كلية الدراسات الإسلامية والعربية بدبي

المسرح الإماراتي الحديث

(دراسة موضوعية فنية)

رسالة علمية مقدمة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة
تخصص أدب ونقد

إعداد الباحثة
ميثاء حمدان راشد الطنيجي

إشراف
أ. د. عصام خلف كامل

طبع بدعم من
مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية

1435 هـ - 2014 م

ليا/كلية

مكتبة الدراسات العليا

المسرح الإماراتي الحديث

(دراسة موضوعية فنية)

رسالة علمية مقدمة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراة
تخصص أدب ونقد

إعداد الباحثة
ميثاء حمدان راشد الطنيجي

إشراف
أ.د. عصام خلف كامل

طبع بدعم من
مؤسسة دبي الإسلامي الإنسانية

1435 هـ - 2014 م

ISBN978-9948-22-590-4

Islamic Academic College

كلية الدراسات الإسلامية والعربية دبي
المكتبة المركزية
رقم المادة : 732156
رقم النسخة : 2710455
رمز التصنيف : 812.009

الآراء الواردة في هذا الكتاب تعبر عن
رأي المؤلف وتحت مسؤليته العلمية
ولا تعبر بالضرورة عن توجهات
الجهة الداعمة للطباعة

بسم الله الرحمن الرحيم

أعضاء لجنة المناقشة:

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٨/٥/٢٠١٣م. وتكونت لجنة المناقشة من الأساتذة:

- أ. د/ ظافر بن عبدالله الشهري (مناقشاً خارجياً)
- أ. د/ عبدالرحمن بناني (مناقشاً داخلياً)
- أ. د/ عصام خلف كامل (مشرفاً)

التقدير : ممتاز

إهداء

إلى الوالد الباني الذي زرع فينا مبادئ الولاء المطلق، وحب هذا الوطن المعطاء على الدوام (زايد بن سلطان آل نهيان).

إلى القائد الفذ الذي أحبنا كأبنائه ومنحنا كل مانتمنى (خليفة بن زايد آل نهيان).

إلى القائد العظيم الذي أحب العلم، وحرص على رعاية أبنائه (محمد بن راشد آل مكتوم).

إلى كريم السجايا، عظيم الصفات، رجل المواقف والمروءات (محمد بن زايد آل نهيان).

إلى رجل الثقافة والعلم، ورائد المسرح في الإمارات (سلطان بن محمد القاسمي).

إلى باني صرح العلم الشامخ، ورجل الثقافة والكرم الذي نفخر به وبماقدم لنا (أ. جمعة الماجد).

إلى مدير الكلية التي احتوتنا، ولم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه يوماً (د.محمد أحمدعبدالرحمن)

إلى أسرة الكلية، وأساتذتها الكرام الذين كانوا ينابيع تفيض بالعلم.

إلى كل أساتذتي بقسم اللغة العربية وكل من أشرف على هذه الرسالة (أ.د محمد عيلان)،

و(أ.د أحمد يوسف) في مهدها،، و(أ.د عصام خلف) الذي أشرف على العمل وأكمل المسيرة، وكان نعم الموجه والأستاذ والأخ، وإلى (أ.د عمر بوقرورة) رئيس قسم اللغة العربية، وإلى الجميع عرفاناً وتقديراً بفضلهم.

إلى أسرتي التي أحب والتي غرست في حب العلم، ودفعتني للأمام دوماً.

إلى الزوج الكريم، الذي حرص على تميزي ونجاحي، فكان عوناً لي، وهكذا عهدته.

إلى من رحل سريعاً عنا وترك في القلوب ذكرى طيبه وكرمه الذي لاينسى (راشد خلفان).

إلى أحبتي الصغار الذين أعيش بهم، وأخوتي الأعزاء الذين كانوا لي نعم الأخوة، وسعوا لأكون الأفضل دائماً.

شكر وعرفان

كل الشكر والتقدير كل من قدم لي يد العون، ومن ساعدني على إتمام رسالتي على النحو الذي ترونه بين أيديكم اليوم، وهو أمر أسعد به وأفتخر، ولولا هذه الجهود التي كانت لي معيناً على إتمام عملي، لم يصل عملي هذا لأيديكم، فشكراً لك ياإدارة هذه الكلية الكريمة التي تحرصين على الارتقاء بالعلم والعلماء، وتساعدين طلبة العلم في كل مكان، وشكراً لراعي هذا الصرح الشامخ "السيد جمعة الماجد" الذي لولا جهوده في دعم هذه الكلية لما وصلنا لهذه المستويات العلمية اليوم، والشكر موصول لمديرها الذي يحمل هموم طلبة العلم، ويسعى بكل مايستطيع لمساعدتهم والوصول بهم لأفضل المستويات.

كما أشكر قسم اللغة العربية وأساتذة الدراسات العليا الذين غرسوا فينا حب العلم، ودفعونا لمواصلة مسيرة البحث العلمي.

والشكر الجزيل أقدمه لكل الأساتذة الذين أشرفوا على هذه الرسالة، وساهموا معي إنجازها على هذا النحو، وأخص بالشكر أستاذي القدير(أ.د محمد عيلان)، و(أ.د.أحمد يوسف)، و(أ.د. عصام خلف) الذي كانت له نصائح وتوجيهات مهمة، والذي سعى لنجاحي وتميزي، وتخطي كل الصعوبات والعوائق التي وقفت في طريق هذه الرسالة، والشكر كذلك للكاتب(د.هيثم يحيى الخواجة) الذي ساعدني بتقديم مراجع مهمة لهذه الرسالة ولموجه اللغة العربية في وزارة التربية والتعليم (أ. محمد مينو) الذي قدم لي الكثير في مجال البحث العلمي، والشكر كذلك لدائرة الثقافة والإعلام وللأستاذ عبدالفتاح صبري الذي أمدني بنصائح مهمة ومراجع مفيدة.

مُقَدِّمَة

الحمدلله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد الخلق، وأشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد .

إن موضوع المسرح في الإمارات هو من الموضوعات المهمة التي يتوجب على المثقفين الاهتمام بها، فقد حقق المسرح الإماراتي تطورات سريعة ساهمت في النهضة الثقافية في الدولة وفي الخليج، وفي الوطن العربي بشكل عام والمسرح في الإمارات اليوم أصبح وعاءً حضارياً وثقافياً هاماً يسهم كغيره من المجالات في تبني تنظيم القيم السلوكية والأخلاقية للمجتمع، ويمتاز عن غيره بامتلاكه سحر الكلمة والصوت والصورة، وجذبه للصغير قبل الكبير، وعرضه للكثير من المبادئ والقيم والأفكار التي يتابعها المشاهد بكل شغف.

ومن هنا جاء اختياري لهذا الموضوع (دون غيره) - رغم إدراكي وجود صعوبات قد تواجهني فيه، لكن سحر المسرح الذي عرفناه في طفولتنا، وحبنا للثقافة والعلوم، وإيماننا الكبير بضرورة المساهمة في رصد التطورات الثقافية البارزة في هذا الوطن المعطاء، وضرورة وجود دراسات فنية موضوعية بذات طريقة الطرح لقضايا المسرح الإماراتي وهي قليلة إن لم تكن نادرة، هي من الأسباب التي دفعتني للبحث في هذا المجال .

وقد قسمت بحثي هذا إلى بابين يسبقهما تمهيد يعرف بالمسرح وبداية ظهوره في الإمارات، وقد تضمن هذا التمهيد عدة مباحث هي:

- بدايات المسرح.
- المسرح والحياة.
- الظواهر المسرحية التي عرفها الوطن العربي، وتأثر بها أبناء الإمارات .
- أسباب غياب المسرح في الإمارات قبل (١٩٦٣م) في الإمارات.

- ظواهر مسرحية عرفها أبناء الإمارات قبل النشأة الفعلية للمسرح.
- دور الأندية الرياضية وتأثيرها على نشأة المسرح في الإمارات.
- دور المدارس.
- دور المعسكرات الكشفية.
- دور جمعيات الفنون الشعبية بالاهتمام بالمسرح.
- العنصر النسائي في الوجود المسرحي.

بعدها أنتقل إلى الباب الأول ويتالف من فصلين :الفصل الأول منه هو (البدايات) الذي تناولته في مبحثين، المبحث الأول يتحدث عن موضوع الإرهاصات الأولى لظهور المسرح في الإمارات، والمبحث الثاني يتناول موضوع الروافد التي ساهمت في التشكيل الحقيقي للمسرح الإماراتي اليوم من عروض مدرسية وكشفية، وأندية وغيرها، إضافة لدور أيام الشارقة المسرحية، والإصدارات المسرحية، ودور الشيخ سلطان القاسمي الرائد في تطوير وإثراء هذه التجربة المسرحية اليوم.

وفي الفصل الثاني أتحدث عن (الدراسات في المسرح الإماراتي) وقد جاء في ثلاثة مباحث أتناول في المبحث الأول الدراسات النقدية وفي المبحث الثاني الأكاديمية وغيرها، والمبحث الثالث أعرض للمقالات الصحفية وأهم الموضوعات التي ناقشتها هذه المقالات.

أما الفصل الثالث من هذا البَحث فقد خصصته (للإبداع المسرحي في الإمارات) وهو يتضمن أربعة مباحث هي: الاتجاهات المسرحية في المسرح الإماراتي، والتجريب في المسرح الإماراتي،أما المبحث الثالث فهو لصورة المرأة في المسرح الإماراتي، والمبحث الرابع هو صورة المثقف في المسرح الإماراتي.

أما الفصل الرابع للرسالة فقد خصصته(لموضوعات المسرح الإماراتي التي انقسمت إلى مبحثين هما مبحث المسرحيات الواقعية والاجتماعية والتاريخية، والمبحث الثاني موضوعات المسرحيات الرمزية والأسطورية.

أما الباب الثاني للرسالة فقد خصصته (للتشكيل الفني للمسرحية) وانقسم إلى أربعة فصول هي: الفصل الأول الشخصيات سماتها وأنواعها في المسرح الإماراتي، ثم الفصل الثاني الزمن وأنواعه، ثم الفصل الثالث المكان وسلطة المتغير،ثم الفصل الرابع الحوار وأنواعه وقد انقسم كل فصل منها إلى مباحث .

☒ دوافع اختيار هذا الموضوع:

أما عن أسباب اختياري لموضوع هذا البحث فهي تعود إلى عدة أمور مهمة هي:

١- جدته من الناحية الفنية والاجتماعية.

٢- قلة الكتابات النقدية التي تناولت موضوع المسرح الإماراتي وعالجته بهذه الطريقة.

٣- في هذا البحث رصداً تاريخياً للمسرح الإماراتي منذ بداياته الأولى وصولاً إلى الفترة الحالية.

٤- هذا الموضوع حاولت معالجةجوانب مهمة في المسرح الإماراتي كاتجاهات المسرح الإماراتي، والتجريب في المسرح الإماراتي والإبداع المسرحي الإماراتي.

٥- ارتباط هذا الموضوع بالواقع الاجتماعي.

٦- أن مناقشة هذا الموضوع يبرز صورة المسرح الإماراتي المهمة منذ الزمن الماضي إلى يومنا الحالي.

٧- أهمية هذا الموضوع في رصد التغيرات الثقافية التي مر بها المجتمع، وكونه إضافة مهمة للجانب الثقافي فيها.

☒ المنهج العلمي المتبع في الدراسة:

أما عن المناهج العلمية التي ساتبعها في كتابة هذه الرسالة فهي:

١- المنهج الوصفي التسجيلي :الذي يقوم على وصف القضايا والموضوعات المتنوعة والبحث فيها .

☒ المنهجية التي سلكتها في هذه الدراسة:

- ❖ تعريف المصطلحات الواردة في البحث.
- ❖ جمع التعريفات الخاصة بمفهوم الدراسة والبحث عنها في الكتب المتخصصة.
- ❖ الموازنة بين آراء النقاد وترجيح رأي على آخر.
- ❖ الاعتماد على المصادر الأصلية للمسرحيات الإماراتية.
- ❖ جمع المادة العلمية الخاصة بموضوعات المسرح الإماراتي.
- ❖ دراسة الموضوعات وإبراز عناصر التشكيل الفني فيها.

☒ الدراسات السابقة:

وقد لجأت إلى مجموعة من الكتب المهمة خلال فترة كتابتي وإنجازي لهذه الرسالة التي أفادتني وسهلت علي إنجازه وهي:

- المسرح في الإمارات (النشأة والتطور) عبدالله علي الطابور.
- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات، حبيب غلوم.
- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات (١٩٦٠-١٩٦٨) عبدالإله عبد القادر
- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة.
- صورة المرأة في الكتابة المسرحية في دولة الإمارات، عبد الإله عبدالقادر.
- المسرح في الإمارات رؤيا نقدية،عبد الإله عبدالقادر.
- المرأة في المسرح الإماراتي (من النص إلى العرض)، عبد الفتاح صبري.
- مسرح الإمارات وطريق المستقبل، (وقائع ملتقى علمي) يوسف عيدابي.
- النص والعرض المسرحي في الإمارات (سمات وأبعاد)، هيثم يحيى الخواجة.
- الواقع صورة طبق الأصل دراسات في أعمال سلطان القاسمي، يوسف عيدابي.
- التجريب في المسرح، سعيد ناجي.
- ذاكرة الأيام لأيام الشارقة المسرحية (١٩٨٤-٢٠٠٠)، محمد العلي.

☒ أهم الصعوبات التي واجهتني خلال كتابة موضوع الرسالة:

واجهتني خلال فترة كتابتي هذا البحث بعض الصعوبات متمثلة في:

- قلة المراجع التي تتحدث عن موضوع التجريب في المسرح الإماراتي، واتجاهات المسرح الإماراتي وموضوع المثقف في المسرح الإماراتي.
- عدم توفر الوقت الكافي لعرض كثير من القضايا المهمة في موضوعات المسرح الإماراتي .

التمهيـــــد

بدايات المسرح:

إن الحديث عن بدايات المسرح العالمي حديث يطول، فقد اختلف في تحديد بداياته الحقيقية الكثير من مؤرخي المسرح العالمي، ووجدنا لهم آراء متعددة حول الانطلاقة الأولى للمسرح لكن حقيقة مهمة أثبتت نفسها " وهي كون المصريين والسوريين هم من سبقوا العالم في تأسيس بداية المسرح، فأسطورة (إيزيس،وأوزوريس) في مصر، وأسطورة (عشتار، وتموز) في الشام والعراق، تعد بداية واضحة للمسرح العالمي "[1] وذلك حسب مارآه كثير من المؤرخين والباحثين.

إن جذور المسرح قد تكون أعمق من ذلك حيث وجدنا موقفاً لثاني الخلفاء الراشدين عمر ابن الخطاب (رضي الله عنه) في العصر الجاهلي حين"وقف أمام حلبة المصارعة متفرجاً، وإذا بالمصارع ينادي في وسط الحلبة، هل من مصارع ؟ هل من مغالب؟ فما كان من عمر إلا أن خلع رداءه، ونزل للحلبة وصارعه".[2]

وهذا الموقف الذي شارك فيه خليفة المسلمين عمر يدل على أن المسرح والدراما لا ينفصلان بلاشك عن حياة الإنسان اليومية، وطقوسه التي يمارسها باستمرار، بل هو جزء لا يتجزء من الحياة كلها.

المسرح والحياة:

للمسرح علاقة لا تنفصل بحال من الأحوال عن حياة الإنسان بكافة صورها وأشكالها، فالمسرح هو شريك الإنسان الحقيقي في عمليات تنمية الثقافة، وداعم للكثير من الأنشطة الإنسانية.

وهو أمر يرجع لكون المسرح "يمتاز عن غيره من الفنون بالظاهرة الجمعية، والعلاقات السيولوجية الحميمة التي يؤسسها مباشرة مع الدوائر الزمكانية مع المتلقي "[3]، واهتمام المجتمعات البشرية بالمسرح قديم، وجدناه في الحضارات القديمة إلى يومنا هذا، فالمسرح بات جزء لايتجزء من ثقافة الشعوب التي ارتبطت به وارتبط بها.

في هذا المجال وجدنا الشاعر والكاتب المسرحي الأسباني (فريديركو جاريثا لوركا) الذي عاش في الفترة (١٨٩٩-١٩٣٦ م)،وعرف بكتاباته المسرحية المتنوعة،يقرر أهمية المؤسسة المسرحية في حياة الإنسان، ويقول في حديث عن المسرح في(التياترو اسبنيول مدريد) ٣١ يناير ١٩٣٥ م:" إن

١- ومضات من المسرح الإماراتي (رؤية الواقع، والحلم) هيثم الخواجة ،مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ط١ ،٢٠١٠ م، ص١٨.

٢- المرجع السابق، ص١٨.

٣- المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣ م،ص١١.

المرجع السابق، ص١٠-١٢.

المسرح من أكثر الوسائل تعبيراً، وأفيدها في بناء البلاد، إنه البارومتر الذي يسجل عظمتها أو ضآلتها، حيث يستطيع المسرح الحساس الحسن، التوجيه في مستوياته كافة من المأساة إلى الكوميديا، أن يغير إحساس الشعب في بضع سنوات، بينما يستطيع المسرح الفاسد ...أن يضر أمة بأكملها، ويجعلها تغط في النوم"[1]

إن المسرح مدرسة للقيم نتعلم من خلالها، و منبر حر يمكن الدفاع من خلاله عن الأخلاقيات، واستخلاص القوانين اللازمة للمجتمع منه ؛كل ذلك بالأمثلة التي يعرضها لنا، حتى عد الشعب الذي لا يساعد مسرحه، ولا يشجعه، شعباًغير محتضر -إن لم يكن قد مات - وكذا المسرح الذي لا يحس بنبض الشعب ومآسيه، ولا يعبر عن أفكاره لا يستحق هذا الاسم، بل "ينبغي أن يدعى (صالة التسلية)، أو المكان الذي لا يناسب، إلا ذلك الشيء المروع الذي نسميه (قتل الوقت)".[2]

وهذا ماأكده الكثير من الكتّاب المسرحيين (كأرتور أدامون) الذي ولد عام (١٩٠٨م) وكتب للمسرح العديد من المسرحيات الاجتماعية المعاصرة والذي أكد كون المسرح أداة مهمة من أدوات المجتمع التي لا يستغنَى عنها بأي حال من الأحوال فهو يذكر" أنه من الصعب علي أن أرى مجتمعاً بلا مسرح، ولا تحدثوني عن السينما والتلفزيون، واستبدال المسرح بهما "[3]ومعنى ذلك أن الوعي بأهمية المؤسسة المسرحية التنموية الاجتماعية أمرٌ يجب أن يدركه الجميع.

ودور المسرح لا يقتصر على التنمية الاجتماعية فحسب، بل هو دورٌ شامل لكل أنواع التنمية الإنسانية والحضارية المستمرة، ومن هنا وجدنا اتجاه بعض الكتاب المسرحيين الذين أكدوا هذه الفكرة وعززوها، مثل الكاتب والمخرج(لوي جوفيه) الذي كان أحد أعضاء مدرسة الكارتل، وقدم الكثير من المسرحيات مخرجاً وممثلاً وأكد أن المسرح أكمل الاختراعات، وأكثرها دهشةً وابتكاراً "فهو الاختراع الوحيد للبشر الذي يحتوي كل الاختراعات"[4]فالمسرح عند(لوي جوفيه) يثبت كل ما علمته الحياة، وهو أفضل مما تفعله القراءة، أو يفعله تأمل الأعمال الفنية بطريقة أكثر استمراراً؛ ففي المسرح يتضخم كل شيء، ويثور التساؤل، ويصل إلى أعماق الوعي، والإحساس ليعطي نوعاً من الوجود.

وإذا كان للمسرح كل تلك الأدوار التنموية والاجتماعية والحضارية فهو دورٌ لا ينفصل عن دوره الأخلاقي كذلك الذي رآه الكاتب (جان جاك رسو)، وغيره من الكتّاب "دوراً داعماً للطابع القومي،

١- المسرح في الخليج المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي (مرجع سابق) ،ص١٠-١٢.
٢- المرجع السابق، ص١٠-١٢.
٣- المرجع السابق، ص١٢.
٤- المرجع السابق، ص١٢.

وزيادة الميول الطبيعية"[1]وهو أمر اتفق فيه معه الكاتب (فريدريك فون شيللر) الألماني الذي عد من أبرز كتاب عصره، والذي رأى المسرح " مؤسسة إنسانية للفضيلة قادرة على تلقين المتلقي احترام الحرية والكرامة الإنسانية" .[2]

وللمسرح من وجهة نظر الكاتب الألماني (شيللر) وظائف أخرى مهمة مرتبطة بالناحية القضائية ؛فهو يرى أن سلطة المسرح تبدأ حيث تنتهي مجالات القوانين الإنسانية، "فإذا كانت العدالة تدع الذهب يبهرها، وتضع نفسها في خدمة الرذيلة، وإذا كانت جرائم العظماء تهزأ بعجزها، والخوف من الناس يقيد ذراع القاضي، فإن المسرح يستولي على السيف والميزان، ويجر الرذائل أمام محكمة مخيفة، إنه إمبراطورية الخيال أمام التاريخ بأسرها، والماضي والمستقبل، يطيعونه عند أدنى إشارة "[3]، فالمسرح أكثر من أية مؤسسة عامة، المسرح مدرسة للحكمة العلمية، ودليل الحياة المدنية، ومفتاح لا يخطئ فتح أكثر طرق النفس البشرية حرية.

وإذا كانت تلك أدور المسرح في نشر الحرية والعدالة في حياتنا، فله أدوار أخرى مهمة في التنمية الاجتماعية المستمرة، وهو دور يذكره الكاتب المسرحي (ميشال ليور) الذي يربط بين المسرح والعملية التنموية الاجتماعية "فالمسرح كما هو للمؤلف، فهو ملك للجمهور صاحب المؤسسة الاجتماعية العريضة التي يكيف بذوقه ونبضه وإحساسه، وطبقاته، وقضاياه، ومشاكله، وهمومه شكل ومضمون المؤلفات والمسرح".[4]

واستناداً لما تقدم ولارتباط المسرح بالقضايا المتعددة، وجوانب الحياة المختلفة، إضافة لمشاريع التنمية القومية الشاملة، كان ظهور المسرح في العالم العربي، ليعبر عن أغراض ثقافية واجتماعية، وتربوية، وأخلاقية وتعليمية، و نهضوية، وفكرية، فاستعار الشكل الأوروبي، واستزرع بيد عربية في منظمة عربية، "ليكون أول ظهور له على يد مارون النقاش".[5] [6]

وقد كان ظهور أول مسرح في الخليج العربي بشكل رسمي عام (١٩٢٥م) في البحرين، والذي ارتبط ظهوره بولادة المسرح العراقي، الذي كان يرتبط مع بلدان الخليج من خلال مدينة البصرة بعلاقات اقتصادية، وحركة تجارية نشطة، وعلاقات اجتماعية متينة، رغم صعوبة طرق المواصلات

١- المسرح في الخليج المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي (مرجع سابق) ،ص١٣.
٢- المرجع السابق، ص١٣.
٣- المرجع السابق، ص١٤.
٤- المرجع السابق، ص١٣-١٤.
٥- المسرح في الخليج المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي (مرجع سابق)، ص١٥.
٦- مارون النقاش هو تاجر بيروتي لبناني يعتبر رائد المسرح العربي. قضى سنوات عدة في إيطاليا حيث اكتشف هذا الفن الجديد وشغف به. فلما عاد إلى لبنان ترجم بالتصرف مسرحية موليير الشهيرة L›Avare تحت عنوان البخيل سنة ١٨٤٨ وعرضت المسرحية على خشبة أقامها في منزله.

آنذاك، وكانت أول مسرحية موثقة بالصور تعرض في البصرة عام (١٩٢١م)، لكن وجود الإرساليات التبشيرية، والمدارس الأجنبية سبق هذا التاريخ بكثير، لتكون "ولادة المسرح الحقيقية في العراق في نهاية القرن التاسع عشر، وتحديداً عام (١٨٩٣ م) بمسرحية بعنوان (لطيف وخوشابا) لفتح الله السحار التي طبعت في نينوى بهذا التاريخ".[١]

تبع ذلك ظهور المسرح الكويتي عام (١٩٣٨م) وذلك بعرض مسرحية "إسلام عمر"[٢] في المدرسة المباركية، التي أخرجها محمد محمود نجم في ذلك الوقت .

أما عن المسرح في الإمارات التي مرت بعدة تسميات منها الإمارات المتصالحة، والساحل العماني، فقد تأخر ظهور المسرح فيها حتى عام (١٩٦٣م)، وقد اقترن ظهوره بظهور الفنان العراقي واثق السامرائي[٣]، الذي كان يتنقل بين دبي والشارقة ليقدم عروضه المسرحية فقدم عام (١٩٦٣م) مسرحية (من أجل ولدي) ثم في شهر سبتمبر من العام نفسه، قدم مسرحية (العدالة) ثم عاد بعدها لدبي، لينضم إلى مجموعة (نادي الشباب) كأحمد الخطيب،وسالم أحمد،ويقدم معهما مسرحية (سامحيني)عام (١٩٦٤م) وظل السامرائي بعدها ينتقل بين دبي وبقية الإمارات، ليستقر في العين، بينما يواصل في نادي الشباب تقديم مسرحية (خالد ابن الوليد)،ويتطور تأثير المسرح إيجابياً ويقدم"نادي الشعب" عام (١٩٦٦-١٩٦٧م) مسرحية عن القضية الفلسطينية، ويمتد تأثيرها للنادي الأهلي، ويتحرك لديهم الحس الوطني والقومي تجاه الاستعمار والثورة ضده.

ولقد كان السامرائي أول من خطا الخطوة الأولى المؤسسة للمسرح، وقد تبعتها خطوات أخرى عملت على توطيدأركان المسرح الإماراتي؛ على أن ظهور المسرح في الإمارات لم يكن فجأة وبدون مقدمات، فقد سبق ذلك حركة غير مبرمجة ومدروسة ومرصودة، بدأت قبل هذا التاريخ حين كان الأهالي يمارسون السفر للهند والبصرة، في وقت انتشر فيه وجود السينما والمسرح، وامتد تأثيره لدولة العراق التي عرفت التلفاز عام (١٩٥٥م)، مما أتاح فرصة كبيرة للبحارة الخليجين،ومن ضمنهم بحارة الإمارات لمشاهدة عدد من المسرحيات، وأفلام السينما، " فعدد لا بأس به من دور العرض كانت قريبة من مراسي السفن الخليجية في كورنيش البصرة، كما أن فرق يوسف وهبي، وفاطمة رشدي، وعلي الكسار زارت البصرة في بداية الثلاثينات لتعرض مسرحياتها"[٤] فوجود السينما، والتلفاز، وعروض المسرح العربي أثر بلا شك في نشأة وتطور المسرح الخليجي بالذات

١- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات (١٩٦٠-١٩٦٨) عبدالإله عبد القادر، وزارة الثقافة والإعلام، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ،٢٠٠٧ م،ص١٥.

٢- المرجع السابق، ص١٥.

٣- واثق السامرائي: فنان عراقي قدم للإمارات وساهم في نشأة وتطور المسرح الإماراتي من خلال تقديم وإخراج عروض مسرحية مهمة.

٤- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات، عبدالإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص١٥.

والمسرح الإماراتي بشكل خاص.

كما أن مجيء البعثات التدريسية التي حملت معها عناصر الثقافة، وشملت الشعر، والقصة، والمسرح، ضمت مدرسين شاهدوا مسرحاً، أثرت بلا شك في تأسيس أجيال تعرف أهمية المسرح وتدرك أثره في تقويم المجتمعات، فأثروا فيهم. وظهر أثر ذلك في تأسيس بدايات مسرحية ظهرت على شكل "ظواهر مسرحية وجدت في بعض الدول العربية، كالحكواتي، والمطوع، وخيال الظل، وصندوق الدنيا، والأرجواز، والدراما الدينية في جنوب العراق إلى جانب الأساطير والحكايات، وقصص ألف ليلة وليلة، والفنون البحرية، وليالي السمر، وأغاني البحر وختم القرآن الكريم" .[١]

الظواهر المسرحية التي عرفها الوطن العربي وتأثر بها أبناء الإمارات :

نتيجةً لما سبق من عوامل وجدت الظواهر المسرحية التي عرفها سكان الوطن العربي بمن فيهم من أبناء الإمارات وقد قسمها الباحث والمسرحي (حبيب غلوم) [٢]إلى :

١- ظواهر غير مباشرة (خيال الظل - الأرجواز-صندوق الدنيا):والمقصود بهذا النوع من الظواهر" التمثيل غير المباشر الذي يعتمد اعتماداً رئيسياً على الدمية أو الصورة "[٣] التي يختفي خلفها الفنان، بينما يؤدي دوره التمثيلي، وتظهر بعدها الدمية للجمهور تغني وترقص، حتى ينسى المشاهد وجود الممثل خلفها و هو المحرك الأساسي لها.

٢- ظواهر مباشرة (السامر - الحكواتي - الراوي):أما هذا النوع من الظواهر فهو يختلف عن النوع السابق، إذ يعتمد اعتماداً كبيراً على وجود اتصال مابين المشاهد والراوي،وهذا النوع يعد من:- "أشكال التمثيل الشعبي وله طابع المشاركة الجماعية التامة، والانفعال المباشر"[٤]فالسامر أو الحكواتي شخص يقوم برواية القصص والحكايات وتصويرها للجمهور الذي يستمع وينفعل بأحداث القصة، ويتأثر بها.

وهذه الظواهر المسرحية المباشرة منها وغير المباشرة تطورت فيما بعد، ووجدنا بعضها في شكل عرض مسرحي متكامل مثل"الأيام العشرة الأولى من عاشوراء (شهر محرم) في جنوب العراق،

١- جهود المخرجين في تأسيس ،وتطوير المسرح في دولة الإمارات، حبيب غلوم حسين، دائرة الثقافة والإعلام ،الشارقة ،١٩٩٦م، ص٢١.

٢- حبيب غلوم مخرج وممثل إماراتي،تولى مناصب مهمة في وزارة الثقافة والإعلام، وكتب كتابين مهمين عن جهود المخرجين المسرحيين، والمسرح في الخليج.

٣- جهود المخرجين في تأسيس ،وتطوير المسرح في دولة الإمارات، حبيب غلوم حسين (المرجع السابق)، ص٢٥.

٤- المرجع السابق، ص٢٥.

وتوب توب يابحر بالكويت "[1] ولهذا نجد أن البداية الحقيقية للمسرح الإماراتي، لم تكن كما صورتها الوثائق والدراسات التاريخية، فقد سبق وجود المسرح الفعلي وجود ظواهر مسرحية مهدت له قبل ذلك بسنوات، لكن يبقى السؤال لماذا تأخر ظهور المسرح في شكله الحالي إلى العام (١٩٦٣ م)؟ ولم يبدأ قبل هذا التاريخ؟هذا الأمر عزاه بعض المؤرخين لأسباب عدة مهمة منها مايأتي:

أسباب غياب المسرح في الإمارات قبل (١٩٦٣م):

وقد تضاربت الأقوال وتعارضت بشأن غياب المسرح الإماراتي قبل عام (١٩٦٣م)، فهل هي الظروف الاجتماعية، أم العوامل الدينية؟ أم العوامل الثقافية ؟ الحقيقة أنها جميعاً عوامل اشتركت في تأخر ظهور الحركة المسرحية، وهو أمر يذكره الباحث (عبد الإله عبد القادر)[2] فقد أرجع ذلك الغياب لمجموعة من لعوامل هي :

١- عامل اجتماعي مرتبط باعتماد المجتمع على مهن بسيطة لكسب الرزق "كالصيد، والتجارة، والسفر، فلم تتح له الفرصة لاهتمامات أوسع بالمجال المسرحي ".[3]

فالسفر الدائم، والترحال طلباً للرزق، أمر يتعارض مع طبيعة العمل المسرحي الذي يتطلب وجود بيئة مستقرة .وعلى النقيض من رأي الباحث (عبد الإله عبد القادر)، يرى (حبيب غلوم) أن التنقل والسفر " دلائل تفتح حضاري، وتناقل خبرات، وهو أمر كان أولى به أن يكون سبباً لظهور المسرح، لا تأخره" .[4]

٢- العامل الديني، يؤكد الباحث (عبدالإله عبدالقادر) يؤكد ارتباط هذا العامل بتأخر ظهور الفن بشكل عام، والمسرح بشكل خاص " كان العامل الديني ذا أثر فعال ومؤثر في تأخر ظهور الفن بشكل عام والمسرح والفنون التشكيلية بشكل خاص"[5]

بينما يعارضه في هذا الرأي الباحث (حبيب غلوم)، حيث يرى أن الإسلام بريء من ذلك فهو لم يحرم المسرح، ولم ينبذه يوماً " وهو أداة هامة من أدوات التوجيه، والترفيه، شأنه في ذلك شأن كل أداة، إما أن تستعمل في الخير، أو تستعمل في الشر، فهو بذاته لا بأس به، ولا شيء فيه، والحكم فيه يكون بحسب ما يؤديه، ويقوم به " [6] حبيب غلوم يقتبس نظرته للمسرح من حكم

١- تاريخ الحركة المسرحية، عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص١٦.
٢- عبد الإله عبد القادر ولد في البصرة، العراق عام ١٩٤٠، كاتب ومخرج مسرحي عراقي، حاصل على بكالوريوس آداب وماجستير أدب مسرحي ،أخرج العديد من المسرحيات، وساهم في تطور الحركة المسرحية في بلاده العراق، وفي الإمارات.
٣- تاريخ الحركة المسرحية، عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص٢٦.
٤- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي ،حبيب غلوم حسين،(مرجع سابق) ،ص٢٢.
٥- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة ،(مرجع سابق) ،ص٢٦.
٦- الحلال والحرام في الإسلام، يوسف القرضاوي، مكتبة وهبة، القاهرة ،١٩٨٠م،ص٢٥٦.

الإسلام فيه، فهوينظر إليه حسب ما يقدم فيه فيحرم ذلك ويحلله.

٣- تأخر قيام الاتحاد، وهو أمر أجمع عليه الباحثون "فقيام الدولة الاتحادية، أدى لقيام مؤسسات هي العامل الأساسي لنهضة كبرى شملت كل القطاعات بما فيها قطاع الثقافة والمسرح"[1]، وقبل ذلك التاريخ كان الاهتمام بهذه القطاعات ضعيفاً إن لم يكن منعدماً.

٤- التركيبة السكانية لمجتمع ما بعد النفط التي أثرت في تأخر ظهور المسرح الإماراتي حيث يذكر الباحث(عبدالإله عبدالقادر) أن هذه التركيبة السكانية " تركيبة معقدة ذات ثقافات متباينة ومتعددة، لم تسهم في بلورة مسرح إمارتي له ميزات واضحة المعالم، أو تعبر عن واقعه الاجتماعي وصراعاته"[2] وهو أمر نتج من ندرة الكفاءة الوطنية التي تستطيع أن تؤدي دورها الطبيعي، وتسهم في إظهار وجه المسرح المحلي .

٥- الاستعمار وأثره في تأخر ظهور المسرح الإماراتي، فالقوى الاستعمارية كان من مصلحتها العمل على تأخير ظهور مثل هذه الفنون التي تساعد في يقظة الشعوب، " وهو أمر تؤكده الوقائع التاريخية للاستعمار في الإمارات؛ حيث عمل الحاكم البريطاني على إغلاق أول مسرح حاول أبناء الشارقة افتتاحه في نهاية الخمسينات، لتقديم مسرحيتهم (وكلاء بني صهيون)"[3].

٦- اتجاه المجتمع العربي وارتباطه بالشعر من العوامل المهمة التي رآها الباحث والناقد (عبد الإله عبد القادر) مؤثرة كذلك في تأخر ظهور المسرح في الإمارات تاريخياً، وقومياً ودينياً، شأنها في ذلك شأن المجتمعات العربية الأخرى، التي تفتخر بشعرائها " فمجتمع بدوي بلا شعراء لا يمكن أن يقام " [4]ومن هنا وجدنا الإنتاج الشعري للمنطقة الخليجية، وللإمارات بالذات أكبر منه في أي إنتاج آخر كالقصة والمسرح والرواية في البدايات.

٧- السفر و الترحال حيث أنعش السفر الحياة الاقتصادية في الدولة في الماضي، مما أدى لانشغال الناس بمشاكل العمل التجاري والسفر، وما ترتب عليه من عدم تواجد الكثيرين على أرض الوطن، وانشغالهم الدائم بأمور السفر، وهي أمور بلا شك أبعدتهم عن التفكير الحقيقي في المسرح، وهذا السبب وإن كان قد منع ظهور الفن المسرحي وغيره من الفنون الأخرى، فهو لم يمنع ظهور فنون غنائية وظواهر مسرحية مرتبطة بالسفر والبحر".[5]

٨- المستوى الثقافي المتدني الذي شهدته المجتمعات العربية قبل ظهور النفط، مما لا يتناسب مع

١- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة،عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق) ،ص٢٤.
٢- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة،عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق) ، ص٢٦.
٣- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات ،حبيب غلوم حسين،(مرجع سابق)، ص٢٣.
٤- المرجع السابق، ص٢٧.
٥- المرجع السابق،ص٢٣-٢٤.

التطور التدريجي الذي شهدته الدولة " حيث انتشرت عوامل الأمية والتخلف العلمي، إضافة لضيق البيئة، واعتماد السكان على السفر والصيد، وجمودهم في إطار البداوة من الداخل".[1]

٩- "عدم توفر موروث وخلفية مسرحية، في الإمارات و في الوطن العربي عامة".[2]

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى تأخر ظهور الفن المسرحي في الإمارات، فالاستعماروأثره، والسفر، وانشغال الناس، والعوامل الدينية لدى فئة من الناس، وقلة الوعي بدور وأهمية المسرح أحياناً، والتركيبة الاجتماعية والثقافية المتباينة كلها عوامل كانت موجودة وامتد أثرها لأجيال كثيرة من أبناء الوطن، وحرمتهم ولو بشكل جزئي من وجود المسرح لفترة من فترات الزمن، لكن تلك العوامل نفسها، أدت إلى وجود ظواهر مسرحية مهمة عرفها أبناء هذا الشعب، كانت توفر لهم جانباً بسيطاً من التسلية والمتعة، التي كانوا سيحرمون منها بلا شك لعدم توفر المتعة المسرحية لديهم.

ظواهر مسرحية عرفها أبناء الإمارات قبل النشأة الفعلية للمسرح.:

وأمام هذه الظواهر السابق ذكرها تنوعت الظواهر المسرحية التي عرفها أبناء الإمارات قبل ظهور المسرح، وقبل الانتقال لتلك الظواهر . لقد كان الشعب الإماراتي أربعة أنماط أساسية هم: (الحضر) ساكنو المدن الرئيسية، و(البدو) ساكنو الصحراء، أو البراري، (والبداة، والشحوح)[3] وهم سكان المناطق الجبلية، و(البيادير) أو الزراع الذين يعملون في المزارع، ولكل نمط من هذه الأنماط فن من الفنون، ولون من ألوان الإبداع تميز به ونتج عنه تطور لهذه الظواهر المسرحية.

وهذه الفنون يمكن تقسيمها إلى:

١- الألعاب الشعبية:

وهي ألعاب يمارسها الصغار، ويتقمصون فيها أدواراً تمثيلية " كلعبة (العرائس)، أو"المدودة " أو"لعوب" التي تمثل فيها الفتيات، ويغنين أهازيج معينة، ولعبة (الحلة) أو"الشطيط" وهي لعبة صبيان تعتمد على الحركة والأداء، ولعبة (أنا الذيب باكلكم)" [4]جميعها ألعاب شعبية تحوي الأداء التمثيلي، والغناء" لذلك عدت أحد الظواهر المسرحية الهامة التي عرفها أبناء الإمارات في فترة من

١- قراءة في كتاب تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات ،بدران المخلف،مجلة شؤون أدبية،المجلد الرابع ،الأعداد(١٢-١٥) ،اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة ،١٩٩٠م، ص١٧٥.

٢- قراءة في كتاب تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات ،بدران المخلف،(مرجع سابق)، ص١٧٥.

٣- الشحوح هم سكان الجبال قديماً في الإمارات والذين تعودوا على وعورة الارض وقسوتها بنوها وعمروها ولهم تاريخ قديم ولهجه صعب فهمها،وأصل التسمية «لأنهم شحوا بالزكاة»،و«لكون مناطقهم شحيحة بالموارد».الخروج من ليوا: رحلة في ماضي أبوظبي وحاضرها تليها ديار الشحوح،أمجد ناصر ،دار السويدي، تحت الطبع.

٤- جهود المخرجين في تطوير المسرح في دولة الإمارات،عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٣٠.

الفترات، ومازالوا متمسكين بها ويسعون لإحيائها في مناسبات مهمة، كالاحتفالات الدينية، والوطنية، وأيام التراث.

٢- رقصة العيالة:

ومن الفنون الشعبية التي عدت أحد الظواهر المسرحية في مجتمع الإمارات كذلك، وتطورت عنها فنون مسرحية مهمة(رقصة العيالة)، وهي رقصة شعبية عدها الكاتب والمؤرخ المسرحي فاروق أوهان "[1] رقصة تحتوي على كل فنون المسرح "[2] حيث تداخلت فيها الفنون المتعددة على طريقة المونتاج السينمائي، وأضحت فعلاً مسرحياً مكتملاً،والعيالة فن شعبي أصيل، ورقصة شعبية تؤدى على أنغام وأهازيج معينة، وهي باقية لم يمحها توالي الأيام، ومرور السنوات إضافة إلى غيرها من الفنون التي مازالت باقية وموجودةإلى اليوم.

٣- التومينات والاحتفالات الدينية:

وهو احتفال يقام بمناسبة ختم الطفل للقرآن الكريم وكانت له " مظاهر تبدأ بمرور موكب الاحتفال على البيوت القديمة ليجمع فيه الصغار العطايا، مرتدين أجمل الأزياء، ومرددين أناشيدهم الجميلة معلنين بذلك خبرهم السعيد، بختم صاحبهم للقرآن الكريم" [3]ومشيدين بفضل معلمهم الذي قام بالدور الكبير في ذلك،"ولم تكن التومينات هي الاحتفال الديني الوحيد، بل كانت هناك احتفالات دينية أخرى عرفها أبناء الإمارات كالاحتفال (بمولد النبي الكريم (صلى الله عليه وسلم)، الذي يرتل فيه القرآن الكريم، وتنشد القصائد، وتوزع الحلوى".[4]وهذه الاحتفالات وإن استمرت، واختفى بعضها كالتومينة، لكنها موجودة بذكراها في الاحتفالات التراثية التي تعيد مسرحة المشهد لتذكر الأبناء بما لم يعرفوه من ماضيهم العريق إضافةً لاحتفالات أخرى دينية كانت موجودة أو أصبح وجودها نادراً اليوم (كاحتفال النصف من شعبان، والنصف من رمضان) وغير ذلك من الطقوس والاحتفالات الاجتماعية التي تمارس فيها طقوس متنوعة كالختان،والزار،والبحر ومواسمه.

٤- الختان :

أما الختان بالنسبة لأهل الإمارات قديماً، فقد كان مناسبة مهمة لتجمع سكان القرية وإقامة احتفالات غنائية راقصة تعبيراً عن سعادتهم بهذا الأمر، " وكانت لهذه الاحتفالية طقوس معينة تبدأ بخروج الطفل من داره، بصحبة أهله لتتم عملية ختانه، يتبع ذلك انطلاق أصوات الزغاريد، وبدء

١- فاروق كريكور أوهان،من مواليد الموصل في العراق،عمل باحثاً ومخرجاً وناقداً مسرحي ،حاصل على الدكتوراة في علم اجتماع المسرح من أكاديمية العلوم المجرية، شارك في العديد من المهرجانات المسرحية ،وألف كتب متنوعة في المسرح.

٢- البحث عن مسرح عربي، فاروق أوهان، جريدة البيان ،(٣١٥٤)، دبي،٢ فبراير ١٩٨٩م، ص١٢.

٣- المرجع السابق، ص١٢.

٤- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير مسرح إماراتي ،حبيب غلوم(مرجع سابق) ،ص٣٥.

رقصات وحوارات غنائية تستمر حتى عودة الطفل لمنزله"[1]، لكن هذه الاحتفالية ندر وجودها في عصرنا الحالي حتى اختفت، بينما ظهرت احتفالات أخرى لم يعرف البعض حتى بوجودها كالزار.

٥- الزار:

ويعد الزار من الظواهر الشعبية التي ارتبطت بوجدان الإنسان في الإمارات قديماً، وهو عبارة عن علاج نفسي كان متبعاً لعلاج الأشخاص الذين يعانون من الكبت الذاتي، وهو يساعدهم في الترويح عن أنفسهم، وتفريغ شحنات الكبت، أما عن المقصود بلفظة الزار، فمعناها الجني وهي مستمدة من كلمة زيارة، وهي في المسيحية الحبشية تعني (الروح الشريرة) التي تركب الإنسان، وتسبب له المرض، وقيل "الزار هو عفريت مارد من الجن، كافر يحب الرقص والغناء، ولبس الحرير".[2]

و الزار عبارة عن " جلسة تديرها إحدى النساء التي يطلق عليها لقب (الشيخة) والتي تدعي حوارها للجن الذي يسكن جسد المريض أو المريضة، واتفاقها معه على الخروج من جسد المريض أو المريضة مقابل تقديم الأضاحي، والقرابين "[3]، ويبدأ بعدها الاحتفال بخروج هذا الجني من جسد المريض أو المريضة بحركات تمثيلية يصاحبها الرقص والغناء مما يوحي للناظر إليه أنه أمام عرض مسرحي وإن كانت جلسات الزار قد اندثرت في يومنا هذا ولم يعد لها ذكر، إلا في كتب التراث الشعبي، فإن بعض الموروثات مازالت عالقة بخيال الكبار قبل الصغار، خلدها القصاصون في كتاباتهم التي تذكر الإنسان بماضيه الذي يحن إليه ويشتاق لقصصه الخيالية في أحيان كثيرة، فيلجأ إلى تلك الخرايف أو (القصص الخرافية).

٦- الخرافات أو القصص الخرافية:

لون من ألوان التراث الشعبي الذي ارتبط بالخيال الإبداعي لأبناء الإمارات، والخليج بشكل عام وهي قصص نابعة من تأثر الأبناء ببيئاتهم البحرية، والصحراوية، والخوف من المجهول الذي تحويه بين جنباتها.

ومن أشهر تلك القصص الخرافية نجد " قصة بنت السلطان، وأم الدويس، وبابا درياه، وحكاية عبد المزين المزنجل، وقد انتشرت تلك القصص التي انتشرت في وقت ساد فيه الجهل "[4] وإن كان البعض يرجع أصولها إلى الحكاية الشعبية عند العرب القدماء " وقد ذكر (الزمخشري) ذلك في

١- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير مسرح إماراتي ،حبيب غلوم(مرجع سابق)، ص٣٥.
٢- المظاهر المسرحية في التراث الشعبي بالإمارات، عبدالله الطابور، جريدة البيان،(٢٧٢٨)، ١٩٨٧م، ص٨.
٣- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي،حبيب غلوم (مرجع سابق)، ص٣٦.
٤- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي،حبيب غلوم (مرجع سابق)، ص٣٧.

(كتابه أصول فن التمثيل عند العرب) وسمى الممثل فيها (حكاء) والمحكي هو(المسرح)، والمحاكاة هي التمثيلية".[1]

هذه الخرافات تكاد تنسى في يومنا هذا فلا نسمعها إلا على ألسنة كبار القوم، أو نقرأها في كتب الحكايات والقصص التراثية، التي تذكرنا بها، ومع القصص الخرافية، وجدنا في ذاكرة الأجيال مواسم البحر التي تعيد لنا ذكريات رحلات الغوص، ووداع البحارة على الشاطئ، واستقبالهم بعد شهور من السفر الطويل،وعناء البحث عن الرزق، فيكون وداعهم واستقبالهم احتفالية تجمع كل الألوان المسرحية من غناء ورقص، وتمثيل.

٧-البحر مراسمه ومواسمه:

بين البحر والإنسان الخليجي علاقة حميمة وطويلة امتدت من الماضي القديم إلى يومنا هذا، فالبحر كان ملجأ الإنسان الخليجي ومورده الذي يستقي منه كل ما يساعده على البقاء على قيد الحياة، في وقت ندرت فيه الموارد فوجدناه يتجه نحوه ليستمد منه أسباب الحياة، وكانت له " مع هذا البحر حكايات وجلسات، ومواسم تتبعها مظاهر كالتوديع والاستقبال، وهي مليئة بالمظاهر المسرحية، والغناء".[2] ومظاهره المسرحية تذكرنا بها اليوم احتفالات التراث.

وكل ماسبق يجسد لنا تعدد أنواع وأشكال الظواهر المسرحية التي عرفها أبناء الإمارات قبل معرفتهم الحقيقية بالمسرح، سواء بقيت هذه الفنون ليومنا هذا، أو اندثرت، أو بقي منها بقايا علقت بأذهان أبناء الدولة جعلهم يتمسكون بها، ويحيونها في المناسبات المختلفة، وكلها أمور ساعدت بلاشك في وجود وبقاء المسرح الدائم في أذهان أبناء الإمارات،وسهولة حضوره الفعلي بعناصره المعروفة فيما بعد.

٨- دور الأندية الرياضية وتأثيرها على نشأة المسرح في الإمارات:

إن الحضور الفعلي للمسرح الإماراتي هو أمر تطلبته التغيرات السريعة في الحياة الاقتصادية والاجتماعية، والثقافية التي مرت بها حياة الإنسان الإماراتي، وهو أمر تطلبه كذلك حنينه الدائم لتلك الظواهر التي يحمل بقايا كثيرة من صورها وأفكارها بين جنباته ومخيلته، وهو أمر تطلبه وجود عوامل ساعدته في ذلك، وهي عوامل متعددة مثل(وجود الأندية-المدارس -المعسكرات.....) وغيرها من العوامل المختلفة.

١- من أصول فن التمثيل عند العرب، إبراهيم السامرائي ،مجلة الرولة، العدد الثالث ،السنة الثانية ،الشارقة ،١٩٨٥م،إبراهيم السامرائي، ص٣٨.
٢- جهود المسرحيين في تأسيس وتطوير المسرح ،حبيب غلوم حسين، (مرجع سابق)، ص٣٨.

كان للاندية تأثير كبير على نشأة المسرح الإماراتي فهي التي شهدت عرض أول نص مسرحي فعلي ألفه الشيخ سلطان بن محمد القاسمي (وكلاء بني صهيون) حيث عرضت في نادي الشعب، ويذكر الكاتب عبدالله الطابور[١] " أن هذه المسرحية قد أشعلت مشاعر الجماهير بمظاهرة بعد انتهاء العرض لكونها تندد بالمستعمر البريطاني، وتطالب بالجلاء مما دفع ذلك بالمعتمد البريطاني لوقف عرض المسرحية".[٢]

وتعد فترة نهاية الخمسينات، وبداية عقد الستينات فترة مهمة برز فيها دور الأندية الرياضية في تطوير الحركة الثقافية في الدولة، وتطوير المسرح فيها بشكل خاص، " وزاد خلال تلك الفترة عدد النوادي الرياضية ليصل إلى (٢٤) نادي يضم كل نادي منها فرقة مسرحية، وهو أمر دفع بوزارة الشباب والرياضة حينذاك بأن تطالب الأندية بتقديم مسرحيات لا تتجاوز (٤٥) دقيقة، ونظم بعده عرض على مسرح نادي النصر في دبي لعدة ليال قدمت فيها النوادي مسرحيات، وإن لم يذكرها أحد بعد ذلك".[٣]

وتم إشهار أول فرقة مسرحية في الإمارات، اختير لها فنانون، وفنيون، وإداريون، وهي فرقة (المسرح القومي للشباب)، أعقبها إشهار فرقة مسرح الشرطة في أبوظبي.

ثم التحقت بهم بعدها " فرق مسرحية أخرى(في نادي الشعب) في الشارقة، وفرقة النادي الأهلي، ونادي الشباب في دبي، وفرقة نادي الناصر في عجمان، وفرقة نادي عمان في رأس الخيمة "[٤]،وكلها قدمت مسرحيات مهمة بعد ذلك، وهو أمر يدلنا بلا شك على أهمية دور الأندية في نشر الوعي الثقافي والمساهمة في بناء حركة الإنسان المعاصر،وزيادة وعيه وثقافته.

وفي الثاني من ديسمبر من عام (١٩٧١م) بالتحديد، كانت الانطلاقة الحقيقية في كل المجالات، والتطور السريع في كافة الأصعدة لتولد دولة جديدة متطورة، ومن أجل الاحتفال بهذه الدولة الناشئة، " قدم أول أوبريت مسرحي، بعنوان (حكيم الزمان)، وأوبريت (الاتحاد) ليشهده المغفور له بإذن الله الشيخ (زايد بن سلطان آل نهيان) –رحمه الله تعالى–مؤسس دولة الإمارات العربية المتحدة، وأعضاء المجلس الأعلى للاتحاد حكام الإمارات " [٥]، وهو أمر إن دل على شيء فهو يدل على تطور الحركة المسرحية في ذلك الوقت.

١- د. عبدالله الطابور من مواليد رأس الخيمة سنة ١٩٦٤، حصل على بكالوريوس علوم إدارية وسياسية من جامعة الإمارات ،هو كاتب وباحث في التاريخ الحديث والمعاصر، توغل في عالم التاريخ سواء الحديث والمعاصر وله الكثير من المؤلفات التي تتعلق بالحركة المسرحية في الإمارات.

٢- المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) ،يوسف عيدابي، (مرجع سابق)، ص٤٤.

٣- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص٢١-٢٢.

٤- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص٢١.

٥- المرجع السابق، ص٢٤.

٩- دور المدارس :

من العوامل التي ساعدت كذلك على نشأة المسرح الإماراتي وتطوره، وجود المدارس التي كان لها أثر كبير في تنشيط وتأسيس الحياة الثقافية والمسرحية في الدولة، ونذكر من هذه المدارس المدرسة القاسمية في الشارقة التي كان لها أنشطة رياضية،وثقافية منذ عام (١٩٥٣ م)، وقد قدمت هذه المدرسة معارض فنية، واهتمت بالمسرح " وقدمت أول مسرحياتها المهمة وهي مسرحية (جابر عثرات الكرام) أو(المروءة المقنعة) للشاعر محمود غنيم، عام (١٩٥٥ م)، ومثل فيها صاحب السمو الشيخ (سلطان بن محمد القاسمي) بدور (جابر) إضافة لشخصيات أخرى كتريم عمران، ومحمد حمد الشامسي –رحمهما الله–".[١]

كما أسهمت مدارس أخرى في تقديم مسرحيات مهمة " كمسرحية (جامع الذهب)التي كانت أول مسرحية تقدم في دبي و قام بأدائها طلاب مدرسة الأحمدية عام (١٩٥٨ م)ومثل فيها الشيخ حمدان بن راشد آل مكتوم في ذلك الوقت".[٢]

كما قدمت مدرسة القاسمية في تلك الفترة "فاصلاً تمثيلياً للتعريف بالمسرح بعنوان (الفرجة والمتعة والتعليم)" [٣]،وتوالت بعدها المسرحيات التي قدمها الطلاب في المدارس الإماراتية، ولم يكتف الطلبة بعدها بالتمثيل في تلك المسرحيات، بل ساهموا كذلك في المشاركة في تأليف نصوصها المسرحية، ومن أمثلة هؤلاء نجد الشيخ (سلطان القاسمي) الذي كتب أول عمل مسرحي له (وكلاء بني صهيون) بين عامي ١٩٥٨م، ١٩٥٩ م، وجاء بعده من أبناء الدولة كتاب آخرون ساهموا في كتابة وتأليف النصوص المسرحية.

١٠- دور المعسكرات الكشفية:

عرفت الإمارات كغيرها من الدول العربية المعسكرات الكشفية التي كانت تنظم رحلات كشفية، وحفلات سمر، وألعاباً رياضية، وكان لها دور مهم وبارز في تطور الناحية الثقافية وإقامة عروض مسرحية رغم بساطة الديكورات، وعناصر المسرح في ذلك الوقت، وهو أمر ساعد بلاشك في نشأة المسرح، " فتقديم المسرحيات المبسطة التي لم تخرج عن تقليد المعلمين، ونقد الطلاب الكسالى، ومقالب الطلاب مع أولياء الأمور"[٤] رغم بساطتها ساهمت في التعريف بهذا الفن الجديد، ووضع أسس راسخة له رغم كون هذه المسرحيات قد قدمت في أواخر الخمسينات "إلا أن عوامل مهمة كغياب

١- المرجع السابق،ص١٩.

٢- المرجع السابق، ص١٩-٢٠.

٣- المرجع السابق، ص٢٠.

٤- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي،حبيب غلوم،(مرجع سابق)، ص٥٥-٥٦.

التوثيق أثر في حفظ هذه الأعمال وبقائها " [1] لتكون مرجعاً يعرف الباحثين بالمسرح الإماراتي ودور هذه المعسكرات في نشأة وتطور المسرح في الإمارات.

١١- دور جمعيات الفنون الشعبية بالاهتمام بالمسرح:

إن جمعيات الفنون الشعبية هي جمعيات تعمل في مجال الفن الشعبي، ويندرج ضمن اهتماماتها المسرح " لأنه يرسم صورة طبيعية واقعية للأحداث التاريخية التي مرت بها البلاد، وعاشها أبناء هذه الأرض التي كانوا يمارسون عليها فن الغوص، والتجارة والرعي والزراعة وغيرها من المهن". [2]

ومع دخول الحضارة والمدنية إلى البلاد، بدأ تلاشي الكثير من العادات والتقاليد وبذلت كل الجهود الممكنة لحماية التراث، كبناء المتاحف، وعرض التراث، وتقديم صورة للحياة القديمة عن طريق تقديم الفنون الشعبية القديمة، ومسرحتها أمام المشاهدين لتتأسس بعدها جمعيات للفنون الشعبية التي ضمت فرقاً خاصة للغناء، والرقصات الشعبية، والمسرح " أما أول فرقة مسرحية بالجمعيات الشعبية فظهرت عام (١٩٧٨ م) تطورت هذه الفرق المسرحية اليوم، واشتهرت رسمياً"[3] وقد تمرست هذه الفرق المسرحية بتقديم لوحات تمثيلية معبرة عن ماضي الدولة العريق، وعن تراثها.

١٢- العنصر النسائي في الوجود المسرحي:

وقداعتمدت هذه الفرق المسرحية التي ظهرت في الأندية، والمدارس، والمعسكرات الكشفية، وجمعيات الفنون الشعبية في أداء الأدوار النسائية على الممثلين الذكور لعدم توفر العنصر النسائي في ذلك الوقت في ظل مجتمع متمسك بموروثاته، محافظ على عاداته، يرفض خروج المرأة لتشارك الرجل مجالاً لازال مجهولاً بالنسبة له.

وبملاحظة البدايات المسرحية في الإمارات وجدنا أن العنصر النسائي ظل بعيداً عن الوجود المسرحي حتى عام (١٩٧٢م)، وقبلها كانت " الأدوار النسائية تسند لفنانين ذكور مثل (أحمد يوسف)، و(سلطان الشاعر)، (أمين أحمد أمين)" [4].

وكانت أول فنانتين عملتا في المسرح الفنانة شادية جمعة، ومنى مبارك اللتان "سافرتا مع فريق الشباب لليبيا عام (١٩٧٥م) لتمثيل الإمارات في مهرجان الشباب العربي الثاني، والمشاركة في مسرحية (غلطة بوأحمد) وقد شجع ذلك غيرهن من الممثلات على الظهور، والعمل بالمسرح ومن هؤلاء الممثلات (مريم أحمد، ومريم سلطان، وموزة سعيد، ومريم سيف، ومنى حمزة، وعايدة حمزة،

١- المرجع السابق، ص٥٦.

٢- المسرح في الإمارات (الحاضر والمستقبل)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ،ط١، ١٩٩٤م، ،ص٥٩-٦٠.

٣- المسرح في الإمارات (الحاضر والمستقبل)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ،ط١، ١٩٩٤م، ص٦٠.

٤- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات ،عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق) ،ص٢٤.

وسميرة أحمد". [1]

ورغم ظهور هؤلاء الممثلات إلا أن عدد الممثلات في الإمارات ظل قليلاً، مقارنة بغيرها من الدول العربية والخليجية، وهو أمر يرجع لكون المجتمع لازال متمسكاً بكثير من قيمه التي ترفض خروج المرأة للعمل، فما بالكم بمشاركتها في مسرحيات تعرض أمام حشود غفيرة من الناس، قد يكون بعضهم أقارب لها في ظل مجتمع مازال متمسكاً بمبادئه الدينية التي تأبى عليه ذلك، وإن كانت هذه الأسباب وغيرها قد أدت إلى إحجام كثير من الفتيات عن المشاركة في التمثيل، لكنها لم تقف عائقاً أمام الباقيات اللاتي سعين بكل ما استطعن من قوة لتحقيق الحلم الذي راودهن خلال فترات طويلة من حياتهن، وهو الوقوف على خشبة المسرح لتمثيل أدوار في مسرحيات نجحت بعد ذلك، وحصلت على جوائز في مهرجانات للمسرح العربي.

و نتيجة لما تم عرضه من أمور سابقة يأتي الاستدلال على كون الحركة المسرحية في الإمارات بدأت تأخذ في النمو التدريجي وأخذت عناصرها في التكامل، وهو أمر لا يكون فجأة بل يمر بمراحل تهيأ المجتمع لماسيكون فيمابعد.

١- المرجع السابق ،ص ٢٤-٢٥.

الباب الأول

الفصل الأول: البدايات

المبحث الأول: الإرهاصات

المبحث الثاني: الروافد

المبحث الأول

الإرهاصات

الإرهاصات:

لقد تأخر ظهور المسرح الإماراتي الحقيقي المتكامل العناصر فترة من الزمن، وقبل ذلك الوقت وجدنا أبناء الإمارات يصنعون ظواهرهم المسرحية التي هيأت المجتمع للتعرف على هذا الفن الجميل، و المزحلة التي ربطت بين هاتين المرحلتين الظواهر المسرحية والبدايات يمكن تسميتها بالإرهاصات.

وتعد فترة الإرهاصات في المسرح الإماراتي، فترة طويلة نوعاً ما فقد امتدت هذه من نهاية الخمسينات إلى بداية السبعينات، حيث لم يكن المسرح قد شكل ظاهرة مهمة للكثيرين حينها، لكنها فترة عرفت المجتمع الإماراتي بمفهوم المسرح، تلتها فترة السبعينات التي شكلت الميلاد الحقيقي للمسرح في الإمارات. وجاءت بعد ذلك فترة الثمانينات التي أنتج فيها المسرح أول بواكيره من الأعمال المسرحية المهمة البارزة، ليحصد المسرح بعد ذلك في فترة التسعينات جوائز مهمة، وينتج مسرحيات كثيرة.

وإذا ما نظرنا نظرةً فاحصةً اليوم إلى تلك الفترة الماضية يتضح لنا أن المسرح عاش مرحلة لتكوين والتأسيس " وهي مرحلة متداخلة نوعاً ما، لا يمكن الفصل الهندسي بين أجزائها فهي حركة واحدة، قام كل فرد فيها بدوره لفترة من الفترات لتتكامل الحلقات، وتتواصل".[١]

وعلى الرغم من كون تلك الفترة الماضية فترة صعبة ومتداخلة نوعاً ما لكنها حملت معها البشرى السعيدة لمجتمع يسرع الخطا نحو التقدم والتطور، فتطورت نواحي الاقتصاد والاجتماع، والثقافة، التي كان من ضمنها المسرح، دون أن يضطر إلى حرق المراحل، أو القفز عليها.

ويعد العصر الذهبي للمسرح الإماراتي هو " فترة الستينات مقارنة بغيره من الدول العربية"[٢] في هذه الفترة بنيت المعاهد والمسارح العربية، وبرز فيها عمالقة الكتابة في الإخراج والتمثيل المسرحي في الدول العربية، " أما فترة الستينات في الدول الغربية، فقد اقترنت بظهور المناهج، والفلسفات المختلفة المرتبطة بالمسرح، وحين كان العالم كله مشغولاً بالمسرح، والتعرف على كل جديد فيه كان

١- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق) ،ص٢٩.

٢- المسرح في الإمارات (المرجعيات،وتجليات الواقع) ، عبدالإله عبد القادر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ٢٠٠٤م، ص١٥.

أبناء هذه المنطقة مايزالون يحلمون بعالم سمعوا عنه، ولم يروه[1] هو عالم المسرح الجميل، لتكون البداية الأولى في المسرح من الشارقة ومن" النادي العماني بالذات، عام (١٩٥٨م) بعرض مسرحية (طول عمرك، واشبع طماشة)، وهي تأليف جماعي"[2] كما عرضت كذلك في نفس الفترة بالتحديد وفي " نادي الشعب هذه المرة مسرحية (وكلاء بني صهيون)، التي كتبها الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، بين عامي ١٩٥٨م-١٩٥٩م"[3].

لكن ماهي المسرحية التي سجلت هي البداية الحقيقية للمسرح الإماراتي وهل هي مسرحية (طول عمرك واشبع طماشة)؟ أو(مسرحية وكلاء بني صهيون)؟ أم هي مسرحية (جابر عثرات الكرام) لمحمود غنيم التي عرضت عام ١٩٥٧م والتي ذكرها الكاتب والباحث محمد حسن الحربي[4]، في كتابه (تطور التعليم في الإمارات)، والتي وثقت بصور فوتغرافية".[5]

وبمقارنة بسيطة لهذه النصوص الثلاثة سنجد أن"مسرحية (جابر عثرات الكرام) مسرحية ألفها عربي (محمود غنيم) ومثلت في أغلب الدول العربية منذ البدايات الأولى للمسرح، أما مسرحية (طول عمرك واشبع طماشة) فهي تأليف جماعي، بينما مسرحية (وكلاء بني صهيون) هي من تأليف الشيخ سلطان بن محمد القاسمي "[6]، ونتيجة ذلك وجدنا آراء كثيرة تميل لكون هذه المسرحية هي المحطة الأولى في مسيرة التاريخ المسرحي في الإمارات تأليفاً و تمثيلاً وإخراجاً.

وإذا كانت تلك المسرحيات الثلاثة الأولى في تاريخ المسرح الإماراتي قد انطلقت من الشارقة، فلابد أن تتأثر بها بقية الإمارات، وكان أول من تأثر بها جارتها دبي "وتم عرض مسرحية (الإسلام والتعاون) من تأليف جمعة غريب عام (١٩٥٩)م".[7]

وبعد مرحلة البدايات المبسطة انتقل المسرح الإماراتي لمرحلة جديدة من عمره، "هي مرحلة الفنان المسرحي العراقي (واثق السامرائي)[8] الذي سافر من بلاده العراق للإمارات قاطعاً كل تلك المسافات و حاملاً معه فكرة التطوير، ونقل المسرح كما رآه وعرفه لأبناء الإمارات"[9]، ولم يوقفه كل

١- المسرح في الإمارات (المرجعيات،وتجليات الواقع)، عبدالإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص١٥.
٢- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٣٠.
٣- المسرح في الإمارات، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص١٦
٤- قاص وروائي إماراتي، ألف العديد من القصص والروايات، وله كتاب مهم عن تطور التعليم في الإمارات، إضافة لكونه من كتاب الصحافة البارزين في الدولة .
٥- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، (مرجع سابق)، ص٣٠.
٦- المسرح في الإمارات (مرجع سابق)، ص١٧.
٧- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات،عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص٣١.
٨- واثق السامرائي مسرحي عراقي، قدم للإمارات وساهم في نشأة وتطور الحركة المسرحية في الإمارات من خلال تقديم وإخراج أعمال مسرحية مهمة وبارزة.
٩- المسرح في الإمارات المرجعيات وتجليات الواقع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص١٧.

ما واجهه في البداية من صعوبات ومعوقات، بل زاده ذلك أملاً في أن يوصل فكره لأبناء الإمارات، وأن يؤسس منهم و معهم جماعات تسهم في النهضة المسرحية في الإمارات، وهذا ماكان لنجده يتواصل مع شباب تلك الفترة، ناقلاً أفكاره عن المسرح ومشاركاً في الكتابة المسرحية "بتقديم نصوص عديدة قدمها من بداية ظهوره عام ١٩٦٣م، حتى اعتزاله في بداية السبعينات، ومن المسرحيات التي قدمها نجد (مسرحية من أجل ولدي، ومسرحية العدالة، ومسرحية سامحيني، ومسرحية خالد بن الوليد)"[1] وهي مسرحيات عرضت في أكثر من إمارة من إمارات الدولة، حيث كان يتنقل بين إمارات الدولة، معرفاً خلالها المجتمع الإماراتي بالمسرح، ومؤلفاً الكثير من الأعمال ومخرجاً لها، ومشاركاً في تمثيل أدوار فيها في أحيان كثيرة.

وعندما حل الثاني من ديسمبر عام ١٩٧١م، كانت الانعطافة الكبرى التي نهضت بكل القطاعات الثقافية، والاقتصادية، والاجتماعية، والعمرانية، التي جاء معها بناء الإنسان المعاصر، والبنى التحتية في الدولة، وجاء معها ثقافة جديدة، وفكر جديد لأبناء الإمارات، وتطور المسرح كما تطورت باقي النواحي الثقافية، ووجدنا ذلك ظاهراً في مشاركة أبناء الإمارات في تمثيل النصوص وكتابتها، كان بعضهم كتاب، وشعراء، وقصاصون، "إلا أن عدداً كبيراً منهم لم يستمر في تلك التجربة وهي تجربة الكتابة المسرحية، واكتفى بتجربة أو تجربتين، ليصل عدد المسرحيات التي كتبت في فترة (الستينات والسبعينات) إلى (٤٤) مسرحية"[2].

ورغم توقف عدد كبير من الكتاب المسرحين في الإمارات عن الكتابة المسرحية خلال فترات بسيطة من بدايات المسرح الإماراتي، إلا أن " عددا لا بأس به استمر وتواصلت مسيرته المسرحية، وقد نتج عن ذلك وجود مؤلفين مسرحيين قاموا بكتابة النصوص المسرحية، وبدأت الساحة المسرحية في استقبال نصوص أبناءها بكل ثقة".[3]

لكن المسرحين الذين لم يستمروا في الكتابة المسرحية ومارسوا مهنة الكتابة لفترة بسيطة، " تركوا أعمالاً مهمة حفظها التاريخ لهم رغم أنهم لم يطوروا أدواتهم أو يستفيدوا منها خلال تلك الفترة أو في فترات لاحقة"[4] ليبقوا في ذات المجال، ويستمر عطاؤهم المسرحي اليوم، وليبرزوا أعلام مهمين في سماء المسرح الإماراتي بعد ذلك.

وإذا نظرنا إلى النصوص التي كتبها هؤلاء الكتاب في تلك الفترة أدركنا أهمية تلك النصوص التي تركت بصمة واضحة في المسرح الإماراتي، والتجربة المسرحية الجديدة، وعلى المجتمع نفسه،

١- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٣١.
٢- المسرح في الإمارات المرجعيات وتجليات الواقع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)،ص١٨.
٣- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالإله عبدالقادر(مرجع سابق)، ص٣٢.
٤- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالإله عبدالقادر(مرجع سابق)، ص٣٢.

"وهو أمر لمسناه من خلال التظاهرات السياسية التي كانت نتاج التفاعل مع مسرحيات مهمة مثل (وكلاء بني صهيون)، ومسرحية (الإسلام والتعاون) التي كتبها مسرحيون من الإمارات، وقاموا بتمثيلها، والتي جعلت الحاكم العسكري يتدخل لتفريق التظاهرات"[1] ومنع عرض تلك المسرحيات، لكن لماذا توقف هؤلاء الكتاب عن الكتابة المسرحية، وما الذي منعهم من الاستمرار في هذا المجال، لابد أن هناك عوامل مهمة وقفت عائقاً في طريق استمرارهم في هذا المجال ؟

أسباب وعوامل توقف الكتّاب عن كتابة المسرح:

إن توقف الكتاب المسرحيين في الإمارات كانت له أسباب وعوامل منها:

١- " عدم إيمان الكاتب بما ينتجه بنفسه.

٢- ضعف علاقة الكاتب بالمسرح.

٣- الموقف الاجتماعي من المسرح.

٤- بعض الكتاب كان قد اتخذ الكتابة وسيلة لتمضية الوقت.

٥- بعض الكتاب اتخذ الكتابة المسرحية، وسيلة للشهرة.

٦- مقارنة الكتاب بين كتاباتهم، وما ينتجه الكتاب الآخرون في الكويت، وبغداد، ودمشق"[2].

- ومن هؤلاء االمنسحبين من عالم المسرح إلى عوالم أخرى في الأدب نجد (عبدالحميد أحمد، صاحب نص واحد للمسرح، عاد بعدها للصحافة والقصة).
- و د.عبدالله عمران تريم، الذي ترك المسرح ليستكمل تحصيله العلمي، وعاد للعمل الوزاري والنيابي والصحافي.
- أحمد النومان، الذي شارك في الكتابة المسرحية، لكنه ترك المسرح بعد ذلك.
- جمعة غريب الذي هجر الكتابة، والمسرح معاً للرياضة والنشاط الكتابي، والإدارة التعليمية.

تبع ذلك أسماء أخرى لكوكبة من كتّاب الثمانينات، مثل إسماعيل عبدالله، سعيد بوميان، سليمان الجاسم، عبيد الجرمن، وآخرون.

وهؤلاء الكتاب لم يكن لديهم الاقتناع الكامل بالمسرح، " فوجدنا منهم كتاباً مسرحيين لم ينشروا

١- المسرح في الإمارات تجليات ووقائع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٢٠.
٢- المسرح في الإمارات تجليات ووقائع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق) بتصرف، ص٢٠.

مسرحياتهم أبداً مثل (محمد خليفة المعلا)، وآخرين كناصر النعيمي صاحب مسرحية "السلطان" التي قدمت أوائل الثمانينات والذي ترك المسرح وهجره نحو الشعر النبطي، والتحقيق".[1]

ورغم توقف هؤلاء الكتاب المسرحيين، وانسحابهم إلى عوالم أخرى قريبة، فنحن لا نستطيع إنكار أنهم أثروا المكتبة المسرحية، في الإمارات وزودوها بمسرحيات قد يعد بعضها علامة فارقة في سماء المسرح الإماراتي.

▪ ا- عروض المسرح المدرسي:

أما العروض المدرسية التي قدمت في الإمارات فهي عروض بدأت في فترة الستينات، وسبقت مجيء الفنان واثق السامرائي الذي سعى بكل جهد لتطوير تلك الحركة، والارتقاء بها " وقد برزت في تقديم العروض المسرحية كثير من المدارس" كمدرسة القاسمية "في الشارقة، التي شهدت أول انطلاقة، ونشأة للمسرح الإماراتي، وقدمت الكثير من العروض المسرحية، التي عرفت المسرح على يد خليل حجر، وأحمد مطر، ومحمد عبدا لله فارس"[2].

وقد استمرت مدرسة القاسمية، وغيرها من المدارس في" تقديم عروضها المسرحية حتى عام (١٩٧١ م) وكانت مرحلة انتعاش المسرح المدرسي، جاء بعدها عام(١٩٧٢م) الذي شهد وضع خطة عمل مفصلة، وشبه عملية للمسرح الإماراتي الذي حرصت وزارة التربية والتعليم على تنفيذها ".[3] ونتيجة لذلك فقد تزايدت أعداد المسرحيات التي قدمت بين (٧٢-٧٤) "حتى وصل عددها إلى (٢٠) مسرحية بعضها باللهجة العامية، والأخرى باللغة الفصحى .[4]

وهو أمر ساعد على إنجاح مهام المسرح الذي تعددت وظائفه ومنها:

١. وظيفة المسرح المعرفية (فهوأداة نقل وتمرير كمية محددة من المعرفة، عبر نص درامي ومخطط حركي، ومؤثرات بصرية..
٢. وظيفة المسرح التربوية باعتباره أداة من أدوات بناء، وتكريس نمط إقليمي سائد ومستهدف.
٣. وظيفته الترفيهية، فهو أداة تحقيق السعادة، والسرور عبر المواقف الدرامية.

" فللمسرح وظائف متعددة معرفية، وتربوية، وترفيهية كبيرة، جعلته ينجح في الوصول لقلوب

١- المرجع السابق، ص٢٠-٢١.
٢- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في الإمارات، حبيب غلوم، (مرجع سابق) ص٥٣-٥٤.
٣- المرجع السابق، ص٥٣-٥٤.
٤- المرجع السابق، ص٥٤.

الناس التي باتت تسعى للتعرف على ماهية المسرح أكثر "[1]، وهو أمر ساعد في تقدم الفن المسرحي، في أماكن أخرى بإمكانات ووسائل بسيطة، منها العروض المسرحية التي قدمت في المعسكرات الثقافية، والأندية.

▪ ٢ - عروض المعسكرات الكشفية:

ولقد أسهمت العروض المسرحية التي قدمت في المعسكرات الكشفية في تأسيس بداية مسرَحية منظمة للمسرح الإماراتي سبقت عروض قدوم واثق السامرائي، حيث كان يقام في هذه المعسكرات الكشفية جلسات (سمر وطرب وألعاب رياضية)، وكان يقام إلىجانب تلك الجلسات مواقف مسرحية مبسطة، "وكان أول أعمال المعسكرات الكشفية عام (١٩٥٩ م)، ساهم فيها الفنان(حباث بن جريز) وكانت تلك الأعمال على بساطتها تلاقي إقبالاً كبيراً، ويزيد حضور العرض الواحد فيها عن (٢٥٠٠) متفرج".[2]

وقد تطورت هذه البدايات مع أول رحلة كشفية لقطر عام (١٩٦٢ م)، وقد فقدت الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمتها الجماعات الكشفية رغم كون تلك الفترة من فترات العمل الكشفي فترة ممتدة زمنياً،، لأسباب عزاها البعض إلى عدة عوامل هي :

١- "الافتقاد للتدوين في هذه الفترة.

٢- عدم توفر مصادر تتحدث عن تلك الفترة.

٣- عدم توارد معلومات عن تلك العروض على ألسنة الرواة، إلا بشكل هامشي أو غامض باهت"[3].

لكن رغم تلك الفترة المظلمة الغامضة من عمر العمل الكشفي، فنحن لا يمكننا إنكار أهمية ما وصلنا منها، وأهمية تلك العروض المسرحية التي قدمت في المعسكرات الكشفية على الرغم من بساطتها في التأريخ للحركة المسرحية للإمارات، "ورغم كون بعض هذه العروض المسرحية والأعمال غير متكاملة العناصر وكونها اسكتشات مرتجلة مرتبطة بمواضيع بسيطة كالتدخين، ومضار الخمر، أو التعليق على موقف معين"[4].

ولم تكن عروض تلك المعسكرات الكشفية هي الوحيدة، بل عملت كذلك على ظهور عروض مهمة في الأندية الرياضية.

١- المرجع السابق، ص٥٣-٥٤.
٢- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في الإمارات، حبيب غلوم، ص٥٥-٥٦.
٣- المرجع السابق، ص٥٥-٥٦.
٤- المرجع السابق، ص٥٦-٥٧.

▪ ٣- عروض الأندية الرياضية:

إن الحركة المسرحية في الإمارات لم تتشكل ملامحها الأولى من خلال نشاطات مختلفة للمدارس والمعسكرات الكشفية وحسب وكان للأندية الرياضية دور مهم إذ عدت في تلك الفترة المتنفس الصحيح لصاحب هواية التمثيل، لذا وجدناها تقدم عروضاً مسرحية مهمة، وبرز منها أندية كنادي الشباب، ونادي الشارقة، ونادي الشعب، وخلال الربع الأول من فترة الستينات، وجدنا للأندية الرياضية دوراً مهماً في تقديم عروض مسرحية مهمة، رغم كونها غير مكتملة الشكل، ولم يكتب لها الاستمرار.

ومن أهم هذه المسرحيات التي عرضت في الأندية الرياضية، "مسرحية طول عمرك واشبع طماشة "عام (١٩٥٨ م)، وقدمت في النادي العماني في الشارقة ومسرحية "وكلاء بني صهيون" عام (١٩٥٩م)، وقدمت على مسرح نادي الشعب، أما في دبي فقد كثرت الأندية الرياضية كنادي الوحدة، ونادي النصر و قدمت مسرحيات مهمة، أما في عجمان فكان نادي النصر، ونادي الشعلة، وفي أبوظبي كان النادي الأهلي الذي قدم عروضاً مهمة منها "قهوة مافيش"عام(١٩٦٥م)، وفرقة الشرطة المسرحية"[1] أما أول عرض مسرحي متكامل قدمته الأندية الرياضية فهو العرض الذي قدم في نادي الفلاح، وماكان متزامناً مع مجيء واثق السامرائي من العراق.

بعد تلك الفترة استطاعت الأندية الرياضية في الدولة، أن "تنظم أول مهرجان مسرحي في الدولة، وقدم على مسرح نادي النصر، وعرضت فيه عدة مسرحيات قدرت ب(٢٤) مسرحية، لم تنل حظها من التقييم أو الرصد "[2]لكنها أدت في الوقت ذاته إلىزيادة اهتمام الدولة بالنشاط المسرحي.

وبعد هذا العرض السريع للعروض المسرحية التي قدمت في مسرح الأندية سنجد تنوعاً في هذه العروض، ونشأة فرق مسرحية مهمة في ذلك الوقت لتسهم في تطور المسرح الإماراتي، ففي الشارقة وجدنا أسماء كثيرة لأندية شاركت في تقديم عروض مسرحية (كالنادي الثقافي، ونادي الشعب، ونادي العروبة، والنادي الشرقي، والنادي العماني)، كما وجدت فرقة مسرحية أسسها (عبدالله عمران تريم، وأحمد نومان).

وقد قدمت هذه الفرقة مسرحيات بارزة عن تعدد الزوجات و غلاء المهور، وفداء الوطن، والغواص و النوخذة، "وظهرت بعدها في أندية الشارقة فرقة مسرحية أخرى أسسها محمد الجروان، وناصر العويس، وانضمت إليهم أسماء بارزة كعبيد راشد صندل، وسعيد النعيمي وآخرون، وقد قدمت هذه الفرق مسرحيات تركت أثراً بارزاً كمسرحية المملوك خنجرة، أو العلم نور المجتمع، وسعيد

١- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة،عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق) ،ص٢٢-٢٣.
٢- جهود المخرجين المسرحين في تأسيس وتطوير المسرح في الإمارات، حبيب غلوم (مرجع سابق)، ص٥٩.

بوجفير، وطول عمرك واشبع طماشة".[1]

أما في أندية دبي فتأسست " فرقة بنادي الشباب، والنادي الأهلي، وضمت كثيرين أمثال جمعة غريب مبارك وإبراهيم جمعة وغانم غباش وكان جمعة غريب هو من يؤلف المسرحيات، ويخرجها، أما أهم أعمال الفرقة التي قدمت فهي: (لعبة الطلاق، مسرحية عن غلاء مهور، والإسلام والتعاون)"[2].

وفي أبوظبي أسس "(جمعة الحلاوي) "فرقة الشرطة المسرحية" مع محمد المطوع، وعبدالله سعيد"[3].

وفي أندية عجمان " ساهم (عيد الفرج) في تأسيس فرقة مسرحية لنادي النصر مع سلطان الشاعر وآخرين وكانت أهم المسرحيات المقدمة (الحلاق والبدوي والحيالين وطبعة شكر)"[4].

أما في رأس الخيمة فقد وجدنا أن" نادي عمان في رأس الخيمة هو النواة الحقيقية لمسرح صقر الرشود الحالي، وقد أسس (سعيد بوميان، وجابر نغموش، وحمد سلطان، وخلفان علي) فرقة تطورت بعد ذلك، وعرضت العديد من المسرحيات".[5]

ولقد تميزت هذه العروض المقدمة في الأندية بسمات مهمة، ومميزة لا يمكن تجاهلها لكون هذه العروض جاءت في فترات مبكرة من عمر المسرح الإماراتي، ووقت عد مهماً ومؤثراً في بدايات المسرح الإماراتي.

سمات عروض الأندية:

وفي هذه عروض الأندية الرياضية المسرحية وجد الشباب المحب للمسرح آمالهم وطموحاتهم، وبرز من خلاله إنتاجهم، وتجاربهم، وقد امتازت عروضهم المسرحية بسمات مهمة، هي:

١- أنها عروض "تعرض بعض المشكلات الاجتماعية المهمة، وهي التي تصدرت المشاكل التي اهتم المسرح بعرضها.

٢- غلبت فيها المسرحيات تعليمية إضافة إلى كونها ذات الصياغة المباشرة في مناقشة الأفكار.

٣- المسرحيات المقدمة كانت تعليمية بسيطة ذات أهداف ظاهرة.

١- جهود المخرجين المسرحين في تأسيس وتطوير المسرح في الإمارات، حبيب غلوم (مرجع سابق)، ص٥٩-٦١.
٢- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٢٢.
٣- المرجع السابق، ص٢٢.
٤- جهود المخرجين المسرحين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي، حبيب غلوم(مرجع سابق)، ص٦٢.
٥- المرجع السابق، ص٦٢-٦٣.

٤- أن هذه المسرحيات استمدت أفكارها من التراث الديني، والتاريخي، الواقع السياسي والاجتماعي، الواقع القومي والقضايا القومية.

٥- أنها سريعة التأثير في الجماهير نظراً لنضوج فكرها، وصدق مشاعرها، وحيوية نبض شخصياتها"[1].

٦- أن المسرحيات التي قدمت على "الرغم من بساطتها استطاعت فرض وجودها على الآخرين.

٧- أن هذه المسرحيات أثرت في أبناء الإمارات مما دفعهم إلى السعي لإنشاء مسرح خاص لهم لم يبخلوا عليه بالمال والجهد".[2]

وبعد هذه البدايات المبكرة للمسرح في الإمارات، التي شهدتها المدارس والأندية الرياضية و المعسكرات الكشفية فإننا نجد أنها رغم بساطتها كانت ذات تأثير قوي في تأسيس حركة مسرحية واعدة استمرت حتى مجيء فترة السبعينات لتنمو بعدها تلك الحركة وتتطور و قد كان لتلك الفترة ولتلك العروض توصيفات وسمات فنية بارزة نستعرضها في الآتي.

توصيفات فنية للإرهاصات المسرحية:

أما أبرز السمات الفنية للإرهاصات المسرحية الأولى فنلحظ وجودها في النصوص المسرحية التي كتبت في فترة الخمسينات، والستينات:

١- أنها لم تشكل نصاً متطوراً متكاملاً فنياً، "وإنما كتبت بشكل بدائي، وكانت على شكل حواريات أكثر مما هي نصوص متكاملة الأبعاد الفنية"[3].

٢- كانت النصوص المسرحية "تفتقر لعناصر مهمة يجب أن تتوافر في النص الدرامي أولها الدراما ذاتها.

٣- تميزت تلك النصوص كذلك ببساطة الطرح، وسلاسة اللغة، وقدرة التوصيل"[4].

٤- " كانت نصوص تلك العروض المسرحية مرآة عاكسة لقضايا المجتمع"[5].

٥- الأعمال التي قدمت " كانت تجنح للانتقاد، وتقديم النصائح، ولا يوجد خط درامي للرواية

١- جهود المخرجين المسرحين في تأسيس وتطوير المسرح الإماراتي، حبيب غلوم (مرجع سابق)، المرجع السابق، ص٦٣ (بتصرف).
٢- المرجع السابق، ص٦٥ (بتصرف).
٣- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٣٩.
٤- المرجع السابق، ص ٤١ (بتصرف).
٥- المرجع السابق، ص٤٠-٤١.

التي يقومون بأدائها، إضافة إلى أن العمل المسرحي كان يعتمد على الموهبة، والتقاط الأفكار، وترجمتها .[1]

٦- الأعمال المسرحية التي قدمت كانت بسيطة، ولكنها تعطي مغزى تمثيلياً، أو لنقل مسرحياً، وليس مسرحاً بالمعنى المسرحي المعاصر.

١- المسرح في الإمارات، المرجعيات وتجليات الواقع عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٢٨، ٢٧.

الفصل الأول

الباب الثاني

الروافد

الموضوعات والمضامين:

تنوعت موضوعات ومضامين المسرحيات التي طرحت في فترة الخمسينات والستينات، وقد تحدد مسارها العام في خطين رئيسيين هما:

١- الخط القومي :- الذي يحاول أن يقدم المسرحية التي تقوم "بتوعية سياسية قومية، وتخاطب المجتمع بخطاب سياسي، وهو ما شاهدناه في مسرحية "وكلاء بني صهيون"، ومسرحية "الإسلام والتعاون"[١].

وعن ذلك ذكر أحمد العشري" في دراسة نشرت بالعدد الأول من مجلة الرولة عام (١٩٨٦ م) بعنوان"قضايا قومية في مسرح منطقة الخليج" أن المسرح الذي قدمه السامرائي مع شباب نادي الشعب، وشباب نادي الأهلي عام (١٩٦٦م)) قد حرك في هؤلاء الشباب حسهم الوطني، والقومي مع وعي بنبذ الاستعمار وتبيان عيوبه، ومساوئه"[٢].

٢- أما الخط الثاني لهذه المسرحيات فهو:-"خط نقد اجتماعي، عالج مشكلات الحياة اليومية والقضايا الاجتماعية بشكل واسع كمعاناة البحر، والطمع، والجشع، والأخلاق، والخمور "[٣]، وعن هذا الخط النقدي الاجتماعي وجدنا المؤرخ عبيد بن صندل[٤] يذكر أن مسرحية "طول عمرك واشبع طماشة" مسرحية تتبع هذا الخط الاجتماعي النقدي، وهي مسرحية هادفة، وكانت مراجعنا قصصاً مسرحية في إطار منهج مسرحي بسيط".[٥]

١- النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي،(مرجع سابق) ص٦١.

٢- المرجع السابق، ص٦٣.

٣- المرجع السابق، ص٦٣.

٤- عبيد بن صندل باحث ومؤرخ يعد من المساهمين الأوائل في الكتابة عن المأثور الشعبي في الإمارات وهو من المشاركين القدامى في تأسيس شكل وملمح خاص للدراما الإذاعية والتلفزيونية والمسرحية المحلية.

٥- المسرح في الإمارات المرجعيات وتجليات الواقع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٢٦.

آلية الكتابة المسرحية:-

امتاز المسرح الإماراتي منذ نشأته بنهجين مختلفين في الكتابة الدرامية :-الأول " نهج يعتمد على إعداد النصوص العربية أو الأجنبية، ونقلها إلى المسرح المحلي على النحو الذي يخدم المتلقي"[١]، ويضعه أمام تجارب عديدة من شأنها أن تثير رغبته، وتحرضه على التعامل مع المسرح من خلال ما يقدمه لهم من فائدة.

أما الثاني فهو "كتابة النصوص للمسرح المحلي بأيدي كتاب وفنانين محليين"[٢] وهي مفقودة الآن لعدم التوثيق.

وقد انقسمت تلك المرحلة إلى قسمين :

- مرحلة التأليف الجماعي، "حيث تجتمع مجموعة من المهتمين بالمسرح وتتفق على قبول فكرة معينة، ثم تقوم هذه المجموعة بوضع حوارات لنص مسرحي، وصياغته بشكل درامي مقبول، ومن أولى تجارب التأليف الجماعي في المسرح الإماراتي مسرحية (طول عمرك واشبع طماشة) عام ١٩٥٨م، ثم كانت مسرحية (أين الثقة) لجمعية الفنون الشعبية "[٣]، وغيرها من نصوص، وأصبحت تلك الطريقة نهجاً يحتذى به حتى منتصف الثمانينات.

- مرحلة كتابة النصوص الفردية، "وهي تشكل الغالبية العظمى لما أنتجه المسرح الإماراتي، ومثال ذلك مسرحية (وكلاء بني صهيون) للدكتور سلطان القاسمي الذي عد أول نص مسرحي إماراتي منفرد"[٤]، تلتها نصوص أخرى لتصبح تلك النصوص بذرة حقيقية بشرت بنشوء جيل مسرحي جديد.

وإذا كانت تلك سمات الفترة الماضية من عمر المسرح في الستينات، فماذا حملت فترة السبعينات والثمانينات للمسرح الإماراتي ؟

لابد أنها حملت الكثير، وكان أبرز ما فيها تطور الخبرات المسرحية، وصقل تجارب المسرحيين بالدراسة والدورات التدريبية ، وبداية أيام الشارقة المسرحية التي طورت الكثير في الحركة المسرحية الإماراتية، وساعدت على نهضتها.

١- المرجع السابق، ص٢٥-٢٦.
٢- المسرح في الإمارات المرجعيات وتجليات الواقع، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٢٥-٢٦.
٣- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)،ص ٣٥.
٤- المرجع السابق، ص٣٦.

أيام الشارقة المسرحية:

مع مطلع العام (١٩٧١م) ازدهر المسرح الإماراتي ازدهاراً كبيراً لاهتمام المسؤولين به، وعقدت دورات للمسرحين، وأرسل المسرحيون في بعثات دراسية إلى الخارج.

وفي" عام (١٩٨٤م)، كانت ولادة الدورة الأولى لأيام الشارقة المسرحية "[١]، التي معها ظهر شباب حمل راية تطوير الحركة المسرحية. ورغم هذه التطورات المهمة في الحركة المسرحية في الإمارات في فترة السبعينات والثمانينات فنحن لا نستطيع إنكار مشاركتهم المميزة في السبعينات بعرض " مسرحية (غلطة بوحمدة) في ليبيا عام ١٩٧٥م، تلتها مشاركة إبراهيم جلال عام ١٩٧٩م في مهرجان دمشق الثامن، قدمت بعدها مسرحية أخرى هي (بوحمدة) في قرطاج عام ١٩٨٦م".[٢]

وبعد هذه المشاركات المسرحية بدأ المسرحيون الإماراتيون بتكوين فرق مسرحية تشرف على العروض المسرحية، تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً، وظهرت المشاركات المسرحية المميزة للإمارات، حصدت منها جوائز كثيرة في مهرجانات المسرح التي أقيمت في الدول العربية، كما برز خلال هذه الفترة كتاب مبرزون للمسرح الإماراتي، وهو "أمر يعود بلاشك للدور الذي لعبته أيام الشارقة المسرحية، ودعمها المستمر للمسرح الإماراتي مادياً ومعنوياً". [٣]

القاسمي رائد تطوير الحركة المسرحية في الإمارات:

منذ بدأ سلطان القاسمي في كتابة النص المسرحي (في نهاية الخمسينات) عمل على تسخير هذا الفن لخدمة القضايا الإنسانية والإسلامية، وكان من أهم الشخصيات الريادية في المسرح الإماراتي، وقد بقي متوازناً جاداً في تقديم طروحاته الفكرية الجادة على عكس ماظل عليه المسرح وقضاياه في عموم الخليج العربي، فلم يتجاوز مسار نهجه للتسلية والضحك كما حدث في باقي مسارح الخليج العربي.

وقد ألقى " موقع الريادة على عاتق القاسمي الكثير من المهام، والالتزامات على الصعيدين الفني والموضوعي، فلم يقف عند حد التزامه بكتابة نص مسرحي جاد، بل أخذ على عاتقه دعم الحركة المسرحية في الوطن العربي، وفي دولة الإمارات خاصة"[٤]فكان ميلاد أيام الشارقة المسرحية، بناء على قرار ودعم خاص منه؛ مما ساعد على مسرحة أعمال مسرحية لشباب مبتدئين، وتنمية وتطوير خبرات الشباب وأسهم في ولادة جيل مسرحي عربي قادر على مواصلة حمل رسالة المسرح.

١- ذاكرة الأيام (أيام الشارقة المسرحية ١٩٨٤-٢٠٠٤)، هيثم الخواجة وآخرون،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص١٥.
٢- تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالإله عبدالقادر(مرجع سابق)،ص٢٤١.
٣- ومضات من المسرح الإماراتي (رؤية الواقع، والحلم)، هيثم الخواجة، مركز الدراسات والوثائق، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٠-٢٨.
٤- التاريخ والواقع في مسرح سلطان القاسمي، عبدالفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،٢٠٠٧م، ص١٤.

إضافة إلىمشاركته المميزة فيها خلال الفترة الأخيرة، بتأليف نص مسرحي، وعرضه، مما دفع الشباب لأن يحذو حذوه، ويشاركوا في تأليف النصوص المسرحية وعرضها.

كما كان من أبرز أعماله "تأسيس الهيئة العربية للمسرح (على غرار الهيئة العالمية للمسرح) وعملها المساعدة في دعم الحركة المسرحية في الوطن العربي".[1]

لذلك كله عد الدكتور سلطان القاسمي من أهم رواد المسرح الإماراتي، المهتمين بتطوير المسرح العربي؛ فهو لم يأل جهداً في رفد مسيرة المسرح بكل ما من شأنه تطويره وتحديثه، ودعم الحركة المسرحية، وتشجيع الموهوبين، وتأسيس الهيئة العربية للمسرح، ورفد المهرجانات المسرحية بكل ما هو مفيد، ومشجع لتطوير هذه الحركة المسرحية وتفعيلها، ورعايته اللامحدودة لمهرجانات المسرح الإماراتي، ودعمها بالجوائز.

الإصدارات المسرحية :

وقد تعددت اليوم الإصدارات المسرحية، التي كانت في الماضي قليلة ونادرة فقد "كانت لا تتعدى ثلاثة كتب، ومجلة واحدة هي الرولة صدر منها عددان، وسبعة أعداد بعد أن تطورت، وأصبحت مجلة متميزة للمسرح في الوطن العربي إلى جانب أول ملحق متخصص بالمسرح تصدره الرولة، ولعشرة أيام متتالية" [2] أما اليوم فقد ظهرت مجلات متخصصة كمجلة المسرح، والكواليس المسرحية، إضافة إلى كتابات ومقالات وجدت في مجلة الرافد، وشؤون إجتماعية.

كما أن الكتب المتخصصة، والدراسات النقدية التي كانت قليلة في الماضي لا تتعدى ثلاثة كتب فقد باتت اليوم كثيرة ومتنوعة في مجالات متنوعة ومتخصصة في كتابات مسرحية بعينها، وموضوعات خاصة بالمسرح كالتأليف المسرحي، والأغنية المسرحية، والمرأة في المسرح، إضافة للموضوعات والمضامين الأخرى.

١- المرجع السابق، ص١٥.
٢- المرجع السابق، ص٢٤١

الفصل الثاني

الدراسات النقدية في المسرح الإماراتي

المبحث الأول : الدراسات النقدية.

المبحث الثاني : الدراسات الأكاديمية

المبحث الثالث: الدراسات الصحفية

المبحث الأول

الدراسات النقدية

الدراسات النقدية في المسرح الإماراتي:

لمعرفة حركة التطور المسرحي التي مر بها المسرح في دولة الإمارات العربية المتحدة لابد من الإطلاع عليها من خلال الكتب والدراسات التي وثقت لهذه الحركة، ورصدت كل ما جاءت به هذه الحركة، ونحن هنا بصدد الدراسات النقدية التي أرخت لهذه الحركة منذ بدايتها الأولى حتى وصولها إلى المرحلة الحالية.

وقد حاولت حصر ما تمكنت من الحصول عليه في صورة كتب ودراسات، ووقائع ندوات وملتقيات عن المسرح بشكل عام، سواء أكان مسرح الخليج العربي، أو شبه الجزيرة العربية، أو ما كان مخصصاً للمسرح الإماراتي ومواضيعه المتنوعة وقضاياه.

وإذا اتجهنا إلى الكتب النقدية نجدها كذلك كثيرة، منها ما تناول الناحية التاريخية لنشأة وتطور المسرح، وبعضها الآخر درس الواقع، واستشرف المستقبل كما قد تناولت الكتب النقدية الأخرى موضوعات خاصة بالمسرح الإماراتي :كالمرأة في المسرح الإماراتي، والتأليف في المسرح الإماراتي، والأغنية في المسرح الإماراتي، ودراسات نقدية متخصصة عن كتابات مسرحية في المسرح الإماراتي، وعرضت كذلك لكتب ثقافية تناولت موضوع المسرح الإماراتي.

الدراسات النقدية التي تناولت المسرح (من الناحية التاريخية):-

ومن الدراسات النقدية المهمة التي أرخت للمسرح الإماراتي نجد كتاب (تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة ١٩٨٦-١٩٦٠)، [1] للكاتب عبد الإله عبد القادر، وهو كتاب مهم عن تاريخ المسرح وقد تضمن هذا الكتاب جذور البدايات في المسرح الإماراتي، ودور المدرسة والأندية الرياضية، وعوامل عدم ظهور المسرح في الإمارات وتأخر ظهوره، وتوصيفات حول نصوص قديمة، كما تعرض هذا الكتاب للروافد الفنية التي أسهمت في إثراء المسرح الإماراتي، وأبرز الأعلام الذين أسهموا في نشأة وتطور المسرح في الإمارات كصقر الرشود وإبراهيم جلال وآخرين، وتناول حديثاً مهماً

١- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة (١٩٦٠-١٩٨٦ م)، عبدالإله عبد القادر، وزارة الثقافة والشباب، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط٢، ٢٠٠٧م.

عن المسرح المدرسي، وبدايات التأهيل العلمي له، وتطوير حركته، وعرض موضوع الفرق المسرحية، والعروض التي قدمتها، والدورات التدريبية التي عقدت للمسرح وأهم المشرفين والمشاركين فيها.

وقد تناول هذا الكتاب كذلك خطة النهوض بالحركة المسرحية، وشروطها والجوائز التي نالها المهرجان، وأيام الشارقة المسرحية، وعرض فيه الكاتب كذلك الإصدارات المسرحية من كتب نقدية، ومجلات مسرحية، ورصد أقوال وشهادات المسرحيين .وهو كتاب أثبت أهميته للدارسين لكونه دراسة "نقدية" شاملة" تؤرخ للمسرح من بداية ظهوره حتى عام (١٩٨٦ م) حيث اشتمل على العديد من الجوانب المهمة في بدايات المسرح، والروافد الفنية له، ومشاكل المسرح، وخطة النهوض بالمسرح، وغيرها من جوانب كادت أن تغيب لولا توثيقها في كتاب يعد اليوم مرجعاً لكل دارسٍ وباحثٍ في موضوع المسرح الإماراتي.

ومن الدراسات النقدية التي أرخت كذلك للمسرح الإماراتي، وقدمت دراسة نقدية تطبيقية عليه وعلى مسرح رأس الخيمة بالذات كتاب (الحركة المسرحية في الإمارات العربية المتحدة) للكاتب عبد الله الطابور[1]، وهو ثاني كاتب من الإمارات كتب عن المسرح الإماراتي في ذلك الوقت، وقد ألف كتابه في نهاية عام (١٩٨٥ م) بعد شهر واحد من صدور كتاب عبد الإله عبد القادر (تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة (١٩٦٠-١٩٨٦م).

والكتاب عبارة عن دراسة تطبيقية لبداية وتطور المسرح في إمارة رأس الخيمة. وقد تحدث فيه الكاتب بشكل مبسط على المسرح الإماراتي، وتناول جوانب مهمة فيه (كنشأة المسرح ومراحله المتعددة من عام (١٩٦٨-١٩٧٦ م) استعرض وحلل فيه الأعمال المسرحية لمسرح(صقر الرشود)، وصنفها إلى مرحلتين مرحلة تكوين الشخصية، ومرحلة اكتمال الشخصية، ووجد فيه كذلك باباً للنظام الأساسي لمسرح صقر الرشود.

وهذا الكتاب يعد مشروع التخرج للكاتب عبدالله محمد الطابور، من كلية الآداب بجامعة الإمارات، وهو من الدراسات النقدية المهمة التي تؤرخ للمسرح الإماراتي من بداياته وتركز على جوانب أخرى لم يركز عليها عبد الإله عبد القادر في كتابه عن تاريخ المسرح، وهي مرحلة (صقر الرشود) ودورها الكبير في تطوير المسرح الإماراتي.

كما توجد دراسة مهمة تركز على جهود المخرجين المسرحيين في تطوير وتأسيس المسرح في الإمارات وهو كتاب (جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات)[2] لحبيب غلوم العطار، وهو كتاب أعده الكاتب ليكون دراسة جامعية لنيل درجة الماجستير في الأدب.

١- الحركة المسرحية في الإمارات العربية المتحدة، عبدالله الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٨٨م.
٢- جهود المخرجين في تأسيس وتطوير المسرح في دولة الإمارات، حبيب غلوم العطار(مرجع سابق).

وتكمن أهمية هذه الدراسة في أنها تأريخ مهم لجهود المخرجين الذين ساهموا في تأسيس وتطوير الحركة المسرحية في الإمارات كواثق السامرائي، وصقر الرشود، وزكي طليمات وإبراهيم جلال، والمنصف السويسي إضافة إلى كونه يرصد بدايات المسرح في الإمارات والظواهر شبه المسرحية التي وجدت في مرحلة البدايات.

وقد تناولت هذه الدراسة كذلك واقع الحركة المسرحية في الإمارات، والفرق المسرحية والمسرح المدرسي، إضافة إلى تصنيف ودراسة تحليلية لنماذج من العروض المسرحية بين أعوام (٨١-٩٠م) ورصد نتائج توصيات مهمة لمعوقات التطور والنمو المسرحي الإماراتي، وتوصيات مهمة للعاملين في المسرح.

ومن الدراسات المهمة للكاتب (حبيب غلوم) أيضاً دراسة تؤرخ للحركة المسرحية في الإمارات وفي الخليج، ودراسة تأثير المتغيرات الاقتصادية و الاجتماعية وهي (تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي)[1]وهي دراسة أكاديمية قدمت لنيل درجة الدكتوراة في الأدب، وقد أرخت هذه الدراسة للمسرح الخليجي ككل، وقدمت دراسة تحليلية لواقع الحركة المسرحية الخليجية، ومدى تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية عليها، ودور المخرج الخليجي في المسرح، ومدى وعيه بالقضايا التي تهم مجتمعه، مركزاً على جانب التطبيقي وتحليل نماذج من العروض المسرحية الخليجية واستخلاص النتائج منها، ودراسة المشكلات التي تواجه المخرج الخليجي، ومعرفة أسبابها، ودوافعها .بالإضافة إلى تقديم هذه الدراسة مقارنة بين أنماط الإبداع المسرحي في دول الخليج، وأوجه الاتفاق والاختلاف بينها في ظل تلك المتغيرات.

ومن الكتب التي تناولت المسرح من ناحية التراث، والمظاهر شبه المسرحية التي ظهرت قبل نشأة المسرح بشكله المتطور المعروف، وعلاقة تلك الظواهر ببداية المسرح في الخليج، هو كتاب:-

(آفاق تطويع التراث العربي للمسرح) وهي دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي) لفاروق أوهان[2]، وقد صدرت هذه الدراسة عام ١٩٩٩م.

وقد تناولت الدراسة التراث العربي وما فيه من أجناس لها علاقة بالمسرح العربي، ونشأته ككليلة ودمنة، ألف ليلة وليلة.

وعرضت الشواهد ذات الفعل الحركي، والذاكرة المحفوظة كالمقامات، والسير، والملاحم الشعبية، والشواهد الحركية من الفنون المشهدية (كالمداح، وخيال الظل، والدمى، والفصول المضحكة).

١- تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي، حبيب غلوم العطار، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠١م.
٢- آفاق تطويع التراث العربي للمسرح (دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي)، فاروق أوهان، وزارة الثقافة والإعلام، أبوظبي، ط١، ١٩٩٩م.

كما استعرض الكاتب كذلك الاتجاهات المعاصرة كالمخابر المسرحية،، والكراسي المحدودة، والمسرح والصورة، والمسرح الجامع، والمكان المتوسط، والمواقع الأثرية والفضاء المناسب).

وترجع أهمية هذه الدراسة إلى انها تقوم على النظر والتطبيق والتحليل لكثير من الشواهد المكتوبة، وذات الفعل الحركي، والشواهد الحركية على كثير من الفنون المشهدية، وغيرها من النماذج، وتوضح أهمية التراث في تطوير الفنون المسرحية الحديثة، واستخلاص كثير من الفنون والنماذج الحديثة منها.

ومن الكتب التي تؤرخ للمسرح الإماراتي كذلك، وتخصص قسماً منها لمسرح كتاب (مسرح الشارقة في عقدين من الزمن (٧٥-٩٥) لعبد الإله عبدالقادر[١] وهو يؤرخ لمرحلة مهمة من الحياة الثقافية المسرحية في الشارقة، ويذكر البدايات الأولى لظهور المسرح في الشارقة، وأوائل المسرحيين، والمراحل التي مر بها مسرح الشارقة الوطني، وأهم المسرحيات التي قدمها،، والمهرجانات المسرحية التي شهدها، والمنتديات الثقافية التي أقيمت في ذلك الوقت، وشهادات وحوارات مع المسرحيين المؤسسين لمسرح الشارقة الوطني، ومقتطفات مما كتبته الصحف عن مسرح الشارقة الوطني.

وفي الكتاب ملاحق مهمة عن مجالس الإدارة للمسرح مرتبة حسب الأعوام، وملاحق عن أعضاء مسرح الشارقة الوطني، وكتاب أخرجت مسرحياتهم في مسرح الشارقة، ومخرجين أخرجوا مسرحيات، وممثلين شاركوا في أعمال مسرح الشارقة الوطني.

أما كتاب (ذاكرة الأيام لأيام الشارقة المسرحية ١٩٨٤-٢٠٠٤ م) [٢] فهو دراسةٌ تؤرخ لفترة هامة من عمر المسرح الإماراتي، وهو أيام الشارقة المسرحية، وأثرها على حركة المسرح الإماراتي، وتطوره، في هذا الكتاب توثيق لبدايات أيام الشارقة المسرحية منذ بداياتها الأولى، والمشاركين فيها، واللوائح المنظمة لها، والدورات التي اشتملت عليها، وأهم العروض المقدمة، والجوائز التي تحققت في كل دورة، والمشاركين فيها بالإضافة إلى تقرير وتوصيات لجنة التحكيم.

وفيه نجد توثيق تاريخي مهم لأيام الشارقة المسرحية وتوثيقٌ للنصوص المسرحية المقدمة بتواريخها، والمشاركين فيها، والجوائز التي حصلوا عليها والتوصيات التي قدمتها لجان التحكيم، والندوات الفكرية التي تلت كل دورة من دورات أيام الشارقة المسرحية، كما يتضمن شهاداتٍ مهمةً في أيام الشارقة المسرحية من فنانين، وكتاب ومخرجين شاركوا فيها.

ومن الكتب البارزة التي تؤرخ للمسرح من خلال مقالات كتبت عن المسرح ومن خلال بعض

١- مسرح الشارقة الوطني في عقدين من الزمن (١٩٧٥-١٩٩٥م)، عبد الإله عبدالقادر،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٥ م.
٢- ذاكرة الأيام لأيام الشارقة المسرحية(١٩٨٤-٢٠٠٤) محمد العلي، هيثم الخواجة، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م.

الأعمال المسرحية التي قدمت، كتاب صدى المسرح (مقالات في المسرح الإماراتي) للكاتب إبراهيم مبارك[١]، وهو كتاب يتنقل بين مجموعة من المسرحيات التي قدمها كتاب المسرح الإماراتي، ويقوم بتتبعها، وتحليلها كما عرض الكتاب نماذج لنصوص من مسرحيات جمال مطر (كجميلة، وقبر الولي، وغاب القطو، وعنتر وعبلة) وهي نصوص قام المؤلف بتحليلها من خلال الموضوع والأبطال والفكرة.

كما قام بتحليل الأعمال المسرحية لناجي الحاي وهي (حبة رمل وماكان لأحمد بنت سليمان)، وانتقل بعدها لعرض وتحليل مسرحيات أخرى مثل مسرحية مناقير في المسرح المدرسي، ورصاصة داخل السوق لمسرح الشارقة الوطني ومصافحة قرد، وعرج السواحل.

والمهم في هذا الكتاب أنه يقدم النصوص المسرحية، ويحللها فكرةً، وعناصر فنية في العرض المسرحي كالديكور، والممثلين، والمؤثرات، وغيرها من عناصر مهمة، كما يعرض تجارب مسرحية متنوعة.

أما كتاب (المهرجان المسرحي للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج ١٩٨٨-٢٠٠٣م) للكاتب علي خميس محمد[٢] فهو كتاب يرتبط بالمهرجان المسرحي للفرق الأهلية في دول مجلس التعاون الخليجي وقد تناول الكتاب مواضيع مهمة عن المهرجان المسرحي للفرق الأهلية مثل: بدايات الحركة المسرحية في دول الخليج قطر والبحرين وعمان، وبرنامج فعاليات المهرجان المسرحي للفرق الأهلية، وعروضه المقدمة مثل :راعي البوم عبرني، وطارش والعنود، والأغنية الأخيرة، وعرج السواحل، وباب البراحة.

كما تضمن الكتاب سرداً لأعمال المهرجان، والعناصر الفاعلة فيه، والمكرمين في المهرجان، وأهم مهرجانات المسرح في دوراته من الأولى للثامنة، وأنشطة المهرجان، والفرق المشاركة فيه وهذا الكتاب يؤرخ للمهرجانات المسرحية وللفرق الأهلية وما تضمنته وماقدمته.

ومن الكتب النقدية التي توثق، وتؤرخ المسرح الإماراتي من خلال شهادات، وأقوال المسرحيين كتاب السيرة المسرحية (شهادات ووثائق لرواد ومسرحيين عن الحياة المسرحية في الإمارات في النصف الثاني من القرن العشرين)[٣] في هذا الكتاب نجد شهادات، ووثائق لرواد مسرحيين والمسرح في الإمارات وتطوره، وتفاعل جمهور الإمارات معه، وكان من الشهادات البارزة علىالمسرح شهادة الشيخ سلطان القاسمي، وكتاب بارزين في المسرح كمحمد صقر، وجمعة غريب، وواثق السامرائي،

١- كتاب صدى المسرح (مقالات في المسرح الإماراتي)، إبراهيم مبارك،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.
٢- المهرجان المسرحي للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج(١٩٨٨-٢٠٠٣م)، علي خميس محمد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م.
٣- السيرة المسرحية (شهادات ووثائق لرواد ومسرحيين عن الحياة المسرحية في الإمارات في النصف الثاني من القرن العشرين)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦م.

ومحمد الجناحي، ورزيقة الطارش، وعبيد بن صندل، ومريم سلطان، وعبد الإله عبد القادر.

وترجع أهمية الكتاب لرصده المسيرة المسرحية في الإمارات منذ بداياتها الأولى والصعوبات التي واجهتها، والمراحل التي مر بها المسرح ليصل إلى المستوى الذي وصل إليه.

كما يوضح الفترة التي بدأت فيها المسارح الأخرى في الإمارات المختلفة في الظهور كمسرح أبوظبي، ورأس الخيمة، ودبي، ويوضح مشاركة المرأة في المسرح، والصعوبات التي واجهت ظهورها، حتى يصل إلىمشاركة المسرح الإماراتي في المهرجانات والجوائز التي نالها.

الكتب النقدية:_

☒ الكتب النقدية التي تناولت المسرح (الواقع والمستقبل):-

أما موضوع الواقع في المسرح الإماراتي فهو موضوع مهم تناولته الكتب النقدية في المسرح الإماراتي، وانطلقت منه لتستشرف مستقبل المسرح الإماراتي ومن الواقع المسرحي وهمومه خرجت الكتابات بآراء للمستقبل المسرحي الجديد في الإمارات.

ومن الكتب التي تناولت واقع المسرح الإماراتي ومستقبله، كتاب (مسرح الإمارات، وطريق المستقبل) ليوسف عيدابي وهو كتاب يجمع بين الواقع والمستقبل [1].

وفي الكتاب سرد مهم للتجريب المسرحي والورش المسرحية، وأهميتها، وملاحظات على ما تم في هذه الورش، وما تم في ورشة (شانا) المسرحية بالتحديد عبر مواسمها المختلفة.

كما تحدث الكاتب عن التربية المسرحية، والمسرح المدرسي، وقدم آراء كتاب ومسرحيين حول المسرح المدرسي (الهموم والواقع)، وورشة مسرح الطفل، وآراء حول مستويات التدريب والتأهيل لفناني المسرح في الإمارات، وورقة أخرى عن التأهيل، وإشكالية العناصر المدربة، والتأهيل، والتربية المسرحية في الإمارات، وورقة عن معهد الشارقة للفنون المسرحية والدور المنتظر منه في الحياة المسرحية المحلية.

كما تضمن الكتاب وثائق عن أيام الشارقة المسرحية في دورتها الحادية عشرة، وبرنامجها، والمشاركين فيها، ونتائج هذه الدورة.

وإذا انتقلنا إلى كتاب (المسرح في الإمارات الحاضر والمستقبل)[2] الذي ألفه عدة مؤلفين وجمع مقالات وأوراقاً قدمها مسرحيون في مناسبات عدة، أمثال (فاروق أوهان، وخليفة العريفي، ويحيى

١- مسرح الإمارات وطريق المستقبل، (وقائع ملتقى علمي)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة .

٢- المسرح في الإمارات (الحاضر والمستقبل)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٤م

الحاج، وجمال مطر، وإسماعيل عبدالله، وماجد بوشليبي) يعرض واقع التجربة المسرحية، ويستشرف المستقبل، ويستعرض قضايا تهم المسرح المدرسي، والخدمات المسرحية، ومستقبل الكتابة المسرحية.

كما يعرض خطوات الإخراج المسرحي في الإمارات، والخدمات المسرحية في الشارقة، وتقنيات العرض المسرحي، وأهمية هذه الدراسة ترجع لكون العاملين في المسرح يستطيعون التعرف على واقع الحياة المسرحية، ومعرفة ما هو موجود، وما يجب أن يكون في المسرح الإماراتي، كما اشتمل الكتاب ملاحق مهمة عن مساهمات الإمارات في المهرجانات المسرحية العربية، كما يشمل آراء واقتراحات لتطوير المسرح بشكل عام، والمسرح المدرسي بشكل خاص.

ومن الكتب التي جمعت مابين التاريخ وواقع المسرح الإماراتي على الرغم من قلتها، نجد كتاب المسرح في الإمارات (المرجعيات وتجليات الواقع) للكاتب عبد الإله عبد القادر، [1] وهو كتاب يتناول ثلاث قضايا أساسية في تاريخ .ومستقبل المسرح الإماراتي، أما القضية الأولى فهي توثيق المرجعيات والرجوع إلى التاريخ.

وتدوين الحكاية كاملة بما يحفظ للرواد حقهم في ريادتهم، وفي هذا الجانب عرض الكاتب للمسرح من منظور تاريخي، وتناول موضوع الريادة في الكتابة (منظور تاريخي) من وكلاء بني صهيون إلى عودة هولاكو، وعرج على حضور المشرق في تاريخ المسرح الإماراتي، وتوصيفات الواقع، ورؤى المستقبل.

والقضية الثانية التي تناولها الكتاب فهي: تجليات الراهن والحاضر التي صنعته مواهب شابة، واستزاد بعضهم بالعلم والمعرفة الأكاديمية من معاهد عربية، وغربية. ووجدنا فيه موضوعات مثل نعي ضاحي بن سيف في (بيت القصيد)، (وياليل ما أطولك)، (ونص قابل للجدل)، (وهي وهاي وهو)، والمسرح الاجتماعي.

والقضية الثالثة التي تناولها الكتاب هي:أفق المستقبل المسرحي في أزمنة الإعلام الفضائي وثورة التقنية، عرض فيها الكاتب موضوعات عن المسرح في الإمارات، وأيام الشارقة المسرحية (رؤية نقدية)، وقراءة شاملة في الدورة السابعة لأيام الشارقة المسرحية، ودماء شابة تختلط بتجارب الرواد.

١- المسرح في الإمارات (المرجعيات وتجليات الواقع)، عبدالإله عبدالقادر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م.

الموضوعات في المسرح الإماراتي: (المرأة)

☒ الكتب النقدية التي تناولت موضوعات المسرح موضوع المرأة:-

تناولت الكتب النقدية موضوعات كثيرة مرتبطة بالمسرح الإماراتي كالتأليف المسرحي، والأغنية، وعناصر المسرح كالديكور والإضاءة، والمرأة في المسرح الإماراتي وقد تناول الكتُاب موضوعها بطرق، ووسائل مختلفة، بعضها ركز على صورة المرأة في الكتابات المسرحية، وركزت كتابات أخرى على وجود المرأة في المسرح، وصورة المرأة في النصوص المسرحية.

ومن الكتب التي تناولت موضوع المسرح وعلاقته بالمرأة في دراسة نقدية كتاب المرأة في المسرح الإماراتي (من النص إلى العرض)) للكاتب عبد الفتاح صبري، وكتاب (صورة المرأة في الكتابة المسرحية في دولة الإمارات) للكاتب عبد الإله عبد القادر، وكتاب(المرأة والمسرح في شبه الجزيرة العربية).

أما كتاب المرأة في المسرح الإماراتي (من النص إلى العرض)) للكاتب عبد الفتاح صبري[1] فهو كتاب نقدي تفرد كاتبه بعرض صورة المرأة في كتابات المرأة المسرحية، وكيف تظهر من خلال نصوص مميزة قام باختيارها وتحليلها، وركز على صورة المرأة فيها والتي تظهر بأشكال مختلفة كما أفرد فصلاً آخر لتوضيح صورة المرأة في كتابات الرجل من خلال مسرحيات قام باختيارها وتحليلها لكتاب ذكور. قارن كلتا الصورتين في الكتابات النسوية والذكورية وأفرد باباً آخر للمرأة في المسرح الإماراتي (ملف توثيقي)، وقسم هذا الملف التوثيقي إلى فصل (المرأة ذاكرة حياة وثقافة المجتمع) وتضمن عرضاً لبعض المسرحيات التي اشتملت على وجوه نسائية وموضوعات هذه المسرحيات، وأسماء العناصر النسائية المشاركة فيها.

أما الفصل الثاني (المرأة في المسرح الإماراتي، أيام الشارقة المسرحية نموذجاً)، فقد تضمن عرضاً للمسرحيات التي شاركت، والفرق المشاركة والعناصر النسائية فيها، وهو كتاب مميز بما يحويه من سرد تاريخي يوضح صورة العنصر النسائي في المسرح الإماراتي، أما كتاب (صورة المرأة في الكتابة المسرحية في دولة الإمارات) للكاتب عبد الإله عبد القادر[2]فهو يرتبط بعلاقة المرأة بالكتابة المسرحية في الإمارات.

وقد بدأ الكاتب موضوعه بنبذة تاريخية عن المسرح في الإمارات، ومجتمع الإمارات والمتغيرات الاجتماعية في الإمارات، انتقل بعدها الكاتب للحديث عن المرأة والمتغيرات الاجتماعية في الإمارات،

٦- المرأة في المسرح الإماراتي (من النص إلى العرض)، عبد الفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣م.

٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات،للكاتب عبد الإله عبد القادر، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ٢٠٠٤م.

ثم عرض لنماذج مختلفة من صور المرأة في الكتابة المسرحية، وتضمن حديثاً عن المسرحية، وصورة المرأة فيها وهي صورة تختلف من عمل لآخر، وأضاف بعدها بيلوغرافيا مهمة لكتاب المسرحية الذين تضمنهم الكتاب.

وإذا انتقلنا لكتاب (المرأة والمسرح في شبه الجزيرة العربية)[1]، نجده كتاباً يرتبط بعلاقة المرأة بالمسرح في شبه الجزيرة العربية.

ويبدأ بحوار عن المسرح، وإبداع الجزر المنعزلة داخل شبه الجزيرة العربية، ليصل إلى المرأة الكويتية التي تنفذ في فضاء المسرح وما تحلم به لواقعها، ثم يتناول الكتابة المسرحية للطفل، والتحدي النسائي الأول، ثم تحدث الكتاب في أبوابه الأخرى عن مواضيع مثل :المرأة والمسرح في الإمارات كم قرناً نحتاج للتغيير، الذي كتبته نجلاء الشحي، وتحدثت فيه عن مشاركة المرأة الإماراتية في المسرح، وقلة العنصر النسائي فيه، ثم محاولة إيجاد حل لمشكلة تواجد العنصر النسائي في المسرح في ظل ظروف العادات والتقاليد التي ترفض ذلك، ثم واقع العنصر النسائي في الإمارات وقد تضمن الكتاب شهادات حول تجارب نسائية مسرحية، ثم البرنامج العام والتوصيات.

موضوعات المسرح :(المؤسسات ذات العلاقة بالمسرح):-

☒ الكتب النقدية التي تناولت موضوعات المسرح (المؤسسات ذات العلاقة بالمسرح):-

والمؤسسات التي تخدم المسرح والمسرحيين كثيرة متنوعة، من جمعيات، وملتقيات، ومن الكتب التي تناولت هذا الموضوع كتيب جمعية المسرحيين ١٠ سنوات (الفكرة والمسيرة والإنجاز ١٩٩٣-٢٠٠٣)[2] وهو كتيب يتناول مراحل تأسيس جمعية المسرحيين في الشارقة، وأهدافها ،وأهميتها حتى إشهار الجمعية، وشروط العضوية فيها، وأهم إنجازاتها، وهو كتيب يفيد في رصد أهداف الجمعية، والتعريف بها وعرض أبرز مهامها وإنجازاتها.

ونجد في موضوع النص المسرحي تأليفاً وتطوراً، ومشكلات كتباً هامة، ككتاب النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) للكاتب يوسف عيدابي[3]وهو كتاب يعرض مقالات متنوعة كانت ضمن وقائع الندوة العلمية. ويعرض مشكلات التأليف المسرحي في الإمارات، توصيفات أولية، وشمولية النص المسرحي (دراسة تحليلة لرؤية مستقبلية للنص المسرحي الإماراتي، وتطور النص المسرحي في الإمارات، إضافة إلى نشرة الأيام المسرحية، والوثيقة المسرحية.

١- المرأة والمسرح في شبه الجزيرة العربية، وقائع ملتقى علمي حول المسرح تحرير يوسف عيدابي، رابطة أدبيات الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، ط ١،٢٠٠٣ م.

٢- كتيب جمعية المسرحيين ١٠ سنوات (الفكرة والمسيرة والإنجاز ١٩٩٣-٢٠٠٣)، علي خميس.

٣- كتاب النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) للكاتب يوسف عيدابي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣م.

موضوعات المسرح (العرض المسرحي):

☒ الكتب النقدية التي تناولت موضوعات المسرح (العرض المسرحي):-

أما العرض المسرحي من ديكور وإضاءة، وعناصر أخرى فكتبت عنها كتب نقدية منها ماتناولها بشكل عام، ومنها ما خصص موضوعاً بعينه لدراسته، ومن هذه الكتب نجد كتاب (النص والعرض المسرحي في الإمارات) سمات وأبعاد[1] لمؤلفه هيثم يحيى الخواجة، وهي دراسة تعرض للتأليف المسرحي، وماذا يطلب ويراد من المسرح الإماراتي؟، ثم سمات الحركة المسرحية، وأزمة المسرح الإماراتي وأزمة المسرح العربي.

وفي الكتاب عرضٌ وتحليلٌ لنصوص، وعروض مسرحية إماراتية وما يتصل بها من حوار، وبناء درامي، ولغة، وشخصيات، وفكرة، وبنية فنية، وديكور، وإضاءة، وهي دراسة مهمة تعتمد على تحليل النصوص المسرحية من جوانب عدة، وتخدم الدارس والمهتم بقضايا المسرح الإماراتي.

ومن الكتب التي خصصت مواضيع معينة في العرض المسرحي بالدراسة والتحليل كتاب (الأغنية في مسرح الإمارات) للكاتب عبدالله صالح [2]، وهو كتاب نقدي متخصص في موضوع الأغنية في المسرح الإماراتي. وقد عرف مؤلف الكتاب الأغنية الممسرحة في مقدمة الكتاب، وقدم خلفيات تاريخية عنها، ثم بين مداخل الأغنية الممسرحة، وتجاربها ثم عرض مسيرة الأغنية الممسرحة في الإمارات، وبين مرجعيات، وأطر التجربة الفنية للأغاني المسرحة، وقد عرض الكتاب تجربة مؤلفه (عبدالله صالح) مع الأغنية الممسرحة، وانتقاله من كتابة النص إلى العمل على خشبة المسرح.

كما بين آثار الأغنية الإماراتية في المسرح وشهادات عن المؤلف من قبل مخرجين، ومؤلفين، وكتاب عاصروه.

وللكتاب أهمية ترجع إلى كونه كتابٌ مرتبطٌ بموضوع الأغنية في مسرح الإمارات، وهو موضوع نادراً ما يفرد له كتاب خاص يعرض تعريفات خاصة له، ويوضح بداياته وأشكاله، ويرافقه في مسيرة تاريخية عبر العصور، ويعرض نماذج من الأغنيات التي قدمت في المسرح الإماراتي.

١- النص والعرض المسرحي في الإمارات (سمات وأبعاد)، هيثم يحيى الخواجة، وزارة الإعلام والثقافة،٢٠٠٣م.

٢- كتاب الأغنية في المسرح الإماراتي،عبدالله صالح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م.

المبحث الثالث

الدراسات الأكاديمية وغيرها

الدراسات المتخصصة في المسرح:

☒ الكتب النقدية التي تناولت المسرح (دراسات متخصصة):-

وإذا تناولنا الدراسات النقدية المتخصصة في المسرح الإماراتي فهي كثيرة، منها ما يتناول المسرحيات الإماراتية بشكل عام بالتحليل والدراسة، وبعضها تخصص في دراسة مسرح بعينه وكتاب معينين، كالشيخ سلطان القاسمي وسالم الحتاوي، وآخرين.

ومن هذه الكتب التي درست مسرح الإمارات بشكل عام نجد كتاب (المسرح في الإمارات) رؤيا نقدية لعبد الإله عبد القادر [1]، وهو كتاب نقدي متخصص يقدم دراسةً وتحليلاً ونقداً لكثير من الأعمال المسرحية التي قدمها مسرحيون في الإمارات، خلال فترة الثمانينات كمسرحية(المهرجون -الوريث واللؤلؤ - الخوف وغيرها) وهي أعمال قدمت في بداية ظهور المسرح الإماراتي، والكتاب يحلل العمل الدرامي وينقده من جوانب عدة، ومثل هذا الكتاب يعد تأريخاً هاماً لأعمال وجدت في تلك الفترة.

أما كتاب (طقوس سحرية: الواقع في المسرح الإماراتي، سالم الحتاوي نموذجاً)[2]، فهو كتاب نقدي متخصص في دراسة أعمال كاتب بعينه هو سالم الحتاوي، ويعرض موضوع سحرية الواقع في مسرح المؤلف سالم الحتاوي، ودراسة أعمال الكاتب، من بداية مسرحيته الأولى (أحلام مسعود) حتى مسرحيته (حكاية رأس وجسد) مركزاً على موضوع السحر والمسرح، وطقوس المسرح المختلفة في كتابات سالم الحتاوي.

أما كتاب (التاريخ والواقع في مسرح د.سلطان القاسمي) فهو دراسة نقدية متخصصة[3] في دراسة المسرح السياسي للشيخ سلطان القاسمي وفي هذا الكتاب نجد قراءة في نصوص مسرح سلطان القاسمي، ودراسة السمات المضمونية والفنية له، وقراءة في جماليات المسرح، والشخصية فيه.

١- كتاب (المسرح في الإمارات) رؤيا نقدية لعبد الإله عبدالقادر، مطبعة بن دسمال،الشارقة،١٩٨٥ م.

٢- طقوس سحرية الواقع في المسرح الإماراتي (سالم الحتاوي) نموذجاً، محمود أبو العباس، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م.

٣- التاريخ والواقع في مسرح د.سلطان القاسمي، تأليف الكاتب عبدالفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٧م.

ونجد كتاباً آخر يتحدث عن الكاتب نفسه وهو كتاب(الواقع صورة طبق الأصل) دراسات في أعمال سلطان القاسمي[1]، وهو دراسة متخصصة في الأعمال المسرحية للشيخ سلطان القاسمي. ويتناول موضوع المسرح من خلال دراسة أعماله المسرحية، وقراءات لبعض مسرحياته مثل (عودة هولاكو-القضية -الواقع صورة طبق الأصل-النمرود- الأسكندر الأكبر) وتتناول هذه القراءات من جوانب معينة كالتراث، ومصداقية الكاتب، ومقارنة بين الواقع والتراث، واللغة والحوار، والصراعات الموجودة في النصوص، وقيمة التوظيف في الأحداث، والزمان والمكان، وقراءة مضمونية للأحداث.

وهو كتاب يهتم بموضوع المسرح في الإمارات في نصف قرن، متناولاً جوانب مهمة كالإشكاليات التي اعترضت المسرح الإماراتي، وعدد الفرق التي عرفها، والتخصص والاحتراف، وأيام الشارقة المسرحية، إضافة إلى حوارات هامة مع شخصيات مهمة في عالم المسرح، وأهم أعمالها وتجاربها المسرحية.

ومن الكتب التي تناولت مواضيع مهمة في المسرح الإماراتي العام والخاص كتاب (توظيف إشكالية الذات - الآخر) في النص المسرحي الإماراتي د.سلطان القاسمي نموذجاً[2]، وهو كتاب يعرض موضوع إشكالية الذات والآخر في الثقافة العربية، وتوظيفها في المسرح العربي، ثم ظهورها في النص المسرحي الإماراتي في الوقت الحالي، وفي مسرح سلطان القاسمي بالذات.

الكتب الثقافية وموضوع المسرح الإماراتي:-

☒ الكتب الثقافية التي تناولت موضوع المسرح الإماراتي:-

تناولت الكتب الثقافية موضوع المسرح الإماراتي، وخصصت جزءاً كبيراً منها لدراسته، وبعضها خصص فصلاً كاملاً أو فصلين عن هذا الموضوع، ومن هذه الكتب التي أفردت جزءاً مهماً من محتواها للمسرح الإماراتي، كتاب (الثقافة في فكر أبناء الإمارات) لهيثم يحيى الخواجة[3]، وكتاب (المشهد الثقافي في دولة الإمارات العربية المتحدة الرؤية والإشكاليات) للكاتب نجيب عبدالله الشامسي.

وأما كتاب (الثقافة في فكر أبناء الإمارات) فهو كتابٌ أدبيٌ نقديٌ متنوعٌ يتضمن مواضيع مختلفة في الثقافة العامة، والشعر، والقصة، ويتضمن كذلك فنون المسرح والسينما، والتراث، وحوارات مهمة هدفها التطوير، وتوثيق الحركة الثقافية في الإمارات، وربطها بالتراث، واستشراف المستقبل منها.

١- (الواقع صورة طبق الأصل) دراسات في أعمال سلطان القاسمي، تحرير يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٩م.

٢- توظيف)إشكالية الذات - الآخر) في النص المسرحي الإماراتي، دسلطان القاسمي نموذجاً، بهجت درسون، دار نينوى للدراسات، سوريا، ط١.

٣- الثقافة في فكر أبناء الإمارات، هيثم يحيى الخواجة،دار الحرمين، الشارقة، ط١، ٢٠٠٥م.

وفي فصل المسرح نجد حوارات خصصها الكاتب لمسرحيين وعاملين في الميدان المسرحي، لمعرفة العناصر المؤثرة في نجاح المسرح، وسبل النهوض به، وكان في الحوارات سرد مهم لمعلومات عن المسرح الخليجي، ومسرح الطفل، والعثرات في طريق عروض مسرح الطفل، ومسرح العرائس، وطرق النهوض بالمسرح الإماراتي، والتجريب في المسرح، وتأصيل المسرح العربي، وأزمة المسرح العربي.

وأهمية هذا الكتاب تعود لكونه يدون وقائع ملتقى علمي، ويتضمن آراءً متعددةً لكاتبات وممثلات، وعاملاتٍ في المسرح الخليجي مما يعد إضافةً مهمةً لموضوع المرأة والمسرح في الإمارات بأقلام نسائية.

وأما كتاب(المشهد الثقافي في دولة الإمارات العربية المتحدة الرؤية والإشكاليات) للكاتب نجيب عبدالله الشامسي[1] فيتناول موضوع الثقافة في الإمارات من خلال استعراضه للواقع الثقافي ومايحفل به من موضوعات كالوعي الثقافي: أسبابه ومظاهره، ودعوة للمعرفة والكتابة والتراث الثقافي، والمؤسسات الثقافية وقد خصص الكاتب قسماً خاصاً للمسرح في الإمارات، وفي هذا الباب حديث عن مسرح الإمارات، وواقعه، وإشكالياته، وقد تناول موضوع مسرح دبا الفجيرة (نموذجاً).

واشتمل هذا الباب موضوع العنصر البشري في المسرح الإماراتي، وتناول المسرح المدرسي، وبداية التصحيح والتغريب في المسرح، ثم جمعية المسرحيين وأمل الحراك.

الدراسات الجامعية الحديثة وموضوع المسرح في الإمارات:

ومن الدراسات الجامعية التي تناولت موضوع المسرح الإماراتي دراسة بعنوان:- (مجلة الرافد دراسة تحليلية نقدية ١٩٩٣-٢٠٠٠)، [2]وهي دراسة قدمتها الباحثة (لطيفة عبدالله الحمادي) لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد، ونوقشت في الفصل الدراسي (٢٠٠٨-٢٠٠٩م) وقد تناولت هذه الدراسة أنواع المسرح التي وردت في مجلة الرافد، كالمسرح الاجتماعي وأمثلة عليه، والهدف منه، والمسرح الرمزي، وأمثلة عليه والهدف منه، والمسرح الذهني، وأمثلة عليه، والمسرح التاريخي وأمثلة عليه، وعلاقة النص الأدبي المسرحي بالمخرج، ومؤلف النص المسرحي، وقصته وشخصياته، وعناصره الأخرى كالحوار، والمشهد، والإخراج المسرحي وسلطت الضوء على المسرح الإماراتي كما ورد في مقالات الرافد كالتأهيل المسرحي، والدعم المادي للمسرح والنص المسرحي، وأزمة النص المسرحي في الإمارات، إضافة إلى مبحث آخر تناولت فيه (الحوار ولغة المسرح بين الفصحى والعامية).

ومن الدراسات الجامعية المتخصصة نجد دراسة (درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان

١- المشهد الثقافي في دولة الإمارات العربية المتحدة الرؤية والإشكاليات، نجيب عبدالله الشامسي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣م.

٢- مجلة الرافد دراسة تحليلية نقدية ١٩٩٣-٢٠٠٠، لطيفة عبدالله الحمادي، (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد)، ٢٠٠٩-٢٠٠٨م.

القاسمي) [1]وهي دراسة قدمتها الباحثة (ميثاء ماجد الشامسي) لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد عام (٢٠١٠-٢٠١١)، وهي دراسة متخصصة تتناول موضوع مسرح سلطان القاسمي، وبدأت الكاتبة موضوعها بالتعريف بسلطان القاسمي مسرحياً، من بداياته الأولى ومسرحيته الأولى وكلاء بني صهيون، حتى آخر مسرحية له، وعلاقة هذه المسرحيات بالتاريخ، ومسرحه الذهني، انتقلت بعدها الباحثة إلى عرض مصطلح القناع وتوظيفه في المسرح نصاً وإخراجاً، وأنماط الأقنعة في مسرح سلطان القاسمي، وأقنعة الثورة والنضال والاستبسال .ثم تناولت موضوع البنية الدرامية في مسرح سلطان القاسمي، ووظيفة القناع والسمات الفنية في مسرح سلطان القاسمي، وتعرضت بعدها لموضوع مسرح سلطان القاسمي بين الأصالة والمعاصرة، لتجيب أخيراً عن السؤال هو هل سلطان القاسمي مبتدع، أم متبع ؟

وتعد هذه الدراسة من الدراسات النقدية البارزة والهامة، لكونها تخصصت في دراسة مسرح سلطان القاسمي، ودرست موضوعات مميزة فيه كموضوع أقنعة المسرح لدى سلطان القاسمي وتوظيفه لهذه الأقنعة في مسرحياته، وأسباب لجوئه إلى ذلك..

١- درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، ميثاء ماجد محمد الشامسي، (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب والنقد)، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ٢٠١٠-٢٠١١م.

المبحث الثاني

المقالات الصحفية

المقالات التي تناولت موضوع المسرح الإماراتي :

موضوعات المقالات في المسرح كثيرة ومتعددة بعضها عن المسرح العربي، وبعضها الآخر عن المسرح الخليجي، وجزءٌ هامٌ منها عن المسرح الإماراتي بشكل خاص ورد في العديد من الصحف والمجلات، كمجلة كواليس المسرحية، ومجلة المسرح المتخصصة، ومجالات أخرى غير متخصصة بالمسرح كمجلة الملتقى الأدبي، ومجلة زهرة الخليج، ومجلة كلية الآداب، والنخيل، وشؤون اجتماعية.

• المقالات في المجلات المتخصصة بالمسرح :-

• (مقالات مجلة كواليس المسرحية):

ورد في المجلات المتخصصة بالمسرح وشؤونه مقالات متنوعة عن المسرح ومواضيع كثيرة متنوعة فيه، مثل ما ورد من مقالات في مجلة كواليس المسرحية، ومن هذه المقالات نجد مقال (أيام الشارقة المسرحية بوابة العبور للفن الإماراتي)[1] وهو مقال تحدث عن أهمية أيام الشارقة المسرحية باعتبارها البوابة الرئيسية لديمومة المسرح الإماراتي وبقائه، منذ انطلاقته الأولى إلى الفترة الحالية، وماتحقق في هذه الأيام على مدار عشرين دورة من مهرجان أيام الشارقة المسرحية و ستة وعشرين عاماً على انطلاقها.

ويقدم مقال (المسرح الوثائقي الأصول والتجاوزات، مسرحيات سلطان بن محمد نموذجاً)، [2] نبذة عن المسرح الوثائقي وبداياته في العالم العربي، والعالم الغربي، وأهمية هذا المسرح، وأبرز من اشتهر بتقديمه عربياً وغربياً، ليصل الكاتب إلى مسرح الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ويعرف به ويعرض أهم أعماله، وبنيته الفنية ويقوم بتحليل هذه الأعمال، موضحاً اتجاهها من حيث كونها ملحمية أو تسجيلية، أو وثائقية؛ رابطاً ذلك كله بالمسرح العالمي، موضحاً العلاقة بينهما.

١- أيام الشارقة المسرحية بوابة العبور للفن الإماراتي، عبد الفتاح صبري، مجلة كواليس، جمعية المسرحين، العدد(٢٢)، ص٩.

٢- المسرح الوثائقي الأصول والتجاوزات، (مسرحيات سلطان بن محمد نموذجاً)، مجلة كواليس، جمعية المسرحيين، عدد(٢)،ص١٠.

وعن المسرح وحكاياته كتب كثير من الكتاب مقالات مهمة منها مقال لعبدالله راشد بعنوان (حكاية جميلة اسمها المسرح) [١]، وفيه يوضح الكاتب مرحلة ازدهار المسرح الإماراتي في النصف الثاني من خمسينات وستينات القرن المنصرم، وتأثره بالحركة المسرحية في الخليج العربي والدول العربية، وأهم العناصر الفاعلة فيه، حتى مرحلة الإبداع عند الفنان المسرحي في الإمارات، وحصوله على العديد من الجوائز والأوسمة.

وعن مسرح الاتحاد كان مقال (زيارة لمسرح الاتحاد "حضر برشت فدار البوح بلغة البساطة")،[٢] وفي هذا المقال تحدث الكاتب عن مسرح الاتحاد الذي تأسس عام ١٩٧٧م، وكان له أعمال مهمة بارزة، وقد استعرض مسيرة فرقة الاتحاد منذ بداياتها الأولى حتى يومنا هذا، وصولاً إلى أبرز أعضاء فرقة مسرح الاتحاد، وأهم الأعمال التي شاركوا بها.

أما مقال (خطأ الفكرة الذي يتلبس السلوك) فهو قراءة نقدية لمسرحية عرسان وعرايس من المسرح الإماراتي[٣]، وقد بدأ المقال بالتعريف بالعمل كونه عملاً محلياً مرتبطاً بالواقع الاجتماعي، يمثل فترتين من الزمن هما: فترة ماقبل النفط، وما بعده، ويوضح أهمية العمل والإشكال الاجتماعي المطروح فيه، وصولاً إلىعلى الرؤية الإخراجية للعمل وأهميتها في العمل.

كما نجد مقالاً مثل:- حوار مع مسؤول (سعادة سلطان السويدي) لعبدالله الشعيبي[٤]وفي هذا الحوار نجد موضوع علاقة المسرح المدرسي بوزارة التربية والتعليم والشباب، وأهمية هذا المسرح، والجوانب التي يعاني النقص فيها، وأهمية توظيف المسرح المدرسي، ليكون مادة ضمن المنهج التربوي المدرسي، وأهمية تطوير البنية المسرحية، ودور وزارة التربية والتعليم و جمعية المسرحيين في خدمة المسرح المدرسي.

أما مقال (جمعية المسرحيين الإماراتية) [٥] فهو: مقال يتناول موضوع تأسيس جمعية المسرحيين، وأهمية هذه الجمعية المسرحية، والشخصيات التي شاركت فيها، والندوات التي أقيمت بها، وأهم الأمور المقدمة فيها، وأهم إنجازاتها.

قد تضمن العدد الثاني من مجلة كواليس ملفاً كاملاً لأيام الشارقة المسرحية، وحواراً مع ممثلين مهمين، فيه كسعاد العبدالله، وبكر الشدى، وقد وضحت هذه الحوارات آراء هؤلاء الممثلين عن مهرجان

١- حكاية جميلة اسمها المسرح،عبدالله راشد، مجلة كواليس، جمعية المسرحيين، العدد (٢١)ص٥٦.
٢- (حضر برشت، فدار البوح بلغة البساطة) حسين خميس آل علي، مجلة كواليس، العدد(١)،ص٨.
٣- خطأ الفكرة الذي يتلبس السلوك(قراءة نقدية لمسرحية عرسان وعرايس من المسرح الإماراتي)، (ع.ش)، العدد (١)،ص١٠
٤- حوار مع مسؤول (سعادة سلطان السويدي) عبدالله الشعيبي، مجلة كواليس، العدد (٢)،ص ٢.
٥- جمعية المسرحيين الإماراتية، مجلة كواليس، العدد (٢)،ص٣٤.

أيام الشارقة المسرحية، في دورته التاسعة.

واستعرض مقال (١٨ عرضاً و٣٢ ضيفاً في الدورة ١٨ للمهرجان) [١] تغطية لأحداث الدورة الثامنة عشرة لمهرجان المسرح في الشارقة، وما حوته من عروض ومن ندوات فكرية جاءت بعد المهرجان كما تحدث المقال عن جدل القيم الاجتماعية التي ظهرت في عروض المهرجان، والمثقف وقراءة الواقع.

وفي مقال (ملتقى المسرح المحلي السادس)[٢] نجد حديثاً عن ملتقى المسرح المحلي السادس الذي اتخذ عنوانه (المسرح والهوية الوطنية، الاحتراف والتفرغ في العمل الفني) الذي اتبعه ندوة فكرية شارك فيها الكاتب يوسف عيدابي، والمخرج محمود أبوالعباس، والفنان مرعي الحليان، وأهم ما تضمنه الملتقى، وأهم القضايا التي طرحت والتوصيات والمقترحات.

ويتحدث مقال (ويبقى المسرح مابقيت الحياة)[٣] عن إنطلاق الهيئة العربية للمسرح في الشارقة، ودور الدكتور سلطان بن محمد القاسمي في تأسيسها، والمراحل التي مرت بها فكرة تأسيس هيئة عربية للمسرح، وأثر ذلك على المسرح العربي.

وفي مقال (الهيئة العربية للمسرح (الحلم والواقع))[٤] يتحدث الكاتب عن افتتاح مقر الأمانة العامة للهيئة العربية للمسرح في الإمارات بتوجيهات الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، والعناصر التي تتكون منها الهيئة، والمراحل التي مر بها تشكيلها وأعمالها، وأهم إصداراتها، والمهرجانات التي تقوم برعايتها، وأهداف هذه المهرجانات، ولائحة تنظيمها.

وفي مقال (المعمار الفني للشخصية في المسرح الإماراتي)[٥] يتحدث الكاتب عن الشخصية المسرحية في المسرح الإماراتي، وقد بدأه الكاتب بالحديث عن أنماط الشخصيات في المسرح، ثم شخصيات المسرح الإماراتي، وأنواعها، وأمثلة عليها.

ومقال (إبداع يتأصل بمكرمات سلطان القاسمي)[٦] يتحدث عن أيام الشارقة المسرحية في دورتها (١٦)، إضافة لما اشتملت عليه من ندوات، ومسرحيات مشاركة، وأهم الجوائز التي حصلت عليها المسرحيات المشاركة.

١- مقال١٨ عرضاً، و٣٢ ضيفاً في الدورة ١٨ للمهرجان،، سعيد جاب الخير، مجلة كواليس، العدد (٢٠)، ص١١.
٢- ملتقى المسرح المحلي السادس، (أ.م)، مجلة كواليس، العدد (٢٠)، ص٤٤.
٣- المرجع السابق، ص٥.
٤- الهيئة العربية للمسرح (الحلم والواقع)، ريما الغصين، مجلة كواليس، العدد (٢٠)، ص٦١.
٥- المعمار الفني للشخصية في المسرح الإماراتي)، هيثم يحيى الخواجة، مجلة كواليس العدد (١٩)، ص٥.
٦- إبداع يتأصل بمكرمات سلطان القاسمي،مجلة كواليس، العدد (١٧)،ص٩.

ويتناول مقال (الموسم المسرحي الثاني) النجاح في عيون المسرحيين[1] موضوع النجاح الجماهيري للموسم المسرحي الثاني، وأسباب ذلك، إضافة إلى حوارات مع ممثلين ومخرجين.

ويتحدث مقال (مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الثانية)[2] عن تجذر التجربة وخلق حالة حوار مفتوح حول قضايا الطفولة، إضافة إلى لحديث عن بدايات مهرجان الطفل، وأهمية هذا المهرجان، ونجاح المهرجان في دورته الأولى، وأهم الأعمال التي شاركت فيها، ثم التوصيات، والجوائز التي خرج بها المهرجان في دورته الثانية.

ويتناول مقال (مستقبل المسرح المحلي بين مجهر النخبة، وتصفيق الجمهور) [3] موضوع كيف استطاع المسرح الإماراتي وضع البصمة البناءة لمسرح المستقبل، وأهمية المواسم المسرحية، وعلاقة المسرح بالجمهور، ومستقبل المسرح بين مجهر النخبة والجمهور، ومصير المسرح في المستقبل القادم.

أما المقال المنشور في مجلة شؤون أدبية بعنوان (آفاق وواقع المسرح المحلي)[4] فهو يتناول موضوع المسرح الإماراتي الذي تأخر ظهوره إلى نهاية الخمسينات، وبداية الستينات، والعوامل التي ساعدت على ظهوره، وانتشاره، وزيادة عدد المسارح المحلية، والفرق المسرحية، والعروض المسرحية، وواقعها وعوامل عدم ثبوت مستويات عروض المسرح المحلي، والصعوبات التي يعاني منها المسرح في الإمارات، والحلول المقترحة لحل تلك المشكلات.

ويدور مقال (تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات)[5] حول كتاب تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات من(١٩٦٠- ١٩٨٦ م) للمؤلف عبد الإله عبد القادر، يستعرض فيه تاريخ الحركة المسرحية الذي يضم تسعة فصول وخاتمة، وهوامش وملحقات.

وفي مقال (الظواهر شبه المسرحية في الخليج العربي) [6] نجد أن كاتب المقال كان من ضمن العاملين بالنشاط المسرحي، ويبدأ باستعراض بدايات النشاط المسرحي في الخليج العربي، وما سبقه من ظهور ظواهر شبه مسرحية، هيأت لظهوره، وأسباب تأخر ظهور المسرح في شبه الجزيرة العربية بما فيهم دولة الإمارات العربية المتحدة.

١- الموسم المسرحي الثاني النجاح في عيون المسرحيين، مجلة كواليس، العدد (١٨)، ص٢٢

٢- مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الثانية، العدد(١٨)، شؤون أدبية، العدد (١٢)،ص٩.

٣- مستقبل المسرح المحلي بين مجهر النخبة، وتصفيق الجمهور، سالم بطي باليوحة،. مجلة كواليس، العدد (١٨)،ص١٠٦

٤- آفاق وواقع المسرح المحلي،عبد الإله عبد القادر، شؤون أدبية، العدد (١٢)،ص٩.

٥- تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات) لبدران المخلف، شؤون أدبية، العدد (١٢)، ١٩٩٠م، ص١٧٥.

٦- الظواهر شبه المسرحية في الخليج العربي، حبيب غلوم، كواليس العدد (٨)، ٢٠٠٣م، ص٤٥.

وعن كتابات سالم الحتاوي كتب (م.أبوالعباس) مقالاً بعنوان: (مسرحيات الحتاوي طقوس سحرية الواقع)[1]، وقد تكلم في مقاله عن كتابات الكاتب المسرحي المرحوم سالم الحتاوي، وخصائص كتاباته التي تعتمد على الحلم، وظواهر أخرى كالسحر أحياناً، وظواهر يستشفها الكاتب من خلال متابعة أعمال هذا الكاتب، وعرض نماذج لها.

وفي مقال (نقد تحليلي لعرض مسرحية الياثوم)[2]، تقوم الكاتبة بعرض نص هذه المسرحية التي قدمت على خشبة المسرح، ثم تقدم نقد المقدم فيها بأسلوب تحليلي متتبعة الشخصيات التي أدت الأدوار، والديكور الموجود فيه إضافةً إلى الإضاءة والإخراج.

وفي مقال:- (مهرجان أيام الشارقة المسرحية - الدورة العاشرة)[3] من إعداد ع.الشعيبي، ر.الغصين، عرض لموسم الإمارات المسرحي، ومهرجان الشارقة المسرحية في دورته العاشرة، وتحدث عن لجان المهرجان وعناصره، وأعماله المقدمة، إضافة إلىعرض أهم العروض المسرحية المقدمة فيه بأسلوب فني.

وعن المرأة كتب أبو شعبان[4] مقال: (المرأة والمسرح في الخليج)، ويعرض ما جاء في الملتقى السنوي السادس لرابطة أدبيات الإمارات، والذي اتخذ عنواناً له المسرح وإبداع المرأة في شبه الجزيرة العربية، وعرض موضوعات متعددة للمسرح في شبه الجزيرة العربية كالكتابة المسرحية للطفل، والتحدي النسائي الأول، والكتابة لمسرح الطفل، وحضور المرأة في المسرح، وإبداع المرأة في شبه الجزيرة العربية، وقلة العنصر النسائي في مسرح الإمارات.

وفي مقال :(لقاء مع مسؤول) وهذا المسؤول هوأ. حبيب غلوم[5] نجد نقاشاً وأسئلة عن وزارة الإعلام والثقافة، وأهم الإنجازات التي تحققت، والفرق المسرحية، واللجان الفنية، والنشاطات المسرحية التي قدمت.

وفي مقال: (قراءة في عروض الدورة (١٣) لمهرجان أيام الشارقة المسرحية)[6]، حديثاً عن مهرجان أيام الشارقة المسرحية في دورته (١٣)، وأهم العروض المقدمة فيها.

١- مقال بعنوان (مسرحيات الحتاوي طقوس سحرية الواقع)، م.أبوالعباس كواليس، العدد (٧)، ٢٠٠٢م، ص٨٣.

٢- نقد تحليلي لعرض مسرحية الياثوم، هالة فوزي، كواليس، العدد (٧) ٢٠٠٢م، ص٨٨.

٣- أيام الشارقة المسرحية – الدورة العاشرة، ع.الشعيبي،ر.الغصين، كواليس العدد (٤)، ٢٠٠٠، ص٢٩.

٤- مقال (المرأة والمسرح في الخليج)، أبو شعبان، كواليس، العدد(٤) ٢٠٠٠م، ص٢٩.

٥- لقاء مع مسؤول (حبيب غلوم)، عمر غباش، كواليس، العدد (٩)،٢٠٠٣م، ص٨٣.

٦- قراءة في عروض الدورة (١٣)لمهرجان ايام الشارقة المسرحية، ظافر جلود، كواليس، العدد (١٥)،٢٠٠٣م،ص٣.

وفي مقال (المسرح التاريخي هروب من الواقع أم قراءة له " النمرود نموذجاً")[1] يتناول الكاتب موضوع المسرح التاريخي، وكونه نوعاً من أهم الأجناس المسرحية التي ابتدعها المسرح الغربي، وحاجة المسرح العربي لهذا النوع من المسرح، وقراءة في مسرحية النمرود من خلال الواقع والتاريخ الأسطوري فيها.

وفي مقال (أيام الشارقة المسرحية عطرالخشبة عالق على ثيابهم فأين يهربون ؟)[2]نجد مقالاً يتناول موضوع أيام الشارقة المسرحية خلال الدورات الماضية، وما قدمته هذه الدورات حتى وصولها إلى الدورة (٢٠)، وإنجازاتها المتحققة، إضافة إلىأهم الإيجابيات المتحققة والسلبيات.

أما مقال (الهيئة العربية للمسرح ترسم الحركة الاجتماعية للفن)[3] فهو مقال يتناول موضوع الهيئة العربية للمسرحية منذ بداياتها، وأهدافها، ومهرجان المسرح العربي الذي أقرته الهيئة، إضافة إلى الاحتفال باليوم العربي للمسرح.

وعن دور الشباب في المسرح تناولت (دور الشباب في مسرح الإمارات)[4] أهمية المسرح في العصر الحديث، وعوامل ظهور المسرح، واستمراره بجهود الشباب الذين تعرف عليهم واثق السامرائي، وتأسيس فرق مسرحية، والمسرحيات المقدمة، والعناصر الشابة التي تكونت منها الفرق المسرحية أمثال:- خالد البناي، وجمال مطر، وسلطان النيادي.... وآخرين، ودور الكتاب الشباب في نهضة المسرح، وإنجازات الفرق الشبابية في التأليف والإخراج.

أما مقال (لماذا المسرح في الإمارات؟)[5]فقد تحدث علي أبو الريش فيه عن أهمية المسرح وهدفه، وعناصر المسرح من متلقٍ، ومؤلف، ونص، وعمل درامي.

وفي مقال (لمن يكتب النص المسرحي ؟)[6] عرض لموضوع النص المسرحي هل يكتب لمخرج ومنتج كالسيناريو السينمائي والتلفزيون؟ أم تكتب لقارئ كما تكتب القصة والقصيدة والرواية، وهل المسرحي هو القارئ الوحيد للنص المسرحي أم غيره؟ ثم يعرض الكاتب عناصر النص المسرحي.

أما مقال (دور الكتاب في نهضة المسرح في الإمارات)[7] فيتناول واقع المسرح في الإمارات،

١- المسرح التاريخي هروب من الواقع أم قراءة له (النمرود نموذجاً) عبدالحليم المسعودي، كواليس، العدد (١٥) ٢٠٠٣ م،ص١٦.
٢- أيام الشارقة المسرحية،عطر الخشبة عالقٌ على ثيابهم فأين يهربون؟ جمال آدم، كواليس، العدد(٢٣)،٢٠١٠ م،ص٩.
٣- الهيئة العربية للمسرح ترسم الحركة الاجتماعية للفن، حسام ميرو، كواليس، العدد(٢٣)، ٢٠١٠ م،ص١٩.
٤- دور الشباب في مسرح الإمارات، مجلة نخيل، جمعية النخيل للفن والتراث، العدد (٢٤)، ٢٠٠٨ م،ص٤٨.
٥- لماذا المسرح في الإمارات ؟علي أبو الريش، كتاب الزهرة، ص٨.
٦- لمن يكتب النص المسرحي ؟،أحمد راشد ثاني، كتاب الزهرة، ص١١.
٧- دور الكتاب في نهضة المسرح في الإمارات،نجيب الشامسي، كتاب الزهرة، ص١٢.

والسبل والآليات التي تؤدي لتطوره والنهوض به، وأهمية التأليف المسرحي، والنصوص المسرحية في توضيح قضايا المجتمع، وتعالج المشكلات التي تؤرق المجتمع.

وفي مقال (أزمة المسرح الإماراتي من أزمة المسرح العربي)[1] يوضح الكاتب كيفية تقديم المسرح الإماراتي لفن مسرحي راق، ومواكبته لحركة المسرح العربي، وعدم توقفه أمام العوائق التي وقفت في طريقه، ووجود عروض مسرحية كثيرة بفضل أبنائه المسرحيين الذين وعوا أهدافه، وأبعاده، وحاجة المسرح الإماراتي اليوم لمؤلف مسرحي، وتنظيم الأدوار، والنقد المسرحي، ودراسة النص والتمثيل، والديكور، والإضاءة لتنشيط حركة المسرح.

وفي مقال (موقع المرأة على خشبة المسرح الإماراتي)[2]عرضت كاتبة المقال لموضوع المسرح وكونه جزءاً مهماً من الحياة، ودور المرأة فيه، وهو دور مختلف حسب الشخصيات فيه، والصعوبات التي تقف في وجه المرأة الإماراتية وتمنعها من الظهور على خشبة المسرح.

وفي مقال (لماذا تأخر ظهور المرأة الخليجية على خشبة المسرح؟)[3] عرض الكاتب أثر التغيرات السريعة في المجتمع على الحركة المسرحية، والأسباب التي أدت لتأخر ظهور المرأة الخليجية على خشبة المسرح، والطرق التي تعامل بها المسرحيون قديماً مع قلة العنصر النسائي، والتغيرات التي تلت ذلك.

وفي مقال(التجربة المسرحية لوزارة الشباب والرياضة)[4] للكاتب سلطان المرزوقي، وخالد البناي، عرض لتجربة وزارة الشباب والرياضة في تأسيس فرق مسرحية للشباب، ودور هذه المسارح الشبابية في الارتقاء بالمسرح في الإمارات، وتفعيل هذه المسارح، وإحياء المناسبات والاحتفالات المختلفة، وإمكانية تطوير العمل المسرحي، والآمال المستقبلية للمسرح.

وفي مقال (واقع الفرق المسرحية في الإمارات، ماهوالكائن ؟ومايجب أن يكون؟)[5] نجد مقالاً يتناول واقع الفرق المسرحية الحلم والواقع، وظروف تأسيس الفرق المسرحية، وأقسامها، ونشاطاتها.

أما مقال (حوار مع إبراهيم مبارك)[6] فيتحدث عن وجود مدرس للمسرح في الوطن العربي،

١- أزمة المسرح الإماراتي من أزمة المسرح العربي،هيثم يحيى الخواجة، كتاب الزهرة، ص١٥.
٢- موقع المرأة على خشبة المسرح الإماراتي، ثناء عبد العظيم،كتاب الزهرة، ص٢٢.
٣- لماذا تأخر ظهور المرأة الخليجية على خشبة المسرح، حبيب غلوم،كتاب الزهرة، ص٢٥ .
٤- التجربة المسرحية لوزارة الشباب والرياضة، سلطان المرزوقي، وخالد البناي،الندوة الفكرية المسرح في الإمارات الحاضر والمستقبل، المركز الثقافي، الشارقة، ١٩٩٤م.
٥- واقع الفرق المسرحية في الإمارات ماهو الكائن ؟ومايجب أن يكون؟ إسماعيل عبدالله، الندوة الفكرية في الإمارات.
٦- حوار مع إبراهيم مبارك، عبد الله الشعيبي، وريما الغصين كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٠م،ص٢.

وتناول الحوار اسئلة عن مواضيع المسرح وقضاياه، ووضع المسرح المدرسي، ووظيفته، وميزاته، وجمعية المسرحيين ودورها في المسرح المدرسي.

وفي مقال (الكتابة للمسرح في الإمارات اسئلة وملاحظات) [١]، عرض لموضوع الكتابة المسرحية في الماضي، والحاضر، وحاجة الفرق المسرحية للنصوص المحلية، وضرورة الاهتمام بعناصر هذا النص.

أما مقال (المسرح المدرسي)[٢] فهو مقال يتناول أهمية تنشئة الأجيال على الأسس التربوية، وأهمية المسرح المدرسي، وتراجع المسرح المدرسي، وأسباب ذلك.

أما مقال (الدورات والورش المسرحية)[٣] فيعرض أهمية الدورات المسرحية في تغيير المفاهيم الخاطئة لهواة المسرح، وبداية الدورات المسرحية في الإمارات، وأهم المشاركين فيها، والأعوام التي عقدت فيها هذه الدورات.

وفي مقال (المسرح والمتلقي في الإمارات)، تناول المقال موضوع الجمهور في المسرح الإماراتي، ومتى يحضر الجمهور للمسرح؟ والعناصر التي يعتمد عليها.

أما مقال (المسرح في الإمارات الواقع والطموح)[٤] ففيه عرض لصورة الراهن المسرحي، والجهة المسؤولة عنه، والفرق المسرحية، والإصدارات المسرحية، والإنتاج المسرحي، وواقع الحركة المسرحية، والإخفاقات التي وقعت فيها، والمطلوب منها في المستقبل القريب.

وفي مقال (الفرنسيون صفقوا بحرارة لمسرحية ماكان لأحمد بنت سليمان) [٥] نجد مقالاً يتحدث عن مسرحية (ماكان لأحمد بنت سليمان) التي ألفها وأخرجها الفنان ناجي الحاي، وهي مقتبسة من رواية (طفل الرمال) للكاتب طاهر بن جلون المغربي والتي عرضت في مهرجان أفنيون في فرنسا في الدورة (٥٨)، والمقال يعرض قصة المسرحية، وكيف تقبل الفرنسيون العمل، وماذا كتبت عنه الصحافة الفرنسية؟ وأهمية هذه المسرحية في تعريف الناس بالدولة، والثقافة المسرحية بشكل خاص.

١- الكتابة للمسرح في الإمارات اسئلة وملاحظات، أحمد راشد ثاني كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٠ م،ص٢٥.
٢- المسرح المدرسي، جمال مطر، كواليس، العدد(٣)،ص٢٧.
٣- الدورات والورش المسرحية، حميد سمبيج،مجلة كواليس، العدد (٣)، ص٢٩.
٤- المسرح في الإمارات الواقع والطموح، يوسف عيدابي، كواليس، العدد (٣)، ص٥٩
٥- الفرنسيون صفقوا بحرارة لمسرحية ما كان لأحمد بنت سليمان، سالم باليوحة، كواليس، العدد (١٣)، ٢٠٠٥م، ص١٠.

وفي مقال (كيف تصمم موقعاً مسرحياً شخصياً)[١]نجد عرضاً لموضع المواقع الشخصية، وطريقة تصميم موقع إلكتروني للمسرح، ومحتوياته.

أما مقال الوثيقة المسرحية فهو يعرض لمسرحية (جابر عثرات الكرام)[٢] التي تعد من بواكير النهضة المسرحية في الإمارات، والتي بادر الشيخ سلطان بن محمد القاسمي بتوثيقها في إطار توثيق بواكير النهضة المسرحية في الإمارات، وتضمن عرض صور مهمة لها.

وفي مقال (المسرح في الإمارات واقع الحال وطموحات الأجيال في مسرح الإمارات)[٣] فهو مقال يتناول موضوع بدايات المسرح، وواقعه اليوم، ومستقبل الحركة المسرحية، ومعوقاتها ومشاكلها.

وفي مقال (توصيفات الواقع ورؤى المستقبل)[٤] ذكر لأسباب تأخر ظهور المسرح في دول الخليج، والظواهر التي سبقت ظهوره، والعوامل الضرورية لبقاء المسرح، واستمراره، والمعوقات التي تقف في وجه استمراره وبقاءه.

أما مقال (ميثاق شرف المسرحيين في الإمارات)[٥] فيتحدث عن ميثاق الشرف، الذي أعلنته جمعية المسرحيين بالإمارات، ووقع على بنوده المبدعون المسرحيون، وما تناوله هذا الميثاق من أسس، ومسؤوليات، وأهمية هذا الميثاق في الدفاع عن حقوق المسرحيين، واعتبارها صوت المسرحيين في الدولة.

وفي مقال (المثل الشعبي في النص المسرحي الإماراتي)[٦] نجد أن المقال يتناول أهمية الأمثال الشعبية في الحياة والمناسبات المختلفة، وارتباطها بميراث الشعوب وبيئاتها، ثم توظيف المثل في النصوص المحلية، وأمثلة على توظيف الأمثال في المسرح من النصوص المحلية.

وفي مقال (١٠ أعوام على تأسيس جمعية المسرحيين)[٧] يعرض الكاتب موضوع مرور عشر سنوات على تأسيس جمعية المسرحيين، وأهداف هذه الجمعية، وعناصرها، وأهم المحطات الأساسية لها، وأهم إنجازاتها، وأهدافها المستقبلية.

١- كيف تصمم موقعاً مسرحياً شخصياً، خالد البدور، كواليس، العدد (١٣)، ٢٠٠٣م، ص١٢٤.
٢- الوثيقة المسرحية لمسرحية (جابر عثرات الكرام)، كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٣ م، ص٣.
٣- المسرح في الإمارات، واقع الحال وطموحات الأجيال في مسرح الإمارات، عمر عبيد غباش، كواليس، العدد (٣)،٢٠٠٣ م،ص١١.
٤- توصيفات الواقع، ورؤى المستقبل، حبيب غلوم العطار، كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٣ م، ص١٩.
٥- الميثاق شرف المسرحيين في الإمارات، عبد الرحمن زيدان، كواليس، العدد (١٤)، ٢٠٠٥ م، ص١٠.
٦- المثل الشعبي في النص المسرحي الإماراتي، سعيد بن محمد السيابي، كواليس، العدد (١٤)، ص٢٣.
٧- مقال ١٠ أعوام على تأسيس جمعية المسرحيين، أحمد حازم، كواليس، العدد (١١)، ٢٠٠٤ م، ص١٠.

ويتناول مقال (ليالي المهرجان المسرحي لشباب الخليج، الدورة السابعة ٢٠٠٣)[١] تناول أهم ما قدمه مهرجان المسرح الخليجي لشباب الخليج في دورته السابعة من إنجازات، وندوات، ومهرجانات فكرية، إضافة إلى مشاركة دول الخليج، وأهم الأعمال المسرحية الخليجية المقدمة، وإلقاء الضوء على مشاركة الإمارات في هذا المهرجان، وحصدها لثلاثة جوائز عن عرض (وماذا بعد؟؟).

وفي مقال (مهرجان الفجيرة للمونودراما الطموح والتأسيس)[٢] يعرض الكاتب أهمية مهرجان المونودراما، وإضافته المهمة للإمارات، ولإمارة الفجيرة بالذات، والضيوف الذين حضروا المهرجان، والندوة الرئيسية له، وعروض المهرجان.

وفي مقال (الخروج من حلقات المألوف) [٣] عرض سيرة الفنان المؤلف والمخرج المسرحي جمال مطر من خلال كتاباته، وإخراجه المسرحي، وتجاربه المسرحية، وأسرار مسرحياته (جميلة، وقبر الولي)، وتجربته في الإخراج المسرحي، وعمله في الإذاعة والتلفزيون.

وفي مقال آخر هو (صفحات مطوية من تاريخ المسرح الإماراتي)[٤] يتناول الكاتب واثق السامرائي ذكرياته عن بدايات المسرح في الإمارات، وكيف كان حضوره لها وتعرفه على المسرحيين فيها، وذكرياته عن انتصاب أول عمود للمسرح الإماراتي.

وأول عرض مسرحي، وأول فرقة مسرحية شاركت، إضافة إلى سرده لذكرياته عن مسرح الإذاعة.

ومقال (الريادة في الكتابة:منظور تاريخي للنص المسرحي في دولة الإمارات، (١٩٥٨-١٩٧٩)[٥] يصف الكاتب الإرهاصات الأولى للمسرح في الإمارات.

والريادة الأولى، وكتابة النص المسرحي، والمتسربين من الكتاب المسرحيين. والنصوص المسرحية، وتوصيفات عامة لنصوص زمان، وموضوعات هذه النصوص، وتوصيفات فنية، ونماذج النصوص في فترة الخمسينات، والستينات.

١- ليالي المهرجان المسرحي لشباب الخليج، الدورة السابعة ٢٠٠٣، نعيم البدري، كواليس، العدد (١١)، ص٣٧
٢- مهرجان الفجيرة للمونودراما الطموح والتأسيس، عبدالله الشعيبي، كواليس، العدد (١١)،ص٤٦.
٣- الخروج من حلقات المألوف، محمود أبو العباس، كواليس، العدد (١١)،ص٧٩.
٤- صفحات مطوية من تاريخ المسرح الإماراتي، واثق السامرائي،كواليس، العدد (٢)، ٢٠٠٢ م، ص٢.
٥- الريادة في الكتابة منظور تاريخي للنص المسرحي في دولة الإمارات،(١٩٥٨-١٩٧٩م)، عبد الإله عبد القادر، مجلة المسرح، ص٣٠-٣٨.

وعن (مشكلات التأليف المسرحي) [١] كتب يوسف عيدابي مقالاً تناول فيه موضوع التأليف المسرحي، وأهم المسابقات التي وضعت للنصوص المسرحية، ومشكلات الكتابة المسرحية، والكتابات المسرحية الجديدة.

وفي مقال (شمولية النص المسرحي الإماراتي) [٢]للكاتب محمد سعيد الضنحاني، حديثٌ عن النص المسرحي الإماراتي، وسماته كالانفتاح على تجربة الآخرين، والشمولية، والتراث، واللغة، وعلاقتها بالمجتمع.

أما مقال (تطور النص المسرحي في الإمارات)[٣]فيعرض الكاتب التجربة المسرحية في الإمارات، ومراحلها حتى وصولها إلى مرحلة النضج، إضافة إلىتركيز المقال على النص المسرحي، وفترة اختفاء النص المحلي، وظهور النصوص العربية، وما نتج عن ذلك، وعودة النص المحلي للظهور من جديد.

وفي المسرح السياسي تناول مقال (المسرح السياسي عند الشيخ سلطان بن محمد القاسمي)[٤] المسرح السياسي للشيخ سلطان القاسمي، وعرض ثلاثة إشكاليات فيه هي: إشكالية الكاتب، وإشكالية المكتوب، وإشكالية الكتابة، ثم قراءة في العناوين والمستحدث منها أما مقال (الشخصية والحدث في مسرحيات الفصل الواحد في دولة الإمارات العربية المتحدة)[٥] للكاتب هيثم يحيى الخواجةففيه عرض لأهمية الشخصية في النص المسرحي، وكيف رسم كتاب النصوص المسرحية في الإمارات شخصياتهم، وعرض لأنواع الشخصيات، وأمثلة من النصوص المحلية.

وعرض مقال (مكونات الشخصية الدرامية للمسرحي الإماراتي ناجي الحاي)[٦] للكاتب خالد بدر عبيد مصادر الشخصيات وأنواعها، واعتماد الكاتب ناجي الحاي على أساطير، وحكايات وقصص، وعرضه لمسرحية (بنت عيسى)، وخرافة الحب والموت، والانفصال والاتصال في مسرحيات أخرى كزكريا حبيبي، وإيجابية المأساة عنده.

وتناول مقال (كوميديا الوجه الآخر عند جمال سالم) [٧]للكاتب حبيب غلوم أهمية كتابات الكاتب جمال سالم المسرحية، وأهم أعماله المسرحية، ونموذجاً لتحليلاً مسرحية (بهلول والوجه الآخر).

١- مشكلات التأليف المسرحي، يوسف عيدابي، مجلة المسرح، ص٢٠.
٢- شمولية النص المسرحي الإماراتي، محمد سعيد الضنحاني، مجلة المسرح، ص٢٣.
٣- تطور النص المسرحي في الإمارات، للكاتب سالم الحتاوي، مجلة المسرح، ص٢٠.
٤- المسرح السياسي عند الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، محمد حسن عبدالله، مجلة المسرح، ص٣٩.
٥- الشخصية والحدث في مسرحيات الفصل الواحد في دولة الإمارات العربية المتحدة، هيثم يحيى الخواجة، مجلة المسرح، ص٥٤.
٦- مكونات الشخصية الدرامية للمسرحي الإماراتي ناجي الحاي خالد بدر عبيد،مجلة المسرح، ص٥٤.
٧- كوميديا الوجه الآخر عند جمال سالم، حبيب غلوم، مجلة المسرح، ص٦٥.

ويعرض مقال (التوظيف الاجتماعي للنص لدى سالم الحتاوي)[1] للكاتبة باسمة يونس، كتابات الكاتب سالم الحتاوي (الياثوم-الحلم الأخير- عرج السواحل- أحلام مسعود-وجنون البشر) وغيرها من أعمال ثم توضح الناحية الاجتماعية لمسرحياته.

ويتناول مقال (المسرح الإماراتي وتوظيف التراث مسرحية قبر الولي نموذجاً)[2] للكاتب علاء المعاضيدي، موضوع الموروث الشعبي بكل مافيه من أساطير وملاحم ،ومظاهر ومعتقدات، وتوظيف هذا الموروث في المسرح، وعرض مسرحية (قبر الولي) نموذجاً على توظيف هذا المسرح.

وفي مقال ورقة بحثية بعنوان(الحركة المسرحية في دولة الإمارات (٦٣-٦٤)[3] بقلم محمد إبراهيم حور، وهو يتحدث عن بداية الحركة المسرحية التي ارتبطت بظهور المسرحي العراقي (واثق السامرائي)، وأول أعماله من أجل (إلى ولدي) تلاها عرض مسرحية (سامحيني-خالدبن الوليد) وغيرها من عروض العام ١٩٧٠م، ونشاط الحركة المسرحية في الإمارات، وتأسيس فرق النوادي، وأهم العروض المسرحية التي قدمت وملاحظات على النصوص المسرحية، وتأسيس الهياكل المسرحية، والتنظيم، والفنانون ومشاركة الفرق في مهرجانات خارج الدولة.، والمهرجانات، وملاحظات أخرى على العنصر النسائي، والدورات التدريبية، والتأهيل والمسؤولية على المسارح، وغيرها من الملاحظات.

وفي مقال (حوار مع فنان)أجرى فيه الحوار أحمد عيسى العسم مع الفنان المسرحي حمد سلطان [4] حول بدايته ممثلاً مسرحياً وهو الذي يعد من جيل الرواد، وأهم أعماله التي قدمها، وذكرياته عن المسرح في البدايات، وأهم المسرحيات التي شارك فيها، والمواقف التي تعرض لها.

ويروي مقال (ملامح بداية الحركة المسرحية في الإمارات) عبدالله الطابور[5]، بداية ظهور المسرح في العالم، واهتمام اليونانيين به، ومعرفة العرب به، وظهور مبادرات تمثيلية متنوعة ثم ظهور المسرح العربي وفي الخليج، وصولاً إلى ظهور هذه الحركة المسرحية في الإمارات، وأسبابها، وانتشارها، ومراحل تطورها، وانتشار الحركة المسرحية في الإمارات بعد ذلك.

١- التوظيف الاجتماعي للنص لدى سالم الحتاوي،باسمة يونس، مجلة المسرح، ص٧٣.
٢- المسرح الإماراتي وتوظيف التراث (مسرحية قبر الولي) نموذجاً) علاء المعاضيدي،مجلة الفن والتراث الشعبي، جمعية النخيل، العدد ١٤، ٢٠٠٢م،ص٤٦.
٣- ورقة بحثية بعنوان(الحركة المسرحية في دولة الإمارات (٦٣-٦٤ م)بمناسبة الأسبوع المسرحي في الكويت، محمد إبراهيم حور، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، ١٩٨٥م.
٤- حوار مع فنان مع المسرحي حمد سلطان، حاوره أحمد عيسى العسم،مجلة الملتقى الأدبي، رأس الخيمة، العدد (٤-٥)،١٩٩١م، ص١٩١.
٥- ملامح بداية الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالله الطابور،مجلة الملتقى الأدبي، ص١٧٠.

ويتحدث مقال بعنوان (مسرح دبا الشعبي) لعلي الشالوبي [1]، عن تاريخ مدينة دبا الثقافية والعلمية، ثم ميلاد المسرح في دبا، وأهم المسارح التي ضمها، والمسرحيات التي قدمت، ثم التأسيس الحقيقي لمسرحها.

مقالات مجلة الرولة:

في مجلة الرولة قدمت مقالات متعددة عن المسرح الإماراتي ومنها:-مقال (مسرح الإمارات، وهموم المسرح العربي في الرباط)[2] لمجدي كامل، وهو مقال يتناول موضوع مهرجان المسرح العربي في الرباط، وهموم المسرح العربي، ومشاركة الإمارات في هذا المهرجان وأبعاد هذه الحركة، من خلال عرضين هما (مأساة أبي الفضل) عن مسرح صقر الرشود، وعرض (جثة على الرصيف) عن مسرح الفجيرة القومي.

أما مقال (مغامرة رأس المملوك جابر) ليحيى الحاج إبراهيم، فقد تناول موضوع رسالة المسرح تجاه المجتمعات، وما يحققه من فرجة، وثقافة ومعرفة إنسانية ثم يعرض عن طريق الدراسة النقدية مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) وأهمية هذه المسرحية، والعمل الجماعي فيها.

وفي مقال آخر (استطلاع ميداني عن معوقات الحركة المسرحية بدولة الإمارات العربية المتحدة)[3] كتب أحمد عبدالعزيز النابودة، وسعيد سالم جمعة موضوعاً عن أهم المعوقات التي تقف في وجه الحركة المسرحية في الإمارات، المرتبطة منها بالعاملين في المسرح، والمرتبطة بالجمهور.

وفي مقال (أيام الشارقة المسرحية) للكاتب محمد الصقر [4] تحدث فيه الكاتب عن أهداف أيام الشارقة المسرحية، وأهم العروض التي قدمت فيه، والمشاركين فيه.

كما كتب قاسم محمد مقال بعنوان (انطباعات أولية عن أيام الشارقة المسرحية)[5]، وفيه يتحدث عن أهم العروض المقدمة في أيام الشارقة المسرحية وانطباعاته عنها.

وكتب نواف يونس عن (المخرج والنص المسرحي)[6]وعرض فيه عن الكتابة المسرحية، ودور المخرج وأثره على النص المسرحي.

١- مسرح دبا الشعبي، علي الشالوبي، مجلة الملتقى الأدبي، ص١٨٠.
٢- مسرح الإمارات وهموم المسرح العربي في الرباط، مجدي كامل، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص٨-١٠.
٣- استطلاع ميداني عن معوقات الحركة المسرحية بدولة الإمارات العربية المتحدة، أحمد عبد العزيز النابودة، وسعيد سالم جمعة، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص١١.
٤- أيام الشارقة المسرحية، محمد الصقر، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص١١-١٧.
٥- انطباعات أولية عن أيام الشارقة المسرحية، قاسم محمد، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص٢٤.
٦- المخرج والنص المسرحي، نواف يونس، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص٢٥.

وكتب راشد ثاني مقال تناول فيه موضوع أيام الشارقة المسرحية من جانب آخر وهو بعنوان (تظاهرة الشارقة المسرحية بين النحلة والعسل)[١] وفيه تحدث الكاتب عن نتائج تظاهرة أيام الشارقة المسرحية، والحوافز التي تدفع الشباب في الإمارات للاشتراك بها، وقرارات اللجنة بحجب جوائز المهرجان، وأعداد المسرحيين الجادين وغيرها من قضايا مهمة مرتبطة بأيام الشارقة المسرحية.

وكتب صلاح التوم مقالاً بعنوان (نظرة إلى موقف المسرح المحلي من خلال أيام الشارقة المسرحية ١٩٨٥ م)[٢]، وفيه تحدث عن أيام الشارقة المسرحية عام ١٩٨٥م، وأهم العروض الإماراتية التي قدمت فيه، وأهم السلبيات التي وجدت في ذلك المهرجان والإيجابيات وتوصيات من الكاتب.

وكتب محمد يوسف مقالاً بعنوان (النشاط الثقافي والمسرحي بدولة الإمارات)[٣] تحدث فيه الكاتب عن المهرجان الثقافي الأول لشباب مجلس التعاون الخليجي الذي أقيم في اليابان، وأهمية هذا المهرجان ونتائجه وأثر المهرجان على اليابانيين أنفسهم.

مقالات نشرة الأيام:

وقد وردت مقالات مهمة في نشرة الأيام المهتمة بشؤون المسرح والصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام لحكومة الشارقة، ومن هذه المقالات مقال (الأغنية في مسرح الإمارات)[٤] وهو مقال يتناول صدور كتاب مهم هو كتاب الأغنية في مسرح الإمارات للكاتب عبدالله صالح، وهو كتاب يثري المكتبة المسرحية، ويعرض موضوع أهمية الأغنية في العمل المسرحي، وطريقة تقديم الكاتب لهذا الموضوع في كتابه.

وعن أيام الشارقة المسرحية كتب عمر غباش مقالاً بعنوان (فلنحلق حوله)[٥] وهو مقال يتحدث عن أيام الشارقة المسرحية، ومرور عشرين سنة على بداياته، ووصوله لدورته الخامسة عشرة، وأبرز النتائج التي نتجت عنه.

وعن سلطان القاسمي والمسرحيين جاء مقال بعنوان (استقبل ضيوف الأيام والمسرحيين)[٦] وضح فيه حرص سمو الشيخ سلطان القاسمي على التواصل مع المفكرين والمبدعين المسرحيين، وأثر

١- ظاهرة الشارقة المسرحية بين النحلة والعسل، أحمد راشد ثاني، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني،ص٢٨-٣٢.
٢- نظرة إلى موقف المسرح المحلي من خلال أيام الشارقة المسرحية ١٩٨٥م،صلاح التوم، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص١٠٨.
٣- النشاط الثقافي والمسرحي بدولة الإمارات،محمد يوسف، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني، ص١٠٨.
٤- الأغنية في مسرح الإمارات، ذكرى لعيبي، الأيام، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.
٥- فلنحلق حوله، عمر غباش، الأيام، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.
٦- استقبل ضيوف الأيام والمسرحيين، أ.م، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

ذلك على دعمهم، وتطور الحركة المسرحية في الإمارات.

وعن الكتاب المسرحي جاء مقال " افتتح معرض الكتاب المسرحي، عصام القاسمي :إصداراتنا تحظى بثناء عربي"[١]، وهو مقال يتابع فيه الكاتب فعاليات افتتاح معرض الكتاب المسرحي، والأثر الإيجابي لهذه الإصدارات، ونتائجها وفي مقال يتحدث عن الفنان المسرحي نفسه كتب عمر غباش مقالاً بعنوان:(نظرة ذاتية)[٢] وفيه يعرض الكاتب أهمية تطوير الفنان المسرحي لنفسه، والانطلاق من كل جديد، ومتابعة المستجدات.

وعن (مهرجان الشارقة) كتب محسن العزاوي[٣] مقالاً تعرض فيه لمهرجان الشارقة المسرحي، وتأثيره على مستقبل الإبداع العربي، حيث لم يكن مهرجان الشارقة المسرحي مجرد مهرجان، بل كان خطوة ذكية لجمع العروض العالمية والإطلاع على إبداعات عالم المسرح، وإنجازاته، وابتكاراته.

١- افتتح معرض الكتاب المسرحي، عصام القاسمي :إصداراتنا تحظى بثناء عربي، أ.م، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.
٢- نظرة ذاتية، عمر غباش، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.
٣- مهرجان الشارقة (آفاق مستقبلية نحو الإبداع)، محسن عزاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

الباب الأول

الفصل الثالث

(الإبداع المسرحي)

المبحث الأول: الاتجاهات المسرحية.

المبحث الثاني: التجريب المسرحي.

المبحث الثالث: صورة المرأة في المسرح الإماراتي.

المبحث الرابع: صورة المثقف في المسرح الإماراتي.

المبحث الأول:

الاتجاهات المسرحية

الاتجاهات في المسرح الإماراتي:

المسرح أبو الفنون، ووسيلة من وسائل التعبير المهمة في الحياة، وهو حامل لرسالة مهمة من رسائل الحياة، ويعد كذلك من "القوالب الثقافية البارزة والحيوية في الممارسة الاجتماعية، إضافة لارتباطه بالموروث الثقافي"[1] كل ذلك أدى لوجود اتجاهات مسرحية متعددة في المسرح الإماراتي، وهي اتجاهات لا تنفصل بشكل من الأشكال عن الاتجاهات المسرحية الغربية أو العربية.

هذه الاتجاهات المسرحية تتمثل فيمايلي:

الاتجاه الأول : الاتجاه القومي: -

وهو اتجاه يحاول أن " يقدم المسرحية التي تعمل على توعية المجتمع سياسياً وقومياً ويخاطب المجتمع بخطاب قومي سياسي عبر المنصة المسرحية، ومن هذه النصوص نجد نص (وكلاء بني صهيون) للشيخ سلطان بن محمد القاسمي، ونص (الإسلام والتعاون) لجمعة غريب"[2] التي كان لها أثر إيجابي على الشارع بعد العرض مباشرةً، وهي أعمال عدت نواة لمشاريع عمل مستقبلية أكثر من كونها مسرحاً متكاملًا، وقد عبرت هذه النصوص عن إيمان الفنان بقضاياه القومية والوطنية، وتأثره بالثورات العربية عام (١٩٥٢-١٩٥٩)م.

الاتجاه الثاني: الاتجاه النقدي/الاجتماعي:

تناولت نصوص " هذا الاتجاه مشكلات الحياة اليومية بشكل واسع ومتفرع، ومن مثل :(طول عمرك واشبع طماشة)، الذي يمثل منهجاً للتأليف الجماعي المشترك، وغيرها مما تعرضت للعديد من الظواهر الاجتماعية التي كانت سائدة في تلك المجتمعات"[3] إضافة إلى ترسيخ القيم لأخلاقية والمثل والعادات التي كان يحرص عليها المجتمع في الإطار العام ولقد تعرضت نصوص تلك المسرحيات لمجموعة من القضايا المجتمعية مثل: غلاء المهور ومشكلات ومعاناة البحر والصراع الطبقي والخمور

١- إمارات الثقافة والنور، مجموعة مسارح الشارقة، ٢٠١٠م، ص١٥٧.

٢- النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي (مرجع سابق)، ص٦١.

٣- المرجع السابق، ص٦٣.

والزواج من الأجنبيات ومساوئ الطلاق ومشكلات الأبناء ومشاكل كبار السن والتضحيات من أجل الأبناء وأفراح الاتحاد بعد قيام الدولة كافة صور الحياة السائدة في تلك الفترة، وانعكاساتها الاجتماعية السلبية.

الاتجاه الثالث "الاتجاه السياسي التاريخي":-

وهو اتجاه التي يتخذ فيها التاريخ مصدراً للتأليف كاعتمادها شخصية تاريخية أو حدثاً تاريخياً، "وقد يتقيد الكاتب فيها بحقائق التاريخ فينقلها للمشاهد المعاصر عبر مشاهد تتوخى الصدق التاريخي، وقد لا يتقيد الكاتب بذلك بهدف نقد الواقع والثورة ضد المتغيرات"[1] ومن المسرحيات التي اتجهت هذا الاتجاه مسرحية" شمشون الجبار" [2]وهي مسرحية سياسية تعالج أحداثها الصراع العربي الإسرائيلي، وتكشف عن الحقائق، وتدحض تزييف التاريخ، أما" مسرحية(عودة هولاكو)، فهي مسرحية تاريخية كذلك تقرأ التاريخ العباسي، وتقارنه ما يجري على الساحة العربية اليوم"[3]، وهوماوجدنه في مسرحيات (القضية) و(النمرود) و(الواقع طبق الأصل) التي تستلهم أخداث الماضي وتربطه بالواقع.

الاتجاه الرابع : "الكلاسيكي الواقعي":

أما الواقعية في الفن والأدب فتعرف بأنها "محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي بأقرب صورة لها في العالم فيبدو العمل انعكاساً للواقع، وليس نسيجا مصنعا حول الواقع"، [4] وهذا ما يعطي المتلقي الانطباع بأنه أمام شيء حقيقي، وهو اتجاه غلب على مسرحيات كثيرة تقدم هذا الإطار، وترتبط بالواقع المعيش وقضاياه المتنوعة (كمسرحية غلطة بوأحمد) إخراج فؤاد عبيد، (وغاب القط) إخراج فؤاد عبيد، و(مسرحية طبيب رغماً عنه)إخراج إبراهيم جلال، و(ياغافل لك الله) إخراج فتحي جلال، و(سفينة الوحدة)إخراج السيد بدران، و(سر الكنز)، و(مسرحية غشمرة) إخراج ظاعن جمعة"[5]

الاتجاه الخامس "الاتجاه الرمزي":

"وهو اتجاه لايهتم بأحداث الحياة اليومية ويسعى إلى التعبير عن رؤيا الفنان لحقيقة عليا لا

١- مقال المسرحية العربية،حمزة آيت منصور،أرشيف عالم المسرح، ٢٠١٢م.
٢- إمارات الثقافة و النور، مجموعة مسارح الشارقة،(مرجع سابق)، ص١٥٩.
٣- المرجع السابق، ص١٣٣-١٣٧.
٤- المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري الياس/حنان قصاب، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط١٩٩٧ م ط١. تاريخ الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص٧٩-٨١.
٥- المرجع السابق، ص٩٦.

يمكن التعبير عنها، وإنما يمكن فقط الإيحاء بها عن طريق الرمز"[1]، وقد ضم المسرح الإماراتي مسرحيات تنتمي لهذا الاتجاه الرمزي، كمسرحية "(المضحك المبكي) لإبراهيم جلال، (الرجل الذي ضحك على الملائكة)، (الرجل الذي صار كلباً) المأخوذة عن مسرحية بنفس الاسم لأزفالدو دراكون، وترجمها قاسم محمد، ومسرحية (حكاية صديقنا بانجيتو)" وهي مسرحيات تميل للرمزية.[2]

الاتجاه السادس "الاتجاه الفكري":

وهو اتجاه يعلى من "شأن الفكرة ويعطيها حقها غير مهمل مع هذا جانب الفرجة ولا وسائل التشويق في العرض المسرحي"[3] " ومن المسرحيات الاماراتيات التي تتجه إلى هذا النوع من الاتجاهات مسرحية (كوميديا الخوف) لعبيد الجرمن، ومسرحية (مأساة أبي الفضل) التي أعدها خليفة العريفي، ومسرحية (المحاكمة)للدكتور عز الدين إسماعيل".[4]

الاتجاه السابع "اتجاه المسرح الحر":

ظهرت أول فرقة مسرحية له في جامعة الإمارات وضمت في صفوفها عدداً من طلبة الجامعة، ومن الشباب هواة المسرح الذين جمعهم الحرم الجامعي والحياة الطلابية.

وقد قدمت هذه الفرقة خلال فترة ظهورها خمس مسرحيات هي "مسرحية (الأرض بتتكلم أوردو)، التي كتبها أحمد راشد ثاني، وقدمت على مسرح الجامعة، مسرحية(الصراخ) لأحمد راشد ثاني، ومسرحية (وحده ضد المدينة)تأليف وليد إخلاصي ومسرحية (الخيانة) لمحمد عبدالله ومسرحية (الحلاج)لصلاح عبد الصبور"[5]

الاتجاه الثامن "الملحمي والوثائقي":

ويتميز هذا الاتجاه بكون نصوصه تحتاج إلى معالجة درامية خاصة، وسينوغرافيا مختلفة "يمتزج فيها الصدق التاريخي بالحس الجمالي بالتعبير الدرامي عن الشخصية التاريخية وعالمها الخاص"[6]

وهذا الاتجاه وجدناه لدى مسرح الشيخ سلطان القاسمي، في مسرحياته النمرود والواقع طبق

١- المسرح الأوروبي من الإغريق إلى المعاصر(الثورة ضد الواقعية،الرمزية)، أحمد الصقر.
٢- المسرح الفكري فى مصرالحديث والمعاصر (١٩٣٠: ١٩٨٠)،أحمد الصقر.
المرجع السابق، ص٩٨
٣- المسرح في الإمارات (النشأة والتطور)، عبدالله علي الطابور، (مرجع سابق)، ص٧٥-٧٦.
٤- المرجع السابق، ص٧٥-٧٦.
٥- المرجع السابق، ص٧٥-٧٦. المسرح في الإمارات (النشأة والتطور)، عبدالله علي الطابور، (مرجع سابق)، ص٧٥-٧٦.
٦- السينوغرافيا وإشكاليات التعامل مع التاريخ، عايدة علام، بحث مقدم في ملتقى الشارقة السادس للمسرح العربي، ٢٠٠٨م،ص١٥.

الأصل والقضية والأسكندر الأكبر، كما وجدنا هذا الاتجاه في مسرحيات أخرى كمسرحية "(الرسالة وجزر السلام) فكرة وإشراف الشيخ خالد بن صقر القاسمي كتبها علي أبوالريش عن قضية جزر الإمارات الثلاثة (طنب الكبرى، وطنب الصغرى، وأبوموسى) ومرور عشرين عاماً عليها"[1].

الاتجاه التاسع "الاتجاه التجريبي":

وهو "اتجاه يقدم المسرح بصورة مغايرة للمألوف لتوصيل فكرته للمشاهد واستخدم أدوات أخرى تعبيرية كالجسد"[2] وتقوم فكرة التجريب في المسرح على تجاوز ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل أو الرؤية؛ لتقديم فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل، وكلمة تجريب مرتبطة بالتحديث وهذا الربط يفصل بين الأصيل والجديد، والتجريب يخاطب مختلف التيارات الفكرية والسياسية والعقائدية.

ومن المسرحيات التي قدمت على المسرح الإماراتي وحملت مفهوم التجريب "مسرحية :(أغنياء ولكن) تأليف عمر عبيد غباش، و(العفريت) لخلف أحمد خلف، ومسرحية (الطيور) لعبد الإله عبد القادر، وهي مسرحيات للأطفال كما قدمت كذلك مسرحيات أخرى مثل (أغنياء ولكن) لعمر عبيد غباش، وهي مسرحيات قدمتها فرقة المسرح التجريبي في دبي.

١- المسرح في الإمارات (النشأة والتطور) عبدالله علي الطابور (مرجع سابق)، ص٣١٨-٣١٩.

٢- مقال الاتجاهات التجريبية في التأليف المسرحي باستخدام التكنولوجيا، مخلوف بكروح، المستقبل، ٢٠٠٨ - العدد ٣٠٧٤ ثقافة و فنون، ص ٢٠.

المبحث الثاني

التجريب المسرحي

التجريب في المسرح :

للتجريب المسرحي مظاهر متعددة و مختلفة معقدة يشكل النص والإخراج والفضاء المسرحي جانباً مهماً فيها "وقد يرتبط كذلك بالقيم الثقافية الخاصة بكل مجتمع، التي تحدده وترسم له مسالك وطرق خفية"[١] قد يركن لها أحياناً وقد يطمح إلى تجاوزها وتكسير ثبوتيته في أحيان أخرى. وقد عرفه النقاد بأنه "عملية تثوير المسرح، وتفجير ثوابته في الغرب منذ أواخر القرن التاسع عشر، التي أرست دعائم حداثة مسرحية متميزة، ومازالت قيد الإنجاز".[٢]

وللتجريب أصوله الممتدة منذ البدايات الأولى للمسرح "حيث وجدنا ماقام به اسخيلوس اليوناني الذي أضاف ممثلاً ثانياً لرئيس الجوقة، وماقام به سوفوكل بعده في إضافة ممثل ثالث، وقد أفسحا بهذا المجال لسلطة الحوار، والحدث المسرحيين، وتقليص أناشيد الديثرامب"[٣]إذا قارنا هذه المفاهيم للتجريب في المسرح الغربي سنجد أن التجريب سواء أكان بشكله العفوي، أو باعتباره عملية مقصودة وعقلانية، ترتكز على رؤية محددة وعميقة، فكلاهما يؤدي إلى تغيير قواعد المسرح المتعارف عليها.

أما المسرح العربي فقد عرف كذلك التجريب وقد "جاء هذا التجريب ليكون مواجهة لواقع سياسي واجتماعي صعب بعيد عن الانفتاح الديمقراطي"[٤]ومن شخصيات المسرح التجريبي في العالم العربي نجد في "سوريا فايز قزق والمخرج خلدون كريم في قطر حمد عبد الله الرميحي، وفي مصر فريق الخشبة المقدسة وفريق تياترو المسرح المستقل"[٥]

أما التجريب في المسرح الإماراتي فهو يعد امتداداً لمفهوم التجريب الذي عرفه العرب "كحالة

١- التجريب في المسرح، سعيد ناجي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩ م، ص٩.
٢- المرجع السابق، ص٨.
المرجع السابق، ص١٤٩.
٣- المرجع السابق، ص٨.
٤- النص المسرحي في الإمارات، يوسف عيدابي،(مرجع سابق)، ص١٥٤.
٥- ويكبيديا، الموسوعة الحرة، المسرح التجريبي.

من الإبداع المستمر الذي يبحث عن الجديد ويحاول أن يتجاوز الصيغ المقيدة ويراهن على التحول، وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير، وإذا كان التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف فإنه لا ينفي الأشكال السابقة وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب فهو اختيار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات"[١].

والكاتب المسرحي في الإمارات يتمرد حقاً على تجارب مسرحية افتراضية ويجد نفسه امتداداً لها؛ ولهذا جاءت سمة التجريب"إلى النص المسرحي الإماراتي الذي "لازال تجريبياً وخاضعاً لفهم كاتبه، ولعمق معرفته بأصول الدراما، وبالثقافة المسرحية الإماراتية، ولرؤيته البصرية، وتماسك مفاهيمه لنظرية وتبلور ذائقته الجمالية "[٢]وطبيعة علاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع.

عناصر مهدت لظواهر التجريب في النص المسرحي الإماراتي:

هل هناك علاقة بين النص المسرحي والتجريب؟

الحقيقة أن العرض المسرحي يستند على النص، ويجب ألا نفصل بين النص المسرحي والإخراج، أو أي عنصر من عناصر العرض، أما عن علاقة النص المسرحي بالتجريب، فقد تأخر ظهوره في بدايات نشأة المسرح الإماراتي وهو أمرٌ ناتجٌ عن تأخر ظهور التجريب في العالم العربي ككل واعتباره اتجاهاً جديداً خشي المسرحيون "من خوض تجربته فيقابلوه بالرفض الجماهيري"[٣] لكنه ظهر بعد ذلك وكان هناك مجموعة من الظروف التي مهدت لظهوره وهي: -

١- " انطلاقة أيام الشارقة المسرحية ودعمها للمسرح بأساليب متنوعة، ورؤية فائقة الدقة.

٢- "دورات وزارة الإعلام المسرحية.

٣- مهرجانات المسرح الخليجي.

٤- الاحتكاك بالمسرحيين العرب.

٥- الدراسات الأكاديمية.

٦- ظهور مؤلفين مسرحيين ومخرجين مبدعين".

١- مقدمة منشورة في كتاب هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، فوزي فهمي ترجمة سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون، ١٩٩٨ ص ١٧.
٢- النص المسرحي في الإمارات، يوسف عيدابي، (مرجع سابق)، ص١٥٤.
٣- ومضات من المسرح الإماراتي رؤية الواقع والحلم،(مرجع سابق)، ص١٥٩ (بتصرف)

٧- الإطلاع على تجارب مسرحية مهمة.

٨- ظهور مطبوعات مسرحية.

٩- الجوائز التشجيعية".[١]

ومن العروض المسرحية التي مالت للتجريب بتؤدة، ووعي، وحققت مكاسب جماهيرية دون أي تنازل عن مخاطبة الإنسان بمشاعره، وفكره ونبضه، نجد "مسرحيات الشيخ سلطان القاسمي مثل عودة هولاكو والقضية وشمشون الجبار و النمرود وهي مسرحيات حملت تجريباً متوازناً واضحاً، إضافة إلى مسرحيات أخرى مثل (باب البراحة) لمرعي الحليان و(كوت بومفتاح) لعبد الله المناعي، (لحظات منسية) لحبيب غلوم، و(الشبكة) لهيثم يحيى الخواجة "[٢].

هذه المسرحيات وغيرها من المسرحيات ظلت تدور في فلك التجريب من ناحية طرح الموضوعات التي قدمت بطرق مغايرة، إضافة للتجديد في استخدام الصورة والحركة والملابس والإضاءة، والتركيز على الأداء الحركي، والخروج عن المألوف والتقليد ". فالتجريب إنتاجية مثقفة وخطابٌ جديدٌ متجدد بواقعه المتحول، وعالمه المتطور، وسيظل هذا التحول تجريبياً محملاً بالأسئلة على خطاب التأسيس، وعلى التأصيل، والاقتباس، والاستنباط والتعامل مع التراث".[٣] وجاء التجريب لتأصيل خطاب المسرح في المسرح والدراما فيه.

مخرجون مسرحيون إماراتيون اتجهوا نحو التجريب في المسرح:_

وقد ظهر مخرجون إماراتيون مالوا نحو التجريب في العمل المسرحي، "[٤]وحرصوا على تقديم عروض مسرحية، لها سمات التميز، والتفرد، وهي تقترب من التأصيل، وتتجاوز التقليد لولوج مغاور بعيدة عن التكرار والابتذال، وهي توجهات لا يمكن أن تكون خارج التجريب، بل هي من صلبه "[٥]ومن هؤلاء وجدنا عبدالله المناعي، وعمر غباش وناجي الحاي وأحمد الأنصاري وحبيب غلوم وجمال مطر، ومن المسرحيات (كوت بومفتاح)لعبدالله المناعي، (وماذابعد ؟)لحبيب غلوم.

التجريب في المسرح الإماراتي "صالح كرامة أنموذجاً":

التجريب عند صالح كرامة يعتمد على كون التجربة هي بوابة العبور لديه لتصل لزاويا مجهولة

١- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة،(مرجع سابق)، ص١٥٤-١٥٦.
٢- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة،(مرجع سابق)، ص١٥٩-١٦١.
٣- المرجع السابق، ص١٥٩-١٦١.
٤- المرجع السابق، ص١٥٤-١٥٦
٥- النص المسرحي في الإمارات، يوسف عيدابي، (مرجع سابق)،ص١٥٤.

في المسرح الإماراتي والخليجي والعربي قد لانفكربها، أو نعرف بوجودها في حياتنا، ورغم نصوصه القليلة، إلا أن هذه النصوص تسعى " لتأسيس مسرح داخلي، رمزي، وجودي، تأويلي، مليء بالإشارات الموحية، مسرح لا ترهقه الهموم الإيدلوجية والاجتماعية، ولا يعتمد على الأحداث الخارجية بقدر ما يعتمد على الإيحاء الفكري عبر لغة شعرية تنطق بها شخصيات عاجزة، قلقة، ضعيفة، تسير في العتمة، شخصيات يقتلها وعيها لقدرها وعجزها عن تغييره"[1].

إن صالح كرامة في مسرحياته يعطل الحركة الخارجية، ويتجاهل عنصري الزمان والمكان، "ويقدم شخصيات لا تمتلك أي ملامح أو ماضي، أو تاريخ ميلاد، إنها شخصيات هشة، هوائية، غامضة تتحرك كما الأشباح، إضافة لكونه يقدم مسرحاً شعرياً مختلفاً، لا ينقل أفكاراً أو يقرر معاني" [2]، بل يخاطب خيالاً مهمته تجسيد الأحلام، والخيالات، وأحياناً الصمت الشعوري فنصوص كرامة إشكالية تغرد خارج السرب، وتتمايز عن كل ما كتب من نصوص مسرحية إماراتية، فهي لا تعبأ بالموضوعات، ولا تقترب من المشاكل الاجتماعية بشكل مباشر، ولاتهمها التفاصيل الأخرى كالتواصل مع الجمهور، والإصلاح أو التنوير الاجتماعي، "إنها نصوص وجودية ذاتية تعبر عن محنة الوجود الإنساني بشكل عام، والشخصيات لا تمتلك أي سمات اجتماعية واضحة، إنها هشة، خائفة تعيش انتظارات قاهرة عبر حوار شعري مفكك لا يحمل فكراً، وإنما يوحي بالفكرة "[3] ويشير إليها ويرمزها مؤكداً الغموض الذي يحيط بالحياة الإنسانية، وبالوجود البشري، وما يهيمن عليها من قوى مجهولة مدمرة، إنها نصوص قاتمة، "مليئة بالألم والمعاناة والوحشة والغموض، والأحداث لديه ساكنة وباهتة لا تخرج عن إطار الرمزية وهوما وجدناه في مسرحية (المصباح)"[4].

التجريب في المسرح الإماراتي، عبدالله المناعي "أنموذجاً ثانياً":

أما الفنان الإماراتي عبدالله المناعي فقد فهم التجريب" كبناء إبداعي يتشكل على مستوى اللغة، والصورة، والحركة واللون، والعمل والحدس والاختبار "[5]، جلها عناصر ومكونات ترتبط بتاريخ طويل من الاجتهاد، والاشتغال المستمر وهو مالا يتسنى للمبتدئين والهواة، ولا يستقيم لأصحاب الدعاوى والتقليد، لذا فقد اعتبر التجريب أداة حقيقة للإبداع خارج المألوف، والسائد، وهذا ما كان في "مسرحية (كوت بو مفتاح) حيث تتحول الرموز ذات الدلالات مع تحول " المعطف" إلى مصدر الخطر الذي يهدد الناس والبلاد"[6].

١- النص المسرحي في الإمارات، يوسف عيدابي،(مرجع سابق)، ص١٥٩ .
٢- المرجع السابق، ص١٥٩.
٣- المرجع السابق، ص١٥٩.
٤- المرجع السابق، ص١٥٩-١٦١.
٥- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة، (مرجع سابق)، ص١٦٤.
٦- المرجع السابق، ص١٦٤.

التجريب والموروث الشعبي في الإمارات :

أما عن علاقة الموروث الشعبي بالتجريب، فإن الرؤية القاصرة هي التي ترفضه، وتضيع في إيجاد السبل التي يلتقي فيها التجريب مع الموروث؛ لكن ذلك إنما يعني" تجميد حركة المسرح في استيعاب الماضي، والإفادة منه، وصرفه عن الحداثة" [1]وربما توقف حركة المسرح وتطوره في المستقبل، ومادام الموروث الشعبي حياً في الذاكرة " فيجب ألا نتخلى عنه من أجل التجريب، ويجب الإفادة منه من أجل تطور الفن ورفعته، ففي الموروث تتجلى الفرجة، والتجريب"[2]وكثير من العروض التجريبية الناجحة ظلت مرتبطة بما تقدم مستندة إلى الواقع والموروث.

نتائج (فصل الاتجاهات والتجريب)في المسرح الإماراتي:

- تنوعت اتجاهات المسرح الإماراتي، حيث وجدنا الاتجاه الوطني القومي الواعي، والاتجاه النقدي الاجتماعي، والسياسي التاريخي، والكلاسيكي الواقعي، والاتجاه الرمزي، والاتجاه الفكري، واتجاه المسرح الحر، والاتجاه الملحمي الوثائقي، والاتجاه التجريبي.
- عرف المسرح الإماراتي التجريب، كما عرفه المسرح العالمي والمسرح الغربي و المسرح العربي وكان لذلك أسباب وعوامل ساعدت في ظهوره كانطلاقة أيام الشارقة المسرحية ودعمها للمسرح الإماراتي و دورات وزارة الإعلام، ومهرجانات المسرح الخليجي..الخ.
- عرف المسرح الإماراتي عروضاً اتسمت بالتجريب كعرض مسرحية عودة هولاكو و القضية وشمشون الجبار و النمرود للكاتب د.سلطان بن محمد القاسمي إضافة لمسرحيات أخرى مثل (باب البراحة) لمرعي الحليان و(كوت بومفتاح) لعبد الله المناعي، و(لحظات منسية) لحبيب غلوم، و(الشبكة) لهيثم يحيى الخواجة.
- عرف المسرح الإماراتي مخرجين مالوا للتجريب في المسرح، ومن هؤلاء وجدنا المخرجين "عبدالله المناعي، وعمر غباش، وناجي الحاي، وأحمد الأنصاري، وحسن رجب، وجمال مطر، ومحمد العامري، وإبراهيم سالم و حبيب غلوم، وخليفة التخلوفة، وعبدالله مسعود، وعلاء التميمي، وغيرهم من المسرحيين.
- تجربة صالح كرامة في الكتابة المسرحية التجريبية اختلفت عن تجربة عبدالله المناعي فلكل منهما تجربة متفردة في هذا النوع من الكتابة المسرحية.
- التجريب وعلاقته بالموروث وضرورة ربط الواقع بالموروث والإفادة منه في عملية التجريب في المسرح الإماراتي لا تجاهله.

١- المرجع السابق، ص١٥٤.
٢- المرجع السابق، ص١٥٨.

المبحث الثالث

صورة المرأة في المسرح الإماراتي

صورة المرأة في المسرح الإماراتي:

لعبت المرأة أدواراً مختلفةً ومتنوعةً في المسرح الإماراتي، وقد أجادت وأبدعت في بعضها، وكانت جزءاً مكملاً لدور الرجل فيها، وفي أحيان أخرى جاءت كجزءٍ مهم بارز تقوم عليه المسرحية بأكملها؛ فهي المجس الحقيقي للمجتمع ومرآته التي تنعكس عليها كل المتغيرات، وهي المقياس الحقيقي لمدى التقدم والتأخر، ومقياس حجم المتغيرات في المجتمع، وقد واجهت المرأة العديد من الصراعات والمواجهات في عصر ما قبل الدولة فكانت البوتقة التي مرت عليها تلك التحولات، وخط المجتمع الأول لمواجهة التحديات بكافة نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والتعليمية والمهنية أيضاً.

وقد عانت المرأة في الإمارات في مجتمع ما قبل الدولة وما بعد ذلك، وإن اختلفت تلك المعاناة باختلاف الحياة ووسائل الإنتاج، وما طرأ على الدولة من متغيرات أساسية بما في ذلك النظم والقوانين، واللوائح الجديدة، " فوجدنا المرأة لا تأخذ دورها في المجتمع كمساهمة حقيقية، بل وتحمل عبء العمل إضافة للقيود التي مازالت تسيطر عليها وتمنعها من القيام بالكثير في حياتها اليومية ومعاناتها في مجتمع التحولات "[1] وهي أمور أثرت على صورتها في الكتابة المسرحية فوجدناها لذلك تتقمص كثيراً من الشخصيات لتعبر بلاشك عن معاناتها الاجتماعية وكان دورالمرأة في النصوص المسرحية الإماراتية أساساً ترتكز عليه المسرحية، وفي أحيان أخرى قد يختار لها الكتاب أدواراً ثانوية وهامشية تكميلية؛ ورغم ذلك تنوعت تلك الأدوار فوجدنا المرأة في هذه النصوص:الحبيبة التي لا تتنازل عن حبها، وأحياناً أخرى المطلقة، والعانس، والمعذبة، والوحيدة أوالمرأة المغلوب على أمرها، والمقهورة والشقية، وفي التالي نماذج لهذه الشخصيات التي وردت في تلك المسرحيات:

شخصية الفتاة المقهورة التي تعاني المرض والجهل، والتي تخضع لإرادة الأم التي تنقلها من مشعوذ لآخر بهدف العلاج، والأم خلال ذلك تتبع نصائح جارتها التي تؤدي في النهاية لجنون حصة بعد حملها غير المشروع، وهروبها للجبال، وذلك في مسرحية (حصة) لفاطمة المزروعي.

١- صورة المرأة في الكتابة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبد الإله عبدالقادر، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١ ٢٠٠٤م،ص١٦-١٧.

كما نجد المرأة في المسرح الإماراتي تؤدي دور الأم الحنون التي يتنكر لها أبناؤها ومجتمعها، لتعيش وحيدة مع ذكرياتها حتى تموت، وهذه الأم تمثلها شما العجوز في مسرحية (شما) لعمر غباش، التي تعيش مع ذكرياتها مع أبنائها وزوجها، والتي ترفض المجتمع الجديد بكل ماجاء به من أمور جديدة وغريبة عليها، وقيم لم تعرفها قط، وتنتهي قصة شما برحيلها وحيدة بعد أن هجرها الأبناء والجيران، "وشما هنا هي امرأة مسنة تحيا عزلتها في خريف العمر، وغياب الجميع عنها حتى ابنتها لظروف حياتها القاسية، إنها قسوة المجتمع".[1]

وشخصية الأم نجدها كذلك في مسرحية (غصيت بك ياماي) لإسماعيل عبدالله، لكن هذه الأم تمتاز بقوتها، ووقوفها أمام جبروت سعيد الطاقة، " هذه الأم هي أم قوية، محرضة للرجل رغم كونها أرملة عمياء "[2]، تقوم برعاية ابنها المجنون عطشان الذي يخدم كل أهل القرية بجلب الماء لهم، وهي تواجه استبداد سعيد الطاقة و تكشف خداعه لأهل القرية في النهاية.

ونجد المرأة في المسرح الإماراتي هي الحبيبة التي يتعلق بها الغريب (عبيدان) صاحب المطوع يوعان في مسرحية (قبر الولي) لجمال مطر، والتي يتمنى انفصالها عن زوجها الحقيقي لتكون له، "ويكون حبه لهذه المرأة، وإصراره على الزواج منها هو السبب الذي يؤدي لنزاعه مع صاحبه يوعان واكتشاف أهل القرية لكذبهما معاً"[3].

وهي كذلك الحبيبة الخائنة دليلة في مسرحية (شمشون الجبار) لسلطان القاسمي، والتي توهم شمشون الجبار بالحب، وتكشف أسراره أمام أعدائه مقابل ما تحصل عليه من عائد مادي منهم وهي الحبيبة التي تلاحق بو جاسم في ذكرياته في (قفص مدغشقر) لأحمد راشد ثاني التي يلتقيها على شواطئ مدغشقر مع والدها السلطان ذات يوم، والتي يهيم بها حباً ولا تكفيه الذكريات عنها، فيرحل عن قريته بلا عودة بحثاً عنها.

وهي الحبيبة المتحولة عن طائر في قصة (طائر الأشجان) التي حولها للخليجية سيف الغانم، والتي تعيش مع زوجها بسعادة، وتمنحه القماش الذي يبيعه بأغلى الأسعار في السوق، حتى يدخل في حياتهما الغرباء الذين يطالبون التاجر بقماش كثير من نفس النوع، لكن حياكة هذا القماش ترهق جسد الزوجة/الطائر ويكتشف بعدها القوم الجشعون السر، فتقدم لهم القماش، وتترك زوجها وتعود لحياة الطيور.

وهي علياء محبوبة ألماس التي ترفض التخلي عنه، في مسرحية (حبة رمل) لناجي الحاي، وبعد أن يعرف والد علياء بقصة حبهما ويقرر دفع ألماس للبعيد حيث يسافر للهند ليجمع مهرها، لكنه

١- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبد الفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٧م، ص٦٦-٦٧.
٢- المرجع السابق،ص٦٦-٦٧.
٣- النص والعرض المسرحي في الإمارات، هيثم يحيى الخواجة، (مرجع سابق)، ص٧١.

يفاجأ عند عودته بزواجها من آخر فيجن جنونه "ويرقص رقصته الأخيرة التي يموت بعدها، وتجن بعده علياء وتهيم في الطرقات"[1].

والمحبوبة في مسرحية (لا) لعبد الله صالح هي التي تستهين بمشاعره، وتدفعه لترك عمله ليعمل مهرجاً يضحك الناس، ويجمع المال ليتزوجها، لكنها تتخلى عنه ويفضل هو البقاء مهرجاً يرتدي كل يوم قناعاً، والمرأة في هذه المسرحية هامشية، لكنها كذلك تظهر بصور، وأشكال متنوعة فهي حنين الأم المثالية التي لا تريد لأبنائها أن يعيشوا من مال حرام، وهي تصر على المثاليات، "وتظهر بعد ذلك في صورة إنسانة محبة يقع عليها اضطهاد المجتمع، ويجردها بعد ذلك من إرادتها ويجعلها امرأة مسحوقة تنتظر قرارها الأخير".[2]

والمحبوبة هي الفتاة (جميلة) بنت الرجل الثري في القرية، التي يطلب لمن يريد الزواج بهامهراً غالياً يعجز عنه كل شباب القرية، وفي النهاية" نجد الفتاة تختار مجنوناً استطاع أن يجلب المهر الذي طلبه والدها لتتزوج به لتفر من ظلم والدها وأسره"[3]، في مسرحية (جميلة) لجمال مطر.

وهي حبيبة السجين (فنار) الخيالية والتي "ترفض ضعف الرجل، وتطرده من حياتها في مسرحية (ليلة مقتل العنكبوت) لإسماعيل عبدالله"[4].

وهي الحبيبة(ليلى) التي تعيش وحيدة مع والدها وابني عمها، ويتصارع على حبها الاثنان، وهي لا تعرف من تختار منهما فهي تحب الشخصين معاً، فكلاهما يمثلان الأبيض والأسود في حياتها في مسرحية (أبيض وأسود) لماجد بوشليبي.

وهي مغنية الأوبرا (شوك) التي يتغزل فيها أبناء المدينة، وهي تنصحهم، وتحاول أن تؤثر فيهم في مسرحية (عيناها) لصالح كرامة، وهي "امرأة واعية تحرص على الحياة والفن، والعزف من أجل الاخضرار والإنسانية والحرية".[5]

وفي مسرحية (حمدوس) هي حبيبة حمدوس المتخفية في صورة رجل، "وهي شخصية واعية تتصنع القوة، والتخفي"[6].

وهي "خزينة محبوبة الفراش مسعود وابنة عمه التي يحلم بأن يغير حياته ليتزوج بها في (أحلام

١- النص والعرض المسرحي في الإمارات، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص٤٩.
٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٨١.
٣- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض ، عبدالفتاح صبري (مرجع سابق)، ص٥٩.
٤- (المرجع سابق)، ص٧٣.
٥- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص١١٠.
٦- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري (مرجع سابق)، ص١١٢.

مسعود) لسالم الحتاوي".[1]

وهي (عبلة) "حبيبة عنترة التي تتمسك بحبها للنهاية، لكن غدر القبيلة يقف ضد زواجها بمن تحب في مسرحية (عنتر وعبلة) لجمال مطر"[2].

والمرأة هي الزوجة الوفية التي تقف إلى جانب زوجها في كل الأوقات، وتتحمل ضعفه، وفقره في مسرحية (عرج السواحل) لسالم الحتاوي، والتي تصبح لغيره ولعدوه اللدود (بوسجين) عندما يفشل في الدفاع عنها، وعن منزله، حيث يبقى رهين خدعة عرج السواحل التي ستجلب له البطولة الزائفة، ويخسر كل شيء، "وهنا المرأة قوية ذات حكمة، تشد أزر زوجها، وتحاول دفعه للقيام بواجباته القتالية، لكنه يخذلها في النهاية، ويستمر في جبنه وضعفه حتى يخسرها في النهاية".[3]

و"نجد المرأة في صورة هامشية مزدوجة الشخصية تنتقل ملكيتها من (عتيق) إلى (بوسجين) كما تنتقل العنزة أو البيت "[4]، وهو أمر يدل على جبن وتخاذل (عتيق) الذي لا يدافع عن زوجته ولا يحميها.

كما وجدنا المرأة هي الإبنة الضعيفة المقهورة في (بنات النوخذة) لباسمة يونس، وسبب القهر هو الأب النوخذة الذي يحرم بناته من أبسط حقوقهن في الحياة الزواج والإنجاب، والحياة الاجتماعية، فيعتقد المجتمع أن بنات النوخذة قد متن لكن وفاة النوخذة فجأة تكشف للفتيات حقائق غابت عنهن كثيراً، وحين تحاول آمنة التمسك بالحياة بعد وفاة والدها النوخذة، تظن الآخريات أن حياتهن قد انتهت بموته.

وصورة المرأة عند باسمة يونس تتمحور حول شخصية المرأة المأزومة بفعل مؤثرات المجتمع، التي تتعرض لظلم اجتماعي، وتفتقد الرجل وهو ما نجده في مسرحياتها الأخرى (النوخذة)، و(آخر ليلة باردة)، أما في مسرحيتها (دمى) فإننا" نرى المرأة المأزومة والمقهورة المحبطة، وهو ما نجده في مسرحية (بحاران) كذلك للكاتبة نفسها".[5]

كما أن المرأة أدت دور الزوجة المظلومة في (يحدث في منتصف الليل) لنجيب الشامسي، والتي لا تكفي أموال زوجها وهداياه وحياتها الرغيدة في جلب السعادة لنفسها، بل تتهمه دائماً بالتقصير، وتدفعه لتجربة مهمة توضح لها أهمية المال في حياة البشر، وتقضي في المقابل على حياة أسرة الحارس

١- النص المسرحي في الإمارات، يوسف عيدابي (مرجع سابق)، ص٨٨.
٢- صدى المسرح مقالات في المسرح الإماراتي، إبراهيم مبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤١.
٣- المرأة من النص للعرض، عبد الفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص١٦٦.
٤- صورة المرأة في الكتابات المسرحية، عبد الإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص٤٤.
٥- المرأة من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص٤٨.

الفقير السعيدة، وكل ذلك بسبب صرة مال قذفها لهم الزوج الغني من نافذة القصر ذات مساء، وهي الزوجة الخائنة لحارس البناية في مسرحية (قدري غاب عني ورحل) لجمال مطر، التي تدفعها الظروف الاقتصادية لخيانة الزوج الذي يرضى بذلك ليحافظ على عمله.

والمرأة كذلك هي الزوجة المحبة التي تكتشف خداع زوجها (ابن النوخذة) وبطولاته الوهمية في أول ليلة زواج لها في مسرحية (ليلة زفاف) لسالم الحتاوي، بعد أن ترفض الكثيرين وتتنازل عن أمور كثيرة من أجله، ورغم ذلك تضطر للبقاء معه خوفاً من المجتمع، وقد قدم الكاتب في هذه المسرحية صورة للمرأة (شيخة) "امرأة البحر، أوهي البحر ذاته فهما رمزان لواقع واحد "[1]امرأة ضعيفة تمتلك قوة عجيبة، وتارةً نجدها أمرأة رومانسية في نجواها وحوارها الذي تبحث فيه عن الرجولة الحقيقية لدى عريسها، وهي كذلك" امرأة قاسية كالبحر في جرأتها وبوحها لعريسها في ليلة زفافها بكونه ليس رجلاً عندما هرب من أول تجربة له في البحر".[2]

وهي كذلك الزوجة الساذجة (أمينة) في مسرحية (عرسان وعرايس) لعمر غباش والتي تجد نفسها زوجة بين ليلة وضحاها، وهي لا تعرف أبسط الأمور عن الحياة الزوجية، ونتيجة لذلك تقع هي وزوجها في مشاكل عديدة تنتهي بقرار طلاقها من زوجها فجأة، فالمرأة في هذه المسرحية هي صاحبة الإشكالية، "فالأم تغالي في مهر ابنتها وهي المتحكمة المسيطرة، أما المرأة الأخرى فهي الزوجة الساذجة التي لا تفهم واجباتها الزوجية".[3]

والمرأة في (دمى) باسمة يونس هي" الدمية التي يحاورها الزوج، ويحاول أن يضفي عليها الحياة بلا فائدة فتظل دمية اتخذها بديلاً للزوجة التي أعلن تمرده عليها"[4].

والزوجة كذلك هي التي في خيال أبوجاسم (الضرير) التي توفيت منذ عدة سنوات لكن الزوج ظل يعيش مع ذكرياتهما الجميلة، حتى يفاجئه ابنه ذات يوم بقرار نقله لدار العجزة بعد أن سأمت زوجته العناية به، ويبقى كذلك حتى يتمرد ذات يوم على بقائه ويحاول الخروج من دار العجزة، وخلال تلك الفترة يكتشف تغير كل شيء حوله، فيعود إلى ذات المكان، وذلك في مسرحية (الضرير) لسعيد إسماعيل مبارك.

وهي زوجة الحداد في مسرحية (التراب الأحمر) لمرعي الحليان، التي تعاتبه طوال الوقت، وتلح عليه زوجها بالخروج من الجزيرة كما خرج غيره، لكنه يرفض الخروج، ففي الجزيرة ابنه المتوفى المدفون في ترابها، وفي الجزيرة ذكرياته وحياته الماضية، وهو في بقائه يعد كل شيئ حتى يعود القوم

١- صورة المرأة في الكتابات المسرحية، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٤٨.
٢- المرجع السابق، ص٤٩.
٣- صورة المرأة في الكتابات المسرحية، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٦٦-٦٨.
٤- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص٤٥.

الذين هجروا المكان لأرضهم، ولكن إلحاح الزوجة بخروجهما من القرية يدفعه إلى الخروج ذات يوم بلا عودة، بينما هي تبقى حيةً وحيدةً تبحث عنه وتبكي.

وهي زوجة (زكريا) العاقر (زليخة) التي تعيش معه بعد تقاعده من العمل حياة صعبة، فالحديث المتكرر نفسه عن بطولات زوجها وصولاته، وعدم وجود أبناء لهما يضفون معنى جديد لحياتهما معاً، ورغم كل مايواجهانه في حياتهم معاً فهما يكتشفان بعد ذلك حبهما الكبير لبعضهما في (زكريا حبيبي) لناجي الحاي.

وهي الزوجة المتوفاة للصحفي المتقاعد في (وماذا بعد ؟؟) لحبيب غلوم والتي يراها في كل لحظة من حياته وتناقشه في أمور الحياة، وتنصحه وهي" شخصية واعية مثقفة"[1].

وهي الزوجة القوية (موزة) لابن كاجور المتسلط، في مسرحية براجيل لجمال مطر، والتي يتزوج عليها، وتتغير عليه بعد ذلك وتطلب الطلاق منه، و تطالبه بأموال والدها التي أخذها منها.

وهي الزوجة الصغيرة للجنرال التي تخونه بسبب ظلمه وعجزه، وهو الذي ظلمها عندما أخذها من دار الأيتام ليتزوجها، لينتقم من أمها التي رفضته في شبابه، فيصبح هو "الجنرال السبعيني المتقاعد، وهي الزوجة الصغيرة التي تنعم بالجمال والمال ويطمع فيها الجميع "[2]، وتكتشف بعد ذلك حقيقة ما فعل بأمها، وأسباب زواجه منها في مسرحية (الجنرال) لصالح كرامة.

وهي زوجة (بومفتاح) الطيبة في (كوت بومفتاح) لعبدالله المناعي، التي تؤمن لزوجها كل مايحتاج إليه في مرضه، وتنصحه على الدوام، وعلى النقيض منها زوجة الابن المتمردة التي تحاول طرد والد زوجها من المنزل، ونقله إلى دار العجزة، "وهي صورة للمرأة الجديدة في عصر التحولات"[3].

وهي زوجة (الغيص صالح) في مسرحية (السردال) التي تمارس حياتها العادية كزوجة، وتتصدى للعدو وتقف في مواجهته كذلك.

وهي الزوجة (سلامة) التي تعاني من الوباء الذي أصاب زوجها، وبعد عودتها إلى وطنها تتسلح بالحقد والثأر لما أصابها من ظلم، وتحرق بيتها في مسرحية (خرزة الجن) لناجي الحاي.

وهي الزوجة التي ترضى بزوجها في (زمزمية) سالم حتاوي، والتي تعيش معه وتنفذ كل مايطلب منها حتى يفاجئها بقرارالطلاق، ذات يوم لتعيش حياة المطلقة وتلتقي برجل آخر تحبه وتتمنى أن

١- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص٨٠.
٢- المرجع السابق، ص٨٨.
٣- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص١٠٣.

تعيش معه بسعادة لكنه يموت فجأة، والمرأة هنا هي "امرأة مسحوقة كتب عليها الطلاق فهي ترفض قرار الطلاق، والسجن المفتعل"[1] وتحاول أن تشرع نوافذ حياتها على حياة حرة أخلاقية، وعندما تفشل تحاول الانتحار وينقذها سالم السماك هنا فالمرأة "هامشية مسلوبة الحرية والإرادة، مستغلة حتى العظم" .[2]

وهي" الزوجة المعذبة التي تعاني آلام الوحدة بسبب غياب زوجها في مسرحية (لحظات منسية) لحبيب غلوم، ويتطور الأمر حتى يطال مشاعرها، ويسيطر على إنسانيتها"[3].

وهي زوجة (بوناصر)الوفية التي تطيع أوامر زوجها، وترتبط بالأعراف والقيم في مسرحية (الملة) لسالم الحتاوي، والمرأة في هذه المسرحية هي الحلم الذي يلجأ إليه بوناصر، فأم ناصر رمز يحاول أن يسقطه الكاتب، "فنراها الوطن، والأم التي تضحي بلا مقابل، والزوجة المثالية" .[4]

والزوجة كذلك نجدها في (خزينة) التي يحلم مسعود بالزواج بها في (أحلام مسعود) لسالم الحتاوي، فهي ابنة عمه في الوقت ذاته، التي يهرب مسعود من واقعه المأزوم ليحاول الزواج بها، لكنها" تتقبل حكم القدر بعد ذلك ورفض المجتمع لزواجها من مسعود لكون أمه سوداء، وعندما تحن لحبيبها مسعود وتهرب إليه يقابلها بجفاء، ويرفض الاقتران بها، حتى لا يكسر قيم المجتمع، وأصفاد القبيلة".[5]

والمرأة هي الأخت الضعيفة (ميثا) التي تجلب العار لأخيها (سنان) في المجتمع البدوي في (صرخة ميثا) لسلطان النيادي، والتي تكون عودتها للقبيلة بعد أن فقدت شرفها سبباً لانتحار سنان بعد أن فشل في إنقاذ أخته المرأة التي يطمع بها الرجل من أجل "مشكلته البيولوجية، وعليها أن تتحمل العار وحدها قسراً، امرأة تخطف وتعود مسلوبة أعز ما تملك" .[6]

والمرأة هي العانس التي يرفض والداها تزويجها لتكمل دراستها، وتبقى كذلك حتى تصل لسن الأربعين عانساً تعيش مع أحلامها، وهو ماوجدناه في مسرحية (هم) لصابرين الرميثي والتي نكتشف من خلال أحداثها" البعد الاجتماعي للعنوسة الناتج عن المغالاة في المهور، والتي تكبل الرجل وتجعله عاجزاً "[7]ونكتشف بعداً اجتماعياً آخر مرتبطاً بتعليم الأنثى، فيوضح النص حرمان الأنثى من إكمال

١- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة، (مرجع سابق)، ص١٠٩.
٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات، عبدالإله عبدالقادر،(مرجع سابق)، ص٤٤.
٣- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص١١٠.
٤- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات،عبدالإله عبداله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٤٨.
٥- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات،عبدالإله عبداله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٤٧.
٦- المرأة من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري (مرجع سابق)، ص٦٦-٦٧.
٧- المرجع السابق، ص٥٤-٥٥.

تعليمها الجامعي لتتزوج، ممايضيف قهراً أكبر للمرأة ويحرمها من حقها في التعليم والعمل.

وهي العانس كذلك في مسرحية (بنت عيسى) لناجي الحاي، التي تعيش وحيدة بعد موت والدها الشاعر والرجل الكريم المعروف، الذي يفتح بيته للآخرين ويساعد كل من يحتاج، ويرفض كل من يتقدم لابنته، وبعد موته يتخلى عنها خطيبها، وكل من عرفتهم في حياة والدها، وفي اللحظة التي تكتشف فيها حب (إسماعيل) الفقير السكير لها الذي كان يتردد على منزلها في حياة والدها، وتقرر الزواج به، تفاجأ بثورة المجتمع ضدهما، فالمؤلف يعبر عن إدانته للمجتمع الجديد الي غفد توازنه، وانهارت دعائمه وقيمه وأخلاقه، " وأصبح مجتمعاً انهزامياً حتى في العلاقات الإنسانية بين المرأة والرجل، بين الحبيب والحبيبة، بين مريم المهزومة التي لم تقف أمام تيار الحداثة الجديد، والوجه المتخاذل للحبيب المهزوم إسماعيل السكران" .[1]

وعانس (أبوخزينة) لسيف الغانم نموذج آخر للنساء المقهورات، والخائفات من المجتمع الذكوري التي يمثل والدها أقوى سلطة، والتي تعاني من قيود المجتمع والعنوسة، وتثور في النهاية، وتحرر حبيبها (سعود) المسجون في الخرس، وفي هذه المسرحية نجد نموذجين لصورة المرأة في مجتمع ماقبل النفط (موزة وخزينة) موزة هي الثانوية، "وخزينة هي بنت الإقطاعي الذي حاول الكاتب أن يجعلها مكملاً لحب والدها للمال والسلطة، وهي امرأة مجبورة على قبول الواقع والمجتمع".[2]

والمرأة هي الممرضة التي تساعد المسنين في (باب البراحة) لمرعي الحليان، والتي ترفض الزواج للبقاء بجانبهم، ومساعدتهم لتصدم ويفاجأها برحيل أحدهم فجأة فتبكي عليه بكاءها على والدها الراحل، "وهي صورة للمرأة التي تحمل بوحاً إنسانياً، تجاه من بلغوا من العمر عتياً".[3]

وهي الطفلة المريضة (عائشة) التي تولد لامرأة عمياء في زمن الفقر والجوع، ويبيعها والدها لتاجر كويتي يتبناها، ويقوم بعلاجها بعيداً عنهم في (مسرحية اليوع كافر) لمحمد حسن الحربي.

وهي الفتاة التي حولها والدها لفتى ليعوض النقص الذي يشعر به عندما لم تنجب له زوجته غير البنات، وعندما تنجب له زوجته هذه الفتاة الأخيرة يعاملها كأنها فتى، ويسميها (أحمد) ويمنعها من الاختلاط بأخواتها البنات، ويزوجها بعد ذلك بفتاة، وقبل وفاته يطلب من مربيتها أن تلبسها ملابس الفتيات، وتساعدها على الفرار من مجتمعها الذي بدأ يشك في حقيقة كونها فتاة وليست فتى كما أوهمهم والدها، فامرأة (ماكان لأحمد بنت سليمان) لناجي الحاي نجد فيها "صورتين، صورة أحمد

١- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات العربية المسرحية عبدالإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص٣٠.
٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات العربية المسرحية عبدالإله عبد القادر، (مرجع سابق)، ص٦٠.
٣- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم الخواجة، (مرجع سابق)،ص١٥٩.

(البنت) وأحمدالذي أراده والده ذكراً ليحافظ على هيبته الذكورية، والأم المهانة بسبب عدم إنجاب الذكور" .[1]

والكاتب في هذه المسرحية يدين مجتمع الصيد، ويبني مسرحيته على "النظرة الدونية للمرأة في مجتمع يرى أن المرأة كائن متخلف، بل وتزرع مبادئ وقيم هذا المجتمع في ذهن المرأة ذاتها تجاه جنسها، حيث تشارك المرأة ذاتها في وئد المرأة، إضافة إلى النظرة الاجتماعية تجاه الرجولة المرتبطة بإنجاب الذكر"[2]، وفي المسرحية نجد كذلك صورة الأب سليمان المتسلط الذي يذبح ابنته بحرمانه من جنسها وحريتها، وحبسها بعيداً عن أعين الناس، والتي تستعيد حريتها في النهاية "لتصبح (زهرة) لكنها زهرة التي لا تعرف أي شيء عن جنسها الجديد، ولا كيف تعيش في عصر التحولات".[3]

وهي الأخت المغلوبة على أمرها، والتي يتآمر ضدها شقيقها الأصغر، ويزوجها بمن لا ترغب طمعاً في المادة، وذلك في مسرحية (غاب القطو) لجمال مطر.

والمرأة هي الفتاة (زهرة)المتعبة والشقية، التي أذلها العوز والفقر، فضحت بأمومتها وباعت ابنها مقابل لقمة العيش، ثم تعمل خادمة لتكون قرب ابنها في مسرحية (زهرة) لسالم الحتاوي.

والمرأة عند باسمة يونس في مسرحية (البديل) هي" امرأة هامشية يمكن الاستغناء عنها، لأنها شخصية مساعدة لسلام التي لاتمتلك توصيفاً لشخصيتها غير أنها فتاة جميلة مذبوحة من قبل شخصية السيد".[4]

وشخصية المرأة في مسرحية (شمبريش) لجمال سالم نجد فيها نماذج متعددة للمرأة العروس "لطيفة المتنورة المتعلمة التي تخاطب السلطات للحصول على معونة الإسكان وغيرها، وهي ليست مسحوقة مثل بقية النساء، ويمكن أن تقدم الكثير لزوجها، وأهلها ومجتمعها "[5]، ولطيفة رغم أنها يتيمة فإنها ترفض أن تكون ضحية زوج خالتها، وأن تتزوج حسب هواه ومصلحته، وهي ترفض أن تباع، وتشعر أنها إنسانة وليست سلعة.

١- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص٦٦-٦٧ .
٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٣٦
٣- المرجع السابق، ص٤٢١.
٤- صورة المرأة في الكتابات المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبدالإله عبدالقادر، (مرجع سابق)، ص٥٠.
٥- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص٧٦-٧٧.

سمات صورة المرأة في الكتابات المسرحية:

أما المرأة في كتابات المرأة الكاتبة فلها سمات مهمة تكشف الكثير من الأبعاد والسمات منها:

- أن الكتابات النسوية عن المرأة تكشف أبعاداً اجتماعية للمجتمع، ولقضايا المرأة، بينما هي في كتابات الرجل تعاني الوحدة، وانقطاع الأبناء عنها، وغياب الرجل، وكبر السن، "وتبدو كأنها غير فاعلة في البعد الاجتماعي والاقتصادي في المكان المعيش، وكأن النص يؤكد على إقصائها من الحراك الاقتصادي والاجتماعي واليومي، وتبدو فيها صورة المرأة متدنية في التراتبية الاجتماعية، وكأنها ظل للرجل أو خادمته".[1]

- والمرأة كذلك هي أنثى مقهورة تبحث عن الانعتاق، وهي دوماً في منطقة الفعل السلبي برؤية أخرى.

- وتبدو المرأة أحياناً قوية في مواجهة الرجل الزوج، وهي قوة من منطلق ضعف الزوج، أما المرأة في نصوص الرجل فنجد أنها مضطهدة، وقد اهتمت النصوص التي كتبها الرجل بالشخصية النسائية، وأبرزت اشكاليتها النابعة من قيم الجماعة، والبعد الثقافي السائد من خلال طقوس صنعها الرجل، وعند المقارنة" بين المرأة في النص الذي كتبته المرأة والنص الذي كتبه كاتب رجل سنفاجأ بكون النصوص كلها تدور في فضاء واحد، وتعرض صورة للمرأة المستلبة والمقهورة".[2]

١- المرأة في المسرح الإماراتي من النص إلى العرض، عبدالفتاح صبري، (مرجع سابق)، ص١٢٧.

٢- المرجع السابق،ص١٢٥-١٢٧.

المبحث الرابع

صورة المثقف في المسرح الإماراتي

المثقف في المسرح الإماراتي:

إن أهمية العمل المسرحي تظهر من خلال شخصيات هذا العمل التي تبوح عما في دواخلنا من آلام وأحلام، وتعبر عن قضايانا، ترسم كلماته أمنياتنا، وتبحث لنا عن حلولٍ لأزماتنا.

والمثقف هو واحد من هذه الشخصيات بلاشك التي قدمت الكثير للمسرح الإماراتي.

والمثقف هو صحفي حبيب غلوم في (وماذا بعد؟) " الذي يحب وطنه لدرجة الجنون، لكنه لا يستطيع التنازل عن حرية رأيه، ومواقفه التي يراها تصب في هذا العشق الجنوني".[١]

كما وجدنا هذا المثقف في مهرج عبدالله صالح في مسرحية (لا) الذي يعبر عن أفكاره بطريقة مختلفة فهو لا يواجه الحقائق بقدر ما يرتدي أقنعته المختلفة، فكل يوم له قناع مختلف، مرة يضحك الآخرين، ومرة يبكيهم، ومن حلال ذلك استطاع أن يبين أوجاع الشخوص، وصراعاتهم، وأن يوضح فكرة أن يبيع الإنسان كرامته، ومشاعره، ويذل نفسه من أجل مال أو منصب.

كما وجدنا في مسرحية (حمدوس) شخصية الموظف الذي يعمل في مركز حدودي، ويتحمل مسؤولية مراقبة المسافرين، يودع مسافراً ويستقبل آخر، "وخلال فترة عمله تلك نجد طرحاً مهماً لقضايا مهمة تلامس المجتمع (كالروتين و الإشاعة وحرية الرأي)"[٢] يعرضه الكاتب بطريقة الترميز والإسقاط ليدلل على رأيه، ويطرح فكرته.

كما في (صمت القبور) لسالم الحتاوي عمل مسرحي مهم يجمع بين "غرائبية الصمت، وحرارة الرؤية "[٣]، يعرض فيه الكاتب موقفه مما أصاب الأمة من ضعف وتفرق يؤدي بها للتخلف عن ركب الحضارة، وهو أمر يدلل على وعي الكاتب الإماراتي، وجرأته في محاكاة ما يدور في الواقع العربي من مؤامرات للنيل منها، " وقد اختار الكاتب مكان الحدث مقبرة تلتقي فيها الشخصيات، رغم اختلاف أعمارها، ويدور بينها حوار ثقافي مهم عن الحروب، وتخلف الأمة عن ركب الحضارة"[٤].

وفي مسرحية (إنها زجاجة فارغة) لسالم الحتاوي، نجد البوح الإنساني لشخصية البطل وتتفرع عن بوحه استرجاعه لماضيه و كثيرمن ذكرياته، كما يوجد في المسرحية "حوار صادق مع الذات وأسئلة تطال المجتمع، وتناقش الظلم الذي يطال بعض الناس دون أن يكون لهم ذنب فيما حدث"[٥]، وذلك من خلال قصة درويش الذي ولد لقيطاً ووجده الناس داخل برميل النفايات، وعاش

١- ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة، (مرجع سابق)، ص١٣٩.
٢- النص والعرض المسرحي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص٧٧.
٣- المرجع السابق، ص٩٩.
٤- المرجع السابق، ص٩٩.
٥- النص والعرض المسرحي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص١٠٥

منبوذاً لا أحد يقبل بتزويجه أو إقامة علاقة معه حتى عندما يتغير، ويصبح غنياً حيث لا ينسى أحد ماضيه، ويتساءل هو لماذا؟؟؟

وكذلك نجد شخصية المثقف في مسرحية (لحظات منسية) لحبيب غلوم، التي تحكي عن "البطلة ساهرة التي تتعامل مع الحلم، وتستنطق الجماد، وهي امرأة قتلتها الوحدة، وأنهكها التفكير والقلق في انتظار قطار الزواج الذي لا يصل أبداً.

وهي مسرحية ترتبط بالمسرح العبثي "[1]فوجدنا نهايتها تطرح اسئلة حول لماذا حدث مع ساهرة ما حدث؟ ولم يعد زوجها؟ ولماذا اغتال الجميع فرحتها، وقتل أملها؟.

ونجد التوجه الثقافي وموقف الإنسان الجشع مادياً نجده في مسرحية (ترنيمة الحلم الأخير) لسالم الحتاوي، التي صاغها الكاتب" بشكل درامي حلمي جعل فيه الشخصيات المهمة كعنترة، وهاملت والحلاج تحاور موضوعاتها المهمة كالطمع وغيرها من الموضوعات التي تؤدي بصاحبها سعيد للجنون في النهاية"[2] فبحثه عن حلول لمشاكله يكون بلافائدة ويتفاجأ بالواقع الأشد قساوة.

كما نجد الحوار الثقافي المهم في مسرحية (قدري غاب عني ورحل) لجمال مطر، وهو حوار يدور حول الحياة، ومبدأ القوة فيها من خلال شخصيتين تلتقيان ذات يوم فجأةً في الليل، وكلاهما من الطبقة العاملة في المجتمع، التي لا تمتلك الكثير، ويكون حلمهم الوحيد هو حياة أفضل من حياتهما الصعبة، فالشخص الأول هو حارس بناية يرضى بالذل وخيانة زوجته له مع مالك العمارة ليبقى في عمله، وليجلب لأبنائه ما يساعدهم على البقاء على قيد الحياة، أما الشخص الآخر فهو ماسح أحذية يرى الحياة من خلال مسح أحذية القوم، فتلك وسيلته للتعرف على المجتمع، وسماع حوارات سياسية وثقافية مهمة عن الحياة والمجتمع.

وفي مسرحية (ماكان لأحمد بنت سليمان) لناجي الحاي، نجد أصنافاً من الآلام الاجتماعية التي تحتاج لأشخاص "يعون أهمية تعرية الماضي والواقع الحاضر، ولديهم إيمان بالدور الذي يلعبه المثقف المتجاوز للفهم السطحي للعمل الفني، نحتاج المثقف الذي يدرك أن المجتمعات لا يمكن أن تتطور وتتقدم بغير نقد الواقع ودفعه نحو التغيير"[3] وذلك من خلال قراءته للمسرحية التي تعرض فكرة الرجل سليمان، الذي يحاول بكل قوة أن يثبت سلطته ويورثها لوريث يكون امتداده، حتى لو كان ذلك بالكذب فزوجته لم تنجب له غير البنات، وهو يريد أحمد الذي يولد بنتاً ويحوله أبوه إلى ذكر، "وعلى الرغم من استمرار السلطة القهرية الضاغطة على أحمد ينكشف المستور في النهاية بعد معاناة

١- المرجع السابق،ص٢٢٤-٢٢٥.

٢- النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي (مرجع سابق)، ص١٤٨-١٤٩.

٣- صدى المسرح (مقالات في المسرح الإماراتي)، إبراهيم مبارك (مرجع سابق)، ص٥٤.

من المرض والضغوط الاجتماعية"[1].

كما نجد المثقف في شخصية (جمال السراج) في (الجنرال) لسالم الحتاوي، حيث يتحدى جمال الكاتب الجنرال الظالم، ويكشف للناس خدعه وأكاذيبه، " ويصدر كتاباً مهماً عن ماضي الجنرال الأسود، يوثق فيه ذكريات مسؤولة دار الأيتام مع الجنرال، التي كانت تستقبل فيه أبناء السجينات اللاتي يتعرضن لانتهاك أعراضهن من قبل الجنرال وجنوده، كما يوضح في كتابه قناع الجنرال القبيح، وقصص تعذيبه للسجناء، وخيانته القبيحة للوطن وجرائمه المتعددة"[2] التي تكتشفها بعد ذلك زوجته التي تتركه وتطلب منه الطلاق.

ونجد كذلك سالم السماك في (زمزمية) لسالم الحتاوي، مثقفاً رغم صعوبة ظروف حياته "يدخل حياة شيخة المطلقة فجأة وينقذها من الموت انتحاراً،، وتكتشف من خلال حوارها معه إحساسه المرهف وشعوره بكلماتها التي كانت تكتبها كل يوم "[3]، وترميها خارج النافذة مع الفجر ظناً منها أنه لايوجد من يقرأها أو يحس بها بينما كان سالم السماك يمر كل يوم متجهاً إلى البحر ليجد هذه الرسائل، ويعرف من خلالها معاناة كاتبتها ويتعلق بصاحبتها، وعندما تصله الرسالة الأخيرة يعرف ماقد قررته، ويقفز من خلال النافذة لينقذها، ويوضح لها أسباباً مهمةً للتعلق بالحياة فتتعلق به شيخة لذلك وتفكر بقبول طلبه بالزواج منها بعد أن يئست من كل شيء، لكن الموت يفاجئ سالم بالموت ويتركها وحيدة مع أحزانها.

والمثقف كذلك هو أحمد الشاعر في مسرحية (سويهر الليل) لجمال سالم، الذي كان شاعراً معروفاً بقصائده الجميلة، وكثرة المعجبين به، حتى لقب (بشاعر البلاط)، لكن حادثاً خطيراً يصيبه، ويؤدي إلى عاهة ينتج عنها ضعف في ذاكرته، يصعب عليه بعدها تأليف الأشعار فيبتعد عن الحياة ويفضل الاختباء بعيداً عن الناس، ويستيقظ شعوره ذات يوم بعد أن تجمعه الصدف مع فتاة عمياء تحب الرسم وتصميم الأزياء تهرب من ظلم الآخرين، وتنشأ بينهما قصة حب كبيرة.

كما نجد مثقف (قفص مدغشقر) لأحمد راشد ثاني، نوعاً آخر من المثقفين (فبوجاسم) يجلس في المقهى ويُسمِع الناس حكايات وقصصاً كثيرة عن سفره، ورحلته لمدغشقر.

وهي حكايات يحبها الناس ويتعلقون بها رغم ما فيها من مبالغات، ويفتقدونها عند رحيله فجأة فهي حكايات مختلفة عن كل ماسمعوه، ففي كلماته خيال وسحر يؤثر في قلوب وعقول الناس الآخرين.

١- المرجع السابق، ص٥٧.

٢- طقوس سحرية الواقع في المسرح الإماراتي (سالم الحتاوي نموذجاً)، محمود أبو العباس (مرجع سابق)، ص٢٣٧-٢٣٨.

٣- النص والعرض المسرحي، هيثم يحيى الخواجة، (مرجع سابق)، ص١٣٩.
صدى المسرح (مقالات في المسرح الإماراتي)، إبراهيم مبارك (مرجع سابق)، ص٨٥.

ونجد هذه الشخصية تتكرر في مسرحية (عرج السواحل) لسالم الحتاوي، ف(ابن زقرت) شخص يجذب الناس إليه بقصصه التي تحكي عن بطولات جده في الحرب التي خاضها الناس ضد الانجليز، "وهي قصص يصدقها الناس ويتعلقون بها ويصدقون صاحبها، ويصنعون منه بطلاً يحاربون به أعتى الرجال الأقوياء وأشدهم"[1] لكن صاحبها يفشل عند أول اختبار له أمام يعقوب الذي يسلب منه كل ما يملك وهو لا يحرك ساكناً.

وشخصية المثقف ليست حكراً على الرجل فقط، بل نجد المثقف كذلك في شخصية المرأة فهي (الداية نعيمة) في مسرحية (حصة) لفاطمة المزروعي، التي تنصح أهل القرية وتخبرهم بحقيقة شيخ الزار، الذي يسرق أموالهم القليلة ويستغل بساطتهم ليخدعهم لكن شيخ الزار يعلم بامرها ويحرض الناس ضدها وضد ابنتها وخطيبها، ويشوه سمعتهم، ويصدق الناس إدعاءاته ويتبعونه وينفذون كل مايطلب منهم، حتى ينتهي الأمر بقتل جميلة بنت الداية نعيمة وخطيبها سالم حرقاً بالنار، وجنون الداية نعيمة، واستمرار الناس في تصديق أكاذيب شيخ الزار التي يخسرون من خلالها الكثير من أموالهم.

والمثقفة نجدها كذلك في شخصية (سليمة) العجوز في مسرحية (قبر الولي) لجمال مطر، التي تكشف حقيقة الغرباء في القرية (يوعان وعبيدان) اللذين يصدق الناس أنهما وليان لله، وأن لهما القدرة على فعل كل شيء وعلاج كل مرض، "فهي النموذج الآخر في المجتمع لامرأة مؤمنة وأكثر تنويراً من الرجال الذين يحقدون على البلماء لجمالها "[2] فتقف منهم موقف الناصح، وتخبرهم بكذب مايفعل يوعان، وتذهب بعد ذلك مع صاحبه عبيدان الذي اختلف معه لإخبار أهل القرية بحقيقة (هذا الولي) وتؤكد لهم وجود مصيبة قادمة لأهل القرية إن لم يصدقوا هذه الأمور ويتوقفوا عن علاج أبنائهم عند يوعان الكاذب لكن أهل القرية يرفضون التصديق، ويستمرون في ولائهم ليوعان، وعلاج أبنائهم عنده، وتعود بعدها سليمة لمنزلها خائبة.

١-

٢- صورة المرأة في الكتابات المسرحية، عبدالإله عبدالقادر (مرجع سابق)، ص٧٢.

الفصل الرابع

موضوعات المسرح الإماراتي

المبحث الأول

المسرحيات الواقعية والاجتماعية والتاريخية وموضوعاتها

إن الحركة المسرحية في الإمارات تعيش أغرب واقع لحركة مسرحية خليجية أو حتى عربية "هذه الحركة التي تطورت كثيراً، وحافظت على جديتها، والتزامها، ولم تغرق في بحر الاستهلاك كما غرقت فيها بقية الحركات المسرحية حولها"[1] ونحن اليوم نشهد تألق الحركة المسرحية من "ناحية التأليف والأساليب وتعدد المناهج واختلاف المواضيع "[2] التي انقسمت إلى عدة أقسامٍ هي الموضوعات الاجتماعية والواقعية والموضوعات التاريخية والموضوعات الرمزية.

ومن الموضوعات الواقعية الاجتماعية موضوعات مرتبطة بالبيئة وأحوال الناس، وقضاياهم وواقعهم الاجتماعي، وقد انقسمت هذه الموضوعات إلى:

ا- موضوعات ترتبط بالمجتمع التقليدي القديم(كالحياة في الماضي) (الشرف):

من المسرحيات التي تطرقت لمثل هذه الموضوعات مسرحية (صرخة ميثا) لسلطان النيادي فقضية العار وخطف الفتاة في المجتمع البدوي القديم، ومن الذي يجب عليه الدفاع عن الفتاة، وردها لأهلها، هل هو الأخ فقط؟ أم هو واجب القبيلة نفسها؟ أم أبناء العمومة؟ أم الكل مشتركون في ذلك؟هو محور هذه المسرحية، التي يجد فيها" البطل سنان نفسه متأخراً عن إنقاذ أخته ميثا، التي اختطفها أبناء القبيلة المعادية، وتطالبه أمه بأن يرجعها بأي طريقة "[3]، فيذهب لأبناء عمه الذين انشغلوا بأمورٍ تافهة، كالاهتمام بالإبل وتكثيرها، والنوم وباتوا يخافون سطوة القبيلة، وغضبها، والنتيجة عودة سنان خائباً لأمه التي ترفض رجوعه، وتتمنى موته، والنهاية تكون عودة ميثا لقبيلتها، وقد لطخها العار، حسيرة الرأس، شعرها مكشوف للعرب، فقدت شرفها، وبان حملها أمام الناس، فيقتل سنان نفسه بالسيف رافضاً العار الذي لطح شرفه، وتهوي الأم وابنتها على الأرض باكيتين من هول الكارثة التي حلت بهما.

١- النص والعرض المسرحي (سمات وأبعاد) هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٧.

٢- المرجع السابق، ص٩.

٣- نصوص مسرحية من فصل واحد (صرخة ميثا)، سلطان النيادي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٩م، ص١١٤.

٢- موضوع الحنين للماضي:

لقد اختلفت قيم المجتمع الجديد، وكثر فيه الغرباء الذين أصبح وجودهم ضرورياً لإقامة النهضة العمرانية والاقتصادية في البلاد، والذين لم يتعود وجودهم الآباء والأجداد.

فكان كل مايرونه ويسمعونه غريب بالنسبة إليهم، وهو ماوجدناه في (شما) عمر غباش. وشما هي العجوز التي تفقد أحبابها واحداً تلو الآخر، ولا تجد سوى الصور والحيوانات تناجيها، تبثها حنينها للأحبة، وهي تفقد صحتها تدريجياً، وسط مجتمع جديد عليها، لا تعرف حتى لغة الحوار المشترك معه، وشما العجوز" هي زوجة بوكتارة، التي يموت زوجها، وتتزوج ابنتها سارة، وتعيش بعيداً عنها، ويهجرها الجيران"[١] ولايسأل عنها أحد، ولأنها امرأة عجوز مريضة فإنها لا تستطيع القيام بشؤونها، وصنع الطعام لنفسها وشراء حاجياتها بنفسها، ونراها تحاور صورة زوجها، وتسترجع ذكريات بطولاته ضد الانجليز، و تعيب على زمنها الذي جعل الأهل فيه يبتعدون عن بعضهم البعض، وكثر فيه الغرباء الأجانب حولها، وافتقد فيه الناس صفاتهم الجميلة كالنخوة والشهامة والسؤال عن الجار، وتعاني آلام الجوع التي تعالجها بالهرب للذكريات والأحلام التي تطرد فيها زوج ابنتها سيئ الأخلاق، وتؤوي إليها ابنتها بعد طول ابتعاد، وينتهي الحلم بموت شما ولقائها بزوجها بوكتارة وسفرها معه بعيداً عن العالم الصعب الذي هجرها فيه الجيران والأبناء، وبقيت فيه وحيدة بدون معيل أو أنيس يساعدها، "فاستبداد الزمن وكهولة الأيام ثنائية لا تكاد تفارق حياتها الصاخبة بالذكريات لتمضي بعده جثةً هامدةً لاتنقاد إليه طائعةً بل ثائرةً رافضة مستمدةً من خصوبة الذكرى ملجأً لانتقاد الواقع الصعب"[٢]

وهي ذاتها معاناة (الضرير بوجاسم) في مسرحية (الضرير) لسعيد إسماعيل مبارك فبو جاسم هو نوخذة بن نوخذة من أيام البحر، يحن لأيام الغوص والبحر التي كان يكرم الناس فيها ويساعدهم، ويذهب معهم في رحلات الغوص مع الغواصين، وعندما تزوج رزقه الله من زوجته بابنه جاسم الذي كان فرحة حياته مع زوجته، التي غادرت الحياة سريعاً، ليبقى وحيداً في الحياة مع ابنه الذي رباه وعلمه، وعندما كبر تزوج من امرأة متسلطة كان يزيد تسلطها عليه اكتشافها أن زوجها عقيم، فكانت تعيره طوال الوقت بذلك، وتطالبه بأن يأخذ منزل والده الضرير، ويرميه في دار العجزة، وهو ماحدث بالفعل، وأصبح بعدها لايزوره إلا نادراً، ويرسل إليه الطعام مع السائق الخاص، لكن بوجاسم ثار ضد هذا الوضع، وحاول الخروج من سجنه، وفكر لو أنه خرج للعالم الخارجي، لسوف يرحب به الجميع، ويتذكرون مافعله من أجلهم، كمايقرر الزواج من امرأة أخرى تساعده في حياته، وتقوم بأموره.

١- مسرحية شما، عمر غباش، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م، ص٢٣.

٢- نشرة الأيام، ظافر جلود، السبت، اليوم الرابع، ١٥ مارس ٢٠٠٣م، الشارقة، ص.٢

فهو النوخذة بوجاسم الذي تتمناه كل النساء في الكون، لكنه وعند مغادرته دار المسنين يتفاجأ بعالم جديد غريب لم يعتده " ويمضي في الشارع ويسمع سخرية الناس منه، وهو يردد أنا النوخذة بوجاسم"[١]، أنا النوحذة بوجاسم، وتتوالى الشتائم عليه حتى يأتي من يساعده في الوصول إلى منزله فهو رجل أعمى، لايعرف أين الطريق، وتكون النهاية صدمة بوجاسم بالواقع الجديد في الحياة، الذي تخلى عن أغلب مبادئه الجميلة، و بات الجار فيه لايعرف جاره، ولايساعد الناس المحتاج رغم عجزه، "وفي هذه المسرحية نجد فكرة هامة مرتبطة بالواقع الحالي، وهي إهمال المسنين من قبل الأهل والمجتمع، وموقف المسن ذاته من ذلك، وعقوق الأبناء، وانشغالهم في أحيان أخرى عنهم"[٢]

وكما تخلى الناس عن مبادئهم وقيمهم مع التطورات الاجتماعية الحديثة، نجدهم كذلك يتخلون عن كثير من الأمور التي ارتبطوا بها في حياتهم كالأرض والمكان بحثاً عن الثراء والأمن والحياة في المجتمع الجديد، وهو مانجده في مسرحية (التراب الأحمر) لمرعي الحليان التي يتخلى فيها أهل الجزيرة عن جزيرتهم ومنازلهم، وتركوها للغريب، ويرحلون نحو المدينة الجديدة حالمين بالثراء، والأمن، ويتركوا منازلهم القديمة، ولايبقى في الجزيرة غير الحداد وزوجته، الذي يرفض ترك الجزيرة لأن ابنه (غايب) مدفون فيها مع ذكرياته الكثيرة فيها، وأرضه التي عرفها، ورغم إلحاح زوجته الدائم عليه بأن يترك المدينة إلا أنه يرفض ذلك منتظراً عودة الراحلين الذين ذهبوا، بينما هو يطرق الحديد كل يوم ليعد لهم نوافذ جديدة تحميهم، وأقفالاً لأبوابهم، ومزاريب لماء المطر الذي أثر على منازلهم، ويظل يحلم بابنه الراحل (غايب) ويتمنى زيارة قبره، ليرويه بالماء حتى يأتي يوم وتصر عليه زوجته بأن يخرج ليرحل معها نحو المدينة، لكنه يذهب بلاعودة، وتمر السنون والزوجة في انتظار من لا يعود أبداً.

وكما يتخلى البشر عن أراضيهم وأماكنهم، فهم يتخلون كذلك عن أحبائهم وأبائهم، وهذا ماوجدناه في مسرحية (باب البراحة) لمرعي الحليان، التي تدور أحداثها في دار المسنين، وأبطالها (٤)هم من كبار السن، أحدهم ثري يدعى (بوعبد الرحمن) مات ولده بسبب الإدمان، وسافرت ابنته للدراسة في الخارج، ولم تعد، والثاني هو مسن يدعى (ود علي) كان يعمل بالصيد، ولما كبر في السن عمل بنفخ المعازف في الأعراس، وكان يحب زوجته، ويتمنى أن تنجب له الأطفال، لكنها ماتت ولم تنجب له.

أما المسن الثالث فهو (بن ميلي) الذي كان ممن تطوع للدفاع عن فلسطين، وتدرب ولكن الحرب انتهت وعاد للوطن، وكان يحلم بأداء عمله والدفاع عن الدين والإسلام والموت شهيداً في فلسطين، ومن أجل ذلك وجدنا ابنه يتهمه بالجنون ويرميه في دار المسنين، أما بومرزوق فهو رجلٌ

١- مسرحية الضرير، سعيد إسماعيل مبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١،٢٠٠٤م، ص٣٢.

٢- النص والعرض المسرحي، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٢١٥.

تزوج من امرأة هندية، أنجب منها الأبناء، ولما حصلت على الجواز بسبب زواجها منه، تطلقت من هذا الزوج، وتزوجت النوخذة الذي كان يعمل لديه.

أما العنصر المهم الفاعل في دار المسنين فلاشك في كونها (فاطمة الممرضة) التي نذرت حياتها لخدمة كبار السن ومساعدتهم، حتى طلقها الرجل الذي كان قد قرر الزواج منها قبل إتمام الزواج، لأنها رفضت ترك عملها الذي يتطلب منها الخروج من منزلها في أوقات مختلفة من اليوم، وكانت هي خلال ذلك تتذكر والدها الذي أحبته طوال عمرها، وتتذكر معاناته في الكبر وكانت ترى في عملها ذلك مساعدة المسنين ليجتاز الآخرون مامر بهم.

وقد دارت أحداث المسرحية في ليلة واحدة في القسم الخاص بهؤلاء الأشخاص الأربعة في مكان قريب من أرض البراحة التي نشأوا وتربوا عليها، وكانت لهم ذكريات كثيرة على أرضها، وعندما يقرر المسؤولون عن الدار تغيير المكان وانتقال المسنين لدار أخرى بعيدة عن البراحة، يثور هؤلاء الأشخاص ويقفلون الباب عليهم وعلى المرضة التي تحاول استمالتهم بأي طريقة لمعرفة المكان الذي يخبئون فيه المفتاح، لتفتح الباب وتخرج ؛لكن محاولاتها المستمرة تبوء بالفشل، ونجدها تتفاجأ بمواقف غريبة من هؤلاء المسنين الذين يعيشون مع ذكرياتهم، في ساحة المعركة تارةً، ومع أبنائهم وزوجاتهم، وقوارب الصيد تارةً أخرى، وكل واحد منهم يكمل قصة الآخر في حوار طويل، لايقطعه سوى استغراقهم في النوم للحظات وعودتهم للواقع من جديد، ليعود الحوار ويستمر إصرارهم على رفض ترك أرض البراحة التي ارتبطوا بها وبذكرياتها، وتكون النهاية هي موت (ودعلي) المسن وهو جالس دون أن ينتبه له أحد، ولما أحس البقية بصمته حاولوا إيقاظه دون فائدة، بينما المرضة فاطمة تصرخ وتبكي مطالبة بالحصول على المفتاح دون مجيب لندائها حتى تنهار وتسقط باكية، بينما يستمر حديث الذكريات الطويل بين المسنين الذي لاينتهي، وقد اهتم كاتب نص باب البراحة "برسم الشخصيات وتصوير آمالها، وأحلامها وبصائرها، وجعلها تتكلم بصوت واحد عال الجوقة ".[1]

٣- موضوع الخرافة :-

الخرافة في الاصطلاح هي" الحكاية التي لاصحة لها "[2]وقد يلجأ لها السامع أو القارئ هرباً من واقعه وهمومه التي يفر منها لعالم الخيال والقوى الخارقة"[3] أما الأسباب التي أدت لوجودها في المسرحيات الإماراتية فهي انتشار الجهل في المجتمع التقليدي، وبحث الناس عن طرق علاج لأمراضهم المختلفة، ومن هنا كان إيمانهم بالمشعوذين والأولياء ظناً منهم أن الشفاء بأيديهم، ولذا وجدنا المشعوذ الذي يصدقه الناس في مسرحية (حصة) لفاطمة المزروعي التي تعالج حكاية الفتاة

١- النص والعرض المسرحي في الإمارات (سمات وأبعاد) هيثم الخواجة (مرجع سابق)،ص٣٦.
٢- الأساطير، كمال زكي، دراسة حضارية مقارنة، ص٤٠.
٣- الموروث الشعبي في القصة الإماراتية، شيخة عبدالله، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١٠م،ص٧٧.

حصة المريضة منذ أيام طفولتها الأولى، والتي تذهب بها أمها للمشعوذ لعلاجها، وتدفع الكثير من أجل علاجها رغم فقرها وعملها على ماكينة الخياطة، ورغم ذلك تتحدى الأم الظروف وتواصل جلسات علاج ابنتها لدى المشعوذ.

ولا تستمع لنصائح ابنها بعرض الفتاة على طبيب أو على الداية نعيمة التي تسكن معهم في نفس القرية، وخلال ذلك نتعرف على تفاصيل كثيرة عن طفولة حصة، و إصابتها بضربة في رأسها، كما نتعرف على قصة حضور الداية نعيمة للقرية.

وكيف كان المشعوذ ضدها وضد زوجها دائماً، وتسبب بقتله، وحاول طردها هي وابنتها من القرية، وتكون نهاية المسرحية رفض الأم علاج ابنتها عند شخص غير هذا المشعوذ، ورفض زواج ابنها بابنة الداية نعيمة التي كثرت الإشاعات عنها وكان مصدرها المشعوذ نفسه، " وتتوالى بعدها وتيرة الأحداث ويتم اكتشاف حمل الفتاة المريضة (حصة) بشكل غير شرعي، مما يدفعها للهرب نحو الجبال، بينما يقوم أهل القرية خلال ذلك بمهاجمة بيت الداية نعيمة وإحراق ابنتها مع سالم أخي حصة بعدما اتهمومهما بفعل المنكرات"[1] وتفر الداية نعيمة لقرية أخرى وهي تبكي فراق ابنتها البريئة جميلة، بينما تبقى أم حصة في القرية وتجن بعد مقتل ابنها، وهروب ابنتها للجبال، ويبقى بعدها المشعوذ في القرية يمارس طقوسه المعتادة، ويدعي علاج الأمراض المستعصية، وينشر أكاذيبه بين الناس، وهم تابعون له ومصدقوه.

وفي السياق نفسه نجد مسرحية(قبر الولي) للكاتب جمال مطر، التي ارتبطت بخرافة الولي التي تروي قصة قرية ينقطع عنها المطر وينتشر الجهل فيها "حتى يظن أهل القرية أن سبب انقطاع المطر هو فتاة بلماء (لا تتكلم) يقومون بتقييدها ظناً منهم أن إغواءها للرجل هو السبب"[2] فهي لجمالها الشديد تسحر الرجال وتسلبهم عقولهم فيهيمون بها حباً، ويتركون زوجاتهم وأبنائهم لأجلها، وخلال تلك الفترة يسير في الطريق إلى القرية رجلان يحملان معهما الماء لأهل القرية، لكن حمارهما يموت قبل مسافة بسيطة من وصولهما، فيقومان بدفنه قرب القرية وحين يظنان أن موت الحمار أكبر مصيبة في حياتهما يكون قبره هو حل لكل مشاكلهما فيما بعد، ومع وصول يوعان وصاحبه عبيدان إلى القرية يهطل المطر فيستبشر أهل القرية الخير بقدومهما وينادون يوعان بالمطوع، ويشتهر بين الناس بأنه رجل صالح صاحب الخوارق، فيتوجه له الناس طلباً للعلاج وأخذ المشورة، فيعالج العاقر وتحمل، والمريض فيشفى وتأخذ مشورته الزوجة التي غاب عنها زوجها فينصحها بالانتظار فهو سيعود قريباً، وهو أمر يسبب خلافه مع صاحبه عبيدان الذي يقع في حب تلك المرأة ويتمنى الزواج بها، ويطلب من عبيدان أن يخبرها بعدم عودة الزوج الغائب؛ لكنه يرفض فيثور لذلك عبيدان ويبدأ في فضح أسرار

١- حصة، فاطمة المزروعي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م،ص٤٧.
٢- قبر الولي، جمال مطر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١٩٩٨١،١ م،ص٧

المطوع يوعان، كما تثور عليه الفتاة البلماء التي شهدت الطريقة التي حملت بها المرأة العاقر، وعرفت خداع يوعان، وكذلك العجوز سليمة التي تعرف بفطرتها السليمة كذب يوعان بينما يرفض أهل القرية التصديق و يكذبون سليمة وعبيدان والبلماء، ويصدقون يوعان، ويستمر لذلك يوعان في كذبه حتى قبل وفاته.

ويوصي إن مات أن يدفن قرب الولي الذي يجهلون حقيقته ويتبركون به، ويصبح في القرية قبران لوليين يقومان بحراستهما، ويزورانهما، ويدعون لهما، ويتبركون بهما وهو عمل اتسم بكونه متماسكاً وله فكرة تتصاعد بوعي ونضج بعيداً عن الفجاجة والمباشرة، إضافة لروح السخرية والنكتة المتسربة عبر الحوار"[1]

وهو ماوجدناه في خرافة (عرج السواحل) لسالم الحتاوي، التي تروي حكاية عتيق رب الأسرة الفقير الذي لايملك في الحياة غير منزل في مزرعة جده الذي قاتل من أجلها الانجليز، ودفن فيها، ولأن جده (زقرت) له نياشين بطولة كان يعلقها على جدار منزله ويعيش على ذكرى تلك البطولة، وعتيق هو رجل فقير عاطل عن العمل لايعرف غير الجلوس في المقهى، والحديث عن بطولات جده الخارقة التي مضت

وهو يعيش مع زوجته قماشة التي حرمها الله من الذرية، وليس لها في الحياة غير عنزة وشجرة لوز، أما العنزة فهي مصدر رزق الأسرة التي تبيع لبنها، لتعيش منها، لكن في الفترة الأخيرة عاشت الأسرة أصعب وضع عانته، فقد أضربت العنزة عن إنتاج اللبن لهما ففقدا مصدر رزقهما الوحيد، وفي ذات يوم يزور المقهى رجل غريب يدعي وجود مصدر قوة لديه يتحدى به عتيق وبطولاته وهو (عرج السواحلً) لكن عتيق يرفض التصديق بتلك الخرافة وهو أمر يتراجع عنه بعد ذلك بمجرد معرفته بأمر خروج عدوه اللدود (بوسجين(من السجن الذي يطالبه بكل مايملك، وتذهب محاولات عتيق للتفاوض معه أدراج الرياح " ويذهب بعدها عتيق لجابر بن ريح الحمر، ويستأجر منه عرج السواحل الذي يزرعه في أرض الدار، ويوهمه جابر أنه إذا قفز عليه سيحصل على البطولة والقوة التي تمكنه من الانتصار على عدوه اللدود يعقوب بوسجين"[2]، ولأن عتيق ساذج يخسر المال والمنزل، والزوجة، بمفاجأة يعقوب بوسجين إياه في منزله مهدداً متوعداً، ونراه خلال ذلك يقفز على المكان الذي دفن فيه (عرج السواحل)، محاولاً استمداد القوة منه بينما يعقوب يأخذ كل شيء منه وهو يضحك من فعله، ويرمي نياشين البطولة التي نالها جده.

وبالقراءة الواعية لمسرحية (عرج السواحل) نجد أنها " تلتقط فكرة جميلة كونها تتحدث عن

١- النص والعرض المسرحي (سمات وأبعاد) هيثم يحيى يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص٧٣.

٢- عرج السواحل، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢ م، ص٣٤.

أولئك الذين يحلمون بالمجد بناءً على ماض مرتبط بالآباء والأجداد"[1]وهو مابرز في شخصية عتيق بن زقرت الذي بنى بطولاته على أمجاد جده التي لم يستطع حتى المحافظة عليها وخسر كل مايملك دون محاولة الدفاع عنه، نظراً لإيمان صاحبه بالخرافات وهو أمر رفضه الكاتب ورأى ضرورة " النأي بعيداً عن اعتقادات ربما هي أشبه بالكذبة التي يصدقها قائلها، وهي دعوة للعيش في الواقع بعيداً عن السحر الذي لاينفك أن يوهم الآخرين، ويعطل قواهم، وهي كذلك دعوة لمراجعة النفس أمام التصدع الذي يعيشه إنساننا العربي"[2].

٤- التغيرات الاقتصادية وانعكاسها على المسرح في الإمارات:-

ويعد العامل الاقتصادي والتغيرات الاقتصادية على المجتمع من أبرز المواضيع التي تناولتها المسرحيات الإماراتية، فوجدت مشاكل الحياة الاقتصادية قبل ظهور النفط، ومرحلة مابعد النفط، والنظرة المادية التي بدأت تسود المجتمع وتظهر في الكتابات المسرحية، فالمال هو الذي يدفع الأب لبيع ابنته من أجل أن تعيش ويعيش باقي أفراد الأسرة ومن أجله يزوج الأب ابنته من رجل لا تريده من أجل أن يضمن لها مستقبلاً أفضل وحياة مستقرة، وهو السبب الذي يجعل الأسر تتفكك، وهو سبب الظلم والفساد في أحيان أخرى.

وقد شمل التغير الاقتصادي الجانب المادي والمعنوي "وقد كان التغيير في الجانب المادي أسرع من جانب القيم والتقاليد، والأعراف التي كانت أقل سرعة في التجاوب من غيرها، وهو أمره عده البعض عائقاً للتغيير".[3]

ومن المسرحيات التي تناولت تأثير المال على الحياة الاجتماعية قديماً، وكيف كان السبب في تدمير حياة أسرة، وتفرق أفرادها مسرحية (بيت القصيد) لعبدالله صالح، التي تحكي قصة ضاحي بن سيف بن ضاحي النوخذة الكبير، الذي كان يعمل في البحر، وزوج ابنه ضاحي من بنت خلفان المراكبي طمعاً فيما لديه، وعندما علم أن محامله غرقت قرب بندر عباس، طلب منه أن يطلق ابنته مريم، ومات بعدها والد مريم حزناً وألماً لماحدث لمحامله، ولطلاق ابنته مريم وخلال ذلك تتطور الأحداث ويطلب النوخذة الكبير من ابنه الزواج من ابنة عمه بعد طلاقه من مريم، مما أدى إلى نهاية حياة مريم التي كانت حاملاً من ضاحي، ولم يعرف غيره بحملها وبعد موت والدها الذي كان سندها في الحياة تضيق عليها الحياة، ولم تجد من تلجأ له بعد ماحصل من زوجها ووالده، فتموت

١- محطات في المسرح العربي، هيثم يحيى الخواجة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١١،، ص٦٣.

٢- طقوس سحرية الواقع في المسرح الإماراتي (سالم الحتاوي نموذجاً) محمود أبو العباس،وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، ٢٠١٠م،٥٩.

٣- التحضر وتأثيره على القيم والاتجاهات الدينية في مجتمع الإمارات العربية المتحدة، عبد الحفيظ محمد شناق، دارالفكر الجديدة، أبوظبي، ١٩٨٦م، ص١٧٥.

بعد إنجابها للفتاة بفترة بسيطة، " وتدعي تلك الفتاة الجنون عندما تكبر لتحمي نفسها و تأكل من فضلات الطعام، وتنام في الحظائر حتى بعد أن تعرف أن والدها هو ضاحي بن سيف نفسه "[1] وخلال تلك السنوات نجد ضاحي بن خلفان يصاب بالمرض الذي تسبب في موت والده، وأحد أخوته وهو الجدري الذي لايعرف الأطباء له علاجاً في ذلك الوقت، وبينما هو في عزلته عن الناس، يزوره خادمه الأمين (رباع)، وفتاة تضع له طعاماً، وتنشد له قصائد لزوجته ويحاول رباع بعد ذلك إحضار طبيب يدعي أنه يقوم بعلاج الجدري وحين يعتقد ضاحي أنه أصبح أفضل حالاً يسأل عن الفتاة ويخبره رباع مايقوله الناس عنها، وأن بعض الأقاويل ينسب الفتاة إليه، وتعود به الذكريات، حيث يتذكر سعادة زوجته وهي تخبره أنها ستنجب له طفلاً، لكن سعادتهما لا تكتمل، ويرفض والده النوخذة بقاءها معه، ويصر على طلاقهما حينها يطلب ضاحي من خادمه رباع أن يلتقي الفتاة حتى يتأكد أنها ابنته التي ورثت عنه تأليف الأشعار، وحفظها إضافة لشبهها الكبير بأمها، وتكون أمنيتها الوحيدة في الحياة أن يعترف بها والدها أمام الناس، فقد سئمت حياة التشرد وإدعاء الجنون، ويوافق ضاحي على ذلك لأنه كان يتمنى ذلك الأمر أكثر منها، ويرسل رباع لإحضار القوم وبينما هما في انتظار القوم، يفاجئه الموت، وتبكي الفتاة والدها، وضياع حلمها في نفس الوقت.

وفي (غصيت بك ياماي) لإسماعيل عبدالله، يعالج موضوع المال وعلاقته بالبشر وتأثيره على النفوس وظلم البشر، فالبطل عطشان فتىً فقير يناديه الناس بالخبلة (المجنون) لأن والده مات مجنوناً فهو (خبلة ابن خبلة) لكنه الوحيد الذي يسقي للقوم من البئر المسكونة، ولولاه لماتوا جميعاً من العطش، بينما الباقون لا يقومون بشيء آخر غير السخرية منه، وضربه بالحجارة وانتظاره حتى يحضر لهم الماء. وتستمر حياة عطشان مع والدته العجوز العمياء التي أغلقت الباب على نفسها ولم تتحدث إلا بالشعر منذ سنين طوال.

وتستمر حياة عطشان الشقية التي يرمى فيها بالحجارة كل يوم ويضحك منه الصغار بينما هو يسأل نفسه هل ما يقال عنه صحيح أم كذب؟؟وهل هو مجنون حقاً أم عاقل؟؟ وذات يومٍ يأتي لزيارته التاجر الكبير ويعرض عليه أن يسقي الناس لحسابه بالمال، وعندما يرفض ذلك الأمر يهدده بفضحه أمام الناس وجعل الناس ترجمه بالحجارة حتى الموت، ولكن عطشان يفكر بالناس ويحاول أن يساعدهم دون جدوى فهم مستمرون في السخرية منه والاستهزاء به ويحاولون القفز على جدار منزله لقتله، فقد تأخر في إحضارالماء لهم. وهنا نجد التاجر الكبير(سعيد الطاقة) يتدخل ليساعده في التخلص منهم، ويكرر عليه العرض أن يبيع الناس الماء لحسابه، وهنا تخرج الأم العمياء، وتكشف السر العظيم الذي خبأته لسنين طويلة، وهو كون سعيد التاجر كان معجباً بها، ويريد الزواج بها ذات يوم وقد رفضته للتزوج من الرجل الذي أحبها، وأرادته رغم كونه فقيراً وهو والد عطشان الذي

١- بيت القصيد، عبدالله صالح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢٠٠٣،١م، ص٣٢.

عاشت معه سعيدة، لكن سعيد الطاقة لم يتركهما أبداً ليهنأ بحياتهم فقد هجم ذات يوم على منزلهما بعد أن عرف أن سهيل اشترى لزوجته قماشاً أخضر من عند بائع هندي كان قد قد منَع أهل القرية من الشراء من عنده، لأن البضاعة له ولجماعته فقط، ويطالب سهيل خلال ذلك برد القماش له فهو من يملك كل شيء، "وعندما يرفض يحاول تلبيس الثوب له لإهانته، ولأن مهرة ترفض أن ترى زوجها في هذا الوضع الذليل، تقوم بوضع سيخ من لهب في عينيها حتى لا ترى ما يحدث لزوجها الحبيب"[1]، وعندما يرى زوجها مافعلته بنفسها يصاب بالجنون، بينما تصاب هي بالعمى، ويفر سعيد الطاقة بعد ذلك، وعندما يعلم ابنهما عطشان بالقصة يقرر الانتقام ويوهم سعيد أنه جن كوالده، ويأخذ قطعة القماش، ويرقص بها، ويضحك سعيد الطاقة بينما عطشان يدور حوله ليربط القماش على عنقه، ويسأله عطشان عندها هل أنا مجنون؟ فيجيبه سعيد بأنه أعقل منه، وخلال ذلك يقوم عطشان بسحبه للأعلى ليخبر أهل القرية بذلك، وعندما يبدأ سعيد حديثه مع أهل القرية، يغير وضعه فجأة ويطلب من الناس المتجمعين رمي عطشان بالحجارة بدل تصديقه، ومع تدافع الأحجار على رأس عطشان يفر منهم إلى داخل البيت، وتسقط إحدى أحجارهم على رأس مهرة والدته فتقتلها، فيصاب عطشان بالهذيان، ويخرج كخروج والده مجنوناً من المنزل، بينما يفر سعيد الطاقة هارباً من جديد.

ويستمر طمع البشر في مسرحية (براجيل) لجمال سالم، التي تحكي قصة (بن كاجور) التاجر الكبير الذي كان والده عاملاً فقيراً يبيع الصخام في السوق، وقد ورث مهنة والده؛ لكنه تحول فجأة لتاجرٍ كبير مهمته بناء البراجيل وحفر (الطوايا) الآبار للناس ليتحكم بالماء الذي يشربون والهواء الذي يتنفسون ورغم كونه صاحب ثروة، إلا أن مشاكله كثيرة مع الناس، فهو أفضل من الجميع، ومع زوجتيه الأثنتين و يفكر بالثالثة مما يغضب زوجته الثانية وتتركه عائدة لمنزل والدها، وتتأزم أوضاعه، لكنه يستمر في معاملة الناس أسوء معاملة وتصل إليه بعد فترة أخبار يرددها الناس عن وصول مخترع جديد هو المروحة (البنكة) التي ستجعل الناس يتخلون عن بناء البراجيل، وويطالبونه بأموالهم، ويتمنى أن يحصل هو عليها وأن يبيعها للناس، فتلك المروحة باتت تنافسه في عمله، بل أدت لكساد تجارته " وينام ذات ليلة ليحلم بأن أوضاعه قد تغيرت، وعاد تاجراً كبيراً كما كان، وأنه امتلك البنكة، وبات يبني البراجيل وفيها هذه البنكة ويعود الناس لمطالبته ببناء البراجيل، لكن ذلك الأمر لم يكن سوى حلم لم يتحقق، ويعود بعدها من جديد لمهنة والده السابقة (بيع الصخام) الفحم "[2] ورغم ذلك يستمر على غروره وتكبره، فيعمل بتلك المهنة البسيطة في ذلك الوقت لكنه يؤجر من يحملونه من على الأرض ليوصلوه إلى السوق، ورغم ذلك يعيد له الناس فحمه المغشوش.

وفي (حبة رمل) لناجي الحاي نجد المادة هي السبب الذي من أجله لا تكتمل قصة حب ألماس

١- غصيت بك ياماي، إسماعيل عبدالله، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١،٢٠٠٤ م،ص٦٣.

٢- براجيل، جمال سالم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،ط١،٢٠٠٢م، ص٥١ .

وعلياء؛ فالبطل ألماس يعيش في منزل بوعلياء منذ طفولته الأولى، وهو لا يعرف له أصلاً أو فصلاً، وتربيه مع علياء امرأة عجوز تدعى (كرورة) ولأن ألماس لم يعرف من حياته غير حب واحد هو حبه لعلياء نجده يتمنى عندما يكبر أن يتزوج بها، لكنه يجد أن فقره سيقف عائقاً في طريقهما، و يقرر بعدها السفر للهند ليجلب المال اللازم للزواج منها.

وقبل السفر يخبر والد علياء برغبته في الزواج منها، لكنه يتهرب منه ولا يرد عليه بأي جواب، ويسافر ألماس، متمنياً العودة بأسرع وقت لمحبوبته، ويرسل خلال فترة سفره رسائل يطمئن فيها والد علياء عليه، ويرسل له المال الذي يساعده في حياته، وهو يخفي كل ذلك عن ابنته، التي يتقدم لخطبتها كثيرون خلال فترة غياب ألماس، وهي ترفضهم الواحد تلو الآخر؛ لكن والدها يوافق على آخرهم، فهو لن يزوج ابنته علياء ألماس وإن كان هو من قام بتربيته كابنه، ويقرر تزويجها لابن الدلال قبل عودة ألماس من السفر، ويصدف ان يوم عودة ألماس هو ذاته يوم زفاف محبوبته علياء ويفاجأ بالزينة التي علقت على منزلها، ويبكي حين يعلم أن يوم عودته هو اليوم الذي سترحل فيه حبيبته إلى منزل آخر، وتكون فيه زوجة رجل آخر غيره، "ويصر على أن يرقص في عرسها، الرقصة الأخيرة، التي يسقط بعدها ميتاً لتصرخ بعدها (كرورة) وتبكي فهي من ربت علياء معه، وعرفت قصة حبهما منذ الصغر، بينما تجن علياء"[1]، وتهذي باسمه طوال الوقت.

وفي (اليوع كافر) لمحمد حسين أحمد، يتواصل الصراع على البقاء والبحث عن المال الذي هو السبيل للحياة في زمن الفقر والجوع، ونجد حكاية فريج قرب البحر يعيش محنة الفقر خلال سنوات طوال، وخلال تلك الفترة "تولد عوشة في الفريج، طفلة صغيرة لامرأة عمياء، ووالدها هو الحيام (الذي يقوم بوسم الناس عن الأمراض) والذي يفرح بها كثيراً رغم الجوع الذي يعيشه أهل الفريج"[2]، وتمضي الأيام والطفلة لا تتوقف عن البكاء، وأبوها مستمر بوسمها كل يوم، علها تشفى من المرض الذي يظن أنها مصابة به، لكن ذلك كله بلا فائدة.

وخلال ذلك نتابع قصة حب تنشأ بين راشد ابن الحيام وابنة المطوع، وهي قصة لا يكتب لها النجاح فيقرر المطوع تزويج ابنته لابن النوخذة علها تنجو من الموت جوعاً، وفي نفس اليوم الذي تزف فيه ابنة المطوع لابن النوخذة، يرسل الحيام ابنته عوشة الصغيرة مع تاجر كويتي يتبناها، ويبحث لها عن علاج، وهو أمر يحصل دون علم الأم العمياء التي تبحث عنها بلافائدة.

وبعد أسبوع من زفافه يسافر ابن النوخذة للبحث عن حل يساعد به أهل القرية في محنتهم، بينما يرفض راشد السفر مع السفينة المبحرة ويقرر البقاء قرب أمه وحبيبته التي باتت زوجة لغيره، وبعد السفر بتسعة أشهر يصل خبر لأهل الفريج بغرق السفينة، وموت كل من عليها بمن فيهم ابن

١- حبة رمل، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،١٩٩٣م، ص٥٤.

٢- اليوع كافر، محمد حسن أحمد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٠م، ص١٨.

النوخذة، ومع منظر عودة السفينة المحملة بجثث أهل القرية، تولد طفلة جديدة في القرية لابن النوخذة يسميها أهل القرية "عوشة" علها تعيش في زمن الفقر والجوع.

وناجي الحاي في (حبة رمل) يقدم لنا "دراما اجتماعية آسرة حيث ينطق حب علياء لألماس بالوفاء لكن العوائق تقف في وجه هذا الحب، ويستغل الكاتب هذا ليسرد لنا عادات وأفكار الناس قبل السبعينات، ويعطينا صورة جلية عن البحر والسفر والطمع والحوف وماينتج عنه من مآس وآلام".[1]

أما في (يحدث في منتصف الليل) للكاتب نجيب الشامسي فالطمع مستمر لكن بطريقة أخرى ونكتشفه من خلال قصة تروي حياة أسرتين متباينتين أحدهما أسرة غنية وتعيسة، والأخرى فقيرة وسعيدة، وهي أسرة الحارس وزوجته الخادمة واللذان يعملان لدى الأسرة الغنية التي تعيش في القصر.

ولعل الغنى في حالات كثيرة قد لا يجلب للإنسان السعادة، ومن ذلك نجد منى زوجة شابة لديها كل ماتتمناه المرأة من جاه وثراء وجمال، لكنها رغم ذلك تعيسة لعدم وجود الحب في حياتها، بسبب انشغال زوجها المستمر عنها بأعماله وتجارته، ونجدها تهاتفه طوال الوقت وهو يعدها بالحضور، "لكنه يتأخر فتغضب لذلك كثيراً ويشتد غضبها، فالأمر يتعلق بمناسبة سعيدة نسيها زوجها وتأخر عن الاحتفال بها معها وهي عيد مولدها "[2]، وخلال ذلك نجدها تمضي ساعات الانتظار بمراقبة أسرة الحارس وزوجته الخادمة اللذين يعيشان في منزل متواضع أسفل القصر، وتحسدهما على السعادة التي يعيشانها، وينقضي الليل وهي تنتظر الزوج الذي يأتي ناسياً عيد مولدها، ويكمل ما تبقى من أعماله في البيت، بينما يطلب منها الخلود للنوم، ويشتد عندها غضب الزوجة وتطلب منه الطلاق لانشغاله الدائم عنها، وتذكره أن حياة الآخرين أفضل من حياتها، حتى لو كانت حياة الحارس الفقير وزوجته الخادمة لكنه يخبرها أن المال هو سر الحياة، وهو قادر على تغيير حياة جميع البشر حتى لو كانت حياة هذا الحارس الفقير، وينفذ أحمد خطته ويقوم برمي كيس مال في فناء منزل الحارس االمتواضع، ويكون هذا المال سبب الخلاف بينه وبين زوجته، فهي تعطيه المال كله، وهو يسألها عن القطعة النقدية الناقصة ويتهمها بسرقتها وينتهي الصراع على المال بينهما بضرب الزوجة، وقرارها هي بتركه للأبد، ليدخل أحمد على الحارس الفقير وزوجته في أحرج أوضاعهما بعد اشتداد الأزمة، ويخبرهما أن المال له، وأن زوجته منى قد ألقته في لحظة غضب، وهو يريد استعادته ويريهما العملة الناقصة ويندمان لما حدث بينهما.

وتكون تلك نهاية المسرحية بمعرفة تأثير المال على حياة جميع الناس.والطمع، وحب المادة ومايحدثه من تغيرات اجتماعية.

١- محطات في المسرح العربي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص٧١.

٢- يحدث في منصف الليل، نجيب الشامسي،دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م، ص٢٩.

٥- التغيرات الاجتماعية وتأثيرها على المسرح في الإمارات: -

إن التغيرات الاجتماعية في مجتمع مابعد الطفرة الاقتصادية كثيرة، "نتج عنها تفكك الروابط الأسرية، واختلال العلاقات، وفقدان كثير من المبادئ والقيم وانتشار العمالة الوافدة ومشاكلها و العنوسة والزواج من أجنبيات والفوارق الاجتماعية"[١]

وهو ماعبر عنه الكتاب والأدباء وظهر في كتاباتهم القصصية، والروائية والمسرحية.

١- قضية العنوسة :

قضية العنوسة من أبرز القضايا الاجتماعية التي برزت وانتشرت واقعاً مؤلماً في مجتمع الإمارات، وألقى الضوء عليه الكثير من الكتابات القصصية والروائية والمسرحية، ومن المسرحيات التي عرضت هذا الموضوع مسرحية بنت عيسى لناجي الحي، وهم لصابرين الرميثي، وبنات النوخذة لباسمة يونس.

وفي (بنت عيسى) للكاتب ناجي الحاي، نجد حكاية بنت عيسى (الفتاة العانس) التي وصلت لسن الأربعين، لكنها لازالت تعيش وحيدةً بعد موت والدها (سالم بن عيسى) الشاعر والرجل الكريم الذي يساعد الفقير والضعيف، ويفتح باب منزله للجميع ليكرمهم ويستقبلهم، ويحل قضاياهم، ولأن لديه الكثير من المال، فهو يقدمه للمحتاجين فيعينهم ذلك في حياتهم.

ولأنه شاعر مرهف الإحساس، فهو يكتب الشعر ويمدحه كثيرون بقصائد لجميل أخلاقه وحسن صفاته، ولأنه ليس له إلا ابنة وحيدة يتسابق للزواج منها الكثير من الرجال، ويكون آخرهم عبدالله الذي يخطبها، ويتخلى عنها بعد وفاة والدها لتعيش وحيدةً تكثر حولها الشائعات وفي تلك الفترة يتردد عليها شاب فقير هو إسماعيل الذي يكتم حبه بصمت، ويكتب فيها الأشعار التي يخفيها عن الناس وعنها ويبقى ذلك سراً حتى بعد وفاة والدها لتكتشف ذلك بمرور السنوات، " فإسماعيل السكير هو الوحيد الذي أحبها حباً حقيقياً، وجهز لها مهراً، دفنه تحت الشجرة التي كان يخزن فيها السم الذي يشربه كل ليلة لينسى حبها"[٢]، وقد جعله في منزلها ليزورها كل يوم، ويراها ويطمئن على حالها، وكان خلال ذلك يقدم لها كل شيء، الذهب وفستان العرس الأخضركهدايا، وهي لم تعرف بمشاعره، وفي اللحظة التي تدرك فيها حقيقة مشاعره وتقرر أن تتزوج به، وتمسك يده وترتدي فستان العرس، وتحاول الخروج معه ليعلن الخبر للجميع، تسمع أصوات من الخارج تتهمها بفعل المنكر، فتطرد إسماعيل وتدخل المنزل وحيدةً باكية.

١- مجتمع الإمارات بين الماضي والحاضر، سالم بن راشد القمزي، دار العلوم، الشارقة، ٢٠٠٠م، ص١١٥.

٢- بنت عيسى، ناجي الحاي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،ط١، ١٩٩٨م، ص٣٨.

وتعد مسرحية (بنت عيسى) لناجي الحاي تعد من أبرز المسرحيات التي تعكس أسباب العنوسة في المجتمع التقليدي، فمريم تعاني العنوسة وتمرض نفسياً وجسدياً لأنها بحاجة لرجل يحيمها ويؤمن شيخوختها، إلا أن ذلك لا يحدث، ويبقى الأمل قائماً رغم فوات الأوان"[١]

أما في(هم) لصابرين الرميثي، فالقضية هي ذاتها، لكنها بحكاية أخرى لحصة العانس التي رفض والدَاها تزويجها لتكمل دراستها، وكانا يرفضان كل من يتقدم لها ويكثران عليه طلبات الزواج لتكون النتيجة فتاة عانس في الأربعين، " تعيش مع أحلامها على هامش الحياة، فلاعلم ولا عمل يساعدها في حياتها، تفكر في الآخرين وفي حالها، وتعيش على هامش الحياة، ليس لديها شيء مهم في حياتها"[٢]، والسبب في ذلك والداها اللذان سجناها في البيت، ومنعاها من كل وفي النهاية كان ضياع عمر حصة هباءً.

و(بنات النوخذة)لباسمة يونس مثال آخر لقضية العنوسة والظلم الاجتماعي التي انتشرت في مامضى لظروف اجتماعية صعبة ارتبطت بحياة الغوص والبحر، وتحكي المسرحية عن النوخذة بوناصر وبناته الثلاث (ميثاء وعلياء وآمنة) اللاتي حبسهن والدهن النوخذة في البيت فلم يخرجن منه أبداً ولم يعرفن شيئاً آخر غيره، فاعتدن على الجلوس فيه، و ممارسة أعمالهن اليومية فيه، ولم يعرفن في حياتهن غير وجه واحد هو وجه والدهن النوخذة القاسي المعروف بصرامته الشديدة فتحاشاه الناس وابتعدوا عن منزله في غيابه .ولم تفكر بناته خلال تلك السنوات الطويلة بفتح الباب ولولمرة واحدة لمعرفة السر الخفي وراءه، رغم غياب والدهن في رحلاته البحرية، وهو أمر بتن معتادات عليه بعد خروج أمهن بلاعودة ذات يوم من المنزل وهن صغيرات وحذرهن بعدها والدهن من فتح الباب وفي ذلك اليوم الذي صادف دخوًل الشتاء، سمعت البنات صوت طرقات على الباب استمرت مدة طويلة، وكانت الظنون تساورهن حول هذه الطرقات وتأخذهن الأصوات لأيام الطفولة التي كان يطل عليهن فيها طفل فقير اسمه عيسى اختفى بعد فترة، ولم يظهر في حياتهن أبداً.

ومع بقاء والدهن نائماً لفترة طويلة واستمرار الطرقات على الباب اضطرت الفتيات لفتحه، "ليفاجأن بوجود عيسى الطفل الصغير الذي يذكرنه من أيام طفولتهن لكن ملامح وجهه مازالت تذكرهن بالماضي، الذي كن يعرفنه، وتتجمع الفتيات في مكان واحد ويدور بينهن وبين عيسى حديث ينتهي باكتشافهن موت والدهن النوخذة بوناصر وهو نائم والذي فاحت رائحته، ولم يعرفن بذلك"[٣] ويحاول بعدها عيسى إخراج الفتيات للحياة من جديد لكنهن يرفض ذلك فهن لايعرفن شيئاً عن المجتمع الخارجي، وهم لا يعرفون بوجودهن أحياء حتى.

١- محطات في المسرح العربي، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٦٢.

٢- نصوص مسرحية، هم لصابرين الرميثي،دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١٩٩٩،١م، ص١٠٥.

٣- بنات النوخذة، باسمة يونس،دائرة الثقافة والإعلام ط١، ٢٠٠٢م، ص٤١١.

ومع سقوط باب المنزل الذي كان دائما مغلقاً عليهن بسبب الرياح وإصرار عيسى على إخراجهن للحياة، تخرج (آمنة) معه وتبقى ميثاء وعلياء في المنزل مصرتين على العيش مع الذكريات وانتظارهما، وتهب بعدها عاصفة قوية تحيل المنزل إلى ركام.

ومسرحية (بنات النوخذة) لباسمة يونس "تعتمد على استلهام الأسطورة فتعالج قضية العنوسة في زمن الغوص عن طريق النوخذة بوناصر الذي يسجن بناته الثلاثة داخل بيت ناء من منطلق العقلية المتكاسلة التي تعتقد أن الأنثى تجلب العار"[1].

٢- تغير المبادئ والقيم في المجتمع:

ومن أثر تغير كثير من المبادئ والقيم في المجتمع نجد في مسرحية ليلة زفاف (لسالم الحتاوي) التي يتخلى فيه البطل عن الشجاعة التي عرف بها أهل البحر قديماً ويدعى بطولات وهمية، فالبطل عبيدان هو ابن النوخذة الذي يحكي للناس قصصاً كثيرةً عن بطولاته في البحر وقتاله مع الأبطال الأسطوريين في البحر (كأم الدويس) و (بودرياه) ولكن هذه البطولات لم تكن سوى خيالات، وأوهام لحقيقة أخفاها عن الجميع، من أجل أن يتزوج شيخة بنت النوخذة التي تعجب ببطولاته، وتصدقها وتفرح بها وتظنه بطلاً حقيقياً؛ لكن هذا البطل لم يكن سوى كاذب كبير يفشل في أول امتحان له مع البحر، ويكون سبب غرق صاحبه الذي أراد أن يعلمه الغوص وهو أمر عرفه الجميع، وسخروا بسببه منه.

ولم يعلم الناس كيف أن صاحب البطولات كان يخاف من كل شيء، وهو خوف نشأ منذ طفولته الأولى، خوفٌ زرعته في نفسه والدته من البحر فكان خوفها أن يخطف منها البحر ابنها كما خطف أخاها وأباها قبله، فحاولت إبعاده عن البحر ولأن عبيدان ابن النوخذة أراد منه والده أن يكون رجلاً وبطلاً مثله، زوجه شيخة بنت ناصر التي ما أن تعرف بحقيقته وكذبه تطلب منه الطلاق فترفض أن يكون مع أول يوم له معها وتترجاه أن تبقى عنده ليلة واحدة لتعود بعدها إلى منزل والدها فالناس لم تعرف الخداع في ذلك الزمان ولم تتعود عليه وكان الكذب في ذلك الوقت شيئاً كبيراً.

في هذه المسرحية نجد موقف "والد عبيدان ينبع من إرث مجتمعي ماضوي مفروض، وفكر مرتبط بالموروث الاجتماعي الشعبي والأساطير والأحلام التي لايستطيع االتخلص منها؛ لكن ابنه عبيدان اتخذ قراره الصعب بالخروج عن طاعة مجتمعه، والتفلت من جاذبية البحر "[2]

كما نجد تغير المبادئ الاجتماعية والمشكلات الأسرية المتعلقة بقضايا الإنجاب، التي تتغير نظرة الناس لها، ونجدهم يتصرفون إزاءها تصرفات تخترق العادات والتقاليد ؛وهو مانجده في مسرحية

١- محطات في المسرح العربي، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٦٥.

٢- النص والعرض المسرحي في الإمارات، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص٨٤.

(ماكان لأحمد بنت سليمان)لناجي الحاي (عن قصة رواية طفل الرمال) التي تحكي عن قصة سليمان الأبن الأكبر لأحمد التاجر الذي يحلم بابن يكون حفيداً لجده، لكن زوجته لا تنجب غير البنات، وعندما تنجب زوجته الابنة الأخيرة يدعي أنها ولد، ويلبسها مثل الأولاد، ويبعدها عن كل أحد إلا مربية ترافقها طوال الوقت "ويظل ذلك سراً حتى يكبر أحمد ويزوجه والده لابنة عمه التي تقتل نفسها عند اكتشاف الأمر، وحتى يبقى الأمر سراً مدى الحياة تقوم المربية بطرد أحمد بعد أن تلبسه ملابس البنات"[1] بينما هوينظر إليها حائراً لايعرف كيف يتصرف، وعلى أي أساس ستكون حياته المقبلة، بعد أن عاش معظم حياته كفتى وتغيرت ملامحه كالرجال، وبقي في داخل نفسه بقايا لأنثى لاتستطيع التعبير عن نفسها "وفي هذه المسرحية نجد اختراق العادات والتقاليد والمشكلات الأسرية المتعلقة بقضايا الإنجاب"[2]

أما مسرحية (عرسان وعرايس) لعمر غباش فهي تروي قصة (زواج مع وقف التنفيذ)؛ حيث نجد خلافاً من البداية بين والد راشد ووالدة أمينة حول قيمة المهر ثم مكان السكن، ومكان قضاء شهر العسل، وغيرها من أمور، وهو خلاف يكون على أمور خيالية تطلبها والدة الفتاة ويقرر بعدها الوالد أموراً أخرى، وبعد التجهيز للزفاف وإعداد كل شيء من أجله، يغفل الوالدان عن أمر مهم هو تأهيل العروسين للزفاف، وتكون معلوماتهما عن الزفاف قليلة، ولا يعرفان عن الزفاف إلا أبسط الأشياء ونجدهما بعد الزفاف يتصرفان بطريقة غريبة، وساذجة في أحيان كثيرة، فالفتى لا يعرف من الحياة غير عمله وبعض الأمور التي تعلمها من رفاقه، فنجده حيناً يحاول إسماع زوجته غناءً عاطفياً ثم يسمعها أمراً آخربدلاً عنه، وحين يأتي ليقول لها قصيدة شعر عاطفية، يذكر لها قصيدة هجاء، فتفر الفتاة لغرفتها باكية، وكذلك الفتاة التي لاتقل سذاجة عنه، فهي تذهب للتجمل في صالون تجميل تظهر بعدها بصورة مضحكة، تجعل زوجها ووالدتها يضحكان منها بدل أن يبديا إعجابهما بماقامت به، لنصل إلى موقف آخر يحتار فيه الزوجان كثيراً، وهو قضية الإنجاب التي تنتهي بخدعة؛ فالفتاة توهم الجميع أنها حامل بوضعها لوسائد على بطنها تكبر كل شهر، حتى تصل لمرحلة إنجاب الطفل فتستعير طفلاً لصديقتها الفلبينية، ولأن ملامحه مختلفة يكتشف والداهما أنه ليس حفيدهما المنتظر، فملامحه تختلف عن ملامحهما، ويقرران ضرورة انفصال ابنيهما اللذين يرفضان ذلك.

٣- التفكك الأسري:-

من القضايا الاجتماعية التي جاءت مع التغيرات الاجتماعية نجد قضية التفكك الأسري في مسرحية (سويهر الليل) لجمال سالم، التي تتحدث عن شاعر له الكثير من المعجبين والمعجبات يصاب في حادث معين فيسبب له ذلك عرجاً دائماً في قدمه، كما ينتج عن الحادث إصابة في الرأس

١- ماكان لأحمد بنت سليمان، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط ١، ٢٠٠٢م، ص٤٨.

٢- محطات في المسرح العربي، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٦٠.

وعلامات وآثار تبقى في وجهه، فيهرب من واقعه، ومن حياته الأسرية ويرفض مقابلة الناس، ويلجأ لصاحبه الذي يعمل لدى امرأة تجعله مراقباً لأملاكها، ومن ضمن تلك الأملاك كان بيتها المهجور، الذي يأوي فيه الشاعر على شروط من صاحبه، وهو التقليل من استخدام الكهرباء وإضاءة المنزل قدر الإمكان حتى لايشك الناس بوجوده فيه، ويبقى الشاعر في ذلك المكان المهجور مدة من الزمن حتى يأتي موعد تسليم فواتير الكهرباء التي يطالبه صاحبه بدفعها، ويحاول إقناعه بضرورة ترك المكان، والعودة إلى منزل الأسرة، قبل أن تعرف المرأة صاحبة الأملاك بذلك، لكنه يرفض الخروج، ويصر على البقاء، فما عاد قادراً على مواجهة البشر ويظل كذلك مدة من الزمن، حتى يعود ذات يوم إلى المنزل في المساء ويفاجأ بوجود فتاة تجلس على كرسيه الموجود في صالة المنزل، وبعد حوار وجدال طويل يتطورإلى حد رمي الفتاة بشيء حاد تصاب على أثره بنزيف بسيط في رأسها، ويكتشف حقيقة كون الفتاة قريبة المرأة صاحبة الأملاك وهي الوصية عليها وعلى أملاكها، ويتعرف بعدها أحمد على حقيقة تلك الفتاة العمياء التي تحب الشعر، وتصمم الأزياء والتي ترفض قريبتها تلك كل من يتقدم لخطبتها بدعوى أنهم جميعاً طامعون في ثروتها، حتى كانت آخر قصة حب لها، تعذبت فيها من رفض خالتها لهذا المحب، وأصرت بعدها على ترك المنزل، وخلال تلك الفترة البسيطة تنشأ علاقة حب جميلة بين الطرفين، ويقرران الزواج على إثرها، لكن صاحبه يكشف الأمر لزوجة الشاعر التي تثور، وتهجم على المنزل مهددة ومتوعدة كما يخبر خالة الفتاة صاحبة الأملاك، "التي تأتي من فورها لتقنع الشاب بأن الفتاة مريضة نفسياً، وأنها تتوهم العمى، كما تتوهم كتابة الشعر، ووجود المحبين لها، فيغضب لذلك الشاعر ويقرر الانسحاب "من حياتها [1] وحين يقرر الرحيل تخرج الفتاة خلفه بعد أن تظن أنه رحل كغيره تفاجأ بوجوده عند الباب ينتظرها، وتلتقي نظراتهما.

٤- جحود الأبناء:

ومن التفكك الأسري لجحود الأبناء، وهو مانجده في مسرحية (الملة) لسالم الحتاوي وذلك من خلال قصة (أبو ناصر البناي) الفقير الذي لاينجب غير ابن واحد هو ناصر، يراه كل حياته ويتوقع أنه سيكون مثله في يوم من الأيام بناءً صغيراً لكنه يعكس كل توقعات والده عندما يكبر فيحبسه في غرفته مع ذكرياته، ويمنعه من الخروج، ويتهمه بالجنون، "وبعد ذلك يأتي بصديق أجنبي له يبيعه كل مايملك والده، من منزل ومحتوياته بينما أبو ناصر يحاور أطياف الماضي، وسراب زوجته الراحلة، وذكريات جميلة لم تزل محفورة في مخيلته، فلم يبق له ابنه إلا على ملة (وعاء للطعام) "[2]هي التي تبقيه على قيد الحياة بينما أخذ منه كل شيء آخر، مما جعله يموت من القهر والظلم لاحقاً بزوجته الراحلة.

١- سويهر الليل، جمال سالم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢٠٠٦،١م، ص٤١.

٢- الملة، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م، ص٢٢.

٥- تغير نمط الحياة:

اختلفت الحياة المعاصرة في الإمارات، وأصبح لأفراد المجتمع عاداتهم التي اختلفت عن عادات الآباء والأجداد، فوجدناهم يجلسون في المقاهي، مبتعدين عن مجالس الآباء والأجداد، يقضون أوقاتهم في الحديث في مواضيع شتى، ولعب النرد، وهو مانجده مجسداً في مسرحية (قفص مدغشقر) لأحمد راشد ثاني، التي تحكي حكاية مجموعة من الشباب عددهم أربعة تعودوا الاجتماع في المقهى، فمهنهم مختلفة، وحياتهم مختلفة، أحدهم يدعى (حمدان) وهو يعمل سائق لحافلة للبنات يقضي وقته بملاحقة الفتيات، وخداعهن، رغم وجود زوجة لديه وأبناء، والثاني:هو (شاب) عاطل عن العمل يلاحقه اللوم والعتاب دوماً، لكنه لم يجد العمل المناسب له، والثالث:(فراش) يعمل في البلدية، أما الرابع (الحاضر الغائب) فهو بوجاسم شخص غريب فقير أتت به الأيام للمقهى، وتعرف عليه الأصدقاء، وأصبح وجوده مهماً بينهم، فقصصه الخيالية تذهب بهم إلى عالم آخر، وكلامه الذي لا يخلو من كذب يحلي جلساتهم، وحديثه النادر هو أجمل ما سمعوا في ذلك المكان، "فنجد بوجاسم يقابل السلاطين ويحقق بطولات خارقة لا تتحقق على أرض الواقع لكن محبيه كثر، وفجأة يختفي بوجاسم عن أصدقائه ويبحث عنه الجميع بلافائدة ولايعرفون إلى أين رحل؟ وماسبب اختفائه؟"[1] وتظل ذكرى حكاية مدغشقر التي ذهب لها والسلطان الذي لقيه، وابنة السلطان التي أحبت بوجاسم ذكرى يتذكرونها، رغم علمهم بكونها كذبة من أكاذيبه المتلاحقة، ويحل محل السرور في حياتهم القلق والخوف لاختفائه بدون سبب، ويحل محل الضحك، الحزن لغيابه وبقيت أنظارهم تبحث كل يوم عنه في مكانه المعتاد الذي بات خالياً بغيابه، وفي (قفص مدغشقر) سمات مميزة للشخصيات الثلاثة وهي شعورها بالاغتراب عن بلدها، ووجودها في بلد تمثل الشخصيات الثلاث الأخرى ولاتمثلها."[2]

ومع تغير نمط الحياة وجدنا تفكك الروابط الاجتماعية، فلا وجود لعلاقات اجتماعية حميمة، ولادفء مشاعر، وقسوة الحياة المعاصرة التي يبحث أفرادها عن أهم الطرق والوسائل المساعدة للعيش هو مانجده في مسرحية (ز كريا حبيبي) لناجي الحاي، التي تتناول قصة رجل متقاعد يدعى زكريا يعيش مع زوجته زليخة بدون أبناء، بعد أن عاش حياته متنقلاً بين مهنٍ مختلفة (صبي دكان) في المملكة العربية السعودية (حمالٍ) في ميناء البحرين، (عامل) في (دائرة الكهرباء بالكويت) (لموظفٍ في الجمارك) يعمل بعدها كرئيس قسمٍ، ثم مديراً لشؤون الموظفين، يتقاعد بعدها.

ومع تقاعد زكريا لايكون لديه عمل أو حديث سوى حديث الذكريات المعاد عن رحلاته بين الدول، والمهن التي عمل بها ليصل لمنصبه الأخير كمدير لشؤون الموظفين، وهورغم ذلك لم يوفر لنفسه مالاً يساعده في بدأ أعمال حرة، أو تجارة تساعده بعد التقاعد، ونجد زوجته خلال ذلك تلح عليه للبحث

١- قفص مدغشقر، أحمد راشد ثاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م، ص١١٥.

٢- النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣م، ص١٢٠.

عن عمل جديد بدل الجلوس في المنزل؛ بينما هو يرفض ذلك لأنه متعب، وبحاجة للراحة بعد هذه الفترة الطويلة من العمل، ويجلب حديث الذكريات للزوجة، ذكريات صعبة في حياتها، فتتذكرفيها معاناتها من أم زكريا التي كانت تهينها، وتعايرها بعمى أمها كل يوم، ولا تتردد في ضربها أحياناً، بينما زكريا يسمع كل ذلك، ويراه ولا يحرك ساكناً، بل ربما تأخر في العمل ليصل في آخر الليل، حتى لا يسمع شكواها وبكاءها، وإن سمع ذلك أختبأ في فراشه مدعياً التعب، وطالباً النوم، كما تتذكر الزوجة مأساة حياتها في عدم وجود الأبناء "وتعتذر للزوج بأنها طوال تلك الفترة، كانت تأخذ أدوية وموانع منعتها من الحمل من شدة خوفها أن تنجب أبناءً يرثون العمى الذي كان وراثياً في أسرتها "[1]، بينما يعتذر هو لها فهو السبب الحقيقي في عدم الإنجاب، لأنه عقيم، وهو أمر اكتشفه بالصدفة عندما تزوج امرأة جميلة في البحرين أحبها، وبعد فترة من الزواج فكر وزوجته في الأبناء، ليكتشف عقمه عن طريق التحاليل التي قام بها، وتطلب بعدها تلك الزوجة الطلاق منه.

وخلال ذلك يجلب حديث الذكريات للزوجين مشاعر جديدة فتتذكر زليخة كل مافعله زكريا من أجلها، وسفره الدائم معها للعلاج حتى شفيت عيناها، وباتت ترى بنسبة ضئيلة ويكتشف كذلك زكريا محبة زليخة الصادقة له، وتفضيلها البقاء معه رغم كل ماعاناته معه في حياتها، فحبهما لبعضهما هو حب كبير كان ينمومع مرور الأيام رغم الظروف الصعبة، وقد عدت هذه المسرحية "دراما اجتماعية جريئة تنبش خفايا الوجدان وغور المشاعر مع التركيز على أن الحياة ليست سوداء دائماً وليست بيضاء دائماً وأن النظر في المرآة بين فينة وأخرى يساهم في يقظة ذاتية من أجل وعي الواقع، والعمل من أجل المستقبل"[2].

٧- المسرحيات التاريخية:

يعد صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة، من أهم المسرحيين الإماراتين الذين اهتموا بالتاريخ، وكتب العديد من المسرحيات التاريخية المهمة في تاريخ المسرح الإماراتي مثل: مسرحية هولاكو والواقع طبق الأصل و النمرود وشمشون الجبار وغيرها من مسرحيات قدمت في العقد الأخير.

"ويتميز القاسمي من خلال مسرحياته بربط المعرفي بالجمالي من خلال الحادثة التاريخية باعتبار أن الحوادث التاريخية تشكل معيناً لاينضب، وباعتبار أنها مادة دسمة للاستقراء مادامت تطرح أسئلة لحياة تشبه حياتنا المعاصرة"[3]

١- زكريا حبيبي، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢٥.
٢- النص والعرض المسرحي في الإمارات (سمات وأبعاد) ،هيثم يحيى االخواجة (مرجع سابق)، ص١٤٤.
٣- محطات في المسرح العربي نهيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٦٨.

ومن مسرحياته (شمشون الجبار) التي تحكي عن موضوع الصراع القديم المتجدد بين الإسرائيلين والفلسطينين وهذا الصراع هو صراع طويل ممتد بدأ قبل عام (١١٢٢)ق.م حين كان الحكم للفلسطينين، ومادة المسرحية أخذها الكاتب من قصة شمشون الجبار التي اقتبسها نصوصها من الإنجيل، وهي تعارض فكرة الفلسطيني الهمجي التي انتشرت في العالم الغربي، وتبين حقيقة هذا الشعب المدافع عن أرضه، المتقدم في المجالات العسكرية، وفي مجال العلوم التطبيقية، والفنون الجميلة، كما تلقي المسرحية الضوء على قصة (شمشون الجبار) الذي يختبئ في غار، ويقتل الفلسطينين بسبب رفض رجل فلسطيني تزويج ابنته له ويقرر الانتقام من الجميع.

وعندما "يكتشف الفلسطينيون مصدر قوة شمشون الكامنة في شعراته السبع، يقومون بالتخلص منها بمساعدة دليلة التي توهمه بالحب وتكشف أسراره في لحظات ضعفه وكل ذلك مقابل المال الذي تحصل عليه منهم "[1]، وعندما يخسر شمشون مصدر قوته يضعف ويسقط في أيدي الفلسطينين، ويفقأوا له عينيه، ويقوموا بربطه في طاحونة السجن ليطحن لهم الحب لكنه بعد فترة يستعيد بعض قوته ويقوم برفع أعمدة سقف المكان الذي كان فيه ليسقط عليه وعلى القوم الذين كانوا مشغولين بالسخرية منه، ويموت الجميع.

بعدها يتناول الكاتب قصة تنصيب الملك (شاؤول) أول ملك لإسرائيل في قرية شخم قرب نابلس، وهو أمر خاف منه كثيرون لأنه لم يسبق أن نصب ملك لإسرائيل قبله، وبعد تنصيبه يقدم أبناءه الثلاثة لقتل الفلسطينين فيقتلون ثلاثتهم في المعركة، ويقتل شاؤل نفسه بعد إصابته حتى لايموت على يد أعدائه، وبمقتل شاؤول، وهروب الإسرائيلين يستعيد أهل فلسطين أرضهم.

أما في مسرحية (الواقع طبق الأصل) فالكاتب هنا يعرض موضوع القضية الفلسطينية من خلال قراءة التاريخ، وأسباب سقوطها في أيدي المحتلين منذ القدم وهو أمر كما نراه في المسرحية، راجع لضعف المسلمين، واختلافهم، وتفرقهم وخداع العدو اليهودي اللئيم الذي مثله في المسرحية (بطرس الناسك) الذي يدعي اعتناق المسيحية، ويحرض أهل الغرب لخوض معركة يحتلون فيها بلاد المسلمين، ويكون هو أول من يساعدهم، ويقتل بيديه (الشيخ محمد الذي دافع عنه وأصيب بسببه، ووفي تلك المراحل نشاهد نزاعات المسلمين، وصراعاتهم المستمرة على الحكم وتفرقهم، ومحاولات مستمرة منهم لاستعادة بيت المقدس، وهو ماتمثل في محاولات يوسف الهراوي قاضي قضاة دمشق والذي استجار بالخليفة المستظهر بالله في بغداد لنصرة المسلمين، ومحاولات الأفضل الجمالي في مصر، والقاضي ابن الخشاب في حلب، حتى يصل الكاتب إلى زمن صلاح الدين الأيوبي الذي فتح

١- شمشون الجبار، سلطان بن محمد القاسمي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،٢٠٠٨م، ط١ ،ص٢١.

فيه فلسطين، وحررها من أيدي الصليبين "بعد ٨٨ عاماً من الاحتلال".[١]

وخلال تلك الفترة يرى أهل الغرب سماحة الدين الإسلامي من خلال سماح المسلمين لهم بالبقاء في فلسطين، فلم يطردوهم وتركوا لغيرهم حرية الدين، وهو أمر خالف موقف أهل الغرب عندما احتلوا الأرض بعد (٣٢) عاماً من الفتح، ومنعوا فيه المسلمين من ممارسة عقائد دينهم والصلاة في المساجد، وتستمر بعدها الحروب بين المسلمين وأعدائهم حتى يستعيد المسلمون أرضهم وينجحوا في النهاية عن طريق الخوارزمين، وهذه المسرحية "تكشف عن حقائق التاريخ، وإرهاصات الغرب العدوانية التي حملوها ضد الإسلام منذ القدم، إضافة لكشفه عن قيم أصيلة اتسم بها الدين الإسلامي".[٢]

١- الأعمال المسرحية الكاملة، سلطان بن محمد القاسمي، مسرحية الواقع طبق الأصل،دار الفارس للنشر والتوزيع،الأردن، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٧٨.

٢- مسرح سلطان القاسمي (دراسة نقدية)، غنام خضر، منشورات القاسمي، الشارقة، ط١، ٢٠١٠م، ص١١٩.

المبحث الثاني

المسرحيات الرمزية والأسطورية وموضوعاتها.

٨- المسرحيات الرمزية.

الرمزية مذهب أدبي فلسفي، يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بوساطة الرمز أو الإشارة أو التلميح ومعناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الأحوال النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها، أو لا يُرادُ التعبير عنها مباشرة[١] وفي المسرح الإماراتي وجدت مسرحيات من هذا النوع تعرض لموضوعات متعددة منها ما هو مرتبط بالإشكاليات الناتجة عن التغيرات الثقافية في المجتمع وانفتاحه على ثقافات أمم أخرى، ومنها ما هو مرتبط بالقضايا الإنسانية والوطنية التي لا يستطيع الكاتب التصريح بها، فيلجأ للرمز فكان ماسح الأحذية وحارس العمارة رموزاً لرفض الظلم في زمن طغى فيه مبدأ القوة والطغيان، وبات موظف المركز الحدودي رمزاً آخر للقمع والاضطهاد، رغم همومه اليومية وعمله المضني، وكذا المهرج الذي ارتدى أقنعة الحياة ليرينا من خلالها صورنا المتناقضة، وكذا الصحفي الذي حمل هم الوطن وعانى بعد ذلك من الوحدة والقطيعة.

ومن هذه النصوص المسرحية الرمزية وجدنا نص مسرحية (قدري غاب عني ورحل) لجمال مطر، التي مهد لها المؤلف بأنها" مسرحية تلامس (مسرح اللامعقول) والعبث من منظور تجريبي، باحثاً عن إمكانات الفعل المسرحي المحلي تمثيلاً وإخراجاً وملاحقة لواقع متحول"[٢] فالحوار الغامض والمبتور والذي يعوزه التجانس والترابط، والذي لايفهم فيه مايريده أحد الطرفين من الآخر، هي سمات حوار تلك المسرحية، التي تروي حكاية رجلين أحدهما ماسح أحذية والآخر حارس بناية في الأربعين، يتقابلان حين كان ماسح الأحذية يبحث عن مسماره الذي لايجده فيبحث عن آخر بديلاً له يأخذه من كرسي الحارس الذي يجلس عليه لحراسة البناية، وعند محاولته تلك يصل الحارس ويتعارفان، ويبدأ بينهما حديث غامض يطول يحمل في ثناياه الغضب والسخط أحياناً على أوضاع الحياة ونجد فيه ماسح الأحذية يخبر صاحبه عن معاناته من المهن التي عمل بها صائد سمك، وخبازاً ليصل لمهنته الأخيرة ماسح أحذية، كمايخبره خلال ذلك بأحلامه التي انقضت، ويصارحه بعدها حارس البناء بأحزانه، وكيف يسهر طوال الليل ويترك زوجته وأبناءه فريسة للذئاب التي ترتاد

١- مقال المذهب الرمزي، قحطان بيرقدار،دراسات نقدية، الألوكة، ٢٠١١م.

٢- قدري غاب عني ورحل، جمال مطر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١،٢٠٠٦م ص٥.

منزله بعد خروجه منه كمايكتشف الحارس عن صاحبه الجديد حبه لعمله الذي يكشف له أسرار القوم وهو أمر ارتبط بعمله بمسح أحذيتهم، وفي نهاية اللقاء بينهما يقر كلا الطرفين بصعوبة حياته، وكراهية وضعه، وصعوبة تغييره وبقائهما في النهاية على الوضع ذاته، وممارستهما العمل نفسه كل يوم والرمز في (قدري غاب عني ورحل) نجده في وضع كل من ماسح الأحذية والحارس اللذين هما جزء من مجتمع ينتشر فيه الفساد وهما في حواراتهما تلك يبحثان عن النظام والأمن وحفظ الحريات في مجتمع يقوم على المادة والظلم.

ومن المسرحيات التي تناقش موضوع الاغتراب الثقافي مسرحية (حمدوس) لعبدالله بوشليبي، التي تتناول حكاية (حمدوس) الشاب الذي يعمل في مركز حدودي بعيد، لايرى فيه غير قلة من الناس والمسافرين، فلاأحد سواه، ولا يمر به في ذلك المكان سوى أشخاص نادرين، كعباس الذي يحمل له الأوراق المهمة، والمفتش الذي يحمل له التعاميم والتموين، ويراقب أوضاعه المسؤولون، وتمربعدها فترة طويلة يأتي بعدها إلى المركز الحدودي مسافران أحدهما غريب الأطوار، والآخر رجل كبير السن يساعد حمدوس في عمله، مقابل حصوله على الشاي، وتناول القليل من الطعام.

وخلال الحوارات التي تجري بين الأشخاص الثلاثة "عرف حمدوس قصة الوباء الذي انتشر في مكان قريب من منطقة المركز، وتخوف من وصول المرض إليه"[1]، وبعد رحيل المسافر (الثاني) بوقت قصير يكتشف حمدوس أن المسافر (الأول) غريب الأطوار ليس إلا فتاة متنكرة تحاول الفرار من زوجها، وأسرته، وتصر على الانتقال إلى المدينة الأخرى، ولاتستمع لتحذيرات حمدوس حول انتشار الوباء ليصل إليه في النهاية، ويبدأ شعره بالنمو أكثر، وكذلك أذناه، ويتحول لمخلوقٍ غريب، تفر منه الفتاة هاربة.

وفي المسرحية لايعبر الكاتب عبدالله بوشليبي عن اللحظة الآنية التي أراد فيها برمزيته "أن يلقي الضوء على الأمراض المزمنة التي استفحلت بفعل الإهمال والظروف التي أحاطت بها وساعدت على انتشارها، إضافة إلى إلقاء الضوء على العلاقات الفاسدة التي يعانيها المسافرون في مركز حدودي"[2]، وتسليط الضوء على الأشخاص الذين يعملون في ذلك المكان كحمدوس الذي يعاني من ضغوط كبيرة من قبل الآخرين عليه، رغم قيامه بالكثير في عمله، لكن المفتشين يلاحقونه باستمراربشكوكهم.

و في مسرحية (لا) لعبدالله صالح، نجد القيم التي تباع وتشترى والإنسان الذي يعيش غريباً في مجتمع لا يفكر إلا بالمادة، ويرتدي أبناؤه أقنعة تخفي حقيقتهم، وذلك من خلال حكاية رجل يترك وظيفته ليعمل مهرجاً و يرتدي كل يوم قناعاً مختلفاً، ليجمع به المال اللازم الذي يقنع به أسرة الفتاة التي كان يحبها أنه أهلَ للزواج بها، ونجده يعمل بجد حتى يجمع المال الكثير " لكن لعبة الأقنعة تعجبه

١- حمدوس، ماجد بوشليبي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠٠٤م، ص٣٧.
٢- النص والعرض المسرحي (سمات وأبعاد)، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص٧٥-٧٦.

ويرفض تركها حتى عندما يجد الفتاة التي ضحى بكل شيء من أجلها أمامه ذات يوم، ونجده يصر على البقاء مهرجاً "[1] حتى وإن لم يضحك الناس وطالبه الآخرون برمي أقنعته والعودة إلى حقيقته فقد استهوته لعبة الأقنعة، وفي هذه المسرحية "يوضح لنا الكاتب فكرة الإنسان الذي يبيع كرامته، ومشاعره وإنسانيته، ويذل نفسه من أجل المنصب أوالمال ."[2].

وفي مسرحية (وماذا بعد؟) لحبيب غلوم، نجد موضوع الغربة الثقافية والإنسانية من خلال قصة صحافي يعيش في بيته منعزلاً بين كتبه، وخيالاته بعد أن أحيل على التقاعد، ويزوره خلال تلك الفترة شاب صغير السن يعمل بالصحافة مثله ويقوم هوبكتابة المواضيع له التي سينشرها الشاب باسمه فيمابعد وخلال زيارته له نكتشف طريقة حياة هذا الصحفي المتقاعد الذي يرتبط بالوطن، ويعيش همومه اليومية ويتمنى أن يغير أموراً كثيرة يجدها في الواقع ضد المعقول، وأمنياته بأن ينال وطنه الأمان، والسعادة، وأن يحصل هو على ما يستحقه بعد تعبه وعنائه من أجل هذا الوطن.

ولأنه لم ينل ما يتمنى، يحس كل يوم بالاختناق أكثر، ويشعر كأن جدران منزله تضيق عليه أكثر، فلا يتغير حاله، ويحال على التقاعد بدل مكافئته، "ونجده خلال ذلك يحاور خيال زوجته المتوفاة التي تضحك من أحلامه وأمانيه، وتذكره دوماً أنه لن يغير الواقع، ولن ينقذ الوطن بمجرد أحلام، وعبارات يكررها"[3]، وخلال ذلك نجد الصحفي المتقاعد يواصل كتاباته الصحفية للشاب الذي تزداد قامته طولاً بسبب المجد الذي ناله من كتابات الصحفي المتقاعد، أما هو فتضيق عليه جدران المنزل أكثر ممايراه كل يوم في حياته، (ومسرحية ماذا بعد؟)تعرض لموضوع الغربة الداخلية والخارجية، وتبحث عن منافذ لحياة أفضل.فنجد فيها رصداً لحكاية الصحفي الذي عشق وطنه والتزم بالمصلحة العامة قولاً وعملاً فأحيل على التقاعد، ومنع من الكتابة في وطنه، فغدا وحيداً في بيته غريباً عن أهله "[4]، ولم تكن زوجه التي تزوره غير وهم لأنها رحلت إلى الدار الآخرة، وهي صدى الماضي والذكريات، بينما الحاسوب رمز للعصر المادي المتغير، والوجه المادي للحضارة.

9- المسرحيات الأسطورية:

تعد الأساطير من التراث الإنساني الخالد الذي انبثق من حضارات قديمة، وترك بصماته واضحة على شتى مظاهر الحياة، " فأصبحت الأسطورة الوعاء الذي يحمل ثقافات الشعوب وآدابها فضلاً عن ملامح الحضارة المختلفة، وكما كانت الأسطورة منهلاً لشعوب العالم"[5] والأسطورة هي

١- ، هم، عبدالله صالح، نصوص مسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة،ط١، ١٩٩٩م، ص٨٧.
٢- النص والعرض المسرحي (سمات وأبعاد)، هيثم الخواجة (مرجع سابق)، ص١٣٣.
٣- وماذا بعد، حبيب غلوم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م، ص١٦.
٤- النص والعرض المسرحي، هيثم يحيى الخواجة (مرجع سابق)، ص١٦٥.
٥- الموروث الثقافي في القصة الإماراتية، شيخة عبدالله الخاطري، (مرجع سابق) ص٦١.

حكايات الناس وأساطيرهم التي تنتقل شفاهاً من جيل إلى آخر، وتُحفظ من الضياع بقوة ذاكرة الذين يتوارثونها طبقة بعد طبقة وهي تخدم غرضين أساسيين، فهي من ناحية تحدثنا بتاريخ الشعوب، ومن زاوية أخرى فهي ثقافة تصويرية تحدد مكانة صاحبها في المجتمع الذي يعيش فيه.[١]

وقد اتخذ منها المسرحي الإماراتي أداة يعبر بها عن مختلف الانفعالات، وأسهمت كذلك هذه الأساطير في تفعيل الحياة الثقافية بألوان أطيافها المتباينة ومن المسرحيات التي استلهمت الأساطير الغربية ووظفتها لتناسب مجتمع الإمارات مسرحية (طائر الأشجان) [٢]لسيف الغانم والتي استلهمت فكرة أسطورة (طائر الكركي الذي يتحول إلى إنسان ثم يعود لعالمه من جديد بعد صعوبات يعانيها في الحياة مع بني البشر، وتروي المسرحية قصة رجل فقير يعثر على طائر نادر هو (طائر الكركي) جريحاً ويقوم بمساعدته، ويداوي جراحه، وبعد فترة يعود إلى منزله ويجد فتاة تنتظره وعندما يسألها من أنت ؟تجيبه بأنها جاءت لتكون زوجته، وخادمة له، فيتزوجها وتبقى لديه تساعده، وتعتني بطعامه وشرابه، ومنزله وبعد فترة تعطيه قماشاً نادراً حاكته بنفسها، ليبيعه في السوق، ويحصل من بيعه على مال وفير، وينتشر خبر القماش النادر في القرية، ويتساءل الناس عن نوعه، فلا يوجد مثل هذا القماش في أي مكان، ويطمع في هذا القماش التجّار، ويتساءل الناس عن صاحب القماش، ويعرفونه، ويتبعونه إلى منزله ليعرفوا سر القماش ويكتشفون سر سعادة الرجل مع زوجته، التي تؤدي أعمال المنزل كلها، وتلعب معه، وتحضر له بعد ذلك القماش النادر، بعد أن تبقى في غرفة معينة فترة من الزمن، فيشكون في أمره، وفي كون هذه الزوجة هي طير لازوجة، ومن أجل ذلك يسألون الزوج عن قصة زواجه، ومع دخولهم غرفة الغزل يجدون ريش طائرٍ، ويتأكدون من ظنونهم، ويتجهون بعدها للزوج الذي يغرونه بالمال ليقنع زوجته بغزل نفس القماش لهم مرة أخرى، ورغم محاولته الاعتذار منهم وإقناعهم بصعوبة الأمر على زوجته، إلا أنهما يستمران في الإلحاح عليه حتى يرضخ لطلبهم هو وزوجته"ومن أجل زوجها توافق، رغم معرفتها بكون هؤلاء الأشخاص الغرباء هم وراء ذلك كله، وتوصي زوجها أن لا يفتح عليها باب غرفة الغزل أحد أبداً، لكن التاجرين لا يسمعان لطلب الزوج، ويطلان من باب الغرفة ليفاجأ بطائر ينتف ريشه، وينظر الزوج، فلايرى زوجته، ويرى بدلاً منها ريش الطائر المتساقط على الأرض، فأين ذهبت الزوجة ؟"[٣]

وبعد فترة تظهر الزوجة وقد ظهرت عليها علامات التعب والانهاك، واصفر لونها لتعطي الزوج قطعتين بدل قطعة واحدة، وبينما الرجل في ذروة انشغاله بحال زوجته ومرضها يأخذ التاجران القماش، ويفران، وتتركه الزوجة راحلةً بلاعودة وتعاتبه لأنه وعدها وأخلف وعده، وأطل عليها وهي

١- Tradition Encyclopedia Britanica, 1961 Volume 20- P.869, Oral .

٢- مسرحية طائر الأشجان لسيف الغانم مأخوذة عن مسرحية (ريش الكركي) اليابانية لدزيوندي كينوسيتا.

٣- طائر الأشجان، سيف الغانم، عن مسرحية (ريش طائر الكركي) لدزيوندي كينوستا، دائرة الثقافة والإعلام، الشرقة، ط١، ٢٠٠٢م، ص٤١.

تغزل النسيج، لتتحول بعدها إلى طائر يطير في السماء، وينهار الزوج باكياً بعد أن خسر زوجته و كل شيء، وفي ذات الوقت نرى صيادين في مكان آخر يوجهان أسلحتهم النارية نحو السماء يريدون صيد طائر الكركي النادر نفسه. تظهر الأسطورة في شخصية (شمشمون) في مسرحية (شمشون الجبار) لسطان بن محمد القاسمي "فشمشون شخصية أسطورية تمتلك من القوة والجبروت مالم يمتلكها غيره من البشر، لأن الله كماورد في الإنجيل بحد زعمهم – أعطاه قوة خارقة"[١] ظهرت في كثير من مواقف المسرحية "قتله عدداً من الفلسطينين بفك حمار"[٢].

نتائج باب موضوعات المسرح الإماراتي:

١- تنوعت موضوعات المسرح الإماراتي، بين مسرحيات اجتماعية، وتاريخية ورمزية وأسطورية.

٢- تأثر كتاب المسرح الإماراتي بالبيئة الإماراتية، فركزوا على الموضوعات الاجتماعية.

٣- تأثر الكتاب المسرحيين بالموروث الشعبي الإماراتي، فبرزت كتاباتهم القصص الشعبية، والأساطير، والخرافات الشعبية والأمثال أحياناً.

٤- استلهموا أبطال التاريخ في المسرحيات التاريخية وربطوها بالواقع الحالي، وهو ما نجده متمثلاً في كتابات الدكتور سلطان بن محمد القاسمي (شمشون الجبار والأسكندر الأكبر و الواقع طبق الأصل).

٥- ندرة وجود الكاتبات المسرحيات الإماراتيات، فلم يتضمن باب الموضوعات إلا على اسماء كاتبتين هما صابرين الرميثي، وباسمة يونس وفاطمة المزروعي.

٦- تأثر بعض الكتّاب المسرحيين بالأساطير الغربية، وهو ماوجدناه في مسرحية (طائر الأشجان) لسيف الغانم.

٧- برزت ثقافة الكتاب المسرحيين الإماراتيين، في كتاباتهم، وقضاياهم المطروحة.

٨- تكررت بعض الموضوعات لدى كتاب المسرح الإماراتي، مثل مواضيع العنوسة، و التفكك الأسري، وتأثير التغير الاقتصادي على الحياة الاجتماعية.

٩- قل إنتاج بعض الكتاب المسرحين فبعضهم توقف عند حد تأليف مسرحية واحدة كسيف الغانم، وسلطان النيادي، وصابرين الرميثي، وبعضهم كان إنتاجه وافراً كسالم الحتاوي وإسماعيل عبدالله.

١- درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، ميثاء ماجد القاسمي، أطروحة ماجستير، ٢٠١١م، ص٦٨.

٢- شمشون الجبار، سلطان بن محمد القاسمي (مرجع سابق)، ص١٤.

١٠- لم ينوع بعض الكتاب المسرحيين في كتابة الموضوعات، بل ركزوا على جانب واحد، وأهملوا موضوعات أخرى (سياسية أورمزية أو أسطورية).

١١- النصوص المسرحية الإمارتية ليست كلها بمستوى واحد، فالتأليف المسرحي الإماراتي مازال بحاجة "لولوج الحداثة والتجريب، إضافة إلى عدم الجرأة في الطرح "[١] والتركيز على الموضوعات الإنسانية.

١٢- إن تميز وصدارة التأليف المسرحي في الإمارات "يكمن في توظيف الأساليب الجديدة في الكتابة المسرحية، والاتجاهات المسرحية العالمية، والبحث عن التأصيل واستلهام التراث"[٢]

١- النص والعرض المسرحي في الإمارات(سمات وأبعاد)،هيثم يحي الخواجة، (مرجع سابق)،ص١٠

٢- المرجع السابق، ص١١.

الباب الثاني

التشكيل الفني

١- الفصل الأول: الشخصية سماتها وأنواعها.

٢- الفصل الثاني: الزمن وأنواعه.

٣- الفصل الثالث: المكان وسلطة المتغير .

٤- الفصل الرابع: الحوار وأنواعه.

الفصل الأول

الشخصيات سماتها وأنواعها

المبحث الأول: الشخصية وسماتها في موضوعات المسرحيات الاجتماعية والتاريخية.

المبحث الثالث: الشخصية وسماتها في موضوعات المسرحيات الرمزية والأسطورية.

المبحث الأول

الشخصية وسماتها في موضوعات
المسرحيات الاجتماعية والتاريخية.

الشخصية وأهميتها في الفن المسرحي:

تعد الشخصية عنصراً أساسياً من العناصر المهمة في الفن المسرحي التي تعني لغوياً لفظة (Persona) وترجمتها باللاتينية تعني "القناع " وقد اشتقت منها الألفاظ الدالة علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالأسبانية (Personaje) وفي الفرنسية (Personalite) وتعني في الإنجليزية (Personality) منذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلي المعني المحدد بين مصطلحات المسرح فهى تعنى: الشخصية الدرامية، الممثل، الدور، وجاءت في الاصطلاح كما ذكرها إبراهيم حمادة فى كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية (character/ dramatis personae) بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة ممثلين.وقد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل. وقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً فى المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هى مصدر الحبكة التى يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التى تصدرها الشخصية "[1].

والشخصية تمثل مجموعة أفكار الكاتب التي يود الكاتب أن يوصلها إلى القارئ من خلال ماتقوله هذه الشخصية أوتفعله أو تعانيه، «ولا يوجد حدث معزول عن الشخصية، فهي المحرك الأساسي للحدث والعنصر المهم في التشكيل الفني».[2]

وسنعرض للشخصية في المسرح الإماراتي بموضوعاتها المختلفة على النحو التالي:

١- الشخصية وسماتها في موضوعات المسرحيات الاجتماعية والتاريخية

١- موضوع الحياة في الماضي (الشرف):-

في هذا الموضوع نجد أن الشخصة الرئيسة في (صرخة ميثا) هي شخصية الأم التي تخطف ابنتها الوحيدة من قبل أبناء قبيلة معادية، فتبكيها وتنشد القصائد عند فقدها وتستجير بالأهل

١- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ابراهيم حمادة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٨٨ .

٢- القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، محمد عبدالرحيم كافود، الدوحة، ط١، ١٩٩٩١م، ص١٨٩.

والعشيرة ليعيدوها لها، وترسل ابنها (سنان) لأبناء عمومته الذين يتخاذلون عن نصرته ليعود خائباً إليها.

وتعود بعدها الفتاة المخطوفة وقد هتك عرضها وبان حملها، بينما بعد أن فشل في إنقاذ أخته وحمايتها.

وشخصية الأم هنا شخصية ضعيفة مقهورة أمام القيم والأعراف الاجتماعية لاتملك الكثير للقيام به تجاه تخاذل الأقارب وظلم المعتدين، كما تمتلك هذه الشخصية عزيمة وتصر على استجارة الابن بالأقارب وأبناء العمومة (فتاة الحي ياعرب شعرها مكشوف غريب شل شيلتها من على راسها"[1]

"الله يسامحك يا أميه انتهي إلى متى بتمين أتصيحين بها الكلام اللي عن فضيحتنا كل الناس عرفوا السالفة"[2] وترد الأم عليه بكل عزيمة وإصرار"تحسبتك بتطوي وديان، وبتهد جبال لين ماتيب أختك، وين أبوك يقوم من قبره، ويشوف رداة ولده جالس مثل الحريم، ولا يدري بأخته وين"[3]

أما الشخصيات الثانوية في هذا الموضوع فهي شخصيات ضعيفة متخاذلة، لا تملك من أمرها شيئاً، ولا تستطيع عمل شيء، مثل الابن سنان الذي لا يستطيع حل قضية أخته، خوفاً من العار "ولا يعلم سنان ماذا يفعل بعد أن فقدت أخته شرفها، وعادت تحمل آثار العار، فيختار هذه المرة أن ينهي حياته بيده فيقفز في البئر".[4]

ومثل ميثا الضعيفة التي تخطف، ولا تستطيع أن ترد عن نفسها، ويعيدها الجناة بعد أن فقدت كل شيء وهي تبكي شرفها الضائع " ثلاثة أشخاص يحملون ميثا، وهي تبدو منكمشة على نفسها في حالة مزرية، ويرمونها، وهم يضحكون ثم يسرعون بالمغادرة".[5]

كما نجد أبناء العمومة المتخاذلين عن نصرة قريبهم و يختلفون على أمور دنيوية، وينسون الأمور المهمة، وهو ما نلحظه في هذا المقطع:

طابع "قبل لا نتكلم عن أي موضوع نحنا عيال عم ومفروض ما نختلف، كيف أنته توسم ناقتك من اليمين وأنا أوسم من اليسار ؟لازم نتفق يا كلنا نوسم من اليمين أو ع اليسار عشان الناس يميزون بين رجابنا"[6]

١- صرخة ميثا (مصدر سابق)، ص١٠٩.
٢- المصدر السابق، ص١٠٩.
٣- المصدر السابق، ص١١٠.
٤- المصدر السابق، ص١٢٤.
٥- المصدر السابق، ص١٢٤.
٦- المصدر السابق، ص١١٨.

الشخصية في الموضوعات الاجتماعية

٢- (موضوع الحنين للماضي):

في هذا الموضوع نجد الشخصيات الرئيسية ضعيفة، مهزومة، أمام ظروف العصر، متشبثة بما مضى من حياتها تحاور نفسها والذكريات، وأحياناً الصور والحيوانات، محاولة بذلك تصنع الشجاعة، ومسايرة التغيرات الجديدة في المجتمع، لكنها تفشل في كثير من الأحيان فهي لم تعتد مثل هذه التغيرات والنتيجة بقاؤها في نفس المكان أو رحيلها للأبد.

وفي مسرحية (شما) لعمر غباش نجد الشخصية الرئيسية هي شما العجوز التي ترفض التغيرات الجديدة في المجتمع، وتعيش مع ذكريات زوجها الراحل بوكتارة "لونقول سالفتكم يابوكتارة يوم بغوا الإنجليز يغزونا، ما بيصدقوها عيال اليوم، لكن أنا أحيدها كأنها جدامي الحين، ركب الشيخ مبارك فرسه (المجادي)، وحط تفقه على كتفه، وخبر رباعته، وتواجهتوا وياالانجليز عند راس الحد"[1]

ونجدها تحاور كذلك صور زوجها الراحل "أنته شحقه ياي، أشحقه ظاهر لي في الحلم، تبغي تتطنز عليه، تبغي تشوف خالتي شو صار فيها، وتضحك عليه قول كلمني أنا تعبانة وما حد حاس فيه، من يومين وأنا طايحة مب قادرة أشيل عمري، أبغي أطبخ لي لقمة مب قادرة، صايبتني نفضة من اليوع، والبيت يصفر ما فيه شيء".[2]

كما ترفض شما الواقع الذي تعيشه، وظروف حياتها، وحياة ابنتها "ماأدري شو عاجبنها فيه، بعد لو ريال مثل الريايل جان قلنا ماعليه، لكنه طفس مضيع فلوسه على هالزقوم اللي يشربه، وهاللوث اللي يركض وراهن من فندق لين فندق".[3]

"ويوم أقولها أشحقه ساكتة عنه، قالت عيالي شو أسويبهم، أنزين أنا أمج بعد أنشدي عني".[4]

أما الشخصيات الثانوية في هذا الموضوع، فهي شخصيات مستهترةأنانية لا تفكر إلا بنفسها، ورغباتها، وهي تزيد مأساة (شما العجوز)، ونجدها متمثلة في سارة بنت شما العجوز وزوجها السكير، اللذين لا يعرفان شما إلا وقت المصائب، ولا يسألان عنها إلا في أصعب الأوقات.

شما :"لو ريلج ريال مثل الريايل يشتغل ويكد جان مااستوا عليج هاالحال كل شهر يروغج من بيته، ويقولك سيري بيت أمك"[5].

١- شما (مصدر سابق)، ص٩.
٢- المصدر السابق،ص٨.
٣- المصدر السابق، ص١٢.
٤- المصدر السابق، ص١٢.
٥- شما (مصدر سابق)، ص٢٣.

وفي حوار آخر بين شما مع زوج ابنتها :

سالم "البنك يا عموه البنك.

شما:شو بلاه البنك؟

سالم: يا عموه البنك، البنك مب النبك، رفع عليه قضية.

شما تتجه نحو الجدار، وتأخذ البندقية المعلقة، وتتجه بها نحو سالم.

شما:أقول أنا بنتك يابويه شارد من البنك علشان رافعين عليك قضية، ليش دايه أنته تزيغ منهم أثور فيك الحين".[1]

وفي المقابل نجد الشخصيات الخيرة في الذاكرة، مثل شخصية الشيخ الذي يساعدها، وزوجها المحب :شما :أبوي سار البحر يحدج علشان يعيشنا.

الشيخ :جان جذيه يابنتي، عيل خذي هاللي في الكيس، وعطيه إياه يوم بيرد من الحدج.

شما :إن شاء الله ياعمي الشيخ".[2]

وفي مشهد آخر نجدها تحاور زوجها.

بوكتارة "أذكري الله ياشما.

شما :لاإله إلا الله محمد رسول الله، لكن أنا منوه لي غيرك في هالدنيا.

بوكتارة :تفاءلوا بالخير تجدوه ياشما.

شما :ونعم بالله يعني أنت معزم، ولا بترد في رايك.

بوكتارة :ولافي أذني ماي".[3]

وفي مسرحية (الضرير) لسعيد إسماعيل مبارك نجد الشخصية الرئيسية هي: شخصية النوخذة الضرير بوجاسم الذي يعيش حالة صراع مع نفسه والمجتمع بسبب تنكر الناس له، ولعمله السابق كنوخذة في البحر، كان له مكانة مرموقة في المجتمع، ونجده يحاور الذكريات في كثير من الأحيان.

١- المصدرالسابق، ص٣٢.
٢- المصدر السابق، ص٢٢.
٣- شما (مصدر سابق)، ص٣٤.

"يا بوجاسم لو باكر ماعندك شغل بعد العشاء بنمر عليك، وبنروح بيت بوسالم على شان نخطب بنته حق ولدي عبدالله"[1]

صوت نسائي " الوضع يابوجاسم تعرفه ومايخفى عليك، من يوم مامات بوالعيال الله يرحمه، واليد قصيرة، والعين بصيرة أنا جيتك أبغي تسلفني (٥٠) ربية، وأوعدك أردها عليك يوم الله يسرها علينا "[2]

صوت (٢) يابوجاسم أنته عارف الوضع، وأنه البيت مايسدنا أنا والعيال لو تتكرم وتكلم جارنا محمد وتقنعه يبيع قطعة الأرض اللي بيني وبينه عشان نكبر في البيت"[3]

أما الشخصيات الثانوية فهي التي تقف ضده، ولا تساعده في مأساته، وأحزانه.

"بوجاسم ياوالدي لازم تعرف أني أنا ما ظلمتك وزوجتك السبب من سنين وأنته مشغول في شغلك، وهي مشغولة فيه ماخلت شيء ماقالته اللي ماتستحي:" أنته الشيبة بسك من الدنيا، ليش ماتسير دار المسنين وتفكنا منك اللي قدك حد في القبر، وحد في دار المسنين، وأنته جالس على قلبي"[4].

أما الشخصيات الثانوية المساعدة فهي تطل على البطل من الذاكرة، ويستمد منها القوة والشجاعة.

أم جاسم :"مع السلامة يابوجاسم، الله الله بعمرك.

أبو جاسم :لاتديرين بال، الله الله بعمرك، والولد، والبيت.

أم جاسم :في عيوني، يانور عيني، الله معاك يابوجاسم".[5]

وفي (باب البراحة) الشخصيات الرئيسة هي لكبار السن الذين يعيشون صراعاً مع واقعهم المرير، وذكرياتهم مع الأحبة الذين مانسوهم أبداً. وهؤلاء الأبطال هم بوعبدالرحمن، ودعلي، وبومرزوق الذين يتحاورون مع ذكرياتهم الماضية.

ومن الشخصيات الثانوية نجد شخصية الممرضة التي تعاني من صعوبة التعامل مع هذه الشخصيات "من جيتوا مانسمع منكم إلا الكلام اللي يعور القلب، عمركم ما قلتوا كثر الله خيرهم،

١- الضرير(مصدر سابق)، ص١٠.
٢- ، المصدر السابق ص١١.
٣- المصدر السابق، ص١١.
٤- المصدر السابق، ص٢٥.
٥- المصدر السابق، ص١٦.

من فروكم أهلكم جنهم فارين مواعين جدام"[1].

ومن الشخصيات الأخرى التي تطل عليهم من الذاكرة، وتكون السبب في زيادة آلامهم لتخليها عنهم ابنة بو عبدالرحمن التي شوهت سمعة والدها وتخلت عنه، وابنه الذي مات بالمخدرات، وزوجة ودعلي.

٣- الشخصية في موضوع (الخرافة):

الشخصيات الرئيسة في هذا الموضوع شخصيات هشة من الداخل، ضعيفة لا تملك لنفسها حيلة تلجأ لتصديق المعتقدات الشخصية والخرافات، من أجل أن تعيش أو تشفى أو تتغلب على مشاكلها الحياتية، وهي جاهلة فالجهل من أهم الأسباب التي تدفعها لتصديق هذه الأمور، ولذلك وجدنا حصة (فاطمة المزروعي) فتاة مريضة جاهلة لا تملك لنفسها حيلة، تتبع أمها في كل شيء وعندما تحاول أن تمارس حياتها العادية فهي تتصرف كطفلة في جسد فتاة كبيرة، مما يضحك عليها الآخرين، ويسبب لها السخرية، ويدفع ذلك المشعوذ لانتهاك عرضها فهي لا تستطيع إفشاء الأسرار، والإخبار عمن فعل بها ذلك.

حصة " أريد الحلاوة، أريد شعر البنات كلها لي أعطني إياها وإلا بخبر أمي"

الصبي لا يأبه لمطالبها، وهو يحاول أن يبعدها مولياً ظهره لها، وتستغل حصة فرصة تجمعهم، وتدخل يدها الكبيرة في إحدى العلب، وتأخذ مجموعة من المصاصات، وتولي هاربة.

البائع يصرخ "يابنت الكلب، سوف أخبر أمك "وتتعالى أصوات الشتائم من فم البائع، بينما حصة تركض، وتقف خائفة عند حافة المسرح، بينما الأولاد يصرخون.

الأولاد : "الدبة طاحت في البير، وصاحبها واحد خنزير " حصة تغطي وجهها بيديها وهي تبكي وتصرخ بجنون.

حصة "ابتعدوا عني، ابتعدوا أمي ساعديني".[2]

و نجد الشخصية الرئيسة في مسرحية (عرج السواحل) شخصيات ضعيفة، تستمد قوتها من أمجاد جده الراحل وهو (عتيق بن زقرت) فليس له في الحياة غير الحديث عن أمجاد جده التي مضت، وفي الوقت الذي تحتاج زوجته لبطل يدافع عنها وعن منزلها لا يفعل شيئاً سوى شراء عرج السواحل، الذي يظن أنه سيمنحه القوة الخارقة ليتغلب على عدوه اللدود (بوسجين)، ولأن عتيق

١- باب البراحة (مصدر سابق)، ص٥٢.

٢- حصة (مصدر سابق)، ص٢٨-٢٩.

شخصية جاهلة تصدق خرافة عرج السواحل ويحاول استمداد القوة منها حتى أخر لحظة يسلبه المعتدي كل ما يملك، وهو ينظر إليه.

يعقوب " سامحني الله يخليك، أنا مستعد أظهر من الفريج، ولا أراويك رقعة وجهي أبداً"

عتيق : "أنته لازم تموت علشان الناس تعيش بسلام، وموتك بيكون بايدي مب سجينك".

يهجم عتيق على يعقوب، ويمسكه من رقبته، بينما يعقوب يزحف على الأرض تحت الشجر ة قرب العنز.

نرى بعدها عتيق ممسك برقبة العنزة وتدخل قماشة مسرعة.

قماشة " عتيق هد العنز بتذبحها هدها"

عتيق "العنز".

قماشة "هذا اللي الله قدرك عليه، بوسجين قام يتراوالك في كل شيء جدامك، ما قدرت إلا على هذي البهيمة اللي لاحول لها ولا قوة لها".[1]

وفي موقف آخر :عتيق "وينك ياعرج السواحل وينك ؟

يعقوب :عرج السواحل مافيه شيء بينفعك، ياولد زقرت توسل لي عشان أرحمك، توسل.

يستمر عتيق بالقفز على عرج السواحل، ويعقوب ممسك برقبة زوجته قماشة"[2]

وفي قبر الولي نجد الشخصية الرئيسية شخصية استغلالية هي (يوعان) الذي يستغل سذاجة أهل القرية ليقنعهم أنه ولي صالح.

عبيدان" مات الحمار، بس الماي عندنا بعدنا ما بعنا شي"

يوعان "أحفر وأنت ساكت كل البلاوي من تحت راسك قتلك أمشي على ريلك، لكن ما رضيت ومات الحمار من التعب".

يوعان "ضاع كل شيء لوأنا جبل جان انهد، واتفتت حصاه، مابغيت تموت إلا هني، تو الناس خلني أشوف بيزات، تحيد يوم أطعمك بيديه هاي سبوس، أنت رزقي، أنت خيري، أنا ماأسوى شيء عقبك".[3]

١- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص٣٨.

٢- المصدر السابق، ص٤٠.

٣- قبر الولي (مصدر سابق)، ص١٦.

أما الشخصيات الثانوية في موضوع الخرافة، فهي شخصيات ضعيفة تؤمن بكل شيء، وتصدق كل شيء، لأنها وجدت في ذلك السبيل لنجاتها رغم وجود أشخاص آخرين ضد هذه الخرافات ويرفضون التصديق بها ومن الشخصيات الضعيفة الجاهلة نجد أم حصة في مسرحية (حصة) التي تصدق المشعوذ في كل ما يقوله، وتخضع لطلباته الكثيرة أملاً في شفاء ابنتها حصة من المرض.

أم حصة :"ضاعت بنتي حصة من زمان، ومستحيل أنها ترجع نفس قبل"

نويرة :توكلي على ربنا، وشيخ الجان بيطلع السحر إللي فيها.

أم حصة "هذا السحر الأزرق ما فيه شيء يفكه حتى الجن الأزرق ما يقدر عليه.

نويرة :لا تقولي هذا الكلام، فسوف تغضبين كبير السحرة".[1]

وفي حوار آخر: الرجل الملتحي:"أيتها المرأة، هل تشككين بقدرة الجان على شفاء ابنتك، أنك تغضبين الأسياد.

أم حصة :أرجوك يا سيدي سأفعل ما تريد، أشف ابنتي، أنني أريد الاعتذار للأسياد، لم أقصد بحديثي هذا أي سوء".[2]

ومن أجل هذا رفضت أم حصة الاستماع لصوت العقل ابنها سالم، وانساقت وراء الخرافات والأوهام.

سالم:"أنت السبب يا أمي بما عليه أختي ثم تضعين اللوم على الآخرين كان عليك أنت وأبي -يرحمه الله -أن تذهبي بحصة إلى الطبيب ليعالجها عندما رمت عليها جارتنا خالدة حجراً كبيراً، وأصابت رأسها الصغير".[3]

ولم تستمع كذلك أم حصة لنصائح نعيمة الداية التي أرادات لها الخير.

نعيمة الداية:"لقد أقنعتها يا بني مراراً وتكراراً والدتك ترفض حتى مجرد دخولي المنزل.

جميلة :ولم لا تخبر الشرطة؟؟

سالم:أية شرطة يا جميلة؟ الشرطة بعيدة عنا حتى لو وصلت إلى المدينة لأخبرهم ماذا سيفعلون ؟الدجالون منتشرون في كل مكان، والعتب مع الذي يتعامل معهم، ويثق فيهم، ويجعل روحه

١- حصة (مصدر سابق)، ص٨.
٢- المصدر السابق، ص١٠.
٣- المصدر السابق، ص١٥.

بين أيديهم".[1]

وفي (قبر الولي) نجد الشخصيات الثانوية هي أهل القرية وهي شخصيات ضعيفة جاهلة تؤمن بالخرافات فهم من يقومون بربط الفتاة البلماء في جذع الشجرة ظناً منهم أنها سبب كل البلاء في القرية، وطلباً بذلك للمطر الذي انقطع عنهم "والله أنك ماجذبت لكن براويك صنع الله فيها بربطها هنيه بخلي الوحوش تأكلها، إياني وإياكم أشوف حد إيبها وإلا يتقرب صوبها "[2].

"هاتوها هني واربطوها على اليدع، وإن شاء الله يستجيب إلنا، ويطيح المطر".[3]

وهم من يصدقون قصة يوعان الزائفة، ويظنون أنه السبب في هطول المطر، ويطلبون منه علاج أمراضهم.

يوعان جالس على مكان مرتفع، لابس عمامته الخضراء تذبح له الذبائح، وينتشر حوله البخورالكثيف بينما هو في مكانه هناك يصف لبعض الأهالي بعض الأدوية الشعبية.

أحد الأهالي:"شفت طلوب من جاء عن المطوع يوعان وهو بخير تفل في عيونه، وقام يشوف زين.

أحد الأهالي " وإلا ولد بن سالم ريله مكسورة، قرأ عليه ومسح مكان الكسر، وشوي الولد يمشي ولا فيه شيء.

أحد الأهالي :أسميه عالم عود محد يسير له وإلا يستوي بخير"[4]

وفي حوار آخر.

"المرأة :جيتك في الوقت اللي بغيته، القمر مكتمل، ونوره يسري فيني، وأحس أن أطرافي منملة وأعصابي باردة.

يوعان :هذا أحسن وقت لازم القمر يكتمل، ونوره يسري في جسمك شرى القطنة يوم تغمسينها في الماي.

المرأة :أنا تحت أمرك، شو اللي تأمربه يا مطوعنا يوعان".[5].

ومن ثم نجد أن الشخصيات الثانوية لشدة جهلها ترفض تصديق صوت العقل الذي ينبهها

١- حصة (مصدر سابق)، ص٢١.
٢- قبر الولي (مصدر سابق)، ص٧.
٣- المصدر السابق، ص٩.
٤- المصدر السابق، ص١٩.
٥- قبر الولي (مصدرسابق) ص١٩.

للخطأ، وهو في قبر الولي صوت العجوز سليمة.

العجوز سليمة :"إحنا نبغي نقول شيء، ولازم كل حد يسمعه.

رجل١: يا سليمة سيري بيتك، ومالك شغل في الريايل، خذي عيالج، واللي وياهم وسيروا، ردوا بيوتكم، الناس جايه تتعالج مب جايه تسمع المشاكل يا سليمة.

سليمة: هذا ماله معنى، كلامنا ماله معنى، ليش نحنا جينا ومشينا هذا الدرب، كل الناس اللي معايه شهود حتى عبيد والبلماء كلهم شهود على أن يوعان جذاب، تذكرون يوم قلتلكم الله يبليكم بمصيبة.

يوعان هو السبب هو اللي خلى الحرمة تحمل، والولد اللي بينولد ولد يوعان.

الرجل: لا تسمعون ها الكلام، صدق كلام حريم، شو تقولين أنت وتخربطين منوه اللي قالج ؟

البلماء وإلا عبيدان اللي تبرى من خاله؟"[١].

كما نجد هذه الشخصيات الضعيفة في (عرج السواحل).

عتيق :"أنا ما أبغي منكم أي شيء، كل اللي أبغيه منك يا جابر عرج السواحل.

جابر: وهذا عرج السواحل أشحقه؟

عتيق:يحميني ويرد عني يعقوب وسجينه.

جابر: بس يا عتيق هذا غالي وايد ما أظني بنقدر على سعره.

بوعفراء :أعطه يا جابر اللي يبغيه، خله يدافع عن نفسه.

عتيق :خذ يا جابر الذهب، وعطني عرج السواحل، عطني الأمن والراحة".[٢]

ونجد هذه الشخصيات الجاهلة لا تستمع لصوت العقل، فيرفض عتيق سماع صوت زوجته قماشة التي تنصحه، وتحاول ثنيه عن شراء مالا فائدة منه.

"قماشة :صوغي يا عتيق، عرج السواحل هذا كذب.

عتيق:أنت ما سمعتي جابر شو يقول (أنه يسوي العجب).

١- المصدر السابق، ص٤٠-٤١.

٢- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص٢٨-٢٩.

قماشة :عرج السواحل هذا كذب.

عتيق :لازم أشتري اللي بيحميني.

قماشة:لا يا عتيق لا تصدق كلام جابر، وغيره.

عتيق: وين صوغج؟ ويدفعها، ويفتح الصندوق الكبير ليأخذ الذهب ويشتري عرج السواحل".[١]

٤- الشخصية في موضوع التغيرات الاقتصادية:

الشخصيات الرئيسية، هي شخصيات جشعة طماعة، جعلت المال هدفها الأول فظلمت نفسها، وظلمت الآخرين، ومن هؤلاء نجد سيف بن ضاحي في مسرحية (بيت القصيد)، الذي زوج ابنه من ابنة خلفان المراكبي طمعاً بما لديه، وعندما غرقت محامله أجبر ابنه على أن يطلق زوجته الحامل، وظلم أسرة بأكملها، وماتت الزوجة، وادعت الابنة الجنون، ومرض ابنه بعد ذلك.

"شو ذنب خلفان المراكبي اللي طمعت بمحامله، وزوجتني بنته مريم، مريم اللي نورت دنياي بعد ما سوديتها في وجهي، ويوم عرفت أن محامله طبعن قرب بندر عباس، وخسر كل ما وراه، وجدامه قلت لي طلقها".[٢]

أما باقي الشخصيات الثانوية فهي شخصيات ضعيفة، مظلومة تتحمل الكثير من الأذى، ولا تستطيع الدفاع عن قراراتها أو الوقوف في وجه الطغيان، وهؤلاء هم ضاحي بن سيف بن ضاحي الذي ظلمه والده بقراره أن يطلق زوجته وهي حامل بابنته، وزوجة ضاحي التي ماتت من الحزن، والابنة مريم التي ادعت الجنون وهي عاقل حتى تحافظ على شرفها، وكانت لوالدها ضميره الذي استيقظ فجأة محاولاً تغيير دفة الأمور دون فائدة.

ضاحي "خلاني أطلق مريم ومن قهر أبوها على محامله وطلاق بنته مات بحسرته، وما سده قالي خذ بنت عمك (خدية) بغيت أقول لا، بس رعشة يديه، وعوى لسانه في وجهي نستني رجولتي".[٣]

مريم:"كذب تمت تصرخ وتصرخ، تدور لصرختها جواب بس الصمخ سد أذنهم، تذرف الدمعة وراء الدمعة لين أنعمت عينها، وماتت بحسرتها من الفضيحة"[٤].

مريم "شو ذنب المسكينة مريم أو ذنب اللي ربى بين القبور، منزه حصى، ولحافه برد الليالي،

١- عرج السواحل(مصدر سابق)، ص٢٨-٢٩.

٢- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص١٢.

٣- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص١٢-١٣.

٤- المصدر السابق، ص٣٠.

يتيم كل ذنبه أنك أبوه".[1]

وفي مسرحية (غصيت بك يا ماي) نجد البطل الرئيسي هو سعيد الطاقة الرجل الذي يملك الثروة، وكل شيء ويريد التحكم كذلك بالماء الذي يشربه الناس لذا يساوم الفقير عطشان على العمل لديه، بينما يرفض هو لأنه يريد مساعدة الناس.

سعيد الطاقة :" تعال حط إيديك في إيديه وخلنا نشغل الطوي لحسابنا أنا وأنت خلهم يعرفون قيمتك زين، وتستوي وسطهم رأس يحسبون لك ألف حساب" .[2]

أما الشخصيات الثانوية فهي شخصيات مغلوبة على أمرها مثل عطشان المتهم بالجنون، وأهل القرية الذين صدقوا قصة البئر المسكونة، ووالد عطشان الذي مات من الحزن، وزوجته والدة عطشان التي عميت بسبب ظلم سعيد الطاقة، رغم كون هذه الأم هي المعين الوحيد لعطشان في لحظات ضعفه، التي تحاول كشف حقيقة عدم جنون عطشان، وظلم سعيد الطاقة للناس، وكونه المتسبب في مقتل زوجها والد عطشان لكنها تموت قبل ذلك ويستمر ظلم سعيد الطاقة للآخرين.

عطشان:" أنا أعقل منكم كلكم، شيطانكم الأكبر سعيد الطاقة يقول جذه، أنا أعقل منكم لأني قلت للطاقة(لا) الطاقة اللي خبل بي، وجتل أبوي، وكسر قلب أمي، الطاقة اللي مص دمكم طول ها السنين، أنا أعقل منكم لأني أحبكم، وأخاف عليكم"[3]

وفي (براجيل) نجد الشخصية الرئيسية هي التاجر بن كاجور، الذي يستغل الماس، ويأخذ منهم أموال كثيرة مقابل بناء براجيل لهم تجلب الهواء البارد في الصيف، ومقابل حفر طوايا لهم يشربون منها الماء، وعندما يعلم بن كاجور عن وصول بنكة من الهند تنافسه في عمله، يتمنى أن يكون صاحبها، لكن البنكة تصل لغيره، وينتشر خبرها بين الناس، ويتسابق الجميع للحصول عليها حتى يتخلصوا من ظلم سعيد الطاقة

بن كاجور: " البراجيل لكل من يا ونير، لا يابويه البراجيل بس للناس الكباريه، للناس اللي تقدر تدفع".[4]

بن كاجور :"عيل أنا الحين بجلع الجنادل من بيتك، ولو تموت مابسويلك براجيل، لالك ولا حتى لعيال عيالك، محرمة عليكم البراجيل ليوم القيامة، أصلاً غلطان أنا أبنيلك براجيل، أبويه أنتو مال

١- المصدر السابق، ص٣١.
٢- غصيت بك ياماي (مصدر سابق)، ص٢٩.
٣- المصدر السابق، ص٦٦.
٤- براجيل (مصدر سابق)، ص١٥.

مهفة".[1]

والشخصيات الثانوية في هذه المسرحية كذلك يقع عليها الظلم، وهي شخصيات مغلوبة على أمرها، تتحمل الظلم وتحاول إيقافه بكافة السبل، مثل زوجات بن كاجور، والأشخاص الذين بنى لهم بن كاجور البراجيل.

عفراء زوجة بن كاجور:"عيل على جذيه، نحن يبغيلنا من البنكة الجديدة، بدل براجيلك الجديمة اللي بيطيحن في جبدك، طلقني عشان آخذ زوج جديد غيرك، ويكون في علمك أن البوم اللي أخذته من ورث أبويه بترده علي".[2]

موزة زوجة بن كاجور :"إذا البنكة بتجي، رأيي خل عنك هالبراجيل، وسير بيع الصخام مثل ماكان أبوك يسوي".[3]

وفي (حبة رمل) تطل علينا شخصية(بوعلياء) شخصية رئيسية الذي ربى ألماس كابنه، لكنه يرفض طلبه عندما يكبر في أن يزوجه ابنته علياء، طمعاً في المهر الغالي، فيظلم ألماس وابنته علياء، كما ظلم من قبل (كرورة) التي أحبته وانتظرته طويلاً ورفض أن يحقق لها بعد ذلك الانتظار الطويل حلمها بالزواج منه.

كرورة:"أنا جلست السنين هذي كلها أكتم في نفسي، وساكتة أقول باجر بجي، وبيدق بابي، وباجر يسحب وراه باجر، والدنيا تظلم زيادة، وأملي ما يموت في أن هذا الباب ما بيندق وبس، لا بل ايجي هالحبيب ويكسره ".[4]

كرورة:: لا تنسى أنك في يوم من الأيام ربيته مثل ولدك، وصرفت وكديت عليه، وهو يعزك أكثر من أي حد ثاني، وطول عمره يبرك ويخدمك، ولا مرة في الحياة ضرك بشيء"[5].

علياء:"المسألة أن قلبي تعلق بها الإنسان، وما يبغي غيره، طول عمري أنا وياه وعشت وياه، ولعبت وياه، صورته محفورة في عيوني، وحبه محفور في قلبي".[6]

الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية شخصيات ضعيفة، لا تستطيع تغيير مسار حياتها وإن حاولت وهي علياء وألماس وكرورة التي تحاول إيصال الحقيقة لأبوعلياء لكنها يرفضها في كل مرة.

١- المصدرالسابق، ص٢٢.
٢- المصدرالسابق، ص٤٣.
٣- المصدر السابق، ص٦٣.
٤- حبة رمل (مصدر سابق)، ص٢٦.
٥- المصدر السابق، ص٣٩.
٦- المصدرالسابق، ص٥٠.

كرورة : "أعرف أنك جالس تغدر فيه، وأعرف أنك وعدته، وتقص عليه".[١]

علياء: "أنته شو محد فيكم حب، عمركم ما عرفتوا شيء أسمه حب".[٢]

وفي مسرحية (اليوع كافر) كانت الشخصية الرئيسية هي النوخذة الذي يأمر بوراشد أن يبيع ابنته لتاجر كويتي من أجل أن تعيش و تتعالج، وهو من يزوج ابنه سيف من الفتاة التي يحبها ابن الحيام بوراشد.

مصبح: "بس عمي سيف ولد النوخذة لو درى أنك قربت لمريم بيقص لك رقبتك، وبيعق رأسك في الطوي".[٣]

النوخذة: "بنتك مريضة، وما فادها شيء يابوراشد يبالها دختر عود وبعيد".[٤]

أما الشخصيات الثانوية فهي التي تحاول أن تبين الحقائق دون فائدة كبوراشد وراشد

بوراشد: "بس هاذي بنتي مهما كان اليوع كافر، ومب قادر عليه"[٥]

أم راشد : "هاليوع يبس معاه صدر أمك ياعوشة، لا شربتي حليبها، ولاسميتيها في يوم يما. "[٦]

وفي مسرحية (يحدث في منتصف الليل) نرى أحمد الشخصية الرئيسية صاحب المال والنفوذ الذي لا تجد معه الزوجة السعادة، ويحاول أن يقنعها أن المال هو كل شيء فيظلمها كما يظلم الحارس وزوجته.

منى: "ليتني كنت أحد مشاريعك، ليتني كنت موعد في أجندة مواعيدك"[٧]

أحمد : "كفاك من هذه السخرية هناك من يعيش حالة الفقر المدقع، وأنت تسكنين هذا القصر وتلبسين أحسن الملابس"[٨]

أحمد: "إنهما فقيران وليس لهما إلا أن يضحكا على تعاستهما"[٩].

١- المصدرالسابق، ص٣٨.
٢- المصدرالسابق، ص٥٠.
٣- اليوع كافر(مصدر سابق)، ص٢٠.
٤- اليوع كافر(مصدر سابق)، ص٣٢.
٥- المصدرالسابق، ص٣٢.
٦- المصدر السابق، ص٤٠.
٧- يحدث في منتصف الليل (مصدر سابق)، ص١٠.
٨- المصدرالسابق، ص١٦.
٩- المصدرالسابق، ص١٨.

أما الشخصيات الثانوية فهي المغلوبة على أمرها مثل :منى الزوجة التعيسة، والحارس وزوجته.

منى: "ليس بالمال يحيا البشر"[١].

أم سالم : "ماذا تريدني أن أفعل سوى أن أحلم، دعني أحلم لعل الله يغير ما بحالنا، ونستيقظ من هذا الحلم لنجد أن أحلامنا قد تحققت ".[٢]

أبو سالم :نعم الفقراء يحلمون، يتألمون ينتظرون ولكن ينتظروا طويلاً حتى يموتوا، فالأحلام هي أفيون الفقراء".[٣]

٥-الشخصية في موضوع التغيرات الاجتماعية (العنوسة):

هي شخصيات أنثوية مضطهدة من قبل الأسرة والمجتمع، لا تستطيع تحقيق أحلامها، فلا تجد لها سبيلاً غير الأحلام الخيالية، وحوار الذكريات ومن هذه الشخصيات نجد مريم بنت عيسى في مسرحية (بنت عيسى) لناجي الحاي والتي نسيها المجتمع بعد وفاة والدها وخطيبها الذي تركها بعد رحيل والدها.

كما أنها تحاور نفسها "منسية أنا بين هاليدران مثل الصناطوين، نهشت قلبي الوحدة، وفرتني في هالبيت مثل الكلب الأجرب، عمري كله انقضى".[٤]

تظهر مريم تنظر لنفسها في المرآة "وتكتشف وجود شعرة بيضاء في شعرها فترتجف يدها، وهي تمسك بها، هذي شعرة بيضاء، وهذي الثانية، وهذي الثالثة، لا أنا بعدني حلوة، وتتفحص تجاعيد وجهها وتصدم وهذي الخطوط على وجهي متى طلعت".[٥]

أما الشخصيات الثانوية في هذا الموضوع فهي :الشخصيات التي تسببت في ظلمها كوالدها الذي أحبها كثيراً ورفض أن يقبل أي شخص تقدم لخطبتها لخوفه الشديد عليها.

"وينك يابويه عشان أحط رأسي على صدرك، وأشكيلك وأقولك كل اللي في خاطري عقب وفاة أمي كنت لي أم وأبو، وحبيب وصديق".[٦]

وشخصية الخطيب الذي أحبته وتخلى عنها بعد وفاة والدها "قال الله مب كاتب لنا نتزوج،

١- المصدر السابق، ص١٩.
٢- المصدرالسابق، ص٤٠.
٣- يحدث في منتصف الليل (مصدر سابق)، ص٤١.
٤- بنت عيسى (مصدر سابق)، ص٨.
٥- المصدر السابق، ص١٠.
٦- المصدر السابق، ص١٢.

وراح"[1] والمجتمع الذي لم يرحم مريم وتسبب في زيادة تعاستها وشقائها.

مريم :"الناس مارحموني يا بويه ماخلوا شيء ما قالوه عني سجنوني في هالبيت، وراحوا، وعلى كل فتحة باب تزيد إشاعاتهم عليه".[2]

ويظهر من الشخصيات الثانوية شخصية تعطف على مريم، وتحبها بصدق، حب يدفعه لفعل كل شيء من أجلها دون أن تلاحظ مريم ذلك وهو إسماعيل السكير، الذي يحلم بالزواج من مريم، فهو يسكر لينسى حبها، وتجاهلها له.

إسماعيل:"أنا مابغيت من الدنيا غيرك أنت وبس، لكنك خذلتيني، أنت عمرك حتى مانظرتيلي على أني بني آدم"[3]ولكنها في اللحظة التي تقرر الزواج به تفاجأ برفض المجتمع لهذه العلاقة، فتطرده من حياتها.

وفي مسرحية (هم) لصابرين الرميثي نجد الشخصية الرئيسية حصة مرأة عانس في الأربعين مضطهدة من قبل أسرتها ومجتمعها، فالأسرة منعتها من إكمال تعليمها أو العمل، وفرضت على من تقدم للزواج بها الكثير من الطلبات حتى أصبحت عانساً خسرت كل شيء.

حصة:" أبوي أنا أبي أدخل الجامعة.

الأب :ما عندي بنات يدخلون الجامعة ".[4]

أما المجتمع فقد ظلمها كذلك بتخاذله عنها، وتركها وحيدة.

صوت:"شو أخبارك، باركيلي.

حصة:مبروك على شو؟

الصوت :الخميس الياي عرسي، أسمحيلي يا حصة، ماتصلت فيك طول الأيام التي طافت علشان ريلي خالد مستعجل على العرس".[5]

وتعيش حصة مع الأحلام، وتحلم كل يوم بحلم تظنه حقيقة.

حصة: محمد أنته لين الحين راقد (تقف) يابوي قوم شوف عيالك أذوني يامحمد طول اليوم

١- المصدر السابق، ص٣٦.
٢- المصدر السابق، ص١٢.
٣- بنت عيسى (مصدر سابق)، ص٣٨-٣٩
٤- هم (مصدر سابق)، ص١٠٢.
٥- المصدرالسابق، ص١٠٣.

بلاهم أكيد واحد فيهم ضرب الثاني، بس أسكتوا".[1]

ونجد من الشخصيات الثانوية من يحب مريم ويحاول مساعدتها كأمها التي لا تستطيع الوقوف أمام جبروت الأب الظالم وتسلطه.

الأم :"يا بو أحمد البنت كبرت، وصار لها سنين أتكلمك، عشان أتسير الجامعة، خلها تدرس، تضيع وقتها، ما تشوف حال حصة كيف صاير؟ كل رباعتها أتزوجوا".[2]

وفي (بنات النوخذة) نجد ثلاث نماذج أخرى لفتيات عوانس يعانين من ظلم وقهر الوالد الذي حرمهن من الخروج خارج أسوار المنزل، ومنعهن بالتالي من الزواج وتكوين أسرة كالآخريات.

أما المجتمع فقد شارك في ظلمهن بتنكره لهن بعد رحيل والدتهن، وعدم سؤاله عنهن.

ميثاء:"كبرت أنا وكبرت أنت، وكبرت هي كبرنا مثل كل شيء، ولكن هذه النخلة، هذا الجدار، هذه السماء نحن وهو (تنظر إلى أبيها) مازلنا كما نحن ومازال كل شيء كما هو في مكانه آه كم كنت أحلم بأن كل شيء سيتغير بعد أن نكبر ".[3]

ميثاء:"لست أريد أن أعود وأجد نفسي واقفة مرة ثانية أمام هذا الصمت المرعب، وبأننا ثلاث نساء حبيسات في قمقم لا نجرؤ على التململ، ولا حتى على مجرد الإفصاح عما تبطنه أحلامنا".[4]

ويظهر قهر الوالد في حواراتهن "لم يتركنا في نقص حتى نحتاج شيئاً أبداً فأنت تعلمين أنه حينما يسافر يوصد باب الدرا بمفتاحه، ولا تجرؤ إحدانا على الخروج أبداً".[5]

ومن الشخصيات الثانوية التي تحاول التغيير لكنها لا تستطيع النجاح بكل المقاييس، شخصية عيسى الشاب الذي عرفنه في طفولتهن واختفى فجأة بقرار من والدهن النوخذة.

عيسى :"كيف يقهر الأب فلذات كبده، ويعذبهن كيف يقدر أن يمارس وحشية كهذه بجزيئات كيانه بناته".[6]

عيسى: " ربما عليكن أن تخرجن من خلف هذه الجدران المعطوبة بالرعب والملوثة برائحة

١- المصدر السابق، ص١٠٠.
٢- هم (مصدر سابق)، ص١٠٢.
٣- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص١٤.
٤- المصدر السابق، ص٢٢.
٥- المصدرالسابق، ص٣٢.
٦- المصدرالسابق، ص٣٩.

السجن، ورطوبة الحصار الظالم ليعرف كل الناس الحقيقة".[1]

٦-الشخصية وسماتها في موضوع تغير المبادئ والقيم :-

الشخصيات الرئيسة في هذا الموضوع شخصيات جبانة خائفة من المجتمع الذي زرع فيها مع الأسرة قيم معينة لم تستطع تجاوزها فتمثلت بصور غير صورها،، وأدعت أمور غير حقيقة لم توجد فيها، ولم تعرفها أبداً فتدمرت حياتها ومن هؤلاء وجدنا عبيدان ابن النوخذة الذي زرعت فيه أمه الخوف من البحر منذ طفولته الأولى فادعى بطولاتٍ لم يعرفها لتقبل به زوجته شيخة التي تكتشف كذبه منذ ليلة زفافهما الأولى وترفض البقاء معه.

شيخة:" خبرني عن نفسك، عن البحر وأهواله وياك، ما تخاف من الموت".[2]

عبيدان :" الجنية رقيت بها الدقل، وربطتها عليه، وطويتها في شراعه، وحرقتها وإلا المارد العود بابا درياه قلصته ورا البوم، وكسرت رأسه، ودفنت خشمه في الرمل جدام الريايل".[3]

وفي حوار الذكريات نجد الشخصيات الثانوية هي التي تسببت في أزماته النفسية كالأم التي زرعت الخوف في نفسه.

بوعبيدان :" ولدي لازم يخلفني، ويطلع نوخذة.

أم عبيدان :وليش نوخذة، راعي بحر ؟

بوعبيدان :عيل شو تبغينه يطلع بيدار، تبينه يصغرني جدام النواخذة، يضحكهم عليه".[4]

أم عبيدان:"لا يقصون عليك، ويبيعونك حق البحر بقيمة قماشة ما تسوى ظفرك، البحر حرق قلوبنا، ولبسنا السواد في عز شبابنا، جفت عيونا من الدمع وهو بعده ما ارتوى عطشان دم".[5]

أما الشخصيات الثانوية :في هذا الموضوع فهي المتسببة في الصراع النفسي لدى البطل، وهما في ليلة زفاف الأم والأب اللذان أصر كل منهما على رأيه، فالأب يصر على أن يكون ابنه نوخذة بحر، بينما الأم ترفض ذلك وتغرس في نفس ابنها الخوف من البحر والجبن من كل شيء فيه.

أما الزوجة فقد أسهمت كذلك في المأساة بإصرارها على الزواج من النوخذة الذي هزم أبطال

١- المصدر السابق، ص٦٦.
٢- ليلة زفاف (مصدر سابق)، ص٣٤.
٣- المصدر السابق، ص٣٥.
٤- المصدرالسابق، ص٤٤.
٥- المصدر السابق، ص٤٧.

البحر، والتي تتخلى عنه عند اكتشافها كذبه، دون التعرف للأسباب التي دعته لذلك.

شيخة :"أنت ميت من زمان لو أنك تتنفس، وعايش في نصهم.

عبيدان :يعني لازم أكون في البحر، وأموت يكون أتم في قلوبكم عايش".[1]

وفي مسرحية (ما كان لأحمد بنت سليمان) التي كانت بعيدة عن الواقع الاجتماعي في كثير من أحداثها، نازحة للخيال في أحيان كثيرة، تأثر كاتبها ناجي الحاي بأحداث (رواية طفل الرمال) للأديب المغربي الكبير الطاهربن جلون[2] نجد الشخصية الرئيسية هي فتاة تتحول إلى رجل بإرادة والدها الذي لم تنجب له زوجته غير البنات، وأراد أن يحقق حلم والده بإنجاب ابن يسميه على اسمه على أن يكون هذا الابن من زوجته وابنة عمه، فيخبر الجميع عند مولدها أنه قد أنجب مولوداً ذكراً يبقى طوال الوقت مع مربية خاصة تعلمه، وتطعمه وتحدثه فقد منعه والده حتى من الحديث مع أخواته البنات وأي شخص آخرغيره، وعندما يكبر يزوجه من ابنة عمه التي تموت مصدومة عند اكتشاف الحقيقة.

سليمان الأب:"بتجيبين لي ولد، يعني بتجيبين لي ولد".

موزة الأب:"أنزين كيف؟

سليمان: لو تنقلب السماء على الأرض بتيبين لي ولد، ما في أتريا أكثر من كذا، صرت طنازة بين الناس".[3]

سليمان :"ويبقى الموضوع بينا نحن، إن طلع بيكون واحد منا اللي خبر، وطبعاً أنت ما بتخبرين حد لأنك إن سويتيها بقص رأسك، وبقطعك نتف، نتف، وأفرج للكلاب".[4]

ونجد معاناة الابنة من خلال مواقف كثيرة لا تستطيع تفسيرها، أو التصرف إزاءها.

موزة :" يا ربي البنت بلغت، وجتها ال.....

سليمان :ولد كم مرة قلتلك ولد مب بنت، أنت تفهمين كل الرياييل يصير لهم كذا".[5]

وفي موقف آخر: حليمة (المربية الخاصة): أحمد مب راضي أربط صدره.

١- ليلة زفاف (مصدر سابق)، ص٥٧.
٢- ماكان لأحمد بنت سليمان (مصدر سابق)، ص٣
٣- المصدر السابق، ص٢٢.
٤- المصدر السابق، ص٢٣.
٥- المصدر السابق، ص٣٩.

سليمان: ليش يا أحمد؟

أحمد (تشير إلى أنها تعبت، وتشعر بالاختناق).

سليمان: ما عليه أتحمل لأنك الحين استويت ريال"[1]

ونجد الشخصيات الثانوية تقف مواقف متناقضة وتسبب ضياع شخصية الابنة التي تحتار في كونها ذكر أم أنثى؟ وخلال ذلك نجد مواقف الأم الحنونة مع ابنتها، والأب القاسي في تعامله.

موزة :"يا ربي مب عارفة شو أسويلك يا بنتي، يا لله ترحمنا برحمتك، وتعفو عنا وترحمنا".[2]

موزة :"يا ويلي بنتي ضاعت من أيدي أنته السبب، ليش خليتها تسير، أبغي بنتي، لازم تيبلي بنتي والا بذبحك".[3]

وفي مسرحية (عرسان وعرايس) نجد الشخصيتان الرئيسيتان هما للزوج والزوجة اللذان فرض عليهما كل شيء من البداية للنهاية فالأسرتان تختلفان على كل شيء في الزواج (المهروشهر العسل ومنزل الزوجية)ويغفلان عن ثقافة الإبنان الزوجية.

أم البنت :"أنا أقل من ميتين ألف مهر لبنتي ما أقبل، وبعدين لازم يكون عندهم فيلا باسمها، وخدم وحشم.

أبو الولد: لا يا أم أمينة مصختيها عاد ميتين ألف، زيدي بعد شوية"[4].

أبو الولد:" أسمعني عدل يا راشد، تراني ما أوصيك ياولديه، لازم تراويها العين الحمرا من أول ليلة".[5]

والشخصيتان الرئيسيتان :الزوج والزوجة لا يعرفان أي شيء عن الحياة الزوجية، ولا كيف يتصرفان إزاء المواقف المختلفة، والوالدان هما السبب الرئيسي في أزمتهما النفسية، فخلافات الأسرتين كانت على الأمور المادية، دون النظر للأمور المعنوية إضافة لقوة سيطرة الوالدين والتي جعلت منهما زوجين لا يعرفان كيف يتصرفان.

أم أمينة:"ها يبنتي سويتو سكانر؟

١- ماكان لأحمد بنت سليمان (مصدر سابق)، ص٤٠.
٢- المصدرالسابق، ص٥٠.
٣- المصدرالسابق، ص٥٤.
٤- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٣٧.
٥- المصدر السابق، ص٣٨.

أمينة: هيه أمية، كل يوم نسوي سكانر.

أم أمينة: كيف تسون كل يوم سكانر؟

أمينة: هيه والله أميه حتى راشد عيبه واید.

أم أمينة :يا بنتي سكانر هذا ما يطبخونه، هذا الكشف عند الدكتور علشان يعرفون إذا كان المولود ذكر أو أنثى".[1]

وفي موقف آخر:

راشد :"شو هذا اللي شالتنه في إيدك؟

أمينة :شوه تشوف ياهل.

راشد: أمينة شو سويتي لا يكون؟

أمينة :شو سويت يعني، سرت لجارتنا الفلبينية، واتفقت معاها نتسلف الياهل لمدة خمس ساعات".[2]

وفي النهاية يكون قرار الوالدين بانفصال الزوجين، وهما لا يتسطيعان فعل شيء إزاء ذلك.

راشد وأمينة :" نحنا مانبغي نتطلق.

أم أمينة، وأبو راشد ألا تتطلقون ونص ".[3]

٧- الشخصية وموضوع التفكك الأسري:

من الواضح أن الشخصيات الرئيسية في موضوع التفكك الأسري عبارة عن شخصيات واعية عاقلة فهي تقدر دورها، وواجباتها في المجتمع لكنها تتعرض لضغوط، وأزمات نفسية تؤثر على حياتها المستقرة وتدفعها للهرب من المجتمع والأسرة بحثاً عمن يعوضها الأمان والحنان الذي لم توفره الأسرة لها ففي مسرحية (سويهر الليل) نجد الشخصية الرئيسية هي لشاعر حساس، يحب أسرته، ويتعرض لحادث سير يسبب له عاهة مستديمة، ويفقده وظيفته، ويؤثر على استقرار أسرته فيهرب من مواجهة الجميع بمن فيهم زوجته وأبنائه ليستقر في منزل قديم بعيداً عن الناس.

١- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٦٤.
٢- المصدر السابق، ص٦٩.
٣- المصدر السابق، ص٦١.

أحمد :"قتلك يا مريم ما راح نرجع لبعض أحسن لك تربين عيالك، ولا تتصلين فيني، خليني في حالي، أنا ماأنفعك."[1]

أما الشخصيات الثانوية في هذا الموضوع فهي شخصيات محبة للبطل، رغم كون هذا الحب أنانياً في بعض الأحيان، ويسبب هروبه في أحيان كثيرة، كزوجة أحمد التي تسبب في هروبها بسبب تفكيرها المستمر في ملاحقته بدل التفكير في مواساته والتخفيف من أحزانه كما نجد من الشخصيات الثانوية الأخرى شخصيات تحب أحمد لنفسه كحنان التي تعرضت لمآسي كثيرة في حياتها، ووجدت في أحمد أشياء كثيرة تشابهها فتعلق بها، وتعلقت به.

أحمد:" كنت أشوف أحاسيس زوجتي الأولية تغيرت، تعبت نفسياً وزادت خلافاتنا، وقامت تعايرني في أي خلاف".[2]

وفي حوار آخر مع حنان.

حنان :"ما تسمع صوت الملايكة، تحوم حولنا فرحانة عشانا، لأنا قلوبنا بيضاء"[3]

٨- الشخصية وموضوع جحود الأبناء:

اختلفت الأمور في موضوع جحود الأبناء، فللشخصيات الرئيسية سمات معينة مثل كونها ضعيفة، ومظلومة من قبل أقرب الناس إليها، وكون هذه الشخصيات كانت ذات مكانة في المجتمع، وخسرت هذه المكانة اليوم فنجدها تهرب لذكريات الماضي والأحبة هرباً من قسوة الزمان، وظلم الأحبة ومن هذه الشخصيات وجدنا شخصية (بوناصر) وهو رجل كبير في السن، عمل بناءً لأهل الفريج، وكان يفتح بيته لهم ليساعدهم.

بونا صر :" والله زمان ياالبناي زمان، ياما ناس كلوا وشربوا من خيرك، وخير هالبيت، لكن اليوم ياحسافة، كسرة خبز يابسة ما تلقى فيه".[4]

ونجد الشخصيات الثانوية هي المتسببة في قهر الأبطال الرئيسين في هذا الموضوع، والتي نست تضحياتهم، وتخلت عن كل شيء يربطها بهم بسبب الطمع والجشع، وملذات الحياة الأخرى، وفي مسرحية الملة كان الابن ناصر هو من تسبب في قهر والده، وظلمه بسبب أنانيته المفرطة، عدم تفكيره إلا بنفسه، وهو ظلم استمر حتى آخر يوم في حياة الوالد، ونسي خلال ذلك كل ما قدمه والده من أجله

١- سويهر الليل (مصدر سابق)، ص٧.
٢- المصدر السابق، ص٣٢.
٣- المصدر السابق، ص٣٢.
٤- الملة (مصدر سابق)، ص٩.

بسبب الطمع الذي أعماه عن كل شيء.

بوناصر:" حيس لسانك يا ولد النصارى، نفسك قاصة عليك، والشيطان غاونك، حسبي الله عليك من ولد، تبيعنا في الحياة، شو اللي بقى ومابعته".[1]

ناصر الابن بعد أن حبس والده في غرفته:" مجنون، والجنون فنون على ما يقولون، والإنسان المجنون هو اللي يتوهم ويتخيل أشخاص، وأشياء مالها وجود إلا في خياله، والوهم مرض خطير الله يبعدنا عنه".[2]

ومن الشخصيات الثانوية نجد شخصيات تطل على بوناصر من الذاكرة، وتحمل معها الحب والحنان اللذان يفتقدهما اليوم في حياته مع ابنه العاق، ومن هؤلاء كانت أم ناصر(زوجته المتوفاة).

أم ناصر:" بنيانك كسروه، وأنته نسوك، ولا بينهم يدور طاريك، دنيا ما تسوى، ولا اللي فيها يستاهلون، كل شيء فيهم تبدل وتغير، لا لا تسير تمشي وياهم، وتوسخ جدمك بغبار ترابهم".[3]

٩- الشخصية وموضوع تغير نمط الحياة:-

ومن شخصيات جحود الأبناء لشخصيات تغير نمط الحياة، نجد أن الشخصيات الرئيسة لهذا الموضوع هي: شخصيات قلقة ترفض أنماط الحياة العادية، وتبحث عن الجديد في حياتها، إضافة إلى كونها تعاني مشاكل الاغتراب في أحيان كثيرة، نرى في الماضي تقليد، وفي المستقبل غموض تبحث عن إجابات لأسئلة حيرتها.

ومن هؤلاء زكريا في مسرحية (زكريا حبيبي) رجل متقاعد من عمله، لا يوجد في حياته سوى حديث متكرر عن أسفاره، ومغامراته، وعمله في الفترة الماضية، وحياته الجديدة حياة تخلو من العلاقات الاجتماعية، والتسلية ولا يعرف فيها غير الجلوس في نفس المكان، ورواية القصص ذاتها.

زكريا:" رجعت من الكويت، واشتغلت هنيه في الجمارك، وتميت أترقى من موظف صغير لين صرت رئيس قسم، وبعدين اشتغلت في الوزارة، وصرت مدير شؤون موظفين"[4].

أما الشخصيات الثانوية في هذا الموضوع فهي تمتاز بكونها محبة للبطل، صابرة على تصرفاته تخدع البطل في أحيان لكن هذا الخداع نابع من محبتها له ورغبتها في البقاء معه.

١- المصدر السابق، ص١٠.
٢- المصدر السابق، ص١٥.
٣- المصدر السابق، ص٢١.
٤- زكريا حبيبي (مصدر سابق)، ص١١.

ومن هؤلاء نجد (زليخة) زوجة زكريا التي تصبر على ظروفها وتتحمل الكثير معه.

زكريا: "أنزين تحيدين يوم تحضرين فيلم أبي فوق الشجرة؟

زليخة:أنته شو من بني آدم بعد فيك حيل تعيد هاالسوالف مرة ثانية ".[1]

زكريا في حوار آخر :

زكريا : "تصدقين أنتي مالك حد في هالدنيا غيري".[2]

أما في مسرحية (قفص مدغشقر) فالشخصية الرئيسية هي :(أبوجاسم) الذي يعاني القلق والاغتراب، ويجلس مع أصحابه في المقهى ليخبرهم كل يوم قصة عن مدغشقر، حتى يحبوا قصصه ويرتبطوا بها، ويفتقدوه عند غيابه.

أبو جاسم: "وأنا يوم أحطي ريلي في أي درب أقول الحين أنا وين ساير، وما أعرف أنا أبغي أسير لشيء وألاقيه أولا؟".[3]

ونجد الشخصيات الثانوية المحبة لأبوجاسم مثله تعاني القلق والاغتراب مثل (علي، وأحمد سائق الحافلة).

علي : " البلدية الحين مثل عايلتي، وبالعكس أنا ماعندي عايلة غير البلدية".[4]

أحمد: " قصة وحدة بس من قصص بوجاسم أتخلي ست ساعات أتمر بدون ما أحس فيها ".[5]

١٠- الشخصية وموضوعات المسرحيات التاريخية:-

تعد الشخصيات الرئيسية في المسرحيات التاريخية شخصيات جبارة متسلطة، بعضها شخصيات أسطورية، وبعضها الآخر يتمثل فيها شخصية البطل الشعبي كشخصية (ابن الخشاب) في مسرحية (الواقع طبق الأصل) والفلسطينين في مسرحية (شمشون الجبار).

أما الشخصيات الرئيسية القوية المتسلطة فهي ترمز للتسلط والظلم من قبل العدو المستعمر الذي يحتل الأرض ويساعده في ذلك عملاء (كبطرس الناسك اليهودي) الذي يحرض الصليبين لاحتلال القدس، ويقتل بيده (الشيخ محمد) الذي ساعده، ونجد الأبطال متعددين عبر حقب التاريخ

١- المصدر السابق، ص١١٣.
٢- المصدر السابق، ص٤٤.
٣- قفص مدغشقر (مصدر سابق)، ص٣٧.
٤- المصدر السابق، ص٣٨.
٥- المصدر السابق، ص٧٣.

وهم يرمزون للبطل العربي الذي يولد من جديد كما وجدنا في مسرحية (الواقع طبق الأصل).

وفي مسرحية (شمشون الجبار) نجد البطل شمشون رجل قوي جبار يقتل الفلسطينين، ويستولي على أملاكهم بدون أسباب.

اليهودي : " يقول الفلسطينيون إن حقول قمحهم أحرقت، وحطمت أشجار زيتونهم، وكروم أعنابهم فمن فعل ذلك؟

شمشون الجبار: أنا الذي فعلته لأن والد زوجتي زوجها لأحد رجالي وقد هب الفلسطينيون عندما سمعوا بأن الفلسطيني زوج ابنته من يهودي أمسكوا بالرجل وابنته، وأحرقوهما حتى الموت".[1]

ومن الشخصيات الثانوية من تتصف بالخيانة، وبيع أسرار البطل لغيره مقابل المال مثل شخصية (دليلة) التي تبيع أسرار شمشون بالمال الذي يدفعه لها العرب، وتساعدهم على الإطاحة به.

" تعود دليلة ومعها الحلاق ويقترب من رأس شمشون وبيده مقص كبير، ويبدأ بقص الخصلات السبع من شعر رأسه وعندما يصل الفلسطينيون (ينهض شمشون، ويحاول استعراض قوته بزنديه لكنه يخر على ركبتيه من الضعف، وتخر عليه دليلة فتصرعه".[2]

كما يظهر الملك شاؤول الذي يقاتل الفلسطينين هو وأبنائه، ويقتل على أيديهم كما قتل شمشون الجبار.

ومن الشخصيات الثانوية أبناء الشعب الأبطال الذين يرتبطون بوطنهم ويدافعون عنه بكل قوة وشجاعة.

والبطل في مسرح سلطان القاسمي "هو الذي يسعى به لتخليص الوطن والذي يحاول التصدي للعدو أو لعملائه، وطريقة التخلص من الحالة واحدة هي السقوط للدولة أو الوطن وهو أمر يرفضه سلطان القاسمي بمحاولته إطلاق المقاومة، واستشراف الأمل".[3]

١- شمشون الجبار(مصدر سابق)، ص١١.
٢- شمشون الجبار(مصدر سابق)، ص٢١.
٣- التاريخ والواقع في مسرح سلطان القاسمي، عبدالفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٧ م،ص٩٣.

المبحث الثاني

الشخصية وموضوعات المسرحيات الرمزية والأسطورية

ا- الشخصية وموضوعات المسرحيات الرمزية:-

في المسرحيات الرمزية نجد أن الشخصيات الرئيسية تمثل أشخاصاً يعملون بمهن مختلفة، لكنهم يعانون من أزمات حقيقية في حياتهم، نتيجة مواقفهم السياسية أو الوطنية أو المجتمعية.

ونجدهم خلال ذلك يحاولون تغيير هذه الأمور بالصمت أحياناً والاعتراض، فهي شخصيات واعية بالدرجة الأولى، قلقة تحمل هموم التغيير، قد تتهم نتيجة ذلك بالجنون أو تفقد مناصبها ووظائفها، ومن تحب كذلك في سبيل إيصال رسالتها للآخرين.

ففي مسرحية (قدري غاب عني ورحل) نجد البطل حارس بناية فقير يلتقي بماسح أحذية، ويتحدثان عن أمور كثيرة يكشفان فيها عن أهمية الوساطات في كل شيء، إضافة لتحكم أصحاب الأموال بحياة من أقل منهم، وحقوق الفقراء في حياة سعيدة كبقية البشر.

أما الشخصيات الثانوية في هذا النوع من المسرحيات، فهي شخصيات قوية متسلطة في أحيان كثيرة، وانتهازية تسلب البطل ماله من حقوق مقابل القليل، وهو ما نجده في شخصية (صاحب البنك) الذي يجبر الحارس على الحراسة وقت الليل ويرفض أي تغيير في موعد عمله ليتسلل هو لمنزله ليلاً ويخونه مع زوجته مقابل القليل من المال الذي تحصل عليه الزوجة مقابل صمتها.

ومن الشخصيات الثانوية الأخرى شخصيات ضعيفة مهزوزة، لا رأي لها، كالزوجة التي ترضى بخيانة زوجها، والأبناء الذين يتسترون على الخيانة مقابل قطع الحلوى الفاخرة التي يحصلون عليها.

الحارس :" أصدقائي هؤلاء الذين حدثتك عنهم لم يعودوا موجودين، لم تعد لي زوجتي، حتى أطفالي الصغار لم أفكر في أن أمتلكهم، كانوا في النهار لي فقط، تخيل أباً لا يرى أطفاله إلا في النهار".[1]

الحارس :" كانت زوجتي جميلة جداً، وهذا سبب ألمي، وكل جميلة ذات عقل صغير، أنا هنا أجلس لأحرس البنك، ولا أستطيع أن أحرس زوجتي، قد تكون الآن وأنا أحدثك تمارس نفس الطقس

١- قدري غاب عني ورحل (مصدر سابق)،ص٢٣.

اليومي مع المدير وغيره".[1]

وفي مسرحية (حمدوس) نجد الشخصية الرئيسة عاملاً في محطة حدودية نائية يدعى (حمدوس)، رغم كونه يؤدي واجباته على أكمل وجه إلاأ أنه يعاني من المراقبة المستمرة من قبل المفتشين، واتهاماتهم المستمرة له بالتقصيرفي عمله؛ ورغم ذلك يواصل عمله الصعب في انتظار المسافرين ويحاول إخراج نفسه من حالة الملل التي يعيشها بحواراته معهم، ليعرف أموراً مختلف عن الأمراض والأوبئة المنتشرة حولنا.

أما الشخصيات الثانوية فهم المفتشون الذين يقومون بضغوط كبيرة على حمدوس في عمله، ويتهمونه باتهامات كثيرة رغم عدم تقصيره أما المسافرون فهم من يبددون وحشة حمدوس، بأحاديثهم وأخبارهم الجديدة، ومن هؤلاء يتعرف حمدوس على المسافرة المتنكرة بزي رجل هرباً من مشاكل تعيش فيها، والتي يتعلق بها حمدوس بعد ذلك وكذلك نجد ساعي البريد الذي يصل حمدوس بالعالم الخارجي من خلال حمله الرسائل، والأخبار إليه.

وهو ما نلمسه في هذا الحوار.

حمدوس :" ما هي الأخبار؟هل أتيت بالرسائل؟

عباس: يقولون إن مياه الخليج جفت، أنا لم أذهب إلى هناك، لكن الطريف في الأمر أنهم لم يجدوا سمكاً، والخبر الثاني هو الأسوء وهو وجود وباء ينتشر في هذه الأنحاء، لقد رأيت الكثيرين من الذين أصابهم، فآثرت السلامة ورجعت يقولون أن الناس آذانهم تطول، وشعرهم يطول هناك".[2]

وفي مسرحية (لا) البطل إنسان عادي يتعرض لضغوط معينة من قبل أسرة الفتاة التي يحبها، تدفعه للعمل مهرجاً ليجمع المال اللازم للزواج بها، لكن لعبة الأقنعة تستهويه، فيجد فيها الراحة، ويقرر البقاء كمهرج بقية حياته يرتدي كل يوم قناعاً.

أما الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية فهم رواة المسرحية (حابط، وهاجس، وحنين أم المهرج، وأمل وهي الفتاة التي أحبها، وجميعها شخصيات تحب المهرج وترثي لحاله.

أما الشخصيات التي تزيد مأساة المهرج ومعاناته فهي مثل (جمال) أخ أمل الذي طرد المهرج من بيته، ودفعه لمثل هذا العمل ليجمع مالاً يكون مهراً لحبيبته.

المهرج :" مب أنت اللي طردتني من بيتكم يوم جيت أخطب أختك.

١- المصدر السابق،ص٢٥.

٢- حمدوس(مصدر سابق)، ص٥٠.

جمال :هيه، نعم، بس.

المهرج: بس شوه، الحين يوم زاد عزي، وكثرت فلوسي، تذكرتوني، مب أنا الفقير اللي كنت خايف أفشلكم.

جمال: الزمن تغير، وانتقم لك مني ومن عايلتي.

المهرج:مافهمت.

جمال: بو الفلوس صار أفقر إنسان عقب خسارته الكبيرة".[1]

أما في مسرحية (وماذا بعد ؟) الشخصية الرئيسية هي الصحفي الذي يحمل هموم الوطن، ويعاني الوحدة ويستغل من قبل الآخرين ليصلوا للمجد بينما يبقى هو في ذات المكان أما الشخصيات الثانوية وهي نوعان إما شخصيات مساعدة للبطل، تحنو عليه وتنصحه في أحيان كثيرة، أو شخصيات أخرى تستغله لتصل لما تريد، فالزوجة التي توفيت تظهر للصحفي وتجلس معه، وتحاوره وتنصحه في أمور الحياة، ومن الشخصيات نجد الصحفي الشاب الذي يستغل حاجة الصحفي المتقاعد للمال، ويحصل منه على كتاباته.

الرجل :" ثلاثون عاماً من العمل والجهد، والبحث، وفي النهاية لاشيء،

حرمت نفسي من متع الدنيا ولهوها، ولم أضع وقتي كما فعل الآخرون، بل كان همي هو خدمة الوطن، فغرست روحي بين الكتب أقرأ ، وأبحث، ،اكتب وفي اللحظة التي أحسست فيها أني تعلمت فن الكتابة والتميز بين ما هو نافع لغرس التربة، وضمان حياة كريمة للأجيال كافئوني بالإقالة "[2].

٢- الشخصية وموضوعات المسرحيات الأسطورية:-

ولقد انتهجت شخصيات هذه المسرحيات الأسطورية نهجاً جديداً لعرض قضاياها عن الحياة، و المال والخيانة، فالشخصية الرئيسية في مسرحية (طائر الأشجان) هي طائر الكركي الذي يتحول إلى إنسانة يتعلق بها مزارع يعطف عليها، ليبقى معه الطائر، ويكافئه بنسج قماش له يبيعه للناس، يطمع فيه التجار، وعندما يزيد الطمع، ويتغلب على حب الرجل لزوجته يطلب منها أن تنسج قماش آخر يعرف أنه سيجهدها ويتعبها، ويخالف الشروط التي طلبتها منه والنتيجة اكتشاف حقيقة الطائر، ورجوعه لسابق عهده.

أما الشخصيات الثانوية فهي شخصيات طماعة كالتجار الذين أرادوا الاستيلاء على القماش،

١- مسرحية لا (مصدر سابق)، ص٩٠.

٢- وماذا بعد؟ (مصدر سابق)، ص٢٠.

ومعرفة سره، وأغروا الرجل المسكين وشخصية الزوج المحب الذي يصطدم لحقيقة الزوجة، وفي النهاية تعود الزوجة طائراً كما كان.

الزوج: " زوجتي الحبيبة، أنا أبغيج، أنا محتاج لك، لا تروحين، لا تطيرين.

الزوجة "ما أقدر أتم بشر، لازم أرجع، هناك السماء فوق كل شيء نظيف نقي، لا خيانة، ولا غدردير بالك على نفسك من الغدر الوداع".[1]

ومما سبق وجدنا تنوعاً واختلافاً في الشخصيات الرئيسية والثانوية التي ارتبطت بموضوعات المسرح الإماراتي، إضافة لاختلاف صفاتها التي اتصفت بها وهو تنوعٌ جاء ليخدم موضوعات المسرح الإماراتي.

١- طائر الأشجان (مصدر سابق)، ص٤٥.

الفصل الثاني

(الزمن وأنواعه في المسرح الإماراتي)

المبحث الأول : الزمن في المسرح الاجتماعي والتاريخي.

المبحث الثاني: الزمن في المسرح الرمزي والأسطوري.

المبحث الأول

الزمن في المسرح الاجتماعي والتاريخي.

أنواع الزمن :

هناك زمن أزلي، زمن استردادي، زمن راهنٌ، زمن استشرافي، وزمن مطلق سرمدي

و الزمن عنصر من عناصر البناء الفني، وهو اسم لقليل الوقت وكثيره وجمعه أزْمَانٌ و أزْمِنَةٌ"[1]" والوقت قصير أو طويل"[2] ويكون الزمن شهرين لستة أشهر، وقيل الدهر عند العرب يقع على وقت لزمن من الأزمنة، وعلى مدة الدنيا كلها".[3]

"والزمن هو الذي يعطي المكان ملامحه، وأشكاله التي تختلف من عصر لعصر، وحضارة لأخرى، وأبرز صفات المكان لا تتجلى إلا بالزمن".

أما الوظائف الفنية التي يؤديها عنصر الزمن في النص المسرحي فهي كثيرة: منها الوظيفة الدرامية (المأساة)، الوظيفة التنويرية(انفراج المأساة)، الوظيفة الانقلابية، الوظيفة التأسيسية، الوظيفة المثالية، الوظيفة العبثية، والوظيفة الرمزية.[4]

والزمن في المسرح الإماراتي، كغيره من الأزمنة في المسارح الأخرى، يختلف باختلاف الموضوع و لكل موضوع زمن مختلف له سمات وملامح معينة، وإذا تطرقنا للموضوع الاجتماعي نجد له أقسام متعددة (كالحياة في الماضي الشرف والعار والحنين إلى الماضي والخرافة و التغيرات الاقتصادية وغيره، ولكل قسم منها زمن مختلف.

ا- الزمن وموضوع المتغيرات الاجتماعية:

في موضوع الحياة في الماضي (الشرف والعار) سنجد أن الزمن الذي عايشته المسرحية هو الزمن الماضي الذي عاش فيه أهل الخليج على شكل قبائل، وكثر بينهم السلب والقتل، وهو زمن

١- مختار الصحاح، الجواهري،مادة (زمن).
٢- معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار عمر، مادة (زمن).
٣- الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية، ح١، ص٢٥.
٤- بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد عيسى، دائرة الثقافة والبناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد عيسى، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٢م، ص١٩.

تخطف فيه الفتاة "ميثا"، ويرحل أخوها سنان بعدها لأبناء عمومته الذين يرفضون مساعدته، حتى تعود الفتاة لقبيلتها والعار قد لوث شرفها، ويقتل أخوها سنان نفسه لفشله في حماية شرفه وعرضه، وهو زمن واضح في حواراتهم.

أم سنان: " أفا يا سنان يا ليتني ما ولدتك، ياليتني مت قبل لأشوفك، هذي أختك، عرضك، من يسكت عن عرضه، غير اللي ماله عرض، واللي ماله أصل".[1]

الأم : " قلتلك يا سنان أسلك عشرين درب، لين توصل أختك".[2]

وهو زمن تعيش فيه العجوز (شما) على ذكريات الأحبة، وتواجه بهم واقعها المرير الذي اغترب فيه بنو البشر، وتغيرت أشكالهم، وصفاتهم، وهو زمن صعب يطل علينا في حوارها مع الصور والذكريات.

" أنا تعبانة، وما حد حاس فيني، من يومين، وأنا طايحة مب رايمة أشيل عمري".[3]

شما: "قال لي الدختر لازم أبندلج الصابونة، لكني عاد أنا زايغة من العملية، يقولون لازم أتم شهر في المستشفى، وأنا وين فيه أتم بروحي بعد لو ساروة بتمر عليه جان سرت".[4]

وهو زمن الضرير "بو جاسم" الذي يرى فيه استرجاعاً لذكرياته السعيدة، وزمنٌ حاضٌر يعيش فيه صراعه مع الأحزان والآلام الناتجة عن تنكر الناس له ولمكانته المرموقة في المجتمع القديم.

نجد الزمن الماضي في حوارات "بوجاسم" المستمرة مع نفسه " هيه يا بوجاسم كنت رمز من رموز البلاد مثل البيرق ما حد يجهله، ما تحطي خيط في إبره إلا من بعد شوري، أنا محمد بن أحمد النواخذة، ولكن شو الفايدة، وكل هذا أصبح ماضي مركون، ما يسر ولا ينفع، محمد بن أحمد الحين عايش وحيد ما حد يسأل عني، ما حد يتنزل يدق بابي ".[5]

أما الزمن الحالي فنجده في حواره مع ابنه الذي تنكرله بعد كل مافعل من أجله " ما عندك وقت لي، ما عندك خمس دقائق تشوف فيها أبوك، أهون عليك يا جاسم تطرشيلي لي الأكل والشرب مع السائق مثل الحيوان اللي في القفص محبوس".[6]

١- صرخة ميثا (مصدر سابق)، ص١١٠.
٢- صرخة ميثا (مصدر سابق)، ص٢٢.
٣- صرخة ميثا (مصدر سابق)، ص٨.
٤- شما (مصدر سابق)، ص١٢.
٥- الضرير (مصدر سابق)، ص١١.
٦- المصدرالسابق، ص٢٠.

وفي (التراب الأحمر) الزمن الماضي هو زمن حياة السبعينات وهو زمن مستمر إلى الآن عاش فيه الإنسان الغربة عن ترابه وعن المكان الذي نشأ وعاش عليه.

بوغايب : " عشر، عشر اسنين وجنها أمس رحيته بعدها في ثيابي، نصخه باقي على يديه "[1]

"عشر سنين مطرقتك تدق في راسي".[2]

سلامة: " أنا أمه ليل ونهار، أسمع حسه في المخزن، يلعب وراء المخزن وياليهال، أنا أمه يالخبلة وقلبي مفطور على غيبته".[3]

بوغايب: "اليدوع قامت تحت الخوص والكرب، الأرض شفقانة على اللي ساروا وماردوا وحصاها أصفر، والسجيج مستحية ماتقدر توايج على الفريج، وهي حاسرة بليا أهل جدام الغريب".[4]

وفي (باب البراحة) نجد الزمنين الماضي والحاضر المتداخلين تداخلاً عجيباً، فالزمن الماضي الجميل وذكرياته، والزمن الحالي وأزماته التي يعاني منها سكان عنبر دار المسنين الأربعة في البراحة فالزمن الماضي نجده في حوارات كبار السن مع بعضهم.

بوعبدالرحمن : " وشو فايدة البيزات، وأنا جالس بروحي أطالعهن كنت جالس في بيت أشكبره، خدم وحشم لكني ما أعرفهم، ما فيهم ريحة هلي، أستاحشت، ضقت، جيراني ما عرفهم، سألت عن ربعي، وعرفت أنهم هنيه، جيت أسلم عليهم، شفتهم وروحت فيهم ريحة البراحة الأولية، ما رمت أودرهم".[5]

أما الزمن الحاضر فهو حاضر كذلك في حواراتهم.

بومرزوق : " دخلوني المسنين مثل ما دخلوك، محد أحسن من حد، عطوني كرفاية، ودلة ماي بارد و جلاس، وعطوك مثلهن".[6]

وفي المسرحيات السابقة صرخة ميثا وشما والضرير والتراب الأحمروباب البراحة أدى الزمن وظيفة درامية ليعبر عن مأساة أصحابه في وسط مجتمع لازال أبطاله يتمسكون بالماضي الذي يعيش في داخلهم.

١- التراب الأحمر (مصدر سابق)، ص١٣.
٢- المصدر السابق، ص١٥.
٣- التراب الأحمر (مصدر سابق) ١، ص٢٤.
٤- المصدر السابق، ص٢٥.
٥- باب البراحة (مصدر سابق)، ص٦٧.
٦- المصدر السابق، ص٥٧.

وهو كذلك زمن موضوع (الخرافة) الذي انتشر فيه الجهل، والفقر قبل ظهور التعليم في الإمارات، فالناس يصدقون الخرافات حين يعجزون عن علاج كثير من الأمراض والأزمات في حياتهم، وكان للزمن وظيفتان هنا درامية تعبر عن مأساة القوم الذين عاشوا في الجهل، وصدقوا لذلك كل شيء، وتنويرية يبحث فيها العقلاء من القوم لحل لما أصاب أصحابهم، وهو أمر فشلوا في الوصول إليه، وهو ما وجدناه في مسرحية (حصة، قبر الولي وعرج السواحل).

أما في (مسرحية حصة) فإننا نجد الزمن القديم بكل تفاصيله.

الداية نعيمة:" كان والدك يعمل في الصيد، ويعرف كل أمور الطب التقليدي، ويعرف الأمراض وعللها، وطريقة علاجها وشفائها بإذن الله، يستخدم في ذلك الأعشاب، ويشفي الناس بقدرة الله عزوجل".[1]

وهو زمن ممتد في طفولة حصة التي أصيبت بجرح في رأسها في الصغر حتى علاجها الفاشل بالزار ثم هروبها للجبال.

وهو مابدا واضحاً في حوار الابن مع أمه :

الابن: "أنت السبب يا أمي بما عليه أختي اليوم، ثم تضعين اللوم على الآخرين، كان عليك أنت وأبي –يرحمه الله – أن تذهبي بحصة إلى الطبيب ليعالجها عندما رمت عليها جارتنا خالدة حجراً كبيراً وأصابت رأسها الصغير، لكنكم فضلتم بقاءها في البيت حتى ورم.."[2]

الداية نعيمة :" هالبنت مسكينة، ضاعت حياتها بسبب الجهل ".[3]

وهو الزمن الذي ساد فيه الجفاف، وربط فيه الناس بين المطر والخرافات، والأولياء الصالحين الذين خدعوا الناس، واستغلوا سذاجتهم، وهو ما وجدناه في قبر الولي.

رجل :" عندكم إياها، هاتوها هني الله يغربلها من سنين مايانا المطر، والسبة هي، عنبوك ماتم واحد في الفريج إلا وتغزل فيك، هذا غضب من الله علينا".[4]

"هاتوها هني وأربطوها في هالجذع وإن شاء الله يستجيب الله لنا ويطيح المطر، مات الزرع، والحياة صعيبة".[5]

١- حصة (مصدر سابق)، ص١٧-١٨
٢- حصة (مصدر سابق)، ص١٥.
٣- المصدرالسابق، ص٣٢.
٤- قبر الولي (مصدر سابق)، ص٧.
٥- المصدر السابق، ص٩.

وهو زمن كان الناس يحملون فيه الماء لمسافات بعيدة، و ينقلونه على ظهور المواشي، ويبيعونه.

عبيدان :" ماي بأربع آنات، ماي كله شكر".[1]

وفي (عرج السواحل) نجد الزمن كذلك حاضراً من خلال بطولات الأجداد التي يتفاخر بها الأحفاد وفي صولات وجولات زقرت التي يتفاخر بها عتيق حفيده كل يوم أمام أصحابه.

"مندوس، وشماعة علقت عليها ملابس حربية قديمة كانت تستخدم في المعارك، وأوان، وكراسي، وزير ماء".[2]

وهو زمن الفقر والحاجة التي دفعت زوجة عتيق لبيع لبن عنزتها لتعيش بمردوده المادي.

طفل "أمي تقول: من اليوم وساير، لاطرشوا لنا لبن، لبنكم ما صخ، بنشتري من عند خالتي أم عاشور".[3]

وهو زمن يمتد من أيام زقرت جد عتيق صاحب البطولات حتى وقت خروج يعقوب عدو زقرت من السجن والذي يقرر الانتقام من حفيده عتيق.

يعقوب يحاور شجرة اللوز في منزل عتيق:" أنت بعدك واقفة مكانك هذي السنين ما شعلت جذورج من الأرض، تعرفيني ولانسيتيني مثل مانساني أهل الفريج".[4]

• الزمن وموضوع المتغيرات الاقتصادي:

المقصود هنا بالزمن الذي سبق ظهور البترول في دولة الإمارات العربية المتحدة، ويمتد حتى فترة ظهور البترول والتغيرات الاقتصادية التي طرأت بعد ذلك على الحياة بشكل عام، وعلى الأسرة، ونظرتها تجاه المال ففي مسرحية (بيت القصيد) نجد أن الزمن فيها هو الزمن الماضي الذي سبق ظهور البترول، وعمل الناس فيه بالمهن البدائية البسيطة كالغوص على اللؤلؤ، وصيد الأسماك، ورعي الحيوانات، وكان المال هو العنصر الأساسي للحياة " شو ذنب خلفان المراكبي اللي طمعت بمحامله، وزوجتني بنته مريم، ويوم عرفت أن محامله طبعن قرب بندر عباس، وخسر كل ماوراه وجدامه، قلت لي طلقها".[5]

وهوزمن صعب على البطل "ضاحي بن خلفان" :"أي عمر يارباع؟ عمر نصه فنيته تحت خيازرين

١- المصدرالسابق، ص١٣.
٢- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص٧.
٣- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص١٠.
٤- المصدر السابق، ص١٤.
٥- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص١٢.

سيف بن ضاحي، ونصه الثاني ميردم في المعزل".[1]

فالجهل بالأمراض، وعدم وجود علاجات شافية هي سمة تلك الفترة.

ضاحي :" شهرين كملت في هالمعزل، ولاشفت للشفا درب، أنا ما أظني ميدور، اليدري آخرته يايعمى، يا يشفى منه طول الوقت حاس أني ميردم".[2]

وهو زمن يطول فيه فترة مرض ضاحي بن خلفان، ويكتشف في آخر اللحظات منه، حقيقة وجود ابنته مريم قربه طوال فترة مرضه، وعندما يقرر الاعتراف بنسبها إليه تفاجأه الوفاة.

وفي (غصيت بك ياماي) نجد الزمن الفقر والجفاف والحاجة، وتحكم صاحب المال بمصائر الناس، ونرى خلالها عطشان المجنون الذي لايخاف من البئر المسكونة ويقوم بالسقاية للناس.

وهو زمن يظلم فيه عطشان منذ طفولته الأولى حتى وصوله لعمر العشرين من قبل التاجر الكبير سعيد الطاقة، سعيد لعطشان :" بتم طول عمرك خبلة، ولو البلاد كلها عطشت، سعيد الطاقة بيتم رويان".[3]

وهو زمن الصمت لدى "أم عطشان" التي تصمت عشرين سنة دون أن تخبر ابنها عطشان الحقيقة التي يبحث عنها، وهو زمن يقضيه عطشان في البحث عن جواب بلافائدة.

عطشان:" أطلعي من جحرك، واسمعي، دفنتي عمرج بالحيا، لين العنكبوت بنى بيوت على بابك وقلبك وأنت ساكتة، غبار السنين، مزر هالبيت، وخنقنا، ،وأنت ساكتة".[4]

وهو زمن البراجيل القديم في مسرحية (البارجيل) حيث يعيش الناس على البراجيل التي تجلب لهم الهواء البارد في حر الصيف، ويشربون من ماء الطوي في زمن قل فيه الماء وندر، ولجأوا فيه لابن كاجور الذي يبني لهم البراجيل، ويحفر لهم الطوايا، ويفرض عليهم ما يريده، ويفرض عليهم دفع مبالغ كبيرة من المال فهو الوحيد الذي تخصص في هذا الأمر، لكن عمله يتعرض للخطر مع وصول أخبار تفيد بصناعة (البنكة) المروحة التي يجلبها التجار من الهند لتجلب للناس الهواء البارد.

نصيب:" هذي البنكة سووها أهل بمبي بدال البراجيل، بدل لاتيني وتخسر وتزرع البارجيل في نص البيت، تشتري هالبنكة، وتم تهف عليك ليل ونهار، وماتاخذ وسع".[5]

١- المصدرالسابق، ص١١.
٢- المصدرالسابق، ص١١.
٣- غصيت بك ياماي (مصدر سابق)، ص٢٦.
٤- المصدر السابق، ص٤٠.
٥- البارجيل (مصدر سابق)، ص٢٨.

وينتهي هذا الزمن بعودة "بن كاجور" بائعاً للصخام وتخلص الناس من جشعه وطمعه، بعد وصول البنكة لدول الخليج.

وهو زمن الفقر كذلك في (حبة رمل) حيث تحدى الناس قحط الصحراء باللجوء للبحر، فعملوا بالغوص على اللؤلؤ، وصيد الأسماك، ونجد فيه الشاب" ألماس" يتحدى الظروف الصعبة بالسفر للهند والعمل هناك فترة ليجلب المهر لمحبوبته "علياء"، ويحقق حلمه بالزواج منها.

ألماس :" السفر الله على السفر، ما في شيء يتعب القلب غير السفر اذكر لما كنت صغير كنت أبني من الرمل مراكب شراعية كنت أبغي أدخل البحر، وأسافر فيه".[1]

وهو زمن الانتظار الذي تبقى فيه علياء على أمل عودة محبوبها ألماس من غربته، ولكن قرار والدها يصطدمها فهو يستغل فرصة غياب ألماس، ليتم زواجها من غريب لاتريده.

"الحين من خمس سنوات ماجاك مكتوب إلا الحين عالعرس، ساحر هو".[2]

وهو زمن لايرضى فيه الأب أن يزوج بنته من شخص لقيط، حتى لو كان هو من رباه مثل ابنه.

ألماس:"أنا اليوم فهمت كل شيء، فهمت أن حقيقتي هي الحقيقة التي كانت تراودني، وتؤرقني، وتطاردني في كل زمان، ومكان، وأنا كنت مغفل لأني ماكنت أدير لها بال لكن صارت واضحة جدامي، ومفروضة علي، ومجبور أنا أقبلها برضاي أو عدم رضاي".[3]

وهو زمن الفقر في (اليوع كافر) والذي يدفع الأب لبيع ابنته لتاجر كويتي لتشفى من مرضها وتعيش حياة أفضل، وهو كذلك الزمن الذي يدفع ابن الصفار لترك حبيبته لابن النوخذة الذي يدفع لها مهراً لايملكه هو.

"من سنين طويلة صار اليوع كافر وقام أهل الفريج يدورون، ويسألون عن لقمة أكبر يسدون بها يوعهم، ماسأل فيهم غير الصبر".[4]

النوخذة:" هيه ياعوشة جيتي والدنيا ظلام وفقر وتعب، وأبوك الحيام ما يقدر على البحر، ومابقى غير راشد اللي ينزل الصخام كل يوم ويواني العيش، وغدى ظهره شرات البيب"[5]

١- حبة رمل (مصدر سابق)، ص١٩.
٢- المصدر السابق، ص٤٣.
٣- حبة رمل (مصدر سابق)، ص٥٤
٤- اليوع كافر (مصدر سابق)، ص١٤.
٥- المصدر السابق، ص١٨.

"شفت التعب سنين، ويوم طرشت ولدك راح ويا البحر"[1].

لكن (في يحدث في منتصف الليل يتغير الزمن لوقت التحولات الاقتصادية بعد ظهورالبترول، وهو زمن يكون سبباً لضعف العلاقات الإنسانية، وهروب العواطف من منازل الأغنياء.

وهو زمن يطول فيه انتظار الزوجة زوجها، وتطول معه فترة حرمانها العاطفي، بينما الزوج يلاحق صفقاته التجارية المتلاحقة.

منى : "آه يا عمري الذي يمضي دون أشعر به، ست سنوات كاملة قد مضت من عمري، وأنا حبيسة لأيامي، أسرق لحظات السعادة، والأيام تسرق حياتي".[2]

منى لزوجها:"متى سوف ينجز هذا العمل بعد عام ! بعد عامين؟ متى سوف تنتهي من هذا العمل؟! سنوات طويلة مضت، وأنت تعمل، وتعمل، ولا تنتهي من عمل حتى تشرع في غيره، الحياة لديك عمل ومال فقط".[3]

وهو للفقراء زمن الأحلام " أبو سالم " لقد عملت سنوات طويلة لدى أحمد سائقاً في شركته صباحاً وفي البيت مساءً للأسرة، حلمت كثيراً، تزوجتك، وأنا أحلم، وجاءنا سالم وأنا أحلم".[4]

والزمن في موضوع المتغيرات الاقتصادية وظيفته الدرامية التي يعبر فيها كاتبوها عن مآسيهم كالفقر في أغلب الأحيان وتسببت في كل مآسي أصحابها.

الزمن وموضوع(العنوسة)

وهو زمن ممتد في فترتين، الفترة الماضية (فترة الشباب)، وفترة (الكهولة) الحالية، أما في الفترة الماضية فهي مرحلة انتظار طويلة لبدء حياة جديدة لكن أسرتها كانت دائماً ما تقابل كل من يتقدم لها بالرفض، حتى يتقدم بها العمر، وتتحول لعانس تفقد الأمل في كل شيء، وتعيش على الذكريات ففي "بنت عيسى" نجد الزمن الماضي حاضراً دائماً في ذاكرتها.

"عمري انقضى، وأنا مجابلة هالصنوصين ماتم لي شيء في هالدنيا، لاصديق ولا حبيب مدفونة في هالبيت اللي كأنه قبر".[5]

بنت عيسى :"كان عمري وقتها أربعة عشر أوقف جدامك بالساعات أتباهى بجمالي، وليش ما

١- المصدر السابق، ص٥٠.
٢- يحدث في منتصف الليل (مصدر سابق)، ص١١.
٣- المصدرالسابق، ص٢٤.
٤- يحدث في منتصف الليل (مصدر سابق)، ص٤٢.
٥- بنت عيسى (مصدر سابق)، ص٨.

أتباهى كنت تعطيني ثقة بنفسي وأنا أضحك"[1]

وفي الزمن المعاصر من حياة "بنت عيسى" يظهر "إسماعيل "الذي قضى معظم حياته في حب مستحيل من طرف واحد لبنت عيسى وهي التي لم تشعر يوماً بوجوده.

إسماعيل :" شو تبغيني أسوي في عمري أكثر مما سويت، أموت كل يوم أهنيه، وماحد يواسيني غير هالسدرة أحضنها، وأشرب وياها، وأنام عندها".[2]

وفي مسرحية (هم) نجد عمراً مضى، وحياة عانس تعيش على الذكريات والأحلام الماضية بعد أن فقدت الأمل في كل شيء.

الأم لوالد الفتاة: " البنت كبرت، وصار لها سنين أتكلمك عشان تسير الجامعة، خلها تدرس أتضيع وقتها، أنت مات شوف حال حصة كيف صار؟".[3]

حصة " أنا عمري عشرين، خمسة وعشرين، ثلاثين، أربعين".[4]

وهو ذاته الزمن في بنات (النوخذة) نجد كذلك الزمن الماضي بذكرياته، والزمن الحاضر بكل صعوباته الذي ينتهي بمعرفة الفتيات بموت والدهن الذي عشن عمرهن كله في كنفه ولم يفكرن فيما يفعلن بعده.

ميثاء " إحدى وثلاثون عاماً، والنهار يأتي، ويغدو ثم لا يلبث أن يعود ويذهب يأتي من جديد، وموسم يقبل، وآخر يرحل مغادراً".[5]

عيسى :" أنا تباب على جالبوت النوخذة بوناصر، وقد طال غيابه، ونحن لا نراه، فبعثني البحارة للسؤال والاطمئنان عليه".[6]

عيسى " ثلاثون عاماً لم تغب فيها صورته عني، فكيف لا أعرفه ؟"[7]

آمنة :" كنت أشتاق لأمي كل مساء، فلا أعثر إلا على وسادتي لتكون هي طفلي الحبيب أخضبها بدموعي".[8]

١- المصدرالسابق، ص١١.
٢- المصدر السابق، ص٣٨.
٣- هم (مصدر سابق)، ص١٠٢.
٤- المصدر السابق، ص١٠٥.
٥- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص١٨.
٦- المصدرالسابق، ص٣٧.
٧- المصدر السابق، ص٤٥.
٨- المصدرالسابق، ص٥٩.

عيسى : " هذا الذي يرقد أمامكن الآن ليس سوى جسد فني بعد أن سلبه الموت روحه، ليس سوى بقايا إنسان، وأثر لرجل كان ذات يوم هو النوخذة ".[١]

وفي موضوع العنوسة نجد كذلك للزمن وظيفته الدرامية فهو يعبر عن مأساة الفتاة العانس الكامنة في زمن الانتظار.

الزمن و موضوع تغير المبادئ:

وهو زمن يسجل اللحظة الآنية، ويتوقف عند لحظات كثيرة في الماضي كلحظة رفض شيخة زواجها من عبيدان الذي تمنت الزواج به دوماً بعد اكتشافها لحقيقته في ليلة زفاف، شيخة : " كنت أجلس على سيف البحر كل مغرب، وأتطالع الشمس وهي سايرة بعيد تسكن المغيب، وأفكاري تدور في سجية الماي، أسأل عنك موي البحر وقماشه".[٢]

أم عبيدان : " أنت بعدك ما رقدت يا عبيدان، أدري أنك تبا خروفة من خراريف كل ليلة، صل على النبي، أنت سمعت عن الحرمة العيوز أم شعر أبيض طويل في أيديها عكاز. "[٣]

شيخة زوجة عبيدان : " أنت ميت من زمان، ولو أنك تتنفس، وعايش في نصهم".[٤]

شيخة بعد اكتشاف حقيقة عبيدان، ورفضها العيش مع كذاب كبير.

شيخة : " عبيدان الدنيا ليل، وين تباني أسير".[٥]

عبيدان لشيخة : " من استووا، وهم يضحكون، أشمعنى الليلة، لأنك بنت نواخذة ترضين العيب لغيرج، ولك لا؟".[٦]

وفي (ماكان لأحمد بنت سليمان) نجد الزمن يمر بالذكريات ليصل للوقت الحالي " من راح أحمد بنت سليمان بسبعة شهور جانا الجدري، وتموا الناس مثل الجنايل اللي توفى، واللي تخبل، واللي صار حرامي، واللي شرد من البلاد".[٧]

والزمن متصل يمر بقضية سليمان الذي يتمنى ولادة ابن له حتى يسميه على اسم والده، وعندما

١- المصدرالسابق، ص٥٧.
٢- ليلة زفاف (مصدر سابق)، ص٣٢.
٣- المصدر السابق، ص٤٧.
٤- المصدرالسابق، ص٥٦.
٥- ليلة زفاف (مصدر سابق)، ص٦١.
٦- المصدرالسابق، ص٦٣.
٧- ما كان لأحمد بنت سليمان (مصدر سابق)، ص٨-٧.

تولد له فتاة، يخبر الجميع أنها ولد، ويسميها أحمد.

سليمان : "صار لي عشر سنين، وأنا أتريا هاالولد".[١]

سليمان: أنا بتفق مع عذيجة المولدة، وبدفعلها اللي تبغيه، وهاذي حرمة كبيرة، إن طولت سنتين بتموت، وبيموت السر وياها، لا من شاف، ولا من درى".[٢]

وفي المشهد الأخير "يظهر سليمان وهو جالس على السرير يسعل سعالاً حاداً وكأنه شارف على الموت، وتدخل حليمة مع أحمد وقد نبتت له لحية، وقد ألبسته حليمة ملابس نسائية".[٣]

وفي (عرسان وعرايس) نجد المفارقات اليومية في الزمن الحاضر لحياة العريسين الجديدين.

أبو الولد: "أسمعيني عاد يا أم آمنة.

أم البنت: ها يا أبوراشد.

أبو الولد:قول يوصلك، ويتعداج مهر بنتك عشرين ألف مابيزيد فلس أحمر، والسكن بيسكنون مثل ما ساكنين خلق الله في شقة، وشهر العسل أسبوع في خورفكان، وإذا زيدتي كلمة ثانية بنخلي بنتك تعنس، و بنسير عند غيرك".[٤]

وهو زمن الحياة الجديدة في حياة العريسين بكل تغيراتها ومفارقاتها.

وهو مانجده في حوار أمينة مع زوجها :"صار لنا سنة متزوجين، ولا ندري ليش إحنا جالسين ويا بعض حاسة بملل".[٥]

أم أمينة :"لا أبويه بنتي ما تجلس دقيقة وحدة في هذا البيت بعد هاالكلام".[٦]

أما في موضوع تغير المبادئ فللزمن وظيفته التحولية الانقلابية، فقد تغير موقف شيخة من عبيدان من المحبة للكراهية بعد معرفتها حقيقته، وكذا تغير موقف سليمان والد أحمد من ابنته التي أكرهها على ان تعيش فتى طوال حياتها، وطلب من مربيتها أن تدفعها للهرب بعيداً لتعود فتاة كما خلقت، وهوموقف نرى تحول المشاعرفيه من التسلط إلى الخوف، وكذا نجد موقف أم أمينة التي تصر

١- المصدرالسابق، ص٢٧.
٢- المصدرالسابق، ص٢٣.
٣- المصدرالسابق، ص٥٢.
٤- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٣٨.
٥- المصدرالسابق، ص٥١.
٦- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٧١.

على زواج ابنتها من راشد الذي تثقل كاهله بما تطلبه ثم ترفض أن تبقى معه بعد اكتشافها فشله مع في الحياة الزوجية.

الزمن وموضوع التفكك الأسري:

يلعب الزمن دوراً مهماً في رصد موضوع التفكك الأسري فهو الزمن الحالي الذي واجه فيها أحمد الصعوبات المادية والنفسية مما أدى لانفصاله عن أسرته.

أحمد: " ليش أنت تخليني أستهلك كهرباء بها البيت تراك مانعني أشغل لمبة وحدة، عيشتني بظلام أكثر ماهي حياتي ظلمة".[١]

أحمد: "كيف راح تعرف فضيلة أنته ماتقولي أنها قامت تسكن الفلل والقصور صار لها (١٥) سنة؟"[٢]

حنان: " أحمد الشقا مب أنك تكون عمي، الشقا أنك تعجز عن احتمال العمى، وأنا هاذي مشكلتي مع خالتي عمري (٣٠) سنة وبعدها تعاملني مثل الياهل بو أربع سنوات".[٣]

أحمد " زوجتي قامت تعايرني، طلقتها في لحظة غضب، شردت وجيت هنيه البيت".[٤]

وهو زمن ينتهي بلقائه مع من تتوافق ظروفه معها ويقرر الزواج بها.

الزمن وموضوع جحود الأبناء:

يجسد الزمن عند قضية جحود الأبناء صورة لزمنين متغايرين بين الماضي والحاضر.

ففي مسرحية (الملة) نجد الزمن الماضي، والزمن الحاضر.

الزمن الحاضر: بوناصر: "ناصر ناصر بطلوا الباب يا ناصر، الظلام خنقني بموت".[٥]

بوناصر:" خبروني أنا عاقل؟ لا تلوموني لا أدري بليل ولا بنهار، ولا أشوف شمس ولا قمر ما أشوف غير هالملة، ما أرمس غير الجدران".[٦]

أما الزمن الماضي فهو حاضر بكل تفاصيله طوال الوقت في مخيلة بوناصر"والله زمان يالبناي

١- سويهر الليل (مصدر سابق)، ص٦.
٢- المصدرالسابق، ص٦.
٣- المصدر السابق، ص٢٠.
٤- المصدر السابق، ص٣٢.
٥- الملة (مصدر سابق)، ص٩.
٦- المصدر السابق، ص١٦.

زمان، ياما ناس كلوا واشربوا من خيرك، وخير هالبيت لكن ياحسافة اليوم كسرة خبز يابسة ما تنلقى فيه".[١]

بوناصر :" أنت السبب الوقت دار وتغير، وأنت واقف مكانك".[٢]

وفي مخيلة بوناصر حوارات كثيرة يسترجعها لصعوبة مايعانيه من أوضاع.

أم ناصر :" الشيفة بانت والفجر قرب يأذن قم رد الفنر مكانه واطلب في صلاتك أنه يدوم لقانا".[٣]

الزمن وموضوع تغير نمط الحياة:

أما في موضوع تغير نمط الحياة فنلاحظ وجود أنماطاً جديدة في الحياة بدأ فيها البشر يضيعون أوقاتهم في سماع القصص الخيالية والعيش مع أبطالها ومغامراتهم.

وهو ما نجده في مسرحية (فقص مدغشقر).

حمدان:" المهم الحين أن أبو جسم من ترك القهوة هذاك اليوم وين؟".

الممثل الأول: " وكالعادة ما حد سأل".[٤]

علي :" وهذي عادة بوجاسم لما يبدى يتكلم"

راشد :" قلت الحين خلاص، الليلة أنا بسمع كلام عمري قط ماسمعته عن بلاد بوجاسم، هذي البلاد اللي أحس أنها مثل الكنز المدفون في روحه".[٥]

حمدان :" واحنا ماعمرنا سولفنا عن بوجاسم جذيه، ماحاسين ياجماعة إنا كلما نتكلم نشتاق له أكثر، صحيح صار له يومين غايب مب أكثر، لكنا حاسين كأنها سنة".[٦]

علي:" والحين مر عليه شهرين ومابين.

الممثل الأول للجمهور :" شهرين والجماعة تجلس كل يوم على القهوة تترياه".[٧]

١- الملة (مصدر سابق)، ص٩.
٢- المصدرالسابق، ص١١.
٣- المصدر السابق، ص١٥.
٤- قفص مدغشقر(مصدر سابق)، ص١٢-١٣.
٥- المصدر السابق، ص٣٥.
٦- المصدرالسابق، ص٦٤.
٧- المصدر السابق، ص١١٣.

وفي (زكريا حبيبي) هو زمن الأزمات التي تطفو على السطح والتي تظهر في حياة الأسرة بعد تغيير الظروف والأحوال.

زليخة : " خمس وثلاثين سنة، وأنا عايشة في عذاب مع أمك، جني عايشة في جهنم".[1]

زليخة : " أنته ما تتعب خمس ساعات وها الأسطوانة تجرخ في حلجك".[2]

زليخة : " الله يا خذها من سوالف، أنته ما تمل قبل كنت تقولي ها السالفة كل سنة مرة، وبعدين كل ست شهور، ومن خمس سنين صارت هالسالفة مقرر كل شهر، والمصيبة أن من قاعدوك تقولي إياها كل يوم، إلا ألف مرة في اليوم، بس مليت طفرت".[3]

زكريا : " حطمتك، صدقيني أنا اللي متحطم من زمان، أنا ما أبغي أجرحك، ولا يهون عليه أجرحك لأني بروحي مجروح".[4]

والزمن في موضوع التفكك الأسري وجحود الأبناء، وتغير نمط الحياة يؤدي وظيفته الدرامية ويعبر عن مأساة التفكك الأسري، وجحود الأبناء لآبائهم، وتغيرأنماط الحياةومانتج عنها.

٢- الزمن والمسرحيات التاريخية:

في موضوعات المسرحيات التاريخية نجد أن الزمن فيها هو الزمن الماضي الذي ولى لكنه مازال متجدداً في حياتنا كل يوم، ففي مسرحية (شمشمون الجبار) حدد الكاتب "الزمن في بداية المشهد الأول ب(١٢٢) قبل الميلاد"[5].

شمشون: " قبل فترة من الزمن زرت مدينة تمنا (رام الله)، ورأيت امرأة فلسطينية شغلت بالي".[6]

وفي المشهد الثاني نجد تحول الفترة الزمنية لعام (١١٠٥) قبل الميلاد.

شمشون : " عذبتني بهذا الإلحاح كل ليلية تسألني ما هو سر قوتك؟".[7]

١- قفص مدغشقر(مصدر سابق)، ص١٥.
٢- زكريا حبيبي (مصدر سابق)، ص٧.
٣- المصدر السابق، ص١١.
٤- المصدرالسابق، ص٣٧.
٥- شمشون الجبار (مصدر سابق)، ص٩.
٦- المصدر السابق، ص١٠.
٧- المصدرالسابق، ص٢٠.

القائد الفلسطيني : " بالأمس قتلنا الملك شاؤول، وجميع جنوده، فلا تظن أن المعركة انتهت".[1]

وفي مسرحية (الواقع طبق الأصل) نجد كذلك أن الزمن الذي حدثت فيه الأحداث هو الزمن الماضي.

هاتف: " مدينة القدس عام (٤٨٦) ه الموافق (١٠٩٣) م"[2]

ونجد من خلال توالي الأحداث تغير الزمن الذي يمر بمراحل احتلال بيت المقدس خلال فترات مختلفة من الزمن، وتحرره بعد ذلك.

المجموعة: " احتلوا القدس، القدس تحت رحمة المحتلين، الفرنجة، وإسلاماه، وإسلاماه.

هاتف(٢): ديوان الخليفة المستظهر بالله ببغداد رمضان (٤٩٢)ه الموافق (١٠٩٩) م بعد شهر من احتلال القدس".[3]

وبعد تحرير القدس ب(٣٢) عاماً أي عام ٥٦٢٧ه، يتتالى احتلال بيت المقدس على يد أعداء الإسلام من صليبين، وإفرنج وغيرهم حتى يصل لزمن تتحرر فيه من جديد، وهو عام (٦٤٢)هـ الموافق عام (١٢٤٤)م

رجل مسن : " خمسة عشر عاماً من الاحتلال والذل والهوان يا قدس؟

من لي بتحرير القدس؟

هذه الدول المتناحرة.

الرجل المسن: من لي بتحرير القدس؟ هذه القلوب المتنافرة؟"[4]

أما زمن المسرحيات التاريخية فقد أدى وظيفته المثالية في التعبير عن المبادئ والمثل التي كانت هنا الانتصار للعرب والإسلام، ويدعو لعودة أمجادهم وانتصاراتهم.

١- المصدر السابق، ص٤١.
٢- الواقع طبق الأصل (مصدر سابق)، ص١٣٤.
٣- المصدرالسابق، ص١٤٤.
٤- المصدر السابق، ص١٩٤.

المبحث الثاني

الزمن في المسرح الرمزي والأسطوري

١- الزمن والمسرحيات الرمزية:

أما الزمن في المسرحيات الرمزية فنجده متداخلاً بين الماضي والحاضر، فالزمن في مسرحية (قدري غاب عني ورحل) زمن ماضٍ وهوحاضر بقوة في الذكريات وهو مايتضح في حواراتهم:

ماسح الأحذية:" أنا قدري غاب عني ورحل، كان جميلاً جداً فأنا لي حبيبة جميلة ورائعة كانت تبيع المناديل للعشاق في الليل، لا يخلو منديل من رائحتها، كانت إذا مرت ينتشي الفضاء بالياسمين حتى أن الهواء يخجل أن يلامسها أو أن يخدشها".[١]

أما الوقت الحاضر فنجده في حوارات أخرى. الحارس: "أنا يا صديقي أسهر الليل لوحدي، وأترك زوجتي وأبنائي لوحدهم، لم أستمتع بالليل قط".[٢]

الحارس:" عندما أجلس وحدي بالليل أشعر أني أتخاطب مع نفسي، ومع قدوم النهار أصمت، حرمت من النهار، وأنا أعرف كم هو سيء حتى أني فقدت ظلي، وإذا مر علي لن أعرفه ".[٣]

الحارس:" وفي نفس اليوم، وبعد انتهائي من عملي رجعت إلى البيت، وأنا أحمل البطيخ لزوجتي، دخلت غرفة نومي، فشاهدت السرير أكثر بعثرة، وعليه قلم مميز يخص صاحب البنك".[٤]

ماسح الأحذية :" آه انظر الآن للنور القادم.

إنه قادم من بعيد، إنه بداية يوم جديد، لا نشعر فيه بالألم إلا في لحظات الصدق، نتألم كثيراً، للحظات الفزع والخوف والهروب من الدنيا، للدخول في قعرها، للجلوس على الهاوية المطلقة، للتصدي لكل الرياح الشيطانية، سنعيش نحلم بالخلاص، ونحن متيقنون بأنه ليس هناك قمة خلاص".[٥]

وفي مسرحية حمدوس، نجد تداخل الزمن الماضي والحاضر، فالماضي نجده في مراقبة المفتشين المستمرة لحمدوس في عمله، وفي كل شيء رغم عدم تقصيره.

حمدوس :" يا حضرة المفتش، من هؤلاء الذين يكتبون هذه الشكاوي جميعها في شهر واحد؟ أنا ما رأيت طوال الشهر الماضي سوى اثنين، أحدهما عباس الساعي، ثم أي المكاتب هذه التي أتسكع فيها".[٦]

١- قدري غاب عني ورحل (مصدر سابق)، ص١٤.
٢- المصدر السابق، ص١٠.
٣- المصدر السابق، ص٢٢.
٤- المصدر السابق، ص٢٤.
٥- المصدر السابق، ص٢٧.
٦- حمدوس (مصدر سابق)، ص٨.

أما الزمن الحاضر فهو الزمن الذي يواصل فيه حمدوس عمله كل يوم، ويتعرف فيه على الجديد من الأمور.

حمدوس :" الزمن لا يعني لي شيئاً، ماذا وراءنا لنمارس لعبة الانتظار".[1]

حمدوس :" علينا جميعاً أن ننتظر، سيأتي اليوم على كل حال، كل غائب يأتي، وكل آت يغيب".[2]

حمدوس :"لكن ياحضرة المفتش يجب عليك أن تعلم أنه لا يمر علي طوال الشهر سواك والساعي عباس وأحياناً مسافر واحد أو اثنين".[3]

حمدوس: ماذا تفعلين؟ عليك البقاء.

حلم: إلى متى؟

حمدوس: إلى أن ينتهي الوباء.

حلم: وإلى متى؟ يوم؟ سنة؟ العمر كله؟ وباء مثل هذا لا يعلم إلا الله أين يظهر، ومتى يختفي؟[4]

وهو زمن ينتهي بوصول وباء الحافر الذي تحدث الناس عنه وظنوه بعيداً وانتشر بعد ذلك ليصاب حمدوس بالمرض رغم كون مركزه الحدودي نائياً.

وفي مسرحية (لا) نجد الزمن كذلك متنقلاً بين الماضي والحاضر، بين ماضي الذكريات، وحاضر المهرج الذي يعيشه، ويرفض تغييره.

فالماضي حاضر دوماً فيحواراتهم.

هاجس:" كان يا مكان يا سادة يا كرام، كان في حاضر الزمان هناك إنسان.

حابط: وكان هاالإنسان يملك أذنين طويلتين.

هاجس :و يتحول ليلاً إلى حيوان.

حنين: كلب، حمار أو سعدان.

حابط :كان يكدح نهاره مذلولاً فقيراً.

١- المصدر السابق، ص٦.
٢- المصدر السابق، ص٦.
٣- المصدر السابق، ص٩.
٤- لا (مصدر سابق)، ص٥١.

هاجس: كان غبياً، سليط اللسان".[1]

صادق: لين متى راضي تلعب دورك هذا تسهر كل ليلة مع شلة الأقنعة هذه اللي حولتك إلى مهرج.

المهرج: أسكت أنت نقطة ضعفي اللي باقية، ولازم أتخلص منها.

وفي حوار آخر :"صادق: أصحى من هالوهم اللي عايشنه، ماتقولي ليش هذا؟[2]

أما الحاضر فهو حاضر كذلك في حوارات أخرى.

المهرج: "انولدت فقير بس ما أريد أموت فقير، شايف هالفلوس، لأجلها ببيع عمري.

صادق: وشلي بقى علشان تبيعه.

المهرج: تحملتك كثير لكن للأسف أنته نسخه منهم".[3]

هاجس :" زمن يبغي اللي يجاريه، الضعيف ما يقدر يقاوم الجوع والعطش".[4]

المهرج :بس شو الحين، يوم زاد عزي، وكثرت فلوسي تذكرتوني، مب أنا الفقير اللي كنت خا يف أفشلكم.

جمال: الزمن تغير وانتقم لك مني ومن عائلتي.[5]

وهو زمن يستمر فيه المهرج في عمله رافضاً أن يعود كما كان فقد استهواه حب هذا العمل.

صوت :الوقت تأخر، وما ضحكتنا يا مهرج.

المهرج: أمركم أمركم.[6]

وفي مسرحية (وماذا بعد؟) نجد كذلك تداخل الزمن الماضي مع الزمن الحاضر.

الزمن الماضي:" صحفي أحيل إلى التقاعد في العقد الخامس من عمره في الوقت الذي بدأ يتعلم

١- لا (مصدر سابق)، ص٧٨.
٢- المصدر السابق، ص٨٠.
٣- المصدرالسابق، ص٨٢.
٤- المصدر السابق، ص٨٤.
٥- المصدر السابق، ص٩٠.
٦- المصدرالسابق، ص٩٥

فن الكتابة الصحفية ليعيش منعزلاً أسيراً تداعياته التي تتضح من خلال الأفكار التي يطرحها".[١]

المرأة :" كلامك هذا يوحي بأن الساعة قد حانت.

الرجل: الساعة قد توقفت عقاربها منذ زمن بعيد، فنحن نعيش على هامشها نعيشها ارتجالاً خارج السرب."[٢]

وفي الحاضر:" لا تستسلمي للخيال والظنون، فلا أحد يعيش في زمن عقيم كهذا، ويود أن يخرج إلى واقعه المرير"[٣].

الرجل :ترابنا اليوم يا ولدي مدنس، لا يصلح لشيء، كل شيء يحيط بنا أصبح مدنس وموبوء، الهواء، والبحار والخلجان والأودية".[٤]

الرجل:"نعيش في زمن تبدلت فيه المفاهيم، وسقطت الشواهد والثوابت، واختلطت فيه الموازين، وكثرت الأنساب والألقاب".[٥]

الرجل :" أحس أن الجدران تتجاذب وتتلاصق يوماً بعد يوم أشعر بالاختناق في هذا الوطن".[٦]

الرجل:" أعلم أن فاطمة ليست هنا، وأنها رحلت منذ زمن بعيد، رحلت عندما بدأ الوطن يسقي الغرباء والأبناء عطشى".[٧]

وللزمن في المسرحيات الرمزية وظيفته التي يعبر فيها عن الرمز في تلك المسرحيات

٢- الزمن والمسرحيات الأسطورية:

في المسرحيات الأسطورية يطغى الزمن هو الزمن الماضي المرتبط بالأسطورة التي تحولت إلى حقيقة ثم عودتها أسطورة من جديدوهو زمن حاضر في كل زمن وله وظيفته التي يعبر فيها عن موضوع الأسطورة وهو زمن نلاحظه في حوارات بعض التجار و الزوجة والزوج حول القماش.

الرجل الأول:" بيتم طول عمره دعمه، وعمره ما بيستوي ريال، وما بصير ذكي، اللي أبغي أفهمه

١- وماذا بعد ؟ (مصدر سابق)، ص٧.
٢- وماذا بعد ؟ (مصدر سابق)، ص٧.
٣- المصدر السابق، ص١٨.
٤- المصدرالسابق، ص٢٥.
٥- المصدرالسابق، ص٣٣.
٦- المصدر السابق، ص٣٧.
٧- المصدر السابق، ص٤٢.

الحينه أشو اللي خلا هذي الدرة الغالية الحلوة تتزوج واحد مثل هذا الدعمة ولد الدعمة ".[١]

الرجل الأول:"قلت لي هذا القماش تحيكه هذي الزوجة؟

الرجل الثاني :نعم ويقولون لما تحيكه تمنع منعاً باتاً أي إنسان يطالعها، ولا يشوف شقايل تحيكه".[٢]

الرجل الأول:" مثل ماأقولك مرة وحدة يسولف لي جدي الله يرحمه، ويقول أنه في ليلة من الليالي نشاف حرمة عدال فلي الماء.

الثاني :وبعدين شو صار؟

الأول: اختبا جدي الله يرحمه وجلس يراقبها من بعيد، دخلت الفلي تبغي تتسبح وأشوي ولا الحرمة متحولة، و صايرة طير من طيور الكركي ".[٣]

الزوج:" في كل مرة تحيك زوجتي مثل هذا القماش تدخل الحجرة من أول الليل لين الصبح، تطلع الصبح تعبانة هلكانة".[٤]

الزوج"تذكرت في يوم من الأيام، وأنا أشتغل في المزرعة، لقيت طير من طيور الكركي، طايح على الأرض، قربت منه ما شرد تم يطالعني".[٥]

وهو زمن يتواصل حتى تحيك الزوجة القماش وتضحي من أجل زوجها، وتعود بعدها لوضعها كطائر كركي من جديد بعد أن سأمت خداع البشر، وعدم وفائهم بالوعود.

الزوجة:"هيه نعم قطعتين طول الليل، وأنا أحيك ماارتحت و لادقيقة".[٦]

ومماسبق نلاحظ تنوع الزمن في موضوعات المسرح الإماراتي والذي جاء مناسباً مع الأحداث المتنوعة والقضايا التي طرحت فيها.

١- طائر الأشجان (مصدر سابق)، ص١١.
٢- طائر الأشجان (مصدر سابق)، ص١٣.
٣- المصدر السابق، ص١٨.
٤- المصدرالسابق، ص٢٣.
٥- المصدر السابق، ص٢٥.
٦- المصدر السابق،ص٤٤.

الفصل الثالث

المكان وسلطة المتغير

المبحث الأول: المكان والمتغير الاقتصادي والاجتماعي في المسرح

المبحث الثاني : المكان والمسرح الرمزي والأسطوري

المبحث الأول

المكان والمتغير الاقتصادي والاجتماعي في المسرح

المكان وأثره في التشكيل الفني:

المكان هو ما يدل على "مكان وقوع الفعل"[١] ولا يمكن تخيل الإنسان بدون وجوده في مكان، وهو"أسبق في وجوده من الوجود الإنساني "[٢] "والمكان هو الذي نعيش فيه، ونلتقي فيه، نبحث فيها عن الأمان والطمأنينة، والراحة والهدوء والمتعة، والبساطة والفخامة، والحلم، وقد نجد فيه كوابيس العداء والكراهية، والحزن والشقاء الضياع والقلق والتوتر والغواية والعنف".[٣]

وللمكان أهميته في العمل المسرحي، وكلما كان المكان حقيقياً جعلنا ذلك نتذكر أمكنتنا التي عشنا بها، أو التي نحلم بأن نعيش فيها، والحدث المسرحي يرتبط بالمكان، لذا استدعت الحاجة لدراسته في موضوع التشكيل الفني المسرحي جنباً إلى جنب مع بقية العناصر.

مستويات الأمكنة:

تتعدد الأماكن، وتتعدد مستوياتها مما دعانا إلى تقسيمها إلى :

- مستويات رئيسة (كالبحر والشاطئ والبيت، وحجرة النوم، وصالة الجلوس، والسوق، والمقهى، والمدينة.
- أماكن ذات مستويات ثانوية: كالسجن، الزنزانة، الفندق، السيارة، الحفل، الصحراء، المستشفى.
- أماكن ذات مستويات هامشية :كالفصل والمدرسة والمسجد.
- أماكن ذات مستويات دلالية كالسينما والمحطة، والعيادة والمطار"[٤].

وللأماكن مستويات مسرحية ووظائف فنية كالمكان الأصل والنازح والمقدس و المدنس والرمزي.

١- المعجم الرائد،جبران مسعود،مادة (مكن).

٢- بناء الفضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد إسماعيل، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٢م، ص٢١.

٣- المكان في القصة القصيرة الإماراتية، بدر عبدالملك، المجمع الثقافي، أبوظبي، ١٩٩٧م، ص٣١٥.

٤- المرجع السابق، ص٣١٥.

إن ارتباط الإنسان الإماراتي بالمكان يعكس جانباً مهماً من حياته، ومدى التأثير المتبادل بينهما، ولأي مكان "سمات ديموغرافية ومناخية وعلاقات إنسانية تتوافق، وتترابط، وتتنافر، وتنفصل أحياناً في لحظات من الصراع، متجلية بصورة فنية مباشرة وموحية ودلالية تحمل في مضمونها أبعاد مختلفة ومتنوعة للتمازج الإنساني كخلية حية، وفاعلة في لبنة المجتمع".[1]

والمكان يختلف في المسرح حسب موضوع المسرحية، والمتغيرات التي تخضع لها وهي متعددة منها الشرف والعار، ومنها المتغير الاجتماعي ومنها المتغير الاقتصادي، ومنها ما هو تابع للتاريخ،، ومنها ما يعد مسرحاً رمزياً، ومنها ما هو خاضع لأسطورة معينة.

ا- المكان : (وموضوع (الشرف)):

في موضوع (الشرف والعار) يجسد المكان لوحة الصحراء التي استوطنتها القبائل العربية قديماً، ونصبت فيها خيامها المتباعدة، وخلال تلك الفترة وجدنا معاناتها من قهر الصحراء وقلة الموارد، مما دفع بهذه القبائل للإغارة على غيرها لتنهب ما تملكه غريمتها من موارد تساعدها على البقاء على قيد الحياة؛ وذلك ماحدث في "لميثا "في (صرخة ميثا) التي خطفت فيها فتاة من قبل إحدى القبائل، وحاول أخوها إستعادتها بكل الوسائل دون فائدة حتى عادت وقد دنس شرفها وقام أخوها بعد ذلك بقتل نفسه فراراً من العار الذي سيطارده طوال حياته، وفي هذا الموضوع نجد وصفاً بسيطاً للمكان الذي جرت فيه الأحداث، وهو وصف أعطى دلالة فنية لفقر البيئة وخوائها كما باتت مشاعر أبناء العمومة خالية تجاه قريبهم وتخلوا عن نصرته.

"ثلاث خيام، أمام كل خيمة يقف رجل".[2]

مانع لسنان:" الأرض إللي فيها غريمك أهلها ما سووا بك شيء، وأنا بيني وبينهم عهد ووعد مثل ما بيني وبينك، وعهدي معاهم أقوى، وهذيلاك قبايل الواحد يستحي منهم."[3]

المكان وموضوع الحنين إلى الماضي:

في موضوع الحنين للماضي المكان هو المنزل القديم الذي ارتبط به كبار السن لوجود ذكرياتهم وماضيهم الذي أحبوه، والذي كان لهم ملجأً كلما اشتدت عليهم الأزمات أو قهرتهم الظروف الحياتية الجديدة لزمن لم يعتادوا عليه، وعلى ماأتى لهم به من أوضاع جديدة صعبة، وهو في هذا الموضوع له وظيفته الفنية للتعبير عن الأصل الذي ينتمي إليه الأبطال ويحنون إليه وهو البيت القديم في أغلب الحالات والذي يعيشون فيه مع الذكريات.

١- المكان في القصة القصيرة الإماراتية، بدر عبدالملك، (مرجع سابق)، ص ٣١٥.
٢- صرخة ميثا (مصدر سابق)، ص١١٤.
٣- المصدر السابق، ص١١٥.

في " شما "نجد البيت هو "بيت عربي قديم مبني من الطين وأحجار البحر، بيت متهالك، وجدرانه بها كثير من الصدوع يتكون من حوش به ليوان، وعدد من الغرف، وتوجد به غرفة منفصلة ملتصقة بالليوان معلقة عليها صورة خلفان بوكتارة، وبجانبها سيف معلق"[1] وهو مكان يظهر في حواراتها العديدة مع نفسها :" ما أروم أفتح الباب، سجيجنا مب هيه اللوليه، أنترست من هاللوث، أسمع حشرتهم برع ليل ونهار، أ يذكروني بالإنجليز، غربلهم الله ماأدانيهم".[2]

وفي حوارها مع أطياف الأحبة.

"كبرت في بيتك، وكنت كل ما أكبر تكبر أنته في عبني".[3]

"خوفي يأكلني الدود في بيتي، وما حد يدري عني".[4]

البيت كان ملاذ" شما "الآمن من الظروف الحياتية الصعبة الناتجة عن التحولات الاجتماعية، والاقتصادية، وتغير التركيبة السكانية، وكثرة العمالة التي استوطنت البيوت القديمة، وأحاطت بها من كل الجهات، بعد أن هجرها الأحبة، واستوطنها الخوف من الغريب، وعجزت في النهاية عن الخروج للحصول على لقمة عيش تبقيها على قيد الحياة، وتكالبت عليها الأمراض.

وفي مسرحية (الضرير) نجده البيت كذلك فهو الحضن الدافئ الذي يحتمي فيه" أبو جاسم " هرباً من أوضاعه الصعبة، وآلامه وأحزانه بعد إصابته بالعمى وقسوة ابنه، وتسلط زوجة الابن عليه.

بوجاسم:"حتى ولدي جسوم اللي ربيته، وصرفت عليه دم قلبي، علميته ودرسيته، آخر شيء يتنكر لي، نساني، تركني بين أربع جدران".[5]

"يا أم جاسم خليتيني بروحي، لا حبيب ولا نصخ في هذا البيت الكبير اللي كنت تترسينه بسوالفك".[6]

"البيت كبير، وما فيه إلا أنا والهم".[7]

بوجاسم :" قول حق زوجتك أن محمد بن أحمد ما بيطلع من البيت، هذا بيت النواخذة محمد بن

١- شما (مصدر سابق)، ص٦.
٢- المصدر السابق، ص٨.
٣- المصدر السابق، ص٩.
٤- المصدر السابق، ص١١.
٥- الضرير (مصدر سابق)، ص١٢.
٦- المصدرالسابق، ص١٤.
٧- المصدرالسابق، ص١٤.

أحمد، بيت الخير، هذا البيت بيتم مثل الجبل، هذا بيت جدك أحمد النواخذة اللي أنته ما تعرفه".[١]

بوجاسم :" هذا البيت، فيه ذكرى أبوي، وأمي، وأمك يا جاسم، أسمع كلامهم في كل ركن في البيت".[٢]

بوجاسم :" إذا انتهيت أنا انتهى هذا البيت، وإذا انتهى البيت انتهيت".[٣]

والبيت في (التراب الأحمر) هو الجزيرة التي هجرها قاطنوها بعد دخول العدو الأجنبي لأرضهم، والتي لم يبقى فيها بعدهم غير بوغايب الحداد وزوجته سلامة اللذان دفنا ابنهما الوحيد غايب في ترابها، ورفضا الخروج منها بعد ذلك.

بوغايب:"نصخه في اليدع، وآثار جدمه على ترابها، أسمعيه هذوه يرمسها، أبويه الجزيرة تكبر مثلنا، وإلا تم صغيرة لين ياكلها البحر، تسمعين صوته هناك".[٤]

بوغايب :" ماريت مثله عشق الجزيرة، وعشق نخلها، يرمس عنها جنها أمه ".[٥]

سلامة:"الريايل هاكم عايشين في البلاد هناك وياحريمهم وعيالهم ما سووا مثلك جدمت ريلك وأخرت الثانية، و حكمت عليه بالحبس في هالبيت، وهالفريج اللي ما يسكنه غير الجن، وجلاب السكيك".[٦]

والبيت في (باب البراحة) هي دار المسنين التي يلجأ إليها الأصدقاء الأربعة بعد أن تخلى عنهم الأحبة، فاتجهوا لتلك البراحة التي تحمل لهم رائحة الأرض التي نشأوا فيها، وحملت الكثير من ذكريات طفولتهم، وشبابهم.

ودعلي:" واشحقه الخساير، بلاه مركزنا هذا ترانا من سنين ونحن فيه".[٧]

بومرزوق :"أشحقه يبون يحرمونا من ريحة البحر، و إحنا يالله يالله نوايج عليه من هالدريشة يبون يفرونا في الصناعية".[٨]

١- المصدرالسابق، ص٢٣.
٢- المصدرالسابق، ص٢٤.
٣- المصدرالسابق، ص٢٥.
٤- التراب الأحمر (مصدر سابق)، ص١٢.
٥- المصدر السابق، ص١٣.
٦- التراب الأحمر (مصدر سابق)، ص١٦.
٧- باب البراحة (مصدر سابق)، ص٥٣.
٨- المصدرالسابق، ص٥٢.

بومرزوق :" كلن له بقعة يغوص فيها، وهذي بقعتنا ".[١]

ابن ميلي :"لا تهدنا في البراحة بروحنا ما نباها من دونك".[٢]

المكان وموضوع الخرافة:

في موضوع الخرافة، فالمكان هو القرية التي تجري فيها الأحداث، ويلتقي فيها السكان بالمشعوذون والولاة الصالحين ليمارسوا عليهم الطقوس المختلفة، وينهبوا منهم أموالهم، وهو مكان ينزح إليه الأبطال كمافعلت نعيمة الداية في مسرحية جميلة، وتهدد بعد ذلك بالخروج منه بسبب أفعال المشعوذ الذي يحرض ضدها أهل القرية، وفي (قبر الولي) نجده كذلك المكان الذي ينزح إليه يوعان وصاحبه ويتحول فيه لمطوع يصدق الناس أكاذيبه وهي كذلك قرية عتيق التي ينزح لها صاحب(عرج السواحل).

وفي مسرحية (حصة) نجد القرية التي تلتقي فيها أم حصة بنويرة التي تخبرها عن شيخ الزار الذي يستطيع شفاء بنتها المريضة من عدة سنوات، ويمارس عليها طقوسه المختلفة ليستولي على كل ما تملك أم حصة من أموال.

أم حصة:" لا أعلم شيئاً منذ جاءت تلك المرأة وابنتها قريتنا، والشؤم يلاحقنا، وأنت تؤيدها في كل شيء".[٣]

جميلة :" يا أمي إن شيخ الزار يضحك عليها، ويسرق أموالها القليلة، إنه دجال وقد شوه سمعتك في القرية، ولا يريد منا البقاء".[٤]

جميلة :"لا تفكري يا أمي بالرحيل، لن أرحل من هنا، إنها قريتنا، ولن أتركها حتى الموت".[٥]

نعيمة الداية:" سكان القرية لن يرحموكما، سوف تسري النار في الهشيم، إذا جاء سوف أخبره بهذا الأمر، ولن أدعه يأتي للمنزل حتى في وجودي يا ابنتي".[٦]

وفي مسرحية (قبر الولي) نجد الأحداث تدور في المجتمع القروي الذي يتعطش لهطول المطر، ومع مصادفة وصول "يوعان وعبيدان " للقرية، وهطول المطر تبدأ حكاية قبر الولي الصالح التي يصدقها أهل القرية حتى يوم وفاة الولي.

١- المصدرالسابق، ص٦٧.
٢- المصدرالسابق، ص٨٦.
٣- حصة (مصدر سابق)، ص١٤.
٤- المصدر السابق، ص١٧.
٥- المصدرالسابق، ص١٧.
٦- المصدرالسابق، ص١٩.

المرأة :" صدق بحمل، صدق يا مطوعنا يوعان، يعني بكون أم تشل ولدها في إيدها، وأتالي الفريج تراوي الناس ولدها".[١]

مرأة " وصلنا هني هو قبر الولي، طلعي كل اللي في جبدج، ولا تخلين شيء".[٢]

يوعان :" ما في إلا شور واحد لاإله إلا الله، محمد رسول الله، أتحيدون الحمار اللي عطاني إياه يابر (بوفري) يوم بموت، حطوني على ظهر الحمار وخلوه يمرح في أرضكم الواسعة، والبيت اللي بيوقف عنده الحمار بيستوي مزار".[٣]

والمكان في (عرج السواحل) هو الحارة التي يعيش فيها "عتيق"، ويلتقي فيها أصحابه كل يوم في إحدى المقاهي ليحدثهم، ويقص عليهم قصصهم عن بطولات جده.

قماشة :"أنته ما تشبع من هالسوالف والخراريف، عروج لسانك ماتيبس، طول النهار وأنته تدور في الحارة، والقهاوي تطري جدك وبطولاته، أستح على ويهك، وسير شو فلك شغل ناكل من وراه".[٤]

جابر :" الفريج هذا فريج قوم زقرت عيال الشهيد".[٥]

يعقوب:"أنت بعدك واقفة مكانك السنين هذه ما شعلت جذورك من الأرض، تعرفيني ولا نسيتني مثل ما نساني أهل الفريج"[٦]

بوعثمان "الله يرحمك يازقرت كان دايم يقول أنا حياتي متعلقة بشعرة، اليوم وإلا باجر بتنقطع كان يرقد في الليل وعيونه مبطلة يحرس الفريج".[٧]

٢- المكان وموضوعات المتغير الاقتصادي:

يلعب المكان دوراً مهماً في إثراء موضوعات المتغير الاقتصادي التي لاتستقر في مكان واحد، فنجده في المنزل تارة وفي الدكان والسوق تارةً أخرى، ودار خاصة معزولة للمرضى، كالتي يعيش فيها البطل فترة طويلة من حياته حتى يفاجئه الموت كما وجدنا في مسرحية (بيت القصيد) التي كان "ضاحي بن خلفان " مقيماً فيها ولسنوات طويلة بسبب إصابته بمرض الجدري الذي لم يجد له علاجاً، وخلال فترة بقائه هناك نجده يسترجع ذكرياته مع الأحبة كزوجته الراحلة مريم.

١- قبر الولي (مصدر سابق)، ص٢٠.
٢- المصدر السابق، ص٣٠.
٣- المصدر السابق، ص٤٥.
٤- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص٩.
٥- المصدرالسابق، ص١٢.
٦- المصدرالسابق، ص١٤.
٧- المصدرالسابق، ص١٧.

ضاحي:" ما ظنتي بها حجرتي الأولية، صارت من الضيقة براحة، وريحة نفسها بك حلتها غدت مشموم".[١]

سمعول السكير:"درويش العري ولده ما مات، ولده حي لا تظن المعزل بيخشك عني".[٢]

مريم:"شو ذنب اللي ربى بين القبور، منزه حصى، ولحافه برد الليالي".[٣]

مريم:"حقي كلمة كبيرة ضاعت من سنين تميت أدورها في كل بقعة من ها الفريج حتى وأنا نايمة في زرب الهوش، وألا آكل من فضالة أهل الفريج".[٤]

وفي (غصيت بك ياماي) تدور أغلب الأحداث في فناء منزل متهالك يقطنه" عطشان" مع أمه" مهرة "العمياء.

ينطلق عطشان مسرعاً باتجاه السلم، يصعده ثم يبدأ يتفقد ما حول المنزل من الخارج من أعلى السطح، تتلاشى الأصوات ويبدأ بالنزول إلى أن يصل لمنتصف السلم".[٥]

عطشان:" بعد صكيتي على عمرج الباب شوتبغين أيهزك أكثر من جذه".[٦]

عطشان يكلم الناس المتجمعين خارجاً ينتظرون خروجه" البيوت لها بيبان تندق"

يضحكون.

رجل:"أنت متى استوى لبيتكم بيبان ياالخبلة"[٧].

سعيد الطاقة لعطشان :"طوف جدامي خلنا ندخل الغرفة، و نرمس على راحتنا".[٨]

وفي(براجيل) تجري معظم الأحداث داخل السوق المبني من العريش الذي يحوي دكان" بن كاجور، والصفار، وآخرون، حيث نتعرف من خلال حواراتهم على طمع التاجر" بن كاجور (الذي يبني للناس براجيل الهواء، ويحفر لهم آبار الماء) ويأخذ منهم أموال كثيرة، ويتفاجأ بسماع خبر عن وصول البنكة التي ستنافسه في عمله، وتقضي على عمله في بناء البراجيل، دكان صبي يعمل انتظاراً

١- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص٦.
٢- المصدرالسابق، ص٢٥.
٣- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص٣١.
٤- المصدر السابق، ص٣٢.
٥- غصيت بك ياماي (مصدر سابق)، ص٧.
٦- المصدرالسابق، ص٤٠.
٧- المصدرالسابق، ص٤٧.
٨- المصدرالسابق، ص٥١.

لصاحب الدكان، بعض المارة يتجولون في السوق، ويحملون أشياء في أيديهم اشتروها من السوق، ويدخل رجل يدعى سيفان يلبس ملابس نظيفة.

سيفان:ياولد تعال، وين عمك بن كاجور؟؟

صبي كاجور: هلا عمي، عمي كاجور بعده مايا يمكن سار الفرضة.[١]

"نفس السوق ليلاً، الإضاءة خافتة ويدخل نصيب وخلفه عتوق يحمل فنر ودلة القهوة وفناجين، ويجلسون على الدكة".[٢]

"نفس السوق مع استبدال دكان بن كاجور ببضائع لبيع الأواني المنزلية، وبه عتوق يصفف القدور، بينما دكان نصيب مغلق، والحركة عادية بالسوق والبسطي منهمك يلف الحبل، وفجأة تسقط القدور".[٣]

وفي (حبة رمل) نجد المكان هو المنزل الذي يعيش فيه ألماس وعلياء طفولتهما الأولى، ويشهد قصة حبهما والذي يغادره مسافراً إلى الهند ليجمع مهرة محبوبته التي يفاجأ بها عروس لغيره عند عودته.

"المكان عبارة عن ساحة شعبية في الوسط يبدو منزل بوعلياء المصنوع من سعف النخيل، وتجاوره منازل أخرى مصنوعة من سعف النخيل".[٤]

"بو علياء يتوجه نحو منزله ويدخل بينما يذهب ألماس نحو الجدار الخارجي، ويستند عليه".[٥]

"بوعلياء يفتح الباب، ويحمل معه حصير يفرشه على الأرض، ويتجه نحو البئر، ويسحب بعض الماء، ويرشه على الأرض لتبريدها".[٦]

وفي (اليوع كافر) المكان هو قرية صغيرة على البحر، ترصد الأحداث معاناة أهلها من الجوع الذي فتك بالكثير منهم.

"أرض رملية على الشاطئ وبيوت من سعف النخيل، وحوش الفريج كبير مع بعض الأبواب

١- براجيل (مصدر سابق)، ص٨.
٢- المصدرالسابق، ص٢٤.
٣- المصدرالسابق، ص٥٠.
٤- حبة رمل (مصدر سابق)، ص٥.
٥- المصدر السابق، ص١٦.
٦- المصدر السابق، ص٣٢

المتلاصقة".[١]

"من سنين طويلة، صار اليوع كافر، وقاموا أهل الفريج يدورون ويسألون عن لقمة أكبر يسدون فيها يوعهم، ماسأل فيهم غير الصبر".[٢]

"أرض رملية، والصفار جالس في مكانه، والكثير من الأواني والقدور في المكان".[٣]

الصفار " أنا بطلع من الفريج، بشوف لي بلاد ثانية متروسة جدور شرا جدر النوخذة، واحصل لي كمن بيزة، ولقمة أسد فيها يوع العيال لو تمينا هنا بنموت".[٤]

وفي مسرحيات (بيت القصيد، غصيت بك ياماي، اليوع كافر) نجد المكان مدنساً بالأوبئة التي انتشرت فقتلت ضاحي بن خلفان، وتسببت بموت والدة عطشان، ومرضت بسببه عوشة وفقد بسببه ألماس حبيبته في (حبة رمل)، وضاع من أجله دفء حياة أسرة أحمد في (يحدث في منتصف الليل).

وفي (يحدث في منتصف الليل) تجري معظم الأحداث في منزل كبير تقطنه عائلة غنية تقوم على خدمتها عائلة فقيرة هي عائلة الحارس وزوجته وابنه، وخلال ذلك نتابع معاناة الأسرة الغنية من هروب السعادة من منزلهما وحادثة المال التي تتفاجأ بها الأسرة الفقيرة، وتغير حياتها.

"صالون بمنزل أحمد ومنى الذي يعكس المستوى المادي والاجتماعي لأفراد الأسرة".[٥]

منى : "كم بودي أن يغادر صقيع الشتاء منزلنا، ويعود دفء الحب إلينا".[٦]

منى "يا ترى لو قايضنا ثروتنا بالسعادة التي نبحث عنها من ذلك الملحق هل نستطيع؟".[٧]

منى : "تعلم أنني سئمت من هذه الحياة البائسة، ووجودي في منزل فاقد للدفء، وقصر تحيطه الذئاب من كل صوب وهو سأم ينهش مشاعري، وأحاسيسي التي لا أعرف إن بقى منها شيء".[٨]

أحمد : " أنت تعرفين أنك محسودة على هذا القصر الذي تسمينه سجناً"".[٩]

١- اليوع كافر (مصدر سابق) ص١٠.
٢- اليوع كافر (مصدر سابق)، ص١٤.
٣- المصدرالسابق، ص٢٦.
٤- المصدرالسابق، ص٢٨.
٥- يحدث في منتصف الليل (مصدر سابق)، ص٩.
٦- المصدر السابق، ص١٠
٧- المصدرالسابق، ص١١.
٨- المصدرالسابق، ص١٦.
٩- المصدر السابق، ص٢٥.

المكان وموضوعات المتغيرات الاجتماعية:

تختلف أنماط المكان تبعاً للمتغيرات الاجتماعية، فنجده كالمنزل، وأحياناً غرفة البيت أو مكان متغير في أحيان أخرى، ففي موضوع العنوسة مثلاً نجد المكان هو المنزل، وأحياناً كثيرة تكون الغرفة التي تعيش فيها الفتاة العانس في صراعها مع الأحلام والذكريات.

ففي (هم) نجد "حصة" سجينة غرفتها تعيش فيها مع أحلامها التي لا تتحقق.

"حصة جالسة تتزين، وفجأة تسمع أصوات تقترب وحين تلتفت إلى مصدر الصوت تجد أناساً يلبسون ملابس جميلة ويغنون (يامعيريس عين الله تراك)"[1].

"حصة تجري باتجاه السرير، تجلس على السرير، وتسمع بكاء طفل تهدهده، وتغني له أغاني تراثية".[2]

وفي (بنت عيسى) نجد مريم تعيش في منزلها، وفي أحيان كثيرة في غرفتها وحيدة بعد وفاة والدها وانقطاع الناس عنها.

"غرفة نوم مفتوحة يأخذ النور في التزايد، ونسمع صوت امرأة تدندن بأغنية (منسية منسية ياعونة الله، ولالي عندكم طاري)."[3]

بنت عيسى "سجنوني في هالبيت، وراحوا، وعلى كل فتحة باب تزيد إشاعاتهم".[4]

وفي (بنات الثوخذة) نجد ثلاث شقيقات يعشن لسنوات طويلة في نفس المنزل الموصد بابه عليهن، ولايعرفن أي شيء آخر خارجه حتى حفظن كل زاوية فيه.

"وتعود الشمس لتصحو، ثم يرجع القمر ونحن قابعات هنا خلف جدران السكون، ووراء ظل الشمس الباهت".[5]

"كأنها تعلم بأننا سجينات هذا المكان المنفي في قفار الصحاري البعيدة، لا نخرج منه ولا نجرؤ على النظر خلال ثغرة ضيقة في بابه المحصور بقفل، وجدرانه الشاهقة الارتفاع، لا نوافذ ولا أمل".[6]

١- هم (مصدرسابق)، ص٩٩.
٢- المصدرالسابق، ص١٠٠.
٣- بنت عيسى (مصدر سابق)، ص٨.
٤- المصدرالسابق، ص١٢.
٥- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص٩.
٦- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص٢٥.

وفي موضوع تغير المبادئ نجد المكان هو المنزل الذي تجري فيه الصراعات، وتحل فيه الأزمات والمشكلات، والمكان في موضوع العنوسة هنا البيت أو الغرفة التي تقطنها العانس وتعيش فيها مع أحلامها وهي هنا تؤدي دلالته الرمزية كسجن تسجن فيه أحلام الفتاة للأبد كما حدث في (لحصة في هم، ومنزل بنت عيسى، وبيت بنات النوخذة).

وفي (ليلة زفاف) تجري معظم الأحداث في غرفة نوم العريسين اللذين يسترجعان فيها الكثير من الذكريات التي تتحول لجدار يفصل بينهما فيما بعد.

"سرير وسط المسرح ويحيط به جدار من الخوص (الدعون) على شكل نصف دائرة تعلق على هذه الجدران ألياخ صيد وأدوات بحرية مختلفة من ضمنها معدات غوص قديمة".[1]

عبيدان: "قلت لك أطلعي، ولا تراويني رقعة ويهك، سيري للنواخذة اللي بيرفعون قدرك فوق، أذلفي من بيتي ماباج".[2]

شيخة: "خليني في بيتك زينة، ومالي كلمة".[3]

وفي مسرحية (أحمد بنت سليمان) نجد الأحداث المهمة تجري في المنزل الذي يحبس فيه أحمد من الخروج حتى لا يتعرف الآخرون على حقيقته.

سليمان: "عمك العود مات والحين أنا الآمر الناهي أنا سيد هالبيت".[4]

حليمة "أنت ما تشوفين حالته، زين منه يعرف يقول كلمتين، ولا ثلاث طوال الوقت محبوس في هالبيت إلا في حجرته حتى خواته ما يقدر يشوفهن".[5]

وفي (عرسان وعرايس) تجري أغلب الأحداث في منزل العريسين الذي يتعرضان فيه لكثير من المفارقات في حياة جديدة لم يألفوها.

"راشد يشاهد التلفاز، وفجأة يرن الجرس ويذهب ليرى من على الباب فيرى صديقه الذي يبدأ بتحيته".[6]

راشد: "وين سارت أمينة، شو أسوي في حياتي، بسير أدورها يمكن راقدة، يدخل (غرفة النوم)،

١- ليلة زفاف (مصدرسابق)، ص٢٩.
٢- المصدرالسابق، ص٦١.
٣- المصدرالسابق، ص٦٤.
٤- ماكان لأحمد بنت سليمان (مصدر سابق)،ص٢١.
٥- المصدرالسابق، ص٤٢.
٦- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٤٥.

وين اختفت يمكن في المطبخ."[1]

وفي موضوع التفكك الأسري، نجد مكان (سويهر الليل) هو البيت الذي يلجأ إليه الشاعر ليختفي عن أعين الآخرين، وهو مختلف عن بيته الذي تركه بعد الحادث الذي تعرض له.

ولهذا المنزل سمات معينة فهو:" بعيد عن أعين الناس، هجره أصحابه منذ زمن بعيد، وبات المسؤول عنه يؤجره دون علم صاحبته.

عامر يخرج فاتورة الكهرباء ويمدها أمام أحمد :"أدفع فاتورة الكهرباء".

أحمد:" فاتورة الكهرباء ليش أنته تخليني استهلك كهرباء بها البيت، تراك ما نعني أشغل لمبة وحدة، عيشتني بظلام أكثر مما هي حياتي ظلمة".[2]

أحمد :"وكيف راح تعرف فضيلة؟ أنته ماتقولي أنها قامت تسكن الفلل والقصور صار لها (١٥) سنة من هدت هالبيت الكحيان، شمعنى الحين بتظهر، وبعدين المنطقة هذي نصها مهجورة".[3]

فضيلة:" وأنا أجلس طول عمري ألاحقك من مكان لمكان، حد يترك الفيلا ويعيش هنيه بروحه، صدق أنك مجنونة".[4]

فضيلة :" أرجوك يا أحمد تطلع من البيت، وحاول تدور لك بيت ثاني غير هذا أساساً ماكان لك حق تدخل هالبيت اللي سويته غلط".[5]

وفي موضوع جحود الأبناء نجد أن المكان هو بيت قديم يحتجز صاحبه في إحدى الغرف بسبب عقوق ابنه، ورغبته في بيع البيت.

"حجرة قديمة تشققت جدرانها، وبليت أجزاءها في جهة اليمين يوجد باب أو مدخل للحجرة بالقرب منه، قرب الجدار توجد خزانة كبيرة من النوع القديم".[6]

بوناصر:"أنا بعدني ريلج البناي اللي بنى بيوت الفريج كله، محد يذكره غير يدرانها، اليدران اللي هو اليوم مسجون في نصها، رخص بي زمانهم، وباع شيخ البناية برخيص".[7]

١- المصدرالسابق، ص٣٥.
٢- سويهر الليل(مصدر سابق)، ص٦.
٣- المصدرالسابق، ص٦.
٤- المصدرالسابق، ص٣٥.
٥- المصدرالسابق، ص٤١.
٦- الملة (مصدر سابق)، ص٧.
٧- المصدر السابق، ص١٦.

بوناصر:"لا تلوموني ما أشوف ولا أعرف غير هالملة، هذي ما أرمس غير هاليدران، وهذا شحقه لأني كبرت والكبر مب عيب".[1]

بوناصر :"أموت وأندفن هنيه مع ملتي في هالمكان، يدراني تستويلي قبر، أغمض عيوني وأرقد في نصها بروحي وحيد مقطوع من شجرة".[2]

أما في موضوع تغير نمط الحياة، فالمكان مختلف يتنقل فيه الأبطال من مكان لآخر بخيالهم وهو ماوجدناه في حكايات ففي (قفص مدغشقر) فالأبطال مستمعون والراوي هو البطل الذي ينقلهم معه بحكاياته الخيالية.

"الممثل الأول :المكان مقهى.

الممثل الثاني :قهوة مثل أي قهوة على أي شارع.

الممثل الأول :وقبل المغرب بشوي.

الممثل الثالث:الشلة متجمعة.

الممثل الثاني: اللي تجلس أكثر من سنتين على هالقهوة".[3]

الممثل الثالث :يمكن تتخيلون أن القهوة لمثقفين مثل قهاوي لبنان.

الممثل الأول: وإلا لناس كبار.

الممثل الثالث: لكن أنا أشتغل فراش في البلدية.

الممثل الرابع: وأنا حمدان سواق الباص."[4]

"علي مرة حسيت أني كرهت البلدية، قلت خلاص الحين يقدم استقالتي، صدقوا رحت للمسؤول لما شافني قال لي عليوي جيب شاي".[5]

وفي حوار آخر يتغير المكان ويدور حول مدغشقر الحلم.

١- المصدر السابق، ص٢١.
٢- المصدر السابق، ص٢١.
٣- قفص مدغشقر(مصدر سابق)، ص٧.
٤- قفص مدغشقر(مصدر سابق)، ص٨.
٥- المصدر السابق، ص٣٨.

راشد :" وأنت قلت أنك شفت مدغشقر، وشفت السلطان بعد".[١]

وفي (زكريا حبيبي) نجد المكان متغيراً، ينتقل البطل فيه من خلال حديث الذكريات من مكان لآخر، ويكون مكان روايته لتلك الذكريات هو المنزل القديم "غرفة معيشة في منزل زكريا، حيث توجد على اليمين طاولة سفرة حولها أربعة كراسي، تجلس زليخة على الكرسي الموجود في أقصى اليمين، وفي اليسار يجلس زكريا على الكرسي الهزاز".[٢]

"زكريا :بعدين سرت البحرين واشتغلت في المينا.

زليخة: اشتغلت حمالي.

زكريا في الأول كنت حمالي لكن بعدين صرت موظف في الجمارك هذا طبعاً عقب ما درست مسائي.

زليخة:وبعدين :سافرت الكويت، واشتغلت في دائرة الكهرباء".[٣]

والمكان ذو الدلالة الرمزية نجده في موضوعات تغير نمط الحياة التي يصبح فيها المنزل ملجأ لأزمات الحياة وظروفها الصعبة كما وجدنا منزل أحمد بنت سليمان الذي كان ملاذاً لها من الخوف والضياع الذي عاشت فيه بسبب والدها، وهو منزل العروسين الجديدين الذي يختبأن فيه من جهلهما وسذاجتهما المستمرة، وكذلك نجده ملاذاً للشاعر الذي يفر إليه هرباً من الذكريات وأزمات الحياة، وملاذاً لزكريا بعد تقاعده وملاذاً لزليخة من الناس بعد أن فشلت في تحقيق حلم الأمومة، بينما نراه المقهى الذي يجتمع فيه الأصدقاء ليكون ملاذهم من تغيرات الحياة الصعبة.

٣- المكان في المسرحيات التاريخية:

المكان في المسرحيات التاريخية غير ثابت وينتقل من مكان لآخر حسب الحقب التاريخية والموضوع الذي تعرضه المسرحية ففي (شمشون الجبار) نجد المكان يتغير في كل مشهد فهو يروي موضوع الصراع الأزلي بين الفلسطينين والإسرائيلين ففي المشهد الأول نجد أن المكان هو" صخرة أيتيم إلى الغرب من بيرزيت حيث يختبئ في الغار شمشون بن مانوه من قبيلة دان التي تسكن بلدة زوراه"، [٤]وفي المشهد الثاني نجد المكان مختلف "في قرية لهي بالقرب من اللطرون حيث يحتشد الفلسطينيون لاستلام شمشون"[٥]ثم ينتقل المكان "لوادي سورك على بعد خمسة عشر ميلاً إلى الغرب من بلدة

١- المصدر السابق، ص٥٤.
٢- زكريا حبيبي (مصدر سابق)، ص٧.
٣- المصدر السابق، ص١٠.
٤- شمشون الجبار (مصدر سابق)، ص٩.
٥- المصدر السابق، ص١٣.

زوراه التي كانت تحت حكم الفلسطينين، وتدور الأحداث في منزل دليلة التي تحاول اكتشاف سر قوة شمشون الحقيقة "[١]بعدها تنقلنا الأحداث "لغزة حيث تتجمع أعداد غفيرة من البشر في المعبد وهم يشاهدون شمشون مسجوناً يدور الطاحونة ومن خلفه جلاد يجلده على ظهره"[٢]ثم نجد أننا أمام مكان مختلف هو"لجبل فقاعة قرب جنين" [٣] حيث يقتل الملك شاؤول وينتصر الفلسطينيون، ويستمر الصراع بين الفلسطينين والإسرائيلين بعد ذلك عبر حقب التاريخ.

وفي (الواقع طبق الأصل) نجد الموضوع مرتبطاً بالصراع بين الإسرائيليين والفلسطينين حول الأرض المقدسة [٤] والذي ينتقل فيه هذا الصراع من مكان لآخر في مدينة القدس بحاراتها المعروفة، ومساجدها وكنائسها، وتصل أنباء هذا الصراع إلى "ديوان الخليفة في بغداد"[٥]، ثم لمدينة" دمشق" حيث يطلب المسلمون نصرة أخوانهم في بيت المقدس لتصل أصداء هذا الصراع لديوان الخليفة الفاطمي في القاهرة"[٦]، حيث يستجير به الناس، ويواصل المسلمون صراعهم مع الأعداء لتفتح بعدها بيت المقدس على يد صلاح الدين الأيوبي، ويعاود المحتل استعمارها بعد فترة، والمكان في المسرحيات التاريخية للشيخ سلطان بن محمد القاسمي نجده مرتبطاً بالبيت المقدس الذي يصارع المسلمون أعداءهم ليعودوا إليه ويبقوا فيه.

١- المصدر السابق، ص١٧.
٢- المصدر السابق، ص٢٣.
٣- الواقع طبق الأصل (مصدر سابق)، ص٣٦.
٤- المصدر السابق، ص١٣٤.
٥- المصدر السابق، ص١٥٣.
٦- المصدرالسابق، ص١٦٠.

المبحث الثاني

المكان في المسرحيات الرمزية والأسطورية

ا- المكان في المسرحيات الرمزية:

إن المكان في المسرحيات الرمزية مكان ثابت، وإن كان يمر أحياناً في الخيال بأماكن أخرى ففي (قدري غاب عني ورحل) نجد المكان هو إحدى البنوك التي يعمل فيها البطل حارساً.

"ساحة فارغة في إحدى زوايها باب كتب عليه بنك وبجانبه كراسي لأكثر من شخص ".[١]

الحارس :"أريد أن أذهب للبيت وحدي، واكتشفه لأول مرة".[٢]

الحارس:" وفي نفس اليوم وبعد انتهائي من عملي رجعت للبيت، وأنا أحمل البطيخ لزوجتي، ودخلت غرفة نومي".[٣]

ماسح الأحذية:" اشتغلت في مقهى يحضره المتعلمون، وكنت أسمع من هذا وذاك عن كثير من القضايا، عن الخير والشر، عن الحب، عن السعادة".[٤]

أما في (حمدوس) فنجد المكان هو المركز الحدودي الذي يعمل فيه حمدوس ويستقبل فيه بشر من كل الجنسيات.

"على اليمين مركز حدودي كشك بسيط الأثاث من الخشب القديم، مكتب وكرسي، وعلى الأرض فراش لم يستعمل من زمن، وطاولة صغيرة عليها إبريق".[٥]

"حمدوس يأتي من بعيد يحمل في يده إبريقاً وعلى رقبته منشفة قديمة، يدخل الكشك، ويعود دون الإبريق".[٦]

١- قدري غاب عني ورحل (مصدر سابق)، ص٧.
٢- المصدر السابق، ص١١.
٣- المصدر السابق، ص٢٤.
٤- المصدر السابق، ص١٢.
٥- حمدوس (مصدر سابق)، ص٥.
٦- المصدر السابق، ص٦.

وفي حوار آخر مع الشخص المسؤول عنه (بشار).

حمدوس: "أنت تعلم أن هذا مركز حدودي، ويجب أن تبقى عيني مفتوحة ليلاً ونهاراً" ".[١]

بشار: " أنت في مركز مهم، المسافرون كثيرون، يجب ألا تغفل".[٢]

وفي مسرحية (لا) المكان متغير ننتقل فيه بين البيت والمسرح بين الماضي الذي عاشه المهرج بين أحبائه، وبين الواقع الذي يرفض التخلي عنه.

حنين: " أمل تترياك هناك على باب عريش القضا".[٣]

المهرج ما أنت اللي طردتني من بيتكم يوم جيت أخطب أختك".[٤]

نسمع "ضوضاء الجمهور وهو يصعد السلالم والمهرج في قلق".[٥]

"تطفأ إضاءة السلوت، تقترب من المجموعة، مؤثر ودخول شخصية أخرى تنظر للحدث".[٦]

وفي (وماذا بعد؟) نجد الكاتب يعيش هم وطنه، وهو يقبع خلف جدران بيته، وحيداً منقطع عن العالم الخارجي مع ذكرى زوجته الغائبة الحاضرة".[٧]

المرأة: "قدري أن أتحمل ولا أبنس بكلمة قد تخدش حسك المرهف خاصة وأنني لا أفقه في الفلسفة مثلك.

يصمت ثم يتوجه نحو جهاز الكمبيوتر في مكتبه".[٨]

الشاب: "بدأت أشعر بحاجتي لزيارتك ومحادثتك والنهل من معرفتك ووطنيتك التي نفتقدتها خارج أسوار هذا البيت المتواضع".[٩]

الرجل: " أنني أعشق تلك الغرفة التي تحتويك وتريحنا من لسانك السليط".[١٠]

١- المصدرالسابق، ص١٣.
٢- حمدوس (مصدر سابق)، ص٩.
٣- لا(مصدرسابق)، ص٨٨.
٤- المصدرالسابق، ص٩٠.
٥- المصدرالسابق، ص٩٤.
٦- المصدرالسابق، ص٩٥.
٧- المصدرالسابق، ص٥.
٨- المصدرالسابق، ص٣٢.
٩- المصدرالسابق، ص٣٢.
١٠- وماذا بعد؟(مصدر سابق)، ص٤٠.

والمكان في المسرحيات الرمزية له دلالته الرمزية التي يعيش فيه الأبطال مع صراعاتهم الداخلية، وأزماتهم التي لايستطيعون البوح بها.

٢- المكان في المسرحيات الأسطورية:

المكان في المسرحيات الأسطورية متغير لارتباطه بموضوع الأسطورة المتحولة وهو في (طائر الأشجان) الطائر المتحول لإنسان، والذي يعود بعد ذلك طائراً عندما يرى غدر البشر ومكرهم.

الزوج: "مب صحيح أنا ماحسيت بك في البيت ليش ماتردين، لاتسكتين وين كنت؟"[١]

وفي حوار آخر بين التاجرين.

التاجر: "صدق ونص حتى زوجها الدعمة تمنعه أنه يشوفها، وهو يسير يرقد وهي تدخل الغرفة تجلس تحيك حتى الصبح".[٢]

التاجر: "كل قطعة من هذا القماش يأخذها هذا الدعمة للسوق يبيعها بعشر دنانير ذهب خالص".[٣]

وفي حوار آخر: بين الزوج والتاجرين.

الزوج "تذكرت في يوم من الأيام وأنا أشتغل في المزرعة لقيت طير من طيور الكركي كان طايح على الأرض".[٤]

الزوجة: "ما أقدر أتم بشر لازم أرجع هناك، السماء فوق كل شيء نظيف نقي ما فيه خيانة ولا غدر، دير بالك على نفسك من الغدر".[٥]

أما المكان في المسرحيات الأسطورية له دلالة رمزية كذلك فبعد معاناة الزوجة الطائر من غدر الوعود، وجشع البشر تضطر للنزوح من مكانها لتعود إلى موطنها الأصلي.

١- طائر الأشجان (مصدر سابق)، ص١٠.
٢- المصدرالسابق، ص١٣.
٣- المصدرالسابق، ص١٢.
٤- المصدر السابق، ص٢٥.
٥- المصدرالسابق، ص٤٥.

الفصل الرابع

الحوار وأنواعه

المبحث الأول: أهمية الحوار وشروطه.

المبحث الثاني: أنوع الحوار

المبحث الأول

أهمية الحوار وشروطه.

أهمية الحوار في التشكيل الفني للمسرحية:

الحوار هو «لغة المسرح» متى ضعف انهدم البناء الدرامي، فالحوار الهادف والممتع يشكل جسراً للتواصل مابين المتحدث والمخاطب، ويبلور سمة الفعل، والحوار يحقق عدة أغراض رئيسة في المسرح منها: "إظهار خواص الشخصية، تعزيز الحبكة، توصيل المعلومات المطلوبة، إبراز الحالة العاطفية للمتحدث، كما يحقق عدة أغراض عرضية مثل: بناء الإرادة، التمهيد للكوارث والمتاعب، للسعادة والنجاح، تجميع أو تلخيص أحداث الحبكة .. "من هنا تبرز قيمة الكلمة في المسرح، أما إذا لم تصل هذه الكلمة إلى جمهور النظارة فما الفائدة المرجوة من كل جماليات وتقنيات العرض المسرحي المقدم؟"[١]

الحوارهو حديث يجْري بين شخصَيْن أو أكثر في العمل القصصيّ، أو بين ممثلَيْن أو أَكثر على المسرح ونحوه، في سياق حدث ما، لا شأن للراوي في مجراه، ولا مفرداته "[٢]وهو لغة الشخصية نفسها أو هو لسانها وأسلوبها الذي" يكشف عن سلوكها وانفعالاتها ومشاعرها، ويحرك أحداث القصة ووقائعها، وهو يرسم صورة مثلى للشخصية في مختلف ظروفها الفكرية والنفسية والاجتماعية"[٣].

شروط الحوار:

- "أن يكون مهذباً ومشذباً.
- لا يدعو قارئه للملل.
- أن يكون مكثفاً موحياً وموائماً بين الشخصية ومختلف ظروفها"[٤].

وللحوار أنواع مختلفة فمنه ما هو ضد الذات أو مع الذات، أو حوار من الأدنى للأعلى أو من

١- لغة المسرح بين الفصحى واللهجات العامية،الفرات، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، دير الزور، الأحد٢٠١٠/١٢/١٩.
المعجم الوسيط، مادة (حدث).

٢- فن القصة القصيرة مقاربات أولى، محمد محيي الدين مينو، مسار للطباعة،دبي، ط٢٠١٢،٣م، ص٨٠.

٣- المرجع السابق، ص٨٠.

٤- فن القصة القصيرة مقاربات أولى، محمد محيي الدين مينو، (مرجع سابق)، ص٨٠.

الأعلى للأدنى أو حوار من البطل المقهور الخاضع لسيطرة الواقع، وغيره من الأنواع التي تختلف حسب موضوع المسرحية التي استخدمت فيها.

وهذا عرض لأهم أنواع الحوارات التي وردت في المسرحيات الإماراتية:

• ١ - حوار البطل المقهور الخاضع للواقع:

وهو الحوار الذي نلمس فيه صورة البطل المقهور من الظروف الخارجية، والواقع المحيط به.

وهو ما وجدناه في (شما) التي قهرتها ظروف المجتمع الجديد، "الظاهر أني بموت شرات بوصلامة، يقولون الطير اللي مايقنص ينقنص، وشما الحرمة القوية حرمة بوخلفان بو كتارة طاحت وما منها فايدة"[١]وهو حوار (الضرير) الذي قهره المجتمع وابنه الذي انقطع عن زيارته، وكان يرسل له الطعام مع السائق " أنا اللي تعبت مب هي، أنا اللي صرفت مب هي، أنا الضرير اللي ما حد يسأل عنه، أنا النواخذة المعروف اللي يتصدق علي ولدي بالأكل والشرب، ويا ليت أشوفه، يطرشه لي عند السائق، آخر الزمن الولد ينسى جميل أبوه".[٢]

وفي (التراب الأحمر) نجد عذاب البطل وقهره واغترابه عن وطنه وهو يحاور زوجته في قضية الأغراب الذين استوطنوا أرضهم "من يوم ماورد الرمرام في السكيك، ماضحك غيم السما، ليل أسود طويل، ياكل وقت النهار، ينهش بخزفه وذله، غراب أسود مثل الغيلان أتطاولوا على الجزيرة سرقوا من عيالنا الونس، أنتفوه من قلوبهم".[٣]

وفي (البراحة)نجد قهر كبار السن وحواراتهم بسبب ما يحدث لأرضهم وبراحتهم "تشوفه الأوتيل، أكوه حطوا ساسه، جابوله السميت والحديد، باجر كل التراب الأبيض بيبنون عليه هوتيلات ودكاكين "[٤].

وفي موضوع العنوسة هو قهر الأنثى من ظروفها وظروف مجتمعها، فهي حصة في (هم) التي يرفض والدها أن تكمل تعليمها، كما يرفض كل من يتقدم للزواج بها فتحاور ذاتها "الوحدة جتلتني، دمرتني، محتاجة ياهل، حد يقولي أمي ".[٥]

وفي (بنت عيسى) هي العانس التي تخلى الناس عنها بوفاة والدها الرجل الكريم، وكثرت عنها إشاعاتهم وباتت تحاور ذاتها "بروحي في هالبيت أشوف عمري ينزاح جدامي، ولا ألاقي حد يواسيني

١- شما (مصدر سابق)، ص١٣.
٢- الضرير (مصدر سابق)، ص١٢.
٣- التراب الأحمر (مصدر سابق)، ص٣٧.
٤- باب البراحة (مصدر سابق)، ص٧٩.
٥- هم (مصدر سابق)، ص١٠١.

غير هالصناطوين والشيب يأكل شعري يوم بعد يوم، وولد الحلال اللي بيدق هالباب ضاع في السكيك ظلموني يا بويه ويا ليتهم ذبحوني وقطعوني بس ما قالوا اللي قالوه"[١].

وفي (بنات النوخذة)نسمع قهر السنوات وظلم الأب والحرمان في حوارات الفتيات:

علياء: تخاطب أختيها " كبرت أمنياتنا، وضاعت بعد أن كبرنا كنا نتلهف لكي يعبرنا أحدهم ولم يحدث ذلك أبداً.

ميثاء :الجميع جذبتهم دوامة النسيان فمنحوها صمتهم، وأودعوها قلب البئر كما أودع البحر عيسى في قلبه".[٢]

• ٢ - حوار من الأدنى إلى الأعلى:

وهذا النوع من الحوار يتجه من الضعيف للقوي، ونجده في حوار بوناصر مع ابنه ناصر بعد أن كبر في السن ولم يرحم ابنه ضعفه، وكبر سنه في مسرحية (الملة).

"ناصر ياناصر بطلوا الباب ياناصر، الظلام خنقني بموت، مب زين عليكم جذيه، أنزين عطوني كشمتي من دونها ما أشوف، أتلطم يا نصور، حسبي الله عليك".[٣]

وفي حوار عطشان الخبلة الذي يسقي للقرية الماء مع سعيد الطاقة صاحب السلطة والمال في القرية في (غصيت بك ياماي) وهو يحاول الضغط عليه من أجل أن يبيع الماء للناس بالمال.

عطشان: ويوم أنا خبلة أشتبغي بي ترمسني؟ وأنت سعيد الطاقة اللي لبلاد تتمنا رضاه وما يهنيها النوم إلا إذا حبت إيديه حمداً وشكوراً"[٤]وهو في حوار ضاحي بن خلفان مع ذكرى والده الراحل الذي أجبره على ترك زوجته التي كانت حاملاً بابنته والتي ضاعت فلم يعرفها إلا في نهاية عمره.

ضاحي :" ليش ياسيف بن ضاحي، ليش شو ذنب هاالمسكينة مريم؟[٥]

وهو في حوار علياء مع والدها الذي يجبرها على الزواج بمن لاتريد في (حبة رمل) علياء:"وأنا لا أبغي البيت، ولا أبغي العرس"بوعلياء: وأنت على كيفك إلا ماأبغي هذا وما أبغي هذا لين الحين خطبوك ستة ويالستلي هذا فيه، والثاني ماأدري شوفيه، وهذاك ما أدري شوبلاه، ماتم ريال في هالبلاد إلا

١- بنت عيسى (مصدر سابق)، ص١٢-١٣.
٢- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص٢٠.
٣- الملة (مصدر سابق)، ص٩.
٤- غصيت بك ياماي (مصدر سابق)، ص١٥.
٥- بيت القصيد (مصدر سابق)، ص٣١.

وطلعتي فيه عيب".[1]

وهو في حوار راشد بن الحيام في مواجهة سيف بن النوخذة في (اليوع كافر) والذي يريد أن يتزوج حبيبته.

راشد :"الحب مب لقمة ناكلها، ولادنيا نطوفها، الحب شرات الليل لالمس خطاوينا، وصرنا نرسمه نمثل نور يدليني دروب ما نعرفها، الحب كلمة أشوف معاها لوما عندي ثياب ولا لقمة آكلها أشوف معاها باجر بفرح يسكن ضلوعي "[2]

وفي حوار مريم مع زوجها بوسالم في (يحدث في منتصف الليل) والذي يتنكر لها بعد حصوله على المال.

أم سالم:"لم يعد لي مكان في بيتك بعد اليوم، لا أستطيع العيش مع إنسان جاحد وناكر للمعروف، سوف أعود إلى البيت مع أهلي، مع ولدي، ولا أريد منك مالاً".[3]

وهو حوار ربيع الفقير مع بن كاجور في (براجيل) الذي وعده بأن يقوم بعمل براجيل له في منزله، وحفر طوي له، لكنه طالبه بالمال قبل الانتهاء من بناء البارجيل، وحفر الطوي.

ربيع:"أنا ومثل ما اتفقت معاه لازم يتم جلمته، وغير هذا ماعندي.

بن كاجور:"عيل الحين أنا بجلع الجنادل من بيتك، ولوتموت ما سويتلك بارجيل لا لك، و لاحتى لعيال عيالك محرمة عليكم البراجيل ليوم القيامة".[4]

وهو في حوار الشاعر أحمد مع فضيلة خالة حنان التي أحبها وأراد الزواج بها، والتي تطلب منه أن يتركها لأنها هي المسؤولة عنها.

أحمد الشاعر:"أنا بطلع لكن بس ممكن أكلم حنان قبل ما أطلع".

فضيلة: "شوه تبغي تقولها أنا بشرد عنك لأني عرفت أنك مريضة نفسياً تبغي حالتها النفسية تزيد أطلع يا أحمد بسرعة قبل لا تعقد الأمور".[5]

١- حبة رمل (مصدر سابق)، ص٣٥-٣٦.
٢- اليوع كافر (مصدر سابق)، ص٢٠.
٣- يحدث في منتصف الليل(مصدر سابق)، ص٥٠.
٤- البارجيل(مصدر سابق)، ص٢٢.
٥- سويهر الليل (مصدر سابق)، ص٤.

• ٣- حوار من الأعلى للأدنى :

وهو حوار قاسٍ يأتي من سلطة أقوى أي من القوي للضعيف، وهو ما نجده في حوار أم حصة مع ابنها سالم في مسرحية (حصة) وهي ترفض زواج ابنها سالم من ابنة الداية المتعلمة التي كانت دائماً حريصة على نصحها وتنبيهها من كذب وإدعاءات شيخ الزار.

"أسمعني جيداً يا سالم، أنت لست طفلاً صغيراً ولكنني أحذرك من غضبي، ابتعد عن البنت، لن تتزوجها ولو على جثتي".[1]

وهو في حوار سليمان مع زوجته التي لم تنجب له غير البنات، وهو يتمنى أن تنجب له ولد.

سليمان:" أسمعي يا موزة ياويه النحس، بتيبين لي ولد، يعني بتيبين لي ولد سمعتي؟

موزة :أنزين شقايل؟"[2]

وهو حوار يوعان الولي الصالح لأهل القرية قبل وفاته في (قبر الولي).

يوعان :"المكان اللي يستوي مزار دفنوني فيه، ويستوي قبر الولي يوعان"[3].

وهو حوار يعقوب مع بوسجين في (عرج السواحل) بعد خروجه من السجن ومطالبته إياه بكل ما يملك.

يعقوب"عرج السواحل، ما فيه شيء بينفعك يا ولد زقرت، توسلي عشان أرحمك توسلي"[4].

• ٤ - الحوار الآمر:

وهذا النوع من الحوار في أغلبه لا ينتظر الرد لأنه يرى نفسه قوياً بحكم السلطة التي منحها له المجتمع، وهذا النوع من الحوار متمثل في حوار العريسين عبيدان وشيخة، والذي يغضب الزوج عبيدان فيطلب من زوجته أن تغادر منزله في منتصف الليل وفي ليلة زفافهما الأولى.

:"مالك مكان هنيه، ما با أشوفك في بيتي".[5]

وهو حوار أبوراشد مع ابنه في (عرسان وعرايس) والذي يأمره فيه أن يطلق زوجته رغم تمسكه بها.

١- حصة (مصدر سابق)، ص١٥.
٢- ماكان لأحمد بنت سليمان (مصدر سابق)، ص٢١.
٣- قبر الولي (مصدر سابق)، ص٤٥.
٤- عرج السواحل (مصدر سابق)، ص٣٩.
٥- ليلة زفاف (مصدرسابق)، ص٦٤.

"لازم تطلقها".[1]

وفي حوار سليمان مع زوجته التي لم تنجب له إلا البنات في (ماكان لأحمد بنت سليمان).

سليمان:" قلت لج بتيبين ولد يعني ولد".[2]

• ٥ - حوار مع الذات:

وهذا النوع من الحوار نجده عندما تتكالب على الذات الأزمات ولا تجد من يسمعها.

وهو ما وجدناه في حوار مريم مع ذاتها بعد وفاة والدها، وتخلي الناس عنها، وبقاءها في البيت حبيسة في مسرحية (بنت عيسى).

مريم :"أنا ما عيزت أنا بعدني شابة وحلوة حتى أنت يا منظرتي صرت تتطنزين عليه، أنت مب صادقة مثل أول، تبغين تضحكين عليه وتشوهين ويهي، تبغيني أموت بحسرتي في ها البيت ولا حد يدري فيه مب كفاية أني مدفونة فيه بروحي ".[3]

وهو حوار بنات النوخذة لذوتهن بعد وفاة والدهن وتخلي المجتمع الذي لم يعلم حتى بوجودهن أحياء يوماً.

علياء :"لن نخرج أبداً، لم يعد لخروجنا حاجة، فلم تعد هناك طريقة تقودنا فوق أرضها لمكان ما، لست أتخيل بأني أخرج من هذا المكان أبداً لكي تقذفني عيون الناس بالخوف، وتحرقني أفكارهم المشبعة بالأقاويل والأساطير والأكاذيب بنيران السؤال والفزع والحذر".[4]

وهو في صوت حصة التي تحاور نفسها بعد أن ضاعت سنوات عمرها بلا فائدة، فلاهي أكملت تعليمها، ولاهي تزوجت في مسرحية (هم).

"خلاص ضاع آخر أمل انتهى حتى قصور الأحلام والأوهام ماتت في صدري، وبدت تخنقني أحس بالبرد، برد سنين عمري وأيامي، بردانة"[5]

• ٦ - الحوار المغلق:

وهو حوار يبدو مغلقاً بين طرفين وينتهي بالصمت.

١- عرسان وعرايس (مصدر سابق)، ص٧١.
٢- ما كان لأحمد بنت سليمان، ص٢٢.
٣- بنت عيسى(مصدر سابق)، ص١٠.
٤- بنات النوخذة (مصدر سابق)، ص٦٤.
٥- هم (مصدر سابق)، ص١٠٥.

وقد وجدنا هذا النوع من الحوار في (قفص مدغشقر) الذي لم يكن فيه حوار بين الطرفين وانتهى بالصمت.

الممثل الرابع"ما اكتملت لأن اللي كان يقولها كان جالس من سنتين على هالقهوة.

الممثل الثاني: يشرب استكانة الشاي.

الممثل الثالث: ويدخن سيجارة.

الممثل الرابع: وفي يوم من الأيام اختفى.

الممثل الأول: اختفى ومحد يدري وين راح؟

الممثل الثاني :يمكن راح بلد ثانية.

الممثل الثالث: ليش ما يمكن يروح مدغشقر.

الممثل الرابع: لا، لأن مدغشقر كذبة.

الممثل الأول: واللي راح لها كذاب".[1]

• ٧ - حوار ضد الذات:

وهو الحوار الذي يوجه نقده ولومه للذات التي تبدو أمامه ضعيفة، وهذا النوع من الحوار وجدناه في حوار الزوجين زكريا وزليخة عندما يسترجعان الذكريات الأليمة التي كانت في أول زواجهما.

زليخة :"الحقد الأسود في قلبها هي، نسيت يوم زواجنا شو سوت هذا اليوم اللي تتمناه كل ابنيه، اليوم اللي تفرح فيه، أمك خلته عزاء وهي تصارخ مثل المينونة، وتقول :بنت العميا مسوتله طبوب تبا تاخذه"[2]

• ٨ - الحوار الرمزي:

وهو الحوار الذي يستخدم فيه الكاتب أسلوب الترميز والإسقاط على الواقع ليدلل على رأيه ويطرح فكرته.

وهذا النوع من الحوار وجدناه في مسرحية (قدري غاب عني ورحل) الذي اعتمد فيه الكاتب على الحوار الرامز ليطرح فكرته عن موضوع استغلال السلطة لدى البشر.

١- قفص مدغشقر (مصدر سابق)،ص١١٨.
٢- زكريا حبيبي (مصدر سابق)، ص١٥.

ماسح الأحذية: "أنا يا صديقي ماسح أحذية متجول، يتجول كثيراً ليعرف من هو، أحياناً يبحث عن مأوى، عن مارة، عن ثقب يحلبه، ولم أجد أجمل من هذا الثقب".[1]

وهو ذاته الحوار في مسرحية (حمدوس) وهو حوار له له دلالات عميقة، ويطرح فيه الكاتب فكرة انتشار الأوبئة في العالم.

عباس:" وباء ينتشر في هذه الأنحاء، لقد رأيت كثيرين من الذين أصابهم فآثرت السلامة ورجعت، يقولون الناس آذانهم تطول وشعرهم يطول، هكذا يقولون".[2]

وهو في حوار المهرج مع أهله وحبيبته في مسرحية (لا) عندما أجبرته الظروف على العمل كمهرجاً ليجمع المال اللازم للزواج من حبيبته التي أرادها دوماً، لكن مع بقاءه في العمل يجد نفسه متكيفاً مع الوضع ويرفض العودة لحياته الطبيعية ويختار البقاء كمهرج طوال حياته الباقية.

"حنين: كيف أنسى هذا ولدي اللي ربيته وزرعت فيه جذور أجدادك وأجدادي، هذا اللي غرسنا الأمل فيه.

هاجس: زمن يبغي اللي يجاريه الضعيف مايقدر يقاوم اليوع والعطش، وولدج ما عاد ضعيف شوفي صورته وأنتي تعرفين.

حنين:لا هذا مب ولدي، وجهه مب وجهه، ولا اسمه شرات اسمك، ولاثوبه من ثوبنا، ليش شكله تغير جذيه"[3].

هاجس: كل صغير يكبر، وكل زمن يتغير.

حنين :أنزين ليش ليش حتى شهادة ميلاده قطعوها، وهو بعده في الفطام يصيح من يوعه.

هاجس:لازم ينولد على شهادة ميلادهم، لازم يلبس قناعهم علشان يشوف الدنيا الجديدة.

حنين: بس الدنيا ما تحتاج كل هاالأقنعة شوف كيف شوهوا الطفولة بها القناع، أنا متأكدة أنه رافض هالقناع، ولدي تربية إيدي".[4]

أما في مسرحية (وماذا بعد) فالحوار يحمل إسقاطات سياسية عن الصحفي الذي يحمل هم الوطن حتى وهو يعيش فترات صعبة من حياته.

١- قدري غاب عني ورحل (مصدر سابق)، ص٨.
٢- حمدوس (مصدر سابق)، ص٥٠.
٣- لا(مصدر سابق)، ص٨٤.
٤- المصدر السابق، ص٨٥.

الرجل:"أنا لن أركع ولا أقبل مساومتي كي أصمت، لماذا كتب علينا أن نغيش غرباء في أرضنا ؟، أن نجتر لقمة العيش كالدخلاء، ونحن أصحاب الأرض وإلى متى سنظل نشكو الحال دون مجيب أو مغيث؟ إلى متى سنلهث خلف الأماني الزائفة؟ إلى متى سيطول الصمت الذي ينخر في كياننا، وكتب علينا تحمل أوجاعه؟"[1]

• ١٠ - الحوار الخيالي:

وهو حوار الذي يرتبط بأمور خيالية أسطورية لا يمكن تصديقها على أرض الواقع أحياناًوهو ما وجدناه في مسرحية (طائر الأشجان) التي تروي حكاية طائر الكركي المتحول لإنسان، والذي يعود بعد ذلك لحياته كطائر محلق.

الزوجة:" هذا اللي بغيت أقولك إياه تشوف كيف ذبت وضعفت، ونتفت كل ريشي علشان أصنع لك هالقطعتين، وما خليت إلا شوية ريش أقدر أطير بهن.

الزوج :أشو تطيرين وين تطيرين؟

الزوجة: لا تنساني".[2]

وبهذا وجدنا تنوع الحوار الوارد في موضوعات المسرحيات الإماراتية بين حوار البطل المقهور الخاضع للواقع، وحوار من الأدنى للأعلى، وحوار من الأعلى للأدنى، وحوار آمر، وحوار مع الذات وضد الذات، وحوار مغلق، وحوار خيالي، وحوار رمزي، وسرد، وهو تنوع إن دل على شيء فيه يدل على تنوع في هذه الموضوعات، وتنوع الأساليب التي استخدمها الكتاب في عرضها وإيصال فكرتها للآخرين.

نتائج باب التشكيل الفني:

١ - الشخصيات الرئيسية في موضوعات المسرحيات الاجتماعية بعضها مقهورة من قبل القيم والأعراف الاجتماعية وقهرها جاء من شخصيات ثانوية ضعيفة متخاذلة لاتملك من أمرها شيئاً (مثل شخصيات موضوع الشرف والعار، وموضوع الحنين للماضي وبعض هذه الشخصيات نجدها شخصيات هشة من الداخل لا تملك لنفسها حيلة مثل ماوجدنا في موضوع (الخرافة) والتي تلجأ لتصديق المعتقدات الشخصية من أجل أن تشفى وتعيش وتتغلب على مشاكلها الحياتية.

١- وماذا بعد؟ (مصدر سابق)، ص٣١.
٢- طائر الأشجان (مصدر سابق)، ص٤٥.

٢ - الشخصيات الرئيسية في موضوعات التغيرات الاقتصادية شخصيات جشعة طماعة جعلت المال هدفها الأول فظلمت نفسها، وظلمت الآخرين الذين تحملوا الكثير من أجلهم.

٣- الشخصيات الرئيسية في موضوع (العنوسة) نجدها شخصيات أنثوية مضطهدة من الأسرة والمجتمع، لا تستطيع تحقيق أحلامها فلاتجد لها سبيلاً غير الأحلام الخيالية وحوار الذكريات.

٤ - الشخصيات الرئيسية في موضوع تغير المبادئ والقيم شخصيات جبانة خائفة من المجتمع الذي زرع فيها قيم معينة لم تستطع تجاوزها، فتدمرت حياتها.

٥ - الشخصيات الرئيسية في موضوع التفكك الأسري شخصيات واعية عاقلة تقدر دورها وواجباتها في المجتمع لكنها تتعرض لضغوط وأزمات نفسية تؤثر على حياتها المستقرة وتدفعها للهرب من المجتمع والأسرة بحثاً عمن يعوضها الأمان والحنان.

٦ - الشخصيات الرئيسية في موضوع جحود الأبناء كانت ضعيفة مظلومة من قبل أقرب الناس لها والذين تنكروا لكل ما قدمت لهم هذه الشخصيات طوال حياتهم.

٦ - الشخصيات وموضوع تغير نمط الحياة هي شخصيات قلقة ترفض أنماط الحياة العادية وتبحث عن الجديد في حياتها إضافة لماتعانيه من مشاكل الاغتراب في حياتها.

٧ - الشخصيات الرئيسية في موضوعات المسرحيات التاريخية هي شخصيات جبارة متسلطة على الآخرين بعضها أسطوري، وبعضها هم أبناء الشعب.

٨ - الشخصيات الرئيسية في موضوع المسرحيات الرمزية هي شخصيات واعية تعاني من أزمات حقيقية في حياتهم نتيجة مواقفها السياسية أو الوطنية أو المجتمعية فتحاول تغيير هذه الأمور بالصمت والاعتراض.

٩ - الشخصيات الرئيسية في موضوع المسرحيات الأسطورية هي شخصيات متحولة تعرض موضوع عن الحياة وقيمة المال والخيانة.

١٠- الزمن في موضوع المسرح الإماراتي مختلف، فهو إما الزمن الماضي (كماوجدنا في موضوعات المتغير الاجتماعي والمسرحيات التاريخية والأسطورية) وإما زمن متغير يعرض الفترة الماضية وما حدث خلال مرحلة التطورات الاقتصاديةكما وجدنا في (موضوع المتغير الاقتصادي) أو زمن يمتد بين فترتين كما وجدنا في (موضوع العنوسة) أو هو زمن يسجل اللحظة الآنية (كما في موضوع تغير المبادئ) أو هو الزمن الحالي الذي تعانيه فيه الأسر من مشاكل الحياة الجديدة كما في (موضوع التفكك الأسري وجحود الأبناء، وتغير نمط الحياة)، أو هو الزمن المتداخل بين

الماضي والحاضر كما في (المسرحيات الرمزية) وله دلالته الفنية كذلك.

١١- المكان في موضوع المسرح الإماراتي هو مكان واحد نجده المنزل في أغلب الأحيان وإن تعددت أشكاله من خيمة للمجتمع البدوي، للدار القديمة التي كانت ملاذ الأبطال من جحود الأبناء، والتحولات الاجتماعية والاقتصادية، وتغير نمط الحياة، وتغير المبادئ في أحيان كثيرة، الذي كان رغم عزلته وانغلاقه ملاذاً آمناً لأبطاله، من مشاكلهم وأزماتهم وصراعاتهم مع الآخرين، وهو يتغير في أحيان أخرى فنجده حياً شعبياً يلتقي فيه الأبطال وتدور فيه حواراتهم عن الحياة والمجتمع والأزمات الاقتصادية، و هو في أحيان أخرى المقهى الذي يجمعهم بعد تغير نمط الحياة ليتحاورون فيه عن قضايا اغترابهم وآلامهم، وهو مجلس الخلفاء الذي يسمعون فيه هموم أبناء الأمة وشكواهم عن عدوهم الغاصب الذي اعتدى على أراضيهم في موضوع المسرحيات التاريخية، وهو منزل الكاتب الذي يعاني غربة الذات، وكشك حارس الحدود الذي لا يغادره لأي مكان لكن الأوبئة الإنسانية رغم ذلك تصله في معزله ذاك، وهو مزرعة.

١٢- والمكان في المسرح الإماراتي يحافظ على خصائص المسرح العامة من كونه مغلق يتحرك فيه الأبطال ويعرض فكرة معينة وله دلالته الفنية.

١٣- الحوار في المسرح الإماراتي متنوع يظهر فيه قهر الأبطال من ظروفهم الحياتية الصعبة والظروف المحيطة بهم وهو يخضع للواقع تحاور فيه الشخصيات الضعيفة أصحاب السلطة الأقوى، أو تأمر فيه الشخصيات العليا الشخصيات الأدنى منها، وإذا لم تجد هذه الشخصيات من تحاورها انكفئت على نفسها تحاورها في حوار مع الذات، قد يتحول إلى صمت تام بعدها في حوار مغلق لا يسمعه أحد، أو يكون ضد الذات الضعيفة، أوسارداً للأحداث المختلفة في بعض الأحيان، أو رمزاً يعرض فيه فكرته التي لايريد التصريح بها، أو حواراً يحاور به خيال القارئ.

الخاتمة

إن المسرح في الإمارات من أبرز المنجزات الثقافية التي تعبر عن واقع المجتمع، وتعالج قضاياه المختلفة، الذي يتطور كما تتطور الحياة في الإمارات كل يوم، والمتابع للمسرح في الإمارات لابد أن يدرك ذلك، فمسرح اليوم يختلف عما كان عليه بالأمس، وقد أصبح له اليوم أيام مسرحية، ومهرجانات تحتفي به وبأبطاله، وبات له كتاب بارزين، و يحصد جوائز عربية وعالمية مما أسهم في دفع مسيرة التطور الثقافي في بلادنا أكثر، وهو أمر لم يكن ليحدث بدون دعم الشيخ سلطان بن محمد القاسمي –حاكم الشارقة (رعاه الله)المستمر للمسرح في الإمارات.

وقد حاولت في هذه الرسالة رصد حركة التطور المسرحي منذ بداياته الأولى لليوم.

وقد توصلت في دراستي إلى لنتائج مهمة في موضوع المسرح في الإمارات: أهمها تنوع اتجاهات المسرح الإماراتي، وتنوع موضوعات المسرح التي كتبها كتاب المسرح، إضافة إلى وجود التجريب في الكتابة المسرحية الإماراتية، وبروز صورة المثقف في موضوعات المسرح الإماراتي، وصورة المرأة الإماراتية التي كان لها نصيب وافر من هذه التجربة الثقافية المهمة.

وإذا انتقلنا إلى الدراسات الأكاديمية التي رصدت هذه التطورات على المسرح الإماراتي نجدها دراسات كثيرة ومتنوعة منها الدراسات النقدية و الأكاديمية، والصحفية.

أماعن موضوعات المسرح فوجدنا أنها تلامس الواقع الاجتماعي، والاقتصادي وترصد التطورات التي طرأت على المجتمع عبر سنوات متصلة، إضافة للموضوعات التاريخية والرمزية والأسطورية.

أما على الجانب الفني فإننا نجد تنوع عناصر التشكيل الفني في موضوعات المسرح الإماراتي، فالشخصيات والمكان والزمان والحوار كلها عناصر تنوعت واختلفت حسب الموضوعات المطروحة.

وأخيراً أتمنى أن تتواصل الكتابات التي ترصد التطورات في المسرح الإماراتي فهي تطورات سريعة ومهمة تحتاج لآلية تعمل على السير معها وتوثقها للأجيال القادمة.

هذا والله الموفق.

الفهارس

١- فهرس المصادر والمراجع والدوريات.

٢- فهرس الموضوعات.

١- فهرس المصادر والمراجع والدوريات

أولاً: المصادر

١. الأعمال المسرحية الكاملة، سلطان بن محمد القاسمي، مسرحية الواقع طبق الأصل، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط١، ٢٠٠٨م.

٢. براجيل، جمال سالم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢ م.

٣. بنات النوخذة، باسمة يونس، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٢م.

٤. بنت عيسى، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٨م.

٥. بيت القصيد، عبدالله صالح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١، ٢٠٠٣م.

٦. حبة رمل، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٣م.

٧. حصة، فاطمة المزروعي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠١٠م.

٨. حمدوس، ماجد بوشليبي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط٢، ٢٠٠٤م.

٩. زكريا حبيبي، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط ١، ٢٠٠٢م.

١٠. سويهر الليل، جمال سالم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م.

١١. شما، عمر غباش، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م.

١٢. شمشون الجبار، سلطان بن محمد القاسمي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١ ٢٠٠٨م.

١٣. الضرير، سعيد إسماعيل مبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م.

١٤. طائر الأشجان، سيف الغانم، عن مسرحية (ريش طائر الكركي) لدزيوندي كينوستا، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

١٥. عرج السواحل، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

١٦. غصيت بك ياماي، إسماعيل عبدالله، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١، ٢٠٠٤م.

١٧. قبر الولي، جمال مطر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٨١ م

١٨. قدري غاب عني ورحل، جمال مطر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٦ م.١٩. قفص مدغشقر، أحمد راشد ثاني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م.

٢٠. ماكان لأحمد بنت سليمان، ناجي الحاي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

٢١. الملة، سالم الحتاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م

٢٢. نصوص مسرحية، هم لصابرين الرميثي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١ ١٩٩١ م.

٢٣. نصوص مسرحية عرسان وعرايس، عمر غباش، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩١م.

٢٤. وماذا بعد؟، حبيب غلوم، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٥. يحدث في منتصف الليل، نجيب الشامسي، دائرة الثقافة والإعلام الشارقة، ط١، ٢٠٠٦ م.

٢٦. اليوع كافر، محمد حسن أحمد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١٠م.

ثانياً: المراجع

١. آفاق تطويع التراث العربي للمسرح (دراسة في البحث عن هوية للمسرح العربي)، فاروق أوهان، وزارة الثقافة والإعلام، أبوظبي، ط١، ١٩٩٩م.

٢. إمارات الثقافة والنور، مجموعة مسارح الشارقة، ٢٠١٠م..

٣. الأساطير، كمال زكي، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٤. الأغنية في المسرح الإماراتي، عبدالله صالح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م

٥. التاريخ والواقع في مسرح د.سلطان القاسمي، عبدالفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٧م.

٦. التجريب في المسرح، سعيد ناجي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩ م.

٧. التحضر وتأثيره على القيم والاتجاهات الدينية في مجتمع الإمارات العربية المتحدة، عبد الحفيظ محمد شناق، دارالفكر الجديدة، أبوظبي، ١٩٨٦م.

٨. الثقافة في فكر أبناء الإمارات، هيثم يحيى الخواجة، دار الحرمين، الشارقة، ط١، ٢٠٠٥م

٩. الحركة المسرحية في الإمارات العربية المتحدة، عبدالله الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٨٨م.

١٠. الدراما ما بعد الكولونيالية، هيلين جلبرت وجوان تومكينز، فوزي فهمي، ترجمة سامح فكري، القاهرة، ١٩٩٨

١١. السيرة المسرحية (شهادات ووثائق لرواد ومسرحيين عن الحياة المسرحية في الإمارات في النصف الثاني من القرن العشرين)، يوسف عيدابي. دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦م.

١٢. السينوغرافيا وإشكاليات التعامل مع التاريخ، عايدة علام، بحث مقدم في ملتقى الشارقة السادس للمسرح العربي، ٢٠٠٨ م.

١٣. القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، محمد عبدالرحيم كافود، الدوحة، ط١، ١٩٩٩١م

١٤. المرأة في المسرح الإماراتي (من النص إلى العرض)، عبد الفتاح صبري، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣م

١٥. المرأة والمسرح في شبه الجزيرة العربية، وقائع ملتقى علمي حول المسرح، يوسف عيدابي، رابطة أدبيات الإمارات، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠٠٣ م.

١٦. المسرح الأوروبي من الإغريق إلى المعاصر (الثورة ضد الواقعية، الرمزية)، أحمد الصقر

١٧. المسرح الفكري فى مصرالحديث والمعاصر (١٩٣٠: ١٩٨٠)، أحمد الصقر.

١٨. المسرح في الإمارات (الحاضر والمستقبل)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ١٩٩٤م.

١٩. المسرح في الإمارات، رؤيا نقدية لعبد الإله عبدالقادر، مطبعة بن دسمال، الشارقة، ١٩٨٥م.

٢٠. المسرح في الإمارات (النشأة والتطور)عبدالله علي الطابور، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٨م.

٢١. المسرح في الإمارات (المرجعيات وتجليات الواقع)، عبدالإله عبدالقادر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م

٢٢. المسرح في الخليج (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٣ م.

٢٣. المعجم الرائد، جبران مسعود.

٢٤. المعجم الغني، عبدالغني أبوالعزم.

٢٥. المعجم الوسيط.

٢٦. المكان في القصة القصيرة الإماراتية، بدر عبدالملك، المجمع الثقافي، أبوظبي، ط١، ١٩٩٧م.

٢٧. الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية، ج١، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة.

٢٨. المهرجان المسرحي للفرق الأهلية في مجلس التعاون لدول الخليج(١٩٨٨-٢٠٠٣م)، علي خميس محمد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٦م.

٢٩. الموروث الشعبي في القصة الإماراتية، شيخة عبدالله، دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١٠م.

٣٠. النص والعرض المسرحي في الإمارات (سمات وأبعاد)، هيثم يحيى الخواجة، وزارة الإعلام والثقافة، ٢٠٠٣م.

٣١. النص المسرحي في الإمارات (وقائع ندوة علمية) يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة ط١، ٢٠٠٣م.

٣٢. الواقع صورة طبق الأصل دراسات في أعمال سلطان القاسمي، تحرير يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٩م

٣٣. بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، محمد السيد عيسى، دائرة الثقافة، الشارقة، ٢٠٠٢م.

٣٤. تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي، حبيب غلوم العطار، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠١م.

٣٥. تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات (١٩٦٠-١٩٦٨ م) عبدالإله عبد القادر، وزارة الثقافة والإعلام، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ٢٠٠٧ م.

٣٦. توظيف إشكالية الذات - الآخر في النص المسرحي الإماراتي، د.سلطان القاسمي نموذجاً، بهجت درسون، دار نينوى للدراسات، سوريا، ط١.

٣٧. جهود المخرجين في تأسيس، وتطوير المسرح في دولة الإمارات، حبيب غلوم حسين، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ١٩٩٦م.

٣٨. .ذاكرة الأيام لأيام الشارقة المسرحية(١٩٨٤-٢٠٠٤) محمد العلي، هيثم الخواجة، يوسف

عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٤م.

٣٩. صدى المسرح مقالات في المسرح الإماراتي، إبراهيم مبارك، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠٠٢م.

٤٠. صورة المرأة في الكتابة المسرحية في دولة الإمارات العربية المتحدة، عبد الإله عبدالقادر، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط١، ٢٠٠٤ م..

٤١. طقوس سحرية الواقع في المسرح الإماراتي (سالم الحتاوي) نموذجاً، محمود أبو العباس، وزارة الثقافة والشباب وتنمية المجتمع، أبوظبي، ٢٠١٠م.

٤٢. مجتمع الإمارات بين الماضي والحاضر، سالم بن راشد القمزي، دار العلوم، الشارقة، ٢٠٠٠م.

٤٣. كتيب جمعية المسرحيين ١٠ سنوات (الفكرة والمسيرة والإنجاز ١٩٩٣-٢٠٠٣) إعداد وتوثيق علي خميس.

٤٤. محطات في المسرح العربي، هيثم يحيى الخواجة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط١، ٢٠١١م.

٤٥. مسرح الإمارات وطريق المستقبل (وقائع ملتقى علمي)، يوسف عيدابي، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة.

٤٦. مسرح الشارقة الوطني في عقدين من الزمن (١٩٧٥-١٩٩٥م)، عبد الإله عبدالقادر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٤م.

٤٧. مسرح سلطان القاسمي، غنام محمد خضر، دارة الشيخ سلطان القاسمي، الشارقة، ط١، ٢٠١٠م.

٤٨. معجم لسان العرب، ابن منظور محمد بن مكرم الأنصاري، دار المعارف، مصر.

٤٩. .مقاربات أولى، محمد محيي الدين مينو، مسار للطباعة، دبي، ط٣، ٢٠١٢م.

٥٠. من المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري الياس/حنان قصاب،، مكتبة لبنان، بيروت لبنان - ١٩٩٧ م ط١..

٥١. ومضات من المسرح الإماراتي، هيثم يحيى الخواجة، مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ط١، ٢٠١٠م.

٥٢. ويكبيديا، الموسوعة الحرة، المسرح التجريبي.

٥٣. المراجع الأجنبية:.

Tradition Encyclopedia Britanica, 1961 Volume 20- P.869, Oral .

ثالثاً: الدوريات:

١. أزمة المسرح الإماراتي من أزمة المسرح العربي، هيثم يحيى الخواجة، كتاب الزهرة..

٢. إبداع يتأصل بمكرمات سلطان القاسمي، مجلة كواليس، العدد (١٧).

٣. استطلاع ميداني عن معوقات الحركة المسرحية بدولة الإمارات العربية المتحدة، أحمد عبدالعزيز النابودة، وسعيد سالم جمعة، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٤. استقبل ضيوف " الأيام" والمسرحيين، أ.م، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

٥. الأغنية في مسرح الإمارات، ذكرى لعيبي، الأيام، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

٦. آفاق وواقع المسرح المحلي، عبد الإله عبد القادر، شؤون أدبية، العدد (١٢).

٧. افتتح معرض الكتاب المسرحي، عصام القاسمي :إصداراتنا تحظى بثناء عربي، أ.م، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

٨. أيام الشارقة المسرحية بوابة العبور للفن الإماراتي، عبد الفتاح صبري، مجلة كواليس، جمعية المسرحين، العدد(٢٢).

٩. أيام الشارقة المسرحية - الدورة العاشرة، ع.الشعيبي، ر.الغصين، كواليس العدد (٤)، ٢٠٠٠م.

١٠. أيام الشارقة المسرحية، عطر الخشبة عالقٌ على ثيابهم فأين يهربون؟ جمال آدم، كواليس، العدد(٢٣)، ٢٠١٠م.

١١. أيام الشارقة المسرحية، محمد الصقر مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

١٢. البحث عن مسرح عربي، فاروق أوهان، جريدة البيان، (٣١٥٤)، دبي، ٢ فبراير ١٩٨٩م.

١٣. تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات) لبدران المخلف، شؤون أدبية، العدد (١٢)، ١٩٩٠م.

١٤. التجربة المسرحية لوزارة الشباب والرياضة، سلطان المرزوقي، وخالد البناي، الندوة الفكرية المسرح في الإمارات الحاضر والمستقبل، المركز الثقافي، الشارقة، ١٩٩٤م.

١٥. تطور النص المسرحي في الإمارات، للكاتب سالم الحتاوي، مجلة المسرح.

١٦. توصيفات الواقع، ورؤى المستقبل، حبيب غلوم العطار، كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٣م.

١٧. التوظيف الاجتماعي للنص لدى سالم الحتاوي، باسمة يونس، مجلة المسرح.

١٨. جمعية المسرحيين الإماراتية، مجلة كواليس، العدد (٢).

١٩. حضر برشت، فدار البوح بلغة البساطة، حسين خميس آل علي، مجلة كواليس، العدد(١).

٢٠. حكاية جميلة اسمها المسرح، عبدالله راشد، مجلة كواليس، جمعية المسرحيين، العدد (٢١).

٢١. حوار مع إبراهيم مبارك، عبد الله الشعيبي، وريما الغصين كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٠م.

٢٢. حوار مع فنان مع المسرحي حمد سلطان، حاوره أحمد عيسى العسم، مجلة الملتقى الأدبي، رأس الخيمة، العدد (٤-٥)، ١٩٩١م.

٢٣. حوار مع مسؤول (سعادة سلطان السويدي) لعبدالله الشعيبي، مجلة كواليس، العدد (٢).

٢٤. الخروج من حلقات المألوف، محمود أبو العباس، كواليس، العدد (١١).

٢٥. خطأ الفكرة الذي يتلبس السلوك(قراءة نقدية لمسرحية عرسان وعرايس من المسرح الإماراتي)، (ع.ش)، العدد (١).

٢٦. درامية الأقنعة في مسرح الدكتور سلطان القاسمي، ميثاء ماجد محمد الشامسي،) رسالة ماجستير في الأدب والنقد(، كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ٢٠١٠-٢٠١١م.

٢٧. دور الشباب في مسرح الإمارات، مجلة نخيل، جمعية النخيل للفن والتراث، العدد (٢٤)، ٢٠٠٨م.

٢٨. الدورات والورش المسرحية، حميد سمبيج، مجلة كواليس، العدد (٣).

٢٩. الريادة في الكتابة منظور تاريخي للنص المسرحي في دولة الإمارات، (١٩٥٨- ١٩٧٩ م)، عبد الإله عبد القادر، مجلة المسرح.

٣٠. السينوغرافيا وإشكاليات التعامل مع التاريخ، عايدة علام، بحث مقدم في ملتقى الشارقة

السادس للمسرح العربي، ٢٠٠٨ م.

٣١. الشخصية والحدث في مسرحيات الفصل الواحد في دولة الإمارات العربية المتحدة، هيثم يحيى الخواجة، مجلة المسرح.

٣٢. شمولية النص المسرحي الإماراتي، محمد سعيد الضنحاني، مجلة المسرح.

٣٣. صفحات مطوية من تاريخ المسرح الإماراتي، للكاتب واثق السامرائي، كواليس، العدد (٢).

٣٤. ظاهرة الشارقة المسرحية بين النحلة والعسل، أحمد راشد ثاني، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٣٥. الظواهر شبه المسرحية في الخليج العربي، حبيب غلوم، كواليس العدد (٨) ٢٠٠٣م.

٣٦. الفرنسيون صفقوا بحرارة لمسرحية ماكان لأحمد بنت سليمان، سالم باليوحة، كواليس، العدد (١٣)، ٢٠٠٥ م.

٣٧. فلنحلق حوله، عمر غباش، الأيام، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

٣٨. قاسم محمد انطباعات أولية عن أيام الشارقة المسرحية، قاسم محمد، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٣٩. قراءة في عروض الدورة (١٣)لمهرجان ايام الشارقة المسرحية، ظافر جلود، كواليس، العدد (١٥)، ٢٠٠٣م.

٤٠. قراءة في كتاب تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات، بدران المخلف، مجلة شؤون أدبية، المجلد الرابع، الأعداد(١٢-١٥)، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ١٩٩٠م

٤١. الكتابة للمسرح في الإمارات اسئلة وملاحظات، أحمد راشد ثاني كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٠م.

٤٢. كوميديا الوجه الآخر عند جمال سالم، حبيب غلوم، مجلة المسرح.

٤٣. كيف تصمم موقعاً مسرحياً شخصياً، خالد البدور، كواليس، العدد (١٣)، ٢٠٠٣م.

٤٤. لقاء مع مسؤول (حبيب غلوم)، عمر غباش، كواليس، العدد (٩)، ٢٠٠٣م.

٤٥. لغة المسرح بين الفصحى واللهجات العامية، الفرات، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، دير الزور، الأحد٢٠١٠/١٢/١٩

٤٦. لماذا المسرح في الإمارات ؟علي أبو الريش، كتاب الزهرة.

٤٧. لماذا تأخر ظهور المرأة الخليجية على خشبة المسرح؟ حبيب غلوم، كتاب الزهرة.

٤٨. لمن يكتب النص المسرحي؟، أحمد راشد ثاني، كتاب الزهرة.

٤٩. ليالي المهرجان المسرحي لشباب الخليج، الدورة السابعة ٢٠٠٣، نعيم البدري، كواليس، العدد (١١).

٥٠. المثل الشعبي في النص المسرحي الإماراتي، سعيد بن محمد السيابي، كواليس، العدد (١٤).

٥١. مجلة الرافد دراسة تحليلية نقدية ١٩٩٣-٢٠٠٠)، لطيفة عبدالله الحمادي(رسالة ماجستير)٢٠٠٩-٢٠٠٨م.

٥٢. المخرج والنص المسرحي، نواف يونس، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني..

٥٣. المذهب الرمزي، قحطان بيرقدار، دراسات نقدية، الألوكة، ٢٠١١م.

٥٤. مستقبل المسرح المحلي بين مجهر النخبة، وتصفيق الجمهور، سالم بطي باليوحة، مجلة كواليس، العدد (١٨).

٥٥. مسرح الإمارات وهموم المسرح العربي في الرباط، مجدي كامل، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٥٦. المسرح الإماراتي وتوظيف التراث (مسرحية قبر الولي) نموذجاً علاء المعاضيدي، مجلة الفن والتراث الشعبي، جمعية النخيل، العدد (١٤)، ٢٠٠٢م.

٥٧. المسرح التاريخي هروب من الواقع أم قراءة له (النمرود نموذجاً) عبدالحليم المسعودي، كواليس، العدد (١٥) ٢٠٠٣ م.

٥٨. المسرح السياسي عند الشيخ سلطان بن محمد القاسمي، محمد حسن عبدالله، مجلة المسرح.

٥٩. المسرح المدرسي، جمال مطر، كواليس، العدد(٣).

٦٠. المسرح الوثائقي الأصول والتجاوزات، مسرحيات سلطان بن محمد نموذجاً، مجلة كواليس، جمعية المسرحيين، عدد(٢).

٦١. مسرح دبا الشعبي، علي الشالوبي، مجلة الملتقى الأدبي.

٦٢. المسرح في الإمارات الواقع والطموح، يوسف عيدابي، كواليس، العدد (٣)

٦٣. المسرح في الإمارات، واقع الحال وطموحات الأجيال في مسرح الإمارات، عمر عبيد غباش، كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٣م.

٦٤. المسرح والمتلقي في الإمارات، خ.بدران كواليس العدد (٣).

٦٥. المسرحية العربية، حمزة آيت منصور، أرشيف عالم المسرح، ٢٠١٢م.

٦٦. مشكلات التأليف المسرحي، يوسف عيدابي، مجلة المسرح.

٦٧. المظاهر المسرحية في التراث الشعبي بالإمارات، عبدالله الطابور، جريدة البيان، (٢٧٢٨)، ١٩٨٧م.

٦٨. المعمار الفني للشخصية في المسرح الإماراتي)، هيثم يحيى الخواجة، مجلة كواليس العدد (١٩).

٦٩. مغامرة رأس المملوك جابر، يحيى الحاج إبراهيم، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٧٠. مقال (المرأة والمسرح في الخليج)، أبو شعبان، كواليس العدد(٤) ٢٠٠٠ م.

٧١. مقال ١٠ أعوام على تأسيس جمعية المسرحيين، أحمد حازم، كواليس، العدد (١١)، ٢٠٠٤م.

٧٢. مقال الاتجاهات التجريبية في التأليف المسرحي باستخدام التكنولوجيا، مخلوف بكروح، المستقبل، ٢٠٠٨ – العدد ٣٠٧٤ ثقافة و فنون.

٧٣. مقال بعنوان (مسرحيات الحتاوي طقوس سحرية الواقع)، م.أبوالعباس كواليس، العدد (٧)، ٢٠٠٢م.

٧٤. ٧.مقال١٨ عرضاً و٣٢ ضيفاً في الدورة ١٨ للمهرجان،، سعيد جاب الخير، مجلة كواليس، العدد (٢٠).

٧٥. مكونات الشخصية الدرامية للمسرحي الإماراتي، ناجي الحاي خالد بدر عبيد، مجلة المسرح.

٧٦. ملامح بداية الحركة المسرحية في الإمارات، عبدالله الطابور، مجلة الملتقى الأدبي.

٧٧. ملتقى المسرح المحلي السادس، (أ.م)، مجلة كواليس، العدد (٢٠).

٧٨. من أصول فن التمثيل عند العرب، إبراهيم السامرائي، مجلة الرولة، العدد الثالث، السنة الثانية، الشارقة، ١٩٨٥م.

٧٩. مهرجان الإمارات لمسرح الطفل في دورته الثانية، العدد(١٨) ص٢٢ شؤون أدبية، العدد (١٢).

٨٠. مهرجان الشارقة (آفاق مستقبلية نحو الإبداع)، محسن عزاوي، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة.

٨١. مهرجان الفجيرة للمونودراما الطموح والتأسيس، عبدالله الشعيبي، كواليس، العدد (١١).

٨٢. الموسم المسرحي الثاني النجاح في عيون المسرحيين، مجلة كواليس، العدد (١٨).

٨٣. موقع المرأة على خشبة المسرح الإماراتي، ثناء عبد العظيم، كتاب الزهرة.

٨٤. الميثاق شرف المسرحيين في الإمارات، عبد الرحمن زيدان، كواليس، العدد (١٤)، ٢٠٠٥م.

٨٥. النشاط الثقافي والمسرحي بدولة الإمارات، محمد يوسف، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٨٦. نشرة الأيام، ظافر جلود، السبت، اليوم الرابع، ١٥ مارس ٢٠٠٣م، الشارقة.

٨٧. نظرة إلى موقف المسرح المحلي من خلال أيام الشارقة المسرحية ١٩٨٥م، صلاح التوم، مجلة الرولة، مسرح الشارقة الوطني.

٨٨. نظرة ذاتية، عمر غباش، دائرة الثقافة والإعلام، الدورة الخامسة عشرة، الشارقة. ٩.الهيئة العربية للمسرح (الحلم والواقع)، ريما الغصين، مجلة كواليس، العدد (٢٠).

٨٩. الهيئة العربية للمسرح ترسم الحركة الاجتماعية للفن، حسام ميرو، كواليس، العدد(٢٣)، ٢٠١٠م.

٩٠. واقع الفرق المسرحية في الإمارات ماهو الكائن ؟ومايجب أن يكون؟ إسماعيل عبدالله، الندوة الفكرية في الإمارات.

٩١. الوثيقة المسرحية لمسرحية (جابر عثرات الكرام)، كواليس، العدد (٣)، ٢٠٠٣م.

٩٢. ورقة بحثية بعنوان (الحركة المسرحية في دولة الإمارات (٦٣-٦٤)بمناسبة الأسبوع المسرحي في الكويت، محمد إبراهيم حور، مجلة كلية الآداب، العدد الأول، ١٩٨٥م.

٩٣. ويبقى المسرح مابقيت الحياة، (أ.م)، مجلة كواليس. العدد (١٩).

٢ - فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

م	الموضـــــــوع	الصفحة
١.	الإهداء	٩-١٠
٢.	شكر وتقدير	١١
٣.	المقدمة	١٣-١٦
٤.	التمهيد	١٧
٥.	بدايات المسرح	١٩
٦.	المسرح والحياة	١٩-٢٣
٧.	الظواهر المسرحية التي عرفها الوطن العربي وتأثر بها أبناء الإمارات	٢٣-٢٤
٨.	أسباب غياب المسرح في الإمارات قبل (١٩٦٣م)	٢٤-٢٦
٩.	ظواهر مسرحية عرفها أبناء الإمارات قبل النشأة الفعلية للمسرح	٢٦
١٠.	الألعاب الشعبية	٢٦-٢٧
١١.	رقصة العيالة	٢٧
١٢.	التومينات والاحتفالات الدينية	٢٧
١٣.	الختان	٢٧
١٤.	الزار	٢٨
١٥.	الخرافات أوالقصص الخرافية	٢٨-٢٩
١٦.	البحر مراسمه ومواسمه	٢٩
١٧.	دور الأندية الرياضية وتأثيرها على نشأة المسرح في الإمارات	٢٩-٣٠
١٨.	دور المدارس	٣١
١٩.	دور المعسكرات الكشفية	٣١-٣٢
٢٠.	دور جمعيات الفنون الشعبية بالاهتمام بالمسرح	٣٢
٢١.	العنصر النسائي في الوجود المسرحي	٣٢-٣٣
٢٢.	الباب الأول :الفصل الأول (البدايات)	٣٥

م	الموضـــــــوع	الصفحة
.٢٣	المبحث الأول:الإرهاصات	٣٧
.٢٤	الإرهاصات	٣٩-٤٢
.٢٥	أسباب وعوامل تسرب الكتّاب وعدم تواصلهم مع المسرح	٤٢-٤٣
.٢٦	عروض المسرح المدرسي	٤٣-٤٤
.٢٧	عروض المعسكرات الكشفية	٤٤
.٢٨	عروض الأندية الرياضية	٤٥-٤٦
.٢٩	سمات عروض الأندية	٤٦-٤٧
.٣٠	توصيفات فنية للإرهاصات المسرحية	٤٧-٤٨
.٣١	المبحث االثاني: (الروافد)	٥١
.٣٢	الموضوعات والمضامين	٥٣
.٣٣	آلية الكتابة المسرحية	٥٤
.٣٤	أيام الشارقة المسرحية	٥٥
.٣٥	القاسمي رائد تطوير الحركة المسرحية في الإمارات	٥٥-٥٦
.٣٦	الإصدارات المسرحية	٥٦
.٣٧	الدراسات النقدية في المسرح الإماراتي	٥٧
.٣٨	المبحث الأول :الدراسات النقدية	٥٩
.٣٩	الدراسات النقدية التي تناولت المسرح (من الناحية التاريخية)	٦١-٦٦
.٤٠	الكتب النقدية	٦٦-٦٧
.٤١	الموضوعات في المسرح الإماراتي: (المرأة)	٦٨-٦٩
.٤٢	موضوعات المسرح :(المؤسسات ذات العلاقة بالمسرح)	٦٩
.٤٣	موضوعات المسرح: (العرض المسرحي)	٧٠
.٤٤	المبحث الثاني: (الدراسات الأكاديمية وغيرها)	٧١
.٤٥	الدراسات المتخصصة في المسرح	٧٣-٧٤
.٤٦	الكتب الثقافية وموضوع المسرح الإماراتي	٧٤-٧٥

م	الموضـــــــوع	الصفحة
.٤٧	الدراسات الجامعية الحديثة وموضوع المسرح في الإمارات	٧٥-٧٦
.٤٨	المبحث الثالث:(المقالات الصحفية)	٧٧
.٤٩	المقالات التي تناولت موضوع المسرح الإماراتي	٧٩
.٥٠	المقالات في المجلات المتخصصة بالمسرح (مقالات مجلة كواليس المسرحية)	٧٩-٩١
.٥١	مقالات مجلة الرولة	٩١-٩٢
.٥٢	مقالات نشرة الأيام	٩٢-٩٣
.٥٣	الفصل الثالث(الإبداع المسرحي)	٩٥
.٥٤	المبحث الأول (الاتجاهات المسرحية)	٩٧
.٥٥	الاتجاهات في المسرح الإماراتي	٩٩
.٥٦	الاتجاه الأول:الاتجاه القومي	٩٩
.٥٧	الاتجاه الثاني: الاتجاه النقدي / الاجتماعي.	٩٩-١٠٠
.٥٨	الاتجاه الثالث :الاتجاه السياسي التاريخي.	١٠٠
.٥٩	الاتجاه الرابع: الكلاسيكي الواقعي.	١٠٠
.٦٠	الاتجاه الخامس :الاتجاه الرمزي .	١٠٠-١٠١
.٦١	الاتجاه السادس:الاتجاه الفكري.	١٠١
.٦٢	الاتجاه السابع: اتجاه المسرح الحر	١٠١
.٦٣	الاتجاه الثامن:الملحمي والوثائقي	١٠١-١٠٢
.٦٤	الاتجاه التاسع: الاتجاه التجريبي.	١٠٢
.٦٥	المبحث الثاني :(التجريب المسرحي)	١٠٣
.٦٦	التجريب في المسرح	١٠٥-١٠٦
.٦٧	عناصر مهدت لظواهر التجريب في النص المسرحي الإماراتي هل هناك علاقة بين النص المسرحي والتجريب؟	١٠٦-١٠٧
.٦٨	مخرجون مسرحيون إماراتيون اتجهوا نحو التجريب في المسرح	١٠٧

م	الموضـــــــوع	الصفحة
.٦٩	التجريب في المسرح الإماراتي "صالح كرامة أنموذجاً"	١٠٧-١٠٨
.٧٠	التجريب في المسرح الإماراتي عبدالله المناعي "أنموذجاً ثانياً"	١٠٨
.٧١	التجريب والموروث الشعبي في الإمارات	١٠٩
.٧٢	نتائج (فصل الاتجاهات والتجريب) في المسرح الإماراتي	١٠٩
.٧٣	المبحث الثالث: (صورة المرأة في المسرح الإماراتي)	١١١
.٧٤	صورة المرأة في المسرح الإماراتي.	١١٣-١٢١
.٧٥	سمات صورة المرأة في الكتابات المسرحية.	١٢٢
.٧٦	المبحث الرابع (صورة المثقف في المسرح الإماراتي).	١٢٣
.٧٧	المثقف في المسرح الإماراتي .	١٢٥-١٢٨
.٧٨	الفصل الرابع (موضوعات المسرح الإماراتي)	١٢٩
.٧٩	المبحث الأول: المسرحيات الواقعية والاجتماعية والتاريخية وموضوعاتها	١٣١
.٨٠	موضوعات ترتبط بالمجتمع التقليدي القديم (كالحياة في الماضي) (الشرف)	١٣٣
.٨١	موضوع الحنين للماضي	١٣٤-١٣٦
.٨٢	موضوع الخرافة	١٣٦-١٣٩
.٨٣	التغيرات الاقتصادية وانعكاسها على المسرح في الإمارات	١٣٩-١٤٣
.٨٤	قضية العنوسة	١٤٤-١٤٦
.٨٥	تغير المبادئ والقيم في المجتمع	١٤٦-١٤٧
.٨٦	التفكك الأسري	١٤٧-١٤٨
.٨٧	جحود الأبناء	١٤٨
.٨٨	تغير نمط الحياة	١٤٩-١٥٠
.٨٩	المسرحيات التاريخية.	١٥٠-١٥٢
.٩٠	المبحث الثاني: المسرحيات الرمزية والأسطورية وموضوعاتها	١٥٣
.٩١	المسرحيات الرمزية.	١٥٥-١٥٧
.٩٢	المسرحيات الأسطورية	١٥٧-١٥٩

م	الموضـــــــوع	الصفحة
.٩٣	نتائج باب موضوعات المسرح الإماراتي	١٥٩-١٦٠
.٩٤	الباب الثاني: التشكيل الفني	١٦١
.٩٥	الفصل الأول: الشخصيات في المسرح الإماراتي	١٦٣
.٩٦	المبحث الأول: الشخصية وسماتها في موضوع المسرحيات الاجتماعية والتاريخية	١٦٥
.٩٧	الشخصية وأهميتها في الفن المسرحي	١٦٧-١٦٨
.٩٨	الشخصية في موضوع الحياة في الماضي (الشرف)	١٦٧
.٩٩	الشخصية في الموضوعات الاجتماعية (موضوع الحنين للماضي)	١٦٩-١٧٢
.١٠٠	الشخصية في موضوع (الخرافة)	١٧٢-١٧٧
.١٠١	الشخصية في موضوع التغيرات الاقتصادية	١٧٧-١٨١
.١٠٢	الشخصية في موضوع التغيرات الاجتماعية (العنوسة)	١٨١-١٨٤
.١٠٣	الشخصية وسماتها في موضوع تغير المبادئ والقيم	١٨٤-١٨٧
.١٠٤	الشخصية وموضوع التفكك الأسري	١٨٧-١٨٨
.١٠٥	الشخصية وموضوع جحود الأبناء	١٨٨-١٨٩
.١٠٦	الشخصية وموضوع تغير نمط الحياة	١٨٩-١٩٠
.١٠٧	الشخصية وموضوعات المسرحيات التاريخية	١٩٠-١٩١
.١٠٨	المبحث الثاني: الشخصية وموضوعات المسرحيات الرمزية والأسطورية	١٩٣
.١٠٩	الشخصية وموضوعات المسرحيات الرمزية	١٩٥-١٩٧
.١١٠	الشخصية وموضوعات المسرحيات الأسطورية	١٩٧-١٩٨
.١١١	الفصل الثاني :الزمن وأنواعه في المسرح الإماراتي	١٩٩
.١١٢	المبحث الأول: الزمن في المسرح الاجتماعي والتاريخي	٢٠١
.١١٣	أنواع الزمن	٢٠٣
.١١٤	الزمن وموضوع المتغيرات الاجتماعية	٢٠٣-٢٠٧
.١١٥	الزمن وموضوع المتغيرات الاقتصادية	٢٠٧-٢١٠

م	الموضـــــــوع	الصفحة
١١٦.	الزمن وموضوع العنوسة	٢١٠-٢١٢
١١٧.	الزمن وموضوع تغير المبادئ	٢١٢-٢١٤
١١٨.	الزمن وموضوع التفكك الأسري	٢١٤-٢١٥
١١٩.	الزمن وموضوع جحود الأبناء	٢١٤
١٢٠.	الزمن وموضوع تغير نمط الحياة	٢١٥-٢١٦
١٢١.	الزمن والمسرحيات التاريخية	٢١٦-٢١٧
١٢٢.	المبحث الثاني: الزمن في المسرح الرمزي والأسطوري	٢١٩
١٢٣.	الزمن والمسرحيات الرمزية	٢٢١-٢٢٤
١٢٤.	الزمن والمسرحيات الأسطورية	٢٢٤-٢٢٥
١٢٥.	المكان وسلطة المتغير	٢٢٧
١٢٦.	المبحث الأول :المكان والمتغير الاقتصادي والاجتماعي في المسرح	٢٢٩
١٢٧.	المكان وأثره في التشكيل الفني	٢٣١
١٢٨.	مستويات الأمكنة	٢٣١-٢٣٢
١٢٩.	المكان وموضوع الشرف	٢٣٢
١٣٠.	المكان وموضوع الحنين إلى الماضي	٢٣٢-٢٣٥
١٣١.	المكان وموضوع الخرافة	٢٣٥-٢٣٦
١٣٢.	المكان وموضوعات المتغير الاقتصادي	٢٣٦-٢٣٩
١٣٣.	المكان وموضوعات المتغيرات الاجتماعية	٢٤٠-٢٤٤
١٣٤.	المكان والمسرحيات التاريخية	٢٤٤-٢٤٥
١٣٥.	المبحث الثاني:المكان في المسرحيات الرمزية والأسطورية.	٢٤٧
١٣٦.	المكان في المسرحيات الرمزية	٢٤٩-٢٥١
١٣٧.	المكان في المسرحيات الأسطورية	٢٥١
١٣٨.	الفصل الرابع (الحوار وأنواعه)	٢٥٣
١٣٩.	المبحث الأول: أهمية الحوار وشروطه	٢٥٥

م	الموضـــــــوع	الصفحة
١٤٠.	أهمية الحوار في التشكيل الفني للمسرحية	٢٥٧
١٤١.	شروط الحوار	٢٥٧-٢٥٨
١٤٢.	حوار البطل المقهور الخاضع للواقع.	٢٥٨-٢٥٩
١٤٣.	حوار من الأدنى إلى الأعلى	٢٥٩-٢٦٠
١٤٤.	حوار من الأعلى للأدنى	٢٦١
١٤٥.	الحوار الآمر	٢٦١-٢٦٢
١٤٦.	حوار مع الذات	٢٦٢
١٤٧.	الحوار المغلق	٢٦٢-٢٦٣
١٤٨.	حوار ضد الذات	٢٦٣
١٤٩.	الحوار الرمزي	٢٦٣-٢٦٥
١٥٠.	الحوار الخيالي	٢٦٥
١٥١.	نتائج باب التشكيل الفني	٢٦٥-٢٦٧
١٥٢.	الخاتمة	٢٦٩-٢٧١
١٥٣.	الفهارس	٢٧٣-٢٧٥
١٥٤.	المصادر	٢٧٧-٢٧٨
١٥٥.	المراجع	٢٧٨-٢٨٢
١٥٦.	الدوريات	٢٨٢-٢٨٧
١٥٧.	فهرس الموضوعات	٢٨٩-٢٩٧
١٥٨.	ملخص الرسالة باللغة العربية	٣٠١
١٥٩.	ملخص الرسالة باللغة الانجليزيSummary	٣٠٣

الملخص

المسرح في أي مجتمع هو مؤسسة هامة للقيم، ومنبر حر للدفاع عن الأخلاقيات واستخلاص القوانين، وهو شريك الإنسان في عمليات التنمية، و مدرسة للحكمة العلمية، ودليل الحياة المدنية، ومفتاح لا يخطئ فتح أكثر طرق النفس البشرية حرية.

والمسرح ليس ملكاً للمؤلف فقط أو للممثلين، بل هو ملك للجمهور صاحب المؤسسة الاجتماعية العريضة والذي يكيف بذوقه، ونبضه وإحساسه، وطبقاته، وقضاياه، ومشاكله، وهمومه، شكل ومضمون المسرح و مؤلفاته.

ولأن للمسرح كل هذه الأدوار المهمة في حياة البشر تعرفت عليه شعوب العالم ودولها الغربية وانتقل بعدها لدولنا العربية والخليجية التي عرفت قبل ذلك ظواهر مسرحية بسيطة ساعدت على نهضة هذا الفن وانتشاره بينها فيما بعد.

وقد نهض هذا الفن بعد ذلك في مجتمعاتنا، وبات ينافس بقية الفنون الثقافية الأخرى في دولنا الخليجية لكن نهضته في دولة الإمارات العربية المتحدة اختلفت، فقد حقق المسرح خلال فترة بسيطة مالم يتحقق في كثير من الدول الخليجية، وبات له إصدارات دورية، ومهرجانات مسرحية، ومسابقات تتنافس فيها الأعمال المختلفة، واصبح له حضورٌ فاعل ودورٌ بارز في بناء ثقافة الفرد والمجتمع.

ولأن للمسرح اليوم هذا الدور المهم في صنع حضارة وثقافة وتنمية أبناء الإمارات كان لابد من دراسته كفن له اتجاهاته، وموضوعاته وعناصره المهمة، وهو ماقمت به في هذه الدراسة التي بين أيديكم.

Summary:

Theater in any society is an important institution for values, and free platform for the defense of ethics and extraction laws, a partner in human development processes, and scientific school of wisdom, and evidence of civilian life, and the key to err not open more ways of the human soul freedom.

The theater is not the property of the author only, or representatives, but is the property of the public owner of the broad social institution which adjusts Bdhugah, and pulse and sense, and classes, and issues, and problems, and concerns, the form and content of the theater and his works.

Because of the theater all of these important roles in the lives of human beings identified by the peoples of the world and its Western and then moved to our Arab and Gulf countries, which I knew before that play simple phenomena helped the renaissance of this art and spread them later.

The rose this art then in our societies, and Pat compete the rest of the arts and other cultural in our Gulf but upswing in the United Arab Emirates differed, it made theater during simple unless achieved in many Gulf states, and Pat has versions periodically, and festivals play, contests various business competes, and now has an active presence and a prominent role in building a culture of individual and society.

Because of the theater today an important role in the making of a civilization and culture and the development of the people of the UAE had to be studied shroud him trends and themes and elements of the task, which Magmt in this study, which is in your hands.

5694
ط
1435هـ/014

كلية الدراسات الإسلامية والعربية

دبي – الكرامة – شارع زعبيل – ص.ب. 50106، الإمارات العربية المتحدة

هاتف : +971 4 3961777

فاكس : +971 4 3961314

الموقع الإلكتروني : www.islamic-college.ae