دراسة القيم الاجتماعية لشخصية المرأة في مسرحيتي "عُراضة الخصوم" و "الأقنعة" لعلي عُقلة عُرسان

طالبة الدكتوراه صديقة بزرك نيا

bozorgnia91@gmail.com

الأستاذ المساعد الدكتور فريبرز حسين جانزاده

Janzadeh46@gmail.com

الأستاذ المساعد الدكتور محمد شايكان مهر

Shaygan47@gmail.com

جمهورية إيران الإسلامية

الجامعة الإسلامية الحرة – كلية العلوم الإنسانية

The Study of the social values of the woman's personality in the "Orazah Al-Khosoom" and "Al-Aghnaah" by Ali Oqlah Orsan

Phd student , sedigheh bozorgnia

Assistant , professor , Dr. Fariborz hossein Janzadeh

Assistant , professor , Dr. Mohammad Shayegan Mehr

Islmic Republic Of Iran

Islmic Azad University , Faculty Of Liteteratur And Humaanities

الملخص:-

إن نوع المسرحية من أقدر الأنواع الأدبية على تصوير الواقع تصويراً حيّاً ومتحركا، يفرّ ويلجأ إلى أكنافه القارئ عن عالم يلبي ذائقته الفنية، ورغباته وتصوراته لعالم يريده وفق مقاس أمنياته. تنفك المرأة أن تشكل الجزء الكبير والأهم داخل هذا العالم، فهي نقطة تمركز تجربة ثرية في المجتمع. ومدارها أيضا هي التي تتفاعل مع سمات التعبير، باعتبارها تشاطر الرجل حياته. فمثلما يخلو عالم بدون الرجل كذلك يستحيل أن يوجد عالم بدون المرأة، وهي ليست فيه تيمة فقط، بل هي أساس مهم لتكوين الحبكة المسرحية، فبدونها سيكون العمل غيرمكتمل بما يكفي لدفع القارئ لمواصلة قراءة العمل أو المتلقي لمشاهدته. أدرك على عُقلة عُرسان، المسرحي السوري، مدي أهمية المرأة وقدرتها على دفع عجلة المجتمع دفعاً قوياً إلى الأمام، فقد سعي إلى استحضارها في مسرحيتي ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة)) إما رمزاً أو شخصية واقعية تضفي على المسرحيتين جمالية لايمكن الاستغناء عنها بأية حال من الأحوال، وقد نقل لنا من خلالهما كل حيثيات المرأة وتفاصيل قضاياها باعتبارها بنية ثقافية صلبة تخدم حركة المسرحية بالدرجة الأولى في تركيزه على وصف عوالمها الداخلية والخارجية. إنّ هذه الدراسة بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي أخذت هاتين المسرحيتين نموذجاً لتبيّن من خلالهما جرأةَ المسرحي عُرسان في طرح الإشكاليات الاجتماعية التي ترتبط مباشرةً بالمجتمع مُعمّقاً في تحليلها.

الكلمات الرئيسة:- المرأة - المجتمع - المسرحية - ((عُراضة الخصوم)) - ((الأقنعة)) - على عُقلة عُرسان.

Abstract:-

The genre of the play is one of the most valuable literary genres to portray the reality as vivid and moving, he travels and resorts to his readers about a world that meets its artistic taste, desires and perceptions to a world that wants it according to the size of its wishes. women are becoming more and more important within this world, it is the focal point of a rich experience in society. and its orbit is also that interacts with expression attributes, as a man shares his life. just as there is no world without men it is also impossible to create a world without women, it is not only a theme, but is an important basis for the formation of theatrical partnership, without which the work would be incomplete enough to drive the reader to continue reading the work or recipient to watch it. i know the mind of Ali Oqlah Orsan, syrian theater, the importance and capacity of women to advance society a strong impetus forward, he sought to invoke in my play the "Orazah Al-Khosoom" and "Al-Aghnaah" either a symbol or a realistic personality. the two plays are aesthetically pleasing can not be dispensed with in any way, he conveyed us through them all women's merits and details of their issues as a solid cultural structure the theater movement serves the first class in its focus on describing its internal and external worlds. this study is based on an analytical descriptive approach i took these two plays a model to show through the boldness of the playwright Orsan in addressing social problems which are directly related to society in-depth analysis.

Keywords:- women, society, drama, "Orazah Al - Khosoom", "Al-Aghnaah", Ali Oqlah Orsan.

١. التمهيد

الأدب مؤسسة اجتماعية أداته اللغة وهي من خلق المجتمع، ((والوسائل الأدبية اجتماعية في صميم طبيعتها ولايمكن أن تبزغ إلا في مجتمع)). ولأننا نعيش في كنف المجتمع فلابد أن تكون هناك أواصر وأوجه تواصل بيننا والمجتمع؛ فلابدّ للذي يمتلك ناصية اللغة التي تعينه على التعبير عن مشاعره أن يكون مؤهلا لإنتاج الأدب، وهذا يعني أن ((الأدب يستمد مادته من المجتمع ويلتقط الصور الحية للمجتمع والنماذج التي تظهر فيها أحوالَه وتبسط مشاكلَه)) (سلام، ١٩٨٧: ١٢). وإن دور الأديب بوصفه فرداً فاعلا في المجتمع يسمو بإبداعه الذي يحمل بين حروفه نصيبه من المتاعب والتضحيات التي تقتضيها المصلحة الوطنية، ومصلحة المجتمع. والمسرح بوصفه من الأنواع الأدبية يذوب في المجتمع ويلازمه ليولد الإبداع الحقيقي. إنه يأخذ الإنسان كعنصر رئيسي لموضوعاته ويجعله في المجتمع كي يدرسه دراسة غنية وفية، ((وإذا كان الوعي الصحيح أساسَ السلوك العقلاني فإننا نري أن أي تغيير في مجتمع ما لايمكنه أن ينبثق إلا من صميم ذلك المجتمع)) (شرابي، ١٩٨١: ٢٧). فإذا كانت هذه بعض ما تهدف إليه رسالة المسرحية الفكرية ((فإن الفكر وحده لايستطيع أن يبلغ مراده إلا إذا توافرت له عناصر الفن في عمل مسرحي قادر على القيام برسالة الفن الأدبية والاجتماعية)) (الدسوقي، ١٩٦٦: ١٤). أضف إلى ذلك أن المسرحية يمثل الحياة ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي للفرد كانا موضوعين من موضوعات المحاكاة المسرحية ((فالمسرحي نفسه عضو في مجتمع منغمس في وضع اجتماعي معين ويتلقي نوعا من الاعتراف الاجتماعي كما أنه يخاطب جمهورا مهماً كان افتراضياً)) (هوايتمنج، ١٩٤٥: ٨٨). والحقيقة أن المسرحية رؤية معينة للحياة و((أيا كان محتواها فإن هناك جانبا آخر هو الذي يساعد في تحديد الآثار الناجمة عن هذه الدراسة)) (هاوزر، ١٩٦٩: ٦٤/١). والمسرحية هي النموذج الفني للمجتمع والتعبير عن مشاكله وبيان الحلول المناسبة، كما أن للمسرحية السورية نصيبا للتعبير عن المفاسد الاجتماعية وإلقاء الحلول لها.

مازالت المرأة ((تشكل الجزء الكبير والأهم للمجتمع ونقطة تمركز تجربة ثرية فيها)) (السعداوي، ١٩٩٠: ٢٨). فهي تتفاعل مع سمات التعبير في السرد والحكي والعروض و((تصبح أساساً مهماً لتكوين الحبكة السردية، فبدونها سيكون العمل غيرمكتمل بما يكفي

لدفع القارئ لمواصلة قراءة العمل والتفاعل معه)) (طعام، ٢٠١٦: ٦١). وفي ظل التحولات التي مرّ بها المجتمع العربي، ((تصدّر المسرحيون محاولات التوثيق للتحولات، ومحاولات التغيير والتنوير عن المرأة، وقدّموا مقترحات متخيلة لعصرنة المجتمع، وإزاحة التصورات المعيقة لحركته المدنية)) (البكري: ٢٠١٧/١٢/١٣م). ولخصوصية وضع المرأة كانت المرأة موضوعاً لعدد من المسرحيات، وأصبحت ضمير السرد في عدد منها. ومن الملاحظ أنها محاكاة من صورة المرأة في المسرح الغربي فـ((جاءت أعمال إبسن في القرن التاسع عشر لترصد تغيّرا أو تحولاً لصورة المرأة السابقة، ومن ثم قدم عدداً من الأعمال المسرحية التي اعتبرت بداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة، وترتب على ذلك أن قدم برناردشو أعمالا مسرحية عديدة صوّر من خلالها المرأةَ في أسلوب جديد مغايراً للسائد)) (صقر: ٢٠١١/٤/١٢م). انتقل تأثير إبسن وشو إلى كثير من المسرحيين العرب مغيّراً في ملامح الشخصية النسائية، بحيث ((أصحبت المرأة العربية في بنيات أعمالهم شخصيةً واعية قادرة على الفعل وهي قوة محركة للمجتمع ولها الدرور الرئيسي في المجتمع)) (حنتوش و طاهر، ٢٠١٥: ٢٨٢). ومن هؤلاء المسرحيين على عُقلة عُرسان الذي اشتهر بمسرحياته النسائية في العالم العربي عامة وفي سوريا خاصة، وله مسرحيات كثيرة تطرح قضية المرأة من جوانب متعددة، ومنها: ((الأقنعة))، و((عُراضة الخصوم))، و((أمومة)).

إن إشكالية البحث تسعي إلى الكشف عن صورة المرأة في مسرحيتي ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة))، من الناحية النصية الأدبية، مبيّنةً طرقَ طرح كاتبها القضايا النسوية. وبما أن ضيق مساحة البحث لايتيح الإلمامَ بكافّة جوانب المسرحية العربية، كان على الباحثين أن يختاروا منها ما وجدوا أنه من الركائز الأساسية في تحديد هويّة المسرحية العربية. انطلاقاً من هذا المرتكز الرئيس ومن خلال قراءة لمسرحيتي ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة)) عيّنا نطاقَ البحث وحدودَ الدراسة، وذلك من خلال مدخلٍ للتعرّف بالمرأة العربية عبر العصور وإلقاء الضوء على خصوصية رؤيتها وتحليلها لصورة المرأة راصدةً أهمّ قضاياها ومفسّرة أبرز ظواهرها بناء على ظروف التمييز التي عانت منها المرأة وماتزال. وبعد هذه التمهيدات طرحنا مُدّعانا في أصداء نسوية في مسرحيتي ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة)) وأشرنا إلى بعض النقاط من أجل توضيح أكثر. عرضنا صُلبَ الدراسة كي نبيّن كيف استلهم عُرسان قضية المرأة لعرضِ علاقة المجتمع بالمرأة وعلاقة المرأة به. يتألف صُلب الدراسة من أجزاء متشابكة

لأدبيات البحث والنقد المتحيّز لمسرحيات عُرسان، وأهمّ انشغالات المرأة فيها وآفاق طموحاتها. وتضمّ الخاتمة مجملَ الاستنتاجات التي خلص إليها الباحثون.

تكمن أهمية البحث بتسليط الضوء على شخصية المرأة والاهتمام بها وبقضية تحريرها التي احتلت حيزاً واسعاً من قبل عُرسان من أجل الارتفاع بالمرأة إلى المستوي الفعلي القادر على رفد مسيرة المجتمع والإسهام فيه. والهدف منه فيتحدّد بالكشف عن وجوه تمثيل هذه الصورة على نحو دلالي في الحبكة. أمّا المنهج الذي أفاده البحث هو المنهج الوصفي-التحليلي الذي ((يتعدي مجرد جمع بيانات وصفية حول الظاهرة إلى التحليل والربط والتفسير لهذه البيانات وتصنيفها وقياسها واستخلاص النتائج منها)) (مرسي، ١٩٨٦م: ٩٦). وعبر هذا المنهج يُحاول البحث أن يجيب على الأسئلة التي تلخص فيما يلي:

- كيف تعامل عُرسان مع شخصية المرأة في مسرحيتي ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة))؟
- إلى أيّ حدّ وفّق الكاتب في تصويره للمرأة؟
- ما الفائدة المتوقّعة من هذه التصاوير على صعيد المسرحية العربية؟.

في معرض الرد على هذه الأسئلة، افترضنا أن عُرسان تطرّق بلهجة صريحة إلى ما يرتبط بالمرأة من الجرائم والقمع والبطش التي تحملها المرأة من المجتمع الذكوري، فاستطاع المسرحيُّ أن يجعل من المرأة همّه الأول. والفائدة من هذه التصاوير تكمن في أن عُرسان تجاوز عن مفهوم الرقابة الأدبية وبتعبيره عن قضايا المرأة الراهنة في البلدان العربية نفَي الرتابةَ والجفافَ عن المسرحية. لإثبات هذه الفرضيات سُقنا إلى قراءة نصّ المسرحية بدقّة، وتتبّع منجزه النصي في دلالاته النسوية والولوج إلى بنائه الداخلي والخارجي منه وتطبيقهما بالواقع الراهن.

٢. خلفية البحث

أثناء أبحاثنا عن الدراسات التي عالجت المسرحية وأصولها وأنواعها، وجدنا أنفسنا أمام هذه العناوين: كتاب ((أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات)) لدُريني خشبة الذي اهتمت الكاتبة فيه بتاريخ المذاهب المسرحية العالمية وتطورها فقط. وكتب أخرى تحت عنوان ((المسرح)) لمحمد مندور و((مراجعات في المسرح العربي)) لفرحان بلبل

و((من فنون الأدب: المسرحية)) لعبدالقادر القط. وهذه الدراسات لم تكن كافية وافية لموضوع دراستنا بل تُعَد بنوعها من الدراسات التوصيفية التي متمايزة عمّا دارسناها في بحثنا العلمي.

ثمّ حدّدنا بحثنا عن العلاقة بين المسرحية وقضية المرأة، فحصلنا على بحوث ترتبط ارتباطاً وشيكاً بهذا الموضوع. ومنها: أطروحة ((المرأة في روايتي شيكاجو لعلاء الأسواني واللص والكلاب لنجيب محفوظ: دراسة في ضوء النقد النسوي)) إعداد رضوان جمشيديان التي تستعرض الشخصيات النسائية والرجالية الحلضرة في الروايتين في ضوء النقد النسوي وتتحدث عن الشخصيات النسائية من منظور الأدبيين وعن وجوه الاختلاف والتشابه بينهما. وفي ميدان المقالة أيضاً عملت مقالات منها: ((دور المرأة في الأدب المسرحي من منظور النقد النسوي)) لحامد سقايان وسيد ميثم مطهري، يدرس البحث عدة مسرحيات في موضوع الدفاع المقدس للكاتبين والكاتبات ويبحث عن حضور المرأة فيها ومكانتها ويصف الصبغة الذكورية الغالبة فيها وهامشية المرأة رغماً من أثرها القيمة طيلة سنوات الدفاع المقدس.

قدأجريت دراسات غيركثيرة في مجال التحليل المضموني لمسرحيات عُرسان وكُتبت بحوثٌ عن تقاناتها مبعثرةً، إلا أنه لاتكاد توجد دراسة شاملة لقضايا المرأة وأسبابها في مسرحياته. ومن هذه الدراسات ((التشاخص الدرامي في مسرح على عُقلة عُرسان)) بقلم صباح الأنباري و((إلى الدكتور على عُقلة عُرسان)) لنجمان ياسين و((على عُقلة عُرسان من شاطيء الغربة إلى أورسالم القدس)) لعادل الشرقي و((هكذا تكلم عُرسان: شطحات في عرس عازف الناي)) لجلاوجي ؛ فاستخرجنا منها أصول الفن المسرحي لدي عُرسان فقط. ومقال آخر تحت عنوان ((الرمز في مسرح على عُقلة عُرسان)) لفيصل القصيري، فقد دارس الباحث فيها مسرحيات ((الشيخ والطريق)) و((تحولات عازف الناي)) و((زوار الليل)) واستخرج الرموز ودلالتها لعناصر الزمان والمكان والشخوص وأشار إلى دلالات الحيوانات والأشياء والظواهر الطبيعية من الأرض والسماء والماء وغيرها.

وما يتّضح من هذه البحوث هو أنّ أكثر الدراسات التي تناولت مسرحيات عُرسان لم تدرسه دراسة تبيّن وجوه قضايا المرأة وأصواتها لدي عُرسان لكي تستقري خصوصيته

وتستجلي أبعاده الاجتماعية المختلفة؛ فلم نجد دراسة مستقلة تتناول الموضوع عند ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة)) لعُرسان.

٣. العرض والمناقشة

٣-١. لمحة عن ((عُراضة الخصوم)) و((الأقنعة))

عُراضة الخصوم: تطرح المسرحية قضية الظلم على المرأة ونقض حقوقها في المجتمع العربي.كتبها عُرسان أواخر السبعينات ((إثر اتفاقية سيناء مع إسرائيل، لينبّه إلى مزالق التفريط في الحقوق العربية)) (عزام، ١٩٩٨: ٥٦). المسرحية تبين الظلم الذي وقع على أم سليم من قبل مجتمعها عندما استشهد ابنها ومن قبل أدعياء الوطنية والنضال. يقدم الكاتب المرأة كنموذج لمقاومة المحاولات التي ((تريد تصفية القضية الفلسطينية والقضاء على النتائج الإيجابية التي أفرزتها حرب تشرين الأول عام ١٩٧٣م على الصعيد الوطني والإنساني)) (جان، ٢٠٠٦: ٢٦). من شخصيات المسرحية أبوعلي وهو نادل في المقهي، يفتخر بأم سليم ويشارك صفَ الشهداء للجهاد ضد العدو. سليم وهو يرمز إلى الفدائيين العرب. ظافر: عميل عصبة تعمل ضد الوطنيين، يري الجهاد خطرا عليه فيختفي بين الناس كي لايشارك صف الشهداء. حسان: شاب من جماعة سياسية أخرى، يتصدّي لظافر ويتعاركان معا وبعد فترة يتفقان ويقفان أمام أم سليم.

الأقنعة: تصور المسرحية عودةَ جندي إسمه أنيس من حرب التحرير، إذ يفاجأ بالفساد الذي عمّ مجتمعه ووصل حتى بيته وزوجته، وبأن الخيانة والرشوة والاختلاس قدأصبحت هي العملة الرائجة في سوق التداول. كان أنيس يعيش داخل أخلاقيات النضال والتضحية والفداء بينما يتحرك المجتمع خارج هذه الأخلاقيات فيصمم لإصلاح المجتمع. أزمة أنيس مركبة من خيانات متعددة أسلمته إلى الشعور الدائم بالغربة وإلي عدم الموافقة بينه وبين العالم. سهام زوجة أنيس، في فترة غياب أنيس تخونه زجها وتتفق مع عشيقها نديم وصديقه وليد على قتل أنيس. أما نهي فهي امرأة رمزَ بها الكاتب لضمير يحاكم ويصدر الأحكام وهي ((منبّه يوقظ في دخائل الشخصيات الأفكارَ الغافية على وسادة التروّي والسقوط إلى الحضيض)) (عبيد، ٢٠٠٥: ٣٩). وصاحب التمثال من الشخصيات الثانوية التي تمثل حالة من حالات أنيس ولايتمتع بوجوده إلا من خلال الحضور الملموس لشخصية أنيس. والعجوز

ملازمة سهام وأنيس في فترات قليلة من المسرحية، وهي رمز للخراب والبطلان في المجتمع.

٣-٢. المرأة عند الحضارات القديمة

المرأة عند الإغريقيين ((تقوم بأدوار تافهة وضعيفة وكان الرجال يجد فيهن التسلية والمتعة)) (عيد، ٢٠٠٦: ٣٢٩). ولم تكن الروابط الزوجية محترمة في المجتمع الإغريقي فقد ((كان في وسع الرجل أن يتخذ له فضلا عن زوجته خليلة يعاشرها معاشرة الأزواج)) (بيتر، ١٩٧٩: ٦٠). إن إنسانية المرأة غيرمراعاة في النظام وليس لها أية أهمية، فقد بيّن أفلاطون كراهيته للمرأة (ديورانت، ١٩٦١: ١١٨/٣). إن الحضارة الأغريقية ((كانت تدفع إلى كراهية المرأة والحطاط يوصفها إلى أدني درجة بالقوانين التي يشرعونها تجعلها حيث يحق للرجل تطليق زوجته لأي سبب كان)) (عبدالفتاح، ١٩٩٦: ٨١). لذا فرض على المرأة في مجتمعها ((أن تكون مواطنة من الدرجة الثانية حيث منح الرجل حقوقها يتمتع بها دون المرأة)) (خولي، ٢٠٠١: ١٣). ولم يكن لها الحق بالتصرف في أموالها والإشراف عليها.

التزم الرومان بالموقف اليوناني من المرأة وهو موقف الاستهزاء بها واعتبارها أقل درجة من الرجل. ((فلقد كانت شرائع الجمهورية الرومانية تفترض أن المرأة لا حقَّ لها حتى على نفسها وكانوا يقولون بقائها توجب عادتها على النساء الرشيدات أن يبقين تحت الوصاية لخفة عقولهن)) (البنهاوي، ١٩٩٨: ١٨). لذا إن المرأة عندهم قليلة التفكير ((لاتمتلك عقل والتي تحركها هي العاطفة التي تسيطر عليها وعلي تصرفاتها)) (ديورانت، ١٩٦١: ٣١٥/٣). لم تكن المرأة الرومانية متساوية مع الرجل وإنما كانت تقف مع العبيد، فإن المنطق الروماني كان ((يتهم المرأة بخفة العقل بمجرد تميزها بالعاطفة التي لا يمكن لأي مجتمع ان يستمر بشكل طبيعي بدونها)) (السبيعي، ١٩٩٨: ١٩). وفي قانون جوستيان الروماني فقد ((كان يعامل المرأة معاملة الأشياء وألحقها بأموال الرجل وانتقلت ملكيتها إليه وتصرف بها كيفما يشاء)) (بوادي، ٢٠٠٦: ١٧).

لم يختلف حال المرأة في عهد الكنيسة عنه في مجتمعات الوثنية، ((فقد كانت نظرة رجال الكنيسة بوجه عام معادية للمرأة باعتبارها حواء التي أخرجت آدم (ع) من الجنة)) (دي‌بوافور، ١٩٧٦: ٤٩). لذلك فرضت الكنيسة عليها القوانين التي يحق للزوج ضرب زوجته كما رفضت الكنيسة سماع أقوال المرأة كشاهد لدي المحاكم وبذلك ((أصبحت المرأة

جزءا من الإقطاعة الغربية ومصيرها بيد صاحب الإقطاعة، أما الزوجة فلم تكن أكثر من دابّة ركوب بائسة محتقرة)) (بيتر، ١٩٧٩: ١٠٧). لقد نظرت الكنيسة للمرأة بأنها كائن خلق من أجل الرجال ((إن الرجل ليس من المرأة بل المرأة من الرجل)) (عمران، ٢٠٠٩: ٢٨٩)؛ أي أنها تابعة له لايحق لها أن تكون وحدة مستقلة ولا تتقلد مناصب.

أما عصر النهضة -بوصفه فاتحةً للحياة الأوربية الجديدة- فقد برز فيه دورُ المرأة بروزا ذات مغزي فكري وتاريخي متقدم لكن هذا البروز كان جزئيا فقد كانت ((النساء ذات الطبقة الثرية من هيئة اجتماعية عُليا هن اللواتي تمتعن بمكانة عُليا ودور بارز، أما الغالبية منهن فكنّ خادمات الرجل أسيرات الأعباء المنزلية)) (بيتر، ١٩٧٩: ١٠٦). الكثرة الغالبة منهن كُنّ يخلعن ثياب العرس ليتحملن أعباء المنزل ومتاعب الأسرة حتى يوارين الثري، ((المرأة في عصر النهضة بمكانتها استرقاقياً وتجارياً خادمات للرجل أسيرات الأعباء وتُباع وتُشتري)) (ديورانت، ١٩٦١: ١٠٣/٣). ومع حلول القرن السابع عشر الذي عرف بقرن العظمة بمؤسساته ومقاييسه إلا أن الهيمنة الذكورية ظلت سائدة، فالسلطة لم تكن بيد ربة المنزل. والنزعة النسوية لم تجد أي صدي عند من كتبوا للفنّ بل وفرض عليها قوانين وجب عليها الالتزام بها وهي ((فرض عليها الزواج في سن مبكّر من قبل والدها دون أي معارضة)) (السالم، ١٩٩٤: ٧٩). ومع تحول النظام في القرن الثامن عشر في أوربا من نظام زراعي إلى نظام صناعي لم يفد كثيرا مكانة المرأة بل تدنّت أكثر من السابق عندما ((قام الرجل بنقل الكثير من المهام التي كانت المرأة تقوم بها داخل المنزل إلى المصنع وأصبح يسيطر على كافة النشاطات الخارجية العامة والداخلية)) (عبدالخالق، ١٩٨٣: ٢٣٩). ففي المجتمع الإسباني المرأة نصف مشلولة وبضاعة مُزجات، لا يعيرها النصف الآخر أي اهتمام والاسوأ من ذلك ((أنها ملزمة به ومجبرة على ما لايجبر عليه وكأن الشرائع والسنن والأخلاق والعادات جاءت للوجود لتكون قيوداً وسلاسل تفرض على المرأة)) (داوود والعبيدي، ١٩٩٠: ١٢).

٣-٣. المرأة العربية عبر العصور

من الملاحَظ في تاريخ العرب قبل الإسلام أن المرأة لم تحتلّ مكانة لائقة لها في المجتمع، فلو نترك المستثنيات التاريخية لنجد السيطرة التامة للرجل على حياتها الفردية والاجتماعية. فـ((إستيلاء الرؤية المادية على المرأة وعدّها شأنا من الشؤون العرضية للفرد والأهل والقبيلة

زادت المجتمع تعصّبا وغيرة لها مما أدّي إلى تقييدها قيدا شاملا وجعلت الرجل الجاهلي يعدّ ولادة البنات عارا له)) (شوندي، ١٣٨٩: ٧٨). هذه الرؤية السلبية للمرأة دفعت الجاهليين يدعون على البنات إذا تزوّجن بمن ليس من قبيلتهم قائلين لها ((لا أيسرتِ ولاأذكرتِ فإنّكِ تُدنينَ البَعداءَ وتلدينَ الأعداء)) (الجاحظ، ١٩٨٦: ١٨٤)، فإذا وقع الزواج بين أفراد القبيلة يدعون لهن قائلين ((أيسرتِ وأذكرتِ ولاآنَستِ)) (نفس المصدر). إلا أن هذه الرؤية للمرأة تغيرت بظهور الإسلام ففرض الإسلام الفرائض الدينية للمرأة وللرجل و((جعل الثواب والعذاب للطاعة والعذاب للعصيان لكل منهما دون فرق بينهما يدلّ على كون المرأة مختارة متساوية مع الرجل في حقوقها)) (السعداوي، ١٩٩٠: ١٦)، إذ يقول القرآن الكريم ((فاستجاب لهم ربُّهم أنّي لاأُضيع عَمَلَ عاملٍ منكم مِن ذكرٍ أو أنثي بعضُكم من بعضٍ)) (آل عمران: ١٩٥). فارتقت المرأة مكانة إنسانية فأصبحت تَرِثُ بعد أن كانت كالبضائع تورَث، وعهدت إليها مسؤوليات في الأسرة والمجتمع ووضعت لها الحقوق في كثير من الشؤون خاصة في شؤون الأسرة وعين لها المهر في الزواج (النساء: ٤).

بعد النهضة العربية المعاصرة ((شكلت المرأة جانباً مهماً للمجتمع العربي بالكل والنتاج الأدبي بالخاص، لأن الأدب بوصفه كمرآة للمجتمع يصور المجتمع ويبين مشاكله وقضاياه لإبراز حلّ مناسب لها)) (حسين وآخرون، ١٩٥٤: ٣٣). والنهضة العربية المعاصرة ((فتحت عيون الأدباء على كثير من المثالب الاجتماعية فحاولوا وصفها وأحياناً كانوا يشيرون إلى علاجها وطرح مشاريع لها)) (حنفي، ١٩٨١: ٢٢)، وفي خِضم هذه المشاريع المتنوعة احتلّتْ قضية المرأة موقعاً مهماً من حيث إعادة النظر في دورها في المجتمع والمساحة المتاحة لها للتعبير عن نفسها وعلاقتها بالرجل، فـ((أخذتْ مختلفُ أطراف الطيف السياسي والفكري تدلو بدلوها فيما يتعلق بتصورها لحل قضية المرأة)) (السعداوي، ١٩٩٠: ٦٥).

٣-٤. صورة المرأة في مسرحيات عُرسان

تعد المسرحية أحد الأجناس الأدبية والتي تنفرد عن غيرها من الأجناس من حيث بنائها الفني وطبيعة عناصرها البنائية على صعيد الشكل والمضمون، ((هذا البناء يجعلها شكلا بنائياً مترابطاً ومتلاحقاً بأحداثه وصراعاته ومواقفه ومن ثم تحقيق الإطار العام المحكم ذوأبعاد فنية قائمة وذوبعد جمالي تحدده تلك الآليات والعناصر والبناء الدرامي العام)) (الراعي، ١٩٩٨: ٣٢).

تأثر الكتاب المسرحيين بدراسة أرسطو للمسرحية وساروا على تنظيراته فيما يخص العملية البنائية للمسرحية مع وجود بعض الاختلافات وعدم الالتزام كليا بها، ((وقد وضع أرسطو عناصره البنائية للمسرحية من خلال الأجزاء الكيفية الستة التي تعد الشخصية واحدة منها وتأتي بالمرتبة الثانية بعد الحبكة)) (أرسطو، ١٩٩٢م: ٣٥). فالشخصية عنصر مهم في نقل أفكار الأديب وتفاصيل الحياة والمجتمع ومشكلاته ونقلها إلى القارئ والمخاطب. ومشكلة المرأة وتحريرها والاهتمام بها ورفع مكانتها هي من أولى المشاكل التي وجدت طريقها إلى المسرح. تعتبر شخصية المرأة من شخصيات المسرحية المهمة التي تناولها الكثير من الكتاب المسرحيين العرب، ولعل مآسي المرأة أبرز ميادينهم التراجيدية الذي اشتمل نتاجهم المسرحي متّخذينَ منها مثالاً أعلي للتضحية وأكدت تراجيدياتهم عن الوعي الفكري لتركيبه النفس البشرية التي تتمثل بها المرأة رغم اختلاف الأمكنة والأزمنة أو المواقع الاجتماعيات لكل منهن.

ظلت شخصية المرأة في النص المسرحي العربي تحظي باهتمام من قبل كتاب المسرح لما لها من أهمية في صناعة البنية الدرامية والصراع الدرامي، إذ لانجد نصاً مسرحياً يخلو من معالجة المرأة نفسياً واجتماعياً حيث تناولها كتّاب العصر الحديث لاسيما ((سعدالله ونّوس))، و((عدنان مردم بك))، و((فرحان بلبل))، و((على عُقلة عُرسان))، و((رياض عصمت)) وغيرهم. أما على عُقلة عُرسان الذي عالج مشكلات العصر بإنسانيته من ضمنها مشكلات المرأة من حيث كونها قوة هائلة في صياغة مستقبل الجنس البشري بأسره، ولهذا السبب بعينه كان عُرسان يحرص كل الحرص على أن يقرب المرأة جهد المستطاع لأنها كانت بعيدة كل البعد ويقربها من معترك الحياة. فجعل المرأة تسهم إسهام الرجل في تصريف شؤون الحياة بأكملها بعد أن كانت مُتعة وإناء وبضاعة. إن المرأة في مجتمع مسرحيات عُرسان لم يكن يعترف بروحها على اعتبار هذه الروح روحاً إنسانية. وقد كتب عدة مسرحيات في المرأة منها ((الأقنعة))، و((عُراضة الخصوم))، و((أمومة)). حيث كانت دراما عُرسان في شخوصها النسوية دراما حرة أشد ما تكون الحياة حركة وقدرة على إيفاء متطلبات الوجود الإنساني، والسبب الرئيسي في هذه الحيوية هي الصراحة الصارمة الشفافة التي تطلقها شخصياته.

٣-٤-١. المرأة المقاومة

تبدأ المسرحية في مقهي شعبي بساحة عامة، حيث يشرب بعض الشبان الشايَ بينما يسعي النادل أبوعلي بين الطاولات، ينظفها ويحمل الطلبات. تدخل أم سليم الساحة وتقرر أن تشحذ همم الرجال وتحثّهم على المقاومة ويلبي عدد منهم الدعوة ويتميز من بينها صوت سليم الذي ينادي أمه لكي تنضمّ إلى ركب الشهداء. يري ظافر الجهاد خطرا عليه وعلي الشعب، فيختفي بين الناس ولكن أم سليم تقف أمامه وتطلب من النساء أن يقاتلن في بلد خَلَت من الرجال. يؤنب أبوعلي الحاضرين على عدم تجاوبهم معها فيتصدي له ظافر ويصفعه، وفي جانب آخر حسان الذي ينحو إلى فرقة سياسية أخرى، في البداية يقف حسان أمام ظافر وبعد مدة يتفقان على مظاهرة ضد أم سليم والفدائيين. فتتشكل ثلاث مظاهرات في المدينة، فرقة أم سليم التي ينضم بعض الشعب إليها للدفاع عن الوطن والجهاد ضد العدو، وفرقة ظافر وحسان اللتان شكلتا بديلتين لمظاهرة أم سليم كي يختلط الحابل بالنابل ولايعرف الوطني من المزاود. تقود هذه المسيرات امرأتان تزعمان أنهما أمهات شهداء فتطلب أم سليم منهما أن تنضما إليها فترفضان. تنتقل المعركة إلى الشعب وفي رأسه سالم وسلمان ومسلم، فكل منهم يتبع امرأة، وعندما يلتحق مسلم بمسيرة أم سليم يتفق سالم وسلمان ضده، فيخنقانه حتى يسقط جثة هامدة. وهكذا يتم فرز الوطنيين المخلصين: سليم وأمه وأبي علي الذي ضحّي بعمله وبزوجته وبأولاده من أجل نضاله الوطني؛ أما المزاودون الأشرار فهم المنتصرون في هذا الزمن الرديء.

تقدم المسرحية صورة المرأة في شخصية أم سليم فهي تبدو قوية جسورة من بداية المسرحية حتى نهايتها، فلانلبث أن نري مشعلاً ترفعه امرأة ترتدي السواد والناس يحفون بها من كل جانب، وبينهم بعض الصبية ومعها بعض النساء ونتبين في المرأة أم سليم و((هي في العقد الخامس، قوية البنية تبدو على وجهها مرارة الأيام ونتيجة التمرس بالحياة. وخلف هذا الموكب القادم وضجيجه الذي يطغي على ضجيج المقهي يتصاعد حداء أليم يتعالي شيئاً فشيئاً كخلفية لصوت أم سليم حتى يطغي على كل ماسواه من لغط.. وعندما تتكلم أم سليم يتلاشي اللغط تماماً ويتراجع الحداء رويداً رويداً حتى يختفي)) (عُرسان، ١٩٨٩: ١/٣٥٣).

تعرف أم سليم نفسها بأنها أم شهيد حاملة رسالة للجمهور، فيجتمع الناس في الساحة

وينهض من كان في المقهي ويتجمهر الجميع حولها وهم في حيرة من أمرها: ((يا أهل البلد.. إسمعوني.. أنا أم شهيد.. أنتم لستم أفضل منهم والبلد ليست لهم وحدهم ولا لكم وحدكم. ماتوا من أجلها.. من أجلكم، ولابد أن تكملوا ما بدأوه. الطريق التي شقوها هم لابد أن تكملوها أنتم وإلا فما معني موتهم وما معني كل شيء بعدهم إن لم يتحقق الهدف؟!)) (نفس المصدر: ٣٥٣/١). تحث أم سليم الناس كي يروها رجلا من بينهم للجهاد والدفاع عن الوطن ولكن ظافر يسخرها بدافع من ذكوريته المستفحلة ((ماذا تريدين أنت من رجل، وأنت في هذه السن؟.. أما تخجلين؟!)) (نفس المصدر)، فيدهش الناس جميعا من قوله وتنظر أم سليم إليه وقد تجمع الحقد في عينيها، يكرر ظافر كلامه من جديد ويحاول أن يتم كلامه بضحكة فاجرة ولكن أم سليم ((تعالجه بصفعة قوية على وجهه فتأخذه المفاجأة ويقف مبهوتا)) (نفس المصدر).

يستخدم الكاتب الحوارات على لسان شخصياته النسائية والذكورية كي يبين درجة الظلم الذي يقع على المجتمع النسائي، فيشتد الحوار بين أم سليم وظافر إلى حد يدرك القاريء أن المروءة ليست بالشكل والهيئة بل بالقدرة على معارضة المشاكل: ((أم سليم: إنما أبحث عن رجال لهم مروءة الرجال، لاشكلهم فحسب، أنا أم شهيد... لست... ظافر: (يقاطعها وقد استعاد سيطرته على نفسه). البلاد مليء بأمهات الشهداء ولكنهن يلزمن بيوتهن، إفعلي كما يفعلن. أم سليم: ألزمُ البيت وألبس الحداد وأقتاتُ الدموعَ في الظل.. وأترك لك ولأمثالك الشارع الذي حماه ابني بدمه؟ أترك لكم الحياة وأموت كما مات لتشتروا وتبيعوا بنا على هواكم؟!.. أليس هذا ما تريد؟! ابني يخدمك لتحميك ويموت من أجلك.. وأنا أتواري من دربك.. أهذا ما تريد؟!)) (نفس المصدر).

٣-٤-٢. حقوق المرأة

المرأة في هذه المسرحية ضحية من نوع خاص، فهي ضحية بالتبعية، فما يصيب الذكور في محيطها بفعل الحرب، والقمع السياسي ينعكس على حياتها وخياراتها وتقع عليها آثاره نفسياً، ومع ذلك يتجاهل المجتمع الذكوري تضحيتها، ولا يرى فيها أكثر من حرمة بما تعنيه هذه الكلمة من دلالات تهوين وإدانة. وهو ما يكشف عن تصوّر نمطي للمرأة، ما يزال يستبطن المخيال الشعبي الذي يضعها في خانة الريبة والشك بدلاً من أن يمنحها التقدير

والعرفان، إنصافاً وامتناناً لدورها الشجاع. وهذا الظلم في نهاية المطاف يتسبب بفقدانها لاتزانها النفسي. فيشتد الصراع بين أم سليم وظافر شيئا فشيئاً إلى أن يتهم ظافرُ أمَ سليم بالسحر والخرافات وأن البلد للأحياء ولادور للأموات –ولو الشهداء– في تطور البلد. مما يجب ذكره أن في حوارات ظافر نظرة ذكورية تجاه دور المرأة السخيف في المجتمع، تلعبه المرأة بعيدةً عن واقعها الذليل الذي هو واقع مجتمع بأسره يعاني من الإذلال. تسمع أم سليم اتهامات ظافر، تقف لحظة وتبدو ذاهلة، تكاد تختنق وتنهار ولكنها تحمل مشعلها أمامها وتتقدم منه: ((ظافر: للنساء حياء وخجل وخُدور يحفظن كرامتهن فيها.. ما هكذا تطوف وتتكلم النساء... ما هكذا النساء. أم سليم: ما هكذا النساء اللائي عرفتَهن أنت وأمثالك. النساء اللواتي رسمتموهن على صورة الذل فربّيتكم على مبدأ الجبن والخِسَّة. أما النساء كما يجب أن يكنّ.. فلا..)) (نفس المصدر: ٣٦٢).

يشرح الكاتب كيف تُضيع حقوق المرأة في المجتمع العربي فيبسطها على الصعيد الديني ودور المرأة فيه: ((ظافر: للمرأة حياء ودين... و... أم سليم: (تقاطعه) آه لو عرفت أنت وأمثالك الدين لما رأيتم المرأة فيه دابة للشغل وضجيعة في الفراش.. ولكن نسي أمثالك أصلهم ودينهم.. أولئك نساء الذل والانحطاط اللواتي ترسم صورهن في دماغك على هذا النحو. إذهب واغسل دماغك بأفكار رجعية جدا، وستجد نفسك أكثر عصرية مما أنت عليه الآن. إذهب واشرب من ماء هذه الأرض وأنت تتغير)) (نفس المصدر: ٣٣٦).

تؤكد أم سليم على ظافر أن المروءة هي بالإقدام والشجاعة لابالجنسية، فالآن أمامها فئران بدلا من الرجال: ((واجهني إن كنتَ رجلاً.. تختفي الآن كفأر.. هذا يكفيني... جئتُ أبحث عن رجال فوجدت فئرانا.. ألا يوجد هنا رجال يحملون ضعف العجوز ونارها؟! أنتم هنا؟!... هذي مَكاوي النار.. من يقتحمها منكم كما اقتحمها الرجال في سيناء والجولان؟!.. من يمسك النار، يمسك الشعلة، ينير الدرب، مَن؟! من يحمل ثأر العجوز ونارها..)) (نفس المصدر: ٣٦٥). تمر لحظات حرجة يتغير بعدها صوت أم سليم وتعطر كلماتها بالدموع فيصبح الكلام مُرّا، تبكي بكاء الأكابر المشايخ الذي تجد فيه الرجاء الزاخر وطلب العزيز ((لاتقبلوا أن تبيعوهم وإلا احتقرناكم واحتقركم العالم كله.. ولعَنَكم جيلٌ نربيه على غير ما ربَّتكم عليه أمهاتكم.. لاتفعلوا ذلك)) (نفس المصدر: ٣٦٦) وتلتفت

فجأة إلى النساء اللواتي بين الجموع ((لاتَخفنَ ولا تخجلنَ... ليس من المعيب أن ننظر إلى الرجل وجهاً لوجه ولا أن نحتقره عندما يكون جباناً.. صحيح يا إخواتي أننا نساء.. حليتنا الخجل وزينتنا السكوت.. وإننا عورة.. ولكن إذا لم نجد مَن يصون حلانا وحياتنا فماذا نفعل؟ أليس من واجبنا أن نحمي أنفسنا بأنفسنا؟! سِرنَ معي.. ولنخرج من هذه الساحة التي قتلها العَقم)) (نفس المصدر: ٣٦٦).

وبالحوارات الحماسية على لسان أم سليم يبين الكاتب شدة الظلم الذي يقع على المجتمع النسائي، لاسبيل أمام النساء للدفاع عن حقوقهن إلا المقابلة والمعارضة ولو لم يحصلن على النتيجة في حياتهن ولكنها تثمر في الأجيال المقبلة بالتأكيد. للرجال أن يهتموا بسجائرهم ولعبهم والآن النساء أكثر مروءة من الرجال. تقوم أم سليم -في حين يخنقها البكاء- وترفع مشعلها مخاطبةً الرجال ((إفسحوا الطريق.. عودوا إلى المقهى.. عودوا إلى نراجيلكم وسجائركم المحشوة خزياً.. لوكوا أخبار العالم وإياكم أن تصنعوا للعالم الأخبار، فهذا لايليق إلا بالإنسان فقط.. عودوا إلى حياتكم فالحياة عندكم مقهي..)) (نفس المصدر).

٣-٤-٣. الأمومة

الجدل بين ثنائية الذكر والأنثى في المسرحية ملتبسٌ بين الذات المسرحية ببعديها الاجتماعي والثقافي، ففي الصور المأخوذة عن الواقع، يغيّب صوت الكاتب في سياق السرد، و يتراجع إلى الخلف أمام اتهامات جاهزة وشائعة، تتساوى في إطلاقها الشخصية المثقفة بغير المثقفة، والعاملة بغير العاملة، والأمية بالمتعلمة، ويفقد السرد حيويته في الحجاج والإقناع. بعد مجموعة من الحقائق الأليمة التي توردها أم سليم على الملأ يبدأ تأثير كلامها بالظهور ولكن على عدد قليل منهم، ينظر الرجال إلى بعضهم بعضا ويبدو أنهم لم يستيقظوا بعدُ من الصدمة والحيرة اللتين خلفتهما أم سليم. وبعد لحظةِ صمتٍ يقفز أبوعلي من بين الصفوف ويبادر إلى استكمال ما بدأته أم سليم من تعرية لزبائن المقهي متهماً إياهم بالعنترية الفارغة وادعاء الرجولة، ومُعلنا أنه لن يخضع بعد اليوم لأوامرهم فتبيَّنَ له أنهم ليسوا رجالا ((غريبة والله.. أما حكاية...؟! تبين أننا كلنا لسنا رجالا؟! غريبة والله؟!.. كل من خدمتُه في هذا المقهي كان يبرم شاربين يتباهي عليهما الصقر... أو ينظر إلى مِن عَلُ كأنه النسر الجارح يحدق بعصفور.. ويقول لي: "إحترم الرجال يا ولد". ولد.. وعمري أكثر من

أربعين؟! وكنتُ أطأطئ رأسي وأطيع وأركض وأخاف الرجال. وبعد كل هذا العمر من الانحناء.. تأتي عجوز ستينية وتبين لي أن مثلي مثلهم، وأن رجولتهم لم تكن أكثر من قروش تمكنهم من الجلوس في المقهي، بينما أخدم لأنني بحاجة للرغيف؟! أما أنها حالة غريبة والله...)) (نفس المصدر: ٣٦٧).

يشتد الصراع بين أبي على وظافر ويصعفه ظافر ولكن أباعلي لن يظهر بالعجز والضعف بل بصلابة وقدرة أكثر يقف أمامه، وها هنا يبدو أن ثمرة أم سليم قد نضجت وبذلك قطفت شخصية المرأة/ أم سليم في هذه المسرحية أولى الثمار من خلال قدرتها على اختراق الحاجز ونجاحها في تحقيق جزء من مَسعاها الذي يهدف إلى تنشيط همم رجال البلد ودعوتهم إلى عدم نسيان القضية التي استشهد من أجلها الآلاف. تواجه أم سليم كلامها إلى الرجال الجالسين في المقهي: ((أما زلتم تجلسون هنا؟! أما آن لكم أن تفهموا أن المقاهي ليست مسكناً ولا مَعملا ولا مصدرا لإنتاج الخبز؟! قوموا.. تحركوا.. إبقوا في مراتعكم، في مقاهيكم.. كل شيء أصبح عندكم لغواً في مقهي.. كل شيء.. والمقهي ساحكم ومراحكم.. الحياة عندكم مقهي)) (نفس المصدر: ٣٧٧). وهنا تتقدم ثمرة دعوة أم سليم، أبوعلي، يلتفت إلى الجميع ويتكلم بصوت مخنوق ((أثبتوا أنهم رجال.. كيف؟! ضربوا أباعلي... أبوعلي بريء منهم.. أبوعلي بريء منكم.. إنني أتخلي عنكم وعن مقهاكم ولو حلَّ بي البؤسُ والجوع والخراب.. لن يلحقني من الذل أكثر مما كان عالقا بي وأنا بينكم.. فلكي أعيش.. كان لابد من أن أسايركم وأحمل أسرار أحدكم للآخر وأن أُضحك لهذا وأتذلل لذاك.. الكلب يشبع اللحم ونحن لانشبع الخبز، ماذا نخسر إذا ربحنا كرامتنا؟!.. من يربح من عبوديتنا؟ أنتم الذين تربحون من إذلال الناس.. وتحولون الإنسان إلى سلعة... برغيف خبز يا أباعلي؟!.. لعقة حذاء برغيف خبز؟! ما أرخص الإنسان في هذا الوطن..)) (نفس المصدر: ٣٧٨). الحماسة تجوش في نفس أبي على وهو يؤمن بالوطن والفداء له لتحقيق هدف الشهداء: ((أبوعلي: أريد أن أفهم.. هل تريدين ضمناً إليك أم تنفيرَنا منك؟ أم سليم: لاهذا.. ولا ذاك.. أبوعلي: كيف؟! أم سليم: أنت لاتنظم إلى... وإنما تؤمن بما أؤمن به، وكلنا نعمل لتحقيق هدف الشهداء)) (نفس المصدر: ٣٨٠).

٣-٤-٤. المرأة المصمّمة

ينضم حسان إلى المشاجرة ويقف أمام أم سليم ولكنه من جانب آخر يقف أمام ظافر، فيهجم كل منهما على الآخر ويعلو الضجيج، يسرع الناس إلى الإمساك بهما. تنظر أم سليم هذا المنظر مخاطبا الجميع: ((كفي أنت وهو.. أتركوهما (لظافر وحسان) تفضلا.. الساحة لكما.. تشاجرا على هواكما.. وليتفرج الناس.. يا أهل البلد.. يا ناس... إجلسوا.. إجلسوا.. تفرجوا على العراك.. ديكان مستأجران من ديوك المقاهي يتنابران في الساحة. (لأبي علي) أعلن ذلك للناس يا أباعلي.. أعلن ذلك.. فقد هدني هولُ ما رأيتُ اليومَ)) (نفس المصدر: ٣٩١).

يشتد الصراع بين ظافر وأم سليم من جانب وحسان وأم سليم من جانب آخر إلى أن يتفق الخصمان ضد أم سليم ومَن وراءها، ويقرران هزيمة أم سليم ولو بقيمة هزيمة البلد والوطن: ((أم سليم: يا حسرتي يا ضيعة الأوطان يا حسرة الإنسان.. يا ذلنا إن عمّرت ساحتَنا ليلا نهارا هذه الأوثان. هذه الفَقاقيع التي ينفخها الغريب.. يفشُّها الغريب.. وتحتسي دماءنا.. وتقتل الإنسان في إنساننا.. وتهدم البنيان.. يا ضيعة الأطفال والتاريخ والأوطان في أزماننا.. يا ضيعة الإنسان)) (نفس المصدر: ٣٩٢).

والنساء اللواتي واقفة خلف حسان وظافر يشددن أم سليم كل إلى جهتها وأم سليم تعاني بينهن وتحاول أن تتخلص وهي تخاطبهن: ((لاتصدقنّ ما يقال.. لِنَسِر معاً.. معاً يداً بيد.. أنظرنَ حولكنّ.. هنا أمهات شهداء وإخوة وأخوات وآباء لشهداء. وهنا مواطنون أحرار مخلصون.. لقد التقينا على غيرموعد من أجل هدف مقدس ولا يهم مَن خرج أولا أو مَن يسير أولا.. المهم أن نحقق الهدف.. مِن المُخزي أن يموت الشهداء من أجلنا جميعا ونختلف نحن على التَّوافِه، ومن العار أن نتاجر بهم ونرضي أن يكون موتهم بلامعني.. ها قدلحقنا الموت إلى الساحات والبيوت.. إلى داخل القلوب والنفوس.. تحركوا.. تحركنَ أنتن.. أنتن نبض الحياة في الكون))[1] (نفس المصدر: ٤٢٤).

تحاول المرأة الأولى أن تتحرك ولكنها لاتستطيع أن تتخلص من قبضة الرجل الذي يمسك يدها، فتأخذ دموعها بالانهمار غزيرة والمرأة الثانية تصرخ وقد هزها الانفعال، فتلقيان المشعل من يديهما بينما يمسك الرجال بالمشعل ويرفعونه ويجرونهما لتعيدا إلى مكانهما ولكنهما تتشبثًا بيد أم سليم. ترتفع أصوات نسائية من خلف أم سليم وأصوات

الرجال في موكبها، ترتجف يد أم سليم ويكاد المشعل يسقط فتمتد يد لتمسك يد المرأة الثانية مع أم سليم. يعم الضجيج الساحة وينبعث من بعيد شيئا فشيئا حداء أرواح الشهداء ويتعالي بالتدريج وتبدو أم سليم مشدودة إلى ذلك الحداء: ((يا سليم.. يا ولدي.. النار التي أرفعُها بيدي قبسٌ من ناركم يريدون أن يطفؤوها لينطفيء ذكركم، ولايحترق بها قلب أحد غيرذويكم. يريدون أن تُداس ذكراكم ونداس بعدكم.. لا.. لا يا سليم ناركم عالية هنا.. شعلتكم مرفوعة تنير الساحة كلها وتنير الطريق إليكم وتحرق الخِوَنة والأعداء، أنا صامدة يا ولدي.. قل لرفاقك يا ولدي.. سوف يبقي مشعلكم مرفوعا، ما بقينا أحياء.. ما بقي في أرضنا حياة وأحياء)) (نفس المصدر: ٤٢٦).

ويتعالي الحداء حتى ليطغي على كل ما سواه من لغط ثم يتلاشي اللغط ليسود الحداء نقيا خالصا يبعث الأمل والعزم والنشوة في الروح والقلب. وهكذا يتم فرز الوطنيين المخلصين: سليم وأمه وأبي على الذي ضحّي بعمله وبزوجته وبأولاده من أجل نضاله الوطني؛ أما المزاودون الأشرار فهم المنتصرون في هذا الزمن الرديء.

٣-٤-٥. المرأة المنقذة

نري روح الإنقاذ ملتهبة لدي نساء مسرحية ((الأقنعة)). تبدأ المسرحية بصراع داخلي يقع في نفس أنيس إذ أنه يري بعد عودته من حرب التحرير الغلاءَ والفساد والخداع في المجتمع بأم عينيه، فيسجن روحه في الشراب والعذاب. يري زوجتَه/سهام تخونه وتتفق مع نديم على قتله. يدرك أنيس الخديعة ويحذر من خطر العدو الداخلي. تتحدّاه سهام فتطلب من نديم أن يضمّها إليه أمام زوجها، وحين يجهر أنيس برغبته في قتل نديم الفاسد، يقرر نديم ووليد قتلَ أنيس، فيسدّان عليه منافذ النور والحياة في القفص الذي سُجن أنيس فيه. ففي القفص مجموعةُ الأقنعة التي تريد أن تحاصر أخلاقيات أنيس لتسود عليه أخلاقيات القناع: الزيف والرياء والخيانة.

قدتم تقديمُ شخصية المرأة في هذه المسرحية بأكثر من وسيلة، وللإطلاع عن صورتها علينا تحليل ذاتياتها وحواراتها وردودفعلها. تظهر المرأة لأول مرة في القسم الأول للمسرحية وذلك في سياق وصف الكاتب للمكان الذي يتميز بوجود أبواب ((ذات طُرز معمارية عربية)) (عُرسان، ١٩٨٩: ٥٥٣/٢) و((صورٌ ومُلصقات جدارية متراكمة تبرز بينها

ملصقاتٌ تشير إلى الحرب)) (نفس المصدر) وفي هذا الفضاء يصور الكاتب صورة امرأة - يطلق عليها اسم نهي في بعد- على النحو التالي: ((تسترعي الانتباه امرأةٌ بزيّ عربي أصيل لها حركة رشيقة، تشعر بغربتها بعض الشيء عن المحيط، على وجهها مَسحة ألم، تصافح نظراتُها الناس ولكنهم يقابلونها بشيء من الاستهجان، تسير مبتعدة عن المجموعات البشرية آناً وتقترب منها بحزم آناً آخر، وكأنها تتلمس طريقها إلى صلب حياةِ أولئك الناس بِتردد ملحوظ. ويرافق اقترابها صوتُ أنين جماعي وترانيم حزينة)) (نفس المصدر: ٥٥٤/٢).حين يتجمع بعض الأشخاص والصبية حول رجل يحمل تمثالا من البلاستيك لامرأة جميلة ويخبؤه عن الناس كي لاتقع الأنظار عليه، تعاود هذه المرأة ظهورها ((تدخل من أحد الممرات إمرأة بزيٍّ عربي أصيل، إنها هي نفسها التي كانت تتلمس طريقها بين المجموعات البشرية، تحمل إبريقا من القهوة المرة وفنجانا، تقف أمامه، تصبّ القهوة، تقدم له الفنجان فلايأخذه، يقف أمامها مبهوتاً للحظة، ثم يتحرك مبتعداً نحو الباب حيث وضع التمثال ويتسمرّ هناك ناظراً إلى المرأة بشك وهي تنظر إليه بعَجب. تقدم له الفنجان ثانية فلايأخذه. تتركه وتتجه صاعدة في أحد الممرّات باتجاه المقهي المرتفع حيث يزداد الضوء هناك سطوعاً وترافقها هالةٌ منه ساحرة)) (نفس المصدر: ٥٧١/٢).

لنهي علاقات مع الأقنعة المستفادة في المسرحية وهذا الأمر يعطي لها بعداً رمزياً. إن هذا الشكل الرمزي لطبيعة شخصية نهي يأخذ أحياناً منحي فكريا واضحا حين يشرح وجهة نظر معينة أو يصل رسالة محددة إلى المتلقي: ((نهي: الحياة كطائر الريح، يتمرد على القبضة. وعندما تنطلق الحياة لابد من أن تزدهر وتصبح الانطلاق ذاته. عندما يُمنَح الكائنُ الحياةَ يُمنَح الحريةَ وتتلازمان معاً، الحياة والحرية، وتمعنان في التلازم حتى ليسبب ذلك الضيق والألم أحيانا، ويجعلنا نذرفُ الدموع من أجل إحداهما أو من أجل الإثنتين معاً. الكائن يبحث عن ذاته في الحرية والحرية وجود متجدد الأفق. الإنسان الحي متجدد الرؤية. هذا صحيح)) (عُرسان، ١٩٨٩: ٥٧٦/٢).

يتابع الكاتب رصدَ تحركات هذه المرأة التي ترتدي الثياب العربية وبعد أن يشرح ميزاتها من خلال حواراتها يطلق عليها اسم نهي ((يقع نورٌ على الرجال في المقهي وهم ينظرون إلى المرأة نهي، وهي تنظر نحوهم تارة ونحو صاحب التمثال تارة أخرى)) (نفس

المصدر: ٥٧٢). تقترب نهي من كلٍ من نديم ووليد وتقدمُ لهما من قهوتها فيعرضان عنها ويقابلانها بصمت. تتحرك نحو أنيس مقدمةً فنجانها إليه فينظر إليها مأخوذاً. يمد يده إلى الفنجان وقبلَ أن يمسه ينظر إلى نديم ووليد وسواهما من الناس في المقهي فيري الأنظار كلها متوجهة إليه، وهذا الأمر الذي يمنعه من أخذ الفنجان؛ لكن ابتسامة نهي تمنحه الثقة فيسارع إلى أخذ الفنجان من يدها طالباً منها أن تعطي الآخرين من قهوتها لكنها ترفض بسبب رفضهم السابق لقهوتها مُبديةً استغرابها من تصرفهم: ((أُعجب لهم كيف يتوارون من أمامي كأنني هُولة، كأنهم منوَّمون، أقدم لهم قهوتي فيرفضونها كأنما أقدم لهم السمّ)) (نفس المصدر: ٥٧٤). تحاول نهي القيام بدور المنقذ لأنيس عندما يغرق في لجة السكر والضياع، وفي محاولتها لإنقاذ أنيس لاتمتلك من الوسائل غير الكلمة سبيلاً لتحقيق أهدافها التي تبدو بعيدة المنال في مجتمع غارق في عبثيته وضياعه. هذه الكلمة التي كانت دافعاً وحافزاً لأنيس عندما كان يخوض المعركة ويتذكر صوتَ أمه وأخته وهما تحثانه على التماسك فيندفع إلى الأمام: ((نهي: (من مكان ما في الساحة، صوتها بعيد) أنيس.. أنيس.. ليس هذا دورك، لايليق بك. أنيس لاتسفح نفسك. إسمع. أنيس: (ينهض مسرعا) مَن يناديني؟! صوت لا كالأصوات. مَن يناديني؟!. ربما كانت تلك توهمات أصوات. كنتُ فيما مضي أسمع صوت أمي وأختي ورفيقي في السلاح. كانوا يقولون أحيانا: هذا لايليق بك، فأندفع إلى أمام. (صمت). إنني كثير الخوف هذه الأيام... كثير الهواجس)) (نفس المصدر: ٥٨٦-٥٨٧).

٣-٤-٦. المرأة الداعية

نجد في هذه المسرحية يعيد تمثيل المرأة من خلال تقديم بطولات نسائية في سياقات حياتية متفاوتة، ومتابعة ما يقع عليها وما يقع منها. في مكان آخر من المسرحية تحذر نهي أنيسَ من زوجته/سهام ((إحذر إنها شرسة. وأنت مازال فيك الخير. أنت تحتاج إلى أكثر من حاجاتك إليها، ستعرف فيما بعد إنها أفعي)) (نفس المصدر: ٢/٥٩٥)، وفي هذا إشارة إضافية من قبل الكاتب إلى دور المرأة الذي يمكن أن يكون إيجابيا متي أرادت ذلك. وإذا كانت الكلمة الشفوية هي الوسيلة الأساسية عند نهي فإن للكلمة المرئية/الصورة دوراً مهما أيضا عندما تعمد نهي بواسطة دُمي إلى عرض صُور تجسد وقائع تاريخية محدّدة ومثيرة للاشمئزاز كمصافحة السادات وبيغن على سبيل المثال: ((مرصد جبل الشيخ، فوقه علمٌ سوري في ظله

جندي، يكسر العلم ويهوي الجندي، يرتفع العلم الإسرائيلي. السادات يصافح بيغن، علم مصر وإسرائيل جنبا إلى جنب، شخصان لبنانيان يحطّمان أرزة)) (نفس المصدر: ٥٩٢).

تتدخل نهي من جديد بعد مدة من غيابها في المسرحية ولكن هذه المرة بشكل أقوي وبمنطق أعمق، موضّحةً لأنيس أنها لاتريد أن تبعده عن الواقع وأنها تحتاج إليه مثلما يحتاج هو إليها. تنقل له اعتقادها بأن ((ما حدث قدحدث وأن المواجهة الكبري تبدأ من المواجهة الصغري، مواجهة الذات في أعماق الأعماق. لن تواجه أحدا مادُمتَ لاتستطيع أن تواجه نفسك، هذا قاسٍ لكنه القرار الصحيح... المؤلم والصحيح)) (نفس المصدر: ٦١٥-٦١٦). داعيةً إياه إلى مواجهة نفسه قبل مواجهة الآخرين ((أنت على حق. إن هذا مهم.. ولكن أنت مهم أيضاً. لاينبغي أن نسلم بانتهاء إنسان لصالح إنسان. إذا قتلتَ فرداً فكأنما قتلتَ الناس جميعا. هذا مهم أيضا)) (نفس المصدر).

يبدو أن جهود نهي قد بدأت تثمر عندما يبدأ أنيس بالشعور بأن أملاً جديداً قدبدأ يدخل إلى حياته، هذا الأمل/نهي كضوء يشرق في ليله وكأنها حبل نجاة. فيلتفت إلى نهي فلايجدها، يتواري عنها النور وتغيب فجأة: ((أنيس: أين أنت؟! شيء لايصدُق.. كأنني حادثتُها.. لامستُ يدها.. كأنها حية.. هي أمل.. أمل. أحسستُ كأنما أشرق في ليلي ضوء.. كأنما أمسكت حبل نجاة. إنها كائن تضع يدك عليه باطمئنان، تمسكه وتحس، رغم شفافيته، بصلابته، وبأنك يمكن أن تركنَ إليه)) (نفس المصدر: ٦١٨).

وهكذا يصور الكاتب الصورة الإيجابية للمرأة عبر شخصية نهي بأنها منقذة لأنيس ومصدر للخُلُق الكريمة والأفعال الحسنة. وبعد مدة من هذا التصوير يصور عُرسان الصورة السلبية للمرأة عبر شخصية سهام.

٣-٤-٧. المرأة الشرسة

بعد أن تغيب نهي عن أنيس يقدم الكاتب نموذجا نسائيا آخر إسمها سهام ((وتخرج إليهما إمرأة شابة متوسطة الطول يبدو عليها الجمال والشراسة، مبهرجة النظر، هي سهام)) (نفس المصدر: ٥٧٨). تقدمها المسرحية في إطار حوار مع نهي، ومن هنا يبدو الفرق الشاسع بينهما، إذ يكفي أن نعرف أن سهام تدير بيتاً للدعارة عندما طرقت نهي البابَ باحثةً عن بقعة ضوء في عالم مظلم في الوقت الذي ظنت سهام أن نهي جاءت باحثة عن

زوجها: ((سهام: ماذا تريدين؟!. نهي: إنني أبحث عن... سهام: (تقاطعها) قلت لك ألف مرة، لاتعودي إلى هنا وتطرقي الباب. نهي: (باستغراب) قلتَ لي ألف مرة؟! ولكن... سهام: ألا تفهمين؟! لاشيء عندي لك... لاشيء. سهام: باختصار. رجُلك ليس هنا. نهي: (باستنكار) رجُلي؟! (لنفسها) لماذا يمسخون الإنسان هنا؟ لماذا يصنعونه على شاكلتهم؟! (لسهام) رَجُلي أنا؟!. سهام: إفهمي وانصرفي. رجُلك ليس هنا. قلت لك ذلك بوضوح)) (نفس المصدر: ٥٧٨-٥٧٩).

بينما كانت شخصية نهي تمثل شخصية رمزية في المسرحية فتمثل سهام كشخصية واقعية لاعلاقة لها سوي بما هو راهن من انحطاط أخلاقي وغير أخلاقي. تخرج نهي من الساحة بينما تقف سهام عند طرف الممَر الذي خرجت منه نهي: ((لاأنتهي من مصيبة إلا وتَحُلّ على أخرى. مِن أين أتَتني هذه البلوي؟ لم تجد غيري ترمي شرها عليه؟!.. لم يبق لي وقت راحة. يقرعون بابي كما يقرعون باب خمّارة، يعجبهم خمري أكثر من خمر غيري. أصبحتُ معروفة من قِبل الجميع ومركزي الاجتماعي يعلو ويعلو.. وتأتي هذه المصروعة لتعلّم على؟! ما أنا ابنة أبي إن لم أقتلها.. أفّ.. ألا يكفيني همي، وذلك البغل الذي نكد على.. أف.. أما حياة ساقطة صحيح؟!)) (نفس المصدر: ٥٨٠).

من خلال حوار يدور بين أنيس وسهام تتضح تماما طبيعة شخصية سهام كنموذج نسائي أصبح سائداً في ظل ظروف غيرطبيعية من الانهيار الشامل، ومن أجل رسم صورة أوضح لهذا النموذج النسائي السلبي يذهب به الكاتب إلى أقصي حدود السلبية عندما يقيم حوارا بين سهام وزوجها: ((سهام: لأنني عاشرتك كزوجة كما تدعي (تضحك باستهتار) مأفون (تشير للأولاد أن يدخلوا) هيا يا أولاد... أدخلوا.. هيا.. أرأيت كيف أفعل بك؟! أعريك في الشارع، لم تتعلم أبداً، لاتعد لإزعاجي مرة أخرى، دعني أتصرف كما أحبّ. عندما تَقبل ذلك يمكن أن تدخل. أنيس: ولكنني عندها أكون خرجت من إنسانيتي. سهام: أنت حُرٌ. أنيس: تتقاوين على بالأولاد؟! تعرفين أنني أضعف أمامهم وأفرش لهم قلبي. سهام: (تقاطعه) أنا لاأتقاوي، أنا الأقوي. يوجد فرق إن كنت قادرا على التمييز والإدراك. أنيس:... الله الأقوي. سهام: ضعف.. ضعف. إذهب إليه، أطلب منه أن ينتصر لك على سهام، أن يعطيك سلاحاً تغلبني به، وملائكة تحرر بهم الأرض، وتثأر لرفيقك الذي لا تكف عن الهذيان به. إذهب إليه واركع عند عتبته، لا تركع عند

عتبتي أنا.. هيا..)) (نفس المصدر: ٦٠٨-٦٠٩).

تشرح سهام لماذا كرهت عن زوجها وصرفت بوجهها عنه، إنها تعبت من أعمال أنيس: ((أنيس: عجائب والله، عجائب، كيف تقابل امرأةٌ زوجها بهذا الشكل. طبعا زوجتي. سهام: (تضحك ساخرة ثم تبدو ملاطفة بخبث) زوجتك يعني زوجتك فعلا أم على الورق؟!. أنيس: على الورق؟!... ماذا تعنين بـ((على الورق))؟ طبعا على الورق وفي الواقع. سهام: في الواقع؟! ماذا تعرف عن الواقع أنت بزجاجتك الميمونة؟! أتراك تقدم خبزاً في الواقع أم تجلب همّاً؟.. الزوج حماية وسترة.. وأنت ما كنت يوماً..)) (نفس المصدر: ٥٩٧). وتخاطب سهامُ العجوزَ قائلة: ((سهام: يقول إنه زوجي. تصوّري! يريد أن يكون زوجي بالقوة. العجوز: وأنت لاتريدين؟!. سهام: طبعاً لا. كرهت نفسي بسببه. كيف أعيش معه؟ مأفون. ينهض في أنصاف الليالي مذعورا يصرخ بالثأر... يجأر بالشكوي كثور... يسبّ جميع الناس.. ثم يتأبّط زجاجته وينام)) (نفس المصدر: ٦٠٢). أما أنيس فقد يبرر سبب لجوئه إلى الشراب وهو يشتكي منها: ((زجاجتي، ألزمتِني أنتِ بها. إنها تساعدني على احتمالك. لقد صيرت الحياة علقما بدلا من أن تساعديني أنت على احتمال الحياة بعد ما حدث... زجاجتي؟! إنني ألقيها عني فما زادتني إلا صحواً والتصاقاً بالهم (يقذف زجاجته بعيداً) عنفاً في الاتصال بكم)) (نفس المصدر: ٦٠٦).

في الوقت الذي ترفض فيه سهام إدخال أنيس إلى بيته، يطرح الكاتب القضايا الاجتماعية وآلام المجتمع على لسان أنيس يرتبطها بالقضايا السياسية وحتى الوجودية: ((إن كل شيء لايطاق، لافي البيوت ولا في الأسواق ولا في دوائر الحكومة. أكلُ الرغيف هنا غدا نكبة، ومع ذلك يرزح الإنسان تحت الأعباء ويستكين، من أجل مَن؟! إنه من أجل عيون الأطفال وأصابعهم وأقدامهم.. من أجل أرض يلعبون فوقها ويزرعون فيها أحلامهم.. من أجل ذلك يسكت الإنسان.. يتجرع الذل ويسكت.. يقدم قلبه.. دمه.. وجوده كله ويسكت)) (نفس المصدر: ٦٠٧). تتهمه سهام بأنه جُنّ وتخاطبه بالفساد الحقيقي وتضربه بحقد ويضربه الأولاد، وأنيس يعلم أن الفساد منشعب من بيته ومن زوجته: ((أنيس: ما أضعف الرجل أمام فجور أمّ أبنائه (ينتفض واقفا ويخاطب نفسه) أسكت.. أسكت.. أسكت. سهام: جُنّ... جُنّ تماماً)) (نفس المصدر: ٦٠٨).

تعلن سهام خلاعتها بكلمات غيرعقلانية مفتخرة بها ((كلّي حياء وحياة، جسدي نبع

حيوية وحياة. والقوة تنبثق مني. ماذا أفعل والنعمة من عند الله؟! لن أعيش الوهم وأُسكر فوقه، أشكو من الناس والأسعار والفساد والأعداء، وأبلّع الشكوي بالويسكي.. سأعيش.. سأعيش كما أحب.. لاكما تحب أنت أو غيرك)) (نفس المصدر: ٦٥٦). وعلاوة على أن سهام اتجهت نحو الفساد والخلاعة فلها ميزة أخرى وهي السخرية بالمعتقدات والطقوس، فتسخر قدرة الله وتحرير الأرض بواسطة الملائكة وتسخر الدفاع عن الوطن والفداء من أجله. وهذه الميزة تضاعفها خباثة وفسادا: ((ضعف.. ضعف... إذهب إليه، أطلب منه أن ينتصر لك على سهام، أن يعطيك سلاحا تغلبني به وملائكةً تحرّر بهم الأرض وتثأر لرفيقك الذي لاتكفُّ عن الهذيان به. إذهب إليه واركع عند عتبته، لاتركع عند عتبتي أنا. هيا)) (نفس المصدر: ٦١٢). فقدشارف على أنيس الانهيار التام وهو يعبر عن عبثية الحياة والعالم ((ما عُدتُ أطمح إلى جمع الناس حول هدفي، أريد فقط أن أجمع نفسي حول محورها. ولكن عبثاً.. كل شيء ينهار، حتى في داخلي كل شيء ينهار (صمت) هل العالم هكذا، أم هكذا أراه؟!...ضعنا... كل شيء ينهار)) (نفس المصدر: ٦١٢).

٤. النتيجة

تعد مسرحية ((عراضة الخصوم)) و((الأقنعة)) من المسرحيات التي تتناول شخصية المرأة وتطرد كل التقاليد البالية التي عاشتها المرأة العربية، وتعكس آراء عُرسان فيها عبر نقد التقاليد والأعراف التي تحيط بالمرأة وتكبلها. يعمل عُرسان من خلالهما إلى توجيه ضربة إلى المجتمع العربي الذي ينظر بمنظار قاصر يكبل المرأة من خلال تقييدها بالأعراف والتقاليد؛ لذلك فإن النص المسرحي يصور الصراع المرير الذي تعيشه المرأة العربية بين القديم والحديث، القديم بكل ما يحمل من ترسبات وهيمنة والحديث بكل ما يحمل من رغبة إلى التغيير والانفلات من سجن التقاليد.

في مسرحية ((عُراضة الخصوم)) نحن أمام صورة المرأة العربية التي تحرض الرجال للجهاد، إنها المرأة المجاهدة التي تشتد الحاجة إليها أيام الشدة أكثر فأكثر، حيث القلق والشك والريبة والألم وهموم النفس وظنونها تثقل على المرء والمجتمع، إنها هي الجدار الواقي من صواريخ الأعداء وبدلا من أن تُحمي وتُساعَد تري أشباح الرجال أمامها يمنعونها عن السعي والجهاد، إنها في الحقيقة لم تر رجلا في الساحة، لأنهم أصبحوا فئران،

وهؤلاء الفئران هم الذين يحقّرون النساء ويهضمون حقوقهن ويمنعونهن من الحضور الإجتماعي والسياسي والثقافي. وإذا رأوا إمرأة ظهرت في المجتمع كمُصلحة وعاملة فيتهمونها بأنواع التهم والخرافات والأسحار. وفي مسرحية ((الأقنعة)) بالنماذج السلبية المتعددة لإمرأة المجتمع الجديد تمسي نهي نموذجاً أسطورياً لاوجود له إلا في الأساطير والخيالات، وتمسي سهام والعجوز نموذجينِ واقعيين مشهودين في جميع المجتمعات بل في كل زمان ومكان. ومن ثمّ فإن المرأة لم تحضر في المسرحيتين كظل باهت، أو كتيمة في الكتابة، بل باعتبارها موضوعا للتخييل المسرحي. فهي موضوع أساسي وديناميّ لتشكيل فضاء المسرحية، بل إن حضورها يؤكد أنها هيكل عام لايمكن الاستغناء عنه، كما لايمكن أن يستوي عود الإبداع دون أنثي تؤثث عوالمه. إن سعي عُرسان لترسيخ الهوية الأنثوية في ظل واقع ثقافي ذكوري واضحٌ فكان البوح المباشر بكلّ جراءة لقضايا تسعي معظم المسرحيين إلى إبرازها، والدفاع عن واقعها المأزوم.

هوامش البحث

(١) التوافه: جمع التافهة: قليلة العقل والخسيسة.

قائمة المصادر والمراجع

إن خير مانبتدىء به القرآن الكريم

١- أرسطو (١٩٩٢م). فن الشعر. ترجمة وتعليق: إحسان عباس. ط٢. بيروت: دارالفكر العربي.

٢- البكري، محمد (٢٠١٧/١٢/١٣م). ((عن صورة المرأة في الرواية اليمنية)). موقع المدينة: https://www.almadaniyamag.com/arabic/٢٠١٧/١٢/١٣-

٣- البنهاوي، نادية (١٩٩٨م). بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب ومصر: دراسة مقارنة. ط١. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤- بوادي، حسنين المحمدي (٢٠٠٦م). حقوق المرأة بين الاعتدال والتطرف. ط١. القاهرة: دار الفكر الجامعي.

٥- بيتر، موينك (١٩٧٩م). المرأة عبر التاريخ. ترجمة: هنريت عبودي. ط١. بيروت: دار الطليعة.

٦- الجاحظ، عمرو بن بحر (١٩٨٦). البيان والتبيين. ط٣. بيروت: دارالصعب، بيروت.

٧- جان، جوان (٢٠٠٦). المرأة في النص المسرحي عند على عقلة عرسان. ط١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٨- حسين، طه وآخرون (١٩٥٤م). التوجيه الأدبي. ط٢. القاهرة: دارالكاتب العربي.

٩- حنتوش، محمد عباس؛ طاهر، شيماء حسين (٢٠١٥م). ((شخصية المرأة في نصوص ابسن ولوركا المسرحية: دراسة مقارنة)). العراق: مجلة مركز بابل للدراسات. السنة٥. العدد١. صص ٢٧٨-٢٩٧.

١٠- حنفي، حسن (١٩٨١). التراث والتجديد. ط١. بيروت: دار التنوير.

١١- خولي، يمني طريف (٢٠٠١م). ((النسوية وفلسفة العلم)). الكويت: عالم الفكر. السنة٣٤. العدد٢. صص ١٣-١٤.

١٢- اوود، عزيز حنا؛ العبيدي، هاشم (١٩٩٠م). علم نفس الشخصية. ط٢. موصل: مطبعة وزارة التعليم العالي.

١٣- الدسوقي، عمر (١٩٦٦م). المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها. ط٥. القاهرة: دار الفكر العربي.

١٤- دي بوافور، سيمون (١٩٧٦م). الجنس الآخر. ترجمة: لجنة من أساتذة جامعة بيروت. ط٥. بيروت: المكتبة الأهلية.

١٥- ديورانت، ول (١٩٦١م). قصة الحضارة. ترجمة: محمد بدران. القاهرة: الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية.

١٦- الراعي، على (١٩٩٨). المسرح في الوطن العربي. ط١. الكويت: عالم المعرفة.

١٧- السالم، زغلولة السالم (١٩٩٤م). صورة المرأة العربية في الدراما المتلفزة. ط١. عمان: دار مجدلاوي.

١٨- السبيعي، عدنان (١٩٩٨م). الصحة النفسية للمرأة والأم. ط٢. دمشق: دار الفكر.

١٩- السعداوي، نوال (١٩٩٠م). دراسات عن المرأة والرجل في المجتمع العربي. ط٢. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٢٠- سلام، محمد زغلول (١٩٨٧م). المسرح والمجتمع في مائة عام. ط٢. الإسكندرية: منشأة المعارف.

٢١- شوندي، حسن (١٣٨٩ش). ((المرأة بين بهار والرصافي)) طهران: التراث الأدبي. السنة٢. العدد٧. صص ٦٧-٨١.

٢٢- صقر، أحمد (٢٠١١/٤/١٢م). ((صورة المرأة بين المسرح النسائي ومسرح نصرة المرأة)). موقع الحوار المتمدن: www. alhewar.org:

٢٣- طعام، حفيظة (٢٠١٦م). ((صورة المرأة في الرواية الجزائرية المعاصرة: رواية تلك المحبة للحبيب السايح نموذجاً)). الجزائر: أعمال المؤتمر الدولي الرواية العربية في الألفية الثالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي.

٢٤- عبدالخالق، أحمد محمد (١٩٨٣م). الأبعاد الأساسية للشخصية. ط٢. بيروت: الدار الجامعية.

٢٥- عبدالفتاح، إمام (١٩٩٦م). أفلاطون والمرأة. ط١. القاهرة::مكتبة مدبولي.

٢٦- عبيد، محمد صابر (٢٠٠٥م). على عقلة عرسان في عيون عراقية. ط١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٢٧- عرسان، على عقلة (١٩٨٩م). الأعمال الكاملة. ط١. دمشق: دار طلاس.

٢٨- عزام، محمد (١٩٩٨م) وجوه الماس: البنيات الجذرية في أدب على عُقلة عُرسان، ط١. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

٢٩- عمران، محمد سعيد (٢٠٠٩م). حضارة أوربا في العصور الوسطي. ط٢.القاهرة: دار المعرفة الجامعية.

٣٠- عيد، كمال (٢٠٠٦م). أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي. ط٢.القاهرة: دار الوفاء.

٣١- مرسي، محمد منير (١٩٨٦م). البحث التربوي وكيف نفهمه. ط١. القاهرة: دار عالم الكتب.

٣٢- معلا، نديم محمد (١٩٨٦م). ((الأدب المسرحي في سورية: الحلاج)). دمشق: الحياة المسرحية. السنة١٠. العدد ٢٦و٢٧. صص ٩٧-١١٨.

٣٣- هوايتمنج، فرانك (١٩٤٥م). المدخل إلى الفنون المسرحية. ترجمة: كامل يوسف وآخرون. ط١. بيروت: دار المعارف.