https://www.doi.org/10.34120/0382-048-187-004

البحوث والدراسات

توظيف التراث الشعبي المحلي في مسرح المرأة السعودية

د. أحمد بن سليم العطوي*

ملخص

الأهداف: تقل إلى درجة الندرة الدراسات التي تُفرد لمسرح المرأة السعودية دراسة مستقلة؛ فهو غالباً –وفي أحسن أحواله– يُدرس مدمجاً مع إنتاج الرجل في هذا الحقل. هذه الدراسة تقارب إنتاج المرأة السعودية المسرحي لمناقشة أنماط التراث الشعبي المحلي، التي تستخدمها المرأة السعودية في مسرحها، والآليات التي تسلكها لتوظيف هذا التراث، وقد جاءت الدراسة في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة. **المنهج**: تقارب هذه الدراسة إنتاج المرأة المسرحي باستخدام المنهج الوصفي الذي يسهم في قراءة المسرحيات التي تكتبها المرأة السعودية، وتحليلها للوقوف على أنماط التراث الشعبي المحلي، التي توظفها في مسرحها، والغايات التي تريد تحقيقها من هذا التوظيف. المسرحيات موضع الدرس هي: مسرحية (نقيض)، ومسرحية (الوصية) لحمده الشملاني، ومسرحية (المنفيون) لعبير الباز، ومسرحية (حب أصيل) لمريم الحارثي، ومسرحية (أم الفأس) لملحة عبدالله، ومسرحية (طلاق) لهدى الرشيد. **النتائج**: كشفت هذه الدراسة عن أنماط التراث الشعبي المحلي التي تستخدمها الكاتبة السعودية، وهي: الغناء والشعر الشعبي، والحكاية الشعبية، والمثل الشعبي. كما بينت الدراسة وظائف كل نوع من أنواع التراث الشعبي المحلي ورد في مسرح المرأة السعودية. **الخاتمة**: تخلص الدراسة إلى أن التراث الشعبي حضر في مسرح المرأة السعودية، وهذا الحضور لم يقتصر على كاتبة بعينها، بل شمل مجموعة من الكاتبات، وجاء لتحقيق وظائف مختلفة في النص المسرحي.

الكلمات المفتاحية: مسرح المرأة السعودية، التراث الشعبي، الغناء الشعبي، الشعر الشعبي، المثل الشعبي.

* جامعة تبوك، المملكة العربية السعودية، الإيميل: a.s.alatawi@gmail.com

– تُسلّم البحث في: 2020/12/20، عُدّل في: 2021/3/21، أجيز للنشر في: 2021/4/11.

حقوق الطبع والنشر محفوظة – مجلس النشر العلمي – جامعة الكويت

للاستشهاد بهذه المقالة انظر ص.130

المقدمة

يعاني مسرح المرأة الخليجية عموماً والسعودية خصوصاً تجاهل الدارسين له، يقول رشيد وآخرون (2017): "يجب أن نعترف صراحة أن الجهود النقدية، والبحثية الخليجية لم تنكب بعد على دراسة المسرح النسوي الخليجي بمختلف مظاهره، وظواهره، واتجاهاته وأبعاده... ولم تقم في الأصل على توصيفه، وتوثيقه، وتصنيفه..؛ الأمر الذي يعقد كثيراً من مهمة الباحثين والدارسين" (ص.262).

إن الباحثين والباحثات في المسرح السعودي لا يفردون لمسرح المرأة دراسات خاصة؛ فالبعض يتجاهله كلية كما فعل نايف البقمي (2005) في كتابه (رجال من المسرح السعودي)، وسامي الجمعان (2018) في كتابه (المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد). ويقدم الجمعان سبباً غريباً لاستبعاد المرأة السعودية ومسرحها وقضاياها من كتابه؛ فهو يخشى أن "يقوض موضوع المرأة عطاء هذا المسرح وتضحيات مريديه" (2018، ص.15). ولنا أن نتساءل: هل يعقل أن يستبعد الجمعان جهد المرأة السعودية المسرحي لمجرد سماعه انتقاداً من بعض النقاد العرب لغياب المرأة السعودية عن خشبة المسرح كممثلة خلال فترة مضت؟! أليس من الأولى الوقوف على منجزات المرأة السعودية ككاتبة للمسرح لإظهار دورها البارز في هذا المجال، خصوصاً وهي تساهم في الكتابة المسرحية منذ ما يزيد على أربعين عاماً؟ إذ تعيد لطيفة البقمي بدايات المسرح النسوي السعودي إلى "النصف الأول من السبعينيات الميلادية مع ظهور العروض المسرحية التي أقامتها الجمعيات النسائية والكليات ومدارس البنات" (2014، ص.110)، كما تذكر حليمة مظفر (2009) أن آمنة الجهني نشرت مسرحيتها (الحب الذي لا ينتهي) عام 1980.

البعض الآخر من الدارسين –وهو الأكثر– يلحق مسرح المرأة السعودية بإنتاج الرجل في هذا الحقل. ينطبق هذا الرأي على الدراسات المنشورة حول المسرح قديمها وحديثها. وسوف تعرض هذه الدراسة للأحدث منها التي

يفترض فيها الوقوف على مسرح المرأة السعودية في الألفية الثالثة، خصوصاً مع بروز عدة أسماء لكاتبات سعوديات اتصف إنتاج بعضهن بالغزارة مقارنة بأقرانهن من كتّاب المسرح الذكور. فحليمة مظفر (2009) في كتابها (المسرح السعودي بين البناء والتوجس) لم تدرس سوى خمس كاتبات، هن: آمنة الجهني، ورجاء عالم، وشادية عبداللطيف، وملحة عبدالله، وسامية عطالله، في مقابل ما يزيد على ضعف هذا الرقم من الكتّاب الذكور.

وهذا النهج اتبعته أيضاً لطيفة البقمي (2014) في كتابها (المسرح السعودي المعاصر: موضوعاته واتجاهاته– دراسة فنية)؛ فهي تعطي نظرة سريعة عن المسرح النسوي في بضع صفحات، وعند التطبيق تختار بعض المسرحيات لخمس من الكاتبات، هن: آمنة الجهني، وحمده الشملاني، ورجاء عالم، وملحة عبدالله، وهدى الرشيد، وتختار في المقابل مسرحيات لما يزيد على ثلاثة أضعاف هذا العدد من الكتاب الذكور. وعبير الجعفري (2016) في كتابها (توظيف التراث في النص المسرحي السعودي) تحذو حذو سابقتيها، فتدرس ثلاث كاتبات فقط، هن: رجاء عالم، ملحة عبدالله، وكوثر الميمان. وفي حين ركزت على بعض مسرحيات ملحة عبدالله اقتصرت على دراسة مسرحية واحدة لرجاء عالم هي (الموت الأخير للممثل)، ومسرحية واحدة لكوثر الميمان هي (العقد الثمين)، فيما استشهدت بمسرحيات تمثل أربعة وعشرين كاتباً.

وعلى النهج نفسه يسير محمد الدبيسي (2016) الذي لم يتحدث إلا عن كاتبتين فقط في كتابه (الحركة المسرحية في المدينة المنورة: تاريخها ونشأتها وتطورها ونماذج منها)، هما: آمنة الجهني، واكتفى بمسرحيتها (الحب الذي لا ينتهي) فقط، ووفاء الطيب واكتفى بمسرحيتين لها فقط، هما: (غزال والتفاحة)، و(الحجاج يهذي في ليلته الأخيرة).

يتضح جلياً أن دراسات الباحثين والباحثات للمسرح السعودي عموماً لم تعر انتباهاً واضحاً لمسرح المرأة السعودية، بل –في أفضل حالاتها– ألحقته بمسرح الرجل، وهذا جانب يظهر أهمية هذه الدراسة.

أما فيما يتعلق بدراسة توظيف التراث الشعبي في المسرح السعودي؛ فهناك دراستان للطيفة البقمي: الأولى ماورد في كتابها (المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته– دراسة فنية) (2014)، وكان حديثها موجزاً في بضع صفحات عن التراث الشعبي، واكتفت فيه بمقاربة مسرحية راشد الشمراني (شدد بن عنتار)، ومسرحية فهد ردة الحارثي (بازار)، والثانية كانت دراستها (توظيف التراث الشعبي في المسرح السعودي: نماذج ورؤى)، المنشورة في حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا (2015)؛ إذ قسمت الباحثة دراستها إلى فصلين: حمل الأول منهما عنوان (التراث في المسرح العربي)، وجاء في ثلاثة مباحث، هي على التوالي: مفهوم التراث، وبواعث التراث في المسرح العربي، وتأصيل المسرح العربي. والفصل الثاني كان بعنوان (توظيف التراث في المسرح السعودي)، وجاء في خمسة مباحث، هي: مفهوم التوظيف، ومفهوم التراث الشعبي، وموضوعات التراث الشعبي، وأسباب التوظيف ودوافعه، ومواد التراث الشعبي في المسرح السعودي.

الدراسة –كما يظهر من تقسيمها– أسرفت في الجانب النظري، وهمشت الجانب التطبيقي، ومصادر الباحثة كانت مسرحيات فهد ردة الحارثي (عنترة بن شداد أسطورة الحرب والسلام)، و(بازار)، و (النبع)، ومسرحيتي ملحة عبدالله (الحجلة وعين العفريت)، و(أم الفأس)، ومسرحية محمد العثيم (سوق قبة رشيد)، ومسرحية سامي الجمعان (موت المؤلف)، ومسرحية سعد بن محمد المسمى (سوالف ليلة عيد)، ومسرحية راشد الشمراني (ديك الجن).

البقمي (2015) في هذه الدراسة ركزت على المسرحيات التي يكتبها الكُتّاب الذكور، وعلى الرغم من اعتمادها على مسرحيتي ملحة عبدالله، فإن معالجتها لمسرحيات ملحة كانت قصيرة جداً؛ إذ استشهدت الباحثة في صفحة واحدة ببعض المقاطع من مسرحية (الحجلة وعين العفريت) التي تعرض لتوظيف الحكاية الشعبية، وبفقرة مكونة من أربعة أسطر من مسرحية (أم الفأس). هذا العرض السريع الموجز لبعض مظاهر التراث الشعبي في مسرح ملحة عبدالله

يخل بجهود هذه الكاتبة في مجال توظيف التراث الشعبي، ولا يعطي صورة واضحة عن أنماط التراث الشعبي الذي وظفته ملحة عبدالله في مسرحها.

وهناك أيضاً الفصل الوارد في كتاب عبير الجعفري (2016) المشار إليه أعلاه عن توظيف التراث الشعبي في النص المسرحي السعودي؛ إذ عالجت فيه الكاتبة مفهوم التراث الشعبي والمسرح، وكذلك توظيف التراث الشعبي في المسرح السعودي. وفي توظيف التراث الشعبي عالجت الكاتبة توظيف المثل الشعبي والأغاني الشعبية، والعادات والتقاليد. ونلاحظ أن الجعفري ركزت على إنتاج الكتّاب الذكور؛ إذ لم تستشهد الكاتبة إلا بمسرحيتي ملحة عبدالله (فنجان قهوة وأم الفأس)، ومعالجتها لهاتين المسرحيتين جاءت مختصرة؛ إذ قاربت كل منهما فيما يقارب الصفحة والنصف.

من هنا تكتسب هذه الدراسة أهميتها؛ فهي لا تقتصر على دراسة توظيف التراث الشعبي لدى كاتبة بعينها، بل تحاول أن تقارب أكبر إنتاج متاح من مسرح المرأة السعودية، الذي تضمن مظاهر التراث الشعبي المحلي؛ لذا اختارت هذه الدراسة نماذج تمثل خمس كاتبات، هن: حمده الشملاني، وعبير الباز، وملحة عبدالله، ومريم الحارثي، وهدى الرشيد. كما ركزت هذه الدراسة على التراث الشعبي السعودي فقط الذي ظهر في مسرحيات هؤلاء الكاتبات.

جاءت هذه الدراسة في تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة.

قدم التمهيد فكرة موجزة عن المسرحيات موضع الدرس؛ حيث أبرز أهم القضايا التي تعالجها هذه المسرحيات؛ ليستطيع القارئ الذي لم يسبق له الاطلاع عليها تكوين فكرة عامة عنها.

المبحث الأول بعنوان: (توظيف الشعر والغناء الشعبي المحلي في مسرح المرأة السعودية)، وفيه مطلبان:

1 – توظيف القصيدة الشعبية السعودية.

2 – توظيف الأغنية الشعبية السعودية.

المبحث الثاني بعنوان: (توظيف الحكاية الشعبية المحلية في مسرح المرأة السعودية)، وفيه مطلبان:

1 – تجليات الحكاية الشعبية من خلال مسرح الحلقة.

2 – ارتباط شخصية شاعر الربابة بالحكاية الشعبية المحلية والرقصات الشعبية المحلية في مسرح المرأة السعودية.

المبحث الثالث بعنوان: (توظيف المثل الشعبي المحلي في كتابات المرأة السعودية المسرحية).

الخاتمة: فيها أهم ما توصلت إليه الدراسة.

تستخدم هذه الدراسة منهج الوصف والتحليل لدراسة التراث الشعبي المحلي في المسرحيات موضع الدرس؛ لبيان طرق استخدام هؤلاء الكاتبات للتراث، وإيضاح أثر القصيدة الشعبية، والأغنية الشعبية، والحكاية الشعبية، والمثل الشعبي على البنية المسرحية. كما يسهم الوصف والتحليل في إبراز الرؤى والرسائل التي تحققها الكاتبة السعودية من استخدام مظاهر التراث الشعبي المحلي في مسرحها.

التمهيد

تقوم مسرحية (نقيض) لحمده الشملاني على تصوير بعض السلبيات في المجتمع السعودي مع دخوله ركب التحول الحضاري من خلال مشاهدات الغريب القادم من كوكب المريخ، وحواره مع مجموعة من الشباب السعوديين؛ فسيطرة الجانب المادي على علاقات البشر من الملاحظات التي ترصدها المسرحية من خلال تصوير بعض قضايا المحاكم التي تنشأ بسبب الخلاف حول المال، وجشع بعض الأزواج وحرمان الزوجات من رواتبهن، وبيع بعض الشعراء قصائدهم من أجل المادة. كما تصور المسرحية تحكم بعض الآباء بمصير الأبناء واختيار تخصصات لا يرغب بها الأبناء وتكون النتيجة الرسوب والفشل. كما تناقش المسرحية لجوء بعض الأطفال للعمل وترك المدرسة لمساعدة أسرهم على تحمل أعباء الحياة، وممارسات بعض الطلبة السلبية تجاه

معلميهم كتحطيم سيارات المدرسين، كما تصور المسرحية التعصب الرياضي، وغلاء أسعار الأراضي، والبطالة، وإدمان بعض الشباب للخمور والمخدرات، والأخطاء الطبية، والواسطة، والمحسوبيات وغيرها من مشاكل المجتمع السعودي بعد التحول الحضاري الذي طرأ عليه.

ومسرحية (الوصية) تقارب طغيان العامية على الفصحى من خلال مشاهدات شخصية (عربي) القادمة من أعماق التاريخ لقرية سعودية، فالناس يتكلمون العامية ويصدر أمر من حاكم القرية بإجبار الجميع –كباراً وصغاراً– على الالتحاق بالدراسة النظامية، وعند دخول كبار السن للمدرسة تحدث طرائف عديدة من خلال الحوار بين الأستاذ جابر والدارسين وعربي الذي لا يفهم اللهجة المحلية للقرية، ويحاول تصويب الأخطاء التي يقع فيها المدرسون دون فائدة، ونتيجة لذلك يكون حديثه مصدراً للتندر والضحك من قبل أهل القرية، وفي النهاية يبدأ عربي بالتحدث بالعامية.

وتقارب ملحة عبدالله هوية المجتمع السعودي في جنوب المملكة في مسرحية (أم الفأس) من خلال التركيز على العديد من الرقصات الشعبية؛ مثل رقصة الزار، ورقصة الثلابة، ورقصة الختان (الهود)، ورقصة الشامية وغيرها من الرقصات. كما توظف الكاتبة في المسرحية المعتقد الشعبي بقدرة العفاريت على السيطرة على الإنسان والتحكم بتصرفاته؛ فعند مشاركة فارس في رقصة الزار يغمى عليه، ويبدأ العفريت بالحديث على لسانه، ومن خلال تصوير مطالب العفريت بتمكينه من أم الفأس –إحدى أجمل فتيات القبيلة– والصراع الذي يدور بين أفراد القبيلة وبين العفريت حول هذا المطلب تطور الكاتبة عقدة المسرحية، ويتمكن العفريت المستوطن في جسد فارس في نهاية المسرحية من هتك عرض أم الفأس.

(المنفيون) –في مسرحية عبير الباز– هم بلال وأحمد وخالد ومحمد وحمدان، وهم شباب معاصرون منفيون إلى مكان مجهول في زمن مجهول، تُظهرهم الكاتبة منهكين مكبلين على المسرح، وهم يقاومون سطوة الصحراء والرياح من أجل البقاء على قيد الحياة، وبينما هم يحاولون تشجيع بعضهم

بعضاً للسير قدماً؛ كي ينجوا من الموت يظهر على المسرح رجل ملثم يحمل سيفاً (أبو ذؤيب الهذلي)، وبعد أن يشربوا بعض الماء من قربة كانت معه، يأمرهم أبو ذؤيب الهذلي بالسير بسرعة كي يصلوا إلى كهف يحتمون فيه من الرياح العاتية، وبمجرد وصولهم يأمرهم بالبقاء في الكهف حيث يذهب لإحضار بعض الطعام، وعندما يبدأ المنفيون بالأكل يظهر الحكيم أبو بكر الأزدي ثم يظهر رباح بن عجلة (عراف اليمامة كما تقدمه المسرحية)، الذي يتولى فك قيود المنفيين، ويبدأ بالحديث معهم حيث يخبر كل واحد بحلمه الذي قاده إلى هذا المصير، والحكيم يستمع ويفسر ويقسمهم إلى مجموعات، ويرسل كل مجموعة في مسار ليساعدهم على اكتشاف أحلامهم. وتنتهي المسرحية بمحاولة خالد البحث عن نهاية للحروب والحصول على السلام دون نتيجة. لقد استدعت الكاتبة ثلاث شخصيات جاهلية لتجيب بحكمتها على أفكار الشباب المعاصرين.

وتعرض مريم الحارثي في مسرحيتها (حب أصيل) لبعض القضايا التي تواجه المبتعثة السعودية في بلاد الغربة، وحين تعود إلى وطنها، فغادة فتاة سعودية تبتعث للدراسة في بريطانيا، ومن خلال الصداقات التي تقيمها مع بنات جنسها من البريطانيات تُطرح عليها أسئلة حول وضع المرأة في المجتمع السعودي، وعندما تلتقي بصديقاتها على وجبة غداء أخير قبل عودتها إلى الوطن يدور الحديث حول التأقلم مرة أخرى مع العادات والتقاليد المحلية، بعد أن جربت غادة طعم الحرية في بريطانيا، لكن غادة تجيب عن ذلك بأنها إنسانة وسطية؛ فهي لم تنجرف مع تيار الحرية الجارف، ولم تكن جامدة لا تقبل التطور. وحين تعود إلى الوطن يكون النقاش مع الصديقات اللواتي قدمن للسلام عليها حول مظاهر التغيير التي طرأت على غادة. وتعالج المسرحية الصعوبات التي تواجه أبناء المبتعثين وبناتهم في الحديث والكتابة باللغة العربية عند عودتهم إلى أرض الوطن من خلال شخصية صبا الفتاة ذات السنوات العشر (ابنة غادة) التي تجد صعوبة في كتابة الكلمات العربية. تُظهر المسرحية أيضاً بعض النقد للعادات السلبية المتمثلة في الإسراف في المأكل والمشرب المنتشرة في المجتمع السعودي، وذلك من خلال حوار صديقات غادة حين يقدمن لزيارتها.

تقارب هـدى الرشيـد في مسرحيـة (طلاق) بعض مشكـلات النساء في المجتمع السعودي؛ فالمسرحية تبدأ باستفاقة وفاء زوجة طارق الثانية من غيبوبتها في المستشفى بعد محاولة انتحار تحتج فيها على معاملة طارق لها، إذ تزورها صديقتها وشقيقة زوجها منى، وبعد زيارة قصيرة تغادر منى ويظهر شبح –سارة– أم زوجها. الحوار بين سارة ووفاء يُظهر فجوة واسعة بينهما، فوفاء تتهم الأم بالتربية السيئة لطارق، ومحاولة السيطرة على قراراته، فقرارات زواجه وطلاقه تسهم فيها الأم بشكل كبير. تكشف المسرحية أيضاً عن صور مختلفة من كيد النساء بعضهن لبعض (الزوجة، الحماة، الضرة....)، فوفاء تعتقد أن طليقة طارق سهام تحاول أن تستخدم مكالمات طارق لابنه فهد لمحاولة استمالة قلبه، والعـودة إليهـا مجـدداً، وسهام تتشفـى بمحاولـة وفاء الانتحـار، وأم وفاء تخترع قصة حمل وفاء لتمنع طلاقها من طارق، وهكذا يستمر الصراع ويتطور بين النساء في المسرحية.

تعالج الكاتبة أيضاً النظرة السلبية للمطلقة في المجتمع السعودي، فوفاء حين تطلب الطلاق الكل يحذرها من مغبة حِمل مطلقة للمرة الثانية، وما يترتب على ذلك من نظرة اجتماعية سلبية، كما تعالج رغبات بعض الرجال في تعدد الزوجات دون أدنى تخطيط مسبق، وممارسة بعض الأزواج للخيانة الزوجية وغيرها من قضايا المرأة السعودية.

المبحث الأول: توظيف الشعر والغناء الشعبي في مسرح المرأة السعودية

المطلب الأول: توظيف القصيدة الشعبية السعودية

اللغة العامية هي المسيطرة على التراث الشعبي؛ فبها ظهرت القصيدة الشعبية، والكاتبة توظف هذا النص الشعبي بلهجته التي كُتب بها، وهنا لا بد من تأكيد أن اللجوء للعامية لم تبدأه المرأة في المسرح السعودي، بل ظهر مبكراً في النصوص المسرحية التي يكتبها الرجل السعـودي –كما يذكر سامـي الجمعـان

(2018)– وتحديداً في المرحلة الثانية من تاريخ المسرح السعودي، التي بدأت عام 1970 (ص.57).

تستخدم المرأة السعودية ثلاثة أنماط لتقديم القصيدة الشعبية في نصها المسرحي. في النمط الأول تستخدم الكاتبة جزءاً كبيراً من القصيدة، فإحدى الشخصيات في مسرحية حمده الشملاني (نقيض) شاعر شعبي، يظهر على خشبة المسرح وهو تحت تأثير الخمر، ويحمل في يده سلة فيها أوراق، وبعد جلوسه يبدأ حوار بينه وبين مجموعة من الشباب، يتضح من الحوار أنه شاعر شعبي يبيع قصائده ليعيش من ثمنها، وما يؤلمه أنهم ينكرون نسبة القصائد إليه، ثم يبدأ في قراءة قصيدة هي –كما تنص الشملاني في المسرحية– للشاعر سليمان المانع. قصيدة المانع لا ترد كاملة في المسرحية، بل يقرأ الشاعر منها الأبيات الآتية:

وجع حب وجع شعر وجع شوق وجع ضيقه على كيفك وهاك اختر هذي سلة أوجاعي
غلا واسمع نزيف الجرح كلام الصمت ما أطيقه أنا محتاج أسولف لك عن أول وآخر أوضاعي
وابد لا يجرحك صوتي حياة الطير تحليقه عليك الله يصير الكون والمسباق والداعي
أنا أصدق طير بالدنيا عشق حتى مسابيقه ولكني بديت أذكر معاك أيام مرباعي
تعال افتح كفوفك حلم وأموت بيوم تحقيقه تعال ارسم بحور الشعر وكسر لو تبي شراعي
أبي غيم سرق ربعي وذللهم بتشريفه أكون أول بشر مجنون تزوره بالعطش قاعي
وحتى لو وهم تكفى أبي اتوهم بتصديقه أبي ذاتي أبي مولد يوازي صرخة الناعي
(ص.4).

استخدام الكاتبة لجزء من قصيدة سليمان المانع على الرغم من موضوعها الغزلي على لسان شخصية الشاعر؛ جاء ليعبر عن حالة التأزم الأخلاقي التي تعيشها شخصية الشاعر في المسرحية؛ فهو يحصل على المال من بيع قصائده، وهذا يضعه في مأزق أمام الذات. الكاتبة تستخدم البيت الأخير من القصيدة كرسالة تعبر عن مأساة شخصية الشاعر في المسرحية، فهو بعد إلقاء

الأبيات السابقة جالساً، ينهض ويرمي أوراق قصائده باتجاه الجمهور، ويرفع صوته مردداً البيت الأخير من القصيدة، وهو يغادر المسرح قائلاً:

"أكمل لك وجع خوف وجع فقر وجع ضيقه وعلى كيفك ترتبني حلالك بالغلا أوجاعي" (ص.4).

شخصية الشاعر في المسرحية لا تعاني من أزمة عاطفية، بل تعاني من الصراع بين المبادئ الأخلاقية ومشكلة الفقر التي يعالجها الشاعر ببيع قصائده، وقد استخدمت الكاتبة النص الشعري ليتوافق مع رسالة الشخصية، وهذا ما يظهر في ردة فعل الشخصيات الأخرى في المسرحية التي يغلب عليها الحزن والتعاطف مع أزمة الشاعر. فتوظيف النص الشعري الشعبي ساعد الكاتبة على التعبير عن أزمة الإنسان المعاصر مع الفقر، فالمسرحي العربي –كما يذكر يحيى سليم عيسى (2017)– يقرأ الموروث بأشكاله المختلفة قراءة واعية تسهم "في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة" (ص.19)، وهو ما تمثل في استخدام الكاتبة للنص الشعري الشعبي في هذه المسرحية.

في النمط الثاني تلجأ الكاتبة المسرحية إلى اختيار مقطعٍ قصيرٍ بيت أو بيتين من القصيدة الشعبية، وتكتفي بترديده على ألسنة إحدى الشخصيات. ففي المسرحية السابقة نجد إحدى الشخصيات تردد مقطعاً قصيراً من قصيدة الأمير عبدالعزيز بن سعود آل سعود، إذ تغني إحدى الشخصيات:

"سولف معي ذاك الحكي ليته أبد ما ينتهي
تبي الحقيقة سالفتك أحلى كلام أسمعه"
(ص.13).

المقطع السابق كان إجابة من الشاب الأول على الغريب حين طرح عليه الغريب استفساراً حول عدم جديته في الحديث عن مشكلة البطالة التي يعاني منها. الشاب الأول التقط كلمة (نسولف) من عبارة الغريب "يا إخوان جاوبونا... ردوا علينا ... عشان نقدر نسولف معكم" (ص.13) واستدعى المقطع الذي يحمل المفردة نفسها من الأغنية، فالنص وُظف ليكشف عن حالة الإحباط، واللامبالاة

التي يعيشها الشاب مع المجتمع الذي يتناول مشكلة البطالة بكلام جميل لكنه لا يقدم حلولاً عملية لها.

في النمط الثالث تستخدم الكاتبة بعض الكلمات من القصيدة الشعبية دون ذكر للنص. فحمده الشملاني (2008) في مسرحية (الوصية) تصور خروج الطلاب من المدرسة مع انتهاء فترة الدراسة وقدوم الإجازة وهم "يغنون قصيدة لأحمد السديري: يقول: من عدا على رأس عالي" (ص.17). هذا مطلع قصيدة للأمير محمد الأحمد السديري، والكاتبة هنا تركز على استخدام القصيدة الشعبية على الرغم من خطئها في اسم الشاعر بغية الكشف عن الحالة النفسية للشخصيات. فالاستشهاد بالنص الشعري جاء للتعبير عن الحالة النفسية (حالة الفرح التي تنتاب الطلاب عند انقضاء العام الدراسي وقدوم الإجازة الصيفية)، وقد ساعد ترديد الشطر الشعري على رسم صورة الفرح.

يتضح مما سبق أن القصيدة الشعبية وُظفت بثلاثة أنماط: فمرة استخدمت الكاتبة جزءاً كبيراً من القصيدة، بينما اقتصر التوظيف أحياناً على مجرد أبيات معدودة، وفي حالة ثالثة جاء التوظيف فقط بترديد بعض الكلمات من القصيدة الشعبية. وقد حمل هذا التوظيف عدة وظائف في النص المسرحي: فمرة جاء ليعبر عن أزمة الشخصية، وأخرى جاء ليكشف عن موقف الشخصية من قضية ما، وصور مرة ثالثة الحالة النفسية للشخصية. وهكذا يتضح أن استخدام الكاتبة السعودية للعامية (القصيدة الشعبية المحلية) في مسرحها لا ينقص من قيمة هذا المسرح، بل يسهم في إبراز الملامح الجمالية للموروث السعودي، وقد لاحظ نذير العظمة (1992) قبل ما يقارب ثلاثة عقود حضور العامية في النص المسرحي السعودي، وأشار إلى أن ذلك ليس عائقاً لدراسة المسرح السعودي؛ "فازدواجية لغة المسرح ظاهرة عامة في الأقطار العربية، الخير لنا أن نطوقها وندرسها ونقومها من أن ندير لها ظهورنا بحجة هذه الازدواجية التي لا ترقى إلى مستوى مطامحنا الأدبية، والتي يمكن أن تُوصف وتُحلل وتُصنف وتُقوّم من خلال معاييرنا وتُصوب" (ص.48).

المطلب الثاني: توظيف الأغنية الشعبية السعودية

ترتبط الأغنية الشعبية باللهجة الدارجة ارتباطاً وثيقاً؛ فهي تختلف –كما تذكر هلالة الحارثي (2014)– عن بقية المأثورات الشعبية اختلافاً جذرياً و"تتكون نتيجة لتزاوج النص الشعري مع اللحن الموسيقي اللذين ينبعان من المجتمع الشعبي نفسه في أغلب الأحيان. ونظراً لنطق هذه الأغنية وكتابتها باللهجة العامية والدارجة في المجتمع؛ فإنها أكثر ارتباطاً بالفئات الشعبية وأكثر تعبيراً عن مسيرة حياتها الطويلة" (ص.208–209). والأغنية الشعبية سهلة الانتشار بسبب طبيعة موضوعاتها التي تتسم غالباً بالعمومية، و"بالبساطة النابعة من بساطة التركيب (اللحني والإيقاعي)" (علوان وغوانمة، 2020، ص.1).

توظف الكاتبة السعودية الأغاني الشعبية السعودية في مسرحها، وتستخدم لذلك آليات مختلفة، فتارة يُبنَى الحوار بين الشخصيات على مقاطع قصيرة من أغان شعبية سعودية، كما نجده عند حمده الشملاني في مسرحية (نقيض)؛ حيث أقامت الحوار بين شخصيتين ثملتين في المسرحية على هذا النمط، فهما وتحت تأثير الخمر، يُجيبان حين يُسألان ببيت أو بيتين من بعض الأغاني، فحين ينصحهما الشاب بترك اللهو والبحث عن عمل يجيب الأول ببيت من أغنية محمد عبده (مجموعة إنسان):

"في عيني اليمنى من الورد بستان وفي عيني اليسرى عجاج السنيني" (ص.13).

توظيف هذا المقطع القصير من الأغنية يتضمن تعليلاً للواقع الذي تعيشه الشخصية، فالشخصية –كما يشير الشطر الأول من البيت– ترغب في ترك اللهو والبحث عن عمل، ويحدوها أمل لتحقيق ذلك، لكنها في المقابل تصطدم بالواقع المرير المتمثل في الشطر الثاني؛ حيث تهرب من الواقع الأليم بشرب الخمر، فالمقطع من الأغنية جاء لتعليل الفكرة، وتعليل الفكرة إحدى وظائف الأغنية، كما تذكر لطيفة البقمي (2015، ص.1722).

وفي المسرحية السابقة عندما يحذّر الشاب بقية الشخصيات موضحاً لهم أهمية الوقت، ويحذّرهم من إضاعة الأيام سدى، تلتقط الشخصية الثملة كلمة (يوم)، وتجيب ببيت من أغنية جواد العلي (يجيلك يوم)، إذ يغني قائلاً:

"يجيلك يوم تندم على ما سويت وأقول منك لله يكفي أنا مليت" (ص.13).

وعلى الرغم من كون الشخصية ثملة فإن البيت الشعري جاء متوافقاً في استشهاده مع فكرة الشاب؛ فالكاتبة من خلال هذا المقطع القصير من الأغنية أكدت فكرة أهمية الوقت والندم على إضاعته لاحقاً، وتأكيد الفكرة واحدة من وظائف الأغنية وفق لطيفة البقمي (2015، ص.1722).

وقد تلجأ الكاتبة أحياناً لتغيير بعض مفردات الأغنية الشعبية لتناسب الحوار، فحين تستنكر شخصية الغريب عليهم إضاعة الوقت والصحة بتعاطي الخمر في المسرحية السابقة، يجيب أحدهم ببيت من أغنية (ما علينا) لأبي بكر سالم، ولكن مع استبدال كلمة (يا حبيبي) في البيت بـ(يا صديقي)، فيقول:

"ما علينا يا صديقي ما علينا عن كلام الناس ما كنا درينا" (ص.13).

يتضح جلياً هنا أن الكاتبة استخدمت هذا المقطع لانتقاد فكرة النصح من أساسها، فالمخمور لا يرغب في سماع انتقاد لتصرفاته، فكان المقطع القصير هو الرد المباشر على هذا الانتقاد، وانتقاد فكرة ما إحدى الوظائف الأساسية للأغنية وفق لطيفة البقمي (2015، ص.1722).

وتارة أخرى يكون التوظيف فقط لمقطع قصير جداً من الأغنية، يتمثل في بضع كلمات مع تكرار أو مد لبعض المقاطع الصوتية في هذه الكلمات، ومن أمثلة ذلك إجابة أحدهم –في المسرحية السابقة– عندما ينصحه الشاب بضرورة الحفاظ على العقل، وعدم إذهابه بشرب الخمر، يقول:" وهمـ ـم ـم ـم وهم كل المواااااعيد وهمـ ـم ـم ـم ـم ـم واتم بعيد"(ص.13)، الأغنية للفنان محمد عبده، واكتفت الكاتبة بتوظيف مقطع قصير جداً منها، ويتضح أيضاً أن

المخمور يزدري من خلال هذا المقطع فكرة النصح من أساسها، ويظهر عدم تقبله لها، وقد حرصت الكاتبة على بيان قوة هذا الازدراء من خلال الطريقة التي كُتب بها المقطع (تكرار حرف الميم)، فالصدى الذي يحدثه هذا التكرار يسهم في تأكيد انطباع للمتلقي بازدراء المخمور لهذا النصح.

وقد يصبح توظيف الأغنية في هذه المسرحية شكلياً، فالكاتبة أحياناً توظف مفردات الأغنية الواحدة كمفردات للحوار الذي يتم بين الشخصيات، فالشاب الأول يلتقط لفظة معاناة من إحدى الشخصيات، ويبدأ هو والثاني بترديد بعض الكلمات والمقاطع من أغنية محمد عبده (يا ليل خبرني عن أمر المعاناة)، إذ يرد الحوار الآتي:

الشاب: صدقوني ما فيه ضيق إلا وبعده فرج... وراح يجي يوم وتنتهي معاناتكم.

الأول: يا ليل خبر عن أمر المعاناة

الثاني: يا ليل خبرني

الأول: يا ليل خبرني عن أمر المعاناة

الثاني: يا ليل خبرني

الأول: يا ليل خبرني عن أمر المعاناة هي من صميم الذات وإلا أجنبية

الثاني: هي هاجس يسهر عيوني ولا بات.

الأول: هي هاجس... (ص.13–14).

يتضح من خلال هذا المقطع أن الكاتبة تستخدم مفردات الأغنية لإطالة الحوار في المسرحية، وإطالة الحوار عيب يقلل من المستوى الفني للمسرحية –كما تذكر الجعفري (2016)– فـ" المسرحية الجيدة هي ما كانت حوارتها [حواراتها] موجزة قصيرة حتى لا يشعر القارئ أو المتلقي بالملل، ولكي لا تظهر آراء الكاتب وأفكاره على لسان البطل" (ص.163).

وحين يعود الغريب إلى كوكب المريخ ولا يصطحب صديقه الشاب معه، يجلس الشاب مردداً مقطعاً من أغنية إبتسام لطفي (سافروا ما ودعوني)؛ لكونها

مناسبة لحالة الحزن الناتجة من فراق الغريب مع تغيير بعض الضمائر إلى الغائب لتناسب سياق تذكر الغريب بعد رحيله. يردد الشاب

"سافروا ولا ودعوه
سيبوني وراحوا
سيبوني للنوى
اشتكي من جراحه" (ص.18).

والنص الغنائي هنا يكشف عن حالة الشاب النفسية الحزينة على فراق صديقه الغريب وعودته إلى كوكبه المريخ.

وفي نمط ثالث تدمج الكاتبة أغنيتين مختلفتين، وذلك بأخذ بيت أو بيتين من كل أغنية ودمجهما معاً، ففي مسرحية الشملاني السابقة، تبدأ إحدى الشخصيات بغناء بيت من أغنية الفنان السعودي محمد عبده (ليلة خميس) كلمات خالد بن يزيد، ثم تنتقل الشخصية مباشرة إلى مقطع من أغنية الفنان السعودي طلال مداح (أحب الليل ونجوم الليالي) كلمات الأمير خالد الفيصل، إذ يرد في المسرحية "الأول: (يغني) يا قمراااااااا يا نجوم اشهدي إني معك ومنك ولك يرخص لك الغالي النفيس (وتتغير النبرة شعراً)

أحب الليل ونجوم الليالي حبيباتي أساهرهن لحالي
لقيت بصحبة النجمات سلوى عقب ما فارق الخفاق غالي"
(ص. 12).

لا يوجد ما يفسر سبب الجمع بين مقطعين من الأغنيتين في المسرحية سوى الاختلاف حول دلالة النجوم بين شخصية الغريب وإحدى شخصيات المسرحية حين قال أحدهم: "شاف النجوم بعز الظهر" (ص.12)، فالحوار وعدم الاتفاق حول دلالة النجوم قاد الكاتبة لاستدعاء مقطعين من أغنيتين، مختلفين؛ لكونهما يتضمنان المفردة المختلف عليها فقط. وقد لاحظت عبير الجعفري ظاهرة استدعاء اللهجة المحكية لدى كتّاب المسرح السعوديين وربطها بتوظيف المظاهر المختلفة للتراث الشعبي، تقول الجعفري (2016): "وقد حرص الكاتب

السعودي أيضاً على توظيف العبارات العامية ولغة الحديث اليومي في مسرحياته القائمة على العنصر التراثي كرمز من رموز التراث الشعبي الذي يسعى إلى توثيقه وتسجيله للأجيال القادمة" (ص.186).

لقد استخدمت الكاتبة السعودية النص الغنائي لانتقاد بعض الأفكار، أو لتأكيد البعض الآخر، أو لتعليل فكرة ما في المسرحية، أو لبيان عدم تقبل الشخصية لبعض الأفكار؛ ومن ثم احتقارها. كما استخدمت كاتبة المسرح السعودية النص الغنائي لبيان الحالة النفسية للشخصية. هذه الوظائف تكشف عن أن الكاتبة السعودية لم تستخدم الأغنية في معظم الأحيان لمجرد الاستخدام، بل ظهرت الأغنية كجزء رئيس من نصها المسرحي، وهذا –بطبيعة الحال– لا ينفي وجود بعض التوظيف الشكلي للأغنية أحياناً.

توظيف الأغنية الشعبية لدى كاتبة المسرح السعودية شمل مقاطع قصيرة أحياناً وقصيرة جداً من بعض الأغاني أحياناً أخرى. كما لجأت الكاتبة المسرحية لتغيير بعض المفردات في الأغنية لتتناسب مع السياق، وفي بعض الحالات قامت الكاتبة بدمج أغنيتين معاً.

المبحث الثاني: توظيف الحكاية الشعبية في كتابات المرأة السعودية المسرحية

للحكاية الشعبية حضور في مسرح المرأة السعودية، فالحكاية الشعبية ترتبط بواقع الناس المعيش وحياتهم اليومية؛ لذا يكون توظيفها في المسرح جاذباً لفئات أكبر من الجمهور، فهي –كما تصفها البقمي (2015)– تعكس "القيم، والمعتقدات السائدة في المجتمع الشعبي، كما أنها تعكس الحياة الواقعية والتاريخية لهؤلاء الذين يحكونها أو يستمعون إليها" (ص.1719)، وستناقش هذه الدراسة الكيفية التي تستخدمها الكاتبة السعودية لتقديم الحكاية الشعبية من خلال مسرح الحلقة وتوظيف شاعر الربابة والرقصات الشعبية المحلية.

المطلب الأول: تجليات الحكاية الشعبية من خلال مسرح الحلقة

مسرح الحلقة من الفنون الشعبية المعروفة في البلاد العربية وتحديداً في شمال إفريقيا، إلا أن له صوراً قديمة في اجتماع الناس قديماً للسمر حول شخصية السارد أو الراوي "الذي يشكل في الذهنية العربية حالة من الإصغاء، والاستماع، والتعلم الحكيم" (الريموني وآخرون، 2021، ص.286).

والحلقة تتكون –كما يصفها علي الراعي (1978)– "دائماً حول فنانين ممثلين يقدمون الحكايات والأساطير، ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وأحياناً يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض..." (ص.55)، وقد تتسع الحلقة أو تضيق وفقاً لعدد الحضور إلا أنها –كما يلحظ حسن بحراوي (1994)– "تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى في حالة حلقة رواة السيرة الشعبية... لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات خطاب المتحدث وطلباً لتحقيق ما يكفي من الحميمية" (ص.23).

يستلزم البناء الدرامي للمسرحية أحياناً من الكاتبة السعودية توظيف أكثر من تقنية مسرحية في المسرحية الواحدة، فتلجأ الكاتبة إلى توظيف عناصر القص الشعبي كمقومات تبني عليها مسرحها، فاستخدام مسرح الحلقة لرسم صورة للمشهد المسرحي، وبناء المسرحية على الحوار بين القاص الشعبي سواء كان راوياً شعبياً أو شاعر ربابة أو غيره يظهر لدى بعض الكاتبات موضع الدرس. فالروايات الشعبية –كما يصفها إبراهيم دردير (1980)– "تعد أقرب أشكال التعبير إلى المسرحية في تعريفها الواسع؛ ذلك لأنها تنتظم التمثيل والتشخيص والفعل" (ص.136).

للحلقة أربعة عناصر –كما تذكر زهية عيوني (2014)– هي: القاص، والفضاء، والحكاية، والمشاهد (الجمهور)، وهذه القواعد "هي التي يستند إليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة والممارسة التنكرية المعمول بها في فرجة الحلقة" (ص.70).

تصور ملحة عبدالله (2003) مسرح الحلقة في مطلع مسرحية (أم الفأس)، وتحرص على إشراك الجمهور في المسرحية؛ إذ تبدأ المسرحية بوصف لمشهد المسرح، فهو" حقل من حقول القمح على هيئة دائرة تتوسط الجمهور، محيط بالمكان سنابل القمح الجافة على هيئة حزم، كما أن بعض أدوات الزراعة تتناثر في المكان كله"(ص.57)، وبعد وصف سريع للشخصيات ولباسهم تظهر الكاتبة مجموعة من الممثلين وهم يتداخلون مع الجمهور، إذ "تبدأ الجماعة في الرقص على شكل دائرة تتداخل مع الجمهور ويتوسطها رجل يرقص والجميع يحملون الدفوف"(ص.57).

وفي أثناء المسرحية يتوجه عدد من الشخصيات بالخطاب المباشر للجمهور؛ فالعفريت "(يرفع رأسه وينظر للجمهور) أمامكم ساعة واحدة فقط... وشوفوا لكم حل"(ص.63)، وشيخ القبيلة "(للجمهور أيضاً) أي والله شوفوا لكم حل"(ص.64)، ومن الشخصيات التي تتوجه بخطابها مباشرة للجمهور كذلك رجل1 (ص.63)، وفارس (ص.67)، ولا تكتفي ملحة عبدالله (2003) بالخطاب الموجه للجمهور، بل تجعل بعض الممثلين ينتشرون بين الجمهور لأداء بعض الرقصات "تخفت الإضاءة ثم تعلو مع دخول مجموعة الممثلين وانتشارها بين الجمهور وهم يرقصون (رقصة الشامية)"(ص.63)، وكذلك الحال في رقصة (الدمة)؛ حيث يؤديها مجموعة من الممثلين بين الجمهور (ص.65، 78)، والعفاريت أيضاً تظهر بين الجمهور (ص.67)، ومجموعة من رجال القبيلة يخرجون من بين الجمهور (ص.69). كل هذه محاولات من الكاتبة لكسر –ما يسميه جميل حمداوي(2019)– الجدار الرابع "لتحقيق التواصل الحي بين الملقي المسرحي والجمهور المتلقي، لا بد من تمزيق الستارة الوهمية التي تفصل بين الركح والجمهور"(ص.39).

إن الكاتبة ملحة عبدالله في توظيفها لمسرح الحلقة تحاول أن تجعل المتلقي مشاركاً ومسهماً في الحدث المسرحي بدلاً من أن يكون متلقياً فقط اعتماداً على فن شعبي عربي معروف منذ القدم عند العرب. فلطيفة البقمي (2015) تلحظ هذه الوظيفة عند كتّاب المسرح في المملكة العربية السعودية، فقد

"فضل المسرحيون السعوديون استخدام فن الحلقة لخلق تواصل بينهم وبين المشاهد، باستعمال فضاء دائري، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكر المتلقي بتقنيات المسرح الفقير البعيد عن الديكورات الباهرة" (ص.1736).

فتوظيف التراث الشعبي لا يأتي عارضاً في مسرح المرأة السعودية بل مقصوداً، فمن خلال هذا التوظيف يستطيع كُتّاب وكاتبات المسرح –كما يذكر عيسى ونقرش(2013)– "نقد الحاضر في ضوء معطيات الماضي، ومن خلال أشكال الفرجة المسرحية والظواهر الدرامية يمكن أن يحقق توظيف التراث رهان الحداثة والتجديد" (ص.550).

المطلب الثاني: ارتباط شخصية شاعر الربابة بالحكاية الشعبية والرقصات الشعبية المحلية في مسرح المرأة السعودية

الحلقة ترتبط ارتباطاً عضوياً بالشاعر الراوي في المسرح، كما تذكر بوحفص (2018)؛ فهو "يخاطب الجمهور بلغة بسيطة ملحونة، إلا أنها مؤثرة؛ كون اللغة وسيلة اتصال، فحسن استعمالها هو الذي جعل المداح يشد انتباه الناس إليه بعيداً عن الأضواء والتكلف" (ص.70).

والمرأة السعودية وظفت شاعر الربابة في مسرحها، وقرنته بالحكاية الشعبية؛ فالشاعر في مسرحية (أم الفأس) لملحة عبدالله (2003) يصبح شاعراً للقبيلة، وبلهجة بدوية يخاطب الجمهور وبقية الممثلين، راسماً صورة تقليدية لليالي السمر الصيفية في القرى في جنوب المملكة، مخيراً الحضور في نوع السمر الذي يرغبون فيه قائلا:" إحنا جينا نحتفل بليلة من ليالي حصاد القمح المقمرة ليلة كفت القيض. وأنتم ربعي وجماعتي لا بد من أن تختارون [تختاروا] نوع السمرة" (ص.57).

يقترح أحد الرجال لعبة راوي الربابة وسماع سيرة أبي زيد الهلالي، ويقترح آخر الأراجيز أو خيال الظل، لكن شاعر القبيلة يرفضها بحجة أنها معروفة في كل بلاد العالم العربي، وهو يرغب في تقديم نمط شعبي محلي ليكون مادة للسهر؛ لذا يقترح رقصات شعبية كـ "الدامة، الهود، العرضة،

الزامل" (ص.57) ويستقر رأي المجموعة على السهر مع أم الفأس وممارسة رقصة الزار.

تقدم ملحة عبدالله (2003) وصفاً لرقصة الزار والمشاركين فيها، فهم "يرقصون رقصة الزار على شكل دائرة من الرجال يتوسطها فتى يافع (فارس)، والجميع يدقون الدفوف، وهو ما يزال يرقص حتى يسقط مغشياً عليه" (ص.58). ارتباط رقصة الزار بالإغماء هو انعكاس للتفكير الشعبي لتفسير بعض المعتقدات الشعبية بخصوص الجن. فالإغماء الذي أصاب فارساً هو نتيجة تلبس العفريت له وفق التفسير الشعبي؛ لذا يقترح أحد الرجال سؤال العفريت عن طلباته لكي يخرج من جسد فارس، بينما تشارك مجموعة من الممثلين في ضرب فارس لطرد الروح الشريرة من جسده، وحين تفشل محاولتهم تتوجه المجموعة بصوت واحد للعفريت "وأيش طلبك؟" (ص.59).

يطلب العفريت منهم أم الفأس التي يصفها قائلاً: "بنت حلوة وجميلة شابة... هاتو هالي بإياديكم صاغرة... داغرة... مقيدة... مكبلة لأني فشلت أنا وجماعتي في استمالتها ولا بد من معاونتكم أنتم معانا يا أولاد الإنس" (ص.59)، وتفشل محاولة شيخ القبيلة مع العفريت لاستبدال طلب آخر بطلبه؛ فهو مغرم بجمال أم الفأس، ويقترح شيخ القبيلة طرده بدق الطبول، ويبدأ شاعر القبيلة بإنشاد بعض الأبيات والمجموعة تردد خلفه:

"يا سلام على الديرة ومن فيها يا بلاد العز المعي

جينا نفتخر بالحزم والقوة ويا سيوف الهند المعي" (ص.61).

عندما تفشل محاولة طرد العفريت من جسد فارس يطرح شيخ القبيلة خيارين للتعامل مع هذه المعضلة موجهاً حديثه للجمهور، "أتخلى عن أم الفأس؟ أعطيها لهذا المارد ... وإلا نقف صف واحد ونحميها؟" (ص.61). سؤال المواجهة هذا الذي يكشف عن العقلية العربية التقليدية في إدارة الأمور يقابله تشظي في واقع القبيلة، فقسم يرى ضرورة اتخاذ خيار القوة مع العفريت، وقسم ثان ينصرف لشرب الخمر، وآخر ثالث يقف حائراً لا يعرف كيف يثأر لشرف القبيلة. إن تردد

القبيلة في الدفاع عن ابنتها (أم الفأس)، وتوفير الحماية لها هو نقد مبطن من الكاتبة للعقلية العربية الذكورية الجمعية في تعاملها مع الأنثى، وتهميشها في واقع الحياة وعلى خشبة المسرح. فالكاتبة استخدمت صوت الرمز التراثي (شيخ القبيلة) لنقد الثقافة الذكورية الشعبية السعودية التي يعلو فيها صوت الرجل، فالمجتمع التقليدي –كما يصفه عبدالله إبراهيم (2011)– هو "الحاضنة التي غذت الثقافة الأبوية الذكورية بكثير من فرضياتها ومسلماتها، وفي أطره ترتبت معظم ضروب الإقصاء والاختزال التي تعرضت لها المرأة عبر التاريخ" (ص.64).

من خلال الحوار بين شخصيات مسرحية ملحة عبدالله (2003) السابقة (رجل 1، ورجل 2) حول من يلعب دور أم الفأس تقدم الكاتبة نقداً مبطناً لعدم تقبل المجتمع السعودي لظهور المرأة على خشبة المسرح إبان كتابة المسرحية، فالرجل 2 يقترح إحضار امرأة تلعب دور أم الفأس، لكن المعارضة القوية التي يجابهها من رجل 1 تحت حجة تعارض ذلك مع العادات والتقاليد تجعل رجل 2 يقبل بأن يلعب الرجل (صبح) دور أم الفأس (ص.64–65). تغييب جسد الأنثى (أم الفأس) من الظهور المسرحي لا يلغي إيصال صوتها في المسرحية. فأم الفأس تظهر في المسرحية امرأة قوية، ولكن القبيلة تتركها لمصيرها في مواجهة العفاريت؛ لذا تقرر أم الفأس الرحيل عن مضارب القبيلة إلى الجبال، لكن فارساً يظهر لها في صورة رجل زاهد درويش بمساعدة العفاريت، وحين يخبرها بأن هناك هاتفاً يناديه بضرورة الزواج منها توافق أم الفأس، لا بل إن المشهد المسرحي يظهرها كأنها تغتصب فارساً في الغار حيث تكتشفهم القبيلة ويتهم فارس (عميل العفاريت) كما يصفه شيخ القبيلة بتلطيخ شرف القبيلة (ص.81).

يربط أحد رجال القبيلة بين تلبس العفريت لفارس وعدم ختانه، ويستدل من خلال قصة شعر فارس على عدم ختانه؛ لذا يقترح تنظيم حفلة الختان أو(الهود) "هذه عاداتنا وتقاليدنا وأنت عارف... وبالمرة ندعو كل من هم مثل فارس ونعمل لهم حفلة هود كبيرة نختن فيها كل شباب القبيلة المراغيل"

(ص.71). تورد الكاتبة وصفاً دقيقاً لطقوس الختان، والحركات والملابس التي يرتديها المختون، ففارس يدخل مرتدياً "زي ((الثلابة)) أو ((المختونين)) الخاص– صديري مزركش يكشف عن معظم الصدر والذراعين وتنوره مزركشة واسعة تنفتح كمظلة الطيار حين تقوم بالدوران في رقصة خاصة بهذه المناسبة تسمى رقصة الثلابة، وهي ذات إيقاعات محلية متميزة" (ص.71)، ولكن المفاجأة تظهر في الشخصية التي رسمتها الكاتبة لمن يقوم بعملية الختان، فهو يدخل للمسرح في زي غربي، ويؤدي رقصات غربية بمصاحبة موسيقى الروك، والأدوات التي يستخدمها في عملية الختان هي "حقن بلاستيك وأكياس بودره وأفلام فيديو" (ص.71). الرمزية التي تحملها هذه الأدوات لمساوئ الحضارة الغربية، وتأثيرها على الشباب العربي استخدمتها الكاتبة لتصيب صورة الرجل العربي الأنموذج (فارس) في مقتل، فهو في عز الشباب وغير مختون ولا يختنه قومه، بل يختنه (الغرب) باستخدام المخدرات؛ لذا تتداخل الرقصات المحلية (الثلابة) مع موسيقى الروك التي تصدع في المسرح، وتعم المكان في أثناء إجراء عملية الختان، وفارس يردد بعض الأهازيج الشعبية:

"يا خاتني وأنا ولد مهدبة

لا خذ كراع الجحش لي جنبية

وإذا سلمت صطدت لأمي قهبية "(ص.72).

يتضح جلياً من الإشارات السلبية للغرب أن الكاتبة تهدف إلى إبراز الهوية المحلية في مقابل ثقافة العولمة التي تجتاح العالم خصوصاً أن المسرحية كُتبت قبل عام 2003 زمن إصدار مؤلفات الكاتبة التي ضمت المسرحية، وهي فترة كانت العولمة وتبعاتها حديث الساعة، فالمسرح العربي، ومنه السعودي وقف في نهاية القرن الماضي ومطلع القرن الحالي مدافعاً عن الهويات المحلية ضد العولمة بأنماطها ومظاهرها المختلفة.

فكرة التحول التي تحدث في هذه المسرحية على مستوى الحدث والشخصيات من أهم معالم مسرح المرأة كما تذكر وطفاء حمادي (2007)، لقد

"صار أهم ما يميز الدراما النسوية أكثر من كل هذه الاختلافات هو ظهور المسرحيات التي تتبع إستراتيجيات التحول وهو التغيير الذي يحدث بجلاء ووضوح على المسرح، في المضمون والأحداث، وأهم من ذلك في الشخصيات أيضاً" (ص.28).

ومن الرقصات التي تقدم ملحة عبدالله (2003) لها وصفاً في المسرحية رقصة الشامية التي يؤديها مجموعة من الممثلين تنتشر بين الجمهور، "وهي رقصة تعتمد على سرعة الدوران مع علو وهبوط الراقص –قفزات– وهو يحمل السلاح بيده ويغلب عليها طابع الحماس... والراقصون يتوجهون بالأسلحة تجاه الجمهور" (ص.64)، وتقدم الكاتبة أيضاً وصفاً لرقصة (الدمة) التي تقدم عند زفاف العروس. يتضح جلياً أن الكاتبة هنا تقوم بتسجيل هذه الرقصات بهدف الحفاظ عليها وحمايتها من الاندثار، وقد لاحظت عبير الجعفري (2016) هذه الوظيفة التسجيلية لدى كتّاب المسرح السعوديين عند تصويرهم الماضي "والحياة القديمة بكل صورها المادية والمعنوية" (ص.155)، فالتسجيلية –إذن تظهر– كوظيفة رئيسية لحضور هذه الرقصات الشعبية في مسرح ملحة عبدالله.

يتضح جلياً مما سبق أن الكاتبة السعودية وظفت الفلكلور الشعبي السعودي في مسرحها لتحقيق ست وظائف رئيسية: لتأصيل هذا المسرح باستخدام هذا الفلكلور، ولتقدم تفسيراً لبعض المعتقدات الشعبية كارتباط تلبس الجن للبشر بممارسة رقصة الزار، ولإبراز الهوية المحلية كمقابل للعولمة الثقافية، ولتقدم نقداً مبطناً للثقافة الشعبية الذكورية التي تعلي من شأن الرجل في مقابل التقليل من شأن المرأة، ولتسجيل هذا الموروث (الرقصات الشعبية) بغية الحفاظ عليه، ولنقد المجتمع السعودي في عدم تقبله لظهور المرأة على المسرح إبان كتابة هذه المسرحية.

المبحث الثالث: توظيف المثل الشعبي السعودي في كتابات المرأة السعودية المسرحية

توظف كاتبة المسرح السعودية المثل الشعبي المحلي في مسرحها لغايات مختلفة، وقد لاحظت عبير الجعفري (2016) حضور الأمثال الشعبية في

المسرحيات السعودية "خاصة في تلك المسرحيات التي تعبر عن الحكايات الاجتماعية التي تعكس حال البيئات السعودية المتنوعة" (ص.156).

تستخدم حمده الشملاني (د. ت.) بعض الأمثال الشعبية في بعض مسرحياتها، ففي مسرحية (نقيض) يرد على ألسنة إحدى الشخصيات في أثناء الحوار قولها: "هو شاف النجوم بعز الظهر" (ص.12)، وهذا المثل ورد عند الجهيمان (1402هـ ب) بصيغة "ورّاه النجوم في القايله" (ص.30)، ويضرب لإظهار شدة "الأذى يلحقه إنسان بإنسان" (ص.30)، والمثل في المسرحية يلخص معاناة الغريب القادم من المريخ في فهم بعض تصرفات البشر على الأرض، فالكاتبة اختصرت معاناة الغريب من خلال استخدامها للمثل؛ مما جعل الحوار يظهر مركزاً هنا على عكس استخدام الكاتبة نفسها للأغنية الذي أسهم في إطالة الحوار، وفي المسرحية نفسها في حوار بين الغريب والشاب، يستخدم الشاب مثلاً شعبياً، إذ يقول: "من جد اللي يشوف مصيبة غيره تهون عليه همومه" (ص.14)، والكاتبة أضافت بعض الكلمات للمثل فهو يروى عند الجهيمان (1403هـ) بصيغة: "من شاف مصايب غيره هانت مصايبه" (ص.322) على اعتبار أن الشخصيات تعاني هموماً وليست مصائب، فالكاتبة تلجأ إلى تعديل صياغة المثل ليناسب الموقف الحواري الذي يرد فيه بغية توصيل الفكرة بأبسط صورة ممكنة؛ فوظيفة المثل تصبح ما يمكن أن نطلق عليه (وظيفة الاقتصاد اللغوي) خصوصاً أن مسرحيات حمدة الشملاني قصيرة موجزة.

توظف الكاتبة عبير الباز (1999) بعض الأمثلة الشعبية في مسرحية (المنفيون)، ومنها المثل المشهور (اختلط الحابل بالنابل) مع تغيير زمن الفعل إلى المضارع ليناسب السياق، إذ يقول أحمد: "عندما يختلط الحابل بالنابل... عندما تتقلب الموازين ويصبح المظلومون هم الظلّام وتصبح العدالة حلماً من الأحلام" (ص.24)، وهذا المثل يرد عند الجهيمان (1402هـ أ) بصيغة "مختلط الحابل بالنابل" (ص.37)، ويصفه بأنه يضرب "لاختلاط الأمور" (ص.37)، وهذا ما قصدته الشخصية في المسرحية عندما استخدمت المثل؛ فأحمد قد اختلطت

عليه الأمور، والكاتبة أرادت من خلال استخدام هذا المثل بيان حالة الحيرة التي انتابت الشخصية.

تستخدم الكاتبة ملحة عبدالله (2003) بعض الأمثال الشعبية السعودية في مسرحية (أم الفأس)؛ فالمجموعة وهم في حيرة يقولون: "والله جينا نكحلها عميناها" (ص.60)، فالشخصيات المسرحية أرادت اللهو والسمر، ولكن عندما مارسوا رقصة الزار تلبس العفريت جسد فارس؛ لذا استخدمت المجموعة هذا المثل للتعبير عن حالة الشعور بالخطأ غير المقصود، وهذا المثل –كما يشرحه فهد الفايز (1426هـ)– يستخدم لوصف من يقدم المساعدة، ولكن عمله يكون وبالاً على من طلب المساعدة "وتكون نتيجته ضرراً" (ص.20)، وهذا ما حدث تماماً في المشهد المسرحي، فاستخدام الكاتبة للمثل جاء ليختصر وصف الضرر الذي أصاب فارس عند ممارسته لرقصة الزار، فاستخدام المثل هنا ساعد الكاتبة على إظهار التناقض في الفرح الذي تحول إلى ترح، وهذه –كما تذكر سمية فالق (2014)– واحدة من أهم وظائف المثل "فالمثل ينقل كل ما تحمله الحياة من ثنائيات ومن تناقضات أيضاً" (ص.142).

وفي المسرحية نفسها، وحين تعجز القبيلة عن إخراج العفريت من جسد فارس يستخدم شيخ القبيلة مثالاً يصف الحيرة التي تنتابهم، يقول: "الواحد ما هو عارف رأسه من رجليه" (ص.61). تمثلت وظيفة المثل هنا في إظهار حالة الحيرة والضعف التي تنتاب القبيلة لعدم مقدرتها على إخراج العفريت من جسد فارس. وشيخ القبيلة في موضع آخر يتساءل عن وضع فارس بعد أن أصبح طريح الفراش، يقول: "وأنتم عارفين أن الكثرة تغلب الشجاعة" (ص.78)، يرد هذا المثل عند الجهيمان (1400هـ أ) بنصه" الكثرة تغلب الشجاعة" (ص.23)، ويوضح أنه "يضرب للقوي ينهزم أمام القوى المتعددة التي تجابهه وهو في الميدان وحده" (ص.23)، والكاتبة هنا تحور الاستخدام لتظهر ضعف البشر (القبيلة) أمام قوة الجن المتمثلة في العفريت، فهو هزمهم وتمكن من جسد فارس على الرغم من كثرتهم، فالمثل هنا استُخدم من قبل الكاتبة لإظهار نقيضه، فالعفريت وحيد وشجاع والقبيلة كثيرة وعاجزة.

ومن الكاتبات اللواتي يوظفن الأمثال الشعبية في الكتابة المسرحية مريم الحارثي (د. ت.) ، ففي مسرحية (حب أصيل) تستخدم الكاتبة مجموعة من الأمثال الشعبية على ألسنة الشخصيات، فعندما تلتقي غادة صديقاتها قبل عودتها إلى الوطن بعد انتهاء دراستها في بريطانيا، وحين تبدأ الصديقات بطرح أسئلة حول واقع المرأة السعودية، ودور الإعلام الغربي في تضخيم قضاياها تستخدم لندا مثلاً شعبياً، تقول: "لا نختلف في هذا، الإعلام بلا ريب له دور كبير في تضخيم قضايا بعينها، ولكن كما يقولون (لا دخان من دون نار)" (ص.7)، والكاتبة تحاول تقريب النص من الفصحى بوضعه بين علامتي تنصيص، ويرد عند الجهيمان (1402هـ ب) بصيغتين: "ما فيه نار بلا دخان" (ص.115)، و"ما فيه دخان بليا نار" (ص.111). استخدام الكاتبة للمثل هنا جاء للإقرار بوجود مشكلات تواجه المرأة السعودية في واقعها، فالمثل يحمل وظيفة الاستثناء للكلام السابق له وعدم تحميل الإعلام الغربي وحده المسؤولية، وقد جاء استخدام المثل معبراً عن هذه الوظيفة الإشارية التي حملها.

وحين تجتمع غادة مع صديقاتها بعد عودتها للوطن تتفق الصديقات على أن الغربة لم تغير غادة فتعلق بشرى مستخدمة مثلاً شعبياً "المعدن الأصيل ما يتغير" (ص.12)، والمثل يحمل وظيفة مدحية لغادة لعدم انجرافها خلف الأفكار في المجتمعات الغربية وثباتها على مبادئها. وحين تجلس الصديقات معاً تسأل هناء غادة عن مظاهر التغيير التي شاهدتها بعد العودة وتتبع ذلك بمثل شعبي، تسأل هناء: "ها أتغير عليك الوضع؟ ولا تيتي تيتي زي ما رحت زي ما جيت" (ص.12). المثل الشعبي هنا يحمل نقداً للواقع، وحين ينتقل الحوار المسرحي إلى التغيير وأثره تستخدم بشرى مثالاً يدل على الثبات، تقول بشرى: "لأنه لو الواحد ما حاول يتطور نحو الأحسن حيفضل (مكانك سر)" (ص.13). المثل الشعبي هنا يحمل نقداً لحالة الجمود التي تنتاب البعض، وعدم مقدرتهم على التكيف مع الأفكار والأوضاع التي تنتج عن تطور العصر، والاحتكاك بين الشعوب. الأمثال المستخدمة هنا تأتي على ألسنة الشخصيات لبيان عدم تأثر غادة بمظاهر الحضارة الغربية السلبية، وثباتها على المبادئ التي تعتقد صوابها.

يحضر المثل الشعبي أيضاً في مسرحية (طلاق) لهدى الرشيد (1992)، فالحوار بين منى –شقيقة طارق– وسهام –مطلقته السابقة– حول حنين الأخيرة لطارق يكشف عن استخدام منى لمثل شعبي:

منى: [في غضب مكتوم] سهام. قولي لي بصراحة... هل أنت من نوعية النساء اللواتي يحلو لهن الرجل بعد فقده؟!

سهام: [في عتاب] حرام عليك يا منى!! ظننتك تعرفينني..

منى: [في يأس] والله قد أصبحت لا أعرف إلا ما أراه أمام عيني.. وهو لا يسر يا سهام!

سهام: هل نسيت أنني أم فهد... وأن أخاك أبو فهد؟!

منى: الله يحفظ فهد... ولا يجعله مسمار جحا (ص.44).

استخدام منى للمثل الشعبي "مسمار جحا" جاء مكثفاً للمعنى؛ فمنى اختصرت الكثير من الحديث عندما دعت الله بألا يكون استخدام سهام لابنها فهد في علاقتها مع زوجها السابق كمسمار جحا، فالكاتبة تحاول تكثيف الصورة قدر المستطاع باستخدام المثل وتعطي للمتلقي مساحة من الحرية في التخيل الذي يحمله المثل.

وفي موضع آخر من الحوار بين سهام ومنى حول خيانة الرجال وتأثير ظهور مرض الإيدز على الحد من هذه الخيانة، تجيب منى بمثل شعبي:

"سهام: إذن. أنت الآن في غاية الاطمئنان ... ولو غاب عنك سنة كاملة... فلن تهتمي...

منى: إنني الآن متأكدة أن ثقتي في محلها... وأنه لن يغيب سنة.

سهام: حتى يكتشف علاج الإيدز.

منى: يحلها ألف حلّال" (ص.51).

استخدام منى للمثل الشعبي "يحلها ألف حلّال" هنا يظهر تفاؤل الشخصية بقدرتها على إيجاد حل لمشكلة زوجها خلال هذه الفترة، والمثل حمل وظيفة

التكثيف اللغوي أيضاً هنا، فقد جاء معبراً عن المعاني المتعددة بأقل عدد ممكن من الكلمات. فالمثل –كما يذكر إياد السلامي (2011)– عندما يصبح:

> ذا بؤرة إشعاعية في النص ويتشكل ضمن سياق النص فهو يكشف عن إمكانية الشخصية في التواصل مع الآخر داخل بنية النص المسرحي وإمكانية الكاتب أو المؤلف عن كيفية الاستفادة من قصة أو فكرة المثل في إرسال معنى أو شفرة أو كشف موضوع فهنا يعد وسيلة اتصالية ما بين المتلقي والمرسل بصورة مكثفة المعنى (ص.300).

وأم وفاء تستخدم المثل حين تحاول تهدئة وفاء وثنيها عن طلب الطلاق، تقول الأم:" أملي يا ابنتي ألا تعاندي نفسك.. عودي إلى بيتك.. وتأكدي أن الله سوف يهدى حالكما.. واعلمي أن مصارين البطن تتعارك.. وتتألم.. وكل شيء بالعلاج والتفاهم" (ص.68). استخدام المثل الشعبي "مصارين البطن تتعارك" على لسان الأم حمل وظيفة تعليمية إرشادية، فالأم تظهر حكيمة حريصة على استمرار زواج ابنتها من طارق؛ لكي تجنبها النظرة الاجتماعية الناتجة من طلاقها للمرة الثانية.

والأمثال التي تدل على الحكمة والصبر تتكرر على مسامع وفاء في المسرحية على ألسنة بقية الشخصيات، فمنى تنصحها قائلة:" اصبري يا وفاء.. الصبر طيب" (ص.74). ووفاء تضمن إجابتها جزءاً من مفردات المثل لكن في صورة معاكسة "الصبر جنون في حالتي أنا" (ص.74)، وهكذا يكون المثل والرد عليه وسيلة من قبل الشخصيات لعرض الأفكار والرد عليها، ومقابلة الحجة بالحجة.

وحين يزور طارق أهل وفاء في محاولة لإصلاح ذات البين، تبدي وفاء قلقها على طارق نتيجة قراره السفر ليلاً بالسيارة للعودة إلى عمله في اليوم التالي، فيضمن طارق رده عليها مثلاً شعبياً، يقول طارق مبتسماً: "لا تخافي يا وفاء.. عمر الشقي بقى.. لا بد من تواجدي بالمكتب في الثامنة صباحاً" (ص.89)، فالمثل جاء هنا لتلطيف الموقف والتهدئة من قلق وفاء، كما أن الموسيقى التي يحملها المثل هنا أضفت جمالية لاستخدامه، وقد لاحظ علي عبدالله (2014) ذلك عند توظيف

الأمثال لدى كتّاب المسرح؛ لأن الأمثال "تنتهج في صياغاتها اللغوية والجمالية موسيقى الكلام، من خلال السجع والإيقاع وسلاسة النظم، تلك الخصائص الفنية التي تسهم في سهولة حفظها وسرعة تداولها" (ص.55).

وهدى الرشيد (1992) في مسرحيتها السابقة تستخدم جزءاً من المثل الشعبي أحياناً وتسقط بقية المثل؛ وذلك لأن الجزء المختار يوصل الفكرة التي تطرحها الشخصية؛ فحين يطلق طارق وفاء تحاول فارعة مساندة وفاء قائلة: "علقة تفوت يا وفاء.. كده وإلا لا يا أختي؟!" (ص.105)، ففارعة تعد الطلاق أخف الضرر؛ لذا استخدمت جزءاً من المثل "علقة تفوت"، وتجاوزت عن الجزء الثاني "ولا حد يموت"، مادام الجزء الأول يفي بالفكرة.

المثل الشعبي المحلي يظهر منسجماً مع بنية النص المسرحي في كتابات المرأة السعودية، فيتبلور ضمن سياق المسرحية ليظهر قدرة الشخصية في التواصل مع بقية الشخصيات داخل المسرحية من جهة، ومن جهة أخرى يمكن الكاتبة من الاستفادة من فكرة المثل وقصته في إرسال رسائل ذات معنى مكثف؛ مما يعطي الكاتبة قدرة على استغلال الطاقة التعبيرية الكامنة في المثل الشعبي المحلي السعودي. وبصورة إجمالية حقق المثل الشعبي وظائف أخرى، منها: تبسيط الفكرة، وبيان حالة الشخصية، وإظهار التناقضات في المواقف الحياتية وبين الشخصيات، وعرض الفكرة والرد عليها، وتجسيد الحيرة والاضطراب تجاه بعض المواقف، واستدعاء النقيض، ونقد الواقع، وإعطاء الأمل في مجابهة صعاب الحياة، كما حمل المثل الشعبي أيضاً وظائف لغوية إشارية ومدحية وأحياناً حمل وظائف تعليمية إرشادية.

وهكذا يتضح أن استخدام المثل الشعبي لدى كاتبات المسرح السعوديات قد فاق غيره من أنماط التراث الشعبي الأخرى، فهو قد ظهر لدى الكاتبات جميعهن موضع الدرس. وهذا طبيعي لكون المثل في الحياة اليومية يطغى على بقية أنواع التعابير الشعبية؛ كالأسطورة، واللغز، والحكاية الشعبية، كما تذكر نبيلة إبراهيم (د. ت.) التي ترى في المثل مرآة تعكس تجارب الإنسان في حياته

اليومية، "فالأمثال بالنسبة لنا عالم هادئ نركن إليه حينما نود أن نتجنب التفكير الطويل في نتائج تجربتنا. ونحن نذكرها بحرفيتها إذا كانت تتفق مع حالتنا النفسية، بل إننا نشعر بارتياح لسماعها وإن لم نعش التجربة التي يلخصها المثل" (ص.147)، وهذا يفسر كثرة استخدام المثل الشعبي من قبل كاتبة المسرح السعودية لسهولة توظيفه في النص المسرحي مقارنة بالتعابير الشعبية الأخرى.

وهكذا ترى الدراسة أن توظيف التراث الشعبي المحلي بأنماطه ومظاهره المختلفة لدى كتّاب المسرح وكاتباته في المملكة له ما يبرره –كما تذكر لطيفة البقمي (2014)– لأن التراث الشعبي أكثر تمثيلاً لروح الجمهور "وألصق بأحاسيسهم، ومشاعرهم، وأقرب إلى طريق تفكيرهم، ومعاييرهم في تقدير الأمور" (ص.287). فالتراث الشعبي المحلي تجلى واضحاً في مسرح هؤلاء الكاتبات، وهي محاولة منهن لتأصيل هذا المسرح باستخدام التراث الشعبي المحلي الأقرب فهماً لطبقات المجتمع وشرائحه المختلفة.

الخاتمة

استخدمت الكاتبة المسرحية السعودية مظاهر متعددة للتراث الشعبي المحلي في مسرحها؛ فوظفت القصيدة الشعبية المحلية باستخدام ثلاث طرق: فأوردت تارة مقاطع طويلة من القصيدة الشعبية، وتارة أخرى اكتفت بمقاطع قصيرةً بيت أو بيتين، وأحياناً أخرى اقتصر التوظيف على كلمات معدودة من بعض القصائد الشعبية. هذا التنوع في حجم النصوص الشعرية الشعبية المحلية الموظفة تبعه تنوع في الوظائف التي حملها هذا الاستخدام. فمن خلال القصيدة الشعبية أظهرت الكاتبة الأزمات الشخصية التي تعيشها الشخصيات، فأوصل النص الشعري على الرغم من اختلاف موضوعه أحياناً رسالة للمتلقي عن أزمة هذه الشخصيات وأعطاه مساحة للتأمل فيها. ومن خلال القصائد الشعبية المحلية رسمت الكاتبة الحالة النفسية للشخصيات في مسرحها، فالقصيدة يبعث مجرد ترديدها على لسان الشخصية على إظهار الفرح

والسرور، وهكذا تعبر الكاتبة بأقل عدد ممكن من الكلمات عن الحالات النفسية لشخصيات مسرحها. كما كشف استخدام القصيدة الشعبية المحلية أيضاً عن قضايا اجتماعية وردت في مسرح هؤلاء الكاتبات.

لم تورد الكاتبات السعوديات أغاني كاملة في مسرحياتهن موضع الدرس، بل اقتصر التوظيف على بعض المقاطع القصيرة، والقصيرة جداً في بعض المواضع، كما دمجت الكاتبة السعودية بين أكثر من أغنية على لسان الشخصية الواحدة، وفي بعض الحالات غيرت الكاتبة بعض مفردات الأغنية لتظهر أكثر انسجاماً مع السياق الذي ترد فيه، أو لتعبر أكثر عن حالة الشخصية التي تردد الأغنية. هذا التذبذب في حجم الأغنية الشعبية الموظفة حقق عدة وظائف، منها: إظهار الحالة النفسية للشخصيات، وتأكيد بعض الأفكار أو نقدها أو احتقارها أحياناً أخرى، أو تعليل بعض الأفكار والترويج لها.

حضرت الحكاية الشعبية المحلية أيضاً في مسرح الكاتبة السعودية من خلال استخدامها لمسرح الحلقة في محاولة لتأصيل مسرحها، ولكسر الرتابة في المسرح التقليدي، فجعلته حياً متفاعلاً نابضاً بالحيوية والمشاركة من خلال إشراك المتلقي في هذا المسرح. كما استلزم الحديث عن الحكاية الشعبية ربطها بشخصية شاعر الربابة والرقصات الشعبية المحلية كرقصة الزامل، العرضة، الدمة، الشامية، الزار... هذا التوظيف للفلكلور الشعبي حقق للكاتبة السعودية عدة وظائف: فمن خلاله فسرت الكاتبة بعض المعتقدات الشعبية وعرضتها بصورة مبسطة؛ مثل ارتباط ممارسة رقصة الزار بتلبس الجن لبعض من يمارسون هذه الرقصة، واستخدمته أيضاً لإظهار الهوية المحلية للمكان كمحاولة لمقاومة سطوة العولمة، ونقدت الكاتبة من خلاله الثقافة الذكورية المسيطرة في المجتمع السعودي، ونقدت المجتمع لعدم تقبله ظهور المرأة على خشبة المسرح في فترات ماضية، وفوق ذلك كله استخدمت الكاتبة السعودية هذا النمط من الفلكلور المحلي لتأصيل مسرحها.

استخدمت الكاتبة المسرحية السعودية أيضاً المثل الشعبي المحلي لأغراض مختلفة داخل نصها المسرحي؛ فأحياناً تورده بلفظه وأحياناً تلجأ لتغيير بعض الكلمات؛ لتتناسب مع الموقف المسرحي. وقد حققت الكاتبة السعودية من خلال استخدام المثل الشعبي المحلي في مسرحها الوظائف الآتية: التواصل بين الشخصيات، وإيصال الأفكار بأقل عدد ممكن من المفردات (الاقتصاد اللغوي)؛ مما ساعد في عرض الأفكار بسهولة. واستغلت الكاتبة المثل وفكرته في إرسال رسائل مكثفة للمتلقي، كما أسهم توظيفه في بيان حالة الشخصيات النفسية، ولتصوير الواقع ونقيضه، كما جسد الاضطراب والتردد عند بعض الشخصيات تجاه مواقف وقضايا معينة، كما رصد عيوب الواقع وقدم دوافع لمجابهة الصعوبات، واستخدمته بعض الكاتبات أيضاً لإيصال وظائف لغوية تحمل رسائل إشارية أو قيمية، كما ظهر المثل للتعليم والإرشاد المباشر على ألسنة بعض الشخصيات.

لقد أظهرت هذه الدراسة أن استخدام المثل لدى الكاتبات السعوديات موضع الدرس كان الأكثر حضوراً من بين أنماط التراث الشعبي المحلي الذي ظهر في مسرحياتهن؛ وذلك لسهولة استخدام المثل الشعبي في الحوار، وعلى ألسنة الشخصيات حيث لا يتطلب استخدامه جهداً من الكاتبة كبقية أنماط التراث الشعبي المحلي الأخرى.

وأخيراً، فقد كشفت هذه الدراسة عن قدرة الكاتبات السعوديات على توظيف أنماط مختلفة للتراث الشعبي المحلي في مسرحهن؛ بغية تحقيق وظائف متعددة كثمرة لهذا التوظيف. وقد ظهر التفاوت –بطبيعة الحال– بين كاتبة وأخرى، لكنه –إجمالاً– أبرز ملمحاً من ملامح مسرح المرأة السعودية التي غيبها بعض الباحثين والباحثات من دراساتهم لأسباب كشفت هذه الدراسة عن عدم مصداقيتها في كثير من المواضع.

المراجع

إبراهيم، عبدالله. (2011). *السرد النسوي الثقافة الأبوية الهوية الأنثوية والجسد*. المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

إبراهيم، نبيلة. (د. ت.). *أشكال التعبير في الأدب الشعبي*. دار نهضة مصر.

الباز، عبير. (1999). *المنفيون*. مسرحية مخطوطة. أرشيف المسرح السعودي.

بحراوي، حسن. (1994). *المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيوثقافية*. المركز الثقافي العربي.

البقمي، لطيفة. (2014). *المسرح السعودي المعاصر موضوعاته واتجاهاته دراسة فنية*. نادي الأحساء الأدبي.

البقمي، لطيفة. (2015) توظيف التراث الشعبي في المسرح السعودي نماذج ورؤى. *حولية كلية* اللغة العربية بنين بجرجا- جامعة الأزهر، *19*(2)، 1691-1756.

البقمي، نايف. (2005). *رجال من المسرح السعودي*. مطابع دار المشاعل.

بوحفص، سيرات. (2018). الحلقة الشعبية: فنونها ووظائفها. *مجلة مقاليد- الجزائر*، (15)، 65-72.

الجعفري، عبير. (2016). *توظيف التراث في النص المسرحي السعودي*. نادي الأحساء الأدبي.

الجمعان، سامي. (2018). *المسرح السعودي من الريادة إلى التجديد*. نادي الأحساء الأدبي.

الجهيمان، عبدالكريم. (1400هـ أ). *الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العرب*. الجزء السادس. (ط.2). دار أشبال العرب.

الجهيمان، عبدالكريم. (1400هـ ب). *الأمثال الشعبية في قلب الجزيرة العرب*. الجزء السابع. (ط.2). دار أشبال العرب.

الجهيمان، عبدالكريم. (1402هـ أ). *الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب*. الجزء الثامن. (ط.2). دار أشبال العرب.

الجهيمان، عبدالكريم. (1402هـ ب). *الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب*. الجزء التاسع. (ط.2). دار أشبال العرب.

الجهيمان، عبد الكريم. (1403هـ). *الأمثال الشعبية في قلب جزيرة العرب*. الجزء العاشر. دار أشبال العرب.

الحارثي، مريم. (د. ت.). حب *أصيل*. مسرحية مخطوطة لدى الكاتبة.

الحارثي، هلالة. (2014). *التراث السردي العربي في الرواية السعودية 1410هـ - 1432هـ*. دار جامعة الملك سعود للنشر.

حمادي، وطفاء. (2007). *الخطاب المسرحي في العالم العربي 1990–2006*. المركز الثقافي العربي.

حمداوي، جميل. (2019). *توظيف التراث في المسرح العربي*. دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.

الدبيسي، محمد. (2016). *الحركة المسرحية في المدينة المنورة: تاريخها ونشأتها وتطورها ونماذج منها*. نادي المدينة المنورة الأدبي.

دردير، إبراهيم. (1980). *تراثنا العربي في الأدب المسرحي الحديث*. عمادة شؤون المكتبات، جامعة الرياض سابقاً الملك سعود حالياً.

الراعي، علي. (1978). *المسرح في الوطن العربي*. المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت.

رشيد، حسن، وحمادي، وطفاء، ويونس، باسمه، والقنة، نادر. (2017). *المرأة في المسرح الخليجي*. الانتشار العربي.

الرشيد، هدى. (1992). *طلاق*. مطابع روز اليوسف الجديدة.

الريموني، فراس، وعيسى، يحيى، والعذاري، طارق، والمشاقبة، عدنان. (2021). ملامح الملحمية في النص المسرحي الأردني (نماذج مختارة). *مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، 48*(3) ملحق 1، 280–294.

السلامي، إياد. (2011). توظيف التراث في نصوص قاسم محمد المسرحية. *مجلة العلوم الإنسانية*، جامعة بابل. *1*(7)، 289–309.

الشملاني، حمده. (د. ت.) نقيض. مسرحية مخطوطة. أرشيف المسرح السعودي.

الشملاني، حمده. (2008). *الوصية*. مسرحية مخطوطة. أرشيف المسرح السعودي.

عبدالله، علي. (2014). واقع التراث الشعبي في المسرح العربي "المسرح العراقي أنموذجاً". *البلقاء للبحوث والدراسات. 17*(1)، 47–80.

عبدالله، ملحة. (2003). *مسرحيات د. ملحة عبدالله*. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

العظمة، نذير. (1992). *المسرح السعودي دراسة نقدية*. النادي الأدبي بالرياض.

علوان، رائدة، وغوانمة، محمد. (2020). أغاني الفاردة الأردنية. *مجلة دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، 47*(1)، 1 27.

عيسى، يحيى. (2017). آليات توظيف التراث في النص المسرحي الأردني. *المجلة الأردنية للفنون. 10*(1)، 1–20.

عيسى، يحيى، ونقرش، عمر. (2013). توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني. *مجلة جامعة النجاح. 27*(3)، 541–570

عيوني، زهية. (2014). التقنيات التراثية في مسرحية عبدالقادر علولة. *مجلة مقاليد، الجزائر*، (7)، 69–83.

فالق، سمية. (2014). وظائف المثل الشعبي في منطقة الأوراس. *مجلة علوم الإنسان والمجتمع، الجزائر*، (11)، 141–160.

الفايز، فهد. (1426). *مواقف وأمثال*. مطابع نجد التجارية.

مظفر، حليمة. (2009). *المسرح السعودي بين البناء والتوجس*. نادي الطائف الأدبي ودار شرقيات.

Abdullah, A. (2014). The Reality of Folklore in the Arab Theater "The Iraqi Theater as a Sample" (in Arabic). *Al-Balqa Journal for Research and Studies, 17*(1), 47-80.

Abdullah, M. (2003). *The Plays of Dr.Malhah Abdullah* (in Arabic). The Egyptian General Book Authorit.

Alwan, R., & Ghawanmeh, M. (2020). Jordanian Songs of (Al-Faradah) (in Arabic). *Dirasat: Human and Social Sciences-University of Jordan. 47*(1), 1-27.

Al-Azmah, N. (1992). *The Saudi Theater: a critical study* (in Arabic). The Literary Club in Riyadh.

Al-Baz, A. (1999). *The Exiles* (in Arabic). A manuscript Play, Saudi Theater Archive.

Al-Buqami, L. (2014). *Contemporary Saudi Theater, Its Topics and Trends, Artistic Study* (in Arabic). Al-Ahsa Literary Club.

Al-Buqami, L. (2015). Employing Folklore in Saudi Theater Models and Visions (in Arabic). *Yearbook of the College of Arabic Language in Gerga- Al-AzharUniversity.19*,1691-1756.

Al-Buqami, N. (2005). *Men from the Saudi Theater* (in Arabic). Al-Mashael's house for Press.

Al-Debaisi, M. (2016). *The Theatrical Movement in Al-Madinah Al-Munawwarah, its History, Origin, Development, and Examples from it* (in Arabic). Al-Medina Literary Club.

Al-Fayez, F. (1426 AH). *Attitudes and Proverbs* (in Arabic). Najd Commercial Printing Press.

Al-Harthi, H. (2014). *Arab Narrative Heritage in the Saudi Novel 1410 AH - 1432*AH (in Arabic). House of King Saud University for publishing.

Al-Harthi, M. (N. D.). *Genuine Love* (in Arabic). A manuscript by the writer.

Al-Jafari, A. (2016). *Employing Heritage in the Saudi Theatrical Text* (in Arabic). Al-Ahsa Literary Club.

Al-Jamaan, S. (2018). *Saudi Theater from Exploration to Renewal* (in Arabic). Al-Ahsa Literary Club.

Al-Juhayman, A. (1400 AH a). *Popular Proverbs in the Heart of the Arabian Peninsula*: volume 6 (in Arabic). Ashbal al-Arab's house for publishing.

Al-Juhayman, A. (1400 AH b). *Popular Proverbs in the Heart of the Arabian Peninsula*: volume 7 (in Arabic). Ashbal al-Arab's house for publishing.

Al-Juhayman, A. (1402 AHa). *Popular Proverbs in the Heart of the Arabian Peninsula: 8* (in Arabic). Ashbal al-Arab's house for publishing.

Al-Juhayman, A. (1402 AHb). *Popular Proverbs in the Heart of the Arabian Peninsula*: volume 9 (in Arabic). Ashbal al- Arab's house for publishing.

Al-Juhayman, A. (1403 AH). *Popular Proverbs in the Heart of the Arabian Peninsula*: volume 10 (in Arabic). Ashbal al- Arab's house for publishing.

Al-Rashid, H. (1992). *Divorce*. Ruz al-Yusuf printers.

Al-Ray, A. (1978). *The Theater in The Arab World* (in Arabic). Al-Majlis al- Watani lil-Thaqafah wa al-Adab wa al-Funan- Kuwait.

Al-Rimoni, F., Issa, Y., Al-Athari, T., & Al-Masakbeh, A. (2021). Epic features in the Jordanian theatrical text (Selected models) (in Arabic). *Dirasat: Human and Social Sciences University of Jordan, 48(3) supplement (1), 280 294*.

Al-Salami, I. (2011). Employing Heritage in the Muhammad Qassim's Theatrical Texts (in Arabic). *Journal of Human sciences-Babel University, 1*(7), 289-309.

Al-Shamlani, H. (N. D.). *Naqid* (in Arabic). A manuscript play, Saudi Theater Archive.

Al-Shamlani, H. (2008). *The Adapter* (in Arabic). A manuscript play, Saudi Theater Archive.

Ayouni, Z. (2014). Traditional Techniques in the play of Abdelkader Alloula (in Arabic). *Magalled Magazine-Algeria. 7*, 69-83.

Bahrawi, H. (1994). *Moroccan Theater: A study of the Sociocultural Origins* (in Arabic). The Arab Cultural Center.

Bouhafs, S. (2018). The Popular Ring its Arts and Functions (in Arabic). *Magalled Magazine, Algeria*, (15), 65.

Dardiri, I. (1980). *Our Arab Heritage in Modern Theatrical Literature* (in Arabic). Deanship of Library Affairs -Riyadh University formerly, King Saud University now.

Falq, S. (2014). The Functions of the Popular Proverbs in Al- Oars Region (in Arabic). *Journal of Human and Society sciences, Algeria*, (11), 141-160.

Hamdaoui, J. (2019). *Employing Heritage in Arab Theater* (in Arabic). Al-Reef's house for Printing and Electronic Publishing.

Hammadi, W. (2007). *Theatrical Discourse in the Arab World 1990-2006* (in Arabic). The Arab Cultural Center.

Ibrahim, A. (2011). *Feminist Narrative: Patriarchal Culture, Feminine Identity, and the Body* (in Arabic). The Arab Foundation for Studies and Publishing.

Ibrahim, N. (N. D.). *Forms of Expression in Popular Literature* (in Arabic). Dar Nahdet Misr.

Issa, Y. (2017). The Recruitment of The Heritage in TheJordanian Theatrical Script (in Arabic). J*ordanian Journal for Arts, 10*(1), 1-20.

Issa, Y., & Naqrash, O. (2013). Employing Heritage in the Palestinian Theatrical Text (in Arabic). *An-Najah University Journal, 27*(3), 541-570.

Muzaffar, H. (2009). *Saudi Theater between Construction and Apprehension* (in Arabic). Taif Literary Club & Dar Sharqiyat.

Rashid, H., Hammadi, W., Yunus, B., & Algnah, N. (2017). *The Woman in the Gulf Theater* (in Arabic). Al-Intishar al-Arabi.

Employment of Local Folklore Heritage in Saudi Woman's Theater

Dr. Ahmed S. Alatawi*

Abstract

Objectives: The studies that tackles Saudi women's theater with an independent study are scarce. At its best, Saudi women's theater often is taught combined with the Saudi man's production in this field. This study approximates the Saudi women theater to discuss the patterns of local folklore that the Saudi woman uses in her theater and the mechanisms that she uses to employ this heritage. The study includes preface three sections and conclusion. **Methods**: This study approaches women's theatrical production by using the descriptive approach that contributes to reading and analyzing plays written by Saudi women to determine the patterns of local folklore that the Saudi female writer employs in her theater and the goals she wants to achieve from this employment. The plays under study are: (Naqid) and (The Will) by Hamad al-Shamlani, (The Exiles) by Abeer Al-Baz, (A Sincere Love) by Maryam Al-Harthy, (Mother's Axe) by Malhah Abdullah and (Divorce) by Huda Al-Rashid. **Results**: This study revealed the local folklore patterns used by the Saudi female writer, namely: the local singing and popular poetry, the local folk tale, and the local folk proverb. It also demonstrated the functions of each pattern of local Saudi folklore that were included in Saudi women's theater. **Conclusion**: The study concludes that the local folklore was present in the Saudi women's theater. This recruitment was not limited to a specific writer but instead included a group of female writers, and it came to achieve different functions in the theatrical script.

Keywords: Saudi woman's theater, Folklore, Folk singing, Folk poetry, Folk proverb.

* University of Tabuk, Saudi Arabia, Email: a.s.alatawi@gmail.com

- Submitted: 20/12/2020, Revised: 21/3/2021, Accepted: 11/4/2021.

All Rights Reserved-Academic Publication Council-Kuwait University

To Cite p.130

د. أحمد سليم العطوي، حاصل على دكتوراه في لغات وثقافات الشرق الأدنى من جامعة ولاية أوهايوا الحكومية في الولايات المتحدة الأمريكية، 2017. يعمل حالياً أستاذاً مساعداً للأدب والنقد الحديث في قسم اللغة العربية، كلية التربية والآداب بجامعة تبوك، المملكة العربية السعودية. الاهتمامات البحثية: الأدب الأنثوي في المملكة العربية السعودية والخليج، والرواية العربية والغربية التي تتخذ من السعودية والخليج مكاناً للحدث الروائي، وتلقي العرب للنظرية النقدية الحديثة، والدراسات الثقافية المقارنة، والحركة النسوية وأدب الأقليات في العالم العربي، والمسرح السعودي.

الإيميل: a.s.alatawi@gmail.com

للاستشهاد:

العطوي، أحمد. (2022). توظيف التراث الشعبي المحلي في مسرح المرأة السعودية. *مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية*، *48*(187)، 91–130.

https://www.doi.org/10.34120/0382-048-187-004

To Cite:

Alatawi, A. (2022). Employment of Local Folklore Heritage in Saudi Woman's Theater. *Journal of the Gulf and Arabian Peninsula Studies, 48*(187), 91-130.

https://www.doi.org/10.34120/0382-048-187-004