البحوث والدراسات

التثاقفية في المسرح الكويتي المعاصر - شكسبير نموذجاً

د. جاسم حسن الغيث*

ملخص:

لقد أصبحت التثاقفية Interculturalism واقعاً في الحركة المسرحية الكويتية، وبالتحديد في الأعمال المسرحية المقتبسة والمستوحاة من نصوص الكاتب المسرحي العالمي وليم شكسبير (١٥٦٤- ١٦١٦)، ومعالجاته الدرامية عبر العصور وصولاً إلى التجارب المسرحية المعاصرة. فقد قام (الدراماتورجيون) وهم الكتَّاب والمخرجون المسرحيون الكويتيون باستلهام تلك المادة الخصبة من أفكار وفلسفات وشخوص مسرحية وأشكال فنية من الدراما الشكسبيرية، وقدموها بأسلوب مسرحي معاصر يعكس الواقع الخليجي العربي ومعاناة الإنسان المعاصر، متأثرين بالثقافة المسرحية الإنجليزية الشكسبيرية، إلى جانب تراثهم العربي الخليجي، وتفاعلهم مع التجارب المسرحية والمشهد المسرحي الطليعي، الذي تتزاحم فيه الشخصيات عبر الأزمنة والأمكنة والأيديولوجيات المختلفة في صراعات وحبكات رئيسية وفرعية.

وتسعى الدراسة لتعرف طبيعة الأعمال المسرحية الكويتية المقتبسة وبنائها الدرامي، وأبطالها التراجيديين والقضايا الفكرية التي تطرحها، والأشكال المسرحية التي بدت عليها في صيغتها العربية الخليجية. فما حقيقة هذه التثاقفية والتلاقح الفكري cross-fertilization والتكوين الفني في هذه الأعمال التي تنتمي إلى المسرح الكويتي المعاصر ؟

مقدمة:

لم تعد الأعمال المسرحية المعاصرة نتاج ممارسة إبداعية في بيئة اجتماعية يحدها المكان الجغرافي وثقافة المبدع/ المتلقي، وزمان العرض المسرحي فحسب؛ فبفضل الابتكارات التقنية نهلت المجتمعات ثقافتها وأعرافها

* أستاذ مساعد، المعهد العالي للفنون المسرحية، دولة الكويت.

وعقائدها من التجربة الإنسانية المعرفية في الآداب والفنون، ثم ضمنتها في إنتاجاتها الفنية في عصر العولمة الذي شهد "تزايد التبادل أو التهجين الثقافي"[(١)]. وقد تغلغلت الدراما الشكسبيرية في كثير من الثقافات العالمية وبنياتها العميقة، وفي هذه العروض المسرحية يتم إعادة صياغة النصوص الشكسبيرية بشخوصها وحواراتها وبنائها الدرامي، وفق تجارب معاصرة إما باللغة الإنجليزية وإما بلغات عالمية أخرى وإما بخليط من عدة لغات.

وفي هذه الدراسة نتعرض للأعمال المسرحية التي تم اقتباسها في المسرح الكويتي المعاصر من النصوص الشكسبيرية في بدايات القرن الحادي والعشرين، وهي الفترة ما بين (٢٠٠٠ إلى ٢٠١٥) من خلال أعمال مسرحية للمخرجين الكويتيين سليمان البسّام وعبد الله التركماني، والمسرحيات هي (مؤتمر هاملت*، ريتشارد الثالث، شياطين مكبث، المقايضة**، تقدم ليتحدث the speaker's progress)***، وقد درس المخرجان اللغة الإنجليزية واطّلعا في دراستهما الأكاديمية على تاريخ المسرح الإنجليزي، ولا سيما النصوص المسرحية الشكسبيرية، لذا فإن هذه المسرحيات الكويتية تمثل رؤية مسرحية لأعمال شكسبيرية قُدمت على خشبة المسرح الكويتي وفي دور العرض العالمية.

---

(١) ريبيلاتو، دان. (٢٠١٦). المسرح والعولمة. (أريج إبراهيم. مترجم). (ط١). القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص٢٠.

* لقاء مع السيد/ باقر دشتي – مدير فرقة صبايا المسرحية، في ٢٠١٦/٢/١٠، في مركز الفرقة (الجابرية). زود الباحث بالنصوص المسرحية المطبوعة والصور والمواد الفلمية لأعمال المخرج سليمان البسام المسرحية.

** عرضت مسرحية المقايضة على مسرح الدسمة ضمن فعاليات مسرح الشباب الدورة السابعة أكتوبر ٢٠٠٣.

*** فضل الباحث ترجمة عنوان مسرحية (the speaker's progress) بعنوان (تقدم ليتحدث) بدلاً من تقدم المتحدث أو الناطق يتحدث؛ وذلك لأن شخصية المتحدث تصعد على المنبر وتبدأ حديثها، وكذلك لقربه صياغة من العناوين المسرحية ومن مفهوم المسرحية المأخوذ من مسرحية شكسبير الليلة الثانية عشرة.

إنّ التثاقفية التي نتعرض لها في الأعمال المسرحية الكويتية المستمدة من الإرث الشكسبيري، تمثل حالة من التثاقف الفكري والفني، تلقي بظلالها على التجربة المسرحية الكويتية الطليعية، وتأخذ من الأشكال الفنية المعاصرة قوالبها، ومن الواقع العربي وإشكالياته الفكرية وتحولاته السياسية مضمونها الدرامي. ولاشك في أن الاتجاه من المركز الشكسبيري بعمقه الثقافي إلى الأطراف، ولا سيما الساحة المسرحية الكويتية والنماذج الأكاديمية الشابة شَكل نوعاً من التثاقفية حيث تنشأ "مواقف التثقف حينما يحدث اتصال بين ثقافتين متناقضتين تناقضاً ملحوظاً"[٢].

ويمكن تحديد أهداف الاتجاهات المسرحية التي قدمت نصوص المسرح الشكسبيري في الدراما المعاصرة في المحاور الآتية:

١ – تقديم المسرح الشكسبيري بأسلوب متحفي، يحرص على الدقّة التاريخية ويعبّر عن الجانب الثقافي الذي يسعى القائمون على مسرح شكسبير – كفرقة شكسبير المسرحية – إلى التعريف به عالمياً.

٢ – استلهام النصوص المسرحية الشكسبيرية لتقديم تجربة مسرحية تحمل رؤية فكرية وفنية معاصرة.

٣ – الاشتباك مع التراث المسرحي الشكسبيري وتقويضه لمحاربة الاستعمار (decolonization) الذي يسعى لإحلال الثقافة الإنجليزية الشكسبيرية مكان الموروث الثقافي المحلي، وهذا ما تقوم به الدراما في مرحلة ما بعد الكولونيالية.

٤ – تضمين المناهج التعليمية المسرحيات الشكسبيرية وما تحمله من فكر فلسفي عميق بلغة مبسطة لدارسي اللغة الإنجليزية، من خلال عروض مسرحية تقام في الاحتفالات التعليمية.

---

(٢) الجوهري، محمد. (١٩٩٣). الأنثروبولوجيا. أسس نظرية وتطبيقات عملية. الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية. سلسلة علم الاجتماع المعاصر. الكتاب الثالث والثلاثون. ص ٣٧٠.

وهكذا فإن الأعمال المسرحية الكويتية التي تستلهم المجتمع الشكسبيري لا بد أنها تتقارب مع أحد هذه الاتجاهات الفنية في تثاقفيتها وممارستها الدرامية؛ "فالتثاقفية في المسرح – إذا شئنا التبسيط – هي تلك الاختلافات الحقيقية الموجودة بين البشر التي تُهمل بشكل خطير تلك القيم الاجتماعية في الدراما والحياة[٣].. من هنا فإن التنشئة الثقافية المتمازجة تبرز طابعين متمازجين ظاهرهما متناسق ومنسجم، إلا أن التناقضات تبدو واضحة في أعماق التجربة الفنية والثقافية وإنتاج معناها، ولا سيما بين الثقافة والتاريخ البريطاني وبين المجتمع الكويتي العربي المسلم، لذا فإن مسألة" التثاقفية interculturalism الفنية – إجمالاً – تصبح إشكالية في جوهرها، حتى وإن لم تكن مجرد نزعة غرائبية exoticism[٤].

مصطلحات الدراسة:

– التثاقفية:

إنّ مصطلح التثاقفية interculturalism يقصد به ذلك التلاقح الفكري cross-fertilization بين ثقافتين أو أكثر امتزجتا لتشكلا منتجاً إبداعياً له خواصه المميزة، "ويشير التثقف إلى التغيير الثقافي الذي يتم في ظروف خاصة يحدث فيها اتصال شديد بين ثقافتين. كما يتضمن تغيراً واسع النطاق، وسريعاً نسبياً في إحدى الثقافتين أو كلتيهما. وقد تكون من نتائج ذلك إعادة تكيّف مستقر إلى حدّ ما في العلاقات بين الثقافتين المعنيتين، أو انقراض ثقافة معينة أو اندماج أو اتحاد الثقافتين، أو اندماج ثقافة أخرى لتشكل ثقافة فرعية، وقد تكون التغيرات تكنولوجية أو نظامية أو بنائية، كما قد تصاحبها تغيرات في أنماط السلوك"[٥].

---

(٣) Kennedy, Dennis. (1993). Looking at Shakespeare.Great Britain: university press. Cambridge, p. 286.

(٤) اينز، كريستوفر. (١٩٩٦). المسرح الطليعي (سامح فكري – مترجم). القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات، مسرح (١٨). مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص ٣٧.

(٥) الجوهري، محمد. الأنثروبولوجيا – أسس نظرية وتطبيقات عملية. ص ٣٩٥.

والتثاقفية في مجال الدراما والمسرح هي "أسلوب أو ممارسة لعبة مفتوحة ذات منابع ثقافية متنوعة، [...] تتناول الإخراج أو أشكال الأداء في الغرب أو غيره[٦].

الثقافة:

إنّ "ثقافة الأمة هي عِلمُها غير الواعي الذي تتوارثه أجيالها وتسير به في شؤون حياتها، أي هي طريقتها في الحياة. تدخل فيها اللغة، أو اللهجة من اللغة ونظام إقامة البيوت وأنواع المآكل وطرائق تحضيرها وتناولها والملابس والفرش والثياب وأشكالها والأمثال، والحكايات الشعبية وتصور أهلها للدنيا وموقعهم من الحياة وطريقة سيرهم فيها، وحرفهم وطرائقهم في الصناعة والزراعة والتجارة والملاحة، باختصار ممارستهم للحياة بشتى الطرائق، أشكالها وما يختفي وراء هذه الممارسات من علم متوارث"[٧]. ويشمل ذلك الدراما والمسرح.

– **الهوية:**

– وهي "السمات المميزة لطابع الفرد أو الجماعة التي تتصل بماهيتها وبالمعاني ذات الدلالة العميقة لوجودها"[٨].

– **الدراماتورجي:**

وهو "الكاتب المسرحي، أو معد النص، أو عضو مكتب الفرقة الفني الذي

---

(٦) بافي، باتريس. (٢٠١٥). معجم المسرح. (خطار، ميشال ف. مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٢٨٨.

(٧) مؤنس، حسين. (١٩٩٨). الحضارة – دراسة أصول وعوامل قيامها وتطورها. (ط ٢). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة. عدد (٢٣٧). ص ٣٧٦.

(٨) غدنز، انتوني. (٢٠٠٥). علم الاجتماع. (ط١). (فايز الصباغ. مترجم). بيروت: مؤسسة ترجمان. مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٧٦٦.

يقرأ لها المسرحيات الجديدة، ويشترك في وضع خطة الموسم"[٩]. أو كما عَرّفه المخرج الدكتور سعد أردش في حديثه عن الفنان صقر الرشود بأنه "رجل المسرح المتكامل، فهو كاتب مسرحي وممثل ومخرج[١٠]. ومن أشهر الدراماتورجيين في الكويت (صقر الرشود وسعد الفرج وعبدالعزيز المسلم) وفي العالم العربي الفنان محمد صبحي وآخرون.

شكسبير في المشهد العربي:

استمر تقديم المسرح الشكسبيري عبر القرون بفكر شكسبير أو بإعداد واقتباس نصوص مسرحياته التاريخية والتراجيدية والكوميدية إلى يومنا هذا، فهي أعمال تحمل الحكايات المشوقة والغامضة والحبكات المتنوعة والشخصيات ذات الدم الملكي والنبلاء، ومختلف الطبقات الاجتماعية والأعراق والألوان، إضافة إلى الفضاء الدرامي المليء بالأمكنة والأزمنة المتعددة بتواريخها وثقافاتها وجغرافيتها، إنه مسرح "يُعنى بالمشاعر الإنسانية، وبالذات تلك المشاعر الكامنة بالشر، فالمسرحيات تطرح تساؤلات جوهرية حول طبيعة الوجود، وتتساءل هل البشر أكثر من حيوانات عدائية تتنكر في ثوب السلوك الحضاري الإنساني[١١].

ولقد وجد الفنانون الكويتيون في هذه العوالم مادة خصبة يشكلون بها إنتاجهم المسرحي ورؤيتهم الإخراجية، فالعالم العربي يمر وفق رؤيتهم بنفق مظلم يتلمس فيه طريق الخروج من جحيم الظلم والجهل وتضييق الحريات وضحالة الفكر وضياع الأحلام في بيئات تعمّها الدكتاتورية والأنانية والرغبات

(٩) حمادة، إبراهيم. (١٩٩٤). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. (ط٣). القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية. ص ٢٠١.

(١٠) أردش، سعد. (١٩٩٣). المخرج في المسرح العربي المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٣٩٠.

(١١) Ed (2) peck. john and Coyle, martin. (1995). How to study a Shakespeare play. London: Macmillan press LTD.p, 53.

والملذات والصعود على جماجم البسطاء. فمن الانكسارات والنكبات العربية إلى حرب الخليج الأولى والثانية وانهيار شعارات العروبة، وأخيراً واقع التشظي والتنافر وحروب الأقليات العرقية والدينية، وانتهاء بالإرهاب الذي يحصد رؤوس الأبرياء، هذه الصور أو السحائب المظلمة تتقاطع مع طبيعة الدراما الشكسبيرية في ثراء تكوينها الفني والعمق الإنساني لأبطالها المسرحيين.

الحقيقة أنه يستحيل عزل استلهام واستدعاء النصوص العالمية والشكسبيرية عن المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي مرّ بها المجتمع، إضافة إلى غايات الكتاب والمخرجين من هذا التوظيف المسرحي، وفي حال عدم توافر نصوص لكتّاب كويتيين فإن آفاق المسرح العالمي والمسرح الشكسبيري تبقى رحبة أمام اقتباسهم. الأمر الآخر هو أنه ليس من إستراتيجيات الفرق المسرحية في المسرح العربي الكويتي تكوين اتجاه مسرحي دائم للأعمال المسرحية والمسرح الشكسبيري عبر مواسم ثقافية مسرحية طوال العام، لأن – كما ذكرنا في بداية الدراسة – هذه التثاقفية تقوم على توظيف فكري أراد الدراماتورجيون الكويتيون تقديم تجربة مسرحية تحمل رؤية فكرية وفنية معاصرة.

إنّ "هذا الثراء في التفاصيل يعني أن أكثر مسرحيات شكسبير تعقيداً تحتوي في داخلها على عدد لا نهائي من المسرحيات الأخرى، بحسب رؤية شكسبير نفسه"[١٢]. وهذا ما يعطي مرونة في الاقتباس من النصوص المسرحية الشكسبيرية، ويقدم عالماً درامياً رحباً يمكن توظيف فلسفاته وأبطاله وحبكاته الدرامية على خشبات المسارح الكويتية، ولاسيما في التجربة المسرحية للمخرجين البسام والتركماني.

وهنا تبدو لنا الهجنة الثقافية بملامحها الدرامية والفنية والفكرية بين

(١٢) ويلز، ستانلي. (٢٠١٢). شكسبير لكل العصور. (عصام عبدالرؤوف، مترجم). (ط ١). القاهرة: المركز القومي للترجمة. ص ٢١٢.

الدراما الشكسبيرية والثقافة القادمة من الجزر البريطانية، ومخزون الفكر العربي الكويتي المقدم بأطر فنية معاصرة على خشبة المسرح، وكما تؤكد (آنيا لومبا) Ania Loomba المتخصصة في دراسات ما بعد الكولونيالية "أن مسرحيات شكسبير لم تكن تتضمن مواضيع التهجين فحسب، بل هي ذاتها مهجنة من خلال عرضها بطرائق أدائية تمثيلية مختلفة"(١٣).

إنّ غاية الدراسة في تتبعها للحالة المسرحية ليس المقصود منها الكيفية التي ورد بها النص الشكسبيري في سواحل الجزيرة العربية، بل الأسلوب الذي تم تناولها به، وتشكلها على خشبة المسرح الكويتي، ومدى التأثير الفني والفكري للعروض التي نتجت عن هذه الممارسة؛ وذلك لتبيان عناصر الحالة التثاقفية وتعرف ملامحها الدرامية، ومستقبل هذا الاتجاه المسرحي في الحركة المسرحية والثقافية العربية الكويتية، والذهاب أبعد مما يطرحه مفهوم (الاستزراع) لشكسبير في الثقافة العربية على حدّ تعبير أ. د. جراهام هولدرنس، وهو "يشير إلى هجرة ثقافية متبادلة تعبر الحدود وتترسخ من خلالها المادة الأدبية في تربة ثقافية أخرى، وتتكيف مع المناخ السائد وشروطه(١٤). إلّا أننا سنتعرف حقيقة هذا التهجين الفكري وهذه التثاقفية، ومحاولة معرفة ما إذا كانا يمثلان بالفعل حالة من التثاقفية والتهجين الثقافي والمسرحي كاملة العناصر والشروط.

الموقف السياسي والنقد الاجتماعي:

توجه النصوص المقتبسة النقد للواقع العربي وتصفه بالانحلال الأخلاقي، وتفشّي الفساد وسيطرة طبقة الأثرياء على مقدرات الشعوب واستغلالها، إنها توجه النقد اللاذع للمجتمعات العربية وأنظمتها السياسية، وترسم لها صورة

(١٣) Ed) 2d2 Loomba, Ania and Qrkin, martin. (2008) .Post-colonial Shake-speare. London: Rout ledge. p, 8.

(١٤) هولدرنس، جراهام. (٢٠٠٦). **مؤتمر هاملت**. مسرحية عربية (دراسته). ط١. الكويت. حقوق النشر محفوظة للمؤلف. ص ٩.

سوداء قاتمة تصل إلى حد المبالغة واليأس الشديد من أي بارقة نور، مستوحية "المأساة الشكسبيرية التي تضع نظام العالم كله، موضع البحث؛ لأنها تجعلنا نشهد العدوان على الشرعية من إرادة اندفعت إلى أقصى حدودها"(١٥). فالأنظمة التي وصلت إلى موقع القرار السياسي أنظمة دكتاتورية قمعية وصلت بالدسائس والمؤامرات، ومن هذا الصراع الفكري والاجتماعي الدموي بأحداثه الدرامية، تتشكل ملامح البؤس وفقدان القيم الإنسانية في المشهد المسرحي المتثاقف، وليس هناك ما يدعو للتفاؤل أو لمستقبل أفضل.

يتضح ذلك في الحوار التالي: "هاملت: عليك أن تخرجي إلى الشارع ماما وتري، البيوت المضاءة بالنيون، مواخير مواخير"(١٦).

لقد تحوّل الشارع العربي في نظر هاملت إلى بيوت للفساد. تلك الشوارع التي كانت ذات يوم تعج بمقاهي المثقفين، ومآذن المساجد والأحياء والأزقة المليئة بالعاملين والكادحين، لقد أفلت هذه الصورة ولم تبق إلا صورة الفساد، وفي مسرحية المقايضة يبدو الإنسان العربي رجلاً ثرياً يعيش في طبقة لا همّ لها سوى شراء السيارات الفاخرة وتبذير المال والبذخ، وهذه الطبقة هي المسيطرة على المجتمعات، فالطبقات الاجتماعية الأخرى ومنها المتوسطة لا تملك التأثير الاجتماعي. ولنأخذ هذا الحوار مثلاً:

"المستشار: المال يحميك من كل المصائب وفساد القضاء ودهاليز البيروقراطية وغرور المسؤولين ومطالبات البنوك وآلات الحروب"(١٧).

أمّا في مسرحية مكبث، فإن التركماني يصوّر الكورس وهو يتحدث بلسان

(١٥) دوفينيو، جان. (١٩٧٦). سوسيولوجيا المسرح – دراسة في الظلال الجمعية. (حافظ الجمالي، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص ٣٤٨.

(١٦) البسام، سليمان. (٢٠٠٦). مسرحية مؤتمر هاملت. (ط ١). الكويت: حقوق النشر محفوظة لدى المؤلف. ص ٢٤.

(١٧) البسام، سليمان. (٢٠٠٣). مسرحية المقايضة. الكويت: نسخة المؤلف. ص ٣.

المجتمع والعدالة الإنسانية، إنه صوت ينبغي أن يتعظ مكبث بحكمته، فهو يحمل المقولة الفلسفية والمضمون الدرامي للمتفرج، الذي يشاهد طموح مكبث غير المشروع، وطاعته لأصوات الشر من حوله، دون أن تكون له إرادة يصنع منها موقفه الأخلاقي والإنساني، ففي الحوار الآتي: "الجميع: من سفك دم غيره عرّض دمه للسفك، ومن دسّ سُمّاً في كأس قضى العدل عليه قضاء لا مردّ له، من أن يعيد الكأس إلى شفتيه"(١٨).

تعرض مسرحية (تقدم ليتحدث) جانباً آخر للمجتمعات العربية، وهو زواج كبار السن من الفتيات، إنه أمر مستهجن ونادر الحدوث، ولكن الكاتب يشير إلى ذلك بلسان إحدى شخصياته بأسلوب الطرفة التي تحكي زواج رجل في التسعين من عمره بفتاة في السابعة عشرة من عمرها، إن ذلك يؤكد مدى تخلف هذا المجتمع، وسيادة الأنانية وسلطة المال والعادات البالية، فالمجتمعات المتحضرة لا يمكن أن تقبل بذلك، ويستمر تهكم الكاتب على المجتمع وأركانه، فالسواحل مليئة بنفوق الأسماك، والتعليم يعاني الأزمات، والمستشفيات مكان للموت، أما الواقع العربي فهو مزدهر (بأسلوب التهكم). وهنا يصور الكاتب مجتمعات متخلفة بدائية أقرب إلى القرى النائية التي تفتقر إلى أبسط أشكال التحضر.

ولو نظرنا إلى القوى الناشئة من الشخصيات المسرحية مثل (هاملت، أوليفيا، جميل، جميلة) لوجدنا السلوك الثوري الرافض للسياسات الدولية الخارجية والأنظمة الداخلية، فهذه الشخصيات تستمد من التعليم الأكاديمي الاستشارة العقلية والمنهج العلمي في التعامل مع الأحداث الدرامية والقضايا من حولها لإصلاح مجتمعاتها، فهاملت (البسّام) يؤكد: "لقد وَجَدت قوى الشر الإمبريالية وكيلاً طوعياً لها في شخص كلاوديوس"(١٩). إن التحدي الحقيقي

(١٨) التركماني، عبدالله. (٢٠١٤). مسرحية شياطين مكبث. الكويت: فرقة الجيل الواعي. ص ١٣.

(١٩) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٣٣-٣٤.

يكمن في الداخل، وعلى البطل أن يغير واقعه. وأمّا شخصية جميل في مسرحية المقايضة، فهو يرى أنه يمتلك الحرية وكذلك جيله من الشباب. لقد كان والده حراً في اتخاذ قراراته الاجتماعية والاقتصادية، ومن حق الأجيال الشابة أن تصنع حياتها ومستقبلها بمحض إرادتها.

التهجين اللغوي وتأثيرات المركز:

لم يكتب المسرحيون الكويتيون أعمالهم المسرحية مستوحين من المسرح الشكسبيري بطبيعته الفنية والفلسفية فحسب، بل إن هناك نصوصاً كتبت في الأصل باللغة الإنجليزية، وتم تعريبها أو تكويتها لتقدم للمتلقي العربي على خشبة المسرح، وهنا باتت (الكلمة) وهي من أهم وسائل التعبير فيما يسمى في حقل الدراسات ما بعد الكولينيالية بـ "الإحلال" أي عندما تتجذّر ثقافة قادمة بدلاً من الثقافة الأم.

بيد أن هذا التهجين اللغوي قد يشكل عائقاً لوصول الرسائل والكودات (cods) التي يقدمها النص، فكلمة (Hot) التي تترجم في مسرحية مؤتمر هاملت بـ(الحر) قد تعني في بنيتها العميقة، الغليان/ الغضب/ الثورة، بينما تم تفسيرها وفك تشفيرها بالمدلول العربي لتعني الضجر من المناخ السائد، ويتضح ذلك في الحوار الآتي:

"هاملت: [...] قد يكون بسبب الحر، قدمي ليست معتادة على هذا الحر"(٢٠).

وتبدو النظرة الاستشراقية للعالمين العربي والإسلامي واضحة في النصوص المقتبسة، فهي تلك الصورة التي تتوارثها الأجيال في أوروبا وبريطانيا على وجه التحديد عن الإنسان العربي التي خطها المستشرقون والرحالة الأوروبيون، ولا يمكن للإنسان العربي المعاصر أن يذهب بعيداً متخلصاً من أسمالها، مظهراً دوره الحضاري في الإنتاج الفكري والفني المعاصر، فلقد "جرى تصوير العرب في كتابات هؤلاء الرحالة والتجار على

(٢٠) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٣١.

أنهم شعب خطر، فظ، عدائي، لا يظهر المودة للمسافرين، إن هذه الصورة وغيرها من الحكايات السطحية الأخرى سيطرت على الرأي البريطاني"[٢١].

إن دلالة الصحراء في النصوص الكويتية تعبّر عن معاني الجهل والتخلف والرجعية، ولا تعبّر عن الموروث التاريخي العربي وقيم الكرم والعادات والتقاليد. إنها صورة قابعة في هذا التهجين الثقافي المستمد من روافد الاستشراق، الذي رسخ تصوره عن ثقافة العرب لدى العرب أنفسهم، وشكّل جزءاً من وعي أجيالهم الشابة، ولا سيما في مجال الدراما والمسرح.

ولاشك في أن الصراع هنا يحدث عند الأجيال التي ترى أن الثقافة الواردة التي تحمل قيم الديمقراطية والتحضر والتحرر تصطدم بقيم الصحراء وفق رأيهم، فتعيق تنمية المجتمعات العربية وتقدمها نحو النموذج المثالي؛ ذلك النموذج العالمي الذي صنعت ملامحه العولمة من أجل تواصل الشعوب وتحضرها. حيث تقول شخصية (جميل) في مسرحية (المقايضة) التي تقابل شخصية روميو في مسرحية (روميو وجولييت)، "جميل: [...] الجاهلية مقبلة بكل جحافلها من الصحراء، ولسوف تحرق كتب الحب كلها، وتقطع ألسنة الشعراء، نحن محاصرون حبيبتي، المجتمع يحاصرنا كأننا فيروس يهاجم جسد المريض المبتلى باللعنة ويتمنى الموت"[٢٢].

واستكمالاً لهذه النظرة الاستشراقية تجاه الصحراء وثقافتها، يأتي التصوير الدرامي لأبطال التاريخ العربي والإسلامي في النصوص المقتبسة الذي يتطابق مع التصور الغربي، وكأن الثقافة الاستشراقية أصبحت حقيقة يؤكدها الكتّاب المسرحيون، وتعتمدها الثقافة الهجينة، فنرى هاملت يتحدث

(٢١) ساري، حلمي. (١٩٨٨). صورة العرب في الصحافة البريطانية. (عطا عبدالوهاب، مترجم). (ط١). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٢٨.

(٢٢) البسام، سليمان. مسرحية المقايضة. ص ٤٠.

مشيراً إلى الخليفة العباسي هارون الرشيد، "هاملت: لقد تفوقت بفجورك على بابل الرشيد وسدوم"(٢٣).

وعلى الرغم من التناقض التاريخي بين حضارة بابل والدولة العباسية في بغداد وخليفتها هارون الرشيد، فإن التصور عن الشخصية القيادية الحاكمة ومرجعيتها تشير إلى حالات المجون والشهوانية والسطحية في مسرحية ريتشارد الثالث (البسام)، من خلال شخصية (هسيتنكر) الذي يقول: "لا حول إلا بالله ما عَلّ جسمه ومرّضه إلا لهفته على مخادع الحريم"(٢٤).

وامتد الموقف تجاه الفساد إلى وقتنا المعاصر وبدلالات مختلفة، تحيلنا إلى البيئة العربية بقضاياها وإشكالياتها الفكرية، والتحديات التي تواجهها في مجالات التنمية والتعليم، والتهديدات السياسية الداخلية والخارجية. ولقد نشأت هذه الصورة الرومانسية والغرائبية من الفكر الاستشراقي الذي ترسخ عبر القرون، وأصبح تراثاً معتمداً في هذا التهجين، فقد " كان هارون الرشيد الخليفة في بغداد وعلي بابا والأربعين حرامي والسندباد البحري من المغامرين الذين حققوا شعبية في إنجلترا"(٢٥).

ووفق نظرية المركز والأطراف، بريطانيا العظمى هي المركز والمنبع والتاريخ الثقافي والنموذج المثالي للحضارة الإنسانية والرؤية المستقبلية، وكذلك الديمقراطية العريقة والحريات الإنسانية، إنها الملجأ عندما تزداد الأمور تعقيداً وإشكاليةً وتفقد طريقها للخروج من التيه.

"هاملت: آه لندن لن أكون وحيداً، سآكل قليلاً، وسأصبح نحيلاً، أكتب المنشورات وأصبح الحيوان المدلل لدى مستنيري أوروبا، جيّد عمّي جيّد أثابك

(٢٣) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٧١.

(٢٤) البسام، سليمان.(٢٠٠٨). مسرحية ريتشارد الثالث (مأساة عربية). الكويت: مسرح صبايا. ص ٥.

(٢٥) ساري، حلمي. صورة العرب في الصحافة البريطانية. ص ٣٦.

الله وأدامك ذخراً لهذا الوطن، الوداع عمّي"[٢٦]. هذه هي فلسفة هاملت العربي حيث الضياع الفكري حين تعجز أشعة العقل والمعرفة العملية التي يمتلكها هاملت أمام إشكاليات الواقع العربي المعاصر، كما تصوره النصوص المقتبسة فيعيش حالة من الهذيان والصدمة.

مقاومة التهجين الثقافي:

أدّت حركات "الاستعمار والحروب والعولمة إلى ظهور ثقافات توليفية مركبة ينتسب الأفراد والجماعات فيها إلى مهادات ثقافية وإثنية ولغوية متنوعة"[٢٧]. غير أن هذه المهادات تتعرض – بسبب عمق الثقافة الأم الأصلية وعراقتها – لاختلالات وتعارض في أحداث وأوقات متفرقة.

ونأتي هنا إلى جزئية في غاية الأهمية في عملية التثاقف، ألا وهي تقويض هذه المهادات وخلخلة تهجينها الثقافي نفسه، إنها ممارسة ينبغي – نظرياً – ألا تكون، فهي أقرب إلى أن تدعى (de-hybridization) تفكيك التهجين، وردة الفعل تجاه التهجين الثقافي كممارسة ما بعد الكولونيالية سواء أكانت ممنهجة ومقصودة أم أنها تلاقح فكري cross-fertilization ناتج عن التطور والتنمية ومواكبة الأنظمة العصرية والتجارب الحداثية، فبعد أن تم إحلال الثقافة البريطانية لغة وإنتاجاً أدبياً وفناً في ثقافة هذا الجيل، واتخذ المسرحيون الكويتيون شكسبير بنصوصه المسرحية وتراثه الفني ومقولاته الفلسفية نموذجاً، تظهر لنا شخصية غلوستر في مسرحية ريتشارد الثالث (البسّام) وهي تقول "غلوستر: أنت رجل مؤمن قل لا إله إلا الله"[٢٨]. إنه ذلك الصوت الإيماني والحنين إلى الجذور وإلى النتاج الفكري الذي يحمل الامتداد الديني والهوية الثقافية العربية.

---

(٢٦) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٧٣.

(٢٧) غدنز، انتوني. (٢٠٠٥). علم الاجتماع. (ط١). (فايز الصباغ، مترجم). بيروت: مؤسسة ترجمان. مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٨٥.

(٢٨) البسام، سليمان. مسرحية ريتشارد الثالث. ص ٣.

ومما لاشك فيه أن هذا الصوت القابع في اللاوعي يُعّولُ عليه في تقويض التهجين الثقافي الذي يسعى إلى تهميش الهوية العربية والثقافة الإسلامية، كما يُبقي على قدر من التوازن الثقافي، بالاستفادة من الإنتاج المعرفي والفني والمسرحي للحضارات الأخرى، إن هاملت في مسرحية مؤتمر هاملت للبسام يرى أوفيليا بوجوه عدة، فهي الحب الذي ضاع، وهي القدس وفلسطين المحتلة، وهي النهضة العربية التي يقسم على أنها ستعود إلى هذه الأرض، وهي المجتمعات التي قام بتعريتها طوال أحداث المسرحية.

بل إن شخصية الأمير في مسرحية (ريتشارد الثالث) (البسّام) تعلن صراحة في حوارها المسرحي الآتي: "إن أحياني الله وبلغت مبلغ الرجال، فسأسترجع حقنا القديم في الأراضي المقدسة أو أموت جندياً في المعركة"(٢٩).

لقد أكد البسّام في توظيفه للنص الشكسبيري لريتشارد الثالث أن النورانية الصادقة تخرج من البعد العربي الديني، فالشخصية النقية (كلارنس) تتعرض للاغتيال السياسي وتردد عبارات دينية، فالكاتب هنا يسعى إلى تصوير الواقع العربي رغم الموقف الشكسبيري المستلهم بمكانه وشخوصه وفعله الدرامي، والموقف الذي سنشير إليه لاحقاً يعبّر عن قناعات في لا وعي (البسام) تمثل تقديره للبعد الديني وأثره في النفس البشرية، فهي ليست تلك الصورة المرتبطة بالإرهاب والخوف من كل ما هو عربي أو إسلامي.

وهنا (كلارنس لحظة اغتياله)،

" كلارنس: (كلارنس يتوضأ) سبحان الله، لا إله إلا الله وحده، أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ومن كل ذنب عظيم، أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله، بالله عليك من أنت؟"(٣٠).

لا يمكن لكاتب نشأ وترعرع على الثقافة الإنجليزية وتأثر بالخطاب

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢٢.

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٤.

الإنجليزي الكولونيالي في تصوراته عن العالم الثالث والعالم العربي الإسلامي أن يُقّوض هذا الخطاب دون أن تكون الثقافة المضادة العربية الإسلامية المعتمدة لديه متجذّرة في أعماق ذاته المعرفية والإبداعية. ففي مسرحية (مؤتمر هاملت) يذكر خشية هاملت من عقوق الوالدين وغضب الأم، ويطلب الغفران والسماح بسبب تماديه في جنونه، إن الأم بالنسبة لهذه الشخصية ترمز إلى الأرض/ الدين/ الثقافة الأصلية/ الحنين إلى الجذور/ والعلاقة الجينية الوراثية.

هذا التكوين في المشهد المسرحي الكويتي المليء بقضاياه ودلالاته الفكرية يتجه "إلى داخل حدود الذات من أجل تفكيك بنى الهيمنة وأنساقها وآثارها على الفرد والمجتمع"(٣١).

وفي مسرحية المقايضة (البسّام) نتلمس رابطة الدم والعلاقة المقدسة في الثقافة الأصلية، فالعائلة والارتباط في مقابل التفكك والتنافر والصدام بين الفرد ومجتمعه وعاداته وأقربائه.

"جميل: ابنة العم، هذه الكلمة التي سأسجنها وأعتصرها بحثاً عن الحقيقة.

جميلة: لا تقتلها فهي الرباط الذي يجمعنا"(٣٢).

وفي السياق ذاته خلع التركماني على شخصية مكبث البعد العربي – والإشارة هنا تعود إلى إحلال الصفة (مولاي) – مكان مكبث بعد أن استولى على الحكم؛ فما يحدث له من أحداث في نهاية المسرحية من تعاظم المصائب التي توالت عليه في آن واحد وموت زوجته، وكذلك اعتقاده بأن الغابة تتحرك وتمشي، ومفاجأة الطلائع أو الجيش لقصره، ذلك كله ترجع سببه شخصية (سايتون) بأن "لابد أن يكون مولاي مديناً لله بكفارة كبيرة عن خطايا جسيمة"(٣٣).

---

(٣١) الخضراوي، إدريس. (٢٠١٢). الرواية وأسئلة ما بعد الاستعمار. (ط١). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. سلسلة السرد العربي. ص ٢٩٤.

(٣٢) البسام، سليمان. مسرحية المقايضة. ص ٢٣.

(٣٣) التركماني، عبدالله. مسرحية شياطين مكبث. ص ٢٣.

إن ما يجعلنا نتوقف كثيراً عند عملية التقويض التي نشير إليها في هذه الجزئية، وواقع التهجين، هو ذلك الرفض الذي تجلّى في رؤية النصوص المسرحية للثقافة الإمبريالية، والتوسعية في الماضي والتاريخ المعاصر، إن هذا التقويض ينسف التراكم الثقافي والمعرفي الذي يُبنى على أساس تَمييز الثقافة البريطانية والنماذج الكلاسيكية.

لقد أورد البسام في مسرحية (ريتشارد الثالث) الحوار الدرامي الآتي:

"الأمير: افهموا الإنجليز كيف يلعبون لعبة التاريخ، زرعوا في أراضينا بذورهم الفاسدة التي تنمو إلى يومنا هذا وتخنقنا، وها هم استبدلوا ثوب الملك العتيق بتجارة المبيدات الحشرية، نشتريها ونسمم أطفالنا، يا مستشاري بكنغهام"(٣٤).

قد يُفهم أن هذا الحوار يحمل وجهة نظر الشخصية المسرحية البطلة ولسان حالها، ولا يُعد مضموناً من المضامين الدرامية وفق قاعدة تعددية الآراء في الدراما، إلا أن بناء الحوار بهذه الكيفية ينسجم مع النسيج الدرامي الذي يؤكد أن الفساد بوجوهه المختلفة وراء هذه المآسي التي تعانيها الشخصيات، وأن هناك أيادي خفية تحوك في الظلام المؤامرات ليبقى المجتمع بعيداً عن التنمية والحرية والأمان والاستقرار النفسي والاجتماعي والسياسي، وهذا ما يتضح جلياً في حوار شخصية بكنغهام وهي تتحدث بلسان الفكر الاستعماري، الذي يُحكم قبضته على أجزاء واسعة من العالم، إنه المركز الذي ينبع منه الإنتاج العلمي والثقافي، والإستراتيجية السياسية التي تُرسم للعالم الجديد وتحوك له المؤامرات والدسائس.

"بكنغهام: أتستخف بي.. أنا أعيد رسم خريطة العالم بأصبعي، أجتاح أراضي أجنبية بلمحة بصر، أنسف مدناً برمشة عين، أعجن الدستور، أجعل محور الشر في خرم إبرة، أقلب الديمقراطية إلى استبداد، أعطيها لك نظيفة شفافة كقرار مجلس الأمن"(٣٥).

(٣٤) البسام، سليمان. مسرحية ريتشارد الثالث. ص ٢.

(٣٥) المصدر السابق، ص ٣١.

عروض جديدة – جماهير معاصرة:

إن من أهم مقولات المسرح المعاصر مقولة (New spaces - New audiences) وهي تعني أن عروضاً مسرحية جديدة تقضي بوجود جماهير جديدة تحمل ذاكرة ووعياً معرفياً حديثاً، فالعمل المسرحي المبني على أساس مشروع فكري وفني معاصر يستدعي الإنسان المعاصر لمشاهدة صياغة مسرحية تتناغم مع الفكر العالمي، والمتلقي المعاصر بدوره يبحث عن التجربة المسرحية التي تتوافق مع ثقافته والقضايا التي هي موضع اهتمامه؛ لذا فإن استلهام المسرح الشكسبيري وفق رؤية مسرحية كويتية، وعرضها على خشبات المسرح الكويتي والمسارح العالمية يشكل جوهر الخطاب المسرحي، وبيان آلياته ومعادله التشكيلي ورؤيته الإخراجية.

ما يتطلع إليه (المشروع الشكسبيري) من قضايا في دول العالم ولا سيما العالم الثالث ضمن إطار التثاقفية والتهجين "يصطدم بما بعد الحداثية في إطار نظام كوكبي يكيف ويسوق الممارسات الغرائبية في نافذة عرض تعرف باسم التعددية الثقافية، إلا أنه هو ذاته يمثل الجسد الذي يحمل أملاً يتجاوز عروض الماضي المهيكلة(٣٦).

تنطلق أحداث معظم المسرحيات المقتبسة من المركز في بريطانيا العظمى (قصر بكنغهام، تضاريس بريطانيا وغاباتها)، ثم تمتزج بالأجواء العربية في أحداثها وأزمنتها وخطوطها الدرامية التي تشير في مجملها إلى حالة من التوتر الدرامي. ومن ثم تظهر في المشهد المسرحي شخصيات تجمع في أبعادها الطبيعة الشكسبيرية والملابس المعاصرة، ويظهر ذلك بأسلوب تعبيري في الأداء التمثيلي، إضافة إلى توظيف التقنيات الإلكترونية على خشبة المسرح، لتشكل الخطاب الدرامي للقضايا الساخنة في الساحة العربية.

---

(٣٦) بينت، سوزان. (٢٠٠٢). مسرحية الحنين – تحولات شكسبير والماضي المعاصر (سامح فكري. مترجم). القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص ٢٨٢.

ففي مسرحية (مؤتمر هاملت)، "التقرير الإعلامي: وفي أنباء مؤكدة، ذكر أن الملكة جيرترووود لقيت مصرعها في أثناء محاولتها منع دبابات الملك من تطويق ابنها المحاصر داخل المسجد الكبير"(٣٧). ويبدو الغموض مقصوداً في الأعمال المسرحية، ويتم الاعتماد على الإشارات والدلالات التي تفترض معرفة المتلقي بالمكان والزمان والواقع العربي أو الكويتي على وجه التخصيص، وقد يُعزى ذلك إلى رغبة الأعمال المسرحية المقتبسة بالتركيز على المعاني والقضايا الإنسانية المطروحة، أكثر من الدخول في جدل حول مدى مطابقة المشهد المسرحي ودلالاته للوقائع التاريخية الخاصة بالمجتمعات العربية أو الخليجية، أو ربما للمجتمع الكويتي، ونرى هذا في مسرحية (المقايضة) المستوحاة من مسرحية (روميو وجولييت)؛ حيث "تدور الأحداث في دولة صغيرة ما وفي زمان يشبه زماننا"(٣٨).

تعددية المعنى:

تحمل المسرحيات الكويتية فيضاً من الدلالات، ومعاني ذات أبعاد غربية وعربية، فكلمة (الحقول) لها معانٍ متعددة تثير التساؤل حول حقيقة مغزاها، فهل هي الحقول الزراعية البريطانية أم حقول البترول العربية ؟

وكذلك كلمة (الجزيرة). "بكنغهام: [...] ملكاً على عرش هذه الجزيرة"(٣٩). وهنا يمكن أن تشير الكلمة إلى الجزر البريطانية، أو أن يتفاعل معها المتلقي العربي على أنها الجزيرة العربية، بل إن كلمة الجزيرة لها دلالاتها في المجتمع الخليجي، فهي تعني شبه الجزيرة العربية وما تحمل من عمق تاريخي، فهذا يعني أن المسرحيات الكويتية المقتبسة تحمل تمازجاً يؤكد مدى الاستفادة من النص الشكسبيري، إضافة إلى الرموز القابعة في الثقافة الهجينة التي تحمل المعاني على وجوه عدة.

(٣٧) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٨٤.
(٣٨) البسام، سليمان. مسرحية المقايضة. ص ١.
(٣٩) البسام، سليمان. مسرحية ريتشارد الثالث. ص ٢٤.

إن دلالة (الصحراء) كما تصورها النصوص المقتبسة لها معانٍ سلبية، فهي تدل على النفوس الخاوية الجرداء التي تفتقر إلى السلوك الحضاري ويملؤها الخوف وفقدان الأمان. وبقيت الصحراء بالمفهوم الاستشراقي، فهي المعنى المتجسد في شخصية الأبطال وتاريخهم، بل إنها تعادل الغابة في المضامين الشكسبيرية.

"الساحر: في العراء

هيكات: حيث تلتقي بمكبث" (٤٠).

وفي مسرحية (المقايضة) للبسّام نرى استخدام (الشمس) وهجير الصحراء علامة على عطش النفوس للاستيلاء على أموال غيرها، والطمع والجشع الإنساني رغم غنى الشخصيات البطلة، أما البعد السياسي في العالم الدرامي؛ فيتجسد على سبيل المثال في مسرحية (مؤتمر هاملت) ثنائية القصر/ أوفيليا، البكر/ الاجتياح، فهي تصور العالم السياسي بالفساد، والقصر بالمؤامرات والمكائد والصراعات، حيث تقودها النفوس المريضة من أجل الوصول إلى السلطة، والتصادم مع الشخصيات الخيّرة التي غالباً ما تشير إلى العامة من الناس وهم يلقون مصيرهم المحتوم دون خيار.

ففي هذا الحوار المسرحي، "لايارتيس: [...] ولكن ليس لهذا وجدت القصور والملوك أليس كذلك؟ ولماذا وجدوا؟ للأسر، للغزو، للسلب، لبثّ الفرقة، للاجتياح، للاغتيال" (٤١).

واتّبعت النصوص المسرحية المقتبسة الأسلوب ذاته في المسرح الشكسبيري، وذلك في بناء رموز ذات دلالات عميقة لها أبعادها في الحقل الدلالي للمتلقي العربي، إضافة إلى أنها تشير إلى الواقع العالمي المعاصر وما يمر به من أحداث وصراعات، فرموز كالأرض/ المال/ الليل/ الصحراء/

(٤٠) التركماني، عبدالله. مسرحية شياطين مكبث. ص ٣.

(٤١) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٣١

القمر/ الغابة، تختزن في أعماقها معاني إنسانية تبدو مؤثرة في المشهد الشكسبيري والمشهد العربي الكويتي كذلك. وهناك رموز وملامح عربية تتحول دلالاتها في الخطاب السياسي لتعبّر عن مفاهيم التطرف والعنف، ولعل من أهم هذه الرموز (الحجاب)، فقد أصبحت في الأعمال المسرحية الكويتية إشكالية سياسية وموقفاً دينياً.

العناصر البنائية في المسرحيات المقتبسة:

سعى المسرحيون الكويتيون إلي بناء مشهد درامي، وتكوين فني غير تقليدي يحدث نوعاً من الصدمة في أذهان المتلقين، إنه أسلوب فني أقرب إلى الأعمال المسرحية لما بعد الحداثية postmodernism. فالإشكاليات الفكرية فرضت نوعاً من التعقيد في المشهد المسرحي القائم على عناصر فنية أدائية وإخراجية وسينوغرافية ذات أبعاد فنية عصرية.

ففي الأعمال ما بعد الحداثية نتوقع أن نرى التفكك للكليات، والاختلاف في التكوينات الأساسية، وكذلك التعدد أو التوزع والتدخل في التأليف واقتحام النص (الأصلي)، والآفاق المفتوحة والفوضى والمراوغة وممارسة اللعب طوال العرض المسرحي، والتضاد واللاحتمية وعدم معالجة موضوع واحد بأسلوب متعمق، وإنما تستخدم أكبر عدد من القضايا والموضوعات ذات السمات المشتركة والمتقاربة في المضمون، وسقوط الفكر الثاقب النخبوي وانهيار التسلسل الزماني للأحداث التاريخية de-chronologization أو تزعزع الأمن والاستقرار والتوازن(٤٢).

إن ما يظهر لنا في المشهد الافتتاحي للمسرحيات الكويتية هو حالة من التمازج لعناصر متعددة في التكوين الأساسي للموقف الدرامي. إنها حالة من الحزن والشقاء والغموض تلف المكان المسرحي، وتؤكد القطيعة مع الماضي

(٤٢) هتشيون، ليندا. (٢٠٠٩). سياسة ما بعد الحداثية. (حيدر حاج. مترجم). (ط ١). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. ص ٩،١٠.

والتسلسل الزمني للمتغيرات العربية، حتى وصلنا إلى نهايات القرن العشرين وبدايات القرن الحادي والعشرين، كما أنها وقفة تنير عقول المتلقين تجاه واقعهم، وتثير في أذهانهم ملامح المآسي الإنسانية للأبطال الدراميين، إضافة إلى تساؤلات عدة عن غرائبية المكان والشخصيات الدرامية.

ففي مسرحية (مكبث) "(خشبة المسرح) هي منطقة التمثيل، و(صالة العرض) هي منطقة الجمهور؛ فمنطقة التمثيل (خشبة المسرح) عبارة عن سفينة القراصنة مصدومة بالصخور القريبة من الشاطئ، ومكونة كهفاً مسكوناً بالجن والأشباح، والممثلون ملتصقون بالسفينة (الديكور) ومكملون أجزاءها مع الموسيقا الحزينة الممزوجة بصوت الآهات التي تشعرنا بالخوف والرعب والغموض" (٤٣).

ولا يختلف البناء الفني عند البسّام في مسرحية (مؤتمر هاملت) عنه عند التركماني، وهذا ما يدعونا إلى النظر في الشكل الفني والبنية الدرامية لهذه الأعمال المسرحية التي تأخذ الملامح نفسها، والتجربة الخيالية التي يعيشها الإنسان العربي والمنطقة برمّتها، ففي (مؤتمر هاملت) تفتح الستارة على مشهد مسرحي يمثل "قبراً من صخور، ويدخل أعضاء المؤتمر بطابور جنائزي، وكل منهم يحمل قطعة من أشلاء جثة هاملت (الأب) ويهذي أثناء وضعه مقطعاً في القبر" (٤٤).

إن هذا التصور يتسلل إلى خيال المتلقي تجاه المشهد الافتتاحي، يعقبه تفسير وتقديم مبررات لهذه التكوينات الدرامية، وعلاقات الشخصيات ببعضها البعض عن طريق الحوار الدرامي، الذي يعتمد في كثير من الأحيان على السرد والمونولوجات الداخلية. ويدرك المتلقي بعدئذ واقع الشخصيات وحقيقة إشكالياتها، وطبيعة الأحداث الدرامية ومساراتها في العمل المسرحي، إنه أسلوب

(٤٣) التركماني، عبدالله. مسرحية شياطين مكبث. ص ٢.
(٤٤) البسام، سليمان، مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٢٤.

فني يستنهض خيال المتفرج ليذهب به بعيداً في تلك اللعبة المسرحية التي تقاوم الثبات في الزمان والمكان. وفي الوقت نفسه تمتلك المرونة في تحولاتها، وتقدم نماذج مختلفة للشخصيات عبر العصور، وفق إطار درامي يعبّر عن الرؤية العامة للعمل المسرحي ومضامينه الفلسفية الخاصة بالإنسان العربي؛ فالمَشاهد المسرحية سواء أكانت منفصلة أو متزامنة "تعكس تلك الطريقة المنكسرة والمتشظية التي يجتاز بها معظم الناس خبرة الواقع المعاصر"[٤٥].

ففي مسرحية (تقدم ليتحدث) توظف شخصية (Oliver Cromwell)، وهي شخصية مستمدة من القرن السابع عشر بوساطة شاشة تلفزيونية وهو يقرأ لحشد من الناس في عصره، أما في مسرحية المقايضة (البسام) فتظهر عبارة على الشاشة التلفزيونية أثناء وجود الشخصيات في السيارة، وكذلك فإن الأحداث الدرامية تقدم لنا أولاً نوعاً من المعاصرة، وثانياً الصورة التي تتكرر في مشهدنا العربي عن المؤامرات والخطابات السياسية.

فهذا التكوين الفني وتلك "الأشكال المتداخلة والاستخدام الحصيف للون كلها عناصر مساوية في التركيب للحبكة في النص"[٤٦] المسرحي، كما أنها تنتج المعاني والأفكار الفلسفية التي تحملها المضامين الدرامية.

الحقيقة هي أن الأزمنة المسرحية في المسرحيات المقتبسة متشظية، وتتقاطع أحياناً وتبدو بعيدة أحياناً أخرى، وكذلك تستغل مناطق الخشبة المسرحية لتقطيع المشاهد وبناء الحبكات الفرعية على مستويات متعددة، وذلك بدعم من الإضاءة المسرحية والبنية السينوغرافية، مفسحة مجالاً للمتلقين لمتابعة أحداث بعينها وتمييزها عن باقي الأمكنة الدرامية. وهنا نشير إلى أن الأعمال الشكسبيرية كانت تعرض على مسرح (الجلوب) الدائري، بأسلوب توزيع المشاهد على أجزاء مختلفة من الخشبة المسرحية.

---

(٤٥) اينز، كريستوفر. المسرح الطليعي. ص ٣٧٣.

(٤٦) هاورد، باميلا. (٢٠٠٤). ماهي السينوغرافيا. (محمود كامل. مترجم). القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار. ص ١٠٤.

إن العلاقة بين عصرنا والعصر الشكسبيري تتمثل في زمنين، الأول زمن تقوم بأدائه الشخصيات الشكسبيرية على خشبه المسرح، والآخر هو الزمن المعاصر، وإذا التقت هذه الأزمنة بانسجام فالمنطق الدرامي والعقل الإنساني لا يرفضانه عندما يصبح شكسبير معاصرنا(٤٧). وهكذا تبدو تجربة توظيفه الدرامي ثرية ومؤثّرة في تاريخ المسرح العربي في الكويت والخليج العربي.

الشكل الفني:

الزمن – تشكيلات الفراغ المسرحي:

يتبين لنا مما سبق أن الأعمال الكويتية المقتبسة من المسرح الشكسبيري أرادت توظيف الأشكال الفنية والقيم الإنسانية التي تحفل بها الدراما الشكسبيرية، ولكنها اتّبعت الأساليب المسرحية المعاصرة، وإن استخدمت الأزياء الشكسبيرية في مسرحية (مكبث التركماني)، أو الأسماء الشكسبيرية ذاتها في مسرحية (مؤتمر هاملت)، فإن الأسس الفنية التي تقوم عليها نصاً وعرضاً تنتمي إلى النظم والممارسات المسرحية المعاصرة، ولا سيما مسرح ما بعد الحداثة. فتقويض الأفكار السائدة والموروثة ونقد الواقع العربي المعاصر وسبر أغوار النفوس العربية، تحدث بأسلوب التقطيع الزمني، والتنوع في تشكيل الفراغ المسرحي، وتوظيف كل عنصر من عناصر العرض المسرحي ليؤكد تلك الصورة المرادفة والمستلهمة، وغير المنسجمة مع واقع الشخصيات في الأصول المقتبسة.

إن هذه الأعمال الكويتية المتأثرة بتيار "ما بعد الحداثة postmodern تتحقق في صورة سلسلة من المراوغات القلقة المتقلبة للتعريفات والقواعد، وهي مراوغات تتسم بطابع مسرحي theatrical"(٤٨). لذا لابد من النظر إلى

---

(٤٧) Elsom,John.(1989). Is Shakespeare still our contemporary?. London:Routledge. p.12

(٤٨) كاي، نك. (د.ت). ما بعد الحداثية والفنون الأدائية. (نهاد صليحه، مترجم). (ط ٢). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص ٣.

هذه الأعمال المسرحية وفق مفاهيم المسرح المعاصر وأشكاله الفنية، بغية تعرف هذه المسرحيات والوقوف على طبيعتها الدرامية، إضافة إلى أن هذه الأعمال المسرحية الكويتية تتناول الشخصية المسرحية كمحور العلامة ومفاهيمها وفيض دلالاتها، فالإنسان العربي وما يدور حوله من إشكاليات فلسفية وصراعات تتجسد في المشاهد الدرامية لاكتشاف الأنا الداخلية للذات العربية.

وتبقى وحدة الموضوع ذات أهمية بالغة للدراميين الكويتيين، فهم يحافظون على الأحداث المسرحية على الرغم من سيرها في سلسلة من القمم المتصاعدة، إلا أن المغزى الفكري واضح في القصة التي تعيشها الشخصيات منذ بداية مراحل الصراع المختلفة حتى الوصول إلى النهايات المأساوية للأبطال، فهو يحكي قضايا الإنسان العربي وإن صبغها الطابع الشكسبيري؛ فالمتلقي العربي يستشعر قضاياه التي تطرحها الأعمال المسرحية وتعكس واقعه السياسي، وكما تؤكد آنيا لومبا "أن شكسبير كان سياسياً، سواء قدمناه بأسلوب احتفال أو في الفصول الأكاديمية أو على خشبة المسرح"(٤٩). وربما كان ذلك من أهم وجوه التقارب بين المسرح الشكسبيري والكتّاب الكويتيين.

ومما لاشك فيه أن هذه المفاهيم فرضت وسائل تعبيرها الدرامية على الفنان الكويتي، فالقضايا المعاصرة تحتاج إلى أساليب فنية معاصرة لصياغة الفضاء المسرحي، الذي سيقوم المتلقي بدوره بفك تشفيره وتعرف دلالاته، والتعامل معها في الأعمال المسرحية المقتبسة بتوظيف وسائل التعبير والحكي والأزياء، والتقنيات المرئية والصوتية عالية الجودة، والحلول الإخراجية التي تقدم الصدمة أحياناً للتأثير على المتلقي، وإيصال الرسائل الفكرية للنصوص المسرحية.

فنرى مثلاً: "تخرج السيدة مكبث من وراء مكبث الشرير لترقص مع

(٤٩) Loomba, ania and orkin, martin, post - colonial Shakespeare .p.19.

الرسالة، وتتحرك مع الأطياف الموجودة والواقفة بأشكال مختلفة (صخرة + عمود + شمعدان وغيره) تتنقل من شخص إلى آخر برشاقة، وتترك كل شخص يقف بوضع الثبات ليكون جزءاً من ديكور المكان المصنوع (غرفة النوم)"[٥٠].

لقد استوحى الكتّاب والمخرجون الكويتيون في مسرحياتهم النصوص الشكسبيرية وفق معطيات عصرهم الفنية والفكرية، وما تلمسوه من مادة درامية تتقاطع مع الأحداث في مشهدهم السياسي والاجتماعي، وتشكّل تحديات لهم ولمجتمعهم العربي بصورة عامة. إضافة إلى ذلك فإن المسرح الشكسبيري يقدم مساحة شاسعة لإبراز قدراتهم في مجال الكتابة الدرامية والإخراج المسرحي، وفق ما تعلموه من أساليب ومدارس إخراجية عصرية في تناولهم للأعمال الشكسبيرية، ويطبقون "هذه العصرية بالحذف من حوار شكسبير واختصار دراماته لتوافق العصر الحالي"[٥١]. وإضافة مشاهد مسرحية، وإدراج شخصيات معاصرة تنتمي إلى الواقع العربي في القرنين العشرين والحادي والعشرين.

عوالم الشخصيات المحورية:

حملت الشخصيات البطلة في المسرحيات المقتبسة المضامين الفكرية والفلسفية للنص المسرحي، فهي تعرض الملامح السياسية والاجتماعية والصراعات التي تدور في أروقتها وفق مفاهيم المسرح المعاصر، وعلى الرغم من استدعائها للمسرح الشكسبيري فإنها توظفه كوعاء فني لمقولاتها الفلسفية، وتستلهم عناصره الفنية لتقدم أسلوباً مسرحياً يدفع المتلقي "للغوص داخل الوعي الممزق لشخصية ما مرفوضة ومنبوذة ذات عقلية مرضية تضم المفاهيم المعيارية للواقع موضع الشك"[٥٢].

---

(٥٠) التركماني، عبد الله. مسرحية شياطين مكبث. ص ٨.

(٥١) عيد، كمال الدين. (٢٠٠٢). مناهج عالمية في الإخراج المسرحي. (ج ١). القاهرة : سان بيتر للطباعة. ص ٣٤١.

(٥٢) اينز، كريستوفر. المسرح الطليعي. ص ١٩.

ففي مسرحية (ريتشارد الثالث) (البسّام) تشير شخصية غلوستر إلى الجنرالات الذين يقودون الأمة، وبصحبتهم حشد من البطانة الفاسدة، إنها شخصيات مريضة تسعى للبقاء في السلطة بأي وسيلة، وتمتد أطماعها إلى المدن المجاورة، إنها تريد أن تحكم العالم بالتسلط وكبت الحريات، وإذا ما شعرت بفقدان السلطة وأفول حكمها دمّرت المدينة بكاملها. إنه منطق بدائي غرائبي يناقض قيم التحضر المعاصر من حرية الإنسان ومفاهيم التعايش السلمي والديمقراطية وغيرها؛ فالرؤية الإخراجية للمسرحيات الكويتية هنا تعمل على تحفيز عقل المتلقي، من خلال التعرض لحالة من الصدمة عند مشاهدته هذه النماذج من شخصيات الأبطال الدراميين القاسية في فعلها الدرامي، والحادة في بدائيتها وسلوكها وغرائبيتها، ومن ثم فإن ما يملكه من تراكم معرفي لقيم الإنسان المتحضر يدعوه لرفضها واستهجانها والسخط عليها.

وشخصية هاملت في مسرحية (مؤتمر هاملت) تعيش حالة من التيه، فكل ماحولها عبارة عن خيالات مدينة تعصف الطبيعة بآلياتها المعطلة، ولا تملك القرار والنهوض لاستكمال مسيرتها، إن هاملت العربي هنا يصارع الطبيعة الإنسانية ونزواتها، فليس هناك بصيص أمل للخروج، فبيروت فيها الميلشيات، وصنعاء فيها المتمردون، وواشنطن لا يستطيع دخولها، ولندن هي الخيار الوحيد، وهو لا يرى في الأصالة والموروث إلا شمس الصحراء المحرقة، ويوضح ذلك في هذا المنولوج.

هاملت وحيد في الصحراء، وتسمع عن بعد أصوات الفرقة العسكرية، وتعلن مكبرات الصوت عن افتتاح البرلمان الجديد.

" هاملت : لقد خلت القرى التي كانت في قلبي
وحجارة الأرصفة تعصف بها الريح
أرواح الرجال من الرابعة عشرة وحتى الأربعين
أخذوا جميعهم إلى الواجهة البحرية
ونحرت رؤوسهم في المياه الضحلة

عندما يعبر الظهر الميدان كأرملة
أنا الجرس الشبح الذي يتأرجح في الكنائس
أنا المنارة التي يمتد لسانها في الرمال
أنا الطفل الذي في يده رصاصة يبكي بين الصخور"[٥٣].

أمّا في مسرحية (مكبث) للمخرج عبد الله التركماني فإن شبكة العلاقات للشخصيات الدرامية وكل عناصر البيئة من حوله تصنع مأساة مكبث وتدفعه رغماً عنه، لتحوّل طبيعته الإنسانية الخيّرة إلى إنسان آخر يسعى إلى السلطة بأي وسيلة حتى وصل إلى نهايته التراجيدية.

"مكبث: لكن غطريف (كودور) حي فلماذا لبسوني رداء غيري؟"[٥٤].

يشحن التركماني الفضاء المسرحي بعناصر تحيل (مكبث) الإنسان إلى (مكبث) الوحش الأناني الطامع بالسلطة، ويظن أنها الفردوس الأرضي بعيداً عن الآلام، وتبقى البيئة بمفهوم المسرح التعبيري في صراع مع البطل كما رسمها التركماني لبيان التطورات الدرامية التي تعيشها شخصية (مكبث)، ونتلمس في هذا الجانب مدى تأثيرات الظروف الاجتماعية والبيئة الدرامية التي يبنيها الكاتبان البسّام والتركماني لبطليها (هاملت) و(مكبث)، ومدى شراسة القوى الخارجية. إنها قوى الفساد غير المتحضرة التي تأخذ من الأشكال الحلمية والبدائية والمرجعيات غير العلمية نبراساً لها بديلاً عن قيم التحضر، وتؤكد النصوص المقتبسة أن غيابها كان أحد الأسباب في النهايات المأساوية للأبطال الدراميين.

"مكبث: (يقف حتى يخرج بانكو) آه ليست العبرة في أن تكون ملكاً، بل العبرة في أن تكون آمناً (يتحدث مع الأقنعة وهي تنظر إليه في كل لحظة وحوار)"[٥٥].

(٥٣) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٤٢ –٤٣.
(٥٤) التركماني، عبدالله. مسرحية شياطين مكبث. ص ٧.
(٥٥) المصدر السابق، ص ٢٨.

حتى قصة الحب الشهيرة في المسرح الشكسبيري والتراث المسرحي العالمي (روميو وجولييت) تحولت في مسرحية (المقايضة) إلى وهم وحلم زائف، وعلاقة غير مشروعة اجتماعياً ينبغي أن تنتهي، إن شخصية جميلة (جولييت) تؤكد أن المصالح الاقتصادية والبعد المادي أقوى من أحلامها في الارتباط بشكل مشروع مع من تحب وفقاً لاختياراتها الإنسانية، فقد تحولت الاختيارات الإنسانية إلى خطيئة، والارتباط خارج حدود المصلحة المادية النفعية جريمة لا تغتفر، ولا يمكن أن يكون لمثل هذه العلاقة مستقبل اجتماعي، إن هذه المعطيات غرست في نفس البطلة جميلة حالة من الوهن واليأس من البيئة الاجتماعية المحيطة بها.

"جميلة: نحن كنّا حلماً وآن لعيوننا أن تفتح

كنّا خطيئة لا يمكن أن تغتفر نحن لم نخلق لبعضنا البعض يا جميل" (٥٦).

في مسرحية (تقدم ليتحدث) تبدو شخصية الحاكم وهي تحمل فلسفة مفادها (الحياة امرأة) فهي البدايات والنهايات، إنها حالة العشق التي تسيطر على هذه الشخصية، وتُسخّر من أجلها كل الوسائل حتى الشخصيات القريبة منها لتفوز بحب امرأة تدعى ثريا.

"الحاكم: [...] الموسيقا غذاء الحب، والحب هو الدماء التي تسيل في عروق الحرية، والحرية هي الأم للتقدم، إنها ثريا المرأة التي هي قلب التقدم" (٥٧).

الحياة هي ثريا وغاياتها، والدنيا كلها لا تساوي فوزه بحبها وحياته معها الحياة الحقيقية، إن هذه النظرة المبالغ فيها من قبل البسام، تشبه إلى حد كبير ذلك التصور الاستشراقي عن حياة الخليفة العباسي هارون الرشيد، فهو يصف الإنسان العربي ولا سيما قادته بأنهم يبحثون عن ملذات الدنيا، ومن أجل النساء سيضحون بتنمية مجتمعهم وتطوره.

---

(٥٦) البسام، سليمان. مسرحية المقايضة. ص ٥٣.

(٥٧) AL Bassam, sylayman. (2011). The speaker's progress - a play in the shadow of revolution - sabab theatre. p. 3.

استوحى الدراميون الكويتيون شخصيات مثل (هاملت، مكبث، أوفيليا، وغيرها) وأكسبوها الطابع العربي والصبغة الإنسانية المعاصرة في بنائها الفكري والفني، وفي أزيائها ومدى تأثير دورها في الفعل المسرحي، فالشخصيات هنا مغايرة، فهي لم تأخذ إلا اسمها وبعضاً من دلالاتها، وما يشير إليها من أقوال أو مواقف درامية أو أزياء تحاكي أصولها في النصوص الشكسبيرية.

إن هذا الاقتباس مقصود وغايته محددة، وعلى الرغم من "أنه ليس غريباً، فإن الشخصيات الشكسبيرية صيغت كرمز للتمازج الثقافي"(٥٨). فالشخصيات المسرحية ذات طابع عربي وتمثل مأساة الإنسان العربي، أو ربما الشاب العربي في عصر الثورات والتهجير، إنها شخصيات تواجه التسلط والفساد الاجتماعي والسياسي وتغيير الهوية الثقافية، والهوة السحيقة بين الغرب المتقدم والمتمثل بالمركز (بريطانيا/ لندن) والواقع العربي المفكك الذي تبحث من خلاله الشخصيات عن طريقها للخروج إلى عالم الأحلام والتنمية والحرية وإعلاء قيم الإنسان.

(فهاملت) في نهاية المسرحية يرتدي الملابس الإسلامية التي يرى فيها المتلقي المعاصر زياً للإرهاب، ويحاول التخلص من واقعه بالقوة، و(مكبث) يرتدي الملابس العصرية، ويدخل عالم القرن الحادي والعشرين ليتخلص من ذلك الكابوس/ الواقع كما يراه، بعد أن عجز عن مقاومة صوت الشر، وأصبح أداة في يده، وهنا الاختلاف بين المسرحيات الكويتية والمسرح الشكسبيري؛ ففي الدراما الشكسبيرية "تأتي بطولات (هاملت) و(الملك لير) و(عطيل) ضد الذي يحيط بهم، باستثناء (مكبث) الذي تكمن التراجيديا بشخصه وذاته الشريرة التي تدفعه نحو رغباته"(٥٩).

(٥٨) Loomba, ania and orkin, martin, post - colonial shakespear play. p. 52.

(٥٩) Peck, john and Coyle, martin, how to study a Shakespeare play. p. 53.

لقد قدمت مسرحية (مؤتمر هاملت) شخصية هاملت الشاب العربي، حيث تتصارع في أعماقه التيارات السياسية المختلفة، فتارة نراه ثورياً ماركسياً (يعرض منشورات جبهة النضال الشعبية)، وفي نهايات المسرحية يتحول إلى جهادي إسلامي، على العكس من هاملت شكسبير الذي يتردد في أن يكون أو لا يكون، يتخذ الفعل أم تغلبه الظنون، ويقول (هاملت العربي): "هاملت ليس الآن سوف أفعل"(٦٠).

وكما يتبين لنا هنا أن الشخصيات عند البسام والتركماني تجسد الأفكار أكثر مما تعالج وتصور شخصيات المسرحية بالأسلوب التقليدي، كالبعد التاريخي والفسيولوجي والسيكولوجي والسيسيولوجي، وهذا لا يعني أن الدراما الشكسبيرية أفسحت هامشاً من المعالجة الدرامية للشخصية على حساب الفلسفات والأفكار والمعاني، فقد "كانت الأفكار لاتقل أهمية بالنسبة لشكسبير عن الشخصيات"(٦١). إلا أن البناء الفني للنص المسرحي الكويتي المقتبس اتبع أساليب فنية عصرية وقضايا أمنية عاشها الإنسان العربي، فشخصية (جيرترووود الأم) في مسرحية هاملت تحاول إثارة هاملت وجذبه بأسلوب خادع، وهذا لم يكن في المسرحية الأصلية، فالقضية هنا تفهم وتفسر على أنها ممارسة السلطة للخداع، والتقرب إلى القوى الناشئة لإجهاض حماستها نحو تغيير الواقع والتمرد أو الثورة عليه.

الحالات والأفكار تتشابه في المسرحيات الكويتية، فشخصية جميل (روميو) تتقاطع مع هاملت شكسبير، فالحزن والسواد يلفه، وقضية تأثره بموت أبيه والفعل الدرامي تبقى مشتركة بينهما، وهنا تصبح الطبيعة الإنسانية والمعاناة التي يواجهها كل من هاملت وجميل (روميو) هي القاسم المشترك.

أما في مسرحية (ريتشارد الثالث) فالشخصية النسائية تلعب دوراً أساسياً

(٦٠) البسام، سليمان. مسرحية مؤتمر هاملت. ص ٢٨.
(٦١) ويلز، ستانلي. شكسبير لكل العصور. ص ١٨٢.

مؤثراً ـ ويخلع عليها (البسّام) البعد العربي للشخصية النسائية، فهي في مشاعرها وآلامها تمثل المرأة العربية ذات النفوذ والسلطة والمشاركة في القرار السياسي.

النتائج:

غدا عالم شكسبير الدرامي عالماً رحباً واسع الآفاق للكتّاب والمخرجين في مجال الدراما والمسرح والباحثين عن مضامين فكرية وأشكال فنية، وقد استلهم الفنانون المسرحيون الكويتيون نصوصاً لشكسبير في العديد من المناسبات والمهرجانات المسرحية، ولا سيما المسرح الكويتي المعاصر، وتعد النصوص المسرحية المقتبسة من الدراما الشكسبيرية مادة خصبة للعرض والتوظيف الدرامي في المسرح، وكذلك الدراسات النقدية التي تحاول حصر هذه الأعمال ودراسة طبيعتها الفنية والفكرية.

وقد توصل الباحث في دراسته إلى النتائج الآتية:

- يمثل الكاتبان والمخرجان البسام والتركماني حالة فنية وفكرية تعبّر عن طبيعة التناقض لدى الثقافتين الغربية القادمة من الإرث الشكسبيري، والعربية المستمدة من الدين الإسلامي، وذلك في وعي الفنان الكويتي في المشهد الدرامي المتثاقف والمتمازج بين الإرث الشكسبيري والثقافة الغربية، وبقايا الصور الذهنية الاستشراقية المشوهة للعالم العربي والإسلامي، إضافة إلى البعد العربي الإسلامي الراسخ الذي يقوّض بين حين وآخر تلك الصور والبنيات المتسلسلة إلى الثقافة الناشئة، وإن كان أبناء جيلها يستخدمونها عن وعي أو بغير وعي كثقافات معتمدة قادمة من التاريخ ومن المؤسسات والدوائر الثقافية والتعليمية في العالم العربي وفي الثقافة الكويتية.
- إن مصطلح التثاقفية Interculturalism أصبح واقعاً في الأعمال المسرحية الكويتية المقتبسة، فالمشاهد المسرحية تزخر بالشخصيات والأمكنة والأزمنة المتثاقفة بين الإرث الشكسبيري والتراث العربي

الخليجي الكويتي، وتحتوي على الرموز القابعة بمجملها في عمق المضامين الدرامية؛ فإذا كانت المسرحيات الشكسبيرية تحفل بالشخصيات المتنوعة عرقياً ولونياً وطبقياً مثل (اللبان، عطيل، روميو، الملك لير)، فإن المسرحيات الكويتية وظفت الشخصيات والمواقف الدرامية ذات الأبعاد المرنة في الزمان والمكان، كشخصيات مثل (تاجر السلاح الأوربي، الطاغية العربي، مارغريت، جميل، أوليفر كروميل، وغيرها).

وهذه الحالة من التثاقفية في التجربة المسرحية الطليعية والمعاصرة في العالم الأوروبي، ولا سيما إعداد نصوص المسرح الشكسبيري، تلقي بظلالها على أدوات المخرج أو (الدراماتورجي) الكويتي، في محاولة لتوظيف الرموز والقضايا الإنسانية في العالم العربي، أو المناطق الساخنة التي أصبحت عالمية بامتياز. وباتت "الثقافة العربية على رأس الضحايا المهددة في المستقبل، مهددة بيأس الإنسان العربي من تشكيل مستقبلة"(٦٢). ووفق هذه الممارسة الفكرية والفنية المسرحية من التثاقف بين عالمين يبدوان مختلفين ومتباعدين ومتصارعين في وعي الفنان المسرحي الكويتي، تم إنتاج المعنى الفلسفي والفني في فضاء المشهد المسرحي لأعمال المخرجين الكويتيين المعاصرين، مع تأكيدنا أن المخرجين يمثلان اتجاهين مختلفين في التوظيف الفكري والدرامي، على الرغم من ملامح التجربة المتشابهة في الأساليب المسرحية ومفردات لغة العرض المسرحي.

قدّمت لنا مسرحيات البسام (مؤتمر هاملت، المقايضة، ريتشارد الثالث، تقدم ليتحدث) صورة العرب والمسلمين ذاتها في مؤلفات المستشرقين الأوروبيين عن رحلاتهم إلى العالم العربي والشرق، على الرغم من نزعته للدفاع

(٦٢) عبدالله، محمد حسن. (١٩٩١). الكويت والتنمية الثقافية العربية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. عالم المعرفة. ص ١٩.

عن الشخصيات العربية الشابة، وتقويضه للخطاب الامبريالي الغربي والأطماع الاستعمارية.

إنها صورة الشرق الساحر كما يراها العالم الغربي، فالعنف وثقافة الصحراء وجاهليتها والديكتاتورية والسعي وراء الملذات الدنيوية وامتهان المرأة واعتبارها سلعة، ذلك كله كان يشكل ملامح الشخصيات المسرحية وأهدافها ويؤثر على الفعل الدرامي. إن هذه الشخصيات تعيش في مواجهة الشخصيات القادمة من خارج الحدود، فالشخصيات هي في الغالب تمثل العالم الغربي الاستعماري، أو القوى الغامضة المتربصة بالعالم العربي لتنقض عليه وتشيع في أرجائه الفوضى.

وفي مقابل هذه الجزئية في الممارسة التثاقفية التي تحتاج إلى إعادة قراءة التاريخ العربي بموضوعية، ومعرفة حقيقة دور الأمة العربية والإسلامية في المعرفة الإنسانية، ولاسيما في العصور الوسطى، تظهر من أعماق المشهد المسرحي عند البسام ردة الفعل أو التقويض، وذلك بإكساب بعض الشخصيات البطلة النورانية الإسلامية وآيات من القرآن الكريم، وعبارات رددها العالم العربي من أجل الحصول على استقلاله من الاستعمار في القرن العشرين.

وهذا يدل على أننا بالفعل أمام عنصرين مختلفين يعبران عن نزعتين في وعي الفنان المسرحي العربي الشاب؛ الأولى نزعة متأثرة بالخطاب الكولونيالي الغربي الإنجليزي، وتراثه اللغوي والأدبي وبالأخص المسرحي، والنزعة الثانية هي الصوت الإيماني القابع في اللاشعور منبع الانتماء للدين الإسلامي واللغة العربية، وقضايا الإنسان العربي المعاصر، باعتبار الثقافة الكويتية والخليجية جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العربية، وتجسد رسالتها عبر الفنون الدرامية في الساحة الكويتية أو على خشبات المسارح العالمية.

إنه مشهد مسرحي حافل بالتثاقفية المعاصرة في أحداث القرنين العشرين والحادي والعشرين، وقد أضيف إليه التراث العربي والشخصيات العربية

الخليجية، وكما تؤكد آنيا لومبا أن مسرح شكسبير تتجادل فيه "التثاقفية والعرقية والأديان وهي في حالة من المواجهة"(٦٣).

ويمكننا تحديد الاتجاه الفني والدرامي للأعمال المسرحية الكويتية، وهو الاتجاه المتأثر إلى حدّ كبير بما بعد الحداثة، حيث يجمع "بين عناصر مختلفة ضوئية وبصرية مستقاة من مصادر منوعة كالأعمال الدرامية والأفلام السينمائية في كلاج مسرحي مثير"(٦٤)، إضافة إلى الشخصيات المسرحية الواقعية وبناء حبكات أساسية وفرعية مع الاحتفاظ بوحدة الموضوع والهيكل الفني العام في العمل المسرحي، وذلك لإيصال رسائل واضحة عن واقع الإنسان العربي المعاصر.

استخدمت المسرحيات الكويتية المقتبسة تكنيك الصدمة والتغريب، وإفراد مساحات من السرد في الحوار الدرامي؛ للتعبير عن انفعالات الشخصيات البطلة وطرح القضايا وروايتها، كما تم توظيف أسلوب الحوار الشبيه بالمؤتمرات العربية كصيغة فنية لتقنيات (الحكي) القريب من الشخصيات البارزة والمؤثرة في المجتمعات والمشهد السياسي ولا سيما الرؤساء ومسؤولو السلطة وأعوانهم.

إن المشاهد المسرحية تمثل سلسلة من المراوغات، ومرونة التعاطي مع الأحداث والمواقف الدرامية في الزمان والمكان على خشبة المسرح، أو في الأفلام المسجلة تلفزيونياً وسينمائياً، وكذلك تأثيرها على مصير الشخصيات المحورية، كما أنها تقدّم فكرة عامة وقضية واضحة المعالم، ومسارات تتحرك من خلالها الشخصيات إلى نهاياتها التراجيدية.

ويمكننا اعتبار مسرحية (مكبث) للمخرج عبدالله التركماني نموذجاً للتثاقفية المتوازنة، فقد حافظت على الهوية والثقافة العربية، إلى جانب عرض

(٦٣) Loomba, ania and orkin, martin, post - colonial Shakespeare. p.9.

(٦٤) كاي، نك. مابعد الحداثة والفنون الأدائية. ص ١٨.

القضايا الإنسانية بأسلوب فني لا يحمل أي دلالات، من شأنها إبراز الجانب المظلم أو السلبي من الواقع العربي والخليجي، وإثارة التناقضات بينها وبين الشكل الشكسبيري ومضامينه الفلسفية. إنه عالم فني يحمل إلى حدّ ما طرحاً فكرياً يعبّر عن الإنسان العربي، ويمكن تقديمه على المسارح العالمية والمحلية باعتباره تجربة مسرحية عربية كويتية تنهل كمثيلاتها في العالم من الإرث المسرحي للدراما الشكسبيرية.

تفترض الذات الكولينيالية "أن الكولينيالية هي التي كوّنتنا بالفعل"(٦٥). كوّنت أذواقنا وأمزجتنا الفنية والمسرحية وآراءنا الفكرية، إلا أن الحقيقة تناقض هذه الفرضية، فما زالت الطبيعة واللون المحلي والتراثي العربي الكويتي تشكل بأدواتها الفنية المشهد المسرحي، وتتبنى ردة الفعل ذاتها للانتماء العربي والإسلامي، ومهما احتدم صراع الأضداد في حقول التهجين، نتلمس (الذات العربية الإسلامية) قابعة في وعي المثقف والفنان المسرحي الكويتي بسبب ما يمكن أن يؤديه الإرث اللغوي والديني له.

(٦٥) أحمد، إعجاز؛ سعيد، إدوارد. الاستشراق وما بعده. ص ٤٠.

المصادر والمراجع

أولاً – المصادر:

- البسام، سليمان. (٢٠٠٣). مسرحية المقايضة. الكويت: نسخة المؤلف.
- البسام، سليمان. (٢٠٠٦). مسرحية مؤتمر هاملت. ط ١. الكويت: حقوق النشر محفوظة للمؤلف.
- البسام، سليمان. (٢٠٠٨). مسرحية ريتشارد الثالث (مأساة عربية). الكويت: مسرح صبايا. ص ٢٤.
- Al bassam, sulayman. (2011).the speaker's progress. A play in the shadow of revolution.sabab theatre.
- التركماني، عبدالله. (٢٠١٤). مسرحية شياطين مكبث. الكويت: فرقة الجيل الواعي.

ثانياً – اللقاءات:

- لقاء مع السيد / باقر دشتي – مدير فرقة صبابا المسرحية. في ٢٠١٦/٢/١٠. في مركز الفرقة (الجابرية). زود الباحث بالنصوص المسرحية المطبوعة والصور والمواد الفلمية لأعمال المخرج سليمان البسام المسرحية.

ثالثاً – المعاجم والموسوعات:

- حمادة، إبراهيم. (١٩٩٤). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. (ط٣). القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
- بافي، باتريس. (٢٠١٥). معجم المسرح. (خطار، ميشال ف. مترجم) بيروت: المنظمة العربية للترجمة. مركز دراسات الوحدة العربية.

رابعاً – المراجع العربية:

- الجوهري، محمد. (١٩٩٣). الأنثروبولوجيا. أسس نظرية وتطبيقات عملية. الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية. سلسلة علم الاجتماع المعاصر – الكتاب الثالث والثلاثون.

- الخضراوي، إدريس. (٢٠١٢). الرواية وأسئلة ما بعد الاستعمار. (ط١). القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع. سلسلة السرد العربي.
- أردش، سعد. (١٩٩٣). المخرج في المسرح العربي المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- عبدالله، محمد حسن. (١٩٩١). الكويت والتنمية الثقافية العربية، الكويت: عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عيد، كمال. (٢٠٠٢). مناهج عالمية في الإخراج المسرحي. (ج. ١). القاهرة: سان بيتر للطباعة.
- مؤنس، حسين. (١٩٩٨). الحضارة – دراسة أصولها وعوامل قيامها وتطورها. (ط ٢). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – عالم المعرفة العدد (٢٣٧).

خامساً – المراجع المترجمة:

- اينز، كريستوفر. (١٩٩٦). المسرح الطليعي (سامح فكري. مترجم). القاهرة: أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات. مسرح (٨). مطابع المجلس الأعلى للآثار.
- بينت، سوزان. (٢٠٠٢). مسرحية الحنين – تحولات شكسبير والماضي المعاصر. (سامح فكري. مترجم). القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.
- ريبيلاتو، دان. (٢٠١٦). المسرح والعولمة. (أريج إبراهيم. مترجم). (ط١). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- ساري، حلمي. (١٩٨٨). صورة العرب في الصحافة البريطانية. (عطا عبد الوهاب. مترجم). (ط ١). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- غدنز، أنتوني. (٢٠٠٥). علم الاجتماع. (ط١). (فايز الصباغ. مترجم). بيروت: مؤسسة ترجمان. مركز دراسات الوحدة العربية.

- كاي، نك. (د.ت). ما بعد الحداثية والفنون الأدائية (نهاد صليحه. مترجم). (ط ٢). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- دوفينيو، جان. (١٩٧٦). سوسيولوجيا المسرح – دراسة في الظلال الجمعية. (حافظ الجمالي. مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- هاورد، باميلا. (٢٠٠٤). ماهي السينوغرافيا ؟ (محمود كامل. مترجم). القاهرة: مطابع المجلس الأعلى للآثار.
- هتشيون، ليندا. (٢٠٠٩). سياسة ما بعد الحداثية. (حيدر حاج. مترجم). (ط ١). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.
- ويلز، ستانلي. (٢٠١٣). شكسبير لكل العصور. (عصام عبد الرؤوف. مترجم). (ط ١). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

سادساً – المراجع الأجنبية:

- Elsom, john. (1989). is Shakespeare still our contemporary? London: Rutledge.
- Kennedy - Dennis. (1993). looking at Shakespeare - Great Britain: university press carbide.
- Ed (nd 2) loomba.ania and robin martin 2006.post-colonial Shakespeare london. routledge.
- Ed (nd 2) peck. john and Coyle. marine. 1995. how to study a Shakespeare play London. Macmillan press ltd.

سابعاً – المقالات والدراسات:

- هولدرنس، جراهام. (٢٠٠٦). **مؤتمر هاملت مسرحية عربية** (دراسة). (ط ١). الكويت: حقوق النشر والتوزيع محفوظة للمؤلف.
- البسام، سليمان. **مقدمة لمسرحية مؤتمر هاملت**. (ط ١). الكويت – حقوق النشر والتوزيع محفوظة للمؤلف.