خطاب المسرح والشباب الخليجي:
ممارسة تجديدية أم استمرارية رؤى
(نماذج من المسرح الكويتي)

وطفاء حمادي(*)

تجتاز الممارسة المسرحية اليوم عتبة مرحلة انتقالية بسبب ما يجتاحها من مؤثّرات وإحداثيات تدفع بها بالضرورة إلى التغيير، وتحثها على الاتصال بما هو عالمي، إذ لم يعد من الصعب مشاهدة ومتابعة ما تحقق من تغيّر في المسرح، نظراً لما تقدّمه إلينا الوسائل التكنولوجية الحديثة والميلتيميديا والإنترنت واليوتيوب من معارف فنية ومسرحية.

هذه المرحلة الانتقالية تضع المسرح الخليجي أمام المساءلات المتنوعة التي تتعلق ببنيانه وبرؤية ممارسيه، فتستنفر مبادرات الشباب لتقديم مسرح حداثي الفكر والشكل. وتسترعي هذه المرحلة اهتمام الباحثين الذين بادروا إلى دراسة طبيعة هذه الممارسة المسرحية، وإلى عقد المؤتمرات (كان آخرها مؤتمر الإسكندرية للشباب) والندوات والمهرجانات، كما تتطلّب أن تقوم مؤسسات حكومية وغير حكومية، بتخصيص عدد لا بأس به من المنصّات لتقديم عروض هؤلاء الشباب (كمسرح الهناجر في مصر، جمعية شمس في بيروت، فرقة الفوانيس في عمّان، ومهرجان مسرح الشباب، والمسرح الجامعي في البحرين، والكويت، وعُمان، والإمارات، وقطر، والسعودية، والرباط، وتونس).

(*) أستاذة في الجامعة اللبنانية وأكاديمية الفنون، الكويت.

بادر المسرحيون الشباب الخليجيون إلى توظيف ما أفرزته هذه التطوّرات من تقنيّات ومن معارف ثقافية وفنية، في ممارستهم للمسرح وللثقافة عامة، وصارت مرجعية سُمّيت بمرجعية البدائل التي أفرزتها العولمة، وهي ذات صلة بالمتغيرات والمستجدات الفنية والتقنية، يأتي بها الأفراد غالباً أو يتبنونها كبدائل لمثيلات لها في ثقافتهم المحلية، نتيجة أسفارهم خارج الوطن وتعاملهم مع ثقافات الأمم الأخرى، أو لقراءاتهم واطلاعهم على المنشورات والبرامج المتنوعة السمعية ـ البصرية وأفلام السينما والفيديو، والموسيقى وفرق الراب والهيب هوب، وغيرها الكثير من المطبوعات ووسائل الإعلام والترفيه السمعية/المرئية التي ترد قانونياً أو تتسرب سرّياً إلى داخل المجتمع؛ هذا إلى جانب المرجعيات المحلية الثقافية والاجتماعية والفنية، وخاصة أسس البنية المسرحية.

اليوم، يعتقد البعض أن هذه البدائل هي الأقوى والأكثر تأثيراً في فكر الشباب وممارساتهم الثقافية، وهي غالباً ما تكون المحرّك الأساسي لهذه الممارسات، فتسيطر على عقول الشباب بشكل يفوق تأثّرهم بثقافتهم المحلية، يتماهون أو يتماثلون بحركات ثقافية خاصة بهم، ومعارضة لثقافة الأجيال السابقة، ويكتبون نصوصاً تتعارض ونصوص الأجيال الأخرى إلى حدّ ما في مجتمعاتنا، ولا تتوافق مع بيئتهم ولا مع مرجعياتهم الفكرية والثقافية والدينية والطقوسية المرتبطة بالعادات والتقاليد المحلية، وما يتواكب معها. أو يطرحون مبدأ التناقض وصراع المفاهيم والقيم الفكرية والمعايير الجمالية التي تتغير في كل زمان ومكان، لكن دون أن يكونوا مقلّدين ومستهلكين لهذه المنتجات الثقافية الخارجية والقيم والمعايير الجمالية. وهذا ما سنتبينه من خلال دراستنا لأعمال الشباب، مادة الدراسة.

عيّنة الدراسة والوسائل الإجرائية

من هذا التقديم الذي يكشف عن مرجعيات الشباب المسرحية، نحاول أن نستجلي خطاب الشباب الخليجي، لنتبيّن ما إذا كانت تعتمل في هذا الخطاب رؤى تجديدية أو تقليدية، انطلاقاً من السياقات التي ذكرناها، وذلك من خلال العينة التالية، وهي عبارة عن نصوص وعروض مسرحية مارسها الشباب المسرحي في الكويت تأليفاً وإخراجاً. لكن قبل ذكر العيّنات، أودّ أن أشير إلى أنني استعنت بنص غير معروض وهو نص «ثعبان داخل حقيبتي» للكاتبة والمخرجة المسرحية إيما شاه، إذ لم تتح لها الفرصة بعدُ لعرضه على الخشبة.

أما الأعمال الباقية أي النصوص/العروض فهي التالية:

- «مزاد الحب» ليوسف الحشّاش، وهو من مواليد ١٩٨٥، من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية في دولة الكويت، مخرج وممثل وكاتب مسرحي. من أعماله: «الحفرة» وقد نال عليها عدة جوائز في مهرجان الخرافي المسرحي الذي أقيم العام الماضي.

- و«نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة» لفيصل العميري، وهو من مواليد عام ١٩٨٠. أشرف على هذا العرض حسين المسلم، وهو من تقديم سليمان المرزوق، وقد كُتب في أواخر ١٩٩٦، وأجري عليه تعديل إخراجي في عام ٢٠٠٢. تخرّج العميري من المعهد العالي للفنون المسرحية وقدّم عروضاً مسرحية مميزة. من أعماله: «السامري» و«الهشيم»، وحديثاً «مونولوغ غربة»، تأليف فيصل العبيد وإخراج فيصل العميري. وقد حصد عرض «الهشيم» جوائز كثيرة من المهرجانات العربية والخليجية التي شارك فيها.

- أتناول أيضاً «مسرح بلا جمهور ٤» لمحمد الحميلي، ممثل ومؤلّف ومخرج. وهو من مواليد ١٩٨٦، وخرّيج المعهد العالي للفنون المسرحية ـ الكويت. اشترك في العديد من الأعمال لمصلحة فرقة مسرح الشباب، وهو من مؤسسي فرقة «ستاج غروب».

- و«ثعبان داخل حقيبتي» من تأليف إيما شاه وهي من مواليد ١٩٨١. كتبت عدداً غير قليل من النصوص المسرحية التي لم يتم عرضها على الخشبة المسرحية، وقد اخترتُ منها هذا النص ليعطي فكرة عن طبيعة أعمال هذه الفنانة الشاملة، وهي فنانة مسرحية كويتية من أب كويتي وأم إيرانية. وهي مغنّية وممثّلة وملحّنة وكاتبة وعازفة غيتار وبيانو وراقصة ومخرجة مسرحية في المسرح الجاد. استخدمت أسماء كثيرة مثل: بيسورفيا، وعزيزة، وأوفيليا، وحصلت على شهادات تقدير في التمثيل بتلك الأسماء المختلفة وهي تقول في ذلك: «أعرف أن الاسم شيء غريب، أستيقظ أحياناً وحين يناديني أحد باسم إيما أشعر أن الاسم لا يرتبط بي»[١]. أسست فرقة سمّتها فرقة أنثروبولوجيا يتكوّن أفرادها من أكثر من خمسة عشر فرداً. عن أهداف هذه

(١) لقاء شخصي مع إيما، ٢٠١٠/٢/١١.

الفرقة تقول إيما «اتجاهنا إنساني بحت لا فرق بين دين وآخر ومعتقد آخر، وجنسية وأخرى، فكل أبناء آدم سواء. نغنّي أغاني إنسانية فلسفية سياسية لجبران خليل جبران والمسيح وراسبوتين وجيفارا وهتلر ولينين وستالين ومحمود درويش والسير آرثر هبلز وأنريكو ماسياس. نحكي القصص بقالب موسيقي وغنائي هارموني، نعتمد بذلك على الأسلوب الموسيقي الحر في العرض، ونهتم بالحداثة والتفكيكية ومفهوميهما. نظهر الفكرة بصورة جميلة، ونهتم بالسينوغرافيا والإعداد الدراماتورج للعرض. كما أننا نقدم أفلاماً سينمائية تندمج مع روح الموسيقى، والرقص التعبيري والفلامنكو وتصوير الرسم بالضوء المعدّ إعداداً تقنياً[٢] أشير هنا إلى أن إيما مُحالة اليوم إلى التحقيق لأنها غنت بعدة لغات ومنها اللغة العبرية.

- كذلك أذكر «العمود» لأسامة الشطي وهو من مواليد ١٩٨٠، من خريجي كلية الإعلام، لكن المسرح استهواه فكتب هذا النص، وحصد عليه جوائز كثيرة.

- وسأشير، أخيراً، إلى « إحساسي شوق» لفرقة وصال النسائية الإسلامية.

ولدراسة هذه العيّنات، اتبعت وسائل إجرائية هي عبارة عن لقاءات مع البعض (محمد الحميلي، فيصل العميري، وهيا الشطي في فرقة وصال) واعتمدت على قراءة نصوصهم ومشاهدة عروضهم، واستعنت أيضاً ببعض المقالات النقدية التي كتبت عن هذه العروض، ولا سيما عرض «مسرح بلا جمهور ٤».

ستتم دراسة خطاب هؤلاء الشباب المسرحيين من خلال البنيتَين التاليتَين:

الأولى: البنية الفكرية وما تثيره من مساءلات مثل: ما هي القضايا التي يودّ الشباب/مادة الدراسة التعبير عنها من خلال نصوصهم المسرحية، أي من خلال الثيمات التي يثيرها هؤلاء الشباب المسرحيون، والتي تثير اهتمام الجمهور؟ هل يمارسون التمرّد والاحتجاج من خلال مسرحهم (سنتبيّن ذلك من خلال عملَي الحشاش والحميلي)؟ أم هل يتواطأون ويراوغون وينأون عن هذا التمرّد، فيحاولون تفجير المسكوت عنه من خلال استخدامهم لدلالات رمزية تتكئ إلى التراث والأسطورة، والزمن والمكان الماضيين؟

(٢) انظر Band Anthropology على Facebook.

الثانية: البنية والشكل الفنّيان؛ وهنا نتساءل: ما هي الأدوات الإجرائية الجمالية والفنية التي يستخدمها هؤلاء الشباب لتجسيد خطابهم المسرحي على الخشبة (المؤثّرات السمعية والبصرية، والسينوغرافيا...)؟ ما هي الاتجاهات الفنية الكلاسيكية، الواقعية؟ أم تلك التي تنتمي إلى المسرح التجريبي [وهو ذلك المسرح الذي يتجاوز القيود ويكسر المألوف ويجترح أفكاراً جديدة غير تقليدية ويصنَّف بالحداثي أو ما بعد حداثي] التي اعتمدت في مسرحهم؟

المسرح في الكويت: نشأة ومرجعية

مهّدت الطفرة الاقتصادية والثقافية التي طرأت على المجتمع الكويتي لظهور المسرح «كمغامرة للخروج من ربقة التقليد والماضوية، وسعياً للانفتاح والتجديد، لأنهما لن يكونا سوى تعبير آخر عن الحاجة إلى الانسجام مع معطيات مرحلة من الحياة الاجتماعية والثقافية[٣].

وكانت هذه النشأة مع هؤلاء الذين وضعوا اللبنة الأولى للحالة المسرحية في الكويت، وجاؤوا إلى المسرح عن حب وهواية، وليس عن دراسة وتخصص. فكانت هذه مرحلة الارتجال ١٩٢٢، وامتدت حتى سنة ١٩٦٠، حيث قدّم المسرح الشعبي أول مسرحية مكتوبة للفنان الكبير صقر الرشود بعنوان « تقاليد». تلتها مرحلة تأسيس المسرح الوطني بفضل جهود المسرحيّين الكويتيّين محمد النشمي وحمد الرجيب خاصة، وذلك عام ١٩٥٨، بالتعاون مع المخرج والمسرحي المصري زكي طليمات.

وفي المرحلة التالية اشتركت المرأة الكويتية في العمل المسرحي، بعدما واجهت، كممثّلة، تحدّيات كبيرة للظهور exhibitionnisme على الخشبة المسرحية، في ظلّ عادات وتقاليد ترفض هذا الظهور، وتعتبره مخلاً بالآداب والأخلاق. في ما بعد، ظهرت الفرق المسرحية التي تعمل حالياً تحت إشراف المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. وفي التسعينات حصل تطور في الحركة المسرحية، إذ زاد عدد الفرق التي قدّمت عروضاً متميزة لا تقع تحت تصنيف المسرح الاستهلاكي أو

(٣) سعد البازعي، قراءة في المشهد الأدبي والثقافي السعودي، مخطوطة، السعودية، ص ٣٠.

التجاري، مثل عروض: عبد العزيز الحداد المونودرامية وعروض المخرج حسين المسلم من فرقة «الجيل الواعي» وعروض المخرج منصور المنصور. ثم تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت ليصير المحطة الأكاديمية الوحيدة في الخليج التي تخرّج حتى الآن أغلب المسرحيين الخليجيين[٤].

مدارس وأنواع مسرحية غربية متنوعة

بين السبعينات و الثمانينات استخدم المسرحيون الكويتيون، مخرجين وكتّاباً، أساليب واتجاهات مسرحية إخراجية غربية متنوعة: الواقعية في الإخراج والديكور وكتابة النص المسرحي، والأسلوب البريختي الذي استعان به المخرج المسرحي الكويتي صقر الرشود والكاتب الكويتي عبد العزيز السريع، لتقديم أعمال مسرحية، وهو أسلوب يقوم على التغريب (والتغريب في المسرح يقضي بوضع مسافة بين الممثل والشخصية، ويهدف إلى نقل المشاهد/المتلقي من حالة سكونية إلى حالة تفاعلية مع ما يحدث على الخشبة) ونفذا هذا الأسلوب على الخشبة المسرحية. أما الأداء التمثيلي في المسرح الكويتي، فلم يتعدّ في الأغلب الحوار المنطوق، أي أنه لم يعتمد على الحركة الجسدية، وذلك حسب مفهوم الأداء الذي كان سائداً آنذاك في الخليج وبعض البلدان العربية. ربما كان ذلك مقصوداً بسبب المنع/التابو الذي كان مفروضاً على حركة الجسد، فالقول اللفظي كان أكثر ملاءمة للبيئة من لغة الجسد.

أما الموضوعات/القضايا التي كان المسرح الكويتي يتناولها فهي الاجتماعية والاقتصادية الناجمة عن نمط حياة كان هو المصدر المعيشي للكويتيين والخليجيين عامة، أي الغوص لصيد اللؤلؤ، والمآسي التي نجمت عنه، كالغرق والفقد وسلطة النوخذة (الربّان) الذي كان يتاجر بالبشر الغواصين، غير آبه بمصيرهم. ومن القضايا التي عبّر عنها المسرح الكويتي أيضاً، القيم والعادات والتقاليد، ومشاكل الأسرة، وصراع الأجيال، كما في مسرحية السريع «١و٢و٣و٤ بم»، والقضايا الاقتصادية، وتحرر المرأة، مثل مسرحية «الدرجة الرابعة» للكاتب عبد العزيز السريع والمخرج صقر الرشود[٥]. وقد تأثر هؤلاء بإبسن، الكاتب المسرحي النروجي، وهو

(٤) شرف، وليد، «المسرح في الكويت منطلقات التأسيس ومسارات التطور»، جريدة الفنون، العدد ١٠٨، ٢٠٠٩، ص ٦.

(٥) غلوم، إبراهيم، «المسرح في الخليج العربي»، عالم المعرفة، العدد ١٢٤، سنة ١٩٧٩، ص ٢٠٠.

من أوائل الذين أثاروا في نصوصهم تمرّد المرأة وبداية تحررها، في نصه « بيت الدمية». كما عمل المسرحيون الكويتيون على النصوص الغربية المترجمة وعلى النصوص المقتبسة، وقد استند إليها المخرج فؤاد الشطي وسعد الفرج وغيرهما. ثم بدأ بعضهم يتناول الواقع السياسي العربي والفساد الاجتماعي، ويأتي في طليعتهم الكاتبان المسرحيان سليمان الحزامي وخالد عبد اللطيف وغيرهما، وقد تأثرا ببريخت وبيتر فايس. والبعض الآخر تطرق إلى القضايا العربية والهزائم التي مُني بها العرب. إذن هذه هي الموضوعات والطرق والأساليب الإخراجية التي كانت تتلاءم وثقافة المسرحيين ومعرفتهم المسرحية آنذاك.

سياقات الممارسة المسرحية الكويتية

في بدايات القرن الواحد العشرين بدأت تتأسس الفرق المسرحية الشبابية الخاصة في الكويت، كفرقة «أنتروبولوجيا» و«فرقة وصال» وفرقة «ستاج غروب» وفرقة «الجيل الواعي»، وغيرها. تدفعهم إلى تأسيس فرقهم رغبةٌ كبيرة يخوضون من خلالها تجربة خاصة بهم، وذلك من خلال إيجاد منصة تبلور رؤيتهم، وتجسّد آمالهم وطموحاتهم الفنية الإخراجية والجمالية.

لكن بعض الشباب المسرحي الآخر عمل في الفرق المسرحية التي أسّسها مسرحيون من الأجيال السابقة في الثمانينات، مثل فرقة «المسرح العربي» وفرقة «المسرح الشعبي» وفرقة «المسرح الكويتي». انضوت هذه الفرق تحت إدارة المجلس الوطني للثقافة والفنون. وقدّم في إطارها الشباب من الجيل الجديد عروضهم، وهم مخرجون وكتّاب، مثل هاني النصار وفهد السليم وشايع الشايع ومساعد الزامل وأسامة الشطي والمؤلفة المسرحية فطام العطار وفيصل العميري، وأغلبهم من خريجي المعهد العالي للفنون المسرحية. والباقون هم من درس على نفسه وتلقى التدريبات من خلال ورش العمل التي تقام في كل بلد خليجي، يقوم بها مدربون مسرحيون عرب وأجانب.

بدأ الاهتمام الرسمي من قبل الدولة والقطاع الخاص بممارسات هؤلاء الشباب. فتحْت هذه التسمية: «مسرح الشباب»، بدأت تقام المهرجانات سنوياً في الكويت مثلاً، برئاسة عبد الله عبد الرسول، يسهم فيها شباب لا تتعدى أعمارهم الثلاثين عاماً. فبالإضافة إلى ممارستهم المسرح، تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، يشارك هؤلاء في عضوية المهرجان والتنسيق له.

الممارسات بين الاستهلاك والانتاج

انطلق أغلب الشباب الكويتي في ممارستهم للمسرح من الدراسة الأكاديمية ومناهجها التي تدرّس النظريات والمدارس والاتجاهات المسرحية العالمية: الكلاسيكية والرومنسية والواقعية والعبث واللامعقول والوجودية، ومن خلال مدارس تمثيلية متنوعة. كما أفادوا من تجارب مسرحية محلية صنعت المسرح في الكويت.

لكن السنوات العشر الأخيرة بدأت تحدد معالم التغيرات المسرحية على مستوى النص والعرض، فظهرت نظرية العرض التي تركز على النص/عقل، الإخراج الذي يُعنى بمكونات العرض المسرحي (السينوغرافيا والأداء التمثيلي والمؤثرات الصوتية والمرئية والعناصر المشهدية) والعلاقة مع الخشبة المسرحية. فبدأت هذه العناصر تضيّق مساحة التداولية الحوارية التلفظية لتحصر الخطاب القولي وتختزله في تداولية خطاب الصورة. وانتفع هؤلاء الشبان المسرحيون من التقنيات الحديثة التي أفرزتها سياسات العولمة الثقافية، وعملوا على توظيف هذه التقنيات في مسرحهم، ذلك لأن الفنانين، ومنهم المسرحيون، هم أول من يستشعرون التغيرات الآخذة في الحدوث. وبفضل يقظتهم المفرطة لروح العصر يجدون أنفسهم في عالم فقد شكله المألوف، فيبدأون بالبحث عن عالم جديد لإقامة التجارب والأبحاث التي تجسد رؤاهم الحديثة، مستعينين بتلك التقنيات[٦].

خطاب الشباب الخليجي في المسرح: النص الدرامي

يتلو الشباب المسرحي خطابه في سياقات ذات أبعاد مختلفة، وهي التي ذكرناها سابقاً، وستبيّن دراستنا أي نوع من الممارسات يقوم بها الشباب/عينات الدراسة للتعبير عن خطابهم، وضمن أي سياق تنضوي، من خلال النص المسرحي الذي يعتبر عنصراً أساسياً من عناصر العرض المسرحي، وهو الذي يحدد مساره الإبداعي ورؤيته الفكرية وبعده الجمالي.

«مزاد الحب»

من تأليف محمد الحشاش وإخراجه

(٦) كوبر، «الثقافة في التفسير الأنثروبولوجي»، ترجمة تراجي فتحي، مجلة عالم المعرفة، العدد ٣٤٩، ٢٠٠٨، ص ٢٣٠.

ـ ثيمة النص

نص درامي صنع للعرض، ألّفه المخرج ليعبّر عن قضية تؤرقه بعدما تولّدت لديه فكرتها صدفة، ثم تعمقت هذه الفكرة وتطورت لتصير نصاً مسرحياً يعالج قضية «البدون» التي تكشف مسألة الصراع الطبقي والاجتماعي في دولة الكويت، وذلك من خلال ثيمة الحب. والـ«بدون» هم فئة من الناس يقيمون في دولة الكويت بدون أن يُمنحوا الهوية، فمن الطبيعي أن يرفض الكويتيون/الحضر مصاهرتهم.

يجسّد الحشاش هذه الفكرة في النص، متمثلة برفض الأهل تزويج ابنتهم من حمد الشاب الذي ينتمي إلى فئة البدون، فيُبعدونها عنه ويزوجونها رجلاً ثرياً من الطبقة الاجتماعية نفسها التي ينتمون إليها، وتعترف أم ليلى بذلك بقولها:

«الحب وحده لا يكفي، هذا الشخص لا يملك أي شيء يثبت هويته. إنه لا يرقى إلى مستوانا، لقد رفضه المجتمع كما يلفظ البحر السمك الميت. سأحرص على ألا يراك مجدداً. ستفعلين ما أقوله لك»(٧).

ثم تتفرّع الأفكار وتتشعّب في هذا النص، فتعبّر عن واقع الشباب اليوم ومدى تأثّرهم بالفكر البراغماتي الذي يقاوم ما هو رومنسي وعاطفي، ويعلن ضرورة الإفادة من الفن وتوظيفه في السوق ليتحوّل إلى سلعة تخضع لشروط العرض والطلب. وتبيّن لنا ذلك من خلال إقناع حمد الفنان بضرورة بيع التمثال الذي صنعه لحبيبته، مما يجعل حمد يعيش حالة صراع نفسي لأنه رفض بيعه في البداية.

ينتمي هذا النص إلى المسرح الواقعي، ومن خلاله يتعرض الحشاش لقضية اجتماعية تشغل الرأي العام الكويتي، وتحتل مركز الصدارة في مناقشات المجتمع المدني، فيستل منها ثيمة نصه ليعبر عن هذا الواقع الذي يعاني منه الشباب الكويتي. لكن، على المستوى الفني، لم يتمكن الحشاش من بناء نص درامي بناءً متماسكاً، بحيث إنه لم يتمكن من حبك أحداثه في سياق منطقي، مما حال دون التركيز على فكرته الأساسية المجسدة للصراع الذي يعيشه البدون. كما أنه لم يمنح هذه الثيمة حيّزاً كبيراً، لا في التداول الحواري/التلفظي ولا في مسار الحدث. بل

(٧) محمد الحملي، مزاد الحب، مخطوطة، الكويت، ٢٠٠٨، ص ٦.

عبّر عنه بجملة واحدة فقط، وهي «الشخص لا يملك أي شيء يثبت هويته»، ثم توزّع الحوار على أفكار ثانوية أخرى خلصت في المشهد ما قبل الأخير إلى الدخول في الموقف البراغماتي والتخلي عن قصة الحب هذه، فبدت هويته متأرجحة وموقفه هزيلاً.

وفي تقنية بناء النص خلط الحشاش بين الواقع والحلم، لأن خاتمة النص تشي بأن كل ما جرى من أحداث لم يكن سوى أضغاث حلم، فبعد شجار مع الأولاد ضُرب الحشاش ونُقل إلى المستشفى، وانجلى ذلك في كلام ليلى:

«..رأيت الأولاد الذين ضربوك وهم لا يرحمونك أسرعتُ واتصلتُ بالإسعاف وأتوا بك إلى هنا»[٨].

لم يتخلَّ الحشاش عن البنية التقليدية للنص لجهة مسار الأحداث، إذ جاءت متصاعدة وفقاً للمنظور الأرسطوي الذي يفترض بنية نصية مكونة من بداية ووسط وأزمة/عقدة وانفراج.

ـ الرؤية الإخراجية/كلاسيكية

لتجسيد ثيمة نصّه، استعان الحشاش بسينوغرافيا واقعية لم تنحُ نحو التجريب الترميزي أو الإيحائي، فالمكان واقعي بتعبيراته المادية: المنزل والنافذة الشكسبيرية المستوحاة من نص/عرض روميو وجولييت، وكذلك مكان لقاء الحبيبَين وناصية الشارع حيث ضُرب ونُقل إلى المستشفى، والقصر حيث التقى بحبيبته التي تزوجت من رجل ثري. جاء هذا التغيير في الأماكن ليشير إلى حركة مسار الأحداث، وإلى تنوّع تكون من ١٣ حركة و٨ مشاهد تشكيلية أساسية، دلّ على توازن في العمل، وأوحى بواقعية العرض من خلال صياغات تفاعلية ولغة اختزال، وهي سمة من سمات المسرح اليوم الذي يشتغل على رموز ويقتصد من الحرفية[٩].

بمعنى آخر، نرى أن تنوّع المشاهد وكثافة الحركة في النص لم يكونا مجّانيَين لأن كل مشهد مكاني كان تجسيداً لفكرة معينة. لكن هذا التنوّع في الأماكن

(٨) المصدر نفسه، ص ٣.

(٩) الشمري، عبد المحسن، «المهرجان شكل جديد ومضمون متميز المكتسبات الفنية التي حققها المهرجان»، جريدة الفنون، العدد ١١٠، ٢٠٠٨، ص ٣٠.

أدّى إلى عدم التحكّم بالإضاءة وضبطها، فوقعت في التكرار. أما الموسيقى فقد شغلت حيزاً كبيراً في النص/العرض، إذ استخدم المخرج أغنية زكي ناصيف المطرب اللبناني «يا عاشقة الورد» في سياق موافق لمسار الحدث، وفي مشهد رومنسي معبر. وكان للرقص أيضاً حيّزه الكبير تفوّق فيه الممثل الناشئ مبارك بلال الذي أظهر لياقة جسدية لافتة.

هذا النص يجعلنا نعي وجود علاقات خشنة، واعتبار الآخرين مجرد علامات[١٠]، وننتبه إلى أن العاطفة والوجدان أصبحا أشبه بطلل قديم لا يقف عليه أحد ولا يحنّ إليه أحد.

«نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة»

نص من تأليف فيصل العميري (اضطر فيصل إلى تغيير العنوان الأول بسبب منع الرقابة له بحجة أنه سيثير قضايا دينية لا يجب التطرق إليها).

ـ ثيمة النص

من الواقع والفانتازيا صاغ العميري نصه، مستخدماً شخصيات هي كائنات أثيرية وكائنات بشرية لتبثّ الرسائل: رسائل ضد الفقر والاستغلال والصراع الطبقي بين الغني والفقير، وضد استسلام الإنسان وانهزامه أمام السلطة المتمثلة بمارس (إله الحرب لدى الإغريق)، تتحرك هذه الشخصيات الكائنات/الأثيرية في علاقة تبادلية مع الإنسان. إن الثيمة التي يدور حولها النص هي ثيمة الصراع بين الشخصيات البشرية والأثيرية: صراع بين الإنسان والإنسان والآلهة والآلهة، في مناخ إغريقي يسلّط الضوء على الصراعات التي كانت تعيشها الشخصيات الإلهية في المسرح الإغريقي. وقد صاغ المؤلّف مناخاً رمزياً ليعبّر عن الواقع الإنساني الذي تعيشه البشرية في كل زمان ومكان، ورسّخ تفاصيله باستخدامه الشخصيات الأثيرية/الإلهية/الحاضرة برمزيتها وبفعلها على الخشبة، المترجمة بزرعها الفتنة والغواية بين بني البشر، بحيث ظل غلّ الحرب محافظاً على صفاته ودوره الأساسيين كالدعوة للقتال والتحريض عليه (مشهد تحريض المرأة الفقيرة على قتل الرجل الغني الذي يوعز إليه إيروس بالغواية والجنس: بغواية هذه المرأة لإشباع

(١٠) ناصف، مصطفى، الدراسة الأدبية والوعي الثقافي، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

رغباته). وكذلك إبليس الذي ما زال يحاول إغواء البشر ليقودهم إلى الضلال والفساد ليتمكن من السيطرة عليهم، فيسعى إلى افتتانهم بحوارات متناثرة. ثم ما يلبث أن يغضب لهزيمته لأن البشر لم يستسلموا له، بل يعصونه لأنهم كائنات عاقلة، فيدرك أنهم هم الأذكى، وإن كانت الآلهة هي الأدهى.

ثم تتوالد من هذا الصراع الذي يقوم بين الآلهة والبشر أفكار فلسفية أرادها الكاتب أن تعبر عن القضايا الحتمية والمصيرية، كتلك المتعلقة بالموت، والأخرى التي ترتبط بالسلطة السياسية، وتخضع للقيادات الظالمة والمستبدة والديكتاتورية: هولاكو، هتلر، موسوليني (VIP). وهي، في تصوّره، لا تتمايز عن الشخصيات الأثيرية/الرموز التي ذكرناها (مارس وإبليس). وأضاف إلى هذه الشخصيات شخصية المجنون، وهي الشخصية النمطية التي تُستخدم غالباً لتكون الشاهد على الأحداث (مثلها مثل شخصية البهلوان التي لازمت أغلب مسرحيات شكسبير).

لا يقتصر عمل العميري على سرد أفعال الشخصيات التي تصب في الكشف عن الصراع الإنساني/الإنساني والإنساني ضد الآلهة، بل اختار أن يتكلم عن ظواهر تثير اهتمام العالم عندما يتعرّض لظاهرة «عبدة الشيطان»، هذه الظاهرة القاتلة التي ورّدتها لنا الصهيونية العالمية ـ حسب العميري ـ والتي تهدف إلى تدمير الشباب وإيهامهم بأنهم قادرون على تغيير العالم. يرمز العميري إلى ذلك في العرض بنجمة داوود.

اغتنى النص بالرموز ذات الدلالة النفسية والفلسفية، لأننا لو ربطنا العنوان «نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة» (أشرنا في مقدمة العرض إلى سبب التسميتَين) بحيثيات تداولية حوارية استخدمت في هذا النص، لتبيّنت لنا أهمية هذا الاستخدام الذي يدل على الجوانب الأخرى من شخصية الإنسان، ربما تكون الجوانب المظلمة التي تتمثل في السلطة والشر والغواية. ودلّ العميري على ذلك من خلال بناء متشظٍّ، حداثي، يتلاءم والرؤية التي تتغلغل إلى دواخل النفس البشرية. ثم يختصر العميري رأيه بالقول «إن لكل منا نقطته».

حفل النص بأفكار كثيرة ومتنوعة تعبّر عن انشغالات هذا الكاتب والمخرج بهموم الناس، ومنهم الشباب، المحاطون بالحروب والقتل والفقر والسلطة الدكتاتورية. وهو يكشف عن الإغراءات التي يتعرض لها هؤلاء الشباب، عرباً كانوا أم غربيين، بشكل مستمر. لكن تشعّب هذه الأفكار جعل النص غير متماسك، واهن

الحبكة، مشتتاً (ربما جاء هذا التشتت قصدياً ليشي بحالات الشباب والفئات الأخرى غير المستقرة).

كما أن هذا النص ينتمي إلى الاتجاه العبثي، بحيث لا نجد تطوّرات في الحدث ولا تصاعداً، لا عقدة ولا انفراجاً، بل تدور الأحداث في حركة دائرية لا تدرك نهاياتها، وذلك انسجاماً مع رؤية المخرج التي جسدت صراعات البشر والآلهة، وهو صراع قائم ودائم. لكنه في بعض المشاهد استخدم أسلوب الفن التكعيبي بتكسير الحدود المعروفة بالحبكة التقليدية، وباستخدام أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركّب[١١] وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية الفانتازية (المشاهد التي يظهر فيها الشيطان) وبعض الأحداث الواقعية، بحيث تبدو المشاهد المسرحية التي تجسد الواقع وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية، فنحن نرى الممثلين/ الشخصيات الأثيرية وكأنها شخصيات واقعية.

ـ الرؤية الإخراجية/حداثية متجاوزة

حاول المخرج فيصل العميري أن يجسّد رؤيته مشهدياً فيما يُسمّى بالبرفورمانس، وهو نوع مسرحي حديث يستند إلى نوع performance making الذي يعتمد على الـvisual art[١٢]. وانصرف إلى التركيز على الخطاب المنطوق، ربما إيماناً منه بقوة الكلمة على الخشبة المسرحية المترافقة مع أغراض سينوغرافية ذات وظيفة دلالية: المرآة، صندوق القمامة، ستائر الساتان، النار، شعار إبليس، ونجمة داوود، وأدوات أخرى ترسم العنف بالألوان. وظّف العميري الإضاءة البرتقالية التي ترسم بحزمها شكل النار(الجهنمية والشيطانية) المنبعثة من الزوايا الأربع للخشبة المسرحية ومن الأسفل، في سياق يتلاءم وبيئة النص لتخلق بيئة شيطانية، مستلهماً ذلك مما ورد في النصوص الدينية ومما حددته المخيلة البشرية. وهي تتوازى مع الرؤية الفانتازية التي استوحاها المخرج من هذه الشخصيات التاريخية والأثيرية، وجعلها تنعكس على ستائر الساتان التي شكلت خلفية الخشبة. وترافق إيقاع خطى عدة مشاهد راقصة مع موسيقى البلوز التي تنبعث من آلات نحاسية أصواتها حادة وعالية تعبر عن الموسيقى التي يستخدمها «عبدة الشيطان».

(١١) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، ناشرون، ١٩٩٧، ص ١٢٥.

(١٢) المرجع نفسه، ص١٥٠.

كما يتخلل المشاهد المسرحية أسلوب التقطيع السينمائي، والعميري يميل إلى هذا الأسلوب ويكثر من استخدامه في مسرحه، متأثّراً بمشاهداته لعروض مسرحية خارجية، غربية وعربية، استخدمت الأسلوب نفسه. وهذه هي محاولة للبحث عن قالب يقوم على التجريب، ويبحث في اللغة والحوار كما يبحث في الحركة، وتقنيات العرض في الآن ذاته، ليخرج بنص للعرض قريب مما يسميه السينمائيون «التقسيم التقني (le decoupage technique)».

«مسرح بلا جمهور»

تأليف محمد راشد الحميلي وإخراجه

– ثيمة النص

يشكل «مسرح بلا جمهور ٤» الجزء الرابع من سلسلة مسرحية قدمها الحملي، وقُدّمت جميعها ضمن الإطار الكوميدي. يتناول الجزء الأول منها خلافاً وقع بين أعضاء الفرقة (في العرض) الذين أرادوا أن يختاروا موضوعاً لمسرحية ليقدموها بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي للمسرح. فنقلوا خبراً من الصحيفة عن أن الإرهاب قد بلغ الكويت وقتل ضباطاً كويتيين، فكتبوا النص وعرضوا المسرحية التي تنتهي ثيمتها باعتقال المخرج ونفيه.

وفي الجزء الثاني من عروض «مسرح بلا جمهور» يهرب المخرج من منفاه، ويعاود محاولة تقديم عرض مسرحي آخر، ينتقي موضوعه أيضاً من الجريدة. ويدور هذه المرة حول الرد على قضية تشويه صورة الرسول التي حصلت في الدانمرك، ويعتبر الحميلي أنه «كتب هذا الجزء ليسجّل اعتراضه على هذا التشويه، من خلال المسرح، داعياً إلى مقاطعة كل البضائع الدانمركية، ومشيراً إلى تخاذل العرب عن اتخاذ موقف جاد ورافض لهذا التهكّم»[١٣]. ومرة ثانية يتمّ اعتقال المخرج من قبل جهة مجهولة. فيما بعد تقوم هذه الجهة بقتل الرجل واستخراج دماغه لفحصه، لكن بشكل فانتازي. في الجزء الثالث من هذه العروض يُفتح هذا الدماغ ويتبين أنه لا يختلف عن الأدمغة الأخرى. وهنا يريد الحميلي أن يشير «إلى اهتمام العرب بالسخافات، فهم ينسون الجريمة والقتل وينصرفون إلى تفاصيل

(١٣) - لقاء خاص مع محمد الحملي، ٢٠١٠/٣/١.

أخرى غير مهمة، تماماً كما نسي العرب مواقف صدام حسين الإرهابية والعنيفة وتعاطفوا معه لأنه قُتل في أحد أيام عيد الأضحى»[١٤].

أما في الجزء الرابع، وهو موضوع المسرحية التي تشكّل مادة دراستنا، فينفجر الدماغ ويُتّهم الممثّلون بتفجيره. ويذاع الخبر عبر تلفاز (شريط فيديو) وُضع على الخشبة، بأن انفجاراً وقع في مسرح «الدسمة» (مسرح في منطقة الدسمة بالكويت). فتصاعد الدخان وصدرت بلاغات عن الإصابات: كتطاير الأنوف والأعضاء، والإصابة بانهيار عصبي. ثم يذاع أن هذا الانفجار ناجم عن سيارة دهست بنيان المسرح التجريبي، وألقي القبض على المجرمين الشباب/الممثّلين، وتم اعتقالهم وهم هائمون في الصحراء. ثم يعمل على إدخالهم في حفرة (معتقل غوانتانامو) تحت الأرض التي يحمّلها الكاتب الحملي معنى مجازياً، ويشير إلى ذلك في الحوار التالي: «بو خضر: طول عمرنا بسجن إحنا الحين بمنفى».

في هذه الحفرة نجد مجتمعاً قائماً بذاته، يسود فيه فساد السلطة العسكرية والقضائية والسياسية. ويعبر عن ذلك في الحوار التالي:

«بو خضر: أي شرطي يا عمي باجر (بكرا) حطلي جم(كم) قوطي (نجمة)على كتفي وأقول صرت شرطي...»[١٥].

وتعجّ هذه الحفرة بشخصيات تمثل مختلف الفئات الاجتماعية والاتجاهات السياسية والسلطات العسكرية والدينية، مثل التيار الأصولي المتمثل ببو مستكه (سمي ببو مستكه نسبة إلى حجر المستكه الذي تُصنع منه المسابح للترتيل والصلاة) الذي يبدأ بالتحليل والتحريم، ومثل الأتباع الذين يستسلمون لسلطة الواصل رمز النصابين والانتهازيين، فهو يسعى إلى الصعود على أكتاف المساجين للوصول إلى فتحة الحفرة، ويعبر عن ذلك الحوار التالي:

«بو خضر» وليش تبهم (تريدهم) تحتك؟

الواصل: عشان أصعد عليهم واحد واحد لين (لحين) أوصل لها الفتحة اللي دشينا ها(دخلناها)...».

(١٤) - المصدر نفسه.

(١٥) - محمد الحملي، «مسرح بلا جمهور ٤»، مخطوطة.

لقد سيطر عليهم الواصل من خلال الرشاوى التي يقدمها لهم. في المقابل يتصدّى له المُعارض وصوت الشعب «بو خضر» ويكشف شخصية «الواصل»، فيخاف «الواصل» من «بو خضر»، لذا يعمل على توريطه فيحيك له مؤامرة وينصبه مسؤولاً ويكرمه بميدالية تحمل صورته، ويجعله يوقّع على قرار خاص بعنوان «عين سين»، فيعتقد بو خضر أنه قرار العين الساهرة على زملائه المساجين، لكنه يقع في المقلب الذي صنعه «الواصل» بما أن عين سين تعني عشماوي السجن، فينجح «الواصل» في إخماد صوت الشعب ويصعد على أكتافهم محملاً بثرواتهم(١٦).

اتسم هذا النص بغزارة الأفكار التي يشي بعضها بإعلان موقف ضد الإرهاب وضد معتقل غوانتنامو الذي يعجّ بالأبرياء، وبإعلان موقف من السلطتين السياسية والعسكرية. ويثير بعضها الآخر القضايا المجتمعية فيعبر عن رأيه برفض الفساد الذي يعم المجتمع. وتعود تقنية كتابة الحميلي للنص إلى مرجعية من مرجعيات البدائل التي ذكرناها سابقاً، وهي مشاهدات قام بها عبر اليوتيوب، وعبر صور لمسرحيات أمريكية ولّفها واستلهم منها ما يعينه على وضع تصور لإخراج النص/ العرض(١٧). كتب الحميلي نصّه للخشبة، وبنى شخصيات تمثل كل فئات المجتمع، وزجّهم في مكان مغلق لتعلن كل شخصية عن هويتها وغاياتها وموقعها. لا تخلو فكرة النص من الطرافة والجدة، كما أنه اعتمد الكلاسيكية في بنائه الدرامي، فساق الأحداث في سياق متطور بلغ ذروته ثم انفرج. لعب هذا المخرج لعبة المسرح داخل المسرح، من خلال لعبة الفيديو التي شكلت صورة فانتازية أضافت إلى النص بعداً جمالياً لافتاً، كذلك حفل هذا النص بالاستعارات والتورية.

بإطار كوميدي صاغ الحميلي نصه المستمدة موضوعاته من الواقع والمحاكة بفانتازيا وخيال أسهما في توفير مناخ مسرحي متلائم مع الرؤية الفنية.

الرؤية الإخراجية

جاءت المعالجة الإخراجية للعرض غنية بالأفكار، ومتقنة ببنائها المشهدي والبصري. وقد صمّم المخرج لكل شخصية ما يتوافق مع موقعها في المجتمع، فاستعان بأدوات سينوغرافية ملائمة. فمثلاً: عندما كان بو مستكة يتكلم كان كلامه

(١٦) المصدر نفسه، ص ١٤.

(١٧) لقاء خاص مع محمد الحملي، المصدر السابق.

يترافق مع مشهد احتفالية الزار، والغرض من القيام بها كان إخراج الجنّي من أحد الشبان. ويبدو ذلك من خلال الحوار التالي: «بو مستكه: صاحبكم عقله زار ومالي أبد أي قرار بذهاب العقل»[١٨].

كما استخدم الحميلي أدوات سينوغرافية وبصرية وصوتية تتلاءم والرؤية الفكرية للنص/العرض وهي: الفيديو، وهو ينقل حدث الانفجار الذي أصاب المسرح، والتقطيع السينمائي الذي استخدم لإضفاء جمالية على حركة الممثلين. وجاء هذا التقطيع من صلب السياق، لم يخلّ به، بل أضاف إليه جمالية مشهدية. كما أتقن توزيع الإضاءة على الخشبة، فكانت تبثّ الألوان المتوافقة مع مناخات المشاهد: اللون الأحمر والأصفر في أثناء مشهد رقص الزار، والأزرق في مشهد صعود الواصل. ومن المؤثرات الصوتية التي استخدمها أغنية تعكس وجود المظلومين في الزنازين، قبل انتقالها السريع إلى حفلة زار[١٩] والابتهال والصلاة، وكذلك الأغنية التي قُدمت في المشهد الاحتفالي الذي أقيم للواصل تكريماً له.

استطاع المخرج إيجاد معادلة إيقاعية سليمة لعناصر العرض المسرحي، ما وضع النص في حالة ديناميكية مميزة أدت إلى خلق حالة تفاعل مع المتفرجين، كما أنه أحكم سيطرته على مجموعات الممثلين، وعرف كيف يستغل مناطق الخشبة الجغرافية ويشغلها بالممثلين، وأحسن ملء الفضاء المسرحي[٢٠].

«ثعبان داخل حقيبتي»

من تأليف الكاتبة والمخرجة إيما شاه

يقع هذا النص بين الرمزية والعبث، وهو يغتني بأفكار وصور تتدافع لتعبّر عن رؤية إيما لما حولها: للعالم وللناس وللثقافة. وسيلتها إلى ذلك هي ترميز العالم المجسد في عمارة من العمارات المائلة حيناً لأن مهندسها كان ثملاً، والملتوية حيناً آخر لأنه كان جائعاً، والآيلة إلى السقوط حيناً آخر لأنه كان مثاراً، إلى ما هنالك من تداول لفظي ساقته إيما من خلال مونولوغ مارسته وحيدة، لتفسر من خلاله مشاهداتها وعلاقتها بالناس. وهي في الوقت نفسه تستأنس لوجود الثعبان في

(١٨) محمد الحملي، مسرح بلا جمهور، مصدر سابق، ص ٦.

(١٩) المصدر نفسه ص ١.

(٢٠) عبد الله، فادي، «مسرح مهرجان الخرافي»، جريدة الجريدة، ٢٠٠٩، ص ٣٠.

حقيبتها، يلدغها لكنها تصفقه وتدفعه إلى الداخل. وظلت جوزي/إيما على هذه الحال إلى أن انتهت من مشاهداتها وحواراتها البائسة واليائسة مع الناس، حتى أماتتها اللدغة الأخيرة، عندها بقيت معلقة برجيلها، ورأسها إلى الأسفل، ولكن عينها على الناس والعمارة. هي عين لا تفنى.

«العمود»

من تأليف أسامة الشطي

إنها التجربة الأولى للكاتب. والنص هو نوع من المسرحيات القصيرة dramaticule التي يتمّ تداولها اليوم وخاصة في فرنسا. يتناول النص، وببساطة شديدة، فكرة الحب، ويظهر الكاتب من خلاله العلاقات الإنسانية، الانتهازية منها والمستهترة واللامبالية، مسلطاً الضوء أيضاً على التفاوت الطبقي وانعكاسه على الحب... اختار الكاتب أسماء شخصياته من البيئة الغربية: ليزا وجان، ليضفي على نصه سمة العالمية والإنسانية وكتب حواراته بأسلوب واقعي.

«إحساسي شوق»

هو نصّ من تأليف نساء خليجيات اخترقن المجال المسرحي منذ الستينات عندما صعدن إلى الخشبة ومثّلن. وقد بدأت المرأة الخليجية، اليوم، تكتب نصّها (فطام العطار، مثلاً) وتخرجه (إيما، مثلاً) وتكتب وتُخرج معاً، كما هي الحال مع «فرقة وصال». وهذه الأخيرة فرقة نسائية كويتية، إسلامية الانتماء والتوجه، مدعومة من قبل شيخة (من آل الصباح) في الكويت، عضواتها محجّبات. إنها فرقة من نوع خاص تتناول قضايا ذات توجه إيديولوجي إسلامي. هذه الفرقة لا تطرح في عروضها قضايا نسوية بقدر ما تلتزم القضايا الإنسانية من منظور إسلامي، وفي سياق يتلاءم والهدف الأساسي من تشكيلها، وهو الدعوة للالتزام بالحجاب، ونشر تعاليم الديانة الإسلامية، والدعوة إلى إعادة اجتماع الأمة الإسلامية، وعدم تفرّقها وتشرذمها. تشكّلت «فرقة وصال» من مجموعة طالبات في المرحلة الثانوية والجامعية، أسّسن هذه الفرقة، واخترن منهن المخرجة والمؤلفة والممثلات ومنفذة الإضاءة ومصممة الديكور والمنسقة الإعلامية. وقرّرن أن يتوجّهن بعروضهن إلى جمهور خاص بهن، وهو جمهور يتكون من المشاهدات النساء، إذ لا يُسمح لرجل بمشاهدة عروضهن، باستثناء صبيان لم تتجاوز أعمارهم الخمس أو الست سنوات.

من عروض هذه الفرقة «إحساسي شوق»، وهو من تأليف هيا الشطي وإخراجها. ينتمي العرض إلى الاتجاه الواقعي، وهو يتناول قضية اجتماعية تحيل الاستقرار في الأسرة إلى الإيمان بالله وتحجّب البنات. اعتمدت المخرجة البنية المسرحية الكلاسيكية المكونة من مقدمة ووسط وعقدة وانفراج، ولكنها، في أداء الممثلات، استخدمت أسلوب التغريب البريختي وخاصة في عدة مشاهد، غيرت فيه الممثلة ملابسها أمام الجمهور، وخرجت من الشخصية لتدخل في شخصية أخرى(٢١).

الاستنتاج

بعد تناولنا للممارسات المسرحية التي قدمها هؤلاء الشباب/عينة الدراسة، وتقصينا أنواع المسرح الذي قدموه على مستوى النص والعرض، متوسلين نصوصاً وعروضاً قمنا بدراستها، نصل إلى الاستنتاجات التي تكشف عن مسارات التجديد أو التقليد في خطاب الشباب المسرحي الكويتي، وذلك على مستوى الفرق المسرحية – والبنية الفكرية النص – والبنية الفنية.

على مستوى الفرق المسرحية: سمات التجديد أو الاستمرار

تعاملنا في البحث مع نوعَين من الفِرق:

الفرق الخاصة التي أسسها، حديثاً، الشباب بأنفسهم وبتمويل ذاتي: كفرقة ستاج غروب، وفرقة أنثروبولوجيا، وفرقة وصال الإسلامية (الوحيدة الممولة من قبل إحدى الشيخات من آل الصباح). ولاحظنا من خلال دراستنا لبعض عروض أعمال هؤلاء الشباب العاملين في الفرق الخاصة، واطلاعنا على بياناتهم، التنوع في البعد الفكري، وفي الأهداف التي تتروح بين الإيديولوجية السياسية والإيديولوجية الدينية من جهة وانشغال بالهم الإنساني برؤى حداثية تتجاوز التقليد، من ناحية أخرى.

أما الفرق المسرحية التي تأسست منذ الثمانينات، فهي تعمل باهتمام كبير

(٢١) وطفاء حمادي، سقوط المحرمات: ملامح نسوية عربية في النقد المسرحي، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٤٢.

لدعم ممارسات الشباب المسرحية، كدعم فرقة المسرح «الكويتي» لأحد أعضائها فيصل العميري الذي حاز على جوائز كثيرة، وكذلك فرقة «المسرح العربي» التي دعمت عرض أسامة الشطي مثلاً. لكن هؤلاء الشباب مارسوا المسرح بحرية كاملة دون أن يتدخّل أي عضو من الأجيال المسرحية السابقة في أعمالهم، وقد جاؤوا بما هو متجدد.

وجاءت هذه الفرق لتمثّل صورة عن المجتمع الكويتي المتنوّع، ولتدل على تكويناته الفكرية والثقافية والاجتماعية.

على مستوى البنية الفنية والفكرية للنص، ملامح التجديد/أو التقليد

من النادر أن نجد لدى هؤلاء الشباب/مادة البحث، نصاً مسرحياً كُتب للقراءة إذ إن جميع هذه النصوص كُتبت للخشبة. وذلك لأن النص المسرحي الذي يكتبه المخرج يكون قد وضع فيه كل حلوله الإخراجية حيث يجسد رؤيته وأفكاره. هذا ما وجدناه في نصوص العميري والحشاش والحميلي وإيما والشطي و«فرقة وصال». فهذه نصوص/تناصّية؛ أي أنها متأثّرة، بدرجات متفاوتة، بالنصوص التي سبقتها، كنصوص العبث ليونسكو والنصوص التي تُعرض على اليوتيوب والتي استعان بها الحملي.

أما بنية النص الفنية فقد استولت عليها سمة الحذف والتشظية والتشتت، وربما تكون هذه إحدى نتائج ثقافة الصورة التي تجمع بين متباينات كثيرة تنشأ ضمن عوامل خارجة عن الزمن الاجتماعي والمكان الاجتماعي[٢٢]. ونجد ذلك في نصَّي العميري وإيما اللذَين رفضا البنى التقليدية لتركيب النص، وأعادا صياغته بلغة تنتمي إلى الاتجاه العبثي. كذلك رفض هذان المسرحيان في نصّيهما «ثعبان داخل حقيبتي» و«إبليس في ورطة» أو «نقطة بيضاء» فكرة الشخصية المتكاملة من أجل التأكيد على الذات المتهدمة والمجردة من الصفات الإنسانية[٢٣].

أما الباقون (الحميلي والحشاش والشطي) فقد اعتمدوا تكنيك بناء درامي متطوّر قياساً بالبنية المسرحية التي استخدمها الجيل السابق، لأنهم تأثّروا بنصوص

(٢٢) ناصف، المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢٣) أرثر إيزابرجر، النقد الثقافي، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة والفنون القاهرة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٦٣.

ما بعد الحداثة. وانجلى ذلك في النصوص المشظّاة والمفككة التي كتبوها، والتي تشي بتفكّك الرؤى وتكشف درجة الوعي وشيوع لغة التمرّد والاحتجاج، وهذا ما ينسجم بنيوياً مع المسرح الذي لا يقوم ما لم يقم بناؤه الدرامي على الصراع[٢٤]. وهم مع ذلك لم يضلّوا السبيل للتعبير عن قضايا تؤرقهم وتؤرق الشباب عامة، فطرحوا في نصوصهم ما يعبر عن أفكارهم، لكنهم قبلوا ما جاءهم من مرجعيات البدائل من تطور فكري أو قيَم حديثة توجّه الفكر نحو البراغماتي الذي نجده في نص الحشاش «مزاد الحب». وتأثّروا بالفكر ما بعد الحداثي بطمس ومحو الحدود بين الفن والحياة اليومية، وإزالة التسلسل الهرمي بين الراقي والجماهيري في الثقافة الدارجة (الحملي في نصه «مسرح بلا جمهور») وتفضيل الأسلوب الانتقائي المشوش وتمازج الثغرات والمحاكاة الساخرة والمعارضة والتهكم والسخرية (نص إيما «ثعبان داخل حقيبتي»). ولم يقبلوا بل رفضوا ما لا يتلاءم ورؤيتهم، كرفض فكرة «عبدة الشيطان» كما ورد في نص العميري « نقطة بيضاء» أو «إبليس في ورطة»، لأنهم مؤمنون بديناميات التغيير في هذه المجتمعات. ومع ذلك، لم نجد في نصوصهم ما يدل على ارتباطهم بظهور النزعة الفردية الحداثية.

الإخراج

بعد تقصّينا لآلية إخراج هذه النصوص المسرحية/مادة البحث، وجدنا أن المسرح الكويتي حافل بالأنواع المسرحية لجهة المضمون ولجهة تقنيات الإخراج. وقد اتسم الإخراج في أعمال هؤلاء الشباب بملامح تجديدية: كما في عرض العميري الذي استخدم الإضاءة مراوغاً من خلالها الخطاب المباشر المستند إلى تداولية لفظية، واستعاض عنها بإشارات دالّة على الحرب والسلطة وانهيار القيم، فضلاً عن تفجير المسكوت عنه من خلال الموسيقى والرقص، وهذا ما استخدمه أيضاً الحميلي والحشاش والعميري الذين آثروا تشكيل خطابهم من خلال الحركة والكلمة والإضاءة والتقطيع السينمائي والموسيقى، وقد ترجموها إلى علامات اتفاقية لكي يتاح لهم الوصول إلى الشكل الذي تصوّروه[٢٥]، ما أضفى على العرض الطابع الإلكتروني الذي تفوّق بدوره على الكلمة المنطوقة، وهذا ما يوحي بالتأثيرات الرقمية والتقنيّة

(٢٤) المرجع السابق، ص ٦٤.

(٢٥) أرثر، المرجع السابق، ص ٦٣.

المعولمة على الإنتاج الثقافي الذي يكشف عن المسافة التي تفصل بينهم وبين صيغ التقليد[٢٦]، وتدل على ذلك محاولة الشباب إيجاد الحلول الإخراجية في سياق حداثي على مستوى النص والعرض.

بعد دراستنا لأعمال الشباب/مادة الدراسة تبين لنا أنه يمكن تصنيف ممارسة الشباب للمسرح وفق سياقين اثنين: الأول إنتاجي والثاني توفيقي. والمقصود بذلك أن بعضهم يستخدم التطورات التي حصلت للمسرح، مستعيناً بشكل العروض المسرحية التي تقدم في الغرب، والتي تعتمد بشكل كبير على التقنيات الحديثة (السينوغرافيا والإضاءة وشكل الخشبة والشاشات السينمائية)، ويوظّفها في سياق متناسق وإبداعي، كما رأينا في دراستنا لمسرح الحميلي ومسرح العميري، دون أن يقع في فخ الاستنساخ وإغرائه، كما وقع بعض المسرحيين الشباب العرب عندما قاموا باستهلاك ما أنتجه المسرحيون الآخرون، دون أن يتلاءم ذلك وثقافته أو مضمون مسرحه أو رؤيته التأليفية والإخراجية.

أما السياق الثاني فهو ذلك الذي يرفض تقليد ما جاءه من الخارج ويستند إلى تراثه المسرحي في المضمون، فيختار من الآخر الغربي الشكل المسرحي وبناءه الفني ما يتوافق وعمله، ويضيف إليه من رؤيته وثقافته ومعارفه[٢٧] كما رأينا في عملَي الحميلي والحشاش.

من الواضح أن المسرح في الخليج، ونموذجه الكويت، بدأ يتواجد على الساحة المسرحية العربية من خلال مشاركاته المتعددة في المهرجانات المسرحية العربية (تونس وعمان وسوريا التي حصد فيها جوائز كثيرة). وبدأ يطرح منظور مسرح الشباب برؤية متجاوزة وحداثية في الرؤية الفكرية والممارسة الإخراجية (إيما والحميلي والعميري). بعض الأعمال كانت تقليدية في الشكل ومتجاوزة في المضمون (الحشاش والشطي) والبعض الآخر كان تقليدياً شكلاً ومضموناً (فرقة وصال الإسلامية).

خلاصة القول أن هؤلاء الشباب مارسوا المسرح وأنتجوه، وظلوا ـ حسب

(٢٦) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٢٧) عبد الرحيم العطري، سوسيولوجيا الشباب المغربي، جدل الإدماج والتهميش، مقدمة الكتاب، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص ٥.

وصف أوسكار وايلد نفسه ـ دائماً على علاقة رمزية مع زمنهم. وباعتقادي أن هؤلاء الشباب قد سعوا إلى بناء نص واعتماد آلية إخراج في سياق متطور ومتجدد، وقد أوكلوا إلى أنفسهم، على نحو جلي، مهمة جعل الأزمة شمولية (العميري وإيما)، وإعطاء معاناة عرق معين وأمة معينة حيزاً إنسانياً أرحب، وربط تلك التجربة بآلام الآخرين (الحميلي والشطي). لقد تجاوزت قضاياهم التفاصيل المحلية وذهبوا إلى تجسيد المأساة الإنسانية عامة.

ينزع الشباب،اليوم ـ حسب إدوارد سعيد ـ إلى أن يكونوا مواطنين عالميين.