الأديب
سليم خوري

مسرح سليم خوري والمرأة اللابطلة

1934 -1991

كرمة زعبي

حياته ودراسته

ولد سليم جبران خوري في قرية البروة في جليل فلسطين عام 1934، نشأ وتعلّم فيها حتى الصف الثالث الابتدائي وبعدها التحق في مدارس كفر ياسيف المجاورة لتكملة دراسته في الصفوف العليا، فتخرج مع أول فوج ثانوي عام 1954 من مدرستها الثانوية "يني الثانوية"، وانتقل مع عائلته للسكن في قرية البقيعة عام 1948.

بعد تخرجه من الثانوية عمل سليم معلماً في القرى الجليلية القريبة من منطقة سكناه، مثل قرية كسرى وطمره الجليلية، وفي أثناء عمله واصل دراسته الجامعية، فالتحق بالجامعة العبرية في القدس ونال الشهادة الأولى في اللغة العربية والتربية الخاصة.

في عام 1962 انتقل مع عائلته ليسكن في مدينة حيفا حيث عمل مدرساً في بعض مدارسها، كالمتنبي و"الكلية الأرثوذكسية العربية".

في عام 1985 خرج إلى التقاعد المبكر كي يتفرغ للتأليف والكتابة. في عام 1991 توفي إثر نوبة قلبية. (1)

تكمن أهمية مؤلفات خوري في تنوع ألوانها الأدبية بالإضافة إلى تنوّع الأجيال التي وجه كتابته إليها، فقد كتب للصغار، واليافعين والكبار.

كتب في المسرح والقصة والرواية والنقد، ونشرها جميعاً بدءاً من عام 1960 وحتى عام 1990.(2)

مواضيع مؤلفاته

كثف خوري إصداراته في سنوات الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، وهذا لم يكن بالسهل نسبة لتلك الفترة، وخاصة الفترة المجانسة لعام 1967 التي كانت فترة غير سهلة سياسيا نتيجة حرب الأيام الستة مع الدول العربية المجاورة.

تأثر من الوضع السياسي الخاص الذي حل في المنطقة ولم ينس مجتمعه الذي ترعرع فيه: "كذلك تعددت المصادر التي استقى منها سليم خوري موضوعاته فبالإضافة إلى التراث والتاريخ والأساطير نجد موضوعات مستمدة من صميم الواقع والمجتمع في هذه البلاد" (أبو فنة، 2001: 54).

لذا نجد أن ما كتبه خوري ليس بعيداً عن نشأته وتربيته الخاصّة، وكذلك عن تراث شعبه الذي تشبث به وعالجه في مسرحياته وفي قصصه التعليمية بالذات مثل "معلمون وتلاميذ - 1962".

مسرح سليم خوري

كما في ألوانه الأدبية التي خصصها الكاتب للصغار وللكبار هكذا نجد مسرحيات خوري، التي وجه غالبيتها للكبار ما عدا "**حنين** ومسرحيتان أخريان -1970" التي وجَّه ثالوثها لتلاميذ المدارس حيث احتوت على مسرحيتي **سامحني يا أبي** وجراب الكردي.

إنّ من يطّلع على كتابة خوري الدرامية يستطيع أن يقسم مواضيعها إلى أربعة: التاريخية، والاجتماعية، والتعليمية والأسطورية. وأما أساليبها الفنية من حيث الرؤية المسرحية على خشبة المسرح وليس الدرامية فهي متعددة الأساليب والمدارس الدرامية، ستذكر لاحقاً في السياق.

المواضيع:

1) الدراما التاريخية Historical Drama

إن حصة الأسد من تصنيف مواضيع وثيمات مسرحيات خوري تندرج في نطاق "الدراما التاريخية" "Historical Drama" هي القطعة التاريخية التي تتخذ مادتها من التاريخ [...] أمّا عن مدى التزام الكاتب المسرحي بالحقيقة التاريخية التي يعالجها فقد مال بعض النقاد إلى القول بوجوب التزامه بالخطوط العامة الأساسية، دون التقيد بالتفاصيل الجزئية، بينما مال البعض الآخر إلى التصرف الحرّ للكاتب " (حمادة 1985: 116).

تندرج المسرحية ضمن الدراما التاريخية أربع مسرحيات وهي **آمنة** 1960، **وريث الجزار** 1960، **وفاء البادية** 1968، **بعد الأسوار** 1982.

إن ثلاثاً من المسرحيات أعلاه واردة في كتب التاريخ وهي **وريث الجزار** التي تحكي عن الجزار الظالم في عكا في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وكيفية استيلاء سليمان باشا على زمام السلطة.

أما **وفاء البادية** فهي ترجعنا إلى الجاهلية، وتدور أحداثها بين العقدين الرابع والسابع من القرن السادس الميلادي وهي تحكي عن قصة الشاعر امرئ القيس (520-565م) ووفاء السموأل بن عاديا (3) (القرن السادس الميلادي).

أما **بعد الأسوار** فتحكي عن عكا في فترة 1775م أيام الظاهر عمر وكيفية مقتله.

إن حيثيات ونهاية المسرحيات الثلاث أعلاه مطابقة للتاريخ، حيث التزم خوري بالحقائق التاريخية ووظفها للمسرح، وهنا اقتبس ما ورد في كتاب إبراهيم طه (البعد الآخر، 1990) حول توظيف التاريخ لدى خوري في مسرحياته: "**بعد الأسوار** مسرحية تخطت أسوار الزمن ووظفت التاريخ [.....] خير توظيف، لا لتعيد على أسماعنا تاريخ الظاهر عمر بل لنرى أنفسنا وحاضرنا بها" (طه، 1990: 113).

أما مسرحية **آمنة**، فموضوعها مغمور نسبياً لباقي مسرحيات خوري التاريخية فهي

تحكي عن قصة آمنة الأموية (إيزابيلا) التي لا تعرف أصلها العربي في إسبانيا واليهودي يعقوب القيرواني الذي حاول أن يساعدها فيهربان ويلتحق بهما حبيبها شارل ويهربون جميعاً إلى شمال أفريقيا.

تجري أحداث المسرحية في القرن السادس عشر الميلادي وهذه حقيقة تاريخية، أما ما يميز هذه المسرحية عن الأخريات فهو تصرّف خوري في النهاية، وقد جمّلها لإبراز قوة المحبة بين الأديان الثلاثة، آمنة المسلمة، شارل المسيحي ويعقوب اليهودي، هذه المحبة التي تنتصر على الظلم، أما الواقع التاريخي فإن آمنة ويعقوب القيرواني يخضعان لمحاكم التفتيش ويحكم عليهما بالحرق عام 1571م (غنيم، 2003).

2) الدراما الاجتماعية – Social Drama

"الدراما التي يتعرض موضوعها للإنسان، وهو في ظروفه الاجتماعية أو مشكلاته الاجتماعية [...] " حمادة، 1985: 113). وهنا تندرج في هذا السياق مسرحية هذا المصير - 1962، التي تحكي عن الفروق الطبقية وتقارب بين حياة الفقير وبين تلك للأغنياء، قصة وداد وأبيها الأعمى وصراعهما مع الفقر والأغنياء أمثال "جابر أفندي" الذي يحاول إغواءها لكن في النهاية تتغلب عليه ويُقتل بواسطة "حديد" أحد الفقراء أمثالها.

3) الدراما التعليمية – Educational Drama

" هي تلك التمثيلية التي يكون الهدف الأساسي منها هو إدخال فكرة معينة في أذهان الجماهير والعادة أن تكون فكرة دينية أو سياسية أو اجتماعية" (عبد النبي، 1993: 53).

إذا أردنا تصنيف جميع مسرحيات خوري فإننا سوف نجدها تفي بهدف التعليم والإرشاد والوعظ بطريقة الحوار، وليس بطريقة التلقين المدرسي، لكن ما يميز مسرحية " حنين ومسرحيتان أخريان" 1970، هو جمهور الهدف وهو تلاميذ المدارس، حيث أن هذا الثالوث المسرحي يعلمنا التاريخ، وأدب السلوك في البيت وفي الصف المدرسي، كما أنه يوظف تلاميذ المدرسة والأطفال في الحبكة الدرامية، حيث يحتلون حصة الأسد من

الشخصيات الرئيسية في مسرحيتي **سامحني يا أبي وجراب الكردي** وهذا قلما نجده في مسرحنا المحلي (4).

بالرغم من أن مسرحية **حُنين** تعتبر تاريخية فأحداثها تدور في زمن الخليفة العباسي المتوكل (205- 247هـ) الذي عين حُنين بن اسحق (194-260هـ) طبيباً له لوفائه، إلا أن كاتبنا ألحقها مع مسرحيتين أخريين للأطفال، فهي قصيرة ولغتها بسيطة لا تلائم الكبار، كما أنه دمج ما بين الحداثة وألف ليلة وليلة في مسرحية **جراب الكردي** بهدف تعليم الأولاد عن مساوئ السرقة والظن، بالإضافة إلى المسرحية الاجتماعية الخالصة **سامحني يا أبي** التي تعلم الأولاد السلوك الطيب مع الكبار خاصة.

4) الأسطورة – Myth

"هي في الفهم الكلاسيكي مجموعة خرافات وأقاصيص وهي اشتقاقاً من "سطر الأحاديث" [...] (القمني، 1993: 21)، "وهي تعنى بالخرافات واللا معقول وأقاصيص الآلهة (م. س 1993: 20) (5).

تندرج في هذا السياق مسرحية "**الجن والإنس** – 1973". تدور أحداثها في مملكة الجن حيث أن ملكهم يرفض التعامل مع بني البشر فتدور الخلافات ما بين أفراد من الجن مع السلطة لرفضهم التعامل مع الإنسان، وهذا الطرح المباشر لتعامل الجن مع الإنس علنا وبلغة مشتركة يحصر العمل في خانة اللامعقول، وخاصة اتخاذ قرار بانسلاخ إحدى الجنيات "سحر" عن عالمها الجني وذهابها مع ممثل الإنس من بني البشر "وائل ".

مع هذا العرض السريع لموضوعات سليم خوري المتنوعة نراه وثّق تاريخنا العربي مسرحياً، ووعظنا اجتماعياً، ومن ثم نقلنا إلى عالم الأساطير، وإن أمعنّا النظر وتعمقنا في هذه المواضيع نجد:

أن المسرحية التاريخية لدى خوري لها حصة الأسد فقد نقل التاريخ إلى مسرحه بتوظيف شبه متكامل من حيث الأسماء والأحداث، وكاد أن يقترب في مسرحيته "**وريث الجزار** – 1960"، و"**بعد الأسوار** – 1982" إلى ما يُسمى الثلاثية المسرحية – triology التي بدأت في

اليونان 500 ق.م وأما الثلاثية في الدراما الحديثة فهي "المسرحيات الثلاث المتتابعة التي تعالج فكرة أو موضوعاً واحداً متطوراً، ولكن كل مسرحية [...] لا تزال قائمة بذاتها" (حمادة، 1985: 88).

إن الترتيب الزمني لأحداث **وريث الجزار** يلي أحداث **بعد الأسوار**، فكلاهما يحدث في عكا الأولى عن حكم الجزار والثانية عن حكم الظاهر عمر مع أن فترة الظاهر سبقت فترة الجزار، ولو أن خوري أتَّم مسرحيته إلى ثلاثية مسرحية تاريخية عن مدينة عكا في الأساس لسجَّل موقعاً تاريخياً في الدراماتورجية الفلسطينية وأصبح رائد الثلاثية المسرحية الفلسطينية (6).

آليات خوري المسرحية:

مع اختلاف مواضيع خوري الدرامية نجد اختلافات في وسيلة وآلية عرضه لأحداث وحبكات مسرحياته، فليس من السهل أن تحضر التاريخ إلى خشبة المسرح، أو أن تعرض زمنين مختلفين على هذه الخشبة، - كما حدث في مسرحية **جراب الكردي** - ولتخطي الأخطاء المسرحية ولإعطاء المصداقية الدرامية حقها فقد استعمل خوري أربع آليات – تقنيات واضحة في مسرحه، وأبدأها من أشدها رواجاً إلى أقلها:

1) خارج خشبة المسرح - Off Stage

تميزت هذه الآلية في مسرحياته التاريخية، حيث أنه أكثر من المشاهد في أماكن محدودة كالقصور والغرف لكنه اعتمد على الخارج مسرح – Off stage ووصف الأشخاص لما يحدث في الخارج من أحداث من معارك وحوادث والتي تحتاج إلى مساحات غير خشبة المسرح (رغم التقنيات الحديثة)، فأحضر بلسان شخصياته العالم المحيط بالفضاء المسرحي، ووظف النص بتناغم مع الحدث، فعلى سبيل المثال لا للحصر في مسرحية **وريث الجزار** يدور حوار بين الحاجب والجزار ص 72:

الحاجب: سيدي لقد وصلت الأخبار أن كثيراً من الناس يحيطون بسور المدينة ويهمون باقتحامه [...]

الجزار: وأنت أيها الحيوان [...] اذهب ومُر المسؤولين بالدفاع المستميت عن المدينة [...]

وهكذا فإن خوري يستعيض عن الأحداث الضخمة بوصفها على خشبة المسرح موازناً ما يحدث في الخارج مع الداخل on stage.

2) التغريب – Alienation

وهو منهج وآلية اتبعها الألماني برتولد بريخت (1898-1956) على خشبة المسرح وهدفها ألاّ يدع الجمهور يتماثل مع الحدث، وإنما ليبقى بعيداً أو غريباً عنه كي يخرج ناقداً لما يراه، وكي يتخذ موقفاً مع أو ضد الحبكة المعروضة، لتحقيق التغريب يستعمل لأجل ذلك إعلانات وجرائد علنية أمام الناس، راوياً يدخل ويتواصل مع الجمهور، تغيير الديكور أمام الجمهور وهكذا.... فيعرف المشاهد أنه أمام مسرحية لا حقيقة. لقد استخدم خوري هذه الآلية عدة مرات في مسرحياته وبطرق مختلفة لكن المسرحية التي بدأت بتغريب وانتهت به، هي مسرحية **بعد الأسوار** التي بدأت مقدمتها – Prologue ص 8-9:

"قبل أن يزاح الستار عن المشهد الأول تتقدم صبية جميلة تقف أمام الجمهور وتخاطبه":

حياة: من واجبي أن أعرفكم بنفسي أولاً... اسمي حياه، وبالرغم من صغر سني فأنا أكبر منكم جميعاً سناً [...] عقود مرّت وأنا عائشة [...] قد لا تصدقون... إذن... لطفاً تعالوا واستمعوا إلى قصتي.

تغيب هذه الصبية وتجري أحداث المسرحية عن الظاهر عمر، أخلاقياته وأمجاد العرب حينها إلى أن يُقتل وتنتهي المسرحية ويظلم المسرح، حينها تخرج الصبية وتقول خاتمة المسرحية – Epilogue ص 151-152:

"بعد لحظات يضاء المسرح... تتقدم حياة الصبية التي ظهرت في البداية [...]"

حياة: هذه قصتي صدقوا أو لا تصدقوا، ولكني ما زلت أولد جيلاً بعد جيل، وما زلت أنتظر الظاهر.

3) مسرح داخل مسرح – Theater within Theater

هو آلية استعملها خوري في عدة مسرحيات، مثل **حُنين ووفاء البادية لكن** بأهداف مختلفة، وهذه الآلية تعتمد على مستويين من المسرح الأول هو الشخصيات الرئيسية التي تمثل النص الأصلي والمستوى الثاني هو تمثيل داخل التمثيل، إمّا بواسطة ذات الشخصيات الرئيسية، أو بإضافة شخصيات أخرى تعرض لنا مشهداً على أنه تمثيل، وكأن المستوى الأول هو الحقيقة (المسرح).

بما أن خوري متأثر بالتاريخ فإن آليته وظّفها بهدف دمج أو تزامن زمنين من الماضي مع الحاضر في ذات المسرحية مع مصداقية درامية، تبرز في هذا السياق مسرحية **جراب الكردي** من ثالوث **حُنين**، والتي تحكي عن أحد التلاميذ الذين لا يريدون أن يفتحوا حقيبتهم أمام باقي التلاميذ كي لا يضحكوا عليه - وهذا وصف من الواقع الطلابي الحاضر ، فيأتي أبوه إلى المدرسة ليقنعه بفتحها، فيجد صعوبة في ذلك، فيضطر أن يقص لهم من الزمن الغابر قصة مستقاة من ألف ليلة وليلة بعنوان "جراب الكردي" وهو الجراب الذي يأبى الكردي أن يصرح عمّا فيه في الحقيقة أمام القاضي، لكن القصة لا تُسرد بلسان الأب، وإنما فوراً ينقلنا إلى مشهد تمثيلي من الزمن البعيد مع مصداقية درامية للسياق: ص 98 -99:

أبو وليد: هاي حكاي من ألف ليلة وليلة والله بدي اسمعكوا إياها [...]

كان يا مكان في سالف العصر والأزمان [...] يظلم المسرح فترة من الزمن ولما يضاء يظهر القاضي مع كاتبه [...]

القاضي: ماذا بقي من القضايا التي قدمها أهل البلايا [...]

الحاجب: هناك ثلاثةٌ، رجلٌ وصبي وكردي أسمى من أبي [...]

وللانتقال إلى الزمن الحاضر يستعمل مرة أخرى مركب الإضاءة أو الستار، ففي نهاية المشهد التمثيلي ص 108 لجراب الكردي مجد:

"يظلم المسرح... أو ينزل الستار"

[...]

"(يضاء المسرح فيظهر المدير والمعلم وأبو وليد ووليد وهم يضحكون)"

أبو وليد: أوْ هاي هي قصة جراب الكردي.

لقد شدد خوري على الزمنين في المستويين الأول والثاني، وفصلهما بالإضافة إلى التمثيل باللغة، فالمستوى الأول مسرح (حقيقة) استعمل العامية، والمستوى الثاني مسرح داخل مسرح (تمثيل) استعمل الفصحى.

تجدر الإشارة هنا إلى استعمال هذه الآلية بهذه الطريقة ما هي إلاّ وسيلة إضافية للتغريب.

4) الاسترجاع – Flash Back

والمقصود ليس الاسترجاع السردي أو الدرامي وإنما الدرامي والمسرحي معا، الذي يحاول خوري بواسطته أن يقدم الحبكة الدرامية إلى الأمام، لكنه يستعمل مشاهد تمثيلية استرجاعية كاملة، تنقل ذات الشخصية إلى حالاتها في صغرها، وهذا نادراً ما يحدث على المسرح، فقد وظف هذا الاسترجاع بمسرحية **وفاء البادية** بواسطة شخصية "الغول" شيطان الشاعر امرئ القيس (520-565) لينقلنا إلى شباب امرئ القيس، مع أن هذا الأخير يكون أساساً موجوداً على خشبة المسرح (ص 14-16):

امرؤ القيس: غريب أمرك يا هذا !

الغول: وما وجه الغرابة [...] يبدو أنك قد نسيت وليس لي إلا أن أذكرك ألا أن أعود بك إلى الوراء يوم كنت في أول شبابك... هيا انتبه!

(موسيقى توحي بالزمن البعيد يزيح الغول الستارة الثانية التي وراء امرؤ القيس [...] يدخل امرؤ القيس – وهو في أول شبابه يقف أمام والده تأدباً)

امرؤ القيس: لقد طلبتني يا والدي فهأنذا بين يديك.

حجر: [...] نعم اقترب مني...

ويمتد هذا الاسترجاع إلى أن يطرده والده حجر من بيته فيعود بنا الغول إلى الزمن الحالي بذات التقنية وهي رفع الستارة ص 52:

"(يظهر الغول ويعيد الستارة إلى ما كانت عليه يظلم المسرح ويضاء جسم الغول فقط)".

الغول: تذكرتَ يا امرأ القيس! ولكن أين أنتَ لا زلت مختبئاً مني...

فيظهر بعد ذلك امرؤ القيس ويدور الحوار بينهما في الزمن الحالي، والمفروض أن يكون زمن العرض وليس الزمن المعروض (الماضي أو شريحة منه).

المرأة في مسرح سليم خوري:

"شّبَّ خوري وترعرع في [...] البروة، وفيها تعلم حتى نهاية الصف الثالث [...] وفي هذه الفترة فقد سليم خوري أمه فتألم وذاق طعم اليتم". (أبو فنة، 2001: 49)

إن من يتصفح مسرحيات خوري يجدها توثيقاً تاريخياً جدياً لثقافتنا العربية وتراثنا، وكذلك الأمر يكتشف أنه بصدد مسرح تعليمي اجتماعي يجذبك ما بين الماضي والحاضر والأخلاق المثالية، هذه الخطوط العامة والعريضة لمسرحيات كاتبنا.

أما من يتعمق بشخصيات مسرحياته، فيجد أن غالبيتها يحمل في طياته شخصيات نسائية رئيسية ومحورية في الحبكة الدرامية، وجميعها يحمل مواصفات أنثوية خاصة ومشتركة.

وما يلفت النظر في هذه المسرحيات غياب شخصية الأم أو تهميشها - ظهرت الزوجة في **وفاء البادية** على أنها أم، الجدة في **سامحني يا أبي**.

لربما يكون ذلك لعدم معرفة ووعي خوري لوظيفة الأم، فأراد أن يكون صادقاً في معالجة شخصية الأنثى في مسرحياته التي غلب عليها تملّك الرجل بالمرأة.

في غالبية مسرحياته لا نستطيع أن نستغني عن أدوار المرأة فيها، فقد ظهرت في أغلبها بأدوار رئيسيه، هامة للثيمة ذاتها، وللحبكة الدرامية، لكننا نجد أنفسنا أمام نموذج لنساء تابعات للرجال، بدونهم لا يستطعن أن يتدبرن أمورهن باستقلالية، كذلك الأمر نرى في

جزء من مسرحياته – مثلا: **وريث الجزار، بعد الأسوار، وفاء البادية** – أن هذه التبعية انقلبت إلى ملكية للرجل فهو

المتحكم بها وبأحاسيسها، وإن حاولت التخلي عنه فإن حياتها ستكون مهددة بالخطر.

هذا التملك وفوقية الرجل للمرأة يؤول بي إلى قراءة منهجية لشخصية المرأة وذلك حسب نظرية السياسة الجنسانية (sexual politics) للباحثة كيت ميليت (Kate Millet).

حسب (Millet, 1971) فإن العالم البطركي يفرق ما بين الجنسين ولا يمنحهما المساواة في الحقوق لأجل اختلاف جنسهما، وهكذا العالم يمكننا أن نميزه من خلال مُجمل العلاقات الاجتماعية، والأيديولوجية، والنفسية، والسياسية والاقتصادية، وهذا ما نجده داخل النواة العائلية التي تمنح الرجل تميزه وفوقيته (7).

توضح Millet مفهوم السياسة حسب سياقها الجنسي فتقول إنها مجموعة أشخاص مسيطر عليها من قبل أشخاص آخرين وإن هدف النظرية البطركية أن تبرهن أن الجنس هو مُصَنَّف لمركز معين مع مفهوم سياسي، وتشدد على المفاهيم الخمسة لهذه النظرية وهي:

1. الاجتماعي 2. الأيديولوجي 3. البيولوجي 4. النفسي 5. الاقتصادي والتربوي. (8)

إن المفاهيم الخمسة أعلاه تجتمع سوية فيخرج الرجل منها ملكاً والأنثى جارية، أو تابعة له بلا حول ولا قوة، وهذا ما حدث بالفعل للشخصيات النسائية العربية الرئيسية في مسرحيات خوري، هذه الشخصيات سأصنفها حسب مواضيع المسرحيات، فنجد مميزاتها:

1. المرأة في المواضيع التاريخية

أ) بدءاً من عرض شخصيات خوري في هذه المسرحيات Exposition نستنتج تبعية الشخصيات التاريخية للرجال، فالبسباسة زوجة الملك حجر في **وفاء البادية**، وآمنة في **آمنة** جميلة، وفاطمة في **وريث الجزار** محظية الجزار، وعائشة في **بعد الأسوار** محظية الظاهر عمر، وما أن تدخل في السياق الدرامي نجد أن هؤلاء النساء رهن

الإشارة من الرجال، يستمتعون بهن مع أنهن يكرهن من يمتلكونهنّ من الرجال، فكأنهن لا يستطعنّ أن يثرن على وضعهن الحالي على رجالهن إلا بمساعدة رجال آخرين مع أنهن في المقابل يمتلكن القدرة على البوح بما يجول في داخلهن من أحاسيس، ورغبات، للمثال لا الحصر ما تقوله البسباسة لامرىء القيس عن تملك أبيه حجر لها ص 29, 32, 34, 35:

البسباسة: أنا بعض ما يملك الملك [...] أنا محرومة [...] كان والدك يركع أمامي، ويقول لي إنني أجمل إنسانة [...] وبعد ذلك ابتعد عني وكلما اقترب من أو أحادثه يقول لي هر.

في المقابل لهذه الشخصيات الرئيسية العربية اللابطلة فإننا نجد شخصية الأجنية "باتيا" وهي الفداواية الفارسة في **بعد الأسوار** والتي تبدو مقاتلة، وأنثى عاشقة، وبطلة مع أنها شخصية غير رئيسية في الحبكة الدرامية العربية، وتجدر الإشارة إلى أن "باتيا" هي الشخصية الأنثوية الوحيدة في مسرحيات خوري، التي تجمع ما بين الشخصية البطلة جسديا ونفسيا وتحمل معها كل المشاعر الأنثوية العاطفية، التي بالإضافة إلى قوتها الجسدية لا تتخلى عن عشقها لحبيبها "روبرت".

ب) في الحبكة الدرامية – The Plot

في المسرحيات التاريخية نجد تفاوتاً بأهمية الشخصيات النسائية، فرغم حضورها الكبير نصاً، نستطيع مع هذا أن نلغي وجود بعض من هذه الشخصيات دون الخلل في سيرورة الحبكة الدرامية، مثل عائشة وباتيا في **بعد الأسوار**، أما في الأخريات فنجد:

1) آمنة: رئيسية - تدور جميع الأحداث حولها لكنها تابعة لرجل.

هي آمنة الأموية التي يقتل أبوها في الحرب، فتوضع في الدير على أنها مسيحية باسم إيزابلا لئلا تقتل، فيتدخل اليهودي يعقوب القيرواني صديق أبيها ويدخل

قصر الحمراء على أنه مع العائلة المالكة ضد العدو، ويطلب أن تخرج من الدير وتسكن في القصر ذاته.

بعد ترعرعها في القصر يعرفها يعقوب على حقيقتها وحينها يبرمج لها حياتها داخل القصر لحمياتها.

2) فاطمة: محظية الجزار – مهمة فهي تشكل دافعاً قوياً بجمالها لأن يثور سليمان باشا على الجزار.

هي جميلة الجميلات إحدى عشيقات الجزار التي لا حول لها ولا قوة، جمالها يقودها، يتعرف إليها سليمان باشا فيعشق أحدهما الآخر، ولكي يحصل عليها ينقلب على الجزار للفوز بها.

3) البسباسة: وفاء البادية – بجمالها تشكل دافعاً لطرد حجر لابنه امرىء القيس لئلا يختلي بها.

هي الزوجة الجميلة الصغيرة للملك حجر، الذي يستمتع بها ويذلها، ضعيفة الشخصية يتملكها ويتحكم زوجها بها، إلى أن يشك بعلاقة ما بينها وبين ابنه امرئ القيس فيطرده من بيته كي يخلو الأمر له. بدون البسباسة لكان النسيج العائلي لدى امرئ القيس مختلفا مما يؤدي أساسا إلى حدوث حبكة درامية أخرى.

هنا وحسب منهجية السياسة الجنسانية نستطيع أن نستشف من العرض السابق لموقع المرأة في الثيمة التاريخية أن المرأة تقع في هذه الثيمات تحت وطأة الاتجاه البيولوجي الذي يراها أقل قيمة من الرجل.

لكل جنس حضارة فبالرغم من الحياة المكتسبة ومحاولاتها تخطي الصعاب، إلا أنها تبقى تحت وطأة المجتمع وتربيته وتتصرف حسب ما يمليه عليها جنسها، ولا تستطيع أن تتحرر منه مثل فاطمة في **وريث الجزار**، كذلك من الناحية السيكولوجية النفسية، فهي تبدو خاضعة له وتحت إمرته تلعب دور الأقلية ولكي تصل إلى الرجل عليها أن تلعب دور النجم

مثل البسباسة في **وفاء البادية**. بالإضافة إلى الجانبين أعلاه فإننا نستشف الجانب الأيديولوجي، وخاصة عندما يراها المجتمع بمفهوم وظيفة الجنس فهي تبدو تابعة للرجل وخاضعة، وما عليه إلا أن يلهو عنها بعد امتلاكها لأجل تطلعاته على غرار الشخصية الثانوية النسائية جوانا في مسرحية **آمنة**.

هذا ينقلنا إلى النظرة حول المرأة تاريخيا "إن ذات الشعر الطويل والفكر القصير لم تخلق إلا لخدمة الرجل" (سمرين، 1990، 28).

2. المرأة في المسرحية الاجتماعية:

في "هذا المصير" تلعب وداد الدور الرئيسي التي يتصارع الرجال للنيل منها لأجل جمالها، هي تابعة لرجل ضعيف – أبيها الأعمى التي يرى بها النظام البطركي طعمًا لفوقية الذكر على الأنثى فبأي ثمن يجب أن يحصلوا عليها لغاياتهم الخاصة وخاصةً إذا كانت الفوارق اجتماعية طبقية، وذات إسقاطات وأبعاد اقتصادية: ص 112:

ما تقوله وداد للغني المتزوج جابر:

وداد: [...] ثم ألا يردعك ضميرك عن الإساءة لابنة الأعمى المسكين [...] فإن الأعمى وضع هذه الخادمة أمانة في عنقه... أين الضمير يا سيدي؟

جابر: [...] إنكم تعتقدون أن الذي يهبكم مالاً [...] هو صاحب الضمير... اعلمي الآن أن ضميري هو الذي يدفعني لأحتضنك (يقترب منها).

وهنا وحسب السياسة الجنسانية نجد جانبين اثنين يمكن تطبيقهما على المرأة في هذه الثيمة، أولا الجانب الاجتماعي، والذي يرى في العائلة الجسم المصغر للنظام البطركي، فالأب رغم فقدانه لبصره وبالرغم من صغر سن وداد، إلا أن أباها يفرض عليها متى تخرج من البيت، وممن تستطيع أن تتزوج. ثانيا الجانب الاقتصادي ومفاده: أن عدم استقلالية المرأة من الناحية الاقتصادية يذلها، ويدفعها لتبعية الرجل العمياء، وهذا ما حل بوداد الفقيرة التي فرضت عليها المسرحية تبعيتها لأي رجل : الأب الأعمى كي يشحذ ويعيلها، أو

الاستسلام لأحد الأغنياء بهدف متعته كي يدر المال عليها وعلى أبيها، أو الارتباط بشاب فقير للحصول على لقمة العيش والاستمرارية في الحياة بعد وفاة أبيها.

3. المرأة في المسرحية التعليمية:

الثالوث المسرحي **حُنين، سامحني يا أبي، جراب الكردي** يتميز بغياب شخصية المرأة، ما عدا في **سامحني يا أبي** فشخصية "الجدة" التي لا حول لها ولا قوة تمثل الأنثى في هذه المسرحيات، لكنها لا تحمل في طياتها المميزات الأنثوية والطبيعة النفسية للجدة أو الأنثى مثل الحنان، فهي موجودة كإنسان يمكن استبدالها بجد رجل فلا يبدل ساكناً في المسرحية.

ففي المسرحيات التعليمية عادة ما تكون شخصية الأم مركزية لتؤثر على جيل اليافعين، لكن خوري ربما استعاض عن هذه الشخصية واستبدلها بواسطة التاريخ والتجربة التاريخية التي تعلمنا الأمانة – في **حُنين**، وظف التاريخ فقط، وفي **سامحني يا أبي** وظف شخصية الجدة مقابل الجيل الأكبر والماضي والتاريخ، و**جراب الكردي** قصة ألف ليلة وليلة مثالا للتعليم.

حسب السياسة الجنسانية فإن المفهوم الاجتماعي لها يرى أن العائلة هي الموديل البطركي الأول وتعكس سوية مع المجتمع الكل الاجتماعي الكامل. إننا نجد أن خوري غيب المرأة ودورها في هذه الثيمات الدرامية، فقد منح السياق التاريخي والفكر الدرامية قوة الإرشاد والتعليم، فلا شخصية امرأة لديه هنا سوى الجدة التي لا حول لها ولا قوة في مسرحية **سامحني يا أبي** والتي تظهر لتكمل صورة عائلية دون أن يكون لها خاصية من خاصيات الأنثى أو الجدة فبالإمكان استبدالها بجد ذكر، دون الإخلال بجوهر المضمون.

إن الخلل الأساسي في تركيبة العائلة لدى خوري وفقدانه لأمه أدى إلى الخلل في الموديل البطركي في هذه المسرحيات ومنها لم تكون هذه الثيمات – رغم حدوث جزء منها في البيت – الكل الاجتماعي الكامل، فبدت مسرحيات تعليمية ذكورية خالصة.

4. المرأة في الأسطورة:

بالرغم من كون الشخصيات النسائية رئيسية في معظم مسرحيات خوري إلا أنهن لا يتمتعن بشخصيات مستقلة ومتينة يستطعن بها أن يستغنين عن تبعيتهن للرجل من النواحي، الاجتماعية، الفكرية والاقتصادية فهنّ لسنّ بطلات، لكننا في أنثى الأسطورة نجد "سحر" الأنثى الجنية البطلة والمحرك الرئيسي للحبكة، لكننا نقف أمام واقع مغاير، فهذه الشخصية ليست من بني البشر، فهي من عالم الجن. إنها جنيّة تحب وتعشق، لكنها تثور على ملكها، وتستطيع أن تبتعد عن عشيقها وتستقل بشخصيتها، وتنسلخ عن عالمها، لكنها في النهاية تهرب مع وائل الإنسان الذكر، رغم قوتها على مدار الحبكة الدرامية ومواجهتها حتى لملكها: ص 98-99:

سحر: هناك أفراد من الجن قد سئموا من معاملتك البشعة... إنك تحول شعبك من الجن إلى جماجم... لترقص بها مع زبانيتك....

حسب السياسة الجنسانية نجد "سحر" في **الجن والإنس** كسرت القوالب النمطية لصورة المرأة وتغلبت على الرجال الأقوياء كمليكها لكنها في النهاية اعتمدت على مساعدة الرجل وائل في حل مشكلاتها، ومع هذا فإن قوتها ليست آدمية فهي الجنية القوية التي لا نستطيع التماثل معها وتعلم القوة منها. وهنا ينطبق المفهوم الأيديولوجي، ليس بالنسبة لشخصيتها، وإنما لشخصية الرجل وائل الذي اعتمدت عليه في النهاية رغم قوتها وتخلت عن عالمها فقط بمساعدته، هذا المفهوم الذي يرى الرجل قويا وذكيا.

نستنتج من أن المرأة لدى الكاتب تعكس النظام الاجتماعي البطركي، حيث طغى هذا النظام أيضا على كاتبنا، فبلور شخوصه بيديه ولم يحرر أي امرأة من تبعيتها للرجل، فلا نجد لدى خوري أي شخصية نسائية رئيسية تستقل بذاتها أو تثور على وضعها إلا بمساعدة الرجل.

الشخصيات النسائية الرئيسية هيمن عليها الضعف من عدة نواح – السياسة الجنسانية – فبدت لا بطلة، ما عدا شخصية "سحر" الجنية التي ثارت وانتصرت على أربابها الذكور،

وبمساعدة رجل من بني البشر استطاعت أن تنتصر، لكن هذا الانتصار خارج دائرة البشر.

إجمال

ارتأى البحث أن يعرض صورة المرأة باقتضاب لدى خوري مع أن الموضوع بحاجة إلى دراسة أكبر لأنه لم يوف حقه، باحثي أدب كاتبنا تطرقوا إلى أدب أطفاله والتاريخ في مسرحياته.

لقد بحثت صورة المرأة لديه منهجيا حسب نظرية السياسة الجنسانية للأمريكية Kate Millet والتي ناسبت دور المرأة لدى خوري فأغلبها قابع تحت نير ملكية الرجل، وهذا ما تشدد عليه النظرية أعلاه من النواحي الاجتماعية والنفسية والأيديولوجية والبيولوجية والاقتصادية.

بداية تطرق البحث إلى حياة الأديب سليم خوري عارضا حياته ومقتضبا لعرض أعماله الأدبية المتنوعة. لقد انتقى البحث دراما خوري من حيث الثيمات، فوجدها متمحورة حول أربع: التاريخية – الاجتماعية – التعليمية والأسطورة. من ثم انتقل البحث إلى دراسة أساليب وتكنيكات المسرح لديه وكيفية توظيفها من أجل العرض التاريخي لها أو تزامن فترتين زمنيتين متباعدتين على خشبة المسرح.

بعد عرض آليات خوري الدرامية والمسرحية تطرقت إلى دور المرأة لدية حسب كل ثيمة مقارنة ذلك نظرية السياسة الجنسانية.

في النهاية، وبالرغم من أهمية تواجد شخصية المرأة في حبكاته المسرحية، إلا أنها ظهرت لديه تابعة للرجل وتتحلى بشخصية اللابطل.

الملاحظات

(1) انظر أبو فنة، 2001: 51. رسالة أخ سليم خوري 30-4-1999.

(2) انظر مؤلفاته في المراجع

(3) لم أجد التاريخ الدقيق.

(4) بناء على قراءتي المكثفة لمسرحنا المحلي حتى عام 2011.

(5) راجع القمني 1993، ص 11-29.

(6) اقرأ محاولة رياض مصاروة الدراماتورجية حيث مسرح رجال في الشمس لغسان كنفاني وجعل شخوصه يسافرون إلى الكويت ومن بعدها أعطاهم الإمكانية الثانية للانتقال إلى بيروت وتكملة نضالهم الفلسطيني هناك في "محطة واسمها بيروت".

(7) انظر Millet ,1971:24

(8) ملخص المفاهيم الخمسة للسياسة الجنسانية:

أ - **الاجتماعي**: العائلة هي الموديل البطركي الأول وهي تعكس المجتمع فيكونان سوية "الكل الاجتماعي الكامل".

ب – **أيديولوجي**: مضمونه وظيفة الجنسين Sex role

1 - الذكر Masculine قوي وذكي

2 – الأنثى Feminine سلبية، مطيعة ومتواضعة، وهذه الفكرة ترى المرأة حسب وظيفتها البيولوجية أما الرجل فحسب تطلعاته وطموحه.

ج - **بيولوجي**–تراثي: وهنا المقصود بالجنس Sex وفوقية الرجل على المرأة من الناحية البيولوجية مع أنها لا تتجاهل الحضارة والتربية، فكل جنس له تصرفه وحضارته فتصبح النظرية جنسوية Gender حسب Cultural Character of Gender.

د - **نفسية**: هذا المفهوم ينظر إلى المرأة على أنها عنصر جنسي وليس إنساناً وينظر إليها على أنها أقلية وظيفتها أن تلعب دور النجم Star.

هـ - **اقتصادي وتربوي**: يعرض المرأة على أنها أضعف من الرجل اقتصادياً وتربوياً، بشكل عام غير مستقلة اقتصادياً.

ببليوغرافيا

مؤلفات الكاتب : المسرحيات

خوري، سليم. **آمنة.** عكا: دار القبس العربي، 1960.

خوري، سليم. **وريث الجزار**. عكا. دار القبس العربي، 1961.

خوري، سليم. **هذا المصير**.الناصرة: مكتبة النهضة، 1962.

خوري، سليم. **حنين**. حيفا: يئير أوفست، 1970.

خوري، سليم. **وفاء البادية**. حيفا: يئير أوفست، 1971.

خوري، سليم. **الجن والإنس**. الناصرة: دار النهضة، 1973.

خوري، سليم. **بعد الأسوار**. د.م: الصوت، 1982.

السير والتراجم

خوري، سليم. **الملك الحكيم**. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1962.

خوري ، سليم. **معلمون وتلاميذ**. الناصرة: مطبعة الحكيم، 1962.

القصة القصيرة

خوري، سليم. **الوداع الأخير**. تل أبيب: مطبعة دوكمان،1961.

خوري، سليم. **قلوب بيضاء**. تل أبيب: دار النشر العربي، 1969.

القصة الطويلة

خوري، سليم. **إلى عالم النجوم**. تل أبيب: دار النشر العربي، 1972.

الرواية

خوري، سليم. **أجنحة العواطف**. تل أبيب: دار النشر العربي، 1967.

خوري، سليم. **روح في البوتقة**. عكا: دار الأسوار، 1986.

المقالة والنقد الأدبي

خوري، سليم. **وجهة نظر**. كفر ياسيف: مكتبة الجيل، 1990.

كتب تناولت أدب سليم خوري

أبو حنا، حنا. **رائد الفن المسرحي وأدب الأطفال**. حيفا: مطبعة الوادي، 1991.

أبو فنة، محمود. **القصة الواقعية للأطفال في أدب سليم خوري**. حيفا: الكلية العربية، 2004.

بولس، حبيب. **الرحلة الأولى**. الناصرة: المطبعة الشعبية، 1986.

شليوط، عفيف. **جذور الحركة المسرحية في إسرائيل**. حيفا: مسرح الميدان، 2002.

طه، إبراهيم. **البعد الآخر**. الناصرة: رابطة الكتاب الفلسطينيين، 1990.

عباسي، محمود وموريه، شموئيل. **تراجم وآثار في الأدب العربي في إسرائيل** 1948-1978. د.م: د.ن، 1978.

عرايدي، نعيم. **دراسة في أدب الأطفال العربي**. حيفا: مركز أدب الأطفال، 2005.

غنايم، محمود. **المدار الصعب**. كفر قرع: دار الهدى، 1995.

غنايم، محمود. **مرايا في النقد**. كفر قرع: دار الهدى، 2000.

غنيم، كمال. **المسرح الفلسطيني**. القاهرة: دار الهرم للتراث، 2003.

كنعاني، فؤاد. **الحركة المسرحية الفلسطينية في الجليل وحيفا**. جديدة: د.ن، 2004.

المجلات

توما، إميل. "الوداع الأخير وقصص أخرى". **الجديد**. مجلد 8، عدد 9 (1961)، 53-55.

خليل، جورج نجيب. "الوداع الأخير". **الهدف**. مجلد 1، عدد 9 (1961)، 15-17.

ظاهر، ناجي. "الجن والإنس". **الجديد**. مجلد 20، عدد 7 (1977)، 42.

عباسي، صالح. "الجن والإنس". **الشرق**. مجلد 4. عدد 6-8 (1973-1974)، 73-75.

عيشان، عبد الله. "أجنحة العواطف" **مطالعات في أدب الأطفال**. مجلد 1. عدد 3 (1977)، 105-110.

قفيشة، حسن. "دراسة ونقد الوداع الأخير". **الشرق**. مجلد 1، عدد 9 (1971)، 40-42.

قفيشة، حسن. "الرواية المحلية". **الشرق**. مجلد 3، عدد 9-10 (1974)، 73-74.

قفيشة، حسن. "الجن والإنس". **الشرق**. مجلد 4، عدد 9-10 (1974)، 73-74.

الصحف

راجع الصحف التي تناولت أدب سليم خوري في كتاب تراجم وآثار لموريه وعباسي، ص75-78.

لم تدون جميعها لأنها ناقصة التفاصيل كالسنوات وأرقام الصفحات.

مصادر عامة

حمادة، إبراهيم. **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية**. القاهرة: دار المعارف، 1985.

حمادة، إبراهيم. **التقنية في المسرح**. القاهرة: دار الوزان، 1987.

سمرين، رجا. **شعر المرأة العربية المعاصر**. بيروت: دار الحداثة للنشر، 1990.

عبد النبي، رزق. **المسرح التعليمي**. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،1993.

القمني، سيد. **الأسطورة والتراث**. القاهرة: سينا للنشر، 1993.

Millet , Kate. *Sexual Politics*. G.B: Amchor press, 1971.