التعبيري والملحمي وأساليب «براندييللو» والمسرحية داخل المسرحية، ومفاهيم مسرح ما بعد الحداثة. وكذلك التراث اليوناني ومسرح العرائس والأسلوب البدائي والأسطوري في المسرح الطليعي، إنه أسلوب عرض مسرحي

تتمازج فيه ملامح وأسس المسرح العالمي بقضايا المشهد السياسي العربي.

الهوامش والحواشي:

١. انظر، إبراهيم غلوم: المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي – دراسة سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين (١٩٨٦). وانظر، خالد سعود الزيد: المسرح في الكويت مقالات ووثائق (١٩٨٣).

٢. وليد أبو بكر: القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٨٥، ص٨٧.

٣. السيد يسين: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى ١٩٩٣، ص٣٠.

٤. خليفة الوقيان: «الفعل الثقافي ورؤيا التغيير». (مقال). الكويت: إصدار فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، ١٩٨٨، ص٢٠١.

٥. آمنة الربيع: الرؤية السياسية في المسرح الخليجي – (دراسة نصية)، دمشق: دار الفرقة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦. ص٣٣.

٦. نهاد صليحة: المسرح بين الفكر والفن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦. ص١٠٢.

٧. عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي – دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص٢٠.

٨. كمال الدين عيد: مقدمة في الفنون المسرحية، الرياض: جامعة الملك سعود ١٩٩٦، ص٨٦.

٩. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص١٤.

١٠. المرجع السابق، ص ١٤.

١١. سعد أردش: «الإخراج في القرن العشرين»، (مقال)، جماليات في الإخراج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب عدد ١٢٨.

١٢. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص ١٧٨.

١٣. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص٧٩.
١٤. حازم عبد المجيد إسماعيل: استراتيجية الإخراج المسرحي – لكيروكراف، جسد الممثل، دمشق: دار أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ص١٤.
١٥. المرجع السابق، ص٥٢.
١٦. آمنة الربيع: الرؤية السياسية في المسرح الخليجي، ص٣٥.
١٧. محبوب العبد الله: فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت: مسرح الخليج العربي، ١٩٨٨، ص٤٠٠.
١٨. محمد مبارك المانع: المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، الطبعة الأولى، ٢٠١٣، ص٤٦.
١٩. مسرحية حفلة على الخازوق، تأليف محفوظ عبد الرحمن، إخراج: صقر الرشود، بطولة: محمد المنصور، الكويت: مركز الفنون، نسخة V.H.S، موثقة على شبكة الإنترنت على نظام يوتيوب.
٢٠. محمد النجار: «صقر الرشود والتراث الشعبي»، (مقال)، إصدار خاص، صقر الرشود غاب وقت التوهج، إعداد: محبوب العبد الله، الكويت: المسرح الخليجي العربي، ص٦٩.
٢١. حازم إسماعيل: استراتيجية الإخراج المسرحي، ص٤٧.
* شاهد الباحث العرض المسرحي على مسرح الدسمة بتاريخ ١٩٩٠/٣/١٧.
٢٢. عبد الله مطر وصالح الغريب: السجل الوثائقي للأعمال المسرحية لفرقة مسرح الخليج العربي (١٩٦٣ – ٢٠٠٤)، الكويت: فرقة مسرح الخليج العربي، ٢٠٠٤، ص٢٣٠
٢٣. سوفوكل: مسرحية أنتيجونة، ترجمة: علي حافظ، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣٧٣، نوفمبر ٢٠١٤، ص٤٩.
٢٤. سعد أردش: الإخراج في القرن العشرين، ص٢٠.
٢٥. سوفوكل: مسرحية أنتيجونة، ص٥٦.

٢٦. أكـرم أرميـا: علامـات الأداء التمثيلـي فـي العـرض المسـرحي، دمشـق: أفكـار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ٢٧٦، ص١١٩.
٢٧. أمين العيوطي: فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن، الكويت: المسرح العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٦، ص٤٧٠.
٢٨. سعد الله ونوس: مسرحية حنظلة – من الغفلة إلى اليقظة، الأعمال الكاملة – المجلد الثاني، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص٧.
** أحمد مطر (١٩٥٤ – ٢٠١٤) شاعر عراقي ولد في البصرة، وعمل في الكويت مدرسًا ثم صحافيًا في جريدة القبس الكويتية التي أتاحت الفرصة لتقديم أشعاره ومواقفه السياسية للعالم العربي.
٢٩. كريستوفر أينز: المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (١٨)، ٩٩٦، ص١١.
٣٠. حازم إسماعيل: استراتيجية الإخراج المسرحي، ص٣١.
٣١. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص١٨٧.
٣٢. مسرحية رحلة حنظلة، إخراج فؤاد الشطي، نسخة(V.H.S) موثقة على الإنترنت على موقع يوتيوب.
٣٣. هارولد كليرمان: حول الإخراج المسرحي، ترجمة: ممدوح عدوان، دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٨٨، ص١٦٤.
٣٤. سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص ١٨٨.
٣٥. شاهد الباحث العرض، وحصلت المسرحية على جائزة أفضل عرض مسرحي في المهرجان.
٣٦. صالح الغريب: مسيرة فرقة المسرح الكويتي (١٩٦٤ – ١٩٩٤) – الكويت: فرقة المسرح الكويتي، ١٩٩٤ ص٢١٤.
٣٧. أكرم آرميا: علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ص١٢٥.
٣٨. الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص ٣٥٩.
٣٩. أكرم أرميا: علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ص١١٤.

٤٠. انظر، مسرحيات عبد الأمير شمخي التي قدمها الكثير من المخرجين الكويتيين من أمثال: (علي الحسيني) في مسرحية القلعة.

*** شاهد الباحث العرض المسرحي في ٢٠١٢/١٠/١٤ على مسرح الدسمة بالكويت.

٤١. مالكوم براد بري: ما بعد الحداثة – «الآداب والفنون خلال وما بعد الحرب»، (مقال)، ترجمة نايف الياسين، مجلة الثقافة العالمية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٧٧، يوليو ١٩٩٦، ص٩٦.

٤٢. عبد الله التركماني: مسرحية مندلي، فرقة الجيل الواعي، نسخة المخرج، ص٢.

٤٣. كوزنيتسوف أراست: «السينوغرافيا ومزاحمة الممثل»، (مقال)، ترجمة: أشرف الصباغ، مجلة الثقافة العالمية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٧٧، يوليو ١٩٩٦، ص١٨٤.

٤٤. جواد الأسدي: مسرحية مندلي، نسخة فرقة الجيل الواعي، ص٣.

٤٥. عبد الله التركماني: مسرحية مندلي، ص٢.

٤٦. المصدر السابق، ص١٨٧.

٤٧. أكرم أرميا: علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، ص١١٣.

٤٨. عبد الله التركماني، مسرحية مندلي، ص١٣.

قائمة المراجع:

أولاً: المصادر

أ- النصوص:

- أنتيجونة "مسرحية"، تأليف: سوفوكل، ترجمة: علي حافظ، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٣٧٣، نوفمبر ٢٠١٤.
- حنظلة – من الغفلة إلى اليقظة "مسرحية"، تأليف: سعد الله ونوس، الأعمال الكاملة– المجلد الثاني، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر

والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٦، ص٧.
- مندلي "مسرحية"، تأليف: جواد الأسدي، نسخة فرقة الجيل الواعي.
- مندلي "مسرحية"، تأليف: عبد الله التركماني، فرقة الجيل الواعي، نسخة المخرج.

ب-العروض:

- الستار "مسرحية"، إخراج: عبد العزيز المسلم، (١٩٩٠)، فرقة المسرح الكويتي، مهرجان الكويت المسرحي في دورته الثانية.
- أنتيجون تنتظر "مسرحية"، إخراج: عبد العزيز المنصور، (١٩٩٠) فرقة الخليج العربي، مهرجان الكويت المسرحي في دورته الثانية.
- حفلة على الخازوق "مسرحية"، تأليف: محفوظ عبد الرحمن، إخراج: صقر الرشود، (١٩٧٥)، الكويت: مركز الفنون، نسخة V.H.S، موثقة على شبكة الإنترنت على نظام يوتيوب.
- رحلة حنظلة "مسرحية"، إخراج: فؤاد الشطي، (١٩٨٥)، فرقة المسرح العربي، نسخة (V.H.S)، موثقة على الإنترنت على موقع يوتيوب.
- مندلي "مسرحية"، إخراج: عبد الله التركماني، (٢٠١٢)، فرقة الجيل الواعي، مهرجان أيام المسرح للشباب بدورته التاسعة.

ثانيًا: المعاجم:

- كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، الإسكندرية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.

ثالثًا: المراجع العربية:

- أكرم أرميا: علامات الأداء التمثيلي في العرض المسرحي، دمشق: أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦، ٢٧٦.

- السيد يسين: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر، القاهرة: مكتبة مدبولي، الطبعة الأولى، ١٩٩٣.
- الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- آمنة الربيع: الرؤية السياسة في المسرح الخليجي – (دراسة نصية)، دمشق: دار الفرقة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
- حازم عبد المجيد إسماعيل: استراتيجية الإخراج المسرحي – لكيروكراف، جسد الممثل، دمشق: دار أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ٢٠١٦.
- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- صالح الغريب: مسيرة فرقة المسرح الكويتي (١٩٦٤ – ١٩٩٤) – الكويت: فرقة المسرح الكويتي، ١٩٩٤.
- عبد الله مطر وصالح الغريب: السجل الوثائقي للأعمال المسرحية لفرقة مسرح الخليج العربي (١٩٦٣ – ٢٠٠٤)، الكويت: فرقة مسرح الخليج العربي، ٢٠٠٤.
- عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي – دراسات أدبية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- كمال الدين عيد: مقدمة في الفنون المسرحية، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٩٦.
- محبوب العبد الله: فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، الكويت: مسرح الخليج العربي، ١٩٨٨.

- محمد مبارك المانع: المسرح العربي الخليجي وتوظيف التراث، حقوق النشر محفوظة للمؤلف، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- نهاد صليحة: المسرح بين الفكر والفن، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- وليد أبو بكر: القضية الاجتماعية في المسرح الكويتي، الكويت: كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

رابعًا: المراجع المترجمة:

- كريستوفر أينز: المسرح الطليعي، ترجمة: سامح فكري، القاهرة، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (١٨)، ١٩٩٦.
- هارولد كليرمان: حول الإخراج المسرحي، ترجمة: ممدوح عدوان، دمشق: دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.

خامسًا: المجلات والدوريات:

- خليفة الوقيان «الفعل الثقافي ورؤيا التغيير»، (مقال)، الكويت: إصدار فرقة مسرح الخليج العربي في ربع قرن، ١٩٨٨، ص٢٠١.
- سعد أردش: «الإخراج في القرن العشرين»، (مقال)، جماليات في الإخراج، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب عدد (١٢٨).
- كوزنيتسوف أراست: «السينوغرافيا ومزاحمة الممثل»، (مقال)، ترجمة: أشرف الصباغ، مجلة الثقافة العالمية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٧٧، يوليو ١٩٩٦.
- مالكوم براد بري: ما بعد الحداثة – «الآداب والفنون خلال وما بعد الحرب»، (مقال)، ترجمة نايف الياسين، مجلة الثقافة العالمية، الكويت:

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد ٧٧، يوليو ١٩٩٦.

- محمد النجار: «صقر الرشود والتراث الشعبي»، (مقال)، إصدار خاص، صقر الرشود غاب وقت التوهج، إعداد: محبوب العبد الله، الكويت: المسرح الخليجي العربي.