

**صورة المرأة في
مسرح إسماعيل عبد الله**

تأليف

د/ نرمين الحوطي

٢٠٢٣

إلى

عاشق الكلمة

أ.د محمد عناني

اهدي لك سطور دراستي

التي اجر من خلالها للبحث عن المرأة

في مسرح إسماعيل عبد الله



إهداء

إلى النور الدائم... وشمسي المشرقة

إلى حبي الخالد الذي لا يمحي من القلوب

إلى المرأة التي أعطت لي الكثير دون مقابل

إلى روح أمي الدكتورة فوزية محمد مكاوي رحمها الله

أهدي لك سطور كتابي وكلمات دراستي عن المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله

نرمين الحوطي

شكر وعرفان

قال تعالى:

وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ...

(إبراهيم، الآية ٧)

ما أجمل ان ترسم الكلمات بريشة الفنان تلك هي ريشة زميلتي وصديقتي

د. خلود خالد الرشيدى

التي اهدتني لوحة من لوحاتها لتكون غلاف كتابي

والشكر موصول لسبب دراستي..

فلكل كلمة فعل.. فأنفعال كلماتي كان سبب افعالها

دراسة مسرح إسماعيل عبد الله بين التراث والتجريب التي قامت بها

د. أحلام حسن

كل الشكريا ملهمتي على الدوام

نرمين الحوطي

اسم الكتاب: المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله

اسم المؤلف: د. نرمين الحوطي

المراجعة اللغوية: د. السيد عبد الرحمن

تصميم الغلاف: د/ خلود خالد الرشدي

الإخراج الفني: د. ناصر حامد

عدد الصفحات: ٣٥٣ صفحة

مقاس الكتاب: ٢٤ سم

الطبعة الأولى: ١٤٤٤ هـ - ٢٠٢٣ م

رقم الإيداع: ٣٩٦٤

الترقيم الدولي: 978-977-86559-6-4

Dar.idaat@gmail.com

■ الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن رأي المؤلف وتوجهه في المقام الأول ولا تعبر بالضرورة عن رأي الدار وتوجهها.
■ جميع حقوق النشر والتوزيع محفوظة لدار إضاءات ويحظر إعادة طبع هذا الكتاب أو جزء منه أو نسخه أو الاقتباس منه بأية صورة أو الترجمة أو التسجيل المرئي والمسموع إلا بإذن كتابي.

١٩ أكتوبر-ميدان الحصري-شارع السوريين
01007009898-01003010254
مكتبة إضاءات | idaatlibrary | idaat_library | idaatlibrary@gmail.com

المقدمة.

لا تزال دراسة قضايا المرأة، ومكانتها الاجتماعية تفرض نفسها بقوة بين الحين والآخر، حيث تولى العديد من المراكز البحثية والجامعات اهتماما خاصا بالمرأة وقضاياها، ويرجع ذلك إلى إدراك المجتمعات أن النهوض بالمجتمع وتقدمه لا يتوقف على الرجل فقط، فالمرأة شريك فعال في بناء المجتمعات.

وتعتبر المرأة عبر العصور المختلفة مصدرا خصباً للإلهام المبدعين في شتى مجالات الإبداع، فلا يخلو عملاً إبداعياً إلا وتكون المرأة حاضرة فيه، ووضوح ذلك في الأدب العالمي منذ أن تبلورت ملامحه، وواكب المسيرة الحضارية للإنسان، ذلك أن الدور الذي لعبته المرأة كان دوراً عالمياً وتاريخياً في الوقت نفسه.

ويرجع ذلك - بطبيعة الحال - إلى كون المرأة نصف المجتمع، فهي الأم، والأخت والزوجة، والابنة... إلخ؛ حيث يعكس الفن عموماً والمسرح بصفة خاصة، صورة المجتمع، فالمسرح محاكاة للمجتمع بكل ما يحويه من قضايا وهموم وعادات وتقاليد.

والمسرح وسيلة فكرية وفنية قادرة على رصد قضايا المجتمع، وتعرية سلبياته؛ لذا، لا يمكن أن ينفصل عن المجتمع، وإلا أصبح بلا جدوى، فالمسرح هو الحياة بكل ما فيها، حيث يسعى إلى ملامسة قضايا المجتمع، والتأثير في الفرد، ومحاولة تغييره، بطرح قضاياها وقيمه الإيجابية، والتنفير من عاداته وسلوكياته السلبية التي تحول دون رقيه وتقدمه

وعلى الرغم من أن المرأة حاضرة غالباً في نسق الأعمال الإبداعية، إلا أن مكانتها الاجتماعية تتأثر بالثقافة التقليدية للمجتمع التي نبعت منه؛ حيث تتأثر المكانة الاجتماعية للمرأة تأثيراً كبيراً بالظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، وتُسهم ثقافة المجتمع في تكوين الصورة الذهنية للمرأة ليس عند الرجال فقط بل عند المرأة ذاتها.

وتعد صورة المرأة في المسرح من الموضوعات التي تحتاج إلى دراسات متأنية ومستمرة، نظراً للتغيرات المتلاحقة التي تواكب كافة مناحي الحياة في المجتمع، حيث يمكن أن يُسهم المسرح بدور فعال في تغيير صورة المرأة لدى أفراد المجتمع من خلال تقديم نماذج إيجابية يمكن للنساء الاقتداء بها، وتكسب المرأة كذلك الفهم الصحيح لمكانتها ودورها في الحياة، والتي معها تتغير النظرة المجتمعية لها.

لذا ترى المؤلفة ان دراسة قضايا المرأة في المسرح وكيفية عرضها ومدى الاتفاق أو الاختلاف حول مناداة البعض بضرورة تخطي الصورة القديمة للمرأة في المسرح واستبدال هذه الصورة بصور أخرى تطرح معالجة سوية لقضايا المرأة، بعيداً عن المعالجات الذكورية السابقة؛ لا يزال هذا الموضوع موضوع أخذ ورد، أو شد وجذب بين المسرحيين في جميع أنحاء العالم، غرباً وشرقاً، ولا زالت الضجة حول مسمى (مسرح نصرة المرأة)، أو في بعض الأحيان ضد مسمى (المسرح النسائي)- أهدافه وغاياته- مثاراً للكثير من التساؤلات التي لا

تكاد تهدأ حتى تثيره بعض النساء، خاصة في الآونة الأخيرة في المنطقة العربية، حيث احتلت موضوعات المرأة وموقعها على خريطة المجتمعات العربية حيزاً كبيراً من النقاش. ورغم زيادة مشاركة المرأة في الحراك الاجتماعي الثقافي والفني في الآونة الأخيرة، كما أن أدوارها في كل مرحلة تتغير وتتطور مع منجزات النهضة الأخرى، خاصة بعد نيلها التعليم وقيامها بالعديد من المهن، بالإضافة إلى دورها الاجتماعي في الأسرة. إلا أنه بالمقابل، لم يحدث تطور ملحوظ في صورة المرأة في الدراما، حيث سعى العديد من كُتّاب الدراما المحلية إلى استمرارية تنميط صورتها الذهنية السابقة في عقلية الجمهور الإماراتي، في حين تقدم أعمالاً تبرز شخصية الرجل بصورة أكبر. وقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع بالخصوص لعدة أسباب منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي.

الأسباب الذاتية

- الميل إلى دراسة كل ماله علاقة بالمرأة إنصافاً لها فلن يعبر عن المرأة أكثر من المرأة نفسها.
- الرغبة في دراسة أعمال مسرحية حيث نجد لها أكثر امتاعاً وإفادة، وما زادنا رغبة في ذلك تشجيع العديد من الزملاء ضمن دائرة العمل والتخصص.

الأسباب الموضوعية

- توجه أغلب المؤلفات إلى الرواية والشعر وإعراضهم عن أبي الفنون.
- قلة الدراسات التي تولي اهتماماً بالمرأة في المسرح.
- كثافة الإبداع المسرحي للكاتب إسماعيل عبد الله الذي تناول مكانة وصورة وقضايا المرأة ضمن نصوصه الإبداعية ومما يؤكد ذلك رد إسماعيل عبد الله ذاته على تساؤل أحد المتداخلين في الندوة التطبيقية لعرض (حرب نعل)، حول ما إذا كان العمل يكرس اتهامه بأنه دائماً ما ينحاز لحضور المرأة في مجمل أعماله، على نحو يكاد يكون مبالغاً فيه، فيرد بقوله إذا كان الأمر كذلك، فيشرفني أن أكون نصيراً للمرأة.

"إسماعيل عبد الله"

وقد قسمت المؤلفة الكتاب إلى مجموعة من الابواب والفصول

● ففي الباب الأول

نستعرض من خلاله بانورا ما تاريخية، والارهاصات الأولى لظهور المرأة في المسرح عبر العصور، بدا من إشكالية المصطلح بين المسرح النسوي ومسرح نصر المرأة ثم ظهورها في المسرح الاغريقي، والمسرح الروماني القديم، مروراً بمسرح العصور الوسطى، ثم المسرح العالمي، والمسرح العربي، وصولاً الى المسرح في منطقة الخليج العربي، وأخيراً نختم الفصل بصورة المرأة في المسرح الاماراتي.

● الباب الثاني

جاء تحت عنوان مسرح إسماعيل عبد الله، وتضمن عدة فصول فرعية يعرض أولها بطاقة تعريفية للمؤلف إسماعيل عبد الله بعنوان سيرة ومسيرة، ثم تحليل نماذج عديدة من ابداعاته المسرحية، من ملامح وسمات عديدة منها دلالات اختيار عنوان المسرحية وكذلك أسماء الشخصيات، والبنية النصية والبناء الدرامي والوحدات الثلاث في كتابات إسماعيل عبد الله، وسمات الكتابة بين المشهدية والفرجة والتحريض والمسرحية، واستلهم التراث في مسرحياته (المعتقدات، والامثال، والحكايات، والاغنيات، والشعر) والعلاقات الزمانية والمكانية، إضافة الى ملامح التأويل والترميز، ولغة الكتابة في مجمل اعماله الإبداعية.

● الباب الثالث

الباب الثالث والأخير وهو بعنوان صورة المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله متناولاً قضايا المرأة، وابعاد شخصياتها، وانماط صورها المطروحة ضمن البنية النصية للمسرحية.

● الخاتمة

وتتضمن نتائج تحليل الاعمال الإبداعية للأبواب الثلاث من خلال كتابات إسماعيل عبد الله المسرحية، وتقييم صورة المرأة ضمن اعماله الإبداعية. وما هذا الكتاب إلا محاولة؛ فإن أخطأت فمن نفسي، وإن أصبت فبنعمة من الله وفضله.

المؤلفة

د. نرمين الحوطي

صفحة	فهرست الموضوعات
٦	مقدمة الكتاب.....
١٧	الباب الأول صورة المرأة في المسرح عبر العصور
١٨	الفصل الأول مكانة المرأة في الدين والمجتمع والادب
١٩	مقدمة
١٩	مكانة المرأة في المجتمع الإنساني
١٩	المرأة في المجتمع والدين
٢١	صورة شخصية المرأة
٢١	أولا مفهوم الصورة
٢١	الصورة لغة
٢٢	الصورة اصطلاحا
٢٣	وظيفة الصورة الفنية
٢٥	أهمية الصورة الفنية
٢٦	الصورة في المسرحية
٢٦	الفرق بين الصورة في المسرحية والصورة في الرواية
٢٨	ثانيا مفهوم المرأة
٢٨	المرأة لغة
٢٩	المرأة اصطلاحا
٣٠	المرأة في الأدب
٣١	صورة المرأة في الخطاب المسرحي
٣٣	الفصل الثاني إشكالية المصطلح بين المسرح النسوي ومسرح نصرة المرأة
٣٩	فيما يخص المضمون
٤٠	فيما يخص الشكل
٤١	الفصل الثالث صورة المرأة في المسرح الاغريقي

٤٨	الفصل الرابع صورة المرأة في المسرح العالمي
٤٩	١. صورة المرأة في مسرح شكسبير
٥٠	٢. المرأة في مسرح هنريك إبسن
٥٣	٣. برنارد شو وقضية المرأة
٥٥	٤. المرأة في سريالية غيوم أبولينير
٦٢	الفصل الخامس صورة المرأة في المسرح العربي
٦٨	الفصل السادس صورة المرأة في المسرح الخليجي
٧٣	الفصل السابع صورة المرأة في المسرح الاماراتي
٧٤	العوامل التي أسهمت في ظهور المرأة المسرحية الاماراتية
٧٤	أولا سوسيولوجية
٧٤	ثانيا اجتماعية
٧٤	ثالثا علمية
٧٥	شهادة الفنانة إيمان عون
٧٦	شهادة الفنانة رزيقة الطارش
٧٦	شهادة الفنانة سميرة أحمد
٧٧	شهادة الفنانة مريم سلطان
٧٧	شهادة الفنانة أمل محمد
٧٨	هوامش الباب الأول
٨٣	الباب الثاني سمات البنية النصية في مسرح إسماعيل عبد الله
٨٤	الفصل الأول الفنان إسماعيل عبد الله السيرة والمسيرة
٨٦	النشأة والتكوين
٩١	الارهاصات الأولى للكتابة الادبية

٩٢	المسيرة الوظيفية
٩٤	المسيرة الفنية
٩٤	أولا إسماعيل عبد الله ممثلا
٩٤	ثانيا إسماعيل عبد الله مؤلفا اذاعيا
٩٥	ثالثا إسماعيل عبد الله مؤلفا تلفزيونيا
٩٥	رابعا إسماعيل عبد الله مؤلفا سينمائيا
٩٥	خامسا إسماعيل عبد الله مؤلفا مسرحيا
٩٦	سادسا إسماعيل عبد الله مخرجا مسرحيا
٩٧	الجوائز والتكريم
٩٧	أولا جوائز في السينما
٩٧	ثانيا جوائز التأليف المسرحي
٩٧	(أ) جوائز المهرجانات الخليجية المحلية
٩٧	(ب) جائزة مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي
٩٨	(ج) جوائز مهرجان المسرح الخليجي لدول مجلس التعاون
٩٩	التكريمات
١٠٠	الفصل الثاني دلالات اسماء النصوص والشخصيات في مسرحيات إسماعيل عبد الله
١٠٢	• مسرحية لا تقصص رؤياك
١٠٥	• مسرحية البوشية
١٠٦	• مسرحية اشوفك
١٠٦	• مسرحية ليلة مقتل العنكبوت
١٠٧	• مسرحية السلوقي
١٠٧	• مسرحية شوارع خلفية
١٠٨	• مسرحية البشتختة
١٠٨	• مسرحية حرب النعل
١٠٩	• مسرحية البقشة
١٠٩	• مسرحية مجاريح
١١٠	نماذج أسماء الشخصيات بمسرحيات إسماعيل عبد الله
١١٠	• شخص مسرحية ليلة مقتل العنكبوت
١١١	• شخص مسرحية لا تقصص رؤياك
١١٢	• مسرحية خلطة في ورطة
١١٣	الفصل الثالث

	ملاحج وسمات البناء الدرامي في مسرحيات إسماعيل عبد الله
١١٤	سمات البناء الدرامي والوحدات الثلاث في مسرحيات إسماعيل عبد الله
١١٤	الوحدات الثلاثة في مسرحيات إسماعيل عبد الله
١١٩	١ - إسماعيل عبد الله والكتابة بإحساس شاعر وملاحظة عالم
١١٩	مسرحية ميادير نموذجاً
١٢٢	٢ - إسماعيل عبد الله بين أفاق التنوير، والوعي المتخلف
١٢٢	مسرحية لا تقصص رؤياك نموذجاً
١٢٤	٣ - إسماعيل عبد الله والمزج بين الفرجة والتحريض
١٢٤	مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً
١٢٧	٤ - إسماعيل عبد الله بين الكتابة المشهدية ومسرحية النص
١٢٧	مسرحية سيمفونية الموت والحياة نموذجاً
١٢٩	٥ - إسماعيل عبد الله والكتابة بعين مخرج
١٢٩	مسرحية خلطة ورطة نموذجاً
١٣٢	٦ - إسماعيل عبد الله والكوميديا السوداء
١٣٢	مسرحية موال حدادي نموذجاً
١٣٦	٧ - إسماعيل عبد الله واستلهام التراث
١٣٧	مسرحية البوشية نموذجاً
١٤٤	أولا المعتقدات الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله
١٤٤	مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً
١٤٧	مسرحية السلوقي نموذجاً
١٤٩	ثانيا المثل الشعبي أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله
١٤٩	مسرحية بقايا جروح نموذجاً
١٥٣	ثالثا الحكاية الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله
١٥٣	مسرحية حرب النعل نموذجاً
١٥٦	مسرحية مجاريح نموذجاً
١٥٩	رابعا الأغنية الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله
١٥٩	مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً
١٦١	خامسا الشعر أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله
١٦١	مسرحية مجاريح نموذجاً
١٦٤	الفصل الرابع
	التأويل والترميز في مسرح إسماعيل عبد الله
	الفصل الخامس
١٧٣	

	العلاقات الزمكانية في مسرح إسماعيل عبد الله
١٧٤	أولاً بنية الزمن النصي في مسرح إسماعيل عبد الله
١٨٢	تداخل الأزمنة في نصوص إسماعيل عبد الله
١٨٤	أشكال البنية الزمنية في مسرح إسماعيل عبد الله
١٨٤	أولاً بنية زمن الخوف والاكتئاب
١٨٤	ثانياً بنية زمن التستر
١٨٤	ثالثاً بنية زمن الانتصار
١٨٤	رابعاً بنية زمن الصراخ والاحتدام
١٨٥	ثانياً بنية المكان في مسرح إسماعيل عبد الله
١٨٥	المكان الدرامي
١٨٥	الفضاء المسرحي
١٨٨	المكان المسرحي
١٨٨	البعد النفسي للمكان
١٨٩	أنواع الفضاءات في مسرحيات إسماعيل عبد الله
١٨٩	أولاً الفضاء المفتوح
١٨٩	١ - فضاء القرية
١٩٠	٢ - فضاء الأرضية
١٩١	ثانياً الفضاء المطلق
١٩١	١ - فضاء البيت
١٩٢	٢ - فضاء الزنزانة
١٩٤	الفصل السادس بنية اللغة في مسرح إسماعيل عبد الله
١٩٥	الحوار
٢٠٢	أقسام الحوار
٢٠٢	الحوار الخارجي (الديالوج)
٢١٤	الحوار الداخلي (المونولوج)
٢٢٠	هوامش الباب الثاني
٢٢٦	الباب الثالث صورة المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله
	الفصل الأول

٢٢٧	المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله
٢٣٣	الفصل الثاني ابعاد شخصية المرأة في مسرحيات اسماعيل عبد الله
٢٣٤	بناء الشخصية في مسرحيات إسماعيل عبد الله
٢٣٤	١ - البعد الخارجي
٢٣٥	٢ - البعد الاجتماعي
٢٣٥	٣ - البعد الفكري
٢٣٦	أنواع الشخصيات
٢٣٦	١ - الشخصية الرئيسية
٢٣٦	٢ - الشخصية الثانوية
٢٣٧	٣ - الشخصية الكومبارس
٢٣٧	نمو الشخصية وتطورها
٢٣٧	مصادقية الشخصية وواقعيتها
٢٣٨	عناصر التشخيص
٢٣٨	العناصر الأساسية
٢٣٨	١ - التشخيص بالفعل
٢٣٨	٢ - التشخيص بالفكر
٢٣٩	٣ - التشخيص بالرأي الآخر
٢٣٩	٤ - التشخيص بالمظهر والإكسسوارات
٢٤٠	٥ - التشخيص بالكلام والصوت
٢٤٠	٦ - التشخيص بالمونولوج
٢٤١	ابعاد شخصية المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله
٢٤١	أولا مسرحية (حرب نعل)
٢٤١	١ - البعد السياسي
٢٤١	أ - الاستبداد (الظلم)
٢٤٣	ب - العدالة (الثورة)
٢٤٤	٢ - البعد الاجتماعي
٢٤٤	أ - الطبقة الاجتماعية
٢٤٥	ب - الوعي الاجتماعي
٢٤٦	٣ - البعد التاريخي
٢٤٧	الشخصيات
٢٤٨	١ - البعد الفسيولوجي
٢٤٨	٢ - البعد النفسي

٢٤٨	٣- البعد الاجتماعي
٢٥٠	ثانيا - مسرحية (البوشية)
٢٥٠	١- البعد السياسي
٢٥١	٢- البعد الاجتماعي
٢٥٣	الشخصيات
٢٥٣	١- البعد الفسيولوجي
٢٥٣	٢- البعد النفسي
٢٥٣	٣- البعد الاجتماعي
٢٥٥	ثالثا مسرحية زهرة ومهرة
٢٥٥	البعد الاجتماعي
٢٥٧	الشخصيات
٢٥٧	البعد النفسي
٢٥٧	البعد الاجتماعي
٢٥٩	رابعا مسرحية شوارع خلفية
٢٦٠	البعد الفسيولوجي لشخصيات مسرحية شوارع خلفية
٢٦٠	الحكم على المظاهر
٢٦١	عدم الاهتمام بالمظاهر في المسرحية
٢٦٣	أبعاد توظيف شخصية المرأة في مسرحيات اسماعيل عبد الله
٢٦٣	١- البعد السياسي
٢٦٥	٢- البعد الاجتماعي
٢٦٦	٣- البعد التاريخي
٢٦٦	الشخصيات
٢٦٦	البعد الاجتماعي
٢٦٨	الفصل الثالث قضايا المرأة في مسرح اسماعيل عبد الله
٢٧٠	١- العنف الموجه ضد المرأة
٢٧٢	٢- الاتجار بالمرأة
٢٧٤	٣- حرية المرأة
٢٧٦	٤- تعليم المرأة
٢٧٧	٥- تعدد الزوجات
٢٧٨	٦- الزواج العرفي
٢٧٩	٧- التحرش الجنسي
٢٨٠	٨- سوء الظروف الاقتصادية للمرأة
٢٨١	٩- حاجة المرأة إلى الأمان

٢٨٣	الفصل الرابع
	صور المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله
٢٨٤	١ - صورة المرأة الأم
٢٨٦	٢ - صورة المرأة الابنة
٢٨٨	٣ - صورة المرأة الزوجة
٢٩٠	٤ - صورة المرأة الفتاة
٢٩١	٥ - صورة المرأة التقليدية المحافظة
٢٩٣	٦ - صورة المرأة المحبة العاشقة
٢٩٥	٧ - صورة المرأة الأرملة
٢٩٦	٨ - صورة المرأة الجارية
٢٩٩	٩ - صورة المرأة الجميلة
٣٠٢	١٠ - صورة المرأة الحكمة والذكاء
٣٠٤	١١ - صورة المرأة الخائفة المستكينة المقهورة
٣١٠	١٢ - صورة المرأة المضحية
٣١٤	١٣ - صورة المرأة القوية المناضلة
٣١٧	١٤ - صورة المرأة الرمز
٣١٩	١٥ - صورة المرأة العاهرة عديمة الأخلاق
٣٢١	١٦ - صورة المرأة الغاضبة
٣٢٢	١٧ - صورة المرأة الغيورة
٣٢٣	١٨ - صورة دلال المرأة ومكرها
٣٢٤	١٩ - صورة المرأة المطلقة
٣٢٥	٢٠ - صورة المرأة الوفاء
٣٢٧	هوامش الباب الثالث
٣٣٢	نتائج بحث ودراسة صورة المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله
٣٣٢	الخاتمة
٣٤١	مصادر ومراجع الكتاب

الباب الأول

صورة المرأة في المسرح عبر العصور

الفصل الأول

مكانة المرأة

في

الدين والمجتمع والادب

مكانة المرأة في المجتمع الإنساني:

منذ أن وطأة المرأة والرجل أرض الحياة والمرأة تتمتع بمكانة اجتماعية راقية تميزت بالاستقلال، فهي رمز الحب والعطاء يسعى الكل لإرضائها، تحاط بهالة من السحر والغموض يسعى الأبطال في الأساطير الأولى ويتمحورون حولها سعياً لإرضائها، فهما (قابيل) و(هابيل) يتصارعان من أجل امرأة. (١)

ولعل ذلك يؤكد أن المرأة منذ فجر التاريخ لم تظهر كتابع للرجل، ولا ينظر إليها نظرة المخلوق المتدني، وهو ما تجسده الحضارة الإغريقية التي لم ترق فيها المرأة أكثر من كونها خادمة أو زوجة تنجب الأولاد ولا تتمتع بجميع حقوقها المدنية كمواطنة، فهي تابعة للرجل، ظل له.

المرأة في المجتمع والدين:

اعتبرت المرأة في العصر الجاهلي مجرد وسيلة للتكاثر وآلة للتوليد، فقد كانت لا تراث، ولم تكن تجراً على المطالبة بنصيبها من الميراث خضوعاً للعادات والتقاليد، حتى أن النكاح في الجاهلية كاف عدة أنواع.

نجد المجتمع الجاهلي يفترض أن المرأة ليست بشيء، وأنها غير مهمة، فكانت تؤكل حقوقها وتتهب أموالها، كما أن تنوع النكاح هو استغلال للمرأة وكيانها البشري واللعب بعواطفها.

وكان المجتمع الجاهلي يمحو كرامة الأنثى ويفضل الذكر عن الأنثى وله الحقوق الكاملة، فألقوا البنات بالله تعالى، لقوله عز وجل: ويجعلون لله البنات سبحانه وتعالى ولهم ما يشتبهون وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسوداً وهو كظيم. (٢)

توضح هاتان الآيتان الكريمتان صورة الإنسان الذي يبشر بالأنثى، فوجهه يغدو أسود وهو غضبان وحزين، فهي كائن غير مرغوب فيه.

لم يقف الأمر عند التفضيل، بل تعداه إلى وأد البنات أحياء مخافة إلحاق العار، ومنهم من كان يقتل أولاده خشية الفقر، لقوله تعالى: وإذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت. (٣)

فقد كانت المرأة تقتل في العصر الجاهلي باعتبارها عار الأسرة والقبيلة.

وحيثما جاء الإسلام أعطى المرأة كامل حقوقها، ففي مقدمة هذه الحقوق تأكيد مساواتها مع الرجل في التكليف، وفي العمل والعلم والمشاركة في الحروب، وفي وظائف الدولة ماعدا القضاء الذي اختلف فيه، كما ألغت الشريعة الإسلامية نكاح الجاهلية إلا نكاح الناس اليوم ومنعت وأد المرأة وأعطت لها حق اختيار الزوج (٤)

نرى أن الاسلام نظم حياة المرأة، ومنحها حقوقا إنسانية واجتماعية متعددة، لذلك حرص على إلغاء كل ما يمس المرأة من سوء أو يخذل كرامتها وانسانيتها.

كان للظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العصر العباسي وبالضبط في السنوات المتأخرة دور كبير في الحط من شأن المرأة، وذلك من خلال جلب الاماء والجواري، وشيوع فكرة أن يحلف الرجل بطلاق زوجته على أن يبقى على بيعته، وبقي وضعها في تأخر حتى أواخر العصر التركي.(٥)

فعلى الرغم أن الاسلام رفع من شأن المرأة فقد فقدت الكثير من حقوقها، وعزلت من الحياة الاجتماعية في عهد الخلافة العباسية، وذلك بما استحدثوه من بدع .

وأعيد الاهتمام بالمرأة مرة أخرى مع أوائل النهضة الحديثة كما كان الشأن في القرون الاولى في الاسلام، وترجع نهضة المرأة في القرن التاسع ميلادي إلى:

إنشاء المدارس في مختلف الاقطار العربية، وظهور المصلحين وأنصار المرأة خاصة في مصر كـ (رفاعة الطهطاوي) و (زينب فواز) و (قاسم امين) هذا الاخير الذي ناقش قضية تحرر المرأة العربية وقضية السفور والحجاب في كتابيه: تحرير المرأة والمرأة الجديدة.

نلاحظ أن انتشار التعليم والتيارات الفكرية الاصلاحية ساهما في تحرر المرأة - ولو بشكل بسيط - وطمحت هذه الحركات الاصلاحية إلى تغيير نظرة المجتمع للمرأة رغم الانتقادات والاعتراضات التي واجهتها.

كما كان لتأسيس الحركات النسوية في الاقطار العربية وخاصة الحركة النسوية المصرية الرائدة في هذا المجال دور بارز في تحرر المرأة، حيث عقد المؤتمر الاول للنساء في بيروت ١٩١٩ الذي دعا إلى المساواة بين الجنسين في الوظائف المهنية والحقوق، ولا تزال الاقلام الداعية إلى ذلك نجد ما كتبه (نوال السعداوي) من مصر و (فاطمة المرنيسي) بالمغرب و(زينب الاعوج) في الجزائر .

نستشف من هذا أن الحركات النسوية لعبت دورا مهما في تطور وضع المرأة تطورا كبيرا، حاملة لواء المساواة بين المرأة والرجل في جميع المجالات.

صورة شخصية المرأة:

أولاً: مفهوم الصورة:

١- الصورة لغة:

وردت لفظة صورة في تنزيل العزيز في العديد من الآيات والصور القرآنية كقوله تعالى في أي صورة ما شاء ركبك الانفطار، وقوله: هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ. (آل عمران، الآية ٦-٨)

قال عكرمة: إن شاء في صورة قرد وإن شاء في صورة خنزير ومعنى هذا القول إن الله عز وجل قادر على خلق النطفة على شكل قبيح من الحيوانات المنكرة الخلق، ولكن بقدرته ولطفه وحلمه يخلقه على شكل حسن مستقيم معتدل القام وحسن المنظر والهيئة.

ويقول ابن كثير في تفسير القرآن الكريم أي يخلقكم في الأرحام كما يشاء من ذكر وأنثى، وحسن وقبيح، وشقي وسعيد وبهذا يكون من بين المعاني كلمة (صورة) في القرآن الكريم الهيئة والشكل والصفة والمصور من أسماء الله الحسنى.

أما في المعاجم بما أن الصورة من وسائل التعبير الأدبي وباختلاف طبيعتها وجب الوقوف عند معناها اللغوي. فنجد هذه اللفظة، أي الصورة مشتقة من الفعل صور، يصوّر، تصويراً، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور يقول: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصوره لأمر كذا أي صفته. وصور في أسماء الله تعالى، المصور وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها، فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها. (٦)

وتصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاویر: التماثيل ورجل صير شير أي حسن الصورة والشارة.

جعل له صورة مجسمة وصوره أي وصفه وصفا يكشف عن جزئياته.

كما ورد في معجم مصطلحات الأدب مفهوم آخر للصورة تتمثل في الاتي:

الصورة الأدبية ما ترسمه مخيلة الأديب باستخدام اللفظ كما ترسمه ريشة الفنان وتكون متأثرة بحالة الأديب إما البهيجة أو الكئيبة. (٧)

وفي تعريف آخر للصورة: هي تمثيل بصري بموضوع ما،

وعند باشلار bachlar تعتبر المعارضة بين الصورة والمفهوم أساسية لأنها تسمح بفهم تنظيم الانعكاس عبر وجهين فالصورة إنتاج للخيال المحض، وهي بذلك تبدع اللغة وتعارض المجاز الذي لا يخرج اللغة عن دورها الاستعمالي..

٢- الصورة اصطلاحاً:

يعرفها عبد القاهر الجرجاني بقوله: الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما تعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأيت البنيوية بين أحد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذلك، وكذا في المصنوعات، فكان تبين خاتم وسوار من سوار بذلك ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئا،

فنحن ابتدأناه فيذكر، مذكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء. (٨)

إذن الصورة عند عبد القاهر الجرجاني ترتبط بالعالم الحسي المادي والوضوح من أبرز سمات الصورة القديمة نظرا للحياة العربية البسيطة.

وقد أضاف محمد بن أحمد بن يوسف الخوارزمي ان تمثل الصورة عنده في هيئة الشكل الذي يتصور الهيولي بها.

وظيفة الصورة الفنية:

للصورة الفنية وظائف عديدة نذكر منها:

١ - الصورة وسيلة لنقل تجربة الفنان إلى الآخرين: فالصورة وسيلة الشاعر في محاولة إخراج ما بقلبه وعقله أولاً، وإيصاله إلى غيره ثانياً.

٢ - ويقول أحمد الشايب في ذلك: هذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قرائه وسامعيه تدعى الصورة الأدبية.

وهي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل.

ويرى جابر عصفور أن الصورة:

طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في المعنى من المعاني من خصوصية وتأثير، وأياً كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة التي نغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير من طريقة عرضة وكيفية تقديمه.

ويلخص جابر عصفور وظائف الصورة في:

١ - اقناع المتلقي بفكرة من الأفكار، أو معنى من المعاني، كما أنها وسيلة للشرح والتوضيح، وهو ما كان يسمى قديماً (الإبانة).

٢ - المبالغة في المعنى، والتأكيد على بعض عناصره الهامة

٣ - التحسين والتقبيح، وهو يعني في البلاغة غير ما يعنيه المعتزلة، فيعني في البلاغة ترغيب المتلقي في أمر من الأمور، أو تنفيره منه، وتحقيق هذه الغاية عندما يربط ببلوغ المعنى الأصلية التي يعالجها بمعاني أخرى مماثلة لها، لكنها أشد قبهاً أو حسناً.

٤ - تحقيق نوع من المتعة الشكلية في ذاتها وليست وسيلة لأي شيء آخر.

لذا فقد اهتم البلاغيون والنقاد بدراسة الصورة، وتحليل أركانها، وبيان وظائفها من خلال دراساتهم للأسلوب القرآني الذي اعتمد الصورة في التعبير عن أغراضه الدينية، والشعر العربي الذي حفل بها حتى لا تكاد تخلو قصيدة شعرية منها. (٩)

ولكن مفهومهم للصورة جاء متأثراً بآراء اللغويين والمفسرين والفلاسفة الذين يحددون مدلول الكلمة في الشكل دون المضمون غالباً، فالدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير الصورة الفنية أو الشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن، لأن الدرس النقدي والبلاغي كان يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة أما حديثاً فقد تعددت مفاهيمها من ناقد لآخر.

فعرف عبد القادر القط الصورة بشكل أوسع وأشمل فيقول:

هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرها من وسائل التعبير الفني.(١٠)

أهمية الصورة الفنية:

الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ومهما كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، لكنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه ولكنها - بذاتها لا يمكن أن تخلق معنى، بل أنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد للمعنى، الذي تحسنه أو تزينه. (١١)

وقبل أن يورد جابر عصفور أهمية الصورة الفنية فقد تعرض لأراء العديد من النقاد والدارسين والبلاغيين والشعراء، ليخرج بنتيجة مفادها أن أهمية الصورة الفنية تتمثل في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به أنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا أنها لا تريد أن تلتفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه تفاجئنا بطريقتها في تقديمه.

هناك معنى مجرد تمثل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه فتحدث فيه تأثيرا متميزا، وخصوصية لافتة، ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الإنحاء، وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها، وهكذا ينتقل المتلقي من ظاهرة المجاز إلى حقيقته، ومن مظاهر الاستعارة إلى أصلها، ومن المشبه به إلى المشبه، ومن المضمون الحسي المباشر للكناية إلى معناها الأصلي السابق في وجوده عليها، وعلى قدر الجهد المبذول في هذه العملية وعلى قدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المتلقي، وتناسبه مع ما بذل فيه من جهد تتحدد المتعة الذهنية التي يستشعرها المتلقي، وتتحدد قيمة الصور الفنية وأهميتها. (١٢)

وعلى الرغم من التوسع في مفهوم الصورة حتى أصبحت تشمل أدوات ومعارف مختلفة فإن الجانب البياني الممثل في التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز يبقى الأساس في تشكيل الصورة. ومهما تباينت الآراء أو تباعدت حول الصورة الأدبية ومفهومها وتوظيفها داخل العمل الأدبي إلا أنها تبقى حقيقة ثابتة تؤدي جملة كبيرة من المهام الوظيفية داخل العمل الأدبي أيا كان جنسه.

الصورة في المسرحية.

يقول بولتون: المسرحية الحققة قطعة أدبية حقيقية ولا تصلح للقراءة إذ أن المسرحية الحقيقية هي التي تتسم بأبعادها الثلاث إنها الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أعين المشاهدين.

فكاتب المسرحية يختلف عن زملائه من كتاب الأجناس الأخرى لأنه حينما يحمل قلمه للإبداع متيقن أن ما سوف يجود به مؤهل للتمثيل والمشاهدة. (١٣)

وقد عبر عن المعنى ذاته أوتكار زيش ozich في كتابه (علم جمال الفن الدرامي) بقوله:

هو فن الصور / image وهو كذلك في جميع النواحي على الإطلاق. (١٤)

ولهذا فإن الصورة في المسرحية تلعب دورا كبيرا في إبراز المعاني العقلية أو النفسية كما أنها تحدث تأثيرا في المتلقي لأن الصورة تساعد الكاتب على إصلاح المجتمع دون الإفصاح المباشر لان الجمهور يتشوق للتعبير الرمزي والدلالي فيعمل فكره لإدراكه المعنى الخفي المصحوب بالمتعة وينفر ذلك الجمهور من الخطب المنبرية المباشرة في الوعظ.

فكاتب المسرحية يوجه رسالة إصلاحية للمجتمع حيث يحاول إيجاد الحلول المناسبة وليس تصويرا للواقع كما هو ومما يساعد الكاتب على هذه المهمة توظيفه للصورة في نصه.

ولا نغفل عن أمر يتمثل في كون المسرحية تضمن للصورة الفنية تحقيق وجودها الفعلي.

وتظل الصورة في النص المسرحي فكرة افتراضية حتى يبعث فيها المخرج الروح ويجسدها على الركب، لهذا نجد الكاتب المسرحي يحمل نصه عالما من الدلالات والرموز التي يجب علينا فهمها لأنه وهو يكتبها يتخيل تجسيدها على ركب المسرح.

الفرق بين الصورة في المسرحية والصورة في الرواية.

جوهر الفرق بين المسرح والرواية أن الخطاب المسرحي له خصوصية تتمثل في ثنائية النص والعرض أما الرواية فتبقى نصا فقط، فالمسرحية لها متفرجون وجمهور لأنها عمل فني أدائي بامتياز فهي تكتب لتشاهد أما الرواية فهي عمل فني مجرد.

أما بالنسبة للصورة في كل منهما فإننا نجد الصورة في المسرحية تتوضح من خلال الحوار وتقوم على تكوين عناصر الفعل كما أنها مختصرة مكثفة لأنها تتمحور حول حدث رئيسي ولا تقع في أكثر من مكان وزمان إلا أنها تنبض بالحياة ويعمد الكاتب من خلالها إلى ترسيخ صورة البطل أكثر من بقية الشخصيات.

أما الصورة في الرواية فتتوضح من خلال السرد وتقوم على وصف عناصر الفعل كما أن فيها تفصيل أكثر حيث تتعدد فيها الأحداث والأمكنة والأزمنة وتعتمد على الخيال رغم كونها تعالج

الواقع ويولي الكاتب اهتماما بصور جمع الشخصيات فيطول الوصف والتصوير لكل شخصية على حدى.

والصورة في الرواية تبقى حبرا على ورق إلا إذا تمسحت الرواية كما هو الحال لرواية حاميها حراميها لمحفوظ عبد الرحمن التي نقلت إلى مسرحية لإسماعيل عبد الله.

ثانيا: مفهوم المرأة.

١ - المرأة لغة:

المرأة مؤنث مرء، والمرء في السامية القديمة: مرا ومؤنثه مرأة، ويعني السيد المولى، والمرأة لها عدة صيغ فالى جانب مرء ومرأة تقرأ امرأة والأخيرة على اللفظ السامي القديم وتدخل ال التعريف على المرأة، والمرء ولا تدخل على امرأة إلا في شواذ وجمع المرأة نساء ونسوة، ونسوان، وبالنسبة إلى الجمع نسائي ونسوي ونسواني والنسوان هي الدراجة، في لغة الكلام المعاصرة.(١٥)

المرأة الأنثى من النوع الإنساني خلاف الرجل، ولفظها مأخوذ من الجذر (مرأ).

جاء في لسان العرب لابن منظور (امرأة المروءة) كما الرجولة، مروء الرجل يمرؤ، مروءة فهو مرئي على وزن فعيل، والمروءة الإنسانية.

(الفراء): يقال من المروءة، مروء الرجل، يمرؤ مروءة والمرء الانسان، تقول هذا المرء وقد ورد في حديث الحسن (أحسنوا ملاكم أيها المرؤون). (١٦)

يقول ابن الأثير: هو جمع المرء وهو الرجل، ومنه قوله رؤية لطائفة رآهم، أين يريد المرؤون، وقد أنثوا فقالوا: امرأة، وخففوا التخفيف القياسي فقالو مرة يترك الهمزة وفتح الراء وألحقوا ألف الوصل فقالوا امرأة، فإذا عرفوا قالوا: المرأة وقالوا تأنيث امرئ.(١٧)

قال ابن الأنباري الألف في امرئ ألف الوصل، وللعرب في المرأة ثلاث لغات يقال:

هي امرأته وهي امرأة وهي موته. (١٨)

وحكى ابن الأعرابي: أنه يقال للمرأة إنها لأمرؤ صدق كالرجل، قال: هذا نادر.

ولا يوجد في اللغة العربية جمع لكلمة امرأة لذا استخدموا لفظة أخرى تخص المرأة دون الرجل وهي لفظة نساء، وفي حديث علي كرم الله وجهه، لما تزوج بفاطمة رضى الله عليها: قال له يهودي، أراد أن يبتاع منه ثيابا لقد تزوجت امرأة، يريد امرأة كاملة، كما يقال فلان رجل أي كامل في الرجال وقالت امرأة من العرب، أنا مروء لا أخبر السر.(١٩)

ففي اللغة العربية يتحدثون عن جماعة النسوة ويكون من بينهم رجل، يقولون هم أو أنتم أو ذلك من ضمائر المذكر على وجه التغليب.

٢ - المرأة اصطلاحا:

تعددت نظرة الفلاسفة والمفكرين والأدباء إلى المرأة كل حسب موقفه الخاص ورأيه، نجد جون جاك روسو يقول: الرجل من صنع المرأة، فإذا أردتهم رجالا عظاما علموا المرأة ماهية العظمة. (٢٠)

ويقول شكسبير: المرأة مثل الزهرة إذا اقتلعت من مكانتها تتوقف عن الحياة. (٢١)

ويقول حسين سليم: المرأة هي الحياة والحياة هي المرأة، فهي شمس الربيع التي تبعث أشعتها لتعطي الدفيء والحياة، لجميع الكائنات الطبيعية فينتج هذا العطاء إبداع في الجمال الذي يظهر في أزهارها، وأشجارها، ونباتاتها، وجمالها مجموعة تصور لنا أسمى معاني الجمال الصافي في الطبيعة، وجمال المرأة نوعان: جمال الأغراء الأثوي وجمال الجوهر الروحي. (٢٢)

ويقول توفيق الحكيم: المرأة هي روح الإنسان التي تجعله يقول: سأكون عظيما.. ولكن عطفها وحده هو الذي يجعله فعلا عظيما. (٢٣)

ويقول فولتير: خلقت المرأة لتحب الرجل وتخضع له. (٢٤)

ويقول هيردر: المرأة تاج الخليفة. (٢٥)

ويقول نيتشه: المرأة لغز، مفتاحه كلمة واحدة هي الحب. (٢٦)

ويقول سينيكا: السر الوحيد الذي تحفظه المرأة هو عمرها. (٢٧)

ويقول عواضة: المرأة هي عالم الجمال، ولأن الجمال من المؤثرات التي يستجيب لها الإنسان فيشعر بالراحة، وتنبسط أساريره، وترتوي من ينباع ذلك الكائن الأكثر سحرا وجاذبية من دون الكائنات الأخرى، وقد تكون المرأة مصدر قلق للإنسان وسبب من أسباب المعاناة له، فتنقبض أساريره ويعتصر الألم فؤاده. (٢٨)

من خلال هذه النظرة الخاطفة الملمة على ما قاله الحكماء والأدباء والفلاسفة والأمثال في المرأة وجدنا أن لكل موقف معين ومختلف عن الآخر، فلا تستطيع الجزم بالحكم على أحد بالصدق ولا على سواه بالكذب، لكن ما يبدو أن كل واحد منهم موضوعي إلى حد ما، ولكي نعرف المرأة أكثر ضمن دراستنا الحالية سنراها من وجهة نظر المسرحي إسماعيل عبد الله من خلال مسرحياته.

المرأة في الأدب :

حظيت قضية المرأة باهتمام الأدباء في مختلف الأجناس الأدبية، حيث صورها القاص (يوسف السباعي) في قصصه أنها الكائن الرقيق الملائكي، وجعل الروائي (نجيب محفوظ) في كتاباته قضية المرأة بابا لقضايا الحرية عامة فهي مرادفة للثورة، وعرف (نزار قباني) بشاعر المرأة، أما في الأدب المسرحي يعد (توفيق الحكيم) من الرواد في طرح قضية المرأة متخذاً موقفاً ثابتاً وحاداً عن المرأة، فإما أن تكون مدمرة ولا تثير أي نوع من الشفقة وإما أن تكون قوة خلاقة بمفهوم خاص .

يتبين من هذا أن الكاتب العربي- الذكر- اهتم بقضية المرأة في كتاباته حيث أعطى لها صوراً مختلفة، كل حسب توجهاته وإيديولوجيته والفكر الذي تشبع به.

لم تكتف المرأة أن يعبر عنها الرجل بل تناولت الكلمة لتقدم نفسها بحيث تتحكم في اختيار موضوعاتها، فبرزت أسماء كاتبات في النصف الثاني من القرن العشرين ميلادي بشرن بمستقبل واضح وكتابة جديّة، ونذكر على سبيل المثال:

الكاتبة المصرية (نوال السعداوي)، والقاصة (اعتدال عثمان)، والشاعرة (فدوى طوقان)، وأخريات كثيرات.

لقد خاضت النساء في مختلف الأقطار العربية مجال الكتابة الأدبية، واخترقن بذلك معظم التابوهات، وأكدن على أن الكاتبات يختلفن عن الكتاب .

ومع بداية عصر النهضة إلى يومنا هذا قطعت شوطاً كبيراً في طريق تحررها من أجل تحقيق آدميتها وترقية ذاتها وغيرها، ومع ذلك ما زال البعض ينظر للمرأة نظرة دونية.

وهكذا يرى المتتبع لقصة تطور الحضارة منذ الفراعنة والإغريق والرومان وصولاً إلى القرن الثامن عشر ما ساد جميع بلدان أوروبا من تلك النظرة الأحادية إلى المرأة التي تمثلت في كونها عاجزة عجزاً نفسياً وبيولوجياً واقتصادياً، وذلك بسبب التقاليد والعادات التي وضعها الإنسان في هذه الحضارات والتي حددت للمرأة مكانة، تتبع فيها خطى الرجل، تلاحق خطاه دون أن يعنى وجودها هذا أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل.

صورة المرأة في الخطاب المسرحي.

تحدد صورة المرأة في المجتمع من خلال مجموعة الأدوار التي يتسنى لها القيام بها، والمكانة الاجتماعية التي تتصدرها، وتعتبر صورة المرأة في المسرح انعكاساً حقيقياً لرؤية المبدع لمكانتها في المجتمع، ومدى قدرتها على القيام بأدوار جديدة تتناسب مع قدرتها، وتسهم في تطور المجتمع.

فقد ارتسمت صورة المرأة في الأذهان، بأنها أضعف وأقل من الرجل في نيل الحقوق، وفي قدرتها على ممارسة أشكال حياتها المختلفة بما يليق بمكانتها وكيونتها الخاصة، وهذه النظرة شكلت انعكاساً واضحاً على أدينا.

وتتنوع المعالجة الدرامية الصورة المرأة في الخطاب المسرحي من كاتب لآخر، وتحديداً من كاتب ذكوري لكاتبة أنثوية، ويرجع ذلك نتيجة لاختلاف الرؤية حول مكانة المرأة، ودورها في المجتمع، ولمس قضاياها الخاصة.

وظلت شخصية المرأة في النص المسرحي العالمي تحظى باهتمام من قبل كتاب المسرح لما لها من أهمية في صناعة البنية الدرامية والصراع الدرامي إذ لا نجد نص مسرحي يخلو من معالجة المرأة نفسياً واجتماعياً حيث تناولها كتاب عصر النهضة لاسيما شكسبير وإن كانت في كتاباته المرأة محور أساسى في بنيته والصراع المسرحي مثل مسرحية عطيل، ماكبث، الملك لير، هاملت، كما تناولتها كتاب الكلاسيكية الحديثة أمثال كورني وراسين وموليير، وحظيت شخصية المرأة بالاهتمام ذاته في المذاهب والتيارات المسرحية لاسيما المذهب الواقعي.

وقد نالت النصوص المسرحية حظاً وافراً في إظهار ضعف المرأة وتهميش أدوارها الحقيقية، ومن الملاحظ أن أغلب النصوص المسرحية يكون الشخص البطل فيها رجل وأن مصدر الشر والضعف هي المرأة، ومن خلال تتبع ظهور المرأة في الحضارات المختلفة نجد أن أدوارها تقتصر على المتعة والضعف، وأنه لا يوجد مراعاة لإنسانيتها، فقد كانت تقوم بأدوار تافهة وضعيفة، وكان الرجال يجد فيهن التسلية والمتعة هذا إلى أنه كان من الميسور جعلهن ناقعات في الأعمال المألوفة كالأكل واللبس والشرب وألا يتجاوزن هذه الحدود.

ولعل اقتحام العديد من المؤلفين- وعلى رأسهم إسماعيل عبد الله- حولت نظرة الأدب حول قضاياها السطحية الهامشية إلى قضايا تحرر ورفض لكل ما يُنقص من الحق في مشاركتها في جميع جوانب الحياة، فنجد صورها في النص المسرحي الإماراتي متعددة بتعدد القضايا التي تطرقت لها.

ولعل خصوصية الظرف الاستثنائي الذي يمر به الخليج العربي من نهضة وتطور جعل المرأة العربية عامة والخليجية خاصة تبرز في الجوانب الاجتماعية والسياسية بشكل لاقت وقوي في

مجتمع بني جزء أساسي من تاريخه الحديث على النهضة، لذلك كان لا بد وأن تحتل قضية تحرير المرأة، المساحة الأكبر في النضال من أجل بناء مجتمع عربي قائم على أسس العدالة والمساواة لجميع أبنائه رجالاً ونساء.

وعلى الرغم من الظروف التي تمر بها المرأة الخليجية، إلا أنها غير منفصلة انفصلاً تاماً عن المرأة العربية، فقد كان نشاط المرأة الخليجية ودرجة تقدمها يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بنشاط وتقدم المرأة العربية في كافة الوطن العربي، على اعتبار أن التقاليد والعادات المتوارثة والحقوق والواجبات التي حصلت عليها المرأة، والظروف الاجتماعية التي تعيشها تكاد تكون متقاربة، فنشأت المرأة الخليجية في ظروف صعبة، حيث أن الأديب لا يستطيع أن يُظهرها بصورة مختلفة عن الواقع الذي تحياه.

مما شكل وعياً كاملاً عند الكاتب إسماعيل عبد الله في نصوصه، فجعل المرأة قوة فاعلة ومؤثرة في قضايا التحرر والنضال، وحاضرة في القضايا الوطنية والاجتماعية، وهذا ما سنعبّر عنه فيما ورد عند الكاتب من ذكر صور متعددة للمرأة في مسرحياته.

الفصل الثاني:

إشكالية المصطلح بين

المسرح النسوي ومسرح نصرة المرأة

بين مصطلحي المسرح النسائي ومسرح نصره المرأة The Women Theatre & Feminist Theatre

يؤكد إبراهيم حمادة: ان اطلاق مصطلح مسرحي يختص بالمرأة لم يعرف منذ أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث استخدم مصطلح (مسرحية المرأة البطلة- مأساة She Tragedy) وهو نوع من المسرح شبه المأساوي في إنجلترا في أواخر القرن السابع عشر وفي القرن الثامن عشر، ويدور موضوعه حول الحب والشرف والتضحية في صيغة مأساوية، على أن تضطلع بالدور الرئيسي شخصية نسوية سيئة الحظ، وهكذا عرف هذا المصطلح في مرحلة يسودها نوع من المسرح يطرح من خلاله الرجل قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجال لها، فقد ترتب علي ظهور المصطلح السابق نوع من الإبداع يختص بالمرأة، تبعها ظهور مسمى جديد هو (المسرح النسوي)، حيث شهدت نهاية السبعينات وبداية الثمانينات في أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية، ظهور عشرات الجماعات التي تصف نفسها بعبارة (المسرح النسائي). (٢٩)

كما بدأت المؤسسات المسرحية نفسها في إعادة تشكيل أسلوب توزيع العمل وتقسيماته التقليدية، كما ازداد الاهتمام بأعمال المؤلفات والمخرجات عما كان من قبل.

إن انتشار مصطلح (مسرح نصره المرأة) Feminist Theatre يعود إلى سبعينات القرن الماضي وبالتحديد في عام ١٩٧٠، حيث ظهر هذا المصطلح إلى الوجود تاريخيا في سياق الثقافة البريطانية، ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التي قامت بها الجماعات النسائية وبعض جماعات الشواذ، احتجاجا على مسابقة ملكة الجمال العالم عام ١٩٧٠، وفي الاجتماعات والمظاهرات المؤيدة لإباحة الإجهاض في نفس الفترة. (٣٠)

إن تأخر المرأة في مجال الممارسة المسرحية، وصولا إلى سبعينات القرن الماضي، إنما يعود إلى التقاليد المسرحية التي وضعتها الثقافة الأبوية، في العصور الكلاسيكية، منذ القرن الخامس قبل الميلاد، وهي تقاليد ساعدت علي:

١- نفي المرأة تماما خارج العملية المسرحية، بل وأيضا خارج دائرة المشاهدين (كما يؤكد البعض بالنسبة للمسرح اليوناني القديم).

٢- طرحت صورا خيالية للمرأة، لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور، بل وتختزل وجودها الإنساني والجنسي كامرأة، فتحولها إلى رمز، سواء كان رمزا إيجابيا أو رمزا سلبيا.

٣- أسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور في المسرح الإغريقي والإليزابيثي والمسرح الديني ومسرح العصور الوسطى، يتنكرون في أثوابها ويتحدثون بصوتها.

كل هذا حفز الكثير من النساء، خاصة الكاتبات الى تبني وجهة نظر جديدة مغايرة، رأوا طرحها من خلال الأعمال المسرحية التي تتمتع بملامح خاصة، تطرح قضايا المرأة من منطلق رؤية وقناعة كاتبات (مسرح نصره المرأة). (٣١)

نرى أن رواد ومؤيدي (مسرح نصرة المرأة) Feminist Theatre أخذوا يدرسون في عدة دول، في إنجلترا وأمريكا وأوروبا عامة، الأعمال المسرحية والأدبية التي صورت المرأة، وأدركوا عجز هذه الأعمال عن تقديم صورة أمينة للمرأة وقضاياها (٣٢).

بعد ذلك حدثت محاولات من هنريك ابسن ومن برنارد شو، لتقديم صورة (للمرأة الجديدة) ولكن أيضا من خلال تعطفهم عليها ووجهة نظرهم وطرحوا لصورة امرأة جديدة فاعلة ولكن من خلال ما يسمى بال male gaze أو النظرة الذكورية (الطبية) المتعاطفة، ولكنها ظلت نظرة محدودة يحكى فيها عن المرأة ولا تحكى هي.

كنوع من التدريب أو الدهشة أود من كل النساء اللاتي يقرئن رأبي هذا أن يكتبن مونولوج نورا في بيت الدمية بنفسهن.

قطعا سيكون مختلفا جدا وأكثر صدقا وعمقا عن وعى إبسن مع كامل احترامي لإبداع إبسن وما قدمه هو أو غيره وأطلق عليه من قبل نقاد عصرهم (مسرح المرأة).

فقط في أواخر الستينيات أوائل السبعينيات من القرن العشرين ومواكبة للحركات والثورات الاجتماعية، أو للتطور الطبيعي والعضوي للوعي الإنساني وهو الوصف الذي افصله،

ظهر مصطلح مسرح نصرة المرأة أو الـ feminist theatre، مسرح الذي تحكيه المرأة عن نفسها، وليس من خلال وسيط رجل (كاتب) من منطقة ومن وجهة نظره عن تلك المرأة حتى لو كان منصفا تجاهها، وبذل جهدا حقيقيا في التعبير عنها.

فلماذا لا تعبر هي عن نفسها بنفسها بكتابة أو إلقاء أو ارتجال سرديتها هي؟

قد تبدو الإجابة بسيطة فعلا وهي ولما لا؟

ولكن أليس من يملك حق السرد يملك أيضا القوة؟

تلك هي المشكلة التي يشكلها مسرح الفيمينيست لكثير من نقاده.

من يملك قوة الحكي يملك أو يقتنص شيء من القوة وهذا بدوره يغير تدريجيا منظومة القوة المتوارثة منذ الاقدمين واستقر عليها العالم ورسخت لها طبعها السردية الواحدة للباتريارك . في الموجة الثانية للحركة الفيمينيستية في الستينيات والسبعينيات، ظهرت قصص النساء من خلال سردياتهن المغايرة التي قد لا يوافق عليها أو عليهن من أساسه المجتمع الباترياركي، فوجودهن أصلا في الحياة، تلك الأصوات الشجاعة المتحدثة عن نفسها دون وساطة أو فلترة ذكورية تشكل تحديا لهيمنتها على عالمه وعالمها الذي شكله وشكل قوانينه وأنماطه وفقا لإرادته هو ومصالحه هو، وفقا لوعيه عن ماهية المرأة والقالب الذي وضعها فيه. وفقا لـ hierarchy قد نظم المجتمع الباترياركي بعناية على مدار قرون طويلة، متناسيا أن

حركة التاريخ دائما للأمام. وبعد الكلمة يأتي الفعل وتغيير موازين القوى وتغيير قوانين واهتزازات في منظومة قوى مهيمنة وراسخة. (٣٣)

وهنا تكمن الخطورة، والمسرح هو سيد ومنبر الكلمة، منبر التجمعات المجتمعية الـ communal التي كانت دائما راصدة ومعبرة وفاعلة في الحركة الاجتماعية. المسرح هو الحياة الروحية لأي مجتمع، وصوت الوعي واللا وعي. الـ subconscious.

فما بالك لو كان لهؤلاء النساء اللاتي يردن تغيير موازين القوى الاجتماعية أيضا صوت ومنبر وتمكين لإبداعهن؟ شيء مخيف طبعاً، لأنه مسرح بطبيعته فاضح للقهر الذكوري، فاضح للمجتمع أو أنظمة قائمة على سلب الآخرين حقوقهم، هو أيضاً مسرح فاضح لعجز ما، لسوء فهم، لتنميط، فاضح لتهميش، فاضح لعنف نفسي وبدني، فاضح لظلم اقتصادي، فاضح لرؤية قاصرة ومنطق محدود شكله المجتمع الباترياركي على حدود وعيه واحتياجاته ومصالحه هو واستكان إليه، واستكان إلى سرديته العالم كله.

هو مسرح فاضح لخلل في العدالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وهذا أظن هو لب الموضوع.

تخلوا ببساطة شخص صامت لقرون، وتاركا الآخر يتحدث عنه من خلال منطقه ووعيه هو، وأيضاً أولوياته هو التي دائماً حتى في أفضل الأحوال تؤكد على هيمنته، على تفوقه على ذكاؤه، على عبقريته وأنه المانع والمانع والمتحدث الرسمي والوحيد، هو الوحيد القادر على الفعل واتخاذ القرار ورسم السياسات والأنظمة والقوانين لتسيير شؤون البشرية.

فجأة الشخص الصامت المرأة بعد قرون استطاعت أن تقتنص الميكروفون وقررت أن تتحدث عن نفسها بنفسها دون وساطتك. دون وجهة نظرك ولكن من وجهة نظرها، بروحها، عن عالمها الخارجي والداخلي، بمنطقها، أن تواجه العالم بنفسها وتأخذ مساحتها كاملة على المسرح بسرديتها هي للأحداث، وأيضاً أن تنتقد فعلك وسرديتك ومنهجك في تسيير أمور البشرية، وان تلفت الأنظار إلى مظلوميات عديده تسبب فيها النظام الباترياركي، وذلك فقط من خلال سرد قصص... قصص مغايرة تماماً لقصتك.

ليس من خلال نص كتبه رجل، ولكن نص كتبه هي.

شيء مقلق ومزعج جداً لمنظومة راسخة لديها سرديّة واحدة. (٣٤)

وذلك القلق أظن كان سبباً أساسياً للسخرية الشديدة من هذا النوع من المسرح ومن نساؤه ورجاله لأنه مثل أي حركة تقدمية لا يعرف أحد مداها لو تركت لحالها تتطور سوف تهدد الوضع القائم، أو الـ status quo، ستهدد the structure of power، وليس فقط الوضع

القائم في علاقات الرجل بالمرأة فهذا هو الجزء الهين، ولكن في نظام عالمي قائم منذ بداية الحضارة، بنى على أرضية القاهرة والمقهور.

نظام اجتماعي وسياسي واقتصادي بنى على structure of power محدد.

ومن يملك القوة أو الهيمنة هو الذي يحدد نوع القصة وكيفية سردها، ويحدد من سيسرد القصة، وتوقيت سردها وطبعا وجهة نظر الحدث أو القصة التي دائما ستؤكد على جدوى هذا النظام العالمي أو المحلي أيا كان.

لم تعد الفيمينيستية تتحدث عن انعدام العدالة الجنسانية فقط للمرأة البيضاء الأمريكية أو الأوروبية ولكن عن تقاطعها مع العرقية، والطبقية، والاقتصادية والثقافية والجنسية، وأيضا مع أصحاب ذوي الاحتياجات الخاصة واستحقاقهم في المجتمعات من صوت مسموع وتمكين. وترسخ مفهوم الـ intersectional feminism في المسرح منذ بداية التسعينات وذلك كان التطور الطبيعي والعضوي والبديع لحركة أو مفهوم أساسه النبيل جدا المساواة والعدل ورؤية الآخر واستحقاقه وإنسانيته. (٣٥)

أظن هذه هي الـ feminism في أرقى وأبدع صورها عندما خرجت من مفهوم ضيق - كان ضروريا في وقته - إلى مفهوم أكبر بكثير وأشمل يحتوي البشرية كلها، مفهوم إنساني شامل منذ بداية التسعينيات حتى الآن.

وتضح فيه دماء جديدة طوال الوقت لأنه منفتح على التطور والنمو وعلى شمول واحتواء الآخر المهمش اقتصاديا، عرقيا، جنسيا، ثقافيا إلى آخره.

ومن هنا يأتي الرعب عند البعض من هذا التيار، فهو تيار لم تعد تستطيع السخرية منه على أنه (حبة ستات مجانيين بنضارات سميكة وشنبات معقدات من الرجال يبيز عقوا في الناس) يمكن السخرية منهم وافقاهم أي مصداقية ولم يكونوا ابدا تلك الصورة الكاريكاتيرية التي كرس لها النقد الباترياركي عن قصد.

ولكن ما حدث ويحدث هو تطور هذا المسرح بوعي وثقافة ليشمل كل المقهورين، وتحقق الرعب الأول الحدسي منه عندما بدأ في الستينات.

فمن المضار من تيار يعطى صوتا لكل المقهورين؟

عندما ننظر إلى شيء ما يثير جدل ما، أظن انه يجب أن نسأل سؤال مهم:

من المضار ومن المستفيد؟

وهنا تحضرني جملة رائعة من عرض مسرحي لفريق أمريكي اسمه (vibe) وهي: (هناك سببان اساسين لعدم دعم البعض لمفهوم الفيمينيستية وهما انهم لا يفهمون ما هي، أو يفهمون جيدا جدا ما هي).

من الجمل عذرا التي اعتبرها كليشيه جدا في نقد المسرح الفيمينيستي هي جملة:

لماذا مسرح عن المرأة؟

قدموا مسرح عن الإنسانية، عذرا أليست المرأة جزء من الإنسانية؟

في اعتقادي كل البشرية السوية الحاملة الأمل في عالم أكثر انسانية ورحمة وتحضر هي المستفيدة.

وعلى المستوى الفني المسرحي كلنا مستفيدين من تعدد الأصوات، تعدد السرديات، تعدد العوالم الداخلية والرؤى، تعدد المنطق، ووجهات النظر من عدسات مختلفة.

واظن ما دفع الـ feminist theatre أو المسرح المناصر للمرأة إلى هذا التطور الإنساني المهم والبديع في العالم الآن وخاصة في السنوات الأخيرة مع حركة me too ثم black lives matter على سبيل المثال، ليس قرار، ولكن الحياة نفسها ووجود كل تلك المظلوميات الحقيقية فيها بشكل مكثف وخائق، وخروجها على السطح بأصوات اصحابها وكان الباب مفتوحا من خلال ذلك اللون من المسرح الذي تطور منذ بداية التسعينيات ليشمل كل المقهورين لأنه أدرك انه جزء من كل، ومتفاعل وغير مترفع عن المهمشين جدا فاحتواهم بداخله.

مفهوم المسرح المناصر للمرأة تطور كثيرا وبعيدا في الغرب منذ الستينات حتى الآن، تطور تطورا عضويا نابعا من فكرة إعطاء كل المقهورين نساء ورجال صوت وحضورا وتمكيننا ابداعيا للكتابة والتمثيل والايخراج والموسيقى. (٣٦)

لم ينادى ابدأ الـ feminist theatre بهدم أو إلغاء ما سبقه أو أي مسرح اخر مواكب له بكل توجهاته وألوانه أو تهميشه، لان هذا الطلب يعبر عن منهج قمعي وشديد الفاشية غير متماشي أو متناغم مع مفهوم المسرح المناصر للمرأة وهو اصلا ثورة على الفاشية اساسا، ثورة على الـ the single story.

كما كتبت الكاتبة النيجيرية شيماماندا نيجوزي، صاحبة نص (خطورة القصة أو السردية الواحدة) the dangers of the single story.

كانت ثورة هذا النص شديدة الرقى، انها صنعت طريقا موازيا لنفسها لصوتها جنبا إلى جنب مع كل الأصوات الأخرى أو الألوان الأخرى من المسرح. ولكنه صوت مزعج لأنه قد يكون أكثر صدقا ومغاير للرواية الرسمية دائما..

وتؤكد الكاتبة النيجيرية شيماماندا نيجوزى أن خطورة القصة الواحدة، the single story، انها تسلب البشر كرامتهم، عبر التاريخ قد تم استخدام القصص في سلب الحقوق، في سلب الأوطان، في سلب الهوية، في تشويه الآخر، ولكن القصص أيضا يمكن استخدامها لإعطاء القوة للمقهورين، لإلهام الضعفاء، لإضفاء صفات انسانية على من لا نعرفهم... القصص من الممكن أن تكسر كرامة الآخر وأيضا من الممكن أن تساعد على استعادتها. (٣٧)

المسرح النسوي مسرح باحث عن الديمقراطية، فلن ينادى ابدا بإلغاء المسرح الغير نسوي كما يفعل اعداؤه أو نقاده.

صنع طريقا اخر واستقطب كل من لم يجدوا تمثيلا لهم في مسرح لا يعبر عنهم ولا عن قصصهم أو مشاعرهم أو عالمهم بشكل مسالم جدا.

وذلك ينقلنا إلى خصائص الـ intersectional feminist theatre الذي ظهر مع الموجة الثالثة للحركة النسوية في بداية التسعينات من القرن العشرين ومستمر بقوة وتطور حتى الآن وخاصة في السنوات الأخيرة.

فأحدث مسرح نصرة المرأة تطورا في الشكل والمضمون، ليس فقط في النص ولكن في العملية المسرحية نفسها.

فيما يخص المضمون:

- ١- البحث في الادوار الجنسية والجنسانية مع عكسها أو السخرية منها احيانا.
- ٢- حكي سرديات عن شخصيات تاريخية نسائية وذكورية مؤثرة تم تهميشها تماما من قبل التاريخ والإبداع القائم عليه المجتمع الذكوري وكتابه.
- ٣- سرديات عن النساء اللاتي تم قهرهن من ثقافات عدة، وقهر ثقافتهم من الأساس، مثل السيدات من أصول أفريقية، ولاتينية أو سيدات السكان الأصليين للقارة الأمريكية. (وهذا يحدث بكثافة منذ بداية حركة black lives matter)
- ٤- نقد لأنظمة القوة في العالم التي تقهر المرأة، وتقهر الأضعف المهمش.

فيما يخص الشكل:

- ١- المسرح الفيمينيستي الأكثر حداثة يتحدى كل القوالب التقليدية في الشكل بداية من النص حتى العملية الإنتاجية للعرض المسرحي، فيما يخص بنية الحكاية، إلى عملية اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار، إلى حتى طريقة إدارة البروفة وفي علاقة المخرج بالممثل.
- ٢- المسرح النسوي يتيح إمكانية أصوات كثيرة متقاطعة للحديث وسرد التجربة.
- ٣- يرفض السلطة المطلقة للمخرج، والمخرج يتيح للممثلة والممثل ويمكنهم من إضافة ما يرونه هم في العمل وان يأخذوا قرارات الحركة على المسرح وأيضا في أفضل قالب لتقديم القصة أو القصص.
- ٤- مسرح يرفض التسلسل التقليدي للسرد وكثير من نصوصه صاحبة نهايات مفتوحة، وقصص دائرية، وسرد بلا تسلسل زمني.
- ٥- هو مسرح يضع الشخصية النسائية في محور الحدث وغالبا في ensemble cast، أو بطولات جماعية مبتعدا عن بناء البطلة أو البطل الفرد.
- ٦- هو مسرح أنساني جدا، بل أكثر صور المسرح انسانية وتطورا واحتواء وانفتاح. عندما يتحقق المسرح الفيمينيستي بهذا المستوى والوعي والهم العام والشمولية يكون اساسيا وضروريا ومثاليا في حركة تطور البشرية.
- ٧- المسرح الفيمينيستي ليس في صراع مع انواع أخرى مع المسرح، هو في صراع مع انعدام كافة أشكال العدالة الإنسانية، وانعدام العدالة أحد سبل تحقيقها، هو قمع الأصوات الأخرى لصالح صوت واحد.

الفصل الثالث:

صورة المرأة في المسرح الافريقي

يعتبر المسرح الاغريقي رافد من الروافد المهمة التي اغنت الدراما بنتائجها وأن الاغريق هم اول من سبق الى المسرح وما استقرت عليه الدراما من نضج وازدهار، هو بفضل الدراما الاغريقية، بما اضاف اليها كتابها من ثراء والخيال الذي يمتلكه والنية التي هيأت لهذا الخيال الجامح، واللغة السامية التي يكتبون بها، كل ذلك عمل على ارساء قواعد الدراما التي استمد منها الكثير في الوقت الحاضر.

وعندما نقول كتاب الاغريق نشير الى الكتاب الثلاثة الذين حملوا لواء التراجيدية الاغريقية وهم (اسخيلوس وسوفوكلس و يوربيدس) ويعتبر اسخيلوس من اهم وابرز الكتاب الذين اغنوا الدراما الاغريقية وصاحب الفضل في انشائها ويعتبر باني صرح التراجيدية المتكاملة من خلال كتابته عدد من المسرحيات.

وصلنا منها سبع مسرحيات، ثلاثة منها تكون الثلاثية الوحيدة التي وصلت اليها من العالم القديم. وعمد في اغلب اعماله الدرامية الى انه اعطى أبرز الاحكام الاخلاقية والعلاقات البشرية اضافة الى انه اعطى لشخصية المرأة دور كبير في اعماله وجعل منها موجهها ومشاركها كبيرا في احداث مسرحياته، في الوقت الذي كان يجتمع الاثيني مجتمعاً ابوياً، أي الرجل هو السيد والمالك لجميع حقوق المدنية.

وكتب اسخيلوس مسرحية (الضارعات) او (المستجيرات) التي زبائننا من الناحية الشكلية تمثل أقدم طراز عرفته التراجيديا.

وتتلخص هذه المسرحية في انه كان في مصر في قديم الزمان اخوان يسمى أحدهما (ايجنوبوس) والثاني يدعى (دانوس) وقد أنجب الاول خمسين ابناً وأنجب الثاني خمسين بنتاً،

وقد اراد الاول زواج ابنائه من بنات عمهم الذي هو (دانوس) فرفض (دانوس) الزواج وهرب بناته وفر الى (ارجوس) من اعمال بلاد اليونان خشية ان يضطر الى تزوج بناته من ابناء عمهن رغم انفه. (٣٨)

البنات في هذه المسرحية هي الجوقة والتي تمثل البطلة الرئيسية والتي تحرك الاحداث.

اذ لو حذفت من قصة المسرحية لم تكن هناك احداث اصلاً، حيث جعل منها الاساس في سير الفعل الدرامي ليس فقط ذلك بل جعل لهذه الجوقة المكونة من نساء (بنات دانوس) جعل معهن الجوقة من الوصيفات اللواتي يعملن من اجل تحقيق الراحة (لبنات دانوس) وجعلها اسخيلوس لا تقل اهمية في سير الفعل الدرامي ومكونة للحدث المسرحي وهي ملازمة في اهميتها مع باقي الجوقات، وقد جعل اسخيلوس لشخصية المرأة في هذه المسرحية لها دور رئيسي، كل ذلك ليعطي لها وليعطيها شخصية مستقلة، ولا يمكن لاحد ان يجبرها على شيء لا ترغب به

ولا يتحكم فيها احد بأهم مفصل من مفاصل حياتها وهو الزواج، فهروب بنات (دانوس) من زواج ابناء عمهن لعدم رغبتهم في الزواج ولا يردن ان يتزوجن بالإكراه.

وهي قضية مهمة طرحها اسخيلوس في مسرحيته، فهي تقدم شخصية المرأة في المجتمع الاثيني بعد ان كانت مغلوبة على امرها وليست لها شخصية وتنفذ ما يملى لها اصبحت الان لها حرية القرار والاختيار وهذا جزء من دعوة لتحرير المرأة وعدم اخضاعها للقوة والعنف حتى وان ضحت بنفسها وتحملت الصعاب من اجل تحقيق ذاتها مما سبب وتحملهن مشاق الطريق ومتاعبه وصراعه الدائم حيث هربن من مصر الى بلاد اليونان.

بينما رسم سوفو كليس شخصية انتجونا التي كتبها في عام (٤٤١ ق.م) المرأة ذات الشخصية القومية المعارضة للسلطة وحكمها.

فقد رفضت قرارات الملك كريون بعدم دفن جثة اخيها يولينيكيس الذي تنازع ضد اخاه اثيوكلس وضد وطنه، حيث سارع الحاكم كريون بدفن اثيوكلس. لكن انتجونا ثارت على السلطة وجاهدت في سبيل عدم تنفيذ القرار فلم تعد المرأة المستكينة الخاضعة التي تسمع وتسكت وتنفذ الأوامر، بل استمرت في جهادها وان كلفها حياتها، فقد ضبطها أحد الحراس وهي تهيل التراب على جثة اخيها، وهذه دلالة على ان سوفوكلس جعل من شخصية انتجونا شخصية عنيفة ضد اندفاعات مخيفة وطباع حادة ولكن كل ذلك في سبيل تحقيق الحق والعدل.

اما ارستوفانيس الذي يعتبر خير مثال لشعراء الكوميديا اليونانية فقد كتب مسرحية (ليستراتا) سنة (٤١١ ق.م)، وفيها ركز على مشاكل المرأة في المجتمع الاثيني حيث عالج فيها موضوع الحرب وتأثيرها على النساء في الحرب بفلاذات اكبادهن وازواجهن.

وجعل (ليستراتا) هي المحرك الاساسي لموضوع المسرحية، حيث جعل ارستوفانيس ليستراتا المرأة القادرة على تخلص المجتمع الاثيني من الحروب بعد ان فشل الرجال في ذلك، وقدمت البطلة الحلول العلمية للمجتمع الاثيني والاسباطي بطريقتين الاولى دعت النساء يأخذن مواقع الرجال ويتسلمن مقاليد الحكم، والامر الاخر امتناع النساء عن الجنس اي ابعاد الرجل عنهن وبذلك سوف يتحقق السلام، وبذلك وضع ارستوفانيس للمرأة مكانة مرفوعة وعالية بحيث يمكن ان تكون سياسية بإمكانها اطفاء فتيل الحرب وتحقيق الامان اي اصبح لها دور سياسي واجتماعي، اي انهن قادرات على فعل الكثير من الامور ذات الأهمية، غير مهنة الانجاب وتربية الاطفال ومراقبة بالمنزل التي فرضت عليهن جيرا.

ولعل ماسي المرأة أبرز ميادين يوربيدس التراجيدية الذي اشتمل نتاجه المسرحي متخذا منها مثالا اعلى للتضحية، مع انه لم يكن اول من تناول موضوعات النساء حيث سبقه اسخيلوس بتطرقة لمشكلة زواج المرأة بالإكراه في مسرحية المستجيرات سنة ٤٩٠ ق.م.

فقد اولى يوربيدس المرأة الاغريقية واعطى مكانة خاصة في مسرحياته، فلم تعد في ادبه اسيرة فكر الشاعر بل اصبحت تخطط وترسم الاحداث عن عمق وفهم لأسرارها وتفصيلات حياتها.

فقد اهتم بها وسلط الضوء على كل معاناتها الناتجة من الداخل او ما يسبب لها المجتمع من الالام، وهذا يظهر ايضا في مسرحية ميديا، وهي المرأة التي تعاني في داخلها صراعا نفسيا ناتج من دافع الغيرة على زوجها الذي تركها وتزوج جلوكي بعد ان اتخذت وسائل متعددة من اجل كسب رضاؤه، فلقد سرقت ذهب ابوها وقتلت اخاها لأنه اعترض على زواجها، كل ذلك من اجل جايسون الذي يغدرها ويتزوج ابنة الملك كريون بحجة الحماية، مما ادى التآزم حالتها النفسية أكثر فأكثر، مما دفعها الى الانتقام فقد قتلت ابنائها انتقاما منه وحرقت نفسها.

ميديا: (تصيح) سافرت لأنني كنت أحب جايسون..... لأنني من اجله سرقت ابي..... لأنني من اجله قتلت اخي.

حيث وجدته خير وسيلة وخير تبرير لذلك، وبهذا فقتل ميديا لأبنائها بسبب الجنس وحده وان كان هو سيد الأسباب، بل كل تلك العوامل النفسية والاجتماعية ايضا ساعدت على تقوية العامل الجنسي.

كل ذلك جعل ميديا تنقسم على نفسها بعنف عقليا ووجدانيا، وهذا الانقسام مما يسميه علماء النفس حديثا باسم انفصام في الشخصية، وهو شعور يدمج بين الاضطهاد والعظمة في نفس الوقت.

بينما في مسرحية الكترا، لم يعط يوربيدس الحق لالكتر وأخيه في قتل امهما التي قتلت والدهما اكامنون كما فعل اسخيلوس وسوفوكلس، حيث رأى يوربيدس ان هذا العمل خطيئة بحق من منحتم الحياة، وهذا ما عززه كلام الجوقة لها بعد ان فعلت فعلتها الشنيعة.

لقد نالت جزائها العادل ولكن فعلتك ليست صائبة.... وهذا دليل مراعاة يوربيدس الى جانب اخلاقي للمرأة واحترامها فهي سبب الوجود.

غير ان يوربيدس اول من تناول المرأة في موضوعاته وخروجها على مجتمعها الاثيني بجوانب عديدة شملت نواحي عديدة من شخصياتها، وكان اول من ادخل دراسة شخصية المرأة في المسرحية اليونانية من الناحية الفكرية والأخلاقية، حيث كان شغل شاغله في هذه المسرحيات استعراض تعاسة اوضاعهن بما تتسم به من اعراض مرافقة لردود افعالهن على المستوى النفسي بهدف الاصلاح الاجتماعي.

وعبرت طبيعة اعماله عن تحامله على الاوضاع الاجتماعية السائدة التي استبليت حقوق المرأة فقد ناصر الام كليمنسترا برغم من انها قاتلة.

يرى يوربيدس الانتقام منها من قبل ابنائها عملاً خاطئاً لأنها السبب في منحهم الحياة وهذا دليل على نصرته للمرأة كما وجد في المرأة دون الرجل مثلاً أعلى في التضحية والعطاء كما في مسرحية (افيجينا، اليكستيس، ميديا) وأكدت تراجيدياته عن الوعي الفكري لتركيبه النفس البشرية التي تتمثل بها المرأة رغم اختلاف الامكنة والازمنة او المواقع الاجتماعية لكل منهن. (٣٩)

ورغم النظرة الإيجابية للمرأة ودورها ومكانتها في العديد من المسرحيات الاغريقية القديمة، إلا ان هناك من يرى صورة المرأة في المسرح الاغريقي القديم كانت نظرة تكون احادية وشديدة النمطية في اغلب الأحوال إلى المرأة في المسرح، وذلك حتى نهايات القرن الثامن عشر.

فكانت صورة المرأة في غالبية النصوص هي المفعول بها، المغلوب على أمرها، أو الشريرة المدمرة المتآمرة، أو الغاوية للرجل، إلى آخر كل تلك التصنيفات والتنميطات التي كان كثير منها ساذج وبعضها مهين، ودائماً من خلال سردية رجل، فالنساء تأخرن كثيراً في كتابة المسرح.

وهو ما تؤكدُه نهاده صليحة التي أكدت نظرة (أرسطو) للنساء، حين وصفهن بأنهن: فئة تابعة متدنية ووضعهن في قسم واحد مع العبيد، تلك الطبقة الحقيرة التافهة. (٤٠)

على أن هذه الصورة السابقة التي يمكن استقراءها من نتاج كتاب المسرح الإغريقي- مسرحية (أوديب) وكيف صور شخصية الأم (جوكاستا) وهي تسلب أدميتها وتزوج من ينتصر على حل لغز (أبو الهول) ويكون المنتصر هو ابنها، دون أن تتمتع بحريتها في الاختيار.

و(ميديا) التي تصور امرأة خائنة، فهي تخون أبيها من أجل حبيبها (جاسون) وتدله على مكان (الفروة الذهبية) التي طلبها منه عمه ليعيد إليه ملك أبيه وملكه من بعده، ويعود (جاسون) ومعه زوجته (ميديا) التي سرعان ما يغدر بها، فتتحول عنه وتقرر، بعد أن أنجبت منه ولدين أن تتخلص من حبيبته الجديدة، وتنجح في ذلك، إلا أنها تخشى على مصير ولديها، لذلك قررت ألا تتركهما لمن يسئ معاملتهما أو يمعن في إذلالهما وقالت:

لقد أعطيتهما الحياة وسوف أذيقهما كأس الردى. إياي والتردد.. فلأقدم على ذبحهما، ولكن أفكر في حبي لهما، بل سأنسى أنى أمهما، سأنسى ذلك برهة، ثم أستسلم للأحزان أبداً.

إن هذه المسرحية تصور المرأة التي تحقد على زوجها والتي تضحي بأولادها، فهي نموذج للمرأة الإغريقية التي دفعها الحقد لتفكر في أكبر الجرائم فظاعة وأشدّها هولاً على نفسها هي قبل نفس غيرها، اضطرابها حين شروعا في تنفيذ جرمها الشنيع، محاوراتها مع نفسها قبل

إقدامها على قتل ولديها تتجاوزها عاطفتها الأمومة وحب الانتقام، وهكذا صور كتاب المسرح الإغريقي نساء الإغريق في أسلوب يختلف كلية عن صور النساء في الحضارة الفرعونية، فقد اعتبرت المرأة كائناً اجتماعياً يحترم ويكرم ولا ينظر إليها كخادمة أو منتج للنسل.

وطرحت صوراً خيالية للمرأة لا تعبر عن واقعها المعاش في تلك العصور بل تختزل وجودها الإنساني والجنسي كامرأة فتحوّلها إلى رمز سواء كان الرمز إيجابياً أو رمزاً سلبياً.

ولا يمكن فهم الدور الذي لعبه المسرح في انتقال الحضارة من المرحلة الأمومية إلى المرحلة الأبوية أو الذكورية إلا من خلال استرجاع حكاية الثلاثية الأورستية التي كتبها إسخيليوس مع بدايات المسرح الإغريقي، والتي يعتبرها المسرحي والباحث روجيه عساف، العمل المسرحي الذي يثبت انتقال الحضارة الإنسانية من المرحلة الأمومية إلى الأبوية. تتألف الأورستية من ثلاث مسرحيات في كل منها تجري جريمة قتل، في المسرحية الأولى (أغاممنون) تقع الجريمة الأولى، وهي جريمة الأب الذي يقتل ابنته:

يضحي أغاممنون بابنته إيفجينيا ليرضي الآلهة ويحصل على رياح مواتيّة لإبحار الأسطول الأثيني نحو طروادة.

في المسرحية الثانية (حاملات القرايين) تنتقم الأم كليمنسترا من جريمة زوجها بقتل ابنتهما، فتقتله، وبالتالي هي جريمة الأم انتقاماً من الزوج.

في المسرحية الثالثة (ربات الرحمة) ينتقم الابن أوريسست لمقتل أبيه على يد أمه، فيقتل والدته كليمنسترا.

في القسم الأخير يجري النقاش عن ضرورة محاكمة أوريسست على قتل لأمه، وتجري النقاشات بين ربّات الثأر اللواتي يسعين لإيقاع العقوبة على الابن المجرم.

إذن نحن إزاء ثلاث جرائم: قتل الأبناء، قتل الزوج وقتل الأم، وهي مترابطة، والقرار الذي يجب اتخاذه: أيها تستحق العقوبة؟ تناقش ذلك ربّات الثأر. (٤١)

يكتب روجيه عساف: جدير بالملاحظة أن إسخيليوس يرفع الناس إلى منزلة القضاء في مجتمع كان يقصّيه عن المسؤولية المدنية، تدين كليمنسترا زوجها وتثأر لنفسها، ثم تحكم ألكترا على أمها وتحثّ أخاها على الانتقام، وسوف تصدر الإلهة أثينا حكماً بالبراءة لصاح القاتل أوريسست.

غير أن صورة الأب هي العنصر الأساس في الأسرة والمصدر الحازم في الشريعة والأحكام.

وألكترا تساعد أوريسست على قتل أمه وترسيخ النظام الأبوي، وكذلك يبلغ ذكاء الحكاية المسرحية أنها تجعل من الإلهة الأثني أثينا هي من يحكم لصالح أوريسست. (٤٢)

الخلاصة، جريمة قتل الأم غير معاقب عليها، فقتل الأم أهون الجرائم العائلية، وهكذا تعلن المسرحية ترسيخ النظام الأبوي وإنهاء العصر الأمومي، عبر الإلهة أثينا نفسها.

أما كتاب المسرح الروماني فقد اخذوا الكثير من الاغريق وعالجوا شخصية المرأة في مسرحياتهم بمختلف جوانبها الاجتماعية والنفسية فقد صور سنيكا شخصية جوكاستا في مسرحية (اوديب) بمكانة اجتماعية عالية فهي ملكة وزوجة ملك وقد وصفها بالمرأة الملتزمة التي تسعى للحفاظ على بيتها بالرغم من الظروف الصعبة واجتياح الطاعون فقد ظلت تحت اوديب بان لا يبحث عن الحقيقة.

اما في مسرحية (هرقل فوق الجبل) يرجع تاريخ كتابتها الى نهاية القرن الثاني عشر ومن المحتمل الذي قام بكتابتها هو شماس نورمندي.

فقد صور سنيكا شخصية المرأة (ديانيرا) وما يكمن في داخلها من صراع نفسي نتيجة حب زوجها للأميرة (يولي)، مما حفز دوافع الشريرة وتفكر بالانتقام برسم خطة لذلك، ولكنها باءت بالفشل حيث قتلت زوجها وعندما علمت بذلك قتلت نفسها تكفيرا عن ذنبها، ليؤكد سنيكا مدى اخلاصها لزوجها والاحتفاظ بأسرتها.

وتشمل هذه التمثيلية على ثلاثة اجزاء اولها: سقوط ادم وحواء، والثاني مقتل هابيل وقابيل، والثالث موكب لإعلان قدوم المسيح.

والذي يهمننا في دراستنا الحالية هو الجزء الاول من تمثيلية (سقوط ادم وحواء) الذي رسمت فيه شخصية حواء المرأة المتمردة التي خرجت عن تعاليم الرب واطاعة الشيطان الذي غواها بان تأكل من تلك الشجرة وعصت الله.

حواء: ارفع صوتك، فلن يسمعا مهما تكلمت عاليا.

ابليس: اي حذرك من شرك نصب لك في هذه الجنة ذلك الفاكهة التي اباحها الرب ليست جيدة اما تلك التي حرمها عليكما بكل صرامة فأنها مزية ففيها نعيم الحياة وفيها القوة والسيادة وفيها المعرفة الشاملة وفيها الخير والشر.

حواء: ما نكهتها؟

ابليس: من السماء ولا شك ان المصير الذي يليق بجمال جسمك ووجهك ليس اقل من ان تكوني ملكة العالم ملكة الجنة والنار، وان تعرفي كل ما هو موجود وان تكونين سيدة الجميع.

الحوار الاخر

ادم: ما مذاقها؟

حواء: لم يأت لا نسان ان ذاق مثلها الان انكشف الغطاء من عيني حتى اصبحت اشبه الرب التقدير صرت اعرف كل ما كان، وكل ما لا بد ان يكون وانا الان اسيطر على كل شيء فكل يا ادم لا تتردد، خذ هذه التفاحة ان ذلك من اجل سعادتك.

الفصل الرابع:

صورة المرأة في المسرح العالمي

ان قضية مشاركة المرأة في المسرح العالمي باعتبارها عنصرا اساسيا لتتوازن المعادلة القائمة على التكامل بين دور الرجل ودور المرأة في المشهد المسرحي. كون المسرح صورة جديدة مستوحاة من الحياة، ويستطيع أن يجذب المشاهد وينزع إعجابه ويثير دهشته وأفكاره وي طرح في الوقت نفسه قيم ومبادئ انسانية، وهكذا نجد المسرح منذ اليونان والرومان وصولا إلى القرون الوسطى وما ساد فيها من محاولة منع وتحريم المسرح من قبل الكنيسة وسيادة تلك النظرة الأحادية إلى المرأة التي تمثلت في كونها عاجزة عجزا نفسيا وبيولوجيا واجتماعيا وظلم بسبب التقاليد والعادات التي وضعها الإنسان في تلك الحضارات والتي حددت للمرأة مكانة، تتبع فيها خطى الرجل، تلاحق خطاه دون أن يعنى وجودها هذا أية دلالة على الاستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل.

١ - صورة المرأة في مسرح شكسبير:

في عصر النهضة لاسيما في مسرحيات شكسبير تظهر شخصية المرأة بوصفها المحرك الاساسي للأحداث، فمثلا شخصية الليدي ماكبث في مسرحية (ماكبث) صورها شكسبير القوة الدافعة لزوجها ماكبث للقيام بكثير من الاعمال الغير مشروعة، مثل اخذ السلطة عنوة فهي التي كانت تخطط لان تجعل من زوجها اداة لطموحها من اجل قتل الملك.

حيث كانت تعاني في داخلها من عدة دوافع منها، حاجتها الى الامومة، فهي كانت لا تستطيع الانجاب، ونتج عن هذا دوافع وصراعات نفسية، هذه الصراعات هي التي تدفعها الى تشجيع زوجها للقيام بهذه الجرائم.

كما ان شكسبير رسم الليدي ماكبث ذات شخصية قوية وتقارن بشخصية الرجال، ودليل على ذلك انها تدخل غرفة الملك المطعون حين يعجز زوجها عن فعل ذلك.

اما في المسرحيات الكلاسيكية الحديثة وراودها (كورني، وارسين، ومولير)،

فقد صور راسين شخصيات نسائية لامعة، رسمن بصورة نادرة في المسرح آنذاك انتصار المرأة، ولا يقتصر ذلك على الشخصيات النسائية الرئيسية، وانما حتى في الشخصيات الثانوية في مسرحه يتركز أثر غير ضئيل في النفس الذاكرة.

ففيدرا التي رسمها راسين شخصية تتحدر من اصول راقية فهي ابنة الهة الشمس، اي ان راسين رسم شخصية المرأة واعطاها مكانة عالية. (٤٣)

وتكمن حكاية فيدرا ان هناك حب غير شرعي يربط بينها وبين ابن زوجها هيبوليت ولكن هو حب من طرف واحد، أن راسين رسم صورة شخصية المرأة على درجة عالية من الخلق.

حيث كانت شخصية فيدرا تتمتع بالأخلاق والنبيل والعظمة، فهي بالرغم من حبها لابن زوجها لم تبح بهذا الحب ولم تخبره لاحد حتى الى هيبوليت، مما جعلها تعاني صراع نفسي بين الجانب الخلقي الذي يكمن داخلها وبين حبها الغير مشروع ويزداد هذا الصراع أكثر عندما تعلم ان هيبوليت يحب فتاة اخرى ولا يبادلها الحب.

٢- المرأة في مسرح هنريك ابسن:

وفى أعقاب عصر التنوير سعت وجهات النظر الفكرية والفلسفية في ظل هذا العصر إلى تخطي المسلمات تجاه صورة المرأة واستحداث الجديد، بعد أن نخضعهم للتجريب، جاءت أعمال إبسن ففي القرن التاسع عشر لترصد تغييرا أو تحولا لصورة المرأة السابقة.

يعتبر ابسن الكاتب المشاكس والمثير للجدل تجاوز حدود التابوهات والممنوعات وقفز على تقاليد عصره وطرح الحب الممنوع ومزق ستر الرياء وكذبة العلاقات الشكلية والهشة في العلاقات الاسرية وجعلهم يصابون بوباء وراثه غلطة الالباء كما في الاشباح أبسن، ومسرحياته سنويا تعرض بتحارب ورؤية مختلفة على مسارح برلين وستوكهولم واوسلو مثل مسرحية بيت الدمية، اعمدة المجتمع، بيت آل رومرز، حورية من البحر، البطة البرية، الاشباح - هيدا جابلر، عدو المجتمع، فضلا عن ان له مسرحيات في ذاكرة الدراما العالمية مثل: (عندما نبعث نحن الموتى، وايفولف الصغير، والبناء العظيم وبيرجنت)، ولم يحدث ان مرت له مسرحية مرور الكرام على خشبة، فقد كان كل عمل له حدثا نوعيا، حتى لو اختلفت فيه الآراء، وهو ما يفسر استمرار حضوره القوي الى الآن بعد مرور قرن كامل من الزمان على رحيله.

ففي مسرحياته التي اكدت على قيم جديدة تدعم النساء اللاتي يتمردن ضد قواعد المجتمع. فكانت صرخة الحرية التي دوت وبشكل محموم في جميع أنحاء أوروبا، صوت الأقليات ضد القوى الغالبة الساحقة، ذلك الصوت الباعث الذي سمعته روحه الشابة آنذاك ليتسلمها مع الإيمان والفرح.

فكان تأثير ذلك على طابع مسرحياته المتمردة بشخصياتها والسابقة لعصرها. (٤٤) الصرخة للثورة أنتجت حركات وتغيرات في جميع أنحاء أوروبا التي أصبحت أمام وضع جديد بعد انهيار سلطة الكنيسة والثقافة التي كانت تروجها الكنيسة على مدى القرون السابقة، وبذلك تأتي صورة المرأة الجديدة عند إبسن في القرن التاسع عشر لترصد تغييرا أو تحولا لصورة المرأة السابقة، تحولا سعى إبسن من خلاله ليؤكد على ضرورة إعادة النظر في العادات والتقاليد والقوانين التي تحكم هذا المجتمع، ومن ثم قدم عددا من الأعمال المسرحية اعتبرت فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة الجديدة ، وبالذات مسرحية بيت الدمية التي قام بكتابتها عام ١٨٧٩، وهي المسرحية التي جعلت منه كاتبا مشهورا رغم أنها لم تكن مسرحيته الأولى.

وتدور أحداث المسرحية عن نورا المتزوجة من تورفالد هيلمير وهي زوجة قوية ومكافحة عاشت من أجل استقلالها وحريتها والعمل على المساواة من الرجل، ومن أجل فكرتها عملت لتساهم في الحياة الزوجية ماديا.

ولإنقاذ حياة زوجها الذي تكالبت عليها الديون إلى أن غادرت بيتها وزوجها مصففة باب المنزل خلفها لتكون تلك التصفيفة رمزا للرفض والغضب، خرجت غاضبة لاعنة حياتها في بيت زوجها (بيت الدمية)، معبرة عن أنها ما كانت إلا دمية يمتلكها تورفالد هيلمير.

ففي مسرحية (بيت مية) نتعرف على شخصية (نورا) التي تحولت وأصبحت شخصية واعية قادرة على الفعل، مما مكنها من تغيير هذا المصير الذي آلت إليه مع زوجها "هيلمير"،

اظهر ايسن موقع الحقيقة والزيف في الزواج. ونحن بصدد تحليل مسرحية بيت الدمية والتي ركز الكاتب فيها وتشديده على الحيوية الانسانية في شخصية الزوجة نورا والتي يجب ان لا تقع من قبل اراء المجتمع التقليدي. ان مسرحية بيت الدمية هي النسخة النرويجية لموضوع كبير في اوروبا كلها في القرن التاسع عشر الا وهو الأم والمرأة في عالم يهيمن الرجل عليه. وهو ما دفع بعض الدارسين إلى القول إن مسرحية (بيت دمية) تحتوي على أروع تصوير للمرأة في كل كتابات إيسن، ويذهب البعض إلى الاعتقاد بأنها تعبير صريح عن رأيه في وظيفة المرأة وعن مكانها في الحياة، وهي نظرة جديدة حرمت المرأة منها كثيرا منذ أن كتب الإغريق مسرحياتهم- مع التحفظ على معالجات يوريبيديس- وصولا إلى مسرح إيسن المعاصر، الذي يتلاقى كثيرا مع (مسرح نصره المرأة) ذي التوجه المخالف للنظرة السائدة أيضا.

ان نجاح مسرحية بيت الدمية هو نجاح كاتب وهذا النجاح يعتمد في استخدام ايسن لأسلوب شخصي في النثر كان تصورا طبيعيا لإمكانيات لغته الخاصة. (٤٥)

وكانت مسرحية بيت الدمية في نظر معاصريه عملا عظيما، لأنها عالجت بشكل واقعي مسائل ذات أهمية شخصية للمتلقي، واليوم تبقى هذه المسرحية عملا مؤثرا لأنها تعالج مشكلة انسانية.

يمتاز ايسن انه كان ثائرا في المسرح والزعيم السياسي المحرض وظهر هذا جليا في ذلك النبض في مسرحياته والتي بلغت ٣٢ مسرحية، فالبطل في مسرحياته يعاني من تسلط التقاليد والعادات،

ومسرحية الاشباح بكل نوافذها وابوابها المفتوحة والمغلقة عبارة عن دار موبوء يسكنه الاشباح، وهل تستطيع السيدة الفنج ان تعطي السم لابنها وموته بطريقة القتل الرحيم، ونورا هل تجد المكان المناسب بعد تركها الاطفال؟

ان الدلالات الاجتماعية في بيت الدمية والحمية البيولوجية في مسرحية الاشباح والبطة البرية تؤكد ان المرأة تبحث عن الحرية الفردية لان الحرية تساعد على التقدم والتحضر.

ولا جدال ان ابسن كانت تراوده مخاوف من عصره ولكنه اهتم وركز على الصراع الروحي والذي ينبع من شخصيات حيوية مثل براند، ونورا.

صراع يمنح القوة ويجلب الدمار والضياع الى أقرب المقربين إليهم بسبب السطوة وحب الذات وجعل مجموعة من البشر مجرد فريسة الى الآخرين، وببذ القدر كفريسة اوزفالد تنخر به فيروسات مرض عضال.

وكذلك معالجة الدكتور وانجل والعلاج النفسي لما تعانيه زوجته من مرض عصبي.

إذا أردنا حقيقة ان نفهم هنريك ابسن انه كان شاعرا لذلك، كان يري وهو القائل:

من يريد ان يعرفني عليه ان يعرف بلدي النرويج. فـشخصية براند هي نسخة من شخصيتي عندما اكون في أحسن الاحوال.

ويلعب العامل الوراثي في توسيع وتأزيم عقدة الاطفال الضحايا...اولف، واولاف، اوزفالد. فانتقد ابسن الحياة الاجتماعية من وجهة النظر الاخلاقية والنفسية، وتأثر بنظرية قانون الوراثة وعالج هذا الموضوع في مسرحية الاشباح، وكذلك في مسرحية بيت الدمية، وشخصية رانك. فالبطل في مسرح ابسن تبدأ مأساته عندما يخترق التقاليد المتوارثة ويثور عليها، والموت ليس فاجعة عند ابسن بموت البطل كما في المسرح التراجيدي اليوناني، وسعي ابسن بالبطل نحو الموت كما في مسرحية بيت ألد روزمرز وانتحار ربيكا لفقدانها الامل وعقدة الانتظار.

اما شخصية هيدا جابلر وقصة زواجها الفاشل من رجل لا تحبه اصلاً، امرأة تكره الاطفال وتتضايق من كلمة الحب.

اما صديقتها مسز ثيا ترغب بالحرية لكن الزواج كبلها ولذلك هجرت زوجها.

اذا كانت بيت الدمية مسرحية رائعة لكونها عالجت بشكل واقعي مسألة مهمة للمتلقي وهي مشكلة الطبيعة الإنسانية، ظهرت بعد عامين مسرحية الاشباح وهي من المسرحيات الاخلاقية والمسرحية ليست مأساة، ولكنها عبارة عن كابوس وتكرار الحلم ومرض انفصام الشخصية تناقش النتائج المأساوية لزواج أملمته التقاليد الاجتماعية لا الحب، وتتخذ من موضوع الأمراض التناسلية التي تنتقل بالوراثة صورة للفساد في الحياة العائلية وهي قريبة من عالم ادجار الن بو وصف دقيق ومنطقي على حافة الجنون مسرحية أشباح تناقش النتائج المأساوية لزواج أملمته التقاليد الاجتماعية لا الحب، وتتخذ من موضوع الأمراض التناسلية التي تنتقل بالوراثة صورة للفساد في الحياة العائلية.

فالزوجة تصر خطأ لأسباب اجتماعية على البقاء في بيت الزوجية مما يؤدي الى النهاية المأساوية التي تصل إليها الأسرة معظم مسرحيات هنريك إبسن هي أيضاً دراسات نفسية عميقة تسبر أغوار النفس الإنسانية وأسرارها. (٤٦)

تعتبر مسرحية الاشباح من أنضج اعمال إبسن الاجتماعية وكان الهدف من كتابتها لكي يرد على النقاد الذين هاجموا مسرحية بيت الدمية، ولغرض تسليط الضوء على الزواج والعلاقات الاسرية المفككة وطرح موضوع المشكلة الاجتماعية وعوامل الفساد ومحاولة السيدة الفنج التحرر من الماضي والقيم الزائفة، ويشكل الماضي عندها عالم الاشباح وعنصر الماضي يدمر الحاضر.

وقد دعا إبسن الى الصدق مع النفس، واتجهت مسرحياته باطراد نحو الرمزية والمعالجة النفسية، وأصبحت النفس الإنسانية عنده بؤرة الصراع، وهذا ما يلاحظ في مسرحية البطة البرية، وهي تعالج موضوع الأثر المأساوي وهيدا غابلر اللتين تعالجان موضوع فردية المرأة، إذ تعاني البطلتان وهيدا غابلر وربكاوست من عدم الانسجام بين طبيعتهما ورغباتهما.

وتمثل هذه المسرحيات الأوج في كتابات إبسن المسرحية، وتتصف بمستواها الرفيع، وغدت المسرحيات المفضلة لدى أعظم الممثلين والممثلات في العالم.

ومن خلال باقي مسرحيات إبسن نعرض العديد من الصور والملاح التي جعلت الشخصيات النسائية عنده تصور بطريقة مغايرة للصور السابقة.

إن إسهامات إبسن مهدت لظهور كتاب مسرح غيروا كثيرا في ملامح الشخصية النسائية، ذلك أن المسرحيات الحديثة، التي ارتبطت في نشأتها بإبسن، قدمت معالجات درامية صورت المرأة على غير ما كانت عليه من قبل، فبعد أن كانت شخصيات لا تعرف ماذا تريد، ضحايا لقوى مستبدة، فاقدة للوعي والقدرة المادية على الفعل، تتغير الأحداث في مسرحيات إبسن في مسرحية بيت مية لتتعرف على شخصية نورا التي تحولت وأصبحت شخصية واعية قادرة على الفعل بثورة جديدة للمرأة على القيم البالية.

٣- برنارد شو وقضية المرأة:

يأتي برنارد شو في مكانة ثانية بارزة بعد إبسن، فيكتب أعمالا مسرحية يكمل فيها مشواره، بل ويتغلب عليه بعد أن تزدحم معظم مسرحياته بالشخصيات النسائية، يكرمها ويوقرها ويجعلها تمثل دَفْعَة هذه الحياة، فهن قادرات على إعطاء المبادرة الأولى في كل شيء، فهن القوة المحركة ولسن القوة التابعة كما كن يصورن من قبل،

وهو ما دفع شو إلى استخدام مصطلح (المرأة الجديدة)، ويعنى بذلك أنها "ليست جديدة بالمفهوم التاريخي، ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة في المرأة، سواء عاشت هذه المرأة في الماضي أم أنها تعيش في عصرنا الحاضر، ويدلل على أن (كليوباترا) شخصية نسائية عاشت في الماضي، إلا أنها نمط للمرأة الجديدة، كذلك شخصية (جوديت) في (تلميذ الشيطان)، و(جنفر) في (حيرة طبيب)، هن يعشن في الحاضر إلا أنهن نمط للمرأة التقليدية.

فقد عالج جورج برنارد شو مشكلات العصر بإنسانيته من ضمنها مشكلات المرأة من حيث كونها قوة هائلة في صياغة مستقبل الجنس البشري بأسره، ولهذا السبب بعينه كان شو يحرص كل الحرص على أن يقرب المرأة جهد المستطاع من معترك الحياة، لأنها كانت بعيدة كل البعد، فجعل المرأة تسهم اسهام الرجل في تصريف شؤون السياسة وشؤون الحياة بأكملها بعد أن كانت متعة وائاء وبضاعة لها سوق ولها بائعون وشارون وسامسة محترفون، ان المرأة في مجتمعه لم يكن يعترف بروحها على اعتبار هذه الروح روحا إنسانية، وقد كتب عدة مسرحيات في المرأة منها الميجر برابرا، حرفة السيدة وارن، كانديدا والسلاح والانسان، حيث كانت دراما شو في شخوصها النسوية دراما حرة اشد ما تكون الحياة حركة وقدرة على ايفاء متطلبات الوجود الإنساني، والسبب الرئيسي في هذه الحيوية هي الصراحة الصارمة الشفافة التي تطلقها شخصياته، فشخصية بارابرا هي التي تتفصل ترفض ان تعيش مع والدها الثري الذي جمع امواله من تجارة السلاح والبارود على حساب قتل الابرياء بالحروب هذا يبرز دور ومكانة المرأة في إطلاق رأيها.(٤٧)

منذ كليمنسترا، الشخصية الأقل اهتماماً بها في الدراسات المسرحية، ثم ميديا ومن بعدها سالومه، بقي المسرح يجسد شخصيات نسائية إشكالية.

فقد امتازت الفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين باشتداد النقاش حول موضوع المرأة في المسرح، كيف تطور، ولعل الدافع في ذلك يعود إلى الدعوة التي تبناها إبسن من خلال مسرحياته وتبعه شو وصولاً إلى الربع الأخير من القرن العشرين، وبالتحديد منذ سبعينيات القرن المنصرم، حيث تعالت صيحات المدافعين عن المرأة وعن حقها في المساواة بالرجل في جميع الحقوق، بل تخطى الأمر إلى مناداته أصحاب هذه الدعوة بالثورة على العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية عامة التي ظلمت المرأة منذ أزمان بعيدة.

ذلك أن برنارد شو ومن قبله إبسن وغيرهما قد أعطيا للمرأة مكانة مرموقة، فقد كَرَّم شو المرأة ووضعها في مكانة عالية وأعلن أنه لا بد أن تحب المرأة، إلا أنها لا بد وأن تقدر وتحترم وتوقر في نفس الوقت.

ذلك أن شو لم يقدم نساءه لكي يمارس معهن الحب وحسب، بل لابد وأن يُحترمن، بل علينا أن نخشى بأسهن.

لذا نراه يعقلن العلاقات الجنسية، ويقرب العاطفة التي يريدها لتكون تجربة عقلية. وهذا الأمر يعنى أن علينا احترام مشاعرهن وآرائهن.

إن إبسن وبرناردشو وغيرهما من كتاب المسرح العالمي والمحلى قد أعطوا جميعا المرأة مكانة محترمة، فلها الحق في أن تقوم بتخطي الحدود المتعارف عليها لها، ذلك أنه من الجدير بالملاحظة أن النساء اللاتي عادة تأخذن الخطوة الأولى- أي المبادرة- في الدراما، ليس فقط في أمور الحب ولكن في كل شيء آخر إنهن القوة المحركة.

سعى إبسن ليؤكد على ضرورة إعادة النظر في العادات والتقاليد والقوانين التي تحكم هذا المجتمع، ومن ثم قدم عددا من الأعمال المسرحية اعتبرت فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة، عرفت فيما بعد عند برناردشو ب المرأة الجديدة، وترتب على ذلك أن قدم شو أعمالا مسرحية عديدة صور من خلالها المرأة في أسلوب جديد، مغايرا للسائد، متخطيا جمود التقاليد والعادات، محطما عجزها المادي والاقتصادي، فاتحا للأفاق لتحررها الاجتماعي من تبعيتها للرجل، مما جعل الكثير من النقاد يطلقون عليه كاتب النساء.(٤٨)

إن إسهامات إبسن وشو ومن جاء بعدهما من كتاب المسرح غيرت كثيرا في ملامح الشخصية النسائية، ذلك أن الدراما الحديثة، التي ارتبطت في نشأتها ب إبسن، قدمت معالجات درامية صورت المرأة على غير ما كانت عليه من قبل، فبعد أن كانت شخصيات لا تعرف ماذا تريد، ضحايا لقوى البيئة، فاقدة للوعي والقدرة المادية على الفعل، تتغير الصورة في مسرحيات إبسن وشو.

ومما سبق نستطيع القول إن إبسن وشو وغيرهما من كتاب الدراما العالمية قد خلصوا المرأة من مكانتها المتدنية، وقدموا صورة لشخصية المرأة غير المستكنة لقدرها.

٤ - المرأة في سريالية غيوم أبولينير.

تفاجئنا أحيانا النصوص والأفكار التمييزية ضد المرأة كونها صادرة عن كتاب وفنانين لم ندرك نظرتهم الدونية للمرأة.

فالشاعر والمسرحي الطليعي غيوم أبولينير أسهمت كتاباته في تأسيس الحركات الفنية الرائدة مثل السريالية، نجده يصنّف في خانة النمط لدور المرأة في الإنجاب وحسب، إلا أن البحث في نتاجه المسرحي يقودنا إلى مسرحية (نهذا تريزياس)، التي استعملت فيها للمرة الأولى وصف كلمة السريالية في مقدمتها التي كتب فيها المؤلف:

وحتى أعرف مسرحيتي فإنني قد استعنت بكلمة من ابتكاري، وأرجو المعذرة، فإن ذلك يحدث لي في بعض الأحيان، وقد ابتكرت كلمة سرالية التي لا تعني أبداً رمزية.(٤٩)
وعند قراءة هذه المسرحية، يمكننا الاستنتاج بأن مؤسساً لواحدة من أكثر الحركات الفنية طليعية. لقد كتب أبولينير هذه المسرحية ليدفع الفرنسيين للإنجاب، ويقتنعهم بضرورته لعدم انقراض الشعب الفرنسي وتكاثره ديموغرافياً:

كتبت مسرحيتي السريالية للفرنسيين أولاً، كما كان أريستوفان يكتب مسرحياته الفكاهية للآثينيين، وقد نوهت لهم عن الخطر الكبير الذي يحق بهم، والذي اعترف به كل الناس. إن هذا الخطر الناجم عن عدم الإنجاب بالنسبة لأمة تبغي الازدهار والقوة، من الممكن تلافيه بالإنجاب كما قلت لهم ببساطة شديدة.

وهي تروي حكاية زوج ينوي الإنجاب من زوجته تريز، التي ينفجر نهذاها في بداية المسرحية تعبيراً عن تخليها عن الأنوثة: تطلق صرخة كبيرة وتفتح قميصها قليلاً، فيخرج منه ثدياها، أولهما أحمر والآخر أزرق، يطيران مثل بالوني أطفال، لكنهما يظلان مشدودين إلى صدرها بخيط، ويسخر المؤلف من شخصية تريز المرأة التي تطالب بالمساواة بين الرجل والمرأة، تقول تريز: إنني من دعاة مساواة المرأة بالرجل ولا أعترف بسلطة الرجل. وأريد أن أجوب أوروبا وأمريكا على هواي، أما أن أطبخ وأنجب أطفالاً فهذا أمر لا يطاق.

تتخلص تريز من ثدييهما، وترغب بالحصول على اللحية والشوارب. وتقرر أن تحمل اسم ذكورياً أديوسياس تالياً، وبطريقة هزلية يجري تبادل الأدوار بين الذكورة والأنوثة في المسرحية، ترتدي تريز ملابس الذكورة وتجبر زوجها على ارتداء المنزر. تقوم هي بمهمة شراء الجريدة: أه أيتها الحرية الحبيبة ها قد حصلت عليك، ولكن فلنشتري قبل كل شيء جريدة لنعرف ما الذي يحدث.

أما الزوج فيقول: مادامت زوجتي رجلاً فمن العدل أن أكون امرأة.

كما يسخر أبولينير على لسان الزوج من تريز:

المرأة التي تريد حقوقاً سياسية، وترفض الحب والإخصاب، التي تصيح: لا أطفال بعد اليوم، بل تكفي الأفيال كي تعمّر المدينة، تكفي القرود والحيات والبعوض والنعام، وهي عاقر مثل نحلة.

ومن بين محاولات الزوج للبحث عن إمكانية الإنجاب بمعزل عن المرأة، يفترض إمكانية إنجاب الأطفال من الرجال:

عودوا إذن الليلة لتروا كيف تمنحني الطبيعة ذرية بغير امرأة.

تتحول تيريز إلى رجل بالكامل، وتحصل على وظيفة رسمية، على رأس جيش بدار البلدية، يخاطبها الزوج:

يا قائدتي.....

ومع ذلك يستمر حتى نهاية المسرحية بمحاولة إقناعها بالإنجاب والتنمر عليها لفقدانها ثدييها:

ها أنت مسطحة الصدر مثل بقة. يا عزيزتي تيريز يجب ألا تظلي مسطحة الصدر مثل بقة.

أيتها المرأة، أيتها المرأة أنت آلة صماء، بل أشد من الآلات خضوعاً للميكانيكا. إن قلوب المدافع أكثر رقة من قلب المرأة الذي لا تصرخ فيه الغريزة الجنسية.

وإذا كان أبولينير يفرض على المرأة دورها الإنجابي ويسخر من المرأة الطامحة إلى المهن والإدارة، فإنه في مسرحيته (لون الزمن) يحددها بدورها الاجتماعي. فبعد أن تصل مجموعة من البشر الباحثين عن السلام إلى جزيرة مهجورة، ورغم أن الجزيرة تمثل عالم السلام المطلق، إلا أن النساء يصرون على أداء أدوراهن في تضميد الجراح ومواساة القلوب.

وفي مقطع آخر من المسرحية، تُعتبر المرأة غريزة جنسية ميكانيكية صماء، فيقول نيكثور، الشخصية الرئيسية في المسرحية: أيتها المرأة، أيتها المرأة أنت آلة صماء، بل أشد من الآلات خضوعاً للميكانيكا. إن قلوب المدافع أكثر رقة من قلب المرأة الذي لا تصرخ فيه الغريزة الجنسية".

ولم تتوقف نظرتة السلبية عند هذا الحد بل وسم المرأة بالخيانة حاضرة بقوة في الثقافة الإنسانية، مسرحية (أناتول وجنون العظمة) للمؤلف المسرحي الألماني أرتور شنييتسلر، هي سلسلة مسرحية قصصية، يبرع فيها المؤلف في تصوير النفس الذكورية الغارقة في جنون العظمة والمهووسة في علاقاتها العاطفية مع النساء،

كتب عنها محسن الدمرداش:

في كل هذه المشاهد يحكي أناتول لصديقه ماكس عن حبه لعدد من النساء، وفي الحوار الذي لا يعدو كونه مونولوجاً، يطرح أناتول شكل حياته بكل صراحة، وهي حياة الأنانية التي تقتصر فقط على الغريزة الجنسية، فالنساء لسن إلا عوامل مثيرة يحتاج إليهن من أجل أن يستشعر ذاته. وغياب القيم التي يمكن أن يتمسك بها يؤدي إلى الانحطاط. (٥٠)

كما تعج المسرحية بالمقولات التمييزية ضد المرأة، وتركز على صفة الخائنة، غير القادرة على الإخلاص، وهو الهوس المستمر للشخصية الرئيسية في المسرحية (أناتول) الذي يقول: (النساء

يخننا دائماً، ولا يدركن ذلك، فهو أمر طبيعي لديهن، مثلما يتعين عليّ في بعض الأحيان قراءة كتابين أو ثلاثة في آن واحد، فإن عليهن عقد علاقتين غراميتين أو ثلاث علاقات في آن واحد.

فإن فكرة وسم المرأة بالخيانة حاضرة بقوة في الثقافة الإنسانية، حتى السحرة يعجزون عن العثور على الإخلاص داخل المرأة: يا حبذا إن استطاع المرء أن يصبح ساحراً، ويا حبذا إن استطاع أن يخرج كلمة صادقة من فم امرأة.

ويأتي عجز السحر هنا بالكشف عن إخلاص المرأة، كمكمل لعجز العلوم الحديثة أيضاً مثل التحليل النفسي.

ويحمل الفصل الأول من المسرحية عنوان (سؤال القدر)، ليكون سؤال القدر هو خيانة المرأة أو إخلاصها للشريك.

في هذا الفصل، ينوم الطبيب النفسي أناتول شريكته ليسألها عن خيانتها له.

ورغم أن الحقيقة تبين أنها لم تقدم على خيانتها، فإن صديقه ماكس يصل بنهاية التجربة إلى الخلاصة التالية:

لقد اتضح لي أن النساء يكذبن حتى في التنويم المغناطيسي، إلا أنهن سعيدات.

كذلك تصور المرأة ككائن مريض بالغيرة حتى لمن لا تعشقهم،

يقول ماكس: وإن لم تعد واحدة منهن تحبك، فمازلن جميعاً يغرن عليك. (٥١)

تمتلى المسرحية بالفانتاسمات الذكورية المتعلقة بالنساء. يتمنى أناتول في المسرحية أن يعيد الاستحواذ على عشيقاته السابقات كمجبرات: تراودني أحياناً فكرة أن يأتي أمر قاطع ويعود بهن جميعاً إليّ مجبرات.

ويروي أناتول حلم يقظة سادي يجعل عشيقاته مسحوقات تحت قدميه العظيمتين: بدا لي أنني واحد من عظماء الفكر.

وهؤلاء الفتيات والنسوة، سحقتهن أقدامي وهي تخطو على الأرض.

قانون العالم لدي هو: لا بد أن أطيح بكن.

وكذلك المرأة عاجزة عن التفكير في لغز الرجل: المرأة لغز هذا ما نقوله، لكن أي لغز نحن بالنسبة لهن؟ إذا ما كنا في الأصل قدرات عقلياً على التدبر في أمرنا.

ويمكن اختصار المقولة التي تردد باستمرار في المسرحية عن العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة، باستحالة الحب بين الرجل والمرأة بسبب الشك، باستحالة التحقق من مصداقية المرأة، وبالشك بقدرة المرأة على الإخلاص، لتتكشف مقولة المسرحية فيما يأتي على لسان أناتول:

اعتقد أنه من المحال أن يشعر الإنسان تجاههن باليقين، فعلمنا بالنساء يتحقق فقط عبر معرفتنا إياهن، أما إذا أحببنا فلن نعرف كيف يحبيننا.

لذلك ليس هناك ما يضمن أننا لن ننصهر في دموع مذابة في الرقة تأتيها بها إحداهن، وتجعلنا نشعر بالثقة فيها.

وفي الوقت ذاته ربما تعبد هي رجلاً آخر، كأنها صارت شخصية مختلفة تجمع التهور والرقة والضراوة".

وترى المؤلفة ان أبشع تصوير لدونية المرأة وامتهانها تركز في نص مسرحي مكثف على هذا المستوى بعنوان نساء الثور للكاتب الفرنسي جاك أوديبيرتي.

تحكي المسرحية عن الرجل الجزار الذي يهتم بوجود ستين امرأة، اجتمعن عنده لأسباب مختلفة، القريبات، الزوجات، من يطلبن المساعدة، ومن قادتتهن الظروف:

إن النساء اللواتي يقضي عليهن الثور، فيزيلهن من قدامه، ما يلبثن أن ينبتن من على جوانبه. الاسم المعطى لهذا الرجل هو الثور.

تأخذ مسرحية فرضية الرجل الأوح الفارض هيمنته وسيطرته حتى النهاية، فابن الجزار يفضل الأنوثة، ويتحول إلى أنثى من فرط هيمنة الرجل الأب.

ورغم أن الابن يتسم بكل صفات الأنوثة إلا أن قيادة هذه العائلة المجموعة ستؤول إليه:

لقد قال للثور: أبتاه، أريد القيام بالحراسة. أريد أن أرى القطيع. فأنا الكبير وينبغي أن أحظى بالشهرة.

هذه المقاربة بين المرأة والقطيع تتجسد بوضوح في المسرحية الشهيرة (جريمة في جزيرة الماعز) للكاتب الإيطالي أوجو بيتي التي عرفت براعي قطيع الشهوات الجنسية.

تجري أحداث هذه المسرحية في جزيرة مخصصة لرعاية الماعز تعيش فيها ثلاث نساء في منزل واحد دون رجل، ثم يهبط قادم جديد إلى الجزيرة ليفرض ظله العريض على مناخ البيت، ويصبح راعياً للقطيع، كما يقول، قطيع النساء وقطيع الماعز.

تتناول المسرحية الجنس بين الذكورة والأنوثة، الصراع بين أم بين المرأة والمرأة على الاستئثار بالرجل.

يكتب عنها سعد أردش: في المسرحية عالم من المفاصد الحميمة التي تنطوي عليها الذات الإنسانية، وهو جانب غاص بنداات الغرائز وبالأحقاد، وبالتطلعات إلى تحقيق الذات ولو بالدم، ويعيد أمامنا الخطيئة التأسيسية. (٥٢)

إذن، النساء الثلاث يعشن إفلاساً عاطفياً وجنسياً، وعندما يهبط القادم الجديد إلى الجزيرة، الرجل القوي الجذاب القليل التهذيب والفظ، يبدأ الصراع بين الأم، الابنة والخالة على الرجل القادم الذي يتمادى في بسط سلطانه عليهن.

وتتكرر في حوارات الشخصيات بأن المرأة ترغب أن تقاد، في أفعالها وفي شهوتها الجنسية. إن النساء يحبين أن يقدن لارتكاب الخطيئة.

الأم تتنافس وتنبذ ابنتها، الابنة من منافستها لوالدتها تصاب بالجنون، والخالة تخضع لسيطرة الرجل القادم الغريب بالكامل. هذا المجتمع النسائي الصغير الذي يضم أجيالاً ثلاثة قد رحل إذن وجاء إليه راع رجل، بكل ما تحمله من رمزية.

"الرجل: أنتن وحيدات؟ ومن يرعى الماعز؟

بيا: نحن أنفسنا، أنا وزوجة أخي والفتاة.

الرجل: لا يوجد راع؟

بيا: لا

الرجل: الراعي مفيد، القطيع يطيعه ويتكاثر.

هي إشارات إلى الدور الذكوري الجنسي، وبالوقت عينه الذكوري السلطوي. لا يقتنع الرجل بأنهن قادرات على رعاية الماعز وحدهن.

ويحتل الفعل الجنسي المركز المحوري في المسرحية في العلاقة بين الرجل والمرأة، يقول أنجلو: "الرجل دائماً هو الرجل، والمرأة هي المرأة، فيم يجب أن يفكر الرجل والمرأة عندما يتواجدان معاً.

الرجال والنساء أخوة وأخوات لكن الخطيئة تولد حقاً، أنا شخصياً خاطئ كبير، وروحي تريد التقارب البريء فقط بين الأخ والأخت، وإذا تحول التقارب البريء إلى خطيئة؟ حسن، لن تكون الهاوية، لقد أوجد الخالق العظيم نفسه عالم من المادة لإسعاد الروح الخالدة التي أراد لها أن

تحب وأن تشتهي، الخطيئة أمر صعب حتى للنساء المتعلمات، ولكن ما هو أكيد أن خلاصنا في الخطيئة.

إن النساء يحبن أن يقدن، أن يمشين خلف الراعي الذي يفتح لهن أبواب الخطيئة، يقول أنجلو: اشربن أيتها العزيزات، لقد كنتن قطيعاً صغيراً دون راع. إن صوت رجل هنا في الداخل يريحك. عظيم هذا الجبن. شيئاً فشيئاً، تقعن في حب الراعي. يقال إن أفضل راع للنعاج هو الشيطان.

وكما تحضر علاقة المرأة مع الجان في مسرحية (أناطول وجنون العظمة)، فتحضر في هذه المسرحية علاقة المرأة بالشيطان: الكل يعلم أن النساء يرغبن في تجربة الحب مع الشيطان، والشيطان الذي يستعصي.

لكن الموضوع الأساسية للمسرحية هي رغبة المرأة بالانقياد نحو الخطيئة الجنسية وفي الحياة اليومية: كنا كلنا على اتفاق. الأمر فقط أن ثلاثتكن كنتن ترغبن في الإحساس بأنكن مجبرات بعض الشيء: أعني مقودات، محميات.

وتتجسد رغبة المرأة في التبعية والمازوشية الجنسية في نهاية المسرحية، حيث توحى الأم أجاثا لابنتها والخالة بأنها قتلت الرجل بأن ألقت به في بئر الماء، نجدها بعد رحيلهن راحت تنده عليه: عزيز أنجلو تعال تعال لتعاقبني إذا أردت، الآن لدينا كل الوقت.

الآن نحن معاً، نحن الاثنان، وكل شيء بسيط، لن نستطيع بالتأكيد أن تذهب، ولا أنا. سنواصل تبادل النداء. وسنواصل الصراع حتى أبد الأبد.

وبهذا النداء عن التبعية، عن عشق المرأة للعقوبة الجنسية على يد الرجل، وبوسم العلاقة بين الرجل والمرأة بالصراع، تنتهي المسرحية.

الفصل الخامس :

صورة المرأة في المسرح العربي

تعتبر الثقافة التقليدية الريفية هي الثقافة السائدة في الوطن العربي من حيث النظرة إلى دور المرأة، وتعتبر الصورة السائدة للمرأة في المسرح والسينما تعبيراً واضحاً عن هذه النظرة، وخاصة في الأعمال التجارية.

فالذكورة هي القوة والسطوة والسيطرة والسيادة، والأنوثة هي الضعف والخضوع والطاعة والاستسلام لسيطرة الرجل. وتسود هذه النظرة الريفية في المدن وليس في الريف.

فالدور المعياري للمرأة في الريف (كأمراة وزوجه وأم)، أي الدور الذي يتوقعه منها المجتمع، يتفق اتفاقاً كبيراً، إن لم يكن يتطابق، مع دورها الفعلي.

وأن حل هذه المشاكل لا يتم إلا من خلال الصراع الاجتماعي، صراع تشترك فيه المرأة مع الرجل لقلب الأوضاع الاجتماعية المتعفنة ابتداء بالمفاهيم المتخلفة، وانتهاء بالفئات المتحكمة عن طريق الوراثة والتقليد.

ومن أكبر الأسباب التي حالت ونشأة المسرح العربي منذ بدايات القرن هي اعتبار المسرح رمزا للفجور والكذب والتزوير، وكذلك وجود الكثير من الموانع الاجتماعية التي تحول دون مشاركة المرأة في التمثيل في المجتمع العربي القديم ولا زال حتى الآن بالنسبة لشرائح كبيرة من المجتمع فانحصر في مسرح مارون النقاش وجود المرأة على عالم الوهم المسرحي أي على كونها شخصية درامية أديت من قبل الممثلين الشبان على الخشبة. (٥٣)

بينما استعان القباني في إحدى مراحل تجربته الدمشقية بفتاتين لتقوموا بالأدوار النسائية، ولم يطل الوقت حينها حتى ارتفع صوت الشيوخ مستغيثين بصاحب العرش بأن النساء والرجال قد اختلطوا في المسرح، مما اضطر القباني لإغلاق مسرحه والهجرة إلى مصر.

أما في تجربة يعقوب صنوع الفنية شديدة النقد لسياسة مصر ولكثير من الظواهر والأعراف الاجتماعية، فقد شاركت ممثلين في أداء الأدوار النسائية في العروض التي أفلقت الخديوي إلى أن عمل على إيقاف هذه التجربة بنفي الفنان يعقوب صنوع خارج مصر.

ولم يكن حضور المرأة في المسرح هو الشيء الوحيد المحظور بل حتى اسمها فلما تأسست جمعية لأنصار التمثيل في عام ١٩٠١ ظهر لأول مرة اسم الممثلة تهدييه (سلام) في إعلان المسرحية قبل هذا العرض.

بعد ذلك انتقل تأثير إبسن وشو إلى كثير من كتاب المسرح العربي، حيث وجدنا عددا من كتاب المسرح يسعون إلى تصوير الشخصيات النسائية في معظم أعمالهم، إلا أنه من الحق القول إن كثير من هذه المسرحيات لم تنجح في تقديم النماذج الحقة للشخصية النسائية، أو كما أسماها شو ومن جاء بعده توفيق الحكيم ب المرأة الجديدة.

ولقد صنفت المرأة في المسرح العربي على المرأة المؤدية (الممثلة) ثم الكاتبة لأنها بدأت بكتابة المسرحيات في وقت متأخر جدا ولم تبرز في هذا المجال أسماء بارزة كالتي برزت في دنيا الشعر والرواية فالمسرح يسمى فن الرجال لان أبرز الأسماء كانت ولا تزال للرجال.(٥٤)

لكن بعد تطور العلم وبعد صراع طويل مع المجتمع ومع تقاليد وسنن كثيرة فرضت عليها، استطاعت المرأة أن ترجع حقها المشروع في التمثيل على خشبة، وخطوة خطوة بات بإمكان المرأة أن تفتح باب قفصها وتخرج منه وقت تشاء وبعد أن مثلت المرأة علي خشبة المسرح وتعرفت على أدوات المسرح من النص والسيناريو والعرض. أصبح بإمكانها أن تكتب المسرح.

نلاحظ أن خروج المرأة من الحدود الضيقة واختلاطها بالمشتغلين في المسرح، أدى إلى زيادة عدد الكاتبات وصعود نصوص نسائية في هذا الأدب الفني فكان المسرح فن الرجل والمرأة معا، نالت النصوص المسرحية حظا وافرا في إظهار ضعف المرأة وتهميش أدوارها الحقيقية ومن الملاحظ أن أغلب النصوص المسرحية يكون الشخص البطل فيها رجل ومصدر الشر والضعف هي المرأة، ومن خلال تتبع ظهور المرأة في مسارح البلدان العربية نجد أن أدوارها تقتصر على المتعة والضعف وأنه لا يوجد مراعاة لإنسانيتها، فقد كانت تقوم بأدوار تافهة وضعيفة، وكان الرجال يجد فيهن التسلية والمتعة، هذا إلى أنه كان من الميسور جعلهن نافعات في الأعمال المألوفة كالأكل واللبس والضرب وألا يتجاوزن هذه الحدود.

لكن مع ظهور حركات التحرر الوطني في العصور الحديثة ودعوتها لمبادئ التحرر وإعلاء شأن المرأة والمطالبة بتعليمها وكسر كافة الحواجز التي تعيق مسيرتها الإنتاجية في المجتمع، طرأت تغييرات جذرية في طرح قضايا المرأة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

وتحولت نظرة الأدب حول قضاياها السطحية الهامشية إلى قضايا تحرر ورفض لكل ما ينقص من الحق في مشاركتها في جميع جوانب الحياة، فنجد صورها في النصوص المسرحية العربية متعددة وذلك بعدد القضايا التي تطرقت لها.

وقد تعددت صور ذلك في عدة مسميات منها (مسرح نصر المرأة)، و(المسرح النسائي)، حيث احتلت موضوعات المرأة وموقعها على خريطة المجتمعات العربية حيزا كبيرا خاصة في الفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين باشتداد النقاش حول موضوع المرأة في المسرح، حيث تعالت صيحات المدافعين عن المرأة وعن حقها في المساواة بالرجل في جميع الحقوق، بل تخطى الأمر إلى مناداة أصحاب هذه الدعوة بالثورة على العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية عامة التي ظلمت المرأة منذ أزمان بعيدة.

وفي دراسة بعنوان: (الشخصية النسائية في مسرح توفيق الحكيم قراءة نقدية تحليلية) يقول أحمد صقر: احتلت المرأة في مسرح (توفيق الحكيم) مكانة مرموقة عالية حيث كرمت وأعطيت حقها من التقدير والاحترام، ولم يعد ينظر إليها على أنها متاع مملوك للرجل، تأكل وتشرب

وتتجرب وكفى، بل أصبحت محترمة، خلافا لما كان سائدا. ومن ناحية أخرى تمتعت المرأة أيضا عنده بسمة أخرى تمثلت في أنها تقوم بالخطوة الأولى لتحريك كل الأمور المحيطة بها مما جعلها مركز الثقل بالمرحلية. هذا إلى جانب أنها تمتعت ببعض السمات التي تمثلت في قوتها التي يخشى بأسها، تحمل من صفات الرجل الكثير ولم تعد تلك المرأة المستكينة الضعيفة التي صورها الكتاب من قبل. (٥٥)

حيث صور (توفيق الحكيم) دور المرأة من خلال مسرحيته (شهرزاد) فجعل لها الحق في القيام بالخطوة الأولى المتمثلة في مبادرتها من أجل تغيير حال ترى أنه مشين، ويتحقق هذا لـ (شهرزاد) التي رفضت ما كان يقوم به (شهريار) تجاه النساء ونجحت في أن تصرفه عن حبه وعشقه لسفك الدماء وتحول إلى طلب المعرفة والعلم.

كذلك شخصية الغانية في مسرحية (السلطان الحائر) تتجح في إعطاء (السلطان) و(القاضي) بل الجميع درسا في إصرارها على أن يصححوا نظرتهم إليها كامرأة نظر إليها على أنها ساقطة تسعى من أجل المال واللذة، وتعطيهم درسا تبادر فيه وتوضح ضرورة التمسك بالقيم والقانون والابتعاد عن القوة.

إن (الحكيم) هنا ينجح في أن يجعل الغانية قادرة على إبداء الرأي، بل وتغيير ما حولها، فهي لم تعد المرأة التقليدية، بل أصبح لها الحق في المشاركة وإبداء الرأي في كثير من الأمور مما يجعلها قوة محركة دافعة لتسيير عجلة الأمور.

يتحقق عند (توفيق الحكيم) أيضا ملمح آخر يميز الشخصية النسائية في مسرحه وهو حقها في الاختيار والرفض فيما يتعلق بأمور الزواج والحب، وتتحقق هذه السمة في مسرحيته (السلطان الحائر)، ف(الغانية) التي اشترت السلطان وأجلسته إلى جوارها وأصرت على حقها في أن تتمتع بوقتها، كيفما تحب، نراها تصر على أن يبقى (السلطان) معها تلك الليلة إلى أن يؤذن المؤذن لصلاة الفجر، وهنا نرى أن (الغانية) تحدث (السلطان) وتطلب منه أن يشاركها في الاستمتاع بالغناء والموسيقى، ويتساءل (السلطان) هل هذا كل ما تطلبه، فتجيبه أنها لا تسعى إلى أكثر من ذلك.

وهذا ما حدث بالفعل أيضا مع شخصية (شهرزاد) التي استطاعت برغم القيود الظاهرة أن تمارس ميولها دون قيود حقيقية عن طريق التحايل على (شهريار)، وتتجح في أن تنفذ حياتها، وتستمتع بتحقيق ما تتمناه، وأكثر من ذلك نجاحها في تحقيق التغيير في شخصية (شهريار).

وتضيف المؤلفة: سمة أخرى أراها تتحقق في مسرح (توفيق الحكيم) فيما يتعلق بملامح الشخصية النسائية، وأقصد به أن المرأة كشخصية نسائية قد صورت ولها بعض الملامح من عيها وقدرتها على إبداء الرأي واتخاذ القرار، إلا أن هذا لا يعنى أنها صورت بملامح لم يعتدها

الناس من قبل، بل وجدنا الرقة والأنوثة وفيض المشاعر هذا يتحقق إلى جانب ما ظهر من ملامح الخشونة والقسوة في الشخصيات النسائية مثل (شهرزاد) حيث تحمل الأنوثة والرقة ومشاعرها الفياضة وأيضا شخصية (الغانية) في مسرحية (السلطان الحائر) وشخصية (براكساجورا) في مسرحية (براكسا).

إن تميز هذه الشخصيات النسائية بقدرتهن على اتخاذ القرار وإبداء الرأي لم يقلل من شخصياتهن وقيمتها، ذلك أن شخصياتهن لم تحرم ما تتمتع به الشخصية الإنسانية من مشاعر الرقة وفيض الأنوثة والحب مما جعلهن شخصيات باقية خالدة.

سمة أخرى تتحقق عند شخصيات (توفيق الحكيم) النسائية ألا وهي أن النساء يدلين في بعض الأحيان بآراء لا تتفق مع قدراتهن وطبائعهن وما يتوقع منهن الجمهور مما أدى ببعض النقاد إلى وصفهن بأنهن أبواق لآراء المؤلف وليس لهن الرأي الحر المستقل.

كما اهتم (الحكيم) بتصوير المرأة في معظم مسرحياته، تتخلص من تبعيتها للرجل، فعلى سبيل المثال في مسرحية (إيزيس)، تتخطى المرأة حدودها التقليدية وأدوارها المنوطة بها إلى كونها امرأة قادرة وفاعلة ومؤثرة على الأحداث، فهي لا تكتفي بمشاهدة ما يحدث ولكنها تسعى وتناضل من أجل حفاظ ابنها على عرش أبيه، ومن خلال مسرحيته (السلطان الحائر) يصور المرأة القادرة على تغيير كل ما حولها، إنها (الغانية) التي تعدى (الحكيم) رسم صورتها وملاحمها التقليدية لجعلها امرأة تمسك بزمام الأمور وتطبق القانون على (السلطان)، إنها (المرأة الجديدة) المستقلة، غير التابعة للرجل، إنها تخطت حدود الضعف والعجز والإرتكان إلى الرجل.

إن (توفيق الحكيم) بذلك يكون قد قدم صورا ونماذج عديدة لشخصية المرأة من خلال بعض مسرحياته، ولعله في ذلك أراد أن يوضح ما أثّير حول عداوته للمرأة، ذلك أنه كان من المناهضين لحركة تحرير المرأة التي نادى بها (قاسم أمين)، إلا أنه رغم ذلك لم يدعو إلى أن تمكث المرأة في المنزل وتحترم حقها في التعليم والثقافة، ولكنه حدد أن كل هذه الأمور لا يرفضها ولكنه يبدي تخوفه من أن يؤدي تيار الحياة العصرية إلى جرف المرأة بعيدا عن واجبها الأسامي الذي حدده (الحكيم) في تربية الأولاد ورعاية الأسرة.

وعليه نستطيع القول إن (الحكيم) لم يكن كارها لهذه النوعية من النساء اللاتي يحفظن أسرهن ولكن كراهيته وجهت إلى المرأة المتحررة كما اتضح في مسرحياته (المرأة الجديدة) ومصير صرصار إذ أعلن (الحكيم) في كتابه المعنون بعنوان (حماري قال لي) عن عداوته لهذه النوعية من المرأة التي تنسى واجباتها وتريد أن تتخطى حدود المشاركة إلى حد السيطرة على الرجل وتحويله إلى تابع لها.

وربما تكون البيئة التي نشأ فيها (الحكيم) هي السبب في هذه التكوينة النفسية.

المرأة في المسرح المصري:

إن اهتمام الكثير من كتاب المسرح المصري بالمرأة تجسد في الكثير من أعمالهم، فقد صورها (صلاح عبد الصبور) في ثلاث من مسرحياته تشترك فيهن النساء بملامح ثابتة، أهمها (أنهن جميعا نساء مغتصابات عاجزات مغلوبات على أمرهن يعشن على أمل الخلاص والتحرر والإنجاب، وإن اختلفت كل منهن وقدرتها على مواجهة مصيرها والانتصار على مغتصبيها، وعليه نستطيع أن نرصد هذه الملامح في مسرحياته (الأميرة تنتظر) و(بعد أن يموت الملك) و(ليلي والمجنون)، فمن خلال مسرحيته الأولى تظهر شخصية (الأميرة) التي وقعت في شباك (السمندل) الذي سيطر عليها واغتصبها وأراد أن تويده وتثبته على العرش وتعود إليه بنفوذ المفقود، إلا أنها لا تتمكن وحدها من التخلص منه فيعاونها (القرندل) ويقتله، مما يظهرها نموذجا للمرأة الضعيفة التقليدية التي لا تحقق تحررها إلا بسلطان الرجل. (٥٦)

وكذا الحال في مسرحيته الثانية حيث تظهر شخصية (الملكة) متوافقة مع شخصية (الأميرة) في المسرحية السابقة، فهي ضعيفة مغتصبة من قبل الملك، إلا أنها سرعان ما تكشف عن قوتها حين تواجه (الملك) بعدم وجود طفل في أحشائها، فيموت وتحرر منه، إلا أنها مع ذلك تعجز وحدها في إظهار ملامح (المرأة الجديدة) المستقلة عن الرجل، ذلك أن الشاعر هو القادر على إعادة ملكها المسلوب، فهو الذي منحها طفلها الذي تمنته، إلا أنها مع ذلك ضعيفة، وهو ما يتكرر في مسرحية (ليلي والمجنون).

أما عن ملامح شخصية المرأة عند (لطفى الخولي) فنستطيع أن نرصد ملامح (المرأة الجديدة) من خلال مسرحياته (القضية) و(الأرانب)، حيث تقدم كل مسرحية نموذجا لـ المرأة الجديدة القادرة على تغيير مصيرها وحدها، المستقلة عن الرجل، والواعية لمصيرها، فمن خلال مسرحية القضية يقدم المؤلف شخصية (نبيلة)، ومن خلال مسرحية (الأرانب) يقدم شخصية الزوجة المحامية الواعية لما تود أن تقوله أو تفعله، مما يجسد انعتاقها من عبودية الرجل وتحقيقها لحقوقها كاملة، ولكن ليس عن طريق الرجل الذي يمنحها إياها بل عن طريق قدرتها على تحقيق ذلك.

ونتعرف أيضا على ملامح الشخصيات النسائية في مسرح (مصطفى محمود) من خلال مسرحيته (الشيطان يسكن في بيتنا)، حيث يجسد المؤلف ملامح شخصية (سونيا) التي تعي جيدا هدفها، الواعية لمصيرها، التي تنجح في تقديم صورة مستقلة للمرأة تتكرر من خلال باقي الشخصيات النسائية الأخرى.

الفصل السادس:

صورة المرأة في المسرح الخليجي

عندما نبدأ بتاريخ المسرح في وطننا الخليجي.. لابد أن تكون نقطة البداية من المسرح الكويتي الذي كانت له الريادة في دول الخليج.. وعندما نسلط الضوء على المسرح الكويتي الذي بدأ مع التطور السياسي والاقتصادي.. هذا التقدم هو من ألزم الشعب الكويتي بطبقاته بالتحول الملحوظ لمواكبة عجلة التطور والتقدم.. وكانت المرأة وسط هذا التقدم لها دور بارز ومهم.. والتحول قد لحقها من جهل إلى علم واعتلاء مناصب لها خطورتها..

وبرغم ذلك نجد بأن الكاتب المسرحي في الكويت لم ينظر إلى ذلك التحول.. بل نجد بأن بدايات المسرح الكويتي كان دور المرأة ثانوياً، بل كانت صورة للمرأة الدلوعة أو غير المبالية.. ونسج من خلالها بطلات مسرحياته، ونسي أو تناسى أنماطاً لها، تاريخها المشرف سواء بعد التحول أو قبل تلك النقلة الهائلة.

وقد اكدت ذلك الناقدة فوزية مكاي في مؤلفها: المرأة الكويتية في المسرح الكويتي، الصادر عام ١٩٩٣، معربتا فيه ان المسرح الكويتي قد جسد صورة المرأة من خلال قضايا هامشية بعيدة عن الحقيقة مشيرة الى ان هذا التناول فيه تجني كبير على حق المرأة التي وصلت الى أعلى المراتب العلمية والثقافية سواء داخل أو خارج الكويت.(٥٧)

ولفتت الى ان المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية قد تكون عكسية وقد تكون طردية، فحينما تزداد الضغوط على المجتمع يظهر المسرح ويبرز دوره المهم في التغيير. وازافت ان التجربة المسرحية في الكويت منذ العقد الخامس كونت نموذجاً في تناول الصورة بعيدة الشبه عن صورة المرأة الحقيقية مشيرة الى ان الكاتب المسرحي في الكويت اختار ذلك النموذج من الدراما الأسرية بتركيبة بعيدة عن الواقع من خلال تجسيده نمطا غريباً للمرأة التي لم يكن لها وجود فعلي في ذلك الوقت.

أن المرأة الكويتية بل الخليجية فحسب في الماضي كانت هي عماد الأسرة في غياب الرجل الذي كان يستمر لوقت ليس بقصير، فكانت دفة الحياة في يديها تسير بالأيام إلى الأيام بأقل القليل.. هذه المرأة ألم يكن لها دور ريادي بطولي وهي نفسها البنات التي تعلمت بعد ذلك واعتلت أماكن لها خطورتها سواء في الجامعة أو في السياسة أو الصناعة أو الطب أو غيرها من الميادين العلمية والعملية..

تلك هي المرأة الخليجية والتي للأسف تهاون المسرح الخليجي أن يجعلها محور أساسي في كتابة مسرحه إلى الآن.

وإذا كان المجتمع الخليجي والعربي بل والعالمي قد أقر للمرأة مكانتها التي تسعى دائماً إلى الحفاظ على مستواها.. بل وتعمل جاهدة على الارتقاء بها بلا حدود.. فهي التي كما ذكرنا من قبل قد اعتلت عرش ممالك عظيمة ومازالت.. وهي التي وصلت إلى أعلى المناصب السياسية بالانتخاب المباشر الحر وليس بالتعيين..

ومن ذلك الواقع الملموس في المجتمع، ومن حيث أن المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية مترابطة، قد تكون إيجابية وقد تكون سلبية.

بمعنى أنه حينما تزداد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح ويبرز ويتقدم ليظهر دوره المهم في تغيير المجتمع.

كذلك حينما يسبق المجتمع المسرح بظهور ثورة بمعنى تغيير يتحول المسرح كي يلحق بهذا المجتمع الجديد.

يقول برنادشو في كتابه دليل المرأة الذكية:

لقد سعيت أن أجعل من مسرحيتي الأولى (مهنة المس وارين) أن أجعل من المسرح الانجليزي منصة ممتعة فكريا واجتماعيا واقتصاديا وسياسيا، لمناقشة كل القضايا بصراحة وحرية.

فقد رفضت كل حيل المسرحية المحكمة الصنع التي لا تهدف إلا إلى التسلية الرخيصة والعابرة. بحيث يخرج الجمهور من المسرح ولم يتغير فكره على الاطلاق. (٥٨)

مما جعل المسرح مرادفاً للكباريه.

فعلي سبيل المثال نجد المسرح في منطقة الخليج العربي قد تخطى مرحلة هامة كبيرة محدثاً بذلك تغييراً جذرياً انتقالياً.

وكان للمسرح دور إيجابي يواكب ذلك التغيير، ولكن إذا تتبعنا دور المرأة وقضاياها نجد بأن المسرح الخليجي ككل لم يسلط الضوء عليها بل جعل منها محورا ثانويا لا يحرك ولا يغذي المحور الأساسي.

أن المرأة الخليجية لا تطلب المبالغة في محاكاة قضاياها في المسرح بل تريد محاكاة الصورة الكائنة فقط لكي توضح خطوطها ومعالمها.

فإذا نظرنا للمسرح الخليجي في العقود الثلاثة الماضية نجده قد حقق للمرأة صورة مشوهة لا تمت للأصل بوجه شبه من قريب أو بعيد، إنما اتخذ من نمط غير مسئول أساسا بنى عليه بناءه الدرامي للصورة وهي الفتاة المدللة غير الواعية المراهقة المسرفة الراكدة غير العاملة أو ربة البيت المهملة لكل شيء والمسرفة لدرجة تصل بها إلى خراب محقق.

ولم يتوقف الامر عند هذا الحد، بل نجد بعض المسارح الخليجية تفقد العنصر النسائي.

فهل هذه هي صورة المرأة في الواقع؟

إن المسرح بصفة خاصة والفن بصفة عامة ظاهرة إنسانية اجتماعية لا بد لإنتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب، وذلك الإنتاج هنا والذي نحن بصدد الخوض فيه هو المسرح.

والمسرح صورة إما صادقة لحياة يريد الكاتب أن يوضح معالمها كما هي كي تكون هدفاً للغير، أو أن يكسب الشخصية هالة من نور إضافة لما تتمتع به في الواقع.. ولكن ليس العكس فإن

انتقاص الشخصية من مكانتها الواقعية على المسرح وضع غير مقبول ولن يؤدي النتيجة المرجوة من ذلك الفن وهو المسرح.

مجل القول إن بدايات ونشأة المسرح الخليجي قد شهدت اختيار صورة للمرأة وجسدها من خلال موضوعات هامشية، بل لم يقتصر على ذلك، فنجد أغلبية الكتاب سواء ذكورا أو إناثا لم يقوموا بتسليط الضوء على قضايا المرأة، وهي كثيرة مثل العنوسة والزواج من أجنبي والطلاق وغيرها من مشاكل تحاكي واقعنا وللأسف لم يساعدها المسرح بأن يكون لها منبر يعكس قضاياها.

إن فقر قضايا المرأة وإبراز صورتها في المسرح لم تقتصر على الدول الخليجية بل المشكلة يعاني منها أغلبية الوطن العربي.

مع العلم بأن المرأة الخليجية تحمل تحت عبائها الكثير من القضايا التي تجعلها محورا أساسيا في المسرح والمجتمع.

والآن في الطفرة الفنية وبخاصة المسرحية التي تشهدها منطقة الخليج العربي من كتابات ونصوص وعروض ومهرجانات ومؤتمرات وهيئات مسرحية،

نلاحظ التركيز على قضايا المرأة من خلال أعمال مسرحية كثيرة، ويكاد لا يخلو عمل مسرحي جاد من طرح ما لإشكاليات حياتها الواسعة التي تعكس بحد ذاتها قضايا المجتمع، فهناك أعمال مسرحية تشعبت في مضامينها وأبعادها، منها ما ناقش قضية المرأة متجها إلى معاناتها الإنسانية والاجتماعية والقانونية بشكل مباشر، فنقدها وصولا إلى نقد البيئة الاجتماعية، التي تفرزها دوما وتعيد إنتاجها عبر أجيال وأجيال، وإن حصل تطور في بعض أحوالها، إلا أن معاناتها باقية بأشكال أخرى، مثلما طرح العرض العماني (انت طالق) من تأليف (راضي علي حسانين) الذي ناقش عادات وتقاليد وظلم المرأة من خلال عدة محاور، ليس فقط حرمانها من الدراسة، بسبب خوف الأهل من المشاكل المحتملة، أيضا تم تصوير كيف ينظر إليها كدمية، كما يجب أن تتوفر فيها مقومات السلعة للبيع، دون النظر إليها كإنسانة، ليعيد المجتمع إنتاج نفس الأفكار والمفاهيم من خلال المرأة ذاتها التي أصبحت تؤمن بشكل تلقائي بالأفكار التي تظلمها، إذ انتقد العرض تلك التربة الخصبة لذلك الظلم، مقدما أبعادا أكثر عمقا للأفكار، خصوصا أنه صور وضع المرأة على لسانها ولسان الرجل، كونهما شركاء في الحياة والمشاعر والطموحات، مما يحيل مقولته إلى تساؤلات واسعة، لماذا هذا الظلم؟ طالما أن النتائج تعود بالسلب على الجميع، وكان هناك عرض (الخوف) تأليف خليفة البلوشي، ذلك العرض الذي حمل شكلاً فنياً خاصاً، استطاع أن يترجم المقولة بشكل عبقرى، فهو يدور ضمن حوار افتراضي وحالات افتراضية تحصل بين الرجل والمرأة، ليكتشف المتلقي أنها أفكار مسبقة، وهذه الحالة لن تكن حاضرة، لولا رسوخ مفاهيم سائدة ومسيطرة في المجتمع، يعرفها أفرادها عن ظهر قلب دون أن يعيشها وقبل أن تقع، فأعطى العرض صورة فاضحة عن بيئة المجتمع كثافة وبنية اجتماعية،

من جهة أخرى حضرت عروض ناقشت طروحات مليئة بالتمرد والتحدي للواقع الظالم كما هو عرض (بيت الدمية) فهو عرض قديم حديث مأخوذ عن نص عالمي، يتحدث عن ثورة المرأة ضد ظلمها التاريخي وتحديها لكل هذا الواقع، فهي تضحي بكل حياتها، وتقدم كل ما تستطيع من أجل أسرتها وإنقاذها، فيأتي زوجها ليسجل نقطة ضدها، على أنها في سياق الأخلاق، لصالحه، دون أن يتبين الحقيقة، عند ذلك تنمرّد، ولم تقبل اعتذاره ثائرة لكرامتها وظلمها، الذي لم يقف عند ذاك الاتهام فقط،

بالإضافة الى عدة أعمال اعتمدت على الرقص التعبيري لتصوير معاناة المرأة النفسية والاجتماعية عبر طريقة فنية خاصة، وجمالية هذه التجارب، أنها قدمت أفكارها من خلال الرقص الأكاديمي ولغته، كي يعبر عن عوالم داخلية مكتظة بالصراعات والحيرة والألم والخوف، وحتى تصوير رحلة ظلمها عبر التاريخ، مثل عرض (النصيب) الذي نهض بكامله على حركات تعبيرية وإشارات تصور دواخل المرأة ومعاناتها النفسية التي ارتبطت بمخبرها كما مظهرها، من خلال شكل مسرحي خاص تألق ك لون فني بامتياز، في نقل تلك الحالات العميقة، فأظهرت مقدرته كأسلوب يملك آليات التعبير البليغة، وتاليا التصوير للمعاناة الإنسانية لامرأة، تعيش داخل عوالم واسعة، تنتقل فيه من سجن إلى آخر، فكان الخوف والخجل والارتباك، ثم المحاولات الدائمة للانعقاد من كل تلك السجون المقفلة من المجتمع والرجل وغيره من العلاقات التي ترخي بثقلها عليها، رغم محاولات التمرد المستمرة،

أيضا العرض العماني (منتهي الحب.. منتهي القسوة) من إخراج (جاسم البطاشي)، الذي اهتم بالمرأة من منظور خاص، فأظهر مأساتها الفردية، كي يدين مفهوم استغلال المرأة، كما اظهر استثمار واستغلال النساء دوما، كي يعري ظلما كبيرا لطالما وقع على كاهل امرأة تؤخذ بالخدعة والغدر إلى الهاوية خصوصا أن تلك المرأة تتشابه مع كل نساء الأرض، عندما يتم استغلالها واستغلال فقرها وحرمانها وحققها في التطلع إلى الحياة الأفضل ليتم تسخيرها، ثم التخلص منها، وعلى قدر ما احتوت حياتها من الأجواء الأسطورية التي أوهموها بعيشها، كانت المأساة الفردية التي عاشتها تلك المرأة، ليكون العمل كغيره من العروض المسرحية التي ناقشت وضع المرأة، وأحد حالاتها بعمق كبير، ومن منظور مختلف قادر على تعميق الأحاسيس بحالتها تلك، سواء كنا مع سلوكيات تلك الشخصية أم ضدها، وقد تمكن العرض المسرحي بأسلوبه وبحرفيته الفنية وأجوائه الشاعرية والحلول الإخراجية، على إيصال كل تلك الحالات وأبعادها بعمق مؤثر.

الفصل السابع:

صورة المرأة في المسرح الاماراتي

يبدو أن غياب رب الأسرة في أسفار الصيد والبحث عن الرزق قد خلق عبئاً إضافياً على كاهل المرأة، ولكن وبعد قيام الدولة الاتحادية، وبعد أن تحسنت الظروف الاقتصادية، صارت المرأة تبحث عن هوامش إضافية داخل المجتمع لتثبت فيها وجودها، وبهذا فإن بداية السبعينات تمثل فورة لافتة على مختلف الأصعدة لا سيما الأدبية والفنية منها، حيث يمكن القول إن المرأة الإماراتية صارت تمتلك مفاتيح كسر عزلتها، التعليمية والاجتماعية.

وجاءت صورة المرأة الإماراتية في المسرح متفاوتة، بين العروض التقليدية التي تقدم المرأة بصورتها المعتادة والمترسخة في الذاكرة الجماعية للجمهور، من خلال نموذج المرأة التي تفضل أن تكون تابعة للرجل، فهي الزوجة المطيعة والأخت المغلوب على أمرها، وهي الأم التي تعطي بلا مقابل.

وفي الوقت ذاته ظهرت صورة مغايرة من خلال صورة المرأة في العروض التجريبية الحديثة، التي تفاوتت بين الأدوار المتحررة، وبين تلك التي ترتبط بالرمز أكثر من ارتباطها بالواقع الاجتماعي.

كان المسرح في الإمارات السباق بين سائر الفنون الدرامية في إثبات إبداع المرأة دون بقية الفنون والآداب الأخرى في تسجيل حضوره، إلا أن العنصر النسائي ظل بعيداً عن المشاركة للفترة من نهاية الخمسينات حتى بداية السبعينات، وبعد هذه الفترة سجلت المرأة حضوراً متميزاً في المسرح، يرجع إلى العديد من العوامل التي أسهمت في ظهور المرأة المسرحية الإماراتية:

أولاً: سوسيولوجية: برزت بعد تبلور الوعي الاجتماعي لدى الأسر بسبب الانفتاح الثقافي مع دخول واقتحام وسائل الإعلام البيوت عبر الفضائيات والإنترنت.

ثانياً: اجتماعية: بدأت بظهور فن التمثيل ضمن النشاط المدرسي، وظهور فرق التمثيل في النوادي الرياضية وجمعيات الفنون.

ثالثاً: علمية: أدت إلى ظهور مجموعة فتيات درسن الفنون المسرحية، إذ باتت مشاركة المرأة في العملية المسرحية: إخراجاً وتمثيلاً وتأليفاً، صادرة عن تخصص ومعرفة عميقة بقضية المرأة العربية.

اجتمعت هذه الأسباب لكي تسهم في خلق مسرح عملت فيه المرأة مخرجة وممثلة ومؤلفة، وتناول قضية المرأة وعالجها من منظورين اثنين: المرأة كرمز والمرأة والسلطة الذكورية. في أغلب المسرحيات، تستخدم المرأة كرمز إلى الأرض أو إلى الشرف أو إلى الثورة، ومن هذه المسرحيات:

تقول إيمان عون: أردت منحها صوتاً أنثوياً أتياً من أعماق تكوينها، فجاءت امرأة بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، بضعفها وعنفوانها، بشبقها وحكمتها، بعطائها وألمها.

وفي مسرحية (موال اجدادي) رسالة وطنية، إنّه عمل يحمل صفة من امرأة وطنية حرة ترفض تدنيس الأرض والعرض، ترفض الخيانة حتى وإن كان الخائن زوجها.

كما أن المرأة تبدو أيضاً كرمز في (مسرحية شوارع خلفية)، محاكمة صورة من صور استعباد وازلال الرجل للمرأة عبر تحرشه بها من خلال الهيمنة الذكورية وسعيها للانعتاق والتحرر حتى تنتصر لذاتها ولبني جنسها عارضة رسالتها في الحياة عبر الرقص.

خصوصية المرأة الاماراتية كقضية نسوية تخضع للسلطة الذكورية وانجلت هذه الخصوصية عندما خرج الإبداع النسوي في المسرح الاماراتي ليوافق الثقافة المهيمنة وتجلياتها، وليطرح رؤية جديدة للتعامل تحمل في طياتها، لغة الإبداع الذي يعزز الاستقلال ويرفض الامتثال والإذعان ويرسخ الاحتجاج، ويسير وفق نسق التغيير.

وتتسم هذه الرؤية بأنها حدثية متمردة، ومتجاوزة، ومجددة، وتسهم في تكوين هوية المرأة الفنانة، ومفهوم الذات دون الوكالة.

انطلاقاً من هذا المفهوم نركز على حالة التناقض التي تعيشها هذه المرأة، أم من خلال مسرح نسائي يثير المسألة عن خصوصية الرؤية للمخرجة المسرحية في هذه المرحلة، التي غالباً ما يعبر عنها بالهوية الجنسية.

ومع تطور حركة المهرجانات المسرحية بالدرجة الأولى صار هناك مجال للحديث عن دماء جديدة ترفد الساحة الفنية وأصوات مختلفة ولو أنها خجولة بعض الشيء في رسم ملامح المشهد المسرحي في الإمارات.

ولعل الحديث عن إبداع المرأة الإماراتية في شتى المجالات يكتسب ميزة مهمة في الكشف عن تفاصيل رحلة صعبة من إثبات الذات فرضته الطبيعة بظروفها المناخية القاسية والجو الاجتماعي والأسري الذي كان يفرض قيوداً ظالمة على كل اجتهاد تقوم به المرأة الإماراتية.

وكان من أهم الأسماء التي ظهرت:

موزة المزروعي، رزيقة الطارش، مريم سلطان، ريحانة التمري، رئاسة عبد الرحمن، عابدة حمزة، سميرة احمد، غصن سالم، مريم سيف، موزة سعيد، ولكن فعليا بدأت أول مشاركة جادة ومباشرة من قبل الفنانتين الكبيرتين شادية جمعة، ومنى مبارك اللتين تعتبران أول من مثل الدولة خارج نطاقها، فقد سافرتا إلى الجماهيرية الليبية لتمثيل دولة الامارات العربية المتحدة في عرض (غلطة أبو احمد) في مهرجان كان يعد أحد المهرجانات العربية الرائدة وكان اسمه مهرجان الشباب العربي والعرض كان من إخراج (فؤاد عبيد).

وفي ذلك تشير الفنانة الرائدة رزيقة الطارش:

أن تلك الفترة تعتبر من السنوات المتعبة على كافة الأصعدة، ففترة التأسيس لبنة تحتية قوية لدولة عصرية ربما حملت شروطا إنسانية وحياتية صعبة، فكيف هو الحال بالنسبة لحضور المرأة في مختلف الفعاليات الأخرى، وعلى رأسها الفن الذي كان البوابة التي قدمت المرأة الإماراتية في مجال غير مطروق قبل الآن في الخليج، وهذا ما يجعل من سيرة حياة المرأة في المسرح الإماراتي شيقة وجذابة في آن لأن فيها أحداثا متغيرة. (٥٩)

كما استطاعت الفنانة القديرة سميرة أحمد أن تشكل حضورا استثنائيا للممثلة الإماراتية عبر حضورها للعديد من المهرجانات وترويجها أهم ممثلة في مهرجان قرطاج الدولي نهاية الثمانينات في مسرحية (مقهى أبو حمدة) إلا أن بداية الرحلة كانت صعبة،

وفي هذا تقول سميرة أحمد:

في كل مرة يطرح فيها موضوع مشاركتنا الأولى في المسرح المحلي أتذكر في شريط سينمائي سريع ما كان يحدث معي في تلك الأيام التي زينت بالتعب والتحدى والشقاء وربما بعد فترة من الزمن يصبح للعذاب لذة الذاكرة ومتعة الخوض في تفاصيله.

ولعل صعوبة العمل في المسرح كانت تكمن في المجتمع الذي ننتمي إليه المجتمع الذي لم يتفهم بعد طبيعة عمل المرأة، وكنا نتساءل: كيف يمكن للمجتمع أن يزدهر دون أن تعمل فيه المرأة التي تعتبر نصفه، وبالتالي العمل الفني لن ينجح بدون وجود المرأة.

وبالفعل لقد واجهتني صعوبات قاسية في بداية عملي في المسرح وكان ذلك عام ١٩٧٧، حيث انطلقت في تلك الفترة أعمال مسرحية تبحث عن وجوه نسائية فشاركنا وكانت المشاركة مفيدة وممتعة ولكنها كانت مصيبة بالنسبة لي.

وطبعا أهلي لم يتقبلوا الفكرة وفي أول يوم عرض مسرحي جاؤوا لمشاهدوا العرض دون أن يعرفوا أن ابنتهم وأختهم تمثل على خشبه المسرح، كانت ردة فعلهم قاسية ولكنهم تقبلوا ذلك في

وقت لاحق والحمد لله بعد أن شاهدوا أن ما أقدمه يمثل نماذج مشرقة لدور المرأة في بناء المجتمع. (٦٠)

وفي سياق متصل تروي مريم سلطان:

ان هناك مواهب أنثوية مميزة في المشهد الدرامي والمسرحي الإماراتي وایام زمان ساهمت الى حد كبير في تعميق حضور المرأة وعززت من المكاسب التي حصلت عليها مطلع السبعينات والعنوان الرئيسي لكل الوجوه الأنثوية التي ظهرت آنذاك واحد نتيجة مطالبات المجتمع بالتراجع ولكن في نهاية المطاف فزنا ونجحنا بتعبيد الطريق للجيل الجديد ولهذا يسعد المرء بولادة اسم جديد وجيل جديد ودماء حقيقية في المسرح المحلي كل حين. (٦١)

وعن المشاكل التي كانت تواجه المرأة في عالم المسرح،

تشير رزيقة الطارش في هذا السياق:

نعم لقد كان هناك ممانعة من قبل المجتمع الإماراتي لعملنا في التمثيل أو في المسرح ولكني بدأت الظهور في الاداعة أو فنقل إن الأهل تقبلوا فكرة أن يظهر صوتي فقط، ولكن هذا لم يمنعني من متابعة الطريق وتوسيع الهامش بشكل يجعلني أعمل في السينما والتلفزيون أيضا.

وتشير الفنانة أمل محمد:

أن الدعم الذي يحظى به المسرح الإماراتي من الحكومة قد أسهم في تعزيز ثقة المجتمع بالفن وجعل الكثير من العائلات تتقبل فكرة وجود بناتها على خشبة المسرح، مشيدة بجهود الرائدات وإمكانية أن تتضافر الجهود لتشكيل صورة تليق بالمرأة في المسرح الإماراتي. (٦٢)

وتعد أيام الشارقة المسرحية البوابة التي دلفت منها معظم الأسماء المسرحية الجديدة في المسرح المحلي ومنها: بدرية احمد، وعائشة عبد الرحمن، وهدي الخطيب، وفاطمة الحوسني، وأمل محمد، وبدور، وغيرهن من الفنانات اللواتي عكسن حضورا طيبا للفنانة الإماراتية.

هوامش الباب الاول

هوامش الباب الأول:

- ١- إبراهيم أبو عواد، الاساس الفكري للجاهلية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، (٢٠٠٧)، د.ط، ص: ٧٥-٧٦.
- ٢- سورة النحل، الآية: ٥٧-٥٨
- ٣- سورة التكويد، الآية: ٨-٩.
- ٤- إبراهيم أبو عواد، الاساس الفكري للجاهلية، ص: ٧٧-٧٨ .
- ٥- فضة عباسي بصلي، الصورة النمطية للمرأة في وسائل الاعلام وظهور الصحافة النسوية في ضوء تطور الحركات، مجلة العلوم - الاجتماعية والانسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، جانفي ٢٠٠٨، ع: ٣، ص: ١٤٨
- ٦- ابن منظور: لسان العرب- بيروت لبنان، مادة " صن و، ر" المجلد ٨ ط ١ ٢٠٠٤ ص ٣٠٤
- ٧- علي صبح: الصورة الادبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص ٥
- ٨- عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز: تحقيق محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت ١٩٧٨ ص ٦٥، ٦٦
- ٩- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي بيروت ط ٣، ١٩٩٢، ص ٣
- ١٠- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨ ص ٦٥-٦٦
- ١١- أحمد الشايب: أصول النقد الادبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢ ١٩٧٣ ص ٢٤٨
- ١٢- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط ٣، المركز الثقافي العربي بيروت، ص ٨٢
- ١٣- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية ٢٠٠٧ ص ١٢ ٢ .
- ١٤- مجموعة من المؤلفين: سيميائيات دراغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم - أدمير ميركورية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٧، ص ٩
- ١٥- هادي العلوي، فصول عن المرأة، دار الكنوز الادبية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٧، ص ١٢.
- ١٦- ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٤١٤، ١٩٩٣، ص ١٢٤.
- ١٧- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار الشروق الدولية، دمشق، ط ٤، ٢٠٠٤، مادة ص.و.ر، ص ١٤١
- ١٨- محمد بو زواوي، معجم مصطلحات الادب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، د.ط، ٢٠٠٩، ص ١٨٢
- ١٩- سعيد علوش، معجم مصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥، ص ١٤١.

- ٢٠- سيد صادق عبد الفتاح، موسوعة أقوال الفلاسفة والحكماء في عالم النساء، ج ١، مكتبة مدبولي، القاهرة د.ط، د.ت، ص ٢١٠
- ٢١- إميل ناصيف، أروع ما قيل في المرأة، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٨، ص ١٠٧
- ٢٢- حسين أحمد سليم، موسوعة أروع ما قيل في المرأة والحب والجمال، دار أسامة، الاردن، عمان، د.ط، ٢٠٠٥، ص ٣٠٨ .
- ٢٣- سيد صادق عبد الفتاح، موسوعة أقال الفلاسفة والحكماء في عالم النساء، ص ١٤٢ .
- ٢٤- إميل ناصف، أروع ما قيل في المرأة، ص ١١٦
- ٢٥- المرجع نفسه، ص ٩٣
- ٢٦- إميل ناصف، أروع ما قيل في المرأة، ص ١٣٦
- ٢٧- المرجع نفسه، ص ١١٥
- ٢٨- رضا عواضه، أسرار المرأة في كلمات، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩، ص ١٠
- ٢٩- أحمد صقر، صورة المرأة بين المسرح النسائي ومسرح نصره المرأة، الحوار المتمدن، العدد ٣٢٩٦ مارس، ٢٠١٥، ص ٢
- ٣٠- جانيت براون، الحركة النسوية في الدراما الامريكية المعاصرة: ترجمة تامر عبد الوهاب
- ٣١- احمد الشلبي، الاستفتاء واقع الادب المسرحي في سوريا: مجلة الموفق الادبي، ع ١٤، ١٩٧٢، ص ٢٥٢
- ٣٢- بولنوار مصطفى، صورة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري "مولاة اللثام" بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، ٢٠١٠، ص ٣٢.
- ٣٣- ميسون حنا، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث، دار غيداء، ط ٢، ٢٠١٣، ص ٢٣
- ٣٤- تمارا، الكساندروفنا بوتينيتسييفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، الفارابي، ط ١، ١٩٩٠، ص ١٦٦
- ٣٥- أحمد الكيلاني: تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة للمسرح، مجلة أصوات الشمال، جمادى الاولى، ٢٠١٦، ص ١١٨
- ٣٦- على عواد: تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية العدد ٦٧، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩، ص ٢
- ٣٧- فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة "دراسات في المسرح المعاصر"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠ ص ١٨١
- ٣٨- ارسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٨٣، د.ط، ص ٩٥
- ٣٩- إدوارد جردوف كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٢٤

- ٤٠- المرأة في الادبيات العربية المعاصرة (مصر نموذجاً) ، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ٢٠١٠، ص ٨٧
- ٤١- أنطونيوس بطرس: الادب تعريفه، أنواعه، مذاهبه، د ط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ٢٠٠٥م، ص ١٢٩
- ٤٢- روجيه عساف: سيمولوجيا المسرح، القاهرة، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤، ص ٢٨٣
- ٤٣- محفوظ كحوال، الاجناس الادبية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧، د.ط، ص ١٧
- ٤٤- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (مصر نموذجاً)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٠، د ط، ص ٢٦٤
- ٤٥- مأمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطرابات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط ١، ٢٠٠٨، ص ١١٣
- ٤٦- ريتشارد تمبلر: قواعد الحب ترجمة وطبع مكتبة جرير، الرياض، ط ٢، ص ٢٠١٠
- ٤٧- يونس، باسمه: آفاق الكاتبة ما هي الكتابة للمسرح، مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية الشارقة الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية. ٢٠١٢
- ٤٨- يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٤، ص ١٠١
- ٤٩- محمد سعيد فرح: البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨، ص ٤٣
- ٥٠- محمد يوسف: سواعد المرأة في الأدبيات العربية المعاصرة (مصر نموذجاً)، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠، ص ١٦١
- ٥١- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث دار الثقافة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٨
- ٥٢- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩، ص ٢٠٨
- ٥٣- إسماعيل محمد: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط ١، دار القلم، الكويت، ١٩٨٨، ص ١٣
- ٥٤- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي بيروت ط ٣، ١٩٩٢، ص ١٢١
- ٥٥- حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٨، ص ٣٨
- ٥٦- الساعاتي، سامية حسن: المرأة والمجتمع المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة. ٢٠٠٤، ص ٢٢

- ٥٧- فوزية مكاوي: المرأة الكويتية في المسرح الكويتي، الكويت، دار ذات السلاسل، ١٩٩٣، ص٩
- ٥٨- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط٢، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت ١٩٩٩م، ص١٢٨
- ٥٩- لقاء مع الفنانة رزيقة الطارش في افتتاح أيام الشارقة المسرحية ١٥ مارس ٢٠٢٢
- ٦٠- لقاء مع الفنانة سميرة أحمد في افتتاح أيام الشارقة المسرحية ١٥ مارس ٢٠٢٢
- ٦١- لقاء مع الفنانة مريم سلطان في افتتاح أيام الشارقة المسرحية ١٥ مارس ٢٠٢٢
- ٦٢- لقاء مع الفنانة أمل محمد في افتتاح أيام الشارقة المسرحية ١٥ مارس ٢٠٢٢

الباب الثاني.

سمات البنية النصية

في مسرح إسماعيل عبد الله

الفصل الأول:

الفنان إسماعيل عبد الله

السيرة والمسيرة



إسماعيل عبد الله السيرة والمسيرة.

ولد إسماعيل عبد الله في ١٥/١١/١٩٦٣.

مكان الميلاد خورفكان - الشارقة - الإمارات العربية المتحدة.

الوظيفة رئيس مجلس أمناء والأمين العام للهيئة العربية للمسرح.

الجنسية الإمارات العربية المتحدة.

الدرجة الدراسية بكالوريوس القانون والإدارة العامة جامعة الإمارات عام ١٩٨٥م.

الحالة الاجتماعية متزوج.

الأطفال ثلاثة أولاد وبنتان.

النشأة والتكوين:

بدأت مرحلة الطفولة التي قضاها إسماعيل عبد الله في منطقة السالمية في الكويت ثم في منطقة خورفكان في الإمارات، تربى على يدي امرأة ذات تجربة طويلة في الحياة هي زوجة جده مريم سعيد.

نشأ في منزل كبير يتوسطه حوش به بركة ماء اصطناعية كبيرة، جدرانها أسمنتية، وظيفتها تخزين الماء للاستفادة منه في وقت الحاجة. ومن خزانة ذكرياته يسرد قائلاً: ان هذه البركة عجيبة لأنها كانت ذات وظيفتين متناقضتين، تخزين الماء الذي يعتبر نبع الحياة، وتعذيب الأطفال.. ففي صباح كل جمعة يتجمع أهل الفريج في الليوان والنساء يندبن حظهن في البيوت المقابلة من بعيد.

أما أطفال الفريج فيتم جمعهم قريباً من البركة وتنصب محكمة مكونة من كبار الفريج لأطفال الفريج، حيث يتم النطق بالشقاوات التي اقترفها هذا الطفل أو ذلك خلال الأسبوع.

وأخطر ألوان العقاب، ربط رجلي الطفل بحبل يدلى إلى أن يقترب رأس الطفل من سطح ماء البركة. ويتم تهديده بإغراقه فيها إذا أعاد اقتراف شقاوات مشابهة.

ويستطرد قائلاً:

كان والدي قاسياً معي في التأنيب والعقاب. في إحدى المرات عاقبني برفعي إلى أعلى ثم رمانني فارتطم وجهي بالأرض وكسرت سني. وفي اليوم الموالي صحت فوجدت نفسي في المستشفى والوالد يقف على رأسي. من الممكن أن تكون القسوة التي في والدي، ربت في نفسي القدرة على تحليل الشخصية المغلقة القاسية والغامضة إلى حد ما. حتى إنني أتذكر أن والدتي كانت تخاف مناداة والدي باسمه، وكانت تتحين الفرصة كي يكون قريباً منها حتى تتحدث معه مباشرة من دون ذكر الاسم. وأتصور أن نجيب محفوظ لو تعرف إلى شخصية والدي، لكان قدم شخصية سي السيد بصورة أعمق.

فالثورة تولد من رحم الأحران كما يقول الراحل نزار قباني. والشخصية الثورية المتمردة على السائد، تولد من رحم الصدام والصراع والتمزقات النفسية والاجتماعية التي يمر بها الإنسان في مرحلة الطفولة. وكل منا يحمل في نفسه كما من الجروح يتفاوت من شخص إلى آخر، هذه الجروح لا تقبل الاندمال كما أن آثارها لا تقبل التغيير.

هذه الجروح هي التي تتحول في اللاوعي مع مرور الزمن، إلى مفردات نفسية تتجه بالشخصية نحو الثورية والتمرد على كل ما من شأنه أن يعيق حركة الواقع.

لذلك أتصور أن ثمة جانباً آخر في طفولة اسماعيل عبد الله أثر على دعم شخصيته بنوع من العنفوان والثورية، يظهران في نصوصه، والطفل اسماعيل لم يكن استثناء من هذه القاعدة.

والمتابع لكتابات إسماعيل عبد الله يلحظ قدر كبير من العنف، سببه مثل هذه الصور العنيفة المختزنة من مراحل الطفولة، حيث إنه من المقرر في علم النفس أن العنف الذي يتلقاه الإنسان في طفولته ولا يتمكن من الرد عليه لكونه مفروضاً عليه بالحق أو بالباطل من طرف الكبار، هذا العنف لا يتبخر، بل إنه يظل مخزوناً في اللاوعي الباطن، في تلك المساحة المظلمة التي تظل بدورها تطلب حقها أو تطلب الانتقام لنفسها.

هذا العنف الطفولي لا بد له أن يجد سبيل التصريف أو التفريغ السيكولوجي، سواء من خلال السلوك الاجتماعي أو من خلال الإبداع.

ولعل نص مجاريح يعكس تماماً هذا الجانب عند إسماعيل عبد الله، وهي حالة تكاد تكون موجودة في جميع نصوصه ولكن بدرجات متفاوتة، حيث تطمح هذه النصوص في مضامينها إلى وصف ما يحدث كما يحدث، أو وصف الواقع كما هو، مع الاحتجاج ضده بصوت عالٍ، كخطوة ضرورية على طريق تغييره.

كان الطفل اسماعيل يتردد مع والده إلى السوق الشعبي كل جمعة ما جعله أيضاً يحتك بالمفردات الشعبية التي لا تنفك عادة عن حالة السوق، ففي السوق نجد جميع الحرف والمظاهر التقليدية التي تعكس الثقافة الشعبية، الأمر الذي كان له الأثر الكبير في تكون التخيل الشعبي للطفل إسماعيل.

على رغم القساوة التي تميز بها والد الطفل اسماعيل، لم يكن معزولاً عن الواقع الاجتماعي، بل إنه كان يتمتع بشعبية قل نظيرها في تلك المرحلة المبكرة من التحول الذي حصل في منطقة الخليج بعد اكتشاف النفط.

والدليل على ذلك هذه الصورة التي يستذكرها اسماعيل عبد الله عن جنازة والده في ٣٠ مايو / أيار من سنة ١٩٧٠، حيث يقول:

لم أشهد في حياتي مجلس عزاء بتلك الضخامة. ولقد رأيت وأنا ذلك الطفل، رجالا نعم رجالا سيكون بكاء لم أشهد مثله في حياتي. ولا تخفى صلابة الرجال في ذلك العهد وقدرتهم على تحمل الشدائد والصعاب مهما كانت، لكن حبهم للوالد كان أقوى. أما جدي لأمي، فكان يتقبل العزاء بصمت وثبات طيلة الأسبوع الأول. وفي نهاية الأسبوع انفجر بالبكاء ودخل في حالة هستيرية يصعب تصويرها، إلى درجة لم يقدر أحد من الحاضرين على تهدئته.

كان والده الذي توفي والطفل اسماعيل لم يتجاوز الثامنة من العمر، شخصية شديدة الانغلاق وشبيهة بشخصية سي السيد المعروفة في كتابات نجيب محفوظ بجميع ملامحها وتفصيلها، حيث يقول البعض إنه كان صاحب ظرف ونكتة.

من المؤكد أن اسماعيل عبد الله ومن دون أن يشعر، أخذ الكثير من الظرف وروح الفكاهة والنكتة التي نجدها في كتاباته المسرحية، من روح والده المرححة.

كما أنه من المؤكد أيضا أن شقيق اسماعيل، الممثل المسرحي محمد عبد الله، تأثر هو الآخر بشخصية والده.

وعلى الرغم من الأثر السلبي للشدة والعنف في مرحلة الطفولة، إلا أنها لم تؤثر في مكتسبات النشأة، بل شكلت شخصيته بخصال الثقة في النفس، حيث تعد هذه المسألة السيكلوجية من أهم شروط الإبداع.

ولا شك أن الطفل اسماعيل اكتسب من والده أو ورث عنه- كما يقول- هذه الثقة وهذا الاعتداد بالنفس وسلاسة الحديث والقدرة على الإقناع وإدارة الأمور بحصافة وعقل راجح.

فكان والده شخصا شديد الاهتمام بالشأن العام، والدليل على ذلك أنه لم تكن تفوته نشرة أخبار. ولا شك أن الموهبة المسرحية نابعة في الأساس من حمل الهم العام والانشغال بالمشاكل اليومية لعامة الناس وأحاديثهم ومختلف الأشكال التقليدية التي يعبرون من خلالها عن مكنونات أنفسهم وما يطمحون إليه.

كما يسرد إسماعيل عبد الله جانبا آخر ساهم في تكوينه الفكري قائلا:
أذكر أن سيارة الفورويل توقفت بنا في وادي حام في الفجيرة، فاغتسلنا وارتحلنا قليلا.
وشدت انتباهي الجبال الصماء، كانت المرة الأولى في حياتي التي أرى فيها الجبال.

واصلنا الطريق إلى خورفكان، حيث سنكون ضيوفا على بيت أحد الأقارب، وكان بيتنا في طور البناء وكانت مادة الاسمنت قد بدأت تغزو المشهد العام للمباني. أما أغلب البيوت فكانت من العشب والكرين ولم يكن هناك أي مجال للمقارنة بين فريجننا في الكويت وبين خورفكان، التي كان ماء البحر يمتد فيها إلى أن يلامس جدران البيوت. وفي ساعات المد، تدخل الأمواج إلى البيوت. ما أثار انتباهي أمران:

الأول أن غروب الشمس يعني النوم، والثاني هو مساحة الفرح الواسعة في قلوب الناس في خورفكان، وهو فرح مصحوب بكرم لا يوصف، وعلمت فيما بعد أن الصيف في هذه القرية الصغيرة هو موسم الأفراح والأعراس.

كان منظر غزو الاسمنت للحارات القديمة وملاعب الصبا، مؤثرا على نفسية الطفل اسماعيل إلى درجة لا يمكن تصورها. تلك الحارات والفرجان التي انطلقت أحلامه فيها ومنها، والتي احتوت مساحات واسعة للفرحة وألوانا جميلة للفرجة الطبيعية والمرح البريء، في صور سرعان ما بدأت تنسحب مع زحف الألوان الرمادية للأسمنت والأبراج العالية.

ولعلنا نلمح الكثير من الإحياءات والدلالات المرتبطة بميل اسماعيل عبد الله منذ طفولته المبكرة إلى التأمل العميق للأشياء من حوله.

وعن تأثر اسماعيل عبد الله بالحكاية الشعبية التي كان يسمعهها من مصادر كثيرة، لكن الأساس في ذلك جده، حيث يؤكد قائلا:

كنت محبا لمجالس الرجال، وكان جدي يأخذني إليها حيثما كانت. كنت أسمع حكايات كثيرة وكلها مرتبط بالبحر وبثقافة شرق افريقيا والهند والبصرة، وكنت أأخذ في ذاكرتي طرائف ومفارقات ولهجات أسمعها للمرة الأولى، حيث كان البحارة القدامى يتقنون عددا كبيرا من اللهجات الافريقية والهندية، كما كنت أسمع عن تاريخ خورفكان الاجتماعي والبحري.

كما استفاد الطفل اسماعيل كثيرا من مجالس النساء أيضا.. فكان مكلفا بكتابة الرسائل التي يردن إرسالها إلى أقاربهن. وتعلم من ذلك التكليف العفوي، القدرة على الاختزال اللغوي، حيث كانت النساء يتحدثن وقتا طويلا، وكان من غير الممكن أن يكتب كل ما يقُلن.

لذلك كان يلجا إلى الاختزال ثم سرد ما اختزنه في الذاكرة موهما إياهن بأنه كتب حرفيا ما أملينه. وساعده ذلك في تشكيل شخصيته المسرحية التي بدأت أولى خطواتها في السنة الثالثة ابتدائي.

أمر آخر واقعي أسهم في تكوين الشخصية المسرحية للكاتب إسماعيل عبد الله، وهو أيضا عائد إلى مرحلة الطفولة، يتمثل في الخرافات أو الحكايات الشعبية والحوادث ذات العلاقة بعالم الجن والعفاريت. ويخص تلك السمات للفترة التي قضاها مع جدته.

ومن المؤكد أنه أخذ عنها الكثير من الحكايات والأساطير ذات العلاقة بالموروث الشعبي.

إضافة إلى الإجازات التي كان يقضيها الطفل إسماعيل في خورفكان، كانت بلا شك مصدرا ثريا آخر تزود منه بالحكايات والسوالف التي تقص وتحكى في الأعراس وما أكثرها في خورفكان في موسم الصيف، حيث ما تكاد تخرج من دار عرس حتى تدخل إلى دار عرس آخر. ولم تخل حياة هذا الطفل من الحوادث الفجائية غير المتوقعة.

كما يروي عن المرحلة التي عزم فيها أهالي خورفكان العودة من السالمية:

بعد مرور سنة على وفاة الوالد، فكرت أسرتي في إرسال أول شحنة من أغراضنا إلى خورفكان. كان البيت مزدحما بالصحن ومختلف الأواني، إلى جانب خزانات ماء كبيرة وبوابات حديد للبيت الذي كنا نبنيه في خورفكان. وكان الحداد قريبا من بيتنا في السالمية وصديقا للوالد. وفي الفترة نفسها قرر بعض الأهالي العودة، ولذلك أذكر أن بوما (سفينة) مشهورا بضخامته واتساعه جاءنا من خورفكان اسمه ممتاز كان يملكه النوخدة على ميرزا. وأذكر أن جميع أغراض الأهالي قد أصبحت مشحونة، وكان موعد السفر صباح اليوم التالي. وفي ساعات الفجر الأولى صحنوا على عويل امرأة تصرخ صراخا عاليا، ثم دخلت حوش البيت وهي تلطم وتصيح: مالكم ضاع يا أهل خورفكان، حلالكم ضاع..

فتجمع الجيران في الحوش حولها. وبعد أن هدا روعها قليلا قالت إن ممتاز قد احترق واحترق معه كل شيء مشحون داخله، فأصيب الأهالي بصدمة كبيرة لأن كل شفاء الاغتراب كان قد ضاع فعلا. أذكر أنه تم تشكيل فرقة ضفادع كويتية لانتشال ما يمكن انتشاله. طبعاً كل ما هو غير حديدي ضاع. وأذكر أنه تم العثور على باب بيتنا الحديدي. ومنذ ذلك الحريق، لم يعد الأهالي يشحنون أغراضهم إلا قبل السفر بساعات قليلة. ويقال إن بحارة أفارقة تأمروا ضد اليوم وأحرقوه.

الارهاصات الأولى للكتابة الادبية:

يسرد قائلا: أنني شرعت في كتابة القصة القصيرة وأنا في السنة الثانية إعدادي، ثم لم يستهوني الأمر فتركته، رغم أنني فزت بالجائزة الثانية في القصة القصيرة على مستوى الدولة، في مسابقة نظمتها وزارة التربية والتعليم.

اما علاقتي بالمرح فقد بدأت وأنا طفل بالمرحلة الابتدائية؛ كنت شقيًا في المدرسة بشكل غير عادي، وكان لدينا مدرس لديه بُعد نظر، ولديه القدر على اكتشاف الأساليب الأنجح في إعادة بناء الشخصية لدى الطلاب، وكان يتعامل معنا كأب.

المدرس وجد أن أفضل علاج لحالة مثلي هو المسرح، وجعلني أُمثل في مسرحية وأقوم بدور شيطان، كي يعرفني إلى أي مدى هذه الشخصية مكروهة بشكل غير مباشر، كي يهذب من سلوكي.

ولذلك من يومها وأنا أعمل بالمسرح، ولم أنقطع عنه، لأنه قادر على بناء شخصية مختلفة محملة بقيم إيجابية تعمل لصالح المجتمع.



المسيرة الوظيفية:

- ١- تأسيس فرقة مسرح خورفكان الشعبي عام ١٩٧٩
- ٢- تأسيس المسرح الحر بجامعة الإمارات عام ١٩٨١.
- ٣- تأسيس مسرح الطليعة بخورفكان عام ١٩٨٦.
- ٤- مذيع ومعد برامج في تلفزيون أبو ظبي عام ١٩٨٥.
- ٥- كبير المذيعين في تلفزيون أبو ظبي عام ١٩٨٩.
- ٦- ونائب مدير تلفزيون أبو ظبي بين ١٩٩٤ و ١٩٩٦.
- ٧- عضو في اللجنة العليا الدائمة لدول مجلس التعاون الخليجي للفرق المسرحية الأهلية منذ تأسيسها ولغاية عام ١٩٩٦.
- ٨- مدير تلفزيون أبو ظبي بين ١٩٩٧ و ٢٠٠١.
- ٩- مدير قناة الإمارات ١٩٩٩م.
- ١٠- مدير قناة أبو ظبي الجديدة في ٢٠٠٠.
- ١١- مديراً لـ إذاعة أبو ظبي بين ٢٠٠١.
- ١٢- رئيس مجلس إدارة جمعية المسرحيين الإماراتية منذ ٢٠٠٧.



- ١٣- عضو اللجنة العليا المنظمة لـ أيام الشارقة المسرحية منذ ٢٠٠٧.
- ١٤- عضواً في اللجنة الاستشارية التابعة لـ مهرجان دبي لمسرح الشباب ٢٠٠٨.
- ١٥- مدير "مهرجان المسرح العربي" منذ ٢٠٠٩.
- ١٦- رئيس مهرجان الإمارات للمسرح الجامعي منذ ٢٠١٠.
- ١٧- مديراً لـ المهرجان المسرحي الخليجي الثاني للأشخاص ذوي الإعاقة عام ٢٠١١.
- ١٨- رئيس مهرجان الإمارات لمسرح الطفل من دورته الثالثة.
- ١٩- عضو اللجنة الاستشارية لمهرجان دبي لمسرح الشباب.
- ٢٠- عضو الهيئة الإدارية لمسرح أبو ظبي.
- ٢١- عضو مجلس أمناء أكاديمية الشارقة للفنون الأدائية منذ ٢٠٢٠.
- ٢٢- عضواً في اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية التابعة لـ مجلس التعاون لدول الخليج العربية.
- ٢٣- ترأس فريق العمل لإعداد الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية وتم اعتمادها من وزراء الثقافة العرب، - الرياض.
- ٢٤- ترأس فريق العمل لإعداد استراتيجية تنمية وتطوير المسرح المدرسي في الوطن العربي وتم اعتمادها.
- ٢٥- رئيس مجلس الأمناء والأمين العام للهيئة العربية للمسرح.



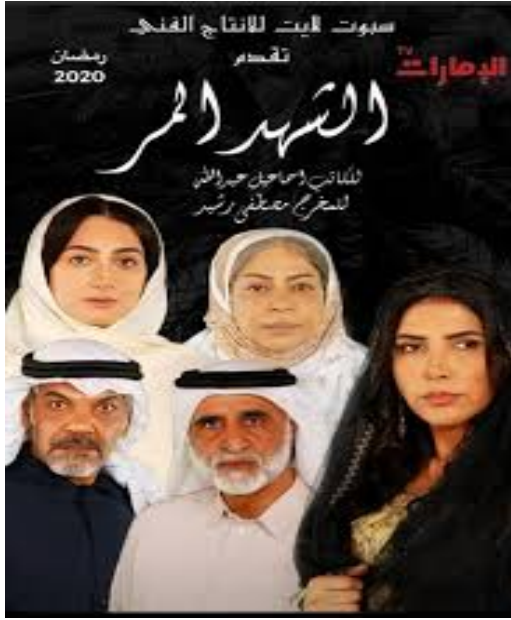
المسيرة الفنية:

أولاً: إسماعيل عبد الله ممثلاً:

- ١ - مسرحية الغواص واليربوع.
- ٢ - مسرحية أشواك على درب الفرح.
- ٣ - مسرحية لا يا نهم.
- ٤ - مسرحية الملك هو الملك.
- ٥ - مسرحية غريب بن خلفان.
- ٦ - مسرحية غلط × غلط.
- ٧ - مسرحية الطوفة.
- ٨ - مسرحية الأعرج والمرآة.
- ٩ - مسرحية الصراخ.
- ١٠ - مسرحية الأرض بتتكلم أوردو.
- ١١ - مسرحية الوزير العاشق.
- ١٢ - مسرحية للأرض سؤال.
- ١٣ - مسرحية عطس وفطس.

ثانياً: إسماعيل عبد الله مؤلفاً إذاعياً:

- ١ - مسلسل غربة بلا عنوان.
- ٢ - مسلسل الطيار.
- ٣ - مسلسل مراسي الأمان.
- ٤ - إعداد وتقديم العديد من البرامج الإذاعية لإذاعة أبو ظبي.



ثالثا: إسماعيل عبد الله مؤلفا تلفزيونيا:

- ١- مسلسل بيضة الديك.
- ٢- مسلسل لو أني أعرف خاتمتي.
- ٣- مسلسل العاملة.
- ٤- مسلسل الشهد المر.

رابعا: إسماعيل عبد الله مؤلفا سينمائيا:

- ١- فيلم الميزان
- ٢- فيلم المنسية.

خامسا: إسماعيل عبد الله مؤلفا مسرحيا:

- ١- مسرحية أوه يا مال
- ٢- مسرحية راعي البوم عبّرنني
- ٣- مسرحية البشتخته
- ٤- مسرحية غصيت بك يا ماي
- ٥- مسرحية زمان الكاز
- ٦- مسرحية ليلة مقتل العنكبوت
- ٧- مسرحية بقايا جروح
- ٨- مسرحية مولاي يا مولاي
- ٩- مسرحية قوم عنتر
- ١٠- مسرحية بين يومين
- ١١- مسرحية البقشة
- ١٢- مسرحية مجاريح - (تمت ترجمتها إلى اللغة الإنجليزية).
- ١٣- مسرحية خبز خبزته
- ١٤- مسرحية اللّوال
- ١٥- مسرحية صرخة
- ١٦- مسرحية ميادير
- ١٧- مسرحية انفجار "العرس الأكبر".
- ١٨- مسرحية أصايل
- ١٩- مسرحية حرم معالي الوزير (إعداد).
- ٢٠- مسرحية عرب وين طمبورة وين (إعداد).
- ٢١- مسرحية الذي نسي أن يموت.

- ٢٢- مسرحية حاميها حراميها (إعداد).
- ٢٣- مسرحية السلوقي.
- ٢٤- مسرحية حرب النعل
- ٢٥- مسرحية زهرة مهرة
- ٢٦- مسرحية التريلا
- ٢٧- مسرحية البوشية
- ٢٨- مسرحية سهيل الطين
- ٢٩- مسرحية خلطة ورطة
- ٣٠- مسرحية لا تقصص رؤياك
- ٣١- مسرحية موال حدادي.
- ٣٢- مسرحية سيمفونية الموت والحياة.
- ٣٣- مسرحية أشوفك.
- ٣٤- مسرحية رحل النهار.
- ٣٥- مسرحية شوارع خلفية.

سادسا: إسماعيل عبد الله مخرجا مسرحيا:

- ١- مسرحية الصراخ.
- ٢- مسرحية الأرض بتتكلم أوردو.
- ٣- مسرحية الملك هو الملك.
- ٤- مسرحية حكاية لم تروها شهرزاد.



الجوائز والتكريم:

أولاً: جوائز في السينما.

- ١ - جائزة السيناريو الأولى عن فيلم (المنسيّة) مهرجان الخليج السينمائي دبي.
- ٢ - جائزة السيناريو الأولى عن فيلم (الميزان) مهرجان الخليج السينمائي دبي.

ثانياً: جوائز التأليف المسرحي.

(أ) جوائز المهرجانات الخليجية المحلية.

- ١ - جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان المسرح المحلي الكويتي عن مسرحية (البوشية).
- ٢ - جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان المسرح المحلي القطري عن مسرحية (البوشية).

(ب) جائزة مهرجان الشارقة للمسرح الخليجي.

- ١ - جائزة الشارقة للتأليف المسرحي ٢٠٠٥ عن مسرحية ليلة مقتل العنكبوت.
- ٢ - جائزة أفضل نص في أيام الشارقة المسرحية ٢٠٠٥ عن مسرحية بقايا جروح.
- ٣ - جائزة أفضل نص في أيام الشارقة المسرحية عن مسرحية مولاي يا مولاي.
- ٤ - جائزة أفضل نص في أيام الشارقة المسرحية عن مسرحية البقشة.
- ٥ - جائزة أفضل نص مسرحي في أيام الشارقة المسرحية عن مسرحية صرخة.
- ٦ - الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي، عن مسرحية انفجار.
- ٧ - جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان أيام الشارقة المسرحية الدورة التاسعة عشرة عن مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت).
- ٨ - الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي عن مسرحية السلوقي.
- ٩ - جائزة أفضل نص في مهرجان أيام الشارقة المسرحية الدورة الـ ٢١ مسرحية (حرب النعل).
- ١٠ - الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للتأليف المسرحي مسرحية (التريلا).
- ١١ - جائزة أفضل نص في مهرجان أيام الشارقة المسرحية الدورة الـ ٢٢ مسرحية (صهيل الطين).
- ١٢ - جائزة أفضل نص في مهرجان أيام الشارقة المسرحية الدورة الـ ٢٣ مسرحية (التريلا).
- ١٣ - جائزة أفضل نص مسرحي في مهرجان أيام الشارقة المسرحية الدورة الـ ٢٥، مسرحية (لا تقصص رؤياك).

(ج) جوائز مهرجان المسرح الخليجي لدول مجلس التعاون.

- ١- جائزة أفضل نص في المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون الخليجي (ابوظبي ٢٠٠٣) عن مسرحية (غصيت بك يا ماي) لدورة الإمارات العربية المتحدة.
- ٢- جائزة أفضل نص في المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون الخليجي (الكويت) عن مسرحية (الوال) لدولة الإمارات العربية المتحدة.
- ٣- جائزة أفضل نص في المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون الخليجي (قطر) عن مسرحية (السلوقي) لدولة الإمارات العربية المتحدة.
- ٤- جائزة أفضل نص مسرحي في المهرجان المسرحي لدول مجلس التعاون الخليجي (صلالة) عن مسرحية (صهيل الطين) لدولة الإمارات العربية المتحدة.



التكريمات.

- ١- تم تكريمه في مهرجان المسرح العربي للهواة – الدورة السابعة – القاهرة.
- ٢- تم اختياره شخصية العام المسرحية في الإمارات.
- ٣- تم تكريمه في مهرجان دمشق المسرحي – الدورة الخامسة عشرة – دمشق.
- ٤- تم تكريمه من قبل الأمانة العامة لدول مجلس التعاون الخليجي (وزراء الثقافة) ضمن كوكبة من المبدعين الخليجيين – أبو ظبي.
- ٥- تم تكريمه في مهرجان المسرح الأردني.
- ٦- تم تكريمه في مهرجان المسرح المدرسي الخليجي السادس – البحرين.
- ٧- تم تكريمه في مهرجان البقعة الدولي للمسرح في السودان.
- ٨- تم تكريمه في مهرجان المنيا الدولي الأول لمسرح الطفل.
- ٩- تم تكريمه من قبل العديد من الفرق المسرحية المحلية والعربية.
- ١٠- تم اختياره شخصية المهرجان المسرحية المحلية في أيام الشارقة المسرحية – الدورة الخامسة والعشرون.



الفصل الثاني:

دلالات اسماء النصوص والشخص

في مسرحيات إسماعيل عبد الله

تكمن الإشكالية الرئيسية في بحث القضايا المتعلقة بالعنوان، في عدم الاتفاق على ماهية الارتباط بين عنوان النص والمتن، هذه الإشكالية التي تنتج من تنوع الوظائف التي يؤديها العنوان واختلافها بين نص وآخر،

لذا يعتبر عنوان المسرحية العتبة الأولى لأي نص سواء كان مسرحياً أو غيره من الأجناس الأدبية الأخرى كما أنه تكثيف للمضمون. (١)

وتشير الدراسات النقدية إلى أن الباحث الفرنسي **جيرار جينيت** من الرواد الأوائل المهتمين بالعنونة ولعل كتابه **sevils** خير دليل على ذلك. (٢)

وقد أشار فيه إلى صعوبة وضع تعريف محدد للعنوان، بالإضافة إلى صعوبة تحليله.

حيث يقول:

التعريف للعنوان نفسه يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا ويتطلب مجهوداً في التحليل ورغم ذلك أصرينا على عدم تخطي هذه العتبة للولوج إلى متن عنوان. (٣)

وفي إطار اهتمام إسماعيل عبد الله باللغة لأنه يدرك أسرارها ويتميز بها، عبر عدة أساليب تأويلية، منها التأويل في عنوان النص، حيث سعى التفكيكيون إلى إعطاء عنوان النص أهمية مساوية لأهمية المتن، فهو فضلاً عن وظيفته في تعريف النص فإن له وظيفة تأويلية حين يتعلق مع النص سيميائياً ليتحول إلى علامة إرشادية تقود القارئ داخل النص. (٤)

فيحمل العنوان عند إسماعيل عبد الله وظائف متنوعة وفقاً للشخصية المحورية، مشكلاً معادلاً موضوعياً، كاشفاً عن المعاناة الحقيقية للشخصية، وجاعلاً المتلقي يركز مجمل اهتمامه حول تلك الشخصية، كما في مسرحيات: (السلوقي، زهرة مهرة، وأصايل).

وفي مسرحيات أخرى يتخذ العنوان استعارة عن الثيمة الرئيسية للنص، كما في مسرحيات:

(راعي اليوم عبرني، غصيت بك يا ماي، ليلة مقتل العنكبوت، انفجار، وصرخة).

وأحياناً يأتي العنوان بصيغة مثل شعبي، كما في مسرحيات: (خبز خبز توه، وحاميها حراميها).

وكذلك بعضها جاءت من الموروث الشعبي (غصيت بك يا ماي، ومولاي يا مولاي).

غير أن الشيء الذي ينبغي ملاحظته هنا هو أن المتلقي لن يدرك دلالة العنوان إلا بعد انتهائه من قراءة المسرحية أو مشاهدتها، فهو عند تلك النقطة سيعرف سبب اختيار المؤلف لذلك العنوان التأويلي دون غيره من العناوين، كما يتضح من تحليل نماذج لعناوين وأسماء مسرحيات إسماعيل عبد الله:

١ - مسرحية لا تقصص رؤياك:

يطالعنا اسم وعنوان المسرحية بتناص جريء مع قصة سيدنا يوسف عليه السلام وقول يعقوب له (لا تقصص رؤياك على إخوانك فيكيدوا لك إن الشيطان للإنسان عدو مبين).

ليتضح أن الكاتب يستعير هيكلًا تاريخيًا ونفخ فيه من فكره ليتحدث من خلاله بما لا يجب الإفصاح عنه إلا بهذه الطريقة ثم يستخدم كل الرموز الممكن استخدامها وتوظيفها في النص في قصة يوسف ضمن توظيف وحدات البنية الدرامية الثلاث التي كانت جميعها متناغمة مع مضمون النص وأيديولوجياته لنقف على نقطة القوة والقيمة الأساسية وهي قيمة الرؤيا...

الرؤيا في دلالتها الأصلية هي وسيلة الكشف عن الغيب أو هي العلم بالغيب، والرؤيا لا تحدث إلا في حالة الانفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النوم فتسمى حينئذ حلمًا، وقد تحدث في اليقظة، ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرأي فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة.

والرؤيا تتفاوت عمقاً وشمولاً بتفاوت الرائيين، فمنهم ممن يكون في الدرجة العالية من السمو، من يرى الشيء على حقيقته، ومنهم من يراه ملتبساً، بحسب استعدادة، فأحياناً يرى الرائي في حلمه وأحياناً في قلبه وبقدر ما يكون الرائي بقلبه مستعداً لاختراق عالم الحس أو حجاب الحس، تكون رؤياه صادقة، ومن هنا تفضلها الرؤيا في الحلم، لأن خيال النائم أقوى من خيال المستيقظ، أي أن النائم يخترق بطبيعته حجاب الحس، وابن عربي يشبه الرؤيا بالرحم، فكما أن الجنين يتكون في الرحم، يتكون المعنى كذلك في الرؤيا.

والرؤيا بهذا نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم، أو يخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة.

والرؤيا تعني للرأي أن يظل العالم له جديداً، كأنه يخلق باستمرار، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر من حيث أنه احتمال دائم، ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس لأنه عالم الكثافة، أي عالم الرتبة والعادة، ومن هنا يرفض الرائي عالم المنطق والعقل، فالرؤيا لا تجيء وفقاً لمقولة السبب والنتيجة، ولكن بشكل خاطف مفاجئ بلا سبب أو تجيء إشراقاً، هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه وهذا ما يسميه ابن عربي (علم النظرة) وهو يخطر في النفس كلمح البصر، وبما أنه يتم دون فكر ولا روية ودون تحليل أو استنباط.

ومن هنا يجيء بالتالي غامضاً، فالغموض ملازم للكشف، سوى أنه غموض شفاف لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل العلمي وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف، أي من استسلام المتلقي له فيما يشبه الرؤيا..

والرؤيا من هذه الناحية تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة ولا يربط بينها أي شكل من أشكال التقارب. وهكذا تبدو الرؤيا نوعاً من الجنون..

والرؤيا هنا تتجاوز الزمان والمكان، أي أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزمني وخارج المكان المحدود وامتداده، فالسبب هنا يتسق مع النتيجة وليس بينهما أي فاصل زمني، فالعلاقة السببية تنحل هنا إلى علاقة وظيفية بين التآثر والتأثير.

في الأولى فاصل زمني، ولكن التآثر والتأثير يحدثان في اللحظة الواحدة ذاتها.. وهكذا يمكن وصف الرؤيا بأنها استمرار للقدرة الإلهية، وغنى الرؤيا مرتبط بغنى صاحبها، أي بقدرته على الخلق والابتكار..

والفرق بين رؤية الشيء بعين الحس ورؤيته بعين القلب هو أن الأولى تجعلنا نرى الشيء الخارجي ثابتاً على صورة واحدة لا تتغير، أما الرائي بالرؤية الثانية عين القلب فتجعل ما نراه غير مستقر على حال.. بل يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً.

وهذا يفسر المواقف الغريبة المتغيرة في قراءة النص المسرحي (لا تقصص رؤياك) أي أن تغير الشيء تغيراً مستمراً في نظر الرائي يدل على أن هذا الرائي يرى بعين القلب لا بعين الحس، ويعني أن رؤياه إنما هي كشف فالتغير هو مقياس الكشف..

ومن هنا يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر...

فالأشياء لا تتبدى للوعي مبعثرة متفرقة.. بل تظهر بصورة كلية.. ملتزمة الأجزاء.. لا ينقسم أحدها عن الآخر.. فنحن لا نرى في البداية ساق الشجرة ثم نرى فروعها ثم أوراقها.. بل نراها ملتزمة.. ولا يعني هذا أننا قد بلغنا الغاية في تلك النظرة.

كل الأشياء التي عاشها منار بطل المسرحية هي تعبير لرؤياه وأما المريدين الذين يحملونه على متن السيارة فلها وجهان الأول تناص مع قصة يوسف عليه السلام في قول إخوته "يلتقطه بعض السيارة"، والوجه الآخر هو بلوغ الذروة من المغزى العام للمسرحية وهو أن كل تلك الفئات التي ظهرت طيلة مشاهد المسرحية وتعبر عن فئات المجتمع العربي تنتظر المخلص وهذا المخلص بالضرورة يجب أن يكون صاحب رؤيا، وهذا يتحقق في شخصية منار بطل العرض.

وذلك من خلال الطموح الجوهري للشرقي العظيم هو أن يصير نبياً، والألماني أن يكون فاتحاً والروسي أن يكون قديساً والإنجليزي أن يكون شاعراً كبيراً والفرنسي أن يكون فناناً قديراً.. وللنبي خاصيتان متلازمتان في التقليد الديني، الأولى هي أن نبوءته مفهوم جديد أو رؤيا جديدة للإنسان والكون.. والثانية هي أنها تنبئ بالمستقبل وتتحقق ويشير المعنى الذي اتخذته كلمة نبي

في العربية إلى أن النبي يتلقى الوحي، يُعطى رسالة فيبلغها ولذلك يسمى رسولاً، والنبي راء وسامع لما لا يرى ولا يسمع، يرى المجهول والمستقبل ويسمع أصوات الغيب..

وللنبوة مستويات أيضاً، فمن الأنبياء من يكمل مهمات تاريخية عظيمة كأن يحرر بلاده، أو يفتح بلداً أخرى.. والنبوة بهذا ليست كلاماً فحسب، وإنما هي عمل كذلك، فالنبي هو أيضاً يقاتل ويحارب في سبيل العدالة، ومن الأنبياء من يرى ملاكاً يكلمه ناقلاً إليه الوحي، ومنهم كموسى من يكلمه الله مباشرة وهذه الحالة حالة نبوية فريدة.. بكلام أقرب تجسد في نهاية المسرحية جوع العالم إلى قائد يقوده وجوع للقنوة الذي يقتدي به الناس وهذا لا يحدث إلا عندما تفشل الزعامات أن تكون أهلاً للمسؤولية ولما يجدر بالقائد أن يكونه. فقد نجح النص المسرحي لا تقصص رؤياك في تجسيد حالة الفوضى والتردي والنكوص التي آل إليها الوضع العربي والزراية التي بلغها في معيشتة.



٢- مسرحية البوشية:

عبر التأمل لاسم وعنوان المسرحية نجد الكاتب إسماعيل عبد الله لا يقصد جرح كبرياء الجنس اللطيف بتسمية المسرحية بفستان الراقصات، وإنما هو العنوان اقتضاه المضمون.

فالقارئ يجد في النص التبريرات المقنعة التي جعلت من هذا العنوان الأكثر ملاءمة.

فلماذا كل هذا التهجم على الجنس اللطيف إن كان المقصود من العنوان ما تبادر إلى الذهن من



القراءة الأولى. وهذا بالضبط ما يدعو إليه الناقد (جينيت)، فدراسة العنوان لا تقتصر عليه فقط بل يجب العودة إلى النص أيضا.

والعنوان (البوشية)، أشبه بالأيقونة على الشاشة التي أخفت وراءها المضمون بكل تفاصيله، فالمقصود أن البوشية وهو الفستان الذي كانت ترتديه الراقصة (لولوة بنت صخر) والددة (حمود) هو انتصار للمرأة التي استطاعت على مر الزمن أن تشغل تفكير وعواطف الرجل وتقرض نفسها عليه وإدانة لكل متعال بنسبه واصله.

(البوشية) في العرض المسرحي، ليست فقط مثلما عرف عنها في منطقة الخليج بالغطاء الاسود الذي تضعه الفتاة او المرأة لتخفي وجهها عن الرجال الغرباء، بل حملت مجموعة من الرسائل ابعد بكثير من هذه

الفكرة، فكانت بمثابة حائط الصد بين طبقات المجتمع، وايضا كانت تستر الفتاة، وهي كذلك كانت جزءا من تاريخ مجتمع هرم على العادات والتقاليد والصبر في ظل وصعوبة الحياة.

كما يمكن أن ننظر إلى البوشية أيضا على إنها أقنعة للرجال يخفون وراءها حقيقتهم ويظهرون في كل مرة بوجه آخر أمام المرأة، إنها الأقنعة الدالة على العقول المتخلفة والعادات والتقاليد التي يسيء فهمها هؤلاء الرجال.

إن البوشية دليل على أن الرجل لا يرى المرأة على حقيقتها، بينما هي تراه على حقيقته، وهنا يكمن الصراع في المسرحية، فالبوشية صنعه الرجل ليغطي به ضعفه وأهدافه والواقع أن المسجون داخل هذا البوشية هو الرجل وليس المرأة لأنها ترى منه كل شيء.

٣- مسرحية أشوفك:

عنوان العمل يشكل عتبة نصية مهمة في فهم النص وتفكيك بعض من مضامينه المتعددة،

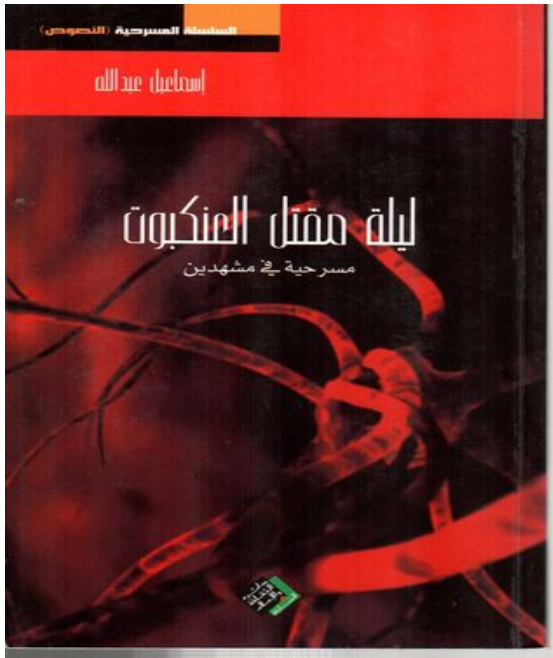


فماهي الدلالات التي تختفي وراء العنوان؟ سوف نحاول تقديم قراءة للاسم بربطه بمضمون المسرحية، فدراسة العنوان يجب ألا تقتصر على العنوان معزولاً عن النص.

أشوفك هي تلك التي ظل يرددها الحارس، وهي تشير إلى الرقابة والتنبيه وضرورة الاستيقاظ، لذلك وظفها المؤلف، لتردد على لسان الجوقة في معظم الانتقالات والمشاهد. فكلمة (أشوفك) هي صيغة تحذير متداولة في المنطوق الشعبي، فترة الخمسينيات وما قبلها، وكان يستخدمها حراس الأبراج المحيطة بالحصون المحلية القديمة والأخرى الغرباء والشخوص المجهولين منها.

٤- مسرحية ليلة مقتل العنكبوت:

ويلاحظ في عنوان النص المسرحي أن هناك توظيف رمزي للحيوانات، فيوجد العنكبوت، الذي يرمز إلى البناء ونسج البيوت كما هي صناعة المهندس (فنان)، كما يرجع الكثير من العلماء الفضل إلى العنكبوت التي تقضي معظم حياتها في اصطياد الحشرات والفتك بها، فلولها لتكاثر الحشرات وأنت على الأخضر واليابس، فكذلك هي صناعة (فنان) بصموده في السجن وثباته على مبادئه من أجل تخليص الدولة التي ينتمي إليها من الحشرات التي تريد تلويثها وإفساد هواءها وماءها والقضاء على أمل أن يجد أبناءها في المستقبل حياة أفضل.



٥ - مسرحية السلوقي:



السلوقي تعني كلب الصيد العربي، وجاءت تسميته نسبة إلى سلوق وهي مدينة تقع بجنوب اليمن وقد اشتهرت بتربية كلاب صيد جيدة، والسلوقي من أقوى الحيوانات فكاً وأحدها نابا، وفي طبعه يحرس صاحبه ويحمي داره في حضوره وغيبته، كذلك هو من أيقظ الحيوانات عينا في وقت حاجته للنوم وأشدها فتكا، لا يأكل ولا يشرب من وعاء قذر ولا يصطاد إلا في صحبة صاحبه. من ذلك المفهوم نتعرف على المغزى الذي أراده المؤلف إسماعيل عبد الله من خلال طرحه شخصية (السلوقي) في النص الذي حمل نفس الاسم، ومن ثم التحول الذي طرأ على الشخصية التي فكرتها في الأساس مستوحاة من رواية (قلب كلب) لميخائيل بولفاتوف، الكاتب الروسي الذي كتبها مطلع عام ١٩٢٥.

٦ - مسرحية شوارع خلفية:

عنوان العمل كعتبة نصية تشرح مضمون القصة، ينطوي نفسه على دلالة عميقة؛ إذ يشير إلى ما يجري في أماكن معينة في المجتمع تجري فيها ممارسات مختلفة بعيداً عن سلطة العادات والتقليد، لكن مؤلف النص لم يصنع (شوارع خلفية) واقعية؛ بل صنع علامات دالة عليها، بالتالي ترك مجالاً واسعاً للمتلقي ليتخيل وجود تلك الشوارع.

٧- مسرحية البشتختة:



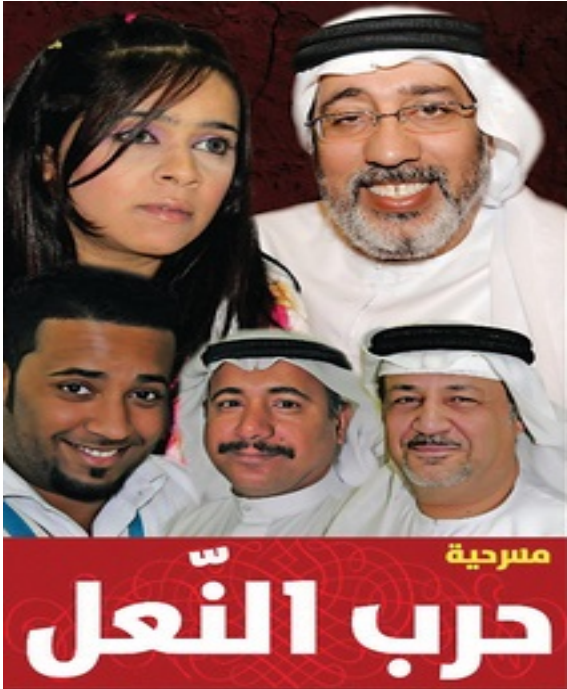
تعرف (البشتختة) بانها: صندوق من خشب الساج ذو خانات متعددة ومختلفة الأحجام، يحفظ فيه النوخذة أوراق قيد حسابات الغوص ومثاقيل اللؤلؤ، وبعض حياته (معرّ) عن تعبير (بيش تخته) الهندي، بمعنى الخشبة الأمامية، ويرجح أنها من أصل فارسي.

كما يطلق مسمى (البشتختة) على صندوق الأسطوانات الخشبي المزخرف، ذي البوق النحاسي الذي كان يصاحب جلسات الطرب. كذلك يطلق عليها اسم (السحارة) معرب عن كلمة (صحّارة) التركية بمعنى الصندوق الخشبي الخاص بالسفر.

وفي التداوليات الاستعارية الاجتماعية

(البشتختة) يضرب بها التعبير الشعبي: (الأصل في البشتختة)؛ ذلك أن أحد الأغنياء تقدم لخطبة فتاة ذات حسب ونسب؛ فسأله والدها عن أصله ونسبه؛ فأجابته بإشارة منه إلى البشتختة.

٨- مسرحية حرب النعل:



دلالات العنوان المادية، كعتبة دالة للنص، لحفز الخيال على معرفة ماهية (النعل)، ولربما لمعت في ذهن اسماعيل عبد الله فكرة توظيف مشهد الحذاء الذي انطلق صوب الرئيس الأمريكي الأسبق جورج بوش، أثناء انعقاد مؤتمر صحفي في بغداد في ١٤ ديسمبر/كانون الأول ٢٠٠٨، في مشهديه احتجاجية صارخة على الخراب الكوني، أو ربما هو مقتبس الأفكار التي تجري مقابلة فريدة بين النعل والعقل، كون أن العقل يقع في قمة الجسد، بينما يعبر النعل عن القدمين في أسفل الجسد، وذلك دلالة على الجهل، وفي كل الأحوال فإن الاستخدام يحمل العديد من التأويل الاحتجاجية.

٩- مسرحية البقشة:



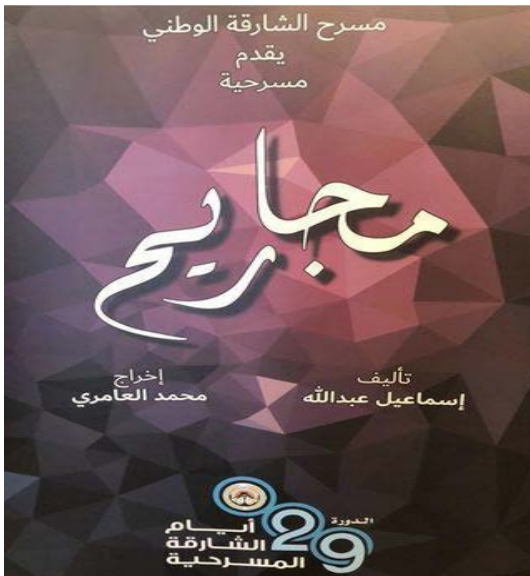
للعنوان دور بارز في الحد من متاهات التأويل التي قد تذهب بنا بعيدا عن مقصود الكاتب الذي ربما كان مباشرا وقاصدا عامدا بعنوان النص الذي يدور حول (البقشة) أو الصرة التي كان يستخدمها أبائنا وأجدادنا في سالف العصور والأزمنة قبل أن يتم اعتماد الحقائق الجدلوية والفاخرة التي نستخدمها في أيامنا المعاصرة.

انهم خمسة رجال اجتمعوا في أحد المقاهي حيث علقت شعارات في سقف المقهى كُتب عليها أنه غير مرغوب بالمتقنين واللوث (الشباب الصغار السن) وأن المكان (لل كبار فقط) أي لمن بلغوا مرحلة من الوعي والنضج وقد عمد المؤلف بتسمية المسرحية بـ (البقشة)

نظرا لما تحويه تلك الصرة من مفردات مجتمعية متعددة منها المختلفة ومنها المتخلفة.

١٠- مسرحية مجاريح:

كلمة مجاريح هي جمع مفردة مجروح بالعامية بحسب اللهجة الخليجية كقولنا رجل مجروح والرجال المجاريح، وقد يتم تداولها في بعض اللهجات العربية الأخرى وتطلق على هؤلاء الذين تعرضوا لجروح داخلية أغلبها عاطفية إذا تم استخدامها في السياقات الشعرية.



ويرتبط عنوان المسرحية بمضمونها ارتباطا عضويا، حيث يعالج نص (مجاريح) رغم شاعريته أزمتين مترابطتين هما العبودية وحرية المرأة وكلاهما مجاريح.

ومن جهة أخرى يرتبط جمع (مجاريح) بكافة الأجيال، الماضية والحالية بل والمستقبلية أيضا، فطرح النص أزمة تكرار أزمة الام في ابنتها.

نماذج أسماء الشخصيات بمسرحيات إسماعيل عبد الله:

سمعنا بعبارة لكل امرئ من اسمه نصيب فكثيرا ما نصادف في الحياة حاملين لنفس الاسم يشتركون أيضا في السمات ذاتها، وإذا ما حدث وشنت حالة عن هذه القاعدة قيل على وجه الغرابة (اسم على غير مسمى).

وإذا سلمنا جدلا بهذا الأمر فإن فهم ومعرفة السمات الشخصية يمكن الوصول إليها من خلال الأسماء فصفات حامل الاسم يمكن ملاحظتها بما يميز به كل شخص يحمل نفس الاسم.

١- شخوص مسرحية ليلة مقتل العنكبوت.

يطل علينا في المسرحية نوعين من بني الإنسان لم يلحقهما الموت، وهما (فنار) الإنسان الذي يوحى اسمه بالضوء ومنازة تهتدي بها السفن الحائرة في قلب المياه،

وهناك الإنسان المنافق الذي وصفه فنار بالجرذ الذي باع ضميره للشيطان من أجل مكاسبه إنه (أمين صادق الشريف) الذي يحمل من اسمه نصيب لا في الأمانة أو الصدق أو الشرف.

أما (الديناصور)، فهو رمز للسلطة السياسية الديكتاتورية، وقد جاء اختيار هذا الحيوان بالتحديد ذكياً، ويعبر عن قوة هذه السلطة جسداً، وقدرتها في السيطرة على الطبيعة لملايين السنوات، إلا أن عوامل قوتها كانت نفسها العوامل التي أدت إلى انقراضها واختفاءها إلى الأبد مما يعطي نوعاً من الأمل بأن الحق سينتصر وإن طال الوقت.



٢- شخوص مسرحية لا تقصص رؤياك:

تبدو الحاجة إلى من يقود الناس نلمسها في رمزية اسم بطل المسرحية (منار) الذي يرمز إلى أن كل القيم الدينية قد تشوهت بوجود مزيفين كل من يخالفهم يهدر دمه، يمارسون القتل والإرهاب باسم الدين.

كما نرى الواقع الذي يجسده نص لا تقصص رؤياك يناقش أهم موضوع حيوي تعيشه المجتمعات العربية وتشتكيه، ولعلنا لن نبالغ في هذا خصوصا حين نعرف أن آخر التقارير تؤكد أن عدد الملحدين في الوطن العربي قد وصل إلى خمسة وسبعين مليون ملحد.. أليس الناس في حاجة إلى منار ليحدد لهم دينهم.



٣- مسرحية خلطة في ورطة:

تتصاعد الأحداث، ويتحول المطبخ الشعبي إلى مطعم عصري رغم اعتراض سعيد، الذي لم يعد (الطباخ سعيد) بل أصبح يلقب بـ (الشيف سعيد)، وهنا اسقاط آخر لغياب الهوية واختلاطها بالثقافات الأخرى.

إضافة الى عنوان المسرحية نفسها (خلطة ورطة) مسرحية تتضمن التورط في عالم غريب عنا، تعتبر معادل موضوعي للتعبير عن التحولات الاجتماعية والانسانية التي حدثت في المجتمع، وذلك ضمن إطار مطعم صغير.



الفصل الثالث:

**ملاحم وسمات البناء الدرامي
في مسرحيات إسماعيل عبد الله**

سمات البناء الدرامي والوحدات الثلاث في مسرحيات إسماعيل عبد الله:

ربما تكون كتابات إسماعيل عبد الله الأبرز في تاريخ النص المسرحي الإماراتي، من حيث النقلة النوعية داخلاً في طروحات ومضامين جديدة، بل وأساليب مختلفة للكتابة المسرحية الإماراتية، حيث خلقت نصوصه الحداثيّة بما تحويها من عمق في المضمون وثراء في اللغة وشاعرية في الجملة وبراعة في الأسلوب وغنى في المفردات، مناخاً آخر يعيشه النص الإماراتي، خاصة وأن نصوصه تجنح جميعها إلى الانتصار للإنسان وقضاياه العديدة، منها تلك التي يشار إليها بأنها من القضايا الشائكة أو المسكوت عنها في الدراما والمسرح.

كذلك امتازت نصوصه بتنوع المضامين، وقربها والتصاقها الشديد بالواقع وبالمجتمع، وهذا برأيي الغاية الأهم والهدف الأسمى من وجود المسرح منذ الخليقة.

لقد خرج إسماعيل عبد الله بالنص المسرحي الإماراتي من انغلاقه وحدوده الضيقة، وجدد في خطاب النص من خلال العمل على تطوير حرفية الكتابة المسرحية بالاعتماد على ثيمات جديدة ومتشظية، الشاهد على ذلك كثرة النصوص التي قدمت له على خشبات المسارح الخليجية، والتي حازت على إعجاب النقاد والمسرحيين ونالت العديد من الجوائز، وربما اشتغال عبد الله بالتمثيل والإخراج في مرحلة البدايات، هي من منحنه بعداً آخر ينظر من خلاله للنص، بعيون مجسمة تؤلف وتمثل وتخرج النص على الورق..

الوحدات الثلاثة في مسرحيات إسماعيل عبد الله:

في مسرحيات إسماعيل عبد الله لا يمكن قراءة الزمن فيها بمعزل عن المكان والشخصية والحدث، فهذه المفردات الأساسية في مسرحه دلالات متقاطعة ولكل منها زمنه وكل زمن فيها لا يمكن قراءته بمعزل عن الآخر أو عما يجاوره من عناصر،

وقد تجسد ذلك في مسرحية (ميادير) التي تطرح الأحداث وسط مأزق متاهة الفقد والضياع، ليكشف عن الحواجز النفسية التي راكمها الزمن بين الاصدقاء، محام متسلق، سكير، رجل دين مترمت، مليادير وصياد سمك فقير لتناقض وجهات النظر والمواقف من الحياة، التي تحولت الى سيل جارف من الاستهلاك والاطماع الشخصية على حساب المثل والقيم العليا، الا أن المتاهة لا تتوقف عند هذا الحد، حيث تعبر المسرحية بأحداثها الى الإطار العام من مقولة النص الرئيسية، حينما تعلق جثة جندي غريق في صنارة أحدهم، وتبدأ موجة جديدة من الأحداث، حينما يكتشف ان الجثة تعود لجندي من القوات البحرية الأميركية، في إشارة واضحة الى الحال الذي وصلت اليه مياه الخليج، هذا الممر المائي الذي كان مصدر اللؤلؤ والغنيات.

ومن الملاحظ أن الذاكرة في مسرح إسماعيل عبد الله مفتوحة على أزمنة متعددة ومتوالدة ولا يمكن توصيفها باعتبارها حالة انتمائية قسرية لهذه المدرسة أو تلك، مثل نصوص (جروح) و (صهيل الطين) و (السلوقي) و (لا تقصص رؤياك)، إنها مفتوحة على تأويلات توليدية عدة ينبث فيها الزمن بوصفه عنصرا مكملا وليس أساسيا، ذلك أن الزمن في مسرحياته متبدلا ومتحولا وفق القراءة التأويلية لهذه المسرحيات،

فهناك من يرى في الشخصية ركيزة أساسية للزمن وهناك من يرى الحدث وهكذا، لذا لا ينبغي التعويل على القراءات التي تحتكم لحكم القيمة في العمل، فتؤطر الزمن وتجعله وعاء يستوعب كل أزمنة المسرحيات التي كتبها المؤلف في النص.

ففي مسرحية (صهيل الطين) ظهرت ملامح من مسرح (برخت) من خلال أن شخصيات المسرحية مجردة من أسمائهما، بالإضافة إلى استخدام المؤلف للراوي منذ بداية المسرحية وما بين المشاهد، لإخبار المتلقي بما يريد أن يقوله لهم في كل مشهد، وكأنه يريد أن يربط المتلقي بالمسرحية باعتبار أن موضوعها يخاطبهم، مما قد يساعد على وعيهم وإدراكهم لها. وعند طرح نصوص اسماعيل عبد الله على طاولة النقد والتحليل، نجد أن نصوصه تشغل بهموم وقضايا إنسانية ولكن برؤية لا تكابر على مصادر انتمائها للخليج، وهو تحد ليس بسهل أمام كل من يكتب للمسرح في خليجنا العربي.

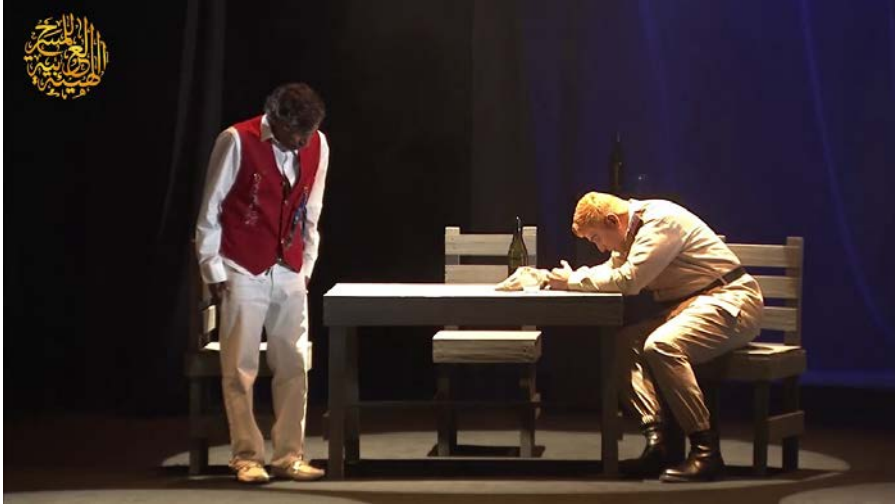
ومن الخطأ إحالة نصوص اسماعيل عبد الله المسرحية بكل ما تحمله من مضامين زمنها وأمكنتها إلى الماضي وحسه الشعبي والتراثي المخلص لتقليديته إلى درجة لم تكن عليها حادثة بعض نصوصه.

فمن لجة البحر وأمواجه العاتية، انبثقت حكايات وفنون البحارة ضمن أحداث مسرحية موال حدادي التي شحنت أحداث مسرحية بحمولات سياسية واجتماعية، امتزجت بفنون (اليامال) والخطفة والحدادي الأهازيغ وغيرها من النهامات البحرية..

وهي فنون طربية بحرية تستنهض همم البحارة لمواصلة الرحلة ومقارعة الأمواج والعواصف والعمل الشاق على متن السفن الشراعية قديما.



لقد قامت مسرحية (موال حدادي) على الصراع الثقافي والفكري والاجتماعي، الذي تمثل في شخصيتي (جون وحميدان)، اللذين أوجدهما المؤلف في بنية النص، بهدف إبراز التضاد السياسي والثقافي بين الشرق والغرب. استطاعت شخصية (حميدان) أن تقوم بدور فاعل في تحريك الأحداث وتأجيج الصراع الثقافي والديني بين جبهتين: الوطن ومعسكر العدو.



إن نصوص إسماعيل عبد الله مفتوحة على مساحات من الأزمنة والأمكنة التي بإمكان أي تصور حدائي استيعابها. وقد ساعدت نشأة إسماعيل عبد الله في التغلب على كبرى المشكلات التي تواجه الكاتب المسرحي، وهي مسألة استكشاف المادة الخام أو الحكاية الدرامية أو الفكرة التي يستطيع أن يشكل منها عقده ويطور شخصياته ويكتب حوارها، فالفكرة على استكشافها تستلزم أن تكون لدى الكاتب المسرحي ذخيرة من المعرفة بالناس وبسلوكهم، وملاحظة قوية لكل ما حوله، ثم خيال حي وتفكير قوي، وابداعه الأهم أن يزاوج بين تجارب شخصياته المسرحية وتجارب جمهوره، وأن يربط بين هذه وتلك برابطة السمات الشاملة العامة التي يخضع لها كلا الطرفين. هذا بالضبط ما يقوم به الكاتب إسماعيل عبد الله حين يبدأ في الشروع في كتابة نص مسرحي، أو ربما تكون المادة الحكائية إحدى الصفات التي امتاز بها حينما دقق كثيراً وأمعن في الحكايات التي عمل على تحويلها إلى مادة مسرحية تعيش أول ما تعيش فوق الخشبة. نذكر منها مسرحية (مجاريج) التي تزخر بالدلالات والصور الفلكلورية والشعبية الممتدة في التراث الخليجي، موسيقى (القرب) والرقصات الشعبية الخليجية والطقسية الاحتفالية الحاضرة ضمن خطوط درامية مدروسة تبحر في المعنى والشكل معا دون نشوز أو تردد، مما يوسم اعمال إسماعيل بصفة اعمال الفرجة الخلاقة.

إضافة الى حرفية إسماعيل عبد الله ككاتب مسرحي في تناول الموروث بجرأة وتجرد، في اتقان ادواته من خلال إعادة صياغة الموروث الخليجي بالصورة الملائمة للمسرح، اذ يتميز بالتراتبية الزمنية للحدث مستلهما ذلك من ذاكرته الثقافية المرتبطة بالتاريخ والزمن ومعرفته التامة بعالمه وبيئته، وقدرة إسماعيل الكتابية في استنطاق المادة التراثية وصياغتها على اكثر من خط درامي متين، تلثقي في نهايات غير متوقعة ان لم تكن صادمة، معتمدا على استحضار شخصيات نمطية خليجية، كالنوخذه وبنّت النوخذه والطواش... الخ، وإعادة قراءتها بصورة لا نمطية ومغايرة، دون المساس بثبات العادات والتقاليد وتعاليم الموروث الراسخة، ودون المساس، أيضا في تحرر النص بدلالاته المأمولة كالتحرر من الأفكار الرجعية كالعبودية والدكتاتورية المطلقة، وتحرر المرأة في حق التعليم والاختيار في الزواج مثالا، وطرحها بصورها الجديدة الأنية لمفهوم الحرية.

حيث يخاطب المتلقي بإسهاب الى ادراك ماهية مفهوم الحرية لدى الفرد والجماعة، حرية المصير وحرية الاختيار، مرتبطا بحوادث تاريخية تتصل بمنطقة الخليج العربي في فترة ما قبل اكتشاف النفط حتى أواخر السبعينيات في تجارة الرق وجلب العبيد الى المنطقة، وظهور طبقة من العبيد تسمى عبيد البيوت وسطوة بعض السكان الأصليين في المنطقة من تجار وزعماء قبائل او عوائل عريقة في التحكم بمصائر العبيد وتحريم مصاهرتهم، كما اشارت له الوثائق البريطانية التي تطرق لها (جيوين كامبل) في كتابه: (قواعد الرق في دول المحيط الهندي وافريقيا واسيا).

حيث ذكر ان يد الاستعمار الإنجليزي التي استطاعت ان تقضي على تجارة الرقيق لم تتمكن من القضاء على ظاهرة (عبيد البيوت) اذ اعتبره الانجليز تدخلا حساسا في خصوصيات العامة والخاصة من الشعوب الخليجية وقد ينعكس بنتائج غير حميدة، الا ان الإنجليز ابتكروا فكرة تبلورت في منح وثيقة العتق التي ما ان يحصل عليها العبيد حتى يفرض بها على الآخرين معاملته على انه حر، الا ان الحصول عليها ترافقه مشقة كبيرة.

ففي مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) التي تنتمي إلى المسرح الرمزي الذي تناقش من خلاله بشكل فعال العديد من القضايا الجوهرية التي تمس الإنسان العربي، ومنها العلاقة بين الإنسان الحالم المثقف والسلطة السياسية القمعية، وكذلك الفساد المستشري وظاهرة التجارة بالدين، ومفهوم الحرية، وغيرها من القضايا.

ويلاحظ أن كل من (فنار) وصاحبه (أمين) كانا تابعا لحيوانيين كان بينهما صراع، صراع بين الخير والشر، الذي لم ينته ولن ينتهي طالما أن هناك حياة على كوكب الأرض، فنهاية المسرحية المفتوحة تحيكك إلى أن (فنار) الشخص المتمسك بمبادئه ومحبه الحقيقة للوطن بعيدا عن العبارات الرنانة التي يطلقها سياسيون.

بينما يفعلون في الظهر عكسها، ولا يتورعون عن بيع أوطانهم بأبخس الأثمان، لذا فإن الصراع مع خليفة الديناصورات (أمين) الشخص المنافق الذي يمثل الشخصية المعاكسة تمامًا لـ فنار ولم يتورع من ترك أسرته وهم في أمس الحاجة إليه بعد وفاة الأب، مما دفع أخته إلى أن يعمل في البغاء، وحين عرف بتلك المعلومة من فنار لم تكن لديه القدرة حتى أن ينكر هذا العار لأن فاقد الشيء لا يعطيه، وفاقد الشرف لا تعنيه المحافظة على قيم.

وتظهر هذه الصورة الرمزية للصراع بوضوح حين يدهس الديناصور العنكبوت بما يحمل كل منهما من رمز فيصرخ فنار:

أرجوك لا.. لا تفعلينها وتتركيني.. لن يصبح لحياتي بعدك معنى.. قاومي أرجوك.. تحدي الموت فرحلتنا لا زالت طويلة حتى نقهر جردان الزمن...
فهنا دليل على أن الحق وإن كان الأضعف قوة وجسداً إلى أنه قادر في النهاية أن ينتصر.



إسماعيل عبد الله... والكتابة بإحساس شاعر وملاحظة عالم: -

من الملامح الرئيسية والسمات الأبرز في أسلوب الكتابة لدى إسماعيل عبد الله – الدراماتورج – أي الكتابة بعين المخرج، من خلال إضافة رؤى إخراجية وتصورات للحدث فوق الخشبة، جاء نتيجة تضاؤل فاعلية اللغة اللفظية إذا ما قورنت بالطاقة التأثيرية للمفردات البصرية بطابعها التشكيلي ضمن منظومة العرض المسرحي لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية.

ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحداً خلال اللغة تنتهي تداولاتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في العرض، فتنبه إسماعيل لهذا الأمر عبر لجوئه إلى التحديث في معمار العرض المسرحي، ومشاركته للمخرج تداعياته البصرية من أجل إعادة الدور الريادي للنص، ومنح المؤلف مكانته القديمة على رأس الهرم في العرض المسرحي.

مسرحية ميادير نموذجاً:

جاءت تقنيات كتابة مسرحية (ميادير)، نتيجة بحث المؤلف إسماعيل عبد الله والمتلقي معا عن أساليب وتقنيات جديدة تتمشى مع هذه المرحلة التي اتفق على أنها أزمت وتحويلات، لذا جاءت من قبل صيغة المسرح الملحمي، والمسرح التسجيلي والمسرح الوثائقي صيغاً حظيت بالاهتمام لأنها الأقدر في التعبير عن احتياجاتنا،

فالمؤلف إسماعيل عبد الله اكتشف في إبداع بريخت منهجه في التغريب، ففي مسرحية (ميادير) يطمح إسماعيل عبد الله لمحو المسافة بين الممثل والمتلقي، وقد طبق هذا المبدأ بشكل مبتكر بعيداً عن الأسلوب التقليدي الذي لا يخرج عن الإطار الذي لم ير المخرجون ومنظرو المسرح إلا الراوي، الذي يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثير.

وتمردا على ذلك، اعتمد إسماعيل عبد الله على تقنية التغريب (التباعد – الإغراب) Alienation تقنية أساسية لتحقيق هدفه من رسالته المسرحية، أي جعل الشيء المألوف غريباً، فالصورة المغربية، هي عبارة عن عرض لشيء، أو لموقف مألوف لنا، في إطار من القول أو الفعل يظهره غريباً، وغير متوقع، وهذه صدمة المعرفة التي يحدثها الفن.

إن المتأمل في كتابات المؤلف إسماعيل عبد الله، يلمس ذلك النزوع الملفت إلى خلق التوتر العالي، لدى المتلقي والتأثير فيه إيجاباً، من أجل إقناعه بجدوى الفعل والسعي إلى تكريسه في خلق أفق شروط التغيير، الذي يحفظ للإنسان كرامته ووجوده.

وإذا كان أرسطو قد اعتمد مفهوم (التطهير) Catharsis محورا لنظريته عن المسرح الكلاسيكي، فإن المؤلف إسماعيل عبد الله قد عمل على تقويض هذه النظرية من أساسها، وطرح البديل النظري والعملي لها من أجل مسرح فاعل غير منفعل، فجاء بمفهوم التغريب (Distantiation) فجعل المؤلف غريباً، والتوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية، يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها-تعطل المركب في عرض الخليج- ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف، ملفتاً للانتباه ومفاجئاً، والبديهي غامضاً.

كل ذلك من أجل أن تظهر الأمور مفهومة أكثر، وهذا ما يرمي إليه تأثير التغريب أساساً. إذن فالطبيعي يجب أن يبدو مدهشاً، ومن خلال الاستغراب والدهشة، ينبثق فهم جديد للموقف الإنساني..

إن المؤلف إسماعيل عبد الله خدم عملية صقل الوعي، من خلال استخدامه لعملية التغريب، وسخرية الأحداث، لكي يصبح الإنسان واعياً بأحداث وجوده الاجتماعي، وممارسة النقد من أجل تغيير هذا الوجود للوصول إلى أهداف الثورة الاجتماعية.

فالمؤلف يتناول قضية النص بالتبديل والتغيير، رغبة منه في إخضاعها للتغريب القائم على الديالكتيك، أي الجدل، أي محاولة الوصول إلى الحقيقة، فمن خلال رأيين متناقضين، ينشأ حوار ثالث يقودنا إلى الحقيقة والصواب.

وقد ربط المؤلف هذا القانون بالمسرح، حيث أن الصراع الدرامي هو صراع جدلي، مما دفعه إلى الانشغال طويلاً بضرورة نقل الديالكتيك إلى المسرح، ليكشف للمتلقي التناقضات الاجتماعية والاقتصادية، التي تحرك الواقع وتطور المجتمعات، ما دام الإنسان وليد التناقضات الاجتماعية المنعكسة على مسار الحياة، وعلى تصرفاته وأخلاقه وحاجاته المستمرة للتغيير ونبذ الركود. إن رؤية المؤلف إسماعيل عبد الله تتسم بالثورة على تناقضات المجتمع، وتفجر أطروحاته أسئلة عن واقع الإنسان وحقائق المجتمع، تؤدي لتحريك التفكير وجذب القارئ، إلى حلبة الصراع الدرامي والمساهمة في إصدار الأحكام والحلول.

إن تقنية التغريب في تحديد مصير المركب ومن عليها مرهون بـ (السكرير والمتشدد دينياً والمحامي والمتسلق والفقير)، منح الجمهور فرصة الابتعاد عن الحدث المعروض زمنياً ومكانياً، مما جعل الحكم عليه أكثر موضوعية وحيادية،

من ناحية أخرى وجد إسماعيل عبد الله في هذه التقنية وسيلة للهروب من الرقابة بحجة أننا نتحدث عن واقعة خيالية مما يحقق للمؤلف مساحة من الحرية كان بحاجة ماسة إليها.

إن التغريب ضد الاندماج والتطهير، لذا كان من المنطقي أن يسعى المؤلف إسماعيل عبد الله للوصول إلى الابتعاد بالمتلقي عن الاندماج وحالة الإيهام الأرسطية، والوصول إلى حالة من حالات التركيز والوعي واتخاذ القرار مقابل القضية المطروحة.

واتساقا مع مبادي المسرح السياسي بأنه مسرح جاد في طبيعة المواضيع التي يتناولها، حتى وإن تم عرضها في إطار كوميدي، فذلك لا ينفي عن المسرحية تناولها قضية أساسية تمثل انشغال حقيقي عند الرأي العام الذي يريد من الأحداث المتوالية للمسرحية، أن تكون بحق خير صدى لما في نفوسهم وأصدق معبر عن آمالهم، لذلك فانه مع تطور الأحداث وتعمدها سلاحظ تطور لغة الخطاب، حيث ستختلف اللهجة ويرتفع الصوت وتعلو النبرة ويحتد المضمون بعبارات حاسمة ليصبح الحوار صرخة ألم ورسالة تحذير، تارة من الغني، وتارة أخرى من الفقير.

لذلك لم يكتفي إسماعيل عبد الله بالدور البكائي للنص على ما أهدرته الأمة من جهد ووقت ومال وشباب دون جدوى، بل انتقل إلى شحذ الهمم للانتصار لقضايا الوطن وللمواجهة التحديات والتوعية بأخطارها وترسيخ مفهوم المواطنة عند النشء، أي أنه انتقل بالنص من العفوية في رد الفعل، إلى رسم معالم المستقبل والحلم الجميل، كما برع في توظيف المونولوج ليؤدي من خلاله الفقير بمفرده حوار فردي مع بعض الإيماءات، ليروي في قالب تراجيدي فكاهي قصصا تعكس مرارة الواقع المعاش والمشاكل الاجتماعية، عارضا صورا ونماذج تبين مظاهر الحياة الأليمة، ويرسم كذلك حجم الآمال والتطلعات إلى مستقبل على الأقل حياة عادية بأحلام وردية.



إسماعيل عبد الله بين آفاق التنوير، والوعي المتخلف: -

ظهرت العديد من التجارب الحديثة في المسرح والتي اندرجت تحت تسمية المسرح التجريبي أو الطليعي أو البديل وغيرها من المسميات التي تتفق مع سمات وتوجهات تيار ما بعد الحداثة، الذي اتسم بتغيرات في القواعد الفنية الأساسية التي تم تقنينها في نظريات المسرح السابقة، والتي كانت تقوم على مبدأ الانسجام والتكامل والتوازن بين عناصر العرض المسرحي المتمثلة بالنص الأدبي والرؤية الإخراجية وطريقة الأداء والعلاقة مع الجمهور.

ومن هذه المسميات (المسرح السياسي) الذي يتمحور في صياغة أدبية لأحداث تاريخية في إطار فني يحمل في ثناياه رسالة تتلقاها العين بالمتعة والنفس بالنشوة، فيحقق المسرح الهدفين معا الاستمتاع الفني والتغذية العقلية بالأفكار الجديدة والآراء الجريئة.

مسرحية لا تقصص رؤياك نموذجاً:

هدفت مسرحية (لا تقصص رؤياك) لإسماعيل عبد الله الى طرح الأوجه المتعددة للفساد، وكشف ستائره ايان ما كانت، ستار الدين أو الدجل أو الجماعات المتطرفة. وعند تحليل الأبعاد الفنية والسياسية التي احتوتها المسرحية نبدأ بالافتراض الفكري، ما الذي قاله النص؟ وما الذي لم يقله؟

احتوت المسرحية على العديد من الأفكار المتعلقة بقضايا جماعات التطرف والحقد وتعاضم ادوار التفاهين امام اضمحلال ادوار المبدعين ضمن متاهة مجهولة. والجدير بالذكر أن وصول المشهد إلى ذروته في التعقيد والتوتر، كان دائماً ما يفرغ في مقطع حوارى شعري مميز والذي كان له دور كبير في نقل وربط الحدث بالذاكرة، فجعلنا نضحك كثيراً ونبك أكثر تذكراً وتحسراً على الماضي الذي لم نتشاطره مع أجدادنا. وتعبيرات وعبارات إسماعيل عبد الله الحادة تجاه ما وصل اليه حال الامة كانت بمثابة رسالة إلى الجيل القادم الذي يجهل تاريخه للأسف.



وضمن ما يحسب الكاتب المسرحي إسماعيل عبد الله، وهو مراعاة الحد الفاصل بين مفهومي (الموضوعية) و (الذاتية) عند بحثه عن الحقيقة الاجتماعية أو السياسية المطلوب تحويلها إلى العمل الفني، فمن الموضوعية عند تناول قضية سياسية اجتماعية أو أي ظاهرة ثقافية فكرية أو أدبية أو فنية، وضعها في إطار سياق ما، لأن أي قضية لا تنشأ بمعزل عن العلاقات التي تربط بين أطراف القضية، وأيضا بين أسباب إفرازها.

وبدون تحري الموضوعية يسقط التحليل ويجعل القضية أو الظاهرة تقف وحدها في الفراغ ويسقط معها الكاتب في الذاتية، مع ما تحمله من مجرد وجهة نظر تمثل في الحقيقة قرار مسبق اتخذته الكاتب، سيكون من الصعب معه تحقيق الفهم المفتوح أي القادر على تجاوز نفسه.

حتى وإن كان المؤلف إسماعيل عبد الله لجأ في كتابة هذه المسرحية إلى أسلوب الحلم، والذي يبدو غالباً على شاكلة تيار الوعي الذي لن يعرف إلا لاحقاً، ويصل ذروته في أدب جيمس جويس، فمن الواضح أن هذا الأسلوب ليس سوى لعبة شكلية... طالما أن المواضيع التي تعالج هنا لا تخرج عن إطار المواضيع الواقعية التي كثيراً ما كان إسماعيل عبد الله تصدى لها في مسرحيات أخرى، مثل النزعة المادية والصراع الطبقي، والصراع بين الجنسين في مسرحيات (صرخة وصهيل الطين وبقايا جروح)، فالحقيقة أن كل ما هو تمعن في عمق المسائل المرصودة هنا على شكل حلم وجولة داخل اللاوعي الحالم، هو في حقيقته ينتمي إلى الواقع الذي كثيراً أو دائماً ما شكّل عالم إسماعيل عبد الله وهمة.

ومع هذا من الناحية الفنية يمكننا أن نوافق تماماً الدارسين والمؤرخين الذين رأوا في هذا الأسلوب الذي به كتبت هذه المسرحية تحديداً تغييراً جذرياً في نمط الكتابة لدى العديد من الكتاب العرب، ولقد رأى الدارسون أن تعمّد هؤلاء الكتاب ولوج كل هذا التغيير الجذري عند بدايات القرن العشرين، إنما هو إشارة إلى ما كان يبتغيه العديد منهم ونجحوا فيه من إحداث تغيير غير أن هذا لم يمنع بعض الكتاب من الاشتغال على نوع من الروابط التشاركية من دون وقوع في سياق الرد المتناسق زمنياً، والوصول إلى صيغة الحلم حين نجد الأماكن تذوب في بعضها بعضاً، والزمن يتحرك إلى الأمام وإلى الوراء..

والحقيقة أن هذا كله الذي قد يبدو لنا اليوم جزءاً بديهياً من تطور لغة المسرح بين جملة تطورات أصابت الفنون جميعاً.

إسماعيل عبد الله والمزج بين الفرجة والتحريض :-

المسرح الشعبي.. هذا المصطلح لا ينطبق إلا على مجموعة من البشر يعيشون متعة التواجد في أجواء المسرح الشعبي..

مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً:

أحدث الثمرات المتساقطة من شجرة المسرح الشعبي، مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، التي تطرح فكرة اجتماعية تمس جوهر المجتمع، ألا وهي قضية وضعية المرأة في المجتمع المعاصر العربي الذي يتسببه الذكور، والبنية الأبوية المسيطرة على المجتمع العربي عامة، لذا تطرح المسرحية التعامل المختلف / المتخلف بين الرجل والمرأة، وتري المؤلفة ان اختيار هذه المسرحية لأنها تعتبر نموذجاً فريداً وذات رؤية مسرحية تجديدية في المسرح الاماراتي من حيث الشكل والتركيب وأسلوب الكتابة المسرحية، والبناء الدرامي بالإضافة إلى فكرتها الرئيسية التي اعتمدت على استلهم وتوظيف المورث والأغاني الشعبية والاهازيج كماده أساسية للنص المسرحي وباستخدام طرق وأساليب تقنية مسرحية جديدة حتى مناقشة موضوع مستلهم من التراث .

يدور النص حول أبعاد الخطاب المعرفية والجمالية والفنية، التي ربما تؤسس لخصوصية هوية نسوية في النص الدرامي دون صياغة تصورات جوهريّة وجامدة عن الآخر / الرجل، وذلك ضمن سياق ثقافي مليء بعمليات استهلاك لذوات تمثيلية. subjectivités représentatives.

أولاً: تأسيس أبعاد الخطاب الجمالية والفنية والبنائية للنص الدرامي:

تبين ذلك من خلال دراسة بناء النص وصيغة الحكى / السرد، حيث اعتمد إسماعيل عبد الله في نص (ليلة مقتل العنكبوت) صيغة درامية ملائمة لامتلاك فضاء التمثيل هي الحكى، فهي تعيد إنتاج الواقع عبر شهادات رمزية وخيالية تراثية، وهو واقع يفرض بنا إلى الكشف عن وعي اللغة النسوية ورموزها وتوقها إلى الحرية. تستمر النساء / بسرد قصصهن من خلال أسلوب الامتداد إلى التاريخ الذي اعتمده إسماعيل عبد الله في بناء نصها.

ثانياً: التكوين الجسدي والنفسي للشخصيات:

تتناول المسرحية بالحوار هذا المبدأ الأنثوي الذي تعيشه المرأة في مختلف مراحل حياتها، التي تشكل عصارة تجارب وخلاصات من عالمها منذ ولادتها حتى مماتها، وتفتح الباب على قضية الجسد بكل ما تحويه من تساؤلات وعقد وأحاسيس وخوف منه.

حيث يتأمل المؤلف إسماعيل عبد الله الواقع الحياتي الحالي، ويجد أن الأمور المادية المحيطة بهذا الواقع في حاجة إلى محاسبة وترجمة معنوية، فينطلق من رؤية مادية بالسجين (فنار) توقظ البشر من أجل مقاومة الفساد والحفاظ على مقدرات الوطن، إلى موقف يدق على ضمائر الناس من أجل اليقظة والتيقظ والوعي بما يحدث حولنا ولنا وبنا، حتى نستطيع أن نعمل من أجلنا، واعيّن بضرورة المحافظة على أنفسنا، وينطلق من التركيب المادية لمجابهة جشع الديناصور، إلى تحريك السواكن، وتنبيهنا إلى أننا صائمون عن حقوقنا.

ويظل المؤلف يلعب تلك اللعبة الجميلة، ويتحول بنا عبر الماديات منطلقا منها إلى معنويات، ويربط بين الثنائيات ربطا واعيا مستعرضا نماذج وحيل الديناصور في تمرير دفن النفائات، وردود الأفعال في الطبقات الشعبية (فنار) هذا الموقف الاجتماعي الناقد المواجه الصريح متعاملا مع نموذج إنساني يعاني في بيئته الداخلية مع الحكام، لكن تلك المعاناة لا تمنعه من مواجهة الجميع في الداخل والخارج.

وبعد هذه الجولة الشعبية ينتهي المؤلف إسماعيل عبد الله عبر رؤية حوارية شعرية فلاشية وأغنيات متشعبة بالأجواء الشعبية الروحانية مرتدية ملامح الجدية أحيانا، ميالة إلى السخرية الكوميديّة أحيانا أخرى، جذابة ومعبرة ومطربة دائما، ينتهي المؤلف إلى ضرورة قيام كل بني آدم فينا بدور الموقف، وبذلك نضمن أن نوقظ أنفسنا ونوقظ الآخرين.

وقد تميزت بنية النص بالمزج بين الرمز والواقع لتعويض الحلقة المفقودة بين خيوط النص الدائرية عبر الوجود الديناصور أحد أطراف الصراع من جهة ووجود العنكبوت الطرف الآخر المجابهة من جهة أخرى، تلك الخيوط هي وعاء الأفكار والهموم، هي ذكريات ومحن، معادلا موضوعيا للفكر الانساني، انطلاقا من تفكيك النص واعادة ترتيبه من جديد لتحقيق تراتب وتسلسل الخطاب الدرامي ومدلولاته الغير مباشرة التي عبر عنها النص بخرائط المياه العذبة، وعلاقة الحب التي نشأت بينه وبين العنكبوت فترة السجن التي يعبر بها عن رحلة العمر ومشوار الحياة، لتأكيد سيادة الانتظار الطويل بلا نهاية .



أن مثل هذه المفردات التعبيرية تستخدم في المسرحيات التي تحمل تحذيراً من خطر موجه للقراء وحملهم على الاندماج في الخيال بحيث ينسون الواقع طوال العرض بدلاً من أن يتذكروه كما ينبغي، وكما ينبغي أن يدفعهم إليه نص واع.. أي أن التعبير هو أسلوب تحفيز ضد الفرجة النائمة.. كما يقول بريخت فهناك ضرورة لتفكير القاري، لأن يندمج وينسى نفسه في غمرة الانفعال بالأحداث والشخصيات والكثير من مفردات النص المسرحي.

(ليلة مقتل العنكبوت).. رؤية درامية تخاطب فينا الموقظ، الضمير، الوعي، العقل، وتطالبنا باليقظة في زمن الغيوبة.



إسماعيل عبد الله.... بين الكتابة المشهدية ومسرحة النص: -

تعد الكتابة الحقيقية للمسرح تلك التي تتنامى في فضاء الخشبة وتحت ظروف ممارسة الخطاب وكيفية تكوين رسالته وتظهرها حتى لحظة اتصالها بالمتلقي، ان جل النصوص التي انتجها إسماعيل عبد الله اعتمدت الصيغة اللغوية للتعبير والاتصال بما تتضمنه من وحدات صوتية ودلالية واسلوبية وتركيبية تشتغل ضمن علاقات سردية قائمة على المواقف التعبيرية والبنى التكوينية.

وعلى هذا تزخر كتابات إسماعيل عبد الله بالعديد من النصوص التي توفرت فيها شروط الكتابة الدرامية المعدة للخشبة.

فالمسرحانية او الادائية، تجعل من الدراما مسرحا بالفعل وليس ادبا مقروءا، انها محاولة لتأكيد خصوصية المسرح عن غيره من فنون الاداء الوقائعي والفنون متعددة الاتصالات.

مسرحية سيمفونية الموت والحياة نموذجا:

على مستوى الطرح النقدي لمسرحية (سيمفونية الموت والحياة)، نلاحظ انتهاج إسماعيل عبد الله للمسرحة والتي تعني فن او تقنية تحويل النص الى خطاب مسرحي محمل بدلالات كثيفة تفتح على مجالات ابعد من حدود السرد المكتوب.

حيث التوظيف والوعي بمفردات وعناصر العمل المسرحي المادية المجسدة بكل ما يتوفر من ابحاث وتوليدات ومعطيات خارجية، اي كل ما يتعلق ببنية النص من الخارج. ولعل هذا أحد الاسباب التي دفعت إسماعيل عبد الله الى اعادة الكتابة وأصبح مصطلح المخرج المؤلف سائدا في التجارب المسرحية.

وهنا ينشط دور إسماعيل عبد الله ويتميز في كتابة اخرى للنص، كتابة تقوم على الرؤى والمعالجات الابتكارية التي تتجاوز طريقة السرد او الارشادات الاخراجية التقليدية المرافقة للنص، التي هي مجرد ترجمة او زخرفة او نقل حرفي لأفكار النص الى اقامة علاقات جديدة وتركيبات قائمة بذاتها ومتحررة بعناصرها في فضاء فعلي يتجسد فيه الدال بصيغ بوليفونية يتوزع فيها المنطق السردى والمسرحى على عدد من الوسائط التعبيرية والفنية .

وبالقياس على مسرحية (سيمفونية الموت والحياة) نجد ان المؤلف قد سحب النص من إطار اللغة والسرد الى مضمار الكتابة المشهدية واخضاعه لسنن واعراف الفضاء الجديد مما قد ينهي تداولية المدونة، حيث يرى إسماعيل عبد الله ان خطاب المسرح محكوما بالتعددية خلافا للنص السردى المكتوب، وخلال عملية التمسرح شكل إسماعيل عبد الله النص وفق آلية ضبط جديدة لشفراته وكيفية انتظامها وتوزيعها في بنية الخطاب، ويبدو ذلك جليا في تبدل واقع وحياة الفرقة الموسيقية قبل وبعد مهاجمة مجموعة الازهايين لهم في القطار.

حيث ان نص (سيمفونية الموت والحياة) المكتوب، كان معد اساسا للإنجاز المشهدي،

ولهذا فهو في حالة تشغيل مستمرة خاضع للحذف والتبديل والاحلال والانزياح والاضافة انطلاقا من كون خطاب العرض بنية هرمية للعناصر الناشئة فيه او المكونة له.



وفي مسرحية (سيمفونية الموت والحياة) نجد تغيرا في اسس العلاقة بين أطراف الانتاج المسرحي، وقلبت المعادلة رأسا على عقب، فقد قلل إسماعيل عبد الله من شأن النص المكتوب ولم يمنحه ذلك القدر من الاهتمام بوصفه مادة العرض الاساسية والقاعدة التي يبنى عليها هيكل المسرحية، وانحرفت توجهاته الى هيمنة الجانب البصري في النص ومغادرة الجانب الادبي.

حيث ان مفهوم اللغة في النص عند إسماعيل عبد الله لا يقتصر على مفردات النص المكتوب، بل يتجاوزه الى الصراخ، الايماءة، الحركة، الضوضاء، الاصوات البشرية وما الى ذلك. فكانت مسرحية (سيمفونية الموت والحياة) والتبدل في التراتب الهرمي حيث قابلية تحول العلامة المسرحية التي غيرت مفهوم الدلالة، بل وانتجت دلالات جديدة جعلت النص المكتوب ينحرف عن سياقه اللغوي، ليدوب ضمن نسيج التكوينات السمعية، وابلغ تعبير عن ذلك في المسرحية دلالة الصراع بين الفرقة الموسيقية والمجموعة الارهابية.

ان النص المسرحي (سيمفونية الموت والحياة) يمتلك خطابا جادا يتواصل مع المتلقي في الذاكرة لفترة طويلة بعد انتهاء العرض، يستطيع رصد الواقع عبر رموزه ودلالاته، حيث قدم قراءة مفتوحة للخطاب المسرحي، وهذا ما جعل دلالاته تجد اثرا لتحقيقها لدى متلقيه، فكان الخطاب قائما على صياغة منظمة للعلامات التي لها رابط بينها، مما قربها من مستوى المسرحية، فهذا النوع يخلق الدهشة، وسرعان ما وجد المتلقي نفسه متماسا معه متمكنا من التواصل والتأويل فكانت القراءة كاملة وملئية بالآثر الدلالي للخطاب المسرحي.

فبدأ إسماعيل عبد الله الحوار في مسرحية (سيمفونية الموت والحياة) بأن يكون العرض شريحة من الحياة ومن الواقع دون صناعة أو زيف، فالممثل عنده يجب أن يحس بالحاجز الرابع، ولا يمكن أن يحدث هذا إلا بوضع مفتاح لحوار جديد للممثل بين ذاته وأدائه وبتربوية أدواته.

إسماعيل عبد الله والكتابة بعين مخرج: -

يتجسد الخطاب المسرحي من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط الذي غالبا ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الاجزاء الصوتية والاسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية،

مسرحية خلطة ورطة نموذجاً:

يتحول نص (خلطة ورطة) الى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبار ان النص هو رموزا بصرية تظل بحاجة الى تجسيد صوتي او حركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، وتتميز العلامات المسرحية في نص (خلطة ورطة) بقدراتها على التحول والانتقال من مظهر لآخر ومن حالة لأخرى، بل استطاعت ان تبعث الحياة في اتون تلك الاجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض، كما استطاعت توالد وانشطار الدلالات،

فالعبارات والكلمات والحروف المدونة تأخذ معاني مختلفة حين توضع في معالجات اخراجية متنوعة، الامر الذي غير من وظيفتها، بل وعدل وبدل من دلالتها الاولى نتيجة التغير الذي طرأ في استخدامها لفظا وحركة وعلاقات بما ينسجم مع فلسفة واسلوبية خطاب العرض.

ان ما يميز النص المسرحي (خلطة ورطة) هو طبيعته التركيبية والتحويلية والتزامنية للنصوص الفاعلة فيه، تلك التي تتبلور في هيئات سمعصرية وحركية ضمن انساق هارمونية داخل بنية العرض التي تكون بالتالي الخطاب المسرحي الذي تكامل وجوده بتألف دور المتلقي الذي قام بدوره في المشاركة الفاعلة عبر تفكيك الشفرات واعادة تركيبها منتجا قراءته الخاصة وتأويله الجديد، وبذلك اكتسبت العلامات المسرحية دلالات ومعاني جديدة تزيد من ثرائها في بنية الخطاب المسرحي.

وفيما يتعلق برسم الشخصيات في المسرحية، فقد برزت مقدرة إسماعيل عبد الله على تشكيل شخوصه واضفاء لمسة واقعية عليهم، وخاصة في ملائمة الحوار لأبعاد الشخصيات وما يتعلق بالتعبير عن المعاناة.

ولكن في شخصيات لجنة التفتيش على المطعم ومتابعة خلطة الطعام المستحدثة، لم يجانب المؤلف التوفيق، فقد افتقدت هذه الشخصيات إلى النمو الدرامي الصحيح ضمن أحداث المسرحية، فلقد زرعت تلك الشخصيات في وسط المسرحية بدون تمهيد مسبق وهي تذكرنا بشخصية البطل التراجيدي الذي يضيق ذرعا بواقعة المؤلم ويسعى إلى حتفه، وهو بذلك يقترب من التراجيديا الكلاسيكية القديمة، باعتبار أن شخصيات اللجنة نابعة من المجتمع.

فقد عمد النص المسرحي (خلطة ورطة) الى تشتت الشخصيات، تتوزع، تتضاعف، تتعدد، تتبخر، تتكثف، تضمحل وتبزغ من جديد.

غير أن وعياً واحداً يحكمها جميعاً، وهو وعي الطباخ الرافض طوي صفحة تاريخه واصله. بالنسبة إلى هذا الأخير ما من أسرار أو غموض هناك، وما من تشرذم، ما من مبادئ، وما من شرائع وقوانين.

الطباخ لا يقبل الواقع ولا يرفضه... هو بالكاد ينقل، يتعاش على مضض وتردد. ولأن التردد يكون عادة مؤلماً أكثر منه مدعاة للسرور، نجدنا هنا أمام مقدار كبير من الكآبة، ولكن أيضاً من التعاطف مع كافة الشخصيات، الطباخ والاخ، وهذا الطرح هو ما يهيمن على السرد المتأرجح في المسرحية.

يعكس نص (خلطة ورطة) جواً معاصراً مخالفاً للبيئة الخيالية، فقد نقلها المؤلف الى حدودها الواقعية حيث أبرز المؤلف شخصياته على انها نتاج وافراز لتقليد غربي اعمى، أى أنه عكس ترددي واقعا اجتماعيا معينا، فقد تم معالجة الموضوع على خلفية الظروف الاجتماعية والانسانية التي كان يحواها المطعم.

أن إسماعيل عبد الله في مسرحيته (خلطة ورطة) اعتمد على جوانب تراثية، ولكنها ترتبط بطبيعة الموضوع الذى يطرحه من خلال المسرحية، وهو ما يتعلق بشخصية الطباخ المتردد، تلك الشخصية التي تحمل ابعاد وملامح العالم ببواطن الأمور، مما يجعل منها شخصية ذات ابعاد درامية، وقد انشغل إسماعيل عبد الله كغيره من الكتاب بقضية المواطنة والانتماء... والتي كانت هي المحور الأساسي في هذه المسرحية، وعلى الرغم من محورية قضية الحفاظ على الهوية، الا أنها لم تكن القضية الوحيدة بل كانت قضية رئيسية من بين قضايا أخرى ارتبطت بها على نحو أو آخر .

فتعد مسرحية (خلطة ورطة) واحدة من أغرب المسرحيات وأعققها... ربما انطلاقاً من إيمان إسماعيل عبد الله في قراءة النصوص التي راح أئمة التحليل النفسي يكتبونها حول الأحلام ومغزاها.



فمسرحية (خلطة ورطة)، هي طرح لمهمة المثقف ودوره ازاء مجتمعه ومواقفه تجاهه، وكانت قضية الهوية هي أحد الدوافع لتناول قضية السيطرة والخضوع وأحد البواعث الأساسية وراء احساس إسماعيل عبد الله في الواقع وفي المسرحية بضرورة الحفاظ على الهوية، ومن جانب آخر فانه من أجل رفض التغيير الزائف واعلائه كقيمة، كتب إسماعيل عبد الله مسرحيته.

وهي تجربة تجمع بين جدية الطرح، وعقلانيته ومتعة الأداء، وحسن توظيف وسائل التبليغ، بما في ذلك اللغة المنطوقة والمرئية من ديكور وأزياء وإكسسوارات وتمويج وإضاءة وتشخيص، وغيره بما يساهم في المستوى السينوغرافي.

وبعني هذا أن المؤلف إسماعيل عبد الله يختار المنظور الرؤيوي اختيارا موفقا، والذي من خلاله يعبر عن قضايا المجتمع والوجود والقيم.

كما يختار الكتابة باللهجة المحلية المعبرة، متمسكا بالطرح الواقعي الانتقادي، مستعملا في ذلك الملحمة البريختية في تقديم الفرجة الركحية، مع مزجها بالفرجة الشعبية الاحتفالية في كثير من الأحيان.

وقد اختار إسماعيل عبد الله لنفسه أسلوبا يكاد يميزه عن باقي المسرحيين العرب، ويتمثل هذا الأسلوب في منهج العرض المسرحي الذي يركز على بنية الفرجة.

وهذا طبيعي مادام يكتب نصوصه المسرحية بعين المتفرج، لأنه أصلا مخرج في الأساس.

من هذا المنطق جاء الطرح يعلن نفسه صراحة دون مواربة وهي إحدى خصوصيات الطرح الفنتازي الذي تمسك به المؤلف في رؤيته..



إسماعيل عبد الله والكوميديا السوداء: -

من الأكيد أن الكوميديا السوداء تحضر في الكثير من المسرحيات العربية بصفة عامة والاماراتية بصفة خاصة إما مكون جزئي وإما مكون كلي.

غير أن الكوميديا السوداء تحضر في الامارات على سبيل الخصوص، وذلك باعتبارها ممارسة فنية لها أسس تنظيرية وجمالية ظاهرة، ومضمرة، أو مقاييس واعية، وغير واعية، مكتوبة، أو غير مكتوبة، تقتزن إبداعيا بمجموعة من المبدعين المسرحيين، ولاسيما المبدع المسرحي المتميز إسماعيل عبد الله في مجموعة من أعماله المسرحية، مثل: (البقشة، اشوفك، زهرة ومهرة، حاميه حراميه، واخيرا موال اجدادي).

مسرحية موال حدادي نموذجا:

إذا تأملنا مسرحية (موال حدادي)، ذلك النص الذي تجسدت فيه مقومات ما نسميه بالكوميديا السوداء أو الكوميك الصادم، نجد إسماعيل عبد الله يوظف الحكاية الشعبية، حيث يعالج فيها قضية الفقر والحلول البديلة في شتى مواقفها المتناقضة، فقد تناولها باعتبارها رمزا وقضية، ومؤشرا سيميائيا يحيل على البطولة والتضحية والتحدي والحب والخديعة، من خلال مشهد توظيف حكاية شعبية عن زوجة حميدان التي تتعرض للمهانة من ضابط بمعسكر الانجليز يخضع له زوجها خضوعا تاما، كل ذلك في إطار فني درامي رائع.

كما عالجت المسرحية تناقضات المجتمع بطريقة واقعية انتقادية، مستخدما شرائح وقطاعات عديدة مثل حياة النوخة التي يحياها بعض اهل حميدان في قالب كوميكي صادم، جامعا بين الجد والهزل.

كما تناول مأساة زوجة حميدان، وانحطاط الواقع حالا ومآلا، وذلك عبر استعراض علاقة حميدان بالضابط الإنجليزي جون.

ومن ثم، فقد تعامل الكاتب مع الذاكرة التراثية السياسية المعاصرة إحياء وتلميحا وترميزا من خلال التركيز على قضية الثورة على الخيانة، وما قد تصل اليه من اساليب خداع وتحايل وقبول ورضوخ من البعض، ورفض وعزة وتمرد من البعض الآخر.

فقد حملت المسرحية منظورا عقلانيا إلى قضايا الواقع في تموقعها الحالي واستشرافها للوعي المستقبلي الممكن.

وفي المجمل تعتبر مسرحية (موال حدادي) نموذجا ناجحا للكوميديا السوداء أو الكوميك الصادم، حيث تصور المسرحية معاناة الإنسان المهمش والمقهور والمنخور في صراعه مع الواقع الزاخر بالتناقضات الجدلية.

ويحضر رمز المحتل للتعبير عن العيشة واللاجدوى والعدمية والعذاب البشري والظلم الإنساني.



وهنا يرد التراث اليوناني بدواله الأسطورية والرمزية والإيحائية للتعبير عن ضالة الإنسان وضياعه في هذا الوجود المغترب.

كما ترصد المسرحية معاناة الإنسان البسيط في ظل مجتمع السلطة والقهر والقمع، مع نقد الكثير من الظواهر المتفشية في المجتمع، كالخيانة والفساد، وتنتهي المسرحية بقرار رفض زوجة حميدان السقوط في بئر الخيانة، معبرة عن ذلك بصفعة مدوية لزوجها.

وبهذا، تكون المسرحية واقعية انتقادية، تستعمل الكوميديا السوداء لتبليغ رسالتها التوعوية والتعليمية والسياسية.

وبموازاة الطابع الواقعي الانتقادي الحاضر في المسرحية، يضاف أسلوب السخرية ذي التوجه الملحمي، نظرا إلى توسل المبدع إسماعيل عبد الله بتقنية التغريب الساعية إلى إبراز مختلف المفارقات الكاريكاتورية. وهي طريقة مقصودة لذاتها بقدر ما هي وسيلة لتحقيق فعل التعرية: تعرية مواطن الخل وانتقادها، وإثارة فضول المتلقي، وحثه على وضع كل شيء موضع التساؤل والشك والمراجعة.

فبعد السخرية تأتي مرحلة المراجعة والتفكير في التصحيح والتغيير. وهذا هدف من أهداف المسرح الملحمي كما نعلم، وإن كان إسماعيل عبد الله يسعى جاهدا لتحقيق توازن بين ما هو فكري وجمالي كي لا يغيب طابع الفرجة والمرح عن نصوصه المسرحية.

ومن الملاحظ أن المسرحية تحفل بألوان النقد الاجتماعي والسياسي والفكري وما يرافقها من مرح وسخرية وتغريب، حتى إن رؤية الكاتب تسمح بالحديث عن الرؤية الكرنفالية في ظل الكوميديا السوداء.

ويبدو أن المؤلف استفاد بعض هذه السخرية من الحكاية الشعبية التي لا تخلو من الخرافة، ولكنه أضاف إليها ملامح واقعية تستمد مشروعيتهما من المعيش واليومي. وهذا ما يجعلها أبلغ تأثيراً على المتلقي وأكثر فائدة عليه.

فالمسرحية واقعية انتقادية، يتقاطع فيها ما هو اجتماعي وما هو سياسي، ويتداخل فيها ما هو اقتصادي مع ما هو تاريخي، ويتجادل فيها ما هو تراثي مع ما هو ثقافي ذهني.

أي إن المسرحية دسمة بالقضايا الجدية والجادة، مادامت تتعلق بالقضايا الوطنية المصيرية المرتبطة بتاريخ المواطن وهويته وحاضره.

كما ينتقد الكاتب مجموعة من الآفات والظواهر السلبية التي تفتشت في المجتمع العربي عامة، فيشير الكاتب في مسرحيته إلى انعدام حقوق الإنسان، وانتشار الفقر والبؤس، وبروز تفاوت درجات الولاء والمواطنة، إضافة إلى السيطرة والهيمنة من قبل جون في مقابل خضوع وخنوع حميدان، مما يعكس لنا مقولة هيجل المعروفة بجدلية السيد والعبد.

فالمسرحية تجسيد صارخ وصادق لتناقضات المجتمع وبالتالي، تقدم شهادة حية موثقة شاهدة على انحطاط الواقع، وناطقة بكل ما يحيل على تردي الإنسان المتآكل في ذاته وهويته وكيونته، والممسوخ في آدميته وبشريته.

فقد تعاملت المسرحية مع التراث المحلي والشعبي والعربي والإنساني، كما تعاملت معه الحكاية بشكل كبير، وذلك من خلال رؤية موسعة تجمع بين الطرح الواقعي والطرح العقلاني، وإن كان هذا التعامل مرتبطاً بالطرح الفلسفي، واللجوء إلى شاعرية التعبير، والاعتماد على الفرجة الشعبية الشاملة الممتعة والمفيدة.

ويعني هذا أن مسرحيات إسماعيل عبد الله تحمل في طياتها تصورات نظرية جديدة مضمرة داخل النصوص المكتوبة والمعرضة، والتي تبشر بمولود مسرحي جديد هو مسرح الكوميديا السوداء، والذي يعد أيضاً بمثابة تأسيس لممارسة مسرحية جديدة قائمة على التأسيس والحداثة والتجريب.

وعلاوة على ذلك، تتميز أعمال إسماعيل عبد الله بشاعرية التعبير، وهيمنة الطرح الفكري الفلسفي العقلاني، واستخدام الواقعية النقدية، والتأرجح بين المأساة والكوميك، والمزاوجة بين الجد والهزل.

وتلخيصاً، تعتبر مسرحية (موال حدادي) للمؤلف إسماعيل عبد الله من أرقى المسرحيات تمثيلاً لتجربة الكوميديا السوداء، ومن أهم الأعمال التجريبية في هذا الاتجاه.

بل نعتبرها مسرحية تأسيسية في بعدها الفكري والفني معاً، بفضل غناها وجرأتها في طرح قضايا حيوية بمنهج يؤهلها لتكون من أهم الأعمال الحداثية في المسرح العربي.



إسماعيل عبد الله واستلهام التراث: -

يعرف الأدب الشعبي، بأنه أدب الشرائح الشعبية، والتي تسهم في إنتاجه وتشكيله وحفظه الذاكرة الجمعية والوجدان الجماعي العام، وهو بذلك يمثل خلاصة للتجارب الجمعية عبر التاريخ ضمن تعاقب الأجيال التي تعمل على تداوله في المناسبات الاجتماعية والشعبية، مثل الأفراح والأحزان، في حالة السلم أو الحرب، صعوداً أو نزولاً... إنه فن شفاهي كلامي من مرسل إلى جمهور/ متلقٍ.

وقد خلص العديد من الباحثين إلى أن مفهوم الأدب الشعبي هو موروث عام من الأدب يلغي الفردي ويبحث عن وجدان الجماعة.

وعند طرح تناول المسرح الإماراتي للموروث الشعبي على مائدة النقد والتحليل، يرى الناقد (عبد الفتاح صبري) أن المسرح الإماراتي لم يتعامل بعد بالجدية الكاملة أو بالاستعمال الأمثل والنموذجي للموروث... رغم غنى التراث وثرائه واحتفاظه بعناصر متنوعة ومختلفة ومتباينة.

وقد يرجع ذلك إلى أزمة النص المسرحي الإماراتي باعتباره الرافد الأول والمهم لتواتر العملية المسرحية... بحكم أن المسرح كان يعتمد على نصوص عربية وعالمية مترجمة، أو ربما ساهم في ذلك كبدائية للنهوض بالمسرح، أو في بدايته المؤرخة بخمسينيات القرن العشرين حيث كان الفنان والمؤلف الإماراتي غائباً.

وحول قضية العلاقة بين المسرح والموروث، نرى أنه مازالت هناك فجوة بينهما، وهي في حاجة إلى ردمها وتجاوزها، بواسطة التأكيد على الربط بين النص والموروث، في زمن تحتاجه الهوية الوطنية دفاعاً عنها وتمسكاً بها.

ومن أسباب هذه الفجوة، عدم التعاطي الجاد والإيجابي مع قيم هذا الموروث، وربما ما تمّ تضفيره أو إبرازه لا يكفي، بل إنه أحياناً يتجه نحو الاهتمام ببعض المظاهر السلبية في هذا الموروث، مثل إبراز التخاريف والمعتقدات الشعبية، وقضايا الشعوذة والجن، وربما تشكل هذه، بعض القصور في هذا الأدب الشعبي، أو تلك الثقافة الشعبية.

ويبقى سؤال الخوف حاضراً في قضية عدم إمكانية المسرح الإماراتي الدخول في غمار التراث الشعبي بطريقة مثلى ومنشودة، والتي يتأمل منها التوظيف الإيجابي لهذا التراث واعتباره مخزوناً ملهماً في استنباط معالجات عصرية لهموم الإنسان الإماراتي الذي يعيش خياره الصعب في مهب التجاذبات المختلفة.

وفي قضية العلاقة بين التراث والحداثة في مجال المسرح، نرى أنها تبقى ضرورة ملحة، لأنه -المسرح- يمكن له أن يعمل على توظيف وتضفير واستلهام قيم التراث ضمن المسرح التجريبي الذي يزواج بين تقنيات الحداثة وقيم التراث، اعتباراً لمسألة لها من الأهمية الكثير، في اتخاذ الموروث الشعبي مبدأً ومرتكزاً ومادة إبداعية أو بحثاً فيها عن الإبداع، سيكون مفتاحاً لحل

إشكالية الصراع، وفق ما تروج له بعض الكتابات النقدية التي ترى في عدم تلاقيهما صراعاً رغم أنه من الواضح التأثير المتبادل ما بين الإبداع بعمومية وما بين التراث. وفي إطار التعمق وسبر اغوار التراث ومكوناته، التي تطرح ضمن ما تطرح المثل الشعبي الذي يعرف باعتباره لوناً من ألوان التعبير الشفهي، يمتاز باختزاله وبلاغة تركيبه وسهل التداول، ويعبر عن خبرات ومعارف الناس مجتمعين، وبالتالي فإنه يصبح مخزوناً لقيمهم وأفكارهم الأخلاقية والاجتماعية. فهو يمتلك قدرة على التأثير في الناس بكونه مرجعية للجماعة بمختلف طقوسها الشعبية والاجتماعية السائدة في المجتمع.

مسرحية البوشية نموذجاً:

اتكأ العرض على الحكاية الشعبية البسيطة، مستحضرة حقبة زمنية قديمة من الموروث الكويتي، وأطلق في سياقاته المنطوقة احتجاجات المرأة المهمشة. وتدور أحداث المسرحية في منطقة الخليج خلال فترة ما قبل ظهور النفط، حيث حياة البحر والغوص، فيطرح العرض قضية اجتماعية مجسدا صراعاً بين طبقتين، صراع القوة والضعف، عبر مضمون إنساني يرتبط بذاكرة الأجيال. المسرحية تعود بالماضي الجميل، الى حيث الحياة القديمة بكل ما تحمله من معانٍ وذكريات وحب، يصطدم بالعادات والتقاليد والطبقة، على الرغم ان القلوب عندما تعشق لا تعرف الاستئذان او مواعيد تضربها من قبل.

ومن خلال عناوين مسرحية (البوشية)، ترى المؤلفة، أن المسرح الذي يقدمه إسماعيل عبد الله هو ما يعرف بمسرح الفرجة الشعبية أو المسرح الشعبي، والذي يعتمد في مضمونه على الاستفادة من الموروث، والفلكلور الشعبي، والطقوس الشعبية المختلفة، وهذا الاستلهام للتراث ليس لمجرد التسجيل الفوتوغرافي للأشياء، إن المؤلف لا يريد أن يوثق الفنون والأغاني الشعبية الإماراتية، بل يستخدمها لأجل توثيق مفهوم آخر متعلق بموضوع المسرحية وبالتالي يربطنا ذلك بالمسرح الاجتماعي.

وحتى يظهر المؤلف فكرته الأساسية في المسرح وإبراز القضية الرئيسية فيها، فقد نجح في استخدام (البوشية) كعنوان لهذه المسرحية، والذي يمكن اعتباره رمزا أساسيا مرتبطاً بالمرأة وقد ظهر هذا الارتباط ما بين البوشية والمرأة منذ العتبات الأولى للنص.

فهناك علاقة عاطفية تربط بين (جواهر)، والشاب (غانم) ابن أحد الوجهاء، لكن تقاليد صارمة تقف ضد هذا الزواج بسبب مهنة (جواهر)، وهي الرقص، ولكنه للأسف لا يقوى على أن يحمي هذا الحب أو يدافع عنه، بسبب ضعف شخصيته أمام والده (حمود بن غانم) ذلك الشخص الذي يعتقد انه يملك الديرة أو الفريج بأكمله، وينسى أو يتناسى أصله وفصله، ويمارس قمعه ودكتاتوريته على من حوله، فيقف أمام هذا الزواج بعنف، ويسعى بشتى الطرق إلى عدم إتمام

قصة الحب أو الزواج.

خلقت الحكمة الدرامية تناقض كبير بين الحب وحقيقة المحب، فالشاب الثري الذي وقع في عشق راقصة السامري الفقيرة، كان يعدها بتتويج هذا الحب بالزواج مهما واجهتهما من ظروف، لكن في أول مواجهة مع والده يخضع ويتخلى عنها، فهو لا يستطيع ان يقترن بفتاة اقل من مواخذيته، وهكذا تجد الفتاة نفسها وحيدة، فقلبها العاطفي كان ينبض بحب من لا يستحقه، لان الشاب كان نسخة من ابيه.

الا ان احداث النص ارتكزت على عنصر المفاجأة لحيلة درامية، عندما كشفت جواهر البوشية، هذه المفاجأة التي سعدت من الأحداث حيث تكشف للابن أن الوالد مصر على رفض الزواج لأن والدته عملت في مجال الرقص، الامر الذي سيعزز موقفها الذي أراد المؤلف أن يتعاطف معها المتلقي.

ثم تتصاعد الأحداث الدرامية للعمل من خلال شخصية (جواهر) المتمردة، المتتمرة، المتحررة من قيود المجتمع، فتعيش صراعا بين الانتقام والحب، وتواجه هذه الفتاة الأب الظالم بكل قوة، وتعرية أمام نفسه وتذكره بأنه هو شخصيا كانت أمه راقصة.

وتكشف المؤلفة مدى تمسك إسماعيل عبد الله بالتراث كنوع من أنواع المقاومة، وقد تمثل هذا في استخدام تكنيك السرد والحكي الذي تميز به التراث العربي عن طريق الراوي، والتمسك باللغة الأصلية في أجزاء داخل الحوار الدرامي، كالرقص، والموسيقى، والغناء، والهوية العربية، وأخيرًا الطقوس المتمثلة في السحر والزار.

فالسحر والزار من الطقوس المهمة التي تستخدمها القبائل بحيث يكون للمرأة دور فعال فيها، وقد تبين أيضا انه قد وظف دور المرأة في السحر والزار درامياً، ولعل السبب في ذلك هو إيمان الرجل أن المرأة ذات خيال واسع يجعلها تؤمن بأشياء خارقة للطبيعة بخلاف الرجل.

ومن خلال النص لجا المؤلف إلى دمج الخيال بالواقع، من خلال مجموعة من اللمسات التراثية التي تساهم في أدائها فرقة استعراضية، مستخدما تقنية كسر المتوقع من خلال استحضار الماضي المخفي لشخصية حمد بن غانم، الذي كانت امه راقصة، حيث تخرج من مجسم البئر الذي كان بارزا على يسار مقدمة الخشبة، وبما حملته من إحياءات، فيما ابدعت مونولوجات شخصية حمد بن غانم، في الانتقال والتحول الى شخصية الطفل الذي كان يعاني من ارهاصات تجاهل والدته له وعملها راقصة، حيث تجلت تلك السيكو درامية في شخصيته، لا سيما في مشهد خروجها من البئر وصعودها الخشبة مؤدية حركات راقصة فيما تلقى عليه جواهر (البوشية) كاشفة سره لأهالي القرية وهو الذي كان يهددها ويتوعددها بعدم زواجها من ابنه.

في مسرحية (البوشية) يصور إسماعيل عبد الله مجموعة مراحل تتطور من خلال الشخصية الرئيسية، وهي شخصية مطلقة وليست محددة، وذلك منذ لحظة الميلاد ومرورا بفترات العمر المختلفة لهذه الشخصية وانتهاء بالنهاية المفتوحة، أننا يمكن أن ننظر أيضا أن تطور الأحداث، ارتبط من خلال تطور الشخصية الواحدة.

لقد أخذ المؤلف البعد الزمني لهذه الشخصية وقسمه لمرحلة عمرية مختلفة وبما يتوافق وأحداث المسرحية.

إن هذا يعني أنه لا يوجد بطل ثابت أو واضح في المسرحية، بل إن البطل هم المجموعة المشاركة في المسرحية وما يقومون به من حركات تعبيرية وجسدية تتناسب مع كل مشهد توضح معناها الداخلي، وهذه التفاته ذكية من الكاتب حين يوحى بأن هذه المشكلة عامة وليست خاصة بفئة معينة، سواء لبست هذا البوشية أم لم تلبسه.

أن اعتماد المؤلف على المجموعات يذكرنا بأسلوب برخت المسرحي من ناحية الشكل واستخدامه للمجاميع أو الكورس في بعض مسرحياته، كما أن المؤلف تأثر بأسلوب برخت باستخدامه لجو الأقمشة وجعل القناع كاسم يمكن أن تلبسه أو ترتبط به أية امرأة بالرغم أن إسماعيل عبد الله لم يوظفه بالمعنى البريختي المعروف.



ويؤكد المؤلف نفسه على أسلوب كتابته للمسرحية فيقول:

المسرحية جاءت كرد فعل لإيجاد مسرح اماراتي متميز يتم فيه ربط الموروث الشعبي ودمجه بالأساليب المسرحية الحديثة القائمة على استخدام الحركة والموسيقى التعبيرية كلغة للحوار بدلا من المنولوجات والديالوجات .

أي الابتعاد عن توظيف اللغة الحوارية واستبدالها بلغة الحركة والتعبير الجسدي .
فقد استلهم إسماعيل عبد الله من التراث والتقاليد والفنون والأغاني الشعبية كإطار لمضمون فكري ومزج فيما بينهما، في محاولة لنضوج الرؤية وتأصيلها معا.

الامر الذي اسس شكل مبتكر للمسرح الاماراتي يلحق بركب النهضة المسرحية المواكبة.
من هنا، ارتكز إسماعيل عبد الله على مصادر التراث خارجا في ذلك عن تقليدية الأساليب السائدة، وقد يبدو أثر التجديد على الشكل والمضمون المسرحي معا، فنلاحظ أن الموضوع مستمد من واقع خصوصية المجتمع الاماراتي وتقاليده وأجوائه وطقوسه الحياتية المعاشة، وأن يصاغ فنيا في لغته التعبيرية .

كما استعان أيضا بالعديد من المصطلحات الاماراتية التراثية سواء تلك المرتبطة بالمرأة ك (البوشية) التي استمد منها اسم المسرحية، أو تلك المرتبطة بالمجتمع الاماراتي وعاداته وتقاليد المتوارثة، كالجحلة والمنز والحوول حول والفالج، وكل هذا يمثل في النهاية مدلول استلهم التراث في المسرح .

ولمساندة الكاتب في طرح قضيته الاجتماعية مع المحافظة على الهوية والثقافة المحلية والتقليدية، وربط الجمهور بها لتكون قادرة على التغلغل في عقولهم وحياتهم اليومية، وخير معين لعرض افكاره.

فقد عبر الكاتب المسرحي اسماعيل عبد الله عن واقع المرأة الخليجية، والظروف السياسية السائدة آنذاك، واعتمد في ذلك تقنيات جمالية أكسبت مسرحيته بعدا أدبيا، ومن بين هذه التقنيات تذكر:

الأحداث:

نحاول عرض أحداث المسرحية من خلال ثلاثة عناصر: البداية، الحبكة والنهاية.

التمهيد:

ومهدت اللوحة الافتتاحية منذ بداية المسرحية لدخول شخصية (جواهر)، وهي فتاة في مقتبل العمر، تنتمي إلى طبقة فقيرة تمتهن الرقص والعزف الشعبي في الحي الذي يعيش غانم ووالده فيه.

الحبكة:

والقاري للنص المسرحي، يجد الصراع فيه يتولد من خلال الشخصيات التي تحمل صفات متضادة (الغني، الفقير، الأصيل، الوضع، القوي، الضعيف)، وهي صفات أهلتها للمضي قدماً بالأحداث الدرامية حتى نهاية العرض المسرحي.

ولقد ساعد (الكورس الغنائي) في دفع الحدث الدرامي للكشف عن سر (البوشية) الذي تحمله، وذلك من خلال طبقات الديكور ذات الطابع التجريدي الذي جسد واقع الطبقات الاجتماعية التي لا يخلو أي مجتمع منها. وبالنسبة للمؤثرات الموسيقية، فقد تم الاستعانة بالفرقة الشعبية لجواهر التي كانت تعزف وتغني على أنغام دقات الطبول وضربات الهريس، وتتمايل على ألحان الأغاني الشعبية الجميلة التي جسدت رؤية المخرج الفنية من خلال السينوغرافيا العامة للعرض المسرحي التي جعلت المشاهد يشعر وكأنه في إحدى القرى الساحلية، وما تتضمنه من قصص وحكايات مثيرة.

ويمكن الإشارة إلى التلاحم الجمالي في هذا العرض؛ الغنائي والأداء الراقص لدى فرقة جواهر، حيث ساهمت الجوقة الغنائية في تصعيد الصراع والتحدي في نفس جواهر الراقصة للظلم الاجتماعي:

المرأة: صح السانج يا الشاعرة.. هل هلال القصيدة وعم الدنيا نور حروفها.. وبشرت بالفرح معانيها وبحورها.. وردة هالديرة انفضت عنها غبار الحزن والهم واشرقت رياحينها وفتحت.. سمعتوا؟؟!... لا هنت يا قلب عن الدوس محشوم... إنثر غناوي دنيتك دؤر رهاها... طبنا وغدا الشر.. دقوا .. إرووا القلوب العطشانة وغنوا.. ودقوا أغنيته.

ويمكن ملاحظة تغير مواقف غانم السريعة، بعد المواجهة التي حدثت بينه وبين والده، والذي سرعان ما انهار أمامه وقدم الطاعة والولاء، عندئذ يسعى الوالد إلى إذلال (جواهر) أمامه دون أن يحرك هو ساكنا.. كما في المقطع الحواري التالي:

حمود: ويوم إنه شرف اتوارثته أجيال ظهر عن ظهر.. بيوصل لعندك وبيندفن في الطين.

غانم: أفا عليك يا الوالد.. إدفني بالحيا ساعتها..

حمود: رقاصه؟ اتدنيك نفسك على رقاصة؟ ولد حمود بن غانم ايوسخ نعاله ويتبع أثر رقاصه؟ هذول انخلقوا جواري لنا.. نشترى متعتنا منهم بأسامينا وأصلنا وفصلنا.. السادة مخلوقين ارقابهم طويلة وروسهم فوق.

ورغم الضعف الظاهر على (غانم)، إلا أن (جواهر) لا تستلم، وتظل تدافع عن عرضها وكرامتها، بينما غانم يخذلها مرارًا وتكرارًا، حينئذ تصاب بصدمة عاطفية كبيرة، وكأنها أمام شخصية أخرى مختلفة عن تلك التي أرادت الاقتران بها. كما في المقطع التالي:

جواهر: رد عليه يا الجبان وقول له.. الرقاصة اللي طايحة من عين أبوك إنك تعشقها.. قول له إنك حفت إرجولك وانت تركض ورا الرقاصة ثلاث سنين عشان اتنول رضاها وتقبل فيك.. قول له إنك قبل اشوي كفرت بتاريخ العائلة الشريف.. وقصرت ارقبتك .

والمتابع للإحداث، يجد أنها تنمو بشكل دراماتيكي سريع، وخاصة عندما تزداد حدة صوت والد (غانم)، محاولاً الالتفاف على جواهر مخاطباً إياها بسخرية كبيرة، تجعلها تكشف عن المسكوت عنه.. وتقبل دعوة والد غانم لرقصة الموت بتحد كبير:

حمود: لكن لا يا شاطرة.. إحنا لنا حسابات ثانية إذا وزنا.. عقب ما نخلص المهمة اللي جايين علشانها.. وبعدها بنرقصج ابكيفنا وعلى مزاجنا.. ونسميها رقصة الموت..
جواهر: وأنا مستعدة لرقصة الموت.

وتتصاعد الأحداث مقتربة من الذروة، عندما تحضر (جواهر) عندئذ يصاب الجميع بالدهشة، وتتغير ملامح والد غانم(حمود)، ويشتعل النزاع بينهما.

ويتطور الصراع بين (جواهر) والأب، في حين أن (غانم) يحذرها من المغامرة، ولكنها تصر على قبول النزال ولا تستمع لتحذيرات غانم لها، شأنها في ذلك شأن البطل التراجيدي الذي يسعى لحقه:

غانم: اشبتسوين يا المجنونة؟! إرجعي.. إرجعي يا جواهر.. إرجعي...

حمود: مايشفي غليلي ويثؤلك رضاي إلا إذا شفتك الحين بعيوني وجدّامي تصلح جلدها الفاجرة وهي حيّة.. حمود بن غانم نزل من بطن أمّه واقف على إرجوله.. وعلى آخر عمري أطيح على إيدين رقاصة فاجرة.

وتضمن النص إشارة إلى الخرافة والجن لفك رموز وطلاسم ما هو غامض ومجهول، مما أكد ارتباط الإنسان العربي والخليجي بالمعتقدات والخرافة، وهذا بالطبع انسحب على باقي الشعوب الشرقية عموماً، والشعوب الخليجية والعربية خاصة

وتزداد أزمة الحوار بين جواهر وحمود عندما تتكشف الحقيقة المؤلمة حول نسب والد غانم (حمود):

حمود: الميت قبل لا ايموت يعطونه شهوته.. وإذا خاطرج إيزفونج على القبر بلبس جدوج اللي ورثيه....

جواهر: عقب ما أرقصك أنا على حبال الموت.. ودفنة غنيمة الطاهرة.. أنا اللي بخليك تتمنى الموت وماتطوله اللي باقي من عمرك كله.. وها البوشية اللي بتكفني فيها.. ماني جواهر إذا ما خليتك تنبرقع فيها طول عمرك.....هذي بوشية الرقاصة اللي سحرت الديرة كلها إبرقصها.. هذي بوشية لولوة بنت جاسم ين عبد اللطيف الصّخي؟

النهاية:

وبذلك تنكشف الحقيقة الصارخة أمام الجميع عندما تظهر (جواهر) الدليل (البوشية) الذي يعري أصل والد غانم(حمود)، والذي يستشيط غضباً أمام الجميع، ويجن جنونه ليقوم بمطاردة جواهر بوحشية، بينما يظل غانم واقفاً لا يحرك ساكناً.

لذلك يمكن القول بأن المسرحية امتازت بوحدة الموضوع وتطور أحداثها من خلال الزمن، هذه الوحدة التي حافظ عليها المؤلف أثناء كتابته للنص، فمنذ البداية نحس بأن المسرحية تتطور ضمن تسلسل زمني متتابع متكرر للإنسان وبأنها ذات مناخ وأجواء واحدة.



أولاً: المعتقدات الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله: -

تعرف المعتقدات الشعبية، بأنها كل ما استقر في يقين الجماعة أو الناس، وتتضفر في الثقافة وتصبح لها قيمتها المعنوية في حياتهم، وتصبح دروب يسلكها الجميع متحصنين بأمان القيم الجماعية، وعدم الكسر أو الخروج عن مألوف المعتقد أو السائد أو الساري، يصبح في حد ذاته قيمة أدبية ومعنوية، والوعي الجمعي يستوعب الكثير من المكتنزات المعتقدية الدينية العامة المنسوبة إلى الدين والإيمان ببعض الخرافات.

مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً:

وعن مسألة الاعتقاد في الخرافات نستعرض نص مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) لـ إسماعيل عبد الله الذي يعتبر نصاً مثالياً واضحاً لتطبيق هذه النتيجة، فهو يطرح الموضوع كمسرحية تفصح الاعتقاد المبني على الخرافة والوهم الذي يرى فيه الناس أن هناك بعض البشر يمثلون أداة خارقة لخدمة الإنسان وتلبية حاجياتهم وطلباتهم حتى ولو كان الأمر يتعلق بالآخرة. أما أعمال السحر والشعوذة والمعتقدات الغيبية بصفة عامة فهي تمثل المظاهر التي اكتنز بها النص، من تأكيد لسلوك الناس واعتقادهم في الدجل والسحر والتوسل بأعمال سحر وشعوذة، لعلاج الأمراض المستعصية وتحقيق حاجياتهم الدنيوية المختلفة. فقد وظفت مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) موضوع الخرافات وعلاقتها بالإنسان وكيفية السيطرة على تبعات هذه المعتقدات وعلاقته الملتبسة معها.

تعرض فكرة المسرحية قضية واقعية خيالية من خلال شخصية (فنار) الرجل المتمسك بالقيم الوطنية التي توارثها من أجداده، وصراعة المستمر من أجل ذلك مع الواقع الذي يعيشه، ومع الصراع الأزلي بين من يحاولون العبث بمقدرات الوطن، كما سعى الكاتب من خلال النص إلى تحقيق العديد من الأهداف، كضرورة الوحدة، وحل المشكلات بالتفاهم والتشاور، ونبذ التعصب والخلافات، وضرورة التمسك بالأمل مهما كثرت المآسي والأزمات، فالواقع القادم أكثر أشراقاً مهما طال الظلمة.

فيظهر عالمان في النص المسرحي، بينهما تضاد واضح وقوي:

عالم من الشر المحض الي يوظف المعتقدات الشعبية وعالم من الخير المحض، شخصية تبحث عن بناء مدينة فاضلة قائمة على الواقع رافضة الغيبيات، لا مكان فيها للغش (مدينة للأحلام)، وقوى تريد أن تسيطر بأخلاقيتها مستغلة معتقدات مسلوبى الوعي المستنير في هدم هذه المدينة، فتحى الدين تتاجر به، وتبيع المخدرات داخل السجن عن طريق وضعه في سجاد مسجد السجن، ويخلط بين الوطنية والدين في اتباع سياسية الولاء للحاكم لا للدولة، محرفين من النصوص التي

توجب اتباع ولي الأمر، وذلك لصالحهم حتى وإن أدى ذلك خراب المجتمع وموت الناس عطشاً وجوعاً.

فمن نسيج الخرافة والمعتقدات الشعبية يلج بنا النص الى التصدي والمواجهة، طارحا اليات الحل عبر خيوط العنكبوت، فكانت الافكار والمشاعر والاحاسيس الداخلية للبطل (فنار) من غضب وحب وكره وخوف وسعادة وشقاء وكبرياء، يتعلق كل انسان منا بحبال من المشاعر والأفكار، يتوهم انها قيد له، وقد يكون هو من يكبل ويقيد افكاره ومشاعره بحبال من نسج افكاره ورؤياه،

من هنا كانت القضية الجدلية التي يطرحها النص، حركة الانسان والحبال وكل منهما يقيد الآخر حتى تنتهى الحقيقة وتتداخل الضحية مع الجاني، المقيد والمقيد وتنشعب القضية ويصبح همنا الشاغل القيد نفسه، وليس من سبب ذلك القيد؟ ومن الذي يقيد من؟

لقد سيطر القيد على افكارنا بل امتد القيد الى الذهن بأكمله، فأصبح الذهن مقيد والفكر مقيد والقلب مقيد، ولا فكاك من حبال قيود من الوهم تسيطر على افكارنا، تعصف بعواطفنا، تجعلها متضاربة بين أحاسيس قد نراها معنا، وقد نراها تقسو علينا، وهنا يطرح النص اطروحاته الجدلية ضمن اسئلة تخاطب الوجدان قبل العقل، من منا يستطيع ان يتحرر من حبال اوهامه؟ متى نتمكن من التحرر منها؟ متى ستتحرر الاوهام منا؟ متى الخلاص من ضجيج ذواتنا؟ ما اقسي السجن داخل نفسك.



كما تبدو من الوهلة الاولى للنص، الاسقاطات والقضايا المرافقة للنص، من خلال اسقاطات سياسية ومحاور ارتكاز لبطل العرض مما كان له ابلغ الاثر في تعميق خطاب المسرحية.

إن النص بشكل عام يمكن توصيفه بما يعرف بالواقعية الجديدة، التي ظهرت في أواسط القرن الماضي، وهي واقعية وإن حافظت على جوهر واقعية النص، إلا أنها فتحت الباب على مصراعيه للتأثيرات والتدخلات مع المسرح الحديث ومناهجه وهي الواقعية السائدة في معظم مسارح العالم اليوم.

لذا، لجأ الكاتب على مستوى النص إلى إدخال قوى خفية لا يعرف مكنونها وهو (الديناصور) باعتبار أنها تلك القوى هي التي أوجدت حكاية (فنار) وأقرانه، وهي التي تتحكم فيها ومن خلالها تتحكم بمقدرات المدنية ككل، وهي قوى رمزية مفتوحة على كل التفسير، وهي من الحلول السحرية التقليدية في المسرح عبر تاريخه، مثلها مثل الحلم الذي يأتي في نهاية بعض المسرحيات، عندما تعجز عن تقديم الحل، فينهياها باعتبار أن كل ما حدث كان مجرد حلم، وفي (ليلة مقتل العنكبوت) يأتي الطرح بأن كل ما حدث كان مجرد آمال وطموحات واحلام.

كان يمكن للكاتب أن يمضي في اتجاه آخر يعمل على تعميق النص وتأصيله، في اتجاه أولئك الذين يجابهون شخصية (فنار) ومن ثم، التركيز على حاجاتهم الاجتماعية والنفسية التي دفعت بهم إلى مثل هذا الصراع، وكيف يمكن للمواجهة أن تلعب دورا جوهريا في تحقيق التوازن المطلوب لديهم وفق العديد من الدراسات الحديثة في مجالات علم النفس السيكلوجي، وعلم الإنسان الانثروبولوجي، وعلم المجتمع السييسولوجي، وعلم الأديان الثيولوجي، وعلم الأسطورة الميثولوجي، وغيرها، هذا الاتجاه الذي عادة ما يغفل عنه، عند طرق مثل هذه المواضيع التي هي على تماس مع التراث الانساني والعلوم الحديثة، فيتم إصدار الحكم الاقصائي النمطي والمتفق عليه دون تمحيص الأسباب والجذور والعوامل ووجهة النظر المغايرة، وهو المسار الذي يفترض بالمسرح، كما نري أن يأخذ به وأن ينغمس فيه،

أما النهاية المغلقة في المسرحية بالقضاء على (الديناصور) فهي تتواءم مع فكرة المثل العليا وتتضافر معها في التخفيف من حدة نمطية النص.



مسرحية السلوقي نموذجاً:

ينطلق إسماعيل عبد الله بهذا النص من المفردة الشعبية، التي يمتاز بغزارتها وكثافتها، وبأسلوبه الحواريّ النثريّ الأقرب إلى الشعر، وتأتي الحكاية لمدينة ساحلية في أواخر الثلاثينات من القرن العشرين، حيث كانت تعتمد في عيشها على ما يجود به البحر، وكان أهل المدينة يستخدمون الكلاب السلوقية لتدخل هي أولاً وتسبح، ومن خلالها يتم تحديد حالة البحر وموعد النزول إلى الغوص، وبدون تلك الكلاب تكون رحلة الغوص محفوفة بالمخاطر أو عديمة الفائدة.

تدور أحداث المسرحية حول نوحدة يعثر على كلب سلوقي، ويستعين به لحماية نفسه من أعدائه، فيحاول هذا الرجل تحويل الكلب إلى إنسان، ليدافع عن نفسه فيعطيه أكسيرا يحوله إلى هيئة إنسان، يتمتع بقوة خارقة تمكنه من الانتقام ممن أساءوا إليه من قبل، ولكن سرعان ما يخرج (السلوقي) عن طوع معلمه، بل ويتطاول عليه، ويجلب له عداوات ومشاكل لا تحصى، ثم يطمع في أن يتزوج ابنة النوحدة، حتى تكون له مكانة في هذا العالم ولكن لم يتحقق حلمه بعد أن يغضب عليه (النوحدة)، ويرجعه إلى هيئته السابقة كلباً خاضعاً لأوامره.

فكرة العرض بسيطة، وتتناول طباع البشر خاصة المتسلقين منهم الذين يسعون للوصول إلى أهدافهم بطرق غير شرعية، وعندما يصلون يخونون من أحسن إليهم وساعدهم حتى لا يذكرهم بماضيهم القاسي،

ومن جهة أخرى، فقد عبر الكاتب إسماعيل عبد الله عن واقع المرأة الخليجية، والظروف الاجتماعية والسياسية السائدة آنذاك، واعتمد في ذلك تقنيات جمالية أكسبت المسرحيات بعداً أدبياً، ومن بين هذه التقنيات نذكر الأحداث:

من المسلم به أن المسرحية تقوم على الحدث كيفما كانت طبيعته، فهو المحرك لشخصياتها ويعرفه الباحث (سوريو) (E.sourieou): هو صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات، أو تجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية.

ومن خلال حبكة قوية، يسعى النص في مرحلة بدايتها بوصفها فعلاً متنامياً يقوم لاحقه على سابقه، بإثارة الأزمة التي وضعها المؤلف بين الكلب وأهل بيت (عمران) الشخصية الرئيسية والمحركة للأحداث، الذي يغازل له حب السيطرة والتملك، حينما يعثر على (الكلب السلوقي) في الصحراء، فيقربه منه ويجعله كظله لا يفارقه، حيث حلّ وارتحل، فشرع المؤلف بتقديم بعض الشخصيات المسرحية والتعريف بها، وتحديد الزمان والمكان مع إثارة بعض التوقعات لدى المتلقي بهدف خلق حالة من التوتر الدرامي، لإيجاد حالة من التشويق والتطلع والانتظار للحوادث المقبلة، في تكوين المشهد الاستهلاكي الذي دائماً ما يوضع في خدمة الموضوع

(الفعل)، لإلقاء الضوء على مستقبل النص في عملية حبك نسيجه العام، وتعد هذه الوحدة التكوينية في بنية الفعل هي العامل المحدد لقدرات المؤلف المسرحي وبيان إمكاناته الدرامية. ولأن (السلوقي) هو كلب صاحبه إنجليزي، ولبحث (جون) عن كلبه على الدوام، وللعداوة القديمة الموجودة بين (طارش بن طارش) و(عمران بن سيف)، ينتشر أمر وجود الكلب في بيت (عمران) بعد أن علا نباحه وسمعه أهل الحيّ.

جمع اسماعيل عبد الله بين التراث والفانتازيا، واستخدام لغة شعرية واستثمار الشحنات النفسية للحدث والشخصية معاً، وتطويعها لخدمة التطور الدرامي للأحداث.

وكانت بعض الجمليات التي برزت في مسرحية (السلوقي)، التدرج المدروس وفق إيقاع بدأ بطيئاً وتسارع متدرجاً بشكل مذهل، وفاجأ المؤلف، المتلقي في أكثر من مسار من مسارات تطور الأحداث، ففي الوقت الذي كان ينتظر الجميع البحث عن تداعيات علاقة وفاء بين كلب سلوقي وصاحبه، وجد الجميع (السلوقي) الذي تحول إلى إنسان، يبدو أكبر إشكالات صاحبه، لكن المفارقة أن (السلوقي)، يمتلك أيضاً نسقاً من المبررات التي استقاها زمن أن كان كلباً يتحمل كل الإهانات والتحامل من الجميع.

لقد استعان النص في موضوعه المثير للتساؤلات، بالتراث وغنى مصطلحاته، وعمق شخصياته وثرائها، ومن ثم، براعة المؤلف في رسم كل شخصية بصفاتها الداخلية والخارجية وبنائها بمقوماتها الدرامية المعروفة وتحولاتها وتطوراتها المعرفية خلال زمن النص. فالموقف الذي خلقه المؤلف، تطور عن طريق أفكار متتالية ومتعارضة، ونمى عن طريق التناقض ضاحاً على الدوام أسباب تزيد من حدة هذا التناقض باتجاه واحد موحد نحو صراع درامي قوي ومؤثر.



ثانياً: المثل الشعبي أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله: -

في مسألة توظيف المثل في النص المسرحي، فقد يستخدم المثل في نسيج المسرحية وحوار الشخصيات بغرض التدليل على صحة الرأي الذي تطرحه الشخصية المتحاور، أو من خلال التجاء الكاتب إلى تصغير المثل كحيلة أسلوبية تعضيداً لفكرته التي يناقشها في المسرحية.

ويمكن للمثل في المسرحية أن يأتي على عدة أنساق شكلية:

- إما يأتي كاملاً كما هو متداول في الذاكرة الشعبية.

- أو يأتي في شكل تناص مع المثل المقصود.

- أو يذكر جزء من المثل وعلى المتلقي استكماله.

- وأحياناً يتم تحوير وتبديل في المثل يتناسب مع الروح الفكرية للعمل.

وقد تجسد ذلك في العديد من مسرحيات إسماعيل عبد الله مثل: (راعي اليوم، وغصيت

بك يا ماي، وليلة مقتل العنكبوت، وبقايا جروح).

مسرحية بقايا جروح نموذجاً:

تدور مسرحية (بقايا جروح) حول البحث عن التراث الاماراتي، من خلال إزاحة الستار عن ماضي الامارات، والكشف عن هويتها وشخصيتها ودورها في المنطقة، في كل ما قام فيها من حضارات، والمؤرخون الاماراتيين لم يخالفوا في منهجهم منهج المؤرخين العرب الذين احتفلوا بالقصص والشعر، والذين احتفلوا بمجالات البطولة، ينقلون أحداثها ذات الطابع الدرامي، والذي زانه الخيال، وحفل بالحبكة والحركة معا.



حاول النص المسرحي (بقايا جروح) عند طرحه توظيف الموروث الشعبي، الا يقف عند حد الرؤية الماضوية التي تتعامل مع الموروث كحقيقة مطلقة، ولا حتى عند الرؤية الجمالية له، رغم ما لهذه الرؤية من أهمية مسرحية، لاسيما من حيث البعد الخيالي وتصوير العالم الغيبي، ولا يقف كذلك عند بعض الممارسات والطقوس ذات البعد الحركي والترانيم والأهازيج والإيقاعات، بل يتجاوز ذلك كله إلى مساحة ذهنية رحبة تتواءم ونسق الحياة المعاصرة.

وتبدو أهمية استلهام الموروث الشعبي في مسرحية (بقايا جروح) في تحقيق الرؤية الداخلية الشفافة لكوامن النفس البشرية، واستخدام الإسقاطات الرمزية والفكرية على الواقع المعاصر، وتوظيف الأجواء التراثية الساحرة، والاستفادة من الشخصيات الأسطورية ذات الخصوبة الدرامية، واضفاء البعد العالمي.

استمد المؤلف الفكرة من تيمة اماراتية، فطرح الفكرة قضايا الزواج واشكالياته عند الشباب، واختيار وتدخّل الاهل في اختيار شريك الحياة، من خلال قصة شاب وفتاة ارتبطا عاطفيا دون النظر لموقف والد الفتاة الرافض ذلك الارتباط بسبب ظروف الشاب الاجتماعية، وعدم التناسب والتوافق الطبقي والاجتماعي، وامام اصرار ورفض الاهل يتطور الصراع ويمتد ويتشعب لي طرح صراعا طبقيًا من جهة، وصراعا بين الاجيال من جهة اخرى، مما يخفق مشاعر الفتاة وحاجاتها، وحبسها في قفص.

فمؤلف (بقايا جروح) عمل على إقامة نوع من الجدل بين الأساليب المسرحية لجعل الجدل الذي يطرحه بين رؤية التراث القصة، ورؤيته هو للقصة التراثية، فيجعل أسلوب الإيهام المسرحي عاملا استعاريا للقضية الفكرية في القصة التراثية، فلم يستدعي أسلوب بيرانديلو (المسرح داخل المسرح) موظفا اياه كعنصر استعارى، ايضا يحمل رؤية العبثية نحو مصير الإنسان في مجتمع الزيف والتكرار، مما يضع الشخصيات والأحداث في قالب من الفرجة الشعبية.

الامر الذي يخلق حبكة النص واشكالياته التي عجز المؤلف عن حلها، او اراد ان يجعل القضية مستمرة، ضمن قضية أكبر وأعمق من ان يغلبها الحب، وتتحطم حواجز وعوائق الموروث والمعتقد، وتذوب الفروق الطبقيّة امام العاطفة والحب، من هذا المنطلق تبدو رغبة المؤلف في النهاية المفتوحة.

وقد وفق المؤلف في تجسيد فكرته عبر شخصيات يشعر المتلقي بملامستها للمجتمع مثل: الصديق المرافق للبطل الناصح الامين، وشخصية الرجل الغني الذي يري الجميع طامعين في ثرواته، وشخصية الام الخاضعة المغلوبة على امرها ... وهكذا.

ففي الجزء الاول من المسرحية، التزم المؤلف بخطوط الحكمة التراثية لي طرح فرضيتها الفكرية، وهي الشرعية الاخلاقية والحنمية الانسانية تجاه الال والاباء، وبالتدريج تبدأ لعبة التنكر في السير نحو التمرد على الثابت والعادات البالية، حتى تتحول في الجزء الثاني من لعبة درامية تعتمد على الايهام الى تراجيديا تطرح فكرة فلسفية هامة، وهي نسبية الحقيقة، وتصور الانسان كمجموعة من الاقنعة والادوار والصور المشتتة في عيون الآخرين على طريقة اسلوب المسرح الملحمي وعناصر الفرجة الشعبية.

فالمؤلف يستعير فكرة المسرح الواقعي البرجوازي القائم على الايهام وفكرة المسرح البيرانديلي القائم على كسر الايهام وعلى التمسرح.

فاستلهم المؤلف النص من التاريخ ساعيا لتحقيق شكل من أشكال الفرجة الشعبية، فسعى المؤلف الى اعادة ما يسمى بمسرح الحياة، من خلال استخدامه للعادات التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي، من أجل أن يعكس لنا صفحة معينة من تاريخ العادات والتقاليد البالية، وقد استخدم المؤلف اسلوبا خاصا في التشخيص، ساعيا بذلك للتخلص من خطابية المسرحيات ذات البعد الاجتماعي التي عادة ما تكون مباشرة وتقريرية.



وهنا تتأكد الوظيفة الاساسية في اللجوء الى التراث أو المادة التراثية، حيث البحث عن حكاية شعبية وتحقيق غايتها التي تبعد في جوهرها عن الملامح الحياتية.

وقد حققت الرؤية الدرامية الوضوح التام للأفكار دون خلط للأمور أو التباس القضايا والمفاهيم، الامر الذي عبر بتجسيد الحالة الشعورية الخاصة بالشخص الى بر الامان، على الرغم من عمق الرؤية الدرامية التي اتسمت بمواقف واحداث متصلة منفصلة في إطار دائري يسلم كل

حدث للحدث التالي وكل موقف يسلم للأخر، وبرغم مرور الأزمنة واختلاف الامكنة فالفكر واحد دائم لا يتغير والصراع الطبقي وصراع الاجيال قائم، فصراعات المسرحية لازالت حتى زالت، فكانت النهاية المفتوحة بلا حل.

إن توظيف التراث الشعبي في جنس المثل الشعبي، يكسب النص المسرحي ثراءً دلاليًا وجماليًا وفنيًا واضحاً.

هذا التوظيف قد ساهم في إضفاء المسحة الشعبية، وأثرت دلالات الأعمال وكذلك ساهمت في الإثراء اللغوي للنصوص المسرحية، بالإضافة إلى أن هذه الأمثال والمرددات كانت غنية بالرموز والمعاني وكاشفة عن تجارب الأمة والناس، كما أنها كانت فاتحة للخيال في عملية التلقي للبحث في الواقع الاجتماعي لملاستها له.

ثالثاً: الحكاية الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله: -

تعرف الحكاية الشعبية بأنها حكاية من الخيال الشعبي المتداولة عبر الزمن والأجيال، وبالتالي هي شكل من أشكال الأدبي الشعبي، فهي عملية خلق فني تتميز بقدرة على استيعاب المخيلات واحتضان أصول مختلفة للقصص.

بحيث أنها تتمحور حول فكرة البطولة، حيث أهميتها تنبع من قدرتها على تغيير المجتمع، لذا تتجمع الأحداث في الحكاية الشعبية التي ينتجها الخيال الشعبي حول بطل ينتجه الوجدان الجماعي ويُناط به خلاص الجموع، ويصبح رمزاً قادراً على التصدي والانتصار لقوى الشر والطغيان والظلم.

فالحكاية الشعبية، تتأسس على مظاهر تمنحها لها خصوصيتها وتفردا وأهميتها، بحيث أن نسيجها السردى ينبع من كون الخرافات مادتها الحكائية.

فالخرافة، هي قصة لها مدلول أو مغزى أخلاقي، وغالباً ما تجري على أسنة الطير والحيوانات. ولكننا في موضوعة الحكاية الشعبية والتي مادتها مستمدة من الخرافة، وبهذا المعنى هي أوسع وأشمل، وإن ارتكزت في بناء معمارها على الخرافة.

فالحكاية الشعبية تساهم في تأكيد الروابط الاجتماعية من خلال تكريس قيم الجماعة، والقيم الأسرية، والقيم التشاركية، لتخلق في النهاية مساحة من التفاعل الإيجابي المؤثر في السلوك البشري والفكر الإنساني عامة.

مسرحية حرب النمل نموذجاً:

تدور أحداث (مسرحية حرب النمل) للمؤلف إسماعيل عبد الله، حول سرد النواخذة حكايات اكل القطط للسماك، مما يخل بالتوازن البيئي، ودعا الناس لقتلها بالنعال ايها ما وتغيبا عن واقعهم الذي يسيطر عليه، عقب تشابك العلاقات بين سكانها بعد مقتل والد الفتاة حور من جهة، وتتناقض الرغبات بين رغبة حور في الثأر من قاتله، ورفض جدها مبدأ الثأر خوفاً عليها من بطش النواخذة، وبعد خضوعها لرغبة الجد، تكتشف ضياع حبيبها وادمانه للخمر، والسجن ظلماً، وانقلاب حياته راساً على عقب، وفقد امه وحبيبته، فيقرر التصدي للقاتل الظالم، وينتصر لحبيبته واهل قريته.

وعلى الرغم من واقعية الأحداث والمواقف، إلا أن النص طرحها ضمن إطار رمزي، يطرح ضمن ما يطرح، اسقاطاً سياسياً على واقعنا العربي، من خلال الحدث الذي يمثل الحاضر والذي اختار له المؤلف القرية مكاناً، نجد أن شخصياته تقترب من الجوقة في المسرح الإغريقي، تقوم بالتعليق على الأحداث، كما تقترب من حيث الشكل بشخصية الراوي في المسرح الملحمي عند بريخت، كما أن لها دورها الدرامي الهام في دفع الحدث الأصلي، كما يعمل على تعميقه وذلك

بتداخلها بين الحداثين، الأمر الذي يشكل نوعاً من الفرجة الشعبية محافظاً على روح النص المكتوب لا سيما في مزجه بين العنصر الواقعي والعنصر الأسطوري.



وتأكيداً لشكل الفرجة الشعبية وللمضمون الدرامي في النص المسرحي، أختار المؤلف بعض المفردات الشعبية التي كانت بمثابة المعادل الموضوعي والتعبيري للنص، فضلاً عن أنها أصبحت في النص، استكمالاً لرؤية المؤلف في طرح المضمون الفلسفي العام والمتمثل في الخوف.

رغم معالجة المسرحية لموضوع سياسي، فإنها لم تتنازل عن المقومات الأساسية للأدب المسرحي، حيث استخدم اسماعيل عبد الله تقنيات أكسبت مسرحيته بعداً أدبياً، ومن هذه التقنيات نذكر:

الأحداث:

من المسلم به أن المسرحية تقوم على الحدث كيفما كانت طبيعته، فهو المحرك لشخصياتها، ويعرفه الباحث سوريو (E.Sourieou): هو صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات، وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية. نحاول عرض أهم أحداث المسرحية من خلال ثلاثة عناصر: التمهيد، الحكمة والحل.

التمهيد:

وهو تقديم الأحداث المسرحية، حيث تبدأ فانتازيا التشطي، والطغيان، وذوبان الهوية، والانبطاح المسبق لتكالب الآخر، هي ما تصوغ الوجد في حرب النعل، وهي حالات، مهدت لها سيادة الظلم، عبر شخصية (حوت) الظالم، الذي يتحكم في قوت قرية ساحلية يقتات أهلها

على مهنة صيد الأسماك، وعلى النقيض يبقى الرجل الضرير (غيث) مناهضاً دائماً لتصرفات النوخة، ومعه ابنته (حور)، أما الأكثر محورية في تطور الأحداث دائماً، شخصية (الصنقل) السكير العربي خفيف الظل.

الرؤية الدرامية لدى اسماعيل عبد الله انشغلت في طرح الشكل وفق بنائين؛ السطحي، والعميق؛ وهو ما كشفت عنه انطلاقة الفعل الدرامي، عن وجود مجتمع قرية صغيرة من الصيادين، والتي تحمل همومهم شخصية تدعى (غيث)، يعانون من اضطهاد واستغلال وخيمين، من قبل سلطة مستبدة، تمثلها شخصية (الحوت).

الحبكة أو العقدة:

أحداث المسرحية تدور حول فكرة الصراع بين السلطة والشعب، من خلال فتاة قُتل أبيها على يد أحد النواخذة الأشرار، وتسعى للانتقام منه، لكن جدها الضرير يقف بوجهها خوفاً من أن تلقى مصير أبيها، وحبيبها صار سكيراً، والناس من حولها يعيشون في خوف ولا يستطيعون مواجهة الظالم.

تبدأ أحداث المسرحية في التأزم، عندما يكون الطغيان والتجبر تمهيداً لانكسارات لا تُبقي ولا تذر، لا تفرق بين الطغاة، والمغلوبين على أمرهم، لا سيما حينما تكون الاستهانة بالخطر المقبل، منشؤها رأس التجبر والطغيان، الذي يرى أن التسلح بـ (النعال) كافياً لردع القطط الغازية، فتصبح مهمة المتكالبين من الخارج على خيرات المستضعفين بالداخل، أكثر سهولة.

فالقرية المظلوم أهلها لمصلحة متجبر فرد، تتعرض لغزو من مجاميع قطط، يستهان بها، حتى يستفحل خطرهما، ويكتب لها السيادة في القرية، متحكمة في أهلها ونتاجهم من الأسماك، بل غازية بيوتهم، لتكون لحظة الأمل في مولود القرية القادم، هي نفسها ذروة الانكسار، فالمولود القادم مسخ، أقرب لملامح الأعداء، لا لسمات أهل الدار الذين تلاشوا أمام جموع القطط الغازية.

فتحاول (حور) عن طريق بث الحماس في نفوس الرعية، وهنا تتجه الأحداث نحو التعقيد، وتصل إلى ذروة التأزم حين تعلن (حور) والرعية الثورة على حكم حوت.

إلى أن تتطور الأحداث عبر دخول شخوص غريبة، يتبين أنها نوع من القطط، إلى المسرح من مختلف الاتجاهات، وتهاجمهم وتوقع فيهم خسائر كبيرة، ويجيء السياق يطرح عنصر التشويق في متن النص إلى كيفية تخيل المتلقي في كيفية تخلص مجتمع الصيادين من طغيان سلطة (الحوت)، ومن مسألة فتك هذه القطط بهم وبمقدراتهم الغذائية.

وحين تدق طبول الحرب ونصل إلى ذروة الصراع، نجد القطط صارت عدوة للمساكين المعدمين فتطاردهم في حين يفر (الحوت) ولا تقترب تلك القطط منه.

الحل:

وهي لحظة الانفراج، حيث تتجه العقدة نحو الحل، حين تكتشف (حور) أن حبيبها (الصنقل) كان قتي صالحا، لكنه سجن ظلما وتخلّى عنه أقرب الناس إليه، وفقد أمه التي ماتت من شدة الحزن عليه، وفي النهاية يكشف عن كراهية كبيرة بداخله للقاتل ويقرر أن يتصدى له. وفي المشهد الأخير الصادم عندما يولد طفل من إحدى نساء الصيادين جسمه بشري ولكن رأسه، رأس قط.

أفادت المعالجة الدرامية في سياق جعل المتلقي يقظا مع مختلف لوحات ومشاهد المسرحية، باللجوء إلى الكوميديا السوداء الساخرة، عندما غدت شخصية (حور) و(غيث) منكسرتين في حوارات هذه الشخصية الإنثوية، المتمردة، فضلا عن الإفادة الموظفة من الموروث الشعبي الإماراتي دراميا، في المقاطع الغنائية، التي كانت ترددها مجموعات الصيادين استحضارا لمشاعر الحزن النبيل للمصير التي آلت إليه مصائرهم.

وما يمكن قوله إن اسماعيل عبد الله وفق في نسج وحبك أحداث مسرحيته، وبالتالي نجح في شد القارئ إليها.

مسرحية مجاريح نموذجاً:

وعند التطبيق على نص (مجاريح)، نلاحظ أن النص انطلق منذ بدايته، الي التمرد الجامح على الذات، والرغبة في الانعتاق، بغية ملامسة منطقة اللاوعي التي تختزن كمًا من الرغبات الإنسانية، بغية الانطلاق إلى فضاء أوسع.

هكذا، نجد نصا يحاول أن يجعل شخصياته تتمرد، لتكون غير خاضعة لقوانين وأطر محددة. وتدور أحداث مسرحية (مجاريح) حول قصة عاطفية تنتمي إلى الزمن القديم في منطقة الخليج، حيث يقع فيروز (محمد السويد) أحد العبيد في حب بنت أحد وجهاء تجارة اللؤلؤ (ميثة). ويطرح النص - الذي تضمن حوارات محكية، نثرية وأدبية - أسئلة وجودية حول مسألة العبودية والحرية وصرامة الجدران الفاصلة بين طبقات المجتمع.

وهو ما حاول (فيروز) تحطيمه من خلال ذهابه إلى الانجليز والحصول على صك الحرية منهم كما وعدوا كل من يأتي تحت حمايتهم، ويفعل المستحيل من أجل الزواج بـ (ميثة) التي هربت معه في ليلة زواجها من شخص لا تريده.

وتدور أحداث المسرحية -كما يدور الزمن- ويحاول فيروز إرغام ابنته على زواج ابنة رفيقه في فرقة (الليلوة)، وهو ما ترفضه البنت التي تختار الهرب ليلا، في حالة من تجسيد الوعي التقليدي (كما تدين تدان).

موضوع المسرحية، موضوع مكرر بمستويات متعددة عبر الزمان والمكان، وهو ما يتعلق بالمرأة التي لا يسمع رأيها، وخاصة فيما يتعلق بالشخص الذي تريد الاقتران به،

فالموضوع يدور حول تعلق العبد المحرر حديثا بابنة سيدة، وفي التراث العربي صورة كبيرة لعنترة وعبلة، امتدادا لها يجسد العبد فيروز الذي يريد الزواج من ميته ابنة غانم، وهو الذي قام بتحرير ابنة غانم التي اختطف ذات يوم، لتقع الابنة في حبه، وغانم هذا هو سيد العبد، والعبودية متوارثة في بيته، والسيادة متوارثة في بيت غانم، لكن الأب الذي يبدو صاحب القرار سيعلن: (لا تشتري العبد إلا والعصا معه) وشطر بيت المتنبي هو سمة رئيسة للعرض الذي لا يبين عن العبودية، بل عن الرفض كمقولة متداولة بين الرجال ليقرروا مصير المرأة البنت، فالعبد فيروز يتفق مع ابنة سيدة غانم فتهرب معه، ويتزوجها يوم فرحها من سيد آخر، وهذه الصورة تتكرر مرة ثانية في بيت العبد فيروز، بعد عشرين سنة ترفض ابنته من زوجته ميثة أن تتزوج ابن عبد آخر من العائلة ذاتها، لأنها غير راغبة بهذا الزواج، فيحاول إجبارها كما فعل غانم مع أمها ميثة قبل عشرين عاما، لكنها تقرر الهرب، في إشارة الى دوران الزمن.

حرصت المسرحية على ارتباط شخصياتها بالصيرورة الزمنية، حيث نشاهد الشخصيات تنمو مع الحدث، ويمكن أن نلمس أبعادها الجسدية والاجتماعية والنفسية.

غير أن شخصية النص كانت بارزة في حوارات الشخصيات التي تساوت فيها الشخصيات في مستوى الوعي في حالة تذكرنا بالمأزق الشكسبييري، عندما يتساوى منطق القول بين الخادمة ذات الوعي البسيط بالسيد.

وتقدم الأحداث داخل فضاء المقهى، بصفته فضاء مفتوحا يسمح بمثل هذا الحوار المرتجل بين الجمهور والممثلين، ويساعد على كشف الخدع المسرحية حتى يدرك المتلقي أنه فعلا في مسرح احتفالي مطالب بأن يشارك فيه:

الخادم: (يخاطب رواد المقهى) بركاو من الغوات.

فيروز: أبغي تساعدونا بشوية ديال السكات، وباب المناقشة راه مفتوح لكل واحد فيكم كيلمس فنفسه القدرة على الحوار.

الرواد: (يصفقون).

فيروز: فال خير... نشكركم على هذا التشجيعات اللي قبل وقتها، إنما ما فيها باس.

كما نجد في هذا العرض الفلكلوري بروز الخطابية من دون محاورة كبيرة تفصح المسكوت عنه، حتى عندما تتحدث الابنة عن أن لها أحلاما وعيناها أصبحتا واسعتين، تبقى صورة الرفض المطلق لهذا الحوار، وكل واحد يركب رأسه، فبرزت اللغة الخطابية في العرض الذي

بالتالي ستصفه بالسطحية وتحوله إلى ميلودراما، فالنهاية معروفة وإن لم تكن سعيدة، فالمسرح يرفض لغة الخطابية والتي تمثلت بقول السيد غانم لفيروز:
غانم: أنت عبد، والعبد يبقى عبدا، والسيد سيد.

إن المؤلف بذلك، يقدم لنا صورة معناها، أن الأولاد يكبرون ويتربعون على كرسي الأب ويرثون سلطة آبائهم، وبذلك تعود الحكاية من جديد، وتبدأ النساء في ارتداء الأقنعة من جديد، لتبدأ معها رحلة الرجل مع المرأة، ولتستمر عجلة الحياة في الدوران، إننا يمكن أن نرى تلك المعاناة التي تصارعها المرأة منذ ولادتها، هي الصراع الرئيسي في المسرحية، هذا الصراع أخذ في التطور والنمو مع تطور المرحلة الزمنية ونمو الفتاة مع الرجل، واستمرار هذا الرجل في قهر المرأة مهما بلغ به العمر، إنه صراع يكشف لنا الحالة النفسية للمرأة التي تعانيها، ويذكرنا في الوقت نفسه بثيمات موجودة في مخيّلتنا، كثيمات الولادة والزواج والإنجاب، هذه الثيمات، لا يحكيها لنا المشهد، ولا تنطق بها الشخصيات، بل يتم التعبير عنها حركيا وجسديا، وبالتالي يظهر هذا الصراع ضمن هذا التشكيل الحركي، وكما ورد في الإرشادات الحركية للممثلين في النص في التعبير عن هذه المعاناة، وبالتالي فهو صراع معقد أو مركب.



رابعاً: الأغنية الشعبية أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله: -

تقسم الأغنية الشعبية حسب موضوعاتها إلى عدة تقسيمات، من حيث الغرض من الأغنية، أو من حيث الوظيفة التي تقوم بها هذه الأغنية:

فالأغنية الاجتماعية: كالأغنية التي قيلت في حالات الفرح والحزن، وفي حالات التعارك الذاتي مع النفس، أو التعارك النفسي مع الآخر.

أما أغاني الأفراح: وهي المصاحبة للأفراح، فتفتح مجالات البهجة والسرور للجموع.

وأغاني البحر: وهي أغاني تولدت أثناء القيام بمهن البحر داخل السفينة أو فوقها، أو حين تتحرك باتجاه البحر وعمقه، أو حين تتحرك في رحلة العودة.

إضافة إلى أغاني اجتماعية عامة: وهي للترويح عن النفس في المناسبات المختلفة، أو أغاني عامة لا تخص مناسبة بعينها، أو محوراً اجتماعياً أو اقتصادياً بعينه، ولكنها تبقى استخدامها ممكناً في التعبير عن حالات الفرح والحزن، وأحياناً قيم الجماعة كالكرم والشجاعة.

وهناك العديد من مسرحيات إسماعيل عبد الله وظفت الأغنية الشعبية في نصوصها، منها: (بقايا جروح، وبين يومين، وانفجار، وليلة مقتل العنكبوت، وكوت بو مفتاح).

مسرحية ليلة مقتل العنكبوت نموذجاً:

ويؤكد الكاتب إسماعيل عبد الله أن مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) جاءت كرد فعل لإيجاد مسرح اماراتي متميز يتم فيه ربط الموروث الشعبي ممثلاً في الاغان الشعبية ودمجه بالأساليب المسرحية الحديثة القائمة على استخدام الحركة والموسيقى التعبيرية والتعبير الجسدي كلغة للحوار بدلاً من المنولوجات والديالوجات.

إن الكاتب إسماعيل عبد الله أراد من كتابة هذه المسرحية إن يساير بعض الأشكال المسرحية الحديثة التي تعتمد على الاغان أكثر من الاعتماد على الحوار الدرامي في وصف الأحداث.

وكما هو واضح في المسرحية، اعتمادها على الاغان الوصفية لطبيعة المواقف التي يمر بها الممثلون، والمعبرة عن مضمون الأحداث.



كما جاءت الأغاني والفنون الشعبية المكتوبة باللهجة المحلية، كمساعدة لهذه الحركة وترجمة لمعاني الحركة والتشكيلات الجسدية التي يقوم بها الممثلون، هذا بالإضافة إلى أن النص المسرحي كثف الحوار الدرامي بالأغان الشعبية التي كانت بمثابة معلقا على الأحداث، وفي أحيان أخرى مقدما وممهدا لها.

وبالتالي فإنه من الصعوبة الاستعاضة عن الاغان التي إضافة للنص ما اضافته الجمل الحوارية، ويظهر ذلك، من خلال حوار منغم، عبارة عن أغان وفنون شعبية يرددها الممثلون والتي تؤدي في مناسبات مختلفة، وتم توظيفها في النص لخدمة الفكرة القائمة على رصد حياة خاصة بمقاومة الظلم والاستعباد.

ثم ينتقل الطرح الدرامي بين طرح التمرد والتغيير إلى طرح مواصفات التمرد، لذا فإن أهم ما تطرحه المسرحية على مستوى الخطاب الدرامي، هو أن انتصار القوة والتمرد وحده لا يكفي، إن لم يدعمه انتصار للفكرة، فالفكرة هي التي تعطي للتغيير عمقه ومعناه، وهي التي تخلع عليه دلالاته ومغزاه، وبدون الفكرة، يصبح التغيير أنشودة مجنحة في الهواء، دون أن يكون نشيداً يدب فوق الأرض.

وما الفكرة سوى التعميق الحقيقي للتغيير في جذور الواقع، وفي ضمائر الجماهير (أعطى الفكرة وأنا أحقق لك التغيير)، ولكي تجسد المسرحية هذا المعنى، لجأ المؤلف إلى التاريخ والتراث، محاولاً استقراءه في ضوء الحاضر.

ليس التراث الجامد المشلول المحنط في المتاحف، والمخزون في دور الكتب، ولكن التراث النابض الحي الذي يشارك إنساننا المعاصر في صنعه وفي إعادة صياغته من جديد.

أليس في مقدور الإنسان أن يختار ماضيه كما يختار حاضره، وذلك بإعادة تفسيره للتاريخ، فمن هذا المنطلق تناقش المسرحية.



خامساً: الشعر أحد روافد التراث في مسرح إسماعيل عبد الله: -

كثيراً ما يلجأ إسماعيل عبد الله في كتاباته الى الشعر ويستند اليه كثيراً، لا على مستوى اللغة وجمالياتها الفنية، بل حتى في مجال بناء نصه الدرامي واختيار موضوعاته، وعلى ما في هذا الموضع من خطورة، فان المؤلف يجنح مرة أخرى الى هذا الجانب الحافل بالإغراء -والكمائن كذلك- بعد تجربة مسرحية (غصيت بك يا ماي) المثيرة للجدل، ولعل مكن الخطورة يتمثل في تلك الغواية التي يكتنزها الشعر، وما يدخر من مزالق في العمل الدرامي، فهي لعبة مثيرة، لذيدة، غير أنها قد تسوق الكاتب دون قصد-إن لم ينتبه- الى ثنايا شعرية بفعل هيمنة الاستسلام لغواية الجمال الذي ينطوي عليه هذا الفن الذي شكل الارهاصات الاولى للإبداع للمؤلف إسماعيل عبد الله، فهو شاعر أصلاً.

تكمن اهمية هذا النص في جرأته ووعيه في ارتياده منطقة حساسة ومهمة في مناقشة منظومة القيم والمفاهيم والصراع الذي يأخذ منحى طبقياً، وهو صراع يستهوي المؤلف كثيراً في تعبير عن موقف واضح مما يجري في حياتنا بمختلف مناحيها وتمظهراتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، غير ان الخطورة في موضوعات كبيرة مثل التي طرحت في مسرحية (بقايا جروح) لا تتمثل في اضطرابه الى النكوص الى الماضي في ما يشبه الحنين فحسب، بل في ان موضوعات كبيرة، مثل هذه تستدعي حلولاً واقتراحات تتناسب مع حجم الافكار التي يطرحها وتوازي الخطاب الذي يرمي اليه، وهو ما سعى إليه إسماعيل عبد الله باجتهاد واضح، لا سيما ان هذا الكاتب له تجربته البارزة والمهمة في تاريخ المسرح الاماراتي، فضلاً عن بصمته الخاصة التي أكدها عبر العديد من الاعمال التي قدمها طيلة أكثر من عشرين عاماً من العمل مؤلفاً للعديد من النصوص والمسرحيات.

ولكن عبد الله انساق بدوره وراء الجماليات الشعرية في مستوى بناء النص ولغته الحوارية دون ان يتمكن من مقاومة اغراءاتها، بدلاً من ان يقدم على تهذيبها والحد من استرسالاتها.

مسرحية مجاريح نموذجاً:

مسرحية (مجاريح)، هي من وحي سيرة عنتر بن شداد شاعر البادية الذي ساعدته لغته الشعرية التي دائماً ما تجد لها طريقاً في حوارات المسرحية، رغم ان المسرحية في مجملها ذات طابع جدلي قصصي، الا ان صراعها الداخلي -الصراع ما بين فكرين- فكر قديم وآخر جديد، قد جعل للشعر دوراً عضوياً غير مقحم بالنص.

حيث استلهم حكاية عنتر وعبلة بصورة غير مباشرة مسرحياً ضمن بناء نص (مجاريح)، الذي يضعنا أمام البطل فيروز، العبد الأسود الذي يمتاز بالقوة والشجاعة ويعمل طبّالاً، ويحب الحرة البيضاء ميثاء، ابنة غانم بن سيف كبير القبيلة.

وحيث يتم اختطاف (ميثا) لا يستطيع احد أن يسترجعها سوى العبد (فيروز) فيقع وتقع في حبه، وحيث يطلب يدها من والدها، يرفض أن تتزوج حرة بيضاء من عبد أسود، وإلا ستقلب موازين الكون، ويوافق على تزويج ابنته من (مايد بن ناصر) الرجل الغني الذي يوازي في حكاية عنتر وعبله، عمارة بن زياد، يقوم فيروز برحلةٍ متحديًا الجميع- تشبه رحلة عنتر في جلبه لمهر عبله من بلاد النعمان بن المنذر، فيجد البطل فيروز نفسه مجبرًا على أن ينتزع صك حريته، من خلال القيام بعمل يبهز القبيلة كلها بالوصول إلى (الحديدة) التي تأخذ طابع أسطوري في المسرحية، فمن يصل إليها من العبيد ينال الحرية.

وبالفعل ينجح في الوصول إلى الحديدة وينال صك حريته، إلا أنّ والد (ميثا) يرفض هذا الصك ويصر على زواج ابنته من (مايد)، فما كان من (فيروز) بمعاونة العبيد أن يهرب بـ (ميثا) بعيدًا ويتزوج ومنها لينجب منه بنت يسميها (عذيه).



ومن خلال ابيات الشعر انتقل (فيروز) بين شخوصه عبر كم من الحالات الاجتماعية والنفسية، من العبد الى الحر، ومن العاشق الى المتزوج، ومن الحر الى السيد، ومن الزوج الى الأب. وفي مثل الحالات والتحويلات، تتطلب هذه الأدوار ان تكون الشخصية ذات مفردات لغوية أدائية متعددة، ما بين النثر والشعر، والعامية والفصحى، وتركيز دلالي عال ودقيق، فهي شخصية مركبة ومتطورة، حاملة للأفكار. وقد كانت ابيات الشعر بمثابة طوق النجاة للتعبير عن المكنونات الداخلية للشخصية، ورصد الحالات المعقدة في شخصية (فيروز).
الا انه وصل الى ملامح الإحساس في الحالة العاطفية للشخصية،

وفي هذا الصدد يقول غوغول:

ان المبدع هو ذلك الشخص الذي يملك خاصية تصور المادة المفقودة، بشكل حي، عن طريق استنهاض ذاكرة الإحساس. (٥)

وكانت الخاصية المفقودة، هي الشعور بعاطفة (فيروز)، وقد صالا وجالا موديا ابيات الشعر، مما اضفى شحنات تعاطف مضاعفة معه، مما ألم به من ظلم ونكران وجحود.

الامر الذي اوجد انزعجا من قسوته على ابنته (عذية)، على خلاف ما كان عليه الامر بالنسبة لانطباعات غياب الشعر عن الحوار باتجاه (ميثا).

مما اوجد حالة من العزل ما بين الحالة الخارجية لـ (فيروز) جسدا وصوتا، وحالته الداخلية المتعلقة بالمشاعر والعاطفة.

اما مسرحية (اشوفك) فتدور حول حارس البرج الذي يقود تلك المجموعة المتمردة، للحفاظ على الإرث والعادات والهوية، قبل أن يبدأ المحتل في طمس هذه الهوية وتشويهها بمساعدة مجموعة

من الأفراد المستقيدين من نفوذهم ومراكزهم التي وفرها لهم المحتل، ومن ضمنهم الطواش، يقاوم المجانين عنف المحتل وشراسته بموسيقاهم وأهازيجهم ورقصاتهم الشبيهة برقصة الطائر

المذبوح من الألم، كما في بيت المتنبي الذي يقول فيه :

لا تحسبوا رقصي بينكم طرباً.. فالطير يرقص مذبوحاً من الألم!

إنه الألم ذاته الذي يتوج المسرحية في نهايتها، عندما يوضع حارس البرج في قفص زجاجي في متحف صنعه المحتل في بلده بمعاونة المتواطئين معه، كي يصبح هذا القفص أمثلة لمصير

قادة التمرد من السكان الأصليين، حتى لا يتكرر أشباههم، وحتى يتوغل التشويه في مفاصل الهوية بذكرتها الخصبه وفلكلورها الأصليل وموايلها البحرية، وتغاريدها الصحراوية، وفنونها

العميقة الجذور، مثل: السامري، والعيالة، والليوا، والمالد، والطارج وغيرها.



الفصل الرابع:

التأويل والترميز في مسرح

إسماعيل عبد الله

يعرف التأويل على أنه في الأصل الترجيع، وفي المصطلح صرف اللفظ عن معناه الظاهر، إلى معنى يحتمله، وهناك العديد من الأسباب التي تدفع مؤلفي النصوص إلى عدم الإفصاح، مما يجعل نصوصهم ملتبسة وغامضة وإشكالية، وفي الواقع هي أسباب سياسية أو اقتصادية أو معرفية أو إيديولوجية أو فنية؛

وما يشغلنا من تلك الأسباب هو الأسباب الفنية، فإن الكاتب ينتج نصاً محصناً فنياً ضد القراءات الساذجة الكسولة، التي تتعامل مع المتلقي السلبي. (٦)

ومن أبرز مسرحيات اسماعيل عبد الله تجسيدا للتأويل وتعدد القراءات الضمنية للخطاب ضمن بنائه الدرامي مسرحية (رحل النهار).

حيث يتناول النص المشهد العالمي المعاصر، وما يدور فيه من صراعات ومشاكل وفتن وحروب، وظهور الجماعات التي تستتر برداء الدين بعقول مغلقة صماء، لا تقبل بالحوار، ولا تركز للتسامح، وأحزاب أيديولوجية تختزل الحزب في قائده، ذلك الناهي والأمر والمقرر لمصير كل من معه، ومجموعات من المثقفين الخونة المنتفعين الذين لا تهمهم غير مصالحهم، كما تعد المسرحية محاكمة للانتهازية في كل مكان، تلك التي أرهقت العالم وأرهقت الإنسانية، كما يتناول العمل سرقة الأحلام الشاردة التي داعبت أفاق البشر أينما كانوا.



وبطبيعة الحال فإن المسرحية تركز بصورة أساسية على ما يجري في كثير من الدول العربية، من انتشار للصراعات، وانتشار المجموعات المتطرفة والاقتصاديات المنهارة والجهل، والتخلف الاجتماعي، والأنظمة الأيديولوجية الشمولية يميناً ويساراً، وهي العوامل التي تتحالف لكي تحاصر إنسان تلك البلدان، بالتالي لا تترك أمامه من ملجأ غير أخذ عصا الترحال، ليضرب

في الأرض بحثاً عن حياة أفضل، يعيش حياة اللجوء في كنف بلاد غريبة عنه، وغريب عنها ليتذوق الويلات وطعم الذل.

من خلال القاء نظرة عميقة على بؤس البشرية، ومشاهد مراكب وسفن الموت - الهجرة غير الشرعية- التي تحمل الآلاف من البشر من العالم العربي وغيره، الذين يحلمون بالحرية والعيش الكريم في جنة الغرب المتخيلة، ومنهم من يصل إلى هناك، فيجد أن كل أحلامه مجرد سراب، ومنهم من يلقي حتفه إذ يبتلعه البحر، هؤلاء الذين تشرّدوا عن أوطانهم بسبب البؤس والاضطهاد الذي عاشوه هناك، حيث الفساد السياسي، والحروب وفقد الادمية، رحلوا ورحل معهم النهار والأمل في غد أفضل.

جاءت المسرحية محتشدة بمختلف الأفكار والرؤى الفلسفية والإنسانية والنفسية، حول واقع العالم وراهن الأمة العربية،

عبر المؤلف من خلال الشخصية الحاملة لأفكاره، فنسمع صوت إسماعيل عبد الله ينادي أبناء الوطن - الوطن بمفهومه المحلي والإقليمي- ألا يتركوه ويرحلوا، وأن يظلوا متمسكين به ليعملوا من أجل بنائه ونهضته ورفعته، فالأوطان تعتمد على أولادها، كما أنها ليست مسؤولة عن الشرور التي تحل بها، ليست هي السبب في وجود الصراعات والحروب، فآطماع البشر هي التي تقود لمثل تلك النزاعات، وأنانيتهم هي التي تخلق التنافس، ويستمر ذلك الصوت في زرع الأمل بأن الغد هو الأفضل، وأن الغائبين حتماً سيعودون إلى حضن أوطانهم ليسهموا في ازدهاره، وطرد الشرور عنه، فهم في تلك المنافي غرباء، ولن يشعروا بالانتماء الحقيقي إلا في حضن البلاد التي أنجبتهم وترعرعوا فيها، فلا بد من الأمل، فاليأس هو عدو الإنسان الأول.



حرص الكاتب إسماعيل عبد الله على تحميل النص الكثير من الإسقاطات الاجتماعية والسياسية المغرقة في الرمزية.

مما جعل الشخصيات عبارة عن أفكار ورموز، وجعل النص يقترب من (مسرح الفكرة) الذي كان أهم رواده في الوطن العربي هو توفيق الحكيم.

كما لقد قدم النص تيمة تتصل بالحياة الزوجية، من خلال علاقة الزوجين ضمن مضامين عديدة، ترسم أبعاد صورة المرأة التي تتعدى الحياة الاجتماعية، إلى وصف الأنظمة السياسية التي ترصد الواقع العربي المترهل، عبر حلقة من الأنظمة المركبة التي تجعل المواطن العربي مرتبًا خائفًا. وعلى المستوى الاجتماعي يكون الزوجان هما ضحايا الواقع الاقتصادي الذي هو ظلال للأحداث السياسية المحيطة.

فبدات المسرحية بطرح اسباب وعوامل وظروف حالة التردّي التي يحياها المواطن من خلال رسم صورة قائمة بلغة شعرية ملحمية، واستعان بعدد من الشعراء العرب المعاصرين من أمثال: محمود درويش، وبدر شاكر السياب، وأولاد أحمد، وأبو القاسم الشابي، وأحمد مطر، وغيرهم ممن تحمل نصوصهم وقصائدهم معاني الوطنية الرفيعة، والدعوة إلى رفع الهمم والتمسك بالأمل والعمل من أجل بناء الأوطان.

لذا، عمل اسماعيل عبد الله من خلال النص، على إجراء حوارية شعرية بين تلك النصوص، التي استعان بها من أجل تحليل الواقع العربي وقراءته، بالتالي وضع الأجوبة عن التساؤلات العاصفة والحارقة حول المصير وإمكانية العبور نحو مرافئ أفضل، ليصبح النص نفسه في مجمله قصيدة حزينة، لكنها لا تخلو من أفق وبارقة أمل، كما اتسم النص بسيولة اللغة إلى حد صناعة الصور الشعرية والمشهدية، ليغوص عميقاً في المشهد العربي الذي يسود فيه مناخ اليأس والإحباط، ليقدم خطاباً يبحث في كيفية استنهاض الأمل وعودة الحياة في البلدان التي مزقتها الصراعات وسادت فيها حالة من الفوضى وانعدام الاستقرار والأمن والسلام.

وما نلاحظه في المسرحية أيضاً مدى الاستعانة التي لجأ إليها المؤلف في استخدام الرمز وخاصة في اختيار أبيات الشعر، حيث ترمز كل قصيدة إلى قصة ومرحلة معينة في حياة الإنسان.

بل إن المؤلف لجأ لاستخدام بعض المصطلحات كرموز تؤكد على الشخصيات وطبيعتها وتفكيرها، وبالتالي يظهر مدى استفادة وتأثر المؤلف بالرمز فيما يمكن أن يساعده على إبراز قضيته الرئيسية في المسرحية، وعندما نتحدث عن المضمون الاجتماعي للمسرحية فإننا نربطه مباشرة بتلك التقاليد والعادات العربية وأسلوب الحياة بما فيها من زواج وتعدد الزوجات

وإنجاب الأطفال وما رافق ذلك من طقوس وممارسات وأغان شعبية اماراتية تؤكد على هذا المضمون الاجتماعي الشعبي للمجتمع الاماراتي.

إن المؤلف لا يستخدم الرمز في أعلى مستوياته، وبطريقة يمكن أن تؤدي إلى الغموض فالمستوى اللامرئي أو المتخيل في مسرحية (رحل النهار) محدود، لأنه من البداية نتعرف على أجواء المسرحية، ونعرف أن هناك أزمة لشعوب ما تعاني دون الاهتمام بطبيعتها وجنسياتها ومكانه هذه الشعوب، لأنها مطلقة وليست محددة وليس وراء ذلك أي شيء متخيل، لأن الحد الأعلى من الرمز هو أن يحدث نوع من الانفتاح في مخيلة المتلقي، ويضع أمامه الكثير من التساؤلات .

مسرحية (رحل النهار) جاءت كرمز للشعوب العربية بان الليل وظلمته يلوحان في الأفق بعد ان رحل النهار.

على الرغم من أن النص يتناول الواقع العربي، إلا أن البنية النصية للمسرحية تستعين بفضاء مفتوح وزمان ومكان غير محددين، في محاولة للتجريد والابتعاد عن المباشرة والواقعية، فالمسرحية تستهل في بدايتها على مشهد القتل، لتكون الدماء حاضرة، وصوت أزيز المدافع والطيران الحربي يملأ السمع والبصر، ويصيب القلوب بالهلع والخوف، وحتى يقوي اسماعيل عبد الله من تلك المشهدية التي تنفتح على أجواء الحرب، ويجعلها أكثر تأثيراً، فإنه يضعنا أمام واقع مقتل عريس وعروسه في يوم زفافهما، ثم مضمون درامي يعكس حصاد المعارك، ليفقد المكان الدرامي الإحساس بالأمان، لكن أفرادهم يعملون من أجل ألا يفقدوا شعورهم بالحياة، وفي نهاية المسرحية، يستعين المؤلف برمز فنارة ترمز للأمل، لكنها تأتي أن تنير، هي بالتالي نهاية حزينة تماماً كما هو الواقع، لكنها في نفس الوقت مفتوحة على كافة التأويلات، ليصنع المؤلف بدوره فراغاً ينتظر خيال المتلقي.

تلك الغنائية والحالة الشعرية، التي يقدمها النص، هي طوق نجاة وروشته علاج يقترحها الكاتب، حيث أن الشعرية في العمل تنهض على رؤى وأفكار، وليست مجرد هتافية تملأ الحناجر قبل العقول، فالنص لا يؤسس لحالة عاطفية بقدر ما يدعو بصورة ملحة للتفكير المستمر والعمل الجاد المنتج للأسئلة والأجوبة في ذات الوقت، كما أنه يحمل دعوة للمتقنين بالالتصاق بشعوبهم والوقوف معهم في معاناتهم، والتعبير عنهم بصورة جادة، فالنص بمثابة خريطة طريق للعبور نحو واقع أفضل، ويبدو من الواضح أن المؤلف قد لجأ إلى تلك الحالة الشعرية، من أجل تمرير ثقل الحمولة الفكرية والأيدولوجية، كما أنه ترك العديد من الفراغات النصية التي يملأها المتلقي بذلك ايجابية التلقي من جهة وفتح افاق التأويل للقضايا والصور والدلالات.

وترصد المؤلفة توجه آخر للتأويل في كتابات اسماعيل عبد الله ضمن نص (البقشة)، كونه يناقش مكان الصراع السلطوي في مجتمعات تعاني من الطبقية، بل ذهب الى ابعد من ذلك في توريط شخوص العمل في مواجهة ذواتهم مما يفتح مساحة للأبعاد النفسية والاجتماعية.

فتحمل مسرحية (البقشة)، العديد من الدلالات والاسقاطات التي تفتح الآفاق في التعامل مع الصورة الرمزية من خلال عناصر ووحدات البناء الدرامي، حيث قام المؤلف بتفكيك فكرة النص وقضاياها، من خلال الاعتماد على المزوجة بين الكوميديا والتراجيدي، وطرح موضوعات تتناول بجرأة اشكاليات الطبقية في الوطن العربي، وارهاسات المبدع المثقف.

وتبدأ العقدة حين يكتشف صاحب المقهى أن ثمة بقشة لا أحد يدرك علام تحتوي... وتبدأ التأويلات والتكهنات، فيرى أحدهم أنها تحتوي على قنبلة قد تنفجر وتودي بحياة الجميع، ويزداد الوضع تازماً حين يكتشف صاحب المقهى أن الباب موصد ولا مفر من مواجهة المصير المحتم... ولعلّ المشهد الأروع من هذه المسرحية، كان في تلك اللحظات التي شعر فيها هؤلاء بدنو النهاية، فأخذ كل واحد منهم يستعيد شريط ذكريات حياته، وما قاساه من مأس.

وفجأة تظهر الحقيقة واضحة كالشمس، حين يرتمي أحدهم وهو أعمى البصر فوق البقشة، فيجد أنها ناعمة الملمس وما من مؤشر لاحتوائها على أي قنبلة... وفي تلك اللحظة يسارع الشبان لفتحها فيكتشفون أنها تحتوي على مجموعة من البشوت ويقرر أحدهم أن يرتدي بشتاً أطلق عليه صفة fool option ، وعندها يقرر أحد الشبان التشبه به، باعتبار أن ذاك البشت يضفي على من يرتديه مزيداً من الرقي والاناقة.

جملة من الاسقاطات السياسية احتوتها تلك المسرحية وكأن ثمة اشارات الى ما يطرأ من تبدلات على حياة المرء حين يعتلي منصباً رسمياً أو يبلغ سدة البرلمان أو ما شابه.

فالكاتب اسماعيل عبد الله قدم خلاصة فكرية عالية في نص مسرحي يلامس الصعب من مناطق البوح من خلال تأطير هذه المناكفات بهوية استأصلها من واقع الإنسان العربي وبالأحرى الخليجي، ضمن طرح جديد برؤية مختلفة تلقي الضوء على المجتمعات التي تعاني من التسلط والعنصرية وغيرها من الهموم، لذلك هذا العرض يصلح لكل زمان ومكان.



وبعدا اخر من ابعاد التأويل في كتابات اسماعيل عبد الله ترصده المؤلفة في مسرحية (التريل) وهي مسرحية من تأليف إسماعيل عبد الله، المأخوذة عن رواية (زوبك) للمؤلف التركي الشهير عزيز ناسين.

وقد طرحت المسرحية ضمن ما طرحت استمرار الكذب في العلاقة القائمة بين المجتمعات وبعض المسؤولين المتعاطين بشكل مباشر مع الحكومات. عندما تزداد حدة الصراع بين السياسة والدين تكون الشعوب هي الضحية، ولعل ما يدور في رحي عالمنا العربي، الربيعي الحاضر.. خير دليل على ذلك.

ففي كل زمن ومرحلة جديدة نراها ظاهرة تنمو، بل تهيب لها بيئة خصبة للتجذر عبر غفلة الأفراد، بسبب الجهل وقلة الوعي باللعبة السياسية ذات الأثر الاجتماعي المزمّن، على مستوى تعاطي الحقوق وانتشار الفساد وشلل القانون.



وبشيء من الجرأة الصارمة استطاعت البنية النصية لمسرحية (التريل) أن تعبر عن أوجه الأنظمة القمعية، لتقديم رسالة صريحة معبرة عن واقع الشعوب العربية من قبل السلطات العليا التي تدار في الأغلب بين شخصيات وصولية تزرع الوهم بينهم، وتجعلهم يشعرون بأهمية السلطة، كونها تقدم لهم الحماية وتشعرهم بالأمان.

وهذا النوع من الشخصيات الانتهازية هدفها الوصول إلى المناصب على حساب الطبقة الكادحة، فهي تبيع الوهم والكذب السياسي لهم، كما أنها تسعى إلى تكوين صورة ذهنية زائفة، موضحة أن أحلامهم ستتحقق مما يمكنهم من العيش بأمان بينما الحقيقة غير ذلك.

وعندما يتطلب الأمر، فإنها تتخذ أية وسيلة لإغراء الشعوب حتى يتسنى لها السيطرة.. وهذه استعارة صريحة وواضحة توضح بأن السلطة إذا ما أرادت أن تحكم شعباً فعليها أن تضلله. وبرغم تراجيدية العمل وقاتمة الأحداث، إلا أنه لا يخلو من الحس الكوميدي، حيث قدمت المسرحية أثر استغلال الدين في تعزيز الوهم، والمقاربة بين الواقع والمبالغة في جو كوميديا سوداء ساخرة.

وهذا بدوره جعل الإيقاع مشدوداً قدر الإمكان، وجعل المتلقي مستيقظاً، ومتلقياً إيجابياً في الوقت نفسه، وهذا يتوافق مع ما نادي به (سعد الله ونوس) في توضيح العلاقة بين المسرح والمتلقي السلبي، والدعوة إلى تنشيط خيال المتلقي، بحثاً عن لحظة تفاعل جادة ومثمرة قائمة على السؤال والتأمل والحوار في الفضاء النصي الذي يعبر عن الوعي الجماعي للجمهور.

وتظهر في هذا العرض ملامح ظلال المسرح البريختي، كونه يكشف الأوراق السحرية للسلطة، ويعري الأحداث الدرامية، حيث عمد اسماعيل عبد الله على مشاركة المتلقي في المشهد الذي يتعاطى فيه الشعب المخدر، فكان هم اسماعيل عبد الله منذ البداية وطوال الأحداث خلق حالة استنفار في ذهن المتلقي، لإبراز نقاط التحول في الشخصيات، وهذا بدوره جعل المتلقي يتعاطف معها ويستشعر ألمها، دون أن يعطيه فرصة للاسترخاء، فهو حريص على حقنه بجرعة مضاعفة من همه الحياتي؛ الاجتماعي والسياسي المعاصر.

ومما أكد الطابع البريختي الذي انتهجه المؤلف ظهور شخصية الراوي (المسحراتي) التراثية، والمقلب بـ (عبود العنكبوت) الذي أكد على أن ما يحدث على خشبة المسرح ينذر بالخطر القادم وهو يردد على مسامع الناس:

قوم اصحى يا نايم.. وحد ربك الدايـم.. قوم اصحى وفتح بسك نوم..زاد الدنيا يبغى عزوم.. لا تصدق حكمة موهوم.. مبخوت اللي يبات عزوم.

فقد ساعدت نداءات المسحراتي على إسقاط كم هائل من الانفعالات والحالات والرؤى والأفكار، مما ساعد على تحقيق نوع من التأويل، وتحويل المكان الى زمان افتراضي، يتوافق مع ردة الفعل الذهني للشخصية، ويشغل مساحة من الفضاء النصي،

وخاصة عندما يتظاهر الناس في الساحة أمام التريلا وهم في حالة فوضى، وفي نفس الوقت لا يعلمون شي عن التأثير الذي يتظاهرون حوله، كونهم مسيرين أكثر منهم مخيرين..

والشخصية الوحيدة التي كانت أشبه بالناقوس الذي دق الخطر، وكانت بمثابة ضمير الأمة، شخصية (عبود العنكبوت) الذي لعب دوراً مهماً في ايقاظ ضمير الأمة قائلاً في نهاية المطاف:

اللي نحن فيه يشبه لعبة القمار.. صدق يوم قالوا المحروق والمنكوي بنار القمار ما يشبع.. وكلما انكوى زيادة يلعب زيادة.. عشان ايعوض خسارته وينقذ نفسه.. وجماعتنا مع إنهم عارفين ومتأكدين إن جمعان كذاب.. لكنهم خايفين إنه يطلع مرة صادق.. وساعتها بيخوزقهم خوازيق لها أول ما لها آخر.. وكلما خوزقهم ابكذبه يلعبون وياه أكثر علشان ايعوضون فرق الخوازيق.. يمكن تصدق كذبتة الجديدة.. يا سبحان الله.. الإنسان كلما اتخوزق أكثر كلما زاد إيمانه بالكذب.

وتأكيداً لما أوردنا من قبل، فالتأويل حاضر في نصوص إسماعيل عبد الله، تصريحاً وتلميحاً، تصريحاً كما تناولنا عبر تجسيدا القضية والرمز، وتلميحاً حيث يستخدم الصمت على أنه لغة تأويلية، تلعب أدواراً متعددة وشديدة التأثير في المستويين الدرامي والجمالي، وهي أدوار قد تتعادل مع الأدوار التي يلعبها الحوار، عبر التعبير الانفرادي الذي يتنحى الممثل فيه جانبياً للتعليق النقدي، أو الانتقادي الذي تبديه الشخصية داخلياً، وربما يتفوق الصمت على الحوار الكلامي في بعض المواقف التي يكون الصمت فيها هو الطريقة الوحيدة لنقل حالة التآزم الدرامي التي تقع فيها الشخصية المسرحية.

فالصمت لون من ألوان التأويل، لأنه يبدو سكوتاً ظاهرياً عن الكلام، بينما هو في حقيقة الأمر كلام مضمر، يحمل معنى الإدانة، وهو بذلك، يشكل قوة اتصال غير شفاهي، خاصة عندما يكون هو الوسيلة الوحيدة للاتصال، كما أنه حالة اختيار إجباري خاصة عندما يكون استبدالاً للاتصال الكلامي بالنظرات.

وقد يشكل الصمت مطلباً متعدد المستويات والأهداف الدرامية في منظومة الحوار الذي تنطق به شخصية أو أكثر من الشخصيات المسرحية، ففي كثير من الأحيان يعجز الحوار عن مجازاة التصاعد المتتالي والقوي في البناء الدرامي، حيث تصبح الكلمات باهتة ومنقوصة وغير مجدية في حضرة تلك اللحظة المؤثرة والحاسمة في النص المسرحي. (٧)

ويتجسد ذلك في مسرحية (زمان الكاز)، حيث تتناول المسرحية قضية المزارع صاحب الارض الذي يحاول الدفاع عن ارضه من الطامعين في الاستيلاء عليها، واستغلالها في اغراض غير مشروعة والتمسك بها، رغم الاغراءات المادية والتهديد، وتتأوب المزارع سرد مأساته وهمومه، من خلال طرح ما تحويه ذاكرته من صراعات واحباطات، مرة عن طريق السرد الشفاهي ومرات عن طريق الصمت الاكثر تعبيراً.

وقد احتوي العرض على العديد من الإسقاطات والرموز السياسية والاجتماعية والنفسية والاقتصادية، لتعبر عن كافة هموم واحوال المزارع ومن على شاكلته كل في موقعه وبيئته، ومن جهة اخري اثراء تأويلات العرض، لتحقيق كم كبير من التأويلات والتفسيرات والتنظيرات الخاصة بكل متلقي بحسب تحليلاته ورؤياه لما يتخيله.



الفصل الخامس

العلاقات الزمكانية في مسرح

اسماعيل عبد الله

أولاً: بنية الزمن النصي في مسرح اسماعيل عبد الله:

يرتبط الزمن بمختلف العلوم الإنسانية، كونه مرتبط بوجود الإنسان وحياته، فجذلية الموت والحياة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً به، فالمناهج الفلسفية نجدها تدور حول محاور استفهامية، لتكشف عن ماهية الزمن، وعلاقته الجدلية بالإنسان، وتثير تساؤلات: هل الزمن مطلق أم نسبي؟ الزمن دائري أم خطي؟ الزمن موضوعي أم ذاتي؟ الزمن هو الماضي أم الحاضر أم المستقبل؟

كما أن توجهات الفلاسفة انصبت حول ضديات مختلفة، متعلقة بالزمن كالكون والحياة والإنسان، والوجود والعدم، والميلاد والموت، والثبات والحركة، والحضور والزوال، والغياب والديمومة، فالزمن لا تستطيع إدراكه مادياً كالمكان، بل يدركه الإنسان بوعيه وبالأثار الناتجة عنه، فالولادة والموت يمثلان خطأ البداية والنهاية لكيونة الإنسان. (٨)

في الحضارات السابقة كان الإنسان يسعى إلى التغلب على الزمن، ويطلب الخلود، إذ كان يسمى الزمان في الحضارة اليونانية، كرونوس الإله الذي يلتهم أولاده خوفاً على ملكه، وهذا الوقت ينجب الإنسان ثم يقضي عليه، لو رجعنا إلى المصطلح اليوناني لكلمة الزمان، فسوف نجد أن كلمة كرونوس chromos تشير إلى الزمان منذ عصر هوميروس

وحسب اعترافات القديس أوغسطين فالماضي قد انتهى، والحاضر يمر، والمستقبل لا يوجد بعد، والمعروف أن كرونوسيس إله الزمن اليوناني، كان يفترس أولاده مباشرة بعد إنجابه لهم. وقد تحدثت الديانات السماوية عن الزمان بشكل موسع، لأنه يتناول قضايا الإنسان ومصيره والأحداث التي يمر بها في حياته، وتحدث الكتب المقدسة أيضاً عن مصير الإنسان بعد الموت، ويوم القيامة الذي يمثل نهاية الإنسان والعالم والتاريخ تبعاً لهذه النظرة محدد ببداية ونهاية:

بدء بخروج آدم من الجنة وبدء الحياة الإنسانية، ونهاية هي يوم الحساب. (٩)

غيرت الديانات السماوية الفهم اليوناني للزمن، بأنه يمكن التغلب عليه بالخلود وتكرار الزمن الأول، والإيمان بوجود كائنات خالدة، فقد انصب اهتمامها على بداية خلق الكون ونزول آدم إلى الأرض وبداية الحياة الأدمية،

فيقول سفر التكوين: (يَ الْبَدْهَ خَلَقَ اللهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ، وَإِذْ كَانَتْ الْأَرْضُ مَشْوِشَةً وَمُعْفَرَةً وَتَكَتِفِ الظُّلْمَةِ وَجْهَ الْمِيَاهِ، وَإِذْ كَانَ رُوحُ اللهِ يُرْفَرَفُ عَلَى سَطْحِ الْمِيَاهِ).

وقد ركزت الديانات على الماضي بصفته يمثل الخطيئة، والحاضر والمستقبل بصفته يمثل الخلاص من خطيئة الماضي، وأن الزمن من خلق الله وأن له غاية محددة، وكافة الأحداث التي نمر بها عبر الزمن هي من صنع الله، وزمن الله غير زمن الإنسان، يقول الله في محكم تنزيله: (فَإِنْ يَوْمًا عِنْدَ رَبِّكَ كَأَلْفِ سَنَةٍ مِّمَّا تَعُدُّونَ).

يعتبر الزمن من العناصر الأساسية للنص الأدبي، وخاصة النص الدرامي المسرحي، فقد ميز أرسطو ٣٥٨ - ٣٢٢ ق. م المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن، واعتبر المسرح فن الحاضر، يقدم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حدث بصيغة الماضي. (١٠)

ورد في لسان العرب بأن الزمن، والزمان: اسم لتقليل الوقت، وكثيره، وفي المحكم الزمن، والزمان، العصر، والجمع أزمان، وأزمان وازمنه، وزَمَنَ زَامِنٌ: شديد.

وازمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن، والزمنة وأزمن بالمكان أقام به زماناً، وعامله مزامنة وزماناً من الزمن. (١١)

وقد ورد تعريف الزمن في معجم مقاييس اللغة: زمن، الزاء والميم والنون أصل واحد يدل على وقت من الوقت، ومن ذلك الزمان، وهو الحين قليله وكثيره. يقال زمان، وزمن، والجمع أزمان، وأزمنة.

وحسب التعريفين السابقين يظهر أن هناك اختلافاً بين مصطلحي الزمن والزمان، إلا أن هذا التفريق قابل بالرفض ورأى بعض الدارسين أنه لا يوجد فرق بين المصطلحين وإنما يستخدمان لغرض ومعنى واحد، إذ إن النحاة القدماء، والمحدثين لم يشيروا من قريب أو بعيد إلى هذا التفريق، بل إن الكلمتين (زمن، زمان) تتبادلان الاستعمال في المعنى الواحد. (١٢)

وقد تعددت في اللغة الألفاظ الدالة على الزمن، فهو الزمن، والزمان والدهر، والدين، والوقت، والأمد، والأزل، والسرمد.

وحسب تعريف على الجرجاني، فإن الزمان هو مقدار حركة الفلك الأطلس عند الحكماء، وعند المتكلمين عبارة عن متجدد معلوم مقدر به متجدد آخر موهوم، كما يقال أتيتك عند طلوع الشمس فإن طلوع الشمس معلوم ومجيئه موهوم، فإذا قرن ذلك الموهوم بذلك المعلوم زال الإيهام. فالزمن: المادة المعنوية المجردة التي يتشكل فيها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة. (١٣)

ونجد أن المسرح اليوناني قيد عنصر الزمن على الأحداث الجارية وأن لا تتجاوز قصة المسرحية أكثر من زمن، حيث تنقيد المسرحية بالوحدات الثلاث أي وحدات الزمان والمكان والموضوع، وما لبثوا إلا أن كسروا هذا الجمود المفروض على سير أحداث المسرحية، فقد يتناول النص المسرحي أحداثاً تدور في أزمنة مختلفة، ويقدمها في عرض واحد قد لا يستغرق مدته الساعة، فالزمن يؤثر في التسلسل الدرامي وتتابع الأحداث في النص المسرحي، والملاحظ في التوجهات الحديثة للمسرح، استخدام زمن لا معقول عبثي التداخل والتشابك ما بين الماضي والحاضر للتعبير عن شكل معنوي، حالة نفسية تتداخل فيها الأحداث والموضوعات، ويجسدها

المسرحي بمشاعر تنمو وتتطور، مما يساعد على مزج هويته بين اللحظة الآتية والزمن الماضي، ليجعل من ذلك المزيج هما طاغياً على كل ما عداه، مما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء درامياً. (١٤)

وعليه، فإن للمسرح زمنه الخاص كما هو للسينما والرواية والأسطورة والملحمة والشعر، وأن المسرح فن يركز عليه محورين أساسيين، هما: المكان والزمان، لكنه لا يقدم هذين المرتكزين كما هما، إنه يقدم الوهم بهما، لأن معادلة المسرح الأساسية تبني على أساس من الوهم بالواقع، وهو بالتالي يقدم زمنه الخاص الذي يميزه عن بقية الفنون والعلوم وأن زمن المسرح زمن متفرد، ومستقل بمعنى أن فهمه يقتضي منا أن نعرف إن المسرح فن له استقلاليتته التامة، بمعنى آخر، أنه ليس زمن باطن، فهو مكتسب بذاته له اسبابه ومنطقه الخاص، وأول شرط هو في كونه زمن حاضر. (١٥)

إذا أردنا أن نقيس زمن المسرحية في فكرة المؤلف، فكانت النتيجة برهة من الزمن كلمحة البصر.

وإذا أردنا أن نقيس زمن المسرحية من وجهة نظر المخرج، فنقيسها بالمدة التي شاهدناها فيها على الخشبة، أما إذا سمعنا تفاصيل المسرحية من شخص رواها لنا، فيكون مقياس زمن المسرحية بالمدة التي أصغينا فيها للراوي، وهكذا نفهم أهمية الزمن. إذ يرتبط الزمن بشكل مباشر بحياة الإنسان ووعيه، والتطرق إلى هذا المفهوم يبدو جلياً في مجالات عدة ومختلفة، أهمها الرياضيات والفيزياء والفلسفة، إذ أنه الصعب تحديد ماهية الزمن وتلّمس أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان، فإدراك الزمان كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان (تعاقب الفصول، تتالي الليل والنهار، الولادة والموت، مظاهر الشيخوخة). (١٦)

لكنّ الإحساس بالزمن يبقى أمراً نسبياً وآنياً وذاتياً، يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر. وقد ميّز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن.

فقد اعتبر المسرح فنّ الحاضر، يقدّم أفعال أشخاص يعملون على أنها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية ومنها الملاحم ما حدث بصيغة الماضي.

وعندما نعبر عن الزمن إجرائياً، ينبغي أن نفرق بين معنيين وإن كانا مترابطين، الأول معنى الاستمرارية والديمومة، حين نقول فترة من الزمن، والثاني عندما نتحدث عن لحظة زمنية، أو حين نقول نقطة من الزمن. فالنقطة قد تكون نهاية فترة بدأت عند لحظة اتفق أن تكون هي النقطة الثابتة في الزمن، مثل مولد المسيح أو هجرة الرسول أو تأسيس روما، ومع ذلك ومن الناحية الإدراكية، فالمعنيان مختلفان، ويجب ألا نخلط بينهما. (١٧)

وكذلك كان شكسبير يعنى بما يتعلق بالأنماط البدائية التي خلفتها الأساطير، والتي تدور حول عملية الميلاد والنكاح والموت، التي تتردد مع الإيقاع الموسمي على مدار السنة.

فهناك خصوبة الصيف ونضج الخريف وما في الشتاء من موت ودفن ثم تجدد الحياة وانبثاقها في الربيع. (١٨)

كما يعنى شكسبير أيضا باستخدام الحلم واليقظة وبإحداث التغييرات فيما بينها، وكذلك هو يستعين بعالم الأرواح والأشباح (الشبح يأتي من خارج الحياة) كما في مسرحية هاملت، (والجنيات أو العرافات) كما في مسرحية ماكبث، فيحيطنا بجو أسطوري، وبزمن خارج زماننا، وهما يعملان على التأثير في الوجدان (١٩).

ونعني بكلمة الماضي مزاولة الذاكرة لشيء مضى، ونعني بالمستقبل التوقع الحالي لشيء مستقبل أو المشاركة فيه. فالماضي إذن غير منفصل عن الحاضر، وكذلك المستقبل ينظر إليه بعين الحاضر، فالحاضر إذن هو اللحظة الزمنية المشبعة لأنه هو التجربة، أي أن الماضي والمستقبل كلاهما حاضر في التجربة، وهما إذن لا يعبران عن بعدين ولا عن اتجاهين، فالزمن في التجربة الإنسانية ديمومة واستمرار. (٢٠)

إن الاشتغال على الزمن عند الكاتب المسرحي الإماراتي إسماعيل عبد الله أيضا مر بمراحل متعددة، فمن الواقعية التي انطلق منها إسماعيل في كتاباته، إلى التجريبية، ثم الرمزية، فتغيرت الأساليب وفقا لشكل الكتابة، وكذلك أيضا تماشيا مع المضمون الذي طرحه والفكرة الأساسية التي حملها النص.

في مسرحية (راعي اليوم عبرني) تم الاشتغال على تقاليد الزمن الواقعي كوسيلة درامية خلق من خلالها إسماعيل الإحساس بالأهمية الملحة والخطيرة لضرورة استعادة المركب من سطوة (شاهين) المتحكم بأحوال القرية كما يشاء، ومن ثم، توليد جرة من الترقب المثير للمتفرجين وحث حواسهم ومشاعرهم تجاه العرض، من خلال الطرح الدرامي للزمن ومحاكاته للزمن الحدث والذي حدده الكاتب في فترة الخمسينات من القرن المنصرم. كما أعطت المشاهد التراثية أقدمية للقضية المطروحة وهذا الصراع القديم المتجدد، وأكدت أن هناك بعدا تاريخيا للقضية نفسها.

وفي مسرحية (البوشية) بنيت العلاقات الزمانية على تكسير الزمن، فلم يبدأ ترتيبا، حيث بدأ من النهاية وهو يتحدث عن عائلة فيروز لإجبار ابنته على الزواج، وانتهت المسرحية من حيث البداية، فقد تخلل العرض قصة فيروز وميثه ما بين البداية والنهاية، وهي قصة مكررة،

في المرة الأولى كانت في بيت غانم ثم أصبحت بعد عشرين سنة في بيت فيروز، وكان المؤلف يصم أذاننا بمقولة (كما تدين تدان).

وفي مسرحية (غصيت بك يا ماي) نلاحظ عنصر الترقب المثار أكثر وضوحا، حيث يطرح

المتلقي أو المتفرج السؤال تلو السؤال على نفسه:

هل سينجح (عطشان) في التغلب على سعيد الطاقة؟

هل سينكشف سر (مهرة الكفيفة)؟

هل ستنتهي فكرة (البئر المسكونة) وتختفي إلى الأبد؟

الترقب الذي أثاره المؤلف هنا عبر الاشتغال على الزمن الواقعي، من أجل تأكيد إحساسنا بمرور زمن الحدث المتخيل أيضا، ومن ثم، بأن هناك عمليات تتحول وتدور خلال النص.

إذ يميز إسماعيل بين زمن الحدث المتخيل بجملة (الخمسينات من القرن المنصرم) وبين زمن الفعل الدرامي (المعاصر) والذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية في النص، إذ أنهما لا يتطابقان بالضرورة.

زمن الحكاية على الدوام أكثر امتدادا، لأنه يحتوي على كل ما يشكل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة انطلاق الحدث من أمور.

ولأنه لا يمكن تقديم وقائع تمتد لسنوات في النص، يتم ضغط هذه الوقائع بحيث تقرا في مدة لا تتجاوز الساعتين تقريبا.



فعطشان وبعد أن يتمالك أنفاسه ويهدأ روعه بعد دخوله إلى بيته، يبدأ بالحديث مع أمه في (زمن الحدث)، مبينا تفاصيل (الزمن المتخيل للنص) والذي انطلق قبل بدء المسرحية بسنين، حيث يفترض هذا فصل الأحداث بشكل معيّن ضمن الفعل، وحذف الكثير من التفاصيل، واستبدال الكثير من الوقائع بالسرد:

عطشان: اطلعي اسمعيني. انت الوحيدة اللي لازم تسمعيني. لو الدنيا صمّت إذنيها عني، حظيتوني في وسط غبة بليا شراع ولا مجداف، اصارع الموج والريح وصدري عريان بروحي، خليتوني بعزّ الظلام، مركبي تايه، يدور على صراي وبندر. تعبت وانا شايل هالسنين كلها. همومي ونظرة الناس وسكوتج.

صمت

اطلعي من حجر تج وقولي لي. أنا عاقل ولا مجنون؟ عاقل ولا مجنون؟
صائحا عاقل ولا مجنون؟

يصمت بعدها لبرهة ثم ينفجر ضاحكا وبشكل هستيري بس انا مجنون. البلاد كلها تقول عني خبلة. كبارهم يعايروني وصغارهم يفروني بحصا. تدرين؟
يخاطب باب الغرفة المغلق

قبل يومين كنت اروّي حق بيت التاجر العود عم البلاد كلها. مشنت الكتائب.
ليث بني غالب. قاهر الفرس والروم.

ينفجر ضاحكا سعيد الطاقة، سمعت حرمة يالسة تقرظ في ريلها قراظ. حق موزو الخرس.
ولا كانه في ريال واقف عدّالهم. تدرين شو قالت لها موزو يوم انتبهت واشافنتني؟
مقلدا المرأتين صخّي صخّي. منجر في العدة.

لقد وضع إسماعيل المتلقي في خضمّ عملية البناء للحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، وجعله يملأ فراغات النص الزمنية، وبالتالي مكّنه من إدراك الزمن ليس عن طريق قراءة العلامات فحسب وإنما عن طريق عملية بناء.

كما استخدم إسماعيل تقنية الاسترجاع، أو ما يسمى بالعودة إلى الماضي (الFLASH باك) في نهاية مسرحية (غصيت بك يا ماي) بالعودة إلى زمن أبعد، كمشهد إجباري توضحت من خلاله الحكاية التي أرداها ودوافع الشخصيات في أفعالهم:

عطشان: شو سوى يا امي؟ قولي. انطقي. ما صدقت ترمسين.

مهرة: آن الأوان أني انطق وأقول.

سعيد: "صائحا" لا يا الخبلة لا.

إظلام

يعود بنا المشهد (فلاش باك) إلى خمس عشرة سنة سابقة، نفس المنزل تدور فيه أحداث المسرحية. يبدأ المشهد بجو شاعري دافئ بين سهيل والد عطشان وزوجته. يجلس الاثنان على ركبتيهما. يمسكان بينهما بثوب هندي جميل لونه أخضر مطرز بألوان ذهبية براقة بلون (الزري) يحدقان كل منهما في الآخر.

في مسرحية (غصيت بك يا ماي) جاء زمن الحدث المتخيّل بكل مكوناته على أنه زمن إرجاعيّ يرتبط بواقع حقيقيّ أو متخيّل، وقد يتبدّى من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحول وصيرورة. وبالتالي فإن المتلقي يربط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاص، مما خلق علاقة جدلية بين زمن المتخيّل وواقع المتلقي.

ويبدو التطور الواضح في الاشتغال على الزمن عند إسماعيل عبد الله جليا في مسرحية (السلوقي) والتي كتبها في العام ٢٠١٠م، حيث تم الاشتغال على الزمن بوصفه شعوريا وفكريا، حيث تمكن من استدعاء منهج للتفكير الجمالي، بحيث أعاد إبداع الأفكار المجردة إلى أفكار معقدة، التصقت بالذاكرة، وأنشأت عالما سحريا اخترق تقنيات الحياة، من حيث إعادة تشكيل الزمن المسرحي، باعتبار أن الاله هي القوة المهيمنة القادرة على تشكيل عوالم جديدة مستقاة من رحم الأحداث ومن ذات الزمن.

في مسرحية (السلوقي)، تم إعادة إنتاج الحكاية في قالب جديد له إسقاطاته الآنية، وعصرنة زمنها المتخيّل، من خلال مزجها بكيميائيات مختلفة، حيث بدا هذا التمازج واضحا من حيث دلالات زمنية حيّة أرادها النص في خطابه الذي فرضه المؤلف.

فأنسنة السلوقي، وفق المناخات التي ارتأها المؤلف بغية إسقاط مضمونها على الزمن الواقعي المعيش، يعدّ تحولا في الاشتغال على زمنين مختلفين من خلال المزاج بين الحكاية العربية والحكاية الأجنبية، في نفس شروط وأجواء العملية الكيميائية التي تحدثنا عنها سابقا، من أجل تعرية الزمن الحالي وفق الرغبة الكبيرة والواضحة في تشكيل نوع آخر من العلاقات الإنسانية.

كما أن اعتماد النص في بنيته على غرائبية موضوعة الكلب، وهو إحلال رمزيّ، استحضّر من خلاله المؤلف حالات اجتماعية كثيرة، عانت من النظرة الدونية التي يكابدها المقهورون في زمن افتراضي ومتخيّل.

لقد تم التعبير عن الزمن في مسرحية (السلوقي)، من خلال علامات إرشادية حددت زمن الحدث عبر الحوار، فالزمن هنا، ذو وظيفة إرجاعية مباشرة أعادتنا إلى فترة زمنية معينة،

كذلك من خلال علامات غير مباشرة طلبت من المتلقي أن يفككها ليدرك الزمن كامتداد، كالتحولات التي ظهرت على الكلب (طارش بن طارش) التدريجية خلال زمن المسرحية:

بوعكلوه: "مب انت يا عمي بغيته يتفرعن ومثله."
مران: (يقاطعه) "بس. انطب طبك الله. يتفرعن مثل ما أنا أبغي ومتى ما أنا أبغي. من انخلقت الدنيا والنواخذا طرف الخطام بايديهم يالتييس."
بوعكلوه: "يا عمي اذا انا تيس هو ثور هايح. محد رايم ايزحه. وانت الله يهديك بعدك امدلعه وتداديه وشايلته على كفوف الراحة."
عمران: "بس اقطع. قطع الله نفسك. طوف التعن وطلعه من تحت الأرض. واياي واياك حد يلمحك وانت يايبته هني. التعن اشوف."
بوعكلوه: "على أمرك عمي."

يجري بوعكلوه مسرعا باتجاه الباب الخارجي غير منتبه لطريق خروجه. فجأة يدخل عليهم طارش. فيصطدم به بوعكلوه ويسقط أرضاً يدوس طارش على بوعكلوه غير مبالي ويخطو إلى الأمام.

بوعكلوه: (يتأوه) "والخيبة اتخبيك فيل مب جلب."
يقف في مكانه ويلتفت عليه ويرمقه بنظرات حادة.
يجري بوعكلوه على أربع مبتعداً خوفاً منه.



الزمن في مسرحية (السلوقي) لا يقتصر على كونه إرجاعاً لفترة أو حقبة زمنية أو امتداداً، وإنما هو أيضاً تحوّل وصيرورة عبرت عنها ديناميكية الانتقال والتحول التي طرأت على

شخصية الكلب. إذ لم تكن العناصر المعبرة عن زمن التحول مادية وملموسة، وإنما استنبطت من شكل كتابة النص، عبر التغيرات التي طرأت على شخصية الكلب في علاقتها بالشخصيات الأخرى ضمن الحدث، وكذلك عن طريق إيقاع الحوار والبقع الضوئية التي فرضها المؤلف على النص، وكذلك وفقاً لشكل الإلقاء (سرعة الكلام، تبادل جمل قصيرة، أو مقاطع طويلة).

لذلك جاء التعامل مع الزمن في هذه المسرحية بطريقة، صيغ من خلالها لحظة التألق الشبيهة بالفانتازيا، ذلك لأن تجمع أكثر من مرجعية، وتدافع أكثر من تصور، لتركيب عالم اللحظة وجعلها خارقة للسياق التقليدي، هو نوع من تجميع أزمنة مكتظة، وزجها بأتون لحظة إشراق نورانية، لتكشف عن الجهد البارع والصياغة الفنية والقيمة الجمالية للنص.

إن الزمن عند إسماعيل عبد الله، يحمل نفس الطبيعة المركبة للمكان المسرحي، من حيث أنه يتجلى على عدة مستويات لا بل إن إدراك الزمن مرتبط بإدراك أبعاد الفضاء المسرحي الذي يدور فيه الحدث.

حيث تتطلب نصوص إسماعيل من المتلقي، أن يظل متيقظاً، وأن يربط بشكل دائم بين زمن الحدث وزمن الواقع، حيث إن المتلقي يقطع الحدث باستمرار لأن يتذكر واقعه ويعود إليه.

هذا الإرجاع إلى زمن المتلقي من خلال القراءة الجديدة، هو نوع من الإحالة يعمده إسماعيل عبد الله بشكل مباشر أو غير مباشر من أجل إسقاطه على الزمن المعاصر.

كذلك يعتمد إسماعيل في اشتغاله على الزمن، على توصيفات النص للإضاءة ومدلولاتها وللدكتور وكيفية تموضعه، من حيث التأريخية الدالة والمسقطة والمقصودة في فضاء النص، وكذلك الأزياء وتفاصيلها وجميع عناصر العرض المسرحي التي تدلّ بشكل أو بآخر على الزمن الذي هو من أساسيات وجزء لا يتجزأ من نسيج العرض المسرحي.

تداخل الأزمنة في نصوص إسماعيل عبد الله:

ارتكزت أحداث مسرحية (اشوفك) على أحداث أخذت من التاريخ، أي من الزمن الماضي، ولكن المؤلف لم يكن هدفه سرد وقائع تاريخية حدثت في زمنها، بل كان الهدف من سرد الوقائع التاريخية إيقاظ الوعي بالحاضر، وانعكاس لرؤية واقعية معاصرة، وهذا ما يظهر في استدعاء شخصية البطل جرناس من مقبرة التاريخ، وجها تنهضه من مقبرة التاريخ، لتتشابك أحداثها مع أحداث الوقت الحاضر وما يجري من أحداث في فلسطين، ضد المحتل الإسرائيلي.

يحمل (جرناس) في صدره شعلة الثورة من زمن الماضي، وتتداخل الأحداث وتشابه ولكن الزمن الفيزيائي الذي يختلف، فالظلم والقهر واحد، وأشكال الظلام مختلفة، مع أن أحداث الاحتلال وقعت في الزمن الماضي، إلا أن المؤلف إسماعيل عبد الله، استحضّر الماضي؛

ليشارك المتلقي أن يقر بأن الثورة باقية في نفوسهم، وليصدر حكماً لزمان سابق غير زمن الحدث الحاضر، فالمتلقي يحكم على أحداث الماضي ليسقطه على الحاضر والواقع المعاش، وهنا تدخل (جرناس) مع ما يحمله في صدره من زمن آخر لزمان حاضر، يرفض أن يرجع لزمانه حتى يتحرر مما يجيش به صدره.

وهنا يكشف الكاتب بأن تركيبة المجتمعات في مختلف الأزمنة، ترفض الظلم والقهر الواقع عليها، فأذاب الفوارق التاريخية في نصه المسرحي، وجعل الأحداث متشابكة، ليصل لحالة انسجام طبيعي في عقد مقارناته بين الأزمنة المتباعدة.

تظهر في مسرحية (اشوفك) سمات التخاذل والرضوخ في المحيطين بالبطل (جرناس) وتحيلنا هذه الصورة الجماعية للنبد والتخلي والإبعاد بسفينة الحمقى التي ذكرها الفيلسوف الفرنسي (ميشيل فوكو) في مؤلفه: (تاريخ الجنون)، حيث كان هناك وعي تراجيدي كثيف يسهر على الوعي النقدي للجنون، عندما حدّته القرون الوسطى موقعاً ضمن تراتبية الرذائل.

وبعد فاصل من المعزوفات والتغاريذ الشعبية، نقرأ المونولوج التمهيدي للنص على لسان أحد المجانين في المعزل، حيث يشير إلى أمراض كثيرة عصفت بأهالي المنطقة، مات على أثرها الكثيرون وبقي القليلون، أمراض مثل: الجدري، والطاعون، والسل، وغيرها، مضيفاً أن المرض الذي يعانيه مع رفاقه في (المعزل) الأشبه بالسجن الجماعي المفتوح، هو نوع مرضي مختلف، عجز عن علاجه الأطباء والمداؤون، فهو عبارة عن خطب جلد يصيب العقل، يجعلك تصبح طبيعياً وتمسي مجنوناً، وتمسي طبيعياً وتصبح مجنوناً، ليظل سرّ هذا البلاء مغلقاً في وجه العارفين والمفسرين، ولذلك تم صنع هذا المعزل البعيد والنائي، حتى لا يصاب الأصحاء في المدينة بعدوى الجنون.

وفي مسرحية (البوشية) ذكرت حادثة وقعت في الزمن الماضي، ألا وهي امتهان والدة حمود للرقص وجاءت على هيئة كشف المستور، فكانت أحداث الماضي دالة على الحاضر، فالتعالي بالأصل والنسب لا يتحقق في الوقت الحاضر، دون مرجعية تاريخية، وأنه لا تنطلي عليها حيل مدعي الاصل الذين يختبئون وراء الحاضر اعتقاداً منهم بمحو الماضي.

أشكال البنية الزمنية في مسرح اسماعيل عبد الله: -

أولاً: بنية زمن الخوف والاكتئاب:

سيطرت انفعالات الخوف والاكتئاب على ميثا بشكل واضح في نهاية المنظر الأول من مسرحية (مجاريج)، حينما رفض والدها زواجها من فيروز منقذها من خاطفيها، فهي تصرخ وتستدرك الوقت الضائع في الهروب مع حبيبها، فهي تعتبر أن هذه حياتها وحريتها وبعد عشرات السنين تحرم ذلك على ابنتها.

كما سيطرت انفعالات الخوف والاكتئاب على جواهر في مسرحية (البوشية)، عندما اكتشفت ضعف غانم وتخليه عنها ورضوخه لأوامر والده.

ثانياً: بنية زمن التستر:

تظهر هذه البنية في مسرحية (موال حدادي)، حينما دخل حميدان معسكر الانجليز طلباً للعمل عقب طرده من العمل مع النواخذة،

جون: زوجتك تفتقدك رغم قصر مدة غيابك.

لكن مدة اقامة حميدان في المعسكر الذي مكث به، لم تكن طويلة، حيث وصلت زوجته وكشفت مكانه.

ثالثاً: بنية زمن الانتصار:

ظهرت بنية الانتصار في نهاية مسرحية (شوارع خلفية)، حينما انتهى صراع المرأة مع مدرب الفرقة الذي يتحرش بها، بالتزامن مع إصرارها، وتحين كل فرصة لتحرير زملائها في الفرقة بل وتحرير من في الصالة للتقدم وكسر تابوهات السيادة الذكورية.

المرأة: لا بد وأن نتحد جميعاً.. نحن المعتقلون هنا في هذي الصالة لو حررنا أنفسنا من هيئته وسيطرته أصبحنا أحراراً.

فالمدة الزمنية لتحرير فتيات الفرقة هي لحظة تحررهم من الاعتقال في الصالة، واستطاعت بالفعل التقدم وتحرير نفسها وتحرير من فيها، وقدمت رسالتها في الحياة عبر الرقص.

رابعاً: بنية زمن الصراخ والاحتدام:

استطاع المؤلف اسماعيل عبد الله استخدام تقنية رسم الأحداث بتقنية عالية، لينقلها إلى المتلقي بطريقة تشعره وكأنه يعيش الحدث في لحظته، ففي بداية الجزء الثاني من مسرحية صرخة، ظهرت بنية الاحتدام من المرأة مع الرجل المستبد الظالم، فتعالت صيحاتها بوقف حب تملك الرجل والاستحواذ، فالمدة الزمنية التي تقضيها المرأة بالصراخ والمطالبة بالتحرر من عبودية وسلطوية المجتمع الذكوري، لن تجدي نفعاً.

ثانياً بنية المكان في مسرح اسماعيل عبد الله: -

المكان: في معجم لسان العرب ورد تعريفه على أنه: الموضع والمكانة يقال فلان يعمل على مكينته أي على افتاده... والمكانة المنزلة عند الملك، والجمع مكانات ولا يجمع جمع تكسير وقد مكن مكانه فهو مكين.

أما معجم جمهرة اللغة فقد عرفه على أنه: مكان الأشياء وغيره، وفي توضيح للفظ غيره، أما غيره فهو مكان الأشياء الروحية فمكانة فلان في قلبي، تذهب إلى أن مكانة الإنسان ليست شيئاً متعيناً ولكنه كان مطلق، ويطلق على المكان بأنه الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة مادياً بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور، وعند الحديث عن المكان، تظهر لنا مصطلحات يجب ذكرها والتعرف عليها وأهمها:

المكان الدرامي- الفضاء المسرحي- المكان المسرحي.

١- المكان الدرامي:

إن المكان الدرامي هو نظام من العلاقات المكانية المتصفة، بحيث يتسم باللموسية الواضحة التي يحددها المؤلف، بوصفه جهة أو سطحاً أو شكلاً من معمارية. وهذه الجهة تمثل وعاء للشخصيات والأحداث والصراع واللغة (٢١)

أما الحد الثاني المكان الكلي المتعدد الجهات، وهو يشكل امتداداً لأنات المكان الخارجية لا في جهة، وإنما في كل جهات المكان، التي يتشكل مستوياته المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة مع الأول من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال والأفعال.

أما الفضاء الدرامي، هو القضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين: المفهوم الخاص بالقضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إرشادية). (٢٢)

والفضاء الوهمي المشكل انطلاقاً من النص، ويوحي به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة.

ب- الفضاء المسرحي

تقابله بالفرنسية كلمة (espace)، وبالإنجليزية (space)، وهي تطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات.

وحسب تعريف عواد علي فإن الفضاء المسرحي: ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرني على الخشبة، أي أنه مكان الحدث الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار وحركة الممثل. (٢٣)

وهذا الفضاء هو فضاء الصراع بين القوى الفاعلة الذي يشكل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية، عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع. (٢٤)

فتلك العلاقات تصنع حالة دمج كلي في طبقات المكان، فكل طبقة تمهد الطريق إلى طبقة أخرى، فالبنية المكانية الظاهرة، تنضح في العلاقات بين الشخصيات والمكان، إنما البنية العميقة تتحرك بشكل معاكس للبنية الظاهرة، من خلال تعدد مستوياته وسعة أماكنه، فالمكان وعاء لحركة الشخصيات ورغباتهم وصراعاتهم، فهي بذلك تمتص كل مفاصل المكان في النص، فينتج تفاعل بين طبقات المكان يتيح لنا معرفة أعمق حيوية وثراء للمكان. (٢٥)

ويعد المكان في النص المسرحي عنصراً هاماً من عناصر البناء الفني، له تأثير واضح في إبراز ملامح الشخصية وتكوينها، فتوظيف المكان من الوسائل الفنية التي لها دلالات عميقة، لما تحمله من عواطف ومشاعر إنسانية، فالمكان تكمن أهميته في كونه يمثل الإطار العام للحركات والأفعال والشخصيات، ليلعب هذا الإطار أدواراً متعددة من ذلك مثلاً: تحديده لنوعية الأحداث، أو نوعية سلوك الشخصيات. (٢٦)

وراه البعض أنه واحد من أبطال المسرح الحقيقيين والفاعلين، والمكان في النص الأدبي يجمع باقي العناصر الأخرى، فالمكان على هذا الأساس هو بمثابة عمود فقري للنص وبدونه تسقط العناصر والوظائف في الفراغ، وتتلاشى من تلقائها، وجوبا من هنا فقط تتجم مركزية وأهمية المكان في النص. (٢٧)

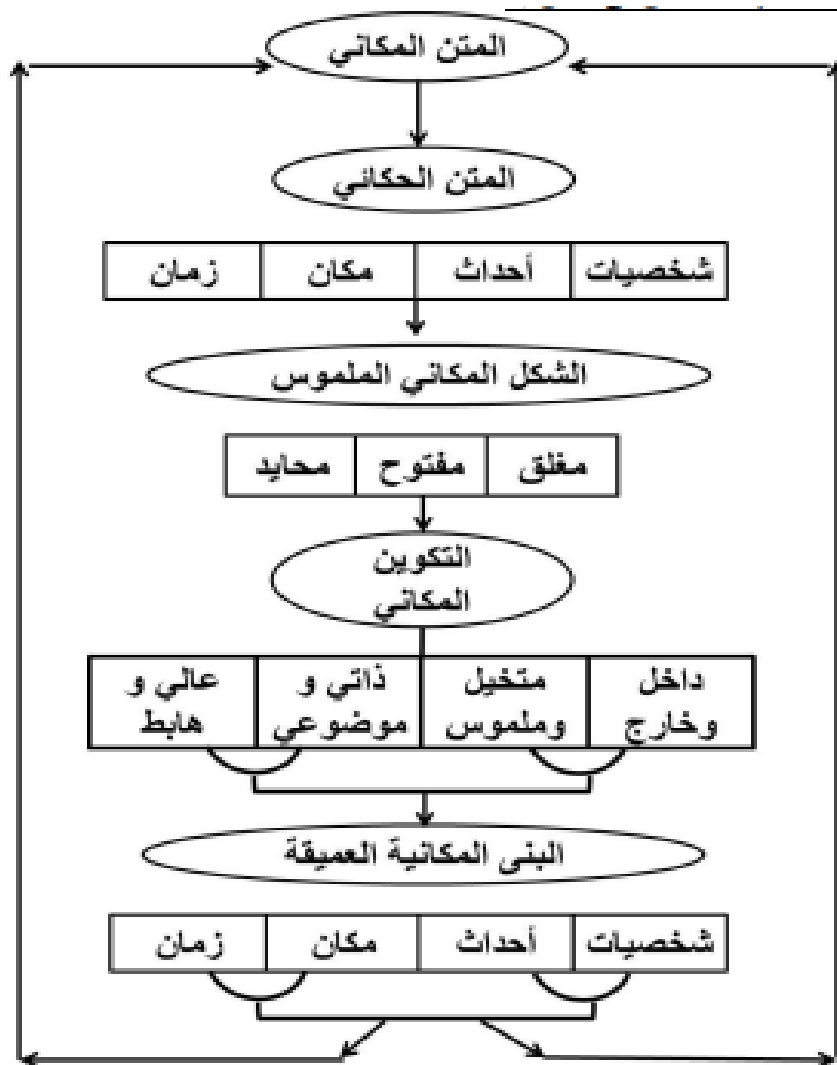
فالقرية والمقهى والعربة والقطار والمركب والسجن والمعسكر والمستشفى والبيت الخ، في نصوص اسماعيل عبد الله المسرحية، تعتبر أماكن تشهد على حركة شخصياته، وتساعد في تطور الأحداث داخل النص المسرحي، فالأماكن وما تحتويه من متناقضات الداخل والخارج والمكان المغلق والمفتوح، تساعدنا على معرفة القيم والأيدولوجيات الكامنة في نفوس شخصياته، إذ تتحول هذه الثنائيات من كونها وصفا للمكان، لتعبر عن قيم مختلفة اجتماعية دينية، إيديولوجية، فهي ليست مجرد إحداثيات مكانية مجردة، بل نجد لها علاقة بواقع الإنسان وبمحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي.

والمتابع لتفاصيل المكان (الفضاء المسرحي) عند إسماعيل عبد الله، يجده يتضمن تفاصيل القرى الساحلية الخليجية بصورة رمزية وتجريدية، رسمتها شخصياته للتعبير عن تفاصيله المكانية، مثل: (غرفة، باب، نوافذ، النقوش المعمارية)، مما ساعد على شحذ مخيلة المشاهد، وجعله يعود

إلى زمن الصيد والغوص الجميل الذي ذاب مع الثورة النفطية، بينما لا تزال أصالة الإنسان الخليجي راسخة في ذهنه.

وترى المؤلفة أن اهتمام الكاتب كان ينصب على تصوير واقعي للأماكن مبتعداً عن التصوير الأسطوري، مصوراً بذلك رؤيته الحقيقية تجاه أحداث واقعية، والكاتب لا يلتزم بمكان واحد في كل فصل من فصول مسرحياته، ولعل ذلك يرجع إلى عدم انحصاره في ضيق المحددات التي تحجم من حركة وأفعال شخصياته، فكثرة الأماكن توفر اتصالاً وتقارباً بين الشخصيات، فيكون له أثر واضح على سير أحداث المسرحية.

مخطط طبقات المكان في النص:



ت- المكان المسرحي:

هو الموضع أو الحيز، كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح، لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمخيل من جهة أخرى. (٢٨)

ومما سبق يتضح لنا أن هناك فارقاً بين المكان المادي، ألا وهو خشبة المسرحية (الفضاء المسرحي)، والمكان في النص المسرحي (الفضاء الدرامي)، فالفضاء المسرحي يتناول العمل على خشبة المسرح وهذا عمل المخرج المسرحي، وكيفية تناول شكله وسير الأحداث عليه، ويقوم بتحول المتخيل إلى ملموس، أما الفضاء الدرامي فيتناول المكان داخل النص المسرحي نفسه.

البعد النفسي للمكان:

تتعرض متناقضات ومكونات المكان على البعد النفسي للشخصية، وتؤثر في أفعالها، إذ يقول غاستون باشلار: إذ كلما كان المكان ضيقاً يشعر الإنسان بمعان غير مستحبة، لأن الضيق والانغلاق يوحي عادة بالاختناق واليأس، في حين يوحي الانفتاح بالحرية والانطلاق.

فضدية المكان المفتوح والمغلق، تكشف الأبعاد السياسية والفكرية للكاتب، (٢٩)

حيث يقول مدحت الجبار: وللمكان بعده النفسي داخل النص، وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه. (٣٠)

وترى أسماء شاهين: أن المكان ليس ديكوراً وشكلاً للزينة فصب، إنما هناك علاقة بين المكان والإنسان، فلولا حركة الشخصيات في المكان لكان جماداً لا قيمة له،

فتقول: المكان في حركة أخذ وعطاء مع الشخصيات وأحداثها إلى الأمام، ومن الواضح أن الإنسان من خلال حركته في المكان هو الذي يقوم برسم جمالياته، لذلك فالمكان دون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها، كذلك هو الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه يأخذ من الطبيعة طقوسها وفصولها، ما يساعد مشاعره ومزاجه على رسم المكان ... فالمكان يتجاوز قيمته الجغرافية الصرفة، ليدخل في جدلية مع الأشخاص ونفسياتهم والأحداث ودلالاتها، فوصف المنازل والأثاث، وسيلة لرسم الشخصيات والحالة النفسية لها، فالمكان يصبح عنصراً بنائياً ودلالياً، يساهم في تحديد طباع الشخصية وأمزجتها. (٣١)

وفقاً للثنائية الضدية الداخل والخارج، والمكان المفتوح والمكان المغلق، له دلالة وتأثير على تشكيل الصورة الدلالية، فتتحرك شخصياته فيها وفق المكان المرسوم لها، حيث قدم للقارئ

وصفاً لأماكنه تتمثل فيها العلاقات بين شخصياته، فكل مكان تميز عن الآخر بانفتاحه أو انغلاقه، مع هيمنة انغلاق المكان في نصوصه مما أثر في تشكيل الصورة الدلالية للمرأة، ومن خلال دراسة الثنائية الضدية للمكان المفتوح والمغلق، اتضحت دلالة حركة المرأة في المكان وهي تعاني في جنباته القهر والضيق والاختناق. (٣٢)

ولقد استثمر الكاتب اسماعيل عبد الله هذه الضدية، من أجل تحقيق رؤيته الجمالية والفنية، ومن خلال دراستنا لنصوصه المسرحية نجد أن القضاء المغلق هو الغالب على محيط شخصياته، والسبب في انغلاق أماكنه، حالة الانفراد والعزلة التي تشعر بها شخصياته، فقد تحققت العزلة في العديد من نصوص عبد الله المسرحية، ونذكر منها شخصية المرأة في مسرحية (بقايا جروح) إذ يتعمق إحساسها بالوحدة والضعف عقب زجها في قفص.

فكان المكان وفق تصور المؤلف: **حجرة عريانة - امرأة متكومة - في زاوية من الحجرة.** المرأة في وسط الحجرة وقد ضمت يديها إلى صدرها فالمكان لا يشعر بالدفء والطمأنينة، فالحجرة مكان طارد مرفوض، فأنحسارها وانكماشها في زاوية الحجرة، يشير إلى إحساس بالغربة والظلم والقهر الواقع عليها.

أنواع الفضاءات في مسرحيات اسماعيل عبد الله

أولاً: القضاء المفتوح:

هو الفضاء الذي تخضع في الغالب ملكيته لسلطة الدولة، ويتسم باتساع المساحة جغرافياً، ويكون عاملاً مشتركاً بين جميع الناس، في معاملاتهم وأمور حياتهم. (٣٣)

أ- فضاء القرية:

القرية فضاء يدل على الحياة الإنسانية البسيطة، العفوية، يحيا فيها الإنسان على فطرته وطبيعته، إلا أنها عند اسماعيل عبد الله تحمل في طياتها أحداثاً تنم عن قهر وذل الطغاة لأهلها، فرمزية المكان المفتوح التي تدل على السعة والراحة جاءت مغايرة في مسرحية (مجاريح).

أي كلما اتسع المكان مساحاً، ضاق على أهلها قهراً وظلماً.

فالقرية مكان محدود، يسلب حرية أهلها، وحقوقهم، ونلاحظ ضعف الإمكانيات المتوفرة في القرية التي تتسبب في الفقر والجوع والعجز، ومنع للثورة والتمرد على الاستبداد بكافة أشكاله، ويمكن التمييز بين الشخصيات وفقاً للمكان الذي تعيش فيه، فالشخصية القروية شخصية منهكة متعبة من الزراعة والفقر، وقد عقد الكاتب مقارنة بين أهل القرية والنوخذة،

فالقروي الذي يلعن ظلم وقهر الإقطاعي وممارساته الظالمة للفلاحين في المزرعة، وعدم إعطاء الفلاحين حقهم وأجورهم المتدنية، تدل على فقر الفلاح الذي لا يقوى على دفع ربال واحد لارتياح المقهى، في مسرحية (البقشة).

كما يصف الكاتب في مسرحية (موال حدادي)، بيوت الفلاحين في القرية على أنها بيوت تقليدية طينية متناثرة (الجدار الطيني الطويل لشارع في القرية.. بعض البيوت المتناثرة.. الضوء الخافت)، ومما لا شك فيه أن شكل البيوت يوحي بالفقر والبؤس وهي دلالات تؤثر في سلوك الشخصيات، وتنعكس بشكل سلبي على راحتهم وكرامتهم، ويبدو أن رسم المكان لم يكن عبثاً، فالبيوت المتناثرة تدل على انعدام التنظيم وفقدان الاستقرار.

وفي نفس المسرحية لجا إسماعيل عبد الله الى تكنيك التسلل، وهو دخول مكان خفية ودون أن يراك أحد، وهو مرتبط بفعل غير مرغوب فيه، إلا أن تسلل (حميدان) في مسرحية (موال حدادي) واقتحامه لما بعد الأسلاك الشائكة التي وضعها الاحتلال بينه وبين المعسكر، فيتحول الوطن من مكان آمن إلى مكان خطر ورعب وموت، مما جعله يفقد حميميته.

وفي مسرحية (البوشية) يتعقب الكاتب حركة (جواهر)، وهي تمشي في أرقعة القرية تترنج، فضلامية المكان تعادل ظلامية الحياة التي تعيشها جواهر عقب تخلي حبيبها عنها ورضوخه لأوامر والده، تتشابه حياتها مع الحياة العدمية.

ونجد أن الكاتب إسماعيل عبد الله حكمت عليه تجربته الاشتراكية، ويقينه بأن عزة الإنسان الضعيف المعذب، وانتصاره في كل بقاع الأرض، هو انتصار لقضاياهم وهمومهم، هنا يحاول الكاتب أن يصور دلالة عمق المكان، وإظهار دلالة الهوية المكانية للقرية التي قهرت المستعمر والإقطاعي، وهكذا نجد أن شخصية (جواهر) بئسة حزينة، ونجد أن القرية جسدت مقاربة للواقع العربي والظلم الواقع عليه.

ب- فضاء الأرضية:

الأرض بلا حرية عبودية، والحرية بلا أرض منفي، فالأرض مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحرية، تقول سوزا قاسم: العلاقة بين الإنسان والمكان من هذا المنحنى، تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصبح الحرية في هذا المضمار، هي مجموع الأفعال التي يستطيع الإنسان أن يقوم بها دون أن يصطدم بحواجز ناتجة عن الوسط الخارجي، الإنسان بطبعه يتوق إلى التحرر من الضيق والتضييق يرفض كل ما يحجم حركته وحرية. (٣٤)

فالبطل جرناس في مسرحية (اشوفك) يقود المقاومة ضد المحتل الانجليزي على الرغم من سجنه ومنعه من الحركة، وتحجيم حرية، رفض وثار على كل ما يمنع حرية، وأصر على التمسك بحقه في السير على الأرض.

جرناس اختار رائحة الأرض، رائحة الحرية والانعتاق من القيد، فهو يعرف تماماً أن الأرض مصدر الثبات، من يتخلى عنها يتخلى عن كرامته ويرضى بعبوديته.

و(مغسل الموتى) في مسرحية (الذي نسي ان يموت) تؤكد أن قدر المواطن الذي تعرض للظلم أن يبقى الظلم متجذر في الأرض، متمسك ومزروع فيه.

ثانياً: الفضاء المطلق:

هو مكان محدود المساحة، يتخذ الإنسان للعيش والسكن، يقطن فيه فترات من الزمن، بإرادته القامة، أو بإرادة الآخرين، لذا فهو مكان له إطار هندسي وجغرافي، قد يُشعر بالأمان والألفة، أو قد يُشعر بالخوف والذعر، ومن هذه الفضاءات:

أ- فضاء البيت:

البيت في المنجد، البيت بيوت وأبيات، وهذا يختص بالإشراف و (بيت): المسكن سواء أكان من شعر أو مدر، ويقال هو جاري بيت أي ملاصقاً، و(البيت الحرام): الكعبة، وبيت الرجل، عياله وبيت المال، خزينة المال، وبيت العنكبوت نسيجه، وبيت الشعر ما اشتمل من النظم على مصراعين: صدر وعجز بيت القصيدة أبياتها نفسها، أو بيت المتضمن.

وعرض اسماعيل عبد الله المبيت: المسكن.

فالبيت هو ملجأ واستقرار للفرد، يمارس نشاطاته الحياتية فيه بحرية وراحة،

يقول: أحمد زنبير: إن البيت مكان لا بد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة، حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية، فتجد أن البيت تتخطى دلالاته كونه مكاناً للنوم والسكن فقط، بل تتعدى دلالاته إلى طلب الأمان والاستقرار، ونرى أن (غاستون باشلار) جعل للبيت جسداً وروحاً، فهو يخدم البيئة الحكاية للشخصية. (٣٥)

فيقول غاستون باشلار: البيت جسد وروح، وهو عالم الإنسان الأول قبل أن يقذف بالإنسان في العالم كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين، فإنه يجد مكانه في مهد البيت، وأي ميتافيزيقيا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة البسيطة، لأنها قيمة هامة نعود إليها دائماً في أحلام يقظتنا، فالوجود أصبح قيمة للحياة، تبدأ جيدة، (٣٦)

وبيوت اهالي الفريج، تمثل رمزا وهذا ما نجده في (مسرحية اللوال)، بأن البيت هو وطن الإنسان وملجأ لحمايته والمأوى الدافئ له، فيرتبط البيت بالوطن والهوية، فيكتسب قيمته من رفض الام خروج ابنها للبحر حتى لا يلقي مصير اخوه الأكبر، كما ترفض تفسير حلم رجل الدين المدعي، الذي يوهم الابن لإقامة بيت خارج حدود عالمه، عندما يطلب ابنها الهجرة ورهن كل ما يملك والخروج الى البحر.

ولسان حال الام يقول: رغم كل الضيق الذي تجده في بيتك فلن تجد أنفاً منه، فكل البيوت خارج بيتك منفي ولا استقرار فيها.

كما نجد البيت في مسرحية (اصايل) تحول لبيت وسكن وسكينة والفه ومودة بين الاعمى واصايل، ولكنها مودة والفة من طرف واحد، حيث زواجه منها هو حلم بري نقي، اما زواجها منه، ما هو الا اخفاء خطيئتها التي اقترفتها فيما مضى، مما كان له أثر على مشاعر الرجل وإحساسه بالقهر والظلم، في بيته وإحساسه بحريته وادميته خارجه.

اما الفتاة في مسرحية (حرب النعل) فتزيد معاناتها بسلب بيتها ووالدها من خلال أحد النواخذة الاشرار، فالمرأة تربط البيت بالوطن، من يسلب بيتاً كأنما سلب وطناً، فتحول البيت إلى جحيم عقب استقبال القائد وضيافته بالبيت في مسرحية (قوم عنتر)، له دلالات الحزن والأسى على نفسية اهل البيت.

وفي مسرحية (مجاريح) يصف الكاتب غرفة نوم (ميثا) بعناية ودقة وبجميع تفاصيلها، وقد خيم عليها الهدوء والاطمئنان والراحة، من خلال وصف الشموع المضيئة في الغرفة، امتعة كثيرة معلقة على الجدار.. في صدر الحجرة شمعدان طويل مشتعل فوق الارض.. سرير صغير إلى اليمين.. زجاجات فارغة.. قد رصت في ارض الحجرة ... (ميثا) راکعة على الارض... يداها مضمومتان إلى صدرها ورأسها إلى أعلى...، فوصف غرفتها يوحى بأجواء العبادة التي تضيء على العبد الاطمئنان والسكينة، إلا أن وصف المكان الذي يوحى بالراحة يحمل مضامين الحزن والأسى داخل نفسية (ميثا)، وذلك يتضح من مناجاتها وشكواها من الشعور بالعذاب والقهر على رفض والدها زواجها من فيروز.

كما يتصل البيت بلحظات الأمان والحماية، في مسرحية (السلوقي) بعد وصول عمران للبيت واخفاء الكلب، يشعر بالاطمئنان والسكينة التي سرعان ما تنبذ بعد نباح الكلب المتواصل، وتتصاعد الازمة بعد وقوع ابته عفرا في حب الكلب.

ب- فضاء الزنزانة:

قضاء ضيق يعلن عن عدائه المستمر للإنسان وقيمه، ويسلب كرامته من خلال الظلم والضيق والانغلاق، مكان مظلم يحمل دلالات الاغتراب والضيق والنفي عن الآخرين، والزنزانة في أبسط تعريفاتها: جمع زنزانات وزنازين: حجرة في السجن ضيقة يُحبس فيها السجين عادة

على انفراد. (٣٧)

وبما ان مهمة النصوص الأدبية النزوع إلى الحرية، وكشف الوجه الحقيقي للمستبد والظالم، فالزنزانة هي الوجه الحقيقي للظلم والاستبداد، لذا نرى أن نصوص اسماعيل عبد الله المسرحية،

تحاول أن تبرز لنا مظاهر أزمة الحرية، وما تجده شخصياته من اغتراب نفسي، ومطاردة وتعذيب لا إنساني.

فيصف الشكل الهندسي للزنزانة التي يقبع بها (فنار) بعد اعتقاله من قبل (الديناصور) في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، زنزانة في شكل مستطيل.. منضدة في الوسط وفوقها أنية زهور .. في الركن الايسر من الزنزانة العنكبوت مشدودة بحبال مرئية ... الى دائرة محيطها ، جاءت الزنزانة على شكل مستطيل، ضيقة العرض، واسعة الطول، فدلالة شكل المستطيل لا توحى إلا بالضيق والاختناق تذكرنا بشكل التابوت والقبر، إضافة إلى منضدة في الوسط تخنق المكان وتزيد من ضيقه، فطبيعة المكان لا توحى إلا بطاقة سلبية تنبع من المكان، تنعكس على شخصية فنار، وتزيد من سخط الجلادين خلف أبواب الزنازين، إضافة إلى ربط، (فنار) بحبال وإخضاعه للتعذيب الجسدي، فدلالة المكان لا توحى إلا بالقمع والاستبداد، (فنار) يشعر بتثاقل وشبه إغماء من أثر العذاب.

كما تشكل الزنزانة هاجساً مرعباً لكل النساء، فالسجن يرتبط بممارسات الاحتلال التعسفية ضد الشخصيات التي تقع تحت أسرهم، فالمرأة في مسرحية (بقايا جروح) بعد وضعها في القفص، يظهر لها زوجها ليستعرض قائمة الممنوعات والمحاذير التي تفرضها العادات والتقاليد على المرأة في مقابل قائمة الممنوحات والصلاحيات الممنوحة لبنى الرجال.

ومما سبق، يظهر لنا أن أحداث مسرحيات الكاتب اسماعيل عبد الله، تدور في توجيه مضمونها وخطابها بعيداً عن المحلية، منحازاً لأفق اجتماعي خليجي أكثر تنوعاً، فعمد إلى استخدام لغة مسرحية خرجت من عباءتها الإماراتية الخاصة إلى الخليجية العامة، باعتبار أن القضايا الاجتماعية هي ذاتها في معظم دول الخليج قد تتنوع أو تختلف في شكلها أو شدتها بين بلد وآخر، لكنها بصورة عامة تتشابه في المضمون.

الفصل السادس:

بنية اللغة في مسرح إسماعيل عبد الله

تقع على عاتق الكاتب المسرحي مجموعة من المهام الصعبة التي يجب أن تتحقق كلها دفعة واحدة حتى ترتقي مسرحيته إلى مرتبة الأدب.

أولاً: أن توحى بالواقع، ثانياً: أن تنسلّ إلى قلب وعقل المتلقي بصفاء وسلاسة بحيث تردم الهوة المخيفة بين لغة الحياة اليومية التي يتعامل معها المتلقي في حياته العادية، ولغة المسرح التي يجب أن توحى بلغة الحياة اليومية. ثالثاً وتلك هي المرتبة الرفيعة التي إن تحققت للنصوص المسرحية، استطاعت أن تحتل مكانتها على المسرح من جديد. ويتحقق ذلك من خلال اللغة الدرامية للمسرحية والتي تنقسم إلى:

أولاً: الحوار:

يؤكد علماء الاجتماع: إن الإنسان لا يستطيع العيش منعزلاً، فهو في حاجة دائمة للمحاور مع الآخرين لكي تستقيم حياته، فيبادلهم آراء وحاجاته وأفكاره المختلفة في جميع مناحي الحياة البشرية، فاللغة وسيلة للتواصل البشري، ومع تعدد القوميات تعددت اللغات واللهجات، وتباينت أساليب الحوار في كلامهم اليومي، فلا تظهر فاعلية الحياة ومعرفة تفاصيلها إلا بالحوار، فأصبح ضرورة لكل فرد في حياته اليومية، وعليه، يشكل الحوار ظاهرة إنسانية، حيث تعتبر عنصراً مهماً من عناصر التواصل البشري، ذلك أن أي تفاعل بين طرفين أو أكثر، يتطلب الفعل ورد الفعل، من أجل غاية إخبارية، أو إقناعية، أو تواصلية، أو احتجاجية. (٣٨)

وقد علق الجاحظ على أسلوب الحوار من حيث مراعاة مستوى الكلام من المرسل إلى المستقبل، قائلاً: ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحاجات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حال من ذلك مقاماً، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات. (٣٩)

كما عرف ابن منظور الحوار بأنه: لغة الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، فيقال حار إلى الشيء، وعنه حواراً، ومحاراً ومحارة وحزوراً: رجع عنه وإليه، والمحاور: مراجعة المنطق والكلام في المحاور (٤٠)

أما اصطلاحاً فقد عرفه على أوشان بأنه: طريقة من طرائق التعبير المختلفة، وهو من أهم الأساليب التي تعتمد في حياتنا اليومية، لكونه وسيلة أساسية للتخاطب والتواصل (٤١)

وعرفه عبد الملك مرتاض بأنه: اللغة المعترضة التي تقع وسطاً بين المناجاة، واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية. (٤٢)

ومن شروط الحوار أن يقوم على وحدة الموضوع، حتى لا يصبح عبثياً وفارغاً،

فيرى عبد الرحمن النحلاوي: أن الحوار يجب أن يتناول الحديث طرفان أو أكثر، عن طريق السؤال والجواب، بشرط وحدة الموضوع أو الهدف، فيتبادلان النقاش حول أمر معين، وقد يصلان إلى نتيجة، وقد لا يقنع أحدهما الآخر، ولكن السامع يأخذ العبرة ويكون لنفسه عبرة. (٤٣)

وحسب تعريف د. إبراهيم حمادة في كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية يقول: الحوار هو الكلام الذي يتم بين شخصين أو أكثر، ويتميز بقيم خاصة منها أنه: ينفع إلى تطوير الحدث الدرامي وتجليته، ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

ويعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية، والبيولوجية .

كما يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش. ويوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين (أو الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل. (٤٤)

وعليه، فالحوار أحد النشاطات أو العمليات العقلية واللفظية يقوم به مجموعة من الأشخاص، لتقديم أفكار يؤمنون بها، أو أدلة وبراهين تكشف عن وجهات نظرهم، وتبرر سبب إيمانهم بها بكل ديمقراطية، لغايات الوصول إلى الصواب أو لحل جذري لمشكلة معينة. (٤٥)

إن كتاب المسرح، ومنظريه أدركوا أهمية استخدام اللغة في الحوار المسرحي، فالعملية الإبداعية المسرحية بما تملكه من خصوصية متميزة، تختلف اللغة فيها عن استخداماتها في بقية الفنون التعبيرية، لذا كانت مصدر إشكالية وبحث في تركيزها، وتكثيفها، وشحنها، وعندما تكون البيئة غنية بالأشياء والأحداث، وعندما يكون العلم والبحث العلمي والفكر والفلسفة في حالة متقدمة ومزدهرة، وعندما يكون المجتمع الذي يتكلم اللغة مجتمعاً مستقراً تحكمه مؤسسات مدنية متطورة، يؤدي ذلك كله إلى ازدياد مفردات اللغة من جهة، وإلى ابتكار أساليب جديدة في التعبير من جهة ثانية.

والحوار في النص المسرحي، مرتبط بالدراسات اللغوية ارتباطاً وثيقاً، فعن طريقه يتم إخراجه من الخطاب الأدبي وفهمه وتحليله، ويشكل في النص الدرامي المسرحي جزءاً هاماً من المشاهد والأحداث، وإن كانت الشخصيات تعمل على تفاعل الأحداث ونموها، فإن هذا التفاعل والنمو لا يتحقق إلا بالحوار الذي يدور بين الشخصيات، فيتم التخاطب والتحاور بينها بالتداول، فالحوار ينمو ويتوالد، ففي الحياة، قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا يتجاوزها إلى غيرها.

أما الحوار فينتقل - بمنطقية وتسلسل - من نقطة إلى نقطة، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية، فقد يطلب الابن من والده مالاً، فيرد الأب عليه بأنه أخذ البارحة مالاً كافياً لمصروفه، فيرد الابن بأنه يقلل له مخصصاته المالية لأنه يحب ابن الزوجة

الثانية أكثر مما يحبه، فيرد الأب بأن زوجته الأولى هي التي أجبرته على الزواج، لأنها كانت تهمله.

وهنا قد تدخل الزوجة الأولى وتعيّره بأنها تزوجته غصباً عنها وتطلب الطلاق، وبهذا الشكل يحتدم الصراع بينهما، وهو صراع ولده الحوار المتنامي بمنطق السببية الذي يبني الحكاية، وهذا النمو والتوالد، يجب أن يتم بسرعة ودون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية القصيرة المتاحة له. (٤٦)

وعلى هذا الأساس، نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، وهو الخاصية التي تميز المسرحية عن سائر الأشكال الأدبية الأخرى، من حيث إن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي، إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح. (٤٧)

فتبرز السمات الفنية للنص المسرحي عن طريق الحوار، فهو قادراً على صنع الحبكة والأفكار من خلاله، وهو وسيلة اتصال بين الشخصيات والقارئ، ومن خلالها يستطيع الكاتب تمرير أفكاره ورؤيته، والحوار يجب أن يكون لهدف منشود صادر بغرض عرض فكرة أو موضوع معين، لا لأجل المحادثة العادية فارغة المضمون، فيجب علينا أن نفرق بين الحوار وبين المحادثة العادية، ولا بد أن يدرك المؤلف أن هناك فروقا واضحة بين الحوار في العمل الدرامي والحوار في الحياة، فكل منهما حوار، ولكن في الحياة الأفضل أن نسميه محادثة، حيث إن كلمة حوار أكثر اختصاراً وإفصاحاً عن كلمة محادثة. (٤٨)

فالسمة الفنية التي تميز النص المسرحي عن باقي الأجناس الأدبية، هي حوارية اللغة، فالتأليف المسرحي يعتمد اعتماداً كلياً على الحوار، في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى، شعرية ونثرية، كالقصيدة، والقصة، والرواية، أن تستغني عنه، ولا نكون مبالغين إذا قلنا إنه بدون الحوار لما كان هناك أدب مسرحي. (٤٩)

وعن طريق الحوار نتوصل إلى هوية الشخصيات وملامحها، فكلما ذكرت المسرحية، ذكرت معها كلمة الحوار.. ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث، ويخلق الشخصيات، ويقوم المسرحية من ميدنها إلى ختامها. (٥٠)

وقد يكون الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، كما قد يكون عامياً أو فصيحاً، وقد يكون مزيجاً من تلك الأنواع، وقد أنطقت الدراما الإليزابيثية شخصياتها من الطبقات القبلية بالشعر الحر، أما الشخصيات الوضيعة أو العامية، فقد أنطقتها بالنثر العادي، وقد اختلف النقاد في قضية كتابة الحوار في المسرح العربي، فقسم نادى بالفصحى لقدرتها على تصوير المشاعر والأفكار ولما تشكله العامية من خطر على الفصحى، وقسم نادى بتناول العامية لأنها أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري الحديث وأفكاره، وقسم نادى بتناول الفصحى في المسرحيات

التاريخية والمترجمة، واستخدام العامية في المسرحيات المعبرة عن الشخصيات المعاصرة، وقسم رابع نادى باستخدام لغة وسط بين الفصحى والعامية.(٥١)

فالحوار وسيلة من أهم وسائل البناء الدرامي يستخدمها الكاتب لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين، تحاول كل منها كسر الأخرى وهزيمتها (٥٢)

من هذه البيئة تشكلت لغة الكاتب المسرحي إسماعيل عبد الله الغنية، ولكي تصل رسالات نصوصه بشكل أسرع إلى الجمهور،

ويرى الناقد المسرحي أحمد الماجد: ان نصوص اسماعيل عبد الله، ارتدت الزبي المحلي والمحكي في شكلها، باستثناء بعض النصوص التي كتبها بالعربية الفصحى، حينما فرضت الفكرة عليه شكل اللغة، كما فعل في نصيه (صهيل الطين) و(لا تقصص رؤياك)، حيث توجه إسماعيل بالنصين إلى قضايا عربية، حيث كتب أكثر من ٣٢ نصاً مسرحياً تحت عباءة اللهجة المحلية المحكية، مقابل القليل من نصوص كتبها بالفصحى.

ففي مسرحية (مجاريح) تبرز لغة الخطابية في حالة إجبار البنت على قبول رأي والدها سواء أكانت (ميثا) أو ابنة (فيروز) الذي تكررت الحالة في بيته، والرجل يطلق وقتما يشاء عندما يقرر، وتمثلت الخطابية بلغة الاستكانة، عندما تطلب (ميثا) من زوجها (فيروز) العبد المحرر، أن يضربها، وهنا تستحضر حالة الندم، وتشير إلى لعنة والدها وموته قهراً لأنها لم تسمع كلامه. وبدا الحوار مغلقاً، من حيث الرتبة إلى درجة السطحية، وإعطاء صورة نمطية تأبى الزحزحة، تتمثل في علاقة الأب بابنته، إن هذا الاستغلاق سيقدر حتماً أخذنا إلى نهاية من حيث بدأ العرض. إن اختيار إسماعيل عبد الله اللغة المحكية المحلية شكلاً لنصوصه المسرحية، جاء لأسباب عدة نوجزها فيما يلي:

- ١- إن اللغة، تعدّ الأداة البرهانية على وجود ثقافة مسرحية إماراتية لها صفاتها وخصائصها التي تصعب المحافظة عليها، في حالة استخدام أي من اللغات أو اللهجات الأخرى .
- ٢- الحفاظ على الهوية الإماراتية عن طريق تفاعل اللغة مع واقعها، ومقاومة مختلف أشكال الهيمنة التي تحاول لهجات أخرى فرضها عليها، وفق عولمة الحياة التي يعيشها المجتمع الإماراتي بصورة خاصة.
- ٣- ضرورة تمييز الثقافة الإماراتية عن الثقافات الأخرى، وهذا لا يعني العزلة أو الدعوة للاستقلال الثقافي، فاداة الكتابة التي هي اللغة، تعدّ مرتعاً للصراع بين القوى الثقافية، وفيها أيضاً يكمن الاختلاف وتتجلى الخصوصيات التي تميز هذا عن ذاك، وهذه الأمة عن تلك.
- ٤- اللغة المحلية في المسرح باتت لغة المجتمع، وغاية المسرح الوصول الكامل إلى المجتمع والتفاعل معه والتأثير فيه.
- ٥- تضلع إسماعيل عبد الله في الموروث الشعبي، وغنى المصطلحات التي يملكها، أهله للكتابة باللهجة العامية بدلاً عن الفصحى.

ويجمع عبد الله لغات متنوعة ويسكبها في قالب واحد، لتتشكل منها لغته المسرحية الخاصة، فهو يضع الشعرية والشاعرية، والفرجة التي تستدعي الأشكال الشعبية، وكذلك الصمت وتأويلاته في نسيج واحد، يؤدي به إلى رسم لغة شعبية محلية لها خصوصيتها، ولها ميزات التي صنعت لهذا الكاتب مساراً مختلفاً وخاصاً يمتاز به عن بقية أقرانه من كتّاب المسرح، كما أنه من خلال كتابته للشعر الذي جاء على ألسنة الشخصيات وتوظيفه بدقة، ينحو نحو خلق حالة خاصة أضفت على النص قيمة عاطفية، وكذلك قيمة تأويلية تفسيرية، وهذا الأمر واضح في مجمل نصوصه التي كتبها للمسرح.

واللغة الأدبية لدى إسماعيل عبد الله تعتمد أول ما تعتمد على المضمون الذي يحمله النص، وما يريد إيصاله إلى المتلقي، وهي تتغير وفقاً لتلك المعطيات، بوصفها ركناً من أركان النص المسرحي، والوعاء الذي يحوي الشخصيات، ويدير الصراع وشكل الحوار واللغة وجميع عناصر العرض المسرحي، ولأنها من تحدد ماهية النص وشكله ومستوياته وتعدده، وكذلك هي الجزء الذي يثير سؤالا، لا في ذهن ومواقف الأبطال فحسب، بل في كيفية رؤية النص الذي يؤسس لمنظوره التأويلي في ضوء المعطيات ذاتها.

وقد بلغت لغة النص الشعاعية قممها في مسرحية (لا تقصص رؤياك)، محققا لحظة إبداعية فارقة، التقى فيها النص الشعاعري المبني بشكل درامي دقيق، عكس ما نعيشه اليوم من واقع في المنطقة العربية، محملا بكوميديا سوداء ساخرة، عملت على تعرية واقعنا، عبر تفكيك العلامات اللغوية للنص، بطريقة جمالية رائعة، واستطاع أن يحور دلالاته بشكل جمالي أخاذ، اقترب كثيرا من اللغة الشعرية العالية التي ارتقت به عن السطحية.

إضافة إلى الأساليب البلاغية في لغة إسماعيل عبد الله، فقد جاء بالبلاغة قبل اللغة لأنها تتصل بالكلام، وأول تحديد جذري لها، أنها تنطلق من بنية عميقة في جوهر الفكر الذي يؤمن به إسماعيل عبد الله، قد لا تفصح موضوعاته وعناوين قصصه ومسرحياته وقصائده عنها بقدر ما تحمل الأساليب البلاغية بعداً لا مرئياً عميقاً آتياً إلى كلماته وصوره من اهتماماته الفكرية القديمة، فهي بمثابة توجهات الكاتب وأرضيته التي يستند إليها، وتتصل عملياً بطريقة تنظيم أفكاره والرؤية الجمالية التي تظهر في نتاجه الإبداعي.

ولأن المسرحية منذ نشأتها على يد الإغريق كان هاجسها الأساسي ذلك الشعور الديني والوجداني في عبادة الإله ديونيسوس، نتبين أن المسرح في أصوله كان باباً من الشعر، وبقي كذلك بشكل واضح في عصر ازدهاره في إنجلترا وكذلك في فرنسا.

ويرى الناقد الإنجليزي (هازلت) أن الشعر المستمد من الشعور الصادق يصور الوجود في جوانبه المتعددة ومفاته الساهرة ويحلل القضايا والمشكلات، ويعالج النفوس والأرواح،

ويجسد الآلام والمآسي في انماط من الألفاظ الأنيقة والمعاني الجميلة، وكل ذلك في أمانة من الأداء وصدق في التعبير وتحليق في آفاق رحبة من الشعور المطمئن وأبعاد مستطيلة في أجواء الإلهام الفسيحة.

لقد قام اسماعيل عبد الله من خلال كتابة الشعر المسرحي الذي جاء على ألسنة الشخصيات وتوظيفه بدقة في مسرحية (السلوقي)، نحو خلق حالة (التفسيرية الشعرية) التي أضفت على النص قيمة عاطفية وكذلك قيمة تأويلية تفسيرية.

سعيدة: ما تنزرع شمس المقاصد في الارض لي هي ساسها بور بيدك اتصب عينك يا جاحد
احذر تراها الدنيا اتدور تزرع لجلب السكة والد تطغى وعلى الناموس بتجور درب الطغاة
يجلب مفاسد دنيانا آخرها ترى قبور

لقد قارب هذا النص من تحقيق جميع المهام الملقاة على عاتقه دفعة واحدة لأجل أن يرتقي إلى مرتبة الأدب أولاً، ويوحي بالواقع ثانياً، كما أنه أنسلّ إلى قلب وعقل المتلقي بصفاء وسلاسة وردم الهوية المخيفة بين لغة الحياة اليومية التي يتعامل معها المتلقي في حياته العادية، وبين لغة المسرح التي يجب أن توحى بلغة الحياة اليومية.

وتلك - برأيي - هي المرتبة الرفيعة التي تمكن النص من تحقيقها.

وربما جمع المؤلف كلّ ما أراد أن يقوله في حوار شعريّ جاء على لسان شخصية (بو عكلوه) ببراعة استهلال وتحفيز وتحضير للقادم من الأحداث، التي جاءت مجتمعة في خدمة الموضوع (الفعل) في الوقت الذي يكون المؤلف قد وقع على عاتقه استخدام براعته في التعريف المنقوص، الغير كامل، الذي يجب أن يبقى خافياً ويتدرج معرفياً مع زمن النص، متأرجحاً بين الواضح والغامض في نقطة انطلاق النص المسرحي ومرحلة اللاعودة في عملية البناء الدرامي..

بو عكلوه: قالوا زمان فيه العجب الجلب أثمن ما الذهب مجدول من حب ولهب طبعه الوفا جد
وأب عينك إذا غفيت، وسندك إذا سهيت.. وسراجك إذا سريت.. وعصاك إذا نخّيت.. وصوتك
إذا بحّيت.. وسلاحك إذا باريت.. لّلي يحبّونك أمان ولعداك هو جمرّة غضب.. وأنا أقول.. ما
في الجلاب جلب طاهر..

لقد حاول اسماعيل عبد الله من خلال اعتماده الشعر في بنية الحوار، خلق لغة جديدة لا تكتفي بالتعبير عن الأحاسيس والأفكار، بل تحاول أن تخلق مستقبلها، من خلال علاقة هارمونية

متناغمة، تخلق التوازن المطلوب بين لغة الكاتب النثرية والشعرية، فتحول بذلك، الفضاء عند اسماعيل إلى الشعرية التي هي مطلب وغاية من غايات المسرح.

إن الشعر الذي كتبه إسماعيل وضمّنه حوارات مسرحياته، هو مرتبط بالحدث المسرحي ولا ينفصل عن البناء الدرامي للنص، كما أن ذلك الشعر، تخلص عن أدبيته واتجه إلى الدرامية، وتداخل تداخلاً إيجابياً مع بناء الشخصية في معمار درامي، منح النص رؤية أكثر عمقاً وحميمية اقتربت من روح المتلقي الذي أنهكت سرديات الحوار القديمة.

إن اسماعيل عبد الله هو كاتب مسرح، لا شاعر، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي، ولغة الشعر الدرامي، وبين استخدام اللغة الشعرية في المسرحية، أو اللغة الشعرية في كتاب، فالشاعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله،

ولكن إسماعيل عبد الله نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ولذلك أدرك أن عليه أن يبحث عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية، فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها، فإنها في المسرحية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم قبل أي شيء آخر.

واللغة الشعرية عنده تمتاز أيضاً بتناسقها وتوائمها مع عناصر النص، وهي تراعي وجود المتلقي، فتساعد لغته على رسم الشخوص والكشف عن مكنوناتها، لا لتدل على خبرة الكاتب وقدرته اللغوية.

ورغم ذلك ظلت الأغنية في نصوص إسماعيل عبد الله تمثل قاعدة أساسية ساعدت على تكثيف الفعل الدرامي، حسب القصة الواقعية، وترددت الأغنية في معظم أعماله كثيراً، وتتنوع حالات اللعب والأغنية التي تمتزج بالأهات واللحظات المؤلمة، حيث إن الكبار يلعبون في صراعهم مع الآخر، ويلعبون لعبة البقاء للأقوى، وهم في سجال مستمر مع الأعراف والأطر الاجتماعية التي جعلتهم غير قادرين على الانعتاق منها، ويمكن أن نشاهد اكتمال تلك الصورة في الأغنية التراثية، التي تصور الرغبة في الانعتاق والتحرر من واقعية الشخصيات، فالبطل دائم التهرب من واقعه ومسؤولياته، ويدخل في صراع مع ابنته التي تنتقده قبل أن تنقاد معه .

فيما تميز النص المنطوق بأنه حاملاً رئيساً للعرض، لجزالة اللغة التي لم تخلو من الشعر والعبارات البليغة.

وينقسم الحوار إلى: حوار خارجي، وحوار داخلي.

الحوار الخارجي (الديالوج): أي الحوار العادي بين الشخصيات، الذي يشكل الجسد الرئيسي للدراما، ويعد دعامة البناء الدرامي، لأنه يعتمد على تعدد المشاهد والأصوات، وفقاً لما يقضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة، وإبراز جوانب الصراع (٥٣)

فالحوار الخارجي أداة لتقديم حدث درامي دون وسيط، أو وعاء يختاره المؤلف، أو يرغم عليه، لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين، تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها. (٥٤)

والحوار يفتح المجال للتفاعل، ويحرر النص من الانغلاقية، ويبقيه مفتوحاً على عوالم متعددة، فهو ليس جامداً، ولا يفتح المجال للنقاش، بل تتعدد مستوياته طبقاً لمواقف الشخصيات ومستوياتها المعرفية (٥٥)

ويعتبر وسيلة تعبيرية مهمة في البناء الدرامي، لأنه يرسم صورة الزمان والمكان، وحركة الشخصيات والكشف عن أفكارها وعواطفها وهمومها. (٥٦)

لذلك فالحوار يعد جزءاً أساسياً من صميم البنية الدرامية للنص، ويعمل على دفع الأفكار والمشاعر والأحداث نحو الذروة، فهو شكل من أشكال البناء الشعري الدرامي، تخرج به القصيدة من غنائيتها الذاتية، وفق ما يقتضيه موضوع التجربة الوجدانية، لإغناء التجربة وإبراز جوانب الصراع الحياتي في شتى المجالات، فالحوار منطبق فني مرتبط بأسلوب المبدع ومنهجه، وطبيعة الأصوات الفنية التي يتوسل بها النص، لأنه ليس لصيقاً بالعمل الفني ولا مفروضاً عليه من الخارج، بل هو نابع من طبيعة التجربة. (٥٧)

وقد استخدم المؤلف اسماعيل عبد الله هذا النوع من الحوار بشكل فعال في نصوصه المسرحية ومنها مسرحية (مجاريح) من خلال الابنة (عذية) التي تسال والدها (فيروز) عبر خطاب احتجاجي موجّه الى المجتمع قبل أن يكون لوالدها، لماذا عليها أن تقرأ الزمن بعيون قديمة لا تتناسب مع اللحظة الراهنة. تخبره أن حكمة الزمن القديم لم تعد صالحة مع متغيرات العصر الحديث.

عذية: أو تظن يا بويه أن حكمة زمان تقدر تزرع صحراء اليوم.

وغياب التواصل ما بين الأجيال، يتولد عنه المأساة بهروب الابنة (عذية) كما فعلت أمها من قبل. والحوار الذي دار بينهم شكل صراعاً ضدياً، أراد المؤلف منه إظهار بأن المكان لا يتسع إلا لفكر واحد وعقيدة واحدة، فموقف أحدهما على حساب موقف الآخر، وأبرز الحوار بين (عذية) و (فيروز) طبيعة التفكير المتنعت المستبد، وما يحمله من صلف واستعلاء، فالحوار

أبرز توتر الحدث وتعبده بين الشخصيات، وأظهر المشاعر التي تحملها كل شخصية للآخرى. فالأب يرفض أن تتناقش معه ابنته،

فيروز: البنت لا ينبغي أن تُستشار وعليها فقط أن تُنفذ رغبته وإلا فإنها تستحق الموت.

وفي مسرحية (البوشية) نلاحظ من الحوار، استخدام تقنية الديالوج للكشف عن وجهات النظر والأفكار المختلفة، تظهر من خلالها العلاقة الضدية القائمة على التباعد في الرؤى بين الشخصيات، وتكشف عن عمق الفكرة المرادة من الحوار بين جواهر والوجه الآخر حمود المتعالي بحسبه ونسبه، وأن الصراع الطبقي بينهما صراع أزلي، مبني على موروثات اجتماعية، وهذا يتضح من خلال إصرار حمود على رفض نجله غانم الزواج من جواهر.

وتتكشف شخصية غانم بشكل كبير عندما وقف أمام والده ويدخل في صراع، حيث علت نبرة الأب وتزايد طغيانه، مقابل ضعف شخصية ابنه وتردده أمامه:

حمود: إحنا أسياد وأسود.. والأسد ايموت من الجوع لكن ما ياكل بايت ومهبوش يا ولد حمود بن غانم.. اللي كل حرف من اسمه ينطق صخر... حمود بن غانم اللي أبوه غانم بن خالد بن حمود الذيب.. وأمه لولوه بنت جاسم بن عبد اللطيف الصخي.. سلسلة أجداد وعمام وخوال

ومن الملاحظ من خلال الحوار السابق تفاخر الأب بحسبه ونسبه، لذلك نجده يذكره بنسب العائلة بصورة مستمرة، لكيلا يتزوج ابنه بامرأة تنتمي إلى عائلة دون المستوى.. وبذلك يطرح هذا العرض قضية (عقدة النسب) التي لا تزال المجتمعات الخليجية تتشبث بها وتمجدها، وفي أحيان كثيرة يكون النسب والألقاب وسيلة الناس السحرية للوصول إلى الثروة والجاه.. وليست مؤهلات الشخص وقدراته العملية.

ولقد استخدم الأب أساليب عديدة لإقناع (غانم بعدم الزواج من جواهر، كونها لا تتناسب مع وضعه الاجتماعي، فلو تزوجها، ستقل مكانته في المجتمع ويسخر الناس منه:

حمود: في هذي غلبتيني.. كلامج صحيح.. مايجوز.. باجر الناس إشبيقولون؟! بيقولون غانم.. نزل نفسه ووصح اسمه.. ودخل بريوله ماخور الفسق والفجور.. وشارك في فساد.. بس بعد الناس بيقدرن.

ويدخل والد (غانم) في صراع جدلي ساخر ولاذع مع (جواهر)، مهددا إياها، بأن لا تحلم بالزواج من ولده، فهي لا تناسبه:

حمود: صدقتي.. رحم الله امري عرف قدر نفسه.. أشكالكم من وين ايعرفون السنع... وإذا ناسيه.. يا الله يا شاطرة.. هزي خصرج.. ورقصي عودج الميال على دقة الطار.. ورحبي بالرياييل.

ويمكن ملاحظة تغير مواقف (غانم) السريعة، بعد المواجهة التي حدثت بينه وبين والده،

والذي سرعان ما انهار أمامه وقدم الطاعة والولاء، عندئذ يسعى الوالد إلى إذلال (جواهر) أمامه دون أن يحرك هو ساكنا.. كما في المقطع الحواري التالي:

حمود: ويوم إنه شرف اتوارثته أجيال ظهر عن ظهر.. بيوصل لعندك وبيندفن في الطين..

غانم: أفا عليك يا الوالد.. إدفني بالحيا ساعتها..

حمود: رقاصه؟ اتدنيك نفسك على رقاصة؟! ولد حمود بن غانم ايوسخ نعاله ويتبع أثر رقاصه؟! هذول انخلقوا جوارى لنا.. نشترى متعتنا منهم بأسامينا وأصلنا وفصلنا.. السادة مخلوقين ارقابهم طويلة وروسهم فوق.

ورغم الضعف الظاهر على (غانم)، إلا أن (جواهر) لا تستلم، وتظل تدافع عن عرضها وكرامتها، بينما (غانم) يخذلها مرارًا وتكرارًا، حينئذ تصاب بصدمة عاطفية كبيرة، وكأنها أمام شخصية أخرى مختلفة عن تلك التي أرادت الاقتران بها. كما في المقطع التالي:

جواهر: رد عليه يا الجبان وقول له.. الرقاصة اللي طايحة من عين أبوك إنك تعشقها.. قول له إنك حفت إرجولك وانت تركض ورا الرقاصة ثلاث سنين عشان اتنول رضاها وتقبل فيك.. قول له إنك قبل اشوي كفرت بتاريخ العائلة الشريف.. وقصرت ارقبتك.

والمتابع للإحداث، يجد أنها تنمو بشكل دراماتيكي سريع، وخاصة عندما تزداد حدة صوت والد (غانم)، محاولا الالتفاف على (جواهر) مخاطبًا إياها بسخرية كبيرة، تجعلها تكشف عن المسكوت عنه.. وتقبل دعوة والد غانم لرقصة الموت بتحد كبير:

حمود: لكن لا يا شاطرة.. إحنا لنا حسابات ثانية إذا وزنا.. عقب ما نخلص المهمة اللي جايين علشانها.. وبعدها بنرقصج ابكيفنا وعلى مزاجنا.. وبنسميها رقصة الموت..

جواهر: وأنا مستعدة لرقصة الموت..

وتتصاعد الأحداث مقتربة من الذروة، عندما تحضر (جواهر)، عندئذ يصاب الجميع بالدهشة، وتتغير ملامح والد غانم (حمود)، ويشتعل النزاع بينهما.

ويتطور الصراع بين (جواهر) والأب، في حين أن (غانم) يحذرهما من المغامرة، ولكنها تصر على قبول النزاع ولا تستمتع لتحذيرات (غانم) لها، شأنها في ذلك شأن البطل التراجيدي الذي يسعى لحقه:

غانم: اشبتسوين يا المجنونة؟ إرجعي.. إرجعي يا جواهر.. إرجعي...

حمود: مايشفي غليلي ويثولك رضاي إلا إذا شفتك الحين بعيوني وجدامي تصلح جلدها الفاجرة وهي حيّه.. حمود بن غانم نزل من بطن أمّه واقف على إرجوله.. وعلى آخر عمري أطيح على إيدين رقاصة فاجرة...

وتضمن النص إشارة إلى الخرافة والجن لفك رموز وطلاسم ما هو غامض ومجهول، مما أكد ارتباط الإنسان العربي والخليجي بالمعتقدات والخرافة، وهذا بالطبع انسحب على باقي الشعوب الشرقية عمومًا، والشعوب الخليجية والعربية خاصة، ويمكن تلمس ذلك من خلال حوار النساء(الكورس) كما في المقطع التالي:

المرأة: بوشية الزري؟ هذي من وين طلّعتيها؟ وشنو اللي جابها عندج اهني؟ كل الديرة اتعرف ان صاحبة ها البوشية جنية انتي من متى خاويتي الجن؟

المرأة ٢: مامرت على ها الديرة بوشية إبحلاوتها ودقّتها.. ولا سحر الرقص اللي كانت ترقصه صاحبته.. كانت طرمة ماتتكم.. محد عرفها من اتكون.. وبعدين العارفين قالوا لنا إنها جنية.. لين اليوم انموت وانعرف منو صاحبة البوشية.

وتزاد أزمة الحوار بين (جواهر) و (حمود) عندما تنكشف الحقيقة المؤلمة حول نسب (حمود).

حمود: الميت قبل لا ايموت يعطونه شهوته.. وإذا خاطرج إيزفونج على القبر بلبس جدودج اللي ورثتيه....

جواهر: عقب ما أرقصك أنا على حبال الموت.. ودفنة غنيمة الطاهرة.. أنا اللي بخلّيك تتمنى الموت وماتطوله اللي باقي من عمرك كلّ.. وها البوشية اللي بتكفني فيها.. ماني جواهر إذا ما خلّيتك تتبرقع فيها طول عمرك..... هذي بوشية الرقاصة اللي سحرت الديرة كلها إبرقصها.. هذي بوشية لولوة بنت جاسم ين عبد اللطيف الصّخي؟

وبذلك تنكشف الحقيقة الصارخة أمام الجميع عندما تظهر (جواهر) الدليل (البوشية) الذي يعري أصل (حمود)، والذي يستشيط غضبًا أمام الجميع، ويجن جنونه ليقوم بمطاردة (جواهر) بوحشية، بينما يظل (غانم) واقفًا لا يحرك ساكنًا.

إن المتمعن في مفردات نص مسرحية (البوشية)، يجد أنه، يحمل أبعادًا أخلاقية يصعب تجاوزها، وليس ذلك نتيجة تدني المستوى المادي الفقر فحسب، ولكن على اعتبار أن من يمتهن الرقص يعتبر أدنى طبقات المجتمع من ناحية أخلاقية.

ومن ناحية أخرى، فإن الموضوع لم يستطع الحفاظ على واقعيته، حيث سرعان ما طغت روح الفن على الواقع، لتتجاوز البعد الطبقي الذي كرسه المؤلف منذ المشاهد الأولى.

وبشكل عام فقد جاء نص مسرحية (البوشية) مثقلا بالرموز السوسولوجية التي تمتد جذورها إلى المجتمعات الخليجية القديمة.

كما تضمنت الأحداث الكثير من الدلالات الانثربولوجية، التي كان هدفها التواصل مع المتلقي المعاصر، كونها تخاطب وجدانه الجمعي حول عاداته وفكره وثقافته.

وفي مسرحية (السلوقي) نقلة زمنية باستخدام مشهد حوارى مقتضب بين سعيدة وعفرا، يختزل علينا المؤلف نماء شخصية الكلب، وتحوله خلال زمن العرض المسرحي، أضفت قيمة جمالية على النص، وزادت من تماسكه وترابطه، من خلال تعامل زمني محبوك بين المشهدين، نظم ووحد الصورة المسرحية..

عفرا: الثاني عشر من شوال.. اتحسنت حالته عقب صلاة الظهر.. داوينا جرحه.. وسقيناها تبين ماي.. عقبها قام يناقز وانفتحت شهيته للأكل

سعيدة: الخامس والعشرين من شوال بدا ايطيح الشعر عن الجبين وباقي الجسم

عفرا: الرابع من ذي القعدة اقصرت اذنيه وطاح الشعر عنها

سعيدة: العاشر من ذي القعدة طاح ذيله

عفرا: الخامس عشر من ذي القعدة صار شكله غريب وعجيب.. الفرو والصوف موجودين بس على راس ولحيته.....



فالحوار في المسرحية كشف لنا تطور الحدث الدرامي داخل النص،

لتنفجر نقطة انطلاق الحدث (لحظة الدفع)، لتأخذ خط سيرها المتصاعد، وهي على الدوام لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه، ولكن يتحتم أن يعقبها شيء آخر، فما كان من عمران، إلا السير قدما في البحث عن أداة لا تمكن أعداءه من الوصول إليه، فيطلب من تابعه (بو عكلوه) أن يجد

له حلاً يمنع أيدي أعدائه عن الكلب، فيقترح له (بوعكلاه) الحقنة المعجزة التي جعلت الكلب فيما بعد، أداة للقتل وسلاح تدمير شامل، حققت لعمران ما يريده من السلطة.

لنبدأ بعدها مرحلة الوسط، من خلال الحدث المتصاعد، حينما يتفرعن (طارش الكلب) على كل من في البيت من خلال الأزمة التي خلقها المؤلف، في ظل عقد النقص التي يعاني منها (طارش السلوقي) وحبّه لابنة (عمران)، هذا الحب الذي منشؤه بحث (طارش السلوقي) الدائم عن مقومات إنسانيته كما يظنّ، حيث يبرهن الكاتب هنا على رسالته التي أرادها من هذا النص، من خلال إثارة التوتر والتوقع لدى المتلقي بواسطة التعقيد الذي وضعه المؤلف في ربط الأحداث ببعض، وتشابك الخطوط الدرامية، من حيث بحث الضابط الانكليزي عن كلبه، في نفس الوقت الذي يبحث فيه (طارش بن طارش) عن الكلب، وفي ذات الوقت الذي بدأ الكلب يمارس الضغوط على (عمران) لعلمه بحاجته إليه، وكذلك المشاكل التي تعصف بالعلاقة بين (عفرا) و (سعيدة) من جهة و(عمران) و(عفرا) من جهة أخرى، حيث ينتقل المؤلف من حالة الخوف من ملاحقة جون في رحلة البحث عن كلبه، إلى حالة الأمان والاستقرار التي شعر (عمران) بعد حقن الكلب، فيأخذنا الحوار إلى منحى التمرد والثورة المشتعلة داخل (طارش)، وإظهار الجانب الإنساني له.

لينتقل بعد ذلك المؤلف إلى مرحلة الذروة، حيث تكون جميع خطوط العمل في أوضح صورها، وتتصادم فيها الإرادات وتكشف عن نواياها، مما تحضر لتغير دراماتيكي في مصائر الشخصيات الفاعلة في الحدث، لتأتي النهاية حينما يعيد (عمران) طارش إلى سلوقيته التي جاء منها، في نقطة مفصلية توجت تنامي الفعل الدرامي، وكشفت عن القيمة الفكرية والدرامية لهذا النص، ليأتي بعدها الحل، حينما يخطط (عمران) للبحث عن أداة جديدة للهيمنة، في نهاية كلاسيكية اعتمدها معظم كتاب الدراما للتعبير عن موقفهم ووجهة نظرهم الفكرية والدرامية والجمالية إزاء القضية المعالجة درامياً، ومحاولة إصدار حكم فاضل بين الأطراف المتصارعة داخل العمل الدرامي.

إنّ أنسنة (السلوقي) وفق المناخات التي ارتأها المؤلف بغية إسقاطها على الواقع المعاش جاءت في وئام مع الفكرة العامة للنص، والتي مفادها: بالسلطة وحدها يحيا الإنسان.

كما أن اعتماد النص في بنيته، على غرائبية موضوعة الكلب، هو إحلال رمزيّ، استحضّر من خلالها المؤلف مدلولات اجتماعية كثيرة، والنظرة الدونية التي يعاني منها المقهورين في زمن افتراضي ومتخيل..

فعلى لسان (السلوقي طارش) يجري هذا الحوار بعد أن تحول إلى إنسان وتتصل من كلابيته الدونية:

طارش: من أيام ما كنت أهيم في السكيك وأصارع ليالي البرد وأنا ميت من الجوع.. وفي ليلة شمت ريحة لحم من بعيد انثر يوع ثلاث ليالي ما طاح الزاد في بطني.. تبعت الريحه لين وصلتني لجدور الطبخ مال عرس ولد طارش بن طارش.. وواقف على راس الجدور سعود الطمع.. أول ما شافني اتقول شايف جني صرخ شو يايب هالجلب الجربان اهني؟ وتم ايفرني بحصى وانا من التعب واليوع نسمة الهوى تعقني واتكسرنى.. شردت عنه.. لكن اليوع كافر.. رديت مرة ثانية.. يوم شافني ما طولها وياي.. اتناول طاسة فيها سمن يغلي ورشني باللي فيها وشواني.. تمت أعوي وأصارخ لكن عمك أصمخ محد التفت علي ولا سوالي سالفة ولا حتى قال مسكين حرام.. وصلتني ريولي لين بيت العروس وهناك الجدور بعد طايحة.. وعلى راس الجدور واقفة خدوي حرمة سعود.. وسوت فيني اللي سواه ريلها.. وما كفاهما قامت اتغايظني وتطعم قطوتها اللحم.. شفتوا المنكر؟! من وين قوم بو السهج ياكلون لحم؟ وما كفاهما خدوي.. ازقرت لي طارش بن طارش وياني ورقد علي ابعصاه لين بلح لحمي.. عقب كل هذا تباني اسكت عنهم.. يومها ما كان فيني حيل أخذ حقي.. لكن اليوم راويتهم صنع الله واتقاضيت.

ويُظهر المؤلف نوع وعمق العلاقة الدرامية التي تربط بين (عمران) وبين كلبه (طارش)، من خلال تداخيات على لسان (عمران) تظهر شبقه العظيم للحصول على مفاتيح الهيمنة.

عمران: أول ما جت عيوني بعيونه وهو طايح في الخلا يرتعد من البرد والجوع.. برقت عينه وضحكت وقريت فيهم كلام وايد.. كأنه ايقول لي.. يااااااه أخيراً لقيتك.. انت صاحبي اللي حفت ريولي وأنا أدور عليه من زمان.. لبيك يا صاحبي.. أنا لعداك درع وسهم.. مسحت على راسه.. اتلحف ابكندورتني ولحس ايديه ونعالي وخرت دمعته.. جبته ويابه البيت لحس اتراب الحوش كله نخله ونظفه.. من يومها ظللت عليه برموشي.. وحفظته عن نسمة الهوا اتدق شعره من راسه.. داريته وداراني.. راعيته وراعاني.. وماخذلي استوى ظلّي اذا في البيت مشيت.. وعيوني المفتحة إذا سهيت وغفيت.. في حياتي ما طلعت من بيتي انعالي يلق.. وكندورتني تبرق الا من جاني.. من كثر ما يلحسهم بلسانه.. هذا للأيام عكاز ورفيج.. وللأعداء سم وحريج

إن حالة (السلوقي) تبرز الجوانب الخفية في النفس البشرية، الطمع، الجشع، الحقد، الحسد، الخيانة، الانتقام، التملك... والتي هي في صراع قوي مع المعادن الأصلية التي تظهر في

الشدائد، فالأمراض النفسية التي تربت في البشرية لا تنمو إلا في بيئة لغتها السيطرة والتجبر وحواراتها مغمسة بالآنا المفرطة.

فبحث (عمران) الدائم على سبل الهيمنة التي تمكنه من أعدائه، وصراعه من أجل تحقيقها، هي حالة تتقاسمها جميع شخصيات المسرحية، حتى ولو كانت غير ظاهرة أو معلنة أو أنها متقنعة بضامر الحجج، والصراع هنا ليس صراعاً بين قوي وضعيف، ولكن هو صراع منشؤه الموقف الدرامي نفسه والذي يتبنى المفارقة..

تميزت مسرحية (السلوقي)، بقدرة المؤلف على إدارة الحوار بين الشخصيات، فاسماعيل عبدالله، يتجاوز حدود إدراك المؤلف كونه ممثلاً ومخرجاً في الماضي، لذا فهو ينظر إلى الحوار المسرحي من زواياه المتعددة، فجاء الحوار بعد أن خضع إلى الغرلة والتدقيق والتمحيص، مركزاً ومكثفاً ومعبراً لا استطراد فيه ولا غموض، كما تميزت العبارة المسرحية بانسجامها مع الموقف المسرحي فحققت الوظيفة الأهم للمسرح وهي الاتصال، وكذلك، التزم المؤلف بواقعية الحوار المسرحي، من خلال حدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها، سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها، حيث إن الواقعية في الحوار المسرحي ليست في نقل الواقع، وإنما بتصوير الشخصيات وإدراكها لمواقعها الحقيقية. ونلاحظ ذلك في الحوار التالي بين (عمران) وابنته (عفرا):

عمران: هالجلب عديل الروح.. واللي ايدوس له على طرف كأنه أخذ مني أعز ما املك.. وما يشفي غليلي فيه غير راسه

عفرا: حتى لو هالجلب داس لأهل بيتك على طرف يا بوية؟

عمران: يظلّ مركزاً ناظره على سعيدة ولا يلتفت لعفرا " جلب لحس ايدي عمره ما بيعظها.. هذا جلب نواخذاً يميز بين أهل البيت وعبيده.. حاجتي لهالجلب ما تعادلها كنوز الدنيا وانت اتجراتي ومديتي ايدج عليه.. وأنا نويت أقصها.

عفرا: أنا يا بوية

يلتفت إليها عمران متفاجئاً

عفرا: أنا اللي حرقة من غيظي يا بوية

عمران: عظامج بعدها طرية.. وما بتقوى توقف ايدار في ويه الحد اللي يبغي ايقيمه ابوج

ويعاني عدد من المؤلفين من مشكلة مقلقة في تصوير الشخصيات بالحوار، وهي أن الإنسان في العادة لا يكشف عن نفسه بالكلام، بل يخفي عواطفه ونواياه الشريرة والخيرة.

فلا أحد يقول عن نفسه إنه جبان. وإذا قال إنه شجاع اتهمناه بالادعاء والتفاخر، والذي ينوي سرقة مصرف أو قتل شخص لا يعلن ذلك، والمتفوق مع حبيبته على الهرب لا يفشي سره لأحد. ومع ذلك، فإن الكاتب استطاع أن يجعل شخصياته تُفصح عن نفسها بشكل طبيعي، وهنا تتجلى مهارته وطول باعه، حينما وضع الشخصية في موقف المضطر للاعتراف والبوح، وأحياناً في حالة انفعالية حادة سمحت لها بالإفشاء عن سريرتها، مما يسمى بالحتمية الدرامية والتي تضطر معها الشخصية لاتخاذ قرار وحيد لا مفرّ لها منه، ولنلاحظ الحوار التالي بين (سعيدة) والكلب (طارش):

طارش: (يرفع راسه) وانتى عبده وخادمة.. وديّة الجلب أغلى عنج

كمن أصابها بحجر.. فنتوقف في مكانها ولكن بعيداً عنه

سعيدة: شو قلت؟

طارش: عريتج جذام نفسج.. فصختج برقع الجذب اللي امبرقع فيه ويهج.. عشان يستر جبتهج اللي ممهورة بالصك اللي اشتروج فيه.. تتحرّين لسانج الزفر اللي محدّ سالم منه بينسّي الناس انتى منو؟ انا قلت كلام الصدق اللي صامه اذنيج عنه كل هالسنين "يصرخ بقوة" عبدة وخادمة ومالج دية عندهم

سعيدة: (تصرخ تجاريه في صراخه) أنا راضعة بنتهم يا الخسيس..

وتضع يدها على فمها بسرعة البرق كمن أفشت سرّاً لا ينبغي أن يشاع، ثم تشيح بعيداً بوجهها تحاول أن تحبس دمعته.. تسود فترة صمت

طارش: شفتي كيف؟ حتى الحليب اللي يحيي الأرواح ويسري في عروق بنتهم.. خايفة منه ومتبريه منه.. لانج تعرفين زين هم شايفينه حليب نجس.. وانتى شايفة رضاعتج تهمة وعار..

كما أن تناول المؤلف معادلة الصراع على الهيمنة في فضاءات متقاطعة ألقت بمدلولاتها على حالة الانقضااض (السلوقية) المتأصلة بشكل أو بآخر في النفوس وأثرها على مصير الأفراد والجماعات، كما أن المؤلف نجح في مخاطبة الإدراك الدرامي للمتلقى، بقدر ما نجح في مخاطبة نوع من خياله الوجداني، وهو برأيي الأكثر قدرة والأدقّ شاعرية.

ومن خلال عدد من المونولوجات – وهو العنصر الذي يتيح للشخصية المسرحية ان تفصح عن دخيلة نفسها، لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، وكأنها تفكر بصوت مسموع - جاءت على لسان بعض الشخصيات في النص، على الرغم من طولها في بعض الأماكن، إلا أنها كشفت عن الشعوري واللاشعوري للشخصيات، والتداعي الحر للهواجس والأحاسيس والرغبات المكبوتة لديها، والتي تؤكد على الدوام مبدأ التغيير ونمو الشخصيات في النص المسرحي.

اما مسرحية (صهيل الطين) فقد ركزت على الثنائيات المتضادة: (الماء والنار والطين، أو الحياة والموت، أو الخصب والجفاف، أو الولادة والوأة)، وكانت جميع تلك المفردات بدايات استهلاكية للنص. وكعادة نصوص الكاتب إسماعيل عبد الله، فإنها غالبًا ما تتضمن الروح الشعرية التي تتناغم مع الجوقة الغنائية أو الكورس الذي يجاذب أطراف الحوار.



وهذا ما حدث في مسرحية صهيل الطين الذي تبادل أبطاله التماثيل في النص، بصحبة صانعها النحات، ويمكن ملاحظة الحوار الفلسفي الذي دار بين التماثيل وصانعها، لنجدها تارة تتحدث مع النحات، وتداول ذاتها تارة أخرى، وبشكل عام فهي دائمة البحث عن سر العلاقة بين الحياة والموت، من خلال مفردتي (سيولد، وسيؤد)، كما في المقطع التالي:

هي: سيولد.

الجوقة: سيوآد ...

هي: سيولد.. سيولد.. سيولد..

الجوقة: سيولد من ماء وطن... سأكفر عن ذنب خاطئه أيادي الزمن المرّ... بدمّ يدي ...
وتزداد حدة الحوار بين التماثيل والنحات، حتى تحول إلى جدال شديد اللهجة.. عندما تظهر

على خشبة المسرح شخصيتي (هو، هي)

هو: صانع التماثيل أو النحات الذي يتحكم في المرأة

هي: وبقية التماثيل الأخرى..

ويمكن ملاحظة الصراع الجدلي بين المرأة والرجل، كالتالي:

هو: سيولد مسخاً بلا بصمات... سيولد صمتاً بلا كلمات... عاراً يورث صمّاً وبكماً..

هي: سيقراً باسم الذي قد تجلّى.. ومن باسمه ترجف الراجفة..

هو: سيولد ميتاً ...

هي: سيولد من رحم العاصفة.. ستهديه روح المقادير روحاً.. وأنفاسه من رحيق

المطر... شهيقاً سيخمد قيظ الظمأ .

اما مسرحية (لا تقصص رؤياك) تبدأ برجل نائم على سرير، وعند أقدامه تقبع امرأة منكبة
على وليدها، وبين الفينة والأخرى ينتفض جسم الرجل،

ويصيح: إني أرى

وفي العتمة من حوله أشباح يتحركون بتناغم إيقاعي موزون، وتقودهم امرأة على هيئة عرّافة،
تقترب من الرجل وتحرضه

قائلة: اقصص رؤياك.. اقصص رؤياك،

وتردد المجموعة خلفها اقصص رؤياك.. اقصص رؤياك

ثم ينتفض الرجل من جديد، وتنفض المرأة التي بجانبه مذعورة، وتنهر تلك العرافة لتردعها
عن تحريض زوجها على قص رؤياه، ثم تبدأ بمناداة زوجها

الزوجة: منار.. منار

فيستيقظ منار مذعوراً، ويقول لزوجته

منار: لقد رأيت رؤيا وقد تحققت،

لكن المرأة تذعر من تلك الرؤيا، ولا تريد أن تسمعها، وتقول له

الزوجة: لا تقصص رؤياك

فيجيبها

منار: لا أستطيع أن اكتم ذلك، لأنني رأيت تحقق تلك الرؤيا،

وهنا، تتدخل العرافة، فتبدأ في تحريضه من جديد على قص رؤياه، لتتوالى الأحداث التي تسير ضمن سياقات متعددة، تتوغل في كافة شرائح المجتمع بلا استثناء.



الحوار الداخلي (المونولوج):

يعد وسيلة لإدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية، بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق، وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور، فهو يبرز الملامح الفكرية والنفسية وآمال وتمنيات الشخصية.

فالحوار الداخلي، هو ما يميز المسرحية الدرامية، حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين، وحيث تكشف فيه شخصية ما عن طبيعتها والموقف الدرامي الذي يحوطها. (٥٨)
فهو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية وأفكارها وعواطفها، كأنها تفكر بصوت مسموع. (٥٩)

وحسب تعريف أسامة فرحات فالمونولوج الدرامي: هو البوتقة التي يحدث في داخلها ذلك التفاعل بين الحياة والحقائق السائدة، حيث يتم النظر إلى الحياة، ومحاولة تحديد أبعادها، أو حتى تشويهها عن طريق وجهة نظر شخص معين في زمان ومكان معينين. (٦٠)

وفي الحوار الخارجي يكون هناك صوتان لشخص واحد صوته الخارجي الطبيعي الذي يتعامل به في مخاطبة الآخرين، وصوت آخر هو الصوت الداخلي الذي لا يسمعه غيره، ليبرز كل الهواجس والأفكار التي تدور في ظاهر الشعور أو التفكير. (٦١)

فالمونولوج وسيلة فنية يلجأ إليها السارد، من أجل الكشف عن مكونات نفسه، فهو ليس مجرد حوار داخلي تأملي يقوم به المبدع لغرض التخفيف عن نفسه، بل هو حديث يوجه للآخرين للتأثير فيهم وجعلهم أكثر قرباً عن الشخصية، ودور المونولوج في العملية السردية، يساعد في نمو وتطور الحدث، والكشف عن صفات الشخصية، وملامحها النفسية، وأبعادها المعرفية، وطبائعها الاجتماعية، وإبراز أقوالها وأفعالها، وانفعالاتها، وما يدور في خيالها من رؤى ومعارف، واتاحة المجال أمام الشخص للحدث عن أفكارها أمام المتلقي للاستماع إليها، والدخول بعمق في أغوارها النفسية، ومعرفة هواجسها القابعة في الشعور واللاشعور. (٦٢)

وقد نجحت مسرحية (أشوفك) في إيصال هذا الألم المكثف والمكتنز بكل فداحته ومرارته إلى جمهور القاعة، ليقول بصرخة تحذيرية واستشرافية عارمة: **إنني أراكم**

متسلحاً بالنقد الاجتماعي التشريحي والعميق، وذلك قبل أن يتمادى الغرباء والطارئون والجشعون في طمس الهوية المحلية وتغريبها وتسليعها.

كما يظهر الحوار الداخلي، عند المؤلف اسماعيل عبد الله في نصوصه المسرحية، لمعرفته ووعيه، بأن المونولوج، يظهر رؤى وأفكار الشخصية.

فيظهر الحوار الداخلي في مسرحية (ميادير) التي تتناول التهمة التراثية من منظور انساني، من خلال مجموعة من الحالات النفسية الكامنة بين شريحة البحارة بالذات، والمكونة لهذا المشهد

الدرامي الشعبي، حيث تنقطع السبل في عرض البحر بخمسة أشخاص، اختارهم الكاتب ليجسدوا تناقضات المجتمع التقليدي، من خلال الخلفية التاريخية والسلوك الأنبي لكل واحد منهم، عندما يجدون انفسهم فجأة داخل تلك الوضعية المعقدة، فالمطوع (عبد الله) يرفض بعنف شديد وعدواني سلوك (غالب)، الذي يلجأ للشرب للهروب من واقعه الذي يراوح مكانه بعد أن يعجز عن صعود السلم الاجتماعي، ومع ذلك فإن هذا البحار (غالب) يكشف عن نفسية صريحة شفافة وذهنية صافية على رغم النظرة السلبية التي قد ينظر بها الآخرون إليه.

فقد لعبت المفردات اللغوية في النص المسرحي (ميادير)، دوراً رئيسياً في إيصال الرسالة، إذ تم انتقاءها بعناية فائقة، فلم تكن بسيطة إلى درجة التسطيح، ولا بالغة التعقيد يصعب فهمها واستيعاب معناها، فلغة نص (ميادير) وسيلة لا غاية، وهدف هذه الوسيلة هو الوصول إلى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم التعليمية والثقافية، وبما أن اللغة قابلة للتطور المستمر لمحاكاة العصر، فقد تناولها إسماعيل عبد الله بفطرتنا الحضارية، فكانت مناسبة متوافقة مع مفهوم العصر الحاضر، وأقرب إلى التأثير، نظراً لأن العامة من الشعب يتحدثون من خلال مفردات حياتهم اليومية العادية، لغة استعمال ذات كلمات تحمل أكثر من مغزى ومعنى. لذلك وفق إسماعيل عبد الله في أن تكون لغة الحوار في مسرحيته الموجهة لعموم الشعب، مستوحاة من هذه اللغة، وهذا من عوامل تحقيق التفاعل، لأن العامة يصعب عليهم فهم المستوى الشفهي العالي في لغة المسرح السياسي، ومنه سينعدم التفاعل المطلوب. ومما لا شك فيه، أن دلالات مسرحية (ميادير) الجادة، عامل هام في أخلة السلوكيات، حينما يدفع جمهور المسرح إلى الضحك على سلبيات المجتمع في إطار كوميدي يهدف إلى التهذيب، أو يسهم في تأكيد فضح وكشف كافة طبقات المجتمع، من خلال عرض مسرحي يترك الانطباع بالفقر، من مجرد الإحساس بالاستعلاء لدى الغني، والمتشدد دينياً، والإحساس بالدونية لدى الفقير والمتسلسق، كما طرحت مسرحية (ميادير).



اما مسرحية (خلطة ورطة)، فقد انحصرت فكرة العمل، في صراع بين فرقة مطبخ شعبي انقسمت إلى مجموعات، فالأولى تمثل الطبخ الشعبي التقليدي المحلي، وأخرى تمثل الطبخ المعاصر الحديث، وفرقة أخرى لا تمثل شيئاً، إنما هي ضد الجميع لأسباب متعلقة بمبدأ الحلال والحرام، إلا ان تلك الخلطة في الأساس تمثل المجتمع المحلي الذي يتعرض لكثير من الثقافات الفكرية والعقائدية والاجتماعية التي تهدد بشكل كبير ثقافتنا المحلية، وهذا ما يعكس صورة مبسطة عن واقع المجتمع الإماراتي، الذي بات يضم الكثير من الجنسيات والديانات والعقليات والثقافات التي تمزج كلها لتشكل هذا الخليط الذي قد يصبح ورطة مستقبلاً.



الطباخ: إيديني تنباس ما تنداس.. إيديني خطت من عرق حالي مواثيق المطر. . إيديني انفظمت على خلطة شرف مشغولة من نار الصبر.. إيديني صانت وحفظت ميراث أجدادي على مر الدهر.

هذه التريفة، التي تحيل على الأصالة وترمز إلى الهوية، التي يمثل الطباخ الشعبي وجها من وجوها، في لحظة تهدد فيها صرعات الأكلات الغربية مطبخه الذي هو رمز وجوده،

كما تطل مسرحية (حرب النعل) على الواقع العربي المأزوم، وحالة الانقسام والتشطي، من خلال مكان متخيل، يقوم بناؤه الاقتصادي على احتراف مهنة صيد السمك، ويسود فيه الظلم والقهر، حيث تسيطر شخصية (الحوت) المتسلطة على الخيرات، ويتحكم في أرزاق الصيادين، يساعده وكيل يمثل بطانة السوء، يقابلها، فتاة وجدها الأعمى، يرمان إلى الخير والقيم النبيلة ومناهضة الظلم، وسكير شاب (الصنفل)، ينطق بالحكمة.

فتناول المسرحية، الصراع الاجتماعي الذي ينشأ نتيجة الظلم والصراع على الموارد، حيث ينقسم المجتمع إلى فقراء، وطبقة من الأغنياء المستفيدين من الأوضاع، فيبرز الانهيار القيمي والأخلاقي، وتسود قيم جديدة وواقع مزرٍ.

حفل النص بالكثير من المونولوجات الحوارية، والمشهديات المتنوعة المحملة بالرموز والدلالات، مثل لحظة مخاطبة الشاب (الصنقل) لقبر والدته، وشكواه من مرارة الزمان الذي جار عليه، وكذلك مخاطبة الفتاة لقبر والدها الذي رباها على القيم والأخلاق ومناهضة الظلم، عندما قتل الاب وهو يحاول الدفاع عن البيت والأرض، التي هي في الأصل أرضه، ولكن بطش (النواخذي) الشرير لا يرحم، فقتله وألقى بجثته، فيأتي الصوت الداخلي للابنة، يعبر عن مدى قهرها وشعورها بالظلم الواقع على أهلها ووالدها.

ليؤكد صوتها، حجم المرارة والألم لفقدان والدها، ومدى شعورها بالقهر والظلم حيال اتهام من يحاول الحفاظ إلى أرضه بالغاصب وكأنه لص، فكلما غاصب تحمل في ثناياها حجم الجرح الذي يكوي قلب الابنة.

فأصدق اللحظات التي تعبر عما يدور في دواخلنا هي لحظات الغضب ولحظات الحيرة والشك والتساؤلات التي نطرحها (٦٣)

فشخصية الابنة عقب قتل أبيها، شخصية انتقامية تميل إلى الثار والانتقام، أما الجد، فعلى الرغم من بحثه عن حق ابنه في الأرض المسلوقة، فكان يخمد رغبة الانتقام لدى حفيده، فالكاتب يعبر عن صوتين مختلفين في مسرحية (حرب النعال)، صوت المقهور الذي سلبت أرضه وحقوقه وقتله، ويأتي على لسان ابنته التي تعاني من حصار قاتل والدها، فموقفها موقف حق تقاوم به المغتصب، الذي يسعى جاهداً لإخراستها وإسكات صوت الحق في نفوس الجميع، فهي تقاوم لتتال ثار أبيها، فردة فعلها بوجه القاتل تأتي في سياق الدفاع عن حقها .

والصوت الآخر هو صوت الطاغية، الذي يدعي أنه مظلوم، وأن طمع القوي يؤهله لأن يبطش ويسلب أرضاً ليست أرضه، ويزور الحقائق، شاعراً بأن ممارساته ستحجب الحق.

استطاع اسماعيل عبد الله كشف المكونات النفسية لكل شخصية تجاه التعامل مع الحق والسلب والقتل من منظور كل على حدى، فجعل مقابلة بين أهل الأرض الأصليين وتمسكهم بحقهم والتضحية من أجل نيل حقهم، وبين المغتصب المحتل الذي يعبث بأرواح البشر، وكشف تضليل المحتل للعالم بأحقيقته التاريخية في امتلاك هذه الأرض القائمة على المعتقدات الراسخة لدى العامة، بإنزال شتى أنواع العذاب والبطش التي لا يقبلها عقل ولا منطق.

أراد اسماعيل عبد الله أن يبرز حالة الابنة النفسية، وما وصلت إليه من ضيق، لدرجة أنها جعلت من أحزانها مثنوى لها للانطواء والبعد عن الكل، فهم من وجهة نظرها كذابون ومخادعون، همسها ومناجاتها صوراً الأرق الذي تعانيه، فالحوار الداخلي كشف لنا حالة اليأس الذي تعانيه، فهي تبحث عبر مناجاتها عن شخص يعرفها، ويعرف وجهها الحقيقي، فلجأت إلى ربها، فالمونولوج يظهر حالة الاغتراب النفسي الذي تعانيه، ومدى الحزن والهم الذي يكمن في داخلها، من ممارسات واتهامات قاتل أبيها لها.

يظهر المونولوج حالة الامتزاج الجسدي والنفسي للابنة مع الأرض، والكاتب يؤكد على تمسك المواطن البسيط بأرضه، ويكشف حالة اليأس والآلام التي تعانيها الابنة جراء التكبير والتقييد المفروض على قدميها، لمنعها من ممارسة أشكال حياتها على أرضها، وما تعانيه من قهر وعذاب على يد المغتصب المتمثلة بـ (النواخذي) الذي يصير على انكار حقها وادانة والدها.

فأراد إسماعيل عبد الله من خلال المونولوج، أن يكشف طابعاً جديلاً، يدور في نفس الابنة من خلال حالة التمسك والعشق لأرضها ورفض مبدأ الخيانة، وما بين حالة العجز الذي تعانيه جراء تقييدها واخماد جدها لثورتها الداخلية، وعدم قدرتها على تقديم شيء لاسترداد الأرض المسلوقة، فهي تعاني صراعاً نفسياً حاداً يزيد من التوتر وتأزم الحالة، فالحوار الداخلي يصور أفكار وعواطفها تجاه القضية والأرض، والتساؤلات التي تطرحها تعبر عن البعد النفسي للشخصية، فالتساؤلات تنير الدهشة والاحتمالات المفارقة، وتفصح عن العالم الداخلي للشخصية، وتكشف الأبعاد المختلفة للموقف، واستخدام التضاد لم يكن عبثياً بل لإظهار حالة الإرباك التي تعانيها.

ويستحضر اسماعيل عبد الله أحداثاً مأساوية يمر بها المواطن، من خلال مونولوج المرأة في مسرحية (حرب نعال)، لتسرد الابنة مأساتها للحصول على حقها المسلوب.

فالمشهد المأساوي الذي ذكرته المرأة لم يكن لأجل الوصف، بل ليجد ما يدور داخلها من حالة صراع دائر مع القاتل المستبد، فهي تستنكر ممارساته وتطرح التساؤل لماذا أنا يا قتلة، لتبرز مدى القهر والظلم الذي تعانيه، لتعرض الحالة النفسية لها، مما يخلق صراعاً درامياً يصف حالة الحزن والآثار النفسية الناتجة لدى المرأة.

والابنة رغم كل العقبات التي تتعرض لها عبر رحلتها، لتنتقل ما في أحشائها من الثورة، ثورة المظلوم على الظالم، نضال المسلوقة أرضه ضد المغتصب، ومع قتل أبيها، يقوم (النواخذي) المستبد بالتلاعب بمشاعرها، بأنها خانت وباعت التقاليد والعادات، إلا أنها عبر حوارها الداخلي، تخرج وتؤكد بأنها متمسكة بمبدأ الثار، وأنها تكمل مشوار النضال، ومن خلال المونولوج ينكشف المنظور الخاص للكاتب اسماعيل عبد الله، الذي يخالف الرأي السائد بأن

الثورة على الظلم تخاذلت وأنها بلا جدوى، فهو يؤصل ويرسخ في النفوس زيف الأقنعة المتبدلة التي تحاول قتل الثورة على كل ظالم .

كما عبر إسماعيل عبد الله عما يجول في خاطره من رفض لممارسات رجال الدين، واستغلال الضعفاء بواسطة سلطتهم الدينية، وتمثل ذلك على لسان الشعراء العرب في مسرحية (رحل النهار) التي تطرح ضمن ما تطرح، العقول الصماء لجماعات ترتدي عباءة الدين، لا تقبل الحوار على غرار، لا تناقش ولا تجادل والا وقعت في المحذور.

أراد اسماعيل عبد الله من خلال المناجاة، إظهار الوجه الآخر لرجال الدين المتخفين خلف ستار الدين، فأخطر ما يمكن هو مزج الدين بالسياسة؛ لتمرير بطش السلطات وتبرير جرائمهم.

الحوار الداخلي في نصوص اسماعيل عبد الله المسرحية، يعبر عن الهواجس والهموم التي تدور داخل نفوس شخصياته، وبين حالة الصراع الدائم بين الواقع وما يجيش داخل نفوسهم، صراع سياسي، واجتماعي، وكشف كمية الإحساس الداخلي بالقهر والظلم والألم نتيجة ممارسات التسلط والاستبداد بشتى أشكاله.

هوامش الباب الثاني

هوامش الباب الثاني:

- ١- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، دار عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٧ ص ٢٠٩
- ٢- مصطفى السباعي: دلالات الشخصية المسرحية، دار الوراق، ١٩٩٩م، ص ٢
- ٣- علي صبح: الصورة الادبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ص ١٠٩
- ٤- Gerard Genette.seuils collection on poèteque oux Ed du seuils
paris. ١٩٨٧p٥٤
- ٥- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠١٥ م
- ٦- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضية العمالية للطباعة والنشر، ١٩٨٦
- ٧- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ومكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٣
- ٨- إبراهيم جنداري " الموصل فضاء روائياً - روايتا الإعصار والمئذنة، فجر بها وحشي نموذجين"، مجلة أقلام، ٧٤-٨، ١٩٩٢،
- ٩- وليد إخلاصي لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٧، ص ١٣٧.
- ١٠- نجيب العوفي، مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص ١٤٩.
- ١١- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ٦٠.
- ١٢- عبد الصمد زايد مفهوم الزمن ودلالاته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨، ص ٧.
- ١٣- علي بن محمد بن علي الجرجاني، التعريفات تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط ١، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٥٣.
- ١٤- مها حسن القصراري الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٧، ١١.
- ١٥- شفيق المهدي، مفهوم الزمن في المسرح الفرنسي الحديث، موقع الكتروني (<http://www.alnoor.se/article.asp?id=٢٣٢٦٧٤>)، نقلا عن يوري لوتمان، مدخل إلى سيميائية القلم، دمشق، ١٩٨٩.
- ١٦- بشير بويجرة محمد، الزمن في المسرحية، القاهرة، ١٩٩١، ص ٧١.

- ١٧- عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي، ط ٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥، ص ٩٤.
- ١٨- أمير مطر دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل الزمان الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٨٠، ص ١٣٢.
- ١٩- أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ترجمة: عبد السلام محمد هارون، م ٣، دار الجبل بيروت، ١٩٩١، (باب الزاء والميم وما يثلاثهما)، ص ١٥.
- ٢٠- كمال رشيد الزمن النحوي في اللغة العربية دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص ١٥.
- ٢١- جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٣/٢٠١٢، ص ٥٥.
- ٢٢- ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد ٥٧، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٥.
- ٢٣- عواد علي المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١، ص ٥١.
- ٢٤- أكرم يوسف الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط ١، دار المشرق، دار المشرق سوريا، ١٩٩٤، ص ٢٦.
- ٢٥- عبد الله حسين حسن الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، "أوديب ملكاً نموذجاً"، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب/ العدد ١٠٢، ص ٥٩٢.
- ٢٦- منصور نعمان نجم الدريملي المكان في النص المسرحي، ط ١، دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩، ص ٢٠.
- ٢٧- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، ٢٠١٦، ص ٢٩.
- ٢٨- فهد حسين المكان في الرواية البحرانية (دراسة في ثلاث روايات "الجدوة، الحصار، أغنية الماء والنار")، ط ١، فراديس للنشر والتوزيع البحرين، ٢٠٠٣، ص ١٦٣.
- ٢٩- غاستون باشلار جمالية المكان ترجمة غالب هلسا ط ٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧، ص ٤٦.

- ٣٠- مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط ٢، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٥، ص ٢١١
- ٣١- أسماء شاهين جماليات المكان في روايات جبرا، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١، ص ١٧.
- ٣٢- فهد حسين المكان في الرواية البحرانية (دراسة في ثلاث روايات " الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنار")، ط ١، فراديس للنشر والتوزيع البحرين، ٢٠٠٣، ص ١٦٣.
- ٣٣- ملتون ماركس المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ترجمة: فريد مدور، دار لكتاب العربي، ١٩٦٥، ص ١١٨.
- ٣٤- سيزا قاسم القارئ والنص، العلامة الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٤٥.
- ٣٥- أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، ط ١، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩
- ٣٦- غاستون باشلار جماليات المكان ترجمة غالب هلسا ط ٢، مكتبة الاسكندرية، ١٩٨٤، ص ٣٨
- ٣٧- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر " دراسة بنيوية"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في ا الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٨، ص ١٢٩.
- ٣٨- زاوي أحمد بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٤، ص ١٣.
- ٣٩- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب، البيان والتبيين تقديم وشرح وتبويب على أبو ملحم، دار مكتبة الهلال، ط ٢، بيروت، ج ١، ١٩٩٢، ص ١٨.
- ٤٠- ابن منظور، لسان العرب، الطبعة الثالثة، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٨٢
- ٤١- علي أوشان، ديالكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات، دار أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠، ص ٦١.
- ٤٢- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ٢٠٠٥، ص ١٧٦

- ٤٣- عبد الرحمن النحلاوي أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، ط ٢، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٠٦
- ٤٤- - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، نقلاً عن كتاب المونولوج بين الدراما والشعر لأسامة فرحات، ص ١١٤.
- ٤٥- - إيمان الحيارى، مفهوم الحوار، موقع الكتروني (موضوع)، <http://mawdoo3.com/> فبراير، ٢٠١٦.
- ٤٦- فرحان بلبل أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة دمشق، ط ٢، ٢٠٠١، ص ١٢٢.
- ٤٧- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط ١، ١٩٨٧، ص ٢٨.
- ٤٨- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ص ٥٩.
- ٤٩- عبد العزيز حمودة البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٣١.
- ٥٠- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة ١٩٥٢، د. ط، ص ١٤٠.
- ٥١- كمال أحمد غنيم المسرح الفلسطيني " دراسة تاريخية نقدية في الأدب المسرحي، دار الحرم للتراث، ٢٠٠٣، ص ٣٨٥-٣٨٦.
- ٥٢- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، د. ت، ص ١١٣.
- ٥٣- صالح حسن رجب، التشكيل الدرامي، في شعر سميح القاسم رسالة دكتوراه، معهد الدراسات والبحوث العربية، القاهرة، ٢٠٠٨، س ٢٥٦
- ٥٤- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ١٦٥.
- ٥٥- عبد الله التطواي: الجدل والقص في النثر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٥٦.
- ٥٦- فردب ميليب وجير الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٤٨٢، ٤٨١
- ٥٧- صالح حسن رجب: مرجع سابق، ص ٢٥٥

- ٥٨- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٤.
- ٥٩- علي عواد غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت - دار البيضاء، ١٩٩٧، ص ٦٥.
- ٦٠- المونولوج بين الدراما والشعر، ص ٣٣.
- ٦١- الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص ٢٩٤.
- ٦٢- التشكيل الدرامي في شعر سميح القاسم، ص ٢٣٨.
- ٦٣- عبد الفتاح عثمان الأسلوب القصصي عند يحيى حقي " التنظير النقدي الإبداع الأدبي"، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٢٠٦.

الباب الثالث

صورة المرأة

في مسرح إسماعيل عبد الله

الفصل الأول:

المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله

بدا ذي بدء، تطرح المؤلفة تساؤلاً يحدد معالم الطريق في تناول إسماعيل عبد الله لشخصية المرأة في إبداعاته الأدبية، وهو هل اتفقت مع التطور العالمي الذي حدث في مجال الدراما العالمية؟ وفي أساليب التعامل مع المرأة بطريقة تمكنا من القول إن الشخصية النسائية في مسرح (الحكيم) قد قدمت الكثير من الخصال والملاحم، مما يباعد بينها وبين المرأة بالمفهوم التقليدي، ويقربها من المرأة الجديدة التي تحدث عنها (شو)، ويعنى بها أنها ليست جديدة بالمفهوم التاريخي، ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة في المرأة، سواء عاشت هذه المرأة في الماضي، أم إنها تعيش في عصر الحاضر؟

يبرز ذلك عندما يطرح إسماعيل عبد الله إمكان صياغة خطاب المرأة المنتج في مجتمع، بما هو شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب ينطوي على الهيمنة والمخاطر من سلطتي: الاحتلال والذكورية.

انطلاقاً من هذه القضايا، يطرح إسماعيل عبد الله خطابه عن المرأة على مستويين، عبر نوع مسرحي هو مسرح المضطهدين، وهو المسرح الذي توغل في البحث ودراسة حال المهمشين والمضطهدين: كالمرأة التي تعاني ضغط واستغلال واضطهاد، فطرح قضاياها من خلال هذا النوع المسرحي الذي يصب في خانة مسرح القضية.

تناول إسماعيل عبد الله اضطهاد المرأة وهو في تزايد مطرد، والمجتمع العربي الذي كان في السبعينيات والثمانينيات أكثر جراً في المطالبة بمساواة المرأة بالرجل، وإبراز دورها التحرري ومكتسباتها السياسية والاجتماعية، الذي يحاول اليوم فقط إزاحة نير الاضطهاد المتعظم عليها، بحيث تتشابه قضية المرأة الاماراتية من منظور جندي مع المرأة العربية، إذ إن هناك أعمالاً مسرحية تتكلم عن المرأة وقضاياها، وتدعو إلى التغيير الذي يجب أن يأتي من الداخل، وليس مجرد شعارات.

وقد انتقد إسماعيل عبد الله في مسرحياته العادات والتقاليد، كسيطرة المجتمع الذكوري الاستعماري على حرية المرأة، وعدم إعطائها الحق في اختيار الزوج، وحرمان المرأة من التعليم في القرى بشكل أكبر، والزواج المبكر رغماً عنها، وعدم التوعية الجنسية، وعدم تقبل المجتمع للمرأة المطلقة، واهتمام القبائل بعرق ولون المرأة.

وكانت المسرحيات بمنزلة، تشجيع للمرأة على مقاومة هذا القهر المتمثل في تهميشها، كما قدمت صورة المرأة المهمشة في جميع جوانب حياتها من خلال محو شخصيتها واتخاذ القرارات بدلاً عنها.

وفي نصوص تم عرضها، أعاد إسماعيل عبد الله إنتاج التصورات الثقافية والقيمية الأخلاقية عن علاقة الذات بالآخر (الرجل). وكتابتها أصبحت مجازاً في عالم متغير، أي رحلة تلعب فيها دوراً إيجابياً مشاركا، لتعبر عما هو كائن، وما تود أن يكون، لذلك نرى في نصوصه، ولادة صراعات وجدانية، ودعوة إلى تجاوز ثنائية خطاب الرجل السائد الذي يجد تبريره في النظام الاجتماعي المسيطر، وثنائية خطاب الذات المستلبة والمستغلة والمستضعفة على المستويين الخاص والعام:

فعلى المستوى الخاص، يأتي الحل من خلال نضال المرأة نفسها، وليس من ضمن حل عام لمشكلات المجتمع كافة.

وثُعد تلك التيمة بمثابة القاعدة العريضة التي استأثرت على اهتمام المؤلف، وتركز على المجتمع (الذكوري الشرقي) الذي يعتمد في الكثير من أطره الثابتة، على قيمه ومبادئه التي تؤمن بالرجل، في حين يهمل المرأة على اعتبار أنها جزء من (عباءته) التي لا تتفصل عنه، رغم مما وصلت إليه من مراكز.

وقد تبدو تلك المعادلة عتيقة بقدم العلاقة بين الرجل والمرأة، ولكنها تظل أزلية ويصعب القطع فيها، خاصة في ظل الأدوار التي تكرر تبعية المرأة للرجل. ولقد اجتهد المؤلف إسماعيل عبد الله في مسرحية الحدث الدرامي من خلال تصوير معاناة الشخص، التي أصبحت تتبادل الأدوار، وتتمسرح، لتتسج تفاصيل القصص التي عايشتها شخصياته النسائية بشيء من القلق القبلي، الذي عادة يقدر الرجل، ويشعر بالعار تجاه نون النسوة، لذا كان مصير (جواهر) هو الموت في نهاية مسرحية (البوشية)، فقد كان ضحية الاعتقاد بأنه رجل رغم أنه.

لذا فإن حياة (جواهر) تنتهي عندما تقمع على يد الأب والمجتمع، وهذه النهاية عززت الشعور بهزيمة روح التمرد الأنثوية التي يفترض أن تعزز لدى (غانم) ليوافقه قدره التراجيدي المحتوم.

قصارى القول، إن صورة المرأة في هذا العمل تبدو ضبابية غير واضحة، نتيجة جهل المجتمع بالعلم، والاعتماد على الفكر التقليدي المترسخ في الذاكرة الجماعية عبر القبيلة، وهنا ينتصر الحس السياسي على حساب البعد الاجتماعي أو الأنثوي، ليؤكد حقيقة مترسخة في الذهنية العربية بأن المرأة مخلوق درجة ثانية.

هذا ما طرحته (جواهر) وخصت به المرأة، وأبرزه إسماعيل عبد الله خلال شخصية جواهر، وأما العام، فقد برز عندما دعى إسماعيل عبد الله للمرأة إلى تجاوزه، بإدخالها في صميم

الصراعات القائمة، عن طريق وعي المرأة بحريتها وبقلب الأدوار والحالات من ردة فعل إلى فعل مشاركة المرأة.

وكذلك صراع دائر بين المرأة والسلطة الذكورية وسلطة الاستيطان، فتصير هي الضحية لهما، فشخصية (جواهر) تلك الفتاة اليتيمة التي قهرتها الظروف دون ان تنال من عزة نفسها وكبريائها وشرفها رغم عملها كراقصة شعبية. من خلال هذا الكتاب أ طرح ثلاث نقاط تتعلق بطبيعة الشخصية النسائية وتصويرها في مسرح إسماعيل عبد الله."

وأول هذه النقاط يتمثل في الجديد الذي أتى به إسماعيل عبد الله في تصويره لملاح المرأة وعلاقة ذلك بما يثار حوله من أنه نصير للمرأة في كتاباته. وثاني هذه النقاط يتمثل في كيف صور النساء في مسرحه وعلاقة ذلك بواقع المجتمع الذي عاش فيه، إذ يفترض البعض أن جميع نساءه أخذن ملامهن من جو الأساطير (إيزيس) - (جلاتيا) - ... إلخ.

وثالث هذه النقاط إلى أي مدى نجح إسماعيل عبد الله في تحقيق التوازن بين التصوير الواقعي في ظل مجتمع لازال ينظر إلى المرأة نظرة التابع. احتلت المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله مكانة مرموقة عالية حيث كرمت وأعطيت حقها من التقدير والاحترام، ولم يعد ينظر إليها على أنها متاع مملوك للرجل، تأكل وتشرب وتنجب وكفى، بل أصبحت محترمة، خلافا لما كان سائدا.

ومن ناحية أخرى تمتعت المرأة أيضا بعنده بسمة أخرى، تمثلت في أنها تقوم بالخطوة الأولى لتحريك كل الأمور المحيطة بها مما جعلها مركز الثقل بالمسرحية. هذا إلى جانب أنها تمتعت ببعض السمات التي تمثلت في قوتها التي يخشى بأسها، تحمل من صفات الرجل الكثير، ولم تعد تلك المرأة المستكينة الضعيفة التي صورها الكتاب من قبل. إن إسماعيل عبد الله بذلك، يكون قد قدم صورا ونماذج عديدة لشخصية المرأة من خلال بعض مسرحياته، ولعله في ذلك أراد أن يوضح دعوته لتحرير المرأة مجابهة كل من يدعو إلى أن تمكث المرأة في المنزل بل تحترم حقها في التعليم والثقافة،

إن إسماعيل عبد الله عندما صور شخصياته النسائية في بعض مسرحياته مثل (البوشية) - (مجاريج) - (صهيل الطين)، لم يراع الواقعية في رسم ملامحها، مما ترتب عليه عدم اتفاق بواعثها مع الأسلوب الذي رسمت به.

وكشف العديد من مسرحياته النقاب عن بعض العادات البالية لدى بعض الأسر الخليجية، التي يفترض أن تذوب مع تطور الحياة والتعليم والتثاقف الحضاري الحاصل.

ويمكن تلمس ذلك من خلال التفرقة العنصرية بين الإناث والذكور، والنظرة الدونية للأثني على اعتبار أنها تمثل عارًا على عائلتها، مما يجعلها تصطدم بمجموعة من المحظورات (التابوهات)، اعتقادًا بأن ذلك سيحافظ عليها، في حين أن ذلك من شأنه أن يزعزع الثقة في نفسها، ويجعلها أكثر اقترابًا من الخطأ.

وهكذا ظلت (جواهر) في مسرحية (البوشية) رهينة الفكر الاجتماعي التقليدي الذي تنكر لإنسانيتها، وجعلها أسيرة الشكوك والخوف من حديث الناس عنها، وذلك نتيجة امتنانها الرقص، بالإضافة إلى كونها أثني بالدرجة الأولى، مما جعلها تحرم من الارتباط بما يهواه قلبها.

إن إسماعيل عبد الله برع في وضع فروض وقضايا فكرية لمسرحياته، كما برع في إدارة الحوار على أساس تلك الفروض، إلا أنه لم يعن نفسه العناية بخلق الشخصيات مما جعلها أقرب إلى الرموز التي تحمل المطلق من المعاني، وعليه نستطيع القول، أن شخصياته بشكل عام، والنسائية بشكل خاص، قد افتقدت الواقعية في رسم ملامحها، وبالتالي فإن بواعثها جاءت بعيدة عن الواقع، كما حدث في مسرحية (زهرة ومهرة)، فالشخصيات لم تخرج إلى العالم الخارجي، لذا تعجز عن التعايش معه فترتد إلى الماضي، إلى اللاواقعية، ويصدق هذا القول أيضا على مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، حيث ركز عبد الله على موضوع بعيدا عن الحقيقة يخلق في الجو الأسطوري، إذ هو يتناول حيرة الفنان بين الكمال في الحرية الخاصة، وبين حرية الحياة، كل هذا جعل شخصيات المسرحية تعيش في جو أسطوري خالص، الأمر الذي جعلها تعجز عن أن تكون شخصياته إنسانية واقعية، وهو ما يتحقق أيضا في مسرحيته (صهيل الطين) و(السلوقي). إن إسماعيل عبد الله بذلك، أخفق فنيا في تصوير ملامح شخصياته النسائية في مسرحياته سالفه الذكر، إذ أن مضامين هذه المسرحيات مستمدة من الأساطير وهو ما جعل الكثير من الدارسين والنقاد أمثال (الرشيد بو شعير) يرون ما يباعد عن واقعية الشخصيات وبين الجو الأسطوري الذي جاءت منه، **فيقول (الرشيد بو شعير):** إن إسماعيل عبد الله يعتمد في مسرحه خاصة على الأساطير وما يشابهها، ولا ريب في أنه من الصعب على الكاتب أن يجرد هذه الشخصيات في صفاتها الأسطورية، وأن يجعلها من البشر العاديين، لأن تجريدها من صفاتها يتطلب خيالا يكون من القوة بحيث يستطيع أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر.

أما عن ثالث النقاط فتتعلق بمدى نجاح إسماعيل عبد الله في تحقيق التوازن بين التصوير الفني لأبعاد الشخصية، وبين التصوير الواقعي، ذلك أن إسماعيل عبد الله أراد أن يحقق النجاح للحقيقة الفنية، وهو ما تمسك به في أسلوب تصوير شخصياته وطريقة عرض قضيته، أما عن التصوير الواقعي فهو راع ضوابط هذا المجتمع الذي كان لا يزال ينظر إلى المرأة على أنها تأتي في المرتبة الثانية بعد الرجل.

وفي ظل دعوات التحرير، مما ترتب عليه أن جاءت العديد من شخصياته النسائية، شخصيات مثالية من حيث تصويرها الفني، بعيدة عن الواقع، وهو ما يجعلنا نطرح هذا التساؤل: هل راعى إسماعيل عبد الله الفارق بين الواقعي والمسرحي في أسلوب رسم شخصياته النسائية؟ أم أنه راعى الجانب المسرحي وغلبه على مراعاة واقعية التصوير في ظل مجتمع لا يرفض إعطاء المرأة مكانتها ولكن يرفض ريادتها، ريادة تلغى وجود الرجل؟

الفصل الثاني:

أبعاد شخصية المرأة في مسرحيات

إسماعيل عبد الله

تعد الشخصية المحرك الأساسي لأحداث الفن المسرحي، كما أن ديناميكية أي عمل أدبي يعتمد اعتماداً مباشراً على كيفية تركيب الشخصية وبنائها داخل العمل، فالشخصية تجسيد للواقع المعنوي وتشخيص للمفاهيم السامية، فإن المسرحية تعرف على أنها حدث يتم بواسطة الشخصيات. (١)

وعليه، تكون الشخصية مجموعة الخصائص الجسمية والوجدانية والعقلية والنفسية، التي تعين الفرد وتميزه عن غيره، فكل شخص شخصية تخصه دون سواه.

فالشخصية هي من تصنع العقدة أو الحبكة في النص المسرحي، فهي المثير لأحداث العمل المسرحي (٢)

وعليه فقد اهتم المؤلف إسماعيل عبد الله بشخصياته بإتقان لتخرج لنا بصورة تلفت النظر والانتباه، فالقارئ لا يدرك الانفعالات النفسية والاجتماعية وغيرها داخل النص الأدبي، إلا من خلال معرفة أدوار الشخصية وأبعادها، فشخصيات الكاتب تستطيع أن تترجم المشاعر والأحاسيس بطريقة واضحة بعيدة عن الزيف والتضليل تعبر عن حياتها بإدراك.

بناء الشخصية في مسرحيات إسماعيل عبد الله:

الشخصية في نصوص إسماعيل عبد الله لها مكانتها الخاصة ومقامها الرفيع، بل إنها تجلس على عرش النص، وباقي الأركان ما هم إلا حاشية وخدم يعملون وفق ما تراه ويأتمرون بأمرها، بل يتلونون بلونها ويغضبون لغضبها ويسعدون لسعدها وكذلك يموتون بسببها أو يتدخل منها.

فإسماعيل يؤسس الشخصية ومن ثم تأتي العقدة وباقي أركان النص المسرحي، وهو بهذا يقف إلى جانب القائلين بأن الشخصية أولاً ومن ثم تأتي العقدة.. لذا يقيم المؤلف شخصياته وفق أبعاد أربعة:

١- البعد الخارجي:

يكون الانعكاسات النفسية والاجتماعية والجسمانية للشخصية، والبنية المورفولوجية، إن كل شخصية تستقل ببنية خاصة عن باقي الشخصيات، ويشمل أيضاً الشكل العام الظاهري، والملابس والطول والعمر. (٣)

ففي وصف إسماعيل عبد الله للإرشادات المرافقة للنص، التي تضمنت جدار البيت الكبير الذي يهيمن على الباحة التي تتوسط المكان، والتي يوضع فيها أريكة خشبية كبيرة، وعلى الجانب الآخر وفي الطرف من الباحة ينصب قفص خشبي تنزل منه ما يشبه الجداول النسائية المضفورة، وفي الداخل جسد مسجى لامرأة تحتضر، يتحول الجزء الأمامي من الجدار للبيت إلى شاشة عرض شبه معتمة لمكان ينصب فيه ظل رجل يرمي غطاء على امرأة ملقاة على

ظهرها قريباً من قدميه، وصرخة المرأة المسجاة في القفص الخشبي فكأنها تفز من حلم، بعد ذلك ندخل إلى مسرحية واقعية لعائلة تنتظر وفاة الأم وتفكر بالميراث، وتخطط لما بعد الوفاة أكثر من اهتمامها بالمرأة ذاتها.

مسرحيات إسماعيل عبد الله تحاول أن تظهر الحالة النفسية والذهنية للشخصية، وتحدد سلوك الشخصيات من هدوء، وانتقام، وتفاؤل، وتشاؤم.

وهذا (عبود العنكبوت) في (مسرحية التريلا)، الذي أكد على أن ما يحدث وما تحمله التريلا ينذر بالخطر القادم وهو يردد على مسامع الناس:

قوم اصحى يا نائم.. وحد ربك الدائم.. قوم اصحى وفتح بسك نوم.. زاد الدنيا يبغى عزوم.. لا تصدق حكمة موهوم.. مبخوت اللي بيات عزوم.

فشخصية (عبود العنكبوت) الذي لعب دوراً مهماً في ايقاظ ضمير الأمة قائلاً في نهاية المطاف:

اللي نحن فيه يشبه لعبة القمار.. صدق يوم قالوا المحروق والمنكوي بنار القمار ما يشبع.. وكلما انكوى زيادة يلعب زيادة.. عشان ايعوض خسارته وينقذ نفسه.. وجماعتنا مع إنهم عارفين ومتأكدين إن جمعان كذاب.. لكنهم خافين إنه يطلع مرة صادق.. وساعتها بيخوزقهم خوازيق لها أول ما لها آخر.. وكلما خوزقهم ابكذبه يلعبون وياه أكثر علشان ايعوضون فرق الخوازيق.. يمكن تصدق كذبتة الجديدة.. يا سبحان الله.. الإنسان كلما اتخوزق أكثر كلما زاد إيمانه بالكذب.

٢- البعد الاجتماعي:

يحدد نشاط الشخصية في المجتمع، وربما تكون الشخصية فلاحاً عاملة، متعلمة، غير متعلمة، طالبة، امرأة ريفية، فالنشاط الاجتماعي له أهمية في بناء الشخصية (٤)

في مسرحية (موال اجدادي) يتضح دور المرأة الفاعل في المجتمع، من تحريض ثوري ضد الظلم والقهر، فنرى تلك المرأة التي تعرض الرجال والنساء ليهدموا معسكر المحتل بدلاً من الدوران حوله.

٣- البعد الفكري:

أفكار الشخصيات في مسرح إسماعيل عبد الله متعددة تبعاً لأيديولوجيات يفرضها الواقع المعاش، وتبعاً لفلسفة المجتمعات التي تكون فيها الشخصيات، وعن طريق البعد الفكري للشخصية نستطيع تحديد هوية الشخصية وتحديد الإسقاطات المرادة، ففي مسرحية (البوشية):

جواهر: تبيني وتبي تنزوجني بالسّر في ليلة ظلمة.. مستعري مئي.. ولا خايف من أبوك؟

وقد ذكر الفصل السابق أن جواهر رمز للثورة على الطبقية، وفضح تاريخ والدته حمود لم يكن عبثاً من قبل الكاتب إسماعيل عبد الله، ومن الواضح أن الكاتب أراد القول إن الفكر اليساري هو المسلك الصحيح للثورة على الطبقية الزائفة.

أنواع الشخصيات:

يقدم الكاتب شخصياته في النص المسرحي، وفق ما يقتضيه الحدث الدرامي، فالشخصية العنصر الفاعل الذي يصنع الحدث (٥)

وقد قسم الكاتب إسماعيل عبد الله شخصياته إلى ثلاثة أنواع حسب الأدوار التي تؤديها.

١- الشخصية الرئيسية:

الشخصية التي تدور حولها معظم أحداث المسرحية، كما أنها تعبر عن أفكار ورؤية المسرحية، فقد أطلق مفهوم البطل في المسرح على الشخصية الرئيسية التي تظهر بكثرة، وتقوم بدور مركزي، فشخصية (جواهر) هي المحور الأساسي في سير أحداث مسرحية (البوشية) تبني آمالها على حبها وحب (غانم) لها، إذ إن أغلب الأفكار تدور حول شخصية (جواهر) التي تعكس لنا موضوع قضية حرية المرأة المكبلة المحاصرة الممنوعة من الحركة.

والمتابع للأحداث يجد أن هناك شخصيتين رئيسيتين للعرض قادا الأحداث الدرامية، هما: (حمود) و (جواهر) التي يمكن أن نستنتج أبعاد الشخصية النسائية من خلالها، التي ربما يتبادر إلى الأذهان الصورة الواقعية النمطية التي نجدها في حياتنا اليومية، ولكن بعد ذلك يتضح عكس ذلك، فالمرأة في هذا العمل رمز للعديد من الدلالات الفلسفية والسياسية البعيدة عن الواقع.

ويمكن أن نلاحظ ذلك عندما تتوالى مقاطع حوار حمود وحسبه ونسبه، ثم ربطها بتاريخ امه وامتنانها للرقص.

هكذا تطايرت في العرض عدد من المفردات التي تتضمن المعاني الخفية والظاهرة، التي يمكن أن نلمسها من خلال النص المركب في معانيه، والذي يقرن هزيمة الرجل في المعركة بهزيمته النفسية أمام ماض الام.

٢- الشخصية الثانوية:

تدير أحداثاً غير رئيسية؛ لتساعد في سير الحدث الرئيسي للنص المسرحي، وتعد الشخصية الثانوية مساندة لشخصية البطل، فهي تسلط الأضواء على الشخصيات الرئيسية وترتبط الأحداث، كما أنها تساعد في كشف ملامح الشخصيات الرئيسية، فظهور (حمود) في مسرحية (البوشية) جاء مسانداً لشخصية جواهر مساعدة في سير الحدث الرئيسي، الذي يتراوح ما بين غانم وجواهر.

٣ - الشخصية الكومبارس:

شخصيات غير مؤثرة، ولكن لا يمكن الاستغناء عنها في النص المسرحي، فوجودها يعزز موقف ما، ويساعد على إيضاحه بشكل أوسع، فالكورس في مسرحية (البوشية)، أوضحت رأي القرية بشخصية (جواهر).

حيث ظهرت النساء(الكورس) وهن يتراقص فرحاً، احتفاء بجواهر وكأنها عروس، ذلك السرد حسبما ورد في النص:

النساء: أمينه في أمانيتها...مليحة في معانيها... جبينها كالبدن ياضي...وريقها يشفي أمراض.. وأحسن في معانيها...يرتفع سهيل النسوة من جديد بالزغاريد...يتغير الإيقاع إلى زفة العريس بأغنية (يا معريس) ...

مجموعة الرجال: يامعريس عين الله تراك...القمر والنجوم تمشي وراك.

نمو الشخصية وتطورها:

تتحول الشخصيات في النص المسرحي، وفق سير أحداث تتحكم بمنحنى التغيرات الأساسية التي تطرأ على علاقة الشخصيات مع بعضها البعض، من خلال الصراع الذي يؤدي إلى تحول في المشاعر والأحاسيس للشخصية، فالمسرحية التي لا تتطور شخصياتها ضمن عناصر وحدة الموضوع والمعادل الموضوعي، تصاب بالركود، ويمل منها المتلقي، ولهذا ينبغي أن تحمل كل شخصية في المسرحية بذور تطورها المستقبلي، بحيث لا نفاجأ بتصرف أي شخصية أو انقلابها من دون مبرر منطقي. (٦)

فتحول شخصية (جواهر) في مسرحية (البوشية) من حالة الحب والعشق في علاقتها بغانم إلى حال تحرر وثورة وتحرك فعلي لكسر التراتب الطبقي، فالشخصية سارت في تصاعد ونمو ملموس وفق وتيرة معلومة من الكاتب، مما أدى إلى تغير في أحداث المسرحية، وصولاً للذروة فكان الحل في نهاية النص المسرحي.

مصادقية الشخصية وواقعيتها:

يعكس الكاتب فلسفته ورؤيته تجاه العالم، من خلال مكانته الاجتماعية والفكرية (٧)

والملاحظ على شخصيات إسماعيل عبد الله، في مسرحية (البوشية)، أنها تتلاءم مع الواقع المعاش في مجتمع القرية، فهي قابلة للتصديق تتسجم مع طبيعة البشر بعيداً عن تصوير القوى الغيبية، فالشخصيات الواردة في المسرحية، تسير حركتها في نمط عادي بعيد عن الخوارق، ومثال ذلك ظهور (حور) في مسرحية (حرب نعل) فهي رمز الأرض، استباحها (حوت) الشرير واعوانه، تلك الغارقة في الوحل، يمر عنها الجميع ما بين ساخط وساخر، فيظهر

الثائر حبيبها منقذاً لها فهو الوحيد الذي يزيل عنها الوحل ليحميها ولتحميه، وعندما تقبل بذلك تستعيد عزتها وكرامتها.

فالثورة هي القدرة على منح الإنسان خلاصه من خلالها، فنرى من خلال هذا المشهد صورة من صور المطالبة بالحرية من طرف شخصيات تتوق إلى نيل الحرية.

عناصر التشخيص:

الكاتب هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص، فيبث بوسائله الفنية الحياة فيها، ويحملها أفكاراً وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي، فهي ليست وجوداً واقعياً بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة، التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة والفعل، ويمكن تحديد التشخيص وفق مجموعتين من العناصر إحداها أساسية والأخرى ثانوية. (٨)

أولاً العناصر الأساسية:

١- التشخيص بالفعل:

الأفعال الصادرة من الشخصيات داخل النص المسرحي تحديداً، تحدد خفايا الشخصية ودوافعها للقيام بالفعل، ولأن جوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصيات المعنية ومشاعرها وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي، فالأفعال تترجم وظائف الشخصيات فالكاتب استطاع تفعيل شخصياته وفق الطباع والرغبات والمشاعر، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية. (٩)

فشخصيات إسماعيل عبد الله مفعمة بالحركة، والحيوية، فنجد أن المرأة في مسرحية (حاميتها حراميتها) حركتها حركة فاعلة مفعمة بالنشاط، مطالباً بالثورة بتحطيم وضعية الاستكانة والخضوع، فالأفعال الصادرة من المرأة تدل على الشموخ والعزة والأنفة، وتكشف لنا روح التحدي التي تتمتع بها المرأة وفقاً لحركتها، أما أفعال (حور) في مسرحية (حرب نعل)، والتي تسعى لتحطيم القيود وفك الأربطة، تنبؤ بأن شخصية حور ترفض كل أشكال التقييد والمراقبة.

٢- التشخيص بالفكر:

من حيث يريد المؤلف أن يبث أفكاراً في مجتمعه، فيتلبس الكاتب الشخصية ليكشف من خلالها أفكاره وآراءه من خلال التشخيص، فمن خلال هذه التقنية، يستطيع أن يكشف عن مكنونات الشخصية الداخلية وأفكارها (١٠)

وهذا يظهر في دعوة (حور) للحرية ورفض الظلم، وتحرير الأرض، ومساندة الفقراء، مما يظهر لنا أن مطالبتها بالتحرر من الظلم الواقع على المرأة ما هو إلا ترجمة لأفكار أراها الكاتب، فأسقطها على لسان شخصياته في المسرحية.

٣- التشخيص بالرأي الآخر:

توظيف فني للكشف عن الشخصية، من خلال آراء الشخصيات الأخرى، إن التشخيص بالرأي، هو محاولة إمطة اللثام عن شخصية ما، من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطابعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية (١١)

وهذا يظهر جلياً في رأي الكورس المؤيد لسلوكيات (جواهر) وإيضاح رأي أهل القرية منها، وهذا ما جاء على لسان الجوقة المقطع التالي:

المرأة: بوشية الزري؟ هذي من وين طلعتها؟ وشنو اللي جابها عندج اهني؟! كل الديرة اتعرف ان صاحبة هالبوشية جنية انتي من متى خاويتي الجن؟..

المرأة ٢: مامرت على هالديرة بوشية إبحلاوتها ودقتها.. ولا سحر الرقص اللي كانت ترقصه صاحبيتها.. كانت طرمة ماتتكلّم.. محد عرفها من اتكون.. وبعدين العارفين قالوا لنا إنها جنية.. لين اليوم انموت وانعرف منو صاحبة البوشية.

فبعد أن ظلمت (جواهر) من (حمود) الذي ألقى في نفسها جرحاً لا يندمل، واتهمها (حمود) بالراقصة الماجنة، ومطالبته بقتلها، يظهر رأي مخالف لكل الآراء، فرأي التأثير وبصيرته تجانب الخطأ، ولا تتماشى مع الآراء السائدة الجائرة بحق أي مظلوم، فالكورس لامس الجانب الإنساني لدى (جواهر).

تتجلى مظاهر قوة (جواهر) وعنادها في مطالبتها بحقها، وبأنها عصية على الكسر والهزيمة في مسرحية (البوشية)، بعد أن كسرت عزيمة (حمود) على مقاومتها، وأصابته بالهذيان يعترف (حمود) بقوة (جواهر) ويعبر عن رأيه بأنها امرأة لا تكسر.

ما في داخلها هو الحق، وصلابتها الداخلية، تجبر الجميع على أن يعترف بقوتها.

٤- التشخيص بالمظهر والإكسسوارات:

يكون من خلال معرفة شكل الشخصية من الخارج وبنيتها وقوامها، ومعرفة الطول والضخامة والنحافة ولون الشعر والعينين والندوب ونوع اللباس (١٢)

حيث يقول عواد علي: إنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب

المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص، فالتشخيص بالمظهر يعكس الحال الاجتماعية والنفسية للشخصية. (١٣)

تظهر (زهرة) في مسرحية (زهرة ومهرة) بزي فتاة لعوب لأغراء واغواء مندوب الحكومة، حتى تتمكن من الحصول على البيت، فالملابس تبين وظيفتها، والتي تؤدي بدورها إلى دلالة ممارسة الغواية.

أما مظهر (مهرة) ولباسها، يظهر لنا صورة الارملة الحزينة الفقيرة البائسة التي تستعطف مندوب الحكومة بالبكاء والنواح.

٥- التشخيص بالكلام والصوت:

عن طريق الصوت نستطيع تحديد مكونات الشخصية ووصفها، فمن خلال حدة الصوت وشدته أو عمقه، نميز الشخصيات بعضها عن بعض، فكلام الشخصية يعبر عما يجول في خاطرها ويجمد مشاعرها والمعاني المراد توصيلها (١٤)

فصوت (جواهر) في مسرحية (البوشية) يظهر لنا أنها منفعة، محرضة للثورة على الطبقية، ومساندة البسطاء، يعترئها الغضب عند نقطة التحول التي حدثت في حياة (غانم) عندما رفض الزواج منها.. وهذا مؤشر واضح على ضعف شخصيته أمام والده، وخاصة عندما طلب أن يكون زواجه من (جواهر) سرًا.

وفي المقابل ترفض جواهر ذلك، كما في المقطع الحوارى التالي:

جواهر: تبيني وتبي تتزوجني بالسر في ليلة ظلمة.. مستعزى مني.. ولا خايف من أبوك؟ فيتضح من خلال حدة صوتها الصرامة والجدية في التحريض لثورة الفقراء، ولوقف كافة أشكال الرضوخ للاحتلال والأنظمة المتخاذلة، صوت لا مجال فيه للتهاون أو الاستسلام للأمر الواقع.

٦- التشخيص بالمونولوج:

تقنية تكشف لنا عما يدور في نفس الشخصية، فتكشف عن أفكارها وأراءها ودوافعها الداخلية، فهي أكثر ما تقرب الشخصية للمتلقى، حين تصبح معرفة المتلقى لمشكلة الشخصية واضحة (١٥)

فمناجاة (جواهر) الذاتية تظهر لنا حزنها على (غانم)، وتصب غضبها تجاه (حمود)، وتظهر حالة القلق التي تعانيتها، وأنه لا أحد يدرك تضحياتها، فأصبح كل ما تسعى له وهم.

جواهر: عقب ما أرقصك أنا على حبال الموت.. ودفنة غنيمة الطاهرة.. أنا اللي بخليك تتمنى الموت وما تطوله اللي باقى من عمرك كله.. وها البوشية اللي بتكفني فيها.. ماني جواهر إذا ما خليتك تتبرقع فيها طول عمرك..... هذي بوشية الرقاصة اللي سحرت الديرة كلها إبرقصها.. هذي بوشية لولوة بنت جاسم بن عبد اللطيف الصّخي؟

وظف الكاتب اسماعيل عبد الله في مسرحياته كافة تقنيات التشخيص، فدلالات الشخصية في مسرحه متعددة، فقد رسم لنا الكاتب الشخصيات النسوية وفق ما يقتضيه الموضوع، وربطها ربطاً وثيقاً في سير الأحداث ونموها من بداية المسرحية لنهايتها، وبين لنا كافة هيئات المرأة في نصوصه المسرحية،

ومن أبرز صفات الشخصية النسوية في مسرح اسماعيل عبد الله، ان الكاتب قد انصرف إلى وصف شخصياته بشكل ظاهري وباطني، فعلى مستوى الوصف الظاهري قام بوصف الشكل الخارجي للشخصية بكافة أشكالها من نوع اللباس، والعلامات المميزة وغير ذلك، وغالباً ما يكون الوصف الظاهري في بداية ظهور الشخصية، أما على مستوى الوصف الباطني فقد وصف لنا الحالات النفسية من المشاعر والأحاسيس التي تسيطر على شخصياته في موقف ما، والتي تتغير حسب الظروف والمواقف المتحركة في الحال النفسية للشخصية.

ابعاد شخصية المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله:

أولاً - مسرحية (حرب نعل):

لا شك أن الظروف التي عاشها الخليج منذ الحرب العالمية الثانية، كانت مهياة لتقبل المسرح السياسي، الذي جاء لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية، من خلال ارتباطه بالأفكار التحررية، إذ مارس سياسة التحريض لتحقيق اليقظة الفكرية لدى المتلقي واستثارته، في سبيل تغيير الواقع الاجتماعي المزيف.

تندرج مسرحية حرب نعل لـ اسماعيل عبد الله ضمن هذا النوع من المسرح، حيث حاول الكاتب المسرحي التعبير عن الواقع السياسي العربي عامة، والخليجي على وجه الخصوص، جاعلاً من المرأة المتمثلة في حور- رمزا للثورة والعدالة،

عملت البنية النصية، على إحداث المتغيرات من خلال الفعل العاطفي والفكري، أكثر من الفعل الجسمي، من خلال شحنات التوتر التي كانت تتطور في كل مرة يتم استغلال الصيادين من شخصية (الحوت) الاستبدادية، ومن جهة أخرى، من الهجمات المستمرة من قبل الغزاة الذين يهاجمونهم، عبر صمت مريع من (الحوت) وأعوانه، فكانت تقنية القوى المتصارعة بين الصيادين من جهة، و(الحوت) والغزاة معا من جهة ثانية، تظل تدفع بالفعل إلى الأمام، إلى أن تنتهي بسيطرة الغزاة على أراضي ومجتمع الصيادين، لينتهي الصراع، ويظل الصراع القيمي، والاختيار الأخلاقي مشروعا لمجتمع الصيادين، رغم انهزامهم كقوة صغيرة، أمام قوى استعمارية كبرى.

فأكسبها بذلك بعدا سياسيا واجتماعيا وتاريخيا، كما أضفى على مسرحيته بعدا جماليا، وتجمل هذه الأبعاد فيما يلي:

١ - البعد السياسي:

شهدت الساحة السياسية العربية في القرن العشرين نوعا من الاستبداد وتضييق للحريات. فرأى اسماعيل عبد الله في المرأة (حور) المخلص الوحيد للأمة العربية من أزماتها، فأسند لها مهمة قيادة الشعب للتخلص من حالة القهر التي يعيشها، وظهر دورها التحريري حين طالبت الرعية بالمواجهة الحقيقية مع السلطة التي كانت بيد (حوت) الظالم المستبد، ومن خلال هذا يمكن تفكيك هذا البعد إلى قضيتين مهمتين هما:

١ - الاستبداد (الظلم):

تجسد الاستبداد من خلال شخصية (حوت) الذي يرفض الاستجابة لمطالب الشعب حور: استجب لمطالب الحق.

فأفكار (حوت) قائمة على القمع والتسلط، فهو لا يمنح لنفسه الفرصة للتفكير بشؤون الرعية، إذ انصرف إلى الاهتمام بشؤونه الخاصة، مفضلا المصلحة الذاتية على المصلحة العامة، ولتحقيق ذلك، عمل على اشغال الرعية بأمر أخرى بعيدة عن السياسة والحكم، وهذا ما شهدته الساحة السياسية العربية السنوات الماضية، فلم يكن لأحد أن يتدخل في قرارات السلطة، رغم أن هذه القرارات تخص كل فرد من المجتمع.

وتحدث الكاتب عن حاكم ظالم مستبد، لا يؤمن بالحوار أو مشورة شعبه في إصدار القوانين، وإنما يؤمن بسياسة السيف وقطع الرقاب.

حور: استجب للرعية واحكم بالعدل.

حوت: كيف؟ أنا لا أعرف كيف الحكم بالعدل.. عشت طول عمري أعرف أن الحكم بالسيف.

كما اتسم (حوت) بكل صفات الحاكم الخائن لوطنه، فقد كان متناقضا ومنافقا في أفعاله وأقواله.

فهو يدعو الله أن يعينه على ظلمه، من أجل الحفاظ على منصبه السياسي، كما أنه جعل السلطة والحكم وراثي، بدلا من حكم ديمقراطي يمنح الشعب حرية اختيار الشخص الذي يمثلته، ويرعى شؤونهم، ويحفظ له كرامته.



شبه اسماعيل عبد الله الحاكم الظالم بـ (حوت)، فهو ملك مستبد ظالم، يؤمن بالسيف لا بالحوار واستشارة شعبه، كما يعتبر رعيته غير واعية بما يدور في كواليس السياسة والسلطة، فصاغ حكمه وفقا لما يخدم مصالحه ويصون عرشه.

٢ - العدالة (الثورة):

لم يدم الوضع الذي فرضه (حوت) طويلا، إذ ظهر من تحدى هذا الملك ونظامه المستبد، إنها (حور) التي رأت أن مقاليد الأمور قد وضعت بيد من لا يستطيع أن يقوم بواجباته على أحسن وجه، فكان موقفها عدائيا من السلطة نتيجة لممارساته، الذي قررت تغييره لأنها كانت متيقنة أن تغييره سيغير من وضع شعبه.

كما قال عبد الرحمن الكواكبي: إن تغيير المجتمع يبدأ بتغيير الفرد. (١٦)

فقدمت له مجموعة من الدلائل تتحدث عن ظلمه واستبداده، للتعبير عن الأفكار التي تريد إيصالها.

لذا فكانت (حور) تمثل صورة العدالة عندما تطلب من (حوت) أن يرد المظالم الى أهلها، حتى لا يكون ظالما في قراراته.

ولم تفكر (حور) يوما في مظلمتها الشخصية، وإنما اعتبرت نفسها دوما واحدة من الرعية، إذ ربطت مصيرها بمصيرهم.

كما مثلت الضمير الصاحي، والإرادة الواعية، في تفعيل الإرادات المعطلة لدى الشعب، حين أدركت أن لا حل أمامها - عندما فشل الحوار - إلا الثورة، فلجأت لحثه (الشعب) على الثورة وتقديم النفس والنفيس في سبيل العيش الكريم.

إنها رمز الإنسان الواعي، والحاكم العادل الذي لطالما انتظرتة الشعوب العربية، **حيث يقول الكواكبي:** إن أفضل وسيلة لمقاومة الاستبداد وتمهيد الطريق لانتهائه النهائي هو خلق رأي عام متطور.

وهذا ما حققته (حور)، صحو ضمير الشعب الذي كان من نتائجه نجاحها في استرجاع ما ضاع من الرعية، وإرساء حكم أساسه العدل.

وبالتالي نجاح اسماعيل عبد الله من خلال مسرحيته في تعرية الواقع السياسي المرير الذي عاشه المجتمع في فترة زمنية معينة، حيث يرى في الثورة الحل الوحيد لتغيير هذا الواقع، **فيقول الكاتب المسرحي وليد عبد السلام:** إن المسرح أداة نضالية حينما يكون جماهيرياً، إذ يظهر دوره الهام في التوعية والتحريض والتعبئة الجماهيرية. (١٧)

وهكذا استطاع اسماعيل عبد الله أن يجعل من (حور)، تلك المرأة التي نجحت في تغيير الواقع السياسي العربي نحو الأفضل، فهي رمز الثورة والعدالة بالنسبة للفرد العربي، ويمكننا القول إن الكاتب تنبأ بسقوط النظام في الدول العربية.

البعد الاجتماعي:

حاول اسماعيل عبد الله من خلال مسرحيته الكشف عن واقع المجتمع العربي عبر مستويين، الطبقة الاجتماعية وما نتج عنها من صراعات وتخلف، والمستوى الثاني، يتمثل في الوعي الاجتماعي الذي يسعى إلى تغيير هذا الواقع المرير نحو واقع جديد، الكل فيه متساوون.

١ - الطبقة الاجتماعية:

تشكلت هذه الطبقة نتيجة النظام المستبد الظالم الذي كرسه (حوت) لسنوات طويلة، حيث حرص على تحقيق مصالحه الشخصية، وتعزيز مكانته على حساب مصالح الرعية، التي عاشت تحت وطأة الفقر والتهميش، وبالتالي ينقسم المجتمع إلى طبقتين متناقضتين:

طبقة راقية حاكمة يمثلها (حوت) وحاشيته، وطبقة معدمة يمثلها الشعب.

وتتجلى الطبقة أيضاً من خلال النوخدة (الحوت) يتهم الناس البسطاء في المدينة بأكل السمك الذي يصيده من البحر، علماً أنه جوع الناس وحرّم عليهم الصيد، وعندما كشفوا خدعته

اخترع عدوا وهي القطاوة بأكل سمكه، مع انه غريب ان القطاوة تأكل السمك وتترك الأشواك.

هذا (الحوت)، يطالب اهل قريته بأن يحاربوا القطاوة التي تأكل السمك ب النعال، مدعيا هو ومساعدته أن النعل سلاح فتاك يخيف القطط، لقد استطاع اسماعيل عبد الله أن يصور لنا وضع المجتمع العربي الذي عانى الطبقة سنوات ماضية، والتي كانت سببا في تخلفه وعدم تقدمه، ونشوب الصراع بين الطبقات وسيطرة الطبقة الحاكمة على عامة الشعب.



٢- الوعي الاجتماعي:

لم يدم هذا الوضع طويلا، فسرعان ما تظن الشعب لظلم الطبقة الحاكمة، وأدرك أن حقوقه سلبت منه، فقرر الثورة على هذا الوضع المريع، حيث كانت (حور) المدبرة لهذا الثورة، فهي تعد الأكثر وعيا بينهم، كما أنها شخصية ثورية في أفكارها وطموحاتها.

أثبتت (حور) للشعب أن أفضل سلاح لتغيير الواقع الاجتماعي المريع، هو الثورة.

مثلت (حور) الوعي والمخلص الاجتماعي للشعوب العربية، فكانت سببا في يقظة الشعب وخروجه من صمته، الذي لم يتقبله (حوت) واعتبره انسلاخا عن الوطنية وخيانة للوطن.

قدم لنا اسماعيل عبد الله مجتمعاً عربياً عانى الظلم والاستبداد، نتيجة سياسة الحكام الأنانية، لكن هذا المجتمع أدرك واقعه وعزم على تغييره نحو الأحسن، ويعود الفضل في هذا إلى المرأة.

والقاري منذ البداية يحس أن هذا الصراع هو معاناة المرأة سواء مع الرجل أو مع الزمن أو مع المعتقدات أو التقاليد الخاطئة التي تعيشها في المجتمع. إننا نلاحظ ومن خلال تلك اللوحات الوصفية والسردية أن التطور في أحداث المسرحية هو تطور زمني وليس تطوراً معتمداً على الحدث فهناك زمن في المسرحية بتطور وينتهي بشكل مفتوح .

البعد التاريخي:

إن الأوضاع السياسية التي عاشها الوطن العربي منذ الستينات، ككبتة فلسطين، وفساد الحكم، والصراع العربي الإسرائيلي، وتغيير صورة الحكم، وغيرها من الحركات السياسية التي غمرت حياتنا، وما ارتبط بها من قضايا اجتماعية، كالدعوة إلى العدالة الاجتماعية وغيرها، كانت مناخاً طيباً للتعبير الدرامي من خلال السياسة.(١٨)

فالنص الدرامي، الذي كتبه إسماعيل عبد الله، طرح فضاء مجتمع الصيادين، وخلع عليه عناصر جمالية من الموروث الشعبي الإماراتي، وجاء مفعماً بالشخص الحية، والفعل، والتوتر، وبالحوار الفاضح للاستبداد والظلم، والمتضمن الصراع في آلية بنائه.

من خلال البناء العميق؛ فطرحته الأبنية المضمرة للمسرحية في هجائها المقيت لسلطات وهيئات النظام العربي الرسمي، الواقع في استعباد شعوبها، وعدم احترام حقوقها، والتفريط بمقدراتها وثرواتها الباطنية والمالية، بل أن هذه الأبنية، وضعت علامات استفهام كبيرة، على صمت وتواطئ أقسام من هذا النظام العربي الرسمي، على ضياع أراضي وحقوق هذه الشعوب.

وفي ظل هذه السلطة القمعية، لم يجد الكاتب اسماعيل عبد الله أمامه، سوى اللجوء إلى التراث التاريخي، فوجد في أسطورة (النواخذة) الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا الواقع الفاسد، حيث تجلت هذه الأسطورة من خلال أسماء بطلي المسرحية (حور) و (حوت)، وقد بدل الكاتب في هذه الأسطورة، حيث جعلها تتماشى مع الأوضاع التي حاول عرضها وعلاجها، وهكذا استطاع أن يمزج بين النص التراثي القديم وما يحدث في الساحة العربية. فقد تعمق النص الذي يحمل بين طياته العديد من القضايا السياسية التي يعاني منها الخليج والوطن العربي في ظل المتغيرات التي تحدث حالياً، فقدم رؤيته بشكل نمطي دون أن يقرأ

ما بين السطور لما يعنيه مؤلف المسرحية اسماعيل عبد الله من هذه الحرب وسلاحها الفتاك النعل.



الشخصيات:

الشخصية تنظيم ديناميكي متكامل، بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية، تتجمد بسلوكها في الأحداث وبما يميزها اجتماعيا وفكريا وسياسيا، وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بينتيها الداخلية والخارجية. (١٩)

فالشخصية المسرحية هي الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على خشبة المسرح في صورة الممثلين.

وشخصيات مسرحية (حرب النعل) (حور) و (غيث) و (الصنقل) و (حوت)

إذ سنحاول دراسة الشخصيات من خلال ثلاثة أبعاد: البعد الفسيولوجي، البعد النفسي والبعد الاجتماعي.

البعد الفسيولوجي:

هو البعد المادي الذي يعني المظهر الخارجي للشخصية (٢٠)

وصفت (حور) بجمال المظهر، ومن أمثلة ذلك وصف جسدها بالطراوة.

بينما لم يرد وصف لهيئة (حوت) في المسرحية. حيث حرص اسماعيل عبد الله على تجريد شخصية (الحوت) من أي سمات شخصية، إضافة إلى تجريد كل من الزمان والمكان، ليجعله يسبح في فضاء غير منتمٍ، يقبل كافة مناطق الإسقاط.

البعد النفسي:

(حور) طموحة غير راضية عن نظام حكم (حوت) الظالم المستبد، فكانت بمثابة ناقوس الخطر لـ (حوت) من عقدة الظلم، والتي خاضت صراعا من أجل إعلاء قيم العدالة والحرية، كما اتسمت بصفتي الصبر والشجاعة حينما حاولت الانتقام من (حوت) وممارسة دورها التحريضي للثورة على الواقع ونظام الحكم.

حور: صبرت عليك حتى اشتكى مني الصبر.

كما تؤمن (حور) بالثورة، لأنها تعتبرها الحل الوحيد لاسترجاع حقوقها وحقوق الرعية.

البعد الاجتماعي:

من الواضح أن للمجتمع تأثير في تشكيل سلوك الأفراد، وهذا نتيجة تأثير وتأثير الفرد في المجتمع الذي يعيش فيه. (٢١)

تعتبر (حور) ذات مكانة اجتماعية مرموقة باعتبارها حفيدة لجد من الاجلاء، وقد ظهر انتمائها للطبقة الفقيرة، من خلال وقوفها ضمن محور الرعية، ونتيجة لظهورها بصفاتها القيادية في المجتمع الفقير، كما تشكلت حالة التمرد في سلوكها الرافض للوضع الاجتماعي السائد، وعرفت (حور) أيضا بثقافتها الواسعة واطلاعها على كتب التاريخ وتراث الأجداد.

أما شخصية (حوت) فقد جاءت مترفة اجتماعيا، بعكس الواقع الحقيقي لأفراد الرعية، فهو الحاكم، وقد بنى علاقاته الاجتماعية طبقا لما يحقق له الفائدة كعلاقته مع الوكيل وباقي اتباعه كما أنه لا يؤمن بالتاريخ وتراث الأجداد.

إذن اكتف المؤلف اسماعيل عبد الله بإظهار صورة الحاكم والجلاد، والتي تظهر من خلال شخص واحد هو (حوت)، والشخصية التي تناقضه والمتمثلة في (حور).

(حرب النعل) مسرحية عميق وملينة بالإسقاطات السياسية والاجتماعية، عملت على تكوين رسالة مناهضة لواقع الظلم والتفرقة، رسالة تنشد الحب والجمال.

دانت في فضائها الرمزية، استبداد النظام العربي الرسمي، وبشرت في أفوله الأكيد، كما عرت مسألة هدره لخيرات شعوبه.

ثانيا - مسرحية (البوشية):

استوحى اسماعيل عبد الله هذه المسرحية من التراث، فالمتابع لنص مسرحية (البوشية)، يجده يتسم بالحس الشعري الغنائي الشعبي المستوحى من التراث الخليجي.

ويتضح ذلك من أحداثه المسرحية وشخصياته التي تنتمي إلى حقبة أربعينيات القرن الماضي. أن نص (البوشية)، يفتح على كثير من الأسئلة، وبالتالي يمكن تناوله من زوايا مختلفة كثيرة. حيث يغلب عليه الشاعرية والمفردات ذات الدلالة المختلفة، ولذلك سنتوقف عند أبعاد هذه المسرحية.

١ - البعد السياسي:

يتواءم النص في مجرياته مع قضايا المجتمعات والعنصرية وقضايا العشق الممنوع، ليخلق بنص عبد الله الشاعري في الفضاء المسرحي، لاعباً فيه على وتر العاطفة، حافراً في ذاكرة المكان، من خلال خطابات نفسية واجتماعية عديدة، حيث ان اللغة عند اسماعيل عبد الله متميزة، والقوة في النص كانت عبارة عن صراع قوى اجتماعية. وكأنه صراع أجيال إلى جانب الصراع الطبقي.

اضافة إلى منح اسماعيل عبد الله للمرأة والموقف السياسي مساحة إضافية، شهدت تحولات الشخصية نحو العقلية الاستبدادية وانتصار المرأة في النهاية.



٢- البعد الاجتماعي:

عالج المؤلف اسماعيل عبد الله موضوعًا يتحدث عن حب الشاب الغني للفتاة الفقيرة، التي كانت تبحث عن الحب المستحيل.

وعلى الرغم أنها قصة بسيطة استهلكت مرارًا وتكرارًا في الكثير من الأعمال الدرامية والمسرحية، إلا أن هذا النص قدمها بأسلوب جديد، حيث صورت لنا المسرحية أيضا الوضع الاجتماعي الذي تعيشه طبقة النبلاء.



فقد ركز النص على الصراع الذي يدور بين الطبقة الأدنى التي تنتمي اليها الفتاة (جواهر)، وبين والد (غانم) والذي سيحارب جواهر، ويعرض شخصها للإهانة بشكل فاضح ومكشوف. كما عايش المشاهد التردد لدى شخصية (غانم)، بينما جواهر لم تستسلم وظلت ترزح تحت وطأة الألم. في الوقت الذي خذلها (غانم) فيه، عندما تحول إلى شخصية ضعيفة، حيث طلب منها إلا تخبر والده بطبيعة العلاقة بينهما، عندئذ أنهار نموذج العاشق المحب أمام عيني (جواهر)، والذي كان من المفترض أن يضحى بالنفيس والغالي من أجل الاقتران بها، كما يزعم في عودته السابقة.. ويمكن الاستشهاد بالمقطع الآتي:

غانم: تكفين.. أبوس إريولج.. اشتري عمرج وعمرى يا بنت الناس.. ودوري لي على مكان وخشيني..

جواهر: إنت إشقاع اتسوي؟ إشقاع اتقول؟ مكان أخشك فيه ليش؟

وتتكشف شخصية (غانم) بشكل كبير عندما وقف أمام والده ويدخل في صراع، حيث علت نبرة الأب وتزايد طغيانه، مقابل ضعف شخصية ابنه وتردده أمامه:

حمود: إحنا أسياد وأسود.. والأسد ايموت من الجوع لكن ما ياكل بايت ومهبوش يا ولد حمود بن غانم.. اللي كل حرف من اسمه ينطق صخر... حمود بن غانم اللي أبوه غانم بن خالد بن حمود الذيب.. وأمه لولوه بنت جاسم بن عبد اللطيف الصّخي.. سلسلة أجداد وعمام وخوال

ومن الملاحظ من خلال الحوار السابق تفاخر الأب بحسبه ونسبه، لذلك نجده يذكر بنسب العائلة بصورة مستمرة، لكيلا يتزوج ابنه بامرأة تنتمي إلى عائلة دون المستوى.

ولقد استخدم الأب أساليب عديدة لإقناع (غانم) بعدم الزواج من (جواهر)، كونها لا تتناسب مع وضعه الاجتماعي، فلو تزوجها ستقل مكانته في المجتمع ويسخر الناس منه:

حمود: في هذي غلبتيني.. كلامج صحيح.. مايجوز.. باجر الناس إشبيقولون؟! بيقولون غانم.. نزل نفسه ووصّخ اسمه.. ودخل بريوله ماخور الفسق والفجور.. وشارك في فساد.. بس بعد الناس بيقدرّون .

ويدخل والد (غانم) في صراع جدلي ساخر ولاذع مع (جواهر)، مهددا إياها بأن لا تحلم بالزواج من ولده، فهي لا تناسبه:

حمود: صدقتي.. رحم الله امرئ عرف قدر نفسه.. أشكالكم من وين ايعرفون السّنع... وإذا ناسيه.. يالله يا شاطرة.. هزي خصرج.. ورقصي عودج الميال على دقة الطار.. ورجبي بالريابيل



الشخصيات:

سنحاول دراسة الشخصيات التي ساهمت في تطوير حبكة المسرحية، انطلاقاً من الأبعاد التالية: البعد الفسيولوجي، البعد النفسي والبعد الاجتماعي.

١ - البعد الفسيولوجي:

جواهر: المحور الأساسي في المسرحية شابة في العقد الثالث من عمرها، حسناء جميلة المظهر وأنيقة وامرأة مكتملة الأوصاف.

غانم: جواهر ليست بالفتاة الرعناء، ولا بالبنت اليافعة، إنها المرأة المكتملة غانم: (شخصية رئيسية) في نحو الخامسة والثلاثين من عمره من أثرياء القرية فمن البديهي أن يكون مظهره فخماً.

٢ - البعد النفسي:

يظهر تردد (غانم) تجاه (جواهر)، رغم أنه في البداية كان شديد الميل لها:
غانم: يا ناس يا عالم اسمعوا واشهدوا.. غانم ولد حمود بن غانم ايجب جواهر وعایش علشانها.. اسمعوا واشهدوا.. اسمعوا واشهدوا غانم ولد حمود بن غانم رهن عمره وقلبه واسمه في ايدين جواهر لأنه إيموت فيها وفي الأرض اللي تمشي عليها هذا أنا أذنت في خرابه والناس سمعوني.. غانم: أحجج... وردّي لقلبي الروح... إتحينني يا الشاعرة؟
غانم: قلنا يا الشاعرة...

جواهر: لاجلك ترخص النفس

وهناك نقطة تحول حدثت في حياة غانم، عندما رفض الزواج بجواهر.. وهذا مؤشر واضح على ضعف شخصيته أمام والده، وخاصة عندما طلب أن يكون زواجه من جواهر سرّاً.

وفي المقابل ترفض جواهر ذلك، كما في المقطع الحواري التالي:

جواهر: تبيني وتبي تتزوجني بالسر في ليلة ظلمة.. مستعري مني.. ولاّ خايف من أبوك؟

جـ- البعد الاجتماعي:

ونقصد به: المحيط الذي نشأ الشخص فيه، والطبقة التي ينتمي إليها بالعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين والمذهب الذي يتقنه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها، فإن لكل ذلك أثراً في تكوينه. (٢٢)

وبالنسبة لبناء الشخصيات، فقد اتسمت (جواهر) في البداية بقوة شخصيتها، واتضح ذلك من خلال مواقفها تجاه (غانم) ووالده (حمود)، حيث برز اعتزازها بنفسها وثقتها العالية، رغم انتمائها لطبقة فقيرة قد يحتقرها الآخرون وينظرون إليها نظرة دونية:

جواهر: اللي بيينا عيّت النفس تبغيه... واللي نبينه عيّا البخت لا يجيبه

المرأة: أشري برموشج وبتلاقين اللي متشفقين على رضاج وقربج أكبرها وأسمنها...

جواهر: أنا شنو لي عندكم؟

أحدهم: لبّيه يا الغالية.. نفديج بالغالي.. أرواحنا قبل ارقابنا.. وزنودنا دليل أفعالنا..

جواهر: لا خلاني منكم.. خلوني بروحي .

حظيت المرأة ومازالت تحظى بمكانة في الثقافة العربية، ورغم الاهتمام الكبير الذي حظيت به عبر العصور المختلفة، إلا أنها ستظل حقلاً مفتوحاً للكتابة، وميداناً رحباً للإبداع، فقد استطاعت تمثيل القضايا التي تشغل العالم بأسره.

إن المتمعن في مفردات نص مسرحية (البوشية)، يجد أنه يحمل أبعاداً أخلاقية يصعب تجاوزها، وليس ذلك نتيجة تدني المستوى المادي (الفقر) فحسب، ولكن على اعتبار أن من يمتن الرقص يعتبر أدنى طبقات المجتمع - من ناحية أخلاقية.

ومن ناحية أخرى، فإن الموضوع لم يستطع الحفاظ على واقعيته، حيث سرعان ما طغت روح الفن على الواقع، لتتجاوز البعد الطبقي الذي كرسه المؤلف منذ المشاهد الأولى.

ثالثاً: مسرحية زهرة ومهرة:

تدور مسرحية (زهرة ومهرة) حول شخصيتين هما أرملة مسنة (مهرة)، وأرملة شابة (زهرة)، مع شخصية المندوب الحكومي، الذي يقدم تقريراً عن منزل الأرملتين، وإمكانية استحقاقهما لمنح البيوت الشعبية، فتحاول الأرملتان التقرب منه وكسب وده، كل على طريقته وحسب عناصر الجذب لديه، لكنه يقم الأمور الشخصية في تقريره.

في مسرحية (زهرة ومهرة) تولدت الفكرة في عقل إسماعيل عبد الله، من الواقع المعاش مرتبطة ومتصيرة من كينونة الواقع الاجتماعي الآني والمعاصر، وما فرضته تحديات العولمة من تقسيم، وما ولّدت الحياة من نزعة نحو الاستغلال بشتى السبل الممكنة،

من هنا جاءت الفكرة التي طرحت موضوع البيوت الشعبية وتوزيعها على مستحقيها، من خلال ثلاث شخصيات، (زهرة) و(مهرة)، الواقعتين تحت تأثير شخصية (كعبوس) مندوب الحكومة الذي جاء ليوزع تلك البيوت، فتفاعلت القضية مع موقف إسماعيل عبد الله منها، في ظل توجهه نحو الإنسان وإنسانيته في مجمل القضايا التي طرحها عبر مسرحياته.

فاتخذ إسماعيل في هذه القضية، موقفاً مؤيداً وناصرأً لشخصيتي (زهرة ومهرة)، نتج عن ذلك صراع ناشئ بين القطبين المتعاكسين في النص، عبر اللغة الناقلة للرسالة التي أراد إيصالها المؤلف، بالإضافة الى الارشادات النصية التي تمثل النص المرافق في مستوى رابع، لتشكل لغة النص البصرية التي تكمل لغة النص المكتوب، بعد ان حملت الرسالة نفسها ووصلت بالخطاب النصي الى الاكتمال .

البعد الاجتماعي:

تدور أحداث مسرحية (زهرة ومهرة) في أحد المجتمعات الخليجية، أو ربما العربية، التي فضل اسماعيل عبد الله عدم تحديد أو حتى الإشارة إلى الواقع المكاني الذي تدور فيه الأحداث، رغبة منه في تحقيق تعميم أكبر واشمل لقضية النص، رغم الحفاظ على اللهجة الإماراتية أثناء تحاور الشخصيات.

من منطلق الغاية تبرر الوسيلة، لاسيما عندما لا يملك صاحب الغاية الحيلة أو الوسيلة التي تساعد على تحقيق غايته، ولكن أن تفقد رجولتك، أو حتى تفكر لمجرد التفكير في أن تتحول من جنس إلى آخر لتستر عورات من تحب، فهي مسألة خطيرة تستوجب الوقوف مطولاً عند مسببات ذلك التحول.

وتكشف احداث المسرحية عن قضايا اجتماعية خطيرة منها، هجران العائلات لمنازلها بعد حصولها على المنح السكنية وتأجيرها للعزاب، وما يمكن أن يتبع ذلك من انتشار الجرائم

وأهمها الاغتصاب والسرقة، إضافة إلى قضية الوساطة التي تلعب دوراً كبيراً في تحديد مصائر المحتاجين، خصوصاً عندما تمنح صلاحيات لموظفين غير أكفاء فيستغلونها ويقفون حاجزاً أمام مصالح الناس.

وتمت صياغة النص بأسلوب كوميدي اجتماعي، يذهب إلى الرمزية، ويلعب على العامل النفسي، من خلال طرح قضية الظلم الاجتماعي والفساد الإداري في الدوائر الحكومية.

وتتطلق المسرحية مع مشهد شبيه بحرب القذور الأواني المنزلية المتطايرة، وصراع نساء لا يخلو من السباب والشتائم المتبادلة بين الأطراف المتعاركة، ليجد القاري نفسه حائراً في تحديد هوية الأصوات النسائية، وماهية العلاقة التي تربط بين أفرادها، خصوصاً في وجود مساحة من الصمت، خاصة بشخصية رجل مستقل بهدوء وسط القذور والأواني المتناثرة والمتطايرة على مقربة منه وكأنه اعتاد المشهد.

وبعد المشهد الاستهلاكي الافتتاحي يتبين للقارئ شخصية السيدتين اللتين كانتا تتبادلان السباب، وتظهر الأرملة المسنة (مهرة)، والأرملة الشابة (زهرة)، ومندوب الحكومة (كعبوس)، الذي يفترض أن يقدم تقريراً حقيقياً عن منزل كل من الأرملتين، وبيان مدى استحقاقهما منح البيوت الشعبية.

تحاول الأرملتان كسب ود مندوب الحكومة، على اعتبار أن مصيرهما بيده، ومعلق بذلك التقرير الذي يفترض أن يكتبه بحيادية، وبحسب الحالة الاجتماعية وتطابق شروط المعايينة، إلا أن المندوب لا ينفك عن ابتزاز الأرملتين مقحماً التقرير والبيوت في مسائل شخصية، فالأرملة الشابة (زهرة) تسعى إلى إغوائه بشبابها لدرجة أنها تعتزم الزواج به بمجرد حصولها على منحة بيت الحكومة، أما الأرملة المسنة تستغل ضعفها، وقلة حيلتها فتحرص على استعطافه بالبكاء والنواح.

وبهذه الحبكة القوية القائمة على اختفاء شخصيتين ذكرية خلف ثياب ورداء امرأتين حتى يتمكنوا من الحصول على بيت من الحكومة، كونهم أرملتين لا حول لهم ولا قوة.

كان الخطاب النصي قائماً على تيمة الغاية تبرر الوسيلة، ومن خلال براعة الطرح الدرامي لاسماعيل عبد الله، جعلنا نصدق بأننا نتابع حكاية أرامل جار عليهن الزمن، فكرهنا من لهن ظلم وضحكنا من الألم، وشد المؤلف الإيقاع بشكل متواتر للنص، فلم نشعر بأي لحظة ملل أو ترهل في الإيقاع، فقد كانت فكرة المسرحية القائمة على لعبة اختفاء الجسد الذكوري، بقلب

الجسد الأنثوي وان هذان الرجلان أصبحا نساء، لهم غاية واحدة وهي الحصول على بيت من الدولة وليس لغياب العنصر النسائي وبذلك استردت الفكرة لمنطقيتها.

ولكن كيف سيتقبلونها هما حينما يكتشفوا إن الدولة ومندوبها فاسد، وإنها ولا تعطي ولا تعطف على الضعفاء والمحتاجين إلا بثمن، وقد يكون ذلك الثمن ارتهان حياة زهرة وزواجها من المندوب، مقابل الحصول على البيت، وهنا ذروة عقد العمل فتوافق زهرة على الزواج من المندوب مقابل منحها البيت، ويتم الاتفاق فيشترط المندوب ان توقع (زهرة) على وصل بمليون ريال في حال إخلالها بالاتفاق، فتوقع ولكنها تأخذ الأوراق منه بالقوة، فينشرب شجار بينهم فتسقط الباروكة من على راس (زهرة) فيكشف جنسه الحقيقي إنها رجل.

وفي خضم سرد معاناته تدخل (مهرة) غير مستغربة مما حصل لـ (زهرة) فتخلع باروكتها فتكشف أنها أيضا رجل مسن أنهكه الزمن، وينتظر الحصول على بيت يأويه، وانه بهذا قد استنفذ كل الحيل. فكلاهما يتقنعان خلف شخصيات أنثوية من أجل المطالبة بحقوقهما. وبهذا المعنى يطرح اسماعيل عبد الله سؤالاً كبيراً فحواه: لماذا وصلنا إلى هذه الدرجة من التقمص، والتحول إلى شخصية أخرى من أجل الحصول على الحقوق التي نريدها؟

تعد المسرحية كوميديا سوداء تعتمد على مبدأ المضحك المبكي في الوقت نفسه، إذ تقدم الشخصيات الثلاثة مفارقات تمس المشاعر الانسانية لدى المتلقي، لاسيما في وجود حقوق مسلوبة واحتياجات تبرر الوسيلة للوصول إليها، وإن كان من تلك الوسائل الاستغناء عن الرجل.



الشخصيات:

البعد النفسي:

شخصية (مهرة) الارملة العجوز، تظهر في صراع الضمير، بينها وبين شخصيتها الحقيقية، محمود الرجل الذي اختفى طوال السنوات خلف شخصية (مهرة)، ليتمكن من الحصول على بيت حكومي يؤويه وأسرته، وذلك من خلال سرد معاناتها التي دفعتها لانتحال شخصية أرملة وهو رجل حقيقي، إذ إنه طوال ٢٠ سنة يحاول الحصول على منحة بيت حكومي، عوضاً عن منزل والدته التي آوته وأطفاله حتى كبروا وباتوا يعيرونه، بأنه لم يتمكن من شراء منزل بدلاً من بيت والدته المتهالك، حتى جاء اليوم الذي سقط سقف المنزل وردم والدتها، فقد عانت (مهرة) او محمود وتجربت أنواع العذاب، عندما تعرضت ابنته الصغيرة للاغتصاب على يد عزاب يقطنون منطقتهم.

البعد الاجتماعي:

هاتان الشخصيتان تجدهما في أي مكان، وربما تكون فكرة التقمص، هي فكرة رمزية تهدف لتمرير هدف ما، عبر طرح أكثر من سؤال، فمن حق المتلقي أن يستنتج جملة من الافتراضات التي يمكن صياغتها وفق مبررات كثيرة، هل الشخصيتان صاحبتا حق؟ هل هما مذنبتان؟ هل هما ضحيتا المجتمع؟ أم أنهما من جعلتا من نفسيهما ضحايا؟

ومثل هذه الأسئلة من وجهة نظر اسماعيل عبد الله تجعل فضاء المسرحية مفتوحاً على كل الاحتمالات، كما أن في العمل شخصية ثالثة واضحة تمارس نوعاً من الاستغلال الاجتماعي، هذه الشخصية تقوم بما يشبه النصب واستغلال وضع الأرامل مقابل التكسب المادي.

رابعاً: مسرحية شوارع خلفية.

جاءت مسرحية شوارع خلفية، تحمل العديد من الرؤى الفكرية والفلسفية العميقة، والمواقف الإنسانية، والإشارات النقدية مع لغة شاعرية، وحفلت بالصور المشهدية والإحالات والرموز، وغاصت داخل الحالات النفسية.

فقد كانت الاحداث، لوحة تشكيلية حافلة بألوان متباينة وخطوطاً متعددة، تعكس التناقض لدى الإنسان؛ حيث يغوص عميقاً داخل النفس البشرية ليرصد ذلك التباين.

تدور قصة العمل، حول الصراع الأزلي والدائم بين الخير والشر، الأرواح الطيبة والشريرة، وحب النفس الإنسانية للسيطرة والنفوذ للسلطة، ويرصد النزعة الأنانية لدى البشر وسعي بعضهم المحموم نحو تملك الآخرين واستعبادهم وإذلالهم.

يتابع المتلقي في المسرحية، عذابات فتيات يعملن في مجال الرقص الاستعراضى، الباليه، ويتعرضن للتحرش من قبل الممرن، الذي يريد أن يفرض عليهن سيطرته، فالنص يناقش ضمن دلالاته العديدة، مسألة الهيمنة الذكورية وسعي النساء نحو التحرر والانعتاق والاستقلال بذواتهن، ليدفعن لقاء ذلك أثماً باهظة ومحاصرة لا تكاد تنتهي من قبل المجتمع، الذي يشكل سلطة يراقب عبره المرأة ويحاصرها بأدوات اجتماعية معينة مثل العادات والتقاليد.

من خلال التيمة الاساسية للمسرحية، نرصد شخصية المرأة من الناحية الاجتماعية في هذه المسرحية، وبما أن النساء كثيرات، فلا بد أن الشخصيات تتعدد في المسرحية بتعدد فتيات الفرقة الاستعراضية، تتمظهر منهم بطلة المسرحية، التي تحمل لواء الرفض والتمرد، ومجابهة خضوع زميلاتهما، ويعد ذلك الاختلاف والتميز الوحيد لها، رغم أن ما يجمعهن من صفات اشتراكهن فيها، ومنها أبرز ما يجب ذكره من الناحية الثقافية.

فكلهن مثقفات حظين بدرجة محترمة من العلم والفن؛ لأنهن جامعات يمتلكن إحساساً مرفهاً، فقد جعلهن الكاتب متذوقات للأدب والرسم والمسرح بكافة فنونه.

وتجدر الإشارة إلى أن النساء في هذه المسرحية لهن وجهات نظر عن العشرية السوداء التي مرت بها البلاد العربية فهن يتحدثن عن بعض المثقفين ورجال المسرح الذين اغتالهم يد الإرهاب.

البعد الفسيولوجي لشخصيات مسرحية شوارع خلفية.

١- الحكم على المظاهر:

لطالما أخذنا انطباعاً أولياً عن أشخاص لمجرد النظر إليهم عن بعد دون سابق معرفة، فلا يمكن أن ننكر ما للمظهر من دور في الكشف عن خبايا النفس والفكر والمكانة الاجتماعية. حيث نميز من خلال المظهر الخارجي، المتحررة من المحافظة، الريفية من المدنية، الجذابة من الدميمة، الغنية من الفقيرة، وغيرها. (٢٣)

فالجوهر يتجلى في المظهر وقد يفصح هذا الأخير ما يريد صاحبه كتمه.

وإذا عدنا إلى القرآن الكريم وجدنا قوله تعالى: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللَّهِ وَالَّذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلَى الْكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلًا مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِمْ مِمَّنْ أَثَرُ السُّجُودِ﴾ (٦) الفتح، الآية ٢٩

فالجانب الفسيولوجي إذن مهم في المساعدة على فهم كل ما يتعلق بأي شخصية، خاصة إذا تعلق الأمر بدراسة التمثيل المادي الفسيولوجي للمرأة في مسرحية منطوية على قضية من قضايا المرأة. (٢٤)

فالمتمصفح لمسرحية (شوارع خلفية) لـ اسماعيل عبد الله، يسجل حضوراً شبه تام لبنات الفرقة الاستعراضية في حين لم يحضر العنصر الذكوري إلا لتحقيق المجابهة والصراع مع المرأة.

ولهذا من المتوقع أن يجد القارئ تصويراً فسيولوجياً للواتي كن يتحاورن، سواء كان هذا التصوير عاماً أو دقيقاً، مهتماً بالتفاصيل، خاصة إذا تعلق الأمر بخريجات الجامعة ربطت ظروف الحياة بعضهن بالعمل ضمن فرقة تقدم فناً راقياً.



٢- عدم الاهتمام بالمظاهر في المسرحية:

لكن الغريب في الأمر - وبعد بحثنا في صفحات المسرحية- لم نعثر على أي تصوير فسيولوجي لأية امرأة ممن ذكرن لا من قريب ولا من بعيد، هذا إذا استثنينا إحدى فتيات الفرقة لحظة صدمتها من مراودة مدرب الرقصات لها عن نفسها.

فمن خلال هذا، يتبين أنها كانت خائفة، وكلماتها ذات دلالات توحى بعدم تفاؤلها بالتحاقها بالفرقة الاستعراضية.

فسن البنت تسعة عشر عاما، وهذا ما يحيلنا إلى تصور ذي خطوط عريضة حول فتاة في ريعان الشباب، فهي أنثى لم تبلغ العشرين بعد.

لكن الصورة غير واضحة المعالم، فلا فكرة يقدمها الكاتب عن الملابس أو القدر أو لون البشرة أو ملامح الوجه، شأنها في ذلك شأن بقية الفتيات الحاضرات في النص المسرحي.

فالظاهر أن البطلة، بالإضافة إلى ما تميزت به من رزانة وهذوء، فهي جميلة الشكل، لأن التي وصفها بالرزانة زميلاتها في الفرقة، أما الذي وصفها بالجمال، فهو المدرب الذي لا تربطهما علاقة، ولا يعرفها شخصيا، لذلك كل ما يستطيع أن يحكم عليه مظهرها فقط، رغم ذلك كانت عواطفه سلبية ضدها.

هذا كل ما يتعلق بجميع الشخصيات النسائية بالمسرحية، فلا تصوير مادي لهما في هذه المسرحية البتة. رغم أنهن الشخصيات المحوريات اللاتي شكلنا حضورا قويا بخلاف البقية.

وفي آخر المسرحية، تتصاعد وتتأزم شخصية البطلة، لتزد إهانة ذلك الرمز الذكوري المستبشع للنساء، فقد كثر أمثاله عبر الواقع المعاش ماضيه وحاضره.

بغض النظر عن رأي البطلة وموقفها من المنتقدين لها ماديا عبر زميلاتها في الفرقة، ومعنويا عبر العادات والتقاليد، إلا أن الذي يهمننا، الصورة التي قدمها بها اسماعيل عبد الله، وبالعودة إلى النص، نجد أن البطلة احتاجت إلى من تشكو إليه مأساتها، عندما أرادت أن تظهر موقفها، وهذا له معنى كبير، فقد تعتمد الكاتب أن يجعل المرأة الجامعية المثقفة التي تمتلئ فنا راقيا، ذات المواقف وصاحبة القرارات، تحتاج إلى سند متين يدعمها حتى تبدي رأيها، وتدافع عن نفسها وكل النساء المشاركات في الفرقة.

من خلال ما تقدم فإنه يمكننا أن نستنتج أن الكاتب لم يسلط الضوء على الجانب الفسيولوجي للنساء اللاتي كن حاضرات في مسرحيته، ولا بد أن دراسة صورة المرأة فسيولوجيا تحتاج إلى النظر فيما جاء من وصف حسي يساعد على البحث والتحليل لأن الشكل الخارجي للشخصية مرتبط بدرجة معينة بالجواهر كما سبق وأن أشرنا.

ولهذا حق للكاتب المسرحي أن يقدم تصويرا فسيولوجيا للشخصيات المتحاوره أو حتى المحكي عنها، حتى تساعد على التشخيص وتجعل القارئ أيضا، يشعر بأن الأمر أكثر واقعية، لأن ذلك يعطينا فكرة أكثر وضوحا.

لكن اسماعيل عبد الله لم يهتم بالأمر عمدا، بل اكتفى بذكر الأسماء فقط دون التطرق إلى رسم الملامح الحسية، وكأنه لا يؤمن إلا بالناحية النفسية والفكرية وما عدا ذلك لا أهمية له. **مصادقا لقوله صلى الله عليه وسلم:** إن الله لا ينظر إلى صوركم وأموالكم ولكن ينظر إلى قلوبكم وأعمالكم.

لذا لم يعط اسماعيل عبد الله اهتماما لجسد المرأة ولا لباسها ولا حليها، وإنما بأفكارها وعواطفها النبيلة الصادقة، وهذا ما أقره أتباعه من الأدباء في بقية الأجناس الأدبية الأخرى. **لِسَانُ الْفَتَى نِصْفٌ وَنِصْفٌ فَوَادُهُ فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالْدَّمُ.**

فالإنسان بأقواله وأخلاقه لا بشكله وهندامه لأن أساس العلاقات بين الناس الصالحين لا يقوم على المظاهر.

ولعل اسماعيل عبد الله، قد نجح إلى حد كبير في التعامل مع مفردات النص ورواه وتفكيك أزماته، ومن ثم تقديم معالجة ورؤية درامية، ربما لم يحصرها تماما في النص، فقد عارض الموروثات ضمن أحداث النص في أحيان كثيرة، من أجل صنع موقفه الخاص، والذي ترجمه إلى نص مميز حفل بالحلول الدرامية التي يمكن طرحها على الواقع المعاش، ليقدم نصا يعتمد على لغة العقل الباطن، إضافة إلى الحوارات العميقة التي تكشف عن القضايا المطروحة والحالات النفسية لدى أبطاله، في عملية اتسمت بالخفة والتلقائية.

أبعاد توظيف شخصية المرأة في مسرحيات اسماعيل عبد الله:

بعد أن تعرفنا على أهم الرموز والدلالات التي أعطيت للمرأة في مسرحيات اسماعيل عبد الله، سنحاول في السطور القادمة التطرق إلى أهم الأبعاد التي يهدف إليها الكاتب اسماعيل عبد الله من توظيفه للمرأة.

لا شك في أن الظروف التي عاشتها المنطقة العربية منذ الحرب العالمية الثانية كانت مهيأة لتقبل المسرح السياسي، الذي جاء لعرض المشاكل السياسية والاجتماعية والثقافية.... الخ وذلك من خلال ارتباطه بالأفكار التحررية، إذ مارس سياسة التحريض لتحقيق اليقظة الفكرية لدى الشعب وخاصة المرأة أو واستثارة العادات والتقاليد في سبيل تغيير الواقع المزيف.

تتدرج مسرحية (حرب نعل) و(اشوفك) لاسماعيل عبد الله، ضمن هذا النوع من المسرح، حيث حاول الكاتب المسرحي اسماعيل عبد الله التعبير عن الواقع السياسي العربي عامة والخليجي على وجه الخصوص، جاعلا من المرأة رمزاً للقوة والعدالة والحرية فأكسبهما بذلك بعداً سياسياً واجتماعياً، وقد قال الكاتب اسماعيل عبد الله في أحد أحاديثه: أنه تناول الجانب السياسي والاجتماعي للمرأة، لأن المرأة في تاريخنا القديم والحديث، كائن مضطهد لم يأخذ فرصة حقيقية، وإذا أخذها يحقق نجاح كبير، وكائن ضعيف، وكان عليا أن أعرض قضايا المرأة بشتى الصور في كافة العصور، كي أنصفها وأعطيها بعض من حقها، وكي ألقى الضوء على بعض مشاكلها منذ فجر التاريخ حتى الآن، كما أضفى على مسرحياته بعدا جماليا، ونجمل هذه الأبعاد فيما يلي:

البعد السياسي:

عرف الخليج العربي اضطرابات سياسية وفتن داخلية وصراع حول السلطة ومناصب الحكم، مما انعكس على الحياة الاجتماعية، ولم تكن المرأة كأحد مكونات المجتمع، بمعزل عن تلك الأجواء، وهذا ما كشفه لنا الكاتب المسرحي اسماعيل عبد الله في مسرحياته: (بقايا جروح، وحاميها حراميهها، وحرب نعل، وصرخة، وصهيل الطين، ومجاريح، وليلة مقتل العنكبوت، وموال حدادي، واصايل، والبوشية، والسلوقي، واللوال).

وكعادته في معظم نصوصه التي يكتبها للمسرح بالاشتغال على الخطاب المسرحي الذي تبناه بالانتصار لموضوعه الإنسان، وطرح قضاياها وهمومه ومشاكله وتطلعاته، وسعيه الحثيث نحو تأكيد قيمة الإنسان والدفاع عن حقه في العيش الكريم باعتبارها الغاية العليا والهدف الأسمى.

ففي مسرحية (السلوقي) صور لنا اسماعيل عبد الله (طارش) الذي يريد أن يسيطر على عمران والمدينة، بإبعاد الكلب الخارق عن (عمران)، و(بوعكلوه) يريد أن يدرأ شر (عمران) من خلال الإبر، و(عفرا) تحاول السيطرة على أبيها من خلال (طارش السلوقي)، حتى حالة الحب التي نشأت بين (عفرا) وبين الكلب، هي نوع من أنواع التمرد على سلطة الأب الجبار، لكسر شوكرته إلى حد ما كما في الحوار التالي:

عفرا: يا ليتني أعرف وين أرضه ووين سماه.. جان ما جلست دقيقة وحدة سعيدة: نويتي إتلّسين ابوج شيلة وعياه على آخر عمره؟ وأمّج المسكينة ما فكرتي فيها؟ شو ذنبها تحرقين قلبها.. وتضيعين رباها.. وتلبسينها العار طول عمرها؟! وهي اللي ما طلعت من هالدنيا غير فيج انتي

عفرا: هذا قلبي يا سعيدة.. وهم عزّموا يكسرونه
أنها (عفرا) مدركة الأمور السياسية، كانت تسير على وتيرة واحدة بوعي ودراية وتأن ومتابعة دقيقة لسير الأحداث وتطورها داخل البيت وخارجه، لأنها فهمت لعبة السياسة وفهمت قوانينها، فأثقت أدواتها بكل الوسائل، طوراً ترغيباً وطوراً ترهيباً، وبهذه الطريقة استطاعت أن تسيطر على آلة السلطة (طارش السلوقي).

و(سعيدة) بأسرارها التي تحتفظ بها، تحاول هي أيضاً اللعب على وتر السيطرة والهيمنة، و(طارش السلوقي)، بالزواج من (عفرا) من أجل السيطرة على عقدة النقص التي نشأت معه، والتي تظهر واضحة في منولوجاته.

حتى الضابط الانكليزي (جون)، نحى نحو الحفاظ على هيمنته، من خلال التخلص من أسباب ضعفها.

وهذا أيضاً ما حدا بـ (عمران)، بالبحث عن أداة أخرى للهيمنة، بعد تآكل السيف (طارش السلوقي) الذي كان بيده، ليعيده مرة أخرى إلى كلابيته التي جاء منها.

وبعد عودة الكلب السلوقي لهيئته الادمية، أظهر (بوعكلوه)، الود الزائد لـ (عمران) شريكه في المؤامرة، وجعله يثق به، وبعد أن تم له الأمر، بدا بالضغط والمساومة.

وضمن احداث المسرحية، كشف لنا الكاتب اسماعيل عبد الله عن دور المرأة السياسي من خلال شخصية سعيدة المربية، وهي ذو شخصية قوية ولها سطوة كبيرة في البيت وهي من فصيلة النساء اللواتي ولعن بالتسلط.

البعد الاجتماعي:

حاول اسماعيل عبد الله من خلال المسرحية، أن يكشف لنا عن واقع المجتمع العربي اجتماعيا. ففي المسرحية نجد أن الواقع الاجتماعي قد عانى من النظام المستبد الظالم كما طرح قضايا اجتماعية أخرى من علاقات الحب والعشق للمرأة، وهذا ما تجسد من خلال شخصية (غفرا)، فعلى الرغم من أنها تحب وتوقر والدها (عمران)، إلا أنها وقعت في حب (طارش) في هيئته الادمية، عقب حقه وتحوله من كلب سلوقي الى انسان. فالمسرحية طرحت عدة تساؤلات من خلال هذه النوعيات من النساء هل الحب مستمر أم لا؟ أو هل هو مرتبط بزمن أو مكان؟

وفي هذا الصدد ترى المؤلفة، ان معظم الأزواج من كلى الجنسين، عندما يتحتم عليهم الأمر بالسفر الى دول عربية أو غربية بحكم عملهم أو دراستهم، تفرض عليهم الحياة الاجتماعية بالشروع في علاقات جديدة بحكم الاغتراب والبعد عن الأهل ومتطلبات الحياة، وهذا ما دفع الى الوقوع في حب (طارش)، لأن المرأة تحتاج دائما الى الحنان والحب والاهتمام، ولأن المشاعر الإنسانية تغلب على الإنسان، **لقلوله تعالى: وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا (٧) فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا (٨) سورة الشمس.**

وهنا في الآية الكريمة سبق الفجور عن التقوى، وهذا ما جسده الشخصيات النسائية في هذه المسرحية، فهم يعيشون في عالم مشوه في صدق المشاعر الإنسانية، لأن الإبانة عن المشاعر ليست حقيقية فهم كانوا أوفياء لمشاعر مستترة اجتماعيا.



قدم لنا اسماعيل عبد الله مجتمعا عانى من مشاكل واضطرابات، ومن الظلم والاستبداد، ومن الفساد نتيجة سياسة الحكام الأنانية، لكن وضع هذا المجتمع، لم يدم طويلا، ويعود الفضل في هذا كله إلى امرأة، ومن الحب والعشق والتضحية.

البعد التاريخي:

إن الأوضاع السياسية التي عاشتها منطقة الخليج، من فساد وانحلال أخلاقي واجتماعي وسياسي وثقافي وعدم الاستقرار وضياع وغيرها، وما ارتبط بها من قضايا سياسية واجتماعية، كانت مناخاً طيباً للتعبير الدرامي من خلال السياسة.

فيعد المسرح السياسي امتداداً طبيعياً من حيث الاهتمام بقضايا الأمة والوطن. (٢٥)

حيث اتخذ الكاتب اسماعيل عبد الله من هذا الواقع مصدراً يبني على أساسه مسرحياته، حيث جعل من المرأة شخصية نضالية، تعبر عن هموم ومعاناة الشعب، وفي ظل هذا لجأ الكاتب اسماعيل عبد الله إلى التراث التاريخي، فوجد في الأسطورة الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا الواقع.

الشخصيات:

الشخصية تنظم ديناميكي متكامل بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية، تتجسد بسلوكها في الأحداث، وبما يميزها اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، وتظهر قيمتها من خلال تفاعل بنيتها الداخلية والخارجية. (٢٦)

فالشخصية المسرحية هي الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على خشبة المسرح في صورة الممثلين بحيث أن للشخصية أبعاد منها:

البعد الاجتماعي:

وهو يهتم بتصوير الشخصية من مركزها الاجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه مثلاً شخصية عفرا تعتبر هذه الشخصية رئيسية وأساسية محورية تدور حولها معظم الأحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها (٢٧)

فكان رسم الشخصيات بغلب عليه الشعرية ضمن ملامح شخصية السلوقي، ونقل إلى المتلقي كيفية تفهم مشاعر حيوان محروم من التواصل الشفهي البشري، لاسيما فيما يتعلق بقدرته في الإقناع بمشاعر (سلوقي) يقابل معاملتين متناقضتين من طرفين، أحدهما يبادل له الوفاء بوفاء مشابه وهو صاحبه، والآخر يمتلك موقفاً معادياً له من دون أسباب، ويكيل له الشتائم دائماً وهو المربية والخادمة السوداء.

ايضا شخصية ابن عم (عفرا)، الذي كان يقابل قسوة عمه بحلول متذاكية لفظاً، خالطاً الجد بالهزل، والتراجيدي بالكوميدي، وأيضاً الإنجليزية باللهجة المحلية، ثم اختزلت في شخصية (سعيدة) المربية أو الخادمة السوداء القاسية على كلب وفي لصاحبه، وايضا (عفرا) التي ترتبط بمربيته وتعيش في كنف ابيها صاحب (السلوقي)، كما استمرت بمثابة محطات تكثف الأحداث وتقوم بدور أشبه بالراوي

فشخصيات مسرحية (السلوقي) لم يرسمها المؤلف على أساس علاقتها بالحياة، بل على أساس علاقتها ببعضها البعض، ولذلك جاءت الأفعال التي صدرت عنها في مُركّب جديد لم يكن موجودا من قبل.

الفصل الثالث:

قضايا المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله

يرتبط الخطاب المسرحي عادة بالواقع الاجتماعي للمجتمع، ويصبح دون جدوى لدى المتلقي إذا انفصل عن الواقع المعاش، فالمبدع المسرحي لا يمكنه فرض مضمون فكري ليس المجتمع في حاجة إليه، فالمتلقي يسعى دائما إلى إيجاد علاقة تجمع بين ما يراه على منصة المسرح، وبين واقعه الفعلي، فالمسرح هو الحياة، يُعبر عن قضايا المجتمع الآنية، حتى وإن اختلف الإطار الذي يقدم من خلاله المضمون الفكري. (٢٨)

فالقضايا التي يتم طرحها من خلال الخطاب المسرحي، سواء كانت قضايا اجتماعية أو سياسية أو فكرية أو اقتصادية.. إلخ، هي انعكاس واقعي لقضايا المجتمع المبدع للأعمال المسرحية، والتي تلقى بظلالها على المتلقي من أجل تحفيزه على القيام بفعل أو محاولة تغيير واقعه، وقد يكون مجرد تفسير لتلك القضايا ونتائجها. (٢٩)

ويمكن رصد أهم قضايا المرأة التي تناولتها مسرحيات اسماعيل عبد الله فيما يلي:

١ - العنف الموجه ضد المرأة:

تعد قضية العنف الجسدي والنفسي الموجه ضد المرأة، إحدى أهم القضايا التي طرحها اسماعيل عبد الله في مسرحياته، وتباينت أشكال العنف، فمنها العنف الجسدي، واللفظي، والنفسي، وقد تمارس جميع أشكال العنف ضد المرأة في وقت واحد (٣٠)

ففي مسرحية (بقايا جروح)، تتجلى صورة العنف الجسدي والنفسي الذي تتعرض له الزوجة من زوجها، فالزوجة تعاني القهر والاستبداد وخنق المشاعر، لكنها خرساء لا يمكنها أن تتكلم، تحت ضغط العادات والتقاليد والموروثات البالية، لكنها أعلنت عن احتجاجها بعد تدخل شخصية الجار الفضولي لتفصح علاقة سابقة لهذه المرأة المحتضرة مع شخص يدعى (سند)، وقد أسمت المرأة المحتضرة ابنها على اسمه، في وضع يبيث الأسئلة عن حقيقة تلك المرأة، وأن ثمة حبا مفقودا في حياة تلك المرأة المحتضرة.

كما أكدت مسرحية (السلوقي) على القهر النفسي الذي يقع على المرأة، ومدى الألم التي تشعر به لرفض والدها حبها للـ (سلوقي) بعد تحوله الادمي، ورغم أن المسرحية طرحت العلاقة بشكلها الرمزي، وتوضح المسرحية مدى الألم الذي تشعر به المرأة عندما يكون قلبها معلقا بحب مستحيل، وأنها كانت تحلم بأن تتزوج رجلاً صالحاً أيا كان منصبه، تنجب أطفالاً وتعيش في سعادة.



وقدمت مسرحية (صرخة) صورة للزوجة التي تسعى دائما لإرضاء زوجها، لكنها تكتشف خيانتها لها، وعند مصارحته بالأمر، لم تجد سوى العقاب الجسدي من زوجها، فقام بضربها، وتعذيبها، كما طرحت المسرحية صورة أخرى لانتهازية الرجل واستغلاله للمرأة، فالرجل يهمل

زوجته، وينسى أنها إنسانة تحتاج إلى قلب يحتضنها، والمنزل بالنسبة له مكان للنوم والراحة، وعندما تطالب الزوجة ببعض حقوقها كإنسانة لها مشاعر لا تجد سوى التهديد بالطلاق.

أما مسرحية (موال حدادي) فقد طرحت قضية مجون الرجل، وعدم احترامه لقدسية الشرف بشكل يثير الاشمئزاز، فالزوج لم يبدي أية ردة فعل تجاه مراودة صديقة الضابط الانجليزي (جون) لزوجته والعبث بشرفه.

وطرحت مسرحية (البوشية) النتائج المترتبة على القهر النفسي للمرأة فنتيجة تعرض (جواهر) للقهر من حبيبها (غانم) وأسرتها، كان ذلك نقطة تحول في شخصيتها، فبعد أن كانت مقبلة على الحياة، تأمل أن تحقق مستقبلها بعلمها، لجأت إلى الاصرار على مهنتها وهي الرقص بعدما كانت قد افتربت من التخلي عنها عقب زواجها، فأصبحت المرأة مجرد جسد غاب عنه الروح والعقل.



ويمكن أن ننظر إلى الرجل في هذه المسرحية، ليس على أنه رجل، بل على أنه هو السلطة القاهرة للبشر، كما أن ننظر إلى المرأة على أنها رمز للمقهورين في العالم، إن اسماعيل عبدالله بذلك يوجه حقوقها الشرعية وعدم النظر إليها كخادمة في المنزل، ولا دور لها إلا تلبية ما يطلبه الرجل منها، ولعل المتلقي أدرك ذلك، خاصة بعد أن رأوا المعاملة السيئة التي كان يقوم بها الرجل في المسرحية، والنهاية التي أدت إلى القضاء عليه، بعد أن أصبح هو الضحية وذلك كما ظهر في مشهد عودة امه من الماضي مرتدية البوشية، وكأنه المصير الذي يمكن أن يناله مثل هؤلاء الرجال، إذا ما استمروا في ذلك واستمروا في الفهم الخاطئ للعادات والتقاليد.

٢- الاتجار بالمرأة:

كثيرا ما تقع المرأة فريسة لاستغلال الرجل، سواء أكان استغلالاً جسدياً أو معنوياً (٣١) ومن المسرحيات التي تجلت فيها تلك الصور، مسرحية (بقايا جروح)؛ حيث أبرزت الظلم الواقع على الأنثى، وأرجعت معظم مشاكلها نتيجة إما الفقر والجهل، وإما التقاليد البالية، فوجد الام تحتضر امام الزوج والابناء والجميع لا يحرك ساكناً في انتظار الميراث، لندرك عمق الهوة التي تفصل تلك المرأة المحتضرة، ولدها وابنتها عن بقية أفراد الأسرة، الذين يكشرون عن أنيابهم، بعد معرفتهم بما كتبه في وصيتها، وهي صاحبة الثروة الحقيقية في تلك الأسرة، وأن ما يجمع العائلة هو الجشع وليس المحبة الخالصة، التي تفرضها الحياة الأسرية وطبيعتها، لاسيما مع الزوج.

كما جاءت شخصيتا (زهرة) و(مهرة) في مسرحية (زهرة ومهرة)، لتبرز ذلك بقسوته، فنتيجة الفقر وعدم إيجاد مسكن، اضطرتا الى التنكر من رجولتهما، والارتداد الى شخصيات نسائية للحصول على مسكن من الحكومة، ورغم وقوع معظم شخصيات المسرحية في برائن الخديعة، والتي لا يمكن أن نجد لها مبرراً، إلا أن المسرحية أرادت أن تقدم إدانة للمجتمع بأسره، الذي كان سببا في السقوط في بئر التنكر والتخلي عن الصفة البشرية التي حددها الخالق.



في مسرحية (شوارع خلفية)، ونظرة المجتمع للمرأة كجسد بشكل شديد المباشرة أيضاً من خلال طرح الكاتب لقضية التحرش، التي تهدف لاستغلال جسد المرأة، كما طرحتها من خلال منع الفتاة من مكانتها في الفرقة الا بتقديم التنازلات لمدرّبها.

أما في مسرحية (بقايا جروح)، فقد تناول هذه القضية بصورة غير مباشرة فقدم فكرة جسد المرأة من خلال قضية خيانة الزوج لزوجته، ولكن الكاتب لم يعرض تفاصيل درامية في العلاقة بين البطل وعشيقته للتأكيد على فكرة الجسد، وإنما أشار إلى علاقاته غير الشرعية من خلال الحوار الدرامي الدائر بين الزوج وزوجته ليلقي الضوء على نظرته لجسد المرأة بشكل غير مباشر . أما في مسرحية (اصايل) فقد قدم فكرة الجسد، ولكنه حرص على تقديمها بصورة غير مباشرة أيضاً في رؤية المجتمع للبطل (اصايل)، أنها امرأة بلا زوج، تبحث عن زوج تخفي معه سوءاتها في الماضي، ولا بد أن تبحث عن رجل آخر لأن جسدها أصبح كالأرض البور.



٣ - حرية المرأة:

لا تزال المرأة تعاني من نيل حريتها في ظل سطوة المجتمع الأبوي والتمسك بالعادات والتقاليد البالية، والتي لا تتناسب مع تطور المجتمع (٣٢)

رغم أن (حور) في مسرحية (حرب النعل)، تُعد رمزا للفتاة المتحررة التي تؤمن بحقوقها، إلا أنها تجد صعوبة في نيل حقوقها لسيطرة الفكر الأبوي على المجتمع، فعندما تقرر الثار لوالدها، تجد الجد يرفض ذلك، مبررا رفضه بكونها فتاة، فرغم إيمانه بحريتها، إلا أنه لا يزال يعيش تحت سطوة التقاليد ونظرة المجتمع للفتاة التي تتشابه أدورها في الحياة بادوار الرجال.

وفي مسرحية (مجاريح) تتعرض الابنة (ميثا) داخل المنزل إلى أقصى درجات كبت الحرية، فليس من حقها اختيار شريك حياتها، أو إبداء الرأي في الزوج الذي اختاره أبوها، فالأب عندما يرى أن الخطيب مناسب ماديًا، يوافق على زواج ابنته التي يرى أنها عبء عليه، ولا تعرف مصلحتها.



كما تعرضت مسرحية (صهيل الطين) لقضية حرية المرأة التي تعيش في سجن القيود المجتمعية التي تحاصرها وتكبلها في كل تحركاتها وتصرفاتها، وما يمارسه عليها الرجل من شتى أنواع القهر، فنجد (الفتاة) تفكر في التخلص زوجها الذي يمثل لها السجن الذي تعيش فيه، ورغم حتمية دخولها السجن الفعلي إذا اقدمت على قتله إلا أنها تشعر بأنها بذلك قد تنال حريتها.



وفي مسرحية (شوارع خلفية) وتماشيا مع السيطرة والاستبداد الذكوري، يحق للمدرب التحرش بالفتاة دون مراعاة الايذاء البدني والنفسي الذي تعرضت له.

وفي ثورة على التقاليد والمورثات التي تدني من وضع المرأة، وتسلب حريتها، تقرر (اصايل) في مسرحية (اصايل)، الموافقة على زوج كفيف، لتخفي معه سوتها التي اقترفتها في الماضي، فتصرخ جميع شخصيات المسرحية رافضة أن تصبح الفتاة صورة مكررة منهن.

ان إسماعيل عبد الله بذلك يحذر الجيل القادم من الرجال بأهمية التعامل مع المرأة وتقديرها واحترام مكانتها ودورها في المجتمع، وهو ما يكون قد أدركه الجمهور وأحس به، وخاصة أولئك الذين يخطئون في فهم وتفسير قيادة الرجل للمرأة، وبالرغم من خلاص هذه النسوة (الزوجات)، من هذا الزوج المتسلط، إلا أننا نجد أن المؤلف ينهي المسرحية وكأنها البداية من جديد، حيث يظهر طفل صغير من جديد يكرر دور ابيه، مما يدل على دورة الحياة.



٤ - تعليم المرأة:

طرحت مسرحية (التريلا) قضية هامشية تعليم المرأة، والنتائج المترتبة على ذلك، فالمرأة تجلس في بيت أبيها منتظرة الخطيب، وأيا كان هذا الرجل فالمرأة لا تملك من أمرها شيئاً، فعدم تعلمها يجعلها غير قادرة على العمل، وتمثل عبنا على أسرتها، وبالتالي تقبل أي زوج وترضى به رغم عدم اقتناعها به.



٥- تعدد الزوجات:

طرحت معظم الأعمال المسرحية قضية تعدد الزوجات، فعلى الرغم مما تقدمه الزوجة من تضحيات إلا أننا نجد الزوج يتنكر من كل ذلك، ويتخذ من حقه الشرعي في الزواج وسيلة لتهديد أمن المرأة، وينسى أن الشرع قد أمره أن يعدل بين زوجاته، وأن يكون لهذا الزواج أسبابه ومبرراته المقبولة شرعاً، فقال تعالى: (وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تُقْسِطُوا فِي الْيَتَامَىٰ فَانكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مَثْنَىٰ وَثُلَاثَ وَرُبَاعَ فَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا تَعْدِلُوا فَوَاحِدَةً أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ ذَلِكَ أَنْتَىٰ آلَا تَعُولُوا} (سورة النساء، الآية: ٣)

وكما طرحت الأعمال المسرحية الأسباب التي تجعل الزوج يُقدم على فكرة الزواج على زوجته الأولى، بينت كذلك مدى المعاناة التي تقع على الزوج جراء زواجه على زوجته، فرغم شعور (الديناصور) في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) بالسعادة في بداية زواجه من زوجة (فنار)، إلا أنه قد كتب نهايته بيده بزواجه الثاني، وتعرض للعديد من المشاكل، كذلك طرحت المسرحية مردود تعدد الزوجات على الأطفال أنفسهم، فالمعلم تزوج سبع مرات، وأصبح لا يعرف عدد أولاده، ولا يميز بينهم، ونسي حقوق أولاده، وواجباته تجاههم.

وجاءت نهاية مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، باستعرض كل مظاهر الظلم الذي وقع عليها نتيجة فعلته، ويصرخ (الديناصور) صارخاً بأنه هو الآخر مظلوم، فالمسرحية أرادت أن تشير إلى سطوة المجتمع الأبوي على فكر الرجل، والذي يؤدي به في النهاية إلى أن يكون ظالماً ومظلوماً. ولم تهدف جميع المسرحيات التي عرضت تعدد الزوجات، كشف بحث الرجل عن المتعة التي لم يجدها في زوجته الأولى، ولكن بهدف إنجاب الولد الذي سيرث ملك الاب من بعده.



٦- الزواج العرفي:

تعتبر قضية الزواج العرفي إحدى القضايا الهامة التي يسعى المجتمع إلى مواجهتها لما لها من عواقب وخيمة على المرأة والطفل، والمجتمع، وقد تعرضت مسرحية (مجاريح) لقضية الزواج العرفي، وأبرزت بعض أسبابه، حيث تلجأ إليه بعض النساء، إما نتيجة الخوف من مواجهة الآخرين، والذي قد يتمثل في الأسرة والأولاد، أو يكون نتيجة لأسباب شخصية، فنجد شخصية (ميثا) ومن بعدها ابنتها (عذية) اللتان تتزوجا سرا بعد هروبهن من رفض الاب، فهما يرغبان في الاحتفاظ بالحبیب، وفي الوقت نفسه يرفضن الحياة بلا رجل تشعرن إلى جواره بالدفع، ويحنو على آلامهما، فأرادن أن يجمعن بين الأمرين، لكنهما لم يدركا أن الزواج في السر كالخيانة في العلن.



أما مسرحية (موال حدادي)، فقد طرحت قضية الزواج من أجنبي، ولكن بمعالجة إيجابية، فنجد زوجة (حميدان) عقب صفعها له وتركه للأبد، ترفض أن تتزوج سرا من الضابط الانجليزي (جون)، وتتحول إلى عاهرة أمام أولادها ومجتمعها الذي لا يعترف بتلك الزيجة، ويظل أولادها بلا وطن.

٧- التحرش الجنسي:

قضية التحرش الجنسي من قضايا الأمراض الاجتماعية التي بدت تطفو على السطح في مجتمعنا، وجاءت مسرحية (شوارع خلفية) لتطرح القضية بقسوتها وقبحها، فنرى راقصة البالية الاولى في الفرقة، ترفض ما فرض على زميلاتها من تحرش مدرب الرقص بهن.

وايضا مسرحية (حاميه حراميه)، التي تعرض الفساد الذي يتقاسمه رموز السلطة في المدينة، بحيث لا يستطيع المرء أن ينجز أي تفصيل مهما كان بسيطاً، إلا من خلال بوابة اللجوء لهؤلاء المفسدين الذين تناوبوا على رغبة الاستمتاع بخطيبة أحد السجناء، والموجود ظلماً لدى مدير السجن، وهي حينما لجأت إلى الوزير ومدير السجن ورجل الدين، كلهم ساوموها على شرفها، فجمعتهم جميعاً ووضعهم في دولا ب كبير، يتسع لأربع شخصيات، وطلبت من الوالي الحضور من أجل مشاهدة ما يحدث بأمر عينه، وحينما جاء الوالي فرض عقاباً عليهم، ولكن عاد ليعين كل واحد منهم في مكان جديد لتستمر مسيرة الفساد.



٨- سوء الظروف الاقتصادية للمرأة:

كثيرا ما تكون الظروف الاقتصادية حائلاً يواجه المرأة في مجتمعنا، ويحول دون أن تنال حريتها، وتحقق حلمها، فقد طرحت مسرحية (زهرة ومهرة) أثر الأزمة الاقتصادية على المرأة، فالرجلان يتنكران من رجولتهما، ويتنكرا في هيئة نساء معدومتان القدرة الاقتصادية للحصول على اقل مقومات الحياة وابسط الحقوق الادمية، الا وهي توفير مسكن.



٩- حاجة المرأة إلى الأمان:

في ظل التغيرات القيمية والسلوكيات السلبية التي طرأت على مجتمعنا، طرحت مسرحية (صرخة)، صرخة مدوية لحاجة المرأة إلى الأمان والحامي من قسوة الزمان، وبطش الرجال، فبعد فقدان الأم والأب، أصبحت الزوجة فريسة للمجتمع الذكوري، ينهش فيها كيف يشاء، ووقتما يشاء، ودعم الكاتب فكرته بتوافد العمالة الاسيوية للعمل بالمجتمع الاماراتي، وتفرغ الرجل لعمله الوحيد، وهو الاستبداد بالمرأة التي تقف وحيدة في مواجهة واستغلال الرجل.



قد تمكنت النصوص المسرحية للكاتب اسماعيل عبد الله، من إلقاء الضوء على واقع المرأة الاجتماعي، وذلك من خلال طرح قضاياها وهمومها، ومن أهم تلك القضايا: حاجة المرأة إلى الأمان.

كما عكست النصوص المسرحية القضايا التي تمس الفتاة في واقعنا الاجتماعي العربي الأنّي بشكل مباشر، وتجسدت تلك القضايا، في رفض كل أشكال القهر الممارس ضدها. وتمركز الصراع الدرامي في الأعمال المسرحية حول المرأة التي تسعى جاهدة لنيل حريتها، والتخلص من سطوة المجتمع الأبوي، وبين محاولات الرجل لترسيخ سطوة المجتمع الأبوي.

ولم تتعرض النصوص المسرحية المطروحة على طاولة النقد والتحليل إلى بعض قضايا المرأة مثل قضايا الخلع، وتحديد النسل، والمشاركة السياسية، والذمة المالية للمرأة وميراثها، ولم تتجل بوضوح صورة المرأة العصرية التي نالت تعليمها، وتمكنت من الوقوف بجوار الرجل، وإثبات ذاتها، وإنما جاء ظهور المرأة المتعلمة المثقفة مقيداً بالتقاليد والموروثات التي تكبل حريتها.

إن الصورة التي يرسمها اسماعيل عبد الله للمرأة، قد لا تتناسب والفترة التي عرضت فيها، وكذلك النظرة الحديثة للمرأة، وخاصة المرأة الاماراتية، التي أصبحت فيها رمزا من رموز العطاء وبناء المجتمع بجانب الرجل، هذا إلى جانب الكثير من الامتيازات التي أعطتها النهضة الاماراتية الحديثة لها. هذا النظرة لم تكن بالشكل السوداني الذي عرضه المؤلف ، لكنه أخذ الجانب المظلم منها، وحاول إضاءته، ولم يعمم القضية ولم يحدد مكانها، وبالتالي يمكن أن ترتبط بأي امرأة كانت، وخاصة في مجتمعنا العربي والشرقي عامة، فالمسرحيات لم تظهر منها أية ملامح اماراتية، ما عدا تلك الأغاني الشعبية التي تمارس في مختلف المناسبات، وكذلك اظهار بعض العادات والتقاليد التي لاتزال تمارس في المجتمع العربي، لكن القضية الرئيسية هي قضية عامة، حاول المؤلف أن يجعل مضمونها اماراتيا، باعتبار أنها تقدم داخل الامارات وتعكس جوانب مختلفة من التراث الاماراتي، وهو ما يعتبر فرصة للترويج عنه وتعريفه من خلال المسرح، عندما يتم عرض مثل هذه المسرحيات في الخارج ، إن اسماعيل عبد الله يحاول أن يقنعنا أنه رغم المكانة العالية التي نالتها المرأة الحديثة، إلا أنه تظل هناك نقطة سوداء في تاريخها استمرت من العصر الجاهلي الذي كانت فيه المرأة مستعبدة وينظر إليها بازدراء واحتقار.

الفصل الرابع:

صور المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله

١ - صورة المرأة الأم:

تعتبر الأم محور الأسرة وسر استمرارها، فقد لعبت دوراً بارزاً في المجتمعات منذ القدم، فكانت رمزاً للمحبة والحنان والتضحية، ولها من المنزل والمكانة، بحيث لا تساوي بها أي منزلة أخرى، فعند حديثنا عن الأم فنحن نتحدث عن الأصل والطفولة، فالأم مقدمة عن الزوجة والبنات، لأنها أصلاً لكلتيهما، ولأنها تجمع الصفات الثلاث، فالأم ابنة لرجل، وزوجة لرجل، وأم لأبناء، فهي صاحبة الفضل في وجود الشخص وتربيته، فالأم تلك المدرسة الطيبة التي تنبت النبات الطيب،

كما قال حافظ إبراهيم: الأم مدرسة، إذا أعددتها أعددت شعباً طيب الأعراق.

ولا يمكن اعتبار شخصية الام في المسرح المحلي شخصية عابرة يمكن تجاهلها، كعنصر مؤثر في الجمهور، لكن ما يقدم حالياً من اعمال، لم يعد كما كان يقدم في بدايات المسرح، لا من حيث المضمون، ولا جدية الشخصيات في معالجة القضايا المطروحة، لذا اخترنا شخصية الام في المسرح المحلي لنسلط عليها الضوء ما بين الجد والهزل في تعاطي المسرح مع هذا الدور الذي من المفترض ان يكون ايقونة للجمهور. (٣٣)

وفي مسرحية اللوال لا تشذ صورة المرأة عن المألوف، حيث موقفها المعارض حلم شيخ (النواخذة) وهو على فراش المرض، فسر له (الملا) على أنه خير مقبل لأهل الفريج، ومطالبة (الملا) بالخروج إلى البحر، ورهن كل ما يملكون، على أن يتقاسموا هذا الخير، لكن (أم النهمان) تصف ذلك، بأنه خبل وتحذره مما هم مقدمون عليه، وتسرد مأساتها في قتل ابنها الاكبر في رحلة غوص على يد شيخ (النواخذة) و(الطواش)، ورغم إصرارها في الدفاع عن ابنها، لكنه خرج مجبراً إلى الرحلة التي انتهت بموت شيخ (النواخذة) وضياح الحلم وفقد الأهالي لكل ما يملكون، لتعم حالة من الفوضى، ويحاول كل فرد أن يخطف ما تطاله يده.



وقد جاء في قول الكاتب:

الزوجة: وولادي خمنت فيهم؟ قولي خممتي في ولادي؟

فبالرغم من كل تلك الحقائق القاسية والمصير المؤكد التي تنتظره الام لابنها الثاني في تلك اللحظة الحاسمة من حياة الام، لم تملك سوى الاستسلام لقدر اهل الفريج مما يعكس ضعفها واستسلامها.



٢ - صورة المرأة الابنة:

البنت أقرب إلى قلب أبيها من الابن، ولهذا قال الأولون بنات أفكاري ولم يقولوا: أولاد أفكاري وفي مسرحية (مجاريح) تتكرر قصة (فيروز) و(ميثا)، مع الابنة (عذية)، التي يتحول والدها (فيروز) إلى صورة طبق الأصل من والد ميثا (غانم بن سيف)، ويصرّ على أن يزوج ابنته من شخص آخر لا تحبه هو ابن صديقه (خيري) عازف آلة (الهبان).

وتتكرر المأساة مرة أخرى، فقد تحول (فيروز) من ضحية - حين ملك السلطة على ابنته - إلى جلاّد ومن مظلوم إلى ظالم.

حالة معروفة في علم النفس، فكما ضرب (غانم) ابنته لأنه تريد الزواج من عبد، ومن شخص غير الذي اختاره لها، يفعل (فيروز) ويضرب ابنته لأنها رفضت الزوج الذي اختاره لها.

كذلك شخصية (عذية) ابنة (فيروز) و(ميثا)، والتي كانت تمثل لعبة القدر التي أعاد تفاصيلها مرة أخرى.

(عذية) تمثلت في ترمومتر اختبار قرارات (فيروز) و(ميثا) في المطالبة بالحرية المطلقة في المصير والاختيار، والخروج عن دائرة الجماعة والعائلة، وهروب (ميثا) من بيت والدها للزواج من (فيروز).



فقد كشفت (عذية) زيف والدها (فيروز) وهشاشة قرار امهما (ميثا)، ووقوفهما بالرفض امام طلباتها، والتي كانت شبيهة لمطالبهما قبل عشرين عاما في طلب الحرية -حرية الاختيار- مما نتج عنه فشلهما في التصدي لها وهروبها أيضا، كنسخة اخرى مما اقترفته والدتها (ميثا) مع أهلها.

من هذه الزاوية في المسرحية يبرز الصراع بين الأجيال، فالأب يريد أن يرسم حياة ابنته المستقبلية، فيرغمها على الزواج في مقابل تمرّد الابنة على قرار أبيها.

وتكشف الابنة في هذا الخطاب عن ديناميكية الحياة، فهي ليست وضعا استتيكيا، كما يتصور الآباء. لذا تطالب أن تخطط لحياتها كما فعلوا هم، لكنّ (فيروز) يحاول كبح جماح ابنته لأنها (بنت).

وهنا تظهر التفرقة الجندرية، هي الابنة التي حُرمت من إكمال تعليمها ومنعت من الخروج من البيت واختير لها زوجها. كما يرفض أن تتناقش معه ابنته، لأنّ البنت لا ينبغي أن تُستشار، وعليها فقط أن تُنفذ رغبته وإلا فإنّها تستحق الموت.

تتساءل (عذية) داخل المسرحية عبر خطاب حجاجي موجّه الى المجتمع قبل أن يكون لوالدها: لماذا عليه أن يقرأ الزمن بعيون قديمة لا تتناسب مع اللحظة الراهنة، تخبره أن حكمة الزمن القديم لم تعد صالحة مع متغيرات العصر الحديث.

عذية: أو تظن يا بويه أن حكمة زمان تقدر تزرع صحراء اليوم.



٣- صورة المرأة الزوجة:

إن العلاقة بين الرجل والمرأة بعقد قانوني يسمى زواجا ومنه تبنى الأسر ثم المجتمعات، والزوجة العاقلة تحاول دائما الحفاظ على سعادة وسكينة عائلتها، وهذا ما نجده في مسرحية (التريلا) فعلى الرغم من الدور الكبير الذي تلعبه الزوجة، الا هناك تهميشا وتسطيحا لدورها، وتكررت صورة الزوجة التقليدية التي يُسند إليها أدوار تقليدية قاصرة على تربية الأطفال، وتجهيز الطعام، والسهر على راحة الزوج.

كما تجلى بوضوح مدى سطوة الرجل داخل الأسرة متأثرا بالثقافة الذكورية، وهي صورة ليست بغريبة على مجتمعنا الشرقي، كما ظهرت صورة الزوجة التي تؤمن بتلك الثقافة وتبناها في تربية أطفالها.



وعبرت الشخصوس المسرحية في معظم مسرحيات إسماعيل عبد الله عن أسباب خضوع المرأة واستسلامها أمام رغبات الرجل ونزواته، ومنها عدم قدرة المرأة على الإنفاق على نفسها وأطفالها، وعدم وجود السند والداعم لها.

وأبرز تناول لصورة المرأة الزوجة، تمظهر في مسرحية (بقايا جروح)، وذلك لطرح نبيل الشخصيات ودفنهما وانغمارها بأوجاعها، دون البوح بما يمور في داخل النفس الإنسانية، مما خلق تساؤلات كثيرة أفضت إلى حالة من التشويق والترقب لمعرفة كنه الحكاية.

ومع تكشف الحقائق وصحوة المرأة المحتضرة، تنجلي الحقيقة ويفتح جدار البيت من وسطه لتطل علينا الأحداث التي كانت تتسلل إلينا دون أن تفصح، بل تلمح إلى حدث مبهم، فتنجم الأحداث وتكتمل الصورة، لتتعرّف على ذاكرة المرأة في قفص أوجاعها ومحبس ذكرياتها، عن شخص حمى عفتها وصان شرفها، حين تعرضت إلى محاولة اغتصاب من لصوص هاجموا قافلته، حين كانت هي وأبوها في رحلة في الصحراء وهي لما تزل يانعة، وأن هذا الرجل البدوي الأصيل رفض الزواج منها حتى لا يكون هذا الزواج ثمنا لفعل نبيل حتمته الرجولة وفرضته القيم الأصيلة في دفاعه عنها، غلفت تلك المرأة الأم ذكرياتها، وأغلقت قلبها على حبها، وعاشت في كنف زوج يحسب الحساب للمال والثروة أكثر من المشاعر والعواطف، ولكن عند اشتداد الجدل الذي يمس الشرف، تنهض لحظة الاتهام مانحة إياها صحوة احتراق على عفتها، فتتحمّل على آلامها، وتنهض لترقص مثل حمامة مذبوحة أمام الرجل الذي أحبته بصمت وظل بعيدا عنها جسدا وروحا، إلا أنه تغلغل في ثنايا وجدانها، وسكن في قلبها، وظل يراودها في أحلامها، وتلك لحظة درامية ساخنة، حين يجتمع الغريب المحب لطقس العارضة الراقص، والزوج الذي يدعي الشرف والصلاح، وهو في حقيقته يسعى إلى التركة أكثر من حرصه على الشرف والخلق القيم، إنها لحظة تعرية للحقائق منحها المؤلف ما تستحق من تجسيد ووصف للحالة الشعورية، يتناسب وحالة الاحتدام والكشف تلك.



فقد ناقشت مسرحية (بقايا جروح) موضوع مهم، هو موضوع الحب والمسكوت عنه في الحياة الاجتماعية بحكم التقاليد والأعراف، وهي أحكام قد يكون فيها أحيانا الكثير من الجور والخنق لمشاعر المرأة وحاجاتها.

٤- صورة المرأة الفتاة:

لم تختلف صورة الفتاة عن الواقع الاجتماعي، وتم طرح قضاياها التي ترتبط بها بصورة مباشرة، كالتحرر من سطوة المجتمع الذكوري، فجاءت صورة الفتاة في المسرح نائرة على التقاليد مطالبة بالحرية والمساواة، ورفض التمييز. (٣٤)

وقد طرحت تلك الصورة في العديد من مسرحيات إسماعيل عبد الله منها:

مسرحيات: (البوشية، والسلوقي، وصرخة)، التي تطرقت إلى حب التملك والاستحواذ لدى الرجل الظالم والمستبد الذي يأخذ امرأة رغباً عنها، وكانت رسالة المسرحية أن لا حياة من دون امرأة ولا أمل من دون رجل، فبالإثنين تكتمل مسيرة الحياة.



كما تكرر طرح صورة الفتاة المتعلمة المثقفة، في مسرحية (شوارع خلفية) التي ترفض أن تكون مجرد جارية أو محظية لدى مدرب الفرقة، بل إنها إنسانة لها كيان ووجود ورسالة تسعى لتحقيقها في المجتمع.

كما طرحت العديد من مسرحيات إسماعيل عبد الله، صورة الفتاة المتعلقة واحقيتها في اختيار شريك الحياة، مثل مسرحية البوشية، كما سبق من طرح.

وتأكيد لخلق مشاعر الفتاة وكبت حريتها، يستمر نهر ابداع إسماعيل عبد الله متدفقا مؤكداً تلك الصورة في مسرحية (بقايا جروح) حيث الزواج التقليدي للفتاة رضوخاً لرغبات الال، لكننا نتفاجأ بأن القضية ازدادت سوء، وبأن المرأة دخلت بيتاً أشبه بسجن وتشعر بداخله بالضجر والملل والوحدة، وتقيد لحريتها أكثر من السابق، رغم محاولاتها المتعددة وصراعاتها لمكافحة ذلك ولعل البراقع، والحبال التي أشار لها المؤلف ضمن ارشاداته النصية، كانت كدليل للحواجز التي تمنع حريتها، وتحد من حركتها وتشعرها بالسجن الذي

وضعه الرجل عليها ظلماً وعدواناً، بينما الرجل الزوج مشغولاً بحياته الخاصة، هذا الاحتراق الذي تعيشه المرأة داخلها، والذي تتصاعد أصواته من قائمة الممنوعات المفروضة على المرأة، التي يسردها الرجل كل حين واخر، كل هذا يصوره المؤلف بوضوح الاحتراق، ليوضح الصدمة التي تعيشها هذه المرأة مع هذا الزوج، ومدى سطحيته كالدخان الذي يتصاعد لا فائدة منه .

بل إن المؤلف يعطي وصفا في هذه اللوحة للحالة التي تعيشها المرأة في منزلها والظلام الذي يخيم عليها وكأنه يصور لنا حالتها النفسية، بل أن الشمعة الصغيرة التي يمكن أن تضيئ لها الطريق، تنطفئ في نهاية المشهد، مما يدل على انقضاء الأمل واستمرار الظلام.



٥ - صورة المرأة التقليدية المحافظة:

المرأة التقليدية المحافظة هي تلك التي تحافظ على تقاليد المجتمع المتبعة، ولا يمكن لها مناقضتها حتى وإن كانت سلبية وسيئة (٣٥)

وللمرأة في مسرح إسماعيل عبد الله، حضور لافت وساطع و سطوة أشبه بالسطوة القدرية في المسرح الإغريقي والكلاسيكي، كما في مسرحياته (مجاريح، وبقايا جروح، وصهيل الطين، ولا تقصص رؤياك)، إنه يعيد إنتاج المرأة في مسرحنا الخليجي بروح مغايرة عن سائد ما هو متعارف عليه في مسرحنا، المرأة السبب والنتيجة والمأساة..

ويتجسد ذلك من خلال مسرحية (حاميا حراميا) في شخصية خطيبة السجين التي يراودها العديد من المسؤولين عن نفسها وعلى الرغم من أنها عديمة الحيلة وتعاني الضعف والوحدة أمام سلطات المسؤولين الا انها تأبى ان تتحول الى لحم رخيص وتجا به الجميع وتفضحهم.



٦- صورة المرأة المحبة العاشقة:

الحب كلمة كتب عنها من القصائد والقصص والخطب، ما يقوي أي شيء آخر في الحياة. ونرى نموذج المرأة العاشقة في مسرحيتين من مسرحيات إسماعيل عبد الله، وتظهر على أنها شخصية ثانوية في مسرحية (صهيل الطين).

أما المرأة العاشقة الأخرى في مسرح إسماعيل عبد الله، فنراها في مسرحية (البوشية)، والقارئ لمسرحية (البوشية)، يجد الحب محور موضوعها، فقد طرحت المسرحية صورة المرأة العاشقة التي تعشق الرجل، وتجسد هذا النموذج من النساء من خلال شخصية (جواهر) وهي فتاة راقصة جميلة، تعشق (غانم)، رغم الفروق الطبقة بينهما ومعارضة (حمود) والد (غانم)، ورغم ذلك تسجل (جواهر) حضوراً قوياً في المسرحية.

فهي تمثل الحب المصحوب بالمرارة وعدم الطمأنينة والشعور الدائم بالذنب، لأنه بين شخصين مختلفين، غير مناسبين لبعضهما، فحب هذه المرأة يدمر عائلة (حمود) ويسبب الأذى للجميع. فهي تعبر عن شدة قلقها عن حب، فقد عشقته بعد معرفة طويلة جمعتهم في الصبا، إلا أن حبها له لم يمنعها من التخلي عنه عقب ضعفه أمام والده وعدم حمايتها والدفاع عنها أمام اهانات والده لها.



كما وجدت صورة المرأة المحبة في مسرحية (السلوقي) من خلال شخصية (عفرا) بنت (عمران) وحبها للـ (سلوقي) عقب تحوله الادمي.



أيضا مسرحية ليلة (مقتل العنكبوت) التي تنهض على حكاية سجين، يدعى فنار حبس في زنزانة انفرادية، ولكي يقاوم وحدته الموحشة لا يجد إلا العنكبوت سارة، لمحادثته، وتتطور العلاقة بينه والعنكبوت، لتتحول لقصة حب عذرية مع العنكبوت، فنجدته يناجيها بقوله داخل النص المسرحي:

فنار: مؤنستي ونديمتي ومعلمتي وملهمتي عذريني لم هناك ما يعطى لأبخل به آنستي.



وعبر كلامه مع العنكبوت، يستذكر فنار قصة حياته الشقية في قريته، ويسرد تفاصيلها ليبين كيف تعرض للظلم والإقصاء والتعذيب، واتهم من قبل السلطات المتعددة في بلده، بالخروج عن التقاليد وعدم الالتزام بالقوانين، فقط لكونه لم يذعن لهم.

٧- صورة المرأة الأرملة:

طرحت دراما مسرحية (زهرة ومهرة) صورة المرأة الأرملة ما بعد رفض المجتمع في كثير إقبالها على خطوة الزواج مرة أخرى، رغم أنه حق من حقوقها الشرعية التي كفلتها لها الأديان السماوية؛ حيث ينظر إليها على أنها ضحت بأطفالها، وفصلت الزواج رغم احتياج الأرملة إلى زوج يشعرها بأنها إنسانة ويحميها من المجتمع.

لذلك كانت الارملتان في المسرحية يجسدا بعض قضايا المرأة الأرملة، فالأرملة لا تجد من يعولها هي وأولادها، مما يضطرها إلى التحايل والخداع في صوره المتعددة، بدا من التخلي عن جنسه البشري والتكر في هيئة سيدة، مروراً بالمقايسة مع المسئول عن كتابة تقرير مدى استحقاقهن للبيت السكني حتى تتمكن من الحصول على البيت.

وتبرز صورة المرأة في هذا العمل من خلال شخصية (الأرملة) التي تحمل من المعاني والدلالات التي تجسد شخصيتها، فهي الزوجة الوفية لزوجها حتى بعد وفاته.

ولقد استطاع المؤلف إسماعيل عبد الله أن ينسج من تيمة (الموت والأرملة) تركيبة من الأحداث المثيرة للجدل، وذلك من خلال العلاقة بين المرأة التي كانت تتردد في قبول الزواج من (كعبوس) مندوب الحكومة، التي ظلت تراوغة من أجل الحصول على المسكن،

ومما سبق يلاحظ أن هناك نقاطا للتماس والتقابل الإنساني في هذا العمل، حيث حرص الممثلان على تصويرها بصورة إنسانية، أدائية، حركية، جعلت الجمهور يتعاطف مع المرأة التي كان يطغى الرمز الفلسفي على أبعادها الفسيولوجية.

ويمكن تصنيف هذا العرض ضمن العروض المسرحية ذات الطابع الفكري الفلسفي الذي يتوغل في الأبعاد النفسية لشخصه، ويسعى إلى استكشاف عوالمها الخفية الباحثة عن الحرية.



٨- صورة المرأة الجارية:

حفلت مسرحيات إسماعيل عبد الله بطرح النظرة السلبية الدونية للمرأة، رغم عدم تقديم نموذج الجوّاري في مسرحياته، إلا أن العديد من المسرحيات قد طرحت وضعية المرأة ومعاناتها وعدم الاهتمام بها ومراعاة أدميتها قد تصل لوضعية الجوّاري على سبيل المثال مسرحيات: (البوشية، التريلا، اللوال، صرخة، بقايا جروح، مجاريح)، التي نختصها بتحليل صورة المرأة الأشبه بالجارية.

عالم نص (مجاريح) سطوة الرجل الخليجي المطلقة في تلك الفترة على حرية ومصير المرأة حتى وقت قريب، حتى بدأت دول الخليج العربي بسن القوانين المدنية والعرفية التي تمنح المرأة حقوقها الكاملة في التعليم والعمل وغيره من شئون الحياة الأخرى لتتساوى مع الرجل. إذا نحن أمام نص يميل الى التراجيديا الاجتماعية المطعمة ببعض من الكوميديا السوداء.

يتعلق بالموروث الخليجي يحمل في معانيه فكرة تتعلق بمفهوم الحرية والحالة التاريخية لتجارة الرقيق وحرية المرأة في الموروث الخليجي.



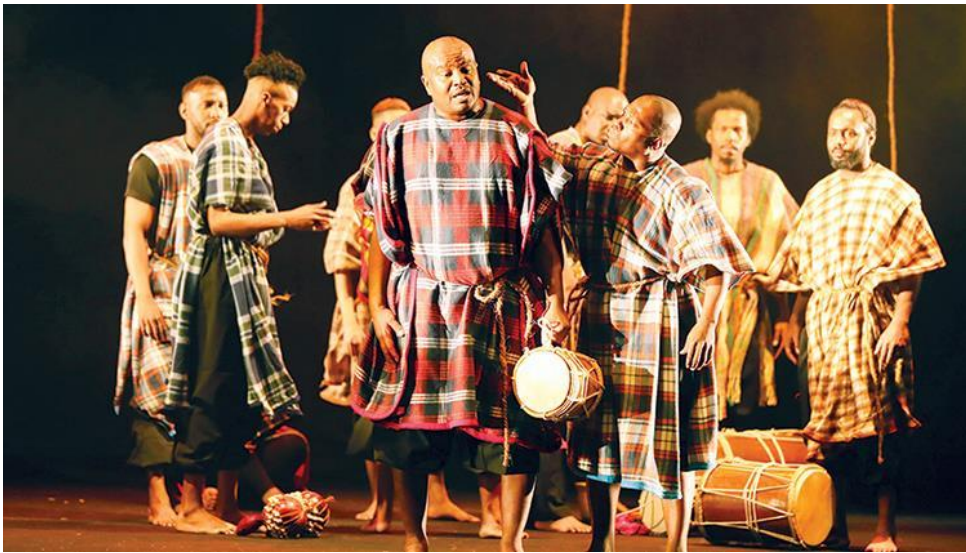
انشطرت الشخصيات في مسرحية (مجاريح) الى فئتين:

فئة الاسياد وفئة العبيد، هذه الفئات يتطرف كل منها الى افراد مجموعته، وفيها من يتأمر مع الفئة الأخرى على حساب مصلحة فئته لأسباب تتعلق بقناعاته أو مصلحة الشخصية، حيث تتشابه الحوارات وتتعارض بين الشخص في مقولة النص حول العبودية والعنق منها، وحقوق المرأة في حرية تحديد المصير، مما يولد لدينا هذا الصراع الدرامي المحموم طوال رحلتنا في قراءة النص.

فالأزمة الأولى هو تحرر (ميثا) ابنة (غانم) السيد من هيمنة والدها وهروبها للزواج فيمن تحب (فيروز) العبد الذي ضحى من اجلها وأنفذ حياتها وشرفها، كذلك حالة عصيانها لو والدها في الزواج من (فيروز) الذي اختاره قلبها، ورفضها للزواج من التاجر (مايد بن ناصر) من السادة

اما الأزمة الثانية :علاقة (عذية) ابنة (فيروز) و(ميثا) وهي حفيدة (غانم بن سيف) أيضا، بوالدها ووالدتها، في نيل حريتها في اختيار زوجها المتعلم والمستنير (خليفة بن راشد) دوناً عن الزواج من ابن (خيرى) العبد قريب والدها بضغط واکراه من والدها (فيروز).

ولعل علاقات الشخصيات اعلاه وحواراتها، وبالرغم من عمق وشاعرية جملها الحوارية واختيار المفردة بعناية كما وردت في النص، الا انها تبقى علاقات كلاسيكية ونمطية، علاقة الأب المتسلطة على الابنة المغلوبة او الزوج المتحكم والزوجة المنكسرة والسيد الظالم بالعبد الدليل، الى اللحظة التي رسم لنا إسماعيل عبد الله، البعد الآخر لشخصياته والتي تمثلت بـ (فيروز) في انسلاخه المطلق من حالته كعبد، الى حالة أخرى غير متوقعة هي حالة السيد وكأن شبح غانم بن سيف قد تلبسه بصورة مفرطة، حيث اصبح فيروز اكثر ظلما وتسلطا من غانم السيد نفسه، وعلى من قد مارس دكتاتوريته ؟



لقد مارسها على ابنته (عذية) في حرمانها من الزواج فيمن تحلم بالاقتران به، واجبارها على الزواج بآخر، وهنا يذهب إسماعيل عبد الله، الى ان فكرة السلطة او التمر بوصفها كالورم الخبيث الذي يقبع مختبئا في اجسادنا كبشر بنسب مختلفة، أسياد كنا ام عبيد، تظهر علاماتها وممارساتها عندما تجد البيئة المناسبة لها. كما يكشف عن بعد آخر لشخصية (ميثا) حيث

لاحظنا حنينها – على استحياء- الى حياة الاسياد بعد ما لاقته من جحود (فيروز) وطريقة تعامله مع ابنته بنفس – بل أشد مرارة- بمعاملة ابيها (غانم) لها.

فقد جسدت شخصية (ميثا)، العديد من المشاعر المتناقضة في منحها مساحتها المثقلة بهمومها الخاصة كامرأة تسعى لنيل حريتها في اختيار شريك حياتها والحفاظ على تماسك اسرتها الصغيرة وتحمل عقبات اختياراتها، فهي تقف بوجه والدها بشخصيتها القوية والصلبة ومع حبيبها بشخصيتها العاشقة والمحبة، ومع او ضد ابنتها الحاملة الطموحة بشخصية الأم المختلطة بالحنان والقسوة.

كذلك شخصية (عذية) ابنة (فيروز) و(ميثا)، والتي كانت تمثل لعبة القدر التي أعاد تفاصيلها مرة أخرى.



فقد كشفت عذية زيف والدها فيروز وهشاشة قرار امهما ميثا ووقوفهما بالرفض امام طلبات عذية والتي كانت شبيهة لمطالبهما قبل عشرين عاما في طلب الحرية -حرية الاختيار- مما نتج عنه فشلها في التصدي لها وهروبها أيضا كنسخة اخرى مما اقترفته والدتها ميثا مع أهلها.

٩- صورة المرأة الجميلة:

سمة أخرى أراها تتحقق في مسرح إسماعيل عبد الله، فيما يتعلق بملامح الشخصية النسائية، وأقصد به أن المرأة كشخصية نسائية، قد صورت ولها بعض الملامح من وعيها وقدرتها على إبداء الرأي واتخاذ القرار، إلا أن هذا لا يعنى أنها صورت بملامح لم يعتدها الناس من قبل، بل وجدنا الرقة والأنوثة وفيض المشاعر، هذا يتحقق إلى جانب ما ظهر من ملامح الخشونة والقسوة في الشخصيات النسائية مثل (حور) حيث تحمل الأنوثة والرقة ومشاعرها الفياضة وأيضا شخصية (زوجة حميدان) في مسرحية (موال حدادي).



وعليه نستطيع القول إن تميز هذه الشخصيات النسائية بقدرتهن على اتخاذ القرار وإبداء الرأي لم يقلل من شخصياته وقيمتها، ذلك أن شخصياتها لم تحرمها مما تتمتع به الشخصية الإنسانية من مشاعر الرقة وفيض الأنوثة والحب مما جعلهن شخصيات باقية خالدة. وصفت (ميثا) في مسرحية في مسرحية (مجاريج) بالجمال والاهتمام بمظهرها، حتى وقع (فيروز) في حبها وخاطر بحياته من أجلها، كما تحمل اهانات ورفض والدها له. كما عرضت مسرحية (حاميه حراميه) المرأة الجميلة التي ولع بها كافة المسؤولين وراودوها عن نفسها مررا وتكررا في غياب خطيبها في غيابات السجون.



وما يمكن أن نخلص إليه هو أنها أعطت لنا صورة المرأة الغيورة على شرفها وخطيبتها، رغم انها تعيش تحت وطأة الظلم والاستبداد، مما دفعها إلى السعي نحو تغيير هذا الواقع المظلم والنظام الغاشم، إلى واقع مشرق ونظام عادل، مجربة شتى الوسائل والحيل بما في ذلك سلاح الجمال لتصل في الأخير - رغم ما واجهته - إلى مبتغاها ألا وهو فضح الطامعين في جسدها.

وكذلك مسرحية (شوارع خلفية) والجمال الاخاذ لبطلة الفرقة الاستعراضية التي شرع مدربها التحرش بها لفرط جمالها، فهي امرأة ذات جسد فائن جميل.



إضافة الى (عفرا) في مسرحية (السلوقي) وجمالها الذي اغشى بصره (السلوقي) الذي تجاهل أصله الحيواني امام جمالها وانقاد حبا وهياما امام جمالها.



وحول التوظيف الدرامي لصورة المرأة وقضاياها المطروحة في مسرح إسماعيل عبد الله، تؤكد المؤلفة فيما يتعلق بنظرة المجتمع لجسد المرأة، إن هذه النظرة هي نظرة استعمارية، ولقد أكدت نظرية ما بعد الكولونيالية، أن الاستعمار تعامل مع المرأة كجسد، وقد حاربت النظرية النسوية تلك النظرة (٣٦)

كما تناولها إسماعيل عبد الله في مسرحه، ولكن اختلف أسلوب العرض بين الرجال والنساء فيما يخص جسد المرأة، حيث قدم بعض منهم هذا المفهوم بشكل مباشر، بينما قدمه آخرون بأسلوب غير مباشر، ونظرة المجتمع للمرأة كجسد بشكل شديد المباشرة من خلال شخصياته الدرامية النسائية، التي عانت من الرجال في المجتمع ونظرتهم لها نظرة شهوانية وصراعها الدرامي مع الذكور في احتمالية التعرض للتحرش طوال الوقت .



١٠ - صورة المرأة الحكيمة والذكاء:

يُعد تمييز الرجل عن المرأة، وشعور الرجال بأنهم أكثر حكمة، وأقدر على إدارة الأمور من النساء سبباً في تخلف المجتمعات العربية،

فالتجربة والألم والمعاناة هي من تشكل شخصية الانسان وتصلقه بمعارف، وتجعله قادراً على تحليل ما يدور من حوله، وتصنع له معايير الخاصة التي يستطيع أن يطلق من خلالها أحكامه على الأشياء (٣٧)

وأستطيع القول إن المرأة العربية بعيدة كل البعد عن كونها امرأة عادية، وأن مستجدات العصر الحديث، والظرف التاريخي الذي تحياه المنطقة العربية أوجد مساحة لها لتعبر عن رأيها، وتطرح أفكارها بكل حرية، فكانت الشاعرة والمفكرة والمحروضة والمتقفة، والمتقفة، وبما أن الشخص الواعي إنسان علم ومعرفة، وموقف حضاري عام تجاه عصره ومجتمعه، إنسان شديد التأثير بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في الوقت نفسه، إنسان شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيط عالمه وعصره، وذلك لما له من قوى فكرية خاصة، ومواهب روحية ونفسية متميزة، نجد أن المرأة الحكيمة الواعية تشكل أثراً إيجابياً في قدرتها على تغيير المفاهيم المغلوطة، والقدرة على توعية الوسط الاجتماعي .

وجاءت مسرحية (حرب نعل)، لتؤكد على قدرة النساء على قيادة الثورة وإدارة شؤنها، فنجد "حور" تملك من الحكمة والذكاء ما لا يملكه جدها، وكذلك خطيبها السكير العربي فهي تملك ما لا يمتلكه الرجال من الذكاء والثقافة والحكمة.



جاءت شخصية (حور) في مسرحية (حرب نعل)، على أنها امرأة تملك ثقافة واسعة من خلال قراءتها ومعرفتها للكتب والتاريخ وسير الملوك وأخبار الأمم السالفة وحفظها للشعر، ما أكسبها حكمة ومعرفة، استطاعت من خلالها كسر وفصح الحوت أحد النواخذة الاشرار وهذا ما تميزت به (حور) في مسرحية (حرب نعل) التي لجأت إلى أقرب وسيلة تؤثر في النفس والعقل، وهي الحوار عن طريق سرد الأدلة والبراهين، وإثارة النقاش حولها أملاً منها أن يتعظ الشعب ويغير من سياسة الخضوع والانبطاح للحاكم.

ورغم نجاح (الحوت) في إخماد نار الثورة عبر خرافة اكل القطط للسماك لم تياس (حور) وتبقى متيقنة أنها ستقوم يوماً ما، قائلة في ذلك حكمة في غاية الروعة مفادها:

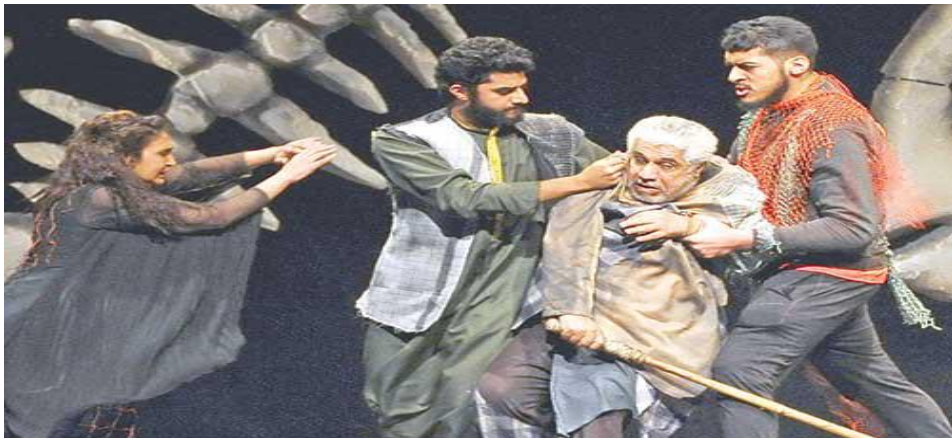
ان الثورات لا تموت.. قد تتعثر. تنتهوى تحتضر. لكن أبدا لا تموت.. دائما تبقى فيها نبضة، لا تحس لكن موجودة.. جمرة تحت الرماد على موعد مع النار. بذرة تحت الأرض على موعد مع الشمس.. موعد تأجل إلى حين لكن حتما سوف يحين.

وتلاحظ أن (حور) أحسنت انتقاء الأدلة ومقومات الثورة على (الحوت) لإثارة الرعب في نفسه وشحذ همم الأهالي ضده كظالم ما جعلها تنثور عليه وتنزله من مكانته، حيث حذرت (حور)، (الحوت) من هذا المصير، لكنه لم يستمع لها واستمر في ممارسة القمع والظلم إلى أن تفجرت الثورة من طرف حبيبها (غيث) وينتصر لحبيبته (حور).

يقر الجد بذكاء (حور) حفيدته التي قدمت نفسها وقود لاندلاع الثورة ضد (الحوت).

فلمس وعي وأدراك حور في مسرحية (حرب نعل)، من خلال مناقشتها لجدها، بعدما رفض المواجهة والثورة على الحوت سارق الأرض وخيراتها.

لذا يعد موقف المرأة في مسرحية (حرب نعل)، موقفاً حكيماً واعياً حاسماً رافضاً، لدور سماسرة الأرض وكل محاولاتهم لممارسة النصب والاحتيال لسرقة قوت الاهالي، ترفض قطعاً شائعات (الحوت) ومحاولات تغييبه لوعي الأهالي.



١١ - صورة المرأة الخائفة المستكينة المقهورة:

إن الخوف انفعال طبيعي وعادي يشعر به الناس في الظروف والمواقف التي تهدد الإنسان بالخطر. (٣٨)

وقد طرحه إسماعيل عبد الله ضمن مسرحية (صهيل الطين) عبر صورة المرأة المقهورة التي تعاني من سطوة الرجل، وعدم قدرتها على مواجهته، بل استسلمت لكل ما يرسخ فكرة المجتمع الأبوي، وتتعرض المرأة للخضوع للرجل مجبرة خائفة أن يطلقها، ويتركها وحيدة تواجه المجتمع، دون أن تجد من يعولها، فلا يمكنها العمل، أو الزواج مرة أخرى، ولن تجد من ينفق عليها، ويستغل الرجل كل تلك الأمور من أجل إخضاعها وإذلالها، وتضطر المرأة أن تتنازل مرغمة عن كافة حقوقها خوفا مما قد تتعرض له، إلا أن ذلك الخضوع قد لا يدوم طويلا.



فمن خلال دراستنا لمسرحية (صهيل الطين) إلى تجسيد واقع الحياة الاجتماعية، من خلال توضيح طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة، والتي سرعان ما تتحول علاقة زوجية.

ويمكن استنتاج ذلك من الحوار الثنائي بين (هو، هي) والذي يشعر المتفرج بملل الحياة الزوجية: «هي: سئمت.. أطعت حتى أدمنت... حلمت فأمننت فأمنت فإغتسلت فتظهرت حتى قهرت غيبوبتي وأفقت...

هو: وماذا بعد؟

هي: أشرقت قبلتي فوجّهت

وفي مقطع آخر: هي: أعتقني...

هو: لا عتق لعاصي...

هي: عشرون عاماً ألا تكفي؟ عشرون عاماً أسيرة محرابك أسبّح لك طاعة وبرّاً ووفاءً ألا تشفع؟ عشرون عاماً قادتني فيها نزوات قبلتك المهلكة إلى هذا القبو القبر.. عشرون عاماً أشاطر منفاي وغربتي غصّتي... وتمر السنون على عمرها المسجى فتطمس آثار خطاه.. عشرون عاماً روّضت فيها قدمي فخذلتاني وتبعثاك.. وطوّعت يدي فخانثاني وأطاعتك.. وسلمت عيني فبكتاني.. ووحدك أبصرتاك.. عشرون عاماً ألا تُرضي؟ ألا تُعفي؟ ألا تمحي؟ ألا تكفي؟



وهكذا يجد القارئ نفسه أمام أنثى(زوجة) تصرخ في وجهة زوجها المتسلح بالأنانية الذكورية، بعد تحولها إلى مجرد أمة، عليها الطاعة والإنصات لديكتاتورية الرجل التي لا ترحم؟ ولقد تطور الحوار بين بطلي العرض في مرحلة لاحقة، عندما توغل في أعماق الذات النسوية، باحثاً عن علاقة حواء بأدم منذ الأزل، فالصراع بينهما ليس وليد اللحظة، ولكنه صراعاً أزلياً منذ نشأة الخليقة في هذا الكون من ماء وطين.

فهي امتداد لبنات حواء، وهي وجهة نظر الرجل مثل أمها وجدتها، ويمكن استيضاح كالتالي:
هو: ملعونة أنت وأمك التي سممت دمي الطاهر الذي يسري في عروقك بأنفاس حروفها
الآثمة..

هي: قتلتها.. ولا زلت تقتلني كلّ يوم...

هو: ولو عادت إلى الحياة من جديد لقتلتها ألف مرّة.. أمك الفاجرة التي صبّئت.. صبّئت
وسوّلت لها نفسها الاقتراب من حلمي والنيل منه.

كما يتطور الحدث الدرامي في هذا العرض المسرحي مع التحولات التي تحدث في حياة
الشخصيات، ليتضمن عددًا من الإسقاطات السياسية، عندما يتحول (هو) إلى (حاكم
ديكتاتوري) و (هي) إلى (الشعب المغلوب على أمره).



ويمكن ملاحظة استبداد الرجل الحاكم عندما يمارس سطوته على من أراد التمرد على سلطته
وجبروته من شعبه، حيث تكون نهايته الموت، كما في المقطع التالي:

هو: حذار أن تعودي وتعيدي سيرة أمك الأولى.. فستقبرين في هذا المكان.

هي: رطوبة هذا المكان أرحم وأحن على جسدي من سياط ساديتك.. كستني بالرّيش.. ونسجت
لي الأجنحة.

هو: حلّقي في فضاء هذا القبو كما يحلو لك.. فلن تقوي على الطيران خارجه.. لا ترثي حمق و غباء أمك.. أجنحة لم تولد تحت النور.. ستحترق عندما تلامسه...هي: حلمي الذي لاحت بشائير مخاضه.. سيحلّق بي في كلّ فضاءات الكون.

وفي مقطع آخر:

هي: لا تتنّ الجبال تحت وطأة أحمالها مهما عظمت...هو: سأنتقم من أمك فيك.. سأذيقك ألوان العذاب.. سأذبحك.. سأسلّخك.. سأقتلع عينيك بعدها وأعلّقهما قلادة على شاهد قبر أمك.

وفي مقطع آخر:

هي: ليس قبل أن يولد حلمي...هو: سأحرقه وأحرق تمرّدك بداخلك حتى أحتفظ بتكوينك الذي شكلته إلى الأبد، وإن انقطع نسل سلّاتي فعزائي أنّي خلّدت قانونهم بآخر العنقود.

وهكذا يتضح مدى (ديكتاتورية الرجل، النحات، الحاكم، الزوج) الذي يحكم شعبه بالقوة والعنف، وفي حالة أنهم أرادوا التمرد على حكمه... ويطاردهم حتى في أحلامهم ويتحكم فيهم. وهو ماض في تضيق الخناق على حريات التعبير لديهم، لذا نراه لا يتردد في القبض على الذين يتمردوا عليه ويتم حجزهم في القبو... ليكونوا عبرة وعظة للأجيال القادمة، لأنهم سيلاقون نفس المصير.



علاوة على ذلك، يسعى هذا النص إلى تحليل السمات العامة للنماذج البشرية، والتي تتباين في سلوكياتها، فهناك من تكون طباعه معجونة بالماء والطين..

لذا ينتج عنها إنساناً سوياً، بينما الآخر يجنح عن ذلك، ويكون له منهجاً مختلفاً في الحياة، ويمكن أن توضّح ذلك من خلال لغة العرض، حيث (التمرد، الخضوع، الاستقامة، والانحراف، الأهواء والرغبات، التغير)، كما في المقطع الحوارى التالي:

هو: ستفعل النار فعلها.. إن شگلتیه راکعاً قد ينتفض في غفلة منك ويقف معتدلاً مستقيماً
ويطبق على عنقك.. وإن شگلتیه واقفاً مستقيماً وتركتیه قد يخدعك فينحني ويبالغ في الانحناء
ويقتلعك من جذورك.. ولو تركتیه مدّة أطول قد يأتي غيرك ويعيد تشكيله من جديد وعلى
هواه.. كل ذلك بفعل الماء.. أمّا النار فهي الضمان الوفي.

إن ذلك التناغم الجميل الذي يجمع بين (التمثيل) والنحات (هو) الذي اراد السيطرة على
الوضع وفق سياسة (النار والطين)، أما (هي) فترفض ذلك وتشعر أن (الماء والطين)
وحدهما، اللذان يجعلهما متقاربين في الآمال والطموح، والرغبات والمشاعر، فنشاهد
«هي» تتبادل المشاعر والأحاسيس مع التمثيل، وكأنها مخلوق بشري؛ زوج وزوجة، رجل
وامرأة... إلى أن ينتهي الحوار بفرض الرجل (النحات) سيطرته ويسعى للتحكم بزوجه
(المرأة، هي، الشعب المغلوب على أمره).. كالتالي:

التمثال: ها نحن التقينا نغزل الصبح ترانيم وتر....

هي: ها نحن التقينا والمدائن خلفنا تمضي تحت السير وجهتنا القمر. ما خاب مسعاها إذا كان
المطاف بك استقر.

التمثال: الحلم سهيل.. وليل الشتاء قاسٍ وطويل.. ستطول مخالبة لتفترس حلمك وتؤده...
هي: لن يوأد هذا الحلم.

وتزداد الرغبة في إحكام القبضة على الناس، والتكيل بهم وتعذيبهم في حالة إنهم أرادوا
التمرد أو فكروا بالثورة والعصيان.

ويمكن استنتاج ذلك من خلال الحوار التالي بين النحات (الحاكم المستبد) وبقية الشعب
(التمثيل):

هو: سأقتلعه من أرضي.. وسأذيقه لهيب فرني.

هو: سأصنع منه حلمي المنتظر.. سأصون به قانون سلالاتي المتوارث.. هيّا امتثل لرغبتني
وأوامري وتحرك.. تحت ظلي ستقيم في النعيم.. وسيخلد ذكرك.. وسأؤجك فارس أحلامي..
هيّا تحرك.. لا حلم إلا حلمي.

كما يهدد الحاكم من حاول التمرد عليه أما بالحرق أو القتل من خلال الرمز (هي)، حيث:

هي: (وهي تقاومه) اتركني... هو: هذا عقاب المتمردين... ذوقي عاقبة المرتدين...
ستحترقين.

وفي مسرحية (شوارع خلفية) وخضوع المرأة لا يرتبط بدرجة تعليمها وثقافتها، فطرحت مسرحية (شوارع خلفية) صورة المرأة المثقفة المتعلمة التي تخشى الاستبعاد من الفرقة الاستعراضية، وترضخ لرغبات المدرب، فتلتزم الصمت تجاه تجاوزاته الأخلاقية وذلك من قبل معظم فتيات الفرقة فيما عدا بطلة الفرقة.

أما مسرحية (صرخة) فجاءت لتبرز صورة المرأة الخاضعة المستكينة، التي لا يمكن أن تخالف زوجها، ولا تملك سوى الرد بكلمة نعم، فصرخة كاسم للمسرحية يحمل دلالاته الواضحة بالمطلوب من المرأة لقبول الرجل النقاش مع المرأة، فالزوج من اليوم الأول يأخذ الزوجة رغما عنها.

أما مسرحية (بقايا جروح)، فقد بلغ قهر واستكانة المرأة ذروتها عقب وضعها في قفص وتعامل أولادها مع الوضع وكأنه من طبائع الأمور.



أما مسرحية (زهرة ومهرة)، عكست صورة قهر المرأة لذاتها، فالشخصيات النسوية في المسرحية تتغاضى عن زلات الرجل واطماعه فيهن بإرادتهن الحرة، فقد وقعن أسيرات لرغباتهن وبتطور الأحداث في السياق الدرامي، نجد أن المسرحية تؤكد بانسيابية علاقة المرأة بالرجل، وتأتي نهاية المسرحية لتؤكد اختزال المرأة في كونها أنثى لها رغباتها، والتي تعتبر مصدر ضعفها وتنازلها عن كرامتها.

١٢- صورة المرأة المضحية:

تكمّن صورة المرأة المضحية في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) التي تكشف عن قسوة السلطات الديكتاتورية العسكرية، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو غيرها، وتناول العقلية النفعية، التي لا تفكر سوى في ذاتها، التي لا تتورع عن ارتكاب أفظع الجرائم، من أجل الحصول على المعلومات التي تريدها فكان انتهاك حرمة بيت (فنار) والقاء القبض على أمه المرأة البسيطة وتعذيبها من أجل أن تقر على المكان الذي خبأ فيه ابنها خرائط المدينة، وتحمل الام العديد من الالام الجسدية والمعنوية فداء لابنه، كما أن (الديناصور) لا يتورع من أن يخطف زوجة (فنار) ويجعلها لنفسه زوجة ثانية له.



وفي مسرحية موال احداي تصاعدت الأحداث نحو الذروة، عندما لم يستطيع الأهالي ردع حميدان وإيقاظه من غفلته، ومنعه من العمل في معسكر العدو. وصولاً إلى ظهور زوجته، التي جاءت لتبحث عنه، ولكنه تخلى عنها، وجعلها تتعرض للمهانة على يد القائد (جون)، وفي النهاية قامت الزوجة بصفح (حميدان) والانسحاب من حياته، مضحية بحياتها الزوجية من أجل كرامتها وعزتها.



وعلى الرغم من أن تلك النماذج النسوية، يصعب على المتلقي التعاطف معها من جراء افراطها في التضحية، إلا أنها تعتبر إشارة إلى استغلال الرجل للمرأة، وتعبر عن مدى أنانيته وتنازله عن كرامته، فجميع الشخصيات النسوية ضحايا للرجل في البداية والنهاية.

وفي مسرحية (بقايا جروح) يتابع إسماعيل عبد الله، تمرحل حياة المرأة منذ أن ولدتها الأسطورة من ضلع آدم، إلى أن أحبت مع أوفيليا وكليوباترا، وضحت من أجل أخيها مع أنتيجون، وكلهن وقعن في أتون التضحية من أجل الحب أو من أجل الآخر، فالمرأة تمتد إلى الآخر وهذا ما سنتوسع به من خلال التحليل، وتحت هذه العناوين الرئيسة لتيمة النص تأتي العناوين الفرعية التي تحدد وجهة النص في مساره الرؤيوي نحو النسوية، فهي ترفض كينونتها المصنوعة من قبل الآخر، والتعبير عنها بالوكالة، وترفض أن تكون دمية كما صرخت (نورا) في نص (بيت الدمية)، وترفض أن يختصر كيانها في شكلها وجمالها، وفي هذا النص تجميع لقصص ذاتية تنطبق على كل النساء عامة.

كما عرضت مسرحية (صرخة) أوضاع المرأة العربية أولاً في بيتها، وخضوعها لسلطة الاحتلال المتجسد بمنع التجول خارج البيت، وما كانت تلاقيه من معاملة سيئة من قبل كل من يحيط بها، لأنها هي فقط امرأة، من ضلع الرجل وتدفع ضريبة المجتمع الذكوري.



أما في مسرحية (اللولال) فقد ظهرت المرأة بصورتها النمطية، وهي نموذج للإنسانة المظلومة، والمسيرة اجتماعياً، كونها زوجة ويجب أن تطيع زوجها، لذلك تظهر عاجزة عن

تغيير واقعها الاجتماعي. ولم تسطع الانفصال عنه رغم الهلوسات الذهنية التي كان الزوج يعاني منها.



يجسد هذان النصان موضوع المرأة، ولكن الأول يجسدها من منظور مجابه، بينما يجسد النص الثاني خضوع المرأة للسلطتين المذكورتين سابقاً.

١٣- صورة المرأة القوية المناضلة:

لا يمكن أن يشكك أحد في دور المرأة النضالي من أجل حرية وطنها، فالتاريخ العربي شاهد على دور المرأة النضالي، وقد طرحت مسرحية (حرب نعل) صورة المرأة الوطنية والتي تمثلت في شخصية (حور) التي تعشق بلدها، وتحرص عليها، وتتألم لما يصيبها ويصيب شعبها.



كما أكدت مسرحية (حاميتها حراميتها) على مدى شجاعة وقوة المرأة في مواجهة الصعاب بكل قوة وعزم، فجاءت جميع شخصيات المسرحية النسوية لتضرب لنا أروع الأمثلة في التضحية والفداء من أجل الشرف والكرامة، فالبطلة واجهت رغبة المسؤولين فيها، كما ترفض أن تساوم المسؤولين على خطيبها السجين.

كذلك مسرحية (اشوفك) اتضحت بها معالم النضال والتضحية والفداء لأجل الوطن، وكانت المرأة جزء أصيل من تلك التضحية، فكانت تشارك الرجل في نضاله ضد المحتل، وقد تطورت مراحل النضال عند المرأة من الشكل الثانوي البسيط، مع اتساع حلقة الصراع مع المحتل، اتسع دور المرأة في النضال وتطور تطوراً ملحوظاً، وهذا ما أوضحه الكاتب في نصوصه المسرحية من دور المرأة في ممارسة كافة أشكال النضال لأجل نيل الحرية.

فقد أظهر الكاتب إسماعيل عبد الله في نصوصه المسرحية أدوار المرأة في حياتها، كان أبرزها نبذ كل أشكال الظلم الاجتماعي لها، والتمرد والتخلص من القيود الموجهة ضدها، وقد أقدم الكاتب على تغيير المفاهيم الخاطئة تجاه المرأة التي تصورها، بأنها ضعيفة ولا تقوى على الانتاج والحياة، فصورها بأنها قادرة على أن تكون عنصراً مؤثراً في جميع مفاصل البيئة المحيطة بها، فالمتغيرات السياسية والتغير الجذري في تركيبة المجتمع الذي

طراً على الشعب اثناء الاحتلال الانجليزي، أجبرت الجميع على الاعتراف بدور المرأة الفاعل في اثبات نفسها في الواقع الاجتماعي وفي قدرتها على مقارعة الاحتلال.



وعليه فإن د. مصطفى عبد الغني يقول: عن دور المرأة الحقيقي إن دورها الخلاق يتعدى دور (ست البيت) أو (المتقفة الصامته)، أو غيرها من النماذج السلبية، إنما يتجاوز ذلك كله بالنضال الذاتي اليومي المستمر، فالخلاص لم يعد فردياً، وإنما جماعياً، يشارك فيه الرجل والمرأة معاً، ولا يميز نيران الاحتلال والاستبداد بينهما، فهي تصارع بكل قوتها لأجل البقاء، تمارس كل أشكال النضال، فهي تتعرض لممارسات الاحتلال، كما يتعرض الرجل من اعتقال وقتل وتعذيب وقهر واذلال، ولعل أسباب نضال المرأة في المجتمع العربي:

١- سبب فطري يدفعها لحماية نفسها وأسررتها.

٢- سبب نفسي يحثها لتأكيد وجودها الانساني والاجتماعي.

وبذلك خرجت المرأة التقليدية التي لا تتجاوز حدودها عن كونها تابعة للرجل، إلى امرأة مناضلة ضارية القيود المحجمة لقدراتها وطاقاتها عرض الحائط، فالتحريض الثوري شكل من أشكال النضال. (٣٩)

والمأمل في كلمات حوار الشخصيات النسائية، سواء النثرية او ابيات الشعر العربي المختارة في مسرحية (رحل النهار)، يرى بوضوح ايمانها بالهم الوطني وتمسكها بالحق في حياة كريمة، تظل تدافع وتناضل في الكشف عن الحقيقة، وتزرع الروح الثورية والتمرد في بقية الشخصيات التي تحتج وتصرخ بغية البحث عن مخرج، حيث الجميع أصبحوا تحت نفس المصير، فالجميع يعيشون تحت الأنقاض وهم ينتظرون الفرج الذي لم يأت بعد.



وتظهر روحها التحريضية لحبيبها في مسرحية (حرب نعل) في حمل مفتاح العودة كالراية وتحثه على قتال كل من سلب حقاً من حقوقه، حيث أن الهروب لا يجدي نفعاً ولا يرد حق لمظلوم.

هؤلاء النساء أنفسهن في نص (حرب نعل) جسدن صورة المرأة الجديدة في الزمن الحالي وليس التاريخي، المرأة الحرة والقوية، والحريصة على صون كرامتها الإنسانية وكيانها الأنطولوجي، والملتزمة بالهم العام، وهذه المرأة هي المرأة الناضجة التي تسعى باستمرار إلى إغناء عالمها الداخلي وهي تنظر إلى الرجل نظرة متوازنة.



فيتضح بشكل جلي دور المرأة في النضال المجتمعي والسياسي في نصوص إسماعيل عبد الله المسرحية، من خلال مشاركتها المؤثرة تأثيراً واضحاً في المجتمع الذي تعيش فيه، ومن خلال تحريضها لقول الحرية.

كما تهدف المرأة في مسرحية (اشوفك) من نضالها ضد المحتل، لكسر كل القيود والحواجز التي تقيد حريتها وحرية الآخرين، فنراها في، تصرخ في المتلقي مطالباً منه قص الأسلاك الشائكة التي تحيط بحريتهم.



وتتضمن شخصية (الزوجة) أبعاداً ثورية اجتماعية أو سياسية، فهي تسعى إلى التنديد ضد الاستبداد الذي يمارسه المحتل، معبرة عن ذلك من خلال صرخات التمرد الراضة للوضع القائم.

وتبرز صورة المرأة في هذا العمل من خلال نموذجين، الأول: هو ذلك الذي يجسد صورة المرأة الثائرة التي تسعى إلى التغيير وكشف الفساد من خلال شخصية المرأة (الزوجة) التي تتمتع بحيز من حرية التعبير.

وهذا ينفي صورتها النمطية السابقة في بعض الأعمال المسرحية الاماراتية. لذا لا تتردد هذه (الزوجة) في شحذ همم الاهالي ضد المحتل الغاصب، فهي تمثل في هذا العرض رمزاً للثورة، وهي هنا الضمير الذي يسعى لكشف الأوراق المستترة.

١٤ - صورة المرأة الرمز:

يعد الرمز أحد الأمور التي يلجأ إليها كتاب المسرح، وصورة المرأة الرمز تنتقل بها من الوصف الحسي إلى الوصف المعنوي، محملاً فيها حالات الاغتراب والمعاناة والأرض، وغيرها من المعاني المرتبطة بالمرأة، وجد فيها الكاتب مساحة لاستخدام تقنية القناع ليعرض أفكاره من خلالها، ويظهرها كرمز لقضية معينة.

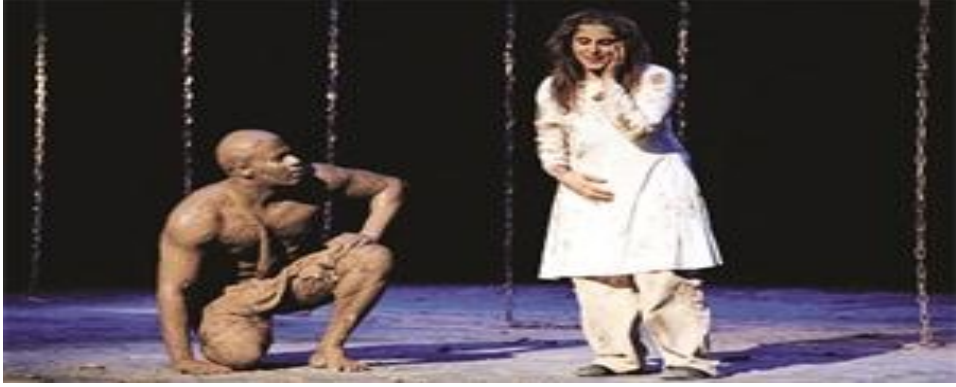
بينما تظل صورة المرأة الرمزية في هذا العمل تثير الكثير من الأسئلة التي يصعب الإجابة عليها، كونها شخصية رمزية أكثر منها واقعية، وهذه الصورة بدأت تظهر في العديد من الأعمال الحديثة في المسرح العربي، ولكنها في الغالب تبتعد عن طابعها المحلي لتحلق في عوالم الذات العربية والإنسانية الباحثة عن إجابات للكثير من الأسئلة المصيرية للمواطن العربي. (٤٠)

وفق إسماعيل عبد الله في تقديم المرأة كرمز للأرض والثورة، وكرمز لمعاني التنشئت والقهر، وللوفاء والصدق، فقد أخرجها من دلالاتها الحسية الظاهرة إلى دلالات رمزية عميقة ذات صلة وثيقة بالوطن.

والمقصود بالمرأة الرمز هنا المرأة التي يوظفها إسماعيل عبد الله في مسرحه، لترمز لأمر معين، ومن ثم، فإنها لا يظهر منها خلال ظهورها في المسرحية، إلا ما يؤكد طبيعة الرمز الذي تشير إليه، ونرى هذه المرأة الرمز في مسرحية (حاميتها حراميتها)، والمرأة في هذه المسرحية هي فتاة شديدة الجمال، وترمز لمتع الدنيا، والتي تمثل الفتاة المثقفة الناضجة التي تعلي من قيمة الشرف في مواجهة الشر. وهي تحاول أن تغري المسؤولين الطامعين فيها بغرض إيقاعهم في فخ فضيحتهم أمام الحاكم. وأكدت نفس الفكرة شخصية في مسرحية (حاميتها حراميتها)

وأيضاً شخصية (حور) رمز للنضال الوطني، في مسرحية (حرب نعل) ونموذج للمرأة العربية التي تحاول بكل جهدها إعادة الوطن المسلوب، وتتكسر (حور) في شخصية (زوجة حميدان) في مسرحية (موال حدادي) فهي رمز لشعب يقاوم الاحتلال، يسعى بكل وسائله لاستعادة الأرض.

وقد جاءت الشخصيات في بعض الأعمال المسرحية فاقدة هويتها، كشخصيات: الزوجة والزوج، والمطلقة، والأرملة والفتاة.. إلخ، وجاء الهدف من تجهيل الشخصيات المسرحية إلى محاولة تعميمها، ف (الفتاة) في مسرحية (صهيل الطين)، هي رمز لكل فتيات عصرها، تعاني الصراع بين القديم والجديد، ترفض سطوة المجتمع الأبوي، وتبحث عن حريتها وكيونيتها، وعندما تعجز عن مقاومة تلك الأفكار تقرر أن تصبح نسخة مكررة من النساء، فتتعالى صيحات الشخصيات النسوية رافضة أن تصبح الفتاة صورة مكررة منهن.



كما سعت مسرحيات (مجاريح، وحرب نعل)، من خلال شخصياتها النسائية أن تبرز عالم النساء المليء بالعديد من الخبايا والأسرار، كالتمرّد، والثورة، والخيانة والرغبة والحب، وطرحت العديد من المسرحيات سؤالا، لمن الغلبة؟

فالمسرحية تمثل مزيجا من الشخصيات النسائية التي تتصارع فيما بينها لإعلاء قيمة الحب في مواجهة الخيانة والطمع والتمرّد والثورة.

وتشابهت صورة الفتاة في معظم الأعمال المسرحية؛ حيث ظهرت كرمز لجيل كامل يرفض سطوة المجتمع الأبوي، ويبحث عن حريته، ويعلي من القيم الإيجابية التي تسهم في بناء المجتمع ورفقه، فنجد شخصية (بطلة) الفرقة الاستعراضية في مسرحية (شوارع خلفية) تلك الفتاة المتعلمة، التي تعرف حقوقها، وتتمسك بها، وتناضل لتتال كرامتها دون خوف وتؤمن أن المرأة مساوية للرجل في الحقوق.

أما مسرحية (صرخة) فقد طرحت صورة المرأة الزوجة، رمز واضح للإهمال، التي ترفض أن تكون مجرد جارية في منزل زوجها، بل إنسانة لها طموح ورسالة في المجتمع، وترفض زوجها الذي يمثل المجتمع الأبوي، وتواجه بأعلى صوته.

قصارى القول: إن صورة المرأة الرمز في مسرح إسماعيل عبد الله، جاءت متباينة بين ما هو تقليدي وما هو رمزي، ولكن لم تبرز صورتها المعاصرة، والتي يفترض أن تكون على درجة من التعليم والوعي وتطالب بالتغيير، في حين أنه في عرض (حاميه حراميه) تمرّد على الأنظمة البيروقراطية التي تمثل أشكال الفساد في المجتمع، ومن جانب آخر، برغم قوة شخصية المرأة في عمل (صهيل الطين)، إلا أنها اقتربت من الرمز وعالم الغيبيات، فأصبح من الصعب ربطها بالواقع الاجتماعي. وتقرب تلك صورة الرمزية مع نموذج المرأة في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) بالطبع مع اختلاف الموضوع، فالمرأة في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) تحمل الكثير من المعاني والدلالات السياسية والاجتماعية، ولكنها بعيدة كل البعد عن هموم الأنثى الواقعية.

١٥- صورة المرأة العاهرة عديمة الأخلاق :

طرح إسماعيل عبد الله صورة المرأة العاهرة ضمن شخصيات مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) في اخوات (أمين صادق الشريف)، الذي لا يحمل من اسمه نصيب لا في الأمانة أو الصدق أو الشرف.

فقد وصفه (فنار) بالإنسان المنافق الجرد الذي باع ضميره للشيطان من أجل مكاسبه، وبالتالي لابد من اكتمال هيئة اسرته بالخسة والعهر متمثلا في شقيقتاه العاهرتان.

كذلك في مسرحية (اصايل)، يستدعي إسماعيل عبد الله حكاية محورية تربط بين شاب فقد بصره وبينما يريد ذلك الشاب الاعمى، ان يضحى بكل ما يمتلك من اجل الارتباط بالفتاة (أصايل) ابنة أحد الاثرياء، التي تريد ان تخفي سوءتها، من علاقة سابقة وهي تريد ان تخفي تجربة افقدتها اعز ما تملك رغم معارضته والدها، الطامع في ارض الشاب، واستخدامه للأخ غير الشقيق للأعمى من اجل تصفيته مع وعده بالارتباط بابنته (اصايل).

الاب يريد الارض، بأي ثمن، حتى لو اعطى لو كانت ابنته الثمن، الاعمى مستعد للتضحية بكل شيء من اجل حبه الكبير، واخ غير شقيق عاش الذل والمهانة، ويسعى لان يكون حتى لو على حساب اخيه غير الشقيق (الاعمى)، وكم آخر من الحكايات التي تتقاطع لتغذي هذا المحور او ذاك، بالذات ظلم الاب التاجر، وانحلال وانحطاط الابنة.

صراع بين الطمع والبراءة، صراع بين الحقيقة والتدليس، فالأب لا يمانع استخدام ابنته كسلعة، وبنفس المنطقة استخدمت الفتاة شرفها كسلعة لنزواتها، انه صراع بين الجشع الانساني حتى لو كان على مصلحة الاخوة والحب.



شخصية (الفتاة) في مسرحية (شوارع خلفية) تنجح في إعطاء (المدرّب) بل الجميع درسا في إصرارها على أن يصححوا نظرهم إليها كامرأة نظر إليها على أنها ساقطة تسعى من أجل الشهرة، وتعطيهم درسا تبادر فيه وتوضح ضرورة التمسك بالقيم والقانون والابتعاد عن النظرة الدونية الغرائزية لبني جنسها.

إن إسماعيل عبد الله هنا ينجح في أن يجعل الراقصة الاستعراضية قادرة على إبداء الرأي، بل وتغيير ما حولها، فهي لم تعد المرأة التقليدية، بل أصبح لها الحق في المشاركة وإبداء الرأي في كثير من الأمور مما يجعلها قوة محرّكة دافعة لتسيير عجلة الأمور.

وقد ترتب على ما سبق أن أصبحت المرأة- قادرة على إحداث التغيير سواء في الأسرة أو المجتمع، وأعنى بذلك أن المرأة هي الأم التي تربي وهي الزوجة التي تلد وهي رمز الحياة واستمرارها.



١٦ - صورة المرأة الغاضبة:

الغضب: لفظة معروفة المعنى للجميع ولا ضرورة من بحث عن تعريفاتها في المعاجم والقواميس، لأن السابقين قالوا توضيح الواضحات من الفاضحات وإذا عدنا إلى مسرحية (موال حاددي)، نجد امرأة غاضبة من الوضع الذي وجدت نفسها فيه، بل أوجدها زوجها فيه بمعنى أدق ورغم واقعية الأحداث في القصة التي نتحدث عن أحداث وقعت في زمن المحتل الانجليزي لمنطقة الخليج العربي، إلا أن النص تضمن دلالات رمزية، جعلته ينسلخ عن دائرة الواقع الاجتماعي، ويخلق بعيدا نحو آفاق وأبعاد الواقع السياسي.

فقد عزز النص أهمية قدسية الوطن وضرورة التمسك به، وعدم الانخراط في صفوف الغرباء، مهما كانت الإغراءات والرهانات المضللة.

حيث تعد شخصية (حميدان) مثال للمواطن الخائن، الذي باع وطنه، ودينه وثقافته، وعاداته، وذهب للعدو من أجل كسب مادي، وتمكن من الحصول على وسامين نظير خيانتته.

وكان ظهور (الزوجة) الغاضبة، بمثابة الرمز للوطن الذي تخلى عنه (حميدان)، وتعد الصفحة ضربية في وجه الخائن الذي تخلى عن وطنه، مقابل الحصول على رضى المحتل.

لذلك جاءت الصفحة من (الزوجة)، بمثابة العقاب لـ (حميدان)، الذي تنكر لثقافته وعروبته، ودينه وفضل العمل في خندق الغريب، وهي بمثابة صرخة احتجاج على الذين يتآمرون ضد أوطانهم من أجل تحقيق مصالحهم الشخصية.



ويعرف حازم الصالحي البعد النفسي للغضب بقوله: هو ما تفصح من الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله ونوعية اللغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها وشدة صوتها.

(٤١)

١٧- صورة المرأة الغيورة:

الغيرة مشاعر من الخوف من فقدان والغضب والإذلال، تحدث نتيجة للشعور بتهديد حقيقي أو وهمي من دخول شخص ثالث للعلاقة، وهذا بالضبط ما نجده في مسرحية (زهرة ومهرة) حيث (مهرة) الارملة المسنة وغيرتها الشديدة من (زهرة) الارملة اللعوب التي تمتلك من أدوات الانوثة، ما يجعلها تتلاعب بمشاعر مسئول التقرير الحكومي المنوط به تخصيص البيوت السكنية للمستحقين، عقب تقرير الاستحقاق، فالمرأة الغيورة تخشى دائما فقدان المكانة وتعيش في شك دائم.

سمة أخرى تتحقق عند شخصيات إسماعيل عبد الله النسائية ألا وهي أن النساء يدلين في بعض الأحيان بأراء، لا تتفق مع قدراتهن وطبائعهن، وما يتوقع منهن الجمهور، مما أدى ببعض النقاد إلى وصفهن بأنهن أبواق لأراء المؤلف وليس لهن الرأي الحر المستقل.

يتضح من شخصية (الزوجة) في مسرحية (بقايا جروح)، أنها تتفوه في بعض المواقف بعبارات قد لا تتفق مع ما عرف عنها، إلا أننا لا بد وأن ندرك منذ البداية أن إسماعيل عبد الله، فعل ما فعله (شو)، حيث عقلن شخصياته، ووضع على لسانها كلاما وردودا عقلية منطقية، جعل البعض يقول إنهن أبواق لأراء المؤلف.



١٨ - صورة دلال المرأة ومكرها:

طرحت مسرحية (حاميها حراميها) استغلال المرأة لأنوثتها وجمالها، للعب بعقول الرجال وتحقيق غيتها، فالمرأة تتسم بالمكر والدلال، وتلجأ إليهما عادة للتلاعب بالرجل وتحقيق ما تريده، وهذا ما تجسد في مسرحية (حاميها حراميها) من خلال شخصية خطيبة السجين التي استغلت دلالها وجمالها للانتقام من المسؤولين لأنهم أهانوها، طمعا في شرفها أمام الناس. وبمكر ودلال اوهمت الاربع مسئولين في حبال شباكها، وادخلتهم دولا ب يتسع لهم واحضرت الوالي ليرى بعينه فسق ومجون رجاله.



١٩ - صورة المرأة المطلقة:

عبرت الدراما المسرحية عن النظرة السلبية للمرأة المطلقة في المجتمع؛ حيث عادة ما يلقي عليها باللوم وكأنها هي السبب الرئيسي في الطلاق، ويعتبرها البعض غير صالحة لتكون زوجة وأماً، ويغفل المجتمع ما يمكن أن تعانیه في ظل سطوة الرجل، فإما أن ترضى بحياتها لتكون ذليلة مقهورة في ظل سطوة المجتمع الأبوي (٤٢) كما في مسرحيات: (بقايا جروح)، أو تثور على المجتمع وتنال حريتها كما في مسرحية (موال احداي).

قدم الكاتب إسماعيل عبد الله العديد من القضايا النسوية المهمة والتي تستحق التحليل؛ مثل صورة المرأة المطلقة داخل المجتمع الذكوري، وصور القهر الذي تتعرض له من خلال الأحداث، وصورة المرأة التي سبق لها الزواج أكثر من مرة وكيف ينظر إليها المجتمع، وصورة المرأة الأم المتأثرة بالفكر الاستعماري الذكوري، والفجوة الفكرية والثقافية الواضحة بين جيلين مختلفين متمثلين في أم وابنتها.

هكذا جعلتنا مسرحيات إسماعيل عبد الله، نعيش حلقات متتالية تتضمن جرعات مضاعفة من الضخ النفسي للتعبير عن أكثر من قضية، لذا لجأ المؤلف إلى الالتفاف حول القضايا للتعبير عن هموم شخصياته وخصوصاً المرأة، ثم جعلها تتمسرح وتنقمص الأدوار لتروي واقعها المرير الذي يلتفت إلى الماضي من خلال دياالوجات ومونولوجات تملك قدرة هائلة في التواصل والشحن النفسي والتعبير الفكري.

هكذا يتواصل الحدث في التدفق اللفظي والحديث بصوت (الأنا) عند التعبير في لحظات الضعف والقوة، ثم تتحول تلك الشخصيات إلى الرواية السردية في مواقف أخرى.

ظهرت بعض النماذج النسوية رافضة سطوة المجتمع الذكوري، كخضوع المرأة لهمجية الرجل، وكذلك ترفض التعامل معها على أنها مجرد قطعة ديكور في منزل جميل، وإغفال أنها إنسانة لها مشاعر ومتطلبات، وتعد تلك الأمور هي التي تجعل المرأة تقدم على التمرد، نائرة على تلك التقاليد التي تجعلها تعيش حياة بلا روح.



٢٠- صورة المرأة الوفاء:

ويتطابق ذلك مع الزوجة في مسرحية (موال حدادي)، التي توغل في أبعاد متعددة تجمع بين الواقع والرمز، فهي أنثى يتاجر زوجها بها من أجل العيش، وهي رمز للحرية التي تعرضت للقمع لتتحول إلى مجرد سلعة مستباحة.

جسدت شخصية (حور) في مسرحية (حرب نعل) صورة المرأة الوفية للرجل، متحدية كل الصعوبات صامدة في وجه كل الشهوات والإغراءات، وظلت بجانبه رغم يأسه من استرداد ادميته المسلوقة من (الحوت) ورجاله وسجنه ظلما وأصبح يحيا حياة السكر والعريضة، الى عاد لسيرته الأولى صالحا، فكانت بذلك رمزا للوفاء.

كذلك مسرحية (صرخة)، بالرغم من جدة الطرح، إلا أن (صورة المرأة) في هذا العمل اتسمت بالتقليدية، وهي لم تتجاوز حدود الأنثى المغلوب على أمرها، والتي لا تقوى على تحديد مصيرها ولا حتى الدفاع عن شرفها.

وفي مسرحية (الوال) تظهر شخصية المرأة الضعيفة من خلال (الزوجة) التي صنعتها نظرة المجتمع الدونية، القائمة على العنصرية الجسدية، مما جعلها غير قادرة على التعاطي مع مفردات واقعها الحقيقي.

وبالمثل قدم عرض مسرحية (البوشية) صورة للمرأة الاماراتية التقليدية التي تخضع لسلطة الرجل، الذي يعيش في ظل تقاليد مجحفة وظالمة للمرأة، بينما هي لا تقوى على فعل شيء سوى الهروب من حياته في آخر المطاف.



قبل أن يسدل الستار:

دونما شك، أنه لا تختلف صورة المرأة الاماراتية عن صورة المرأة في الدراما العربية المتعارف عليها، حيث إن معظمها تعزف على نفس الوتر الذي ألفه المشاهد العربي، فهي إما أن تكون المرأة المظلومة أو أن تقوم بدور الشخصية المتسلطة أو الارستقراطية المدللة. ونخلص في الأخير إلى أن الكاتب المسرحي إسماعيل عبد الله جاءت نظرتة للمرأة متعددة، فجعل المرأة رمزا للعدالة والثورة التي أرادها الشعب كما نظر إليها رمزا للوفاء والجمال وهي نظرة إيجابية.

هوامش الباب الثالث

هوامش الباب الثالث:

- ١ - سامية أسعد الشخصية المسرحية مجلة الفكر، العدد ٨٤، الكويت، ١٩٨٨، ص ١١٥
- ٢ - روز نفال ويوديث، إشراف الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ط ٢، ١٩٨٠، مادة شخص. ص ١١١
- ٣ - عز الدين بونيت الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات"، جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٢، ص ٨٥
- ٤ - مفتاح خلوف شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مجلة المخبر العدد السابع، جامعة محمد خضير - الجزائر، ٢٠١١، ص ١٤١.
- ٥ - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص ٦٢.
- ٦ - عبد الله، خمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية"، ط ١، دار الكتاب العربي الجزائر، ١٩٩٩، ص ١٣٧.
- ٧ - غسان مصطفى الشامي دور المرأة الفلسطينية المقاوم للاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة ما بين (١٩٦٧-١٩٩٤)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٢، ص ٢
- ٨ - عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٩٥٢-١٩٨٢، دار الحداثة، بيروت، ط ١، ١٩٨٥، ص ٨.
- ٩ - يونس، باسمه: آفاق الكاتبة ما هي الكتابة للمسرح، مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية الشارقة الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية. ٢٠١٢
- ١٠ - محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ٦٣
- ١١ - نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ٢٠٠٧، ص ٤٤
- ١٢ - محمد سعيد فرح: البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨
- ١٣ - عواد علي، غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧، ص ٨٨.
- ١٤ - مأمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطرابات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٨، ص ٣٧
- ١٥ - السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (مصر نموذجاً)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٠، ص ١١٨

- ١٦- يوسف الشويري: القومية العربية (الأمة والدولة في الوطن العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، دط، ص ١٠٨.
- ١٧- وليد عبد السلام: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، إريد، الأردن، ٢٠٠٤، ص ٥٩
- ١٨- يوسف الشويري: القومية العربية (الأمة والدولة في الوطن العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص ١٣٢
- ١٩- بسام، أسماء محمد محسن إبراهيم (٢٠١٥)، خطاب القوة في مسرح فتحية العمال دراسة من منظور، نسوى دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزقازيق. ص ٢١٧
- ٢٠- حسن، إسرائ محمد أحمد (٢٠١١)، المسرح النسوي بين النظرية والتطبيق: دراسة نقدية في المسرح المصري، ماجستير قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية. ص ٣٧
- ٢١- صالح، عبد الهادي يونس (٢٠١٦)، المسرحية الشعرية النسوية في مصر دراسة موضوعية فنية دكتوراه، قسم اللغة العربية كلية الآداب، جامعة أسيوط. ص ٤٦
- ٢٢- صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، إعداد الطالبة أمير مسعودي، إشراف يمينه سعودي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ٢٠١٤-٢٠١٥م، ص ٥٨
- ٢٣- النجار، أمينة سالم محمد موسى محمد (٢٠١٤)، الرؤى الإخراجية لصورة المرأة في المسرح المصري لدراسة تحليلية لنماذج مختارة من ١٩٥٢-١٩٧٣م، ماجستير، قسم علوم المسرح كلية الآداب، جامعة حلوان. ص ٦٨
- ٢٤- الهلباوي، هند أحمد منصور (٢٠١٥)، المرأة في مسرح شكسبير وعلاقتها بأزمة البطل، دكتوراه، قسم الإعلام التربوي، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية. ص ٣٨
- ٢٥- محمد ز غلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر
- ٢٦- حنتوش محمد عباس، وطاهر، شيماء حسين (٢٠١٥)، شخصية المرأة في نصوص ابسن ولوركا المسرحية دراسة مقارنة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد، العدد ١، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل العراق. ص ٥٥
- ٢٧- محمد أمين عيد أحمد (٢٠١٢) إبداع المرأة المسرحي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين "دراسة فنية"، دكتوراه، قسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم جامعة الفيوم. ص ٥٧

٢٨- أمير مسعودي: صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ٢٠١٤-٢٠١٥م. ص ١٤٦

٢٩- محمد مندور: المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٩، ص ١٣٧

٣٠- Jale Karabekir : Performance As a Strategy For Women's Liberation: The Practices of the Theatre of the Oppressed in Okmeydanı Social Center, Boğaziçi University.

٣١- Li Guo: Rethinking Theatrical Images of the New Woman in China's Republican Era, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, Volume Issue Y, June, Article Y.

٣٢- Madhura Dutta: Women's Empowerment through Social Theatre: A Case Study, Journal of Creative Communications, Mudra Institute of Communications, SAGE Publications,.

٣٣- محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٥، ص ١٧١

٣٤- محمد عثمان نجاتي: التعايش مع الخوف، فهم القلق ومكافحته، دار الشروق بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٧٣

٣٥- Miss Sophia Dowllar Ogutu Et al : Women's voices and African theatre: Case Studies from Kenya, Mali, The Democratic, Republic of Congo and Zimbabwe, Africa Programme, ١st floor, Braamfontein Centre, SOUTH AFRICA, Article, the Global Campaign for Free Expression, February.

٣٦- Nehad Selaiha and Sarah Enany : Women Playwrights in Egypt, The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, Vol, No. ٤, Contemporary Women Playwrights, December.

٣٧- عبادة، مديحة أحمد (٢٠٠٦) حقوق المرأة في الفكر الاجتماعي عند رفاة رافع الطهطاوي رؤية سوسيولوجية، مؤتمر المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية

متباينة"، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر ٢٠٠٦، الجزء الثاني، مركز الدراسات المعرفية. ص ١٨

٣٨- ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي في مفاهيم ومصطلحات، ط ١، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ١٩٩٨، ص ٨٨

٣٩- مصطفى عبد الغني: دور المرأة في التنمية تجربة مملكة البحرين، ورقة عمل مقدمة في الاجتماع الثالث عشر لمؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية UNCTAD XIII "تحت عنوان "العولمة المتمركزة على التنمية نحو نمو التنمية الشاملة والمستدامة من ٢١/٢٦ أبريل، قطر. ٢٠١٢

٤٠- Pinaki Ranjan Das : A Theatre of their Own: Indian Women Playwrights and Directors in Perspective, Journal Of Humanities And Social Science, University of North Bengal, India, Volume ١٩, Issue ١, Ver. VII, Nov.

٤١- حازم الصالحي (١٩٩٩)، المرأة بين الواقع والقانون في مصر، المرأة العربية الوضع القانوني والاجتماعي، دراسات ميدانية في ثمانية بلدان عربية مع دراسة تأليفية تونس: المعهد العربي لحقوق الإنسان. ص ١٣٨

٤٢- محمد، آمال عبد الحميد (٢٠٠٤)، المرأة والعمل بين أطروحات الحضارة الغربية والعربية مؤتمر "المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية متباينة، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر الجزء الأول، مركز الدراسات المعرفية. ص ١٢٢

٤٣- مي الصايغ، المرأة العربية الواقع والتطلعات مجلة النهج، دمشق العدد " " لعام ١٩٩٥، ص ١٠٠.

نتائج دراسة:

صورة المرأة

في مسرح إسماعيل عبد الله.

في خاتمة هذا الجهد المتواضع في رحاب تمظهرات شخصية المرأة في مسرح إسماعيل عبد الله، ومن خلال العرض السابق للإطارين النظري والتحليلي، توصلت المؤلفة نصل إلى عدد من النتائج منها ما هو جزئي خاص بمدونة الكتاب، ومنها ما هو عام مستنبط من الكتاب ككل، وهي كالآتي:

- ١- تأخر ظهور فن المسرح في الامارات بسبب الظروف التاريخية غير المستقرة التي مرت بها البلاد.
- ٢- عرف المسرح الاماراتي عدة مراحل منذ بداياته الأولى إلى غاية تأصيله.
- ٣- تتعدد مفاهيم وأنواع الشخصية المسرحية.
- ٤- هناك فرق كبير بين مصطلحي المسرح والمسرحية، فالأول يعني المكان أو الخشبة، أما الثاني فيقصد به النص، حيث لا يصبح هذا الأخير عملاً مكتملاً إلا حين يمثل على خشبة المسرح وعلاقة المسرحية هي علاقة الخاص بالعام.
- ٥- تأخر ظهور المسرح الفني في البيئة العربية إلى غاية العصر الحديث يرجع ذلك إلى عدة عوامل منها: افتقاد العرب للاستقرار في الجاهلية، وتحريم الدين الإسلامي للوثنية، كما حرم ظهور المرأة على خشبة المسرح.. الخ، ويعود الفضل إلى (مارون النقاش) الذي استطاع أن يدخل هذا الفن إلى البلاد العربية، هذا الفن الذي لقي اهتماماً واسعاً لدى الكثير من الكتاب أبرزهم (سعد الله ونوس) من سوريا، و(توفيق الحكيم) من مصر، و(عبد القادر علولة) من الجزائر.
- ٦- اهتمام كتاب المسرح بالمرأة كونها موضوعاً ملحا يفرض نفسه.
- ٧- تتنوع شخصية المرأة في المسرحية (الأم - الابنة - الزوجة - الحبيبة -... الخ)
- ٨- للغلاف والعنوان وأسماء الشخصيات دلالات شديدة الارتباط بنص المسرحية.
- ٩- استطاع إسماعيل عبد الله من خلال مسرحيته استدعاء الماضي وإنعاش ذاكرة القارئ ببعض أحداث التاريخ.
- ١٠- عكست المسرحيات معاناة المرأة الاماراتية التي اجبرتها الظروف الاجتماعية على تدني مكانتها ووضعها.
- ١١- المرأة الاماراتية تساند زوجها في كافة الأحوال والمواقف، وتشغلها هموم الوطن والمواطن.
- ١٢- حظيت المرأة ومازالت تحظى بمكانة في الثقافة العربية، ورغم الاهتمام الكبير الذي حظيت به عبر العصور المختلفة إلا أنها ستظل حقلاً مفتوحاً للكتابة وميداً رحباً للإبداع، فقد استطاع إسماعيل عبد الله تمثيل القضايا التي تشغل العالم بأسره.

١٣- قطعت المرأة في العالم العربي منذ بداية عصر النهضة إلى يومنا هذا شوطا كبيرا في طريق تحررها من أجل تحقيق أدميتها وترقية ذاتها وغيرها، مع ذلك مازال البعض ينظر للمرأة نظرة دونية.

١٤- غياب المرأة التام - فيما مضى- من خشبة المسرح يرجع إلى عادات وتقاليده المجتمع والرؤية القاصرة لها التي ينظر من خلالها إلى المرأة على أنها الضلع المكسور الذي لا يمكنه المشاركة في أية حركة.

١٥- مرّ اسماعيل عبد الله بمرحلتين: الأولى وهي مرحلة البدايات وارتدت ثوب الواقعية، والثانية وهي مرحلة النضج الكتابي وأخذت طابع الرمزية، عدا عن بعض النصوص القليلة التي اتخذت أشكالا أخرى، في مسيرة من إبداع توازي بما تتبناه من طروحات وقضايا اجتماعية وإنسانية ما يقدم الآن على خشبات المسرح العربي والعالمي.

١٦- طرحت معظم نصوص مسرح إسماعيل عبد الله، صورة المرأة الخاضعة السيطرة المجتمع الأبوي، وارتبطت قضايا المرأة بصورتها بواقعها الاجتماعي، فظهرت صورة الزوجة التقليدية التي يُسند إليها أدوار قاصرة على تربية الأطفال، كما تجلى بوضوح مدى سطوة الرجل داخل الأسرة متأثرا بالثقافة الذكورية، وهي صورة ليست بغريبة على مجتمعاتنا الشرقية، كما عبرت المسرحيات عن أسباب خضوع المرأة واستسلامها أمام رغبات الرجل ونزواته في عدم قدرة المرأة على الإنفاق على نفسها وأطفالها، وغياب السند، والداعم لها.

١٧- المتابع للكاتب المسرحي إسماعيل عبد الله، يجده ينتهج أسلوبا يسلط الضوء على القضايا الاجتماعية الجريئة التي تعكس واقع المجتمع الخليجي، وتجنح إلى طرح المحظورات الاجتماعية على بساط النقاش والحوار المفتوح، ويمكن تلمس ذلك من خلال مفردات نصوصه المتمردة والثائرة على بعض التقاليد الاجتماعية، التي يصعب الفكك منها، كما أن البعض الآخر تضمن إسقاطات سياسية عن قضايا وموضوعات عامة .

١٨- تنوعت المعالجة الدرامية لصورة المرأة في الخطاب المسرحي، فظهرت صورة المرأة المستكنة المقهورة التي تعاني من سطوة الرجل، وعدم قدرتها على مواجهته واستسلامها لسطوة المجتمع الأبوي كما في مسرحيات: (موال حدادي، صرخة، بقايا جروح، لا تقصص رؤياك)، بينما طرحت مسرحية (اصايل)، صورة أخرى لقهر المرأة لنفسها بإرادتها الحرة، أما مسرحية (اللولال) فقد طرحت حالة الاغتراب التي تعيشها المرأة خوفاً من مواجهة المجتمع الذكوري.

١٩- عكست الدراما المسرحية صورة المرأة الأرملة، ورفض المجتمع في كثير من الأحيان إقبالها على الزواج مرة أخرى، حيث ينظر إليها على أنها ضحت بأطفالها من أجل الرجل، وينسى المجتمع إنسانية المرأة الأرملة، واحتياجها إلى رجل بجانبها ليشعرها بإنسانيتها

ويحميها من مخاطر المجتمع، كما طرحت بعض المسرحيات قضاياها كحاجتها إلى من يعولها هي وأولادها، مما يضطرها إلى العمل في مهن غير مناسبة حتى تتمكن من الإنفاق عليهم.

٢٠- تباينت صورة المرأة المستغلة من الرجل، فمن الرجال من يستغلها جسدياً كما في مسرحية (شوارع خلفية)، أو يستغلها لتحقيق مصالح شخصية كما في مسرحية (حاميها حراميها)، وقد يكون استغلال المرأة بمحض إرادتها كما في مسرحية (زهرة ومهرة).

٢١- تعددت صور المرأة الخائنة في الأعمال المسرحية، وتباينت أسباب خيانتها، فظهرت المرأة الخائنة التي تستغل جسدها طمعاً في المال، إشباعاً لـرغباتها كما في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت)، من خلال (أخوات شريف أمين) أو لتحقيق أطماعها الشخصية في إخفاء سوءتها كما في مسرحية (أصايل)، أو لعدم قدرتها على الطلاق من زوجها خشية مواجهة المجتمع كما في مسرحية (اللول).

٢٢- قدمت بعض النصوص صورة المرأة القوية التي تمتلك القدرة على الثورة، وإدارة الأمور كما في شخصية (حور) في مسرحية (حرب نعل). أما مسرحية (موال حدادي) فجاءت شخصية (زوجة حميدان) التي تعشق الحرية والشرف والكرامة وتتألم لما يصيب زوجها من ذل وخذلان، وجاءت مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) لتطرح نماذج نسوية تعبر عن شجاعة وقوة المرأة، وطرحت نموذجاً رائعاً للتضحية من أجل الوطن.

٢٣- أظهرت مسرحيات إسماعيل عبد الله، صورة المرأة التي تستغل مكرها ودلالها لتحقيق بغيته، فنجد (الفتاة) في مسرحية (حاميها حراميها) التي استغلت مكرها ودلالها للإيقاع بالفاسدين، أما شخصيتا (ميثا) و (غدية) في مسرحية (مجاريح) فكان هدفهما استجابة الأب لـرغباتهما.

٢٤- جاء انتقام المرأة في النصوص المسرحية مروعاً، فأبرزت مسرحية (البوشية) صورة المرأة المنتقمة من خلال شخصية (جواهر) التي تكشف ماض وتاريخ مهنة والدته (حمود)، المتعال عليها بحسبه ونسبه.

٢٥- تشابهت صورة الفتاة إلى حد ما عند إسماعيل عبد الله؛ حيث ظهرت كرمز للمستقبل الذي يرفض سطوة المجتمع الأبوي، ويبحث عن حريته، كما في مسرحيات: (مجاريح، حرب نعل).

٢٦- سعت معظم النصوص المسرحية إلى محاولة تغيير الصورة النمطية السلبية للمرأة، وذلك من خلال طرح الصورة السلبية وانتقادها، والتنفير منها كما في مسرحيات: (صرخة، اللول، سهيل الطين).

٢٧- طرحت العديد من النصوص المسرحية عدد من القضايا التي تهم المرأة، وارتبطت بواقعها الاجتماعي، وكان من أبرزها قضية العنف الموجه ضد المرأة، وقد تباينت أشكال العنف، فمنها العنف الجسدي، كما في مسرحية (صرخة)، وقضية قهر المرأة، كما في مسرحية (لا تقصص رؤياك) والقهر النفسي كما في مسرحية (مجاريح)، واستغلال الرجل للمرأة كما في مسرحية (اصايل) ومجون الرجل، وعدم احترامه لقضية العلاقة الزوجية كما في مسرحية (موال حدادي).

٢٨- اتسم أسلوب إسماعيل عبد الله في بعض اللحظات بالمباشرة في طرح قضاياها؛ حيث اتسم حوارها بالخطابية، لكنه خطاب ينم عن كاتب واعٍ مثقف، يدرك جيدا ما تعانيه المرأة، واتسم بجرأة في طرح علاقاتها بالآخر دون خوف، فجاءت معظم شخصياتها عارية تماما من أي تزيين.

٢٩- كان للشخصيات النسائية الحضور الأكبر في أعمال إسماعيل عبد الله، كما في مسرحيات: (مجاريح، السلوقي)، ورغم الحضور الطاعني للشخصيات النسائية، فإن الحضور المعنوي للشخصيات الذكورية كان حاضراً بقوة، ولم يغيب معنوي اللحظات داخل بنية النص، فكل شخصية نسوية تحمل العديد من الآلام، والأحلام المحبطة، التي غالباً ما يكون الرجل سببها.

٣٠- ركز إسماعيل عبد الله في معالجته الدرامية للشخصيات الأنثوية على الجانب الإنساني في طرح صورة المرأة وقضاياها، كما ركز على إبراز سطوة المجتمع الأبوي، كما اتسمت قضايا المرأة التي طرحها بأنها أكثر جرأة، فتعرض لقضية عدم أحقية الفتاة في اختيار شريك الحياة، وتطرق إلى الأسباب التي تؤدي إلى الإصرار على معطيات الطبقة من نسب ومكانة، وبين دوافعها وأسبابها.

٣١- اعتمد إسماعيل عبد الله في بعض أعماله المسرحية، على استلهام الموروث التاريخي ليعبر من خلاله عن صورة المرأة وقضاياها، كما في مسرحيتي: (البوشية، ومجاريح)، كما اعتمد على الواقع المعاصر أيضاً في طرح قضاياها المرتبطة بالمرأة.

٣٢- وفق علي إسماعيل عبد الله في رسم صورة المرأة الخليجية بشكل يقترب إلى الواقع والي تاريخها، وبما يتفق مع أبعادها المادية والاجتماعية والنفسية، مما يدل على معرفته الدقيقة بأبعاد شخصية المرأة الخليجية.

٣٣- المرأة الخليجية في مسرح إسماعيل عبد الله جميلة الشكل، وتتمتع بالوجه الحسن والوفاء لزوجها. فهي امرأة ناضجة، ذات فكر وراي.

٣٤- صور إسماعيل عبد الله المرأة العربية في مسرحه بأنها امرأة عفيفة، وشريفة، والضعف سمة متأصلة فيها وتتمتع بذكاء ودهاء كبيرين.

- ٣٥- تنوعت مدلولات وصور المرأة في مسرحيات إسماعيل عبد الله، فتأرجحت بين المرأة المقهورة، والمرأة الأم والمرأة الثائرة، والمرأة المحبة.. الخ.
- ٣٦- صور لنا إسماعيل عبد الله في مسرحياته مجتمعاً عربياً من كل النواحي سواء السياسية أو الاجتماعية مجتمع طغى فيه الظلم تجاه المرأة.
- ٣٧- تنوعت المعالجة الدرامية لصورة المرأة في الخطاب المسرحي عند إسماعيل عبد الله، فظهرت صورة المرأة المقهورة لكن قهرها لنفسها بإرادتها الحرة كما في مسرحية ليلة الخميس.
- ٣٨- ركز إسماعيل عبد الله في معالجته الدرامية للشخصيات الأنثوية على الجانب الإنساني في طرح صورة المرأة.
- ٣٩- اعتمد إسماعيل عبد الله في بعض أعماله المسرحية على استلهام الموروث التاريخي ليعبر من خلاله عن صورة المرأة وقضاياها، كما في مسرحية (البوشية).
- ٤٠- كان لتوظيف المرأة في مسرحيات إسماعيل عبد الله أبعاداً سياسية واجتماعية وتاريخية.
- ٤١- نصوص المؤلف إسماعيل عبد الله المسرحية جاءت ترجمة لحياته ونشأته، وامتداداً لعشقة للفن عموماً والشعر والأدب بصفة خاصة.
- ٤٢- تنوعت تجربة إسماعيل عبد الله في نصوصه المسرحية في عدة أبعاد منها: البعد الوطني، والذي أكد فيه إسماعيل عبد الله انتماءه للنضال بكافة الأشكال، والبعد الأممي، من خلال دعمه لكافة حركات التحرر الوطني في العالم، والبعد الاجتماعي من خلال ما ظهر من مساندته للمرأة وقضاياها في سبيل الوصول لإقامة العدل.
- ٤٣- اتخذ إسماعيل عبد الله اللغة الدرامية وسيلة لتحريض المرأة ضد كافة المقومات الذكورية السالبة لحقها، وبث روح النضال والثورة والتمرد في نفوسهن، وكانت نهايات نصوصه تتمسك بلغة النصر لا الهزيمة تأكيداً على صمود المرأة الخليجية والاماراتية وثباتها على أرضها وعلى مطالبها.
- ٤٤- استخدم المؤلف إسماعيل عبد الله البناء الدرامي كتقنية ليعبر بها عن واقعه المليء بالمتناقضات، كما تناغمت كافة عناصر البناء الدرامي لخدمة تجربته المسرحية.
- ٤٥- تأثرت النصوص المسرحية لـ إسماعيل عبد الله بتجربته الاشتراكية التي وظفها في إظهار كافة صور المرأة الخليجية (الاجتماعية والسياسية والوطنية والأسرية)، ورفضه لكافة أشكال الظلم الواقع عليها، كما أنه أظهر مجابهة المرأة الخليجية، وقدم لنا صورة الرجل المستبد المستأثر بذكورته، وعقد مقارنة بين الوجهين الوجه المطالب بحقه المسلوب، والوجه الآخر الغاصب للحقوق، المتلذذ على أهات نصف المجتمع.

- ٤٦- كثف إسماعيل عبد الله من صور المرأة داخل نصوصه المسرحية، التي وظفت دلاليًا لتخدمه في الكشف عن أهم القضايا المقدمة للمرأة في نصوصه، ومن خلال دلالة النص تظهر رؤية الكاتب الداعمة لقضاياها، وإبراز دورها الحقيقي.
- ٤٧- شخصيات إسماعيل عبد الله واقعية بعيدة كل البعد عن الخيال، فدلالة شخصياته تجمد واقعاً ومعاناة عايشها الكاتب.
- ٤٨- دلالة المكان في النصوص المسرحية، رغم تنوعها ما بين المكان المفتوح والمغلق، إلا أنها اتخذت دلالة المكان المغلق التي لا توحى إلا بالضيق والاختناق على شخصياته.
- ٤٩- عبر الحدث الدرامي للمسرحيات عن مجموعة الصراعات غير المتكافئة بين الرجل وبين المرأة، بسبب الاختلاف في معايير القوة المادية التي يمتلكها الرجل، كما عبر عن امتلاك المرأة لقوة وعزيمة داخلية لا يمكن هزيمتها أو كسرها.
- ٥٠- تلاعب إسماعيل عبد الله بالزمن، حيث إنه غيب الزمن التقليدي، وعمل على تداخل الأزمنة مع وقائع وحوادث مختلفة، وعمل على تشابكها لخدمة قضيته.
- ٥١- العمل على إظهار الدور الحقيقي للمرأة الخليجية داخل النصوص الأدبية، وخاصة النص المسرحي، وإبراز الملامح التي تتميز بها عن المرأة العربية، والعالمية لما لها من خصوصية في النضال، ومشاركتها السياسية الفاعلة داخل مجتمعاتها.
- ٥٢- تنوعت مدلولات وصور المرأة في مسرحيات إسماعيل عبد الله، فتأرجحت بين التغيير والحكمة والجمال، والفتنة والوفاء.
- ٥٣- جاءت نظرة إسماعيل عبد الله للمرأة متباينة، جعل المرأة رمزا للعدالة والثورة ورمزا للوفاء والجمال (نظرة إيجابية)، ومن جهة أخرى رأى أنها تقبل القهر وترتضي بالاستكانة وجعلها في أسفل الدركات (نظرة سلبية).
- ٥٤- جعل الكاتب المسرحي إسماعيل عبد الله من المرأة المنقذة والمخلصة لهذا المجتمع والطامحة لإعلاء قيم العدالة والمساواة أو ما يسمى بالديمقراطية، وقد أكسبها بعدا تاريخيا أسطوريا.
- ٥٥- استطاع إسماعيل عبد الله أن يعكس لنا البيئة الخليجية، التي كانت تعج بقصص الحب والعشق وكذلك بالتناقضات الاجتماعية والتفاوت الطبقي والاضطرابات السياسية والفتن الداخلية.

إجمالاً يمكننا القول إن المرأة قد حظيت باهتمام الأنباء، فاستطاعت أن تكون أحد الموضوعات المهمة في المسرح العربي المعاصر.

وتبقى هذه النتائج نسبية وليست نهائية، وما هي إلا آراء خاصة توصلنا إليها لأن الكتاب ما هو إلا محاولة تتسم بالنقص دائماً، فلا وجود إلا لكمال الله، فهناك مسرحيات كثيرة وظفت المرأة، تنتظر أياد تخرجها إلى النور ضمن دراسات وأبحاث جديدة، نرجو أن ينال الكتاب الرضى والاستحسان رغم نقائصه فالكمال لله وحده.

المراجع والمصادر

أولاً: المصادر:

- ١ - ألف ليلة وليلة: دار الكتاب الحديث، درارية، الجزائر، ب.ت
- ٢ - عبد الله شقرون: طوق الحمامة، مكتبة الأمة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٩
- ٣ - عزت الأمير: حكم شهرزاد الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ١٩٨٧

ثانياً: المعاجم والموسوعات:

- ١ - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضية العمالية للطباعة والنشر، ١٩٨٦
- ٢ - ابراهيم مصطفى: أحمد حسن الزيات، وآخرون، معجم الوسيط ج ١، دار الدعوة اسطنبول، ١٩٨٩
- ٣ - ابن منظور: لسان العرب، ج ٧، ط ٣، دار الإحياء التراث العربي، بيروت لبنان، ١٩٩٩ م
- ٤ - الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ط ٣، مؤسسة الرسالة، بيروت - لبنان، ٢٠٠٥ م
- ٥ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط ١، لبنان: دار النهار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢
- ٦ - ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي في مفاهيم ومصطلحات، ط ١، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ١٩٩٨
- ٧ - مجدي وهبه وكامل المهندس معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط ٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤
- ٨ - مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، دار الشروق الدولية، دمشق، ط ٤، ٢٠٠٤، مادة ص.و.ر
- ٩ - محمد بو زواوي، معجم مصطلحات الادب، الدار الوطنية للكتاب، الجزائر العاصمة، د.ط، ٢٠٠٩
- ١٠ - وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٣

ثالثاً: المراجع العربية:

- ١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، نقلاً عن كتاب المونولوج بين الدراما والشعر لأسامة فرحات، ٢٠١٦
- ٢- إيمان الحيارى، مفهوم الحوار، موقع الكتروني (موضوع)، <http://mawdoo3.com/>، فبراير، ٢٠١٦.
- ٣- روز نفال ويوديث، إشراف الموسوعة الفلسفية، ت: سمير كرم، بيروت، دار الطليعة، ط ٢، ١٩٨٠، مادة شخص.
- ٤- عز الدين بونيت الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات"، جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ١٩٩٢
- ٥- مفتاح خلوف شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مجلة المخبر العدد السابع، جامعة محمد خضير - الجزائر، ٢٠١١
- ٦- عبد الله، خمار، تقنيات الدراسة في الرواية الشخصية"، ط ١، دار الكتاب العربي الجزائر، ١٩٩٩
- ٧- إبراهيم أبو عواد الأساس الفكري للجاهلية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧
- ٨- إبراهيم جنداري " الموصل فضاء روئياً - روايتا الإعمار والمؤذنة، فجر بها وحشي نموذجين"، مجلة أقلام، ٧٤-٨، ١٩٩٢
- ٩- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعااضية العمالية للطباعة والنشر، ١٩٨٦
- ١٠- ابن دريد، جمهرة اللغة، العدد ٥٧، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٠
- ١١- ابن منظور: لسان العرب- بيروت لبنان، مادة " صن و، ر" المجلد ٨ ط ١ ٢٠٠٤
- ١٢- أبو الحسين أحمد بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ترجمة: عبد السلام محمد هارون، م ٣، دار الجبل بيروت، ١٩٩١، (باب الزاء والميم وما يتلثهما)
- ١٣- أبو حمدان ماجد ملحم: تفعيل دور المرأة العربية السورية في عملية التنمية الشاملة، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٣٠، العدد ١، ٢. ٢٠١٤
- ١٤- إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ١٩٩٧
- ١٥- إحسان عباس: فن الشعر، دار صادر، بيروت ط ١، ١٩٩٦
- ١٦- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي ومكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١٩٧٣٢

- ١٧- احمد الشلبي، الاستفتاء واقع الادب المسرحي في سوريا: مجلة الموفق الادبي، ١٤، ١٩٧٢
- ١٨- أحمد الكيلاني: تجربة المرأة الجزائرية في الكتابة للمسرح، مجلة أصوات الشمال، جمادى الاولى، ٢٠١٦
- ١٩- أحمد زنبير، جماليات المكان في قصص إدريس الخوري، دراسة نقدية، ط ١، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ٢٠٠٩
- ٢٠- أحمد صقر، صورة المرأة بين المسرح النسائي ومسرح نصره المرأة، الحوار المتمدن، العدد ٣٢٩٦ مارس، ٢٠١٥
- ٢١- أحمد مختار عمر: اللغة واللون دار عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٧
- ٢٢- أحمد يوسف خليفة: مصادر الأدب الأندلسي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٢
- ٢٣- أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧
- ٢٤- أسماء شاهين جماليات المكان في روايات جبرا، ط ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١
- ٢٥- إسماعيل محمد: شخصية الأدب العربي وخطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط ١، دار القلم، الكويت، ١٩٨٨
- ٢٦- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سنيماية، ط ١، دار المشرق، دمشق، ٢٠٠١
- ٢٧- أمير مطر دراسات في الفلسفة اليونانية: التأمل الزمان الوعي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ١٩٨٠
- ٢٨- إميل ناصيف، أروع ما قيل في المرأة، دار الجيل، بيروت، ط ١، ١٩٩٨
- ٢٩- أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه، مذهب، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، ٢٠٠٥م
- ٣٠- بشير بويجرة محمد، الزمن في المسرحية، القاهرة، ١٩٩١
- ٣١- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، د. ط، ١٩٥٢
- ٣٢- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. المركز الثقافي العربي بيروت ط ٣، ١٩٩٢

- ٣٣- جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، ٢٠٠٧
- ٣٤- حبيب، سامية: مسرح المرأة في مصر القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة. ٢٠٠٣
- ٣٥- حسين أحمد سليم، موسوعة أروع ما قيل في المرأة والحب والجمال، دار أسامة، الاردن، عمان، د.ط، ٢٠٠٥
- ٣٦- حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٨
- ٣٧- راغب، نبيل: موسوعة الفكر الأدبي، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع. ٢٠٠٢
- ٣٨- رضا عواضه: أسرار المرأة في كلمات، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط ١، ١٩٩٩
- ٣٩- روجيه عساف: سيمولوجيا المسرح، القاهرة، دار النصر للتوزيع والنشر، ٢٠٠٤
- ٤٠- الساعاتي، سامية حسن: المرأة والمجتمع المعاصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة. ٢٠٠٤
- ٤١- سامية أسعد الشخصية المسرحية مجلة الفكر، العدد ٨٤، الكويت، ١٩٨٨.
- ٤٢- سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩
- ٤٣- السعيد الورقي: تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (مصر نموذجاً)، دار المعرفة الجامعية، مصر، ٢٠٠٠
- ٤٤- سعيد علوش، معجم مصطلحات الادبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشيريس، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٥
- ٤٥- سمر رومي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، مقارنة نقدية، من مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣م
- ٤٦- سورة التكوير، الآية: ٨-٩.
- ٤٧- سورة النحل، الآية: ٥٧-٥٨
- ٤٨- سيد صادق عبد الفتاح، موسوعة أقوال الفلاسفة والحكماء في عالم النساء، ج ١، مكتبة مبدولي، القاهرة د.ط، د.ت
- ٤٩- سيزا قاسم القارئ والنص، العلامة الدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢
- ٥٠- شريط أحمد شريط: تطور البيئة الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٩م

- ٥١- شكري عبد الوهاب: المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر ٢٠٠٢
- ٥٢- شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٩
- ٥٣- صالح حسن رجب، التشكيل الدرامي، في شعر سميح القاسم رسالة دكتوراه، معهد الدراسات والبحوث العربية، القاهرة، ٢٠٠٨
- ٥٤- صالح قسيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر " دراسة بنيوية "، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في ا الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٨
- ٥٥- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ط٢، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٨
- ٥٦- صلاح عبد الفتاح الخالدي: نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ١٩٨٨
- ٥٧- الطوانسي: مستويات البناء الشعري عند محمد ابراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١، ١٩٩٨
- ٥٨- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط١، ١٩٨٧
- ٥٩- عبد الحليم عويس: أربعون سببا في سقوط الأندلس، مؤسسة عبد الحكيم العرابية للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٩
- ٦٠- عبد الرحمن النحلاوي أصول التربية الإسلامية في البيت والمدرسة والمجتمع، دار الفكر، ط٢، دمشق، ٢٠٠١
- ٦١- عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي، ط ٢، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٥
- ٦٢- عبد السلام الشاذلي، شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة ١٩٥٢-١٩٨٢، دار الحداثة، بيروت، ط١، ١٩٨٥
- ٦٣- عبد الصمد زايد مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ١٩٨٨
- ٦٤- عبد العزيز بوشلائق: تلاحم العناصر الدرامية بالسياق التاريخي في مسرحية " لالا فاطمة نسومر"، المرأة الصقر لإدريس قرقوة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد ١٤، الجزء الأول، ١٥ جوان ٢٠١٨
- ٦٥- عبد العزيز حمودة البناء الدرامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨

- ٦٦- عبد الغفار، عادل: الإعلام والمشاركة السياسية للمرأة رؤية تحليلية واستشرافية"، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة. ٢٠٠٩
- ٦٧- عبد الفتاح عثمان الأسلوب القصصي عند يحيى حقي " التنظير النقدي للإبداع الأدبي"، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٠
- ٦٨- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تحقيق محمد رشيد رضا دار المعرفة بيروت ١٩٧٨
- ٦٩- عبد القادر الرباني: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط ٢، ١٩٩٩
- ٧٠- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية دراسة النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٨م
- ٧١- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٨
- ٧٢- عبد القادر عمر البغدادي خزانة: الأدب العربي ولب لباب العرب، تعريب: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج ٤، ط ١٩٩٧
- ٧٣- عبد الله حسين حسن الاشتغال الدلالي للمكان بين النص المسرحي والفيلم السينمائي، " أوديب ملكاً نموذجاً"، جامعة بغداد، مجلة كلية الآداب/ العدد ١٠٢
- ٧٤- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨
- ٧٥- عبد المعطي، عفاف: المرأة والسلطة في مصر "الواقع السياسي والأدبي ١٩١٩ - ١٩٨١"، كتاب الهلال القاهرة: سلسلة شهرية تصدر عن مؤسسة دار الهلال مارس. ٢٠٠٨
- ٧٦- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦
- ٧٧- على أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٩
- ٧٨- على الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط ٢، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت ١٩٩٩م
- ٧٩- على صبح: الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ٢٠١٠
- ٨٠- على عواد: تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية العدد ٦٧، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩
- ٨١- علي أوشان: ديالكتيك التعبير والتواصل (التقنيات والمجالات، دار أبي قراقرز للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠

- ٨٢- علي عواد غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت - دار البيضاء، ١٩٩٧
- ٨٣- عمر إبراهيم توفيق: صورة المجتمع الأندلسي في القرن الخامس للهجرة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠
- ٨٤- عواد علي المعرفة والعقاب قراءات في الخطاب المسرحي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١
- ٨٥- عيسى خليل محسن: أمراء الشعر الأندلسي، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧
- ٨٦- فاروق عبد القادر: رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة "دراسات في المسرح المعاصر"، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٠
- ٨٧- فاطمة نصير: الكاتبات الجزائريات رسخن وجودهن في عالم الكتابة، مجلة العرب القطرية العدد ١٠٦ يوليو ٢٠١٧
- ٨٨- فرحان بلبل أصول الالقاء والالقاء المسرحي، مطابع وزارة الثقافة دمشق، ط ٢، ٢٠٠١
- ٨٩- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠١٥ م
- ٩٠- فضة عباسي بصلي، الصورة النمطية للمرأة في وسائل الاعلام وظهور الصحافة النسوية في ضوء تطور الحركات، مجلة العلوم - الاجتماعية والانسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، جانفي ٢٠٠٨
- ٩١- فهد حسين المكان في الرواية البحرانية (دراسة في ثلاث روايات " الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنار ")، ط ١، فراديس للنشر والتوزيع البحرين، ٢٠٠٣
- ٩٢- فوزية مكاوي: المرأة الكويتية في المسرح الكويتي، الكويت، دار ذات السلاسل، ١٩٩٣
- ٩٣- كمال رشيد الزمن النحوي في اللغة العربية دار عالم الثقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٨
- ٩٤- ماري إلياس حنان قصب حسن: المعجم المسرحي في مفاهيم ومصطلحات، ط ١، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، ١٩٩٨
- ٩٥- مأمون صالح، الشخصية بناؤها تكوينها أنماط اضطرابات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط ١، ٢٠٠٨
- ٩٦- عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي ط ١، دار الفكر العربي القاهرة مصر ٢٠١١

- ٩٧- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧
- ٩٨- محمد زغلول سلام: المسرح والمجتمع في مائة عام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠١١
- ٩٩- محمد سعيد فرح: البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٨
- ١٠٠- محمد صبحي أبو حسين: صورة المرأة في الأدب الأندلسي في عصر الطوائف، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠٠٥
- ١٠١- محمد عثمان نجاتي: التعايش مع الخوف، فهم القلق ومكافحته، دار الشروق بيروت، ط١، ١٩٩٩
- ١٠٢- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣
- ١٠٣- محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ٢٠٠١
- ١٠٤- محمد مندور: المسرح، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ١٩٩٩
- ١٠٥- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث دار الثقافة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢
- ١٠٦- محمد يوسف: سواعد المرأة في الأدبيات العربية المعاصرة (مصر نموذجاً)، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠
- ١٠٧- محي الدين يحيى بن شرف النووي: رياض الصالحين، تعريب: علي بن حسن بن عبد الحميد، ط١، دار ابن الجوزي، ١٤٢٧هـ
- ١٠٨- مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ط ٢، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٥
- ١٠٩- مصطفى السباعي: دلالات الشخصية المسرحية، دار الوراق، ١٩٩٩م
- ١١٠- مصطفى الشكعة: الأدب الأندلسي موضوعاته وفنونه، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ٢٠٠٠
- ١١١- مصطفى عبد الغني: دور المرأة في التنمية تجربة مملكة البحرين، ورقة عمل مقدمة في الاجتماع الثالث عشر لمؤتمر الأمم المتحدة للتجارة والتنمية UNCTAD XIII تحت عنوان "العولمة المتمركزة على التنمية نحو نمو التنمية الشاملة والمستدامة من ٢١/٢٦ ابريل، قطر. ٢٠١٢
- ١١٢- مفتاح خلوف: أبحاث في اللغة والأدب الجزائري مجلة المخبر، العدد السابع، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١١

- ١١٣- مفقودة صالح: المرأة في الرواية الجزائرية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر، ٢٠٠٨
- ١١٤- منصور نعمان نجم الدريملي: المكان في النص المسرحي، ط ١، دار الكندي للنشر والتوزيع، ١٩٩٩
- ١١٥- مها حسن القصاروي الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، ٢٠٠٤
- ١١٦- مي الصايغ، المرأة العربية الواقع والتطلعات مجلة النهج، دمشق العدد " " لعام ١٩٩٥
- ١١٧- ميسون حنا، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث، دار غيداء، ط ٢، ٢٠١٣
- ١١٨- ناجي، عبد الستار: المرأة في المسرح العربي الصورة والمعوقات، مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية. ٢٠١٢
- ١١٩- نجم عبد الله كاظم: مشكلة الحوار في الرواية العربية عالم الكتب الحديث، اريد، الأردن، ٢٠٠٧
- ١٢٠- نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية (من التأسيس إلى التجنيس)، ط ١، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٧
- ١٢١- هادي العلوي، فصول عن المرأة، دار الكنوز الادبية، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٧
- ١٢٢- هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨١
- ١٢٣- وائل علي فالح الصمادي: صورة المرأة في روايات سحر خليفة، دروب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٠
- ١٢٤- وليد إخلاصي لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ١٩٩٧
- ١٢٥- وليد عبد السلام: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ٢٠٠٤
- ١٢٦- يوسف الشويري: القومية العربية (الأمة والدولة في الوطن العربي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢
- ١٢٧- يونس، باسمة: آفاق الكاتبة ما هي الكتابة للمسرح، مشروع الإستراتيجية العربية للتنمية المسرحية الشارقة الهيئة العربية للمسرح، الندوة الثانية. ٢٠١٢

رابعاً: المراجع المترجمة:

- ١- أبو زكريا يحيى التبريزي: المعلقات السبع، ترجمة: يوسف عروج. ط٢، ٢٠١١
- ٢- إدوارد جردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، الدار المصرية
- ٣- أرسطو طاليس، فن الشعر تر إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٨٣
- ٤- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ١٩٨٣
- ٥- تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق اللبنانية، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠
- ٦- جنقيق سيرو، تاريخ المسرح الحديث: ترجمة بدر الدين القاسم، مطبعة جامعة دمشق، سوريا، ١٩٧٤
- ٧- ريتشارد تمبلر: قواعد الحب ترجمة وطبع مكتبة جرير، الرياض، ط٢، ص ٢٠١٠
- ٨- غاستون باشلار جمالية المكان ترجمة غالب هلسا ط٣، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٧
- ٩- فردب ميليب وجبر الدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٦
- ١٠- مجموعة من المؤلفين: سيميائيات دراغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة وتقديم أدمير ميركورية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة ١٩٩٧
- ١١- ملتون ماركس المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ترجمة: فريد مدور، دار لكتاب العربي، ١٩٦٥

خامسا: البحوث الأكاديمية

- ١- أمير مسعودي: صورة المرأة في مسرحية دعاء الحمام لزهور ونيسي، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ٢٠١٤-٢٠١٥م
- ٢- بسام، أسماء محمد محسن إبراهيم (٢٠١٥)، خطاب القوة في مسرح فتحية العمال دراسة من منظور، نسوى دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الزقازيق.
- ٣- بوطولة أمينة، جمالية المكان الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، ٢٠١٦
- ٤- بولنوار مصطفى: صورة المرأة في الخطاب المسرحي الجزائري "مولاة اللثام" بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، ٢٠١٠
- ٥- جوادي هنية، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٣/٢٠١٢
- ٦- حازم الصالحي (١٩٩٩)، المرأة بين الواقع والقانون في مصر، المرأة العربية الوضع القانوني والاجتماعي، دراسات ميدانية في ثمانية بلدان عربية مع دراسة تأليفية: المعهد العربي لحقوق الإنسان.
- ٧- حسن، إسراء محمد أحمد (٢٠١١)، المسرح النسوي بين النظرية والتطبيق: دراسة نقدية في المسرح المصري، ماجستير قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.
- ٨- حنتوش محمد عباس، وطاهر، شيماء حسين (٢٠١٥)، شخصية المرأة في نصوص ابسن ولوركا المسرحية دراسة مقارنة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد، العدد ١، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة جامعة بابل العراق.
- ٩- الخشاب، سامية مصطفى (٢٠٠٦)، المرأة والمشاركة السياسية بين المرجعية الإسلامية والواقع المعاصر، مؤتمر المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية متباينة، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر، الجزء الأول، مركز الدراسات المعرفية.
- ١٠- راتب، نجلاء (٢٠٠٤)، حركات تحرير المرأة الأهداف والآليات دراسة حالة للمجتمع المصري"، مؤتمر المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية متباينة، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر، الجزء الأول، مركز الدراسات المعرفية.

- ١١- زاوي أحمد بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلح أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٥/٢٠١٤، ص ١٣.
- ١٢- صالح، عبد الهادي يونس (٢٠١٦)، المسرحية الشعرية النسوية في مصر دراسة موضوعية فنية دكتوراه، قسم اللغة العربية كلية الآداب، جامعة أسيوط.
- ١٣- عبادة، مديحة أحمد (٢٠٠٦) حقوق المرأة في الفكر الاجتماعي عند رفاعه الطهطاوي رؤية سوسيولوجية، مؤتمر المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية متباينة"، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر ٢٠٠٦، الجزء الثاني، مركز الدراسات المعرفية.
- ١٤- عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي العاصر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة المسيلة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩
- ١٥- غسان مصطفى الشامي دور المرأة الفلسطينية المقاوم للاحتلال الإسرائيلي في قطاع غزة ما بين (١٩٦٧-١٩٩٤)، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة، ٢٠١٢
- ١٦- محمد أمين عيد أحمد (٢٠١٢) إبداع المرأة المسرحي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين "دراسة فنية"، دكتوراه، قسم الدراسات الأدبية، كلية دار العلوم جامعة الفيوم.
- ١٧- محمد، آمال عبد الحميد (٢٠٠٤)، المرأة والعمل بين أطروحات الحضارة الغربية والعربية مؤتمر "المرأة في مجتمعاتنا على ساحة أطر حضارية متباينة"، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب، عقد بدار الضيافة جامعة عين شمس في الفترة من ١٤-١٦ نوفمبر الجزء الأول، مركز الدراسات المعرفية.
- ١٨- النجار، أمينة سالم محمد موسى محمد (٢٠١٤)، الرؤى الإخراجية لصورة المرأة في المسرح المصري لدراسة تحليلية لنماذج مختارة من ١٩٥٢-١٩٧٣م، ماجستير، قسم علوم المسرح كلية الآداب، جامعة حلوان.
- ١٩- الهلباوي، هند أحمد منصور (٢٠١٥)، المرأة في مسرح شكسبير وعلاقتها بأزمة البطل، دكتوراه، قسم الإعلام التربوي، كلية التربية النوعية، جامعة المنوفية.

سادسا: المراجع الاجنبية

- Jale Karabekir: Performance as a Strategy for Women's Liberation: The Practices of the Theatre of the Oppressed in Okmeydanı Social Center, Boğaziçi University.
- Li Guo: Rethinking Theatrical Images of the New Woman in China's Republican Era, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, Volume Issue Y, June, Article Y.
- Madhura Dutta: Women's Empowerment through Social Theatre: A Case Study, Journal of Creative Communications, Mudra Institute of Communications, SAGE Publications,.
- Miss Sophia Dowllar Ogutu Et al : Women's voices and African theatre: Case Studies from Kenya, Mali, The Democratic, Republic of Congo and Zimbabwe, Africa Programme, 1st floor, Braamfontein Centre, SOUTH AFRICA, Article, the Global Campaign for Free Expression, February.
- Nehad Selaiha and Sarah Enany : Women Playwrights in Egypt, The Johns Hopkins University Press, Theatre Journal, Vol, No. ٤, Contemporary Women Playwrights, December.
- Pinaki Ranjan Das : A Theatre of their Own: Indian Women Playwrights and Directors in Perspective, Journal Of Humanities And Social Science, University of North Bengal, India, Volume ١٩, Issue ١, Ver. VII, Nov.
- Sarah Miller: Women and Leadership: Theatre, The Encyclopedia of Women and Leadership in Twentieth Century Australia, Scholarship Research Centre, University of Melbourne: Australian Women's Archives Project.