بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي

د. يحيى سليم سليمان عيسى ●
د. فراس خالد حمدان الريموني ●●

الملخص:

يهدف البحث إلى التعرف على بناء الشخصية الشعبية ورصد المذاهب والأساليب التي اعتمدها المؤلف المسرحي في بناء الشخصية في النص المسرحي الإماراتي، فقد انعكست المرجعيات التراثية للمؤلف الإماراتي على بنائه للشخصية الشعبية المسرحية بمكوناتها الثقافية والاجتماعية والفنية، وتنبثق أهمية البحث من محاولته الوصول إلى آلية بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي من خلال الاختيار القصدي لثلاثة نصوص مسرحية إماراتية ودراستها وتحليلها، وهذه النصوص هي: حبة رمل لـ (ناجي الحاي)، عائشة لـ(حبيب غلوم)، والياثوم لـ (سالم الحتاوي)، وقد جاءت الحدود الزمانية للبحث بين عامي (1993-2002م).

الكلمات الدالة: بناء الشخصية، النص المسرحي الإماراتي، ناجي الحاي، حبيب غلوم، سالم الحتاوي.

● أستاذ مشارك ـ كلية الفنون والتصميم – الجامعة الأردنية.
●● أستاذ مساعد ـ كلية العمارة والتصميم – جامعة عمان الأهلية.

مشكلة البحث:

ارتبط بناء الشخصية لدى المؤلف المسرحي العالمي بمنطلقات فلسفية وجمالية، ونتيجة لتباين تلك المنطلقات فقد أدى ذلك إلى تباين أسلوبية بناء الشخصية، وفي المسرح العربي تنوعت آليات بناء الشخصية المسرحية، ولكنها بقيت تدور في فلك الاتجاهات والمذاهب المسرحية، ويمكن القول إن بناء الشخصية المسرحية في المسرح العربي تقوم على تركيب افتراضي يناغي واقعية النفس البشرية باتجاهاتها النفسية والاجتماعية والتشريحية، بوساطة أنساق فنية وجمالية لها وظيفة التدعيم النفسي والاجتماعي والفكري للشخصية العامة /الشعب ، والخاصة / الفرد، من خلال الدور الذي تلعبه الشخصية الدرامية في صناعة الحدث المسرحي، فهي تتخذ من الحوار وسيلة مهمة تتطور من خلاله الشخصيات وتتجسد صفاتها من خلال نظام العلاقات الدرامية، حيث ترسم الشخصيات الدرامية على أساس علاقاتها بالآخرين في المسرحية من خلال ما يعرف بالتقابل والتشابه، فالشخصيات وسلوكها تأتي مكملة لبعضها بعضاً في العمل المسرحي، وهي ترتبط بعلاقات متشابكة تسهم في تطور الحدث الدرامي ضمن سياقه الحيوي المتطور.

وتأسيسا على ما تقدم، فالمؤلف في المسرح الإماراتي لا بد أن يبحث عن بناء خاص به للشخصية الشعبية المسرحية تبعاً للظروف السيكولوجية والسيسيولوجية، ويخلص الباحثان إلى أن مشكلة بحثهما تنطلق من هذه الخصوصية التي تتطلب معرفة آلية بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي في ضوء المذاهب والأساليب المسرحية. وعليه فإن هذا البحث قد هدف إلى الإجابة عن السؤال الآتى:

ماهي آلية بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي؟.

أهمية البحث:

تنبثق أهمية البحث من محاولته الوصول إلى بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي من خلال الاختيار القصدي لثلاثة نصوص مسرحية إماراتية ودراستها وتحليلها، ويمكن أن يفيد البحث المشتغلين في الفن المسرحي من مؤلفين ومخرجين وممثلين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى مايلي:

- التعرف على آلية بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي.

- التعرف على المذاهب والأساليب المسرحية التي اعتمدها المؤلف الإماراتي في بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي.

حدود البحث:

1. **الحدود الزمانية:** (1993- 2002م)، حيث شهدت هذه المدة تطورا ملحوظا في حركة التأليف والنشر في المسرح الإماراتي، إضافة إلى ظهور عدد من المؤلفين من ذوي التجربة والخبرة المسرحية.
2. **الحدود المكانية:** النصوص المسرحية التي ظهرت ونشرت في إمارة الشارقة.
3. **الحد الموضوعي:** يتناول الباحثان بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي من خلال الاختيار القصدي لثلاثة نصوص مسرحية إماراتية ودراستها وتحليلها.

تحديد المصطلحات:

1 - **بناء: Structure**

يشتق هذا المصطلح في اللغات الأوربية من الأصل اللاتيني (Stuere) وهو " يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر»(فضل،1980م،ص175).

وعرف (أنطواني ويلدن) البناء بأنه «مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام»(عناني، 1996م،ص104).

لكن (نبيلة إبراهيم) عرفت البناء بأنه «الطريقة التي يتكون منها إنشاء من الإنشاءات أو جهاز عضوي أو شكل كلي»(إبراهيم،1981م، ص168).

وذهبت (كيرزويل) إلى أن البنية هي: «النسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقاً لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الأجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يفضي فيه أي تغيير في العلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالاً على معنى»(كيرزويل،1985م، ص289).

2 - **الشخصية:**

لغة: يشير المعجم إلى دلالة لفظة (الشخصيّة) من خلال مادة « ش خ ص» التي تعني « سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص هو كل جسم

له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشِخاص، وشَخَصَ تعني ارتفع، والشخوص ضد الهبوط»(ابن منظور، 1988م،ص366)، وفي القرآن الكريم قوله تعالى: « وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا...»(سورة الأنبياء، آية رقم 96)، وهذه المعاني قد ربطت الشخصَ بالرؤية، ودلالة الشخص لا تتأكد إلا إذا كان ظاهرا للعيان ببعده المادي، فالشخصية هنا تُشير إلى ذات الإنسان وأفعاله.

1 - الشخصية في علم النفس: Personality

ذهب جوردن ألبورت(1897 - 1967) إلى أن الشخصيّة هي «التنظيم الديناميكي الذي يكمن بداخل الفرد والذي ينظم كل الأجهزة النفسية والجسمية التي تملي على الفرد طابعة الخاص في التكيف مع البيئة»(سفيان،2004م، ص19).

أما (فريدنبرغ) فقد عرفها في كتابه (علم نفس الشخصية والتوافق) بأنها «نظام ثابت من الخصائص المعقدة الذي عن طريقه يمكن أن تتعين هوية نمط الفرد» (الجبوري، 1990م، ص19).

بينما عرفها (روشكا) بأنها: «التنظيم الدينامي المتكامل أو التركيب الموحد للخصائص النفسية التي تتصف بالثبات وبدرجة عالية من الاستقرار متضمنة المظهر العقلي الخاص بالإنسان» (روشكا، 1989م،ص49).

2 - الشخصية في المسرح: Character in Theatre

ذهب (حمادة) إلى أن الشخصية المسرحية هي:" الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المرزح في صورة الممثلين"(حمادة، دت، ص185).

وعرِّفتها (البياتي) بأنها: "ذلك الانتقاء في قيم التنظيم الحيوي للشخصية الإنسانية الذي يستخدمه الفنان المسرحي لتقديم أفكار مجردة، أو صور ذهنية أو آراء معينة متوخياً وضعها في قالب جمالي مليء بالتشويق وميسور الفهم من قبل المتفرج، حيث يستعار لهذا التنظيم جسم الممثل وأدواته لتحويله من تنظيم "انتقائي- متصوّر" إلى تنظيم "فعلي – عياني" في العرض المسرحي" (البياتي،1988م، ص5).

ولكي يقرب الباحثان معنى المصطلح إلى دراستهما حددا التعريف الإجرائي التالي:

بناء الشخصية المسرحية : وهو النسق العام للشخصية والذي يشكل تنظيماً ديناميكياً متكاملاً بتركيب موحد لخصائص نفسية وفكرية تتجسد بسلوكها في الأحداث وبما يميزها

اجتماعياً وفكرياً وسياسياً، حيث يؤسس المؤلف من خلال ذلك للعلاقات الداخلية المدركة فيوظفها في نصه المسرحي عبر تنظيم العناصر وفق وحدة بنائية متكاملة تظهر بالنتيجة قيمة الشخصية من خلال تفاعل بيئتيها الداخلية والخارجية.

الإطار النظري: بناء الشخصية في المسرح العالمي:

مر بناء الشخصية المسرحية بمراحل متعددة فرضتها طبيعة المذاهب والاتجاهات المسرحية، وكان لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس أثره في بلورة عدد من تلك المذاهب كالواقعية التي أسس روادها بناء خاصا للشخصية والأحداث المسرحية، فقد نشأت الواقعية نتيجة لرد الفعل على العوالم المثالية عند الرومانسيين، واهتم روادها بالتصوير التفصيلي للعالم عبر إعادة صياغة الحياة بكل ما تنطوي عليه من حقيقة أو رصد للحالة الاجتماعية، ولكن بزاوية أكثر انتاجية وتميل إلى التغيير. «وركز الواقعيون انتباههم على الوجه الاجتماعي، أي على صلات الفرد بمجتمعه. وليس لأبطال مؤلفات الواقعيين أي شأن بطولي. فهم، على عكس ذلك، كائناتٌ بشرية مألوفة يتلقفها شَرك الأمور اليومية، بكل ما تشتمل عليه من شؤون مبتذلة ومأساوية، وقد عولج هذا الوضع علاجاً جدياً، للمرة الأولى ويؤخذُ أيضاً بعد الأشخاص السيكولوجي مأخذاً رصيناً" (مجموعة من المؤلفين،2013م، ص8)، وبذلك فإن الواقعيين قد أنزلوا البطل من الأبراج المثالية العليا التي وضعه فيها الرومانسيون، وصوروه فوق الأرض التي يعيش عليها من خلال علاقاته واحتكاكه اليومي بالآخرين، حيث صوروا الحياة بكل ما فيها، مما فرض تنوعا كبيرا في الموضوعات التي تناولوها، وقد توصلوا من خلال رؤاهم الفكرية إلى أن للظروف الاجتماعية تأثيراً على مصائر الشخصيات، فالإنسان هنا هو نتاج عصره وهو لم يعد ألعوبة للقوى الغيبية التي تصنع به ما تشاء.

لقد كان للواقعية أثرها في ولادة المذهب الطبيعي، وقد بقيت الواقعية من أوسع المصطلحات شيوعا حيث شملت مختلف معطيات الفكر الإنساني، وتبعاً لذلك تشعبت عنها مصطلحات عديدة مثل: الواقعية السحرية والجديدة والاجتماعية والنقدية والاشتراكية وغيرها..

وقد شاعت الواقعية السحرية في الثمانينات من القرن العشرين بشيوع أعمال عدد من كتّاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس (1899م- 1988م) والكولومبي غارسيا ماركيز (1928م)، غير أن استعمال المصطلح يعود إلى عام 1925م، حينما استعمله الألماني (فرانز روم) في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني

في مطلع القرن، ثم تواصل استعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء القريبة في غرابتها من الخيالات والأحلام.

إن الواقعية السحرية تغني الأحداث بالتخييل لتخليص النص من جمود الواقع، لتحيلنا من خلال ذلك إلى أسلوب متوهج ومشاهد مبنية على المغايرة والمفارقة المدهشة عبر حضور الفنتازي والأسطوري وما هو غير مألوف، فالواقعية السحرية تقوم على أساس مزج عناصر متقابلة في سياق العمل الأدبى، فيتداخل " الواقع بالسحر والأسطورة والمعتقدات الشعبية، وكل هذه الأشياء يسلم بها من قبل الكاتب إذا صدقه القارئ حينما ينظر إلى القصة من وجهة نظر الكاتب ، والكاتب نفسه إذا أتى بالقصة في جو مزيج من الواقع والخيال يستأثر بلب القارىء وإن كانت في القصة ظواهر مثل الأرواح والجنيات والعفاريت والرؤيا " (عبدي،2012م، ص91)، مما يفرض تدخلا للأوهام والتصورات الغريبة في بنية الشخصية التي لا نستغرب أن نرى قدراتها الخفية على السباحة في الفضاء، أوتحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها بشكل قد يربك ويثير خيال المتلقي.

ومع نهاية القرن التاسع عشر ظهرت الرمزية في فرنسا كرد فعل على الطبيعية التي تجعل العقل الإنساني يصاب بالبلادة وذلك لسهولة فهمهما، فقد وقف الرمزيون ضد الطبيعية، واستخدموا الرمز والاستعارات وألوان التشبيه، لخلق الدوافع على التفكير لدى الإنسان، بدلاً عن عرض الأفكار بأسلوب سطحي بسيط، وأكدت الرمزية أن الفن يحقق مهمته عن طريق الإيحاء والتلميح، لا من خلال التقرير والتصريح، وارتبطت نظرتها بعالم الماهيات الخفية والمظاهر التي كانت تشير إلى أن « عالمنا الواقعي ما هو إلا انعكاس للعالم الغيبي الخفي الذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل بل بصورة تقريبية عن طريق الرمز الذي يصوغه حدس الفنان. ولهذا وقف الرمزيون ضد تصوير الطبيعيين للعالم من جهة وضد تصوير البرناسيين[1] من جهة أخرى. وقالوا إن الفن لا يجب أن يلتفت إلى تصوير عالمنا المحسوس الذي نظروا إليه باستهانة واستخفاف على أنه عالم المظاهر، بل إنه يتجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي، عالم ما فوق الطبيعة» (حاتم،1984م، ص 395).

وقد أثرت آراء (زيجموند فرويد) حول الدوافع الإنسانية والحياة الشعورية واللاشعورية - التي عصفت بأركان الشخصية الإنسانية - في بناء الشخصية المسرحية الرمزية، والتي جاءت ضمن فلك من الرموزوذلك لإعطاء دلالة مرمزة لحدث أو لشخصية أخرى، فالدخيل أو الغريب في مسرحية (الدخيل) 1890م لمؤلفها (موريس ميترلنك)، يرمز إلى الموت القادم الذي لا يحس

به سوى الجد الذي فقد بصره، والقس في مسرحية (العميان) 1891م للمؤلف نفسه يرمز إلى الكنيسة، التي بغيابها يصبح الناس كالعميان حيث يضلون طريقهم في الحياة، ومما تتصف به الشخصية الرمزية أيضا هو أنه ليس لها حدود واضحة تظهر أبعادها، ولا تؤثر الحقائق المألوفة عن الزمان والمكان في حركتها وتصرفاتها التي نجهل خلفيتها وماضيها، فحينما نقرأ مسرحيات (ميترلنك) نكتشف إننا نجهل من هم هؤلاء كفيفوا البصر الذين يتخبطون في الغابة كما في مسرحية (العميان)، ومن هن الأميرات والفرسان شاحبو الوجوه كما في مسرحية (بيلياس وميلزاند) 1892م.

إن الشخصية الرمزية تتحرك كنتاج لمخيلة سوداوية مغرقة بالذاتية المثالية، وهي محكومة في حركتها بإحساس القدر والمجهول ، حيث تسيطر صفة القدرية عليها، إذ ينعكس ذلك على بناء الجو والثيمة المسرحية، وهذه القدرية تؤدي إلى سكون الانسان تحت سطوة القدر، حيث لا يمتلك بعد ذلك القدرة على المواجهة أو التحرر من سلطته، وهذا يؤثر في حركة الشخصيات التي تبدو «كالدمى، لا تفهم أفعالها أو الأسباب التي تؤدي إلى هذه الأفعال..، وبدلا من أن ينمو الحدث ويتطور منطقيا وواقعيا من الشخصيات والموقف، تصور المسرحية عالما خياليا حيث تسيطر على مصائر البشر قوى غامضة غير مفهومة»(الجزائري،1990م، ص213)، فالحب يدخل قلبي (بلياس ومليزاند) على الرغم من إرادة كل منهما، وإذا اجتمعا معا ترفض المصابيح أن تظل مضاءة والأبواب أن تظل مفتوحة.

أما التعبيرية فقد ولدت في ألمانيا من رحم الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر، وتقوم المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية محورية « تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن نرى البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما»(خشبة، 1961م، ص212) كشخصية (فويسك) عند (بوشنر) في مسرحية (فويسك)، وشخصية (يانك) عند (يوجين أونيل) في مسرحية (القرد الكثيف الشعر)، ويهتم المؤلف في تقنيته الدرامية ببناء تلك الشخصية بناءً يتناسب مع واقعها الذي هو صورة عن واقعه النفسي والاجتماعي حيث تعبر تلك الشخصية عن مرحلة مهمة من معاناته، أو عن موقفه السياسي تجاه قضية معينة، كشخصية (الغريب) في مسرحية (ثلاثية الطريق إلى دمشق) التي جاءت ممثلة لشخصية (سترندبرج).

والشخصية التعبيرية عرضة للتحولات المفاجئة التي تؤثر في حركة الحدث والصراع، وذلك

بفعل تغير الزمان والمكان والسياق المنطقي للأحداث لإبراز حالة الإنسان المعاصر على حقيقتها، وتفتقد الشخصية التعبيرية للأبعاد المتعارف عليها للشخصية في المسرح الواقعي، فهي شخصية حلمية مقطوعة الجذور، وقد طبق (سترندبرج) في ثلاثية (الطريق إلى دمشق) 1898-1901م «المبادئ الأساسية الشكلية للدراما التعبيرية التي تشمل اختزال الشخصيات إلى مجرد نماذج، تسمى بأسماء عامة مثل الغريب والشحاذ والطبيب، وتشمل ثانياً: توزيع الحدث في مناظر متتابعة من أجل توجيه مراحل تطور الشخصية المحورية نحو هدف روحي، ثالثاً: تطابق المؤلف مع شخصيته المحورية، فيمر الغريب الذي في طريقه إلى الاستشهاد بألوان من العذاب العقلي حتى ينال الخلاص بالإيمان المسيحي»(جارتن، 1966م، ص146).

لقد جعل التعبيريون من حوار الشخصيات أداة لبناء شخصياتهم المسرحية، من خلال التعبير عن الحالات والمواقف المسرحية، وقد سيطر على هذه الحوارات الإيقاعات المستمدة من إيقاع العصر الآلي، وبفعل تأثير الطروحات الفلسفية وطروحات علم النفس، اتجه التعبيريون إلى بناء شخصياتهم المسرحية وحركتها بين الذاتي والموضوعي، «ولكي يكشف لنا الكتاب التعبيريون العالم الداخلي للشخصية فقد أحبوا استخدام تكنيك المناجاة والمونولوج حتى تستطيع الشخصية أن تعبر عما يجول بخاطرها» (عبدالوهاب،1964م، ص50)، وهذه التقنية تساعد على فضح الذات بالنسبة للبطل، وخروج الشخصية عن طبيعتها الاجتماعية في التعبير عن همومها ومعاناتها. ويبرز دور الشخصيات الأخرى في عكس دواخل الشخصية الرئيسة، فهي أشبه ما تكون بالشخصيات المساعدة التي تعمل على تسهيل الحدث وتوضيحه وتعميق المعانتين الداخلية والخارجية للبطل.

ومع ظهور نظرية المسرح الملحمي من خلال المخرج الألماني (برتولد بريخت) تم التركيز على مسرحه القضايا السياسية والاقتصادية الملحة، حيث استخدم المسرح لخدمة المجتمع وتصوير العلاقات الاجتماعية من خلال مخاطبة العقل، بهدف توجيهه نحو إيجاد الحلول للمشكلات الملحة، ولكي يتوصل إلى البناء الذي يريده للشخصية في مسرحه، ولأجل تحقيق التأثير الفكري في المشاهد من خلال عرض الشخصيات لأفكارها، سعى (بريخت) إلى إلغاء أسلوب تخدير المتلقي بهدف تحقيق التغريب الذي يوضحه قائلاً: «إن التوصل إلى تغريب الحادثة أو الشخصية يعني: أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها»(بريخت، د ت، ص125.124)، وبالتالي فقد لجأ إلى

تحقيق التغريب في النص من خلال تغريب اللغة، كأن تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم والغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، أو الحديث عن موضوع مهم وجاد بلغة محلية غير متكلفة وبسيطة، أو الحديث عن موضوع عادي وغير ذي أهمية بلغة أدبية رسمية.

إن بريخت يريد في بنائه للشخصيات تغليب الفكر والعقل على إثارة العاطفة من خلال شخصيات تنتمي إلى مجتمع طبقي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية، وهذه الشخصيات تعيش حالة من الاغتراب ضمن بنية طبقية متعددة، لذلك نجده يقدمها بظروفها المحيطة «وفق نسبية تاريخية لا تسمح مطلقاً بأن تكون امتداداً لشخصيات معاصرة، وهو بهذا يلغي تماماً أزلية الملامح الاجتماعية المعاصرة على أنها تركة وإرث إنساني من عمق التاريخ وغير قابل للتغيير...، وقد أسقط من حساباته أن تكون الشخصية بؤرة استقطاب حيث صورها بفرديتها في موقعها المحدد لها الذي لا يمكن أن تشغله أية شخصية سواها بحكم انتمائها إلى ظرفها الذاتي والموضوعي والمرحلي» (الأعرجي،1989م، ص24.23)، فقدم أفكاره من خلال عرض مجموعة من الأحداث التي تقوم فيما بينها على التناقض، والهدف من ذلك أحداث التأثير المطلوب في المتلقي.

إن الصراع بين الشخصيات الملحمية هو صراع اجتماعي، وقد يكون بين شخصيتين كما في مسرحية (الإنسان الطيب)، وقد يتصارع الخير مع الشر في شخصية واحدة كشخصية (الأم كوارج) التي تخشى على أولادها من أذى الآخرين، لكنها تشعر بالسرور إزاء استمرار الحرب في سبيل أن تتواصل تجارتها، ويوجه (بريخت) شخصياته إلى الطريقة المباشرة في الإفصاح عما تريد وعما هو ضروري، ويهيمن الأسى والمعاناة على أجواء مسرحياته الملحمية اللذان ينعكسان بدورهما على الشخصيات عامة، «ولكن الشخصيات المركزية تشقى بها على نطاق أعم وأوسع»(جاكسوين، د. ت،ص155)، فلا توجد هناك معاناة كمعاناة (الأم كوراج) التي قتل الجيش الكاثوليكي ابنها الأول، وأعدم البروتستانت ابنها الثاني رمياً بالرصاص لقيامه بالسرقة والنهب، وقتل الكاثوليك أيضاً ابنتها (كاترين) حينما كانت تدق الأجراس، وفي مسرحية (الإنسان الطيب من ستسوان) تظهر معاناة (شن تي) نتيجة لطيبتها، فبعد عطية الآلهة تقوم بتقديم المساعدة للفقراء من إيرادات دكان السجائر، لكنهم يستغلون طيبتها، حيث يتوافدون إليها طلباً للطعام والمأوى، مما يتسبب في إرهاقها مادياً فتلجأ إلى الاستدانة من الآخرين لكنها لا تتمكن من سداد الدين، فتختفي عن مسرح الحياة ليظهر ابن العم (شوي تا) الذي لا يهمه إلا الربح المادي.

ويشكل الشعر والنثر والأغاني التي تردد من خلال الشخصيات أساساً من أسس بناء الشخصية في المسرح الملحمي، إذ تتخذها الشخصيات لتشكل منها سجلاً مريراً ساخراً للأحداث وملابساتها، وتقوم الشخصيات بعرض المواقف القوية مستخدمة اللوحات والتلميحات والألغاز والإيماءة (الجستس) التي «هي تعليق على الشخصية نفسها، وعلى استجاباتها للشخصيات الأخرى والأحداث التي تجري حولها كما عينها المؤلف»(هيلر،1980م،ص83)، ويكمن دور الإيماءة في الكشف عن عواطف الشخصية ومواطن القوة والضعف فيها، ففي مسرحية (الرؤوس المستديرة والرؤوس المدببة) 1934 وفي المشهد الأخير نرى الفلاح (كالاس) وابنته (نانا) يأكلان حساءهما وهما يجلسان على الأرض عند أقدام نائب الملك وضيوفه الأثرياء، حيث يعطي دلالة للطبقات الاجتماعية السائدة في المجتمع، فأصحاب الرؤوس المستديرة هم الأخيار من الفلاحين والعمال والضعفاء وعامة الشعب، وأصحاب الرؤوس المدببة هم الأشرار من برجوازيين ومستغلين.

اجراءات البحث:

1 - مجتمع البحث:

للوقوف على بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي، قام الباحثان باختيار ثلاثة نصوص مسرحية لثلاثة من الأدباء المسرحيين الإماراتيين، حيث جاءت لتتوافق مع مشكلة البحث وأهدافه.

2 - عينة البحث:

تم اختيار ثلاثة نصوص مسرحية اختياراً قصدياً للأسباب الآتية:-

1 - كانت العينات ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

2 - إمكانية رصد بناء الشخصية الشعبية من خلالها رصداً واضحاً وموضوعياً.

3 - قراءة الباحثين لها و تكوينهما رأيا خاصا عنها.

وقد تكونت العينات التي تم اختيارها من المسرحيات التالية:-

- مسرحية حبة رمل لـ (ناجي الحاي) 1993م.
- مسرحية عائشة لـ (حبيب غلوم) 2000م.
- مسرحية الياثوم لـ (سالم الحتاوي) 2002م.

3 - أداة البحث:

اعتمد الباحثان في تحليلهما للعينات على ما أسفر عنه الإطـار النظري بشكل عـام من مؤشرات ونتائج تصب فيها، وعلى قراءة النصوص قراءة نقدية واعية.

4. منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي.

بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي:

حفل النص المسرحي الإماراتي بتوظيف التراث الشعبي المحلي، وقد تمثل ذلك في استلهام الحكايات والأمثال والشخصيات والأغاني الشعبية، وتصوير الأمكنة بمرجعياتها التراثية، إضافة إلى سيطرة اللهجة الشعبية على أسلوب الكتابة عند كثير من المؤلفين.

وشكلت عملية استلهام التراث الشعبي وتحويله إلى نصوص مسرحية شكلا من أشكال التطور في النص المسرحي، وكان طبيعيا أن تأخذ الحكاية دورهـا لتشكل مرتكزا من المرتكزات التي تأسست عليها البنية الفكرية والجمالية لكثير من نصوص المسرح الإماراتي، «لقد فتحت هذه التجربة الباب على مصراعيه لتدخل فيها كل التقنيات المعاصرة وأساليب القول وتلاوين الحكي، فمهدت لقيام مسرح شعبي برؤيا حديثة وبإمكانات فكرية تقلب الأحداث على أوجهها وتجعل من المسرح أداة تغيير حقيقية للكثير من القوالب الفكرية الجامدة ، وتدخلنا في عصر تثوير البنية الفنية وتخليصها من رواية حادثة إلى خلق حادثة»(النصير،2011م، ص83)، لترسي بذلك عددا من القيم الجمالية والأخلاقية، وتشكل مدخلا صحيحا لنقد الواقع، وفضح عيوب المجتمع وتأكيد القيم والمثل العليا.

ونتيجة لذلك فقد «تغلغلت الحكاية الشعبية في جسد المسرحية الإماراتية، لما تتضمنه من عوالم خيالية غنية بالوقائع والأحداث ولما فيها من تشويق وإثارة ومغامرات وبطولة وشهامة وكرامة وانحياز لإنسانية الإنسان وللأصالة العربية ولما تعرضه من طموحات وآمـال وآلام ومشكلات تلامس الواقع، فالحكاية وثيقة الصلة بثقافة المجتمع وتاريخه وسلوكياته وعاداته وقيمه وتربوياته، لذلك وظفها المسرحيون الإماراتيون دون الالتزام بحرفيتها ودقة مسرودها الشفاهي أو الكتابي، وقد جود بعض المسرحيين وراوح بعضهم الآخـر في المكـان بسبب الـرؤيـة القاصرة في الاستيعاب والتوظيف وإحـكـام الدلالة» (الخواجة، 2011م،ص73)، وبذلك فإن المؤلف المسرحي الإماراتي قد استلهم التراث الخليجي معتمدا على منهج للقراءة يقوم على فهم التراث وتفسيره وتوجيهه بما يخدم

قضايا الإنسان العربي ويحقق التغيير الإيجابي في مسار حياته، وكان طبيعيا أن تنعكس المرجعيات التراثية للمؤلف الإماراتي على بنائه للشخصية الشعبية المسرحية بمكوناتها الثقافية والاجتماعية والفنية، وللوقوف على طبيعة البناء العام للشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي، فقد اختار الباحثان ثلاثة من نصوص المسرح الإماراتي لتحليلها.

أولا: بناء الشخصية الشعبية في مسرحية حبة رمل لـ (ناجي الحاي):

يعد الفنان المسرحي الإماراتي (ناجي الحاي) أحد الذين أخذوا على عاتقهم بناء حركة مسرحية متقدمة في الإمارات، حيث ارتبط اسمه بعدد من التجارب المسرحية على صعيدي التأليف والإخراج والتي اتخذت من التراث رافدا أساسيا لها، وقد وصفه عدد من المسرحيين والنقاد بمزايا متعددة، فقد قال عنه (محمد عبدالله العلي) بأنه يستمد مسرحياته من رائحة الأرض ومكونات البيئة المحلية، فمسرحياته تصنف على أنها مسرحيات عالمية لأنها تسبر أغوار المحلي وتخرج من عباءته، أما (يوسف عيدابي) فقد وصفه بأنه ليس بالحداثي بمعنى نسخ الآخر، بل هو قمين بمجتمع يشرحه ويفسره وينقلب عليه، مؤكداً دور الفرد في صياغة حياة جديدة، ودور جمعي في حضانة الفرد للسوية التاريخية، فانتهج رسالة محلية وأخرى قومية وثالثة إنسانية .

في مسرحية (حبة رمل) المنشورة عام 1993م وظف الحاي التراث الشعبي في النص حيث شكلت الحكاية الخرافية مرتكزا أساسيا في بنيته وهذا ما انعكس على الشخصية المسرحية، ومنذ البداية تظهر علياء بشعرها المنكوش وهي تنتحب لتعبر عن حالة فوضوية من خلال ارتدائها لعدد هائل من الملابس، وحملها لفانوس وعدد من الدمى، وهي بذلك إنما تعبر عن الحالة الطفولية التي وصلت إليها، وحينما تجلس ترسم صورة إنسان على الأرض وتقبله، وتقول: « سرق مني الموت وعلقني على نخلة يابسه قوم يا ألماس، قوم يا غناتي، قوم ضمني بصدرك ولـذذني بريحتك العذبة، وأغسل روحي وطهرها وطير فيني وانثرني بالهوا، قوم يا حمامة أفادي إلحقني وثيب على قوم شوف الدنيا جيف محمرة والجلادين اللي مصطفين على بابي كلهم لابسين ومتزكرتين. وجوهم زرقة وناشفة وابتسامتهم صفرة وتعور. بس يضحكون. يضحكون على موتك. علي. على الدنيا والحب على الشوق اللي يشقق احشايه. قوم شوف عيالك اللي كل يوم

يفلون البحر مويه. مويه. يدورون عليك. قوم اترابك ما عاد أبيض ومحارك تنثر، بيتنا صار صبخة بيضة. ليلنا بعدك شرد وتلحف بالشمس»(الحاي،1993م، ص3ـ4).

وأثناء ذلك تتسرب إلى المكان أصوات الطبول، ثم تظهر على المسرح مجموعة من الراقصين وهم يرقصون (الليوا)[2]، ويبرز ألماس من بين المجموعة بينما تتوارى علياء خلفهم ثم تعود لتسترق النظر إلى ألماس الذي سرعان ما يتحقق لها الخلوة به في ساحة شعبية تتكاثر فيها المنازل المصنوعة من سعف النخيل ومن ضمنها منزل بو علياء، وبخروج الراقصين تكون علياء بجانب البئر حيث يتوجه إليها ألماس:

ألماس: عيونج ترسل لي خيوطاً من نار شرارة تسري في جسمي، شرارة طير مذبوح، وأتم أرقص وأرقص.

علياء: يوم ترقص أحس بالدنيا تهتز من حولي وبودي لو ترقص لآخر الدنيا لولا خوفي على ضلوعك لتتكسر.

ألماس: ضلوعي كلها تحت أمرج. كسريها. بيعيها. بيعيني. بس خلي قلبي عندج.

علياء: سلامة ضلوعك. أنا كل اللي أبغيه إني أكون وياك أسمع سوالفك وأشوف رقصك. كل عيال الفريج يرقصون لكن أنت رقصك غير. أنت في كل شيء غير عنهم. علشان جدي أنا أحبك»(الحاي، ص5ـ 6).

لكن هذا الواقع الذي يعيشه ألماس وعلياء لا يكتب له الاستمرار، حيث يبني المؤلف أحداث مسرحيته فيما بعد على الحلم الذي حلمه ألماس، والذي أثار في نفسه الخوف والقلق، يقول ألماس مخاطبا علياء: « البارحة حلمت بأن الدنيا مسودة وصايرة مثل الوقاية شايلة كل الناس. بس فيها فتحة صغيرة طحت منها في بير أسود واشوفني ضام القمر وياي لين ما شرد عني وخلاني بروحي» (الحاي، ص7).

ومما يزيد معاناة علياء هو إبلاغه لها بنيته السفر وركوب البحر وذلك من أجل بناء مستقبله ومستقبلها، وهذا الأمر لا يعجب والدها الذي تولى تربيته، وأراد منه أن يساعده في إدارة دكانه الصغير الذي فتحه بعد أن ترك تجارة البحر التي رأى فيها أنها أصبحت لا تجدي نفعا، لكن الأزمة تبقى في حقيقتها أزمة علياء التي وجدت أن حبها لألماس يسير في نفق مظلم بعد قراره السفر، وقد عبرت عن معاناتها من خلال غنائها لأغنية شعبية وهي تستحم:

«علياء: يمي رقيت اليبل عاينت خاشوقه
أوه نايلي وايي
ثرها بنية بدو حلوه ومعشوقه
أوه نايلي وايي
واقف على بابكم وأسحل بسجيني
أوه نايلي وايي
من حرة في حشاي خوصة تبجيني
أوه نايلي وايي» (الحاي، ص17).

ويسافر ألماس وتنقطع أخباره عن علياء لمدة خمس سنوات، ويبدأ أبو ناصر بمحاولات تزويجها من سيف ولد عبد الله لكنها ترفض ذلك، فيجبرها على الموافقة، ثم تتكشف حقيقة أخرى من خلال أبو علياء، الذي يفضي لزوجته (كروره) بأن المال الذي ينفقونه ليس من الدكان وإنما هو من المبالغ التي يرسلها إليه ألماس، ويظل أبو علياء يستجدي المساعدة من زوجته كروره لإقناع ابنتها بالإسراع بالزواج من سيف لأنه لا يستطيع العودة عن وعده له، وبينما ألماس على المركب وسط البحر والبحارة نائمون، نراه يعبر عن أمله بالعودة إلى أحضان علياء.

إن المؤلف قد ربط بين الحلم والأحداث التي عاشتها علياء ليعبر من خلال ذلك عن النهاية التي آلت إليها الأمور، وبينما يختار ألماس النوم على طرف المركب ورأسه متدلية إلى الخارج وهو يغني أغنية من أغاني المهد مثل (هوي هوي يانونو)، تخفت الإضاءة جهة المركب وتضيء على الجانب الأيمن، حيث تجلس كرورة على المنامة وأمامها سرير طفل وهي تغني الأغنية نفسها التي يغنيها ألماس، ثم تبدأ كروره بسرد حكاية تشكل في حقيقتها معادلا موضوعيا لحكاية ألماس وعلياء، وهذه الحكاية هي حكاية الغول الذي هجم على مدينة الرمان، ولم يستطع ملك المدينة الانتصار عليه، ووعد لمن يحقق ذلك أن يزوجه من ابنته قطر الندى، وتمكن الراعي سليمان من تحقيق النصر لكن الملك تراجع عن وعده متذرعا بأنه كيف يزوج ابنته لراعي الغنم، فطلب منه أن يجلب له سيف النصر، ومرت سنوات ولم يعد سليمان، بينما بقيت قطر الندى تنتظره، وعلى الرغم من محاولات الملك تزويجها من أحد الأمراء إلا أنها رفضت ذلك.

إن المؤلف يبني الشخصية المسرحية الشعبية منطلقا في ذلك من أحداث واقعية وأخرى خرافية متخيلة، وهو يتخذ من ثيمة الانتظار محركا للحدث، وحينما يعود ألماس يجد التحضيرات

قائمة لزواج علياء من رجل غيره، فيعلن أن القضية تكمن في أنه يجهل حقيقة وجوده ومن يكون، ويقرر أنه سيرقص في عرس علياء التي أحبها، فيدعو مجموعة الراقصين لمشاركته الرقص والغناء، « ثم يأخذ الإيقاع في التسارع تدريجيا ويتحول ألماس للرقص في وسط الدائرة ومع تسارع الإيقاع يزداد عنف ألماس في الرقص حتى يبدو وكأنه يرقص رقصة زار..، وفجأة يسقط ألماس صريعا وسط دهشة المجموعة التي تتوقف عن الرقص وتسمع صرخة علياء من الداخل التي تأتي راكضة باتجاه ألماس وتحضنه وتبكي»(الحاي، ص55)، ونتيجة لذلك تنتهي علياء نهاية مأساوية حيث تفقد عقلها وتصاب بالجنون، وهذه هي الحالة التي ظهرت عليها في المشهد الأول من المسرحية، وقد عبر عنها المؤلف من خلال اشتغاله على تقنية الاسترجاع في بناء نصه المسرحي.

إن ما يميز تجربة الحاي هو انشغاله بهموم الناس وقضاياهم فكانت البيئة المحلية مصدر إلهامه الأول، حيث رسخ انتماء المسرح للذاكرة الإنسانية، فبات يبحث عن كثير من معطيات التراث المحلي ويوظفها في مسرحه خشية أن تضيع في زحمة الحداثة والمدنية الحديثة، لذلك فهو لم ينكر ارتباطه وعشقه للأرض والإنسان الإماراتي، فجاءت نصوصه حفرا في دواخل الشخصيات وأساطيرها وطقوسها وبيئتها المحلية ضمن بنية أسلوبية توافقت مع معطيات الواقعية السحرية، وما تعاطيه مع الحكاية الشعبية إلا لتصوير أشكال الصراع الاجتماعي ضمن معالجة درامية تنفض الغبار عن الذاكرة الشعبية التي يمكن أن تحفظ للمجتمع قيمه وتصوراته الإيجابية عن الحياة.

ثانيا: بناء الشخصية الشعبية في مسرحية عائشة لـ (حبيب غلوم):

تناول (حبيب غلوم) في مسرحية (عائشة) المنشورة عام 2000م واقع المرأة في المجتمع الخليجي، حيث قدم لنا شخصية المرأة المطلقة وما يفرض عليها من قيود اجتماعية تحد من حريتها وتصبح عاملا أساسيا في تعميق أزمتها لا سيما في مجتمعاتنا العربية بشكل عام، وتطل علينا شخصية عائشة التي طلقت منذ سنين طويلة بعد زواج لم يدم سوى أسبوع فقط ، « وليس السؤال هو لم تم طلاقها بقدر ما نتساءل كما تتساءل هي عما يجب عليها فعله في هذه الحالة وفي ظل القيود التي فرضها المجتمع عليها كونها مطلقة «(غلوم، 2000م، ص127)، وبذلك فإن غلوم يضع أسئلة ترتبط بحقيقة وجود تلك المرأة في ظل مجتمع شعبي مكبل بالقيود التي لا تعرف عنوانا للحرية، وهذا الواقع لا ينفصل تأثيره عن المرأة التي تعيش حالات القسوة والامتهان بكل تفاصيلها.

تتقاسم الأحداث في المسرحية ثلاث ممثلات، فالممثلة (1) هي عائشة، والممثلة (2) تقدم أدوار الأم وإحدى النساء، وحصة (الصديقة)، والممثلة (3) تقدم دوري الخيال وسعيد (الزوج)، ومن الملاحظ أن المؤلف قد بنى أحداث مسرحيته معتمدا تقنية تبادل الأدوار التي تقوم بها الممثلتان الثانية والثالثة.

تدور الأحداث في فناء بيت قديم حيث تظهر عائشة وهي في الأربعينات من عمرها، بينما تجلس على كرسي عتيق وتقرأ في كتاب في ذلك المكان الذي تنتصب فيه شجرة يبدو على بعض فروعها الذبول، وهذه المعطيات تحيلنا إلى أن الأزمة التي تعيشها المرأة هي أزمة قديمة نتيجة للدلالات التي يحققها استخدام المؤلف للكرسي القديم، ثم إن حالة الذبول التي تظهر على الشجرة هي دلالة لحالة الذبول والشيخوخة التي اعترت دواخل عائشة قبل حلول الأوان، وهذا الواقع الذي تعيشه عائشة يزيده تعقيدا، تلك الحالة التي تعيشها أمها التي تظهر منذ البداية بصورة سيدة عجوز مشلولة تتخذ من الكرسي المتحرك وسيلة للحركة، وقد رقدت عائشة وتركتها على كرسيها طوال الليل فباتت تلوم نفسها على ذلك، تقول عائشة: « معقوله أنا رقدت اهنه طول الليل... (لأمها) معقوله أنا خليتج جذه طول الليل خليتج يالسه على هالكرسي (تحاول التبرير) بس أنا ما رقدت، قصدي ما حسيت إني رقدت (تقبل رأس أمها) سامحيني يا أمي...، قمت ما أحس بالوقت، ما أفرق بين النهار والليل، تدرين يا أمي (بنبرة حزن) ساعات أحس أن عمري متوقف، وساعات أحس أني عايشه بس أتساءل ليش أنا عايشه، ليش الإنسان يعيش (تحاول العجوز أن تومىء لها بأن تهدأ) وهذي عيشه إللي إحنا عايشينها، عيشه الواحد ما قام يقدر يفرق ليله من نهاره إلا إذا صقع الديج»(غلوم، ص127. 128)، وهكذا فإن عائشة قد باتت لا تحس بالزمن وبحقيقة عيشها ووجودها في ظل الحالة المأساوية التي وصلت إليها، ولا عجب أن نجدها أحيانا وقد انفجرت بالضحك من منطلق أن شر البلية ما يضحك.

وبينما تعيش عائشة حياتها، وقد تغلفت حياتها بالوحدة، تتهادى إليها أصوات مجموعة من النسوة، من خلال مشهد خيال ظل تقدمه الممثلة (2) وهي تمسك بكلتي يديها بمجسم ذي رأسين لامرأتين أخريين، حيث يتحدثن ـ وهن يضحكن ـ عن رجل كبير في العمر يدعى أبوسالم الفراش، وهو متزوج من ثلاث نساء ويريد الزواج من امرأة رابعة تصغره بالعمر بفارق كبير، وما يكون من عائشة إلا أن تثور ثائرتها لما سمعته، مخاطبة النسوة بضرورة البحث عن حل لمشكلتها، وهذا الحدث يتم وعائشة تراوح بين الحقيقة والخيال، ثم نسمع صوت قهقهة رجل، بينما تدور عائشة

حول نفسها باحثة عن مصدر الصوت، وفي هذه الأثناء تظهر الممثلة (3) وقد وضعت الغترة والعقال على رأسها لتؤدي دور سعيد (الزوج) ضمن تقنية هي الأقرب لتقنية تبادل الأدوار التي عرفت في مسرح (برتولد بريخت) الملحمي، وهنا يتداخل من جديد الوهم مع الحقيقة حينما تخاطب عائشة الممثلة بوصفها الزوج (سعيد) قائلة: « سعيد هذا انته.. عرفتك من صوتك.. من ضحكتك إللي أسمعها تزن في أذني ومب قادره أتخلص منها...، أنا يا سعيد ما سويت شي، وإذا كنت خطيت وإلا شي، نبهني، ترى الإنسان ممكن يخطي «(غلوم، ص128)، لكن عائشة تعود للتأكيد بأنها لم تعش معه حتى تخطئ الخطأ الذي يجعله يطلقها، فتهتز صورتها في عيون الآخرين، ويبدؤون بنهش لحمها والحديث عن عيوب لم تكن فيها.

وفجأة يضاء المكان ليعود المؤلف إلى استخدام تقنية تبادل الأدوار من خلال ظهور الممثلة (2) وهي تؤدي دور حصة الصديقة، حيث تظهر لتهدئ من روعها، بينما تعود الممثلة (3) إلى دور الخيال لتجلس تحت الشجرة وتضع نظارة عائشة وتمسك بالكتاب لتقرأ، تقول الممثلة (2) على لسان حصة مخاطبة عائشة: « انتي ما تقولين لي الحين أمج وين، طبعا تتحوط وتدور وانتي محبوسه، هذا مب حكم، على الأقل تاخذج وياها يوم تظهر، لكن تحبسج في البيت علشان مطلقه وهي تظهر، هذا ما يرضي حد، ويوم ردت شغلت الاسطوانه، عيب لاتظهرين، لا تلبسين، لا تسوين، لا تسيرين، لا تيين، لا تتمكيجين، انتي مطلقة، الناس شو بتقول علينا...»(غلوم، ص129).

إن هذه الدعوة التي أطلقتها حصة هي دعوة للتحرر والخروج من سياقات العزلة التي تعيشها عائشة، وهي تريد منها أن تتجاوز واقعها المأزوم إلى واقع ترى فيه أنه الأفضل متجاهلة كل ما يمكن أن يقال عنها من قبل الآخرين، لكن عائشة ترفض تجاوز حالة الوحدة خوفا من كلام الناس ومن النظرة السلبية لها من قبل المجتمع، فهي ترى أن السلوك الذي تسلكه حصة كونها مطلقة وأماً لثلاثة أطفال لا يتوافق مع قناعاتها، وكم تتمنى أن يكون لديها طفل يؤنس وحدتها ويشعرها بأن لديها شيئا يستحق أن تعيش من أجله، لكن هيهات، وفي سياق آخر تأمل أن تجد رجلا حتى لوكان كبيرا في العمر متجاوزة بذلك رغبات الأم، فقد باتت تخشى من أن يأتيها خريف العمر من غير زوج أو ولد:

الأم: عيبه إنه ريله في القبر، عيبه إنه بييب لنا الجلام، عيبه إنه بيضحك الناس علينا والناس ماترحم...

عائشة: الناس، الناس، شو علينا من الناس، يا أمي أنا خست في البيت، قطنت، جاستني الحموضه، ما تقولين لي بشو انفعونا الناس..؟... أي نصيب هذا، نصيبي إني أندفن بالحيا، نصيبي إني أتطلق عقب أسبوع من زواجي ولا جني إنسانة لي كيان وإحساس...، ليش عاندتي، ليش ما وافقتي على الشيبه، مب يمكن يطلع أحسن من هذاك اللي... عقني مثل الجلبه»(غلوم، ص131).

وتلبس عائشة العباءة والبوشية وتغطي وجهها، وحينما تهم بالخروج من البيت بحثا عن متنفس لها تصطدم بعاصفة تهب في وجهها عند الباب، فتتداخل الأصوات وتتشكل الإضاءة الصارخة القادمة من الخارج، وتختلط الضحكات مع الموسيقى الصاخبة في مشهد هستيري، ويعم الضجيج المكان فتغلق الباب بقوة في إشارة إلى أن ما ينتظرها من المجتمع عند خروجها لا يمكن أن يكون خيرا، إنما يندرج ضمن سياقات اجتماعية نقدية تقوم على الزيف والحط من قيمة المرأة، ثم يلجأ المؤلف إلى استخدام تقنية التشظي حينما يظهر الخيال وهو يؤدي دور عائشة حيث يتخذ هيئتها ويتجه نحو الباب للخروج فتهب العاصفة ثانية ويتسمر مكانه، وحينما تراه عائشة على هذه الوضعية تخاطبه قائلة: «اشفيج، ليش تراجعتي، خايفه، ليش ما تطلعين، ولين متى بتمين جذه تحركي، إكسري الخوف في داخلج واطلعي للناس وقولي كل اللي في قلبج، تحركي»(غلوم، ص131)، وحينما يهم الخيال بالحركة للخارج يسقط متهالكا عند الباب، وهنا تعود عائشة بانكسار نحو الكرسي تحت الشجرة التي تبدأ أفرعها المتبقية بالتساقط حتى تحتويها، وبعد لحظات ترتفع الفروع تدريجيا لنجد الخيال وقد احتل مكان عائشة ووضع نظارتها وصار يقرأ بالكتاب، بينما ظهرت الأم على كرسيها المتحرك كما ظهرت في البداية، واستحوذ على المكان صياح الديك وصوت الضجيج دلالة على الاستمرارية.

إن هذه النهاية تحيلنا إلى أن عائشة شخصية شعبية تعيش أزمة وجودية إذ إن أهم ما تعانيه يكمن في نظرة المجتمع لها بوصفها امرأة مطلقة، وكأنما المرأة المطلقة مخلوق آخر أو شاذ لا يمكن التعامل أو التعاطي معه، وبالقدر الذي تناله المرأة المتزوجة من احترام وتقدير من المجتمع، تختلف النظرة إلى المرأة المطلقة وتتراوح بين نظرة الشفقة والنظرة السلبية التي تسيء لها أخلاقياً أحياناً، وتتعدى النظرات هنا لتصل إلى نظرة الاستهزاء والسخرية منها، حتى تصل الأمور بها إلى العزلة والانطواء على نفسها كما ظهر ذلك من خلال السياق الحياتي الذي عاشته عائشة، لتبدو عاجزة عن فعل أي شيء وهي بعجزها لا تختلف عن الأم التي لازمت الكرسي

المتحرك، وأمـام هذا كله نجدها تكثر من طرح الأسئلة المتعلقة بواقعها محاولة الوقوف على أسباب أزمتها، وعلى كيفية مواجهة الآخرين لا سيما في ظل ما أصبحت تشعر به من الدونية وعدم التقدير من قبل المجتمع الذي ظلت تخشاه حتى نهاية المسرحية.

ثالثا: بناء الشخصية الشعبية في مسرحية الياثوم لـ (سالم الحتاوي):

شكل المسرحي المرحوم (سالم الحتـاوي) ظاهرة مهمة في المسرح الإمـاراتـي، حيث قدم نصوصا مسرحية ذات مضامين فكرية وجمالية عبر دخوله إلى نسيج المجتمع الشعبي المحلي ليخرج لنا بمجموعة رائعة من النصوص المسرحية التي اتسمت بالوضوح والشفافية في طرح المشكلات الاجتماعية، وقد كرس نفسه على الرغم من سنوات عمره القصيرة كاتبا محترفا في المشهد الثقافي والفني الإماراتي، وتميزت أعماله بالنضج الفكري والفني، وعبرت عن أصالته التي تنبع من التصاقه الشديد ببيئته المحلية، وبرزت قدرته في تناول التراث وتوظيفه في المسرح مقدما بذلك نصوصا تنبض بالحياة، وقد ركز اهتمامه على البحث كإحدى الآليات الضرورية للكتابة، فكان بحثه في التراث ومعطياته علميا ومنهجيا محققا من خلال ذلك القراءة المعمقة للتراث وبما يتوافق مع المشكلات المعاصرة التي ألقت بظلالها على الإنسان الخليجي والعربي.

وعند تتبع نتاجاته المسرحية نجد أنها قد حفلت بطقوس السحر، وهذا ما يؤسس للعجيب والفنتازي والغرائبي في نصوصه، حيث تشكل طقوس السحر عنده مناخاً متكاملاً تتبلور في إطاره العملية المسرحية، وتمكن المؤلف من نقد الحاضر في ضوء الماضي، والوقوف على عدد من المقولات والقيم والأفكار التي لا تمثل فقط جزءاً من الموروث الثقافي بوصفه فولكلوراً، وإنما أيضاً، جزء لا يتجزأ من المنظومة الثقافية السائدة.

ففي مسرحية الياثوم عام 2002م اتكأ الحتاوي على بعض الحكايات الخرافية الشائعة في المجتمع الخليجي عبر استلهامه لحكايات الجن، فبنى شخصيات وأحداث مسرحيته التي امتدت على خمسة مشاهد، موظفا عالم السحر الفاتن في خلق فضاءات قيمية وجمالية، فهذه موزة أم صقر وقد ساد لديها الاعتقاد بأن وفاة أولادها الستة كانت بسبب ذهابهم لسدرة طوي الخرايب، حيث تسكن الجنية روية فقتلتهم، وواصلت انتقامها من العائلة بقتل زوجها (عبيد)، وبعشق ولدها (صقر) الذي أصبح وحيدا، والرغبة في الزواج منه.

ومنذ البداية تحيلنا الأحداث إلى تلك الأجواء الحلمية التي تستحوذ على الشخصيات والمكان ضمن مشهد قصير يبعث على المفاجأة ويحرك خيال المتلقي نحو ما سيأتي من أحداث، فقد جاء

المسرح « في حالة إظلام تام، تسمع من خلاله صوتا لمواء قط يتصاعد في العلو.. عيون قط تلمع تظهر ثم تختفي مع صرخة قوية، تسمع أصوات طبول، مع ضحكات، وصرخات غريبة الشكل باللون الفسفوري، أشكال غريبة الشكل تتحرك في كل مكان مما يوحي بأنهم يرقصون... المكان يعطي إيحاء بأنه تحت الأرض.. تهبط روية مع صقر من الأعلى على خشبة المسرح في الوسط.. شكلها قبيح جدا.. يقف كل منهما في مواجهة الآخر، روية تضحك فرحة سعيدة بما يحدث.. تنظر حولها وإلى صقر الذي يتألم كلما ازدادت ضحكاتها، حتى يصل به الحال أن يقذف من فمه دما..، فتمسك برأسه تحاول شرب الدم المتدفق فيصرخ مع الإظلام»(الحتاوي،2003،ص11).

وهذا المشهد يعبر عن دموية الأحداث القادمة وما تحويه من أجواء الرعب، ففي المشهد اللاحق يحضر صقر إلى أمه، وبينما هي تنام على السرير بالقرب من الشباك، يقفز صقر صارخا فزعا وبقع الدم على ملابسه، فتفزع الأم من نومها، ويحاول صقر تهدئتها دون جدوى فهي التي قد فقدت أولادها في ظروف غامضة ومعقدة، ولم يبق لها في هذه الدنيا غيره، لكن صقر يحاول أن يهوّن من روعها محاولا اقناعها بأنه كان يحلم، ويقص على أمه حلمه الذي روّعه وقد رأى فيه عرسه :

صقر: كنا نمشي فوق ييل وعدالنا ناس وايدين.. فرحانين بشوفتنا ابغنون مستانسين.. (...). سألت واحد منهم قلت له الليلة عندكم عيد! رد عليه وهو يضحك مستعجب من سؤالي.. قال: الليلة عرسك.. يا معرس واللي تشوفه جدامك هذا عرسك (...)، لكن العروس هزت لي راسها تقول لي لا لا تسير حقه..الليلة ليلتي أنا.. ليلة حرمتك أم عيالك.. تعال..

موزة (مقاطعة بخوف) وسرت لها.. وعرست عليها..؟

صقر : ما أتذكر ..

موزة : شقايل ما تتذكر والمطوع قايلك تخبره عن كل شيء تشوفه في ارقادك..

صقر: ما أدري.. فجيت عيوني من الحلم لقيت ثيابي جديه»(الحتاوي، ص15- 16).

ونتيجة لذلك تصاب موزة بالرعب، وتتساءل إن كان صقر أرادها زوجة أم لا، لأن طبيعة هذا الموقف يمكن له أن يحدد نهاية صقر إذا ما تم تفسير الحلم الذي حلمه من وجهة نظر الأم التي تؤمن أن الجنية هي سبب المصائب التي حلت بها، لذلك فلا تتردد عن التضرع إلى الخالق بأن

يخلصها من الجنية وأن يحفظ لها ابنها من شرها، وتطلب من صقر أن ينام قريبا منها كي لا تختلي به تلك الجنية وتنال منه، لكن صقر يرفض ذلك، فتختار الأم أن تسقيه من زجاجة صنعها المطوع (حرقوص) كي يكون ذلك حرزا له من غواية الجنية، ويتكون لدى الأم فيما بعد الاعتقاد الراسخ بأن ابنها قد أصبح مسكونا من الجنية روية، وبينما هي تعبر عن ثقتها بقدرة المطوع على تحقيق الخلاص لها ولابنها، نجد أن صقر قد عبر عن إيمانه بعدم الجدوى من ذلك الكلام ومن وجود المطوع، يقول: «لو كل اللي تقولينه يفيد.. جان فاد المراحيم إخواني الله يرحمهم.. كان منعهم عن لا يسيرون عند سدرة طوي الخرايب ويموتون تحتها»(الحتاوي، ص18).

وفي موضع آخر ونتيجة لإيمان صقر وأمه بأن الجنية باتت تسكن البيت، يبدآن بمحاولاتهما مغادرة المنزل، فبينما يقرر صقر بيعه نجد أن الأم ترى فيه أنه المكان الذي حوى ذكرياتها مع زوجها ورائحة أولادها الذين فقدتهم، ونتيجة لحالة الخوف التي تعتريه يعبر صقر عن موقفه بإصرار حينما يرى في هذا المكان نذيرا للشؤم والموت، فهم في هذا المكان يعانون من جاثوم يركب على صدورهم[3]، وهذه الدلالة التي يحققها عنوان المسرحية ترتبط بالأحداث التي يتعرض لها صقر وموزة وصراعهما المحتدم مع الجنية.

إن الحتاوي قد درج على تقديم شخصياته النسائية اللواتي التقطهن من الأحياء الشعبية والطبقة الفقيرة، مقدما النسوة اللواتي تبدو ثقافتهن سطحية وغير معمقة إلى درجة أن أكثرهن يتعاملن مع السحر ومليئات بالتقاليد الشعبية القديمة، وربما تخضع نساء الحتاوي لموضوعة المأثورات الشعبية التي لم تكن تمجد المرأة أو تعتبرها قضية أساسية في كثير من الأحيان والمواقف، وهذا يعزز صورة معكوسة للمرأة الجديدة اليوم بل ويبتعد تماما عن واقعها المتميز وتقلدها لمناصب فكرية وثقافية مهمة(يونس،2007م، ص117. 118).

وتبنى الشخصيات هنا طبقا لمعطيات الواقعية الفنتازية، فالمؤلف يختارالعناصر التي من شأنها أن تخلق جوا خياليا مخيفا، من مواء للقط ورنين خلاخل وهمهمات وسلوكيات منفرة وشاذة، وكل ذلك أدخل الخوف في نفس موزة، وباتت تبحث لابنها عن مخرج لأزمته عبر تضحيتها بنفسها في سبيله، حينما تطلب من الجنية أن تسكن في رأسها إن أرادت، وأن تأخذ روحها وتترك صقرا وشأنه، وكم بدت موزة متضرعة بسبب قناعاتها بما أحدثته الجنية، وباتت كل حركة من حولها أنها تنتمي إلى عالم الجن، ومما يزيد أزمة صقر وأمه هو حضور ضاعن (أبو عوشة) خطيبة صقر مصحوبا برجلين يحملان هدايا خطبة صقر، حيث يصرح لأم صقر

عزمه على فسخ الخطوبة مصرا على طلاق ابنته، لأنها أصبحت مريضة منذ يوم خطبتها، وقد أكد له المطوع أنّ الجنية التي استحوذت على صقر هي السبب، فهي لا تريد زوجة له غيرها، ويغادر ضاعن المكان وبخروجه تتحرك الموجودات والأشياء نتيجة للعبث الذي تقوم به الجنية، وتستحوذ الأصوات المخيفة الصادرة من البئر ومن الغرف المجاورة على المكان، وحينما يرجع صقر يائسا لأنه لم يبع البيت بدعوى أنه مسكون، تخبره الأم بقرار ضاعن وطلبه طلاق ابنته، وبينما تصر الأم على الطلاق خوفا على ابنها من الجنية، نجد أن الابن يرفض ذلك متحديا الجنية ومصراً على الحفاظ على خطيبته وابنة عمه عوشة.

ومع تسلسل الأحداث تتكشف حقيقة جديدة، فحينما تتوعد روية الجنية الأم موزة بعواقب وخيمة، وأنها ستروي السدرة من دم أحد أسرتها، تتعجب الأم من ذلك وتستفسر عن السبب، فتذكّرها روية بحادثة صبها الماء الحار على قط أسود فمات، وتبوح لها أن ذاك القط هو زوجها ، وأنها انتقمت منها بقتل عبيد أبو صقر، وتعبر الجنية في موضع آخر عن حقدها وقسوة انتقامها من موزة وتخبرها أنها هي السبب في مرض عوشة حتى لا يتحقق زواجها من صقر، وتستميت موزة في الدفاع عن ولدها لكن الجنية تتوعد بأنها ستنتقم منها بالطريقة نفسها التي سلكتها مع عبيد زوجها وذلك بأن تسقطه في البئر، ثم تلهب خوف الأم بأصوات الغربان التي تسمعها بأنها أصوات أهلها وأصحابها فرحين بمناسبة عرسها، وتضاعف غيظها حينما تقول لها بأن صقرا سيكون زوجها بينما هي عمتها وجدة عيالها، بينما تصر موزة على رفض ذلك.

ونتيجة للحالة التي يصل إليها صقر، يظهر مجموعة من الناس وهم يحملون فوانيس يتقدمهم حسون (هب الريح)، ويتحاورون عن الجن و كيفية مقاومته ويتفاخر حسون هب الريح بقدرته على ترويض الجن، ويؤكد أن باقي حرس شيخ العفاريت يشتغلون بشاكير عنده في البيت، ويتوعد أمامهم بأنه سيهزم جنية صقر وبينما يرتعد الحضور من حديثه يستمر حسون في التباهي على الرغم من تحذير سند له من حضور روية الجنية، يقول حسون مخاطبا المجموعة: «يا ليتها تسمعني وتطلع جدامي الحين.. جان راويتكم فيها العجب (يصرخ في جميع الاتجاهات) وينك يا جنية صقروه وينك.. ولد هب الريح يديه تاكله يبا يقطعك ويضحك عليك الناس»(الحتاوي، ص35).

وحينما تهتز أغصان السدرة محدثة أصواتا يتسلل الخوف إلى نفوس الجميع ومنهم حسون فتسخر منه الجماعة، ويتوجه للسدرة معتذرا من الجنية معترفا بأنه من قوم هب الريح وهم قوم

يحترفون الكذب ورثوه أبا عن جد، وحتى يأمن شرها يؤكد أن صقرا قد سمح لها بتملكه لأنه لم يجد امـرأة بدلالها وجمالها وطيبتها، أمـا عوشة فهي لا تساوي تـراب قدميها، ونتيجة لحالة الخوف التي تعتريه يستنجد بالجماعة كي يوصلوه لبيته، ويعترف لهم أنه كذاب فيسخرون منه وينصرف جاريا فتنهشه الكلاب .

إن المؤلف قد جعل الأحداث المرتبطة بشخصية هب الريح ضمن بناء درامي هزلي، وحمل تلك الشخصية دلالة رمزية لا تعبر إلا عن خوائها وعبثيتها، ضمن تلك العوالم المؤسسة على الكوابيس المرعبة التي كانت جزءا لا يتجزأ من تراث الإنسان في الخليج العربي، وهذه المعتقدات الخرافية هي التي خلقت من صقر روحا هائمة تتقاذفها أمواج الخوف، وبعد انصراف حسون والمجموعة، يخرج صقر من خلف جذع الشجرة كالطفل المسلوب الإرادة، بينما تتلبسه الجنية مستخدمة معه أسلوبا الترغيب والترهيب فمرة تغريه بالكنوز، وأخرى تهدده بالموت إن ابتعد عنها، وتظل تنبهه من أعمال المطوع ثم تتصور له بصور متعددة.

إن أحداث هذه المسرحية قد بنيت على الحلم الذي عاشه صقر، والحلم يكون دائما خارج حدود العقل والمنطق، وهو قد ينقل المتلقي إلى تأسيس مفهوم جديد لوظيفة العناصر البصرية، تفرضه سيطرة الأجواء الحلمية المبهمة التي تعيشها الشخصيات والتي تشكل جوهرا إشكاليا وأداة تمرد ميتافيزيقي يمكن أن تثير ذهـن المتلقـي بطـريقـة استفزازية بوسائل غير منطقية تتقاطع مع منطق الواقع السائد، وتثير اللاوعي عند المتلقي ليحلم بعالم يسبق منطق الحدث المتداول، وحينما تصبح الحالة الحلمية عصيّة على الفهم فإن الهدف من ذلك هو تأسيس عالم مستقبلي له مرجعياته في اللاوعي والخيال، وبذلك تحقق الأحداث جوهرا إشكاليا يتعلق بحالتي الوضوح والإبهام التي تتكون لدى المتلقي، لذلك نجد أن الحتاوي قد جعل الجنية مراوغة ومتلونة ولا وضوح لملامحها، فهي الأقرب إلى أن تكون مجرد فكرة أو وهم أو خيال خارج حدود العقل، لتتوازى بذلك مع معطيات الحلم.

وكان مما عزز مسار الحدث ضمن هذا السياق هو الحلم الذي عاشته موزة في المشهد الرابع، وذلك حينما شاهدت فيه زواج صقر من عوشة وكل التحضيرات اللازمة لذلك من طبول ورقص وغناء، وحينما يدخل والد العروس عوشه (ضاعن) نجده يلوم موزة على تأخر صقر عن الحضور إلى حفل الزواج، فتخبره أنه مسرور بشفائه من مس الجنية، وقد ذهب إلى المطوع لتسليم أجرته له ولدعوته إلى العرس، وبينما موزة وضاعن يحتفلان بالزواج، تتقطع أصوات الطبول ويخيم

الصمت وتدخل مجموعة وهم يحملون صقرا وقد فقد الوعي، وخلال معاينة موزة لصقرتحضر الجنية فتحاورها موزة مستسلمة طائعة، مستجيبة لكل طلباتها، تقول موزة مخاطبة الجنية بعد شعورها باليأس من الحالة التي آل إليها صقر: « أنت حرة فيه.. الراي رايج والجلمة جلمتك وأنا عليه السمع والطاعة بس هوه يعيش (صقر لا يتحرك) أنا الحلم اللي شفته أدبني يا روية» (الحتاوي، ص56).

ويحضر ضاعن بصحبة المطوع خصيف الذي يؤمن بقدراته على معالجة السحر، لكن موزة ترفض قيامه بمعالجة ابنها صقر خوفا من الجنية التي أعلنت لها الطاعة، ثم تعود للاقتناع بذلك بعد الجهود التي بذلها المطوع وضاعن، ويبدأ العلاج بقراءة القرآن، وأمام إصرار خصيف تعد روية بعدم التسبب بالأذى لصقر إلا أنها تبقى مصرة على السكن فيه، وفي مشهد لاحق تحذر الجنية صقرا بأنها ستذبح أمه وتشرب من دمها وتسقي عروق سدرتها العطشانة، وتطلب منه حرق الحرز الذي كتبه المطوع فيحرقه، وتؤكد عليه أن يطلق عوشة وإلا تعذب أمه أمامه فيصرح بكلمة الطلاق انقاذا لأمه، وحينما يحضر المطوع خصيف يدهش لمشاهدته الحرز على الأرض محروقا فيصر على خروج روية منه التي تتوعده بالموت، لكنه يواصل قراءة القرآن حتى يتمكن من إخراج الجنية من إبهام قدم صقر الذي تستحوذ عليه في النهاية حركات الصرع، ثم يغمى عليه بينما أمه تزغرد فرحا بالانتصار، وتنتهي المسرحية بعودة مواء القط ولمعان عينيه من أعلى الجبل بينما يقف الجميع موقفا عنوانه الدهشة والاستغراب.

إن الحتاوي يقدم ثيمة العشق عبر الموروث الثقافي الشعبي، وعبر استثماره للحكايات والأساطير القديمة عن الجان، فالطنطل يظهر ليلا ليخيف الناس، وقد أدار الحتاوي أحداثه ضمن تكنيك التخيل وأسلوب الاسترجاع، وما يميز (الياثوم) تلك المعطيات التي يوظفها الكاتب لصناعة ديالوج طويل متصل بين البطلين، في حوارات لا تشعرك بالملل وفي صياغة شاعرية ركزت على أدق التفاصيل في حالات الشخصيات من خلال اللهجة المحكية، ورغم أن الحتاوي قد كتب في موضوعات ارتبطت بالواقع والموروث المحلي، إلا أنه لم يخش دخول المناطق الشائكة في حياة المجتمع المعاصر، ومناقشة قضايا جوهرية تتعلق بالمرأة والشباب والفساد في انفتاح جريء على التيارات المسرحية، ليشكل بذلك هويته ككاتب له شخصيته وأدواته مثل العديد من كتاب المسرح المحلي الذين يعملون باجتهاد لتحقيق حالة مسرحية مثلى تلتقي مع أحلام وهموم المتفرج في إطار تكاملي مع العملية المسرحية (بدر،2008م)، وهو بذلك إنما يستخدم التكنيك المعاصر في المسرح

محاولا الخروج نحو فضاءات فكرية جديدة، تتجاوز الظواهر الاجتماعية والحياتية التي سادت في مجتمع ما قبل النفط.

نتائج البحث:

1. استلهم المؤلف المسرحي الإماراتي شخصياته الشعبية من التراث الخليجي، واعتمد في بنائها على أحداث حقيقية وأخرى متخيلة، وقد ظهر ذلك في نصوص كل من ناجي الحاي وحبيب غلوم وسالم الحتاوي.
2. شكلت الحكاية الخرافية مرتكزا أساسيا في بنية النص عند المؤلف المسرحي الإماراتي مما انعكس على الشخصية المسرحية، وقد ظهر ذلك واضحا في مسرحية (حبة رمل) للحاي، و(الياثوم) للحتاوي.
3. سعى المؤلف المسرحي الإماراتي إلى تعميق أزمة الشخصيات الشعبية من خلال الاستخدام المبرمج للموسيقى والمؤثرات الصوتية، ففي مسرحية حبة رمل استخدمت أصوات الطبول ورقصات الليوا للتعبير عن أزمة ألماس وتأجيج دواخل البطل الذي يعيش حبا محكوما عليه بالموت، وفي مسرحية الياثوم ارتبط صوت مواء القط، وأصوات الطبول والضحكات والصرخات بعوالم الجان التي سيطرت على صقر طوال المسرحية.
4. بنيت الشخصيات الشعبية والأحداث في النص المسرحي الإماراتي انطلاقا من الأساطير والأحلام وقصص الجان والسحر، فالمؤلف يختارالعناصر التي من شأنها أن تخلق جوا خياليا مخيفا، من مواء للقطط ورنين للخلاخل وهمهمات وسلوكيات منفرة وشاذة، إلخ...، وكل هذه الأمور ألقت بتأثيرها على الشخصيات كما حدث في مسرحية حبة رمل مع شخصيتي ألماس وعلياء، ومع شخصية عائشة في مسرحية (عائشة) لحبيب غلوم، ومع شخصيتي الأم وصقر في مسرحية الياثوم وغيرها من الشخصيات، وهذا الأسلوب في بناء الشخصية والأحداث هو الأقرب إلى الواقعية السحرية.
5. شكل الشعر والأغاني الشعبية وسيلة من الوسائل التي اتخذها المؤلف المسرحي الإماراتي للتعبير عن الشخصية والأحداث التي تمر بها وملابساتها، ومن أمثلة ذلك الأغنية الشعبية التي كانت ترددها علياء وهي تستحم.
6. تأثر المؤلف المسرحي الإماراتي في بنائه للأحداث والشخصيات الشعبية بالواقعية الخيالية كما ظهر عند الحتاوي، وبتنظيرات برتولد بريخت حول المسرح الملحمي كما

ظهر في مسرحية عائشة لغلوم، التي أحالنا المؤلف من خلالها إلى حكاية الأم المقعدة، وقدم بموازاتها حكاية عائشة التي تعيش أزمتها بسبب طلاقها ونظرة المجتمع السلبية لها، وقد بنى المؤلف أحداث مسرحيته معتمدا تقنية تبادل الأدوار التي تقوم بها الممثلتان الثانية والثالثة.

7. أسس المؤلف المسرحي الإماراتي في بنائه للشخصية الشعبية العلاقة الجوهرية للشخصيات مع المكان، ففي مسرحية عائشة جاءت الأحداث في فناء بيت قديم حيث تظهر عائشة بينما تنتصب في المكان شجرة يبدو على بعض فروعها الذبول، ليحيلنا ذلك إلى سجن لا يمكن أن تغادره عائشة نتيجة للقيود الاجتماعية التي قيدت حركتها بعد طلاقها، وفي مسرحية الياثوم جاء المكان عند الحتاوي أشبه بالمكان الكابوسي الذي ألقى بتأثيره على شخصيتي صقر وأمه، فبينما يقرر صقر بيع البيت بوصفه نذيرا للشؤم والموت نجد أن الأم ترى فيه أنه يحوى ذكرياتها مع زوجها ورائحة أولادها الذين فقدتهم.

8. ظهرت الشخصيات الشعبية التي أخذت دور البطولة في النص المسرحي الإماراتي شخصيات مغتربة على المستويات المكانية والنفسية والاجتماعية، وقد ظهر ذلك عند كل من (عائشة، ألماس، علياء، صقر، وغيرهم..).

9. من سياقات بناء الشخصية الشعبية في النص المسرحي الإماراتي استخدام اللغة الشعبية الإماراتية في كتابة النص، وتوظيف الحكايات الشعبية الدارجة والحكايات الخرافية والأحلام والأساطير، وبناء الشخصيات واختيار أسمائها ضمن مرجعياتها التراثية الشعبية، وتوظيف الرقصات والألحان الشعبية الحزينة وأغاني العمل والمناسبات بأنواعها، وتوظيف الأمثال الشعبية، وخلط عناصر الفرجة البصرية بالطابع الشعبي ، بحيث يصبح في متناول عقل ووجدان الناس كي يفهموه ويتفاعلوا معه من خلال استيعابهم للمنظومة الفكرية والجمالية كما في مسرحيات (غلوم، الحاي، الحتاوي).

10. قدم المؤلف المسرحي الإماراتي في بنائه للشخصية المرأة ضمن طابعها الشعبي، وصورها وهي تعاني من القهر والاضطهاد، فقد قدم لنا الحاي في مسرحيته حبة رمل شخصية علياء ضمن واقع مأساوي فرضه قرارات الأب، ودرج الحتاوي على تقديم

شخصياته النسائية الشعبية وهـن يتعاملن مع السحر وخاضعات لتقاليد قديمة كشخصية أم صقر في مسرحية الياثوم، وفي مسرحية عائشة عرض غلوم واقع المرأة المطلقة في المجتمع العربي وطبيعة النظرة إليها وما يمكن أن يمارس عليها من قيود.

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- إبراهيم حمادة، (د . ت)، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية.
- آديث كيرزويل، (1985م)، عصر البنيوية، ترجمة. جابر عصفور، بغداد، دار آفاق عربية للصحافة والطباعة والنشر.
- الكسندر روشكا، (1989م)، الإبداع العام والخاص، ترجمة. غسان عبد الحي ابو فخر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- باسير جاكسوين، (د . ت)، الدراما في القرن العشرين، ترجمة.محمد فتحي، القاهرة، دار الكاتب للطباعة والنشر.
- برتولد بريخت، (د . ت)، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة. جميل نصيف التكريتي، بيروت، عالم المعرفة.
- تسعديت آيت حمودي، (1986م)، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، بيروت، دار الحداثة للطباعة والنشر، ط1.
- حبيب غلوم، (2000)، مسرحية عائشة، الإمارات العربية المتحدة، جمعية المسرحيين، مجلة كواليس، العدد 3 .
- دريني خشبة، (1961م)، أشهر المذاهب المسرحية، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي.
- روبرت بروستاين، (1964م)، المسرح الثوري، ترجمة. عبد الحليم البشلاوي، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر.
- روبرت ل هيلر، (1980م)، الأسطورة والرمز- رمزية الإيماءة في مسرحيات بريخت، ترجمة. جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2.
- سالم الحتاوي، (2003م)، مسرحية الياثوم، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام.
- سلام مهدي الأعرجي، كيفية فهم منهج بريخت من قبل المؤلف والمخرج في المسرح العراقي، (1989م)، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

- سليم الجزائري،(1990م)، مقدمة مسرحية الدخيل لموريس ميترلنك، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الاقلام، العدد 8.
- صلاح الدين عبدي، (2012م)، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني، إيران، جامعة تربيت مدرس، مجلة العلوم الانسانية الدولية، العدد 19.
- صلاح فضل، (1980م)، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
- عماد حاتم ، (1984م)، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية، طرابلس، الدار العربية للكتاب، ط2.
- فاروق عبد الوهاب، (1964م)، المذهب التعبيري في المسرح، القاهرة، مسرح الحكيم، مجلة المسرح، العدد 8 .
- فايز اسكندر، ، (1966م)، موريس ميترلنك والمذهب الرمزي في المسرح، القاهرة، وزارة الثقافة، مجلة المسرح، العدد 29.
- مجموعة من المؤلفين،(2013م)، تاريخ الآداب الأوروبية، ج3، دمشق، وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب.
- محمد بن مكرم ابن منظور، (1988)، لسان العرب ج4 ، بيروت ، دار الجيل ودار لسان العرب.
- محمد عناني، (1996م)، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، بيروت، مكتبة لبنان، ط1.
- محمد محمود الجبوري، (1990م)، الشخصية في ضوء علم النفس، بغداد، مطبعة دار الحكمة.
- محمود اسماعيل بدر، (2008م)، سالم الحتاوي يخترق اصطلاح أزمة النص المسرحي، الإمارات، جريدة الاتحاد، العدد37743.
- ميسون عبد الرزاق البياتي، (1988م)،الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية، رسالة ماجستيرغير منشورة، بغداد، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.
- ناجي الحاي، (1993م)، حبة رمل، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام.
- نبيل صالح سفيان، (2004)، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي،القاهرة، ايتراك للنشر والتوزيع.
- نبيلة إبراهيم، (1981م)، البنيوية من أين والى أين، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني.
- هـ. ف جارتن، (1966م)، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة. وجيه سمعان، القاهرة، إصدارات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الاجتماعية، الناشر مركز كتب الشرق الأوسط.

- هيثم يحيى الخواجة، (2011م)، التراث في المسرح الإماراتي بين السلب والإيجاب، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، مجلة المسرح العربي، العدد 4.
- ياسين النصير، (2011م)، أسئلة الحداثة في المسرح، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ط1.
- باسمة يونس، وآخرون، (2007م)، المرأة في المسرح الخليجي، البحرين، اللجنة الدائمة للفرق المسرحية الأهلية في دول مجلس التعاون، ط1.

الهوامش:

1. البرناسيون : نسبة للبرناسية، وهي مذهب ظهر في فرنسا، ويدعو إلى اعتبار الأدب غاية في حد ذاته وإلى الامتناع عن استعماله وسيلة لعلاج القضايا الاجتماعية والسياسية. وقد تطور هذا المذهب في اتجاه آخر وأُطلق عليه اسم مذهب "الفن لأجل الفن" ويرى أن الأدب ينبغي أن يُنتّج بعيدا عن الاعتبارات الوطنية والاجتماعية والسياسية وأهم روادها الكاتب الفرنسي فيكتور هيجو.
2. الليوا: رقصة شعبية ذات أصول إفريقية تؤدى في الخليج العربي وخاصة بين المجتمعات ذات الأصول السواحلي كما تنتشر بين ذوي الأصول الهندية من البلوش في باكستان و مكران و منطقة كراتشي والرقصة منتشرة في زنجبار ودول الخليج واليمن، وجاءت هذة الرقصة مع العمال الأفارقة القادمين الذين عملوا مع تجار المنطقة الذين شغفوا بها، فانتشرت في الأفراح خاصة أن رقصة الليوا تدخل البهجة والسرور إلى الحاضرين بسبب إيقاعها السريع كما أنها أصبحت من المراسم التي تسبق إتمام الزواج.
3. الجاثوم أو الياثوم أو عثيون هو كائن خرافي يجثم على صدر النائم، ومن أكثر الكائنات الخرافية شيوعا وشهرة بين الناس وتؤمن غالبية الناس بقدرته وتخافه، ويؤكدون أنه جني يأتي للانسان وهو نائم في الظلام، وهو ليس له وصف محدد ويصفه بعضهم بأنه جني صغير له قرنان وذيل وإنه عاري الجسد، وهناك من يصفه بأنه كائن خفي دخاني لا تمكن رؤيته بوضوح كأنه دخان ابيض.

Constructing the popular character in the UAE theatrical script

Dr. Yahia Salim Eisa •
Dr. Firas.K.h.Alramouni ••

Introduction

The research aim to recognize the constructing of the popular character and observation the methods or Styles which the play-writers depend on them to construct the popular character in the UAE theatrical script, The heritage referents of the UAE dramatist reflected on his constructing of the popular character, Especially on its cultural, social and artistic Components, The importance of this research came from its efforts to discover the techniques of constructing the popular character in the UAE theatrical script through the intended Selection to three of UAE theatrical script to study and analysis, which is : (Habet Ramel) for « Najy Al-hay», and (Aisha) for "Habib Galome", and (Alyathoom) for " Salem Al-Hetawy" . This research take a period ambit from 1993 to 2002.

Keywords : constructing the character, UAE theatrical script, Najy Al-hay, Habib Galome, Salem Al-Hetawy .

Associate Professor, College of Arts and Design, University of Jordan.
Assistant Professor, Faculty of Architecture & Design, Al-Ahliyya Amman University.