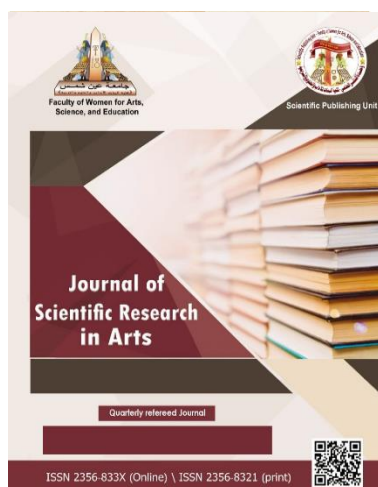




Representing the Other from a Postfeminist Perspective: Play "A Very Ordinary Madness" as a Model

Mona A. Mohamed

Department of Drama and Theatre Criticism, Faculty of Arts, Ain Shams University, Egypt

mona_arafa@art.asu.edu.eg

Received: 10/8/2025 Revised: 20/9/2025
Accepted: 22/9/2025 Published: 8/10/2025

DOI: 10.21608/jssa.2025.393147.1736

Volume 26 Issue 7 (2025) Pp. 39-65

Abstract

Egyptian playwright Marwa Farouk takes a different approach in exposing the oppressive practices of patriarchy. She opposes grand narratives and absolute gender truths to depict the impact of these practices on both men and women. In her play "A Very Ordinary Madness" (2007), Farouk depicts how men are subjected to similar experiences as women under the dominance of patriarchy: attempts to impose guardianship and demands that they live within the gendered framework. Therefore, this research employs postfeminist concepts and Judith Butler's theory of gender performativity to answer the pivotal question: How does the dramatic text "A Very Ordinary Madness" present a representation of men and women that challenges cultural stereotypes of gender? This research has revealed a set of dramatic mechanisms employed by the text to demonstrate gender performativity, whether at the level of shaping space and the presence of male and female bodies within it, or at the level of the characters' linguistic performances within a vision that transcends the traditional binary conflict between masculinity and femininity. This approach emphasizes the fluidity and instability of gender identities, and thus the possibility of changing them through a series of repetitive actions.

Keywords... *Feminist Theatre, Postfeminism, A Very Ordinary Madness, The Other, Judith Butler.*

تمثيل الآخر من منظور ما بعد نسوي: مسرحية "جنون عادي جدًا" نموذجًا

د. منى عرفة

مدرس الدراما والنقد المسرحي،
كلية الآداب، جامعة عين شمس، مصر
mona_arafa@art.asu.edu.eg

الملخص:

على مدار العقود الماضية، سخّرت الأعمال المسرحية النسوية العربية جهودها الإبداعية في سبيل مناهضة السرديات التي تسببت في تهميش النساء وإخضاعهن لنظام السلطة الأبوي. وعليه فقد فضحت تلك الأعمال المسرحية منظومات القهر الذكورية عبر تمثيلها الأنا الأنثوية المهيمن عليها، والآخر الذكوري القاهر على الدوام، لكنها على نحوٍ جليٍّ لم تهدف إلا لتحرير النصف المؤنث من المعادلة فحسب. بيد أن كاتبة المسرح المصرية مروة فاروق تسلك مسلكًا مختلفًا في فضح الممارسات القمعية للنظام الأبوي؛ إذ تعارض السرديات الكبرى والحقائق الجندرية المطلقة، لتصور أثر تلك الممارسات على الرجال والنساء على حدٍ سواء. تصور مروة فاروق في عملها المسرحي جنون عادي جدًا (٢٠٠٧) كيف يختبر الرجل ما يمكن للمرأة أن تختبره في ظل هيمنة النظام الأبوي، من محاولات لفرض الوصاية ومطالبتها بأن تحيا داخل القلب الجندري المخصص للنساء؛ وعليه يتوسل هذا العمل البحثي بمفاهيم ما بعد النسوية وبنظرية أدائية الجندر التي طرحتها الناقدة الأمريكية جوديث بتلر Judith Butler، في سبيل الإجابة عن هذا السؤال المحوري: كيف قدم النص المسرحي "جنون عادي جدًا" تمثيلًا للرجل والمرأة يتحدى التنميط الثقافي لمفهوم الجندر؟ وقد كشف هذا العمل البحثي عن مجموعة من الآليات الدرامية التي اتبعتها النص في سبيل إثبات أدائية الجندر، سواء كان ذلك على مستوى تشكيل الفضاء وحضور الأجساد الذكورية والأنثوية داخله، أو على مستوى الأداءات اللغوية للشخصيات في ظل رؤية مغايرة لصراع الثنائيات، بالشكل الذي أكد مرونة الهويات الجندرية وعدم استقرارها، وبالتالي إمكانية تغييرها عبر سلسلة من الأفعال التكرارية.

الكلمات المفتاحية: المسرح النسوي، ما بعد النسوية، جنون عادي جدًا، الآخر، جوديث بتلر.

تمهيد

شكّلت جدلية العلاقة بين الأنا الأنثوي والآخر الذكوري محورًا رئيسًا في الأعمال المسرحية النسوية، العربية والغربية على حدٍ سواء؛ إذ يظهر الصراع الدرامي بين الجنسين في أغلب هذه الأعمال بوصفه أمرًا محتومًا لا مفر منه، سواء كان ذلك بتمثيل المرأة تمثيلًا نمطيًا هزليًا بصفاتها الطرف المغلوب في هذا الصراع، أو بتمثيلها تمثيلًا ثوريًا تطيح بالآخر وترد له الصاع صاعين، لكن أكدت تلك التمثيلات المسرحية صراع الثنائيات الذي فرضته السرديات الأبوية الكبرى لضمان تبعية النساء، كما كشفت عن الطبيعة الإقصائية للتيارات النسوية الأولى التي تأثرت بها صناعة تلك الأعمال المسرحية النسوية. على صعيدٍ آخر؛ تحاول التيارات النسوية الأحدث، مثل تيار ما بعد النسوية Postfeminism، تفكيك تلك الثنائيات النمطية بين الجنسين، عبر تأكيدها المرونة التي يتمتع بها مفهوم النوع الاجتماعي/الجندر Gender، بحيث

يُعاد تشكيله باستمرار بالشكل الذي يصعب معه الحديث عن ماهية ذكورية أو أنثوية موحدة، وهو ما عبّرت عنه الناقدة الأمريكية جوديث بتلر Judith Butler^١ بقولها:

"الممثلون موجودون دومًا على خشبة المسرح، ضمن شروط الأداء. وكما يمكن لسيناريو أن يؤدي بطرق مختلفة، وكما تحتاج المسرحية إلى النص والتأويل، كذلك يقوم الجسد المُجَنَد بدوره في فضاء جسماني مقيد ثقافيًا ويؤدي التأويلات في حدود التوجيهات الموجودة مسبقًا" (بتلر، ٢٠١٨: ١٣٦).

إن التسليم بحجة جوديث بتلر التي تصور الجندر بوصفه أداءً مسرحيًا يبتنيه المجتمع، والتي تؤكد أن الصلات بين الأداء الاجتماعي والأداء المسرحي معقدة بحيث يصعب التمييز بينهما، يطرح مزيدًا من الأسئلة، على رأسها: ماذا يحدث إذا خرج الممثل عن النص؟ وإذا رفض أن يؤدي دوره المسرحي وقرر الارتجال معلنًا تمرده على سلطة المؤلف والمخرج، أئمة عواقب تنظيمية في السياق المسرحي تعاقب الخارجين عن قوانينه؟، وبالمثل؛ أئمة عواقب ضابطة في السياق الثقافي تعاقب الرافضين أو العاجزين عن القيام بأدوارهم الاجتماعية نساءً كانوا أو رجالًا؟

تجيب بتلر عن التساؤل الأخير، وهو محور اهتمام هذا العمل البحثي، بتأكيد أنها الجندر بوصفه استراتيجية اجتماعية للبقاء له ضوابطه العقابية الواضحة؛ فأداء المرء للجندر على نحو صحيح ومناسب اجتماعيًا يوفر له الطمأنينة التي تدل على وجود تعريف جوهري للهوية الجندرية داخل أي مجتمع، في حين تُنزع هذه الطمأنينة عن الأشخاص الذين يخفون في أداء الجندر على النحو الصحيح، وتُطلق نحوهم مجموعة من العقوبات الواضحة وغير المباشرة على السواء، وهو ما يؤكد أن حقيقة الجندر أو زيفه مفروضان اجتماعيًا وليسوا ضروريين طبيعيتين بأي حال من الأحوال (بتلر، ٢٠١٨: ١٣٨).

تأسيسًا على ما سبق؛ تطرح جوديث بتلر تصورًا مغايرًا لمفهوم الجندر عمّا طرحته الحركات النسوية الأولى، وهو تصور غرست بذوره الأولى سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir^٢، وبلورته توجهات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية التي تركت أثرها الواضح في فكر جوديث بتلر، وكانت هي الأساس النظري لتيار ما بعد النسوية (Brooks, 1997: 4)، إذ تُزَعزَع مفاهيم ما بعد النسوية استقرار الهويات الجندرية بتحديدها التنميط الثقافي لمفهوم الجندر، كما تسعى إلى تجاوز صراع الثنائيات (الرجل/ المرأة)، وترفض تمثيل الآخر الذكوري في صورة القاهر المهيمن، أو تصوير الأنا الأنثوي في صورة الضحية (جامبل، ٢٠٠٢: ٧٨)، وهي بهذا الشكل تعزز الفاعلية والاختيار الفردي للنساء في تشكيل هويتهن الجندرية؛ أي أن المرأة لم تعد مقيدة بأي تفاوتات اجتماعية أو علاقات قوة قد تعوقها، فحياتها هي فقط وببساطة نتيجة اختياراتها الخاصة، وهكذا تُفهم أي اختلافات متبقية في القوة بين النساء والرجال على أنها نتيجة اختيارات فردية، وليس نتيجة قوى ثقافية أو أنظمة اجتماعية وسياسية غير عادلة (Litosseliti et al).

^١ جوديث بتلر (١٩٥٦ -) فيلسوفة أمريكية وأستاذة الأدب المقارن والبلاغة في جامعة كاليفورنيا، قدمت بتلر إسهامات نظرية عديدة في مجال الفلسفة النسوية وعلاقتها بتأثيرات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، وقد تُرجم معظمها إلى اللغة العربية، أشهرها كتاب الذات تصف نفسها (٢٠١٤)، وكتاب قلق الجندر: النسوية وتخريب الهوية (٢٠٢٢).

^٢ سيمون دي بوفوار (١٩٠٨ - ١٩٨٦) فيلسوفة فرنسية، حققت شهرتها في مجال النقد النسوي بمقولتها الأكثر شعبية: "لا يولد المرء امرأة بل يصير كذلك" (Beauvoir, 1997: 295)، في إشارة إلى الديناميكية التي تتضمنها عملية تشكيل الهوية الجندرية.

5: 2019، al.)، وهو ما يترك المجال مفتوحًا لتمثيلات غير نمطية وأكثر ديناميكية للعلاقة بين الأنا والآخر في تيار ما بعد النسوية.

إشكالية الدراسة وتساؤلاتها

تبحث هذه الدراسة في قدرة الأعمال المسرحية النسوية على تجسيد المرونة التي يتمتع بها مفهوم الهوية الجندرية، وذلك عبر تقديمها لتمثيلات غير نمطية للرجل والمرأة على حد سواء، وهي تمثيلات تتبنى تطبيق الأفكار التي طرحها تيار ما بعد النسوية، بحيث تتجاوز من ناحية أخرى الأفكار والمبادئ التي طرحتها الحركات النسوية الأولى منذ بدايات القرن العشرين، وواحد من أكثر النماذج المسرحية التي تتبنى أفكار ما بعد النسوية، هو العمل المسرحي جنون عادي جدًا (٢٠٠٧) للكاتبة المصرية مروة فاروق^١، وعليه يمكن صياغة السؤال المحوري لهذا العمل البحثي على هذا النحو: كيف قدم النص المسرحي جنون عادي جدًا تمثيلًا للرجل والمرأة يتحدى التمييز الثقافي لمفهوم الجندر؟ ويتفرع عنه:

- ١- كيف عبّر الفضاء الدرامي عن مشهد المخاطبة بين الأنا والأنثوي والآخر الذكوري؟
- ٢- ما الدور الذي لعبته اللغة المسرحية في تجسيد أدائية الجندر؟
- ٣- إلى أي مدى نجح النص المسرحي جنون عادي جدًا في طرح رؤية مغايرة لصراع الثنائيات (الرجل/ المرأة) عمدًا طرحته معظم الأعمال المسرحية النسوية؟

أهمية الدراسة

على مدار العقود الماضية قدّم حقل الإنتاج المسرحي في مختلف الأقطار العربية عددًا لا بأس به من الفاعليات المسرحية النسوية؛ مثل المهرجانات والمؤتمرات والمساهمات النقدية، وهي فاعليات هدفت في الأساس إلى تعزيز المشاركة الأنثوية داخل الحقل المسرحي العربي، وكذلك طرح المشكلات التي قد تعانيها المرأة في المجتمعات العربية المعاصرة على إثر الممارسات الذكورية القمعية. بشكل عام؛ أكدت هذه الفاعليات، المسرحية والنقدية، الصورة النمطية للمرأة العربية الضعيفة المقهورة داخل المنزل وخارجه، وهو أمر مفهوم نتيجة لصالّة الأعمال المسرحية النسوية القادرة على التغريد خارج هذا السرب، وعليه يكتسب هذا العمل البحثي أهميته من كونه يسعى إلى تقديم دراسة نقدية تسلط الضوء على عمل مسرحي يطرح تمثيلًا غير نمطي للمرأة وللرجل على حد سواء؛ هو جنون عادي جدًا لكاتبة مروة فاروق، التي أظهرت وعيها الشديد بالقضايا النسوية وأحدث تياراتها وأبعادها الفلسفية في مجموعة من الأعمال المتميزة التي قدمتها للمسرح، ورغم اهتمامها الواضح في مختلف أعمالها بقضية تحرير المرأة من قمع النظام الأبوي؛ تحاول مروة فاروق من ناحية أخرى إثبات أن هذا القمع ليس حكرًا على المرأة في مجتمعاتنا العربية.

^١ مروة فاروق (١٩٧٩ -) شاعرة وكاتبة ومخرجة مسرحية مصرية من مواليد محافظة المنيا، كتبت مجموعة متميزة من النصوص المسرحية منها: خريشة (٢٠٠٥)، وجنون عادي جدًا (٢٠٠٧)، وشياكلنا ستايرز حريز (٢٠١٠)، والأكياس الممتلئة (٢٠١٠)، والباب الموارب (٢٠١٠)، وامنعوا الضحك (٢٠٢٣)، وفي تلك النصوص ظهرت الشخصيات المسرحية، النسائية وكذلك الذكورية، تجاهد في سبيل التحرر من منظومات القهر المختلفة. قدّمت أعمال مروة فاروق على مسارح قصور الثقافة والبيت الفني للمسرح، كما حصلت على عدد من الجوائز؛ مثل جائزة التأليف والإخراج المسرحي بمسابقة المخرج المصري عن مسرحية خريشة عام ٢٠٠٧، وجائزة كاتبات عربيات من مكتبة الإسكندرية عام ٢٠١٠، وجائزة التأليف المسرحي للأطفال عام ٢٠٠٠ وعام ٢٠١٥ من وزارة الشباب والرياضة. مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها) العدد ٧ المجلد ٢٦ ٢٠٢٥

منهج الدراسة

يسعى هذا العمل البحثي إلى دراسة النص المسرحي جنون عادي جداً (٢٠٠٧) وتحليله، متوسلاً بمفاهيم ما بعد النسوية وبنظرية أدائية الجندر Gender Performativity التي طرحتها الناقدة جوديث بتلر في كتابها المعنون: "قلق الجندر: النسوية وتخريب الهوية"، بغية تأكيد الطابع الأدائي للجندر، وهو ما يعني أنه ليس واقعياً إلا بقدر ما يُؤدّى، فخصائص الجندر الأدائية تعمل بصورة فاعلة على تكوين الهوية التي نتصور أنها تُعبّر عنه أو تبرزه، وهكذا لا يكون ثمة هوية موجودة مسبقاً يمكن أن يُقاس عليها فعل أو خاصية ما؛ أي لا يكون ثمة أفعال للجندر حقيقية أو زائفة، واقعية أو مشوّهة (بتلر، ٢٠١٨: ١٣٧). بهذا المعنى فالهوية الجندرية، كما تراها بتلر، تفتقد النمطية التي تحاول الأنظمة الأبوية تأكيدها وحمايتها، بينما تخضع في المقابل لعمليات تشكّل مستمرة، لكن لا تتم هذه العمليات بشكل فردي ومستقل؛ إذ "تظهر لحظات الجهل بالنفس عادة في سياق العلاقات مع الآخرين" (بتلر، ٢٠١٤: ٦١)، لذا فحضور الآخر ومشاركته الفعالة، وفقاً لبتلر، شرط أساسي لأداء الهوية الجندرية، بما لا يترك مساحة لإقصاء الآخر أو تهميشه.

فضلاً عما تقدم؛ تؤكد بتلر الطابع التكراري للجندر، إذا تُعرّف الجندر بكونه التشكيل الأسلوبي المتكرر للجسم؛ أي هو مجموعة الأفعال المتكررة ضمن إطار تنظيمي شديد الصلابة، التي تتجمد عبر الزمن لنتج جوهرًا ما، وهذا التكرار المنتظم والمحدود للفعل، كما تسميه بتلر، ينتج بعض التأثيرات في حالة سيرورته أو في حالة تجمده (بتلر، ٢٠٢٢: ١٢١)، وعليه يمكن تطبيق هذه المفاهيم النظرية في تحليل النص المسرحي جنون عادي جداً، بما يكشف عن الأساليب الدرامية التي اتبعتها كاتبة النص للتعبير عن عمليات تشكّل الهوية الجندرية بالشكل الذي يتحدى التنميط الثقافي لمفهوم الجندر.

مصطلحات الدراسة

يُوظف هذا البحث مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الأساسية، مثل: الآخر، والهوية الجندرية، وما بعد النسوية، وهي مصطلحات تحمل بين طياتها عدداً من الآراء الفلسفية والنظريات الاجتماعية والنفسية، الأمر الذي يصعب معه استعراض هذه الآراء والنظريات كافة، ومن ثمّ يتم استعراض أهم الآراء المتعلقة بهذه المصطلحات بما يخدم موضوع الدراسة على النحو الآتي:

١- الآخر Other

يُعدّ مصطلح "الآخر" من أكثر المصطلحات إثارة للجدل داخل الحقول الثقافية والاجتماعية والنفسية؛ فالنظريات التي حاولت دراسته لا حصر لها، سواء تلك التي تربطه ربطاً لا فكاك منه بمصطلح الأنا أو الأخرى التي تفصله عنها فصلاً صارماً^١، وبشكل عام؛ يُعرّف "الآخر" بوصفه المختلف والمنفصل عن الأنا؛ أنت لست أنا، لذلك أنا أنا، وهذه الثنائية الذات/ الآخر مكّنت الفرد من فهم ما يكونه من خلال التعرف على ما لا يكونه (Schalk, 2011: 197).

تتبنى هذه الدراسة منظور بول ريكور Paul Ricœur للآخر الذي جاء فيه: إن الغيرية (الأخرية) لا تضاف من الخارج إلى الهوية الذاتية، كما لو كانت تريد أن تحميها من الانجراف التوحدي، ولكنها تنتمي

^١ للمزيد حول هذا الأمر يمكن الرجوع لآراء هيجل وفوكو وليفيناس، وقد عرضتهم فاييزة بغياني عرضاً موجزاً في مقالها المعنونة: العودة للذات من خلال الآخر: من إيمونيل ليفيناس إلى جوديث بتلر (بغياني، ٢٠٢١).
مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها) العدد ٧ المجلد ٢٦ ٢٠٢٥

إلى فحوى معنى الهوية الذاتية وإلى تكوينها الأنطولوجي (ريكور، ٢٠٠٥: ٥٨٨)، كما نقف في تعريفنا لمصطلح الآخر حول كونه مصطلحًا من مصطلحات النقد النسوي؛ لذا فما يقصده هذا العمل البحثي بمصطلح الآخر، هو الآخر الذكوري في مقابل الأنا الأنثوي، مع الأخذ في الاعتبار عدم فصل النقد النسوي بين مصطلح الآخر ومصطلح الأنا في أغلب الأحيان؛ وذلك نتيجة حرص السرديات الأبوية الكبرى، عبر استخدامها مصطلح الجندر، على تعريف الرجل بكونه المخالف في الصفات والأفعال للمرأة، وعليه نلاحظ كيف قدمت الكتابات النسوية تمثيلات نمطية للنساء وللرجال بوصفهم أقطابًا متعارضة، فالرجل/ الآخر هو ممثل القوة والشجاعة والهيمنة دومًا، بينما المرأة/ الأنا فنصيبيها الضعف والخوف والخضوع، وهذه التمثيلات لم تحقق سوى تأكيد تلك السرديات الأبوية وإعادة إنتاجها عبر العصور.

في ظل الضغوط النفسية التي يعانيها إنسان القرن الحادي والعشرين، نلاحظ كيف يزداد التشكك في صلاية مفاهيم الأنا/ الآخر، فتصبح أكثر هشاشة وضبابية؛ لذا يحاول هذا العمل البحثي تجاوز التفكير الثنائي بين الأنا/ الآخر؛ لاستكشاف ما يحدث عندما يرى المرء نفسه في صورة شخص آخر، أو يعجز أو يرفض أن يكون هو نفسه؛ الأمر الذي قد يتسبب في ظهور الذات كآخر، وخصوصًا في ظل الضغوط التي يفرضها النظام الأبوي على الجنسين على حدٍ سواء، وعلى هذا النحو؛ يتجلى التمثيل المختلف لمفهوم الآخر الذكوري، الذي تطرحه الكاتبة مروة فاروق في عملها المسرحي جنون عادي جدًا، والذي شكّله تطور النظريات الحديثة حول مفهوم الهوية الجندرية وما نتج عنها من ظهور تيار ما بعد النسوية.

٢- الهوية الجندرية Gender Identity

إذا كان الجندر هو مجموعة الأنماط المكتسبة من السلوك والأفعال التي يُعبّر بها الرجال عن ذكورتهم وتُعبّر بها النساء عن أنوثتهن، والتي تختلف من ثقافة لأخرى (إدجار وسيدجويك، ٢٠١٤: ٦٩٨)، تتشكّل الهوية الجندرية (هوية النوع) عندما يتبنى الأشخاص تلك الأنماط الثقافية لتصبح جزءًا من هويتهم، فيفهمون ويُعرّفون أنفسهم ويتصرفون وفقًا لتلك الجوانب الجندرية من ذواتهم (Wood and Eagly, 2015: 461)، الأمر الذي يعزز شعورهم بالانتماء إلى فئة اجتماعية محددة إما من الرجال وإما من النساء، وبالتالي يساعدهم في تكوين صورتهم الذاتية Self-Image. وفي سياق الحديث عن التهديد الذي تمارسه الهوية الجندرية على الصورة الذاتية للأشخاص، لفت تروي شتاينر Troy Steiner ورفاقه الانتباه إلى ازدياد تأكيد الأفراد لهويتهم الجندرية كلما شعروا بالتهديد؛ إذ تشير الأدلة الأنثروبولوجية إلى أن التهديدات الجندرية التي يتعرض لها النساء والرجال على حدٍ سواء، تدفعهم إلى إجراءات تعويضية في سبيل إعادة تأكيد الهويات الجندرية؛ على سبيل المثال، تؤدي التهديدات التي تطعن في رجولة الرجل إلى زيادة الصورة الذاتية إلى صورة أكثر ذكورية (Steiner et al., 2022: 2).

من ناحية أخرى؛ تحتاج الأدبيات الحديثة في مجال علم النفس حول ضبابية بعض المفاهيم مثل الذكورة والأنوثة، وهو ما مهد الطريق لظهور نهج جديد في فهم الهوية الجندرية، رُفضت فيه الأدوار التقليدية للجنسين، في إشارة إلى حرية الأفراد في تشكيل هويتهم بمعزل عن الأقطاب الثنائية المفروضة اجتماعيًا؛ لذا نال هذا النهج استحسان علماء النفس النسويين؛ لأنه قدم بديلاً للمقارنات البسيطة بين الجنسين (Wood and Eagly, 2015: 463)، وعليه يمكن الربط بين تطور الأبحاث النفسية حول مفهوم الهوية الجندرية وبين ظهور تيار ما بعد النسوية.

٣- ما بعد النسوية Postfeminism

لا تشير البادئة "ما بعد" في مصطلح ما بعد النسوية إلى رفض مصطلح النسوية بقدر ما تشير إلى تجاوزه، إذ تُوصف ما بعد النسوية على أنها تقاطع ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمار وما بعد البنيوية والنسوية (Brooks, 1997: 4)، ورغم كونه من أكثر المفاهيم إثارة للجدل، أصبح مصطلح ما بعد النسوية مصطلحاً رئيساً في المفردات النقدية للنسويات على مدى العقود الثلاثة الماضية، ومن الممكن تحديد أربعة توجهات رئيسة يتم من خلالها استخدام مفهوم ما بعد النسوية؛ أولاً: لتحديد انقطاع أو تحول معرفي داخل الفكر النسوي في ضوء الارتباط مع حركات "ما بعد" الأخرى، ثانياً: لفرض تحول تاريخي، وتقدم للأجيال داخل الحركة النسوية من وجهات نظر وأشكال النشاط السياسي المرتبط بالموجة الثانية، والموجة الثالثة أو حتى الرابعة للحركة النسوية، ثالثاً: للدلالة على رد فعل رجعي عنيف ضد النسوية، رابعاً: لالتقاط حساسية ثقافية مميزة تتعلق بكل من النسوية والنيوليبرالية (Gill, 2016: 3-4).

أوضحت جوديث بتلر صعوبة تعريف مصطلح ما بعد النسوية، لكنها تؤكد أنها حركة واسعة النطاق، تشير إلى مجموعة من الخطابات الثقافية التي تعتمد على مفردات الاختيار الفردي والتمكين، وتعرض هذه المفردات على النساء بوصفها بدائل للنشاط السياسي النسوي الأكثر راديكالية (Butler, 2013: 43). إلى جانب ذلك؛ تتنصل ما بعد النسوية من الحالات العاطفية السلبية التي طرحتها التيارات النسوية الأولى، لا سيما شعور النساء الدائم بكونهن الضحية، في المقابل، تُعَدُّ المرونة والسعادة والعزيمة والثقة من بين الخصائص التي يتم الاحتفاء بها بشكل متزايد في ثقافة ما بعد النسوية (Banet-Weiser et al., 2020: 6)، بوصفها الطرق الأساسية لاستقلال المرأة وحريتها. يتمثل الشيء الوحيد الذي تتطلبه حركة ما بعد النسوية في أن تكون كل امرأة "كما تريد أن تكون"؛ لذا تدعو ما بعد النسوية النساء إلى العمل على الذات وتنظيم كل جانب من جوانب سلوكهن، وتقديم جميع أفعالهن على أنها مختارة بحرية (Butler, 2013: 44-45)، ومع التأكيد المتكرر، لدى بتلر، على أدائية الجندر؛ شككت ما بعد النسوية في القناعات التي ميّزت الحركات النسوية في الفترات السابقة، والتي افترضت وجود قالب واحد للأنوثة المعيارية (Banet-Weiser et al., 2020: 5).

تأسيساً على ما سبق؛ يستخدم هذا العمل البحثي مصطلح ما بعد النسوية وفقاً للتوجه الأول السالف الإشارة إليه، الذي يربط بين ما بعد النسوية وبين حركات "ما بعد" الأخرى؛ إذ تتجاوز ما بعد الحداثة فكرة الحقيقة الراسخة أو التي يمكن تحقيقها، ليحل محلها الحجة القائلة بأن الحقيقة الوحيدة هي أن الأفراد والثقافات تبني أفكارها الخاصة، كما ترتبط ما بعد البنيوية بما بعد الحداثة في رفضها للحقيقة الراسخة، وتشاركها في تبني اللا جوهرية المتمثلة في تفكيك الذات المتمركزة حول نفسها، فمرونة الهويات يؤكدّها بوضوح أنصار ما بعد النسوية؛ حين يقررون أنه لا يمكن لأحد أن يُملّي على النساء كيف يجب أن يَعِشْنَ، أو ما القيم التي يجب أن يروجنَ لها أو يتبنينها (أبو رحمة، ٢٠٢٣: ٣٤-٣٦)، وقد عبّر عالم الاجتماع البولندي زيجمونت بومان Zygmunt Bauman عن مرونة الهويات وهشاشتها في عصر ما بعد الحداثة بقوله: "إذا كانت مشكلة الهوية في عصر الحداثة هي كيف نبني هوية ونحافظ عليها صلبة ومستقرة، فإن مشكلة الهوية في عصر ما بعد الحداثة هي في الأصل كيف نتفادى الثبات ونحافظ على جميع الخيارات مفتوحة" (Bauman, 1996: 18)، وهذه الخيارات هي ما تجسده الكاتبة مروة فاروق في عملها المسرحي جنون عادي جداً.

الدراسات السابقة وأدبيات الموضوع

بعد القيام بمسح للإنتاج الفكري العربي والأجنبي بقواعد البيانات العالمية التي يتيحها بنك المعرفة المصري؛ لم يسفر البحث عن وجود أية دراسات أكاديمية أو مقالات علمية تتناول، تفصيلًا، موضوع تمثيل الآخر من منظور ما بعد نسوي تطبيقًا على مسرحية جنون عادي جدًا، لكن تبين وجود مجموعة من الدراسات التي تقاطعت مع الإشكالية المطروحة في هذا العمل البحثي، على النحو الآتي:

دراسة إيناس الأبراشي al-Ibrashy (2017) المعنونة: "Performative Egyptian Female: A Study of Dalia Basiouny's Magic of Borolus and NooNeswa's Resistance: Graffiti"، تدرس الأبراشي الاستجابة الثورية وغير التقليدية للنساء المصريات عقب ثورة الخامس والعشرين من يناير عام ٢٠١١، وتستعين بنظرية "أداء الأدوار" لجوديث بتلر في قراءة وفك شفرات العمل المسرحي سحر البرلس للكاتبة داليا بسيوني، وفن الرسم الجرافيتي الذي أطلقته مجموعة "نون النسوة"، لتتوصل في النهاية إلى إمكانية أداء الجندر على نحو مخالف للتصورات الاجتماعية المفترضة عنه، وهو ما يمكن من إحداث تغيير وهدم للسلطة المهيمنة.

أما دراسة أنعام عبده (٢٠٢٠) المعنونة: دلالات توظيف صورة المرأة في المسرح مسرحية الأكياس الممثلة لمروة فاروق نموذجًا، فهي تبحث في كيفية تشكيل صورة المرأة في الأعمال المسرحية النسوية، من خلال تحليلها السيميولوجي لواحد من الأعمال المسرحية للكاتبة مروة فاروق هو الأكياس الممثلة؛ وذلك في سبيل الكشف عن أنماط القهر التي تتعرض لها المرأة في ظل هيمنة النظام الأبوي، وقد توصلت الدراسة إلى تحول المرأة في نص الأكياس الممثلة إلى آخر مهمل، وتحول الأنا المحدد لكل شخصية إلى الآخر، وفي ذات الوقت تحول الآخر ليصبح بمثابة الأنا، في لعبة فلسفية رمزية شديدة العمق من كاتبة تعي مفردات لعبتها.

أخيرًا؛ تركز دراسة أمانى العطار (٢٠٢٠) المعنونة: خصوصية القهر في دراما كُتّاب الصعيد، على دراسة أشكال قهر المرأة الصعيدية المصرية وسياقاته، وآليات توظيف كتاب المسرح لفكرة القهر والاشتغال عليها في النص المسرحي، في سبيل الإجابة عن سؤالها المحوري، وهو: إلى أي مدى استطاع كُتّاب الصعيد التعبير عن خصوصية القهر النسوي، لذا تستعين الدراسة بالمنهج البنوي التكويني في تحليل مجموعة من النصوص المسرحية، هي: الطوق والأسورة للكاتب سامح مهران، و ليل الجنوب للكاتب شاذلي فرح، و شباكنا ستايره حريز للكاتبة مروة فاروق، و حريم النار للكاتب شاذلي فرح؛ لتوضح في النهاية كيف كشفت تلك النصوص عبر عناصرها الدرامية المختلفة عن صور متنوعة للمرأة المقهورة في المجتمع الصعيدى، كما كشفت عن التابوهات المسكوت عنها في المجتمع الصعيدى مثل الاغتصاب، وختان الإناث، وزنا المحارم.

يتضح من خلال العرض السابق عدم وجود دراسة أكاديمية مسرحية تطبق مفاهيم النقد ما بعد النسوي على الأعمال المسرحية، باستثناء دراسة إيناس الأبراشي السالف الإشارة إليها، أما باقي الدراسات فقد تبنت تطبيق المبادئ الفكرية للحركات النسوية الأولى، مثل تصوير القمع الأبوي، والنضال من أجل حقوق المرأة، وإنهاء التمييز بين الجنسين، دون تجاوزها إلى ما يفرضه الواقع من مستجدات تحتم علينا إعادة النظر في العلاقة التي تربط بين الجنسين، من أجل التأسيس لعالم إنساني أفضل.

تحليل النص المسرحي جنون عادي جدًا

تبيّن أنفاً كيف تفرض ما بعد النسوية التعامل مع الهوية الجندرية بوصفها أمراً متفقاً عليه ومفروغاً منه؛ فهويات الأفراد ليست ثابتة ولا يمكن تعريفها بوضوح، بينما يُعاد تشكيلها باستمرار عبر سلسلة من الخيارات والأفعال المتكررة التي تستهدف تفكيك أنماط الجندر، هذه الخيارات والأفعال تُقدمها الكاتبة مروة فاروق في عملها المسرحي جنون عادي جدًا^١، عبر مجموعة من الأساليب الدرامية التي تؤسس لإتمام مشهد المخاطبة بين الأنا الأنثوي والآخر الذكوري، وتكشف عن الطبيعة الأدائية لمفهوم الجندر، وأخيراً؛ تتجاوز صراع الثنائيات بين الرجل والمرأة، بالشكل الذي قدّم في النهاية تمثيلاً للرجل والمرأة قادراً على تحدي وزعزعة التنميط الثقافي لمفهوم الجندر.

١- تأسيس الفضاء الدرامي لمشهد المخاطبة بين الأنا والآخر

لا تستطيع الذات، في رأي بتلر، أن تكون نفسها إلا من خلال مشهد مخاطبة داخل علاقة متشكّلة اجتماعياً، وهذا التخابط بين الذات والآخر تُظهر فيه الذات نفسها، فهي تقول نفسها، إذ لا تصبح ما هي عليه إلا بفضل القول، فضلاً عن ذلك؛ فإن الاعتراف بحقيقة الذات أمام الآخر لا يعيد إلى النفس توازناً فقدته، بل يعيد تكوين الروح على أساس فعل الاعتراف نفسه، وفي هذا السياق يؤدي مشهد المخاطبة دوراً في إحالة الذات إلى الخارج (بتلر، ٢٠١٤: ١٩٨)، وهكذا فالعودة إلى الذات وفقاً لبتلر، لا تعني إعادة الإنسان لسجن نرجسيته؛ بل عودة يكسر الإنسان من خلالها السجن لينفتح على الآخر، الذي بدوره سيكون مشهد المخاطبة غير مكتمل (بغيان، ٢٠٢١: ٤١). بهذا الشكل فإن وصف الذات لنفسها هي المرحلة الأولى في مشهد المخاطبة كما بيّنت بتلر، وبعد نجاحها تتجلى مرحلة ثانية هي وصف الذات للآخر، بما يعني أن فشل المرحلة الأولى ينجم عنه بالتبعية العجز عن إتمام المرحلة الثانية، أي عدم إتمام مشهد المخاطبة بشكلٍ عام. لذا تحاول الصفحات الآتية تحليل آليات تشكيل الفضاء وحضور الأجساد الذكورية والأنثوية داخله؛ لبيان كيف تم التعبير، درامياً، عن مشهد المخاطبة بين بطلي النص المسرحي جنون عادي جدًا: "هو" و"هي".^٢

أ- الفضاء الدرامي

يشتغل النظام الاجتماعي، وفقاً لعالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu، بوصفه آلية هائلة تصبو إلى المصادقة على الهيمنة الذكورية التي يتأسس عليها، والتي تندرج في شكل حضور جسدي متناقض ومتكامل يُختزل في التعارض بين المذكر والمؤنث، وهو تعارض قد نجده في بنية الفضاء بين مكان السوق المخصصة للرجال، وبين المنزل المخصص للنساء على سبيل المثال (بورديو، ٢٠٠٩: ٢٧)، شكّلت تلك الأفكار الأساس النظري الذي اعتمدت عليه آليات تشكيل الفضاء في معظم الأعمال المسرحية النسوية،

^١ منذ كتابته في عام ٢٠٠٧ قُدم العمل المسرحي جنون عادي جدًا عدة مرات على خشبات المسرح المصري، كان آخرها عام ٢٠٢٠ ضمن مبادرة المؤلف المصري، على خشبة مسرح بيرم التونسي بمدينة الإسكندرية ومن إخراج ريهام عبد الرزاق.

^٢ تنفي الكاتبة مروة فاروق عن شخصياتها المسرحية الرئيسية صفاتها السوسيولوجية؛ ولذا فهي لا تُعرّفهم من خلال أدوارهم داخل مؤسسة الأسرة؛ مثل الزوج أو الزوجة على سبيل المثال، إنما تكتفي في المقابل بوصفهم الإنساني المجرد "هو" و"هي"؛ مما يعني أن اهتمامها في المقام الأول ليس بأدوارهم الاجتماعية إنما هويتهم الإنسانية، لكن حرصاً من الباحثة على عدم تشتيت قارئ هذا العمل البحثي، ستنتم الإشارة إلى شخصية "هو" باسم الزوج، والإشارة إلى شخصية "هي" باسم الزوجة.

لا سيما الأعمال المسرحية العربية، فالنساء في هذه الأعمال تتمتع بالهيمنة على فضاء المنزل المغلق، رغم كونها تظهر عادة محتجزة داخل هذا الفضاء، أما الرجال فيتم تصويرهم بوصفهم كائنات تنتمي للعالم الخارجي المفتوح، بحيث تفقد أجسادهم الحضور المادي داخل فضاء المنزل، ويتم الإشارة إليهم بضمير الغائب، رغم كونهم محور الصراع الدرامي في أغلب تلك الأعمال المسرحية.

على النقيض تماماً؛ تُبدي الكاتبة مروة فاروق وعيها بتقنيات ما بعد الحداثة في كتابة العمل المسرحي جنون عادي جداً، وهو ما يظهر بداية من صياغة العنوان بشكل يبرز التناقض أكثر من اهتمامه بإبراز التألف؛ إذ يحمل العنوان المفارقة لوصفه الجنون بكونه شيئاً مألوفاً أو طبيعياً، يلي ذلك تصميم الفضاء الدرامي وحضور الأجساد الذكورية والأنثوية داخله بشكل يحمل مفارقات عدة أيضاً؛ فالعالم الدرامي الذي تدور داخله أحداث هذا النص، هو اللقاء الحميم الأول بين أبطال النص "هو" و"هي" داخل مسكن الزوجية بعد انتهاء عُرسهما، ورغم السمات الواقعية التي تبدو للهولة الأولى، لكن لا يلبث العالم الدرامي في هذا النص أن يغدو عالماً سريالياً؛ يجمع بين الشخصيات الواقعية (هو، وهي)، والأخرى الخيالية (المدير، والدكتور، والحمى [الحماة] ^١)، إذ تحاصرنا الكاتبة مروة فاروق مع بطلها داخل مسكن الزوجية بعد انتهاء عُرسهما. يشعر المتلقي منذ اللحظات الأولى بأهمية الإجابة عن السؤال الذي طرحته آن أوبرسفيد Anne Ubersfeld حول تشكيل الفضاء وعلاقته بالأنشطة الإنسانية، وهو: "ما الحدث الأساسي الذي ينبغي أن يجري في هذا الفضاء؟" (أوبرسفيد، ١٩٩٦: ٨٢)، فالفضاء (مسكن الزوجية) مخصص لحالة اللقاء الجسدي التي من المفترض أن تتم بين الزوجين بعد انتهاء العُرس ومغادرة جميع الحضور من الأهل والأصدقاء، هذه اللحظة المقدسة التي تسمح بانصهار كل منهما في الآخر، فيصيران روحاً وجسداً واحداً، لذا يتبين أن تشكيل الفضاء الدرامي في هذا العمل له دلالاته المهمة؛ فقد صممت مروة فاروق بإتقان شديد بالشكل الذي قد يسمح بإتمام مشهد المخاطبة بين الذات والآخر، من خلال اختيار تصوير لحظة اللقاء الحميم بين الزوجين، وهي واحدة من اللحظات الأكثر ملاءمة لإتمام هذا المشهد.

تتجاوز الكاتبة مروة فاروق إمكانيات المحاكاة التي يتمتع بها هذا الفضاء، وتؤكد ملامحه السيميولوجية في أكثر من موضع في النص، مثل الضيق الشديد في مساحة هذا المسكن؛ إذ يتسع الفضاء فقط للزوجين: "بيتنا اوضة واحدة .. المكان على قدنا" (فاروق، ٢٠٠٧: ٧)، "الحمام ضيق ما يكفيش إلا شخص واحد" (فاروق، ٢٠٠٧: ٧)، كما تؤكد قلة محتويات هذا المسكن وعزلته عما حوله:

هي: أحب ارقص

هو: بس إحنا ماعندناش كاست (في عدم رضا عن طلبها)

هي: خسارة (تهم بنطق كلمة أخرى)

هو: ولا تليفزيون (تهم بنطق فكرة أخرى) ولا جنبنا جيران (فاروق، ٢٠٠٧: ٣).

هكذا نرى أنه فضاء مغلق معزول عما حوله، لا يحوي سوى سرير ومِراة زجاجية، ورغم أن السرير مخصص لحالة اللقاء الجسدي التي من المفترض أن تتم بين الزوجين، فإنه لا يحظى بانتباه الزوج ولا ينجح في استقطابه. من ناحية أخرى، وعلى نحو مثير للمفارقة؛ تنجح المِراة في استقطاب الزوج، فيظل ملتصقاً بها مهموماً بالنظر إليها، ولأن المِراة (مكان الأوهام والخيالات) هي التجسيد المادي للفضاء النفسي

^١ المقصود هو الحماة والدة الزوجة، لكن كتبتها مروة فاروق بهذا الشكل "الحمى" في النص، وهو خطأ مطبعي وجب التنويه إليه، إلى جانب عدد من الأخطاء المطبعية الأخرى داخل الجمل الحوارية، وقد فضّلت الباحثة عدم تصحيح هذه الأخطاء تحقيقاً لمبدأ الأمانة العلمية في نقل النص الأصلي كما هو للقارئ. مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها) العدد ٧ المجلد ٢٦ ٢٠٢٥

(أوبرسفيد، ١٩٩٦: ٧٤)؛ إذ تنعكس فيها صورة الذات قبل مخاطبتها للآخر، فإن اللحظات الأولى في هذا العمل المسرحي تؤسس لعلاقة واضحة بين مستويات الفضاء الدرامي وبين مستويات الفضاء النفسي الذي تحيا الشخصيات بداخله.

إن حضور المرأة داخل فضاء المنزل واستحواذها على اهتمام الزوج له دلالاته النفسية والسيميولوجية المهمة؛ فالإنسان منذ شهوره الأولى مهوم بالنظر إلى انعكاسه في المرأة، وهو ما حاولت عدة نظريات في التحليل النفسي استكشافه، لا سيما نظرية مرحلة المرأة Mirror stage لعالم النفس الفرنسي جاك لاكان Jacques Lacan، التي طرحها في ثلاثينيات القرن الماضي، وحاول فيها إثبات أن تعلق الأطفال منذ عمر الستة أشهر بالنظر إلى المرأة يؤدي دورًا في تطوير هويتهم الذاتية، وتكوين شبكات التعريف الذاتية المتبادلة (Vollrath, 2018: 25)، لكن المميز في طرح لاكان النفسي حول المرأة، هو عدم حصرها في كونها ظاهرة فيزيائية مرئية فحسب؛ إذ يؤكد أن خطاب الآخرين، وحالاتهم المزاجية، وإيماءاتهم، وتعبيرات وجوههم، وما إلى ذلك، يمكن أن يقال عنه في كثير من الأحيان بأنه يعكس للفرد صورة عن نفسه، أي إحساسًا منقولًا بكيفية ظهوره من منظور الآخرين (Johnston, 2023). تأسيسًا على ما سبق؛ تتشكل علاقة الزوج بالمرأة على مستويين؛ المستوى الأول هو انعكاسه المادي في المرأة، والمستوى الآخر هو انعكاسه النفسي في امرأة الآخرين؛ وهي علاقة يتأثر بها تشكيل الفضاء وحركة الزوجين داخله، ففي كل حركة من حركاتهما يتشكل فضاء القهر الخاص بالزوج في مواجهة فضاء الزوجة بتطلعاته إلى الحرية:

هي: أنا مش عارفة ليه مابتحبش تقعد وسط الناس، طول ما أنت شابفهم مابتبقاش على بعضك .. عينيك بتوه شمال ويمين زى اللي حاسس إنه متراقب .. حتى ف الزفة دخلتني بسرعة .. لا قاعدنا ولا أتبسطنا .. ولا رقصنا زى كل العرسان (فاروق، ٢٠٠٧: ٥).

هذا الإحساس الدائم بالمراقبة هو تعبير واضح عن حرص مؤسسات السلطة المختلفة، لا سيما السلطة الأبوية، على تعقب الأفراد للتأكد من التزامهم بالأنماط السلوكية المقبولة، وبفضل تقنيات المراقبة، كما صرح ميشيل فوكو Michel Foucault، تتم السيطرة على الجسم وفقًا لقوانين علم البصريات، ووفقًا لمجموعة كاملة من الفضاءات، دون اللجوء، من حيث المبدأ على الأقل، إلى الإفراط أو القوة أو العنف (فوكو، ١٩٩٠: ١٩١)، وعليه تتفق بتلر مع فوكو في أن السلطة والمجالات الخطابية التي تتحرك فيها هي التي تنتج الذات، وتضيف أن الهوية الجندرية يتم إنتاجها في منظومة خطابية (هيسي وليفي، ٢٠١٥: ١٦٤)، فالممارسات الإجبارية لنظام السلطة هي المسؤولة عن إنتاج الجندر وتماسكه (بتلر، ٢٠٢٢: ١٠٧). بعبارة أدق وأوضح؛ تفرض الأنظمة الأبوية مجموعة من الممارسات الجندرية على الرجال والنساء على حدٍ سواء، ثم تراقبهم للتأكد من التزامهم بذلك القالب الجندري المفروض اجتماعيًا، كي ترصد أية محاولات شاذة لتخريب الهوية الجندرية، حينها تُطبق "العقوبة الانضباطية"، كما سمّاها فوكو، على الأفراد الخارجين على هذا القانون الأبوي؛ لضمان إعادتهم إلى مسارهم الصحيح.

يتضح على هذا الأساس كيف يشعر الزوج بالمحاصرة والخوف من الإتيان بفعل غير مقبول اجتماعيًا، وهو خوف يمنعه من الجهر بمشاعر الحب التي يُكنها لزوجته: "كنت خايف عليكى حد يقول عنك كلمة كده ولا كده" (فاروق، ٢٠٠٧: ٥)، ورغم امتهانه مهنة التدريس؛ لكنه يعجز عن أن يكون أداة للمراقبة

تجاه تلاميذه داخل المؤسسة التعليمية (المدرسة)، عوضًا عن ذلك يتحول التلاميذ إلى أدوات للمراقبة تجاه مُعلمهم:

المدير: بس أنت مشاكلك كترت والعيال مش فاهمه من شريك حاجه .. وأنت لو حد منهم قاطعك ما بتعرفش تكمل كلامك ولو عيل منهم بصلك بترتبك .. أنا أتأكدت من ده بنفسني
هو: أصلهم بيبصوا عليا
المدير: الناس كلها بتبص على بعضها وأنت مدرس لازم الكل يبقى باصصلك (فاروق، ٢٠٠٧: ١٠-١١).

بهذا الشكل؛ يتسبب شعور الزوج الدائم بكونه مُراقبًا من قبل الآخرين في اضطرابه وارتباك، ومن ثم تفضيله الفضاء الداخلي المغلق ورفضه للفضاء الخارجي المفتوح؛ إذ يمثل له عددًا لا حصر له من المَرايا التي تحاصره. على نحوٍ حافل بالمفارقة؛ يُصاب الزوج بالذعر حين يجد أن الوجوه التي فرَّ منها في الفضاء الخارجي قد صاحبتَه إلى المنزل، وهو الفضاء الداخلي الذي يوفر له الشعور بالاطمئنان إلى حدٍّ ما؛ لكن تزداد حالته سوءًا حين يكتشف غياب انعكاس صورته في المرأة، فكلما نظر إليها وجد أشخاصًا آخرين:

هي: كان مفروض نسجل لحظات عمرنا الجميلة دى
هو: مفروض .. بس أنا مش بحب الكاميرا .. عمري ما احتفظت بالصور ..
هي: ولا حتى وقفت تبص على نفسك في المرايه بص بص شكلنا حلو إزاي (تضحك وتتركه أمام المرأة)
هو: (ينظر لنفسه يجد أشخاص كثيرين .. يهلع يجرى خلف زوجته). (فاروق، ٢٠٠٧: ٦)

إن حالة الهلع التي تنتاب الزوج عند النظر إلى المرأة تُحوّل دون إتمام مهامه الزوجية؛ إذ يرفض أن تخلع زوجته فستان الزفاف حتى لا يراها الآخرون، وهو تعبير عن مشاركتهم له هذا الفضاء الخاص، وعن انعدام الشعور بالخصوصية حتى في لحظاته الأكثر حميمة، هكذا يتشكل التعارض بين اختراق هذه الشخصيات للفضاء الخاص بالزوجين (مسكن الزوجية)، وبين عجز الزوج عن الاختلاء بزوجته داخل هذا الفضاء، وهو أيضًا تعارض على مستوى آخر بين ضيق مساحة المكان وبين ازدحامه بتلك الشخصيات:

هو: ظهروا في مرايه الحمام
هي: الحمام ضيق ما يكفيش إلا شخص واحد.
هو: قولتلك همه جوه .. أوعى تدخلني (فاروق، ٢٠٠٧: ٧).

تتحول المرأة لتصبح البوابة التي تعبر منها الشخصيات الخيالية، لتقتحم الفضاء الداخلي الخاص بالزوجين، وهذا التعارض بين الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي هو المعادل لحالة التشبث التي تصيب الزوج، كما تخلق المرأة تعارضًا آخر بين الفضاء الواقعي والفضاء الخيالي أو فضاء الوعي وفضاء اللاوعي؛ فالشخصيات التي يستدعيها لاوعي الزوج (مثل المدير، والدكتور، والحمى [الحماة]) تعزز سلسلة المفارقات التي ينطوي عليها النص في المقام الأول، ثم تكشف كيف يؤدي نظام السلطة الأبوي دورًا في تشكيل الذات المقبولة اجتماعيًا، عبر تكليف مجموعة من الوكلاء بتزييف الوعي؛ حتى لا يتم المساس بمرتكزات هذا النظام:

المدير: يابني أنت لسه بتبتدى حياتك .. لو كل حاجه شغلتك و عملت فيك كده ..
يبقى مراتك هتترمل بدري .. سيب اللي بيان بيان
هو: إزاي وصورتي اللي مش ظاهرة ف المرآيه
المدير: صورتك .. هتعمل بيها إيه .. تعرف أنا آخر مرة شفت روحي ف المرآيه
يوم ما أتجوزت من ثلاثين سنه بعدها كان دايمًا فيه حد غيري هو اللي بيظهر
في المرآيه
هو: يعنى مش أنا وحدي اللي بشوف الناس دول؟
المدير: مش وحدك اللي بتشوف كلنا بنشوف بس عاملين روحنا مش شايفين
عشان نستريح
هو: والناس عايشه عادى
المدير: بنام ونصحي .. وننام كل شيء حوالينا غريب .. بس الفرق ف التعود
هو: إزاي يكون اللي بيحصل عادى؟! (فاروق، ٢٠٠٧: ١٢).

إذا كان مشهد المخاطبة يفترض، ضمنيًا، الاعتراف بحقيقة الأنا والآخر، فهو يفترض أيضًا الاحتكام لمنطق التبعية والخضوع لسلطة الآخر، ذلك أن اللقاء بين الذات وحقيقتها المدفونة في العمق السحيق مرهون بوجود سلطة خارجية عنها، ورغم الكينونة الخاصة للذات لكنها تجد في خطابات السلطة المثقلة بالمحظورات صناعة لذاتها وتكوُّنًا لهويتها النفسية، الأمر الذي يمهد للترابط بين الحيز النفسي للذات والحيز الخارجي للسلطة، وهو ترابط قد يخترق في كثير من الأحيان تلك الحدود النفسية للذات (معافة، ٢٠٢٣: ٢٨٥). هكذا فشخصية المدير تجسد السلطة الخارجية الانضباطية التي تؤدي دورًا في تشكيل الفضاء النفسي لذات الزوج، إذ ترفض هذه السلطة إقامة مشهد المخاطبة بين الذات ونفسها؛ لما قد ينتج عنه من أفعال تخريبية للهوية الجندرية المفروضة اجتماعيًا، فالمرء حين ينجح في الوصول إلى مكوناته النفسية قد يتشكل أدائه الجسدي الخارجي على نحو معارض ومتمرد على السلطة، ومن ثم فالضامن الوحيد لانصياعه وعدم تمرده هو عدم السماح له بإقامة مشهد للمخاطبة مع ذاته، وهو تحديدًا ما يعاينه الزوج.

هو: انتوا مين؟! عايزين مني إيه؟! مين اللي جابكم هنا؟! أو عوا خلوني أشوف نفسي .. عايز أشوف نفسي .. باصيت عليا ليه؟! فيا إيه مش عاجبكم ها .. انطقوا .. اتكلموا. (فاروق، ٢٠٠٧: ١٦)

إن ضياع انعكاس صورة الزوج في المرأة يمثل عجزًا عن إقامة مشهد المخاطبة بينه وبين ذاته في المقام الأول، وهو ما يترتب عليه العجز عن إقامة مشهد المخاطبة مع الآخر/ الزوجة في المقام الثاني؛ مما قد يكشف عن حرص أنظمة السلطة الأبوية على استمرار حالة العزلة والغربة بين أفرادها بما يضمن عدم اتحادهم،

فلا يمكن لهذا الإنسان (رجلاً كان أو امرأة) أن يقدم الدعم والمساندة للآخر في حين يعجز عن تقديمه لنفسه، بهذا الشكل تعكس كلمات الزوج الواقع النفسي المرير الذي يعاينه هو وغيره من جراء القمع الأبوي الذي يتعرض له الأفراد العاجزون عن أداء أدوارهم الاجتماعية المفروضة عليهم.

فضلاً عما تقدم؛ ظل ذلك السطح اللامع (المرأة) في أبسط مستوياته تقنية تمنح البشر القدرة على تحديد هويتهم، لكن تطور الدراسات النفسية حول المرأة أوضح أن تجربة المرء مع نفسه ليست مواجهة ذاتية فحسب، بل تدمج منظور الآخرين في الصورة الذاتية للفرد، وهو ما كشف عن وعي ذاتي انعكاسي؛ إذ يبدو أن الأشخاص حريصون على استخدام المرايا؛ لخلق صورة لأنفسهم تتوافق مع رغبات الآخرين (Mitchell, 1993: 318)، وهو ما يعني بعبارة أخرى؛ أن الأشخاص قد ينهمكون طوال الوقت في

محاولة تصحيح انعكاسهم أمام الآخرين، بالتالي يعجز الزوج عن التخلص من الشخصيات الخيالية التي تحاصره؛ لشعوره الدائم بالحاجة إلى إثبات صورة جندرية مخالفة لما يظن هو وحده أنهم رأوها.

هو: مش ممكن .. ليه واخدين عني الفكرة دي أنا مش كده .. (ينظر إلى زوجته)
أنت قولتلم أيه عني؟

هي: أنا اللي قولت .. أنت اللي بتحكي معاهم مهتم قوى تعرفهم كل حاجة عننا.
هو: أصلهم فاهمين غلط.

هي: ما يفهموا غلط ولا يتفلقوا ... ما لهمش دعوة بينا. (فاروق، ٢٠٠٧: ١٩)

إذا كانت بتلر (٢٠٢٢: ١٢١) تُعرّف الجندر بكونه التشكيل الأسلوبي المتكرر للجسم؛ أي هو مجموعة الأفعال المتكررة ضمن إطار تنظيمي شديد الصلابة، بحيث تتجمد هذه الأفعال عبر الزمن لتنتج تصورًا جوهريًا عن الهوية الجندرية، وهذا التكرار المنتظم والمحدود للفعل، كما تسميه بتلر، ينتج بعض التأثيرات في حالة سيرورته أو في حالة تجمده، وعليه يظهر هذا التكرار في عمليات تشكيل الفضاء حين تُصر الزوجة مرارًا على إذابة المسافات البونية باجتناب الزوج لفضاء السرير، حيث يمكن لمشهد المخاطبة وللعلاقة الجنسية المرتقبة أن تتحقق، ويتم ذلك من خلال التصاقها بهذا الفضاء أولاً، فهي دائماً، كما تكشف الإرشادات المسرحية "تشير إلى بطنها.. تجلس فوق السرير" (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٢)، "هي جالسة على السرير تحيك ثوب طفل" (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٦)، ثم ثانيًا محاولاتها الدؤوبة للمزج بين فضائيهما:

هو: والناس.

هي: ما تفكرش فيهم حاول تقرب مني .. أهم شيء بيحصل في الدنيا اللحظة
اللي بنقرب من بعض فيها (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٢).

نرى بوضوح كيف تختلف حركة الزوجة داخل الفضاء وقدرتها على تشكيله عن الزوج تمامًا، فبالرغم من تكديس الفضاء بالشخصيات الخيالية التي اختلقها لوعي الزوج، تحاول الزوجة مرارًا اجتذاب زوجها لفضائها الخاص وحل الأزمة بتفاؤل أنثوي، ورغم أن محاولاتها تذهب سُدى في أغلب المرات، لا يتوقف سعيها لتحقيق الانسجام والتآلف مع الزوج، والتعبير عن رغبتها في اللقاء الجسدي معه؛ الأمر الذي قد يسمح بإتمام مشهد المخاطبة:

هي: خليك معايا .. إيه رأيك؟ (تشير لثوب الطفل).

هو: ما فيش فائدة.

هي: هيجي صدقني ..

هو: ازاي؟

هي: - هنا نحط له سرير صغير .. عن إندك يا أستاذ (تستوقف إحدى الشخصيات وتبعده عن المكان)

- وهنا .. نعمل مكتب للمذاكرة .. كتف كده يا أخ (تدفع شخصية أخرى للابتعاد).

- وهنا نعلق صورتنا احنا الثلاثة .. ها .. أوعوا أوعوا خلوني أعلق الصورة
(فاروق، ٢٠٠٧: ٢١).

على هذا النحو؛ صُمم الفضاء الدرامي للتعبير عن مشهد المخاطبة بين الأنا الأنثوي والآخر الذكوري، وهو مشهد تحوّل الاضطرابات الجندرية للزوج دون إتمامه، رغم سعي الأفعال التكرارية للزوجة إلى تحقيقه، وهذا التكرار المنتظم والمحدود للفعل هو من أهم الآليات التي اتبعتها النص المسرحي جنون عادي جدًا في إثبات أدائية الجندر، سواء كان ذلك على مستوى تشكيل الفضاء المخصص لإتمام مشهد المخاطبة

أو على مستوى الحضور المادي للأجساد المسرحية؛ لذا يستكشف العنصر التالي عمليات التكرار التي اتسمت بها الأفعال الجسدية للشخصيات المسرحية وعلاقتها بمحاولات تخريب الهوية الجندرية.

ب- الجسد المسرحي

إن الاضطهاد، كما تشير بتلر، قد يُحيل الجسد إلى علامة تُظهر الآثار الدالة على الإكراه والقمع، وربما يشكل الجسد وثيقة نادرة وخطيرة على ما يحدث، وبدلاً من أن يكون رمزاً للتحرر، يعكس الوظائف العنيفة للقمع، وتظل هذه العلامة مستمرة بوصفها دليلاً نافذاً تاريخياً، نحن إذن حين ننصت إلى لغة الجسد الحر كما هي، يمكن أن نرى ماذا فعلت به الممارسات الجندرية الإلزامية، وبخاصة أن الجسد بوصفه الوجه الحي للذات الحر، يحتاج إلى لغة حيّة تستجلي علامات القمع بصدده، وتحرره من القيود التي رسف فيها، لغة تستطيع سبر أغوار الجندر والوعي بتراكماته المختلفة (عبدالعال، ٢٠٢١: ٥١١-٥١٣). على هذا النحو؛ تُعبر أفعال الزوج عن حالة عدم الاتساق التي يعانيها بين الجسد والجندر من ناحية، وبين الجندر والأداء من ناحية أخرى؛ وهي حالة من حالات الانقسام بين الباطن والظاهر؛ الباطن النفسي المشتت المقهور والظاهر الجسدي الذي ينبغي أن يكون حازماً قاهراً وفقاً للمعايير الجندرية الذكورية، لذلك فمحاولاته التقمص والتماهي مع جندره تبوء بالفشل رغم ذلك؛ نتيجة لشعوره الداخلي بعدم ملائمة القلب الجندري الذكوري له، وهو ما يكشف عن أنماط القهر التي تعرض لها جسده، والتي تركت آثارها واضحة في عزه عن إتمام اللقاء الجسدي مع زوجته:

الدكتور: القلب متضخم .. الدم يغطي فيه أجسام كثير .. مش عارفين مين اللي
هيا ب فيها ومين اللي هيغطس
هو: عمري ما عرفت حد .. أو انشغلت بحد .. ولا حد أنشغل بيا
الدكتور: أخذنا عينه من الدم .. عشان نتعرف على الأجسام دى .. وهتقدر تقطع
كام لترف اللحظة ويا ترى هتوصل لفين؟!
هو: من وسط طابور الصباح الواقف صفين كنت بكون صف لوحده فرداني كل
ما أزقه لقدام يشخطوا ثابت فأفضل مكاني
الدكتور: في بعض الأجسام بتكون أجسام مضادة لنفسها.. بيحاول كل منها يقضى
ع الثاني يا ترى أنت هتشجع مين؟!
هو: كنت بخاف أقول رأى ليضحكوا عليا، ف النهاية بقيت قبل ما أقول أي
حاجه بيضحكوا عليا
الدكتور: ممكن تكون الأجسام دى سبب في حالة العجز اللي عندك .. بس ف
النهاية أنت اللي مش عايز
هو: عمري ما كنت أتخيل أني أحب أو أني ألقى حد يحبني .. لما كانت تجيلي
الرغبة أني ألمس جسمي كنت بعيط بعيط كثير وأنا ملفوف ف الغطا ومغطى
وشى (فاروق، ٢٠٠٧: ١٤).

إن حالة التصادم بين "أجسام مضادة لنفسها.. بيحاول كل منها يقضى على الثاني" على حد تعبير مروة فاروق، توضح أن التمييز بين العالم الداخلي والعالم الخارجي للذات ينتج عنه طرد شيء ما هو في أصله جزء من الهوية (الذات) وتحويله إلى أخرى ملوثة ومدنسة (الذات الأخرى)، أي يُنتج نصين لسياسة الجسد؛ نصاً جلياً حاضراً، ونصاً خفياً غائباً، ويحدد هذا الحضور وهذا الغياب سلسلة من التحريمات الاجتماعية التي تعزز الجندر وتحافظ على تماسكه المزيّف، لذا ترى بتلر أن إعادة وصف المسارات النفسية الداخلية في معنى سياسة سطحية للجسد، يصاحبها كذلك إعادة وصف الجندر عبر لعبة الحضور والغياب على

سطح الجسد بوصفه بناء الجسد المجندر عبر متوالية دالة من الإقصاء والإنكار (بتلر، ٢٠٢٢: ٢٩٠)، أي أن صورة النفس الباطنة المفهومة وكأنها في داخل الجسد إنما تكتسب دلالتها عبر حفرها فوق الجسد، حتى ولو كان النمط الأولي لدالاتها هو عبر غيابها نفسه (بتلر، ٢٠٢٢: ٢٨٩).

هكذا يُصوّر الأداء الجسدي المشتت والمضطرب للزوج الطابع غير المرئي لعمقه الباطني الخفي، وهو تصوير مرفوض اجتماعيًا بالطبع؛ حرصًا على سلامة الجندر واستقراره، فالبوح بما يعتل داخل الزوج من اضطرابات نفسية ناجمة عن ممارسات أبوية قمعية يُقابل إما بتجاهل ومحاولة لجعله أمرًا مألوفًا: "المدير: مش مشكلة.. كل شيء حواليك عادي.. عدى... عدى... مش قولتلك مش مشكلة" (فاروق، ٢٠٠٧: ١٦)، وإما باستخفاف واستهزاء الدكتور ممثل المؤسسة الطبية الذي يلجأ إليه الزوج طلبًا للمساعدة، فيقترح أن العلاج الأمثل لحالته هو الزار: "الدكتور: أيوه أنت مسكون... بس مش من جن.. أنت مسكون بالناس مش هيخرجوا منك غير برجه.. هذه عنيفة" (فاروق، ٢٠٠٧: ١٦).

قد تصبح الهوية مسألة مثيرة للجدل فقط عند وقوعها بأزمة، حيث ينزاح ما نظنه ثابتًا ومتناسكًا ومستقرًا ليحل محله الشك وعدم اليقين (Mercer, 1990: 43)، وعليه يتبلور في أداء الزوج الجسدي كيف تتفكك المعطيات الجندرية الراسخة، برفض الأدوار التقليدية للرجال بوصفهم كائنات تتمتع بقوة قاهرة لا تهب شيئًا، وهو ما يكشف عن المسلك المختلف الذي تسلكه مروة فاروق في فضح الممارسات القمعية للنظام الأبوي؛ إذ تُصوّر أثر تلك الممارسات على أجساد الرجال وليس النساء فحسب، ففي جنون عادي جدًا يختبر الرجل ما يمكن للمرأة أن تختبره في ظل هيمنة النظام الأبوي، من محاولات لفرض الوصاية ومطالبتها بأن تحيا داخل قالب الجندر المخصص للنساء، وهو ما يؤكد أن الممارسات الأبوية القمعية ليست حكرًا على أجساد النساء. كما يتضح أن محاولات الزوج للتماهي جسديًا مع جندره، رغم فشلها، قد تنجح في التشكيك في ثبات الهوية الجندرية، لكن يأبى النظام الأبوي إلا أن يلقي بثقله على الفضاء الداخلي لشخصية الزوج، فصراعه النفسي بين ما يشعر به من ضعف وتشتت وبين ما يجب أن يكون عليه مظهره الخارجي من قوة وثبات، يُشكّل حركاته الجسدية كما يفسر ارتباطه بالمرأة، ففيها يتحرر عالمه الداخلي من الكبت والقهر الاجتماعي المفروض عليه.

٢- دور اللغة المسرحية في تجسيد أدائية الجندر

تتشكّل الذات ويُعاد تشكيلها، وفقًا لبترل، من خلال الترابط بين العملية اللغوية والجسدية لتحقيق هوية جندرية معينة (Butler, 1997: 152)، بالتالي نلاحظ كيف تُصوّر الكاتبة مروة فاروق الترابط الوثيق بين الاضطراب النفسي للزوج المنعكس على أدائه الجسدي وبين اللغة التي يستخدمها؛ فكلمات الزوج تؤكد مرارًا فقدان أداة التواصل اللغوي مع غيره من الشخصيات: "مش لاقى لغة أتكلّم بيها.. ولا أعبر عن اللي أنا فيه" (فاروق، ٢٠٠٧: ١١)، وهو ما يُعد تأكيدًا سيميولوجيًا على حالة العزلة التي يعيشها الزوجان رغم وجودهما داخل فضاء ضيقٍ معزول عما حوله هو فضاء المنزل.

علاوة على ذلك؛ تؤكد المقاطع الحوارية المختلفة في النص انعدام التواصل بين الشخصيات بعضها بعضًا؛ إذ يستتبع فقدان التواصل مع الذات فقدان التواصل مع الآخرين، فإذا كان الخطاب في المسرح هو خطاب أنا/أنت، فإن تحليل خطاب الشخصية بوصفه خطابًا ذاتيًا يجب أن يتناول العلاقة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، بحيث تستدعي العلاقة بين أنا وأنت علاقة متجددة دومًا بين الشخصية وذاتيتها الخاصة بها، وبين تلك الذاتية والذوات الأخرى (أوبرسفيدل، ١٩٩٢: ٣٠٧)، هكذا يمكن القول إن الكاتبة مروة فاروق لا تدخر جهدًا في تسخير الإمكانيات اللغوية لتجسيد حالة العزلة والوحدة التي يعانيها الزوجان، إذ

مجلة البحث العلمي في الآداب (اللغات وآدابها) العدد ٧ المجلد ٢٠٢٥

يكشف النص عن سلطة اللغة في إخضاع الأفراد وإقصائهم وفقًا لمدى التزامهم بالقوالب الجندرية، ومن ثمّ تتكرر محاصرة الزوج لغويًا حين تحاول الزوجة تحريره من سلطة النظام الأبوي، من خلال سعيها الدؤوب للاتحاد معه لتشكيل هوية جندرية تتحدى المعايير المفروضة اجتماعيًا:

هي: مش كل حاجة تعمل حسابها ... رغم كل الزحمة اللي في حياتنا .. دايمًا
حسه بيك .. نفسك معايا ريحتك في جسمي.
شخصية الدكتور: تعقيم تعقيم .. الروائح النفاذة مضرّة .. تعقيم .. تعقيم .. وزارة
الصحة نزلت نوع جديد من المبيدات هيتوغل وينتشر ويقتل
هو: ابعدي عني .. ابعدي .. عشان ما تضريش.
هي: الحب يطهر حياتنا.
هو: الحب؟!
شخصية تلميذ: عيب .. الحب عيب .. عيب يا أستاذ.
هو: تلاميذي باصين عليا .. يقولو إيه عني؟ (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٢)

يتضح هكذا إصرار الأنظمة الأبوية على استمرار التراتيبات الهرمية التي تضع الجنسين في مرتبتين مختلفتين، بحيث يغدو تلاقيهما مستحيلًا، فالالتزام بالقوالب الجندرية يعني سيادة هيمنة الرجل على المرأة وهو ما يضمن عدم اتحادهما، كما يضمن من ناحية أخرى سهولة إخضاع كليهما لنظام السلطة، لذا نرى كيف تدافع مفاهيم ما بعد النسوية عن الاختيار الحر وفاعلية تحديد المصير (Butler, 2013: 44)، بحيث ترفض أي تعميم للتجارب الفردية، وتتناضل من أجل ترك المساحة للجميع لتشكيل هويتهم الجندرية وفقًا لتجاربهم الخاصة، لا تجارب أسلافهم، لذا "ترحب أفكار ما بعد النسوية بالنساء بوصفهن موضوعات نشطة وجريئة وواقعة يمكنهن كتابة قصص حياتهن الخاصة، وهن، بطريقة أخرى، المتحركات بمصائرهن" (Litosseliti et al., 2019: 5)، بهذا الشكل تتبنى الزوجة تطبيق مفاهيم ما بعد النسوية في إصرارها على أداء هويتها الجندرية بحرية لا تعترف بالضغوط الاجتماعية ولا تُعيرها اهتمامًا، وهو ما يظهر في رفضها أفعال الزوج بكشفه عن أسرارهما الزوجية وفقًا لضغوط خارجية شرسة يعجز عن مواجهتها، ورغم أن عملية الكشف التي ترفضها الزوجة تتم أمام الشخصيات الخيالية؛ لكنها تُعبر بوضوح عن شعور الزوج بضرورة الحصول على تصريح بالموافقة ممن يفوقونه في نظام التراتيب الهرمي السلطوي:

هو: أنا عملت زي ما نصحتني.
هي: يعني سمعت كلامه.
هو: مش مديري في العمل .. وهو اللي ناصحني وقال لي ما يهكمش.
هي: خلاص سيبه مرزوع مكانه .. مش طول الليل هنفضل قاعدين نكلمه.
(هي لا تراه)
هو: يا حبيبتي ده راجل ذوق وبيرا عيني وراجل خبرة فيها إيه يعني لما ناخذ
رأيه.
هي: ناخذ رأي مين .. أنا عايزه أعيش حياتي وبس .. هاخذ رأي الناس في
حياتي!! (فاروق، ٢٠٠٧: ١٨).

نلاحظ بوضوح كيف يحرص نظام السلطة الأبوي على فرض وصاياته بهدف القضاء على أية محاولات تخريبية تستهدف خلخلة القوالب الجندرية، فإذا كانت بتلر تؤكد باستمرار عدم وجود كينونة للجندر بينما هو أداء في حالة تشكّل مستمر، فإن الأنظمة الأبوية تعمل في المقابل على دحض هذا التصور؛

حفاظًا على مصالحها الخاصة في فرض هيمنتها على الأفراد الخاضعين لهذه الأنظمة، بعبارة أخرى؛ تحرص تلك الأنظمة من خلال خطاباتها اللغوية على منع الأفراد من التفكير فيما يعتمل داخلهم من اضطرابات نفسية قد ينتج عنها ثورتهم على قلوبهم الجندري المفروض اجتماعيًا، وعليه نرى كيف يتعرض الزوج للتضليل وتزييف الوعي من قبل المدير، حين يُصر على وصف معاناته النفسية بكونها شيئًا عاديًا: "مش مشكلة .. كل شيء حواليك عادي.. عدى ... عدى ... مش قولتلك مش مشكلة" (فاروق، ٢٠٠٧: ١٦)، ثم التكرار اللغوي للكلمات نفسها مرة أخرى على مسمع الزوج في محاولة للتأثير على وعيه: "مش مشكلة .. كل شيء حواليك عادي .. عدى ... عدى ... مش قولتلك مش مشكلة" (فاروق، ٢٠٠٧: ١٧). لا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل إن محاصرة الزوج من قبل المدير والدكتور داخل منزله وإصرارهما على حضور اللقاء الحميم المرتقب بين الزوجين، يأتي مؤكدًا إصرار المجتمعات الأبوية على أداء الأشخاص لهويّتهم الجندرية على النحو المتبع تحت وصاية ومراقبة أبوية:

هو: بس أنا شايف.
الدكتور: أنت لسه هتشوف.
هو: طيب لما حضراتكو تمشوا.
(تنظر الشخصيتان الدكتور والمدير إلى بعض)
الاثنان: مش ممكن نسيبك لوحدك.
هو: متشكر .. بس .. ما ينفعش.
الدكتور: ما تقلقش يا راجل .. حاول.
المدير: صحيح أنت لخدمة وما عندكش خبرة لكن إحنا هنساعدك.
هو: تساعدوني .. من فضلكم (في غضب)
أنا مش ممكن أسمح ... أنا ...
الدكتور: عاجز.
المدير: ضعيف.
هو: لا .. أنا .. محتاج ابقي وحدي.
المدير: مش هتفرق كثير.
هو: مش ممكن .. ليه واخدين عني الفكرة دي أنا مش كده (فاروق، ٢٠٠٧: ١٩).

لا يظهر الإصرار على تعنيف الزوج لغويًا بصفات مثل عاجز وضعيف نتيجة فشله في إتمام العلاقة الحميمة مع زوجته في الأساس، إنما نتيجة عجزه عن أداء هويّته الجندرية على النحو المطلوب منه، أي العجز عن ممارسة الهيمنة الذكورية على الزوجة وإخضاعها، الأمر الذي قد ينتج عنه تخريب للهوية الجندرية الذكورية، وهو ما يستلزم، كما تؤكد بتلر، عقابه اجتماعيًا ومحاولة إخضاعه لسلطة النظام الأبوي:

الدكتور: حالك مش مستعدة أبدًا.
الحمى [الحماة]: هو ده يقدر على حاجة.
المدير: قولتله ما سمعش كلامي.
تلميذ: اسمع الكلام .. لازم تسمع الكلام.
(التلميذ يضربه بالعصي على يديه .. ويسلم العصي لباقي الشخصيات ويكرر الجميع فعل الضرب لـ هو).
هو: أي .. أي .. آه

هي: اكسرهم .. ما تسكتش اكسر كل العصي الممدوه عليك .. حاول .. ما تسبهمش يعذبوك .. أنت ما غلطش .. سامع .. أنت من حقك .. أنت حر .. أنت. **الشخصيات: - عاجز.**

- خايب.

- متردد.

هو: سامعه بيقولوا عني إيه؟! (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٣-٢٤).

إن ظهور شخصية الحماية، وهي أيضًا شخصية خيالية اختلقها لاوعي الزوج، يوضح أن منظومة القهر الأبوية التي يتعرض لها الجنسان، تحديدًا في المجتمعات العربية، لا تمارسها الشخصيات الذكورية فحسب؛ بل تؤدي النساء في بعض الأحيان دورًا في تعزيز هذا القهر، أي تسعى بعض النساء إلى الحفاظ على التقسيمات الجندرية المفروضة اجتماعيًا، لكن تحاول الزوجة، كعادتها، مساندة زوجها لمواجهة هذا القهر الأبوي والثورة عليه:

الحمى [الحماة]: حياة إيه اللي عايشها .. يا خيبتك يا بنتي .. أقول إيه لجيرانني.

هو: سامعه أمك؟!

هي: ما يهمكش.

هو: هي بتتريق عليا.

هي: هي فاهمة غلط.

المدير: أنا مش عارف هي صابرة عليك إزاي .. لو كانت مع واحد زي.

هو: إيه أنت صابرة؟!

هي: أنا مراتك يا حبيبي

هو: لكن هو قال.

هي: وهو هيعرفني زيك.

الحمى [الحماة]: حجج.

هو: سامعة أمك؟! (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٣).

في ربطه بين الجندر والسلطة، يؤكد بورديو أن العلاقات الجنسية هي علاقات هيمنة اجتماعية، وذلك لأنها قد بُنيت من خلال مبدأ التقسيم الجوهري بين المذكر الناشط والأنثوي الخامل (بورديو، ٢٠٠٩: ٤٣)، بهذا الشكل يطرح هذا العمل نموذجًا أنثويًا قادرًا على تخريب نموذج الأنثى المقبول اجتماعيًا، متفقًا مع ما ذهبت إليه لوسي إريغاراي Luce Irigaray وأيدته جوديث بتلر من كون "المرأة لا جنس لها" (بتلر، ٢٠٢٢: ٦٥)؛ إذ تحاول الزوجة، من خلال تكرارها بعض الأفعال والكلمات، تفكيك الصورة النمطية للمرأة الضعيفة المقهورة مسلوقة الإرادة، فهي على النقيض تثبت فاعليتها وتجروء على الانحراف عن هويتها الجندرية المفروضة اجتماعيًا، بحيث نلاحظ كيف تعكس الاختيارات اللغوية للزوجة معاني القوة والشجاعة والإصرار، في مقابل لغة الزوج التي تعكس معاني الضعف والخوف والتردد:

(هو لا يستطيع السيطرة عليهم حتى تتدخل هي وتلمم منهم العصي وتكسرهما ..).

هو: انت اللي كسرت العصي .. كده مش هيخافوا مني.

هي: أنت اللي مش هتخاف منهم.

هو: تفتكري؟!

هي: لازم نحاول. (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٤).

لا تتراجع الزوجة عن موقفها رغم صعوبته، إذ يمتاز أدائها الجسدي واللغوي بالتكرارية، فهي "تُصر" على مساعدة الزوج في رفض القمع الأبوي المهيمن عليه، وعليها بالتبعية، بحيث يتكرر في النص وصف الزوجة بالإصرار ثلاث مرات، وهذا التكرار يعزز الفكرة ويجعلها أكثر قابلية للتحقق، وبالتالي قد يُمكنها من تغيير الهوية الجندرية المفروضة اجتماعياً.

٣- رؤية مغايرة لصراع الثنائيات

في أغلب الأعمال المسرحية النسوية عادة ما يظهر الصراع الدرامي بين الجنسين بوصفه أمراً محتوماً لا مفر منه، سواء بتمثيل المرأة تمثيلاً هزلياً بصفاتها الطرف المغلوب في هذا الصراع، أو بتمثيلها تمثيلاً ثورياً تطيح بالآخر وترد له الصاع صاعين، لكن هذه التمثيلات أكدت صراع الثنائيات الذي فرضته السرديات الأبوية الكبرى لضمان تبعية النساء، في المقابل؛ نجد النص المسرحي جنون عادي جداً يطرح رؤية مغايرة للعلاقة بين الجنسين؛ فما يميز شخصية الزوجة عن مثيلاتها في الأعمال المسرحية النسوية العربية، هو أن سعيها وراء زعزعة استقرار الهوية الجندرية للنساء لا يستهدف قلب الأدوار الاجتماعية لتحلّ الموقع الذكوري المهيمن؛ إنما طرح نموذج أنثوي ما بعد حدائثي يقوض الوضع الراهن، معلناً عن تحقيق هدف رئيس من أهداف تيار ما بعد النسوية هو "وقف إطلاق النار في معركة الأمس بين الجنسين" (Press, 1991: 45)، وذلك عبر تفكيك العلاقات التقليدية بين الرجل والمرأة، ومنح الأول أدواراً غير قمعية عبر "مجموعة من الأولويات التي يكون له فيها مكان كعاشق وزوج وأب وصديق أيضاً" (جامبل، ٢٠٠٢: ٧٨).

إذ تسعى ما بعد النسوية إلى تأكيد مرونة الهويات الجندرية وهشاشتها، فهي ترفض ثنائية الرجل/ المرأة النمطية، وتميل إلى الترويج للتناغم بين المجموعات بدلاً من الخلاف، والاعتراف باحترام الأفراد وكرامتهم وقيمتهم بغض النظر عن جنسهم، فهي في الأساس حركة في اتجاه القضاء على الهياكل الهرمية القائمة (أبو رحمة، ٢٠٢٣: ٤٤)، وعليه نلاحظ غياب الصراع الدرامي بين الجنسين في هذا النص المسرحي؛ الأمر الذي يفسح المجال في المقابل لظهور صراعات نفسية خلفها النظام الأبوي المهيمن على الأفراد الخاضعين له، رجالاً كانوا أو نساءً، لكن لا تتوانى الزوجة عن تقديم الدعم النفسي لزوجها علّه يتحرر من هذا القهر المهيمن عليه، ولأن الاحتفاء بالأنوثة من سمات ما بعد النسوية، فهي تكرر على مسامعه مدى احتياجها له بوصفه الآخر المُكَمِّل لذاتها لا المعارض لها:

هي: (هي في رومانسية) بأيديك تخبيني عن عيون كل الناس .. حضنك ستر
العالم كله صدرك حجابي .. طول ما أنت معايا ما يهمنيش
هو: إنتي فاهمة الموضوع غلط
هي: أنت اللي مش فاهم .. ومش مقدر مش محتاجين لشي يوترنا، كفاية الحياة
وعاميلها.. لسه هنحاول نفسنا بالقلق من غير داعي (فاروق، ٢٠٠٧: ٩).

تؤدي الزوجة هويتها الجندرية بشكل لا يسعى إلى مجرد تحدي سلطة النظام الأبوي، التي فرضت إطاراً ثنائياً للصراع بين الرجل والمرأة وجعلت فيه الغلبة دوماً للرجال؛ إنما بالشكل الذي يسعى إلى تعزيز التماسك الإنساني بين الجنسين في إطار مؤسسة اجتماعية هي مؤسسة الزواج، هكذا تكسر الزوجة الثوابت الجندرية المفروضة اجتماعياً دون أن تسعى إلى تقليد الأفعال الأدائية للرجال، من خلال سعيها اللامتناهي إلى تشكيل نموذج أدائي فريد للهوية الجندرية الأنثوية قادر على تحدي هيمنة النظام الأبوي دون الإطاحة بالآخر الذي يُمثل جزءاً أصيلاً من تكوين الأنا.

تكشف بتلر عن المكر الخفي للسلطة في كونها تهدد المرء بوقوعه في المشكلات في حالة تمرده، هذه المشكلات تتحول إلى فضيحة عند التدخل المفاجئ والفاعلية غير المتوقعة لذات أنثوية تطعن في مكانة الموقف الذكوري وسلطته، وبالتالي فضح استقلاليته على أنها وهمية (بتلر، ٢٠٢٢: ٥٦)، وهو ما يعني أن فاعلية الزوجة ومحاولاتها مساعدة الزوج قد يُساء فهمها رغم صدق نواياها، إذ قد يمكن تفسير أفعالها، من قبل نظام السلطة، بالرغبة في الهيمنة على الآخر الذكوري، واحتلال موقعه من خلال فضح ضعفه وعجزه، لذا فمهمة الزوجة لتحقيق التآلف والانسجام مع زوجها لا تخلو من العوائق، وأهم هذه العوائق هو التشكيك في صدق عواطفها بما يؤثر سلباً على تجاوب الزوج معها:

هو: الستات دول يا أخي، لو الواحد عمل إيه مش هيرضيهن بس هي بتحبني.

هي: ابوة والله بحبك.

هو: (ينظر لشخصيات ويلاحظ لامبالاتهم)

إيه مش بتحبني؟ (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٥-٢٦).

ورغم أن هدف الزوجة الواضح منذ البداية ليس الانقلاب الجدلي للسلطة أو تبني أدوار الرجال؛ إنما تشكيل عالم رومانسي يجمعها بزوجها، عالم يتراجع فيه الجنسان عن التناحر والتنافر فلا تسوده الكراهية أو العنف تجاه الآخر، تأبى سريرية النص تحقيق هذه الرومانسية، في إشارة واضحة من الكاتبة إلى عدم كفاية رومانسية الزوجة لانتشال الزوج من اضطراباته النفسية؛ إذ يتطلب الأمر مشاركة الزوج عبر أفعال أدائية تكرارية واعية وصريحة لتخريب الهوية الجندرية المفروضة اجتماعياً، وتشكيل هوية أخرى تحقق له التوافق بين ما يشعر به داخلياً وبين ما يؤديه خارجياً، وهو ما لم يحدث حتى نهاية النص، فاضطراب الزوج وتشتته يكشف عن القمع الأبوي المهيمن عليه، لكنه لا يتخطى ذلك لأفعال ثورية واعية تستهدف تحرير نفسه من هذه الهيمنة الأبوية، مثلما فعلت الزوجة على سبيل المثال، ولذا فانغماس الزوج في صراعاته الداخلية ومحاولاته التكيف مع هويته الجندرية، جعل الزوجة تنتظر وحيدة في أرض المعركة بعد أن تركها حليفها لتخوض المعركة ضد خصمها (السلطة الأبوية) بمفردها.

إن إمكانية الحياة المتاحة للذات تكمن في قابليتها أن تكون مادة للسرد أمام الآخر، وعليه فتعذر عملية السرد يُمثل تهديداً لمثل هذه الذات، وهو في الواقع تهديد بالموت (بتلر، ٢٠١٤: ١٤٩)، وهو ما يعني أن العجز عن إتمام مشهد المخاطبة بين الزوجين وفشل محاولات التواصل النفسي والجسدي بينهما، يهدد الوجود المادي للزوج، لينتهي النص باختراق جسده المرأة؛ تعبيراً عن ضياعه داخل عالم الأوهام والخيالات.

(الأشخاص يحدثون صخب شديد .. هو وهي يتلاشي صوتهما؛ أثناء نطق كل منهم لكلمة (بحبك) .. يتصارعان للوصول إلى بعضهما، فيسقط هو عند محاولة ملامسة هي .. وتختفي هي وسطهم .. فينهض ليبحث عنها .. في الوقت الذي تنادي هي عليه ولا يسمعها مطلقاً).

هو: انتي فين؟ رحتي فين؟ حد منكم شافها (يسأل الشخصيات).

هي: أنا هنا جنبك.

هو: (يذهب لفتح الباب .. الباب .. الباب .. مغلق تماماً يعجز عن فتحه).

الله هو في إيه؟

هي: أنت رايح فين؟! أنا هنا.

هو: (يحاول فتح الشباك .. يعجز)

هي: كلمني أنا .. مش هم .. أنت مش شايفيني !!!

هو: (هو يتحسس نفسه .. ينظر لهم)
أنا .. أهو .. أنا .. هي .. هي. (فاروق، ٢٠٠٧: ٢٥)

هذه النهاية الصادمة وغير المأمولة تؤكد أن عمليات تغيير الهوية الجندرية لا تأتي بثمارها المرجوة بشكل فوري أو لحظي؛ بل يحتاج تشكيل الهوية الجندرية على نحو مخالف للمعايير الاجتماعية إلى التغيير على المدى الزمني البعيد؛ وذلك لأن عمليات تشكيل الجندر، كما تزعم بتلر، خضعت في الأساس إلى سلسلة من الأفعال المتكررة عبر الأزمنة الممتدة (Butler, 2017: 177)، وبالمثل يحتاج تغييرها إلى سلسلة من الأفعال المتكررة على المدى البعيد، وهو ما يوضح أن الكاتبة مروة فاروق تمتلك من الوعي بالقضايا النسوية ما يجعلها تدرك الأبعاد الاجتماعية والنفسية والفلسفية المختلفة، فرغم واقعية القضية المطروحة في النص المسرحي جنون عادي جداً، فإنها اختارت شكلاً مسرحياً سريالياً؛ لتوضح كيف يمارس الجندر حضوره الطاعني داخل المجتمع عبر ترسيخه الخفي في منظومة اللاوعي، وبالتالي يحتاج دحضه إلى جهود واعية ومكثفة من الجنسين، وهو ما يقتضي اتحادهما، بحيث يمكن القول إن هذه النهاية الدرامية للنص لا تعطي الأجوبة بقدر ما تثير الأسئلة حول مدى احتياج الآخر المختلف عنا للدعم، عله يتحرر من أنماط القهر المختلفة.

نتائج الدراسة

أسفر تحليل النص المسرحي جنون عادي جداً، عبر اقتفاء مفاهيم ما بعد النسوية ونظرية أدائية الجندر لجوديث بتلر، عن عدد من النتائج التي أكدت نجاح الكاتبة مروة فاروق في تقديم تمثيل للرجل والمرأة يتحدى التمييز الثقافي لمفهوم الجندر، وذلك عبر رفضها إعادة تمثيل الأدوار التقليدية للرجال والنساء بالشكل الذي طرحته أغلب الأعمال المسرحية النسوية، بينما سلكت مروة فاروق مساراً مختلفاً في فضح الممارسات القمعية للنظام الأبوي؛ إذ صوّرت أثر تلك الممارسات على الرجال والنساء على حدٍ سواء، وهو ما يؤكد أن تلك الممارسات القمعية ليست حكراً على النساء فحسب، كما يؤكد إصرار الأنظمة الأبوية على استمرار التراتيبات الهرمية التي تضع الجنسين في مرتبتين مختلفتين، بحيث يغدو تلاقيهما مستحيلاً؛ فالالتزام بالقوالب الجندرية يعني سيادة هيمنة الرجل على المرأة وهو ما يضمن عدم اتحادهما، كما يضمن من ناحية أخرى سهولة إخضاع كليهما لنظام السلطة.

صُمم الفضاء الدرامي في النص للتعبير عن مشهد المخاطبة بين الأنا والأنثوي والآخر الذكوري، وهو مشهد تحوّل الاضطرابات الجندرية للزوج دون إتمامه، رغم سعي الأفعال التكرارية للزوجة إلى تحقيقه، هذا التكرار المنتظم للفعل هو من أهم الآليات التي اتبعتها النص في سبيل إثبات أدائية الجندر، سواء كان ذلك على مستوى تشكيل الفضاء المخصص لإتمام مشهد المخاطبة، أو على مستوى الأداءات اللغوية للشخصيات؛ إذ تعكس الاختيارات اللغوية للزوجة معاني القوة والشجاعة والإصرار، في مقابل لغة الزوج التي تعكس معاني الضعف والخوف والتردد، وهو ما كشف عن مرونة الهويات الجندرية وعدم استقرارها، وبالتالي إمكانية تغييرها عبر سلسلة من الأفعال التكرارية، بالشكل الذي يؤكد صحة نظرية أدائية الجندر لبتلر.

فضلاً عما تقدم؛ طرح النص المسرحي جنون عادي جداً رؤية مغايرة للعلاقة بين الجنسين؛ وعليه نلاحظ غياب الصراع الدرامي بين الثنائيات (الأنا/ الآخر، المرأة/ الرجل) بمفهومه التقليدي، فالرجل (الزوج) في هذا النص يفقد كل صفاته الجندرية الذكورية المعروفة؛ إذ يعاني التشتت والخوف والضعف،

فلا يتم تمثيله في صورة القاهر الذي لا يخشى شيئًا، كما هو الحال في معظم الأعمال المسرحية النسوية، كذلك تتميز الشخصية الأنثوية (الزوجة) عن مثيلاتها في الأعمال المسرحية النسوية في أن سعيها وراء زعزعة استقرار الهوية الجندرية للنساء لا يستهدف قلب الأدوار الاجتماعية لتحتل الموقع الذكوري المهيمن؛ إنما طرح نموذج أدائي فريد للهوية الجندرية الأنثوية قادر على تحدي هيمنة النظام الأبوي دون الإطاحة بالآخر الذكوري الذي يُمثل جزءًا أصيلًا من تكوين الأنا.

من ناحيةٍ أخرى؛ تُثير النتيجة السابقة قضية محورية تتعلق بالإسهامات النسائية داخل الحقل المسرحي العربي، تأليفًا أو تمثيلًا أو إخراجًا، فحضور المرأة الواضح والمؤثر داخل الحقل المسرحي، بعد أن ظلت مستبعدة منه لسنوات طوال، هو دلالة على تفكيك قوانين السلطة التي تحكم هذا الحقل، لكن تثبت

مروءة فاروق أن الهدف من تفكيك هذه القوانين ليس الإطاحة بالآخر الذكوري واحتلال موقعه المهيمن داخل الحقل المسرحي العربي؛ إنما توحيد الجهود الإبداعية كافة في سبيل تحقيق مبدأ للتعايش السلمي المشترك بين الجنسين.

أخيرًا؛ توصي هذه الدراسة صانعات المسرح العربي بضرورة تجاوز الأفكار التي طرحتها التيارات النسوية الأولى، والإفادة من الأدبيات الحديثة في مجال علم النفس ومجال النقد ما بعد النسوي، من أجل تضمين الرجل في خطاباتهم عن الحرية، لا إقصائه مثلما عانت المرأة من الإقصاء، وهي دعوة لتحقيق التآلف والانسجام بين الجنسين وتبديد انعزالهما، في سبيل تحقيق مصير إنساني أفضل للجميع.

قائمة المراجع:

المراجع العربية

- أبو رحمة، أماني. (٢٠٢٣). ما بعد النسوية.. النساء ضد النسوية ما الذي تغير؟. مجلة تطوير، ١٠ (١)، ٤٥-٢٥.
- إدجار، أندرو، وسيدجويك، بيتر. (٢٠١٤). موسوعة النظرية الثقافية المفاهيم والمصطلحات الأساسية. (هنا الجوهري، مترجم ط.٢). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- العتار، أماني. (٢٠٢٠). خصوصية القهر النسوي في دراما كتاب الصعيد. مجلة التربية النوعية والتكنولوجيا، ١٧ (٧)، ٤٦٧-٤٢٦.
- أوبرسفيدل، آن. (١٩٩٢). قراءة المسرح. (مي التلمساني، مترجم). القاهرة: مركز اللغات والترجمة.
- أوبرسفيدل، آن. (١٩٩٦). مدرسة المتفرج. (حمادة إبراهيم، مترجم). القاهرة: مركز اللغات والترجمة.
- بتلر، جوديث. (٢٠١٤). الذات تصف نفسها. (فلاح رحيم، مترجم). بيروت: التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- بتلر، جوديث. (٢٠١٨). الأفعال الأدائية وتكوين الجندر: مقالة في الظاهرية والنظرية النسوية. (ثائر ديب، مترجم). مجلة عمران، ٧ (٢٥)، ١٢٧-١٤١.
- بتلر، جوديث. (٢٠٢٢). قلق الجندر: النسوية وتخريب الهوية. (فتحي المسكيني، مترجم). بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسات السياسات.
- بغيان، فايزة. (٢٠٢١). العودة للذات من خلال الآخر: من إيمونيل ليفيناس إلى جوديث بتلر. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ٢٢ (٢)، ٤٨-٢٩.
- بورديو، بيير. (٢٠٠٩). الهيمنة الذكورية. (سلمان قعفراني، مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- جامبل، سارة. (٢٠٠٢). النسوية وما بعد النسوية. (أحمد الشامي، مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة.
- ريكور، بول. (٢٠٠٥). الذات عينها كآخر. (جورج زيناتي، مترجم). بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- عبدالعال، سامي. (٢٠٢١). اللغة والجسد: الفلسفة النسوية عند جوديث بتلر. كلية الآداب: مجلة وادي النيل للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية والتربوية، ٤٦٥-٥٢٤.
- عبده، أنعام. (٢٠٢٠). دلالات توظيف صورة المرأة في المسرح: مسرحية الأكياس الممتلئة لمروة فاروق نموذجًا. المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية، ٦ (٢)، ٣١٥-٣٣٠.
- فاروق، مروة. (٢٠٠٧). مسرحية جنون عادي جدًا. نسخة غير منشورة تم الحصول عليها من الكاتبة.
- فوكو، ميشيل. (١٩٩٠). المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن. (علي مقلد، مترجم). بيروت: مركز الإنماء القومي.
- معافاة، فطيمة. (٢٠٢٣). التأسيس اليتيمي لمقولة الذات من خلال الارتهان للآخر لدى جوديث بتلر. مخبر المخطوطات الجزائرية في أفريقيا، ١١ (١)، ٢٧٢-٢٩٩.
- هيسي، شارلين، وليفي، باتريشيا. (٢٠١٥). مدخل إلى البحث النسوي ممارسة وتطبيقًا. (هالة كمال، مترجم). القاهرة: المركز القومي للترجمة.

English References:

- Al-Ibrashy, I. (2017). *Performative Egyptian female resistance: A study of Dalia Basiouny's Magic of Borolus and NooNeswa's Graffiti*. *Annals of the Faculty of Arts, Ain Shams University*, 45(October–December B), 328–348. <https://doi.org/10.21608/aafu.2017.29799>
- Banet-Weiser, S., Gill, R., & Rottenberg, C. (2020). Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? *Feminist Theory*, 21(1), 3–24. <https://doi.org/10.1177/1464700119842555>
- Bauman, Z. (1996). From pilgrim to tourist, or a short history of identity. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. xx–xx). London: SAGE.
- Beauvoir, S. de. (1997). *The second sex* (H. M. Parshley, Trans.). London: Vintage Books.
- Brooks, A. (1997). *Postfeminists: Feminism, cultural theory, and cultural forms*. New York: Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable speech: A politics of the performative*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2013). For white girls only?: Postfeminism and the politics of inclusion. *Feminist Formations*, 25(1), 35–58.
- Butler, J. (2017). When gesture becomes event. In A. Street, J. Alliot, & M. Pauker (Eds.), *Inter Views in performance philosophy* (pp. xx–xx). London: Palgrave Macmillan.
- Gill, R. (2016). Post-postfeminism?: New feminist visibilities in postfeminist times. *Feminist Media Studies*, 1–21. <https://doi.org/10.1080/14680777.2016.1193293>
- Johnston, A. (2023). Jacques Lacan. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: The Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2023/entries/lacan/>
- Litosseliti, L., Gill, R., & Garcia Favaro, L. (2019). Postfeminism as a critical tool for gender and language study. *Gender and Language*, 13(1), 1–22. <https://doi.org/10.1558/genl.34599>
- Mercer, K. (1998). Welcome to the jungle: Identity and diversity in postmodern politics. In J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. xx–xx). London: Lawrence & Wishart.
- Mitchell, R. (1993). Mental models of mirror-self-recognition: Two theories. *New Ideas in Psychology*, 11(3), 295–325. [https://doi.org/10.1016/0732-118X\(93\)90002-U](https://doi.org/10.1016/0732-118X(93)90002-U)

- Press, A. L. (1991). *Women watching television: Gender, class, and generation in the American television experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Schalk, S. (2011). Self, other and other-self: Going beyond the self/other binary in contemporary consciousness. *Journal of Comparative Research in Anthropology and Sociology*, 2(1), 197–210.
- Steiner, T. G., Vescio, T. K., & Adams, R. B. (2022). The effect of gender identity and gender threat on self-image. *Journal of Experimental Social Psychology*, 101, 1–14. <https://doi.org/10.1016/j.jesp.2022.104335>
- Vollrath, G. (2018). Cultural techniques of mirroring from lecanomancy to Lacan. *communication+1*, 7(1), 1–31.
- Wood, W., & Eagly, A. (2015). Two traditions of research on gender identity. *Sex Roles*, 73(11–12), 461–473. <https://doi.org/10.1007/s11199-015-0480-2>

Arabic References Translated and Transliterated:

- Abdel'al, S. (2021). *Al-lugha wa al-jasad: Al-falsafa al-nasawiyya 'inda Judith Butler* [Language and the body: Feminist philosophy in Judith Butler]. *Wadi Al-Nil Journal for Human, Social, and Educational Studies and Research*, 465–524.
- Abduh, A. (2020). *Dalalat tawzif surat al-mar'a fi al-masrah: Masrahiyyat al-akyas al-mumtali'a li Marwa Farouk namudhajan* [The use of women's image in theatre: *The Bags Full* by Marwa Farouk as a model]. *Scientific Journal for Studies and Research in Home Economics Education*, 6(2), 315–330.
- Abu Rahma, A. (2023). *Ma ba'd al-niswiyya: Al-nisa' didd al-niswiyya ma alladhi taghayyar?* [Postfeminism: Women against feminism—What has changed?]. *Tatweer Journal*, 10(1), 25–45.
- Attar, A. (2020). *Khususiyat al-qahr al-niswiyy fi drama kuttab al-sa'id* [The specificity of feminist oppression in the drama of Upper Egypt's writers]. *Journal of Qualitative Education and Technology*, 17(7), 426–467.
- Baghyani, F. (2021). *Al-'awda lil-dhat min khilal al-akhar: Min Emmanuel Levinas ila Judith Butler* [Returning to the self through the other: From Emmanuel Levinas to Judith Butler]. *Journal of Social and Human Sciences*, 22(2), 29–48.
- Bourdieu, P. (2009). *Al-haymana al-dhukuriyya* [Masculine domination] (S. Qa'frani, Trans.). Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.

- Butler, J. (2014). *Al-dhat tasif nafsaha* [Giving an account of oneself] (F. Rahim, Trans.). Beirut, Lebanon: Al-Tanweer Publishing.
- Butler, J. (2018). *Al-af'al al-adā'iyya wa takwin al-jandar: Maqāla fi al-zāhiriyya wal-naẓariyya al-niswiyya* [Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory]. *Imran Journal*, 7(25), 127–141.
- Butler, J. (2022). *Qalaq al-jandar: Al-niswiyya wa takhrīb al-huwiyya* [Gender trouble: Feminism and the subversion of identity] (F. Al-Miskini, Trans.). Beirut, Lebanon: Arab Center for Research and Policy Studies.
- Edgar, A., & Sedgwick, P. (2014). *Mawsu'at al-nazariyya al-thaqafiyya: Al-mafahim wal-muṣṭalaḥat al-asasiyya* [Cultural theory: The key concepts] (H. Al-Johary, Trans., 2nd ed.). Cairo, Egypt: National Center for Translation.
- Farouk, M. (2007). *Masraḥiyyat junun 'adi jiddan* [An ordinary madness] (Unpublished manuscript). Obtained directly from the author.
- Foucault, M. (1990). *Al-muraqaba wal-mu'aqaba: Wiladat al-sijn* [Discipline and punish: The birth of the prison] (A. Maqlad, Trans.). Beirut, Lebanon: Center for National Development.
- Gamble, S. (2002). *Al-niswiyya wa ma ba'd al-niswiyya* [Feminism and postfeminism] (A. Al-Shami, Trans.). Cairo, Egypt: National Center for Translation.
- Hesse, C., & Leavy, P. (2015). *Madkhal ila al-baḥth al-niswiyy: Mumarasatan wa tatbiqan* [Introduction to feminist research: Practice and application] (H. Kamal, Trans.). Cairo, Egypt: National Center for Translation.
- Ma'afah, F. (2023). *Al-ta'sis al-ithiqi li maqūlat al-dhat min khilal al-irtihan lil-akhar lada Judith Butler* [The ethical foundation of the notion of the self through dependency on the other in Judith Butler]. *Laboratory of Algerian Manuscripts in Africa Journal*, 11(1), 272–299.
- Oberstfeld, A. (1992). *Qira'at al-masrah* [Reading the theatre] (M. Al-Telmissany, Trans.). Cairo, Egypt: Center for Languages and Translation.
- Oberstfeld, A. (1996). *Madrassat al-mufarriḡ* [The school of the spectator] (H. Ibrahim, Trans.). Cairo, Egypt: Center for Languages and Translation.
- Ricoeur, P. (2005). *Al-dhat 'aynaha ka-akhar* [Oneself as another] (G. Zainati, Trans.). Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.